



MENANDROU
KOMEDIAI

米南德喜剧

古希腊悲剧喜剧全集

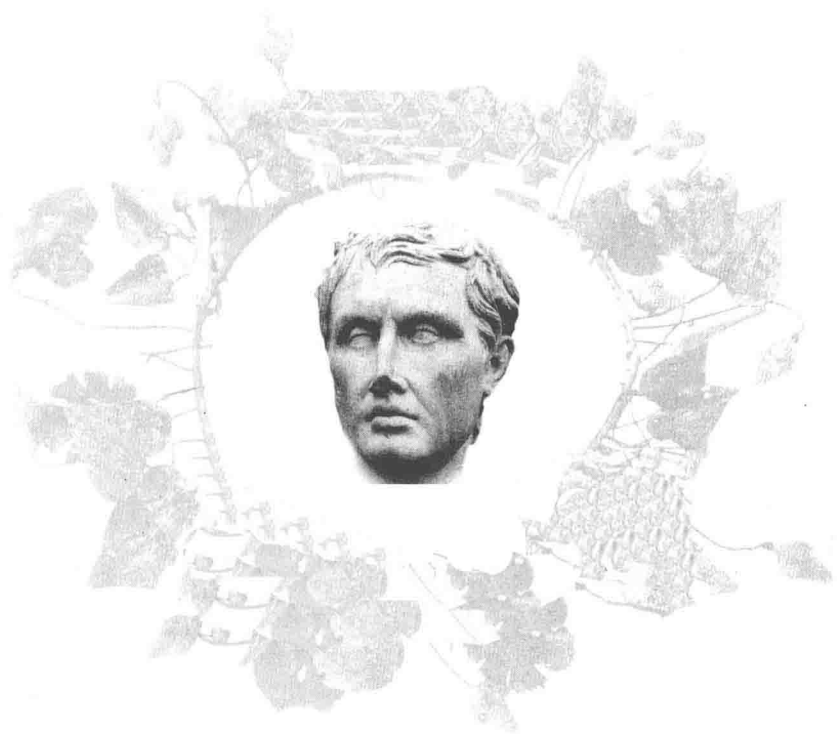
凤凰出版传媒集团 译林出版社



ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ ΚΩΜΩΙΔΙΑΙ

米南德喜剧

凤凰出版传媒集团 译林出版社



王焕生 译

图书在版编目(CIP)数据

古希腊悲剧喜剧全集(1—8)/ (古希腊) 埃斯库罗斯等著; 张竹明, 王焕生译. —南京: 译林出版社, 2007. 4

ISBN 978-7-5447-0010-8

I. 古... II. ①埃... ②张... ③王... III. 悲剧-剧本-作品集-古希腊 IV. I545.32

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 025192 号

- 书 名 古希腊悲剧喜剧全集(1—8)
作 者 [古希腊]埃斯库罗斯 等
译 者 张竹明 王焕生
责任编辑 施梓云 陆元昶
书籍设计 卢 浩
原文出版 The Loeb Classical Library, 1973
出版发行 凤凰出版传媒集团
译林出版社(南京湖南路 47 号 210009)
电子信箱 yilin@yilin.com
网 址 <http://www.yilin.com>
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
印 刷 南京爱德发展有限公司
开 本 718×1000 毫米 1/16
印 张 319.5
插 页 32
版 次 2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-0010-8
定 价 (精装本 1—8 卷)690.00 元
译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

译 序

王焕生

(一) 古希腊喜剧发展概况

古代文法家通常把古希腊喜剧的发展分为三个阶段,即旧喜剧、中期喜剧和新喜剧。这种划分的出发点主要是公元前5世纪至公元前4世纪希腊喜剧发展在不同时期表现出的差异。那些差异既表现在喜剧形式方面,也表现在喜剧内容方面。这三个时期的时间界限则是以当时社会生活中发生的重大事件和变化为前提的,从而在一定程度上具有相对性。旧喜剧时期自公元前487年喜剧第一次被正式纳入酒神大节的戏剧演出起,至公元前404年伯罗奔尼撒战争结束。自公元前404年至公元前322年雅典在反抗马其顿统治的战争中失败为中期喜剧时期。自公元前322年起,希腊喜剧进入新喜剧发展时期。公元前120年,雅典举行最后一次酒神大节,从而宣告了古希腊戏剧发展的结束。

