

图书在版编目(CIP)数据

论克莱斯特戏剧的现代性/赵蕾莲著. —哈尔滨: 黑龙江教育出版社, 2007. 3

ISBN 978 - 7 - 5316 - 4737 - 9

I. 论... II. 赵... III. 克莱斯特, H. V (1777 ~ 1811) — 戏剧文学—文学研究 IV. I516. 073

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 041343 号

论克莱斯特戏剧的现代性

Lun KeLaiSiTe XiJu De XianDaiXing

主编 赵蕾莲

责任编辑 刘剑刚 宋怡霏

封面设计 姜立新

责任校对 王 野

出版 黑龙江教育出版社

发行 黑龙江教育出版社

地址 哈尔滨市南岗区花园街 158 号

邮编 150001

印刷 黑龙江新华印刷厂

开本 787 × 1092 1/16

印张 22.25

字数 440 千

版次 2007 年 3 月第 1 版

印次 2007 年 3 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978 - 7 - 5316 - 4737 - 9 / I · 173

定价 45.50 元

前摇言

“现代性”概念与克莱斯特戏剧的现代性

第一节摇“现代性”概念

既然本书的题目叫做《论克莱斯特戏剧的现代性》，那么，就很有必要开宗明义，说明全书的宗旨。而问题的关键就是如何理解“现代性”这个概念。

让我们追本溯源，“现代”这个词产生于公元 5 世纪末，在拉丁语中为“modernus”，与“古代的”（“antiquus”）一词相对。从此以后，人们经常使用“现代”这个词来区分当今与以往的某个时期或者某个社会团体。

1687 年，法国科学院展开一场关于“传统与现代事物”的争论，标志着启蒙运动的开始。结果，“现代事物”赢得了对古希腊和罗马文化以及所有传统事物的优势。

自从法国大革命以来，人人平等的理念和追求民主的愿望逐渐深入人心。它们与工业化和技术化都是“现代性”的根本组成部分。“现代性”持续的特点一直是强调人们的主观愿望、主观性和日益增强的自信。“现代性”与独立的自我息息相关，倘若没有这种密切的联系，那么，“现代性”就是不可想象的。在现代社会中，整体论的社会被一种个人主义的、矛盾的和断篇残简式的社会所取代。于是，个人与社会、主体与客体的和谐统一荡然无存，世界出现了裂痕。

德国 19 世纪著名作家海涅与克莱斯特同样具有鲜明的现代性。他在游记《卢卡浴场》（*Die Bäder von Lukka*）第四章中精辟地阐明，现代异化现象粉碎了世界的统一性，现代人身心破碎的状态取代了世界整体论和完整性：“您没有任何理由提出纯粹的自然性，您是个身心破碎的人，一种破碎的心境，也就是说：一个拜伦。亲爱的读者，

您或许也属于那些调整音调来歌唱拜伦式心灵破碎之歌的虔诚的鸟儿吧？这首拜伦式心灵破碎的歌早在十年前就开始以各种方式向我演唱过……哎，亲爱的读者，假如您想抱怨那种心灵破碎，那您最好抱怨世界本身是从中间裂开的，在当今就必须痛苦地从中间撕裂开来。假如谁还在内心颂扬世界依然是完整的，那么，谁就有一颗毫无诗意的偏隘之心。可是，很大的世界裂痕穿过我的内心，也恰恰因为如此我才知道，伟大的众神在许多其他众神面前，在很大程度上赦免我，并且尊重诗人的殉道精神。过去，在古代和中世纪，世界是完整的。尽管有外部的纷争和战斗，但仍然存在一种世界的统一性，而且存在完整的诗人。我们愿意尊敬这些诗人，并且从这些诗人的作品中获得愉悦。但是，对这些诗人的完整性的任何模仿都不啻为一种谎言，一种任何健康的眼睛都会识破的谎言，而这个谎言是难以逃脱嘲讽的。”^①

海涅在这段经典论述中一语道破“现代性”的标志：现代的矛盾性导致诗人的心灵破碎，同时造成世界出现裂痕，无论是主体还是客体都告别了过去完整统一的状态。

此外，现代的世界还丧失了魔力，被夺去了所有超自然的特征。

从美学角度来看，现代的艺术不再模仿自然，已不再具有亚里士多德^②主张的艺术模仿自然论的传统设想，而是有义务去塑造重要的内容。因此，真、善、美已不再在柏拉图^③的意义上是绝对的，而是多维的，而且仅仅相对有效。

此外，在19世纪的诗学中，古典主义范畴内的美学原则发生了激进的变化。例如，法国现代派诗人波德莱尔^④并不歌颂自然之美，而是歌颂丑陋与痛苦。他给现代性下的定义是：“现代性就是过渡，短暂，偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。”^⑤现代的矛盾性、分裂冲突、相对性和多视角成为现代的根本特征。

曾艳兵在《西方现代主义文学概论》中明确区分了“前期现代性”和“后期现代性”这两个概念：“从历时的方法出发，现代性可以区分为前期现代性和后期现代性……前期现代性大体上可以界定为启蒙的现代性，后期现代性则是对启蒙现代性的反思和批判……启蒙的统一思想终于变成了不平等的压制。”他还认为，现代主义是“后期现代性的文化形态，”它是“反前期现代性的，即反前期现代性的启蒙和工具理性”。^⑥

在20世纪，对人类内心世界和主观感悟的描述较之对外部世界的描述显得越来越

^① Heinrich Heine, Die Bäder von Lükka, In: Heinrich Heine, Sämtliche Werke, Düsseldorf Ausgabe, Hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 7/1, Hamburg, 1986, S. 95 笔者译。

^② Aristoteles (前384—322)，古希腊哲学家，柏拉图的弟子。

^③ Platon (前427—347年)，古希腊哲学家。

^④ Baudelaire (1821—1867年)，法国作家，文艺批评家，象征主义先驱。他的诗集《恶之花》(1857)表现了理想与精神，尊严与罪恶、忧郁之间的矛盾冲突。他通过毫无瑕疵的形式美描绘了对自我的追求，以及对爱情、想象、美与恶中的绝对性的追求。

^⑤ 波德莱尔：《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社，1987年，第485页。

^⑥ 《西方现代主义文学概论》，曾艳兵主编，北京大学出版社，2006年，第7页。

越重要。现代经典文学作品乔伊斯^①的《尤利西斯》(1922年)表明,现代的经验具有以下特点:强调矛盾性、断篇残简性、错综复杂性和自相矛盾。而这些特点又导致了多元化、多层次和持久不断的变迁。在现代文本中,人生传统的意义和古代的神话已经不再实现其功能,因此它们被破坏,被讽刺地模仿而且在文学上被重组。

