

5.

畫外之功

就李義弘本身的性格，他對每一種東西的研究，都會是趨於絕對的深入與狂熱。無論透過攝影所進行，對山水畫符號與重現自然的比較所寫成的專著；或是對攝影、音響的癡迷，所苛求最頂級器材的真實重現；甚至就繪畫材料學中，對毛筆、墨、紙張、顏料所擴及的品項與相對技術的理性分析，無一不是專業學問。這種專注，都在于在激發他書畫裡對當代意圖的博涉與薰陶。當然，所耗費的金額也是令人咋舌了！



【本頁圖】

李義弘與NOLA、ARC音響系統合影，身後則是他的水墨大作〈立霧溪〉。

【左頁圖】

李義弘，〈八連溪夏日〉（局部），2008，水墨設色、紙本，187.5×96cm。

從底片到數位攝影

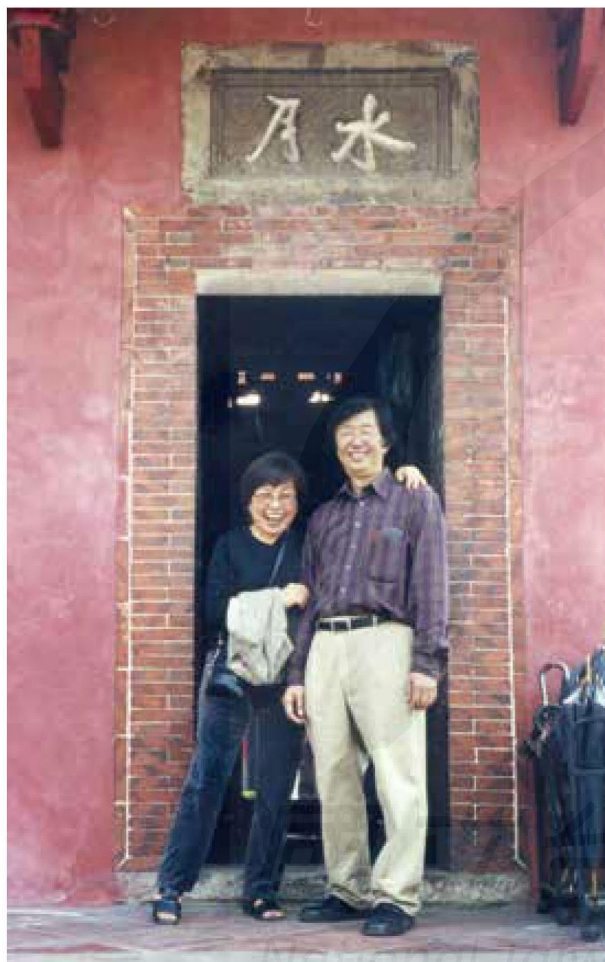
認識李義弘的人都知道，除了筆墨紙硯之外，攝影與音響絕對是他不可或缺的創作利器。誠然對美術創作者而言，攝影本來就是資料蒐集的重要手段，但李義弘已早將攝影視為創作的一部分，甚至一度還曾經想要「棄畫從攝」。

【上圖】

1990年，李義弘夫婦前往臺南遊玩時合影。

【下圖】

旅遊與攝影如今已成為李義弘、呂淑珍的生活日常。



從有興趣拍照開始，李義弘所使用的攝影器材，大多靠呂淑珍跟朋友商借，直到他自己花了半年的薪水，買了一部二手的Nikommat相機。當然，一開始太太覺得經濟負擔很大並不支持，但據說為了想買相機，每天凌晨4點多天色還沒亮，他便開始在床上抖腳撒賴，跟呂淑珍碎碎唸著：「給我買啦……給我買啦……」。

拿到相機後，他開始在行旅中蒐羅資料，並把每個景點作成紀錄，累積出厚厚數本攝影資料。雖然一開始，攝影無非是為了搜盡寫生創作所用，他曾回溯這段學習鍛鍊的時間運用：

臨古畫，用抄的，太慢了；用速寫的方式嗎，雖是可以取其精，卻往往沒辦法完全掌握住畫的精神，用照下來放大的方式，可以增加反覆欣賞的便利性。於是，我開始學翻拍、照相……問題是我一對什麼認真就會一頭栽進去。要最美的質感，又喜歡設計精美的機器，只好一件一件添……因此，我舉債也比別人舉得高。

