



河南省稀有剧种抢救工程丛书

柳琴戏

杨丽萍 主编

河南人民出版社



河南省稀有剧种抢救工程丛书

柳琴戏

本册主编 裴小松
本册副主编 荆建华 吴倩茹

河南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

柳琴戏 / 裴小松主编. - 郑州: 河南人民出版社,
2018.6
(河南省稀有剧种抢救工程丛书 / 杨丽萍主编)
ISBN 978-7-215-09284-6

I. ①柳… II. ①裴… III. ①柳琴戏 - 介绍 - 河南
IV. ①J825.61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 135745 号

河南人民出版社出版发行

(地址: 郑州市经五路66号 邮政编码: 450002 电话: 65788036)

新华书店经销 河南瑞之光印刷股份有限公司印刷

开本 710毫米×1000毫米 1/16 印张 24.25

字数 300千字 印数 1-1,000册

2018年6月第1版 2018年6月第1次印刷

定价: 39.00元

本丛书编辑委员会

主 任:杨丽萍

副 主 任:孙 鹏

委 员:(按姓氏笔画排序)

于 洁 方可杰 刘春晓 刘景亮 李利宏
尚春升 范立方 吴亚明

本丛书编辑部

主 任:刘春晓 吴亚明

编 辑:(按姓氏笔画排序)

马小涵 白光英 吉 莉 吴亚明 李 莎
李 森 杨滢堃 陈 妍 明巧玲 林天泉
侯舒文 贺宝林 赵 军 赵培强 唐 蕾
黄蓓蓓 葛 磊 裴小松

学术指导:刘景亮 韩德英 范立方 谭静波

序 言

杨丽萍

河南是戏曲大省,除了豫剧、曲剧、越调三大地方戏曲剧种之外,还存在着为数众多的小剧种,我们一般称之为“稀有剧种”,如大平调、大弦戏、怀梆、宛梆、四平调等。

稀有剧种是我国传统艺术的重要组成部分,具有典型的地域特色和独特的唱腔以及灵活的表演形式,它们活跃在乡村坊间,深受民众喜爱,是“活态”的传统文化表现形式,更是我国重要的非物质文化遗产。作为地方文化的一个代表性符号,这些稀有剧种承载着当地的文化记忆和文化基因,有着较高的社会价值、文学价值和艺术价值,是中原文化生态中不可或缺的重要组成部分。

自开展非物质文化遗产保护工作以来,我省绝大多数稀有剧种已经被列入国家、省、市、县四级非物质文化遗产代表性项目名录体系。其中,有29个(除豫剧、曲剧、越调)剧种被列入国家级、省级非物质文化遗产代表性项目名录体系。各级文化部门以及很多社会组织为了保存保护传承这些珍贵文化遗产,做了大量的工作和努力,也取得了显著成效。但是,由于城镇化的不断推进,现代艺术形式和现代传播手段的普及,稀有剧种的传承和发展遭遇到了较大的困难,少数稀有剧种甚至到了濒危状态。

如何完整保存这些稀有剧种的艺术呈现和艺术成就,能否解决好稀有剧种传承发展过程中面临的一系列问题,是我们近年来思考较多的一项重要工作。2012年12月,由河南省文化厅、河南省中华文化促进会启动实施“河南省稀有剧种抢救工程”。工程用两年时间,对列入省级以上非物质文化遗产代表性项目名录的稀有剧种传统剧目进行收集、整理、复排、摄制、记录。这项工程是一个阶段性的工作,也是一项探索性的试验。两年来,在各级文化部门、非物质文化遗产工作部门、非物质文化遗产传承单位和社会各界的共同努力下,河南省

稀有剧种抢救工程各项工作进展顺利,至2014年底取得了阶段性成果。一是基本摸清了稀有剧种生存现状,二是编辑出版了一批专著,三是收集一批传统剧目剧本、乐谱,四是征集一批稀有剧种相关实物,五是建设一批展示场馆,六是复排、拍摄一批传统剧目。

