

藝術作為一種策略

——黃金時期的早期瑞典電影研究^①

譚 慧^②

摘 要：第一次世界大戰後，瑞典電影異軍突起，迎來了黃金時期。這段時期的瑞典電影民族風格突出，以斯約斯特洛姆和斯蒂勒兩位集編、導、演於一身的奇才為代表，通過改編文學經典，彰顯自然景觀，以及植根現實社會等策略，成為了一戰後少數在好萊塢威脅之下還能獲得國際聲譽的國家。通過回顧和梳理黃金時期的早期瑞典電影史，文章探討電影媒介在瑞典是在什麼樣的契機下，通過什麼人，採用什麼樣的方式，率先進入藝術高地。
關鍵字：瑞典電影史 早期瑞典電影 黃金時期 瑞典古典電影學派

Art as a Strategy: A Study of Early Swedish Cinema in the Golden Age

TAN Hui

Abstract: After World War I, Swedish cinema emerged as a distinctive force and entered its golden age. During this period, Swedish cinema was characterized by its strong national style, with figures like Victor Sjöström and Mauritz Stiller, who were multi-talented in screenwriting, directing, and acting. By adapting literary classics, showcasing natural landscapes, and rooting in the social realities, Swedish cinema became one of the few countries that could gain international reputation despite the threat of Hollywood. This research reviews and organizes the history of early Swedish cinema during the golden age, exploring under what circumstances, through whom, and by what means, the medium of film first entered the realm of art in Sweden.

Key words: Swedish film history; Early Swedish cinema; Golden Age; Swedish classical film school

丹麥電影大師卡爾·德萊葉曾指出：“從維克多·斯約斯特洛姆的《生死戀》（Berg-Ejvind och hans hustru/The Outlaw and His Wife, 1918）和《英格瑪之子》（Ingmarssönerna/ Sons of Ingma, 1919）開始，電影進入了‘藝術的應許之地’。”^[1]大衛·波德維爾和克莉斯汀·湯普森在《世界電影史》中也曾提到：“瑞典電影被看作是戰後出現的第一種重要的不同於好萊塢的電影。”^[2]^[1]

① 【基金項目】：本文系 2020 年度國家社會科學基金重大項目“中國電影翻譯通史”（20&ZD313）階段成果之一。

② 【作者簡介】：譚慧（1975—），女，湖南人，北京電影學院教授，主要研究領域為電影文化傳播、北歐電影研究、影視翻譯。

這裏的“戰後”指的是第一次世界大戰（1914-1918）之後。1918年前後發生了什麼？為什麼是瑞典電影最先進入了藝術的應許之地？

第一次世界大戰前，歐洲電影公司控制了全球電影市場的重要份額。戰前，法國公司主導了世界電影銷售，其次是義大利、丹麥、英國和一些美國公司。1913年，全球第一大電影出口公司是總部位於巴黎的百代兄弟公司（Pathé Frères），第二大電影出口公司則是總部位於哥本哈根的北歐電影公司（Nordisk Films Kompagni）。法國以明星主演的系列通俗喜劇片為賣點，義大利以製作昂貴的史詩片為重點，丹麥憑藉“犯罪驚悚片、劇情片以及多少有些聳動的情節劇成為國際電影發行網絡中的重要力量”^{[2]51}，而此時的美國電影“大多非常濫情，在故事中呈現的不是烏雲密佈、英雄美人，就是與無情命運的對抗，看來宛如浪漫主義時代的詩集或繪畫。”^[3]第一次世界大戰的爆發使全球電影格局發生了巨大變化。1917年1月，歐洲捲入了戰爭。作為參戰方的法國和義大利都無暇顧及電影業，蓬勃發展的法國電影業土崩瓦解，電影製片廠成為臨時兵營，百代公司甚至開始生產戰爭物資。瑞典的鄰國丹麥雖是中立國，但其電影業主要依賴於國際市場，尤其是歐洲大陸市場，戰火使丹麥電影的出口途徑被切斷，產量急劇縮減。地處戰場之外的美國趁虛而入，成為了世界電影市場最重要的供貨商。“戰爭也限制了電影在各個國家的自由流通和相互影響。於是，一些國家的電影製作彼此隔絕，風格獨特的民族電影開始發展。”^{[2]76}在這種情況下，瑞典成為了一戰後少數在好萊塢威脅之下還能獲得國際聲譽的歐洲國家。

本文回顧和梳理黃金時期的早期瑞典電影史，探討第一次世界大戰後，電影媒介在瑞典是在什麼樣的契機下，通過什麼人，採用什麼樣的方式，在由文學、美術、音樂等傳統藝術形式占主導地位的市場上博得了屬於自己的藝術地位，率先進入藝術的應許之地。

一、第一部電影審查法與斯溫司卡公司的策略

電影進入瑞典的第一站並不是其首都斯德歌爾摩，而是易於吸收新鮮事物的南方港口城市馬爾默（Malmö）。1896年6月28日，恰好是1895年12月28日電影誕生之日的半年後，馬爾默工業和手工藝品展覽會上進行了第一場電影公開放映，但這次電影放映只是馬戲團表演的一部分。放映活動結束不久，瑞典各大城市都陸續有了定期的電影放映活動，多是在臨時搭建的觀影間或者在劇院、咖啡館、遊樂場，甚至是教會等租用場地進行流動式放映。次年，首都斯德歌爾摩開設了瑞典第一家電影院，但直到1908年，瑞典人才開始自己製作電影。20世紀10年代是瑞典電影業蓬勃發展的時期。永久性電影院的數量逐年增加，從1911年的約200家到1914年的350家，再到1919年的700家^{[4]52}。放映的大部分是法國和美國影片，還有一部分是鄰國丹麥的影片。

作為新媒介，電影帶來的卻是諸多不良影響：電影院遍地開花，開電影院的人五花八門，有遊樂場老闆、批發商、銀行經理、餐館老闆、魔術師等等，各色人等紛紛進入電影業企圖分一杯羹。這些電影放映場所通常陰暗潮濕，設在地下室裏；廉價的電影票吸引的大多數是不識字的工人階級；電影內容充斥著暴力和色情，還夾雜著各種花裏胡哨的廣告。最糟糕的是，孩子們在電影院外排起來了長隊。電影院很快變為中上層人士鄙視的場所，被稱為“窮人的電影院”，他們形容這些電影院“都很小，觀眾們常常吞雲吐霧，不時還呼出一股濃烈的私釀烈酒的味道；患有痛風的人在壞掉的鋼琴上彈奏樂曲，白色螢幕上的畫面看起來就像他們患了麻風病”^{[5]255}。媒體上因此出現了大量關於電影不利影響的激烈辯論，很多人表示有必要對電影進行審查。瑞典教育學會（the Swedish Pedagogical Society）更是發起了一場攻勢，旨在制止電影院提供的“糟糕”內容，減少對兒童產生的負面影響。人們強烈要求反對這種“可怕的墮落”。創辦於1909年的《北歐電影雜誌》（Nordisk Filmtidning）是瑞典第一本電影專業雜誌，該雜誌發起了一份請願書，要求建立一個由國家管理的電影審查制度^{[6]135}。在這種形勢下，瑞典的電影審查機構國家電影局（Statens biografbyrå）於1911年成立了。同年6月22日，瑞典議會通過了世界上第一部電影審查法^①，禁止違法及有損道德的電影，禁止有暴力或煽動性行為的電影，禁止混淆正義概念的電影，禁止有可能損害瑞典外交關係或透漏重要軍事資訊的電影。無論是長片、新聞片還是短片，未經審查委員會許可，任何電影不得在瑞典的影院公開放映。審查機構給電影貼上帶顏色的標籤，紅色代表所有年齡段都適合觀看，黃色代表15歲及以上的成年人可以觀看，白色則代表禁止放映。同時還經常對影片中“令人不快的場景”進行刪除^[7]。1912年，維克多·斯約斯特洛姆（Victor Sjöström）的處女作《園丁》（Trädgårdsmästaren/The Gardener, 1912）被審查機構禁止，該片的編劇是莫裏茲·斯蒂勒（Mauritz Stiller）。斯約斯特洛姆認為其影片被禁止的理由是“審查委員會的主席被這個骯髒野蠻的園丁嚇壞了（由斯約斯特洛姆本人飾演）——據他說，公眾不想看到我留著大鬍子到處閒逛……最後一個場景中，女孩被發現死在地板上，周圍散落著紅玫瑰。這是死亡與美麗的結合。但是那些愚蠢的審查員一點也不明白——他們對那種美毫無感覺——這部電影被禁了。”而審查委員會給出的解釋是：“從道德角度看，將死亡和美麗聯繫起來對公共秩序構成了威脅。”^{[8]77}

