

# 美国南方文化

■ 陈永国 / 著



吉林大学出版社

## 序

本书以探讨美国南方文化为宗旨；考察美国南方文化之历史发展和当代趋向；从政治、社会、经济、种族关系、文学、艺术等方面纵观南方文化之特性，从而限定“南方文化”的意义。

本书所指之“美国南方”固然带有“文化”内涵。从地理区域上看，“南方”概指美国历史上“南联邦”治下的11个州：阿拉巴马，阿肯色，佛罗里达，佐治亚，路易斯安纳，田纳西，得克萨斯和弗吉尼亚。而根据盖洛普民意测验，“南方”除此11州外还应包括俄克拉荷马和肯塔基。

关于“文化”，则定义纷繁，众说不一。19世纪之文化论者马休·阿诺德等以“文化”盖指文明之最高成就，以文学、艺术等为具体体现。秉承维多利亚时代的这种理想，H.L.门肯于1920年指出，在美国南方几乎看不到我们可以称之为文化的那种东西。南方“没有一家值得步入的艺术馆，没有一支能够演奏贝多芬交响曲的管弦乐队，没有一座值得观赏的纪念碑，也没有一个致力于创造美的事物的工作间。”

20世纪的人类学家从文化理论入手，予“文化”以多种含义。本世纪50年代，阿尔弗列德·克罗贝尔和克莱德·克拉克霍恩列出164种定义，表明给“文化”下一明晰准确的定义之不可能性。爱德华·布尔奈特·泰勒把“文化”定义为“包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗和其他人类能力和习惯的复杂整体。”克罗贝尔、马林诺夫斯基、和卢思·贝尼狄克特则强调文化类型、形式、结构和组织；而所谓“文化类型”，则又指与食物、劳动和礼仪相关的风俗，以及更为复杂的社会、政治和经济体制。

“文化”也可以是人们用来理解其经验的抽象模式和观念。英国人类学家亚力山大·雷吉纳尔德·拉德克立夫——布朗认为“文化”必须把“社会组合、社会阶级和社会角色”包括进来。结构主义者克劳德·列维——斯特劳斯试图把抽象的数理模式应用到社会研究上来，强调文化研究不能忽视社会背景。克立福德·吉尔茨认为“文化”是用象征体现历史上的意义类型，以象征形式表达遗传概念。人们通过文化“传达生活知识和态度，使之发展、永存。有关文化的这种最新定义强调通过象征系统表达的精神文化，为人类理解自身、他人和更广泛的世界提供了框架。物质的、口头的、精神的和社会的文化类型乃是人类活动之根本。

本书并非致力于美国南方文化的理论研究，而试图在南方的文化场台内展示具有南方特点的活动和兴趣，描绘一幅包括南方生活和思想之主要方面在内的文化图景，以特定细微的但并非全部的文化特点暗示南方与美国其他地方的异同及其内部的文化多样性，而更为重要的，是要向读者表明这样一个事实，即美国南方文化并不是各种文化活动累积的总和，而是纯粹意义上的一种生活方式。

本书的写作有感于作者在美国南方的亲身经历，是为作者在佛罗里达大学（1990—1991）和杜克大学（1994—1995）从事美国文学及文化思潮研究的一部分。在此期间，佛罗里达大学历史系的大卫·查尔莫斯教授、英语系的锡德尼·霍曼教授和安·古德汶·琼斯教授，杜克大学英语系的维克多·斯特朗伯格教授和布福德·琼斯教授，杜克大学帕金斯图书馆和北卡罗莱纳大学图书馆（Chapel Hill），都对本书的写作给予指导、帮助，并提供了极为慷慨的资料，在此一并感谢。

此外，作者对于美国南方文化实在是兴趣先于研究，因此书中的史料择选和论证均出于个人爱好，且现象的罗列多于理论探讨；又因作者学识浅薄，初次著述，恐有错误疏漏，诚望专家指正。

作者 1995 年 10 月于长春

## 美国南方文化

## 第一章 历史渊源

在美国人眼里，美国南方一直是神秘而引人入胜的。几代文人墨客所描写的美国南方是一片倦怠舒适的乐土。在每一棵忍冬藤下、你可以看到满脸堆笑的托普西和温良恭顺的汤姆大叔；那里的每一个男人都是生长在大宅院里的贵族绅士，每一位女士都是雍荣华贵的大家闺秀；那里棉田万顷，一望无际；月色中你可以看到少女窈窕的身影，听到悦耳的班卓琴音；大橡树上倒挂着缕缕西班牙“摩丝”，条条河流编织出大地秀丽的图景；房前院后，花前月下，捉閒的人们呷咽着薄荷酒；动人的故事，朗朗的笑声，少男少女的嘻闹，谱奏出美国南方田园乐土的交响曲。

这样一幅描绘美国南方的画卷已经成为美国民俗传统的重要组成部分，已经深深嵌入美国民族的想象和意识形态之中，使南方与整个民族的传统不可分割，同时又使外来人以民俗学的研究方法和态度审视南方特有的文化。南方文化传统的存在和特性激励几代人对南方历史及其“核心主题”进行孜孜不倦的研究。有些学者认为，南方的核心问题是种植园体制，奴隶劳动，和以棉、蔗、烟草为主要农作物的农业经济，因此称南方为一块“大棉布”。有些批评家认为南方的土壤和田园生活蕴育了南方的性格：在这片乐土上栖居着聪颖朴素的人们，他们拥抱大地母亲，因此怀有伟大的灵魂；他们生活高雅，风度翩翩，个人的荣誉和价值熠熠闪光。还有学者认为黑人是贯穿南方历史始终的特殊因素。无论是作为奴隶还是自由人，黑人的出现把南方白人变成了一个同质的整体。白人种族所处的支配地位是旧南方借以维护蓄奴制的根本保证，也是新南方的白人赖以拥有和维护土地的权杖。

有关南方的类似解释固然有其真实的一面，但仍未免过于简单。过分强调南方社会的共性而忽视它的不同点势必失偏颇。美国南方是一个多元社会。在切萨皮克和里奥大平原之间，各个地区的文化、社会、政治、哲学和经济活动各相迥异。在地理分布上，南方可划分有老殖民地和开拓地，有盛产棉花玉蜀的地区，也有盛产烟草、稻谷或蔗糖的地区；有农村和城市，也有海滨和山区；其地理差异之大是美国其他地区（北方和西部）所无法与之相比的。在种族问题上，明显地存在着盎格鲁·萨克逊后裔与非洲黑人后裔之间的冲突、以及大种植园主与奴隶之间相差悬殊的经济地位。有人说南方是一个同质社会，这种说法只能表达一种理想；而非现实。

农业是美国南方的最重要标志之一。其特有的气候、土壤和地理特点决定了南方以农业为基础的社会机制。即便在工商业进入南方而为人们所瞩目的时代，它的农业社会结构依然束缚和影响南方精神。在这个意义上，地理条件成为促进社会和经济发展的主要因素。

南方由若干自然地理区域构成。大西洋沿岸俗称潮汐地，约从海岸向内陆纵深 100 到 200 英里远近，因此又分为低地、沼泽地和松林地。马里兰的部分地区，弗吉尼亚，南、北卡罗莱纳和佐治亚，都属于这一地区。该地区沿海湾岬密布，港口衔邻；内陆宽阔的河流纵横交错，航道环生，直至西部山区的瀑布线。拓荒者初来乍到之时，这里土壤肥沃，成为英国殖民者理想的落脚点。

墨西哥海湾以北漫长的沿海地区称作海湾地区，其中包括阿拉巴马的大部分地区、密西西比和路易斯安纳。把海湾地区与大西洋分隔开来的佛罗里达半岛也属于这一区域。该地区的土壤虽然不能与肥沃的俄亥俄山谷相媲

美，但其降雨量和温度却极适于棉花生长。

潮汐地以西是向南延伸的阿拉巴契山高地，濒于潮汐地边缘的东坡是著名的皮德蒙高原，地貌起伏绵延，溪流密布但不适于内陆河运，而土壤却极为丰饶，适于多项农业耕种，小麦和玉蜀为其主要农作物。

跨过皮德蒙高原是蓝岭山脉，主峰位于北卡罗莱纳境内，海拔高度在6000英尺以上。此地区松林密布，但土壤相对贫脊。在蓝岭与阿列格尼山脉之间是大山谷：由舍南道尔山谷、弗吉尼亚山谷和田纳西山谷构成，是南方土地最肥沃的地区，盛产麦、黍、牛、猪，素有天然粮仓之称。大山谷以西是阿列格尼山脉和坎伯兰山脉，矿藏丰富，但直到内战结束后方才开采。再以西是一望无际的坎伯兰高原，与皮德蒙高原遥遥相望。高原断处是富饶的田纳西盆地和肯塔基绿草区。密西西比山谷北邻俄亥俄，南濒墨西哥海湾。

总起来看，南方的土壤算不上最肥沃，但其气候适宜，年降雨量大，几乎直射的光照使农作物免受严冬的风雪。佛罗里达和海湾地区属亚热带气候，大片的白松和黄松林非但盛产松脂和焦油，还为殖民地时期的南方提供大量的桅杆和帆桁，而漫山遍野的野生动物则为拓荒者们提供了丰富的天然给养。

美国南方社会就是在这种自然地理环境中发展起来的，这是一个由地理特点所决定的社会形态。英国人于1587年开始在北美建立殖民地，即现在的北卡罗莱纳的罗诺克岛。但第一个成功的英国殖民地当推1607年在弗吉尼亚建立的詹姆斯敦，来到弗吉尼亚的第一批拓荒者们为新大陆的景色和气候所吸引。适宜的气候和漫长的生长期促成以烟草、稻谷、靛青、棉花和甘蔗为基础的农业经济，自然也影响到建筑风格、衣著款式、生活节奏、乃至话语的速度。

弗吉尼亚的拓荒者及其续后的南方殖民主义者与北方殖民主义者有着迥然不同的动机。二者都来自英国的中产阶级，但到南方的拓荒者主要出于经济原因，寻求在英国得不到的机会。他们在南方发现并创建了一个新的伊甸园，这就是最早出现的有别于新英格兰的城市和工商业意识的南方意识。然而，环境的优越和舒适往往导致性格的蜕化。对比之下，切萨皮克海湾的居民不如北方人勤劳。威廉·比尔德二世发现新英格兰人“勤俭耐劳”，南方人则“松懈散漫，挥霍无度。”南方人依赖富饶的土地而抛弃了英国人所应保留的另一部分文化遗产——加尔文教。

殖民地时期的南方已经具备了自己的特色。早在17世纪40年代，新英格兰人就已开始致力于公共教育事业，到1776年，已相继建起八所大学。而南方却没有意识到教育的重要性，在殖民地时期不但缺少学校，而且几乎没有图书馆、图书和杂志。直到1776年才建起第一所大学，即威廉与玛丽学院。与北方强烈的宗教意识和严密的宗教组织相比，南方称得上是一片不毛之地。

从社会结构上说，南方是典型的阶级社会。占人口绝对少数的大种植园主处于社会的最顶层，他们控制着土地、财富和政权。殖民地时期南方著名的种植园家族大多分布在弗吉尼亚和南卡罗莱纳，其中有比尔德，兰道夫，卡特布尔威尔，佩奇，比佛莱，李，梅森，费兹休，沃姆斯莱，拉特莱杰，普林格和德雷顿等。这些家族的姓氏反复出现在南方历史上，支配着整个南方的想象力，成为南方生活方式、社会荣誉和个人成功的象征。

南方的中产阶级往往与种植园主阶级有着血缘或姻缘关系，因此在社会

地位上具有很大的变通性，有希望进入上层社会。在中产阶级之下是穷苦白人，包括无土地所有权的农民、农场工人、非技术劳动者，契约奴和无法自给的艺人。早在 18 世纪初，“穷白人”这个独立特殊的阶级就已经存在。根据当时的文献记载，这些穷苦白人耕种贫瘠的土地，不与社会相融合；他们懒惰，疾病缠身，是文盲和失败者。

南方黑人处于社会的最底层。殖民地初期，当欧洲人初到美洲大陆之时，白种人就占据统治地位。1619 年，一艘荷兰船把 20 名非洲黑人载至詹姆士敦。同年，弗吉尼亚成立自由民议院，实现了白人政治自由的愿望。17 世纪和 18 世纪初，黑人奴隶人口迅速增长，促进了殖民地时期的经济繁荣，同时也使白人统治阶级感觉到黑人人口的威胁，于是，奴隶制便作为南方特有的经济体制和种族压迫的手段而出现。

南方的文化融合早在殖民地时期就已见端倪，而有关这方面的研究只在近些年来才刚刚开始。南方历史始于美国印第安人在北美南部的拓荒文化，但历史学家却很少在著述中提及印第安人，关于印第安人的历史的专门研究也往往忽略早期印第安文化与美国南方后期发展的关系。人类文化学家查尔斯·哈德森、历史学家 J·莱契·怀特等人在近年来的研究中表明，早期印第安文化为后来移居新大陆的欧洲人开创了谋生手段，如自然资源的利用，居住地点的选拓，和运输路线的开辟等等。印第安人把在新世界的生存方式介绍给欧洲人和非洲人；南方的一些州和河流都是以印第安人的名字命名的；南方的农业和制奶业、民间医学和口头民间文学都受到美国土著文化传统的影响。

英国殖民主义者来到美洲大陆后，为了适应新的生存环境，把英国的社会机制和生活习惯与土著人的生活方式相结合，因此，早期南方文化存有一些欧洲的因素，如英国社会的等级制度，欧洲的音乐和文学形式，基督教的世界观和组织形式，以及欧洲的农业生产方式等等。南方上层社会的中坚文化由始以来一直是以英国高雅社会的价值和行为准则为基础的，南方贵族也试图把美国南方文化说成是英国文化。到 18 世纪初，非洲黑人介入新大陆的综合文化，他们和土著印第安人一样，比英国人更熟悉和适应南方的环境，在生活习惯和认识上与印第安人有许多共同之处。当印第安人在数量和社会地位方面逐渐下降时，黑人实际上帮助保留了传统的印第安文化，并将其传给了欧洲人。他们精通畜牧，掌握种植稻谷和靛青的技术。欧洲人正是为了利用非洲黑人的这种经济优势（他们的体力和农业知识），才千方百计在政治上压迫黑人，推行种族歧视，建立严格的等级制度，通过所谓的法律制裁限制黑人势力。但是，不同种族在生活知识、习惯和生活方式等方面的传播和影响，已开始促成一种新的文化的萌芽。

这种新文化的一个重要组成部分就是美国南方黑人。1700 年以前，北美洲的黑人为数甚少，并散居在不同的地区，从而使黑人的群体文化活动受到限制。18 世纪目睹了大量黑人的贩入和严格的种族等级制的形成，一种独特的黑奴文化便应运而生。在以水稻为主要农作物的南卡罗莱纳，聚居着相当数量的非洲黑人，因而成为这种黑奴文化的中心。1720 年到 1780 年是南方黑人文化的分界点。这一时期被贩入的黑人约占黑人总数的 60%。他们在

---

本书所引全部统计数字均查自美国国家档案馆。文中引语和引证均在行文中交待源出（另备“主要参考文献”），故不另做脚注，以节省版面空间。

新世界的陌生环境中发现了自身的共性，学会了用一种全新的混合语言进行交际，把从非洲带来的文化遗产同土著文化交融在一起，构成了一种不同于其他种族的认识方法。他们对神、时间、社会关系、生活礼仪、乃至人在宇宙中的位置等问题都持有明确的态度，他们依旧持非洲的亲缘观念；承继非洲的音乐形式，掌握金属制作、木雕、畜牧、造船、航海和种植水稻的技术。如果说白人种植园主的大宅是殖民地时期美国南方文化的象征，那么，黑奴的工棚木屋便是这所大宅的炉边，象征着南方文化的另一重要方面。

开拓精神是构成南方性格的另一重要因素。17世纪末和18世纪之初，拓荒者纷纷涌至西部，离开潮汐地去西部开发蛮荒。来自苏格兰、爱尔兰和德国的农民由于在潮汐地不拥有土地，所以移居皮德蒙高原，后来跨过阿巴拉契山脉，开创了具有浓厚苏格兰——爱尔兰民族色彩的边疆生活传统。他们和非洲黑人一样，把苏格兰，——爱尔兰人的风俗习惯带到美国南方，在亲缘关系、劳动、宗教、音乐、畜牧和农业等方面反映出原始凯尔特人的态度和世界观。到殖民地时期结束时，他们已经建起了自己的社区，亦即现在的田纳西州和肯塔基州。这里是传说中的“黑暗血腥之地”，曾先后发生过反映南方社会分化的贵族与农夫之间的冲突，以及白人与印第安人之间的殊死战争。在南方历史上，丹尼尔·布恩是南方边疆文化的重要代表人物。

边疆开发激发了个人主义，同时也促进了社区的团契精神，既反映了对规章制度的不容忍同时又体现了强烈的家庭观念；既鼓励人们辛勤劳动，也促发了边疆的武装暴力。从殖民地时期到南北战争，大多数南方人都过着体现开拓精神的边疆生活。他们在新的拓居地从事小规模的生产，住着简陋的圆木屋，利用河流运输，且时常受到印第安人的袭击。他们的生活态度和生活方式深刻地影响了南方的民间文化，成为南方性格的重要组成部分。

美国独立战争（1775—1783）是促成自觉的南方意识的重要历史事件。约翰·阿尔登认为美国的“第一个南方”于独立战争时期出现。从地理上看，“第一个南方”指的是东濒大西洋、西临密西西比河的殖民地，即当时所谓的“南方州”。但是，在独立战争开始时，“南方”用指从纽约到佐治亚的各个州，即除新英格兰之外的其他殖民地。18世纪60年代，查尔斯·梅林和杰里米亚·狄克逊在宾夕法尼亚和马里兰之间划定一条界线，用以解决边境争端。当时几乎没有人视其为南北分界线。随着“中部州”的出现（指纽约，新泽西，宾夕法尼亚和特拉华），“南方”这一提法便有了独特的意义。但就马里兰究竟属于南方或北方的问题仍有争议。到独立战争结束时，一般认为南北的分界线是俄亥俄河和梅森——狄克逊线。1790年第一次人口普查表明梅森——狄克逊线以南人口为190万（1/3以上是黑人），以北为200万。

美国南方和北方拥有许多共同点。南方人和北方人通用同一种语言，拥有相同的英国和西欧的文化和政治背景，在交通、通讯和贸易等方面联系紧密。从独立战争时期始，人们广泛使用“美国”一词，用指当时的13个州。学者们一致认为，独立战争时期美国民众的主要因素是民族主义；战争使南北殖民地人民面对一个共同的敌人。从1774年美国召开第一次国民议会到18世纪90年代乔治·华盛顿执政时期，南方人始终参与民族运动，在轰轰烈烈的大革命运动中涌现出许多民族英雄，至今仍为南北两地人民所传颂。但是，从某种意义上说，这种民族主义又是导致地方主义出现的必要前提。南方人以为，这些民族英雄既是整个民族的，同时又属于他们生长的地方，



因此也是南方的骄傲。

但是，这并不等于说南北之间的差异始于独立战争之后。1774 年以前，南方人无疑自以为有别于“东部人”或北方人。但他们是出于狭隘的地方意识来区别南北两地的，因此并未跳出国家和民族的大范畴。1774 年，帕特里克·亨利在第一次国民议会上发言说他不是弗吉尼亚人，而是“美国人”；他并未使用“南方”和“北方”的字眼儿。15 年后，在关于宪法的讨论中，帕特里克·亨利完全改变了措辞和态度，指出“北方州”的要求侵犯了“南方”的利益，从此，“南方”和“北方”的提法开始在政治词汇中频频出现。事实上，南方人与北方人的区别早在独立战争之前许久就已存在。乔治·华盛顿到波士顿接管军队时，他惊奇地发现新英格兰人具有令人难以置信的民主精神；亚比加·亚当斯透过奴隶制看到南方人的残忍和自私；托马斯·杰佛逊认为北方人沉着冷静，善于谋划，不信宗教，具有独立精神；南方人性格暴躁，懒惰倦怠，慷慨大方，心直口快，喜怒无常。

一如前述，独立战争开始时，南方至少已有三个独立地区出现：以烟草为主要作物的切萨皮克地区；生产稻谷，靛青和拥有绝大多数奴隶人口的卡罗莱纳低地；从弗吉尼亚延至佐治亚的以缺少大量奴隶劳动力、小规模的土地占有和美国土著人口占主导为特点的南方高地。独立战争不但使南北达到空前的统一，而且抹掉了南方内部这些地区之间的差异。一个真正统一的南方开始出现。

南方最终以奴隶制和种植园经济体制区别于美国其他地区。奴隶制的存在是南方大种植园主阶级兴起的重要原因。同时也导致了欧洲移民的减少，奴隶暴动的增多，商业和工业经济的失败，以及照搬英国社会体制的迫切需要。埃德蒙·S·摩根指出，即使在独立战争期间，南方人（弗吉尼亚人）争取独立自由的斗争也是通过建立受奴役的、无权力的劳动阶级而得以实现的。美国独立战争和新的民族的诞生虽然使南北方达到统一，但却强化了两地之间的内在差异，使奴隶制与民主自由之间的矛盾变得愈加不可调和。许多南方名人和北方领袖一样为奴隶制的存在而感到烦恼，他们不得不在这个问题上屈服于北方。虽然他们并不理睬北方人推行的“新英格兰方式”，但他们也确曾认识到，无论是对奴役者还是对被奴役者，奴隶制在道德上是不健康的。

新的国家的建立，马里兰以北各地奴隶制的消灭，使南方愈加孤立。弗吉尼亚和南卡罗莱纳的领袖们试图通过宪法在奴隶制问题上达成妥协，通过调节南北的双边贸易而把南方置于新的民族框架之中。南北双方都曾真诚希望把两地之间各不相同的利益协调起来，但这种努力最终未能成功。

南方各州共同的政治、经济利益促进了政党的发展。詹姆士·麦迪逊一方面帮助创建了联邦政府，另一方面又在联邦政府内努力保护弗吉尼亚和南方的利益。在 1780—1783 年度和 1787—1788 年度的两次国会会议上，他说服国会以有利于弗吉尼亚的条件把弗吉尼亚西部的土地割让给联邦政府；他坚决要求国会索回当时由西班牙控制的密西西比河的航道权，指出这是南方经济发展的关键。在 1787 年的国会会议上，麦迪逊要求联邦政府加强州代表的权力，提出各州应享有保留权。作为议员，他既帮助建立新的国家政权，同时又抵制联邦政府过分强化国家权力。在 1798 年发表的一系列讲话中，他提倡加强州的权力，保护民众自由，这些都成为 19 世纪共和党方针政策的理论基础。

麦迪逊和杰佛逊之所以反对联邦政府，不仅仅因为华盛顿政府在不断扩充中央政府的势力范围，而更重要的是担心联邦政策的影响力。亚力山大·汉密尔顿制定的关于国家、州和美国银行的财政计划非常有利于商业经济，而南方则无法改变农业经济的现实。法国大革命和续后的英法冲突使美国南北两地的界线愈加明显。北方各州充分认识到贸易的重要性，因而支持英国；南方则为法国革命派的英勇斗争而深受感动。1791年弹棉机的发明更加缩小了大西洋沿岸地区与高地之间的差异，蓄奴制迅速发展，南卡罗莱纳高地的大种植园主阶级日益壮大。到约翰·亚当斯执政时，在独立战争中起主导作用的“弗吉尼亚—麻萨诸塞联盟”已经解体。一些联邦主义者决心要铲除南方异己分子。国会通过了外国人叛乱条例，亚力山大·汉密尔顿建立起有利于北方的商业机制，这使新生的美国民族走向分化。1800年大选后，杰佛逊曾多年拒绝与亚当斯交往，进一步显示了南北两地的分歧。

经济冲突，尤其是与贸易和奴隶制相关的冲突，与涉及地方利益的矛盾相得益彰。独立宣言中表达的自由、平等革命理想，北方愈加强烈的反奴隶制的呼声，使得南方人意识到他们在民主共和的国度里作为奴隶主的困境，因此便竭力促成地方的自我意识。1787年费城会议就奴隶制问题展开了激烈的争论，18世纪90年代初桑托·多明戈发生奴隶起义，1800年里士满附近再次发生奴隶造反。这些事件把南方与特殊的种族恐怖联系在一起，并使南方借助奴隶制控制和解决种族纠纷的事实明朗化。到1800年，南方人已明显感觉到外来势力的胁压，这也是后来被称之为南方自我之特点的“围困意识”的始由。

从独立战争到19世纪初，托马斯·杰佛逊及其政党和支持者成了南方政治和思想意识的驱动力，因此也是理解南方历史发展的关键。克利门·伊顿等学者认为，这一时期的南方是一个充满人性的自由社会。杰佛逊和麦迪逊等南方领袖都深受启蒙主义的影响，体现了对人权的信仰和对人类理性的信心。思想和言论自由受到推崇，自由和平等概念在南方广为流传。但种族矛盾并未解决，白人优越论已成白人种植园主阶级为自身辩护的利器和口实。与早期南方领袖的愿望相悖的是，奴隶制非但没有消灭，反而日益发展。许多南方人认为奴隶制确实有利可图，种植园的生活方式离不开奴隶制，社会成功——即南方的“美国梦”——必须在奴隶制的基础之上得以实现；更有甚者，他们担心消灭奴隶制会使黑人与白人平等，这种种族主义思潮的滥觞从根本上破坏了杰佛逊光明的农业平均主义理想。

杰佛逊时代目睹了南方的经济改造。弹棉机的问世，18世纪90年代中期路易斯安纳州制糖业的发展，19世纪初边疆土地价格的猛涨，都是南方农业经济长足发展的重要促进因素。少数种植园主通过赚取外来利润而强化中坚势力。棉花成为南方向西南部扩张的主要象征。一如福克纳在《押沙龙，押沙龙》中描写的托马斯·塞德潘，大南方的种植园主在边疆的原始森林里拓出大片的奴隶种植园。“种植园意识”便如是传到边疆来；在西南部，甚至象安德鲁·杰克逊那样性格粗鲁之人也能白手起家，靠个人奋斗而成为种植园主阶级的中坚分子。边疆的原始物质主义就这样对潮汐地种植园主奉为文化理想的家长制构成了威胁。

在美国精神领域，托马斯·杰佛逊的名字自然而然地与自由、民主等概念紧密相连。杰佛逊提出的一系列信仰和行为准则为美国的自由民主传统奠定了基础。在《美国民主中的杰佛逊传统》（1960）一书中，查尔斯·M·威

尔茨指出，“几百年来累积的政治自由主义”通过杰佛逊而“进入美国的民主传统，促进了美国生活方式的形成。”杰佛逊为一些基本的自由信念增加了带有他自己特点的农业平均主义思想，赞扬一种自给自足的农业生活方式及其优越性。独立自主的自耕农成了美国民主的象征，这个形象直到20世纪依然见诸人们的想象之中，在南方尤甚。在杰佛逊逝世后的160多年中，南方人始终不忘杰佛逊的民主信条，把南方标榜为“美国民主传统的某种意义上的一所圣殿，”至少在美国社会的自由批评家眼里，南方依然是杰佛逊理想的堡垒，他的农业平均主义者后代继续艰苦卓绝地抵制着来自北方和中西部的重商主义和资本主义。

19世纪末，弗莱德里克·杰克逊·特纳提出著名的“边疆理论”，认为美国人的成功在于把边疆开发与民主机制和经济机会的有机结合。特纳赞扬西部边疆开发在整个国民经济发展中所起的作用，但他所论的边疆民主与杰佛逊提倡的农业民主明显存有许多共同之处。威廉·E·多德在《旧南方的政治家》（1911）一书中第一个认识到农业民主的内在含义，指出“真正的南方”是托马斯·杰佛逊的南方。与民主平均主义相对立的保守主义和等级观念都不是真正的南方货色，而是纯正的南方性格的变异。多德提出的论点并未得到充分的批评评价，后来的政治家们曾对此提法表示异议，但是，不管他的论证是否缺乏历史根基，一个不可否认的事实是，杰佛逊和他的民主传统均源于南方，在美国政治史上，南方一直是自由民主思想的捍卫者。

除了农业平均主义思想外，南方的一些其他思想体系也可溯至杰佛逊的理论和政治观点。南方奉行的保护州的权利、反对联邦权力的扩张的理论，以及在1799年的肯塔基决议中，在关于工业化、国家银行和关税等问题上与亚力山大·汉密尔顿的争论，以及后来美国反城市化的传统，都源自于杰佛逊为维护南方利益所付出的努力。颇具反讽意义的是，杰佛逊虽然极力赞扬作为“上帝选民”的自耕农，但最终不得不承认商业和制造业的必要性。他的后继者完全采纳了他制定的建立美国第二银行和发展关税的计划。杰佛逊充分注意到奴隶制与自由民主理想的相悖逆，提出废奴思想，但南方人认为废奴主义并不代表杰佛逊的既定方针。他提倡的自由民主思想源于18世纪的启蒙运动，是包括农业平均主义在内的上述一系列思想体系的认识基础。他参与起草的《独立宣言》和所著的《弗吉尼亚札记》表达了他一生奉行的政治路线和理论观点，指导着他在执政期间进行的、而后又由安德鲁·杰克逊、伍德罗·威尔逊和富兰克林·D·罗斯福继续进行的一系列实际改革。他提出的农业平均主义和理想主义在19世纪90年代的民粹运动、20世纪30年代的纳什维尔农业平均主义者运动中均有充分体现。

很难确切评价杰佛逊对南方社会的影响。毫无疑问，南方人对杰佛逊的农业平均主义思想和保护州权利的主张视如珍宝，但在独立战争之后，他的自由平等思想却在南方人的记忆中逐渐淡化。当“好感时代”到来之时，弗吉尼亚人把他奉作州权利的保护神。废除国会法令运动一改杰佛逊在南方的形象，由举世称颂的爱国者和“自由使者”变成了“州权利之父”。杰佛逊起草的“肯塔基决议”巩固了他在废除国会法令派中的政治地位。在《美国精神中的杰佛逊形象》（1960）一书中，梅里尔·D·彼得森断言，废除不合宪法的联邦法“是使许多拥护州权利的杰佛逊派转向地方主义、奴隶制和分离运动的中枢。”而事实上，杰佛逊的民主传统与所谓“南方的事业”

并无任何瓜葛，废除联邦法这一历史插曲只能证明杰佛逊的政治思想为

南方所盗用，而服务于其他目的。

19世纪30年代和40年代，传统的杰佛逊思想经历了被加工改造的过程。在《杰克逊时代》（1945）一书中，小亚瑟·M·史莱辛格把“杰克逊民主”定义为“更加顽固、更加坚决的杰佛逊民主”，要求民主党必须接受新时期的工业主义，包括工厂、作坊、劳工、银行和资本；提出独一无二的生产者阶级，即独立的自耕农必须扩大队伍，把城市里挣工资的工人包括进来，这对于正统的杰佛逊民主派都是不可取的。与此同时，南方奴隶制的卫道士们非但盗用杰佛逊的民主思想，而且把这位弗吉尼亚人拿来当挡箭牌，声言杰佛逊本人也拥有大量的奴隶。著名的“威尔莫条款”重新启用1787年“旧西北法令”所用的语言和动机，强烈反对向西扩张奴隶制。杰佛逊在1784年国会颁布的土地法中提出禁止奴隶制；南方人视之为“致命的遗产”，但他们始终怀疑杰佛逊是否真心赞成彻底废除奴隶制。后来，南方人冒杰佛逊之名提出民众主权的概念，提倡边疆个人主义、自治和地方控制。史蒂芬·A·道格拉斯也曾把他提出的民众主权论说成是“在这些地区达到自治的杰佛逊计划。”

南方领袖们为了维护自身利益而逐渐抛弃了杰佛逊的民主理想，民主党也因之而失去了本质纲领，走上了与杰佛逊式自由纲领背道而驰的道路。19世纪50年代，新的共和党把杰佛逊提倡的人权、反奴隶制和农业民主思想融入党的纲领之中，它所持的人类自由和土地自由政策深受民众的欢迎。在1850年后发生的历次政治动乱中，共和党始终不渝地坚持杰佛逊的自由民主立场，在民众中树立起理想的形象。南北战争结束后，民主党领袖重操杰佛逊的思想原则，但在19世纪80—90年代，杰佛逊思想在民主党内的影响相当有限。直到1892年，民主党才公开宣布致力于实现杰佛逊提出的自由民主思想。内战后的新南方热衷于工业、商业的进步；城市发展突飞猛进，从而招致一些坚持杰佛逊思想的社会批评家的反对和攻击，他们在南方的现代发展中看到了杰佛逊和约翰·泰勒所说的“国家的溃疡。”

19世纪90年代，南方的杰佛逊主义者统统站到民粹党一边来，坚持杰佛逊传统中的农业平均主义思想。1896年，民粹党掀起的民粹运动宣告失败，杰佛逊传统也进入了沉默的时期。第一次世界大战期间，伍德罗·威尔逊重提杰佛逊的名字，赞扬他的哲学，但在20世纪20年代，杰佛逊思想在美国的影响相当有限，他的农业平均主义显然对爵士乐时代没有可用的价值，他所提倡的自由改革也几乎没有成功的先例。然而，到20世纪30年代，富兰克林·D·罗斯福敏锐地认识到杰佛逊的自由传统对美国民众的潜在影响。他采取的一系列措施，如民众保护团和新政，都体现了杰佛逊对土地的热爱，对拥挤的大城市的疑虑和对人民生活的担忧。在严重的经济大萧条面前，托马斯·杰佛逊的民主党在富兰克林·D·罗斯福的领导下再度焕发青春。

20世纪30年代，杰佛逊思想在美国有口皆碑，他的农业平均主义也荣归南方故里。纳什维尔的12名著名南方学者于1930年发表《我将采取立场：南方与农业平均主义传统》一书，赞扬农业生活方式，谴责新南方的现代工业。该书在南方知识界掀起轩然大波，直到30年代末，才作为最后一场农业复兴运动而完成了它的历史使命，证明了杰佛逊传统的耐力和活力。对于南方人来说，杰佛逊思想是抵制变化、保卫南方生活方式的堡垒，在锐不可挡的历史进步潮流面前，为变化无常的现代生活提供了别一选择。

南北战争是美国南方历史的分水岭。对文化史学家来说。1830年到1910

年是自觉的南方意识形成和愈加强烈的时代。在此期间，具有南方特色的社会机制、价值、神话和礼仪已具雏形；一种南方特有的世界观在战前即已出现，南北战争和战后的重建使这种世界观完全成熟起来，物质地促成了一种区别于美国其他地区的南方文化。

1830—1832 年对于南方地方意识的形成至关重要。1819—20 年通过的“密苏里妥协案”戏剧性地把地方主义引入政界。经过一场激烈的争论，国会决定密苏里为奴隶州，缅因为自由州，在 36° 30' 纬度线以北禁止蓄奴。这场密苏里论战表明南方在合众国内只占少数派的地位，从而强化了刚刚出现的南方意识。随着北方人口数量的增长，南方人逐渐形成一种“少数人”心理，致使南方在国家管理和制定国家政策方面不断与北方发生冲突。约翰·C·卡尔胡尼是这一时期出现的代表南方利益的杰出政治人物，被誉为南方权利的保护者，美国最伟大的政治哲学家之一，和南方意识的象征。1828 年，南卡罗莱纳的棉花种植者不满于联邦的关税法，意欲采取革命手段；卡尔胡尼则诉诸于法，提出废除联邦法令的理论。他认为任何一州的人民都有权宣布某项联邦法令无效，在本州内不予执行。

促成南方自我意识产生的另一驱动力是种族恐怖。奴隶造反的传言不断出现，白人奴隶主为之惶恐不安。1831 年，奈特·特纳起义中有 60 名白人丧生，使奴隶造反的传言变成事实，加深了白人的恐惧感，迫使他们加紧严格限制奴隶和自由黑人的活动。1832 年，威廉·罗伊德·加里森出版发行反对奴隶制的报纸《解放者》，以篇篇檄文要求南方各州即刻毫无条件地解放奴隶，一场以反对奴隶制的非人道主义为宗旨的废奴运动开始了。作为对策，南方则从宗教、科学和历史等方面论证奴隶制的特殊性及其对南方社会、经济的积极促进作用。到 19 世纪 40 年代，随着地方性自我意识的强化，越来越多的南方人开始对国家的共和制度发生疑问；南方的历史观正经历着演变的过程。由于与北方的冲突日益恶化，南方人遂重视起自身的历史，努力缩小南方内部的差异。1831 年，南方的第一个历史学术组织“弗吉尼亚历史协会”成立；到 1850 年，南方的历史编纂已把重心从南方各州对国家的贡献转移到南北历史经历的殊异上来。南方人坚信只有南方人才能撰写南方的历史。人们规定日期，举行各种纪念活动颂扬南方的光荣历史。1830 年以后，诸如帕特里克·亨利和弗朗西斯·麦里昂等民族英雄都俨然变成了南方的地方英雄。这种从美国历史向南方历史的核心转变正是促成自觉的南方意识的一个重要因素。

19 世纪 30 年代出现了另一个标志着南方精神特性的神话——骑士形象。南方人自诩为 17 世纪英国克伦威尔时代贵族保皇党的后代，而北方殖民主义者则是清教徒。许多美国学者都认为，这两种不同出身决定着南方人和北方人的不同气质、心理和注意力。1832 年，约翰·潘德尔顿·肯尼迪发表《燕子马厩》，是为浪漫的种植园传奇“罗曼斯”的原型。肯尼迪等作家笔下的南方种植园是一个和谐、静止、体现主仆等级关系的有秩序的封建社会；作为这个社会的主人翁的种植园主都是高尚可敬的绅士，而构成这个神话的另一重要组成部分的南方贵夫人则纯真圣洁、笃信宗教，富于牺牲精神。奴隶主豪侠仗义，奴隶们幼稚忠诚，与“贪得无厌的扬基人”形成鲜明对比。

这一时期也目睹了南北两地人民生活方式的分野。基于奴隶制的种植园体制和农业生产决定了南方特有的生活方式；与经历了工业发展、移民、城市建设和社会改革的北方相比，南方具有浓厚的乡土气息。南方人（无论是

黑人还是白人)以社区和家庭为依附,视其为安全和温暖的保障。他们笃信宗教,坚信在填满了现世的泪壑之后必得解脱。对于白人来说,串亲访友,野营聚餐,旁听县法院的公审,参加社区的民兵训练,赌赛马和斗鸡等活动,弥补了乡村单调乏味的日常生活。这些消遣和活动也象征着社会地位,强化了南方的等级社会结构和封建家长制。

南方的这种社会结构决定了它所特有的文化。种植园主通过控制财富而握有社会支配权。他们拥有最肥沃的土地和发达的生产力。种植园主的中坚力量有两种:一是世代积累财富的世袭家族,素来享有“老财主”的高雅风度和盛名,另一种是大批的暴发户,他们出身低微,但能抓住时机依靠种植棉花发财致富。尤金·D·杰诺威斯曾称这些种植园主为封建社会的家长和前资本家;大多数历史学家在他们身上看到了本质上属于资产阶级的世界观。对于文化史学家来说,他们的重要性在于他们所支配的南方社会和所代表的文化价值。“大宅院”象征着他们对旧南方想象力的主宰。

南方的自耕农是独立的土地所有者,是杰佛逊在农业平均主义理论中推崇的理想的农民,也是W·J·卡什所说的“处于核心位置的人。”历史学家忽视了“平民百姓”的重要性。20世纪30年代,弗兰克·L·奥斯莱第一次提出自耕农是旧南方为数最多的一个阶级。白人种族主义把富有的种植园主和自耕农联系在一起。他们所共同致力的事业是奴隶制和“民主”。这种“统治民族的民主”就是“对奴隶主阶级实行民主,对从属阶级实行压制”的制度。南方的政治口号是让所有白人享有平等权利,但这种平等却是建立在对黑人的压迫之上的。他们珍惜自己的自由,因为他们目睹了周围奴隶的不自由。这就是19世纪30年代盛行的杰克逊民主。

从1812年战争到南北战争,美国市场经济的发展导致了政界的分化。接受市场价值和抵制市场价值意味着对自由概念的不同解释。杰克逊民主派提倡经济和社会自足,反对社会集权和剥削。他们认为公民天生享有自由的权利。一个人如果在生活和福利方面不依赖任何别人,那就是自由的。任何运动和机制,如果减小个人的自治性,就是贵族政治,就与伟大的美国实验相抵触。在辉格党看来,美国人并非已经拥有自由。而要经过持久的斗争才能争取到。一个人要充分发挥自己的能力,达到自己所能达到的目标,才能成为自由人。无知和贫穷是最大的敌人,知识和机会是获得成功的保障,所有公民必须携手合作,维护道德和正义,才能建立更好的社会秩序。

对自由的这两种不同解释进而导致了对政府的正常作用的不同理解。辉格党要采取一系列措施打破束缚美国民众的经济、社会和道德桎梏;这些措施包括:政府资助建造铁路、公路和运河;保护关税;对货币供应实行中央调节;建立金融制度,禁酒;建立公立学校、神经病院、聋哑学校和管教所。杰克逊民主派则认为这些措施是封建家长制的产物;他们不能容忍让普通公民纳税而使铁路、工厂、银行从中渔利;公民的个人行为不应受到限制,不应强行向儿童灌输外来思想。

为了充分利用政府限制企业、公司的发展而最终消灭它们,杰克逊民主派发动了一场废除财产资格运动。但这只是防御性措施;他们力争限制政府权限,扩大州权利,严明联邦法和州宪法。他们认为政党实际上是选民工会,其任务是把势单力薄的普通公民团结在一起,在数量上压倒富有阶级。而另一方面,辉格党人始终怀疑贫穷无知的普通人是否能够真正理解自身的价值。他们认为政党是一种宗教组织,其任务是劝化和拯救整个社会。出于实

际的政治考虑，辉格党人抛弃竞选政府职务的资格限制，但仍然坚持对从事法律和医学职业的人进行严格审查，在这方面尝遭到杰克逊民主派的反对。

在南方低地，辉格党人提出各州有权驱逐印第安人出境，这深受商人和种植园主的欢迎。后者急于开发印第安人的领地，进行投机买卖和商业剥削，也迫切地需要公路和铁路运输，以及保证货币的金融体制。南方的绝大多数种植园主都支持辉格党，但辉格党的主力军和知识领袖却不是种植园主，而是城市商人和代理商。相形之下，杰克逊民主派的实力则在远离市场经济的边远地区。

在杰克逊时代，南方政党基本上能与国家的整体发展保持一致，接受市场经济及其价值扩张。但在奴隶制的问题上，各方所持见解不一。每个政党都以奴隶制为基本前提。杰克逊民主派认为奴隶制能够保护社区自给自足的小农经济不受市场经济的侵害；由于有奴隶充实种植园的劳动力，独立的白人自耕农便不会沦为无产阶级，不致成为种植园主和资本家的奴仆。辉格党人认为奴隶制是一种社会流动机制，是帮助勤奋者取得经济成功的诸多有效手段之一。他们认为奴隶制是美国特有的，是保护合众国的自由和民主的利器。因此，当废奴主义思想在西部和北方广泛传播并得到广泛支持时，南方的杰克逊民主派和辉格党人却能团结一致，抵制废奴运动。

19世纪50年代，南北冲突已成为亟待解决的民族问题。事实上，在19世纪40年代，关于是否在西部实行奴隶制的争论就已经把地方主义推向新高潮。1850年，纳什维尔会议召开，这在某种意义上乃是南方意识的具体表达，但由于会议完全控制在稳健派的手中，因此以妥协告终，即通过了著名的“1850年妥协案”。在此后的10年中，政府颁发的一系列法令和一系列事件的发生最终导致国家的分化，它们是《汤姆叔叔的小屋》（1851）的发表；“堪萨斯——内布勒斯加条例”的公布（1854）；堪萨斯内战（1850年末），南卡罗莱纳国会议员普莱斯顿·布鲁克斯在国会会议上殴打麻萨诸塞州参议员查尔斯·苏姆纳（1856）；辉格党解体和以北方为主体的共和党的出现；最高法院关于德蒙德·司各特案的决议（1857）；约翰·布朗袭击哈珀氏渡口（1859）；以及亚伯拉罕·林肯的当选（1860）。

1860年11月亚伯拉罕·林肯当选美国总统以后，12月20日，南卡罗莱纳召开会议，通过“分离法令”，发表分离宣言，并要求其他南方州响应。1861年初，密西西比（1月9日）佛罗里达（1月10日）、阿拉巴马（1月11日）、佐治亚（1月19日）、路易斯安纳（1月26日）和得克萨斯（2月1日）先后做出反应。占有重要地理位置的佐治亚州于3月4日宣布脱离联邦，4个边境州则小心翼翼，迟迟未决。1861年4月，南联邦军队袭击南卡罗莱纳的索姆特堡垒，遂有弗吉尼亚（4月17日）、阿肯色（5月6日）、北卡罗莱纳（5月20日）、和田纳西（6月8日）先后脱离联邦。密苏里、肯塔基和马里兰三个蓄奴州则留在联邦；弗吉尼亚西部重新划分为西弗吉尼亚。虽然经济往来和爱国主义精神仍然把南北两地人民联结在一起，但奴隶制和社会习惯决定了南方人的“南方性格”。南北边界上的人民常常由于情感纠纷而发生同胞残杀。据统计，战争期间，仅密苏里就有3万人为南联邦战斗。

1861年2月4日，分离出来的南方各州派代表在阿拉巴马的蒙哥马利召开会议，组成南联邦临时政府。代表们自以为步美国独立革命的后尘，为反对来自远方政府的压迫、争取民族自主权而战。他们对原联邦宪法稍做修改，

制定了南联邦宪法。宪法中承认并保证在新政府管辖的区域内实行奴隶制，禁止保护关税，禁止动用联邦款项进行内部改良，禁止发放奖金。宪法公开要求“全能的上帝的恩典和指引。”新宪法于1861年3月11日正式通过。密西西比州的杰佛逊·戴维斯当选新政府的总统，亚力山大·H·史蒂文斯为副总统；定星条旗为国旗。

南方领袖在宣告政治独立的同时似乎愿意在一些问题上妥协。他们建立的中央政府拥有强大的中央集权，这与分离运动的主旨不相符合。州权利的概念并未在宪法中明确，新政府的官员们大多是温和派和保守派，而不是闹革命、搞分离的“食火者”。

战争爆发后，双方的战争资源相差悬殊。北联邦拥有2千2百70万人口，而南联邦只有9百万（包括3百50万奴隶）。北方除了有日益壮大的工业和发达的铁路交通系统外，还拥有稳定的国家政府，海军和12000人的正规军。北军采取在南方沿海进行海上封锁、从北部和中西部发动进攻的策略。林肯于1862年9月23日发表“解放奴隶宣言”，宣布南联邦管制下的奴隶于1863年1月1日获得自由。北军的战斗目标不仅仅是民族主义，而且上升到人类自由的高度，力争在经济、政治和道德上孤立南方。

然而，南方人仍然对这场战争抱有必胜的信心。南联邦政府组织装备了一支强大的军队。南军军械部（部长乔西亚·高尔迦斯）源源不断地为军队提供武器弹药；特莱德加钢铁厂生产出大量的新式武器，如水雷、潜艇和装甲铁板。南方人斗志昂扬，为所谓的“南方事业”，为保卫家园而战斗。自由、家庭、家园、土地和奴隶制成了他们战斗目标。他们担心一旦战败，南方的生活方式会发生根本变化。

然而，随着战争的发展，社会和文化方面出现分裂。金融财政亏空，通货膨胀严重，老百姓拒绝缴纳重税，食品短缺，抗议时而发生。军队需要补充人马，而士兵开小差现象又甚为严重。由于把负担越来越多地加在普通人身上，边远地区的种植园主则几乎未受影响，而投机商又乘机暴发战争财，于是又出现了社会阶级矛盾。杰佛逊·戴维斯并不是一位出色的领袖，他在民族统一受到严重威胁时束手无策。诸如佐治亚州州长约瑟夫·E·布朗和北卡罗莱纳的柴布伦·B·凡斯等倡导州权利者又常常使这位总统寝食不安；到战争结束时，戴维斯已经默默无闻。

在理论上，南联邦完全可能构成他们的集体自我，以一个独立民族的身份出现在世界历史舞台上。而事实上，为民族和国家而进行的殊死战争严重地影响了南联邦文化的形成。有些历史学家认为南联邦时期的南方根本算不上一个国家，因而也不曾有一种可称之为南联邦的国民生活。诚然，南联邦的存在不过是一场现代浩劫中的昙花一现，但在某种意义上说，南联邦的经历把南方人带入了一种全新的文化表现和关系之中，为后人留下了丰富的文化遗产。

要为南联邦文化寻踪索迹的确是件棘手的事。如果追溯传统的文化表现形式——艺术、音乐、文学等，人们往往大失所望。战争期间，南方人唱的歌、听的音乐与北方人的歌曲音乐并无二致。南军和北军都踏着“狄克西”的乐曲行军，双方士兵都哼唱“劳莱娜”的浪漫歌谣。威廉·D·华盛顿的《拉塔内的葬礼》等绘画作品曾享誉一时，但不久便沦为19世纪艺术的“伤感主义”、“夸张”和“历史轶事”的范例。南联邦未曾留下有价值的文学作品，而威克斯堡、波得斯堡等地的战壕不过是令人往怀悲惨往事的建筑表现。所



有这些都不足为怪。战争期间，尤其是在战争进行得艰苦卓绝的时期，人们往往不愿进行形象反思；战时的南方人也和其他人一样，在戏剧、图书、歌曲等方面宁愿选择消遣的逃避，而不愿接受严肃创作的挑战。

尽管如此，南联邦还是为南方文化留下了宝贵的遗产，关键在于到哪里去寻找这些遗产。奥古斯塔·简·埃文斯的《玛卡里亚或祭坛》是南联邦最流行的小说，尽管它不能代表南北战争期间的南方文学。南方人善用书信、日记、杂志和报纸表达他们对战争的看法，描写战时的经历，创造出大量生动不朽的文献式文学。里士满的《检查者报》不但生动地报导了当时的战况，而且发表了无数篇战时评论。弗吉尼亚的弗里兹家族和佐治亚的琼斯家族均以家庭报纸的形式发表描写战争的作品，《格里蒙特，内战时期弗吉尼亚的种植园家族》，《自豪的孩子们：描写佐治亚与内战的真实故事》等，都已成为经典作品，至今仍脍炙人口。同样，玛丽·切斯纳特和福比·潘伯尔的日记仍然不无理由地吸引着大批读者。“南联邦人”创造的是“直接文学”，胜过 19 世纪其余时期的南方“消闲文学”。

南联邦的战争经历也在另一方面影响到南方人的生活，即后来被学者们誉称的“叛逆者的发明。”以农业为主的南方人卷入了一场工业战争，并在战争中表现出非凡的创造性。声名显赫的海洋学专家马休·封田·莫里为南联邦海军发明了鱼雷；硝矿局的军官们使用尿素制造炸药；后方的南军家属发明了咖啡替代品，以各种巧妙的方式应付由于北方的封锁而导致的物质短缺。

在南联邦的所有社会机构中，教会的贡献尤为突出。大多数南方人都承认新教福音传教派的权威性；南方教会也是“南方事业”的最大支持者。对战争漠不关心的教派，如战慄教和宇宙神教，在数量上只占极少数，而占绝大多数的福音传教派、犹太教、罗马天主教等都积极支持南联邦。战争开始时，牧师们把南方人比作上帝的选民，北方人则比作古代腓力斯人。当南方军节节败退时，教会解释说这是上帝在考验和磨炼南方人，上帝的恩赐和胜利必将在正义复兴之时到来。教会在战争期间大肆宣传民族解脱思想，派牧师到军营传道，发放小册子，名曰拯救个人的灵魂。南联邦军队中不断举行福音布道会，尤其是在 1864 年，宗教给处于死亡和失败边缘的南方士兵提供精神安慰。战争期间南方教会体现了强烈的社会意识，教会会众捐献金属制造大炮，献出房宅用作医院，组织妇女编织缝纫为前线士兵提供服装。最后，当南联邦解体时，教会为之吊唁，谓宗教超越世俗之羁绊，正义终将胜利。

南北战争促成了南方的“军人崇拜”。南方人相信军人是人性的最终体现。即使在战争的硝烟、疾病和死亡现实与这一信念相冲突时，他们仍对此坚信不移。对于奉献了千千万万生命的阵亡将士的家属来说，服役与人性是奉献生命的不可或缺的理由。

南北战争也曾一度影响到南方白人与黑人的关系改善。战争之初，曾有人提议让南方黑人参战。1861 年，南联邦副总统亚力山大·H·史蒂文斯称奴隶制为南方民族的里程碑。到 1864 年，南方政府已开始组建黑人军队，罗伯特·E·李破天荒地吸收黑人加入他统帅的军团。国会最后决定建立奴隶军队，宣布黑人士兵为自由人，但已为时过晚，难以拯救已经失败了的事业。

有关南方妇女的神话早在战前就已出现。南北战争使南方妇女面对异常严峻的考验。妇女成为一家之长，管理种植园，耕田畜牧，护理伤病员，为前线准备和输送军需。战争使南方妇女遭受身体的摧残和精神打击，决定了

她们在南方文化中的角色和前景，甚至为她们的最终解放奠定了基础。

勿庸讳言，南北战争自然是促使南方奴隶解放的关键举措。1862年颁布的奴隶解放宣言虽说在南联邦治下未马上实行，但对南方黑人来说却是“大赦之日”。联邦宪法第十三次修正案于1865年12月18日正式通过，为禁止奴隶制提供了法律依据。战争期间南方奴隶大多留在种植园，但在弗吉尼亚、阿拉巴马和阿肯色则不断发生奴隶造反事件；数千名黑人参加北军为废除奴隶制而故。

南军的失败标志着旧南方政治的垮台，但对南方的想象力却发生深远的影响。在南方文化史上，南军领袖变成了名符其实的英雄：“弗吉尼亚骑士”罗伯特·E·李；“圣战者”托马斯·J·“斯托尼威尔”·杰克逊；“侠客”杰布·斯图亚特；以及暴躁的克里奥人P.G.T·伯里加德，田纳西兵团战士纳桑·贝德福德·福莱斯特等。各次战役的名称都被罩上抒情的神圣光环：1861年7月的马纳萨斯战役，1862年4月的史罗战役，1862年9月的安提坦战役（是这场战争中最激烈的一次战斗），1863年7月南军遭受致命失败的盖茨堡战役。此外，还有斯托尼威尔·杰克逊中流弹阵亡的张斯罗斯威尔战役，南联邦军队失去西部防线的威克斯堡战役，南联邦失去核心要塞的契卡摩加和查塔努加战役，舍尔曼进军大西洋的疯狂的亚特兰大战役，以及李将军拒绝与北方军打游击战、率26000名士兵投降的阿波马托克斯战役。

每一次战役都能生发出无数故事、传说、歌曲、笑话和英雄传记。作家、歌唱家、画家、雕塑家、故事家等通过追忆战争而创作艺术品，证实了南联邦持久的文化魅力。威廉·福克纳在描写盖茨堡战役的《尘埃中的入侵者》（1948）中写道，“对于一个14岁的南方男孩来说无论何时，只要他愿意、1863年7月那天下午不到两点钟的那一瞬间就会到来，一队队士兵在防线后各就各位，刀出鞘，弹上膛……皮克特一手拿着帽子，一手高举军刀，紧盯着山顶等待着朗格斯特里特的命令。一切都在这平衡之中。战争还没有爆发，甚至还没有开始，而且仍有时间制止它发生。”

但是，无论南北战争如何在战时直接影响到南方生活，它对南方文化的最深刻影响只能发生在战争之后。1865年之后的美国南方文化。与其说是南联邦现实的产物，勿宁说是有关失败了的“事业”的神话的产物。南方的失败，南北方的破镜重圆，以及战后的重建，把一个“国家”的毁灭变成了一部崇高的历史神话。按照这部神话，失败并未玷污南方的“事业”。战争的血浴洗清了南方的罪孽，使其价值和道德变得更加圣洁。编纂这部神话的当然是斗败的武士。一如前述，南方崇拜政治家，对那些战败的军人更是顶礼膜拜。这些人“灵魂不灭”；激励一代文人从事一种新的浪漫文学的创作。玛格丽特·米歇尔的《飘》就是最好的一例。如果文学批评家说得不错的话，《飘》播下了南方文学复兴的种子，也是纳什维尔农业平均主义运动的导火索。事实上，“失败了的事业”在波托马克河以南已成为一种民俗宗教，直至今日仍以不同方式、不同程度地影响着南方人的思想和行为。

南北战争是深化南方白人自我意识的关键。战争的失败把南方人与其他地区隔绝开来，如C·凡·伍德沃德所说，内战的失败给南方历史背上了一个沉重的负担。南联邦的存在表达了南方人寻求独立自主的愿望。它的目的是要保护受到外界干涉的一种传统生活方式——奴隶制。它自成立到解体始终未制定出乌托邦式的未来蓝图；它说到底是为防止社会和经济发生根本性变化而进行的一次保守运动。南方白人不啻把内战看作是保卫奴隶制的圣

战，除种族问题外，他们还强调自主权、地方权益、正义和宪法权利等问题。但是，一个奴隶制社会不管怎样都无法从种族问题的范畴逃脱出来，因此，最终只能以南方奴隶制的瓦解而告终。

历史学家一致认为，内战时期的南方人只具有非常有限的民族政治感，而一种浪漫的文化民族主义严格说来只能是内战本身的产物。在《迫在眉睫的危机：1848—1861》（1976）一书中，大卫·M·波特指出，“内战促成了极端美化失败的事业的南方民族主义，而非南方民族主义导致内战的爆发。”小说家罗伯特·潘·沃伦在《南北战争的遗产：百年纪念沉思》（1961）中谈到南联邦现已是不死的“灵魂之城”，当它变成一片废墟时，对它的回忆仍然牢牢地抓住南方的想象力。南联邦并未谱写出南方的《战争与和平》或《盖茨堡演说》，但它的悲剧的确影响了战后南方的生活。南方人接受失败的教训，懂得了人类的局限性和必死性，深刻地理解了家庭、社会和经济生活等基本人类价值。这场战争把争取独立但却失败的南方白人紧密地团结在一起，但这一段不可泯灭的历史也将把南方与其他地区永远区别开来。

战争结束后，南方文化的经济基础发生了根本变化。20亿美元的土地投资遭到破坏，300万美元的棉花作物被没收，工厂关门，银行倒闭，公共建筑已成一片瓦砾，城市被夷为平地。整个南方触目皆是破坏的桥梁、公路、铁路，被烧毁的弹棉机、工厂、栅栏和马厩。烟囱林立而没有房屋，马、骡、牛、羊、猪等不见踪影。日常生活用品散失罄尽，工具零件无处找寻。人员伤亡更加惨重：战争中有158000人阵亡，150000人伤残。南方家庭中每三家就有一人阵亡，其比例是北方的四倍。幸存者和无数的孤儿寡母无不忍受着身体的和精神的痛苦。当人民反思他们所进行的圣战何以会失败时，整个南方大地又被精神压抑所笼罩。如·w·J·卡什所说，南方重又退回到维持基本生存的时代，回到边疆的拓荒生活中去，而这是“扬基人制造的边疆”。战后北方大踏步进入新的现代社会，而南方则回归到原始的、暴力的、个体的地方生活。整个南方所能奉献给人类的是一种贫穷的文化。

1865年到1877年为重建时期。全国各地都齐心协力欢迎南方回到联邦的怀抱。这一时期亟待解决一系列重大的法律和政治问题。但从文化史的角度看，重建时期的根本意义在于它为重建南方文化付出了努力。在此前或此后，北方都未能得到重新建设一个特殊地区的机会。有些北方人报着复仇动机，要为这场战争带来的破坏而惩治南方人。另一些人则抱有政治目的，力图进一步削弱南方的影响，保证共和党的统治及自己的主人的地位。更有一些人投机发财。当然，要帮助自由人适应新的社会地位的改革者也大有人在。诸如“自由人社”，“美国传教协会”，北方新教各派，共和党和“联合会”等组织党派都代表着北方的利益。他们派出大批教师和士兵到南方进行文化改造。1867年的重建法案把南方分成5个军事管区，由军队实施政府决策。

在1867年以后的10年里，北方投机政客、南方白人共和党和自由人把待着南方各州的政府。他们掠夺财经资源，课收重税，禁止南方白人参政，在整个地区实行“白色恐怖”。到1877年联邦军队撤出后，恐怖才得以消除。克劳德·鲍厄斯精辟地把重建时总结为“悲剧时代”。

但是，重建时期是否在南方持续10年之久？是否是鲍厄斯所说的“悲剧时代”？从20世纪50年代起，诸如肯尼恩·斯坦普、C·凡·伍德沃德等著名现代历史学家开始对上述观点提出质疑。重建时期在大多数南方州并未持

续 10 年之久。南方白人保守派于 1870 年到 1876 年间相继建起由他们自己控制的政府；进驻南卡罗莱纳、路易斯安纳和佛罗里达的联邦军队在 1877 年以前就撤出了。除弗吉尼亚、密西西比和得克萨斯外，实际的军事管制在 1868 年结束。参加这一整个行动的联邦军队总共不超过两万人。

政府选举中营私舞弊的现象确而有之。但这在当时及其以后保守派的统治下依然普遍发生。军事管制初期，在大约 630000 注册的白人中有 150000 被剥夺政治权利。参加选举的白人极少，而黑人却相当多，地方政府多由黑人控制，但在南卡罗莱纳只有一名黑人进入最高法院，而南方各州的州长均由白人担当。

在《走出过去：造就现代美国的力量》（1970）一书中，卡尔·N·岱格勒说，“重建的悲剧在于它的失败。”他指出，现代历史研究否认重建时期的劣政和压制。但是，世代南方人都相信关于重建时期的神话，都相信地区间的差别，不情愿把光荣的过去断送在北方佬和以前的奴隶制终结的事实，但重建时期又给他们划分了种族肤色线，这对他们来说是生死线。他们不能接受黑人的社会和政治平等。19 世纪 70 年代，南方白人再度联合抵制北方强制推行的旨在消灭白人优越论的社会改革。实际上，内战后对白人优越论的辩护比以前更加明朗化，战后南方所面对的关键问题是种族问题。

重建是一场全面铺开的硬仗。政治生活中发生的冲突和问题也同样发生在文化领域。宗教教会以基督教的博爱精神面对黑人和白人、北方人和南方人，通过调和而使宗教纠纷比政治矛盾缓和得多。北方传教团来到南方劝化刚刚获得自由的黑人皈依北方的黑人教会；他们还力图与南方白人联合，但南方白人坚持精神自主，维护自己的地方教会，如南方浸礼教，南方卫理圣公会教和美国长老派教会等。

重建时期面对的另一问题是教育。北方教师认为，教育能够根除废奴派所说的南方的愚昧和残忍。学校大力宣传美国理想，进行民主和阶级平等教育。黑人对此兴致勃勃，但却遭到白人的反对；南方白人最终把北方教师驱逐出去。北方教师中对南方黑人抱有偏见者也大有人在，他们实际上对黑人持一种屈尊恩赐的态度。但是，不管怎样，重建时期的公共教育项目最终被接受，重建时期以后的南方白人政府并未反对黑人教育，尽管坚持实行种族隔离制度。

从南方黑人文化的发展上看，重建时期不能说是一次失败。黑人文化在许多重要方面取得了进步：教育，土地所有制，和黑人社区的发展。研究表明，幸存于奴隶制和重建时期的黑人家庭都成为南方黑人个人奋斗的典型。政治家们曾就黑人的未来争论不休：是实行种族自助还是种族合作？有些黑人领袖主张争取民权和政治权力，而大多数自由黑人则主张拥有土地和教育。

在“激进的”州政府刚刚开始行使权力之时，南方白人就已开始抵制重建政策。弗吉尼亚是第一个“光复”州。所谓“光复”，指的是南方保守派取代激进的“过渡时期的政府”。这场有组织的政治斗争也包括经济胁迫，社区排斥，政治欺骗和暴力。三 K 党是最热衷于暴力的一个团体。他们是恐怖主义者，以保卫白人文化道德为名采用暴力袭击黑人和白人共和党。白人保守派最后决定解散三 K 党。1869 年，纳桑·贝德福德·福里斯特借口不法人士混入党内，破坏了原来的最高纲领，而宣布三 K 党解体。但是，诸如“白山茶花骑士”、“白人兄弟会”等组织仍然继续三 K 党的暴行，美国国会

于 1870—1871 年通过三项法案制止他们的暴行，南方白人最终还是通过暴力等手段夺回了领导权。这场“光复”运动统称为“密西西比计划”，因为这些行动是 1875—1876 年间在密西西比州策划的。1877 年，南方民主党和北方共和党举行一次非正式的、未经法律允许的协商，称作 1877 年妥协案，决定从南方撤出联邦军队，是为重建时期的结束。

与南北战争一样，重建时期也帮助促成了自觉的白人南方意识。一方面，重建标志着南方白人与北方人的斗争，另一方面也标志着南方白人与南方黑人的斗争。恐惧、悲伤、防卫、武装暴力以及对过去的痛苦回忆，所有这些都深化了南方白人的自我。托马斯·狄克逊的《氏族人》（1905），D·W·格里菲思的《一个民族的诞生》、威廉·A·邓宁及其门徒撰写的历史，以及口头流传的故事，把南方白人眼中的重建时期流传下来。

新闻记者霍丁·卡特把重建时期比作“愤怒的伤疤”，认为重建为南方黑人与白人的文化融合设置了一大障碍。在奴隶制时代，黑人在白人的生活中起到了相当重要的作用，黑人与白人之间存有许多社交往来。黑人帮助白人接生、哺乳和抚养孩子，他们终生侍候白人，甚至在婚丧嫁娶等重要场合都不离左右，这在某种意义上促进了黑人和白人文化的融合。重建时期以后，黑人虽然继续从事类似职业，但情况大不同以往，在黑人与白人之间已不再存有那种封建主仆关系，更少有公开的直面对触了。

黑人宗教的发展是相当惊人的。过去，除了在奴隶居住区举行“不公开的宗教活动”外，黑人和白人同是一个教会的会友，所奉的基督教信条和礼仪也是相同的，如洗礼，礼拜，福音传教会上的迷狂等。重建期间黑人从白人教会分离出来，组织独立的会众，参加北方的黑人卫理公会派和黑人卫理复国教派。数千个独立的黑人浸礼教教会相继建立起来，逻辑地体现了浸礼教的地方自治传统。黑人宗教的这一重大发展是重建时期的成果之一，对于一种特殊的黑人文化的形成至关重要。黑人宗教分离运动是心平气和的，政治上的暴力悲剧并未在宗教领域重演。但是，从南方文化融合的角度上看，这种分离实属失败。南方白人和黑人虽说有许多共同信仰，但他们的精神生活却是隔离的。

南方重建时期的神话在黑人与白人之间楔入了一道心理屏障。面对南方白人为维护所谓的种族纯洁而犯下的罪恶行径，南方黑人也组织起以恐怖为宗旨的“黑夜骑士”。对这两个种族来说，重建的失败和种族间的暴力冲突，在性质和意义上各不相同，但给他们留下的记忆却是相同的。

南北战争后，南方白人在精神上为一系列神话所萦绕：旧南方的浪漫传奇，悲壮的“失败了的事业”，新南方的实用主义信条等。旧南方的“花前月下”出自内战前的清平时代，而理想化了的种植园传奇则滥觞于 1880 年，托马斯·奈尔森·佩奇等人的地方色彩小说使其发生深远的影响。“失败了的事业”也成为战后文学的主题。这种文学力主歌颂英勇的种植园主保卫南联邦、反对入侵者的英雄业绩。牧师和教会组织还把地方爱国主义与宗教糅合在一起，给南方事业渲染上精神色彩。

内战后，南方人竭尽全力要把这段历史经历留在人们的记忆中，通过举办纪念活动、建造纪念碑、发展壮大历史学会，而把抽象的历史感有形地表达出来。南方学校的教室里挂满了罗伯特·E·李和杰佛逊·戴维斯的画像，以南北战争为内容的民间故事、歌谣和诗歌一代一代流传下来。南联邦老兵联合会和南联邦女儿联合会等爱国组织屡次发起运动，要求学校设置南方历

史课，保护南方历史文物。1873年，南方历史协会成立，不久又建起规模宏大的南联邦历史档案馆。由于北方人编写的教科书中对南方人抱有偏见，南方人便开始撰写自己的历史教科书。之所以采取这些措施，目的是要解释他们的过去，尤其是南联邦和内战前的时代。林立在南方的纪念南联邦的丰碑上，人们可以看到在南方人中广为流传的一句名言：“只要你不忘记。”这种强烈的历史感非但有助于促成自觉的南方意识，而且是保存南方生活方式的先决条件。但这种历史实在不能说是对过去的批判检验，而只能是神话的开掘。

如果说关于“失败了的事业”的神话和历史回首过去，那么，描写新南方的故事便体现了人们对变化的期待。人们最最关心的是进步。此时期出现的核心历史问题是连续与进步的对立。在《新南方缘起：1877—1914》（1951）一书中，C·凡·伍德沃德认为南北战争的意义就在于它给南方历史造成了一次深刻的断裂。卡尔·N·岱格勒在《地点超越时间：南方特色的连续性》（1977）一书中把这种“断裂”释为连续；近年来，历史学家们则把种植园主和佃农作为这一时期的主要象征。南北战争之后的南方农业似乎与此前大不相同，而实际上新的社会体制的确立也只是为了实现战前确立的目标。种植园经过改造而保存下来，黑人与白人佃农一样留在种植园做日工。重建时期确立了农作物留置制度，在这种制度下，没有现金或信贷的地主以及没有土地或金钱的雇工都有发家致富的机会。佃农和租户耕种土地，与地主分享收成。食品、工具、牲畜、种子和生活必需品的信贷，要依佃农抵押的尚未种植的庄稼而定。这种信贷制度的任何一方都担当很大风险，但也为严重的剥削开了绿灯。

战后南方的关键人物是种植者。德怀特·B·比灵斯和乔纳生·韦埃纳等人的最新研究表明，战前的种植园主阶级在战后的新南方仍然握有重权。但其他方面的文化人也相继出现。种植者要常常依靠店主。托马斯·A·斯特里布林在《商店》（1932）中描写的商人，威廉·福克纳在斯诺普斯三部曲中塑造的商贾之家，都是这一历史事实的生动写照。诸如亚特兰大《宪法报》的亨利·W·格拉迪，路易斯维尔《使者日报》的亨利·瓦特森，巴尔的摩《产业者》报的理查兹·H·埃德蒙兹和查尔斯敦《新闻与使者》报的弗朗西斯·W·道森等新闻记者，都鼎力支持新南方。生意人是这一时期南方民间文化的新的必要成分，他们白手起家，是典型的中产阶级。19世纪80年代，木材、烟草、纺织、家俱、钢铁和矿业发展迅猛，从而使一个新的特权阶级得以产生。在新南方，律师和政治家握有实权，他们控制法院，垄断政府，监督公共开销。

这些新的社会类型决定了新南方的性质，而随之出现的新生事物或可用来补充说明新南方的意义。19世纪80年代，南方人开始大规模地发展工业，尤其是纺织业。W·J·卡什称之为“浩荡的民间运动”，“全体南方人的梦想”。棉纺厂成了南方穷苦白人的救星，为他们（而非黑人）提供了就业机会。到1915年，南方纺织品的年产量比美国其余地区生产的总量还多。但这是以极大的人类痛苦为代价的，是以低工资、72小时的周工作量和对妇女儿童的剥削换取的。纺织厂非但没有消灭南方的贫穷，反而使之恶化。

与内战前的北方人一样，战后南方开始重视铁路的发展。胸怀大志的年轻人忘记父辈的仇恨，与北方商人携手合作。铁路促进了亚特兰大、伯明翰、杜勒姆等大城市的发展，使其成为新南方的工业和商业中心。

19 世纪末发生的这些变化并没有改变南方问题的核心，即种族问题。新南方是以黑人为代价换取的。从重建时期到第一次世界大战的爆发，美国南方黑人的生活达到最低点。在经济上，他们受土地的束缚，成了租赁制度的受害者；在政治上，他们由于花样翻新的资格限制而失去选举权，如缴纳人头税，籍贯要求，文化测验，“理解宪法”测验，祖先选举权，和白人优先权等。种族隔离已是新南方生活的重要成分。在内战后的几十年里，种族关系经历了一段实验阶段；虽然由于风俗习惯的不同而妨碍了种族间广泛的社会融合，但黑人和白人仍然共用相同的公共设施。19 世纪 90 年代，情况发生变化。种族隔离法的颁布旨在确立一个严格的等级制度。1890 年国会颁布一系列法令，为一个二元种族社会确立了广泛的法律框架。关于不同种族在习惯礼仪方面的“不成文法”也日益明朗化。经济制度把黑人和白人的职业划分开来。最高法院审理的普莱西反对佛古森案（1896）表明联邦赞成南方白人的行动，法院宣布“隔离但却平等”使用公共设施是合法的。到 20 世纪初，铁路、学校、剧院、旅馆、饭店、厕所、饮水处、公园、公共机关，甚至墓地，都实行种族隔离。新南方的大地上到处显示“有色人”和“白人”的招牌。与重建时期不同的是，这一时期白人与黑人之间仍然存有频繁的日常工作接触，在小城市和乡村尤甚。

