

## 杭席耶、巴迪烏與克莉斯蒂娃的二十世紀與當代：

### 拓樸學式的展開

我們要如何思考台灣、中國與亞洲的二十世紀呢？我們已經離開了二十世紀而可以清楚看到這個世紀的視角結構嗎？我們要如何回顧，而不會被仍舊牽動當代的認知視角與情感結構，甚至是時代性的形上學邏輯，而預設了分析的結果呢？我們要如何思考，才能夠使歷史過程成為可以思考的問題？

法國當代哲學家如何思考二十世紀與當代的問題？他們清楚意識到語言在認知格線、衡量尺度與意識形態的視角之下的局限，要如何仍舊以語言進行思考，進行書寫，而探討有關二十世紀的問題呢？他們處於二十世紀的視角之內，還是視角之外？他們如何思考二十世紀而不以當代的視角遮蔽歷史曾經發生的過程？

杭席耶說，他要討論的是時代性的感受性共享邏輯。他要問的是，一個時代的設計形式，包括詞語、圖像、敘事、政治活動，如何在不同層次上都受到了先驗的美學邏輯或是習性邏輯(logic of ethos)所組織，而構成了感性政體(regime of the sensible)。巴迪烏說，他要以「這個世紀如何思考自身」(how the century thought itself)切入，從「最大限度的內部性」(maximal interiority)作為方法(method)，不對客觀事實進行判斷，而問「這個世紀如何完成了主體化的過程」(how it has come to be subjectivated) (*The Century* 3, 5)。克莉斯蒂娃說，她要將文本視為「經驗」，以「反轉」re-volt 的方式——回到不可見、抗拒與置換之處，a return toward the invisible, a refusal and displacement)，提出問題，思考文本背後的歷史經驗與主體劇場，喚回記憶，了解社會性契約關係與排除所造成的禁忌與否認(*Sense and Nonsense of Revolt*, 8, 10, 28-9)。

他們都採取了內部性的工作，或是巴迪烏所說的，以這個世紀的內部規則

(immanent prescription)作為基礎，從文本出發，思考這個世紀如何思考自身。

我們可以參考他們的思考路徑嗎？

## I. 杭席耶(Jacques Rancière)的感性政體(regime of the sensible)與分享邏輯

### *Partage*

傅柯指出，真理政體如同理性之光源，從這個遙遠的凝視處，如同測度規範圖像尺度的透視退隱點，而在圖像的格線上分配了可見性的層級與符號交換的契約關係，進而在知識體系完成分類，派生機構，展開法令，規範人與群體之關係，設計教育制度，而個人便在此譜系之下完成個體化，主體化工作也因此而完成。所謂主體化工作，*subjectivation*，牽涉了主體處於此主觀位置的感受性結構：我如何感覺自己是正常或是病態，健康或是頹廢，或是任何經驗如何被感受為美好或是感到自發的嫌惡厭棄，都受到此主體／主觀位置所影響。美感經驗便在真理政體所牽動的可見性體系之內被構成。

杭席耶將這個分配感覺的體系稱之為感性政體，而依照此感性政體而決定形式邏輯的便是美學政體。感性政體決定了感性分享邏輯，*Le Partage du sensible*。*Partage*，同時意味著部分、共享、區分、劃分——*part, share, division*。分享，其實也是共處於透過感官認為不證自明的事實所架構出的體系，而進行的共享或是區分與排除。也就是說，事物成為可感知的層次，可見或是不可見，可說或是不可說，可被聽到或是不可被聽到，可以被辨識為相同或是不同，相關或是無關的位置與功能，美或是醜，和諧或是噪音，都是建立於感知政體之上。決定藝術形式的製作與可見形式之間的關係的，便是美學政體。美學體制牽涉了歷史時空之條件，影響了論述模式、生活形態、思想觀念、共同體的代表形象等等(*The Politics of Aesthetics* pp. 10-11)。杭席耶指出，政治之核心必然有此美學邏輯。美學邏輯與政治邏輯背後是由康德所說的 *a priori* 所事先決定。此先驗原則決定了政治與美學，也就是什麼是可見的，以什麼形式出現，從什麼立場表達，被誰共享。(*The Politics of Aesthetics* 13)因此，杭席耶說，每個時代的藝術形式、美學觀念、歷史敘事，都與同時期的政治概念共享有一個感受性的分配邏輯(*distribution of the*