電影審查如此嚴格，再加上戰爭的影響，能進口並順利放映的外國影片越來越少，瑞典人只好大力發展國產電影，但問題是拍什麼樣的電影才能既遵守嚴格的電影審查制度又吸引

① 瑞典是世界上第一個建立電影審查制度的國家，也是第一個廢除電影審查制度的國家。2011年，瑞典的電影審查制度正式宣告結束，成為世界上第一個廢除電影審查制度的國家。

觀眾走進電影院？在這個關鍵時刻，一家名為斯溫司卡·拜奧格拉夫（Svenska Biografteatern）的電影公司應運而生。1907年，該公司在瑞典小城克裏斯蒂安斯塔德（Kristianstads）成立。1909年，攝影師查爾斯·麥格努森（Charles Magnusson）執掌了這家公司，開啟了該公司後來變成全瑞典最具規模也是最重要的電影公司之路。麥格努森是一個非常有生意頭腦的人，他很快意識到電影業發展的一個重要條件是遷往首都，一則因為電影審查機構設在首都，二則在首都更容易吸引著名戲劇演員的加入，三則首都的人民普遍比小城鎮富裕。1911年，該公司遷往首都斯德哥爾摩，經過重組後正式改名為斯溫司卡影業公司（Svensk Filminstri）。搬到首都後，在百代的幫助下，公司在利丁厄島（Lidingö）上建立了瑞典第一家電影廠，這意味著瑞典的電影製作開始穩定。麥格努森運籌帷幄，他親自管理電影廠的業務，將生產和管理分開，並於1912年開始長期聘用維克多·斯約斯特洛姆、莫裏茲·斯蒂勒以及阿夫·克萊克（Georg af Klercker）^①負責電影拍攝。這三位導演都來自戲劇界，對電影導演這個職業缺乏瞭解。麥格努森於是為他們專門請來了百代公司的導演保羅·加爾巴恩（Paul Garbagn）教授電影導演基礎知識。此外，由於國內市場狹小，他開始計畫進軍海外市場。做法一是直接在海外成立分支機構，二是與法國的百代公司和丹麥的北歐電影公司合作，將國際發行權授予這兩家當時全球最大的電影公司。另外，他還充分利用百代公司的海外分銷網路，派出製作團隊去歐洲其他國家的電影廠進行考察學習，同時拍攝當地的風景鏡頭以便以後剪輯到影片中，為不同國家的觀眾創造一種身份認同感，增加瑞典電影在國際上的吸引力。“從1915年8月到1918年4月，斯溫司卡公司80%的電影拷貝被送到了國外（其中9%送到了其他北歐國家，71%送到了北歐以外的地區）。在這一時期，北歐地區以外觀看瑞典電影的人遠遠多於北歐地區以內的人。”^{[5]462}一開始，麥格努森的製片方向是模仿丹麥的室內情節劇，但隨著戰爭爆發以及麥格努森的國際視野越來越開闊，抄襲不再是興趣所在，他意識到國際觀眾眼中的帶有濃郁北歐風味的“異國情調”是瑞典影片與好萊塢分庭抗禮的重要因素。因此，他強調了幾個大的製片方向：一是摒棄之前的室內劇模式，堅持實景拍攝，在國際觀眾面前展現獨具一格的北歐美景；二是借助文學這根拐杖，改編國際知名的北歐文學作品，讓電影從娛樂業中脫離出來，登上大雅之堂，吸引更加有錢的上層社會人士；三是遵循電影審查制度，不再拍攝暴力情色的情節劇，轉向現實社會；四是提高品質，減少數量，精益求精，最大限度地提高每部電影的成功機會。總之，精雕細琢，想法設法變得更真實更自然，同時也更“藝術”更有辨識度，區別於大規模製作的工業化的好萊塢產品。1917年，即新政實施的第一年，公司只製作了5部電影，是前幾年電影產量的五分之一。不久，麥格努森擴大了利丁厄島上電影廠的規模，他在斯德哥爾摩郊外的索爾納（Råsunda）購買了一塊58,000平方米的地塊，

① 由於與麥格努森關係不好，阿夫·克萊克於1913年退出斯溫司卡公司。

建造了一座擁有現代化設施的更大的電影廠^①。到1920年，斯溫司卡公司已經在全球很多國家和地區擁有自己的子公司。

瑞典電影的黃金時代在麥格努森的籌謀下就這樣開始了，1917-1924年，被看作是瑞典電影的“黃金時期”。這段時期的瑞典電影民族風格突出，以斯約斯特洛姆和斯蒂勒兩位集編、導、演於一身的奇才為代表，以《仇敵當前》（Terje Vigen/A Man There Was, 1917）為開端，以《幽靈馬車》（Körkarlen/The Phantom Carriage, 1921）為高潮，以《科斯塔柏林的故事》（Gösta Berlings Saga/The Atonement of Gosta Berling, 1924）為結束。瑞典成為“最早通過謹慎吸收民族文化中有特色的部分創作出重要電影的國家之一”^{[2]88}，為世界帶來了一種不同於好萊塢的，新穎但完全陌生的電影製作方式。

二、是“僕人”還是“詩人”：從易卜生到塞爾瑪·拉格洛夫

黃金時期的瑞典電影與北歐作家，尤其是諾貝爾文學獎獲得者之間關係密切：如挪威戲劇家比昂遜^②（Bjornstjerne Martinius Bjornson, 1832-1910），挪威作家克努特·漢姆生^③（Knut Hamsun, 1859-1952），丹麥作家卡爾·耶勒魯普^④（Karl Adolph Gjellerup, 1857-1919），以及瑞典戲劇家奧古斯特·斯特林堡^⑤（August Strindberg, 1849-1912）和瑞典作家塞爾瑪·拉格洛夫^⑥（Selma Lagerlöf, 1858-1940）的作品都曾先後被瑞典電影人搬上大銀幕。改編文學經典並不是麥格努森的獨創。1907-1908年開始，歐洲其他國家也熱衷於進行文學改編電影的拍攝。例如百代公司就曾經創辦“作家和文藝家電影協會”，一開始就以300個“第一流的、最有名的”作家作為後盾，1912年更是把雨果的《悲慘世界》搬上銀幕，全片超過5000米，可以放映5個小時^{[9]95-96}。麥格努森此時提出改編文學經典的概念，一方面固然因為文學經典作品，尤其是諾貝爾文學獎獲得者的作品，已經有了廣泛的受眾，並且可以確保通過國家電影審查委員會的審查。另一方面則是因為他希望減免電影娛樂稅。戰爭期間作為充盈國庫的臨時緊急措施而徵收的娛樂稅仍然存在，而對電影業徵收的稅比其他許多娛樂形式都要高，每張售出的門票中至少10%要上交國庫（根據票價，高10%-20%）。麥格努森期待借此提高電影的身價，使其脫離馬戲團表演等遊樂場的娛樂專案範疇。

