

粵曲的學和唱

王粵生粵曲教程（第二版）

陳守仁著



香港中文大學粵劇研究計劃出版
黎景雄先生、陳妍萍女士贊助

粵曲的學和唱

王粵生粵曲教程(第二版)

陳守仁著

A Gift From

余少華 贈

香港中文大學

粵劇研究計劃出版

黎景雄先生、陳妍萍女士贊助

160744

書名：粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程(第二版)

編著：陳守仁

出版：香港中文大學粵劇研究計劃

地址：香港沙田中文大學許讓成樓215室

電話：2603 5098

發行：中華書局(香港)有限公司

地址：香港九龍土瓜灣馬坑涌道

5B-5F二樓

電話：2715 0176

承印：傳真廣告印刷公司

地址：香港灣仔譚臣道114號

廣亞大廈9字樓A座

電話：2838 1699 圖文傳真：2838 1786

ISBN：962-8104-02-0

版次：1996年1月第二版

印數：2,000冊

定價：港幣六十元

序之一

粵曲為廣東民間傳統文化藝術，王粵生先生為廣東音樂一代宗師，曾在香港中文大學音樂系教授粵曲，陳守仁博士亦曾從學，後亦共事，深仰王粵生先生對粵樂學識淵博，乃將其歷年講學課程作有系統之編排，結集成書，名為《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》，以為初學者之津梁，研究者之依據。

王粵生先生口傳講學，淺顯易明，曾在滿地可「粵聲音樂社」十八週年社慶時談粵曲之演唱，指出「唱粵曲無甚花巧，依照傳統組織，明白上下句平仄，音唱得準，不須多腔，尾音要有跌蕩，但不用震音，多練習，自然水到渠成。」可謂極深入淺出之能事。

王粵生先生授課，從不空言艱澀之理論，而以引發從學者自由探討演唱技巧，享受唱曲樂趣精神為主。陳守仁博士編撰此書亦本此旨，成為易學易讀、趣味盎然之範本。讀此書者得以循軌遵跡，不致於崎嶇覓徑時有擗墮冥行之苦。

此書面世以來，深受歡迎，今歲以市面絕版多時，乃有再版之議。愚以曾讀此書，獲益不淺，乃願盡微勞，助成此事，與知音同道，共享王粵生先生之心得。

黎景雄謹識於加拿大英屬
哥林比亞省溫哥華市
乙亥年仲夏

序之二

本人一向受私人業務所困，卻自1990年移民加拿大溫哥華後即對粵曲產生濃厚興趣，今隨甄俊豪及黃權兩位老師研習粵曲，深感粵劇、粵曲乃香港人之寶貴文化遺產，極需我輩承傳。

1995年4月本人於溫哥華與陳守仁博士會面，知悉香港中文大學音樂系粵劇研究計劃正致力搜集粵劇、粵曲資料，並進行多項研究及出版工作。適逢《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》一書再版在即，本人願略盡綿力，與黎景雄先生合作贊助此書第二版之出版。

《粵曲的學和唱》一書是首本論及粵曲演唱的教授和學習的入門書籍，於1992年初版後，經一年多已告售罄，可見此書對很多學習粵曲人士極有參考價值。

王粵生先生是香港有名的粵樂名家及粵曲導師，曾與吾師黃權共事多年。是次贊助，使粵生先生之教學心血結晶得以流傳後世，本人深感榮幸，謹此作序。

陳妍萍

1995年7月14日於溫哥華

第一版前言

在王粵生老師逝世前的一兩年間，我已著手整理他的粵曲教材，準備以他的教學理論及實踐為基礎，編寫一套有系統的粵曲學習手冊。王老師不幸在1989年12月12日逝世，這項工作便擱置了下來。1991年4月「香港群芳慈善基金會」答應贊助《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》的出版，編寫此書的工作遂由何寶琴、葉玉燕及我三人進行。