19 世纪末目睹了最富有凝聚力的南方文化和一种明显独特的南方生活方式的形成。除了已为人们普遍接受的种族隔离外，贫困和偏远使得一些南方特有的生活习惯和方式保存下来。南方人（无论是黑人或白人）都非常重视家庭和亲缘关系。人们在家庭的圈子内共餐、娱乐、居住和拜访。这个圈子一般包括未婚的姑妈，远房的表亲，和祖父母。边远地区的人们主要关心家内事务；独特的烹饪风格和技巧常常是家庭间用作交流的主要内容。暴力在南方普遍存在；凶杀、私刑、公开处决等司空见惯，这也是人们普遍接受的南方的暴力文化。

在战后的南方文化中，教会位居显要。白人一般都参加福音传教派。宗教组织也按种族隔离开来。但在大的范围上说，白人和黑人都属新教浸礼教或卫理圣公会派的会友。内战后，南方的浸礼教、卫理圣公会派和长老会派并未与北方合并，而成立了南方本地的教会组织。当北方宗教朝着多元教派和神学自由的方向发展时，南方白人仍然恪守福音派和原教旨主义。教会通过禁酒、主日戒酒和限制赌博等活动把宗教道德观融入南方文化之中。

南方的许多地方节日和庆典活动也是文化传播的重要手段：如南联邦纪念日，教会组织的星期日餐会，庆祝民主党的政治性野餐会，宗教露营大会，和福音传教大会等。在这种场合，人们总能听到故事、民间传说、谚语、唱歌、政治家的演说，和巡回福音传教士的布道。体育是南方生活的中枢。狩猎和垂钓长期以来一直是人们最喜欢的运动。

19 世纪 90 年代，南方发生了一场规模浩大的农业人口大请愿，标志着以后 30 年中政治和经济改革的开端，也是南方正统观念所面对的最严峻的一次挑战。这场运动起源于格兰其（保护农业社），遍布南方各地的农民联合会群起响应，到 1891 年已有 300 万白人和 100 多万黑人参加。这场联合运动达到空前的种族团结，是南方历史上的一次重大事件。改革者提出改变经济结构，由联邦政府参与调整和控制已逐渐为合营企业全面控制的南方经济。历史学家劳伦斯·古德汉在《民主展望：美国的民众时代》（1976）一书中指出，农业平均主义运动是美国社会最后一次真正的结构改革。这场运动直

接替穷人请愿，表达了农民的深切苦痛，酿成了一种民主的政治文化。而其他历史学家则认为这是一场反映地方偏狭主义的倒退运动。他们认为改革者只是出于权宜之计寻求黑人与白人的联合，并未跨越种族肤色线而达到种族平等；他们并未完全摆脱南方的生活方式，并未涉及土地租赁制度，而以新教福音传教派的措辞和教义要求改革。

20世纪初，南方的政治和社会改革浪潮日益高涨。与激进的重建时期不同，这一时期的改革大体上是一种地方现象，不象前述民粹运动那样具有破坏力，但却比民粹运动更为成功地达到了改革的目标。这些进步的改革运动具体体现为公共教育，铁路调整，行之有效的农业措施，和几近完善的福利制度等。南方独特的社会机制，一党政治，和永不得解决的“种族问题”，无疑划定了社会改革的框架。但南方在争取民族进步的过程中并非孤军作战，而是与美国其他地区相互作用，体现了整个民族的进步气质。

南方的进步运动虽说规模浩大，但却组织松散。它旨在通过改革解决政治腐败和社会非正义，促进社会的商业和科学发展，限制商业垄断和社会弊病的蔓延，并在维护和恢复传统道德价值的同时，实现南方的现代化。这场运动力 19 世纪末南方内外形势的发展所使然：工业、城市、商业和职业阶层的迅速发展； 19 世纪 90 年代和 20 世纪初南方政治的改造；强烈而普遍存在的社会需要感；以及通过发展经济、改革社会机制而使南方取得进步的信念。经济改善的前景，19 世纪 90 年代末政治动乱的平息，美西战争（1898—1899）中体现的民族爱国主义，都显然为南方的进步运动准备了条件。农民在这场改革运动中充分发挥了作用，但南方的进步分子却主要由中产阶级、城市居民和新兴的商业和职业阶级所组成。他们对待社会问题采取温和、折衷的态度。他们力主实现更大范围的社会秩序，创造经济机会和效率，促进儿童、妇女和其他不能自谋生计之人的福利和道德规范。

一些改革派把注意力集中在社会问题严重的地区，在那里实行社会管制和法制。这一时期南方白人在种族问题上基本上看法一致。他们认为种族隔离、限制黑人权利、剥夺黑人选举权等，是实行种族控制的有效措施，并能减少政治腐败，促使人们考虑“真正的”政治问题，更大程度地实现社会稳定。这种法制冲动还具体体现在对铁路、保险公司和其他大企业公司的控制上。民主党内的进步势力，“改革派州长”，以及关系到货运、农业组织和其他利益的联合行动，都赞成限制有限公司的扩张。大多数南方州都重新组织和加强铁路管理，对贪污受贿、非法疏通等堕落行为实行严格的法律制裁，采取各种措施保护消费者权益，保证政府的诚意、效率和责任感。州立法机关通过了食品和药品保护法，自然资源保护措施、刑事改良和其他管理条款。南方各州最终通过了禁止生产和出售烈性酒的联邦法。

另一些改革派力主推行社会正义，包括反对重工运动，为在南方各州建立公立学校而进行的大规模筹措运动，和一次有组织的慈善运动。实际上，这场推行社会正义的改良运动促发了于 20 世纪初在南方兴起的妇女解放运动，继而扩展到以争取妇女选举权为宗旨的女权运动和黑人民权运动。

布克·T·华盛顿和 W·E·B·杜波依斯代表着这一时期黑人的文化态度。华盛顿生于奴隶之家，在弗吉尼亚州汉普敦学院接受教育，1881 年出任阿拉巴马州塔斯克吉学院院长。他主张黑人经济自助。他认为黑人不应该与种族隔离制发生直面冲突，而需要逐渐增强集体力量。华盛顿是美国最有影响的南方人之一，与黑人和白人、北方人和南方人保持频繁的接触；他提出推



迟政治和民权运动，集中精力实现个人的自我改善。华盛顿也秘密从事一些破坏南方体制的活动，但在公开场合却极力提倡黑人通过工作、拥有土地、经商和掌握职业技术来实现经济自助。杜波依斯于 20 世纪初登上黑人政治舞台，崇尚时代进步。他帮助建立了美国全国有色人种促进会，主张黑人应集中力量进行政治和民权斗争。他的《黑人的灵魂》（1903 生动地描写了世纪交错时期南方黑人的生活。

1913 年 3 月，伍德罗·威尔逊出任美国总统。南方的进步运动也进入一个新阶段。与其他地区一样，南方的改革运动在组织、规模和方法等方面逐渐趋于国家的标准。1912 年，南方召开“南方社会代表大会”，此后相继发动反托拉斯运动、禁酒运动和关于民族问题、选举制度的热烈讨论。在威尔逊执政期间，南方开始并积极参与民族的（全国性的）政治运动。第一次世界大战扩大了联邦政府在南方的影响，为南方动员各界力量进行军事戒备和社会改良提供了意外机会。1919 年第一次世界大战结束，1920 年威尔逊政府垮台，但南方的进步改革运动仍在继续，如以州为范围的“商业进步主义”，全国有色人种促进会和种族间合作委员会组织的黑人斗争，以及白人进行的保护传统道德规范的斗争。

第一次世界大战虽然远在欧洲，但对美国南方的生活也产生了很大影响。战争爆发时，南方经济急转直下。英国对中欧列强的封锁使美国南方的棉花无法进入欧洲大陆市场，南方农业的相对繁荣时期就此告一段落，致使南方人对协约国表示强烈的不满。甚至在美国即将宣战时，南方的许多知名人士还力谏威尔逊总统保持中立。这种态度并非完全出自地方偏狭主义和对经济的考虑，它还直接反映了南方强烈的反托拉斯冲动。国会议员克劳德·基钦和参议员詹姆士·瓦尔达曼都认为美国没有必要卷入这场战争，只有商业财团才急于要发战争财。南方的一些议员反对总统的战备计划，甚至投票反对宣战，瓦尔达曼就是由于抨击战争而结束了政治生涯。

南方人虽然对这场外邦战争持怀疑态度，但最终还是参与了这场战争。无论在文化上还是在伦理上，南方白人都与大不列颠有着千丝万缕的联系。英国就是利用了这种联系而从南方购买了大量棉花。从传统上，南方具有悠久的军事历史，是一个好战的“国度”；1917 年的战争号角又一次在南方掀起爱国主义热潮。田纳西州自愿应征入伍的战士阿尔文·C·约克具体代表了南方人对第一次世界大战所持的态度：战争初期他从宗教的角度要求推迟战争，但后来却成为美国最出色的战斗员。

由于南方人传统上对联邦中央集权和大公司经济垄断的不信任，他们想方设法让南方在政治经济方面不受战争的危害。在基钦的领导下，南方议员们制定了一项税收政策，向高薪阶层课收重税。他们说服联邦政府把大多数军事训练营地建在南方；与海军签署合同，给南方的造船业带来生机；他们还居然在由政府控制商品价格的时代里使棉花摆脱政府的控制，大涨其价，促进了南方经济的暂时繁荣。联邦政府还出资在南方建造炸药厂、化学品厂、硝酸盐厂和堤坝等，间接促进了战后南方水电业和化工业的发展，从而加速改变了南方的经济结构。这种局部的经济繁荣孕育了战时的乐观主义，人们开始对长期以来一直被视为最贫穷地区的南方刮目相看。

第一次世界大战还影响到南方的人际关系。数千名南方人离开狄克西到外域服役；数千名外地人来到南方接受训练。这种人员调动虽然削弱了南方的地方偏狭主义，但也造成人际关系、尤其是种族关系的紧张。战争期间，

私刑频频发生；大批黑人从南方乡村迁至北方城市，即本世纪著名的黑人大迁移。欧洲移民的中止和兵役制的实行造成北方工业廉价劳动力短缺。到1920年，大约有100万南方黑人移居北方，开创了美国历史上最大的一次人口变迁。南方妇女也在政治上获得了选举权，是为第一次世界大战的重要后果之一。

第一次世界大战的结束给美国南方带来了后来被称之为“南方文学复兴”的时代。1945年，爱伦·泰特这样写道，“随着1914—1918年的战争，南方重又步入世界；当它一脚跨出边界时，它回首一顾，这一顾给我们带来了南方文学复兴，带来了一种于现在自觉于过去的文学。”在此后的20年中，经过威廉·福克纳、托马斯·伍尔夫、纳什维尔的农业平均主义者的努力，南方一跃而成为美国文学的前沿，事实上，大战期间南方生活的重大变化在于一种正在变化着的透视角度，在半个世纪的物质贫困和政治阳痿过后，南方重又站立起来；积极支持和拥护南方的“土生子”伍德罗·威尔逊的理想主义和国际主义。

然而，战时的经济繁荣往往好景不长。1921年，棉花价格大跌。万载不遇的虫害又偏偏在这时蔓延南方大地，侵蚀南方人的精神，使整个20世纪20年代及其后的棉花生产一蹶不振。经历了战时短暂繁荣之后的南方人难以面对饥饿的恐怖，大批黑人继续迁居北方。在1929年大萧条到来之前，南方经济已经大幅度下滑。

1929年年末纽约股票市场倒闭引起的大萧条对美利坚合众国来说是一场深重持久的灾难。统计数字表明，全国有1/3的工人失业，到1933年，全国的商业收入跌减到1929年的一半。南方则受害更大，其年人均收入从1929年全国最低的372元减到1932年的203元。农业经济自第一次世界大战以来一直萧条而不见好转，大萧条几乎使农业陷入停滞状态。1930—1931年发生历史上罕见的严重干旱，而处于初级阶段的南方工业更是远远落后于北方，其工业人口只占全国工人总数的15%。因此，南方人面对着更加严峻的考验；贫穷、种族和阶级问题非但未解决，反而更加恶化。

在大萧条的最严重时期，南方有数以千计的人死于饥饿，数万人露宿于街头公园之中，寻食于垃圾箱之间。被赶出农场的佃农之家拥挤在集装箱内、废弃的汽车外壳下，或任何可以挡避风寒的地方。医疗费用自然是开销最大同时也是最容易削减的一项开支，所以人们生病而不治。恐惧和不安全感笼罩着南方大地。政府资助、私人捐献，地方和州政府的福利救济等犹如杯水车薪，无法满足成倍增长的穷人的需求。手足无措、倦怠无力的胡佛政府试图通过限制外国进口（霍雷—斯姆特关税法，1930）、和提供有限的联邦救济金（重建金融合作社，1932）来稳定农业人口，但均未取得任何效果。在大萧条最低潮的1933年，富兰克林·D·罗斯福的新政就已具雏型，尽管用心良苦，但罗斯福政府从未得到过足够的资金来实施新政。从人口比例上看，南方占全国人口的28%，但所得到联邦政府资助的总额却只占15.4%（1937）。

南方各级政府推行的种族主义政策意味着南方黑人是最大受害者，拨给南方有限的政府救济金首先落入白人之手。在无法改变的种族隔离的社会制度下，南方白人贵族优先考虑的必然是白人的饥苦。有些福利机构干脆拒绝黑人的申请。华盛顿政府从未认真对待以扭转这种局势。

工人并不比农民的日子好过。南方毕竟是农业地区。1929年，南方工业

只拥有 1,338,000 工人。工人每周工作 72 小时，而工资却比美国其他地区低 40%。南方的主要工业是纺织业，从技术上看只需要简单的手工劳动，替换工人并非是件难事，因此，要求改善工资、工时和工作条件的工会活动无一成功。大萧条时期，住房、学校、教会和政府均由资方拥有或支配，他们采取削减工资、增加产额和延长工时等残酷手段剥削工人，工人们一旦抵制，结果只能是被开除。

这样，工人只能顺从，这也是这一时期南方工业的特点。“公司城”里的慈善机构只能在工人保证不闹事的情况下对他们发发恻隐之心。工人们只能从宗教、家庭和南方紧密的社会中得到一点点安慰。对南方工人来说，大萧条是迷惑失败的 10 年。直到 1939 年，工业就业机会才恢复到 1929 年的水平。

南方农民的景况则更糟。在特殊的农业制度下，内战后土地租赁制取代了奴隶制。大多数南方农民都是佃户。阿肯色、路易斯安纳、密西西比、阿拉巴马和佐治亚等产棉州，有 60% 的农民耕种并不属于他们自己的土地。黑人则在 80% 以上。棉花成为租赁土地的动力。南方农场中有一半以上种植棉花。1929 年，棉花总产量为 14,096,000 捆，棉花市场可谓坚挺；但在大萧条时期，棉花价格有史以来第一次下降到每磅 4.6 美分，总产量只有 10,613,000 捆。此外，南方农民还深受劳役偿债制度之苦。

南方地主非但拥有土地，而且在乡村开设商店。佃户若要租种土地，就必须到地主指定的商店通过信贷购买所需物资，其价格和利息令人瞠目结舌。大萧条时期，有些地主为确保商店的购买力，甚至禁止佃户种植花草或牧草。一些佃农设法逃到克力夫兰、底特律或加利福尼亚，而仍有大多数人（无论黑人或白人）背负沉重的债务，深陷南方扭曲的法律制度而不拔。

地主阶级把持着整个南方社会。政治上的支配权把立法者和执法者凌驾于佃农之上。佃农得不到接受教育的机会，甚至不知道在这个世界上还有别的生活选择。南方教会也站在土地所有者一边，鼓励佃农辛勤劳动，偿还债务，但常常忘记教导土地所有者按上帝旨意尽施地主之责。到 1935 年，南方已有 1831475 个农场实行土地租赁制。

在阿肯色东北部的产棉区，佃农组织起“南方佃农协会”。该协会主张非暴力，提倡种族混杂，他们只要求受到平等待遇，遵守既定法律。但是，地主阶级通过枪杀、殴打、绑架和“袋鼠法制”等恐怖活动把这场农民运动消灭在萌芽之中。虽然黑人和白人佃农同样深受这种邪恶制度之苦，但种族隔离的严酷现实则使黑人的境况更糟。大萧条时期，南方农民的最显著成就也许是人类精神对非人性环境的征服。佃农们处身比奴隶制还要凶恶残忍的经济和文化桎梏之中，但却表现出一种光彩照人的勇气和不屈不挠的决心。

大萧条对南方生活的影响是深远而多方面的。南方的经济，南方与联邦政府和民主党的关系，以及南方社会和种族关系，都在新政之下发生了深刻而持久的变化，也给南方的现代文化留下了宝贵的遗产。富兰克林·D·罗斯福采取一系列措施拯救已经濒死的南方经济，此外，还利用大萧条提供的机会开始联邦赞助艺术的实验。1933 年冬到 1934 年，联邦推行短命的“公共事业工程计划”，力图为作家和艺术家提供“适当”的工作。1934 年，财政部绘画和雕塑处委托艺术家为公共建筑绘制艺术品，主要是为邮局作壁画。新政为艺术家提供救济性的工作从而发展文化的主要措施当是 1935 年实施的“工程进步计划”（WPA）。

“工程进步计划”包括“联邦作家项目”，“联邦音乐项目”，“联邦戏剧项目”，“联邦艺术项目”和“历史文物探索”项目。这些项目的主要目的是要把美国文化民主化。大萧条时期，人们普遍感兴趣于发现和建设独特的美国文化，这对联邦艺术促进项目是个极大的鼓励。这些项目从一开始就面对一个基本问题，即它们试图构筑的民族文化具有明显的地区差别。20世纪30年代美国的主要社会现象是地方主义，在南方尤其突出，主要代表人物有纳什维尔的农业平均主义者和北卡罗莱纳大学的社会学家霍华德·W·奥都姆。南方的地方特色也使联邦艺术促进项目在南方得到特殊发展。

对南方文化影响最大的是联邦作家项目。其卓著的成就是各州指南的发表。作者们曾不辞劳苦，对内战前的奴隶进行了2000次采访，积累了大量宝贵的历史资料。作家们根据这些资料写出开拓性著作《弗吉尼亚人》(1940)。该书以及联邦作家项目发表的描写黑人的其他作品比较真实地再现了黑人的生活、历史和价值，为后来的黑人民权运动播下了种子。

联邦作家项目为南方文化所做的另一重大贡献就是搜集出版描写南方工人和农民的“生活故事”。W·T·冠契把对工人、农民的采访编辑成书，1939年以《这就是我们的生活》为题发表。这种具有开拓性的尝试标志着社会史编纂的端倪，同时又把“普通人”的故事变成了真正的文学。本杰明·F·鲍特金还率领作家们搜集了南方的民间故事，其中许多以故事集的形式发表，如《一大堆麻雀及其他故事》、《上帝赐福魔鬼》、《撒谎者的板凳》和《甘波鸭鸭：路易斯安纳民间故事集》，等等。联邦作家项目培养了一批有才华的作家，其中卓著者有理查德·怀特。1939年，怀特在为联邦作家项目工作的同时写出四篇故事，以《汤姆叔叔的孩子们》为题发表，他还用该项目奖给他的500美元完成了代表作《土生子》。著名女作家尤多拉·韦尔蒂也曾参加联邦作家项目，在密西西比州进行采访和创作；她拍摄的新闻照片均在《密西西比指南》上发表。

联邦音乐项目的主旨是要把一流的管弦乐见诸听众，同时为失业的音乐家提供工作机会。音乐家查尔斯·西格尔和作家阿兰·洛麦克斯联手，在联邦项目的支持下，把南方民歌搜集成册，为保存南方文化生活的一个重要方面做出了不朽贡献。

联邦戏剧项目曾在北卡罗莱纳和佛罗里达帮助当地业余剧团开展“小戏剧活动”，并成功地上演了历史剧《失去的殖民地》。1936年秋，他们在伯明翰、坦帕和迈阿密上演辛克莱·刘易士的《此地不能发生》，但该剧在新奥尔良遭禁。托马斯·哈尔—罗杰斯的《钢的祭坛》在亚特兰大首演时轰动一时。

联邦艺术项目在南方6个州建起社区艺术中心，有些现已变成博物馆。财政部绘画和雕塑处资助的、在南方大中城市邮局所作的壁画已成为20世纪30—40年代南方文化的缩影。农业保障局资助的摄影项目也为南方文化做出了巨大贡献。尤其值得一提的是沃尔克·埃文斯的摄影和詹姆士·亚吉的文献纪实《让我们颂扬名人》，栩栩如生地记录了大萧条时期南方穷苦农民的生活。

新政采取的这些救济和就业措施总起来看是不平衡的。它在南方受到普通百姓的支持。但在政治家眼里却被看作是一种实验的社会主义。他们尤其担心这种社会实验会对南方的种族制度发生影响。实际上，新政开展的农业项目和农业机械化运动使大批佃农和黑人迫不得已而离开南方。

南方的美国化过程造成了南方的自我危机。1920 年到 1945 年是南方文化最具创造力的时期，同时也是南方由半封建、半资本主义社会向现代社会的过渡时期。南方的知识分子和艺术家最为强烈地感觉到南方从传统向现代过渡的强大冲击力。在世界大战和汹涌的国际现代主义浪潮中，南方人也在探讨南方的自我：作为一个南方人究竟意味着什么？用乔治·B·提尼达尔的话说，在美国其他地区的眼里，本世纪 20 年代的南方是“愚昧的南方”，三 K 党、钩虫糙皮病，锁链帮，私刑，斯科普斯案件和原教旨主义。这在现代人的眼里都是原始愚昧的具体体现。过去的自我“好感”现在发生了动摇，知识分子明显感觉到现在已不再象过去那样容易地找到南方自我的定义了。文学批评家小路易·D·卢宾把 1930 年农业平均主义者的宣言《我要采取立场》称作“自我的肯定”。对农业平均主义者来说，美国南方是西方世界征服工业和现代非人性的最后一线希望。几代人的物质贫穷孕育了一股精神力量，而这正是应该利用的。南方的知识分子开始怀疑和批判过去对南方文化所持的那种浪漫和伤感态度。

在这个过渡时期，南方经历了文学复兴和社会科学研究的繁荣。新闻、文学批评、历史、小说和诗歌，都掺杂着新时期的自我批评，为第二次世界大战以后变化了的南方自我和生活方式奠定了基础。丹尼尔·J·辛加爾，米歇尔·奥布莱恩等人精辟地分析了从 1920 年到 1945 年南方文化的大转折，并把南方音乐、艺术、建筑和其他领域的成就统统归入这个过渡时代。

第二次世界大战后的南方经历了一次革命。第二次世界大战本身是导致南方变化的关键，在某种意义上甚至比内战的影响更大。从经济角度看，1940 年的南方与其说相似于今天的南方，勿宁说更近似于南北战争前的南方。这种比较并非哗众取宠。1938 年，富兰克林·D·罗斯福认为南方是“全国的第一号经济问题”，而在 1980 年，吉米·卡特则把南方誉为繁荣昌盛的“太阳带”，与经济日趋衰落的北方“霜带”形成鲜明对比。虽然这种变化经历了几十年的过程，但第二次世界大战是南方摆脱贫穷、农业落后经济和乡村生活的决定性事件。首先，这场战争给美国经济带来了历史上的最大繁荣。从 1940 年到 1944 年，与政府签定战争合同的 10 大公司收入的金额总数相当于联邦政府从 1932 年到 1939 年的总开销；战争期间，美国工业总产值以每年 15% 的平均速度增长，而从 1896 年到 1939 年的平均增长速度仅为 4%；到 1945 年，政府直接投资的新的厂房设备使经济生产力增长约 50%。

南方是这次经济腾飞的直接受益者。从 1939 年到 1943 年，大约增加了 120 万人次的工业就业机会。据《致富》杂志的报道，“自南北战争以来，大南方第一次能够让每一个想要工作的人都能如愿以偿。”军事设施和国防建设不可思议地改变了南方人的生活。自 1920 年以来由于南方传统棉花经济的不景气而在经济上入不敷出的人，现在有了离开棉田的机会。他们在大西洋沿岸和海湾地区的造船厂找到工作，在刚刚兴起于南方各地的飞机、金属、机械、石油和化学工业就业。较小的地方城市，如休士敦和坦帕，都于这一时期开始发展，最后成为大工业、商业中心。

南方最著名的工业家安德鲁·杰克逊·希根斯是说明南方战时经济巨变的最好例子。1939 年，希根斯在新奥尔良只有一家厂房，400 名工人，生产在南部沼泽地使用的浅水船，毛销售额为 850,000 元，据说他的主要客户是走私犯。1941 年，他设计的登陆艇和巡洋鱼雷艇被美国海军接受；到 1944 年，他在新奥尔良已拥有 8 家厂房，20,000 名工人，年毛销售额为一亿

二千万。希根斯也顿时成了民间英雄和工业巨头。

二战期间南方农业也发生了根本性变化。棉花和烟草等传统农产品与花生和牲畜等一起价格上涨。战时繁荣的工业和军队动员造成了严重的农业劳力短缺，这是自内战以来南方农业劳力过剩的一次大逆转。于是，南方的种植者和商品农便开始诉诸于机械，雇佣墨西哥和西印度群岛的移民，或把土地租赁给轴心国的战俘（战时有 40 多万轴心国战俘拘留美国，其中大多数在南方）。

美国战时的总动员改变了 C·凡·伍德沃德所说的“南北对话的对峙”。二战期间有一千二百万美国人应征入伍，其中半数以上在南方接受军事训练。他们第一次来到南方，亲身接触到南方文化，他们对南方的印象和态度对于战后出现的地方分歧和种族、民权问题均发生了不可估量的影响。仅在当时的特殊环境下，他们都发现南方大力推行的种族隔离政策与表面所维护的民主理想是极不相容的。

与此同时，南方白人和黑人也开始接受外来影响。战争的经历对南方黑人来说是举足轻重的。100 多万黑人参加第二次世界大战，这实际上是战后黑人民权运动的前奏曲。战争期间，美国黑人清楚地认识到他们在海外浴血奋战所保卫的民主价值与美国国内实行种族隔离的残酷现实水火不容，这对穿着美国军服而忍受种族歧视的黑人士兵来说尤其不堪忍受。

20 世纪 50 年代，黑人为结束南方的种族歧视而进入新的斗争阶段。全国有色人种促进会通过法律手段获得“布朗反对教育部”一案的胜利（1954），推翻了 19 世纪 90 年代通过的实行种族隔离的“普莱西决议案”。南方白人保守派采取措施加以抵制，诸如三 K 党和白人公民委员会等组织重又开始活动，推行南联邦象征主义和顽固的种族主义。白人温和派则袖手旁观，只有少数白人敢于挺身支持黑人的民权运动。

在小马丁·路德·金的领导下，黑人民权运动采取非暴力抵制的积极攻势。虽然在经济、身体和精神等方面受到残酷的暴力威胁和残害，黑人民权运动依然日益高涨：静坐，“自由骑士”，联合抵制，示威游行和“自由之夏”等活动在南方所有大中城市展开。小石城，塞尔玛，牛津，蒙哥马利，伯明翰，奈索巴和格林堡等地都成为南方历史上争取自由、民主和民权的伟大战场。在联邦政府和民权运动的内外压力之下，国会先后于 1964 年和 1965 年两次通过民权法案，1965 年通过选举法案，彻底捣毁了南方等级和种族制度的法律基础，废除了种族隔离制度，黑人重又登上了南方的政治舞台。白人优越论虽然残余犹存，但到 20 世纪 80 年代，南方的种族问题似已基本解决，一个真正的种族共存的南方正在出现。

第二次世界大战为战后的经济腾飞和南方“太阳带”的出现铺平了道路。20 世纪 60 年代是经济发展的关键时期，也是一个突飞猛进的时期。人均收入和生活水平迅速提高，南方多年的贫穷面貌已经改观。农业经历了改造。农场和农业人口大幅度减少。棉花已不再是“王”。机械化取代了佃农和租户。农业变成了“农商企业”，而不是农业平均主义者提倡的农业民主。南方经济日趋多样化，甚至在农业最集中的密西西比州，工业也摆在农业的前头。当然，问题依然存在。南方的经济发展一直以煤或石油等自然资源或低薪的纺织工业为基础，税收和工资制度并未给这些工业带来多大好处。南方经济主要是靠跨国公司而取得长足发展的，最大受益者是得克萨斯，佛罗里达，佐治亚和北卡罗莱纳。“太阳带”的繁荣已经变成了一个南方神话。

但是，密西西比，阿拉巴马，阿肯色和阿巴拉契山脉的黑人仍未摆脱贫穷。

经济的发展极大地改变了南方的环境。田野里不见了成群的摘棉者；佃农的小房已无踪影。20世纪80年代，南方除了棉花外，到处都可看到黄豆和花生。电视接收器遍及乡村。南方城市也与美国其他地区的城市没什么两样；现代高速公路，活动房住宅区，郊区购物中心则是南方城市的特点。全国的通讯和交通网络结束了南方的孤立。当代南方人生活富裕，住宅宽敞，学校和教堂条件大大改善。“太阳带”的富裕促进了南方的文化发展，艺术馆、交响乐团，大学和图书馆触目皆是。然而，变化中的南方文化仍未割断与过去的联系，如在宗教信仰方面，许多南方人依然从自己的收入里捐款修建教会的活动场所。教堂仍是南方大地醒目的象征，而把娱乐、军事性训练和“宗教精神”相结合的一种新的“凡俗宗教”则是体育。

现代南方经历了一系列重大变化：棉花经济的结束，工业的发展和贫穷文化的结束，共和党的兴起和一党制统治的结束，农村的缩小和城市的扩展，地方孤立的结束和民族文化的融合，以种族隔离制为代表的种族制度的结束。社会学家约翰·谢尔德·里德的研究表明，未来的南方人将是受过完好教育、游历广泛的中产阶级；他们使用全国通讯系统，居住在郊区。拥有强烈的地方感。这就是说，南方自我的中心已经从一个世纪以前的种植园和小农场转移到最现代的居民区——郊区。

纵令有这些变化，强烈的历史感仍然为南方特色提供了牢固的根基。C·凡·伍德沃德在《南方历史的负担》（1961）一书中指出，南方的军事失败、贫穷，由于奴隶制而产生的负疚感和强烈的地方主义，是美国历史持有的，并将继续哺育南方的自我。第二次世界大战以后愈加深入广泛的南方历史研究证实了伍德沃德的观点。1934年南方历史协会的建立，1935年《南方历史杂志》的发刊，是为取代神话观，对南方历史采取批判态度的学术研究的开端。对奴隶制、南北战争和重建时期加以重新解释。1960年以后黑人历史的发展，给南方人提供了从新的透视角度看待南方历史的机会。1974年，著名作家罗伯特·潘·沃伦在杰佛逊人文主义科学讲座上指出，“一个没有历史感、没有人类经历历史和创造历史之伟大作用感的社会，也不会有目的感。”现在，南方的命运便是美国民族的命运，南方的目标便是整个美国民族的目标，而历史经验仍然为它的未来提供一个独特的透视角度。

## 第二章 奴隶制和黑人

根据 1787 年颁布的西北法令，俄亥俄河以北部应废除奴隶制。从 1804 年到 1833 年，马里兰、特拉华以北各州和英属西印度群岛都废除了奴隶制。如果我们把奴隶制看作是南方用以区别于美国其他地区的独一无二特点，那么，无论是敌人还是朋友，人们都可以在这片束缚人类的大地上看到独属于南方的东西。南方的朋友可以称此为“白人之花”，骑士风度的绅士，道德高尚的女士，令人惬意的社会制度，和无与伦比的政治和社会领袖。南方的敌人可以称此为有害的野草、监工的皮鞭，凶狠残忍的奴隶主，贩卖奴隶的丑闻，和穷苦白人的贫穷和无知。

据约翰·罗尔夫所载，1619 年，一位荷兰人把 20 名非洲黑人卖到詹姆士城，这是第一批来到美国南方殖民地的黑人移民。但是，要把这次移民事件看作是奴隶制的开端是不准确的。1619 年，弗吉尼亚还不知道有蓄奴法的存在，而第一批黑人显然是作为契约奴而被卖到这里的。此后南方殖民地的黑人逐渐增多。1648 年，弗吉尼亚已有 300 名黑人；到 1671 年，据州长官威廉·伯克利所说，弗吉尼亚州的黑人已是白人契约奴的三倍。但在此之前，马里兰和角北卡罗莱纳几乎没有非洲人。

最早的蓄奴法于 1661 年在弗吉尼亚州制定。这种法律规定奴隶可以被当作财产而占有，奴隶的后代继承母亲的地位，奴隶犯罪将由代表蓄奴阶级（奴隶主阶级）的法庭予以特殊惩罚。南卡罗莱纳则采纳英属印度群岛中巴巴多斯岛最严格的奴隶法。1680 年以后，弗吉尼亚的奴隶数量急剧上升，到 1715 年已有 23000 名奴隶。1712 年，马里兰有 8000 名；1732 年，北卡罗莱纳有 6000 名，从 1733 年到 1766 年，南卡罗莱纳每年接收大约 3000 名。1738 年后，佐治亚取消了买卖奴隶的禁令。到独立战争爆发时，南方 5 个殖民州的黑人奴隶已占人口的 40%，其中佐治亚的黑人占该州人口的 30%，而南卡罗莱纳则高达 70%。

弗吉尼亚、马里兰和北卡罗莱纳殖民地的白人在进行淘金和欧洲方式的农业耕种的一系列尝试之后，转向烟草生产。南卡罗莱纳和佐治亚则首先尝试种植橄榄、葡萄和养蚕，尔后开始种植稻谷和靛青。劳动力成为必需。当时占人口绝大多数的小农场主都靠自己家里人完成正常的农活，而繁重的劳动，如滚圆木、盖房子和剥玉米等，则靠整个社区的人协作完成。如此有限的劳动力不能满足开垦大片荒地的需要，而出于这种目的的自愿劳动并不存在，因为任何一个自由人都可以获得土地。在这种情况下，南方的土地所有者曾效仿西班牙人，使用印第安人来满足劳动力的需要。但是，南方的印第安人在数量上太少，复仇心强，文化上太原始，很难适应现代农业令人筋疲力尽的日常劳动。比较实际的方法是使用白人契约奴。根据当时的法律，白人契约奴必须为南方奴隶主工作一定的时期，有时长达 14 年之久，然后才可能获得自己的土地。1683 年，弗吉尼亚约有 12,000 名白人契约奴。他们主要由两种英国人构成：愿意短期出卖劳动以支付到美国的路费者，和英国政府输送到美国的穷人、罪犯和被绑架者。他们受到严格的法律控制，但当他们完全习惯于南方的气候和耕种方式时，便可以自起炉灶，成为土地所有者。从社会发展的角度看，他们曾为美国南方的种植园贵族社会做出了间接的但却是建设性的贡献。

南方殖民地的土地所有者很快就发现使用黑奴是解决劳动力问题的有效



手段。大批被贩入的黑人都在体力上经过特殊挑选，以保证他们能够适应气候和社会的变化。1672年，英国皇家非洲公司获得贩卖奴隶的垄断权，但到17世纪末，许多个别的奴隶贩也开始了这门“生意”。伦敦、利物浦、布里斯托尔、新英格兰，尤其是罗德岛的纽波特，都有大批的奴隶贩子往返于非洲与美洲之间。1734年奴隶贩卖达到高潮，有70,000黑人被运到北美。在后来的几年里，每年被卖到北美的黑奴均超过50,000名之多。历史学家乌尔里奇·B·菲力普斯估计，在整个贩奴期间共有5,000,000黑奴被卖到美洲，其中有1/10来到北美大陆。

贩卖奴隶是一种非人道的野蛮行径。奴隶贩子纷纷在非洲海岸建立据点，当地的猎奴者用暴力等手段抓捕黑奴，用以交换糖酒、衣物和装饰品。这些不幸的黑奴被锁在毫无卫生设施的船仓里，许多人在运往美洲的途中死于气闷和饥渴。高额利润使贩奴船的船长们无视奴隶的死亡率。当时，从事这种罪恶活动的不啻英国人和新英格兰人；据载，在独立战争前，查尔斯敦的每一个商人都曾于过这种非人道的勾当。一些谴责贩奴的辞令在独立宣言中被删除，就是为了“顺从南卡罗莱纳和佐治亚，他们从不想限制奴隶的输入，而希望能继续下去。”（托马斯·杰佛逊语）。

一如在17世纪南方的小农场被大种植园所吞并，在18世纪，奴隶劳动取代了契约奴。在弗吉尼亚，拥有奴隶的种植园主获得大片土地，在可以引渠灌溉的河边建造房宅，通过限定财产继承人和长子继承权来保护遗产。弗吉尼亚州最初出现的种植园贵族包括卡特，李，兰道夫，比佛莱，卢德罗，泰罗，布拉尔，和佩奇等家族。北卡罗莱纳沿海的种植园主有4/5参与殖民地议会，南卡罗莱纳对官府职位的财产资格要求为美国最高者，因此，殖民地政府的权力把持在一小撮种植稻谷和靛青的大地主手中，他们与查尔斯敦的商贾联合构成了地主商人贵族阶级，其中拉特莱杰、品克尼、德雷顿、尤杰尔、普林格尔等家族被北方历史学家称为“美国殖民地中最排外最快乐的社会。”

然而，历史学家所说的特殊的南方意识并非产生于这个奴隶制贵族社会。独立战争前，奴隶制已开始衰落。凡是有思想的人都看到他们所追求的生活、自由和民主与奴隶制水火不相容。奴隶制拒绝给予黑人应有的权利。帕特里克·亨利曾这样表达他的内疚感：“有谁会相信我是购买奴隶的奴隶主？没有奴隶，生活将会有许多不便，这个事实使我成为奴隶主。但我不能也无法证实它的合法性。”独立宣言的作者托马斯·杰佛逊也曾表白说，“我一想到上帝的正义便为我的国家颤抖；上帝的正义不能永远沉睡。”1794年，乔治·华盛顿曾表示他要解放奴隶的愿望：“在我们满头白发之前，我将非常高兴地看到他们（奴隶）已不再是我的非常棘手的财产了。”

1783年以后的10年是南方种植园时代的萧条时期。烟草价格和出口量达到最低点，新开垦的可耕种土地由被抛弃的废地所抵销。稻谷种植正经历着向潮汐地文化的过渡，而靛青此时已经绝种。随着奴隶价格的降低，南方的代表们开始对奴隶制失去信心，并将其提到议会的议事日程上来。1787年禁止俄亥俄河以北地区蓄奴的法令并没有遭到南方议员的反对。到1807年，除南卡罗莱纳外，其他南方各州都一致通过永久禁止从非洲的奴隶贩卖。1808年联邦立法机构把贩卖奴隶定为非法活动，这一决议也受到南方议员的大力支持。

独立战争后南方种植园主常常把解放奴隶作为一个条款写入遗嘱之中。

在1790年后的20年中,南方自由黑人的数量每年成倍增长。罗诺克的约翰·兰道夫1833年解放了400名奴隶;弗吉尼亚的乔治·W·P·库尔蒂斯于1857年解放了200至300名奴隶;在卫理公会、长老会和浸礼教盛行的地方,人们已经开始对北方的废奴运动持容忍态度;1831年和1832年弗吉尼亚的立法机构曾就废奴问题展开认真讨论。实际上,早在1822年,美国殖民地协会(1817年成立)就曾为解放黑奴进行过真诚而努力的尝试:他们为了让自由黑人回到非洲,在非洲西海岸建立了利比里亚共和国,并把1000名黑人送到那里。

19世纪50年代,棉花种植成为旧南方经济的命脉,南方社会也随之而进入一个新的历史时期,也可以说是南方历史上最重要的时期。已濒于消亡的奴隶制重又活跃起来,种植园的规模和影响达到空前的广泛。在独立战争之前,美国尚未接触到纺织机和织布机,弹棉机尚未发明,外国(英国)的棉花市场对美国也是关闭的,整个美国的棉花种植规模极小。独立战争后,佐治亚和南卡罗莱纳的沿海地带棉花种植试验获得巨大成功,分离纤维与棉籽的技术也已不成问题;但是,由于单位产量低和种植地区有限,每年出口的棉花数量极小。据说1784年只有8捆棉花出口,而且被刊物浦的海关人员“截获”,他们说美国不可能生产出这么多的棉花。到1791年,美国棉花总产量只有400捆。

两年以后,在佐治亚的种植园里谋生的北方人埃利·惠特尼发明了弹棉机。到1810年,棉花年产量已达177.824捆(每捆重500磅),1830年一跃而上升到732.218捆,1850年达2,136,003捆,1860年达3.841,416捆,是全世界棉花总产量的2/3。

最先受到棉花经济影响的是南卡罗莱纳和佐治亚的高地居民。在棉花种植园的经济和社会压力之下,他们不得不抛弃农牧生产而向西开发,跨过阿拉巴马和密西西比肥沃的黑土带,来到密西西比河流域和红河流域。历史学家曾经这样描写这种种植者,“他们携老带幼,带着仆人、猎狗和庞大的奴隶队伍,穿过佐治亚、阿拉巴马和密西西比,或越过自由州伊利诺伊,来到密苏里山谷。”早期居民由于无法与拥有奴隶和高价购买土地的种植园主竞争,便放弃肥沃的土地,向西部或北部迁移,要么就留在本地成为“穷苦白人”,以耕种贫瘠的土地聊生。到19世纪30年代,棉花文化的中心已移到阿巴拉契山脉以西,南方财富的中心也随之而去。这一变化完全由未开垦的肥沃土地所致。此时,除了弗吉尼亚、南北卡罗莱纳和佐治亚外,在南方的版图上又增加了阿拉巴马、佛罗里达、密西西比、田纳西、得克萨斯和阿肯色,“棉花王国”便应运而生。

与棉花王国同时兴起的还有蔗糖种植园。克里奥人让·埃蒂恩·鲍雷于1794年问实验种植甘蔗,证明有利可图,便开始推广,逐渐取代了路易斯安纳州东南部三角地区的多元农业。路易斯安纳归并美国后,从桑托·多明戈移入的大批移民和从其他地区贩入的奴隶进一步发展了甘蔗的种植。1802年,甘蔗种植园已达81个;30年后达到691个,约有36,000名奴隶。此时,除了四个殖民州和六个棉花卫星州之外,南方的版图上又增添了路易斯安纳、肯塔基和密苏里的部分地区,这就是后来人们所说的旧南方的13个蓄奴州。

奴隶价格的高昂和土地价格的低廉诱使棉花和烟草种植者在吸取了土壤的精华之后又去开发新的沃土,“好像游遍亚细亚的鞑靼人,榨尽大地的油

膏，留下一片荒芜和不毛”。南北战争前著名游客弗莱德里克·劳·奥尔姆斯·泰德于 1855 年来到阿拉巴马的麦迪逊城，他写道，“你会看到无数农房，过去曾经住着勤劳聪颖的自由人，现在则住着奴隶，或无人居住，或已成废墟；你会看到大片大片曾经是沃土的田野，现在不见了栅栏，荒芜废弃，长满了邪恶的野草；你会看到曾经繁华似锦的村庄、现已杳无人烟，塌倒的墙头上长满了青苔。”这样的景象在当时举目皆是，从弗吉尼亚一直延伸到得克萨斯。

然而，由奴隶耕种的、经营单一作物的种植园体制并不是使土地贫瘠的唯一原因。在美国其他地区，如新英格兰和中西部，美国人不仅使土地贫瘠，而且大量地破坏了木材和矿物资源。这是由于美国民族的移居习惯、昂贵的劳动力、发家致富的迫切愿望，对土地保养的无知，以及西部大片大片的沃土仍有待于开垦的事实造成的。如詹姆士·G·兰达尔所说，南方的土地被认为“贫瘠”而被抛弃，不是因为它绝对不肥沃，而是由于它不如其他地方的土地肥沃。南方人并非没有意识到他们对土壤的破坏；聪明的种植园主都转向多元农业、深耕和肥料的使用，采取各种措施使土地肥沃起来。农业杂志的流行和各种农业团体的建立表明人们利用废地的兴趣。到 1860 年，弗吉尼亚等地的废弃土地重又投入生产。

开发新棉地造成了奴隶劳动力的短缺。1808 年，非洲贩奴受到法律禁止后，从外域贩入的奴隶越来越少。在以后的 8 年中，每年约有 15000 名奴隶被偷运到美国。19 世纪 20 年代，人们把买卖奴隶视为强盗掠夺，反走私法也开始越来越严格地执行。到 1850 年，奴隶价格骤然上涨，致使奴隶走私再度复兴。据菲利普斯估计，仅 1858 年一年就有 15000 名奴隶非法贩入美国。但到此时，从国外贩入奴隶的多少已不足以影响国内的劳力供应了。

劳动力的主要来源仍在国内。贩奴者在种植园体制已趋衰落的弗吉尼亚、南北卡罗莱纳与使用奴隶开垦新土地的阿拉巴马、佛罗里达和密西西比之间开辟一条走私路线。据佛莱德里克·班克罗夫特所载，1840 年到 1850 年间，仅在这条路线上贩运的奴隶就有 180,000 名，而从 1850 年到 1860 年，则有 230,000 名。

奴隶市场一般设在旧南方的大城市里：东部的主要贩卖中心是亚力桑德拉，里士满和查尔斯敦，西部的主要中心有纳切兹，新奥尔良，莫比尔和孟菲斯。奴隶或是乘船顺河而下，或是被锁链锁在一起从陆路被驱赶到目的地。但与其非洲祖先不同的是，在运输过程中，这些奴隶受到相对较好的待遇，因为他们的身体状况决定价格的高低。除去交通费用外，在新老南方州之间贩卖奴隶的利润相当大。一个壮年庄稼汉在新奥尔良比在弗吉尼亚可以多卖 500 美元。据说田纳西的一位奴隶贩子艾萨克·富兰克林靠贩奴净赚 50 万美元，这在当时是个了不起的天文数字。

奴隶贩卖给日趋衰落的奴隶制带来转机。把黑人从不需要劳动力的地方带到迫切并永久需要奴隶劳动的地方。据载，当时被绑架卖出的自由黑人与逃出奴役的奴隶在数量上相差无几。奴隶被迫与家人分开，被锁在长长的队伍中沿高速公路行走，然后在市场上像牛一样被卖掉。有些南方人对这一罪恶行径也深感不安。在南方人的眼里，奴隶贩子是个“有用的罪人”。

随着棉花王国的扩张，奴隶的价格和数量也在增长。18 岁左右身强力壮的男性在 1800 年身价为 500 元，1810 年为 900 元，1820 年为 1000 元，1834 年为 1300 元。1837 年下降到 790 元，但在 1860 年又骤然上升到 1800

元。妇女一般是男性价格的 3/4，男孩子则依年令而定。30 岁以后无论男女价格逐渐下降，到 65 岁时则通常不具商业价值。南方的黑人人口与棉花王国并非成正比例增长。从 1820 年到 1860 年，南方的黑人人口从 592/1000 下降到 582/1000。1860 年以后，从弗吉尼亚东南部，中经肥沃的中间地带。到得克萨斯东南部，黑人人口从 1820 年的 1,643,000 增加到 4,097,000，其中奴隶人数超过白人。

种植园的面积大小不等，有些大种植园面积达 5000 公顷。1860 年，阿拉巴马约有 700 个面积为 1000 公顷以上的种植园，弗吉尼亚有 600 多个，佐治亚有 900 多个。拥有 100 名以上奴隶的大种植园主有 1733 名，拥有 50 到 100 名奴隶的种植园主有 10,000 名，拥有 10 到 50 名奴隶和几百公顷土地的小种植园主约 90,000 名。

在“大房子”或老宅的周围建有厨房、办公室、马厩、棉花仓库和烟草仓库，离此不远处便是黑人区，通常称作奴隶区或“大街”。大种植园的成功主要依靠主持日常管理和生产的监工，他主管所谓烟草文化（烟草、稻谷、糖）的复杂的生产过程，并监督奴隶劳动。他有“奴隶领班”佐助，也就是从奴隶中挑选的能干的“工头”。种植园的奴隶以集体形式劳动，不同的组合每日分配不同的劳动任务，如耕地、锄草、摘棉花和轧棉等，奴隶领班负责具体操作。工作日从日出到日落，中午有自由休息时间。

为保证种植园的秩序，南方立法机构建立了奴隶法，甚至比操葡萄牙语、西班牙语和法语地区的奴隶法更严格。这种奴隶法决不反映 19 世纪末的自由哲学，实际上，奴隶法的制定和实施恰好与时代精神背道而驰。由于缺乏中央政府的约制力，美国自治社会的立法者们只要感到奴隶制受到威胁就可以修改法典，对奴隶施加压力。从 1791 年海地奴隶叛乱到 1859 年约翰·布朗起义，每一次向奴隶制发起的攻势都被压制下去，都未能给黑人带来自由。在法律文献上，人道主义的考虑几乎完全让位于对奴隶财产权和白人社会的保护。奴隶只能在涉及到其他奴隶的案件中出庭作证。奴隶即便和白人犯下同样的罪行，对奴隶的惩罚要严重得多。奴隶妇女犯法一般不受法律制裁。奴隶绝对不许聚会和旅行，绝对禁止他们拥有武器或秘密结社。作为主人的私有财产，不经主人同意，奴隶不得私自拥有财产。由于奴隶法的主要目的是要保证最大的劳动力，所以奴隶很少被处以死刑或长期监禁。奴隶受到的最常见的惩罚是鞭挞，如袭击白人男人所受的惩罚是鞭打赤裸的后背。奴隶之间通婚不受法律约束，但必须征得主人的同意。

由于被剥夺了上公立学校的权利，黑人文盲率高达 90%。绝大多数黑人没有受过正规教育。但这并不意味着黑人无知。除了接受现代文明的熏陶外，奴隶还在日常劳动中学会了各种普通技艺，如木匠、铁匠、泥瓦工、制桶工、水手、面包师、纲木工和裁缝。1831 年奈特·特纳起义后，独立的黑人牧师遭到禁止。这是在南方历史上爆发的第一次充满血腥味的奴隶起义。奈特·特纳相信神选中了他，让他率领黑人摆脱奴役，于是便带领数百名黑人起义。这次有组织的奴隶起义究竟对南方文化发生什么样的影响，现在无从考证。

美国南方的奴隶制是否是一种有效的农业生产措施，这是学术界长期争论的问题。然而，对美国这样一个民主国家来说，政治、社会哲学、乃至国家的存亡都依赖自由和人权等观念，而奴隶制的存在恰恰是与这些观念背道而驰的。从合众国的最初岁月，人们就注意到南方文化中这种自相矛盾的因素。英国小说家查尔斯·狄更斯曾尖锐地指出，这种自相矛盾要么把整个自

由原则置于疑问之中，要么将证明美国的自由民主实验是个失败。许多敏锐的欧洲观察家都认为，美国社会中继续存在的奴隶制最终将导致美国民主的垮台。

从 1869 年到 1940 年，美国黑人人口从 4,442,000 人增加到 12,866,000 人。但在这 70 年中，白人人口也在迅速增加，这意味着全国总人口中黑人人口的逐渐下降，从 1860 年的 14.1% 到 1890 年的 11.9%，到 1930 年则下降到 9.6%。在全国的黑人人口中，南方黑人所占比例也相对下降，从 1860 年的 92%，到 1940 年的 73%。1860 年，南方 37% 的人口为黑人，但到 1940 年，黑人只占南方人口的 25%，诸如密西西比和南卡罗莱纳等原来以黑人人口为绝大多数的省份也发生了变化。但是，一个不可否认的事实是，近达一千三百万黑人人口有 3/4 居住在南方，这又把 20 世纪的黑人问题如同 1860 年的奴隶制问题一样推给了南方。

重建的失败再一次给了南方以重申其特性的藉口。重建非但没有改善黑人的生活 and 地位，反而把黑人重又置于“低劣种族”的地位，南方白人重申白人优越论，公开否认美国民主所应给予黑人的自由平等权利。1883 年，最高法院宣布“反三 K 党法”和 1875 年的“人权法案”为非宪法条款；最高法院认为，联邦政府的职责不是保证黑人或其他任何人进戏院、住旅馆、乘公共汽车，或保护他们不受那些戴面具之人的袭击。这种人身攻击和歧视应由州当局处理。这就意味着黑人得不到任何法律上的保护，因为南方各州政府基本上站在白人的立场上，维护白人的利益。他们利用最高法院对黑人问题明显的冷淡态度，把种族隔离和限制黑人选举权合法化，继而对内战前大肆推行的白人优越论加以重新解释。南卡罗莱纳的本·蒂尔曼和密西西比的詹姆斯·K·瓦尔达曼是白人优越论的得力吹鼓手。他们从《圣经》中断章取义，盗取亚里士多德的种族优越说，从所谓进化论和人类学的角度论证黑人之低劣。按照这种荒谬的说法，黑人恰好位于低贱的毛猿与高尚的白人之间，虽然同属于人类，但根本不能与已经爬到达尔文进化阶梯最顶端的白人同日而语。他们进而把大批坐监的黑人引为例证，断言黑人种族不可能通过教育达到进步，教黑人读书写字就等于让他们犯罪。

除此之外，南方白人还在欧美著名的资产阶级学者那里寻找理论根据，如查尔斯·达尔文，弗朗西斯·迦尔顿，托马斯·卡莱尔，约瑟夫·阿瑟·德·卡毕诺，凯撒·伦布罗索，纳森奈尔·S·莎勒，阿尔伯特·布什奈尔·哈特，麦迪生·格兰特和威廉·麦克道迦尔等。除了 19 世纪的人类学家和生物学家提供的“证据”外，他们又搬来 20 世纪心理学家的发现。第一次世界大战期间对美国士兵进行的智力测验表明，美国黑人的智力年龄为 10.37，而白人的智力年龄为 13.08。

但是，这些“证据”从未赢得思想界的广泛赞同。弗朗茨·鲍阿斯，亚力山大·戈尔登韦塞和罗伯特·H·洛威等学者认为，有色人种的落后并非由于智力原因，而是由于缺少机会。他们认为世界上的所有种族都具有相等的智力能量。南方白人无视有关种族以及人类起源的科学探究，而在他们认为必要的时候用所谓“无可辩驳的事实”来论证他们的种族偏见。在重建后的几十年中，美国南方黑人并未享受到现代美国所应提供给他们物质和精神文明。他们仍然住着简陋的棚屋，用报纸和沉重的百叶窗遮避风寒。他们衣衫褴褛，由于缺乏室内卫生设施而不善洗浴，因而常常散发出一股难闻的气味，被认为是黑人天生固有的味道。他们从事最繁重的体力劳动，如修铁路、

制砖、采石、扫大街、挖下水道、清扫垃圾等，而挣得微薄的薪水。19 世纪 60 年代曾经由黑人所从事的一些手工艺劳动，到 1890 年已基本成为白人从事的职业，比如，从事木匠职业的黑人只占 16.1%，泥瓦工占 28.2%，油漆工占 10.9%，机工占 2.5%。南方的木材、钢铁和烟草等工业充分利用了黑人的重体力劳动，而新兴的纺织工业却拒黑人于门外。

在南方白人眼里，黑人懒惰，得过且过，不可靠，因此不能让他们从事高级职业。重建时期及其后，几乎所有的黑人农民都以种植棉花维持生计，而这在当时是南方最萧条的农作物；这些黑人棉农中有 2/3 处于雇佣阶级的最底层。19 世纪 90 年代，大部分黑人妇女出于经济原因而放弃自己的家务，帮助白人主妇料理家务，她们是美国薪水最低的短工。事实上，政治上获得自由的黑人在经济生活中并不比奴隶制下的黑人强多少；此时的南方经济已确立了一条基本原则，即白人想从事或能够从事的工作，决不让黑人去做，这就意味着黑人只能从事低薪繁重的体力劳动。

社会的固有缺陷和等级制度的弊病把一些黑人推上了犯罪的道路。1890 年，黑人占美国总人口的 11.9%，但犯罪率却为 30.4%，是白人犯罪率的 3 倍。美国监狱中黑人的数量从 1890 年的 24,879 人上升到 1910 年的 38,701 人。从 1890 年到 1923 年，黑人在整个人口中所占的比例从 11.9% 下降到 9.3%，而犯罪率却从 30.4% 增加到 31.3%。黑人天生易于冲动，缺乏克制力，在恶劣的生活环境中更易于诉诸暴力。

但是，黑人的“暴力犯罪”与南方白人对黑人施行的暴力惩罚——私刑相比，实属小巫见大巫。从 1882 年到 1936 年，在美国死于民众暴行即私刑的 4672 人中有 3/4 是黑人（3383 人）。从 1890 年到 1899 年，平均每年有 154 人死于私刑。1900 年以后，私刑相对减少，但绝大多数私刑都是南方白人为维护奴隶制残余、针对黑人的所谓“不法行为”而施行的。他们将其作为惩治黑人越轨行为的利器。这些可能招致私刑的不轨行为包括：强奸或企图强奸白人妇女，杀害或企图杀害男性白人，纵火，聚众造反，甚至包括打孩子、说大话、言语冒犯等任何被认为是不适合“卑贱种族”的政治和社会行为。大多数私刑都发生在南方中部乡村地区，为未受过教育的年轻白人或三 K 党徒所为。私刑往往在数百名或数千名白人面前施行。这些人（观众）有的出于好奇，有的出于兴奋，有的则希望感受到种族的优越性。私刑的方式有多种，如绞刑，乱枪射死，火烧，断肢，挂在急驰的汽车或马后拖拽等纯属中世纪的野蛮行径，有时，还把被处私刑的人的牙齿或指甲分给众人作纪念品。

作为解决奴隶制问题的一个办法，托马斯·杰佛逊和亚伯拉罕·林肯都曾提出让黑人回到自己的本土。内战后，亨利·M·斯坦雷又提此法以解决黑人问题。19 世纪 70 年代，一些美国黑人到利比里亚建立新家园。第一次世界大战期间牙买加人马库斯·迦威组织“全球黑人改善协会”。迦威痛斥传统的黑人领袖，不赞成在白人统治下的美国改善社会地位。他雇佣 900 名说客到处游说，有效而广泛地吸引了黑人群众。美国有数千名黑人支持这项事业，捐款达 100 万元。1921 年，一批黑人技术工人来到利比里亚，开始建设黑色大陆。但是，迦威由于滥用捐款而被投进联邦监狱，他的宏大计划也因此而中止。值得肯定的是，他在美国黑人历史上第一次唤起了黑人对自己种族和文化遗产的自豪感。

另一些反对非洲回归运动的黑人则充分利用迦威搅起的种族爱国主义。

他们相信文化自治，模仿欧洲的方法寻找黑人文化自治的历史根基。他们在美国历史中寻找黑人英雄，挖掘非洲传奇，赞扬黑人音乐和美国黑人生活的特性，并在黑色的皮肤和形象中发现了美和魅力。然而，黑人的文化自治是有局限性的。美国黑人的语言、宗教、服饰、技艺、生活方式等，是非洲文化遗产和美国现代文明相混合的必然产物，是多年来两种文化相融合的必然结果。一位作者曾这样描写美国黑人：“他（黑人）和金发的盎格鲁-萨克逊后裔一样是纯正的美国人。他也许太具美国性而把美国人的一些特点发展到极端。他在美国人中是最富于宗教感情的人，在生活消费上最奢侈；他最不安定，四处流浪，最易患病和犯罪，又最愿意相信乡村落后的迷信。他热衷于游行、演说和唱歌等夸张的民族表现，而不擅于世界性的自我表现形式。虽然他在美国人中是无法改变现状的人，但却非常珍惜改变自身地位的幻想；虽然他在美国人中受尽不平等之苦，但却坚信平等的机会必定到来。他从一地走到另一地，做过一件又一件工作，但总不能如愿以偿。他和许多其他美国工人一样，并不稀罕劳工组织的优惠条件，而热衷于商业和职业生涯。”

1878年和1879年，迫于南方农业的萧条和种族迫害，约有200,000黑人从密西西比和路易斯安那来到堪萨斯和西部各州，尽管受到南方和西部白人的阻挠，但仍有30,000黑人定居在堪萨斯及其周围。第一次世界大战期间及其后，大规模的黑人北移运动再度掀起，大约有50万黑人涌入纽约、宾夕法尼亚和中西部的工业州，定居在纽约市、费城、芝加哥、匹茨堡、克利夫兰、底特律、圣路易等城市。

南方人开始意识到黑人在地方经济中所起到的重要作用，因此阻止大批黑人移出。但是，黑人要求高工资和要摆脱种族歧视和迫害的希望是这次北移浪潮的巨大推动力，北方欧洲移民的中断、军队招募、战争工业的急剧扩展等也为黑人提供了在北方工作和定居的机会。20世纪20年代又有50万人离开南方。从1910年到1930年，北方各州的黑人人口从1,027,674增长到2,409,219，即从占美国黑人总人口的10.5%激增到20.2%。

黑人持续不断地北移证明他们的物质和精神生活的确能获得改善。他们可以挣得高工资，住进好房子，甚至可以拥有自己的财产。他们可以坐在任何一辆公共汽车的任何一个座位上；享有投票的自由；甚至可以和老板讨价还价。但是，北方并不是黑人的乌托邦，黑人北移并不等于避开或解决了根深蒂固的种族问题。北方人虽然帮助黑人争得了自由，内战后却拒绝把向普通人敞开的公有土地给予黑人，美国政府慷慨地把这份礼物献给每一个新来者，却唯独不给黑人，这是美国历史上最辛辣的讽刺之一。

大批南方黑人涌入北方本来就已经拥挤的工业中心也引起北方工人阶级的仇视。1880年到1890年，北方工人曾组织约50起罢工，但每一次资本家都把雇佣黑人作为镇压罢工的武器。南方黑人于是成为外来的干涉者。此外，他们的到来非但抢了一些北方人的饭碗，而且降低了原本高昂的劳动价值。1900年以后，北方各区开始出现排斥和抵制外来黑人的运动，如拒绝租房给黑人。于是便发生严重的种族骚乱。1917年，东圣路易有39名黑人和8名白人死于这种骚乱。1919年，在芝加哥和华盛顿特区发生过26起类似的骚乱。尽管有警方介入，但排斥黑人的运动仍在继续，隔离日趋严重。在华盛顿特区，普通白人拒绝与黑人乘同一辆公共汽车，去同一家咖啡馆，或使用同一个公共厕所。联邦当局也只给黑人提供体力劳动的机会。拥挤而毫无卫

生设施的住房，肮脏的饮食条件，以及任性狂乱的生活习惯，把北方城市的黑人区变成了贫民窟。1838年，在北方46座城市里由于条件恶劣而死于肺结核的黑人比白人多五倍。布克·T·华盛顿根据自己从卑微的社会地位上升到少数黑人名流的亲身经历，提出了一套拯救黑人种族的计划。他认为黑人应该利用人门的普遍信仰，若要立足于这个世界，就要先从最底层开始，通过技术、胆识和勤奋而逐步登上物质成功的阶梯。他告诫黑人大众，作为一个黑人和一个美国人，他本人就是因为接受了“汉普顿和塔斯克吉思想”，通过艰苦的努力而获得成功的。他力劝黑人要接受现状，民主自由、社会平等理想是要通过付出一定的代价才能换取的。他强调黑人应该同白人携起手来，维护能使黑白两个种族互惠的物质和道德利益。1895年9月18日在亚特兰大的一次讲演中，这位黑人领袖对白人听众说，“在纯粹的社会事宜方面；我们如同五指是相互分离的，而在关系到相互进步的事物上，我们就如同一只手。”

华盛顿并不是为了取得工业进步和就业机会而让黑人种族接受政治和社会束缚，而是要让黑人利用现实的经济、教育和社会进步的机会。他相信黑人可以用自己的勤奋证实自身价值，从而赢得其他美国人的尊敬。这时，种族间的政治和社会隔阂便会自动融解。为了这个目的，他成立了美国黑人商业联盟。

华盛顿是美国历史上最受欢迎的黑人领袖。在南方黑人大众的眼里，他是一位摩西式的人物，给自重建时期以来一直在荒野中流浪的黑人指出了道路。北方的黑人领袖则不同意华盛顿的计划。他们坚持认为消灭社会和政治上的不平等是提高种族地位的先决条件。他们主张完全的平等，把与南方白人合作的黑人领袖称作“汤姆大叔”和“白人的黑鬼”。这种观点的首倡者是W·E·B·杜波依斯。1910年他放弃历史研究，组织起全国有色人种进步协会，主编该协会充满火药味的杂志《危机》。

杜波依斯抨击华盛顿提倡的工业技术教育计划，认为高等教育不能培养领导者。他为之奋斗的目标是争取与白人完全平等的社会和政治权利：黑人可以自由出入所有公共场合，使用所有公共设施，接受与白人相同的教育，可以寻求任何职业，选择任何居所，并享有选举权。杜波依斯指出，“现代工业文明中被剥夺选举权的工人阶级比孤弱无助还要糟糕。这不仅对工人阶级本身，而且对社会中每一其他团体都是一种威胁。它将是疾病，犯罪，无知，是暴民的玩物，也是对种族的侮辱。”

实际上，华盛顿和杜波依斯所奋斗的目标是一致的。他们都认为在黑人与白人种族之间建立基本和谐关系是可能的，并号召乐于助人而有影响的白人帮助他们建立这种关系。他们都认为教育是种族进步的基本途径，但他们两人强调的教育种类有所不同。他们都力主消灭私刑、白人法庭的非正义、和学校、公共交通等方面的不平等待遇。他们的最终目的是要消灭种族歧视，使黑人获得与其他美国人平等的地位。如果说华盛顿满足于一星半点的既得利益，那么杜波依斯便有些操之过急。杜波依斯倡导的是废奴主义者和重建时期狭隘的政治和社会改良。他没有考虑到20世纪重要的经济和心理变化，而在心理分析学家看来，这些变化正是杜波依斯所主张的那种种族关系所必不可少的。他与华盛顿之间的本质区别不过是战略上的不同：华盛顿善于外交，主张调和；杜波依斯则注重原则，但易轻举妄动。因此，在与白人合作这一点上，华盛顿比较成功。



20 世纪南方历史的一个显著特点就是黑人的进步。1930 年，美国黑人的就业人数为 5,503,538 人，占全国就业人数总数的 11.3%（而黑人人口则为全国人口总数的 9.7%）。黑人妇女继承了在南方作家庭佣人的传统，1910 年，黑人家庭佣人的数量为 1,122,251 人，1930 年上升为 1,516,205 人。虽然农业仍然是黑人的主要职业，但农业人口急剧下降，1910 年黑人农业人口为 2,843,969 人，1930 年下降为 1,967,839 人。1890 年黑人农场主只有 121,000 人，到 1920 年则达到 219,000 人，他们生活美满，是美国黑人中最满足的阶层。

20 世纪，黑人开始重新进入技术领域，在工业领域就业的人数从 1910 年的 655,906 人增加到 1930 年的 1,024,656 人。南方城市的黑人大多从事房屋建筑、码头装卸、火车站搬运、餐车招待等行业，中西部有数千名黑人从事肉类包装和汽车制造业。南方烟草业的大多数技术工种也大多靠黑人来做。老板们相信黑人比白人技术熟练，而且耐热。从 1910 年到 1930 年，黑人开始从事有限的文秘工作，并进入公共服务业，如邮递工作。

20 世纪 30 年代，黑人开始自由加入工会，如码头搬运工、建筑工人和隧道建筑工人的工会。卧车搬运工兄弟会则完全由黑人组成。富兰克林·D·罗斯福的“新政”极其有利于黑人的联合。到 1944 年，黑人工会会员已达 400,000 人次。

以社会改善为目标的教育设施提高了黑人的文化水平，从事教师、牧师、新闻、娱乐和艺术等工作的黑人不断增多。到 1930 年，黑人教育工作者已从 1910 年的 68,350 人增至 136,925 人，其中在黑人学院中从事教学和科研的教授就有 1,500 名。达到白人所要求的专业水准的黑人医生有 4,000 名，牙医 1,500 名。大多数黑人患者都愿意接受黑人医生的治疗。但从事律师职业的黑人却由于种族间的障碍而低至 1,000 名。这一时期的黑人对自己种族的文化娱乐和艺术极为重视，几乎所有的大城市都办起了黑人报纸；黑人演员，音乐家、艺术家和作者越来越受到整个社会的重视。

布克·T·华盛顿提出的黑人经济自立的计划虽未完全实现，但也初见成效。1930 年，约有 70,000 名黑人从事盈利的行业，如保险、金融、饭店、食品零售和房地产。1927 年，黑人保险公司共有 28 家，资产达 11,170,790 元，其中最成功者是设在杜勒姆的“北卡罗莱纳互助人寿保险公司”，1898 年由约翰·麦里克创建，1941 年已有 300,000 人次投保。1927 年共有 33 家黑人储蓄所和商业银行，资产为 15,292,820 元，尚有 30 到 40 家黑人信贷行和投资行。城市黑人人口的相对集中也使房屋租赁和财产买卖成为兴旺的行业。南方的每一座城市里至少都有一家黑人殡仪馆。

从 1890 年到 1930 年，黑人文盲已大大减少，从 1890 年的 57% 下降到 16%。黑人人口的平均死亡率虽然仍高于美国总人口的平均死亡率（10.6/1000），但已从 1890 年的 33/1000 下降到 14/1000，黑人种族的天敌依然是肺结核、性病和各种儿科疾病。随着黑人经济地位的提高和生活条件的改善，这些病状开始逐渐消失。

第一次世界大战期间，约有 225 万黑人登记注册，367,710 人应征入伍，其中 200,000 人开赴法国前线，占美国派出军队士兵总数的 1/10。尽管美国白人还不能完全接受有色人种的“美国性”，但黑人士兵再一次拿起武器，效忠美国的事业、一丝不苟地响应威尔逊总统的号召。在军队中，黑人士兵享受与白人士兵平等的待遇。除空军外，黑人可以参加任何兵种。战争期间，

约有 1.400 黑人荣任军官职。但相比之下，黑人士兵仍然受到种族歧视和侮辱：军队当局对黑人的战斗力没有信心，认为黑人军官没有经验，因此被派往国外的有色军人有一多半从事修路、装卸等重体力劳动，很少有参加大战役或建树功勋的机会。

战争结束后帮助白人打赢了这场民主之战的黑人退役军人并没有得到他们应得的社会和政治地位。第一次世界大战给波兰人、南斯拉夫人和捷克人争得了自由，但却未给美国黑人以自由。他们重又恢复了战前的地位，受到有如战前和战时一样的歧视。但是，黑人的战斗经历虽未能使他争得社会进步、却在年轻的一代人中唤起了富有战斗性的种族意识。一大批有才气、有志气的黑人作家于此时涌现出来，他们利用纽约自由的艺术空气，大声疾呼，反对种族限制，要求独立于白人的文化表现，“新黑人”应运而生。这一时期颇具代表性的黑人作家有克劳德·麦凯，库提·卡伦，朗格斯顿·休士，詹姆士·韦尔登·约翰生，理查德·怀特，W·F·B 杜波依斯和卡特·G·伍德逊等。

“新黑人”并不完全是一种理论，也不完全是消极对抗。而是表明美国黑人能够在艺术上自立的一场运动。詹姆士·韦尔登·约翰生在黑人牧师的布道和祈祷中发现了灵感。黑人圣歌是黑人用以赞美上帝的一种独特表达；“一声撕人肺腑的痛苦嚎叫，以三行短小的诗句升华到对神的赞美。”与黑人圣歌中赞美的天堂相反，布鲁斯表达了黑人的物质追求。黑人拥有自己的戏剧；黑人演员可以充分表现自己民族的幽默和严肃。1921 年，佛罗伦斯·米尔斯的黑人时事讽刺短剧（摇起来）赢得观众热烈的掌声，尤金·奥尼尔的《琼斯王》给人们留下了严肃的悲剧形象，而理查德·B·哈里森的《绿色草原》则把黑人戏剧推向新的高峰。“新黑人”的艺术表现虽然缺乏民族艺术的细腻和彻底独立性，但却以其独特的曲调和舞姿吸引着大批观众。作为最具独创性的美国表现方式之一，“新黑人”戏剧在黑人中树立起种族自豪感，黑人可以从自己的亲身经历中寻找文学和艺术素材了。

