



3.

行萬里路的畫意實踐

李義弘目前繪畫的特色是，能利用相機「物眼」，但又不被其束縛，他不斷以傳統繪畫語言，去修正相機中的物象，使其筆下所產生的物象具有歷史感。但同時，他又不斷利用相機中的物象去修正傳統繪畫語言，使之具有時代感；並用相當含蓄的手法，調整了傳統繪畫語言的修辭及文法。新的旅行經驗，新的世界觀也使他不斷的在傳統繪畫語言的固定分類之中，開發出新的題材。

——摘自羅青，〈造化心源「物眼」探——李義弘畫展序〉，1988。



【本頁圖】 1986年，李義弘與呂淑珍第一次赴印度時，於小舟上合影。

【左頁圖】 李義弘，〈山徑樹碧圖〉（局部），1998，水墨設色、廣興白玉宣，136×69.5cm。

文人語境下的臺灣意象

現今能見到李義弘學生時期的作品，除了畢業展的拼貼外，還有藝專畢業前的兩件作品。一件是畢業展的〈山水軸〉，與第一名畢業的留校作品〈阿里山記遊〉，兩件出於同一個創作意念；由於筆意上有粗獷的頓挫與細染的墨色層次，深具山巒流動的光影意味。

在基隆時期，即使李義弘記不清楚求教於江兆申的時間，但從〈夏木雲起〉(P29右圖)的成熟度看來，受影響當早於入師門前。李義弘曾經透過對江兆申《花蓮紀遊冊》的揣摩，以〈燕子澗口〉連結著江兆申上溯至溥心畬的脈絡；同樣在不透水的紙上，用筆折轉稜峭而奔放，與他兩年前的畢業作品相較，便少了用筆破折與渲染層次，而趨近線條與塊面表現。

【左圖】
1966年，李義弘美術科展覽
之水墨作品。

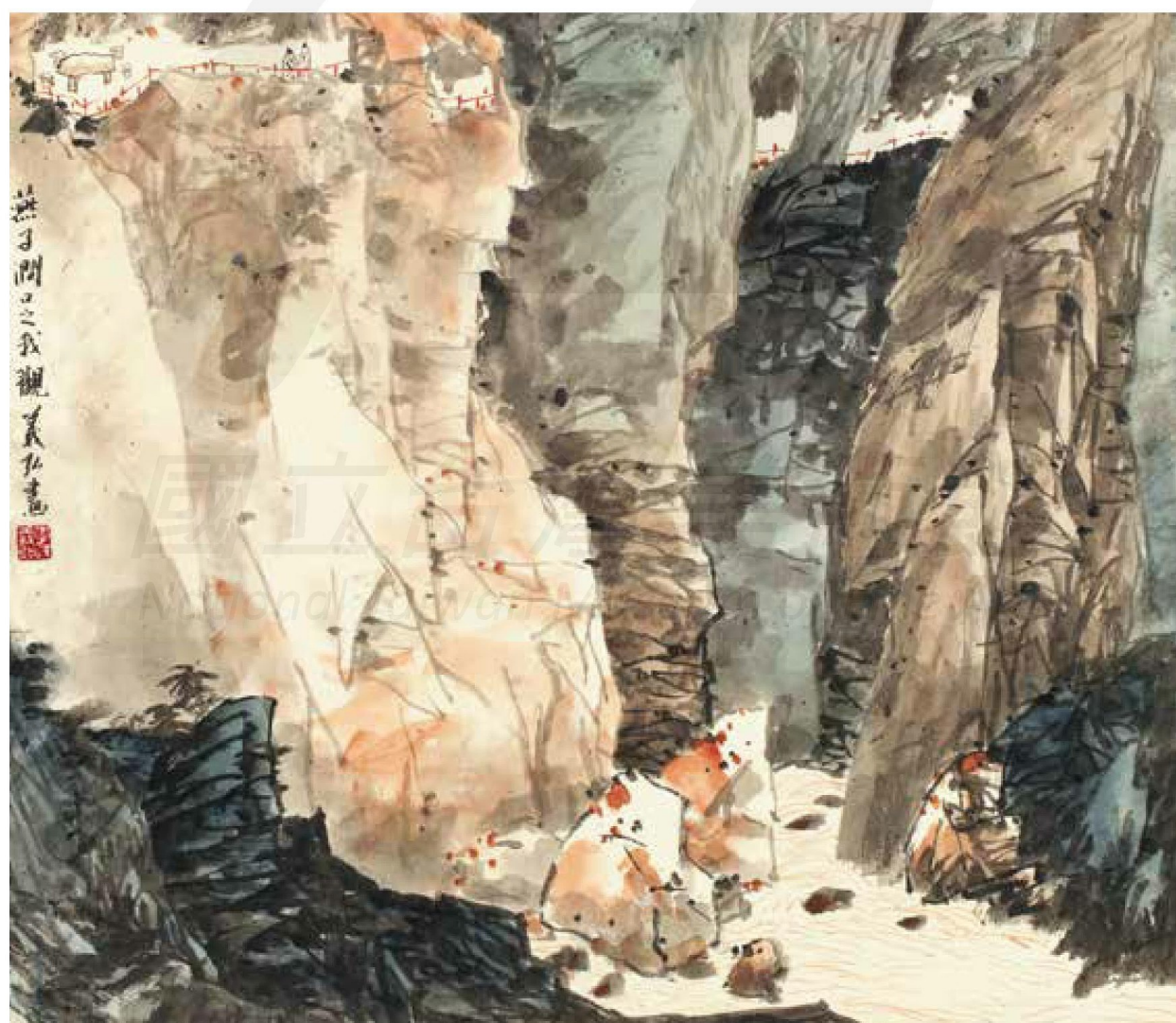
【右圖】
李義弘，〈阿里山記遊〉，
1966，水墨設色、鑿紙，
193×68cm。



【右頁上圖】
江兆申，〈花蓮紀遊冊之五
——燕子澗〉，1968，水墨
設色鑿紙，24.8×33.6cm。

【右頁下圖】
李義弘，〈燕子澗口〉，約
1970年代中期，水墨設色、
紙本，44.5×52.5cm。





這時期，李義弘用筆輕快恣肆瀟灑、重筆法少墨染，大略肖似於這時江兆申的風格，如〈初雪歸舟〉。1976年前後，他曾與周澄、涂燦琳、劉墉、林千乘組成「西窗雅集」，並二度在臺北市立博物館舉行聯展。第一次的展出，受到曾經任教海德堡大學的哲學教授伊索·耿寧（Iso Kern）的注目，到展場三次才等到週末出現在會場的李義弘，經過攀談後他買下三件作品，成為李義弘第一位收藏家。耿寧曾先後在臺灣大學、紐約、南京、北京大學研究中國哲學，是瑞士伯恩大學的榮休教授。

〔左圖〕

李義弘，〈初雪歸舟〉，
約1974-1978，彩墨、紙，
74.2×46.5cm。

〔右圖〕

李義弘，〈鬱勃山雨〉，
1978，水墨設色、宣紙，
135.5×69cm。



一件取材自中部谷關附近住宿點的〈觀復山莊〉，在1979年首展中引起注意。這是李義弘新婚未久，夫妻共同出遊時的取景，數年後才追憶成稿，由於畫上有江老師的題款，李義弘一直留在身邊。跋文中江兆申讚許他：「作畫貴取古人為我用，而不用於古人……筆墨能於繁亂中求其齊整，構景能於大塊中求其參差，故不板不滯。」



1982年，李義弘（左）應伊索·耿寧之邀共遊瑞士。

此外，從宜蘭太平山歸來所作的〈鬱勃山雨〉，則透過粗獷筆線呈現自然的渾厚蓊鬱，畫中有江兆申於主峰上的添筆，增加其險峻的氣勢。

李義弘，〈觀復山莊〉，1974，水墨、蟬翼礬宣，44×69cm。



[右頁左上圖]

李義弘，〈林壑高秋圖〉，
1979，彩墨、玉版宣，
92×73cm。

[右頁右上圖]

李義弘，〈觀瀑〉，
1981，水墨設色、宣紙，
93×69cm。

[右頁下圖]

