第二章　契訶夫作品中的莊園形象

安東．帕夫洛維奇．契訶夫（А. П. Чехов）1860 年 1 月 17 日誕生於俄國南方亞述海濱小鎮─塔干羅格城（Таганрог）。不同於其他貴族出身的作家，其祖父曾是農奴，1841 年以 3500 盧布贖回家人的自由，讓子孫脫離奴隸階級。契訶夫的父親經營一家雜貨店，後經商失敗，為了躲債，舉家遷居莫斯科，留下契訶夫一人半工半讀完成中學學業，當時的契訶夫年僅十六歲。中學畢業後，契訶夫獲獎學金進入莫斯科大學醫學院就讀，與家人重聚，並開始他的創作生涯。童年與青年時期的家庭生活環境，使契訶夫經歷經濟困頓、與家人分離、遠離故鄉的生活，渴望擁有屬於自己家園的願望始終存在於契訶夫的內心。

契訶夫 1891 年在寫給好友蘇沃陵（А. С. Суворин）的信中說：「……我多麼煩悶無聊啊！如果我是醫生，就需要病人和醫院；如果我是文學家，需要與人民為伍……[87]」契訶夫認為醫生與作家應走入人群，不是躲在象牙塔裡。他也向好友訴說當時的生活：「眼下這種在四堵牆中的生活沒有自然，沒有人，沒有祖國，沒有健康和胃口——這不是生活，而是一種……算了。[88]」從信件札記中可以發現，大自然、人民、國家及健康對契訶夫的重要性，缺少它們的生活不具任何意義。

1885 年起，契訶夫到過巴布基那（Бабкина），魯卡（Лука）、柏基莫瓦（Богимова）等莊園作客。這些地方在外觀或生活型態都保有傳統貴族莊園的特色：「巨大石造的房子、椴樹的林蔭道、河流、池塘。房間大到聽得見回音，客廳還有石柱、音樂合唱團專用的大廳。[89]」喜愛大自然的契訶夫透過生活經驗，漸漸認識傳統貴族莊園的環境，在愜意悠閒的莊園中，

[87] 契訶夫著，汝龍譯，《契訶夫論文學》，安徽：安徽文藝出版社，1997，頁 173。
[88] 同上。
[89] Щукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 228-229。

契訶夫從事喜歡的活動，例如釣魚、林中採磨菇、替人看病、至郊外野餐、編導家庭話劇等。長久以來，全家因經濟困頓，委身於莫斯科租賃的公寓，與鄉間生活的短暫接觸令契訶夫格外嚮往鄉村及大自然，也加深他想擁有屬於自己莊園的渴望。1891 年底，契訶夫如願買下緬里霍沃（Мелихово），次年舉家遷居至緬里霍沃莊園。直至 1898 年，因身患嚴重肺結核契訶夫才遷居雅爾達。

緬里霍沃對契訶夫一家人而言具有「家」的實質意義。從家鄉塔干羅格，到後來居住近十五年的莫斯科公寓，他們都沒能找到安定居所，直到買下緬里霍沃，才真正擁有一處屬於自己的地方。魯金娜（E. A. Лукина）在《契訶夫創作與日常生活中的緬里霍沃》中提到，雖然緬里霍沃莊園裡的勞動遠超乎契訶夫一家人可以負荷的程度，但他們沒有因此而退怯，改建緬里霍沃的沈重工作反而讓他們的感情更加貼近。[90]

1893 年契訶夫從緬里霍沃莊園寫信給蘇沃陵：「對詩人和小說家來說，城市生活並不能提供詩和藝術意義豐富材料。[91]」莊園生活讓契訶夫有感而發，強調文學創作者不能閉門造車。定居緬里霍沃莊園六年的歲月中，「契訶夫結識了俄羅斯及當地縣內的知識分子，沈重的勞動工作幫助他接近農民，更加了解農民的負擔及憂慮、希望及目標。[92]」無論精神或創作，緬里霍沃莊園的生活都對契訶夫產生影響。情感上，契訶夫在緬里霍沃得到心靈的歸屬；創作上，「緬里霍沃莊園本身，及所有圍繞契訶夫四周的一切，都賦予創作相當多的材料。[93]」

不論創作或理想的實現都使契訶夫在緬里霍沃莊園的生活倍具意

---

[90] 參考：Лукина Е. А. *Мелихово в творческой и повседневной жизни А. П. Чехова*. — М.: МГУС, 2000, С. 36.
[91] 契訶夫著，汝龍譯，《契訶夫論文學》，頁 200。
[92] Лукина Е. А. *Мелихово в творческой и повседневной жизни А. П. Чехова*. С. 36.
[93] 同上。

義。離開緬里霍沃莊園後的契訶夫，還曾在給高爾基的信中感嘆：「……挫折和失望中，時間很快地過去，人們卻沒有看見真正的生活，我過去的生活原是十分自由的，現在看來卻好像不再是我的過去，而是別人的了。[94]」這是為疾病所苦的契訶夫 1899 年 1 月 3 日在雅爾達所寫，感嘆過去的時光不再之餘，看得出契訶夫對於過去緬里霍沃莊園美好時光的懷念。

契訶夫在 1885 年起作客莊園的經驗中，結識許多貴族出身的文藝界人士，藉由他們的幫助，契訶夫更加認識莊園，並愈發對莊園主題的關注，將其反映在自己一系列的創作中。

第一節　契訶夫短篇小說中的莊園

每位作家面對同一文化現象時，往往因自身的獨特經驗及主觀感受而會在作品中出現不同的形象描寫。莊園是俄羅斯歷史上重要的文化現象之一，與貴族的關係密不可分。然而，作為一位從小非生長於莊園內的作家而言，契訶夫像一名旁觀者，站在莊園的籬牆外觀察十九世紀末漸漸衰亡的傳統貴族莊園。本節將以契訶夫與莊園相關的短篇小說為文本分析對象，除了論述晚期小說中出現的傳統貴族莊園特點外，也將分析早期幽默小品中出現的另一種莊園類型——鄉間別墅。

壹、傳統貴族莊園的特點

俄羅斯文化史中具舉足輕重地位的莊園不但是貴族生活的場所，也是十九世紀俄國文人常描述的對象。舉凡卡拉姆金、普希金、屠格涅夫、托爾斯泰、契訶夫等人都在作品中對莊園有所著墨。他們的風格各異，莊園在作品中的比重也不同。舒金認為，十九世紀俄國莊園文本的發展到屠格

[94] 契訶夫著，汝龍譯，《契訶夫論文學》，頁 236。

涅夫時期趨於成熟，也因為屠格涅夫的緣故，十九世紀俄國文學作品中的莊園形象，具有獨立自主的神話價值。[95]屠格涅夫在作品中表現對美好過去的眷戀，貴族出身的他對莊園的懷念之情，也讓莊園成為浪漫、高尚、純潔愛情的發生地。

契訶夫的作品也觸及貴族莊園主題，是否會出現與屠格涅夫一樣的傳統特點？本節第一部份將從莊園描寫、莊園作為戀愛發生地、莊園空間三方面分析短篇小說中的傳統貴族莊園的特點。

一、莊園描寫

莊園描寫包含外觀的描述與氣氛的營造兩部份。對非貴族出身的契訶夫而言，對莊園的認識已是後來的事。因此，傳統貴族莊園的描寫主要出現在契訶夫較晚期短篇小說中，例如：《黑衣僧》（Черный монах, 1894）、《阿莉阿德娜》（Ариадна, 1895）、《帶閣樓的房子》（Дом с мезонином, 1896）等等。學者魯金娜（Е. А. Лукина）也表示，與莊園相關的大自然與花園描寫都在契訶夫九〇年代以後才出現，她強調契訶夫在緬里霍沃莊園的生活經驗給予創作許多靈感。[96]換言之，契訶夫關於傳統貴族莊園的外觀描寫，大部份來自後來的莊園生活經驗。

首先說明這三篇小說的情節：《黑衣僧》描寫哲學碩士安德烈・柯甫陵（Андрей Коврин）從產生幻覺看見黑衣僧，到後來病死這段時間的生活。《阿莉阿德娜》以女子阿莉阿德娜為主軸，描寫她與多位男子的交往；《帶閣樓的房子》是畫家以第一人稱敘述自己和米修斯（Мисюсь）之間未果的愛情。

---

[95] 參考：Щукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 165.
[96] Лукина Е. А. *Мелихово в творческой и повседневной жизни А. П. Чехова*. С. 34.

就莊園外觀而言，在《黑衣僧》、《阿莉阿德娜》及《帶閣樓的房子》中不難發現契訶夫對貴族莊園的外在描寫：

> 彼索茨基家的房子很大，有圓柱、雕獅……古老的花園陰森嚴峻，是按英國式來佈置的……好看的薔薇、百合、茶花，五顏六色的鬱金香…林蔭路兩旁和到處盛開的花朵。[97]（《黑衣僧》VIII, 226-227）

> 一座古老的大花園、賞心悅目的花圃、養蜂場、菜園，下面是河流，岸邊是枝葉茂密的柳林……（《阿莉阿德娜》IX, 109）

> 兩行高高的、栽得很密的老雲杉，好比兩堵接連不斷的牆，夾出一條幽暗而美麗的林蔭道…… 一個大院子、一個寬闊的池塘；池塘邊上有一個浴棚、一片綠色的柳樹；池塘對岸有一個村子，村子上有一個高高的、窄小的鐘樓……從院子通到外面田野去的是一道白石頭門，那是一種舊式的、堅固的、雕著獅子的門（《帶閣樓的房子》IX, 174-175）

大宅院、圓柱、雕有獅子圖案的大門、古老的花園、河流、林蔭道、茂密的樹林、鐘樓等等經常出現，是典型的傳統貴族莊園描寫。這些描寫點出事件發生的場景，但次數不多，甚至只以幾行或幾句話帶過，而且它們彼此相似，並不細膩。如將文本的情節與這些外觀描述做比較，可以發現這些場景的存在並未對故事情節或人物形象產生作用，也未看到人物因周遭景象引起共鳴的內心獨白，因此，可以說，這些優美宜人的宅第花園景觀僅具背景功能的作用。

---

[97] 所引小說作品原本出自：А. П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т.* — М: «Наука», 1974-1982. Т. 8. С. 226. 冊、頁數將直接標於引文之後，不再另作批註。中文翻譯參考：契訶夫著，汝龍譯，《契訶夫小說全集》，上海：上海譯文，2000，並略作修改。

然而，在《小事》（Пустой случай, 1886）、《鄰居》（Соседи, 1892）兩篇小說中，則可見契訶夫透過莊園外觀與人物形象，表達莊園衰敗的没落氛圍。

以《小事》為例，在莊園的外觀上，出現視覺效果——正房顯得沈重、乏味……它笨拙地聳立在一片青翠之中，著實刺眼……（V, 305）、味覺——那似乎是一種早已逝去的東西的氣味，那種東西曾經存在過，後來消失了，然而它的靈魂卻留在房裡沒走。（305）及以覆蓋傢俱的白布套象徵死亡的手法——祖父留下來的古老傢俱，在幽暗的光線裡覆蓋著白套子，顯得陰森、古老，四周一點聲音也沒有，彷彿對它們的寧靜表示敬意。（306）除了透過感官渲染莊園的殘破，契訶夫也藉著落魄公爵的遭遇及莊園女主人的生活方式，襯托莊園的衰亡氣氛。

公爵遭遇兩大不幸。第一個不幸在於生活困頓——負債、抵押家產、散盡先人遺留的財富：父親留下的三四萬家財，他卻不知怎麼通通花光了……我跟他相識是在他已經負債累累、領略過第二次抵押的滋味、陷入泥沼無法自拔的時候。（299）第二個不幸是未婚。公爵曾經有過機會與富裕的莊園女主人結婚，但因不想欺騙對方感情而拒絕。生活的困境與感情不順為公爵的形象作出註解。至於莊園女主人的形象，則透過枯燥無味的生活方式表現：伴隨著她的只有房間的暗淡光線及腐壞傢俱的濃重氣味，禁錮在四面牆中的孤獨生活讓人變得多愁善感。（307）女主人的生活孤單寂寞，如同這座古老莊園毫無生氣。

