

財團法人國家文化藝術基金會 贊助出版

[版權]

Ankoku Butoh Copyright © 1989 Susan B. Klein
Chinese Edition Copyright © 2007 Zoar Press, Taiwan
All Right Reserved

Originally published in the United States by Cornell University East Asia Series No.49 as
Ankoku Butoh: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness
This translated edition published by arrangement with author

[書名]

日本暗黒舞蹈: 前現代與後現代對闇暗舞蹈的影響
(Ankoku Butoh: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness)

[作者]

蘇珊·克蘭 (Susan B. Klein)

美國康乃爾大學博士，加州大學爾灣分校 (University of California, Irvine) 東亞語言與文學系日本文學副教授。除了日本的前衛劇場與舞蹈之外，她也專攻女性主義文學批評理論、宗教研究、日本前現代與後現代文學。她的另一本著作《*Allegories of Desire: Esoteric Literary Commentaries of Medieval Japan*》由哈佛大學出版社在2003年時發行，內容探討日本能劇在師徒制上的神秘私授體系及其影響。而下一個寫作計劃將由女性主義的文學批評觀點出發，探索日本前現代時期的陰性鬼魂與超自然意象，分別在政治、宗教、文學、劇場、視覺藝術上的再現。貫穿她歷年研究的主要關懷，則是爬梳出日本文學及劇場藝術，如何試圖以象徵式的柔性展演手段，來化解特定歷史背景下的文化掙扎與社會鬥爭。

[攝影]

許 斌 (Simple Being)

紀實攝影師。簡單。原生的紀實基因，無關攝影。期望生命的終點，是簡單的極致。而，自然是生命的原點。旅行，尋求簡單生命的修持。

[譯者]

陳志宇 (ChihYu Chen)

台灣島台北人，士林區農友。

[審閱]

林子竝

日本廣島大學博士，國立台北藝術大學戲劇系助理教授。學術專長為日本戰後前衛戲劇、日本傳統戲劇、戲劇美學。

[導讀]

王墨林

台灣資深劇場工作者、評論家、導演。「身體氣象館」創辦人，牯嶺街小劇場藝術總監。

[協力]

李欣潔

加州大學爾灣分校東亞語言文學系博士候選人。專長與興趣：明清詩學，文化研究，性／別研究。

李立亨

紐約大學表演學碩士。「明天事務所劇團」藝術總監，著有《我的看戲隨身書》與《我的看舞隨身書》（天下文化）。

[設計]

林曉郁

紐約Pratt Institute平面設計碩士

[目次]

導讀 (一) 超現實與反秩序：日本舞蹈的非理性精神

王墨林

導讀 (二) 他者凝視下的日本舞蹈

林于竝

譯序 一本遲來二十年的舞蹈專書

陳志宇

導言

第一章：暗黑舞蹈的起源與歷史脈絡

西方劇場與舞蹈在日本的歷史脈絡

日本傳統劇場的歷史脈絡

一九六〇年代

舞蹈作為一種後現代舞蹈形式

第二章：舞蹈美學及其技巧

舞蹈美學

舞蹈捨棄的技巧及其怪誕的運用

反個人主義與暴力的運用

邊緣性的挪用

「變形」訓練

時間輪迴模式

白妝

癡見型

蟹形腳

第三章：作品《庭園》的分析

附錄 (一) 日本

關於舞蹈的序言

市川雅

舞蹈的典範

岩淵啓介

論暗黑舞蹈

合田成男

我對北方舞蹈派的觀點

江口修

附錄 (二) 台灣

舞蹈的發展與秦Kanoko在台灣

林于竝

專訪「大駱駝艦」藝術總監廖赤兒：能劇其實比舞蹈「政治」

李立亨

引用書目

==

導言

「現代舞蹈過於多言，並且表達過度。」

大野一雄（Ohno Kazuo）

「創造難以磨滅的印象是『山海塾』的職志。」

天兒牛大（Amagatsu Ushio）

當1959年5月24日，日本全國各地的知識份子與藝術家群起抗議「美日共同防禦條約」（U.S.-Japan Mutual Defense Treaty）之時，土方巽（Hijikata Tatsumi）舉行他首次的重要演出：《禁色》（Kinjiki/Forbidden Colors）。它根據三島由紀夫（Mishima Yukio）的小說改編而來（原註1）。此作品由兩位男性共舞演出，一名年輕男孩與一名男人。當一隻活雞在男孩俯臥著的軀體上被絞殺之際，全劇達到了最高潮。經由此次演出，「暗黑舞蹈」（Ankoku Butoh；闇暗的舞蹈）首度呈現在世人面前，並同時領先龐克運動（Punk）足足有二十年之久。

