



文化研究

年度报告

Annual Report of
Cultural Studies

教育部哲学社会科学系列发展报告

(2015)

● 陶东风 主编



社会科学文
SOCIAL SCIENCES ACADE

教育部哲学社会科学系列发展报告

文化研究 Annual Report of Cultural Studies 年度报告

(2015)

陶东风 主编



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

文化研究年度报告. 2015 / 陶东风主编. -- 北京 :
社会科学文献出版社, 2017.5

ISBN 978 - 7 - 5201 - 0542 - 2

I. ①文… II. ①陶… III. ①文化研究 - 研究报告 -
中国 - 2015 IV. ①G122

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 063321 号

文化研究年度报告 (2015)

主 编 / 陶东风

出 版 人 / 谢寿光

项目统筹 / 宋月华 吴 超

责任编辑 / 周志宽 吕鹤颖

出 版 / 社会科学文献出版社·人文分社 (010) 59367215

地址: 北京市北三环中路甲 29 号院华龙大厦 邮编: 100029

网址: www.ssap.com.cn

发 行 / 市场营销中心 (010) 59367081 59367018

印 装 / 北京季蜂印刷有限公司

规 格 / 开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 21.75 字 数: 350 千字

版 次 / 2017 年 5 月第 1 版 2017 年 5 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5201 - 0542 - 2

定 价 / 89.00 元

本书如有印装质量问题, 请与读者服务中心 (010 - 59367028) 联系

 版权所有 翻印必究

文化研究年度报告 (2015)

主 编 陶东风

执行主编 胡疆锋

副主编 邱运华 王德胜 宋月华

主 办 首都师范大学文化研究院

首都师范大学文艺学与文化研究中心

学术委员会 (按姓氏汉语拼音音序排列)

中国学者

陈光兴 高丙中 黄卓越 鲁晓鹏 陆 扬

罗 钢 汪民安 王 宁 王晓路 王小明

徐 贲 张英进 赵 勇 周 宪

外国学者

托尼·本尼特 (Tony Bennett), 英国开放大学 (Open University, UK)

西蒙·杜林 (Simon During), 美国霍普金斯大学 (University of John Hopkins, USA)

约翰·阿米蒂奇 (John Armitage), 英国诺桑比亚大学 (Northumbria University, UK)

约翰·哈特利 (John Hartley), 澳大利亚昆士兰科技大学

(Queensland University of Technology, Australia)

约翰·斯道雷 (John Storey), 英国桑德兰大学 (University of Sunderland, UK)

编写组成员 (按姓氏汉语拼音音序排列)

陈国战 陈荣钢 胡疆锋 李 洁 罗小茗

宋秋明 韦微静 许德娅 许苗苗 易莲媛

张紫薇 郑国庆

目 录

年度论文

- 3 | 中国功夫电影中的民族主义叙事 / 张翼飞 张福贵
- 14 | 畸变的世俗化与当代中国大众文化 / 陶东风
- 31 | 作为“异己之物”的青春 / 赵静蓉
- 42 | 现代性语境下地方性与身份认同的建构
——以拉萨“藏漂”群体为例 / 钱俊希 杨 瑾 朱 弦
- 65 | 从黑暗森林到生活世界
——论《三体》系列小说中的话语意识 / 屈 菲
- 76 | 被毁灭的纽约城 / 施 畅
- 92 | 人民的选择？
——收视率背后的阶级与代表性政治 / 张 韵 吴畅畅 赵月枝
- 113 | “暖男”：新世纪都市语境中影视剧的男性形象建构 / 王志成
- 121 | 萌：当代视觉文化中的柔性政治 / 吴 明
- 135 | 将否定进行到底：1949~1959年文学中英雄形象建构的方法和途径
——以《洼地上的“战役”》、《一个和八个》和《青春之歌》
为例 / 吴娱玉

中国大陆及港台地区文化研究热点与论著述评、大事记

- 161 | 网络时代下的文化狂欢与反思
——2015 年度中国大陆文化研究热点评述 / 张紫薇
- 182 | 文化研究：生产有用知识的炼金术
——2015 年度中国大陆文化研究类图书盘点 / 李 洁
- 202 | 中国大陆文化研究学术活动年表 / 韦微静
- 219 | 中国台湾地区文化研究大事记 / 郑国庆
- 235 | 中国香港文化研究大事记 / 许德娅

