



# 4.

## 從北海岸出發的島嶼畫境

以前總是面對實景，立即抓筆勾一勾或是猛按快門；現在，我總是盡量多待一會兒，享受臨場感。面對實景，不能刻意的純粹為作畫取材，而是儲備創作題材吧！直到一天，「這種就是我要的」感覺會自然而然地出來。過去我太執著於捕捉實景，現在出門根本不帶相機，「玩」反而成了我這個年歲的生活課題。

——李義弘口述



【本頁圖】 2010年，李義弘留影於太魯閣國家公園。

【左頁圖】 李義弘，〈岸上的野百合〉（局部），2013，水墨設色、廣興原色楮皮細羅紋紙，140×77cm。

## 麟山鼻與石滬

自古，飽遊餒看就是畫家創作的不二法門。清代石濤總結前人的成就，提出「搜盡奇峰打草稿」的創論，影響深遠。但搜盡奇峰不過是一種說法，遠從南朝宗炳的「臥游」與「澄懷觀道」，就明顯道出畫家追求景物合一的生命情境。

歷經二十年來的行旅遊蹤，李義弘不斷在自然的造景中加入新的想像與文化精神，從而深化自己的水墨蘊含。從1993年開始，住在三芝的內在沉澱，讓李義弘慢慢有意識的將生活於北海岸的情感深化於畫面中，他不再追求遊歷所見的奇險精妙，卻更能顯現對生活周遭的留戀，與深刻的本土情懷。此時作品中純粹的自然主義與人文本質，已是從心所欲、老成與天趣的深刻遇合。

轉變的契機，應該是他體會到，屬於一己的特質始終未曾改變——不同於江兆申繪事中奇譎靈峭的文人性格，李義弘始終更真誠面對著自己生命特質中，那揮之不去，屬於臺灣土地、自然、鄉間那誠懇而真實的純樸氣息。

1995年，李義弘於三芝海尾山居作〈遊園圖〉的神情。





2013年，李義弘於麟山鼻攝影風稜石的身影。

而三芝一帶自然環境的風物，也形成李義弘創新風貌的契機。無論是自然造山運動所形成的石壁紋理，或是隨著溪水滾動、稜角淘洗的圓石；甚至因風沙吹拂所蝕刻掉皴紋的風稜石塊。對此，李義弘也道出自己的觀察：

由於長年居住在三芝，經常在八連溪附近拍照取景，對於溪中石塊的變化就有了一些觀察。這些石頭在水位降低的時後，一經陽光照射，附著的淤泥就顯現在石面上。這樣的視覺經驗，是透過不同時、地邊走邊看得來的；尤其在大退潮時，連海中的石頭也會呈現出灰白的色調，因此為了表現出海景的自然變化，就不需要以筆法瑣碎的表達。

他思考著如何能藉由賦施色彩，取代傳統以皴法為主的表現；但皴筆減少了，就會空虛了原本賴以主導形式的筆墨；線條簡化了，卻必然越明顯其作為水墨基本語彙的重要性。2000年開始，對書法線條的重新鍛鍊，便成為支撐他畫面結構的重要意涵。

一系列以石滬為題材的創作中，如〈風陵石之我觀〉可以說是比較早的表現，隨著積墨試驗的〈八連溪雨霧〉(P96)、〈溪岸人家〉(P97)等主



李義弘，〈潮退麟山鼻〉，  
2002，彩墨、礬宣紙，  
171.5×93cm。



李義弘，〈石滬與釣客〉，  
2003，彩墨、淨皮單宣，  
89×94cm。

題進行，一連串以石門麟山鼻石滬為主題的〈退潮麟山鼻〉、〈石滬與釣客〉、〈三芝石滬〉等，或是2005年的〈相思林外〉、〈大寒迎春〉(P98左圖)到〈八連溪的春天〉(P98右圖)，都顯現其構圖意念更趨簡化而絕對，與墨色積澱的渾厚蒼樸；此時更可明析同樣在六十九歲之際，李義弘與他的老師江兆申〈風櫃斗〉(P99左圖)在藝術美學上的差異。

以李義弘個人的創作特質而論，他對每個課題一旦有所體會，會不斷經營構思成一系列，從〈岸上的野百合〉(P90)三件延伸至〈雲過積善

李義弘，〈八連溪雨霧〉，  
2002，水墨設色、廣興莢  
白笏紙，142×75cm。



李義弘，〈溪岸人家〉，  
2003，水墨設色、廣興茭  
白筒紙，142×75cm。







[左圖]  
李義弘，〈大寒迎春〉，  
2005，彩墨、淨純楮皮紙，  
186×96cm。



[右圖]  
李義弘，〈八連溪的春天〉，  
2009，彩墨、淨純楮皮紙，  
147.5×75cm。

National Taiwan Museum of Fine Arts

嶼〉亦是如此，都源於畫家創意多變的想像力。

面對傳統水墨畫不講求透視、光影的特質，李義弘卻刻意在他的作品中凸顯光影對畫意的表現質素，有時是透過留白，有時是利用明暗對比呼應，有時是一種渲染的光影捕捉。這無形卻明顯的存在，足以讓畫面亮起來。

這時期的創作，即使透過攝影取景，李義弘仍表現出優游於不同構



National Taiwan Museum of Fine Arts

[左圖]

江兆申，〈風櫃斗〉，1993，  
水墨設色、靈滙館精製礬砂仿  
宋羅紋紙，147.5×75cm。

[右圖]

