

送拉魂腔到泗州歌

完艺舟



玫瑰腔到泗州歌

完 艺 舟

安徽人民出版社

內 容 簡 介

本書包括《从拉魂腔到泗州戏》和《泗州戏音乐介紹》两篇文章。

《从拉魂腔到泗州戏》一文系統而又概括地闡述了泗州戏发生、发展的历史过程；探討了泗州戏这个剧种的艺术特色；介紹了解放后泗州戏在党的“百花齐放、推陈出新”的正确方針指导下蓬勃发展的現狀；以粗獷的笔触，勾画出泗州戏发展历史的一个輪廓。对我們了解泗州戏提供了許多宝贵的資料和有益的見解。

《泗州戏音乐介紹》一文对泗州戏的唱腔、鑼鼓和演唱特点作了分析和介紹。

从拉魂腔到泗州戏

完 艺 舟

*

安徽人民出版社出版

(合肥市金寨路)

安徽省书刊出版业营业許可証出字第2号

安徽省合肥印刷厂印刷 安徽省新华书店发行

*

开本：850×1168毫米 1/32 印张：3 $\frac{1}{16}$ 字数：78千

1963年12月第1版

1963年12月合肥第1次印刷

印数：1—1,500册

目 录

从拉魂腔到泗州戏

完 艺 舟

拉魂腔的发生与发展	3
(一)关于拉魂腔来源的传说	3
(二)拉魂腔与其他剧种的关系	5
(三)拉魂腔的成长过程	11
泗州戏的舞台艺术	21
(一)泗州戏的音乐伴奏	21
(二)泗州戏的板和唱腔	22
(三)泗州戏的表演艺术	24
(四)泗州戏的行当	27
泗州戏的剧目及其他	30
(一)泗州戏的大戏和小戏	30
(二)泗州戏的篇子和生活小戏	33
(三)创作、整理和移植的新剧目	36
(四)泗州戏剧目的题材	37
(五)泗州戏剧目的语言	44
泗州戏的现状	54

泗州戏音乐介绍

时 白 林

从拉魂腔到泗州戏

完 艺 舟

拉魂腔，是具有安徽地方特色的泗州戏和具有鲁南、苏北等地方特色的柳琴戏在解放前的总称。关于这个名称有两种不同的解释：一說是由于这个剧种的唱腔曲調优美动人，具有非常迷人的魅力，因此而得名；另一种說法是，当这个剧种处在和“周姑子”竞争的时期中，艺人們为了生活，他們有时也唱端公，并为农民开財門、还愿。据老艺人刘洪标、高本善談：当时在农村里誰家的小孩生了病，便許下“人身”的大愿，意思就是找一个替身，請端公下坛，来拉別人的魂，故名拉魂腔。

安徽的拉魂腔其所以改名泗州戏，是因为目前在安徽的拉魂腔艺人，多半是淮北泗州人，解放以后，拉魂腔艺人为了使这个剧种更具有地方特色，故改称为泗州戏。鲁南和苏北的拉魂腔其所以改名，是由于它的伴奏主要乐器是柳叶形状的土琵琶，艺人称为柳琴，故改名为柳琴戏。現在山东临沂，群众又称拉魂腔为周姑子，苏北則称海冒子。其实，这几个地方戏，是同一个剧种的不同流派。我們無論从它們的剧目或音乐唱腔上，或从艺人的流动情况上来看，都看不出它們之間有什么明显的差别。例如，在剧目方面，这几个剧种除极个别的剧目外，几乎是完全相同的；它們的唱腔曲調和音乐伴奏，基本上也都是是一样的，只是由于它們所在地区語言的不同，因而在唱腔上有南路与北路之分，

