

王广飞
著

十七年中国 少数民族电影研究



 中国电影出版社

王广飞 著

十七年中国 少数民族电影研究



 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

十七年中国少数民族电影研究/王广飞著. —北京:
中国电影出版社, 2012. 7

ISBN 978 - 7 - 106 - 03531 - 0

I. ①十… II. ①王… III. ①少数民族—电影—研究—中国 IV. ①J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 152612 号

十七年中国少数民族电影研究

王广飞 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2012 年 7 月第 1 版 2012 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16
印张/13 插页/2 字数/200 千字

印 数 1 - 1000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03531 - 0/J · 1359

定 价 34.00 元

序 言

广飞在中国电影研究中心上研究生期间,可以称得上是老成持重。在班上总是默默无闻地听课,认真做笔记。这不仅仅是因为他大学并不是学的电影专业,也在于他们班上有好几个强势的同学,似乎轮不到他出风头。客观地说,广飞的学术准备不如班上的其他同学那样充分。当他第一次把他准备撰写的硕士论文的提纲送给我的时候,由于提纲中的一些不足,我不留情面地提出了很多苛责,搞得他有些手足无措。据一些同学私下讲,我给大多数同学的印象是比较温和、宽厚,基本上是以表扬为主。这或许也是广飞选择我作为他的硕士论文指导老师的原因。事实上,事后我也有些后悔,毕竟那不是我一贯风格。但是,我的苛责似乎产生了不错的效果,广飞很快拿出了新的提纲,并且在较短的时间里完成了一篇不错的论文,也令他的同学们刮目相看。

广飞硕士毕业回到大同大学以后,很快就显示出了厚积薄发的特点和优势,不仅在科研上不断取得新的成果,而且开设的电影欣赏课程也成为了品牌受到了广大学生的欢迎,他也很快成为了大同大学教授艺术课程的名师。更令我感到惊奇的是,他在过去论文的基础上经过扩充写成了《十七年中国少数民族电影研究》。在这部书里,广飞充分发挥了他图书情报学的专业特长和优势,从各种或许好多年都没有人翻阅的报刊里收集了大量与十七年少数民族电影有关的史料,对十七年少数民族电影的发展和演变作了细致的梳理。同时,对其中的重要作品及其创作过程作了深入分析和评价,为当下读者提供了重要的坐标和参考,更为将来的研究者提供了诸多线索和思路。仅凭这一点,广飞的功劳和苦劳都是不言而喻的。

众所周知,十七年少数民族电影创造了独特的景观和奇观,满足了观众从别的题材电影所无法获得的欲望和期待,受到了观众的欢迎和追捧,

是那个时代的主流电影、流行电影。只要一提起少数民族电影,人们都自然而然的想起《五朵金花》、《刘三姐》、《阿诗玛》、《冰山上的来客》等影片,它们拥有当时最大的观众群体,其产生的轰动效应甚至不逊于现在的“超女”、“快男”,至今让人回味无穷和津津乐道。进入新时期、尤其是新世纪后,少数民族题材电影创作不断有优秀的作品涌现出来,不少作品更是在国际电影节上频频获奖,但在引进大片、商业大片的轮番轰炸下,少数民族电影遭遇的是电影市场的冷淡和残酷,或者是票房成绩不尽如人意,或者根本进入不了主流院线市场。少数民族题材电影陷入了有人喝彩但却无人观看的尴尬境地,甚至成为了电影市场上“不可见的电影”。尤其是最近几年,少数民族电影真正在商业院线上放映的不多,多数仍旧只在北京大学生电影节、上海国际电影节、北京放映、华语青年影像论坛等影展活动中出现。原因当然是多方面的,其中不可忽视的原因是:一方面,理论上对少数民族电影的阐释、理解和认可有片面性;另一方面,创作上摒弃了不拘一格、百花齐放,片面追求“文化内涵”,内容上走向了“文化人类学”,叙事上则走向了“纪录片”,难以有效满足当下观众的审美期待和需求。