契訶夫的《小事》結合莊園外觀與人物形象反映莊園的没落，營造出的莊園氣氛無法令人產生任何美好感受，如小說中擔任旁觀者角色的敘事者所說：我巴不得離開這個小小王國，躲開它這種富裕的苦悶和悲傷，我急忙離去，彷彿想擺脫一場荒唐的惡夢……（308）從腐蝕的傢俱散發出來

的氣味如此令人難受，莊園的存在對敘事者而言，像一場金錢、苦悶、悲傷、荒唐的惡夢，然而，惡夢總有醒的時候，莊園也將同惡夢甦醒而消逝。

在另一則故事《鄰居》中，作者以全知的敘事者身份，描寫彼得・米哈伊利其（Петр Михайлыч）為了說服與有婦之夫弗拉西奇（Власич）私奔的妹妹吉娜（Зина）回家，走訪弗拉西奇的莊園，在敗興而歸的途中，對世間事物感到絕望。透過情節，我們同時看到兩座莊園的描寫：一是女主角出走後的莊園：家裡、院子裡、花園裡，都靜悄悄的，彷彿這棟房子裡有人過世似的。(《鄰居》VIII, 54）死氣沈沈的氣氛與《小事》中被白布套覆蓋的古老傢俱代表的含意異曲同工。彼得想起那空蕩蕩的房子不再有吉娜的足跡，那架闔上的鋼琴不會再被打開，不再有人踏入吉娜的房間。遙想著過去莊園生活點滴的同時，對彼得而言，這些舊有的美好時光，都已悄然離去不復返……（《鄰居》, 68）；另一座是弗拉西奇的莊園，作者使用悲傷、可憐、荒蕪的詞彙：老樺樹和主人一樣顯得悲傷可憐……在柵欄坍塌的地方可以看見一座荒蕪的果園。（59）這裡過去曾是許多賓客往來，高談闊論，舉行聚會的地方，如今卻門可羅雀：在這間偌大而陰森的房間裡只有一架鋼琴，和一長排古老鑲著銅飾的椅子，這些椅子從來也沒有人坐過（66）；莊園破敗、生活困頓，收入一年不如一年，他的草原被豬踩壞，樹林裡的幼林地任憑農民的牲口踐踏，老樹每過一冬就少一些，菜園及果園裡盡是養蜂的木桶和生銹的水桶（63）契訶夫大篇幅描寫弗拉西奇莊園的殘破，透露它的陰暗面，形容弗拉西奇家的女僕人，與古老傢俱一樣麻木乏味（69），幽暗的前廳、一間曾活活打死人的屋子、多年來曾目睹許多慘事的老花園……彷彿冷眼看著莊園裡的所有變化。與《小事》一樣，透過對莊園殘破的描寫，結合彼得絕望與黑暗的惆悵心情，以及吉娜與弗拉西奇之間違背道德規範的戀情，營造出莊園沒有未來的哀傷氣氛。

莊園外觀上，契訶夫雖然藉由生活經驗的累積，透過典型的傳統莊園

特徵，讓讀者在文本中產生傳統貴族莊園的印象。然而，這樣的印象僅具背景功能，而且彼此相似，並未能與人物形象或情節產生呼應，塑造懷舊的詩意氣氛。反而在表現莊園「衰亡」的主題上，契訶夫結合人物心境、行為及事件，以寫實手法描述莊園的古老、殘破、荒蕪，營造衰落氛圍。

二、莊園與愛情

十九世紀俄國文學作品中，莊園始終與男女之間的愛情主題密切相關。屠格涅夫筆下的莊園，是純潔高尚之愛的發生地；在契訶夫作品中，莊園在人物情感中扮演的角色卻產生變化。這種轉變可以從人物愛情關係的發展及愛情本質兩方面探討。

在人物愛情關係的發展上，無論男女，總是因某種因素使雙方的情感未能繼續往前進展。以《薇拉琪卡》（Верочка, 1887）及《N 小姐的故事》（Рассказ госпожи NN, 1887）為例，契訶夫從女子角度為這兩篇小說命名，講述發生於莊園內的兩名女子的愛情故事。這兩部小說的男主角在感情關係中皆扮演被動角色。

《薇拉琪卡》女主角薇拉（Вера），受到長久以來貴族傳統文化的薰陶，閱讀過許多關於莊園愛情的小說，嚮往愛情，使她對來自大城市的阿格涅夫（Огнев）產生感情。《尤金．奧涅金》裡向男主角勇敢示愛的塔吉雅娜形象，透過阿格涅夫的回憶重現於文本中。阿格涅夫離開莊園前夕，薇拉大膽向他告白：薇拉以圍巾蒙上臉，頭垂得更低，傷心地哭起來……含著眼淚對他微笑地說：「我……我愛您！」（VI, 77）阿格涅夫形容自己當時的反應是沉默、困窘、緊張、接著便粗魯地拒絕。相較於薇拉的勇敢，阿格涅夫顯得膽怯許多。後來他返回莊園，當看見窗邊的薇拉時，卻仍無法決定是否回報她同等的情意而離開。從對該人物的描寫，可以看出作者

將阿格涅夫塑造成缺乏主見、猶豫不決的男子，與《N 小姐的故事》男主角彼得・謝爾蓋伊其（Петр Сергеич）情況相同。彼得曾在馬廄中向女主角告白，然而，他的話語中也間接透露自己對於這段感情的消極看法：我知道您不可能做我的妻子，不過我也不巴望什麼，不求什麼，只要您知道我愛著您就可以了。（VII, 451）根據女主角回憶，那次告白之後，戀情便彷彿終止了：……後來怎麼樣了呢？後來什麼也沒發生。（452）她為此感到失落。為何彼得與阿格涅夫一樣舉足不前？女主角猜測，自己高貴富裕的家世使身為小文官的彼得卻步。女主角對彼得既憐惜又生氣：我從他的眼裡看出他憐惜我，我也憐惜他，而且暗自氣惱這個膽怯的失意者，怪他沒有能為自己，為我建立美好的生活。（453）《薇拉琪卡》的阿格涅夫說出薇拉的勇敢，《N 小姐的故事》的女主角點出了彼得的懦弱。

這兩篇小說分別透過男、女兩種不同角色回憶往事。相較於男主角面對感情的膽怯，女主角顯得勇敢許多，因為她們清楚知道自己的心意。薇拉雖難過但不埋怨，選擇獨自承受痛苦；而 N 小姐雖氣惱彼得懦弱，卻也與薇拉一樣將想法放在心裡，未出口指責。儘管兩人已為愛情做好準備，但皆因男主角的猶豫不決，使她們與愛情擦肩而過，這是令人遺憾的愛情。

另一方面，若從愛情的本質探討，則無法在該類型莊園文本中找到屬於真愛的元素，甚至可以發現，文本人物抱持的態度已偏離社會的道德規範，愛情已不再高尚純潔。

《黑衣僧》的柯甫陵與塔妮亞（Танья）曾有過一段婚姻。分析他們從相識到結婚的過程，可以說，柯甫陵對塔妮亞的感情並非真正的愛，而是受幻覺影響所導致的結果。柯甫陵被自己的幻覺迷惑後，對塔妮亞告白，他的動力完全來自與黑衣僧對話後的高亢情緒。這一點可以從他見到塔妮亞時異常興奮的反應看出：

「我感到心滿意足，塔妮亞」，柯甫陵說，把手放在她的肩上。「我不止是滿意，還感到幸福呢！塔妮亞，親愛的塔妮亞，您是非常惹人喜愛的人，親愛的塔妮亞，我高興極了，高興極了！」……親愛的，好心腸的塔妮亞！我愛您，依戀您……我要帶您一塊走，塔妮亞，您肯跟我一塊走嗎？願意屬於我嗎？（VIII, 243-244）

這段引言中，作者除了讓柯甫陵以「我」敘述自己的感受外，更藉著不斷重覆的「狂喜」（восторг）與驚嘆號表現主角的興奮。他情緒激動，說出許多讚美塔妮亞的話，說她既惹人喜愛又心地善良。原本就對柯甫陵有好感的塔妮亞並未查覺柯甫陵的異樣，認為柯甫陵真心愛她而決定與他結為夫妻，殊不知柯甫陵對塔妮亞的感情並非真正的愛。婚後塔妮亞發現柯甫陵行為異常，要他接受精神治療，柯甫陵卻因無法忍受莊園生活而與塔妮亞離異。柯甫陵坦承這段婚姻是錯誤的決定，慶幸自己能順利與塔妮亞離婚，這也再次證明他們的結合並非真愛，因此禁不起考驗。當初對塔妮亞的告白只是柯甫陵一時衝動，並非深思熟慮的結果。

兩人關係從相識、結婚、離婚，到後來轉變成怨恨。塔妮亞來信責怪柯甫陵摧毀她的生活，使她失去父親、果園，柯甫陵則因自己的狂妄，自認是上帝屬意的天才，生病卻不想就醫，死於與母親一樣的疾病，這一段非真愛的結合不但沒有為莊園增添浪漫愛情因子，反而以悲劇收場。

除了非真愛的感情關係外，契訶夫在傳統莊園類型作品中也透過女子的形象，描寫不符合社會道德標準的男女關係。例如《阿莉阿德娜》（Ариадна, 1895）的阿莉阿德娜（Ариадна）及《恐懼》（Страх, 1892）的瑪麗雅・謝爾蓋耶芙娜（Мария Сергеевна）。阿莉阿德娜是名美麗女子，具迷倒男性的所有特點，她善於利用自己的美麗外表，從他人身上獲取利益；她愛慕虛榮，玩弄感情於股掌之中，夢想自己成為貴婦，主持沙龍，

夢想人人為她傾倒；她也學會如何駕馭男人，男主角沙馬辛（Шамахин）形容自己：由於我被她的魔力降伏，在她的魔力前變得十分渺小，這使她感受騎士比武勝利的快感。(《阿莉阿德娜》IX, 111）沙馬辛相當清楚她的性格：夢想爵位，夢想榮華富貴，卻又不願意放過我……這個女人最主要的基本品性就是驚人的不老實，不斷地玩花樣……她每天都要迷住男人、征服男人、弄得男人神魂顛倒才甘心。(112）沙馬辛曾給予阿莉阿德娜金錢支助，她暫時接受沙馬辛，一起在歐洲過著情人生活；時間一久，阿莉阿德娜漸漸對沙馬辛感到厭倦，偷偷與哥哥通信，表面上答應沙馬辛回俄國，實際上是要回雅爾達與之前曾心儀她的公爵幽會。

無論魯柏柯夫、沙馬辛、或過去曾迷戀她的公爵，只要阿莉阿德娜覺得有利用價值，她都不惜與他們親近。若將沙馬辛與阿莉阿德娜之間的關係和屠格涅夫《春潮》(Вешние воды, 1872）中薩寧（Санин）與波洛佐娃（Полозова）比較，則可以發現：薩寧同樣被波洛佐娃的美迷惑，甘心為她做任何事，當名愛情的奴隸。但這是薩寧與波洛佐娃之間的相處模式，這樣的關係單一且忠貞。但反觀阿莉阿德娜，她一開始就對感情的態度不堅貞，且不愛任何人，只注重外在的物質生活，誰可以給她更多的榮華富貴，誰就能成為她的伴侶。

除了阿莉阿德娜這類對感情無法專一的女子外，契訶夫也在傳統貴族莊園類型的愛情中描寫女子的外遇。例如《恐懼》中與丈夫之友外遇的瑪麗雅。雖然她的外貌姣好、舉止優雅，但其行為已經踰矩，違背社會道德。上述兩篇小說的女主角，不論阿莉阿德娜或瑪麗雅，她們缺乏堅貞的感情態度，非屬純潔高尚的愛情類型。