① 參見 <https://regionmuseet.se/filmmuseet/tidslinjen/>。

② 比昂遜（Bjornstjerne Martinius Bjornson, 1832-1910），挪威戲劇家，問題劇的代表作家。

③ 漢姆生（Knut Hamsun, 1859-1952），挪威作家，主要作品有《大地的成長》《神秘的人》《饑餓》和《在蔓草叢生中的小徑》等。

④ 卡爾·耶勒魯普（Karl Adolph Gjellerup, 1857-1919），丹麥作家。

⑤ 奧古斯特·斯特林堡（August Strindberg, 1849-1912），瑞典作家、劇作家，瑞典現代文學的奠基人，世界現代戲劇之父。

⑥ 塞爾瑪·拉格洛夫（Selma Lagerlöf, 1858-1940），又名塞爾瑪·拉格洛夫，瑞典女作家，是首位獲得諾貝爾文學獎的女性，亦是首位獲得諾貝爾文學獎的瑞典作家。

如何實現從小說到電影的成功改編經歷了一段摸索期，也引起了瑞典國內一場關於電影本體論的大討論。一開始，斯溫司卡公司的小說改編電影嚴格遵循“忠實於原著”的原則，電影敘事對文學文本表現出強烈的依賴。但在斯蒂勒導演了改編自拉格洛夫小說的影片《古莊園》（Gunnar Hedes Saga/The Blizzard, 1923）之後，拉格洛夫對影片很不滿意，認為影片嚴重偏離原著。而當《科斯塔·柏林的故事》上映後，拉格洛夫的不滿加劇了，斯溫司卡公司曾向她保證劇本會一字不差，最終影片卻進行了較大程度的改編。報紙開始針對此事展開激烈的辯論，主流觀念認為“電影應該是小說的插圖”，所有人物，包括他們的動作和對話都應該嚴格遵循原著，電影並非一種獨立的藝術形式，而是文學“卑微的僕人”。但當時瑞典最有名的編劇之一亞爾馬·伯格曼 (Hjalmar Bergman) 則認為，電影對人物內心動作要有可塑性表現，編劇必須放棄用口頭表達來表現人物內心動作的想法。還有人認為電影需要有自己的“詩人”（即編劇）

來“說自己的語言”^{[6]152-154}。總之，文學經典作品的改編使電影第一次與傳統藝術形式相提並論，關於電影是否是一種獨立的藝術形式已經進入討論議程，遵從電影本體、發揮電影性元素的改編創作也得到越來越多的認同。

開啟瑞典電影黃金時期的影片《仇敵當前》就是一部文學經典改編作品，也是一部絕對“忠實於原著”的作品。該片由斯約斯特洛姆導演，斯溫司卡公司出品，改編自挪威戲劇家亨利克·易卜生^①（Henrik Ibsen）的同名長篇史詩，這之前沒有任何一部易卜生的作品出現在大螢幕上。原詩首次出版於1862年，由43節組成，每節9行，共387行。故事發生在19世紀挪威南部海岸，描述了挪威民間英雄泰耶·維根（Terje Vigen）的傳奇一生。他於1809年駕駛一艘小艇試圖衝破英國對挪威南部海岸的封鎖，從丹麥偷運食物給其饑餓的妻子和女兒，卻不幸被英軍擒

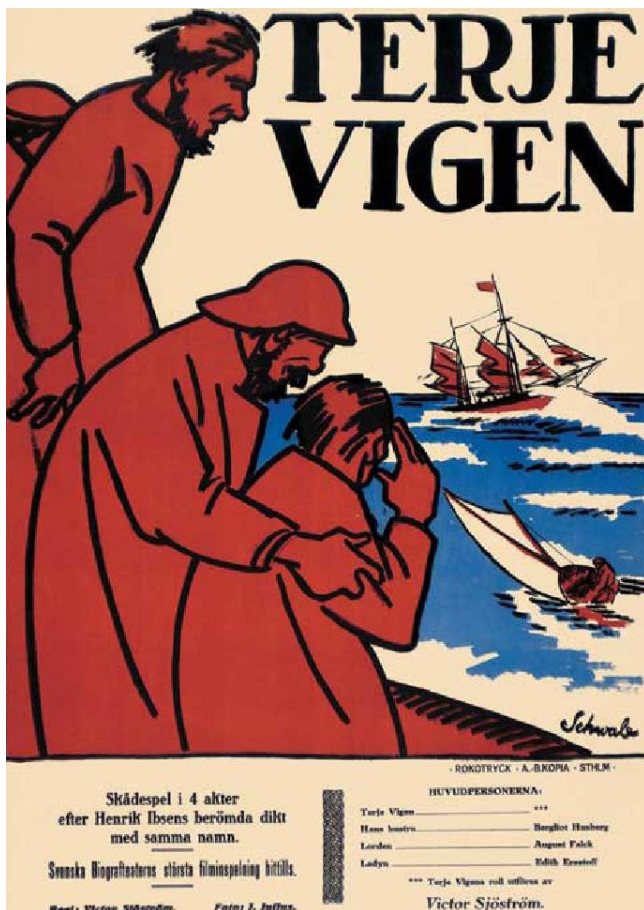


圖1 《仇敵當前》海報（來源：豆瓣）

① 亨利克·易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906），挪威戲劇家，歐洲近代戲劇的創始人。

獲，直到1814年拿破崙戰爭^①結束後才獲釋，回家以後發現家人都已去世。多年後已經成為了一名飛行員的泰耶偶然救了一位英國勳爵，卻發現這位勳爵原來正是俘虜他的英國軍官。為什麼斯溫司卡公司會選擇改編易卜生的作品？為什麼是一首詩而不是他的一部世界著名戲劇？首先因為此時正處於第一次世界大戰之中，這首詩以拿破崙戰爭期間英國對挪威的海上封鎖所造成的事件為中心，詩中的戰爭背景很契合當時的民族主義情緒。其次因為雖然這是一首詩，但具有明顯的戲劇特徵，包含戲劇性的場景和對話，以及緊湊故事情節和典型的戲劇結構，很適合電影改編。另外麥格努森在此之前已經與易卜生的兒子簽訂合同，獲得了易卜生某些作品的改編權。斯約斯特洛姆通過影像給詩歌重新賦予了生命，並且親自出演主人公泰耶·維根。原詩387行中多達151行詩句出現在電影字幕中，電影與原著步步緊隨，幾乎可以稱作是一種文學和電影兼顧的雙重媒介敘事類型作品。影片製作費用昂貴，是1915年影片平均製作費用的4-5倍，在斯德哥爾摩附近海域拍攝，拍攝時間持續近三個月。斯約斯特洛姆還重金聘請了挪威國家劇院的佈景設計師，確保片中漁民小屋的真實性。該片在斯德哥爾摩和哥本哈根同時上映，上映後的第二天，瑞典當地媒體紛紛給予好評：“許多人會說，把易卜生的作品改編成電影是一種褻瀆，但是，如果這位老作家昨晚坐在那裏看著他的‘詩歌電影’，感受到觀眾的喜悅和感激，他會滿意地點頭。”^{[5]272-273}“昨天易卜生作品的改編電影《仇敵當前》在Röda Kvarn劇院的首映，為瑞典電影製作藝術帶來了顯著的勝利。”“毫不誇張地說，《仇敵當前》是瑞典有史以來最好的電影。”“《仇敵當前》不僅是瑞典電影人在藝術上的重大勝利，而且有可能為瑞典電影工業帶來卓越的國際聲譽。”^{[8]80}這些評論表明高雅的傳統藝術和“粗俗”的現代電影之間形成了某種對話，而借助經典文學文本的熱度又可以擴大改編文本的知名度和傳播效應。

