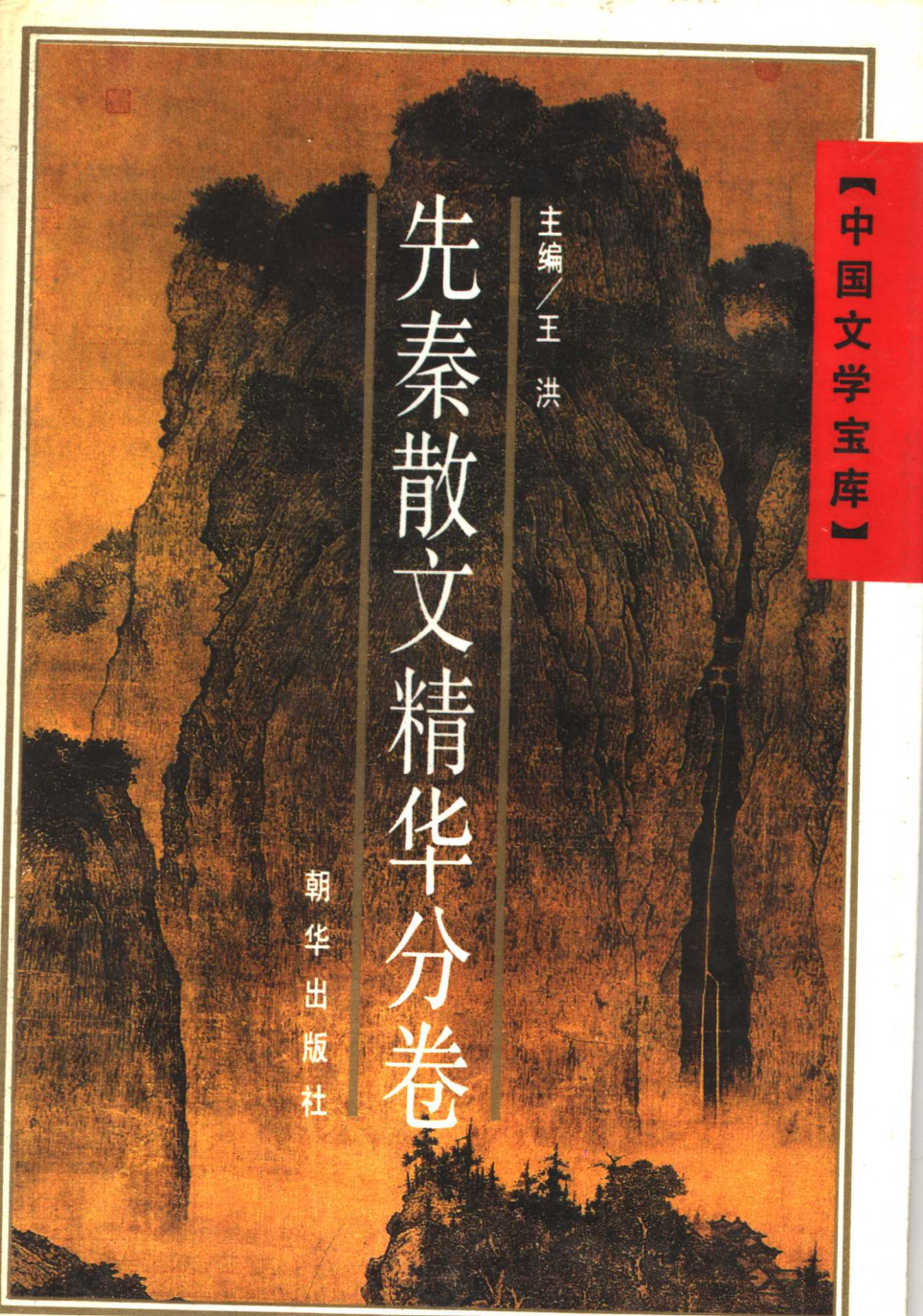


【中国文学宝库】

主编／王洪

先秦散文精华分卷

朝华出版社



· 中国文学宝库 ·

先秦散文精华分卷

主 编 / 王 洪
分卷主编 / 王景琳
徐 甸

朝 华 出 版 社

1991 年 · 北京

(京)新登字138号

中国文学宝库
先秦散文精华分卷
王 洪 主编

出版者：朝华出版社

(中国国际图书贸易总公司出版机构)

