

当代中国青年题材电影中的虚无主义

钟萌骁 (中国传媒大学戏剧影视学院, 北京 100024)

[摘要] “青年”作为现代性的产物, 现代性内在的矛盾昭示青年群体潜藏的虚无主义气质。在改革开放后的当代中国电影中, 青年形象相继出现了两种虚无主义的表征: 一种是20世纪90年代左右以《本命年》与《顽主》为代表的“青年电影”中的文化虚无主义, 一种是21世纪初出现的一系列“青春电影”中的价值/意义虚无主义。而后者“怀旧”的叙事模式与消费主义、后现代的时代语境互为表里, 暗含着一种失去真正的历史叙述的危险倾向。

[关键词] 青年; 现代性; 虚无主义; 青年电影; 青春电影

[课题项目] 国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号: 09ZDA272)。

当代中国的青年文化在时代风雨中冲向历史舞台, 在改革开放的历史进程中“青年文化作为相对独立于主流文化和流行文化的、青年群体所特有的、为青年人所认同和分享的生活方式、行为模式和价值观念, 从表现形式到价值取向都不断变动”^[1]。但如今, “青年”群体的文化边界似乎在日渐模糊, 当下社会“青年”不仅是一个事实判断, 还俨然成为一种价值判断, “青春”从“青年”中剥离, 成为全年龄段的现代人追逐的目标。电影, 作为最受青年人欢迎的大众文化形式之一, 其背后携带着深厚的青年文化基因。“青年电影”作为一种电影题材, 重要的不是青年讲述的年代, 而是讲述青年的年代, 青年讲述的年代是“小时代”, 而讲述青年的年代则一定是小时代背后的大时代。在中国现有的青年电影中, 青年形象在电影中往往会产生个体与社会的张力, 现实对青年的创伤, 青年对现实的逃避, 这一张力潜藏着虚无主义的底层逻辑。因此, 有必要将“虚无主义”这一群体心理结构作为切入点去思考青年电影的叙事逻辑、视听呈现与主题表达。

一、青年、现代性、虚无主义

“青年”不同于种族、性别、阶级这样的共时

性概念, 而是一个历时性范畴, 它以童年和老年作为坐标。历时性决定了其暂时性: 一切是新的, 一切又终将逝去, 即将到来又终将逝去便建构了“青春”。现代社会对于“青年”的推崇具有一种形而上学的根源, 即对作为主体性的“人”的推崇, 福柯在《词与物》中将康德的哥白尼式革命视为现代性的根本原因, 康德先验论去除了“神”的真理性, 建构了“人”作为主体性概念的存在, 当人从那个“词”之意义与“物”之存在合于一体的前现代世界中剥离, 大写的“人”自身便成为意义, 而实现自身意义的唯一方法就是创造自己的未来。莎士比亚借哈姆雷特之口曾说“即便我身处果壳中, 仍自以为是无限宇宙之王”, 这是现代人对现状的否定, “否定”让人类脱离了必然性, 携带了丰富的可能性。同时, 否定性思维召唤着“革命”, 现代性第一次将“革命”脱离实际的需要而成为一种意识形态, 在现代性理念中, “好的”等同于“新的”, 而如果不够好, 一定是因为不够新, 而不够新等同于落后, 落后就应该被革命, 永远革命着的社会意味着“人”永远是“新人”, 那么还有什么比“青年”更加适合成为“新人”的呢? 列奥·施特劳斯曾指出现代性的一个基本精神即为“青年反对老年”, 也就是现代反对古代, “现代”创造了

“人”，人又在其成长的时间链条中创造出了“青年”，“青年”在人生成长中的结构映射着“现代”在社会发展中的结构，青年成为现代性的隐喻。社会学的研究已经指出青年阶层是工业化时代的产物：工业化要求提高儿童的教育水平，义务教育的出现以其独立化、标准化的时段创造出“青年”时期，从而划清了前工业化时代并不明确的“童年”与“成年”的界限，“在这一过程中，学校使青年人同成年人隔离，结果产生了重大的文化断裂。这些社会中的年轻成员很快产生了他们自己特有的亚文化”^[2]。现代性是一个呼唤启蒙的时代，青年阶层自出现起就携带着革命与进步的基因。