众所周知,旧喜剧的主要代表是著名喜剧家阿里斯托芬(约公元前446—约前385)。阿里斯托芬的喜剧主要是社会政治抨击性的,这也是旧喜剧的共同特征。阿里斯托芬的喜剧对各种迫切的社会政治问题进行了广泛的议论和嘲讽,形式自由多样,语言尖刻辛辣。中期喜剧是过渡性的。这种过渡性在旧喜剧晚期已经开始表现出来。随着公元前416年雅典法律明令禁止喜剧进行个人嘲讽,喜剧便由原先以对迫切的社会政治问题进行议论为己任逐渐改变为以普通人的日常生活为主要对象,以探讨社会伦理问题为主。中期喜剧没有传下来任何完整的作品,只传下一些片段。从传世的片段看,中期喜剧在题材取向方面也有一个变化、发展过程。

总的说来,中期喜剧已经把描写日常生活作为自己的主题,不过在传世的
中期喜剧残篇中,我们仍可以看到剧中提到雅典民主派的一些首领和他
们的反对者,可以见到反马其顿派首领狄摩西尼、希佩里得斯等人的名
字。这表明,中期喜剧起初并没有完全排除社会政治题材,只是后来这种
倾向逐渐减弱。简而言之,中期喜剧以神话戏拟、悲剧戏拟和对日常生活
进行描写为主,并且逐渐形成了类型化的人物性格刻画和喜剧面具。新喜
剧在题材方面完全以普通人的日常生活为描写对象。新喜剧与旧喜剧在
形式方面最重要的区别是歌队作用的变化。在旧喜剧里,歌队起着非常重
要的作用。它或者是政治抨击的体现者,或者是剧作者的社会观点或美学
观点的表达者,因此是整个戏剧行动的积极参加者。不过在阿里斯托芬的
晚期喜剧《公民大会妇女》(公元前 392 或公元前 389)和《财神》(公元前
398)里,人们看到的已经只是标示“歌队表演”,而没有具体的唱词。这表
明,歌队在这里只是唱一些插入性的歌曲或者只是进行舞蹈表演。在新喜
剧中,歌队与剧本内容已经没有任何关系,只是作为一种喜剧形式的遗迹
而继续存在,它的四场舞蹈表演只对剧本起分幕作用。

新喜剧的代表作家是米南德。

(二) 米南德及其喜剧创作

米南德于公元前 342 年出生在雅典。他和著名哲学家伊壁鸠鲁是同
龄人,并且曾一起服兵役,还曾一起在吕克昂听过亚里士多德的继承人特
奥弗拉斯托斯讲学。米南德 21 岁时开始尝试写作剧本,公元前 321 年上
演了喜剧《愤怒》,创下米南德在戏剧比赛中获胜的记录,其中称喜剧《愤
怒》使米南德获奖。不过研究者一般认为,此说不一定可靠。比较可信的是
米南德第一次在勒奈亚节的戏剧演出中获胜是在公元前 316 年,次年又

在大酒神节上获胜。米南德与马其顿在雅典的总督得墨特里奥斯关系很密切,这一友谊几乎给米南德造成可怕的后果。得墨特里奥斯被赶走后,米南德曾经受控告,后来只是由于得墨特里奥斯的继任者的一个亲属的干预,才使米南德摆脱了刑事追究。大概正是在这之后,埃及国王托勒密曾经邀请米南德去当时已经成为东方巨大的希腊文化研究中心之一的亚历山大里亚,不过米南德谢绝了。公元前307年之后,米南德继续在雅典海港皮赖埃夫斯居住,过着安静的生活。米南德在世时与艺妓格吕克拉的关系在古代传为佳话,甚至传说格吕克拉曾经帮助他写作剧本。晚期希腊作家阿尔基弗隆(公元2世纪末~3世纪初)曾经虚拟他们的来往书信,其中充满柔情蜜意。古代史料未提到米南德的家庭和子女情况,可以视为是对上述传闻的某种佐证。公元前291年,米南德在海中游泳时溺水而死,时年52岁。

