

FTS

Frontiers of Theatre Studies

FTS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.111-121.

Print ISSN: 3106-8073; Online ISSN: 3106-8081

Journal homepage: <https://www.ftsjournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/fts260113iicto>



中国戏曲美学的国际影响力： 以美国戏剧《黄马褂》（1912）为例

何淑敏 (He Shumin)

摘要： 本文以美国戏剧《黄马褂》（The Yellow Jacket, 1912）为研究对象，探讨中国戏曲美学在西方剧场体系中的传播路径、接受方式与文化重构过程。《黄马褂》借鉴中式剧场技法，展示了中国戏曲“虚实结合”、“以意导形”的美学特征，并在西方引发巨大回响。其对西方现实主义剧场的突破，彰显了中国戏曲美学对西方现代剧场革新的推动作用。中国戏曲艺术得以从“边缘”的唐人街舞台走向纽约、华盛顿等“中心”剧场，得益于彼时欧美现实主义戏剧日渐衰落、亟需革新的需求和美国戏剧界“振兴民族戏剧”的文化愿景，也在某种程度上反向推动了我国“五四”之后的戏剧改良运动，为中国戏剧的现代化探索提供了新的启示。《黄马褂》的成功所引发的一系列“蝴蝶效应”展现了“五四”前后中美戏剧艺术交流的互渗互鉴路径。

关键词： 中国戏曲美学；中西戏剧交流；《黄马褂》；国剧运动；“五四”

作者简介： 何淑敏，广东外语外贸大学博士研究生，研究方向为美国戏剧，电子邮箱：heshumin1995@126.com。

Title: The International Influence of Chinese Traditional Operatic Aesthetics: A Case Study of *The Yellow Jacket* (1912)

Received: 18 Apr 2026 / Revised: 13 May 2026 / Accepted: 05 Jun 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

Abstract: This paper takes *The Yellow Jacket* (1912) as a case study to investigate the dissemination pathways, modes of reception, and processes of cultural reconstruction of Chinese traditional operatic aesthetics in the Western theater system. Drawing on techniques from Chinese traditional theater, *The Yellow Jacket* demonstrates the aesthetic principles of “integrating the real and the fictional” and “guiding form by intention,” and it generated significant resonance in the West. Its breakthrough against Western realist theater underscores the role of Chinese traditional theatrical aesthetics in advancing the innovation of modern Western theater. The journey of Chinese traditional opera from the “marginal” stages of Chinatown to the “central” theaters of New York and Washington, D.C., was made possible by the decline of Euro-American realist drama which urgently required renewal at the time, and the American theater community’s cultural vision of “revitalizing national drama.” In turn, this phenomenon also inversely propelled the drama reform movement in China after the May Fourth Movement, offering new insights for the modernization of Chinese theater. The series of “butterfly effects” triggered by the success of *The Yellow Jacket* reveals the mutual influence and mutual fertilization in Sino-American theatrical exchanges around the time of the May Fourth Movement.

Keywords: Chinese traditional theatrical aesthetics; Chinese-Western theatrical exchange; *The Yellow Jacket*; National Theatre Movement; May Fourth Movement

Author Biography: He Shumin, Ph.D. candidate at Guangdong University of Foreign Studies. Research Area: American drama. E-mail: heshumin1995@126.com.

一、引言

二十世纪初的中西戏剧艺术交流是一个相互借鉴、双向影响的历史进程。当国内“五四”先驱们正热火朝天地试图从西方戏剧形式中汲取营养、以求革新时，中国传统戏曲也以其独特的美学形式对西方剧场产生了广泛而深远的影响。中国传统戏曲作为中华文化的重要组成部分，拥有绵延数百年的表演传统，其美学体系自成一格。与西方戏剧强调写实、因果推进与舞台再现不同，中国戏曲更强调“写意”表达，展现出独特的舞台美学体系。“一桌二椅”的极简舞台空间建构呈现高度的自由与流动性，“虚拟化”、“程式化”的表演风格极具象征性和表现力，而在叙事结构上，中国戏曲多采用较为自由的铺陈方式，更注重戏剧场景的情绪节奏与人物的抒情表达。这一系列美学特征构成了中国戏曲的独特魅力，呈现出“重写意、重表现、重虚拟”的美学特征，也为现代西方剧场提供了丰富的灵感资源。事实上，自十九世纪中叶以来，随着华工大量移民北美，中国戏曲便以粤剧、京剧等形式在唐人街的剧院中传播开来。尽管早期多限于华人社区内部演出，但其独特的舞台语言与异域色彩也逐渐吸引了部分西方剧作家、导演与观众的注意。美国百老汇戏剧《黄马褂》(*The Yellow Jacket*, 1912)的诞生，正是在这一跨文化背景下的产物。

《黄马褂》由乔治·黑泽尔顿 (George C. Hazelton) 与哈里·本里默 (Harry Benrimo) 共同创作，由本里默导演，号称是“一部以中国方式创作的中国剧” (转引自都文伟 70)。与当时美国剧场普遍采用现实主义布景和表演方法不同，《黄马褂》在舞台形式上大量借鉴了中国戏曲的结构性美

