

金庸小说研究系列

百花洲文艺出版社
陈墨 / 著

金庸 小说艺术论



百花洲文艺出版社

● 陈墨 / 著

金庸小说



艺术论

书 名:金庸小说艺术论

作 者:陈 墨

责任编辑:兰力生

责任印制:罗时彪

出版发行:百花洲文艺出版社(南昌市新魏路 17 号)

经 销:各地新华书店

印 刷:南昌市红星印刷厂

开 本:850mm×1168mm 1/32 印张:19.625 字数:45.6 万

版 次:1999 年 1 月第 1 版 印 数:15001 - 17000
2000 年 4 月第 3 次印刷

定 价:22.00 元 ISBN7 - 80579 - 507 - X/I·419

邮政编码:330002 电话:0791 - 8503450

(江西文艺版图书凡属印刷、装订错误请随时向承印厂调换)

游戏与艺术

——引言

要说金庸是 20 世纪中国文学史上最杰出的大小说家之一，是第一流的小说艺术大师，这不免有些惊世骇俗。

然而事实上恐怕就是如此。金庸的小说固然是娱乐性的游戏，同时也是精妙的艺术。

我曾经说过，金、梁、古虽然并称为新武侠小说创作的三大作家，然而金庸这一家比梁羽生、古龙两家却又超出很多、不可以道里计。梁、古虽好，总不过是将武侠小说写到了极至，而金庸的小说则是大大地突破了武侠小说的成就的极限。金庸小说的艺术成就，是不能在武侠小说的世界中得到完满的解释的。正如古人所说的，青，取之于蓝而青于蓝；冰，水为之而寒于水。这就是世上只有“金学”而没什么“梁学”或“古学”的根本原因。

至于说金庸是中国 20 世纪文学史上最优秀的长篇小说艺术大师，我知道不那么容易使人接受。弄不好就成了说者有心而听者无意。以为我在危言耸听，或因看多了武侠小说而学会了夸张传奇，甚而已经“走火入魔”，近乎胡说八道。

我并没有走火入魔，也不是危言耸听。若要说危言耸听，早在 20 年前，旅美华人文学批评家陈世骧先生就说过类似的话：

“……当夜只略及弟为同学竞夕讲论金庸小说事，弟尝以为其精英之出，可与元剧之异军突起相比。既表天才，亦关世运。所不同者今世犹只见此一人而已。”^①又说：“艺术天才，在不断克服文类与材料之困难，金庸小说之大成，此予所以折服也。意境有而复能深且高大，则惟须读者自身才学修养，终能随而见之。细至博弈医术，上而侧隐佛理，破孽化痴，俱纳入性格描写与故事结构，必亦宜于此处见其技巧之玲珑，及景界之深，胸怀之大，而不可以轻易看过。”^②

无独有偶，国内著名学者冯其庸教授更明确地指出：

金庸小说的情节结构，是非常具有创造性的，我敢说，在古往今来的小说结构上，金庸达到了登峰造极的境界。^③

又说：

我可以说，金庸是当代第一流的大小说家，他的出现，是中国小说史上的奇峰突起，他的作品，将永远是我们民族的一份精神财富！^④

陈世骧先生和冯其庸先生都是国内外驰名的大学者，成就卓著的文学评论家，陈先生的诗学批评和冯先生的“红学”研究都已取得举世公认的成果，我们没有理由怀疑他们也夸张传奇，危言耸听；他们内力深厚，更不会走火入魔。至于其他“金学”文章与专著，对金庸的好评如潮，我们不必一一引证了。陈、冯二位