“现代”这个概念在德国文学史上的应用很有局限性,就是指19世纪末,20世纪初(1880—1930年)在欧洲兴起的表现主义、印象主义、象征主义等各种文学思潮。它与市民阶级的现实主义和模仿的历史主义决裂,并且把自己列入近现代文学范畴。

18世纪和19世纪之交,欧洲社会变革给克莱斯特的心灵与作品打上矛盾的烙印,为其具有现代性的创作提供了素材。他的戏剧以强劲的语言表现力再现语言危机和人类意识危机。与启蒙思想家相反,克莱斯特的作品没有为充满矛盾的人生提供答案,而是提出质疑。因此,他的作品启发人们去思考,去解答种种疑惑,后人对其作品的阐释空间相对大一些。

克莱斯特作为戏剧家与诗人荷尔德林^②、散文作家让·保罗并驾齐驱。克莱斯特34岁就以自杀的方式结束了自己短暂的生命。而他在短暂的十年内创作了八部戏剧,即四组无论从形式上看还是从内容上看都彼此交融的戏剧:两部悲剧《施罗芬施泰因一家》(*Die Familie Schrockenstein*) (1802年)、《罗贝尔特·居伊斯卡》(*Robert Guiskard*) (1803年),然后是两部喜剧《破瓮记》(*Der zerbrochene Krug*) (1806年)和《安菲特律翁》(*Amphitryon*) (1807年),还有两部女性悲剧《彭忒西勒亚》(*Penthesilea*) (1808年)、《海尔布隆的小凯蒂》(*Das Käthchen von Heilbronn*) (1808年),最后是两部历史剧《赫尔曼战役》(*Die Hermannsschlacht*) (1808年)和《洪堡王子弗里德里希》(*Prinz Friedrich von Homburg*) (1810年)。这些戏剧都证明了克莱斯特近乎狂热的探究努力:在一个无法用感官来领会和把握而且充满偶然性、错误和误解的世界里,踽踽独行的个人如何能找到他在尘世的确定性,即如何找到个人的人生意义。另外,克莱斯特关心的是澄清这个问题:既然世界的真理被歪曲,既然理性失灵,需要由感情取代,那么,是否要唯独依赖情感来创造确定性。这种确定性还涉及这个问题:人在面对他人时该怎样采取行为,才能满足最高的人性要求。

本书试图通过详细、新颖的文本分析来论述克莱斯特八部戏剧与部分书信中体现的现代性。克莱斯特戏剧的现代性首先表现为对语言置疑的意识。他抱怨语言不能充分、准确地表达自己的内心世界,担心自己因此而受到误解,他抱怨事物与概念的剥

① 乔伊斯 James Joyce (1882—1941),爱尔兰籍英国作家。他在小说《尤利西斯》(*Ulysses*, 1922年)中描写了人类经验的几乎所有领域,开辟了语言意识的新领域,如内心独白,进行了大量文体风格上的实验,这些实验以文学联系、心理联想、神话和象征为前提。《尤利西斯》成为人类历史包罗万象的史诗。乔伊斯的最后一部作品《芬尼根的守灵夜》(*Finnegans Wake*, 1939年)致力于追求同样的目标,用语言来把握下意识。作者在该作中使用了22种语言和影射神话、文学作品、宗教的一个错综复杂的体系,含有大量新造词、文字游戏。这些特征使本书成为世界文学最难的文学作品之一。

② Friedrich Hölderlin (1770—1843年),德国著名诗人。黑格尔、谢林的好友。

离。克莱斯特戏剧的现代性还表现在渲染身份认同危机,用梦幻、昏厥代替语言表达,用心灵破碎象征现代异化现象。

克莱斯特在世时,他的文学价值并没有得到同时代人的关注和认可。直到20世纪20年代初,德国学术界才给海因里希·封·克莱斯特重新定位,认为他既非古典主义作家,亦非浪漫派作家,而是“德国首批现代作家之一”^①,属于较早具有现代意识的有识之士。

克莱斯特是具有强烈危机意识的作家。他在短暂的一生中从事戏剧创作几乎不到十年,却以最怪诞离奇的画面展示了他向现代文学发展的根本变化。他对语言置疑,这作为其现代危机意识的一个重要特征贯穿于所有戏剧中。以异化为特征的现代竞争社会使克莱斯特敏锐地发觉现代社会已初露端倪,使他能在文学表现手法上独辟蹊径,反对德国古典主义文学突出和谐与人性的表现手法。

虽然歌德和席勒在早期作品《少年维特的烦恼》和《强盗》中也意识到启蒙思想的危机,但是,他们后来在魏玛古典主义时期的发展与他们强调“天才”概念的狂飙突进之初迥然不同。实际上,他们在更高的层次上修复了启蒙思想。席勒的《审美教育书简》、歌德的发展小说《威廉·迈斯特的学习时代》和《威廉·迈斯特的漫游时代》都证明了这一点。古典主义时期作家描写的危机有这样的模式:危机并非意味着失败,而是个人在成长过程和在奋斗历程中驱使人前进的瞬间,是暂时的,会像真理中的谬误一样被消除。以求真为目标的作家在作品中努力为充满矛盾的人生提供答案。

与之相反,克莱斯特在作品中提出置疑,因为他并不相信危机的过渡特征和暂时性,而是认为,危机是固有的,持久的,因为他曾竭力赋予危机新的含义,但总是不得不经历绝望与幻灭。

关于古希腊文化,他有着与歌德等古典主义作家不同的看法。他强调,象征和谐的希腊文化至少是片面的、相对有效的,不是完美无瑕的。

第二节 摇 克莱斯特经历的“康德危机”

克莱斯特对康德认知理论的研究摧毁了自己原来建立在启蒙思想基础上的乐观主义,即他所经历的所谓的“康德危机”。他误解了康德《纯粹理性批判》中对现象与“物自体”的区分,认为这种区分证明,人从本质上说没有能力区分真实与假象。所以,他强调,只有凭直觉进行的梦幻般的、没有经过反思的行为才会帮助人摆脱由假象造成的混乱。受卢梭学说的影响,他重视人的情感因素,对康德的误解以及对卢梭的推崇使他否认理性,强调社会对人的负面影响。在世上无法再找到真实,这个想法也

