

中国电影艺术研究中心  
电影研究室专版

## 什么是“流量波”？

■文/赵军

在数据的复杂面前我们更关心简单而直观的“流量”，它是看得见摸得着的。这些年大家已经将“数据”还给了专家，而将“流量”留给了自己，而且对于流量的理解非常通俗。

所有带动人次的现象都叫“带流量”。这是一个市场经济成为普世价值的时代，流量意味着某种前消费，消费就是流量的价值。因此流量无处不在，流量面前人人平等，流量某种程度上是衡量一切工作的好坏与坏。

现在我们对流量要做一次革命了，因为它启发了我们认识互联网与线下的互动。事实上互联网就是对于线下世界的互联互通，如果我们明白互联网的本质，联通就是流量。

但是“互”则是有所讲究的。不是什么都愿意“通”与“联”的。这次疫情带来的全民认知的各种撕裂，中国如此，世界如此，好多群烟消云散，很多家庭内部也都“拆群”。从建群到拆群，就是流量的一次次被支配、被分解、被重构。

在不停地瓦解流量中我们还是对流量爱不释手，不愿意失去。但是我们没有注意到一个现象，流量其实是可以把握的，即我们并非任何时候都追求流量的，只是当流量能够满足我们的“设计”时，我们才倍加珍惜和运用它。

对于流量我们有了控制的认识，经过控制的认识设计，有时候是无意识的设计，我们就创造出了“流量波”。它不是以我们无法掌握和理解的状态出现的，它绝对不是毫无目的和没有价值取向的，它正在出现一种因为人的把握而重新创造能量的趋势……

流量波是完全属于设计的产物，但是一旦被设计它的能量就是原先流量的成百上千倍。在一种原生态基础上出现的次生态经常带来真正的革命，这在人类的创造史上有着无数案例。譬如集装箱业之于货运业，譬如半导体之于电力学。

集装箱业恰恰是将货运业的理念进行了这样的创新，即货运业不是一辆辆汽车的运输的流量，而应该是把仓库里和公路上的“流量”根据不同类型进行重新分类，让它们以集约的方式重新在仓库集结和上路。

结果是最大可能地提升了货运的质量和数量，提升了市场的整体满意和更大的市场需求。从货运到集装箱的改变，我们发现了这个远比运输业更为伟大的产业天地——物流业。

电力学也是如此。有了电，人类进入了新的纪元，中世纪一去不复返。其中不仅仅是动能最大限度地得到创造，可贵的是有了电，我们的生活有了光明，可以更好地照料自己、关爱别人，可以在夜深人静的时候无尽地阅读。

电流是神奇的，但是让电流变得有节制，将它变成“电波”才是下一个目标，这个目标源于人们需要对电流进行集约化的控制。

这次控制电流的创造创新出了更加伟大的事业。它使用的资源竟然是很微弱的电流，在它流经的导体上加上与它刚好对抗的绝缘体——由于绝缘性能更微弱，是半绝缘体，如此电流经过的导体就被改造成为了“半导体”。

而在半导体的“拦截”下，脉冲出现了，信号产生了，电波横空出世。没有电力学就没有半导体，没有半导体就没有电波，就没有今天的电子通讯业。

最伟大的变革也许都不是第一波的创造，尽管货运和电力都很伟大，无与伦比的伟大，创世纪的伟大，但是第二波通常是释放能量的魔力的创新，是人类驾驭自然力的更加杰出的贡献。

今天的世界没有半导体是不可思议的，半导体的物质贡献来自于无处不在的、一文不名的硅，所以美国有一个“硅谷”。

互联网时代诞生到今天才二十多年，一如当初的电力学，它还仅仅

是一个婴儿。它的“互联互通”会有一个第二波，即流量被控制而产生出“流量波”的变革。我们就是这个流量波的创造者。

电讯号来自于半导体，那么流量波就来自于软件。半导体重新定义了电流，软件也会重新定义流量。这就是结论。

流量波的计算方法是在一个时间段内经过的流量的单位数。可以想见，不同的软件所创造出的“在一个时间段内经过的流量的单位数”是不一样的。认识与研究软件、开发与迭代软件就是开发流量波的课题之中。

