

中国曲艺志·湖南卷

(未定稿)

志 略 曲 种

《中国曲艺志·湖南卷》编辑委员会

一九八九年七月

志 略

一、曲 种

湖南有三十九个主要曲种，大体上可分为歌唱类和说诵类两个类别。

歌唱类包括丝弦、小调、渔鼓、弹词、嘎琵琶等三十个曲种；说诵类包括快板、顺口溜、笑话、多源等九个曲种。圣谕有讲有唱，但有专用的〔圣谕调〕；独角戏主要是说诵，但有的选唱花鼓戏〔讨学钱〕、〔卖杂货〕；大擂拉戏，有摹仿花鼓戏唱腔〔比古调〕的曲目，所以上述三个曲种均列入歌唱类。湘中流布的送麒麟、送财神等形式，与送春（即春锣）接近，归并入于〔春锣〕一个曲种；常德的打漂，是莲花闹的一个分支，并入〔莲花闹〕；常德的大鼓，是由丧鼓衍变而成，唱腔和艺人均同〔丧鼓〕，故未另列曲种。打大卦、干龙船、龙船卦等，接近曲艺形式，但没有固定的音乐和曲目，也缺乏有代表性的艺人，故未收入。湘西自治州土家族地区的梯玛神歌，中间有些段落具有曲艺艺术的某些特点，但从整体上说，它是一种综合性很强的民俗活动；龙山县文艺工作者于本世纪70年代末期编创的溜子说唱，并有《老光棍成亲》等参加自治州文艺会演，属曲艺类型的文艺节目，也没有作曲种列出。此外，湖南省曲艺表演团体先后演出过的京韵大鼓、单弦、河南坠子、山东琴书、

山东柳琴、湖北渔鼓、湖北大鼓、湖北小曲、四川清音、天津时调等曲种，没有收录。还有在“十年动乱”期间出现的对口词、群口词、枪杆词、锣鼓词等形式，也没有收录。

〔丝弦〕流布于全省各地，是湖南的主要曲种之一。因伴奏乐器以胡琴、扬琴、琵琶等丝弦乐器为主，所以叫“丝弦”。又因其流行年代较久，有的地方称之为“老丝弦”。

湖南丝弦源于明清之际的时调小曲，首先在长江下游地区流行，传入湖南之后，与本地民间音乐结合，逐渐发展成为一个曲种。

（注一）。

明隆庆元年（1567）《宝庆府志》载武冈《鳌山书院记》说：“有州人谱〔杨柳青〕。”明万历三十二年（1604），公安派文人袁宏道（1568—1610）游桃花源，在《由水溪至水心崖记》中记述：“余因命童子，度吴曲。”万历四十五年（1617），武陵（今常德）龙膺致仕归里后所作的散曲小令《黄莺儿》记载：“听吴歌细腔，杂湖歌别航。”他们二人提到的吴歌、吴曲，原指江浙一带的时调小曲，湖歌指湘北民歌。当时二者已同时演唱了。袁宏道在《致江进之书》中也说道：“《毛诗》、《郑》、《卫》等风，古之淫词蝶语也；今人所唱〔银柳丝〕、〔桂针儿〕之类，可一字相袭不？世道既变，文亦因之，今之不必摹古

者也，亦势也。”江进之，湖南桃源县人。袁氏与江进之论文，提到的时调小曲曲牌，在衡阳籍的王夫之（1619~1692）的《夕堂永日绪论内编》中，也有记载：“〔清商曲〕起自晋宋，盖里巷淫哇。初非文人所作，犹今之〔劈破玉〕，〔银纽丝〕耳。”清乾隆五十四年（1789）刊行的《黔阳县志》中，有这样的记述。“又为百戏。若要狮，走马，打花鼓，唱〔四大景〕曲，扮采茶妇，带假面哑舞诸色，入人家演之。”上面提到的〔银纽丝〕，〔杨柳青〕，〔四大景〕等，都是明清时期广泛流传的民间曲调，今天仍然是湖南丝弦的常用曲牌。湖南的〔湘江浪〕，又名〔潇湘浪〕，〔湘江郎〕，清乾隆年间已传至江苏。袁枚有“琵琶曲诉〔湘江郎〕”之句。

