

癸卯六月
張



4.

戰後的困境與繪畫風格的轉變

在228事件後，臺灣人民過著恐怖的日子。因為事件的陰影與白色恐怖還一直籠罩著整個文化界。只要事涉政治思想問題，臺灣畫家們便立即退縮下來，這種將美術生態牽連到忠奸之辨的問題，是當時臺灣畫家最不敢碰觸的禁忌。因此戰後十年左右，大陸畫家所帶來的水墨畫風格成為當時的主流，所有的膠彩畫家都產生強烈的挫折感，膠彩畫家們不得不轉進水墨。陳敬輝也掙扎著要在水墨畫中開拓出自己新的繪畫風格，試著融入傳統水墨的筆趣與墨韻，或是轉進到西洋繪畫的領域。

[本頁圖]

1947年純德女中初中部畢業照，第一排左四陳清忠校長，右三為教務主任陳敬輝。

圖片來源：淡江中學提供。

[左頁圖]

陳敬輝，〈少婦〉，膠彩，72×53.5cm，1963，新北市文化中心典藏。



淡中228事件與男女校的分合

1945年8月15日日本投降，臺灣基督長老教會於11月20日收回淡江中學，結束日人治校時代。1946年夏天陳儀政府借用淡江中學舉辦「臺灣省第1屆青年夏令營」由警備總司令部參謀長柯遠芬擔任該營副主任，在夏令營中駐營並教授三民主義等課程。柯遠芬是當時軍事和情治的關鍵人物，是日後228事件的主角。柯遠芬對陳能通校長的全力配合頗為滿意，表示下屆要繼續在淡中舉行。只有一件事讓他略有不滿，即是他要求在學校建一座紀念亭以彰顯此事，但陳校長予以婉拒。另外，陳校長也表示，日本時代留在學校的軍訓用槍，希望軍方收回。柯遠芬卻要淡江中學暫時保管，為日後的「228」埋下伏筆。光復以後，由於校內的部

[左圖]

陳敬輝擔任藝術補習班主任。
圖片來源：淡江中學提供。

[右圖]

音樂家陳泗治。

圖片來源：淡江中學提供。



分老師在政治立場上遭到政府的懷疑，該校有一段時間與政府的關係十分緊張，對校務的發展造成極大的衝擊。

1947年2月28日，因查緝私煙在臺北爆發「228事件」，臺灣民眾積怨已久、抗暴怒火席捲全臺，淡水鎮民聽到臺北的變化，市井青年也群起響應。這些青年裡也有淡中畢業生，強行進入淡江中學取走倉庫裡的槍械。1947年3月5日早上，淡水青年集結於淡水鎮公所2樓開完會後，由一位吳姓青年（淡中1941年畢）指揮近百年輕人搭兩輛卡車，進攻水梘頭軍營。由於缺乏武器又過分輕敵，且無實戰經驗，在攻堅時守軍一開火他們就立刻潰散，不少人棄槍逃命。守軍下來收槍時發現槍上都寫有「淡水中學校」和編號，因此認為這次行動是淡江中學所為，這樣沒有傷亡的「戰役」，卻成為日後國軍對淡江中學綏靖的藉口，當然不久也有近二十一名淡水人因此事被捕和槍決。

1947年3月8日，中國軍隊先後登陸基隆展開大屠殺，連夜過八堵、汐止殺進臺北市。第二天陳儀又再度宣布戒嚴，全力捉拿「奸匪暴徒」弭平「叛亂」。臺灣就此由北到南受到慘烈的鎮壓。3月10日一輛滿載武裝士兵、車頂架著重機槍的軍用卡車，約兩百多名士兵，由油車口方向殺進淡水街頭。淡中學生郭曉鐘就是在此情況下遭槍殺。3月11日清晨，軍隊進淡江中學進行「清鄉」、「肅奸」的行動，強行抓走陳能通校長等師生，從此失蹤音訊全無。前校長偕叡廉為了解救陳能通校長等人，勇敢的前去軍隊和柯遠芬會面協商，期能搭救學校同仁，但是沒有結果。

228事件後，北部大會特請臺北市長游彌堅任董事長並暫兼校長職務，但短期間內仍然無法克服籠罩在白色恐怖氛圍下，校務發展在畏懼特權的陰影下，以及歷史包袱和人事困擾。1949年男子部聘王守勇為校長，陳清忠則為女子部校長，同年7月女子部正式改名為「純德女子中學」。

純德女中獨立經營後，校務漸漸穩定發展，於1947年創辦音樂專科。1951年2月董事會聘音樂家陳泗治繼任校長，純德女中的經營朝藝術學校發展，1951年在音樂專科班之外加設美術及家政兩個專科班，但受



