

熊佛西著

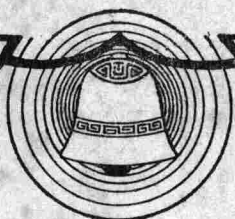
正中書局印行

戲劇大眾化之實驗

戲劇大衆化之實驗

熊佛西編著

正中書局印行



版權所有
翻印必究

中華民國二十六年四月京初版
中華民國三十六年六月滬一版

戲劇大衆化之實驗

全一冊 定價國幣四元四角

(外埠酌加運費匯費)

編著者	熊佛西
發行人	吳秉常
印刷所	正中書局
發行所	正中書局

(734)

晏序

平教運動是改造民族生活的運動。它的內容是多方面的，它的對象是全民的。它不僅注意政治經濟農業及衛生的開發與改革，尤其著重教育的革興與普及。因為教育是一切建設的基礎。

戲劇是藝術教育的一種，在廣大的民衆教育上佔有重要的地位，因為它是直接影響民衆生活的。我國昔日有所謂「高臺教化」之說，足見戲劇與教育關係之密切。可惜現在流行的傳統戲劇不能適應這一時代民衆生活的需要，且現在一般人都把戲劇看成一種消遣品，實已失去了戲劇的教育使命。我們平教會有鑒於此，特在定縣實驗區從事戲劇的研究與實驗，請熊佛西先生主持其事，以期在農村中創造一種適應時代需要的大衆戲劇。我們除作戲劇本身的內容與形式的研究實驗外，尤著重戲劇與教育的效力的研究。整個的定縣農村就是我們的實驗室，就是我們的大舞台。定縣四十萬農民的生活就是我們研究實驗的對象。

熊佛西先生著的這本「戲劇大衆化之實驗」，就是我們在戲劇方面研究實驗的經過——亦可以說是我們的得失經驗。我希望這本書出版之後，不但能影響整個的中國劇壇，並且還能予以我國教育界極大的啓示。書中第七章所說的戲劇制度或「戲劇網」的建設，尤有深長的意義。晏陽初，於定縣平教會。

廿五年十一月。

自序

任何新興文化事業的興起，決不是偶然的。同時，任何文化事業的完成，亦決非十年二十年之間所可成功的。所以對於任何文化運動，我們應該放開眼光，以百年或數百年的過程來論其成敗。這樣才公平，才不至使我們失望。

新興戲劇在中國是一種新的文化事業，也可以說是一種新的文化運動，它雖有了廿多年的歷史，但以文化史的立場來說，這時間並不能算長。現在收穫的成績雖頗有限，但其前途卻異常遠大光明。我堅信五十年以後話劇必深入民間，普遍全國。因為它是時代的產物，是新時代大眾生活的表現。時代的輪子已經在前頭飛奔着，我們既不能搶上前頭去領導時代，那麼至少我們也應該努力追趕時代，否則我們便會沒落。

在過去的二十年中，新興戲劇經過了「文明戲」，「學生劇」，「文藝劇」幾個階段，然而至今還沒有顯著的成績。這原因雖極複雜，但主要的還是由於新興戲劇始終沒有和大眾的生活發生密切的聯繫。近年來我們雖有了戲劇大眾化的口號，但僅僅是口號而已，對於大眾戲劇的內容和形式，始終沒有表證的研究與實驗。

為補救這個缺陷起見，我們不自量力地跑到河北定縣的農村來作大眾戲劇的研究與實驗。大眾戲劇的內容應該是什麼？大眾戲劇的形式應該怎樣？——是我們研究實驗的主要問題。我們是民國二十一年元旦到定縣的，到今年元旦剛剛四年。本書就是我們四年來研究實驗的經過與得失，雖其內容離我們理想的標準還甚遠，但不是從「洋書」或任何書籍中抄襲而來的，乃是同仁一點一滴的，從實際經驗中得來的結果。在本書第一章第三節裏，我們會這樣說：「我們的態度是：不墨守傳統，也不因襲歐西，換言之，我們不但不改革傳統的戲劇，也不硬抄襲西洋的戲劇，雖說它們的一部分原則和原素也是我