王老師在1975年開始在香港中文大學音樂系教授粵曲及洋琴，但我在1979至1980年度始隨他學習洋琴。那時候我仍是主修西方音樂的學生，每次與王老師用西樂理論來討論粵曲的線、調式及調的理論時，他都十分興高采烈。他一直以為粵曲「乙反線」在音樂效果上相當於西樂的G小調；但究竟乙反線的形成是否受西樂小調的影響，則有待更多的研究來証實。

我在1981年赴美國攻讀民俗音樂學碩士及博士課程，1984年返回香港搜集粵劇及粵曲資料，在同年9月開始旁聽王老師在中文大學的粵曲班，每週兩小時，一直到1985年5月。1985年9月至12月我再度旁聽中大粵曲班，在1985年底回到美國。1987年我開始任教於中文大學音樂系後斷續隨王老師個別上粵曲課，到1989年9月我才較規律性每週上課。

一如我在學習洋琴的時候，王老師在我旁聽、個別上課及課餘時間常與我討論粵曲音樂的結構及理論。我同時對演唱及伴奏的「演出習慣」、戲班掌故和他的經歷十分感興趣，每每在課餘時候與他談上一兩個小時。

本書所整理的大致是王老師教授粵曲的理論、實踐方式及對粵曲演唱、音樂結構和理論的看法。由於在編寫過程中王老師早已逝世，很多觀點的演繹、組織及全書的結構不免是我個人的主意。在為求清楚及扼要地闡明他的見解，這些主觀的安排是在所難免的。若書中出現任何錯漏，責任應在我的身上。

本書的面世，首當感謝「香港群芳慈善基金會」、李曾超群及芳艷芬女士。研究工作及成果的出版本身是大量虧本的事業，李曾超群及芳艷芬女士對資助粵劇研究的熱誠使我們的工作得以延續。

在資料整理、編寫及製作過程中，中國音樂資料館的馮區慧儀女士、「中國戲曲研究計劃」研究助理葉玉燕及何寶琴女士給我各方面的幫助。葉女士利用她十多年演出粵劇的經驗為本書提供不少意見；何女士運用她在民俗音樂學方法上的訓練為本書的部分粵曲教材作譯譜的初稿。在設計及製作上亦感謝萬靜儀女士的幫助。此外，本人亦謹向林鈞先生、駱津先生、黎紫君先生、葉紹德先生、蘇翁先生、張寶慈先生、劉永全先生、楊以添先生、何杜瑞卿女士、蔡碧蓮女士及王老師的太太葉佩裳女士和女兒王淑德女士致謝，感激他們為本書提供不少資料。

本書的出版，是為初學粵曲的唱者提供參考，卻並非為取代粵曲老師而設。一如世界上其他音樂種類，在學習的過程中，任何粵曲老師為學員所提供的「口傳」資料是最珍貴的。書中所附唱腔記譜，目的不在規範性地標榜一種「完美唱法」。事實上王粵生老師亦常強調唱者在唱腔上應常作新的嘗試。本書載錄的唱腔是為初學者提供一個參考，待唱者對粵曲的結構及唱法體系有一相當的掌握後，他可以進行各種嘗試，甚至運用即興。

本人謹以本書紀念王粵生老師。

陳守仁
1991年6月30日
崇基學院
中國音樂資料館

第二版前言

本書的第一版在1992年面世後，在一年內已售出超過九成，但由於本人教學、研究及行政工作繁忙，修訂的工作至1995年5月才完成。在此，須感謝香港中文大學粵劇研究計劃各成員，包括梁森兒女士、梁麗榆女士、林萬儀女士、曾健文先生、余少華先生、容世誠博士及已離任的楊智深先生的寶貴意見。本人亦須感謝馮區慧儀女士及梁婉冰女士在美術及設計上的幫助。

本書的第一版蒙芳艷芬女士及李曾超群女士的「群芳慈善基金會」贊助，於此特別再三致謝。

香港中文大學粵劇研究計劃在1993年得到「任白慈善基金會」捐贈港幣二百萬元，作為研究及出版經費，至今多項研究及出版項目正在進行中。本書的修訂及出版則蒙旅居加拿大溫哥華市的黎景雄先生及陳妍萍女士贊助，本人謹向兩位致謝。

