

内 容 提 要

这是一本对比型画册。

存世的美术作品几乎不可能维持最初的样子。几十百年下来，作品的外观多少总会发生一些改变，偏色，变黄，含混，黯淡，上了光油的发黑，没上光油的惨白，诸如此类；糟糕的拷贝进一步恶化人们的印象。相比较而言，如果说油画的外观还算稳定的话，那么其他画种，例如色粉笔画或水彩画，今天的情况已经就非常危急了。

失去的色彩无法传承，古典美术作品不能简单地等同于其他文物。鉴于此，作者抛砖引玉，希望通过图像处理技术，尽可能地发掘古典西方画作原初的色彩、细节、层次、对比和锐度。这当然是一个有争议的题目。往事越千年，谁也没见过“开元盛世”，开元盛世究竟什么样儿，没有刚性的“标准”。

但真理应该是可以被认识的。无微不至的计算机技术，科学的历史学方法论，毕竟使我们日益接近一个更清晰、更准确，更完整、更“标准”的开元盛世。难道不是吗？

本书可供博物馆、美术馆、修复中心、行画供应商、临摹名作的学生、授课老师、画家和爱好者参考。

*[少数不良拷贝的还原做的
是无用功，请注意甄别。]*

hue restoration for master occidental paintings

西方名画的色彩还原



知识产权出版社



ISBN 7-80198-529-X



9 787801 985293 >



ISBN 7-80198-529-X/I • 029 (1583)

定价: 235.00元

《全唐诗》未收齐全唐诗，
不失为《全唐诗》。

西方名画的色彩还原

Hue Restoration for Master Occidental Paintings

贺天 著

知识产权出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方名画的色彩还原 / 贺天著. —北京: 知识产权出版社, 2006.4

ISBN 7-80198-529-X

I. 西 ... II. 贺 ... III. 油画—研究—西方国家 IV.J213.051

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 016446 号

西方名画的色彩还原

XIFANG MINGHUA DE SECAI HUANYUAN

贺天 著

策划: 周行

美术顾问: 周建平

印前 ICC 控制: 贺天

责任编辑: 龙文 周行

责任校对: 韩秀天

版式设计: 龙文

责任出版: 杨宝林

出版发行: 知识产权出版社

地址: 北京市海淀区马甸南村 1 号

通信地址: 北京市海淀区蓟门桥西土城路 6 号

邮编: 100088

网址: www.cnipr.com

邮箱: BJB@cnipr.com

电话: 010-82000893 82000860 转 8101

传真: 010-82000893

印刷: 香港·金杯印刷

经销: 新华书店及相关销售网点

开本: 787mm×1092mm 1/12

印张: 20

印次: 2006 年 4 月第一次印刷

字数: 300 千字

作品数: 111×2

定价: 235.00 元

ISBN 7-80198-529-X/I·029

如有印装质量问题, 本社负责调换。

凡 例

一、本书是对照画册，还原前的本子置于左 / 上方，对照本置于右 / 下方。与传统画册最大的区别在于：传统画册追求的是忠实再现作品的当前外貌，眼下什么样子就印成什么样子，本书则力求再现画家当时的色彩即本来色彩，详见前言。

二、本书收入西方画家 85 人，画作 111 幅，成画年代 1430—1895 年。

三、本书以油画为主，酌收少量其他画种。

四、本书采用插排方式编排，但同一位画家的作品尽可能集中编排，参见目录。

五、本书以典型的对比效果为取舍，不指望各种风格的兼收并蓄，但对名家作品，尽可能给予更多的关注。

六、本书附带光盘中有对比图及定位对比图各一套，供读者参考。需要指出，流行的看图软件并不支持分层查看，因此如果打算对还原前后的图像做定位比较，最好安装 PhotoShop。进一步，为获得良好而不是病态的屏幕效果，强烈建议进行以下几项准备工作：