根据古代史料,米南德写过约105部或108部剧本,已知的剧本标题为105部或106部,其中有一些剧本是双标题,例如《古怪人或恨世者》等。米南德一生在戏剧比赛中共得过八次奖。

(三) 米南德的消失和重新被发现

米南德去世后,他的喜剧曾经继续流传。人们称引他的剧本,甚至把他置于荷马之后的位置。直到公元7世纪,无论是在东方的希腊化地区,还是在西方原先罗马帝国的西部地区,人们都还在阅读米南德的作品。尽管这时人们阅读的已经是他的剧选,不过仍是完整的原剧,但是后来他的剧本却逐渐佚失,并且被人遗忘了。在那之后,米南德得以继续流传的只是他的剧本的称引片段,并且主要见于道德论者和诠释家们的著作。当时曾经流传过一种米南德的称引集,标题为《米南德箴言录》。这部《箴言录》

从公元2世纪起就开始流传,后来还被翻译成其他文字,其中包含的主要是对公元前5世纪至公元前4世纪的古希腊戏剧家作品的称引,也包括少量的对其后的古希腊戏剧家作品的称引,对米南德的称引只占总量的百分之五左右,并且只是一些零散的诗行。

由于作品的佚失,直到20世纪,人们对米南德这位最闻名的新喜剧作家可以说基本不了解。人们根据流传下来的他的剧本一些古代抄本残段或古代作家对他作品编的一些零散称引片段,无法对米南德进行深入了解,很难就米南德的创作得出一个明确概念。众所周知,古罗马喜剧主要是根据希腊新喜剧作家的作品改编的。在古罗马喜剧家中,只有两位剧作家有完整的作品传世,这就是普劳图斯和泰伦提乌斯。一般认为,普劳图斯改编希腊剧本时,对希腊原剧的处理比较自由。相比之下,泰伦提乌斯改编希腊剧本时,对待希腊原剧的态度则比较严谨。由此人们认为,泰伦提乌斯的喜剧在整体上可能更接近于希腊原剧,其中特别是米南德的剧本。人们基本只能这样对米南德进行推测,而且这是一种无法直接进行佐证的推测。

19世纪末20世纪初,终于发现了米南德的一些喜剧具有相当规模的残篇,见于埃及的莎草纸抄本和帕加马的羊皮纸抄本,从而使米南德的真相开始再现于世。其中,1905年的发现具有特别重要的意义。当时法国学者古斯塔夫·勒费尔蒙在埃及内陆,距古城忒拜不远的小镇阿佛罗狄托波利斯,发掘一处拜占庭人的住屋时,发现了一处存放着希腊抄本的储藏室,存放着许多法律文献、证书、收据等。古斯塔夫·勒费尔蒙在其中找到一些属于公元5世纪的埃及莎草纸抄本残页,经过认真阅读,发现抄本残页上抄录的是米南德的剧本。勒费尔蒙经过仔细清理,于1907年发表了那些抄本,包括《公断》约三分之二文本,《萨摩斯女子》约三分之一文本,《割发》约二分之一文本,《赫罗斯》开始部分约一百行诗,此外还有一部至今仍然难以

确定标题的剧本的一个场面,总计得残诗一千五百行左右。

与原先人们所拥有的那些往往不知道剧名、不知道出场人物、不知道上下文情节的个别剧本残段或零散的称引片段相比,这对于米南德研究来说是一个非常惊人的发现。人们从此可以利用它们和以前在不同时期发现的《农夫》、《竖琴女》、《幻影》、《谄媚的人》等剧本的零星残篇一起,直接从原剧对米南德的喜剧创作进行研究。美中不足的是人们仍然未能掌握米南德任何一部完整的剧本,因此在研究中仍然不得不借助于罗马喜剧家们的作品,进行一些假设和推测。