北京车公庄西路21号

邮政编码：100044

印刷者：北京印刷二厂

新华书店经销

787×1092毫米 1.32 38.25印张 字数：1200千字 印数：0001—5700

1991年10月第1版 1991年10月第1次印刷

ISBN 7-5054-0137-8/I·0003

定价：32.00元

中国文学宝库
先秦散文精华分卷

主 编：王 洪

分卷顾问：褚斌杰 谭家健

分卷主编：王景琳 徐 甸

终 审：

周定一（中国社会科学院语言所研究员）

卢兆荫（中国社会科学院考古研究所研究员、
《考古》副主编）

钟肇鹏（中国社会科学院世界宗教研究所研究
员）

卢 红（中国大百科全书出版社编辑）

编 委：（以姓氏笔画为序）

王 洪 王景琳 孙东临 李 军 孟 光
张光勤 周季平 胡友鸣 赵伯陶 侯智奇
徐 甸 徐建军 魏耕原

撰 稿 人（按撰稿首篇出现为序）：

王 洪 褚斌杰 李竹君 王 卓 麻守中
殷义祥 王长华 金荣权 刘生良 韦凤娟
谭家健 郑君华 邓秀武 李国新 侯智奇
王景琳 徐 甸 董正春 石观海 沈祥源
覃启勋 李 林 马燕华 魏耕原 赵乃增
孙绿怡 小 凡

责任编辑：孟 光 徐建军 张光勤

总体装帧：王 莹

版式设计：张光勤

责任排版：宋学军 李 萍

凡 例

1. 《中国文学宝库》是集选、注、译、评、析为一体的大型丛书。全书所选范围，上起先秦、下至于今。全套书按诗歌、散文、小说、戏曲分类。

2. 本书为《中国文学宝库》中的一部。体例由作家小传（或对该书的介绍）、作品原文、注释、译文、集评、总案构成。

3. 注释符号一律标在分句之后，注释时将其中的疑难字词依次诠释，难读字一般都标注汉语拼音。特殊需要时，对全句串讲。

4. 译文总的原则是“信、达、雅”。首先要忠实于原作，其次是要译成意境优美的散文。

5. 集评是按古今中外的次序，依次将该作品的评论材料列出，并标明出处。

6. 总案是编者对该作品的简要的评论，一般要求简明扼要、点到为止。

7. 本书因多数作品无确认作者，因此以书为单位，按照书的成书时间顺序排列。时间不详者，参照学术界的一般认识排列。

8. 历史纪年一般用旧纪年夹注公元纪年。

9. 本书使用简化字，易生歧义者，酌用繁体字或异体字。

10. 每一作品后均署撰稿人姓名。

中国文学宝库·总序

——兼论中国文学的分期

王 洪

有关中国文学的各种选本、注本、评本、鉴赏本等等已经出版了很多，为什么还要编这套书？这套书的编写体例有何新颖之处？它对您是否具有实用价值和收藏价值？这些恐怕是读者最为关心的问题。

近年来，我一直在中国文学的领域里从事教学和科研工作，深知个中滋味：如果想要查找一篇中国文学的作品及其有关材料，而这篇作品又不是当今流行之作，就会感到很困难。一般的选本，容量小，稍偏一些的，就难于收入，而且其审美眼光，亦多带旧日之痕迹；旧版的一些全集，譬如在《全唐诗》里，自然可以查到所要查找的唐诗，但旧式的编写体例，又使人感到太吃力、太费时，而且《全唐诗》、《全宋词》之类，又非一般读者所收藏。这样，我就感到有必要编一套在规模和容量上，介于一般选集与全集之间、而又具有九十年代审美标准的选本丛书。

如果要查找有关这篇作品的各方面材料，就更是困难。《全唐诗》一类的旧版全集，自然没多少资料可供参考，就是现今流行的一些版本，也往往是或选注、或翻译、或汇编资料、或鉴赏，大都各举一端，难于得全。查找一篇作品的有关材料，往往要翻阅数本书。因此，我感到如能集选、注、译、评及鉴赏于一书，对一般读者和研究者都是方便的。

