

艺术与社会译丛
刘东 主编

Creating Country Music
Richard A. Peterson

创造乡村音乐

本真性之制造

[美国] 理查德·A. 彼得森 著 卢文超 译

译林出版社

创造乡村音乐

本真性之制造

[美国] 理查德·A. 彼得森 著 卢文超 译

图书在版编目(CIP)数据

创造乡村音乐：本真性之制造 / (美) 理查德·A.彼得森 (Richard A. Peterson) 著；卢文超译．—南京：译林出版社，2017.8

(艺术与社会译丛 / 刘东主编)

书名原文：Creating Country Music: Fabricating Authenticity

ISBN 978-7-5447-6824-5

I.①创… II.①理… ②卢… III.①民间音乐—研究 IV.①J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 008702 号

Creating Country Music: Fabricating Authenticity by Richard A. Peterson

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A.

Copyright © 1997 by The University of Chicago

Simplified Chinese edition copyright © 2017 by Yilin Press, Ltd

All rights reserved.

著作权合同登记号 图字：10-2013-422 号

创造乡村音乐：本真性之制造 [美国] 理查德·A. 彼得森 / 著 卢文超 / 译

丛书统筹 卢文超
责任编辑 熊 钰
装帧设计 周伟伟
校 对 倪红梅
责任印制 单 莉

原文出版 The University of Chicago Press, 1997
出版发行 译林出版社
地 址 南京市湖南路 1 号 A 楼
邮 箱 yilin@yilin.com
网 址 www.yilin.com
市场热线 025-86633278
排 版 南京展望文化发展有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 960 毫米 × 1304 毫米 1/32
印 张 11.875
插 页 4
版 次 2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-6824-5
定 价 58.00 元

版权所有·侵权必究

译林版图书若有印装错误可向出版社调换。质量热线：025-83658316

主编序

在我看来,就大大失衡的学术现状而言,如想更深一步地理解“美学”,最吃紧的关键词应当是“文化”,而如想更深一步地理解“艺术”,最吃紧的关键词则应是“社会”。不过,对于前一个问题,我上学期已在清华讲过一遍,而且我的《文化与美学》一书,也快要杀青交稿了。所以,在这篇简短的序文中,就只对后一个问题略作说明。

回顾起来,从率先“援西入中”而成为美学开山的早期清华国学院导师王国维先生,到长期向青年人普及美学常识且不懈地译译相关经典的朱光潜先生,到早岁因美学讨论而卓然成家的我的学术业师李泽厚先生,他们为了更深地理解“艺术”问题,都曾把目光盯紧西方“美的哲学”,并为此前后接力地下了很多功夫,所以绝对是功不可没的。

不宁唯是,李老师还曾在一篇文章中,将视线越出“美的哲学”的樊笼,提出了由于各种学术方法的并进,已无法再对“美学”给出“种加属差”的定义,故而只能姑且对这个学科给出一个“描述性的”定义,即包含了下述三个领域——美的哲学、审美心理学、艺术社会学。平心而论,这种学术视野在当时应是最为开阔的。

然则,由于长期闭锁导致的资料匮乏,却使当时无人真能去顾名

思义：既然这种研究方法名曰“艺术社会学”，那么“艺术”对它就只是个形容性的“定语”，所以这种学问的基本知识形态，就不再表现为以往熟知的、一般意义上的艺术理论、艺术批评或艺术历史——那些还可以被归到“艺术学”名下——而毋宁是严格意义上的、把“艺术”作为一种“社会现象”来研究的“社会学”。

实际上，人们彼时对此也没怎么在意，这大概是因为，在长期“上网上线”的批判之余，人们当年一提到“社会学”这个词，就习惯性地要冠以“庸俗”二字；也就是说，人们当时会经常使用“庸俗社会学”这个术语，来抵制一度盛行过的、已是臭名昭著的阶级分析方法，它往往被用来针对艺术作品、艺术流派和艺术家，去进行简单粗暴的、归谬式的高下分类。