李義弘，〈石城夕照〉，
1979，水墨設色、紙本，
58.9×92.5cm。

李義弘，〈叢翠清流〉，
年代未詳，水墨設色、日
本紙，約62×99cm。此
作為李義弘1979年首次
個展之展品。

不同於江兆申全景山水式的崇山疊嶂，李義弘以田園風光作為脫出師承與傳統的表現。無論是南臺灣日常的廟宇鄉情、兒時生活的鄉村田野，或是取材詩意造景的意筆書寫，他所發表行旅臺灣的體裁，都能顯出一種兼具渴筆潤墨、清逸靈動的筆趣。李義弘的筆墨，就是比當時鄉土水墨畫家多了幾分文人意蘊，如〈叢翠清流〉與〈深山訪友圖〉，顯然得力於師承淋漓暢快的延伸。

從這時期到1982年第二次個展，期間李義弘進行過不少新的嘗試。比如藉由宣紙與溢水紋路，增添大氣濕潤度的〈林壑高秋圖〉（此作送給耿寧）；或以基隆和平島公園裡「千疊敷」為主題的〈石城夕照〉，也以近似的方式表現海蝕平臺上，岩石層次的黑白對比。出現在李義弘第一本畫冊封面，〈觀瀑〉裡紅葉秋霜點綴極黑的山水瀑石，這墨色與硃砂的並用，是畫家此時特別感興趣的嘗試。

至於以竹林茂密為主題的〈鄉居挹翠〉（P.52上圖），或是取材自奮起





湖的〈竹舍春嵐〉，都明顯看到李義弘構圖、筆調的自主性。〈幽居圖〉意造了山居靜謐歲月，與取材石碇一帶田居的〈石碇山野〉頗有意合處。〈竹圍仔〉是坐火車行經關渡一帶所見，黑瓦、竹林、木筏與遠眺的平原，連結出一份田園懷想的寧靜。

李義弘，〈鄉居挹翠〉，
1978，水墨設色、紙本，
62×96.5cm。



李義弘，〈竹圍仔〉，
1981，水墨設色、宣紙，
42.5×64.5cm。





李義弘，〈幽居圖〉，
1981，水墨設色、紙本，
69×135.5cm。

而畫作初成就受到江老師肯定的〈臺南孔廟〉，是故鄉臺南古蹟的寫生，其大膽的正面構成，頗能以筆墨去除攝影感。不同於此作的繁複，〈青天白雲〉取法古都武廟東壁的黑瓦紅牆，構圖手法俐落，也影響他日後發展出重要的紅牆主題。

李義弘，〈臺南孔廟〉，
1978，彩墨、臺灣京和紙，
62×95.6cm。





上圖 李義弘，〈梅妻鶴子〉，1981，水墨、宣紙，43.8×69.5cm。

下圖 李義弘，〈石澗楓猴〉，1979，水墨設色、宣紙，46×69cm。

取意自《南田畫跋》句的〈半壑松風〉，或是〈陸放翁詩意〉、〈梅妻鶴子〉的意與古會，甚至〈石澗楓猴〉所對應猴年「封侯」的訂製，都顯現畫家此時創作上的多樣表現。

在1980年所作〈夏蔭〉，李義弘在落款處寫道：

近人論畫，皆厚寫生而薄臨古，此矯枉過正也。寫生僅得其外貌，而不能立意其中，臨古得其筆墨運用，而不能心手相貫；寫生與臨古皆習作之階段，進而棄寫生而登臨山林之間體會自然，則筆底之變化足矣，識者以為然否？

由此看來，此時的李義弘已然深具自信的在寫生、臨古後，企圖進入「蒙養」山林，調和心手、立意與大自然韻味的融貫變通。

李義弘，〈陸放翁詩意〉，1980，水墨設色、紙本，69.5×34cm。



[右頁上圖]

2016年，李義弘於瑞士少女峰山腳下攝影時留影。圖片來源：馬康立攝影。

[右頁下圖]

李義弘，〈瑞士山居圖〉，1983，水墨設色、宣紙，63.5×45.5cm。



李義弘，〈鄉田〉，1980，水墨設色、宣紙，96.5×60cm。

清代石濤曾在《苦瓜和尚畫語錄》的〈境界章〉中，對於古典構圖三疊兩段的缺失，啟發出變換視角與位置；他提出「要貫通一氣，不可拘泥分疆為此三者，先要貫通一氣，不可拘泥分疆。三疊

兩段，偏要突手作用，才見筆力。」的看法，一旦理解變換思維與視角，便能啟發出意想不到的，且能突破意識的超越。〈鄉田〉中構圖的三疊兩段，是李義弘結合寫生、攝影與畫論的意造，在廣角鏡頭的取景下，畫幅景深前後落實，進而強化對比與敘述性，不使畫面鬆濛。

1982年8月，李義弘、呂淑珍首次歐洲遊便是應耿寧所邀，而後也曾在2016年二度至瑞士拜訪他。耿寧邀請李氏夫婦倆與同行的友人至瑞士羅可山村，一群人住在鄉下農家石屋，大夥還幫呂淑珍過了生日。次年春天，李義弘畫下了這石屋景色的〈瑞士山居圖〉，自覺應和了陶淵明的山居意境，這石頭房屋的疊石絕非按照真實描繪，



卻在筆意層次間顯得質樸。

1983年秋末，一株墾丁寫生所見的老茄苳樹，李義弘由此衍生另一幅高士佇立其中的想像，在題記裡還提到與古典母題的連結；即使比不上清代石濤所作的〈六朝雷火樹〉，李義弘仍然覺得可以徐行吟詠行此間。而1987年所作《鄉野偶掬冊》裡的〈龍洞〉，也可以對照他對於攝影的擷取與挪讓，與用色上的詩意傾向。作為第四次個展主題的〈佛巖傳經處〉，

【關鍵詞】〈六朝雷火樹〉

〈六朝雷火樹〉由清初畫家石濤所作，為《憶金陵冊》第11開。石濤原姓朱，名若極，廣西桂林人，與弘仁、髡殘、朱耷合稱「清初四僧」。石濤是書畫風格的承傳者，實踐的探索者，也是鮮明的革新者，有《苦瓜和尚畫語錄》傳世。

《憶金陵冊》現藏於美國弗利爾美術館（Freer Gallery of Art）。12開中，每開憶寫金陵舊遊景物，可辨識的分別有雨花臺畔的長干寺「一枝閣」、秋遊城西叢霄道院、枝下次友人、江城閣上、徐府庵古松、東山、寓居洗硯、秋月揮毫、橫塘、往皖南水西寺道中、青龍山古銀杏樹、采石磯等，有景有思有所追憶。是冊集簡筆、水墨、淺絳各異其趣。

〈六朝雷火樹〉畫的是南京東郊青龍山的古銀杏樹，相傳此樹生長於六朝期間，遭遇雷火的銀杏樹歷經火痕縷空，仍挺拔頑強，遂成為金陵一景。在石濤筆下淡著花青色的樹幹冷然獨立，老幹嫩葉依舊、挺拔蒼勁。冊頁題記中，石濤闡釋：「六朝雷火樹，鍛煉至於今。兩起孤樛岫，雙分破臂琴。插天神護力，捧日露沾襟。偶向空心處，微頂聞上音。秦淮青龍山古銀杏樹，大滌子。」可見畫家雖以入世的眼光描寫，卻能以虛空內在的心志追求超越。