学,可以说是中国戏曲美学对外输出的早期代表。这种形式上的“他者技艺 (techne)” (Uzawa, 2023, p.29) 既满足了西方观众对“东方奇观”的想象,也对日渐僵化的西方写实剧场美学构成了挑战和冲击。该剧一经上演便广受欢迎,常驻于欧美主流剧院,并开启了长达三十年的欧洲巡演。作为第一部系统模仿中国戏曲表现形式并获得巨大商业成功的西方剧作,《黄马褂》展示了中国戏曲“虚实结合”、“以意导形”的美学特征,彰显了中国戏曲美学对西方现代剧场革新的推动作用。《黄马褂》为何能在欧美戏剧界引起如此巨大的反响?该剧在多大程度上、如何借鉴了中国戏曲形式?它的成功体现了哪些中国戏曲美学特质在西方语境中被识别与接受,又对西方剧场产生了何种影响?是在什么样的历史、文化与审美语境中,中国戏曲得以进入并影响西方主流剧场?本文聚焦《黄马褂》对中国戏曲美学的借鉴与改编,探讨中国戏曲美学在西方剧场体系中的传播路径、接受方式与文化重构过程,以期回应上述问题,并为中外戏剧交流研究拓展新的视角与分析维度。

二、中国戏曲在美国的最早输出:唐人街剧院与《黄马褂》的灵感来源

要理解《黄马褂》的创作动因和灵感来源,首先要对中国戏曲在美国的传播与接受情况进行简要梳理。中国戏曲表演在美国的传播最早可以追溯到18世纪90年代,当时纽约及费城的部分马戏团和剧院已零星上演烟火表演、皮影戏、木偶戏、哑剧等含中国戏曲元素的节目(都文伟, 2002, p.139)^①。19世纪50年代,美国加州淘金热吸引了大批华人劳工赴美。随着华工人口增长,华人聚居区逐步形成,中国剧团也在此期间逐渐在美国发展起来。1852年,第一家中国戏院“同福堂”(Tong Hook Tong)在旧金山建立,其开幕演出被视为美国戏剧史上有记载的首场中国戏剧演出,也是“当代最奇特且最引人入胜的奇观之一”(Lei, 2003, p.289)。此后,陆续有更多戏院在旧金山及其他华人聚居城市建立并取得商业成功,其中就包括给本里默带来创作灵感的“老中国剧院”(Old Chinese Theatre, 1867)。由于这些戏院大多位于唐人街等华人聚居区,因此被学者们称为“唐人街剧院”。

对身处异乡的华人劳工而言,中国戏曲是维系乡土情感和强化社群认同的重要纽带。在锣鼓声与唱腔之间,移民得以在陌生的土地上重温故乡的记忆,而中国传统表演艺术也随之在异域生根发芽,逐渐引起部分西方观众的好奇与关注,由此开启了中美戏剧文化初步接触与交流的历史篇章。戏曲表演既是华人们的乡愁寄托,也是一种跨越文化的商业尝试。唐人街剧院不仅面向华人,还有意吸引白人观众。为拓展观众群体与提升戏院的影响力,华人戏院采取了一系列策略性举措,如在英语报刊上刊登节目广告,邀请唐人街内外具有社会影响力的人士担任贵宾,必要时聘请翻译等,体现了戏院向白人及国际观众推广中国戏曲舞台所作出的有意识努力(Uzawaz, 2023, p.40)。这些举措彰显了华人戏院对多元市场的敏锐洞察,折射出中国戏曲与西方主流文化的互动与协商。

在华人戏院面向西方观众的宣传营销与中国戏曲独特艺术魅力的双重作用下,唐人街剧院成为旧金山的一大文化象征,吸引了众多白人游客、著名剧作家和评论家的关注。当时部分英文报刊上也时常出现对中国戏曲的介绍或报道。有趣的是,英语剧评界对中国戏曲的评价呈现出两极分化的趋势。有评论家高度赞扬中国戏曲的表现手法,称其为可以媲美莎士比亚的舞台艺术:“中国人是天生的象征主义者,他们在舞台中加入大量程式化的动作,用以取代布景和道具……观众往往难以分辨写实与象征的边界在哪里结束或开始”(The Art, 1909, p.970-971)。而持负面态度的评论家则认为中国戏曲“缺乏庄重,不够沉静,毫无美感,剧作本身非常薄弱、缺乏戏剧冲突,情节几近幼稚单薄”(Chinese Theatres, 1883, p.295)。

^① 另见 Mates (1962), p.25, p.32-33.

这种两极分化的评价，一定程度上源于中西戏剧在舞台空间设计、舞台表现手法、表演体系与叙事结构等方面存在根本性的美学差异。在舞台空间的建构上，中国戏曲具有高度的灵活性与流动性，无须依赖复杂、逼真的道具和布景，而是通过演员的表演与观众的想象共同构建剧中世界，根据剧情需求随心所欲地变化转换，这与西方戏剧所遵循的“三一律”有着本质区别。在舞台艺术的呈现上，中国戏曲具备虚拟化与象征化特征。演员的动作、舞台环境乃至道具的使用均经过高度艺术化处理，体现出“以意导形”的审美原则。此外，中国戏曲的表演艺术呈现出高度程式化的特征，从“唱、念、做、打”四功的展现，到配乐中的曲牌结构与板式变化，再到人物造型、服饰设计等视觉元素，皆遵循特定的艺术规范。而在叙事结构上，“重写意、重表现、重虚拟”的中国戏曲不像西方戏剧那样追求尖锐的矛盾冲突与激烈的情节转折，而是更注重戏剧场景的情绪节奏把控与人物情感的抒发表达，多采用较为自由的铺陈方式，按照自然时空顺序推进剧情，呈现出一种“链线状”的情节组织模式^②。