李義弘，〈雲過積善嶼〉，  
2013，水墨設色、廣興原色楮  
皮細羅紋紙，140×77cm。

成形式的沁潤，並慢慢把筆線結構，添加回原本逐漸弱化的墨染。這也意味著圖像終究要回歸繪畫表現的筆墨元素。他認為：

攝影是減法，除非是暗房加工，否則實地風景不可能因人的需要而改變。攝影者在構圖時，必須取對角度，剔除雜蕪多餘的物象，產生近景、中景、遠景……，繪畫則是加法，筆墨濃淡、物象線條、構圖造景……逐漸疊生。如何見好就收，就是功力了。

[右頁圖]

李義弘，〈玉山行〉，  
2007，彩墨、靈漚館  
精製淨楮仿宋羅紋紙，  
45×2540cm。

## 玉山行經立霧溪

2006年底，李義弘甫從玉山攻頂歸來，隨後完成25公尺長的〈玉山行〉手卷，其間可領略他筆調中交融空間虛實的氣韻變化。透過對水墨美學的筆墨運用，與賦彩、刷色、灑金的膠彩技巧，同時滲透著自己對運鏡轉景的交錯表現，使他的作品融蓄著青綠、墨韻、渲染的種種轉換，卻又生動而醇化著個人的風貌追尋，就如同他一路走來的自我堅持，崎嶇卻堅毅的朝向目標邁開步伐。

以古銅金箔紙所作的〈玉山圓柏〉(P.102上圖)，頗能重現登返玉山未久，記憶中如蟠龍猙獰的圓柏。而〈鐵杉林〉(P.103)、〈玉山道中〉結構著線條的伸展，與叢枝密林裡窺見的明亮青翠，無疑是心手雙暢的書畫合一。

2006年，國立歷史博物館規劃辦理「臺灣自然與人文經典系列」計畫，第一波首推最能展現臺灣之美的「臺灣山水八景」，八景的選取參考歷史上自清代以來關於臺灣八景的相關史料，地理區域則包括了臺灣北、中、南最具代表性的景點。

這計畫邀請八位臺灣知名的山水書畫家創作，其中李義弘所作的〈花東縱谷〉(P.102下圖)，是從花蓮縣富里鄉六十石山下行到池上，望向中央山脈所見的景色。這個區域的晨昏變化很大，長年雲霧盤繞或煙嵐映帶山腰，從山腳望去頗有曲折變化，畫作刻意簡化整體結構，以合乎他對現代感的

[左圖]

2006年，李義弘（前排中）、呂淑珍（後排左2）與友人、學生登上玉山主峰時合影。

[右圖]

2006年，李義弘（右1）攀登玉山時仍不忘攝下自然之美。





*National Taiwan Museum of Fine Arts*



[右頁圖]

李義弘，〈鐵杉林〉，  
2006，水墨設色、  
京都六尺淨皮楮礬砂  
紙，186×96cm。



李義弘，〈玉山圓  
柏〉，2007，水  
墨、森田六尺古銅金  
箋，183×189cm。



李義弘，〈花東縱谷〉，  
2006，水墨設色、宣  
紙，90×152cm。

要求。對這件作品，李義弘曾經留下口述資料：

池上春天播種時水稻在水上，天空的雲彩會映照在天地，桂林的天色山頭倒映在水田中，使農夫得以徜徉其間。在池上的一片寧靜，得以聽聞昆蟲與鳥叫聲……以我性之孤僻總覺人少為佳，池上的綠色稻穀與陰天時的長林帶煙，能令人值得停留，但越往北走，山色不同，左邊山頭停雲或下雨時，連稻田也有雲煙，一路玩賞花東縱谷，南北往返之間，所以才選取此段為畫題。

他進一步指出：「沒有經過思考是很難意會當地的景象，攝影對我們而言，其困難在於景象呈現的方法……，當面對花東縱谷，最難在於把空氣感覺拍出





2012年，李義弘於太魯閣國家公園攝影時認真的神情。

來，繪畫上能以墨、色染出空氣的濕度。」這種對於空氣、風、雨的沁潤感，確實也顯現在他此時對藝術的追求。

也大約在2004年前後，李義弘開始著迷於花蓮太魯閣的立霧溪、砂卡礑溪這一段的大石頭。他都是從遊玩、攝影開始，逐漸幻化成自己意象與追憶的樣態。

回溯大約600萬年前，臺灣從大海中誕生，原來深藏在海底的厚層大理岩被推擠上

來，豐沛的雨水形成的立霧溪，如利刃不斷向下侵蝕，切開了太魯閣峽谷。〈立霧溪流〉(P.106)便記錄著李義弘臺灣行旅的畫境延伸。筆觸在粗糙的赤麻紙上皴擦，節節水切侵蝕的擦痕與大理石層疊的紋理，延續成玄秘的幽深。「光」從畫面最高處逐級流洩，緩緩灑落在最下方的溪流，在充天塞地的峭壁中，予人太魯閣峽谷中最常感受的險峻與冷冽。

2009年〈立霧溪〉畫於四件拼接的畫布上，畫面氣勢險峻而層次深沉，通幅因為濃重黝黑，反而逼仄出光的通透感，更顯出絕巘峻嶒的氣勢撼人。

2008年，李義弘在三芝海尾山居創作〈立霧溪〉四屏。



在2012年底的一段訪談，是李義弘透過太魯閣的創作心得總結七十二歲的自己，對於寫生造境理念的整體敘述。他認為自然的景物必須透過光，展現出形體與空間立體感，但畫家為了將之壓縮成平面繪畫，必須要克服光影、透視、肌理在畫面上的保存與否，因此畫家要發明線條與符號，讓平面繪畫能呈現真實感，以貼切大自然的景物，而不同時代、不同畫家來解釋這個自然，也就不一樣。