們在創造的過程中所要參考的資料。我們主要的依據只是大眾，只是大眾的生活及其環境。我們要腳踏實地，一點一滴的，以研究實驗的精神來從事這個工作。我們要腳踏實地，就是不落空，給這工作找一個實實在在的基礎；我們要一點一滴的進行，就是不躐等，給這工作找一個有條有理的程序；我們不自以為是也不自以為非，給這工作找一個科學的邏輯的結果，因而我們要把戲劇大眾化，要致力於大眾戲劇的實踐，要站在農民當中創造一種新的農民戲劇，必須與農民打成一片，必須深入農村！——從這一段話裏就可以看出本書材料的來源。希望讀者諸君多多指教。萬一它能作為戲劇同志的參考，萬一因它的出版而導引多數同志於大眾戲劇之實踐和推行，那麼我們真是榮幸萬分。我們祇是一個小小的前哨而已。

現在我願借此機會聲明：本書雖是我個人的名義著述的，但實際上是中華平民教育促進會戲劇研究委員會全體同仁努力的結果。領導我們做這種研究工作的是平教會幹事長晏陽初先生。我們平常只知道他是平教運動的領袖，而不知他對於中國的新興戲劇運動也具着十二分的熱忱。佛西個人得有機會到定縣來參加這種工作，完全是得力於他的啓示。換言之，倘沒有他的指導和督促，戲劇大眾化的實驗恐怕現在還沒有開始，本書的出版當然更談不到。第二位同事我應該提及的是陳治策先生。他是我多年的同事，也是第一個和我一塊兒到定縣從事這種工作的人。他無論對人對事都異常熱心，且能刻苦耐勞。我們頭三年的工作差不多大部分得力於他的努力。其次是楊村彬先生。他對於這個工作的貢獻很多。本書的取材和編製多半得力於他的幫助，就是定縣整個的戲劇工作也得力於他的策劃。再其次是張鳴琦先生。他參加我們的工作雖僅僅四個月，但是他的貢獻也不可埋沒，尤其是在這本書的編製上。本書的初稿雖由我口述，倘沒有他很熱心的為我筆記編製，決不能這樣迅速的脫稿。其他如董繡儒女士，賀守文，鞏書田，王家綏，張文彩諸君在抄寫和校訂上，都會給我不少的幫助。

最後我要特別致謝美術家盧淦先生，他為本書設計封面。

熊佛西，民國廿五年九月廿一日，記於河北定縣。

目次

第一章 實驗的動機	一
一、傳統的戲劇不能適應時代需要	一
二、新興的戲劇未曾與大眾發生實際的聯繫	五
三、在農民當中創造一種新的農民戲劇	一五
第二章 劇本問題	二一
一、創作與向上意識	二一
二、寫作經驗	二九
三、結尾問題	四四
第三章 劇團問題	五五
一、我們演劇給農民看到農民演劇給農民看	五五
二、訓練農民劇團的經過	五七
三、集中實驗農民劇團的研究	六二
四、農民演劇的困難	六六
第四章 劇場問題	六九
一、由室內到室外	六九
二、露天劇場的設計及建築	七二
三、東不落崗村實驗露天劇場在藝術上的啓發	八一
四、露天劇場是農村教育文化活動的中心	八五

第五章 演出問題……………

八七

一、演出的意義及我們所依據的基本原則……………

八七

二、我們自己的演出經驗……………

八九

三、觀眾與演員混合的新式演出法……………

九五

第六章 農民戲劇與農民教育……………

一〇一

一、農民戲劇與農民教育的關係……………

一〇一

二、戲劇的五種力量……………

一〇三

第七章 推行或制度問題……………

一〇九

一、戲劇制度的必要……………

一〇九

二、「戲劇網」及其他……………

一一一

三、在望中的大眾戲劇……………

一一五

第一章 實驗的動機

一 傳統的戲劇不能適應時代需要

一八四〇年（清道光二十年）的中英鴉片戰爭，對我們中國是一個極大的威脅！在鴉片戰爭之前，我國向以上國自居，自尊自大，閉關自守，獨善其身，把外人似乎當着夷狄；那時即使有所謂國際交涉，也僅限於鄰近諸國。鴉片戰爭之後，五口開放，打破了我國歷來閉關鎖港的局勢，外來的勢力開始大量的侵入內地，因之我們的一切都發生了變動。