最後，本人一再向負責校對的梁麗榆女士、梁森兒女士及潘琬琪女士三位致謝。

陳守仁
1995年5月14日
崇基學院宿舍家中

目 錄

序之一	IV
序之二	V
第一版前言	VI
第二版前言	VIII
第一章 王粵生小傳	1
第二章 教學、理論與基本概念	15
第三章 粵曲課教程摘要	39
第四章 粵曲教材選	48
第五章 唱法及結構說明	164
參考資料	177

第一章

王粵生小傳

早年生活

王粵生，原籍四川重慶，生於1919年1月8日（即農曆戊午年十二月七日）；由於出生在廣州市，父母故取名「粵生」。

王父純侯，曾任黃埔軍校教官。王母錢瑞芳出身於官宦大家庭，姐妹眾多，曾接受音樂訓練，喜奏洋琴。王粵生對洋琴之精通，大概源自幼時母親的影響。

王氏父母感情一向甚睦，由於亦曾受相當教育，二人常在家中吟詩作樂，這對王粵生的童年提供了一個富有詩意及樂意的環境。然而，王氏日後在音樂上的成就仍離不開個人後天的苦學和浸淫。王氏五弟妹中，亦只有身為長兄的粵生對音樂情有獨鍾。

王氏父母不幸在粵生九歲及十一歲時先後去世，使粵生從富裕家庭的溺愛及週全照顧中走上自力更生的音樂道路。由於當時粵劇及粵曲從業員仍受到社會人士的歧視，若王氏父母在粵生成年時期仍然健在，他們未必接受愛兒選擇音樂作為終身事業。

父母死後，素有積蓄的王家曾先後三次被王父下屬到來搶掠財物，大大打擊了王家的經濟生活。為免再受賊人搶掠的驚嚇，王氏弟妹分由幾位姨母照顧，王粵生自此寄住於家境富裕的六姨母及姨丈湯棠家裏。

湯氏一家連同粵生約於1931至1932年遷居香港，湯氏做參茸生意，很快成為名人紳士，家庭仍然豐裕，卻反對過份接濟粵生那邊的親人。

粵生在十二、三歲時決定嘗試自立，在香港威靈頓街一間顧繡店找到一份工作，充當車縫床疋、被袋等家庭用品的學徒。學徒生活可算是艱苦的，據王氏回憶所說，店中伙伴常故意在吃飯前叫他出外買腐乳回舖，待他回來時飯饌已差不多被吃光。然而，這段學徒生活卻直接驅使了王氏踏上音樂的旅途，戲劇性地扭轉了他的一生。

才華的啟發

顧繡店是啟發王粦生音樂才華的溫床，店主雖然並非粦生的音樂老師，卻在這啟發過程裏居功至偉。

據王氏回憶，店主是邊讀大學邊做生意的年輕人，不只喜聽廣東及歐西音樂，亦酷愛演奏廣東樂器。在三十年代，收音機及留聲機均屬罕有的奢侈品，非富有人家難得擁有。在這種情況下，聽音樂自然成為一種最時髦及高級的享受。對清貧身世的粦生來說，若非遇上這樣一位老闆，根本無法接觸音樂。

最難得的也是店主的隨和品性，常不吝嗇地讓王粦生分享他的音樂播送。

這時的粦生對音樂也非一無所知：幼年在廣州家中常聽母親的洋琴及父母的唱和，在唸小學時亦曾習口琴。粦生對廣東音樂的濃厚興趣使他「過耳不忘」，漸漸牢記了當時聽過的所有小曲。某次，粦生在洗澡時哼唱這些廣東小曲的習慣被老闆無意中發覺；老闆對粦生的音樂記憶力甚感驚嘆，決定出資為粦生物色音樂老師，使粦生在工餘時間學習秦琴及其他樂器。

踏進歌壇

三十年代，粵劇在香港及廣州發展到一個全盛時期，成為上、中及下階層的主要娛樂方式。珠江三角洲地區和省、港、澳的經濟繁榮也使三十年代成為歌壇的蓬勃時期。據說，廣州及香港兩地共有歌壇超過七十個，唱曲獻藝的女伶多至近一千人。著名的女伶有小明星、張惠芳、文雅麗、張月兒、徐柳仙等。

