

色彩列传

黑色

HISTOIRE D'UNE COULEUR

· NOIR ·

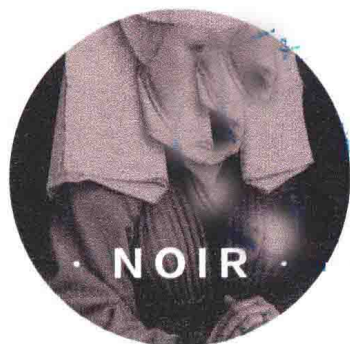
MICHEL PASTOUREAU

[法] 米歇尔·帕斯图罗 著
张文敬 译



色彩列传

黑色



MICHEL PASTOUREAU ...

[法] 米歇尔·帕斯图罗 ... 著

张文敬 ... 译

生活·读书·新知 三联书店

First published in France under the title *Noir, histoire d'une couleur*

by Michel Pastoureau

© Éditions du Seuil, 2008

Current Chinese translation rights arranged through Divas International, Paris (巴黎迪法国际版权代理)
(www.divas-books.com)

Simplified Chinese Copyright © 2016 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。未经许可，不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

色彩列传：黑色 / (法) 帕斯图罗著；张文敬译. -- 北京：生活·读书·新知三联书店，2016.8
ISBN 978-7-108-05556-9

I. ①色… II. ①帕… ②张… III. ①色彩学—美术史 IV. ①J063-09

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 239402 号

责任编辑 刘蓉林

装帧设计 张红 朱丽娜

责任印制 宋家

出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

排版制作 北京红方众文科技咨询有限责任公司

印 刷 鸿博昊天科技有限公司

版 次 2016年8月北京第1版
2016年8月北京第1次印刷

开 本 720毫米×880毫米 1/16 印张19

字 数 170千字 图片89幅

印 数 0,001—8,000册

定 价 66.00 元

(印装查询：010-64002715；邮购查询：010-84010542)

“赤青玄白，谓之何也？”诚然，
我们可以指着相应颜色的实物回答这样的问题，然而面对这几个概念，
我们的解释能力也就仅限于此了。

——路德维希·维特根斯坦《论色彩》1，68

导言 为色彩立传

在几十年前，20 世纪初期或 50 年代，本书的标题或许会使某些读者感到吃惊，因为他们习惯上并不把黑色当作一种真正的色彩来看待。如今情况早已改变，几乎不会再有人拒绝承认，黑色也属于色彩之中的一种。如果再向前回溯几个世纪乃至数千年，黑色作为一种色彩的地位是毋庸置疑的，它甚至占据了整个色彩体系的一极。然而从中世纪末到 17 世纪这段时间，随着印刷术和版画的出现，黑与白这两种颜色逐渐从其他色彩中分离出来，被放到了一个特殊的位置上——因为那时的印刷品都是黑墨水印在白纸上。最终，新教改革以及随后的科学进步彻底将黑白两色驱逐出色彩的世界：在 1665—1666 年，艾萨克·牛顿发现了光谱，色彩的序列就此确定下来，而在这个序列之中却没有白色，也没有黑色的位置。这是一次真正的“颜色革命”。

在接下来的大约三个世纪中，黑与白作为“非色”而存在，甚至有人认为它们自成一体，作为“黑白世界”与色彩之世界相互对立。在欧洲，

大约有十二代人都认同“黑白”是“彩色”的对立面，而且尽管时过境迁，如今这种对立不再受到认可，却也不会使我们太过吃惊。无论如何，我们对色彩的认知有所改变，可归因于 1910 年代的艺术家用重新赋予了黑与白在中世纪末期之前早已具有的地位。此后，尽管物理学家仍然长期对此犹豫不决，大多数科学家还是承认了黑色也具有颜色的属性。公众跟随了他们的脚步，因此到了今天，我们在社会习俗和日常生活中，都不再把“黑白”看作“彩色”的反义词，只有在摄影、电影、新闻出版等少数领域，还残留着一些昔日的区分习惯。

总之，本书的题目并不是一个错误，没有激发论战的意图，也不是为了呼应盛气凌人的玛格画廊于 1946 年底在巴黎举办的著名画展《黑色是一种色彩》。那场画展不仅通过标新立异的口号吸引了公众和媒体的眼球，而且在美术学校讲授的内容和学院派绘画论著之外另辟蹊径，或许参展的画家希望与 15 世纪末的列奥纳多·达·芬奇进行抗争，因为达·芬奇正是第一个宣称“黑色非色”的艺术家，尽管他们相隔四个半世纪的距离。

