

在日中國電影人：身分認同與創作的距離

五位不同心態的創作者在日中身分認同之間拍攝著自己想要的電影。



客居異鄉的手藝人

「還是不太理想。」

在橫濱的一家咖啡館，杜杰在聊天間隙依然保持著關注國內院線票房的習慣。作為中國最成功的商業電影攝影師之一，今年是他移居日本的第六個年頭。

從寧浩的《瘋狂的石頭》，到管虎、程耳，以及陳思誠的《唐人街探案》系列。來日本之前，杜杰的職業生涯見證了中國商業電影的蓬勃發展。在資本翻湧的21世紀第二個十年，中國的銀幕數和全年票房收入狂飆突進，成為全球第二大電影市場。2019年7月，陳思誠的《唐人街探案3》來到日本拍攝，浩浩蕩蕩的千人劇組，「驚呆日本人」的超大規模，加上橫貫東亞歷史的劇作編排，猶如這場盛世狂歡的縮影。

但身處其中的杜杰，已經隱隱有了危機感。這個市場雖然看起來烈火烹油，鮮花著錦，「但除了頭部的片子，大部分都賺不了什麼錢。」積累了幾次境外拍攝的經歷之後，他決定嘗試走出去看看。

借助《唐人街探案3》的工作機會，杜杰得以實地考察日本。此前的《唐探2》他也曾隨劇組去過美國，但考慮到環境、成本和子女教育，他還是決定在日本留下來。這裡只需要五百萬日元（約合人民幣25萬元）就能辦理經營管理簽證，獲得在留資格。隨著2020年新冠疫情的到來，他把留日變成了一個長期的規劃。



2024年，常年在幕後的杜杰初執導筒。他在日本拍攝的《椰樹的高度》（The Height of the Coconut Trees）先後入圍了釜山電影節和東京FILMeX。這部小成本的藝術電影講述的是死亡、離去和由其引發的餘波，有著紀錄片一般的恬淡、靜謐的風格，與杜杰此前以攝影師身份參與的商業製作大相逕庭。

杜杰的選擇並非個例。據日本出入國在留管理廳的統計，截止2024年6月，辦理經營管理簽證的中國人已經超過兩萬人，比2019年增長了50%。關注中國中上層階級赴日的《潤日》一書亦成為今年日本出版界的熱議話題，目前已達成第六次印刷。從一擲千金購買塔樓的中國富豪，到東京百花齊放的華人社群，後疫情時代的移民們被認為是顯著有別於九十年代「新華僑」的群體。

杜杰坦言，拍電影是為了讓自己的公司不至於淪為空殼，但日本獨立電影的製作生態，也的確催生了他把自己想寫的故事轉化為長片的念頭。十來人的劇組，沒有美術，成本低廉。「日本中上規模的預算，在中國這些錢只能算一個小成本電影。」

《椰樹的高度》的故事靈感，來自於杜杰在疫情期間對生死的思考。「疫情發生的時候，死亡離我們很近。你會發現全世界的人對死亡的看法都不一樣，例如日本就會有三島由紀夫的殉道式死亡、青木原樹海的自殺森林。」杜杰嘗試在電影中表達：我們當下的世界，其實是活著的人與死去的人共同組成的。

現在，除了等待電影的上映計劃，杜杰還在繼續創作「人鬼神佛」系列的下一個劇本。不過來日本之後，他也並沒有放棄自己在國內的事業，如《獨行月球》《唐探1900》的攝影工作。杜杰把自己定義為一名客居異鄉的手藝人，「我語言也不行，完全融入日本的規則也沒意義，更重要的是作為一個中國人，用外國人的視點去觀察這裡。」



The Height of the Coconut Trees

喘息的空間

2019年，汪崎帶著自己的長片《離秋》參加了First青年電影展。

這部講述在日華人生活的電影幾乎還原了他本人的親身經歷：父親煙不離手，總想回國發展；母親則努力打工，堅定在日本留下。「我記得小時候，我爸罵我不講中文，他說你到底是哪裡人，怎麼搞得像日本人一樣？看足球的時候，他會問我為什麼給日本隊加油，你是不是中國人？」