sensible)。

以現代藝術為例，Rancière 指出，現代藝術並不是帶來新藝術的斷裂，而是帶來與過去密切對話與連接的新制度。因此，將藝術放置於脫離社會生活面向，具有自主性與獨特性，稱之為「現代藝術」，則是拒絕認知其所關連的各種集體經驗的轉變，包括生產體制、博物館、詮釋系統、複製技術等等。現代藝術或是音樂的純粹化，其實是以一種遙遠的類同原則(distant analogy)與同時期的政治現代性有所關連(The Politics of Aesthetics<sup>26</sup>)。我們不能說是前衛藝術家的革命與破壞動力鋪設了朝向革命、統合、集權之路，而要了解當時政治前鋒的訴求分別透過前衛美學與前衛觀念展現。( *The Politics of Aesthetics* 30 ) 因此，杭席耶認為，與其問為什麼美學可以被政治化，或是政治可以被美學化，其實更應該問，建立在美學與政治之前共享同一邏輯的，是什麼感知模式與區分模式，這套美學與政治的論述體系，是被什麼感官經驗所構成的。

杭席耶也以設計的概念，說明形式化的邏輯。透過句子結構與敘事模式的設計圖式，人們構成了可見以及可思的輪廓。這些輪廓既是符號性的，又是物質性的。這些輪廓的設計概念，在一系列衍伸的操作與實踐中展開，而在不同層面顯現其共同享有的某種內在邏輯。( *The Future of the Image* 91 ) 以現代主義先驅馬拉美為例，他只要追求最基本的設計圖，不是世界的奇觀，而是出現與消逝的「世界一事件」的基本圖式。杭席耶認為馬拉美要求詩可以脫離書寫的描述性之羈絆，抗拒詞語的美學消費，使得詩人像是工程師，「以語言製造一個流線型的形式」( *The Future of the Image* 94-95 )。這種共同性更在於詩人與工程師要製造出共同生活的一種新的質感：

“Between Mallarmé and Behrens, between the pure poet and the functionalist engineer, there therefore exist this singular link: the same idea of streamlined forms and the same function attributed to these forms – to define a new texture of communal existence.” ( *The Future of the Image* 97 )

然而，從馬拉美、貝倫斯、拉斯金，到 1900 到 1914 年間的維也納分離派 Secession，以及幾位大師，包括 Aloïs Riegl 的有幾裝飾與 Wilhelm Wörringer 抽象線條，逐漸成為繪畫進展為抽象主義的理論保證：「藝術表達藝術家之意志——意念，以象

徵代表內在的必要性。」(The Future of the Image 103)

在這些對於現代藝術的研究背後，首先我們必須注意的是杭席耶有關美學的政治的問題。Rancière 區分了管理與組織體系 police、政治 politics (la politique) 與政治性 the political (le politique) 的三種層次：管理機制 police，與民主式解放的政治 politics 之間，有無法化解的衝突。Police 意指一套組織體系，具有建立感覺分配之座標，以及將社會區分為不同群體、社會地位與功能的法則，這套法則也決定了什麼人可以參與此社群，什麼人不能夠參與。這套區分邏輯也就是決定了可見與不可見、可聽與不可聽、可說與不可說的美學原則。政治，politics，則是一種干預此感覺分配之體系，使原本在此感知座標中無法被看見的人得以介入。政治性，the political，則是一種管轄與政治之間的關係原則。不被看見的人民要進入管轄體系，則需要先經過主體化的過程(subjectivization)，才能夠穿透此管轄秩序。感性政體的組織座標，以及將不可見、不可說的帶進來的美學政治，就是根據上述的政治性所區分的分析。杭席耶指出，書寫符號、劇場分裂性、舞台合唱隊節奏——屬於感受性的政治性(sensible polity)，因為有能力擾亂再現秩序，召喚新的共同體與共享的書寫，挑戰了藝術的分野，以模擬的方式演出了社會內部的衝突，而具有革命性。此政治性與革命性也出現於不同藝術媒材的交會處，例如詩與裝置、劇場與背景。不過，雖然藝術提供了革命性與政治性，卻必然仍舊臣屬於相互衝突的共享脈絡。“However, they are susceptible to being assigned to contradictory political paradigms.”因此，任何時期以及任何藝術領域之所謂政治性與自主性，都必須被檢討與分析的。(The Politics of Aesthetics 15-19)

