

国画名家创作解析

何家英

天津杨柳青画社



国画名家创作解析

何家英

HE JIAYING

创作 · 人体 · 素材

天津杨柳青画社

策 划：天津杨柳青画社 天津美术学院

统 筹：阚宪臣 张秀茹

特约编辑：董克强 李 军

图书在版编目 (CIP) 数据

国画名家创作解析. 何家英 / 何家英编绘. —天津：
天津杨柳青画社，2015. 7.

ISBN 978-7-5547-0308-3

I. ①国… II. ①何… III. ①工笔画—绘画评论—
中国—现代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 190011 号

出 版 人：刘建超

出 版 者：天津杨柳青画社

地 址：天津市河西区佟楼三合里 111 号

邮政编码：300074

编辑部电话：(022) 28379182

市场营销部电话：(022) 28376828 28374517

28376928 28376998

传 真：(022) 28376968

邮购部电话：(022) 28350624

网 址：www.ylqbook.com

制 版：北京方舟正佳图文设计有限公司

印 刷：天津海顺印业包装有限公司分公司

开 本：1/12 889mm × 1194mm

印 张：21

版 次：2015 年 7 月第 1 版

印 次：2015 年 7 月第 1 次印刷

印 数：1—4000 册

书 号：ISBN 978-7-5547-0308-3

定 价：98.00 元

序

何家英在学院求学时期，我即关注其天赋、勤勉及做人。毕业前后，创作写意人物画《海田归》《春城无处不飞花》，于天津画坛脱颖而出。留校任教后，教学之余，工笔、写意画兼攻，以工笔为主。转瞬卅载，经其卓绝努力，多幅工笔人物画作成为时代经典。吾感慨万千。

绘画作为独立艺术品种列入中华文化长河之初，即以工笔人物画领军。如东晋顾恺之之《洛神赋图卷》、唐阎立本之《步辇图卷》、吴道子之《释迦降生图卷》、张萱之《虢国夫人游春图卷》、周昉之《簪花仕女图卷》、五代顾闳中之《韩熙载夜宴图卷》等。之后山水、花鸟画兴起，之后文人画昌盛，漫长画史中人物画特别是工笔人物画渐趋式微。随封建枷锁对女性之桎梏，女子题材绘画亦日渐萎靡。虽偶有佳作，亦多沉湎于前人之符号及模式中。画坛画师人物画作之风神气度，时或逊于永乐宫壁画等民间工匠巨作之手。

近代以来，中西文化撞击融汇，时代召唤艺术反映社会现实生活，人物画复归主流。虽徐悲鸿、蒋兆和等大家辈出，然多为写意人物，数十年间工笔人物画稍逊风骚。

自20世纪80年代初，何家英先后推出《十九秋》《米脂的婆姨》《酸葡萄》《落英》《秋冥》诸作，于是工笔人物画又拈头筹，一颗璀璨之星烁然跃升历史长河。何家英接过近千年寂寞之接力棒，将工笔人物画推向新时代之巅峰。上述作品面世，劈开“左倾”思潮所导致概念化、程式化之荆棘，引领人物画重获感知及表现现实生活之活力。

何家英的人物画作是唯美的。有同道论其画作为大美，然也。何为大美？雅也。雅者，高尚、中正、真、善、美也。孔子评《诗经》“乐而不淫，哀而不伤”之论，用于家英之画作，确当。其作品多以当代女子为主题，画中

女子形貌淳美而不娇艳、心灵清纯而素朴、情致哀婉而不凄伤，加之澄明碧透诗境氛围之烘托，堪称大美。历数十载，全方位审视，何家英画作所呈献之诗性美，不仅为画坛清新亮丽之风景，且成为美之时代记忆。

古画论论画有神、妙、能三品，另有逸品为法外法，其中神品最上。其论曰：气韵生动，浑然天成，莫窥其巧，乃开宗立派之作。试比家英之作：观者赏其画，先被动人之形象、魅人之神韵引摄入诗意之画境，再三品味之后，方思探索其运笔赋色之技法，然短期间竟难悟其中三昧。此正神品之述矣。

