

童自荣、陈叙一、程晓桦和毕克



陈叙一(左二)在接待外宾



我们的“老头儿”

“老头儿”不知是谁给我们的老厂长陈叙一一起的外号，后来就变成了我们大家对他的呢称。是为了表示对他的尊敬，更是为了表示跟他亲密才这样叫的。只有对他不满的时候，表示要跟他划清界限了，才叫他陈厂长。不知道他当时，是否能从我们对他不同的称呼中，体会到我们对他的感情变化。

他出身于上海一家买办资产阶级家庭。家里经常有外国客人，从小他就会说英语。而且熟知很多英美国家的风土人情。他对英文文法倒不一定精通，但是他的听力特别好，以至于40年代在“苦干剧团”时，大家都很穷，买不起头轮影院的电影票，只能大家凑钱，让他一个人去看，回来讲给大家听，可见他听电影的功夫有多厉害。50年代，社会上不放美国电影了。但是，中影公司经常会给我们一两部美国电影看。那时，我们就会围住他，叫他一边看，一边讲给我们听，就像“大光明”的同声翻译。

有一天，不知他为什么事高兴，拿来了一张他青年时期的照片，得意地说：“给你们看一个美男子。”说实话，他不属于浓眉大眼、五官英俊的美男子。但是他，作风儒雅，潇洒、飘逸，这种气质可以说，是很少有的。如果他也能像孙道临在《早春二月》里那样，穿一件长衫，围一条围巾，一定会是一个极具魅力的“五四青年”。他这种气质恐怕只有生长在上海，生长在他那个文化圈子里的人才会有。

也许，正是因为他生长在上海，这样一个被资本主义理念浸润的社会，他才会有那些先进的经营理念吧。

首先，就是他培养人才的理念。电影也好、话剧也好，编剧和导演的意图都是要靠演员来体现的。因此，他从有了翻译片组，就开始了演员的培养。翻译片组创建伊始，没有人知道翻译片演员应该具备什么条件。所以当年的领导会把一些既没文化，也没演戏经验的人招了进来。以为只要会说普通话就行了。当然，这些人很快就被淘汰了。

他第一个培养演员的点子，就是以老带新。

他利用自己在话剧、电影界的老关系，向故事片借来了孙道临、舒绣文、卫禹平、高博等，这些在台词和表演上特别有造诣的人，使我们这些新人，可以一面工作，一面学会了怎样读台词，怎样塑造人物。不管是有过舞台经验的，像邱岳峰、尚华，还是我们这些没有学过表演的，都很快成长起来了。

这也成了我以后做导演时，经常使用的方法。如让曹雷在《南北乱世情》中带林栋甫、毕克在《砂器》中带施融等等。

梯队的理念

他可以说深知“十年树木，百年树人”的精髓。拿我们女演员来说，50年代末期，姚念貽稍大一点，赵慎之和我才刚到三十岁。他就先后吸

我们的『老头儿』陈叙一

◆ 苏秀

【作者简介】

苏秀 1950年9月考进上海电影制片厂翻译片组（上海电影译制厂前身）。担任配音演员兼译制导演。1984年退休。

担任译制导演的主要作品有：《带阁楼的房子》《阴谋与爱情》《冰海沉船》《虎口脱险》《英俊少年》《远山的呼唤》《啊，野麦岭》《安重根击毙伊藤博文》（以上三部曾获文化部优秀译制片奖）等400余部集

担任配音的主要作品有：《第四十一》《红与黑》《尼罗河上的惨案》《华丽的家族》《为黛茜小姐开车》等300余部集。



▼ 上世纪70年代，陈叙一（左）和鲁初（中）、肖章（右）

收了李梓、刘广宁。到了70年代，当李梓、刘广宁还只有三十多岁的时候，又招进了程晓华、丁建华等人。到了80年代，我们演员组，横向是生、旦、净、末、丑行当齐全，纵向有各种年龄层次的可供选择。真可以说，在这块调色板上，色彩丰富，特点鲜明。所以很多观众都说：“越是人物众多的戏，越能显示出上译厂的实力。哪怕只有几句话的角色，也人各有貌。”如《尼罗河上的惨案》《华丽的家族》等。

集中力量，各个击破

在培养演员方面，老陈心里是有一盘棋的。他观察我们每一个人，先是试探性地让你配各种角色。然后，在一两年内，密集地给你多部影片的主要角色，使你在短时期内，迅速积累起塑造各种人物的心得、体会，从而跃上一个台阶。然后，再换一个人培养。隔些年，又会轮到你一

次。这样，你就从“本科”升到“研究生”了。以我自己为例，从1950年到1954年，我配过《货郎与小姐》中活泼、调皮的小侍女；配过《彼得大帝》的皇后；配过《伟大的公民》里白发苍苍的老布尔什维克；也配过《萧邦的青年时代》里萧邦的年轻恋人；这同时，又配过《不可战胜的人们》中有一大群孩子的工人妻子……这可以说是我打基础的时期。然后，到了1958、1959年，就密集地给了我多部戏的主要角色。如《警察与小偷》的小偷妻子；《孤星血泪》的养女艾司黛拉；《红与黑》的侯爵小姐玛季德；《第四十一》的女红军玛柳特卡；《漫长的路》年轻的革命党人拉雅；《不同的命运》刚毕业的女中学生索尼亚等等。使我到达了一个新的层次。

