

影像與差異：視覺文化 研究與政治

Image and Difference:
Visual Cultural Studies and Politics

馮品佳 主編

文學
觀點
19

影像與差異

視覺文化研究與政治

馮品佳 主編

影像與差異:視覺文化研究與政治／馮品佳 主編——一版,
臺北市:書林, 2016.05
面;公分

ISBN 978-957-445-687-1 (平裝)

1.視覺藝術 2.影像文化 3.文集

960.7

105004826

文學觀點 19

影像與差異：視覺文化研究與政治

Image and Difference: Visual Cultural Studies and Politics

作 者 賈元鵬、許綺玲、謝世宗、馮品佳、曾少千、劉瑞琪、賴雯淑
主 編 馮品佳
校 閱 黃培峰、林美序
編 輯 張麗芳
出 版 者 書林出版有限公司
100臺北市羅斯福路四段60號3樓
Tel (02) 2368-4938 • 2365-8617 Fax (02) 2368-8929 • 2363-6630
台北書林書店 106臺北市新生南路三段88號2樓之5 Tel (02) 2365-8617
學校業務部 Tel (02) 2368-7226 • (04) 2376-3799 • (07) 229-0300
經銷業務部 Tel (02) 2368-7226
發
郵
網
經

登
出)
定
I S

欲利用本書全部或部分內容者，須徵得書林出版有限公司同意或書面授權。
請洽書林出版部，Tel：(02)2368-4938。

Contents | 目錄

周英雄

序言：影像與差異 ■ 1

賈元鵬
(Earl Jackson, Jr.) 著
倪志昇譯

1

反思異質性：當代日本電影中的差異與認同 ■ 7

許綺玲

2

「歧異」作為電影視讀之必要：試論《黑色系列》的雜燴風格 ■ 41

謝世宗

3

再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究 ■ 71

謝世宗

4

不殺的刺客、現身的隱娘：侯孝賢的簡約美學與《刺客聶隱娘》（影評） ■ 97

馮品佳著
林美序譯

5

再探沙韻：《不一樣的月光》中的去殖民與重返家園 ■ 109

曾少千著
鍾一譯

6

納達的巴黎地下攝影：繪製都市身體 ■ 121

劉瑞琪

7

呼喚紈褲女的隱藏名字？——1920年代柏倫妮斯·艾比特的同女作家肖像攝影 ■ 165

賴雯淑

8

井早智代系列作品《來自德蘭薩拉的藏人自焚圖畫》中的肉身體、靈魂體和法身 ■ 225

序言：影像與差異

周英雄

設想有這麼一個人，他去到一個藝術會展，進門後發現策展人安排了八個主題，分八個展示廳展出，藉此呈現多元的現代面貌。八個展廳分別為：五個播放電影，兩個展示攝影，一個張掛繪畫。他於是抱著好奇、甚至好學的心理，準備一一進去開開眼界。走近門口，卻發現每個展示廳都配置了學有專精、能言善道的導覽，而導覽除了就作品文本本身進行剖析之外，另更進一步提供後設，甚至跨界的講評。換句話說，除了作品本身的「導看」之外，不同作品之間的文類（generic）關聯，甚至作品的社會文化脈絡，也都一一涉及。觀者一路看過八個展廳，親炙八個（或以上）巨擘精心的創作，當場覺得獲益良多，見識了前所未見的另類生命。可是這個觀者事後要執筆寫篇觀後心得，或甚至推介給同好，問題可就來了。會展雖然籠統歸屬為影視文化展，聚焦於影像，有別於比方說書展的出版品，可是影視文化林林總總，從十五世紀暗箱臨摹，到十九世紀初期定影技術，末期活動影片視鏡先後問世，之後又歷經無聲與有聲電影，以及各種後製技巧（包括數位後製），內容繁複多元不說，它的生產與行銷模式，顯然也遠遠超過一般印刷媒體。再說影視文化的後設模式（即論者所謂的影評，或評論、理論等等，背後的方法論難免各自不同，各自形成半開放、甚至封閉的迴路，自成一格，難以一概而論。套李歐塔（Jean-François Lyotard）