第一次世界大战期间，黑人新闻业开始兴起。19 世纪上半叶，黑人只有一种杂志，即萨缪尔·考尔尼什和约翰·B·罗斯沃姆于 1827 年开办的《自由杂志》；20 世纪初，黑人已拥有 200 多种报纸，发行量为 150 万份；杂志 30 多种。黑人新闻享有新闻自由的权利，由黑人自己经营，吸引了广大黑人读者。

黑人杂志中最突出者为杜波依斯于 1910 年创刊的《危机》，以其颇具战斗力的种族激进主义深受黑人的欢迎，发行最达 100,000 册。其次是全国城市协会会刊《机会》，以发表黑人在不同领域内取得的成就为宗旨。1905 年罗伯特·S·阿波特创办的《芝加哥卫士》确定了黑人报纸的激进格调。北方著名的黑人报刊还有《匹茨堡信使》和巴尔的摩的《美国非洲人》。南方则有诺福克的《杂志与报道》，新奥尔良的《路易斯安纳周报》，休斯敦的《卫士》和亚特兰大的《世界》。

由于无法在财经上保证日报的广告栏目，黑人报纸几乎都是周报。他们让读者从其他日报上了解每日新闻，而自己的报纸则集中刊登有关黑人的消息。南方的黑人报纸比北方的在语气上较比缓和，注重具有地方色彩的新闻——宗教、学校、体育。以及黑人骨干分子的社会活动。

第一次世界大战及其后的一些事件都未能彻底改变南方黑人的政治地位。当然，在圣安东尼奥和孟菲斯等黑人聚集的地方，地方政治机器都利用

黑人的选票，而在弗吉尼亚和北卡罗莱纳，黑人在民主党选区的投票人数则极其有限。据统计，1940年，阿拉巴马、佐治亚、密西西比、路易斯安纳、佛罗里达、得克萨斯、南卡罗莱纳和阿肯色黑人成年人口总数为3,651,256人，但只有8.9万人参加选举。

在南方低地，黑人候选人从不会得到认真对待。黑人所能担当的官职只有小学校长、公共福利事业的代理人 and 黑人社区的巡警。若不经白人许可，黑人利用选举自由而竞选任何其他职位都是不可能的。1920年，共和党通过了“纯白人”政策，把南方黑人赶出共和党；1940年，他们又在全国范围内剥夺了黑人参加全国性代表会议的权利，把黑人在共和党选区的数量限制在1,000名以内。

然而，黑人的北移运动给他们自身创造了进入政界的机会。1929年以后的芝加哥和1945年以后的纽约市，都法定有一名黑人议员。黑人法官也开始进入北方各州的立法机构，并在全国政界发生重大影响。在纽约、俄亥俄和伊利诺伊等州，黑人构成了4%到5%的选民，成了左右两大党派力量的中间势力。赫伯特·胡佛执政期间，在参议院拒绝约翰·J·帕克为最高法院法官的选举中，黑人的选票起到了关键作用。

富兰克林·D·罗斯福第二次、第三次和第四次当选总统在某种意义上是黑人选票发生了作用。罗斯福大胆使用黑人出任政府高级官员，给黑人发放超比例的救济，致力于消灭工业界的种族歧视。北方各州大力支持罗斯福政权，赞成国会下院通过的废除人头税法案，但却遭到南方各州的坚决反对。到1945年，北卡罗莱纳、路易斯安纳、佛罗里达和佐治亚都已废除了人头税，在其他7个州，废除人头税运动也已开始。南方白人权威自知挡不住历史发展的潮流，但却坚信这个变化不会给黑人带来更大的政治权力。仅以路易斯安纳为例，该州于1934年取消了人头税，但在1936年只有2,000名黑人注册参加选举。取消人头税意味着大多数黑人可以参加选举，但民主党的选举机器仍然牢牢地掌握在白人手中，因此，在1947年如同在1900一样，黑人仍被置于政治范畴之外。

南方的一些社会科学家热衷于社会改革。俄克拉荷马大学的杰罗姆·多德，青年基督教会南方学院的威利·D·韦德福德，和北卡罗莱纳大学的霍华德·W·奥都姆等学者，毫不逃避黑人生活的严酷现实，根据黑人的历史和社会原因而非生理原因来解释黑人的现状。他们所做的精神分析和社会改革规划非常具体而不破坏南方的感性。他们令人信服地指出，改善南方白人地位的最好办法是提高南方黑人的地位。南方的数百所大学就他们的观点展开了激烈讨论，并通过新闻媒介传播到里士满、诺福克、罗利、路易斯威尔、查塔努迦、伯明翰、蒙哥马利和梅肯。

结果，有关黑人的一种自由意识在南方各州首府的上层社会和权贵阶层中开始形成。南方白人对待黑人的态度开始发生根本转变。具体的改革措施已在实行，如罪犯雇佣制、锁链帮等都已取缔，私刑和再度复兴的三K党几乎完全销声匿迹。州法院在对涉及黑人案件的审理中都进行详细的调查。南方已步入民主的正轨。

重建时期以后的几十年中，黑人种族是进步还是在后退？这是美国历史学家一直探讨并力图回答的一个问题。19世纪末，由于重建计划的失败，黑人似乎没有希望取得政治和社会平等，的确处于一种不利的境地。这期间，最高法院的每一条决议都为维护南方白人利益、压制黑人而制定的；白人优

越论绝对取代了美国的平等信条。但在 19 世纪结束之前，布克·T·华盛顿的教导，黑人的斗争和进步思想家的支持，教育的进步，新的就业机会，专业技术的培训，有限制的商业和企业成功，以及南方白人对黑人的比较现实的理解，都给黑人的政治和社会改善带来了希望。一些黑人领袖意识到布克·T·华盛顿改良计划的局限性，便采取更具战斗力的措施，领导黑人大众争取真正的民主、自由和平等。

### 第三章 宋教与黑人信仰

19 世纪初，旧南方思想界的重大发展就是正统观念和保守主义的确立。杰佛逊自由主义让位于保守主义，老一代人的自然神论和怀疑论为新一代神学所取替。长老会的正统基督教思想和福音派的传教浪潮遍及整个南方。人们把宗教和言论自由看作是社会的认可，而不象过去那样深信之。潮汐地的贵族社会曾以自己的亲身经历认识到奴隶制无利可图。并无道德根基：而现在，通过开垦阿拉巴马和密西西比黑色的沃土，农村的种植园主相信奴隶制乃是一本万利，且具道德意义。自由传统遭到破坏，南方陷入了“民主的绝境”。1828 年，安德鲁·杰克逊当选总统，普通人便随之进入权力阶层。他要求南方在宗教、社会和种族问题上采取绝大多数人的立场。他皈依福音派，拒绝接受农业平均主义理想，而要跻身于以财富和种族歧视为基础的、以阶级差别为明显特征的种植园社会。南方便又找到了新的存在根基。

这是一种反动的哲学，实际上，是对独立宣言中体现的 18 世纪文明原则的背叛，也与革命的知识分子从英法带来的进步理想相违背。恪守欧洲宗教传统的人不能不为独立战争后美国的宗教状况而感到震惊。在英国被看作舶来品的、受英国皇家庇护的卫理圣公会教派，虽然深受 18 世纪启蒙思想的影响，但却缺乏明确的信条，热衷于常识和礼节，而不提倡不拘形式的情感抒发，因而不能满足普通人的需要。1860 年，该教派在南方只有用 60,000 会众，集中在潮汐地和萨瓦纳、查尔斯敦等城市。

然而，对于出身于虔诚的英国新教徒家庭的美国南方人来说，他们的骨子里蕴含着深刻的罪孽感和对宗教的虔诚，不可能被新环境中的自由精神所征服。1797 年到 1805 年间，南方边疆各州掀起一股宗教复兴的热潮，史称“第二次觉醒”。这次运动开始于罗根郡，詹姆斯·麦克格莱狄为其领袖，他以真诚而颇具说服力的布道吸引了长老派，卫理公会派和浸礼会派的大批牧师和会众；从西部坎伯兰地区到弗吉尼亚和南北卡罗莱纳，他的布道使数十万相信自己罪孽深重的听众俯伏在地。据文献记载，皈依者常常激动得欢呼、跳跃、奔跑，或“尖叫着扑倒在地”。他们带着帐篷和食品，举家宿营，连日参加布道会。夜晚，篝火和火炬照耀着数百张兴高采烈的面孔，此起彼伏的歌声，充满激情的祈祷，“抽泣声，尖叫声，喊声从极度兴奋的人群中爆发出来：他们感情突发，出乎意料地跌倒在地”。

这次宗教运动由于过份强调情感因素而酿成宗教偏见和宗派主义。1810 年，醉心于传布福音的坎伯兰长老派教会宣布成立。1832 年，巴顿·w·斯通和亚力山大·坎普贝尔又带领一些持不同见解的长老派会众成立了“基督使徒会”或称坎普贝尔派。

随着时间的流逝，这次“狂躁”的宗教运动逐渐冷静下来，传教团和主日学校相继建立，在很大程度上促进了边疆地区的教育，许多学院和大学都是在这时期建立的，并受到各个教派的大力支持，因为以诵读《圣经》为主的宗教在逻辑上不可能反对学校教育。

苏格兰和爱尔兰长老会派早在独立战争前就在边疆地区扎了根，并在第二次觉醒运动中起到了非凡作用，但他们的教会在南方农村并不受欢迎。1970 年，在肯塔基的 40,000 名基督徒中，只有 2,000 名属长老派。他们恪守形式和教义，会众大多来自富有的知识阶层，而对普通大众没有吸引力。

浸礼会派在南方拥有最广泛的信徒。该派允许所有会众参与教会的管

理，这恰好与南方乡村的民主气氛相合。教会牧师一般都由会众选举产生，由于他们都是未受过正规教育的自食其力的农民，所以其布道通俗易懂。他们墨守成规，恪守《旧的全书》中的教义和原则，而不采纳任何其他礼仪。其最大的圣典是洗礼：皈依者在众目睽睽之下浸入水中。在每月一次的全教会期间，会众不许饮酒、打斗、说闲话、赛马、性交和进行不正当的交易。

在赢得南方会众这方面卫理公会派几与浸礼派同样成功，对人烟稀少的社区尤其适合。人称“马背牧师”的约翰·韦斯莱开创了巡回布道法；牧师每月巡访不同的村落，在木棚里、酒馆中或露天下布道传教；他的任务不仅仅是向卫理公会派教徒布道而且还要规劝非教徒入教。美国著名的巡回牧师是弗朗西斯·阿什布利主教，1788年至1800年间，他曾往返于阿列格尼山脉两侧，组织建立教会，开创了一种中央集权的教会政府，握有最高任免权。与加尔文教的宿命论教义相反，卫理公会派认为人是自己命运的主宰。

宗教复兴人士和正统神学家创造了一个宗教上稳固的南方。他们立志保存和弘扬宗教传统，指引基督徒感恩得救。他们捍卫的是“过去的宗教”，与理性思想、科学事实和俗界进步毫不相干。他们认为，即便新的科学知识和社会变革开阔了经验领域，或从经验角度证明了既定教义的不合理性，“宗教真理”也无需改变。这种观点在波托马克河以南的地区深得人心。弗吉尼亚州汗普登—锡德尼学院建立的联合神学院成了这种宗教保守主义的堡垒；罗伯特·L·达布尼通过一系列讲座传达了这种保守主义的核心思想。他断言，美德源于神的恩典，因此是不可动摇的；上帝不允许他的选民对救助产生半点的怀疑；现代唯一神教派的教义无异于背信弃教。

到1860年，宗教自由在南方实际上已经灭迹。美国的634所宇宙神教教堂在南方仅存20所，而在257个唯一神教教会中只有3个在南方。约翰·C·卡尔胡尼曾于1832年出钱资助唯一神教，试图要证明它既不是无神论，也不是不可知论，但却受到重重阻力。曾经在奥古斯都、萨瓦纳、莫比尔和里士满建起的教会也相继解体，只在查尔斯敦、路易斯威尔和新奥尔良剩下一些孤立无援的会众。托马斯·库珀是最后一位引起公愤的怀疑论者，他在南卡罗莱纳学院退休后，南方有关宗教的争议几乎不再发生。

旧南方人认为科学是一种迷人而有用的技术，因此容许许多科技行业的存在。甚至在科学发现可能影响南方人的宗教信仰时，他们也不在乎。地质学的发现证明人并不是在神的指点下占据宇宙中心的位置；这一发现在英国掀起的滔天巨浪甚至没有波及美国南方。相反，著名科学家却试图把科学的新发现与正统宗教调合起来。南卡罗莱纳的亨利·W·拉维索尔声称，地质学确定的地球年龄与摩西的创世说并不矛盾；弗吉尼亚的马休·F·莫里引用《圣经》证实物理地质学的原理，指出摩西的创世说在年代上是正确的。1860年，弗吉尼亚大学的一位学生曾说，如果科学与神的启示不相一致，那就“放弃科学，恪守《圣经》”。

19世纪30年代和40年代，知识进步主义和人文主义改良运动席卷新英格兰。人们都在探讨即将到来的新时代的意义，满腔热情地投入改善生存条件的运动中来。这一时期出现的运动流派可谓百花齐放，有超验主义者，唯一神论者，唯灵论者，乌托邦实验派，女权主义者，自由博爱主义者，禁酒主义者，以及改善对盲人、精神病患者、文盲和罪犯的待遇等倡议。用俗界的完善代替天国的完美，这似乎是扬基人的理想。

所有这些改良运动在南方均受到冷遇。1857年，亨利·W·拉维奈尔说，

南方成了“一道防浪堤，挡住了从旧世界的岸边向我们涌来的社会和政治异端的汹涌浪潮。”弗吉尼亚州法耶特郡的唯灵主义者，得克萨斯州范宁郡的伊卡尔斯派，里士满和路易斯威尔的自由德阿人协会，以及田纳西州纳索巴市弗四西斯·怀特的种族间共产主义实验派、都在南方人的怀疑和冷遇之下，不久就销声匿迹了。

女权运动在波托马克河以南曾赢得一些支持者。但是，圣保罗的戒律和普遍流行的骑士精神牢牢地束缚着南方妇女，使她们无从追求与男人平等的地位。在她们眼里，妇女只能献身于家庭生活，而纽约的奥奈达村实行的自由恋爱相“复杂婚姻”则简直难以想象。甚至改革运动中最温和的、以争取世界和平为目的的组织在南方也难以立足。出身于查尔斯敦贵族社会的安琪莉娜和萨拉可谓旧南方妇女中的特殊人物。在皈依战慄教之后，她们离开南卡罗莱纳，到北方开展反奴隶制运动，弘扬女权主义思想，并公开承认黑白混血儿的白人社会地位，因此遭到社会的排斥。她们散发的废奴小册子被当众烧毁，小册子的作者也受到人身攻击。

如前所述，南方人只是在不影响正统宗教和社会保守主义的情况下才接受 19 世纪的进步思想。一个最明显的例子就是戒酒运动。这场始于新英格兰的改良运动实际上与南方的清教感情恰好相合。南卡罗莱纳的约翰·B·奥尼尔和罗伯特·B·莱特、弗吉尼亚州州长亨利·A·韦斯和约翰·H·柯克将军，都是著名的戒酒斗士。柯克在他的种植园上建造了一座殿堂，上面刻着“献给戒酒战士的后代”。1839 年，富裕的种植园主和卫理公会派的俗家领袖乔西亚·弗罗厄诺伊聚众请愿，要求佐治亚州最高法院禁止酒类零售。但这项提议以 54 比 98 的票数未得通过。1842 年，华盛顿掀起的彻底戒酒运动在弗吉尼亚大学等南方高等学府得到广泛的响应。1851 年，佐治亚有 13,000 人戒酒，新奥尔良有 12,000 人立下戒酒誓言。到 19 世纪 60 年代，清教信仰有如骑士精神一样已经深深嵌入南方的意识之中。

旧南方令人不可思议的宗教发展是把基督教与奴隶制糅合在一起。在合众国的最初岁月里，南方教会曾信奉杰佛逊的民主自由原则，抨击奴隶制。1789 年的弗吉尼亚浸礼教大会曾宣告“奴隶制疯狂地剥夺了人的天生权利，与共和政府极不相容，因此建议我们的同胞以各种法律手段，把这种可怕的罪恶从这片国土上清除出去。”然而，当棉花成为一本万利、北方废奴主义音开始宣传鼓动时，南方教会却一改常态。他们指出，基督和他的使徒们都未干涉其所处时代的奴隶制，因此政府无权过问奴隶主与奴隶的关系问题。教会宣称，奴隶制是《圣经》所允许的一种善行，并在教义和实例两方面为奴隶制的存在提供了佐证。詹姆斯·H·桑恩威尔给奴隶制定义为由天意决定的为另一个人劳动的义务。他又说奴隶制虽然不应提倡，但与福音书的精神却不相违背，福音传道的精神就是要在一个堕落的世界上发生作用，就是要劝化这个世界上的“叛逆者和罪犯”。兰道夫—梅肯学院院长威廉·A·史密斯则理直气壮地声称奴隶制是神创造的，所有有良心的人都有责任维护它。

南方基督教神职人员大多支持奴隶制，并通过束缚灵魂达到束缚奴隶的目的。他们首先排除异己，把主张宗教自由的神父赶出南方，继而控制黑人的宗教活动；白人牧师为黑奴主持礼拜在南方已是司空见惯，因为这直接涉及到奴隶主的切身利益。诸如卫理公会派的威廉·卡帕尔斯和霍兰德·N·麦克泰尔主教，浸洗教的詹姆士·C·福尔曼，长老派的桑恩威尔和本杰明·M·帕尔莫等，都自愿承担向奴隶传教的义务。他们拣取“奴隶如何服从主人”的

《圣经》篇章，向奴隶灌输逆来顺受的思想，基督徒的使命是忍受现世的磨难和考验，以便在来世求得圆满。奴隶可以在白人的直接监视下召开独立的布道会，由经过精心挑选的黑人讲经布道。黑人的宗教仪式虽说具有浓重的情感色彩，但却抱有与白人相同的目的，诉诸《圣经》求得解脱。

旧南方的正统新教是废除奴隶制的一大障碍。面对 20 世纪的交通、工业和教育变革，南方仍然保持其文化自我的封闭性；上帝的信息仍然为南方普通百姓提供一种永恒不变的真理。科学家和社会改革家在它面前都束手无策。现代南方人接受科学技术，但同时拒不放弃基督教的宇宙观，即“人在神的指引下在宇宙占有一席之地。”科学对于他既不是宗教，亦非生命哲学。因此，南方教会既看不到社会改良的必要性，同时也表现出对非宗教主题（政治和纯粹实用的主题除外）的极端冷淡。

在波托马克河以南，共产主义和其他进步思想很少为人理解。南方大多数基督徒也不与北方激进派相沟通。南方的杰佛逊自由派也只能在课堂里或报刊杂志上施加有限的影响。20 世纪组织严密的基督教把南方人紧紧握在掌中。1906 年，南方基督教共有会员 10,562,000 人，到了 1926 年则增加到 15,678,000 人，在东南部，成年人口中有 61.4% 加入教会，其比例数和用于教会的开销都是最大的。1906 年以后，除新开发的西部地区外，新教的主要教派在南方发展很快，尤以白人浸礼教为甚。令人惊诧的是，20 世纪工业、城市和教育的发展非但没有阻碍宗教的发展，反倒使宗教更加普及。在南方城市中，教会会员人数的增长比人口发展还要快。从 1916 年到 1926 年间，里士满的教会会员增长数和人口增长数分别为 19.3% 和 16.5%，达拉斯为 81.7% 和 66.8%，圣安东尼奥为 55.7% 和 48.3%，伯明翰为 58.0% 和 29.4%，新奥尔良为 35.1% 和 13.4%，孟菲斯为 62.0% 和 23.0%。在典型的南方社区，中上层社会的成年人未曾洗礼入教者实属罕见。1926 年，南方未加入教会的 38.6% 人口大部分是文盲、边区山民、穷白人和黑人。

但是，原教旨主义的盛行并未妨碍上层社会中神学和宗教仪式的重大变化，而且是趋于自由主义和启蒙文化的变化。北卡罗莱纳大学，埃莫里大学，凡德贝尔特大学，塞瓦尼大学，图拉尼大学和杜克大学等科学和人文科学中心都积极把现代思想灌输给南方的上层社会，传达给为上层社会布道的牧师们。城镇里的老牌教会抛弃源于浸礼教和卫理公会派的复兴感伤主义，而倾向于理智的行为主义和接近于圣公会派的仪式主义。

圣公会的贵族传统吸引了大批拥有社会地位、财富和受过教育的人。长老派、卫理公会派和浸洗教都放弃过去的简朴，采纳圣公会派的仪式方法，这种仪式的繁文褥节可在其雕工细作的教堂建筑上见其一斑：如杜克大学教堂，里士满第一浸礼教教堂，混斯顿—萨勒姆的百年卫理公会教堂，纳什维尔的斯加里特学院教堂，孟菲斯的爱德尔王尔德长老会教堂和沃恩要塞的第一卫理公会教堂，其哥特式或古典式建筑风格虽缺乏新意，却以其庄严肃穆、高大雄伟，显示出建筑之美。

20 世纪的神学家们不再像旧南方的长老会派那样，为维护传统遗产而抵制自由神学和科学思想。1925 年，田纳西州发生的那场举世闻名的宗教与科学之战后，几百万信奉正统宗教的信徒被迫采取威廉·詹宁斯·布莱恩的防御措施。南方各大学都站在蜂拥而入的自由人士的立场，接受在 19 世纪就已传入美国北方的欧洲物质科学和心理学。甚至南方具有最高学术水准的埃莫里大学神学院也采取相同的立场。顽固的保守主义此时只能退避作为附设的



“《圣经》研究所。”

与美国其他地区一样，20世纪的南方宗教势力日趋减弱。南方的思想导向现在掌握在非神职的报刊编辑、教育家和商人手中。商人甚至攫取了长期以来由牧师把持的教会的大权。牧师则在社区的慈善事务中起到非常重要的作用。有些进步牧师感兴趣于反对奢侈浪费、改善种族或劳工关系等事宜，从而掩盖了新教历史上主张的天国救助说。南方各教派之间的明显差别并不是教义，而在于对凡俗事物的处理上。一般认为，圣公会派老于世故，长老会派有文化有教养，卫理公会派和浸礼教则迎合各个社会阶层的需要。

南北战争后南方教会关于教义的第一次争论是围绕一个根本性问题进行的：人是否是上帝按自己的形象创造的，还是如19世纪伟大的科学家查尔斯·达尔文所说，是由低级物种自然演变而来。南方保守派认为，达尔文学说通过解释物种起源和归宿，把人降低到动物的水平，而不具基督教提倡的人的道德责任感，从而抹煞了宗教的神圣本质。而南方的自由派则认为达尔文主义为其提供了把宗教教条与科学理论相结合的极好机会。

1884年，也即达尔文的《物种起源》发表13年后，有关人类起源问题的争论已达白热化。南卡罗莱纳哥伦比亚市的长老会派神学院教授詹姆士·伍德罗就《进化论》问题做了系列讲座。这位毕业于德国海德堡大学的才子认为，“《圣经》并不教导科学”，对进化论的接受性理解并不使人疑惑，而能使人更深切地敬慕上帝的创造。南方思想界就伍德罗的论点展开了长达4年的争论，伍德罗被撤消教授职，但他以科学解释宗教的勇敢做法使南方的自由思想界迈出了重要的一步，此后正统观念的卫道士们便开始退却了。

凡德贝尔特大学与卫理公会派的决裂标志着高等教育摆脱宗教控制的端倪。柯奈利厄斯·凡德贝尔特建校时曾把学校委托给卫理公会派的牧师们；当校长詹姆士·H·吉尔克曼试图执行自由派制走的政策时，他遭到卫理公会派保守势力的攻击。他们要彻底压制自由思想，招聘“虔诚活跃的卫理公会教徒”提任教授。1910年，南方卫理公会派召开大会，提出选举学校托管会，要求主教巡查权。他们得到了南方舆论界的支持。但田纳西最高法院于1924年做出决议，着重指出教会通过民众募捐提供的资助不足以支付一所大学的开支。此后教会撤出学校的一切政务，吉尔克曼在凡德贝尔特家族和富裕校友的帮助下，把凡德贝尔特大学从“狭隘的宗派主义和好战的原教旨主义”中解放出来。在神学问题上（即便也是在经济问题上），自由的财阀统治战胜了传统的正统观念。

北卡罗莱纳的卫理公会派三一学院，即后来的杜克大学前身，也提供了说明普通人无法控制大学思想界的例子。1903年，历史学教授约翰·斯宾塞·巴塞特在《南大西洋季刊》上发表一篇文章，冒犯了传统的种族观点。他说布克·T·华盛顿是“南方一百年来仅次于罗伯特·E·李的最伟大的人物。”罗利市的《新闻与观察家》编辑约瑟弗斯·丹尼尔因之而对这位坦诚的教授大加刁难。巴塞特在威赫恫吓之下提出辞职，但三一学院的董事会认为大学教授有权就社会问题发表非正统观点。

由于未能通过施加压力而控制南方的教育机构，社会和宗教正统观念的吹鼓手们便变换手法。1910年，他们发行12本小册子，题为《基本教旨：对真理的检验》，“原教旨主义”便由此而得名。第一次世界大战期间及其后，他们的狭隘的正统观念受到南方各大学自由思想的挑战。从大学的学术讲堂上传来各式新思想，如完全取缔灵魂学说的机械心理学，把个人道德感

限到极小限度的社会学，以性动机代替精神价值的弗洛伊德主义等。新兴的教学自由体现在学生的行为上，如爵士乐、舞蹈、酗酒和已近荒唐的自由性爱等方面。然而，整个南方的舆论界依然是保守的。

1927年，南方自由思想家埃德汶·米姆斯指出，“南方在宗教问题上有如在政治问题上一样顽固不化。”原教旨主义利用会众人数的优势请求议会根据票数在州立学校里取消进化论的教学内容。1921年，这项提议在南卡罗莱纳和肯塔基以只差凡票的票数未予通过。但在1923年，佛罗里达州议会决定在州立学校里取消达尔文学说。同时，俄克拉荷马州的教课书免费法也禁止宣传这一歧议纷纷的理论。两年以后田纳西州议会以71：5和24：6的票数通过决议，禁止在任何公立学校“教授否认《圣经》中教导的神创世的那种理论。”

虽然执法机关未采取任何实际行动执行田纳西州的“反进化论法”，但美国和全世界的自由进步人士均为之震惊。田纳西州达顿城的一位高中生物课教师约翰·T·斯科普斯故意违反这条法律以检验它的合法性。达顿县法院成了田纳西州保守势力与外来进步势力两军对垒的战场。反进化论的保守势力则以著名思想家克拉伦斯·达罗为代表。斯科普斯在达顿审判中被判有罪，这条法律的“合法性”受到维护。同年，南方浸礼教大会决定拒绝接受“把人的起源与低级动物的祖先混为一谈的任何理论，无论是进化论或别的什么。”密西西比和阿肯色也先后于1926年和1928年在州法典中加入了这条反进化论的条款。

原教旨主义者在斯科普斯一案中大出风头。达罗和北方新闻界对布莱恩群起而讽之，使得大多数南方州的立法和司法机构不敢再冒同样的风险。继田纳西、密西西比和阿肯色之后，其他南方州并未效仿其做法。北卡罗莱纳大学校长哈里·伍德伯恩·蔡恩和魏克·福里斯特学院院长威廉·路易·波蒂亚特在州议会上力排众议，扭转了势头。

俄克拉荷马州议会不久撤消了反进化论条款；田纳西、密西西比和阿肯色虽未效仿，但也未采取任何实际措施实行之。为纪念由于斯科普斯案件过于劳累而死的威廉·詹宁斯·布莱恩，人们建起布莱恩纪念大学，但该校始终未能成为重点学校。原教旨主义也由于其领袖的反常和时常有争议的行为而失去威信。在纽约市建立原教旨派教会的佐治亚人约翰·罗亚奇·斯特拉顿被不友好的新闻界查有财经问题；得克萨斯传教士J·弗朗克·诺里斯本欲在会众面前揭露某非正统教授的非正统行为，反倒由于伪造、纵火和谋杀而被绳之以法。到1930年，原教旨主义作为一场有组织的活动已经结束，这对南方的学术中心来说不能不说是一次非常有益的教训。大多数大学都从第一次世界大战后不成熟的成长阶段走出来，谨慎地行使自户权利，对学生父母的正统观念也予以充分考虑。

美国卫理公会派历经95年的分裂，于1939年5月10日言归于好。是日，南方卫理公会圣公会派出代表，代表200多万会众参加在堪萨斯城举行的全教代表大会，与其他地区的卫理公会圣公会和卫理会那稣教组成了拥有8百万会众的全国性教会。定名为卫理公会教。随着奴隶制、内战和重建时期造成的地区差异的缩小，这一举措的必要性已十分明显。代表们一致认为，南方和北方的卫理公会派在政策、教义或仪式方面从来就没有重大分歧。南方卫理公会强调正确的生存而非正确的信仰，强调基督形象而非基督的不同概念。随着神学教育的发展，南方卫理公会派越来越重视与美国其他进步教派

的合作。

联邦合作委员会曾于 1911 年提出南北统一，但当时未能被采纳。1925 年，南方教会全体大会最终以 298：74 的票数通过这一提案，但各州的教会年会都未能得到必需的 3/4 的大多数赞同票。里士满的柯林斯·丹尼主教和亚特兰大的沃伦·A·坎德勒主教是反统一论者的代表，他们认为南方以少数会众与北方的多数相结合组成社会和宗教统一组织，是危险的做法。他们提出北方大多数以两种激进倾向威胁着南方少数，这就是自由神学和种族平等。但是，自由主义在南方教会也日趋发展，在有关黑人种族与教会关系问题上，他们采取了类似美国宪法第 15 次修正案关于黑人选举权的调合做法。按照联合计划，美国将划分为 5 个白人卫理公会管区，另设分立的北方黑人管区。南方的非洲卫理公会圣公会教，锡安山非洲卫理公会圣公会教，和有色人种卫理公会教的 200 多万黑人会众未被纳入联合计划。1938 年，南方教会全体大会以 434：26 的票数通过这项计划。但是以丹尼主教为首的极少数拒绝接受大会的决议，率领一小部分会众维持原来的南方卫理公会圣公会教。

原教旨主义运动的结束和卫理公会派进步民族主义的胜利，并不意味着第一次世界大战后南方宗教生活中地方主义和蒙昧主义的普遍衰落。事实上，许多传统观念仍未改变。自由派在庆贺宗教和社会进步的同时，也应看到传统新教的拘泥刻板，乃至南方落后山区的迷信。卫理公会派的南北联合迫使自由民族主义者接受种族隔离的原则，况且，在南方生活中起重要作用的其他教派并未采取卫理公会派的联合做法。

就在南北卫理公会派联合的同一年，南方浸礼教大会断然拒绝与“合并运动和背教者”联合。大会的与会者代表着 4,389,417 名南方白人；他们拒不吸收其他教派，不愿与北方浸礼教妥协，认为北方浸礼教在社会和神学问题上已被危险的自由主义所侵染。

原教旨主义名誉扫地并不标志着正统观念的没落。与种族或政治观念一样，宗教正统观念根深蒂固。南方人认为没有必要激进地超越传统教会的规范。当城市上层社会采取礼拜形式时，中产阶级则依其自身环境解释信仰。在不改变传统新教教义的情况下，他们在仪式中引入了现代形象，在数千座南方浸礼教和卫理公会教的教堂里，牧师身穿笔挺的西装，用街头的方言土语传经布道；传统的《圣经》主题也往往与政治家和编辑所注目的现实问题联系起来。但这些牧师却是正统的；他们反对外来思想和现代神学，与三 K 党一样坚决维护南方的种族、民族和道德原则。虽然在现代舞厅里可以听到山现代乐器演奏的圣歌，在教堂的周围可以看到宴会厅、厨房、客厅和其他社交娱乐设施，甚至在教堂里进行膳食、游戏等种种文化活动，但清教传统上禁止的跳舞、酗酒、打牌等仍不能在教堂圣地举行。

由于 20 世纪福音派的巡回传教，数百万南方人都成了“上帝的选民”，进入被拯救的行列。从山姆·琼斯开始，大批的福音传教者在南方各地城乡安营扎寨，现身说法，讲述皈依宗教的极乐感受。他们都未受过高深的教育，言谈举止粗俗，往往引起职业牧师的不满，但他们却是纯粹的神学保守派。他们对现世社会持悲观态度，无视社会改良；他们用基督福音帮助失望者或精神挫败者，使他们逃避城市生活的喧嚣，在《圣经》中寻找慰藉。他们效仿使徒的原始风度，按字面意义解释和实践《圣经》的教义。他们反对进步教会一声不响地接受理性或科学的因果解释，而相信一个神明的上帝；他们

往往是“神医”，相信天国对病残者有着特殊的偏爱。他们曾以某种特殊方式与上帝交谈，如听到陌生的语言，看到天降的火柱等。他们有些是基督再临论者。相信基督不会无限期地推迟他的重临，以拯救水深火热中的人类。

19世纪末和20世纪初，南方人为了表达自身的使徒热情，建立了自己的原始派教会，其中值得一提的也许是“上帝与基督万圣教”。1896年，在桑塔菲铁路上工作的一位黑人厨师威廉·S·克拉乌迪，自称“开天眼”，得神谕，要带领黑人寻找真正的宗教，于是建立了“上帝与基督万圣教”。到1936年，他已建起213座教堂，会众达37,084人，总部设在弗吉尼亚的波茨茅斯。他们相信摩西丢掉的10个以色列部落是黑人种族的祖先，因而在仪式上使用希伯来语，遵守犹太日历和节日。守犹太教安息日。另一个类似的教派是“基督神教”，由黑人侵礼教牧师C·H梅森于1895年在孟菲斯建立。它的第一座教堂是密西西比州列克星顿市附近“一条小河边上的老酒窖。”到1906年，在始于洛杉矶的圣灵降临说的推动下，“基督神教”已建起教堂772座，拥有会众31,564人。该教相信人类可以“完全洗清罪孽”，会众均可以有讲一种新的语言和治病的能力。此后大大小小的唯圣灵教派相继建立，其中有“上帝神圣教”，“万圣火洗圣灵教”，“公理圣灵教”，“圣灵降临教”，“上帝教”，以及“汤姆林森上帝教”等。

随着第二次世界大战的到来，南方人犹如南北战争前一样再次成为“西方世界上少数的宗教民族之一。”现代主义潮流几乎未波及南方的黑白大众。尽管受过教育之人自然要使宗教仪式和观点适应新形势的发展，但同样有千百万下层社会无知的人们笃信基督教的原始形式。从表面上看，南方的上层社会和下层社会在宗教信仰上存有情感和态度的不同，但从根本上说，他们都是南方的，具有南方特性，都固守正统观念，笃信宗教，反对理性和自由主义。在这一点上，宗教保守主义并不逊色于传统的种族主义。

根据20世纪30年代南方黑人的回忆，南北战争前奴隶的宗教生活主要由叫喊和布道、祷告和唱歌所构成。《奴隶解放宣言》发布时刚刚8岁的摩西·胡尔塞回忆说，“黑人在星期天不干活；他们聚在一起，有时在我家，有时在别人家。他们拍手，绕着房子转，口里喊着‘我已获得荣光’，‘我心中已有了那古老的宗教’。在那些日子里，我看到了威力无比的灵的显现。”对于胡尔塞和千千万万奴隶来说，力量和强制力与叫喊密切相关：“我的祖母是位虔诚的基督徒，她确实喜欢唱歌和叫喊……她的声音非常洪亮，只要她一来到教堂，别人就甭想听到牧师的布道。她会从走廊跑到楼下，从白人的甬道走到牧师的讲坛；人们总是抬头看着她，但从来不打断她的叫喊。”

叫喊是奴隶宗教中最基本的因素，为黑人奴隶提供了一种自我表达方式，同时，也是他们进入白人宗教活动区域的途径。凡对南方奴隶宗教有所了解的人都把这种叫喊描写成情感的发泄，言语的感叹，而最重要的则是如同舞蹈似的体力的发挥。叫喊常常发生在唱歌、祈祷和布道的过程中，但往往不是礼拜仪式中规定的日常程序。

然而，叫喊并非仅仅是一种个人行为；它也是一种正式的集体活动，包括唱歌、节奏、固定形式的运动和强烈的情感表达。在《赎罪歌曲和黑人圣歌》（1845）中，埃普斯坦说，叫喊是黑人男女在宗教仪式后绕着歌手舞蹈的一种形式。歌手领唱每一首歌的开头，其他人随唱。这些歌都是即兴演唱的，其曲调抒情达义，但歌词常常意义含混，难解其义。词曲之间的这种差别体现了歌唱的变化过程，即由可理解性到不可理解性的变化，随着情绪的高

涨，即兴的歌词便成了多余的分辨不清的音节。

在典型的圆圈叫喊中，要有4名或5名“基音者”与歌手相伴。这些“基音者”唱迭句，跺脚、拍手确定节奏。歌手和“基音者”的活动都是自发的。当“基音”开始时，领唱歌手往往停下来，或由别的歌手接着唱下去，或让人们揣摩他未唱出的歌词。“基音者”可以随心所欲，随意开始或停止；唱高八度或低八度，或更换别的音调，既产生复杂多样的效果，同时又和谐适时。

圆圈叫喊中的第三个角色是舞蹈者。他们围成环状，先是行走，然后快速向左右移动脚步，而不离开地面。他们并不要求步伐一致，偶有转身、屈膝、跺脚者，偶而也唱歌或悄声舞蹈。旁观者对这种叫喊仪式抱有不同反响，从蔑视到惊诧、从惊诧到兴致盎然，再到迷惑不解，最后甚或产生敬畏之感。这种叫喊显然是一种庄重体面的仪式。每一个参与者都必须担当一种角色，在特定时刻参与叫喊，或旁观、或等待接替，但他们是“后备力量”而不是观众。参与者往往鼓动到场的每一个人参加仪式，造成一种整体的运动气氛。

圆圈叫喊为参与者提供了个性表达的机会。参与者的自发性和开创性是这种仪式的“规则”，对歌手和“基音者”尤其如此。纯粹的身体锻炼也很重要。圆圈叫喊的显著特点也许是它的灵活性和流动性。如果歌手唱出前半句，别人要接着唱下去，如果歌手在动作未完时就停下来，另一个要接着做下去；“基音者”则可按自己的意愿行事。参与者可以变换不同的角色，从而使个人的表现力和集体的参与性在流动的、灵活的体力运动中发挥出来。

总之，圆圈叫喊是一种以体力运动为基础的严肃的宗教仪式，既强调个性表达又突出集体参与的一种活动。理解圆圈叫喊的关键在于它的整体运动感。为了明确叫喊的意义，早期研究者都把精力集中在叫喊的语言上，但结果一无所获。弗莱德里克·奥尔姆斯蒂德根据自己的亲身经历（1861年）就牧师向会众喊叫的能力发表评论说，“毫无疑问，能使会众振奋的是牧师的‘行动’而非情感。”这就是说叫喊的意义并不在语言，而在于行动，因此必须把重点放在行动上，放在参与者的行为上。

圆圈叫喊是奴隶群体中最基本的宗教仪式。其场所是奴隶居住区里的一幢小木屋，供礼拜天或工作日聚会之用，人称“赞美屋”。起初，这种聚会往往包括两个内容，一是“赞美会”，包括唱歌、祈祷和布道，二是“叫喊”，期间还要插入庄严的握手仪式。在奴隶制时代，这种聚会可以在广泛的社交场合举行，依种植园主是否同意奴隶进行宗教活动而定。“赞美会”表明奴隶宗教中已融入了白人新教仪式的主要特点。18世纪上半叶，奴隶主阶级并不提倡奴隶信奉基督教，许多种植园主极力镇压奴隶信徒。有些人则让奴隶加入主人的教会，从而在宗教上驯服奴隶，推崇种植园道德。有充分的证据表明，大多数奴隶都对这种奴隶制宗教模然置之，报以冷淡或拒绝，如在听布道时睡觉或不参加礼拜等。种植园主坚持要把叫喊排除在宗教仪式之外，但奴隶们却坚持叫喊。

在《从奴隶到主教》一书中，佐治亚的一位奴隶威廉·赫德讲述了他从1870年到1879年皈依宗教的亲身经历。对他来说抽象地信仰上帝并不难，难就难在确认上帝为天父。在最终决定公开忏悔罪过时，赫德说，“我缺乏信心，因为我感到没有任何东西能保证我得救……站立许久后，由于灵显始终未能到来，我突然张开嘴，快活地喊叫起来。”

美国黑人的叫喊与新教的福音传道在仪式和组织上存有共性，这也是这

两大传统具有特殊亲和力的原因。奴隶中非常流行的露营聚会为二者间的接触提供了最重要的组织形式。一位瑞典游客曾在南卡罗莱纳亲眼看到一次有3400人参加的露营聚会，与会者中有3/4是黑人。这种宗教聚会都是黑白隔离的。在一个大圆型会场中央是布道坛，一边坐着黑人，一边坐着白人。白人和黑人都参加叫喊，但白人领袖常常感到有必要限制黑人较有力的叫喊。此外黑人的叫喊可以持续到午夜以后，而白人的叫喊则随着聚会的结束而结束。

这意味着奴隶非常适应新教的福音传教方式，二者的吻合又为两种文化的相遇奠定了基础。奴隶的宗教赞美会往往由白人主持，奴隶主首先从《圣经》中选出一段，读给奴隶听，然后让一个奴隶“劝勉者”据此即兴布道。这实防止是圣公会派和卫理公会派的教义问答法。此外，赞美礼拜基本上限于相对被动和静止的“听众”，而所有活动则由一个有教养的领袖主持。这在结构上与以行动为主的流动性叫喊形成鲜明对比，反映了欧洲新教传统的仪式风格。

赞美礼拜表明美国黑人和新教明显不同的礼拜方式。奴隶只能从其一种，而非两种。他们或是聚在木屋里叫喊，或是参加白人奴隶主的教堂礼拜。奴隶解放宣言发表后，这两种仪式形式开始有不同程度的融合。在对奴隶宗教所做的详尽研究中，阿尔伯特·拉波托认为叫喊是源自非洲的一种仪式，但奴隶在美国的经历使叫喊失去了它在非洲的神学意义和“信仰”内容，取而代之的是新教福音传教的信仰系统。在新的融合中，只有属于非洲叫喊传统的“动力行为”保存下来，而其认知意义则属新教福音传教派。

深入研究奴隶宗教仪式上的叫喊，尤其是作为集体行为的叫喊，将证明非洲文化传统对奴隶宗教发生的广泛影响。日诺威斯曾就白人下层社会原教旨主义牧师与奴隶牧师之间的区别发表评论，并注意到奴隶叫喊的集体行为。“白人为牧师喝采是为了让他知道他们深受感动。白人牧师需要、渴求、乃至要求会众做出如此反应。黑人牧师则不是为了自己的满足而唤起人们的喝采，尽管这在主观上很重要；而是由于如果没有会众的叫喊，礼拜便失去了意义，会众便与上帝失去了联系。”这就等于说，集体叫喊是唤起会众宗教体验的关键。

由奴隶主持的宗教仪式共分为五种，前四种分别为“皈劝”、“体验”、“决定”和“戏剧性叫喊”，第五种则在正规的宗教聚会之外举行。每一种仪式的目的都在于得救、皈依的保持。这更进一步说明了奴隶宗教与新教福音传教派的信仰内容是一致的，但每一种仪式所体现的叫喊在程度上又有所不同。

奴隶基督教仪式的最基本目的是要保持皈依者的信仰和帮助未皈依者得救。前奴隶韦曼·威廉姆斯称这种典型的聚会为“皈劝”。在种植园，这种仪式皆由奴隶规劝者主持，他们在白人的教导下学会了唱歌和诵读《圣经》。皈劝者遵照新教福音传教派的礼拜秩序——唱圣歌，读《圣经》。道德劝化和忏悔。鼓励信徒，以及引导别人得救。威廉姆斯谈到叫喊一般在礼拜结束时发生。“罪人们快活地叫喊着赞美主。我们一起唱起来，因为唱歌是进入精神崇拜的门口。没有会众的帮助，皈劝者所成甚微。”威廉姆斯把唱歌和叫喊联系在一起，并认定这是完整的宗教仪式的必要因素。真正的宗教聚会必须有会众的参与，而叫喊又是这种参与的最终体现。而贯穿这种仪式始终的是福音传教派的仪式结构，即在整个仪式中必须有领导者和听众。

“体验聚会”是为“准备加入教会的黑人”召开的。皈依者逐个讲述皈依见证。据查尔斯·雷蒙德所说，这些见证总是按一种独特格式进行。首先，皈依者感到沮丧抑郁，继而进行不断的祈祷，尔后便体验到一线“光明”，在“主”直接显现、见证者最后声称“我爱一切世人”之前，他应暴露给地狱之火。雷蒙德发现“所有聪明的奴隶”都遵循这一格式。有些见证者还声称他们已去过天国，因而常常引起会众的“惊厥”。奴隶的这种见证与深受“大觉醒”运动影响的新教教徒的见证相类似，唯一的区别在于奴隶的见证更生动、更富有戏剧性。

体验聚会开始时与新教仪式在结构上是一致的。皈依者的正规见证给全体与会者以指导。然而，当见证越来越戏剧化时，皈依者开始讲述他的升天经历，这时叫喊便成了主要内容（也许掺杂着非洲叫喊中表达个性的动力行为），整个会场沸腾起来。领导者也被擢入会众的潮流。上帝显现在每个与会者的面前，于是，个人的和集体的宗教体验得到了验证。这是新教仪式与奴隶叫喊的综合；在这里，传统的叫喊角色——歌手，“基音者”和舞者都不见了，但叫喊的性质仍在。

体验聚会常常在漫长的皈依结束时进行。会众聚集在一起，听皈依者讲述他的灵魂旅行，证实它的真实性。皈依者要讲述他所经历的考验，有时还要把“寻找”的过程分解开，这就是祈祷过程中出现的沮丧、焦虑和恐惧感，以及通过显现、“入定”或灵魂附身所经历的生命回顾。

这个“寻找”过程尽管具有强烈的个人色彩，但它所发生的地点却是“大庭广众”的农田。奴隶们走出赞美屋和树丛，把宗教活动带到田地里，这对奴隶个人和集体都意义重大。斯克瓦尔·厄汶的母亲正在田里干活时突然叫喊起来。他们甚至用鞭打来制止她叫喊，但她还是继续叫喊，为了赞美主耶稣，她不在乎怎么制裁她。这种个人行为最终要发展成有其他奴隶参加的集体的宗教活动。

厄内斯特·盖因斯在他的小说中借简·皮特曼之口讲述了格蕾斯·特纳和南茜·威尔逊的皈依。她们每个人都想得救，都愿意加入教会，每个人都必须经历一个考验过程。南茜和格蕾斯都通过了考验，都是在田间劳动时找到了叫喊的机会。但这种突发的、幸福的叫喊并不是一次任性的个人行为，而是向奴隶同胞宣告个人的一次极其有意义的经历，即他们已经得救。一同在田间劳动的奴隶不能被动地旁观，而要热情地帮助她们，让她们准备在晚上向全体会众讲见证，因此可以把其余的农活留给别人来完成。正如皈依者通过体验聚会得到社会认可一样，奴隶也可把田间作为宣告“寻求”已经结束、救助终于到来的场所。

这种信仰场所显然是福音传教式的，但绝不是新教用作礼拜的那种固定格式。一个奴隶得救可以得到其他奴隶的响应和支持，但却又缺乏叫喊所具的集体参与性质。从这个意义上说，叫喊是一种个性表达，但如果没有集体体验的参与，个人的皈依就不是完整的。当“寻求者”通过了考验，得到了灵感，并向会众讲述他们的“生命旅行”时，对其他会众来说，重要的在于维护和保持皈依者的信仰，使他的灵魂升华。简·皮特曼讲述的宗教仪式是完全为满足奴隶皈依者的需要。“星期日终结”就是这样一种仪式：每个信徒都要唱一首自己的歌，让全体会众知道“你仍然带着十字架，准备在死后渡过圣河。”歌手要带领会众齐唱，与乐曲相一致，并尽量保持这种状态。在唱歌期间也允许叫喊的介入，以证实个人通过歌曲所表达的决心。

南北战争结束后，大批被解放的奴隶从沿海地区涌入佐治亚内地，并把一种叫作“寻找耶稣”的戏剧性叫喊也带到那里：奴隶们聚集在木屋里，熄灭灯火；有人发问：“耶稣在哪儿？”答：“耶稣在这儿。”于是大家一齐跑到那里，找不到耶稣，便说，“他不在这儿。”然后，黑暗中会传来另一声叫喊：“耶稣在这儿。”这个过程可以反复几个小时，甚至通宵达旦。期间，所有参与者都十分激动，有尖叫者、祈祷者、撕头发者，整个聚会纷乱一团；但其“叫喊”是集体的，每个人都有表达的机会，其目的是使“寻求者”达到灵魂皈依。

奴隶的这些宗教仪式是欧洲新教传统与美国黑人文化融合的结果，既体现了新教福音传教的主要特点，同时又承继了非洲文化中强烈的情感因素。在奴隶制下的南方，这是黑人寻求自由、争取解放的唯一精神寄托，为后来黑人新教教会的发展奠定了牢固的基础。

自发式唱祷是美国南方黑人教会的另一个主要特点，它基于作为美国黑人美学之核心的即兴创作或人格化表达。唱祷不同于唱赞美歌，后者并不是美国南方黑人教会的特有风格，甚至不是美国基督教教会所特有的。从西方的罗马天主教，到东方的佛教，许多文化和宗教传统都把唱歌作为重要的表达方式之一。唱祷则是美国黑人文化中的独特因素，体现了美国黑人民族的许多审美价值：对生活的整体透视、对集体意识的强调以及即兴的、个性化的情感表达。

唱祷是介于话语与唱歌之间的一种表现形式。乔治·李斯特曾指出话语和唱歌之间的一些共同特点，从而与其他交际方式相区别。“话语和歌唱都是（1）声音；（2）都具有语言意义；（3）都和谐悦耳。”李斯特认为话语是“随便的语言表达，如交谈。其他形式的话语，如戏剧对白、布道、讲故事、说笑话等，都是‘强化的后语’，介于说话和唱歌之间。”唱歌“展示相对稳定的音高，具有至少七个音阶的阶梯结构，极少受话语音调的影响。”

唱祷是黑人教会中礼拜传统的重要组成部分，但在实际应用中不同教派又不尽相同。一般来说，唱祷盛行于圣灵教派和南方浸礼教，在北方的浸礼教派和卫理公会派则不流行唱祷。此外，唱祷在中产阶级和上层社会的教会极为少见。教会会众的社会经济地位越高，其礼拜仪式就越正规和拘泥形式。美国黑人中产阶级倾向于搬用白人中产阶级的传统——拘泥刻板，情感超脱，日趋形式化。社会和经济地位直接关系到会众在礼拜仪式上的自发程度。唱祷、即兴赞美、叫喊、吵闹等，都是黑人下层社会的无拘无束的表达方式。

众所周知，音乐在美国黑人文化中起到相当重要的作用，在南方黑人教会的礼拜仪式上更是不可或缺。音乐决不是教堂礼拜的门面，而是其生命中枢。在礼拜过程中，音乐几乎无时不有，伴随着会众歌唱、唱诗班演唱等整个礼拜过程。实际上，一次礼拜贯穿着一个定形的音调系统，而即兴音乐、如唱祷、唱圣歌、或即兴赞美歌则由执事或牧师自发引入。下面是密西西比州牛津一塔拉哈契浸礼教福音传教教会第82次年会的会序及音乐系统，可引以为例：

开场白——无音乐；

开场圣歌，d小调（礼拜前排练的一首歌的主旋律）；

诵读《圣经》——无音乐；

第一次祈祷，由话语到唱祷；主旋律从6调变到a调，最后至a小调；

唱诗班唱赞美歌，a小调，领唱；结尾接近6小调降半音；



诵读《圣经》——哼唱伴奏；

祈祷，由话语而唱祷，b 小调降半音；

赞美歌，b 小调降半音开始，伴奏介入，转 6 小调结束。礼拜仪式上的音乐一般都是按这种旋律结构进行的，只是在钢琴伴奏或合唱开始时才有所变化。黑人教会音乐的使用基于这样一种观念：即音乐是接近上帝的最好途径；是与神建立直接关系的最有效方法。在典型的礼拜仪式上，与神相交的每一步骤都有音乐伴随，只有在诵读《圣经》（会众聆听上帝的训谕）或礼拜感召和立约（形式化的文本）时，才停止音乐。会众祈祷时都必有音乐伴随。神的见证只能在有音乐的场合下或在圣歌的演唱过程中发生。

“即兴”音乐也是黑人与神建立一种特殊关系的手段。牧师可以即席选一首圣歌，或随意唱一首会众和伴奏者都能马上随唱的歌。最成功的祈祷——即在礼拜过程中建立与上帝的最紧密的关系，最终将是一种音乐表达。布鲁斯·罗森堡指出，“在布道的唱祷阶段，会众非常活跃地参与礼拜。他们唱歌，哼曲，叫喊，参加礼拜的全部活动。其音调和时间安排总是随音乐而定。会众的音乐素质对布道效果发生直接影响，影响到牧师的时间安排，各项活动的参与，和布道的长短。”布道成功与否往往取决于“牧师能否用自己的唱祷会使会众活跃起来。显然，唱祷能培养、振奋会众的情绪，而这是用其他任何方法都做不到的；只有在这种情绪高涨的时刻才能体验到圣灵。”唱祷的作用无疑是使凡人更接近神。布朗大学的副牧师达里尔·M·斯摩认为唱祷的这种效果就是《圣经》中描写的那种超验体验。他认为进入唱祷就等于进入不同的存在水平，他本人在这种时刻常常会忘记周围的环境。

祈祷一般由牧师、客座牧师或执事主持进行。他走到前台，面向会众，闭目诵经。祷文都是现场即兴创作，一般说来都以无韵散文开始，逐渐趋于抑扬顿挫、韵律重复，继而转向“强化的演讲”。这时，特殊的音高出现，基本音调得以确立。祈祷已完全进入状态，如果很成功的话，他会得到会众的赞扬和鼓励。由演讲到唱祷显然是一个相互影响的过程。会众鼓励和激励祈祷者，祈祷者也同样影响会众。音乐在会众反应期间介入。在这个过渡阶段，祈祷者的声音由大到小，当进入唱祷时，便融汇在会众的唱祷之中。

唱祷的基本节奏确定后，便以相当均匀的速度进行。在从讲话到唱祷的过渡中，音乐速度缓慢，但随着重复拍节的增多而逐渐加快。实际上，唱祷的节奏具有标志着美国黑人音乐之特点的歧义性，它所造成的张力也是美国黑人音乐的内在特点，一般认为是非洲的遗产。与上帝的神交在音乐的最高潮发生，或在祈祷者或会众不由自主地发出的喝采声中发生。

下面是 1982 年 8 月 29 日在密西西比州牛津—塔拉哈契浸礼教教会第 82 次年会上，由肯尼·鲍纳牧师所做的祷文：

我们在天的父又是我们

你的孩子们

我们在这约定的地点相聚

我们有一次机缘，唱你甜蜜的天国之歌我们有一次机缘，于今晨站立呼唤你的名我们只想用这机缘，把你赞美。

今日清晨明亮，你如此善良。

不是因为父，我们严守戒律。

不是因为父，我们谨记尊嘱。

而又正因为父，你爱我们至深。

喔，耶稣，喔，耶稣。  
今晨有人在这儿，太卑微，耶稣  
鞠躬叩首，呼唤你名  
噢，耶稣，今晨我如此快乐。  
今晨我认识你，在我体内的一部分。  
噢，耶稣，今晨我如此快乐  
当我从睡塌下来  
我便有了机缘，屈膝叩首  
只为告诉你今晨我感激你  
噢，耶稣，今晨我们需要你  
不能没有你  
在我们的家园  
在我们工作的地方  
甚至在教堂里  
我们不能没有你。  
噢主啊，我的主  
今晨有人在这儿，在家里有烦恼  
今晨有人在这儿，心绪纷乱  
可是啊耶稣，我们知道今晨你能够  
让他们心境平和  
噢今晨某人的家  
噢今晨已经破裂  
噢耶稣，快来吧  
抚摸我们的心灵  
记住今晨那个男孩  
今晨那男人那女人  
已入迷途，耶稣  
今晨背叛了你  
噢耶稣，噢耶稣  
快快来到这楼里  
有人的心太卑贱  
有人的心太冷酷  
可是啊，耶稣，我们今天至爱你  
我们今天定赞美你  
我不在乎人们所做或所说  
我要赞美你名  
今晨我不在乎  
哪怕我子身孤独  
主啊，噢，我们感激你  
我们渴望感觉你的灵  
我们感觉到你耶稣  
一切都和平如初  
我们今天热爱你  
来吧

保佑我们的灵魂  
今天有人病倒  
有人家中沮丧  
有人住进医院  
我们知道你医治百病  
今晨有人抛弃你  
倘若我们有一点耐性  
给你一点时间进入  
愿你整天陪伴着我们  
这是我们的祈求，以耶稣的名，为你的缘故。  
阿门。

这篇祷文表明黑人唱祷的基本结构框架。每一次祈祷都以标准化的演讲开始（“我们在天的父”），和标准化的演讲结束（“以耶稣的名，为你的缘故”）。祷文中的时间追溯从前一天晚上到第二天上午上帝对祈祷者的影响，其空间运动则让人感到上帝已渗透生活的方方面面。

除时间和空间性质外，祈祷还具有丰富的象征意义。领祷者把祈祷的时间设在早晨，因为这个时间背景蕴含着无数层次的象征意义：新的一天的开始；基督徒渴望的黎明的再觉醒；基督在清晨的复活，等等。祷文开头论述从夜到日的流程，这是有慈爱的上帝积极参与的从黑暗到光明的旅行。祈祷者感谢上帝的善，会众发誓以上帝为依靠，求他指点迷途之人，请他直接来到祈祷者和会众之中。

黑人教会的唱祷允许个性的表达，但这种表达必须是会众所能接受和易于参与的。唱祷强调领祷者的精神性和创造性。对领祷者来说是一次重要的挑战。唱祷能使会众最大限度地参与呼喊、反应、唱歌和赞美上帝的活动，增强社区的团结，提供一种用以接近神同时又能共同分享的艺术形式。这种形式的美学基础是通过礼拜让会众得到完整的宗教体验。祈祷中从演讲到唱祷的过渡给领祷者和会众提出了越来越高的要求，当祈祷变成唱祷时，最重要的不是所要表达的情感，而是赖以表达这种情感的方式，如节奏、格调和句法等。要求越高，投入的程度就越深，领祷者与会众之间的凝聚力就越大。

与美国其他地方一样，美国南方的黑人宗教也以社会阶级的不同而构成不同的宗派。仅以佐治亚沿海地区为例，它的宗教和社会等级形态基本上是以少数圣公会会众为最上层，按等级次序自上而下则有卫理公会派、浸洗教派和各种复兴福音传教派。但这个等级形态并不是固定的；同一教派内的会众可以由来自不同阶层的人构成，而属于同一社会阶级的基督徒也可以参加完全不同的教派。因此，最重要的是教派本身的阶级内涵，即不同教派的教义、仪式和组织结构对不同社会阶级意味着什么。宗派主义并不是脱离历史和社会环境而孤立地产生的。当代美国黑人宗教派别的产生有其深刻的历史原因，因此，应该把宗教置于社会场合进行历时的分析。而我们所论的美国黑人宗教并非在不同的时间和地点孤立地作为一个“精神”领域而存在；它是更大的思想和行为领域的一部分。治病，即以宗教解除身体痛苦，贯穿美国黑人宗教的整个历史，与宗教崇拜有着千丝万缕的联系，有时甚至是不可分割的。二者的共存具有深远的神学意义。

早在 1790 年，在佐治亚沿海最北端的萨瓦纳市就出现了某种形式的黑人卫理公会派和黑人浸礼教教会，后来称作美国“第一有色人种浸礼教教会”。从建立伊始，这些教会就被置于白人的监督之下，但教堂牧师是黑人。黑人教堂的独立存在最初并非由于政治原因，而是由于最初受洗的黑人（1780 年）未受到白人教会的接纳。黑人教会在形式和内容上与白人教会并不相左，在宗教仪式上效仿白人的做法。据弗莱德里克·布莱默所说，黑人浸礼教与遍布美国各地的其他浸礼教没有本质的区别，黑人教堂里传出的四重唱圣歌与所能想象出来的“白人圣歌”一样准确动听。“礼拜结束时，一位妇女走上前来，在圣坛前跪下，心里似乎极其不安，老牧师为她祈祷，给她的悲痛和苦闷带来安慰。通过祈祷解除信徒的痛苦在美国浸礼教派中已不鲜见。”

查尔斯·莱耶尔也提出类似的看法。“所有会众，无论男女，都和谐地共唱赞美歌；其中大多数人显然有相当好的音乐听觉和嗓音。唱罢赞美歌便是祈祷，由一位纯粹非洲血统的黑人做领祷，不是诵读，也没有提纲。最后他以一篇即兴布道文结束，以标准的英语和流畅的文体向会众灌输有关善恶报应的道德思想。”

长老会派牧师和种植园主查尔斯·柯尔柯克·琼斯曾倾尽毕生精力向奴隶灌输基督教信仰，并出版了一本教义问答手册。他告诫其他种植园主，让奴隶信奉基督并不是给予他们“现世的”平等，而是通过《圣经》经典教育，增进奴隶的温顺和服从。“仆人们，凡事要服从主人的意志，不要在表面上讨好主人而要一心一意地敬畏主人；无论做什么，都要尽心尽力。”琼斯引用使徒彼得的话教育奴隶：“你们作仆人的，凡事要存敬畏的心顺服主人；不但顺服那善良温和的，就是那乖僻的也要服从。”

但是，让黑人奴隶接受基督教信仰并非是件容易的事，尽管白人奴隶主以各种方式为奴隶提供宗教教育，力图在精神上驯服他们，但仍有许多奴隶持怀疑和敌视态度。在佐治亚沿海地区中部的圣西蒙岛；种植园主亲自教化奴隶，允许他们参加专门为奴隶开展的圣公会教会活动，或让他们参加浸礼教，和白人一起做礼拜，尽管如此，奴隶们还是尽最大可能要摆脱白人教会的影响。甚至在种植园传教士影响最大的地方，奴隶宗教中也仍存有许多白人信仰中所没有的因素。莱那尔谈到黑人热衷于舞蹈和音乐。在霍普顿种植园，卫理公会派牧师禁止黑人演奏提琴。在祈祷时，黑人围成圆圈快速运动，或手拉手以示兄弟友爱，唱歌跳舞是黑人的一种精神运动。

随着重建时期的到来，白人社会公开控制奴隶宗教生活的时代已经过去。以前的奴隶现在成了自由人，不再容忍白人监督他们的宗教礼拜，可以随意在公开场合举行仪式。在《佐治亚种植园的 10 年》一书中，弗朗西斯·巴特勒·列夫写道，“黑人必须跳舞、唱歌。由于他们信奉的宗教严格禁止世俗舞蹈，于是便将其移至户外，称之为‘叫喊’。他们燃起两堆松木大火，开始时以缓慢的曳步绕火堆行走，口唱‘我要爬上雅各的梯子’，渐渐地，他们的脚步越来越快，喊声越来越大，最后乱作一团。”

如果说重建时期给自由人提供了无拘无束地表达宗教冲动的机会，那么它同时也在宗教生活中造成了一种矛盾现象，即黑人的宗教越来越接近白人的宗教。卫理公会派和浸礼教派都竭力要把以前的奴隶争取到自己的阵营。无论是黑人牧师还是白人传教士，他们都迫切地希望自由人摆脱种植园时代的“野蛮”仪式，把他们从奴隶宗教的“极端”情感中解救出来。萨瓦纳第一有色人种浸礼教教会的牧师安德鲁·奈尔于 1889 年在圣西蒙岛建立伊曼努

尔浸礼教。在短短的 20 年内，奴隶宗教的“叫喊”在岛上消失了，取而代之的是美国浸礼派教徒所唱的庄严的圣歌。奈尔无疑把白人的礼拜方式看作是奴隶从奴隶制走向自由的必要步骤和象征。通过接受白人中产阶级的宗教信条，通过采取白人中产阶级庄严高雅的礼拜风格，自由黑人似乎能够抹掉种族间的区别。

19 世纪后期，佐治亚沿海地区黑人宗教生活的变化并没有改变黑人的社会经济状况。实际上，这种变化所蕴含的观念意义远远超出了宗教生活的范畴。随着自由黑人参加既定的教派，牧师的角色也逐渐职业化，这在某种意义上，就等于普遍接受职业权威对“自我”的全面控制。在精神领域，牧师成了唯一的精神支柱，在社会和经济领域，则是社会服务业的贵族，而在医学方面他又是“医生”。宗教生活作为一个自治的领域影响到生活的其他方面，因为宗教指望个人产生“基督精神”，并以这种精神约束自己的行为。在 19 世纪末，对一种无所不在的神圣力量的信仰已被另一种观念假想所取代，即是说，个人生活中的基本决定因素是个人意志。个人有构成自己生活的能力，做不到这一点就意味着个人意志和能力的缺乏，因此你只能把失败归咎于自己。

奴隶宗教蕴含的另一种观念认为，在努力控制周围环境和事件的过程中，个人可以诉助于世间的其他力量，但永远不能拥有或控制这些力量。神的力量控制着个人；个人如果不放弃自己的意志而祈求仁慈的宇宙力量的帮助，就不可能抵制邪恶势力。这种世界观源自非洲黑人医学的原始动机。随着情感的宗教体验让位于中产阶级拘泥的宗教仪式，原本与宗教为一体的医疗实践也象非洲黑人音乐一样，从宗教生活中分离出来，成为一件俗界事物。20 世纪初，南方掀起圣灵降临运动，把医治疾病融在宗教仪式中，宗教和医学才再次合二为一。

20 世纪 20 年代，南方沿海地区高速公路迅速建成，使当地长期以来相对独立的地区骤然间进入了更大的经济范围。诸如圣西蒙岛和塞阿岛等风景秀丽的地方吸引了北方的服务业，他们纷纷在这里开发避暑胜地，黑人便成了建设和维修这些海滨乐园的劳力资源，持续 60 年之久的黑人社区的独立也随之结束了。与此同时，第一批信奉圣灵降临论的福音传教士也来到沿海地区，开展教化运动；1928 年，圣西蒙岛人第一次经历了“神的见证。”经济状况与宗教行为在同一时间发生根本变化，这并非是偶然的。20 年代中期社会政治经济结构的变化使黑人迅速无产阶级化，黑人社区在经济上收入仅敷支出的事实愈加明显，仅仅靠皈依中产阶级的宗教来提高社会经济地位已绝对不可能，浸礼教用以衡量成功与否的标准在新的物质消费结构面前已显得微不足道，在物质追求与经济现实之间存在着严重的脱节，圣灵降临派正是利用了这一点对南方的黑人社区发生了深远影响。

圣灵降临论不过是美国历史上基督教至善运动的最新表现，它启始于 18 世纪的韦斯莱卫理公会教。圣灵降临派鼓吹通过断除一切罪孽而努力达到至善至圣的境界。他们相信，通过与神的高度情感化的相遇、尤其是与圣灵的相遇，可以到达这种境界。以前的至善论者大多相信，这是一个永无终结的过程，但在这个过程中，信徒可以洗清罪孽，因此当基督重临时信徒就自然而然地成为上帝的选民。圣灵降临派对至善主义的贡献在于他们相信“神授的能力”。圣徒可以受神的感召去传教、布道、教导世人、驱除邪恶或治愈疾病。他可以被授予一种“手到病除”的能力，把神的治愈力通过手的接触

而传遍病人的周身。这些能力都是《圣经》所约的；圣灵降临派的全部信仰皆衍生于对《圣经》的字面解释。如《马可福音》第 18 章第 16—18 节所示：“久而受洗的必然得教，不信的必被定罪。信的人必有神迹随着他们，就是奉我的名赶鬼，说新方言；手能拿怪；若喝了什么毒物，也必不受害，手按病人，病人就好了。”

圣灵降临派鼓励所有信徒获得主持仪式的才能。权威源自《圣经》，只要勤奋诵读，领会它的字面意义即可，并不需要什么特别的“怪诞”知识。信徒应该在仪式中占中心位置，见证，领祷，启动圣歌。圣灵降临派的教堂相对较小，布局严谨，家庭气息较浓。所有会众无一不相识；神性的体验既是情感的又是肉体的，信徒每星期、每日与上帝或圣灵相接触。

圣灵降临派抛弃用以衡量生活成功与否的物质标准，而以“罪人”和“圣徒”的二元区别取代之。“罪人”是未受洗的兄弟姐妹，他们不是选民，在现世和基督重临的千年都不会是选民。在这个意义上，浸礼教的目的并不在于最终解脱。他们坚信一个新的由神指导的社会秩序，而现世秩序与即将到来的太平盛世相比不过是转瞬一刹。在那个至善年代里，选民将获得永生。惟其如此，现世的得失便毫无意义；人在现世所做的一切都是为基督重临做准备。

圣灵降临派之所以对黑人大众广具吸引力，是因为它以一种不同的方式解释不断变化的现实，为信徒提供了一种可以接受的自身理解和一种经过改良的现世生存。通过皈依和洗清罪孽；圣徒在上帝的家庭里获得了特殊的地位，获得了直接招神进入日常生活环境和事件的能力。对于圣灵降临派来说，神和神力无时不在，无处不在：

我正体验，主耶稣，  
我正体验，主耶稣，  
我正体验，主耶稣。  
每一天，每一刻，  
让我感觉你恩赐的力量。  
每一刻都给我力量，让我得救。

那昔日的力量  
仍给我生命，  
仍给我生命。

一切都在运动，  
籍着神的力量。

神力对凡俗事物的介入以治病为最充分体现。它基于这样一种信仰，即信徒的祈祷可以感召神力作用于个人的生活，改善他们的物质状况。祈祷可以解除肉体痛苦，消除人际间的倾轧、罪恶、乃至财经困难。所有这些都是人力所无法解决的。人天生就是有罪的，要避免犯罪，只有祈求神的帮助。凡人为求得无罪、健康和经济富裕而进行的奋斗仅仅体现了神与邪恶势力的斗争；人要自觉地站在上帝的一边，才能抵制恶势力。

在以宗教治病方面，圣灵降临派往往论多于行。神能治愈医生认为是不

治之症的疾病，因为神能改变世人的生活。神力是至高无上的。最常见的见证是以对神的许诺治愈不治之癌症，和解决各种生活问题，如赌博、酗酒、吸毒、犯罪、性混乱、财经困难以及人际关系的破裂等。罪孽，疾病和物质需要都是人生来就必须面对的现实，只有在神的帮助下，个人才能从中解脱出来。

祈祷是感召神助的能动手段。圣灵降临派的礼拜仪式以“虔诚的”祈祷开始。圣徒们跪在圣坛周围，分别祈求上帝；而以祈福结束：圣徒们再次跪在圣坛周围，牧师逐个抚摸他们的头，为每个人的痛苦祈祷；牧师还借此机会为因病住院的会友或某一失足的会友祈祷。神力的治愈作用一般被用来预防犯罪、财经困难、身体疾病或家庭纠纷等问题。牧师在祈祷时把手放在水上方，会众把这种经过祈祷的水带回家中，用作炊饮，它的治愈力和预防力便为整个家庭所吸收。圣灵降临派认为，神解决世俗问题的办法是尽善尽美的，他们常常把疾病的介入看作是神的介入，因此“只需要上帝作我的医生”，但在现实生活中，他们都依然求助于医生或各种世俗医疗方式。

浸礼教认为这是虚伪和不诚实的表现。浸礼教立场鲜明；在他们看来肉体和精神是水火不相容的两个经验领域，从而给予宗教和科学以各相独立的领域和权威，这是19世纪70年代达尔文学说在美国思想界立足以来美国宗教思想的主流。肉体痛苦不必诉诸于神力来解决。精神事物也不必诉诸于科学研究，于是形成了灵与肉、自然存在与社会存在、神与人等观念的二分法。

简·柯马罗夫在《医学，符号和观念》一文中界定西方生物医学的意义时说，“我们的医疗方法进一步强化了这样一个概念，即人类生存的‘真实’隐藏于我们自身的肉体，这是我们自己的感官所无法感觉的一个领域，但却可以用经验科学的技术加以解释和控制。社会的治疗过程突出了我们作为生物——物质存在与自身的异化，强化了我们在与自然威胁的无休止的抗争中对专业知识的依赖。”柯马罗夫实际上指出了美国中产阶级宗教实践中存在的一个核心问题：个人只要具备足够的意志力和想象力，就具有创造周围环境的能力。苏珊·松塔格在《作为隐喻的疾病》中指出，疾病是个人特定行为的直接后果，因此个人应对自身状况负责。按照这种理论，重建时期以来南方黑人浸礼教的行为意味着自觉地抛弃圣灵的影响，换言之；除了那个骄横恣意的“个人”之外，固然有其他势力的存在。反之，圣灵降临派则认为生命的整个过程由个人的能力所不及的势力支配着，人只有听任神（而非邪恶势力）的摆布才具有生命力。