如今，“黑色是一种色彩”这句话对我们而言是显而易见，习以为常的；否定这句话或许才能引起真正的论战。然而本书并不定位在这个领域，本书的题目既不是为了呼应 1946 年的画展，也不是为了呼应声名显赫的达·芬奇，我们的目标没有那么高大，我们只是为了续写同一出版商曾在 2000 年出版的另一部作品《色彩列传：蓝色》。该书无论在

学术圈还是在公众范围都颇受欢迎，因而激励我下决心对黑色也做一番类似的工作。然而我并不想奋不顾身地一本一本地写下去，凑齐西方文明中所谓的“六基色”（白、红、黑、绿、黄、蓝）历史之后再凑齐“五混色”（灰、棕、紫、粉、橙），最后成为一套完整的系列丛书。这样写出来的专题著作是相互平行、相互独立的，这个目标尽管宏伟，却没有太大的意义：一种色彩从来都不是独立存在的；只有当它与其他色彩相互关联、相互映照时，它才具有社会、艺术、象征的价值和意义。因此，绝不能孤立地看待一种色彩。本书的主题是黑色，但必然也会谈到白色、红色、棕色、紫色甚至蓝色。其中有些内容取自拙著《色彩列传：蓝色》一书。我在此请求读者在这一点上原谅我，因为我也别无选择。在很长一段时期中，蓝色在西方的地位是卑下而不受喜爱的，被看作“亚黑色”或是一种特殊的黑色。因此这两种色彩的历史是不太可能相互分离的，正如我们也无法把它们的历史从其他色彩的历史中分离出来一样。如果像我的出版商所希望的那样，本系列丛书还能续写第三部的话（红色？绿色？），那么第三部书中无疑也会围绕一些与前两部相同的主题进行研究，并就一些相同领域的文献展开调查。

本书进行的研究工作，从表面上看（仅仅是表面上而已）是专题性的，其目标在于为这样一门学科奠定基石：从古罗马时代到18世纪，色彩在欧洲社会的历史。我为了这门学科的建立已经奋斗了近四十年。尽管读者将会看到，本书的内容有时会不可避免地超出古罗马时代到18世

纪的范围，但主要内容还是立足于这个历史时期之上的——其实这个时期已经很长了。同样，我将本书的内容限定在欧洲范围内，因为对我而言研究色彩首先是研究社会，而作为历史学家，我并没有学贯东西的能力，也不喜欢借用其他研究者对欧洲以外文明研究取得的三手四手资料。为了少犯错误，也为了避免剽窃他人的成果，本书的内容将限制在我所熟知的领域之内，这同时也是四分之一世纪以来，我在高等研究应用学院和社会科学高等学院的授课内容。

即便是限定在欧洲范围内，为色彩立传也不是一项容易的工作，甚至可以说这是一项特别艰辛的任务。直至今日，历史学家、考古学家、艺术史乃至绘画史的研究者都纷纷回避，拒绝致力于此。诚然，研究过程中的困难数不胜数。在本书的导言中有必要谈谈这些难点，因为它们正是本书主题的一部分，也有助于理解我们已知和未知的东西为何如此地不对等。在本书中，历史学与历史文献学之间的界限将更加模糊，甚至不复存在。我们暂且把黑色的历史放在一边，列举几个研究中的难点。尽管这些难点来源各异，但仍可将它们归为三类：

第一类是文献资料性的难点：在过去几个世纪流传至今的古建筑、艺术品、物品和图片资料上，我们看到的并不是这些东西的原始色彩，而是历经岁月的洗礼之后变化而成的颜色。无论归因于颜料的化学反应，还是归因于数个世纪之中一代又一代的人类活动，例如重绘、修改、清洗、刷漆、损毁等等，时间因素造成的影响本身就是历史资料的一部分。所以我

对大肆宣传的在实验室里利用所谓的高端技术“重现”或者“复原”古物的颜色，一直保持怀疑的态度。那是一种科学实证主义，在我看来是无用、危险并且与历史学家的使命南辕北辙的。岁月造成的变化也应该是历史学家研究工作的一部分，为什么要否定它、抹杀它、破坏它？真实的历史并不仅仅是它最初的原始状况，也应该包括时间岁月对它造成的影响。我们不要忘记这一点，也不要轻率地进行所谓复原。