我个人认为,十七年少数民族电影之所以能够成为那个时代的主流电影、流行电影,其中一个经验就是不拘一格降人才,不画地为牢,不把“少数民族身份”(不管是“血缘身份”还是“文化身份”)看成是创作少数民族电影的前提。如果我们不拘泥于少数民族电影创作者的民族文化身份乃至“血缘身份”,我们可以发现,民族题材电影创作者有以下几类:成长于民族杂居区的少数民族导演、成长于本族聚居区的少数民族导演、成长于汉族聚居区的汉族导演、成长于民族杂居区的汉族导演。不同身份、不同成长环境的导演出于不同的“视点”聚焦于少数民族题材,不可避免地凸显出各自差异性的身份意识,形成差异性的艺术追求和风格。正是这些不同身份的导演从不同角度创作少数民族题材电影,才构成了少数民族题材电影的多元景观,成为中国电影一道独特的风景线。同时,正是这些不同身份的导演从不同角度创作少数民族题材电影,这使得少数民族题材电影必然是多元化的发展。因此,不可以把少数民族身份(不管是“血缘身份”还是“文化身份”)作为判断和衡量少数民族电影的前

提,更不能成为唯一的,甚至是主要的标准,那样必然会影响和阻碍少数民族电影的多元化发展,造成少数民族电影的单一化和同质化。总之,少数民族电影并不是只能由少数民族身份的导演来拍摄。关键在于创作者是以一种什么样的态度来对待和表现少数民族的生活及其文化。少数民族导演自己拍摄自己的民族,从某个角度讲也许会更好,但也不是绝对的。在创作实践中,对少数民族生活的表现可以有两种视角,即“外视角”和“内视角”。一般来说,非少数民族身份的创作者大多采取的是“外视角”,而具有少数民族身份的创作者大多采取的是“内视角”。应该说,采取“外视角”还是“内视角”并没有对错之分;无论是采取“外视角”还是“内视角”,都有可能创作出少数民族题材电影的精品力作。十七年少数民族电影的重要经验就在于,拍出受广大观众欢迎的影片是硬道理。

对十七年少数民族电影的历史梳理是必要的、重要的,广飞的《十七年中国少数民族电影研究》的价值是不容低估的。但是,如果能够深入分析和阐释十七年少数民族电影创作与社会、观众的关系,进而揭示出少数民族电影受到广泛欢迎的经验,或许就会更有意义和价值。换句话说,如果能够把十七年少数民族电影研究与当下的少数民族电影创作和生产进行一个有效的“对接”,那就更有意义和价值。事实上,我个人希望广飞能够把少数民族电影研究进一步深入下去,能够在将来修订的时候拓展思路和维度。无论如何,从电影生态学的角度看,如果中国电影的花园中缺少,乃至缺失少数民族电影,那就不能真正有效形成“多类型、多品种、多样化”的现代电影格局和现代电影市场格局,就不会赢得国人的尊敬,也不会赢得世人的尊敬!

从请人写序到给别人写序,不经意间是个人社会身份、学术身份的一个重大转变。对我个人而言,更多的不是“升级换代”的暗喜乃至狂喜。正如郑洞天老师所说的那样,给人写序是一件地地道道的苦差事。事实上,这个不像序言的序言也是经过了很多犹豫才勉强写出来的。

祝广飞学术上不断取得新的成果和进步!

饶曙光

2012年4月5日

目 录

CONTENTS

序 言	/1
绪 论	/1
第一章	猎奇与应景：少数民族电影创作零星片爪 (1933—1948)
6	一、最早的少数民族题材电影：“开化瑶民”的《瑶山艳史》
7	二、宣传全国各民族统一抗日的进步电影：《塞上风云》
10	三、在台湾本土创作并安抚当地居民的电影：《花莲港》
第二章	原创与改编：从《内蒙春光》到《内蒙人民的胜利》 (1949—1950)
13	一、《内蒙春光》的创作过程
19	二、《内蒙春光》的修改过程
36	三、修改后的《内蒙人民的胜利》
第三章	指引与规约：少数民族电影创作陷入困境 (1951—1953)
41	一、电影指导委员会的成立及活动
44	二、政策导向对少数民族电影创作的影响

第四章 | 纠偏与调整：少数民族电影创作开始复苏
/57 (1953—1955)

58 | 一、导演个性化的艺术追求

65 | 二、民族风情的渲染

第五章 | 过渡与跃进：少数民族电影创作渐入高潮
/83 (1956—1959)

83 | 一、“双百方针”影响下：风格呈现多样化

103 | 二、电影向国庆十周年献礼；出现创作高潮

第六章 | 潜行与疾走：少数民族电影创作百花齐放
/131 (1960—1966)

