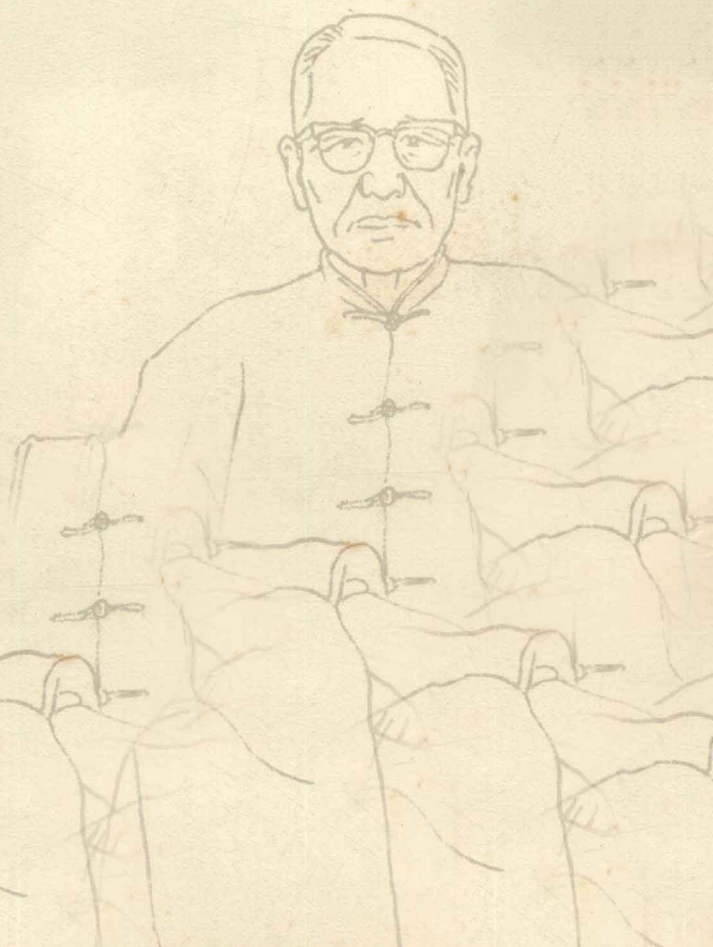


寥音閣劇作

俞大維題



俞大綱全集  
第一集

俞大綱 著

寥

音

閣

劇

作

河洛圖書出版社印行

版 權 所 有 ● 翻 印 必 究

俞大綱全集

第一集

寥音閣劇作

作 者：俞

大

綱

發行人：許

仁

圖

出版者：俞

大

綱

基

金

會

發行者：河

洛

圖

書

出

版

社

北市建一商號(63)字第八一七二七號

局版臺業字第零零玖捌號

臺北市廈門街十四巷一之二號

郵撥帳號一〇一三三〇

電話：三一八三八二·三九一一〇一六

承印者：坤記印刷有限公司

平裝一冊定價：新臺幣十元

90.

中華民國六十六年十二月臺出版

目次

國劇簡介

一

李亞仙

二五

王魁負桂英

七三

楊八妹

九七

# 國劇簡介

## 一、國劇之沿革及其藝術價值

「國劇」，在習慣上原稱「平劇」，因為它的藝術形式較其他地方戲劇為高，一般認為可代表近百年來的中國戲劇，因稱它為國劇。

國劇並不是北平土生劇種，它的主要聲腔是把流行於南方江西及安徽的「二黃腔」，流傳到湖北後，又結合了流行於北方的「西皮腔」，綜合而成的獨立戲曲，因之又被稱為「皮黃腔」，它的原始蘊育地區，是江西、安徽、湖北等省，實際上是長江流域的地方戲。

二黃腔約在清乾隆五十五年（一七九〇），被介紹到當時首都北平，開始由安徽藝人，隨後由湖北藝人帶藝入京。成為皮黃合奏局面建立了平劇的雛形。當時在北平盛行已久的戲曲，「弋陽腔」和「崑腔」，已不太受觀眾的歡迎，各種地方戲曲，如四川及陝西的「秦腔」，乘着這一空隙，湧入北平，「皮黃腔」也是在這一檔口，跨進了北平，紮住了根。