的說法，後現代不接受一以貫之的大論述（master narrative），當代人之擁抱所謂後現代臨界（postmodern sublime）的知識論，認為當下一切事物的指涉其實都超越你我的視界，而企圖把現象界加以具體再現，其難度之高不啻緣木求魚，我們看抽象畫往往不知所云為何，與傳統寫實主義，甚至印象派畫作的詮釋模式截然不同。具體而言，會展整體的旨趣到底為何，顯然並未在說明手冊有所說明，不同展示作品空間、時間、主題不見連結，而展示廳之間也未標上動線。觀展如此，整理本書的論文又何嘗不是如此？論文集收編的文章不多，但內涵乍看頗為雜沓。就空間言，論文討論的範疇橫跨日本、法國、台灣與印度；就時間言，作品雖然大致聚焦於1980、90年代，但也回顧1920、30年代，甚至回溯到1860年代。

既然如此，我們又當如何串聯這幾個不同的展示？答案顯然不在主題，若干論文雖然難免觸及市井小民的家居生活，藉此來勾勒現代生活的側影，從而推論影像如何凸顯現代生活的困境，但這種推論往往有將問題意識扁平化之虞，既容易忽略載體（vehicle，亦即影像）媒材的物質性（materiality），也可能抹殺影像投射出來的意識形態。歌德曼（Lucien Goldmann）認為文學形式與實際的人們跟商品，兩者之間存有對應的同型異體關係（homology）；同理，影像的呈現模式與都會人及消費行為顯然也不無關聯。換句話說，表相上的貌似恐無法啟動整體的詮釋循環，從而得窺全豹。底下且以差異（difference）的概念來簡略耙梳、貫串這八篇論文。

顧名思義，差異（difference）有異於認同（identity）。低至人際關係的求同存異，高至哲學的存有（being），甚至辯證法思考模式，在在都以類似、類同、甚至整體、統一為前提。這股幾近有機、理性的思考模式，顯然是西方思潮的主流，遠至柏拉圖超越現

象界，形而上的理念（Idea），近到黑格爾的唯心主義，認同顯然都壓倒差異。可是弔詭的是，沒有差異的思考或再現，認同的概念可能根本無法建立。大家耳熟能詳的古希臘赫拉克利特（Heraclitus）把存有比喻為流水，水流綿延不斷，不容切割，屬於一致的整體；可是要體認水的真諦，人身為主體勢必非與客體的水流互動不可，而最簡單的辦法就是透過感官，比方說把腳伸進水裡去試試水溫，而一旦下水，人難免恍然大悟：不但這次的水跟上次的水不同，這次伸腳入水的人跟上次也不盡是同一個人。

談認同，大家心裡難免立即想到啟蒙運動的理性。用極其粗枝大葉的說法，理性講究方法，凡事都需要透過有系統、甚至科學的方法加以處理，如此才能夠掌握事物的真相，不至於為表象所蒙蔽。十八世紀末、十九世紀初浪漫主義對理性主義反彈，認為個別差異，要遠比普世的理性與認同要來得重要，而生命的終極意義必須藉由個人的實踐去追求，不計成果、得失。不過談差異的認知與再現（representation）模式，我們不免想到索緒爾（Ferdinand de Saussure）的表意（signification）理論，他認為意義之所以能呈現，依賴的不外符碼之間的差異，而非符碼與指涉之間的認同關係。這種帶結構主義傾向的系統論，有助於語言轉向（linguistic turn）知識論的建立，從而擺脫比較唯心的認同觀，但面臨李歐塔所謂的後現代狀況（postmodern condition），二元對立的認知模式局限處處可見。後結構主義的論者於是提出了各種差異的理論，其中最廣為人知的首推德希達（Jacques Derrida）的延異（*différance*）與德勒茲（Gilles Deleuze）的差異（difference）理論。後者對影像文化，尤其是影像本身，著墨尤深。對他而言，差異之所以重要，不僅在於它能凸顯個人，或個別事物，當下、具體、獨特、真正的經驗，差