三十年代之歌壇有別於今天在香港所見的。據王粦生老師所述，女伶當時均在用木搭的高臺，坐在茶几旁的椅上，一邊喝茶，一邊唱曲，樂手坐在高臺下伴奏。一位女伶登臺，通常唱一支或兩支曲，但一唱便是四十五至五十分鐘。當樂手與女伶休息時，另一隊樂手便演奏當時流行的廣東器樂合奏曲，俗稱「廣東音樂」或「譜子」。樂手在約十分鐘的時間中奏出數曲，之後便是另一位女伶登臺。在王粦生記憶之中，「譜子」是當時最時髦的演出項目，吸引了不少觀眾。樂手在當時通常被尊稱為「音樂家」，均力求在譜子中透過加花（即在主旋律上加上裝飾音）展露自己的高超技巧。深深吸引著粦生及顧繡店主的，也就是這些「譜子」的演奏。

在歌壇成為商家及文人雅士的聚集場地之後，進出歌壇有時不是一般人可以經常負擔的。據說當時入場費由一角五分至四角，茶客並可得茶一盅，吃點心則需另外付錢。粵生在開始上音樂課後，對歌壇裏的演出如著了迷般。由於無法負擔買票進場，他漸想到一個妙計：在顧繡綸內，他故意把熱水壺內的熱開水倒光或喝光，叫店掌櫃給他一分錢到歌壇那邊「攞水」（即「取水」）。由於歌壇本身設於茶樓，對「幫襯」購買熱開水的粵生並不徵收入場費用，粵生便憑一分錢站在水煲旁聆聽粵曲及譜子的演出，直至茶樓侍應叫他才離開。

由於早已熟聽很多譜子，粵生在開始學習樂器後一直進步神速，很快被與老闆相熟的業餘曲藝社主持人邀請，在工餘時間參加操曲活動。不久，他的才華更被一位歌壇「包家」所賞識，以八角一天的薪水，受聘於一個小歌壇，專負責間場時的譜子演奏。粵生自此辭去了顧繡綸的工作。當時茶樓東主在店內設立歌壇，必要與這些包家接頭，由包家負責聘請女伶及樂手；茶樓東主與包家處理分賬事宜，包家則直接發薪水給女伶及樂手。因此，包家實際也即歌壇的老闆。

不久，粵生又從玩譜子正式升為粵曲伴奏的「音樂家」，日薪增至兩元。

為小明星伴奏

據王粵生老師所說，在他同輩音樂家之中，只有他曾與小明星維持過一段較長時間的合作。當時的小明星已是一級女伶，身價甚高，每晚均吸引不少相熟的座上客。

據王氏所述，小明星對歌壇中的人客及伴奏樂手均十分友善。每晚小明星未開始唱曲時，必先與茶客聊天問好，當時行內俗語笑稱這種交際方式為「拜山」。那時候，小明星唱曲的情況與今天我們在唱片所能聽到的十分不同。在歌壇裏，小明星慣用慢的速度和長的拖腔，輔以很多花音，而伴奏的音樂家亦襯之以長過序及花巧的演奏。這種拖慢的演唱方式使聽眾能細意品味每一個字及腔。

小明星及很多女伶在演唱前也必先安排把「曲」派給座上人客。不少知音人便一面打著叮板一面聽曲。王粵生記憶所及，小明星在唱曲時常有歪咀及蹙眉的習慣，令她的演出在視覺上打了一點折扣。但遇到唱著曲詞裏有絃外之音的地方，她亦會與座上客互通眼色或作會心微笑，使聽眾有一種更親切的感受。

對年紀不足二十的王粵生來說，與小明星合作除了令他鍛鍊音樂造詣之外，也是他學會職業上人情世故的好機會。

當時伴奏樂手所用的「曲」，一般只載曲詞而無樂譜，遇上曲裏用了新作或不大普及的小曲時，伴奏樂手便受到最大的挑戰。為了應付這種情況，女伶每每在當晚正式演唱前先與伴奏樂手操練一會兒。人際經驗較深的小明星常會這樣的對樂手說：「師傅，我想唱支新曲，覺得並不容易，你來玩，我跟你住。」