132 | 一、六十年代第一春：辉煌后的延续

160 | 二、戴着镣铐跳舞：六十年代上半期的少数民族影片（1961—1965）

结 语 |

/199

绪 论

1949 年以前少数民族题材影片的创作，只是为了猎奇和盲目仿效美国好莱坞《人猿泰山》那样的蛮荒野兽类型电影来招揽观众，赢取高票房，顺便获得所谓的陌生体验。并未形成一种题材样式被认可，虽然在政治宣传和文化教化功能上都体现了异域特色，但始终没有形成有规模的创作气势。《木兰从军》、《昭君出塞》、《苏武牧羊》等影片涉及了抗击胡虏的情节，但未必在边疆异域实地拍摄，重心也不在描述少数民族地生活和风情这些方面，更多地是受二三十年代古装片盛行的影响，对中国古代民族和睦、巩固疆土等传说的演绎，仅有三部电影《瑶山艳史》（1933）、《塞上风云》（1942）、《花莲港》（1948）完成了对少数民族生活的简单临摹。

新中国第一部少数民族题材影片《内蒙春光》于 1950 年出品，影片上映后，有民主人士发现其中有民族政策方面的错误，影片修改后更名为《内蒙人民的胜利》，于 1951 年重新上映。其修改过程直接影响到以后其他同类题材影片的摄制。《金银滩》（1953）、《太阳照亮了红石沟》（1953）、《哈森与加米拉》（1955）、《猛河的黎明》（1955）等影片都沿用了《内蒙人民的胜利》的模式：故事的主题是诠释党的民族政策，讲述我党对少数民族地区上层人士极力争取，以达到反对共同敌人——国民党反动派的目的，最终实现少数民族地区的解放。1953 年，

十七年中国少数民族电影研究

中央政府对电影事业进行调整，少数民族题材影片有了更多的表现方式，一些编导在表现民族政策主题同时，也开始探索新的表达空间。《草原上的人们》（1953）、《山间铃响马帮来》（1954）、《神秘的旅伴》（1955）等影片，除了宣扬党的民族政策，与国民党残匪、特务的破坏作斗争之外，开始有意识地寻找新的突破，比如民俗、服饰、歌舞场面、异域风光以及区别于汉族的爱情表达，都极大地增强了这类影片的观赏性。1956年，中国基本完成了对资本主义工商业的社会主义改造，社会主义所有制在全国范围内建立。全国人民主要任务是发展生产力以满足人民日益增长的物质和文化需要，毛泽东主席提出了“百花齐放，百家争鸣”的文艺创作方针。电影界呈现出一派欣欣向荣的景象。特别是电影局副局长陈荒煤对电影剧本的题材范围提出了更广泛和全面的要求，明确提出要有反映少数民族生活的电影题材和包含全国各民族的音乐舞蹈、民间传说内容的电影作品。在这样的形势下，又有一批少数民族题材影片出现，《沙漠里的战斗》（1956）、《暴风雨中的雄鹰》（1957）、《芦笙恋歌》（1957）、《边寨烽火》（1957）、《牧人之子》（1957）、《椰林曲》（1957）、《患难之交》（1958）、《苗家儿女》（1958）、《两个巡逻兵》（1958）。无论从题材样式，还是风格内容这些影片都受到全国观众的关注。作为一种特殊的题材样式成为当时观众喜欢观看的类型电影。这些电影把少数民族风土人情、斗争生活介绍给全国人民，促进了当时全国各民族间的相互了解。在新中国电影的发展历史上，1959年的确是一座光辉的艺术高峰，电影艺术家有意识地探索民族特点和中国风格，出现了一大批具有中国民族特色的优秀影片。少数民族题材电影创作也进入高潮，1959年竟有八部少数民族题材影片同时出品上映，除了《金玉姬》、《五朵红云》（舞剧）、《天山歌声》、《草原晨曲》、《锡城的故事》这五部影片之外，向国庆献礼重点影片中也有三部少数民族题材的电影：《五朵金花》、《回民支队》、《绿洲凯