1. 校准显示器。即使没有条件用专业硬件（例如 MonacoOPTIX 屏幕测色仪）完成校准，起码也得做一个灰平衡（例如 Gamma）。显示器校准的重要性怎么强调都不为过。
2. 完成校准以后，在“PhotoShop / 编辑 / 颜色设置”中将“工作空间 / RGB”指定为“Adobe RGB(1998)”（ACDSee V7.0 也已经支持色彩管理，只须在“工具 / 选项 / 颜色处理”中单击“启用颜色处理”，然后指定“AdobeRGB1998.icc”即可，但 ACDSee 不能看到定位对比图）。
3. 最后用右键单击桌面，拾取“属性 / 设置”，把屏幕分辨率指定为 1024 × 768，并推荐使用 1:1 的视图比例。

【特别提请苹果机用户注意：麦金托什系统自带的 ColorSync 程序仅仅是一个色彩同步工具而非校准工具，不要指望用这个东西取代屏幕校准。】

目 录

序号	画名	作者	国籍	藏所	页码
No.1	日出印象	莫奈	法国	巴黎, 玛摩丹美术馆	26
No.2	塞纳河的阿莫特支流	莫奈	法国	伦敦, 国家美术馆	28
No.3	浴后的狄安娜	布歇	法国	巴黎, 卢浮宫	30
No.4	肯特海难	居丹	法国	巴黎, 马里内博物馆	32
No.5	彭帕杜尔夫人	拉·陶	法国	巴黎, 卢浮宫	34
No.6	帕斯卡夫人	波那	法国	巴黎, 奥赛博物馆	36
No.7	蓝色沙发中的小女孩	卡萨特	美国	华盛顿, 国家美术馆	38
No.8	女 佣	卡萨特	美国	华盛顿, 国家美术馆	40
No.9	苦艾酒	德加	法国	巴黎, 奥赛博物馆	42
No.10	读书的女儿女儿	弗拉戈纳尔	法国	华盛顿, 国家美术馆	44
No.11	水果篮	卡拉瓦乔	意大利	米兰美术馆	45
No.12	上帝和人	布拉斯	奥地利	私人收藏	49
No.13	泉	安格尔	法国	巴黎, 卢浮宫	50
No.14	贝尔登先生	安格尔	法国	巴黎, 卢浮宫	52
No.15	激 流	罗伊斯达尔	荷兰	里昂艺术博物馆	54
No.16	埃克河边的磨坊	罗伊斯达尔	荷兰	阿姆斯特丹, 国家美术馆	56
No.17	约珊米蒂山谷	比尔斯泰特	美国	纽约, 贝瑞山画廊	58
No.18	默兹河	库尔贝	法国	里昂艺术博物馆	60
No.19	画 室	库尔贝	法国	巴黎, 奥赛博物馆	62
No.20	凡·德·帕雷与圣母(局部)	凡·爱克	比利时	布吕赫, 市立格罗埃宁治美术馆	64
No.21	雪中猎户	勃鲁盖尔	荷兰	维也纳, 艺术史博物馆	65
No.22	受胎告知	安吉利科	意大利	科托那司教区美术馆	69
No.23	教皇英诺森十世	委拉斯凯兹	西班牙	罗马, 多利亚美术馆	70
No.24	死亡之岛	勃克林	瑞士	柏林, 国立艺术博物馆	72
No.25	画家和她的女儿	维瑞	法国	巴黎, 卢浮宫	74
No.26	安娜波莱娜在伦敦塔里	奇博	法国	欧丹, 罗林博物馆	76
No.27	洛克农的安格纽夫人	萨金特	美国	爱丁堡国家画廊	78
No.28	艾德里安·伊塞林夫人	萨金特	美国	华盛顿, 国家美术馆	80
No.29	收割的报酬	莱尔米特	法国	巴黎, 奥赛博物馆	82
No.30	斯洛克莫顿·伊丽莎白肖像	拉吉利埃	法国	华盛顿, 国家美术馆	84
No.31	近卫军官临刑的早晨	苏里科夫	俄罗斯	莫斯科, 特列恰可夫画廊	85
No.32	皮埃尔·莱克代尔肖像	夏斯里奥	法国	巴黎, 卢浮宫	89
No.33	两姐妹	夏斯里奥	法国	巴黎, 卢浮宫	90

