

广西各族民间文艺研究丛书

主 编：范 阳
副主编：丘振声
陆 里
潘其旭

壮剧艺术研究

韦 苇 向 凡 著

HEIQCUENGH
YISUZ YENZGIU

GVANGJSIH GAK CUZ MINZGENH
VWNZYI YENZGIU CUNGZSUH

广西人民出版社

壮剧艺术研究 287

韦苇 向凡 著

☆

广西人民出版社出版、发行

(南宁市河堤路14号)

广西民族印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 9.625印张 插页 2 237千字

1990年4月第1版 1990年4月第1次印刷

印数: 1—720册

ISBN 7-219-01511-9/J·212 定价: 4.00元

前 言

广西是多民族地区，历史悠久，民族文化艺术遗产丰富。各民族民歌、民间诗文、故事传说、花山崖画、出土铜鼓、壮剧艺术、壮锦瑶绣等等，早已饮誉海内，蜚声域外。研究和探索广西各民族文化艺术遗产的历史背景，它赖以存在的土壤，浓厚的民族特色和气息，以及它在漫长历史长河中继承、演变的规律等等，对于提高各民族的自信心，发扬各民族的优良文化艺术传统，繁荣社会主义民族文化艺术事业，促进各民族之间的文化交流和相互了解，加强民族团结，推动社会主义精神文明建设，无疑具有多方面的意义。

我国各民族的文化艺术遗产，是建设社会主义精神文明的宝贵财富。人类早年所创造的文化艺术，具有不可替代的“永久的魅力”。这是因为“一个成人不能再变成儿童，否则就变得稚气了。但是，儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该努力在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗？”（《马克思恩格斯全集》第2卷第114页）各民族古代的文化艺术往往有其高超的、不可企及的优点。马克思曾以古希腊的艺术和史诗为例，论述过这一点。由于文化艺术的内容和形式，是由各种社会关系构成的社会生活，以及人们对自然、对当时社会生活的理解决定的。因此，在人类的发展史上，文化艺术的繁荣时期，并不同社会物质生产的一般发展成比例。许多有重要意义的文化艺术形式，往往在艺术发展的不发达阶段才有可能产生和形成，例如广西的铜鼓艺术、唱诗艺术以及各个少数民族的舞蹈艺术、建筑艺术、服饰

艺术、绘画艺术等等就是如此。现代人的特性和品格，在远古神话产生的野蛮时代已经植下根基。马克思指出：“在野蛮时期的低级阶段，人的较高的特性就开始发展起来。个人尊严、雄辩口才、宗教感情、正直、刚毅、勇敢，当时已成为品格的一般特点，但和它们一同出现的还有残酷、诡诈和狂热。”（《马克思恩格斯论艺术》第3卷第5页）经过社会历史漫长的“否定之否定”的辩证发展，在更高的基础上，古代人的某些品格，又在现代人身上重复出现。古今是相通的。人类早期的文化艺术，现代人也能产生美感，获得艺术享受。左江流域的崖壁画，是二千年前壮族先民瓯骆越人及其后裔所绘制，尽管时光流逝，风雨侵蚀，色彩斑驳，但仍能以其古朴、粗犷、对称、和谐的构图和笔触，引发现代人的壮美感。广西各民族的先民所创造的艺术瑰宝，是对各族人民进行美育、陶冶性情，开展爱国主义教育，建构社会主义精神文明不可缺少的重要组成部分。

作为社会主义精神文明组成部分的民族文化艺术，不可能离开它原有的基础而独自发展，即不可能离开封建主义社会和资本主义社会这两个漫长历史阶段所创造的丰富多彩的文化艺术根基。去其糟粕，取其精华，“古为今用”，“推陈出新”，是我们的方针，但具体做起来，需要极其谨慎，确实存在着一定的难度。