〔左圖〕 李義弘，〈墾丁公園老茄苳〉（寫生稿），1983，水墨、紙本，尺寸未詳。

〔中圖〕 李義弘，〈老茄苳〉，1984，水墨設色、紙本，31.5×47cm。

〔右圖〕 石濤，〈憶金陵冊第11開——六朝雷火樹〉，約1642-1707，水墨設色、紙本，23.8×19.2cm，美國弗利爾美術館典藏。



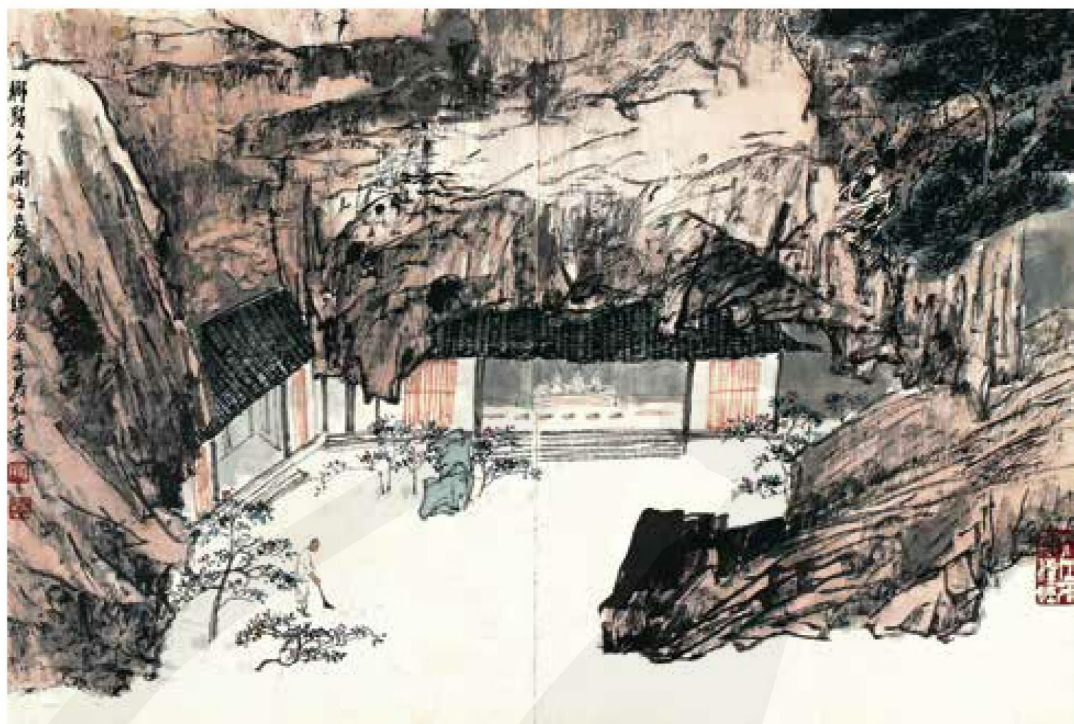
【上左、右二圖】

景與畫作對照。

左：2004年的龍洞一景。
右：李義弘，〈鄉野
偶掬冊——龍洞〉，
1987，水墨設色、宣紙，
44.3×48cm。

李義弘，〈大江東去〉，
1995，水墨設色宣紙，
151×151cm，高雄市立
美術館典藏。

李義弘，〈獅頭山金剛寺〉，
約1984，水墨設色、紙本，
31.5×47cm。



李義弘，〈佛巖傳經處〉，
1984，水墨設色、宣紙，
69×69cm。



〔右頁圖〕
李義弘，〈赤壁泛舟〉，
1981，水墨設色、宣紙，
135.5×69cm。

比對相近的〈獅頭山金剛寺〉小作，則能看見畫家在經營與率意間的取舍。金剛寺位於新竹峨眉獅頭山後山，寺院依洞窟而建，甚得自然的天趣。

此際當他覺得對鄉景、鄉情有所侷限之際，便會刻意朝向古典文學中諸如「赤壁賦」、「蘭亭脩禊」一類的題材靠近。1983年他榮獲「吳三連文藝獎」，文獻中記載獲獎的主要作品是四張全紙接合的〈赤壁賦〉，如今此作已不知去向，但從〈赤壁泛舟〉到〈大江東去〉(P59下圖)，應該還是能讓人推想前作的氣勢。

1985年夏日，李義弘造訪了澎湖，當地特殊的地形讓他呈現不同於臺灣本島的皴紋嘗試，他從媽宮、七美遊歷到望安，同時寫下這段行程的敘述：

七美島有一崖面，鼻直接浪、石黑浪白，遠望其象，如斷塊磊成，而其斷紋裂面，



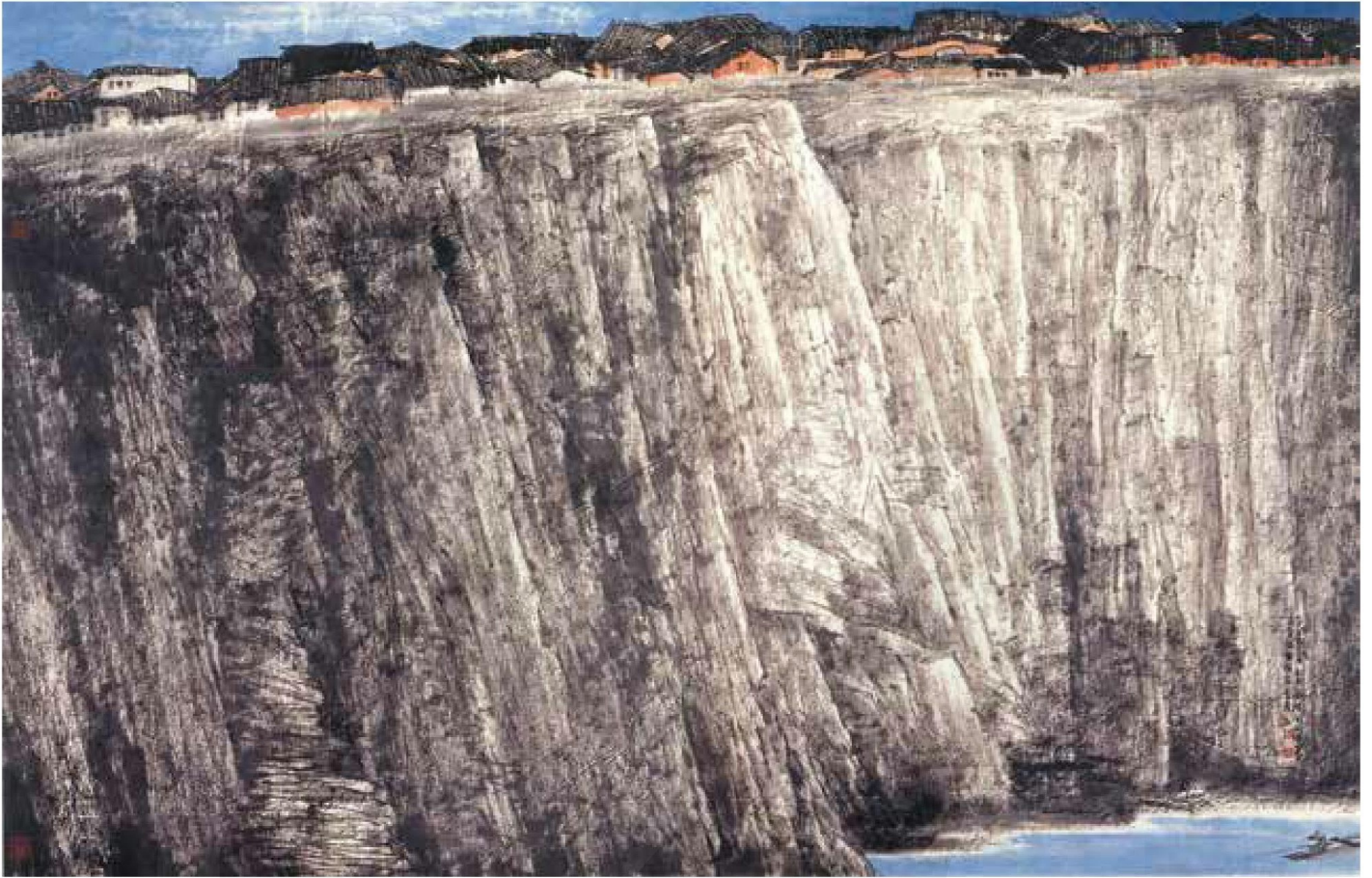
宛如天斧所鑿，長崖雖無樹叢可蔚，卻有蔥籠滄鬱之氣象。在望安鄉之西隅崖壁，石色泛青，脈絡如網，於畫中又是一法也。