何家英画作缘何能臻此境？一者：聪颖之天赋，纯正之品性。二者：痴迷绘画，执着坚持。乡村插队，挥汗劳作之余，画笔不弃；求学、任教之际，工笔、写意兼攻，人物、山水、花鸟均涉；教学之余，深入生活，广学博览，采风写生不辍。故，腕底功夫深厚，见地器识广博。三者：创作中，继承传统技法精华为本，吸纳西法写真为用，融汇中西，励志图新。每作画，经营位置以简约为上，刻画人物唯清纯为准，渲染境界抒诗情为善。四者：呕心沥血，博采旁听，其重点作品创作过程中，屡次邀请师生及同道点评参照，百般揣摩斟酌，其绘制周期有竟达数月之久者。

何家英虽秉超常审美之天赋，但绝非凭空开花结果，而是在继承创新中、在中西融汇中灵光闪现；在惨淡经营中、在铁杵磨针中豁然顿悟。庄子曰：“大匠，必过习神之门。”正此谓也。

陈冬至

甲午年立夏（2014年5月5日）于听籁书屋



何家英

何家英，1957年出生于天津，1977年考入天津美术学院绘画系学习中国画，1980年毕业后留校任教。曾任第九、第十、第十一届全国政协委员；现任中国美协副主席、中国艺术研究院博士生导师、当代工笔画协会副会长、天津美术学院何家英工笔画研究所所长、天津画院名誉院长、天津美术馆名誉馆长。

曾获国家“有突出贡献的中青年专家”、中国文联“德艺双馨文艺工作者”、中宣部“四个一批”文艺人才等荣誉。擅长当代工笔人物画创作。代表作品有《山地》《十九秋》《米脂的婆姨》《酸葡萄》《魂系马嵬》《秋冥》《桑露》《舞之憩》《杨开慧》等。

获奖及展览

2007年《舞之憩》获“2007中国百家金陵画展”艺术贡献奖；

2012年《春望》获“创意都市——2012伦敦美术大展”特殊贡献奖。

2013年在西班牙巴塞罗那欧洲当代美术馆举办“形居尘俗、心栖天外——何家英工笔画展”。

何家英的意义

郭晓川

这个标题其实是我已经思考了很长时间的一个问题：何家英的意义究竟是什么？现在看来，这个意义主要有两个方面：一是对何家英艺术成就进行总结和研究，可以对美术创作实践起到重要的参考作用；二是对现代美术史和美术理论建设——尤其是对消除当代美术史和美术理论建设中的“盲点”——具有启迪价值。

谁能进入书写的美术史？这个问题无论是对艺术家，还是对理论家，可能都具有强烈的吸引力。这个问题暗含着两方面的内容：一是“谁(何人)可以进入”，这是显性的；二是“谁有权力赋予进入者具备该种资格”，这是隐性的。两者相衡，尤以第二方面的问题难度最大，也最为关键。自信的理论家会认为自己是“赋予者”，但是这种自信仅仅是一个方面，因为理论家的自信必须建立在时间和实践基础之上，否则就是狂妄。从历史上看，这种由自信导致的狂妄之例证还是存在的。因此，自命不凡的“赋予者”的自信就必须与时间和实践结合起来，才会得出较为公允的客观性之结果。因此，“赋予者”——美术史家、美术理论家除了拥有自信以外，还应该充分认识到自己的责任。

现代美术理论似乎更加属于“先锋性”的，属于那些不断有“动感”的人物、事件和作品。因此，现代美术理论有着更强烈的“新闻嗜好”。如此，就造成了前面所述的理论建设中的“盲点”：对一些重要的、已经造成普遍影响的美术创作实践的人物和作品的“理论忽视”。长期观察那些付出者的默默耕作，理论家可能感到过于寂寞，而对于那些奔跑、穿梭于田间的虫、兽和鲜艳奇异的花草表现出盎然的兴趣，这是现在理论界比较普遍的现象。古希腊的历史学家希罗多德（Herodotus，约公元前485年—约公元前425年）认为：历史的作用在于“以免人的行为随着时光流逝而湮没不彰，那些伟大的、神奇的业绩默默无闻地沉沦。”其实这是我们的美术史家和美术理论家都应该记住的信条，这样我们就不会忘记或忽略创造了“那些伟大的、神奇的业绩”的人们。