如南路唱腔，优美柔劲，北路唱腔，则高亢有力。再从过去艺人的流动情况来看，目前安徽有不少泗州戏艺人，都是解放前后从苏北或山东流动过来的。如五河县泗州戏剧团的吴彩霞和宿县专区泗州戏剧团的王宝霞等人，就是苏北“冒路”流动过来的演员；再如安徽省泗州戏剧团的包桂珍、陈金凤、吴之兴等人，原先就是苏北徐州市柳琴戏二团的演员；宿县泗州戏剧团的主要演员周凤云，和濉溪泗州戏剧团的老艺人吴学勤等人，就是从鲁南滕县流动过来的，周凤云本人就是山东滕县人。艺人的这种流动情况，在旧社会来说，对南北两路唱腔的交流，是有一定积极作用的。如泗州戏目前女演员采用的冒调花腔，就是经“冒路”女艺人带过来的优美唱腔之一。有些同志把泗州戏和柳琴戏说成是两个不同的剧种，如按上述的情况看来，似乎是没有什么必要的。

泗州戏流行于广大淮北地区，它是安徽地方戏曲主要剧种之一，是开放在淮河两岸的鲜花。以宿县为中心地区来说，一共分为五路（指结合了当地的语言，因而形成了唱腔上的变化而言），其情况大致分布如下：

南路：泗县、灵璧、五河、凤阳、蚌埠、明光、滁县等地。

北路：宿县以北地区（包括苏北徐州和山东等地）。

东路：苏北海州一带，又称“冒路”。

西路：涡河两岸，涡阳、蒙城一带。

中路：宿县地区，这是泗州戏的根据地。

如从拉魂腔整个的流行地区来看，其分布情况又如下述：

南路：指徐州以南，安徽淮北沿津浦路两侧地区。

北路：指山东滕县一带。

东路：指山东郯城一带。

中路：指安徽涡河两岸地区。

目前在安徽最流行的地区，是宿县专区，滁县专区和阜阳专区的个别县份。大致分为南北两路，南路指泗县、五河等地，北路则指宿县以北地区，如濉溪等地。

泗州戏在辽阔的淮北平原上，已成为广大劳动人民群众文化生活中不可缺少的部份，广大劳动人民，特别是农民群众，不但爱听、爱看，而且爱唱。农村泗州戏业余剧团，到处皆是，它正象灿烂的鲜花，开遍淮河两岸，在党的爱护和培植下，正欣欣向荣，閃放着夺目的光彩。

拉魂腔的发生与发展

(一) 关于拉魂腔来源的传说

泗州戏是从民间的土壤中成长起来的一个地方剧种，它的历史，既无可靠的史料，也无任何文字记载可供参考，现在我们来研究它的沿革问题，确实是比较困难的，唯一的办法，只有依靠本剧种老艺人回忆、口述的材料，加以整理和归纳。这些材料，只是一些传说性质的东西，可靠性都较差。因此，这里所记述的，仅能供给研究泗州戏源流时参考，不是定论。希望热心于泗州戏艺术事业的同志们，不断的予以订正和补充，使这份资料，能更臻于完善。

根据泗州戏老艺人回忆的材料，关于泗州戏来源的传说，归纳起来约有如下几种：

其一：认为安徽泗州戏可能发源于苏北海州。据说，当时在苏北民间流行着两种民间曲调：一种是劳动人民在丰收的季节里，由于心情喜悦，便根据当地流行的秧歌、号子等，创造出来的一种太平歌；一种是当地的猎户们，在打猎之后，心情愉快，便根据当地的山川景色和自然音响，顺口溜出的猎户腔。（过去曾有人称拉魂腔为猎户腔）基于这两种曲调，后来由当地民间音乐爱好者丘老、葛老和张老三人（又一说还有个姓杨的），予以收集整理，不断的丰富，并编出人物故事进行演唱，这便形成了最原始的拉魂腔。其后丘、葛、张三人到处流浪，以演唱为生。张老留

在海州，葛老流浪到山东滕县和嶧县一带去演唱，丘老便来到了安徽淮北。丘老来到淮北之后，又吸收了当地的秧歌小调、山歌号子、妇女哭腔等，不断的予以丰富和创造，便形成了安徽地区的拉魂腔，也就是现在的安徽泗州戏。