就愛情關係的發展而言，人物之間皆因男主角舉足不前而形成遺憾式的愛情；從愛情的本質來說，不是屬真正的愛情，就是歸類為非純潔高尚

的愛情。如本節前述，以屠格涅夫為代表的「莊園神話」，特點在於愛情中顯現的高貴情操。在屠格涅夫的作品中，莊園是美好戀愛的發生地：一段兩情相悅的純潔愛戀，即使沒有圓滿結局，愛情產生的瞬間依舊令人懷念。然而，契訶夫打破屠氏美好的莊園神話，雖然仍以莊園為小說背景，但男、女主角之間的感情，不論在發展過程中或其本質上，莊園都未能是真正美好戀愛的發生地。

三、莊園的空間

契訶夫的莊園生活經驗對創作造成的影響，可以在莊園文本的空間概念上看出端倪。契訶夫的莊園生活模式與傳統貴族不同，他並不依賴莊園的農作物維生，稿費是他的主要經濟來源；但是，契訶夫也親近附近的農民，下鄉到處行醫，打破過去莊園是封閉空間的刻板印象。契訶夫以自己的方式使緬里霍沃「**不僅是一座莊園，更是契訶夫式的莊園。**[98]」

論文第一章，論述莊園文本的發展曾提到，屠格涅夫作品中的莊園時間與空間都具封閉性，情節開始、高潮、結束，及人物活動場景的狹窄性都表現了此一特點。契訶夫的莊園文本中，情節與空間皆與屠格涅夫不同，他描述的是生活瑣事，缺乏高潮；人物活動的範圍也不再狹窄。

在契訶夫的小說中，雖然事件發生地點都被明確標示出來，其界線卻不如屠氏的作品清楚。舒金認為：「**傳統莊園密閉式的時空體在契訶夫筆下成為半密閉式……小說的主角們始終試圖越過花園的圍籬離開莊園，特別是當感官所及的界線變得模糊不清的深夜。**[99]」以《薇拉琪卡》、《恐懼》、《鄰居》的女主角為例，她們的共同點在於：心懷離開莊園的渴望。薇拉

[98] Щукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 231。
[99] Щукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 241.

曾對阿格涅夫說：我在這裡待不下去！這間房子、這座森林、這種空氣都讓我厭煩。我受不了一陳不變的安寧和沒有目標的生活……（VI, 78）;《恐懼》敘事者回憶瑪麗雅在與他偷情的夜晚，要求離開：在我的房間裡，她對我說她愛我已經很久，一年多了。她為她的愛對我起誓，她哭著要求我帶她一塊走（VIII, 137）;《鄰居》的吉娜在故事一開始便與有婦之夫弗拉西奇私奔，離開自家莊園與情人同居。

人物的行為使莊園的封閉性出現缺口，故事場景也不再被侷限於莊園的有限空間內,《阿莉阿德娜》的空間更超越莊園範圍之外：女主角與有婦之夫魯柏柯夫私奔至國外，沙馬辛為解決她的金錢問題，也多次至歐洲與她會面，兩人的足跡踏遍歐洲。

這些小說人物無論因為厭倦莊園內一陳不變的生活，或個人情感因素產生離開的念頭，他們對莊園的態度與《黑衣僧》的塔妮雅一樣：抱怨她在這所房子裡沈重，難以忍受的生活。（VIII, 240）居住者除了表現對莊園的排斥態度外，也間接透露一個重要訊息：莊園已喪失凝聚居住者向心力的作用，他們對莊園不再有濃厚歸屬感。

十九世紀後半葉，隨著俄羅斯莊園經濟瓦解，農奴制度解放，八〇至九〇年代，沒有農奴的貴族莊園已成普遍現象。貴族地主坐吃山空，將莊園抵押給銀行，無法償還利息或貸款時，只好拍賣莊園。傳統貴族莊園逐漸消失，它們失去原來面貌，被商人改建成渡假別墅，貴族莊園已從俄羅斯的歷史中退場。魯金娜認為，契訶夫定居緬里霍沃時，特別專注莊園沒落的主題，並在作品中全面性地體現其過程。[100]這也是契訶夫晚期作品以傳統貴族莊園類型為描寫主題的原因。

---

[100] 參考：Лукина Е. А. *Мелихово в творческой и повседневной жизни А. П. Чехова*. С. 25, 33.

對契訶夫來說，莊園是屠格涅夫的世界，在自己的作品中，契訶夫表現其没落。[101]契訶夫強調莊園古老、殘破及荒蕪的氣氛；在莊園與人物愛情之間的關係上，契訶夫打破莊園神話的概念，傳統貴族莊園不再是美好戀情的發生地；在莊園的空間方面，則以人物的行為表現不再封閉的空間。晚期短篇小說中反映的特點，一方面說明契訶夫筆下的傳統貴族莊園形象與過去以屠格涅夫為首的傳統有所差異；另一方面，也看到契訶夫在這類型的莊園形象中表現了十九世紀至二十世紀初俄國社會的重要轉變——貴族莊園走向没落之路。

貳、對莊園現象的觀察

契訶夫與其他貴族出身的作家不同，他從未接受貴族教育，缺少有關莊園的童年記憶。未曾親眼目睹農奴制度，眼前所及皆是莊園没落的景象。契訶夫在作品中除了描寫傳統貴族莊園特點，也從旁觀者的角度觀察莊園的衰亡、貴族的没落，及鄉間別墅的興起。

一、莊園命運

十九世紀後半葉，俄國莊園已經没落，契訶夫在小說中除了以「莊園面臨拍賣危機」的主題清楚揭示其未來命運外，也善用對比手法表達對此現象的態度，最具代表性的例子為《在朋友家》（У знакомых, X, 1898）與《旁人的災難》（Чужая беда, V, 1886）。

《在朋友家》律師波德果陵（Подгорин）受到昔日同窗好友塔吉雅娜（Татьяна）和瓦麗雅（Варя）邀請至家中作客。然而，她們主要目的是想請求波德果陵以律師身份解救將被拍賣的庫茲明基莊園（Кузминки）；《旁

[101] Зингерман Борис, *Театр Чехова и его мировое значение*. - М.: РИК Русанова, 2001, С.135.

人的災難》描寫柯瓦列夫（Ковалев）夫婦看到莊園拍賣的廣告，前來看屋的情形。除了莊園拍賣的情節，契訶夫更以寫實手法呈現莊園擁有者與外來者截然不同的心境，這樣的描寫未摻雜主觀的情感，更突顯契訶夫面對莊園沒落現象時的立場。

這兩則故事中的莊園擁有者面對莊園即將被拍賣，內心滿是不捨。然而，庫茲明基莊園的命運在小說一開始就已被清楚揭示：拍賣日在八月七日，已經到處刊登了廣告，買主也紛紛到來，在房間裡走來走去，東張西望……（《在朋友家》X, 143）無論塔吉雅娜如何再努力，都無法改變莊園將於 8 月 7 日拍賣的事實。她向外來者波德果陵陳述庫茲明基莊園對自己的重要性：讓我用所有神聖的東西及我孩子的幸福跟您發誓，沒有庫茲明基我活不下去！我在這裡出生，這是我的家！（143）然而，諷刺的是，面對這樣的危機，她們依舊過著歡愉的日子，舉行聚會、唱歌、跳舞，實際行為並不符合內心對於莊園即將易主的哀傷。人物內心狀態與外在行為的強烈對比，突顯末代貴族悲劇性的命運。

《旁人的災難》中的莊園則是庫茲明基即將步上的後塵。契訶夫在這則故事中同樣表現莊園女主人的哀傷：她既為這個老巢難過，也為孩子，為我難過……在僕人面前也覺得難為情……這個要拆那個要修，這些話像一把刀刺進她心口。(《旁人的災難》V, 234-235）莊園內階級分明，對落魄的貴族家庭而言，拍賣莊園不僅象徵「家」與「巢」不再專屬於他們，也表示其社會地位將隨莊園被拍賣而一落千丈。

就莊園外來者的角度而言，《在朋友家》的外來者是律師波德果陵，他被原住者認為是庫茲明基莊園的救星，但實際上，他面對莊園被拍賣的態度則是：不管是月夜的幽會也好、細長腰身的白色身影也罷、或是神秘的陰影、塔樓、甚至莊園，這些都已經過時了……（154）若從波德果陵對

莊園没落的態度來看，自然不會對契訶夫所安排的結局感到驚訝。波德果陵後來並未替朋友想出任何辦法，而是不帶任何悲傷的情緒離開莊園。契訶夫形容他的心冷冷的，未曾感到憂鬱。（155）波德果陵顯然沒有對這家人的遭遇有所同情，也不認為有任何辦法可以挽救庫茲明基莊園被拍賣的命運。

另一座在《旁人的災難》中出現的米哈爾洛夫莊園，隨著看屋者柯瓦列夫夫妻的腳步，我們看到莊園的古老與殘破：一棟具有古老而沉重的建築結構的磚砌房子，裝點著紋章和獅子，灰泥已經斑駁。屋頂很久沒有油漆了，窗戶的玻璃閃著彩虹，臺階的縫隙裡長出雜草。一切都顯得衰敗、荒蕪……（233）年久失修的殘破外觀已為莊園面臨拍賣的命運作出清楚註解。柯瓦列夫因即將買下夢寐以求的莊園而興高采烈，儼然以新主人的姿態自居，逕自與妻子討論將如何改建，與主人悲傷不捨的心情形成對比。

> 等我們買下莊園就在池塘裡造一個立在木樁上的涼亭，再架一道小橋通過去。這種涼亭我在阿夫隆托夫公爵家見過……它杵在那兒有點礙眼，我們要把它拆了，總之，這兒有許多東西要拆，相當多！（233-234）

面對米哈爾洛夫一家人的悲慘命運，柯瓦列夫以權威口吻侃侃談事業的合理經營法，批評他們是自作自受，對米哈爾洛夫完全不留餘地。

柯瓦列夫與波德果陵面對莊園原住者的淡漠，可從小說篇名《在朋友家》與《旁人的災難》看出端倪。學者尼可里娜（Н. А. Николина）指出：「標題為文本最重要的組成部份之一。這是作品中可以認識文本的第一個特徵。嗄里皮林（И. Р. Гальперин）也表示，標題（заглавие）——是經壓縮後未獲得解答的文本內容，它可以比喻為鎖緊的彈簧，在鬆開的過程

中發現自己的彈性。[102]」從波德果陵的角度而言，這則故事的名稱強調他到朋友家作客的情形，莊園拍賣與否對他來說不是重點，也與他無關；對柯瓦列夫夫婦而言，米哈爾洛夫一家人的悲慘命運的確是種災難，但是，篇名中的「чужая беда」已經為柯瓦列夫的態度作出最好說明——這個災難是別人的，不是自己的。

不論從局勢演變或小說篇名來看，契訶夫在《在朋友家》與《旁人的災難》中觸及莊園拍賣的主題，莊園原住者與外來者的心情形成強烈對比。面對莊園被拍賣的事件，契訶夫顯然將它視為歷史演化進程的必經之路，一個現象的消失如同它曾經存在那樣自然，不需要太多的哀傷。

二、貴族階層的沒落

關於莊園沒落，除了表現外觀的殘破，契訶夫在小說中將人物身份設定為有別於貴族階層的中產階級，體現原本被認為是社會精英份子的貴族階層已漸喪失領導地位。以《醋栗》(Крыжовник, 1898)與《新別墅》(Новая дача, 1899)為例，前者描寫小市民完成擁有屬於自己莊園的夢想；後者則是工程師庫切羅夫（Кучеров）應太太要求，蓋了有林蔭道、河流、花園、噴水池，並緊臨村莊、教堂等美景的莊園。就情節而言，似乎是單純購買莊園的故事，但也間接表示傳統貴族莊園沒落，面臨被拍賣、改建的命運，莊園擁有者的身份不再只限於貴族。

除了在作品中大量以中產階級為主要人物外，契訶夫也描寫貴族的形象。《小事》的落魄公爵聲稱，自己不但沒有接受過良好教育，也不曾工作過，自怨自嘆一切已經來不及。然而，他自我省思，推測也許是長久以來

[102] Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. —М., 1981, С. 133. 轉引自：*Николина Н. А. Филологический анализ текста. —М.: Академия, 2003*. С. 168.

