

從「寒鴨浮水」到「旱水」：雜技與戲曲身體技術的轉譯、命名與圖像互證

張文美*

摘 要

本文以同見於雜技與戲曲基本功體系之身體技術「旱水」為研究對象，聚焦其名稱語義與動作形態之間長期存在的名實落差，透過語源考證、圖像互證與跨領域技術比對，追索其名稱生成、器械轉換與身體技術轉譯的歷史脈絡。研究材料涵蓋史料文獻、圖像資料與教材動作分解，並輔以關鍵知情者（資深藝師）訪談及身體實作經驗分析，建立「語源、器械、身體技術」三層互證的論述架構。

研究發現，當代通稱之「旱水」，與民間盤杠技藝中的「寒鴨浮水」具有高度關聯。相較於「旱水」在字面上形成的語義斷裂，「寒鴨浮水」所具有的仿生意象，更能對應動作外觀與力學構型，而「旱水」則可能是在長期口傳心授、跨方言流通與術語簡化過程中逐步形成的後期寫法。

在技術層面，「寒鴨浮水」與戲曲、雜技中「旱水」的動作結構與施力邏輯上呈現高度同源性。即便載體由橫杠轉為桌椅，單側承重、重心橫向轉移與核心控制的發力邏輯仍具一致性。兩者之間的差異主要來自表演任務，戲曲強調「技戲合一」，技術須嵌入腳色塑造與敘事脈絡；雜技則偏向「人技合一」，以精準度與驚險性構成觀看焦點，因而在形態規範與風險控管上形成不同取向。

循此，本文為「旱水」的名實落差提出一條較具解釋力的歷史脈絡。面對此項絕活日漸稀少的處境，本文主張推動戲曲與雜技教育的制度化互學，結合科學化功法訓練、保護方法與敘事化舞臺運用，以延續其傳承可能與舞臺可看性。

關鍵字：旱水、寒鴨浮水、戲曲與雜技、盤杠、身體技術

* 國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系助理教授

From “Winter Duck Floating on Water” to “Hànshuǐ”: Translation, Naming, and Iconographic Cross-Verification of a Body Technique in Acrobatics and Xiqu

Chang, Wen-Mei*

Abstract

This article takes hànshuǐ (旱水), a body technique found in the foundational training systems of both acrobatics and xiqu, as its object of study. It focuses on the long-standing discrepancy between the semantic meaning of the term and the physical form of the movement, and conducts an etymological investigation alongside a cross-disciplinary technical comparison. Methodologically, the study integrates historical documents, visual materials, and pedagogical movement breakdowns, supplemented by a key-informant interview with a senior practitioner and analysis grounded in embodied practical experience, in order to construct a threefold framework of mutual verification based on etymology, apparatus, and body technique.

The study finds that the term hànshuǐ, as it is commonly used today, may reasonably be traced to hán yā fú shuǐ (寒鴨浮水), a technique found in folk (盤杠) performance traditions, including both leather-strap and horizontal-bar practices. The earlier name carries a biomimetic image that corresponds more directly to the outward appearance and mechanical structure of the movement, whereas hànshuǐ appears to be a later written form that gradually emerged through prolonged oral transmission, cross-dialect circulation, and terminological simplification.

At the technical level, hán yā fú shuǐ and hànshuǐ in xiqu and acrobatics are highly homologous in terms of movement structure and force logic. Even when the apparatus shifts from a horizontal bar to tables and chairs, the underlying logic of unilateral weight-bearing, lateral transfer of the center of gravity, and core control remains consistent. The primary differences arise from performance function: xiqu emphasizes the

* Assistant Professor, Department of Acrobatics, National Taiwan College of Performing Arts.

integration of technique and dramatic performance, requiring the movement to be embedded within role construction and narrative, whereas acrobatics tends to foreground the integration of performer and technique, making precision and peril the central focus of spectatorship. As a result, the two traditions have developed different orientations in terms of form regulation and risk mitigation.

In sum, this article seeks to clarify the discrepancy between the name and the actual form of hànshuǐ, while proposing a more persuasive historical pathway for understanding its development. Given the increasing rarity of this virtuoso technique, the article furthermore suggests promoting institutionalized mutual learning between xiqu and acrobatic education, combining scientific physical training, protective methods, and narrative-oriented stage applications to sustain both its transmissibility and performative viability.

Keywords: hànshuǐ; hán yā fú shuǐ; xiqu and acrobatics; pángàng; body technique

一、「旱水」相關文獻與技術源流解析

在中華文化表演體系中，戲曲與雜技雖分屬兩種獨立的藝術領域，其技術來源與訓練方法卻長期交疊。尤其在基本功體系中，「腰、腿、頂（倒立）、翻滾」構成兩者共同的身體基礎。其中，「頂」（即倒立）作為對抗重力與重組身體軸線的關鍵技術，不僅是翻滾與毯子功的重要根基，亦為衍生多項高難度身體技巧的重要母體。

「旱水」是雜技與戲曲共有的頂功絕活，但其名稱本身即呈現語義矛盾，字面上的「旱」與「水」彼此對立，既難以對應動作外觀，也無法直接說明其運動邏輯。本文即由這道名實落差切入，透過語源考證與跨領域技術比對，追索其名稱來源與技術脈絡。¹為避免「旱水」一詞僅停留於抽象術語層次，本文先以戲曲毯子功教材所示之分解動作作為技術辨識起點（見圖1），²藉以界定其在戲曲與雜技兩種體系中所指涉的基本身體配置。就技術流程而言，「旱水」通常由「空頂」³起始，表演者逐步將重心轉移至單側，以肘部抵住髌骨（近骨盆凹陷處）附近作為支點，繼而使頭端與下肢向兩側延展，形成近水平之定型姿態。依支撐手位不同，又可區分為左旱水與右旱水。

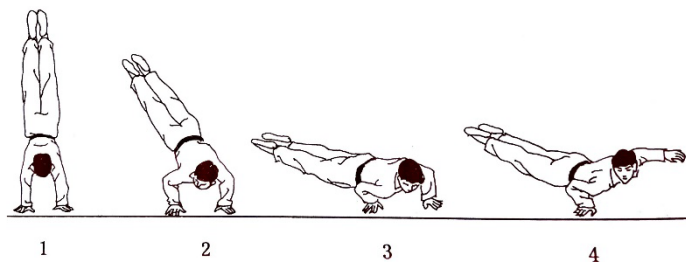


圖1：旱水基本動作分解圖

圖片來源：《中國戲曲毯子功教程》

¹ 曉 廖：〈雜技名詞、術語應該規範化〉，《中國文藝年鑑》（北京：文化藝術出版社，1988年），頁346。

² 陳建榮、王佩孚：《中國戲曲毯子功教程》（北京：中國戲劇出版社，2005年），頁222-223。

³ 空頂：倒立形狀，離開牆面，可以自己耗住。

圖1所示之動作分解，不僅有助於界定「旱水」在戲曲與雜技兩種體系中的基本身體配置，也為後文討論其命名與源流提供了較清晰的辨識基礎。在傳統師徒教學模式中，教學重心多放在動作複製與技巧傳授，較少追索其命名來源，因此，學習者往往能做出動作，卻未必能理解「旱水」一詞何以如此稱呼。