不过照今天看来，这种基于误解的对于“艺术社会学”的漠视，也使得国内学界同西方的对话，越来越表现为某种偏离性的折射。其具体表现是，在缺乏足够国际互动的前提下，这种不断“自我发明”的“美的哲学”，在国内这种信息不足的贫弱语境中，与其表现为一门舶来的、跟国外同步的“西学”，毋宁更表现为自说自话的、中国特有的“西方学”。而其流风所被，竟使中国本土拥有的美学从业者，其人数大概超过了世界所有其他地区的总和。

就算已然如此，补偏救弊的工作仍未提上日程。我们越来越看到，一方面是“美学”这块领地的畸形繁荣，其滥造程度早已使出版社“谈美色变”；而另一方面，则是“艺术社会学”的继续不为人知，哪怕原有的思辨教条越来越失去了对于“艺术”现象的解释力。可悲的是，在当今的知识生产场域中，只要什么东西尚未被列入上峰的“学科代码”，那么，人们就宁可或只好对它视而不见。

也不是说，那些有关“美的本质”的思辨玄谈，已经是全不重要和毫无意义的了。但无论如何，既然有了那么多“艺术哲学”的从业者，

他们总该保有对于“艺术”现象的起码敏感,和对于“艺术”事业的起码责任心吧?他们总不该永远不厌其烦地,仅仅满足于把迟至十八世纪才在西方发明出来的一个词汇,牵强附会地编派到所有的中国祖先头上,甚至认为连古老的《周易》都包含了时髦的“美学”思想吧?

也不是说,学术界仍然对“艺术社会学”一无所知,我们偶尔在坊间,也能看到一两本教科书式的学科概论,或者是高头讲章式的批判理论。不过即使如此,恐怕在人们的认识深处,仍然需要一种根本的观念改变,它的关键还是在于“社会学”这几个字。也就是说,必须幡然醒悟地认识到,这门学科能为我们带来的,已不再是对于“艺术”的思辨游戏,而是对这种“社会现象”的实证考察,它不再满足于高蹈于上的、无从证伪的主观猜想,而是要求脚踏实地的、持之有故的客观知识。

实际上,这早已是自己念兹在兹的心病了。只不过长期以来,还有些更加火急火燎的内容,需要全力以赴地推荐给读者,以便为“中国文化的现代形态”,先立其大地竖起基本的框架。所以直到现在,看到自己主持的那两套大书,已经积攒起了相当的规模,并且在“中国研究”和“社会思想”方面,唤起了作为阅读习惯的新的传统,这才腾出手来搔搔久有的痒处。

围绕着“艺术与社会”的这个轴心,这里收入了西方,特别是英语学界的相关作品,其中又主要是艺术社会学的名作,间或也包含少许艺术人类学、艺术经济学、艺术史乃至民族音乐学方面的名作,不过即使是后边这些,也不会脱离“社会”这根主轴。应当特别注意的是,不同于以往那些概论或理论,这些学术著作的基本特点在于,尽管也脱离不了宏观架构或历史脉络,但它们作为经典案例的主要魅力所在,却是一些让我们会心而笑的细节,以及让我们恍如亲临的现场感。

具体说来,它们要么就别出心裁地选取了一个角度,去披露某个

过去未曾意识到的、我们自身同“艺术”的特定关系；要么就利用了民族志的书写手法，去讲述某类“艺术”在某种生活习性中的特定作用；要么就采取还原历史语境的方法，去重新建构某一位艺术“天才”的成长历程；要么就对于艺术家的“群体”进行考察，以寻找作为一种合作关系共同规则；要么就去分析“国家”与艺术间的特定关系，并将此视作解释艺术特征的方便门径；要么就去分析艺术家与赞助人或代理人间的特定关系，并由此解析艺术因素与经济因素的复杂缠绕；要么就把焦点对准高雅或先锋艺术，却又把这种艺术带入了“人间烟火”之中；要么就把焦点对准日常生活与通俗艺术，却又从中看出了不为人知的严肃意义；要么就去专心研究边缘战斗的阅读或演唱，暗中把艺术当作一种抗议或反叛的运动；要么就去专门研究掌管的机构或认可的机制，从而把赏心悦目的艺术当成了建构社会的要素……

