

# 从“遗形之物”到“非遗宠儿”

## ——“传统戏”价值的时代重构

梁晓萍

**内容摘要：**在中国戏剧界，“传统戏”是一个外延丰富且具有历史差异化显现的关键词；作为一个特定的名称，“传统戏”出现于20世纪60年代，特指与现代戏、新编历史剧共存的新中国成立之前留下的各传统剧种的保留剧目。近代以来，“传统戏”在审美接受上经历过从被批判、价值重估到理性认知的复杂演进过程。写意性、歌舞性和程式化是“传统戏”在戏剧整体观念和戏剧表现上分别主要呈现出来的审美特征，无论是写意性的整体性审美追求，还是歌舞性、程式化的具体审美依凭，均因其能够在“隔”的艺术表现中抵达“不隔”的境界，从而让观众领略到特殊的艺术魅力；并因其丰厚的精神蕴藏和审美积淀，深刻地影响着中国人的审美趣味。

**关键词：**传统戏 三并举 写意性 程式化

**基金项目：**本文系是国家社科基金艺术学重大项目“美学与艺术学关键词研究”（项目编号：17ZDA017）阶段性成果。

“传统戏”，仅就此三字以及人们的用语习惯而言，是一个外延可广可狭的词，广义地讲，指在近代西方戏剧艺术影响之前即已在中国戏剧历史发展过程中形成和发展起来且至今依然存在的、承载着中华民族关于宇宙及社会、人生的诸种思考、体现着中华先民的审美价值取向且具有相对稳定的审美特点、对现当代戏剧有着非常重要的启发和影响作用的戏曲剧目。从其存在时长看，“传统戏”的历史非常悠久，它应当包括“从宋元至今一千年形成的古典戏剧传统、20世纪上半叶在都市剧场演出中形成的现代戏剧传统、1949—1966年的“十七年”里形成的当代戏剧传统”<sup>[1]</sup>，直到今天，“传统戏”依然活跃在城市剧场和农村舞台；从其存在空间看，“传统戏”几乎遍及中国自北至南、从西到东的各个区域；从其具体构成上看，“传统戏”是一个混合物，既包括早期巫傩表演、汉代百戏、唐代参军戏，也包括宋金元杂剧、明清传奇等诸内容，即既包括泛戏剧形态时期的民俗演出戏剧，也包括形态成熟

---

[1] 何怀宏在分析中国传统文化与美学的多元性表现时提出“千年传统、百年传统、十年传统”说，受其启发，针对中国戏剧的传统，贾志刚提出了“五千年的传统、近代百年改良与改革的传统、1949年至‘文化大革命’前17年的戏改传统”说。《选择传统，贯通古今》，《民族艺术研究》，2014年第1期。傅谨对此进行了更为确切的表达，即“从宋元至今一千年形成的古典戏剧传统、20世纪上半叶在都市剧场演出中形成的现代戏剧传统、1949—1966年的“十七年”里形成的当代戏剧传统”。傅谨：《戏曲“三种传统”与“十七年”的再认识》，《民族艺术研究》，2015年第3期。

时期的戏曲艺术；从所包含的剧种角度讲，“传统戏”可谓成员颇多，包括昆曲、京剧、晋剧、豫剧、潮剧、汉剧、淮剧等近百年来留存且传唱至今的诸多剧种；从其归属上看，“传统戏”属于中华传统艺术的重要内容。“传统戏”因其丰厚的精神蕴藏和审美积淀，曾经在很长一段时间内深刻地影响着中华先民的生活方式和审美趣味。

