

## 论二度区隔与短视频叙述之“真实”\*

—  
赵禹平  
—

**【内容摘要】** 短视频叙述的“真假”问题已经成为一个亟待解决的叙述学难题。短视频叙述与现实世界之关联,纪实和虚构、真实和虚假在短视频叙述之中的纠缠,需要从叙述学出发才能得以讨论、辨别和厘清。一方面,纪实性短视频叙述、虚构性短视频叙述分别以一度区隔、二度区隔为文本创作、受众接收之界,有着根本性区别;另一方面,当代中国基于真实事件改编的短视频创作以“有关事实”为叙述对象不断模糊虚实之界,影响着受众对其中“事实”真假的判断和接收。事实上,在短视频叙述的创作、传播与接收过程中,二度区隔的构建、悬搁与复位发挥着重要作用,二度区隔也是解开短视频与真实之纠缠的重要理论切入点。

**【关键词】** 短视频叙述;二度区隔;纪实;虚构;真实

DOI:10.19997/j.cnki.xdcb.2023.01.006

短视频叙述的“真假”问题已经成为一个亟待解决的叙述学难题。在当代中国,短视频成为数以万计手机使用者接触世界最便捷的方式之一。生活世界中的每个人既是短视频叙述的创作者、拍摄对象、演员,也是短视频叙述的接收者,以及短视频叙述内容真实与否的怀疑者。人们用短视频的方式记录真相的同时,也改编着生活中的真实事件,还虚构着令人捧腹的故事。短视频叙述与现实世界之关联,纪实和虚构、真实和虚假在短视频叙述之中的纠缠,则需要从叙述学中区隔理论出发以讨论、辨别和厘清。

## 一、短视频叙述与真实事件的区隔

符号叙述学中故事与真实事件的关系,一直都是学者关注的焦点。区隔(segment)即区分和隔开;框架(frame)则是一个空间上的落地窗式的比喻。区隔可以是空间概念,亦可以发生在身份转换或舞台提醒之间,也可能是时间、

意义概念。建立区隔框架,是指在真实事件和叙述之间建立边界意识,通过区隔框架的提醒,标识叙述世界区别于现实世界。“用‘双区隔’方式区分虚构:一度区隔用媒介化把再现与经验分开,二度区隔把虚构叙述与纪实再现相区隔。”<sup>①</sup>区隔最初便注意到生活中真人与演出人物之间的隔离效果,两者之间形成看与被看的关系,又处于相对且不同的空间之中。

## (一) 受众与叙述人物的二元互动

现实世界和故事的区隔,最初体现于戏剧表演中真实受众与演员的二元关系之中,这种二元关系,不仅可以追溯到小说中说者和听者之间的互动研究,还应扩入一切讲述者与听者之间的广义叙述学研究。所有的叙述互动分析,强调的都是讲话者和听者之间的对话、互动过程。叙述上的互动在演示性叙述中尤为显著,学者们注意到了演员的跨区隔性,如演员通过表演来突破区隔,以及受众对自己和舞台之间的间离关系。舞台上的一切如音乐、布景、台

\* 本文系国家社科基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(项目编号:20&ZD049)、中国博士后科学基金面上资助项目“当代中国‘真实事件改编’电影叙事的述真问题研究”(项目编号:2022M712281)的研究成果。

词、事件、演员等等,无不时时在提醒受众这不是现实只是戏剧,受众便沉浸于这种意识之中,这是心理前景中的一部分。布莱希特认为“传统戏剧之所以能够有效地‘欺骗’受众,让受众误以为戏剧事件是真实的事件,主要就是因为它形成了一个自我封闭的整体”<sup>②</sup>。即戏剧舞台与受众被“第四堵墙”隔开,而“墙”之隐蔽足以让受众意识到舞台上发生的并不是生活中的真实事件。尽管如此,区隔是始终存在的。

受众和角色对应式的二元结构,是形成区隔的基础,当“我”以演员身份进入到角色之后,角色的在场就呼吁着受众被“墙”隔开。于是,在这一时刻,便出现了“演员/受众、也就是行动者/旁观者的区隔”<sup>③</sup>。短视频叙述和观看者之间即是如此,受众和叙述人物的二元关系,是受众解读叙述内容真实与否的基础之一,它关系到受众建构区隔的意识。

