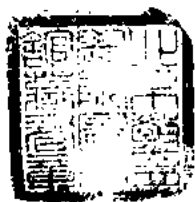


方修編

劇運特輯二集

馬華新文學大系 (九)



星洲世界書局有限公司印行

方修編  
馬華新文學大系  
(九)  
劇運特輯二集

\* \* \* \* \*  
星洲世界書局有限公司印行  
星洲大坡大馬路二〇五號  
吉隆坡·檳城世界書局總經售

\* \* \* \* \*  
1971年11月第1版  
1971年11月香港第1次印刷

印數：初版1000 F.                      字數：458,570字

印張：31"×43"=11.6

開本：6"×8" 1/25                      書號：S.U. 7008

\* \* \* \* \*  
全套十冊定價港幣伍百元

版權所有 \* 翻印必究

# 導言

方修

## (一)

馬華戲劇表演藝術的發展，到了新文學的繁盛時期（一九三七——四二），便滙合了抗戰救亡的熱潮，成爲救亡戲劇運動，呈現了馬華新文學史上空前絕後（迄今爲止）的熱鬧場面。這是抗戰文藝在戲劇表演部門的一個運動，也是抗戰文藝運動中最有羣衆性、最有影響力的一個環節。

救亡戲劇運動的展開是全面的，不論在組織、演出、出版、研究……的任何一個領域，都顯出極其健旺的狀態。總的說來，這時期的戲劇活動，至少有着下列的幾個顯著特點——

其一是戲劇團體的普遍活躍。在前此的各個時期中，戲劇團體的活躍常常限於某一地區，未能普及全馬。譬如馬華新文學萌芽時期的新劇，一般是盛行於新加坡，到了擴展時期即漸漸移到檳城去。當新興戲劇運動在檳城消沉了，馬華新文學晉入低潮時期之後，戲劇運動又改以星洲爲重心，而馬來聯邦各州的劇壇卻始終沒有熱鬧過。現在，隨着救亡戲劇運動的開展，情形就完全不同了。這時期，從星洲以至中南北馬各地，新成立的、或由舊機構重新改組、加強陣容、恢復活動的戲劇團體，有如雨後春筍，紛紛起來，總共不下千幾百個，此呼彼應，聲氣互通。其中如星加坡的一業

餘話劇社」，愛同校友會話劇組，檳城的「今日劇社」，加彭的「前衛劇社」，馬六甲的「南島劇團」等等，都是領袖一方的重要團體。雖然中心領導應推星加坡的「業餘話劇社」，戲劇團體也仍以星加坡爲多，但各地的劇運卻是全面興起，平行發展，且有同樣進度的。

造成這時期的戲劇團體高度活躍的原因，主要自然是戲劇界的羣起參加抗戰工作，大家都想協助籌賑，宣傳救亡，以盡藝術工作者的一份責職。其次則是學生界的普遍支持。因爲星馬各校學生會的活動，當時仍受限制，學生們激於愛國熱情，乃向校外發展，參加戲劇歌詠宣傳等工作，這就大大增加了各地劇團的數量。

其二是演出的空前頻密與多樣化。這時期的戲劇演出是極其多樣化的：有正規的舞台劇，仍舊在劇院（如星加坡的維多利亞劇院）以及各遊藝場的戲台上演出；也有街頭劇、活報、曠地劇等，由一些流動演劇隊在街頭、廣場，以至農村的各個角落表演。有籌賑會主辦的遊藝大會，由衆多劇團參加演出而形成了戲劇界的大會師；也有巡迴表演，由某些劇團巡迴聯邦各地城鄉獻藝。有配合籌賑會的宣傳工作（如精神月會）的演出，也有各劇團獨當一面從事宣傳籌賑。有大批的業餘團體的志願性的戲劇活動，也有一些職業劇團（如馬六甲的南島劇團）的營業性的公演。真可說是多姿多采，熱鬧無比。

