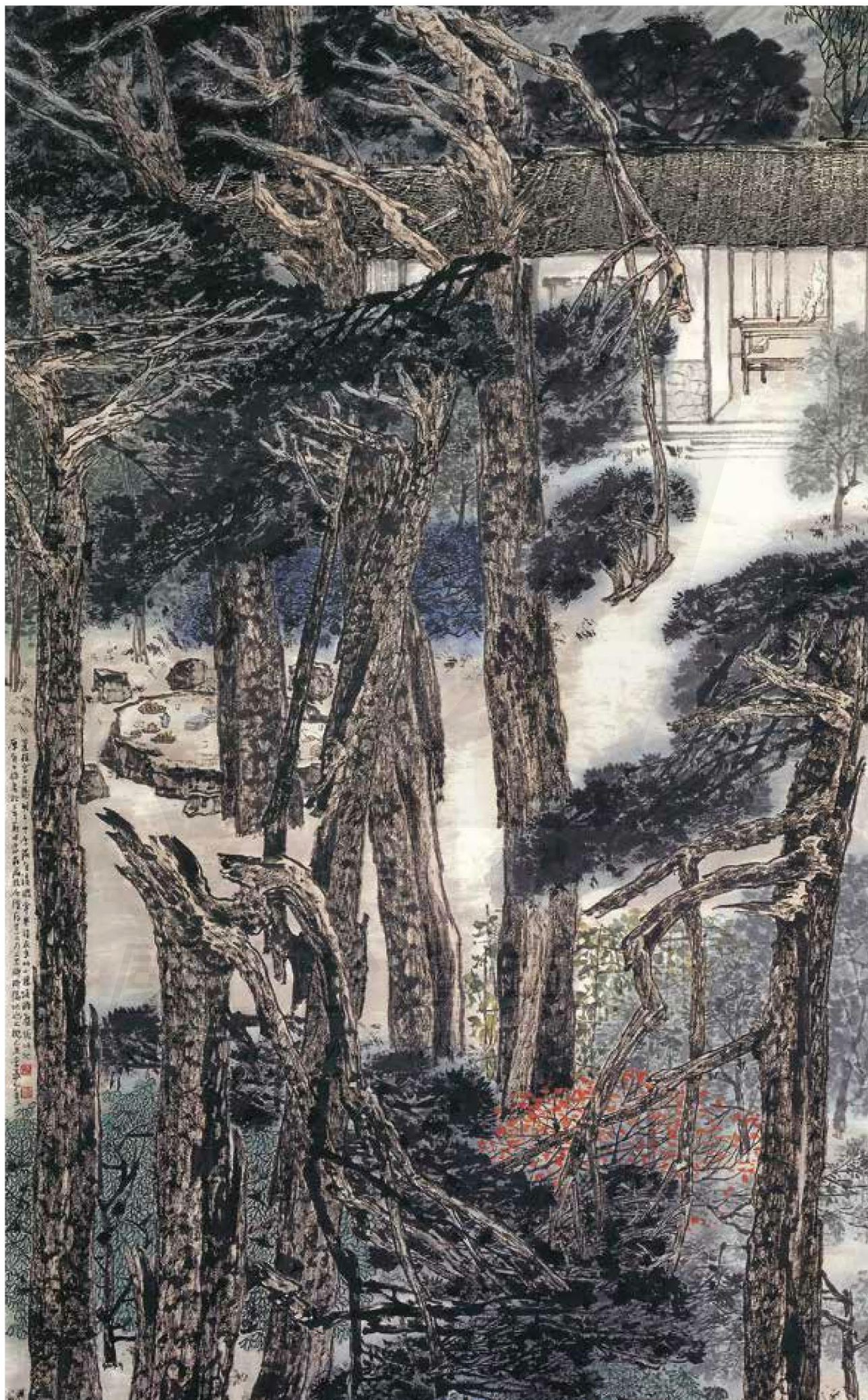




2.