### “传统戏”的身份凸显

传统戏诞生于历史，是一个久远的存在，但这并不意味着“传统戏”作为一个特定名称早已出现，相反，“传统戏”的身份凸显与其作为一种称呼被明确提名却是相对晚近之事。

十九世纪末以来，我们对于“传统戏”的认识经历了一个从批判、价值重估到理性认知的复杂演进过程。“传统戏”身份的指认和明晰是在西方文化的强烈冲击中完成的，这一时期，“传统戏”被认为是需要丢弃的“遗形之物”，成为一个具有贬义色彩的特指词汇。十九世纪末至二十世纪初期，中华民族在被迫“开放”中吞咽下“挨打”的后果，在拯救民族的期冀中，先是武器梦，再是制度梦，又至中华文化和“现代人”之梦，中国在探索自身强大的征程中不断深入思考着突围之路。二十世纪初，以梁启超、蔡元培等为代表的一批学人在应对西方文化冲击时，提出了“新民”的主张，强调启蒙要从改造国民性始，要使普通大众“学做现代人”，人的精神、文化等的变革逐渐成为当时非常重要的社会课题，美学和艺术自身发展变革也在此一大命题和大背景下渐次展开。期间，梁启超率先举起改良传统戏曲的大旗，主张以旧的戏曲样式，包蕴新的时代内容，以旧瓶装新酒的方式，“借雕虫之小技，寓道铎之微言”<sup>[1]</sup>，使戏剧实现宣传新思想、重塑新国民的政治化功能，写实化与案头化倾向渐趋浓烈。梁启超尚且保留传统戏之“旧瓶”，而在陈独秀、胡适、鲁迅等一批文化先驱看来，“旧戏”乃“旧文学”的典型代表，应受到猛烈批判甚至全面否定。譬如陈独秀在反问中坚定地质疑传统戏曲的存在价值：“剧之为物，所以见重于欧洲者，以其为文学、美术、科学之结晶耳。吾国之剧，在文学上、美术上、科学上果有丝毫价值耶？”<sup>[2]</sup>胡适认为中国戏曲非常守旧，乐曲、脸谱、嗓子、台步、武把子、开门、关门、跨门槛、挥马鞭等，都不过“遗形物”，早该废弃不用了，强行运用令人鄙夷，恰如“皇帝虽没有了，总统出来时依旧地上铺着黄土，年年依旧祀天祭孔”<sup>[3]</sup>，如此守旧，怎么可能达到自由与自然的地位？鲁迅则从国民性的角度批判中国传统戏曲的大团圆结局，认为这是中国人不敢正视苦难人生，

[1]《新罗马》开头《楔子一出》中，作者借但丁之口述其写作缘由，其曰：“老夫生当数百年前，抱此一腔热血，楚囚对泣，感事歔歔。念及立国根本，在振国民精神，因此著了几部小说传奇，佐以许多诗词歌曲，庶几市衢传诵，妇孺知闻，将来民气渐伸，或者国耻可雪……我想这位青年，飘流异域，临睨旧乡，忧国如焚，回天无术，借雕虫之小技，寓道铎之微言，不过与老夫当日同病相怜罢了。”梁启超：《新罗马传奇》，《饮冰室合集·文集之九十三》，中华书局1989年版，第2页。

[2]陈独秀：《答张謇子》，任建树等编《陈独秀著作选》第一卷，上海人民出版社1993年版，第380页。

[3]胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，《新青年》，1918年10月第5卷第4号。

找不到解决路径，又总怕麻烦之国民劣根性之体现。刘半农认为戏曲无非“一人独唱，二人对唱，二人对打，多人乱打”<sup>[1]</sup>，此“十六字”之外并无他物。新文化运动中的知识分子们基于文化改良、国民性改造和文化精英站位的思考，及其视传统戏曲为不合时宜的守旧之物的观点尽管有其时代之意义和突围之冲击力，但无法掩饰其缺乏辩证之思的极端之见。这一时期，尽管也有不同的声音，为传统戏曲辩护，然而力量有限，而且令人遗憾的是，这场辩论在后来超出了学术范围，甚至演化为互相谩骂、人身攻击和政治斗争，故若论其意义，不过仅具有史学意义而鲜见其学术价值。