舞蹈運動是土方巽與大野一雄共同合作下的成果（雖然大野並未直接參與《禁色》的製作，但在舞蹈美學的形塑上，卻扮演了極關鍵的角色），他們試著要創造出一種獨特的日本舞蹈形式，而且要能夠超越西方現代舞蹈以及傳統日本舞蹈的限制。舞蹈是種充滿挑撥意味的社會批判形式，它是日本前衛藝術跟西方文化與政治霸權，在「除魅」（譯註）過程中的一種回應。舞蹈對於六〇年代早期的年輕藝術家與知識份子，擁有極大的影響力，在劇場圈之內特別是如此。

從字面上來看，「ankoku」的意思是「極暗的黑色」。而「butoh」則由兩個字組成，「bu」即「舞」（bu這個字也能在歌舞伎〔kabuki〕中看到），跳舞之意；「toh」即「踏」，步或踩之意。而結尾的「ha」即「派」（原註2），團體或黨派之意（例如「政黨」）。某些評論家曾經視「暗黑舞蹈」中的舞蹈一詞，是作為一種「古老儀式舞蹈的餘韻」（原註3），但事實上，在「暗黑舞蹈」被發明之前，「舞蹈」一詞的用法多半當成一種概括式的總稱，它代表那些無法納入傳統日本舞蹈的類型（這通常指的就是「舞踊」〔buyō〕）。因此，像是華爾滋、弗朗明哥舞、以及甚至肚皮舞等，全都可能會在日文裡被歸類成舞蹈。從十年前開始，隨著第二、三代受到原始「暗黑舞蹈派」影響的舞蹈家的出現（但這些新秀的目標與信條，已經不同於創始人的理念），從整體上來說，「暗黑舞蹈」一詞也就棄而不用。同時，「舞蹈」的概念進而代表這整個舞蹈光譜的集合，因為他們或多或少都曾受過大野一雄與土方巽的影響（原註4）。

這篇論文並沒有打算要當成一種舞蹈運動的決定性解釋，相反地，它應該被視為關於舞蹈歷史、目標、與技巧的簡介，它是獻給對舞蹈與表演藝術有興趣的一般讀者及日本學研究專家。由於有為數眾多的人士曾受到舞蹈運動的影響，從中發展出來的各式各樣風格，因而是聯合起來一同對抗那種全盤概括式的定義；而且舞蹈本身的哲學就是強烈地反對任何批判式的詮釋，因為這些詮釋會限制住表演在觀者身上所喚醒的各種可能意義。因此，筆者在這裡已經小心輕緩地踩著步伐，所以當意見與概念是來自於舞者本身，或者有哪些部份是我自己的推測思索在起作用，於全文中都會清楚表達出來。

當筆者在1985年下定決心要進行關於日本舞蹈的研究時，非常驚訝於相關可用英語文獻的欠缺不齊，因為除了歐美評論家的表演短評外，幾乎就沒有任何其它的文獻存在。當評論家突然得面對在西方舞蹈界竄起的舞蹈現象時，由於他們沒有其創作脈絡上的相關知識（就更不用說是在社會上與政治上的背景了），所以也僅能以歐美現代舞蹈的發展來詮釋自己所看到的東西。因此，這些西方美學經驗對他們的幫助其實有限。很遺憾地，在1985年到1986年之間，當筆者大部份的研究已經完成的時候，市面上甚至還是沒有任何舞

踏相關的日文評論選輯。舞蹈的書寫仍散見於劇場與舞蹈的一些專業期刊中，它們在美國本土並沒有那麼容易找到。在舞蹈運動的歷史方面，筆者一方面依賴舞蹈家的個人訪談，並同時借重於他們拿給我的日文文章。自從土方巽在1986年逝世以後，這種情況在某種程度上已有所修正，在這個階段，大部份的研究工作獲得日本評論家合田成男（Gōda Nario）與國吉和子（Kuniyoshi Kazuko）的協助，他們與土方巽的遺孀元藤燐子（Motofuji Akiko）有密切的合作。筆者因而能夠使用合田與國吉整理好的土方巽生涯記事年表，並在1988年四月份與合田成男進行了幾次個人對談，以便確認本文中所呈現出來的各種資訊。