由於平劇來自民間，又屬新興劇種，形式尚沒有達到十分完整。到北平後不斷吸收崑曲、弋腔、秦腔等的精華，逐漸豐富了內容，提高了藝術形式，直到同治光緒時期（一八六二—一九〇八），達到了輝煌成熟的階段，高踞全國各劇種之上，獨霸中國劇場。這其中當然是由於不在少數的舞臺藝術家各有

優異的貢獻，同時也得力於宮廷的提倡，慈禧太后便是喜愛平劇的一人。

民國以來，平劇的發展雖然失去宮廷的支持，却並沒有停滯，觀眾基礎更形擴張，成為全國性的最高娛樂享受，各大都會幾乎至少擁有一二所、到四五所的演出劇場，如北平和上海都有逐日演出。它本身的表演程式，也由於名角的努力，一方面提煉，一方面創新，無論音樂、舞蹈，以及美術方面，全在傳統的基礎上，又有了新的發展、新的成就。

近二十年來，由於政府的竭力倡導，一直承襲着這份文化遺產，本省現有五所訓練青年演員的學校與團隊，經接受過嚴格訓練的藝人，把傳統的表演技術和舞臺經驗，傳授給青年戲劇工作者，平劇在臺灣也已紮下了根，而且茁壯起來，有了成果。

中國戲劇是在歌舞發展到相當高度的成就後才形成的，它的基礎建築在音樂和舞蹈上，這一基礎可以遠溯到唐宋時代大規模的宮廷樂舞——大曲。憑藉這份歌舞傳統作為表演手段，再結合文學、美術等因素成為表演故事的戲劇形式，自元代雜劇、明代南戲，一直到國劇一脈相承。它不同於西方的歌劇和舞劇，並不偏重於舞蹈，也不偏重於音樂，而是結合音樂與舞蹈，在適度的限度下發揮戲劇功能，以之表達人物的感情、思想、美化舞臺語言及動作，加強戲劇效果。此外，更把人物造型（服裝和化裝術）、道具等嚴密的構成一個完整有機體的、特殊的舞臺藝術形式。

平劇形式有異於西方劇場，應予指出的：第一、平劇屬於一種敘詩劇場(Epic Theatre)；一般而論，戲劇是表演而非敘述的，而敘述則是平劇的重要成份，演員出場自報姓名，更說出他所作所為，完全採取獨白的方式，這種形式，觀眾對於人物的把握，極為便利，編劇家也獲致表現人物身世的自由。

第二、平劇是一種游離劇場(Theatre of detachment)，這種方式，目的在使觀眾游離出來，要他們感覺戲就是戲。平劇在莊嚴中闢入滑稽，悲劇中闢入喜劇成份，以拉遠觀眾的距離，以及丑角的運用，全出於游離作用。至於以音樂化的語言，舞蹈化的動作，均有助於游離。這種游離效果，特別可以引起教化與娛樂的雙重功能。

第三、平劇是一種象徵劇場。它不需要佈景，一切姿態和動作都是象徵性的，人物性格也是象徵的，這在臉譜上表現得最明顯。由於這一象徵性，使它的舞臺完全脫離了時、空的限制，創造出無限的時間延展和無限的空間流轉，沒有任何外界事務可以限制它。

第四、平劇的道德性極高，所表演的在強調人性的光明面和人生的大道理，寓教化於娛樂中，極具移風易俗的效果。

基於平劇具備以上四項特質，又融入大量非戲劇成分，除了音樂與舞蹈之外，臉譜與服裝的美術成分，演員姿態的雕塑成分，有時還加入雜耍和特技表演，構成了集娛樂與藝術於一爐的戲劇形式。同時又把戲劇回到演員本身，這在世界的劇場發展史，幾乎找不到近似之例的。