“有重要意义”的文化艺术的形式，它本身不仅具有相对独立性，甚至有着极其顽强的保守性，如汉赋、唐诗、宋词等等形式就有这种特性。“旧瓶”往往可以装“新酒”。我们对前人创造的闪烁着民族智慧的艺术瑰宝，应当采取“一分为二”的分析态度，寻找其演变过程中积淀下来的普遍性形式和有用因素，扬弃其带有历史、阶级局限性的特殊内容。要做到这一点，就需要研究、探索各民族不同品种的文化艺术的特点和发展规律，为建构社会主义精神文明这一伟大的系统工程，提供必要的养料，为了达到这个目的，本《丛书》的内容包括广西各民族的文学、美术、

戏剧、曲艺、音乐、舞蹈、建筑、服饰等等，以期比较全面地反映广西各民族文化艺术的历史面貌和历史经验。

《广西各族民间文艺研究丛书》的编撰，以马克思主义的观点和方法为指导，在此前提下，适当吸收和运用现代自然科学的方法论，力求做到翔实材料和明确的观点相统一，历史的发展和逻辑的进程相统一，熔知识性和科学性于一炉。由于本《丛书》是专题性的系统研究、探索民族特色和发展规律的著作，自应遵循“百家争鸣”方针，只要持之有故，言之成理，均尊重作者的观点和风格。

《丛书》在酝酿、撰写过程中，得到广西壮族自治区人民政府韦纯束主席、自治区人民代表大会常务委员会甘苦主任的热情支持和关怀，也得到自治区民族事务委员会、广西社会科学院、广西出版总社、中国民间文艺家协会广西分会、广西图书馆、广西博物馆等有关单位领导的热情支持，在此一并表示深切的谢意。由于作者和编者水平有限，无论材料或观点，都可能出现错漏，敬请读者和专家，不吝指教，以便再版修正。

范 阳

1987年8月18日

于广西社会科学院

目 录

前 言	范 阳(1)
概 述	(1)
第一章 壮剧的源流	(4)
第一节 壮剧的诞生	(4)
一、从板凳戏到搭台戏	(4)
二、从末伦说唱到呀嗨戏	(13)
三、从古侗到壮师戏	(18)
第二节 壮剧的成长与衰落	(23)
一、广戏、咏喲嗨戏对壮剧的影响	(23)
二、壮剧的组织形式	(26)
三、壮剧的演出习俗	(28)
第三节 壮剧的新生	(35)
一、中华人民共和国建国后至“文革”前	(35)
(一) 从农村到城市	(35)
(二) 从业余到专业	(42)
(三) 承前启后的艺人	(45)
二、“文革”期间的壮剧	(52)
三、粉碎“四人帮”后的壮剧	(54)
(一) 壮剧的复苏	(54)
(二) 壮族戏曲大会演	(59)
(三) 《金花银花》唱到北京	(61)