相較於其複雜的身體操作，「旱水」的命名意涵更凸顯出考辨的必要。依據教育部《重編國語辭典修訂本》之定義，「旱」可指「長久不下雨的狀態」亦可作為形容詞表示「乾燥、缺水的」。⁴然而，將此定義對照「旱水」之動作內容，卻難以建立直接連結。從語詞學與符號學角度觀察，「旱」與「水」本屬對立意象，其組合既不具象形或會意特徵，亦未能清楚指涉動作的外觀或運動邏輯。此一命名與技術內容之間的落差，強烈暗示「旱水」極可能並非動作形成初期的原名，而是歷經長時間歷史流變、口語簡化或傳承轉化後的結果。正因如此，釐清「旱水」一詞的來源與演變，遂成為本文的核心研究動機。基於既有文獻多著眼於動作功能與教學方法，卻鮮少回溯其原始語境與技術典故，本文擬透過相關史料的整理與分析，進一步探討「旱水」在雜技與戲曲間的脈絡，作為理解傳統身體技術轉譯歷程的案例。

經檢索現有文獻資料可知，相關研究多著力於「旱水」動作之技術操作，對其名稱所涉及的語源典故生成脈絡，則少有系統性探討。以下先整理戲曲文獻中對「旱水」之主要詮釋，藉以釐清既有研究成果範圍與限制，作為後續考證分析之基礎。

（一）戲曲文獻中「旱水」之詮釋與表演功能

在戲曲表演體系中，「旱水」通常被界定為一項難度極高的毯子功技巧，並與特定行當及戲劇情境形成既定模式。陳建榮與王佩孚於《中國戲曲毯子功教程》中指出，「旱水」為武丑、武旦及短打武生等行當所須掌握的重要基本功之一，⁵其主要功能在於凸顯腳色身手矯健、輕功高強之形象，常見於腳色居高臨下觀察環境、暗中偵查或潛伏待命等敘事情境。由此可見，「旱水」在戲

⁴ 教育部《重編國語辭典修訂本》，「旱」字條，<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=4882&q=1&word=%E6%97%B1>，擷取日期：2025年8月25日。

⁵ 陳建榮、王佩孚：《中國戲曲毯子功教程》，頁222-223。

曲舞臺上已不僅是一項純粹的技術展示，而是具備明確敘事指向的身體表現形式。

相應於此一表演需求，戲曲武功教材亦對「旱水」建立起相對完整的技術規範。孫興作於《戲曲武功教程》從教學實務出發，系統性說明「旱水」自起勢、支撐至收勢的操作流程，並特別強調教學過程中「保抄」（保護）機制的重要性，以避免學習者在單手支撐與重心轉移時發生運動傷害。⁶同時，該書亦整理學習「旱水」時常見的錯誤型態及修正方式，顯示此一動作在戲曲武功訓練中，已形成可被複製與傳授的技術系統。除此之外，余漢東主編之《中國戲曲表演藝術辭典》則從表演技法與身體結構的角度指出，「旱水」於單手支撐階段，藉由「單山膀」⁷的運用，以協助腰、肩與上肢之間的力學關係，從而穩定身體重心並維持造型完整性。⁸綜合上述戲曲文獻可知，「旱水」在戲曲體系中，已於技術與審美層面建立起相對穩定的操作準則。

然而，若進一步檢視相關文獻，亦可發現討論重心多聚焦於動作功能與教學方法，對於「旱水」一詞本身的語源意涵，則著墨甚少，甚至在早期文獻中出現用字差異的情況。例如，《京劇厲家班小史》於記錄神話戲《泗洲城》時，收錄富連成社「世」字輩京劇武旦名家班世超飾演水母之劇照，圖中將該項技藝標註為「撼水」⁹（見圖2），而非今日通用之「旱水」。

此一「撼」與「旱」的差異，究竟屬於傳抄或排印上的誤差，抑或反映該



圖2：班世超《泗洲城》飾水母劇照，圖中相關技藝標註為「撼水」。

圖片來源：《京劇厲家班小史》

⁶ 孫興作：《戲曲武功教程》（北京：中國戲劇出版社，1980年），頁138-139。

⁷ 戲曲身段「單山膀」為基本手位或臂位之一，指單側手臂向側上方抬起，呈弧線圓形並略低於肩部的位置，常作為亮相、跑圓場與腿功動作的預備或配合姿勢。

⁸ 余漢東：《中國戲曲表演藝術辭典》（武漢：湖北辭海出版社，1994年），頁137-138。

⁹ 厲慧森著、郭宇主編、唐少波整理：《京劇厲家班小史》（上海：中西書局，2015年），頁169。

動作在早期語境中所強調的動態特質，僅單就戲曲文獻內部尚難以獲得充分說明。正因如此，若僅限於戲曲文獻內部進行討論，勢必難以完整釐清「旱水」一詞的命名邏輯與歷史來源，基於戲曲與雜技在身體技術層面的長期淵源，本文遂將研究視角延伸至雜技領域，嘗試透過雜技文獻與圖像史料的比對分析，探究「旱水」名稱生成與技術轉譯的可能脈絡。

（二）雜技文獻中的語源線索

相較於戲曲文獻中對「旱水」著墨有限，該術語在雜技領域的專業典籍中出現頻率甚高，如《雜技教程》¹⁰、《中國藝術百科辭典》¹¹及《雜技概論》¹²等權威教材均採用「旱水」一詞。然而，上述著作多僅止於列名，未進一步交代其語源、命名邏輯或歷史脈絡，致使該動作在長期傳承過程中出現「音同字異」的多種寫法，並逐漸形成雜技界內部難以釐清的術語混用問題。

針對此一情況，曉廖於1988年〈雜技名詞、術語應該規範化〉一文中，率先從學理層面對「旱水」一詞的命名提出質疑。文中指出，業界常見寫法包括「漢水」、「含水」、「旱水」等多種異體，因長期沿襲口傳習慣，故難以由字面理解其意涵。該文並引述上海雜技團倒立技巧演員薛晶晶之觀點，認為此動作形態近似鳥類在水面銜水之姿，故建議以「銜水」作為較符合形象邏輯之規範寫法。

又如「頂」這一術語……其中一個動作叫「漢水」（也有叫做「含水」、「旱水」等），「漢水」，何意？難於理解！這是因襲了傳統的稱呼。上海雜技團著名的倒立技巧演員薛晶晶同志在《淺談雜技創新》一文中提出，「我以為按該動作形狀猶如鳥在水面銜水，故寫作「銜水」……他認為「銜水」比「漢水」、「旱水」、「含水」等形象更準確些。¹³

上述主張提供了以「形象校正術語」的思路，但其論證主要依賴視覺比附與規範化詮釋，就語源追索而言，仍缺乏能直接指向術語原初語境的歷史文本證

¹⁰ 王文生：《雜技教程》（北京：新華出版社，2008年），頁41、146。

¹¹ 馮其庸：《中國藝術百科辭典》（北京：商務印書館，2004年），頁796。

¹² 邊發古、周大明：《雜技概論》（北京：北京大學出版社，2007年），頁94。

¹³ 曉廖：〈雜技名詞、術語應該規範化〉，頁346。

據。因此，若欲回答「旱水」何以得名，仍需回到更早的材料成層，尋找可能的語源線索與意象來源。較具關鍵性的線索見於崔樂泉於《圖說中國古代百戲雜技》所引《增補都門雜詠》（清同治年間，楊靜亭原編、李靜山增補）之詩句：¹⁴「癘（跛）腳何曾是廢人，練成杠子更通神，寒鴨浮水頭朝下，遍體功夫在上身。¹⁵」詩中以「寒鴨浮水頭朝下」描繪倒立支撐、上肢發力的技術情境，並將該意象置入「杠子」技藝脈絡，因而為今日通稱「旱水」之動作提供了可追索的歷史旁證（見圖3）。