特别值得一提的是,河南省文化艺术研究院调集力量,对稀有剧种的历史沿革以及它的成长轨迹都做了系统的调查研究。在此基础上,采用“剧种志”的方式,为每一个稀有剧种出版一部图书,不仅从剧目、音乐、表演、舞台美术等方面对稀有剧种的艺术层面进行了详尽的搜集、整理和记录,而且从文化层面对稀有剧种的保护和传承提供了丰富的文化基础。

组织开展稀有剧种抢救工程,目的就在于探索出一种分类保护的工作方法,并将其推广到其他类型的非物质文化遗产保护工作中。希望我省的非物质文化遗产保护工作,能够以稀有剧种抢救工程为新的起点,进一步探索富有针对性、有效性的保护手段和措施,为促进我省非物质文化遗产的保护和传承,为促进优秀传统文化在新时期的繁荣和发展,做出应有的贡献!

是为序!

(作者系河南省文化厅党组书记、厅长)

目 录

CONTENTS

第一章 源流与传播	1
第一节 柳琴戏的起源流变	3
第二节 柳琴戏的当代传播	10
第二章 永城柳琴戏综述	13
第一节 永城戏曲生态	15
第二节 永城柳琴戏发展状况	18
第三节 永城柳琴戏大事记	24
第三章 柳琴戏剧目	35
第一节 柳琴戏的传统剧目	38
第二节 永城柳琴戏剧目概况	52
第三节 柳琴戏传统剧目选介	56
第四节 永城柳琴戏剧本选登	62
第四章 柳琴戏音乐	87
第一节 柳琴戏的唱腔	92
第二节 柳琴戏的伴奏音乐	101
第三节 各板式唱腔谱例	130
第四节 各板式互相交织综合谱例	154
第五节 曲牌	181

第六节 锣鼓谱·····	192
第七节 乐队与乐器·····	195
第五章 柳琴戏的表演·····	201
第一节 行当特色·····	203
第二节 表演特色·····	204
第三节 表演范例·····	211
第六章 机构与人物·····	217
第一节 永城市柳琴剧团·····	220
第二节 永城市戏剧机构·····	228
第三节 民间柳琴戏团体·····	230
第四节 永城柳琴戏人物·····	251
第七章 文章与著作·····	261
第一节 柳琴戏著作·····	265
第二节 柳琴戏论文·····	271
第三节 永城柳琴戏文论·····	293
第八章 永城柳琴戏拾遗·····	299
第一节 访谈录·····	301
第二节 经营管理·····	321
第三节 演出习俗·····	322
第四节 演出场所·····	325
第五节 戏联、谚诀与行话·····	330
第六节 其他·····	334
第九章 永城柳琴戏的明天·····	337
参考文献·····	345
后 记·····	346

第一章 源流与传播

第一章 源流与传播

第一节 柳琴戏的起源流变

柳琴戏的前身是大约在清乾隆年间(1736年-1795年)形成的“拉魂腔”^①,距今已有200多年的历史。“拉魂腔”名称的由来,通常有两种说法:一是因唱腔优美动听,有迷人魅力,能拉人魂魄,故而苏鲁豫皖交界地区的民众称之为“拉魂腔”。二是因艺人除唱此腔调外,也唱“端公调”,为人开财门、请神、招魂等,故名“拉魂腔”。可见,“拉魂腔”名称一方面源于其腔调。另一方面也与唱戏的缘由有关。