对于一般层次的读者来说，对原作，特别是对古典文学原作

的准确理解，无疑是最基本的要求。古诗词中的某些字句，往往会使人产生望文生义、似是而非的现象。因此，这套丛书在编排体例上，首先注意了对年代久远、较难理解的作品，除注释之外，还要进行散文翻译的工作，即使是古诗词，也要译成散文，而不是译成新诗，因为有些译作，其意蕴仍未明了，一般读者还需要再“破译”一次。总之，要先追求“信”、“达”，再去追求“雅”的艺术境界。编者深知，“诗无达诂”，翻译古诗词更是件易遭非议的事情，但对一般读者和教学、科研人员来说，毕竟提供了理解原作的答案之一，提供了引领读者步入中国文学艺术殿堂的一条途径。

对于从事中国文学研究的学者而言，重视的是资料的汇萃，本书的编排体例，也充分地注意了满足学者们的需要，因而，设立了“集评”的栏目：在注、译之后，将古今中外学者对该作品有代表性的评论资料，（只能选择编者认为有代表性的材料，篇幅关系，不能多收，请读者谅解。）依次列出。“集评”之后，为作者撰写的“总案”，或介绍其背景，或阐述其主旨，或概括其艺术特色、或对前人之评论进行再评论，视需要而定。考虑到已有多种鉴赏辞典流行及篇幅的关系，“总案”一般都是提纲挈领，点到为止，是评点式的，而非当今流行的鉴赏式。

此外，在全套书的规模和上下时限上，笔者有感于中国文学自古至今，上下五千年，绚烂瑰奇，丰富多采，却缺少一套自古至今一贯而下较为系统的选本。这种遗憾的感觉，正如一位艺术收藏家，他有着无数世上罕有的珍宝，却未能将其最宝贵的精华集于一室，以使观赏者能登堂入室，概览全貌，而不致有散乱无章，无从措手之感。中国文学，自古至今，自然是可以分成几个阶段的，譬如古代、近代、现代等，但她又是一个有机发展的整体，正如一个人，虽有几个阶段的分期，但毕竟是一个完整的生命。因此，编此巨书，志在包古容今，将古今文学的精华及有关资料的精华网罗入库，按诗歌、散文、小说、戏曲分类、分代

编写。

能否实现上述计划,还要由各方面的因素来决定。从目前的进展情况看,此套书的前八卷已基本编写完毕,其出版的次序大致为:《唐诗精华分卷》、《唐宋词精华分卷》、《先秦散文精华分卷》、《唐宋散文精华分卷》、《诗经楚辞精华分卷》、《汉魏六朝诗精华分卷》、《宋诗精华分卷》、《文言小说精华分卷》。此外,《汉魏六朝散文精华分卷》、《元明清散文精华分卷》、《白话小说精华分卷》、《现代短篇小说精华分卷》、《散曲精华分卷》、《现代诗歌精华分卷》、《当代诗歌精华分卷》等,也将陆续编写出版。全套书预计约二十余分卷,总字数估计为三千万字左右。

在此套书的编写、出版过程中,得到朝华出版社和全国几十所科研院校数百位专家学者的全力支持,在此谨向朝华出版社及参加本书编写工作的专家、学者、同仁致以深深的谢意。

作为这套大型丛书的总序,似乎还应对中国文学的源流、分期、发展历程及不同时期的审美特质阐明自己的看法。一般的泛泛介绍,读者想必都听腻了,不如只说说笔者本人的一些观点,偏颇谬误之处,恳望诸君赐教。

篇幅有限,本文拟以“中国文学的分期”为中心,兼谈中国文学发展、变革的历程,并进一步探讨中国文学特别是中国诗歌的审美特质。这是一个非常宏观的论题,除非写一部专著,是难以阐明清楚的,因此,本文只能作写意式的描述,不求全而略去一切非本质的因素,不求细而舍去虽翔实却无关宏旨的考证材料。这一点首先要求得读者的谅解。

基于这样的认识,我们来探讨中国文学的分期。主要是探讨古典文学和近代文学的分期,按照已基本成为定论的分法,一般以鸦片战争为界。但也有些学者提出异议,如施蛰存先生认为:“近代文学是文学上的近代,近代文学是具有近代精神的文学”。提出近代文学时间的上下限与历史分期的时限应有差别,把近代文学的下限定于1917年胡适发表《文学改良刍议》,上限则要