其二：据南路老艺人徐步俊和魏玉林（已故）谈：丘、葛、张三人曾逃荒到苏北徐州九里山，在柳树下结为异姓兄弟。当时他们都住在破庙三圣宫内，以打柴为生，有时也溜乡要饭。这三个人都具有音乐才能，为了便于乞讨，有时在讨饭时，便在农家门前随心所欲的唱上几句庄稼话，或初具故事情节的“小篇子”。其后又配上柳树梆子，借以掌握节拍。这种比较原始的说唱形式，很受当地农民的欢迎。再后，他们又用柳树挖成柳叶形状的土琵琶，名之曰柳叶琴，作为说唱时的伴奏乐器。这时除在农村演唱外，有时也流浪到徐州城里去演唱。这便孕育出雏形的拉魂腔，又名“怡心调”。据说当时徐州有个翰林的女儿，名叫许立姑，酷爱怡心调，曾以私房银子资助过丘、葛、张三人。许立姑死后，丘等因为感激立姑的帮助，便捐了她的灵牌，四处流浪，以演唱传艺为生。解放前艺人敬的祖师爷，一说是老郎，即丘、葛、张三老；又一说是三圣宫，即许立姑。目前安徽泗州戏艺人，据我们了解，大部分都是丘门的徒嗣。如安徽省泗州戏剧团的徐步俊、霍桂霞、吴之兴、陈金凤等人，都自认是“丘门腿”，这意思就是说他们的上辈，是在丘门学艺的。

其三：传说在一百多年之前，山东滕县东门外，有武氏弟兄，学会了当地流行的锣鼓铙子，其后他们俩嫌锣鼓铙子不好听，便改成了随心所欲的怡心调。因武大和武二原是唱周姑子出身的，所以群众都叫他们武大周姑子和武二周姑子。此后武大和武二的徒弟们，为了尊敬师傅，避叫他们的名讳，便把周姑子改称拉呼腔，即拉魂腔。据说武大曾收徒弟八人，他的第八个徒弟李八爷，曾来安徽传过艺，便派生出安徽的拉魂腔。

其四：据山东省柳琴戏介绍中指出，拉魂腔是发源于山东临沂的，其东路经郯城、邳县、新安……而形成南路（包括安徽地区

的拉魂腔)。文中也曾提及武大和武二，并且認為他們是把周姑子和拉魂腔逐步揉合成为一种形式，而仍称拉魂腔的創始人。这一种意見，也是无可厚非的，因为安徽地区的拉魂腔，究竟是从临沂經郯城、邳县等地流传过来的呢？还是直接从苏北海州流传过来的呢？这都是老艺人們提供的材料，都值得我們参考。不过，安徽地区的拉魂腔，不是土生土长的，而是經由苏北流传过来的，并在淮北的土地上扎了根，吸收了当地的花鼓和各种民間舞蹈，以及民間音乐、山歌小調等，逐漸成长壮大起来，而形成了一个具有鮮明的安徽地方特色的剧种，这一点是可以肯定的。

(二) 拉魂腔与其他剧种的关系

(1) 拉魂腔与周姑子的关系

周姑子，有人称謠鼓子或肘鼓子、扭股子，还有人称狗皮鼓。它是流行在民間的一种花鼓形式。从地区来看，約分为南北两路，南路周姑子，流行于安徽淮北一带，北路周姑子，流行于山东滕县、嶧县一带。周姑子是一种說唱形式，帶有較浓厚的宗教色彩。演唱周姑子的艺人，打着九环狗皮手鼓(因此，淮北群众称之为狗皮鼓)，而后按“軸子”上所画的内容，逐幅演唱。这些“軸子”上所画的内容，多数是宣揚封建迷信，奴隶道德的东西。演唱狗皮鼓的艺人，除唱“軸子”外，还为当地农民請神鎮邪，招魂敬鬼。南路(淮北)叫开財門，北路(山东滕县一带)叫“打胖胖”(胖讀平声)。开財門都是由男的上装去执行的，形式比較簡單。北路的“打胖胖”形式就比較隆重。“打胖胖”的人家，就象办紅白喜事一样，搭上彩棚，吊上彩紙，打狗皮鼓的艺人，都穿上箱衣(即戏装)，以示隆重。

据北路老艺人吳学勤說：山东滕县的周姑子，又名鑼鼓銃子，是从山东曲阜过来的。無論是山东的周姑子，或淮北的周姑子，当时都沒有乐器伴奏，唱腔、音韵也比較簡單、模糊。以安徽的