作为美学和戏剧学范畴的一个关键词，“传统戏”具有特定的内涵；其作为一个独特的符号指称在学术界被明确指认和格外凸显是在二十世纪六十年代。1960年4月13日至6月17日，文化部在北京举办了历时两个月的“现代题材戏曲观摩演出”，在期间的阶段性总结报告中，文化部副部长齐燕铭在《北京日报》发表题为《现代题材的大跃进——祝现代题材戏曲剧目观摩演出的胜利》的文章，强调指出：“我们要提出现代戏、传统戏、新编历史剧三者并举。即大力发展现代剧目；积极整理改编和上演优秀的传统剧目；提倡用历史唯物主义观点创作新的历史剧目。”<sup>[2]</sup>作为戏曲剧目政策，“三并举”被第一次正式提出；一周后，1960年5月15日，《人民日报》发表社论文章，进一步阐发了“三并举”政策：“我们在提倡现代剧目的同时，决不要忽视继续整理传统剧目的工作。我们应该坚持在为工农兵服务的共同方向下，做到戏曲题材、风格的多样化。应该大力提倡艺术上的自由竞赛，贯彻‘百花齐放’的方针……为了丰富人民的文化生活，我们要大力发展现代题材剧目，同时积极改编、整理和上演传统剧目，还要提倡以历史唯物主义观点创作新的历史剧目，三者并举……以满足广大人民群众多种多样的欣赏需要。”<sup>[3]</sup>文中提到的所谓“三并举”即是指现代戏、传统戏和新编历史剧三种剧目并驾齐驱，又被称为“三套马车”。在此报告中，“传统戏”作为与现代戏、新编历史剧并举的一种剧目类型被隆重推出，“传统戏”终于摘掉了其头上灰色的帽子。

### “传统戏”的价值重估

但实际上，“传统戏”“名分”的获得并非一帆风顺，早在新中国成立之前的1948年底，《人民日报》（实际上的中共中央机关报）发表社论文章，其题为《有计划有步骤地进行旧

---

[1] “凡‘一人独唱、二人对唱，二人对打、多人乱打’，（中国文戏武戏之编制，不外此十六字。）与一切‘报名’、‘唱引’、‘绕场上下’、‘摆对相迎’、‘兵卒绕场’、‘大小起霸’等种种恶腔死套，均当一扫而空。”刘半农：《我之文学改良观》，《新青年》1917年5月1日第3卷第3号。

[2] 齐燕铭：《现代题材的大跃进——祝现代题材戏曲剧目观摩演出的胜利》，《北京日报》1960年5月7日。又载《中国戏曲志·北京卷》，第1470-1471页。

[3] 《戏曲必须不断革新》，《人民日报》1960年5月15日社论。

剧改革工作》，该文章以其时人们习以为常而又明显带有歧视意味的“旧剧”这一称呼指代传统戏，称呼的背后是“需要改造”的居高临下之期待。新中国成立后，“旧剧改革”的意旨在政府所设立的专门机构“戏曲改进会”的负责下不断向前推进着，为了使戏剧剧目最大范围地符合政府意志和新中国建设的需要，改变传统剧目在多数人心中占主导地位的现状，同时又不完全剥夺老百姓对于戏曲艺术的趣味爱好成为势在必行之事，因此，“现代剧目”和“传统剧目”“两条腿走路”<sup>[1]</sup>的方针应运而生，至此，“传统戏”在经历了新中国成立之初的“受冷落”后重新引起了人们的注意，然而，由于“两条腿走路”的方针提出于“戏曲表现现代生活”这一主题明确的座谈会上，故人们对“两条腿”的理解依然表现出“心知肚明”的“偏心”，直到周恩来因反省戏剧界大跃进而再次明确提出“两条腿走路”时，“传统戏”这条腿才真正被人们重视起来。1959年9至10月庆祝中华人民共和国成立十周年的戏剧调演和展演活动中，现代戏尽管依然因时运而受宠，但京剧《将相和》《白蛇传》《穆桂英挂帅》、昆曲《墙头马上》、豫剧《花木兰》、湘剧《生死牌》、汉剧《二度梅》等传统戏不可否认地在“以现代剧目为纲”的禁锢中冲出一片生存空间，也正是在这种突围的努力下，“三并举”方针得以出现。“三并举”实际上是一种强行介入式的表达<sup>[2]</sup>，“三并举”方针中，“传统戏”与现代戏和新编历史剧并举，大致而言，与现代戏相比，“传统戏”主要表现为题材上的历史性与表现手法的程式性；与新编历史剧相比，“传统戏”则更表现出艺术理念上的相异性，如果说“传统戏”更倾向于艺术真实的追求的话，那么新编历史剧则更注重历史生活真实与艺术真实的统一性，因为后者更强调戏剧的教化功能，更欲从历史的图景中撷取实用的“伦理之枝”。由此可知，“传统戏”不同于现代戏，也不同于新编历史剧，甚至也不同于这一时期整理改编的历史剧目，它特指1949年之前留下的各剧种的保留剧目。