與黃金時期瑞典電影聯繫最緊密的作家無疑是瑞典本土作家塞爾瑪·拉格洛夫（Selma Lagerlöf），1917年至1924年期間，共有9部電影改編自她的作品^②。例如斯約斯特洛姆的《暴風農場來的姑娘》（*Tösen från Stormyrörpet / Girl from Stormy Croft*, 1917）、《英格瑪之子》（1919）和《幽靈馬車》（1921），以及斯蒂勒的《阿爾納的寶藏》（*Herr Arnes pengar/Sir Arne's Treasure*, 1919）、《古莊園》和《科斯塔·柏林的故事》（1924）都改編自拉格洛夫的小說。拉格洛夫的作品被改編的頻率如此之高，除了她的國際知名度以外，還有許多其他原因。一是因為她的小說結構複雜，大多採用網狀結構模式，即一個主線情節下穿插著眾多紛繁的輔線故事，打破了通常以單一線索來組織小說情節發展的敘述模式，非常適宜於電影改編；二是因為她的作品有濃郁的民族風格、強烈的鄉土氣息和浪漫主義色彩，有典型的“瑞典性”，她用一

① 拿破崙戰爭是自1789年法國大革命以來，在拿破崙的領導下法國國民與七次反法同盟之間的戰爭，時間從1792年開始到1815年結束，前後持續了共約20餘年。這次戰爭促使了歐洲的軍事制度發生了重大變革。

② 其中5部由斯約斯特洛姆導演，3部由斯蒂勒導演，1部由演員出身的導演伊萬·赫德奎斯特（Ivan Hedqvist）導演。



圖 2 《科斯塔·柏林的故事》海報
(來源：豆瓣)

種自由浪漫、優美動人的筆調對瑞典的大自然風光作了盡情的歌頌和出色的描繪，一幅幅奇特、粗獷、絢麗多姿的北歐自然風光圖景徐徐展現在讀者面前，這與麥格努森想要營造“異國情調”的想法不謀而合；三是因為她本人對電影媒介有著濃厚興趣，麥格努森多次親自與她溝通，在他的不懈努力下，斯溫司卡公司爭取到了拉格洛夫所有小說的電影版權。

標誌著瑞典電影黃金時期結束的影片《科斯塔·柏林的故事》改編自拉格洛夫的同名小說，由斯蒂勒執導，這是一次電影由自己的“詩人”說“自己的語言”的有益嘗試。拉格洛夫的小說圍繞因酗酒和行為不端被免職的青年牧師科斯塔·柏林（Gösta Berling）展開，生動描繪了昔日貴族地主和食客們的豪華生活，反映了十九世紀初期瑞典地主階級沒落的情景。小說的主題是內疚和懺悔、報復和毀滅，也涉及階級、代際和制度變遷，以及新舊時代之交的價值觀。

小說的敘事方式獨闢蹊徑，由許多故事組成，每則故事都可以相對獨立成篇，通過一些反復出現的中心人物把這些故事有機串聯起來，構成整部小說。小說體量宏大，結構繁複，人物形象譜系龐雜，故事情節多線交織。把這樣一部小說搬上銀幕是一項艱巨的任務，在改編過程中如何在確保故事敘事、角色塑造和主題表達的一致性基礎上，借助電影的視聽手段來增強觀賞性和審美效果，這些都極具挑戰性。斯蒂勒對小說的敘事主題進行了具象簡化，聚焦主要人物細節，刪減次要人物和次要情節，使矛盾更集中、人物形象更立體。一開始，斯蒂勒的電影時長近四個小時，最初在瑞典國內不得不分成兩部分上映，第一部於 1924 年 3 月 10 日上映，第二部則於 7 天後上映。第一部節奏緩慢，對片中諸多角色一一介紹，第二部節奏明顯加快，尤其埃克比大廳戲劇性的火災，以及乘雪橇穿越結冰的湖面逃離狼群的場面極具視覺衝擊力。然而或許因為時長太長，影片上映後反響平平，因此在國際上映時斯蒂勒將第一部大幅縮減，放大第二部中極具電影性的部分，影片壓縮到了 137 分鐘。時年 19 歲的葛麗泰·嘉寶（Greta Garbo）擔綱該片主演，這是嘉寶出演的第一部電影。在斯蒂勒的鏡頭下，嘉寶展現出驚人的天賦，片中乘坐雪橇逃離狼群的特寫鏡頭將一個充滿活力的年輕女子陷入恐怖和興奮之間的形象表現得淋漓盡致。《科斯塔·柏林的故事》是斯蒂勒

在瑞典的最後一部電影，正是這部電影引起了好萊塢米高梅公司的首席執行官路易斯梅爾(Louis Mayer)的注意，他將斯蒂勒和嘉寶帶到了好萊塢，這部電影也因此成為了瑞典黃金時期電影的絕唱。

巴拉茲認為：“一個真正名副其實的影片製作者在著手改編一部小說時，就會把原著僅僅當成是未經加工的素材，從自己的藝術形式的特殊角度來對這段未經加工的現實生活進行觀察，而根本不注意素材所已具有的形式。”^[10] 早期瑞典電影對電影是“僕人”還是“詩人”的討論和實踐，為文學改編電影做出了有益的探索和嘗試，在“從小說到電影”這個轉換場域中，電影呈現了自己的敘事/美學面向，確立了自己的藝術地位。

三、自然共生：邊緣文化的身份建構

“大自然是全世界神話和信仰的共同來源，但對於斯堪的納維亞人來說，大自然有著特殊的意義。荒野、森林和湖泊尤其被視為富饒和充滿力量的烏托邦。”^{[8]32} 的確，相對於歐洲大陸來說，北歐地區風景獨特。這裏有雄偉的山峰、湍急的瀑布、靜謐或洶湧的大海，也有絢麗的極光、壯觀的冰川、嶙峋的峽灣，還有北極熊、馴鹿和海豹等各種北極動物。此外，斯堪的納維亞地區的民俗風情也別具一格。雪橇是鄉間的常用交通工具，小漁村裏有五顏六色的木屋，北歐神話也令這裏蒙上了一層神秘的色彩。總之，這裏一望無際，與世隔絕。地理上，北歐地區遠離歐洲的工業中心，文化邊緣化是不爭的事實。然而在工業化、城市化和移民加劇的時代，這反而成為了一種文化特徵，這塊土地沒有受到國際化趨勢的影響，生活在這裏的人們與其本土環境存在著某種共生關係。