〈澎湖遊〉款識中所提及的七美崖面，可以從南滬港南邊突出的一塊岬角，稱為大灣釣場的地方，遙看望夫石方向的壁面，所延伸出三段狹長起伏的玄武岩斷崖，畫家將之置於畫面左方並延續至後，釣客站立的玄武岩碎石礁，則安置於前景岬灣處。至於款識所說的西隅崖壁，應該是位於望安鄉天臺山附近的西籠洞崖，作品右方當是擷取於此處。此作集結兩、三處不同視角的結構交錯，以長皴疊砌密布，不難看出他此時構圖的拼合感。直到〈澎湖望安鄉〉一作，他索性擷取局部區塊特寫，這反而顯得立意出奇。這階段，評論家羅青曾為文提到：

這個時期的李義弘，出入「物眼」與「造化」與「心源」的平衡點；他透過相機的「物眼」所擷取的自然「造化」，並與傳統繪畫語言對照後，進一步去修正以達到與當代經驗的新的知感性。這一個「心源」的重組，不但解決自己創作過程中瑣碎拼湊，也而重新呈現物象間單純簡淨的關係。而這一切的自我建構，使他

李義弘，〈澎湖遊〉，
1985，水墨設色、紙本，
69×136cm。





李義弘，〈澎湖望安鄉〉，1989，水墨設色、宣紙，93×144.5cm。

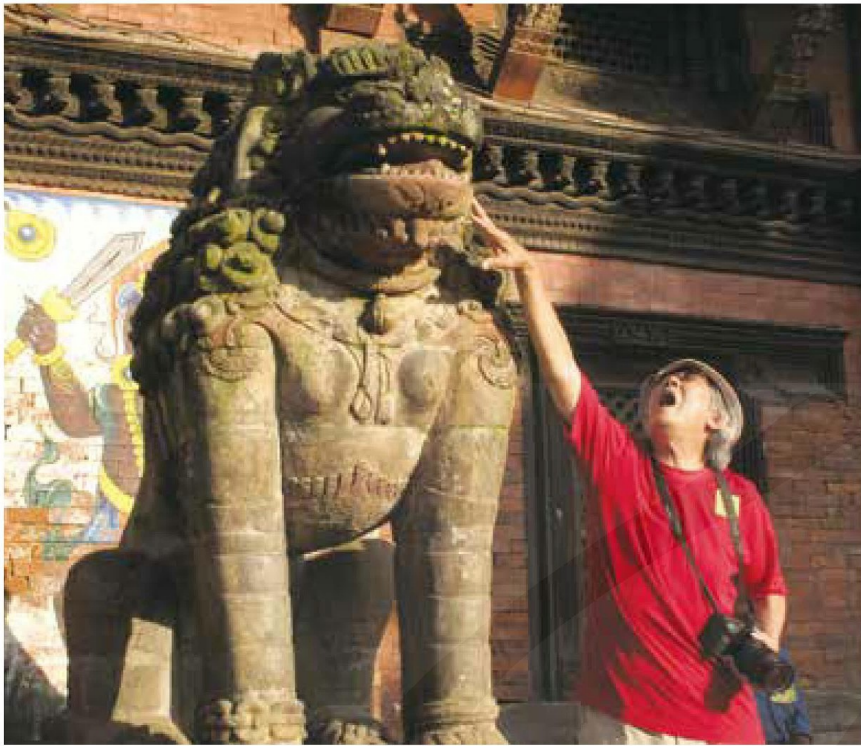
的作品兼具古典的歷史感，也具備當代的繪畫語言，這無疑得力於他行萬里路的行旅經驗。

2010年，左起：李義弘、呂淑珍與友人Ola合影於加德滿都帕坦舊王宮前。

「印北行腳」與神話

1986年1月，李義弘遠赴印度、喀什米爾、尼泊爾等地旅遊一個月，這異地的風土民情迥異於他所認知的中國傳統或歐洲，也不同於他所熟知的臺灣行旅所見。印北之旅是他試圖在本土之外，跨越出中原山水無法企及的凝想思韻，同時展現對於佛教發源地的異域取徑與想像。





2010年，李義弘在加德滿都帕坦舊王宮前調皮地玩弄石獅子。

歸來後，他開始進行旅遊的主題創作，並於同年10月在臺北敦煌、阿波羅兩家畫廊同時發表「印北行腳專題畫展」，引起畫壇矚目。印度的土地、宗教與人物風誌，溯及了與漢唐文化的交流，李義弘此行所見，都成為他跳脫鄉土題材的重要轉捩點，也體現李義弘風格追尋上的自我挑戰。

〈寒山古刹〉以喜馬拉雅山與四眼天神廟為題，而兩個主題

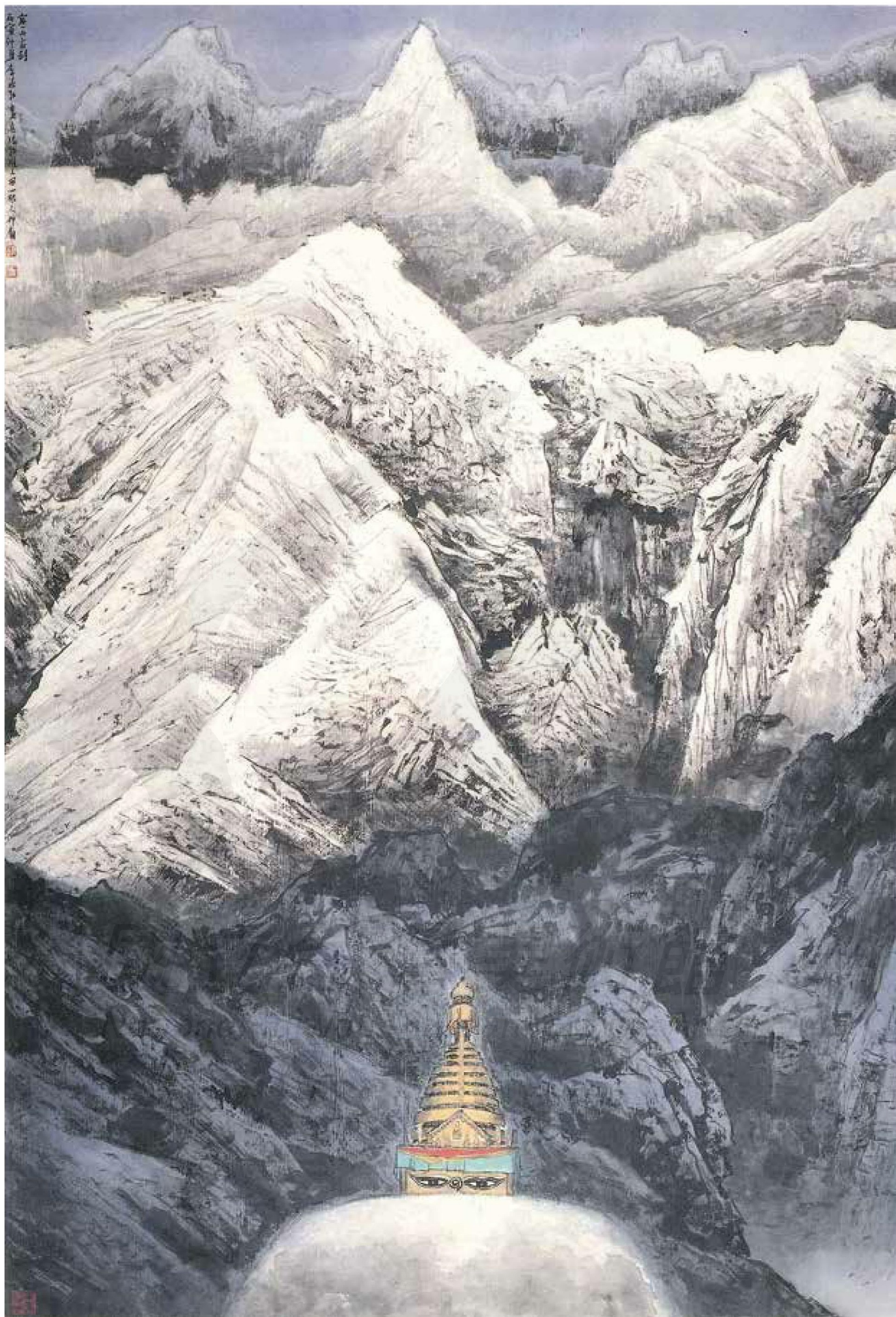
其實是來自不同地區，光畫稿就畫了三次，改了又改才定稿。在他發表的〈寒山古國〉一文中，對這個位於加德滿都市郊，四方形鍍金底座銜接著錐形塔尖，底座四面都畫著一對眼睛的四眼天神廟，有著自己的創作想像：