## (二) 真实事件与故事之区隔

真实事件与故事之间的区隔框架意识在结构主义思潮到来之后,有了更大的发展空间,区隔框架在叙述学理论研究中备受关注。

约翰·塞尔(John R. Searle)明晰地表达了读者在阅读时候所建立的框架意识,塞尔说“当我们阅读高尔斯华绥的文章时,我们想象一个舞台,窗帘升起,舞台像餐厅一样装饰等等。”<sup>④</sup>而演员在舞台上表演日常烘焙。舞台是最清楚表明叙述文本与现实世界关系的范例。塞尔清楚地看到了舞台之外与舞台之内的边界,这场游戏是表演与事件的互动,而马克·透纳(Mark Turner)则确切提到了文本框架的概念,他认为认知者“看世界时,不可能不把值得说的故事,从不值得说的背景中区分出来”<sup>⑤</sup>。例如根据真人真事改编的短视频有庞大的事实背景,而取材于事实的故事却与事实相区分。在此类短视频叙述中,创作主体通过对经验世界的材料积累,进行文本叙述,在文本内部世界讲述故事,这是必要的创作途径。此后,区隔框架的作用之一,就是提醒经验世界和文本世界的边界,对研究影视

媒介特别是场面调度问题的学者而言,短视频叙述空间和受众两个世界的关系问题更应从框架(frame)开始,“景框内的空间,即是电影的世界。景框将电影与黑暗影院中的真实世界区隔”<sup>⑥</sup>。

区隔,作为一个界定叙述空间及规定体裁性质的叙述学概念,划分叙述的纪实内容和虚构内容。区隔框架,便作为一种体裁规范模式而存在,是指“区隔出一个框架内层,容载一个声称真实性叙述”<sup>⑦</sup>。经验事实通过短视频媒介携带可以被创作主体感知的意义,又被受众感知。即经验世界被区隔出来以后,作为符号世界存在于被区隔后的短视频叙述文本世界之中,等待受众解读。

## 二、纪实性短视频叙述和虚构性短视频叙述之别

纪实和虚构是短视频叙述的两种基本体裁范式,既关系到短视频的真实性塑造,也与受众的解读密切相关,因而纪实性短视频和虚构性短视频的辨别必然是讨论短视频叙述真假的基础。格雷戈里·柯里(Gregory Currie)曾声称“一个作品是虚构的,是因为它是虚构意图的产物;如果该作品是真实的,那么它最多是偶然真实的”<sup>⑧</sup>。在柯里的观点中,第一个条件反映了虚构话语的必要性,第二个条件旨在排除作者邀请受众对故事信以为真(make-believe)的可能。大卫·戴维斯(David Davies)在分析“虚构怎么讲述真相”(truth in fiction)的时候强调过,“如果一部作品的主要目的不是这种忠实约束(fidelity constraint),那么它就是虚构的,例如,如果审美因素决定了叙述结构”<sup>⑨</sup>。此时,审美因素又决定了作品的艺术性质。事实上,采用这种方法的理论家受到了肯德尔·沃尔顿(Kendall Walton)的启发,但沃尔顿本人并不提倡任何类似虚构的言语行为理论,他否认虚构必须是有意创作的,他甚至并不关心一般意义上的虚构;相反,他关心的是更广泛的具象艺术

范畴,他认为这一范畴是由想象统一起来的。

实际上,通过意图、指称或审美风格来判断虚实,这些说法都不令人满意。一方面,很多虚构作品中都含有真实性陈述语句。如在虚构性短视频之中,在七夕这一天,《情人节哪里过》视频以“今天是七夕,当然在天台过……”这样的方式开场,这句话不仅是真实的,它的目的也是宣称真实,并且受众也会相信它。它符合真诚断言的所有标准要求。但是否就能断定作品内容是真或不能为真?另一方面,许多虚构性短视频作品的确把真人真事作为叙述对象,并限制于“所说为真实”的范围内,表明这是某天发生的事情。然而,仅仅宣称它真实、读者相信它真实或按真实事件顺序进行约束并不能使虚构成为纪实;反之,受众不相信也同样不会使纪实成为虚构,亦不能因文本内提到了真实事件就不是虚构。既然存在着不能避而不谈的出发点,那么就有必要弄清楚纪实性和虚构性短视频叙述分别是什么。