圖3：杠子動作「寒鴨浮水」

圖片來源：崔樂泉：《圖說中國古代百戲雜技》

需特別說明的是，此句原屬七言韻文。韻文在寫作上同時受格律、押韻與語勢節奏制約，用字可能兼具「傳述技藝」與「修辭成句」兩種需求。因此，詩句中的「寒」未必是對技術要點的直接指稱，也可能出於音節配置、語感強化或情境營造之需求。惟若置於當時常見的行業命名方式來看，「寒」亦可能具有更具體的意象指向，清末民初技藝動作稱謂，常採「取象一命名」策略，

¹⁴ 崔樂泉：《圖說中國古代百戲雜技》（西安：世界圖書出版西安公司，2007年），頁186。

¹⁵ [清]楊靜亭原編、李靜山增補：《增補都門雜詠》卷七，收錄於《圖說中國古代百戲雜技》（西安：世界圖書出版西安公司，2007年），頁186。

以動物或生活場景作為比擬，便於理解與傳授。在此脈絡下，「寒天水面之鴨」可被視為一處場景設定，鴨禽為覓食而將頭部探入水中、身體上浮，呈現「頭朝下、尾端上翹」的外觀輪廓與倒立動作的身體圖像相互呼應。

再者，京津一帶在清末民初為雜技與京劇活動密集區，「寒」作為北方生活經驗中高度可感的季節語彙，進入行業譬喻並不突兀，反而有助於快速喚起共同的觀看經驗與身體想像。

本文並不將「寒鴨」必然推導為「旱」的單一結論，而更傾向將其理解為一種具高度合理性的歷史機制，在師徒制口傳心授、口令傳達與快速教學的傳承環境裡，術語容易因省略縮寫、方言差異與音近轉寫而形成多種異體。就此而言，「旱水」在字面上呈現的語義斷裂，與其視為命名失準，不如理解為仿生術語在長期傳承中被簡化後所遺留的語詞痕跡，其「不通」本身，反而成為回溯來源的切入點。¹⁶惟須指出的是，僅憑名稱相似與詩文出現，仍不足以斷定歷史「寒鴨浮水」即等同於今日戲曲與雜技體系中的「旱水」，兩者在動作形態、施力方式與身體結構上的一致性，尚待更進一步的互證。

下文將由文字考據推進至可供檢驗的證據鏈，採取「器械條件—圖像互證—技術比對」的研究路徑。先釐清「由緣竿至杠子」的器械變遷如何提供動作生成的物理前提，繼而結合民俗體育與老北京天橋之皮條、杠子技藝史料，透過圖像紀錄與實務操作的比對分析，從視覺與身體技術層面，提出「寒鴨浮水」與「旱水」同源關係的可驗證基礎。

本文所用材料主要包括三類：其一，戲曲與雜技教材、辭典及相關歷史文獻；其二，清末民初至民國時期之圖像史料；其三，關鍵知情者訪談（資深藝師）與筆者身體實作經驗。分析步驟則依序採取語詞考辨、器械與圖像互證，以及訓練技術比較三種方法。口述資料主要用於補充文獻較難充分呈現之訓練細節，筆者之身體實作經驗則僅作為技術判讀之輔助材料，全文結論仍以文獻、圖像與技術比較之交叉比對為主要依據。

¹⁶ 「仿生」在此處亦指模仿生物瞬間運動狀態的姿態特徵，藉以賦予靜態文字以流動感與動勢的一種表現方式。

二、從「緣竿」到「杠子」：器械形制變遷與動作生成的技術條件

承接前節所提出之研究路徑，若欲將「寒鴨浮水」與「旱水」之同源關係推進至可驗證的論證層次，僅以語詞考據為據仍嫌不足，尚須回到動作生成與穩定化的技術條件加以說明。更具體而言，特定身體技術的出現與定型，往往並非單由人體能力所決定，而是與器械形制、場域條件及表演習慣共同構成。是以，本節以「緣竿」到「杠子」的器械轉變為切入點，前者以直竿攀緣為主，後者則以橫竿支撐、懸垂為核心，兩者在受力面與重心調度上存在結構性差異，而此一差異正是「寒鴨浮水」得以形成穩定造型與技術路徑的關鍵前提。

在進入器械源流之討論前，尚須先就「杠」與「槓」之用字略作說明。依教育部《重編國語辭典修訂本》，¹⁷與《異體字字典》所載，「杠」與「槓」在相關語意脈絡中具有相通關係。¹⁸基於此一字形流通背景，本文在器械名稱上統一採用「杠子」而不作「槓子」。此一選擇，一則較貼近清末民初至民國時期北京天橋、天津撈地等民間技藝相關文獻與行業語境中的實際用法，再則可與現代體操制度下之「槓」類器械相區別，以維持概念使用與歷史語境之一致。惟涉及原始史料、圖題或篇名時，仍依原文保留其字形，以維持文獻之原貌。

傅起鳳於《雜技——中國國粹藝術讀本》中指出，「杠子」作為清代興起之雜技項目，其發展要點在於「把傳統的爬直竿改為爬橫竿」，¹⁹亦即由縱向攀爬的動作系統，轉化為橫向支撐與懸垂，因而拓展了動作生成的可能性。傅氏並提及，器械由「垂直」轉為「水平」後，演員得以在較長的水平受力面上調度重心，進而促使「拿頂、旋轉、懸掛等花樣」增多。²⁰就此而言，杠子器械的出現不僅擴張動作類型，亦開啟力學配置的可能性，水平延展、單側承重與頭朝下等姿態，遂得以被反覆操練並納入可傳授的技術單元。從身體力學觀點

¹⁷ 教育部《重編國語辭典修訂本》，「杠」、「槓」字條，<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=4101&la=0&powerMode=0>，擷取日期：2026年3月31日。

¹⁸ 異體字字典<https://dict.variants.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=60150>，擷取日期：2026年3月31日。

¹⁹ 傅起鳳：《雜技——中國國粹藝術讀本》（北京：中國文聯出版社，2008年），頁92。

²⁰ 同前註。

觀察，「寒鴨浮水」所要求乃是在重心橫移至單側支撐的條件下，維持軀幹近水平的定型狀態，其核心涉及支撐臂與肩胛穩定，腰腹背控制，以及微幅重心調整的整合。若缺乏可承載此類受力配置之水平器械，則近水平單臂支撐的動作較難在表演情境中穩定呈現，更遑論於街頭或劇場脈絡中被規訓、固化並持續傳授。

據此，「寒鴨浮水」不僅是仿生命名所指涉的形象，更可視為器械形制變遷所促成之技術結果。除器械條件外，表演場域的空間特性亦關乎技藝擴散的歷史機制。張長思研究指出，盤杠子為舊北京天橋「撂明地」民間體育的重要組成，此類技藝多在廟會、集市與街頭空地等開放場域，以賣藝為目的發展而成。²¹成善卿並記載清光緒年間「田癩子」（天橋八大怪之一）之事例，說明民間藝人雖身有殘疾，仍能在杠子上演練高難度動作而享譽一時。此類藝人往往攜帶叉架（由三根杉篙搭建的三角架），具備高度流動性，遇空地即可支搭演出。²²其「隨地可演」之特質，使「寒鴨浮水」等杠上技藝在市井空間中具備較高能見度與可複製性。當動作在公共空間被反覆展演與觀看，亦即累積跨場域流通的社會基礎，便為後續被戲曲或雜技藝術吸收，並轉譯為舞臺程式提供了可能。