改革开放后的“传统戏”获得了宽松的生存氛围，原来只有样板戏唯一观赏选择的人们有了更多的遴选自由，于是“传统戏”在改革开放初期迎来了它的一次搬演高潮，呈现出“春暖花开”般的观演盛景。然而好景不长，二十世纪八十年代后期，一方面，由于文化部关于传统剧目依然“适当控制”，严格控制其出场的机会与次数，“传统戏”生存中暗藏的阻力依然发挥着强有力的作用；另一方面又由于受到西方文艺的强烈冲击，国民尤其是年轻人对于外来文化的感觉如同听到邓丽君的歌般如痴如醉，显示出非理性的狂热，而对于传统艺术则

---

[1] “所谓两条腿：一是现代剧目，另外一条就是传统剧目”，“在一定的历史时期内，用两条腿走路，对于戏曲的发展和繁荣是有好处的”，见刘芝明：《为创造社会主义的民族的新戏曲而努力》，《中国戏曲志·北京卷》，第1458页。

[2] “所谓‘三并举’，正是一种典型的官方话语，它是在刻意地模糊个人的艺术理念和官方艺术政策之间的界线，是在为一个并不需要政策干预的领域制定政策。”傅谨：《20世纪中国戏剧史》（下），中国社会科学出版社2016年版，第222页。

表现出从未有过的冷淡，猎奇心理虏获了大众的心，“传统戏”成为躲在角落里孤寂地哭泣的“高雅艺术”。直到二十世纪九十年代中后期，随着国家对于包括中国传统艺术在内的传统文化的重视，对“传统戏”的兴趣才在国家有意的介入性引导中重新升温。

2001年5月，昆曲入选联合国教科文组织在巴黎宣布的第一批“人类口述和非物质文化遗产代表作”名单，成为中国首次获此殊荣的传统艺术，自此，“传统戏”借着非遗之东风以及国家的积极呼吁和倡导，重新走进国人的生活，复苏于城市的剧场以及农家节日的种种庆典中，人们对于“传统戏”的认识终于在批判、否定、强行改造后开始辩证思考其恰当的地位和价值。

二十一世纪以来，国家主导出台了一系列关于承传传统戏的政策，用以发掘、整理和搬演戏剧史上曾经传唱过的经典舞台艺术，戏曲界和相关文化部门、甚而老百姓对于“传统戏”承传的自觉意识和积极性都明显增强，故尽管由于历史的原因，能被完整搬演的传统戏曲在数量上不占优势，但毕竟，“传统戏”的价值得到重新确立，“传统戏”的生存状况明显好转，在积极引导的政府、强烈呼吁的理论家、积极行动的戏曲表演者以及对传统文化认识发生转变的大众的联手下，“传统戏”受到近百年来从未有过的礼遇。

### “传统戏”的审美特征

作为新中国成立前的保留剧目，孕育于传统文化的“传统戏”之所以能够被价值重构，既离不开其深厚的文化底蕴、国家的积极倡导和广泛的受众期待，也与其独树一帜的审美特征密不可分，其别居一格的美学特征主要表现为戏剧整体观念上的写意性、戏剧表演上的歌舞性和程式化。

“传统戏”是在中华民族文化艺术土壤里孕育滋养并盛开的一朵美丽的艺术奇葩，写意性是其戏剧整体观念上的一种美学旨趣。写意，与“写实”相对，起源于中国绘画，延展于其他艺术门类，“传统戏”写意性的审美特征与中国传统诗学理论紧密相关，与中国先哲的言意之辨等有着千思万缕的关系，也与戏曲表演的时空限制有着必然的因果关联。写意强调蕴含深刻的意旨于艺术形象，要求艺术家略形重神，重视主体心志的自觉传递。写意的传统戏在创作理念上与西方戏剧以及现代戏等都有着迥异的差别，它所追求的不是亚里士多德所指的“对行动”的模仿，也不是对生活对象的精确摹本，而强调在高度凝练对象特征的基础上进行含蓄而夸张地表现；其遵循的是内在生活的逻辑，而非生活本身的实际真实；其审美效果不是铺陈以仅供耳目之需，而是用尽可能少的符号表达尽可能多的蕴含，在满足观众视听之需的同时更使其享受审美想象之乐趣。追求写意性的传统戏曲审美观体现在戏曲活动的各个方面，并常常通过虚拟化的手法得以实现：舞台设计上一桌二椅，“三五步行遍天下”