① ② 《致金庸函(1970. 11. 20)》见《天龙八部》附录。

③ ④ 均见曹正文著《金庸笔下的一百零八将》一书，冯其庸作《序言》，浙江文艺出版社1992年3月版。

并非以“金学”为业，他们的话应该更客观、更可信。

冯其庸先生写道：“我是金庸小说的热烈读者，十多年来，我读金庸小说尽管重复了三四遍，但至今仍如初读时的热忱。我一边研究《石头记》，一边却酷爱金庸的武侠小说，我曾戏称这叫作‘金石姻缘’。”^①——《红楼梦》中有贾宝玉、林黛玉的“木石前盟”，也有贾宝玉、薛宝钗的“金玉良缘”，而今冯先生将《红楼梦》与金庸的武侠小说相提并论，定为“金石姻缘”，表明冯先生学究天人、胸怀阔大，并无雅俗高下之念，也无视显学与“末道”之别。所谓“金石姻缘”并非偶然，乃是因为金庸的小说与《石头记》（《红楼梦》）同属中国文学史上最优秀的小说作品。“金石姻缘”虽属戏言，却也一语道破天机。——金庸的小说能让陈世骧先生“竞夕与同学讲论”，而使冯其庸先生十多年来虽三读四读“但至今仍如初读时的热忱”，此事决非偶然，更不是凭侥幸，只能说明金庸的小说确实具有超凡的艺术魅力，耐看耐品，趣味无穷。——金庸小说的艺术成就也就可想而知了。

当然，金庸小说的艺术成就的研究和评价，还需要做大量深入细致的工作。需要认真地分析和论证，仅靠想当然是不行的。知其然而不知其所以然也不行。我引述陈世骧、冯其庸两位大学者的评论，也没有拉大旗做虎皮的意思，不是要以势压人，只是想借此证明对金庸小说的艺术成就做如此的估价，并非我个人的信口开河而已。

既然要评价金庸小说的艺术成就及其在中国文学史上的地位，首先必须对中国文学史，尤其是长篇小说史有所了解。

中国的汉文学史，有过无数的辉煌篇章，自是不必多言。然而汉语言文学史中的长篇叙事文学，尤其是长篇小说的创作，却

① 均见曹正文著《金庸笔下的一百零八将》一书，冯其庸作《序言》

相对是一个薄弱的领域。汉文学的长篇小说自古至今，称得上是艺术杰作的作品极为少见。比之中、短篇小说的创作成就，可以说是相形见绌。中国古代人格典范中的“经天纬地之才”，在长篇小说创作中似乎极为少见。也许小说这东西一直被视为微末技艺，君子不为吧。反正中国的长篇小说给人的总体印象是局部精彩而整体拙劣。最著名的经典杰作，在艺术结构形式上也存在着明显的缺陷与不足。

第一点缺陷与不足是长篇小说作家的“中气不足。”文以“气”为主，但汉语言文学作家的一口气似乎总是不够长，因而导致了长篇小说的虎头蛇尾现象大量存在。即使“四大古典文学名著”也是在劫难逃。《三国演义》写到诸葛亮去世就气数已尽了。《西游记》到孙悟空三打白骨精之后，便一难不如一难了。而金圣叹先生对《水浒传》的“腰折”乃是大有眼光之举，因为写到梁山泊英雄大聚义之后，这部小说便没了气。《红楼梦》一书的前八十回与后四十回之争至今仍是“红学”的一大学案。我以为曹雪芹先生正是写到八十回之后便有些气喘嘘嘘，难以为继，设想的各种方案都难以使自己满意，所以他老先生干脆将后面的几十回书或藏之名山，或付之一炬，这也是他对艺术的一片真诚之心。

第二点缺陷与不足则更为明显，也更加要命，即不仅“气不足”而且“气促”；不只是什么虎头蛇尾，而干脆是缺少整体观念与整体结构的形式。与“四大名著”齐名的《金瓶梅》以及《儒林外史》便是这样。这两部书的结构形式的糟糕程度想必大家都已领教，与它们的崇高艺术地位殊不相称。这两部小说的局部情节与细节的精彩程度与它们整体上的残缺形成了鲜明的对比。《金瓶梅》的缺乏剪裁与整形是相当明显的，而《儒林外史》则更像是中短篇小说的临时缀合。