## 二、類別與內容

中國傳統戲劇的類型很難於嚴格區別，無論形式與內容，往往混合悲劇與喜劇，寫實與浪漫劇等成分構成的，如果勉強的概括而言，似應屬於詩劇的類型。這是指它的形式是結合舞蹈、音樂和詩而言，內容則既屬敘事，却又帶有濃厚浪漫的，象徵性的，抒情的色彩，傳統戲劇如此，國劇自不例外。

國劇內容大部份取材於歷史故事及民間傳說，這類戲以表現古人生活精神為主，充份反映中國民族的集體感情和倫理道德意識，着重於歌誦具有高貴情操，行為典範的歷史及傳說人物及其事迹，像代表忠義的武將關羽，孝婦趙五娘，安貧守節的婦女王寶釧，忠於愛情的男女青年梁山伯、祝英臺等。這些人物的自我犧牲的高貴情操，通過舞臺塑造的鮮明形象，給予觀眾以強烈感受，情感得以清瀟，進而影響廣大觀眾的社會人格。這種戲劇型表演性的社教功能，實不下於文字的、說教式的經籍。

國劇也有表現生活片段的戲，這類戲大多是割取小市民及農村的生活片段，作為描摩的對象，而以輕鬆活潑的風格出之，洋溢着喜劇的氣氛，習慣上稱為「頑笑戲」，大半由丑角與花旦主演。像小放牛描摩村姑和牧童的調笑逗樂情況，充滿着民俗風情和青春氣息，鮮活的刻劃農村淳樸的生活面。像拾玉鐲雖只是「雙姝奇緣」的一段戲，但形式上是一齣非常完整的小型喜劇，描寫小家碧玉的日常生活操作，做針線活，餵鷄等，以及表達情愛的心理活動，巧妙的運用虛擬的、細膩的手法來烘托中國少女特有的嬌羞，灑落着生活與情趣。其間點綴着丑角身份的劉媒婆，在趣味上、劇情上、畫面上全收到莫大的效果。

這類頑笑戲，還有不少帶有諷刺意味的，像「荷珠配」描寫一個丫環冒充她失蹤的小姐，和小姐的愛人結婚，取得官員夫人的身份製造了無數的笑料，充份嘲弄社會身份並不能代表個人的本質。小姐的父親。爲了生活困難，又不得不承認冒充的女兒爲親生女兒，以求解決衣食問題，加強的譏諷了身份的虛偽性。其他類似「荷珠配」富有諷刺意味的頑笑戲還很多，這兒不過舉作一個例而已。

國劇還有一部份神話戲，這類並不一定由於迷信觀念而產生的，內容以良善戰勝邪惡爲主題，良善



(以神祇爲代表) 基於保衛百姓，邪惡(以妖魔鬼怪爲代表) 則是爲害於百姓的。中國的神祇，多半是對民族有大功大德的歷史人物，死後被奉爲神祇。至於從印度介紹來的佛教神祇，民間崇奉的心理，也只是認作救苦救難，降福降壽的祈禱對象，與佛教教義，並沒有大關聯。因之，戲劇中出現的神祇，是人格化的人，也是人格化的神。

以上所述只就國劇內容加以概括性的分類，計爲：(一)、敷演歷史及傳說中的人物及其故事，表現的大多數是意念化的理想人物，富於高貴情操而帶有悲劇性格，故事結局雖則大都是喜劇化的大團圓，只是對觀衆心理的一種補償作用。這類戲多數是以老生、青衣爲主，表演重唱工。(二)、描寫小市民的生活片段，以輕鬆幽默來表達生活情趣，這類戲較爲接近社會真實。大多以丑角、花旦、小生爲主，表演重唸白和做表。(三)、是夾雜神話性的戲，內容以良善戰勝邪惡，神祇戰勝魔妖爲主，不注重故事情節，以武打取勝，由武生、武旦主演。這類戲包括「吉慶戲」，演員扮演神仙人物，以歌舞來謝神、釀災、祝壽，只是徒具歌舞形式，缺乏戲劇內容和戲劇結構的戲。國劇劇目極多，內容龐雜，這裏所舉的例，只是較爲常演的及較爲典型的劇目，當然不够全面，分類也不够新奇，只可說是大致如此。