從基隆到臺北的藝術積澱

其實，繪畫就是生活經驗的昇華。師父引進門，修行在個人。單純的繪畫技巧三個月就會了，但圖畫中最難呈現的是筆墨與意象的融合，因為此中的變素（數）差異很大。關於這方面的提昇，就要靠自己的生活體會及各種興趣的培養。除此之外，就是要不斷的修行超越！有了基本基礎，往後的學習過程還是要自己去勤練，然後，忘記筆墨，忘記自己是畫家。

——摘自李義弘訪談，釋法悅採訪，〈大墨瀉山水餘響入雙風〉，1997。



【本頁圖】

1991年，李義弘（右）與江兆申老師合影於埔里揭涉園。

【左頁圖】

李義弘，〈松園茗讀〉（局部），
1995，水墨設色、宣紙，
178.5×96.3cm。

【上圖】

1967年，李義弘服役時的照片。

【下圖】

1968年，李義弘與呂淑珍的結婚照。
前排右起：李母陳清、李父丁疊、李義弘、呂淑珍及親戚好友。



高砂橋邊蟄伏

1966年畢業，李義弘入伍接受預官訓練，三個月後分發至雷達站擔任少尉一職。同年9月，呂淑珍也承自己高中老師的推薦，至基隆市立第四初級中學（1968年更名為中山國民中學）擔任美術老師。服役期間，軍隊曾陸續轉派至苗栗後龍，再移防到澎湖，呂淑珍除了至成功嶺面會，也曾向學校總務處支借旅費，搭船到澎湖去探望李義弘，他倆相約每天寫一封信，感情也在各自攢下的三百多封信裡日益升溫。

1967年7月李義弘退伍，當時戴個粗框黑眼鏡，面貌看起來土氣又兇惡，雖然呂淑珍曾查過基隆的美術老師缺額，但李義弘面試了三間中學就是不被錄取。幾經考量之下，呂淑珍先請調回



臺中潭子國中任教，再請託原來第四初中的人事主任陶一經，費心安排李義弘代理原先自己的職缺，李義弘遂賃居在外木山下，一年後才算正式專職。

1968年4月，李義弘與呂淑珍結婚，婚後太太仍在潭子國中任教，一個月才能見一次面，兩地相思也不是辦法，便再請託馬水龍引介呂淑珍，於9月轉任回基隆第六中學（今安樂國中）任教。起初他們仍租屋

【關鍵詞】呂淑珍（1945-）

呂淑珍生於廈門，父親從臺灣赴海外經商，原來興旺的事業，卻由於戰爭撤退於臺中后里。因母親高齡生產，呂淑珍右眼為產鉗所傷，幾乎全盲，但她面對人生，幾乎都是燦笑以對。

自小家教甚嚴，呂淑珍卻偷偷報考國立臺灣藝術專科學校，而認識同班的李義弘。但嚴格的父母不讓她自由戀愛，更不願她嫁給一個窮畫家，即使李義弘請長輩至豐原提了三次親，面對父親的反對她仍執意堅定，以致無奈簽下脫離父女關係的協議書。這件事情，直到父親過世，她才肯讓李義弘知道。

在基隆與臺北執教期間，呂淑珍從未忘卻對自己創作上的期許；有了自己的工作室後，她才算真正投入創作，從畢業到生平第一次個展，足足等了二十年。作為一個藝術家的妻子，呂淑珍一度承擔著家裡的經濟重擔，也一直是家庭精神穩定的支柱，在三芝的這些年，更是李義弘生活上的照護者。

她的陶藝曾受李亮一啟蒙，且先後隨江兆申心慕聆聽，與吳平的手摹意會，這書畫內蘊形成她對造型的敏銳，也彩耀於她的陶塑之中。「女體」與「狗」一直是呂淑珍最關注的課題，透過時間的折衝歷練，她捶打搓揉出情感起伏，插接刮拓著生命肌理，讓作品正不斷從具體形象越趨簡約，並持續往自己的藝術追求前行。