中国戏曲艺术的鲜明美学特征，为20世纪初的西方戏剧注入了新的创作活力。当时欧美主流剧场长期沿袭19世纪以来的写实主义传统，逐渐陷入审美疲软与形式僵化的瓶颈。沉重的布景、机械化的表演方式以及对现实幻觉的过度追求，使剧场在艺术形式创新与思维突破上举步维艰。在此背景下，中国戏曲所展现的“非幻觉性”（anti-illusionism）舞台理念以及高度象征的表现方式，为西方剧场提供了新的美学参照，也成为《黄马褂》的灵感来源。该剧在情节上借鉴了著名元杂剧《赵氏孤儿》的复仇叙事，剧中角色的人名，如武豪杰（Wu Hoo Git）、“慈母”（Chee Moo）、“杜鹃花”（Due June Fah）等均采用粤语音译，这或许是作者为了突出“中国风貌”而精心设计的巧思。然而，《黄马褂》之所以自称“以中国方式创作的中国戏剧”，关键并不在于剧情本身，而在于它在舞台布景、演员服饰、表演程式上对中国戏曲艺术的全方位借鉴。

作为土生土长的美国白人，本里默为何要创作这样一部“中国戏剧”？在谈及创作动机时，本里默坦言自己对当时盛行的现实主义剧场感到厌倦，而早年在唐人街剧院的观剧经历，则为他提供了重要的灵感与美学启发：“想起老杰克逊大街剧院里的中国人用椅子来指代山峦，我忽然意识到我要写的是一部以演员为主并能赋予观众想象力的作品”（转引自都文伟，2002, p.154-155）。《黄马褂》的创作动因在于摆脱现实主义对舞台空间与视觉再现的束缚，借助中式戏曲中“以虚代实、意先于形”的舞台美学，让戏剧回归依靠演员的身体与程式调度来激发观众想象力的本质。下文将从舞台空间、表演程式与观演关系等方面入手，具体分析《黄马褂》如何通过融合中国戏曲的舞台语言，构建出一种既富于异域情调、又具备跨文化可通约性的剧场美学。

三、“他者技艺”的剧场魅力：中国戏曲美学与《黄马褂》的国际反响

正如本里默在采访中所言，《黄马褂》的创作初衷并非单纯对异国风情的猎奇模仿，而是基于对现实主义剧场的反思，主动探寻一种更具象征性与表现力的戏剧形式。该剧在舞台布景、服饰、音乐乃至观演关系等各方面系统性地借鉴了中国戏曲艺术，具体表现在：采用中式舞台中“一桌二椅”的极简布景、运用中式打击乐进行配乐、引入程式化的舞台动作、以及对“检场人”（Property Man）的创造性运用。这些中国戏曲艺术为观众提供全新的视听体验，也为《黄马褂》赢得了相当高的国际声誉。

就舞台空间的设计而言，不论是演出剧照还是剧本中的舞台指示，都表明《黄马褂》几乎在全方位上借鉴了中式剧院的舞台布景风格。作者在剧本中对舞台布置进行了详细描写：“舞台上设有两扇门：左侧为演员入场之门，右侧为出场之门。舞台后方中央是一片椭圆形空地，四周围着护栏，乐师就坐于其中……墙边装饰着中国风格的横幅和寓意吉祥的标语，上方悬挂着巨大的灯笼”

^② 有关中国戏曲的艺术特征及叙事结构，参见饶芃子(主编)(1989),《中西戏剧比较教程》，p.80-84; p.129-131.

(Hazelton and Benrimo, 1913, p.4) ^③。从 1912 年富尔顿剧院演出的剧照 (图 1) 可见, 舞台两侧的门上方挂着“出将”和“入相”两道横幅, 呈现出鲜明的中式舞台特征。对于当时的西方观众而言, 《黄马褂》舞台空间的新颖之处在于道具的呈现方式, 舞台的主要表演区域非常空旷, “左侧摆放着一个大型道具箱, 其上方堆放着椅子、桌子、坐垫等演出所需的道具” (p.4)。