歌》。《五朵金花》运用“歌颂性喜剧”的创作方法，设置了相当别致的喜剧情节，歌颂了社会主义的新生活，展示了少数民族人们建设祖国、热爱家园的美好心灵。《回民支队》通过描写一支回民抗日义勇军改造成革命军队的历程，栩栩如生的刻画了一个别于汉族英雄的回族英雄马本斋的艺术形象。《绿洲凯歌》是描写当时现实生活的影片，资本主义自发势力和正在磅礴高涨的社会主义建设的激烈斗争在少数民族地区也在上演，作者通过巧妙的构思，成功的把阶级斗争的图景和个人爱情、家庭生活矛盾冲突两条线主次分明而又有机地穿插、融合在一起，从而增强了剧作的戏剧性和感染力。这些少数民族题材献礼片同样成为中国电影历史中的经典影片。到了六十年代以后，由于有了十多年的拍摄少数民族题材电影的经验，出现了一大批优秀的编、导、摄、录、美、音、演人才，完成了多部风格类型各异电影精品。有开始涉及人性描述的《达吉和她的父亲》；有将惊险与歌舞样式结合得非常突出的《冰山上的来客》；也有根据少数民族传说改编的具有神话色彩的《刘三姐》、《阿诗玛》；还有注重表意、给人强烈视觉冲击的《农奴》；以及反映汉族与少数民族团结帮助为主题的《摩雅傣》、《草原雄鹰》等等，形成了百花齐放的多彩格局。这一时期的少数民族题材影片，创造了当时电影的辉煌和骄傲。电影艺术家对少数民族风情的探索和恰当的表现，给中国电影增添了华丽的篇章。这些影片具有浓郁的民族风情和生活气息，其中的艺术魅力积淀为一种优秀的艺术传统，滋补了后来的中国少数民族电影。少数民族题材影片为中国文化创造了宝贵的精神财富，成为民族和睦相处的示范标准，也成为中华民族团结奋进的生动教材。

新中国成立以后，阶级与权力结构发生了新的变化，电影作为表达主流意识形态的工具，需要对新政权及其新政权建立的新秩序给予肯定与支持。新中国“十七年”电影摄制，除了要继承我党30年代“左翼电影”提倡的反帝、反封建的传统外，还要遵循毛主席《在延安文艺

十七年中国少数民族电影研究

座谈会上的讲话》的精神，努力实践为工农兵服务的宗旨。早在 1948 年 10 月 26 日，中共中央宣传部就向东北局宣传部传达了一个具有重大意义的纲领性文件——《关于电影工作的指示》，它第一次明确提出了“人民电影”的指导思想和基本方针，对电影创作和电影队伍的思想建设等各项工作及其政策做出了具体的规定和阐述。

在幅员辽阔、人口众多的中国，少数民族问题是一个事关全局的重要因素。新中国成立初期，少数民族的人口只占全国总人口的 6%，但少数民族地区面积却占全国总面积的 60%，其中大多数还是具有重要战略意义的边境和拥有非常丰富自然资源的地区。由于不同民族之间的宗教信仰、文化经济等方面的差异和受帝国主义和国民党残余势力的挑拨，新中国成立初期，民族冲突仍然不时出现，造成各民族间的紧张对立和社会的不稳定。新中国采取的民族政策是力图使少数民族逐步融入中国社会的主流，成为中华民族大家庭的一部分。为了统一的政治宣传和最大范围的团结，打击共同的敌人，必须通过电影来宣传民族政策，团结各少数民族。新中国“十七年”少数民族题材影片一方面因为宣传民族政策而具有统一的政治主题，另一方面由于大量民族风情在影片中的渲染，又极具民族特色，为新中国的电影建构了一种极具特色的题材样式。

第一章

猎奇与应景：少数民族电影创作零星片爪

(1933—1948)

中国的少数民族题材电影创作肇始于新中国成立前，也是因为不同的社会背景要求所产生的。《木兰从军》、《昭君出塞》、《苏武牧羊》等具有少数民族元素的影片在上个世纪二十年代就开始拍摄了，拍摄初衷大多是跟风当时盛行的古装片热潮。间接或局部地描写了少数民族地区风情，影片整体重心不在表现少数民族生活上面，也没有把少数民族人物当成主要角色，只是有对少数民族地区片段或零星的描述，以满足汉族对少数民族剪影式想象。于1932年就开始拍摄的《瑶山艳史》根据真实的事件所改编，算得上最早的少数民族题材影片了，全片描写了紫荆山瑶族地区的生活，目的是“沟通文蛮的分野、发掘原始的遗迹”。实际是受美国蛮荒野兽猎奇片的影响，想用猎奇的心理诱使观众进入电影院。被左翼进步电影工作者批评为对少数民族的“歪曲与误解”。1942年拍摄完成的《塞上风云》一直以来就被认为是进步电影的典范，影片突出宣扬了蒙汉团结，一致抗日的思想。影片的编剧、导演、演员都是当时著名的爱国人士和进步艺术家。影片的艺术性、思想性被当时进步人士所推崇。1948年台湾籍导演何非光在台湾本土拍摄的反映高山族生活的电影《花莲港》，是台湾重新回归祖国后，当局为了安抚当地居民，应景拍摄的少数民族题材影片，也有强调全国民族团结的意义，虽然取得较好的票房，但并没有取得好的声誉，被进步人士认为是