情况来看，自拉魂腔由北方传来之后，便与当地的周姑子形成了对垒之势。据老艺人魏玉林谈：在三十多年前（1930年左右），周姑子时常与拉魂腔打对台，但由于拉魂腔吸收了当地的民间音乐和语言特色，在当地演唱后，即为当地广大农民所喜爱，特别是拉魂腔节奏鲜明，又有丝弦伴奏（当时头二把弦子都是三弦），唱腔音乐都很丰富而优美，就连唱周姑子的艺人，也都自认不如，因而纷纷改学拉魂腔。现在有许多老艺人，如徐开功，樊从猷，刘朝志等人，就是过去唱周姑子，而后改唱拉魂腔的。

从鲁南的情况来看，滕县一带的周姑子，也和安徽的情况差不多。据老艺人吴学勤说：拉魂腔是从东南乡（指山东郯城一带）过来的，当地“花鼓”（即指滕县周姑子），没有丝弦伴奏，人们听了没有味，拉魂腔有丝弦，人们听了有味，所以后来花鼓艺人都改唱拉魂腔了。据他说：滕县“花鼓”，只接受了南路拉魂腔的音乐唱腔，戏（指剧目）还是“花鼓”的老戏。因此，有人认为拉魂腔是从周姑子的基础上发展起来的，这种看法是不十分确切的。大部分艺人都认为：拉魂腔和周姑子是有很深厚的关系，互相之间发生过较大的影响。无论是南路或北路周姑子其所以衰败以致没落，是因为拉魂腔的兴起，吸收了它们的优点（如舞蹈部分），进一步取而代之。

（2）拉魂腔与柳腔、茂腔的关系

目前流行在山东即墨、青岛一带，有两个剧种，其一是柳腔，其二是茂腔。这两个剧种与拉魂腔是有血缘关系的。柳腔、茂腔的前身是茂周姑，或称冒周姑，是周姑子的一种。冒周姑其所以得名，据说在一百多年以前，冒周姑原称本周姑，其后因受到从海州方面流动过来的拉魂腔的影响，才把本周姑改称“冒周姑”的。

据北路老艺人李凤山追忆，他年轻时就见过一个姓丁的还俗尼姑、在胶州南山乡演唱的情况。当时她领着四个女儿，从海州流动到山东胶东一带演唱拉魂腔，给予当地的本周姑以较深的影

响。她有个女儿名王二妹，现在还活着，已经七十多岁了。

拉魂腔来到胶东以后，很受当地群众欢迎，它给予胶东的周姑子以深刻的影响。拉魂腔的女声唱腔下句尾音翻高八度，当地农民听之非常新奇，他们把这种唱法称之为“打冒”，并以此作为衡量演员唱的好或坏的标准。兼之拉魂腔又有柳叶琴伴奏，更受群众欢迎。当地的本周姑，为了争取观众，也采用了“打冒”的唱法，和以柳叶琴进行伴奏。这样发展的结果，本周姑便逐渐演变而为冒周姑。现在的柳腔和茂腔，就是从冒周姑派生出来的两个地方剧种。由此可见，它们和拉魂腔的渊源了。

从剧目方面来看，这三个剧种有不少剧目是共有的。如《大割袍》、《葡萄架》、《马棚》、《牧羊圈》（双槐树）、《打枣》、《赵美容观灯》（《大鳌山》）、《潼台》（《八郎探母》）、《南京店》、《南唐》（刘金定杀四门）、《龙棚》（《压裙记中》一折）、《梁祝》（包括下山、隔廉、劝嫁）、《红罗帐》、《花园会》、《金刀记》、《穷吵年》、《西京》（皮秀英四告）、《西岐州》、《小云台》（打乾棒）、《双换妻》、《双拐》、《絨花记》、《伍员过江》、《王定保借当》、《玉杯记》、《贫女泪》、《芊建游宫》、《蜜蜂记》、《空棺记》等。以上这些剧目的来源，可能是在本周姑演变为冒周姑的过程中，从拉魂腔中吸收过来的，当然，也有可能，某些剧目是拉魂腔从本周姑中移植过来的。总之，无论在唱腔上或剧目上，它们都发生过互相吸收和交流的关系的。