凡此种种，当然已经算是打开了一片新的天地，也已经足够让我们兴奋一阵的了。不过我还是要说，跟自己以往的工作习惯一样，译介一个崭新的知识领域，还只应是这个程序的第一步。就像在那套“中国研究”丛书之后，又开展了同汉学家的对话一样，就像在那套“社会思想”丛书之后，也开展了对于中国社会的反思一样，等到这方面的翻译告一段落，我们也照样要进入“艺术社会学”的经验研究，直到创建起中国独有的学术流派来。

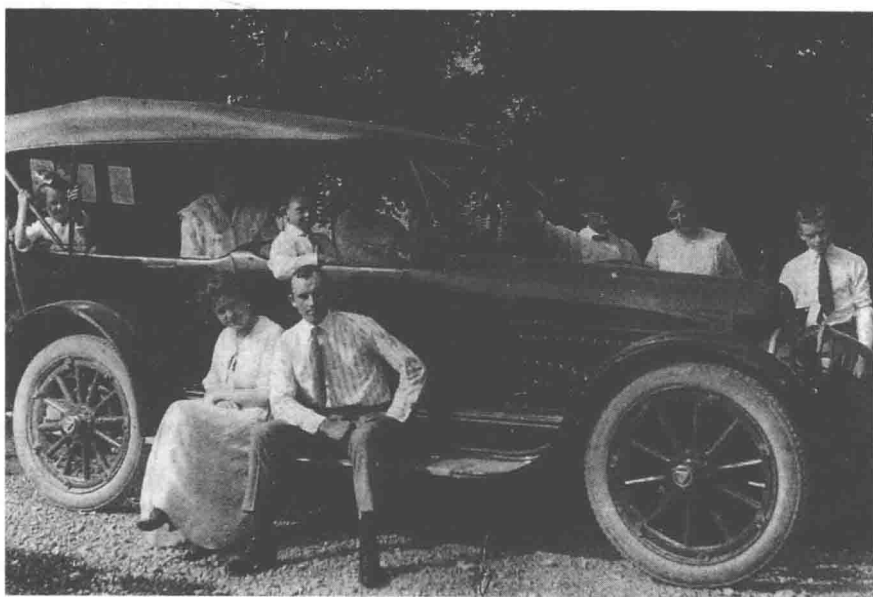
正由于这种紧随其后的规划，对于当今限于困顿的美学界而言，这次新的知识引进才会具有革命的意义。无论如何都不要忘记，“美学”的词根乃是“感性学”，而“感性”对于我们的生命体而言，又是须臾不可稍离的本能反应。所以，随便环顾一下我们的周遭，就会发现“美学”所企图把捉的“感性”，实在是簇拥在生存环境的方方面面，而且具有和焕发着巨大的社会能量，只可惜我们尚且缺乏相应的装备，去按部就班地追踪它，去有章有法地描摹它，也去别具匠心地解释它。

当然,再来回顾一下前述的“描述性定义”,读者们自可明鉴,我们在这里提倡的学科拓展,并不是要去覆盖“美的哲学”,而只是希望通过新的努力,来让原有的学识更趋平衡与完整。由此,在一方面,确实应当突出地强调,如果不能紧抓住“社会”这个关键词,那么,对于作为一种“社会现象”的“艺术”,就很难从它所由发出的复杂语境中,去体会其千丝万缕的纵横关系;而在另一方面,恰正因为值此之际,清代大画家石涛的那句名言——“不立一法,不舍一法”,就更应帮我们从一开始就把握住平衡,以免日后又要来克服“矫枉过正”。