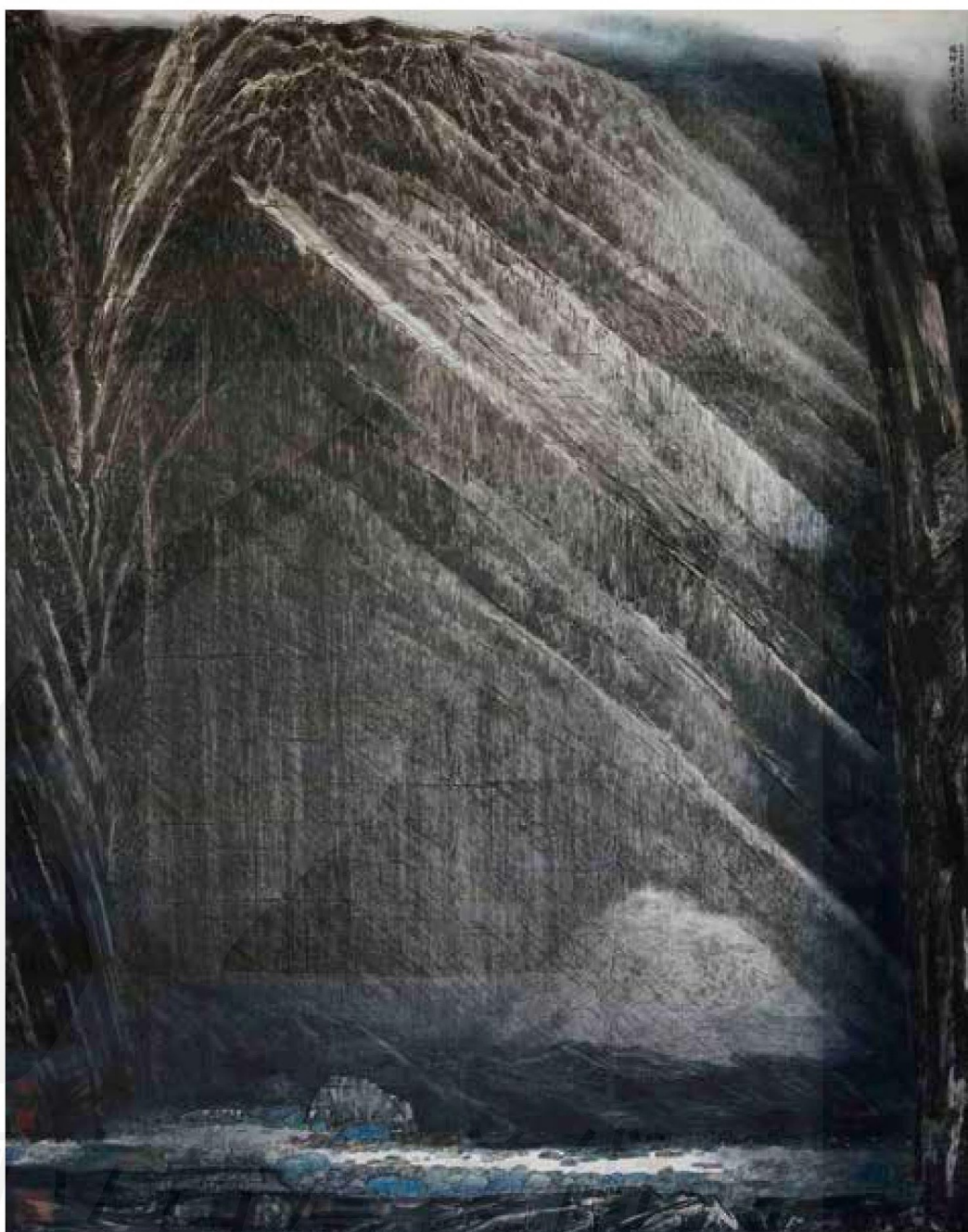
然而眼睛所見的大自然，如何在內心進行轉換？轉換是一種畫家功夫，轉換成「畫意」以便把繪畫的理念想法，甚至大自然的情態呈現出來。因此水墨畫不是無中生有、虛無飄渺的，它是跟大自然學習而來的。

因此李義弘認為，畫家表現能力的建立，就是要實地遊、玩，讓身體感知並理解環境，一旦有了臨場感便能領略自然氛圍，與徜徉其間的蟲鳴和風動，這種氣氛稱為「蒙養」；面對不同地方的石頭、水紋，思考如何透過線條轉折去呈現紋理凹凸，



李義弘，〈立霧溪〉（四張畫布），2009，彩墨、油畫布，480×235cm。





李義弘，〈立霧溪洩〉，  
2004，水墨設色、東京赤麻  
紙，270×210cm。

National Taiwan Museum of Fine Arts

一旦表達方式不同，技巧也就跟著不同。對此，他更進一步細述道：

整個峽谷空氣的感覺一定可以把它畫得出來，這個當然是很重要，因為什麼？因為鬱鬱蒼蒼。這個鬱鬱蒼蒼必須要靠染，光光用單色調、用墨，我們簡單說就是素描，你就可以把它染得非常好……。

藝評家王嘉驥便指出，這時期李義弘的作品特色：

就過程來看，他似乎更有意地想以「光」作畫。物質世界裡，自

然之光普照萬物。李義弘藉由機械鏡頭或電子接收器攝取其影像之後，加以光學轉換，或是微電腦的數據運算，使之顯影，成為繪畫的參考。表現在他的近作當中，景物因為光照而形成的戲劇性對比與反差，經常成為令他著迷的一種視覺。