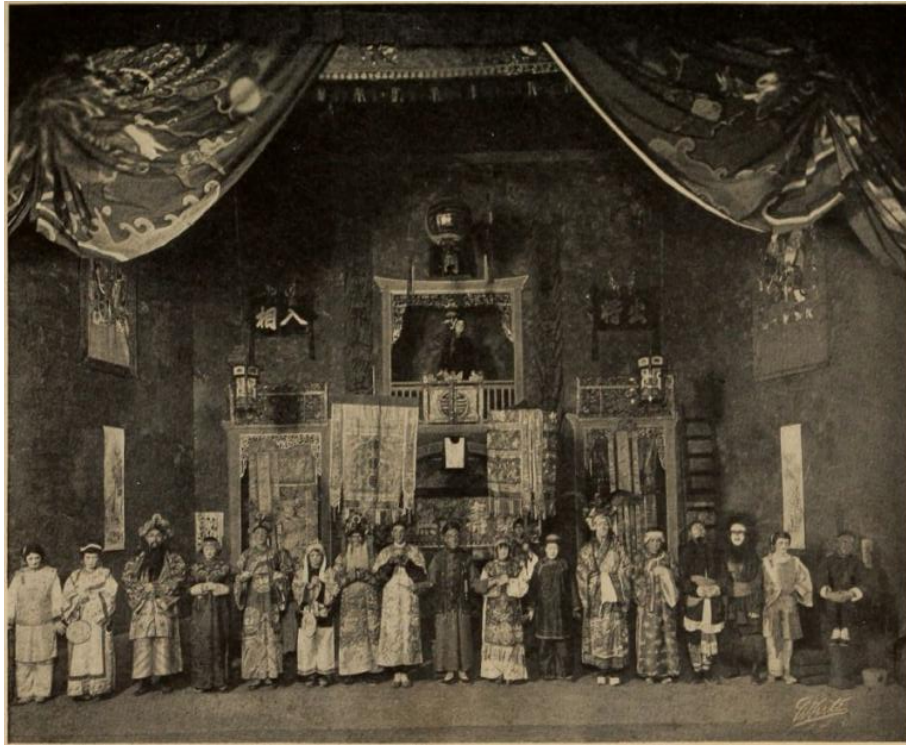


图 1: 1912 年《黄马褂》在富尔顿剧院演出的剧照, 摘自 W. Eaton (1916). *Plays and Players*。

Figure 1: A Photo of *The Yellow Jacket* performed at the Fulton Theatre in 1912, from *Plays and Players* by W. Eaton (1916).

这些道具的使用也如中国戏曲般极具象征意义。剧本通过桌椅的不同摆法、“歌队” (Chorus) 的解说、以及演员的动作表演来表示不同的场景。如第一幕中, “检场人”将“一桌二椅”摆放在舞台中央, 铺上红布、摆上座垫, 随后由“歌队”向观众解释: “这是国王武先人的宫殿” (p. 38)。而到了第二幕, “检场人”将四张凳子并排摆放, 四把椅子紧贴着凳子摆放在后方, 助手拿来两根竹竿用作船桨, 演员侧躺于椅子上方, 作出相互调情的表演, 由此象征着一艘“漂浮于银色爱河之上的花船” (p. 82-83)。这种对道具与舞台空间的创造性运用, 在 20 世纪初的欧美剧场中可谓前所未有。它为观众提供了广阔的想象空间, 同时也将表演提升至高度虚拟与象征的层次, 使观众从被动的“窥视者”转变为主动参与想象与意义建构的“合作者”。有学者认为, 《黄马褂》将“戏剧过程重新定义为一种意义生成的过程”, “任何物体都可以通过与特定的语言或动作建立联系, 用来指代任何其他事物” (Litche, 1995, p.33)。

除了道具的象征性运用, 《黄马褂》也借鉴了中国戏曲中的虚拟化表演传统。作者在舞台指示中特别使用“假想中的门 (supposed door)”、“假想中的筷子 (supposed chopsticks)”等表述, 明确指出相关场景需通过无实物表演来呈现, 如: “检场人牵出一匹假想中的马, 他 (大花面) ^④

^③ 以下引文只标注页码, 不再一一说明。

^④ 大花面 (Tail Fah Min) 是“水仙花”的父亲。作者在角色介绍表中将其标注为“Great Painted Face”, 显然借用了中国戏曲中“花脸”行当的概念。

便开始做出上马的哑剧动作……他随即抽打那匹假想中的马” (p.12)。这种高度依赖动作程式与观众想象力的表演方式，充分体现出中国戏曲“以虚写实”的写意特征。这种虚拟性表演打破了现实主义剧场对道具和布景的依赖，极大地拓展了舞台表现的自由度，使得表演更具程式感与象征意味。此外，该剧在配乐、服饰与妆容上均融入浓郁的中式风格，为观众带来焕然一新的视听体验。

《黄马褂》对中国戏曲技艺的借鉴，使其在由现实主义主导的欧美剧场中脱颖而出。该剧自1912年在纽约首演后，又相继登上欧洲各大剧院的舞台，展开长达数十年的巡演历程，更受到马克斯·莱因哈特 (Max Reinhardt)、古斯塔夫·林德曼 (Gustav Lindemann)、亚历山大·泰罗夫 (Alexander Tairov) 等多位欧洲著名导演的青睐。凭借着其独特的剧场魅力，《黄马褂》成为20世纪上半叶极少数在全球范围内巡演的“东方题材”剧作之一。欧洲巡演的巨大成功使其被誉为“一部具有国际影响力的美国先锋实验剧” (Uzawa, 2023, p.30)，各大戏剧学者和评论家纷纷称赞其为“一部真正的创新之作”，并指出“这一切或许说明，中国的戏剧观众比我们更具想象力与敬意” (The Yellow Jacket, 1912)。