圣灵降临派鼓吹的神力治病论实际上具有普遍的亚文化意义。它首先以见证的形式出现于宗教仪式中，以证明神如何作用于个人的生活，通过把普遍的治病现象置于并非普遍的宗教仪式之中而破坏了治病的原始意义，治病已不再是医学专家的特长；疾病被置于信徒所能理解的宇宙环境之中，且与罪孽、人际斗争、财政拮据等社会问题相混同。个人要承受他所处状况的负担，一旦他接受这一信仰，便可得到神的帮助，因此，已经皈依圣灵降临派但却仍然遭受不幸或失败之人可以不为自身责任而承受心理负担。

在这方面，我们看到了圣灵降临派与奴隶宗教的共同点，即在宗教中寻找慰藉，向表面上看似必然的社会秩序发起挑战。奴隶宗教的欢快性格给奴隶找到了用以替代残酷压迫的另一途径，同样，当代黑人圣灵降临派对现世社会的意义和合法性提出质疑，通过在精神领域（而非经济领域）限定等级制的意义而弥补了他们在生产关系中所缺乏的支配权。内战前的奴隶和当代

圣灵降临派都为了抵制主流观念，而把个人意志抛给宇宙力量，相信这些宇宙力量最终能在信徒不积极参与的情况下捣毁现存秩序。因此，奴隶宗教实际上阻碍了奴隶起义的成功。尤金·D·杰诺威斯在《滚动吧，乔丹》一书中说，“构成黑人基督教的那种综合为陷入困境的一个民族提供了巨大的精神力量，但同时也暴露出它在政治上的软弱，……这种软弱使奴隶接受了压迫者的统治。黑人基督教唤起奴隶与奴隶主的观念进行斗争，但却是一种防御性斗争，从进攻的角度看，基督教证明是一件不中用的武器，它所取得的成就和所付出的代价同样光彩照人。”

与奴隶宗教一样，圣灵降临派让信徒放弃自我改善物质和政治现状的斗争，而集中精神领域。在黑人民权运动高涨时期，圣灵降临派几乎未参加运动，而把争取民权的斗争留给了浸礼教。由于基督重临是上帝事先计划好的，信徒只能从凡俗事物中隐退出来，重新以神的形象再造自身，才能为那个时刻的到来做好准备，才有希望被选中参与那个清平世界。这就是格拉姆齐所说的有组织的宗教所鼓吹的“非政治性决定论。”圣灵降临派一方面鼓励获得并相信精神力量，另一方面又阻碍了黑人社区控制生产工具的进步倾向。长远的阶级利益被出卖了，换来的是对现世苦难的“精神性”解决；他们为精神的现在牺牲了物质的未来，但却以物质的现在换取精神的未来作掩盖。

从奴隶宗教到当代圣灵降临派的历史发展始终是沿着一条独特的文化线索进行的，这就是历史悠久的而大体上属于白人种族的宗教至善论。黑人圣灵降临派的前身——19世纪末的圣灵运动在其端倪是一场纯粹的白人运动，并存有公开的种族歧视。当黑人参加圣灵运动并形成了黑人圣灵降临派后，其最终形式才得以确定。从奴隶宗教到黑人圣灵降临派的过渡并不是表面上所暗示的历史的断裂，而意味着对已经丢失50年之久的一种观念的重新发现；它把生活看作是强大的然而又是最终可知的一股力量的产物。精神和肉体是根本相关的统一体，只要承认并接受人在神圣秩序中的位置，就可以进入精神和肉体领域。

在《黑人的灵魂》中，W·E·B·杜波依斯说，黑人的宗教音乐“是抒发悲愤的节奏乐调，虽然含有滑稽和污秽的成分，但却是美国土生土长的、表达人类生活和愿望的最具创造力和最美的方式。”杜波依斯回顾说，甚至在孩提时，“这些歌曲就莫名其妙地打动了，一首接一首地来自我一无所知的南方，然而我却又能对它们达到那样深透的理解。”黑人圣歌和“悲歌”表达了一个被束缚的民族痛苦和希望；无知的奴隶的精神抗争把凡俗解放与宗教自由凝聚在一起，形成一股强烈的愿望。有些歌曲以伊索式的语言写成，如“奴隶向世界倾诉”就是半隐蔽半公开的表述；“逃向耶稣”对于主人和奴隶则分别有不同的解释。著名的奴隶歌曲还有死亡摇篮曲“低低地摇，甜蜜的战车”，《亚特兰大之翼）开场时的逃亡者之歌，和赞美终于到来的自由的”主啊，多么悲哀，群星开始降落。”在卡罗莱纳沼泽地带，奴隶们高唱着：

米歇尔，把船拉到岸边，  
你将听到他们吹响的号角，  
你将听到那哨声，  
哨声把世界环绕，  
哨声不分贫与富，



唢呐声声为幸福的未来，  
哨呐声声为了我和你。

这些圣歌即充满了悲哀，又满怀希望。如杜波依斯所说，这是对终极正义的信仰，那些表达绝望的小调歌曲常常变成对胜利的冷静的信心。这种音乐给饱受压迫的民族提供了“生活信息”，“有时使人确信在公平的彼岸存在着无限的正义”。隔离法和私刑的出现为这些歌曲的继续存在提供了美学空间，为其继续捕捉黑人“悲惨的灵魂生活”提供了凡俗的政治现实。它们表达的是这样一种希望：“总有一天，总有那么一个地方，人将根据灵魂而非肤色来判断人。”

当圣灵降临到信徒时，那种“迷狂”或“叫喊”使他陷入一种超自然的狂欢，这是黑人宗教的终极内容。那种叫喊是黑人信徒用以消除奴隶制下和种族隔离状况下造成的焦虑、恐惧和疑惑的有效方式；这是一种情感净化，一种超验表达，是信仰和希望的呼喊，对长期处于社会底层、深受焦虑和失败之苦的民族来说，这必然是一种集体的灵与肉的爆炸。“叫喊的表现方式各有不同；从欣喜若狂到低呻吟到狂乱的手舞足蹈——跺脚、尖叫、大笑、恍惚的出神状态。”人表现这种狂喜，但不是人自身的狂喜，对黑人基督徒来说，这种狂迷是“看得见的上帝的显现。”杜波依斯写道，没有这种净化，黑人“就不可能与看不见的上帝达到真正的神交。”

杜波依斯通过研究黑人民族的精神信仰而深化和开拓了他对整个社会的分析批判；他的社会学研究始终未脱离黑人生活中的宗教内核。1898年，杜波依斯对亚特兰大的黑人教堂做了调查，这是法姆威尔区的黑人第一浸礼教教堂：能容纳500多人的宽敞的砖式建筑，其佐治亚松木考究得体，铺着地毯的地板上摆着一架小风琴，窗上镶有彩色玻璃：

“大会堂里摆满了凳子。在一个拥有1000多黑人的社区里，这幢建筑是人们活动的中心。许多组织都在这里集会：教会、主日学校、两三家保险协会，妇女协会、秘密结社和各种各样的群众集会。除每星期五、六次正常的礼拜之外，娱乐、晚餐和讲座都在这里举行。筹集的大笔大笔款项都在这里花掉；偷闲的人们可以在这里找到工作，陌生人在这里找到朋友。消息在这里传开，博爱在这里施予。这个社会的、知识的和经济的中心同时也是颇具影响力的宗教中心。堕落、罪孽、解脱、天堂、地狱和惩罚等教义都慷慨激昂地在这里传布。每年庄稼倒地后人们在这里举行福音狂欢节，社区里的确很少有未皈依者。教会是这个较为传统的宗教的支撑者，它是真正的道德维护者、家庭生活的巩固者，也是善与恶的最后审判者。”

面对黑人活生生的精神和社会生活现实，杜波依斯不可能袖手旁观，他在政治上与黑人教会达到了一致。他说：“当代黑人教会是美国黑人生活的社会中心，最充分地体现了黑人的非洲特性。”他提出一种“双重意识”理论，指出黑人既是美国人。同时又是黑人，两个灵魂，两种思想，两种未调和的斗争，一个黑色躯体中共存两种相冲突的理想。面对白人世界的灵魂，杜波依斯对宗教持矛盾态度，成为不可知论者，面对黑人世界的灵魂，他皈依祖父的教会，成为圣公会派教徒。而在有色肤色线内，他以诗情画意表达对上帝的爱：“我信仰上帝，他把世界上所有民族组成一个家庭。我认为所有的人，无论是黑色的、褐色的、还是白色的、都是兄弟。在基督心中所有人都

是兄弟，即便不是法律上的兄弟。我相信魔鬼和鬼使，他们肆无忌惮地减少挣扎着的人类，尤其是减少黑人的机会；他们唾弃失败者，打击无还手之力的人，相信最糟的，并使之更糟；怨恨造物者在兄弟的灵魂上打下印记。我信仰和平王子。我认为战争是凶杀。最后，我信仰忍耐，忍耐弱者之弱，强者之强，无知者的偏见，和盲目者的无知；忍耐迟到的胜利的欢乐，忍耐疯狂的责罚的悲伤——忍耐上帝。”

在杜波依斯看来，如果基督教的理想仍葆其意义，那么基督教教会作为一个整体则失去了意义。他于1927年指出，250年来，白人基督教“与最聪明、最富有的美国人一道维护奴隶制，现在又在支持制度化了的种族主义和私刑，剥夺黑人的政治权利。”“我几乎不相信基督教会解决种族问题，但我对人的信念却坚定不移。”在《黑人与教会》一文中，杜波依斯抨击基督教的“虚伪”，尖锐地指出教会拒绝给黑人以“力量”。“黑人问题是对教会的考验。”

杜波依斯公开表明他对教会的反感，批判圣公会派的虚伪。在给萨缪尔·H·比肖普主教的私人信件中，他说圣公会派在处理黑人的问题上有着可耻的历史，“仅就黑人问题而言，该派在南方的分枝已丧尽天良，而在北方的一脉则毫无与之相抗衡的道德勇气”。在关于人性和基督教平等等问题上，‘圣公会派的领袖们’令人悲哀地落后于其他教会”。他支持浸礼教世界联合会在种族问题上取得的不稳定进步，赞扬该组织敢于在实行种族隔离的亚特兰大召开种族间会议。但在与约瑟夫·B·格伦的通信中，他抨击美国天主教教会“支持种族隔离和种族歧视”，“数百年来，他们任命的黑人天主教牧师还不到6人”。“因为美国的天主教教徒不想与黑人姐妹并肩工作，因为他们认为黑人既无头脑；又无道德。”那些憎恨“黑鬼”的人披着圣公会的外衣，与三K党徒一样恶毒地贩卖种族主义。杜波依斯看到，天主教和新教都在种族问题上失败了，他们都忘记了“犹太人耶稣”的教导，为全人类献身的基督的苦难现在被淹没在种族仇恨的熊熊大火之中。

相形之下，美国黑人教会在组织和精神上，都是黑人生活的中心，都与被隔离的黑人社区的斗争息息相关。黑人教会是具有种族意识的宗教组织，因为在种族隔离法横行的时代不能没有种族意识，但它的目的是要保护和维持美国黑人的基本人权，它的真正理想是要消除肤色线和种族隔阂。他认为，基督徒不应忘记基督教实用的一面，即让社会上大多数被压迫者得到翻身解放。在《黑人的宗教》一文中，杜波依斯指出，“黑人教堂先于家庭。”这一历史事实真实地表明了一个民族的内在伦理生活。当黑人在一个被隔离的、政治上受压迫的社会里寻找意义的时候，教会成了这个无情世界上的避难所。黑人“意识到他的无能和悲观，常常充满仇恨和复仇的心理；他的宗教不是一种崇拜，而是抱怨和诅咒，是哀诉而非希望，是讥讽而非信仰。”在这些时刻，黑人几乎随时都可能因为诅咒上帝而死去。但在这片面纱后他找到了解脱，从凡尘的痛苦中得到了灵魂救助。他们和以往一样沉默地孕育着出自真正的黑人之心深切的宗教情感，人类灵魂的搅动心弦的、无所指向的力量；他们已经失去了过去的北斗星，在漫漫长夜里寻找新的宗教理想。觉醒终将会到来。杜波依斯预言说，“一千万黑人压抑已久的力量将不可抗拒地冲决死亡阴影的峡谷，奔向那·宏伟的目标，奔向自由、正义和权利。”

正如杜波依斯的文学经纪人赫伯特·阿普塞克所说，“杜波依斯整个一生都是激进的预言家。他撕破面纱，同时以其特有的视觉看待这个国家、世

界、过去、现在和将来。”面对不毛的种族隔离的大墙，他痛斥不容忍；在被隔离的祈祷场所，他蔑视虚伪。他自认为是文艺复兴和西方文化的合法后代，但种族的“面纱”使他对社会的伦理道德提出质疑。在他看来，圣芳济可以是“满足世界上最大需要的”激进派。白人基督教之所以失败，是因为它根本不理解基督教所应负的为人类服务的根本职责。相比之下，黑人基督教则完成了美国黑人赋予它的历史使命，并为更大的世界树立了样板。社波依斯和许多其他黑人同胞一样，在这种宗教信仰中找到了平静。他们的上帝是解放黑人的上帝：

我是烟王  
我是黑人  
从这片草地上我向上卷曲  
旋转着寻找上帝。  
我是烟王  
我是黑人  
我用歌染黑  
我用歌诉冤  
我将黑至极尽  
为那愈强的力量。  
日的黎明挡不住紫色的午夜。  
我在夜里雕刻上帝，我用白色漆成地狱。  
我是烟王  
我是黑人。

## 第四章 艺术

文化史学家以南北战争为界限，把美国南方历史地分成旧南方和新南方，并在二者之间隔上一层情感的面纱。每当他们回顾那种文化时总不免要产生某种忧虑感和怀旧情绪。然而，每一种文化都应依其自己的价值观，按其自身的想象模式而受到评价。政治家和经济史学家往往对一些人的行为方式加以苛评，不同程度地压制了别人的思想和生活。文化史学家的任务是要进行诚实的深层探讨，把真正的历史价值挖掘出来。但是，要以文化史的方式方法挖掘旧南方的文化历史价值并非是件易事。那一时期的南方文化被奴隶制这片经久不散的乌云所笼罩，而诸如 H·L·门肯等现代主义作家都把南方描写成“艺术的撒哈拉”。20 世纪的文人看不到 19 世纪的南方的文化价值，而北方的文物研究运动又抱有强烈的新英格兰偏见。从历史上看，《文物》杂志创刊于波士顿，殖民地时期的文艺复兴以费城和纽约为中心，美国第一个家具和绘画市场也是由东北部的许多画廊联合创办的。仍然蒙受经济萧条和战争创伤的南方仍未达到文化上的觉醒。古旧的房宅被夷为平地，南方作家深陷怀旧的泥潭，而绘画的装帧艺术又很少为人所注意。既然南方文化没有发生根本变化，它的艺术也因之而未得到开掘。

历史学家和政治家往往根据南方的种植园体制、黑人奴隶制和 1861 年从联邦分离出来的南方州来界定南方。但对于克利门·伊顿、道格拉斯·骚塞尔·弗里曼、和弗朗克·奥斯莱等文化史学家来说，这种界定则是不能接受的。文化史学家必须追溯北美大陆上白人文化的根源，区别“南方骑士”与“扬基人”这两个词的不同含义，从而重申它们在人类学和种族学上的核心意义。如前所述，来到新英格兰的殖民主义者大多是寻求自由、欲创建新的共同体的宗教改良者，是狂热的僧侣集团。南方文化则起源于明显的资本主义动机，来到南方的英国人都是地主阶级的后代，为寻找新的土地而来到美洲，他们素来就为地产和长子继承权所束缚。

在美国文明滥觞之际，环境、社会和商业的能动力就决定了两种不同文化的形成。北方的土地耕种者受条件所限，除生产出赖以糊口的粮食之外更无其他收获，因此重商主义盛行。南方气候适宜、土壤肥沃，加上与英国从未间断的经济往来，促成了一种不同于英国农业经济的农业体制。这两种文化中也深嵌着不同的观念形态。在北方，美国独立战争体现了关于个人自由的正义感，而在南方，这个年轻的共和国所恪守的则是一条农业平均主义路线。

英国内战之后，新英格兰殖民文化出现转机。麻萨诸塞人对英国王权极为不满，把查尔斯二世的复位看作是上帝所犯的严重错误，也正是在这一时期，清教徒的作品中开始出现抵制英国王权的主题，一场伟大的独立斗争已经在北美殖民地上拉开序幕。与此同时，处于美国南方文化最北端的巴尔的摩却利用可乘之机，充分享受查尔斯二世给予他们的宗教自由。公爵们以对英国生产方式的偏爱，与英国经济保持着紧密的联系；把潮汐地的殖民主义文化从切萨皮克的沿海平原传播到弗吉尼亚的烟草地，进入南卡罗莱纳低地稻谷芳香的乡间。在南方文化的最初阶段，在年轻的合众国建立后的 50 年中，巴尔的摩在农作物出口、银器和家具制造等方面独占鳌头，是战前南方的最重要港口。

自从卡尔·马克思对生产、销售和消费过程加以系统地理论阐述以来，

人们便一直侈谈经济与文化的相互关系。从广义上说，物质文化就是物品的存在，它们的审美样式及摆放的方式，我们称之为风格。所谓南方风格就是把独特的舶来品与当地产品置于同一个背景之中。这种文化风格贯穿整个旧南方，酿成了既高度复杂，具有国际都市色彩，又朴实无华、具有浓重的乡土气息的不同理解层次。

独立战争后，美国南方不仅在经济上，而且在大众审美力方面，一直与英国保持着紧密的联系。与北方相比，更多的南方人把儿子送到英国学习神学和法律；在南方原教旨主义复兴前的年代里，圣公会派，亦即美国的英国国教，俨然是拥有绝大多数基督徒的教派。英国的生活方式在不同方面进入南方意识之中，为南联邦文化奠定了牢固的基础。

英国文化最明显地表现在美国南方的建筑风格上。查尔斯敦附近的德莱敦建筑就是依照英国建筑师威廉·肯特的设计建造的，仿佛把英国乡村的帕拉第奥式住宅搬到南卡罗莱纳的稻田里一样。德莱敦建筑的薄壳屋顶，残断的三角饰，古典的细工和空白板面，都出自威廉·肯特的设计图案，南方的房屋建筑师从英国买进早已公开发表的设计图案，使这种兼具英美风格的建筑遍及从巴尔的摩到查尔斯敦的整个地区。查尔斯敦市的另一幢住宅楼——拉塞尔楼（建于1808年）仿佛把你带到英国的巴思或伦敦的那什湾，其弓形的前脸支架，细腻的新古典主义装饰和灰泥面，以及内壁上镶镜的窗口，都充分体现了英国摄政时期的建筑风格，使人感到仿佛置身于四面通风的殿堂或贝奥·布鲁梅尔的英格兰一样。

托马斯·杰佛逊设计监造的蒙提塞罗最充分地体现了英国的新古典主义、对法国洋派的推崇、和南方的边疆开拓精神。从建筑角度看，蒙提塞罗的拱顶、弧面窗和细腻的装饰线条，体现了意大利的帕拉第奥式风格，而在地点的选择和建筑材料的使用（未拉毛粉饰的粗砖）方面，又体现了美国南方的英式建筑风格，这幢古宅早在独立战争时期就已存在。托马斯·杰佛逊从法国和欧洲回国后，将其翻修扩建，并把欧洲的优雅风格融入他所幻想的南方乌托邦之中，成为内战前美国南方住宅的原型。

蒙提塞罗位于乡间，既为农场的起居场所，又是乡绅贵族的团会之地；即体现了杰佛逊的政治思想——即把美国建成一个由有文化的乡绅组成的国家，又体现了建筑上的折衷主义——中国式的花格栏杆，扇形亮窗，和缺孔的讽刺性并置。早在空调问世之前，这幢古宅就装有室内通风装置，而更令人吃惊的是，早在自动化问世100多年前，这位民主党的创始人、美国的第三位总统就为这幢古宅设计建造了自动门和自动升降机。托马斯·杰佛逊是位地道的旧南方人：受过高等教育、博学多识、彬彬有礼的种植园主（奴隶主），远离喧嚣的城市而安于乡村生活。他在逝世前不久曾写信给约翰·亚当斯说，他的最大愿望是建立一个摆脱贵族虚荣，受过完好教育的自耕农阶级，并让这个阶级主导新生的合众国。这一思想极大地影响了杰佛逊时代的年轻政治家，亦即克利门·伊顿予以高度赞扬的“伟大的一代”。杰佛逊亲手建立了弗吉尼亚大学，从学校建筑的设计，到教学大纲的制定，都体现了杰佛逊的民主思想和对古典文化的重视，确立了反映古希腊文化特色的美国南方文化模式。

密西西比州华盛顿城的杰佛逊学院是为纪念这位杰出的南方领袖而建立的。该学校的建筑代表着杰佛逊式南方风格向室内的转化。典雅、朴素、实用，体现了新生的民族的审美观和爱国主义情趣，同时也显示了充斥于那个

时代的极强烈的民族自信感（在美国历史上，独立宣言的作者，宪法和人权法案的作者，美国的第一任总统和第一任最高法院法官，都是南方人）。

格兰特将军出于军事占领的目的把南方分成高地和低地，将其运动走向规定为由北向南。但实际上，南方文化的发展却遵循另外一条路线，即由东向西的边疆开拓。杰佛逊购买路易斯安纳不仅扩大了南方的疆土，而且为全新地表达南方性格和南方精神提供了物质基础。19世纪初，旧南方沿海平原上“高尚的自耕农”由于耗尽各种农业资源，而向西移居，来到阿拉巴马和密西西比的黑上带，重新铸造了150年前就已造就的南方拓荒文化模式，只不过这一时期的年轻一代不是来自英国，而来自弗吉尼亚和南北卡罗莱纳，他们把整个潮汐地的文化带到了旧南方的大西部，即俄亥俄河流域和密西西比河流域，它的一端是路易斯威尔和圣路易，另一端是纳切兹、威克斯堡和新奥尔良。生机勃勃、任性粗犷、自由奔放，是这一地区民间文化的特点。

著名画家乔治·卡莱布·宾海姆最清楚不过地再现了这一新的历史潮流。宾海姆生于弗吉尼亚，亲身参与了19世纪20和30年代向西迁移的洪流，来到密苏里，并在那里亲眼目睹了切斯特·哈丁绘制丹尼尔·布尼肖像的全过程。宾海姆也许是当时南方最重要的艺术家。他的《快乐的平底船夫》刻画了不问政治的南方商贩，而《游说选民》则再现了当时复杂的政治问题，描绘出旧南方的政治灵魂，预示了即将到来的南北危机。

于蛮荒之中见高雅，这是19世纪初美国南方文化的一个显著特点。路易斯安纳州的韦克斯家族于19世纪30年代初建造的“太极的影子”以屋檐浅露的砖石结构，希腊风格的前部长廊，和内阴外凉的通风设施，体现了南方建筑承继传统，同时又兼蓄实用而先进的设计的时代风气。它的室内装潢反映从南联邦的拘谨风格，中经帝国的扩张情绪，向奢侈铺张的洛可可式风格的过渡。于同一时期出现的另一幢种植园建筑——“玫瑰陵”则体现了南方审美观的另一面。与内战前南方的大宅一样，“玫瑰陵”采用框架式的建筑材料，其目的在于把新古典主义的因素融入装潢之中。它带有两层楼的前廊，早期维多利亚时代的客厅布局，当地和国际新样式的家具，考究华美的窗饰，和琳琅满目的流行绘画作品，既表现出强烈的地方色彩，又使人感到浓重的异国情调。在某种意义上，我们也可以把“玫瑰陵”划入当时盛行于北方的哥特式建筑复兴；壁画上的哥特式主题和形似哥特式大教堂的大衣橱，都集中体现了建筑师和主人对哥特式风格的审美鉴赏力。

但是，旧南方装饰艺术中占主导的仍然是希腊风格。希腊古典文学被列入南方学校的教学大纲，“雅典”，“罗马”，“斯巴达”和“特洛伊”等名称遍布南方城市的大街小巷。阿灵顿的库斯蒂斯—李庄园堪称希腊建筑在南方的典范，其与房宅主体大得不成比例的门廊成为这种古典风格的标志。南方希腊式建筑的最主要标准是比例，而比例又根据房宅建筑的不同而变化，不仅依据当地木工的技术或建造者对设计图案的理解，还依据主人的意愿。密西西比州哥伦布城的“遮荫草坪”表现出对列柱的爱好；把哥特风格、回纹装饰和维多利亚中期的托式上楣相混合，并取得和谐的效果。纳切兹的“罗莎利”则代表希腊风格在肯塔基和密西西比的变体，把塔斯卡尼圆柱式门廊与门楣中心上方的孤面窗相匹配。这种建筑风格的最高体现当推“梅尔罗斯”，其门廊、二楼阳台和砖式高层建筑都达到了完美的和谐。

希腊建筑风格的终极体现是把整幢房宅建在围包的柱廊之内，意在说明房宅不啻是人的居所，而实则是一座庙宇，是寓于古典和谐之中的神龛。但

并非所有的希腊风格建筑都达到各部位的统一，如纳切兹的斯坦顿楼；而有一些建筑，如阿拉巴马州尤陶的克尔克伍德，则在缺乏古典和谐的情况下达到奇异的审美境界，其特大型的爱奥尼亚圆柱和宽敞壮观的观景楼，是鸟瞰阿拉巴马乡村平原的完美圣殿。

19世纪动荡的50年代目睹了南方艺术的繁荣和发展、审美鉴赏力经历了从对古典的英式传统的开拓性理解，到对华丽外表的颓废袭用。纳切兹的朗伍德等房屋建筑是这一转变的突出代表。朗伍德以其空前的规模象征着种植园阶级对一种特殊文化的向往。它由哈勒·努特构思，由费城的萨缪尔·斯罗恩设计，这一工程浩大的八角形建筑由于内战爆发而未能竣工，因而成了那个已经过去的时代的希望。这一时期的家具和室内装饰力主宽敞。密西西比州哥伦布郊外的沃佛莱呈外正方、内八角的格局，螺旋式楼梯和室内阳台，既通风又典雅，给人一种戏剧感。新奥尔良郊外的“旧金山”种植园饰有洛可可式家具，内设刻有大理石花纹的花窗。这种内饰恰恰是英国艺术批评家约翰·罗斯金所痛斥的；他认为对所有非真实的东西的喜爱是堕落和腐败的表现。这也许是濒于毁灭边缘的旧南方文化的真实写照，或从另一个角度反映了南方精神中固有的天真、浪漫和自信。

南北战争前，南卡罗莱纳的查尔斯敦市是南方的文化、金融、贸易中心，无论从哪方面看都有利于艺术的发展。南方低地白人的人均收入在殖民地时期的美国占首位，人们纷纷把消费用作获得和保持社会地位和荣誉的手段。查尔斯敦一直与英国、欧洲大陆和北方各殖民地保持着公开联系，所以易于受到各种各样的艺术影响；来自不同民族、具有不同宗教和社会背景的居民，以及这一时期南方低地的经济、政治和社会发展，都对南方艺术的繁荣起到了相当的促进作用。

众所周知，殖民地时期的美国艺术以肖像画为主，这是由于艺术在殖民地时期所起到的作用所使然。因此，肖像画作为主要的艺术形式便与特定的历史环境而非简单的“审美力”密切联系起来，而当我们把研究焦点放在艺术赞助人上时，这种特定的历史环境便一目了然了。

南方低地的艺术赞助人喜欢肖像画就如同今天人们委托艺术家制作肖像和拍摄照片一样，他们为了纪念生活中的特殊事件：女性成熟期，婚礼，当选或被任命某官职；这种肖像记录下人们生活中发生的或即将发生的地位变化、阶级变化、人际关系变化等，是个人有限生命中某一重要时刻的永久性和物质性纪念。南方低地的大多数肖像都是为订婚的或新婚的伴侣而做，而有趣的是，有些男人不啻一次结婚，因此也不啻一次委托制作结婚肖像。威廉·斯基尔夫莫（1718—1787）是一位英裔外科医生，土地所有者，也曾是查尔斯敦的地方法官。他在遗嘱中提到6幅肖像画，其中有三幅是结婚肖像画。

对死亡的恐惧和人类生命的脆弱性往往是人们委托制作肖像画的另一原因。殖民地时期，南方低地疾病泛滥，人的寿命较短，婴儿死亡率较高。当时人们的日记和通讯往来大多谈论疾病、健康状况和对“热病”的恐惧。每当蚊蝇猖獗之时，种植者总是要离开种植园，到查尔斯敦或纽波特等城市去“避灾”。约翰·阿什·阿尔斯敦是乔治城的一位富有的种植者，曾委托画家萨缪尔·F·B·莫尔斯（1791—1872）给家人画了一些肖像。阿尔斯敦在给这位画家的信中谈到，他希望家里人都能留下一张肖像画，以防过早夭折。他最喜欢的女儿莎莉至少有6幅肖像画。在1819年写给莫尔斯的信中，他这

样写道：

“我在上封信中提到的肖像画应是与我爱女活着时一样大小的全身像。她在这个世界上的生存很快就要结束了。她患有严重的肺结核，身体迅速消瘦。

这种不治之症的毁灭之手已伸向她的面部，而这通常是它所伸到的最后部位……我将常常离开爱女的坟墓，来到这幅肖像画前。它将放在只有我才能进入的一个房间里。我将在那里独自俯拜，献上我对你的谦卑的敬意。”

几个月后，阿尔斯敦在另一封信中谈到小儿子托马斯的病况：

“他身患痉挛，每次病发几近气绝。

每当他处于垂危的关头，我都会想到您为他做的那幅肖像画。”

在南方低地的热带气候中，人们对死亡的恐惧促进了艺术赞助，并直接影响到审美情趣。在南方低地，真实地再现肖像画的主体，尤其是准确刻画面部和面部特征，具有至关重要的审美价值。艺术主顾关于艺术家及其作品的评价完全集中在艺术家是否丝毫不差地画出了主体的本来面目。阿尔斯敦就坚持让莫尔斯把托马斯的面部画得“完美逼真。”

为死者制作肖像画尽管罕见，但也是南方艺术的一部分，画面上往往含有象征主体死亡的参照意义。如亨利·本布里奇绘制的已故萨拉·弗拉格的肖像（藏于查尔斯敦的卡罗莱纳艺术协会）。画面上站立着的萨拉手握一只蝴蝶，象征着不朽。约翰·卡特的两个孩子的肖像画（托马斯·柯拉姆作于1801—02年，藏于温斯顿—萨拉姆的早期南方装饰艺术博物馆）是在孩子们死后不久完成的，画面上弟弟向姐姐招手，示意等待着他们的天堂，这无疑象征着他们从有限生命向永恒的过渡。塞发斯·汤普森（1775—1856）为种植园主詹姆斯·米尔斯和他的两个孩子所画的肖像画（作于1805年）暗示生者对死亡和死者的关注。画面上的葬瓮和敞开的窗口象征着妻子/母亲的死，以及死者灵魂的显现；令人赞叹不已的是，画家并未通过再现死者而寓意死亡，而是通过生者的葬礼服来体现死亡主题的。

疾病和死亡并非是导致父辈与子辈分离的唯一因素。独立战争前，南方种植园主和商人都把孩子送到英国接受教育，在伦敦学习法律或到爱丁堡攻读医学。后来，当殖民地与英国的关系日趋紧张时，他们便送子到巴黎或日内瓦。独立战争后，随着爱国主义和民族主义情绪的高涨，南方人虽然为自己的文化感到自豪，但却深知南方高等教育的缺陷，因此把子女送到北方各大学。这期间，父母与子女的通信往来常常包括肖像的寄送。

种植园主约翰·巴尔（1760—1817）写信给在哈佛读书的儿子小约翰说：

“我和妈妈都非常想念你，但又不便马上见到你。

我让你请波士顿最好的画家把你的肖像画制成微型肖像，找个可靠的机会寄给我们。画像一定要准确逼真，我认为肖像画只有准确地再现‘原作’时才有价值。如果你让他画一张你穿着校服的像，我会更喜欢。但你妈妈可能会把微型肖像用作饰品；我将把它挂在肯兴敦。”

约翰·巴尔渴望得到儿子的逼真肖像，一方面是要安抚母亲的思子之情，



另一方面也为了显示儿子所受教育的水平：“我希望你能发现自己的真正价值。想一想为了让你接受更好的教育我所付出的代价；你会出人头地的，你将与美国大多数青年享有相同的机会。”

巴尔一家的例子表明艺术主顾所寻求的是真实再现主体的肖像，但这并不能证明他们缺乏艺术感性。彼得·马尼高尔特（1731—1773）在伦敦写信给母亲时谈到爱伦·雷姆塞为他作画的情景：

“这幅肖像画出自英国一位最好的画家之手，曾受到所有批评家的好评。它不仅维妙维肖，而且是一件优秀的艺术品。画面上的衣饰都是我自己的，帽子饰带上的花朵也是从我自己的帽子上摘下来的。如果方便，我希望能尽快让塞厄斯先生看到它。有人曾建议我去找一个叫凯布尔的先生，曾为汤姆·史密斯和另几位卡罗莱纳人做过画；他的作品肖像逼真，有些相当不错，但是看上去像是用泥刀抹漆一样，与其说是作画，勿宁说是贴膏药。雷姆塞要价 24 畿尼的画，你只能给凯布尔 7 畿尼，从中可以看出二者的差距。

塞厄斯一定有机会看到这两人的作品，我希望你能把他的评价告诉我。”

年轻的马尼高尔特在攻读法律的同时还学习绘画和舞蹈等高雅艺术。他的兴趣显然不啻是逼真的再现；他要欣赏“一件优秀的艺术品”。这表明肖像画的制作不仅只是为后代保留真实的肖像，或为思念远方的亲人，或为纪念某一特殊时刻，或为显示特殊的地位或教育，更重要的还在于它的审美价值。艺术主顾通过寻找能提供逼真肖像的艺术家，而间接地促进了艺术的发展，培养了南方的审美感性。

历史证据表明，艺术主顾往往对画面的大小和人物的举止提出特殊要求，这在某种程度上是因为价格和地点的限制。艺术家要考虑到肖像挂放的位置以及与其他艺术品的位置关系。典型的画面一般为 30 × 25 英寸，最常见的是英国传统的半身像，但也有画面较大、较比壮观的肖像画，如玛丽·布莱顿·莫特的肖像画，委托制作时就已决定挂在米尔斯·布莱顿的大宅里。

家庭环境、社会和经济地位都直接影响到艺术赞助活动，因而也间接地影响到艺术的发展。在美国南方，肖像委托制作，艺术品的收藏和其他形式的艺术赞助活动往往会形成家庭传统。在家里与艺术的接触就如同接受艺术或绘画教育，会提高人们的艺术欣赏水平，从而使艺术赞助活动作为家庭传统而承继下来。从所收集到的遗物、遗嘱、存货单和报纸讣告来看，委托制作肖像者大多是富有的中产阶级或拥有大片土地和众多奴隶的种植园主，其次是商人，然后是律师、医生和牧师等专职人员，最后是职业兵和政府官员。

时至今日，委托制作肖像数量最多、最积极参与收藏的家庭依然是查尔斯敦的名门望族。这些家族中有些于 17 世纪 70 和 80 年代帮助建立了卡罗莱纳殖民地；有些来自英国，成为商贾和种植稻谷和靛青的土地所有者；有些来自英国统治的巴巴多斯岛，都拥有土地特许权。1685 年从法兰西逃亡的胡格诺派教徒，取道英国来到卡罗莱纳，成为富豪商贾和种植园主，与英国移民一起构成了美国南方艺术发展初期的一支赞助力量。他们都是颇具鉴赏力的主顾，对时尚的变化非常敏感，总是要挑选最好的艺术家，购买最优秀的艺术品。

经济和社会地位的局限性严重地限制了社会底层的艺术赞助活动。而令人惊异的是，有相当一部分肖像画是南方的工匠艺人委托制作的，其中包括

银匠，细木工，测量员，制革工，家具商和木匠。他们与艺术家接触频繁，或由于工作关系而经常接触上层社会家里摆放的艺术品。他们本身都是手艺人，对图案设计和艺术处理等均有第一手的鉴赏力。但是，他们的艺术赞助活动也有其社会和政治原因。比如，独立战争期间，工匠艺人为促进他们的政治、经济和社会利益，组织建立了“自由之子”，积极参与慈善事业和艺术赞助活动。

与北美其它殖民地相比，卡罗莱纳殖民地从建立伊始就在宗教和社会自由方面比较宽容。但是根据英国宪章，天主教是被禁止的，也不为社会所接受。独立战争后，南方低地的天主教信仰获得合法权利，但其会众大多是由新来的移民构成的。宗教肖像与罗马天主教密切相关，因此不受大多数美国人和卡罗莱纳人的欢迎。但宗教艺术并不缺乏。事实上，查尔斯敦的天主教教徒并不是富裕阶层。1817 年新建圣殿时，约翰·考格岱尔（1778—1847）曾为其捐献一幅《耶稣受难》：他是当地的一位律师、画家和雕刻家，偶尔画些宗教题材的作品献给查尔斯敦的公共机构，如天主教教堂的查尔斯敦孤儿院。另一位慷慨捐助的画家是托马斯·柯拉姆。他在 1811 年起草的遗嘱上说，当妻子死后他的大部分不动产均归孤儿院所有。柯拉姆的《基督给孩子们祝福》（藏于查尔斯敦卡罗莱纳艺术馆）和考格岱尔的《基督在葛斯塞马尼花园》（藏于查尔斯敦南卡罗莱纳医科大学教堂）曾并列挂在孤儿院的教堂里。1818 年，一位同代人在日记中写道，

“第二幅画（柯拉姆作）悬挂在圣坛前的长廊里，是一件主题适当的优秀作品，即把孩子们奉献给基督……该画完全基于历史事实；其象征意义在于，人们把它摆在 176 名活生生的孤儿面前，把他们献给基督，在这里以最令人羡慕的方式接受教育，以服侍救世主和同胞。”

如前所述。肖像画是南方低地的主要艺术形式，但决不是唯一的艺术表现形式。南方低地现存的风景画和海景画并不多见，但艺术家发表的广告都表明这两种样式在卡罗莱纳殖民地初期就已存在。当时艺术馆的存货目录和售货革上表明拥有版画的人相当多，不仅限于富裕阶层。有些颇有鉴赏力的主顾选择一些版画自己保存，或送给在外旅行或居住的朋友、家人。查尔斯敦的一位种植园主巴纳德·艾略奥特 1764 年从伦敦写信给另一位种植园主理查德·鲍罕·贝克说，

“现寄去价值 4 畿尼的版画，希望你能喜欢。这是我尽最大努力按你的要求购买的。你会发现有些相当不错，有些则很差。在伦敦的版画店和画展上，我只能找到合你要求的风景画，但有关农业题材的极少。……如果我花 50 畿尼，就能买到一组你从未见过的狩猎画，但这些都是油画，价格太高，最低价的也卖 10 畿尼，最高者达 300 畿尼。几天前我看到一幅描画州长官及其随从的狩猎画，画面上的每一条狗、每一匹马，每一个仆人都栩栩如生，他们奋力把一头公鹿追到河边。有些优秀的历史画价格达 500 畿尼。但是，若不亲眼看到你不会想象出它们有多么美，是难以用语言来形容的。”

艾略奥特在信中揭示了这样一个事实：他和贝克都想要购买描绘田野、植物和动物的作品，以装饰种植园上的房宅。但艾略奥特也能欣赏其他题材的画，如历史画。在选择和购买艺术品方面，经济状况是决定因素。他们能

支付版画的价格，但油画，不管多么喜欢，都超出他们的偿付能力。审美鉴赏力和艺术爱好反映个人的文化和知识背景，反映他所受教育的程度和生活环境。艾略奥特和贝克都是南方低地上层社会的成员，艺术是他们所处环境的重要组成部分。

对另一些人来说，购买或拥有艺术品则表明一个人是否有很好的审美力或高雅情操。约翰·巴尔在给儿子的信中表明了南方人对艺术所持的另一种态度：

“今年秋天，这里又有两家美术版画店开业。我已花掉 300 美元买版画，还有巴索尼、塞尔莫和海顿的画像……版画中有四幅是描绘狩猎的；一幅油画描绘帕那萨斯山的阿波罗和九位缪斯。只这一幅就花掉了 35 元；画面很美，饰有镀金画框。”

巴尔显然很喜欢这些画，并非常注意画框和价格。

如同美国其他地区一样，南方很少有人收藏或委托制作历史画。人们普遍认为历史画是一种崇高而极具价值的艺术品，历史画的说教性题材能使观照者的精神升华。美国艺术家，尤其是在伦敦和巴黎受过教育的艺术家，都抱怨他们的美国同胞缺乏艺术鉴赏力，不喜欢能促进道德感情和开拓知识面的崇高主题，而热衷于讲究实际的肖像画。

人们普遍不接受历史画的原因有多种。历史画的题材往往要求观照者或艺术主顾具有相当程度的文化水平和艺术鉴赏力。一般来说，家庭住宅难以容纳历史画的巨型画幅，而且价格昂贵。而广泛流行、容易购买、又相当便宜的版画，也可用作进行道德教育的媒体，也可以描绘勇武善战的英雄和青史永垂的战绩。当时最流行的《南卡罗莱纳公报》经常刊出这样的广告：出售“各种趣味版画，彩色和素色两种……描写土耳其战争……历史事件……”（1743 年 1 月 2 日版）。罗伯特·韦尔斯的“文具店”里出售：

美术版画，釉面，镶有典雅的镜框；

威尔逊的代表作《梅里格与亚特兰大》，厄尔伦镌版；

《格兰比侯爵援救遇难士兵及家属》，皇家艺术院绘画教授爱德华·潘尼作，理查德·休士敦镌版；

《沃尔夫将军之死》，时间 1795 年 9 月 13 日，地点：魁北克，画家与镌版家同上；

《奄奄一息的高利贷者，或聪明的医生》，柯莱特画，克洛威斯镌版，《怕老婆的丈夫》，道斯画，克洛威斯镌版（刊于《南卡罗莱纳和美国公报》，1772 年 3 月 30 日版）

艺术家为招待主顾往往要展出历史和宗教题材的作品，描写大城市和主要战役的全景图或透明画，并拿到查尔斯敦巡回展出。艺术家通过这种方式为大批观众提供道德教育，以视觉艺术增进民族感情，同时获得商业利润，巡回展出往往包括一些大众趣味的作品，如自然奇观，机械图形等。有时很难判断观众究竟喜欢什么，是实用而奇妙的装置，还是怪异的珍品或高雅的画像。

当地画家偶尔也做一些油画，纪念独立战争时期在南卡罗莱纳发生的重要战役。亨利·本布里奇曾把独立战争用作肖像画的背景，如《欧文·罗伯兹少校之死》（1779 年，私人收藏，斯图亚特，第 86，88 号）。约翰·布莱克·怀特（1781—1859）沿袭特伦布尔和其他美国早期画家的传统，创作

出纪念南卡罗莱纳革命战争的一系列油画。尽管如此，在南方低地，历史画仍不如肖像画那样流行。

作为南卡罗莱纳的政治、经济和文化中心，查尔斯敦在公开赞助艺术方面也起到率先作用。1766年，众议院通过一项提议，即为纪念为保护殖民主义者利益、废除邮政法案而付出极大努力的威廉·皮特造一尊石像（约瑟夫·威尔顿作，1770年，藏于查尔斯敦博物馆），是为公开赞助艺术的开端。有些乡下人反对这一昂贵的开销，曾在州议会大厦前贴上下列几行打油诗：

我们的祖先是否把爱  
给予他们的养子？  
我们要品尝的是生命的食粮  
可是啊，他们竟给我们一块石。

查尔斯敦当时是州议会所在地。州议会大厦（1783年被大火烧毁），会议厅，海关大楼等政府办公楼均饰有艺术作品，挂有皇室贵族和政府要员的肖像。独立战争后，州政府迁至哥伦比亚，查尔斯敦成为一座综合性城市，也是主要的艺术赞助中心，形成了为外来要员和当地显贵制作肖像的传统。著名画家约翰·特伦布尔曾受当地元老的委托，制作了乔治·华盛顿的肖像（1791—92，藏于查尔斯敦市政厅），以纪念这位总统于1790年的查尔斯敦之行。特伦布尔所画的第一幅肖像没有迹象表明华盛顿的来访，因此遭到拒绝；于是便在第二幅画上添加一些众所熟悉的地方标志，尤其醒目的是南卡罗莱纳的桂冠——矮棕榈树。特伦布尔于1791年客居查尔斯敦，为被誉为开国元勋的南卡罗莱纳人绘制历史画和版画题辞。继特伦布尔之后，为名人制作肖像画和历史画蔚然成风。著名画家萨缪尔·F·B·莫尔斯也曾在查尔斯敦红极一时，受市政厅委托制作詹姆斯·芒罗的肖像（1819年，藏于查尔斯敦市政厅）。

查尔斯敦的集体艺术赞助活动在19世纪20年代进一步发展，由委托制作个别作品发展到美术学院的创建。独立战争后不久，舆论界就开始倡导建立美术学院，以鼓励“天才的艺术家”，防止艺术“在没有足够资助的情况下衰竭”（《南卡罗莱纳公报》，1784年2月27日版）。建立艺术学院的目的是促进艺术发展，陶冶大众情操，支持艺术家创作，但直到1821年，当纽约、费城和波士顿已相继建起类似的艺术学院后，这个极妙的想法才在查尔斯敦付诸实施，“南卡罗莱纳美术学院”得以建立，翌年，学院开办美术画展，但由于学院在组织机构和财经资助方面存有相当严重的问题，1830年宣布解散。

查尔斯敦作为南方重要的艺术活动中心是由于它所处的地理位置，以及政治、经济、社会、文化诸因素所决定的。这些因素一经发生变化，其艺术现状也便随之发生戏剧性变化。州政府的迁移，与英国关系的断绝，以及英国商业保护的结束，使这座曾经繁忙的港口城市变得萧条起来，经济基础遭到破坏，与外界接触的格局发生了根本的变化，查尔斯敦由一座开放的城市转而变成一座封闭的城市，其艺术赞助活动也变得冷落起来。

一如上述，艺术家赖以生存和改进风格技巧的最佳地点应该是美术学院，或是一所有名望的高等学府。那里有教室，画室，讲座厅，会议厅，和图书馆。而对艺术家来说，尤为重要的当是永久性的博物馆，那里既有收藏

室，又有展出空间，既能接纳当地和外来艺术家，又能承担作品的巡回展出。在 19 世纪前半叶的美国南方，这种理想的艺术创作环境只能靠金融家和艺术赞助人来创造，而这些金融家和赞助人又必须对艺术保持浓厚而不败的兴趣。继查尔斯敦之后，当时只有 125 年历史的新兴城市新奥尔良承担了支持艺术团体、创造艺术环境的历史使命。1812 年，新奥尔良被确定为路易斯安纳州的首府。为保护艺术的生存所必需的经济资源正在稳步积累；有些艺术家开始到学校任教，既为了个人生存，又为通过教学而拓宽艺术视野。到 1836 年，新建立的公立学校均设置美术课，但艺术家的集体合作仍未开始。

19 世纪发生在新奥尔良的两次重大事件对于南方艺术的发展和艺术家的集体合作起到了相当大的促进作用。这就是 19 世纪 40 年代乔治·库克创办“全国绘画艺术馆”，这是南方第一个有组织地展出艺术品的机构；和 19 世纪 80 年代“南方艺术联合会”和“新奥尔良艺术家协会”的建立。这两次重大事件相隔 40 年之久。在此期间，曾有许多著名的艺术家来到新奥尔良寻求灵感，寻找艺术主题，销售和展出作品，使这座新兴的城市成为南方重要的文化中心。但新奥尔良并非从一开始就接纳和支持艺术活动；无论是过去还是现在，艺术都不是有利可图的行业。新奥尔良之所以有利于艺术的发展，根本原因在于它的社会环境——宽容、浪漫、充满活力，和有其欧洲祖先一样热切渴望参与文化活动的民族。新奥尔良是南方文化空气最活跃的城市，除艺术外，音乐、文学也迅疾发展起来。

艺术品是在安静孤寂的氛围中创造出来的，尔后必然首先陈列在个人家里或艺术家的画室里，因而加深了艺术家的个人主义和孤独感。但是，艺术家为了生存，就必须与人民大众接触，求得他们的委托、鼓励和支持，因此，建立一个团结一致的组织、确立收藏和展出作品的固定地点就显得十分必要。在 19 世纪的南方，这种努力一直没有停止过，但真正付诸实践的尝试还是在 1843 年开始的。

根据乔治·戴维·库伦的回忆，1842 年或 1843 年，一位优秀的法国雕塑家迦贝尔来到新奥尔良，意欲建立艺术家协会和艺术馆。1843 年 10 月 4 日，《新奥尔良蜜蜂》刊登了法国领事馆的一份清单，上有迦贝尔的名字；同年 10 月 31 日，《蜜蜂》刊登一篇长文，评论刚刚建立的一个美术协会，迦贝尔为其核心人物。该文赞扬艺术对社会的促进作用，希望能在新奥尔良掀起一股审美浪潮，并预言新奥尔良将成为美国南方的雅典。翌年，《信使》载文说：

“在远离这座喧嚣城市的地方，有一个艺术家画室，它简朴，静寂，与世隔绝；那里吹动着自由自在的风，光顾这个画室的都是有学问有思想的人。而那位在孤独中辛勤耕耘的艺术家，是这座城市中唯一一位雕塑家，曾在罗马求教于伟大的丹麦雕塑家索瓦尔德森的门下。”

1845 年 10 月 22 日，《小人物》刊登一则消息，说迦贝尔已经迁居坎普街，即新奥尔良的一个热闹市区。1846 年秋，迦贝尔在《路易斯安纳人》上发表名人漫画，开始为其撰写短小的人物传记。1847 年，迦贝尔去墨西哥塑造扎查里·泰勒将军雕像，后来又来到华盛顿为詹姆士·K·波尔克总统塑制半身像。迦贝尔当时的确是新奥尔良仅有的一位雕塑家；他的艺术活动和冒险性的墨西哥之行使他成为轰动的人物，但他的声望和对南方艺术的贡献则

在于他为建立艺术家协会所付出的努力。

在迦贝尔创办艺术家协会的 14 个月之后，即 1844 年 12 月，另一位著名艺术家乔治·库克创办了“全国绘画艺术馆”。库克孩提时就对艺术深感兴趣，曾求学于查尔斯·威尔逊·皮尔，但由于付不起高昂的学费而从事商业经营。几年后，皮尔生意失败；一个偶然的机会有重新燃起他对艺术的兴趣，于 27 岁时临摹了美国前 4 位总统的肖像，以后便有许多艺术主顾委托他画肖像。1876 年再度赴欧。回国后，他曾先后游访纽约、里士满、华盛顿、查尔斯敦、匹茨堡、新奥尔良等城市，并于 1844 年回新奥尔良定居。据库克的弟弟所说，库克的目的是要倾毕生精力描绘新奥尔良，使其成为艺术馆展出的核心。

1845 年，即库克创办艺术馆的第二年，本杰明·诺曼在《新奥尔良及其附近》中提到库克的全国艺术馆：

“艺术馆的主人得益于木城的绅士，他们都是绘画艺术的鉴赏者，都为这次展出捐献了最优秀的作品。R·D·舍帕德捐献的是一幅罗思梅尔的作品，再现了德索托发现密西西比河的过程。

詹姆斯·罗拔收藏的大量的现代绘画作品曾在其他城市享有盛誉；他也为这次展出献出了最有价值的作品。”

罗拔展出的作品中有两幅出自当时正在意大利的两位美国艺术家之手，一幅是亨汀敦的巨幅油画《囚于罗马的基督徒》，另一幅是伦兹的祈祷图。库克自己的临摹作品有拉斐尔的《变型》，杰里多尔特的《美杜莎遇难》，和萨尔瓦多·罗莎的《卡塔琳的阴谋》，这些都是他在欧洲学习期间的实验之作。此外，他还展出了《华盛顿》和《亨利·科雷》的肖像，《尼亚拉瓜瀑布》，《克列奥帕特拉着陆》以及一幅罗马城市风景画，和突出维苏威火山烟火的那布勒斯风景画。

库克艺术馆除展出南方艺术家的作品外，还展出了东部著名艺术家的历史画，其中包括托马斯·柯尔、托马斯·多夫蒂和约翰·盖茨比·查普曼。1845 年 5 月 24 日，《热带日报》发布消息说，艺术馆将于夏季闭馆，要求作品的主人收回作品，同时通知召开艺术联合会会议，这在新奥尔良还是第一次。1845 年冬，艺术馆再次开馆。展出 50 多幅新作，其中包括库克的巨作《哥伦布登陆》；他的《康拉德与古尔纳尔》再现了拜伦诗中的狱中情景。此时，库克已被誉为“新奥尔良艺术的先驱。”

顺便提及，在这次冬展之前，新泽西的鲍登镇曾举办一次著名欧洲绘画义卖，其中大多数作品是拿破仑的弟弟约瑟夫·波拿巴的收藏，拉斐尔，达·芬奇，卢本斯等著名大师的作品均在其中。值得注意的是，此期间一直从事收藏和展出“天才艺术作品”的詹姆斯·罗拔曾在这次义卖中买了 15 幅原作，并完全可能将其拿到库克的艺术馆展出。1847 年 4 月 13 日，《三角洲日报》载文说，出自意大利艺术家维他之手的大主教皮尤斯九世的肖像，曾三渡重洋，以昂贵的代价运到库克的艺术馆参展。1847 年 4 月 28 日，《三角洲日报》又报道说，圣路易的巴尔大厅现有 380 幅已故大师的名作出售。这是由 39 位意大利贵族征集的，希望能在美国出售。这一盛大展出的组织者有佛罗伦萨美术学院教授皮埃特罗·本维努蒂，罗马美术学院教授柯利诺尼博士，和图斯卡尼的“大公爵艺术馆”馆长卡瓦利埃尔·蒙塔尔沃。参展的著名大师有

达·芬奇，拉斐尔，提坦，德尔萨托，柯莱吉奥，纪多·勒尼，萨尔瓦托·罗莎和铁波罗；法国大师戴维，普辛，克劳德，沃奈，和雅各·卡洛；佛兰芒大师鲁本斯，凡·岱克和泰尼埃尔；荷兰大师伦勃朗；和西班牙大师威拉兹克威兹。此外，还有安东尼奥·卡诺瓦的《美第奇的维纳斯》仿制品。这次展出对于蓓蕾初绽的新奥尔良艺术来说可谓空前盛况。艺术家、收藏家、艺术商等纷纷利用这次机会，但是，最后仅存于新奥尔良的作品只有凡·岱克的《奥地利的玛丽亚》。此外，这次展出在规模和质量等方面都使库克的展出相形见绌，即便有丹尼尔·普拉特和詹姆士·罗拔的赞助，库克的艺术馆也无法与之比肩。此时，库克身体欠佳，艺术活动也显然处于末路，因此打算退休到佐治亚安度晚年。然而，为了处理关闭艺术馆等善后工作，他未能于1849年春及时离开新奥尔良，而患染霍乱，于同年3月24日病逝，葬于普拉特威尔的普拉特庄园。

库克死后，另一位新奥尔良艺术家沿用“全国艺术馆”展出国内外杰作，买卖古今画作，并承办古画的清洗和修补。1849年11月23日，《小人物日报》载文指出查尔斯·迦尔瓦尼为库克的承继者，并列出一一些金融家的名字以为其后盾。1850年冬，他开始在全国艺术馆筹办画展，“展出作品将来自本地和外地的私人收藏。有国内外艺术家的大力协助和迦尔瓦尼先生本人的作品，我们期待这次展出将是无与伦比的。”（《小人物日报》1850年10月17日）1851年1月2日，《小人物日报》又登出一则消息说，迦尔瓦尼正在展出一批刚刚抵达的油画。2月21日，《新月日报》的一位专栏作家这样写道：

“艺术的再联合——迦尔瓦尼先生昨天在圣查尔斯街的绘画艺术馆再次举行招待会，出席招待会的不仅是绅士，还有一些女士光临。……许多绅士都出于对艺术的热爱为他提供精选的画作。他的艺术馆藏有全城最优秀的绘画作品。”

从该文作者的角度看，这次画展是新奥尔良文化艺术发展的又一次集体尝试，也正是由于这次画展，库克的“全国艺术馆”易名为“联合艺术馆。”

迦尔瓦尼的雄心是要建立一所设计学校和一所公共美术馆。他说这并不是件新生事物，在北方和东部已有先例。他在计划书中建议由个人捐款建立这所学校。每人捐款20元，预计500人参加，数额可达10,000元，把教学与艺术馆综合起来，这在新奥尔良还是第一次。但这项计划不久就夭折了。此后，迦尔瓦尼多次举办画展，展出美国和西方著名画作，为南方艺术，尤其是新奥尔良的艺术繁荣做出卓越贡献。1866年6月21日，《小人物日报》刊登最后一则关于迦尔瓦尼的消息，消息说，联合艺术馆正在出售已故查尔斯·迦尔瓦尼的油画，雕刻和其他艺术作品，他是“老一代公民都熟悉的极具鉴赏力的成功艺术家。”

美国南北战争于1861年4月12日凌晨爆发，当时驻守在查尔斯敦的南联邦炮兵团打响了这场战争的第一枪，炮轰驻守索姆特堡垒的联邦兵营。这是一个历史性的转折点，也是美国历史上产生偶像人物的重大事件之一（另两大事件是独立战争和征服西部）。并非所有的历史事件都能像南北战争那样产生众多的偶像人物，那样激发民族或地方认同，那样影响深远。甚至在20世纪，由于电视情节剧的大肆宣传，南北战争将继续影响着人们的想象力和艺术感性。

但是，艺术史上的事件往往会影响到人们对描写内战的艺术品的理解，即是说，战后艺术家对这场战争的艺术再现往往具有浓重的主观色彩。从独立战争百年画展到重建时期的结束，描写南北战争的艺术作品陆续问世，而且都出自职业艺术家之手，他们依据自己的和别人的亲身经历“重现”这场战争，通过远距离历史镜头透视和重述这场战争。他们的艺术品充斥于《美国地理》、《美国遗产》、《时间与生活丛书》等内战史书，因而也充斥于人们的记忆之中。

战争期间有许多艺术家记者在《哈珀氏》、《莱斯利氏》等图画周刊和报纸上发表作品，战后又成为大量战争图书的插图画家，以各种方式反复表达战争的主题，其中最著名者也许是埃德位·福尔贝斯；他于1876年发表《军队生活研究》，1890年发表《30年后：艺术家眼中的美国内战》，这是关于美国南北战争的两部权威性著作。

生于弗吉尼亚的威廉·卢德威尔·舍帕德和爱伦·C·莱德伍德都曾亲身参加过战斗；他们把在南军服役期间的战地回忆作为创作内容，成为著名的内战插图画家。但是，在战后出现的内战插图画家家中，有许多人并未亲身经历这场战争，而是通过艺术的再创造而成为专职内战插图画家的，其中卓著者如瑟尔德·萨尔斯特鲁普和吉尔伯特·戈尔。他们聚焦点于服装、武器和特别行动细节的准确描写上，不厌其烦地访问战时老兵，阅读战争文献，参观当时的战场，从而创造出所描写事件的准确副本。作为职业画家，他们力求客观，但在现代人看来，其笔下的形象都缺乏自发性和可信度。约翰·A·穆奈在紧继内战后的1866或1867年创作的《偷袭：舍南多尔河》便是一例。

穆奈是南联邦引人注目的艺术家之一。他大约于1843年生于爱尔兰（又有人说他生于纽约州的布法罗）。内战爆发时，他从纽约州来到佐治亚，参加了佐治亚第10步兵团。战争期间，他随军队到弗吉尼亚作战，曾在李将军麾下服役。退役后，他迁居萨瓦纳，开始了以战时亲身经历为题材的绘画生涯。他一生云游四海，先后在纽约、欧洲、华盛顿特区、基·韦斯特和里士满短居和工作过，1918年由于怪癖和穷困潦倒，死于肺结核。

亲眼目睹的战争形象以及第二手资料的战争插图具有鲜明的客观性，即为求得公开的再现而不惜牺牲艺术性，这对20世纪的观照者尤其具有魅力。换句话说，这种艺术观点与当代对历史的理解不无二致，把历史看作社会科学，以累积的数据检验其各种假设，并据此排除各种不符合客观现实的曲解。但是，这个过程非但没有强化历史编纂方法，而且还忽视了19世纪的历史观。南北战争期间，受教育的人个个能言善辩，擅长用动作和细微的表情表达思想，他们精通古典文学，《圣经》和现代文学，不但理解历史，而且能把历史与文学加以类比，从而加深理解各次事件的道德意义。

一般说来，19世纪的作家都为读者设定广泛的知识范畴，从西塞罗的《演讲》到弥尔顿的《失乐园》，从蒲伯的模仿史诗到司各特的历史小说。在19世纪文明的时代里，艺术语言在很大程度上依赖于典故和联想，要求观照者以阅读诗歌的相同方式“阅读”绘画，这就要求艺术家赖以表达思想的艺术形式必须取得能与观照者相沟通的效果，于是，历史题材的油画，阐释性的风景画，伤感的风俗画和漫画，便成为这一时期的主要艺术形式。而插图图画作为一种纯粹再现的艺术形式，便在大众眼里受到贬低，因为它无法达到艺术的更高境界。颇具讽刺意义的是，研究南北战争的历史学家所重视的恰恰是这些不登大雅之堂的插图图画，而非历史题材的油画、风俗画、寓



意画等高尚的艺术形式，它们比无数生动的历史叙述更能清楚有趣地表现那一时代的态度、情感和特性。

南北战争中的象征性事件已远远超过了这场战争的军事意义。应该首先提到的是分别发生于1861年和1867年的两次索姆特要塞战役。从南方艺术的角度看，描绘这两次战役的中心人物是威廉·爱肯·沃尔克和约翰·罗斯·基。沃尔克亲身参加了第一次索姆特要塞战役，1864年他在南联邦工程部队作制图员，他在值勤时画了一系列素描，是为后来引人入胜的《索姆特要塞》的基础，他的作品基本上属于19世纪流行的地形描写传统。约翰·罗斯·基根据当时报纸的记载，把第二次索姆特要塞战役绘成一幅规模宏大、一览无余的全景图，其规模本身揭示了它的重要性。基于1853—56年间曾随美国沿海考察团做过地形地貌测量，1861年他加入查尔斯敦的南联邦工程兵团。与沃尔克一样，他也热衷于记录那个城市里战时的防御工事和事件，但在风格上，基非常接近弗莱德里克·埃德汶·邱基和约翰·F·肯塞特等“光派”画家的风格，强调平面构图，准确勾勒和光线柔和的氛围。

“光派”风景画的技巧一旦与重大历史或自然事件相结合，其幅度的开阔性和形象的力度便极有利于突出主题的史诗性质。这种特定风景画模式的使用不啻使事件戏剧化，而且通过建立周围的幻觉结构而对事件加以评注，这在欧洲并不乏先例，从普辛到罗莎，再到特纳和弗莱德里奇，都沿袭这一传统。到1835年，这种联想式的风景画已通过托马斯·柯尔在美国艺坛占有特殊位置，到1860年，其影响已在美国达到顶峰。

19世纪的历史绘画几乎与历史写作起到相同的作用，即帮助观照者认识和阐释各次事件的基本道德意义；仅从这一点来看，就有必要检验战争绘画的英雄主义、奉献、友爱和民族荣誉等主题。在美国绘画界，本杰明·韦斯特，约翰·特伦布尔和伊曼努尔·伦茨已经树立了先例，一旦将其用于描绘美国内战的题材，便会生发出形形色色的变体。

南方描绘南北战争的三位最重要的画家，约翰·亚当斯·埃尔德，约翰·博凡·欧文和威廉·D·华盛顿，都是伦茨的门徒。他们都于19世纪50年代在德国的都塞尔多夫就学于伦茨门下，因此，不仅相互了解各自的创作，也可能对南方事业抱有同感。他们也深知伦茨杰出的美国历史画《华盛顿跨过德拉沃尔》，意在揭示1848年德国的政治自由事业。

埃尔德生长在弗吉尼亚的弗莱德里克斯堡，当1838—39年伦茨在弗莱德里克斯堡画肖像画时，埃尔德就见过这位艺术家。当时他年仅5、6岁，所以这样的会见不会对他发生深刻的影响。1850年，埃尔德来到纽约，在丹尼尔·亨汀顿门下学习艺术，当时伦茨正在美国销售他的华盛顿油画，埃尔德可能此时再次见过伦茨。1852年6月，伦茨回到都塞尔多夫，埃尔德陪同前往，接受伦茨的指导。1856年埃尔德回到纽约，开了一家画室。1860年，他回到家乡弗莱德里克斯堡，到1862年12月，家乡已住满了联邦军队。他参加了南方军，在皮克特营服役，听从威力·亨德森·卡斯基上校的指挥；卡斯基来自得克萨斯，也是一位艺术家，因此对埃尔德的处境深表同情，经常派他到里士满为军械部绘制草图。埃尔德亲眼目睹了一些战斗，其中有彼得斯堡围歼战和杀伤最大的“火山口之战”，1869年，埃尔德将其付诸画面。

《火山口之战》并不是埃尔德描绘南北战争的唯一画卷。内战期间他还创作了《侦察兵回来了》，《侦察兵的奖赏》和《阿波马托克斯之后》，以及罗伯特·E·李、斯托尼瓦尔·杰克逊和杰佛逊·戴维斯的肖像画。《火山

口之战》现藏于里士满的“共同体俱乐部”，是埃尔德的代表作，其主题集中体现了南方将士的爱国主义精神，在结构、情趣和审美力度上，这幅画完全可以与北方的名作相媲美，如温斯洛·荷马的《临危不惧：彼得斯堡前的子弹》，戴维·吉尔莫·希莱恩的《盖茨堡战役》，和詹姆斯·亨利·比尔德的《战斗前夜》。

风俗画一般说来用以描绘较具家庭生活气息的生活场面，但也可以通过突出日常生活中重要的政治和社会主题而进入历史绘画的范畴。自不必说，仅就风俗画所描绘的生活场景来看，所强调的伦理道德一般是忠诚、友善和道德责任感。但是，在战火烧至家门、甚至连儿童都被卷入战火硝烟之中时，风俗画便与战争的画面无从分别了。莉莉·马丁·斯宾塞的《后方的战斗》，约翰·博凡·欧文的《小约翰·莱布》等分别体现了北方和南方儿童的战斗热情。

欧文生于查尔斯敦富有的商贾之家，1851年去欧洲留学，1852年到1857年一直在伦敦的指导下学习，1858年回到查尔斯敦后便开始了创作肖像画的艺术生涯。战争几乎夺去了他的全部家庭财产，在贫困的压力下，他于1865年迁居纽约市，不久便以历史画和风俗画家而知名。他的代表作《小约翰·莱布》现藏于“罗伯特·P·柯根斯南方艺术馆”，该画作于1866年，仍然体现出强烈的种植园风格，南方的“宫廷气质”，和对北方佬的明显敌意。

托马斯·萨特怀特·诺布尔代表着另一种艺术感性。他于1835年生于肯塔基州列克星敦的种植园，1852年在路易斯威尔的普里斯画室学习绘画，不久便来到纽约深造。后来，他又到巴黎艺术学院就学于托马斯·库图尔。约在1859年，他回到美国，定居圣路易，开始了肖像画的创作生涯。南北战争爆发前，诺布尔的父亲解放了种植园上的所有奴隶，以工资雇佣关系取代奴隶制。诺布尔和他的父亲和老师普里斯一样，是反对奴隶制的坚强战士，但与此同时他又对州的权利抱有坚定的信念，因此，内战爆发时，他还是选择了南方军，在新奥尔良负责桥梁建造和枪支设计。战争结束后诺布尔创作了一系列非凡的反奴隶制油画。作于1865年的第一幅《最后一次奴隶贩卖》现已失传。1866年，《玛格丽特·迦纳的逮捕》问世，描绘一位逃离奴役的母亲，被奴隶主抓住后宁愿杀死自己的两个孩子，尔后溺水自尽，也不愿重返奴隶制的悲惨故事。一年后，他的代表作《约翰·布朗的祝福》完成，以布朗的被迫害为主题。1868年诺布尔完成了一幅反奴隶制的作品《血的代价》，描写一位种植园主出售亲生的混血儿子的场面。该画以细腻的笔触描写了人物的表情和姿态，在严肃的主题背后萦绕着一股强烈的宗教情感，这主要体现在作为背景衬托的“画中画”——“艾萨克的牺牲”上。

如对上述南方艺术家一样，我们对威廉·D·华盛顿之知也甚少，他可能于1832年或1833年生于弗吉尼亚的克拉克郡，1834年随家迁居华盛顿特区，1851—52年在华盛顿求学于伦敦门下。与埃尔德和欧文一样，华盛顿于1852年去德国深造，1856年回到哥伦比亚特区，在专利局作制图员，而且是华盛顿艺术协会的创始人之一。

华盛顿天生跛脚，因此未能参加内战。战争爆发时，他移居里士满，在弗吉尼亚的工程部队里作过一年的绘图员。1862年他有两幅画作问世，《货车》和《弗吉尼亚山谷的景色》，都是以他在工程部队里的亲身经历为题材的。翌年，他回到里士满，开始创作第一幅以内战为题材的油画《温切斯特

的斯托尼瓦尔·杰克逊》，这幅油画非常近似于凯撒或基督的偶像画，准确地表现了南方人眼中的杰克逊，即虔诚的失知先党的领袖，其主题可以用哈里·弗拉什的赞美诗来表示（写于杰克逊逝世后不久）：

“他并未进入那希望的国度  
面对喷射火舌的炮口  
用双手打破那奴役  
南方的摩西！”

华盛顿的代表作是 1864 年完成的《拉塔尼的葬礼》，描写了一个在南方家喻户晓、“三尺顽童”都能讲述的故事：年轻的南方军军官威廉·拉塔尼在弗吉尼亚老教堂附近的一次伏击战中阵亡，他的情人凯瑟琳要把尸体运到附近的一座种植园去；但北方军不许牧师越过防线。所以葬礼由凯瑟琳的弟媳主持，参加者有其他妇女、儿童和奴隶。该画在里士满首次展出时，“曾在那些为南联邦战斗过的人中激起深切的同情感”（杰茜·波伊斯语），集中体现了在悲剧性的死亡面前人类的恻隐之情。

如前所述，有关南北战争的主题和象征在南北两地普遍存在。乔治·柯契兰·兰布汀的《奉献》描写的身穿灰色而非蓝色制服的人物也许是参战前的威廉·拉塔尼。康斯坦·麦耶尔于 1868 年创作的《辨认》描写了去往老教堂途中发生的故事：为南联邦作战的父亲刚刚发现自己亲手杀死了参加北军的亲生儿子。

政治讽刺并不是历史画的组成部分，但二者间却有许多相同之处。E·H·贡布里奇曾指出，漫画家若要达到曲解、讽刺和夸张，就必须“全副武装”，必须象历史画画家那样不但要依赖细腻的人物和事件描写，还要依赖观照者辨别历史和文学典故的能力。由于特定的时代感性，讽刺漫画于 19 世纪中期繁荣起来，在南北战争期间达到顶峰。

匹茨堡艺术家戴维·吉尔莫·布莱恩是热衷于政治讽刺的少数画家之一。他把林肯英雄化，对战争双方的极端主义者，无论是北方的废奴派还是南方的叛乱者，均予以不留情面的抨击。他于 1862 年创作的《林肯治眼叛乱巨龙》中，林肯手抡劈柴大斧向南联邦的巨龙砍去，与此同时，坦马尼·哈尔的毒蛇部队正竭力遏制他。画面背景是愤怒的纽约城，但马尼为抵制北军征募而在纽约城燃起了叛乱之火。这幅画的先驱实际是路易斯·斯蒂芬于同年 5 月发表在《名利场》上的一幅相同漫画。

南北战争期间，美国的两位杰出漫画家托马斯·纳斯特和阿达尔伯特·沃尔克都出生于纳发利亚，19 世纪 40 年代末，又都由于普鲁西亚的弗莱德里克国王的政治迫害而移居美国。纳斯特在纽约市为《哈珀氏》作漫画记者，而曾经学过化学的沃尔克则攻读牙医，后在巴尔的摩建立了牙医诊所。沃尔克本性温和，一生作有静物画、陶器、青铜塑像、木器和象牙雕刻和银制品。他一直同情南方，但直到本杰明·F·巴特勒将军率北军攻占已尔的摩时，他才加入南军，为其输送情报，运送禁品，收容侦察兵和南方人；此外，他还偷偷出版四套版画，其中三套是《V·布拉达战争速写》，一套是《武士、圣者和慈善家 B·F·B 的生平与冒险：圣诞故事》首次发表于 1863 年，1868 年稍加修改后，又以《美国的独眼巨人，新奥尔良的英雄和痴情笨蛋》为题发表，据说这四套版画破坏了巴特勒本来前途无限的政治生涯。