然而青年在时间坐标上“主体”的乐观无法解决在空间坐标中作为“他者”的困境。作为个体的线性时序，青年是进步的主体；可作为群体的共时结构，每一代的青年却是同时代坚固的社会结构中的不稳定“他者”。青年是亟待社会规训的对象，而规训者即是“成年”，在此青年又与种族、性别、阶级中的少数派形成同构。教育青年的目的是确立“青年话语”的合法性，而确立青年话语的合法性实则是为了证明“成年”的权威。社会学研究表明工业化让大量传统乡村手工业的劳动力进入大工厂从而形成城市化，而“青少年随父母进城务工而大量迁移或移居大城市，或者从一开始就诞生并成长在城市的边缘阴暗地带，也滋生了大量的青少年犯罪行为”^[3]。如果说在时间坐标中，青年是现代性的图腾，是被创造出来的“可能性”，那么在空间坐标中，青年就是现代性的阴影，是必须被收编甚至压制的“否定性”。

这一时间与空间的矛盾看似是青年群体的矛盾，实则是现代性自身的悖论。尼采对现代性的内在逻辑有着最为透彻的批判，尼采将现代性的内在逻辑看作一种价值判断，即一场奴隶反对主人的“虚无主义”。“奴隶道德”来自怨恨强者，怨恨心理的内化形成了自我“罪欠”感，为了克服罪欠感，人们便创造出了“彼岸世界”，即某种“最高价值”，基督教就是这一彼岸世界的代言，尼采进而认为宗教就是西方社会最根本的虚无主义。而现代性尽管让“上帝死了”但“上帝”的空位被“人”所取代，“科学”成为取代了宗教的“真理”。尼采这一对虚无主义的判断看似与我们对虚无主义的日常理解不同：虚无主义难道不应该是不相信任何真理的吗？但尼采透彻地意识到“他们宁可愿望虚无，也不愿空无愿望”^[4]，虚无主义者所谓的玩

世不恭实则是一种自我贬抑，这种自我贬抑是来自价值的匮乏，但价值的匮乏并不意味着要去“彼岸世界”找价值，那样找到的只是真理的神学翻版。消极的虚无主义者要么追求彼岸世界的最高价值（宗教、科学、资本主义、消费拜物教）而贬抑生命，要么放弃了彼岸世界但生命依然遭受贬抑，前者被尼采称为“否定的虚无主义”，后者则被称为“反动的虚无主义”。

自近代中国以来持续的革命历程给中华民族带来了巨大的文化创伤和历史断裂，使得各种形态上的虚无主义充斥着舆论场，而彼时刚刚步入社会的青年群体首当其冲。青年，是现代社会的创伤性隐喻，他们破坏一切，却不知如何重建，以致这种破坏只能是不知疲倦地自我毁灭。然而“当今中国遭遇的虚无主义，与欧洲原发虚无主义具有相似结构和性质，但并非其作为一种思潮扩散的结果，而是多种历史运动和力量复合作用的产物，它们包括：百余年持续的‘时代的裂变’，从经济、政治、文化各个维度不断地侵蚀中华传统文明之根，所导致的尼采意义的那种文化虚无主义；随着夷平一切的市场经济的深入，在价值上形成了马克思—西美尔所言的那种以拜物教为核心特征的价值虚无主义；在‘全球化’和多元主义结构中，产生了对任何信仰支撑点都怀疑的‘精神危机’，即相信‘什么东西都是假的’之意义虚无主义”^[5]。这三种虚无主义既继承西方世界的精神资源，也富有中国社会自身的独特语境。体现在文艺作品中，可以看出改革开放后中国电影中青年叙事的底层逻辑是一个从共时性结构中的“主流—边缘”叙事转向历时性结构中的“当下—怀旧”叙事的过程。这一转型以对青年群体的自觉性与对青年问题的批判性反思逐渐消失为特征。这是从“青年电影”到“青春电影”的转变。前者以1980—2000年之间的现代性转型为背景，后者以后现代消费主义为背景。如果说青年电影呈现了某种积极的文化虚无主义自觉，那么“青春电影”则是以“怀旧”的方式不自觉地体现价值虚无主义和意义虚无主义。

二、青年：从“老炮儿”到“顽主”