基于此,本文则不从容易造成阐释不清的主体意图、指称角度来区分虚构和纪实,而是借助符号叙述学中区隔框架理论来对虚构性短视频叙述和纪实性短视频叙述进行辨别。“所有的纪实叙述,不管这个叙述是否讲述出‘真实’,可以声称(也要求受述者认为)始终是在讲述‘事实’。虚构叙述的文本并不指向外部‘经验事实’,但它们不是如塞尔说的‘假作真实宣称’,而是用双层框架区隔切出一个内层,在区隔的边界内建立一个只具有‘内部真实’的叙述世界,这就是‘双层区隔原则’”<sup>⑩</sup>。利用双层区隔原则,对两者进行辨析,为本文试图分析的问题奠定基础。

(一) 纪实性短视频叙述:一度区隔内的真实文本世界

区隔框架理论中,被区隔出的真实世界,是媒介所重现、符号主体感知后的文本世界。文本世界无法与现实世界直接对等,一度区隔内的文本世界只是现实世界的一个再现。文本体

裁要求真实再现现实世界,区隔内的真实世界又印证了文本世界的纪实性真实。纪实性文本的基础语义域是现实世界,一个充满经验事实的世界,而影像媒介所展示的符号世界,替代了经验世界。一度区隔复制现实,作者有意描述现实,文本世界包含较多的现实世界细节,它所展示的是人们在现实生活中感知到的经验事实,受众带着“我在生活中感知过”这一想法,肯定了媒介世界中经验事实的真实性,这都体现着文本与现实世界之间透明的“墙”。纪实性短视频的实质是微型纪录片,洛阳市第一高级中学学生食堂《舌尖上的一高》(2022)利用短视频媒介纪录,通过“区隔”把现实世界的经验事实媒介化为符号文本,文本读者又通过生活感知,肯定一度区隔后的文本真实性。一度区隔是对现实生活中发生事件的记录和再现,纪实性短视频典型地建构了一度区隔,如短视频《传奇女书》(2018)和《海上丝绸之路》(2021)等辅以采访、历史文献、历史影像资料放映的技巧,媒介化真实世界。

纪实叙述依赖且只需被一度区隔,即事实通过符号再现表现出来。经验事实通过摄影设备(手机、摄像机等)媒介化后成为影视符号,便是符号再现经验事实。一度区隔而产生的文本作为纪实性文本,用媒介再现了经验之物,又指向经验事实。纪实性短视频叙述通过创作者使用摄像机、手机,拍摄生活中进行的事件或借用文献材料,达成受众与被拍摄事件之间的透明性。纪录设备是创作者在叙述中的武器,同时也强化纪实性短视频作为传播媒介的作用,使事实被影像化。很多当代短视频创作者直接以手持摄像机的拍摄方式,伴随镜头晃动,给受众完全置身于真实生活场景的感受,这也是最典型的纪实方式。透明的一度区隔将现实人、事物进行媒介化表达,于现实人、事物而言,区隔只是一扇“落地窗”,割出生活与纪实叙述。生活中常见的手机视频记录,很多直播时的实时画面,即是一度区隔后被表现的现实生活中

的人和正在发生或发生过的事,一度区隔表明画面中人的身份未曾改变,而他们与受众所在的现实世界即是“透明”关系。

(二) 虚构性短视频叙述:二度区隔内的“还原”式文本世界

二度区隔后的虚构性短视频叙述完全不同于一度区隔后的纪实叙述。虚构性短视频叙述需要在一度叙述的基础上再一次区隔,二度媒介化后的世界与经验世界隔开两扇门,这种“被阻断”的效果,使得虚构叙述迥异于纪实叙述。虚构性短视频叙述并非指文本叙述的不是事实,或叙述不能被感知的事实,相反,虚构是可以叙述事实的,且可以是确凿无疑的事实,创作者引诱受众者将虚构内容当作真实来阅读或观看,又借助其中相关事实依据获得指称上的真实存在。正如赵毅衡所论证,能够清晰辨别纪实和虚构的并不是所指是否为事实,而是利用框架的建构更好地去看创作者如何从生活纪实到虚构。