No.34	西斯廷圣母	拉斐尔	意大利	德累斯顿, 国立画廊	92
No.35	拉冬娜·维拉达	拉斐尔	意大利	佛罗伦萨, 巴拉蒂那画廊	94
No.36	西蒙的赞美歌	盖尔德	荷兰	海牙, 毛里茨里兹博物馆	96
No.37	圣昂热利克院长和修女苏珊	尚帕涅	比利时	巴黎, 卢浮宫	98
No.38	拿破仑翻越阿尔卑斯山	大卫	法国	凡尔赛, 国立博物馆	100
No.39	马拉之死	大卫	法国	布鲁塞尔, 皇家艺术博物馆	102
No.40	自画像	凡·戴克	比利时	慕尼黑老美术馆	104
No.41	劫夺萨宾的妇女	大卫	法国	巴黎, 卢浮宫	105
No.42	喂小羊	查尔斯	意大利	私人收藏	109
No.43	课子读书	布雷德曼	美国	私人收藏	109
No.44	圣母的荣光	布格罗	法国	巴黎, 小宫博物馆	110
No.45	甜蜜的包围	布格罗	法国	私人收藏	112
No.46	纯洁	布格罗	法国	私人收藏	114
No.47	丘比特和普赛克的游戏	布格罗	法国	慕尼黑老美术馆	115
No.48	普赛克给丘比特加冕	格勒兹	法国	里昂艺术博物馆	116
No.49	丘比特抛弃普赛克	夸佩尔	法国	里昂艺术博物馆	118
No.50	斗鸡少年(局部)	席罗姆	法国	巴黎, 奥赛博物馆	120
No.51	寂静的修道院	列维坦	俄罗斯	莫斯科, 特列恰可夫画廊	122
No.52	圣芭芭拉(局部)	康宾	比利时	伦敦, 国家美术馆	124
No.53	维纳斯的诞生	卡巴耐尔	法国	巴黎, 奥赛博物馆	125
No.54	自画像	提香	意大利	马德里, 普拉多博物馆	129
No.55	崇拜维纳斯	提香	意大利	马德里, 普拉多博物馆	130
No.56	乌尔宾诺的维纳斯(局部)	提香	意大利	佛罗伦萨, 乌菲兹宫	132
No.57	人间和天上的爱(局部)	提香	意大利	罗马, 博盖塞美术馆	134
No.58	疯狂的女赌徒	籍里科	法国	里昂艺术博物馆	136
No.59	托莱多的埃利诺和她的儿子	布隆吉诺	意大利	佛罗伦萨, 乌菲兹宫	138
No.60	无名女郎	克拉姆斯科依	俄国	莫斯科, 特列恰可夫画廊	140
No.61	包厢	雷诺阿	法国	伦敦, 考陶尔德画廊	142
No.62	有玛尔哥哈塔的威尼斯泻湖风光	圭纳迪	意大利	伦敦, 国家美术馆	144
No.63	游艇上的午餐	雷诺阿	法国	华盛顿, 菲利普基金博物馆	145
No.64	大运河雪雾	凯飞	意大利	威尼斯, 佩萨洛宫	149
No.65	浴池见证	牟立罗	西班牙	伦敦, 国家美术馆	150
No.66	圣·优拉莉亚	沃特豪斯	英国	伦敦, 泰德画廊	152
No.67	读信的蓝衣女孩儿	维米尔	荷兰	阿姆斯特丹, 国立博物馆	154
No.68	军官与微笑的女郎	维米尔	荷兰	私人收藏	156
No.69	奥林匹娅	马奈	法国	巴黎, 奥赛博物馆	158
No.70	长胡子的男人	伦勃朗	荷兰	私人收藏	160
No.71	老妇人	伦勃朗	荷兰	莫斯科, 普希金美术馆	162
No.72	自画像(局部)	伦勃朗	荷兰	华盛顿, 国家美术馆	164