由於演出的多樣化，加以戲劇團體衆多，劇人幹勁十足，所以這時期的戲劇演出次數也是空前頻繁的。特別是開頭的三幾年，幾乎每個地區每月都有好幾場以至好幾十場的演出。尤其是街頭劇，量方面更是不計其數。這裏且以檳城爲例，引錄當時戲劇工作者的一段報導：「每個月的宣傳週，國民月會，至少有好幾齣街頭劇配合演出。一週間的宣傳游擊戰，最少也有幾十次。戰區很

廣，整個檳城（包括威利斯省），不啻是市屆或山芭，只要有人主，有一塊空其，就可以作戰了。而這些劇作的主题，都是以配合當前政治形勢的發展需要為立脚點，目的總離不了對民衆的教育與組織。例如「和平的使者」張伯倫正在進行東方慕尼黑工作時的演「兄弟」，漢奸賊衆汪精衛的叭兒狗帶着大批偽幣到這兒來販賣時的演「不明來歷的紙幣」等。」（譚文郁：「現階段檳城話劇運動的檢討」，載一九三九年十二月卅日星洲日報「晨星」副刊）當時戲劇表演的繁盛情況，由此可見一斑。

其三是目的性的鮮明具體。馬華戲劇工作從萌芽時期開始就是一種運動。一般戲劇工作者都把反帝反封、改革社會當作他們的任務。但目的性的鮮明具體卻以這一時期為最。抗戰救亡成爲戲劇活動的主题，成爲評價工作的第一標準，成爲劇人團結的標幟。「業餘話劇社」當時甚至提出「馬來亞戲劇運動綱領草案」，以爲戲劇界同人的行爲準則。這個「綱領草案」分爲「基本理論」及「行動目標」兩部份，並各附有一段「釋義」，全文如下：

### 甲、基本理論

- (一) 爲救亡而從事戲劇運動，以話劇爲主體，推進其他一切戲劇形式。
- (二) 提高戲劇藝術水準。
- (三) 以戲劇力量教育大衆、組織大衆。
- (四) 配合目前抗戰形勢，從事富有救亡意識及適應當地大衆需要的戲劇。

在民族抗戰的今日，一切文化部門都應該在「總動員」的旗幟下努力。作爲藝術救亡武器的戲劇，以其特殊的機能，當然更應該站在先鋒的地位。但在戲劇中，話劇這一形態是最足以負起這一責任的。因爲它不像其他藝術形態，含有或多或少封建的意識。因此，在救亡戲劇運動中，話劇應該站在主導的地位。不過，我們不能忽視其他一切戲劇藝術形態，應該爭取他們到「救亡陣營裏來」。同時要注意逐漸使其變質。在話劇本身也可以酌量利用舊的形式。(一)

但爲了馬來亞戲劇藝術是那樣低落幼稚，話劇以其歷史的短暫，更是如此，我們認爲一件粗製濫造的東西，不足以成爲有力的救亡武器；同時爲了爭取封建藝術所影響的羣衆，所以應逐漸提高藝術的水準。(二)

在戰時，我們的戲劇，必須有教育一般大衆認識抗戰的力量。不僅如此，還得把他們組織起來，成爲抗戰的生力軍。(三)

當抗戰形勢進展時，我們的戲劇應該指示一般大衆所應盡的任務。同時演出的戲劇必須是富有救亡意識的，適應當地大衆需要，爲當地大衆所理解（如地方性方言戲）的戲劇。(四)

## 乙、行動目標

(一) 完成華僑救亡第一階段

(三) 加強戲劇運動者的教育工作。

〔釋義〕

首先，我們的戲劇運動應該和其他一切文化部門一樣，為完成華僑救亡統一陣線而努力。——(一)

爲了這個緣故，我們更不得不首先完成戲劇界的統一陣線。——(二)

至於戲劇運動者的本身，應該有更健全的集體生活，增加自己的教育，庶幾可以負起戲劇的責任。——(三)