本書分為三個部份：第一章描述日本舞蹈運動的歷史與起源。第二章檢視舞蹈的哲學，以及呈現筆者從它的許多技巧當中所精選出來的一部份元素，它們都廣泛地被舞蹈編舞家們所共享。第三章則經由分析作品《庭園》，以呈現出舞蹈的某些技巧是如何具體地被運用。這齣作品由舞蹈團體「霧笛舍」（Muteki-sha）擔綱，於1985年9月27、28日在紐約的「亞洲協會」（Asia Society）上演。

譯註：英譯為disenchantment，為德國社會學家Max Weber（1864-1920）所提出的概念。意即人類在現代化的進程中，不再受制於超自然、宗教、或政治權力等的非理性限制，而是憑著自我意識與理性思考就可以理解或改變我們身處的世界：從自然、人文、到社會。質言之，人類成為具有理性意識的主體，並從迷惘中覺醒，而這整個由非理性邁向理性的發展過程，就稱之為「世界的除魅」。

原註1：盡可能地，舞蹈作品的名稱會以日文原名來標示，後頭會接著筆者所做出的英文翻譯（然而，有時候只會有英文名稱）。當該名稱提過後，筆者將會用它的縮寫來指稱該作品，這通常是取自英文而來。日文人名則以傳統的日本方式標示，也就是姓氏在前，名字在後。

原註2：「暗黑舞蹈派」一詞中的「派」字，能被視為兩種意義：第一種為共享信條與目標的團體（在英文裡的對等詞彙，或許就是環繞著有魅力領導人的那種藝文圈子，例如：英國倫敦的Bloomsbury Group）。第二種是指某一個「運動」（movement；例如：超現實主義運動）。這種不明確性，則導致了嚴重的困惑（究竟什麼才是「暗黑舞蹈派」一詞真正所指）：雖然原始「暗黑舞蹈派」的成員（團體）在1966年就已經解散，但受到土方巽影響的舞蹈卻繼續被稱作是「暗黑舞蹈派」（運動）。另外，也只有七〇年代，這個舞蹈運動的名號才會被簡稱為是「舞蹈」（Butoh）。

原註3：Oyama Shigeō, "Amagatsu Ushio: Avant-garde Choreographer," *Japan Quarterly* 32 (January-March 1985), pp. 69-70.

原註4：為了試著要把「butoh」所具有的兩個意義區分開來，在正文與附錄裡，我會使用大寫的「Butoh」代表舞蹈運動，並把其它小寫的「butoh」翻譯成「西方形式的舞蹈」。

=====

第一章：

暗黑舞蹈的起源與歷史脈絡

日本舞蹈運動之所以產生，主要是來自兩位極具影響力與個人魅力的舞蹈家之間的創造性互動：大野一雄與土方巽（大野的兒子就是追隨土方學習，並在《禁色》中飾演年輕男孩的大野慶人〔Ohno Yoshito〕，他也具有相當程度的影響力）（原註1）。大野與土方兩人都出生及成長於日本東北地區：大野在1906年生於函館的一個漁村，土方則在1928年生於秋田縣的一個農村。對於土方巽來說，生於日本北部「鄉下」地區是極具意義的，因為他深信環繞在我們成長環境裡的人事地物，會以一種無意識卻強而有力的方式印記在我們的身體上（原註2）。他們兩人都經驗過極端的貧窮：大野憶起在中學時，由於家中沒有足夠的錢帶小孩子去看醫生，使得他最年幼的手足就是病死在他的懷抱裡（原註3）。土方則清楚記得他姐姐被賣到妓院那天的景象（當時，在經濟蕭條的農村，這是十分常見的行為）。在土方巽的自傳《病舞姬》中他曾寫道：「某天，在屋裡四週不經意一看，竟發現家俱全都搬走了。家俱和日用品就是那種你不得不去注意到的東西。就在那個時刻前後，我那個總坐在陽台上的姐姐則突然失蹤。我告訴自己說，從屋子裡面消失，或許是大姐自然得要經歷的事情。」（原註4）