幾件以花蓮立霧溪、砂卡礑溪石為題的創作，如〈白石潭漣〉、〈立霧溪峽壁〉更專注於大自然鬼斧神工的石紋節理——早年李義弘欽服於溥心畬畫面線條精準的表達，但這似乎與大自然無章法的脈絡相違，但經由皴筆線條穿引、複筆層層厚染後，又賦加著修改的疊痕，使岩面層次顯得錯落幽深。〈白玉紋面〉(P.108)以抽象的線條幻化自然的鬼斧神工，映襯著溪間白石的幽微神祕，是他體悟萬物後的另闢蹊徑。



李義弘，〈立霧溪峽壁〉，  
2011，水墨設色、萊州皮  
紙，103×103cm。

館  
Arts



這時期的設色表現，李義弘的想法是能如同電影一般，把所有的顏色壓縮成單一墨色，只凸顯一部分的色彩，以便能夠表現出異次元的繪畫動機，但這在電影中已經表達過了；一旦透過具體形象的轉換，試圖創造另外一個情境，畫家更必須要進行長期思考，即使照片可幫助記憶，但如何把照片轉換為讓人解讀的符號，那就是畫家的本事了！

他認為，光一個峽谷或許這一生就畫不完了，太魯閣能表現出氣勢磅礴的石塊，也可以表現多樣性的大理石紋理，甚至表現對比強烈的白色大理石。依筆者看來，藝術家能從複雜的自然中透析出各種不同的切入點，才是李義弘水墨創作核心中真正的關鍵。

李義弘，〈白玉紋面〉，2012，  
水墨設色、京都六尺淨皮楮簪砂紙，  
185.5×94cm。

## 石頭物語

在李義弘的「風稜石」系列的後段，曾經從筆墨沁潤裡延伸出對光的追求，〈石滬風稜石〉看似隨意的礁石散錯，便引人憶及夕照、寒雨、霾霧的觀海經驗而感動不已，頗能歸返藝術心靈的沉澱。

從線性舒展的凝結，到結構散染的筆花墨雨，隨著對水墨韻味的沁透，李義弘便疏落出「石頭物語」系列的新意。一開始是傳統冊頁經過序列的更動，所發展出的視覺新意，在2008年的〈石滬潮汐〉(P111)組圖，李義弘以十六件正方形冊頁，建構出石頭與坡渚、河流的聯繫，再慢慢弱化對比，最終形成對水岸岩石的黑白對應，可以說是從「風稜石」系列的大作，簡約成大景小畫的重組。

這個時期，也是畫家有意將抽象性的書寫，在空間中裂解成線條節奏，看起來頗有當代書藝的意味。他認為，一根線條即可分成前後兩面，兩條



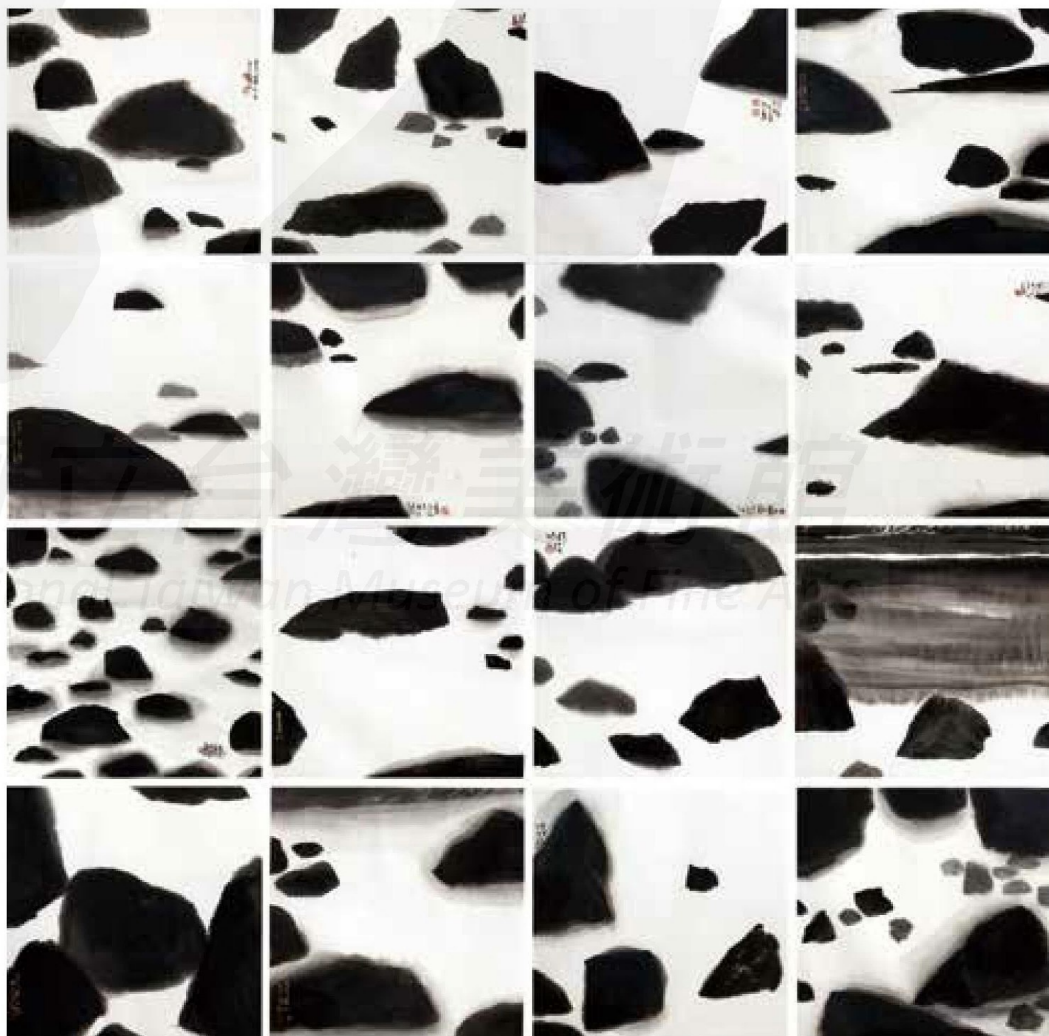
李義弘，〈石滬風稜石〉，2009，水墨設色、京都六尺淨皮楮礬砂紙，187×96cm。