No.73	退役战舰铁梅雷尔号	透纳	英国	伦敦, 国家美术馆	165
No.74	黑尔少爷	雷诺兹	英国	巴黎, 卢浮宫	169
No.75	西顿夫人扮演悲剧女神	雷诺兹	英国	私人收藏	170
No.76	奥菲莉娅	米雷	英国	伦敦, 泰德画廊	172
No.77	青春期	蒙克	挪威	奥斯陆, 国家画廊	174
No.78	老太婆	戈雅	西班牙	里昂艺术博物馆	176
No.79	卢维森的雪	西斯莱	法国	巴黎, 奥赛美术馆	178
No.80	自画像	吉亚卡摩	意大利	帕维亚, 人民博物馆	180
No.81	意外的归来	列宾	俄国	莫斯科, 特列恰科夫画廊	182
No.82	艺术家母亲的肖像	列文斯	荷兰	索尔兹伯里, 威尔顿宅邸	184
No.83	伏尔加纤夫	列宾	俄罗斯	莫斯科, 俄罗斯博物馆	185
No.84	自画像	德拉贺什	法国	私人收藏	189
No.85	罗马内院	维尔姆	丹麦	哥本哈根, 里伯美术馆	190
No.86	德累斯顿十字教堂	贝洛托	意大利	圣彼得堡, 艾尔米塔什艺术博物馆	192
No.87	最后的莫希干人	科尔	美国	哈特福德, 华兹沃斯文艺协会	194
No.88	月亮与火光	科尔	美国	马德里, 泰森博物馆	196
No.89	哥本哈根的湖泊	柯勃克	丹麦	哥本哈根, 斯多顿博物馆	198
No.90	去麦加	拜林	法国	私人收藏	200
No.91	布里兹小海湾	康斯泰布尔	英国	伦敦, 国家美术馆	202
No.92	冰封之河	亚沃卡姆	荷兰	鹿特丹, 伯宁恩博物馆	204
No.93	拾麦穗	米勒	法国	巴黎, 奥赛博物馆	205
No.94	奥斯的傍晚	杜比尼	法国	辛辛那提, 塔伏特艺术博物馆	209
No.95	诺曼底风景	杜比尼	法国	巴黎, 卢浮宫	210
No.96	疯 妇	德拉克洛瓦	法国	奥尔良美术博物馆	212
No.97	阿尔及尔女人	德拉克洛瓦	法国	巴黎, 卢浮宫	214
No.98	自由引导人民	德拉克洛瓦	法国	巴黎, 卢浮宫	216
No.99	圣·兹特	维兹	法国	里昂艺术博物馆	218
No.100	戴珍珠的女人	柯罗	法国	巴黎, 卢浮宫	220
No.101	格雷厄姆的孩子们	荷加斯	英国	伦敦, 国家美术馆	222
No.102	美蒂奇抵达马赛港(局部)	鲁本斯	西班牙	巴黎, 卢浮宫	224
No.103	井台边的瑞贝卡	皮亚采达	意大利	米兰, 布雷拉美术馆	226
No.104	忏悔的妓女	格列柯	意大利	私人收藏	228
No.105	午餐前的祈祷	夏尔丹	法国	藏所不详	230
No.106	阿拉贡的凯瑟琳	西托	爱沙尼亚	维也纳, 艺术史博物馆	232
No.107	年轻夫人肖像	博尔多尼	意大利	伦敦, 国家美术馆	232
No.108	阿尔萨斯女孩儿	黑内尔	法国	私人收藏	233
No.109	大使们(局部)	霍尔拜因	德国	伦敦, 国家美术馆	233
No.110	丹麦女公爵克里斯汀娜	霍尔拜因	德国	伦敦, 国家美术馆	234
No.111	黄 昏	希施金	俄罗斯	莫斯科, 特列恰科夫画廊	235