異甚至也能賦予我們認知、詮釋的自由，擺脫認同單面向的思考模式。

八篇論文大致抱著重新審視的態度，從自由的觀點切入，整理原作如何透過影像的排比，來凸顯不同時空人物（包括藝術家、論文作者，甚至我們讀者）追求自由的渴望。

賈元鵬（Earl Jackson, Jr.）的〈反思異質性：當代日本電影中的差異與認同〉透過大友克洋（Otomo Katsuhiro）於1991年推出的《國際恐怖公寓》，以及岩井俊二（Iwai Shunji）於1996年所推出的《燕尾蝶》對比不同族裔（日、中、韓）的互動，來解構所謂的大和魂，並分析認同或同質表象之下，各種差異的呈現方式，如鏡頭、對白、寫實與詭異等等的對比。除了細緻的文本分析之外，作者更提供了民族誌的資訊，如日本演員飾演外國人，及日本的地下社會的行事風格，更讓我們具體體驗到大和民族的混雜性。

許綺玲的〈「歧異」作為電影視讀之必要：試論《黑色系列》的雜糅風格〉把混雜的現象進一步加以鋪陳，她應用杭燮（Jacques Rancière）的歧異理論，具體縷析柯諾（Alain Corneau, 1943-2010）1979年出品的劇情片《黑色系列》。影片改編自美國作家桐普森（Jim Thompson）的惡徒小說《一名女子的地獄》。改編使用混雜的手法，而柯諾先根據法文譯本寫妥劇本，再請法國作家培瑞克（Georges Perec）專就對話部分進行修改潤飾。作者身體力行從文本原作、劇本改編以及對白的重寫三個不同面向，演示人物原型對主題性、表演的歧異、神話原型、語言與人的種種互涉關係，及其背後的歧異含義一一加以分析。

謝世宗的〈再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究〉同樣也從文本互涉的觀點切入，探討侯孝賢與沈從文，以及導

演本人的舊作，相互之間如何互文／互影為用，烘托出台灣傳統與現代、鄉村與城市之間各種差異能量之拉扯，以及背後台灣現代性的困境。作者另一篇論文〈不殺的刺客、現身的隱娘：侯孝賢的簡約美學與《刺客聶隱娘》〉，循中國傳統虛實互補的美學，分析簡約的敘事風格與留白、象徵子題與變奏、武打風格與角色塑造等議題，並說明侯孝賢電影中入世的人情與不武俠的武俠。

馮品佳的〈再探沙韻：《不一樣的月光》中的去殖民及重返家園〉處理有關原住民少女沙韻的兩個「影」本。針對殖民時期泰雅族不但被迫遷村，還被改寫歷史的史實，作者聚焦討論導演陳潔瑤的後設電影，檢視導演如何透過民族誌的手法，將劇情片與紀錄片融為一體，展現當代原住民急欲返回祖居與族靈再度連結的嚮往。

曾少千的〈納達的地下巴黎攝影：探測城市身體〉討論十九世紀中葉巴黎地下集體墓穴的圖像，圖像中遺骸歷歷在目，令親臨其境的遊客，以及觀賞納達（Nadar）影作的觀者，甚至我們讀者都望之既好奇，又驚駭，眼前所見不啻是幅現代都會的臨界（sublime）場景。不過話說回頭，論文另討論當初攝影科技尚未盡發達，攝影家透過打光，以及模特兒的定位，帶出另類的墓穴美學，與墓穴本身的生態形成強烈的對比。

劉瑞琪的〈呼喚納褲女的隱藏名字？——1920年代柏倫妮斯·艾比特的同女作家肖像攝影〉討論1920、30年代女性藉由男性化或混雜的穿著來建構主體性。透過觀看的方法，作者說明艾比特（Bernice Abbott）如何自創一格，任由攝影對象自由擺放姿勢，呈現女性自在的性別意識認同。論文鉅細靡遺交代艾比特跟她紐約、巴黎與倫敦的同好相互之間的互動，勾勒出世紀末之後，西歐中產階級的性別生態，包括其背後的系譜與分類，提供了一幅多元且多