第三点缺陷与不足，那就更有些“等而下之”了。以《封神演

义》、《东周列国志》为代表的历史演义小说，以及以《岳飞传》、《杨家将》为代表的传奇传记小说，大多是平铺直叙，以文载道，固不乏细节上的精彩与情节上的传奇，但小说整体上基本包含了前两点缺陷，而且更加缺少长篇小说应有的艺术境界。——也就是说，它们多半还只是一些原始意义上的历史故事，甚至称不上是真正的长篇小说。

中国文学史上的汉语言文学叙事形式的不发达，及其长篇小说形式的不完美、不成熟，当然有其多方面的原因。这也正是中国古典文学研究界所面临的一个重大课题。这一课题显然不是在这儿可以完成的。不过，我们也必须在这里进行简单的分析。

简单说来，汉语言文学史中长篇小说形式的不发达与不成熟，主要原因有以下几个方面。

第一个原因是中国文学的传统中，抒情文学的发展程度远远超过了叙事文学。中国是一个诗歌之国，文学史上的诗、词、曲、赋的发达与小说，尤其是长篇小说以及其它长篇叙事文学的不发达形成了鲜明的对比。我们有光辉灿烂的《诗经》，但没有《荷马史诗》那样气势磅礴的长篇叙事诗。甚至在叙事文学中，元杂剧的繁荣，也是以小令、套曲、折子戏的发达为突出特点的。

第二个原因，是中国文化传统中，对世界的感知方式及理解方式的特殊性，即重直觉而轻逻辑，重实际而轻抽象，重具体而轻整体。以至于除《易》之外，中国哲学家的著作几乎缺少对世界整体的把握及其严密的逻辑演示，内容方面重视现实的感知及个人的玄想，而形式方面则是以“语录体”或“单篇文章”为主要特征。这影响了中国文学的叙事形式的发展和成熟，使得我们的抒情文学极为发达而叙事文学相对欠缺，使得我们的小令和折子戏极为发达而长篇“大戏”发展得不够，使得我们的短篇小说

较为成熟而长篇小说的整体感和形式特征的发展不够充分。我们有《聊斋志异》那样杰出的文言体短篇小说形式，有“三言”那样优秀的白话体短篇小说作品，其艺术形式的成熟与完美的程度堪与任何民族的文学作品相比，而相对之下，我们的长篇小说的形式发展的程度就显得很不够了。

第三个原因，是中国文化及其文学传统中的文以载道观念的束缚，以至于使叙事文学，尤其是长篇叙事文学成了“讲经”与“演史”的载道工具，造成了“千部一腔，千人一面”的公式化和概念化的创作规范。这种规范的传统观念和原则，以各种各样的形式及不同的程度影响了长篇小说的创作，使之成了“戴着镣铐的跳舞。”大家都戴着同一副眼镜，按照传统的“道”来统一地解释世界和人生。这种传统不仅是产生大量平庸的宣传文学的根本原因之一，也是使中国文学史中的长篇小说形式始终处于幼稚的不发达状态的根本原因之一。

第四个原因，是叙事文学，尤其是长篇小说向来被认为是小道末技，是引车卖浆者之流的玩艺儿，是“君子不为”的东西。因而除了极少数困顿的艺术天才从事这项事业之外，绝大多数具有才华和文化修养的文人们对此道不屑一顾。当维克多·雨果、巴尔扎克们以小说创作赢来崇高的名声以及富裕的物质生活时，中国的曹雪芹仍还照旧过着“举家食粥酒常赊”的贫困生活。他们的作品也只能是私人传抄，供少数文友一乐。蒲松龄先生是因为一生科举不第，这才立志发奋写一部《聊斋志异》，以虚构的狐鬼故事来抒发他心中的万千人生感慨和对世界的满腹不平。