(四) 《羽人梦》参加中国艺术节.....	(63)
-----------------------	------

第二章 壮剧的剧目	(66)
---------------------------	------

第一节 剧目概况.....	(66)
------------------	------

第二节 剧目的演变.....	(68)
-------------------	------

一、从说唱到搬故事.....	(68)
----------------	------

二、从提纲戏到手抄唱本.....	(74)
------------------	------

三、从娱神到娱人.....	(76)
---------------	------

第三节 传统剧目的艺术特色.....	(77)
-----------------------	------

一、剧目故事脉络清楚.....	(77)
-----------------	------

二、唱词民族风格浓厚.....	(78)
-----------------	------

三、富于浪漫、神话色彩.....	(79)
------------------	------

第四节 剧目的“推陈出新”.....	(80)
-----------------------	------

一、民间故事剧的整理改编.....	(80)
-------------------	------

二、现代剧的创作.....	(92)
---------------	------

第三章 壮剧音乐	(99)
--------------------------	------

第一节 壮剧音乐概述.....	(99)
--------------------	------

一、壮剧音乐简介.....	(99)
---------------	------

二、壮剧唱腔音乐的来源及其演变.....	(100)
----------------------	-------

(一) 北路壮剧唱腔音乐的来源及其演变.....	(100)
--------------------------	-------

(二) 南路壮剧唱腔音乐的来源及其演变.....	(102)
--------------------------	-------

(三) 壮师剧唱腔音乐的来源及其演变.....	(104)
-------------------------	-------

三、建国后壮剧音乐的发展.....	(105)
-------------------	-------

(一) 南北路壮剧兼收并蓄, 开始合流.....	(105)
--------------------------	-------

(二) 各种作曲技巧的广泛应用.....	(106)
----------------------	-------

(三) 扩大乐队建制, 促进伴奏织体的发展.....	(106)
----------------------------	-------

第二节 壮剧的唱腔.....	(107)
-------------------	-------

一、北路壮剧唱腔.....	(107)
---------------	-------

(一) 慢板类唱腔.....	(107)
----------------	-------

(二) 中板类唱腔	(108)
(三) 快板类唱腔	(110)
(四) 散板类唱腔	(110)
二、南路壮剧唱腔	(118)
(一) 慢板类唱腔	(118)
(二) 中板类唱腔	(124)
(三) 快板类唱腔	(125)
(四) 散唱类唱腔	(126)
三、壮师剧唱腔	(141)
四、说板音乐和民歌杂曲	(148)
第三节 壮剧的曲牌	(148)
一、托腔和包腔	(148)
二、随腔和带腔	(150)
三、入情与加花	(152)
四、切断与闪避	(153)
五、让腔和清腔	(153)
第四节 壮剧的锣鼓	(170)
一、壮剧锣鼓的作用	(171)
二、壮剧锣鼓的性能与构造	(175)
三、壮剧锣鼓的组合类型	(177)
四、壮剧锣鼓乐器的组成	(178)
第五节 壮剧的唱法和台白	(183)
一、壮剧的润腔方法	(183)
二、壮剧的帮腔	(199)
三、壮剧唱词的腰脚韵	(206)
四、壮剧的台白	(210)
第四章 壮剧的表演	(215)
第一节 壮剧角色的分行体制	(215)

第二节	壮剧的手、眼、身、步、扇法	(217)
第三节	舞台表演的艺术特色	(227)
第五章	壮剧的舞台美术	(231)
第一节	壮剧的演出场所	(231)
第二节	壮剧的脸谱	(234)
第三节	壮剧的服装	(236)
第六章	壮剧的振兴	(240)
第一节	壮剧面临的时代	(240)
第二节	振兴壮剧的展望	(243)
一、	剧目的创作	(243)
二、	音乐的改革	(246)
三、	表导演的横向借鉴	(250)
四、	舞台美术的创新	(253)
五、	加强学术研究	(255)
附 录		(258)
壮剧历史及其发展中几个问题的探讨	 丘振声 潘其旭	(258)
百色地区壮剧今昔与发展问题.....	百色地区文教局	(282)
参考资料索引		(293)
编 后		(296)

概 述

壮族是中华民族中的重要一员，壮族人民居住的地方，东起广东省连山壮族瑶族自治县，西至云南省文山壮族苗族自治州，南至北部湾，北达贵州省从江县一带，西南与越南接壤。有相当一部分和汉、瑶、苗、侗、仫佬、毛南、回、京、彝、水家、仡佬等兄弟民族杂居。据1982年人口普查，全国壮族人口约有一千三百多万人，其中分布在广西壮族自治区境内的约有一千二百多万人。

壮族在历史上有过不同的称谓。如：俚、乌浒、僚、佯、撞、僮等等。中华人民共和国建国后，经过民族识别，于1952年成立桂西壮族自治区，1956年改为桂西壮族自治州，1958年成立广西壮族自治区。同年又建立云南省文山壮族苗族自治州和广东省连山壮族自治县，实行了民族自治。由于过去对“僮”字的含义不够清楚，读音也不一致。1965年遵照周恩来总理的倡议，并经国务院批准，把“僮族”改称为“壮族”。