当经验事实被二度媒介化,不再是记录式的一度媒介化,不再指称经验事实,经验事实就转而到达了虚构性文本世界。历史文献中所陈列的素材是纪实性文本,是创作者对历史事实较为客观的纪实叙述,而真人真事改编电影中的人物则是现实生活中的演员化成文本中的历史人物,褪去一度区隔外的身份,不是在纪实世界中表演自己,而是通过二度框架,表演文本中人物的工作、生活。

实际上,中国戏剧演员早已知道“间离”的影响,他们也以一种非常微妙的方式使用和理解它。布莱希特提到,在中国剧院中,“间离效果(alienation effect)”<sup>⑩</sup>是通过以下方式实现的:中国演员(梅兰芳)并没有表现出,在他周围的三堵墙之外,还存在着第四堵墙,但是他也表明自己知道有人正在看他。“‘第四堵墙’的功能就在于分割‘模拟环境’与‘现实环境’,换言之,即‘叙事时空’与‘剧院时空’让‘模拟环境’/‘叙事时空’自成一体不受干扰,尽可能

地制造逼真的幻觉。”<sup>⑪</sup>如此,二度区隔在提示演员和受众之间存在“墙”,另外,演员自身也通过“看自己”肯定了二度区隔的存在。布莱希特观察到,演员在舞台上用手势呈现出一朵云,表现它的外表、它的柔和、它的变化、他不时地看着受众,好像在说:难道不是这样吗?但是同时他也在审视自己的肢体,引导他们、审视他们,甚至称赞他们。通过这种方式,表演者对自己演员身份进行了肯定、保持了观察距离,也确认了二度区隔在现实和演示性文本之间的区隔作用。

演员与角色身份的转换是二度区隔的重要特征之一。越来越多的短视频虽以日常生活中的名字或别名来拍摄,但实际上是在二度区隔内设置的虚构故事,即使演员是使用自己姓名的人物,在虚构性短视频文本之中也只是角色,不与现实世界中人物对等。如“是个维维啊”“派小轩”“吕长隆”等UP主的系列短视频《男人能有多浪漫》《闺蜜等级划分》《当代年轻人的记忆力》《当代人的社交能力》等或以当代热议话题,或以爱情、友情、亲情等话题为主线进行故事拍摄。派小轩和吕长隆本是其现实世界中的别名,但在故事之中却用此别名扮演正在热恋的一对情侣,在《不追你是我的底线》《世俗的恋爱怎么谈》《最终还是见到了家长》等短视频中,他们以角色的身份在二度区隔框架内作为一个视角人物,作内心独白及对话,这都并不与现实世界直接关联。与电影进行类比则更易说明二度区隔如何引起了文本虚构性的生成,如在保罗·格林格拉斯(Paul Greengrass)执导的《菲利普船长》(Captain Phillips)中菲利普船长由汤姆·汉克斯扮演。进入二度区隔叙述的科林·费斯则是约克郡公爵,海伦娜·邦汉·卡特则是伊丽莎白,汤姆·汉克斯是菲利普船长,电影最后拉滚字幕回到一度区隔,向受众表明他们的演员身份。

尽管基于“真人真事”的《回村三天,二舅治好了我的精神内耗》意在分析二舅的人生经

历、曲折过往,试图制造真实感、可信性以打动受众,但也只是在二度区隔内的“有关事实”的虚构叙述,已不再是单纯的一度区隔式“记录”。虚构叙述可以有关事实,但虚构叙述与受众有着两层框架之隔,对受众而言,则“有距离地”接受指向《回村三天,二舅治好了我的精神内耗》里二舅的工作、爱情、亲情生活。二度区隔就是将一度区隔外的事件用虚构的体裁进行表现,试图从故事之中看到生活而不是直接陈列生活。此类短视频叙述也正因二度区隔才使得现实世界与可能世界保持连贯性,从真正的现实世界进入故事中的“现实”,以营造真人真事改编短视频叙述中的真实感和故事性,从而创造出更多的意义。