這個綱領雖未得到當時戲劇界正式公決採納，但也差不多成了這時期一般戲劇工作者的共同信約。

其四是戲劇專門刊物的繁興。戲劇刊物在這時期也顯得特別繁榮，幾乎每家大報都有戲劇專刊的開闢，如南洋商報的「今日劇影」(一九三七上半年)，「戲劇週刊」(一九三七年中——一九三九年中)，「戲劇知識」(一九四〇)；星洲日報午版的「現代戲劇」(一九三七)及星期刊的「戲劇與銀幕」(一九三八)；新國民日報的「影與劇」(一九三七——三八)；「戲劇長城」(一九三九)；總匯報的「午台面」(一九三八——三九)；星中日報的「戲劇與電影」(一九三七——三九)等等。本來，由於這時期戲劇活動的蓬勃，各報文藝副刊登載有關戲劇的文章，在量上已經大大增加而構成了刊物內容的重要部份，逢有重要的演出，且常常借出版位作為演出特刊，然而這種

情形仍然未能應付戲劇界的需求，所以迫得另出戲劇刊物，專門容納關於戲劇的文字。前此各個時期雖然也有若干戲劇專刊的創設，如馬華新文學萌芽時期的「戲劇世界」（新國民日報），擴展時期的「戲劇」（光華日報）等，但都不像這個時期這麼蔚為一種出版風氣。

這些戲劇專刊的內容的精彩充實，絲毫不遜於當時一般綜合性的文藝副刊。它們所刊登的都是當時一些最有代表性的戲劇文字，如「傷兵醫院」、「金門島之一夜」、「怒濤」、「巨浪」、「日出」、「前夜」、「鳳凰城」、「花濺淚」等重要演出的介紹、批評、檢討；「業餘話劇社」，愛同校友會話劇組等重要劇團的活動或座談內容；以及葉尼、吳達、夏楓、清譚、爾加、嘯平等重要劇人的創作或論文等等。

其五是座談研究風氣的健旺。研究討論的風氣在這時期特別顯得熱烈；理論批評的文字不論在質上量上都是空前的。其中有分析深刻的應評，有指導性的專論；有個人心得的貢獻，也有集體討論的成果，多姿多采，美不勝收。另一方面，座談會的頻頻舉行更是當時戲劇活動的一項特色，具有集思廣益和加強組織的雙重意義。座談會的型式通常可以分為三類：一，戲劇界同人的會商劇運方針、工作路線等問題；二，某一劇團的學習性的集會，幫助團員提高思想認識或藝術修養等等；三，演出後的檢討，由一個劇團或戲劇界聯合召開，檢討某一次演出（一齣或數齣）的成績。這些座談會的內容大多有記錄發表。

此外，如戲劇人才的高度集中，舞台演技的普遍提高，與外地戲團（如先後來馬訪問的「武漢合唱團」及「新中國劇團」）的頻密接觸、交流經驗等，都是這時期的馬華戲劇界的一些新的現象。



以上所述，僅是這時期的劇運的總的形勢或特點。就救亡戲劇運動的具體發展情況來說，則仍有其曲折艱辛的道路。

它的發展情況大抵與這時期的整個抗戰文運相同。一九三七年至三九年，是抗戰文藝運動的高潮期，也是救亡戲劇的全盛期；一九三九年底以後，整個文運漸趨下坡，救亡劇運的熱潮也就隨之下降，晉入了一個比較曲折的發展階段。這樣，救亡戲劇的演進，也就有了前後期的不同面貌，可以作進一步的分析。

這裏先談前半期（一九三七——三九）的情況。救亡劇運的前半期，又可分為兩個小階段：一九三七年初至一九三八年下半年是它的奠基與上升的階段，一九三八年底至三九年底是它的提高與擴展的階段。這種演進情況與當時「業餘話劇社」的領導與影響是分不開的。所以救亡劇運的前半期又可以說是「業餘話劇社」的領導時期。

最先提倡組織「業餘話劇社」的是戴英浪。戴氏於一九三六年下半年主編南洋商報的「文漫界」，一九三七年初起將「文漫界」改為「今日」，分為「今日青年」、「今日婦女」、「今日文化」、「今日藝術」、「今日劇影」等幾個專刊，每日一種，輪流出版。其中以「今日劇影」編得最為精彩，也是這時期最早出現的一個戲劇刊物，對救亡戲劇的推進盡了先驅的作用。戴氏於一九三七年一月至二月間先後在該刊寫了「業餘劇團的必要組織」（一月卅日）和「我們需要的業餘劇團」（二月六日）等兩篇文章，首倡成立業餘戲劇團體。這個倡議獲得爾加、仲鳴、石靈、漂雲等的響