湖南与苏、皖有长江作纽带，舟楫较便，达官巨贾，往来频繁。随着政治上、经济上的往来，必然会促进文化上的交流。江苏的〔无锡景〕，〔滩簧〕，安徽的〔安庆调〕，〔凤阳调〕传入湖南；湖南的〔湘江浪〕等又传至长江下游地区。丝弦现存曲牌二百余首，与苏、皖、浙同名同曲，异名同曲，同名异曲者不下数十。

关于丝弦的缘起，除上述的“下江说”外，还有一种“上江说”。如常德艺人徐梅清等说是“从四川传来的。”（注二）。据胡度在《关于四川清音》一文中所说，“清光绪（1875~1908）年间，以叙府（今宜宾），泸州一带最为流行。演唱者多为商船歌

鼓，并见有乾隆（1736~1795）时的刻本。由此可知，至少在清代乾隆年间，清音已在四川演唱了。”（注三）。这样看来，湖南丝弦的流传历史，早于四川清音近两百年。四川不是丝弦的来源地，但清音与丝弦的关系确实比较密切。曲目和音乐有许多是相同或近似的。这是因为：二者同源，传入湖南的曲调，也可能传至四川，或在湖南落户后再传至四川；再，湖南与四川毗邻，艺人之间的交流，十分频繁。

丝弦在其流布和发展过程中，由于地理位置、交通条件、语言音系和风土人情等方面原因，已形成许多风格上各具特色的支派。如长沙、浏阳、益阳、邵阳、衡阳、湘潭、武冈、平江、大庸、永顺、辰溪、道县等丝弦。其中，以常德丝弦保留的曲目、曲牌（曲调）最多，特点最鲜明。

常德地处沅水下游，洞庭湖滨，是湘西北水陆交通的枢纽，接受外来曲调较早，辐射面也较大。现在，常德丝弦包括常德、桃源、津市等地的丝弦。据湘西土家族苗族自治州编的《曲种志》介绍，永顺、大庸等地的丝弦，也是常德丝弦的分支。永顺艺人张敬之，曾于一九二三年请常德艺人杜宏喜去传艺；一九二四年至一九二六年，津市艺人谷冬爹曾去大庸教唱丝弦。（注四）。

丝弦作为一个曲种在湖南形成之后，受到城镇人民的欢迎，许多专业或业余的班社，相继出现。据五十年代中期澧县文化馆调查

资料介绍。清道光（1821~1850）年间，该县就有“丝弦学馆”的组织，传习、演唱丝弦曲目李绥万（18××~1965）是第三代传人咸丰（1850~1861）以后，长沙专业班社有十余多另外还有大批零散艺人分别在徐长兴、玉楼东、天然台等茶馆酒楼进行演出活动。

（注五）、民国初年，丝弦爱好者申少兰兄弟等共28人，在长沙组织“坝麓社”，排演过《秋江》、《思凡》等曲目，受到好评。

在一九五三年全省民间文艺团体调查材料中，有下述记载：“逸志丝竹友社，有百多年的历史，是丝弦中的老业余组织。过去有些传下来的演唱底本，抗日时失散。现在社内的乐器，还有三件是七十年前传下来的。”（注五）又据益阳艺人沈益成介绍：湖南丝弦专业化，“是从清代残废院里开始，当时盲人中擅弹唱的很多。盲女龙昭，即为清代著名歌女。专业性活动，开始于太平天国以前，盛行于太平天国以后。”（注六）清末民初，演唱丝弦的班社，许多地方都出现过。如武冈的“都梁丝弦委员会”，大庸的“庸城琴社”等等。至于从事丝弦演唱的艺人、歌女，则更不胜枚举。如清光绪（1875~1908）年间，湘潭名妓奚兰仙，就是名噪一时的丝弦艺人。

丝弦以唱为主，以说为辅，说唱穿插交替。道白分说白（第一人称）、表白（第三人称）、对白、插白四种。在伴奏音乐进行中的插白，常德艺人称为“浪白”。道白大都用散文形式，也偶有用

韵白的。结构通常包括词头、正篇和尾词三个部分。过去，在丝弦的从业人员和爱好者当中，有许多文化素养较高的失意文人，所以，传统曲目的底本，追求文学上的欣赏价值，用词典雅，讲究文采，注重平仄对仗。一般不用生僻的土语。京韵“十三辙”基本适用。常德等地方言有几化音，算半个韵，故常德丝弦有“十三个半韵”之说。丝弦曲目中，间或有少数生活情趣浓厚的通俗作品。丝弦唱词句式，多种多样。七字句是基本句式。音节为“二二三”。十字句也较多，音节为“三三四”或“三四三”。长短句也是常见句式。除此外，还有四字、五字、六字、八字、九字句和多字句等句式。有时还运用衬字、嵌字、衬句、嵌句、垛句等变化句式，来丰富语言的表演力。