在此仍需特别提到,那些宣称真实的叙述文本总是会以“那是某某年的夏天”“基于真人真事”等标签或第一叙述者口吻来表明对虚构故事的否认态度。然而,文本并不是依靠作者的意图(即他宣称真实或表明虚构)就能确定其纪实性与虚构性的,显然,自文本提出的“故事说”或“据XX”开始,这个二度区隔的框架就已经被建立:创作者“我”在现实世界里进行文本创作,而这个文本在二度区隔内还存在着一个故事世界。

实际上,进入二度区隔是所有虚构性文本的同一叙述特征。不同于纪录片、纪实性短视频的一度再现式创作,进入二度区隔的人物不是现实世界中的真实人物,而只是一个替代对象,并且这个替代对象所演绎的人生经历也并不对应真实世界中人物的人生经历。因为在二度区隔和现实世界之间还存在着一个一度区隔世界,当底本中的真实事件被创作者选取之后,它的一度媒介化才是纪实叙述,例如短视频记录的新闻事件、记者的跟踪报道。但是当这些内容被创作者加工,以故事性短视频的形式呈现出来时,底本素材便是经过二度媒介化的叙述化内容。如“是个维维啊”“刘大悦”等视频账号发布的视频《当你和老板一起聚餐》《这就

是你失眠的原因》等常常是基于现实世界中“真人真事”改编而来。作为基于“真人真事”改编的短视频,短视频叙述中所涉及的很多内容都是准确的事实,但它并非以准确的事实再现。此时,短视频叙述与现实生活出现了双层区隔,它进入二度区隔空间展开叙述。尽管受众在评论区留言“人间真实”“你在我家安监控了吧”诸如此类留言,然而创作者仍然是在二度区隔空间内进行视频创作,受众所谈真实亦是在虚构性体裁之下的“内真实”。

可见,二度区隔内的故事性叙述绝不是记录,它不是对一系列真实人物事件、真实历史背景的重现式记录。虚构性短视频叙述依赖二度区隔空间,在这个空间内它能够展开更多符合主题、创作者意图的叙述。在二度区隔的叙述空间之中,文本内容的可塑性大为增强。此时的创作,可以纵深往二度区隔内的虚构世界、虚幻世界前进,例如梦境、科幻空间。当然,它们也可以趋向一度区隔内的现实世界前进,例如基于真实事件改编的短视频叙述,其文本中事件的确发生于现实世界,区隔框架的移位、隐没等也由此将短视频引入了“真实”漩涡之中。

### 三、二度区隔与“真实”漩涡

短视频叙述重在讲故事,而受众关心与生活息息相关的故事,这促成了短视频内容、故事形式的创新,也促成了基于真实事件改编的短视频的虚构叙述。基于此,二度区隔被有意“擦抹”或“悬搁”则成了创作主体、接收者的常见行为,这也致使一些“基于真实事件”的短视频、“宣称真实”的短视频陷入了关于是否“真实”的舆论漩涡之中。

#### (一)“重现”与“擦抹”

利用短视频平台拍摄的虚构视频,是使现实世界中真人真事进入二度区隔的虚构叙述,它们通常体现为两种形式。形式一是视频创作者追求可能世界空间,并以连续的虚构视频为

创作意图,同时表明虚构的立场。此类形式的短视频,如“陈翔六点半”系列,就是依赖短视频传播平台,制作虚构视频。一般虚构短视频发布者会在拍摄短片结束后,从二度区隔转入一度区隔,以现实世界中的身份告知受众“要多点赞”“记得点关注”,或播放花絮片段等。这种方式是在提醒受众二度区隔的存在,并以呼吁点赞等方式呼唤受众在文本接收中“重现”二度区隔,由此提醒受众视频中的故事为虚构性内容。视频中角色回到一度区隔亮明演员身份,是虚构性短视频的重要一步。在此基础上,受众才能更清晰地分辨创作主体的意图为何,受众是否应与视频中故事拉开距离,站在一个观看的角度对二度区隔空间中内容进行解读。此时,在虚构性文本之中,受众通常不会对视频内容的真假性进行判断,当其沉浸于故事之中时,会与其中真实部分产生共鸣,但仍清楚二度区隔的存在。