其他国家和地区文化研究评述

- 251 | 美国文化研究大事记 / 许苗苗
- 269 | 欧洲文化研究大事记 / 罗小茗
- 290 | 澳大利亚文化研究大事记 / 陈荣钢

文化研究工作坊

- 305 | 游走在政治、商业与艺术之间
——论 3D 电影《智取威虎山》的改编策略 / 韩 迪
- 333 | 《游走在政治、商业与艺术之间——论 3D 电影〈智取威虎山〉的
改编策略》写作过程 / 韩 迪

年度论文

中国功夫电影中的民族主义叙事*

张翼飞 张福贵**

如果从文学与艺术学的角度切入,民族主义是一种叙事方式,是一种为了建构“想象的共同体”及对它的认同而展开的叙事方式。罗兰·巴特在其著作《神话学》中举了一个有趣并且重要的例子,提出了一个解读民族主义叙事的全新视角:视觉文化。^①民族主义研究学者安东尼·史密斯认为:“在20世纪,影视也成为一种有效的工具,用于表现国家的文化政策以及那种影响千百万人的民族理想……通过摄像机对独特的民族风景、传说与环境、历史与现实重新进行创作,传达一种民族个性意识。”^②从以上的观点可以得出结论,电影作为第七艺术,拥有其他艺术形式的所有优点,以光影为表现手段的叙事方式与民族主义是天作之合,二者结合形成了民族主义新的叙事方式——电影民族主义叙事。电影艺术的叙事多样性令建构想象的共同体变得切实可行。从二战结束、铁幕危机到美苏冷战的特殊历史时期,好莱坞的一些电影为了顺应政治需要与观众需求,率先尝试把电影艺术与民族主义融为一体。在史泰龙自导自演的《洛奇4》里,“主人公洛奇与苏联大力士——一个邪恶、愚蠢的纳粹式巨人拳击比赛,美国小子洛奇以智慧和人格最终战胜了‘北极熊’。这部以爱国主义、民族精神为主旋律的影片曾获得巨大成功,它象征着美国必将战胜苏联这个庞大的

* 本文为国家社科基金重大项目“东北地域文化研究”(项目编号:10&ZD071)和吉林大学研究生创新项目“满族新城戏文化价值研究”(项目编号:2014033)的阶段性成果。

** 张翼飞,吉林大学文学博士,天津工业大学文法学院副教授,硕士生导师,研究方向为影视艺术理论;张福贵,吉林大学文学院教授,博士生导师,研究方向为中国现当代文学。

① Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott Mc-Cracken, Miles Ogborn, *Introducing Cultural Studies*, Beijing: Peking University Press, 2005, p. 53.

② [英]安东尼·D.史密斯:《全球化时代的民族与民族主义》,龚维斌译,中央编译出版社,2002,第112页。

‘黑色帝国’，也标志着‘冷战’影片的高潮”^①。从1840年到1949年一百多年间，中华民族经历了列强欺凌、日本入侵等难以忘却的历史事件。为了救亡图存，近代启蒙思想者找出了一条用民族主义来对抗民族主义的道路。梁启超在1901年发表的《国家思想变迁异同论》中说：“知他人以帝国主义来侵之可畏，而速养成我所固有之民族主义以抵制之，斯今日我国民所当汲汲者也。”^② 民族国家的概念开始在当时的中国广泛传播。1905年，中国电影事业迎来了初生，中国的民族主义也等到了最佳的合作伙伴，一个多世纪以来，中国电影已经形成了具有中国特色的民族主义叙事方式，而功夫电影则是众多类型片中最适合承载民族主义的电影类型。

一 “东亚病夫”，强身救国与民族主义的初识

功夫电影最重要的艺术表现手法是传统中国功夫。中国功夫之所以能够从平凡的民间技艺跃升为“国术”甚至是整个民族精神的寄托，与20世纪初兴起的“强身救国”思想是分不开的，而“东亚病夫”这个概念在这个过程中被反复言说，并成为后来功夫片叙事中一个重要的民族认同话语。