〔上圖〕 2018年，呂淑珍作陶時專注的神情。

〔下圖〕 呂淑珍，〈當遇見愛～呢呢喃喃〉，2017，陶（兩組件），184×50×98cm。

在外木山下，但婚後夫妻倆的薪水，光付房租就耗掉四分之一，岳母央求岳父出借基隆孝四路，面對高砂橋的小房子給夫妻倆借住。隨著兩個孩子的相繼出生，李義弘曾以「青樺」為字號，畫一些外銷畫貼補家計。大約在1974年前後，他將這裡兼作畫室「研墨室」，在家裡招收學生，也在這時候他迷上攝影，還在自家設置暗房幫朋友沖洗照片。但也因此，攝影成為李義弘此後藝術創作生涯裡的不可或缺。

1975年，為了方便基隆港碼頭工人的子女就學，基隆市再成立大德國中，李義弘便申請轉任，爾後每每沿著山坡小徑走路上班，沿途一家家黑牆、黑瓦與黑磚圍牆，與雨淋濕潤的暗黑石階路徑，都在日後成為他筆下綿密黝黑的瓦屋意趣。而漸漸的，他揚起全心全意創作的企圖，終於在1978年，辭去大德國中的教學，成為全職畫家。

但實際說來，李義弘此時也碰到創作上的瓶頸。回顧在藝專學習的

[左圖]

1973年，呂淑珍與兒子李懷倉、李明洲（右）於海邊嬉戲。

[右上方圖]

1976年，李義弘與兩個兒子合影於基隆「研墨室」居家。

[右下方圖]

1981年，李義弘攝於基隆暗房。





1967年，李義弘（左）於基隆外木山住處教學時留影。

過程中，相對封閉的學習環境，即使放棄臨摹老師的畫稿，創作上也無法被啟發出多樣的選擇；面對當時藝術圈「五月」、「東方」浪潮中的喧囂激昂，對青年學子所揚起的迴響，李義弘雖一度自滿於宣紙上的恣肆刷染與新意，也在畢業展以第一名的成績獲得肯定，但離開學校後，幾年間回頭審視那些快意流動的造型肌理，似乎逐漸體悟所謂現代性與個中理念的空乏。

他琢磨著能畫出「脫古而不泥古」的水墨創作，卻始終「苦於完全無法以筆墨表達出內心的感受」，年輕的李義弘想要被肯定，但創作的苦悶與生活的乏味單調，卻慢慢的積壓著他的心緒。

靈漚館裡濡染

幾年的徬徨令他一度想著：「乾脆什麼通通都不要，總可以吧！」但一個很重要的契機，卻完完全全影響了李義弘日後的創作走向。

在第四初中任教的時候，李義弘與人事主任陶一經的胞弟，同樣從事書畫創作的陶晴山成為同事——其實在藝專時期，李義弘與陶晴山便分屬日、夜間部，只是彼此並不熟悉；兩人應邀轉任大德國中後再度同事，也是畫友。陶晴山原生於南京，在1948年隨父親陶芸樓來臺，芸樓



【上圖】

1970年，李義弘於基隆研墨室專心研究江兆申的《花蓮紀遊冊》。

【下圖】

1969年，左起：江兆申、羅覃、傅申於華府弗利爾博物館鑑賞該館典藏之鄧復雷的〈春消息卷〉時留影。

翁曾是「七友書畫會」成員，其長兄陶一經也是詩書畫印皆善，對基隆的美育及藝文推動貢獻良多。

一日，李義弘在陶晴山的住處，看到一張他所臨摹的小山水畫，發現那意境幽邈的筆調線條，不正是自己意欲而不可得的？當下便問這件作品的由來，陶晴山回說是臨摹自藝專時期江兆申老師的畫稿。而早年陶晴山就讀第四初中時，國文老師正是江兆申，在藝專美術科時又再次受教於江老師。

李義弘著實仰慕江兆申這樣的筆墨表現，便央求陶晴山代為引薦。接著，他先找來江兆申的出版品學習，有一件1968年秋天所作〈夏木雲起〉，足以證明李義弘這時期心慕手摹的能力。