彩的社會文化圖像。

賴雯淑的〈井早智代系列作品《井早智代：來自德蘭薩拉的藏人自焚圖畫》中的肉身體、靈魂體和法身〉具體解說井早綜合我認為略帶日本浮世繪風格的版畫、西藏唐卡與西方現代主義的獨特繪畫風格，透過三十幅另類宗教畫，來說明井早對西藏自焚人獻身殉道的致敬。論文聚焦於中陰身這個中介階段與觀念，逐一將個別畫作的圖像與藏傳佛教環繞化身、報身與法身三個層次的神學觀念加以結合，讀者得以透過作者的詮釋，一窺藝術家井早的悼念與形而上的目的論，兩個差異層次的交叉關係。

論文處理八個個別或群組作品，用意不在於複述八個影像明說的故事，也非凸顯八個同質的認同。俗語說的，無巧不成書，此處巧在差異這個觀念，作品內在與外在的差異，烘托出互文（包括文本與文化）層層堆疊的（後）現代性。歸根究底，差異無所不在，有可見的，也有不可見的，正如隱藏在不同時空之下的斷層，而我們身處其上，雖享有短暫存活、詮釋的自由，但也難免為地質表面的一片青山綠水所蒙蔽，忽略小差小異的表土下面蓄勢待發的斷層。板塊的擠壓所提示的危機，恐要遠超過我們參觀展示會所面臨的困惑。

賈元鵬（Earl Jackson, Jr.）著／倪志昇譯

約莫過去十年間，東亞局勢巨變，亞洲國家不再對西方世界感到興趣，轉而將焦點移至亞洲內部的各種交流——包括政治、經濟、社會和文化各個層面。然而，這些「浪潮」與「發展」，以及其他跨文化流動，必需由歷史的角度加以審視，特別是從十九世紀後期至1945年間的日本歷史談起。

日本對於亞洲事務的興趣和參與，可追溯至先前日本和亞洲之間的關係。被奉為日本啟蒙之父，且為應慶義塾大學的創辦人福澤諭吉（Fukuzawa Yukichi, 1834-1901）所作的宣示，即展現當時日本對亞洲的態度。福澤諭吉因改革日本教育制度而聞名，他大力提倡普及西學，支持採用西方先進技術和近代社會思想。然而，福澤諭吉的著名短文〈脫亞論〉，特別顯示出他對亞洲的憎惡。文中寫道：

日本位處亞洲東緣。文化上，日本已脫離亞洲，奔向西方文明的新階段。然而不幸的是，日本被亞洲兩鄰國所拖累：中國及韓國……中國人和韓國人極為相似，兩者和日本人卻非

1 本文原為“Entertaining Otherness: Difference in Contemporary Japanese Cinema”，刊登於*Iconics*, 9 (Fall 2008): 25-46。中文版本由倪志昇翻譯。

常不同。無論是中國人或韓國人，都未曾展現任何發展的能力……西方文明的優勢與影響，一直無法動搖他們頑強固守的傳統價值。他們依舊野蠻殘暴。

我們無法等待我們的鄰國們趕上西方的文明……日本最好脫離亞洲，加入西方文明國家的行列。（118-21）²

福澤諭吉所忽略的是，事實上日本並未主動接觸西方文明，而是在西方列強的槍砲威迫之下，實非得已洞開門戶迎接西方這個美麗新世界。西元1853年，米勒德·菲爾莫爾（Millard Fillmore）派遣強大的武裝艦隊與日本交涉通商，於1854年和日本簽訂神奈川條約。縱然德川幕府不願對美開放，美國還是於神奈川條約中取得進入日本領土的權力，並且獲得其他最惠國待遇。³ 日本雖然遭受不平等待遇，卻依然犧牲亞洲鄰國，藉此向西方強國靠攏。在〈脫亞論〉該文中，福澤諭吉宣稱：「中國和韓國並不值得特別待遇」——由此可見，他認為日本應該「以西方國家為榜樣，以相同的方式對待他們〔中國和韓國〕」。⁴