^① Curt Hohoff, Heinrich von Kleist, Hamburg 1958, S. 10

表现为他的语言危机论。

康德这位德国古典主义哲学家对人类精神文化历史产生了深远的影响,对此,范进进行了精辟的概括:“从康德哲学本身来看,它在哲学领域中所取得的‘哥白尼式革命’的成就是巨大的,康德提出的‘先天综合判断如何可能’的问题改变了西方哲学发展的方向。康德的精神……包容了与人类生活紧密相关的一切实践领域,思考了人生的根本问题——真善美与假恶丑,度量了人类心灵的知、情、意三种能力及其功能、条件和界限。它揭示了宇宙的智慧,也涵摄了生命的智慧,在茫茫无垠的自然寰宇中凸现了人的价值、人格的尊严和人性的自由。”^①

“知识的真对象和假对象的区分问题既是康德知识哲学的中心问题,也是康德对哲学史的一大贡献。康德教导我们,人虽有知识的能动性,为自然界立法,但人也不是像神灵一样全知的,而是有所知,有所不知;所知者可以认识,所不知者可以思想,但认识和思想毕竟有区别。康德通过对真理与幻想的区分,澄清了认识中的大是大非问题,给旧的形而上学以沉重打击。”^②

康德是位在 19 世纪以来的人类精神生活领域所向披靡的哲学家。他对克莱斯特的创作乃至人生产生振聋发聩般的影响,也就不足为奇了。克莱斯特经历的“康德危机”对其文学创作和世界观的改变起着至关重要的作用。1800 年,他在柏林研究康德和费希特的哲学思想,此后陷入严重的精神危机。他认为,看到了认知能力扑朔迷离的特征。1800 年 11 月 13 日,他写信给未婚妻,表达了他的愿望:“获得收获的前景是非常大的,可以有多种途径。我可以去巴黎,把最新的哲学移植到这个好奇的国度。”^③

克莱斯特信中所说的“最新的哲学”就是指“康德哲学”;“好奇的国度就是指“法国”。当时的法国对康德哲学还一无所知。克莱斯特的未婚妻并不信任他的建议。把康德哲学介绍到法国去,这作为克莱斯特的人生计划很模糊,但它同时成了他常挂在嘴边的一句套话。在这个经过法国大革命的国家内部,存在着这样一个没有解决的基本矛盾:把理性的思想与经验的现实结合起来。在 18 世纪的理性批评日益严峻的过程中,不断有新的哲学范畴产生,它们在理性要求与经验之间调停斡旋。理性要求把人看成是自由的而力求解放人;经验把人当成自然,因而把人看成是上天注定的。

康德的《判断力批判》以其关于美学判断和目的论判断的规定似乎证明了克服这个鸿沟的可能性。该方案把必要性的世界同自由世界联系起来,以美、崇高或者自然

① 范进:《康德文化哲学》,社会科学文献出版社,北京,1996 年 12 月,第 6 页。

② 同上,第 107-108 页。

③ Heinrich von Kleist, Briefe, In: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Hrsg. von Ilse - Marie Bart, Klaus Müller - Salget und Stefan Ortmanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, Bd. 4, Hrsg. von Klaus Müller - Salget und Stefan Ortmanns, 1997, S. 153. 四卷本《克莱斯特全集与书信集》第四卷,第 153 页。笔者译。为简便起见,下文引用时只标明卷册和页码。

目的论为媒介。与此相关,席勒的文艺理论文稿《审美教育书简》要实施把“康德哲学”移植到法国这个方案。然而,席勒的作品似乎丧失了实用的背景,美学方法成了达到目的途径。荷尔德林在创作两卷本书信体小说《希皮立瓮》(Hyperion, 1797 – 1799)时,打算描写从事创作的遁世者,他把政治现实(对立的世界)中的存在形式和田园世界(作为不分离的世界)的存在形式结合起来。

克莱斯特想象着成为这样一种哲学的传授者:似乎在反思性的判断力中准备一种解决方式,来回应具有时代紧迫感的实际政治问题。这样,克莱斯特在引用一种普通概念。但是,这个普通概念在这个瞬间却赢得了一种全新的意义:克莱斯特思想的基本支柱被康德作品震撼,或者被其他人生经验带入危机中,而他试图依据康德哲学来解释这种危机。克莱斯特发展了对所有认知理论的怀疑。

1801年3月22日,克莱斯特在给未婚妻威廉米娜·封·曾俄的信中提到“康德危机”。他在信中暗示,自己的世界观在经历这次“康德危机”后由受启蒙思想影响的乐观主义转变为悲观主义:“不久前我了解到新的所谓康德哲学。我必须向你通告一种由此而来的想法。我不会担心这种想法对你的震撼和对我的震撼一样深刻,一样痛苦。你对整体了解不够充分,因此,也就无法全面了解整体的利害关系。尽管如此,我将尽可能清晰地讲给你听。假如所有的人没长着眼睛,而是长着绿色的玻璃,那么,他们就不得不判断,他们透过绿色玻璃看到的事物是绿的,而他们永远都无法确定,是眼睛向它们显示了事物的本来面目,还是有什么不属于他们而属于眼睛的器官为他们做了什么附加的工作。理性的工作原理就是如此。我们无法决定,我们称之为真实的确实是真实,还是我们仅仅觉得是真实。假如情况是后者,那么,我们在此收集的真实在死后就不再是真实了。一种财产会跟着我们进入坟墓,为获得财产进行的一切努力就都是徒劳的。哎,威廉米娜,假如这种想法的顶端没有触动你的心,那么,请你不要嘲笑另外一个人,他感觉,他最圣洁的内心受到了深深的伤害。我唯一的、最高的目标下沉了,我现在没有任何目标。自从我的内心充满着这种信念:在这个世界上无法找到真实,我就再也没有碰过书。”(第四卷,第205页)

克莱斯特以“绿眼睛玻璃”为例,在认知理论的构成主义意义上阐述自己的观点,强调这个怀疑论的句子:对于我们是否用我们看待事物的观点适当地把握世界,对此不存在确定性。他由此得出结论:不存在真实。他的哲学论证仅仅是在以一个很糟糕的借口来掩饰另一个事物,克莱斯特过度地、无节制地放任自己去进行认知理论的怀疑。