在明清之交，西洋人東來的本來不少，不過那時與外人接觸只限於通商，與鴉片戰爭之後的情形並不一樣。鴉片戰爭之後，我們部分地感到外人的力量和強權，雖說仍未改變自尊自大的觀念，但大體上已不像從前那樣的傲慢自大了。所以在外來的勢力壓迫之下，逐漸的覺得自己的落後。加之鴉片戰爭，英法聯軍之役（一八五六年，一八五九年，清咸豐六年，咸豐九年），中法戰爭（一八八四年，清光緒十年）幾次對外戰爭的慘敗——喪權辱國，因而對外的觀念大變，——先是自省，由自省而羨慕西洋，更進而模倣西洋，模倣西洋科學上的種種製造。同治年間的建設船廠試造小火輪，就是一例。設立同文館（一八六七年，清同治六年），派人到外國去遊歷考察（一八七七年，清光緒三年）……都不外具有同樣意義。

但是這種改習洋務的設施不是根本的辦法，因為當時一般人全然沒有明白西洋的那些科學製造。如兵船大礮之類，並非憑空而來的，在實際上都有它們的來源。他們彷彿把西洋的那些東西看成一個瓜，只要將瓜蔓切斷就可以搬到中國來。結果洋務行了好幾年，對於中國的危弱仍然毫無補救。到一

八九四年（清光緒二十年）的中日之戰，我國大敗，各國又羣相競爭於「勢力範圍」的劃定；如德據膠澳，俄租旅大，英租威海衛九龍，法租廣州灣等，因之朝野大譁，憂國之士都以爲徒學外國的大礮兵船不足有爲，乃進一步的主張採用西洋的政治改造，完成一套變法圖強的理論。當時以康有爲爲領袖的君憲派，力請朝廷變法，清德宗感於事變之急，就引用了新黨，實行變政。這樣產生了所謂戊戌政變（一八九八年，清光緒二十四年）。

戊戌政變是一種實行新政的運動，主要點着重於統治方法的改良。所實行的新政，具體而言：關於考試與學校方面，有廢八股取士制，開辦京師大學堂及各種學堂，獎勵士民著書，製器，捐款辦學；關於兵制方面，是變更兵制，習洋操，裁汰冗兵，力行保甲；關於實業方面，是開辦銀行，設立鑛務鐵路等局，增設鐵路鑛務學堂，設立農工商局，商會；關於政治方面，是刪改各衙門則例，裁汰冗員，誥誡因循，廣開言路等等。這些改革的新政，我們稍加分析，可以看出大半仍是受了外來的影響，換言之，都是模倣西洋的結果。

在這期間，以孫中山先生爲首腦的革命派，則主張推倒滿清，改建共和，因爲他們覺得我們的政治機構，社會組織都不能再適用於已列於國際之林的中國，任何枝枝節節的改革都是沒有用的，加之戊戌政變的失敗，清廷實行假意的立憲，民權思想的輸入，社會之日益不安種種的因素，經過多少人的努力，終於促成了辛亥革命（一九一一年，清宣統三年）。

辛亥革命是一個既換統治方法又換統治者的運動，所以在意義上乃至成就上都比戊戌政變更澈底更重大。其主要的結果與影響是：一，推倒了滿清政府，使國內諸民族一律平等，無復有軋轢凌制的現象；二，剷除四千餘年君主專制，使民主政治得以開始。但是，嚴格說來，辛亥革命本身並未像理想的實現其最高目的，只淺淡的替中華民國打了一個粗疏的輪廓。輪廓以內的一切似乎與革命前無甚差異。換句話說，就是辛亥革命以後，國體的形式雖是改變了，由君主專制改爲民主政體，但骨子