何家英应该被写入美术史，这是毋庸置疑的，这不仅是因为他属于创造了“伟大的、神奇的业绩”之列，同时也因为时间和实践，已经赋予了他这种资格(这资格恰恰不是自命不凡的理论家的赋予)。相对于何家英的成就和影响，当我们检索关于他的理论研究时，我们会惊讶地发现，那是何等的贫乏。其实这种现象也历史地存在于其他有着卓越成就的艺术家身上。这就是何家英现象所提示的“盲点”：艺术家的成就与理论家的研究严重的不对等。

从美术史的角度，我常常考虑：何家英究竟给我们带来了什么？

任何一个被写在艺术史上的艺术家，都是因为他成功地创造了具有强烈个人色彩因而也是独特的审美价值。这仅仅是一个方面。而另外一个方面是这种审美价值还有其历史意义。也就是说，在特定的历史时期，这种审美价值启发了该历史时期的审美创造。因此，虽然具有个人色彩，但是又因为它也是历史的，因而就是普遍的。何家英的创作就符合了这条规律。

具体地说，何家英在美术史上给我们展现出了一种既属于他个人的、也属于时代的独特的审美观念。这是一种什么样的审美观念呢？我认为它是一种“大美”。这种美源自一种气度，而这种气度是一种舒展的、带有阳刚气的柔美。梁钟嵘在评张华诗时论道“儿女情多，风云气少”（《诗品》）。后世论者往往将“风云气”理解为现实批判性，我则更倾向于把它看作是一种风骨，是一种内在的精神。我理解“风云气”更是审美意义上的阳刚气。当然，仅仅是阳刚气仍嫌简单，其中还应该有豪迈之气，或雄迈之气，它恰恰相对于“儿女情”。何家英在他的审美观念中，突出了这种辩证关系的运用，形成了何家英独特的“大美”境界和风格。借用钟嵘的美学术语，我认为家英的审美观念是“云气中的儿女情”。在何家英的作品中，风云气与儿女情成为一对既对立又统一的审美范畴，相互辉映，展现出奇特的美感，在当代中国艺术史上居于独一无二的地位，因此，我认为它具有历史的典型性，所以它是经典的。

何家英作品的价值还在于它的历史意义。认识一个对象（人、事、物）的意义应该回溯到其所处的历史时期，从历史的角度评价。何家英所开创的风格出现在20世纪80年代初期。在那个时期，从绝对政治主题规定下的解放，导致了两种趋向：一是仍然是政治主题的，如对“文革”的反省，对社会真实的一定程度的揭示；二是唯美性的，如对人性的发掘，对情感的抒发。在当时的历史情势下，就艺术自身的发展来说，第二种趋向的发展更加具有深远的意义。何家英的创作真实具有两种趋向综合的特点，如1983年创作的《山地》和次年创作的《十九秋》。《山地》真实反映了农村劳动者的艰辛，表达了对劳动者的敬意。《十九秋》表现了质朴无华的农村女子的青春之美，这种美已与过去普遍流行的矫饰、造作的舞台相去甚远。《十九秋》展现出来的美感带着一份凝重。因而从社会学的角度来看，它并不是纯粹审美的。《街道主任》（1984年）亦属于反映社会现实的作品。这些作品虽然注重社会现实性，但是它们已经见出何家英风格之端倪。实际上，这三件作品已经开启了一个时代的一种审美风格的大门。1985年创作的《米脂的婆姨》《清明》和1988年的《酸葡萄》更加确立了何家英的审美风格——娴静、洒落、清纯、质朴诸要素的融合。在其后时间中，何家英创作了《红苹果》（1989年）、《孤叶》（1990年）、《秋冥》（1991年）、《落英》（1994年）、《桑露》（1997年）等一系列具有代表性的作品。这些作品更加奠定了他在中国当代美术史上的地位；这些作品也确立了何家英以女性肖像为主的表现形式。在何家英所创立的审美观念中，除了前面所述的“大美”特点，还有隐含于其中的些许的忧郁或者感伤，这使他的作品具有了某种情感与人文意义上的深度。