视各文学领域的情况作具体分析，不能强求一致（参见《文汇报》1990年12月5日载徐宗璉文《中国近代文学起讫于何时？》）。施先生所提出的近代文学上下限的具体时间本文不在讨论之列，重要的是他提出了一个如何认识近代文学的原则，即不能以政治的事件来代替文学的演变标志。鸦片战争确实标志了中国社会性质的变化，但却不一定能作为中国文学发展历程巨变的标志。因为文学一方面受着政治、经济、社会变革的制约（是遥远的制约），另一方面，她又有着自己相对独立的特质，是一个有其自身产生、发展、嬗变历史的生命。如同黑格尔所说：要“将哲学史认作一个有机的进展的整体，一个理性的联系，唯有这样，哲学史才会达到科学的尊严”（《哲学史讲演录》导言）。

如果我们抛开传统的“以鸦片战争为界”的定论和成见，而将文学视为一个独立的生命来思考的话，不能不说，唐宋之际，我国的文学发生的变化最为深刻，最为全面。概言之，唐之前的文学是传统诗文的一统天下，宋之后的文学则是诗歌、散文、戏曲、小说诸文学体裁并行发展或说是“各领风骚数百年”的时代：所谓唐诗、宋词、元曲、明清小说，各是“一代之文学”，就是此意。就发展趋势和本质而言，唐以前的文学是高雅的、山林的、贵族的文学，宋之后则是通俗的、市井的、平民的艺术（五四时期曾提出要打倒典雅的、山林的、贵族的文学，其实这些特点主要是唐之前文学的特点，宋之后，虽然有传统的延续，如词的典雅化、诗至明代的“诗必盛唐”的复古运动，散文至清代的桐城派等，表现了传统的巨大惰力和两个历史时期紧密联系不可分的一面，但也确实出现了与传统迥然不同的审美思潮）。唐之前着重表现的是士人的社会生活和精神风貌，以及与之密切相关的自然山水。宋之后则扩大到更为广阔的世俗生活（当然也包含前者）；唐之前的文学更多的是书面的、典雅的语言，宋之后则更多地趋向于口语的、俚俗的、平朴的语言；前者的审美趋向是

与自然山水密切相关的意象方式，后者的潮流趋势是主体情怀的直接抒发（指诗歌领域的艺术表现方式，小说、戏曲等方面则恰恰相反）；前者的审美标准是“以美为美”、“以雅为美”，后者除保留并光大这些特点外，更本质的潮流是“以俗为美”、“以俗为雅”。总之，唐宋之际，从文学的体裁到表现对象、艺术方式、审美标准及语言特质都发生了质的飞跃。

这一点在学术界大致可以得到认同，如王先需先生在《回顾〈明清小说理论批评史〉的写作》一文中说：“宋元明三代是中国文体大变革时代，深刻的变革始于唐代中晚期，完成于明清之际，其内容是文言文学让位于白话文学，抒情文学让位于叙事文学，主次位置逐渐调换”（载《古典文学知识》1991年第一期）。学术界的这一类的论述很多，只不过在进一步探讨这些变化的性质时，未能给予更高的概括和评价。

遥远地影响和制约着这些变化的，是时代的变化。

宋以后的封建社会，就总体特点而言，是不稳定与相对稳定的统一，即由于不稳定而采取一系列加强中央集权的措施而达到相对稳定，产生诸如大都市的发达、市民阶层的扩大、工商业的繁荣、市民文化的兴起等现象。这方面，宋代的变化尤为突出，以至于有些历史学家认为宋代就已产生了资本主义萌芽，认为从历史学的角度看，中国自宋代开始，已经进入了近世史。这种观点，在国外以日本学者内藤虎次郎、宫崎市定为主要代表。他们认为，宋的资本主义已经发展起来，相当于欧洲的十六、七世纪，认为唐宋之际，中国社会历史发生了本质的变革。宋以后的文化是近世的文化，认为宋以后停滞了一千年，明代也没有超过宋的基础。在国内，也有学者从政治上的变化的研究入手，提出宋代开始了平民社会，而不同于以前的贵族社会。如著名历史学家钱穆即持此议，其《国史大纲》以宋代之科举考试，可以使平民、布衣通过考试踏入仕途，不同于以前门阀地主那样讲出身门第来论证其观点。（参见关履权《宋史研究丛书·两宋史论》中

州书画社 1983 年版)