裏的一切，——最顯著的是一般人的思想——仍然是些傳統的舊東西。大多數中國人的生活方式依然是舊式的，陳腐的。這，當然有其原因。

辛亥革命之後，一切的生活方式既是舊式的，仍充滿了傳統的氣息，爲文化之一分野的戲劇當然也未改其舊觀，滿含着違反這新時代需要的毒素。我們試檢視近二十幾年來的戲劇，其內蘊的思想與材料，幾乎都是封建的遺物。倘再考察這種戲劇所流行的區域，與其留存社會的影響，則尤足使我們驚異。

所謂傳統的戲劇，據我們的意見，至少包括：二簧，西皮，秦腔，崑曲，高腔，乃至蹦蹦，秧歌，高蹺，花鼓等戲。這些東西在其本身的發展上，也許都有互相聯繫的關係，但它們又各有其悠久的歷史。在藝術的程式上也各有其相當的可取之點。在它們產生的當時，如果不怕語病的話，也可以說是合乎那一個時代，爲那一個時代，或反應那一個時代的產物。然而「時代」是不斷的進展奔流，正像一條滔滔的江水。如果那一個時代過去了，那一個時代的產物還是一成不變的保留着，（保存在博物館裏我們並不反對）不但失去了存在的意義，且在功能的表現上，也將予社會進展以妨害。我們且舉例，分析言之：像「雙龍會」的愚忠，「丁香割肉」「孝婦羹」的愚孝，「雙吊孝」「浣沙溪」的片面貞操，在這個時代都是應該打倒的。「白蛇傳」「滑油山」之類的戲雖是披着神話的衣裳，但其影響常導領人們迷信神怪。因戀姦而殺夫的「雙鈴計」，因戀姦而殺子的「殺子報」，乃至「遺翠花」，「錯中錯」，「拾玉鐲」，「打櫻桃」之類，在其故事的背後也許含有儆戒的成分，然而由那皮面的表現上，卻會使觀者發生男女之間不正當的思想。「盜御馬」，「連環套」，「落馬湖」，「惡虎村」以黃天霸爲主人公，採自施公案小說之類的戲劇，則予觀衆以盲目的英雄崇拜。

我們大家都知道，辛亥革命之後的中國已走入一個新的時代，人依然是「人」，不再是「奴」了，我們試想上述的這樣東西如何能夠適應這個新時代廣大民衆的需要？再說，國際風雲日益緊張，

我國被列強環伺包圍之中，時時刻刻都有亡國滅種的危險。如果我們還不知振作，還不知努力圖強，還不知實施二十世紀的新的理論主張，還不知應用二十世紀的新文化與科學工具，則只有逐漸沒落！但是我們的民衆如何呢？別的方面暫可不說，僅就戲劇這一極具社會教育功能的文化部門而言，我們大多數的民衆仍舊日日夜夜的迷戀於楊大郎的「替宋主把忠盡了」，丁香之流的割肉療親，「好馬不備雙鞍轡，烈女不嫁二夫男」，「馬備雙鞍路難走，女嫁二夫罵名留」的腐朽的倫理，白蛇青蛇許仙法海，陰曹地府十道閻君的霉鏽的迷信觀念，由於重男輕女婚姻包辦所產生的不正當的男女關係，乃至如黃天霸竇二墩之類的草莽英雄！長此這樣下去，試想我們的民族在二十世紀的今日將何以立足呢？上邊所說的幾次改革運動，不管是洋務的設施也好，戊戌變政也好，辛亥革命也好，其所以先後失敗的原因，據我們的意見，都不外是改革的工夫只用在形式上，沒用在內容上，只用在軀殼上，沒用在靈魂上。所以對於「革命先革心」的主張，至少站在戲劇的立場上，我們是十分同意的。

因而我們認為上述的現象是一個非常危險的現象。戲劇本與大衆生活有密切的關係，而現在流行的傳統的戲劇卻這樣充滿了封建遺毒，不合乎這一時代的需要，如果我們仍讓它們永遠維持下去，沒有新的東西來代替它們，其結果將不堪設想！同時，我們也知道，戲劇是教育大衆最有用的工具，特別在農村社會裏，它是農民享受教育的主要工具。農民知道曹操是奸臣，知道張飛是莽漢，知道王寶釧是良婦，知道潘金蓮是蕩婦，可以說完全是由戲劇上得到的。他們作人處世尤其容易受到戲劇的影響。我們常聽人說，中國大衆的心像一張白紙，任何顏色都可以染得上去。那末，他們從傳統的戲劇裏可以學到些什麼呢？