交叉線就可以變化多端：「不同的點，推行出不同的空間，線條落實了物象的位置，而面則形成不同的景象。」從真實景物的層次挪移，解放成筆墨濃淡的抽象關係，最終演繹成絕對白紙上的墨跡。猶如抽離繁複自然的背景，讓岩石在空無一物的舞臺上躍動。

七十歲變法，李義弘以黑、白作為二者的對比——在白色空間羅列散置的岩黑，猶如繁星灑落的「石頭物語」系列；與極其黝黑嚴密的礁石，透露微光的「石頭時代」系列，差異在於彼此的對比與節奏。

〈石頭物語〉的開合簡潔，彷彿棋局巧變；〈石頭時代 I〉(P112右上圖)以墨韻沁透、逼仄出畫幅的張力。看似隨意的礁石散錯，顯然是詩意心象的統合。他說：「許多藝術家是將有形的物象轉化為無形的抽象，我卻正好相反，是轉抽象為有形，將抽象符號發展為具象的視覺內容。」

李義弘，〈石頭物語〉，  
2010，水墨設色、淨皮棉  
連，35×36cm×16。





李義弘，〈石滬潮汐〉，  
2008，彩墨、淨皮棉連，  
46.2×42.5cm×16。

這無疑將大自然的細節與層次，導入最純粹的造型概念，所參悟的當代意圖，正足以填補當代對尚異好奇的滿足。然而這個系列在〈石頭物語IV〉(P.113) 已是形式上的極致。表面上這種高對比反差的

[右圖]

李義弘，〈石頭時代 I〉，  
2012，水墨設色、萊州皮紙，  
192×192cm。

[左圖]

2018年，李義弘夫婦在磊石山  
房構思展作的排列。

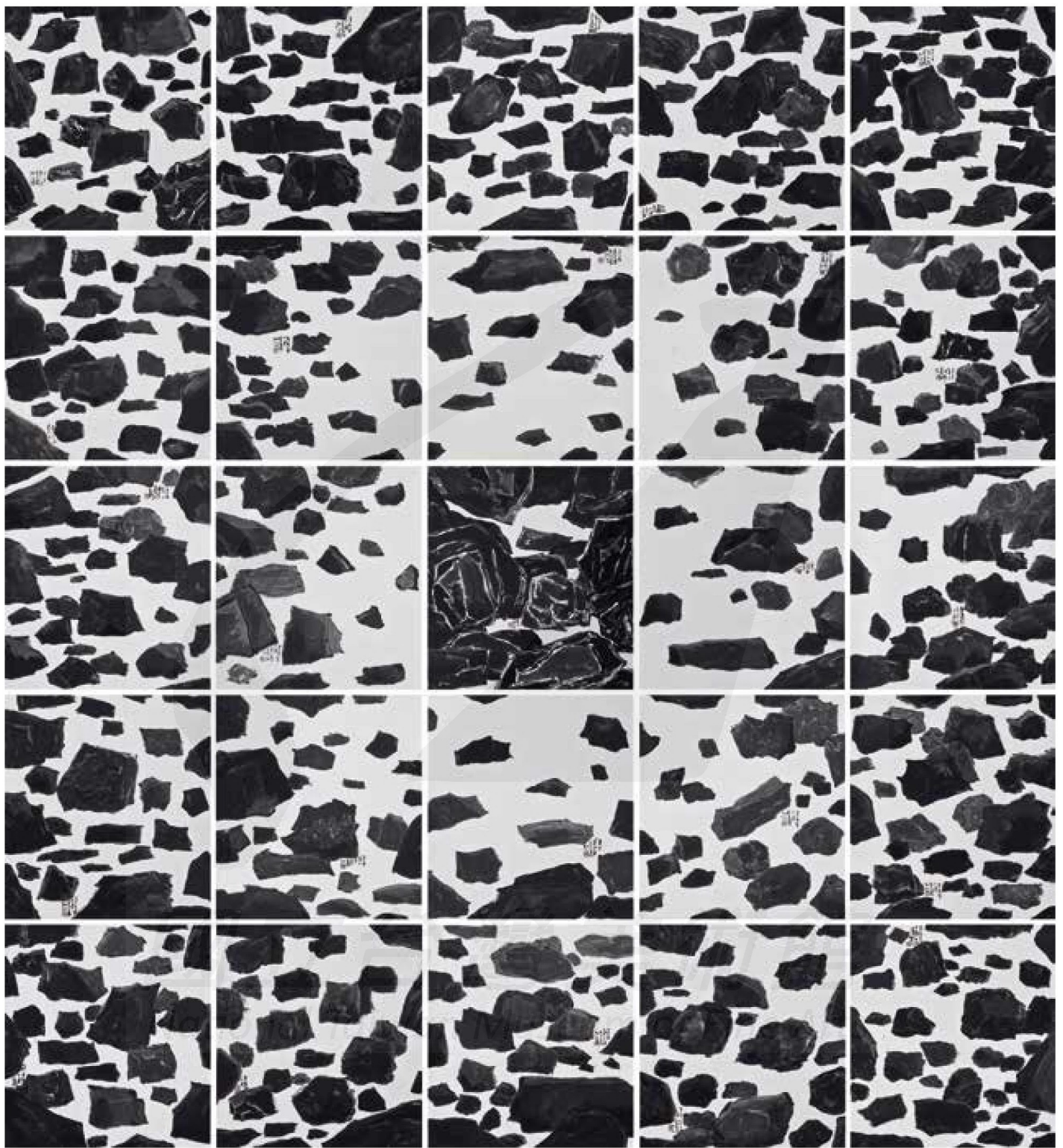
[下圖]