但《黄马褂》的创新之处不在于其表层的异域风情，而在于它对中国戏曲表演中“虚拟性”、“象征性”等核心美学精髓的准确把握与创造性转化。这种创造性转化尤其体现在对“检场人”的角色化处理上。在传统中国戏曲表演中，“检场” (又称“走场”) 是一个不可或缺的职务，主要负责道具搬运、场景调整等辅助工作，类似于西方剧场中的道具员。二者的核心区别在于，出于对“现实主义幻觉”的强调，西方的道具员需隐匿于观众视野之外，道具的摆放和更换都在幕间或暗场时完成；而传统中国戏曲中的检场人可以在舞台上公开活动，除了切换场景和更换道具，还需在必要时协助演员在台上快速换装、根据剧情需求给演员传递道具，或是负责撒火彩、喷血彩等特效的制作。检场人的可视化存在，不仅与早期戏曲舞台空间缺乏布景遮挡的开放式物理结构有关，更根植于中国戏曲独特的观演理念。对于中国戏曲观众而言，看剧是一种建立在“虚拟”基础上的审美共识，因此观众与演员并不强调舞台幻觉 (于建刚, 1999, p.97)。在这种观演机制中，观众可以对检场人在台上来回走动“视而不见”，而检场人的存在也丝毫不会破坏演出的连贯性。舞台上的“虚”与“实”共存，以及检场人的“在场”构成了戏曲写意美学的有机组成部分。

《黄马褂》充分吸收了这种写意美学，并将其创造性地运用到戏剧的呈现中。与传统中国戏曲一样，《黄马褂》中的“检场人”需要承担场景的切换、道具的摆放等常规检场工作。然而，与中国戏曲中观众对其“视而不见”的默契不同，《黄马褂》中的“检场人”不仅是幕后工作的执行者，还成为表演本身的一部分。剧中的舞台指示常有“检场人”在帮助角色整理着装后“心满意足地抽起烟来” (p.5)，或是为演员地上道具后“坐下并读起中文报纸” (p.63) 的动作描写。通过将“检场”工作以幽默化、角色化的方式融入剧情，《黄马褂》有效模糊了现实与虚构、演出与制作之间的边界，使观众在不断“看见表演如何被制造”的过程中，既沉浸于剧情，又被时刻提醒“这只是一场表演”。这凸显了戏剧本身的虚构性，对现实主义剧场的幻觉性传统构成了直接挑战。

《黄马褂》对中国戏曲美学的借鉴、模仿与化用使其成功突破了“第四堵墙”的束缚，为欧美剧场带来了审美经验上的震撼与形式革新的新动力。评论界尤其赞赏该剧的中式剧场美学对西方观演关系所带来的积极转变：“它不仅郑重其事地邀请我们接受这些表演规则，同时还要我们为这些规则本身感到愉悦”；尽管检场人的“可视化”打破了舞台的幻觉，引发观众“捧腹大笑”，却并未影响观众对角色的共情 (Second Thoughts, 1916)。这一剧评从侧面反映出现实主义剧场主张将

表演塑造成“生活的再现”，要求观众进入一种“忘记自己在看戏”的舞台幻觉中的理念并不总是正确的。《黄马褂》让观众在意识到戏剧虚假性的前提下仍被打动，说明剧场的魅力不在于对现实的逼真复制，而在于对观众能动性的调动，这在某种程度上推动了欧美非现实主义戏剧的发展。

《黄马褂》的成功，不只是中国戏曲艺术的魅力在西方剧场的昙花一现，其后续影响是深远而持久的。它使更广泛的观众展示了中式舞台的极简布景和极具象征性的表演程式，并在其首演后的十年间，直接或间接地影响了美国众多戏剧艺术家的剧场实验，“为美国简易舞台(simple stage)播下了一颗重要的种子”(Feinsod, 1992, p.67)。其中，美国著名独角戏表演艺术家露丝·德蕾珀(Ruth Draper)受到的影响最为直接，她的独角戏往往使用素色幕布为背景，舞台上摆放几张桌椅、通过帽子和披肩的不同搭配来塑造不同角色，可谓开创了美国简易舞台的先河。而她的舞台艺术恰恰受到了《黄马褂》的启发，“这部剧告诉露丝非具象化幻觉(non-scenic illusion)可以在舞台上取得什么效果……它向露丝揭示了现代剧场中一种新的想象规则”(Zabel, 1960, p.33-34)。

同样深受影响的还有普利策奖得主桑顿·怀尔德(Thornton Wilder)。虽然目前尚无确凿证据表明怀尔德曾亲自观看过《黄马褂》的演出，但据资料记载，他“读了所有关于该剧的资料”，包括剧本、剧评、剧照和当时的宣传画报等(都文伟, 2002, p.176)。《到特伦顿和卡姆登的愉快旅行》(*The Happy Journey to Trenton and Camden*, 1931)仅用四把椅子就营造出一场汽车旅行的舞台印象，这与中国戏曲中“一桌二椅”的美学理念可谓异曲同工。而在其代表作《我们的小镇》(*Our Town*, 1938)中，怀尔德创作了“舞台监制”(Stage Manager)这一兼具叙述者、道具员与演员功能的角色。他“头戴帽子，嘴里叼着烟斗”(Wilder, 2003, p.3)，在舞台上摆放桌椅道具，不断穿梭于角色与剧情内外的边界，令人联想到《黄马褂》中一边协助演员换装、一边悠闲地抽烟看报的“检场人”。两者都以非幻觉化的形式将后台机制显化，凸显了剧场的虚构性与表演性。怀尔德通过融合中式舞台写意精神与西式叙事结构的探索，在拓宽美国戏剧的形式边界的同时，也为现代剧场的非写实表演树立了典范。他的创作印证了《黄马褂》作为中国戏曲美学的跨文化传播载体的深远影响。可以说，《黄马褂》不仅是一次跨文化的模仿实践，更是以其实验性的形式与美学，切实地参与到20世纪初西方戏剧革新的历史进程中。