據王氏所憶述，小明星這種講法是十分得體，樂手即使真的不懂新曲，也不會覺得丟臉。相反，一些經驗較淺的女伶常會漫不經意地問：「你識語識？」，往往引起伴奏樂手的不滿而反唇相稽：「有乜垃圾嘢，快唱出嚟」。在當時來說，由於伴奏樂手直接影響女伶的演出，甚至歌唱生涯，行內公認開罪了音樂師傅便是「犯了天條」，可見行內對樂手尊重的程度至深。然而，在激烈競爭之下，只有具備實力的樂手才能持久地受人尊敬。在這種工作環境之中，粵生唯有在工餘時間苦練，使自己熟習所有板面、長短序、專曲專腔及一般小曲，甚至較少用的古老唱腔。據說，他便曾經因為被人考問是否懂玩「八板頭」而令他連夜練習。為了進一步提高自己的演出水準，他在工餘時間不斷找名師指點。那時候，收入不算豐裕的粵生也曾節衣縮食，目的是為省下錢來向名音樂家梁以忠先生討教。其後，他也曾分別隨一位潮州箏師及菲律賓樂手學習古箏及小提琴。

香港淪陷至大陸解放

除了在歌壇工作外，王粵生約於三十年代後期間中在戲班任職伴奏樂手，亦曾隨戲班往廣州演出。大概在這時期，王氏與第一位太太李惠文女士結婚。李女士家中經管理髮店，喜聽粵曲，經常出入於音樂社及歌壇，因而得以認識王氏。香港淪陷後，王氏夫婦二人同上廣州。據說，王氏在這段期間常與薛覺先、呂玉郎、小飛鴻及楚岫雲在戲班合作。在眾多音樂員中，楚氏特別看重玩色士風的阮四襟及王粵生，每次演出，均安排班主聘用他們。此外，王氏亦曾與廖俠懷、羅麗娟等合作，參與《甘地會西施》及《孟姜女哭崩長城》等劇的演出。

解放初期，廣州人心惶惶，李氏獨自回港與母同住，王氏獨居廣州。由於一向為薛覺先伴奏的音樂名家尹自重沒有遷居廣州，王氏得以繼續與薛氏合作。在一個同學會的舞會中，王氏認識了第二位太太葉佩裳。葉氏舅父尹鐵是戲班中人，曾與薛覺先結拜為義兄弟，頗得圈中人士尊敬。此外，葉氏外婆曾當薛覺先的乳娘，葉氏因而也稱呼薛為「舅父」。葉氏表哥尹靈光是活躍於戲班及電影的演員及提場，直至1989年逝世為止。

據王氏自己憶述，他約於四十年代開始在廣州教授粵曲及洋琴，學生包括粵劇演員、女伶及以賣唱和陪酒為業的「琵琶仔」（當時也俗稱「出飲花」）。由於「琵琶仔」的監護人禁止老師觸及這些年方少艾的女孩，王氏採用了當時已頗為流行的一種特別的洋琴教學方法。有別於一般洋琴老師站在學員身後或旁邊示範竹法及其他技巧，王氏轉為站在學生的對面，以「倒轉式」擊琴技巧示範。當時這種示範方式稱為「師傅琴」。