其次，就是杭席耶的影像理論。他指出，影像並不指向他處。影像並不是與物相似之形象。影像不僅只是可見之物，而可見性也不只在圖像中出現。文字的敘述描寫中，也有影像出現。例如包法利夫人這部小說中對於細節的描寫，教導了讀者如何進入一種新的觀看模式，注意邊緣細節，注意小人物的出現。影像不是再現，而是出現。影像自身包含著他性(alterity)，而影像關係之操作中，也包含著他性(The Future of the Image 3-7)。在布列松電影的影像片段或是整體之間、影像與影像之間、可見與可說之間、影像序列間的操作中，就是杭席耶所說的影

像性的政體，regime of imageness—a regime of relations between elements and between functions。這些操作使得影像出現了曖昧的雙義性：提供的感官經驗，卻又切斷了感官經驗的意義。

不同的時代，有不同的影像性操作政體。我們要檢視的，就是對於影像性的操作模式。杭席耶指出，以當代藝術為例，美術館中到處可以看到三類影像：一、naked image：沒有經過藝術處理而為現實見證的裸露圖像，例如集中營的攝影照片；二、ostensive image：以藝術之名直接呈現的圖像，純粹的在場，平面化，沒有指涉意義 sheer presence, without signification，例如一百年的當代藝術展，讓觀眾直接面對過去；三、metaphorical image 暗喻式影像：批判圖像自身的權力操作，指出藝術是腦袋裡的世界，藝術並不具有獨特的本質，而且無法脫離藝術的操作、社會與商業的流通，以及話語模式的症狀。這三個影像性的邏輯似乎各自獨立，各自呈現了歷史的在場，但是，杭席耶認為，實際上這三個策略卻彼此借用邏輯，而無法獨立存在(*The Future of the Image* 22-26)。

影像是可見或是不可見？是沉默而純粹的物件，還是被歷史符碼化的可說圖像？是魯鈍而無意義與無關係的生活細節？還是雖然無聲卻會大聲吶喊的症狀？杭席耶會強調，影像永遠不是簡單素樸的現實。它永遠是被操作的物質。影像被視為是沉默無聲，或是肉身再現，都是時代性的權是法則。影像同時有集體性，而讓社會可以辨識自己，從而出現。因此，杭席耶認為，藝術操作、影像形式與症狀之話語，這三重關係必然存在，而且相互扣連。但是，商業化的機制卻使得藝術僅剩下歷史痕跡與無交換價值的表面的二重關係。因此，我們必須敏銳的檢視影像的辯證性在何處出現？影像與現實之間的關係如何被詮釋？影像如何與社會形象或是歷史經驗發生關聯或是不發生關聯？為何要強調以某種方處操作影像，而不是其他方式？影像的檔案性紀錄了什麼可見與不可見的關係？呈現了什麼可說或是沉默的聲音？

## II. 巴迪烏 Alain Badiou 的「方法」(method)與扣減(subtraction)

巴迪烏強調他的「方法」(method)是：不要以二十世紀發生過的行為來思考

二十世紀的問題，而要以二十世紀曾經發生過卻未被思的思想，來思考二十世紀如何被思考。他認為，如果無法哲學地思考納粹如何思考，如果納粹是無法思考的問題，納粹主義的思維模式也就無法被摧毀。因此，他堅持要將納粹主義同時視為「政治」以及「思想」，釐清此思想形式的原理(axiom)，才能夠不讓其復返(*The Century* 4)。