克莱斯特置疑我们的知识的确定性,从而毫不犹豫地置疑真实。毫无疑问,他由此把自己纳入到近代哲学这个传统中:把真实当做确定性来思考。哲学怀疑始终伴随着把真实思想当做确定性的模式,虽然限制了确定性,却带着达到一种被扩展的、理解真实的目的。克莱斯特在写给未婚妻的信中并没有实现这个思考形象。对他来说,只

有在确定性的前提下才有真实存在。

克莱斯特在转向真实的过程中,坚持一种双重的看问题的角度:不仅坚持理性的视角,在其规则性中询问特殊性,而且还坚持把理性探询自然的全部作为有组织的构成。同时代的科学放弃了这种双重视角,对此,克莱斯特非常形象而准确地将其指责为“巨大的片面性”。1801年7月底,他从巴黎致信阿道尔芬娜·封·维尔戴克(*Adolphine von Werdeck*):“我很愿意在一种纯粹人性的教育中前行。知识既没有使我们更好,也没有使我们更幸福。是的,假如我们能认识到事物的整个内在联系就好了!可是,难道不是每个科学的开头和结尾都被笼罩在混沌中吗?抑或我应该倾注所有这些能力和力量以及整个一生都仅仅用来了解昆虫这个门类,或者指明一种植物在大千世界中的位置?唉,这种片面性让我感到厌恶!”(第四卷,第257页)

可是,这种片面性在这以后对克莱斯特来说变得不可避免:理性视角在真实方面被康德当做不可证实的假定予以相对化。在这个真实中,我们给自然目的配上一种超验的理由。

克莱斯特对“康德危机”的具体回应就是到巴黎旅行。而德累斯顿是此行的第一站。克莱斯特强调,背离曾是自己人生目标的科学,转向艺术。而且,他把所强调的两个内容对立起来。

黑格尔在《美学讲稿》中把“艺术的终结”这一章当做“艺术时期”来结束,并且开始新的一章,新篇章里的艺术仅仅是为自身担忧的艺术。克莱斯特先于黑格尔很久就进行了这种“扬弃”的双重行为,并且把这个双重行为逼入困境。他的方法就是:把艺术仅仅看成在艺术的不可能性中进行艺术创作的艺术。我们习惯于把艺术仅仅看做会通过否定创作出来的艺术,这种观点被当做“经典的现代”的根本理论要素。这在克莱斯特的现代性这个视角下得到证明。

既然克莱斯特在科学的世界里永远都不会得到真实本身,因此,他只想在诗艺的、想象的道路上力求杜撰其真实。为了强调他只能在审美假象中得到的自主权,他得不断根据自己的想象试图破解并发现“我们称之为真实”的东西,并且以替代的方式折磨其想象的产物。因为,在他的想象中,被揭示的真实正如在《施罗芬施泰因一家》中一样,成为一种“让人笑死的玩笑”^①(2717行)。就像古老的诗艺所要求的那样,只有精神癫狂的人才能欣赏这出闹剧,在他把观众打发回家之前,他以这种表态结束全剧:“我对我的艺术品很满意。走吧。”(2725行,第一卷,第233页)克莱斯特的戏剧作品无情地检验现代的真实。这些对真实的检验只为了说明,尽管有“世界如此脆弱易碎

^① Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein*, In: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Hrsg. von Ilse – Marie Barth und Klaus Müller – Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, Bd. 1, Hrsg. von Ilse – Marie Barth und Hinrich C. Seeba, 1991, S. 232. 四卷本《克莱斯特全集与书信集》第一卷,第232页。笔者译。下文为简便起见只写第一卷及页码。

的构造”^①，世界还没有完全失灵，还没有达到支离破碎的地步。

第三节 摇对语言置疑

“对语言置疑”这个概念在 20 世纪才被当做词条纳入德语文学字典中。每当在动荡变化的社会背景下谈到语言批评时，当语言现象明显地或者间接地承受一种本体论、语言逻辑、语法、美学、伦理或者政治的评价时，就会出现对语言置疑。

语言批评的应用含义是模糊的、动荡的。从历史的角度来看，语言批评更多的是语言和文学进化的一种驱动因素。在 18 世纪文学中，除了克罗伯斯托克^②、歌德或者诺瓦利斯（*Novalis*）^③以外，尤其是赫尔德^④和哈曼^⑤越来越多地进行根本的语言反思。

叔本华^⑥对唯心主义哲学中语言假象的偏见还没有作为对语言的整体批评出现。尼采关于原则性的、语言的非真实性的核心思想（《关于道德以外意义上的真实和谎言》，1873 年）激进地置疑语言的真实能力。奥地利人卡尔·克劳斯^⑦论战式地攻击新闻中空洞的语言。其背后有这种思想：语言的衰败是可以和判断力的普遍衰败相提并论的。

奥地利作家胡果·封·霍夫曼斯塔尔^⑧在著名的《桑多之信》（1902 年）中认识到语言表达、语言传递的局限性和不足，以现代的和诗艺的方法宣告对语言置疑。他抱怨语言固定的概念化，语言面对灵动的思想表现出抽象性，修辞和惯用语使语言具有谎言式的误导倾向，语言约定俗成的套语会给人们带来先入为主的弊端。

在 19 世纪与 20 世纪之交，即在《桑多之信》发表前后，其他德国语言大师如弗里

① Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...*, In: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, Bd. 3, Hrsg. von Klaus Müller-Salget, 1990, S. 186. 四卷本《克莱斯特全集与书信集》第三卷，《O 侯爵夫人》结尾，第 186 页。笔者译。下文为简便起见只标注卷册及页码。

② Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803 年) 德国诗人。尤以颂歌见长。

③ 原名为 Georg Philipp Friedrich Leopold von Hardenberg (1772-1801 年)，德国浪漫派作家。

④ 约翰·戈特弗里德·赫尔德, Johann Gottfried Herder (1744-1803 年)，德国作家，神学家。他在柯尼希堡学习神学与哲学时受到康德和哈曼的促进与影响。他后来成为德国狂飙突进运动最重要的理论家。他唤醒了青年歌德对民歌等古老文学的认识。与启蒙运动相反，他主张，文学和艺术领域看似不规则的和随意的事物也具有美感，它们是在最佳的历史土壤上有机地成长起来的。他以此创造了深层次理解各个民族不同文化、语言与文学的前提。他的历史哲学以普遍的人性为标志。他在《关于语言起源的论文》（*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*）（1772 年）中赋予了语言哲学根本的想法。