丝弦的曲目分为长篇、中篇（单段）和短篇（小品）三种。长篇曲目多取材于传奇故事，有丰富的情节，有众多的人物。如《二度梅》、《昭君和番》等数十部。单段曲目有简单的故事情节，人物也不多。如《摘葡萄》、《小寡妇上坟》、《双下山》等数十部。短篇曲目，一般没有故事情节，音乐的抒情性很强。多描写四时景色、闺情闺怨、叹烟花、怀故旧等方面的内容。如《四季相思》、《喜报三元》等近两百个。丝弦艺人过去习惯称有故事情节的中、长篇为丝弦正调，或称丝弦戏；把短篇曲目称为丝弦杂调，或叫丝弦乱弹。正调的演唱者，多为文人雅士，只应邀在室内座唱。演

员分别担任曲目中人物，可出可进；杂调可在室内演唱，也可由零散艺人在茶馆酒楼流动演唱。

丝弦音乐，分牌子丝弦和板子丝弦两大类型。

早期的丝弦，只有短篇曲目。即使用一个曲牌反复演唱的办法，叙述一个内容。如《四季相思》，用〔银纽丝〕演唱；《喜报三元》用的〔叠断桥〕；《西宫词》用的〔滩簧〕；《哭亡妻》用的〔淮调〕。等等，属“单曲体”。中篇（单段）曲目的出现，由于有相对完整的故事情节，为了适应曲目中人物的情绪变化，需组合两首或两首以上的曲牌来表现一个内容。属联曲体制。如《双下山》就联接七首曲牌：

〔八板头〕—〔满江红〕—〔八板子〕—〔渭腔〕—〔越调〕—〔半边月〕—〔清江引〕。

〔小乔哭夫〕用的〔背工头〕、〔背工调〕、〔背工尾〕。这三个曲调实际上是一个〔背工调〕。其第一句和最后一句叫散，以收到一定的情绪变化的效果。辰溪艺人称这种情况为“曲头”。

“曲腰”、“曲尾”。（注六）类似曲牌还有〔越调〕、〔斗把高腔〕、〔渭腔〕、〔三更天〕等。〔越调〕分为〔正越调〕、〔反越调〕、〔越调尾子〕、〔越调垛子〕四种腔调。〔渭腔〕包括〔平渭〕、〔汉渭〕、〔高渭〕和〔渭腔垛子〕四种腔调。它们都各具特点，有的长于叙事，有的长于抒情。从单曲到联曲，是经历

一个嬗变过程的。究竟始于何时何地何人，史籍无记载，艺人说法也不一，无从稽考。

板子丝弦分〔川路〕、〔老路〕两种。前者激越；后者深沉。它在全省许多地方均已形成，其中常德、大庸、辰溪等地是主要流布地区。从发展轨迹看，牌子丝弦是板子丝弦形成的基础；板子丝弦的出现，使丝弦音乐得到进一步丰富。

板子丝弦分〔一流〕、〔二流〕、〔三流〕三种板式。〔一流〕一板三眼，长于抒情，音调与牌子丝弦的〔南词〕有关。如《宝玉哭灵》中的〔贾宝玉出门来眼观四下〕；〔二流〕，一板一眼，长于叙事，音调与〔脱禅〕、〔大思凡〕有关。如《苏三起解》中的〔忽听一声叫苏三〕；〔三流〕，散板，音调与〔高渭引子〕有关。多出现在悲痛、激动的段落，如《宝玉哭灵》中的〔见灵位心如焚犹如针扎〕。

板子丝弦，多用于篇幅较长、矛盾尖锐、情绪起伏较大的曲目。如川路的《宝玉哭灵》、《苏三起解》、《拷红》、《大宴》、

《秦香莲》、《醉打山门》等；老路的《雪梅吊孝》、《马前复水》、《描容上京》、《雪梅教子》等。《苏三起解》是清代花部乱弹作品《玉堂春》之一折。清嘉庆七年（1802），《众香国》的作者在北京看到演出。（注七）《宝玉哭灵》是《红楼梦》中的选段。丝弦移植、改编的这些曲目都是在清代中叶以后才有的。