（3）拉魂腔与柳子戏的关系

柳子戏是流行于山东津浦路以西济宁、菏泽一带的古老剧种。有人认为拉魂腔是发源于柳子戏的，这仅是一种看法。究其原因，是因为在柳子戏的曲牌中有“娃娃”和“山坡羊”，它们的唱词组织形式，和拉魂腔中的“娃子”和“羊子”，是完全一样的。如在柳子戏剧目《秋江》中陈妙常唱的“二板娃娃”：

陈妙常，珠泪流，
未开口，先害羞；

二人本是亲故旧。
俺的师父他姑母，
同在寺中听将就；
二人恩爱如山厚。
上船来别无言語，
老梢公快赶前舟！

拉魂腔剧目《魚籃記》中金美容唱的八句“娃子”：

进花园，掩柴門，
小金蓮，踢香裙；
带了丫环閑散悶。
梔子玫瑰开的好，
玉簪花开亮如銀；
招朵鮮花压云鬢。
一来是賞花看景，
二来是散悶寬心。

从以上两个“娃子”的語言結構和韵轍的安排来比較，是完全一样的，但在音乐唱腔上，却各自具有特色。柳子戏的“娃娃”，是按照曲牌咏唱的。如“二板娃娃”、“正板娃娃”、“五平梅娃娃”、“越調娃娃”、“乱弹娃娃”、“高腔娃娃”、“原板娃娃”、“拉尾巴娃娃”等。每个“娃娃”都有每个“娃娃”的唱法。拉魂腔的“娃子”，唱腔是灵活的，沒有固定的曲牌，演員可以自由灵活的选用适合抒发人物感情的唱腔，而不受“娃子”規格的限制。因此，我們就很难肯定拉魂腔是从柳子戏基础上发展起来的这样一种說法。但如从戏剧史上来看：南昆、北弋、东柳、西梆，是中国四大古老剧种，柳子戏的历史，肯定是要比拉魂腔悠久的，而且拉魂腔也曾在山东济宁一带流行过，并和那里的剧种互相发生过不同程度的影响。因此，拉魂腔的“娃子”和“羊子”，就很有可能是从柳子戏中吸收过来的。但这种吸收，仅止于形式，唱腔上并未受其影响。据北路拉魂腔老艺人吳学勤談：柳子戏只兴在滕县城南北，和济宁城东，別的地

方就吃不开了，因为柳子戏唱腔多用“唉”字，一句唉半天，不懂調門的人，就硬是听不懂。如“一江风”这个曲牌，一共是八十四眼，唱起来拖腔要拖到三分半鐘，所以柳子戏老艺人介紹說，学会“一江风”，坐着站着都哼哼。拉魂腔的“娃子”和“羊子”其所以在唱腔上未受柳子戏的影响，这一点也可能是一个重要原因。

拉魂腔中的“娃子”和“羊子”，唱詞的規格是很严紧的。如“娃子”一共是六十四个字，共分为八句(所以艺人又称为八句子)，八句又分为三組：第一組是两句帽子，加上一句撐；第二組是两句身子，加上一句下撐；第三組是两句座子。在拍节上不是二二三的七字句，而是采用长短句的形式。如“娃子”的帽子，就是由两个短句組成的，座子虽然是七个字，但不是二二三的七字句形式，而是前三后四的两个特殊形式的短句。如《魚籃記》中金美容和丫环分唱的“娃子”：

前来到，拜月台，

涮湿了，紅綉鞋，

(以上两句帽子)

姑娘涮湿丫环晒。

(以上为上撐)

花鞋挂在花枝上，

风摆綉鞋如花开，

(以上两句身子)

姑娘花鞋人人爱。

(以上为下撐)

叫姑娘，赶快穿上，

紧防备，闖进来。

(以上两句座子)

“羊子”和柳子戏的“山坡羊”在唱詞組織上也是一样的。如《鮮花記》中黄桂英唱的“羊子”：

黄小姐只长到十七大八，

在家中为閨女人人皆夸，
到早清我在那銀盆洗脸，
到晚黑对銀灯描兰綉花。

(以上是四句帽子)