若从行政区划上看,“拉魂腔”声腔系统下的三大代表性剧种分别是流布在江苏北部的柳琴戏、淮海戏;活跃在山东南部、河南东部与皖西北的柳琴戏;盛行在安徽北部的泗州戏。由于这三个剧种有着同源的关系,这三个剧种又有“三兄弟”或“三姐妹”之俗称。因为这三个剧种有着共同特征的音乐声腔,所以在苏鲁豫皖四省交界地区的民众口语中皆有“拉魂腔”之称!由此可见,“拉魂腔”这个称谓的所指有三层含义。一是广义而言,“拉魂腔”是指一种腔调、戏曲声腔体系。二是泛指以此作为声腔的地方戏曲剧种,因唱(声)腔和表演很迷人,足可把人的魂儿拉走的艺术功效。三从狭义上讲,是指一种独特称谓的地方戏曲剧种,即对柳琴戏、泗州戏或淮海戏某个剧种的特指。

由于还没有从历史文献中发现关于“拉魂腔”起源的记述,造成学界对其起源地与形成时间说法不一。从“拉魂腔”的声腔特点和相关背景材料,学术界推断“拉魂腔”大致起源于清代中叶,经历了从民间说唱音乐发展为戏曲表演的衍变过程。中国的地方戏曲剧种数量众多,从声腔上可大体划分为四大声腔系统和两大声腔类型。“拉魂腔”属于两大声腔类型中的民间说唱类型诸腔系的戏曲声腔。《中国大百科

①中国戏曲志各相关省卷中,引据苏、鲁、豫、皖各地“拉魂腔”老艺人口述的师承关系,可追溯至清代乾隆年间。

全书·戏曲曲艺卷》中有记载：“在新兴的戏曲剧种中，有一部分是从民间说唱音乐发展而来。它们经历了一个由坐唱故事转入舞台扮演故事的衍变过程。”^①这些剧种在声腔上分属明清俗曲腔系、道情腔系、淮簧腔系和拉魂腔系。“拉魂腔原系由明清俗曲发展而来的一只腔系，在鲁南、苏北、皖北等地形成不同的戏曲剧种，如柳琴戏、淮海戏、泗州戏、五音戏以及茂腔、周姑子等。这些剧种具有共同的历史渊源，在唱腔上又委婉动听，腔尾常以作七度或八度上行大跳为特征。拉魂腔系剧种的唱腔，具有说唱音乐的特点，属板式变化体，有慢板、二行板、紧板等类别的板式，但节拍却全用有板无眼的一拍子击节，泗州戏的慢板还常用多种穿插性的花腔、巧调。伴奏乐器以柳叶琴为主（淮海戏以小三弦为主），并有笙、笛、拉弦乐器等相配合。”^②

清代地方戏勃兴是继明中叶“诸腔合奏”、“诸腔杂陈”之后出现的又一个戏曲高度繁荣期。戏曲艺术自身的积累和歌舞及说唱艺术的兴起，为清代地方戏曲剧种的兴盛提供了丰厚的沃土。各种声腔在传播过程中与各个地区的腔调小曲相融合，形成了新的复合声腔，呈现出更加成熟的舞台风貌。这种声腔发展途径，是清代戏曲艺术成熟的主要表征。除此之外，地方戏曲剧种在清代还有另外一条形成途径，即在民间歌舞、说唱的基础上发展成为新的戏曲剧种。当戏曲成为极其成熟的表演艺术时，以此为中轴，所有民间表演艺术都产生了一种对戏曲的向心力，在这种力量下，就有大量的歌舞、说唱艺术开始向戏曲表演艺术转化。“拉魂腔”声腔系统中的各个地方戏曲剧种即是这一背景下的产物。

“拉魂腔”从民间歌舞、说唱的表演形态脱胎而出，因而它们的形式相对比较简陋，如出场角色少，伴奏乐器简约，表演富有生活气息，演出剧目的故事内容也多半是比较简单的民间生活。因此，人们称之为地方性“小戏”。“拉魂腔”发展的“小戏”阶段，是其发展的雏形阶段。一般认为，“拉魂腔”真正的生成，还是在中国戏曲史上“花雅之争”以后的事情。