⑤ Johann Georg Hamann (1730-1788 年)，德国学者，作家，哲学家。他 1784 年著有《关于纯粹理性的纯语主义批评》（*Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft*）。

⑥ Arthur Schopenhauer (1788-1860 年) 德国哲学家。主要作品有《作为意志和表象的世界》（*Die Welt als Wille und Vorstellung*）。

⑦ Karl Kraus (1874-1936 年)，作家，批评家，出版人。他与胡戈·封·霍夫曼斯塔尔一样都是“维也纳现代派作家”，成功主办杂志《火炬》，捍卫语言的纯洁，反对新闻业，反对伦理与文化的衰败，对语言学有深入研究。

⑧ 胡戈·封·霍夫曼斯塔尔 Hugo von Hofmannsthal (1874-1929 年)，奥地利作家。他在经历内心危机后开始创作《桑多之信》（*Chandos-Brief*，1902 年），表现对语言表达的怀疑。他在作品《艾莱克特拉》（*Elektra*）中用尼采的视角和弗洛伊德的现代心理学的视角看古希腊文化。他因酷爱音乐而从 1906 年起同理查德·施特劳斯合作，为其大型歌剧写剧本。

德里希·尼采、卡尔·克劳斯以及弗兰茨·卡夫卡都在作品中表现出对语言置疑的倾向。

克莱斯特通过在其戏剧中渗透对语言置疑问题而成为世纪之交这种对语言置疑趋势的先导。他以对语言置疑及其戏剧中其他现代特征表明了很强的现代危机意识。另外,其对语言置疑和对语言强劲的展示也恰恰证明了他对语言的爱。我们可以用霍夫曼斯塔尔一句似乎矛盾,但很贴切的话来概括克莱斯特与语言的这种微妙关系:“没有对语言的否定就不会有对语言的真正的爱。”^①克莱斯特属于最早意识到对语言置疑的德国作家,而且其对语言置疑的意识影响久远。德国文学中以下著名作家把这个对语言置疑的传统延续下去:“所谓现代的语言危机这样发展成施尼茨勒、托马斯·曼、里尔克、本雅明一直到卡内基和汉德克的广泛的文学动机。”^②

1. 克莱斯特在书信中对语言置疑

对于克莱斯特同时代的人来说,克氏文学作品中的语言在许多方面都是闻所未闻的。为了找到这种“闻所未闻”的语言风格,他花费了很长时间。他在文学作品中同样不相信语言。他不仅在人物之间展示语言的迷惑潜能,而且首先在语言以外寻找语言表达本身无法给予的表达方式,例如,在沉默不语和昏厥中,在表情和动作中,在不由自主的无意识中寻找。

克莱斯特不断暗示语言面临困境这个问题。他感到,语言不能恰如其分地表达他的内心深处。他连续给未婚妻和同父异母的姐姐乌尔里克·封·克莱斯特(*Ulrike von Kleist*)写信,流露出对语言无法充分表达自己思想和内心情感的不满。1799年11月12日,22岁的克莱斯特在给姐姐乌尔里克写信时就已经流露,他进行语言表达时面临着困惑。他感到缺乏恰当贴切的语言来与别人沟通,他几次尝试使别人理解自己,但都告失败。此后,他不得不把自己想要表达的内容“越来越深地埋藏在心底”:“当一个土耳其人和一个法国人在一起时,他们至少有同样的义务,即学习对方的语言,以便能彼此沟通。数以千计的纽带把人们彼此联系在一起:同样的观点,同样的愿望,希望和前景。所有这些纽带都没有把我与他们联系在一起,而这可能是我们不能彼此理解的主要原因。对于他们来说,我的兴趣如此陌生与不同,以至于当他们预料到什么时仿佛从云中跌落下来一样。我曾经尝试,把我的兴趣更近距离地放到他们眼前,更贴近他们的心,但是,这些失败的尝试永远震慑我,而我将不得不惬意地把我的兴趣永远深深地埋藏在我心底。”(第四卷,第46、47页)

^① Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Aufzeichnungen*, S. 71, Zitiert nach Nachwort von Deutsche Aphorismen, Hrsg. von Gerhard Fieguth, Stuttgart 2000, S. 379

^② Vgl. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. von Dirk Müller, Bd. III, Berlin, New York 2003, S. 481

他在信中不断强调感觉和语言表达之间的很大区别,即语言表达能力的不足。他在1800年8月20日给未婚妻威廉米娜·封·曾俄(Wilhelmine von Zenge)的信中非常直观而形象地形容语言没有能力准确地描写内心世界:“这样,我想尽我所能把我的心画在这张纸上,可你永远都不要忘记,这落在纸上的仅仅是复制品,它达不到,永远也不能达到原创的水平。”(第四卷,第76页)

1803年3月13日,他在给姐姐的信中夸张地描述了语言表达的可望而不可及:“我真但愿能把我的心从我的身体上撕扯下来,装在这封信里,然后寄给你。”(第四卷,第313页)

1806年8月4日,他写信给卡尔·封·施泰因(Karl von Stein zum Altenstein):

“我该怎样使这成为可能:在一封信中明确地表达某种如此细腻的情感,并把它当做一种思想?是的,假如人们能描写眼泪,可是,就是如此。”(第四卷,第359页)

克莱斯特对语言置疑最明确地表达在1801年2月5日写给姐姐乌尔里克的信中:“假如有可能,我很愿意向你告知一切。可这是不可能的,即便除此障碍外不再有其他障碍:我们缺乏告知的手段。即便我们唯一拥有的语言也不适合告知。语言无法描绘心灵,而且语言给予我们的也只是破碎的、残缺不全的碎片而已。因此,我每次都要发现我的内心最深处,这并非因为它害怕暴露,却因为我无法把一切都显示给内心,无法显示,因此我不得不担心,被别人根据只言片语而误解。”(第四卷,第196页)

这封信被看做克莱斯特突然转向对语言置疑的重要标志,成为阐述克氏现代性的重要依据。克莱斯特承认,他不能再任意支配语言,因为语言丧失了透明度和明确性,因此,语言无法完全反映自己的思想。克莱斯特抱怨事物与真实概念之间的剥离。语言与真实相吻合的对应关系被消除。语言从反映真实的强制中解脱出来,由此成为自由漂浮的幻想的一个媒介。