而他真正從業餘進入專業，是在1974年與攝影家鄭桑溪見面後，覺得攝影具有發展的可能，當年

就加入基隆市攝影學會，同年9月竟獲得會員肖像比賽的金牌獎。他一度因為繪畫上的創作瓶頸，考慮以攝影為專職，所以陸續添購一些器材；但沒幾年就發現臺灣地方攝影學會的制式與陋習……。最後，他因為按不下快門，拍下路邊遭撞哀鳴的狗，終究放棄成為專業攝影家的想像。但無論如何，在離開基隆之前，對於鄭先生曾引著他登上基隆山的攝影點，遠眺北海岸並回望著九份山城的層次，或持著24厘米廣角鏡頭，隨著遠洋漁船拍攝報導攝影作品的身影，他還是深受啟發與感懷。

搬到臺北後，他認識了攝影家阮義忠，有不少密切的交流，也是阮義忠1990年代創辦的《攝影家》雜誌終身會員。有一年李義弘夫妻去香港探望兄嫂的同時，順道在香港購置了全新的哈蘇相機，據說他像是個初乍得到新玩具的孩子似的，從機場可是一路把相機掛在胸前，頗為招搖著走路有風。此後隨著經



濟條件的改善，李義弘曾擁有徠卡（Leica M）系列所有的底片機種與紀念款，從哈蘇相機再轉戰到617全片幅的林哈夫（Linhof 617S III）搭配施耐德（Schneider）鏡頭，一直到近期佳能（Canon）與徠卡數位相機。而這期間攝影對自己繪畫的影響，李義弘的觀念是非常清晰的：

攝影是一門獨立的藝術，就參與社會的效果而言，攝影往往比繪畫更直接而具說服力。在表現手法上，攝影中有畫意派，講求光影和氣氛的掌握，和繪畫十分接近。在觀念上，古人多作大山大水，呈現一個「可以觀，可以居，可以遊」的完整世界，甚至未畫處都有引人聯想的暗示，而現代人已失去這種觀、居、遊的心境，因此往往截一塊表現，使視覺有個最直接的歸宿點，這和攝影上焦點的運用頗為類似。

2018年，李義弘（右7）與阮義忠（左7）、呂淑珍（左3）、袁瑤瑤（左5）、李戍昆（左6）等人合影於宜蘭阮義忠臺灣故事館。圖片來源：馬康立攝影提供。



李義弘1987年的攝影集《鏡頭下的漚汪》中，收錄臺南漚汪編織傳統竹藝的匠師。

1987年，李義弘旅遊不丹、錫金、尼泊爾、北印度、喀什米爾後，曾與同行友人辦過「雷龍之旅——喜馬拉雅山下」攝影展。同年，他應「漚汪人的薪傳」藝文活動單位的邀請，到臺南縣將軍鄉的漚汪，進行了一系列以「鏡頭下的漚汪」為主題的攝影。漚汪是一個尋常的農業聚落，曾以種植蘿蔔為大宗，卻是人才輩出。這五十件攝影作品被集結在《鏡頭下的漚汪》一書，將小鎮風情的紅磚厝、板門、庭埕，村民日常營生、休閒、彈奏，與田埂土地上的辛勤耕

種，完全凝結在李義弘午後寧靜的光影掌握中。

六十二歲的他，曾經對居住地石門附近麟山鼻的風稜石深深著迷，也曾感於故鄉風物的轉變，進行過數年以七股與雙春瀕臨消失的木麻黃防風林為題，在2007年舉辦「李義弘雙春石門攝影展——逐漸消失中的地景」，以全片幅微噴輸出的方式發表，作品中黝黑的石滬群，在光影下安靜而沉著，與木麻黃枯槁的恣意縱放，形成強烈的對比。