八十年代，汪崎的父母移居日本，他本人成長於九十年代的東京足立區。在很多日本人心中，當時的一系列暴力事件和青少年犯罪新聞，加深了對這裡「不良少年多」、「治安差」的印象。臨近小學畢業，父母終於意識到了環境帶來的負面影響，於是將汪崎送到英國。

談及小時候的日本生活，汪崎將其類比北野武的《壞孩子的天空》和行定勳的《GO!大暴走》。

「我中學時特別喜歡《GO》。電影裏有一個在日朝鮮人，喜歡上了一個日本女孩，他就假裝自己

是日本人，起了個日本名字。看完後我就感嘆，哇，終於有人拍出來了這樣的故事——因為我也有過類似的經歷。如果我拍電影的話，很有可能會end up拍這種電影。就是我為了被認可，不得不很辛苦地去假裝一個身份。」或許是這個故事打動了考官，汪崎最終進入倫敦藝術大學學習電影製作。

畢業後，汪崎回到國內發展。他並不諱言自己「才華平平」，只是一直幸運地有「貴人相助」。「如果不是在當時（10年代）國內那個環境，而是在英國、日本，我這樣的人可能根本拍不成長片。」但同時，他也像一個外國人一樣，在自己的母國面臨著強烈的文化衝擊。



「我去First的那一年。姜文導演是導師，我去聽他的講座，發現他跟其他人的交流我都聽不懂。他的很多表達方式，對我來說就像在英國聽Shakespeare一樣。」

汪崎難以理解北方人的語言，也不瞭解國內劇組的相處習慣。由於常常被認為是不合群，他在國內屢屢碰壁。輾轉多地的生活經歷，讓汪崎成了不同文化中的局外人。

疫情期間，汪崎一直住在上海，2022年冬天烏魯木齊南路白紙運動之際，他離現場只有一個街區之隔。「我特地避開了這個。我一直很幸運，完全像一個外國人一樣來到上海，做喜歡的事情。儘管也有不好的經歷，但我覺得那些輪不到我來說。就像我關注日本的流浪漢，但也有很多事情沒辦法理解，我就保持這個距離，保持作為外國人的視角。」

2023年，汪崎時隔多年重回日本居住，繼續從事著影視相關的工作。而他對流浪漢議題的關注，源自於剛剛完成的未命名新片。

這部電影圍繞一位「無緣佛」（沒有親人或朋友的逝者）生前的日記，講述一個無家可歸的男性和一個從事支援活動的女性，借由探尋逝者身份的過程，思索被留下來的家人與友人該如何面對原因未知的分離。

本片的編劇之一是知名的華裔電影人王穎，他導演的《喜福會》等作品在日本也有相當的知名度。「王穎導演雖然是外國人，對日本文化瞭解不深，但他並不認為這會妨礙他在日本拍電影。他主張保持一定的距離感，同時繼續推動創作，不拘泥於是否‘理解’某一文化細節。」

對汪崎而言，他的成長經歷讓他比很多外國人更熟悉日本社會的運轉邏輯。「但有的時候我也偷懶，就利用這個外國人這個身份，在人際關係上留有喘息的空間。好在現在的日本，很多環境比以前變了，變得越來越國際化。」



「日本人和我們的煩惱不一樣……」

在和張曜元導演聊他的新短片《祝日》時，他提到了與汪崎的童年經歷類似的一幕。

劇組裏有一位小演員，父母都是中國人，而他在日本出生長大，不太會講中文，甚至有些抗拒開口。「副導問他，你為什麼不講呢？他就挺委屈的，感覺就要哭了。他媽媽過來跟我們說，他兒子小時候在學校裏因為講中文，有過不好的回憶，所以他不想去講。我覺得至少還要再等一代人吧，也許三代以後就不會有身份認同的這個困惑了。」

《祝日》是張曜元近年的第三部短片，講述一個在日華人家庭的足球少年從實訓到落選的全過程。「是一個底層亂入了中產階級，最後發現進不去，然後在門口張望了一下的故事」。

在此之前，他的兩部短片分別在上海國際電影節和平遙國際影展獲獎。這一系列作品除了均為華裔日籍演員阿部力主演，也都有強烈的直接電影風格，並和日華人相關的社會議題緊密相關：2023年