互联网最通行的一句话是“软件定义一切”，而现在我们要说“软件定义流量”。如果流量没有定义最终不算流量。因为没有定义的流量没有价值。流量的粗放式管理不是粗放管理问题，是没有对流量予以定义的问题。

“流量波”的“波”正是对于流量定义的明确概念。什么叫“流量波”？就是价值迭代的流量。流量波和流量的区别貌似电流与电波的区别。它们各自的使命不一样就是产业和产业未来的不一样。

流量带动着整个互联网的价值，流量波带动的是每一个局域的定义清晰的价值。局域的概念就是设计与定义的概念。

在产业创新的当下，运用流量波的特性，我们可以组织互联互通的一个个“局域”，设计引导流量的软件，流量波就产生了。

举个例子，我们在影院目前正在设计一款“私人尊享座位”的软件，观众无需验票，无需启动闸机，直接进入放映厅扫码，座椅自动打开放下来，没有购票二维码的人是不可能打开座椅的，这样，购票者心仪的位置自然就保留给自己了。

观众的经验在于持票直接进入放映厅，不用担心自己选座的权利受到影响。最佳位置也好，私人隐私位置也好，都可以保障。软件发挥的作用是创造了一个观众进入影院享用观影的“局域”，在认证身份的同时形成了一个流量波。

这个流量波的数据进入了影院后台，而流量得到了量化。这个已经量化的流量就可以进入第二、第三、第四次变现。变现就是“再商业化”，即影院可以将自己的流量波进入到下一个商业流程。

假如没有量化的流量波，怎么可能进行流量的变现呢？现在大部分传统机构和部门的团队，包括影城团队不懂得开展流量的变现，明知流量在自己手上就是无法变现。

原因就在于流量没有量化，没有量化就是因为没有形成流量波，没有流量波是因为没有自己的软件从中操作。可以说，没有掌握流量波的影城不可能成为智慧化影城。

不在企业自身的软件中产生的流量不是流量波，这就是软件和流量波的意义。这里指出的便是制造流量波的方法——软件定义一切，软件定义流量，软件之于流量波如同半导体之于电流。

电流通过半导体产生电波，而流量通过软件产生流量波。流量变成流量波就为企业提供了在局域当中被量化并且可以瞬间变现的价值。

在复工开业的日子即将到来的时候，电影当自强，影城当自强，电影公司当自强。如何自强？建设智慧化影城，打造智慧化院线公司、发行公司，就是新时代的“电影当自强”。

我们的尝试在于掌握了这个流量波，就可以继续开展提供奖品、手机充电、电影评论、会员积分、节目预告、团体包场、明星见面式分享、更多的其他跨界组织和高雅生活互连等等。

局域流量波对于开展社交活动善莫大焉，而这一切将拜会员制之所赐，流量波就这样帮助企业重新完善了自己的会员体系。关于软件的认识也许大家都不陌生，但通过流量波的意义我们对软件有了新的认识。

2020年对于中国的网络大电影是一次完全不在意料之中的机遇。原本，“网大”也在逐渐生长，缓慢地完成令人不以为然的原始积累，摆脱早期的低端形态，伴随着整个电影行业的发达、媒体融合程度的加深，迈向更高级、更精致、更丰富，也更具有尝试和突破之可能的成熟形态。实体影院近半年的缺席，这提前把网大推到了更引人瞩目的位置。对此，一个虽不足为铁证，但已足见一斑的根据是，网上出现了许多一本正经讨论“网大”的长文，谈及多部“网大”作品。这些文章作者中一部分仍然认为，“网大”数量多、质量差、品格低，能把人看吐；另一部分则认为，“网大”已经颇有可观者。无论褒贬，都说明越来越多过去对“网大”不屑一顾的人士（包括资深影迷和更专业化的影评者）开始深度接触之。

“网大”理应也必将得到更多学术研究上重视。这个命题也之相反来说，“网大”的发达将催生与之相应的研究，出现新的学术方法与理论话语。这样的研究应当充分精细化、量化，符合21世纪的学术规范。而首先，应该从“网大”自身存在出发，而非对以往思维的沿袭和化用。从文化生态的角度看，“网大”形成了院线电影之外的行当，两者既有外在的相似之处，又有内在的差异性，后者构成了“网大”的逻辑，当然这个逻辑终将编入更大的文化生产逻辑，但在特定的层级并不能与院线电影的逻辑生硬对接。网飞Netflix的例子已经显现了问题的复杂性，中国“网大”的情况则又有新时代中国特色社会主义这一独特语境。