清代乾嘉时期，“花部”诸声腔的勃兴对以往占统治地位的“雅部”——昆曲形成了

①中国大百科全书总编辑委员会·戏曲曲艺编辑委员会，《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，北京·上海：中国大百科全书出版社，1983年8月第1版，252页。

②中国大百科全书总编辑委员会·戏曲曲艺编辑委员会，《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，北京·上海：中国大百科全书出版社，1983年8月第1版，253页。

强烈的挑战。最终,花部声腔大获全胜,开启了地方性声腔剧种遍地开花的新局面。清代李斗《扬州画舫录》(卷五)记载:“两淮盐务例蓄花、雅两部以备大战。雅部即昆山腔,花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调,统谓之乱弹”。花部可以取得与雅部抗衡的力量,从其内在原因看,也得益于花部戏曲语言的平实通俗,以情节性见长,为大众欣赏。“拉魂腔”萌兴与此时的拉魂腔系剧种恰恰具有这样的艺术风格。

虽然柳琴戏与淮海戏、泗州戏同属拉魂腔系剧种,三个剧种有着共同特征的声乐声腔,在各自的形成历史中,彼此之间也有着紧密的联系,但在形成、流布、发展的过程中还是衍化出各自的艺术特点。这种情况造成长期以来,学术界对“拉魂腔”——柳琴戏的起源说法不一。那么,柳琴戏这一民间艺术的瑰宝,这个深受苏鲁豫皖人民群众喜爱的地方戏曲剧种是怎样形成的呢?又是形成于何时何地的呢?

新中国文艺工作者对这个问题进行了大量的研究,尤其是20世纪50、60年代,一些投身戏曲事业的文艺工作者以敏锐的学术眼光抓住这个流布地域广阔而“出生血统不明”的地方戏曲剧种,进行挖掘、整理与研究,形成了第一批研究成果。其中较有代表性和影响力的有安徽省艺术研究所完艺舟先生的专著《从拉魂腔到泗州戏》,其后,完艺舟又在此基础上撰写了《泗州戏浅论》,刊于《安徽戏剧史料丛书之三》中,以及朱瑞云等人整理记谱的《柳琴戏曲调》,由江苏人民出版社在1965年正式出版;累积至20世纪80年代初,事关柳琴戏起源时间、地点与流变的研究成果,以论文计,已有几十篇之多。例如,上海市艺术研究所蒋星煜的《柳琴戏的成长》,山东省艺术研究所李赵璧的《柳琴戏》,山东省原临沂地区文化局柳琴资料编写组的丛月、铁民、锡道、宝俊、桂林等人合撰的《山东柳琴戏的起源与发展》,山东省枣庄市戏剧研究室吕传诚的《拉后腔的形成》,山东省滕县豫剧团原副团长、编剧华敬武的《第一把柳叶琴》和《虎榜橘隐与土琵琶》,江苏省新沂市柳琴剧团音乐设计霍守义的《“拉魂腔”源头初考》,江苏省泗洪县文教局编剧王正训的《柳琴戏·泗州戏源流之我见》。

20世纪80年代以来,随着《中国戏曲志》的问世,其中的《中国戏曲志·山东卷》《中国戏曲志·江苏卷》《中国戏曲志·安徽卷》,以及《江苏戏曲志·徐州卷》《江苏戏曲志·柳琴戏志》等戏曲志书,在论及“拉魂腔”与柳琴戏时都涉及到该剧种的起源问题;同一时期出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的相关条目也记述了这个流播苏鲁豫皖四省交界地带的地方剧种的起因。另外,著名戏曲史学家周贻白先生的

《中国戏曲发展史纲要》和山东省艺术研究所原副所长纪根垠先生的《山东戏曲史略》中关于柳琴戏的论述,也对柳琴戏的起源问题产生了较大的影响。将上述这些文章、专著和志书中关于“拉魂腔”与柳琴戏起源问题的表述文字总结起来,大致可归纳为五种说法:

一是海州起源说。据《中国戏曲志·江苏卷》记载的民间艺人口述,在二百多年前,江苏北部海州流行两种民间曲调,一种是当地农村流行的秧歌号子发展而来的“太平歌”;另一种是猎户所唱的“猎户腔”。清乾隆年间,在海州当地有三位民间艺人,分别姓丘、葛、张(一说杨),他们将所谓的“太平歌”、“猎户腔”加工润色,以当地流行的民间传说故事作为素材编创为地方小戏,并加以融化创造,即形成了原始的“拉魂腔”。在演艺的过程中,这三位艺人又分别授徒传艺,相传艺人张(或杨)留在海州,这一支发展成为今天的“淮海戏”;艺人丘到了淮北,渐用当地语言,并吸收当地的秧歌小调和妇女哭腔等,逐渐发展成为今天的“泗州戏”;艺人葛约在清末流动到山东滕县和峄县一带(枣庄地区),发展成了今天的“柳琴戏”。

二是江苏徐州说。暨完艺舟在其《泗州戏浅论》中记载的民间艺人口述材料。说上述三老“曾逃荒到苏北徐州九里山,在柳树下结拜为异姓兄弟。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。这三人都有音乐才能,为了生活,他们在讨饭时,便望风采柳,随心所欲地唱上几句吉利语、庄稼话,或初具故事情节的‘小篇子’、小段儿,在农户人家的门前说唱。有时还配上用柳树做成的梆子,以便掌握节拍。这样,一种比较原始的说唱形式,比之沿门乞讨,当然会受到当地农民的欢迎。这一尝试的初步成功,更鼓励他们创作的勇气,于是,在原有说唱形式的基础上,又配上了柳叶琴(土琵琶)作为说唱时的伴奏乐器,这样,在唱腔上又向前发展了一步。这时,他们除了在农村进行演唱外,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)”。

三是滕县(今山东省滕州)说。据《山东省文化艺术志资料》记述:拉魂腔形成于嘉庆、道光年间。当时,滕县县城东门外演唱“肘鼓子”(亦称周鼓子)的武氏兄弟和滕县花鼓艺人安德友、高二伙同四句腔艺人八戒,常到东郭镇的苏楼演唱,与当地通晓音律、酷爱文艺的苏门秀才共同切磋,借鉴柳子戏的“山坡羊”、“耍孩子”曲牌,以及境内的“溜山腔”、“拉纤号子”等民间小调演变而成。并根据画上的琵琶仿造出柳