的《中場休息》講的是遠赴日本打工的中國技能實習生；2024年的《相談》則聚焦於日本殘留孤兒的後裔，並且在冰天雪地的北海道取景，呼應他們在中國東北的故土。

張曜元的這種電影趣味來自於中國的第六代導演，如《安陽嬰兒》《小武》，也包括是枝裕和早期的電影《距離》《無人知曉》。因此，「我沒辦法像很多日本電影一樣，天天喝著茶，吹著風扇，坐在窗邊吃西瓜。我沒辦法對我身邊的事情視而不見。雖然那些日本電影也是合理的，因為日本人跟我們的煩惱並不一樣——至少不用為簽證苦惱。他們跟我們看到的世界，那肯定就是兩個世界。」



十年前，張曜元從大連來到日本求學，從本科一路讀到東京藝術大學的博士。他注意到，從疫情結束以後，大概是23年左右，由於外國人犯罪不斷增加，許多日本媒體也對相關事件大加渲染。「我老沒事就逛日經新聞，下面評論區特別逗，說日本大米不夠，漲價了，都是因為外國人吃的。這就是當下一些日本人對外情緒的縮影。」

今年的日本參議院選舉，外國人議題達到了未曾有過的討論熱度，日本民間對「外國人日益增多」的恐懼也得以具象化。其中，日本新興的極右翼政黨，口號為「日本人First」的參政黨以堅定的排外政策和日本中心主義立場，在年輕選民中博得了極高的人氣，並且最終一舉增加了14個議席，成為在野黨中不容忽視的新勢力。日本社會全面右轉的趨勢已經不可避免。

「對於在日外國人的遭遇，包括我自己的經歷，我覺得我們在心態上是一樣的無能為力。所以我想把這種情緒去展現出來。我們也想去改變一些東西，但是發現是徒勞。」

張曜元提到，《祝日》裏小男孩被足球隊拒絕時的說辭，來自於自己參加日本一個電影節的親身經歷。「被拒絕了以後，影展方面給了我一番話，我就直接挪過來用了。特別精彩，完美的台詞，你沒有辦法去編出來。」

在那個電影節，張曜元原本志在必得的一個獎項卻最終落空。「影展方面說，真的很喜歡你們的電影。但是，我們這個電影節選的是日本電影。你的電影裏的演員是中國人吧？台詞也有漢語，所以我們不太確定你這個電影是不是日本電影，就沒有把這個獎給你，實在抱歉。」

類似的本土保護主義還有很多。2006年，由日本文化廳委託、映像產業振興機構運營的「年輕電影作家人才育成」項目啓動。旨在面向年輕電影創作者，不僅通過工作坊和實際製作研修，傳授打磨創作個性所需的知識與專業的影像製作技術，還將通過設立放映等作品發表的機會，為他們今後的創作活動提供助力與支持。近年嶄露頭角的山中瑤子、團塚唯我等導演也都入圍過此項目。但其入圍標準中明確要求日本國籍或日本永住資格持有者。

儘管張曜元還在準備自己的長片計劃，但他已經把自己的心態放平了許多。「我從來沒想過要進入日本的這個體系裏，包括現在也是這樣。我覺得能拍一兩部，把自己想講的講完了就很好了，沒必要在這裡耗太久。畢竟，生活中有太多事比電影重要了。」



長片與短劇

東京藝術大學映像研究科的電影專攻於2005年開始招生，效仿法國的電影院校設立了導演、劇本、製片、攝影、聲音設計、美術和剪輯等七大專業。在日本上世紀的製片廠年代，電影方面的人才通常由各個製片廠培養。隨著製片廠體系的崩潰，日本電影工業的萎縮，人才育成的方式也隨之發生變化，轉向歐陸作家電影的風格。