2018年，李義弘在「李義弘《寫真又寫意》& 阮義忠《一日一世界》」聯展的文字中，曾如此提到近年日常的寫照：「實在時間短促，就是不能一面拍照也一面享受音響音質，最後抉擇是為了走路曬太陽有益健康，所以先攝影，午後開機一直到晚間工作完畢。」

也就是這樣毫無旁騖的創作自律，讓李義弘近二十年得以從三芝延伸到北海岸的一切所見，再回到南部拍攝自己的鄉情憂慮，而後登行玉山、花蓮立霧溪、砂卡礑溪，擴大自己的胸懷……。

如今他最大的興趣，是假日帶學生外拍後，再一起討論，同時把自己的數位攝影，透過藝卓（Eizo Nanao）醫療影像等級的螢幕，反覆進行圖像的校色與裁切。我們很難想像這樣一位長期浸淫書畫、當時年近七十歲的長者，曾經調皮地學蘋果電腦創辦人賈伯斯（Steve Jobs）一樣，從牛皮紙袋抽出第一代的平板電腦，在東海研究所教課。

【 李義弘2003至2006年間，以617正片攝影的「石門石滬」系列其中四幅作品 】【



National Taiwan Museum of Fine Arts

[右頁上圖]

1995年，李義弘於三芝海尾山居畫室，作丈六匹〈南湖大山〉，後方即是他的Cello音響系統。

[右頁下圖]

2015年，李義弘使用吹粉技巧創作「金色海岸」系列。

2013年，李義弘前往臺南七股海邊攝影時留影。



頂級發燒客

至於李義弘對創作材料的極致追求，更體現在他對音樂與音響的狂熱。從學生時代他就自己組裝過喇叭，基隆時期的影像中，畫室裡就擺上一臺手提箱型的黑膠唱機。

此後最大的推手則是他年輕時就認識，兼具臺北內科名醫、收藏家、攝影家，與曾任國內音響雜誌如《音響春秋》、《音響與唱片》、《音響論壇》的主編與重量級主筆的蔡克信，2011年蔡醫師更出任「臺灣音響愛樂協會」理事長、「蔡克信調音研究社」社長。

在蔡克信的心目中，與李義弘近四十年的音響交流史，以及他對音響的求真、求精的執著，一如對創作上的堅持。不同於一般音響玩家，李義弘不輕易受到密技玄學或黑科學的蠱惑，不浪費在似是而非的枝節道具上，而寧可花巨資購入頂級器材，以理性調整音響系統，他是真正懂再生音樂的鑑藏者。

就印象所及，從1980年代的Wilson Audio的WATT喇叭，加上Mark Levinson前後級擴大機與獨立電源供應器，那絕對堪稱第一代Hi-End的

音響銘器。90年代李義弘再次斥資購下音響鬼才馬克李文森（Mark Levinson）自創的Cello品牌，旗下最經典Amati Double Speakers與Cello前級加四部後級，加上Palette多頻音調補償器、Wadia數位訊源、VPI黑膠唱盤；到現在尚在服役的四件式喇叭NOLA grand exotica II，

與ARC R3前級加上ARC VM 220四部後級，Playback MPS-5數位訊源等等，足以稱為頂尖發燒級的玩家。但李義弘可不是只會花大錢隨便聽，蔡克信便曾經為文寫道：

李義弘老師是我心目中，兩岸水墨存世第一人，李師母呂淑珍則是著名陶藝家。李老師也是資深音響迷，《調音祕笈》第一版的催生者。以發燒友而言，他不玩物喪志，一套系統聽到必須升級才換器材。他聆樂範圍很寬，對聲音正誤判斷敏銳，是我的發燒友中少數懂音樂與音響藝術，且非常敏銳可以判斷喇叭擺位對錯的知音人。

李義弘對音樂家的如數家珍，細微到連音樂家的私下癖好都知道，還曾經拿來作為演講主題；至於自己私藏的流行、古典黑膠唱片與CD唱片的數量更一度令人咋舌。近年來他的創作養分，大量來自時尚雜誌，對他而言雜誌裡的編輯、色彩、攝影創作與設計理念，甚至電影裡攝影、運鏡的畫面敘事與剪接，都有助於他的創作啟發。因此他的工作室大廳，近年已經重新設計成大尺寸的影音投影幕。