在國際觀眾面前展現獨具一格的斯堪的納維亞美景以打造“異國情調”，增加吸引力是麥格努森的最初想法。但很快，自然景觀的呈現就遠遠超越了這個初衷。在黃金時期的瑞典早期電影中，人往往被描述為自然的一個組成部分，與其成長環境聯繫在一起。四季更替，晴雨交接，山川平原，湍急的河流，咆哮的海浪以及搖曳的白樺林，所有這些都與人物的命運緊緊相連。從某種程度上來說，文學改編促成了這種自然景觀的呈現，因為許多改編的文學作品是十九世紀晚期民族浪漫主義的產物，試圖在本土的自然、歷史和藝術中建立一種獨特的民族認同感。而1919年斯蒂勒《紅花之歌》(Sången om den eldröda blomman / The Song of The Scarlet Flower)的成功，是麥格努森決心將“異國情調”進行到底的關鍵因素。該片於1918年夏天在瑞典北部拍攝，根據芬蘭作家約翰內斯·林南科斯基(Johannes Linnankoski)的小說改編。影片於1919年4月在斯德哥爾摩的首映就持續了五周，最終票房收入達到至少8萬瑞典克朗^①，這在當時是獨一無二的。影片講述了浪蕩子奧洛夫被趕出家門後擔任伐木工，經歷種種磨難後，

① 參見 [https://nl.wikipedia.org/wiki/S%C3%A5ngen_om_den_eldr%C3%B6da_bloomman_\(1919\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/S%C3%A5ngen_om_den_eldr%C3%B6da_bloomman_(1919)).

浪子回頭回歸女友身邊的故事。片中充分展現了北歐田園風光，奧洛夫在湍急的河流中騎著圓木順流而下的壯觀場景成為這一時期瑞典電影的經典畫面。影片取得了巨大的成功，幾乎出口到每一個歐洲國家，以及北美、南美、南非、埃及和許多東方國家。^{[5]278}《紅花之歌》在倫敦獲得成功後，英國報紙對這部作品讚不絕口，認為這類影片是美國電影的小規模、高質量的替代品。瑞典國內對影片也好評如潮，認為正是影片中獨具特色的北歐風光和風俗吸引了全世界觀眾的目光，也因此證明高質量的電影可以幫助恢復因一戰中親德所造成的負面的“瑞典形象”^{[11]312}。斯堪的納維亞的大自然視覺符號可以傳達瑞典的文化與身份，電影可以是塑造國家形象的功臣。

斯蒂勒於同年拍攝的另一部影片《阿爾納的寶藏》（Herr Arnes pengar/ Sir Arne's Treasure, 1919）也是一部將斯堪的納維亞自然景觀有機融入影片的經典作品，自然景觀推動劇情一步步發展。影片講述十六世紀，三名蘇格蘭僱傭兵從瑞典監禁逃脫後屠殺了小鄉村牧師阿爾納爵士一家，並偷走了他的寶藏，一箱銀幣，而這批寶藏受到了詛咒。牧師養女艾莎利爾倖存下來，但她卻在不知情的情況下愛上了僱傭兵阿奇，最後在逃跑中被當作了盾牌。影片一開始就交代了千裏冰封，萬裏雪飄的北歐嚴冬背景。罪犯們穿過寸草不生的冰凍荒原，即將餓死之際，發現了阿爾納爵士家，開始動物般津津有味地大吃大喝。殺人放火之後，罪犯們又企圖穿過冰原逃命，然而海面被封凍，船隻無法通行，他們不得不躲藏到來年春天才能坐船回蘇格蘭。僱傭兵們後來乘坐馬拉雪橇逃跑，卻不料突然冰層開裂，馬車下陷。影片從頭到尾都是白茫茫一片，饑餓，偷食，放火，殺人，愛上不該愛的人，被用來擋槍子，所有的劇情推進都靠這獨特的北歐嚴冬。斯蒂勒的鏡頭通常是移動的，通過平移密切跟蹤中景鏡頭中的人物，再加上鏡頭角度的頻繁變化，以及雙重曝光與閃回相結合用於表達幻象或回憶，賦予了影片一種非常現代的外觀，營造了一種超自然的氛圍：被詛咒的寶藏會給接觸它的人帶來厄運，甚至大自然也似乎在密謀對抗作惡者，阿奇和艾莎利爾飽受靈魂的折磨，只有當所有罪孽得到救贖時，大自然才會放鬆控制。影片的室內場景則充分再現了十六世紀丹麥小村莊的氛圍。斯蒂勒善於利用背景環境，使其成為“敘述故事的積極因素之一，在整個劇情中占著主要地位”。“我們看到這種背景的使用，怎樣以它奇特的力量，表現了場面的特性，說明並補充了動作和表情，而且顯示了劇中人物的心理。義大利電影由於用了過多而無用的優美風景，以致我們的眼睛反而感到疲倦。可是後起的瑞典人卻比美國人更確切地糾正了這一偏差，恰如其分地使用了背景。”^{[9]124}

斯約斯特洛姆的《生死戀》（Berg-Ejvind och hans hustru/The Outlaw and His Wife, 1918）中，自然景觀是一種改變情緒的力量，影響著主角的行為，並成為影片中的主要角色。法國導演兼評論家路易·德呂克（Louis Delluc）曾對影片中的令人驚歎的風景感到震驚，並稱之為“世界上最美的電影”。影片改編自冰島作家約翰·西古容松（Jóhann Sigurjónsson）的同名戲劇，故事

發生在 18 世紀中葉的冰島（影片在瑞典拍攝），講述逃犯埃文德來到寡婦漢拉的農場工作，兩人墜入愛河，但隨著埃文德的過去被揭露，漢拉放棄所有財產，跟隨埃文德逃進冰島的山區荒野，在溫泉和瀑布邊生活，並有了自己的孩子。然而幾年後他們再次被發現，由於害怕被捕，漢拉被迫將自己的孩子拋下深谷繼續逃往大山深處。多年之後，兩人飽嘗失去孩子的悲傷和內疚，他們的內心感受也似乎投映在大自然上，一場地獄般的暴風雪來臨了，他們被困在自己的小木屋裏，沒有食物，燃料也將用盡。他們開始大聲爭吵，甚至因饑餓要殺死並吃掉對方。當埃文德去拾柴火時，漢拉走出小屋，在雪中凍僵。埃文德最後找到了她，兩人相擁而死。故事描繪了一條包含愛、欲望、嫉妒、報應、悲傷和絕望的情感弧線，而所有這些情感都跟自然景觀息息相關。斯約斯特洛姆的長鏡頭常常將人物融入到場景中，仿佛他們本身就是自然景觀的一部分。愛和欲望充斥時，冰島群山風光旖旎多姿，他們身邊環繞著清澈的溫泉，壯觀的瀑布，白雪皚皚的山丘和低垂的雲彩。悲傷和絕望來臨時，田園詩般的風景突然變得獸性十足：當被疾馳的抓捕者包圍，漢拉衝動地將她的孩子扔進峽谷，就像野狼犧牲自己的幼崽。最後場景裏，他們徹底被遺棄，大自然變成了他們最大的敵人。影片對大自然的描畫甚至超越了人類，人類只是大自然這個生態系統的一部分，並且不是最重要的部分。