十七年中国少数民族电影研究

“无聊和庸俗”的电影。

一、最早的少数民族题材影片：“开化瑶民”的《瑶山艳史》

上海艺联影业公司1932年开始拍摄的《瑶山艳史》是中国电影最早涉猎少数民族生活的影片，根据当时发生的真实事件改编，汉族教师黄云焕先后在广西省的横冲、大垌社、湓田等学校任教，结识了紫荆山瑶族首领李荣保的女儿，并与之成婚。结婚之后黄云焕利用其特殊身份协助李荣保清剿瑶山匪患，并向广西省政府汇报，扩大了李荣保的政治影响，为新桂系的“南宁晋见”营造了舆论氛围。他还为李荣保拟订了开发瑶族十八山的计划，报经省政府批复后实施，并得到省政府拨给枪支弹药和款项的资助。在屯垦十八山、建立十八山区、乡政权，建立洪水界哨所，保护过往商旅等方面，黄云焕都成了李荣保的参谋和得力助手，为紫荆瑶族地区的社会 and 经济发展做出了一定的贡献。在瑶民社会中享有较高的威望。电影《瑶山艳史》正是根据这一真实事件改编而成。描写了在紫荆山“化瑶”期间，瑶族“驸马爷”黄云焕协助李荣保清剿瑶山匪患，并为李荣保拟订了开发十八山的计划，为紫荆瑶族地区的社会 and 经济发展做出贡献的故事。影片由刘呐鸥出资成立的电影公司“艺联”于1933年在广西实地拍摄完成。刘呐鸥（黄漪磋）任编剧、杨小仲任导演，主演为游观仁、许曼丽。广州歌星罗慕兰、舞星孔绣云等也应邀受聘上了银幕。《瑶山艳史》发行放映后，取得一定的影响，至少使黄云焕这个少数民族“驸马爷”的声誉从瑶山地区传扬到了全国各地。

1933年，正值左翼电影创作处于高潮，反映阶级和贫富差距、批判现实社会的影片大行其道，所以《瑶山艳史》这种反映阶级和民族矛盾调和的影片自然受到左翼电影工作者的猛烈批评。认为“很难找出

《瑶山艳史》和什么《西游记》、《盘丝洞》之类的影片不同的价值来”。^①“以所谓‘开化瑶民’、‘沟通文蛮的分野、发掘原始的遗迹’为主题”^②绝对是对阶级和民族矛盾的想象中的调和，没有任何的实际意义。“更对少数民族作了歪曲的描写”。^③对于此片，鲁迅在其杂文《电影的教训》也曾大为讥讽：“这部片子，主题是‘开化瑶民’，机键是‘招驸马’，令人记起《四郎探母》以及《双阳公主追狄》这些戏本来。中国的精神文明主宰全世界的伟论，近来不大听到了，要想去开化，自然只好退到苗瑶之类的里面去，而要成这种大事业，却首先须‘结亲’，黄帝子孙，也和黑人一样，不能和欧亚大国的公主结亲，所以精神文明就无法传播。这是大家可以由此明白的。”由此看出，左翼电影人士和当时进步人士对这部首次涉及少数民族生活内容的影片持否定和批判态度。

二、宣传全国各民族统一抗日的进步电影：《塞上风云》

《塞上风云》是阳翰笙创作于“八一三”淞沪抗战时期的电影剧本，最早交给“新华”拍摄，由于当时战局的发展，没能完成拍摄。由上海到了武汉之后，作者在原来电影剧本的基础上加以修改，写成了表现蒙汉两族人民团结抗日的话剧作品。演出时由于符合当时的社会心理，颇为轰动，观众群情激昂，人们的爱国热忱受到了极大的鼓舞，为了更广泛的宣传团结抗战，抵御侵略的主张，阳翰笙很快又把它重新改写成一部新的电影剧本，决定由应云卫导演。黎莉莉、陈天国分别为男女主演，并且立即组织摄制组深入到内蒙古实地拍摄。由于是一部抗日