水墨材料學

早年對筆墨線條的敏銳度，讓李義弘在藝術表達的形式中，進一步理解創造表現的高度，與如何透過特殊技巧，達到線條無法觸及的韻味，這牽涉到他極有興趣的繪畫材料學。他常常提及的概念是：「創作是從裁切畫面尺幅開始」、「改變繪畫程序本身便是一種創造」。

從進入藝術學院上課一開始，材料學就是他課程裡面非常重要的特色，隨後他著手進行《自然與畫意》一書的撰寫，內容便示範著對於各類毛筆、紙張運用的理解。當年他提出這些材料的標示，無疑是對當時書畫界，普遍不在展覽標示媒材的無聲抗議。

早年兩岸尚未開放之際，書畫界普遍以化學色仿製水墨畫顏料，或參養三色天竺鼠，取其金黃色毛料聲稱是黃鼠狼的毛筆，或是以碳素煙料模仿各種油、漆、松煙墨的困境，那時李義弘已託人從香港買來，當時還被禁止販售的大陸毛筆、墨與安徽宣紙。

總括在《自然與畫意》書中所標示的材料、紙張，便包括淨皮單宣、羅紋宣、玉板宣、京和紙、礬紙、栖鳳紙；使用的毛筆也有狼毫筆、小號狼毫筆、長鋒狼毫、鹿狼毫、豹狼毫、牛耳毫、小山馬筆、面相筆等等。在繪畫技巧上，書中也呈現出乾、渴、水紋、撞膠、積漬、主次互換、簡省等種種創作技巧。

2000年以後，他開始發展對黑色顏料的研究，除了傳統各式漆、油、松煙墨之外，從礦粉黑、水彩黑到壓克力色不一而足。也大約在那時，他斥資四十二萬臺幣，委請日本二玄社的高島義彥向五介和紙坊訂製了3乘6尺礬砂仿

【上圖】

1982年，李義弘（左）遊港時，特別拜訪嶺南大家楊善深。

【下圖】

2016年，右起：李義弘、詹進揚、畫家李小可合影。



宋羅紋紙三百張。甚至2008年以來，他也曾經使用搨拓、列印、噴槍、油畫布、金箔紙，展現他自身對於材料運用上的嘗試。〈華嚴〉一作便可理解李義弘對創作表現的拓展，他藉由搨印與墨染的紋理，頗能引發如金石碑拓的意象。〈雲水千里〉以影像重組變奏，前景穿插用噴墨印表機列印，如剪影的逆光枝幹，拉開雲彩在水面湛藍的泛光。

早年北藝大美術系在李義弘的建議下，便敦聘專業的裱畫老師來開課，創作與材料、裝裱結合的課程內容，逐漸在1990年代成為他教學上的特色，同時以「水墨材料」作為大三主修的專業課程。就材料學而言，李義弘可說是第一位把水墨創作材料當成專業課程的教學者，這門課程也一直沿用至今。

【上圖】
2018年，李義弘（左）與黃煥彰合影於廣興紙寮的臺灣手工紙店面。圖片來源：馬康立攝影。

【下圖】
1995年李義弘致廣興黃煥彰的書信。

廣興紙寮用紙測試

提到用紙，更不能不提到李義弘與埔里「廣興紙寮」老闆黃煥彰的知交。

早在1965年，由黃耀東創立的「廣興製紙加工所」，便投入埔里手工造紙業的行列，主要代工外銷日本的手工書畫紙與手工宣的內銷；到了1990年代，第二代的黃煥彰接手經營，卻遇到社會風氣的變遷與大陸宣紙的競爭，黃煥彰著手研發新的配方，試圖脫開低價傾銷的