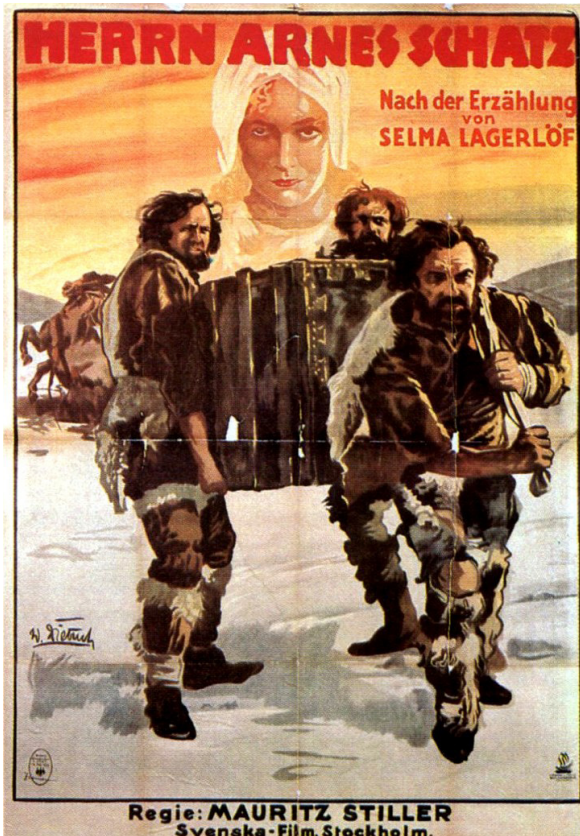


圖 3 《阿爾納的寶藏》海報（來源：豆瓣）

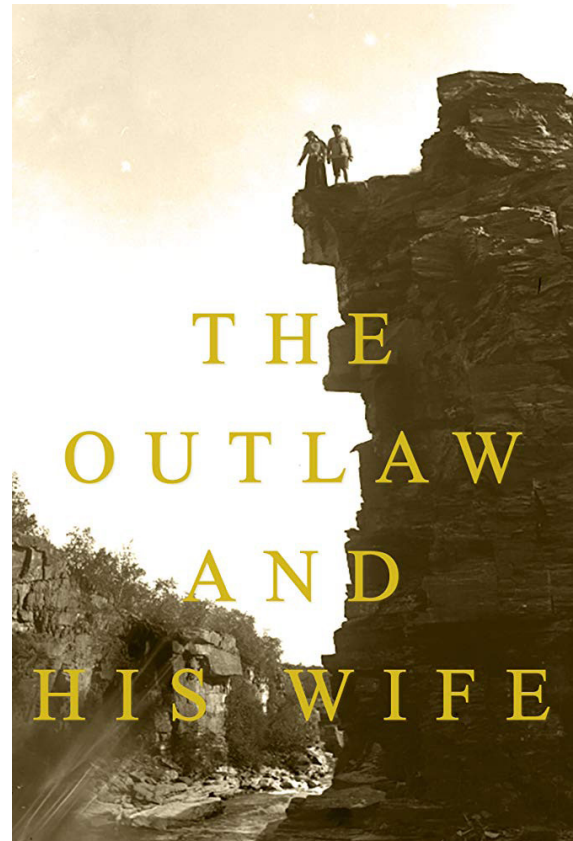


圖 4 《生死戀》海報（來源：豆瓣）

前文提到的斯約斯特洛姆的影片《仇敵當前》幾乎都是實景拍攝。大海在片中扮演了至關重要角色，既是壯觀的背景，也是關鍵的情節，同時還是隱喻的表達。波濤洶湧的大海象徵了泰耶·維根複雜的內心世界，仇敵與妻女同時落海，他究竟該復仇還是救援？一系列幽閉恐怖的室內環境和開闊浩蕩的大海相對比，充分表達了泰耶在禁閉與自由之間的搖擺。影片一開場，泰耶孤獨地蜷縮在小屋內的火堆旁，眼中滿是絕望，破敗斑駁的牆壁緊緊圍繞著他，似乎他已經被牢牢囚禁。下一個場景裏他背朝觀眾，靜靜凝視著面前的海岸，風暴欲起，波濤猛烈地撞擊著岩石。崎嶇不平的海岸線與狹小封閉的木屋形成了鮮明的對比。第三幕裏，泰耶握緊拳頭，對著大海憤怒地咆哮，海浪猛烈拍打岩石的聲音似乎正是他內心的呼喚。將泰耶的形象放在自然景觀中，進一步強調了角色與環境之間的深入聯繫。泰耶的命運和大海交織在一起，自然景觀不僅是行動的背景，也是塑造他性格和身份的動力，是動作的積極參與者，是人物主觀性的有機組成部分。斯約斯特洛姆用固定視角拍攝的長鏡頭將人物深深嵌入自然景觀中，人物和景觀渾然一體，仿佛共生。

需要指出的是，黃金時期瑞典無聲電影中的自然景觀絕非單純的自然景觀，而是由攝影技術和意識形態話語精心構建的自然景觀。當時的世界日趨國際化，且正陷入歷史上最具有破壞性的戰爭之一，流動性增強，這種自然景觀的構建與之形成了鮮明的對比，定義了斯堪的納維亞獨特的文化身份。對於瑞典觀眾來說，這是一種建立國家認同感的方式；對於外國觀眾來說，這是一種逃離當地空間的方式。然而，可預見的，隨著國際觀眾對斯堪的納維亞的景觀越來越熟悉，“異國情調”終將失去特色。

四、社會現實主義：現代化進程中的社會與人

1850-1920年間，瑞典社會經歷著深刻的變革：人口從3.5萬增長到590萬，城市化進程迅速加快，城鎮人口比例從10%上升到50%^[12]。農業人口下降，而工業和手工業就業人數大幅增加，人口也開始大規模流動。現代化進程帶來了新的思想和創新，自由主義和社會主義盛行。社會上開始出現各種民眾運動（popular movements）：包括自由教會、禁酒運動、婦女運動、自由普選權運動和勞工運動等。這些新運動和組織滿足了社會發展所產生的不同需求，致力於從根本上改變社會，喚醒、組織、改造民眾。人們發出自己的聲音，挑戰國家、教會和其他權力中心。

早在1913年，斯約斯特洛姆就拍攝了《英厄堡·霍爾姆》(Ingeborg Holm, 1913)，改編自尼爾斯·克洛克（Nils Krok）於1906年創作的同名戲劇。影片講述因無力償還債務，家庭破產的寡婦英厄堡被送到濟貧院並被限制外出，而她的三個年幼子女則被迫與母親分離，接連被送往寄養家庭。英厄堡想方設法逃出濟貧院去探望生病的女兒，但被人發現再次送回濟貧院。她因憂傷過度而頭髮全白，精神恍惚，最終被逼發瘋，送進了精神病院。影片展現了瑞典濟貧制度