在此要讨论的两部青年电影是《本命年》与《顽主》。这两部电影拍摄于1990年前后，彼时处于现代性转型的历史节点，改革大潮冲击下人民价值观产生迷茫，思想的混乱，价值观的代际冲突

十分剧烈。市场经济兴起，商品经济冲入中国社会，现代化带来的陌生感让人无所适从。外部世界的新自由主义浪潮与内部中国的改革开放不啻为一次思想地震，原本真实而连续的革命年代陡然终结，彼时的中国在历史断裂中失去了“故乡”而成为“无根”的前行者，而“无根”或“离乡”正是现代性的核心，现代性以“新”为原教旨，在无限进步中不断地与历史割裂，进而让历史丧失自身的依据，失去了历史依据的“时间”只能被“空间”化。以“空间”换“时间”成为彼时电影创作者的内在逻辑。

青年电影的创作风潮也随之兴起，“青年人的迷茫和困惑根源于芜杂的时代，他们接受各种新鲜的观念，却无法从中找到确定的真理，信仰危机内在于他们的生命体验之中”^[6]。以《本命年》与《顽主》为代表的一系列电影都呈现了创作者对彼时青年群体心态的高度自觉性和社会问题的尖锐反思性，但无一例外地，这些青年都被呈现为空间中的“他者”，即处于“边缘—主流”的结构位置中。选择这两部电影是因为它们在议题上的语境勾连，如果说《本命年》宣告了“旧青年”的消逝，《顽主》则开启了“新青年”的到来。《本命年》讲述的是青年身体欲望的压抑与精神价值的匮乏，这一焦虑来自现代性转型时期的青年与社会的格格不入；《顽主》中的青年虽已经身处都市，但创作者通过“3T公司”这一设置折射出都市社会群体性的虚伪，这一社会性的虚伪无疑来自资本主义、商品社会、消费主义、功利社会制造出的欲望焦虑。如果说《本命年》以悲剧性的手法把有价值的东西打碎给人看，那么《顽主》则以喜剧性的态度把无价值的东西撕破给人看。

《本命年》以对主角李慧泉的背后跟拍作为开场，人物从黑暗走向光亮，奠定了本片的基调；结尾主角死于拉闸关灯后的广场上，形成首尾呼应。本片浓烈的低调光与高反差带着某种黑色电影的气质，而“黑”或许才是李慧泉的底色。李慧泉带有不属于他所处那个商业转型时代的江湖义气。《本命年》以青年为主角，此处的青年并非西方式激进反抗的一代，而是“迷惘的一代”。片中将李慧泉的情感困惑放置在“情”与“性”的交织中，李慧泉青梅竹马的童年场景以闪回与画外音的形式出现，而现实中的女性却指向着李慧泉性欲望的压抑。这一“欲望”对“情感”的征服无疑昭示着彼时重要的文化转变，即对“身体”的解放，但这

一身体的解放却具有性别的属性，即，多是对于女性身体的展示，片中在青年书中穿越的女性性感画册可以说明这一点，而男性身体在片中多被呈现为一种行为上的暴力性，并以身体的荷尔蒙过剩与精神上的价值空虚相对照。李慧泉是一个身强力壮、性格火暴的年轻人，但精神价值空虚，因为暴力进入监狱，最终死于更年轻一代的暴力。李慧泉身上残留的某种英雄气质让人们联想到北京文化中的“老炮儿”形象，“老炮儿”多受胡同文化与大院文化的影响，联想到同时期的《阳光灿烂的日子》与近年的《老炮儿》，失去生存土壤的“老炮儿”可以穿得体面但难以活出尊严。

如果说《本命年》是“胡同电影”，那么《顽主》已转型为“都市电影”。《顽主》以亮丽喧嚣的大都市北京开场，奠定了“亮”的基调。跟随残酷时代的结束，培育“老炮儿”的环境——部队大院或者胡同也在逐渐消失。“顽主”们的所作所为，虽然仍有一定的行侠仗义成分，但某种程度上是深受商品浪潮冲击下的无可奈何。作为“顽主”的青年与作为“新时代”的商业社会是现代性逻辑中的一体同构，青年的一切问题都是现代性问题的不同程度上的表达。“都市”“消费”“青年”在现代性的维度上形成了统一的问题域。