應，於是五人聯名發表了「我們的意見」（二月廿日），算是「業餘話劇社」的組織緣起：

……馬來亞戲劇運動之所以低落，原是客觀環境使它這樣的。尤其是在這有着特殊關係的南洋地方，一切經濟機構，完全控制於一班有閒者們手中。惡劣環境的高壓和束縛，致使每個戲劇的演出，時常受到多方的挫折，一般熱心戲劇的人，也就裹足不前了。所以一些業餘劇社的組織老是陷於沉悶窒息的氛圍中。但是目前的情形就有些不同了：下層的經濟結構更趨動搖，社會形態也日有變化的可能；有閒者們暫時雖能控制經濟，但終控制不了大眾反抗的情緒。惡劣的環境束縛不住大眾集團的力量。因反抗和團結，已深透了大眾。所以這時正是需要以戲劇去組織大眾的時候，也正是戲劇的時代。

我們同人，同在這窒息的氣氛下過了幾許時間，但我們深深地想到在這大時代的前頭，我們應有堅韌卓絕不屈不撓的奮鬥精神，向着這惡劣的環境苦鬥，以大無畏的勇氣，來完成我們的事業。在這原則之下，我們同人沒有顧慮到自己力量的薄弱，沒有顧慮到客觀環境的限制。我們認為環境的困難，可以在共同努力之中去克服；經濟拮据，可以用集體的力量作答覆；人材的缺乏，我們以訓練自己的精神來嘗試。所以我們勇敢地舉起「業餘話劇社」的大旗。我們相信，由於我們這一疾呼，能引起多方面人們的同情與幫助。我們不敢自炫，我們只希望能在劇運的過程中，做些擔土搬泥的工作……

「業餘話劇社」的名稱，就這樣定下來了。於是一面籌備成立，一面展開活動。這時候繼起響應與參加者日衆，包括吳靜邦、陳劍光、葉尼、曾仲賢、蘇棠影……等，人才鼎盛，成爲全馬實力最爲雄厚的一個劇團，許多戲劇團體都跟着紛紛成立或改組，全面展開活動，並以它作爲領導中心，

一般工作唯其馬首是瞻。

「業餘話劇社」當時確也負起了領袖羣倫之責，不但在理論方面起着主導的作用（其成員多為優秀的理論批評工作者，不時發表文章），而且經常協助各團體的戲劇演出，如幫助導演，借給演員，甚至代為編寫劇本等等。葉尼的劇作「父與子」，就是當時特地為星加坡華中學生的演戲而寫的。

在「業餘話劇社」直接間接的領導下，馬華救亡劇運乃蓬勃興起。由一九三七年初至三八年下半年這個階段，可以說是救亡劇運最為活躍的期間。許多新劇團的組織，許多盛大的公演（包括籌賑會主辦的遊藝大會，經常二月一次），許多巡迴劇隊的出動，許多具有高度思想性的劇本的演出，以及戲劇刊物的繁興，座談集會的盛行，就大都是在這一個階段出現的現象。而且這種情形是全馬性的，不獨星洲一地為然。譬如檳城的「今日劇社」，鐘靈中學及和豐與中中學的流動劇隊等，就是在這時候活躍於北馬一帶。

這個階段的劇運又有一個特點，就是演出的劇本多為一幕至兩幕的救亡短劇，諸如「傷兵醫院」、「父與子」（葉尼）、「巨浪」（愛同校友會）、「金門島之一夜」（流冰）、「忍受」（尤兢創作改編）等等；多幕劇還很少被搬上舞台。因而這期間又可稱為救亡短劇風行的階段。