前言

本书的缘起

本书缘于一项关于色温补偿的实用研究。色温是一个彩色摄影参数，与美术本无关系，但说到色彩还原，那就得另当别论了，少不得罗嗦几句。

人有视而不见的能力，但光线其实是有颜色的。清晨和黄昏色温低，光线偏暖，夜晚和阴天色温高，光线偏冷，白炽灯色温低，偏红，日光灯色温高，偏绿，等等。除了抒情的黄昏摄影，光线的这种有色特性一般说总是讨厌的，好端端的照片经常给蒙上一层红色、黄色或绿色。

于是需要补偿。于是就有了滤镜。色温低的时候加个冷镜，色温高的时候加个热镜，等等。恰到好处的滤镜能够有效地抵消光线的有色倾向，模拟晴朗白天无色光线的照明环境，精确还原对象的本来色彩^①。

遗憾的是，“恰到好处”可遇而不可求。滤镜只能在常见的色温区段做一个大概的补偿，不可能囊括摄影实践的全部情况。即便配备了三色色温计也无济于事。测量结果终归要着落在滤镜上，滤镜充其量几个十几个，环境色温却是从0到10000K连续变化的。

差分和微分，这里有一道鸿沟。

作者研究色温后期补偿有年，处理各类照片千余张，窃有所得。作者发现，色温补偿其实用不着什么滤镜，只用PhotoShop^②就足够了，且补偿精度极高。如果说滤镜补偿误差是300K的话，后期补偿误差有把握控制在30K以内^③，整整一个数量级。

话虽如此，到底不过自娱而已，没打算做什么，也不知道能做什么。

忽一日，出版社周君携摄影师周君来访，不料后者原是画家。画家周君对作者热情介绍的百十张照片的色温补偿一带而过，却对顺便做的几张油画^④表现出浓厚的兴趣。至今还记得当时那几张画有凡·戴克的《椭圆绅士》、《画家母女》、佐尔佐内的《维纳斯》、《伊万雷帝杀子》、《维苏威火山》和达芬奇的《蒙娜丽莎》。

周君揣摩良久，喟然叹道：

“不可思议！把这几张画印出来，直接可以给学生临摹的。这意义太大了！……”

①此时惟一的例外是对象的阴影部分，比如鼻梁一侧的背光区。背光区色温相当于“阴天色温”，因而有偏蓝的倾向，被黄皮肤中和则有偏绿的倾向。但这是正常的，人不能没有影子。

②专门的色温补偿软件已经面世，Opanda PhotoFilter和AGD Color Temperature Correction，未知其详；编写一个纯粹补偿色温的软件不应该有什么困难。

③更精确的补偿对观察者没有意义。

④普通画册中，50%的作品存在程度不同的色温缺陷（2000年以前这个比例还要更高些），但通常是伴生缺陷，纯粹的色温问题并不多见。又，切不可把印刷品中的作品外貌和原作的当前外貌混为一谈；我们很快便将详细谈到这一点。

“那好啊，”出版社周君一跃而起，“印几张有什么意思？就做一本书！”

几分钟以后，作者、责编和美术顾问各归其位。

转眼便是一年。

不完美的珍珠

很少有人见过原作，甚至连原作的直接采写本也很难见到。进一步，就算你真去过卢浮宫、乌菲兹博物馆或特列恰可夫画廊，看到的就是“原作”吗？不，你看到的是原作 100 年以后的样子。其色彩有可能相对完好，但更大的可能是已经褪色或变色。这是三种情况。