值得思考的是，《本命年》与《顽主》中的青年文化与价值观并非决绝地背叛了旧时代，反而都携带着某种转型前的中国社会的文化基因，在《本命年》中是李慧泉对传统社会义气、信用的继承，创作者在此多少还具有某种“怀旧乌托邦”的诉求；而《顽主》中则是对传统社会主义大工厂时期“奉献”“无私”工作伦理的借用，“当‘工作证’在20世纪80年代末仍被当作个人身份的认证，‘3T公司’也就难免成为对‘单位制’的戏仿与替换。这里的悖论在于，一方面消解了单位制及其背后的革命话语，另一方面却继承了单位制所提倡的‘奉献’和‘无私’的精神特质”^[7]。但两部电影又都揭示了这种传统社会伦理在社会转型时期的失灵。《本命年》中传统社会的思想残留让李慧泉苦恼于找不到人生的意义，而《顽主》中集体主义的宏大叙事已经彻底成为嘲弄的对象。对“顽主”来说，本来人生就没有什么意义。但具有讽刺意味的是，他们所从事的就是用“无意义”赚钱——这说明“金钱”至少还是有意义的。“3T公司”从事的是兜售感情的生意，将社会中人际关系中种种不愿面对的情感问题作为商业化的手段，将人际关系中的

“懒惰”作为一种闲置的商业资源而加以利用，“敬业精神”“诚实守信”“勤奋工作”“自力更生”在此已经不是集体主义与社会主义语境下的价值，而是金钱与市场驱动下的敬业精神。这无疑是对传统社会所谓“崇高”“集体”等价值观的讽刺与解构，这种讽刺背后隐含的是对一种商业社会逻辑的认可。

《本命年》与《顽主》通过对中国传统价值不同维度上的反思和解构体现了尼采意义上的“文化虚无主义”，文化虚无主义并非彻底的虚无主义，但往往是对民族文化的虚无心态——这一点是中国语境与尼采理论的不同之处，尼采将西方文明视作一种普遍性并进行彻底反思，但虚无主义在中国却成为借用西方“普遍性”批判中国“本土性”的工具，也就是说，对中国传统的反思与“后殖民”心态会产生合流，对传统文化的批判往往意味着对资本主义的渴望。这一点在两部电影中体现得非常明显。《本命年》是关于旧青年时代的一去不返，而《顽主》则讲述了新青年时代的必然到来。《本命年》的结尾是李慧泉逆人群而行倒在空旷的广场上，而《顽主》的结尾则是人们成群结队地排在3T公司门前要解决生活上的焦虑。“李慧泉”的个人焦虑蔓延成为全社会的集体焦虑，而“老炮儿”的死在“顽主”的世界中可能只不过是一场闹剧。如果说《本命年》对青年虚无主义的思考仍是在存在主义式虚无，是对个人价值的怀疑，带有创作者某种知识分子式的批判色彩，那么《顽主》已经具有某种后现代的戏谑式虚无主义，表面上是对全社会集体精神的讽刺，但讽刺的背后是对无可抵抗的资本逻辑的拥抱，后现代的虚无主义只能由“哥们儿就喜欢俗的”的市场逻辑赋予其合法性。这使得这一虚无主义丧失了批判性而沦为姿态性的表演，随着消费主义的全面到来，这一内在合法性存疑的虚无主义在后继的青年题材电影中得到了更为深远的发展。

三、青春：从怀旧到伪历史

如果说青年电影是一种“在场”的青春记录，那么2000年后、2010年后的青年电影则是“在场的缺席”。在场的是成人，但青年缺席。缺席的青年通过创作者引入时间维度（“回望”的视角与倒叙的结构）而重新在场。因此，此时的青年电影更合适的命名是“青春电影”。青春电影在叙事外观上讲述青春的经历，而精神内核却是关于青春的“记