這時候演出的一些救亡劇，在題材上存在着兩個傾向：一是把背景擴及中國的戰區，如葉尼的「傷兵醫院」；一是完全描寫當地發生的事物，可以愛同校友會的集體創作「怒濤」為代表。因此也就引起了一場「南洋地方性劇本」問題的論戰。一方面是吳文翔為文推崇「怒濤」富有現實意義，指摘「傷兵醫院」沒有南洋「地方性」；另一方面是「業餘」的導演黃覺等人出而答辯，認為所謂「地方性」並不限於當地發生的事物，凡與當地讀者有密切關係，為當地讀者所深切關注的事

件，都是具有地方性的。

「傷兵醫院」的內容，作爲一個流行的創作傾向來說，確是有可批評的。但「業餘」同人對於「地方性」的見解，卻也不無可取。近年來馬華文壇出現了不少關於越南戰爭的作品，也是由於當地人民關注這方面的現實的緣故。

### (三)

一九三八年下半年，由於英國在遠東開始執行其「現實外交」，馬華劇運的處境漸感困難，救亡短劇的演出因受壓制而減退（二月一次的籌賑遊藝大會不獲通過）。同時救亡戲劇的表演藝術，也有提高的必要，於是救亡戲劇運動便在「業餘話劇社」的領導下晉入了第二個階段（一九三八——三九），重心在於提高救亡戲劇的演出水準，也即採取迂迴戰略，用質的提高來彌補量的損失。

這就是一九三八年冬「業餘話劇社」排演「日出」的時代背景。

起初，有些文藝工作者對於「日出」演出的意義還不很瞭解，所以發生了一場關於「社會劇」與「救亡劇」的辯論，有人承認「日出」是社會劇，有人則認爲「日出」仍然是救亡劇。當時雲覽有一段文章寫得很好，他說，強調「日出」是救亡劇終將是徒勞的，但其演出意義還是要爲大家所承認——

因爲它是結束了前期戲劇低落及發展後期戲劇繁榮的一個轉捩點，因爲它是加強馬來亞觀眾對舞台劇擁護的一針強心劑，因爲它是爭取救亡劇演出的橋樑，因爲它能夠提高舞台劇在馬來亞的藝術水準，因爲它能夠替今後的救亡劇號召更多的觀眾。最後，因爲它不單在理

論的實踐中教育了觀眾，並且也教育了自己。

這一來，「日出」演出的意義及其與救亡劇運的關係，才算弄清楚了。

「日出」的公演爲馬華救亡劇運打開了一條出路——以質的提高來彌補量的損失；同時也建立了一個新的方向——重視多幕劇。從這時起，各地劇團排演的劇目普遍地從獨幕短劇發展到多幕劇。一九三九年四月初，「業餘話劇社」因積極參與救亡劇運，招致殖民地政府的不滿，下令解散，然而劇運卻仍蓬勃地進行了一段時候，直至一九三九年底爲止。這期間的一個新的現象，就是除了大批獨幕短劇及街頭劇外，戲劇界先後推出了許多多幕劇，包括「前夜」（「業餘」人員與「武漢合唱團聯合排演）、「祕密文件」（工商校友會），「花濺淚」（愛華音樂社），「鳳凰城」（星華教師公會）、「一年間」（加影前衛劇社）、「民族萬歲」（檳城戲劇界）等。

這些劇本的思想內容，比「日出」又進了一步，這就充份顯示了「日出」的公演之作爲「爭取救亡劇演出的橋樑」的意義。只有檳城的一部份不大正派的劇人，曾一度歪曲「提高藝術水準」的理論，藉口「走橋樑」，「毛毛雨下個不停」，把「茶花女」、「少奶奶的扇子」之類的所謂世界名劇頻頻搬上舞台，但不久也就被糾正了。

#### （四）

一九三九年九月歐戰爆發後，馬來亞實施戰時法令，各地籌賑救亡工作受到全面的限制，戲劇活動也不例外。又因爲整個國際形勢對於中國抗戰的不利，一般頑固沒落份子乃四出製造摩擦，主張妥協投降，使到一部份華人對於抗戰前途感到悲觀徬徨，影響到馬華內部的團結，增加了救亡運