1969年8月，於故宮博物院擔任研究員的江兆申，獲得美國密西根大學邀請客座研究一年，次年歸國後，9月

在故宮舉辦旅美作品展。「推測」大約在這個時期之後，李義弘打了電話並帶上自己的作品，到故宮拜見江兆申——所謂推測，其實是李義弘自己也記不得正確時間。不過就現存作品看來，1968年秋冬之際，李義弘作品已經有江氏風貌，但李義弘首本畫冊年表記載於1970年3月入江門，然而當時江兆申尚在美國，後來畫冊一度改為1969年3月，如今呂淑珍依照孩子出生時間，保守估算大約應在1971年。此後，李義弘便固定到江老師的辦公室、宿舍請益，甚至利用學校課餘的空檔，特地從基隆轉三趟車上陽明山，旁聽江兆申在文化大學美術系的授課。

1971年夏天，由於蔣復璁院長提議，希望故宮研究人員能具備筆墨



的基本知識，便委請江兆申開課，讓當時在故宮任職的同事，晚上到江兆申家裡的「石林叢舍」上課，但漸漸的課程有些疏懶，只剩下當時透過引薦來的曾中正。1972年的教師節後，藝專畢業的蔣貞良、李義弘、陶晴山……陸續前來，重新有了比較固定的課程，可惜幾年後因故解散。

[左圖]

陶芸樓，〈行楷對聯書法〉，1961，墨、紙本，120×35cm×2，高雄市立美術館典藏。

[右圖]

李義弘，〈夏木雲起〉，1968，水墨、蟬翼宣，104.3×32.7cm。



直到1977年冬至，江兆申重擬了一份名單，讓學生每個週日上午固定到故宮覽畫室上課，有時只看老師畫畫，有時老師興致一來，可以有系統的論說一小時。而同門間也會在課後私下邀約雅集，每個月相互筆會交流。李義弘因為身形高瘦，做人風趣不失赤子之心，常常在同儕間說笑，同門知道他被學生戲稱為卡通角色裡的「頑皮豹」，也跟著這樣喊，師兄弟間的情誼，是在彼此濡染學習的過程中，相互競爭與提攜。

那些年裡，李義弘像塊海綿般不斷的吸收，也不斷跟自己的理想對話。他雖折服於江老師的畫風，但老師繪事中爽俐清新的筆調，不

1980年代，江門雅集共遊拉拉山。左起：陳慶章、谷村雋堂、顏聖哲、陶晴山（上）、李義弘（下）、曾中正、許郭璜、周澄及其公子。





夏珪，〈溪山清遠〉卷（局部），約1180-1230，紙本、水墨，46.5×889.1cm，國立故宮博物院典藏。

1973年，李義弘於基隆研墨室留影。

免讓他產生學習的困境，他清楚自己所欠缺的，因此嘗試著從古典中摸索，臨摹南宋馬遠、夏珪，並從中汲取筆墨技法與簡練的構圖；在教學上，江兆申不會強迫學生臨摹他，但李義弘不免在見過江老師示範後，私下把畫稿借回去揣摩。曾經李義弘繳上來的作業，竟然讓江老師再三問他：「這真是你畫的？」可見李義弘臨摹技巧的求真與精到。

回想李義弘年少的困境，便在於讀書一事，江老師身教最大的寶藏，正是對於讀書的啟發。有一次約好到故宮宿舍找老師，他看見江兆申在一盞燈下靜靜坐著看書，當下就被那份定靜的美所感動，從此，李義弘維持了讀書習慣，不僅提升了個人對畫的領悟，也提升自己的藝術欣賞力。





慢慢的，李義弘開始藉著攝影裁切與筆墨表現的關係，從實景山水裡截角的構成，演變成他喜好的主題呈現，也逐漸凝聚出一種個人風貌。李義弘深知，相較於江兆申根植於傳統的深厚底韻，自己的成長環境迥異，因此他創作中能傳達的，勢必要展現自己在本土鄉情、師承與攝影間所融合的開創與新意。