忆”。如果我们从《同桌的你》《致我们终将逝去的青春》《匆匆那年》《最好的我们》等作品的故事线去进行时间推算，这些拍摄于2010年以后的作品讲述的实则是80后一代发生在90后的青春，而这些作品的观众群体大多是80后与90后，也就是说青春的影像相对于青春自身总是迟到的。延迟的观影位置对应着“怀旧”的叙事策略，这一策略的有效性在于：与青春有关的一切只有安置在“终将逝去”的回望中才会获得话语的自治。根据现象学原理，所谓“记忆”实质上是观者的“直观记忆”，具有“我思——作为其思中之所思（*ego cogito – cogitatum qua cogitatum*）”的意向性结构，观者将片中青年人物的叙境内（*indiagetic*）“当下”作为感觉材料来激发叙境外（*extradigetic*）观众自身的回溯，它召唤出观者彼时彼地青春时光的知觉，让它在此时此地的意识中呈现，因此，关于“青春”的故事坐标总是被观者“怀旧”的意识坐标所先行设定，“观影”意味着将叙事的时间性转化为观影意向的时间性。一方面，依据胡塞尔的看法，绝对主观的“意向性（*Noesis*）”必定对应着绝对客观的意向之物（*Noema*），因此，记忆让青春从“故事”变成“意识”，让意识作为“意向之物”具有了客观性；另一方面，记忆是意识中的记忆，意识则是时间中的意识，意向性位于最重要的“内时间意识”之中，内时间意识永远只能是现时状态，回忆不是“现在”向“过去”的倒流，而是“过去”被“现在”牵引而一同现时在场，“时间虽是一维，却有弹性，能够撑开而‘共时地’容纳众多对象，因此共时性可以解释时间所开放的内在空间性”^[8]。意向性可以任意安排事件的显现顺序，无论真实事件的时间距离多远，在意识中全部与现时等距。所有艺术手法中最能体现这种意识构成方式的无疑是电影蒙太奇，这也是青春怀旧电影中常见的模式，如《匆匆那年》中以多重叙述视点组织的蒙太奇结构、《最好的我们》中以彩色和黑白构建的过去与现在的切换，电影以蒙太奇将影像与人的大脑形成同构。

影像的现象学原理告诉我们回溯不是找回“事物”，而是重设“事实”，因此，青春电影中每一次的回忆都是对回忆的篡改。这里的篡改，不是指青春作为回忆的不可靠性（这只是“闪回”技术最浅表的“悬疑”感），而是通过回忆将青春疯狂、感伤、情绪化的私密特性放大，让“青年”与“青春”产生逻辑上的等价关系——可青年从不只是“青

春”的自变量，更是历史的革命者与创造者。但这些外在于“青春”的诸要素在青春电影中常见的体现是在《同桌的你》中作为情侣分手背景的奥运会，《匆匆那年》中作为情侣终成眷属的想象性注脚的“非典”隔离病房——这里被篡改的不是“青春”的记忆，而是“青年”的形象。篡改行为赋予青春片小历史/私历史的叙述，在小历史中，青年等于“我”“你”和“我们”，但唯独缺少了“他们”。青春中的“我爱你”是一种以“我”为主的主体性自恋，“你”只是“我”的幻象，而“他们”是我们必须负起责任的“他者”，“他者”是丰富、真实、厚重的历史记忆，只有“我们”与“他者”的共在才会构成真正属于“青年”的历史。

如果说关于“青春”的记忆本身是虚假的记忆，那么又是什么赋予这种虚假记忆以合法性？由此我们还需要一种使个人记忆合法化为集体记忆的思考路径。或许记忆的合法性只能来自记忆之外。如果说意识的外部是现实，那么关于“青春”的外部即为作为“成年”的当下现实。“青年总要成人”决定了“青春终将逝去”，在青春电影中经常可以看到，“与快速的青春时间相比，现实时间是静止的，没有历史内容的，人物仅在现实中出现，携带着一种职业（金融金领、时尚编辑、企业主），表现出一种状态，但并不发展，只是将现实变为一种否定和忏悔”^[9]。但否定现实只是一种情绪性表态，能够被轻易否定的现实，要么太过乏味，要么无比残酷，然而无论是乏味的现实还是残酷的现实都不是真正的现实，真正的现实是青春话语无力面对的复杂社会。成年人否定现实，但不会反抗现实，因为反抗意味着牺牲，而“牺牲”是只属于前现代的崇高经验。青春电影的策略是将“牺牲”转化为“创伤”，如果说牺牲是公共行为，那么创伤就是私人经验，青春电影有时将这种创伤经验铭刻在人物身体之上，如《致青春》中的车祸，《匆匆那年》中的堕胎；有时将创伤经验搅拌在影像体验之中，如《万物生长》中绚丽的色彩，创伤经验使“死亡”成为青春电影中的关键元素，通过死亡，青春被呈现为“身体”性的和“情动”式的。但这一“情动”与“身体”的私人体验又迅速被符号化，被升华为“爱情神话”，这一命名是一种事后追认，“后来的我们，什么都有了，但就是没有了我们”，在这一感怀中，表面上说的是“后来”杀死了“我们”，但实际上，这个“我们”是被“后来”回溯性创造的。只有将“成年”对“青年”的接管