下面笔者对两部近期较有影响的

## “子不语”，则“网大”

■文/左衡

两部“网大”稍作观察。限于能力，仍然只是从创作倾向和思维的角度出发的粗糙判断。

其一是《倩女幽魂·人间情》，号称目前投资最高的网络电影。它显然是对上世纪90年代香港成功系列影片的某种重复，于是体现着当下“网大”制作最常见的策略——“蹭”。观众几乎能在这个版本和原版之间建立起剧情和视听元素的对照表，一众香港影人的参与更加强了这种印象。出品方和创作者应该是思考过如何体现新版与原版之不同的，从最终呈现的情况看，这种不同又正好是来自这些年来国产“网大”的审美趣味，即所谓“网感”。大致来说，这种网感是力求用最低的成本、最离奇的情节、最浮夸而又流行的视听元素，来吸引广大网民的眼球。不少的观众注意到，此版女主角不厌其烦地一次次跌坐地上，裸露长腿，这更像“网红”直播，它显露出主创对“网大”观众主体素质的某种认知与迎合。认知很难说是准确的，迎合就更无聊。它在造型和布景等方面的大肆用力使它看上去很像是一场Cosplay，也就是说，这样做的目的是让观众时时刻刻联想起原版。至于剧情逻辑是否严密、人物心理是否合理、节奏把控是否适宜，都不重要。原创部分也有，甚至不乏聪明，但比例少之又少。尽管如此，在笔者看来，此版仍有价值，即在于：它再次回到了《聊斋志异》所依存于的民间志怪文艺传统。具体说就是：在“网大”的领域里，小倩终于又可以“鬼”了。“子不语怪力乱神”，是中国古典文论的一个有趣命题。孔子后期思想的高明之处，是他并未机械地主张强制取消怪力乱神，而只是“不语”，从而为当时的民间文化、为现

实主义之外的文艺创作留出了足够的空间。在这一点上，“网大”不妨看作现代文化工业和大众传播条件下对于子不语命题的尝试性实践，进而为更丰富的文化生产提供科学依据。

其二是口碑更好的《双鱼陨石》。此片灵感来自网上流传多年的历史事件和灵异传说，将其改编成一部悬疑科幻片，这使得剧情有着相当不错的吸引力，同时又要求编剧有较高的能力来转化成为有足够新意的故事。在理念和实际创作上，它也有“网感”，但更主动自觉地靠近“电影感”。如果说《倩女幽魂·人间情》对标上一世代港片，那么《双鱼陨石》则试图对标当下的好莱坞影片。从故事和场景的方面来看，会发现此片竟和诺兰的多部作品非常形似，比如开场先设置一个紧张的悬念，然后跳到日常时空重启叙事。再如影片最离奇可怕的设定，是人物的不断复制并自相残杀，这让人联想起诺兰的《致命魔术》里休·杰克曼饰演角色的疯狂、残酷和绝望。影片有很多细节，也显示出主创对影史经典、对历史和科学的了解和敬意，如那首著名的德文歌曲《莉莉·玛莲》，如人物突然“开挂”一般地使用冷门知识。还应注意，由于剧本在写作时考虑到了“网大”的成本规模，此片制作时体量控制不错，角色数量、布景、场面等都能基本达到预期效果。

这两部“网大”代表的其实是两种理念，一种为近年来的“网大”所广泛采用，轻创作、重制作宣发炒作；另一种则尝试超越现有的格局，重视创作，尽可能缩小与院线片在艺术水准方面的差距，同时保留“网大”以低成本获得较好受益的策略定位，利用“网大”在选题、呈现方面的自由度，填补院线片目

## 《春潮》：关于母亲有毒的误读

■文/王一卜

《柔情史》中母女俩的生命连续体般的共生与自恋，也不像那种“一边诅咒自己的人生，一边又将同样的人生强加给女儿”的《血观音》中的悲剧循环的寓言结构。《春潮》中的纪明岚与郭建波之间的关系，反而像是工农兵电影《李双双》(1962)与女性主义电影《钢琴教师》(2001)的且行且止。呈现为公共话语闯入家庭生活的私人空间后，权威母亲的剥夺与叛逆女儿的反抗沦为关于历史叙事话语权的剥夺与反抗，一方面是关于过去的叙事——父亲是什么样的人，一方面是关于未来的叙事——女儿会走什么样的路。这场持续了“40年的冲突”（郝蕾独白）中，经过两个成年女人不断的施虐与自虐，她们都承受着巨大的牺牲与丧失。所以与其将《春潮》看成一部女性主义电影，还不如当成一部争夺意识形态话语的政治电影。