的習慣使然，或根本未意識自己真正的處境：也許是習慣的緣故吧！……要不然，就是沒能理解自己真正的處境……這種處境多半是可怕的！（V, 305）他的話暴露貴族知識份子的無所作為，未能意識大環境的改變，因為長期安逸，沒有危機意識的習性，使他們沒有能力對經濟體制的變化作出適當反應。

《在朋友家》塔吉雅娜說：沒有庫茲明基我活不下去！我在這裡出生，這是我的家！（X, 143）都已於事無補。莊園早因主人的懶惰及自私而衰敗。那位被指望解救莊園的律師也感受貴族之家的詩意已經落伍而選擇離去。《旁人的災難》的米哈伊洛夫（Михайлов）一家也因相同因素——無法償還龐大的利息，將賣掉莊園：要付利息啊！……每年要 2100 盧布！（V,234）傳統的貴族莊園經濟逐漸被資本主義取代，擁有者的消極、怠惰、安於現狀都是莊園難逃滅亡命運的催化劑。

安於現狀的落魄公爵、不知如何因應社會體制轉變而有所作為的洛塞夫、哭喊自己要交付龐大利息卻無可奈何的米哈爾洛夫……都是契訶夫筆下失勢的貴族形象。莊園的沒落迫使貴族不再高居社會領導階層，取而代之的是懂得順應大環境轉變，進行投資的商人。

大多數莊園經拍賣後，成為商人賺錢收取租金的工具，這種現象以契訶夫的短篇小說《富農之家》（Кулачье гнездо, 1885）為最佳例子。「кулак」是富農，帶有貶義，從標題看，明顯與屠格涅夫的「貴族之家」形成強烈對比。「富農」與「貴族」是新舊時代的兩種社會階級。貴族之家是凝聚貴族的精神中心，而富農之家卻只是衰敗後莊園的軀殼:荒蕪、淒涼、歪斜的屋頂、青苔、潮濕和發霉的氣味、磚砌的圍牆、亭子、山洞如今只剩下殘跡，成為磚頭瓦礫、石灰和朽木了……（III, 436）如今它只是一座待價而沽的莊園，過去貴族的休閒活動，舉凡釣魚、划船、採磨菇及野果，甚至

過橋、打獵、洗澡等都成為商人收取費用的細目。

商人利用大自然賦予人類的財富進行斂財活動，破壞了莊園內的和諧，不但貴族之家的精神在《富農之家》中消失殆盡，它也隨著眾多莊園拍賣後改建的渡假別墅興起，從此一蹶不振。

三、鄉間別墅的興起

莊園易主後，取而代之的是提供都市人渡假的鄉間別墅。面對此一新興現象，契訶夫以它為背景，描寫居住者的生活型態、婚姻態度及男女關係。

首先，這類型莊園表現的是另一種與傳統貴族莊園截然不同的生活型態。一方面，莊園經濟已不存在，農奴解放後，也不再有主人、奴隸等階級之分，曾經自給自足的小型社會已然瓦解。過去在傳統貴族莊園的生活中，作客莊園一直是貴族、文藝人士之間的來往模式，莊園主人的好客程度也通常具有彰顯自己財力的意味。然而，當莊園經濟消失，莊園拍賣後改建而成的鄉間別墅開始出現，不同以往的傳統莊園，住在鄉間別墅裡的大多數為小家庭，而「作客」這個舉動反而成為主人的另一種負擔。契訶夫將這樣的現象描寫在《避暑客》(Дачники, 1885)與《客人》(Гость, 1885)中。前者描述新婚夫妻因舅舅一家八口突然造訪，破壞了美好興致感到不悅；後者描述住在別墅裡的律師只能以借錢的方式，才能打發無視於時間太晚還不願離開的鄰居。它們的篇幅相當簡短，以幽默滑稽的筆調寫成，透過這樣的主題,已將當時的生活型態與過去傳統貴族莊園生活作出區隔。

莊園原始的定義為：一處美好之地，人們可以透過和大自然的接觸讓身心獲得抒解，貴族也基於這樣的原因，在凱薩琳大帝獎勵下，大興土木

建造莊園。然而，在契訶夫描寫鄉間別墅的小說中，除了呈現過去和傳統貴族莊園不同的生活型態外，也強調別墅生活的沉重負擔。居住在鄉間別墅中的人經常無法讓身心得到解放。以《多餘的人》(Лишние люди, 1886)、《像這樣的，大有人在》(Один из многих, 1887）為例，它們都描述男主人為應付妻子的要求而有苦不能言，累得像馱獸。小說中對於此現象有貼切描述：一群別墅住客剛下火車，慢吞吞地從小火車站「希爾科夫」往別墅區方向走去，他們大多數是一家之主，每個人都採帶許多東西：小蒲包、公事包、女人的帽盒等，神情都相當疲憊，飢腸轆轆又心裡有氣。(《多餘的人》V, 198）這群別墅住客皆為堂堂的一家之主，然而，從他們疲憊的神態來看，每人心中似乎隱藏著許多不滿及痛苦，顯然到鄉間別墅對他們而言非屬愉快之事：求上帝憐憫我們吧！這根本不是生活，而是勞役，是地獄。(199）作者在文中使用「一群」，強調這種情況並非個案，而是普遍現象。兩個分別因客人與親戚借住房間而無法休息的丈夫到外面透氣並相遇，雖以欣賞大自然作為推託之辭，但彼此都知道真正原因為何，這樣的結局不禁讓人發出會心一笑。契訶夫的幽默諷喻手法，為當時覺得過日子是負擔的男主人心情及苦悶生活作了極佳詮釋。

妻子奴役丈夫的情節在《跳來跳去的女人》(Попрыгунья, 1892）中也曾出現。廸莫夫（Дымов）在城裡辛苦工作一整天後，坐很久的火車回到別墅看妻子，目的是想好好休息，家裡卻出現一群賓客，妻子也因為明天的衣服，要求廸莫夫再回城裡幫她送來。丈夫成了妻子的差使，對這樣的情況卻無力改善，只能默默承受。

從這些故事來觀察夫妻之間的關係，顯然丈夫對現有的生活不甚滿意，他們生活的苦悶壓力常常來自於妻子。一但離開別墅進入城裡，丈夫身上便背負著妻子交代的任務。在《像這樣的，大有人在》中便描寫與廸莫夫同樣類型的丈夫，每天馬不停蹄，除了到城裡上班，還得幫忙採買或

帶東西回別墅。整天下來累得只想回家休息的丈夫卻又被妻子拉去看表演、戲劇、跳舞，晚上好不容易可以睡覺，又被鄉下的蚊子吵醒。如此沈重的生活已經到達讓他喪失生存意志的地步，想跟朋友借槍自我了斷。當他向朋友抱怨後準備離開時，朋友也不知好歹地請他順便轉交東西給同樣住在鄉間別墅的友人。朋友舉動對男主角無疑又是致命一擊，表示友人其實未曾體會他的抱怨。如此情節加強作者的諷刺意味，也充份傳達人物對生活的無奈與煩悶。

由前述可見鄉村別墅住客的生活型態與婚姻息息相關。由於鄉間別墅的苦悶生活為一家之主帶來沈重負擔，而且壓力大部份來自妻子，因此，婚姻成為生活於鄉間別墅的單身男子最不想碰觸的一環。對未婚男子而言，結婚帶來的是壓力而非幸福，因此，他對婚姻表現得不嚴肅或不熱衷。

以《未婚夫和爸爸》（Жених и папенька, 1885）為例，父親家中有七個女兒，他急欲將女兒嫁出去，哪怕是一個也好。然而，男主角米爾金（Миркин）為了逃避婚姻，編了許多謊言，說自己是酒鬼、逃犯，要使這父親討厭他。這位父親急欲將女兒嫁掉，卻安撫他表示不會在意。米爾金眼見謊言無法勸退這位父親的念頭，便扯謊說自己是瘋子，這位父親仍舊不放棄，要求米爾金出示醫生證明，米爾金只好向醫生朋友求助，開瘋子證明。醫生朋友卻告訴他，等到哪一天米爾金真想結婚了，再來求他開瘋子證明書。因為從米爾金百般不願意結婚的情形來看，他算是正常人。醫生的舉動突顯當時男性普遍避婚姻唯恐不及的態度。

另一篇小說《摘自脾氣暴躁者的札記》（Из записок вспыльчивого человека, 1887)主角尼可拉・安德烈維奇（Николай Андрейвич）選擇住到鄉間別墅為論文努力，卻每天被附近的女孩們纏著不放。他始終分不清楚誰是誰，也常叫錯來找他且對他有好感的女孩，不知道誰是瑪申卡

（Машенька）、瓦琳卡（Варенька）或是娜金卡（Наденька）。對他而言，女孩子都長得很像，沒有差別，即使最後結了婚，尼可拉仍然不在乎嫁給他的人是誰，一副無所謂的樣子。

傳統貴族莊園中，愛情是人類崇高的情感，無論結局是否圓滿，本質仍然純潔高尚。婚姻則是男、女雙方情投意合的最後結局。但上述兩篇小說中，想結婚的男性才是精神有問題，婚姻成為他們急欲逃避的事物。

契訶夫一連串關於鄉間別墅類型的作品表現出：別墅莊園生活型態異於傳統貴族莊園，別墅住客深感生活苦悶，男主人無法負荷來自於妻子給予的精神壓力，單身男子對婚姻的逃避及消極態度。此外，別墅莊園中的男女關係也不如傳統概念中純潔無暇，女子不貞或外遇等行為在鄉間別墅生活中似已司空見慣。

以《理想主義者的回憶》（Из воспоминаний идеалиста, 1885）為例，這位理想主義者以第一人稱敘述關於自己在鄉間別墅渡假的一段回憶。在作品中，男主角渡假時的愜意心情，與離開前清算帳單時的驚訝形成強烈對比。他驚訝女房東將兩人發生的羅曼史也記在帳上的舉動。

> 一這兒寫著七十五盧布，卻沒標出名目，這是什麼費用呢？
> 一什麼叫「什麼費用」，就這個費用啊！……
> 我驚訝得連一句話也講不出來。（IV, 53）

這位理想主義者萬萬沒想到結果竟是如此，而且，他是經朋友介紹才找到這位女房東。言下之意，這位女房東從事送往迎來如妓女般的行為並非頭一遭。女性的肉體與《富農之家》各種休閒活動一樣，是賺錢的工具。

偷情、外遇、尋求感官刺激的主題散見於契訶夫 1885 至 1887 年間關於別墅的故事中。道德層面的價值觀也隨著資本主義盛行及莊園經濟崩盤而蕩然無存，契訶夫在該類型作品中表現人們對於男女之間情感態度的膚淺，不再深刻。在《在別墅裡》（На даче, 1886）的女主人為了可以專心打掃家裡，不受干擾，分別寄出匿名的愛慕信給弟弟與丈夫，讓他們兩人不約而同赴約。雙方都以謊言企圖趕走另一方，導致後來發生口角不歡而散。真相大白之後，兩人則顯得困窘，讀者替他們感到難為情之時，也驚訝契訶夫露骨揭露人性黑暗面，除了點出別墅生活的無聊，也足以見識男性不管是否已婚，同樣對邂逅充滿憧憬。

偷情的行為在鄉間別墅生活中似乎已成普遍現象，小說《不幸》（Несчастье, 1886）有夫之婦——索菲亞・彼德洛芙娜（Софья Петровна）在獨白中坦承自己是不道德的女人。她受到鄰居律師伊林（Ильин）愛慕，因自己被追求感到沾沾自喜：**被人愛著的女人常常感到自己所處的地位高於愛她的人，這種優越感使她沾沾自喜。**（V, 248）她對是否可背叛丈夫天人交戰，找到藉口後，為自己的猶豫感到可笑，想到那些賣淫的女子也曾經歷這樣的過程，最後還是去賣淫。於是她下了結論：**別墅裡放蕩的妻子多的是！**（258）從她的內心獨白不難猜出結局，她選擇了與伊林幽會。