对米南德的第二次重大发现是在 20 世纪 50 年代。1956 年,瑞士收藏家 M. 波德梅尔在亚历山大市场获得一卷莎草纸抄本,共 32 张,双面抄录着米南德的剧本。抄本属于公元 3 世纪末至 4 世纪初,相当残损。第 1—8 页和第 55—58 页残缺严重,最后 3 页的文字完全残佚。抄本左边沿用线缝着,以免散落。抄本包括米南德的三部剧本:《古怪人》全剧,《萨摩斯女子》的五分之四篇幅,《盾牌》的不足一半篇幅(包括前两幕和第三幕的开始)。除了上述两次对米南德抄本的重大发现外,在清理埃及木乃伊时还发现了《西库昂人》的残篇,在奥克西林库斯莎草纸抄本里还发现了《令人憎恶的人》的残篇,此外还有一些其他喜剧残篇。以上就是现今人们拥有的米南德喜剧的基本规模。

(四) 米南德的生活时代

米南德生活的时代是希腊社会生活非常不稳定的时代。北方的马其顿迅速崛起,并开始南进。公元前 338 年,希腊的反马其顿同盟在对抗马其顿的进犯中失败,希腊被置于马其顿的统治之下。此后,马其顿的亚历山大开始东征,经过十年征战,征服了西亚广大地区。由于各地区之间的

社会历史和经济发展存在巨大的差异，亚历山大建立的世界帝国是不稳固的。公元前323年亚历山大去世后，他原先的副将们之间立即开始了争权夺利的战争，他所建立的世界帝国迅速瓦解，分裂成为几个互相敌视的希腊化王国。公元前3世纪后期至公元前2世纪初期，即正好是米南德生活的时代，战争连绵不断，波及整个地中海东部广大地区。

雅典在公元前322年为争取从马其顿统治下独立的战争中失败，不得不接受马其顿的卫戍部队进城，建立起贵族寡头统治。自公元前317年起，得墨特里奥斯（法勒隆人）任马其顿驻希腊总督。得墨特里奥斯是位哲学家，属亚里士多德学派，与米南德关系友好。他在任十年期间，主要从富有阶层的利益出发，采取了一系列措施，力图缓和富人和穷人之间的政治和经济矛盾，避免激进民主政治和贵族寡头政治的极端，以建立比较稳定的统治。

公元前307年，得墨特里奥斯的统治被推翻，得墨特里奥斯本人逃往埃及。新的统治的建立并没有给社会带来稳定。雅典民主的复兴只是表面性的，无法与昔日主要以中小农业经济为基础的民主制度相比。这时许多农民破产了，成为城市游民。原先的义务兵役被雇佣军替代，高额的军费成了雅典人的沉重负担。雅典内部存在激进民主派和温和民主派之间的斗争。许多雅典人希望过平静的生活，放弃进攻性的对外政策，而激进民主派则仍然希望采取进攻性的内外政策，从而使雅典继续处于不断的内部纷争之中。

古代希腊堪称为戏剧之乡。在公元前4世纪，雅典虽然失去了对全希腊的政治霸权地位，但它仍然保持了自己固有的文化中心的优势，戏剧艺术仍然获得很大的发展。自公元前6世纪后期起的数个世纪里，戏剧演出成为古代希腊人社会生活的一个重要方面。在古代希腊，戏剧演出被视为一种重要的社会教育手段。戏剧创作的一个重要任务就在于解释人在城

邦生活范围内的行为准则。对于当时的人们来说,城邦集体世界和每个人的个人世界是统一的。在公元前5世纪伦理学作为哲学的一个方面开始形成之前,这种解释任务主要是由戏剧,特别是悲剧来承担的。公元前4世纪时,虽然这种作用转而由伦理哲学来承担,不过戏剧仍然承担着相当大的教育作用。

公元前5世纪后半期的伯罗奔尼撒战争对整个希腊社会造成了巨大的破坏,对人们的思想意识造成巨大的冲击。在宗教观念方面,它动摇了人们对神明的传统信仰,使人们对神明的公正性产生了疑问。在整个公元前4世纪,人们的思想意识中,传统的神越来越受到不可理解的、无法捉摸的力量——偶然性的排挤,从而促使了传统世界观的瓦解。人们仍然习惯地称颂传统的神,但是已不怎么相信神会真正公正地干预人类生活。得墨特里奥斯曾经在著作《论偶然性》中指出,亚历山大的胜利是偶然性拥有无限权力的证明,偶然性统治着人类。这也促使了道德观念和标准的变化。公元前5世纪的人们认为,一切与神明公正性标准相合的都是理智的,符合道德的。现在人们已不再相信这种公正性,而是努力寻找行为和评价行为的另外的道德基础。这样的基础就在于人们的习性本身。