壮族的语言属汉藏语系，壮侗语族，壮傣语支，分南北两个方言，两个方言存有差异，但语法结构，基本词汇大体相同。长期以来，由于各族的密切往来，大部分壮族人民学会使用汉语和汉文。两宋时期，局部地区曾创造了一种汉字形声结构的“土俗字”。至今民间还有珍藏；如古唱本《太平春》、《农家宝铁》、《侬智高》等。1955年国家曾为壮族人民创制一种以拉丁字母为基础的壮文，并出版过壮文书报，“文化大革命”中被迫中断。1982年4月《壮文方案》（修订案）由广西壮族自治区少数民族语言文字工作委员会公布，推行使用。

壮族人民在历史发展过程中，创造了灿烂的文化，有丰富的民间故事，民间说唱、舞蹈杂耍，民间音乐、喜庆庙会，给戏曲

的产生提供了条件。壮锦刺绣和麻栏建筑，色彩艳丽、造型别致，朴实、大方，反映了壮族人民的智慧和建筑才能。为壮剧舞台美术，提供了依据。

壮族人民是一个有诗的天才，善于歌唱的民族。在日常生活中，能以歌代言，所以民歌有普遍的发展。这与壮族人民的“歌圩”习俗很有关系。歌圩是壮族每年数次的定期民歌集会，多于每年的春秋两季举行，届时方圆几十里的人们盛装赶来参加，人山人海，歌声此起彼落，成了“歌的海洋”；内容有盘歌、情歌、叙事歌、农事歌等。形式上有独唱，二重唱（唱高 ciengx cang，唱低 ciengx daep）三重唱；歌体上有“二句歌”、“四句欢”、“勒脚歌”、“嵌句欢”、“排歌”等。各唱各的调子，有时竟持续几天几夜，兴尽才散。这些民歌后来是壮族戏曲音乐产生的渊源。

在左江沿岸，绵延数百里的崖壁画，是壮族古代文化艺术的杰作。各地出土的铜鼓，鼓腰有生动的纹样，有骑士纹，鹭鸟纹，羽人纹，尤其是双双对对，戴高羽冠，臂系羽饰的舞蹈纹样，说明壮族先民当时的经济、文化已经发展到一定水平。这些纹样，至今还运用在壮剧的服装和头饰上。壮族的舞蹈杂耍，逢年过节有唱春牛，抛绣球，打扁担和表演时穿着各种鸟兽服饰，模拟鸟兽动作，形态生动、道具逼真的表演也孕育着壮剧的产生。

壮族人民是一个富于想象的民族。在长期的生产劳动中，创造了许多优美、动人的童话，寓言，神话和民间故事。构成了壮族民间文学的主体。有的通过说唱形式来表达，如“末伦”、“堂煌调”、“唱师”等。其中长篇叙事民歌是壮族民间文学的瑰宝。它体制宏大，情节委婉曲折，以歌的形式，形象地反映壮族古代人民的生活。这类说唱，最早溯源于壮族宗教活动的“巫”和“跳神”，因为壮族先民信仰巫覡，后来才逐步由娱神发展为娱人，由说唱神灵的故事、到说唱人的故事，如《布洛陀》、《布伯》、《莫一大王》等，长期流传于民间，这些远古神话，鼓舞着人们战胜各种困难，

有的后来改编成壮剧剧本演出，丰富了壮剧的演出剧目。

壮族有如此丰富的民族文化，给戏曲的产生提供了深厚的社会基础；由于地理环境、方言土语、音乐唱腔、表演风格及伴奏乐器的差异，形成了不同的戏曲品种，这些品种，过去都叫土戏，中华人民共和国建国后，才有壮剧之称谓。为了在称谓上不致互相混淆，依据各自的个性分为北路壮剧，南路壮剧和壮师剧三种。流行在田林、隆林、凌云、百色、那坡等地的土戏主要运用北部壮语演唱，唱腔以〔正调〕、〔嘿呀调〕为主，伴奏乐器以马骨胡、葫芦胡、月琴为主，表演风格基本相同，几个县的艺人大都可同台演出，所以归为一类叫北路壮剧。流行在德保、靖西、那坡、大新、天等、田阳、田东一带的土戏（包括足院土戏和马隘土戏），主要运用壮语南部方言演唱、唱腔以〔平板〕为主、多和流行在本地的提线木偶戏唱腔相同，主奏乐器同是以清胡、土胡、小三弦为主，与流行在德保县马隘乡的个别唱腔也大同小异。艺人也能同台演出。所以叫南路壮剧。流行在贵县、武宣、象州、来宾、上林、武鸣等县的壮族师公戏，主要运用壮语中部方言（属壮语北部方言）演唱，唱腔主要是在〔师腔〕、〔欢腔〕的基础上发展而成。主奏乐器同以蜂鼓为主。剧目多在壮族民间叙事长诗的基础上经过长期演变发展而成。表演风格有师公歌舞的古朴、粗犷特点，统称为壮师剧。