契訶夫透過外遇主題呈現道德價值觀的轉變，與索菲亞一樣類型的女子形象，不止一次出現在鄉間別墅類型的小說。《不愉快的事》（Неприятная история, 1887）的已婚婦女－娜杰日達（Надежда）便曾在丈夫面前大方介紹情夫日爾科夫（Жирков）。和索菲亞相較，她並未經歷任何內心交戰的掙扎，面對背叛丈夫，她的表現從容不迫，神態自若。

「говорящее имя」為文學創作中所使用的手法之一，有時作家對人物進行命名時，會根據文本或描寫主題而作出安排。例如上述兩位女主角索

菲亞與娜杰日達，她們的名字在俄文中分別代表智慧與希望。的確，她們擁有美麗的外表，但內在價值卻無法與外表相襯，這也更加強化契訶夫在小說中的諷刺意味。[103]

鄉間別墅類型的故事描寫中，契訶夫鮮少用第一人稱「我」敘事，某種程度上，承襲我們之前提到的旁觀者立場。男女偷情主題雖然成為當時鄉間別墅習以為常的風氣，契訶夫心中仍有一把衡量道德標準的尺，對不道德的事也進行批判和抗議，《瓦洛嘉》（Володя, 1887）少年的自殺便是一例。契訶夫以一個情竇初開，猶如一張純潔白紙的十七歲羞澀青年為主角，少年內心渴望屠格涅夫式的浪漫愛情。瓦洛嘉卻對有夫之婦安娜・費德洛夫娜（Анна Федоровна）產生感情。作者除了在《瓦洛嘉》中安排與《不愉快的事》及《不幸》相同的不潔之愛外，也充份描寫瓦洛嘉的內心衝突。他意識到對安娜的感覺不像小說上描寫的那樣純潔富有詩意。**這個願望不像他在小說上讀到，而且每天晚上入睡後常幻想的那種純潔且富於詩意的愛情。它很奇怪，讓人無法理解，他為這種願望感到害臊，怕它是那種很不好，很不純潔的東西，連自己也不好意思對自己承認似的。**（《瓦洛嘉》，VI, 180）

瓦洛嘉對愛情的認識來自屠格涅夫貴族莊園系列的小說，它是純潔且富含詩意的。當他面臨自己對有夫之婦的感情時，內心掙扎萬分，認為這樣的感情與小說中獲得的認知並不相同，這種極致的強烈對比使瓦洛嘉難以負荷，選擇結束自己的生命。這何嘗不是作者對這種道德沈淪、混沌不堪的社會風氣的一種抗議？

契訶夫在早期幽默小品中以諷刺口吻描寫傳統貴族莊園衰亡後鄉間

[103] Говорящие имена – это такие имена собственные, которые дают экспрессивно - эмоциональную, ироническую или сатирическую характеристику лица.資料來源：Интернет-школа， http://www.internet-school.ru/Enc.ashx?item=8956

別墅的興起現象，舉凡生活的沈重負擔、道德價值觀的改變（包括對婚姻及男女感情的態度）都是他的作品中有關鄉間別墅的題材，透過這些描寫可以清楚看見契訶夫對當時鄉間別墅興起的觀察。

※※※

綜觀契訶夫短篇小說中的莊園形象，從類型看，契訶夫描寫的莊園不僅只是傳統貴族莊園，還包括莊園没落後出現的鄉間別墅。關於莊園的歷史演化進程，契訶夫作了完整的詮釋。

從契訶夫對莊園的態度看，筆者針對與傳統貴族莊園類型相關的文本分析得到的結論是：契訶夫透過莊園氣氛、莊園在人物愛情關係中扮演的角色及莊園空間三面向，描寫傳統貴族莊園的衰亡。此外，契訶夫也針對莊園命運、貴族階層没落、鄉間別墅興起等文化現象進行觀察。對貴族莊園没落及滅亡後的命運，契訶夫扮演旁觀者角色，視莊園的起落為歷史演化中的必經歷程。

第二節　戲劇作品中的莊園形象

契訶夫的戲劇，不論形式或內容，都對當時的表演產生重要影響。從歷史角度看，戲劇的創作時間適逢貴族體制走向尾聲及社會主義思想漸漸抬頭之際；從作家生活經歷看，它們是契訶夫較晚期的作品，相較於短篇小說的旁觀者角度，契訶夫對貴族莊園的文化現象有了更深刻的體會。

契訶夫認為，劇作家應在舞臺上呈現現實生活，所以觀眾看見他們在舞臺上走來走去、吃飯、談天氣、打牌……因為現實生活本是如此。[104]這種理念對當時劇本主要描寫古代生活故事，或以英雄人物為主角的傳統表演而言是一大突破。關於傳統的戲劇表演，莫斯科藝術劇院的創始人之一涅米羅維奇-丹欽科（В. И. Немирович-Данченко, 1858-1936）曾回憶：

> 我們所有的力量，一直都集中在反映十六世紀的俄國（沙皇費多爾），在反映十八世紀據有產業的地主們（仲裁者），在反映幾百年前的威尼斯城（威尼斯商人），和反映兩千年前的希臘（安提戈涅）……這一切都和我們相距得很遠，一點也沒有和我們自己的時代相同的地方。[105]

由於契訶夫舞臺藝術的創新，他的劇本雖取材於現實生活，看似瑣碎平常，卻在意義傳達上扮演重要角色。契訶夫三部劇作：《海鷗》（*Чайка,* 1896）、《萬尼亞舅舅》（*Дядя Ваня,* 1900）及《櫻桃園》（*Вишневый сад,* 1904）分別描寫三個莊園的生活，以索林（Сорин）、老教授謝列布里亞可夫（Серебрияков）以及拉涅夫斯卡亞（Раневская）莊園為中心發展情節。由於創作時間處於貴族體制走向尾聲及社會主義思想漸漸抬頭之際，因此，透過這三部劇作，我們不但可以認識貴族莊園的真實生活，更可以清楚看到莊園體制的沒落。關於這三部戲劇作品中的莊園形象，可透過莊園

---

[104] 契訶夫，汝龍譯，《契訶夫論文學》，安徽：安徽文藝出版社，1997，頁 346。
[105] 丹欽科，焦菊隱譯，《文藝．戲劇．生活》，臺北: 帕米爾，1992，頁 132。

氛圍及愛情描寫兩大原則進行分析。

壹、莊園衰亡首部曲——《海鷗》

《海鷗》是契訶夫對習以為常的純戲劇式結構的反動。一群現實生活中的人和生活瑣事被搬上舞臺，沒有中心事件及外在戲劇衝突。[106]它是一部四幕喜劇，卻像四段不同時間發生的生活片段。雖然沒有明顯的外在衝突，我們卻可透過契訶夫對劇中四個主要人物：特里普列夫（Треплев）、妮娜（Нина）、阿爾卡吉娜（Аркадина）、特里果林（Тригорин）及其他次要人物內心狀態的描寫，看出彼此之間的矛盾與衝突。劇作家始終將這些人物的情緒控制在一個臨界點上，未讓他們內心的矛盾與衝突真正藉由外在行為爆發出來。

大陸學者酉平平在論《海鷗》的雙重性時指出，愛情與藝術是《海鷗》的兩大主題。[107]劇中的衝突最先反映在莊園原住者—特里普列夫與外來者－阿爾卡吉娜、特里果林兩大人物系統對藝術的看法上。藝術方面，特里普列夫認為：「現代劇院－它是墨守成規，是偏見……劇院需要新形式，如果沒有它們，那麼最好不要存在。」[108]（515）他編導的戲劇裡，沒有使用任何人工佈景：「沒有任何佈景，視野往湖的方面打開，接著是一片草原，準時在八點半，當月高升空時開幕。」（514）由於強調戲劇不該只出現在三面牆壁的劇院裡，應與大自然結合，因此他以湖、草原為背景，並要求於八點半升幕，讓月亮準時出現。在他的藝術理念中，大自然無須任何裝

---

[106] 參考：劉明厚，〈契訶夫戲劇中的悲劇因素－論《海鷗》與演出〉，《雲南藝術學院學報》，昆明：雲南藝術學院，2005，04 期，頁 36。

[107] 酉平平，〈試論《海鷗》的雙重性－兼談契訶夫對現代戲劇的貢獻〉，《湘潭大學學報》，湖南湘潭：湘潭大學，2005，S2 期，頁 29。

[108] 本論文所引之戲劇作品原本出自：А. П. Чехов. *Избранные сочинения: рассказы и повести, пьесы, примечания*. – Самара: «Парус», 1997. 頁數將直接標於引文之後，不再另作批註。中文翻譯參考：契訶夫，陳兆麟譯，《契訶夫戲劇精選：海鷗；萬尼亞舅舅》，臺北：聯經出版社，2001 及契訶夫，陳兆麟譯，《契訶夫戲劇精選：三姐妹；櫻桃園》，臺北：聯經出版社，2004。

飾與人工雕琢，其本身就是最棒的舞臺。

懷抱滿腹理想的莊園原住者－特里普列夫主張，一切藝術應與大自然融合，戲劇應表現生活的真實面，反對墨守成規的劇院。特里普列夫的身體裡流著浪漫主義的熱血，甚至崇尚過去俄羅斯貴族傳統精神，而向特里果林要求決鬥。身為當時社會上有名氣的演員及作家，同時代表另一種藝術價值觀的莊園外來者－阿爾卡吉娜與特里果林則認為：受大眾歡迎的傳統表演方式，以及能取悅讀者的暢銷小說才是主流。特里果林對過去象徵貴族榮譽的決鬥不予以理會，母親也認為兒子的舉動不可取，與他發生言語衝突。原住者與外來者間的衝突沒有誰勝誰敗，契訶夫表現的是兩派人物系統之間的互不妥協。

藝術理念上，特里普列夫與母親阿爾卡吉娜互相衝突，前者主張戲劇應以新的形式表現，後者則推崇傳統劇院風格、觀眾的掌聲和讚美。特里普列夫認為母親是愛慕虛榮的女性，母親阿爾卡吉娜則認為，特里普列夫只注重舞台效果。她還曾以戲謔口吻批評兒子編導的戲劇，說多恩（Дорн）脫帽是在向魔鬼致意。

《海鷗》劇中，也因人物對藝術互持不同意見，而更加深彼此之間的矛盾。例如阿爾卡吉娜是特里普列夫的母親，對兒子仍懷有關愛之情，劇中不時出現擔心兒子的話語：「我的良心開始折磨我，我怎麼會讓我的可憐孩子受委屈呢！我感到不安！」（522）在另一處說：「我的心不平靜，誰來告訴我，我的兒子怎麼了，為什麼他如此煩悶嚴峻。他整天在湖邊徘徊，我幾乎看不到他的人。」（528）然而，兩人對藝術文化的不同主張永遠無法妥協。阿爾卡吉娜即使在兩年後，仍不曾讀過特里普列夫寫的東西，她的態度從開始到結束都不曾改變。他們一方面承襲同一血脈，有著不可分割的親情關係；另一方面，兩人從頭到尾卻不曾在藝術的看法上有過任何

交集。契訶夫雖然僅將他們兩人的衝突表現在語言不合上，但是，特里普列夫卻基於這樣對母親又愛又恨的矛盾心理，讓自己深陷在最緊繃的痛苦情緒裡。

另一個在索林莊園內與特里普列夫一樣懷抱理想的女孩－妮娜，一心想要當個有名的演員。她有自己的夢想，羨慕阿爾卡吉娜及特里果林的名氣。她不顧父親和繼母的反對，嘗試走出莊園這個場域，離開家到莫斯科發展。但是，這一路走來，過程艱辛不順遂。過了兩年，再度回到索林莊園的妮娜不禁感嘆：「在這樣的夜晚可以坐在家裡，有一個溫暖的角落的人是多麼的好……但願上帝幫助所有無家可歸的流浪者……」（558）是的，如今妮娜再也無法回到自己的地方，成了無家可歸的流浪者。她問特里普列夫：「我變了很多嗎？」特里普列夫回答她：「對……您瘦了，您的眼睛看起來更大了些。」（557）然而，這不止是外表的改變，最重要的是內心的轉折。