土方巽是家中十一個小孩子中的老么，並與將他帶大的這個姐姐最親近。評論家合田成男曾明確指出，隱藏在土方巽舞蹈背後的動機，就是失去姐姐的這個痛苦不堪經驗，這使得他在六〇年代時，就開始讓自己的頭髮無限制地生長，因為他深信藉由這種行為，就能夠使得姐姐永遠存活在他的身體裡（原註5）。另一方面，大野則是家中十三個小孩中的老大，而他的一些舞蹈創作就曾處理他與母親間的關係，特別是他「自私地」對待母親時所產生的罪惡感（原註6）。

雖然這兩位舞者來自相似的家庭背景，然而，他們所具有的個人特質卻十分不同：大野自己曾說製造出「暗黑舞蹈」的創作能量，正是他們處於光譜兩端的個性，在相互合

作後的結果。大野認為他自己代表的是光明，而土方則是黑暗，這兩個極端都是創造舞蹈時不可或缺的特質（原註7）。

大野一雄是日本最頂尖的舞者之一，他的風格成形於二〇、三〇年代，那是德國現代舞蹈剛被引介至日本的時期。在高中時，大野是一名非常出色的運動員，他經由「Rudolph Bode Expression Exercises」才首次接觸到德國舞蹈，當時他在東京的「日本體育學校」（後來改稱「日本體育學院」）學習到這種訓練。大學畢業後，他開始在橫濱一所私立基督教高中教授體育課，在任教前五年當中的某一天，大野在鎌倉受洗為基督徒。一直到1980年退休為止，大野持續全職教授體育課，並同時發展自己的舞蹈生涯。大野指出，他首度被舞蹈啟發的時機，是1929年與友人坐在「東京帝國戲劇院」的上層包廂中，一同觀賞著名的弗朗明哥舞者La Argentina（本名Antonia Mercé）演出時所產生：「從舞蹈開始的第一刻起，我感動到不能自己，真的是完全嚇呆了。這場演出改變了我的一生。」（原註8）

1934年觀賞哈洛德·克羅伊茲伯格（Harald Kreutzberg）的舞蹈後，促使大野一雄進而向舞蹈家石井漠學習了一年（Ishii Baku；他曾在二〇年代至歐洲遊歷，並親眼看到舞蹈家瑪麗·魏格曼〔Mary Wigman〕的演出）（原註9），然後才轉向江口隆哉（Eguchi Takaya）門下。而江口則把他在魏格曼工作坊學到的「新舞蹈」（Neuer Tanz）概念帶回日本。在一次個人訪談中，大野指出克羅伊茲伯格對他的影響是不同於La Argentina，因為在觀看克羅伊茲伯格的演出時，大野所驚喜的是他精妙的技巧，但在觀看La Argentina跳舞時，她的個人魅力對他而言是如此巨大，以致於技巧就不太再會受到注意。大野曾表示，後者呈現的效果，也就是他特別想在自己著名的作品《向阿根廷娜致敬》（Admiring La Argentina）中重新創造出來的東西。事實上，大野一雄的所有作品都強調把這種個人魅力「稍微」凌駕於技術能力之上（原註10）。

由於二次大戰的原故，大野一雄的舞蹈生涯被迫中斷，所以他的舞蹈風格是即時凝

結在那個時代的。大野的首度公開演出也一直要到他四十三歲（1949年）與安藤三子（Andō Mitsuko；江口隆哉的另外一位學生）共舞時，才在東京的「神田公共會館」登台展開（原註11）。至於大野究竟在何時何地與土方初次相遇其實並不清楚，但根據資深舞蹈迷暨身兼「山海塾」（Sankai Juku）與「霧笛舍」舞團經理人的莉茲·斯賴特（Lizzie Slater）指出，正是大野與安藤三子早期的合作表演，使得大野與土方得以聯繫上。當年仍是高中生的大野慶人，則記得土方是在1954年前後開始造訪他們在橫濱的家（原註12）。