“东亚病夫”一词现在常被视作19世纪下半叶到20世纪上半叶百年间东西方列强对这一时期中国人孱弱形象的侮辱。西方称中国为“病夫”最早见于1896年上海英文报纸《字林西报》转载的政论，但在这篇政论中，“病夫”(Sick Man)仅仅是对甲午战争中失败的清王朝国家虚弱、军队战斗力低下的一种客观描述。事实上，中国人用“病夫”一词更早。严复在1895年3月发表的《原强》中就用“今之中国，非犹是病夫也耶”来比喻变法的迫切性和从根本入手的必要性。因此“病夫”最初并非西方列强的侮辱性词汇，而是在中华民族危急存亡的紧要时刻振聋发聩的大声疾呼。

但随着维新变法运动的失败，一些知识分子感到要救亡不仅要变法，还要开启民智民力；同时由于社会达尔文主义的广泛传播，剔除国民“劣

① 王炎：《美国往事——好莱坞镜像与历史记忆》，三联书店，2010，第40页。

② 梁启超：《国家思想变迁异同论》，上海人民出版社，1984，第193页。

根性”，与东西方列强争夺种族优势的呼声也逐渐高涨。因此“东亚病夫”所包含的内蕴在20世纪初发生了变化。1903年，流亡日本的梁启超发表《尚武论》一文。他比照明治维新之后的日本社会现状，从卫生习惯、传统道德等方面对中国的现实进行反思，发出“呜呼！其人皆为病夫，其国安得不为病国也！”的悲叹。陈天华的《警世钟》里，开始出现“外洋人不骂为东方病夫，就骂为野蛮贱种”的语句。这种将“东亚病夫”界定为外人侮辱中国人的用语，配合上文把“病夫”比喻转化为针对中国人体质羸弱的形容用法的盛行，使得“东亚病夫”这个说法逐渐被理解成西方人对中国人“挂在嘴边的嘲讽之语”。

为了改变积弱的国家现状，摆脱“东亚病夫”的恶名，不少人开始仿效明治维新中日本鼓励尚武精神的做法，将发展代表强健体魄的体育项目作为救国的重要方式。梁启超在1904年出版的《中国之武士道》一书中就明确表达了学习日本尚武强国的观点。从此中国开始出现一些旨在强身救国的武术团体，其中民间比较重要的团体有1910年由津门大侠霍元甲倡导创立的“精武体操会”；官方的武术团体有1928年建立的“中央国术馆”。然而，民间武术团体限于运作资金与社会影响力不足的桎梏；官方的武术团体不仅受困于内部门派纷争，政府的支持力度也不够，最后沦为政客的工具。中国的“体育救国”思想最后仅流于空谈，但是“东亚病夫”概念内涵的变化以及“体育救国”思想的产生过程，完整地体现了中华民族“自我东方化”的历史进程，是中国民族主义面对外来侵略势力下产生的一种文化范式。20世纪初的中国知识分子们通过对原始文本碎片有意无意地扩大解释和剪切组合，臆想了与国家同样受辱的、孱弱的中国人群像，意图用相应的耻辱感激励全民族奋发的精神，实现对西方世界的反抗。虽然“体育救国”在现实的政治实践中失败了，但这种要在身体上战胜东西方列强的思维方式却遗留在中国的各种小说、传奇等社会记忆之中，这也成为后来功夫电影中民族主义表达的源头。

二 功夫电影与民族主义的邂逅——复仇民族主义叙事

从20世纪30年代国民政府禁播带有怪力乱神色彩的“火烧”系列电影开始，功夫电影的支脉开始南下香港。广东是武术之乡，习武蔚为成风，

各种南派功夫在广东流传极广,孕育了洪熙官、黄飞鸿、叶问等一些有史料可查的功夫宗师,为香港成为功夫电影发展的重要基地提供了充足的养分。这时期最主要的功夫电影是关德兴主演的《黄飞鸿传》,电影中的黄飞鸿展现了在乱世中自强不息的精神与谦逊守礼的道德情操,民族主义叙事在此时的功夫电影中还处于隐性阶段,尚未彰显。而上文所提出的“自我东方化”,是在20世纪60年代李小龙的功夫电影中体现出来的。