1980年代，江老師在南港山坡買了房子，從三層樓單邊，而後買下隔壁成為雙併。此後每週日上午9點，弟子們就固定來到「靈漚館」頂樓畫室上課。江老師十來坪的畫室，擺上4乘8尺的畫桌，書櫃茶几雖非常簡樸，但牆上的補壁先後有過〈西峽頌〉四屏、〈石門頌〉的全幅拓本，至為大氣。江老師上課，往往要先抽菸思索，在勾布大局之際，課堂的學生都是屏氣以待，畫室只聽得毛筆在紙面皴擦颼颼之聲，待畫作布局已定，老師暫時放下筆，喝口茶，接著逐步皴擦點染間，大家才開始聊天說笑。過程中對創作格局開合與植株皴染，必須去體會老師的思考、運筆差異，這種對古典的再認識勢必是自發的，一旦開啟對筆墨認知的奧祕，便能理解此中的精深淵博。所以有時老師會打趣說：「你們要在我這裡挖多少，得要看你們的本領！」



在江兆申的課堂上，向來都是老師坐

著示範講學，弟子們規矩的站著聽課，學生對於江老師是既崇拜又敬畏，但老師卻有著另一面的寬容。大約在1978至1979年間，由於江兆申應臺灣聚合化學訂製畫作，開筆作了一幅丈二尺幅的〈江山無盡〉，弟子們聚在故宮覽畫室裡，畫到一半，老師有事離席，這時飛來一隻蒼蠅嗡嗡干擾，李義弘順手一抓，結果非但沒抓到，還把老師的畫紙給弄破一個大洞，當下同學面面相覷，李義弘既羞又糗，唯恐老師震怒苛責，不料老師進來後，只淡淡說了句：「你跟我搶著畫畫啊？」當下墨筆樹石稍事皴染一下，就把破洞給填隱了。

在與學生幾次的行旅間，無論是在臺灣，或是退職後五年間四度行旅大陸，江兆申往往會在飽遊饒看之際，趁機講解山的稜線、水的源頭或臨時出些問題考考學生。1996年在李義弘口述的〈未完成的畫〉一文中，便細膩的敘述瀋陽行旅中，師生間對話的見招拆招，這裡面討論到對真境的筆墨表現、經營位置的旨趣、虛實留白、用色層次等等的提點。江老師在和煦中顯現的氣度，自然贏得弟子們的敬重，以致日後江門師生在大陸交流時，頗受當地人羨慕這師門禮教的承傳。

[左頁上圖]

1987年，李義弘（右）與江兆申同遊宜蘭時合影。

[左頁中圖]

1993年，李義弘（左）與江兆申同遊黃山時，於江師題字的「臥石披雲」前合影。圖片來源：李瑩儒攝影。

[左頁下圖]

1993年，李義弘（右1）陪江兆申（右3）於北京故宮鑑賞北宋郭熙的〈窠石平遠圖〉。

靈滬子弟們在故宮覽畫室看江兆申（左1）作〈江山無盡〉。圖片來源：呂淑珍提供。



文人筆墨與攝影取景

李義弘的別號，早年曾自署「青樺」、「李骨」，乃意指自己身形之削瘦骨立。後來江老師以《論語·子罕》所載：「子在川上曰：『逝者如斯夫！不捨晝夜。』」賜字「在川」，勉其惜時進學。至於齋館號，1974年基隆時期，李義弘開始以「研墨室」做為畫室，1979年後移居臺北市，由江老師贈以「笛音凝室」；1993年正式搬到三芝前，畫作偶而會簽上「醉芙蓉館」，或往來三芝之際暫稱「錫板村」，後來正式使用「海尾山居」，與2013年後第二工作室的「磊石山房」。

回溯1970年代臺灣第一次鄉土美術運動的過程中，大多數的年輕水墨畫家都是用師承的筆法或素描方式描寫臺灣的風景。所謂師承，諸如叉開筆鋒去描述一種看似蒼勁的要弄，或是以較不重視線質的素描式堆砌，更趨近實際大自然的質地、明暗關係。但李義弘跟江兆申的學習，反而進入一種承接古典的中鋒用筆，這源自文人畫所蘊含的文質內蘊，便是筆墨書寫的興味。

