

《我是刑警》：一笔一笔地逼近真实

黄昱宁

我不是超人

从第一集开始,《我是刑警》就跟悬疑推理类型剧划清了界线。

1995年春节矿场的一场未遂抢劫工资款大案,搭上十几条人命,现场惨绝人寰。刑警秦川和叶茂生是通过寻呼机回电才知道这个消息的。接下来的几场戏奠定了全剧的现实主义基调:逼真的条件反射——“死人了?死了几个”;逼真的捉襟见肘——没有时间也没有办法通知警队更多人,秦川吼一嗓子“去现场,去现场”就直奔危险而惨烈的现场;逼真的震惊与顾忌——满满一屋子公安干警开会,秦川在斟酌“要不要说”和“怎么说”上花的心思,一点儿都不比研究案情更少。当他好不容易结结巴巴说出自己的看法之后,顺嘴提了一句“我读大学的时候——”,这一点儿“显摆学历”的嫌疑立马被旁边的叶茂生给截断。他知道,没有什么职业能豁免人情世故,警察当然也一样。

“警察也一样”的观感,此后常常在各种细节中浮现。对秦川一生影响深远的两次战友的牺牲——高所长和叶茂生——都是那么猝不及防,那样了无痕地融合在日常生活中的。案情并不重大,意外令人扼腕,警察作为肉身凡胎、与普通人同样脆弱的那一面,被饶有意味地摆在了醒目的位置。

同样地,与秦川素有嫌隙甚至一度闹到水火不容的队长胡兵,在临近退休进入交管系统时出了事故——事故的原因是路遇逃犯,胡兵在刑警“本能”的驱使下追上去,继而在车祸中落下终身残疾。秦川,也让观众看到落井下石,正是这种在既往作品中并不典型的“英雄主义”。

英雄绝非天上掉下来的超人,而是长期习惯、素养和信念的积累渐渐渗入了“本能”的产物——这是《我是刑警》塑造人物的逻辑前提。

与之形成对照的,是本剧营造的“罪犯世界”,同样是紧贴现实、具体而微的。对矿场抢劫案的主犯宋小军和他老婆白玲的审讯先后进行,“钱哪有够的时候”和“日子本来可以过得挺好的”这两种价值观通过琐碎而充满烟火气的台词激烈碰撞;在偷运黄豆案中,无论是地道的形状和成因,还是盗窃团伙混合了《地道战》《水浒传》、磁力发生器和迷信拜神的“管理”理念,都不是一般悬疑剧会关注的点;在本剧最吃重的连环枪击劫案中,杀手张克寒在神出鬼没地犯下一连串骇人听闻的大案之余,居然也会为了跟老婆的关系而烦恼,甚至抽空冒险去办了离婚手续。

这一切都在提示我们,这部电视剧里的环境没有“真空”的成分——在《我是刑警》中,英雄不是超人,罪犯当然也不是魔鬼。

我不是神探

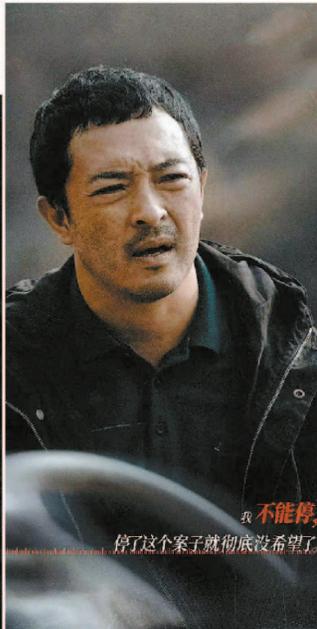
然而这并不是一个轻而易举的决



▼丁勇岱饰演首席刑侦专家武英德



▲于和伟饰演男主角秦川



▲富大龙饰演基层干警陶维志



▼白凡饰演刑事技术专家曹忠恕



▲黄曼饰演刑侦信息专家李文

《我是刑警》以38集的体量,勾勒中国刑侦司法进化史,包括技术和体制,以及围绕这两者伸展的世态与人心。剧中刻画了老中青三代一线刑警对于刑侦事业的投入与执着,警魂薪火相传。

定。作为类型文学/戏剧的重要分支,悬疑类作品的读者/观众早已形成某些思维定式。一旦编导演把笔墨放在这些有可能放慢速度、降低悬念的细节上时,就必然会对收视群体的期待构成挑战。