在表现他的丰富的情感世界和敏感的精神世界时，何家英创造了具有鲜明个人特征的表现手法。一方面，他严格使用毛笔勾线，起落笔交代十分到位，钉头鼠尾，是他用线的特征。另一方面，他在色彩材料上加进了现代颜料，如丙烯色的使用，这使画面的表现力得到加强。如对人物肤色的表现，如毛衣

或其他特殊面料的描绘，都体现出强烈的个人色彩。这些表现方法影响了很多艺术家，纷纷仿效者众多。这里需要提醒一句的是，这些技术或技法的背后，是有其独特的审美观念和深层的情感世界作为依托的。如果仿效者认识不到这一点，肯定就有效颦之嫌。

进入到20世纪90年代的中期，何家英又开始比较多地画写意人物画。这些人物画延续了他的工笔作品的很多创造，如人物造型、色彩等。这些作品在中国当代美术中仍然有着鲜明的特点，其中女性形象的造型特征仍然有独树一帜之功效。其用笔的特点是何家英工笔画“提速”后的结果；其色彩仍然保持着画家一贯的敏感与细腻。虽然这些作品保持了人们喜闻乐见的特点，但是我的疑问是：这种形式如何出现力作，而不是小品？真正的船要放到江海中才能见出其品质，我想这些在小品中展现的手法要在大型创作中才能看出其价值。这是一个很值得讨论的问题，因为它普遍地存在于当前时代的艺术家创作活动中。