当前，戏曲艺术面临着一个变革的时期，为了继承传统，努力改革，更深层地研讨壮族戏曲艺术的源流沿革，剧目唱腔，舞台美术等诸方面的特点与规律，是一个具有现实意义的课题。

第一章 壮剧的源流

第一节 壮剧的诞生

一、从板凳戏到搭台戏

北路壮剧的诞生经过八音坐唱(板凳戏)、门口戏、地台戏、游院戏、搭台戏等孕育期。

自清廷平定南明王，剿平三藩之乱后，到康熙执政时，采取了“奖励垦荒”、“轻征薄税”政策。百姓生活得到养息。从雍正开始“改土归流”革除土司世代垄断职位。最为横蛮的泗城府(清王朝建立后，广西划分十一个府。凌云、乐业、田林、隆林、西林属泗城府)土司也被强令交出敕印。废了土司独霸一方的割据状态。楚文化继续南移，促进了民族文化交流。广西地区民族民间文艺历来丰富多彩，据宋人周去非《岭外代答》中“平南乐”记载：

“广西诸郡人多能合乐，城郭村落，祭祀婚嫁丧葬，无一不用乐。虽耕亦必口乐相之，盖日闻鼓笛声也。每其音韵，鄙野无足听”。明嘉靖四十三年(1564年)石瑜纂辑的《南宁府志》(地理志，第一风俗)亦有记载：“婚姻以答歌踏青为媒妁，丧葬以鼓乐，饭僧为伟”。而当时三林地区(田林、隆林、西林)也已有八音流行。壮族人民在打斋建醮，婚姻丧葬时，有闹八音的习惯。吹打八音酬谢神祇，求平安吉利。后来，逐渐脱离娱神而形成专门为娱人的演奏形式。

壮族民间的八音，一般有八种乐器组成；由唢呐(长短各一)笛子(横直各一)二胡(大小各一)、拨琴(月琴、三弦)、小鼓、小锣、小钹及一对铜铃等组成。后来这种只奏不唱的八音演奏与田林旧州民歌结合，创造出有拉有唱，唱奏结合，由一至二人在板凳上，

就曲而歌，有简单的表演动作，加以乐手伴奏，称为“八音坐唱”。由于有唱有奏，引起群众喜爱，又发展成为多人对唱，有问有答，互争高低的对歌形式，并逐渐向前发展。后来，发展到叙述长篇故事。于是手舞脚踏，所谓“歌之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故手之舞之、足之蹈之也”。群众称这种形式为“板凳戏”。这种板凳戏可以说是北路壮剧的雏形。

板凳戏的代表性剧目是清康熙二十年(1681年)，岑黄班编立的央白平调《太平春》(唱部)。央白在田林县旧州乡附近，旧州是安隆长官司治地，是黔、桂、滇三省交界的地方。自古以来是边界商品交换集散地，是重要通道和贸易中心。明朝永历帝朱由榔逃避清兵时，曾带有家乐班子逃难经过此地。随着商品经济的发展，促进各民族文化艺术交流和繁荣，这古老唱本产生在这地方是很自然的。编立的地点，注明是央白，央白是壮剧传受师黄永贵的家乡，黄永贵是老艺人黄福祥的父亲，父子从事壮剧艺术几十年，曾到过云南、贵州传艺，后来从央白到八桂平六村上门，据珍藏《太平春》唱本的闭克坚说：“1963年黄福祥到百色传艺，因病在百色医院留医，闭克坚多次前往探望，黄福祥深为感激，便将随身带的三十六个古老剧本赠送给他，可惜这批剧本在“文革”中被抄丢失，这是密封在瓦坛里埋藏在菜园里才幸存下来的”。所唱的腔调是〔平调〕，是土戏主要唱腔〔正调〕的前身，可见康熙二十年，已有央白平调这一唱腔。