所以我們覺得，過去的一切戲劇，不但不能適應這新時代的需要，並且對於我們國家民族的康健還有極大的損害！我們不難想到新罈子仍裝舊酒的比喻，我們更不難想到舊酒在新罈子裏的作爲。爲了我們整個國家民族的光明遠大的前途，即使不一定站在一個教育者的立場，我們也曾感到這些傳統

的戲劇不適合這個新時代的需要吧？

當然，如果由純藝術的眼光看來，傳統的戲劇，特別是那被宮廷欣賞而經洗鍊了的西皮二簧，有些程式也是很美的。年來，接受藝術遺產的主張頗流行，傳統的戲劇雖已不合乎這時代的要求，但也未嘗不可作為藝術的遺產而接受。不過傳統的戲劇可接受的地方只是形式方面一部分的原則。傳統戲劇形式方面的原則，與傳統戲劇的本身一樣，都是固定化了的東西，所以我們在把它們作為藝術遺產而接受的時候，於部分的遴選之外，還必須顧到能將這些死東西予以活用的手段。這一部分可接受的原則倘能活用，在新的戲劇創造上，我們認為是有相當裨益的。

二 新興的戲劇未曾與大眾發生實際的聯繫

辛亥革命之後，因為時代變了，傳統的戲劇已不能適應時代的需要，在前一節裏我們略已談過。不過在當時未嘗沒有人因受了革命潮流的影響，感到這現象的嚴重性，而想用一種新的東西來代替傳統的戲劇。在中國新興戲劇運動中，佔據着一個很重要階段的文明戲，便於此時相應而產生了。

文明戲的興起，可以說完全是以辛亥革命為背景的。當時正是政治與社會發生大變動的時期，人人都覺得已由千萬層的束縛中解放出來，為應付並了解當時的新環境，他們都願領受新穎的知識和教訓。所以他們到劇場去，很喜歡多看見些新的事實，多聽到些新的議論。同時，戲劇的從事者這時也正享受着絕大的自由，歷來不能演或不敢演的戲劇，這時都能上演了。因而一經提倡，便受歡迎，文明戲逐漸成就了廣大的開展。

文明戲是怎樣開始的呢？這，我們都知道，應該歸功於「春柳社」。那是一九〇七年（清光緒三十三年）的事，留日學生曾存英，李叔同，吳我尊，謝抗白等人，慨嘆祖國文藝思想的落後，便在日本東京發起了春柳社的組織。當年二月，因國內發生水災，春柳社便第一次在東京舉行賑災遊藝會，

會中的一個節目是「茶花女」的上演。這可以說是中國文明戲的開始。當年冬天，留日學生馬絳士，陸鏡若，歐陽予倩等人，又先後加入了春柳社，因為人才增多，便又排演了「黑奴籲天錄」一劇。這齣戲含蘊着很深的民族意識，在那個時期演這樣的戲，是必然而當然的事。

「黑奴籲天錄」演過之後，該社社員任天知便提議將春柳社搬到上海，結果未被通過，因而不曾實現。任天知見自己的主張不行，便一個人跑回上海與當時也在上海的王鐘聲合作，組織了春陽社。第一次公演的戲是「黑奴籲天錄」，並注意於佈景的設置，結果得到一般的好評。從此，文明戲便在上海，不，在中國各大城市正式開始。這也是一九〇七年（光緒三十三年）的事。

春陽社可以說是中國第一個有組織的新興職業劇團，當時很能抓住一般的視聽，可惜不久便失敗了。春陽社的王鐘聲跑到天津，把文明戲介紹給天津的觀眾，因為沒有唱，沒有鑼鼓，沒有特製的行頭，很引起社會的驚異。然而所演的都是些罵諷官場的戲，所以也頗為觀眾所欣賞。到辛亥武昌起義時，王鐘聲被誣告為北伐都督，被捕處死刑，這一枝突破了京劇（二黃西皮戲）陣地的前哨兵，因而消滅。