画家有自己的审美取向。原作可能是彩色的、寡色的、浅色的或刻意而为之的某种颜色（后印象时期）。这又是几种情况。

翻拍以后的情况则一发不可收：摄影，扫描，印刷，同一个作品可能有 100 种不同的颜色。

情况有多种，但我们只关心颜色的损害。

归纳起来说，常见的颜色损害有以下四种基本成因：不良印刷、不良摄影、正常老化和作品本身的原因。其中，不良印刷所致的损害^①在发达国家已基本消除，不良摄影也在很大程度上被消除^②，但第三种损害方面进步则甚微，老化是一个熵，本质上是不可逆的。

对第四种损害，人们不仅无能为力，简直就无法证实。这得有一部专题作品管理史——我们不但需要知道这张画什么时候在什么条件下展出过，什么时候遭过兵燹或水灾，什么时候在地窖里发过霉，什么时候被地中海夏日的阳光照射过两个星期，什么时候被什么人用什么工具花多长时间修复过，更需要了解画家和作品的颜料个性：有的画家循规蹈矩，只使用某个久经考验的配方，有的画家像个炼金术士，永远都在试验；有的画家一遍又一遍地罩染，有的画家不罩染；这个画家选用的这套颜料，红色的耐久性较差，那个画家选用的那套颜料，蓝色的耐久性较差；甚至同一个画家，今天和昨天，这张画和那张画，使用的颜料都不一样。——可惜，这样一部翔实的管理史至今还没有听说过。

多种损害因素时常交相为用。褪色、过曝、绝网或糟糕的后期处理往往具有极其相似的外貌，偏温或变色也往往是泥水难分^③，这些情况给本书的选材工作带来很大困扰。作者这里有德拉贺什（1795—1856）的《拉蒂·杨·格丽就刑》的两个不同的

①原因很多，显示器、ICC、分色、出片、制版、打样、油墨、纸张、印刷机、空气的温度和湿度、操作经验，等等。

②但永远不可能完全消除，因为拍摄环境和拍摄条件是不可能被统一规定的。这些名画有可能在博物馆、教堂、学校或私人手里，拍摄光源可能是自然光、标准光、冷光、白炽光、烛光或混合光，周围环境有可能是暖调的、冷调的、混乱的，拍摄器材可能是高档的、低档的，胶片的或数码的，所有者可能允许或不允许使用闪光灯，等等。

③最常见的色温问题是发黄，最常见的变色也是发黄。

图 1



版本，同一个作品，品质上判若云泥（图 1）。

两难问题。一方面，如果看不到原作，任何方法都不足以判定作品的真实状况，另一方面，谁又能看得完这些“现状”呢？从古到今，任何人都不能亲历世界上所有博物馆和私人手中的藏品。

①被我们列入比较的美术作品将近 6 万幅，看上去不少了，但是很清楚，这仍然不是全部而只是冰山一角。

②不言而喻，如果提供最佳的光通量，最理想的色温环境，最大的移轴镜头，最精确的水平装置，总而言之，提供最好的拍摄条件并允许直接拍摄原作，作业结果自然会好得多。这谁都知道。

③当然，多看几家博物馆总归是有好处的，可以避免一些无用功。

我们只能折中：尽可能地扩大搜索范围^①，发掘最善的版本，然后假设这个版本就是作品的“现状本”，而还原工作也就从这个“现状”开始^②。

这当然不是一个“完美的”现状，但完美主义是危险的。一个人不甘心珍珠上的瑕疵，下决心削了一刀，瑕疵缩小了，但还有一点儿，只好再削一刀，但似乎还有一点儿，如此下去，结果会是什么呢^③？

有所不为

引进两个临时概念：阴影色相没有补偿性改变的颜色构成所谓色块（典型的比如米开朗琪罗的那些壁画）；否则构成色彩（典型的比如布格罗）。

所有的彩色照片当然都不是色块而是色彩的^④。

色块画的还原没多少技术含量，只有明度与饱和度，随便找个什么人都能上手^⑤，甚至不需要使用 PhotoShop。要知道如今很多数码外围设备，扫描仪，冲印机什么的，也都提供一些傻瓜级的色彩调整功能。