2013年，李義弘與呂淑珍於磊  
石山房合影，後方為李義弘尚  
未完成的畫作〈跳石海岸〉。



意圖與排列，無疑是設計的概念了；但李義弘或許已經意識到，這絕對的形式感很難深入畫作本質，因此他在嘗試大約十件過後便不再依賴，而重新回到一個更廣大、面對真實世界的創造性敘述。

2014年〈跳石海岸〉(P6-7)以六聯屏大作，總結了李義弘對石滬題材從寫生到造境的結合，無論石質肌理的皴擦渲染、層次景深的光影推移，如攝影般巨石倒映的對比，都顯現畫家此際無限的創作熱情。



李義弘，〈石頭物語IV〉，2014，水墨設色、淨皮單宣，209.3×198.5cm。



## 金色海岸

李義弘以金箔紙進行創作的時間很早，極為成熟的〈四季詩意〉、〈四時山水〉聯屏，能夠看出1990年代他對自己所擅長的題材，在裝飾性極強的金色基底材下，所思考墨筆、潑彩對應的效果。

從2015年開始進行的「金色海岸」系列，無疑出自「石頭時代」、「石頭物語」系列的延伸，捨棄掉平面設計的效果，而趨近〈跳石海岸〉真實理性的海景呈現。

對李義弘的生活而言，三芝夏季從不下雨的夕照時分，經常是他恣意步行外拍、帶狗去海邊洗澡、到附近喝咖啡，或是去已變成他家後廚房，位於富基漁港的春金活海產路上。

2019年，吳繼濤與李義弘於  
甜蜜屋喝咖啡時合影。圖片來  
源：洪婉馨攝影提供。



「金色海岸」系列可說是李義弘長年觀察北海岸的夕陽變化下，對於創作媒材的挑戰。由於金箔不易上色的特性，他採取墨黑、礦物粉末與壓克力調和劑，藉由金底反射光的差異，表現出許多層次變化。尤其以攝影替代筆墨完成速寫的過程中，數位相機高畫素的細節，局部高倍率放大的皴法肌理，必然撼動繪畫動機的差異。

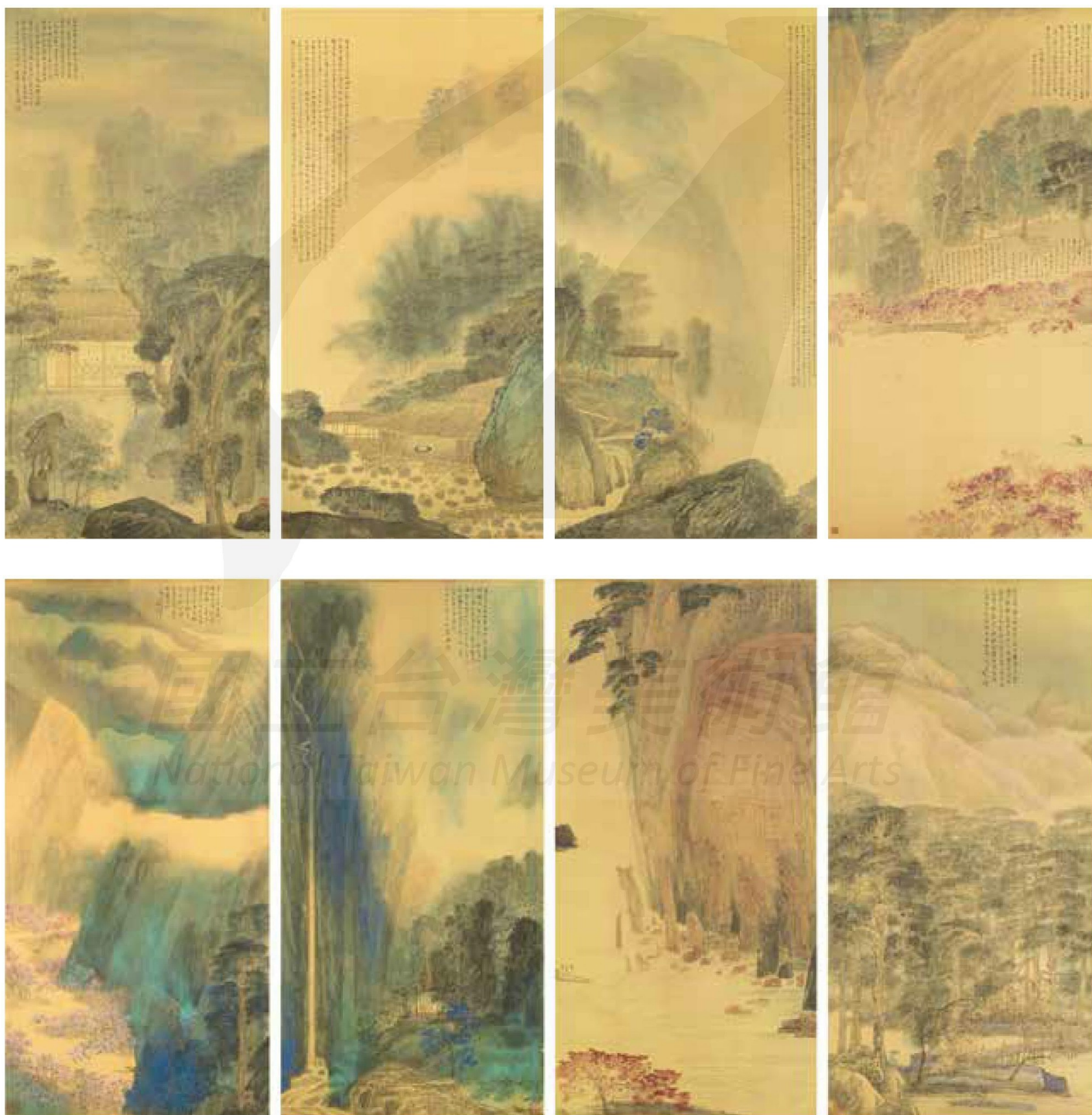
從麟山鼻到石門、宜蘭北關等東北海岸的夕照與噴浪，再次展現他對海岸礁石的新意。他認為，因應時代美學經驗的改變，已經不是死守傳統就能面對未來的變化，他提道：「我的成長過程曾經受到現代主義的洗禮，面對當代不能不勇於接受，拆開山水的構成元素反芻再反芻，與時代的步調呼吸同步就能