四、双向交流的文化机制：从《黄马褂》到“国剧”运动的反向塑形

在分析《黄马褂》引发的市场热潮及其对西方剧场产生的深远影响时，除了看到该剧对中国戏曲元素的借鉴、模仿和移植外，更需要进一步分析为什么这部由西方人打造的“中国戏剧”反而比由华人创作的中国戏曲更受西方观众青睐。换言之，作为一种“他者技艺”，中国戏曲美学是在何种历史文化语境、借助何种文化政治话语进入到美国主流艺术领域？此外，《黄马褂》在欧美剧场引发的非现实主义实验又如何对中国本土的戏剧革新运动产生“反向影响”？对以上问题的解答，有助于我们更深入理解中美戏剧交流互鉴过程中所牵涉的复杂文化机制，揭示“边缘”如何在文化流通中影响“中心”，并反过来激活自身的文化传统与现代转化的潜力。

就其表现形式而言，《黄马褂》之所以比“正宗”中国戏曲更易被西方市场广泛接纳，一个很重要的原因在于剧作在精湛模仿中国戏曲形式的基础上，根据西方观众的审美习惯，对细节进行了调整，以便他们能够更好地理解这种“他者技艺”。例如，剧中担任叙述者的“歌队”是作者为引导西方观众进入“中国戏剧”的审美语境而特别设计的角色。“这个意义框架为整场演出的意义生

成过程设定了基本条件”，它明确了舞台行为应如何被观看、被解读^⑤。可以说，“歌队”的加入为西方观众提供了理解中国戏曲虚拟性、象征性表演的认知入口，在一定程度上弥补了文化差异带来的接受障碍。此外，剧中虽然大量运用了中式打击乐，但在节奏、音色与运用方式上都进行了有节制的柔化与调整，以迎合西方观众的音乐审美偏好，避免因音响风格过于陌生而可能引发的审美排斥。这种忠实于戏曲形式而又进行本土化调适的策略，体现了创作者对跨文化传播策略的敏锐把握，使《黄马褂》成为中国戏曲美学在西方被理解与认可的重要转译范例。

然而，从更宏观的角度来看，《黄马褂》所代表的中式戏曲艺术得以被美国主流剧场认可，与其所处的文化政治语境密切相关。除上文提到的现实主义瓶颈外，该剧的成功也得益于20世纪初美国建构民族戏剧的需求。长久以来，美国戏剧一直以欧洲戏剧为蓝本，缺乏本土的创新。有评论家指出，美国剧作家身处缺乏审美深度的文化环境中，不得不以满足观众肤浅的娱乐需求为创作原则，却又被要求“建立一套能够与欧洲比肩的现代民族戏剧体系”，他们“在这场国际竞赛中”显然处于劣势（Mackaye, 1908, p.408）。这从侧面反映出美国戏剧所面临的文化焦虑及其与欧洲艺术文化之间说不清道不明的暧昧关系。一方面，20世纪初的美国仍缺乏一个真正成熟的“民族戏剧”传统，其剧作和审美在很大程度上依赖对欧洲戏剧规范的借鉴，始终处于“文化追随者”与“模仿者”的位置；另一方面，随着19世纪末工业化的飞速推进，美国迅速跃升为全球资本主义体系的核心力量之一。这种“经济强国”与“文化附庸”之间的落差，引发了美国知识界与艺术界强烈的文化焦虑。正是在这种矛盾而复杂的文化语境中，《黄马褂》的成功才具有了特殊的意义，它为剧评界提供了一个突破现实主义戏剧范式的新参照，同时也引发了对美国戏剧的娱乐化及审美浅薄如何“阻碍本土作家成长与培养”的讨论（Hamilton, 1914, p.314）。

值得注意的是，《黄马褂》在1912年纽约首演后并未立即跻身美国主流剧场体系，相反，该剧是在随后的欧洲巡演中赢得了更广泛的艺术认可。莱因哈特、林德曼、泰罗夫等欧洲知名导演对该剧的肯定，从侧面印证了此前美国剧评界对本土戏剧贫乏与僵化的批评，也为《黄马褂》提供了来自欧洲“文化权威”的外部肯定。当《黄马褂》于1916年重返纽约舞台时，其定位也从最初的“以中国方式创作的中国戏剧”，悄然转变为一部具有美学创新意义的“美国先锋剧作”。因此，“《黄马褂》似乎代表着美国戏剧的一个潜在转折点：它正摆脱二流娱乐的肤浅标签，力图将自身确立为一种应当获得国际认可的国家艺术”（Kim, 2010, p.81）。此后，该剧在美国进行了为期数年的国内巡演，使中国戏曲艺术在美国得到了前所未有的可见度，也为德蕾珀、怀尔德等后来的剧作家从中国、日本等东方戏剧中汲取灵感创造了重要契机。从这个意义上说，中国戏曲艺术得以从“边缘”的唐人街舞台走向纽约、华盛顿等“中心”剧场，在某种程度上得益于彼时美国戏剧界“振兴民族戏剧”的文化愿景（Kim, 2010, p.84）。当然，这个过程中所牵涉的种族不平等、东方主义想象、“黄面孔”表演等问题不容忽视，这在学界已有充分而深入的探讨^⑥，本文主要聚焦于中美戏剧交流与互鉴的动态过程及其复杂机制，相关问题在此不作赘述。

《黄马褂》在国际上引发的反响，不仅是中国戏曲艺术从“边缘”走向“中心”的流动，也在某种程度上反向推动了我国“五四”之后新月社的戏剧改良实践，为中国戏剧的现代化探索提供了新的启示。在新文化运动中，传统戏曲被视为“旧剧”而遭到质疑与排斥，但《黄马褂》在欧美舞台上的成功却使吴宓、洪深、张彭春等留美戏剧人重新认识并审视传统戏曲的艺术价值。有研究指

^⑤ 有关“歌队”在剧中作用的详细分析，参见 Lichte (1995), p. 25-28.