以上种种原因的综合，造成了使中国文学史及其汉语言文学的长篇小说未能发展成熟的文化传统和文化心理背景。

进入 20 世纪之后，小说形式在梁启超等人的竭力推荐之下，成了广受社会承认和重视的一种形式，终于登上了大雅之

堂。然而梁氏之所以重视小说并为之竭力鼓吹，其目的是主张“欲新一国之民，必欲新一国之小说。”是将小说当成了传播新思想、新观念、新道德、新意识的传声筒。这无疑是“文以载道”这一悠久的民族文化传统的继承和发展，只是“道”以新换旧，但其方法原则以及形式还是不变。

20 世纪初的著名小说作品如《官场现形记》、《二十年目睹之怪现象》等等，就其形式而言，几乎称不上是真正的长篇小说，依然处于极端幼稚的状态。

五四新文化运动固然取得了丰硕的成果，本世纪三十年代终于迎来了中国的长篇小说的一个丰收的季节，然而我们也不能不看到，这时代依旧没有诞生托尔斯泰、雨果、巴尔扎克、狄更斯或塞万提斯，也没有诞生曹雪芹。

尽管我们可以在中国文学史上大吹大擂，但我们也不能不看到，五四运动的救亡主题终于压倒了启蒙主题，作家们“铁肩担道义，妙手著文章”亦终于让道义压倒了文章。长篇小说的思想主题的深刻程度与其艺术形式的创造性之间并不相配。茅盾先生的《子夜》并不像文学史书上说的那样是一部完美的艺术典范，巴金的《家》、《春》、《秋》的艺术成就并不能与他的《寒夜》、《憩园》等中短篇佳构相比，被一种强烈的逆反心理操纵而发掘出来的钱钟书的《围城》与他的学术成就相比也并非平衡的“双翼”。

五四新文化运动之后，中国文学史上却出现了鲁迅、沈从文等杰出的短篇小说作家，不论是将文学当成匕首或投枪，还是当成箫管与弦索，在短小的艺术天地中，这些作家都玩出了世界一流的成绩，与任何外民族作家作品相比也毫不逊色。正像 60 年代中国的乒乓球便可以打遍天下无敌手，而 90 年代中国的足球仍然无法冲出亚洲。中国人还是玩小球远胜于玩大球，写短篇远

胜于写长篇。——在文学史书上我们得知敬爱的鲁迅先生早就想写一部长篇小说(并且是以红军长征为背景),但却终于没有能写成。不论作何解释,都不能回避一点,那就是堪称短篇小说大师的鲁迅先生对长篇小说这种东西不大习惯,不大玩得转。仅仅说鲁迅先生因革命工作繁忙而未写成长篇,是不能令人满意的答案。

半个世纪之后,中国大陆的新时期文学又出现了这种情况。这一时期涌现了一大批优秀的中、短篇小说作家。而一旦刮起长篇风时,这些作家一个接一个地败下阵来。王蒙的《活动变人形》、贾平凹的《浮躁》、张承志的《金牧场》、马原的《上下都很平坦》、莫言的《十三步》、《天堂蒜台之歌》……与这些作家的中短篇佳作相比,实在是格外令人失望。王蒙的《杂色》是何等的丰富,而《活动变人形》则只能说是一部虎头蛇尾的“半成品”;贾平凹的中篇、短篇、散文写得炉火纯青,有大家风范,但一部《浮躁》却相反露出小家子气。张承志的《黑骏马》、《北方的河》如天籁之声,而《金牧场》则写得生硬矫情。马原的《冈底斯的诱惑》写得何等生动,但《上下都很平坦》却成了平庸的文字游戏。莫言的《红高粱》震惊当世,元气充沛,但《天堂蒜台之歌》之类则几乎没“气”,只有一些腌蒜味。