2 福澤諭吉（Fukuzawa Yukichi），〈脫亞論〉（“Datsu-a Ron”）。參見《福澤諭吉全集》（Fukuzawa Yukichi Zenshu），第10卷。東京：株式會社岩波書店，1960年（Tokyo: Iwanami Shoten, 1960）。作者自譯。

3 《神奈川條約》（Kanagawa Treaty），1854年3月31日。〔Ref.: U.S. Sen., Exec. Docs., 33rd, 2nd（1854-5），第6卷，#34，頁153-55。〕湯森·哈里斯（Townsend Harris）是首位（未受邀）赴日的美國大使，1815年的哈里斯條約（Harris Treaty）賦予美國優越的通商權及治外法權，因此擴大並鞏固了兩國之間的不平等權力。參見哈利·哈路圖尼安（Harry Harootunian）的〈美國的日本／日本的日本〉（“America’s Japan/ Japan’s Japan”）一文，收錄於《世界中的日本》（Japan in the World）（Durham and London: Duke UP, 1993）一書（196-221, 196-97）。

4 日本人對於條約中的不平等待遇表達強烈的不滿，並拿他們和英國強迫中國簽

倘若日本已「脫離」亞洲，那麼重返亞洲之時，便是效仿西方強權，並轉變成為帝國主義的侵略者之時。實質上，〈脫亞論〉並未激進地全盤否認其他的亞洲文化，這樣的立場也成為日後日本入侵亞洲的種子。〈脫亞論〉不僅揭示了日本和亞洲之間的關係，同時也為日本與亞洲帶來很大的影響——其中包括當今亞洲內部的文化流動。

許多近代電影在處理日本和亞洲之間的新興關係時，也顯示出這類的問題。在此，本人將討論其中兩部電影：大友克洋（Otomo Katsuhiro）於1991年推出的《國際恐怖公寓》，以及岩井俊二（Iwai Shunji）於1996年所推出的《燕尾蝶》。雖然這兩部電影在處理民族主義的問題時，並未特別提出解決的方案，而是更強調民族主義論述所呈現的矛盾；但是，我發現這兩部電影所暴露的盲點和見識，皆相當值得討論。

電影《國際恐怖公寓》可被閱讀為一個同情亞洲移民的故事，電影描述亞洲移民如何對抗強迫他們遷居的日本幫派，結局則是反過來描述日本幫派如何對抗移民者所帶來的魔鬼。因此，電影將日本人描繪為具備威脅性的，同時也是英雄般的、可能帶來勝利的主體。《燕尾蝶》則是以中國移民為主的社區為背景，描述他們如何為了生存而掙扎。電影中三個主要的中國人角色都由日本人扮演；

署的條約相比較。然而於1872年時，日本以馬修·培理（Commodore Perry）的模式發起戰事，強迫韓國對日開放港口。1876年，日本強迫韓國簽署江華條約（the Treaty of Kanghwa），自此日本在韓國所獲得的權力，猶如神奈川與哈里斯條約所賦予美國在日本的權力一般。日本所獲得的正是他曾經抨擊為帝國主義的優惠條件。參見瑪琳·梅奧（Marlene J. Mayo）的〈1873年韓國危機與明治初期的對外政策〉（“The Korean Crisis of 1873 and Early Meiji Foreign Policy”）一文，該文收錄於《亞洲研究學刊》（*Journal of Asian Studies*），第31卷第4期，1972年8月，頁793-819。