式的空间处理，“眨眼间数年光阴”式的时间转换，戏曲演员的脸谱化妆，忽略季节、地域而只以人物身份、地位、年龄为据的服饰装扮，简洁的人物道具，戏曲表演中夸张的表情和动作等，都融汇在戏曲舞台演员的表演活动中，以变形的方式集中地展现生活。早在二十世纪初的“国剧”运动中，一批中国的年轻学人便已经意识到重视灯光、色彩，讲究光影、动作，有着“逾量的写实”的西方戏剧界已经开始追求一种中国式的写意，追求运用简洁的符号营造整体的舞台艺术效果<sup>[1]</sup>，从而在亲身体验的比较视域下充分认识到中国传统戏曲所特有的审美特征和美学价值，认识到写意的中国戏曲在世界戏剧体系中的不可或缺性。国剧的讨论尽管主要围绕话剧如何更加美好地呈现这一问题展开，但其中对于“传统戏”写意性的关注对我们今天依然有着深刻的启发。

彰显“传统戏”写意性的凭借很多，譬如戏曲故事情节的虚实相生，戏曲人物形象的神主形随，戏曲情感表达的含蓄委婉，这些都是“传统戏”不可或缺的审美要素，其中，歌舞是非常重要的艺术手段和审美表征，而歌舞性则是“传统戏”又一极为重要的美学特征。中国古代，诗、乐、舞三位一体，共同传达着先民对于宇宙人生的情感表达，这种传统尽管随着魏晋“文的自觉”而有所改变，各种文体也相继独立，然其民间的根脉并未断裂，至宋元时期，戏曲这一集结了自先秦巫傩、汉代百戏，至唐代歌舞、宋代诸宫调等诸多元素的综合性艺术终于走向成熟，登上艺术历史舞台并雄据千年。在其自身发展的过程中，歌舞性逐渐凝聚成戏曲艺术的审美特色，齐如山，这位有着充分戏曲实战经验的理论家，将中国传统戏的“美”形象而扼要地概括为“无声不歌，无动不舞”，认为传统戏曲“凡是有一点声音，就得有歌唱的韵味；凡是有一点动作，就得有舞蹈的意义”<sup>[2]</sup>，齐如山的总结恰切地表达了“传统戏”依靠歌舞实现其审美价值的特征。《贵妃醉酒》乃京剧“传统戏”，该剧目并非梅兰芳首演，然这一剧目却因梅兰芳而闻名于世，何哉？歌舞之魅力也。梅兰芳表演的贵妃，在语言上与别的贵妃无二情形，同样为裴力士、宫女、高力士进酒的过程中言说的“进的什么酒”、“何为太平酒”、“好，呈上来”等对答之语，在服饰上亦无多大差别，既如此，为什么独独梅兰芳扮演的贵妃会使得观众恋恋不舍呢？其异于人处在于歌舞也，在于富有节奏性、韵律性的广义之歌声恰合角色，在于梅兰芳舞中的身段能够准确地传递贵妃醉酒的体态及其心路历程。在梅兰芳的歌舞表演中，起初，失意的贵妃尚故作镇定，步伐沉稳；接着借酒浇愁，步态渐次稳乱，眼睛也愈发迷离；终至醉意沉沉，步伐错乱，不得已转回宫。在这一

---

[1] 如戈登·雷克和莱因哈特的“新剧场运动”便强调打破隔开演员和观众的“第四堵墙”，宣称舞台不是“生活”而是“表演”场所的戏剧观念。

[2] 齐如山：《齐如山回忆录》，辽宁教育出版社 2005 年版，第 198 页。

心路与行路历程的展演中，梅兰芳清醒地意识到贵妃心理的变化之因与变化之程，并以歌舞表演将贵妃之愁意在醉酒中层层推进，将一个可爱、可怜、可悲、可叹的贵妃形象推及至观众眼前，从而使观众在歌舞的欣赏中，体验到深刻的人生变幻之感，在舞台表演的张力中品味到悲剧审美的乐趣。