慢慢的李義弘試著自己構圖、自己造景，並試圖藉著寫生，脫開江兆申的範疇，但即使看到風景，勾了幾道線條，卻總覺得無法深入。他

1980年代，前排左起：李義弘、江兆申、顏聖哲；後排立者左起：陶晴山、蔣貞良、兩位來訪友人、沈秋雄、許郭璜、莊澄欽、譚怡令、何傳馨、葛婉章、朱林澤、羅培寧合影於江兆申的靈瀨館畫室。



發現對景寫生反而會因為視覺的驅使，而忘卻臨場的身體感，也深知應該像宋人觀察自然的方式一樣，藉著遊歷去親近山林水瀑，再進一步思考如何詮釋。幸好李義弘此時沒有偏廢的就是攝影與暗房技巧，攝影對他而言是幫助身心記憶，重新喚醒構圖與自然間的感受，喚醒生活經驗與紙張生發的興味。

可以說，這一段向大自然學習的過程，實際上是攝影、行走領略的助益，要大過筆墨的實地描摹。李義弘此際最大的收穫，應該是體會到江老師經常強調的精神心性與自然、靈感的融匯，他曾回憶到：

江老師對中國繪畫史的圓融通解，為我在出入古今的筆墨練習上，解惑良多；而他常強調的：要到自然景物中去體悟，不能為了作畫而對景寫生，等日後，靈感湧現時再下筆，景物的真精神便容易自然流露，也是我作畫構圖的方向，而我對相機鏡頭的勤於運習，也有助於擷取山、川、樹、石的靈秀之景。至於，如何在筆墨、構圖之外，表達出餘味裊裊的氣韻，就是每位畫家自行修練的精粹了。

1978年6月，在他辭去基隆市立大德國中前後，便隻身到臺北市來創作，同時也想在臺北有個棲身之處，但這幾年存攢的錢當然不夠，於



〔上圖〕
1979年，李義弘（右）與江兆申老師同遊梨山時合影。

〔下圖〕
1979年，李義弘（後）與江兆申老師（前）同遊梨山時，江老師在大桌案畫畫，李義弘則在小桌子趕個展進度。

1979年，江兆申（左2）參觀
李義弘（右）於春之藝廊首展
時留影。



是又請託家裡賣了田地，資助了頭期款。次年（1979）3月，全家告別基隆，遷居到臺北市忠孝東路四段。

這時一個機會來了，甫成立不久的春之藝廊邀請李義弘辦個展，但準備期僅有半年。這匆匆的創作壓縮期間，李義弘還與同門應梨山管理局局長之邀，伴隨江老師去梨山小度假，那個晚上大家在客廳聊天，江老師在大桌案畫畫，李義弘就在小桌子趕個展進度，這段故事，後來在江兆申送給李義弘的一方印章邊款上記載下來。

1979年7月，李義弘第一次個展終於開幕，當時定價一張是四千五百元，只是展覽的前三天，一張畫也沒賣掉，李義弘壓力大到晚上睡不好，呂淑珍只能請自己的同學來捧場一件。那時已升任故宮博物院副院長的江兆申每每下班就會過來，在展覽第三天，江老師帶來一方印章相贈。這方印章，便是李義弘畫室顏額的「笛音凝室」，江兆申在印章的邊款，詳細載記堂號源由：

己未夏，與在川同遊梨山王氏莊，在川作小圖。夕陽在山，亂泉幽咽，一人坐石上橫笛作小引，境頗蕭索，余甚賞之。后見數圖

江兆申贈給李義弘的「笛音凝室」印（非原寸）。



皆類此，拙意不宜若是之紛沓。在川為余言，其先大人善笛，每當憂思，輒臨風作弄，悠揚婉抑，聲鳴鳴然。時值興會，笛音轉寂，以指撫孔，微微有聲，俄而音聚，如山出雲，此境常在心目，往往拈豪而不自覺其重沓耳。因篆笛音凝三字贈之，重其孺慕之心也。兆申。