動的困難，也增加了戲劇工作的艱苦，於是救亡劇運晉入了它的退潮時期——我們這裏稱它爲「救亡劇運後期」。

這期間，戲劇工作呈現了兩個特點。其一是正規的戲劇活動的低落。譬如舞台劇演出的銳減，部份劇團的停止活動（有些劇人且離境他去），戲劇刊物出版的減縮，座談研究風氣的消斂等等。其次是戲劇工作者的分化；由於劇運的退潮，環境困離，劇人在工作路向上也就有了分野。其中尤以業餘劇人與職業劇人之間表現得更加明顯。

業餘劇人這時候的工作方式主要有兩種。一，化整爲零，向鄉村地區發展，譬如到市郊去表演活報等等。二，在市區的舞台劇方面堅持進步的社會劇與較溫和的救亡劇的演出。

在這方面，他們初時與一些職業劇人合組「實驗小劇場」，公演了「黑地獄」（一九三九年十一月）。這是一齣救亡劇，寫中國某農村的一羣落後，愚昧的居民，有的渾渾噩噩、得過且過地生活；有的準備屈膝投降，做侵略者的奴隸；有的意志消沉，徘徊猶豫，找不到出路；終於，敵人來了，當村民看到敵人是那麼殘酷地殺害了他們的朋友、兄弟、丈夫、兒子，迫得他們無路可走的時候，他們怒吼起來，他們建立起游擊隊伍，參加了民族解放戰爭。

接着，業餘劇人沿着這一路向繼續前進，演出了「魔窟」（一九四〇年二月初，星洲青年口琴會）。這仍然是一齣救亡劇，反映淪陷區的光明與黑暗的搏鬥——流氓惡棍和民族敗類，出賣同胞、發國難財；忠實的農民，死守家園，卻被鬼子槍光殺光；愛國青年男女，於是毅然拋棄家庭，加入游擊隊，發動肅清惡魔的鬪爭。

接着又有「橫山嶺」、「春風秋雨」、「自由魂」等劇的演出。這些也都是救亡劇。例如「自

由魂」(世界名劇「夜未央」改編)，內容描述日寇漢奸暴虐統治下的北平，一批不願做奴隸的青年，雖然處境萬分艱險，還是奮不顧身，為民族生存而苦鬥，甚至犧牲寶貴的生命與愛情，把萬惡的大漢奸連人帶車炸毀了。

業餘劇人走的就是這麼一個路向。

然而職業劇人卻是走了相反的方向。他們在演出「黑地獄」之後，就與業餘劇人分手，改組劇團，先後排演了「雷雨」、「羣鶯亂飛」等不但脫離抗戰，而且也不太有社會意義的劇本。譬如「羣鶯亂飛」(阿英)，那幾乎祇是一個家庭倫理劇。故事是說一個黃姓的家庭，父母早逝，留下三男一女和一筆頗為豐厚的家產。大少爺嗜酒佻佛，庸懦無能；二少爺是個揮霍無度的敗家子；大少奶奶淫蕩陰險，勾搭了二少爺，掌握了家庭的經濟權，把整個家弄得一塌糊塗，最後還設計陷害三少爺和二少奶奶，終於事機敗露，死於非命。本來，「雷雨」也是屬於同類作品，一般認為在社會意義上比起「日出」來有着很大的距離，但偶爾演出一半次，倒也沒有人說什麼。現在職業劇人繼「雷雨」之後又演了「羣鶯亂飛」，顯然就形成了一個路向問題。於是引起業餘劇人的批評，發生了一場大論爭。

當時夏楓會為關於「羣鶯亂飛」的論爭寫了一篇總結性的文章——「馬華劇運的進路」，指出這場論爭的實質，正反映了業餘劇人與職業劇人在堅持抗戰與脫離抗戰這一點上的分化——

在第三時期(指救亡劇運後期)，最明顯的特點，便是從業餘到職業，以及馬華戲劇演出路線的分歧。這兩者是互為因果的。所以，我們還可以說，這一時期中，最大的特點是馬華戲劇界中思想的分野。