綜上，器械由「緣竿」轉向「杠子」提供了「寒鴨浮水」得以成立之物理受力前提，而「撂明地」的開放場域則形塑了技術傳播與社會可見度的歷史語境。下一節將引入清末民初至民國時期之圖像史料，透過皮條與杠子兩類載體的視覺紀錄，進一步檢視「寒鴨浮水」與「旱水」之同源互證。

（一）圖像史料中的動作系譜：從皮條到木杠的視覺互證鏈

承前所述，在「由竿變杠」的器械演變脈絡下，「寒鴨浮水」之所以能成為可辨識、可傳承的技術動作，與橫向器械所提供的受力條件密切有關。為避免僅憑直觀相似進行推論，本文採取四項可觀察指標作為分析基準：其一為支撐型態，包含雙手與單手支撐、其二為軀幹角度，即是否呈近水平延展、其三為身體朝向，即是否呈頭朝下之倒置或半倒置構型、其四為承重配置，即是否

²¹ 張長思、于曉慶、張長念：〈舊京天橋「撂明地」民間體育變遷與傳承研究——以盤杠為例〉，《體育研究與教育》第39卷第2期（2024年），頁62-69。

²² 成善卿：〈閒話北京天橋的槓子藝人〉，《體育文史》第1期（1990年），頁68-69。

呈單側承重並得以維持定型。依循上述指標，本節由「皮條」至「木杠」再至「職業藝人圖像」之序列，建立「寒鴨浮水」與「旱水」之同源互證。

1. 皮條杠子：軟性載體上的仿生原型

在杠子技藝發展初期，皮條可視為由直竿系統走向橫杠系統的重要過渡形態。《北京民間風俗百圖》所收〈練皮條杠子圖〉（見圖4），²³呈現藝人在三角架懸掛之皮條上，以雙手控制器械並使軀幹維持近水平懸空之姿態。就前述指標而言，該圖至少明確符合「雙手支撐」與「軀幹近水平延展」兩項特徵，若再就身體朝向觀察，其姿態呈現倒置傾向，使其在結構上已接近「寒鴨浮水」所需的基本構型。尤須注意的是，皮條本具柔軟與晃動性，迫使表演者必須以肩胛鎖定、肘腕支撐與核心穩定抵抗器械位移，方能維持身體線條定型。就身體技術而言，此種「軟中求硬」的控制模式，既可視為後續硬木杠子技術的前身，也對應傅起鳳所謂「懸掛」技巧在軟性載體上的實作形態。



圖4：〈練皮條杠子圖〉畫中藝人在三角架懸掛的皮條上，演繹「鴨浮水」動作，印證了該技藝「軟中求硬」的特質。

圖片來源：《北京民間風俗百圖》

2. 硬木杠子：動作固化與可移植性提升

隨著技藝成熟，硬木杠子逐漸取代皮條，成為較常見的演出載體，並使動作呈現更高的穩定性與可複製性。民國二十六年（1937年）《天津商報每日畫刊》刊載〈春節所見攀槓子〉照片（見圖5），²⁴提供具時間標記與場域指涉的視覺證據。圖中藝人於硬木杠上進行懸垂與單臂支撐，其操作邏輯與皮條一脈相承，但載體更為穩固，動作定型與線條辨識度亦更清晰。就比對指標而言，

²³ [清]佚名繪、王克友、王宏印、許海燕譯：《北京民間風俗百圖（珍藏版）》（北京：北京圖書館出版社，2003年），頁93。

該圖像可見「近水平延展」與「單側承重」的構型特徵，顯示相關動作在器械條件改善後更易被固化為可反覆操演的技術單元，亦因此為後來戲曲以桌椅道具替代杠子、並將該動作納入舞臺程式，提供具體的技術參照。



圖5：1937年《天津商報每日畫刊》〈春節所見攀槓子〉照片顯示藝人在木杠上施展單手懸空技巧，與今日「旱水」動作形態相近。印證了「寒鴨浮水」從皮條向硬杠的技術轉移。圖片來源：《天津商報每日畫刊》

3.職業藝人影像：民間盤杠技術高峰

若欲理解盤杠技術在民國時期所達到的高度，則不宜僅停留於街頭即景式的圖像，更須納入職業藝人的技術脈絡。成善卿於〈閒話北京天橋的槓子藝人〉所記曹鵬飛（藝名「飛飛飛」）為天橋盤杠體系中極具代表性的職業藝人。²⁵文獻描述其表演不僅能爆發性上杠後迅速收束動能，轉化為穩定倒立與懸垂定型，呈現高度的控制美學。曹鵬飛與其弟兄之合影（見圖6）²⁶亦提供關鍵視覺材料。圖中藝人於杠上形成具張力的水平延展造型，並以單側支撐承載體重、維持肢體線條。此影像同時符合「軀幹近水平」、「倒置／半倒置構型」與「單手承重」等要件，亦顯示該動作在民間體系中已發展為可重複操演、甚至可集體呈現的拿手技術。

²⁴ 峽風：〈春節所見攀槓子〉，《天津商報每日畫刊》第23卷第6期（1937年），頁1。圖題原作「攀槓子」，本文引述時仍依原文保留。

²⁵ 成善卿：〈閒話北京天橋的槓子藝人〉，頁68-69。

²⁶ 王立行：《北京老天橋》（北京：文津出版社，1993年），頁137。

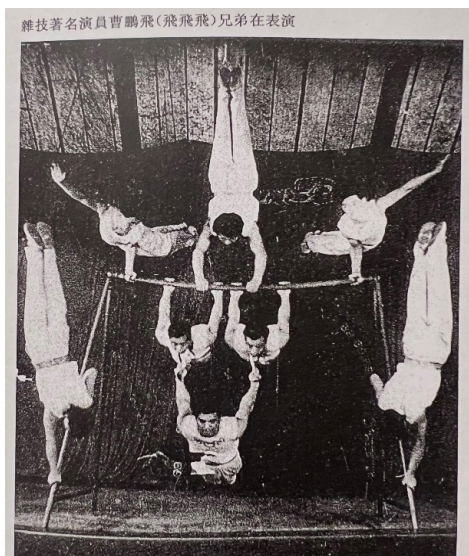


圖6：民國時期天橋著名杠子藝人曹鵬飛（藝名「飛飛飛」）及其弟兄之表演合影。圖中藝人所展現的單臂支撐、倒立與懸垂技巧，顯示「寒鴨浮水」技藝在硬杠上的高度成熟。

圖片來源：《北京老天橋》

綜合器械演變、文獻記載與圖像互證可知，今日所稱「旱水」在身體結構特徵上，與民間盤杠技藝中的「寒鴨浮水」高度一致。其關鍵要素在於上肢承重、承重側偏移與軀幹近水平延展，且相關視覺材料中，無論是皮條或木杠載體均顯現出動作鏈條的延續性。本研究結果不僅強化「旱水」與盤杠系統具有同源關聯的可能性，也使名稱層面的語意矛盾具有更清晰的追索路徑。然而，在動作結構同構的基礎上，名稱來源仍未獲得最終證成，語源問題尚需從口傳環境、術語簡化與書寫定型的機制等方面加以辨析。下一節將針對語詞層面，進一步釐清「寒鴨」如何在口傳過程中被省略、轉寫並逐步定型為「旱水」之語源演變。