1971年，我们从干校被招回厂。在脱离开业务六七年之后，我配的第一部戏就是《战争和人》的女主角五代由纪子。那个20多岁的青年，

而我那时已经45岁了。是老陈的信任和器重帮我找回了话筒前的自信，我又得到了新一轮的培养。随后是《罗马之战》的女王；《春闺泪痕》被战争夺去丈夫，又深恐再失去儿子的母亲；《生的权利》的黑妈妈；《化身博士》的侍女艾维；《红莓》以妻子的爱拯救了丈夫灵魂的农妇柳巴……本来还有一个角色也应该是我的。就是日本片《啊，军歌》的女主角，是个乡下老太婆，一口土话，尽出洋相。是个非常有戏可配的喜剧人物。老陈原定是我，但是工宣队认为我是配由纪子的，怎么可以配老太婆，坚决反对我。老陈还不死心，提出让我跟张同凝试戏。结果，大多数都认为我好。张同凝也认为：“这个人物‘口咽，啊啊’的小零碎，我抓不过你”。可工宣队还说我声音年轻，不适合配老太婆。老陈说：“声音是可以做的。她配由纪子声音也做过。”可那时候工人阶级说了算。硬是把我反掉了。张同凝说：“你平时不喜欢配老太婆，这次怎么这么起劲？”她不理解，一般的影片，老太婆多半没多少戏可配。可这个老太婆多么有戏呀。

不单是我，我们演员组所有的男男女女，不论是李梓、赵慎之、刘广宁、曹雷、丁建华，还是胡庆汉、尚华、毕克、乔榛、童自荣无一没受过老陈的悉心培养。邱岳峰就更不用说了。

编辑制——初对

他在抓紧培养演员的同时，也在大力探索培养翻译和导演的途径。首先，是翻译的编辑制。制度规定：甲翻译的剧本，由乙做编辑，与译制导演及口型员一起对剧本进行修改、加工。这样一来，无论是甲的翻译水平，还是乙的校对水平就都展示在大家面前了。因此，没有人会不用功。也因此，既提高了剧本的质量，也提高了翻译、编辑、导演的能力。这就是上译厂特有的“初对”。

导演负责制

1958年全国各省都建立了电影厂，我厂的一些老导演多去支援其他厂了。我们厂遂由演员组抽调了尚华、胡庆汉、我、张同凝和老导演时汉威组成了导演组。

导演组一创立，老陈就提出：“译制片导演的基本功，就是理解原片。”并规定，每部影片录音之前，导

演要对全组讲戏。讲戏也就是检验你对戏理解的深浅。他说，讲戏必须结合生产需要，不能讲空话。比如，讲到《恶梦》中黑人女大学生，她生活在北方的加利福尼亚洲，那是个殖民城市，不太可能有种族歧视。她能在假期和白人女同学一起驾车出游，也说明，她从未因自己的肤色受到过歧视。所以，她对南方的黑人，那么逆来顺受，觉得完全不能理解。表明影片作者认为，美国的种族歧视，只是在南方。

在导演讲戏的过程中，他经常会问：“这场戏什么意思？这句话的潜台词是什么？”他也特别鼓励演员们提问。

所以，演员的戏配得不到位，他会责问导演：“你怎么通过的？你懂了没有？”这就逼着导演不能马虎。

从1951年开始，老陈就让我做一些美术片的译制导演了。后来又陆续让邱岳峰、尚华、富润生也断断续续做过几部译制导演工作。其实，那时我们厂并不缺导演。一般总有五六个人。那么，他为什么要培养我们呢？我猜想，原来那些导演，年龄和他差不多，资历也和他差不多，他无法像对待我们那样要求他们。而我们都是一张白纸，可以按照他的蓝图，来画他心目中最理想的图画。实践证明，他的做法确实是行之有效的。我们厂导演的能力有大小，但是利用这种互相探讨的做法，就保证了我厂出品的每部影片，都在一定的水准之上。

我们的“哥们儿”

他是严格的领导，是业务上的权威。可有时候他也会像个童心未泯的老小孩那样，是我们的“哥们儿”。

他有时候会念白字，我们就要笑话他，而且揪住他不放，想起来就要笑他一通。他有一次知道了一个大人都容易念错的词“粗糙”（音cucao），过去一般人多半会念cuza。他以为这次一定会抓到一个念错的，再有人笑他，他就可以还击了。可他偏偏选中了我，我是特别喜欢一天到晚字典不离手的，所以我没有念错。我至今记得，他那“没劲”的样子啊。

还有一次，我给他对口型。我说：“老头儿，你这次的口型可真准，一个字都不差。”他得意地说：“怎么？你以为就你口型准？我也不差呀。”这时候，他不是领导，也不是老师，他是我的一个争胜好强的“小弟弟”。

我记得，我们曾管他叫“赵慎之的大弟子”。可我想不起来他是赵慎之哪方面的大弟子了。我打电话问老赵，她在电话中吃吃地笑了起来，她说：“哪方面？十三点方面。”我也不禁放声大笑了。只是他跟我们的这种“哥们儿”关系，仅限于50年代的老同事。60年代以后进厂的就不大敢跟他开这种玩笑了。70年代进厂的年轻人甚至说怕他，说“就没跟他说过工作以外的话。”为什么会这样呢？我想也许因为，50年代刚刚解放，社会环境还是比较宽松的。一个单位里的同事，也更像一个大家庭里的兄弟姐妹。而后来，运动一个接一个，就把人与人之间的亲密关系给破坏了。

不过，我们有他是多么幸运啊！