克莱斯特不仅在戏剧人物的交融和对立中,而且还在语言以外的因素中,诸如缄默不语、昏厥、表情与手势等肢体语言显示语言的欺骗潜能。语言的诡辩性使人们无法再痴迷于语言表达的明确性。克莱斯特于1801年2月5日写的这封关于语言危机的信和3月22日写的那封描述他经历“康德危机”的信成为克莱斯特研究中最著名的信,曾多次被引用,来证明克莱斯特流露的语言危机意识。但是,以往研究界过分强调克莱斯特的认知危机意识而低估并遗忘、忽略了他的语言危机意识。

1801年3月23日,他又给姐姐写信,流露出内心的烦乱和研究康德哲学给他带来的震惊:“我们在这尘世上一无所知,我们在这里称为真实的,在我们死后叫法会完全不同。而且,作为结果,获得跟随我们进入坟墓的财产的所有努力都完全是徒劳无益的,这种想法震惊了我心灵最神圣的地方……一切叫做知识的事物都让我作呕。”(第四卷,第207页)

克莱斯特抱怨事物与真实概念之间的脱节。这是一种语言哲学问题,而语言哲学

问题又不是康德的主要兴趣所在。在克莱斯特之前,倒是约翰·戈特弗里德·赫尔德研究了语言批评问题。他通过作品《对纯粹理性批评的反批评》(*Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, 1799) 提出对语言的滥用问题,与康德抗衡:“这些矛盾并非来自知性与理性,而是正如其名字所说,来自对语言、包括对理性和知性的滥用,来自对概念的不确定的理解,而且通过欺骗性的、模糊的模式对概念的标记。”^①

对“滥用语言”的反省使克莱斯特开始考虑的语言使用问题。对于康德来说,命名问题是认知理论的瞬间,而对赫尔德来说则不然。克莱斯特并非像康德那样以此为目标,“借助新的手段来阐述现实经验的理由。他停留在适合他自己的人生情绪的理解上,即,所有现象都有不可靠和模棱两可的特征;另一方面就是我们理性和感情具有欺骗性特征。”^②

依笔者之见,克莱斯特对语言置疑与他对人生迷惘的基调之间存在某种内在的、必然的联系。他有可能把个人的精神崩溃当做语言危机来感受,并且在 1801 年 3 月 22 日那封最著名的信中仅仅借用“康德危机”的说法来反映个人精神崩溃的状态。

2. 克莱斯特的戏剧中对语言的置疑

在康德认知哲学的影响下,在强调人的情感,反对过分强调理性的卢梭哲学影响下,克莱斯特受启蒙思想影响的乐观主义世界观突然转变成悲观主义的世界观。另外,克莱斯特怀有强烈的愿望,要成为有独创性的作家。他不甘心处于光芒四射的魏玛古典文学代表歌德与席勒的阴影之下。这两个因素的影响使他倾向于以此来描述世界与人的谜一般的特征:在所有他创作的八部戏剧中强调对话的力度,强调人类用语言这个媒介进行的沟通出现了问题。

他的第一部戏剧《施罗芬施泰因一家》描写来自两个敌对家庭的青年男女阿格娜丝和奥托卡尔之间的爱情悲剧。接踵而至的偶然和错误酿成了悲剧。他在本剧中显露出对语言置疑,同许多误解和对现实的错误阐释交织在一起。对现实的错误认识在人与人之间的猜疑中占主导地位,这给剧作家克莱斯特提供了一个展示对语言置疑特征的良好契机。但是,长期以来,该悲剧对语言置疑的作用被“命运悲剧”这个标签给掩盖住了。其中的认知危机其实是一个命名问题,因为,人们已经无法再完全相信语言符号与被符号标明的真实之间的对应关系。《施罗芬施泰因一家》表明,具有猜疑特征的语言与相关真实之间相去甚远。语言的疏忽展示了戏剧越来越纠缠在人物的悲剧中。

① Johann Gottfried Herders Werke in zehn Bänden, Hrsg. von Günter Arnold, Bd. 8, Frankfurt am Main 1998, S. 423

② Curt Hohoff, Heinrich von Kleist, Hamburg 1958, S. 32f.

在相爱的阿格娜丝和奥托卡尔被他们的父亲希尔外斯特和鲁布莱希特杀害后，掘墓人的遗孀乌尔苏拉不无讽刺地揭示了悲剧发生的真正原因在于人们之间发生的疏忽：“你们打得你死我活，这是由于一种疏忽。”（第一卷，第232页）两家不幸的复仇人很晚才认识到，鲁布莱希特伯爵的小儿子彼得并不是被瓦尔万德家杀害的，而是自己在玩耍中溺水身亡的。但这已为时太晚。人们只能非常遗憾地关注由继承合同引起的悲剧事件：

“疏忽？一场疏忽？遗憾！遗憾！”

可怜的阿格娜丝，还有奥托卡尔！”

（第一卷，第232页）

猜疑导致了对事实的歪曲，而这为克莱斯特发出对语言置疑的信号进行了很好的铺垫。正如库尔特·霍霍夫（Curt Hohoff）总结得那样：“每个人都被束缚在对方的观点中，并且把这个观点看成是对的。新的倾向，即现代的意识分裂，通过对古典时期文学的不寻常的雄辩模式闪烁微光。”^①人们所有情感的迷乱导致人本身成了谜。

在悲剧《彭忒西勒亚》中，令人恐怖的悲剧结局可以追溯到疏忽上：

“这是一种疏忽，亲吻，撕咬，

它们押韵。”^②

在本剧最著名的韵脚中，女主人公混淆了“亲吻”与“撕咬”这两个词。她咬了并且撕碎了本该亲吻的阿喀琉斯。彭忒西勒亚出于误会而犯了疯狂之举。其非真正的讲话变成了真正的行动。她要对真实的语言进行控制，这个要求失败了。本剧没有把握地与语言进行的交往以失败告终。《彭忒西勒亚》在符号学的意义上显示出，难以把握的词汇与它应该标明的现实混淆起来。彭忒西勒亚的不稳定性使她难以琢磨。对于她来说，爱情和死亡处于辩证而紧张的关系中，直到她最终混淆了两个押韵的词的语言功能。“疏忽”说明，在话语和行为之间存在着难以调和的差异。她在死去的阿喀琉斯面前强调她非常独特的性格。大多数姑娘使用这个说法仅仅来表达对男友的热恋：“高兴得会把某人给吃了”；与之不同的是，彭忒西勒亚从字面上理解这个惯用语。她撕咬的行为却不是来自她的疯狂，而是来自语言的逻辑：