櫻桃口，糯米牙，
楊柳腰，一小招。

(以上为两句楚儿)

身又大脚又小扎地不穩，
楊柳腰纏又纏好似風颳。

(以上为两句身子)

說声好，我是姣娃，
小丫环她与我伺候倒茶，
說声好，我是姣娃，
这一回到花园前去看他。

(以上为四句下帽)

拉魂腔劇目中采用“娃子”和“羊子”形式的地方很不少，特別是一些短小精悍的传统小戏，差不多唱詞的全部都是采用“娃子”或“羊子”的形式。如《井台会》中薛平貴和柳迎春的唱詞，就是一个“娃子”接一个“娃子”唱下去的。其他如《盜发》、《小书房》等小劇目，也都是这样的情况。艺人們非常喜爱唱“娃子”和“羊子”，其原因，我想不外是便于記憶。因为在旧社会中，絕大部分艺人都是目不識丁的文盲，他們学戏，全是靠师傅口授心传。“娃子”和“羊子”的句数和字数，以及語法結構都是固定的，他們学起来方便，容易記牢。他們把“娃子”和“羊子”都按十三道韵轍来定名分类，如称“傍徨”轍的“娃子”为傍徨娃子，称天仙轍的“羊子”为“天仙羊子”等，其用意就是为了便于記憶，便于传授，也便于学习。如現在艺人与艺人之間，只要提到是什么轍的“娃子”或“羊子”，他們馬上就可以把那个轍的“羊子”或“娃子”的全部唱詞背誦出来。

(4) 拉魂腔与淮海小戏的关系

淮海小戏即为过去的海冒子，它和泗州戏是姊妹剧种，是同属于拉魂腔系统的。淮海小戏流行于苏北海州、沭阳、新沂、淮阴等地。从源流上来探索，这两个剧种是有历史渊源的。据传说：在二百多年以前，山东历城人唐高，和他的儿子大牛、二牛，因遭灾荒，便身揹柳叶琴离乡乞讨，他们流浪到苏北后，有丘、葛、张、杨四人向他们学唱，淮海小戏自此开始。这一传说，与安徽泗州戏老艺人所谈泗州戏是由海州、沭阳一带经由丘老带来淮北的说法，恰相吻合。从地理上来看，海州、沭阳与我省的泗县、灵璧邻近，泗州戏很可能是通过这一路（东路）流传过来的。目前在安徽的泗州戏艺人以泗县、灵璧人为最多，这也是一个旁证。从传统剧目的情况来看，这两个剧种也有许多相同的剧目，如《金钗记》、《大金镯》、《大上寿》、《周公赶桃花》、《罗鞋记》等，都是共有的剧目。再从音乐唱腔上来看，淮海小戏的板和腔也分为“二行板”、“慢板”、“行腔”、“接板”等，和泗州戏的板和腔也基本上是相同的。特别是旦唱下句尾音翻高八度这一特色，是这两个剧种所共有的。泗州戏艺人称淮海小戏为“东路冒子”，把它看成是拉魂腔的一个流派。目前我省泗州戏艺人中，有不少人就是从“冒路”流动过来的。由此可见，这两个剧种有密切而深厚的关系。

(三) 拉魂腔的成长过程

拉魂腔流传到今天，究竟有多少年？从何时开始？这也缺少可靠的材料。灵璧大众泗州戏剧团的老艺人魏光才的推算，是比较可靠的。魏老今年（1959）是整八十岁，他从房有凤为师，房拜耿天宝为师，耿即在丘门学艺。据此推算，耿在丘门学艺的时候，大约在一百八十年以前，约当清代乾隆年间。故自丘、葛、张传艺至今，总计约有两百年左右的历史。在这近两百年的时期

中，后一阶段的情况，因有老艺人可以印証，是比较清楚的；前一阶段的情况，仅有传说或老艺人追忆，而无文字記載，更无任何史料可供参考，因此，最初阶段的拉魂腔，究竟是怎样一种形式和情况，就很难说得具体而准确了。不过有一点是可以肯定的：拉魂腔是从說唱形式上发展起来的地方剧种。关于这一点，我们可以从它的传统剧目中，找到较为明显的线索。如在泗州戏的传统剧目中，一直到現在，还保有近两百个說唱形式的“篇子”，这些“篇子”，和曲艺中的“小段子”，基本上是一样的，据老艺人談，这些“篇子”，就是泗州戏的基础。此其一。