土方巽曾在秋田市與江口隆哉的學生增村克子（Masumura Katsuko）短暫地學習過舞蹈。1949年首度造訪東京時，他碰巧在「神田公共會館」看見大野一雄與安藤三子的演出，同時對大野的舞蹈感到十分震撼。為了趕搭上當時襲捲日本的西方「craze」舞蹈風潮，土方於1952年搬到東京定居，並開始跟江口隆哉及安藤三子學習舞蹈（原註13）。1953年時，土方曾在電視上演出一段由安藤三子所編的舞蹈作品，就是在此時，他終於遇到了大野一雄。大野向土方分享自己對德國舞蹈方法的獨特詮釋，而土方則在合作互動中，帶來他個人喜愛引用的「頹廢」文學及藝文人物，像是作家惹內（Jean Genet）、洛特雷阿蒙（Comte de Lautréamont）、薩德侯爵（Marquis de Sade）、以及新藝術風格插畫家奧布利·比亞茲萊（Aubrey Beardsley）等的作品。1954年在土方首度登台亮相後不久，他改名為土方九日生（Hijikata Kunio），並成為安藤三子舞蹈團體「Unique Ballet」的成員。他持續參加這個舞團的早期表演直到五〇年代末期為止，那時他又改名成土方巽（Hijikata Tatsumi），並創立自己的舞團「Hijikata Tatsumi Dance Experience」。1961年的十一月份，土方賦予他所開創的舞蹈運動一個名字，並回顧性地取名為「暗黑舞蹈派」（原註14）。

就像先前所提過的，「暗黑舞蹈」的首度演出是1959年的《禁色》，許多往後會成為代表舞蹈運動的特質，其實早已明顯地存在該作品裡。土方捨去一些當時主流舞蹈所依賴的支撐元素：音樂（舞蹈是在全然寂靜下演出）、所有具詮釋性的節目單、以及任何他

感覺到可能會限制「自然」身體的舞蹈技巧（原註15）。經由將舞蹈的焦點轉回簡約，也就是一個散發自然韻律的身體，那些參與「暗黑舞蹈」的人士期待能引入情緒表達的能量與生命感受，因為這是他們深感到已在當代社會中消失掉的東西。帶著原始祭牲的暗示，在舞台上宰殺活雞的行為代表一種混亂的性驅力呈現，它是被現代人所壓抑的本能，然而在我們生存的中心裡，它卻仍作為一個黑暗的核心部份。在《禁色》的結尾部份，這種黑暗的核心擴散到覆蓋住整個舞台：觀眾唯一能感受到的就是年輕男孩的逃跑腳步聲，因為有個男人正在追趕著他。在演出這場結尾戲時，兩位舞者就是「在黑暗中漫舞」，所以「暗黑舞蹈派」也由此得名。

從「暗黑舞蹈」產生而來的整個舞蹈運動，大致而言就是五〇年代日本戰後殘破景觀下的一種製成品，因為它所喚起的形象經常是怪誕般的美麗，同時也陶醉在陰暗與卑鄙的人類行為當中。那是面對部份超級強權對立下（美國與俄國），日本藝術家與知識份子一個情緒高漲的時期，因為這些強權應該替原子彈戰爭所帶來的近距離破壞威脅，直接地負起責任。同時，歐美也要為其利用西方生產模式，所製造出來破壞日本完美自然環境的科技，負擔起全責，因為這些技術擾亂日本人民與自然之間傳統的「神聖」界線，並且散播異化、去人性、失去自我認同的社會氣氛。這種「除魅」的無形情緒，在1959年到1960年之間找到了具體的焦點，這時候「美日共同防禦條約」（或簡稱「安保」；AMPO）正要進行下一次為期十年的續訂作業（原註16）。從爭議性條款所引發的那些廣為擴散的抗爭與示威活動，則成為一種在不同領域造就改革的觸媒，而「暗黑舞蹈」就是前幾個冒出來挑戰西方文化霸權（譯註）的新藝術形式。

然而，為了要瞭解「暗黑舞蹈」所具有的特殊形式，我們需要更靠近地來檢視舞蹈興起時的歷史脈絡。日本舞蹈作為一種由西方舞蹈、西方戲劇、以及傳統日本舞蹈劇場所共同融合而成的獨特藝術形式，它是同時受到二十世紀的時候，所有這三種形式在日本發展出來的各自歷史的影響。