刘 东

2013年4月24日于清华园立斋

献给我的母亲埃德娜·怀尔德曼·彼得森



1917年，埃德娜·怀尔德曼·彼得森在家里那辆哈德森汽车的踏板上，还有她的父母（在车篷后面）和她的六个兄弟姐妹。

致谢：关于方法的笔记

当我还是一个城里的小孩时，我去我祖父家的农场，它位于俄亥俄州克拉克县的塞尔玛附近，在那里我听到了谷仓舞节目，这是我对乡村音乐的最早记忆。谷仓舞一片欢闹，我对此困惑不解，因为我经常不明白他们在笑什么。然而，我却被吹口琴的人所吸引，他能吹出猎人和猎狗围捕浣熊的所有声音。当我们在—辆马拖饲料车或者侧向搂草机上时，老雇工埃尔·多斯特会给我们讲述奇闻逸事，我很喜欢听。故事一般是关于他家乡肯塔基州的山岭和山谷中的人和野兽。后来我才从母亲那里知道，埃尔是一个“山里佬”，是我们这类人应该避而远之的。但是在1940年枯燥无味的夏日时光中，当我们在低声说话时，埃尔会哼起有趣的调子，并在需要强调的地方吐烟示意。

在我十几岁时的一个暑假，我回到那里，并在一个农场干活。我的亲戚是贵格会教徒，因此并没有多少音乐可听。但是，在一台破旧的、上发条才能运转的胜利牌留声机旁，我找到了一些唱片。它被存放在一个废弃的出租屋里，靠近牛棚，周围满是煤油、动物粪便以及存在那里的羊毛的刺鼻气息。我记得有悲伤的民谣、布鲁斯曲子、狐步舞曲、小提琴曲子和喜剧节目。当时，我是一个忠实的新奥尔良爵士复兴运动者，我珍藏的唯一一张唱片就是“孟菲斯小罐”乐队的。但是，在汉克·威廉斯

去世的那一年，十有八九我正在听一些吉米·罗杰斯的唱片。

ix

在接下来的岁月中，我成了一名工业社会学家。在某种程度上，多亏了威斯康星大学研究生阿兰·奥伦斯坦以及我在那里碰到的另一个学生戴维·伯格的鼓励，我开始研究音乐工业的方方面面。但是，直到我在位于田纳西州纳什维尔的范德堡大学获得教职多年之后，我才意识到，乡村音乐的制作中心距离范德堡大学的校园只有六个街区的距离。当然，我在大学工作的同事不会认为与乡村有关的任何东西会跟“我们这类人”相关。但是在当时，我研究爵士乐、流行音乐和摇滚音乐早已轻车熟路，所以，对于20世纪70年代我的大学同事的精英主义架子，我一点也不在乎。

在研究流行音乐制作者和录音乐师时，对于乡村音乐研究而言，总揽全局的问题就变成了：“为什么是纳什维尔？”为什么乡村音乐的生产位于一个地区性的中心（而不是洛杉矶和纽约，就像其他商业音乐一样）？为什么这个中心位于纳什维尔，而不是达拉斯、亚特兰大、贝克斯菲尔德、芝加哥、辛辛那提，或者印第安纳州的里士满？就此而言，很多早期的唱片都是在那些地方制作的。当然，最简便的回答就是，大奥普里剧场*位于纳什维尔。但是，这个回答正好会带来更多问题。比如，当其他大型的重要谷仓舞节目在20世纪30年代垂死挣扎，并一个一个消失时，为什么奥普里却兴盛了起来？

任何一种单独的方法都不足以回答这些问题，所以，在过去的二十五年中，我进行了大量的采访；我参加音乐会，参与录音现场和电视节目录制现场；我检索过报纸，咨询过公司，翻阅过学者的档案；我对一些可用的数据进行了加工分析，它们从爱好者杂志到政府调查，无所不包；对于具体的艺术家、当地场景以及乡村音乐类型的详细报告正在迅

* Grand Ole Opry，最早是一档广播节目的名字，后来衍生出定期的同名现场演出，其地点莱曼礼堂（Ryman Auditorium）也被称为“大奥普里剧场”（Grand Ole Opry House，另一常见译法是“乡村大剧院”）。本书出现的 Grand Ole Opry 多指相应的广播节目或现场演出，译文采用了加书名号的方式表明其娱乐节目性质；也有部分文段中的 Grand Ole Opry 是指节目的演出地点或者运营机构，译文则不加书名号。——编注