然而,形式二则是创作主体刻意抹掉二度区隔和一度区隔的界限,并利用短视频平台在二度区隔内创作虚构视频。创作主体追求一度区隔的效果,却不以任何指示符号为伴随文本来提示受众自己的虚构行为。对于一些这样刻意造假的短视频用户而言,他们则是有意地达成以假乱真的效果。在这些视频中,视频创作者有意“擦抹”二度区隔,如《女孩考上清华跪谢父亲》的短视频,叙述文本中的角色并未回到一度区隔中来作结尾,而是只在虚构内容结束后便戛然而止。随着对《女孩考上清华跪谢父亲》系列视频中演员不变、父亲职业发生变化这一现象的观察,受众才能知晓这是一场“骗局”,短视频中的父女并非新闻事件中的人物,而是虚构性文本中的角色。父女始终停留在二度区隔内,并未转至一度区隔中以自己而非角色的形象告诉受众“我是在手机里演戏”“在赚流量”“求点赞关注”,导致受众带着观看纪实叙述的体裁期待对其叙述内容进行判断,由此掀起受众对拍摄者的批评。

手机短视频刻意“擦抹”二度区隔的行为,不仅可能引起受众的不满,还可能带来更多不良的仿效行为,甚至导致错误信息的传播。短视频具有约定俗成的纪实性体裁特征,抖音官方的初衷是“记录美好生活”,快手视频的宣传语是“记录世界,记录你”,人民日报对那些虚构作品作出批评,认为短视频就是要通过身边真实的事件传递正能量<sup>③</sup>,社会维护且坚持着短视频纪实性的体裁规范。如果短视频拍摄者为了迎合受众,意图通过自编自导虚构具有标出性的、令人瞠目结舌的真、假事件来赚取关注度,则可以以提示二度区隔的存在为结束方式,而不是故意“擦抹”二度区隔,以诱使受众带着对纪实性文本的期待展开阐释。

## (二)“悬搁”二度区隔式解读

正因为受众相信手机短视频符合“眼见为实”的期待,所以受众常受“擦抹”二度区隔创作者的蛊惑,以致对虚构性短视频叙述亦信以为真。在面对纪实性和虚构性短视频叙述文本时,阐释群体通常只做区隔内的内容解读。即若解读一度区隔内的纪实性文本时,受众所在世界与纪实性短视频叙述世界之间本就是透明关系,受众对事实真实性的疑惑即可在现实世界中寻找证据来解答。然而受众在观看二度区隔内的虚构性短视频文本时,也常直接将故事世界与现实世界直接对等,主动或被动地“悬搁”了二度区隔,一方面沉浸于故事世界之中,另一方面又将其内容理解为现实世界之事实。

赵毅衡、陆正兰解释道:“悬搁:事物与获义意向的特定关联域无关的部分,被意向性置入括弧存而不论,事物的这些部分依然存在,但是不构成对象的一部分。事物是否具有关联域外的品质,比如要素甚至本质存在特征(例如‘事物性’),都与本次获义活动无关,不再进入本次主客观交流产生意义的过程。悬搁划出了意向性在本次获义活动中‘照亮’的边界,边界之内的才是对象,边界之外的是事物的非对象部分。”<sup>④</sup>面对虚构性短视频叙述时,受众将二

二度区隔内的对象认定为解读的焦点和关注的对象,由此对文本中叙述人物、叙述内容进行理解,将二度区隔内的世界“置入括号”<sup>15</sup>,这就分割出范围内外,二度区隔中的内容“应通过加括号方法得到,它因此只应是一种被明确限制的领域”<sup>16</sup>。

二度区隔应当如同解读的标记/记号,以提醒受众正在进入虚构世界之中。然而,事实上,一方面,由于短视频叙述宣称“真人真事”“新闻事件”,受众沉浸于二度区隔空间构建的“内真实”之中,并主动“悬搁”了这一提示虚构的记号,将其中内容与现实世界对等,进而发出“人间真实”类的感叹。另一方面,部分虚构性短视频的创作主体刻意“擦抹”二度区隔,受众可能在观看过程中未曾注意被“擦抹”的二度区隔,因而被动“悬搁”了二度区隔,对叙述内容信以为真;同时,还会将其作为一度区隔中的内容进行接收,在观看结束后还对其视频中人物、事件展开搜索,在现实世界寻找对应的真人真事。