畫那麼大的眼睛，是迎吉驅邪？是佛法無邊，勿做壞事？是「代表智慧和澈悟的佛眼」？翻開有關西藏的攝影集，不錯，是佛眼，其畫法與西藏佛無異。然而，何其憂鬱的眼神！

另一篇〈喜馬拉雅山〉專文他又提到，初見喜馬拉雅山是在飛機上的晚霞時分的俯瞰：「遠遠的只見一道白雪橫空，長長的、靜靜的浮於灰中帶藍的雲煙上面。蒼穹一片深藍，透著淡薄的彩霞銜接白白的稜線。」這冬日的加德滿都機上所見，也讓他興起對唐代元稹所寫「坐見千峰雪浪堆」的懷想。最後，當飛機抵達波卡拉時，仰望晴空下明亮的魚尾峰時，他感受著：

……初春晴空萬里的時候，魚尾峰的雄姿尤為壯美，湛藍而清澈的天空總是讓白雪的尖峰支撐著，燦燦陽光，永遠也化不掉那新

〔右頁圖〕
李義弘，〈寒山古刹〉，
1986，彩墨、丈二匹紙，
135×92cm。



生代第三紀的堆積層上的厚雪。遇到白雲劃空，它的顏面也隨白雲的變化而變化。陰霾中的灰雲從腰間冉冉而起的時候尤為玄秘，就像在晨霧中突然看到四眼天神廟的那對眼睛一般。

從波卡拉所見，在陰霾中灰雲從腰間冉冉而起的魚尾峰，讓李義弘追憶起之前在晨霧中突然看到，如憂鬱眼神般的四眼天神廟。他興起把異地所見的疊景造境，妥貼的經營在一個畫面上。畫面中刻意壓縮的四眼天神廟，被崇高聳立、皚皚白雪的喜馬拉雅山所掩映，在玄秘灰紫色的陰霾間，那金黃明亮的佛眼，彷彿照見人間的憂鬱與澈悟，他將冗長文字的敘述，緊抓住關鍵而呈現在整體「玄秘」的氛圍中。

從德里飛往喀什米爾的途中，李義弘曾用絕美的文字，寫下對喜馬

李義弘，〈喜瑪拉雅山與智慧神〉，1986，水墨設色、宣紙，141×360cm。



拉雅山所思的水墨畫意：

……一段中印邊界尚未畫分清楚的喜馬拉雅山，積雪連峰，綿延千里。這兒少有奇峭的尖峰，多的是雲封霧鎖的變換。雲霧翻滾，灰多白少，宛如瀉墨五斗，時而白多黑少，空靈一片，溢增水墨畫的氣象。俯視所及，山脈起伏；橫連及縱走的山脊猶如羣龍擺陣，奇詭、幽深、神秘而不可思議的感覺陣陣襲來。

抵達波卡拉，他花了四天的時間，得以仰望遠處「安那普那峰」與「魚尾峰」晴朗、陰霾的晨曦變換，無論是雲封霧鎖或是山間陰霾，抑或是湛藍天空裡的白雲翻湧，甚至雨洗大地間的夕陽霞光，更或許如濁色灰紫的老人枯坐。在丈二尺幅的〈喜馬拉雅山與智慧神〉中，主體



的魚尾峰往前方、左右延伸出山勢，幾道有力的鉤斫，透過胡粉漬流的疊厚，與反覆滲化的墨韻，都遠遠映照出蒼穹深藍裡微透的彩霞。印度與尼泊爾、不丹、錫金的神話來源，都與喜馬拉雅山有關，因此他想像著透過背景微曦的山體烘托，一尊坐佛若真似幻的顯現。

李義弘發表的遊記不多，但透過文字、感受、筆墨、畫幅的連結關係，尤其文字中的關鍵點，往往呈現在筆墨至為深刻的烘托營造，便是此間的畫意與境界。在上述作品裡，李義弘震懾於大自然造化神妙所體現的雄偉、壯闊卻又令人折服的智慧神靈，並顯現在他旺盛的創作企圖。

不同於上述的空間轉換，〈菩提佛影〉則是罕見地以超越時間的神聖感受，去營造一個前所未有的聖地感染力。此地加雅是釋迦牟尼初轉法輪之地，畫幅在彰顯佛教中「依法不依人」的基本精神，並克服技巧

李義弘，〈菩提佛影〉，
1986，彩墨、玉版宣，
88×92cm。



上的難度，混融膠、墨去彰顯這時空並置、若隱若現，卻又能忠於佛陀本懷的崇高身影。

在這件作品的技術上，李義弘已無法倚賴過去所擅長的方法，反覆層疊、修改便成為創作過程中必要的手段，佛陀說法與菩提樹的組合意象，也因為日本畫家曾經畫過，而必需重新思考表達技巧。這個創作過程的難度，使他逐漸體會到：「改的過程中，就不太講究筆是不是能將線條拉到最高峰，墨是不是能將韻味提到醇境。……一考慮到這個呢，畫，我本身要表達的力量就一定會削減。」他放棄過去擅長的筆調展現，卻體會到：「真正慢慢地在工作我所要的……感覺這樣的投入才是創作。」

「印北行腳」中，也顯現出區域特色的人文景觀。如〈愛的花園〉是16世紀蒙兀兒王朝征服喀什米爾後，築起貴族庭園作為君王避



李義弘，〈愛的花園〉，
1986，水墨設色、宣紙，
85×93cm。



暑之地，園中不在呈現繁華景象，卻在互為穿插的枯枝層次間，刻意以紅牆凸顯冬季荒冷的溫馨。〈達爾湖〉是喀什米爾最著名的高山湖泊，也是「魚米之倉」，船屋人家沿湖邊而居，畫家在清晨寒霧中沿著古橋所見的船家生活，斜側的構圖與乾筆鉤擦的石橋，讓人視覺為之一亮。

李義弘在「印北行腳」所展現的，無疑是一位藝術家對自身創作觀的重建與剖析。對於撞膠、漬染、滲疊的新嘗試，使他不再只追求局部細節的色彩對比或筆墨渾融的意趣，而能提升對畫面整體「畫意」的追求。



「大樹之歌」的鄉情

貫穿李義弘1980到1990年代的創作觀，便是將自身生活、故鄉與記憶相融為畫，展現出一種生活與人連結的意味，使作品產生濃郁的親和力。

諸如〈好夢圖〉、〈且坐喫茶〉是李義弘對於雅致生活的愜意；而〈山瀑豁然〉的谷關憶遊，與〈六龜鄉情〉中黑瓦、田疇、檳榔樹，串起後方陡峭的十八羅漢山，是南臺灣常見的鄉情記憶。



李義弘，〈且坐喫茶〉，
1985，水墨設色、宣紙，
68.5×105cm。



李義弘，〈山瀑豁然〉，
1986，水墨設色、宣紙，
69×138cm。

【左頁上圖】

2010年，李義弘在尼泊爾
皇宮前攝影時留影。

【左頁下圖】

李義弘，〈達爾湖〉，
1986，彩墨、臺棉宣紙，
69.5×93cm。



1988年，李義弘發表「大樹之歌」的專題展，以盛夏老樹、古厝幽情、黑瓦紅牆、山野小童為題材，顯現出此際對家鄉濃烈的情懷。從情感上，黃槿樹的葉是年節糕粿供品的襯墊，也是童年嬉戲休憩的場所；從表現上，黃槿樹被斷砍的枝桠，日久所結成的樹瘤，有著「虯結多姿，奇趣天成」的特色，無論是〈老鐵〉(P.8)截斷森然，或是〈田樹〉的鄉野寄情，都綿延出他兒時記憶中，鄉下人話家常、睡午覺、練鼓吹、看相算命的生活片段。

這些以大樹為主的作品，無一不是生活、觀察與技術、美學相互勃發的結晶，如〈松門居〉、〈菩提行〉、〈松下清茗〉(P.74上圖)、〈古松懸枝〉、〈菩提修士〉、〈老樹長春〉、〈松茗讀書〉中，大樹姿態各顯生趣，畫中對鄉居生活、隱士獨往、苦行清修的自我期許，頗能夠引發觀者的共鳴。