叶琴作为伴奏乐器。从此,广泛传开,形成了早期的柳琴戏。

四是山东临沂说。这一说法最早的主张者是上海艺术研究所的蒋星煜和山东省艺术研究所的李赵壁、纪根垠等。总其大成者则是原山东省临沂地区文化局柳琴资料编写小组的丛月、铁民、锡道、宝俊和桂林五位。他们在《山东柳琴戏的起源与发展》一文中说:“‘拉魂腔’起源于何地,虽然尚有不同的说法,但我们认为,拉魂腔起源于临沂地区是毫无疑义的。……2. 许多柳琴戏老艺人,如临沂冯士选,峰县的马学成、刘衍庭,滕县的刘沂海、冯自友,新沂的季良奎、王玉岚,东海的冯怀志,和长期活动在安徽的尹作春等,都曾听其父祖辈讲过,拉魂腔的老家在山东临沂。3. 拉魂腔起源于清乾隆年间。而在乾隆二十五年修的《沂州府志》卷四中,有这样一段记载:‘邑本水乡,村外之田辄目曰湖。十岁九灾,所由来也。而游食四方,浸以成俗。初犹迫于饥寒,久而习为故事,携孥担橐,邀侣偕出,目曰逃荒,恬不为怪。故兰郯之民几与凤阳游民同视,所宜劝禁以挽颓风。’……这与艺人们所说‘拉魂腔’是要饭腔是吻合的。‘携孥担橐,邀侣偕出’与早期拉魂腔艺人‘跑坡’极为相似,‘几与凤阳游民同视’一句,尤其耐人寻味,凤阳‘游民’在游食过程中创造了凤阳花鼓,那么‘兰郯之民,(临沂县历史上一度称为兰山县)的‘游食四方’,便具备了形成拉魂腔的历史条件。所以,这段话虽然没有明确说出拉魂腔,但却是拉魂腔起源于临沂地区的重要佐证。4. 从柳琴戏的唱腔、唱词、剧目等方面分析可知,主要来源于柳子戏、肘鼓子调、花鼓及民间小调等。当年临沂地区恰是这些演唱艺术盛行的地方……5. 各地拉魂腔艺人都承认,柳琴戏的主要伴奏乐器柳叶琴是临沂地区的艺人创造和首先使用的。早在一百多年前,临沂艺人便伙同木匠创造了柳叶琴。1920年前后,郯城县的著名木工吴福增(外号‘盖山东’)就以制造柳叶琴为主要职业。以季良奎为首的拉魂腔戏班及徐州柳琴剧团、临沂柳琴剧团初建时,都曾向吴福增的徒弟谢银光定做过柳叶琴。另外,柳琴戏的打击乐也是由临沂地区艺人首先使用并流传各地的。根据以上五条可以断定:柳琴戏的发源地是山东的临沂地区。”

五是运河起源说。近年来,随着大运河文化热而兴起的鲁南苏北运河两岸说在学术界和社会上也产生了一定的影响。清朝中叶,南北交通运输主要方式为运河航运。为了配合所从事的航运等各种劳动,船工和纤夫经常为了统一步伐等目的哼唱一些简单的曲调,逐渐形成了当地的劳动号子。大约在道光年间,这种劳动号子

发展成为非劳动时演唱的一种“一人唱、众人和”的娱乐形式。在休息时,众人相聚在一起,一人领唱,三五人甚至十儿人帮腔演唱。其基本的演唱多为四句一段,所以又叫“四句腔”。节目中最有代表性的为“休丁香”,所以也叫“丁香腔”。柳琴戏唱段多为上下句,也有四句,这种句式结构和“四句腔”有着密切联系。而且,“四句腔”是在清朝道光年间随着“拉魂腔”的形成和流行而逐渐溶解和消亡的,学界有观点认为它的音乐因素延伸到了柳琴戏当中。

以上就是关于柳琴戏起源较有影响力的五种说法及其依据^①。除这五种说法之外,还有山东郯城和苏北新沂、邳县说,江苏泗洪县和安徽的泗县说。

从“拉魂腔”到柳琴戏,从土腔土调到地方剧种,从乞食行为的民间小戏到活跃于苏鲁豫皖四省交界广大地区的大剧种,在这个过程中,“拉魂腔”的唱腔、剧目、表演等诸要素构成的艺术形态、以及班社组织与社会功能,均构成了一个变化与发展的动态过程。“拉魂腔”形成的初期,作为穷苦农民谋生的手段,多于农闲时节、荒灾之年,一人独行或两人搭伙,沿门进行乞讨卖唱活动。演唱一些以讨好主家的话语和简单“篇子”为主,以敲击两块竹板或者梆子击打节奏作为伴奏。这时期的“拉魂腔”,更多地具有说唱艺术的特征。一方面,艺人们主要演唱“篇子”,这些篇子和曲艺中的“小段子”性质相同,用较为固定的唱词模式,表现特定的人物或场面。另一方面,从演唱形式上看,以一个人自敲自唱和两个人一敲一唱为主,没有角色分工,没有人物扮演。演唱中保留着“留口”与“接唱”,不是以扮演剧中人物的代言体表演,而是以第三者向听众述说。