譯註：英譯為hegemony，它可以是國家之間的支配類型與關係。另外，經由馬克思主義學者Antonio

Gramsci (1891-1937) 擴充詮釋，它也能指社會階級之間在政治經濟、意識型態、共識、與文化實踐上的宰制性流動。

原註1：提及兒子對自己在創作上的影響時，大野一雄曾說：「若我兒子當時不在我的身邊，或許我一輩子都不會有機會跳舞。當我在創作一部作品時，我們兩人之間總是存在某種衝突，但也只有歷經這種衝突，我才得以完成一件作品」。摘自「暗黑舞蹈的起源」(The Origins of Ankoku Butoh)，錄音記錄，大野一雄，美國康乃爾大學講座，1985年11月25日。

原註2：身體作為記憶儲存庫的這種概念，是在土方巽的1972年作品《東北歌舞伎》(Tohoku Kabuki) 當中完全地表現出來。其中，土方巽使用了昭和初期(他童年的那段時期)日本東北地區百姓的姿態與動作，來作為這個舞蹈作品的基礎來源。

原註3：大野一雄，康乃爾大學講座。

原註4：土方巽，《病舞姬》(Tokyo: Hakusuisha, 1983)，pp. 89-90.

原註5：Gōda Nario. "On Andoku Butoh", 選自《舞蹈：肉體的超現實主義者》(Butoh: Surrealists of the Flesh)。Hanaga Mitsutoshi主編(Tokyo: Gendai Shokan, 1983)，未標示頁碼。

原註6：過去十年裡，關於母親這個主題的舞蹈創作包括了：《Okāsan》、《Ozen: Dream of a Fetus》、《The Dead Sea》。

原註7：大野一雄。筆者訪談稿。1985年11月25日。

原註8：大野一雄。"Encounter with Argentina," Maehata Noriko譯。Stone Lion Review, No.9 (Spring 1982), p. 45.

原註9：西方形式的舞蹈是由吉歐凡尼·羅希(Giovanni V. Rossi)引介到日本。他在1912年受雇於「東京帝國戲院」，並教授歐陸歌劇式劇場與創意芭蕾舞。羅希最具天賦的舞蹈門生石井漠，則是第一個在公開場合表演西方舞蹈的日本人。在1916年六月份的時候，他表演了一個「dance poem」，那是受到詩人葉慈(W.B. Yeats)作品的啟發。

原註10：大野一雄。筆者訪談稿。1986年7月1日。

原註11：當天的演出作品包括了：與安藤三子合作的《Ennui for the City》，獨舞的《Devil Cry》與《Tango》、以及《First Flower of a Linden Tree》。

原註12：Lizzie Slater. "The Dead Begin to Run: Ohno Kazuo and Butoh Dance." *Dance Theatre Journal*, London (Winter 1986), pp. 7-8.

原註13：在戰後美軍佔領時期，日本境內隨之解除戰時對西方舞蹈及戲劇的檢查制度。當時，首先是東京，然後遍及全日本各地，都被一種叫做「craze」的西方舞蹈風潮所橫掃。雖然芭蕾舞在知名度上搶盡現代舞蹈的風采，但在整個五〇年代，推廣後者的學校與工作室的數量，卻持續在增加當中。此外，它們受到當時主要現代舞蹈團體訪問日本次數的影響，則獲得聲援與週期性的振興。關於日本戰後文化發展的錯縱複雜細節討論，可詳見Thomas R.H. Havens所著的*Artist and Patron in Postwar Japan* (Princeton University Press, 1982)。根據Havens的論述，瑪莎·葛蘭姆(Martha Graham)領銜的現代舞蹈團體的訪日行程，是具有特別深遠的影響效應，並且塑造出五〇、六〇年代日本主流舞蹈的形貌。那時候，舞蹈挑戰的對象往往是受瑪莎·葛蘭姆影響的西方作品。

原註14：在1986年7月1日的訪談中，大野指出三名「暗黑舞蹈派」的成員：大野慶人(Ohno Yoshito)、石井滿隆(Ishii Mitsutaka)、笠井勲(Kasai Akira)。

原註15：關於這齣表演的描述，應要歸功於合田成男。詳見本書附錄的〈論暗黑舞蹈〉一文。

原註16：關於六〇年代「美日安保條約危機」的歷史性討論，可詳見George R. Packard. *Protest in Tokyo: The Security Treaty Crisis of 1960* (Princeton University Press, 1966)。