早期的古装武侠片故事多集中在武林争霸、复仇以及夺宝等传统命题,是人民内部矛盾,与民族主义不搭边。进入1970年代,功夫电影从古装武侠片阶段进入到近代功夫片阶段,主要表现为从刀剑暗器争锋转到拳脚称雄,打斗的对象则从江湖上的恶霸败类变成国际敌人,主要包括清末进占北京烧杀掳掠的八国联军与侵华的日军。最早有这种表现的电影是1970年王羽自导自演的《龙虎斗》,从《独臂刀》中的刀王方刚到《龙虎斗》中的铁砂掌,对手从长臂神魔换成罗烈饰演的日本空手道高手。后来罗烈主演的《天下第一拳》也是中华武者对决日本浪人,并在北美地区票房大卖,跻身当年北美十大卖座电影之列。艺术成就与票房表现的双赢激发了带有民族主义叙事的功夫电影的蓬勃发展,其中尤以李小龙为最。在1971年的《唐山大兄》中,李小龙饰演华工郑潮安,带领被压迫的华工与南洋的工厂主对抗。由于东南亚历史上一直是中国的属国,并且同属于东方文明,因此这部电影的民族主义叙事并不明显,但是片中带有的强烈反抗精神,为李小龙之后的作品奠定了基调。1972年的《精武门》与《猛龙过江》就是典型的民族主义叙事的影视化。《精武门》中陈真单挑虹口道场之后,把写着“东亚病夫”的纸塞入日本浪人口中命令其吃下去,力斩虹口道场馆主铃木宽。这些片段都是电影史上的经典,也影响了之后功夫电影中民族主义叙事的表达,成龙、李连杰、甄子丹在几十年之后翻拍《精武门》的时候仍沿用这些桥段,每次看到这里都会令受众热血贲张。《猛龙过江》中,在代表西方文明武力巅峰的古罗马竞技场与美国格斗高手交手带有强烈的象征意义,是民族主义叙事影视化的一次突跃,以当时中国的世界地位与世界两极之一的美国对抗并战而胜之,既让观众得到了极大的心理满足,也让民族主义叙事成为功夫电影的一种固定化模式,导致功夫电影中出现了“故事不够,武打来凑,武打对象,洋人挨揍”的独特文化现象。中国经历了一百多年的屈辱,迎来了新中国成立,在国家百废待兴,准备腾飞的

时刻，又遭遇了“文革”，这个时期中国人的心态是躁动的，不平静的，急需通过渠道证明中华民族的强大。因此在七八十年代功夫电影中的民族主义叙事抬头是有历史原因的，李小龙在电影中与日本高手、美国格斗家、菲律宾棍王甚至 NBA 球星过招，是传递了中国人的呐喊，希望走到世界的赛场上与各国比试，战而胜之，证明东方的睡狮已经醒过来了。李小龙电影中最著名的台词是“中国人不是东亚病夫”，最经典的镜头是飞身将“华人与狗不得入内”的牌匾踢得粉碎，这些都是 20 世纪初中国所遭受的凌辱与苦难，李小龙要在电影中结束这段屈辱。正因为李小龙在某个历史时期代表了中华民族自强不息、愈挫愈勇的民族精魂，在 1998 年印尼反华暴乱发生时，还有媒体撰文追忆已经逝世 30 年的李小龙，怀念他身上的龙魂。

李小龙在影片中很少说教，说打就打，干脆利落。与世界的隔绝太久，这时候的中国需要用武力彰显自己的强悍，李小龙是当时功夫电影与民族主义结合得很典型的文化符号。李小龙时期的民族主义叙事很简单，就是用功夫解决民族矛盾，被侵略者对抗侵略者最重要的武器就是拳头，功夫电影中的民族矛盾替代古装武侠片中的阶级矛盾，给观众带来新鲜感。这个时期作为侵略者的外国人形象是平面化的。福斯特曾把小说人物分为扁平化和圆形两种，前者是“围绕着一个单一的理念或性质而塑造出来”的人物，其存在就是为了某个理念、目的，后者是“能以令人信服的方式给人带来新奇感”的人物。“如果不能给人新奇感，他就是扁平人物；如果不能令人信服，他就是伪装成圆形人物的扁平人物。圆形人物显示了生活的丰富性，在字里行间流露出来。”^① 外国反派角色就是凶残、狠毒、狡诈，集所有罪恶于一身的结合体，在影片中存在的意义就是在最后决战中被主人公用正义的拳头击倒或者击毙，让观众热血沸腾，忘情呐喊，完全是一个道具，只是为了展示中国功夫的优越性，获得强大的民族自豪感，这些是功夫电影中民族主义叙事的初级展现阶段。20 世纪 70 年代既是功夫电影与民族主义的初次邂逅，也是功夫电影的民族主义叙事不加掩饰的宣言。因为这个时期正处于百废待兴的历史节点，非常需要这种能够提振民族士气的文艺作品，此时的民族主义叙事代表了特定历史时期的民族需求，是值得提倡鼓励的。

① E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1976, p. 81.