在《我是刑警》中,警方和嫌疑人的视角常常同时展开,尤其是剧中的几个大案。在这样的平行剪辑之下,没有什么秘密是藏得住的——也无须隐藏。编导想得很清楚,坚决摒弃用“负信息差”来制造悬念(用“错误”或者无用的信息干扰观众发现真相,类似于障眼法)的经典套路。老实说,即便在很多所谓“社会派”(相对于“本格派”)的悬疑作品中,敢于将悬念机制抛弃得如此彻底,也是很少见的。

在《我是刑警》中,我们听到最多的字眼是“摸排”,是万变不离其宗的“大海捞针”。

有监控之前,警察挨家挨户查人口,做笔录;有监控之后,体育馆里坐满了四个通宵达旦看视频的;DNA技术刚刚兴起,警方为了昂贵的检验成本去筹措经费、央求人力;哪怕到了现在,生物技术和大数据技术日渐成熟,依然会冒出清江爆炸案这样用新技术难以完全覆盖的问题,还是需要刑警们老老实实地打格子、扩范围,直到否定完所有能否定的东西,才能剩下唯一的“肯定”。

秦川用他满脸的疲惫和直不起腰的腰告诉我们:福尔摩斯一眼便能锁定嫌犯身份,波洛优雅地聊上几场便能逼凶手露出马脚,以及马洛在城市边缘一杯接一杯灌下的烈酒——凡此种种,在真实的现代刑侦环境中,恐怕只能发挥其审美价值。

第15集,秦川在排查过程中试图

“还原”嫌犯的路线,屏幕上展现了一组娴熟流畅的快切镜头,用特效“凝固”秦川周遭的人和物,只有秦川跟着“凶手”在其中穿梭——这是现代“神探”剧经常使用的超现实手法,在《福尔摩斯》或者《唐探》系列里俯拾皆是。整个画面看起来就好像摘掉蜘蛛的仙女被定身法困在原地,任凭孙悟空在其中恣意行走。与全剧朴实的、近乎纪录片的基调相比,这一组镜头显得颇为另类。

好在《我是刑警》对这类手法使用得很少也很克制。在那几十秒里,被“定身法”包围的秦川并不像齐天大圣那么威风,反而显得惶惑无助,很快就在半路上跟丢了前方的目标——“神探”迅速变回凡人。秦川或许获得了一点灵感,但离水落石出还相当遥远。

这一组镜头的新颖之处在于——它并没有出现在拨云见日的那一刻,而是从此开启了长达八年的艰苦摸排和无悔追踪。在这部剧里,没有一个警察头上顶着神探的光环,也没有一朵云,是依靠突然发亮的金手指来拨开的。

我不只是个体

第14集的叙事节奏同样耐人寻味。秦川在接下张克寒大案之前,居然用了整整一集,才下定决心——这样写会不会拖慢节奏?叙事的必要性在哪里?

耐心看下去,我们会发现,让秦川纠结也让武英德老师过意不去的原因有两点,其一,接了这个案子,秦川个人的成长可能会转向,中断原来从地方到省道的垂直升迁路径,转到到不同的地方督办大案要案,面对各种陌生的环境。其

二,这陌生的环境意味着长期形成的条块分割,意味着在尚不完善的机制中四处碰壁。在剧中,刑侦专家已经在技术上认定应该尽快并案协查,却迟迟得不到地方的配合。

一边是具有很强反侦察能力的案犯看准了条块分割、各自为政的漏洞,四处流窜作案;另一边则是刑警在无效的推诿中互相消耗。所以病床上的武老师紧紧拉住秦川的手——他要交出去的不仅是一桩大案,更是整合资源、兴利除弊的重担。秦川也很清楚,他一旦接过这副重担,那从此要面对的就再不只是技术、罪犯和证据链,而是复杂关系的艰难博弈、互相拉扯,是所谓的“工作环境”问题。

于和伟饰演的秦川,用压抑的嗓音,短促的断句,游移而失焦的眼神,把“工作环境”这四个字咬出了力透纸背的含义:

“苦我也不怕,我怕的是,事干不成。我越来越知道,破案子是难,但更难的,是要有工作环境,是要能调动资源。”

武老师病了一次,又伤了一次,病床上两次近乎“托孤”的言行(“再不搞就真的不行了”),才最终磨成了秦川的决断。这样的情节看起来既不跌宕也不激烈,但潜台词异常丰富。人物的盘桓与纠结,前景的未知与胶着,一切尽在不言中。

值得一提的是,在整整这一集“文戏”中,演员可以调动的戏份很少,声台形表都给塞进闷烧闷火火慢炖——端出来的菜色,却得具备《红楼梦》中所说的“宛若含着千斤重的橄榄”般的表现力。于和伟做到了。他的表演让我相信,在个体与环境的相对论中,秦川最终找准了自己的立场:

每个人都不仅仅是个体,每个人都是“工作环境”的一部分。如果没有现成的可以“干得成事”的环境,那就通过“干一件事”来改变它。

我就是刑警

文本细读就像探案,厘清了“我不是什么”之后,离“我是什么”和“我想表达什么”就不远了。

《我是刑警》的时间跨度长达30年,空间跨度遍及天南海北(都囊括在虚拟地理概念“中昌省”中),绝大部分用实景拍摄,叙事风格乍一看颇有几分像纪录片——然而它不是纪录片,更不是“伪纪录片”。

无论是煞费苦心构建的时空图景,还是素材遴选(不看重情节的离奇曲折,能在多大程度上折射时代变迁才是首要标准),本身就体现了强烈的叙事野心:以38集的体量,勾勒中国刑侦司法进化史,包括技术和体制,以及围绕这两者伸展的世态与人心。在这样的主题统摄下,每一个故事都是这巨大画幅里的一块拼图——它们的意义,是在与其他拼图的互相对照和拼接中才得以凸显的。

如此雄心勃勃的框架会不会对叙事造成压力?当然会。所以,我们有时候会感到密度过大,有时候又觉得信息传递中有冗余成分可以精简,有时候还会看得出转场过渡有生硬和说教痕迹(比如第23集中通过讲课的方式提出新技术环境中还需不需要老刑侦经验的问题)。

当然,最突出的还是那个老问题:选择这样介于现实主义和自然主义之间的

风格,是以彻底牺牲悬疑性,大量淡化戏剧性为代价的。那么,《我是刑警》究竟凭借了什么,拉住了这么多观众?

靠结实的人物。作为在这部作品中穿针引线的人物,秦川这个人物既担负着繁重的功能性,也必须以完整的成长弧线来维持与观众的情感连接。清江爆炸案时期,秦川在除夕与家人通话,头顶上满天星斗,脚下黑色泥土,耳边是电话里传来的烟花绚烂。那片刻的释然,人物在梦半醒中神游的状态,是足以击穿人心的神来之笔。

靠结实的细节。审讯室里给宋小军端来的挂着勾叉的锅包肉,白玲手上的冻疮(所以她一直在狠命地搓),张克寒对着超市监控的挑衅眼神,以及他手里拿着的“西班牙面包”(因此,秦川在看到这段视频时会大喊“看,西班牙面包,我们丢不丢人”);也因此,于和伟能把那种微妙的失控感,释放得如此真切自然。凡此种种,都体现了剧本、场景以及服化道的一丝不苟。这些充满逼真细节的规定情境给了演员最充分的信念感,是所有“演技”得以充分施展的前提。更何况,走进这些情境的,是像于和伟、富大龙、丁勇岱、马苏这样的好演员。

想起一个细节。秦川在会上提出“给嫌疑犯画像”的刑侦理念,如何一步步,一笔一笔地从茫然无绪的线索中逼近“真实”的形状,旁边有位刑警插嘴说——“这不是编剧该干的事儿吗?”

“没错,这活儿就像编剧!”

听到这里,我忍不住微笑起来。这句台词算不算积累了几百万字素材的编剧偷偷给自己的一个小奖赏?我觉得算。

(作者为作家、翻译家、评论家)

《破·地狱》：香港电影的不破不立

黄启哲

将2024年称之为香港电影的破局之年亦不为过。“五一”档一部《九龙城寨之围城》,以漫改的邪魅风格为罪案片带来一抹亮色;年中《白日之下》与《年少日记》聚焦一老一少的弱势群体,冷峻揭露社会与家庭的月之暗面,但也保有哀而不伤的克制温情;下半年灾难片《焚城》题材新颖,虽留有创作遗憾,却依稀瞥见《寒战》系列的野心与格局……可以说,尽管今年电影人交出的答卷,不复香港电影黄金时代的荣光,但无论从题材开掘、表现手法与议题深度来说,都颇有对旧语法旧范式不破不立的决心。而眼下正在公映的《破·地狱》,更是以冷门殡葬题材(僵尸电影除外),撬动1.22亿港元本土票房,成为中国香港影史上华语片票房冠军,为破局之年画上圆满句号。片中,卫诗雅饰演的女儿破喃呓师傅的男女之别,为父亲操持超度法事,踩瓦吐火,执剑腾挪,大喝一声:“老爸,跟我走!”那一刻爱的浓度与告别的决绝,未尝不是香港电影人的一场挥别旧日峥嵘,大步迈向前路不破不立。