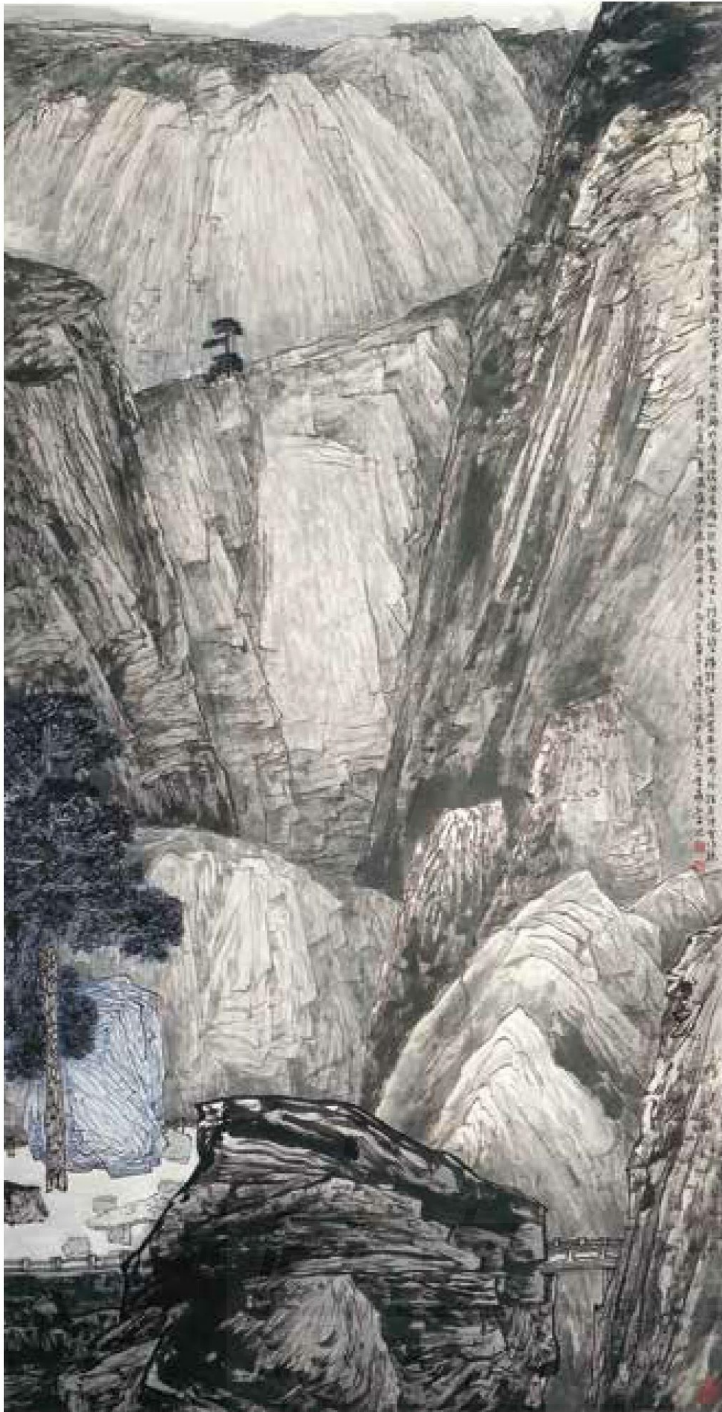
市場競爭。只是產品開發初期，他分送給不少書畫家試用，卻普遍得不到迴響，而其中唯一跟他聯繫的便是李義弘。

對於紙張媒材的深掘，應該來自李義弘早年對江兆申《花蓮紀遊山水畫冊》12開紙、絹材質的透澈與通變。1993年李義弘第一次陪江兆申到中國大陸交流，回臺後告知黃煥彰，曾在中國鄉間見過傳統造紙坊，有一種自然色澤的紙，後來李義弘在埔里看見黃煥彰製作出，具有這款楮皮發酵後淡黃原始的紙相，因而將之命名為「山村紙」。

1995年春，黃煥彰寄來三種紙張請李義弘試用，在李義弘的回覆信件中，提及自己對紙張厚、薄的使用方向，並詢問所寄來「白玉宣」的出廠和命名理由；平時，李義弘除了使用香港文聯莊所購的單宣外，也常用日本森田製紙所代銷的京和紙，因此他把兩種紙樣寄給廣興參考。最後，李義弘畫了〈清夏靜坐圖〉相贈，在款書上對於白玉宣的試用心得是：「筆能順行、墨呈潔潤，水有光鮮，色亦飽墨而斂聚，能斂既非潰散，此之特質也。」