作为无法拒绝的必然现实，成人才能在“爱情神话”的自我升华中安全地自恋，在自恋中“成人”作为现代社会的一种身份得以被建构和巩固。这一将记忆/神话/身份同构的合法性实则为起源性、进步性、总体性为代表的现代性逻辑。青春让一切尚未到来的事情值得追求，现代性却又让一切坚固的东西烟消云散，主角们惆怅于自己成为成人，获得了金钱，却失去了纯真和爱情，但除了怀旧和调侃，并无任何从中逃离的可能。如果说19世纪的尼采将“上帝”视作“真理”统合现实的手段，那么在当今，以“进步性”作为基础，以“消费主义”作为表征的资本主义现代性逻辑成为全新的意识形态神话，这或许是从《顽主》所开启的青年话语的延续。

这种资本的非强制性同一造成了更深层次的虚无主义。青春的易逝性决定了爱情的易碎性，爱情成为激情，并被升华为“爱情神话”。因此，“爱情神话”内在于“现代性”之中，成为一种既篡改“青年”（青年并非只有爱情），又否定“成年”（成年并非一定虚伪）的虚无意志。这不仅导致主体性的丧失，甚至引发对自我生命的憎恨，因为“只有生命存留，但这仍然是遭贬抑的生命，在一个没有价值的世界里延续，被剥夺了意义和目的，向自身的虚无愈堕愈深”^[10]，这或许是主流社会对“青春染暮气”^[11]痛心疾首的根本原因。

“青春”之虚无昭示着“怀旧”作为叙事形态的内在症结。怀旧与进步一体两面，是现代性的“乡愁”与“乌托邦”。“怀旧”表面上渴求返回过去，实质上只是为了在“乡愁”中小憩片刻，然后迅速脱身而出，投身到现代性的“乌托邦”中去。怀旧的时间机制必然以时间上的连续性作为参考。而悖论之处在于，现代性赋予“连续”这一事实判断以“进步”的价值判断，并以“进步”取代了“好”，当价值观不再以好/坏而是以“进步/落后”为其合法性基础，那么每一种价值观便都具有以“进步”赋权自身的合法性，这最终只会导致每种价值观都失去了权威性而不能有真正的价值共识。这或许是青春电影中“小确幸”与“小确丧”并行不悖的根本原因。“小时代”最可怕之处不在“幸”或“丧”，而是小，“小”意味私人，小时代中每个人都可以将私人感受命名为“幸福”或“不幸”，但幸福不是一种私人感觉，否则作为“私人语言”的幸福感自身便没有判定“何为幸福”的标准，这样每一种“小”都会彼此消解，从

而导致一种缺乏公共价值的混乱“多元社会”。作为一种心理记忆的“青春”不等于青年，对于现实的“感觉”也不是现实。^①

“青年电影”与“青春电影”正是现代性逻辑上的虚无主义流变。“青年”没有过去，因为没有合法的历史，而“青春”只有过去，因为没有可以想象的(alternative)未来，而未来的消失同样因为“历史的终结”。如果说对“青年”的推崇是现代性在反叛历史，那么对“青春”的呼唤则是现代性在反叛自身。“青春”的流行意味着“共识”的缺失，这也是后冷战时代“回忆录”式叙事流行的重要原因，通过将公共的集体记忆降格为所谓“真实”的私人记忆，历史的真正逻辑被隐秘地改写，而这一改写通常是属于胜利者的特权，某种程度上“青春电影”正是一种看似无关宏大叙事的回忆录书写，“怀旧意欲抹除掉历史，把历史变成私人的或者集体的神话，像访问空间那样访问时间”^[12]。青春片中的青春话语意图在时间坐标中找到首尾两个端点借以锚定主体，但两点只能构成一条单薄的直线，在空洞的“怀旧”叙事中，历史无论作为集体的神话，还是私人的体验，都是由“伪形象”拼贴出来的“伪历史”，代价就是失去真正的历史。

