

莊園神話的幻滅—以契訶夫戲劇作品為例*

黃怡瑛**

摘要

莊園 (Усадьба) 為俄國歷史演進過程中的重要文化現象之一。它不但是當時文化、藝術及經濟中心，其擁有者—貴族階層—更是彼得大帝 (Петр I, 1672-1725) 西化後培養出來的一群社會精英。貴族莊園文化在凱薩琳大帝 (Екатерина II, 1729-1796) 執政時期達到顛峰，但後來的一連串歷史因素使它漸漸沒落，1861 年「農奴制度」(крепостное право) 的廢除更為莊園的命運劃下句點，而該現象也反映在文學作品裡。本文將以文化角度出發，引用神話中的「樂園」(рай) 概念，探討契訶夫戲劇作品莊園神話形象的幻滅。

關鍵詞：莊園、神話、契訶夫、戲劇

* 本文 2008 年 7 月 8 日到稿，2009 年 2 月 1 日審查通過。

** 作者係俄羅斯國際工程院台灣分會秘書。

The Disappearing Image of Country Estate in Terms of The Concept of Myth in Drama of A. P. Chekhov*

Huang Yi-Ying**

Abstract

Country estate is one of the most important cultural phenomena in the courses of Russian history. It is the center of Russian culture, art and economy. The owner of the country estate -- the aristocracies -- played the role of social elite after revolution of Peter Great (1672-1725). The phenomenon of country estate came to head in the period of Ekaterina II. Due to several historical events, especially the abolishment of serfdom in 1861, the fate of country estate went to the end. In the mean time this phenomenon was also found in literature. In this case, from cultural perspective, this paper attempts at a discussion of the disappearing image of country estate in terms of the concept of "paradise myth" implicit in drama of Anton Pavlovich Chekhov.

Keywords: Country estate, Myth, A. P. Chekhov, Drama

* Received: July 8, 2008; Accepted: February 1, 2009.

** Secretary, Taiwan Chapter of International Academy of Engineering.

壹、前言

莊園 (усадьба) 是俄羅斯歷史上重要的文化現象之一。達爾 (Даль В. И.) 的《俄語詳解辭典》將莊園放在其同根詞「使定居」(усаживать) 的解釋中作說明, 意指「一群服公職的人民在土地上耕種」(усаживание служилых людей на землю)。另一個與莊園意義相近的, 是東方大羅斯 (восточновеликорусское), 即弗拉基米爾—伏爾加河流域 (Владими́ро-полво́жское) 地區使用的 усад 這個字, 指農民庭院附近的空地, 屬方言用法。¹關於這一點, 也可以在黑龍江大學所編纂的《大俄漢辭典》中得到佐證, 認為 усад 及 усада (方言用法) 兩字均等同於 усадьба。²達爾的《俄語詳解辭典》還提到: 下諾夫哥羅德 (нижегородское) 地區中的 усадник 意指農民的果園。因此, 根據詞源學的概念, 我們知道, 莊園與「定居」(оседлость) 及「花園」(сад) 意義相關。

俄羅斯當代斯拉夫文化研究者米夏秋娃 (И. В. Мишачёва) 認為, 花園的形象自古老時代以來便不斷激發詩人的靈感, 它等同於上帝創造的「locus amoenus」³概念, 即荷馬史詩中阿基諾王 (Царь Алкиной) 的花園: 一個特定的, 與世界其他地方有區隔性的美好空間。⁴俄羅斯當代學者, 同時也是專書《貴族之家神話》(Миф дворянского гнезда) 的作者舒金 (В. Г. Шукин) 則認為, 花園的本質為文化概念, 非來自於大自然, 因為花園並非渾然天成, 而是由人所創造出來, 就像上帝創作的伊甸園 (Эдем)。根據猶太教及基督教的概念, 花園是上帝在伊甸園創造的樂園 (рай), 樂園的意義為聖潔、沒有罪惡、並且擁有人類所需要的一切。⁵由此可以確認, 所謂莊園是一處美好的樂園, 生活在此樂園的人均擁有美好的生活。

對俄羅斯貴族而言, 莊園除了是一處被隔絕的美好宜人之地外, 也是一座心靈殿堂, 是

¹ Даль В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка*. СПб.- М., 1882, Т. 4. С. 510. 轉引自: Шукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. Краков, 2001. С. 67.