呈現新的作品。」

而今，創作跟玩已經成為李義弘生活最重要的事情。每每盛夏颱風將至之際，呂淑珍開車載他到海邊散步，李義弘已然有著新的想像：「海岸線的空闊、雲彩的神祕，龐大的空間感非常震撼，我是用腦子運作遐想，要是以前，老早拿起相機狂拍了！」

【上圖】  
李義弘，〈四季詩意〉，  
1995，水墨設色、日本金潛  
紙，213×108cm（×4）。

【下圖】  
李義弘，〈四時山水〉，  
1998，水墨設色、日本金潛  
紙，180×88cm（×4）。



## 【李義弘的「金色海岸」系列】

2014年秋天到2015年4月，李義弘逐步醞釀出「黃金海岸」系列，並成為當年底在中國北京畫院發表的個展主題。從夕照所見的逆光沙洲、麟山鼻石滬，延伸至宜蘭北關所見的驚濤拍岸，細膩的箔光在粗黑顆粒的礁石間隱隱閃耀，與噴槍、吹粉、筆繪並用的浪花，達成完美的動靜和諧，也展現出畫家旺盛的創作企圖。



李義弘，〈帶著陽光的石頭〉，2015，彩墨、森田六尺洋金箋，188×94cm。



李義弘，〈石門驚濤〉，2015，彩墨、森田六尺洋金箋，183×94cm。



李義弘，〈石岸飛雪〉，2016，彩墨、森田六尺洋金箋，94×188cm。



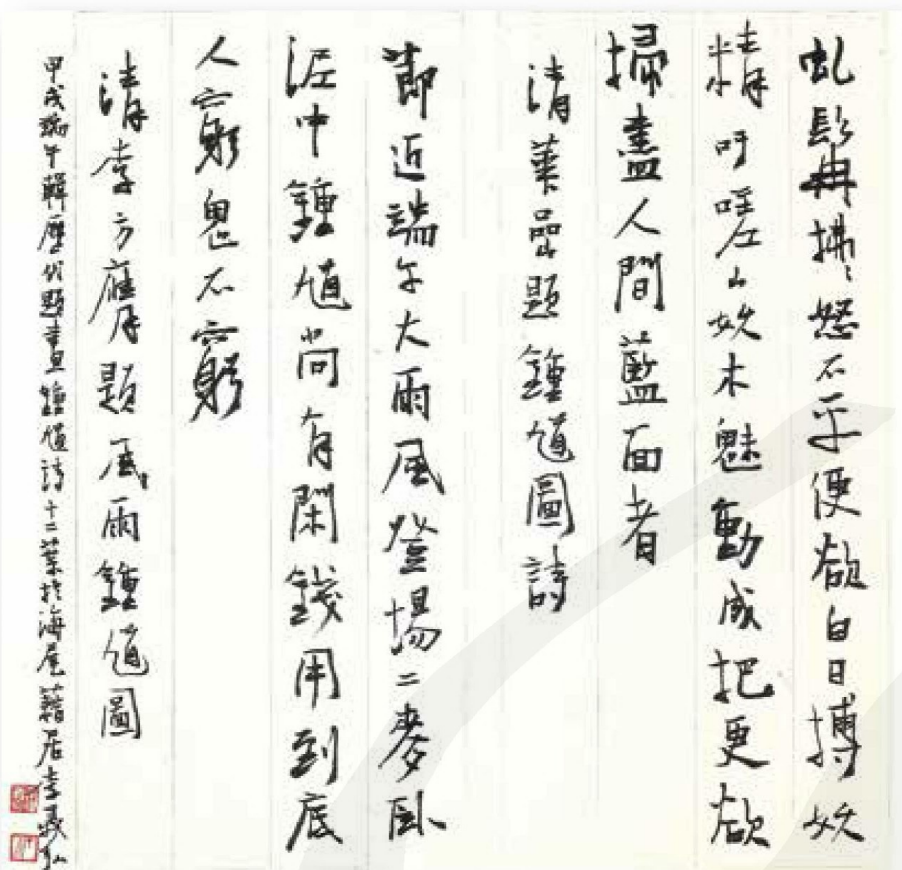
李義弘，〈北關飛雪〉，2016，彩墨、森田六尺洋金箋，94×188cm，國立臺灣美術館典藏。