### (三) 真假边界的复位

针对纪实性短视频,受众通常会自主地辨别事实的真假,通过现实世界中的真实案例来考察视频记录内容的可靠性。然而,辅以创作者有意“擦抹”二度区隔的“宣称真实”“基于真实事件”的此类虚构性短视频,致使受众怀揣着对纪实性文本的体裁期待,总会主动或被动地将二度区隔进行“悬搁”,相信视频中所有内容且认定其为事实,但真假边界在创作中已存在、又在接收中复位。

首先,“基于真人真事”或“宣称真实”的短视频叙述作为当前“纪实艺术”经常采用的叙述方式,即利用“有关事实”对受众进行“叙述说服(narrative persuasion)”<sup>17</sup>。在此类短视频中,短视频创作主体仿照纪实性短视频叙述的叙述方式,使用真名、真事,构建了一个“过去”作为框架表征。此类虚构性短视频不应完全被批判,毕竟部分短视频所叙述“事件、个人,甚至重新夺回一些情绪或过去的思维方式,本身

不是目的,文本试图照明的一些更广泛的问题,远远超出了特定的故事和人物”<sup>18</sup>,那些“事实”恰恰表明“叙述是由知情者做出的,是了解事实真相的人对事情的描述,这个描述不是‘制造’(事实)或‘伪造’(谎言),而是找到或发现事实”<sup>19</sup>。对真实事件的借用,促成人类的行动被“真实”地讲述,所以事件给一些“基于真人真事”的短视频提供了事实的权威性,创作者们刻意将这些特别的、历史的、自然的事件赋予叙述性质,由此而构建看起来具有“一定事实”性质的短视频叙述。创作者们甚至通过真实的案例去寻找人类共相,探索可以发掘得更深的真相。这也提醒着受众:不能用衡量事实的真实性、故事和事实是否一致来判断虚构性短视频叙述里的故事。

基于此,在大多数情况下,关于对真实事件叙述化处理强调的内容都是对事件信息的再叙述和再解读,关键的问题其实只是叙述行为本身,即建构二度区隔的过程或故意“擦抹”二度区隔的行为。正如上文所分析的,虚构性短视频叙述所关涉的那部分最初的真实事件是无法恢复的,真实事件和虚构性短视频叙述之间并不是透明关系,基于真实事件的短视频叙述必须被视为一个独立的存在,且是一个脱离了现实世界的存在。建立二度区隔意味着真假边界的第一次复位,边界在文本创作时就已存在。

其次,基于二度区隔中对“事实”的借用,使得受众有充分的理由,去探索、去说明他们如何努力地叙述文本外的证据中来重建真实事件,并通过对原始事件的推断和挖掘,更深入地了解创作者是如何向他人展示陈述甚至歪曲现实的。他们认为追溯这些转变可以让受众更多地了解创作者的创作初衷,构建一个判断赞扬或指责的标准,以及在更严重的情况下,控告视频拍摄者是事件被“歪曲”式叙述的同谋,正如《回村三天,二舅治好了我的精神内耗》这一视频最终因追究其中“有关事实”部分的真假与

现实世界“事实”不符而被撤下平台。可见,真  
假边界在接收时得到了第二次复位。

最后,无论如何,真实/虚假的边界得以复  
位都源于二度区隔的显现。虽然二度区隔后的  
短视频叙述似乎在这个保护伞下构建了自己的  
安全世界,其中的虚构内容可以因其虚构性的  
框架提示而被加以确定并不被怀疑,且受众在  
观看时亦会主动或被动地“悬搁”二度区隔框  
架,对二度区隔内的所有内容暂时不加怀疑。  
当创作主体有意“擦抹”二度区隔,并试图通过  
“相关事实”“基于真实事件”进行短视频拍摄  
时,受众也同时跨越了被“擦抹”的二度区隔、  
“悬搁”二度区隔,对其中内容信以为真,这促  
使真实与虚假混淆,也达成了受众信以为真的  
结果。然而,实际是一方面短视频中的广告、  
“请点赞”等的伴随文本已指示了视频从一度  
区隔跨入二度区隔,受众在二度区隔内接受其  
虚构叙述并假戏假看,恢复和维持虚构性短视  
频之边界。另一方面,当受众从沉浸二度区隔