李義弘，〈老樹長春〉，1992，水墨設色、淨皮單宣，137.7×68.7cm。



這系列也一路延伸到他遍遊各地，與鄉居三芝的自然生趣，如〈荷葉生幽渚〉、〈湖山清夏〉、〈山深樹碧圖〉(P.133右圖)、〈山徑樹碧圖〉等。在〈返照林泉〉可以看見他最早表現的神祕光影，漸層的淡墨把山頂霞光映襯得幽渺沉寂。

〈紅牆夏荷〉(P.74中圖)、〈鄉園荷田〉(P.74下圖)這類荷塘清夏的題材，是取法自植物園裡亭臺盈盈的滿池綠意，蓮花枝梗伸出水面，一泓蒼翠在陽光下閃爍，讓他憶起詩詞中「綠雲」的比喻。此時畫中多見隱身

〔左圖〕
李義弘，〈田樹〉，1988，
彩墨、紙本，179×97cm。

〔右圖〕
李義弘，〈松門居〉，1989，
水墨設色、淨皮單宣，
135.4×69.1cm。

李義弘，〈松下清茗〉，1990，水墨設色、宣紙，60×140cm。



李義弘，〈紅牆夏荷〉，1987，水墨設色、淨皮單宣，96×180cm。



李義弘，〈鄉園荷田〉，1997，彩墨、臺棉宣紙，96×177cm。





的淡淡詩意，〈大地瑞雪〉、〈晚烟〉(P.78上圖)則描寫大自然氛圍的幽寂之境，而〈秋庭森深〉描寫深秋的樹林，褪落一身的繁華，落葉的枯樹在枝桠的縫隙裡，就像美麗天窗的無垠想像，也有著秋意荒煙的寂寥。

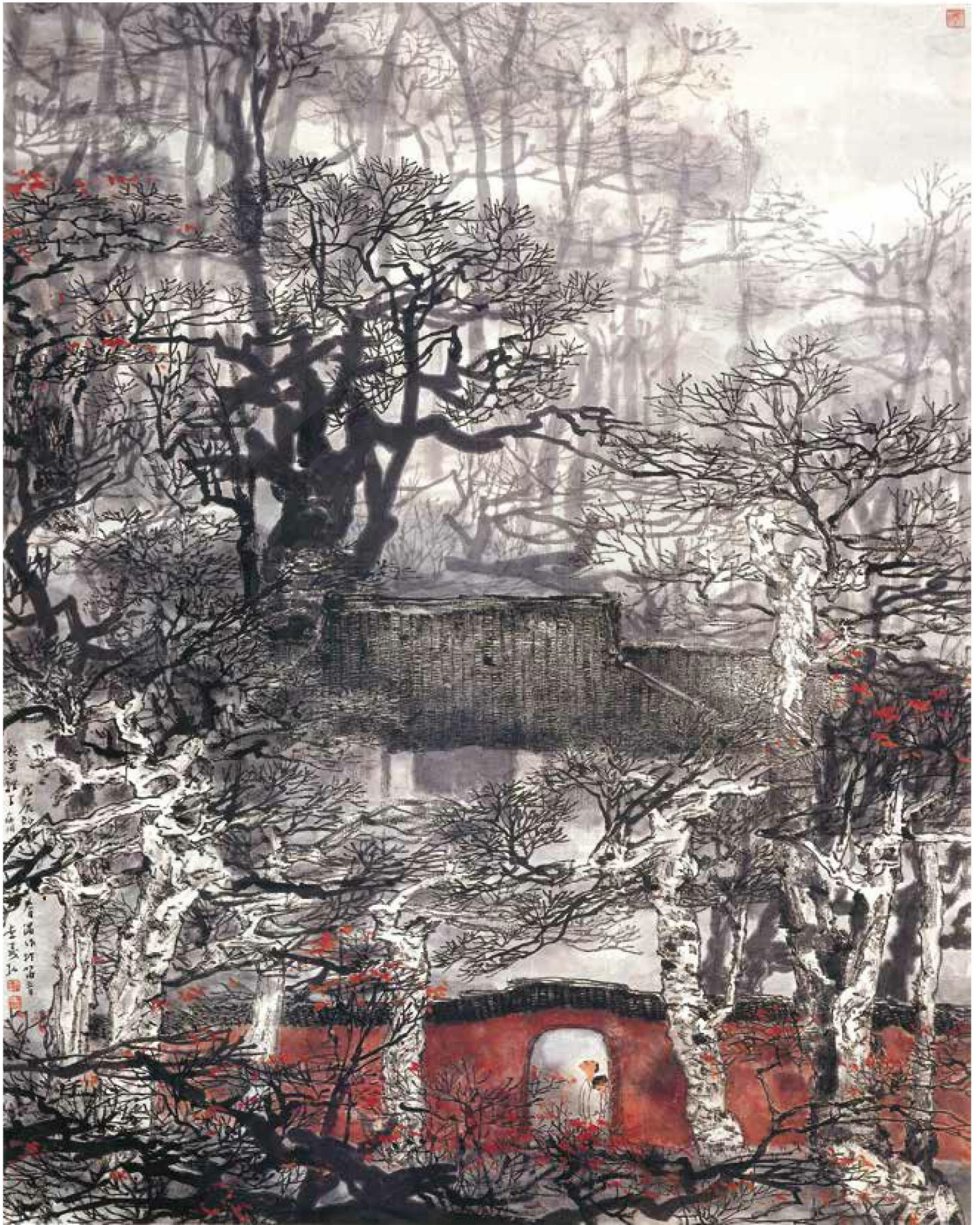
東晉王羲之蘭亭雅集裡「是日也，天朗氣清，惠風和暢。仰觀宇宙之大，俯察品類之盛。所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。」的世界，在李義弘的〈曲水流觴〉(P.78中圖)、〈暢敘幽懷〉(P.79)、〈樂未央〉中，可以發現畫家對相近課題的多種詮釋，有著更強烈的視覺焦點與氣勢，與對枝桠參差、松鱗裂隙的進一步表現。

[本頁圖]

李義弘，〈雨中行〉，1988，水墨設色、淨皮單宣，90×48.5cm。

[右頁圖]

李義弘，〈秋庭森深〉，1988，水墨設色、淨皮單宣，89×48.5cm。





〔上圖〕 李義弘，〈晚烟〉，1992，水墨設色、淨皮單宣，35×137cm。

〔中圖〕 李義弘，〈曲水流觴〉，1986，水墨設色、丈二匹紙，142×373cm。

〔下圖〕 李義弘，〈遊園圖〉，1995，水墨設色、宣紙，193×490cm。

〔右頁圖〕 李義弘，〈暢敘幽懷〉，1994，水墨設色、淨皮單宣，178.5×96.5cm。





1991年，李義弘結識南鯤鯓代天府的李國殿，並受邀在1995年回鄉舉辦水墨畫展，作品中便包含〈遊園圖〉(P.78下圖)，他應南鯤鯓代天府所委託，思考與代天府正準備興建之「大鯤園」呼應的園林記趣。這遊園賞憩的環景，雖只見得其中一隅，但畫家萃取菁華，卻讓觀者遊走其間隨之沉吟駐足。