〈白雲溪回望〉也是以「白玉宣」所作，墨色因此產生晶瑩剔透的感覺，而李義弘認為此紙便於修改添加的特質，能特別彰顯筆墨的靈動。在〈山深樹碧圖〉中，李義弘透過一種近山密

李義弘，〈清夏靜坐圖〉，1995，水墨設色、廣興白玉宣，97.7×34.5cm。



林的構圖，將層層淡墨疊次後，多次罩染的石綠，將山色整體籠罩出蒼翠、迷濛的詩意，逼仄出右上方的一道微光，顯現出三芝山林間常見的鄉居、幽情。

而五張以「八連溪」景致為主題的系列 (P.122)，是結合「埔里廣興紙寮精製茭白筍紙」的試用記錄。紙張是由埔里廣興紙寮，透過茭白筍

[左圖]

李義弘，〈白雲溪回望〉，1995，水墨設色、廣興白玉宣，136.5×69.7cm。

[右圖]

李義弘，〈山深樹碧圖〉，1996，水墨設色、廣興白玉宣，137.3×69.8cm。

殼與雁樹皮纖維、木料纖維調製而成。五件作品的款識，對於多種油、松煙墨色在紙張上的反覆探究，顯現出李義弘對於墨色控制與滲透的實驗，再加上各式黑色水彩所相互交疊的層次渲染，他不但解決了紙張與墨色生發的問題，而且還開發出屬於茭白筍紙張特有的表現效果。他認為，以臺灣產製的材料，所具備的地方特色，更能夠顯現出屬於本土的特性。這種對於紙張與筆墨的嘗試，也實踐了他十多年來教學過程中對於繪畫材料學的總結。由於《臺灣美術全集32·李義弘》已收錄乙、戊篇幅，本段僅收錄李義弘所寫出的甲、丙、丁三份試用記錄。

甲、〔山田溪灣〕

埔里「廣興紙寮精製茭白筍手抄紙」，甲幅。試用記錄：

此作通幅用臺灣製圓杵形無款油煙墨繪之。溪中石先用澹墨鈎勒以為定位，然後再用稍濃之澹墨層層加染，此紙比一般單宣稍厚，比一般雙宣稍薄，所以染墨時用水宜多濕筆重染，而染開之墨韻，頗得淋漓之趣；溪中石分濃澹深淺染出，有者染四五次，有者染八九次，最後用濃墨鈎勒，以實溪石之形。

此紙之特性是：筆筆用墨相互加疊復染，並無淺白水紋出現，在已乾淡墨之上再次加染濃墨或澹墨時，欲要保留再次重染墨痕之造型，則不必再墨痕處用水化開，因為化開之墨水會與厚（按：厚字點去）原本已乾之淡墨交融而了無痕跡，即知此紙有此特性，用之撞水、撞粉，效益必佳，用之墨色深淺，則漸層有緻。由於此紙比之一般單宣略厚，所以調墨與調顏料的用水量自然增多，也因用水量增加，溢滲範圍有時長達2至4公分之譜。也就是說：水滲出用筆之外，能把餘墨滲帶出來，所滲帶出來的墨色與原用筆處之墨色稍淺，即明此性；此紙用水越多，則用墨之淋漓與用筆之明快，也就越顯著。

據廣興紙寮煥彰兄之言：此紙系由茭白筍與雁皮（按：皮字點去）樹皮之纖維調製而成，約略十五年前所製與之相較，精進不少。壬午歲不盡日，記於錫板村海尾山居。 在川，李義弘。



丙、〔溪流人家〕

「廣興紙寮精製茭白筍手抄紙」，丙幅。試用記錄：

是日濕度八十四，帋雖稍厚，亦能輕易顯墨。全幅除了溪中石之外，皆用日本「古梅園」五粒圓星紅花墨，此墨屬於菜子油之油煙墨，墨色略偏茶色暖調。先用澹墨鈎勒溪中石，溪石走向約略定出左右，溪岸坡坎也先用淡墨濕筆繪之，由於濕度高，俄頃發現用墨部分只是溢水在外，而不帶水滲墨，所以水紋明顯，此與甲、乙二幅大不相同；由此推演，若用「古梅園」紅花墨畫在涇縣生宣上，其水紋墨色反差鮮明，必也佳妙。