根据新时期关于人的行为中的偶然性和人的习性之间的关系的理论,人的最大幸福不在于人的自然要求得到满足,而在于在人生面临各种偶然性变幻的情况下,顺利即幸福。高尚、明智之人是幸福之人。这样的人能够冷静地承受各种命运变幻,保持分寸,即适中。外在因素与人的道德性没有关系,人的道德性在于人自身。由此,人的习性成为哲学广泛注意和研究的对象,出现了对人的习性的各种细致划分。亚里士多德的门生特奥弗拉斯托斯便曾经专门写了著作《性格种种》。这种哲学理论在当时的新喜剧创作中得到鲜明的体现。以上就是米南德喜剧创作的社会背景和思想背景。

（五）米南德的喜剧艺术

米南德生活的时期是新喜剧繁荣的时期，在米南德之后，新喜剧很快衰落了。米南德的喜剧创作既继承了他之前的新喜剧传统，又表现出许多创新特色。

《古怪人》是米南德的早期剧本，演出于公元前316年。这是一部典型的性格喜剧。米南德的前辈作家曾经写过类似标题的剧本，例如弗律尼科斯（公元前5世纪）和阿纳克西得斯（公元前4世纪）分别写过《孤独者》，姆涅西马科斯（公元前4世纪）写过《古怪人》。上述这些作品都未能传下来。阿里斯托芬的《吕西斯特拉特》里提到有个厌世者提蒙（第808—820行），不过很难说是性格型的。相反，米南德的《古怪人》中的克涅蒙是一种性格型角色。特奥弗拉斯托斯的《性格种种》为我们提供了对各种喜剧性性格的描述。如果用特奥弗拉斯托斯的特征去看克涅蒙，那么克涅蒙的性格特征比特奥弗拉斯托斯描写的类似性格特征更宽，更复杂。

剧中主人公克涅蒙是一个内心忧郁、性情孤僻的老人。他认为世人都是些自私自利者，只为自己而生活，对他人不怀好意（第718—722行），使他对所有的人产生一种厌恶感，希望避开人世，能一个人孤独地生活，因此这部剧本又名《恨世者》。克涅蒙的性格特征有些是他本人直接表现的，有些则是通过剧中人物的叙述和对话介绍的。这些性格特征是多种性格因素的综合。他自视高尚，瞧不起他人；他行为粗野、暴戾；他爱惜钱财，吝啬、小气；他脾气固执，令人难以接受；他对他人心中多疑，侧眼相看，等等。在剧本最后，现实生活使克涅蒙意识到自己的性格和心理的古怪、不合群，看到别人的优点和善良，不过他仍难以改变自己养成的生活习惯，因此他认为其他人可以那样生活，他自己仍希望能像他想象的那样生活。

剧中对克涅蒙的孤僻心理和乖戾性格进行了嘲讽，并且以其他人物提倡互相帮助、过友好交往的社会生活为反衬。剧中对缓和贫富矛盾的主张也作了肯定。这些既体现了亚里士多德的“人是社会的动物”的伦理思想，与当时雅典掌政者得墨特里奥斯的政治主张也是相吻合的。克涅蒙也不得不承认，人们若是能那样生活，那将是一种理想的社会生活（第743—745行）。

从剧中对年轻人的爱情故事的着力描写来说，《古怪人》又是一部爱情喜剧，只是与通常的爱情喜剧不一样，剧中把整个爱情故事放在克涅蒙的古怪性格下展开。这部剧本在情节安排方面既继承了新喜剧的传统格式，同时又没有完全遵循传统，而是作了许多创新尝试。剧本描写青年索斯特拉托斯对一个贫穷女子的爱情，整个剧情围绕着这一主题展开，这是传统性的，然而剧本中又缺少许多传统的题材成分，或者差不多对所有的传统成分都进行了再思考。