相比之下,一些真正杰出的短篇小说家如汪曾祺、阿成等人,不写“大作品”,倒成了他们的明智之举,始终不失真正大作家的应有风范。

近十年来的长篇小说作品的数量多得难以统计,但这等数量的增加,远远不是真正意义上的长篇小说的繁荣。在浩如烟海的长篇小说作品中,除了汤世杰的《土船》(一名《土船异人》)等极少极少的几部之外,那些轰动一时的作家作品过不了几年就会烟消云散。而那些仅有统计意义的作品就更不必多说了。

值得注意的是,20 世纪之后,随着小说这种文学形式被认可、被推广,长篇小说创作也差不多就有了雅、俗之分。

与雅文学不同的是,在言情、武侠等通俗文学领域,长篇小说的形式远比中、短篇受青睐,因而相对发达。在武侠小说创作中,长篇武侠小说,乃至超长篇的多卷小说,无论在数量上还是质量上都占绝对优势。

但就整体而言,通俗文学中的长篇小说虽然占有优势,却仍然无法与雅文学中的长篇小说的艺术成就相比。如果说 20 世纪中国雅文学(或云严肃文学,或云纯文学)中的长篇小说成就不大,那么通俗文学的整体成就就更是等而下之了。文学史书中将所有通俗文学作家作品都排斥在外,固然反映了编著者的正统观念的偏见,但真正还能够列入有成就的作家作品之林的,也实在微乎其微。

这种情形不难理解,通俗文学长篇小说不仅全盘继承了中国文学的长篇不发达的文学传统及文化背景,而又多了商业化、迎合读者、批量生产、边写边发等等不利于艺术创作的种种因素,其成就当然难以让人满意。

二三十年代最负盛名的武侠小说作家作品,如平江不肖生及其《江湖奇侠传》、《近代侠义英雄传》,还珠楼主及其《蜀山剑侠传》等等作品,或以“写实”为目标,或以“奇幻”为追求,但就其长篇小说的艺术形态而言,都是几乎不成型的,幼稚而又拙劣的。这些长篇小说以及超级长篇巨制,都采取了一种说到哪算哪的“信天游”的随机结构方法,几乎完全谈不上有什么“艺术形式”。平江不肖生采取的是每出现一个新的人物都会将故事线索扯到这一新人物的背景中去,以至于故事套故事又套故事……套来套去,单线联系,主线也就不成其主线。而还珠楼主所采取

的方式则相反，是不断地以新人换旧人，边写边丢，写到最后丢到最后，同样也没什么主线，同样没什么小说整体结构。他们的小说都差不多可以无限地延长。

到了海外新派武侠的诞生，梁羽生等人注重了武侠小说的结构形式的完整性，学习了西方长篇小说的叙事经验，受到了现代新文艺形式的影响。然而老毛病一时尚难以治愈。梁羽生的小说始终存在着“主题先行”的概念化倾向与自抒胸臆的灵活性描写的矛盾，也存在着结构形式上的封闭性与打得开收不拢的开放性之间的矛盾。梁羽生的代表作如《白发魔女传》、《七剑下天山》、《大唐游侠传》、《云海玉弓缘》等等，在小说结构形式上都存在着明显的缺陷。另外，梁羽生喜欢写“系列”，那也只是敷衍故事、平铺直叙而已。加上公式化与概念化的痼疾，梁羽生的小说创作的艺术成就受到了极大的限制。

与梁羽生齐名的古龙在长篇小说创作上的成就更为有限。这是一位以灵巧见长的作家，因而在结构长篇巨制方面存在着天然的缺陷。他显然是以写《七种武器》这样的中篇小说见长，而《陆小凤》、《楚留香》这样的长篇系列，其实也只不过是些精彩的中篇故事集（就其篇幅而言也许可以说每一集都是一个小长篇，但就其容量而言，则只是些拉长了的中篇）。至于《多情剑客无情剑》、《绝代双骄》以及《武林外史》等真正的长篇小说，则结构的松散与随意便充分地暴露出来了。《护花铃》、《铁血大旗》（一名《大旗英雄传》）等作品则干脆或有头无尾或匆匆了结，以至于形成明显的“硬伤”。据说这是古龙的毛病，支出稿费却不给人收尾，但真正的原因还是这位以小巧灵活、机智多变见长的作家对真正的长篇小说形式的无能，至少是能耐不够大。