在名演員何芙蓮的介紹下，出道不久的紅線女曾有一段時間隨王氏學習洋琴。受到王氏認真的督促，天資聰敏的紅線女技藝不斷改進，終在藝壇大放異彩。

約在1949年前後，唐滌生開始為香港多個戲班及電影公司編寫劇本。唐氏素來仰慕王粵生的音樂才華，一次，特託梁醒波太太顧文娟女士帶信件一封給仍在廣州的王氏。在信裏，唐氏告知粵生他正為紅線女及何非凡編寫《搖紅燭化佛前燈》一劇，並請粵生為此劇創作幾首歌曲。其間，唐氏特囑王氏致力撰寫一些能流傳後世的音樂作品。王氏其後根據唐氏寄來的一首曲詞創作了為紅線女唱的小曲，便是日後一紙風行的《紅燭淚》。此外，王氏又在同一劇裏為何非凡創作了《孽債》一曲，同樣在後來廣被傳誦。初次合作成功後，王氏後來又為唐氏的劇本《董小宛》及《紅菱血》撰寫主題曲及插曲，開始了王粵生與芳艷芬女士的一段為期約十年的合作關係。《董小宛》裏的《新臺怨》及《紅菱血》中的《銀塘吐艷》使芳艷芬的歌聲傳遍省、港、澳及東南亞。由1950至1959年芳艷芬息影為止，王氏先後為她創作了數十首歌曲。王氏本人曾憶述說：「不知是自己真有本事還是芳姐的功勞，總之任何為她所寫的曲一定賣得（意即「流行」）。」

約在五十年代初期，王氏與不少原住香港但避難於廣州的粵劇藝人開始陸續遷回香港。

回港後，粵生仍與六姨母同住於蘇杭街。不少班主相繼力邀合作，王氏遂一躍成為頗有名氣的年青頭架師傅，以擅長小提琴、洋琴、古箏及琵琶見稱。這時，王氏主要在香港工作，但仍不時隨班往廣州演出。在與葉佩裳女士相處一段日子後，二人終於在一次往廣州演出的旅程中結為夫婦。名編劇家蘇翁先生也大約是在這時開始在何非凡的推薦下隨王氏學習粵曲。據蘇翁所說，這段學習雖然只維持了三個月，但王氏對粵曲結構的清楚分析令他吸收了一個穩固的基礎，對日後的編劇工作幫助不少。

五十年代初期香港經濟陷於困境，粵劇演出機會起伏不定。王氏創作歌曲只是副業，生活則靠日間在歌壇、晚上在夜總會及舞廳演出。當時舞廳及夜總會流行西方跳舞音樂，如探戈、狐步、華爾滋及冧巴等；漸漸地，不少粵曲及粵劇主題曲和插曲也被改編成跳舞音樂，成為所謂「跳舞粵曲」。據王氏所說，當時「土工慢板」常用來跳慢四步，「中板」則跳中四步。很多來自粵劇及粵曲的單支小曲在改編為跳舞音樂後，實際上也成為最早一代的粵語流行曲。其中，王氏的《銀塘吐艷》、《唔嫁》、《懷舊》及《紅燭淚》一直風行於五十及六十年代。

五十至六十年代從藝生涯

在五十年代，創作方面王氏主要與唐滌生及芳艷芬合作，但落班演出則常為何非凡當頭架師傅，並不時與何氏「度曲」。據說王氏曾與凡哥在「大龍鳳」、「大羅天」、「喜臨門」及「非凡響」等戲班拍檔。當時二人住在毗鄰，很多互相切磋的機會。

名編劇家葉紹德也是在同一時期開始從王粦生習藝。那時王氏常指點林家聲吊嗓子技巧，並常為電影撰曲。一次，王氏因腳部疾病無法寫曲，林家聲介紹葉氏代為執筆。自此之後，葉紹德常在王氏指點下為他工作，一直維持了五至六年。葉氏也是在這種情況下間接與唐滌生合作了一段時間。

1953年約9月左右，王氏與芳艷芬、劉兆榮等人往新加坡及馬來西亞「隨片登臺」，意即一邊介紹芳艷芬的電影，一邊到處登臺表演，並同時在星馬等地拍攝電影《檳城艷》。其間，王、芳及劉等人曾慰問吉隆坡某老人院，為老人演唱粵曲。據說，王氏為《檳城艷》所創作及填詞的兩首歌曲《懷舊》及《檳城艷》便是在這次旅途的回程中完成。《檳城艷》一片在1954年3月11日首映，兩首歌一時間成為香港及東南亞的熱門歌曲。

在1954年底至1955年初，王氏亦曾隨戲班往越南西貢及堤岸，在同樂戲院演出。回港後，王氏在1955年客串演出電影《入鄉隨俗》。此片由良鳴編劇，潘炳權導演，馮華監製；主要演員除王氏外，還有梁醒波、小芳艷芬（李寶瑩）、新紅線女（鍾麗蓉）、小何非凡（黎文所）、馮華及馬笑英。電影在1955年11月8日首映，賣座不俗。