在《古怪人》中，年轻人索斯特拉托斯对克涅蒙的女儿一见钟情。与传统的青年爱伴妓的情节套式不一样的是，索斯特拉托斯虽然出身于富有入家，生活优裕、清闲，但品行端庄，只是由于青春年华，使他陷入了爱情。索斯特拉托斯希望能有机会接近姑娘，他帮助姑娘提过水，但他从没有像传统的喜剧模式那样，行为轻浮，甚至欺骗姑娘。剧中姑娘的异父兄长戈尔吉阿斯和奴隶达奥斯正是从传统的喜剧模式出发，怀有这种担心（第218—229，234—258行）。剧中甚至描写，当索斯特拉托斯就站在姑娘身旁，欣赏着姑娘的美丽，激动得不禁做了一下爱的表示，但他又立即跑了出来，以免控制不住自己，伤害了姑娘（第685—689行）。索斯特拉托斯对克涅蒙的女儿丝毫没有不正当的想法，他惟一希望的是能见到姑娘的父亲，求得同意，让他合法地与姑娘结婚。

按照传统的题材模式，青年所爱的对象往往处于伴妓地位。为了赎出

女子，青年需要找到钱。这时他自己的父亲常常是进攻的对象，青年自己无能为力，机敏的奴隶或门客常常是他的帮手。如果事情顺利，他们可以把女子赎出来，不过结果常常发现，女子出乎意料地是自由人出身，因而可以成为合法妻子。在这种情况下，女子一般并未真正从事伴妓职业，或者这位年轻人是她的惟一交往。而《古怪人》中的爱情情节安排完全是另一个样子。青年不是出于一时的高兴，而是怀着真诚的感情，想合法结婚。他们的婚姻不是出于父亲的要求，也不是从财产考虑，而纯粹是以感情为出发点。这在当时雅典的婚姻实践中是少见的，是背逆传统的。在《古怪人》中，对年轻人爱情构成障碍的主要是克涅蒙的古怪性格，从而需要通过另一种途径，采取另一种手段去排除，去克服。代替通常的欺骗情节的是索斯特拉托斯去地里劳动，以求博得克涅蒙的喜欢（第361—380行）。索斯特拉托斯的努力虽然没有能对克涅蒙起什么作用，但是却感动了姑娘的兄长戈尔吉阿斯，使他看出对方不是纨绔子弟，而是一个严肃、可靠的人。

《古怪人》中对爱情主题的这种安排使得剧作家同时不得不对其他一些相关的传统情节进行另样的处理。例如在这部喜剧里没有弃婴情节，没有发现施暴者的情节，没有父亲与昔日失散的儿子或女儿相认的情节，也没有吝啬而好唠叨的父亲、吹牛的军人或是贪婪的伴妓这样的角色。相反，索斯特拉托斯的父亲、富人卡利皮得斯却很慷慨，理解年轻人的心理和要求。索斯特拉托斯娶克涅蒙的女儿不要嫁妆（第302—309行），而且还容易地说服了父亲，把自己的妹妹嫁给一个贫穷的青年。

这部剧本在结构方面还有一些与传统模式不一样的地方。剧中青年索斯特拉托斯也有助手，这就是门客凯瑞阿斯，不过他在剧中并没有真正起助手的作用。他是一个胆小鬼，对克涅蒙感到害怕，借口“明天再来”进行推托，趁机溜掉了，没有再出现。在这种情况下，索斯特拉托斯不得不求

助于同样是喜剧中的传统角色——机敏的奴隶——革塔斯。观众从习惯出发，自然会期待这位什么事情都能办成的革塔斯会成为剧情发展的推动力，然而又是枉然，作者根本就没有让人找到他。他后来上场了，却是在完成另一件逗乐观众的苦差事。