《太平春》唱部有《开台歌》、《唱喜事》、《唱新屋》、《唱村寨》、《唱包公》、《唱神农》、《唱观音》、《唱唐王》、《唱清皇》、《唱新年》等十段。唱词一律用五言四句古壮文方块字记录，有严格的腰脚韵。

这种板凳戏原是壮族民间说唱叙事长诗的一种说唱形式，始于屋内演唱，后来观众越来越多，屋内容纳不下，才迁出门外，成为“门口戏”，由单人唱改为对唱，初分角色，在门口你问我答，人数由一二人增加到四人。互争高低，于是招来更多观众，又把

演唱地点搬到广场，成为“平地戏”，平地戏出现后，除了逢年过节在村里、圩上义务演出外，多为富户人家盖新房，办喜事而邀请前去演唱，走村串寨助兴，称为“游院戏”。游院戏招待的多是远方贵客，演出多方卖力，于是借来了新娘新郎的嫁衣给唱者穿戴，并仿新娘脸上搽红粉，开始有化装。因场地有限，满足不了越来越多的观众，又把演唱地点搬到空旷的地方去，称为“地台戏”。约在康熙四十年(1702年)田林旧州开始出现地台戏。每年农历二月十九日是旧州庆神日，六月初六是城隍庙会都做道场，唱土戏。乾隆三年(1739年)田林旧州上演有情节、有人物的节目《四代同堂》、《八仙过海》、《唐皇游阴府》等。主要唱腔有“平调”，主要曲牌有“过场调”。乾隆十一年(1747年)隆林县扁牙艺人韦应章组建了土戏班子“同盟班”。至此，经历了从八音坐唱到板凳戏、门口戏、游院戏、地台戏等阶段，孕育着北路壮剧的诞生。

北路壮剧诞生的标志是班社组织的产生和比较完整的剧目的出现。乾隆三十年(1765)田林壮剧最早出现有一定规模的班社系旧州的“龙城班”。古城旧州，俗名“核弄”(hw luengz)，汉语叫“龙圩”。古属安隆峒，“洪武三十五年十二月置安隆长官司”(明史1167页)在旧州镇大兴街后面的螺螄山，有安隆长官司旧署。龙城班主杨六练，系田林县旧州镇那度人，于乾隆二十五年(1760)到老家四川做生意，因蚀本无颜归来，在蜀学艺两年多，回那度后，觉得“平台戏”和观众杂挤，不如搭台戏有台威，于是带领那度“坐唱班”加入旧州街上的“游院戏队”组成“龙城班”，于乾隆三十年(1765年)在旧州街头搭起一个二丈多宽的戏台，演出自己根据民间传说改编的剧本《农家宝铁》(又名《好宝铁》)演出轰动了附近乡村，隆林县者浪、白娄、沙梨和田林县各地都有人纷纷前来学戏，壮剧首次在戏台上演出，田林壮剧艺人拜杨六练为第一艺师。后人称他为“台师”。又因为杨是那度人，所以其

师承关系，有“平塘学扳坚，扳坚学央白，央白学那度”之说。这个戏的主要人物有六个：生、旦、净、丑齐全。每个行当都有一定的表演程式。唱念均用北路壮语。至此，标志着北路壮剧的诞生。