在上海方面，春陽社雖已解體，但後起者接踵而來。自一九〇八年（清光緒三十四年）至一九一三年（民國二年）止，這六年間文明戲的活動，正如當時的政局一樣，有着極大的起伏變化。當時先後組織的文明戲劇團有：一社，天義社，仁社，餘時學會，亦社，文藝新劇場，廣洛社，進化團，醒世新劇團，迪智羣，世界新劇團，社會教育團，尚義隊，愛羣社，遊藝助餉團，新劇同志會，開明社，自由劇團，醒社，飛鳴社，醒民新劇團，新民團，模範新劇團，童子演劇團，社會教育進化團，新民社，民鳴社，啓民社，移風社等等。其中有的成立不久便解體了，有的也曾煊赫一時，可是終於都相繼的衰落下去。至於文明戲所流行的區域之廣，也很可驚人，它以上海為起點而達於蘇州，常州，鎮江，南京，蕪湖，九江，南昌，漢口，寧波，溫州，杭州，壽州，紹興，大通，淮揚，四川，青

陽，長沙，木鎮，寧陽，河南，徽州，屯鎮，安慶等地。雖說劇團的本身盛衰不定，但「文明戲」三個字成了一般的口頭禪卻是事實。

爲中國文明戲之始源的春柳社，在辛亥革命後的二年（民國二年）由日本返國，伴着國內殘留的一些文明戲的組織，又活躍了幾年。但不久也逐漸的衰頹下去。這時可以說已到了文明戲整個兒破產的時期。由那時期起直到今日，只要一聽到「文明戲」三個字，馬上會使我們聯想到遊藝場中的那種極醜陋的表演。那末，春柳社的時代已經過去了，文明戲已成爲歷史上的陳迹了。然而這曾經部分的代替過傳統戲劇的文明戲的衰落，原因何在呢？

我們都知道，文明戲的開始是以「社會教育」爲號召的。當時，這在前面已經提過，社會組織因辛亥革命而正在劇烈的轉變，一切的生活方式，社會心理也都隨着起了改革。一般民衆在那樣的時代與環境之下，不知道從，正需要知識份子加以指導，社會教育乃成爲當時的急需。藉社會教育爲號召的文明戲，迎合潮流所趨，便獲得一般人的歡迎與擁護。

不幸後來有許多人把這種東西看得太容易了。他們以爲演文明戲既沒有歌唱，又沒有規定的表演法則，並且還可以利用「社會教育」的名義來解決生活問題，於是無論什麼人都隨心所欲的來參加嘗試。這樣集合了一羣沒有訓練，沒有遠大目標，沒有健全理論的烏合之衆，文明戲怎能不遭失敗呢？劇本的內容趨於下流，也未嘗不是文明戲失敗的原因之一。文明戲最初的劇本，由外國繙譯的或根據外國的小說改編的有「茶花女」，「黑奴籲天錄」，「熱心」，「不如歸」，「空谷蘭」等等。自己創作的有「惡家庭」，「黃孝子萬里尋親」，「社會鐘」，「鐵血健兒」，「誰的罪」，「家庭恩怨記」，「猛回頭」，「閨門訓」，「宦海潮」，「官場現形記」，「明末遺恨」，「新茶花」，「黑籍冤魂」等等。它們不是描寫實際社會的黑暗，就是暗示人生應趨的途徑。這些東西現在看來也許難免被評爲落後，但在當時卻是極新的東西，也會部分的滿足了社會的需要。後來因爲文明戲流行

過廣，新的劇本要求過多，編劇人才又極缺乏，劇本便以坊間流行的彈詞唱本，如「珍珠塔」，「三笑姻緣」等極無意義，極腐敗的故事為題材。爲了迎合觀衆的口味，無聊下流的打諢充滿於劇本之中。文明戲走到這個階段，已完全失去其最初的意義，雖說曾與廣大的民衆發生過相當的關係，但因後來表演的內容日趨下流，仍舊未脫封建的爛套，便又爲一般人所唾棄了。