最后一套版画中有一幅《唐·吉诃德与桑丘·潘扎》，其中的林肯是一位无能的英雄，巴特勒是妄自尊大的帮凶，这恰与许多流行的南方讽刺诗雷同，如“佐治亚的女儿”的《麦克科利兰的独白》：

进步，还是停步，这是问题  
是在心中忍受  
议员的嘲讽和怒吼，  
还是拿起武器镇压叛民  
打垮他们——战斗——胜利  
从此罢休？胜利，我们就罢休。  
那数千个暴露给肉体的  
可怕的惊奇——我们衷心希望的  
尽善尽美。战斗，胜利  
打败敌人，要么被打败——啊，这是难点，  
战败后又将怎样！……  
……我不再忍受  
在战壕内操演训练  
可我的意志仍然迷惑  
恐怕在可怕的麦纳萨斯  
与敌相遇，从那片平原上  
我们的士兵少有回还  
于是我宁愿  
忍受我已有的罪孽  
也不愿飞向那更远的邪念。  
南方人让我们胆小如鼠。

在《撰写奴隶解放宣言》中，林肯手握魔鬼的笔砚，脚踏《圣经》，约翰·布朗则倒挂在林肯背后的墙上，跳跃着。这是讽刺漫画中最尖酸苛薄的一幅，后来沃尔克曾为这幅画深表遗憾。

康拉德·威斯·查普曼是著名艺术家约翰·加德斯比·查普曼之子。他生于华盛顿特区，但由于父母都是弗吉尼亚人，又由于他以温彻斯特法官大卫·康拉德和弗吉尼亚议员亨利·A·威斯两人的名字命名，所以他自认为是南方人。1848年，父母带他去罗马，首次接受父亲给他的艺术教育。南军占领索姆特要塞后，查普曼离开罗马，参加了肯塔基的南方军。1863年夏他曾在半岛战役中参加几次战斗，并利用业余时间进行战地速写，描写南军的军营生活。1864—1865年，他在罗马探望父母期间，画出31幅索姆特要塞组画，是为他对南北战争艺术的最大贡献，同时也是19世纪美国南方艺术的经典之作。

《夜袭，索姆特要塞》戏剧性地描绘了战争的宏大壮观，在手法上颇似弗朗西斯·司各特·基所使用的意象。《晚炮，索姆特要塞》更为醒目地突出了迎风招展的南军军旗。实际上，南北战争期间，人们以军旗标明自己的立场，军旗便成为最流行的艺术和文学主题。如南方诗人圣·乔治·塔克的诗：

噢，透过暴风雨的阴沉，你能看到  
给黑暗带来光明的那纯洁的星群  
它形同爱，亦是救助的象征  
为国家指向希望的天庭。  
多么明亮啊，每一颗星，把光明传向远方  
给人民带来和平的许诺，或战时的宁静；  
是南方的救星，永不消逝  
指引我们走向自由和光荣。

北方诗人奥列佛·文德尔·霍尔姆斯在《进军迦南》中这样写道：

你高举谁的旗帜  
走在大海的岸边？  
祖先竖起同一面旗帜  
父辈高举同一面旗帜！  
在狂风暴雨的战场上  
它滴下腥红的血雨：  
是什么神把它编织？  
不让人把它撕成两半！  
向迦南进军，向迦南进军！  
主带领我们向前  
把北方的旗帜  
插上叛乱者的塔尖。

但是，19世纪中叶美国风景画决非仅以旗帜等明显的象征物为偶象。美国历史风景画的先驱托马斯·柯尔实际上提供了用以衡量这类作品的标准，尤其是他的开拓性系列作品《帝国的路程》展示了人类的周期发展，从野蛮状态到阿卡狄亚式的田园时代，从文明到文明的毁灭，最后以荒芜告终，这无疑等于说人类的发展是从蛮荒的混沌到田园的宁静，从农业耕作到辉煌的建筑，再到愤怒的风暴，最后重返蛮荒的混沌。南北战争时期的美国艺术家普遍存有一个真挚的信念，即人类堕落之后，不管大地变得多么荒芜和严酷，但自然本身总是能够用关于丰饶、和谐、超验的象征性语言来表达最终得救的愿望，这是他们借助自然景观所要传达给观照者的深层含义。

1863年，詹姆斯·汉米尔顿发表《老勇士》，描绘了在海上急速下沉的护航舰“USS 宪法号”。而事实上，“宪法号”纹丝不动地停泊在波士顿海湾，时至今日仍为人们所观赏，这不能不令人怀疑汉米尔顿是在凭空捏造。汉米尔顿这幅画的背后隐藏着一个历史事实，“宪法号”的确有过被故意沉海的危险，只是由于数百名小学生的抗议它才免于海葬。1863年，汉米尔顿意欲为这位“老勇士”的身世提供一种新的解释，他告诉人们，以“宪法”为骄傲的那个伟大的社会组合也同“宪法号”一样，面对死亡的威胁，因此有必要从暴风雨中把它打捞起来。

泽威斯·麦克恩蒂作于1862年的《簇叶之火》描写了在阴森的树林中踞缩在火堆旁的两个小男孩。这是秋天的夜晚，两个孩子相依相偎，火中取暖，多么生动感人的场面！但是，画家在一个小男孩身边放置一顶蓝帽子，另一

个男孩身边则是一顶灰帽子。在微弱的火光下，新的友爱情谊在孕育。麦克恩蒂还有一幅现已失传的作品。据他的朋友、艺术批评家亨利·塔克曼所说，这是一幅小画。画面上有一堆杂乱的树丛，一片被遗弃的土地上立着一幢摇摇欲坠的农房，透过它那些光秃秃的椽子，在漆黑寒冷的夜空下，闪烁着远处地平线落日的寒光。这是一个微不足道的场景，但却以其寒冷的格调，被遗弃的感觉和极端的消沉，突出了它的名字所暗示的那种荒凉，这就是《1863年的弗吉尼亚》。

这种荒芜似乎也激发了亨利·莫斯勒的灵感。1861—1863年，这位辛辛纳提画家曾是《哈珀氏》的专栏画家，1865年发表《失败了的事业》，画面上描写一位南方高地的自耕农，在军队服役几年后回到家乡，而眼前看到的则是倒塌的小木屋，家人离去，下落不明。费兹·休·拉尼系列画中的布拉斯岩虽然在效果上达到了如金似玉的“光度”，但却给人一种夺人心魄的孤寂感。在那片令人心寒的土地上搁浅、损坏的小船一定与那场战争有某种联系。它向人们暗示，暴风雨已经过去，和平又回到这片国土，但那场疯狂的暴风雨却留下了迟迟不肯离去的见证。正如查普曼笔下的索姆特要塞一样，北方佬的炮弹把它击得粉碎，它已是一片瓦砾，荒芜的缩影；然而，太阳恰恰从那里升起，把光芒射在无限美的天空和无比宁静的海面。这是南方最珍贵的圣殿，既象征着战争的悲剧，又是对未来的希望。

20世纪40年代，小约翰·D·洛克菲勒太太计划创建一所美国民间艺术博物馆，作为对重建和恢复殖民地文化的一点补充。人们感到这样的民间艺术品收藏应该包括南方民间画家的作品，于是便请霍尔格·卡西尔到南方收集可与新英格兰民间绘画相比肩的作品。卡西尔走遍弗吉尼亚、南北卡罗莱纳、阿拉巴马、肯塔基和路易斯安纳，但却只找到6幅符合洛克菲勒太太的要求、能够与观众见面的南方画作。1971年，玛丽·布莱克给《弗吉尼亚艺术》撰文说，卡西尔之所以收效甚微，是因为南方社会不同于北方社会；人们对内战期间的劫掠蹂躏仍然记忆犹新，这表现为典型的南方保护主义。她还说，南方之所以少有民间艺术作品，是因为南方不鼓励那种“为生活在小镇子上和乡村的同胞作画”的中产阶级艺术家；民间艺术是东北部地区所特有的。从1940年到1971年，人们又曾找到一些南方民间绘画，但数量甚小，布莱克称之为“孤立的样本”。而且往往画家身份不详。

1972年，北卡罗莱纳州温斯顿—萨拉姆的“早期南方装饰艺术博物馆”开始寻找和登记1820年以前的南方艺术。这个调查项目是由国家人文科学基金会和“南方装饰艺术博物馆”捐赠资助的，旨在从摄影、数据和文献等方面综合调查个别艺术家和前无人知的艺术作品，从而为研究南方非学院派艺术提供了原材料。此后，“早期南方装饰艺术博物馆”公开发表了“收藏索引”，华盛顿特区的国家艺术博物馆整理出“美国绘画目录”（1914年以前创作的美国绘画作品），此外，纽约市的弗里克艺术资料图书馆和巴尔的摩市马里兰画馆的雅各·哈尔·普莱桑茨研究会均藏有颇有价值的南方绘画。1984年，弗吉尼亚美术馆举办了“南方画展”。这些艺术团体的积极活动使人们对南方文化的认识和兴趣逐渐加深，促进了南方非学院派艺术的研究。

南方的非学院派艺术家大多土生土长，一生未曾离开过南方；但也有从北方迁居南方者。他们常常巡回创作，游历广泛；他们的主顾大部分是日益发展的中产阶级，但也有富裕的土地所有者和南方社会名流。他们的作品大多是人们喜爱的肖像画，尽管也有少量的风景画，风俗画和历史画。随着近

年来的发现和研究，知名的艺术家逐渐增多，而最为著名者则是查尔斯·皮尔·波尔克（1767—1822），雅各·弗莱米尔（1765/74—1822），耶和華·約翰斯敦（活跃于1790—1820年代），拉尔夫·E·w·厄尔（1785—1838），塞发斯·汤普森（1775—1856），和威廉·约瑟夫·威廉姆斯（1759—1823）。

这些人终生致力于艺术，实际上可说是非学院派风格的专业艺术家，为南方民间艺术做出了巨大贡献。他们基本上受益于两大文化源流，即黑奴的非洲文化，和德国、瑞士和奥地利殖民主义者的宗教设计。南卡罗莱纳的黑奴曾藏有一幅画家不详的水彩画《老种植园》，画面上黑人的头巾、手鼓和弦乐器显然源自非洲文化；他们手拿短杖，肩披方巾，正在欢歌快舞，与非洲黑人庆祝婚礼并无二致。日耳曼传统文化的影响主要体现在横断面印刷的哥特式字母。彼得·伯恩哈特在弗吉尼亚和北卡罗莱纳绘制的墨水和水彩出生证便是一例。这种非学院艺术包容广泛，有出生证，洗礼证，房契，情人贺卡，手书《圣经》，奖状，手抄歌本，和图片。凯瑟琳·阿门的出生证便把名字以漩涡花饰置于拱型的帷幕中央，名字下是她的肖像，身体正好位于一个桃心的开口处，桃心内是父母的名字，出生年月日等。日耳曼民族传统文化的影响还体现在风格化了的鸟、心、几何图形、明显的线条、粗体字母和浓重的原色等因素上。

南方大地景色是这些画家常用的主题。这些风景画集中体现了非学院派绘画的一种通用方法：画家可以完全不具备为真实地再现所描画景致所需要的技巧。画面上往往缺乏现实的透视角度、自然光泽和氛围，其构思往往从设计角度出发，画家头脑中画面的力度、清晰度和连贯性与色彩的使用则起决定性作用。艺术家为达到画面的设计效果而放弃现实主义的幻觉。如经常被仿作的著名风景画《种植园》（大约作于1825年）所示：画面上的一棵巨树在设计上是要用来遮掩中央形象，并为这个中央形象提供框架，因此，画家为达到这个目的竟可以不顾其比例。本来应是中央形象的带有帕拉第奥式前廊和圆顶的房宅现在仿佛是外围的附属建筑。画面上无数小建筑由弯弯曲曲的小径联结，宛如树杈的形状；为同时再现这些建筑的正面和侧面，画家扭曲了透视角度，让大地朝上翻卷起来。但是，这些非学院派绘画作品之所以在20世纪具有强烈的视觉魅力，恰恰在于它们打破了学院派的绘画传统。

诸如沃农山、哈派氏渡口和狄斯马尔沼地等风景秀丽的名胜古迹吸引了一些画家。佐治亚州的塔鲁拉瀑布是画家经常光顾的地方。乔治·库克（1793—1849）于1840年在发表于《南方文学使者》的文章中写道：

张着血盆大口的峡谷……约有100英尺深，1000英尺宽，把一座山切断了几英里。他曾经站在一块凸出的岩石上，紧紧抓住一棵矮小的松树，向下面的深渊窥探，那里凸起的礁石构成了一片宏伟的森林，垂直的悬崖一直延伸到谷底。那里，水在坚硬的花岗石上刻凿出一块盆地，当从峭壁上直泻而下时泛起了白白的泡沫。”

乔治·库克的描写捕捉到这一秀丽景色的戏剧性和恐怖感。峡谷、悬崖峭壁、原始森林和矮小松树边上胆战心惊的观照者，他把这一切栩栩如生地再现于一幅风景画上（藏于佐治亚大学艺术馆）。

除风景画外，非学院派职业画家赖以糊口的主要手段乃是肖像画（与学院派艺术家并无二致）。肖像画的关键因素也不外乎我们在风景画中所看到的：扭曲的视觉，抽象和多项透视点的使用，以及结构解析、光和空间等艺

术技巧问题。卡西尔考察南方以来久已脍炙人口的一幅肖像画，是于18世纪90年代末完成的9幅大型家庭肖像画，以佩因家族的11口人为主体的，描绘了弗吉尼亚州古契兰郡的风景和风俗。在这些肖像画中，画面上不仅仅是纯粹的人体，而且有可供叙述的故事：如箭射啄木鸟，怀抱羔羊和鲜花的姑娘们等，批评家称这种肖像画为“对话式”，画面所传达的是主体之间的相互感应或暗示的对话。

塞发斯·汤普森(1775—1856)于1805年为南卡罗莱纳州查尔斯敦的麦尔斯家族作了一幅肖像画。画面中央是詹姆斯·麦尔斯，膝盖上坐着女儿，儿子则侧立一旁。在斯巴达式的黄色内室里有一座神龛和新古典主义风格的葬瓮，里面是麦尔斯已故妻子拉切尔的骨灰。观照者可以从父亲和儿子之间的缝隙间看到这位“不在场的”母亲。人物着装严肃庄重，而且表情悲哀凄婉，背景朴素而富有戏剧性，所有这些都是一组不朽的“对话”的组成部分，表达了生者的孤独和对死者的哀悼。

汤普森不过是南方的“过往之鸟”之一。他生于麻萨诸塞州米德尔堡，靠自学获得教育。他于冬季游访南方，往返于费城和新奥尔良之间的大都市中心。美国第一部艺术史的作者威廉·邓拉普(1766—1839)曾在弗吉尼亚的诺福克见过汤普森的作品，认为“十几幅汤普森的肖像画”“糟透了”。这个评价未免过于苛刻。汤普森的人体刻画可谓细腻，尽管姿态和“道具”往往重复，但却能捕捉到不同人物的性格特点。他笔下的年轻妇女都纯朴而富有魅力，身穿淡红色的新古典式礼服，面戴薄纱，肩披刺绣方巾，手里总是拿着书或纸笔(“道具”)。

另一位采用不同媒体从事艺术创作的“过往之鸟”是雅各·弗莱米尔，约于1765年到1774年间生于宾夕法尼亚州兰卡斯特的一个农民之家。1790年，他俨然成为一位巡回画家，在新泽西，宾夕法尼亚、马里兰、弗吉尼亚和肯塔基等地作画。弗莱米尔的杰作是弗吉尼亚州温切斯特旅店店主波得·劳克(劳克)的妻子阿美莉亚的肖像画(作于1801年12月)，清晰银白的色彩，简朴无华的形状，和直线性勾勒的人体，是他肖像画的主要特点。他对服装样式、窗帘拉绳和感官特征等细节特别重视，因此使画面既有力度又典雅隽秀。

查尔斯·皮尔·波尔克(1767—1822)是18世纪末、19世纪初美国最重要的画家之一。他是在舅父查尔斯·威尔逊·皮尔(1741—1827)的抚养和教育下成为画家的。1799年11月，受爱萨克·希特所托，他完成了托马斯·杰佛逊肖像，标志着他的风格的成熟。波尔克肖像画的特点在于对深色的强调，对重要部位的逼真描写，从明到暗的有限转换，对装饰性细节的浓厚兴趣，和对人体结构的夸张延展。他所作的爱萨克·希特肖像，和1799年以后的作品都明显体现了这些特点。

美国早期著名的黑人画家耶和·约翰斯敦(1790年—1820年活跃于艺坛)在风格上与波尔克极为相似，曾有人推测说波尔克既是约翰斯敦的主人又是老师。他们两人在构思上都深受美国18世纪后期的巴洛克风格的影响，使用传统建筑、家具、时装、道具和姿态。但约翰斯敦似乎比波尔克拘谨，不作重要场面的生动描写，不刻意追求三维度空间，使用比较低沉的色彩。约翰斯敦的生活很少为人所知。从1796年到1817年，巴尔的摩市的电话簿上有他的名字，1810年的联邦人口普查表上也有他的名字。目前已发现有他署名的一幅肖像画，即弗吉尼亚州伯克利郡的萨拉·奥格登·古斯丁的肖像，一般认为他的代表作是《麦尔库尔狄太太和她的女儿们》。



在 18 世纪末和 19 世纪，以多种媒体画人体肖像非常普及，如蜡笔，彩色粉笔，玻璃镀金，轮廓剪纸，和微型象牙水彩画。在以彩色粉笔作画的艺术家家中，最耐人寻味的是威廉·约瑟夫·威廉姆斯。他生于纽约市，在舅父约翰·马尔的指导下开始艺术生涯；除艺术创作外，他还在北卡罗莱纳的纽本艺术院从事教学。他的著名作品是由亚历桑德拉共济会分会第 22 次会议委托制作的乔治·华盛顿肖像。他笔下的华盛顿是位上了年岁的人，面部皱纹清晰可见；右耳下的黑痣，左颊上的伤疤，鼻子和双颊上的天花斑，都一一可见。华盛顿穿的不是官服，而戴着工作裙，值星带和珠宝首饰，这是梅森一带奴隶主的标志，因此，梅森人一眼就能认出他来。

美国南方非学院派绘画对美国艺术的贡献仍有待于发现，有关这方面的研究工作仍在继续。自 1971 年玛丽·布莱克的文章发表以来，有关南方民间艺术的消息和所发现的作品在数量上已增长 10 倍有余。这表明南方并非是一片撒哈拉，从殖民地初期到南北战争的结束，南方的艺术样式和活动的丰富多样，是那些带有偏见的批评家所未曾想到的，为 20 世纪 80 和 90 年代的南方文化研究热潮提供了丰富而宝贵的原材料。

在南北战争后疲惫不堪而恢复元气的 40 多年里，美国南方经历了艺术上最消沉的时期。人们所能看到的最主要的艺术活动，就是在州政府所在地的草坪或广场上，竖起一块不具姓名的南方将士的纪念碑，而表现的却丝毫没有 1861 年那股冲动高涨的热情。除了让·安东尼·莫西埃塑造的罗伯特·E·李的马上塑像（1890 年立于里士满的纪念碑大街）外，用青铜或大理石塑造南方将士纪念碑的活动始于 1900 年。在绘画方面，人们搬来南北战争时期的作品。埃德尔描绘的李和斯托尼瓦尔·杰克逊肖像成为千家万户的装饰品，威廉·D·华盛顿的《拉塔尼的葬礼》悬挂在弗吉尼亚数百个家庭的客厅里。这一时期的建筑也被战争的利剑破坏得面目全非，彻底与过去相隔绝。

南方的感性只好满足于光荣的历史遗迹，如种植园的大宅，新奥尔良的天井式房屋，查尔斯敦雄伟的民用建筑等。少数的富裕阶级——商人、金融家和工厂主缺乏想象力而不注重装饰艺术，他们新建的住房和公共建筑表现了当时弥漫的低级趣味。路易斯安纳州 1880 年后建造的州议会大厦是城堡形状的哥特式建筑，马克·吐温曾作如下描写：“一幢粉刷过的城堡，有塔楼等，里里外外无一真实，装扮成它本来并不是的样子。”19 世纪 90 年代里士满建造的杰佛逊旅馆“仿佛是卡莱尔人和黑斯汀人用魔法变出来的古塞维尔，他们刚刚为佛罗里达的避寒胜地布置完西班牙背景。”这座旅馆的阳台、圆顶喷水的院子、塔楼、乳白色的砖和赤陶，实在是华而不实。幸运的是，南方战后时期艺术的消沉并未进入 20 世纪。如南方的爱国主义者所说，1900 年以后，南方的艺术成就的确可以列出一个很长的名单来。

这些年中南方新出现的一大景观是，每一座城市或小镇都出现了大片的市郊居民区。在广阔的草坪和当地植物群中建立起来的乡村住宅，使你根本想不到开车只用几分钟就可以到达商业区。但是，这些美丽舒适的家园却仍不如旧南方的宅院那样充满激情和特性。20 年代初建立起来的住宅区在风格上是美国其他地区房屋建筑的一种综合。

然而，随着时间的推移，一场趋于和谐、显示地方特色的运动日益壮大。

佛罗里达和海湾地区为适应当地气候而始建西班牙式和地中海风格的房屋。大西洋沿岸各州则趋于继承传统风格，复兴旧南方的古典主义和乔治式建筑。1895年，弗吉尼亚大学遭火灾，斯坦福德·怀特设计的新校园显示出杰佛逊式的建筑风格，和早期合众国的红砖和圆柱式建筑。这种式样的建筑在亚特兰大尤为普遍；1907年，建筑师尼尔·莱德说服市郊居民抛弃斑驳花哨的奢侈样式，而倚山傍林建起了以朴素的红白颜色为特点的乔治式建筑。亚特兰大和步其后尘的南方各个城市拥有全美国最美的郊区。南方大城市的现代色彩体现在高层办公楼和旅馆建设，最明显者首推亚特兰大、伯明翰和得克萨斯州的几座大城市。南方并没有象北方那样把商业区改造成摩天楼群。在里士满和圣安东尼奥等古老的城市，现代建筑与前几代人留下的古式大厦交相辉映，但在大多数南方城市里，摩天楼则与非商业性建筑的古板丑陋形成对比。20世纪建立或扩建的南方各大学在建筑特色上几乎无一能与托马斯·杰佛逊的弗吉尼亚大学相媲美。诚然，有些大学表现出非凡的魅力。休士敦的里斯大学就是威尼斯复兴风格的建筑群，触目皆是的花园无疑强化了这些建筑的美感效果。位于孟菲斯的西南学院是用杂色石头砌起来的七幢哥特式建筑，排列成一个巨大的四方院子。位于巴吞鲁日的路易斯安纳州立大学以其巨大的地中海建筑群成为亚热带植物群中的一颗明珠。南方造价最昂贵的大学建筑是杜克大学，典型的哥特式建筑群烘托着作为该校象征的主楼——大教堂，挺拔于苍劲高大的北卡罗莱纳青松之上。20世纪20年代，杜克大学庞大的欧式楼群和迷宫般的室内设计吸引了数以千百计饱受艺术饥饿之苦的南方人。位于詹姆士河畔、距杜克大学东北200英里处的威廉斯堡大学也以其特有的殖民地时期建筑风格与杜克大学平分秋色。

在1926年至1936年的10年中，由于小约翰·D·洛克菲勒的慷慨解囊，威廉斯堡重又恢复了18世纪的典雅风格。州长官、议会大厦、罗利旅馆，和大约130座其他建筑重新修复，其艺术上的似真性无与伦比。威廉斯堡的房屋式样、室内装璜和色彩在南方各州的民宅建筑中被广泛采用。与威廉斯堡的仿古建筑相比肩的是“南方的雅典”——纳什维尔，它的农神殿在一切细节上都与希腊原作相似，包括三角饰、雕塑和排档间饰。路易斯安纳州议会大厦代表着极端现代、极端华丽的建筑，这是休伊·P·朗格于1932年在巴吞鲁日建造的，以取代马克·吐温所取笑的那幢建筑。这幢大厦的主楼将其原有的古典风格改造成粗犷简朴，传统上州议会大厦所应有的罗马穹窿由一个巨型办公塔楼所取代，既实用又体现了装饰美，其宽阔的楼梯，庄严的青铜门，一群群塑像，和宽敞的花园，都为这幢南方最伟大的州议会大厦增辉加彩。佛罗里达州湖山教堂的钟塔是体现雕塑与建筑有机结合的一座丰碑，1929年由费城资本家爱德华·鲍克所建。鲍克钟塔体现了真正的哥特传统——模仿比利时的马林斯钟塔，细腻的雕刻充实了塔楼的雄伟高大之美。

在室内装潢方面，20世纪的南方人毫无保留地接受了北方所能发明的一切现代设施——供水管道，取暖设备，驱虫屏风、电灯、冰箱，等一应用品。19世纪末黑暗，闷热、往往没有下水道的厨房现在变得干净、明亮和实用，居然成为家庭主妇骄傲的炫耀品。这股现代倾向还包括收藏古董家具热。金橡木、长毛绒、放大的铅笔画、小古玩、和其他维多利亚时代的室内装饰品均被抛弃，取而代之的是谢拉顿、赫普尔怀特和具有朴素美的美国古董。由于旧式美国家具满足不了大量需求，于是便从黑人和穷白人的阁楼、马厩、和木棚里拽出所谓的古式家具加以精心修理。

古玩店成了南方路边的一大新生事物。然而需求还是不能满足。里士满的比格斯和海波因特的汤姆林森顺应时代需求而成了著名的古式家具厂。当然，这种古玩生意难免造成大量膺品的出现。古董商常常在商品的出处和年代上作假，而买主却又能道出他们所购物品的源出，一般情况下都是稀世之宝。在某种意义上，第二种欺骗否定了第一种欺骗，其结果是美国家庭的室内装潢愈加漂亮，且不管所用装饰品是真是假。这股时代风气改善了家庭装饰的风格和款式，使之更适于 20 世纪较为缩小的和实用的空间。现代南方人把真正的或仿造的古式家具摆在首位，在审美情趣上也许与独立战争前后的祖先一样赏心悦目。

20 世纪遍布南方各地的雕塑纪念碑弥补了内战后雕塑艺术的贫乏。里士满成了一座纪念碑城市，到处是斯托尼瓦尔·杰克逊，杰布·斯图亚特，杰佛逊·戴维斯，马休·F·莫里；和亨特·H·麦克圭尔等人的塑像；在此前，又曾有让·安东尼·胡登的华盛顿大理石雕像，以及让·安东尼·莫西埃的华盛顿和李纪念碑。与里士满一样，夏洛特威尔也拥有许多纪念碑——杰佛逊，华盛顿，李，杰克逊，和刻画细腻的刘易士·克拉克，乔治·罗杰斯·克拉克纪念碑。南方塑像中最具创新性的是古松·鲍尔格拉姆在弗吉尼亚大学校园塑造的麦克康奈尔塑像，这是一位参加第一次世界大战的飞行员，他的青铜塑像的一只胳膊上挂着小齿轮，悬浮在地球上，仿佛在飞行。在南方低地的橡树林中，在缕缕倒挂的西班牙“摩丝”之下，在平静的黑绿色水池中、阿切尔·M·和安娜·夏特·亨汀顿为南卡罗莱纳的布鲁克格林公园装点了 300 多尊雕、塑像，在质量和规模等方面决不亚于欧洲的花园雕塑展览。

新奥尔良的雕塑虽说没有多少艺术价值，但矗立于秀丽背景之中的纪念碑却使这座城市盎然生辉。最引人注目的是爱萨克·德尔迎多艺术馆前受伤的牧鹿，杰克逊广场上骑马的安德鲁·杰克逊，奥都本公园入口处象征性的喷泉，和刑法大楼丰富多彩的面饰。德国的著名艺术家伊丽莎白·奈伊把雕塑引进得克萨斯州。奥斯汀矗立着山姆·休士敦和史蒂芬·F·奥斯汀的纪念碑，和阿尔伯特·锡德尼·约翰斯敦的纪念塑像。达拉斯有克莱德·桑德勒的锡德尼史密斯纪念喷泉。在纳什维尔，马斯·D·米姆斯创造了刻画细腻的人物塑像，其中有黑人，农民和林区人。1923 年，古松·鲍尔格拉姆在亚特兰大附近的石山开始了世界上从未有人想到过的最惊人的雕塑壮举：他计划在这块巨石上雕刻一幅巨大的南联邦全景图，中间是李，戴维斯和斯托尼瓦尔·杰克逊。这次可能会成功的历史壮举后来竟由于一场纠纷而中止。

在美国南方，绘画的创作和收藏比雕塑要普遍得多。与雕塑相比，绘画造价低，不必依靠社会权威的合作，更有旧南方遗传下来的父辈肖像。到 1932 年，南方已有 70 所美术学校，虽然不能与纽约市、芝加哥和克利夫兰等大城市艺术中心相比肩，但也不乏名人名作。新奥尔良索菲·纽柯姆学院的艺术学校，在威廉和爱莉斯·沃思的指导下，使用当地素材创造出颇具地方特色的艺术品。1925 年，孟菲斯成立詹姆士·李纪念美术学校，约有 500 名学生接受免费教育。威廉和玛丽学校——里士满分院的艺术系蕴藏着里士满的艺术创作动力，大量的弗吉尼亚风景画从这里创造出来。汉普顿学院描绘黑人生活和历史的恢弘画卷集中体现了黑人的艺术冲动。1938 年，“全弗吉尼亚画展”在纽约举行。在亚特兰大、查尔斯敦、休士敦、萨拉索塔等地，艺术学校直接与博物馆挂钩，其中最典型的是萨拉索塔于 1931 年创建的约翰和马贝尔·云岭艺术馆。

南方主要的绘画艺术馆有，新奥尔良的爱萨克·德尔迦多艺术馆，休士敦美术博物馆，亚特兰大海格艺术馆，查尔斯敦的吉布斯艺术馆，和里士满的弗吉尼亚艺术馆。南方艺术馆的收藏量无法与欧洲或纽约市的艺术馆相比肩，但却有极强的选择性。在第一次世界大战以后的20年里，豪门贵族给艺术以赞助和支持，艺术馆如雨后春笋。1922年，波托马克河以南的每一座城市都建立了“南方州艺术协会”，接连不断的艺术展出表明艺术的萧条时代已经过去。

在描绘地方景象这方面，南方画家和蚀刻家表现出小说家和故事家的细腻和完整性。他们的笔端绘出各种各样的景致：山川，丘陵，沼泽；沉睡的街道，繁华的花市，古老的房宅，千姿百态的黑人，乃至贫民窟和其他不愉快的现实。虽然没有一流的艺术家，但卡尔·约翰·布伦纳，休·亨利·布莱金里奇，约翰·E·邦迪，穆雷·P·布莱，和爱莉丝·R·尤格尔·史密斯等都是值得一提的先驱者。路易斯安纳和密西西比河两岸秀丽的风光给威廉·伍德华德以灵感，他拥有众多的追随者；他们的艺术给新奥尔良的生活和大地注入了新的色彩和生机。罗伯特和朱莲·昂德东克，弗朗克·卢格，爱德华·G·艾森罗尔和亚力山大·霍格，把得克萨斯风景，它的西班牙使团、墨西哥人和牛群，栩栩如生地搬上画面。迦里·麦尔切斯和W·沙君特·肯达尔把弗吉尼亚的斑斓色彩和风土人情揉和在一起。萨缪尔·P·柴格勒的平版画和本·卡尔顿·米德的儿童图画《科罗纳多的孩子们》，把西南地区沸腾的油井和天真烂漫的儿童生活生动地描绘出来。此外，伊丽莎白·奥尼尔·沃纳，埃玛·朗格登·罗切，安妮·戈尔德思威特等也由于他们所描绘的蒙哥马利，新奥尔良和查尔斯敦的风光而声闻南北。

20世纪30年代，描绘地方历史、景致和工业发展的巨幅壁画开始出现在南方各地的邮局及其他公共建筑的墙壁上。其中值得一提的是黑人艺术家阿龙·K·道格拉斯在纳什维尔市弗斯克大学图书馆创作的描写黑人历史的象征性画卷。

20世纪美国南方在美的创造和欣赏方面虽说取得相当的成就，但也不能予以过份强调。在如此广阔的地域和如此漫长的岁月中，即便是作品浩繁，数不胜数，也很难表明真正的艺术繁荣。事实上，除文学和绘画艺术外，南方的其他艺术样式仍葆有太浓重的乡土气，缺乏足够的城市文化，因此未能超越民间的水平。另一方面，20世纪的南方满足于采纳和模仿北方的观点，无论是在审美和装饰艺术领域，还是在纯粹实用的领域，这种软弱的采纳和模仿窒息了南方本土的创造性，舶来的艺术品与南方特定的地域和气质并不相称。如果说20世纪的南方曾经出现过著名的艺术家，那么他的才能也不是很容易得到肯定的。只是在经过了岁月的磨炼，在越来越强烈的南方文化意识促使文化史学家对南方现当代艺术进行认真深入的研究之后，一些被埋没的天才才得见天日，他们的艺术才华和价值也随之得到社会的承认。乔治·奥尔和瓦尔特·安德森，就是这种后来被发现的南方艺术家。

20世纪初，密西西比州的比洛克西是深受北方游客欢迎的一座小海滨城市。北方人到这里避寒，新奥尔良人则在这里建造避暑乐园。在比洛克西触目皆是的旅游景色中，乔治·奥尔的比洛克西陶器厂尤为醒目；陶器艺术家乔治·奥尔也由于他的怪癖而人称“比洛克西的狂人。”

一走近奥尔的陶器厂，游客们便会为一幢高大奇异的建筑而惊诧不已。这是奥尔亲自设计和建造的。1909年，一位游客曾把它说成是“中国庙宇和

比萨斜塔的综合。”在去往陶器厂的小道两边排列着一些稀奇古怪的牌子，上写着英文和拉丁文短诗，其主题是在告诉人们这是“世界上最大的陶器艺术工厂。”其中有一首打油诗这样写道：

诗人善用优雅的韵律  
描写夏日明媚的阳光；  
美丽的少女从市场走过  
飘来勾魂的眼睛和迷人的发浪。  
你在尽头回转，到了C街  
欢迎你来到陶器厂。

另一块牌上写着：“不看到比洛克西最大的奥尔纳门，就不要离开比洛克西。”

所谓“比洛克西的奥尔纳门”就是乔治·E·奥尔。他生于1857年，父亲是比洛克西的第一位铁匠。如乔治在自传中所说，他在青少年时期曾在父亲门下学徒，总是处于“闷热的、蒸发的流体之中”。18岁时，奥尔离家出走，来到新奥尔良，在一家船用杂货店的仓库里工作了三年，由于不满于低薪而回到比洛克西，靠打零工糊口。1880年，奥尔家的一位老朋友约瑟夫·福尔图尼·梅耶写信让他去新奥尔良学制陶器，每月工资10元。在自传中，奥尔满心愉悦地写道，“当看到制陶的轮子时，我就像水中的一只野鸭，浑身都感觉到它的转动。”1881年，在掌握了制陶的基本技术后，奥尔告别梅耶，先后游访了16个州，博览各地陶器制品，并亲眼观看其他陶工的实际操作。

回到新奥尔良两年后，奥尔积蓄下26.80美元，于1883年用这笔钱在比洛克西建起了自己的陶器厂。投入生产的第一年，奥尔制造了600件陶器，并参加了1883年新奥尔良棉花百年纪念展。参展的全部作品在回家途中与押运者一起失踪了。但不久奥尔就接到一枚参展作品奖的奖章。在整个制陶生涯中，奥尔曾多次参加艺术节和展出，其中有1895年亚特兰大棉花节展览，1900年布法罗工艺美术展，1904年的圣路易全国大展，奥尔曾在这次大展上荣获“最具创造性的制陶艺术”奖章。奥尔经常步行跋涉，随身带着陶器展出。他常常在大庭广众之下树起一面旗帜，上写着“世上最伟大的陶器艺术家，你却相反，”并常常当众表演制陶技术。

1886年，奥尔回到新奥尔良，与梅耶一起建立新奥尔良艺术制陶厂。1887年，纽克姆学院和索菲纽克姆陶器厂建立；奥尔和梅耶都成了这所学校的员工。梅耶在纽克姆陶器厂工作达35年之久，但奥尔不久就被开除，据说是他作出的“阴道式”制品对“有教养的年轻姑娘发生了不良影响。”他用石膏塑造了一只健壮有力的大手，留给学生写生之用，因此，纽克姆学院的学生不会忘记他。

1893年，奥尔回到比洛克西，他的陶器厂不久遭受火灾。翌年，奥尔重新建起工厂，用欧洲的横木板建起一座木塔，就是人们现在所知的比洛克西奇观。奥尔在这里苦练技术，制造出纸一样薄厚的陶器。他一边转动着轮子，打褶生产，一边收藏自己的作品。他相信他制造的陶器“价值金银”。他常常在有限的工作之余在比洛克西的大街上追逐叫喊。1909年，奥尔对一位客人说，由于养家糊口，出售实用的花盆、冷水盆和烟管，他已有26年未出售

陶器艺术品了。但是，在集市和展览会上，奥尔经常出售喜剧风格的纪念品，如“智力水杯”，兼作墨水瓶的调色板，装满粪便的马桶，和有伤风化的小徽章。

约在 1890 年，奥尔开始留须蓄发，胡子最后长达两英尺，成为比洛克西海边大多数居民和游客熟悉的怪人。1906 年，奥尔放弃制陶，帮助家里人从事凯迪拉克汽车交易。他把 6000 多件陶器储存在仓库里，等待着一代“伯乐”去认识其价值。O.P·杰维斯在《陶瓷百科全书》中写道，“奥尔先生无比自信自己的天才，在比洛克西堆积了大量陶器，希望作为优秀制陶技巧的典范而出售给这个国家。”1972 年，纽约的古董商詹姆士·w·卡本特发现了奥尔的储藏，其中大部分卖给了国家艺术馆和大收藏家，使奥尔的愿望成为现实。奥尔于 1918 年逝世，在生命的最后几年里，他并非以陶器艺人闻名于世，而是众所周知的怪人，人们常常看见他披着长长的白发和胡须、骑着索尔牌摩托车在海边奔驰。

今天，奥尔已成为美国制陶艺术的天才。詹姆士·卡本特发现的奥尔陶器中有早期模型、水罐、剃须杯，小纪念品和体现奥尔独特风格的“轮制品”，即通过搓捻、折叠、挤压、捏掐和切削，把纸一样薄厚的泥制成独一无二的形状。有些容器不但形状独特，而且加上模制蜥蜴、把手和喷口。许多泥壶有两个把手，两个喷口和两个隔室，一个用来装茶，另一个用来装咖啡。另一些容器则有与手形状相同的把手；花瓶的式样各种各样。所有这些都是釉制品。奥尔的制陶艺术突出独创性，在 6000 件作品中没有两件是相同的。奥尔曾为此而自豪地说，“我是个性的使者，人类的兄弟，但我必须首先是我自己，我要让我的每一支花瓶也是它自己。”

在他有生期间，奥尔的陶器由于扭曲的形状而被说成是“荒唐”，“古怪”，但他却由于精湛的技巧而受到尊敬，他的一位崇拜者曾说，“奥尔所制陶器的壁是再薄不过的了。作为艺人，乔治·奥尔是陶器制造业最熟练的技工。”而倍受推崇的则是陶器上的光釉。1901 年，美国第一位陶瓷历史学家埃德文·阿特里·巴尔伯写道，“这些陶器最美的地方就是其五颜六色的光釉。”

不幸的是，奥尔最初并未想把光釉作为其作品的基因。据奥尔本人所说，他的伟大在于形状的出新，而光釉的美纯属偶然。他认为当一位陶工把作品放在窑里时，他从不知道结果如何。在他看来，作品的最终色彩并不取决于艺术家，而取决于火。这是一种极端现代主义的概念，几乎在半个世纪之前就预示了当代的制陶方法。1981 年，唐纳德·B·库斯皮特在《美国艺术》一书中写道，“运气是新的玄秘哲学。……作品的好坏取决于窑中之火，这就是现代主义陶瓷艺术的核心概念。”

确实，在奥尔的陶制品中，光釉无论多么细腻，都不如形状本身重要。奥尔的现代主义性质还体现在他对材料和形状的能动处理上，在这方面，他预示了 20 世纪 50 年代抽象印象主义的陶瓷艺术，尤其是彼得·乌尔科斯的没有预想的风格模式。奥尔的同代人都运用传统的维多利亚时代的和东方的形状，简单地在这些形状上附加装饰性的有机图案。奥尔则把容器扭曲、拉长到可塑的极限，从而创造出审美的雕塑形状，这又使人联想到 20 世纪 40 和 50 年代毕加索的扭曲和折叠的制陶风格。

前面提到，奥尔由于“色情的”“阴道”壶而被纽克姆学院开除，即在壶的顶边打起皱褶，使其相像于阴门。这种以生物器官形状暗示幽默的做法

与达达主义和超现实主义艺术极为接近，更使人想到 1936 年麦莱特·奥本海姆创造的《皮毛盖的茶杯》。奥尔研究专家迦恩·克拉克认为，奥尔的制陶艺术还预示了 20 世纪 60 年代的 FUNK 运动：即用语言和视觉、词语和平庸的幽默与客体一起创造结构反映。陈列在华盛顿史密斯索尼亚博物馆里的一对儿高帽子形状的容器就体现了这一风格，一个完美无暇，题名为《晚七点》，另一个杂乱无章，题名为《清晨三点》。奥尔为该博物馆创作的一把大伞也体现了对所逝时间的感伤：他在这把伞上刻上了下列一封信，时间是 1900 年 12 月 8 日：致华盛顿史密斯索尼亚博物馆：好话和善行从不消失，但好话和善行一旦被纪录在泥土上，时间将证明它们是烈酒和水酸。这是一只空坛子，只不过世界本身是坚实的，表面上是充溢的，行为和思想不过是刺激和影子，太阳落山时便褪色和消失。玛丽有一只小羊羔……乔治·E·奥尔有一件小陶器。过去站在燃烧的甲板上的那个小伙子现在在哪里？这只壶在这里，我就是过去的那位陶工。”

奥尔给儿女们起的名字也体现了他的幽默感。他的七个儿女分别叫作：列奥，索奥，齐奥，奥托，克洛，奥乔，和格奥。

那么，乔治·奥尔的艺术灵感缘何而来呢？奥尔是 19 世纪末艺术和工艺品运动的产物。人们当时对陶器发生极大的兴趣。然而，与同代人不同的是，奥尔并不是传统的装饰艺术家，而是激进的先锋派，用他自己的话说，他是“帕利西第伯纳德·帕利西（1510—1589）是亨利三世王官御用的法国风格派陶器艺术家。他由于用家具烧窑而闻名。1562 年，帕利西被国王誉为“质朴陶器的发明者”，以色彩斑驳的搪瓷和鱼、蛇、青蛙、贝壳和植物等浮雕装饰而闻名于世。奥尔认为帕利西的成名在于机遇和“捉摸不定的火”，声称“帕利西在色彩上取得的成就”，他终有一天会在形状上超过他。

19 世纪末，帕利西风格复兴，许多描写帕利西艺术生涯的文学作品相继问世；而对陶瓷历史广见博闻的奥尔不可能不知道帕利西。他完全可能在集市或展出上看到过帕利西陶器的翻版。据迦恩·克拉克所说，奥尔的多色彩光釉和浮雕蜥蜴是对帕利西的直接模仿。但是，奥尔的斑点式龟壳光釉是直接取自新奥尔良海湾的海洋动物；1973 年，批评家罗伯特·布拉斯伯格指出，奥尔之所以偏爱蜥蜴，是因为新奥尔良海湾盛产这种爬行动物。

帕利西和奥尔的另一个共同点是笃信宗教。在奥尔看来，创作活动是灵的运作。他把女儿的神圣造物者说成是“模制了她的陶工，宇宙的至尊无上的陶工。”他的陶器是“泥制的婴儿。”他说，“我制造的每一件陶器都是一个婴儿。我以任何婴儿在父母心中所能唤起的爱心哺育我的每一件作品。”当有人问他如何看待陶工和泥时，他说，“我们都是精灵，飘渺的看不见的泥。不同的是，我的婴儿都是由不透明的泥制作的。”奥尔由于自己的古怪行为而未为同代人所接受，但他自认为是天才，不为一个不理解他的世界而放弃艺术追求。当离开奥尔的陶瓷厂时，比洛克西的游客会看到最后一块标牌、上写着：

一件杰作，万般之上，  
最佳陶工，舍我其谁！

在美国南方，若要从艺术创作就必须面对一种特有的孤独。威廉·吉尔莫·西姆斯曾尖锐地指出，传统上为政治所困扰的南方社会始终忽视个别

艺术家；爱伦·泰特认为时间的流逝和时代的变化把南方现代艺术家置于一个陌生的世界；而威廉·福克纳则把孤独作为艺术创造的标志。当有人问他第一次世界大战后南方文学复兴的根源时，他简单地回答说，那是由于“南方生活的贫乏”，艺术家不得不靠想象去创造他自己的世界。

福克纳的同乡瓦尔特·安德森对此会倾心赞同。这位生于海湾地区的画家在20世纪40、50和60年代经历了漫长的孤独，如同孑然一身的福克纳在密西西比北部发疯似地写作一样。但与福克纳不同的是，安德森并未得到批评界的承认，因此未曾在艺术中得到物质安慰。20世纪20年代安德森就学于宾夕法尼亚美术学院，人们认为他是位有才气但却性情乖僻的学生。他的大半生都在密西西比州墨西哥海湾一个叫作海洋温泉的小城里度过，人称“现代的波西来亚”。而这么一点点小的名气也并非来自他的艺术，而是由于他的怪僻，他曾经骑着破旧不堪的自行车游遍得克萨斯和佛罗里达；他曾经在密西西比内海的岛屿上度过漫长的宿营旅行；他曾经遁世达20年之久；他也曾对自己的绘画艺术保持倔强的沉默，他说那是他的私人生活。

安德森于1965年10月死于肺癌。在生命的最后18年中，他独自一人住在离家70码远的小农舍里。他死后，家里人第一次走进这幢农舍，发现了安德森储藏的大批油画，其光泽和色彩就“仿佛上帝之光在显现。”房间的墙壁上贴满了抒情和魔幻的壁画，在安德森亲手制作的一只木箱里，装有2000多幅水彩画，在厨房里有一只旧保险箱，里面有82本旅行日记，记载着这位艺术家在那些孤岛上的旅行；只是从这些日记中，家里人才了解到安德森在生命的最后20年中的内心生活。

安德森的那些光彩夺目的水彩画使他赢得了谥后声誉。孟菲斯市布鲁克斯艺术纪念馆馆长罗伯特·J·麦克奈特说，安德森的水彩画和壁画“绝大多数是真正的杰作”。一年后，麦克奈特组织了一次巡回展出。在安德森留下的8600多幅水彩画中，有大地风景和海景，细腻的动物和植物，和儿女们的肖像。此外，还有几千幅墨水和铅笔画，几百幅漆布画，釉有图案的陶器，和圣贤、巨人和动物木刻。海洋温泉的中心大楼悬挂着他的巨幅壁画，追溯了密西西比海湾的自然史，画面上有飞翔的鹈鹕，半空中交尾的野鹰，破云而出的光芒，和与大地融为一体的印第安人。

这些极具独创性的作品有许多是在孤寂的隐居中完成的。与福克纳一样，安德森要创造他自己的世界；他的审美想象在孤寂中萌发；他要抛掉社会的束缚，走向明亮、高尚的境界，于瞬间瞥见把主体与客体、观照者与被观照者、人与大地相融合的超验统一体。在霍恩岛的充实的生活中，安德森发现了未被岸上的学说和信条所污染的形式和色彩。在未开辟的道路上，他找到了原始质朴的第一手经验，同时也体现了孤寂的艺术审美价值。然而，安德森艺术生涯的开端却又非常平凡。与福克纳一样，他的根深扎在南方。他属于南方社会，属于新奥尔良的上层社会。安德森于1903年生于新月市，父亲是富有的棉花出口商。母亲出身于当地的名门望族。年幼时，本身就是位画家的母亲就鼓励他学习艺术，把他送到宾夕法尼亚美术学校。他对学院僵化的教学大纲表示异常愤怒，但却以娴熟的技巧和优异的成绩而获得到国外深造的奖学金。

在国外学习期间，塞尚和马蒂斯的作品强烈地吸引着他，在巴黎郊外，他曾一度就学于俄国神秘主义大师古尔杰夫的门下，虽然他对古尔杰夫并未如醉如痴，不久就离开了他，但这位著名俄国艺术家的神秘主义信条却伴随



着安德森的余生，尤其是古尔杰夫对古代艺术的推崇。古代艺术“以客观认识为目的”，为人们提供神圣的象征，是进入作为日常生活之基础的超验现实的窗口。古代艺术的这种宗教般的作用正是古尔杰夫着迷的地方。古尔杰夫认为古代艺术并非为审美，每一个观照者都能理解这种艺术的意义。现代人已经忘记了宇宙间的一切都是“一”的伟大真理。他认为人自身包含着一切，“在我的体内有太阳，月亮，上帝。我是全部生命的整体。”艺术家的作用就是保存精神知识。

安德森回到美国后所扮演的正是这一角色。他曾这样写道：

“要知道你的每一次运动都与那棵松树在风中的运动相关联，如同一个人在田里耕地时的运动，一颗行星在轨道上的运行，或太阳本身的旋转。要知道这是由人而非神通过艺术来完成的；他为每一个动作，每一个姿势命名，并为其规定准确的位置和时间，直到它们与行星的运动完全吻合。弄懂这一切就是接受人的遗产。”

与古尔杰夫一样，安德森也为事物“奇怪和短暂的统一”所吸引。他在手稿残篇中说，艺术家的职责就是把自然和艺术合为一体。

但是，与这些崇高理想相去甚远的是，他必须完成他所肩负的普通生活的责任。父母在海洋温泉这片旅游胜地拥有财产，哥哥在这里建立了海鸥陶器厂。安德森在这里度过了20世纪30年代，为哥哥制作的陶器设计装璜。到30年代中期，这位年轻的艺术家已强烈地感觉到家庭生活与艺术创造之间的冲突。他曾经抱定一个模糊的理想，认为艺术家以合理的价值为大众提供艺术品，反之，他应有足够的时间和财经资助来追求更纯粹、更具个性的艺术形式。但是，随着家庭人口的增长，这种想法越来越不现实。他在手稿中写道，“艺术家生活在援助与反对之间；他首先得到援助，其次同时得到援助和反对，最后被贬为平民。人们会对他说，神帮助那些自助的人。”他不无悲哀他说，“艺术家最终只能靠偷来的果实生活。”

1937年，生活的压力使安德森患严重的神经衰弱。医生最初诊断为精神分裂症，于是，这位艺术家开始求医问诊，从约翰·霍普金斯大学的菲利普斯医院，到密西西比州杰克逊市的州立医院，1940年，他回到海洋温泉与家人团聚。

在以后的6年里，他与妻子儿女住在奥尔德菲尔兹，一应生活用品皆由岳父提供。安德森开始全身心地追求艺术。到1942年，他已开始实验线的流动性，越来越感兴趣于一些设计主题的重复和节奏的创造，尤其是螺旋运动和曲线运动。与此同时，他越加执迷于史前的、古代的、和亚洲的艺术，尤其是埃及、玛雅、米诺斯、波斯、印度和中国艺术。安德森的兴趣不仅在于这些艺术的几何形状给人的节奏感和和谐感，还在于它们给人的宗教联想。如E·H·贡布里奇所说，古代艺术家并非要创造与现实相吻合的形象，而是要创造最基本的现实秩序的形象。安德森对事物的外表不屑一顾，而要打开通往那个神圣的现实秩序的大门。他崇尚古代雕塑。他在40年代创造的作品几乎都是几何形状的，都明显具有东方宗教的意韵。

在奥尔德菲尔兹的实验期间，安德森开始了艺术家的孤帆远航。早在外地住院治疗期间，他就把自己比作陌生人；到40年代中期，他已开始疏远朋友和家人，愈加频繁地乘船到密西西比内海的那些小岛上，尤其是霍恩岛。他后来在日记中解释说：“由于对岸上的模式依赖得过多，所以有必要到大

海上去寻找有限的东西，那些小岛上的一切都是有限的。”在某种意义上，他是在履行艺术家的职责，同时又在寻找“叶芝所要求的那种赖以创造诗歌的意象。”与叶芝一样，安德森认为意象是一种组织模式，能给不断流动的经验以暂时的秩序，这是超越日常生活范围之外的一种秩序，他写道，“如果所有的才能都为这瞬间的努力而聚合，这就是统一；如果它们分散，那便是混乱。”他认为人可以在这瞬间的统一中建立一个世界。

安德森在霍恩岛上找到了他所寻找的意象和世界，但这都发生在漫长的旅行之后。安德森先后到过佛罗里达，纽约，得克萨斯，哥斯达黎加；1950年，他突然出现在正处于革命时期的中国。当时西藏尚未解放，所以他只到喜马拉雅山脚下便返回香港。回到海洋温泉时，他带回的色彩明亮的作品明显不同于早期的几何风格，在那充满光的色彩中仿佛固有一种震动感，预示了50和60年代在霍恩岛创作的水彩画的风格。

也是在这个艺术突破的时期，安德森熟读了罗伯特·格拉夫斯的《白色女神》（1948）。这是一部极有说服力又有些怪癖的诗歌史。从作家的观点看，诗歌的最原始目的是为自然崇拜提供宗教经验，古代诗歌的感染力就在于此。格拉夫斯写道，“一首真正的诗必然唤醒白色女神，或缪斯，或众生之母；古代恐惧和情欲的力量——以死亡为职业的雌蜘蛛或雄蜂王。”而现代诗人则完全丢掉了这股原始力量。当今时代的大部分写作都是机械地把词组串联在一起，而丝毫不顾这些词组中内含的意象。

安德森看到了现代生活中灵感和神圣因素的缺乏。1950年，他在日记中写道，“把人称作傻瓜或神经病并不过分，但又很难说他已经死去；他能嗅，能触，能听，能尝，甚至还能看。但是，他与生活、生命、存在的关系已经模糊得实在难以令人置信；在智慧方面，他已无生命可言。”艺术家也丧失了感觉。他在另一份手稿中写道，“人可以通过多年的学术训练，成为优秀的画家，拥有完美的素材——裸体、马匹，他还有足够的时间，但却不能把这些素材付诸画面。一个野人或孩童可以实现机遇极好的人所不能实现的事业。”

格拉夫斯把古代诗歌中的意象看作是宗教咒语，或通往超验世界的魔幻窗口，这对安德森极具魅力。安德森在手稿中写道，“人生的目的是要消除已成为生命之象征的毒虫，数出星星的数量，把它们摆在适当的位置，成为一切元素的奴仆。格拉夫斯也认为古代诗人是“缪斯的忠实信徒”。在他们两人看来，最伟大的艺术家应是先知先觉，神圣的拓荒者，是短暂、超验而又撩人的时刻的记录者，因为这种时刻意味着所有对立物的联合。真正的诗人必须永远创新，必须只对缪斯说话，不是对国王或诗圣或人民大众；他要用充满激情的特殊语言向缪斯讲述真情。

安德森在霍恩岛上所履行的就是这种诗人的使命。在这座孤岛上，这位艺术家找到了他所需要的意象和艺术家的职责。从1949年到1965年，他频繁地来到这座岛上，疯狂地作画，寻找通往圣界的入口，有时一天竟画出5幅水彩画。他说圣界就在这里，但需要你去发现。安德森将成为显示圣界之人，既是先知，又是白色女神之奴仆，而要完成这一任务的最佳地点就是时空孤立的霍恩岛。他曾在日记中写道，“整个岛屿仿佛是生命的凝聚”，“一切都在那里，只要你能保持觉醒的话。”这座远离岸边世界的礁石岛是“唯一的确实存在的空间，其它所有的空间都在它周围无形地延展。”对安德森来说，这就是伊利亚特所说的“所有未来方位的中轴，”是神圣的中心。“如

此的天，如此的水，我在水天之间的霍恩岛上散步。莫比·迪克的后背，那条大白鲸，那块魔毯，由人居住的、奇怪的被人居住的空间所包围”。每一次横渡密西西比海湾的痛苦旅行都是向圣界的朝圣。“霍恩岛上的乌云构成了一架明亮的云梯，小端立在岛上，这是最合适不过的了，只有天界的存在才能到达那里。神给了我异乎寻常的思想，那岛屿便被放低到地平线上了。”安德森可能想到格拉夫斯的描写，即把诗歌比作由缪斯主宰的，由“悬浮的时间标准”所标志的“令人着魔的岛屿”。

作为艺术家的安德森自认为是“岛上人”。他在手稿中写道，“把自身与自然相认同的人要敢于承担一切后果。”如果说他所寻找的意象就是暂时脱离俗界的难以捉摸的岛屿，那么，他自己的生命也就成了一座岛屿。他在一首诗中写道：

在一只空心手内我建起自己的巢躲开太阳眼睛的灼热的燃烧。  
我孤身一人。极尽卑鄙。  
不理睬那支配着全世界的骄傲我的生命是一棵无情树下的小岛。  
对全世界报以无情除非你能把我寻找。

对这位蔑视和疏远人类社会的“岛上人”来说，形式本身就是奇迹。如伊利亚特所说，只有孤身隐遁之人才能奇迹般地看到圣界。安德森在霍恩岛上发现的意象非常接近于伊利亚特所描写的“神圣的显现”。在他的私人王国里，圣界每天都与俗界发生冲突。“群星下落使百草躬身，所有卑贱事物的幸福都取决于天国的降临，天国降临了，每一根躬身的长苇都成了一串晶莹的光点。”“鸟儿在飞；在那瞬间的瞬间，人和鸟是真实的。他不仅是王子，他也是人，他不仅是人，也是唯一的人。那是一只唯一的鸟，每根羽毛，每个斑点，它的每一部分，都是真实的；而他，人，存在着，几乎与他所看到的事物一样美妙。”这就是现代艺术家所努力寻找的那种存在的统一。

从严格意义上说，主体与客体、艺术家与景物的这种统一融合只能是暂时的、瞬间的。安德森的艺术体现了这种瞬间性。在《霍恩岛上的矮棕榈》等水彩画中，震颤着的色彩和有节奏的线条与形式和结构形成张力。光与色仿佛要打破视觉结构；在形象和圈定形象的画面周边之间存在着张力。在《秋叶》中，树叶和枝干的实际结构与微小的纯色彩组合形成强烈对比，致使原色仿佛要从画面周边迸发出来一样。在安德森看来，形象的非恒定性反映了对立物的瞬间融合，如秩序与破碎，静止与运动，人与大地，美与死，等等。他在这个瞬间中发现了“把非真实与人称之为现实的实体相融合的魔力。”于是，在这个形象的限阈内，形式的美和死亡相并存。在《随鱼骨漂去》中，鱼骨架的形状与画面周边浑然一体。鱼和背景，形式和终极分解，在那瞬间融合为一。如同罗伯特·格拉夫斯笔下的白色女神，她是死中生，也是生中死，代表着对立物的神圣联合。

安德森幻觉艺术中的恒定不变的因素实际上就是变化本身。这也是这位艺术家所一直醉迷的。1965年，他就霍恩岛的一场台风发表议论说，“变化——真是难以想象；曾经是木兰、连根拔起的橡树和洪水冲过的废墟，现在竟然是挺拔的青松，矗立在高于海拔两三英尺的白色沙滩上。”安德森尤其喜欢画鸟儿的，特别是鹅鸕的不停运动。如后期水彩画所示，这种意象表明他所发现的那些统一和启示时刻的短暂性。这种形象“给我一种精神力量，

以惊人的规律性一个接一个地出现在我面前。而能否看到它们则完全是另一回事。”

惟其如此，对于迫切期待着一个又一个变化视野的安德森来说，深深嵌入社会和历史的形象便没有任何价值。爱伦·泰特曾指出，南方文学复兴时期创造了一种“于现在自觉于过去的文学”。安德森则对南方历史不感兴趣。他认为“无论是自觉的或不自觉的怀旧感都是陷阱。”而“冲垮了海岸的又恰恰是大浪过后的回头浪。除非人是色，是鸟，既是动物又是人，否则就不可能逃避。”他在作品中细腻地刻画了远离岸上人群的孤岛上的植物和动物，以此来表明他不属于“木兰派”或“月光派”；他蔑视那些动辄描画木兰的艺术家，也厌倦早已司空见惯的伤感、怀旧的情调。他爱大自然是固为大自然的美，而非由于对过去的联想；他对每一细节的微观描写都反映了他对自然美的缜密欣赏。在孜孜不倦的探索中，他“从某一陌生的星球来到这里，所见一切都新鲜怪异。形式和空间都在感觉中实现。当我感觉到一朵花和一棵树干的美时，我即刻进入一个三维世界，产生一种对立于人为形式和传统的形式感。”他常常提醒自己是“岛上人”，已经把“实实在在的岸上”留给了幻想。他的自画像是一位勇敢的无面孔的航海者，一位离开秩序领域而进入未知世界的英雄。他注视着深海，面向未曾探索的孤独领域；在由瞬间显现构成的幻觉艺术的氛围内，他找到了慰藉。

风给我温暖  
酒给我凉爽  
不屈不挠的航线  
给我带来和谐。

这正是福克纳所说的“在孤独的想象中悲痛、堕落、勇敢奉献的”、“没有儿女也没有悲痛的真正诗人。”

1935年，南方著名女雕塑家贝尔·马歇尔·金尼曾被誉为“具备旧南方贵夫人的魅力和情操，同时又拥有新南方最佳女性的自信和自由。”金尼于1886年生于田纳西州纳什维尔市。1897年在田纳西州百年纪念展览会上展出作品，即父亲丹尼尔·C·金尼的半身塑像，获得该次展览会的金牌。少年时期，她曾在当地一家老剧团里担任女主角。15岁时荣获一笔奖学金而有幸到芝加哥艺术学院学习，求学于雕塑家罗拉多·塔夫特门下。18岁时，她接受委托，为纳什维尔市的创建者詹姆士·罗伯森塑造丰碑。1904年，在纳什维尔市举行老兵重逢节期间，一些南联邦老兵来参观她的工作室。她当时正塑造两尊南联邦士兵的塑像，准备参加山姆·戴维斯纪念竞赛。这些老兵向她讲述了“有价值的幽默故事。”金尼以塑造战争纪念碑和战斗英雄半身雕像而闻名南北。她的作品突出战争的“崇高理想”而非战争的“恐怖场面”。1911年，佐治亚州达尔敦市老兵联合会请她塑造约瑟夫·E·约翰斯敦的全身青铜塑像。一年后，在揭幕仪式上，人们看到的是一位沉思的将军：约翰斯敦身着军服，高大挺拔，一只手拿着军帽，上鞘的剑看起来像一件物品，而非一件武器。金尼解释说，约翰斯敦将军指挥的军队在数量上大大少于舍尔曼的部队，所以他必须用脑而不用剑。他的剑必须从属于脑。

理查德·达尔·欧文上校的半身塑像也体现了这种“英雄的沉思”。欧文是北方军驻印第安纳波利斯监狱的一位指挥官。1911年，《南联邦老兵》

杂志的编辑 s·A·卡宁海姆委托金尼为欧文制作塑像。曾有几百名南联邦老兵参加了揭幕仪式。1913年，卡宁海姆把这尊塑像献给印第安纳州议会大厦，当时，美国副总统，州长，南联邦老兵联合会会长，和来自南北双方的许多老兵，都出席了题献仪式。人们把欧文塑像称作连结南北的纽带，是“这个民族在博爱和和平方面上的最生动的一课。”他的“高尚品格”和“温和友爱”甚至连“敌人”也为之感动。金尼努力要把这位军人表现为一位人文主义学者和思想家，他身披军大衣，双臂交叉，“陷入沉思”，面目表情表现出“刚毅和人类同情心”，他在思考那场伟大战争的意义：战争是必要的，但却给人类带来痛苦。

对一位年轻的女艺术家来说，诸如此类的南联邦军人塑像应是可以接受的感伤主题。金尼虽说在北方度过了大半生，但她的艺术之根却深扎在南方：南方人物、南方历史、英雄业绩和罗曼史是她的至爱主题。1925年，她和丈夫列奥波尔德·索尔兹一起在纳什维尔塑造了第一次世界大战胜利纪念碑，魁伟健壮的男性青年裸体象征地表现了田纳西州人的力量、勇气和理想。金尼认为男性青年裸体是最理想的雕塑素材，但在布朗克斯的第一次世界大战纪念园林中，他们却用传统的长着翅膀的裸体女天使把胜利人格化地体现出来。

金尼认为艺术是对生活的补偿，而雕塑则是“所有艺术中最高尚者”。雕塑以理想化的方式体现民族的历史：“逼真地模仿每一个钮扣和每一条饰带的时代已经过去。我们现在所要创造的是理想，用象征手法表现塑像所要实现的理想。”金尼的大多数作品都以战争为主题；她还号召其他雕塑家把战争表现为“实现崇高理想的光荣斗争”。但是，“任何理想都比不上美国人在美国妇女身上看到的崇高的精神理想。”南联邦妇女纪念碑给她提供了向英雄的美国南方妇女表示敬意的良机。

南联邦妇女纪念碑是金尼的一部早期作品。她于1909年12月接受委托；1910年5月南联邦老兵联合会通过了她的设计，1912年，这座歌颂南联邦妇女英雄业绩的纪念碑便矗立在杰克逊市的广场上。人们赞扬它“朴素而感人至深”，“典型地体现了南方女性”，金尼也因之而被看作是土生土长的南方人。她通过与南方人的紧密接触，以对南方妇女特性的娴熟把握，卓越地表现了南方妇女的忠诚、专一、天真、吃苦耐劳、和忘我的、不计较名利的奉献精神。

在金尼设计的这组雕塑群像中，三个大于真实生活的塑像构成了一个牢固壮观的三角整体。位于顶端的人物头戴一顶月桂花环，身穿宽大的古典式长袍，一只臂膀裸露在外，体现传统寓意，她一只手把另一顶月桂花环戴在一位年轻妇女的头上，另一只手则搀扶着一位伤兵。作品格调忧郁，人物面孔朝下，身体的和心理的引力使整个形状达到平衡：人物都低着头，躬身的士兵，他身边卷起的旗帜，都暗示着失败。年轻妇女胳膊上呈现的粗线条垂直向下，引导观照者的视线，从那位被命名为“法姆”（fame，英文为“名誉”之意）的人物的披肩垂至塑像底座的边缘。那位年轻妇女伸过手来，把一片棕榈叶放在将死的士兵身上，于是，一个明显突出的V型构成了整个结构的核心，突出了妇女作为男性事业的支持者和纪念者这一主题。这是一首哀婉动人的挽歌，是为光荣的失败和妇女的耐力建树的一座丰碑，而尤其惊人眼目的则是两种不同女性的并置。

法姆宽阔有力的臂膀和大胆抬起的膝盖象征着她的力量和不朽，其进取

精神体现了米开朗琪罗风格，与南联邦妇女弱小下躬的纤细身体形成鲜明对比。她用膝盖支撑着伤兵，仿佛不知道法姆的到来。法姆“崇高而非人格化的面目表情与南联邦妇女的“天真、爱和美”也形成强烈对比。南联邦妇女常常以无私和奉献等“女性”美德而受到赞扬，因此，把法姆与南联邦妇女相并置是非同寻常的。金尼的构思可能对查尔斯·胡贝纳的诗《南方妇女》发生影响：

自豪的旗，象征着  
忠诚不渝  
妇女的贞操和爱，  
至死不渝  
仿佛从生者的口里  
把那故事讲给世人。  
法姆头顶荣誉的光环  
南方的妇女。

这个具体体现南方“民族精神”的法姆也出现在南卡罗莱纳的妇女纪念碑上，也常常见于林立于美国南方的内战纪念碑上。

金尼的这份设计由于南方女性感人的体贴和温柔而受到称赞，但也并非毫无争议。而奇怪的是，大多数反对意见都是南联邦女儿联合会提出的。1911年1月，新奥尔良南联邦女儿联合会会员提切诺夫人在给老兵联合会的信中谈到金尼的设计，她认为这个设计会给人造成有关内战时南方妇女的错误印象：“那是一段要求迅速行动的时期，而不是胆怯畏缩，贪生怕死。我们的母辈大无畏地响应时代的号召，当阿波马托克斯最终到来时，她们能够象庆祝胜利一样勇敢地面对失败。但金尼的设计只选中了一个特点，只有阿波马托克斯，而完全忽略了那些漫长的、勇敢无私地奉献的岁月。”它所刻画的是“毫无代表性的内战故事”，“体现了失败感和软弱。”最后，她联合小石城的南联邦女儿联合会给老兵们写了一封“热情洋溢的信”，感谢他们给南方妇女的殊荣，但对金尼的原设计表示遗憾。

无论是由于南联邦女儿们的抗议，还是由于纯美学上的原因，最后在杰克逊市落成的纪念碑与原设计大有不同，在格调上显示了更大的能动性和开放性。塑像人物之间的空间拉大了；他们的左边增加了一只鞋，右边摆着一面旗帜，前面的饰物一直拖到塑像底座之下，从而使整体显得相当宽松。人物的面目表情一改原设计的低沉，而给人一种几近兴高采烈之感：年轻妇女现已抬起头来，姿态显得活跃主动，士兵昂首挺胸，与法姆目光一致，正视纪念碑前的观照者。塑像的中央，年轻妇女握着棕榈树叶的手臂也不象原设计那样僵直，而略微弯曲，显得放松。法姆的衣饰从肩向后垂下，仿佛翅膀，使人联想到古典雕塑中带翅膀的胜利女神，但却不象女神那样性感，而比较严肃，她已不是单肩裸露，而是双肩披着打结的长袍。但是，那位士兵看上去仍是奄奄一息，南联邦的旗帜仍旧卷倒在地，旗杆已经折断，背景中的大炮被推翻，轮子亦损坏，显然，作品的主题依然是失败的南方。

雕塑家J·麦克斯威尔·米勒于1918年为巴尔的摩市塑造了南联邦妇女纪念碑，名为“后方的勇士”。这件作品刻画了一名侧身照顾伤员的妇女，和一位勇敢而警惕的年长妇女，表现了战时紧张的战斗场面，与金尼的“失

败者挽歌”形成鲜明对比。该纪念碑上的题辞集中突出了南方妇女在战时所做的贡献：

不畏艰难困苦  
不顾自身危难，  
她们  
给饥饿带来食粮  
给裸者带来衣裳  
给死者带来吊慰  
给伤者带来温暖。

杰克逊市纪念碑上的题辞则格调哀婉，出自密西西比州的一位前国会议员之口：

“让这座丰碑矗立在议会大厦前的广场上，让每一个过往的男人和孩子，如同在十字架前走过的天主教徒，向它脱帽致敬，纪念那些为不朽的事业做出不朽贡献的殉身者。”

1912年6月3日，杰克逊市南联邦妇女纪念碑奠基。这一天也是杰佛逊·戴维斯的诞辰。隆重的典礼包括庆祝游行和一系列的正式演说。人们高度赞扬“纤弱、温柔的南方妇女”，歌颂她们的高尚品格和英雄主义。她们是军需供应者、护士和侦察兵；她们“比投身于激烈战斗的士兵更伟大更高尚，她们以巨大的精神力量鼓励士兵从事高尚的事业，每一位南联邦军人都有一位高尚的南方妇女与他并肩作战。”这正是金尼塑造的南方妇女的性格和美德，也是南北战争之后南方文学艺术中常见的主题。在纪念碑落成典礼上，密西西比州南联邦女儿联合会会长S·E·罗斯夫人在演说中谈到，在战争期间奉献最多的是母亲，“南方拥有母亲，南方的伟大就在于此。”她继而把南北战争时期的美国南方与拿破仑时代的法兰西加以比较，并引用拿破仑的名言：法兰西最最需要的是母亲。1896年，J·L·安德伍德在致南联邦妇女的颂词中，曾感谢上帝没有把战时的南方妇女变成放荡淫逸的杰西贝尔，麦克白夫人，凯瑟琳·德·美第西，赫罗迪阿斯，克莱坦奈斯特拉，亚马逊·卡米拉，特洛伊的海伦，朱诺，和夏洛特·柯尔狄等慄悍阴险、狂热残忍的女人；相反，南方妇女被比作谦虚的瓦什蒂，孝顺的考德利亚，甜蜜的佛罗伦萨，十字架上的玛丽，充满爱心的安提戈涅，罗马母亲考尼利娅，和纯洁的韦斯塔等。