板子丝弦在形成和发展过程中，曾与地方戏曲和四川清音等姊妹艺术，有过横向联系。常德、桃源的板子丝弦，其音调与武陵戏高腔中的〔皂罗袍〕、〔山坡羊〕等曲牌非常接近。（注六）四川清音在形成之后，对早于它的丝弦产生过影响。板子丝弦有〔川路〕的腔调，是事出有因的。到底是湖南艺人去四川演出，顺便学会的，还是四川艺人来湖南演出时留下来的，具体的渠道和过程，尚待考证。

板子丝弦形成后，其音乐，特别是唱腔部分，经过不断发展和改进。据1953年“全省艺人调查材料”介绍：“过去，老丝弦中的川、老路行腔较硬，群众反映不大好听，二十年前，由徐梅清领导一些业余艺人，把川、老路行腔改得较柔软，现在唱的腔调，就是经过他们改过的”。这说明，板子丝弦的唱腔，到二十世纪三十年代才趋于定型。艺人中，有一个约定俗成的规定，即在同一个曲目中，牌子与板子不能混用；在板子丝弦中，川路与老路也不能混用。

湖南丝弦在历史上，曾经出现过许多造诣很深的艺人。如浏阳的潘愚生，辰溪的余维桂，邵阳的卿禄云、李正华、陈桃元，长沙的杨福生，平江的罗特青（罗斋公），益阳的沈益成，等等。武冈的张坦宜，浙江人，原为旧县政府职员，酷爱丝弦艺术。1927年与李国珍等组织“都梁丝弦委员会”，对武冈丝弦的发展，起过

很好的作用。常德的徐梅清，澧县的李绥万，桃源的李玉成，对常德丝弦的发展，产生过重大影响。徐不仅改进过板子丝弦的唱腔，五十年代初期，他与栗甄玖、龚顺泰等改编的《黛玉葬花》，一反过去板子与牌子不能连用的旧习。（注八）以〔川路〕音乐为主，并选用〔满江红〕、〔越调〕、〔银纽丝〕等曲牌，使音乐更完美地反映了内容。李玉成长期坚持在乡镇一级的场所进行演出，与基层群众接触较多。所以他以演唱生活情趣浓厚的曲目最为擅长。如《骂鸡》、《张三借靴》、《皮晋顶灯》等。

丝弦自明末清初在湖南形成后，到清代中叶至清末民初之间，曾经出现过高峰时期。后来随着京剧的传入，流行音乐的兴起，它逐渐退潮。到二十世纪四十年代，已日趋凋零。从业人员迫于生活，无心从艺；新曲目来源枯竭；演唱队伍日益缩减。中华人民共和国成立之后，在党的“百花齐放，推陈出新”文艺方针指引下，取得很大的发展。五十年代初期开始，许多新文艺工作者参加丝弦传统艺术的挖掘、整理工作，抢救了大量濒于失传的曲目和音乐。在数以千计的音乐资料中，选编出版《湖南丝弦音乐》一书。整理的《双下山》等优秀传统曲目，由当时的湖南省民间歌舞团首演之后，出版单行本，并灌制唱片，在群众中广为传播。一九五八年创作的《扫盲运动到了乡》，参加全国第一届曲艺会演，并作为优秀节目之一在怀仁堂作汇报演出。随后又出现《喜事多》、《夸货郎》、《追针》、《沙田路上》、《风雪探亲人》、《姑嫂

渡》、《滨湖赞》、《江姐进山》、《欧阳海救列车》、《姑娘的心愿》、《三个媳妇争婆婆》等现代化题材的曲目，有的参加全省、全军或全国文艺会演；有的由出版社、报刊、杂志、电台发表；有的是湖南省歌舞团、湖南省曲艺团的保留节目；有的被摄制为电影、电视片；有的录制唱片或磁带。《双下山》等曲目的录象，由美籍华人赵如兰教授带至美国哈佛大学放映，受到很高的评价。在丝弦艺术改革和理论建设方面，也取得很大成绩。由传统单一的座唱形式，根据内容的需要，增加立唱、走唱；由单旋律的独唱，增加到多声部的重唱、合唱等形式，从而扩大了丝弦艺术的表现能力。五十年代中期，朱之屏撰写的《湖南丝弦音乐介绍》一文，叙述丝弦的源流沿革和艺术特点；七十年代末期，龙华在《湖南曲艺初探》中，对丝弦的历史和现状，作了进一步的考证和论述。中国曲艺家协会湖南分会领导的湖南曲艺理论研究会，湖南师范大学大学生戏曲曲艺研究会，也经常开展丝弦的理论研究活动。省歌舞团、省曲艺团和原常德市曲艺队等专业表演团体，以及各地的业余演唱组织，经常演出丝弦曲目。表现在队伍的建设上，也出现可喜现象：戈人、叶蔚林、山柏、余致迪、彭信理、徐泽朋、储扬荣、曾凡华等，为丝弦创作过许多曲目；洪滔、黄挥、刘剑锋、唐运善、张益华等人，对丝弦音乐做过大量的收集整理工作。在著名艺人龚佑松、匡鹤龄、戴望本的传授下，出现一批丝