近年來，赴日學電影的中國留學生逐漸增多，東藝大也湧現出了其他來自中國的畢業生。如張鈺的《殺死紫羅蘭》入圍了2023年的平遙影展，楊禮平的《灰燼》被選入2024年東京國際電影節 Nippon Cinema Now單元。這裡有黑澤清、諏訪敦彥、鹽田明彥等導演任教，更因濱口龍介畢業於此而揚名。然而，受限於日本市場自身的規模，如果電影人追求更高規格預算的製作，也只能另謀出路。

在日本，電影業早在經濟停滯之前就開始衰退，不再是深度內卷的藝術修羅場。不過，各個圈層依然保持著禮貌的界限，不會去輕易打破。有經驗的留學生會根據各個電影節歷年的入圍狀況，判斷自己作為外國人是否有更進一步的可能性；更多的人則面對這裡的文化壁壘，選擇離開日本或轉投別的行業。近年掀起的短劇出海熱潮，便成為一些電影方向留學生新的就業出口。

目前，日本短劇市場正迅速崛起，用戶達到400–500萬規模，預計到2026年產值將達70億元。其中，中國短劇平台憑借快節奏、情緒刺激等「中式」套路大規模入局，佔據了90%的市場份額，而中方製作加日本演員的模式，也被確認為行之有效的工業化路徑。



2020

導演余園園也參與過日本短劇劇組的拍攝，在她看來，這未嘗不是一種曲線救國的方式。她先前合作過的一位日本演員原本只在獨立電影界小有名氣，「最近因為短劇爆火，接到了更多的工作，也能保證日常的生活」。

與此同時，她自己的電影《丈夫的房間》（夫の部屋）8月將在日本上映。

受濱口龍介《駕駛我的車》的啟發，余園園寫下了這個戲中戲嵌套的故事：一位舞台劇演員，心懷丈夫逝去的悲痛，同時還要準備《海鷗》的公演。在丈夫的房間裏，她與另一位與丈夫生前有情感糾葛的女性展開對峙，契訶夫的文本由此與現實產生關聯。

2020年，余園園進入立教大學。這裡曾因九十年代的「立教新浪潮」而盛名在外，以黑澤清、青山真治等導演為代表的美學風格，影響力甚至一直延續到今天的日本獨立電影。

「那時候因為上網課，沒辦法接觸，唯一可以對面上的課是Jareo老師的workshop，他的課上探討如何與人不觸碰到的接觸，也會探討物理以外的時間和空間。就比如帶我們一起走路，如何和zoom裏的人觸碰。他讓你用身體的感覺，去顛覆你對時間的認知，甚至忘記時間這個概念。」這種經驗，也演化成了《丈夫的房間》成片裏那種緩慢電影的風格。

為了完成畢業作品，余園園在立教上課之余，還報名了面向全社會招募學生的「映畫美學校」，這是一所獨立於傳統高校體系的民間電影教學機構，涵蓋創作、表演和各種技術部門。目前風頭正盛的三宅唱便曾就讀於此。

「進入大學院以後，我知道了一件特別慘的事情，就是你必須要拍長片才能畢業。我那時候才來日本，語言都不太通，作為一個外國人，根本沒有條件去拍長片。」而在映畫美學校的劇情片課程（fiction course），不僅可以拉到人，也有一個很好的機會，即每個班會選一到兩個本子，由學校出資拍去一個40多分鐘的中短片。余園園遞交了《丈夫的房間》劇本雛形，但最終沒能入選。

「我很不服氣，我也不算是一個很驕傲的人，但是我覺得按本子和我拍的東西來說，我不應該輸。」於是，余園園在接下來的兩年磨出了劇本，並獨立拍成了長片。

在日本，像余園園這樣一邊打工存錢，一邊實現自己電影夢想的人不在少數。「日本的獨立電影歷史深厚，自成一種文化。即使沒錢、沒有關係，也可以拍出一個片子來，作為一個創作者，哪怕三分鐘你也想拍。濱口龍介導演也說過類似的話，慢慢地去積累拍攝經驗，可能有一天你就會發生質變。」