清乾隆四十年(1816年)继杨六练的“龙城班”之后，有“戏歌班”，班主为岑如，岑忠两兄弟，他们原是旧州镇央白屯的歌手，能唱几天几夜不重复唱词的山歌，传说他们俩兄弟都以唱山歌得结良缘。因此众人选他俩来指点排戏和丰富唱词。他俩向杨六练学戏后回央白建立“戏歌班”，所编的戏多用壮族民歌曲调来唱，如《双投红河》、《对歌夫妻》等。戏中有独唱，对唱，合唱等。还将原来四句式的〔平调〕改为上下句式，使〔平调〕旋律更为婉转动听，节奏和谐，更富于戏剧性。因其编剧着重唱词故后人称他们为“土戏歌师”。

清嘉庆元年(1796)田林县旧州镇央白屯成立有“原师班”，班主是岑秀龙，岑会明。秀龙是岑如之子，会明是岑忠之子，这两兄弟与他们的父辈不同，在演土戏时提倡少唱歌，多表演，注重动作等的新做法，舞台技艺突出，为此移植兄弟剧种的剧目较多，如《夜送寒衣》、《双贵图》、《朱卖臣》、《木兰从军》等。〔梳妆调〕是岑秀龙，岑会明合编，所以众人称他们为“土戏原师”。

清嘉庆至道光年间(1796—1821年)，田林县旧州央白土戏“兴隆班”艺人黄从善感到当时土戏只唱〔平调〕，与旧州民歌相似，曲调平缓，音色单调，一曲四句，不适应舞台表演。黄从善于道光初年，把〔平调〕加工整理，改为〔正调〕，土戏的主要唱腔从此开始得了正名。把一曲四句改为一曲上下两句。在伴奏乐器方面，主奏乐器马骨胡，过去只奏正线，他用正、反线结合，用正、反线合弦。(用两把马骨胡正反线定弦、奏出两个声部效果)他还将流传在百色、田林一带的古山歌、改编为〔卜妍调〕，丰富了土戏的唱腔。他多次向外地传授土戏，如清嘉庆十年(1805年)到隆林

县的隆或、冷水、嘉庆十六年(1812年)到田林县的板坚、八渡、平塘、云南省富宁县的那良等地去传艺。至今八渡剧班，曾立有“黄从善先师之位”的牌位，以示纪念，后人称他为“土戏先师”。

清道光末年(1850—1851年)，田林县旧州乡那度村艺人杨莲(系土戏台师杨六练的后裔)，组成土戏“同乐班”。后传到隆林县沙梨南敢屯也组成“同乐班”。他年青时学戏曾到旧州央白拜黄从善为师，酷爱演奏马骨胡，他家长期保存有一把古老的马骨胡，平时自拉自唱，传说杨莲是道士，善道法，演戏要画台符，增添迷信色彩，并提倡先拜祖师后唱戏。企望神灵保佑全寨平安，唱戏顺利。强调演员要遵守台规，戏未演完，不能自由离开舞台，纪律甚严。戏演得好，受到观众赞许时，他并不为此而骄傲，虚心向老前辈求教。为了增加土戏剧目，曾亲自到南宁购买古代小说回去编戏，移植改编了《二度梅》、《仁宗认母》、《五子拜寿》、《包公奇案》等戏。先后在央白、旧州、那度演出。悲的场面，使人流泪，喜的情节则使人笑得合不拢嘴。众人称赞杨莲排演的戏艺术很高，各地都请他去教戏。如田林县的那昔、马郎、板坚，隆林县的沙梨、者浪、冷水、隆或、拉也、胃乐等。其中在隆林县沙梨教戏，四个多月才回，把土戏传到外县，受到县内外人士崇拜为土戏的“祖师”。

宗师廖法伦，生于道光十六年(1836)卒于光绪二十年(1894)旧州央白人，自幼热爱土戏，八至十四岁在书馆求学时，每天偷阅和抄写戏本，十五岁拜杨莲学戏，二十岁学道，二十四岁成了戏和道双全人材。传说他做道敬神的功夫很高，赤着脚从燃烧着一丈长的炭火踩过去，脚板没有烧伤，人们叫他做“活佛”。在艺术上，他能讲戏教戏，能导能写，因他会道教武术，喜欢演唱武打戏，曾编导并主演过《依智高》、《双打南蛇精》等；又移植改编过《木兰从军》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《三下南唐》等剧目。