她與特里普列夫會面時，提到這兩年來的心酸：不顧父親和繼母的反對，離開家到莫斯科發展，與特里果林的地下戀情，曾有過孩子但卻不幸過世，演員事業也不理想。她嘗到人生的痛苦及不順利，在過程中她終於知道，人生中最重要的不是名氣，不是她夢想的飛黃騰達，而是學會忍耐，學會找尋自己的十字架並且相信它。當她想到自己的使命，就不再害怕生活。

和妮娜相較之下，特里普列夫即使成為稍有名氣的作家，依然不能獲得母親的肯定。母親不曾讀過兒子所寫的東西，特里果林也沒有拆開刊登特里普列夫文章的雜誌。他依然處於迷惘的狀態：「我不相信，也不知道我的使命在哪裡。」（559）妮娜和特里普列夫原本都是生活在莊園內的人，但是妮娜擁有足夠的勇氣突破現狀。即使走得跌跌撞撞，但經過時間的洗

煉，妮娜得到新的人生方向，於是再度告別特里普列夫，繼續為自己的人生方向奮鬥。而特里普列夫，這位典型的浪漫主義者，到頭來仍無法實現他的抱負，經過兩年時間，反而覺得自己更墨守成規，他已無力改變與突破現狀。索林：「一個聰明的年輕人，住在鄉下，窮鄉僻壤，沒有錢，沒有地位，沒有未來。沒有事情可做，為自己無所事事感到羞愧害怕……」(539)特里普列夫自始至終都生活在這個莊園場域，對於外來的刺激，無法像妮娜一樣有所突破。阿爾卡吉娜與特里果林偶爾到莊園作客的舉動，暗示著這個舊時代的莊園要面臨新時代的衝擊。困在這座莊園裡的特里普列夫慢慢地也被外來的衝擊所淹沒，無力反抗，他的自殺更讓莊園蒙上一層新舊世代交替下的悲哀。

索林的莊園毫無生氣的悲哀不僅表現在男主角的形象上，也出現在其他人物對生活的抱怨中。阿爾卡吉娜獨白：「還記得有笑聲、嘈雜聲、射擊遊戲、愛情、戀愛，在這六座莊園中最受崇拜的人物是多恩，他現在仍是迷人的，但那個時候簡直無法形容」(522)時代已經改變，過去莊園是歡樂浪漫的，如今景物依舊，卻人事已非。醫生多恩不再像當年一樣迷人，從他不斷重複著年輕、年輕的話語可以看出，人老了，年紀大了是多恩對人生感嘆。不論誰跟他抱怨，他只以年輕、年輕來回應。

瑪莎在戲劇一開始便說自己在為生活服喪，她覺得不幸福，不快樂。在第二幕中，又說：「我感覺自己已經活了許久，我拖曳著自己的生活像拖曳著無止盡的裙子……常常覺得沒有生活的樂趣。」(527)這種對生活沒有目標，充滿無奈的感慨也出現在莊園主人索林身上。索林年事已高，病痛纏身，感嘆這一生中從沒真正體驗過生活，既沒有娶妻，也沒有按心願成為作家，不甘心退休之後無路可去，只得苦命留在莊園。每一個人都對生活充滿無奈，劇終，特里普列夫的槍聲讓索林莊園內的氣氛透露濃厚的悲哀、毫無生氣的氛圍。

除了藉由人物的心理描寫表達哀傷與無奈，《海鷗》也透過大自然的景象傳遞哀傷的氣氛。第一幕，特里普列夫以湖、草原及月亮作為舞臺背景指導演出。妮娜不顧父親與繼母反對來到湖邊登臺演戲，因為她被這片湖水深深吸引，覺得自己像一隻海鷗。索林莊園的湖水是美麗的，它曾是樂園的一角，給予特里普列夫與妮娜希望及夢想。兩年之後，湖邊的景色產生變化。瑪莎在第四幕說：「**湖上起浪啦！好大的浪花。**」（547）透過湖上景色把劇中人物和大自然聯繫在一起。蔚藍的湖水、清冷的月光、破敗的舞臺，烘托出劇中人物的憂傷、孤獨與無奈。

《海鷗》另一個主題－愛情，則透過人物之間的單向線性關係表現：麥德維堅科→瑪莎→特里普列夫→妮娜→特里果林→阿爾卡吉娜。這些人物的愛情關係中，除了特里果林與阿爾卡吉娜之間因有相互利用的價值而自成一格外，每個人物都得不到心儀一方的回應。不但原住者心中的痛苦、矛盾與無奈情緒充斥整座莊園，突顯它的淒涼氛圍，就人物的愛情關係而言，莊園也不再是浪漫戀愛之地的象徵。

麥德維堅科與瑪莎之間無法心靈契合的原因，在於價值觀不同。麥德維堅科認為物質生活為首要條件，他不懂瑪莎為何明明物質生活不虞匱乏，卻要說出為生活戴孝的話。他認為瑪莎不喜歡他的原因在於自己貧窮：「**這是可以理解的。我沒有錢，又是大家庭……哪來意願嫁給一個自己都吃不飽的人？**」（513）。當然，麥德維堅科的想法與他以微薄薪水養活一大家庭有關，這是可以理解的。瑪莎認為，人生中有比酒足飯飽更重要的事，覺得窮人也可以過得幸福。麥德維堅科即使得不到岳父母的喜愛或認同也無怨無悔，這已足夠證明他對瑪莎的癡情。但是，兩人在生活認知與價值觀方面的差異，讓他們表面上雖然名為夫妻，心靈卻永遠無法獲得美滿的結合。

瑪莎與特里普列夫是兩個不同世界的人，特里普列夫的眼中只有妮娜，看不見癡心為他默默付出的瑪莎。瑪莎要求妮娜讀特里普列夫寫的東西給她聽，妮娜卻覺得他的東西很無趣。

瑪莎：「他心裡很不好受。拜託您讀些他的劇作。」

妮娜聳聳肩：「您想聽？這多無趣啊！」

瑪莎：「當他自己在讀些什麼的時候，他的目光熾熱，臉也開始發白。他的聲音既美妙又悲傷，舉止像一位詩人。」（528）

在瑪莎的心中，特里普列夫擁有詩人的高雅，將他視為偶像般崇拜著；對妮娜而言，特里普列夫寫的東西卻既沒有情節，也沒有趣味。瑪莎對特里普列夫的感情正像特里普列夫對妮娜一樣，但妮娜的心中只有特里果林，雖然特里果林無情拋棄了她，她的感情卻依然不變，甚至比過去更強烈。麥德維堅科之於瑪莎、瑪莎之於特里普列夫、特里普列夫之於妮娜、妮娜之於特里果林，他們抱持的愛情如此無怨無悔，不求回報，他們都被自己不愛的人深愛著。被愛是幸福的，無奈他們都看不到那個深愛自己的人。這座莊園裡的愛情充滿無奈與絕望。他們的愛沒有錯誤，只是彼此價值觀不同，讓這群人無法擁有幸福美滿的結局。

「外來者」阿爾卡吉娜與特里果林之間雖然名義上為情人，實際上卻不是真正的愛情。讓他們兩個人靠近的原因來自彼此依附關係的吸引。阿爾卡吉娜是愛慕虛榮的女演員，作風強勢；而特里果林雖為暢銷作家，卻沒有自己的意志。他們之間的關係可以從妮娜介入後的對話得以瞭解。

阿爾卡吉娜：「你需要鄉下姑娘的愛？噢！你太不瞭解自己了！」

特里果林：「……甜美奇妙的夢控制了我……放我走吧……」（543）

…

阿爾卡吉娜：「你瘋了嗎？」

特里果林：「就算是瘋了！」（544）

特里果林一時對妮娜迷戀，不斷地請求阿爾卡吉娜放他走。事實上，特里果林是缺乏意志的人，他最後還是屈服於阿爾卡吉娜：「我沒有自己的意志……我從未有過自己的意志，萎靡的，意志薄弱的，總是柔順的－難道這樣還會有女人喜歡我？帶我走，千萬別讓我離開妳一步……」（544）阿爾卡吉娜讓特里果林相信，只有和她在一起，才能顯現出自己的價值：「……你要知道，只有我才真正知道你的價值，只有我跟你說實話……」（544）這兩個人分別為名演員及暢銷作家，彼此都想藉對方的名氣突顯自己。他們之間除了這種各取所需的依附關係外，也由於阿爾卡吉娜的強勢個性和特里果林的薄弱意志，兩人的相處模式也漸漸出現變化。阿爾卡吉娜心中早已將特里果林視為己有：「……你是我的……這額頭是我的，眼睛也是我的，還有這美麗如絲般的頭髮也是我的……你全都是我的。」（544）當特里果林屈服時，阿爾卡吉娜暗自竊喜：「現在他是我的了。」（544）兩人從原本的互相利用演變成近乎主人與奴隸之間的附屬關係。然而，不管他們之間的相處模式如何，都與屠格涅夫筆下描寫的愛情不同。

在《海鷗》中，以特里普列夫為中心發展出來的莊園悲哀氣氛，以及人物之間的絕望愛情，與外來者阿爾卡吉娜與特里普列夫形成一種對比－莊園原住者的改變與外來者的不變。阿爾卡吉娜與特里果林的到來，讓原本平靜的莊園起了漣漪：特里普列夫自殺了，妮娜離開莊園，原本緊繫特里普列夫與妮娜夢想的湖水起了大浪。外來者悄悄地把莊園導向不歸路，

自己卻不論在藝術觀點或兩人的感情模式上，都從頭到尾沒有任何改變。管家沙姆拉耶夫兩年後再次見到阿爾卡吉娜時說:「我們所有人在大自然的影響下都變老了，而您，我尊敬的夫人，依然年輕。」(553）不但外表沒有改變，她對特里普列夫的觀點也沒有改變，甚至在兒子稍有名氣後也不曾讀過他的作品；特里果林依然只喜歡釣魚。他們兩人仍然是互相依附的情人關係。相反地，生活在這座莊園裡的人物卻都經歷變化，對未來失去希望：莊園主人索林病重，特里普列夫內心的矛盾與痛苦與日俱增，終於結束生命,瑪莎與麥德維堅科苟延殘喘地繼續不快樂的生活,妮娜出走……種種事件都在預告莊園未來的消亡命運。

貳、莊園衰亡二部曲——《萬尼亞舅舅》

《海鷗》裡悲哀無生氣的莊園氛圍，在《萬尼亞舅舅》劇中出現明顯變化。它被謝列布里亞科夫莊園裡的肢體衝突與更明顯的不滿情緒所取代，莊園中充滿人物之間對彼此的不滿與一觸即發的緊張氣氛。

該劇有與《海鷗》一樣的外來者－退休的教授謝列布里亞可夫與妻子伊蓮娜（Елена)，他們的到來擾亂莊園原本的生活作息。老奶媽瑪麗娜（Марина）抱怨:「他們不在的時候，我們總是一點鐘就能吃中飯，和別人家一樣，可是他們在的話，就得等到七點鐘了。」(564）教授像個脾氣古怪的任性小孩:「晚上教授讀書寫字，突然在午夜快兩點搖鈴……是什麼事呢？是老爺要喝茶！你得為他叫醒所有人，煮茶炊……」(564）因痛風把醫生阿斯特羅夫（Астров）請來，卻又不想讓他看病，搞得莊園的人雞飛狗跳。身為莊園旁觀者的醫生阿斯特羅夫對依蓮娜說:「您偕同夫婿來這兒，我們就把自個兒的事丟一旁，整個夏天都只耗在照顧您丈夫的痛風和您身上……無論你們夫婦走到什麼地方都引起破壞……」(602）醫生的話道出整座莊園的人對教授與妻子行為的看法。然而，最痛恨教授的莫過於

沃以尼茨基（Войницкий）。他對教授有許多不滿：

> ……我做牛做馬工作了十年，還清了所有的欠款……二十五年來我管理這座莊園……寄錢給你……現在我一貧如洗，是我活該……二十五年來我和母親……我們的思緒和感情都在你一個人身上，我們談論你和你的工作，以你為榮，唸起你名字的時候都充滿敬意……但是現在我可把你看清楚了！……你一點都不懂藝術！你那些我曾經喜歡的作品，不值一個銅子兒！你欺騙了我們！（594-595）