〔左圖〕

李義弘，〈山田溪灣〉，2002，水墨設色、廣興茭白筍紙，142×75cm。

〔右圖〕

李義弘，〈溪流人家〉，2002，水墨設色、廣興茭白筍紙，142×75cm。

[右頁圖]

李義弘，〈小築臨流〉，2002，水墨設色、廣興茭白笏紙，142×75cm。

溪岸坡坎第二次用墨分脈後，即可立幹畫樹，依序成畫。溪中石用「HWC」代號三三七陶（按：陶字點去，文末補「桃」）黑色，當然也是從第一遍染到第七遍，最後亦染亦畫，交互使用。於顯（按：顯字點去）筆重染時外滲微淡之灰白墨色，有二公分之長；這種黑色、黑灰色、灰色、灰白色等皆帶有微微藍色色調，此與乙幅之象牙黑大不相同，也因如此，所以易於區隔物像（按：象），宛若寒鷺立雪。依此觀之，溪中石、陶黑色頗為顯現。 壬午歲不盡日。在川·李義弘記於錫板村海尾山居。右行「顯筆」乃「濕筆」之誤也，「桃」。

丁、〔小築臨流〕

「廣興紙寮精製茭白笏手抄紙」，丁幅。試用記錄：

墨用「唐墨」，是安徽屯溪胡開文近製，屬桐油煙墨，墨色微褐，層次尚佳，色調略近甲、乙二幅。此墨曾試用於日本菊池五介所製純楮仿宋羅紋紙（按：贅字去掉）帑，帑為礬砂，墨色乾後可以用筆水洗，所以賦色時，紙上之墨色與筆中之顏色容易染合污濁，若用於生帑，則無此現象。

此幅先立幹再鉤坡坨，復定山形，最後勒石；起手作畫，則先填樹葉，並染坡坨。於工序中用墨打底，隨後染色，再加墨，再染色，層層互為增色減調，直至調理順當為止，個中細節在乙幅試用記錄中已略加述之。

溪中石系由乙幅之象牙黑，與丙幅之陶黑相加而成，唯先畫象牙黑三遍之後，再罩兩遍陶黑；此中另有變數，是象牙黑與陶黑依正比或三比二等調勻後，再染於紙上，此中變化頗為微妙。能於精微處著眼，也是創作方法之一。 壬午。李義弘。

書法對線條的貫徹

就整個學習過程中，書法對李義弘的影響是比較晚。從藝專畢業後，他對於書法的領略，應該都是參照江老師所指導的去體悟。基隆時期雖然偶作



對聯，但因為個性使然，總是學一樣丟一樣，對他而言，寫書法可能是一種繪畫基本功與筆墨鍛練線條，與作為落款形式的取藉。他曾有過一些興筆揮運的臨習，比如說隨著江老師寫《九成宮醴泉銘》、寫《張遷碑》、《禮器碑》，甚至到行草書的《書譜》，那時即便寫得不十分相似，但筆意間已經很明顯有著對線質的掌握，與他自己山水畫勾皴間跌宕有致的線條一致。



在北藝大期間，學生都有機會選修他開設的大一「書法」課程，對他來講，寫書法是有變化的事情，因此他不要求學生汲汲於每個字，去追求無數反覆的鍛鍊，他反而希望學生能夠以臨摹完整「一通」的形式，進行書法過程練習，也就是一開始不求完全形似，而是在書體的字體之間，反覆進行線條的磨練，並慢慢收縮到自己的方法。當然書法的練習會因為對線條的領略，轉而追求墨色、肩架與線質的挺拔與否，「初謂未及，中則過之，後乃通會，通會之際，人書俱老。」這是《書譜》所述及的通則。而所謂的一通，就是一件書法從頭到尾臨摹一遍。