### 三、唱詞、板式與唱唸

國劇的唱詞是由七字或十字的整齊句式所組成，每兩句爲一單元，成爲一組，分爲上下句。每句的腳韻必須同屬一部，上句用仄聲字，下句用平聲字。連綴兩句，多到二十多句成爲一段唱段。這種整齊句式唱段的結構，是由中國詩的系統發展而來的。七字句歌唱時分爲三個小音節，成爲「二，二，三」

式，十字句成爲「三，三，四」式。每一個小音節唱完，略加停頓，每一句唱完，通常加音樂間奏，有時也可不加。在語氣不足時，可加襯字，音樂有所需要時，可加襯句，襯句是指用三個字或四個字組成的小音節，垛接起來，以增加唱腔推進的力量，如用於十字句「三，三，四」句式，即變爲「三，三」加「三，三，四」的句式了。因此襯句又稱垛句。

這種整齊句式的基本組織，看來好像很簡單，由於舞臺藝人不斷的加工改進，充份運用襯字垛句，在不妨礙基本格式的原則下，適當的長短句，也常出現，增加了句式的靈活變化。同時藝人們就字造腔或以腔就字，在快慢、長短、輕重、抑揚之間，唱腔也漸趨於複雜。但無論如何，唱腔的創造與發展，總是在固定曲調所允許的範圍之內，要求更能精確的傳達人物思想感情，加強戲劇情緒，豐富戲曲音樂的表現力。

國劇的腔調以二黃和西皮爲主，同時容納了崑腔、吹腔、梆子，及一些地方小曲，如南羅、柳枝等腔。崑腔早在明代中葉已形成，它的音樂結構及表演形式的藝術成就都非常高，給予國劇的影響極大，其中音樂曲牌和舞臺身段方面，國劇吸收得不少。很多崑腔劇目，至今仍保留於舞臺上，像金山寺、遊園驚夢等，不過歌唱部份，雖依照原來曲譜，發音吐字，已不完全遵用原產地的吳音了。

國劇主要曲調西皮和二黃區異之處，在於伴奏樂器胡琴定絃不同，西皮曲調胡琴定絃，裏絃定在6上，外絃定在3上。二黃曲調胡琴定絃，裏絃定在5上，外絃定在2上，這在聽覺感受上，可能產生不同的韻味，在整個平劇音樂的風格上，並沒什麼不統一之處。

一般說來，二黃曲調較爲端莊凝重宜於表達悲愴，西皮較爲輕快活潑，宜於喜悅情緒，其實也不盡

然，二黃平板也具瀟灑和娟媚的情致，西皮曲調也可以用來表達悲憤哀怨。在情緒表達上，兩種曲調全具備多樣的功能，並不能嚴格區分。大致可以說，不論西皮二黃，在敘述時，多半用字多腔少，節奏較快，比較接近語言的板式，如「二六」、「流水」板。在抒情時，多半用字少腔多，音樂性較強的慢板。表現激昂情緒時，多用高亢的「導板」和快節奏的「快板」。節奏中庸的「原板」，和可快可慢的「散板」和「搖板」，則各種情緒，均可表達。當然，這些全不是絕對的，不過很可以說明國劇的板式節奏是極為重要的。

二黃和西皮的板式節奏，基本上可分為一眼板（二拍子）、三眼板（四拍子）、無眼板（記譜時常記為四分之一拍）和散板四種。屬於一眼板的有原板和二六，三眼板的有慢板和快三眼，無眼板的有流水和快板，屬於散板的有導板、回龍、搖板、散板。其中二六、流水和快板，只西皮有。快三眼只二黃有，其他板式西皮二黃裏全都有。這些唱腔板式，除導板和回龍外，全可成爲獨立唱段，也可互相配合，組織爲成套的唱段，使得音樂語言，更具變化，更具氣勢和格局，用來完整的表現人物性格，感情和思想。