弦演唱人才。如金汉珊。蒋慧鸣。刘淡浓。徐世辅。胡楠。宋洁等，在群众中有一定的影响。

注一：见龙华《湖南曲艺初探》

注二：见1953年湖南民间艺术会演资料。

注三：见胡度《关于四川清音》

注四：见湘西土家族苗族自治州曲种志。

注五：见《湖南丝弦音乐》

注六：见《湖湘曲论》

注七：见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第552页

注八：见《湖南丝弦音乐》。

〔小调〕 湖南主要曲种之一，又称调子、小曲子。湘中的长沙、湘潭、益阳、湘南的常德、怀化和湘西自治州，湘南的衡阳、郴州等地，均有小调流布。清宣统元年（1909）《长沙日报》登载一则消息说：“省城敝俗，游手好闲之子，三五成群，街弹巷鼓，卖唱淫词，口笛手灯，夜游无度，甚至招摇过市，幼女同行……”从上述消息中，看出小调在当时的盛况。

小调的历史悠久，特点鲜明，以祁阳小调最有代表性，它流行于祁阳、零陵、东安、邵阳一带。据《祁阳县志》有“俗尚弦歌”

(引宋晏殊语)的记载,到明末清初之际,就在县内的黎家坪,文明铺,羊角塘等地广为盛行。以县境的湘江为界,南岸为南派,以演唱丝弦小调为主,曲调抒情细腻。艺人杨梅生(1873~1961)是南派的代表人物。北岸为北派,以演唱地方小调为主,曲调热情粗犷。代表性艺人有周舍生,刘安生,朱敦祥,龚友宝等。二十世纪五十年代以来,由于互相交流,逐渐融合。

祁阳小调开始只唱不说。现在是以唱为主,说唱结合的演唱形式。一般是一人演唱,一人伴奏。也有男女对唱,坐唱,走唱或边舞边唱。没有固定的演出场所。室内室外均可。主要伴奏乐器是二胡,月琴,三弦,扬琴,琵琶等丝弦乐器,个别的有加入笛子,唢呐等吹管乐器的。现存曲调三百首。常用的有〔五更留郎〕,〔敬郎三杯酒〕,〔四季花开〕,〔十月花开〕,〔讨学钱〕,〔送金花〕,〔采花调〕,〔一匹绸〕,〔打四门〕,〔闹五更〕,〔出门调〕,〔龙船调〕等四、五十首。演唱时,男演员多担任伴奏,女演员常用瓷碟,盅子,竹筷等作导具,敲击节奏,以辅助演唱,并经常使用打花舌的演唱技巧,烘托欢快,热烈的气氛。

祁阳小调的唱词多为七言四句体,用韵文写成。也有五字句或长短句等变化句式。唱词通俗,饶有生活情趣。有的曲目,大量使用衬字,衬词,如〔割韭菜〕,〔五更留郎〕的衬词,甚至多于主词。用七声音调的祁阳方言演唱,有问有答,有呼有应,中间穿插

哥呀。妹呀等称谓词亲切地呼唤，生动活泼，诙谐风趣。

中华人民共和国成立之后，祁阳小调艺术结束过去的漂流不定定的困苦生活。建立许多演唱组织，登上大雅之堂的舞台。在1956年的全省农村文艺会演中，艺人杨梅生演唱的〔闹五更〕，朱教祥、朱美秀父女演出的《兄妹生产》，获优秀节目奖。后来他们父女二人受原湖南省民间歌舞团聘请，担任祁阳小调的演员和教唱的任务达三年之久。经常表演《五更留郎》等曲目，并到北京演出过。新文艺工作者根据祁阳小调改编的《赞三军》、《赤脚歌》、《十月花开》、《三杯开镰酒》等曲目，在省内外产生过很大影响。目前，全省的一些专业和业余的文艺团体，经常上演祁阳小调的节目。