² 黑龍江大學俄語系辭典編輯室編, 《大俄漢辭典》, 北京: 商務印書館, 1985年, 頁2393。

³ 「locus amoenus」為拉丁文, 意指「怡人之地」或「戀愛之地」, 常被用來比喻為天堂樂園。參見: Шукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. Краков, 2001, С. 69.

⁴ Мишачёва И. В. *Образы природы в художественной культуре античности и раннего средневековья*. М: Гос. Академия славянской культуры, 2004. С. 93, 119.

⁵ 參考: Шукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 65-66.

世世代代的家園，更是俄羅斯歷史上不可忽略的文化現象。莊園本身像一件美麗的藝術品，她同時扮演促進其他藝術發展的重要角色，包括林園、建築、雕刻、繪畫、音樂、戲劇等等。俄國文學史上許多名作家皆曾經擁有莊園生活，而這些被他們居住過的莊園後來則被學者舒金稱為「文學之家」(литературные гнезда)。例如：普希金(А. С. Пушкин, 1799-1837)的米哈伊洛夫(Михайловское)、萊蒙托夫(М. Ю. Лермонтов, 1814-1841)的塔爾漢尼(Тарханы)、丘契夫(Ф. И. Тютчев, 1803-1873)的姆拉諾沃(Мураново)、托爾斯泰(Л. Н. Толстой, 1828-1910)的晴園(Ясная Поляна)、屠格涅夫(И. С. Тургенев, 1818-1883)的斯帕斯科耶—魯托維諾沃(Спасское-Лутовиново)、涅克拉索夫(Н. А. Некрасов, 1821-1877)的卡拉比哈(Карабиха)等。⁶這些莊園的房舍並不奢華，但簡單又富涵建築構思的環境卻是作家創作的最佳處所。許多偉大的俄國文學作品都在這些有如世外桃源般的莊園裡孕育而生。

在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地方，也是十九世紀俄國文人在作品中時常描述的對象。卡拉姆金(Н. М. Карамзин, 1766-1826)、普希金、費特(А. А. Фет, 1820-1892)、屠格涅夫、托爾斯泰、契訶夫(А. П. Чехов, 1860-1904)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。根據學者舒金的看法，十九世紀俄國莊園文本的發展到屠格涅夫時期趨於成熟，也因為屠格涅夫的緣故，讓十九世紀俄國文學作品中的莊園形象，不受人物性格及情節波折影響，具有獨立自主的神話價值。⁷

神話意指對美好過去的眷戀。⁸舒金也針對貴族莊園神話概念提出解釋：「貴族莊園神話的通俗概念指的就是：對已逝樂園的懷念。」⁹他更具體指出：「貴族莊園的神話就是一則關於貴族莊園之美的神話。」¹⁰莊園之美主要在於詩意的傳遞。屠格涅夫的莊園作品表現情景交融的和諧，讓莊園成爲主角人物戀愛的最佳場所，及高尚純潔愛情的發生地。這種神話的

⁶ Шукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 80. 另外，這些文學之家如今都成爲博物館，它們至今分別設有專門網頁。

⁷ Шукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 165.

⁸ 關於天地初創、神靈奇跡，以及說明風俗習慣、儀禮和信仰起源與意義的故事，多爲先民對古代自然現象和社會生活的一種天真解釋和美麗嚮往，富有浪漫主義的精神。參考教育部重編國語辭典修訂本。<http://dict.revised.moe.edu.tw/>

⁹ Шукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 163.