同样不要忘记，我们今天看到的艺术品、图片和颜色与古代、中世纪和近代相比处于完全不同的照明条件之下（译者注：法国历史学家的古代[l'Antiquité]指的是从远古到中世纪之前，主要是古希腊和古罗马时期，近代[l'époque moderne]指的是从中世纪结束到法国大革命之间的历史时期，与中国历史上的古代和近代概念不同）。火把、油灯、各种蜡烛发出的光线与电灯是不一样的，这个道理很浅显，然而有哪个历史学家曾注意到这一点呢？忽视这个问题有时候会导致荒谬的结果。例如最近对西斯廷教堂天顶画的修复，花费了那么大的力气，使用了那么高端的技术，做了那么多的宣传，都是为了“重现米开朗基罗原始绘制色彩的纯粹和鲜明”。这样的工作诚然能激发人们的好奇心，但是如果我们用电灯光线照明来观察或研究色层的话，这种修复工作就变得无用并且错误了。使用我们的现代照明工具能真正看到米开朗基罗眼中的色彩吗？与16世纪以来时间和人类慢慢施加的变化相比，这难道不是更严重的背叛吗？当我想到拉斯科洞窟壁画以及其他的史前遗迹时，我就更加担忧了，在经历了岁月的侵蚀之后，

这些遗迹或将不幸毁于好奇的现代人之手。

文献资料类的最后一个难点在于：16 世纪以来，历史学家和考古学家都已习惯于根据黑白图片进行研究——早期是黑白版画，后来是黑白照片。在本书的第 4 章和第 5 章里我们将就这一问题展开讨论。但从现在起我就要强调，在长达近四个世纪的时间里，“黑白”资料曾是研究历史（包括绘画史在内）的唯一可用的影像见证。因此，历史学家（尤其是艺术史研究者）的思维方式和认知方式似乎都受到了黑白图片的同化影响，他们手中只有以黑白为主的书籍和照片以供研究，他们脑海中的历史似乎也变成了一个黑白灰的世界，变成了一个色彩完全缺失的世界。

如今我们有了彩色照片，但并没有真正改变这种情况，至少现在还没有。一方面，思维和认知的习惯过于顽固，在一两代人之内很难转变过来；另一方面，在很长一段时间中，自由地获取彩色照片资料依然是个奢侈的梦想。对于年轻的研究者或者大学生而言，在博物馆、图书馆或者展览馆里制作幻灯片是困难甚至不可能的。到处都有那么一些规章制度，要么禁止拍照，要么索取高昂的费用。此外，由于经费原因，出版商和杂志社以及学术期刊都曾禁止在文章中插入彩色图片。长期以来，尽管尖端科技不断发展带给我们各种可能，但在人文科学领域远远落后，历史学家只能依靠简陋的手段对历史上流传下来的影像资料进行研究，并且需要克服经费、制度、法律的重重障碍。这些障碍至今尚未完全清除，而且在前辈们遇到的技术和经费方面的困难之外，我们现在又遇到了坚厚的法律壁垒。

第二类难点是有关研究方法的。每当历史学家尝试去理解图片、器物或艺术品上颜色的地位和作用时，他总会遇到各种各样的问题——材料问题、技术问题、化学问题、艺术问题、肖像学问题、符号学问题——这些问题纷至沓来，使历史学家手足无措。调研如何展开？应该提出哪些问题？按照什么样的顺序？迄今没有一个研究者或是研究团队能在这方面提供一个系统的、可供整个学术界使用的分析模板。因此，面对大量的疑问和大量的参数资料，任何一个研究者——恐怕首先就是我本人——总会倾向于过滤掉干扰自己的那些信息，只保留有助于论证自己的论点的那些资料。这显然是一种错误的研究方法，但也是最常见到的一种现象。

此外，在社会中传承下来的文献资料，无论是文字资料还是图片资料，从来都不会是中立的，也不可能只有一种解读方式。每份文献都有自己的特性，都有自己的解读方式。如同所有的历史学家一样，色彩历史的研究者也应考虑到这一点，并对每种类型的文献资料使用不同的解读和研究规则。尤其是文字资料和图片资料之间的区别，它们传达的信息是不一样的，也应该使用不同的研究方法对它们进行调查和利用。这一点经常被忽视。我们常犯的错误是，并不在图像本身寻找信息，而是把从其他地方，主要是从文字中得到的信息投射到图像资料之上。我承认我有时会羡慕那些史前历史的研究者，他们只有图像资料（壁画），没有任何文字可供研究，因此他们只能通过对图画的探索分析来获得假设和思路，猜测其象征意义，而不会把文字资料告诉他们的信息生搬硬套到图像上。其他历史学家也应