还有温和一些的观点,认为宋代虽然不能标志近代史的开端,但近代中国的新因素在宋代已显著呈现。如法国汉学家埃狄纳·巴拉兹即声言要研究宋代如何比西方更早地成为“现代的拂晓时辰”。

宋代是否已进入了近代史时期,这是历史学家们的课题。我们引证史学界关于宋代是否是近代的争论,至少可以证明一点,那就是:宋代比之前代发生了深刻的变化,这种变化,比之唐代对于六朝以及元明对宋的变化,都是无法比拟的。

时代的变化必然地引起了文人观念上的变化,并进一步影响到文学作品思想内涵与艺术形式诸方面的变化。

传统的文人观念,可以用两条人生道路来概括:一是以屈原、杜甫为代表的仕进道路,“忠君爱民,甚至以身殉国,儒家思想为其哲学基础;另一条道路以陶渊明为鼻祖,归隐田园,忘情山水,采取与统治者不合作的退隐式的人生道路,道家思想为其哲学基础。儒道互补,进退结合,就构成了传统封建士大夫的基本人生模式。有宋以来,传统的“穷则独善其身,达则兼济天下”的人生理想和生活准则被打破了,出现了柳永、苏东坡、关汉卿、李贽、曹雪芹这样一类的人物。

柳永《鹤冲天》词云:“黄金榜上,偶失龙头望。明代暂遗贤,如何向?”科场失意,何处是自己的人生之路?柳永的回答不是“独善其身”,而是:“烟花巷陌,依约丹青屏障。幸有意中人,堪寻访。且恁偎红翠,风流事,平生畅”。他的人生格言是:“才子词人,自是白衣卿相”;“忍把浮名,换了浅斟低唱”。当然,柳永无法脱离时代,他毕竟还是要去参加科举,并以此作为自己谋生的手段,然而,就本质而言,他毕竟不是一位“兼济天下”者,也非“独善其身”者,而是一位“都市生活的迷恋者,下层生活的体验者”,在他身上,传统的道德观念和伦理法则似乎都失去了效力,以“浅斟低唱”为生,并且视为“白衣卿相”,这

在唐代之前是绝不可能出现的现象(大致可上溯到温庭筠,见下文)。譬如李白和白居易在某些方面与柳永相似,但实质并不一样。李白或是“仰天大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人”,“但用东山谢安石,为君变笑静胡沙”,充溢着积极参政的政治热情,“使寰区大定,海县清一”是其人生态理想;或是“五岳寻仙不辞远,一生好入名山游”,以山水、寻仙、访道三位一体,来寻求精神上的解脱。其实质仍是独善与兼济合一的模式。表现在作品中,文人的雅趣是其主流,不象柳永专以都市生活、歌妓爱情为表现对象。李、柳之别,一雅一俗,一古典式一近代式,泾渭分明。白居易在诗歌语言上追求通俗易读,可以视为新历史时期的先驱人物,但他是用通俗的语言来表现传统的、严肃的政治内容,所谓“文章合为时而著,歌诗合为事而作”是也,这与柳永词中所散发出的市井气息和“凡有井水处皆能歌柳词”的艺术特质与审美效应是有区别的。其次,白居易和其它文人,虽然也有大量描写妓女、爱情的作品,但文人狎妓只不过是生活中的小插曲,仕进(或隐退)才是其人生和艺术的主题,而柳永则将妓女、情人作为一个独立的“人”来对待,并且将这种爱情生活作为词的主题来加以表现,这就具有了近现代人文主义的味道。

有人会说,这些特点都是由词这种特殊的文学体裁所决定的,这是不错的。但是,为什么宋代就会兴起这种适宜表现“浅斟低唱”、“倚红偎翠”的勾栏瓦舍生活的艺术形式呢?还是时代的变化使然。时代造就了柳永,柳永也代表了时代。柳永是市井文化的产物,他的出现,有如一片花蕾,预报了近现代弥漫芳春的气息。

柳永的人生观念以及与之相应的文学作品,揭开了一个新历史时期文艺思潮的序幕,它前无古人却后有余响。试看关汉卿《一枝花套·不伏老》中的自白,与柳永何其相似:

我玩的是梁园月,饮的是东京酒,赏的是洛阳花,
攀的是章台柳。我也会吟诗,会篆籀,会弹丝,会品竹,

我也会唱鸬鹚，舞垂手，会打围，会蹴鞠，会围棋，会双陆。你便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽，那其间才不向烟花路上走。