爲了提高演劇的水準，和爭取多量演出的機會，業餘劇人往往爲了時間經濟等客觀條件的限制，束縛了他們的工作，所以職業劇人便產生了。爲了上述原因，戲劇職業化是必然的而且應當的。但是我們必須認明「職業化」與「商業化」的分別。戲劇的職業化並不是以戲劇上演的「賺錢」和「虧本」爲最高目的。它必須配合一路來馬華劇運所依存的進步的藝術觀點——即「抗戰戲劇」，馬華劇運才有前途。脫離了這一觀點，馬華劇運是沒有前途的。

我們從最近所公演的多幕劇的節目中看來，就很顯明地表現着兩條路線的分歧。自「黑地獄」公演以來，戲劇的演出分爲兩條路線。一條路線是由「黑地獄」到「魔窟」；另一條路線是由「黑地獄」而「雷雨」而「羣鴛亂飛」，由此還引起觀衆問題的討論以及最近星華業餘劇人給職業劇人的公開信。引起這些問題的唯一原因，我認爲是劇人思想的「分野」而不是單純的「分歧」。

其實，這一批職業劇人的脫離抗戰，也不是這個階段才有的現象。早在抗戰發生前後他們開始搞職業劇團的時候，就已經存在着善於投機取巧的本質。他們原屬「白雪歌劇團」的班底，一九三七年下半年改組爲「中國旅行歌劇團」，便打着「戰時舞台宣傳隊」的旗幟，在南馬一帶以粉腿裸胸號召觀衆，因而受到正派的話劇界的指摘——

「中旅既然是掛着『戰時舞台宣傳隊』的旗幟，可是爲什麼還要『顧着營業起見，不得不演點歌舞來號召號召』？這種行動明顯地暴露了自己的矛盾和投機性。誰不知道在目前最投機的生意，就是掛救亡的招牌，因爲一般羣衆都轉向救亡的熱潮裏了。賣藥的江湖術士，也會利用談救國來推銷他的藥品。那麼『白雪劇團』改組爲『中旅』的動機，很明白的是爲着投合羣衆、顧全營業，臧君自



已招出來的，是「找飯吃」。其實找飯吃何嘗不可以宣傳救亡呢？可是「中旅」卻不能強調這一點。也許是營業關係，所以不得不用歌舞來號召。一個「戰時舞台宣傳隊」利用粉腿裸胸的歌舞來號召觀眾，這個對於戰時的宣傳就成問題了。縱使你演出如何激烈的國防戲劇，影響於觀眾的力量也就可想而知。何況「中旅」根本就不了解國防戲劇的意義，以為沒有「救國救民」的字樣的戲劇就不是救亡戲劇。所以他們（中旅）到峇株巴轄和疏坡的時候，因當地政府禁演所謂國防戲劇，就「祇演歌舞戲及滑稽笑劇」來宣傳救亡（？）了。這種不正確的觀念，我希望「中旅」戲劇同志即刻把他糾正過來。如果我們抱定是為着救亡，就應時刻注意着在不同的環境中，怎樣運用我們的技術來達到宣傳救亡的目的。比如「北四川路之夜」不能演出，我們可以用別的劇目，或者是改用反封建等題材的戲劇。在南僑救亡運動中「封建」是個絕大阻礙的勢力，所以反封建也是救亡運動中一個重要的工作。」（蒼：「劇運漫談」。載一九三八年一月十六日「星中日報」星期刊）

所以，我們可以說，這些職業劇人一路來的表現就不大好，到了救亡劇運後期，氣壓低沉，更易迷失方向，因而受到大家的關注，並非只是演了一齣「雷雨」，或一齣「羣鶯亂飛」就突然引致了論爭。

當時這場論爭的影響似乎頗為深廣，後來許多撰寫劇運回顧一類文字的人大都提到了它。如臧亢的「論馬華話劇界」，就有如下的一段記述：

「馬華職業劇團是直到第三時期（指救亡劇運後期）才興起的，差不多都集中在星洲。成員大部份是以前一個歌舞劇團（從上海南來的）解散後留下來的演員。人雖然不多，卻先後變了幾個名字。第一是「實驗小劇團」，公演過「活地獄」；第二是「中國職劇團」，公演過「雷雨」；第