因此，電影所呈現的另一種亞洲次文化，不過是一場想像建構。

日本學者岩淵功一（Iwabuchi Koichi）譴責《燕尾蝶》「企圖呈現日本多元文化的混淆」，在此其間，「任何日本公民與亞洲人之間的『真實』接觸，將更顯『缺乏』」。他認為該片並未「嚴肅處理亞洲移居者的差異性」，只是「透過想像的他者再現日本人所失去的東西」，而非再現這些移居者。導演岩井俊二曾經讚揚「那些拋棄家鄉來到日本，或為了家人遠赴國外工作的移居者」。《燕尾蝶》源自他想「製作關於他們的故事」的欲望。然而，岩淵功一卻否定岩井俊二的「好意」，他不認為這個故事和「他們〔移居者〕相關」，「事實上是有所關於我們〔日本人〕」。⁵我同意岩淵功一的看法，重新思考該片被視為短淺的地方，並將其短淺之處反思為該片未能受到賞識的優點。更確切地說，在我的閱讀之下認為，《燕尾蝶》和《國際恐怖公寓》兩部電影特別關注日本，與日本脫離不了干係。

《國際恐怖公寓》

大友克洋於1988年推出的《阿基拉》，是日本動畫電影史上重要的里程碑，國際上亦然。大友克洋於《阿基拉》中呈現的末日基調（Apocalyptic mood）與想像，似乎與他的第一部紀實片《國際恐怖公寓》（1991）相呼應。⁶故事敘述日本黑社會為了開發低利潤

5 參見岩淵功一（Iwabuchi Koichi）的〈緬懷一個（差異的）亞洲現代性：日本的「亞洲」媒體消費〉（“Nostalgia for a (Different) Asian Modernity: Media Consumption of ‘Asia’ in Japan”）一文。《位置：東亞文化批評》（*Positions: East Asia Cultures critique*），第10卷第3期，2002年冬，頁553-54。

6 參見蘇珊·納皮爾（Susan J. Napier）的〈恐慌場域：從哥吉拉到阿基拉的日本災難想像〉（“Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from *Godzilla* to

的公寓建築，企圖驅逐公寓內的外國居民。然而，這場逼迫房客的造勢行動，最後被一個置身於住戶牆裏的超自然實體所阻撓。就黑幫的驅逐行為看來，很難判斷這部電影對於外國居民的態度究竟為何。這種含糊不明的立場，在一連串의 影片畫面和音樂相互襯托之下，為整個敘事展開序幕。

序幕

影片一開始，漆黑的螢幕上投影出幾個英文字：「具象電影製作，大友克洋監製」。隨後，模糊的人群喧囂聲從遠處緩緩進入，幾乎無法辨識。影片中一位男性發出喔喔的歌聲，準備開始演唱。當歌曲開始時，鏡頭轉到歌舞伎町入口的霓虹燈拱門，此地是新宿最熱鬧的娛樂區之一。但是，此地也因中國犯罪組織和日本黑幫相互爭奪，成為惡名昭彰之地。時時顫動的鏡頭彷彿訴說此地的活力和潛在的混亂。突然間，鏡頭停止抖動，畫面停留在一位金髮的年輕女子身上，隨後鏡頭又回到女子和她身旁的金髮男伴。這對伴侶蹲坐在路邊，有些迷茫，看似正在乞討。接下來，鏡頭在群眾之間遊走，以較為靜態的畫面於不同的個體之間相互交切。這兩類型一連串畫面中現出的人物，顯然是經過特別的安排。他們都是來自東亞的不同人種，其中大部分為黑人、南亞人或是菲律賓人。這些工作中的異族人種，被描繪為服務業或是廚師。其中還有一個特寫畫面，聚焦一位正在購物的南亞男性。

影片的選擇性編輯給人的印象是，歌舞伎町已全然被日本人以

外的遊客所佔據，而運鏡的方式也特別凸顯這樣的安排。每當鏡頭在街上穿梭，偶然發現某一位典型的東亞人時，畫面又迅速移開，或是突然跳到另一個有異國特質的對象上。此外，鏡頭有意閃避日文符號，刻意緩慢掠過中國文字，甚至徘徊於韓國文字之間。相較於韓文，中國文字出現在畫面上的時間較為短暫，這和東亞人短暫出現在影片中的原因可能相同：中文可能被誤解為日文，相較之下，韓語字母有顯著的外來特質。