速地增加，我也从中获益匪浅——自从我的研究开始以来，这些报告有很多已经完成了。将数年的研究点滴发表，这便于我从知识渊博的信息提供者和学者那里获得反馈。这也有助于我聚焦于那些尚未理解之事。给一些老年学生团体（elder-hostel groups）和学者做演讲，给本科生讲授乡村音乐专题，都极大地帮助我将繁复的事实和思考简化成一系列更容易把握和斟酌的观念。

我衷心感谢很多人，他们与我分享了自己对现在所谓的乡村音乐的理念、知识，特别是激情。首先是唐·莱特，他是经验丰富的纳什维尔艺术事务所的主管。尽管曾被我的天真弄得一脸茫然，他还是以教导我为己任。他带我去莱曼礼堂的后台见比尔·门罗，并且近距离地体验奥普里的内部流程，当时门罗、波特·瓦格纳、道提·韦斯特和其他人正在表演。他把我介绍给了吉米·布菲，并且安排我用四天的时间在中西部随着“橡树岭男孩”一起巡回演出，那时他们还是一个福音乐队，托尼·布朗是他们的钢琴手。

x

在大奥普里，我遇见了巴德·温代尔，并对他进行了话题广泛的采访，他当时是经理。唐也介绍我认识了罗尼·莱特，他当时是美国无线电台公司（RCA）的唱片制作人员。在罗尼的帮助下，我参加了一些唱片的录制，其中我可以看到切特·阿特金斯、斯科特·戴维斯、韦伦·詹宁斯、查理·普赖德和汉克·斯诺在录音棚工作的情形。哈罗德·布拉德利是一名首席录音吉他师，他游刃有余地向我展示了各种风格，从中我看到了技师的指尖对声音的神奇操控。

对于早期乡村音乐的细节，我从这些人那里直接得到的信息并不多。我向杰克·克莱门特、丹迪·赖斯和菲尔姆·豪斯进行了简短的咨询，也参考了行业报刊《布告板》（*Billboard*）和《广播和唱片》（*Radio & Records*）。我为乡村音乐一年一度的、以爱好者为导向的摇钱树活动“粉丝会”（*Fanfare*）工作了两年，关于“乡村音乐是什么”和“它是关于什么的”，我从中获得了一些体会。

自从20世纪60年代中期起，我就居住在纳什维尔，这为我的这项研

究提供了很大的便利。因为在我的日常生活中，我就会碰到很多重要的信息提供者。只举两个例子就足够了。通过参加游艇俱乐部，我认识了我的第一个信息提供者约翰·德威特。杰克*毕业于范德堡大学的工程专业，他协助建立了WSM广播台最初的发射机，这也是大奥普里的所在。1952年，他成了WSM广播台的总经理。正是在那一年，汉克·威廉斯被大奥普里开除了。我最近找到的一个信息提供者是马乔莉·科比，她已故的丈夫爱德华·科比在20世纪30年代是WSM的广告经理。马乔莉曾和她的丈夫一起帮我找到了早期的爱好者杂志《乡下广播》(*Rural Radio*)。纳什维尔的地标对我而言也是一种灵感：我的邻家最先住着奥普里的创建者乔治·海；附近就是纳奇兹小路，汉克·威廉斯在被妻子赶出家门，又被奥普里开除后，在这里躲藏过。

在早先对艺术家进行的采访中，让我印象鲜明的有三个。那是一个夏天，我和保罗·迪马乔首次就研究乡村音乐展开合作。一个是采访的赫尔曼·克洛克，他是奥普里最早的一个乐队的创建者，他演奏的口琴听起来就像小提琴一样。他说，在白天他从没有丢下制作雪茄这份安全可靠的工作，因为他不想去巡回演出，也不确定这种音乐会“持续下去”。另一个采访的是科克·麦克吉，在奥普里创建之前的日子里，他演奏小提琴，出演模仿黑人的喜剧(blackface comedy)，还和他的叔叔，即奥普里的第一个明星“戴维·梅肯叔叔”，跟随歌舞综艺表演团体四处巡回演出。第三个采访的是阿尔希翁·贝特·比斯利，她是一个小女孩，在奥普里和她的父亲“汉普里·贝特医生”一起演出。她栩栩如生地向我们讲述起，奥普里的创建者乔治·海如何让她，一个范德堡大学研究生和医学博士的女儿，穿上滑稽的乡下方格花布。他们讲述的实情要比乔治·海和其他人的宣传有趣得多——乔治·海他们宣传说，早期奥普里的表演者是一帮农民，他们只是在一个周六的傍晚来到城里，想要在奥普里演出。这三个访谈给我上了关于“本真性之制造”的第一堂课。