三、從「寒鴨」到「旱水」的語源考辨

前節已藉由器械源流、圖像互證與技術比對指出，當代「旱水」在身體結構上與清末民初盤杠系統之「寒鴨浮水」呈現高度同構。惟就語詞層面而言，「旱水」在字面上形成明顯張力，「旱／水」並置既難以直觀對應動作外觀，亦與原初仿生命名的指涉方式不盡相符。此一「名一實落差」若僅視為偶發訛變，恐不足以解釋其長期穩定流通，較可行的理解是，該名稱乃在長期傳承與

跨地域流通中，由省文壓縮與同音異寫交互作用所逐步形成。

具體而言，本文傾向將其演變理解為一條具有歷史合理性的推論路徑，而非已獲最終證成的定論。「寒鴨浮水」在口令化使用情境下，可能先被壓縮為保留首尾音節的簡稱，其後再因聲調弱化、混聽與轉寫而出現「寒／旱」異寫，終至形成當代通用之「旱水」。此一推論雖仍有待更多直接材料補強，但已能在語音條件、行業口語與技術型態三方面獲得相互支撐。

需補充的是，若從雜技命名慣習觀察，「寒鴨浮水」作為仿生命名並非孤例。楊雙印指出，雜技創作與術語命名常取象於動物形態與動態特徵，透過「形象仿生」將自然界的生物圖景轉化為可學、可喊、可辨識的身體技術。²⁷若就其仿生意象觀之，「寒鴨浮水」可理解為取象於水禽潛水覓食時將頭部下探、身體上浮的姿態。此一形象與杠上及桌上表演中所呈現之倒置、單側承重以及軀幹延展等特徵具有高度對應性，因此，將其視為原初命名的重要意象來源，確具相當之歷史合理性。

鑑於此，本文以下分為五個相互關聯的層面加以說明：聲調弱化下的同音訛變、口傳局限所致的累積性誤差、行業語言的省文與口令化、跨場域轉譯引發的語義抽離、以及後期文本化與正字化所造成的規範化效果。

（一）同音訛變與聲調弱化：從「寒」到「旱」的語音條件

就語音結構而言，「寒」（ㄏㄢˇ）與「旱」（ㄏㄢˋ）在聲母與韻母上完全一致，差異主要在聲調。²⁸當技藝傳承高度仰賴口授、口令與現場示範時，學習者對術語的掌握多採取整體辨識，一方面聽取口令，另一方面依循師

²⁷ 楊雙印：《吳橋雜技》（河北：花山文藝出版社，2003年），頁169-172。根據《吳橋雜技》一書所述，雜技藝術自古即存在「仿生創作」的傳統，意指藝人觀察自然界生物的典型形態與動態特徵，將其轉化為身體技術與節目內容。這種創作方法被系統性地歸納為「形象仿生」，即演員通過身體造型與技巧，對動物的行為進行具象化的模擬。許多看似純技術性的動作，實則源於對動物生存本能的模仿。例如，「鑽刀門子」、「鑽桶」與「地圈」等穿越狹小空間的技巧，其靈感系源自兔子、貓與老鼠等小型動物「鑽洞與撲抓」的生存本能；而高空項目「浪橋飛人」，則是模仿原始森林中猿猴利用藤條柳枝擺盪、換位的動態。

²⁸ 依韻典網所收《廣韻》小韻資料，「寒」（胡安切）與「旱」（胡苛切）同屬匣母、寒韻，也就是聲母與韻母一致，差別主要只剩聲調（寒：平聲；旱：上聲）。因此在口令式教學、快速連讀或現場較嘈雜的口語情境中，最容易被弱化的往往正是聲調，遂使「寒／旱」出現混聽，並進一步造成轉寫分歧（如「旱／漢／汗」等）的可能。

韻典網，<https://ytenx.org/zim?dzih=%E5%AF%92&dzyen=1&jtkb=1&jtkd=1&jtdt=1&jtgt=1>，擷取日期：2026年2月8日。

者示範、動作形態與技術要點完成對應，在此學習情境中，聲調訊號相對不易凸顯，使「寒／旱」的混聽具有語音層面的可理解基礎。依據林燾在〈北京話的連讀音變〉的討論，口語在快速連續說話時，常出現音節弱化與語音成分被省略的現象，使詞語邊界與細微差異（如聲調）較不容易被清楚辨識。²⁹

此外，術語流通往往跨越不同師承或地域音系。以清末民初北京天橋的表演環境為例，該地區作為藝人匯聚之地，表演者與觀眾來自不同省籍，語音系統與方言背景多元，又因撙地演出常伴隨人聲喧鬧、器械撞擊與叫賣聲交織，形成高噪音的聲學環境，聲調曲線更易在傳遞中被削弱或遮蔽。³⁰於是，混聽可能在反覆傳播中累積，並外化為「旱／漢／汗」等同音或近音的轉寫分流。由此可見，術語字形之變化未必反映詞義本身的轉變，而是「聲音如何被接收」以及「如何被書寫」共同作用的結果。

（二）口傳心授的侷限：缺乏文字校準下的理解落差與口傳誤差

然而，僅以語音相近解釋術語訛變仍嫌不足，尚須回到傳統技藝的教學結構。早期民間表演者多處於教育資源有限、書寫規範不足的環境，技藝主要依賴師徒制之口述示範與反覆操演加以傳遞。在此模式下，學習的優先目標通常是「做得出來」，而非「寫得精確」，師者以口令與身體示範引導，徒者以模仿與內化回應，術語的語義與字形自然不構成教學核心。

當術語缺乏穩定的文字校準機制，其傳遞便容易出現累積性誤差。一方面，學習者對同一術語的聽覺辨識與語境理解可能產生分歧，即便動作本體得以掌握，名稱仍可能因混聽、誤記或轉寫習慣而分化。另一方面，在以效率與服從性為導向的訓練情境中，學員多不被鼓勵追問術語的來源或合理性，使其「不完全確定但可操作」的稱呼得以被沿用。久而久之，口傳鏈條中的微小偏差被反覆複製，遂可能形成行業內部「同音而字異」的穩定格局。此現象更像是一種制度性傳遞條件下的結果，而非單一個案的偶發誤寫。

（三）職業語文的省文與口令化：由四字仿生到二字術語的效率策略

²⁹ 林 燾：〈北京話的連讀音變〉，《北京大學學報》第6期（1963年），頁19-28。

³⁰ 岳永逸：《老北京雜吧地：天橋的記憶與詮釋（修訂版）》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019年），頁426-453。

除語音與口傳條件外，職業語言本身亦存在明顯的「語言經濟」傾向。曾永義指出，戲曲傳統中常見術語、腳色稱謂與表演口令的省略與簡化，旨在提高口耳相傳與現場操作的效率，³¹相同機制亦可見於雜技領域。若觀察雜技項目命名的構詞習慣，雙音節用語尤為普遍（如皮條、轉盤、頂碗、車技、排椅、晃板、地圈等），三字命名亦時有出現（如椅子頂、踩高蹺、大武術、板凳面等），相較之下，四字專名在行業口語中的使用密度較低。此分布顯示，術語形式傾向朝「短、順、易喊、易記」的結構，以利口令化、記憶化與教學指令的快速傳遞。