國劇的唸白，對於表現人物的功能，並不下於歌唱，尤其是劇情推展，唸白所產生的效果，較歌唱更爲顯著。唸白除用來對話外，常運用的還有獨白，人物由獨白介紹自己的身份，敘述遭遇，有時更進一步道出心理反應和內在世界。大多數劇目的表演方式，人聲部門，也是白多於唱。

唸白分爲京白與韻白兩種，京白以北平口語爲基礎，在音節上加以美化，使能悅耳動聽，通常用於市井小民和智識較低的人物，滿族和古代異族人物，無論貴賤，大都使用京白。韻白以湖北語調值爲基

礎，四聲高低對比較為京白鮮明，也就是較為音樂化的舞臺語言，用於身份或知識較高的人物。

基於上述，國劇的唱唸，基本上是從日常口語出發，逐漸加強音樂性，由京白，而韻白，而歌唱。歌唱部份，也是從接近語言的板式，逐漸加強音樂性而構成的。國劇唱唸可以說是既能敘述，又能抒情，具有體系的舞臺藝術語言。

#### 四、角 色

中國傳統戲劇的舞臺人物，一向分成各種類型，分類標準主要是依據人物的性別、年齡、性格而來，稱為「脚色」。較古的劇種，「脚色」類型相當複雜，平劇已把它簡化，歸納為生、旦、淨、丑四大類，每一大類再分為幾項小類。

(一)生——指男性人物而言。根據人物的年齡、身份、性格，分為老生、小生、武生三類。

老生表演的是中年和老年的人物，性格大多數代表人性的光明面，也就是屬於理性的人物，身份從平民到王侯將相都有。老生唱唸和舞臺動作，以凝重收斂為貴，像三國戲「空城計」中諸葛亮，在凝重收斂中透露一股沉着和蒼鬱之勁，充份表現出老成謀國的忠貞精神，在服裝上的八卦衣、綸巾、羽扇，却又顯示他的機智與飄逸，塑造了典型的舞臺形象。這類老生以唱工為主，另有以唸白和表情為主的老生，像「四進士」中宋士杰，刻劃一個退職的官衙書辦，充滿着俠義氣息的老人。這類角色，原來另屬「末」行，現在併入老生行了。中年、老年而擅長武藝的人物，稱為文武老生，像「定軍山」中的老將黃忠，「戰太平」中的中年武將花榮等，表

演要具唱唸工夫，還要能使用武器，作舞蹈性的打鬪動作，神情做派，也以凝重收斂爲貴，突出人物淵淵大將的氣局。

小生表現青年人物，依據身份、性格等分爲官生、窮生、巾生、雉尾生等類。官生代表青年官員，形象上穿官衣、戴紗帽，氣派華貴端重，唱唸動作，也要求配合身份，流露華貴端重氣息，像「三堂會審」中王金龍，「販馬記」中的趙寵窮。窮生代表落魄的青年讀書人，神情動作，要表現寒酸而不失書卷氣，像「鴻鸞禧」中的莫稽。巾生也屬讀書人，身世較寬裕而特具風流瀟灑的性格，像「拾玉鐲」的傅朋。雉尾生代表有武藝的青年將領，如「羣英會」的周瑜、「轅門射戟」的呂布，動作與處處流露英武氣概和驕矜自許的神情。雉尾生兼重唱唸，發音與小生相同，真假嗓間用，有時也運用武功，有打鬪動作，却不歸納在武生類。

武生表現的人物，不分年齡、身份，以擅長武藝爲主，童年神祇如哪吒，青年勇士如十一郎，中年武將如趙雲，全以武生來表現。武生必須具備堅實武功，用矯健的翻跌動作，靈活的武器運用，來表現人物的英勇。武生分「長靠」「短打」二門，長靠大多數表現武將，人物的裝束模仿古代戰士的纓盔鎧靠，背插象徵軍中令旗的靠旗。長靠武生的動作要穩健沉着，威而不猛，才能表現出大將的威儀風度。短打代表英雄型人物，像水滸傳中的武松等，穿緊身服裝，動作要敏捷矯健，刻劃英雄的勇猛形態。