这一时期的诗歌和演说还常常把南方妇女比作教训儿子“精忠报国”的斯巴达母亲。南联邦妇女固然是“充满爱心和温情，”的王后，但她们也与斯巴达人一样，蔑视逃避责任的男人。正如一位北军将领所说，“每一个娘生的儿子都知道，如果你不带着军人的荣誉回到家去，地狱之火也许不会燃烧你未被赦免的灵魂，但妇女的蔑视和嘲笑会把你吞噬。”在1926年纳什维尔南联邦妇女纪念碑的揭幕仪式上，南联邦老兵联合会的桂冠诗人弗吉尼亚·弗雷泽·鲍伊尔把田纳西州的妇女比作母亲，她们有着“斯巴达人的希望和斯巴达人的恐惧”，她们胸前“挂着为保卫田纳西的男性而留下的伤疤”。南方妇女是“女灶神——贞洁烈女”，“为南方骑士供奉神龛。”南联邦的男人都是“圣战者”，“他们寻找的圣杯就是家。”

金尼的青铜像矗立在 10 英尺高的大理石基座上，四面刻有“我们的母亲”，“我们的妻子”，“我们的女儿”，和“我们的姐妹”字样。献给母亲的题辞出自杰佛逊·戴维斯之口：

“献给南联邦的妇女们：她们对伤兵的精心护理给那些没有死于敌人枪口之下的人带来最后的安慰；

她们的家务劳动为我们在战场上的卫士们提供了所需；她们对南方事业的坚信不移照亮了最黑暗战争乌云也遮掩不住的指明星；她们坚韧不拔，渡过一切难关；她们每年奉献鲜花，表达对神圣死者的永久的爱和敬慕；她们的爱国精神将教育下一代承继革命前辈的业绩。”

世纪交错时期的艺术家和演说家都愿意看到南方妇女从战争的浩劫中摆脱出来，从而恢复在战时被淬炼成钢的女性的纤弱，重现纯洁女性的温柔之美。金尼设计和塑造的纪念碑正是由于体现了南方女性的这个重要方面而受到称赞，为两个州所选用。人们之所以要永久保持这些形象，也许是为了继承“旧南方的光荣传统”，即以“纤弱、温柔”的妇女和豪侠勇武的骑士组成的宗法社会。很多研究南北战争的学者都认为，南北战争使南方妇女产生了“个人和个性解放”的强烈愿望，使妇女自身发生了根本性的革命，但林立于南方各州的妇女纪念碑却没有任何迹象表明这场社会革命的发生，那仍然是一个由天使和王后组成的神话世界。



## 第五章 乡村音乐

人类社会的发展和演变有其特殊的文化、社会、经济和历史阶段。历史学家、人类文化学家、经济学家研究和撰写某一特定历史时代的开始和结束，考察验证在这一特定历史进程中各种经济、文化和社会力量的形成和终结。但在研究过程中，他们往往忽视了一种特殊时代的存在，人们称之为“音乐时代”。作用于某一特殊音乐时代的各种政治、经济、社会、文化现象，是那个时代的音乐得以产生的沃土，并规定它存在的期限。一个民族及其音乐的性质，其文化和社会需要，经济乃至技术发展现状，都是某一音乐时代发展的促进因素。一个急剧变化的社会一般来说会产生急剧变化的音乐风格和欣赏水平。通俗音乐尤其如此。从定义上说，通俗音乐能满足人们日常生活的需要。因此，它的存在也依赖社会的支持。通俗音乐有时竟会成为一个时代的主要象征，如美国的20世纪20年代在历史上和音乐上都叫作“爵士乐时代”，尽管这个名称不仅仅指“咆哮的20年代”，且包括从19世纪90年代到20世纪30年代的一个漫长的历史时期。“西部摇摆舞音乐”是“爵士乐时代”的重要组成部分，也是我们追溯美国南方乡村音乐发展的重要线索之一。

从根本上说，“西部摇摆舞音乐”是美国各种民间音乐的综合，这种音乐的演奏离不开美国最流行的民间乐器——小提琴。根据可靠的资料，提琴音乐是最纯粹的民间音乐形式之一。小提琴可以演奏各种民间和通俗音乐，从黑人音乐到华尔兹，从民歌到苏格兰舞曲，从波尔卡到军队进行曲，从乡村舞曲到格拉泰姆，从布鲁斯到圣歌。小提琴总是摆在各种乐器之首。它通俗、多样、易变。是19世纪最受欢迎也是最令美国人害怕的乐器之一。西部边疆人喜欢小提琴，但却称之为“魔鬼的乐器”，之所以如此称呼，是因为小提琴在内战前一直是黑人最喜欢的乐器。“黑鬼提琴”是黑人文化的重要组成部分。当美国南方边疆开拓到得克萨斯州的西部边界时，黑人才开始抛弃这种乐器，而在此之前，白人都从未拥有过它。

得克萨斯是“西部摇摆舞音乐”的发源地；能够激起人们爱憎情感的小提琴是得克萨斯人喜欢的乐器，而又恰恰是在得克萨斯，小提琴的使用与“魔鬼乐器”的概念联系起来。得州人似乎综合了黑人和白人这两个极端对立的种族，用小提琴演奏体现黑人摇摆舞曲风格的白人边疆音乐。学者们发现，得克萨斯的提琴演奏风格独特，是美国各式提琴演奏风格中最复杂的一种。它也许属于一个独特的音乐范畴，是生活在同一个文化环境内的穷苦白人和黑人不自觉地合作的结果。无论是过去还是现在，得州的提琴演奏都是摇摆的，人们往往把西部摇摆舞曲称作“得州摇摆舞曲”，其原因就在于此。

音乐家、音乐迷、记者、音乐推销商、促销广告、研究通俗音乐的学者，无不使用“西部摇摆舞音乐”这个术语，但又不能为其下一个准确的定义。这种音乐风格可溯至1915年，衍生于最基本、最原始的黑人和白人民间音乐，起初只用小提琴和吉他演奏，后来则使用包括电子乐器在内的各种乐器；它已经经历了3/4世纪的风风雨雨。列昂·麦克奥利夫曾把“西部摇摆舞音乐”与小提琴舞蹈音乐相提并论。马尔汶·蒙哥马利从1935年至1980年一直是“面包圈”乐队的成员，他同意麦克奥利夫的说法，但强调这种音乐的爵士乐性质。在蒙哥马利看来，“西部摇摆舞音乐”是以爵士乐风格用弦乐器演奏的通俗音乐。坎尼思·匹茨曾担任过小提琴手和提琴教师，并在黄金

岁月里参加“面包圈”乐队的演奏，他说这种音乐样式是以基本爵士乐风格用小提琴演奏的民间和通俗音乐。穆耶尔·坎普贝尔在二战前曾是“面包圈”乐队的成员，他认为“西部摇摆舞音乐”如果没有那种摇摆便什么都不是。（所谓摇摆，指的是用脚趾尖拍打节奏。）

近年来，许多学者、音乐迷和音乐家们就“西部摇摆舞音乐”缘起何处的问题展开了激烈争论。公认的权威人士肯·格里菲斯认为，“西部摇摆舞音乐”是在第二次世界大战期间随着斯巴德·库莱的出现而产生的。库莱由于不满于以前的弦乐队，因此进行了复杂的重新组合，人们首次使用“西部摇摆舞音乐”时指的就是这支乐队演奏的音乐。知识渊博的汉克·潘尼曾经领导过美国最优秀的弦乐队之一，也赞成格里菲斯的说法，并把泰克斯·威廉姆斯和斯摩基·罗杰斯搬来做后盾。卡里·金奈尔曾对“西部摇摆舞音乐”唱片进行过大量的开创性研究，他认为，如果说“西部摇摆舞音乐”不过是指对乐队各部分的重新组合的话，那么，早在库莱走上通俗音乐乐坛之前，鲍布·威尔斯就已经进行过类似的组合。

无论这场争论的结果如何，事实终究是事实。在“西部摇摆舞音乐”的整个历史中，鲍布·威尔斯一直是个不可或缺的人物。从广播第一次播出“西部摇摆舞音乐”，到它风靡全国，从它斜阳西下，到它再度复兴，“西部摇摆舞音乐”的历史兴衰伴随着鲍布·威尔斯的一生坎坷。

詹姆斯·罗伯特·威尔斯（鲍布·威尔斯）于1905年3月6日生于东得克萨斯，生长在两个历史时代的交错时期——美国边疆开发时期的结束和爵士乐时代的滥觞。这两个不同寻常的历史时代标志着他个人的生活，当然也象征着他的音乐生涯。他把美国边疆开发时期流行的民间小提琴音乐，与爵士乐时代的音乐有机结合起来，开创了一种新型音乐，即后来人们所说的“西部摇摆舞音乐”。演奏小提琴是威尔斯父母双方家庭的共同爱好。母系富莱家族中外祖父、祖舅父、舅父和姨母，都以演奏小提琴为自豪，而在父系，祖父汤姆·威尔斯和父亲约翰·汤普金斯·威尔斯都是优秀的小提琴手。鲍布听到的第一支乐曲就是家里人用小提琴演奏的。但是，他在童年时期对音乐并没有什么兴趣，熟悉威尔斯早年生活的人决不会想到他竟然开创了美国音乐史上最具独创性的音乐风格。

威尔斯的童年大多是在东得克萨斯的“黑人地带”度过的。除了姐姐卢比和弟弟约尼·李之外，他并没有别的白人伙伴。他与黑人孩子一起玩耍，到黑人家里做客，便逐渐地喜欢上黑人的音乐。他承认他的语言风格也受到黑人的影响。他和姐姐常常与黑人儿童一起跳快步舞，黑人用唢呐和吉他为他们伴奏。他学会了黑人的节拍乐，黑人的布鲁斯、爵士乐和黑人的民间音乐——拉格泰姆。他并非象其他白人那样从唱片或广播中学习黑人的音乐表现，而是凭感觉；他与黑人文化之间没有距离，与黑人的共同生活给了他那种音乐体验和灵感。东得克萨斯是得州的古老拓居地之一。从种族和文化结构上看，应是“南方”的一部分。1913年，当随家移居西得克萨斯时，年轻的威尔斯也带走了南方的文化遗产。

当时的西得克萨斯仍然具有边疆地区的特点，地大人稀，是世界上最大的牧场中心，其中最大的牧场竟然覆盖10个县，占地300多万公顷。那里孤独的牛仔夜宿简陋的小木屋，白天驱赶着牛群。那里的人们远离尘嚣，很少有社交活动，而这些很少有的社会活动也是和舞蹈分不开的。在西得克萨斯潘汉德尔镇的一次牧场舞会上，鲍布·威尔斯第一次当众演奏小提琴。起初、

他参加家庭小提琴乐队、后来与老一代音乐家一起演奏。威尔斯喜欢家传的小提琴音乐，但却忘不掉东得克萨斯黑人的节奏，总是凭感觉听到黑人的布鲁斯、爵士乐和拉格泰姆。

正是在这一时期，威尔斯开始把两个时代的音乐相综合：即边疆的小提琴音乐和爵士乐时代的黑人音乐。他把黑人儿童的快步舞节奏应用到音乐中来，以快速的小提琴曲调使其“摇摆”。他的演奏听起来颇似 19 世纪的小提琴音乐以迎合传统口味，同时又具备现代特性以满足青年人的舞蹈需要。这就是说，威尔斯发展了一种新的演奏方法，使人们既能听到古典乐曲，又能随着新的鼓点节拍，一种摇摆节奏而舞蹈。

威尔斯于 1915 年第一次演奏“西部摇摆舞曲”，1929 年离开西得克萨斯，在这十几年中，他演奏的乐曲成了“西部摇摆舞音乐”的基础。毫无疑问，这一时期内也有许多其他黑人和白人演奏类似的或相同风格的音乐。而问题在于，在沃思要塞广播站播出威尔斯演奏的音乐之前，没有任何证据表明这种音乐的存在。1929 年春天，吉他手赫曼·阿恩斯比格与威尔斯合作，在沃思要塞成立了“威尔斯小提琴乐队”。阿恩斯比格曾谈到，在遇到威尔斯之前他曾演奏过乡村舞曲，但都完全不同于威尔斯的节奏和摇摆。1929 年 11 月，威尔斯和阿恩斯比格首次录制“西部摇摆舞音乐”唱片，即为布伦斯威尔克选择的“威尔斯黑人舞曲”和由贝茜·史密斯演唱的“海湾布鲁斯”。这两首歌曲的名称揭示了“西部摇摆舞音乐”的母体：小提琴音乐，布鲁斯和爵士乐。1930 年，威尔斯吸收弥尔顿·布朗为乐队歌唱家；1931 年，威尔斯小提琴乐队更名为“面包圈”乐队。当时不满二十的麦克奥利夫通过休士敦“西南质量广播网”听到鲍布和“面包圈”乐队的演奏，为这种新的音乐倾向和演奏风格所吸引。后来，他成为“面包圈”乐队的主要成员，开创了钢吉他的演奏。

从抒情格调上看，“西部摇摆舞音乐”得益于欢快、浪漫和消遣的通俗音乐。经历了经济大萧条时期的这一代人不需要精神沮丧、格调低沉的音乐。人们需要增强信心，鼓舞斗志，通过音乐忘记严酷的生活现实。“西部摇摆舞音乐”欢快的乐曲和摇摆的节奏适合不同的舞蹈步伐。而经历了大萧条和第二次世界大战的美国人是美国历史上“最能歌善舞的一代”。可以说，他们要在欢快的舞蹈中逃避生活中的烦恼：在欢快的音乐声中轻歌曼舞，大萧条的饥寒和战争的恐怖全被抛在脑后。国内的经济灾难和国外的纳粹主义都无法剥夺这一代人快活的歌舞时光。

1929 年秋，鲍布·威尔斯来到沃思要塞，此时，大多数音乐家都在演奏通俗歌曲，他的到来使沃思要塞的音乐开始发生根本的变化。接着，威尔斯说服巴罗斯坊和升降机公司总经理 W·李·奥丹尼尔资助他的乐队，通过西南质量广播网播出他的新音乐，使得克萨斯和整个西南地区的音乐都发生深刻的变化。在得克萨斯，俄克拉荷马、新墨西哥、阿肯色和路易斯安纳，听众们每天都可以听到威尔斯的拨琴声，然后便是“现在开始播放‘面包圈’乐队的音乐”的预告。这是独具特色的“得克萨斯音乐”。鲍布·威尔斯从不让人们忘记这种音乐的地理之根：他把这支著名的乐队称作“鲍布·威尔斯和他的得克萨斯花花公子”。1929 年他来到沃思要塞后，他的音乐成了得克萨斯最重要的文化出口产品。

音乐史学家们一致认为沃思要塞是“西部摇摆舞音乐”的发源地。除作为鼻祖的威尔斯小提琴乐队外，弥尔顿·布朗的乐队可谓其重镇。弥尔顿·布

朗参加威尔斯小提琴乐队时并无音乐经验，他在阿恩斯比格和威尔斯的指导下进步很快，于 1932 年离开“面包圈”乐队，组织起“弥尔顿·布朗乐队，”为“西部摇摆舞音乐”的形成做出了重要贡献。被誉为“威尔斯—布朗风格”的“西部摇摆舞音乐”不仅风靡沃思要塞—达拉斯地区，而且波及整个西南部。除“面包圈”和“弥尔顿·布朗乐队”外，还有 W·李·奥丹尼尔的南部乡仔，“高完飞车”，比尔·鲍伊德与西部牛仔，阿道夫·霍夫纳和得克萨斯人，吉米·莱瓦德和俄克拉荷马花花公子，鲍布·邓与流浪汉，克利夫·布鲁纳的得克萨斯流浪汉，“歌唱骑手”，罗伊·纽曼，“先驱者之子”，“草原漫游者”，帕兹·蒙塔纳，雪莉·李·阿莱与阿莱猫等著名灌制唱片的乐队。

1934 年，鲍布·威尔斯的乐队从得克萨斯的瓦考迁至俄克拉荷马，“西部摇摆舞音乐”随之进入成熟时期。从发展史的角度看，东、西得克萨斯是这种音乐的诞生地，沃思要塞是其成长的摇篮，而从 1934 年到 1942 年，俄克拉荷马的图尔萨又使其达到成熟。在图尔萨时期，这种音乐开始走出西南地区的偏狭主义，而吸引更加广泛的听众。威尔斯的实验精神使其大大地脱离了小提琴音乐的窠臼。到俄克拉荷马后不久，他在乐队里增加了唢呐、萨克管、和长号。此外，他还增加了簧管、铜管和鼓乐，确定了小提琴音乐中从未有过的爵士乐节奏。把爵士乐、布鲁斯、民族音乐、摇摆舞曲和通俗音乐与传统的小提琴音乐有机地糅合在一起。但是，小提琴仍然处于首要的位置，加上吉他配合，从而产生极好的音响效果。到 30 年代末，这种重新组合的乐队能够以摇摆的节奏和完全一致的拍节演奏民间乐曲、黑人弦乐、乃至乔治·戈什汶的乐章。1935 年，他们为哥伦比亚广播公司（当时名为“声狮”）录制了第一批唱片，其数量超过了该公司唱片目录上的总和。

1940 年 4 月，威尔斯组织了一个 18 人的管弦乐队，通过录制一首歌而掀起一场席卷全国的音乐风暴，把“西部摇摆舞音乐”传至千家万户。这就是体现了大管弦乐队风格的“圣安东尼奥的新玫瑰”。之所以“新，”是因为威尔斯曾于 1938 年将其作为黑人弦乐录制成唱片，哥伦比亚唱片公司的亚瑟·莎德雷称之为“圣安东尼奥的玫瑰”。“新玫瑰”除增加几首抒情歌曲外，其独特之处还在于它只用管乐器而非弦乐器演奏的。威尔斯售出 300 万张，宾·罗斯比售出 150 万张。以后罗斯比再次将其录制成金版。不久，鲍布·威尔斯来到好莱坞参加电影音乐录制。他的劳动号子，“啊哈”和“西部摇摆舞音乐”在美国音乐史上占有重要地位。

第二次世界大战和战后的岁月是“西部摇摆舞音乐”的最后发展阶段。作为一种风格，这种音乐在 40 年代初到 50 年代初达到发展顶峰。电影、广播、和刚刚问世的电视都成了传播这种音乐的媒介，使其广为流传。第二次世界大战以前，演奏这种音乐的乐队名目繁多而怪异；如“快速舞曲”、“南方乡仔”、“快速弦乐曲”、“乡村舞曲”、“昔日舞曲”和“新快速舞曲”等等。唱片公司的名单上有弥尔顿·布朗、威尔斯，“面包圈”以及“民族音乐目录”上的黑人音乐家。唢呐手杰米·麦克因托什离开本·波洛克摇摆舞乐队而来到威尔斯麾下，他认为“西部摇摆舞音乐”是威尔斯“把爵士乐与西部音乐相结合”的结果。韦恩·约翰生曾在“圣安东尼奥的新玫瑰”中演奏萨克管，他极具说服力他说明了何以用“西部”和“摇摆”来描写鲍布·威尔斯的音乐风格。他说，“在 30 年代末和整个 40 年代，你能听到古德曼、肖、多尔塞等乐队演奏的音乐。那是摇摆舞的时代，人们都在跳摇摆舞。……”

鲍布·威尔斯的乐队也演奏带有西部风格的摇摆舞曲。……小提琴、钢吉他、服装等都体现西部的韵味，但音乐本身是摇摆舞曲。所以才称之为‘西部摇摆舞音乐’。”

有些历史学家、音乐家和批评家认为“西部摇摆舞音乐”源于加利福尼亚的斯巴德·库莱乐队。库莱的音乐生涯始于俄克拉荷马，无疑受到鲍布·威尔斯的影响。事实上，库莱的风格极其相似于威尔斯的风格，在某种意义上可说是鲍布·威尔斯风格的发展。但是，库莱的确有其自己的独特风格，他是位能干的音乐家、乐队领导和卓越的表演家；他的乐队演奏的往往是书面改编的乐曲，因而能够产生利落、圆润和配合巧妙的音响效果。库莱是少数几位打破威尔斯框框的音乐家之一，为美国音乐建树了不朽丰碑，在“西部摇摆舞音乐”史上，完全可与弥尔顿·布朗和鲍布·威尔斯齐名。

第二次世界大战后，许多音乐团体先后加入“西部摇摆舞音乐”的行列。鲍布·威尔斯的弟弟约尼·李组织了“约尼·李·威尔斯乐队”，从战时到1958年曾在西南五个州境内获得巨大成功。他的另一个弟弟路德·J·威尔斯组织起卓越但却获得有限成功的“节奏小子”。列昂·麦克奥列夫组织了西部摇摆舞乐队中最成功最优秀的乐队之一“西马龙乐队”。50年代初，鲍布最小的弟弟组织了“比利·杰克·威尔斯西部摇摆舞乐队。”在加利福尼亚北部表演节奏乐和布鲁斯，预示了摇摆乐的出现。40年代末和50年代初，俄克拉荷马的莫尔·林赛组织了“俄克拉荷马夜骑”。在西海岸，泰克斯·威廉斯演奏、录制畅销的“西部摇摆舞音乐”唱片。汉克·潘尼把“西部摇摆舞音乐”从阿拉巴马传播到纳什维尔。皮·韦·金具有卓越的乐队领导才能，作为“田纳西华尔兹”的作曲家而享有更高的声誉。

鲍布·威尔斯麾下的歌手汤米·邓肯于1948年离开“得克萨斯花花公子”，带走了一些人组织起“西部明星乐队。”邓肯组建的乐队中确有几位西部音乐明星；诺埃尔·鲍格斯称之为“前所未有的西部最好的摇摆舞乐队。”但是，“明星乐队”只获得了相当有限的成功，不久就解散了。从历史的角度看，这支乐队不过是鲍布·威尔斯乐队的的一个变体，但它代表的“分离运动”却对威尔斯，对邓肯本人，以及对“西部摇摆舞音乐”都是一次沉重的打击。

事实上，汤米·邓肯自立门户是选错了时机。当时，爵士乐和摇摆舞音乐的时代已渐渐成为历史。“西部摇摆舞音乐”的诞生、发展、流行、风格和传统剧目，都与它所产生的那个时代息息相关。“西部摇摆舞音乐”的各种团体和乐队基本上都是为舞会服务的。歌舞是其存在的根据，也是其得以维持的原因。鲍布·威尔斯、哈里·詹姆斯、汤米·多尔塞、列昂·麦克奥列夫和本尼·古德曼并未通过录制唱片、广播或音乐会赚大钱，他们主要为舞会伴奏。他们之所以演奏欢快、抒情的摇摆舞曲的原因即在于此。1934年到1945年这10几年间，本尼·古德曼从未演奏过一首悲伤的曲调。鲍布·威尔斯的确演奏过几首悲伤的曲子，但却是以轻快的节奏伴随悲伤的抒情曲调，用爵士乐的合奏使人忘掉抒情曲所引发出来的严肃情绪。在大萧条和二战时期，人们面对着大多数的现实问题，不需要用悲伤的曲调去联想贫困、离婚、凶杀、原子弹和战争，因此，这一时期谱写的许多歌曲都表现乐观向上的情绪。

但是，这个时代只持续了10年之久。到1946年，6个月内就有8个大乐队解散。到1950年，“西部摇摆舞音乐”的最盛期已经结束。社会已不再

需要它所给予的那种娱乐了，一个伟大的，也许是美国通俗音乐史上最伟大的时代已经过去。

二战时期成为美国音乐史上的分水岭是有其原因的。战前和战争期间，电视参与了人们的文化生活。到1950年，40年代初迷恋吉特巴舞和第二步舞的舞迷们都到了而立之年，成家立业，感到坐在电视机前比去舞厅更舒适更便宜。到40年代末，舞会音乐家的薪水大幅度增加，而参加舞会的人数却大大减少。而战前参加巡回演奏的年轻音乐家现在都有了自己的家庭，到50年代中期，他们也参与电视机前的行列，诅咒起滚石乐、侈谈大乐队的“美好时光”来。

战后，“西部摇摆舞音乐”的巨大变化是更多地使用弦乐器，尤其是吉他。鲍布·威尔斯在战后组织的乐队中使用电吉他、曼陀林和钢吉他以弥补管乐器的空缺。在库莱·麦克奥列夫和威尔斯弟弟的乐队中，吉他手演奏传统的爵士乐和摇摆舞音乐，以代替唢呐和革簧管的即兴演奏，其原因主要是吉他手大大多于管乐音乐家。哺育管乐音乐家的时代已经过去。

1950年以后，经济改善、新的娱乐习惯和电视的普及对“西部摇摆舞音乐”产生巨大影响。50年代和60年代富裕的青年人成为购买唱片的主流，决定了美国娱乐界的发展方向。他们需要的是更为诚实、更为现实、更加抒情的音乐；他们感兴趣的是听音乐，而不是随音乐翩翩起舞。他们在电视机前长大，习惯于被动地坐在电视机前消遣。50年代中期，滚石乐和当时人们所称的乡村或西部音乐开始在年轻人中流行。这两种音乐的目的在于听，是现实主义的抒情表达。绝大多数批评家都把“西部摇摆舞音乐”看作是乡村和西部音乐的组成部分，但却不能与纳什维尔派的音乐同日而语。实际上，如有些批评家所指出的，纳什维尔的乡村音乐机构只关心一个问题：音乐是否能赚钱。如果畅销，无论什么货色，它都可以接受，并不求实际地称之为“动听的乡村音乐。”此时，“西部”这个名称在纳什维尔已不再具有商业价值。西部影片开始衰落，西部牛仔的歌声已不再象以前那么动听。“西部”二字便被抹去，“纳什维尔音响”、“乡村波普”或“乡村音乐”成为音乐界的主导，小提琴和钢吉他也因之而遭受厄运。

但是，“西部摇摆舞音乐”的主力军鲍布·威尔斯等拒不妥协，他们以其历久不衰的声望使“西部摇摆舞音乐”的精华得以保存下来，对美国50年代以后的两大音乐主流——滚石乐和乡村音乐产生了深刻的影响，这在比尔·哈雷、巴迪·霍利和埃尔维斯·普里斯菜（“猫王”）等人的音乐中尤其明显。从50年代初至今，乡村音乐和滚石音乐的音乐家始终从“西部摇摆舞音乐”中借鉴摄取，甚至在乐器的使用上也是相同的，如吉他、小提琴、曼陀林、鼓、大提琴和钢琴。一代一代的年轻人不断从“西部摇摆舞音乐”中发现新的意义，感觉到它的新奇欢快，致使它的主要缔造者鲍布·威尔斯能有幸看到这种音乐的再度复兴。这场复兴运动始于鲍布·威尔斯由于健康原因被迫退休、滚石乐登峰造极的60年代末，一般认为是由莫尔·哈迦德所致。他把自己的乐队和“得克萨斯花花公子”重新组合，录制了题为《致世界上最优秀的提琴手（或我对鲍布·威尔斯的敬意）》的唱片，从而把鲍布·威尔斯介绍给新的一代，这些人都是乡村音乐和滚石音乐迷。1969年，乡村音乐协会把鲍布列入乡村音乐名人录，进一步促进了“西部摇摆舞音乐”的复兴。70年代初，韦龙·詹宁斯用一首歌回答了“究竟谁是鲍布·威尔斯？”这个问题，把鲍布·威尔斯其人和他创造的音乐带给了通俗音乐史上前所未

有的听众。詹宁斯把“乡村”与“滚石”的集团合成称作“红脖子滚石”或“进步的乡村”，在《韦龙梦见我的梦》中，他告诉音乐迷们：

成长中我把西部摇摆舞曲聆听  
且不管谁在奥斯汀  
鲍布·威尔斯仍是巨星。

此时，70年代的年轻人已经听说过鲍布·威尔斯及其“得克萨斯花花公子”的故事，这是他们兴趣的真正所在。他们不仅喜欢威尔斯的音乐，而且还钦佩他的叛逆精神。威尔斯可以说是美国音乐史上最早的叛逆者之一，他的大半生都受到正统派的排斥。威尔斯是酗酒的能手，而年轻一代的代表人物韦龙和威力则是吸毒老将。他们甚至喜欢他的劳动号子，他的“啊哈”，他的唠叨。他无拘无束，奔放不羁，叛逆的一代在他身上发现了一位可与之认同的英雄和一种可与之认同的音乐。美国拥有最多读者的《滚石》杂志把威尔斯说成是“口中振振有词的白人黑鬼”，可谓精辟的总结。他的两张照片甚至刊登在《滚石摇滚乐图画史》上。

在韦龙·詹宁斯录制《鲍布·威尔斯仍是巨星》的同年，艺术家联合会发行了他的最后一张选集，恰如其分地题为《最后一次：鲍布·威尔斯和得克萨斯花花公子》。这是1973年在达拉斯录制的，威尔斯和他的乐队中的最优秀音乐家聚济一堂，坐在轮椅上指挥着他的“花花公子们”。艺术家联合会分别在《广告栏》、《滚石》、《民族讽刺》和《花花公子》等杂志上刊登了录制这张唱片的消息。全国各大报纸和杂志纷纷赞扬庆祝“西部摇摆舞音乐”问世40周年的纪念活动。这张唱片包括西部乐队所有最著名的乐曲，无论在哪方面都可说是一部艺术杰作，1975年荣获格莱米奖。这是全国唱片艺术科学院在鲍布·威尔斯开始艺术生涯60年后颁发给他的，是音乐界所能给予他的最高荣誉，在某种意义上，也是给予“西部摇摆舞音乐”的最高荣誉。不幸的是，他当时正处于昏迷状态，两个月后溘然去世了。1976年，伊利诺伊大学出版了他的传记《圣安东尼奥的玫瑰：鲍布·威尔斯的生平 and 音乐》，是为美国音乐界最宏大的图书系列“美国生活中的音乐”的主要组成部分。威尔斯的“西部摇摆舞音乐”是大萧条时期和二战期间应美国人的精神需要而出现的时代产物，以其消遣的行情格调、轻快的节奏和运动的节拍，帮助美国人用微笑和舞蹈度过了历史上的一个悲壮时代，至今影响犹存，仍然为美国人提供不可或缺的精神食粮。

“绿草音乐”缘起于比尔·芒罗于1939年组织的乐队“绿草小子”。到20世纪40年代末，“绿草”一词用指这支乐队创造的特殊音响效果。到50年代初，音乐迷们把这种具有特殊音响效果的音乐称为“绿草音乐”。从1955年到1957年间，在南方高地移民占人口大多数的地区，无线广播电台和唱片邮购商店认识到人们对“绿草音乐”的迫切需要，纷纷与“绿草音乐家”签定唱片录制合同，推动了“绿草音乐”的普及和流行。但到50年代末，以埃尔维斯·普里斯利、约尼·卡什、卡尔·帕金斯、索尼·詹姆士、杰里·李·刘易士和埃佛莱兄弟等代表的摇摆乐风靡全美，几乎占领了整个音乐舞台。乡村音乐、西部音乐等较老的音乐形式，由于无法与埃尔维斯等歌手相匹敌、非但争取不到刚刚进入现金交易年龄的青少年市场，而且还失去了大批的老一代听众。作为乡村音乐和西部音乐的一种形式，“绿草音乐”不能不采取

对策，以应付摇滚乐带来的变化。

到 1956 年，乡村音乐和西部音乐的表演家们都公开改变风格“以求广播表演”。老一代音乐迷对这种“不忠诚的行为”表示不满，但唱片公司仅仅把这种不满看作是一种“反波普偏见”。从唱片的销量来看，以前曾是乡村音乐迷的南方青少年现在从电视和广播接触到节奏乐、布鲁斯和“摇滚贝利”，他们开始热衷于这种新的音乐。虽然地方电台仍坚持播出大量乡村音乐，但全国的广播网却在收听率最高的时间播送摇滚乐。与此同时，唱片公司也想尽一切办法促进摇滚乐的市场销售。

迫于广播电台、唱片公司和经济上的压力，乡村音乐家们不得不面对青少年市场。仅以麦克·韦斯曼为例。40 年代末，韦斯曼曾先后加入莫利·奥迪·弗拉特与斯克鲁格，以及比尔·芒罗等颇有影响的乐队，到 50 年代初，他俨然成为音乐界的一颗明星。他的符点唱片，即用小提琴协奏的绿草音响伴奏的男高音独唱，是当时最畅销的唱片。但到 50 年代末，音乐舞台开始发生变化：“你能看到乡村音乐的衰落，人们对这种音乐越来越不感兴趣；摇滚乐日趋抬头。纯粹的乡村音乐唱片已很难上市；整个市场几乎完全被青少年所占领。”

韦斯曼解散了自己的乐队，忙于一揽子旅游表演。后来，符点唱片公司迁至加里福尼亚，请他经营乡村音乐部，他接受了这份工作：

“我在那里并未做过任何与绿草有关的事情。我需要时间抹掉那个招牌。你若是被贴上那个标签，他们就会认为你没有用了。我录制了“我听到你敲门”，在绿草仍未被排挤的北方市场出售唱片。但在南方，他们把这种唱片折断扔掉。”

与其他绿草表演家相比，韦斯曼算是幸运的。吉姆和杰茜·麦克雷诺兹从 1952 年到 1977 年曾为议会大厦唱片公司录制唱片，但由于他们演奏的不是青少年喜欢的音乐，所以，从 1955 年到 1958 年未能签署任何录制唱片的合同。1951 年，吉姆·伊恩斯由一首朝鲜战争歌曲“迷失在行动中”唱红，从此一直为德卡公司录制唱片，但到 1955 年合同期满后，他再也未找到新的雇主。与吉姆和杰茜·麦克雷诺兹一样，他也把自己的不幸归咎于埃尔威斯。这一时期许多绿草和乡村音乐歌手都有类似的经历：唱片销路不好，唱片公司认为他们不再有“商业价值”。因此，他们只有两条路可走：要么被扫地出门，要么改变演唱风格。

风格的改变往往反映音乐家要保持“进步”、赢得新听众、顺应不可逆转的时代潮流的经济动因。乡村音乐要改变风格，首先是去掉小提琴，它是老式乡村音乐的最明显特点。但是，正是由于“现代”乡村音乐中小提琴的缺乏，喜欢小提琴音乐的听众才开始体会到小提琴的重要性，便对充分体现了小提琴音乐特点的绿草音乐发生兴趣。在绝大多数情况下，绿草音乐回避电子乐器，少用或不用打击乐，唱片所录制的大多是老歌；在乡村音乐迷的眼里，在堕落和售缺的音乐唱片海洋中，绿草音乐仍谋其纯正的音乐样式。

乡村音乐的表演也同时活跃起来。埃尔威斯·普里斯莱下部裸体的电视演出遭禁，表明了舆论界和大多数听众对摇滚乐表演风格的不满。加拿大海洋乐队的乡村音乐歌手威克·穆伦曾谈到当时摇滚乐表演的情况：

“他们大叫大喊着要‘蓝色的羊皮鞋’和其他轰动的摇滚歌曲。如果你在演唱会上



碰巧唱一首这样的歌，不管在哪里，他们都会被歌声所迷，姑娘们会尖叫，男孩子们则跺脚拍手，一块儿大喊起来。舞台上的人会说，‘噢，这才是我应该唱的。’他忘记了坐在那里悄声不语的乡村音乐听众：他们希望能听到一首乡村歌曲，他们可能比年轻的摇滚乐迷要多上三、四倍。他们感到受了愚弄，心想乡村音乐没有了。他们不再会相信广告，去参加什么乡村音乐会，因为他们在音乐厅里听到的大多数歌曲都是摇滚乐。”

绿草音乐家们通过举办音乐会，向不喜欢摇滚乐的乡村音乐迷保证只演唱乡村音乐，而赚得商业利润。

模仿埃尔维斯等摇滚歌星的“盗名”骗术对绿草音乐家来说并不生疏。50年代初，他们举办的“黑脸”表演与这种滑稽表演极为相似。吉姆·伊恩斯曾在“我拉着她的褐色小手”中这样唱道：

你从未见过这么漂亮的黑姑娘  
一年来一直是我的心上人。

1952年为德卡公司录制这首歌的唱片时，制片人保罗·柯恩坚持把“黑姑娘”改成“小姑娘”。同样，当比尔·芒罗录制“约翰·亨利”时，德卡的经理们决定不发行这张唱片，因为在第一段唱词中芒罗把约翰·亨利唱成“有色的”。这种唯恐冒犯种族关系的谨小慎微导致了“黑脸”表演的消亡。

综合性的摇滚乐是在种族隔离政策废除之后出现的，它试图在音乐上把黑人和白人这两个社会的变化联系起来。但这种种族统一从其伊始就体现在乡村音乐之中，而“绿草音乐”在器乐技巧、音乐词汇和保留曲目等方面都深受美国黑人传统的影响。然而，黑人音乐和白人音乐每一次新的综合都势必遭到老一代听众的反对。纳什维尔的经理们就曾对埃尔维斯·普里斯莱表示反感，说他“唱的是黑鬼歌曲。”

音乐上的种族主义也作用于“绿草音乐”的发展。南方高地占少数的黑人人口几乎全部移居北方大城市，占据了大片的黑人飞地。这对阿拉巴契山区的移民来说不能不是一大损失。白人摇滚乐与黑人贫民窟音乐的亲缘关系引起这些山里人的反感，使其对“绿草音乐”更感兴趣，因为“绿草音乐”中固有的家乡音调给他们带来安全感。然而，当白人文化盗取黑人音乐之精华时，黑人文化则采取新的对策，即从美国黑人音乐传统中吸取尚未被白人通俗歌手盗用的因素，将其综合成一种新的黑人民族音乐，这就是纯粹体现美国黑人传统，把风俗与宗教相融合的“灵魂音乐。”

如此说来，“绿草音乐”的再度兴起并不完全是对摇滚乐的反动。摇滚乐本身并不是黑人音乐，它是以前大众文化为基础，以青少年听众为市场目标的一种新型通俗音乐。这一时期的黑人音乐家与绿草音乐家似乎处于相似的境地，他们都面对来自市场的压力，面对改变音乐风格的挑战。在这个意义上，“绿草音乐”和“灵魂音乐”则属于同一种社会现象，都是迎合了听众的一种逆反心理而流行起来的。

有趣的是，“绿草音乐”在摇滚乐的形成和发展过程中都起到了相当重要的作用。埃尔维斯·普里斯莱为山姆·菲利普斯太阳唱片公司录制的第一张唱片就是一个极好的例子。唱片的一面是埃尔维斯改编的亚瑟·“大个儿”·克鲁杜普的“这没什么”，另一面是由密西西比的一位摇滚音乐家谱曲的比尔·芒罗的“肯塔基的蓝色月光。”芒罗和克鲁杜普是老一代保守音

乐的杰出代表，前者曾是格兰德·奥尔·奥普里乐队的老队员，后者是著名的黑人乡村布鲁斯歌手。南方摇滚歌手们所需要的正是这两位音乐家粗犷的乡音表演和接近民间音乐的者式风格。

埃尔威斯·普里斯莱并不是无缘无故地选中了“肯塔基的蓝色月光”。他听着奥普里的乐曲长大，会唱许多芒罗的歌。1956年12月4日孟菲斯的一家录音室曾有记载说，当卡尔·帕金斯正在为太阳公司录制唱片时，埃尔威斯·普里斯莱和杰里·李·刘易士走了进来。于是，三人便开了一个即席演奏会，普里斯莱和刘易士在唱了10首圣歌之后，又唱了4首芒罗的歌：“山上的小木屋”，“夏日一去不复来”，“我听见一声甜蜜的招呼”，和“别冤枉我，心上人”。这4首歌都是芒罗—弗拉特—斯克鲁格时代的曲目。“肯塔基的蓝色月光”作于1946年，是作为“肯塔基华尔兹”的续曲而录制的，埃尔威斯曾把芒罗的华尔兹圆舞曲改写成摇滚乐的4/4拍。

另一位小有名气的“摇滚贝利”歌手查理·费阿德斯也曾提出为“肯塔基的蓝色月光”谱写4/4拍节。他和埃尔威斯一样，也来自密西西比州，同样是比尔·芒罗迷：

“比尔·芒罗常常来到哈德逊城，树起帐篷，备好一应用品。我认为这是我从未听说过的最了不起的事。我一生热爱绿草音乐，但却不知道如何演奏。附近没有人能演奏那种音乐，只有黑人脚打着拍子，手弹着吉他……山姆一直认为我是布鲁斯歌手，但我实际唱的是绿草歌曲，象黑人艺术家那样弹奏吉他。绿草摇滚乐才是真实货色。山姆称之为节奏乐和布鲁斯，有人说是乡村摇滚乐，但是，比尔·芒罗的音乐和黑人艺术家的音乐，才是摇滚乐的源出。”

据芒罗本人所说，他非常支持埃尔威斯·普里斯莱改写他的“肯塔基的蓝色月光”，当这位“唱黑鬼歌曲”的年轻人未被纳什维尔接纳时，正是来自芒罗的积极支持才使他开创了一种出新的音乐风格。

作为一种文化现象，“绿草音乐”在50年代的兴衰反映了这一时代美国文化的多变性，体现了经济动因之于文化发展的决定性作用。仅就音乐来说，完全维系于单一的风格或突然改变某种风格都具有相同的商业冒险性，维护传统，或是打破传统，或是二者的相互作用，都受到市场需求的制约。“绿草音乐”由于摇滚乐的流行而衰落，而摇滚乐又恰恰是在“绿草音乐”的积极作用之下而流行起来的；但在另一种意义上，又正是由于摇滚乐的流行而使“绿草音乐”保持了纯洁的乡村音乐风格，为不喜欢摇滚乐的听众和音乐家提供了别一选择。

1956年，著名摇滚歌星卡尔·帕金斯为孟菲斯市太阳唱片公司录制了“把迪克西煎炒”这首著名歌曲，其奔放不羁的精神既反映了“摇滚贝利”作为典型的美国南方音乐的特点，同时又体现了“摇滚贝利”歌手及其听众的态度和意识形态。这首歌的第一段和合唱部分是“摇滚贝利”世界观的本质体现：

噢，小小的夜，总会在郊外  
丹于五点钟撞进来。  
脱掉外衣，说声“夜晚短暂”  
于是伸进口袋，只见亮光闪闪。

合唱：

喝吧，孩儿们，我与你同在。

喝吧，伙伴们，他高喊。

天近黎明，狗子们已溜走、

大家动手把迪克西煎炒。

“把迪克西煎炒”意思显然是“喝个酩酊大醉。”歌中的主人公力劝别人分享他的快乐，所以这一定是一次集体活动。歌中还表示逃避由警察所代表的社会束缚。丹是典型的“摇滚贝利”。他酗酒、叫喊、咆哮，手中匕首闪亮。“丹是我们见过的最勇敢之人/伦让我们看到法律对他全然无效。”但好景不长，丹被捕入狱，在狱中他仍不停地叫喊：“喝吧，伙伴们，我已把迪克西煎炒。”

这首歌把“摇滚贝利”的抽象理想具象化了：摆脱社会束缚，过分行，享乐主义，局外人的集体意识。“摇滚贝利”并不是孤立的社会现象，而是20世纪40年代和50年代美国轰轰烈烈的音乐和文化运动的必然产物。

“摇滚贝利”是把黑人的节奏乐、布鲁斯和白人的乡村音乐、福音音乐加以综合的一种特殊音乐，于1954年出现在田纳西州孟菲斯市附近。到1956年，这种音乐在田纳西、阿肯色、路易斯安纳、密西西比和得克萨斯等地广泛流行，1958年，与当时正在蓬勃发展的摇滚乐合为一派，最后成为全美的乃至国际性的通俗音乐形式。

早期“摇滚贝利”以普通吉他、电子吉他和低音大提琴为音响组合，后来又加上鼓乐和钢琴；乐曲通常突出领衔歌手的回声演唱和第二和第四拍的强节奏。柯林·埃斯各特和马丁·霍金斯把“摇滚贝利”定义为“在情绪和重音上借鉴黑人节奏乐和布鲁斯的、活动过度的乡村音乐。”其最直接的先驱有南方山区的爵士乐，酒吧音乐、“西部摇摆舞音乐”，和绿草音乐，并深受爵士乐、布鲁斯、轻歌舞剧和节奏乐等民族通俗音乐形式的影响。大多数“摇滚贝利”歌手都带有汉克·威廉姆斯的酒吧音乐风格。而威廉姆斯的声乐技巧也是从轻歌舞剧表演家埃沫特·米勒的唱片中学来的。最早对埃尔维斯·普里斯莱产生影响的是狄恩·马丁，而阿尔·约尔逊则是杰里·李·刘易士最喜欢的歌手之一。如此看来，“摇滚贝利”既是地方性音乐同时又是主流通俗音乐的组成部分。

“摇滚贝利”的早期实践者都是南方白人，包括著名的音乐艺术家埃尔维斯·普里斯莱，卡尔·帕金斯，杰里·李·瑞雷，索尼·费舍，约尼·布尔奈特，和多尔塞·布尔奈特。出生于阿拉巴马州的山姆·菲力普斯是孟菲斯市太阳唱片公司的主人和制片人；他最先录制了埃尔维斯·普里斯莱、卡尔·帕金斯、杰里·李·刘易士、约尼·卡什和罗伊·奥比森的唱片。他不但为“摇滚贝利”的流行起到了推波助澜的作用，而且开始了以简单的录音设备——五个麦克风，在小录音室里用单声道、单输入直接录制的“太阳音响”。

有些批评家还看到了美国南方新教原教旨主义对“摇滚贝利”的影响。埃尔维斯·普里斯莱和杰里·李·刘易士都是圣灵降临节上的职业歌手。他们把福音音乐风俗化。当然，仅就整个南方的世界观来看，原教旨主义的深远影响不仅仅限于音乐领域。“摇滚贝利”音乐家把他们自己的活动——酒吧演唱、酗酒、跳舞，混杂性交等，看作是永遭天罚的罪孽。他们内心矛盾

重重，但仍旧生活在罪孽之中，演奏“魔鬼的音乐，”这是他们特有的叛逆形式。在世界观和价值观方面，“摇滚贝利”的表演者相似于文学领域内“垮掉的一代”，北方城市里的嬉皮士和其他通俗文化现象（如描写青少年叛逆的影片）。“摇滚贝利”歌手特别喜欢的影片是《没有原因的叛逆》。‘摇滚贝利’是美国文化的组成部分，因此，只有将其置于美国文化的场合中才能进行透彻的分析。

嬉皮士、“垮掉的一代”和“摇滚贝利”的共同特点是效仿黑人文化。杰克·克茹亚克的《在路上》曾在几个重要章节里援指黑人文化和黑人生活方式，明确表示垮掉派对待黑人的态度。叙述者萨尔·帕拉迪斯说，“我真希望自己是黑人。我感到白人世界所能给我的最好的东西不足以使我心醉神迷，都不足以是生活、快乐、刺激、黑暗、音乐，不足以称作夜生活。”后来，他又“希望能够与快活的、真心的、极乐的美国黑人交换世界。”萨尔对黑人的浪漫化想象达到了要与他们交换社会地位的程度，而不在乎美国黑人所遭受的歧视和压迫。在他看来，与黑人下层社会原始热烈的生活相比，白人中产阶级的文化相当枯燥乏味。克茹亚克对20世纪40年代纽约白人嬉皮士效仿黑人文化的现象了如指掌，他认为“垮掉的一代”就是嬉皮士运动的发展和继续。由于接纳了种族主义制度下已被社会抛弃的黑人文化，嬉皮士抛弃了白人中产阶级的价值观。

诺曼·梅勒于1957年发表了《白种黑人》，精辟地分析了黑人文化对白人嬉皮士的巨大吸引力，这对“垮掉的一代”和“摇滚贝利”也同样适用：

他深知在生存的细胞里，生活就是战争，只有战争，黑人（虽然有许多例外）很难容纳文明的错综复杂的清规戒律；他生活在硕大的现时代，把生活费留给星期六夜里的闹饮狂欢；他放弃精神快乐而倾注于更有义务履行的肉体快感；他用音乐表达生存的特点和性质，表达他的愤怒和变化万端的快乐、性欲、倦怠、咆哮、痉挛、剧痛、尖叫和绝望。

梅勒从其白人的定式把黑人看作是原始文盲，在这方面，他和克茹亚克一样也是种族主义者。他认为黑人所注重的肉体快乐、性感、享受和缺乏抑制力都是反对压迫的表现。梅勒和克茹亚克深刻地揭示了白人知识分子对待黑人的态度，而非黑人自身的经历。

“摇滚贝利”歌手们也以同样方式把黑人生活浪漫化，虽然比不上梅勒和克茹亚克那样现代化和公开化。他们公开演奏以布鲁斯为主体的音乐，私下里都称其为“黑鬼音乐”，以保持其白人的优越感。在种族主义猖獗的社会里，他们不能直接表达对黑人文化的迷恋，而以音乐的形式表露出来。“摇滚贝利”的歌唱风格和舞蹈节奏大多直接取自黑人文化。诚然，这在美国音乐中并不是什么新鲜事儿。在爵士乐发展的每一阶段，白人爵士乐音乐家都从黑人同行那里借鉴；白人民间和乡村音乐歌手都把布鲁斯用作主旋律；白人吟游演唱家和轻歌舞剧表演家都不忘模仿黑人的表演；而商业性乡村音乐则恣意袭用黑人的唱法和曲目。从文化动力学的角度看，这是影响与适应；但从政治和经济角度看，这只能是剥削，白人演唱家由于袭用黑人文化而大发横财，而作为原始创造者的黑人则仍旧生活在水深火热之中。

“摇滚贝利”的抒情歌曲和演说都掺杂着哈莱姆摇摆乐和其他的黑人表现风格。刘·威廉姆斯唱的一首歌叫“猫演说”。充斥着内容颓废的俚语；

克莱德·斯塔西和柯林斯少年乐队把粗野的吆喝“嚯嚯”（农夫驱赶牲畜时的吆喝）集体搬上舞台；卡尔·帕金斯则力劝听众“穿上你们的猫衣服。”埃尔威斯·普里斯莱声嘶力竭地吼叫“奶牛布鲁斯爵士连奏曲”和“让我们真正死一回”。“太阳巡回演出”初期，广告称埃尔威斯为“西部鲍普之王”（鲍普为一种节奏疯狂急速的爵士乐）和“鲍普摇滚贝利”；有些“摇滚贝利”歌曲以“鲍普”为题：“愿鲍普催他入睡。”“愿你是鲍普，宝贝儿，”“鲍普，宝贝儿，鲍普，”“牛仔裤鲍普，”和“鲍普布鲁斯”等。“鲍普”也是20世纪50年代中期青少年中流行的舞式。“鲍普”源出“比鲍普”，是黑人音乐家在40年代实验的一种爵士乐。从音乐上看，“鲍普”与“摇滚贝利”之间几乎没有共同点。但是，“鲍普”却是白人嬉皮士和垮掉派最喜欢的音乐，同时又被用作“摇滚贝利”最喜欢的歌舞曲的题名。嬉皮士、“垮掉的一代”和“摇滚贝利”都把黑人文化用作灵感源泉。

与“垮掉的一代”一样，“摇滚贝利”热衷于黑人文化是因为他们崇尚原始文化。沃伦·史密斯和贝利·李·瑞雷演唱的“乌邦吉顿足爵士舞”和汉克·米泽尔演唱的“丛林岩石”，都以非洲为背景，以舞姿暗示动物姿态。“摇滚贝利”歌手的大部分保留曲目都源自黑人布鲁斯。埃尔威斯录制的第一本“太阳”唱片有一面是亚瑟的“大男孩，”克鲁杜普的“那没什么，妈妈”；后来又收入小朱尼奥·帕克的“神秘火车”，罗伊·布朗和韦诺尼·哈里斯的“今夜好摇滚”。贝利·李·瑞雷录制了贝利·“少年爱默生”的“红热”，卡尔·帕金斯则以“摇滚贝利”的风格录制了盲人列蒙·杰佛逊的一首老歌“火柴盒布鲁斯”。后来，“摇滚贝利”的歌手们便不加拣选地演唱黑人歌唱家雷·查尔斯、小理查德和查克·贝利等人的摇滚和布鲁斯歌曲。杰里·李·刘易士14岁时就当众演唱“喝酒斯波迪”，这是黑人歌唱家斯蒂克·麦克吉和韦诺尼·哈里斯的唱红歌曲，至少有14种“摇滚贝利”版本，对白人歌手具有特殊魅力。歌名援引20世纪40年代黑人喝酒的一种方式；先喝一小杯葡萄酒，再唱一小杯威士忌，最后再喝一杯葡萄酒。正如《在路上》的一位黑人人物所说，这是“为那糟透了的威士忌穿上漂亮的外衣。”斯蒂克·麦克吉于1949年演唱这首歌，歌词如下：

喝杯烈酒尽逍遥，  
酒醉酩酊打通宵，  
窗口门扉均打破，  
两半加仑不算多。  
喝酒斯波迪，喝吧  
葡萄酒斯波迪，喝吧，  
葡萄酒斯波迪，喝吧，  
再把那瓶递给我。

其魅力不仅在于它的音乐，还在于歌词中描写的狂欢闹饮与黑人的星期六之夜。

“摇滚贝利”音乐中表现的黑人生活场面集中反映了南方知识分子对黑人所持的一种定式态度。在《南方的精神》一书中，W·J·卡什写道，“黑人是世界上最伟大的浪漫派和最伟大的享乐主义者。我对此了如指掌。当日常生活出现问题时，他往往能够认真地面对现实。但从主流上看，黑人极具

想象力，易动情感，而最最主要的，则是贪图享乐。”他还说，“黑人对白人的渗透有如白人对黑人的渗透一样深远——细微地影响到每一个动作，每一句话，每一种情绪，每一种思想和态度。”南方的穷苦白人效仿黑人的生活方式，“成为有文字记录以来最完美的浪漫主义者和享乐主义者。”比尔·C·马龙在著名的“摇滚贝利”歌星身上看到了这一特性：“杰里·李·刘易士的表演就仿佛是从W·J·卡什的《南方的精神》中走出来一样。他是矛盾的南方人的原型：即代表享乐主义，又代表清教精神。”“摇滚贝利”的歌手们大可不必是“有文字记录以来的最完美的享乐主义者”，但却是出了名的放荡不羁，他们的音乐和生活方式都明显说明了这一点。

南方摇滚歌星的思想意识可以说是青春期的过度放纵。凡是阻碍他们寻欢作乐的东西都是他们反叛的对象，而他们所追求的快乐不外乎酗酒、打斗、跳舞和女色。这种放荡行为常常是破坏性的。卡尔·帕金斯曾这样描述南方夜总会的打斗场面：

“我所说的都是最粗野的地方，到那里去的人有一半是为了打仗斗殴……他们在唱机和乐队周围拉上铁丝网，以防酒瓶飞来——他们在柜台后藏着斧头，斧把的一端装满了铅。”

而恰恰是这种粗野的地方给了“摇滚贝利”歌手以灵感。

南方“摇滚贝利”歌曲对青少年起到一种催化作用：敦促他们快喝多喝，狠打猛打，舞跳得时间越长越好，甚至达到损害财产和身体的程度。除前述“把迪克西煎炒”和“喝酒斯波迪”这两首歌之外，表达相同主题的歌曲还有，“大地在摇动”，“摇起来”，“摇吧”，“让我们更疯狂”，“让我变成舞会”，“摇吧，宝贝儿”，“我们要布吉”，“打烂它”，等等。这种音乐象征着南方的摇滚乐意识，它在“摇滚贝利”的生活中就如同爵士乐对于“垮掉的一代”一样重要。

过度酗酒和性生活也标志着“垮掉的一代”的特点。克茹亚克的《在路上》描写萨尔和迪恩等人酗酒直到人事不省。萨尔说：

在我看来只有狂人才是人，那些疯狂地生活，疯狂地讲话，疯狂地被救助，渴望在同一时间得到一切的人，那些从不困倦，从不作一件普通事情的人；他们只是燃烧、燃烧、燃烧，仿佛传说中的黄色罗马蜡烛，象蜘蛛一样地爆炸。

这也是“摇滚贝利”的理想。萨尔的疯狂和“摇滚贝利”的声嘶力竭在本质上并没有不同。萨尔理想中的人是传奇英雄，是基于尼尔·卡萨迪的真实业绩塑造的人物。根据安·查特尔斯和丹尼斯·麦克纳利的（杰克·克茹亚克传），以及汤姆·沃尔夫的《电子助冷器的酸性试验》，克茹亚克笔下的狄恩并非是尼尔·卡萨迪的夸张塑造。著名的“摇滚贝利”歌手与卡萨迪并无二致。阿尔伯特·戈尔德曼曾详细地讲述埃尔维斯·普里斯莱的吸毒成性；尼克·托克斯和罗伯特·帕尔莫已将杰里·李·刘易士传奇般的酗酒和吸毒故事整理出版；卡尔·帕金斯在接受记者采访时也曾直言不讳他本人和其他“摇滚贝利”的放荡不羁的生活。

“摇滚贝利”和“垮掉的一代”体现了生活与艺术的统一：“摇滚贝利”以歌曲为媒体，“垮掉的一代”以小说和诗歌，但传达的都是各自的亲身经

历。”摇滚贝利”的歌曲是集体的表达，而“垮掉的一代”的作品则反映了普遍的态度和个人的差异。杰克·克茹亚克强调“在路上”那种理想化的浪漫生活。爱伦·金斯堡再现生活的黑暗面，而威廉·巴罗斯则描写吸毒成痛的严酷现实。相比之下，“摇滚贝利”的歌曲惟只没有表现吸毒的副作用和绝望感。

在对待妇女的态度上，“摇滚贝利”和“垮掉的一代”无疑都是极端的性歧视主义者。值得注意的是，“摇滚贝利”还有一些妇女歌手，如汪达·杰克逊，詹尼斯·马丁，和布伦达·李，她们的演唱和表演与男性歌手相差无几。但是，与“垮掉的一代”一样，“摇滚贝利”本质上是一场男性运动。他们都把妇女作为满足男性性欲的性客体。《在路上》不厌其烦地侈谈知识问题，而极少谈到妇女的正当权利。在“摇滚贝利”的抒情歌曲中，妇女只限从事两种活动，跳舞和私通，而跳舞又往往是私通的代名词。在萨尔和狄恩眼里，理想的女性是狄恩所描绘的黑人妇女。“你看，朋友，这才是真正的女人。从来不说一句刺耳的话，从不抱怨，总是和声细语；她丈夫可以随时在夜里带任何人回家，聊天、喝酒，毫无时间限制。这是一个男人，厨房是他的城堡。”理想的妻子不限制丈夫的自由；即使丈夫要过一种放荡的生活，她也不会阻拦。“摇滚贝利”对此颇有同感，他们在巡回演出时骄奢淫逸，不顾及家中的妻子。这是美国同性恋文化的基础。

狄恩、杰里·李·刘易士和埃尔威斯·普里斯莱的另一个共同点是喜欢少女。《在路上》里的狄恩曾多次表达他对少年女性的爱；萨尔也曾幻想过少女。这两位男主人公都喜欢个子小、孩子气的女人，萨尔最心爱的女人只有4英尺10英寸高，有一颗“简单滑稽的小心脏。”杰里·李·刘易士与年仅13岁的表妹结了婚，埃尔威斯·普里斯莱的初恋是14岁的普里西拉·伯利厄。“摇滚贝利”抒情歌曲中充斥着“宝贝儿”、“小姑娘”、“小家伙”等表示“小”的字眼儿，虽然这在美国通俗歌曲中并非鲜有，但对于“摇滚贝利”和克茹亚克笔下的“垮掉分子”来说，这种现象体现了他们要支配和控制妇女的内在需要。

“摇滚贝利”和“垮掉的一代”都带有浓重的种族主义和性歧视的色彩。在这两种社会现象中，男人在自己的周围挂上了浪漫主义的光环，从而掩盖了种族主义和性歧视的事实。他们在表面上效仿黑人文化，但他们在这种文化中看到的却是“黑人的原始野性”，是妇女的软弱和纤小，这在另一种意义上意味着黑人种族的低劣和妇女天生的卑贱。“摇滚贝利”和“垮掉的一代”都背叛美国中产阶级的价值观，但对这种叛道又持矛盾态度，他们迷恋“在路上”的生活方式，同时又渴望有一个安定的家。“摇滚贝利”放荡的行为和疯狂的表演是其强烈内心矛盾的表达和发泄；他们沉溺于那种狂迷的歌斯底里，但又希望立家成婚，归途有宿。美国中产阶级的价值体系要求他们必须通过歌斯底里的表演来赢得更大的市场，为购买大房子和凯迪拉克准备条件。

“摇滚贝利”和“垮掉的一代”的叛道是一种消遣性叛逆。美国中产阶级的价值体系允许人们周期性地重温青少年时期的旧梦。社会制度通过组织各种活动——扑克酒会、舞会、狩猎、婚外艳遇等，而为青少年的过度行为留有余地，因为他们对社会并不构成真正的威胁。“摇滚贝利”的魅力就在于它的这种叛逆性——对社会道德或资本主义经济结构不构成真正威胁的叛逆性；社会接受摇滚乐这一无可辩驳的事实意味着社会需要保持叛逆的幻

觉。

“摇滚贝利”是20世纪美国文化的组成部分。它根在南方，但其男性价值观却遍及全美。它所提倡的那种骄奢淫逸的生活方式和自我毁灭的冲动，不但为60年代和70年代的滚石明星所袭用，而且依然是80年代和90年代初摇滚乐的主题。如格雷尔·马可彭斯所说，“‘摇滚贝利’确立了摇滚乐的关键形象：站在舞台上声嘶力竭的、性感的、半疯的傻瓜。‘摇滚贝利’是白人所能演奏的唯一一种早期摇滚乐，正是这种音乐使他们与黑人一样怪诞、兴奋、可怖和奔放。”

事实上，“摇滚贝利”的风格和形象在当代摇滚乐中尤其盛行，甚至出现了国际范围内的“摇滚贝利”复兴。如荷兰的“滚石社”，英国的火柴盒乐队，小提纳乐队和“飞行56”，美国的“爆破手”和田纳西火箭队。“摇滚贝利”的复兴取决于是否坚持20世纪50年代放荡不羁的叛逆者形象。“摇滚贝利”的意识形态依然建立在男性价值观念之上。男性理想的叛逆、享受、和放荡不羁早在“摇滚贝利”出现之前很久就存在于美国文化之中，“摇滚贝利”继承发展了这种叛逆精神，成为50年代以后新一代青少年寻求刺激的理想源泉。

20世纪70年代乡村音乐的最显著发展是乡村音乐联合体的出现，即以得克萨斯州奥斯汀市为中心的一场方兴未艾的运动，其中包括以奥斯汀为大本营的乡村摇滚乐和新西部摇摆舞乐队（如“油轮”，弗莱达与壁炉架，拉特·克里克，库德尔·布朗，“睡轮”，阿尔位·克洛与·快乐谷）；具有滚石乐、民间音乐和波普音乐背景的歌手和歌曲作家（如杰里·杰夫·沃尔克，米歇尔·莫菲，威利·阿兰·雷姆塞）；纳什维尔叛逆者（如威力·奈尔林，韦龙·詹宁斯，大卫·阿兰·柯）；以及以纳什维尔为大本营的仍在奋斗的年轻歌手兼歌曲作家（如贝利·乔·莎佛尔，古伊·克拉克）。

这些个人和团体是20世纪70年代通俗音乐领域中成绩最显著和瞩目的艺术家。评述这些崭露锋芒的音乐艺术家的生平和艺术的文章、专论、影片和著作相继发表，给其音乐冠以各种各样的名称，如“宇宙牛仔音乐”，“南方嬉皮士”，“地下乡村音乐”，“红脖子摇滚乐”和“滚石乡村音乐”，而最为普遍接受的还是“进步乡村音乐”或“法外音乐”。

从年代上看，“进步乡村音乐”始于20世纪60年代末，是格拉姆·帕森斯、克里斯·希尔曼、鲍布·迪兰和米歇尔·奈史密斯等摇滚乐艺术家把摇滚乐和乡村音乐加以综合的结果。1968年，比尔德发行“西部牧人的心上人”，标志着把乡村音乐的因素（保留曲目、音响效果、即小提琴和脚踏钢吉他的使用）融入基本的摇滚乐结构（大量的电子乐器、放大器、用电子低音和鼓乐突出节奏等）的第一次成功的尝试。帕森斯和希尔曼非常感兴趣于把传统乡村音乐的核心融入摇滚乐，乐于探讨他们所称之谓的“宇宙美国音乐”，组织了第一支乡村摇滚乐队，“飞翔的布里托兄弟”，克里斯·希尔曼的主要贡献是开创了乡村摇滚乐，而格拉姆·帕森斯则是更为重要的人物。他于1970年离开“布里托兄弟”；录制了两张优秀的独唱唱片。“GP”（1973）和死后发行的“悲哀的天使”（1974）。帕森斯已经意识到当代音乐的复杂前景，但在还未能为其找到出路之前就英年早逝了，1973年去世时年仅27岁。

鲍布·迪兰分别于1965年和1969年录制了“约翰·韦斯莱·哈丁”和“纳什维尔的天际”两张唱片，把乡村摇滚乐作为一种新的表现方式介绍给



摇滚乐音乐家和听众，吸引了许多年轻的乡村音乐迷。迈克尔·奈史密斯虽然影响较小，但也为乡村摇滚音乐的流行贡献了力量。1967年，林达·荣斯塔特录制了他的“不同的鼓”，成为近似乡村摇滚乐的轰动歌曲之一。20世纪70年代，奈史密斯自己录制了乡村摇滚名曲“乔安娜”。

70年代初，帕森斯和迪兰把乡村摇滚乐传播到西海岸。旧金山和洛杉矶都成了乡村摇滚乐的温床，培育了一大批乐队和音乐家，如旧金山的“考曼德·柯迪与失去的宇航员”，“新紫圣骑士”，和以乡村音乐的风格演奏摇滚乐的“感动的死者”，洛杉矶的“波各”，“小艺”，和“鹰”，以及独唱音乐家林达·荣斯塔特，杰克逊·布朗和彼得·罗万等。仅就“孤星州”勿庸置疑的乡村音乐遗产和得州摇滚歌星与加利福尼亚摇滚歌星之间的关系来看，奥斯汀的许多乐队也显然在进行摇滚乐与乡村音乐的混合实验。

奥斯汀乐队中最先把乡村音乐融入摇滚乐的是“湿婆的发带”，是由创新音乐家斯宾塞·帕金斯于20世纪60年代末组织起来的一个乐队，由于把刺耳的摇滚乐与乡村音乐相结合而赢得了大批追随者。该乐队还建立了一个设备仓库，称作“阿马迪罗世界总部”，汇聚已排练好但尚未录制的音乐曲目。实际上这支乐队是70年代初所有“进步乡村音乐”乐队的楷模。

奥斯汀最受欢迎的乐队“油轮”实为“湿婆的发带”的后继者，在实验乡村摇滚乐方面表现得更为彻底。1970年11月克立夫·哈特斯莱创建了这支乐队。与斯宾塞·帕金斯一样，克立夫·哈特斯莱也具有折衷实验的气质。他以灵活的声乐风格与玛丽·埃根颇具感召力的小提琴演奏相配合，成为“进步乡村音乐”之最佳典范。埃根还与杰里·杰夫·沃尔克等几位“进步乡村音乐”歌星一起录制了一些著名唱片。

在名义上能与“油轮”相媲美的唯一一支地方乐队是名称很吸引人的“弗莱达与壁炉架”，由路易斯安纳州文顿市的著名钢琴家、声乐家马西雅·巴尔领导。这支乐队娴熟各种风格技巧，能够轻松自如地从节奏乐。布鲁斯转向“摇滚贝利”，再从“摇滚贝利”转向乡村酒吧音乐。巴尔是奥斯汀最杰出的乐队音乐家，也是最优秀的“不知名的”表演家。“油轮”和“壁炉架”是当时西海岸两支享誉最高的乡村摇滚乐乐队，是急速发展的地方进步乡村音乐领域的两颗明星。

1971年，一场至关重要的“进步乡村音乐”运动在奥斯汀的夜总会、酒馆和舞厅掀起。从根本上说，“进步乡村音乐”产生于奥斯汀的普通生活环境。它由始至终是以表演为基础的音乐，在诸如“城堡小溪”，“萨克逊酒店”，“分轨”和“肥皂小溪沙龙”等随意舒适的气氛中最能体现这种音乐的特点。奥斯汀这座城市素来享有轻松消遣之盛誉，吸引了无数乡村摇滚音乐明星，如格拉姆·帕森斯，埃米罗·哈里斯，约翰·普赖恩，吉米·布费特，“波各”，和“新紫圣骑士”等。奥斯汀很快成为全国各地年轻有为的歌手所想往的地方。田纳西的“沃文特大叔”，西弗吉尼亚的“睡轮”，俄克拉荷马的“阿尔汶·克洛与快乐谷”等，纷纷云集奥斯汀。

到1972年，奥斯汀已接纳了几乎来自全国的著名音乐艺术家，其中包括米歇尔·墨菲，罗斯蒂·韦厄，B·W·史蒂文森，雷伊·韦利·胡巴德，比尔和鲍尼·赫恩，道格·萨姆，杰里·杰夫·沃尔克，汤尼斯·凡·詹特，威力·奈尔森，鲍比·布里格，和史蒂芬·弗罗姆赫尔兹。在这些艺术家中，弗罗姆赫尔兹虽未曾录制过任何唱片，但却荣获优秀艺术家的赞誉，赢得了一大批追随者。威力·奈尔森喜欢奥斯汀活跃热情的乡村摇滚乐听众，他们

给他提供了稳定工作的前景和振兴音乐艺术的机会。由于“进步乡村音乐”艺术家的共同努力和广大听众的大力支持，乡村音乐听众的数量在全国范围内急剧上升，给整个音乐界注入了它所急需的能量和激情。

“进步乡村音乐”运动为轻松歌舞表演开辟了新的途径。各种各样的户外庆祝活动使“进步乡村音乐”在全国普及开来，在表演者与听（观）众之间建树一种集体感情，同时也为艺术家，尤其是象比利·乔·莎佛尔和古伊·克拉克这样的以前默默无闻的歌曲作家，提供了与观众见面的机会。“进步乡村音乐”运动从根本上改变了纳什维尔的唱片录制政策。自1960年初纳什维尔音响公司取得唱片录制的霸主地位以来，表演家们第一次能够在自己的乐队伴奏下录制唱片，而不是靠垄断了纳什维尔唱片公司的专职乐队。“进步乡村音乐”艺术家的主要目标是要在录制唱片时尽可能接受实际表演的状况。1974年，美国公共广播社（PBS）播出系列电视节目“奥斯汀市区”，这是对轻松音乐艺术做出的另一巨大贡献。这套节目的播出标志着早期“进步乡村音乐”运动的高潮，为各种通俗音乐形式打开了与观众见面的窗口。

严格说来，第一次成功的户外庆祝活动并不能说是纯粹的“乡村音乐会”。这次庆祝活动在奥斯汀以西滴水泉附近的山区举行，为期3天（1972年3月17日—19日），共有20几个表演项目，参加者有来自纳什维尔的名人，如罗伊·亚库夫，罗莱塔·林，比尔·芒罗，泰克斯·瑞特尔，汉克·斯诺，罗杰·米勒，汤姆·T·哈尔，厄尔·斯克鲁格，查理·沃尔克，和多蒂·韦斯特，和非主流音乐家查理·瑞奇（刚刚开始乡村通俗音乐生涯），韦龙·詹宁斯，威力·奈尔森等；这次活动中的“红角”是克里斯·克里斯托佛森。两位最优秀的后克里斯托佛森歌曲作家，生于得州的比利·乔·莎佛尔和李·克雷顿，出乎意料地给滴水泉的观众留下了深刻印象。这次活动后来被命名为“滴水泉聚会”而载入音乐史册，博得了批评界的好评，但在商业上却是个失败。最重要的是，这次活动蕴育了群体精神和集体感性，表明由纳什维尔所代表的乡村音乐主流已经开始瓦解，一种新的综合性乡村摇滚乐已经出现。

1973年，威力·奈尔森再次在滴水泉举行“独立日野餐音乐会”，进一步推动了大规模的户外音乐会的开展，使刚刚兴起的“进步乡村音乐”运动得以长足发展。这次音乐会比上一次聚会吸引了更多的更年轻的观众，但参加音乐会的主流艺术家却极少：克里斯托佛森、詹宁斯和奈尔森显然是这次活动的主角。在以后的四年里；类似的音乐会不断举行，如在得州的大学站，贡札尔斯，自由山，阿波特，和纳柯格道契斯；俄克拉荷马的亚托迎，和路易斯安纳的巴顿卢格。艺术家蜂拥而至，参加“进步乡村音乐会”的盛会。1974年7月3日到5日、大学站举行第二届威力·奈尔森野餐音乐会。参加这次聚会的人数不多，并有国家广播公司“午夜特别节目”摄制组的不速介入，但这却是一次最振奋人心的户外音乐表演。由于这次表演，“进步乡村音乐”运动第一次受到广泛的批评。有些批评家注意到老一代的乡村音乐迷都未光临，并指出奈尔森的野餐音乐会与摇滚音乐会的相同性。