在整个事件过程中，戈尔吉阿斯倒成了索斯特拉托斯的有力助手。不过戈尔吉阿斯虽然也是帮助主人公得到他所爱的姑娘，但不是像通常奴隶所做的那样骗钱，而是以另一种“计谋”，让娇养惯了的富家子弟拿起锄头去刨地，以便接近克涅蒙，博取对方的好感，促成婚事。当这一安排引起人们的期待时，克涅蒙却没有带着女儿去地里干活，从而完全失算，白辛苦了一番。显然剧作者在这里作这一安排的目的主要在于提供喜剧效果之外的另一种效果——通过对索斯特拉托斯可笑的劳动场面的介绍，使人们看到索斯特拉托斯的善良、单纯、真诚，最终理应达到他追求的目的。

在当时的喜剧中，戏剧矛盾的解决往往借助情境突变。在《古怪人》中当人们把注意集中在奶妈西弥卡的行动时，克涅蒙突然掉进了井里，从而为戏剧冲突带来“解”的机会。戈尔吉阿斯不计前嫌，真诚搭救克涅蒙，令克涅蒙感动，感受到人们之间的真诚关心和爱，从而克服了自己的性格极端，把妻子和继子接到家里一起生活，同时同意把女儿嫁给患难相认的年轻人。

一般认为，《盾牌》也是米南德的早期作品。这部剧本在爱情情节安排方面与《古怪人》有许多类似之处。

米南德早期喜剧的情节结构充分表现了年轻剧作家的戏剧创作能力。他巧妙地构思戏剧“计谋”，激发观众紧张的期待心理，又多次使事件发生逆转，最后以突变解决全剧冲突。

通过上面的介绍可以看出，米南德在《古怪人》中既涉及到人的性格问题，也涉及到偶然性问题和仁爱精神，这些也是当时的哲学普遍关心的

问题。

与《古怪人》相比,喜剧《萨摩斯女子》则要模式化一些。

《萨摩斯女子》这一标题未见于古代史料,是后人添加的,主要来源是剧中女主人公赫律西斯来自萨摩斯岛(第22、36、265行等)。当时的喜剧经常以剧中主要人物的名字为标题。有研究者设想,这部剧本也许就是米南德的第一部剧本《愤怒》。剧中多处直接提到“愤怒”(第9、12、70、271等行),而且愤怒是剧情发展的重要推动力。这种情感先后在几个主要人物身上表现出来。首先是得墨阿斯,他怀疑自己的妻子不忠而陷入愤怒。接着是尼克拉托斯,他因为愤怒而几乎搅乱了整个婚礼。最后是青年摩斯赫昂,他由于父亲恼人的猜疑而愤怒。不过这只是一种分析和推测,无进一步的有力材料作佐证。

在《萨摩斯女子》里,情感冲突是臆造的,因为这种情感冲突不是由于参加者的恶意产生,剧中对“误会”安排非常出色。赫律西斯奶孩子(观众知道那是误会)使得墨阿斯认为那儿子不是他的(第130—132行),而偶然听到奶妈无意中说的话使他怀疑自己真是孩子的父亲,并对高尚的继子产生怀疑(第267—279行)。摩斯赫昂不知道父亲惩罚赫律西斯的真正原因,要求让赫律西斯回家去,并且称“许多年轻人都这样做”(第472—487行),更加深了对自己的误解。其实他指的是自己与普兰贡的关系。此外,关于摩斯赫昂让赫律西斯照顾他那非婚生的孩子,摩斯赫昂没有对得墨阿斯明确说明,而是进行模糊的辩解(第133—142行),帕尔墨农也没有说明缘由(第316—324行)。所有这些误会不像当时喜剧中常见的那样,是由于剧中人物外形完全相似而引起,而在于剧中人物的道德个性。

要是得墨阿斯把赫律西斯赶出门时说明自己愤怒的原因,那么赫律西斯便可能向他说明事情真相,但是心地高尚的得墨阿斯仍像先前那样,认为有必要对所有人掩盖自己发现的秘密(第350—356,369—375行),