沃以尼茨基畢生花費在莊園的勞動工作中，目的是希望謝列布里亞可夫專心在城裡作研究，連母親瑪麗亞（Мария）也整夜替教授翻譯書、謄寫稿件。他們一直認為教授在學術界相當有貢獻，為他感到光榮，因此心甘情願努力工作。但是，當教授退休回到莊園之後，卻發現他不過只是一個默默無聞，對藝術毫無貢獻的人：「25 年來他一再重複別人有關現實主義、自然主義和其他謬論的思想；25 年來他所教的和寫的早已為有識之士所知曉，而沒知識的人一點也不感興趣，也就是說，25 年來他都是在說些無聊的空話。」（565）沃以尼茨基深覺自己受騙，而且代價是他一輩子的青春，其對教授的憤怒當然不言可喻。

《萬尼亞舅舅》中的愛情關係以另一位外來者－伊蓮娜—為中心，她的美讓沃以尼茨基與阿斯特羅夫為之傾倒。阿斯特羅夫形容伊蓮娜是「美麗的野獸」，她的慵懶與散漫具有傳染性和破壞性，讓他們兩人丟下手邊的工作，忘卻自己的使命。

在沃以尼茨基心中，伊蓮娜像天使：「她真是美！我一生從未見過比她更美的女人……她的雙眸……真是一個曼妙女子！」（654, 565）對他而

言，伊蓮娜完美、高貴及純潔，哪怕只是看著她，都讓他感到幸福：「妳是我的幸福、我的生命、我的青春！我知道，我和妳相愛的機會很小，幾乎等於零，但我沒什麼可求的，我只請妳准許我這樣看著妳，聆聽妳的聲音……」（571）因為伊蓮娜已經結婚，他不允許自己有一絲越矩行為使伊蓮娜的清白遭到污蔑，他清楚知道自己的愛將得不到回應。他曾撞見阿斯特羅夫對伊蓮娜的輕浮舉動，當時他手裡拿著玫瑰花束。阿斯特羅夫的輕浮行為與沃以尼茨基手中的玫瑰花產生強烈對比。對後者而言，伊蓮娜像玫瑰花般聖潔，他的愛也像君子般高尚。然而，這是一份無法得到回應的愛情。

醫生阿斯特羅夫與伊蓮娜之間也有情愫產生，即使他從不愛任何人：「我無所求，無所需，我不愛任何人……」（580）他喜歡美的事物，所以，伊蓮娜的美讓他心生一親芳澤的欲望。從他對伊蓮娜的評價是美麗的野獸來看，我們知道他只將伊蓮娜看作是可以輕薄的對象：漂亮卻無崇高的道德感。伊蓮娜雖然最後有點動心，但仍能控制自己，沒有濫用情感，最後恪守本份，隨著不愛的丈夫離開莊園。雖然阿斯特羅夫與伊蓮娜之間存在近似感情的成份，但這種感情帶有目的，因此不能稱得上是愛情。

教授與伊蓮娜的婚姻關係則是個錯誤。她原傾心於教授的學識及社會地位，但真正成為夫妻後，才發覺過去的想像及因距離產生的錯覺與實際情況有很大差異：「我被他的學問和名聲吸引。這份愛不是真實的，是虛假的，但是，我當時以為它是真的。」（583）她不愛丈夫，教授待她則像僕人一般，時而諷刺，時而命令，兩人的結合並非建立在愛情的基礎上。

就沃以尼茨基、阿斯特羅夫、教授、伊蓮娜三男一女的愛情關係來說，雖然他們都以伊蓮娜為中心打轉，但沒有人獲得真正的愛情。雖然伊蓮娜的美麗沒有過錯，但她和教授一樣，都為莊園裡的原住者帶來莫大影響。

教授在該劇主角的內心世界扮演關鍵性角色。退休前他是典範，退休後成為沃以尼茨基精神痛苦的來源。沃以尼茨基感受自己受騙與不甘心，且教授退休後並不喜歡莊園生活，一直想回城裡居住，他自私地提出將莊園賣掉之議。面對這個提議，沃以尼茨基的情緒終於潰堤：「這真是不可思議，不可思議！是我瘋了，還是……還是……」（594）他將一輩子奉獻給莊園，教授卻輕率地要將莊園賣掉。對教授自私、枉顧道義行為的憤怒，加上自身愛情不順利的雙重打擊，沃以尼茨基失去理智向教授開槍，發生《海鷗》所沒有的肢體衝突。

沃以尼茨基雖沒擊中教授，但這樣的衝突帶給劇中人物的感受既震憾又強烈。衝突後雖然一切回復平靜，教授帶著妻子離開，莊園未被拍賣，沃以尼茨基與索妮雅（Соня）恢復昔日生活繼續管理莊園，但是，在沃以尼茨基心中，以前的精神寄託已不存在。他還能像往常一樣辛勤又甘願地工作嗎？他與索妮雅未來的希望在哪裡？沃以尼茨基和索妮雅是維繫莊園生氣的關鍵人物，如今，他們的信念已被外來者擊垮，加上拍賣莊園的議題首度被提及，已為莊園將來的命運埋下伏筆。這座莊園和《海鷗》一樣遭遇外來者的刺激，唯一不同的是，衝突比《海鷗》更加強烈，愛情成份比《海鷗》更少，這座莊園的未來與櫻桃園的命運已更加接近。

參、莊園終曲——《櫻桃園》

《櫻桃園》的背景時值貴族莊園制度面臨被汰換危機的十九世紀末期。該劇雖也存在外來者－商人羅帕辛（Лопахин）與原住者之間的對立，但有別於前面兩部戲劇，他們是兩個沒有交集的人物系統。正因為沒有交集，所以該劇中並未發生任何衝突。此外，原住者也對莊園各懷抱不同態度，是三個平行的世代：活在過去時代的老僕人菲爾斯（Фирс），他與周圍的人沒有對話；拉涅夫斯卡雅（Раневская）與加耶夫（Гаев）是末代貴

族，面對社會制度變化卻無能為力；以及拉涅夫斯卡雅的女兒阿妮雅（Аня）、瓦里雅（Варя）、永遠的大學生特羅菲莫夫（Трофимов）組成的年輕世代。可以說，在《櫻桃園》的人物系統中，不論外來者、原住者，或是原住者本身之間都未有任何交集。經由衝突產生的氛圍固然不和諧，然而，筆者認為，《櫻桃園》中的人物關係雖看似平和，但這種沒有交集的人物系統所表現的莊園氛圍，卻比前兩部戲劇的衝突所產生的氛圍更加冷漠。

一、莊園原住者——三個世代

劇中的三個世代對莊園懷抱不同態度：菲爾斯－最年長的忠實僕人，他的思想始終停留在過去；末代貴族則哀傷莊園即將易主，實際上他們只會光說不練，無能為力地看著家園被拍賣；年輕一代對莊園的未來命運沒有太多感傷，他們對未來各有打算。這三代人物分別活在自己的世界裡，像三條永遠不可能交集的平行線。

（一）、舊時代的象徵－－忠僕菲爾斯

老僕人菲爾斯因為年紀老邁、耳聾，無法與其他人物有良好溝通，是個始終活在舊時代的孤單角色。他的服裝不是長上衣、白背心，就是燕尾服，象徵俄羅斯貴族生活遺風，即使在最後一幕也保持舊有的打扮：「一如往常，他身上套著燕尾服，腳下穿著鞋。」（718）菲爾斯不論外表打扮或內心世界都與莊園裡任何人沒有交集，這位時常回想往事的老僕人也因耳聾常自言自語。當羅帕辛提議出租櫻桃園時，菲爾斯想到過去醃漬櫻桃的秘方；太太從巴黎回來，讓他想到當初老爺也去過巴黎，還是坐馬車去的。他腦子裡全是過去的往事，活在過去的回憶裡，完全無法與現實生活連結。劇終時他孤零零地被遺忘了，與櫻桃園一起死去。

阿妮雅：「把菲爾斯送進醫院了嗎？」

雅沙：「早上交代下去。應該送走了。」

阿妮雅向葉彼霍多夫說：「請您去看一下，他們到底把菲爾斯送進了醫院沒有？」

雅沙惱怒地說：「早上我已經交代過了，這樣 10 遍、20 遍的問，有什麼用？」（711）

過了一會兒，瓦里雅再度詢問起菲爾斯的狀況：

瓦里雅：「把菲爾斯送進醫院了嗎？」

阿妮雅：「送去了。」

瓦里雅：「他們為什麼沒有把信帶給醫生呢？」

阿妮雅：「這就馬上送去……」（711-712）

每個人似乎都關心老僕人的去向，卻沒有人真正看到菲爾斯究竟上了醫院沒有，最後他被遺忘在上鎖的莊園裡。大陸學者談曉認為，菲爾斯的象徵意義在於：一方面是他的衰老及被遺忘，隨著櫻桃園一起死去；另一方面，菲爾斯的自言自語與莊園主人的本質相同：與現實生活脫節，是閉目塞聽的沒落者。[109]

落幕之際，菲爾斯走近門，做出轉動把手的動作，喃喃自語：「上鎖了。他們都走了……（坐在沙發上）他們把我忘了……沒關係……我在這兒坐一會……（一動也不動地躺著）……」（718）觀眾明白，接近他的是

[109] 談曉，〈費爾斯在櫻桃園裡－契訶夫戲劇中象徵的運用〉，《戲劇－中央戲劇學院學報》，北京：中央戲劇學院，1999，04 期，頁 49。

死亡。菲爾斯的命運是舊時代的最佳寫照，他（它）老了（過時了），年紀大使他無法再與外面的世界接軌，與無法抵擋新舊更迭的客觀歷史因素一樣，他（它）再也沒有時間，也沒有精力作任何抵抗或改變，只剩下等待，等時間一到，他（它）就會被社會淘汰。

（二）、末代貴族－－莊園主人

拉涅夫斯卡亞和加耶夫生活在「即將被告別的老朽生活方式」裡，對現實生活與社會改變渾然不知。情緒上，他們不斷訴說櫻桃園如此珍貴：「整個省城沒有什麼東西比我們的櫻桃園更有趣更美好的了。」（678）彷彿沒有櫻桃園就活不下去，他們也為櫻桃園流下不少淚，卻對羅帕辛的建議充耳不聞，認為「鄉間別墅和渡假的人－聽起來多麼俗氣啊！」（689）加耶夫不止一次說：「聽你在胡扯！」（677，678）他始終認為，拍賣莊園是件奇怪的事。身為毫無自覺的末代貴族，不肯面對現實，妄想遠親姑媽寄來一萬五千盧布拯救莊園，可悲的是，這筆錢連付銀行利息都不夠！他們改不掉貴族遺風，一個只會浪費金錢，盡情享樂，另一個只知打撞球。

拉涅夫斯卡雅對莊園的懷念僅限腦中的記憶。其實，經過五年的巴黎生活，她的潛意識裡，有股力量牽引著她再回巴黎。她第一次接到來自巴黎的電報時說：「與巴黎的一切結束了」（679）實際上，第三幕舉行舞會，並等待莊園拍賣消息之際，拉涅夫斯卡雅「拿出手巾，電報掉落地上」（701）由此可以看出，她一直放不下巴黎的情人和生活，所以還保留著從巴黎來的電報。地主皮希克也說，她的穿著打扮都是巴黎風格。

對櫻桃園即將被拍賣感到不捨，並對現實生活毫無應變能力的拉涅夫斯卡雅與加耶夫，拍賣會後心情反而輕鬆起來。加耶夫說：「櫻桃園沒賣出去前，我們都很煩惱、痛苦，可是等問題一確定，再也無可挽回了，大家