内世界回到现实世界时,对被宣称为“事实”的  
内容进行核实,若发现其中“相关事实”之假,  
便恢复了真实与虚假的边界,并还原其虚构性  
文本之本质。

总之,短视频叙述是当代中国艺术文化发  
展中重要的叙述类型,纪实性、虚构性短视频叙  
述又总是与“事实”“真实”存在着千丝万缕之  
联系。受众对短视频叙述的解读可借助于区隔  
意识的建构,即依赖一度区隔、二度区隔的建构  
辨别虚构、纪实性短视频叙述的本质特征,同时  
又可在区隔理论的思维意识下,将对“基于真  
实”的短视频叙述在信以为真时抽身其外,判  
断出创作主体的“擦抹”二度区隔行为。由此,  
“重现”二度区隔、复位真假边界,又激励着短  
视频创作者对体裁规定性的注意,明确文化规  
范的制约,推动短视频叙述的形式创新,将向现  
实生活汲取“事实”养料之举放在合理和清晰  
的范畴内进行。

【责任编辑:杨旭东】

注释:

- ①⑦ 赵毅衡《论虚构叙述的“双区隔”原则》,《外国文学研究》2014年第2期,第136、140页。
- ② 黄应全《让戏剧暴露为戏剧——布莱希特陌生化理论之我见》,《戏剧》(中央戏剧学院学报)2002年第2期,第24页。
- ③ 黄金城《“第四堵墙”上的书写——对阿伦特重构康德政治哲学的一个批判》,《文艺理论研究》2011年第5期,第29页。
- ④ John R. Searle. *The Logical Status of Fictional Discourse*. New Literary History, vol. 6 no. 2, 1975. p. 328.
- ⑤ Mark Turner. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. New York: Oxford University Press. 1998. p. 145.
- ⑥ [美]路易斯·贾内梯《认识电影》(插图第11版),焦雄屏译,世界图书出版公司2007年版,第44页。
- ⑧ Gregory Currie. *The Nature of Fiction*. Cambridge University Press. 1990. p. 46.
- ⑨ David Davies. Fiction. In Berys Gaut & Dominic Lopes (eds). *The Routledge Companion to Aesthetics* (2nd edition). London: Routledge. 2005. pp. 347-358 p. 350.
- ⑩ 赵毅衡《广义叙述学》,四川大学出版社2013年版,第73页。
- ⑪ John J. White. *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*. N. Y.: Camden House. 2010. p. 90.
- ⑫ 马骏《“看镜头”的实践流变与美学价值——以美剧《纸牌屋》为例》,《现代传播》2014年第11期,第87页。
- ⑬ 《人民日报:短视频不是哈哈镜,更不能靠造假博眼球》,成都商报红星新闻, [https://baijiahao. baidu. com/s. . id = 1714608314004631247&wfr = spider&for = pc](https://baijiahao.baidu.com/s..id=1714608314004631247&wfr=spider&for=pc) 2021年10月26日。
- ⑭ 赵毅衡、陆正兰《意义对象的“非匀质化”》,《中国人民大学学报》2015年第1期,第2页。
- ⑮⑯ [德]胡塞尔《纯粹现象学通论》,李幼蒸译,商务印书馆2017年版,第112、113页。
- ⑰ Sonya Dal. Cin, Mark P. Zanna, Geoffrey T. Fong. *Narrative Persuasion and Overcoming Resistance*. In Eric S. Knowles & Jay A. Linn eds. *Resistance and Persuasion*. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers. 2004. pp. 175-192 p. 175.
- ⑱ Geoffrey Roberts. *The History of Narrative Debate*. In Geoffrey Roberts ed. *The History and Narrative Reader*. London: Routledge. 2001. pp. 1-22, p. 12.
- ⑲ [美]海登·怀特《叙事的虚构性:有关历史、文学和理论的论文(1957—2007)》,[美]罗伯特·多兰编,马丽莉、马云、孙晶译,南京大学出版社2019年版,第170、350页。

(作者系四川大学文学与新闻学院讲师、符号学—传媒学研究所助理研究员)