继威力·奈尔森的野餐音乐会之后，类似的事件开始在全国其他地方发生，如西弗吉尼亚州希尔斯镇举行的每年一次的大集会、和田纳西州莫弗里斯堡自愿参加的即席演奏会。这些聚会活动证明了乡村音乐能够吸引大批观众，甚至能挤满硕大的运动场。

颇具讽刺意义的是，“进步乡村音乐”所强调的即兴活报表演却直接影

响到以纳什维尔为中心的唱片录制。20世纪70年代初，克里斯·克里斯托佛森、威力·奈尔森和韦龙·詹宁斯等“进步乡村音乐”艺术家主张在录制唱片时吸收他们自己的乐队参加。10几年来，纳什维尔音响中心一直由少数技艺超群的音乐家所把持，如格拉迪·马丁（吉他手），汉克·迦兰德（吉他手），彼得·德拉克（钢吉他手）和弗洛伊德·克雷莫（钢琴家）等。他们不需任何准备和书面谱曲而即兴演奏和录制唱片，但他们有限的曲目往往听头知尾，千篇一律，乏而无味。即便某一首歌具有独创性，或某一特定歌手独有蹊径，但音响并没有改变。此外，纳什维尔的几位唱片制作大师由于缺乏经济动因和地区性活动地点，因此没有与观众直接接触的机会。在巡回表演家和录音室里的“技术工人”之间存有天壤之别，前者在夜总会的众目睽睽之下磨炼技巧，后者则要努力讨好唱片制造商，纳什维尔的唱片行业固然有一定的创造性和商业价值，但却是一个封闭体系，“进步乡村音乐家”在实践中本能地背叛的正是这个封闭体系。

威力·奈尔森和韦龙·詹宁斯都曾在纳什维尔工作过很长时间。奈尔森最初是声乐家，60年代初，他加入了第一个乡村音乐组织，与汉克·柯契兰，麦尔·莫利斯，罗杰·米勒，哈兰·霍华德和莫尔·吉尔戈尔一起创作了乡村音乐中一些最令人难忘的歌曲。他们都不是墨守成规之人，他们创作的歌曲抒情悦耳、明敏而富有幻想，但作为歌唱家，却往往被热衷于高雅声乐家的唱片制作者所忽视。对于已付出多年努力要成为成功的“唱片音乐家”的奈尔森来说，参加“进步乡村音乐”运动就是要把他的舞台艺术完整无缺地搬进录音室，以他自己的方式，用他自己的乐队，录制他自己的歌曲。

杰里·杰夫·沃尔克是位旅游歌手，来自纽约州北部，酷爱民间摇滚乐。20世纪60年代末，他由于创作“鲍江格尔斯先生”而小有名气，但作为唱片艺术家却相去甚远。他从1968年到1969年间录制的两张唱片很少有人问津。1972年，他在奥斯汀签署了一项录音合同，重又振奋起艺术使命感。沃尔克在第一张奥斯汀唱片的衬套上表达了他对既定录音程序和规矩的反感：

我曾经每年去一次纳什维尔、纽约、洛杉矶，参加搀杂着汽车旅馆、汉堡包和红绿灯的唱片录制。他们称此为“切削音调”（听起来像是外科手术）。（你们这些绅士们，要等到一切就绪再走，听到了吗？）音乐越是含混不清，他们就越是努力，认真地对待。（我真不想弄明白这是为什么。）不管怎样，我在两年前就已下定决心，多花点儿时间和朋友们一起上路“录制”我们自己的“唱片”。所以，有人要提到录音室，我就躲起来，再来一杯，找个窟窿钻进去。最后，我打碎两付吉他，因酒醉三次被送进吉韦斯特监狱。那里有老朋友和熟悉的爵士乐舞厅。多年前的老友一个个漂游而归，重新欣赏得克萨斯恶臭的土路。感觉妙极了。到处都是绝妙的音乐。

迈克尔·莫菲则是一位前途远大的歌曲作家，曾在好莱坞作为合同作家奋斗多年。“为那些去维加斯和电视台的录音艺术家艰苦地写作。”莫菲的艺术感性有如下述：

你沿着大街走下去。四周都是腐烂恶息，你感觉不到你是否还活着。洛杉矶把你变成了腐朽文明的一部分，你要有所反应，或是退出，或是随波逐流。录音室如同医院的接待室，每个人都焦急地等待“音乐医生”的到来。你需要某种精神指点，人性的，而不是虚伪的或嬉皮士的。你知道外面有个行将就木的魔鬼，你就要被它那最后的挣扎扫

地出门。所以你必须拣一条路，找个地方活下去。……你四处寻找，走遍了每一个角落，最后发现所有的人都与你一样——在寻找。于是你加入了他们的行列。

奈尔森、沃尔克、莫菲，以及整个“进步乡村音乐”运动的基本感性，就是认为唱片录制应在某种程度上反映活报音乐的自发性，换言之，舞台表演应构成录音表演的形式。

如果说“进步乡村音乐”特别适干活报表演和歌唱，那么也可以说这是一种“作家的音乐”，它本身含有文学性质。从主题的表达和阐发来看，这场运动中的主要人物都是技艺高超而多产的歌曲作家，他们创作出20多首现已成古典的著名乡村歌曲，为乡村音乐开创了一种以复杂的语言运用和“性坦白”为特点的新感性。克里斯托佛森于70年代初创作了一些令人难忘的原型作品，如“我的鲍比·麦克吉”，“摄取者”，“致美好时光”，“爱她更容易”，“星期日上午来临”，和“助我度过这一晚”。

威力·奈尔森比克里斯托佛森年长10岁；是乡村音乐领域最有独创性的歌曲作家之一；他的“疯狂”、“喂，大墙”，“夜生活”和“时间溜走好滑稽”等，都是轰动歌曲。他善于把令人心碎的传统故事以迷人的方式重讲出来。他在漫长的歌曲创作生涯中逐渐形成了一种综合透视方法，创造了极富个性和艺术性的“概念唱片。”1971年，奈尔森录制了在纳什维尔最后一张唱片《昨天的葡萄酒》，标志着“概念唱片”的诞生，同时也是他脱离纳什维尔体系的“独立宣言”。在这张唱片中，他把10年前写的一首歌“家庭《圣经》”，重新谱写成一首叙事歌，表达生命的循环，强调肉体再生。他的另一重大贡献是歌集《短枪威力》（1973），歌中提到许多朋友、家庭，流露出对社会的不满和荒诞幽默。这本歌集收录了以节奏布鲁斯风格演奏的歌曲，包括韦龙·詹宁斯和列昂·拉萨尔演唱的“乡土情”和“悲歌与华尔兹”，以及以摇滚乐风格演唱的鲍布·威尔斯的“西部摇摆舞”名歌“通宵达旦”。

1974年，奈尔森发行第二张概念唱片《人生阶段》，从妻（第一面）和夫（第二面）的不同角度研究离婚的后果。这张唱片并未获得商业成功。但却包括他最受欢迎的两首歌“我仍然不相信你已离开我”，和“赶速度”。

《红头发的陌生人》（1975）标志着奈尔森在艺术上的最高成就和商业上的巨大成功。这张叙事歌集以世纪交错时期的西部为背景，用乡村音乐和福音音乐的形式探讨不忠、复仇和最终得救的主题。歌集中选自40年代的“蓝眼睛在雨中尖叫”出乎意料地成为轰动歌曲。奈尔森综合过去与现在，创作了“进步乡村音乐”中最优秀的乡村歌曲集，他在1975年以后录制的作品都无法与《红头发的陌生人》相媲美。

杰夫·杰里·沃尔克以古怪的个性和自由的生活方式著称，他在奥斯汀录制的两张“进步乡村音乐”歌曲集收入了古伊·克拉克的“洛杉矶高速公路”和“等火车”。沃尔克歌颂新故乡的“山乡之雨”，赞美奥斯汀的一位靴匠的“查理·邓”，感情明烈的“昔日的那种感觉”、和古伊·古拉克谱曲的“大卫与我”。这两张唱片集幽默与悲怆于一体，真实地反映了作者的个性、价值观和生活方式，是为“进步乡村音乐”运动中最具个性的作品。

沃尔克的另一张唱片《特林根生活》（1973）幽默诙谐，不拘形式，体现了作为“进步乡村音乐”之核心的自发性和享乐主义。这张唱片以粗暴狂噪著称，如“血红的葡萄酒”，“过路”和雷·韦利·胡巴德的讽刺歌“红

脖子母亲”。其中有沃尔克演唱的歌颂孤星州的“伦敦思乡布鲁斯”，歌声悠扬动人。沁人肺腑，后来被选作“奥斯汀市区”电视节目的主题歌。《特林根生活》以轻松和消遣抨击了严肃和清醒，表达了“进步乡村音乐”的精神本质。

米歇尔·莫菲是沃尔克最亲密的朋友，但在气质上截然不同于沃尔克。他既不具有沃尔克奔放的个性；也不象奈尔森那样缺乏生气，但却是“进步乡村音乐”的一位重要人物。他曾在好莱坞作过歌词作家，在洛杉矶地区的许多咖啡馆和酒吧里演唱。与大多数同代人一样，莫菲也卷入了50年代和60年代初的城市民间音乐复兴。他在加利福尼亚的整个期间一直精通乡村音乐。1971年，莫菲发行《银灰女人》，展示了他的才艺。《银灰女人》是一张概念曲集，记叙了19世纪西部一座小城淘银工的生与死，但却未引起批评界和商界的注意。1972年，莫菲与A&M唱片公司签署合同，在制片商鲍布·约翰斯顿的帮助下发表了第二张唱片《杰罗尼莫的凯迪拉克》，整张唱片都是对西南部文化和环境的热情洋溢的赞颂。其中“纳切兹小路”，“拉斯·克鲁斯克的车祸”，“倒退者的酒”和片名歌曲为越来越多的“进步乡村音乐”迷所饕餮，确立了他作为粗犷的歌坛新秀的地位。

莫菲的另一张唱片《宇宙牛仔纪念》（1973）赢得了更多的追随者，片名歌曲是为“进步乡村音乐”运动的第一首“圣歌”。与《杰罗尼莫的凯迪拉克》相比，《宇宙牛仔纪念》主题连贯，以西南部的生活为题材，如“南加拿大之歌”，“翻滚的小山”和“奥斯汀的胡同”。许多批评家认为，莫菲最充分地体现了“进步乡村音乐”运动的艺术和商业价值。他的“野火”（1975）和“松林中的卡罗莱纳”（1976）等轰动歌曲使他功成名就，但他的一系列个人问题和不稳定的性格限制了他的艺术发展。1982年，乡村音乐学院曾授予他最佳新男性艺术家奖，但他始终未能进入重要明星的行列。

“进步乡村音乐”极盛时期的最佳歌手和歌词作家之一是奥斯汀的威力·阿兰·雷姆塞。他的独特之处在于他那些颇具启发性的以布鲁斯为基调的歌谣。雷姆塞有城市民间音乐的背景。1971年，在摇滚歌星列昂·拉塞尔和格里格·阿尔曼的帮助下，录制了一张唱片《威力·阿兰·雷姆塞》。对经验不足的雷姆塞来说，这实在是一个很有希望、甚至是惊人的开端。唱片中的主题歌《蜘蛛约翰之歌》是一首布鲁斯风格的叙事长歌，听起来颇似大萧条时期贫困的产物。此外还包括“麝鼠爱”，荒谬绝伦的“杰罗尔丁与蜜蜂”，发人深省的“得州东北部妇女”，个性鲜明的“告别老米苏拉”，和怀旧恋昔的“被描绘的女士”。雷姆塞是纯粹的得州歌手，只给后世留下了一张唱片。

另一位纯粹的得州歌手是史蒂芬·弗罗姆霍尔兹。他是一位多产的表演家和歌词作家，是致力于复兴民间音乐和从事巡回摇滚乐表演的音乐艺术家。1973年，弗罗姆霍尔兹和丹·麦克克里蒙发行唱片《由此及彼》，不久即绝版。当他们的“二人乐队”解散后，弗罗姆霍尔兹从科罗拉多来到奥斯汀，成为著名的娱乐表演家。他的最优秀歌曲包括“戴大帽子的人”，缅怀已经失去的旧西部，“亲爱的达茜”，这是写给离家出走的女儿的一封信；和几首随心所欲、荒诞不经的歌曲：“熊”，“我非得发疯”和“肯塔基的路有多长”。他的最佳曲目是“得克萨斯三部曲”，其寓意深刻的乡村生活叙述使人联想到哈姆林·迎兰德的草原生活小说，从20世纪末得州乡村文化的侧面描写了人在现时代经历的悲剧、挣扎和艰辛，不愧为反映

一代人经历的不朽力作。

贝利·乔·莎佛尔是得克萨斯州考西卡纳的一位牛仔和锯木工人。他在滴水泉音乐会上得到首肯后便一直生活和工作在纳什维尔。他的大多数作品都体现了“进步乡村音乐”的精华。献给威力·奈尔森的“流浪吉卜赛威力和我”；讲述种族间恋爱故事的“黑玫瑰”，以及“严肃的灵魂”，“耶稣是我救主，棉花是我主”和“自由真相”等歌曲，都是倍受欢迎的乡村音乐曲目。1973年初，莎佛尔发行了《老五和我》，确立了他作为声乐家的地位。1973年夏，韦龙·詹宁斯发行《酒吧英雄》其中有9首歌出自莎佛尔之手笔，这是歌颂生活艰辛但却浪漫奔放的新一代音乐家的一部杰作。莎佛尔的歌曲很少具有威力·奈尔森的深度忧伤，或杰里·杰夫·沃尔克的轻松自如，或米歇尔·莫菲的哲理寓意，但其意义的深邃的确超越了形式上的简单。

古伊·克拉克是一位颇具诗才的深度艺术家。他生于得克萨斯，在纳什维尔度过漫长的岁月，最终还是在自己的家乡得到首肯。1972年，杰里·杰夫·沃尔克把克拉克的三首最佳歌曲收入他的第一张奥斯汀唱片。“洛杉矶高速公路”和“等火车”不久就成为“进步乡村音乐”的标准曲目。克拉克力主怀旧，突出个人主义和个性自由。他的歌曲题材均取自日常生活——公路，破裂的关系，童年生活等，但却能给人一种异乎寻常的美感和真实感。他的唱片《老一号》公认是当代乡村歌曲写作的最佳典范。

“进步乡村音乐”是一种多面社会现象，涉及到数十名音乐艺术家的积极参与，他们的高涨热情和非凡创造力是不容抹煞的。他们通过恢复活报表演，鼓励实验，复兴、尊重传统音响和传统表演，以及动人心扉的歌曲，而使乡村音乐再现生机。

## 第六章 1920年以前的南方文学

美国南方文学始于演说术。

演说是旧南方最流行的文学样式。学校的教学大纲中规定了德摩斯梯尼、西塞罗等必修古典科目，学生们便把演说作为课外活动。在关于南方问题的一系列争论中，演说成了南方人最重要的防御武器，同时引起人们对政治斗争的广泛兴趣。1861年以前，政治演说家是南方引为荣耀的英雄。他们以华丽的词汇、巧妙的措辞手法和翩翩的风度吸引了大批纯朴的乡下人。大体上说，南方人要掌握一门要求有华丽外表和铺张语言的艺术并不算难，难就难在敏锐的想象和严谨的表达。

从1820年到1860年间，波托马克河以南出现了1000多名演说家，其中名列榜首者当推密西西比的沙君特·S·普伦梯斯和阿拉巴马的威廉·L·扬塞。普伦梯斯以其独特的个性、洪亮的嗓音、和稍做准备就可以把大量资料归纳成序的能力而受到南方人的仰慕。扬塞是位决斗士；他坚决捍卫南方的分离主义，蔑视北方的恩惠，唯只相信自己的判断。他尝以雄辩的口才悦服听众。

但是，南方的演说家并不都象普伦梯斯和扬塞那样使人悦服。罗诺克的约翰·兰道夫无论在人品和风度上都比不上普伦梯斯和扬塞，但却以咒骂、苛评和嘲弄而闻名。南方权利的卫道士们把逻辑凌驾于文学之上；他们是古典主义者而非浪漫派。约翰·C·卡尔胡尼为这一派之首，他与爱德蒙·伯克都是南方少有的思想家，在美国历史上占有一席之地。卡尔胡尼并不诉诸于南方盛行的华丽词藻，而以一整套复杂详尽的逻辑体系维护中央权威，同时又不侵犯地方少数派的利益。他提出维护州权利的理论，虽然其动机是维护奴隶制，但理论本身却一直被视作反对中央集权、维护地方权利的典范。

内战前美国南方的新闻业与演说术一样兴旺繁荣。1874年南方有15家报纸，到1850年增加到601家，其中有67家日报社。报纸的栏目主要有乏味的诗歌和悲观的时事文章，甚至在19世纪40年代南方安装了电报系统之后，报纸也很少刊登新闻。但这些报纸都相当受欢迎，其中有些由于聘用政治家作编辑而在当地发生广泛影响。

旧南方“个体新闻业”繁荣。罗伯特·S·柯特里尔写道，“南方的每一份政治刊物都含有关于决斗的内容，有些还隐蔽地鼓励人民厮杀。”里士满的《探究者》为当时最著名的报纸，由于编辑托马斯·里奇特热情宣传民主原则而深受欢迎。《探究者》的对手是里士满的《辉格党人》，也由于同样雄心勃勃的编辑约翰·汉普登·普莱桑茨而知名。里奇特的儿子在一次决斗中杀死了普莱桑茨，说明了这两家报纸之间竞争之激烈。在查尔斯敦，理查德·那阿登的《信使》和罗伯特·道恩威尔·莱特的《水星》也曾有过类似的竞争，《信使》起初代表杰克逊的民族主义，后来则成为辉格党保守主义的代言人。《水星》提倡分离主义，拒绝执行国会法令。《水星》努力要“在南方人心中燃起一把火，”反对保守派新闻所倡导的“从属北方”的改革。在路易斯维尔，乔治·D·普伦提斯主编的辉格党《日报》与分离主义者瓦尔特·N·哈尔德曼主编的《信使》也进行同样激烈的角逐。普伦提斯辛辣的笔调使这份报纸成为南方辉格党最有影响的机关报。诺克斯威尔的《辉格党人》报的编辑帕森·威廉·G·布朗罗算是南方报界最有趣的人物，他宣传民族主义，反对奴隶制，在接连不断的动乱中度过了一生，从不放过对任何暗示南

方独立的理论给以严厉抨击。

据柯特里尔所说，“旧南方是盛产报纸的沃土，但却是杂志的坟场。”从1790年到1850年间，相继有100多份杂志创办，但只有9份幸存，南方的每一座城镇在其历史的某一阶段都曾哺育过这种文化。查尔斯敦至少有34种杂志先后创办，其中有些极端伤感，如《花环与闺房》，《木兰花》，《南方玫瑰》等，但也有许多具有严肃文学性质。威廉·吉尔莫·西姆斯，休·S·列迎雷，詹姆士·L·皮提格鲁和罗伯特·Y·海因等人聚集在一起，希望能把查尔斯敦建成南方的文化首府。查尔斯敦早期杂志中最负盛名的是《南方评论》（1828—32）和《南方文学公报》（1828—29）。1844年，刚刚创办两年之久的《南方季评》从新奥尔良迁至查尔斯敦，在西姆斯的苦心经营下，一直维持到1857年。西姆斯还与保罗·汉密尔顿·海因合办了《拉塞尔杂志》，到南联邦独立时停刊。

南方最成功的文学杂志是1834年于里士满创刊的《南方文学使者》，直到30年后战火烧到城边时方才停刊。《南方文学使者》充分而卓绝地反映了蓄奴贵族阶级的观点，撰稿人均出自奴隶主阶级。1835年到1837年，埃德嘉·爱伦·坡任其编辑，以犀利和创新的批评使这份杂志成为美国最杰出的文学媒介。本杰明·B·米诺和约翰·R·汤普森也曾担任过这份杂志的编辑。《德鲍氏南方评论》是另一种性质的杂志，于1846年在新奥尔良创刊，断断续续维持15年之久，直到阿波马托克斯谈判后才停刊。《德鲍氏南方评论》以南方事业为侧重，但其视野宽阔的编辑詹姆士·D·B·德鲍却不拘格式，从各个方面反映南方的经济和社会生活。南方杂志大多致力于维护维多利亚时代的、尤其是美国南方的道德准则。用柯特里尔的话说，“在南方杂志的撰稿人眼里，生活是真实而迫切的，他们的使命就是要使其升华，哪怕是以最后一位订阅者的生活为代价。”

旧南方的创造性文学与其丰富和颇具个性的经历不成正比，证实了它在想象和批判文学方面的失败。大多数南方人都是新来的移民和乡下人，他们与边疆人一样对高雅文学不感兴趣，对不拘泥于传统的自我描写更是不屑一顾。在学校里，学生们与田里的奴隶一样夜以继日地苦读希腊和拉丁典籍，得到的不是创造性灵感而是演讲技巧和殖民化的文学欣赏。他们只能读英国的伟大作家，莎士比亚、蒲伯、约翰生、拜伦、卡莱尔等，而对南方尤其重要的是瓦尔特·司各特对贵族和封建等级制度的维护。然而，南方人也与北方人一样，他们也需要从大洋彼岸的“祖国”吸取文学灵感，顺应“祖国”的思想潮流，但却极不情愿地向北方索取书籍、杂志乃至其他文化产作为文学中心，查尔斯敦、里士满和新奥尔良无一能与波士顿和纽约相媲美。南北战争前后的南方作家不得不依据北方的情趣“调制”文学作品。“新南方”的作家们不难做到这一点，但内战前的作家们却很难克服南北之间的地方偏见。他们敌视新英格兰的新人文主义热情，不屑于南方丰富的民歌和民间故事，而这正是内战后北方批评家鼓励南方作家所努力利用的素材。这就是说，在南方的城镇和种植园里存有丰富的文学创作素材，但在南方的作家看来，这种说法并不恰当。宾夕法尼亚作家斯蒂芬·C·福斯特能够在“奈德大叔”，“老黑人乔”和“我可爱的肯塔基故乡”中，把旧南方的美和悲怆力栩栩如生地表现出来，但南方作家都无法做到这一点；他们诉诸于地方理想和地方偏见以求灵感，希望在支持奴隶制和反对北方的宣言中博得演说家和政客所博得的喝采。这种努力不可能结出丰硕的文学果实。如旧南方的一位作家威



廉·特伦特所说，“南方作家面前有政治家和活动家，如果他要别出心裁，他就会失去出人头地的机会。此外，南方作家没有批评家，没有读者，因而也没有来自读者的十分宝贵的支持。他那些轻松自如的诗句只博得朋友的微微一笑，或得到编辑的慷慨赞扬，但却由于得意忘形而未用这些诗句填充笔下的栏目。”

威廉·吉尔莫·西姆斯最充分地展示了内战前南方作家所扮演的这种吃力不讨好的角色。西姆斯对南方人的理想和偏见恪守不渝，也因此而未能充分发挥他的天才，为他所描写的人们所忘却。在南方文学史中，能象他那样在漫长的文学生涯中坚持始终的只有爱伦·格拉斯谷。威廉·吉尔莫·西姆斯于1806年生于查尔斯敦；父亲是爱尔兰移民，无论是出身还是靠财运，他都不可能跻身于南卡罗莱纳的贵族统治阶级。年轻的西姆斯虽然本性是民主的，并深感于边疆粗俗的幽默，但他拒绝与父亲一起移居密西西比，而留在查尔斯敦成为一名诗人、记者和杂文作家。妻子的去世使他经受了一系列经济挫折，便移居北方，与威廉·库伦·布莱恩特结为至交，发表了《马丁·法布尔》（1833），《古伊·里弗斯》（1834）和《耶玛西》（1835）。西姆斯感到北方并不是他的家，于是又回到查尔斯敦，开始维护南方的贵族传统。1836年，他与一位土地贵族的女儿结了婚。在岳父拥有的巴思威尔大宅里安居下来。在以后的6、7年里。他转而成为罗曼史作家，写出10部小说，其中有南卡罗莱纳故事集《梅利桑普》（1836）和《童子军》（1841）。在1842年以后的10年里，他撰写历史、传记、文章、发表演说，编辑杂志，尽全力构筑南卡罗莱纳的高雅文化。在内战前的10年里，他再次从事罗曼史的写作，为他的“南卡罗莱纳史记”增加了《凯瑟琳·瓦尔顿》（1851），《剑与纱杆》（1853），《掠夺者》（1855），《尤陶》（1851），和《基瓦的卡西克》（1859）。内战的爆发毁坏了家园；在去世前的5年中，由于无能修复家园，他便倾注全部身心编辑出版了《南方的战争诗》（1867），同时为廉价杂志和报纸撰写系列文章。

西姆斯的悲剧并不是内战造成的，而是查尔斯敦及其整个南方在繁荣时期对本地作家的忽视所使然。西姆斯在文学创作的最初阶段由于出身卑微、举止粗俗而受到贵族社会的冷落；即便在他于伦敦和纽约成名之后也未曾受到南方贵族的重视。南方贵族社会也曾认识到文学的重要性，也曾为促进南方的文学发展而组织俱乐部，开展各项活动，但他们却没有认识到南方本土作家的才能。1858年，西姆斯写道，“在查尔斯敦，我的一切努力都被倒入垃圾堆。……她一直不屑于我的主张，且对我施尽诽谤之能事，从未给过我任何支持，因此我不欠她任何情意。我从未从她那里得到什么，职位、褒奖或薪俸。”他在北方可能获得鼓励和批评，在西部可能会更充分地发挥才能，即天生的现实主义才能，但在南方，他却为讨好一个对他冷淡的城市而枉费苦心。

人们常常把西姆斯与詹姆斯·费尼莫·库珀相比较。但与库珀不同的是，西姆斯的小说缺乏前后一致的主题。他笔下的淑女绅士实在令人难以置信；他描写的人物大多来自非贵族阶级；他的“边疆小说”中充斥着恶棍式的人物，他们的粗俗和残忍可谓世所罕有，如身材高大、粗暴无礼的贪吃汉波尔吉。在每一部边疆罗曼史中都可以看到他的影子，帕灵顿称他为“美国早期小说中最令人咂味不尽的人物。”

约翰·潘德尔顿·肯尼迪是与西姆斯同时代的作家。他享有比西姆斯优

越的生活条件，对现实生活的疾苦知之甚少。他的父亲是巴尔的摩的一位商人，母亲出身于弗吉尼亚的贵族之家。肯尼迪的长篇小说《燕子马厩》（1832）描写了早期奴隶制下的种植园生活，开创了描写弗吉尼亚种植园生活的“传奇文学”：“昔日社会的丰醇，柔和明媚的阳光——人们推心置腹，亲同手足；他们那毫无吝啬的欢乐，倔犟但却和蔼的固持己见，以及那从不知落潮的充溢的殷勤好客。”肯尼迪的《马蹄罗宾逊》（1835）是一篇非现实主义的故事，在贵族和普通人之间平分笔墨，《夺碗》（1838）描写查尔斯二世时期的马里兰，他的最后一部作品《幻想曲》绝妙地讽刺了杰克逊民主。该书出版后，他弃笔从政，投身于政治斗争。肯尼迪的小说描绘了一幅高于现实生活的南方生活画面，以其朴素率直而比西姆斯较为深这的肖像描写更受欢迎。

谢尔兹·麦克伊尔韦恩在《南方的穷白人》中指出，“内战前南方的文学欣赏力和写作基本上与孕育这种文学的土壤不合拍，因此它的文学是凭空杜撰的。”肯尼迪在《燕子马厩》中“未让任何一位穷白人走进麦里韦德尔法官高雅的住宅”，这不符合事实。并非所有南方作家都如此严格地划定贵族与穷人的界线。有些作家的确倾注笔墨，描写了边疆人、自耕农和穷白人的生活。威廉·A·卡鲁特斯的《纽约的肯塔基人》（1834）是为这种文学的开篇之作，可与威廉·比尔德在一个世纪之前创作的幽默文学相媲美。

1834年，一部更令人瞩目的地方样式作品《佐治亚风光》问世，作者是奥古斯都·鲍德位·朗格斯特里特。朗格斯特里特曾先后就读于摩西·柯特尔学院，耶鲁，和康涅狄格州的利契菲尔德法学院，从事过多种不同职业——律师，报社编辑，故事作家、卫理公会派牧师，政治家，并先后任过四所大学的校长。他是州权利的卫道士，南方分离主义的支持者，也积极参与建立独立的卫理公会教会。在《佐治亚风光》中，他采用寓意、幽默和粗糙的现实主义手法，以故事形式再现了佐治亚州的历史。朗格斯特里特以其坚强的个性摆脱了南方作家的浪漫主义束缚。在故事中，笑话、妙语、恶作剧、和幽默的搪塞相互作用，真实地展现了佐治亚州穷苦白人的生活方式，他最得意的一个人物是兰西·史尼夫尔，一个荒诞不经的穷白人。

1834年，戴维·克罗克特的目的性自传发表，描写了高雅文学圈子内罗曼史作家所不屑一顾的另一个喧嚣社会。克罗克特曾是一位强悍的狩猎者，但作为农民却无计谋生。他靠讲故事赢得了田纳西人的信任，虽然遭到安德鲁·杰克逊的反对。但还是在民众的推举之下当选了国会议员。这位靠熊皮发家的“英雄”所讲的幽默故事后来被一位匿名作者收集成书，并成为证明辉格党民主精神的武器。一个真实的民间人物就这样在党派斗争中被创造出来了。这位边疆“浪人”的口才绝不比朗格斯特里特逊色。他游遍田纳西，喝酒、跳舞、吹牛，刮得几顷土地，在一个季节内猎取足够的熊来喂养狗、猪、猎鹰和他的家人。帕灵顿称他为“藤树丛中第一个自作聪明的人。”

另一位现实主义大师是约瑟夫·G·鲍德温，在《阿拉巴马和密西西比的最初岁月》中，他如实记录了一个原始动乱的边疆社会，忠实地刻画了边疆社会的人们，生动地描写了荒唐可笑的情景，坦率地揭露了虚伪和愚蠢。

旧南方出现了许多诗人，但大多属于业余爱好者，脱离生活，诉诸于过时的伤感，因而看不到现实生活中的美和残酷。埃德汶·米姆斯在《剑桥美国文学》中引用阿尔伯特·B·密克的话说，“我并不是职业诗人，也没有当诗人的志向，不过偶而拾笔记下微屑的或昙花一现的灵感而已。”约翰·P·肯

尼迪把一本诗集说成是“超级情感与普通故事的细密编织”，这也许是旧南方诗歌的完美写照。

有三位诗人为旧南方的文学做出了不朽贡献。一位是佐治亚州议员理查德·亨利·王尔德，他的一首诗“我的生活犹如夏天的玫瑰”（1819）已被锡德尼·拉尼尔谱成乐曲。另一位是肯塔基的军人和记者西奥多·奥哈拉，他的著名诗篇是“死者营地”（1847），是为死于墨西哥战争的肯塔基人所写的一首悲壮挽歌。许多批评家把这首诗与格蕾的《墓畔挽歌》相比较；诗中有许多行句被刻在军人的墓碑上。

第三位诗人是埃德嘉·爱伦·坡。他以10几首著名诗篇确立了作为美国重要诗人的地位，如《致海伦》，《伊斯拉菲尔》，《海滨城市》，《大鸦》和《安娜贝尔·李》。关于爱伦·坡是否是南方诗人的问题一直存有争议。坡于1809年生于波士顿的演员之家，在里士满的商人约翰·爱伦的抚养下长大，曾去英国和弗吉尼亚大学接受教育。18岁时，坡离开里士满，但又于1835年回到里士满任《南方文学使者》编辑。1836年末由于性情古怪而被撤离编辑职务。此后他开始挥霍放荡，不负责任，甚至无力维持自己的生活。他曾经想要重温旧梦，在一段漫长的浪荡生活过后又回到里士满，但由于嗜酒成癖，1849年死于酒精中毒。坡的生活方式和经历都打下了深不可没的南方烙印，他在思想上也从未与新英格兰达到认同，不赞成新英格兰的道德理想和民主乐观主义。作为文学批评家，他以犀利的笔锋批评深受新英格兰赞扬的亨利·华兹沃思·朗费罗的“肤浅”。他写的故事中充满着恐怖和机智，而少具社会意义。但是，坡在艺术上并未与弗吉尼亚打成一片；他是浪漫派作家，但他的浪漫主义却不是为种植园社会歌功颂德的“罗曼史派”。实际上，他是一位超越时空的作家，与自身所处的环境和年代毫不相关。他缺乏人类应有的同情心，但却创造了一个美和怪诞得令人惊然的世界。

美国南北战争激发起南方诗人的诗情，创造出南方前所未有的伟大诗篇。战争诗歌毫无保留地表达了南方人对南联邦的同情，歌颂了南方军人的道德情操和坚强斗志。战争诗人都直接或间接地经历了这场浩劫。

内战期间最流行的诗歌样式是战争歌曲。丹尼尔·D·埃梅特的种植园歌曲《狄克西》是南方士兵最受欢迎的曲调。1861年，由阿肯色士兵哈里·麦卡锡作词，以一首古爱尔兰乐调为曲的《美丽的蓝旗》在新奥尔良的一家剧院里袅袅传出，响彻整个南方的上空。生活在路易斯安纳州的马里兰人詹姆士·R·兰达尔，在听到北军入侵家乡的消息后，写出了《马里兰，我的马里兰》，成为音乐与诗文完美结合的典范。巴尔的摩的嘉莉姐妹用一首德国曲子唱出了这首歌，使其成为南联邦军队的《马赛曲》。

南方军人所经历的每一次事件，他们的每一种情感，几乎都得到诗意的表达。兰达尔的《南方的战斗的呼唤》，乔治·H·麦尔斯的《上帝拯救南方》，詹姆士·贝伦·霍普的《自由的誓言》和圣乔治·塔克的《南方的十字架》等诗篇都充满了战斗激情。约翰·R·汤普森写出了不朽的威廉·拉塔内挽歌，特纳·阿什比以轻松的诗句嘲笑北方佬在弗吉尼亚的军事失败，约翰·W·帕尔莫的《斯托尼瓦尔·杰克逊之路》体现了南军将领的英雄气概，玛格丽特·J·普里斯顿的《在树荫下》则使杰克逊的戏剧性之死永垂青史。无论是白天行军，还是夜晚露宿，普通士兵都不知疲倦地用歌曲编写他们的经历。这种未加润色的吟唱充斥着严酷的现实和令人幻灭的讽刺。随西部军团作战的佐治亚外科医生弗朗西斯·V·提克诺在《田纳西的小吉芬》中捕捉到普通

士兵的英勇和悲沧精神。这是以他亲身经历的战地医院生活写成的。南联邦最流行的诗人是阿伯拉罕·J·莱恩神父，一位为伤病员祈祷的天主教牧师，他的《李之剑》和《被征服的旗帜》成为南联邦的安魂曲，后者感人肺腑的诗句将与星条旗一样为人们所铭记。

旧南方文学史上还应提到的两个人物是亨利·提姆罗德和保罗·汉米尔顿·海因，他们都是以威廉·吉尔莫·西姆斯为中心的文学圈子里的头面人物。他们通过创作爱国诗歌为南方的独立事业做出贡献。提姆罗德于1828年生于查尔斯敦，父亲是位具有非凡才智的装订工人，提姆罗德正是从父亲那里继承了抒情诗人的气质。他观察细密，感觉敏锐，是旧南方所有诗人中表达准确、充分、坚定、在审美力和实际写作方面一丝不苟的诗人。内战前夕，他写出一首不朽的自然抒情诗《棉球》。通过以南方最著名的农作物为象征，诗人以崇高的想象力展现了整个南方大地的景色。战争给他提供了更加震撼人心的主题，他为南联邦奉献了一首精湛的颂歌《种族起源》。诗中，南方人和南方自然界的美与北方愚钝、盲从的物质主义形成鲜明对比。此后，《拿起武器》，《卡罗莱纳》，《卡门凯旋》和《查尔斯敦》等诗相继问世，为他赢得了南联邦桂冠诗人的称号。战争夺去了他的健康和财产，在1867年逝世前不久，他为纪念南联邦死者写出了《木兰墓地颂》，体现了“拉丁诗歌的隽永和沉静。”

海因于1830年生于查尔斯敦的一家名门望族，他在经营一段时间的法律之后改行致力于文学。内战前他曾是《拉萨尔杂志》的编辑，写出三部诗集，以细腻的田园描写和对自然的赞美而享誉文坛。战争为海因的爱国激情提供了出口。他描写威克斯堡等著名战场，但他感受最深描写最细腻的地方仍是查尔斯敦。《查尔斯敦海港之战》是他的最佳战争诗。战后，他离开已成废墟的查尔斯敦，在奥古斯都附近贫瘠的松林地渡过了穷苦的余生。与西姆斯一样。他是位多产的作家，著有传记、散文、和模仿维多利亚时代大师的无数篇诗歌。他感到忿然不平的是，有些比他才气不足的作家仅仅由于未融入南方传统而名禄双收。如果说锡德尼·拉尼尔是位“沼地诗人”，那么海因则无愧为南方的一位“松林诗人。”

旧南方在奴隶制问题上所持的保守态度明显地影响到宗教、教育、和文学。在贵族社会中，正统的长老派基督教取代了杰佛逊的自然神论；在普通大众中，福音传教派打破边疆的宗教坚冰而在南方普遍蔓延；而黑人宗教则被置于白人的监督之下，使其服务于奴隶制。南方拒不接受新英格兰人文主义者提倡的道德和社会改良，固守传统的宗教信仰，即宗教的目的是拯救人类进入天堂，而非把天堂搬到地上。奴隶得不到文学教育。普通白人也很难进入作为教育重点的大学和学院。旧南方的生活条件对文学比对教育的影响较之有限。作家们用旧世界的神话框架编织种植园的理想，而不顾咄咄逼人的新英格兰人文主义和南方的普通现实。如一位英国批评家所说，艺术之死是无政府而非暴政造成的，那么，在南方种植园社会的奴隶制下，如果不是遇到各种对抗力量的话，文学也许会繁荣昌盛的。但是，这些对抗力量恰恰产生于南方社会内部，如由于乡土气而缺乏文学读者，受教育者均到英国或北方寻找文学读物，以及维护奴隶制的政治需要扼杀创作天才等，结果把南方的文学创造力葬送在蛮荒和战火之中。

阿波马托克斯谈判之后，南方出现了一种有力而准确地表达新时代精神的文学。与商人一样，作家所面对的问题是在不诋毁南方传统的情况下与北

方和解。他们成功地做到了这一点。如果说这一时期的作品过于顺应北方的情趣而不具创新性，那么内战后南方在其他方面付出的努力也同样缺乏创造性。

内战后的作家们首先以南方特有的一种文学唤起人们对已死的南联邦的兴趣。旧南方的独立精神依旧阴魂不散，被征服的人民仍然对入侵者抱有刻骨的仇恨。1869年，威廉·吉尔莫·西姆斯及其同仁在查尔斯敦创办了《19世纪》，是发泄这种仇恨的主要媒介。事实上，阿尔伯特·泰勒·布莱德索早在1867年就在巴尔的摩创办了《南方评论》，公开题献给“被鄙视、被剥夺权利的和被躁躏的南方人民”。布莱德索认为南北战争是道义与野蛮势力之间的冲突，用宪法和道德原则解释奴隶制和分离运动的合法性。旧南方的小说家约翰·埃斯登·库克写出《鹰巢》（1866）和续集《莫罕》（1869），歌颂“失败了的事业”，未向新时代做出任何让步。西姆斯的杂志于1872年停刊，库克也由于小说销路不佳转而为纽约的一家报纸撰稿。布莱德索的杂志在财经拮据的情况下坚持办了10年，最后终于由于“新南方人”的冷漠而停刊。南卡罗莱纳诗人保罗·汉密尔顿·海因和路易斯安纳的历史学家查尔斯·E·A·迦雅雷致力于旧南方已经过时的“骑士文学”，与现实的文学倾向背道而驰，抱怨合众国对他们的忽视。

南方对一种独立的地方文学并不感兴趣。南方的书籍要在南方得到认可，就必须具有充分的民族性，顺合纽约出版商和北方读者的口味。因此，有必要把南方传统中优秀的和颇具魅力的东西与弥漫的民族精神相联系。南方人无论在政治、经济还是在文化上都必须经历“重建”。南北战争激起人们对“美国主题”的兴趣，唤起了对美国本土生活的无比自豪感。文学几乎成了人类地理学。小说家都是地地道道的“地方色彩”作家，致力于描绘五彩缤纷的地方画面。

南方为这种文学提供了最丰富的素材。在南方的每一个角落都可以看到不同的“地方色彩”。它的地理环境，它从过去继承的社会和种族差异，路易斯安纳州浪漫的克里奥人，佐治亚州的穷白人，田纳西、肯塔基、弗吉尼亚和北卡罗莱纳的山里人，黑人和白人种植者。他们分布在沼泽地，山区、棉田、木棚、阳台、黄色的河流，海岛和城镇。与奴隶制相并存的是热爱自由；文化素养和殷勤好客伴随着无知和野蛮；对旧南方的怀念与对新南方的希冀交织在一起。而最重要的是由于参与美国历史上最惨痛的战争而产生的自豪感，尽管是战败的一方。

胸怀大志的年轻人勇敢地承担起把南方生活呈现给美国读者的重任。他们不顾根深蒂固的南方偏见，与民族和解的新信条达成一致。他们力图在美国文学中给南方找到一个重要的位置，但却被指责为拜金主义者，过分轻易地为北方歌功颂德，而无视骑士时代的高雅。他们从新南方朴素的生活中拣取素材，为南方前所未有的文学奠定了坚实的基础。他们并未受过足够的文学教育，但却凭丰富的生活经验不由自主地把南方的习俗、风光和传统栩栩如生地描写出来。他们不但自己创造优秀的文学作品，更主要的是为19世纪80年代的“地方色彩”作家铺平了道路。

诗人和批评家锡德尼·拉尼尔是这些“过渡作家”中的佼佼者。拉尼尔于1842年生于佐治亚州梅肯市。除接受佛罗萨特和瓦尔特·司各特等人的文学教育外，他还对音乐，维多利亚时代的英国作家和现代思潮中的科学价值观有着浓厚的兴趣。他相信南方的分离运动标志着一个国家的诞生，它将是

政府和社会的最佳体现。基于这个信念，他很早就加入了南方军。1864年，他被捕后监于马里兰州的“警戒点”，结束了他的戎马生涯。他出狱后生活艰辛，但还是于1873年毅然决定把余生献给音乐和文学。在他笔下的重建时期，人们过着“乌鸦一般黑的日子”，“整个生活一片死寂”。消费、失业、家庭职责、南方人的痛苦，都成了他的心理负担。他的音乐生活即便缺乏创造性，但却饶有趣味。他掌握了交响乐的技术，在巴尔的摩的皮鲍狄管乐队里演奏长笛；他在死后出版的《音乐与诗歌》（1898）中谈到音乐在现代社会中的作用。此外，他还为儿童翻译了中世纪的古典文学，从事英国文学研究，写出《莎士比亚与其先驱》（两卷本，1902）、《英国诗歌学》（1880）和《英国小说》（1883）。

这位天才的南方人也以诗歌抒发情怀，在诗歌方面展示了他的真正才华和成就。1875年，他发表《玉米》和《交响乐》；他的比较出色的描写是故乡佐治亚州沼泽地的系列诗，包括从1878年发表的《格林沼地》，到临终前成稿的《日出》。除此之外，《一首晚歌》、《我的春天》、《查塔胡契之歌》、《哈密士的复仇》和《西方的诗》等，都在南方文学史上占有显著位置。虽然他天生就有诗歌灵性和音乐感，但除上述几首诗外，他并未达到自己提出的“声音与感情的完美结合。”

另一位佐治亚作家理查德·麦尔柯姆·约翰斯顿是在拉尼尔的鼓励之下从事小说创作的。约翰斯顿的前半生致力于教育事业，42岁时（1864年）发表《佐治亚札记》。1871年发表《杜克斯堡故事集》。他继承了奥古斯都·B·朗格斯特里特在内战前开创的幽默文学传统，使用佐治亚州中部地区的方言描写穷苦白人，而这种方言和“地方色彩”恰恰是战后现实主义小说家认为是至关重要的。他笔下的乡下人和蔼、幽默、有着健康的性格；他格外重视人物和背景，故事中没有复杂的情节。他为佐治亚文学做出的贡献不亚于胡西厄·爱德华·埃格尔斯顿对印第安纳文学的贡献。

密西西比作家爱尔位·拉塞尔是内战后涌现出来的刻画黑人人物的优秀小说家。他在生活上放荡不羁，1879年逝世时年方26岁。他在密西西比河上蒸汽船的水手宿舍里深刻地理解到人类行为的本质。强烈的创作冲动驱使他放弃律师职业，从事黑人方言的诗歌创作。1876年，《斯克里布纳氏月刊》发表了他的“访卡普大叔”，使他声闻全国。两年后，这家杂志又发表了他的代表作《居民区的圣诞之夜》。虽说他不是内战后第一位探讨黑人主题的诗人，但他却以非凡的诗歌创作才能展示了他对黑人情感的深刻洞察，捕捉到了他的前辈曾认为是不可理喻的一个种族的思维过程，发现了黑人方百和黑人文学这一尚待开垦的文学处女地。

拉塞尔开创了美国文学史上多少代人以来一直沿袭的一种人物类型：迷信的、反复无常的黑人，他秉性温厚，不负责任，善于狡辩，对《圣经》具有惊人的理解力，爱好班卓琴和负鼠。拉塞尔逝世9年后，他的《诗集》发表（1888），至此才得到世人的承认。人们把他的画像挂在密西西比州的名人堂里，在他的家乡吉布森港建起了一座拉塞尔纪念堂。

密西西比州女作家舍伍德·鲍纳从另一方面体现了南方作家对北方的依赖。她在南方经历了一段不幸福的婚姻，1872年母亲去世后，她便移居波士顿。在帮助她步入文学生涯的朋友中，有《波士顿庄稼汉》的编辑纳罕·卡潘和朗费罗。但这位年轻女作家还是选择到她最熟悉的地区寻找素材。在《奶奶讲故事》的系列故事中，她所采用的语言预示了爱尔位·拉塞尔卓越的黑

人方言诗。1878年，描写重建时期、探讨南北和解主题的小说《龙生龙》发表。在描写南北战争的故事中她毫无保留地指出双方的优缺点；她的田纳西山区系列故事为玛丽·诺爱莉斯·莫夫里开了先河。1884年逝世前不久，鲍纳发表被誉为“独具美国特性”的《方言故事集》，真实地再现了“老百姓与世隔绝的日常生活。”

上述四位作家虽说才华横溢，但却未能充分发挥地方文学的创造潜力。拉尼尔和拉塞尔的诗歌零碎不整，约翰斯顿和鲍纳的故事过于直率，缺乏把地方现实主义改造成罗曼史的那种不可捉摸性。他们的功绩在于发现了极其宝贵的文学素材，为继他们之后的新南方的五位文学大师铺平了道路。这五位大师集素材、深刻的理解力和不懈的努力于一体，达到了当时盛行的文学标准。他们对方言的使用灵活有效，对故事形式的技术把握无与伦比。他们在周围的环境里找到了普遍感兴趣的题材，从而使作品从地方源泉中升华出来。他们体现了新南方精神——讲究实际，不触犯北方，心悦诚服地接受1865年的裁决，从而解除了批评家的武装。然而，他们又都是负责任的南方人，都醉心于“内战前的美好岁月”，为旧南方的“叔伯们”，“妈咪们”，“上校们”，“善良的太太们”和“美丽的少女们”描绘了一幅光荣画卷。

一如探讨奴隶制主题的“争议文学”，在新南方的文学中。黑人仍然是焦点人物。白人利用黑人的忠诚，但是，“新南方派”笔下的黑人不同于汤姆大叔，他并不任凭主人的摆布，相反，贫穷的，常常是无援无助的“主人”都要求得到从前的奴隶的怜悯和宽恕。实际上，黑人成了政治家玩弄的权柄。他们声称要解决自由制度下黑人仍然面临的问题，而最好的办法就是尽可能保持奴隶制度下种族间的“友好关系”。

最先把南方景色推向全国的是乔治·华盛顿·盖博。他于1844年生于新奥尔良，父亲是弗吉尼亚人，母亲在新英格兰长大。内战刚刚结束，盖博就在《新奥尔良小人物》周刊上发表《扣球》，开始了文学生涯。1869年，他在新奥尔良档案馆发现了一系列奇怪的罗曼史，便把它们改写成故事在《斯克里布纳氏月刊》上发表，1879年扩展成书，即《美好的克里奥时代》，即刻赢得了批评界的承认，被誉为描写路易斯安纳法语人口生活的经典之作。出自盖博手笔的克里奥故事还有《格兰狄斯米一家》（1884），《路易斯安纳的克里奥人》（1884），《维尼医生》（1885），《美妙的冒险》（1888）和《路易斯安纳州奇怪而真实的故事》（1889）。1885年，他发表文集《沉默的南方》，率直坦诚地论述了黑人和其他南方问题，曾一度引起南方同胞的不满。迫于严酷的南方现实，以及要接近文学市场的愿望，盖博迁居到生养他母亲的新英格兰。

在以后的几年中，盖博从事巡回朗读、宗教和慈善活动，并撰写有关社会问题的评论。几年后，他重操旧业，创作浪漫小说，从1899年到1918年间发表8部巨著。但这些后期作品明显缺乏前期作品的竞争力和机智，因此，他的声誉大多基于1890年以前发表的作品。在描写路易斯安纳州逐渐消失的法兰西文明的故事中，盖博开拓了一个极其生动和怪奇的新世界，同时又是整个美国景色的一部分，如布莱特·哈特发现西部一样，盖博发现的南方自然景色和社会比前人发现的要丰富多彩得多。路易斯安纳人迅速变化和机智影射的语言风格体现了高卢语言的警句式特点。他在作品中出色地创造了挑剔的女性和奇异的氛围。他笔下的人物均来自克里奥下层社会。因此受到格蕾斯·金、迦雅雷和其他精通克里奥文化的路易斯安纳作家的反对。而勿庸

置疑的是，这些人物至今栩栩如生，胎炙人口。

与朗格斯特里特、约翰斯顿等幽默作家一样，以刻画黑人形象见长的乔埃尔·桑德勒·哈里斯也来自佐治亚中部。他于1848年生于伊顿敦附近。父亲是爱尔兰人，在哈里斯尚未出生时就弃妻儿而走。1862年，哈里斯14岁时就来到约瑟夫·爱迪生·特纳的《同胞》报馆作印刷工。年轻的哈里斯不仅很快就学会了印刷技术，而且“结识”了特纳种植园上的人和动物，尤其是引人入胜的黑人方言和民间故事。特纳把哈里斯带进自己的书房，教他读书写字。南联邦失败后，哈里斯在《萨瓦纳晨报》供职，1876年，开始为《亚特兰大宪法报》撰稿，直至其生命的结束。

哈里斯在创作第一批动物故事时可谓煞费苦心，只有确信已准确无误地再造了莱缪斯大叔使用的佐治亚中部方言时才将故事脱手。这些动物故事问世后当即受到南北读者的欢迎。1880年，《莱缪斯大叔歌集和谚语》问世，3年后，续集《莱缪斯大叔夜话》出版。莱缪斯是名符其实的埃塞俄比亚的伊索，是一位哲学家和绅士，对儿童们提出的千奇百怪的问题一一给以详尽的解答。这位生长在佐治亚乡村的80高龄的智者具有一种不自觉流露的幽默感，有“要把未知与已知相关联，通过参考最明显的事物来解释最难事物的普遍愿望”。他对神秘的动物生活予以特别关注，尤其是以兔子和狐狸为具体体现的动物生活。这位叙述者具有敏锐的观察力，亲身经历了南方历史的三个阶段，因此，他除讲关于动物的故事外，还不忘探讨其他主题：黑人，他最喜欢吃的菜，求婚，教会，宗教礼拜，圣诞节和巫士。莱缪斯大叔语言生动，善用出人意料的对比，不断变换修辞手法，最有效地使用了有限的词汇。这两部杰作发表后，哈里斯又写出8部莱缪斯故事集和7部论述其他主题的著作，但都未能超出他前两部书的成就。哈里斯的功绩在于塑造了莱缪斯大叔这个人物，他是旧南方的最后一位黑人，也是南方小说中的一个特殊人物。哈里斯把黑人日常生活中的生动语言与伟大艺术家的风格化语言相融合，在典型的人物身上体现个别的性格，同时吸引了儿童和成年读者。

如果说哈里斯借一位卑微的黑人之口道出了佐治亚的民主智慧，那么，托马斯·奈尔森·佩奇便以并非完全不同的口吻述说出弗吉尼亚的贵族精神。佩奇于1853年生于一个具有悠久传统的贵族之家，位于汉诺威郡的“奥克兰”种植园。作为一位弗吉尼亚绅士，他接受的是古典教育，从事律师生涯。他在事业上非常成功，因此未给创作留有更多余地。不久，他的一篇描写南联邦的方言故事《马斯·陈》在《世纪杂志》上发表，受到读者欢迎。从此，佩奇逐渐抛弃法律。成为忙于写作的故事家、小说家和散文家。他的大多数作品都涉及旧南方时期的弗吉尼亚历史。

佩奇最受欢迎的作品主要有以黑人方言写成的《旧弗吉尼亚》（1887），随笔和故事集《葬枪》（1894），《黑人血统的老绅士》（1897），和两卷儿童读物《两个小南军士兵》（1888）和《在营地》（1891）。非虚构小说作品有《旧南方》（1892）、《旧弗吉尼亚的社会生活》（1897），《黑人，南方人的问题》（1904），《旧自治领》（1908）和《罗伯特·E·李，平民与军人》（1911）。这些著作在主题和精神上都与小说相近。这位弗吉尼亚人过分强调种植园生活中迷人的一面，而忽略了它的另一面，未能深入到表面之下的根本问题，因此受到严厉的批判。作为浪漫派作家，佩奇致力于把一种文明的美德从忘却中拯救出来。他以瓦尔特·司各特的非现实主义风格，大肆渲染旧南方的封建光环。他从未大规模地描写南北战争的悲剧，



但却构筑了一个骑士时代的理想王国。在某些人看来，这比他的后继者描写的南方生活的肮脏现实更重要。佩奇的浪漫主义理想在美国读者的审美情趣中一直立于不败之地，继其之后的南北战争编纂者斯塔克·扬和玛格丽特·米歇尔都以相同的风格轰动文坛。

小说家和故事家玛丽·诺阿依斯·莫夫里出身名门望族，在北卡罗莱纳和田纳西都有以其姓氏命名的城镇。她由于患高热而留下偏瘫的后遗症，因此把大部分时间用于学习法文、钢琴，广泛阅读法律、历史和文学著作。她曾在坎伯兰高原度过 15 个盛夏，为小说中的情节和人物提供了背景。莫夫里于 1874 年开始文学生涯，1875 年以 E·埃梅特·丹布里为笔名在《李品科特氏杂志》上发表短篇小说。1878 年，《大西洋月刊》刊登了笔名为查尔斯·埃格伯特·克拉多克的《哈里森海湾的舞会》。1884 年，故事集《在田纳西的山坳里》轰动文坛。她那刚劲率直的文风与所采用的男性笔名恰好相合；后来，当编辑们发现“克拉多克先生”竟然是一位纤弱的病女子时都不由大吃一惊。

在 1884 年以后的 12 年里，莫夫里连续发表 11 部山区故事集，继尔是描写南北战争的历史小说和旧西南部的殖民地历史。她在山区罗曼史中以抑扬顿挫的散文揭示了一个孤独失败的民族的悲抢，描写了他们所处环境的庄严的美。她忠实地再造了当地方言中那种枯燥的机智和拖长的声调。过多的景物描写，迂腐华丽同藻的滥用，破坏了好的语言风格，莫夫里的小说中充斥夸张的景物描写，使人物成为自然的牺牲品，而墨守成规的情节则如一盘散沙，犹如一位避暑客人在描述山区的外景，而与普通山里人没有任何紧密的接触，但是，这位田纳西女作家勾勒的细密的图画和引人入胜的故事却股炙一代读者之口。

第一位描写肯塔基独特的自然景色和生活的作家当推詹姆士·拉恩·爱伦。他于 1849 年生于列克星敦的农民之家。一如同时代的许多南方作家，战争和重建时期的不幸打断了他幸福的童年。爱伦在饥寒贫困中接受教育，从老一代人那里学会了热爱肯塔基的花、鸟和林地，并在作品中把南方的过去理想化。他从事教育 13 年，然后转向文学创作。他从长期积累的肯塔基民间故事中汲取素材，以流畅和谐的语言将其编译成书。他的第一篇故事《动力》1885 年 4 月载于《哈珀氏杂志》，第一部书《笛子与提琴，和其他肯塔基故事》于 1891 年问世，翌年发表《肯塔基的绿草区和其他文章》。

爱伦作为作家的地位确立之后便离开肯塔基来到纽约市，1893 年，一部微不足道的小小说《约翰·格蕾》发表，以后，他的几部代表作相继问世：田园爱情小说《肯塔基主教》（1894）和《后果》（1895），基于历史事件的爱情冲突故事《看不见的唱诗班》（1897），描写肯塔基大麻种植，反映作者对科学和宗教的浓厚兴趣的史诗《法制》（1900）。另一部具有强烈科学色彩的著作《牧场精神》（1903）探讨了双重标准的问题。从 1909 年到爱伦逝世时的 1925 年，他已有 9 部著作问世。同代人都为他涉及社会问题的直率大胆而惊讶不已，下一代批评家责怪他对骑侠时代的过去不加批判，过分粉饰，并由于感伤抑制了美和悲剧意义。不管怎样，爱伦以响亮的语言表达了沉默的内心体验，使肯塔基的绿草区驰名美国南北。

1888 年，阿尔比昂·日·图尔吉在《作为小说园地的南方》一文中指出，“一个外国人，在对我们的历史一无所知的情况下，学习我们的当代文学，根据小说判断我们的文明、无疑会得出这样的结论：南方是美国知识帝国的

所在地，非洲人构成浪漫人口的绝大部分。”这无疑是在5位地方色彩作家和一些二流作家所造成的印象。威廉·纳桑尼尔·哈尔本和哈里·斯梯威尔·爱德华兹继承了佐治亚的文学传统。哈尔本在卷帙浩繁的小说中，以健康的即使不是普遍的哲学，描写了佐治亚北部的大地和人民。爱德华兹以鲜明的黑白对比揭示人类本性，如《非洲牧童》（1919）所描写的。萨拉·巴恩威尔·埃略奥特在《坚强的斗志》（1898）中补充了莫夫里对坎伯兰山里人的描写。虽然缺乏莫夫里的诗情画意，但埃略奥特富于同情心的人物刻画却更胜一筹。阿姆斯梯德·邱吉尔·戈登和乔治·威廉·巴格比堪称旧弗吉尼亚的肖像画家。他们栩栩如生的地方情调感动了弗吉尼亚人，但却未能赢得托马斯·奈尔森·佩奇轰动全国的声誉。由工程师和画家改行而成为故事作家的弗朗西斯·霍音主森·史密斯在《卡特斯威尔的卡特上校》（1891）中创造了令人难忘的贵族南方的象征，他笔下的主要人物都慷慨可爱，维妙维肖。

斯托尼瓦尔·杰克逊的妻妹玛格丽特·简金·普莱斯顿创作以南北战争为题材的诗歌；康斯坦斯·嘉里·哈里森，即杰佛逊·戴维斯的秘书的妻子，写出多部涉及肤浅社会主题的通俗小说。继盖博对路易斯安纳主题的探讨之后，茹恩·麦克埃纳里·斯图亚特、查尔斯·埃梯恩·亚瑟·迹雅雷、格蕾斯·E·金、和凯特·肖邦等通俗小说家相继出现。斯图亚特的作品几乎包容了全部的南方人物形象——路易斯安纳的克里奥人，新奥尔良人，阿肯色的穷苦白人，和种植园上的黑人。迹雅雷创作的小说毫无艺术性，但他却是才华横溢的历史学家，并曾鼓励格蕾斯·金矫正盖博对路易斯安纳州法国人的错误描写。金描写克里奥人生活的故事均以路易斯安纳为背景，虽说用英语写成，但在表现上却是简明贴切的法语风格。肖邦的《长沼人》（1894）等描写克里奥乡下人的小说展示了短篇小说的娴熟写作技巧和超越时代的现实感。小约翰·福克斯的肯塔基和弗吉尼亚山区罗曼史，尤其是《王国的小牧羊羊来了》（1903）和《孤松小道》（1908），虽然对当地风景和民俗介绍甚少，但却极受读者欢迎。

南方的认识面在拉夫卡狄奥·赫恩和马克·吐温的作品中得到了相当的拓展，但他们的成就是本章篇幅所难以容纳的。赫恩无论在出身或背景方面都是位真正的文学弃儿。他在新奥尔良度过了有意义的10年。这10年客居的结果之一是“契塔”，即讲述一场可怕的海潮淹没路易斯安纳一座岛屿的故事。他在数篇文章中描写了这座南方都市的亚热带奇观，所用语言的美和异国的抒情格调更使这座美丽的城市透出清爽的芳香。文学巨人马克·吐温的文学成就超越地理区域和时间限制。但他的重要作品中都有毋庸置疑的南方人物，都离不开他在密苏里的童年生活和在密西西比河上的水手经历。《汤姆·索娅历险记》（1876）、《哈克贝利·芬历险记》（1884）和《傻瓜威尔逊》（1894）这三部作品都涉及黑人的主题，开创了在探讨严肃主题的同时创造幽默感的艺术手法。马克·吐温并未象盖博那样把艺术从属于对黑人问题的讨论，而采用了20世纪初方始流行的那种赤裸裸的现实主义。《傻瓜威尔逊》客观地描写了种族混杂的悲剧，维妙维肖地再现了奴隶制时代的生活。种族混杂造成的种种怪癖和悲剧，在奴隶主和奴隶身上体现出来的个人和社会的堕落，都栩栩如生地跃然纸上。

南方作家要想参与世纪交错时期历史小说的复兴运动，并不需要什么根本性转变。历史小说大师瓦尔特·司各特长期以来一直为南方作家所衷爱。

地方色彩作家轻易就可以抛弃南方的现实而描写过去或遥远的非现实。南方的地方意识就产生于一个充满着悲伤和光荣的过去，因此迫切地要与整个民族一起从枯燥乏味的和平年代逃离出来，参与惊天动地的美西战争（1898）。历史小说也是在这一时期达到巅峰的。

另一些南方作家在饶有趣味地贪玩历史小说绚烂夺目的丰姿的同时，给他们笔下的历史人物披上中世纪骑士的装束，采用华丽的文风，表达时髦的阶级偏见，塑造了生活在宽敞的大房子里，与红木、银器和锦缎为伍的骑士和淑女。在某种意义上，南方的历史小说家并未像北方的同代人那样铺张，他们只限于美国的过去，而把欧洲留给了大都市里的北方人。然而，他们对历史小说的贡献却无法与地方色彩文学同日而语。

有些地方色彩作家转写历史小说。詹姆士·拉恩·爱伦在《看不见的唱诗班》（1897）中描写了18世纪的肯塔基。托马斯·奈尔森的《红岩》（1898）写的是重建时期。爱伦·格拉斯谷尽管在其他方面更充分地显示了她的创作才华，但也在历史小说潮流的冲击下写出了《战场》（1902）。印第安纳州的诗人和小说家毛里斯·汤普森以其在佐治亚的童年生活为素材，写出了《塔拉哈契姑娘》（1881）和另几部以南方为题村的伤感小说。托马斯·库珀·德·列昂撰写南北战争回忆录和罗曼史；乔治·卡里·伊格尔斯顿虽然生于印第安纳州，却以弗吉尼亚人和南联邦军人自居，写出《多萝茜的南方》（1902），《战争大师》（1903）和《伊夫琳·比尔德》（1904），把旧弗吉尼亚理想化。

美国历史小说流派中最有影响的作家当推玛丽·约翰斯顿。她于1870年生于弗吉尼亚，父亲是弗吉尼亚军界和法律界的名流。约翰斯顿在美丽静温的弗吉尼亚山区度过了快乐的童年，如饥似渴地嗜读父亲留给她的英国文学名著和殖民地历史。她由于身体欠佳而不能接受正规教育。1898年在纽约期间，约翰斯顿动笔写作《希望的囚徒》，开始文学创作生涯。该书以威廉·伯克利伯爵任弗吉尼亚州州长时为背景，真实细密地再现了当时的尔虞我诈和阴谋叛乱。约翰斯顿的第二部小说《占有和拥有》（1900）是一本空前的畅销书，该书证明了作者既有对客观景物的深刻洞察力，同时又有“适可而止”的控制力。此后，她连续发表10几部类似的小说，包括描写南北战争的《长长的花名册》（1911）和《停战》（1912）。1910年以后，随着人们对历史小说兴趣的减弱，约翰斯顿写了带有神秘色彩的《银十字架》（1922）。但是在《1492年》（1922），《奴隶船》（1924）和《大峡谷》（1926）中，这种神秘主义被从属于叙述主流，从而恢复了她的早期作品中的艺术风格。实际上，批评界一致认为《大峡谷》是“描写印第安战争和印第安人被俘的最精彩故事之一。”

南方并未参与美国文学史上著名的“黑幕揭发运动”（1901—14）。此时期的作家拒绝逃遁过去，相反，他们如实描写当代社会的邪恶黑暗，希望在废墟上建立一个新社会。在笃信宗教的南方人眼里，唯一值得为之奋斗的世界是天堂。事实上，如50年前《汤姆叔叔的小屋》所描写的一样，南方人认为他们成了外来者的牺牲品。黑幕揭发者曝光的种族歧视和非法雇用重工等丑闻，在南方人看来都是北方佬的多管闲事。

南方人也无法通过建设性的批评来评估自己的文学的价值。在通俗文学史家米尔德莱德·刘易士·路德福德的眼里，象詹姆士·拉恩·爱伦这样的爱国作家，不过是篡改一些主题，“以便在某人的房间里或在解剖桌上私下

谈谈而已。”与威廉·马龙·巴斯克威尔合作出版《南方作家》(两卷本, 1896—97)的文学评论家们, 以及与埃德位·A·阿尔德曼合作出版《南方文学书库》(16卷本, 1907)的文学评论家们, 大都赞扬多于批评。在塞瓦尼任教的年轻教授威廉·彼得菲尔德·特兰特由于发表《威廉·吉尔莫·西姆斯》(1892)而备受谴责, 愤然离开了南方。显然, 南方由于缺少黑幕揭发者或有鉴别力的批评家而无法参与外界的新文学运动。1907年, 乔治·艾德发表讽刺骑侠文化的《苗条的公主》后, 北方批评家确信历史小说已在文学史上结束了它的使命, 但在此之后很久, 南方人都仍然沐浴在历史小说的自我吹捧之中。正因如此, 亨利·L·门肯才干1920年给南方贴上了“鲍扎特的撒哈拉”的标签, 意即知识和文学的荒漠。

就在门肯刚刚给南方贴上这个标签之时, 纽约的批评家们已经注意到南方正在酝酿一场新的运动。这是在1920年前后发生在美国文学史上的一次重大事件。几十年前曾在法国流行的自然主义, 历经15年的时间在美国北方进步作家中扎下根基, 现在终于跨过波托马克河, 来到了公认为充溢着野性、浪漫的魅力和贵族的虚荣矫饰的国土。一批重要的南方作家勇敢地欢迎这场新运动, “通过描写现实中令人不快、甚至令人作呕的事物”来寻求快感。他们鼓起勇气, “抵制幻觉、徒劳的伤感和纯粹的装腔作势”。

这种由自然主义变化而来的现实主义在一个笃信宗教, 讲究门面, 注意礼仪的社会里是很难获得成功的。它要求以低沉的格调描写乡村黑人的行为, 同情肮脏无知的穷苦白人的愤懑, 鞭笞空洞乏义的男侠女烈传统。南方的自然主义作家在进入现代社会、乃至进入激进的革命时代的同时做到了这一点。他们希望能够打破死寂僵化的局面而开拓出一条改良的路来。

到1920年, 这种新现实主义的主要代表人物爱伦·格拉斯谷和詹姆士·布朗契·卡贝尔都已经发表了10余部著作, 并在博得纽约文学权威的赞扬的同时, 受到南方广大读者的欢迎。兴起于查尔斯敦和纳什维尔的诗歌协会遍布南方各州、几乎每一座大城市里都建起了小剧院, “小评论”活动也开始展开。到1925年, 这种灾难性的新文学现象已经汇成一股强大的潮流, 大约有15到20部南方作品打入全国图书市场, 成为全国畅销书。到1932年, 亨利·L·门肯已经充分认识到南方文学的价值、于是调转矛头, “象似一个伪装的南联邦侵略者, 以其自己的方式去破坏一个过分扬基化了的文明。”

南方现实主义的始涌者和杰出代表首推弗吉尼亚女作家爱伦·格拉斯谷。她于1897年发表第一部作品时, 年方22岁。她始终如一, 坚持不懈, 构筑了一个完全属于她自己的世界。到1945年逝世时, 共著书21部。在所有南方作家中, 只有威廉·吉尔莫·西姆斯堪与格拉斯谷相提并论, 终其一生始终不渝地探讨选定的主题。与西姆斯不同的是, 格拉斯谷赢得了批评家和读者的友好支持。她所受的教育和成长环境至少在表面上隶属于弗吉尼亚传统。她出身贵族, 接受私塾教育, 从小受到保姆和姑妈的精心照顾。她在里士满的古老房宅里度过了大半生, 徘徊在上等维多利亚式家具和浸透着维多利亚时代审美情趣的灌木丛中。18岁时, 她已开始动笔写作第一部小说《后裔》, 但直到1897年才发表(4年后)。这部小说的现实主义风格证明了她既跨越了花园的围墙而步入社会, 同时又在这堵围墙的保护下摆脱了当时的伤感时尚。这位年轻的女作家曾经读过莫泊桑和陀思妥也夫斯基等法国和俄国现实主义作家, 孜孜不倦地通读达尔文、马尔萨斯、约翰·斯图亚特·米尔和英国激进派的著作, 这些都是在弗吉尼亚的公立学校里所不可能读到

的。

格拉斯谷的第一部成功之作是《人民之声》（1900），讲述一个“穷苦的白人贱民”排除各个阶级的反对而一跃成为州长的故事。这是探讨南方农业动乱时期的一部开拓性作品，标志着一系列描写自南北战争以来的弗吉尼亚社会的历史小说的开端。《战场》（1902）是格拉斯谷唯一一部专门描写南北战争的作品。《解放》（1904）具有深刻的社会意义，客观地评价了弗吉尼亚社会中贵族和平民的优缺点。《生活之轮》（1906）描写在纽约的弗吉尼亚人的生活。《古代律法》（1908）描写一个被释放的狂人在烟草城里的经历。《普通人的罗曼史》（1909）描写了一位与普通人结婚的贵族妇女，标志着她又一次背离“绝非从生活出发”的南方小说标准而进入新的尝试。在《老教堂里的磨工》中，格拉斯谷接受废奴主义理论，突出了下层社会白人在奴隶制度下被压抑的雄心和才能。《弗吉尼亚》（1913）有如《傻瓜威尔逊》一样坦诚地揭示了种族混杂的复杂问题，以传记的形式描写了一位具有代表性的弗吉尼亚妇女为过时的骑侠礼仪而殉身的故事。《生活与加百列》（1916）讲述一位良家姑娘为逃避不幸的婚姻而成为裁缝的故事。《建造者》（1919）描写一位以别人的痛苦换取自己的幸福的寄生女人。许多批评家认为格拉斯谷在《不毛之地》（1925）中达到创作高峰。故事描写一位妇女对土地的热爱，而一代苟且偷生的佃农和地主却把土地糟蹋得贫瘠不毛。此后，格拉斯谷转向格调轻松的《浪漫的喜剧演员》（1926）和《自甘堕落》（1929），用讽刺和严肃喜剧的手法抨击了里士满的上层社会。在最后的三部小说中，格拉斯谷重又回到初期作品的严肃主题上来。《隐匿的生活》（1932）描写一位弗吉尼亚人陷入情爱而不能自拔的故事。《铁脉》（1935）描写受工业诱惑的乡下人重返乡村的悲剧。《这就是我们的生活》（1941）描写了老一代人与年轻一代的明显区别。