下一個原本幸福美滿的家庭因突發變故而破碎不堪的悲劇，大膽挑戰了當時的濟貧制度，是有史以來第一批包含此類政治內容的電影之一。瑞典當時的濟貧制度源於中世紀，主要通過專門的收容場所或經濟援助來救濟無法自食其力維生的人。這種濟貧制度有一定的壓迫性和人身依附關係，“常常要求有勞動能力的受助者參加強制勞動，並規定救助機構對受助者具有監護權。”^[13]當時，關於窮人的社會戲劇幾乎不在議事日程之內，尼爾斯·克洛克的劇本最初也無人願意排演。斯約斯特羅姆看到了這個劇本，在取得了麥格努森的同意後，將其改編成電影，他本人親自出演。影片準確地描繪了濟貧院的環境和細節，展示了濟貧院的真實狀況。此外，其他住處，如工作之家和寄養家庭的陳設，都是當時社會最底層階級的真實生活寫照。影片上映後取得了意想不到的成功，掀起了廣泛的社會討論，最終催生了1918年瑞典濟貧法修正案的制定。觀眾紛紛走進電影院，銀幕內外的日常生活世界交匯、互構，從而生成新的符號意義。人們已經厭倦了精心製作的古裝劇和浮誇的情節劇，他們更關心自己身邊的現實社會。該片既是瑞典第一部現實主義電影，也是歷史上電影改變社會的首個案例。影片的真实性在很大程度上要歸功於女主角希爾達·博格斯特羅姆(Hilda Borgstrom)對英厄堡的刻畫。例如英厄堡與長子分開的一幕，當孩子被養母帶走留下母親傷心地站在濟貧院門口時，濟貧院成了她一生的監獄。為了不讓兒子痛苦，她一咬牙轉身沖進大樓。兒子轉過身時母親已經不見了，他只好被人帶走。當他穿過大門的那一刻，英厄堡走出大樓希望能最後看一眼兒子，但孩子的身影已經消失。悲傷的情緒像浪一樣淹沒了母親，她昏倒在地。影片的力量也來自斯約斯特羅姆對影像的把控。影片沒有快節奏剪輯，也少有特寫和跟拍鏡頭，主要由長時間的靜態鏡頭組成，創建了完整的時空，也在觀眾和人物之間創造了一種布萊希特式的分離效果。

拍攝反映現實社會生活的影片也不是瑞典獨有。1912年左右，法國高蒙公司就曾經拍攝了一套長片，總稱《真實的生活》。這套影片的廣告詞是這樣寫的：“這些影片是第一次把現實主義表現在銀幕上的一種試驗，就象前幾年在文學、戲劇、美術中表現現實主義的試驗一樣。

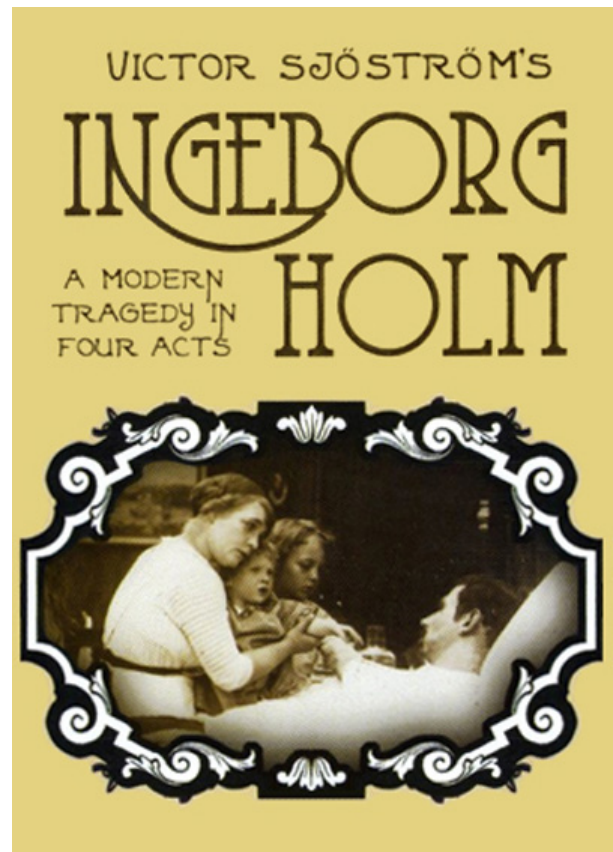


圖5 《英厄堡·霍爾姆》海報
(來源：豆瓣)

這些影片想表現的和實際表現的乃是生活的各個片斷。”但這批所謂“現實主義”實際上“只是一種極相對的現實主義。劇本幾乎千篇一律，適合當時社會風尚，近似浮華劇。”^{[9]98-99}《英厄堡·霍爾姆》的成功，證實電影可以是真正的現實主義，可以是反映社會現狀的一面鏡子，甚至能推動社會健康發展，而這也正是彼時如火如荼的民眾運動所希望看到的。麥格努森順勢而為，他的製片方針進一步靠近現實社會，關注底層人群。

維克多·斯約斯特洛姆的《幽靈馬車》(Körkarlen/The Phantom Carriage, 1921)描寫曾經擁有幸福美滿生活的男子大衛染上酒癮後，變得暴躁易怒，心智迷失，拋妻棄子淪為流浪漢。他在除夕夜遇上死神駕駛的幽靈馬車，親眼見到自己如何摧毀妻兒生命，才終於在最後一刻迷途知返。影片以精巧複雜的敘事結構，閃回和倒敘的敘事手法，多重曝光的運用以及疊影虛化的效果等聞名，但同時該片也是二十世紀初瑞典因酗酒而帶來一系列社會問題的側面表述，充滿政治色彩。二十世紀初，瑞典社會曾飽受酗酒之苦，禁酒運動就是民眾運動的重要組成部分。由於地處極北苦寒之地，冷冽的氣候讓人們更喜歡用酒精來禦寒，瑞典國王更是曾一度將白



圖6 《幽靈馬車》海報
(來源：豆瓣)

蘭地等酒精飲料列入軍需。土豆被用來替代糧食釀造烈酒之後，伏特加在瑞典大行其道，被當成藥劑和宴飲的佳釀，人們嗜酒如命，酒稅成了瑞典政府當時的重要收入之一。然而酗酒現象越來越嚴重，因飲酒造成的諸如犯罪、健康問題等帶來直接經濟損失。醉酒者擾亂治安，打架殺人事件層出不窮，“1900年，哥德堡登記的犯罪行為中，醉酒罪占比62%”。很多人因酗酒貧窮，還有很多人因醉酒而死。警察每天都面臨著醉酒鬧事的問題，他們抓捕醉酒者，用一種叫做“fyllekärran”的馬車將罪犯押送到警察局，這或許就是《幽靈馬車》中馬車的原型。^[14]因醉酒發生的家庭暴力問題也比比皆是，警察局的記錄中，有多起妻子因丈夫酗酒受到嚴重虐待而向警方舉報的案例。十九世紀末，工會運動興起，由於建設新社會需要大量人力，工會呼籲打擊濫用酒精的行為，組織工人們參

加戒酒運動。1914年至1955年期間，瑞典通過立法和專賣的形式實施酒品配額制度，每個成年公民每月可憑冊從國營酒水店（Systembolaget）購買最多1.82升酒，以此來控制酒水消費。《幽靈馬車》正是瑞典二十世紀初酗酒問題的再現，片中受盡折磨的妻子，打架鬥毆的醉酒者，抓捕醉酒者的馬車，均還原了當時現實社會的場景。影片對因酗酒帶來的道德淪喪進行了有力的抨擊，對人性的是非善惡進行了深刻的思考。大衛因酒精而墮落，他無視上帝，蔑視生命，玩世不恭，最後在信仰的力量下，在反思和愧疚的過程中找到了自我救贖的可能性。修女矢志傳播上帝之愛，她的信仰不僅是一種宗教信仰，更是一種生活態度和行為準則，是人類善良和寬恕的體現。死神是死亡的象徵，也代表了命運和人性的複雜性。墮落的酒鬼、虔誠的修女，以及強大的死神，三者的命運首尾相接，既獨立存在，又相互滲透，形成了人生的一個閉環。