经过一段时期的发展,“拉魂腔”逐渐形成了固定的唱腔旋律,出现了职业、半职业的艺人。艺人们大多以家庭关系组成,父子、夫妻搭伴,形成了最早的班社组织。拉魂腔有一个“篇子”的唱词这样说道:“咸丰三年粮食贵,缴了粮食顾不住吃。万般处在无可奈,拜了师傅去学戏……赶到春天玩班子……”从材料中可见,咸丰初年,“拉魂腔”有了“玩班子”的演出形式。“玩班子”指的是搭班唱戏,也就是组成班社的意思。由此可知,大致在清代咸丰年间,“拉魂腔”有了班社的组织结构,在班社成员

^①刘永安、顾晓梅,《论柳琴戏的起源与发展》,《中国·枣庄柳琴戏高层论坛论文集》,115-119页。注:在引用原文基础上有删改。

的构成关系中,有家庭血缘关系,也有了师徒传承关系。

为了维持生计,迫不得已,这些小型班社不得不四处流浪,一边流动一边演出,这种形式称为“跑坡”。这时候,艺人们创造出自制的柳叶琴,在柳叶琴与梆子的伴奏下,唱出了“拉魂腔”动人的旋律。在“跑坡”流动演出的过程中,逐渐改变了原来沿门卖唱的方式,出现了安场唱戏的形式。最初,这种表演在农村广场、空地上进行。艺人们用一条板凳分隔出表演区与观众区,用毛巾、彩带、礼帽、长衫、短褂作为服饰,演出结束后用铜锣或者礼帽向围观的农民起粮、起钱作为演出的报酬,俗称“盘凳子”。这个时期,伴奏和演员还没有完全分化成独立的职业。

“拉魂腔”最初的班社,人数很少,有“七忙八不忙、九人看戏房、十人成大班”的说法。由于小型班社的不稳定性,它时常处于流动的不稳定状态。例如,农忙时节很多时候班社就要解散,从事农事活动。农闲季节便重新组织起来,进行卖艺活动。由于仅仅在农村表演,“拉魂腔”艺人的收入十分有限,若遇到灾荒歉收之年,便更难维持生计。于是一些“拉魂腔”艺人便有意识地向人口集中、经济繁荣的大城市移动。许多“拉魂腔”艺人去过济南、徐州、南京,甚至上海这样的大城市演出。

由于一直处于穷苦艺人卖唱求生的状态,“拉魂腔”三五成班、四处卖唱的情况持续了相当长的一段时间,一直到中华人民共和国成立之前还有很多这样的“拉魂腔”班社。

在小型班社的基础上,个别地区也出现了比较大的“拉魂腔”戏班。大型班社在家庭血缘传授的基础上,有了更为广泛的师徒传承,因此他们的人数迅速扩张,可以达到20人左右的规模。人数多、班社大,自然可以上演更多的剧目。这样,一些大型“拉魂腔”班社逐渐有机会到城市戏园中固定演唱,获得稳定的收益。

“拉魂腔”在向各地传播过程中,吸收了兄弟剧种的曲调和当地民间音乐来丰富自己,由于吸收的曲调不同,加之各地语言的差异,其唱腔也有不同的变化,从而形成了各种流派。按流行区域共分四路。邳州、淮阴、东海、郯城为东路;徐州、枣庄、滕县、微山湖等地为北路;宿县、泗县、灵璧、蚌埠、凤阳、五河、怀远、滁州等地为南路;开封、商丘、永城及安徽的涡阳、蒙城、亳县等为西路。中华人民共和国成立后,由于行政区划与戏曲改革等多种因素共同发酵,“拉魂腔”在流布地区各有所称,东路称“淮海戏”,南路称“泗州戏”,西路和北路称“柳琴戏”。东路唱腔爽朗欢快,北路唱腔高亢圆脆,南路唱腔柔润婉转,西路唱腔柔中有刚,各具特色。