【上圖】
1967年，李義弘寫書法時的神情。

【中圖】
呂淑珍經常是李義弘在創作時最好的紀錄者，2019年攝於廬山。
圖片來源：馬康立攝影。

【下圖】
2019年冬日，李義弘於海尾山居抄書。



〔左圖〕
李義弘，〈同塵〉，2011，
墨、紙，尺寸未詳。

〔右圖〕
李義弘，〈谷關〉，2007，
墨、紙，138×69cm。

直到六十歲前，李義弘才發憤圖強，但他只掌握一個原則，寫隸書就是橫平豎直，卻從裡頭得到很多的線條變化。他曾經自言道：

我從五十九歲開始才真正認真的寫書法，其實還是從早年臨習的《張遷碑》為基礎，再進一步瘋狂的臨寫漢碑的摩崖銘刻，尤其對於《西峽頌》與《石門頌》著力最深；而行草書則專注於



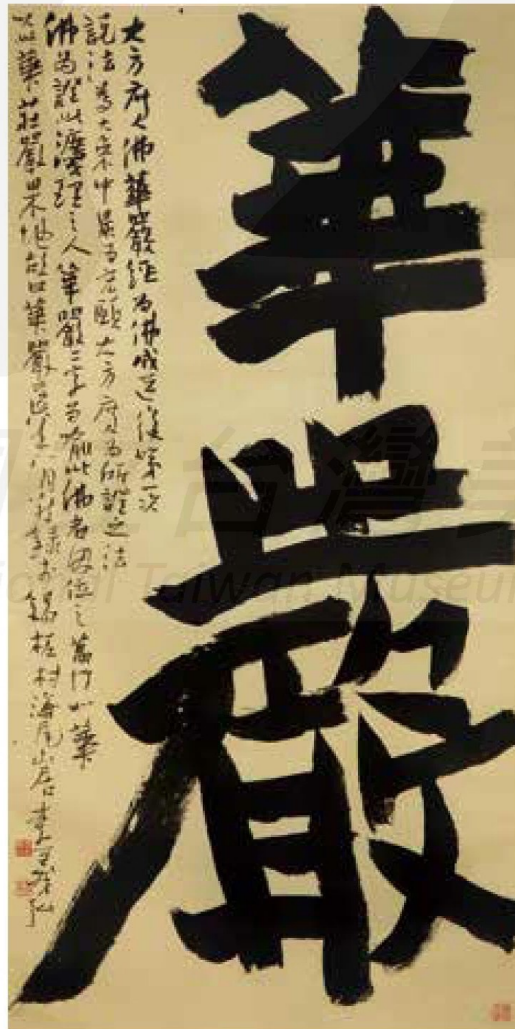
2004年，李義弘（左）與卜茲於揭涉園作書時合影。

二王與明人連綿草書，光是在今年暑假，我臨寫《十七帖》與傅山，就用掉五百張宣紙。

他學書法，從來不去思考其目的與能夠創造出什麼理念，他認為這才是真實的創作狀態。此後在行草書裡，他最常臨習的就是晚明的王鐸手卷，透過王鐸線與點的變化，他的行草書也逐漸連結成點與線的緊湊，當然這也與他曾經和書法家卜茲的密切交往有關係。因為個性使然，李義弘對於有才氣、有天分的朋友常會惺惺相惜，彼此的交誼與相互間的影響，都能避免創作上陷入自我的盲點。

〔左圖〕
李義弘，〈華嚴〉（立軸），
2006，墨、臺商宣紙，
138.5×69cm。

〔右圖〕
李義弘，〈龍井〉，2007，
墨、紙，115×56.5cm。





但李義弘是從古典碑學入手，便與卜茲有所不同。轉益多師的結果，他自己所鑄鑄的筆調，表現在俐落邁勁的大字中，得到了一種廣闊欹側的均衡。這種書法結構的伸展與對空間佈局的探索，無疑也受到現代主義的洗禮，除了顯現在「抽象書寫」系列外，〈六龜〉、〈華嚴〉、〈龍井〉的榜書，都可識見他對這種文字疏密結構的探尋。

【上排二圖】

李義弘，〈抽象書寫之七〉，2009，墨、嫩竹宣，34×68cm。

【下排二圖】

李義弘，〈抽象書寫之八〉，2009，墨、嫩竹宣，34×68cm。