该向他们学习，至少在分析资料的初期阶段应该使用他们的研究方法。

无论如何，历史学家必须放弃在图片和艺术品的颜色中寻求所谓“现实意义”的企图。无论是古代、中世纪还是近代，历史上的图片影像资料从来都不是现实的“映射”。无论是线条还是颜色，图像并不是为了记录现实而存在的。如果我们相信，在 13 世纪的一幅细密画，或者 17 世纪的一幅油画中，一扇黑色的门意味着现实中真的存在一扇黑色的门的话，那我们就过于天真，大错特错了。这其实也属于研究方法的错误。在任何一幅画面中，一扇黑色的门之所以是黑色的，是因为它需要与另一扇门，或是另一扇窗，或者另外任何白色、红色等其他颜色的事物进行对比；这扇门、这扇窗可能出现在这幅画里，也可能出现在另一幅与其呼应或者与其对照的画面里。没有任何一幅画，没有任何一件艺术品是严格精确地重现现实中的色彩的，这句话对古代的图片资料和现代的摄影作品同样适用。我们想象一下两三百以后的历史学家，他会借助照片、时尚杂志和电影杂志来研究我们 2008 年的生活环境：他在这些资料上会看到大量斑斓鲜艳的色彩，然而我们在今天的现实生活中其实是看不到那么多鲜艳色彩的，至少在西欧是看不到的。此外，图片中的光线亮度和色彩饱和度往往被加强，而日常环境中最常见的灰色和其他黯淡颜色往往被弱化或者掩盖起来。

不仅是图片，文字资料也是如此，任何文字资料对现实的描述都是片面的、不够忠实的。如果中世纪的一名史官告诉我们，某一位国王有一件黑色的斗篷，那么那件斗篷不见得真的就是黑色的，但是它也未必就不是

黑色的，真正的问题并不在这里。任何对于色彩的描写和记录都与文化和意识形态相关，是否提及事物的颜色，这本身就是一个意义重大的选择，它受到经济、政治、社会符号的影响，并且反映出时代背景的特点。同样，如何选择词语来描述颜色的性质、特点和功能也与时代背景密切相关。有时我们会看到，文字中描写的颜色与真实的颜色可能相去甚远，举个简单的例子：从古到今，我们每天都使用“白葡萄酒”这个词，但是实际上这种液体的颜色跟白色没有任何关系。

第三类则是认知方面的难点：我们今天对色彩的定义、概念和分类是无法原封不动地投射到古建筑、古代艺术品以及数个世纪前流传下来的图片和其他物品之上的。我们今天对色彩的认知与过去的人们不一样（很可能与未来的人类也不一样）。在文献资料中，到处都存在着误导历史学家犯错的陷阱，但涉及颜色及其定义和分类时，这种陷阱往往更大更危险。我们曾经提到过，在数个世纪的时间里，黑色和白色曾经被排斥在色彩之外；光谱以及光谱序列直到 17 世纪才为人所知；原色与补色之间的衔接关系也在 17 世纪首度被发现，到 19 世纪其理论才真正成熟；而暖色与冷色之间的划分则完全是约定俗成的，不同的时代、不同的社会对冷暖色彩的认识完全不同。例如在中世纪和文艺复兴时代的欧洲，蓝色曾被认为是一种暖色，有时甚至被认为是所有颜色之中最偏暖的一种。所以当绘画史的研究者去分析拉斐尔或者提香画作中的冷暖色彩比例时，如果他天真地以为 16 世纪的蓝色如同我们今天一样属于冷色的话，那他就完全错了。

冷色与暖色、原色与补色、光谱与色环、色彩感知定律和即时对比定律这些东西都不是永恒的真理，而仅仅是不断变化发展的科学知识在历史中的一个阶段而已。我们不应该贸然地把这些知识运用到历史上，运用到这些知识还未出现之前的时代。

就拿光谱来举个例子：自从牛顿做了光谱分色实验以来，我们都知道绿色在光谱中位于黄色与蓝色之间，这一点是无可置疑的。大量的社会习俗、科学研究、自然现象（例如彩虹）以及日常生活实践都向我们证明了这个事实。然而对于古代和中世纪的人们而言却并非如此，在任何一个古代或中世纪的颜色理论体系中，绿色都不在黄色与蓝色之间。那时蓝色与黄色既不在同一个纵轴上，也不在同一个横轴上，因此它们之间根本不存在一个作为过渡的绿色。那时人们认为绿色与蓝色相近，但与黄色没有任何关系。此外，在 15 世纪之前，无论在绘画界还是在染料业，没有任何一份调色配方告诉我们，将黄色与蓝色混合能得到绿色。那时的画家和染色工人能够调配出绿色，但并不是通过混合黄蓝而得到的。他们配紫色也不使用蓝红，而是把蓝色和黑色混合在一起。古代和中世纪的紫色是一种半黑或亚黑的颜色，在天主教的礼拜仪式和葬礼的服装习俗中，这种紫色的概念流传了很久。