鏡頭中唯一出現的東亞人是巡邏中的警察，由身上的制服便可識別出他們警察的身分，日本人的身分亦然。日本國籍因此被具象化為律法，在一連串的畫面中，日本警察看起來也屬於歌舞伎町的一份子，但是他們的「融入」與那些不合法的外國人形成強烈的對比。如此視覺上的衝突，不但意味著這些外國人之間的共同關連性，也象徵了律法上的踰越。

接下來的剪輯變得越來越有節奏、越來越有活力。序幕的最後以中景鏡頭拍攝一位女性，她或許是南亞人，也可能有著中東的血統。她站在大馬路中間直視著鏡頭並且微笑著，當鏡頭放大特寫她的臉部時，她依然微笑地看著鏡頭。突然間，畫面切換成一片黑幕，黑幕上寫著：「國際恐怖公寓」，前後畫面的轉換顯得相當不一致。影片中，不論是女性的親暱微笑、面對鏡頭的直率眼神，或是那緊迫的臉部特寫，都打破了人與人之間應該保持的適當距離：臉部特寫太過靠近、笑容太過熟悉，以及她反視觀看者的舉動，在在說明她並非僅是一位陌生的旅客。影片中太過靠近的臉部特寫，突然之間被切換為一片黑幕，這種不協調的畫面轉換，令人產生詭異的聯想。不論是女性的影像（她在日本文化中大膽的現身），或是黑幕上的「恐怖」字詞，皆使電影營造出一種令人不安的情境。

電影序幕中的配樂，為歌舞伎町帶來了另一個層面的想像——搖滾版的〈東京爵士樂〉（“Tokyo Boogie Woogie”），1947年推出，由福部良一（Hattori Ryoichi）編曲、鈴木勝（Suzuki Masaru）填詞。笠置靜子（Kasagi Shizuko）首次錄製這首歌曲時，一夕之間造成轟動。至今，這曾經風靡一時的經典歌曲仍深受大眾的喜愛。就歌曲和電影序幕中的影像兩者之間的關係而言，這首歌曲的歷史背景比它的歌詞更為重要。1947年，日本被美軍佔領的事實已經確立，日常生活的各個層面都由駐日盟軍總部所規範，街道上四處都是美軍士兵，他們掌握了酒吧和歌舞廳。為了從中得到更大的利潤，脫衣舞表演場開始成立，新興娼妓階層因此形成，駐日美軍成為這些女性「唯一」服務的客戶。雖然福部良一的回憶錄喚起了這個世界的記憶，它的效果和影響卻充滿了愉悅的順從。

二戰之後，每個人所聽見的每件事情都帶有些許陰鬱。那時我已創作了幾首悲觀鬱悶的作品，例如〈別離的藍調〉和〈雨的藍調〉，這些曲子可能只會加劇我們日本人的感傷。因此我憎恨創作藍調歌曲，我想破頭地試著寫出一首可以使我和大家的心情都變好的歌。

然後有一天，美軍駐日廣播電台撥放著一首爵士樂歌曲，這首曲子不知不覺地傳進了我的耳裏。⁷我並沒有很認真地聽

7 美軍駐日廣播電台（WVTR）為美軍第一個定點廣播站，即是東京電台（JOAK），於1945年被占領軍取代。早期關於該電台的功能、範圍以及屬性的討論，都認為其目的在於全面掃除並取代當地的文化：「當占領軍隊往日本和韓國的內陸挺進，400瓦特的移動式廣播站也跟著移動，好讓軍隊聽他們喜愛的廣播，提供他們娛樂。今日，大致上來說，美軍廣播電台都是定點站台，服務駐日的美國人……」。一些節目定期播放：「〈鋼琴師克勞德·法蘭克（Claude