三 功夫电影与民族主义的融合——包容性民族主义叙事

经过了20世纪七八十年代的热切渴盼,中国终于回到了世界的舞台,在改革开放之后,中国经济的快速增长引起了世界的瞩目。但由于苏联的解体,中国被迫成为与西方对抗的桥头堡,但此时的中国完全不能适应这个角色,西方也针对中国做出了一系列举动,美国轰炸中国驻南斯拉夫大使馆,在美国唆使下的台海危机,与日本关系的逐步恶化。刚刚回到世界舞台的中国面对这么多考验,展现了不屈的精神与强大的民族凝聚力。这一时期的功夫电影也体现了时代的特点,比较优秀的电影包括《精武英雄》《黄飞鸿》系列电影等。这时期功夫电影的民族主义叙事比七八十年代少了几分狂躁,多了几分理性,摒弃了善恶分明、非此即彼的二元对立哲学。以《精武英雄》为例,这是一部致敬李小龙《精武门》的作品,时隔20年之后重拍这个题材,正处在自中日建交以来中日关系的最低谷。因此重拍《精武英雄》有时代象征意义,90年代的功夫电影已经摒弃了非善即恶的简单二元对立,展现了更为庞杂与矛盾的民族主义叙事模式,不是所有的日本人角色都被设定为坏人。在陈真留学日本期间,日本少女光子就对其一往情深,毅然随其回国。在陈真被诬陷杀人十分被动的情况下,光子牺牲自己的名节为陈真辩护,这是一个纯真善良、天使般的日本女孩,这个角色的塑造代表了希望中日世代友好的美丽愿望。黑龙会总教头船越文夫也是一个非典型的日本人形象,他功夫高强,但是不用功夫作恶,受命来与陈真决斗,但是没有以命相搏,还在决斗的过程中指点陈真的武技,陈真受益匪浅。这样的两个日本人形象,区别于七八十年代功夫电影中十恶不赦的日本人形象,他们是善的化身。而作为终极反派的杀人机器藤田刚则是恶的化身,是一个典型的日本军人形象,对日本帝国的忠诚,对人命的漠视,对阻挡他的一切加以摧毁,这是一个狂暴凶残的敌人,有脸谱化的嫌疑,但是藤田刚的扮演者周比利凭借自身精纯的功夫与李连杰联手奉献了一场能够流芳后世的功夫对决,功夫使藤田刚这个角色丰满化。《精武英雄》的人物塑造从扁平化向圆润化过渡,陈真、光子、船越文夫、藤田刚已经不是简单的脸谱化人物,人物形象更丰满,有自己独立的思想。虽然片中代表中日双方的陈真与藤田刚的矛盾仍然很尖锐,打斗也很精彩,在