我很高兴地向很多人致以我的深厚谢意，他们花费了大量的时间和

* 指的是约翰·德威特。——译注

精力研究和报告某个具体的艺术家、团队、组织机构或音乐场景。他们有的在民间传说、历史、英语或社会学领域担任教职，但是，正如西蒙·菲斯所评论的那样，在所有的音乐类型中，乡村音乐非常特别，各种各样的人对它进行着艰苦的学术研究，他们这么做是出于对音乐的热爱，而不是因为这是他们工作的一部分。这样的人为数众多。仅举一个例子就足够了。布兰德利·G. 哈里斯是印第安纳州埃文斯威尔一家公司的薪酬福利专员，他区分出了20世纪30年代表演的六种不同的口琴风格。本书中所报告的大部分，正如书中大量引文所表明的那样，是建立在这些学者的研究的基础之上的。

很多人慷慨地提供了一点一滴的记录材料，这对拼合“制造的故事”至关重要，它乍一看是那么疯狂的一块织物。我首先在加州大学洛杉矶分校研究约翰·爱德华兹纪念基金会档案，最近则是在北卡教堂山分校研究它。它构成了南方民间生活收藏的主干，虽然规模相对较小，但内容却非常丰富。纳什维尔的乡村音乐基金会收藏的资料更为丰富，它是一座金矿，这很大程度上也是因为那里的工作人员对我提供了无价的帮助。这些人包括早先的威廉·伊威、鲍勃·平森和道格·格林，以及最近几年的罗尼·皮尤、保罗·金斯伯里、约翰·朗布尔和马克·梅德利。

一些研究者或表演者优雅地阅读和评论了本书手稿的某个版本中的部分内容，这些人包括杜安·艾伦、简·贝尔彻、戴维·伯格、约翰尼·邦德、皮埃尔·布尔迪厄、休·彻里、丹尼尔·科恩菲尔德、维恩·丹尼尔、R. 西格·德尼索夫、约翰·德威特、科林·埃斯科特、理查德·弗里德曼、西蒙·菲斯、道格·格林、拉里·格罗斯伯格、迈克尔·休斯、詹妮弗·乔普林、艾德·卡恩、米歇尔·拉蒙、朱迪丝·麦卡洛、梅尔顿·麦克劳林、罗伯特·奥尔曼、罗斯·彼得森、诺兰·波特菲尔德、罗尼·皮尤、约瑟夫·里、尼尔·罗森伯格、约翰·瑞安、伊丽莎白·沙勒比、丽莎·西尔维、弗兰西斯·西姆西奇、塞塞莉娅·蒂奇、安·华莱士、戴维·维斯南特、珍妮特·沃尔夫和维拉·佐伯格。我对他们每个人的评论和支持都致以深厚的谢意。对于保罗·迪马乔、林·斯皮尔曼和查尔斯·沃尔

夫巨细无遗的评论和总揽全局的观点，我要再一次表示感谢。他们都阅读了整部书稿。

还有一些人本是我的学生，但后来变成了同事，在过去的岁月中，我们一起对音乐高谈阔论，并分享我们的喜悦。我将他们按照出现在我办公室的顺序列出，他们是：戴维·伯格、保罗·迪马乔、拉里·得伯德、博·法斯、约翰·朗布尔、迈克尔·休斯、约翰·瑞安、詹妮弗·乔普林、罗杰·克恩和纳拉星汉·阿南德。我为此感到幸运。在范德堡大学、威斯康星大学、哈佛大学、斯坦福大学、利兹大学和其他学校，我还有数以百计的学生，他们对我不断发展的观念给予了反馈，这有助于让我的论证更为清晰。