武生也演模擬獸類動作的戲，像「西遊記」中的孫悟空——一個通靈性人格化的猴子，演員要模仿猴類的生活動作，加以有意義的組合，表達孫悟空的機智與正義感。除猴戲外，還有模擬

動作兇悍的豹戲，如「金錢豹」。這類模擬獸類的動作戲，經過名優不斷的提煉，尤其是猴戲，成爲中國舞臺表演藝術特色的一種。

(二)旦——指女性人物而言，依據年齡、性格、身份分爲老旦、青衣、花旦、花衫、刀馬旦、武旦等角色。

老旦代表老年婦人，身份不拘，從貧苦婦人到貴婦、皇太后，全由老旦扮演。老旦重唱工，接近老生而行腔較爲花俏，略帶女性化，嗓音貴高亢而帶炸音，低音則要求沉着寬醇，動作要穩重遲緩符合老婦人生活動作。不同身份的人物常從不同步法中顯示，像「釣金龜」中貧婦的康氏，「四郎探母」中貴婦佘太君，「打龍袍」中的李太后，舞臺步法，均有不同之處。

青衣代表少年及中年婦人，具有堅強性格與高貴情操的理性人物，一般穿着平民服裝的黑色褶，故稱青衣，人物不限身份，從貧民到王妃全有，衣着依身份而不同，王妃穿女蟒，貴婦人穿花帔，說明青衣不以身份，而以年齡，性格爲定。王寶釧在「彩樓配」中，身份是相府千金，穿花帔，在「探寒窰」中，是貧婦，穿青褶，在「大登殿」是皇妃，穿紅蟒，是一個顯例。中國古老社會要求婦女「幽嫻貞靜」，「動定有法」（見漢班昭的女誡），青衣表現的正是這一典型。青衣的表情要含蓄，合乎幽嫻貞靜的條件，動作要收多於放，符合動靜有法的法則，處處表露內在性格美，靜態的造型美。對青衣而言，掌握內心活動線和放鬆肌肉的表演技巧，是非常重要的。青衣重唱工，做表要沉着，表演程式原則上和老生相近，他們所表現的全是理性的化身。

花旦代表性格活潑天真，以及風騷潑辣的幼年及青年女性，因之正反面人物全有。服裝多數穿短襖（有時加上背心），褲或繫裙。身份不拘，大多表現小家碧玉、丫頭和市井青年婦人。小家碧玉如上面提及過的「拾玉鐲」中的孫玉姣，丫頭如「西廂記」中紅娘，「花田錯」中春蘭，他們具有爽朗、活潑的性格，富於機智與正義感的極爲可愛的人物。風騷潑辣型的人物，如「翠屏山」中潘巧雲，「烏龍院」中的閻惜嬌。花旦重唸白與表情，語言及動作，較接近真實生活，屬於較爲寫實的舞臺人物。部份花旦戲腳踏木製的「蹻」，其作用彷彿芭蕾舞用足尖作全身支點一樣，用以增強行動時的婀娜多姿。

青衣屬於理性人物，花旦屬於感性人物，因性格不同而表現方法各異，青衣重唱工，花旦重做工，另有一類舞臺人物，性格上理性與感性兼重，因之，舞臺表現方法也隨之摻合新青衣花旦兩行，唱做並重，稱之爲花衫。如「鳳還巢」中的程雪娥，以及神話戲「天花散花」的天女，「洛神」的洛神。天女與洛神的動作更強調了舞蹈成份，以描寫超現實人物的飄逸姿致。

武旦專以武藝見長，不重唱唸，多用以表現有武藝的女性，及神話戲中女妖。武旦對「蹻工」的要求，較花旦更爲嚴格，此外，還需要極爲矯健的身手，能跌撲、能翻、並能靈活自如的運用武器。