巴迪烏認為，二十世紀主要的真相之一，就是採取「同」(the Same)與「他者」(the Other)二元對立的絕對主義(absolutism)，或是他所說的，帝國相對於他者。此二元對立，只會擴張自己，同時壓抑對方。民主陣營對抗納粹，只是對抗於德國的擴張，並不真正在乎猶太人的滅絕。他指出，真正必須解開的，其實是這種絕對主義的話語程序，如此，我們才可以建立有關這些問題的真相。而要掌握這些真理程序的邏輯，則必須先辨識促發此真理程序的主體，也就是說，我們要辨識在此過程中否認不同的真實斷片的操作。

What needs to be undone is precisely this discursive procedure of absolution. Only thus will we be able to construct some truths about the matter at hand.

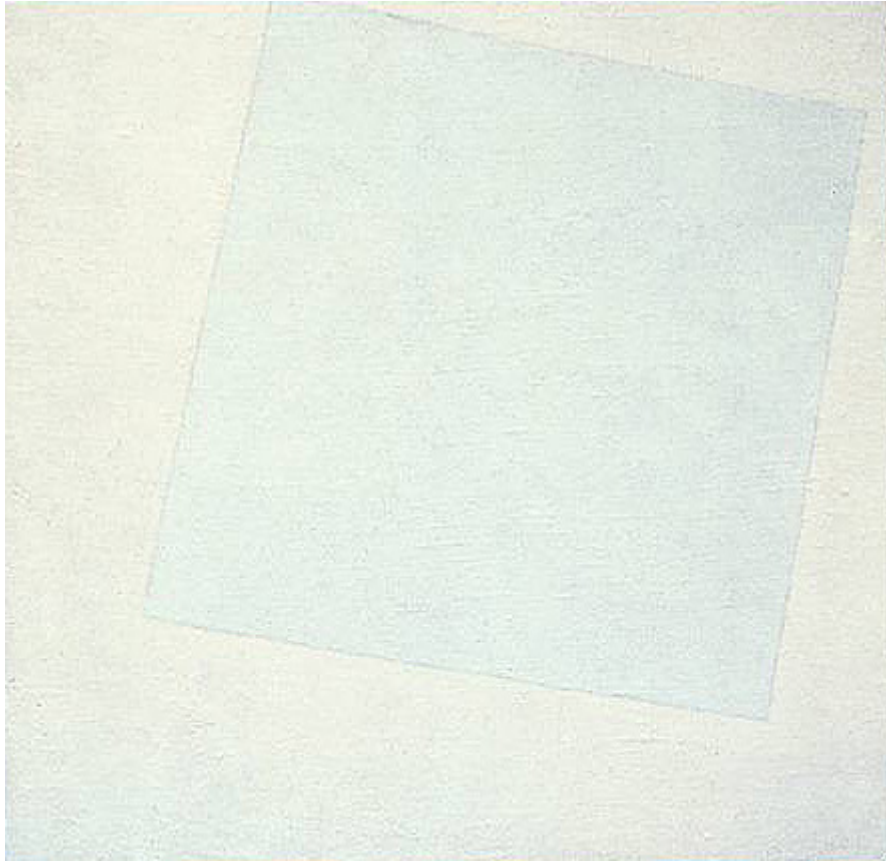
The logic of these truths presupposes that we determine their subject, in other words, that we identify the actual operation at work in the denial of this or that fragment of the real. (*The Century* 5)

什麼是主體的真理程序？如果不是從既有的話語體制，也就是主觀的特殊法體制中，扣除自身，這個主體就會透過同質化的過程，擴張自身，朝向整體化的命名行動，不斷合理化自身，以便固定事件，並且否認持續發生變化的真實。巴迪烏要檢討的，就是這個以主觀與特殊性的法則所宣稱的真理以及促成此程序的主體。因此，他說，他要思考二十世紀的這些主體，並不是企圖平反，而是要呈現其中可思之處。My aim is not to rehabilitate the century, but only to think it, and thus to show how it is thinkable. (*The Century* 6)