保护墨斯赫昂的道德形象,从而使自己继续忍受心灵折磨。同样,要是忠实的赫律西斯认为得墨阿斯愤怒的原因在于自己把孩子留在家里,那她可以声称自己不是孩子的母亲,但是赫律西斯宁可受辱,也不想同孩子分开(第84行),从而保守了秘密,结果被赶出家门。最后,要是摩斯赫昂已经在等待与孩子的母亲结婚,这时能向父亲承认自己与普兰贡的关系,便可以扭转事态,但是这位年轻人忠实于“胆小的恋爱青年”的性格,不敢在尼克拉托斯面前公开自己的秘密,从而为老人产生可怕的猜疑提供理由。由于所有“误会”都是由于道德原因,因此冲突的解决便借助一个很简单然而又是非常有说服力、充满道德内涵的生活细节:尼克拉托斯偶然看见女儿在给婴儿喂奶,从而相信普兰贡的非婚生育(第540—541行)。这时,剧中人物便出来承担造成“误会”的道德责任。得墨阿斯承认自己对摩斯赫昂有错,要求年轻人看重多年来的互相关系以便能真正人性地对待发生的一切(第695—712行)。这在喜剧场面里同样是少见的。在对剧中情节做了所有这些不同于传统的安排之后,剧作家把剧本的结尾纳入传统的轨道,让全剧在欢乐的婚礼中结束。

米南德在喜剧中除了塑造了单纯的青年、纯洁的少女、富有道德观念的老人外,对军人形象的塑造也与通常不完全一样。

许多世纪以来,喜剧中的军人形象主要来源于古罗马喜剧作家普劳图斯的《吹牛的军人》。人们不知道普劳图斯这部喜剧的希腊原本,有人想从米南德的剧本中寻找原型,但未能成功。不管普劳图斯塑造的吹牛军人的形象原型来自何处,但是很清楚,普劳图斯在塑造这一形象时借用了新喜剧中的军人形象,同时结合意大利民间喜剧的手法,创造了一个非常夸张、非常漫画化的军人形象,集吹牛、好色、胆小于一身,反映了公元前3—前2世纪之交的罗马人对雇佣军的厌恶,给人以深刻的印象。然而我们可以看到,米南德在喜剧《割发》、《西库昂人》、《受憎恶的人》中也塑造

了军人形象,但却是另一种形象。

《割发》中有雇佣军军官波勒蒙,《受憎恶的人》中有雇佣军军官特拉索尼得斯,《西库昂人》中有雇佣军军官斯特拉托芬,上述这三个军人的共同特点是他们由于命运的引导,都希望与他们追求的女人真心相爱,而不是普劳图斯的《吹牛的军人》中皮尔戈波利尼克斯那种好色之徒。

波勒蒙养着一个孤女格吕克拉,如同侍妾。这种情况在公元前4世纪后期动荡的希腊社会是很常见的。当时战火连绵,许多人成为俘虏,其中包括妇女。《割发》中波勒蒙的处境与喜剧中常见的情境不一样。少女是自由人出身,但不知道自己的亲人,除了军人波勒蒙供养她,给她吃穿外,没有其他入保护她,然而她一直没有屈服于军人,这使波勒蒙很失望,不过他一直忍耐着。波勒蒙粗暴地惩罚格吕克拉,剃掉她的头发,是因为他以为格吕克拉不仅不愿迁就他,反而在追求他人,认为自己受了侮辱,从而气急败坏,忍无可忍。其实波勒蒙也很后悔自己的粗暴,仍然希望能与格吕克拉和好。像他这样一个“原本是高傲、威武的军人”,不允许妇女对他说个“不”字,现在却因格吕克拉而哭泣(第172—174行)。波勒蒙声称,没有格吕克拉他就无法生活(第978行),他后悔对格吕克拉粗暴(第980—981行),激动地请求格吕克拉的父亲帕特库斯为他说情,甚至声称要是事情不成,就准备吊死(第505—510行)。最后他实现了自己的愿望。帕特库斯只是要求他改掉那“兵士习性”,以免以后再干出什么类似的鲁莽事情(第1016—1017行)。

《受憎恶的人》中的军人养着一个被俘的成年女子,《西库昂人》中的军人养着一个被海盗抢劫的少女。这两部剧本的情节同样富有生活气息,非同寻常的是两个军人同样对自己的女奴表现出真诚的情感。他们并不按照战争规则和所有权对待自己的女奴,而是想真诚帮助她们。《受憎恶的人》中的军人特拉索尼得斯也是哭泣、哀求,请求得墨阿斯把克拉提娅