此外，變本加厲的採用幕表制，有時連那張幕表也不肯鄭重的遵守，不排練，乃至由舊社會的誘惑而造成的演員下了舞台以後的種種罪惡生活，當然也都是文明戲衰落的原因。

總之，文明戲這一新興的戲劇，在興起的當時，劇團風起雲湧，聲勢遍乎南北，確有代替傳統戲劇的可能，但到後來，因上述的種種原因，失去了一般的欣賞與信仰，不但不能代替傳統的戲劇，反而與傳統的戲劇同流合污，完成一套新的封建的把戲！它像傳統的戲劇一樣，也是不能適應這新時代的需要。

在文明戲逐漸衰微乃至消滅的時期，辛亥革命所造成的中華民國的那個機構，因受封建餘毒和舊勢力的摧殘，也曾有過動搖。袁世凱稱帝與張勳復辟，便是最顯著的例子。雖說稱帝復辟都先後失敗，但這確是證明沒有新思想與新方法作背景的空洞形式之改革是靠不住的。因之，一般有志之士見到這種情況，乃想有以糾正，一方面培植中華民國的新氣運，一方面直接間接的阻止那些動搖中華民國新機構的舊勢力——封建餘孽。卒至促成中國文化史上佔一新頁的新文化運動。

新文化運動是民國四、五年（一九一五年及一九一六年）間興起的，最初所表彰的形式是胡適之陳獨秀諸人所領導的文學革命。這運動的興起，幾個先驅者的提倡領導之功固不可沒，但它卻自有其歷史與時代的背景。倘以文學史家的眼光看來，這一運動的產生未嘗不可說是文學發展上的自然趨勢。但站在整個文化的立場來觀察，則外來的刺激與思想革命的影響，也都是促成這個運動興起的原因。

這，嚴格的講來，仍不外是發生於崇拜西洋的觀念。不過這個運動比以前的幾次改革，不管在意義上或實際的表現上，都來得更徹底更重要了。

本來，這個運動全然是思想革命的運動，其所以牽涉到文學上，特別是那白話文之類的文學形式上，完全是因為文學是傳導思想的工具。所以，這運動在最初以文學革命的姿態出現是當然的，這運動的主力首倡者是陳獨秀胡適之諸人主編的「新青年」雜誌。這雜誌創刊於民國四年，對於新文化運動從最初就站在領導者的地位。

新文化運動所內蘊的思想，最顯著的是對民主主義（德莫克拉西）及科學的尊崇，這不可諱言，絕非士生士養的東西。「新青年」雜誌以：一，自主的而非奴隸的，二，進步的而非退守的，三，進取的而非退隱的，四，世界的而非鎖國的，五，實利的而非虛文的，及六，科學的而非想像的——六義昭告當時青年。它的宣言說：「我們相信，世界各國政治上道德上經濟上因襲的舊觀念中，有許多足以阻礙進化而不合情理的部分。我們想求社會進化，不得不打破天經地義，自古如斯的成見，決計一面拋棄此等舊觀念，一面綜合前代賢哲當代賢哲和我們自己所想的創造上道德上經濟上新觀念，樹立新時代的精神，適應新社會的環境。我們理想的新時代，新社會，是誠實的，進步的，積極的，自由的，平等的，創造的，美的，善的，和平的，相愛的，互助的，勞動而愉快的，全社會幸福的。希望那虛偽的，保守的，消極的，束縛的，階級的，因襲的，醜的，惡的，戰爭的，軋轢不安的，懶惰而煩悶的，少數幸福的現象，漸漸減少，至於消滅。」這個宣言裏除顯示了外來的影響之外，更彰明了為適應新時代的需要，充實中華民國新社會和新環境的思想革命的意義。

新文化運動經過民國八年（一九一九年）五四運動的政治洗禮，加強了它的聲勢，一時掃蕩全國，喚起了對時代思想的普遍的覺醒。因而，破壞（其實是懷疑）孔教，破壞禮法，破壞國粹，破壞貞節，破壞舊倫理（忠孝節義），破壞舊藝術（中國戲），破壞舊宗教，（鬼神），破壞舊文字，破