巴迪烏指出，二十世紀的共同特徵——對真實的熱情，the passion for the real，以及無法區辨真實與敘事，如同皮藍德羅的劇本中的角色，被一個外在劇本（亨

利四世)情節之內在必要性主宰並驅動，以致於根據此劇本而終結自己的生命。這種真實與 *semblance* 的蒙太奇貼合與可互換性，導致必須遵循此敘事框架而執行真實的暴力，在史達林與皮藍德羅，是同樣的邏輯。也就是說，意識形態只是一個敘事框架，一個再現的相似物，正如自我意識，都是建構物，是虛構與誤識的。但是，深信不疑的人，便要以此敘事結構的內在邏輯作為真理，而執行其內在的命令。巴迪烏說，再現，只是症狀式的裝備，是主觀的結構：We are in the presence of a symptomal set-up; representation is a symptom (to be read or deciphered) of a real that it subjectively localizes in the guise of misrecognition. (*The Century* 49)但是，對於對真實的熱情以及無法區分被建構的意識形態，也導致對此意識形態的忠誠，並清除其所懷疑的人，以便淨化內部。

巴迪烏提出了另一種不同的真實，另一種對於真實的熱情，也就是說，真實本身就是裂隙與差距，*the gap*。不同於因為與再現框架同一而採取毀滅性的淨化行動，這個另一種不同的熱情，則以扣減的方式，建構極微的差異，呈現裂隙。他以馬勒維奇的作品〈白在白色之上〉，說明藝術家在畫面上以每一筆觸抹除任何高漲情緒的痕跡，而這是他所說的扣減的模式。



Kasimir Malevich

White on White (1918)

The gesture is very close to the one that Mallarmé makes within poetry: **the staging of a minimal, albeit absolute, difference; the difference between the place and what takes place in the place, the difference between place and taking-place.** Captured in whiteness, this difference is constituted through the erasure of every content, every upsurge.

Why is this something other than destruction? Because, **instead of treating the real as identity, it is treated right away as a gap.** The question of the real/semblance relation will not be resolved by a purification that would isolate the real, but by understanding that the gap is itself real. The white square is **the moment when the minimal gap is fabricated.**

There exists a passion for the real that is obsessed with identity: to grasp real identity, to unmask its copies, to discredit fakes. It is a passion for the



authentic, and authenticity is in fact a category that belongs to Heidegger as well as to Sartre. This passion can only be fulfilled as destruction. Herein lies its strength – after all, many things deserve to be destroyed. But this is also its limit, because purification is a process doomed to incompleteness, a figure of the bad infinite.

**There is another passion for the real, a differential and differentiating passion devoted to the construction of a minimal difference, to the delineation of its axiomatic.** White on White is a proposition in thought that opposes minimal difference to maximal destruction. (*The Century* 56)

在地方與發生之間持續的細微差異，the difference between place and taking-place，就是真實。巴迪烏的主體，就在從同一之中扣減自身，而呈現此細微差異的主體。

無法區辨真實與再現／意識形態的區別者，便會被朝向「一」而結合的欲望所驅動。二十世紀分裂為二的對立陣營，原因在於各自都對此「一」深信不疑，而只要壓抑對方。這個對立陣營，是沒有辯證運動的對立(*The Century* 58-59)。但是，在對於「一」的欲望以及對於真實的熱情之下，便帶來恐怖主義式的虛無主義。希特勒、史達林，都是如此。

巴迪烏也指出，二十世紀的個人主義無論有多少變化的樣貌，基本上，都是具有集體性的「我們－主體」(we-subject)，因為每一個真正的主體化過程都是集體性的，也都同時建構了一個「我們」，也被其歷史性所度量。

Whatever its often violently opposing variants may have been, the current of thought that effectively stamped its seal on the epoch now coming to a close maintained that **every authentic subjectivation is collective, and that every vigorous intellectuality implies the construction of a 'we'. That is because it deemed that a subject is necessarily measured by its historicity.** In other words, the subject is what resonates, in its composition, with the power of an event. (*The Century* 98)