刀馬旦間於花旦與武旦之間，代表性格活潑英勇而擅長武藝的女性，表演重唱唸，又要擅武功，像「楊家將」戲目中的穆桂英，表演上既刻劃了對愛情追求的風趣手段，又表達了保衛國土的愛國情緒。

(三)淨——代表性格剛正、粗豪，或陰鷙的人物，不拘身份、年齡。這類人物，在形象上具有極度誇張的臉譜，以象徵他們的性格，使觀眾乍一接觸，立刻有強烈的感染。舞臺動作，也運用極為誇張的程式，來烘托人物。代表剛正性格的如關羽、包拯，以紅色和黑色的臉譜分別象徵忠義與剛直，動作雖誇大但不輕於動作，在肅穆中產生一種凜然不可犯的神威，塑造了代表中國民族道德意識的藝術形象。粗豪性格的如張飛、李逵，舞臺表演程式着重做表，要在粗魯豪邁中帶有嫵媚，有時採用接近花旦的身段，混合醜與美、粗與細構成可敬又可愛的形象。兇鷙性格有的屬於猛悍型的綠林大盜，像「審李七」中李七，有的屬於奸詐陰險的權臣，如曹操、司馬懿等，這些人物在臉譜上，舞臺表演程式上，全有一套完整的方法表現他們的特徵。淨角分為「銅錘」、「架子」兩類，「銅錘」重唱工，「二進宮」的徐延昭為代表，「架子」重做表，上舉粗豪性格型人物大多屬於此類。

(四)丑——男性稱為丑，女性稱為彩旦，性格上忠厚與奸詐的都有，語言、動作全帶有滑稽性。身份與年齡不拘。

丑分為文丑與武丑，文丑中代表知識份子的又稱「方巾丑」，方巾是讀書人戴的帽子，方巾丑是指受過教育的人物。方巾丑大半屬於反面人物，像「羣英會」的蔣幹，做了許多愚蠢的事，還自鳴得意，使人看了發笑。「審頭刺湯」中的湯勤，刻劃陰險卑鄙的小人，一派斯文却處處流露猥瑣的滑稽形態。

一般文丑大多數代表淳樸市井小民，像「鴻鸞禧」的金松，「女起解」的崇公道，全都是忠厚



人物。這類脚色重唸白，白口接近口語，吐屬幽默，兼會各地方言，動作輕快而滑稽，逗人喜愛，和觀眾的關係最密切。在戲劇效果上，却產生游離作用，他們常站在觀眾立場上，對劇中人物作批判，雖則引起觀眾共鳴，却從戲劇中游離出來。同時悲劇中，常運用丑角來沖淡悲劇氣氛，也產生游離作用，像描寫謀殺親夫的「雙釘記」中，除女主角由潑辣型的花旦扮演外，其餘的配角，一概由丑角扮演，是個典型的例。

運用丑角來嘲諷人生的小型喜劇，為數極多，像「打麵缸」諷刺人類的好色，「雙背凳」嘲弄怕老婆的人物，以及前述揭露人物身份虛偽性的「荷珠配」，全屬富於幽默、機智的喜劇。

武丑代表有武藝、機警和風趣人物，他們的行動矯健靈活，口齒伶俐而且發言滑稽，在武戲裏產生跳躍性的輕快感。

彩旦代表滑稽性的女性，像「探親家」的鄉下婦人，刻劃鄉下人進城探望親家的窘態，語言粗魯，舉動滑稽，却流露着可愛的淳樸氣息。同時把城裏親家母的浮華生活，虛偽態度，從強烈的對比中做了尖銳的嘲弄。

## 五、音樂——文武場面

國劇樂隊，分為管絃樂部份，稱為「文場」。敲擊樂部份，稱為「武場」，整個樂隊，稱為「場面」。文場管絃樂有胡琴、二胡、月琴、弦子、笛、笙、吶等。胡琴、二胡是拉絃樂器，月琴、弦子是彈絃樂器，笛、笙、吶是吹奏樂器。這些樂器的主要任務以伴奏歌唱為主，有時用來陪襯動作，渲染氣