由於電影中有許多戲中戲的部分，劇組就租用了市民文化館的場地，四、五千日元一次，每次排練四五個小時。《丈夫的房間》的兩位主演是她在美學校的同學，女主演還是一位上班族，所以她拍戲的時候，會利用中午休息的一小時和劇組進行視頻會議。

不過，電影即使拍完，距離上映也還有很遠的距離。在東京的一些獨立院線門口，時不時能看到新人導演親力親為地為自己的電影做宣傳。「如果跟電影院沒有關係的話，你需要像無頭蒼蠅一樣，一個接一個地給影院打電話。如果沒有在PIA（ぴあ）之類的電影節獲得曝光機會，你就得自己想辦法去把它上到電影院，但這種真正能去到電影院的還是很少，大部分都石沈大海，沒有下文了。」離開咖啡館時，余園園也不忘記給老闆發幾張宣傳單。在離這裡不到兩百米的一家獨立院線，她為自己的電影爭取到了兩周的上映時間。

2018年，有過幾年工作經歷之後，余園園來到日本。對於想出國換換環境的人而言，這裡是一個相對經濟的選擇。最初她讀的是早稻田大學的日語項目，沒有固定的同學朋友，於是寫了一個濱口式的日本故事。但隨著在日本的時間越來越久，她也想把對identity的思考融入到今後的創作中。

《丈夫的房間》是一部誕生於疫情期間的作品，用一個關於「失去」的故事探討人與人之間的接觸。2020年以來，余園園長時間滯留在日本，「我的外公還有好朋友去世了，但是我沒法回去參加

葬禮。很難受，也很後悔，連最終一面也見不到。」

去年，她回國上班了一段時間。相比於日本社會的平穩，國內的變化讓她有些難以適應。「我一直覺得疫情沒結束。特別是這次回國以後，感覺人與人之間的距離更遠了，大家太依賴微信去交流，很難線下見到面。」



2022

我所身處的世界

2022年5月，格桑梅朵從疫情尚未結束的中國來到日本學習電影。

她來自藏族自治州一個偏僻的小鎮，成長軌跡遍及山村、漢藏雜居地帶和大都會。童年時期奶奶和朋友所講述的山靈鬼怪的故事，讓她後來在拉美文學裏找到共鳴。「在藏區也常會遇到有人像馬孔多里的吉普賽人那樣，挑著擔子帶來一些新奇的東西。」

中學時，由於在少數民族高中，身邊都是少數民族，格桑梅朵並沒有想過太多關於身份的問題。「但是來到日本之後真的截然不同。我很難想象一個康巴人走在日本的街上，我覺得可能會像是《幸福的拉扎羅》裏的拉扎羅來到城市裡面一樣。」

在日本，萬瑪才旦是當代最知名的中國導演之一，不僅多次入圍東京FILMeX，他的遺作《雪豹》還獲得了2024年東京電影節的最高獎。

格桑梅朵記得，自己對身份認同的認知從萬瑪才旦的《塔洛》開始。「那個時候在北京的高中念書，但已經有一些不適應了，我一直不知道這種裂縫是怎麼樣產生的。但是那次我看完他的《塔洛》之後，我就忽然明白了。因為我從小生活的環境，和我現在所身處的這個世界有太大的差異了。」



現在的格桑梅朵日常都會穿藏服，她覺得去到外面之後，就越會想起在藏地高原成長的前十二年：在傳統藏式家庭學會說藏語，喜好古樸的藏式食物，在藏居小樓裏受到庇佑。

對於她而言，日本的文化吸引力除了來自三島由紀夫的《豐饒之海》，更多也來自黑澤明的電影，尤其是《亂》《蜘蛛巢城》這樣，將西方文本本土化之後依然極具魅力的作品。「我是藏族人，肯定想拍一個基於本民族文化傳統的東西，比如藏戲。我覺得日本在發揚傳統美學方面做得非常好，如果也能夠在電影裡面去用到的話，應該會是一個非常好的參考對象。」

這個七月，格桑梅朵回國參加了電影節的訓練營。她給我看了最近在寫的短篇小說，這是一個有著馬爾克斯風格，融合了AI、夢境、高原和大海的藏地故事。

「今年一定要想辦法好好拍這個。」