五十年代，王氏曾在灣仔軒尼詩及銀都夜總會任樂隊領班，除常以小提琴領奏外，也兼其他樂器，尤精爵士鼓。在六十年代，王氏曾在石塘咀金陵酒家、廣州酒家、九龍金漢酒樓及雲龍酒樓的歌壇參加演出。1965年左右，王氏亦在希爾頓酒店演出。當時演奏的以中樂為主，樂隊成員陣容鼎盛，包括：呂培原奏琵琶、蕭碩昌吹笙、吳家輝打洋琴、陳清池及吳大江拉二胡、李蘇負責敲擊及劉澤吹笛子。

在王粦生老師眾多粵曲學生之外，隨他學習音樂演奏及伴奏的共有五位入室弟子。

張寶慈是五位中的大師兄，生於1930年，早在十二歲於廣州看大戲時認識王粦生。張約在1948年來香港，不久正式隨王氏學習樂器演奏，曾和王氏為芳艷芬、新馬師曾及何非凡等著名演員擔任伴奏工作。在王老師在世之時，張氏差不多成為王氏的代理人，助他照顧很多工作及生活上的瑣事。據張氏所說，幾十年來，他藉賴玩音樂來養妻活兒。

張氏曾任「仙樂曲藝社」社長，除私人教授粵曲及間中參加粵劇及粵曲演出伴奏外，也曾兼任香港中文大學音樂系粵曲導師，並於1991年主持中文大學崇基學院的教職員粵曲興趣小組。1994年5月張氏退休後，曾健文先生接任為中大粵曲班導師。

王氏的其他四位入室弟子分別是羅持光、梁權、劉永全及鄭詠常。羅氏約於1953年開始隨王氏學藝；梁權於1957年成為王氏弟子，現在香港主持「聲威音樂社」；鄭詠常則於1978年假九龍金漢酒樓正式拜師，現仍活躍於粵劇及粵曲演出。

劉永全生於1941年，早年以藝名李振聲在香港神功戲班當生角演員，由演戲師傅李錦帆（藝名倩影紅，為早期男花旦）及嫦娥英的介紹下，約於1960年開始隨王粵生學習廣東器樂和粵劇伴奏。不久，在王氏鼓勵下轉為職業樂師。1983年劉永全移民加拿大，先後在愛文頓（Edmonton）及多倫多（Toronto）創立「劉永全戲曲音樂舞蹈學院」。1990至1991年，劉氏在王老師逝世後接任為香港中文大學音樂系粵曲導師。劉永全於1991年4月返回加拿大，導師一職改由張寶慈所擔任。

據張寶慈及劉永全所憶述，隨王氏習藝的方式主要是「偷師」。有如其他老一輩的粵劇伴奏師傅，王粵生甚少直接指點弟子演奏技巧，只在學生提出問題時才加以解釋。由於王氏不喜歡弟子重複發問，漸漸地強逼了學生獨立思考並留意及熟記他說的每一句話。王氏雖然自己頗喜賭博，但從不吸煙或說污言穢語；他曾多次勸戒弟子切勿習染這三種戲班從業員常有的壞習慣。由於王粵生刻意為弟子爭取演出機會，藉以使他們增加經驗及收入，他常安排弟子在他擔當頭架的伴奏樂隊中充任下架樂手。遇上樂隊只能聘用一位他的徒弟，王氏常把一個樂師所應得的薪水分成多份，使多位學生均有受聘機會。他漸漸地亦成為了弟子的經理人，代他們找伴奏、教學及錄音工作。

在六十年代粵劇及粵曲遇上低潮時，王氏也曾帶同弟子與其他香港及菲律賓籍樂手組織西樂隊，在灣仔的夜總會表演。在樂隊裏，當時除由王氏拉小提琴及打爵士鼓外，張寶慈負責低音大提琴及木片琴，羅持光則吹色士風。這種中西兼演的「兩棲式」音樂生涯，對自幼接觸中西音樂的王粵生來說，自是應付裕如。