本书只做色彩的还原。

④谢绝抬杠。高倍显微镜下，彩照都是色块；电子显微镜下，色块都是彩照。我们不用显微镜。

⑤但要注意，过分严重的饱和度缺失很难通过饱和度菜单来消除，这一点倒也不是什么人都能做的。

原始的色彩观念可以追溯到拜占廷时代。但拜占廷实际上只有镶嵌，只是“图”而不是真正意义上的“画”，说到底还是色块。

画面上真正的色彩（颜色的对立和过渡）应该出现在1430年前后，但这时候的色彩还带有很大的偶然性，远没有形成广泛的自觉。从不自觉到自觉，中间经历了漫长的几个世纪，其间夹杂着多次的倒退和紊乱，但总的趋势是在进步^①，最后，在学院派手里达到**终点**，在印象派手里达到**自由**，在印象派以后——**降解**，主链断裂。

本书不讨论降解。

一般说来，色彩问题总是综合问题，比之简单的色块或色温，色彩还原要困难得多。尽管一个普通的PhotoShop命令经常能给画面带来巨大的改善，但如果只停留在这个命令上，多半经不起推敲。最常见的情况是顾此失彼：有了对比丢失了暗调，找回了蓝色丢失了黄色，诸如此类。

综合问题只能用综合手段去解决，不能指望用傻瓜机参展。

帕瓦罗蒂和PhotoShop

但总有人不以为然。

PhotoShop是门奇怪的手艺：三年就是高手，但如果再玩上三年，你会发现自己刚刚上路。于是可想而知，到哪儿都能碰上几个“专业工作者”，说什么这个他们“也能做”云云。他们真的能做吗？话要看怎么说了。是个人就能唱歌，但唱成帕瓦罗蒂的，恐怕不多。

人性的弱点。当年徐迟先生那个著名的报告文学发表以后，中科院数学所至少收到过古德巴赫定理1000个不同的证明。人类心智活动的最高成果都可以拿来摆地摊儿，何况本书这么个小玩意儿？

听听这些人的建议是很有意的。

“红玫瑰？这都不会做？把玫瑰抠出来拉一把红曲线！”

“边界怎么处理？”

“羽化呀！”

迄今为止，类似的建议作者已听到过不下10次。建议者们不知道，这种羽化是被本书严格禁止的，因为事实上，不存在什么“均匀的”边界，而交叉的羽化造成失真^②。抠图则更是等而下之。抠出某个局部是为了人为地干涉这个局部，建议者不了解，真正的杰作永远都是一个整体，松动的笔法是有的，一刀两断的“局部”是

① 伦勃朗或庚斯伯罗有现代写生色彩学观念吗？看那些有色彩的东西，似乎有，看那些没有色彩的东西，又似乎没有。这种现象，不能用材料的耐久性、印刷或色温来解释，也不能用创作年代来解释，只能用画家自己的色彩观念来解释。

图2



② 这种失真有时很难被发现，除非作业对象是同你朝夕相处的某个人，比如你父亲。



图 3



图 5

没有的。……说实话，大师们如果知道有人胆敢用这种方法肢解他们的杰作，一定会把这人生吃下去。别说你不信，戈雅就这么干过……

但愿戈雅给你带来平静，宝贝儿。世界很大，肯定还有人能胜任我们的工作，但这种人不可能遍地都是，也就是一二十个罢，个个都在忙着自己那摊子事儿，半年顾不上刮脸。你觉得你会是他们当中的一员吗？

最初的表现欲冷却之后，可以做个自我测试：还原《蒙娜丽莎》。注意，这不是个轻松的题目^①，但只有这个才能无可争辩地证明你的能力。《蒙娜丽莎》是世界美术史上最负盛名的作品，本书特地把她留给你，并且把品质最好的卢浮宫版就印在这一页（图3）。弄个扫描仪，马上就能一显身手。祝你成功！嗯……成功了来个伊妹儿……失败了也不要紧，给你一个忠告：藏拙。