会笃信生前若有罪孽,死后恐将沦落地狱,所谓“破地狱”,即借喃呓师傅“斋醮建功”,以法力破亡者执迷,从而不再受地狱之苦。这一传统在香港地区得以留存,从业者多为家族传承,同许多传统技艺一样秉持“传男不传女”的旧有观念,这才有了片尾女儿在父亲葬礼继承衣钵的震撼观感。

中国世俗传统语言一个“死”字。翻看老戏文,即便涉及生死,有的是“死而复生”的爱之奇迹,“死而不灭”的快意复仇,死后“天上重逢”的美好愿景,却鲜有“死便是死”的郑重告别。然而,近两年的国内影视却直面这一沉重话题,推出多部殡葬题材现实主义佳作,不管是朱一龙主演的《人生大事》,还是胡歌主演的《不虚此行》,都是以殡葬从业者的视角,触及生死观的深入探讨。眼下这部《破·地狱》同样如此。稍有不同的是,其试图探讨的议题更加丰富。黄子华与许冠文饰演的殡仪经纪与喃呓师傅这一对组合,在故事明线见证着操持葬礼的众生相,探讨家庭伦理的“破地狱”;同样也完成暗线借殡葬行业的新旧交替、中与西对冲撞抵牾到握手言



《破·地狱》剧照

和,喻指本土文化的“破地狱”——站在时代十字路口,背负中西交杂历史,何以破除我执,继往开来。

明晰的“破地狱”明暗双线主题,也导向了工整的表达方式。从结构到技法再到角色设置,无一不是对仗与辩证。疫情影响下,黄子华饰演的魏道生从婚礼策划行转行做了殡仪经纪:一个挣活人钱——礼金,一个发死人财——吊

金,是为行业性质之对仗;在香港本土,操持葬礼的殡仪经纪须与举行法事的喃呓师傅搭伙,一文——抚恤生者,一武——超度先人,是为殡葬内部分工之对仗;魏道生代表接受西式教育的新一代,将殡葬视作掘金的服务业,认为新职业是办给活人的“秀”,与他搭伙的老法师则是承袭家族事业的上一辈,将祖宗规矩奉为圭臬,秉持着亡者大过一

切,是为身份观念的对仗。

而更进一步,影片的辩证,则不只停留在新旧各自优劣的展陈,仅以相互借鉴达成和解,而是让他们在相互映照中,以自身的本心发愿与既有价值观为出发点,进行自省与自我革命。

“为生者”的道生起初轻视亡者,将直接接触亡者的诸多服务外包。然而最终驱使她愿意学习各个环节,亲自为亡者妆敛、消毒,并谨遵旧规矩的,并非只是受文哥言行的触动,而是她意识到自己强调“服务生者”,其最重要的一环便是竭尽所能尊重、服务好先人。“为先人”的文哥一辈子对传统万分虔诚,无问对错,以至于把“女人不洁”挂在嘴边,但最终促使他成全儿子脱离喃呓家族传承,身后向女儿忏悔的,并非道生那一句话“活人也需要破地狱,活人也有许多地狱要破”。与其说是大梦初醒,不若说是身为父亲心底累积对于家庭最深沉的爱与愧疚使然。而这,也就是结尾在已逝的文哥与活着的道生能够达成默契,将文哥葬礼的破地狱仪式交由女儿操持这一情节的合理性所在。

二人的“破”不是背弃传统,而是将“立”建立在虔诚与爱的基础之上。其“破”字的决绝背后,藏着殡葬人、电影人对于人、对于这片土地的一腔深情。

影片外,这场香港电影的“破地狱”,何尝不是主演黄子华人生的“破地狱”?有志于演艺事业的他,早年却因形象不佳,阴差阳错做了栋笃笑艺人。除了出道首作、与许冠文合作的那部喜剧《神算》,此后每每涉足电影,无不是铩羽而归,故才有了“票房毒药”的称号。去年一部《毒舌律师》本土票房港元破亿,已是漂亮的翻身仗。而眼下这部超越前作的《破·地狱》更是坐实了他“票房灵药”的新抬头。更加意义非凡的是,这一成绩,还是时隔32年后与老搭档许冠文共同缔造的。

影片英文名将“破地狱”的仪式,比作“Last Dance(最后一舞)”。在片中,这的确是女儿了却父亲遗愿执事的“最后一舞”。但在故事之外,因这份爱与深情的加持,它绝不会是黄子华与许冠文的最后一舞,更不会成为香港电影的最后一舞。