总之，何家英代表了一个宝藏，他非常值得我们更多的角度深入发掘存在于其中的多层意义。这篇短文远远不能完成这些任务，姑且起一个号召作用吧。

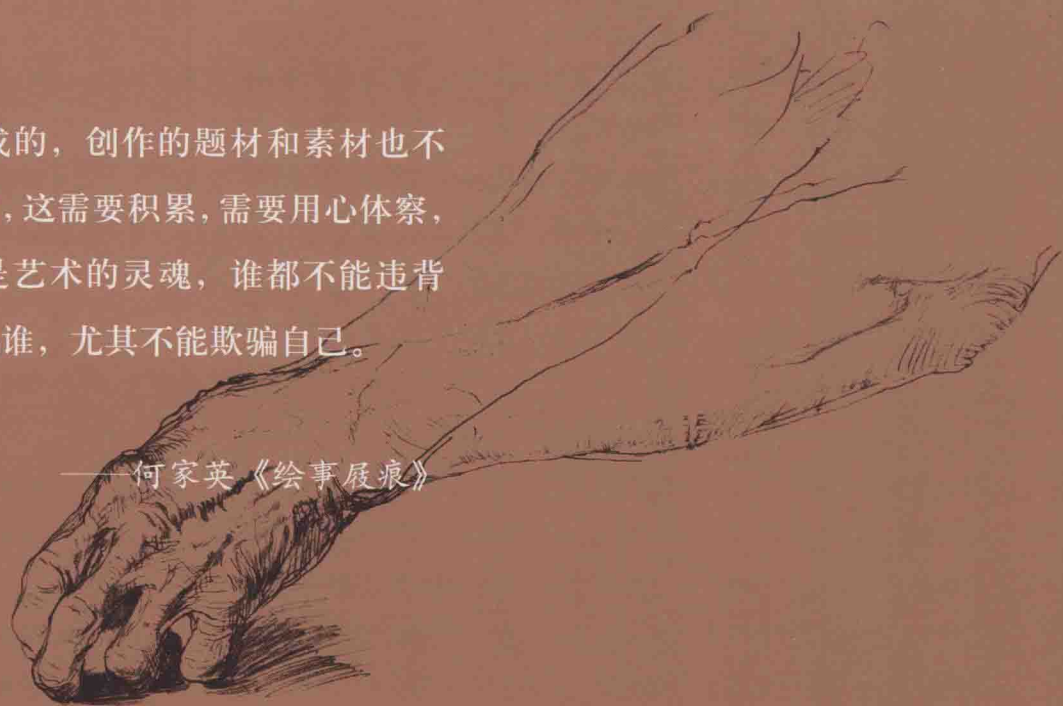
目 录

- 序 /1
- 何家英的意义 /4
- 创作(构图画稿) /1**
- 衡中西以相融 /2
- 街道主任 /4
- 山地 /6
- 十九秋 /14
- 米脂的婆姨 /22
- 夏 /24
- 酸葡萄 /28
- 魂系马嵬(与高云合作) /32
- 无声 /34
- 红苹果 /36
- 孤叶 /38
- 秋冥 /42
- 贵妃出浴 /44
- 西施浣纱 /50
- 貂蝉拜月 /52
- 昭君出塞 /54
- 落英 /56
- 若云 /60
- 秋韵 /64
- 桑露 /66
- 韩国留学生 /70
- 独坐黄昏后 /72
- 濠江花路 /74
- 心语 /76
- 舞之憩 /81
- 春城无处不飞花 /86
- 惊蛰 /90
- 邀凉 /92
- 淡日 /94
- 初雪 /96
- 素衣 /98
- 寻秋 /100
- 静幻 /102
- 秋水无尘 /104
- 馨梦 /106
- 夏日情怀之二 /108
- 瀑 /110
- 蕉苑品茗图 /112
- 柳荫读书图 /114
- 竹楼小主人 /116
- 冬季 /118
- 报春 /120
- 红苹果 /122
- 鸣凤 /124
- 赏春 /126
- 阿坝风情之一 /128
- 孙中山在天津 /130
- 羌族少女 /132
- 读书纳凉图 /134
- 花落东君 /136
- 露湿芭蕉 /138
- 丹巴丽人 /140
- 美人鱼 /142
- 闲日 /144
- 海天琴韵 /148
- 清风 /150
- 余韵 /152
- 相约晴雪后 /154
- 冷露 /156
- 丽日 /158
- 素心 /160
- 新月 /162
- 残暑 /164
- 海田归(草图) /166
- 人体 /179**
- 幽谷 /180
- 庾信春晓 /184
- 圣水湖畔 /186
- 花语 /188
- 胜利女神 /190
- 万缕情思一梦中 /194
- 秋水 /195
- 溪水野趣 /196
- 素材 /199**
- 方便之门 /201

创作（构图画稿）

艺术创作是不能速成的，创作的题材和素材也不是想捞一把就能捞得到的，这需要积累，需要用心体察，体察入微。真诚、真切是艺术的灵魂，谁都不能违背这个规律，谁都无法欺骗谁，尤其不能欺骗自己。

——何家英《绘事履痕》



衡中西以相融

何家英

“时流”两个字，拆开了就是时尚和潮流。我想它该是肤浅和浮泛的。国画界的“时流”，早些年，有人概括为：“常习于已成，趋风于众慕。”前者是模仿古人，下笔就是古人的程式，并且大模大样地自诩为继承传统，其实已丧失了起码的艺术感觉；后者是追随洋人，满纸都是洋人的观念，同时装模作样地宣称自己创新开派，其实已没有任何理路可言。两者的方向相反，而且自为格局，势如水火，但本质上是一致的：都得皮相而入时流，与传统和创新毫无关系。

我想，进入传统和创新开派其实是一回事，或者说是一事而两步，哪一个都不能丢，丢了一个其实也就丢了另一个，真有传统者总想为创新开路，真求创新者不会拿传统祭刀。

人们一提传统，就只讲民族本位；一讲创新，就只提西洋东洋。我总觉得这是个天大的误会。不同的文化背景，自有不同的传统，也有各自的创新，它们发生碰撞、互相影响、彼此融合，就会形成一个大传统，产生无数新造。当然，这中间有一个“体用”问题：立足本民族之体，巧取东西洋为用。作为一个中国画家不应该顾此失彼，而应该从容对待，既不画地为牢，也不盲目追随。