在过去的年月中，很多机构慷慨地提供了资助，帮助这个项目逐步发展。对于范德堡大学研究委员会的资助，哈罗德·希尔·彼得森基金会提供的去加州的旅行资助，国家人文研究基金会、法国政府教育部、梅隆基金会以及芝加哥大学出版社的帮助，我在此深表谢意。我特别感谢北卡罗来纳州的国家人文中心，它给了我数个月的闲暇时光，使我可以开始构思和写作这本书。

这部书稿和我也从芝加哥大学出版社的工作人员那里获得了许多帮助。他们热情、细致又专业。我尤其想感谢道格拉斯·米歇尔、卡罗尔·萨拉尔、萨拉·利奥波德和马修·霍华德。除了他们的付出之外，他们在合同商谈、编辑、权利保障到出版的每个阶段中让我感受到的热忱态度，也给了我很大帮助。

像这样一种档案式的著作有赖于录制的音乐和出版记录，但是，在传达本真性的面貌时，一张老照片经常比一千句话还有效。我非常感谢摄影家的艺术才华和技艺。他们有的是专业的，有的是业余的。他们拍摄了在过去几十年中我所看到的数以百计的照片。阿奇·格林是最早意识到这些老旧的视觉图像的收藏价值的人之一，当他拍摄的照片在《JEMF 季刊》上的“图画”专栏出现时，我欣赏了其中的每一幅。我也特别感谢乡村音乐基金会，北卡罗来纳大学的威尔逊图书馆，还有莱斯·勒沃瑞特、罗伯特·奥尔曼、鲍勃·平森、罗尼·皮尤、诺兰·波特菲尔德、罗杰·维斯和查尔斯·沃尔夫，他们保存了本书的插图照片，并

且允许我使用。

最后，也是最重要的，我想感谢三个非常聪慧而热心的人，他们帮助我超越了自我，没有他们的帮助，这部著作就没有可能完成：保罗·迪马乔、休·彻里和克莱尔·彼得森。 xiii

在这部书的写作过程中，保罗分享了他的见解和热情。数年来，他都在提供评论和观点，坚定地推动着这本书的进展。我第一次遇见休是通过杰瑞·霍普金斯，那时休还是一个加州奥克兰KNEW广播台的夜间乡村音乐唱片播放员。作为一名肯塔基农村培养的流行音乐播放员，他曾与汉克·威廉斯一起咆哮过。他促进了对乡村音乐唱片播放种类的确定，然后在20世纪70年代，他成了一名自学成才的乡村音乐学者。我从他那里学到了很多，不仅与乡村音乐界有关，还与创意生活的循环有关：一个传统的孩子变成了反叛者，又最终变回了传统的守卫者。克莱尔慷慨地和我分享了她的生活，通过长期耐心的编辑和评论，她教会了我关于如何写作的一切事情。

考虑到所有这些帮助，在这本书中，我能真正宣称自己拥有著作权的部分，也就是那些谬误和过渡性的串联文段了。 xiv

目 录

致谢：关于方法的笔记.....	1
第一章 导论：寻找乡村本真性.....	1
第一部分 使音乐商业化.....	11
第二章 亚特兰大：商业乡村音乐的诞生之地.....	13
第三章 可再生的传统：“卡特家族”和吉米·罗杰斯.....	36
相册 1 民间外表与流行外表.....	57
第二部分 制造本真性的形象.....	65
第四章 老派人的本真形象.....	67
第五章 山野人的本真形象.....	80
第六章 牛仔的本真形象.....	95
相册 2 老派人、山野人和牛仔.....	110
第三部分 20 世纪 30 年代广播造就的乡村音乐.....	117
第七章 广播中的谷仓舞.....	119
第八章 广播台巡演.....	142
第九章 软壳与硬核：“流浪者”与罗伊·阿卡夫.....	162