另一件將近5公尺高的力作〈陽明山二子坪〉，畫中巨松數株參天而立，鬱鬱蒼蒼令人悠然。以石青表現遠山的豁然開朗，站立其下頗令人浸淫著盛夏清涼。

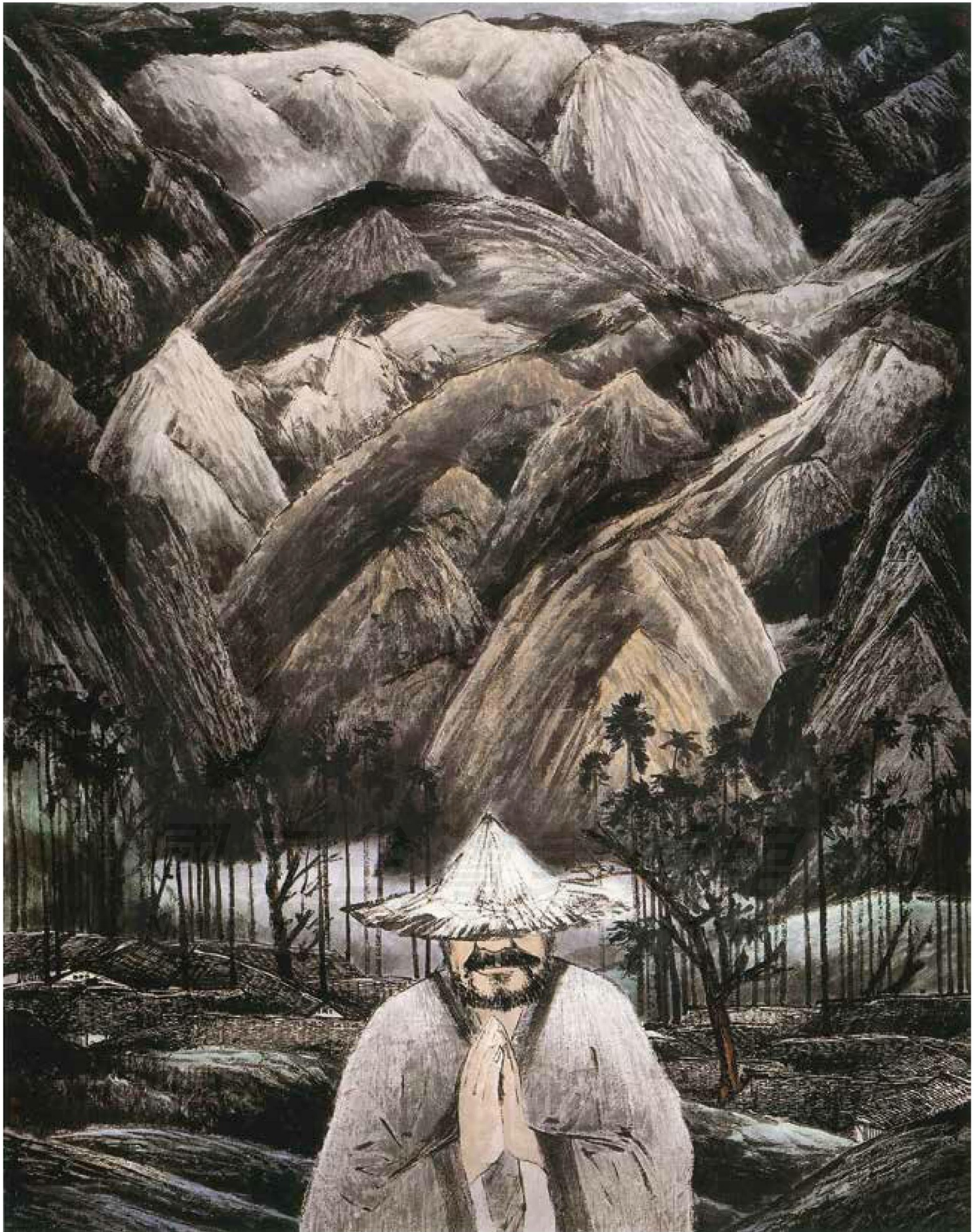
1999年發表的〈慈悲九九峰〉，是他對921大地震的土地關懷，戴著斗笠不見眼面的苦行僧，駐足於崩塌的九份二山前，沉重頹圯的主峰迎面而來，是他作品中少數與社會議題結合，與對眾生所苦的反射。

[本頁圖]

李義弘，〈陽明山二子坪〉，1997，水墨設色、宣紙，495×190cm，國立臺灣美術館典藏。

[右頁圖]

李義弘，〈慈悲九九峰〉，1999，彩墨、丈二匹紙，183×44cm。





黃山煙雨、 千峰靈變

隨著兩岸逐漸開放，1992年江兆申退休之後多次行旅中國大陸，作為陪伴者的李義弘與老師之間的創作取向，便有了一段較為平行的面目。五年間兩次走踏蘇杭、四度造訪黃山，李義弘在創作上貼近了幻想中的水墨原鄉，尤其從清代黃山畫派的石濤，到近代黃賓虹乃至江兆申，無不胎習於黃山的靈變奇崛。1990至1995年間，李義弘發表不少黃山主題，諸如聳拔雄偉的〈黃山俊峭〉，或是宣紙觸筆生潤的〈黃山玉屏樓〉，而使用日本皮料紙的〈微雨始信峰〉、〈黃山清涼臺〉則有著筆意勁健、奇幻靈動的沁涼。

李義弘，〈黃山俊峭〉，1990，
水墨設色、淨皮單宣，139×70cm。



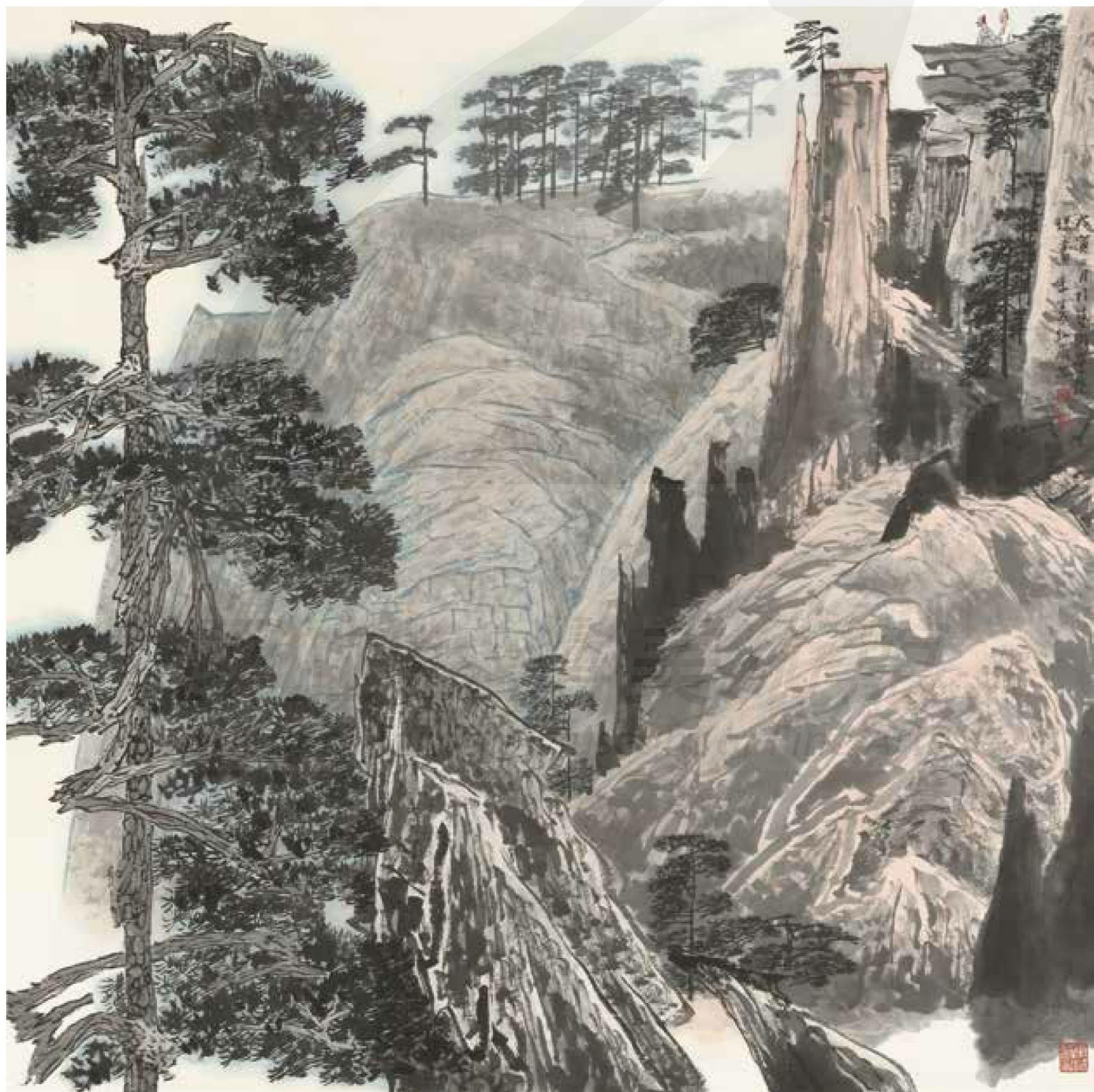
〔上圖〕 李義弘，〈黃山玉屏樓〉，1990，水墨設色、宣紙，92×180cm。

〔下圖〕 李義弘，〈微雨始信峰〉，1995，水墨設色、和紙，62.5×101cm。

1995年所作〈白雲溪回望〉(P.133左圖)，他大膽以左右開合、遠望山嶺的斜縱，切截整體畫面鋪天蓋地，顯現出溫文冷潔的韻味。另一件〈松壑秋山〉應該是出自李義弘課堂上的意造，畫面顯得奇譎飽滿，是畫家吞吐自然後的主觀表現。