① 常人：《〈瑶山艳史〉评》，载上海《晨报》的《每日电影》1933年9月2日。

② 程季华主编：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社1981年版，第290页。

③ 程季华主编：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社1981年版，第290页。

十七年中国少数民族电影研究



《塞上风云》剧照

题材影片，并且是抗战时期第一部反映民族团结的进步电影，所以相关人士都非常重视。摄制组在拍摄中途曾经过延安，受到延安文艺界的热烈欢迎。回到重庆时，

又受到郭沫若等人的欢迎，“郭沫若赋诗称赞他们道：以艺术的力量克服民族的危机！以塞上的风云扫荡后方的乌烟瘴气！”^①但影片在拍摄期间也经历了许多磨难与插曲，前后拍摄了大约两年的时间，临近结束时，由于当地的蒙古族首领德王的出卖报信，一路日军闻讯疯狂来袭，意欲封杀、迫害摄制组，破坏影片按期拍摄完成。好在有惊无险，影片最终拍竣封镜。1940年影片拍摄完成后，又遭国民党当局多次阻挠，没能及时与观众见面，直至1942年，经进步力量的多方争取和不懈斗争，《塞上风云》成片才得以最终映出。

《塞上风云》是一部表现中国各民族团结抗日的影片。“影片较好地体现了党的民族政策的精神，通过蒙汉两族青年之间的爱情误会、敌人挑拨而引起的矛盾的解决，及他们同日本特务之间矛盾的发展，塑造了迪鲁瓦、丁世雄、金花儿、罗安姬娜这些勇敢、爱国蒙汉男女青年的优秀形象，表现了蒙汉两族人民的团结抗日、争取民族解放和在团结抗日的共同斗争中所结下的亲密友谊。”^②“影片还很好地表现了争取民族

① 程季华主编：《中国电影发展史》（第二卷），中国电影出版社1981年版，第53页。

② 程季华主编：《中国电影发展史》（第二卷），中国电影出版社1981年版，第54-55页。

解放和争取阶级解放的利益的一致，以及党在当时争取和团结少数民族爱国的上层分子的政策。”^① 中国一直以来就是一个幅员辽阔的多民族的国家，当时统治者国民党政府和历来统治阶级一样，长期实行民族歧视和民族压迫政策，再加上帝国主义为了各自的利益在中国各少数民族之间挑唆离间，造成中国各民族之间长期的隔膜和敌对。而中国共产党却一直主张民族平等和民族团结，全国各族人民，不论民族大小，团结一致，共同反对外来侵略者。在当时就是主张实行全民抗战，在民族自治和自决的前提下，共同抗击日本帝国主义侵略者。《塞上风云》较好地体现了中国共产党倡导的民族政策的精神，被进步人士所推崇，一直被认为是重要的抗战经典影片。

作为较早的少数民族题材影片，《塞上风云》在表现民族团结共同抗日的主题之外，已经巧妙有机地展现民族风情与民族歌舞。显露出与其他题材不尽相同的艺术特色。影片一开始，运用了近景和（大）远景两种极端的景别展现茫茫草原、群群牛羊、对对峰驼、马蹄得得的草原景象，既开门见山地介绍了故事发生的背景，又展现了塞外草原的风光，增强了影片的吸引力。影片男女主人公金花儿与罗安姬娜的出场以具有少数民族情调的歌声引出，也别具特色。由阳翰笙作词、盛家伦作曲的影片主题歌《塞上风云》除了表达影片各民族团结抗日的主题外，还吸收了蒙古族音乐的素材，由马思聪改编的西康民歌《思乡曲》再度改编创造，成为具有少数民族音乐特色的歌曲。在郎桑招待丁世雄的一场戏里，月儿弯弯，夜空朗朗，在静静的蒙古包外，先是金花儿提出要丁世雄唱歌，歌唱之后是丁世雄要金花儿与罗安姬娜跳舞，影片用很长的段落表现他们的歌舞，蒙古族同胞往往通过歌舞表现他们内心的复杂情感。这也就间接表现出了丁世雄的身世及其思乡的情绪，以及迪鲁

① 程季华主编：《中国电影发展史》（第二卷），中国电影出版社 1981 年版，第 55 页。