我的这一思路，既是对时尚潮流的反思，也是对自己创作的要求，即要求把思路化为笔痕。基于此，必须沉潜下来，埋头虚心，力求在“大传统”中获得滋养。准确地说，是想在东西方不同的传统中探求相同的规律、彼此的契合点。我特别喜欢那句名言：“西来意即东土法。”于是深信：中国画，至少是中国工笔画，其精神意度、方式方法，在很大程度上是可以容纳西画的。当然，这里大体上是指晋唐画风。晋唐画风能达到雄浑雅健、造型饱满、高逸充盈、朴素自然这样高的水准，原因何在？除了才气、学养、心态，是不是原生的深刻的直觉感受起了重要作用呢？我在想，晋唐人所创立的艺术范式是从切身的感受中生发的，其间一定经历了反复观察、审视、理解和提炼的艰苦过

程。明清以降和“文革”十年，这两个时期的工笔人物画都与晋唐无关，甚至都走向了反面。前者纤弱而萎靡，后者空洞而矫饰。我们有一个伟大的传统，却被轻弃；我们还有一个惰性的“传统”，却被继承。惰性的“传统”使我们把晋唐的传统简化为一个形式套路，一个抽去了内涵的外壳，这真荒谬。所以一定要回归，回到晋唐，继承优秀的传统。

其实，我们对西画传统的“借鉴”也是有惰性的。五花八门的“主义”，莫名其妙的“观念”，都被“拿来”；“现代性”还未完成，又“后现代”地“解构”了。只做表面文章，不管实质问题，这不正是惰性的表现吗？所以，我觉得与其接受那些大而无当的观念，不如借鉴些具体方法来解决问题。西画的观察、审视、理解和提炼，和晋唐传统并无二致，可对应、契合。很多的西画作品能更直观地给我们实践上的参照，这种实实在在的启悟益人神智。

而上述两者，单靠把玩套路或借鉴“主义”是意识不到的，相应的问题也解决不了，而有一个大传统的价值支撑则很容易在本质上把握，从而走上正途，至少不至堕入迷途。我意在表明，表面上是两个传统，本质上则是一个规律，这个规律恰恰就在相互碰撞、影响、融合中呈示清晰：要概括性而非概念化，要充实充分而非僵化。不囿于一个狭窄的视点，使眼光扩大；不拘于一个狭隘的观念，使思想自由；不溺于可悲的惰性，而勇于发现；不空谈花哨的“主义”，而脚踏实地。在比照中思考，在观察中发现，就能深入本质而导引实践，就会使工笔人物画开出新生面，获得新境界。

说到境界，自然想到工笔人物画的风格问题。工笔人物画要有境界、立意之外，绘画语言最为关键，语言不应被单纯看成一个技巧问题，它以画家的才情、格调、心智为支撑。琐碎、僵滞、纤弱、繁缛，这些“工笔病”统统被称为“匠气”，它们最终还是“人”的病。我以为，深情、高格需用心养，用心不深，下笔即俗。相反，养心为用，其格必高，格高就有境界，所画就不小气。工笔画的语言，我体会，上乘是平和、含蓄、不激不厉、不抛不露，它是

中庸有度的，特要祛除琐碎，要有大的感觉，故要有主势，有整体的韵律；要有笔意，使之有生机，既要坚实，又要灵透。除此之外，其意境还应从人物造型本身生发，从造型中体现出一种引人入胜的韵致，通过眼睛揭示出人的精神本质。