李義弘一度對人物畫有很大的興趣，連江老師也訝異他畫中那麼多張吹笛人，李義弘當下稟明，父親除嗩吶之外，其實短笛吹得更為自然呢！

1980年，四十歲的李義弘獲得「中山文藝創作獎」。1982年1月，他很快在臺北阿波羅畫廊舉行第二次個展，展覽前還出版《李義弘近作》專輯。展覽之後，夫妻倆決定出國去看印象派展覽，在7月進行自助旅遊瑞士、奧國、德國、義大利、法國，這次長達二十八天的歐洲旅行讓李義弘眼界大開。



1980年，李義弘獲「中山文藝創作獎」，與呂淑珍、岳母合影。



[左圖]

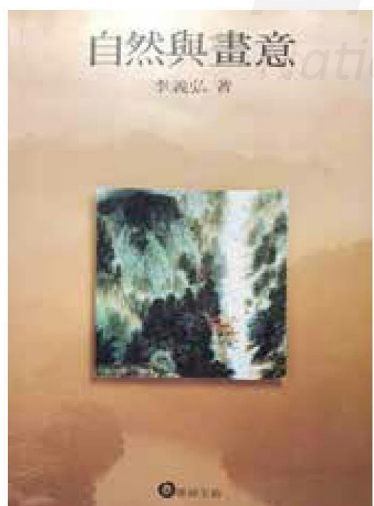
1983年，李義弘（右）獲吳三連文藝創作獎，時任藝術院校長的鮑幼玉（左）前來道賀。



[右圖]

1984年，李光裕（右1）、鮑幼玉（左2）、劉思量（左1）蒞臨李義弘（右2）於阿波羅畫廊舉辦的第四次個展。

李義弘1985年的著作《自然與畫意》。



從1979到1984年，短短六年開了四次個展，此時李義弘已經引起水墨藝壇很大的注目。在受邀到甫成立的國立藝術學院（簡稱藝術學院，今國立臺北藝術大學）美術系兼課當年，又獲得「吳三連獎」藝術獎。1984年6月，在李義弘阿波羅畫廊的展覽上賀客盈門，除了陳奇祿、柴松林、漢寶德、馬水龍、趙天儀、張光賓、李奇茂等，還先後來了兩位重要人士，一位便是一直與他保持聯絡，時任教育部常務次長的高中老校長施金池，另一位是由當時的藝術學院美術系主任劉思量陪同前來的鮑幼玉校長。之後在何懷碩鼓勵下，李義弘投了履歷，在同年以藝專畢業的畫家身分，進入藝術學院美術系專職。

創作歸納 · 《自然與畫意》

1985年李義弘出版《自然與畫意》一書，是探討水墨繪畫技法的著作，書中大量運用他在臺灣各地拍攝得來的樹石風景，與中國繪畫史經典名作的圖版局部特寫搭配，用以解析筆墨技法與實景之間的形式關係，應該是20世紀第一本，有系統的以攝影捕捉自

然「造化」，連結傳統繪畫形式，透過「心源」相互對照的專著。

相較於過去美術史繪畫理論中，如清代畫家石濤所寫《苦瓜和尚畫語錄》只有文字流傳，或是清朝康熙年間出版的《芥子園畫譜》的版印刻製，都無法具體呈現各類皴法與大自然、與筆墨的關係；李義弘自小摸索過，也深知這種學習方式的缺憾，因此他以攝影考證自然、古典畫作的方式，結合筆墨表達與文字詮釋的創作思考，具體連結出攝影時代的創作技法分析。在《自然與畫意》的〈自序〉中，李義弘提到：

有人認為山水畫是「無中生有」，是「空中樓閣」，是中國文人

李義弘，〈鄉野偶掬冊之一〉，1987，彩墨、紙本冊頁，44.3×48cm。





李義弘，〈鄉野偶掬冊之二〉，1987，彩墨、紙本冊頁，44.3×48cm。

的「烏托邦」。姑且不以中國山水畫的起源、或中國繪畫系統的主流、或山水畫與文學的結合、或山水畫的表現是那麼具有無窮無盡的「意蘊」，來闡述山水畫的成立不是「向壁虛造」。（何況繪畫藝術那有不用想像的呢？）就以山水畫與自然的關係，來簡敘山水畫中形象組合的第一步驟。我試用自然的實景（攝影）轉化為符號（筆墨運用）時所產生的多種可能性。