梁羽生与古龙的“路子”明显不同，然而他们却又在不断地重复自己，一套拳剑打了又打、耍了又耍，看一两部还觉新鲜，

看得多了不免乏味。古龙和梁羽生都曾在新派武侠小说史上领过风骚，都曾以“突破”和“创新”的实绩引人注目且获得很高的荣誉和地位。但遗憾的是在他们对前人“突破”和“创新”之后，便再也不突破、不创新了。不重复他人固然可贵，然而尽重复自己便不是真正的高明了。所以，梁羽生、古龙的艺术成就只能够在武侠小说创作领域称王称霸，而一旦离开了“江湖世界”，他们的成就便显得远远不够、远远不值得称道了。因为他们的小说创作带有现代通俗文学的鲜明的印记，即模式化的批量生产，只能供“一次性消费”。

梁羽生、古龙以下的武侠小说作家作品，上得了艺术台盘的，就更是凤毛麟角了。绝大部分作品都是漏洞百出，甚而荒诞不经。至于模式化以及概念化的毛病，那就更是在所难免。不过，话又说回来，武侠小说的这些毛病也许是天生的，也许是必然的，因为它们是通俗的“商业文学”，是供广大读者一次性消费的文化商品。广大读者也许不在乎它们的雷同和粗糙，也许能谅解和适应这种模式化与概念化的毛病。谁也没有把它们当真，看着玩玩，如此而已。那又何必求全责备呢？所以，读者仍谅解了，而且接受了梁羽生等人的自我重复，甚至也谅解了，而且接受了古龙等人的未完成之作。因为读者需要的是数量，需要每天都有新的故事，正如需要快餐盒饭那样，至于其质量，马马虎虎过得去就行。甚而质量实在“过不去”的作品，也照样多少拥有一部分读者。如此普及性的通俗读物，要想提高质量，谈何容易。

在武侠小说创作领域，只有金庸是真正的独一无二、与众不同的。

且不说金庸的“内力”如何如何深厚，他的“招式”如何如何巧妙，见识是如何如何高深，他的创作态度和风范也是与众不同的。有两件事能够说明问题：一是他只写了十二部长篇外加三个

中、短篇共十五部作品。正当其创作高峰之际，便毅然决定金盆洗手、闭门封刀，从此不再写武侠小说。这说明他是一位严谨的作家，宁缺而勿滥，宁少而求精，在不能继续创造新形式、新形象，不能超越自己已有的成就高峰时便激流勇退了。不难设想，凭金大侠的名声和实力，他要继续编织一般的武侠小说作品是轻而易举的。而相反，他的罢笔封刀则要顶住多大的包括金钱、友情以及其它种种因素在内的社会与心理的诱惑和压力。古龙是写到至死方休，49岁去世时写了大小80余部作品；梁羽生写了三十二年，160余册书；诸葛青云也写了80余部；萧逸写了50余部，且还在“正在进行时”。……相比之下，金庸早在新武侠小说极盛时的70年代初就罢写，显得格外的突出，格外的难能可贵了。金庸之停笔固然有各种各样的原因促成，但最根本的原因应该是他已创造了一个真正的艺术高峰，连他自己也无法逾越了，从而也就宣布他创作的结束。若无真正严谨的创作态度，是做不到这一点的。

第二个事例，是金庸从罢笔之后花了十多年的时间将已经发表并且获得了崇高声誉的十五部作品进行了逐一的修订。这又是在武侠小说创作领域中的独一无二，这也更加难能可贵。他没有因为“货已售出”便“概不退换”，甚至对那些已经创了招牌的“名作”也还要逐一检修，以求真正的满意。这种精益求精的创作态度和文风，是一种真正的大师风范。