主體的出現，必然是建立在要成為主體欲望之上，也就是已經是一個欠缺的位

置上。然而，這個主體必然是進入一個「我們」結構之中，其中扣連了想像層、符號層與真實層的運動。

Since the being of the subject is the lack-of-being, it is only by dissolving itself into a project that exceeds him that an individual can hope to attain some subjective real. Thenceforth, **the 'we' constructed in and by this project is the only thing that is truly real – subjectively real for the individual who supports it.** This individual, truth be told, is nothing. **The subject is the new man, emerging at the point of self-lack.** The individual is thus, in its very essence, the nothing that must be dissolved into a we-subject. (*The Century* 100-101)

至於示威活動、宣言、見證，也都是在「我們－主體」的結構下進行的各種不同形式。

巴迪烏指出，二十世紀令人不解的「謎團」之一，就是以各種天才開場的二十世紀，為什麼會在第一次世界大戰的血腥殘暴中延續，為什麼會進入二零年代到五零年代的大屠殺以及後續的沉悶？在世紀之初，到底是什麼因素預備了這些後續的發展？他認為，「創造新人類」，改變人類，就如同現代藝術，將材料重新組裝，因此，革命，藝術，都在類似的計畫中進行。當代的基因工程，沒有計畫，卻不斷透過科學實驗，靠近另一種自動化的改造人類。甚至，大規模的犯罪也在無人格化的企業組織中進行。所以，或許二十世紀尚未結束！（*The Century* 8-10）

### III. 克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)的「經驗」與「迴轉」revolt

克莉斯蒂娃強調不要把文本僅當作文本，而要作為「經驗」來閱讀，已經指出了此文本的主觀位置以及歷史記憶的空間。她強調，我們都處於符號體系中，我們會被這個符號體系的秩序組織化與正常化。雖然現在不再是法西斯的極權政體，也不是共產主義的共產制度，沒有嚴厲的懲罰，但是，當前消費與娛樂表演的資本邏輯仍舊操縱著經濟權力與規訓的法律。此符號制度的正常化處處在發

生。在這個正常化的結構以及其中的契約關係中，主體的位置是複雜的。當「我」根據此符號秩序與符號契約而出現，並建立了我的同一性／身分時，「我」必須同時推離作為原始關係與原初對象的母體。這個推離與排除，如同排除自身的一部分，引發了內在的暴力。語言便是處理或是置換此排除暴力與分離創傷的工具。透過語言，人得以「反叛／迴轉」re-volt，不是以行動推翻與僭越，而是以語言不斷的置換、替代、重新回到衝突中的主體位置，重複以客體位置演出主體經驗，以語言演出推離、排除、自殘、否認的暴力，也以語言演出被離棄、被拒絕、被否定、被忽略的狀態。

回到有關反叛的概念，克莉絲蒂娃討論 revolt 的字根 *volvere*，此字原本與政治完全無關，此字延伸的意義有 *curve*, *entourage*, *turn*, *return*——曲線、周遭、轉折、迴轉。此字的古法語形式表示 *envelop* 包圍、*curvature* 彎曲、*vault* 圓頂、*to roll oneself in* 包裹自身，甚至展開其他字義，例如修復 *repaire*，反覆 *vaudevire*, *refrain*。Alain Rey 也曾經指出，這些字的起點牽涉了扭轉、包裹、翻轉的意思—to twist, roll, wrap, cf. the Sanskrit *varutram*, the Greek *elutron*. (*The Sense and Non-Sense of Revolt* 1-2)