## 鍾馗、花卉與小品畫

在李義弘為數不少的小品畫作中，鍾馗一直是他喜歡的題材，這得力於他對溥心畬的崇拜。無論是最早期〈鍾先生得意冊〉令人害怕的抓鬼特寫，或是〈鍾馗清閒冊〉中打傘、賞梅、插花的雅興，都有一種幽默風趣的意味。

一度，他把畫壞的扇面截成小段，畫出〈鍾先生行止隨意殘扇冊〉、〈鍾先生隨意冊〉(P.120下圖)這類詼諧而令人發噱的題材。畫中的鍾馗可能得練舉重、玩茶壺、掏耳朵或躲在樹上搞自閉，甚至是賞雪、鬥蟋蟀、寂夜苦讀……。白描〈鍾先生造像、秦權量兩種書畫合璧扇〉(P.120上圖)則是完整的扇面形式。相較於鍾馗，他也喜歡畫羅漢(P.120中圖)，因此畫中的點景人物，往往以閉目沉思、禿髮落腮的

李義弘，〈鍾馗清閒冊之十二〉，1994，  
彩墨、紙本冊頁，書33×33cm；  
畫34.5×34.5cm。





樣貌，儼然端坐在畫意空間中。

最早可見李義弘追溯溥心畬，大約在1990年代，他常讚許溥心畬用筆精到、毫無廢筆。溥心畬在西山讀書之際，曾訂製刻有「吟詩秋葉黃」的細管純狼毫筆，且溥老都是先把紙裁好以便隨手取得。近期李義弘所發表筆法靈動、變化近似溥心畬的松樹小楷書冊，便是刻意仿效這個創作方法。

〔左上圖〕 李義弘，〈鍾先生得意冊之二〉，1989，彩墨、紙本冊頁，34.3×33cm。

〔右上圖〕 李義弘，〈鍾先生得意冊之三〉，1989，彩墨、紙本冊頁，34.3×33cm。

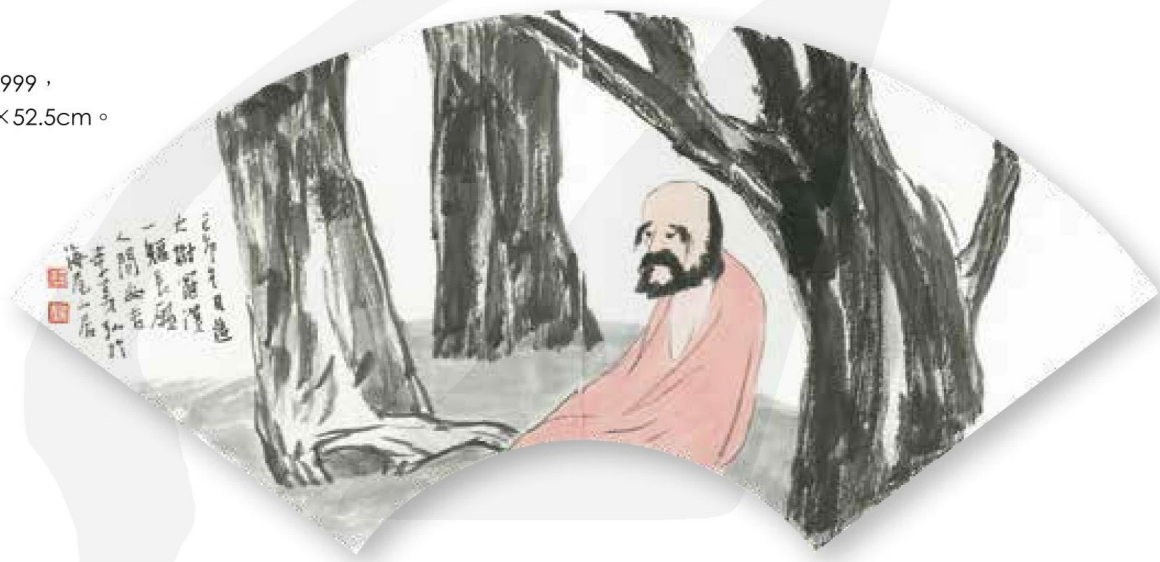
〔左下圖〕 李義弘，〈鍾先生得意冊之五〉，1989，彩墨、紙本冊頁，34.3×33cm。

〔右下圖〕 李義弘，〈鍾先生得意冊之八〉，1989，彩墨、紙本冊頁，34.3×33cm。

李義弘，〈鍾先生造像、秦權量  
兩種書畫合璧扇〉（正面），  
2002，水墨設色、扇面，  
18.5×50cm。



李義弘，〈大樹羅漢〉，1999，  
水墨設色、畫仙屏風，22×52.5cm。



李義弘，〈鍾馗隨意冊〉（2及  
5開圖版），1994，彩墨、紙  
本扇面，高17.6cm。



在李義弘不常發表的裸女或花卉題材中，也可以看到畫家如何透過寫生，將自己感興趣的事物或園中花卉，重新學習並結合成有意味的形式。如此，我們看到一個以山水為題的創作者，在自我成熟、完備的過程中，不斷增進自己對大自然所思所見的生活應和。



李義弘，〈對坐〉，2000，  
水墨設色、淨皮單宣，  
35×46.5cm。

李義弘，〈園中花冊——仙客來、紫藤、菊、鳶尾花〉，  
2000，彩墨、紙本冊頁，  
38×19cm（12開選4）。