^⑥ 参见 Kim (2010)，以及姜萌萌(2013)。

出,洪深曾在1919年《黄马褂》纽约重演期间为剧组提供过演出指导和技术协助,并与吴宓一同观看了该剧的完整演出;1920年,洪深与张彭春在纽约合作编演英文戏剧《木兰从军》时,借鉴了《黄马褂》中“以洋人演中戏”的艺术转译手法,并在形式处理上进行了反思与优化,强调表演的功能性与对情节的服务性,以避免《黄马褂》“为程式而程式”、程式过度表演化的问题(姜荣刚,2025,p.136)。

这种中西结合的编演方法也影响了张彭春回国后在新月社为泰戈尔排演的诗剧《齐德拉》,这次演出被视为“‘五四’后戏剧改良转向的一个标志性事件,它扭转了此前戏剧改良单一效仿西方写实主义戏剧与废弃旧剧的发展趋向,顺应世界戏剧尤其是美国戏剧发展的新潮流,试图在现存新旧剧之外,探索出一条真正融合中西的中国式戏剧道路”;而新月社的戏剧改良实践,也被视为后来的“国剧”运动的前史(姜荣刚,2025,p.136)。就其理念内核而言,“国剧”运动追求艺术的象征主义与表现主义,推崇传统戏曲的写意特征,这在很大程度上受到西方(特别是美国)非写实艺术浪潮的影响。而这在某种程度上又与《黄马褂》的巨大反响及由此引发的美国戏剧革新密切相关。宋春舫就从美国作家哈姆林·加兰(Hamlin Garland)关于欧美剧坛日趋乏力、唯有借鉴中国戏曲的象征艺术以寻求革新的论述中获得启发,开始反思激进派彻底废弃旧戏的立场,重审旧戏的价值,并提出新旧剧并行不悖的戏剧改良方案(姜荣刚,2025,p.137)。这种兼收并蓄的戏剧革新观念,为中国现代话剧的进一步探索与成熟作了重要铺垫。

从《黄马褂》的成功所引发的一系列“蝴蝶效应”中,我们得以观察“五四”前后中美戏剧艺术交流中的互渗与互鉴路径。如果说新文化运动在“德先生”与“赛先生”的口号下对西方戏剧的高度推崇体现了典型的“西戏东渐”,那么与此同时,《黄马褂》在西方剧坛引发的热烈反响,以及此后20年间西方剧场通过吸收中国戏曲艺术寻求形式与美学革新的趋势,则正是“东戏西传”的重要例证。“西戏东渐”与“东戏西传”的并行不悖揭示出中西戏剧交流不是单向度的,而是一个动态互动、双向流通的过程。而无论是东方对西方的借鉴,还是西方对东方的吸收,本质上都是东西方文化在各自特定的历史语境与社会变革需求推动下所形成的戏剧文化运动。这些文化运动,不仅反映了艺术层面的审美转型,更深刻地参与并重塑了当时的社会思潮与文化认同。正是在这样的双向流动中,戏剧成为了连接中西、沟通古今的重要桥梁。

五、结语

本文以《黄马褂》为切入点,回溯中国戏曲自淘金热时期随移民入美的早期传播脉络,呈现唐人街戏院作为跨文化中介的功能。正是在西方现实主义逐渐审美疲软的历史节点上,中国戏曲的“非幻觉性”舞台理念、象征化程式与极简舞台空间为美国剧场提供了新的形式资源,并成为《黄马褂》的创作灵感来源。黄马褂在充分借鉴吸收中国戏曲的象征性和写意性美学的基础上,根据西方观众的审美习惯对中式舞台语言进行系统化转译,通过“歌队”和“检场人”的设计突破虚与实的边界,使其在欧美剧坛脱颖而出。这不仅拓宽了西方观众的戏剧审美维度,更促进了对剧场本体属性的重新思考。其影响进一步渗透至德蕾珀、怀尔德等艺术家的戏剧实验中,助推了美国现代戏剧在极简布景与象征表演等方面的美学转向。需要指出的是,《黄马褂》的成功并非简单的东方异域风情展示,而是中国戏曲作为一种美学资源与文化资本,在欧美剧场自身革新诉求与美国国家戏剧建构需求的双重驱动下,实现从文化“边缘”向“中心”流动的典型案例。