從藝及生活瑣事

從王粵生老師生前的回憶，及由訪問他的家人和多位曾經與他相處的樂壇人士所得的資料，本章以下整理了一些王氏生平瑣事，藉以幫助了解他的藝術道路。

據很多被訪者的憶述，王氏具有一種典型傳統中國男人的性格：自我中心、脾氣暴躁、豪爽、自信、刻苦及大男人主義。

王氏一生人極愛好的兩種玩意是攝影及電單車，在五、六十年代來說，屬消費極大的嗜好。曾經有一段很長的時間，王氏喜歡搓麻將牌，加上素性一向疏爽，樂於以錢助人，使家中經濟每每陷於困境。

王氏家中共有八女一子，除兩名幼女外，其他六名子女全在五十年代出生。由於家中小孩眾多，遇有創作工夫，王氏習慣往九龍彌敦酒店，關五零二號房，用單行紙或拍紙簿寫曲。當時張寶慈便曾多次為師傅訂房及謄寫曲譜。在王氏與唐氏合作編寫粵劇及電影音樂時，唐氏亦常開車接王粵生往他位於十三咪的別墅，使王氏有一個寧靜的工作環境。

在五十年代，身為一個首屈一指的作曲家，王氏並沒有藉創作而致富。原因之一，固然是由於王氏的疏爽；但據王氏所說，主要原因是他的受聘機會仍不算多。他指出，當時很多電影公司東主並非要求找最稱職及最有能力的人為電影撰寫音樂。他們最大的興趣是找「便宜」的人，使電影的製作成本可以降低，從而謀取更大利潤。薪水的限制亦使很多作曲者放棄創作新曲，而找已有的旋律加以改編，草率交貨。

在沒有版權法保障創作者的五十及六十年代，王氏作品雖常為唱片公司灌成唱片，但每次只收到「一筆過」的薪酬，此後便算把作品「賣斷」（即全權轉讓）給唱片公司。王氏的小曲曾無數次被其他編劇者改編而用於其他粵劇及電影中，唱片公司及王氏均從未徵收任何版權費。王氏曾說，即使當時有版權法的執行，他寧願自己的作品被人採用，從而家傳戶曉，也不會選擇徵收費用。

王氏受聘機會的限制同時與他作品的風格有關。王氏自當學徒時已常接觸歐美跳舞音樂，對歐西音樂的大小調對比甚感興趣。在他的作品如《懷舊》、《檳城艷》及《銀塘吐艷》，他分別運用了小調轉大調或大調轉小調的技巧，以配合曲詞情緒的改變，從而增加音樂的表情效果。在五十年代，這種手法固屬大膽創新，使很多王氏的前輩及同行樂手均難於演奏及接受。曾為薛覺先伴奏多年的名音樂家尹自重便曾因摸不著頭腦而笑稱王氏作品為「左道」。

創作以外，王氏收入的另一個主要來源是教授粵曲。當時，業餘粵曲活動並未普遍，王氏學生中大部分是職業唱家或演員，不少更是已略具名氣的。要求學生尊師重道的王氏常因學生不肯接受批評或擺起大老倌架子而在課堂後大發雷霆，有時甚至怒極忘餐。可見王氏在倚靠這種收入下的生活確有無限壓力。

在五十年代末至六十年代初，由於芳艷芬退出藝壇，王氏在創作上大大減少，加上粵劇演出機會極不穩定，王氏曾在位於蝴蝶谷的家中天臺飼養幾千隻白鴿以幫補一家生計。據劉永全所述，他每天早上須在四時起床清理鴿籠，王師母便開始餵粟。王氏約在七時駕電單車出外授課，劉永全則負責送白鴿給客戶。對劉氏來說，這段生活雖然清苦，卻加深了他與王氏夫婦的關係，並提供了不少向王氏學藝的機會。

在這時期，過埠演出是不少粵劇從業員的一種主要收入。然而，在王氏的一生中，至少有兩次過埠是受到班主或包家的欺騙。第一次是在1954至