據此推論，「寒鴨浮水」作為四字仿生術語，在訓練現場確有被壓縮為二字形式的內在動力，更具體地說，其省略方式較可能採取「保留關鍵首尾、刪減其餘成分」的策略，使「寒……水」成為可操作的簡稱。其後在多方言接觸與聲調弱化等條件影響下，「寒」與同音字「旱」發生混聽與異寫分化，遂使「旱水」逐步成為可沿用的書寫形式。此亦反映傳統技藝「身體知識為先、語詞文字隨後」的特徵，術語首先是指令與記憶標記，其可用性常優先於語義透明性，因此即使字面上不通，仍可能因「可喊、可懂、可做」而被保留下來。

（四）跨場域轉譯與語義抽離：仿生意象的退場與技術標籤化

此一由民間器械技藝進入戲曲行當程式的轉換，並非僅是名稱沿用，而是同一身體技術在不同表演制度中被重新配置其功能與可讀性。「寒鴨浮水」原本帶有鮮明的仿生意象，觀者可藉由「頭入水、身體上浮」的畫面直觀理解其動作特徵。然而，當此一技術進入戲曲與雜技的訓練及演出系統後，其功能不再止於展示驚險或炫技，而是分別服務於劇情節奏、腳色形象與舞臺調度。也因此，原先支撐命名的仿生脈絡逐漸淡出，術語遂轉化為行內用以指認動作類型的技術標籤。

據此，「旱水」一詞看似語義矛盾，並不必然意味命名錯誤，而可能反映動作被納入戲曲與雜技系統後所遺留下來的歷史痕跡。隨著仿生意象逐漸讓位於專業術語，技術標籤進一步進入教材與出版流程而被制度化，最終在規範化書寫中形成較為穩定的「正字」。

³¹ 曾永義：〈中國古典戲劇腳色概說〉，《說俗文學》（臺北：聯經出版，1980年），頁233-295。

（五）文本化與正字化：規範書寫的形成與異體的邊緣化

最後，術語的定型亦涉及後期文本化與正字化的制度力量。當某一寫法進入教材、辭典與出版物並被反覆採用，便容易在知識體系中取得規範地位，並使其他異體逐步退居邊緣。就此而言，「旱水」之所以成為主流寫法，並非僅由語音或語義所決定，而是行業使用慣習、教學需求與文本權威共同推動的結果。這也可解釋為何即便雜技界曾出現「漢水」、「含水」等寫法，甚至出現較符合象形直覺的修正建議（如「銜水」），最終仍以「旱水」在制度化書寫中取得主導地位。

在釐清「旱水」一詞由「寒鴨浮水」演變或轉寫的歷史語境與命名機制後，若欲進一步討論戲曲與雜技之間的技術譜系關係，仍須回到「身體技術」的實踐層面加以檢證。名稱的流變或許受制於口音、書寫與術語簡化，但動作之所以得以延續，終究仍繫於功法訓練與技術規格的內化。下一節即以資深藝師之口述訪談、教材記載與訓練實作經驗作為分析參照，從訓練體系（功法）與技術規格兩個層面，對照戲曲與雜技在「旱水」實作上的異同，以檢驗其技術邏輯的延續性與制度差異。

四、功法與身體訓練之異同：以身體技術為視角

承前述研究材料與方法說明，本節主要以口述訪談資料與訓練實作經驗為輔助參照，進一步檢視「旱水」在戲曲與雜技體系中的功法差異。口述資料以單一關鍵知情者為主，其功能在於補充文獻與教材較難呈現之訓練細節與舞臺實作經驗，並不作為統計意義上的普遍性樣本。筆者之術科經驗則作為身體技術判讀之輔助材料，相關分析仍以文獻、教材與圖像史料之交叉比對為主要依據。

訪談對象選擇臺北市無形文化資產「傳統表演藝術——京劇」保存者楊蓮英，³²主要基於楊師長期從事京劇武旦之演出、教學與傳承，對戲曲身體技

³² 訪談楊蓮英「學習旱水動作過程與體悟」，2022年9月8日，訪談地點：戲曲學院內湖校區藝文中心辦公室。（資料來源：文化部文化資產局，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/advanceSearch/traditionalPerformingart/20220504000001?preserverId=20670>，擷取日期：2025年8月22日。）

術、術語使用及行當訓練具有第一手實作經驗，並在當代京劇傳承脈絡中具有代表性。本文選擇其作為訪談對象，目的不在建立多位受訪者之比較樣本，而在藉由關鍵知情者之專業經驗，補充歷史文獻較難充分呈現之身體技術細節、動作理解及傳承脈絡，作為文獻分析與技術判讀之參照。為提高內容之可分析性，訪談內容依「訓練制度與分組標準」、「基礎門檻與技術序列」、「舞臺化條件與腳色功能」三項向度進行編碼與整理，使個人經驗記憶可轉化為具結構性的技術知識。

雜技部分，本文援引筆者長期頂功訓練的實作經驗，並參照雜技體系常見之訓練程序（靠牆頂、空頂與組合動作等），將「旱水」定位為倒立專項之高階動作，據以比較兩種體系在身體規訓方式、動作穩定策略與審美要求上的差異。藉由戲曲之敘事化與程式化取向，對照雜技之專項化與驚險化取向，本節旨在指出：同一技術在不同制度與表演語境中，如何因腳色需求、行當規範與器械條件之差異，而生成不同的訓練邏輯與舞臺呈現。另須說明的是，口述訪談屬回憶性材料，本文除採編碼整理外，並將既有文獻、教材條目及技術描述作為參照，進行交叉比對與脈絡校核，以提升資料可信度並強化分析之嚴謹性。

（一）戲曲武旦「旱水」功法：訓練制度、技術序列與舞臺化條件

戲曲諺語云：「京劇的跟頭，雜技的頂」概括兩者在身體技術上的分工與互涉關係。就技術譜系而言，戲曲武功中的「拿大頂」（倒立功夫）種類繁多，是一組可供教學與舞臺調度的技術群，包含靠牆頂、推頂，以及本研究所聚焦探討的「旱水」等高階定型動作。此分類不僅顯示「旱水」並非孤立存在，更提示在民間技藝長期累積的基礎上，進入戲曲體系後所完成的程式化與舞臺化成果。

就舞臺感知與審美效果而言，「旱水」動作之所以具有強烈吸引力，關鍵在於其以極小支撐面承載全身重量，從而形成高度集中的視覺焦點。同時，身體主軸線與肢體延展所構成的清晰線條，又使觀眾得以在瞬間辨識穩定、張力並存的造型特徵。更重要的是，「旱水」通常伴隨由動入靜、由快轉慢的時間控制，表演者先在動勢中完成重心轉移，旋即收束動能並定格造型，使危險感與可控性同時成立，進而形成兼具驚險性與完成度的舞臺圖像。由是觀之，旱

水在戲曲語境中不僅構成難度展示，更作為服務腳色能力呈現與情境鋪陳的敘事性身體語彙。

本研究透過訪談楊蓮英老師，得以較為具體地還原早期戲曲科班對「旱水」所建立之高強度的嚴格訓練制度。楊蓮英指出，早期戲曲科班對「旱水」建立了高強度且高門檻的訓練制度。晨間訓練多於黎明即起，首重毯子功基礎，武旦組之選材往往以毯子功表現作為分組依據，功底較佳者方能進入武旦組承受更高強度訓練。此分組篩選機制，顯示武旦專業在制度層級即以「可承受高負荷身體規訓」為前提，而早功則構成技術累積的核心場域。