五、結語

“自從電影發明以來，幾乎每一個人都把這種新的媒介主要看成一種娛樂形式和商業產品”，直到黃金時期的瑞典電影人第一次“把電影嚴肅地當成一種藝術形式”^{[21]111}。就如奧爾奧爾森（Ole Olsen）是丹麥電影黃金時期的締造者一樣，麥格努森也堪稱是瑞典電影黃金時期的掌門人。他獨具慧眼，發掘了斯約斯特羅姆和斯蒂勒，給予他們足夠的創作自由度，正如斯約斯特羅姆所說：“麥格努森是個聰明人，他發現對待我們的最好辦法就是不要管我們，相信我們，讓我們做我們想做的，我們認為正確的事。”^{[8]82}同時他還有獨到的商業嗅覺和驚人的膽識，他親自與拉格洛夫多次洽談，第一個與她簽訂長期合同，以相對高昂的費用獲得了其全部作品的電影改編權。起初，藝術只是一種商業策略，借文學上位不過是逃避娛樂稅，最大限度增加利潤的一種變通方法，但很快，電影就開發了自己的藝術功能，發展了自己的藝術表達方式，不再是文學的附庸。可以毫不誇張的說，麥格努森為瑞典電影黃金時期的締造立下了汗馬功勞。

要說明的是，黃金時期的瑞典電影導演並不是只有斯約斯特羅姆和斯蒂勒，其他導演如伊萬·海杜奎斯特（Ivan Hedqvist）、古斯塔夫·莫蘭德（Gustaf Molander）、約翰·布魯尼烏斯（John Brunius）和古斯塔夫·埃德格倫（Gustaf Edgren）等取得了不同程度的成就。另外，黃金時期的瑞典電影公司也不僅僅只有斯溫司卡公司。1918年，多家競爭對手聯手成立了Filmindustri AB Skandia，該公司也採用了斯溫司卡公司的製作模式，其一些知名作品包括《索爾巴堪的小仙女》（Synnöve Solbakken/Fairy of Solbakken, 1919）和《求偶記》（Ett Farligt frieri, 1919），這兩部影片均根據挪威諾貝爾獎獲得者比昂斯滕·比昂松（Bjørnstjerne Bjørnson）的作品改編，並在挪威拍攝。同時，黃金時期的瑞典電影業也吸引了外國人前來瑞典拍電影，例如1920年，彼時還默默無聞的丹麥導演德萊葉在斯溫司卡公司執導了《瑪格麗特夫人的第四

次婚姻》(Prästänkan/The Parson's Widow, 1920)。1921年，斯溫司卡公司與另一位丹麥電影導演本傑明·克裏斯滕森(Benjamin Christensen)簽訂合同，拍攝了一部與眾不同的電影：《女巫》(Häxan, 1922)。

隨著一戰參戰國的國內電影製作逐漸恢復，瑞典電影既要應對幾乎無敵的美國電影，又要應對新興的歐洲電影。雪上加霜的是，斯約斯特洛姆和斯蒂勒先後接受邀請去好萊塢拍電影。斯約斯特洛姆於1923年離開瑞典，斯蒂勒於1924年離開。隨即，拉爾斯·漢森(Lars Hanson)和嘉寶等巨星，以及其他瑞典電影人才都相繼出走好萊塢。由於斯約斯特洛姆和斯蒂勒實際上是單槍匹馬地代表了瑞典電影的藝術品質，他們離開後，瑞典電影便陷於一蹶不振的境地。雖然有人試圖繼續發展“瑞典古典學派”，但也僅拍攝了幾部，如約翰·布魯尼烏斯拍攝的根據斯特林堡的劇本改編的《卡爾十二世》(Karl XII, 1925)和《古斯塔夫·瓦薩》(Gustaf Wasa, 1928)，而且這些電影都反響平平。“反諷的是，瑞典電影在海外的成功導致了它的衰落。”^{[2]92}“好萊塢用巧妙的手段很快打倒了一個勁敵，而且在這戰役中獲得了葛麗·泰嘉寶這張主要的王牌。瑞典電影在以後的十五年期間，完全陷於一蹶不振的境地。到1952年，它還沒有完全從1920年美國資本家給予的致命打擊中恢復過來。”^{[9]129}

雖然最後被好萊塢打敗了，黃金時期的瑞典電影也對其北歐鄰國造成了深刻影響。在挪威，根據挪威作家比昂斯滕·比昂松的作品改編的電影吸引了大量挪威觀眾。在芬蘭，斯蒂勒的《紅花之歌》證明，成功的電影可以取材於芬蘭文學作品，這大大激勵了該國的電影人。在丹麥，北歐電影公司(Nordisk Films Kompagni)於1918年採用了斯溫司卡公司的策略，專注於減少製作、擴大投資以及改編文學經典，然而，他們最負盛名的改編電影並不是北歐作家的作品，而是英國作家查爾斯·狄更斯(Charles Dickens)的作品。

【參考文獻】

- [1] Carl Th. Dreyer, Dreyer in Double Reflection: Carl Dreyer's Writings on Film [M]. New York: Dutton, 1973: 28.
- [2] [美] 大衛·波德維爾, 克莉絲汀·湯普森. 世界電影史 [M]. 范倍, 譯. 北京: 北京大學出版社, 2014.
- [3] [英] 馬克·卡曾斯. 電影的故事 [M]. 楊松鋒, 譯. 北京: 新星出版社, 2006: 65.
- [4] Leif Furhammar, Svensk film 1912–1919 [Swedish Film 1912–1919][A], Lars Åhlander(ed.), Svensk filmografi 1. 1897–1919 [Swedish Filmography 1. 1897–1919][C]. Stockholm 1986: 52.
- [5] Mette Hjort, Ursula Lindqvist. A Companion to Nordic Cinema [M]. New Jersey: John Wiley & Sons, 2016.

- [6] Tytti Soila, et al. Nordic National Cinemas[M].London: Routledge, 1998.
- [7] Laura Horak. Sex, politics and Swedish silent film: Mauritz Stiller' s feminism comedies of the 1910s[J]. Journal of Scandinavian Cinema, 2014(3): 195.
- [8] Mariah Larsson, et al. Swedish Film: An Introduction and a Reader[M].Lund: Nordic Academic Press, 2010.
- [9] [法]喬治·杜薩.世界電影史 [M]. 徐昭, 胡承偉, 譯. 北京: 中國電出版社, 1982.
- [10] [美]巴拉茲·貝拉.電影美學 [M]. 何力, 譯. 北京: 中國電影出版社, 1979: 280.
- [11] Jan Olsson. The Life and Afterlife of Swedish Biograph: From Commercial Circulation to Archival Practices[M]. Madison: University of Wisconsin Press, 2022.
- [12] Sven Lundkvist. The popular movements in Swedish society, 1850-1920[J]. Scandinavian Journal of History, 1980(5):219-238.
- [13] 李捷. 參與型社會與現代福利國家的奠基: 以 20 世紀上半葉瑞典為例 [J]. 深圳大學學報 (人文社會科學版), 2021, 38(02): 142-148.
- [14] A Gustavsso. Alcohol Misuse: Stories from the Early Industrialism in Sweden[J]. Open Journal of Social Sciences, 2023(11): 364.