¹⁰ Шукин В. Г. *Миф дворянского гнезда*. С. 9.

美好在屠格涅夫莊園作品中表現得淋漓盡致，無怪乎舒金認為，因為屠格涅夫，貴族莊園才擁有神話般的美好形象。

然而，文學脫離不了歷史與文化，莊園靠著農奴制度才得以存在。西元 1855 年，俄羅斯在克里米亞戰爭中失敗，隔年簽下有辱國權的巴黎合約。此一歷史教訓讓俄國人民深深體會：這個靠壓榨農奴維持帝國運作的極權政府已徹底走向下坡，行之已久的農奴制成為國內社會、經濟和文化發展的最大障礙。於是，亞歷山大二世（Александр II, 1855-1881）終於在 1861 年實行重要改革—農奴解放（Отмена крепостного права）。這項法令的頒布間接宣告莊園經濟的滅亡，俄羅斯開始走上資產階級的發展之路，社會階層產生變化，貴族也漸漸喪失在政治與文化領域中原有的主導地位，至十九世紀末期逐漸走向滅亡。契訶夫後期的戲劇以這樣的歷史年代為背景，呈現與屠格涅夫截然不同的莊園形象。

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。¹¹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。¹²

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（Серебряков）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，

¹¹ 契訶夫，汝龍譯，《契訶夫論文學》，安徽：安徽文藝出版社，1997，頁 346。

¹² 丹欽科，焦菊隱譯，《文藝·戲劇·生活》，臺北：帕米爾，1992，頁 132。

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，可透過莊園氛圍及愛情描寫兩大原則進行分析。

貳、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。¹³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。

大陸學者西平平在論《海鷗》的雙重性時指出，愛情與藝術是《海鷗》的兩大主題。¹⁴劇中的衝突最先反映在莊園原住民－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。」¹⁵（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民－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

¹³ 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。

¹⁴ 西平平，〈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。

¹⁵ 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。

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。原住民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，兩人從頭到尾卻不會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，總是柔順的一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，原本緊緊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。

參、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爲的看法。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！……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慾望。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、枉顧道義行爲的憤怒，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撼又強烈。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，已爲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。

肆、莊園最終曲—《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（Лопухин）與原住民之間的對立，但有別於前面兩部戲劇，他們是兩個沒有交集的人物系統。正因爲沒有交集，所以該劇中並未發生任何衝突。此外，原住民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爲力；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、原住民，或是原住民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，筆者認爲，《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、莊園原住民—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—僕人菲爾斯

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。¹⁶

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一聽起來多麼俗氣啊！」（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，電報掉落在地上」（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

¹⁶ 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。

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，褌姆死了。」（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。

伍、結論

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—原住民」。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。而莊園原住民在三部劇作中均是弱勢的一方，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來愈重要的角色。《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，與其他莊園原住民相較，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。

參考書目

原典：

А. П. Чехов. *Избранные сочинения: рассказы и повести, пьесы, примечания.* — Самара: «Парус», 1997.

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。

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。

俄文部份：

Даль В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка.* изд. 2-е, т. 4. СПб.- М., 1882.

Мишачёва И. В. *Образы природы в художественной культуре античности и раннего средневековья.* М: Гос. Академия славянской культуры, 2004.

Шукин В. Г. *Миф дворянского гнезда.* Krakow, 2001.

中文部份：

丹欽科，焦菊隱譯，《文藝·戲劇·生活》，臺北：帕米爾，1992。

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 34-42。

黑龍江大學俄語系辭典編輯室編，《大俄漢辭典》，北京：商務印書館，1985。

契訶夫，汝龍譯，《契訶夫論文學》，安徽：安徽文藝出版社，1997。

西平平，〈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 29-31。

網路資源：

教育部重編國語辭典修訂本 (<http://dict.revised.moe.edu.tw/>)