在訓練組織上，楊蓮英提及當時由總教師蘇盛軾統籌全體訓練，而武旦組頂功則由副總教師趙榮來專責指導。相較其他組別「靠牆頂」訓練多為5至10分鐘，武旦組學員則需在板凳上進行倒立，並達到60分鐘的訓練門檻，明顯呈現差異化。此種長時間倒立之規訓，不僅鍛鍊肌耐力，更構成武旦高階頂功得以成立的基礎條件。楊蓮英亦回憶曾於耗頂59分鐘時失手下地，遭教師依「落地一次、責罰一次」的方式管教，此一敘述呈現傳統科班訓練以紀律治理身體的訓練文化，其目的在於強化高難度技巧所需的穩定性、忍耐力與心理抗壓。

就「旱水」教學流程而言，學員須先達到牆頂60分鐘、空頂3分鐘以上之基本能力，方能進入難度動作階段。每日早功耗頂後，學員需於板凳上先行耗左右旱水，每側約30秒到1分鐘，反覆往返以強化支撐與重心控制，其後由教師扶頂，進入一套規定序列練習，其順序為：(1)左右臥魚、(2)掐葫蘆、(3)旱水、(4)推樁子。此種「連套練習」顯示武旦功法並非僅在於完成單一技巧，而在於以連續技術提升銜接能力與舞臺呈現的完整性。楊蓮英並提及理想狀態為「一上頂可連續左右旱水三遍」（依個人程度調整），而實際演出時則可依自身狀況適度刪減，採取最把握之組合，顯示傳統訓練階段以高門檻要求，平時建立技術儲備，使舞臺實踐得以保有調度與風險控管的彈性。

當進入舞臺呈現，技術要求須與戲曲行當美學規範密切扣合。楊蓮英指出，武旦多於三張桌高度進行表演（亦稱「上高臺」），且教師要求雙腳必須併攏不可分開，其目的除維持造型美觀，亦為使觀眾得以清晰辨識腳上所綁之蹻鞋。頭飾方面，演員須戴翎子，並在單手支撐時以劍訣手勢完成「掏翎子抬頭亮相」，使難度動作與腳色亮相同時成立。至於下高臺方式，楊蓮英區分為「踩蹻」與「不踩蹻」兩種：踩蹻者背對觀眾於高臺後下腰，腿彎至極限後雙

手按地落下，不踩蹻者則於旱水結束後回到拿頂位置，再以彎臂翻腿「加官」下桌（又稱「吊加官」）。此等程序不僅是技術匯整，更具備敘事鋪陳功能：使腳色「身手高強」的能力得以轉化為可被觀看、可被辨識的舞臺證據，從而完成「技戲結合」的人物塑造。

在劇目實踐上，楊蓮英回曾經將旱水的動作運用於《朝金頂》、《泗洲城》、《鋸大缸》、《盜寶庫》（今常稱《盜庫銀》）等武戲之中。由於旱水技術門檻高，訓練耗時長，且對演員身體素質與心理穩定性要求極高，致使其傳承相對不易，當代臺灣戲曲舞臺亦較少見此類高階頂功絕活。此一現象提示：旱水的消退不宜僅以技藝失傳概括，而應進一步連結現代訓練資源、排練結構與舞臺風險控管等條件變化加以理解。即便如此，早期科班所建立之功法制度與技術規格，在當代戲曲教學中已不多見，但其留下的身體技術規範，仍是證明戲曲與雜技功法同源的重要實作依據。

（二）雜技「旱水」功法：頂功基礎、專項化訓練與穩定性建構

相形之下，雜技體系往往將「頂功／倒立」視為核心門類，訓練取向主要回應舞臺對驚險性、精準度與身體極限控制的要求。於此脈絡中，倒立不僅是基礎能力，更是多數高階技巧得以成立的技術母體。從歷代表演圖像材料中亦可觀察到倒立姿勢的長期存在，顯示在傳統表演文化中兼具觀看價值與技術價值。在選材面向，頂功訓練通常偏向體型相對嬌小者，其一，便於教師扶持與保護，其二，倒立技巧需長時間承受痠痛與不適，能否維持耐受與穩定，往往構成是否適合深入專項化訓練的重要門檻。

在訓練程序上，「靠牆頂」是初學者建立倒立能力的主要途徑。一般教學多自短時間起算（例如2分鐘），再逐步延長至20至30分鐘不等，期間若不慎落地則需重新計時。此訓練不僅累積上肢肌耐力，更是對身體「可承擔性」的建構。倒立狀態下，全身重量集中由手掌與肩帶承受，並伴隨血液回流造成頭部腫脹及持續性痠痛等感受，進而形成對生理壓力與心理耐受的雙重鍛鍊。

當靠牆頂達到相對穩定後，訓練可進階至「空頂」（離牆耗頂），以培養重心修正與自主控制能力。初期階段，多由教師協助扶持，於板凳或支撐點上從數分鐘逐步延長至10分鐘左右。空頂訓練常區分「塌腰頂」與「直頂」兩類：前者較易維持，亦可透過左右手轉移重心以延長耗頂時間，後者則對腰部

控制、身體線條與上肢承重提出更高要求，常作為塌腰頂達標後的再進階項目。由此可見，倒立技巧之難度並不僅取決於時間長短，亦與線條控制的精密程度密切相關。

基礎能力逐步成熟後，教師通常開始教授多樣化組合動作，包括：踮頂、青蛙頂、分腿吊頂、端頂、併腿吊頂、推樁子、臥魚與旱水等變化技巧。其中「旱水」屬於倒立專項者需深耕之高階動作，訓練策略常以先「耗」後放為原則，以建立穩定性。在準備放單手時，先以拇指輕扶板凳邊緣作為過渡支點，逐步練習身體控制，且左右兩側皆須訓練（每側約30秒至1分鐘不等）。筆者援引資深教師陳鳳廷之教學口訣作為技術要點之說明：「旱水動作要往兩頭翹，繃腳面，這個動作才會好看……要練到動作變成你的。」此一口語表述雖屬行業教學語彙，卻精準點出旱水動作的關鍵，頭端與足端需同時延展，以形成清晰肢體線條，並藉核心控制維持平衡，其穩定性則必須透過高頻率且長時間的反覆操練方能內化。

為了強化旱水在左右切換時的穩定性，雜技訓練往往配合大量「推樁子」（可視為倒立狀態下的伏地挺身）作為基礎支撐。其原因在於，左右切換時須將身體推回空頂，再轉入另一側，而此一過渡段最易出現重心失衡與動作走樣。雜技訓練並非僅以提高技術難度為目標，而是透過高密度重複、嚴格保護與技術拆解，降低舞臺失誤風險。由此亦可見教師「扶、捏、保托」在技藝生成中的關鍵角色，舞臺上的穩定呈現，往往建立於長期、細緻而高風險的訓練支持之上。

綜合前述比較可知，戲曲與雜技的「旱水」建立在相近的身體原理與訓練邏輯之上，兩者皆須藉由長時間耗頂、反覆操練與教師保護，方能使動作達到穩定、準確、可上臺的程度。兩者差異主要來自動作所承擔的舞臺任務不同。戲曲中的旱水必須配合腳色與造型規範，使技巧服務於人物與情境，雜技則將技巧本身置於觀看中心，以完成度與驚險效果構成主要審美焦點。也因此，同一技術進入不同制度與美學脈絡後，將形成不同的呈現方式與使用邏輯，而這正是傳統表演得以跨領域流動並延續的重要條件。