〔渔鼓〕 渔鼓是湖南的主要曲艺曲种之一。有古道情、道情、渔鼓、渔鼓道情等别称。它主要用渔鼓筒伴奏，所以称为渔鼓。

据清乾隆南岳志·寺观卷载，南岳诸多的道教宫。建观于唐开元年间。源于道教〔新经韵〕的道情同时传入湖南，为道情演唱之始。

南宋城市商业兴起，沿湘、资、沅、澧四水一批商埠建立，道情渔鼓，宝卷宣讲进入城镇。如，衡阳城西的瓦子坪，据传是当时民间艺人，僧侣道士唱道情，讲宝卷的场地，当属瓦子，勾

栏的遗名。

元代杂剧作者马致远所作《吕洞宾三醉岳阳楼》第三折，描述吕洞宾的人物形象及唱词中，均提及怀抱愚（渔）鼓之句。（明臧晋叔编《元曲选》）。明嘉靖年间，湖南靖州人许潮所著杂剧《武陵春》中，剧中人黄道真的唱词中亦有“吟得几句小诗，唱得几个道情”之词句（《盛明杂剧》）。

明末清初，衡州人王夫之，曾于清康熙十年撰写《愚鼓词》二十七首，寓其家国兴亡之情。作者《遣兴诗》中也提到，“凄凉愚鼓被人敲。”

清中叶以后，湖南渔鼓进入昌盛时期，同治安仁县志载，“县境渔鼓演唱，一曰源于元代鼓板，二曰源于明代弹唱。”姑不论其渊源考据是否准确，但可作为渔鼓在当时该县境内已广为流行的有力佐证。当时在省府所在地——长沙，渔鼓的流行已渐引起文人们的赏识。同治年间文人杨恩寿在其著作《坦园日记》中，除详为记述历年为其母祝寿，邀请艺人张跛演唱渔鼓道情的动人情景外，还特别为该艺人写有《张跛小传》一文。

同时期，湖南地方戏曲发达，不论湘、汉、辰河、祁、昆等地方大剧种，亦或花鼓、皮影、木偶等小戏的繁多剧目，因受道情渔鼓的影响，凡以道家人物出现的剧中角色，其形象造型均为抱渔鼓持筒子；唱腔曲牌亦为〔渔鼓腔〕或〔道情腔〕，如：《珍珠塔》。

《湘子传》、《四姐下凡》诸剧目。

民国时代，湖南战火频繁，灾祸连年，农村凋蔽，艺人们为求生存纷纷进入城市，由分散走向集中，由流动转向固定，出现了较多的专业化艺人，出现了他们自己的行会组织。长沙的“永定八仙会”，益阳的“湘子会”，衡阳的“果老八仙会”，衡山的“老郎会”，湘潭的“永湘八仙会”等。它们一般都有固定的会址和组织规章，并相约设点，在较为人群聚集的一些庙会场地、茶馆酒肆进行定点演唱。如长沙火宫殿、天符庙；衡阳市杨泗庙、大码头；澧县文庙，湘潭黎头咀；邵阳下河街渔鼓场等。艺人们在各自活动的地区内轮换演唱，并有每年一度的行会祭祖活动，以及地区之间的交流等，大大促进了自身的发展。

湖南地形复杂，民族众多，方言关系纷繁，因此，对渔鼓这样一种具有浓厚地方色彩，与当地地方音调紧密结合的曲种，其曲目内容、语言运用、曲调唱腔、伴奏习俗、演出形式等方面，均形成各自的风格与特点，也就产生了“渔鼓”这一曲种的多种支派。如“衡阳渔鼓”，“澧州渔鼓”，“沅水渔鼓”，“湘西渔鼓”等。在各支派中，由于小片地区的语言音调的差异，更主要的是代表性艺人的创新与发展，又形成了地域性的流派。计有：“岳阳渔鼓”，“华容渔鼓”，“常德渔鼓”，“宝庆渔鼓”，“衡山渔鼓”，“祁东渔鼓”，“永顺渔鼓”等数十种。