戏曲是一种表演艺术，它的审美实现最终需要通过舞台上的演员与舞台下观众之间的良性互动，脱离开剧场情境的戏曲只能是纸上谈兵，没有观众的“在场”而建起来的空中幻象常常禁不住现实生活和戏曲艺术的双重拷问，“当他下笔前后，脑海中绝对不可忘掉观众，他们的智力、精神、环境及入剧场的目的。剧中何句何处可使观众哭？何景何情可使他们笑？全剧是否可以予观众一种高尚的娱乐，智能欣赏后的娱乐，这些问题凡是写剧的人都应该慎重的斟酌”<sup>[1]</sup>，这是对剧作家务必要具有观众和舞台意识的忠告，而观众不可能喜欢直接搬上舞台的生活本身，倘若戏曲与生活无二，戏曲则必然失掉了其存在的价值。创作如此，表演亦如此。因此，在具体的戏曲表演中，“传统戏”的审美特征突出地体现为程式化，以程式化的形式——一种由于距离而产生的“陌生”之美吸引观众的视听，因为“那种被称为艺术的东西的存在，正是为了唤回人对生活的感受，使人感受到事物，使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样，而不是如同你所认知的那样。艺术的手法是事物的‘反常化’手法，是复杂化形式的手法……”<sup>[2]</sup>。程式化是中国早期先民观物取象的思维方式在戏曲活动中的生动而深刻地践行，它是戏曲艺术家通过长期地观察与思索，将现实生活中的物体、情景、体貌、动作、姿态、表情等通过分析与提取，将其特征化，使其以大众既熟悉又陌生的形式在舞台上展现出来，在这一活动中，既有形象思维的作用，又有抽象思维的功劳。“传统戏”的程式化展现于戏曲剧本与戏曲表演的各个环节，戏曲表演中的程式化最具有直观性和冲击力。“传统戏”表演中的唱、念、做、打，其中的手、眼、身、法、步，均自生活中来，然而又与生活中的具体之物和具体之动作等不同，譬如骑马，生活中骑马，其实是件极不容易的事情，“马”与“人”同，千马千性，马性尽管比牛、驴温和，但并非可随意驾驭的动物，它常常不服管教，因此，在实际骑马的过程中，必定需要一些工具和技巧性动作，工具如缰绳、鞭子，人的脚、腿、胯等，动作如送跨、腿夹马、以腿蹭马肚子、拉缰绳、用鞭子晃、鞭打等，而在传统戏曲的舞台上，骑马的道具仅为鞭子，骑马的动作则通过一系列带有表演性的舞蹈程式化动作完成，通常左手做握马缰绳状，右手挥鞭（道具），通过演员身体的起伏变化与左右移动，或圆场，或翻身，或砍身，或摔叉，

[1] 熊佛西：《西论剧》，自余上沅：《国剧运动》，上海书店 1992 年版，第 132 页。

[2] 什克洛夫斯基：《关于散文理论》，苏联作家出版社 1984 年版，第 15 页。

从而显示出或慢行或飞奔的各种情景，展现出骑马者或焦急或闲适的心情。这一系列高度程式化的表演动作具有独特的审美效果，他们通过变形与夸张性的表演，极大地调动了观众的艺术想象力，使观众在与生活的审美距离中充分享受到丰富的审美体验。

每一种艺术的美学特征都是在比较中凸显而出的，与现代戏、话剧等相近的艺术相比，“传统戏”因其一方面浸染于深厚的中华审美文化，一方面因其审美实现受制于时空等客观条件，故而形成了以极减省的言行表演尽可能多地展现人物的情态、蕴含尽可能多的意蕴的写意性审美追求。“传统戏”又是一门综合了诸多技艺的艺术，歌舞是实现其写意性审美追求的历史性选择，从而，正是歌舞性，使其既接通了中国诗乐舞三位一体的综艺传统，更使其有了一种迥异于西方戏剧、歌剧的别种模样。程式化是“传统戏”的又一审美特征，它体现在从剧本到表演的诸多环节，在舞台表演中尤其体现得淋漓尽致，而无论是写意性的整体性审美追求，还是歌舞性、程式化的具体审美依凭，都因其能够在“隔”的艺术表现中抵达“不隔”的境界，从而让观众领略到特殊的艺术魅力。当然，我们还应该意识到，在坚持传统戏本真性审美特征的同时，也应该积极思考创新与发展，使这一艺术瑰宝能够在承传中继续展示其曾经的魅力。