五、結語

本研究以「旱水」為核心案例，針對其在戲曲與雜技領域長期存在的名實落差與源流未明問題，採取文獻考據、圖像互證與身體技術比對三重路徑，嘗試在語詞、器械與動作三個層次建立可相互支撐的證據鏈，以回應「旱水何以得名、如何成形、何以流傳」之研究提問。綜合分析，主要結論如下：

第一，就語源層面而言，本文認為當代通用之「旱水」，較可能是由具仿生意象的「寒鴨浮水」在長期口傳、簡稱化與同音異寫過程中逐步形成的術語寫法。若從歷史語境來看，「寒鴨浮水」較能直接對應其動作的外觀輪廓與力學特徵。相較之下，「旱水」則呈現字面語義不透明的後期結果。本文無意將此一推論視為最終定論，而是希望提出一條較具說服力的歷史解釋路徑，以統攝業界長期存在的多種異寫現象。

第二，就身體技術層面而言，戲曲與雜技雖在訓練細節與舞臺規訓上有所差異，但其核心動作邏輯呈現高度同源性。兩者皆以長時間耗頂作為能力基底，並透過推椿子、臥魚、掐葫蘆等組合訓練，強化單側支撐、重心轉移與定型穩定。差異主要來自舞臺任務與審美規範，戲曲為配合行頭與腳色造型的整體性，多強調雙腿併攏與亮相重點，使技巧必須嵌入人物塑造與敘事鋪陳。雜技則較常允許分腿以提升平衡與安全性，並以完成度與驚險效果作為觀看核心。「旱水」的形成並非單純源於技術移植，而是同一身體技術在異質制度條件下經歷重新編碼與再語境化的歷史演變過程。

第三，就器械與傳承機制層面而言，圖像史料所呈現之皮條、木杠與桌椅等載體的轉換，提供了「旱水」由民間技藝走向戲曲與雜技程式化發展的可視化線索。街頭場域的流動性促使技藝得以快速擴散，而戲曲舞臺的制度化，則使其在劇目結構與行當規範中被固定並審美化。然而進入當代之後，「旱水」因訓練耗時且失誤風險高，逐漸成為難以在現代訓練結構中穩定複製的高門檻絕活，其稀少不僅意味單一技藝的消退，更折射出傳統高強度身體技術在現代教育制度與舞臺生產條件下面臨的再製困境。

本文運用「語源—器械—動作」三層互證分析框架，系統性地重新梳理戲曲與雜技這兩條具有共同起源但各自發展的歷史脈絡。研究揭示，相同的身體技術在不同制度環境下被重新編碼與再語境化，此過程正是傳統表演藝術實

現跨領域流動與持續發展的重要機制。雜技傾向以科學化、專項化與風險治理為基礎，追求穩定與驚險張力，戲曲則透過程式化節奏、造型規訓與腳色動機的嵌入，使技術得以轉化為敘事中可閱讀的身體符號。基於此，面對當代傳統技藝流失的挑戰，國立臺灣戲曲學院同時具備戲曲與雜技教育體系，更宜建立制度化的跨域互學機制，並由雜技提供科學化體能訓練、保護法與專項強化，同時由戲曲引導技藝進入人物塑造、情境鋪陳與審美節奏之舞臺適配。如此透過「功」與「法」的深度融合，使身體技藝既能被有效訓練、亦能被舞臺化運用，此項珍貴的身體文化遺產方能突破傳承困境，在當代舞臺上再生與活化，延續其獨特的藝術生命。

徵引文獻

一、專書

（一）古籍

〔清〕楊靜亭原編、李靜山增補：《增補都門雜詠》卷七，收錄於《圖說中國古代百戲雜技》，西安：世界圖書出版西安公司，2007年。

（二）近人論著

- 1.〔清〕佚名繪、王克友、王宏印、許海燕譯：《北京民間風俗百圖（珍藏版）》，北京：北京圖書館出版社，2003年。
- 2.王文生：《雜技教程》，北京：新華出版社，2008年。
- 3.王立行主編：《北京老天橋》，北京：文津出版社，1993年。
- 4.余漢東：《中國戲曲表演藝術辭典》，武漢：湖北辭海出版社，1994年。
- 5.岳永逸：《老北京雜吧地：天橋的記憶與詮釋（修訂版）》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019年。
- 6.孫興作：《戲曲武功教程》，北京：中國戲劇出版社，1980年。
- 7.崔樂泉：《圖說中國古代百戲雜技》，西安：世界圖書出版西安公司，2007年。
- 8.陳建榮、王佩孚：《中國戲曲毯子功教程》，北京：中國戲劇出版社，2005年。
- 9.傅起鳳：《雜技——中國國粹藝術讀本》，北京：中國文聯出版社，2008年。
- 10.曾永義：〈中國古典戲劇腳色概說〉，《說俗文學》，臺北：聯經出版，1980年。
- 11.曾白榕：《京劇劇目辭典》，北京：中國戲劇出版社，1989年。
- 12.馮其庸：《中國藝術百科辭典》，北京：商務印書館，2004年。
- 13.楊雙印：《吳橋雜技》，河北：花山文藝出版社，2003年。
- 14.厲慧森著、郭宇主編、唐少波整理：《京劇厲家班小史》，上海：中西書局，2015年。

15. 曉 廖：〈雜技名詞、術語應該規範化〉，《中國文藝年鑑》，北京：文化藝術出版社，1988年。
16. 蕭亢達：《漢代樂舞百戲藝術研究(增訂版)》，北京：文物出版社，2010年。
17. 邊發吉、周大明：《雜技概論》，北京：北京大學出版社，2007年。

二、期刊文獻

1. 成善卿：〈閒話北京天橋的槓子藝人〉，《體育文史》第1期，1990年，頁68-69。
2. 林 燾：〈北京話的連讀音變〉，《北京大學學報》第6期，1963年，頁19-28。
3. 峽 風：〈春節所見攀槓子〉，《天津商報每日畫刊》第23卷第6期，1937年，頁1。
4. 張長思、于曉慶、張長念：〈舊京天橋「撂明地」民間體育變遷與傳承研究——以盤杠為例〉，《體育研究與教育》第39卷第2期，2024年，頁62-69。
5. 張 葉：〈京劇特技動作「旱水」訓練方法漫談〉，《中國京劇》第9期，2021年，頁48-49。
6. 劉連倫：〈班世超的驚人絕技〉，《中國京劇》第2期，2018年，頁26-30。
7. 劉慧芬：〈臺灣冷門京劇劇目演出記錄考察——以《國劇月刊》為據〉，《戲劇學刊》第15期，2011年，頁122。

三、網路資料

1. 教育部《重編國語辭典修訂本》，〈旱〉，<https://dict.revised.moe.edu.tw/dict-View.jsp?ID=4882&q=1&word=%E6%97%B1>，擷取日期：2025年8月25日。
2. 文化部文化資產局，〈楊蓮英〉京劇|文化資產複合查詢|文化部文化資產局--國家文化資產網，擷取日期：2025年8月22日。
3. 韻典網，〈寒〉字條，<https://ytenx.org/zim?dzih=%E5%AF%92&dzyen=1&jtkb=1&jtkd=1&jtdt=1&jtgt=1>，擷取日期：2026年2月8日。

- 4.教育部《異體字字典》，〈杠〉字條，<https://dict.variants.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=60150>，擷取日期：2026年3月31日。

四、訪談對象

- 1.訪談楊蓮英「學習旱水動作過程與體悟」，2022年9月8日，訪談地點：戲曲學院內湖校區藝文中心辦公室。