我的画，偏重于女性描绘，这其实很难，因为容易“俗”。原因是这种题材，作者和读者都极易堕入一种思维定式：把女人当美人看。女人一变而为美人，其原有的丰富和自然健康的内涵就被弃置，代替的是矫饰和做作的外观，于是就千手雷同，千人一面，西施、王嫱长得一样，秦娥、赵姬了无区别，特别概念，也特别俗气。我很警惕，也一直规避这种取向。必须求异，要充分刻画，从外在形象到精神气质，体会其微妙之异。古人讲“摄生动质，凝神空照”，即从形到神完整地揭示出对象。而这种生、质、神、照，又绝非纯客观的描画，更多的则是主观的赋予，这并不矛盾。法国文学家法朗士说：“关于但丁，关于莎士比亚，我讲的是我自己。”就是说，他讲的但丁、莎士比亚是他自己观照下的但丁、莎士比亚。循此我也可以说，我笔下的对象是我内心世界的表达，我必须赋予对象以我的思想、感情、格调，这才是我的画。比如，不管我所画对象多么不同，但她们一例都有一种高洁的气质、伤感的情绪，而我的人生体验里，总觉得这是最美的，或者说，在我的审美理想中，有一种情操上的取向，而我将其赋予她们。

将这些想法写出来，目的在于给读者树一个箭垛，接受不同方向的批评，用以指导我将来的创作实践。下一步，我将要做的工作是将“衡中西以相融”继续深化，或可叫“权工写以相合”。我一直有一个愿望，工笔人物画不仅要大方，而且要大气，要味厚、力厚，浑然有势，我甚至想把古代壁画的一些效果引入，即尽可能地使工笔人物画的气象宏大起来。当然，这仅仅是些想法，接下来的问题是如何按照上述想法画出画来，把思路化为笔痕。



街道主任 绢 112cm×91cm 1981年

20世纪80年代初，正流行伤痕文学，我也受到了影响，总想画一个心理复杂的人物，于是我选择了小时候最熟悉的街道大娘的形象。那是单眼皮的、很纯粹的中国人形象，胖胖的身体，正与唐代的审美相对应；饱满而有张力，与安格尔的观点也相契合：他说弧线都是往外涨的，这与工笔画的表现十分相似。

……《街道主任》拿到了美协，顿时引起了大家的赞赏。

——何家英《绘事履痕》

《街道主任》在20世纪80年代初的面世，曾令美术界大为惊讶，接着是普遍的赞扬。其原因在于，这位活生生的人物，以其复杂的思想，霸气的个性，以及略带傲慢的形象，完全超越了“文革”时期所延续而下的“红、光、亮”创作风格，把人物画从抽象的政治理念拉回到“人”的层面。另外，历史地看，这幅作品还以饱满的造型及时代气息有力改变了明清以来人物画的纤弱、萎靡之风，恢复了晋唐人物画的精神气度和堂皇风格。