自称是“蒸不烂煮不熟捶不匾炒不爆响当当一粒铜豌豆”。这实在无异于封建不肖子的新人生观念的宣言。

如果说，柳永、关汉卿前后相承，是都市生活和市井文学的象征，苏轼和曹雪芹等则是另一种类型的代表，他们从更深的层次表现了封建后期知识分子对社会、时代、人生的认识，表现了对社会的批判、否定，对自由、个性解放的向往和追求，这更是前所未有的。

笔者曾用“野性”来概括苏轼的性格和人生观（参见拙文《试论苏轼的“野性”及其萌生、发展和形成》，载《文学论集》第九辑）。何谓“野性”？苏轼有诗云：“尘容已似服辕驹，野性犹同纵壑鱼”（《游庐山，次韵章传道》），揭示了自己向往自然、无拘无束的本性与官场生活、社会束缚之间的尖锐矛盾，这不仅不是性格问题，而且可以用之概括苏轼的人生观和整体人格形象。

野性，作为封建时代反禁锢的个性要求，首先是与仕宦对立的概念，即厌恶污浊黑暗的仕宦生涯，向往投入大自然的怀抱以求慰藉。毫无疑问，苏轼也是个忠君爱民的儒家式的封建官吏，但身穿朝服、手持笏板的苏轼，绝不是苏轼给人们的典型形象，恰恰相反，那“朝嬉黄泥之白云兮，暮宿雪堂之青烟”，“初被酒以行歌兮，忽放杖而醉僵”，“感父老之呼觉兮，恐牛羊之予践”（《黄泥坂词》），醉卧路边、衣服全被露水打湿的形象，那头戴蓑笠、脚登木屐，在南国椰林行走的形象更是东坡的本质。总之，“我欲醉眠芳草”，“小舟从此逝，江海寄余生”，“惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色”，“是造物者之无尽藏也”那种对大自然深情的眷恋，是东坡诗文中的主旋律。

其次，“野性”与传统的“归隐”又有所区别：二者虽都是反抗黑暗现实束缚和压迫的表现，但归隐更追求形式上的超脱，野性则重在心灵上的解放，归隐者对黑暗现实的回答是退避，野性则是进取与归隐、出世与入世双重心理矛盾的结合物。所以，苏轼推崇、企慕、并塑造了陶潜，但终非陶潜第二（如果只是一个陶潜第二，本文也就不在此论及了），因为时代已经发生了巨大的变化，那种因某种具体的政治哀伤而归隐的人生在苏轼的时代已不可得，高一个层次的对社会、时代、人生的哀伤是无法用形体的归隐所能解决的。苏轼一生多次准备买田隐居，出现在他诗作中频率最高的字恐怕也非“归”字莫属，但终未能真正归隐。他只能保留对大自然向往、豪放不羁的野性，至于形体的能否归隐，倒是其次的问题了。这一点，与禅宗思想颇为近似。在《记游松风亭》一文中，东坡曾记载了他的一次“悟”的体验：“纵步松风亭下，思欲就林止息。望亭宇尚在木末，意谓是如何得到。良久忽曰：‘此间有甚么歇不得处？’由是如挂钩之鱼，忽得解脱”，从而悟出“当甚么时也不妨熟歇”的道理。这段记载可以为东坡之野性与归隐关系作注。

东坡的野性形象与李白的狂放不羁在外形上非常相似，二者都是醉酒、狂歌、大自然与天才艺术的结合，但其中深含的本质内容却不同。李白的外在表现是哀伤的、衰老的，内里跳跃的却是昂扬的、青春的旋律。“欲渡黄河冰塞川，将登太行雪满山”，似乎是“大道如青天，我独不得出”，然而，深心里却坚信：“乘风破浪会有时，直挂云帆济沧海”，坚信：“天生我材必有用，千金散尽还复来”，苏轼恰正相反，他以豪放著称，也写了大量的豪放诗词，最著名的莫过于：“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”，然而，无论是如画的江山，还是使“强虏灰飞烟灭”的英雄伟业，都无法使他摆脱“人生如梦”的结局，从而露出了骨子里的灰暗色调。