### 公共空间与家庭空间

影片《春潮》开始段落里，9岁的外孙女婉婷一出场就提出了一个质疑：她随意当着外人，揭短自己老公当年耍流氓被警察调查，这样好吗？她她纪明岚的脑洞岂是只有9岁的小女孩能搞通的。并且不止开场戏这一次，关于这个最私人性质的、最具道德羞耻感的话题，作为妻子的纪明岚可不止表述过一次：跟自己的姐姐、跟追求者老周、在每次家庭成员的用餐中，只要提到“苦难的过去”，“流氓姥爷”都是这套叙事话语的第一关键词。姥爷耍流氓，恰恰是姥爷之苦的前提，并且它还大大覆盖了当年未婚怀孕和离婚事件的真相。纪明岚是50年代出生的共和国同龄人，那个时代的一些经历者，能够在这样的性攻击中找到理由获得道德优越感，还能拥有一种权威话语。如果小婉婷看过电影《李双双》也许会比较容易理解。

电影《李双双》中的妻子全身心地投入到集体劳动中，男人成为维护小家的保守落后的典型，成为整部喜剧片的讽刺对象。政治正确的妻子掌握了家庭话语权，也代表着整个电影叙事的主导话语。在这套话语体系里，家庭关系成为社会关系的变体，家庭成员丈夫与儿女都有双重身份，既是家人更是集体事业的战友，家庭冲突就是政治冲突，可以僭越私人意识。如果行驶这套话语的人恰恰是《钢琴教师》中控制欲

极权的权威母亲呢？

《春潮》中的纪明岚，在影片中不像一位外婆，一位妈妈，一位有男人追求的未婚妻，更像一个家庭中的政客，与她相比，《钢琴教师》中遭遇的母亲过于愚蠢和幼稚了。因为纪明岚在每一次行驶话语权的时候，都在进行“权威母亲”的表演。齐泽克说，戴着不容争辩的“道德命令”（或者说“道德叙事”），正是权权者的“伦理之恶”。

在纪明岚的话语权力中，公共空间对于家庭空间的侵入，可以是一大群人跑到家中唱歌，占用私人空间而不经其他家庭成员同意；可以将家暴夫妻之间的亲密行为如洗脚，放到大庭广众下捉对表演。她所以痛恨楼上闺蜜的自杀，因为这太私人化了。

### 沉默女儿的视点

《春潮》的叙事场景比较单一，基本集中在导演以亲戚家借用的老式居民楼里的那套两室一厅的房子。虽说手持摄影机在狭小空间里容易灵活调度，但是影片还是预置了一个基本的视觉机位，也就是位于郝蕾的小卧室和对门大起居室的方寸之地。这个位置除了连接这两处房间，还沟通了从门口到餐厅的重要空间，纪明岚每次宣示话语权的表演都在这个空间里。而郝蕾出入、观察和偷窥这块家庭空间的关键位置就是这个方寸之地。影片大段的、小景别的长镜头调度里，郝蕾都位于近景的过肩镜头中，占据话语权的表演者母亲在镜头对面，而郝蕾始终扮演一个沉默的女儿。母亲纪明岚每一次讲述过去、定义当下，表面上以孙女或其他亲戚为对象，实际要诘问的却是郝蕾。因为关于过去的叙事，郝蕾在场。

小婉婷问过郝蕾：到底姥爷是不是流氓？郝蕾没有回答，但她在影片结尾7分钟的独白里明确：婉婷的姥爷是个好父亲，母亲纪明岚是一个虚伪可笑的女人。

影片还有一段大幅道白，来自于纪明岚。有人因这两段评述“姥爷”的道白全然不同，猜测这不是不是一种“罗生门”叙事，毕竟导演曾经在纪录片《家庭录像带》(2000)中这样使用过。