克莉絲蒂娃參考了「反叛／迴轉」的概念，提出了「內部親密的反叛／迴轉」的說法，是指不斷將心靈空間打開、離開、重組、赦免。（“Can Forgiveness Heal” 17）所謂「親密內部」，*intimate*，源自於拉丁文 *intimus*，是 *interior* 的最高級，表示「最內部的」。此「親密」並不是指兩人之間的親密貼近，而是指主體最為內部的悖反分離；或者可以說，驅力與感覺以及思考的最為內部的再現之間的分裂。（“The Intimate: From Sense to the Sensible” 43）因此，揭露內部，使無意識與無意義得以被詮釋，被接納，就是心靈的反叛／迴轉。心靈內部的無意義，就是已經被排除於意識之外的不可知與不可見，或是不可能。這個外部的深淵，不可能，是真實之所在，每每從真實界復返。克莉絲蒂娃強調，**佛洛伊德將語言帶入心靈，無意識與語言不是兩個平行的結構，無意識促成語言的發生。**

（“Freud introduced language (reserved for the mind) into the soul, so that with the intervention of the Freudian unconscious, drives and sensations became not reducible to language but tributaries of language, accessible to and through language. Far from being equivalent to language, unconscious drives

are nevertheless psychosomatic and intraverbal—I would say transverbal—beings that the analyst may think of by listening to language in a certain way and particularly by deciphering there the other logic of the primary processes. . . . “The Intimate: From Sense to the Sensible”, 50)

因此，身體—心靈—思想之間的異質連續，就是此內部性，也就是存有本身。

Being itself that is heard in the intimate, heterogeneous continuity between body-soul-mind, “The Intimate: From Sense to the Sensible”, 51)

克莉絲蒂娃此處的語言理論使她能夠提出「**心靈機制是分層結構的表義活動**」

I will situate the sensorial cave as a constituent part of the psychical apparatus insofar as it is heterogeneity. The psychical apparatus is a stratified signifiante, and you know that linguistic and cognitivist imperialisms have a tendency to obscure this in order to restrict it to the sole dimension of a language traced onto an idea.” “The Intimate: From Sense to the Sensible”, 54)。

如何才能夠探處到所謂的獨特的內部性呢？**intimacy of the singular**，克莉絲蒂娃認為，要透過**反向移情以及聆聽**，而文字的風格便得以顯露其內部。

To interpret it in countertransference means in reality to install—and exhaust—somasochism at the very heart of treatment. From then on, it is not only a matter of science but of experience. Logic and jouissance: this is the price of access to the singular intimate.” (“The Intimate: From Sense to the Sensible”, 51-2)

克莉絲蒂娃說，透過反向移情，分析師聆聽自身內部的情感在限制之內無法再現的逾越，而同時以**一種施虐/受虐的經驗面對此內部無法表達的展現**，而隨之進入符號化。克莉絲蒂娃指出，我們的內部生命必然兼有施虐與受虐的衝動，或是主動／被動的位置互換。

“The countertransference of the analyst differs from transference in that the analyst listens to himself. I mean that he knows how to name his excesses of

affect and sensibility within the confines of what cannot be represented, while at the same time confronting the sadomasochism that is the condition for what cannot be represented—the bedrock of the intimate—to accede to symbolization.” “The Intimate: From Sense to the Sensible”, 52)

面對文學，面對藝術，面對精神分析文本，分析師面對了自身的內部經驗，也進入了文本的主觀經驗與歷史空間。

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. (2000) Bagriel Rockhill, 2004. pp. 1-19, 49-66, 80-93.

Rancière, Jacques. “The Future of the Image,” *The Future of the Image*. New York & London: Verso, 2007. pp. 1-32.

Badiou, Alain. *The Century*. Polity Pres, 2007. pp. 1-10, 48-67, 111-147.

Kristeva, Julia. *The Sense and Non-sense of Revolt*. New York: Columbia University Press, 2000. pp. 1-31.

延伸閱讀：

1. White, Hayden. “Rancière’s Revisionism,” *The Names of History*. Trans. By Hassan Melehy. London & Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1994. pp. vii-xix.
2. Žižek, Slavoj. “Afterword,” in Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. (2000) Bagriel Rockhill, 2004. pp. 69-79.
3. Rancière, Jacques. “The Excess of Words,” “The Founding Narrative,” “The Place of Speech,” “The Space of the Book,” “A Heretical History?” in *The Names of History*. Trans. By Hassan Melehy. London & Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1994. pp. 24-103