结尾处陈真胜局已定的情况选择了不杀，但是藤田刚的濒死一击迫使陈真下了杀手，这个桥段的设定与李小龙血洗虹口道场截然不同，表明了这个时期的功夫电影中民族主义情绪有所克制。徐克的《黄飞鸿》对男主角黄飞鸿的塑造有别于王羽与李小龙刻板的人物塑造，王羽与李小龙的人物都是直到忍无可忍、无须再忍时再出手，对角色的内心没有进行深入挖掘。黄飞鸿的角色塑造有别于前作，他功夫高强，江湖声望很高，但是面对西洋的映画机、火轮车、西餐等新鲜事物时的不懂装懂，在徒弟面前刻意表现威严十分诙谐，为黄飞鸿这个宗师级人物添加了鲜活的人气。徐克塑造的黄飞鸿是个徘徊在东西方文明夹缝间的矛盾混合体：黄飞鸿本人接受的是中国传统教育，继承了功夫和中医两大传统技艺，但关之琳扮演的十三姨设定了留学西洋的背景。黄飞鸿在十三姨的影响下自觉不自觉地接触西方科技与礼仪，接受文化上的熏染，喜欢戴礼帽与墨镜，但是对学习英文与照相等表现出不理解与抗拒，在遭受打击时也会偶尔露出排斥的一面，宝芝林被烧毁时愤怒地命令不准再使用“洋玩意儿”。这种人物设定与关德兴的黄飞鸿完全不同，表现了处于那个历史时期的中国人“睁眼看世界”的勇气。这些让观众对这位南派宗师除了功夫上的认知外还多了情感上的认知，增添了这些电影人物的“生活的丰富性”。在《黄飞鸿之壮志凌云》中，虽然黄飞鸿拯救了华人劳工，破坏了英国侵略者的阴谋，但是与七八十年代的华洋对决不同，最终的生死搏斗没有换来观众的忘情欢呼与热血沸腾，换来的是对身处纷繁乱世的深刻思考。片名从《壮志凌云》到《男儿当自强》，可以看出信念的变更，从对统治阶级力量的期待到相信个体力量。《黄飞鸿2：男儿当自强》中革命党人陆皓东临死前把革命旗帜交给黄飞鸿，托他转交给孙中山。其实这也是民族主义精神的表现，但不是狭隘地表现为华洋对决，而是表现了对于国家对于民族的深切的爱，是民族主义精神中爱国情绪的自然流露。徐克执导的黄飞鸿系列没有特别执着于打洋人，只是在《狮王争霸》与《西域雄狮》中才让黄飞鸿与洋人一较高下，但他执导的六部黄飞鸿电影也充满了民族主义叙事，比如第一部《壮志凌云》是黄飞鸿期待与清政府一起解决国家的内忧外患，第二部《男儿当自强》是黄飞鸿已经对清廷彻底失望，情感开始倾向于革命党。不同于李小龙反复塑造的单向的、脸谱化的爱国者形象，徐克对黄飞鸿形象的设定更富有历史的真实感。俗话说“浑身是铁打得多少钉儿”，面对无法抗衡的西

方列强的军事侵略与科技蚕食时,黄飞鸿也表现出身为一个平民的无奈,拳脚对抗不了枪炮,一己之力无法拯救风雨飘摇的大清王朝,只能努力展现在西方文明强势入侵中仍然顽强生存着的中华优秀传统文化,以及与之相伴的自强不息的民族精神。这种民族主义叙事的变化,与20世纪90年代初中国经济的快速发展,国际地位的不断提高以及与香港、台湾、澳门政治空气的缓和有着直接的内在联系。当以中国为代表的东方社会与西方社会的实力差距逐渐缩小时,“东亚病夫”式的民族认同话语和复仇式的民族主义情绪宣泄失去了养分,徐克在拍摄黄飞鸿时的故事与人物设定显然更贴合当时的社会思潮和受众的心理需求。如果说70年代的受众能够对李小龙电影的民族主义叙事产生感同身受的民族认同感、归属感,那么90年代的观众则能从《精武英雄》《黄飞鸿》系列电影中唤回对民族历史的遥远记忆,并从狂躁的民族主义叙事表述中解脱出来,用包容的视域更冷静地看待功夫电影中的民族主义表达。

四 新时代背景下功夫电影中民族主义的表达

进入21世纪,随着中国经济连续十几年高速稳定的发展,国人变得更加自信。功夫电影从20世纪90年代末期经历了一段时间的创作低潮后,随着成龙、李连杰、甄子丹等新老功夫明星的活跃又重新焕发了生机。而且随着东西方文化的逐步交融,功夫电影这种电影类型开始被世界所接受,甚至影响了好莱坞的电影拍摄技法,《黑客帝国》《功夫熊猫》等影片充分印证了这一观点。新时代的多元化对于功夫电影惯常使用的民族主义叙事的影响是巨大的。

其一是个人化的包容与理解对民族主义叙事方式的挑战。成龙的新作《天将雄狮》在2015年春节档上映,反映的是西汉年间古罗马远征军与汉朝军民由敌对到和睦,共同缔造丝路和平的故事。这是一种完全不同的民族主义叙事,此时的汉朝强大而稳定,作为东方的文化象征,面对代表西方文明的古罗马军队时,没有简单的设置成东西方最强军事实力的直接对抗,而是由成龙扮演的西域都护霍安发出了和平的呼声,即使敌人已经穷途末路,即使霍安本人已经身陷囹圄,仍然不放弃要维护丝路的和平。这种转变意义重大,此时的中国已经不需要通过复仇的民族主义叙事来显示