都心安了，又開始高興了起來……」(712）可見拉涅夫斯卡亞姐弟二人看重櫻桃園，並非因為他們將櫻桃園視為珍物，而是身為莊園主人在面對外來衝擊時不知如何應變，及無所適從罷了。如今莊園賣出，未來的路已經確定，心中的大石也跟著卸下。拉涅夫斯卡雅要去巴黎生活，加耶夫將成為銀行職員，顯然，對他們而言，櫻桃園並非難以割捨，相反地，只是一塊阻擋他們追尋自己人生道路的絆腳石，如今這石頭不論是以什麼方式被移走，他們都欣然接受了。

（三）、新世代

相較於老僕人與拉涅夫斯卡雅姐弟，年輕一輩的阿妮雅和永久的大學生特羅菲莫夫是生活在現實的人物。特羅菲莫夫認為，這座櫻桃園不過是歷史見證者，見證數百年來的農奴制度。他要阿妮雅想想，櫻桃園裡的每一棵樹、每一片葉子，每根樹幹後面，都有一個不幸的農奴靈魂昭示這座園子過去的主人－－您祖先的罪行，難道您聽不見……（696）所以，他說，為了開始新的生活，要先為過去贖罪。舊時代過去，固然充滿悲傷與不捨，但人終究應向前看。所以，莊園確定賣給羅帕辛之後，阿妮雅和特羅菲莫夫分別喊出：「永別了，舊生活」，「新生活萬歲！」（717）瓦里雅也決定了以後的去路。莊園拍賣前，她一直想進修道院：「若是能把妳嫁給一個有錢人，那個時候我就可以放心去荒涼地方的小修道院，然後去基輔……到莫斯科，走遍每個地方……那可是極大的快樂！」（674）拍賣後，瓦里雅未來的去處是：「我要在今天趕去拉古林家（Рагулины），可別趕不上火車才好……」（716）這個年輕世代裡的人物和莊園主人相比，他們對莊園的眷戀更少，而且更期待新生活的到來。

從這三個不同的世代，我們看到了什麼？沒有人真正關心莊園的命運，拍賣當天，家裡還舉行舞會，充斥各種零碎的動作——魔術表演、抱怨、

發表意見、吵架、討錢、笑聲……舊時代、末代貴族、新世代像三條平行線，只關心自己的事物，隨著時間的流逝，他們在這個莊園場域裡行走，彼此卻無交集。

二、莊園外來者

莊園的外來者－商人羅帕辛則是劇中唯一有時間概念並重視效率的人。和莊園的人相比，他屬於另一個世界。第一幕，羅帕辛開場第一句：「火車來了，謝天謝地，現在幾點？」（670）足見他意識時間的流逝。和其他人相較，羅帕辛的步調明顯快了許多：「我五點要趕到哈里科夫」（677），「我馬上就要離開，沒有時間講話……你們的櫻桃園將在八月二十二日拍賣……」（頁 77），「我們三個禮拜後見」（680）他的談話和莊園居住者間沒有任何交集。

加耶夫：「……我今年已經五十一歲了，真是奇怪……」

羅帕辛：「對啊！光陰如梭。」

加耶夫：「誰？」

羅帕辛：「我說，光陰如梭。」

加耶夫：「這裡有種廣霍香的味道。」（676）

羅帕辛回想過去在拉涅夫斯卡莊園的日子：

羅帕辛：「……我父親是您祖父和父親的奴隸，可是您，只有您幫了我那麼多忙，待我那麼好，讓我把什麼仇恨都忘了。我愛您就像愛自己的親人…… 甚至比愛自己的親人還要多。」（677）

拉涅夫斯卡雅：「我坐不住了，不能……我忍受不了這種喜悅……取笑我吧，我是一個傻子……我親愛的櫥櫃……我的小桌子……」（677）

加耶夫：「妳不在的時候，祿姆死了。」（677）

羅帕辛客觀地談到社會的轉變：「過去在鄉間只有地主和農民，現在還出現了渡假的人。所有的城市，連最小的城市都被鄉間別墅包圍了。」（678）因為對莊園主人尚有感恩之情，因此他想出砍掉櫻桃園改建別墅，避免莊園被拍賣。但是，他的提議並未被採納，與莊園主人之間的對話像一場鬧劇：

拉涅夫斯卡雅：「砍掉？親愛的，不好意思，您一點也不懂。整個省城沒什麼東西比我們的櫻桃園更有趣更美好的了。」（678）

羅帕辛：「櫻桃園只是好在它夠大。櫻桃兩年採收一次，能拿到哪，沒人會買。」（頁 678）

加耶夫：「在百科字典裡還提到過這座櫻桃園。」（678）

莊園拍賣日期迫在眉睫，羅帕辛意識情況緊急，時間急迫。他是該劇中唯一的外來者，卻比莊園原住者任何一個人都在乎櫻桃園的命運。

羅帕辛：「必須趕快決定，時間不等人的。這個問題很簡單，您是不是肯賣掉土地，拿來蓋別墅？回答一個字：是或否？只要一個字！」

拉涅夫斯卡雅：「是誰在這裡抽那些令人討厭的雪茄……」

加耶夫：「蓋了鐵路，就方便許多了。」（688）

沒有交集的對話讓羅帕辛拂袖離去，最後他成了拍賣日當天買下櫻桃園的人。這個結果對羅帕辛來說意義重大。他難掩興奮之情，哈哈大笑：「櫻桃園現在是我的了，我的！」（707）他買下了祖父和父親曾為農奴的莊園，那個連廚房都禁止進入的莊園，如今他成了這座莊園的主人。但是，契訶夫不想塑造一個在拍賣場上勝利者的張狂形象，因為，這將擴大羅帕辛與拉涅夫斯卡雅的衝突，反而叫人對拉涅夫斯卡雅產生憐憫，增加悲劇成份。契訶夫客觀描述莊園每個人都接受櫻桃園被羅帕辛買下的消息，各自打算著未來去路。前面提過，人物系統間沒有交集，形成的冷漠比衝突的氣氛更強烈。羅帕辛不論是莊園拍賣前或拍賣後，都表現與莊園原住者的世界沒有交集。

《櫻桃園》是一部告別過去、迎接新時代的戲劇。劇終時，象徵舊時代的菲爾斯與櫻桃園一起滅亡，遠處傳來伐木聲，像砍斷對社會進步造成大阻礙的歷史包袱。我們看到的是貴族莊園的真正滅亡，也意謂俄羅斯奉行兩百餘年的封建制度正式走入歷史。

※※※

就《海鷗》、《萬尼亞舅舅》與《櫻桃園》這三座莊園的氛圍來說，《海鷗》與《萬尼亞舅舅》人物之間都曾發生衝突，只是程度有別。前為人物內心的矛盾與衝突引發的言語不合，後以肢體衝突表現人物內心的憤怒情緒達極限後的結果；《櫻桃園》則與前二部戲劇不同：人物系統間沒有衝突，而是被沒有交集的平行線取代，這種沒有交集的人物系統表現出來的莊園氛圍反而比《海鷗》與《萬尼亞舅舅》更讓人感覺冷漠。

除了氛圍之外，屠格涅夫作品中象徵戀愛之地的莊園，也在契訶夫戲劇作品裡逐漸喪失作用。《海鷗》與《萬尼亞舅舅》人物的感情發展呈現的是「絕望的愛情」。他們有的得不到心愛一方的回應，有的愛情帶有其他目的。象徵揮別過去，迎接新時代來臨的《櫻桃園》，則明顯缺少與愛情相關的情節。換言之，契訶夫此三部劇作中，愛情成份的呈現愈來愈淡。

不論莊園氛圍或愛情，都表現兩種人物系統的對比－「外來者－原住者」。外來者代表新社會階級的興起，及另一種價值觀。例如：《海鷗》中的阿爾卡吉娜為演員，特里果林為迎合大眾口味的暢銷作家；《萬尼亞舅舅》中的莊園主人為教授；《櫻桃園》中的羅帕辛為商人。而莊園原住者在三部劇作中皆為弱勢的一方，他們被動地留在莊園，接受不可知的命運。

外來者不但代表新興階級的地位，他們對莊園的命運也扮演愈益重要的角色。《海鷗》中的阿爾卡吉娜與特里果林和特里普列夫不合，使戲劇以自殺的槍聲了結，預告莊園沒有希望的未來；《萬尼亞舅舅》的教授與妻子擾亂了莊園原本的生活秩序，拍賣莊園的提議出現於人物對話中，使衝突白熱化，外來者的離開也帶走沃以尼茨基及索妮雅對莊園的熱情與希望；《櫻桃園》的羅帕辛雖只是個好心建議拉涅夫斯卡亞砍伐櫻桃樹，出租莊園的商人，與其他莊園原住者相較，他卻也是唯一關心櫻桃園命運的外來者。莊園主人遲遲無法行動，使他成為櫻桃園的買者。《海鷗》與《萬尼亞舅舅》透過莊園氛圍及愛情描寫有層次地為莊園命運埋下伏筆，劇作家最後不再使用暗喻或間接表現方式，在《櫻桃園》中讓莊園的消失清晰呈現於人們面前。

莊園代表俄羅斯封建制度下的農奴經濟，外來者是新時代帶來的衝擊，一再敲打這個被隔離的莊園的防護罩，而且一次比一次激烈。契訶夫在最後一部劇作－《櫻桃園》中讓這衝擊破門而入。伐樹的斧頭聲代表莊

園真正消失，莊園經濟正式走入歷史，迎面而來的是另一截然不同的時代。

歷史意義上，《海鷗》、《萬尼亞舅舅》及《櫻桃園》外來者對莊園命運造成的影響，像新時代對舊時代的衝擊，讓莊園制度從衰亡到真正消失。就文學的角度而言，如上述所提，這三部戲劇作品不論在莊園氛圍的不和諧，或莊園不再為戀愛之地的概念上都依序增強。根據學者舒金的看法，屠格涅夫作品中的莊園因其美好、浪漫的形象可稱是貴族莊園神話，那麼契訶夫的《海鷗》、《萬尼亞舅舅》、《櫻桃園》就像莊園命運的三部曲，依序揭示莊園神話形象幻滅的過程與結束。

第三節　小結

莊園是俄羅斯歷史上不可忽視的文化現象。對世襲貴族而言，它具有不可取代的精神意義。面對莊園的没落，貴族出身的作家常在作品中反映莊園的美好記憶，表現莊園的詩意與溫暖，莊園是浪漫的戀愛地。平民出身的契訶夫面對同一種文化現象，則反映異於傳統的莊園特點，除了透露莊園已逝的訊息，也清楚表達對此文化現象的態度。

契訶夫的短篇小說與戲劇有關莊園主題的觀念，可歸納如下：

一、契訶夫的莊園經驗形成他對莊園主題的關注。他的莊園類型多元化，其創作順序與莊園的實際演化進程相反，早期作品以鄉間別墅為主，傳統貴族莊園則出現在晚期作品中。

二、契訶夫強調傳統貴族莊園的衰亡；愛情無美好結局，莊園的空間不再具封閉性，莊園對貴族不再具有凝聚力。

三、莊園是俄國重要的歷史文化現象，它的衰亡與它曾存在於歷史一樣自然。契訶夫從旁觀者角度觀察莊園現象，包括：莊園命運、貴族階層没落、鄉間別墅興起。透過各種生活題材，例如：生活方式、婚姻、男女關係，反映與傳統莊園不同的形象。

四、戲劇是契訶夫十九世紀末至二十世紀初的重要作品，透過《海鷗》、《萬尼亞舅舅》、《櫻桃園》揭示貴族莊園没落的過程與滅亡。就歷史意義而言，《海鷗》、《萬尼亞舅舅》、《櫻桃園》的外來者對莊園命運的影響，如新時代對舊時代的衝擊，使莊園制度走向衰亡與消失。從文學的角度看，這三部戲劇在莊園氛圍不和諧，莊園不再是戀愛之地的概念都依序增強，像循序漸進的三部曲，為貴族莊園命運作出結論：莊

園是俄羅斯歷史演進過程中的重要角色，當它成為時代前進的絆腳石時，則終將面臨被淘汰的命運。契訶夫對莊園命運的殞落不感悲傷，他以樂觀的態度面向未來。