需要提醒的是，与女儿郝蕾不同，纪明岚哭成一片的道白是有观众的，那就是他的忠实追求者老周，并且这段道

前留出的空白，以此吸引口味要求更丰富更极致的那部分观影者。因此，尽管对于普通观众来说，这两部“网大”的观看体验似乎差不多，但从理念上，后者无疑是网大演进的正确方向。

必须看到，这两部已经是“网大”中的佼佼者。它们也仍然带有当下“网大”共同的特性：意念可能不错，编剧、导演、表演、服化道、后期制作等也在进步，但整体水平不高。集中表现为：剧情模块状（甚至不是模式化），造型“网红”状，表演程式化，节奏失控，叙事无章法、无张力等。捉襟见肘、东拼西凑的不仅是剧情或细节，也是布景服化道等整个生产链，于是格外需要后期欲盖弥彰地调色调音。

“网大”困局的根源显然不止创作这一端。正如有识之士所指出，“导致这一切的根源，还是网络电影的盈利模式问题。网络电影靠用户播放量分账，收益由视频平台分发，用户除了充值视角色的VIP会员外，一般不直接为单片付费。目前网络电影的收益天花板是5000万，也就决定了它的成本最多不会超过这个数。当网络电影无法获得院线电影同级别的收益，就无法拥有同级别的成本，也无法吸引同级别的创作者。任何事情，没有资金和网络支撑，就难成气候。因此，国内的网络电影，本质上就是为小部分观众准备的‘娱乐长视频’。”（《别吹了！看了10部网大，我的眼睛要吐了》），2020年05月11日，凤凰网“电影天堂”专栏）

这就再次回到前面所说的，不吹不昧、认真研究网大的时间已经到来。有兴趣与此的研究者将发现，挑战的难度绝不小。

白是在老周提出“洞房”要求的时候。纪明岚罗列前夫的一个个丑闻，其叙事前提是：她已经有30年没有性生活了。污名化“性行为”，与纪明岚痛恨“自杀行为”具有同一性。更何况在影片中纪明岚有当众说谎的例证。她说“姥爷死于钓鱼”被戳穿实为“心梗没来及抢救”。说谎与否，与她是不是吃斋信佛没有关系，后者不过是另一套可以使用的话语罢了。更令人震惊的是，她还将郝蕾年轻时未婚孕意欲堕胎的事情，以最具伤害性的方式告诉了外孙女，说：你的妈妈曾经想杀死你，这个世界上谁都不能信。这样扭曲的个体，当公众的叙事性道白到底有着什么样的真相呢？

郝蕾在整部影片里都话不多，不仅是面对母亲，还有女儿、闺蜜、报社主编、职场上的追究者、性伙伴，郝蕾能不说话就不说话。但是她却是一个犀利、社会评论版记者，出过同行拜票的专著，写过有影响力的报道。但她不说，用嘴开张和占据政治表述空间的权力，她让渡给母亲。母亲说母亲的，老板说老板的，政客说政客的，她不去揭穿。她隐忍倔强的沉默有点像伊莎贝尔·于佩尔在《钢琴教师》塑造的女儿形象。作家耶利内克说于佩尔就像一个僵死的幽灵，她是主动的，也是被动的。郝蕾塑造的女儿则是一个隐忍的幽灵，她可以等待拥有叙事话语空间的那一刻，说谎的权权者总会有安静下来的时候。

郝蕾的7分钟独白，就人物塑造来讲，是对此前沉默隐忍内心补偿，就叙事来讲，也是此母有毒的情绪释放。它能产生的叙事力量，原本应该像纪录片《日常对话》中的结尾对白那样，但是这段独白被导演杨荔钠写得也太完整顺滑了。尽管已经被剪辑掉了5分钟，但它仍然过于面面俱到地回答了“女性主义”议题，破坏了这一人物的情感节奏。其实不止《春潮》，《柔情史》、《再见南屏晚钟》、《送我上青云》等影片中的女性角色，在女性主义层面上，都没有获得一种真正个人主体性的自我觉醒。《柔情史》虽然打造了一对相爱相杀、要死一起死的共生性母女关系，意外获得了一种排他的喜剧感，但无论怎么炫耀角色有个人才华，毕竟不等同于拥有个体自在的权力和意识，她们的自由仍具有依附权力空间的寄生性。