李義弘，〈松壑秋山〉，
1998，水墨設色、宣紙，
119×119cm。

此時每每黃山旅遊歸來，李義弘定當興味盎然的播放旅遊幻燈片給學生、故舊欣賞。尤其在家裡上課時，他會比照國際研討會規格，用兩



臺柯達幻燈機交互著淡入淡出播放，尤其在播放黃山雲影、奇松之際，更刻意使其定格於二張片格之間，如此疊合所超越現實所見，慢慢在他心中醞釀出黃山系列的冊頁想像。

1991年他赴黃山歸來後，對於山林間的雲影變化有了新的體會，更巧的是，他在舊篋中找到了放置已久，漏簪滲透的蟬翼宣，那不透水處所凝結的斑點，猶如攝影鏡頭的灰塵光斑，這原來應被汰換的陳紙，竟幻化成一片輕靈虛淡的幽渺。

在黃山上，他日日來回於石筍崗與松林坪之間，始信峰、清涼臺、排雲亭都是必經之處。無論是以漫筆刷掃，或是細筆勾皴，或以水撞墨漬，〈黃山煙雨冊〉中留白的簪點，彰顯出雲水凝澤、變幻莫測的韻味；而〈黃山幻遊冊〉(P.86上二圖)的漬墨與〈黃山雨奇冊〉(P.86下二圖)青綠

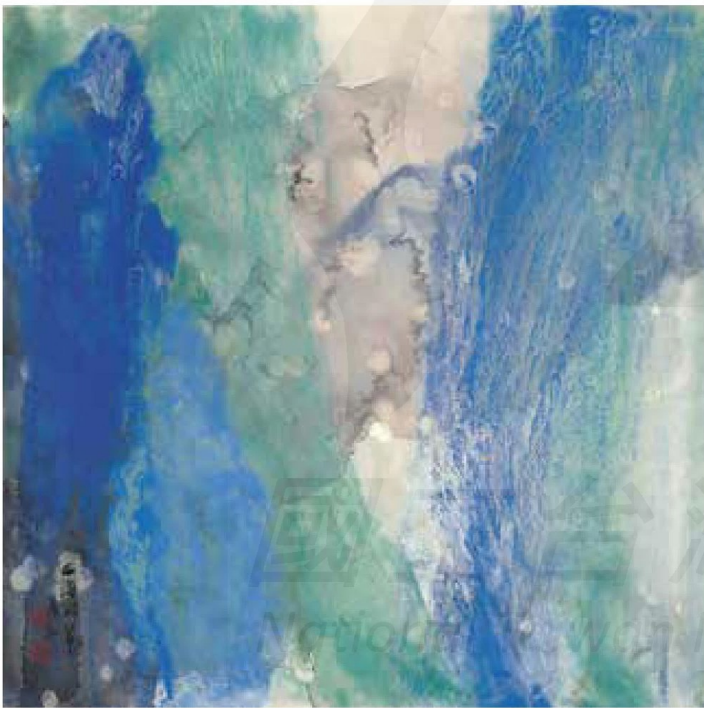


[上圖]

李義弘，〈黃山煙雨冊之一〉，1991，
彩墨、蟬翼宣，33.8×33cm。

[下圖]

李義弘，〈黃山煙雨冊之八〉，1991，
彩墨、蟬翼宣，33.8×33cm。



〔左上圖〕 李義弘，〈黃山幻遊冊之十二〉，1991，彩墨、蟬翼宣，33.6×32.7cm。

〔右上圖〕 李義弘，〈黃山幻遊冊之十一〉，1991，彩墨、蟬翼宣，33.6×32.7cm。

〔左下圖〕 李義弘，〈黃山雨奇冊之二〉，1991，彩墨、蟬翼宣，33.6×32.7cm。

〔右下圖〕 李義弘，〈黃山雨奇冊之五〉，1991，彩墨、蟬翼宣，33.6×32.7cm。

〔右頁左上圖〕 李義弘，〈萬仞積鐵冊之八〉，2001，彩墨、蟬翼宣，43.2×33cm。

〔右頁右上圖〕 李義弘，〈萬仞積鐵冊之十二〉，2001，彩墨、蟬翼宣，43.2×33cm。

〔右頁左下圖〕 李義弘，〈空山新雨冊之十一〉，2000，彩墨、蟬翼宣，43.2×32.9cm。

〔右頁右下圖〕 李義弘，〈千峰雲變書畫合冊之三〉，2001，水墨設色、蟬翼宣，43×33cm。



[右頁圖]

李義弘，〈風稜石待潮圖〉，2003，彩墨、靈漚館精製仿宋羅紋箋，21.5×1596.5cm。

潑彩的技巧，雖源於張大千，但其精準的色塊流淌，仍賦予奇特的當代感。

第二階段是在2001年2月，他再度遊上海、蘇州、黃山後，歸來畫了〈萬仞積鐵冊〉(P.87上二圖)、〈空山新雨冊〉(P.87左下圖)、〈千峰雲變書畫合冊〉(P.87右下圖)，崖壁、孤松分別繪於紙張的正反表層，結合了浮墨、積水、套疊等技法，意寫著黃山的行旅經驗。由於蟬翼宣紙張極薄，經雙層夾貼平裱後，便顯出迷濛的煙嵐雲霧，這靈感都可追溯兩部幻燈機的定格，所追憶黃海松雲的臥遊經驗。

手卷裡的影像敘事

看電影是李義弘工作放鬆後的日常，電影也成為他創作靈感取得的絕佳途徑，透過攝影機運鏡、電腦特效與打光，他吸取電影導演場景移動與引領視覺的手法，轉嫁至創作的構圖與色彩。

大約從2001年開始，李義弘進行一系列以〈吳越江淮〉、〈黃山雲松〉、〈魚寮關渡〉為主題的繪卷創作。將他的行旅與生活經驗，透過水墨傳統特殊的創作形式，由近而遠、虛實掩映的變化，賦予新的表情與擴展性。

〈吳越江淮〉從上海畫起，行經蘇州、紹興後，沿富春桐廬經千島湖，最終抵達黃山山腳宏村的一段旅程。畫家以虛實並陳，景物互融的手法，達到畫面的整體連結，尤其千島湖一段的空間折轉，更是別出新意。

〈魚寮關渡〉則是描寫北臺灣淡水魚寮海邊到關渡的風光。從放風箏的遊人到大聲吆喝的海鮮餐廳，於紅樹林間棲息的白鷺鷥，遙望對岸寧靜沉穆的觀音山。接著景物驟轉自關渡橋、關渡宮到近景樹林間的疏落小屋，視覺再緩緩遠眺至臺北市區一片陽光雲影的疏淡清空。這也是李義弘十餘年來，往返於國立臺北藝術大學（簡稱北藝大）上課，車行路線的視覺記憶。

〈風稜石待潮圖〉描寫臺灣北岸白沙灣，從富貴角到麟山鼻之間的景物變化。畫面對於行旅間時光流動的捕捉，與畫幅空間前後遠近的變化，明顯介入他所擅長的攝影移動，以及拍攝期間行走觀察的思、景採擷的影像敘事。

風稜石待潮圖

此畫乃作者親歷海濱，見風稜石之奇，遂以畫筆寫之。其石之形狀，如刀削斧劈，棱角分明，實為大自然之傑作。畫中潮水將至，風聲呼呼，石上水珠欲滴，景象壯麗。此畫不僅寫景，更寫情，寫意，實為畫中一絕。