有一些剧目中，还保有明显的說唱形式的痕迹。如生和旦唱的“留口”、“接唱”，不是用第一人称，而是采用第三人称。似乎是由說书人在向观众介绍。如前一人唱上句：“不说小姐回楼去”，下一人接唱下句：“再说公子张万郎。”“不说”和“再说”，就不是剧中人的口吻，而是第三者在向听众述說。此其二。

在三四十年前，拉魂腔在演出时，还保有明显的說唱形式。如唱生的上场，首先不是以剧中人的身份，而是以說书人的身份出現的。他們在乡下演出时，唱生的出場时，先必念上几句引子。如“馬备雕鞍将挂袍，三国英雄数馬超，赵子龙长坂坡前救阿斗，张翼德三声喝断当阳桥”。而后接着念道：“这也算四句荒言提过，内有残詩半篇，众位明公一旁納福蹲坐，听我一言奉稟来”。再下面才轉入正戏。这种形式，和淮北地区流行的“大鼓”等曲艺所采用的开场形式是没有什么分別的。可見，拉魂腔即使在形成戏曲形式之后，也还保留着单口說唱的痕迹。我們从《思盼》、《英台思春》、《王月娥做梦》等小剧目中，也可以看出这种說唱的痕迹。

关于拉魂腔的成长过程，我們根据老艺人提供的材料，約可分为下列几个阶段。

(1) 說唱时代

在这个时期中，它主要是以說唱形式出現的。艺人們以說唱代替乞討，三三两两的在农村里“唱門子”。这种形式是非常簡

单的。既沒有音乐伴奏，更沒有服装行头，說唱的艺人，只是用两块竹板或柳树挖成的梆子敲击，借以掌握节拍。所唱內容也只是些庄稼話，或反映农村生活片断的“篇子”。这样說唱一个时期之后，由于受到当地农民群众的欢迎，艺人們自然的便要求在唱腔上有所丰富和改进，这便产生了自制的土琵琶（即柳叶琴），并自弹自唱，或一人伴奏（多半是唱者的父兄或丈夫）由唱者（多半是伴奏者的妻女）兼带击板。艺人把这种一边流动一边演唱的形式，叫做“跑坡”。說唱的人，多的是一家几口，少的是一对夫妻，他們把全部家产都装在一輛独輪小車上，推着車到处流浪。可想而知，当时艺人的生活是非常凄苦的。他們不仅在生活上飢寒交迫，无以为家，而且在精神上，也遭受当地的地痞流氓欺凌与侮辱。如他們自編的唱詞：“車屋草圈常常住，又来了‘爷們’把俺欺……”这就是艺人們当时生活的逼真写照。

在旧社会中，艺人是毫无地位的，統治階級对艺人极端鄙视，甚至形成一种所謂社会“輿論”，把“戏子”与“王八”、“吹鼓手”并列，称这三种行业为最“卑賤”的行业，他們是“生者不准入科場，死者不准进祖塋”。正由于封建統治階級对艺人們的百般凌辱和摧残，他們为了生活，就不得不疲于奔命，所以經濟情况就一直很难好轉。这种以說唱代替乞討的形式，一直延續到解放前夕。安徽省泗州戏剧团的老艺人邵开林，他在解放前‘跑坡’时用的柳叶琴和独輪小車，一直到現在还保留着。他說：“俺要留着这些东西教育孩子們，叫他們不要忘本，不要忘記共产党、毛主席对咱們的好处”。

（2）戏曲的萌芽时代

拉魂腔处在发生的时期中，虽然备受統治階級的摧残和迫害，但它却深受广大农民群众的欢迎，这就使它有了生存和发展的重要条件。所謂“拉魂腔，拉魂腔，不怕你不来，就怕我不唱”，正說明了它当时在广大群众之中的深厚影响。估計在清代末年，那时不仅有了半职业性的艺人，而且有了专业性的戏曲艺人。但当