从中国戏剧发展的脉络审视,《黄马褂》在西方引发的反响又通过留学知识分子之眼“折返”国内,影响了“五四”以后新月社的戏剧改良实践与“国剧运动”。一方面,西方对中国传统戏曲美学的推崇与认同,促使国内知识界重新审视戏曲程式与写意传统的现代价值,反思此前“新/旧”对立的简单化叙事;另一方面,西方对中国戏曲的改编与转译方法,也激发了国内戏剧人以中西融合、兼收并蓄的方式探索符合中国国情与民族特性的现代戏剧发展之路。由此可见,中西戏剧交流绝非单向的传播与接受,而是在特定历史与文化政治语境中展开的双向塑造、动态互渗的过程。戏剧文化在“边缘”与“中心”之间的流动,始终伴随着美学形式、市场机制与文化权力的复杂协商,并最终催生出新的剧场范式。《黄马褂》既是中国戏曲美学早期跨文化传播的一个关键节点,也是现代戏剧全球化进程中,中西戏剧元素相互杂糅、彼此生成的一个标志性个案。它生动揭示了跨文化戏剧交流中“影响”与“回流”、“借鉴”与“重塑”交织互动的复杂图景。

基金项目: 本文系国家社科基金重大项目(22&ZD285)“百年来中外戏剧交流史文献整理与研究”的阶段性成果。

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

ORCID

Shumin He ^{ID} <https://orcid.org/0009-0006-7096-2282>

References

- Chinese theatres in San Francisco. (1883, May 12). *Harper Weekly*, 295. DOI: https://archive.org/details/sim_harpers-weekly_1883-05-12_27_1377/page/294/mode/2up
- Eaton, W. P. (1916). *Plays and players, leaves from a critic's scrapbook*. Stewart & Kidd Company.
- Feinsod, A. (1992). *The simple stage: Its origins in the American modern theatre*. Greenwood Press.
- Hamilton, C. (1914). What is wrong with the American drama? *The Bookman*, 39(3), 314-319. DOI: https://archive.org/details/sim_bookman-a-review-of-books-and-life_1914-05_39_3/page/314/mode/2up
- Hazelton, G. C., & Benrimo, J. H. (1913). *The yellow jacket: A Chinese play done in a Chinese manner*. The Bobbs-Merrill Company Publishers.
- Kim, J. Y. (2010). Tying on *The Yellow Jacket*: Performing Chinese exclusion and assimilation. *Theatre Journal*, 62(1), 75-92. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/tj.0.0305>
- Lei, D. (2003). The production and consumption of Chinese theatre in nineteenth-century California. *Theatre Research International*, 28(3), 289-302. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883303001147>
- Lichte, E. (1995). What are the rules of the game? Some remarks on *The Yellow Jacket*. *Theatre Survey*, 36(1), 21-36. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0040557400006463>
- Mackaye, P. (1908). Self-expression and the American drama. *The North American Review*, 188 (639), 404-414. DOI: <http://www.jstor.org/stable/25106205>
- Mates, J. (1962). *The American musical stage before 1800*. Rutgers University Press.

Second thoughts on first nights. (1916, November 12). *The New York Times*. DOI:

<https://www.nytimes.com/1916/11/12/archives/second-thoughts-on-first-nights-the-yellow-jacketgetting.html>

The art of the Chinese theatre. (1909, June 5). *The Literary Digest*, 970-971. DOI:

<https://archive.org/details/literarydigest38newy/page/970/mode/2up>

The Yellow Jacket is a real novelty. (1912, November 5). *The New York Times*. DOI:

<https://www.nytimes.com/1912/11/05/archives/the-yellow-jacket-is-a-real-novelty-brings-the-chinese-play-to.html>

Uzawa, Y. (2023). *The Yellow Jacket* (1912): Chinese opera as techne in early twentieth-century American theatre. *The Japanese Journal of American Studies*, 34, 29-44. DOI: https://www.jaas.gr.jp/wp23/wp-content/uploads/2023/12/029_340010_Article_Uzawa.pdf

Wilder, T. (2003). *Our town: A play in three acts*. Harper Perennial. (Original work published 1938)

Zabel, M. D. (1960). *The art of Ruth Draper: Her dramas and characters*. Doubleday and Company.

都文伟 (2002): 《百老汇的中国题材与中国戏曲》。上海三联书店。

[Du Wenwei. (2002). *Chinese Themes and Chinese Opera on Broadway*. Shanghai Joint Publishing Company.]

姜萌萌(2013): “超越‘东方主义’视角的《黄马褂》——重审美国白人笔下的中国主题剧”《英美文学研究论丛》(1): 304-315。

[Jiang Mengmeng. (2013). *The Yellow Jacket* beyond the “Orientalist” Perspective— Reassessing the Chinese-Themed Play by White Americans. *English and American Literary Studies*, 1, 304-315. DOI:

<https://doi.org/10.16754/b.cnki.ymwxyjlc.2013.01.022>]

姜荣刚(2025): “从新月社演戏到国剧运动——重审国剧运动的形成史及其戏剧史意义”, 《文艺研究》(7): 133-146。

[Jiang Ronggang. (2025). From the Performance of Xinyue Society to the National Theatre Movement: Reexamining the Formation History of the National Theatre Movement and Its Significance in Theatre History. *Literature & Art Studies*, 7, 133-146.]

饶芃子 (主编) (1989): 《中西戏剧比较教程》。广东高等教育出版社。

[Rao Pengzi. (Ed.). (1989). *A Comparative Course of Chinese and Western Drama*. Guangdong Higher Education Press.]

于建刚(1999): “检场人与中国戏曲的游戏精神”, 《戏曲艺术》(1): 96-98。

[Yu Jiangang. (1999). The Property Man and the Spirit of Play in Chinese opera. *Chinese Theatre Arts*, 1, 96-98. DOI:

<https://doi.org/10.15915/j.cnki.cn11-1172/j.1999.01.021>]