如果你沉默寡言，人们会认为你是哲学家。

基本作业规则

看图。博尔蒂尼《戴黑帽子的女人》（图4）^②。

最简单的一个 PhotoShop 命令——自动色阶——立刻就能帮助我们得到图5。图5的色彩比图4丰富得多，但请务必看清楚：我们只做了一个自动色阶，没有刻意在图中任何局部添加或减去任何东西。

“等一下，”顾问说，“自动色阶怎么就弄出颜色了呢？”

这得问 Adobe 公司，算法是程序员的事情。……还有什么问题？

“还有，”顾问的顾问说，“蓝色的衣带，这我同意，衣带本来是蓝的；可眼睑和眼窝上并没有蓝色呀！”

博尔蒂尼应该可以证实，眼睑和眼窝



图 4

①原作罩染将近 60 层，后人所加的保护性上光油厚达 5mm 并已严重发黑。

②很糟糕的版本。要的就是这个。越糟糕的版本越能说明问题。

上也有蓝色，虽然更薄，但薄不等于没有。

我们有意选择这么一个极其单纯的例子。我们想用这例子说明什么呢？只想说明一点：图5的颜色本来就“隐藏在”图4中，或者干脆不如说，图5的颜色本来就是图4所固有的。

自动色阶不可能制造颜色而只是发掘出了这些颜色^①。

一般意义上的色彩还原道理一样：颜色本来就隐藏在底图中，不是被生造出来的。尽管还原这些颜色通常需要十几个乃至几十个命令^②，不可能都像图4到图5那样，一个自动色阶便天下大吉^③，但无论多少命令，基本作业规则是不变的：

禁止任何人为的局部干涉，是本书最基本的作业规则。

上述规则可以更准确地表述如下，即，不允许将主题自身的几何学属性用作色彩还原的边界。换句话说，用阿尔法通道提出女孩儿的头发作成金黄色，用贝兹曲线勾出婴儿的巩膜作成蛋青色，凡此种种，一律在禁止之列。再换句话说，想当然地用红色画嘴唇，用绿色画草地，用紫罗兰画眼睛，在我们看来，等同于撒谎^④。

一切工作都针对全图的某个非几何学属性展开，每一步调整都是全图调整，每一个指令都是全图指令，这是本书在技术上最本质的特点，也是色彩还原和人工上色的最本质的区别。

这还不算，每一个全图调整指令还必须是完全单调的，即要么是简单增加，要么是简单减少（如果使用曲线，这曲线没有拐点）。单调性要求保证了画面的整体色彩关系不可能发生畸变或异动，能够看见的，永远只是单一指征的强化或弱化。

当然，单一指征的强化或弱化也有个分寸问题。多一点少一点，欠一点过一点，见仁见智。这个分寸拿捏得好与不好，构成了本书最后的风险，但已经不是规则层面上的问题了。

修复、色彩还原和评价系统（上）

欧洲对名画的修复已经有数百年的历史。修复大师的鬼斧神工，总是令人惊叹不已。最近的例子是1999年5月，《最后的晚餐》在长达20年的修复之后重新对公众开放，意大利一片欢呼。人们惊叹杰作的新生，但又何尝不是在惊叹修复者——佩宁·布朗贝拉（Pinin Brambilla Barcilon）博士那种殉道者的勇气？……面壁20年！那是一种圣西蒙式的狂热……

但对修复的批评也从来没有停止。戈雅就不喜欢修复，他认为“时间本身就是

①我们的计算机至今还只是冯·诺依曼计算机，没有智能。

②本书用星表示还原作业的难度，从一颗星到五颗星，星越多难度越高。

③实际上任何一个简单命令都不可能包打天下，自动对比，自动色彩，80或82号滤镜，灰平衡等等，都是一样的，不独以色阶为然。

④由此不难推想，用本书规定的方法去“还原”一张黑白图，不可能有什么结果。黑白的就是黑白的，弄不出颜色。