因此他揹起相機，帶著寫生小盒子，走走拍拍與寫生，試圖從實景的體悟開始，重新看待自然與筆墨。在《自然與畫意》全書三百張圖片，將大自然所見進行分項分析，再加入名家作品舉例參照。重點幾乎



李義弘，〈鄉野偶掬冊之四〉，1987，彩墨、紙本冊頁，44.3×48cm。

在進行各類「版本比較」。在概說中，他特別提到攝影與傳統山水畫的組合特質：

「由照片資料轉化為畫」並不是要抄襲照片，抄襲照片與抄襲自然是沒有兩樣的。其實，照片資料與寫生稿在功能（轉藉為畫）上是異形同質的。雖然沒有必要排拒照片作為創作的依據，但處處依循照片來作畫，其「筆」也弱，原因是在行筆使意之間，受制於照片中的物象（如光源、陰影、透視）而無法發揮筆墨的功效。所以畫者的轉化基礎必須建立在了解傳統山水畫的組合特質。

首先，他將傳統山水畫的組合特質歸納為：「沒有光和影」、「沒

有透視」、「自由的視覺立足點」、「筆墨」等四項。接著分別以「樹」、「山石」、「綴景」為課題，在每一個細項中，有系統地進行實景攝影、筆墨示範的相互比對印證，最後也以「名家作品例舉」對於古典與近代畫家的作品進行分析。

舉例而言，他從「樹」的立幹分枝、樹根、樹皮、點葉到不同樹種的表現法，進行系統的對照。其中採取比對印證的方式，有以採集、拓印的參照樣本，也有具體示範的傳移摹寫，或是去蕪存菁提取重點的構圖經營。最特別的，諸如在點葉上，他以拓印樹葉造型、樹葉照片、筆墨詮釋相互印證，解決過去背誦公式，卻不知其所以然的困窘。同時他展現如何將同一張圖片中層次複雜的叢樹，區分出雙勾、墨骨的表現，與彼此的相互襯托與正反差異，甚至也提到如何以「救命樹」來簡化畫面的複雜，以營造畫幅上視點的出奇。

在「山石」的課題中，李義弘將重點放在對於「造形」上的遠取其勢，更重要的是進一步發揚在近取其質的「皴紋」專論。他列舉所拍下山林、溪流、海邊、島礁等各種裂縫紋理的奇石，並賦予筆墨表現上的詮釋參考：有以中鋒筆線對「造型」的折轉勾勒、有石壁上實質「皴紋」的長短捺壓，同時也討論光影、反差、苔蘚、筋紋，與遠山、泉瀑等較為細節的參照。

在「綴景」篇章中，則以「橋、屋、籬、田」來作為山水課題中，步履其間行遊與休憩、生活的實景描述，以及山水脈絡空白與氣息連貫的符號特質。雖然這尚不足以包容人物、舟楫、雲水、季節等表現，但無疑一切都是以此作為一個南部鄉村、臺灣山林所見的真实世界。在最終的結語，他寫到：

為要完成一幅山水畫，確認觀察實體轉藉符號的功能，進而表達自己的胸中意蘊，掌握技巧、馭駕技巧是勢在必行的。不能因為沒有技巧或薄弱的技巧而奢言胸中塊壘，不能因為慣用習以為常的技巧而昌（倡）言創意，更不能巧飾不是技巧的技巧才是高明的技巧，因為純熟及熟後帶生的技巧在實質上是與畫作的內涵是分不開的。



李義弘，〈鄉野偶掬冊之七〉，1987，彩墨、紙本冊頁，44.3×48cm。

相信此間，便涉及到他學習過程對於率性而為、故步自封、自動性技法的自我批判，與認知到面對自然實證、轉藉技巧，與明代董其昌對「熟後生」筆墨意蘊的反璞歸真。

綜觀本書裡所提出的，觸及四十多歲的李義弘在行旅、攝影與古典、創作間的一切思考，不僅確立攝影作為寫生保存的替代，也提出當代攝影術作為協助繪畫回返真實的知覺感受。