格拉斯谷以其机智敏锐的观察和完美娴熟的技巧构筑了弗吉尼亚的完整历史。她打破南方文人的感伤传统，把以前一直为文人所忘却的南方中产阶级摆在首位。她对弗吉尼亚社会黑暗面的关注并非出于纯粹的兴趣，而是将其作为媒介来阐释人类普遍存在的问题。她突出描写了妇女如何战胜男性社会的非正义。在挖掘这一主题的过程中，格拉斯谷采用了时而严肃、时而诙谐的幽默手法，但比一般的女权主义者更细密、更有节制。她在作品中反复探讨弱者如何打败强者主题，流露出深切的悲观主义。她在早期作品中至少含蓄地赞扬了新南方，但在后期作品中，尤其是在最后一部小说中，新南方并不比她所攻击的旧南方更幸福更开化。她似乎过急地接受了局外人对南方的苛刻评价；她自己的研究表明白人下层社会自我改善的能力是虚幻的。格拉斯谷的现实主义并非完全是对现实的无情揭露，其中也有对南方的理想主义、贵族、中产阶级和穷苦白人的羡慕。格拉斯谷说，“人所唯一不能丢掉的东西就是体面的结局。”

与格拉斯谷一样，弗吉尼亚小说家詹姆斯·布朗契·卡贝尔也是一名孤独的贵族；与格拉斯谷不同的是，卡贝尔拒绝走出陋室去接受大千世界的考验。他于1879年生于里士满，受过古典教育，游访过欧洲，为报纸撰稿，并从事过广泛的家谱研究。1905年，卡贝尔发表第一部小说《鹰的影子》，1915年发表另一部弗吉尼亚历史小说《祖父颈上的软骨》。但他并未对这个主题进行深入探讨，而是力图从不同角度描写一个已经逃脱生活磨难的社会。为了这个目的，他写了一系列无人理解因而也无人问津的书。1920年，他由于

小说《朱尔根》的淫秽而被法庭传审。虽然逃避现实，但他却是一位十足的自然主义者。他怀着鄙视而非怜悯的心情回归骑士时代；要证明文明人的崇高理想不过是虚构的幻想。

格拉斯谷证明平凡事物的存在是要予之以尊严；塞万提斯和马克·吐温取笑骑侠时代但却是友好的而无恶意；卡贝尔则对其竭尽诽谤之能事。他的卷帙浩繁的作品都是同一种精心构筑的风格，在现代小说中实属罕见，其中多处涉及曼努埃尔的传记。这是一个虚构的中世纪王国的历史，其中每一个细小的情节都是王族设下的圈套。在这个波克特斯姆王国里有卡贝尔塑造的亚瑟式人物，他们通过在弗吉尼亚的后裔而与现实相接触。读者面对其中复杂的情节、众多的人物、数不清的名字和谱系而茫然不知所措。但是，如果你有时间从卡贝尔创造的词语的蛮荒中走过，你会发现这是一篇伟大的寓言，是促发未来诗人和学者灵感的又一部《唐·吉珂德》。

## 第七章 南方文学复兴

1917年11月，H·L·门肯在纽约《邮政晚报》上载文抨击南方“在艺术、知识、文化上几乎与撒哈拉沙漠一样贫瘠不毛”，这当然是他惯常使用的一种夸张手法。但是，在他发表这篇“狂文”之后的20年里，南方目睹了史无前例的文学繁荣，这就是人们后来所称的“南方文学复兴”。有些文学史家对“复兴”这一说法尚存有疑问，但是，仅就南方当时盛产的文学作品来看，说它是在“繁荣”意义上的“复兴”并不为过。

南方的文学复兴并非是一场有组织有纲领的运动，这当然不是由门肯等人的攻击引发出来的。它是南方社会中诸多因素即历史和文化势力作用的结果。南方在自己的土地上经历了军事上的失败和重建时期的严峻考验，但这反过来也给它提供了分析和反省自身价值的机会，包括它曾经浴血奋战所要保护的那种价值。有些南方白人在对待黑人的问题上感到内疚，但却仍然坚信白人优越论。对文化重建的抵制强化了传统的地方自我和地方特性，对此有些人深感快慰，有些人则感到有彻底摆脱的必要。这些张力牵动了南方作家的创造感性。他们从南方的历史中深深体会到死亡的不可避免性，这种关注最终将把他们的文学主题提高到普遍的人性高度。

南方文学复兴涌现出来的最重要作家，也是20世纪最伟大的美国作家，威廉·福克纳，以其宏大的规模和雄辩的风格探讨了这些问题，他用当地的、家族的、和密西西比的历史构筑了一个充斥着南方形形色色的悲喜剧式人物的虚构世界。福克纳通过这些人物把他的最重要主题——人类心灵与其自身的冲突——栩栩如生地表现出来。他在詹姆斯·乔伊斯的影响下进行的风格革新；他对外部世界和内心世界的透彻掌握；他在小说中刻画的来自社会各个角落的人物，他始终坚持的作为其作品之哲学基础的肯定精神，都注定使他成为一位超越时空的作家；他是美国南方土生土长的莎士比亚。

在1954年发表在《星期六邮政晚报》上的一篇晚期故事中，米斯特·厄内斯特认识到人生最大的挑战就是做出抉择，然后对这个抉择的一切后果负责。故事的叙述者对厄内斯特的世界，对那片土地、狩猎、人与自然和人与同胞的关系等了如指掌。他必须进而帮助别人在复杂的世界里求得生存；在那里，生活的抉择也许并不比前人所面对的选择更难于择取，但却要求每一个人都必须清楚生存的复杂性，必须弄清做出选择的理由。换言之，这位小男孩刚刚开始意识到善与恶，并将终其余生面对农业和狩猎生活所不能解决的道德问题。他必须具备受教育者的批判意识，具备首先提出问题然后开始行动的能力，虽然只有在行动之后才能判断这个行动是否可行。甚至在这时，他也不会知道另外一种选择是否会产生更好的、更加正确的、更具同情心的效果。然而，既然已经参与了这次行动，他就必须走出童年，走出过去的世界，也即米斯特·厄内斯特的世界，走向未来；而所有这一切又都包含在眼前做出抉择的这一刻。

批评家们一致认为，福克纳最伟大的文学成就始于《喧嚣与愤怒》（1929）而以《去吧，摩西》（1942）为尾声，对1942年以后发表的作品则褒贬参半。有人认为福克纳虽然在1942年以后继续创作小说，但已不是伟大的小说，也有人认为当他走出创作前期的黑暗而进入后期的光明时，他已失去了创作驱动力，即灵感的火花；还有人认为，他在创作初期由于不能够战胜人类的生存条件，因而迫切需要证实人具备战胜环境的能力，所以才写出优秀

的作品来。然而，福克纳的全部作品，无论是前期还是后期的，都始终贯穿着一致的主题和奉献精神。他在接受诺贝尔文学奖时发表的演说预示了《寓言》（1954），《劫掠者》（1962），和“晨赛”（1954），但同时也融汇了《我弥留之际》（1930）、《押沙龙，押沙龙》（1936）和《野棕榈》（1939）。福克纳的主题不能界线分明地划分为黑暗与光明，绝望与希望、悲剧与喜剧，而在许多方面都汇集于一种或然性之中。

在福克纳看来，生活在现代世界上的个人都面对着20世纪作家所共同探讨的问题：异化、孤立和破碎。第一次世界大战以后，现代人不可避免地落入了普鲁弗罗克的模式或叶芝的“情感强度”，对一个已被剥夺了价值、道德标准和信仰的世界感到悲观绝望。这种悲哀情绪决定了福克纳早期诗歌和散文的格调。他的早期作品充斥着具有两性特征的半人半兽式的“人物”，畸形地生存在厌世的绝望或厌倦之中。他们把视线转向内心，转向自我，带着万分的惶恐从周围的世界隐退出来。死神总是在门口潜伏着，一些在一个无意义的世界上寻找意义的年轻人都欢迎死神的到来。对于昆汀·康普生来说，这种欢迎导致了他的自杀；而霍拉斯·本鲍则又回到米歇尔身旁，回归一种生不如死的境遇。年轻的贝亚德·萨特里斯在飞机失事后，面对自己不可避免的死亡感到与家人越来越疏远；达尔，班德伦则精神失常，无力面对家庭困境和他本人在生活中寻找意义的无效抗争。他们都不知道如何面对时间、历史、社会和原罪，吃掉智慧果仅仅意味着认识到善恶，但却不知道何为善。何为恶。福克纳笔下的人物被善恶的势力和影响所压倒，无法把它们汇入一个整体，反而将其看作各不相同的碎片。这位“约克纳帕塌法”作家认为美国南方人最典型地体现了人类普遍的生存状况，但他从来不认为他笔下的人物所面对的困境或问题是南方特有的，相反，他在故乡的土地上看到了全人类的力量和虚弱、安全和威胁。

群体是人类力量的源泉。如克利恩恩·布鲁克斯所说，群体是“氛围，是福克纳小说的本质气氛”。群体对社会中的个人及其生活施加强大的影响；它有时是破坏性的，如在仇恨、偏见和暴力引起社会动乱之时；但在福克纳的作品中，群体总是能给人们的生活提供场合和框架，它不能拯救人，却能帮助人拯救自身。《八月之光》（1932）中的乔·克里斯特马斯与社会格格不入，因为他自己不知道自己是谁。他的悲剧在于他固执地去发现已经被永久固定了的白人或黑人身份。与《白鲸》中的主人公一样，他拒不妥协，因而把自身推向毁灭。盖尔·希托威尔也脱离群体，由于其偏执的追求而导致家庭和生活的毁灭。与这些人物相反的是，列纳·格罗夫和德伦·班契却能从群体中汲取力量，求得家人的团聚和稳定的生存。在福克纳的作品中，群体的存在并不依赖于位于社会等级阶梯之顶端的贵族阶级，而往往依赖于自耕农阶级，他们与土地融为一体，因而能伸出手来欢迎列纳和拜伦。同样，在《灰尘中的入侵者》（1948）中，群体中的不同因素综合成各种势力来拯救卢卡斯·鲍尚。迦汶·史蒂文斯，阿列克·桑德尔，契克·麦利森和哈伯珊小姐最后都挺身而出证明卢卡斯无罪。在“斯诺普斯家族三部曲”中，弗莱姆拥有大宅妻室，主宰银行的命脉，但是，通过迦汶·史蒂文斯，契克·麦利森，尤其是V·K·拉特利夫，群体再一次主宰了弗莱姆自取灭亡的命运。《燃烧的马厩》中萨蒂·斯诺普斯以群体的价值取代父辈的价值，而弗莱姆则把自己的狂妄野心置于家庭之上，所以，他必定会面对民克的子弹而毫无自救的表示。在福克纳的小说中，与群体相隔绝的人实则是抛弃了一股强大



的力量和基石。

福克纳作品中的另一重要因素是历史。历史搅扰着盖尔·希托威尔的心灵；祖父在南北战争中立下的丰功伟绩使他难以进入眼前的现实生活。在《去吧，摩西》中，艾克·麦克卡斯林由于发现了家庭的历史而未能抛弃那片土地和空洞乏味的生活。《押沙龙，押沙龙》中的昆汀·康普生和史列夫·麦克坎农都为了了解苏潘家庭的毁灭而重新想象地构筑历史。但是，昆汀却无法与自己的过去（《喧嚣与愤怒》）或苏潘的过去相认同，自知不可能进入未来。史列夫则把探讨苏潘家族的真实历史看作是极具挑战性的游戏，在小说的结尾，他并未由于自己的发现而感到比昆可更聪明。对这些人物来说，时间是线性的，他们希望象时钟的秒针一样把时间一秒一秒地切割开来。在福克纳眼里，过去和未来都包含在现在之中。人不可能逃避历史，坦普尔·德拉克发现了这一点（《修女安魂曲》，1951）；没有历史，人的生活就不能成功。如《未被征服者》（1938）中的贝亚德·萨特里斯一样，人必须从过去吸取经验才能生活在现在，只有适应变化才不致使变化控制人的生存。

保持行为准则，努力向自己和别人灌输人类心灵的真实，这是充实的生活所必备的能力。但是，人又总是清楚地认识到伊甸园已一去不复返。在福克纳的作品中没有千年至福；他的一些最严苛的批判并非指向加森·康普生或弗莱姆·斯诺普斯等反面人物，而指向那些徒劳无益的理想主义者·加汶·史蒂文斯、霍拉斯·本鲍，和艾克·麦克卡斯林。诚然，加森·康普生是个大可鄙视的人物，没有一丝的怜悯、同情和爱。福克纳鄙视那些自己不爱人但却利用别人之爱的人。但是，在小说中一如在生活中，要指责这些人物并不难。爱也可能是破坏性的，如《野棕榈》中的哈里·威尔本恩所发现的，而理想主义和无主见也同样是破坏性的、也许危害更大。史蒂文斯，本鲍和麦克卡斯林显然具有同情心，但他们最终未能以善压恶。在《去吧，摩西》和《八月之光》中，史蒂文斯显然错解了自己亲眼目睹的事件，在《修女安魂曲》、《小镇》（1957）和《大宅》（1959）中，他几乎一事无成，他的自我正确和道德刻板无法抵制林达·柯尔、坦普尔·德拉克或弗莱姆·斯诺普斯的势力。本鲍则更糟。他在邪恶势力面前骨酥腿软，无力招架。艾克·麦克卡斯林无疑是福克纳笔下最引人入胜的人物之一，但作为凡人，他拒绝接受遗产，自信能逃避人的本能和家庭责任。由于不能成为救世主，艾克牺牲了已有的机会，把过去和自身能力用于有意义的、建设性的追求上去。

福克纳坚信人有能力战胜悲惨的人类环境，克利恩思·布鲁克斯指出，“福克纳的作品最终说明了人类精神可以并能够发现和体现意义。”读者不会在他的作品看到无缘无故获得幸福的主人公。但他作品中的所有人物又都是战胜无意义的生活的胜利者。朱狄思·苏潘不仅懂得爱，爱她的本，而且在1865年之后把全部身心都献给了本的孩子和那个残破的世界。狄尔赛拯救不了康普生家族，但她不情愿看到这个家族倍受痛苦的煎熬，她自己也因此而深受同情、怜悯和勇气的压抑之苦。亨利·阿姆斯特德拼命地挖掘从弗莱姆手中买到的种植园；拉特利夫则以其睿智和诚实抵制加汶·史蒂文斯的理想主义和愚蠢，最后从不同角度审视弗莱姆的毁灭。而在另一方面，在福克纳的作品中，贪婪、自私、残忍和偏见总是立于不败之地。“战胜”并不意味着彻底消灭人类罪恶。人的伟大之处就在于能够认识到固存于内心深处的与美德相抗衡的那些弱点，福克纳相信，人能够学习，能够获得智慧，能够选择生活；并能发现意义。

托马斯·伍尔夫、理查德·怀特和罗伯特·潘·沃伦是与福克纳同时代的三位重要南方作家。伍尔夫把自己作为南方人的个人轶事改写成卷帙浩繁的小说；怀特以搅动心弦的犀利笔触揭示了黑人在南方即在美国的生存意义；罗伯特·潘·沃伦倾毕生精力通过小说、诗歌、文学批评等媒介对历史的意义、人的本性、和社会政治制度进行了哲理的探讨。虽然与福克纳相比难免黯然失色，但他们在南方文坛、乃至整个美国文学界都享有盛誉。

托马斯·伍尔夫的小说具有史诗性质。他的第一部小说《天使，望家乡》（1929）一般认为是他的代表作，故事以尤金甘特的成长为主线，体现了年轻人要摆脱母亲和南方乡村生活束缚的主题。但是，尤金的成长仍未能摆脱决定他命运的自然主义机遇。“我们是生活中各个时刻的总和，而每一个时刻都是千万年结出的果实。”但是，对“在一个尘土飞扬的世界上不断创造奇迹的机遇”，伍尔夫深感敬畏，而当个人生活变得孤立无援，无能与外界相接触时，这种敬畏便随之消失，同时开始了对意义的寻求。

为充分表达这种追求，伍尔夫在小说中采用柏拉图式的人生观点。尤金从一个光明的精神世界来到了一个令人迷惑不解的机遇世界，在这个世界上，尤金既失去了特性又没有了从属感。在小说的序言中，叙述者以一系列隐喻表达了这种观点：“曾记得我们都在无言地寻找那已被忘却了的伟大语言，那已失去的进入天堂的入口，一块石，一片叶，一扇未找到的门。”门，石头和树叶象征着精神和想象世界的隐蔽入口。

《天使，望家乡》体现了两种现实之间的冲突。尤金生活在家乡的世俗世界，周围是按部就班的物质世界，但他同时又渴望一个美和想象的理想世界，也即精神世界。这种冲突在尤金与本的鬼魂对话时得到了解决。他终于看到了自己过去的生活和更远古的黄金时代，那是早期文明和经过万古进化的史前生存。他对本说，他在寻找生命的终极秘诀，几近绝望，“世界在哪里？”本回答说：“乌有乡。”“你就是你的世界。”于是，尤金明白了他必须接受这个物质的机遇世界，并将继续在这个世界上生存下去。他认识到对精神世界的追求可以是内心的追求，“在自我的城市里，在灵魂的大陆上，我将找到那被遗忘的语言，那失去的世界，我可以进入的一扇门……。”

在《时间与河流》（1935）中，尤金努力要成为一名作家，通过创作表达亲身经历的生活的真实。但在这部小说中，伍尔夫重点描写了美国的自我意识。书中充斥着对美国大地景色的入迷描写、对城市肮脏丑恶的现实的反感，对现代科技胜利的欢呼，和一个在欧洲的美国人家乡的怀念。

在《一本小说的故事》（1936）中，伍尔夫直言不讳地谈到他为表达模糊的回忆而进行的心理斗争，以及多层次的美国生活对他的深刻影响。他认为，与其他国家的艺术家相比，美国艺术家更难于表达自己的感受，因为“美国有数以亿计的形式”，“拥挤的生活充斥着野蛮的暴力和浓浊的复合体。”

《蛛网与岩石》（1939）和《有家难归》（1940）再现了伍尔夫以前的主题，但他的幽默和讽刺与乔治·韦伯对家乡生机勃勃的生活的强烈反应形成了鲜明对比。《蛛网与岩石》中不乏暴力的场面：性虐狂的屠夫及其家人，一个黑人由于狂暴杀人而被处以私刑，韦伯与情妇厌斯特·杰克之间的吵骂，以及韦伯在慕尼黑与德国歹徒的打斗。伍尔夫对邪恶和人类暴力倾向的深刻沉思为作品开拓了新的主题。在《有家难归》中，这种沉思转而变成了对纽约富裕阶层浪费和奢侈现象的社会批评，和对被剥削被蹂躏的下层社会的同情。乔治·韦伯通过在纽约和纳粹德国的经历萌发出对人类友爱的重新认识，

一种成熟的负责任的生活观取代了前期小说中浪漫自我意识。

理查德·怀特小说的主题思想和创作主旨源于他的个人经历，尤其是他在美国南方亲身经历过的偏见、歧视和暴力。怀特认为，他所熟悉的南方“只承认人的一部分，只接受他性格中的一个碎片，其余的东西，亦即心灵和精神中最优秀最深切的东西，皆被盲目无知和仇恨所抛掉。”他在青少年时期亲眼目睹的南方社会，这个社会对黑人性格和人性的摧残，均在小说中化作破坏性的心理或物质力量。

怀特对所处环境极为敏感，同时也意识到自我决定的个性的能动力。无论在生活还是在作品中，他都表现出克服社会或物质障碍而达到自我实现的能力。实际的南方和作品中用来比喻种族压迫的南方使黑人只是“在情感上”存在于“微薄的文化边缘”，这对于作者和作者笔下的大多数人物来说，“与我赖以进行每一次行动和抉择的生活本身不无二致，我已经习惯于变化、运动和适应。”贫困、饥饿、种族歧视和压迫都是限制人类命运和选择的消极因素，但是，怀特坚持认为，个人有自我决定命运的能力，就他自己的情况而言，这种能力是以创作为最终体现的。他逃离家乡，寻找有利于个人发展和创造的地方，这就是他个人对周围恶劣环境的反应。他在小说中把这种逃避和追求说成是“把南方的某一部分移植到陌生的土壤上，看看它是否长出不同的样子来。”他的主要作品都含有依据时间和空间的自我寻求，和对经验的线性检验。自我或经验的意义一方面在人类求生的欲望和要生活得充实的祈求中得到强化，另一方面又为环境决定论所淡化。怀特坚信“卑贱脆弱的人类尊严，在顽强的实用主义的支持下，足能维持和充实人生，能赋予人生以充分的、经久的意义。”

从《汤姆叔叔的孩子们》（1938）到《长梦》（1958）和《八个人》（1961），怀特始终没有偏离他旨在揭示的主题：异化，逃避，变化，叛逆，压迫，自由，和自我实现。所有这些都恐惧、忧虑、痛苦、气愤、愤怒和绝望的情感网络中得到实现，他以黑人的生活和思想象征人类的生存条件，但传达的信息都不是歌功颂德。在论述代表作《土生子》（1940）的文章“比格尔的诞生”中，怀特写道，“使比格器的社会意识变得错综复杂的是他自己的现实生活；他在强大的美国与自己的弹丸之地之间徘徊辗转，终无归宿。我尽力要让读者感到这是一片无人区。至于比格尔，我只能说他感觉到了圆满生活的必要，他的行动皆由这种需要所使然。”他笔下的大多数人物都象比格尔一样为外界环境所束缚，但都怀有一种强烈的内在需要，尽管他们往往无法将其付诸言表。或将其转变为现实生活。比格尔最后认识到：“我正是为了我自己而杀人。”他明确了自己究竟是谁，表明了生活和行为的意义，并把接受对生活和行为所负的责任作为限定自身意义的方式。虽然他已面对死亡，将由于凶杀罪而被处以死刑，但却在小说的结尾达到了圆满的人生：他在死亡到来之时认识到生命的意义。

在描写既促成个性同时又能抹去个性的敌对环境时，怀特开掘出与逃避相切的变化主题。实际上，变化的过程也许是怀特作品中最重要主题。儿童、青年人和成年人，都要经历走入社会的过程，但种族歧视使这个过程复杂化。他们不仅要成为真正的“人”，而且要成为完整的人，至少要在一个无人性的世界认识到完整的人性意味着什么。他们与各种社会力量相接触，而换来的是恐怖和痛苦；他们寻求的既是能够保持人类尊严的新价值，又是能够使这些价值合法化的新的自我。这在《黑孩子》（1945）和“美国饥饿”

中尤其明显。随着艺术创造力的发展，对家庭和文化结构，以及对发展中的个性的自我意识，也在逐渐加深。主人公（怀特）从童年进入青年时期后克服了恐惧和绝望，坚定了尽一切努力过体面生活的信心。怀特笔下年纪较大的人物也是以同样方式达到自我实现的，尽管作者将其变化过程压缩到相对较短的时期。《汤姆叔叔的孩子们》中的西拉斯·曼，和泰勒都是这样的人物。他们虽已进入成年，但却是在认识到自身的人性和力量的瞬间内变成真正的人的。在开掘变化主题的过程中，怀特卓绝地描写了他称之为“人生中最敏感最快乐的时期”，亦即个人懂得和承认不可侵犯的人性并据之而行动的时候。

《局外人》（1953）中的克罗斯·达蒙是怀特人物群中与自由和叛逆关联最密切的人物。他与比格尔一样偶然间成为背叛社会之人，但又不同于不善表达的比格尔。克罗斯是知识分子，能够用恰当的语言和概念表达思想。他把个人创造自我的责任戏剧化，同时又是一位异化了的现代人，因此，对于他来说，自我的形成过程也是堕入存在主义的过程。他和加缪笔下的人物一样无视暴力和凶杀，对凌驾于个人生活之上的权威和权力不屑一顾。白人福勒从保险公司退休后得到了“自由”，但是，由于无事可做，他的生活便失去了框架，于是变成了无恨的、内疚的、焦虑的人。他偶然间害死了一个孩子，又为灭口而杀死了孩子的母亲。福勒不理解生活；作者通过把人物生活的表层与内在心理现实相并置，暗示出普通生活的错综复杂，以及冰冷的现代世界必然酿成的悲剧。

罗伯特·潘·沃伦笔下的悲剧人物都是惜熟哲理的理想主义者；他们在纷沓的现实面前难以忍受真理的模糊性或行为的实用性。科学实证主义者虽然在与理想主义者的唇枪舌战中显示出机智和玩世不恭的幽默，但却往往自绝于社会；其对手则小心翼翼地但却痛苦地达到道德统一。自然主义的表现手法贯穿沃伦的早期作品。在“贝利波茨之歌”和《天堂之门》（1943）中，沃伦以自己的方式表达了对一个破碎了的世界的绝望和厌恶感。沃伦早期作品中体现了自然主义的还原理论与正统基督教（即加尔文教）对人类善行的怀疑。他的永恒主题是与自身相冲突的灵魂，这一辩证的运动构成了他作品中大多数主人公的戏剧性生活，以及在《龙之兄》（1953）等诗歌中开始的个人追求。在沃伦的作品中，灵魂解脱的道路从来不是笔直平坦的；精神漂泊者杰克·伯登（《都是国王的人马》，1946）和浪漫的偏执狂杰里米亚·鲍蒙（《足够的世界与时间》，1950）都为统一自我而付出了代价，甚至在寻找走出黑暗之林的路径时，他们留下的竟然也是罪恶的痕迹。沃伦的自然主义最终与基督教的人生观结合在一起，人是堕落的，但并非不可救药。沃伦曾经说过，“诗歌所歌颂的是人面对深奥漆黑的内在本性和命运的能力。”这最充分地体现在诸如阿什比·文德海姆（《天堂之门》）和杰德·托克斯布利（《一个可去的地方》，1977）等虚构人物身上，以及在《龙之兄》、《奥都本》（1969）等诗篇中具体体现“原罪”的人物身上。这也是沃伦用以重新评价美国历史（《南北战争的遗产》，1961）和《杰佛逊·戴维斯重新获得公民权》，1980）、分析当代美国社会（《谁是黑人的代言人》，1965《民主与诗》）、和评价美国早期作家（《致西奥多·德菜塞》、《约翰·格林利夫·惠蒂埃的诗歌》）的重要前提。

沃伦擅长于维妙维肖的描写。《都是国王的人马》和《足够的世界和时间》中，政界的尔虞我诈和勾心斗角、诗歌和小说中穷苦白人、农民和黑人

日常生活的细节，都给人留下难忘的印象。但他的真正兴趣在于象征性地突出人、地点、事物，亦即整个社会，从而达到本质的道德教育。儿子背叛父亲，然后又努力抗争欲与父亲达到和解，这是沃伦以多层次展开的基本形式框架。年轻一代与父辈的矛盾缘起于对历史的抗拒，只有放弃过去才能生活在现在；但是，他们逐渐发现，努力重新做人意味着异化，不啻脱离了父亲，而且导致了自我的分解。漂泊无定的自我给沃伦笔下的主人公带来了迷惑之苦，迫使他承认并宣告一种群体自我的存在，没有这种群体自我，人便是无形的。在欺骗、迷惑、无知和害人的天真这个网络中，脆弱是人的通性，因此要求不惜任何代价把抽象的理想变成行动，这一深刻的认识也是自我发展过程的高潮。于是，流浪无驻的儿子在认识到普遍的不完善之后，重又回到父亲的怀抱，这最实际也最具象征意义地体现了群体的整合。主人公采取的典型办法就是如实看待事物，认识到世界以其自己的速度，按其自身的常规运动，混乱和无秩序是人之命运，父与子都注定逃脱不了“肉体的脆弱外表”所暗示的人类共性。这出象征性的戏剧是从《夜骑》（1939）到《一个可去的地方》（1977）等一系列小说的根基，也是从早期的《诗36首》（1935）到《龙之兄》（1953），再到70年代末的自传体诗的核心主题。

在早期小说中，异化、背叛父辈、与父辈和解、认识自我、获得新生，以及假定为向善的群体，都以一种有效的方式得到充分体现，这就是内推法，即使用交替变换的观点开拓和深化主题。从《夜骑》到《一群天使》（1955），沃伦塑造了一个土生土长的故事家，他象柯勒律治笔下的老水手一样，试图通过沉默的人物展现道德问题。1955年以后，沃伦放弃了这样的手法。他的后期小说中象征主义超过了现实主义，因此使这种手法显得过于肤浅。《穴》（1959）并没有真正的主人公，也没有权威的观点，一个空间区就是贯穿始终的结构因素和决定走向的主题焦点。《野性》（1961）用南北战争的战场作为实际地点和哲理上的精神状态。《绿谷幽会》（1971）和《洪水》（1964）讲述新修筑的堤坝造成水灾而使生灵涂炭的故事。《一个可去的地方》既是阿拉巴马州的一个小镇，同时又是破碎感性的精神归宿。这后一部小说细密忠实地再现了现实世界，集中展示了沃伦对反讽、原型、技巧、措辞、仪式化而非逼真的插曲，以及作者本人的权威性议论的娴熟使用。

早在《龙之兄》中就有所体现的作者本人的议论（作者既参与叙述又是激烈的辩论者）、直截了当地道出故事的主旨：人们寻找场合，承认无辜者与恶魔的联系，从而愈合分裂的自我。沃伦笔下的主人公一方面痛苦地寻找能界定自身特性的标志，另一方面又同样痛苦地竭力把这种特性埋没，用群体性缓解个性。杰克·伯登起初从机械观点出发看待人和事物，认为人和事物就象原子一样离散开来；后来他又从无限宏观的角度认识到人的相互责任。软弱是人的命运的组成部分。在后期作品中，如《今昔》（1978），《在那里》（1980）和《证实的谣言》（1981），沃伦已不再象传统的老一代诗人那样武断地发表见解，或对事物做出“肯定”的判断。对沃伦来说，想象力的回归本身就是一种运动，重新观察，重新表达，重新构筑，都是理解的过程。沃伦晚期的最佳诗作——“红尾鹰与青年人的火葬”、“收敛”、“安大略湖上区的回忆”等，都以想象力的无秩序状态为主题。诗人以肖像图解的方式指出想象力的源泉和表现。他不满足于关于时间、自我、真理、现实、语言等概念的既定定义，所以沃伦作品中的格调很难说是欢快的。他的晚期

诗歌与早期诗歌一样，对过去与现在的探讨是文学描写而不是学术报告。

在福克纳这面大旗之下分别遵循自己的感性创作的作家也都取得了显著成就，如凯瑟琳·安·波特完美的故事风格，卡森·麦克库勒斯和詹姆士·亚吉对青少年问题的入微描写，以及尤多拉·韦尔蒂创造的丰富多彩的南方神话。厄斯金·考德威尔和杰斯·斯图亚特也应归入这个行列，尽管在艺术技巧和作品的数量上略显逊色。然而，他们在哲学上为福克纳所探讨的一些主题提供了不同阐释。从拥有读者的数量上看，玛格丽特·米歇尔独立鳌头，因而更深入广泛地影响到南方大众的意识形态。她凭借兴趣而非艺术才华，利用想象而非写作技巧，写出脍炙人口的小说《飘》，尽管仍然是批评界尚未完全解开的谜，但这种小说不失为文学复兴的重要产物。

凯瑟琳·安·波特于20年代初曾发表几篇零散的故事；到1928年才开始创作优秀的作品。到1941年《斜塔》问世时，她已开始倾注全部精力创作《愚人船》（1962），并完成早在此前就已动笔的故事。波特的创作生涯相对较短，因此基本主题也几乎没有变化。她的永恒主题是描写圣洁的女主人公，她对这些人物的态度便逐渐构成了她的道德哲学。她认为恶人并不是世界上最可指摘的人，因为他们至少有犯罪的勇气；他们也不是最危险的人，因为他们最容易被辩认出来。真正值得警惕的是自称无辜、让别人去犯罪的旁观者。波特反复强调，无辜的旁观者不制止犯罪行为，并不是因为害怕或无利害关系，而是因为他们亲眼目睹别人的犯罪时得到一种共鸣的快感；

他们自己曾经希望但又没有胆量去做的事由替身（罪犯）完成了。因此，被动的、道貌岸然的旁观者实际上充当了共犯的角色。

这种理论在波特的故事和小说中得到充分体现。从早期短篇故事“魔术”到《开花的紫荆》（1930），到唯一的一部长篇小说《愚人船》，无不展示了圣贤与恶匪的串通，亦即善与恶的共谋关系。她认为人能够达到“尽恶”，但无法达到“尽善”。她并未为这个人性的普遍问题提供解决办法，而只是通过一篇篇故事展示这一现象的作用过程，表明我们每一个人都无法提出“不在现场”的证明。

卡森·麦克库勒斯的核心理念是孤独。从《心灵是孤独的狩猎者》（1940）开始，麦克库勒斯在一系列内向而发人深省的小说中揭示人类生存的困境。她以美国南方悲观的人生观和失败感作为小说的基调，因此，笔下的人物要么意识破碎，要么身体畸形，要么心理失调，从而导致精神的内向性。在谈到其人物的反常和怪诞时，麦克库勒斯说，“人们无法解释对病态的谴责。一个作家只能说他写的东西是撒下的种子，它们以后将在潜意识中生长、开花。自然并非不正常，只有无生命才是不正常的。悸动、运动、在房间周围走动的任何东西，不管在做什么，对于作家来说，都是自然的，具有人性的。”颇有意义的是，麦克库勒斯不允许“男性人物”走出精神孤独的樊篱；性别明确的人物注定要疏远自身和社会。不管他们怎样努力寻求与外界接触，都难以实现其目的。这就是麦克库勒斯小说中体现的人的困境和命运。

在《悲凄的咖啡馆之歌》（1951）中，麦克库勒斯探讨了爱情主题，以清晰简单的形式再现了爱的原型。小说中的每一个人都是爱者与被爱者，每个人都是“奴隶”和“暴君”。依他是否是爱或被爱而定。“爱情是两个人之间的共同经历，但这个事实并不意味着两个人都有相同的感受。爱者和被爱者来自两个不同的国度。被爱者往往仅仅是一个刺激物，触动了爱

者长期以来一直储存的沉默的爱。每一个爱者都懂得这一点。他感到爱在他的灵魂中是一件孤物。他渐渐认识到一种新的奇怪的孤独，正是这种认识使他痛苦。所以爱者只要做一件事——他必须尽最大努力把这种爱隐藏起来，必须为自己创造一个全新的内心世界，一个强烈、怪奇、完全在内心里世界。我们大多数人都宁愿做爱者而不愿做被爱者。被爱的状态对许多人来说是难以忍受的。被爱者害怕、憎恨爱者，而且有充分的理由。爱者希望与被爱者建立任何可能的关系，尽管这个经历可能只会引起他的痛苦。”

《一只金眼睛的反射》（1941）中几乎没有一个心理上健康的人物。一只绿孔雀金色扭曲的眼睛里反映出来的都是怪诞、失常之人。每一个怪诞人物又都患有视觉扭曲的疾病。他们拼命要与别人建立某种关系，而最终只能导致死亡。麦克库勒斯试图通过怪诞的畸型人物表明人类的不完整性。一个反复无常的造物主突然对别人或别的事物发生兴趣；他已不再根据自己的形象创造爱他、崇拜他的人，而是被一个早已创造出来的、造物主本身将要爱和崇拜的更高级存在所吸引。这就是麦克库勒斯描写的过早“缩手”的造物主，并在《没有指针的钟》（1961）中再次出现。麦克库勒斯终其一生描写孤独的灵魂，生动地揭示了20世纪人的生存状况，表现了孤独怪诞之人所生活的世界、以及不幸的畸型人与不完美的造物主之间的断裂关系。

从思想上看，厄斯金·考德威尔的小说体现的是需要、偏执、失败和精神升华。在《烟草路》（1932）中，吉特·莱斯特需要种植棉花，妻子需要一件衣服，母亲需要食物，一个女儿需要动手术，另一个女儿需要从丈夫那里获得自由。但是，由于社会、经济和个人障碍的多方面压力，他们无法得到所需的东西。相反，他们都在浑浑噩噩之中靠“镇定剂”度日，从鼻烟到性，从无聊的白日梦到毫无意义的汽车旅行。他们的生活象征着南方社会的衰败，家庭的没落，和从人类精神到动物生存的退化。在《上帝的一小片土地》（1933）中，威尔·汤普逊失去自控，一遍又一遍地打开磨坊的电源；塔·塔·沃尔登则醉迷于在佐治亚州的农场上寻找金子，前者由于偏执而丧生，后者也由于偏执而失去了儿子们。同样，在《雇工》（1935）和《悲哀之地》（1944）中，人们迫切地需要不知如何才能获得的东西，于是最终只好放弃。考德威尔笔下的人物本质上都是没有头脑、没有远见之人；他们的痛苦未给他们留下任何教训，要么忍受，要么死亡。从来不思变化。在考德威尔的最佳作品中，浪漫的情感和原始的农业经济与残酷的生存环境和自然主义的生理决定论相并存。这正是赋予其作品以力量的核心张力。

詹姆斯·亚吉在其诗歌、小说，尤其是《让我们赞美名人》（1941）中，力求弄清过去是如何生成现在的。这自然使他对家庭发生浓厚的兴趣，家庭是人与过去相联系的主要渠道。亚吉的诗歌和小说都致力于回答这样一个问题：我何以成为现在的我？在回答这个问题的过程中，他并未回于家庭历史的限阈。他认为个人置身于一个漫长的时间过渡之中，这个时间过渡可以溯至神秘时代，乃至地质形成之初。个人的生活环境不仅仅是近代历史累积的结果，而是超越记忆之外的各种力量和事件的集成。从本质上说，人是悲剧式人物，因为人从一开始就落入时间的限回之内，这就是亚吉用以研究和描写美国南方农业社会和佃农生活的理论基础。

玛格丽特·米歇尔的长篇巨著《飘》以南北战争和重建时期为背景，描写了佐治亚姑娘郝思佳从天真烂漫到老于世故的成长过程。小说巧妙地把各种主题、情节和次情节综合起来，记叙了女主人公追求贵族子弟阿什莱、巴

特勒追求郝思佳的恋爱故事；失败感是这部小说的核心，误解、矛盾和讥讽则成为小说的次主题。米歇尔借鉴 1880 年到第一次世界大战期间盛行的种植园小说的样式，如阿什莱在信中提到的月光、木兰和黑人快乐的歌声，以及充斥于“南联邦高雅小说”的高贵的家长、忠诚的奴隶，神气的自由人和受到严厉批判的强奸场面。但是，米歇尔从根本上改变了这种样式原有的意蕴。阿什莱的怀旧纯属是他自己的，而绝非是叙述者的。旧种植园小说中的强奸场面仅限于种族之间，体现这种样式的本质主题和动机，如女性的无辜和脆弱，黑人的邪恶，堕落的淫欲，以及白人男性勇敢的壮举等。但是，米歇尔笔下的强奸者不仅有黑人，还有白人。巴特勒强暴郝思佳的场面从本质上区别于旧的传统，再现了这两个主要人物情感的、心理的、性欲的矛盾冲突，从而突出了小说的核心主题：失败。米歇尔的现实主义手法打破了种植园小说的浪漫主义桎梏。她对资产阶级和小资产阶级的入微刻画为作品增添了一个新的范畴。她颂扬自耕农阶级，贬低贵族社会；她突出黑人人物，但对整个黑人种族则不然。米歇尔以其自己的方式重写了南方历史，与同一时期的其他南方作家 W·J·卡什，威廉·福克纳，厄斯金·考德威尔，弗兰克·奥尔斯莱等一起促成了两次世界大战之间的南方文化觉醒。她介于过去与现在之间，过去、传统和旧的生活方式与现代主义具有相等的吸引力。她凭借弗洛伊德的心理分析方法理解社会，她喜欢逃避主义文学，但也非常欣赏第一次世界大战后冷静的悲观主义诗歌和散文。她用现代语言讲述古老的故事，既肯定又否定，既吸引了传统派又迷住了现代派。她把未能解决的矛盾融汇在一个统一的戏剧性结构之中，这就是她的最高成就。

南方文学复兴时期的其他作家还包括，哈里埃特·辛普森·阿诺，汉米尔顿·巴索，罗阿克·布拉福德，布莱纳德·车尼，阿尔弗莱德·勒兰·克拉布，卡罗莱纳·戈登，杜波斯·黑华德，佐拉·尼尔·赫斯顿，安德鲁·莱托尔，威廉·马奇，朱莉雅·彼得金，何塞芬·品克尼，玛乔里·基楠·罗灵斯，伊莉莎白·麦多克斯·罗伯兹，莱尔·萨克森，伊夫琳·司各特，莉莲·史密斯，詹姆士·斯蒂文，T·S·斯特里布林，让·图莫，和斯塔克·杨。

戏剧并不是南方文学的主要样式。保罗·格林从 20 世纪 20 年代开始从事戏剧创作，写出数十部民间戏剧和历史交响剧。劳伦斯·斯塔林斯与麦克斯威尔·安德森合著的《光荣的代价》（1924）获得巨大成功，莉莲·海尔曼从深受欢迎的《小狐狸》（1939）开始，写出一系列描写南方生活的戏剧；田纳西·威廉斯于 20 世纪 40 年代开始戏剧创作，以其对南方生活和性格的深刻入微的描写而与尤金·奥尼尔和亚瑟·米勒齐名，成为美国三位最主要的剧作家之一。

田纳西·威廉斯的戏剧创作生涯漫长而卓越。从其伊始，威廉斯就着重描写人类生活的极端境遇，尤其善于描写孤独的，与社会不相适应的现代人的生活。他不是历史学家，也不是社会学家，但却是颂扬人类生存矛盾的诗人——悲剧和喜剧，爱和丧失，极乐和死亡，沟通和孤立，快乐和痛苦。在第一部剧作《天使之争》（1940，发表于 1945 年）中，威廉斯以美国南方为背景，生动地刻画了中产阶级的唯利是图，枯竭的正统观念，和刻板的社会准则。他效仿英国作家 D·H·劳伦斯使用的弗洛伊德心理分析方法，突出可怕的失败感和性嫉妒导致的暴力。在这个电荷超载的世界上，黑人，外国人，和与社会格格不入者都成了避雷针。该剧首次出现被称为“威廉斯式”的神秘人物——流浪诗人，这位放荡不羁的人间圣贤成了威廉斯古典启示录



中的人类殉难者。《玻璃动物园》（1944）标志着威廉斯戏剧创作的成熟。这是一部自传性作品，融悲剧的洞察力和喜剧的表现手法于一炉，以细腻的人物刻画和优美的抒情格调把一个简单的但却未成功的晚宴搬上了舞台。剧中人物均来自熟悉的现实生活。他们的举止，声音、沉默、衣着、形象、愤怒、大笑、风度、和忧虑，全部融入了一次完整的戏剧体验之中。威廉斯在剧中安插了一个叙述者，这种框架式结构给作者提供了进行诗意表达和回忆的机会，从而赋予一个简单的凄惨故事以悲剧的悲怆性。

《欲望号临街车》（1947）和《热铅皮屋顶上的猫》（1955）继续探讨同一主题，以人物的完整性，悲剧的现实性，和冲突的可信性，较之《玻璃动物园》更为成功，确立了威廉斯作为美国重要剧作家的地位。威廉斯的后期作品明显地表现出巴洛克的戏剧风格，主人公的心理更加扭曲。戏剧背景更加怪诞。情节安排更加混乱，故事结局更加暴力化。这些剧作包括《鬣蜥之夜》（1962），《青春期的甜蜜之鸟》（1959），《突如其来的夏天》（1958）和《花园期》（1958）等。由于在个人生活中沾染上吸毒的癖好，威廉斯的戏剧创作进入了“实验戏剧”阶段。这一时期的作品分别具有印象派、表现派和象征派的特点，把东方的戏剧、神秘剧和静止剧统统搬上舞台，甚至让一些大鸟成为舞台上的人物，因此在票房价值上遭受惨重失败。这些剧作有《滑稽悲剧》、《东京的酒吧间里》、《奶车不再停留》和《摩尔托的七个后代》。威廉斯本人最喜欢的后期作品是《呼喊》。威廉斯不愧为20世纪美国的伟大作家之一，他的创作形式多样，范围广泛，包括诗歌，短篇小说，故事，回忆录和戏剧；悲剧，喜剧，和混合剧；现实主义、自然主义、超现实主义和象征主义；心理戏剧和滑稽悲剧。威廉斯的戏剧观众既有受教育者又有目不识丁的文盲，他以非凡的才华给荒诞痛苦、绝望无助的现代人带来安慰和同情。

1922年，纳什维尔市凡德贝尔特大学的一些年轻教师和学生编辑刊发一本小杂志《逃亡者》。许多文学史家都把《逃亡者》第一期的刊发作为南方文学复兴的端倪，同时作为南方诗歌创作的一个转机。这本杂志的撰写者们一致认为现代诗歌必须摆脱传统的清规戒律，尽管其主要人物都遵循各不相同的路线发展：约翰·克洛·兰塞姆在反讽和自相矛盾中看到了优秀诗歌所必需的张力；爱伦·泰特认为抽象方法最适于描写传统感情在现代社会中的错置；罗伯特·潘·沃伦喜用蕴含深邃哲理意义的叙述形式；唐纳德·戴维森则发现民间故事的叙述形式最适于讲述历史和南方重要人物的生活。莫里尔·摩尔，约翰·古尔德·弗莱切尔和劳拉·李丁都曾与“逃亡者派”诗人有过密切交往。20世纪30年代初，著名诗人兰达尔·加莱尔来到凡德贝尔特大学，求学于兰塞姆、戴维森和沃伦的门下。在他们的影响和教导下，加莱尔把博大精深和平凡普通惊人地结合在一起，把日常生活中看似和平的外表与鼓噪喧嚣的暴力加以鲜明对比。此时期还出现了两名颇具种族感性、描写南方经历的黑人诗人：詹姆士·韦尔登·约翰生和阿尔纳·本坦普斯。前者以其在“全国有色人种促进协会”的政治生涯著称，后者则以其音乐抒情诗《圣路易的妇女》闻名诗坛。

《逃亡者》于1925年停刊。兰塞姆、戴维森、泰特和沃伦开始讨论南方的政治和经济现状；他们一致认为，南方要想保住传统农业社会的优势，就必须抵制现代进步与技术。他们联合另8位南方知识分子，包括斯塔克·扬，约翰·古尔德·弗莱切尔，安德鲁·莱托尔，和约翰·唐纳德·韦德，发表

了农业平均主义宣言《我将采取立场》（1930），这是20世纪有关科学与人文主义的争论的一份重要文献。文学复兴时期另一份引起争议的著作是W·J·卡什的《南方的精神》（1941），是研究美国南方人精神生活的宝贵资料。

现代农业平均主义（重农主义）的基本思想实际上是一系列相互关联的信仰：首先，耕种土地是上帝赐与人的一种职业；它直接与自然界接触而给人类提供生存所需。它是一切艺术之母，在耕种者的头脑中灌输诸如荣誉、勇气、自给自足、诚实和殷勤好客等精神和社会美德。第二，用以衡量某一经济体制的标准并不是这种体制所导致的繁荣，而是它促进独立和道德精神的程度。农民通过与自然建立一种合作关系而满足自身对衣食住行的基本需要，因此，在不考虑国家经济状况的前提下，只有农业才能实现完全的自给自足。第三，农民的生活和谐，圆满有条理，与现代城市生活中的抽象、破碎和异化倾向形成鲜明对比。农民永远隶属于某一特定家庭、地区，参与某一历史和宗教传统，具有在心理和文化上裨益匪浅的自我感。第四，由于自然界是一切灵感之源，所以，艺术、音乐、文学和其他创造活动都应在农业社会里培养、进行和发展。工业社会的集团生产文化缺少个性、人性、和民间文化的朴素美。最后，工业、技术和资本主义扶植起来的繁华城市破坏人的独立精神和尊严，纵使人们犯罪和堕落。此外，依据友好合作睦邻关系的农业群体为理想的社会秩序提供了一个可行的模式。

这些思想实际上是西方文明发展的一部分。在古典哲学和文学中，赫西奥德，亚里士多德，西塞罗，维吉尔，和贺拉斯等，都重申乡村和农牧生活之于其他生存方式和职业的优越性。从中世纪到文艺复兴，到18世纪，大多数重要作家都歌颂田园式的乡村生活，批判城市重商主义和新进步精神滋养的物质主义和颓废。欧洲人移居北美时，就把这些思想作为文化遗产带到美国来。但新英格兰的土地坚硬、多石、贫瘠，不适于农业耕种。南方肥沃的土壤和宜耕的气候自然使农业成为整个地区的基本经济追求。托马斯·杰佛逊曾为农业实验和技术革新做出重大贡献，并把农业作为一门科学列入弗吉尼亚大学的教学大纲中，他在《弗吉尼亚札记》（1785）中阐述了农业社会理想，这是研究美国南方农业思想的一部重要文献，是200多年来美国文学、社会和政治思想界辩论的焦点。

南方文学以卷秩浩繁的小说、诗歌、故事和丰富的想象力揭示农业平均主义的理论和现实。在前述19世纪的作家中，约翰·埃尔登·库克，乔埃尔·桑德勒·哈里斯，锡德尼·拉尼尔，玛丽·诺爱尼尔·莫夫里，托马斯·奈尔森·佩奇，威廉·吉尔莫·西姆斯，亨利·提姆罗德，和马克·吐温等，都曾不吝笔墨颂扬农业社会的美德。在20世纪，不同程度地体现农业平均主义思想的作家除兰塞姆，戴维森、泰特和沃伦外，还有爱伦·格拉斯谷，卡罗莱纳·戈登，安德鲁·莱托尔，玛格丽特·米歇尔。弗莱纳里·奥康纳，伊莉莎白·麦多克斯·罗伯兹，玛丽·李·塞托尔，杰西·斯图亚特，艾丽丝·沃克，尤多拉·韦尔蒂，托马斯·伍尔夫，和斯塔克·杨。

“逃亡者派”和农业平均主义运动创造了活跃的知识氛围。

使南方现代文学批评得以诞生。兰塞姆，泰特和沃伦都是美国文学批评界举足轻重的人物。兰塞姆开创了“新批评”的形式主义批评方法，即脱离艺术家的生活和时代，依据艺术品本身来评价艺术品。兰塞姆的学生克利恩思·布鲁克斯进一步发展了这种批评方法，与罗伯特·潘·沃伦合作发表了

## 《理解诗歌》

(1938)和《理解小说》(1943)。在他们的带领下,一大批大学教师经过刻苦努力而成为研究南方文化的著名批评家、学者和历史学家,其中包括凡德贝尔特大学的埃德汶·米姆斯和里士满·克鲁姆·贝蒂,莫豪斯和霍华德大学的本杰明·布劳莱。杜克大学的杰伊·B·胡贝尔;弗吉尼亚大学的弗罗德·斯托瓦尔;凡德贝尔特和布朗大学的兰达尔·斯托瓦特;杜克和哥伦比亚大学的刘易士·列阿里;佐治亚大学的埃德·文菲尔德·帕克斯;霍华德大学的斯特林·A·布朗,桑德斯·莱丁,和亚瑟·P·戴维斯;田纳西大学的理查德·比尔·戴维斯,以及约翰·霍普金斯和耶鲁大学的C·凡·伍德沃德。

文学复兴的第二代作家从第二次世界大战以后开始发表作品。在这些作家中,弗莱纳里·奥康纳自然名列榜首。她在故事和小说中以对怪诞的南方人物的夸张描写体现天主教的正统思想,引起读者和批评界的注意。威廉·史泰龙放弃他在早期小说中表现出来的福克纳的影响,致力于完善以历史和个人经历为基础的一种重要小说样式。杜鲁门·卡波蒂在发表了无数篇无可挑剔的短篇故事的同时,开创了他称之为“非虚构小说”的样式。卡波蒂童年时期的朋友哈帕·李毕生发表一部小说《杀死一只模仿鸟》(1960),但却成为描写阿拉巴马州青少年生活和种族歧视的经典作品。另一位只写出一部小说的作家拉尔夫·爱利森在《看不见的人》(1952)中融美国黑人的历史、民间故事、音乐和政治于一书,既描写了美国黑人的经历,又揭示了现代人的生存命运。沃尔克·帕西对基督教存在主义的浓厚兴趣为他多产的但却愈加保守的小说提供了理论基础。约翰·巴思则卓越地重温了整个小说发展史上的全部小说样式和叙述观点。

弗莱纳里·奥康纳的短篇故事直至今今天依然是年轻的故事作家效仿的典范。奥康纳懂得如何抓住故事线索,使情节由始至终富有戏剧性,让每一个细节都成为不可或缺的部分;用她自己的话说,要象一条老猎狗那样闻踪嗅迹:她说她不需要什么技巧秘诀,而只有“努力”。与同时代的其他作家不同的是。她从未怀疑自己的创作目的;对于她来说,圣餐就是存在的中心,她在世界上看到的每一件事都与这个中心有关。这种坚定的信念是现代作家所少有的。在某种意义上,也是一个现代作家占有的绝对优势。她几乎从一开始就确知自己该讲什么故事。她凭直觉深信原罪说,并要把人的堕落描写出来,同时也要把做者和被弃者的恩遇传达给世人。她的第一部小说《聪明血》(1952)和最著名的故事之一《好人难寻》(1955),都生动地描写了在怪诞的世界上夹现的神的恩赐。

在她死后发表的《万事消长》(1965)中含有一篇唯一涉及到种族问题的故事。奥康纳从未对民权运动表示高昂的兴致,极少对黑人生活产生浓厚的兴趣。换言之,她对任何形式的社会改良均不热心,她坚信一种美善的生活终将到来,在这种生活中,开头可以变成结尾,结尾可以变成开头,因此,对这种生活的社会状况加以重新安排是不必要的。一如中世纪的基督徒,奥康纳感到在无关紧要的尘世生活中,人们都有了指定的或命定的位置;人们的责任是要充分利用这个位置。在一些基本问题上,她与同时代的其他知识分子之间存有很大的分歧,正是这种分歧使她难以与严肃的读者达到感情上的一致;她所生长的国家并非是笃信天主教、甚至可以说不是笃信宗教的国家。她不愿意称自己为“天主教作家”,认为她在作品中表达的不是“教会

的真理”，而只是“真理”。然而，毋庸置疑的是，她的全部作品都始终贯穿着对宗教主题的深刻理解和坚定不移的基督教信仰。

威廉·史泰龙坚持不懈地探讨重大主题。在中篇小说《长征》（1956）中，他把海军的一次被迫出征扩展开来，变其为索福克勒斯式的悲剧。《圣经》。希腊悲剧、莎士比亚戏剧、莫扎特歌剧、吉尔恺敦尔哲学等西方文化瑰宝扩大了史泰龙小说的参照框架，把这些小说的经验超越了日常生活。他用象征、神话、典故把作品中的普通人物扩充开来。《索菲的选择》（1979）无疑是史泰龙的一部巨著，带有强烈城市犹太小说的色彩，体现了菲利浦·罗思和索尔·贝娄的影响。作为美国南方小说，它使人联想到福克纳和伍尔夫的作品，而作为世界文学杰作，则又体现了托马斯·曼和安德烈·马尔罗的小说创作思想。史泰龙在故事中穿插了一系列文献式的“亚文本”。如大量的关于大屠杀的文献，引自乔治·斯坦纳的《语言与科学》，理查德·卢宾斯坦的《狡猾的历史》，和鲁道夫·霍斯的《奥斯维茨的指挥官》等书的引语，同时小心翼翼地加入自己的评注。史泰龙在1980年时依然以南方作家的身份出现，但已在最新作品中抹去了南方的区域性痕迹，最明显地体现出纪德、马尔罗和托马斯·曼等欧洲现代派作家的影响。

暴力是史泰龙作品中的一个恒定主题。《在黑暗中躺下》（1951）、《长征》（1956）、《火烧这幢房子》（1960）和《奈特·特纳的自由》（1967），都不同程度地描写了暴力主题。事故，无意义的死亡，强奸，凶杀，战争杀戮，集体的或个人的暴力行为，无不得到栩栩如生的细密描写，正是这种描写，正是这种对语言暗示意义的运用，以及散文与诗歌的交织混合，使史泰龙的作品达到欧洲现代派小说的高度。

杜鲁曼·卡波蒂的第一部小说《别的声音，别的房间》（1948）属于“新美国哥特式”小说，标志着一种不同类型小说的出现，改变了卡波蒂青少年时代盛行的那种社会现实主义小说样式。卡波蒂并未使用南方歌特小说的手法象征已死的文明和堕落的世界，没有追溯南方的过去，历史、失败和罪过感。他以少数的人物、有限的背景和高度风格化的形式，讲述了一个小男孩寻找爱情、堕入自恋而无法自拔的故事。这部小说从不同方面都体现了卡波蒂的创作特点：诗意的语言、象征和意象的大量使用、迷失的孩子，以及背叛和失去天真等主题。《夜之树与其他故事》（1949）尽管以南方为背景，但其哥特式因素仍然不是南方的，其中每一篇故事都描写孤独和解体，人物都是幻觉、恐惧、惶惑、幽闭症和孤独的牺牲品。长篇小说《提法尼早餐》（1958）集中描写了怀旧的主题：甜蜜快乐的时刻一闪即逝，对过去快乐时光的回忆就好比在梦中给现实围上一圈光环，主人公在梦中享受到爱情和幸福，但同时也经历了死亡和记忆，悲哀和甜蜜无情地交织在一起。在《草竖琴》（1951）中，故事的结尾虽然带有一丝忧伤，但这忧伤却又包含一种欢乐，记忆的欢乐和存在的完整性。

在写作短篇故事、长篇小说和戏剧的同时，卡波蒂还从事“非虚构小说”的写作，其中包括《地方色彩》（1950）、《缪斯听见了》（1956）、《观察》（1959）、《犬吠》（1973）和《变色龙的音乐》（1980），郎札记、游记、速写、随笔、短评、人物和时事评论等。卡波蒂的代表作《冷血》（1966）集中展示了他毕生磨炼的小说和非小说技巧，在书中同时以记者和创造性艺术家双重身份出现，这就是他自认为是新开创的艺术样式“非虚构小说”。至于卡波蒂究竟是否是这种小说的始俑者，批评界众说不一。但是，毫无疑

问，“非虚构小说”的技巧在《冷血》问世后发生了巨大影响，该书也是 20 世纪的最畅销书之一，已被译成 25 种文字。1959 年，卡波蒂在报纸上看到一则消息，报导堪萨斯发生的一起凶杀案。他决定把与凶杀案有关的一系列事件写成一本书。他首先在《纽约客》上发表了一系列文章，研究了大量刑事犯罪资料，探访了一些犯人，包括这场凶杀案的两名被控凶手。卡波蒂的这部作品实际上是记者、画家、摄影师和小说家综合努力的结果，尽管这 4 种角色完全是由作者本人扮演的。卡波蒂认为艺术家应该使用他所掌握的素材。艺术家和艺术家笔下的人物都不是不朽的，但艺术却是永恒的、经久的、完善的。

拉尔夫·埃利森的《看不见的人》（1952）集中体现了 20 世纪美国小说在形式和意义两方面对自我问题的充分探讨。小说复杂的主题结构主要围绕着两个相关的问题：我是谁？我何以为我？这两个问题的提出和回答决定了小说的叙述观点、结构层次、主要人物刻画、丰富的语言、典故和意象使用。埃利森吸取美国生活的不同因素，以编年史的方式叙述了小说主人公的经历，即一个普通黑人通过自我定义寻找真实自我的过程。《看不见的人》充分展示了埃利森对不同艺术传统的精湛掌握，以及把这种掌握综合运用到小说创作上来的艺术才华。音乐、口头和书面文学传统是构成这部小说形式和意义的主要因素，欧洲民间故事及其在美国的流传、美国黑人中流传的“兔子布勒”的故事与其非洲“前辈”的完美结合，构成了小说的虚构框架。这种综合不同民族文化的创作手法具体体现了埃利森在许多文章中表达的思想，即跨文化影响是限定美国人意义的一个至关重要的因素。他在小说中力图表达的是，任何一个美国人如果要清楚他是谁，就必须清楚他何以为他。在这部小说中，埃利森集中描写了美国黑人的困境，但这也同样是其他美国人、尤其是白人的困境，这是一个人、一个种族、一个国家与历史的关系问题。

埃利森认为美国是一个五光十色的矛盾体；他通过一系列的正反推论。通过人物刻画、语言、主题和典故，探讨了这一个矛盾体的不同表现。埃利森观察敏锐，在许多文章中对文学和文学艺术家、音乐和音乐家、政治和政治家、历史和历史人物，以及整个社会进行了入微的评价。他把这些观察和评价作为文学创作的源泉，作为他的小说和无数篇故事的素材。在手法上，他对这些素材在形式和内容上要么加以综合阐释，要么进行讽刺模仿，抑或与自己的观点相糅合，但绝不模仿文学前辈或同代人。他把其他文学家及其作品作为小说和故事主题结构的必要组成部分，同时也是他用小说透视美国民主所必需的其他文化因素。

沃尔克·帕西的文学作品有三个主要特点，一是伦理和道德哲学，二是语言和技巧的审美感，三是夹杂着反讽的幽默。他把文学“主题”包容在伦理和道德哲学中，但更明显地关注 20 世纪哲学和宗教问题。帕西自诩为“天主教存在主义哲学家”，力主描写现代人的困境，一种带有“帕西特色”的异化状态。他笔下的人物都是异化的、抽象的、错位的。但他们的绝望往往意味着好运。帕西的每一部小说都表明他对艺术的自觉追求：艺术帮助人们与世界相接触，因而能帮助人们认识自我。艺术涉及“在 20 世纪出生、生活、死亡的个人。”“艺术家通过清楚地看到异化过程的本质，并为其命名而逆转这个过程，与此同时建立一个群体。”基于这一思想，他在人物刻画、叙述技巧、语言风格、乃至小说的空间感等方面进行艺术上的刻意追求。但他

们不断革新、难以描述的精湛技巧只有在特定场合中才产生艺术效果，如幽默的反讽技巧。

帕西的主要作品，《影迷》（1961）、《最后一位绅士》（1966）、《废墟里的爱情》（1971）、《兰斯洛特》（1977）、《基督重临》（1980）等，都具有典型的南方特征，这些小说中的人物和背景都直接取自南方；新奥尔良的街道和住宅，伯明翰的乡村俱乐部，纳什维尔的旅馆等。帕西从小接受南方贵族教育。叔叔威廉·亚力山大·帕西向他灌输南方的“荣誉”和“绅士”思想，虽然这已在帕西的作品中化作更为严肃的20世纪主题，但他仍未抛弃其意义和价值。帕西小说中的讽刺和幽默在很大程度上源于罗马天主教关于人必有罪的思想 and 南方贵族的所谓“正义”观念。他在小说中暗示了20世纪中期美国的社会问题，如民权运动、肯尼迪被暗杀等，但他的主要关注仍然是现世生存的困境和人对此种困境的自觉意识。

约翰·巴思的小说《漂流的歌剧》（1956）、《路的尽头》（1958）、《酒鬼》（1960）、《吉尔斯羊倌》（1966）、《字母》（1979）等，充斥着各种各样的思想，作者也因之而被称为思想小说家。他总是把两种不同的思想在两部孪生小说中矛盾地对立起来。《漂流的歌剧》显然用来表述一种伦理主观主义。主人公托德·安德鲁得出结论，在一个没有绝对值的世界里，自杀和选择生存在理性上应受到同样的保护，在真正没有绝对值的情况下，小于绝对值的价值不应看作是低劣的，甚至是可以赖以生存的价值。但在《路的尽头》中，巴思旨在说明，价值并不在理性探讨的范畴之内。同样，在《酒鬼》中，巴思显然不认为有达到超验统一的可能性，而在《吉尔斯羊倌》中。主人公乔治确实超越了各个范畴，看到了宇宙的统一。

巴思的哲学怀疑论认为“现实”不过是我们思想中的被实体化了的“现实”。如人类认识史所表明的，这种实体化是短暂的，一个时代总是要让位于另一个时代，一种神话总是要由另一种神话所取替，通过在一本书中否认他在前一本书中提出的观点，巴思形象地演示了这一不可避免的过程。总起来看。他的小说一方面是对意义的始终不渝的寻求和掌握，另一方面却又意识到所有的意义都是人类的发明而不是发现，因而是相互关联的，有条件的。然而这些想象出来的“现实”虽然昙花一现，但其价值却是永恒的。在巴思的小说中，要构建意义的强烈欲望（而非意义本身）已经拥有了一种普通价值。如果说世界上存在着神圣的东西，那并不是特定形式的人类“现实”，而是有助于构成人类“现实”的想象力及其媒介——语言。

南方文学复兴的第二代作家中还应包括下列短篇故事家和小说家，多利斯·贝茨，弗莱德·查贝尔，爱伦·道格拉斯，谢尔比·富特，杰西·希尔·福特，厄内斯特·J·盖因斯，乔治·迎莱特，威廉·戈然，谢尔莱·安·格劳，切斯特·希姆斯，麦狄森·琼斯，约翰·奥利佛·吉伦斯，戴维·麦登，考尔马克·麦卡锡，玛丽昂·蒙哥马利，雷诺兹·普里斯，玛丽·李·塞托尔，伊丽莎白·斯宾塞，彼得·泰勒，玛格丽特·沃尔克，约翰·A·威廉斯。卡尔德·威林海姆，和弗兰克·叶比。

第二次世界大战后出现的主要诗人首推詹姆士·狄基。他在凡德贝尔特大学接受高等教育；致力于在复杂的诗歌结构中达到形式与情感的平衡，在普通的经验中达到灵的顿悟。他的小说《解脱》（1970）实际上是对人的暴力潜能和解脱进行的寓意研究。其他引起批评界关注的诗人有A·R·阿蒙斯，汶岱尔·贝里，约翰·威廉·柯林顿，朱利亚·菲尔兹，达布内·斯

图亚特，和米勒·威廉斯。

对南方文学和文化继续进行批评探讨的第二代大学教师中有许多是第一代批评家的学生，其中有北卡罗莱纳大学的 C·休·霍尔曼，路易斯安纳州立大学和杜克大学的阿林·特纳，芝加哥大学的理查德·韦阿佛，路易斯安纳州立大学的刘易士·辛普森，西弗吉尼亚大学的卢埃尔·福斯特，凡德贝尔特大学的托马斯·丹尼尔·杨和瓦尔特·苏立凡，埃莫里大学的弗罗德·瓦特金斯，霍林斯和北卡罗莱纳大学的小路易·D·卢宾，达拉斯大学的路易斯·柯万。20 世纪 50 年代在南方建立新闻自由传统的记者中，汤姆·伍尔夫单枪匹马创建了随心所欲、突出个性、风格灵活的新新闻流派。

有些学者认为南方的文学复兴已经结束，当代作家在描写南方传统方面与老一代作家几无共同之处，已经卷入时髦的社会问题和个人危机之中；但是，文学复兴颇有前途的第三代已经出现。70 年代，黑人小说家罗伯特·狄恩发尔和阿莱克斯·海莱已引起批评界的注意，尤其是海莱的《根》（1976）。其他已赢得广泛批评的小说家和诗人有丽莎·阿尔德，玛雅·安琪罗，帕特·康罗伊，尼吉·吉奥丽尼，盖尔·戈德温，巴里·汉纳，比佛莱·罗里，詹姆斯·阿兰·麦克佛森，艾丽丝·沃尔克和西尔维亚·威尔金森。其中有许多是黑人和妇女作家，这也许标志着南方种族和妇女解放的成功。

不管南方文学的未来究竟朝何方向发展，在亚特兰大、夏洛特、伯明翰、纳什维尔和里士满等急剧变化的大城市里，在 85 号和 95 号州际高速公路沿途的郊区和乡村，南方人面对着社会和文化变化的挑战，从而导致认识上的各种冲突，而这正是激发想象力和创作灵感的必要因素。在 20 世纪接近尾声之时，人们仍然期待着最后一部南方文学作品的出现，不管它是小说、诗歌或戏剧；回忆录、历史或新闻报导；文献剧、电视剧或批评。

## 主要参考文献：

- 托马斯·P·阿伯纳提，《建国后的南方：1789—1819），1961年约翰·阿尔登《第一个南方》，1961年
- 《大革命时期的南方：1763—1789》，1957年
- 肯尼思·K·贝雷《20世纪南方白人的新教》，1964年
- 努曼·巴特莱《大众反抗的兴起：20世纪50年代南方的种族和政治》，1969年
- 雷·爱伦·毕灵顿《西部开发：美国边疆史》，1949年
- 约翰·W·布拉辛迦姆《奴隶群体，内战前南方的种植园生活》。1972年
- 约翰·B·波尔斯《南方黑人：1619—1869》，1983年《大复兴：1787—1805南方福音传教精神缘起》，1972年
- 卡尔·布里登堡《殖民地时期南方的神话与现实》，1952年
- 爱德华·D·C·坎普贝尔，《南方电影：好莱坞与南方神话》。1981年
- 克雷波尼·卡森《在斗争中：SNCC与20世纪60年代的黑人觉醒》，1981年
- W·J·卡什《南方的精神》，1941年
- 威廉·H·查夫《文明与民权：北卡罗莱纳的格林堡与黑人的自由斗争》，1980年
- 托马斯·D·克拉克《正在出现的南方》，1961年，与阿尔伯特·D·毕灵顿合著《美国南方简史》，1971年
- 詹姆斯·C·柯布《工业化与南方社会：1877—1984》，1984年，与迈克尔·V·纳莫拉托合著《新政与南方》，1984年，《南方的出卖，南方的工业发展：1936—1980》，1982年
- 韦斯莱·F·克拉汶《17世纪的南方殖民地：1607—1689》，1949年詹姆斯·麦克布里德·达布斯《谁是南方的代言人？》，1964年皮特·丹尼尔《破土：1880年以来棉花、烟草和稻谷文化的变迁》，1985年
- 《站在十字路口：20世纪的南方生活》，1986年F·迦汶·达汶波特《南方历史的神话：20世纪南方文学中的历史意识》，1967年
- 理查德·比尔·戴维斯《杰佛逊时代弗吉尼亚的知识生活，1790—1830》，1964年
- 卡尔·N·岱格勒《美国文化发展》，1983年，《另一个南方：19世纪南方的不同政见者》，1974年，
- 《地点超越时间：南方特性的连续》，1977年
- 克利门·伊顿《南方文明的发展：1790—1860》，1960年，《旧南方文明的衰落 1860—1880》，1968年
- 约翰·S·埃泽尔《1865年以后的南方》，1963年
- 吉尔伯特·C·费特《告别棉田：1865—1980年的南方农业》，1984年
- J·韦恩·弗林特《迪克西被遗忘的人：南方穷白人》，1979年
- 保罗·M·加斯顿《新南方法典：南方神话创造研究》，1970年
- 尤金·D·杰诺威斯《奴隶制的政治经济：奴隶南方的经济和社会研究》，1966年，《滚吧，乔丹，奴隶创造的世界》，1972年
- 帕特里克·杰斯特与尼古拉·考尔兹合编《神话与南方历史》。1974年



- 亨利·格拉西《美国东部民间物质文化模式》，1968年
- 大卫·R·戈尔德菲尔德《棉田与摩天楼：南方城市与地区：1607—1980》，1982年。
- 《希望的国度：1945年以来的南方》，1987年
- 杜威·W·格兰塔姆《南方进步主义、进步与传统的调和》，1983年
- 乔安·V·霍克斯与谢拉·斯坎普合编《南方的性、种族和妇女》，1983年
- 威廉·R·海塞尔汀与大卫·L·史密莱合著《美国历史上的南方》，1960年
- 萨缪尔·S·希尔《南方地区百科全书》，1984年，《危机中的南方教会》，1966年
- 弗莱德·霍布森《漫谈南方：南方的愤怒》，1983年
- C·休·霍尔曼《无节制的过去：南方作家与历史》，1977年
- 亚瑟·帕子莫·哈德逊《维持过去生命的民间传说》，1962年
- 查尔斯·哈德逊《东南部的印第安人》，1976年
- 莱斯·爱萨克《弗吉尼亚的变迁：1740—1790》，1982年
- 温斯罗普·D·乔丹《白人战胜黑人：美国人眼中的黑鬼：1530—1812》，1968年
- 劳伦斯·W·列汶《黑人文化与黑人意识：从奴隶到自由的美国黑人思想》，1977年
- 比尔·C·马龙《南方音乐/美国音乐》，1979年
- I·A·纽比《南乡历史》，1978年
- 霍华德·W·奥都姆《南方之路》，1947年
- 阿尔伯特·J·拉伯托《奴隶宗教：内战前南方“看不见的机构”》，1978年
- 詹姆士·G·兰达尔与大卫·唐纳德《南北战争与重建》，1969年
- 路易·D·卢宾《南方文学史》，1986年
- 亨利·萨瓦杰《时间种子：南方思想背景》，1959年
- 查尔斯·理根·威尔逊与威廉·费里斯合编《南方文化百科全