“正像有些姑娘会搂着男朋友的脖子

说这样的话：她如此地爱他，

以至于她会高兴得马上把他吃掉；

^① Ebenda., S. 34

^② Heinrich von Kleist, Penthesilea, In: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Walter Müller-Seidel und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, Bd. 2, Hrsg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, 1987, S. 254. 四卷本《克莱斯特全集与书信集》第二卷，第254页。笔者译。为简便起见，下文中被收录在第二卷的戏剧只标识第二卷和页码。

然后去检验这句话，傻丫头！

她已经饱到了令人恶心的程度。

现在，亲爱的，我可没有这样做。

你看：当我搂着你的脖子时，

我真得完全按照字面的意义去做，

我并非像表面上看起来那样如此疯狂。”

（第二卷，第 254、255 页）

“疏忽”在《赫尔曼战役》中给罗马人带来厄运。罗马人瓦鲁斯在托伊托贝格战役中失利，因为在赫尔曼的导演下，他混淆了两个地名，被迷惑住了。他难以理解他在光天化日之下会迷失方向：

“难道这是一种疏忽吗？人们把我带到普菲菲，

而不是伊菲孔，好吧，我想在继续行军之前

至少进行一下调查。”

（第二卷，第 522 页）

概括而言，描写“疏忽”成了克莱斯特一种独到的手法，他以此来展示他的语言批评和语言的力量。语言已经摆脱了反映真实这个强制要求，因此可以描述自由的想象。

在《彭忒西勒亚》的姊妹剧《海尔布隆的小凯蒂》中，语言画面也不再与事实相吻合。语言画面丧失现实性，这在修辞角度上表现在小凯蒂的养父台奥巴尔德·弗里德博恩使用的非现实句型“好像……一样”中，象征性地表现在昆尼袞特幻想的种种计谋和她对所谓伯爵画像的操纵中。她表面上让小凯蒂到熊熊大火中去找伯爵的画像，实际上却想要找到装有伯爵写的馈赠文件的盒子。昆尼袞特居心叵测，妄想给小凯蒂投毒，她想迷惑、操纵单纯而美丽的小凯蒂。在天使的帮助下，小凯蒂安然无恙地逃离了大火的威胁，躲过了昆尼袞特的投毒企图。昆尼袞特表达情感的语言已经不再是任何语言表达，而仅仅是肆无忌惮的操纵工具。单纯的维特尔伯爵起初毫无把握地在两个女人之间摇摆，举棋不定。他时而以耽于梦幻的心为衡量标准，时而以政治上的理性为标准。他在小凯蒂的梦中找到了自己的谜底。因此，他现在想在大庭广众下宣布，小凯蒂是国王的女儿，命中注定是他的妻子。在法庭上，他挫败了小凯蒂的养父对他的控告。最终，童话国王被迫回忆自己在一个夜晚的爱情历险，承认小凯蒂是他的非婚生女儿。被迷惑的或者欺骗人的戏剧人物的语言显露出话语与真实的割裂。为了抵制这个割裂，童话国王必须承认真实。

在《洪堡王子弗里德里希》中，王子想快速获得胜利。因此他无法耐心等待军事命令，而是以为他现在已经得到了“来自心灵的”命令（第二卷，第 582 页）。心灵的寂寞语言是联想式的，而且模糊不清。诗艺的语言理解针对多义性，而工具式的语言理

解依赖明确性。胜利证明,用比喻的方法来阐释语言构思是正确的。因此,王子真正的错误并不在于战争法庭所指控的,违背逐字逐句地遵守作战计划这个规定,而在于,他没有真正理解“获得胜利”这种语言的真正内涵,因此,也就无法了解和认识这个世界的矛盾。根据库尔特·霍霍夫的观点,“淤塞的、语法上被撕碎的语言、语言的跌跌撞撞和明确的表达形式”是克莱斯特“踉跄地展示”^①自己的手段。

在喜剧《破瓮记》中,克莱斯特继续着手研究语言危机问题。乡村法官亚当竭力隐瞒事实,这使他的语言独具特色。结果,他和其他人的谈话总是答非所问,各说各的,谈不拢。这使整个喜剧的对话充满了有意的误解、停顿和中断,显示了话语与真实之间本质上的分离。这样,故事就在符号和被符号标识的事物之间的分界线上分裂开来。语言设计了一个与现实相对的世界,亚当似乎不受约束地与这个世界游戏。亚当的谎言游戏仅仅是如下认知理论问题的滑稽的改版:“我们称之为真实的确实是真实,或者仅仅显得是真实。”(第四卷,第204、205页)在审判亚当罪行的法庭上,更多地是审核人们的说法,而不是断定事实,因为只有通过分析这些事实的语言传授,才能阐明这些事实。该戏剧显示了语言与真实之间根本不相称,即话语与事实的矛盾。夏娃长时间对事实真相缄口不语,最后,当她打破沉默时,语言行为才作为对语言置疑的事实过程而获胜。

戏剧《罗贝尔特·居伊斯卡,诺曼公爵》充分展示了语言的力量。最后,在掩盖与揭露事实之间,剧作家成功地揭示出,事实的假象不过是语言虚构。在语言和真实之间存在着矛盾。身患鼠疫的陆军元帅居伊斯卡否认自己患鼠疫,他想以此抵抗瘟疫。真实也会用语言这种方式来彻底反对掩饰鼠疫的语言。在这里,怀疑是一种求真的手段。居伊斯卡忍受了身体一阵虚弱的痛苦,这种虚弱惩罚了他的谎言,他强有力的讲话不过是装出来的。周围的士兵都恐惧地问他:“怎么了?你怎么了?居伊斯卡!你快说句话呀!”(第一卷,第254页)可是,居伊斯卡故做镇定,俨然什么事儿都没有发生一样。定音鼓无声的敲打揭示了被隐瞒的事实。这一幕展示出,克莱斯特杜撰了其所有戏剧中最鲜明形象的哑剧。居伊斯卡想通过敲打定音鼓来掩饰他染病的明显征兆。他自己在坦率的讲话中强调勇气的重要性:“我不喜欢胆怯的话。”(第一卷,第254页)在他感觉一阵虚弱之后,这番话为这个目的服务:在语言上驱走被他否认的鼠疫。最后,老人阿尔民作为士兵的代言人对居伊斯卡说:

“噢,你这位胜利女神的新郎,
你快挡住可怕的去路!
虽然如你所说,你还没有染病,
但是,你的臣民,作为你的重要支撑,

^① Curt Hohoff, Heinrich von Kleist, Hamburg 1958, S. 162

却已染病，再也无法做任何事情，
他们每天就像风暴中的枞树一样倒倾，
你忠实的臣民的头颅倒向尘埃。
他倒下，跌入坟墓。”

（第一卷，第 254 页）

老人用语言叙述了这种瘟疫如此巨大的破坏力，以至于居伊斯卡的意识再没有力量通过否定来抵制瘟疫。最后，语言的巨大力量突然转而导致居伊斯卡的妻子昏厥。这暗示了作家克莱斯特面临的一种疑难：他无法满足为自己的语言艺术提出的过高要求，没有成功地创作出老维兰德^①所说的独一无二的悲剧，“兼具埃斯库罗斯、索福克勒斯和莎士比亚英灵的”^②悲剧。

克莱斯特的戏剧常建立在对一种程式化的惯用语的导演上，在很大程度上都立足于语言的字面含义来导演戏剧。从字面上来理解语言可以显示，他的戏剧从人物有缺陷的或者匆忙的语言意识中发展而来。他的文章《关于演讲时思想的逐渐形成》（*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Brief eines Dichters an einen anderen*）也可以引导人们理解他的戏剧。只有从历史的深层角度来挖掘词汇的使用，才能看到其语言模式本质上的观点：语言不是一个有清晰的真实与之相适应的符号体系。倘若世界的模棱两可降低到这种程度：语言把握只存在表面上的明确性，那么，就只会从语言意识的角度去发现，这种简化会被重新真实地显现。克莱斯特并非从哲学概念的角度入手，而是通过文学作品的画面去追求真理。

第四节 摇身份认同危机问题

在喜剧《安菲特律翁》中，克莱斯特典范式地涉及了身份认同危机问题。与法国剧作家莫里哀一样，克莱斯特塑造了一个源自希腊神话的插曲：众神之父朱比特（宙斯）趁陆军元帅安菲特律翁不在与其妻同眠共枕，并且使她生下了半神半人赫刺克勒斯。虽然克莱斯特对该剧的创作受到莫里哀同名戏剧的启发，但是，他的创作有其新颖独到之处：莫里哀侧重描写宫廷社会的特征；而克莱斯特则主要侧重反映戏剧人物的身份认同危机问题。他更强调安菲特律翁的妻子阿尔克墨涅的心理冲突，并且赋予该戏剧许多现代特征。克莱斯特用对照的方式形成了两组人物的对应关系：朱比特神

^① Christoph Martin Wieland (1733 – 1813) 德国作家，其小说《阿伽同的故事》（*Die Geschichte des Agathon*）是德国第一部伟大的教育小说，他出版的杂志《德国通讯》（*Deutsche Merkur*）非常成功，使他成为当时德国比较殷实的文人。他的作品全集是德国洛可可文学最纯粹的代表。他曾任魏玛公爵夫人安娜·阿玛利亚 Anna Amalia 两个儿子的家庭教师，其中一个后来的奥古斯都公爵。他的儿子路德维希·维兰德是克莱斯特的朋友。

^② Zitiert nach Kindlers Neues Literatur Lexikon, Hrsg. von Walter Jens, Bd. 9, München 1998, S. 488

的随从迈尔库尔和安菲特律翁的侍者索希阿斯组成一对侍者；安菲特律翁与妻子阿尔克墨涅组成一对王侯夫妻，间或有主神朱比特假冒安菲特律翁出现。

命名问题，即个人的身份认同危机处于该剧的核心地位。在陆军元帅安菲特律翁外出打仗获胜之后，他打发侍者索希阿斯先行一步，向阿尔克墨涅报告，说她的丈夫即将凯旋归来。索希阿斯正巧遇到了随从迈尔库尔，为正在柔情蜜意的朱比特和阿尔克墨涅盯梢。迈尔库尔已经超自然地延长了他们的相爱之夜。迈尔库尔成了索希阿斯的双影人，他声称自己就是索希阿斯。他先用言语威胁，继而猛烈殴打他，以此相要挟，坚决要当索希阿斯的双影人。这使索希阿斯越发困惑不解。话语已不再是与它标识的事件相联系的符号。在本剧的第一幕中，话语马上就作为愉悦和教诲观众的戏被表演出来。他用暴力赶走索希阿斯用以自称“索希阿斯”的不言而喻性：

“你这个恬不知耻的人，谁给你这样的权利

使用索希阿斯这个名字？”

（第一卷，第 389 页）

当随从迈尔库尔讲述索希阿斯胆小如鼠地躲避战役，而且杜撰一份战地报道时，索希阿斯只好承认其对手主观臆想的身份。所有这些事件只有索希阿斯会知道：

“我明白了，老朋友，现在，你

是十足的索希阿斯，

拥有这世界上要成为索希阿斯所需要的每个要素。”

（第一卷，第 395 页）

索希阿斯在自己的身份问题方面也没有把握，他胆怯地判定自己的身份：

“既然我不是索希阿斯，那我又是谁呢？

因为，你总得承认，我肯定得是个什么吧。”

（第一卷，第 395 页）

相比之下，索希阿斯比他的主人安菲特律翁更能容忍其自我的双重性，因为在他看来，物质方面的需要比精神的自我认识问题更加重要。因此，他把殴打他的双影人迈尔库尔叫做“手持棍棒的我”。（第一卷，第 407 页）

在告别阿尔克墨涅时，朱比特问她，她把当他当做丈夫还是情人。她觉得这种区分非常不合适，也没有必要，因为她认为安菲特律翁集二者于一身。真正的安菲特律翁从战场上获胜回来时，妻子声称他刚跟她度过良宵，于是他怀疑妻子不忠。可是他无法理解，为什么妻子已经有了他打算送给她的饰物。阿尔特墨涅在丈夫愤然离开后也不能理解，饰物上的字母“A”（代表安菲特律翁，Amphitryon）为什么变成了“J”（代表朱比特，Jupiter）。阿尔克墨涅也无法理解朱比特为什么用这样强调的口吻表白爱情：“奥林匹亚倘若没有爱也会荒凉的。”“他想被爱，这不是他的狂妄之想。”（第一卷，第 431 页）她对这番话的反应明确说明，她只爱安菲特律翁。