结语

虚无主义是中华民族五千年文明面临的最深层的挑战之一，是中国现代性必须跨过的一道坎，是进入青春期的中国成长之焦虑。值得欣慰的是，随着创作者逐渐提升的对社会问题的敏锐性与时代症候的洞察力，“青春电影”也逐渐脱离“小确幸”，走向现实关照、社会思考与历史视野。《过春天》《少年的你》《盛夏未来》都是这一转变中的优秀作品。这一良性的转型无疑呼应着20世纪“青年电影”，即在无意义中创造意义的积极虚无主义，这些作品具有对青年使命更加强烈的自觉与更加宽广的视野。可以预见的是，这一青年视野变化或许不单是艺术的转型，也潜藏在不断转型

的社会基因之中。如何以积极的现实视野去对抗“历史虚无主义”，创造出新时代的新青年，有待更多优秀的青年电影创作者与电影研究者去发掘探索。

参考文献

- [1] 陆玉林.当代中国青年文化研究[M].北京:人民出版社 2009: 1.
- [2] [美]格爾哈特·伦斯基.权力与特权:社会分层的理论[M].关信平,陈宗显,谢晋宇,译.北京:社会科学文献出版社 2018: 305.
- [3] 孟登迎.民间恶魔、身份认同还是仪式抵抗?——西方青年文化研究的历史和多重视野[A].[英]斯图亚特·霍尔,托尼·杰斐逊 编.通过仪式抵抗:战后英国的青年亚文化[C].孟登迎,胡疆锋,王蕙,译.北京:中国青年出版社 2015: 3-22.
- [4] [德]弗里德里希·尼采.道德的谱系[M].梁锡江,译.上海:华东师范大学出版社 2015: 238.
- [5] 胡大平.走出现代中国青春期的躁动——关于虚无主义的笔记[J].常州大学学报(社会科学版) 2016(05): 1-22.
- [6] 聂俊.《顽主》:转型时代的意识形态书写[J].电影文学 2017(24): 108-110.
- [7] 王昱娟.《顽主》到《芳华》的历史主体再生产[J].电影文学 2018(14): 88-90.
- [8] 赵汀阳.时间的分叉——作为存在论问题的当代性[J].哲学研究 2014(06): 57-66.
- [9] 唐宏峰.怀旧的双重时间——《匆匆那年》与80后青春怀旧片[J].当代电影 2015(02): 32-35.
- [10] [法]吉尔·德勒兹.尼采与哲学[M].周颖,刘玉宇,译.郑州:河南大学出版社 2016: 315-316.
- [11] 白龙.人民日报青年观:莫让青春染暮气[EB/OL].人民日报-人民日报 (2013-05-14) [2022-06-28].<http://opinion.people.com.cn/n/2013/0514/c1003-21470995.html>.
- [12] [美]斯维特兰娜·博伊姆.怀旧的未来[M].杨德友,译.南京:译林出版社 2010: 4.

[作者简介] 钟萌骁(1992—),男,黑龙江哈尔滨人,中国传媒大学戏剧影视学院戏剧与影视学专业2020级在读博士研究生,主要研究方向为前沿电影理论、电影哲学、中国电影美学。

^① 此处对于“小时代”的分析参考维特根斯坦所提出的“私有语言反论”，私人语言对应着诸如“我想要”“我记得”“我知道”“我相信”“我感觉”的心理语言，心理语言意图以绝对的主观性(只有我感受得到我自己)去证明真理性，但维特根斯坦证明私人语言如果不依靠任何外部标准去证明主观性，那么主观性自身便没有一致的判定标准，因此，绝对主观性是不成立的。“私有语言反论”并不想否认个人情绪的存在，但认为个人情绪只有放到公共性的语境中才有讨论的价值。