“人生如梦”的命题出现在苏轼经历过乌台诗案之后，这就

使其内涵更为凝重。众所周知，乌台诗案是我国封建社会后期最早出现的文字狱之一，特别是作为苏东坡声望如此之高的大诗人因诗下狱，几乎处死，更是前所未有。这种特殊的遭际使苏轼较早地把握到封建社会由盛而衰的时代脉搏，最切身地体会到封建专制的残酷，从而使他的思想由前期的儒家式的进取发展为“对整个人生、世上的纷纷扰扰究竟有何目的和意义这个根本问题的怀疑、厌倦和企求解脱与舍弃”，这就是“人生如梦”的背景和内涵。

“人生如梦”不是一次偶然的出现，而是乌台诗案后反复出现的主旋律：不仅“人生如梦”，而且一切皆梦：“人间何者非梦幻”（《四月十一日初食荔枝》）；古今皆梦：“君看千古悠悠，浮幻人间世”（《哨遍》）；万事皆梦：“万事到头皆是梦，休休，明日黄花蝶也愁”（《南乡子》）；梦是人生之归宿：“梦里无何是乡”（《十拍子·暮秋》）等，不胜枚举。

如果说，古诗十九首中的“人生寄一世，奄忽若飏尘”，曹操的“对酒当歌，人生几何”，还仅仅是少年的放纵，青春的惆怅的话，那么基于对社会黑暗有着深刻认识的“人生如梦”就是封建制度由盛转衰在文学上的表现、标志或说是里程碑，它是对封建制度具有破坏因素的人生观念，可以说是封建制度的挽歌哀乐。

这一点，很多人还未能认识到，一提到“梦幻”、“色空”一类的概念，就要批判，如有的学者说：“我们对其（指苏轼）骨子里的人生如梦、超尘遁世、虚无缥缈的哲学思想，应有足够的戒心和清醒的认识”。其实，如果抽掉了苏轼的这些思想，也就抽掉了苏轼的灵魂，苏轼的文学作品也就失去了其里程碑的地位。让苏轼再象唐人那样充溢着“盛唐精神”，不但是不可能的，而且是虚伪的、无意义的。对这种从表面上看是“消极”的主题里，看出其积极的作用，需要有高一个层次的审美目光。有位著名的美学家认为：“苏东坡生得太早，他没法做封建社会的否定

者，但他的这种美学理想和审美趣味，却对从元画、元曲到明中叶以来的浪漫主义思潮，起了重要的先驱作用。直到《红楼梦》中的“悲凉之雾，遍布华林”，更是这一因素在新时代条件下的成果”。的确，从苏轼的“人生如梦”到曹雪芹的“红楼”之“梦”，不是历史的巧合，而是有一条线贯穿着的，它们都是时代衰落的投影，而不同于屈原杜甫式的忠君爱民、陶潜式的退隐、李白式的“盛唐之音”；它们都是以佛禅为理论基础，而不同前人的或儒或道，或儒道互补；它们的客观作用都是对封建社会的叛逆、瓦解，而不同于以前的进退互补。表现在文学作品中的思想内涵，宋以后与唐之前，确实是两种倾向、两种境界。

时代的变化、文人观念的变化、文学作品思想内涵的变化，必然地引发文学艺术形式诸因素的变化。

首先是文学体裁的变化。

由唐入宋，中国的文学艺术之神，已从贵族的殿宇步入世俗的社会。她不再主要是士大夫典雅的吟唱，而更多地世俗化、市井化，文学体裁也不再仅仅是诗文正统文学的一统天下，而是出现了更适宜市井说唱的多种文学样式，出现了通俗白话小说“话本”，甚至长篇小说，如《宣和遗事》等，出现了真正具有戏曲性质的杂剧。新的文学体裁虽然不是宋代突然产生的（也不可能“平地一声雷”式的产生），而是在唐甚至更早就已萌生了，但二者之间毕竟有质的区别。如宋的“话本”与唐的“传奇”，无论其使用的语言媒介（白话与文言）、还是作者（文人与艺人）、读者（文人与市民）、内容风格（典雅与世俗）、人物形象（前者多合于士大夫口味，后者多合于市民口味）等等，都有质的不同。小说、戏剧这二种体裁，唐之前可说是“十月怀胎”，宋之后可说是“一朝分娩”。

话本小说与杂剧的出现，可说是一个新的历史时期文学开端的标志之一。

即使在正统文学的壁垒里，也不可避免地发生了深刻变革。