——张晓凌《化真为美》



画稿



山地 熟宣 136cm×166cm 1983年

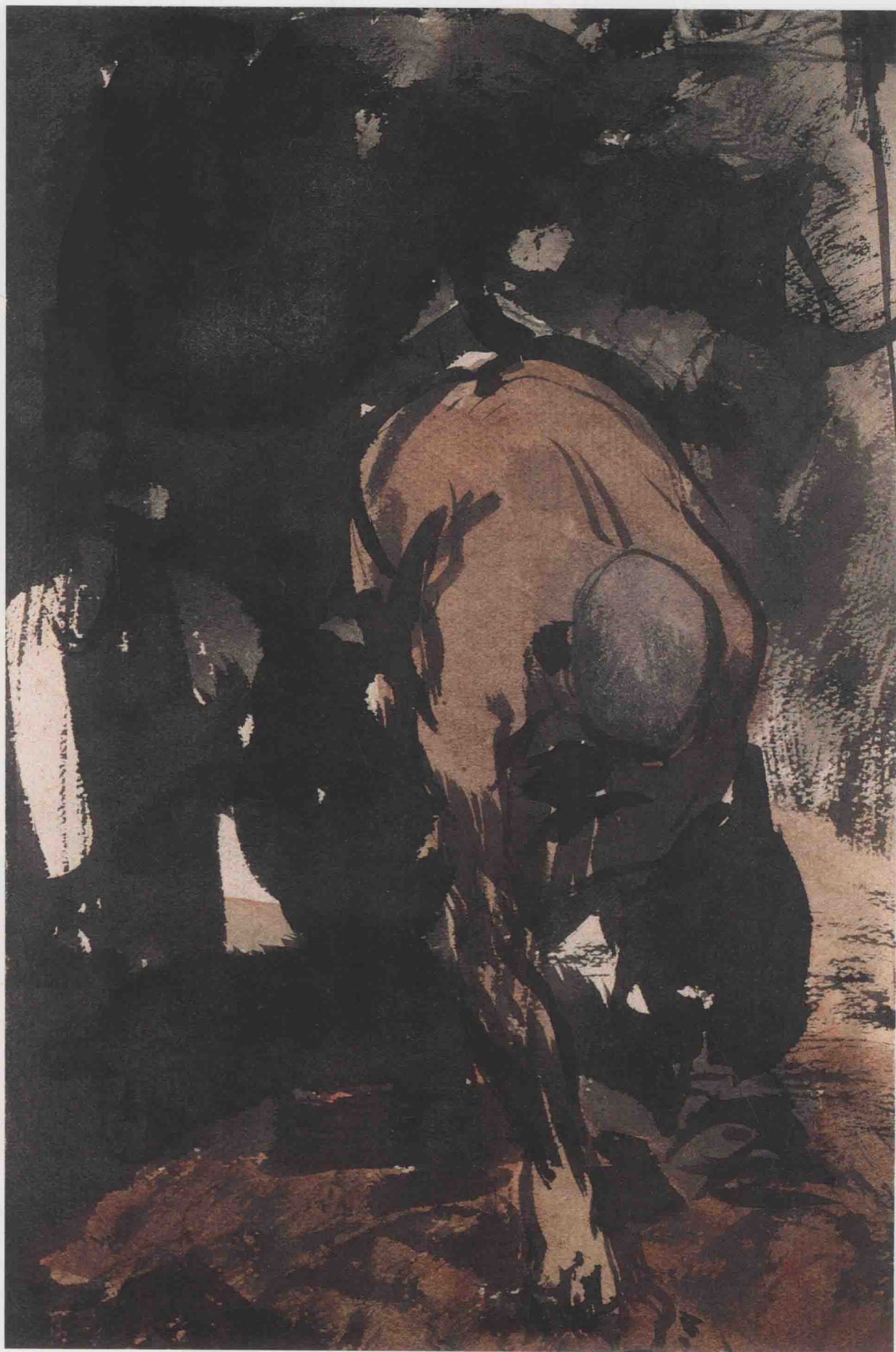
它以新的视角选取对象劳作的瞬间动作，使用浓重的笔法与设色，深入刻画人物的脊背、头顶和双手，揭示了人物纯朴勤劳的品格。那弓腿弯腰的动作，既能传情达意，又富有生活气息和内在张力。山地贫瘠景象的真实描绘，烘托了人物坚忍的精神，也升华了作品苍劲的格调。反映出中国农民祖祖辈辈在艰苦环境中那种坚强的抗争精神，这就是中国人的脊梁。

在河北易县农村体验生活时，经常看到光膀子的老农在地里干活，他们把地里的石头拣出去，就是这一刹那很有造型意味。

……用石坝围起来的贫瘠的土地只有表面一层土，每年的春天水土流失后又露出了底下的石头，山上放着的羊群也会使石块滚入其中，所以农民年年都拣出土中的石块，再铺上从山下挑上来的新土。我们的农民们，祖祖辈辈就是在这种艰苦环境中生存的，那个农民的脊梁也正是中国这样一个农业大国的农民形象的象征。它是中华民族的脊梁！

我把人与地和石坝处理得浑然一体，那种雄浑之气顿时而出！我拿到学校给老师看，他们的第一眼印象是油画，再仔细一看，还是国画，因为那里的语言都是纯粹的中国传统的笔墨。

——何家英《绘事履痕》





画稿