因此历史学家必须警惕，任何脱离了年代背景的颜色概念都容易导致错误。他不仅不应该把自己对色彩的物理知识和化学知识投射到过去，也不应该把光谱体系及其衍生出来的所有色彩理论当成永恒不变的绝对真理。

如同人种学家一样，历史学家应该仅仅把光谱当成众多颜色分类体系之中的一种。今天我们所有人都认可光谱体系，它也得到了科学实验的“证明”，但两百年、五百年、一千年之后呢？谁知道它会不会彻底过时，而那时候的人们会不会把它当成一个笑话？科学证明这个概念本身也与文化紧密相关，这个概念也有其历史、有其原因并受到社会及意识形态的挑战。亚里士多德就不按照光谱的顺序来给颜色分类，但他也曾运用他那个时代的知识，“科学地”从物理上和视觉上论证了他的分类方法。在公元前4世纪时，黑色和白色也完全被归纳在色彩类别之中，它们分别位于色谱的两极。

在古代和中世纪，人们的视觉器官与我们今天相比并没有任何不同，然而为什么他们对色彩对比的认知会与我们不一样呢？放在一起的两种颜色，可能在现代人眼中对比强烈，而在古人眼中则反差不大，反之亦然。以绿色为例：在中世纪，将红绿两色放在一起并不意味着强烈的对比，当时的人们甚至认为这两种颜色是差不多的，在查理曼时代和圣路易时代，红配绿是服装上最常见的配色。而我们今天则认为绿色是红色的补色，并且认为它们之间反差巨大。反过来，由于黄色和绿色在光谱上相邻，因此我们认为它们之间反差不大。而在中世纪黄色和绿色则是反差最大的两种颜色，只有小丑才穿黄配绿的衣服，在绘画作品中黄绿配色通常用来暗示危险、挑衅或者邪恶的行为。

以上所述的文献资料方面、研究方法方面和认知方面的三类难点都显示出，一切与色彩相关的课题都具有文化上的相对性。这些课题绝不能脱

离时代和地域，脱离具体的文化背景来研究。因此，色彩的历史首先就是社会的历史。对于历史学家——也包括社会学家和人类学家——而言，色彩的定义首先是一种社会行为。是社会“造就”了色彩，社会规定了色彩的定义及其象征含义，社会确立了色彩的规则和用途，社会形成了有关色彩的惯例和禁忌。这一切都是社会现象，而不是艺术家、科学家，也不是视觉器官或者自然景观的功劳。有关色彩的课题自古以来都是社会课题，因为人类总是生存在社会中的。如果不承认这一点，狭隘地把色彩当作一种生物神经现象，就会陷入危险的唯科学主义，为色彩立传的任何努力都将是白费力气。

要为色彩立传，历史学家需要做两方面的工作。一方面，他必须致力于对历史上不同社会阶段中的色彩世界进行巨细无遗的描述，包括：色彩的命名词汇，颜料和染色剂的化学成分，绘画和染色的技法，着装习惯及其背后的社会规则，色彩在日常生活和世俗文化中的地位，政府当局有关色彩的法规，教会僧侣有关色彩的谕示，学者对色彩的思辨，艺术家对色彩的创作等等。值得探索和思考的领域有很多，也提出了各式各样的问题。另一方面，在某一个特定的社会文化地域内，历史学家还要从各种角度出发，随着时代的演变，观察研究与色彩相关的创造、变迁与消亡。

在着手进行这两方面工作的时候，不能忽视任何文献资料，因为从本质上说，对色彩的研究是一个跨文献并且跨学科的领域。但与其他学科相比，有几个学科对研究色彩更有用，也更可能取得成果。例如词汇学：对于词

汇历史的研究能够给我们带来大量有用的信息，增进对历史的了解；在色彩这个领域，词汇的首要功能就是对色彩进行分类、标记、辨别、联系或对比，在任何社会都不例外。类似的还有对染料、织物和服装的研究。与绘画和艺术创作相比，在染料、织物和服装的制造中，化学、技术、材料问题与社会、意识形态和符号象征观念更加紧密地交织在一起。

本书的主题——黑色在欧洲的历史，或将是这方面的一个典型范例。