以上两个事例还不是金庸小说创作取得超人的艺术成就的最主要的原因。其真正重要的原因在于金庸有一种自觉的意识和追求，即既不重复别人，又不重复自己。用他自己的话来说，便是“一个作者不应当总是重复自己的风格与形式，要尽可能的尝

试一些新的创造。”^①前面说过，古龙在不断地讲突破和创新，那是不错，但他的目标只是突破别人，却没有继续革命，革自己的命，没有突破自己，甚至没说起过要突破自己的话。梁羽生的后面几十部书并没有超出他的第三部小说《白发魔女传》及第五部小说《七剑下天山》的艺术水准。然而金庸则不同，他在总结自己的创作时这样自信地写道：

……又常有人问：“你以为自己哪一部小说最好？”这是问技巧与价值。我相信自己在写作过程中有所进步：长篇比中短篇好些，后期的比前期的好些。不过许多读者并不同意。我很喜欢他们的不同意。

这一段话实在很妙。金庸的小说确实是越写越好。——尽管他的处女作《书剑恩仇录》的起点就不低。——他在不断地攀登新的艺术高峰，不断地尽可能地尝试新的艺术形式的创造且取得令人满意的成果。金庸的小说确实是长篇比中短篇好些，而且在长篇之中又是篇幅越长的越好。他的小说越写越长，而且越写越好，这正是他的艺术才华的表现，是他的艺术成就的证明。他是一位真正长篇小说艺术大师。是真正的“大小说家”。

金庸与梁羽生、古龙等人的差异，有如东邪黄药师与全真七子中的马钰及丘处机等人的差异，或如学了“独孤九剑”之后的令狐冲与他的华山派众师弟们之间的差异。马钰、丘处机、华山门下大弟子们或许不失为江湖上的武功高手，然而东邪黄药师及浪子令狐冲则是真正的大师。也许黄药师比不上王重阳，而令狐冲更比不上独孤求败，但那两位“天下第一”已经死了。死无对

① ② 《鹿鼎记·后记》

证。而黄药师、令狐冲、金庸的功夫则有目共睹。

在论及金庸小说的艺术成就的成因时，我们当然不能忽视他的独特的艺术天才、艺术修养及由之而形成的艺术个性。实际上，这种独特的天才、修养和个性才是其崇高的艺术成就的真正核心要素。金庸小说的艺术成就，是他的才华、修养、个性的结晶。而我们要分析和研究金庸小说的艺术世界，正是要展示他的独特的艺术天才和个性。——正是由于他的这种艺术个性、天才和修养，才使他克服了武侠小说这种通俗文学形式的固有的文类与材料的困难，创造了一个丰富、精美、独特的艺术世界。并且超越了前人的水准、突破了武侠小说的极限，获得了巨大的艺术成就。且这种艺术成就，对武侠小说之外的长篇小说领域，都具有普遍的意义和价值。

金庸不仅是武侠小说史上的成就卓著、独一无二的作家，而且也是广义的中国文学史上的成就卓著的长篇小说大作家。

在写到金庸是 20 世纪中国文学史上最杰出的小说艺术大师之一这个结论的时候，也许我得再一次检查一下自己的证据以及论证方式。我很可能对 20 世纪中国文学史上的一批优秀的长篇小说作家作品过于苛刻，而对金庸的小说的评价又过于宽容。很可能对雅文学长篇小说“扣分”过严，而对金庸小说打分过松，甚至不该扣分的却又扣了，而该扣分的却没有扣。——通常人们的作法是，凡遇到雅文学长篇小说作品就自然而然地加上 30 分“底分”，以“表彰”其“纯”或其“严肃”的形式探索及其主题思想。相反，遇到通俗文学则不知不觉地先扣上 30 分“底分”再说。这当然不是一种公平地做法，换句话说，不是一种科学的态度。

我所希望的是，能在“20 世纪中国文学史中”这一共同的题目之下，公平地评论雅文学与俗文学，将它们摆在同一基准线上