[左圖]

和寮。

圖片來源：淡江中學提供。



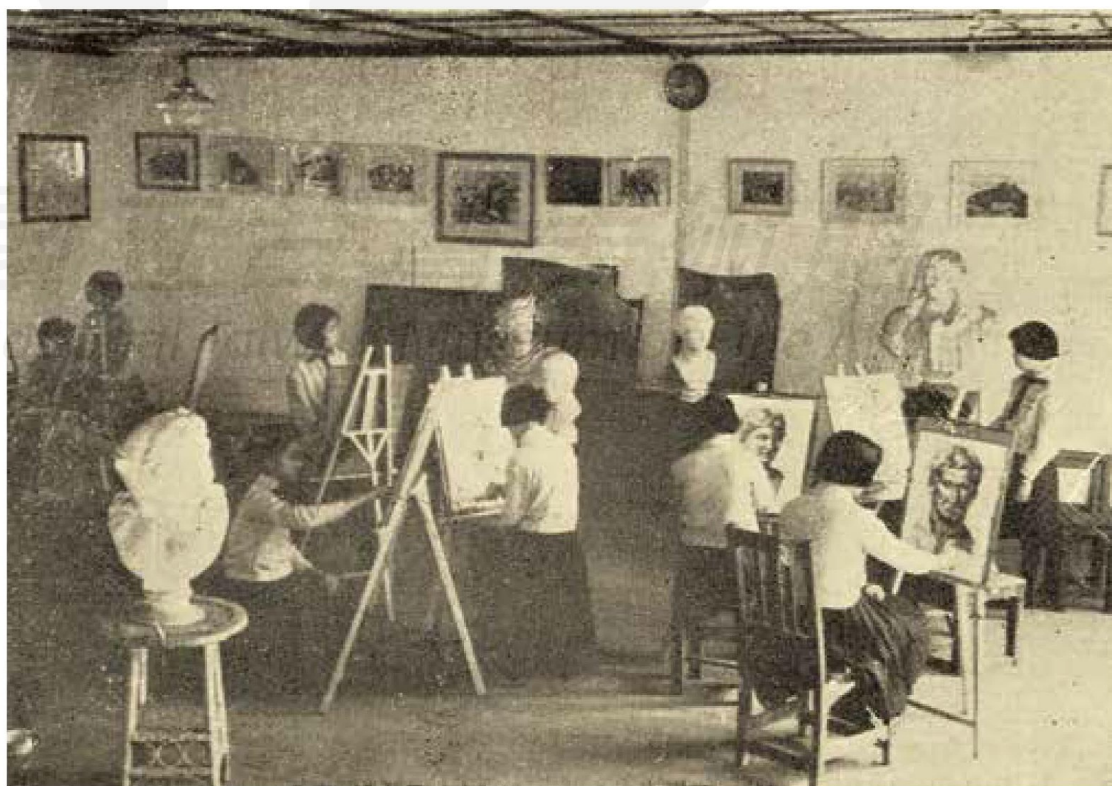
[右圖]

淡江中學美術館。

圖片來源：淡江中學提供。

到當時教育法令之限制而無法成立。

1953年將專科班擴大為純德女中附設藝術補習班，內分音樂、美術與家政三科，由名畫家陳敬輝擔任主任。這種藝術專門中學，對當時社會觀念來說是相當先進的，也由此看出純德女中經營者的慧見與魄力，



美術教室。

圖片來源：淡江中學提供。

T.M.S. SCHOOL-SONG



陳敬輝素描〈八角塔〉作為校歌封面。圖片來源：淡江中學提供。

同年，又增設了幼保科和純德幼稚園。然而當時社會尚不能接受藝術專門中學的想法，歷年來結業人數不多，1951-1965年藝術補習班學生數共計五百三十二名，藝術補習班於1965年結束辦理。

1956年4月北部大會將兩校再合併為一校，使淡江中學進入一個新的時代。陳泗治是淡中早期校友，是音樂家也是牧師，特別是對藝術有強烈的使命感和執著。接任淡江中學校長有二十五年之久，是歷任校長中任期最長的一位，「全人教育」的主張也直接影響淡江中學的校風。

雖然淡江中學戰後經歷了許多的苦難，陳敬輝老師盡其所能地想在心靈上為學生提供紓解壓力的方式，他在校門口前的日式建築「和寮」開設了美術教室及美術館，提供學生接近美感的場所。以課外活動的方式教導喜愛繪畫的學生，除了在校內寫生也時常帶著學生到河邊、漁港及學校附近，甚至帶學生坐船到對岸八里寫生，並在學校的美術館為學生舉行畫展，而且還提供繪畫材料，出錢出力。



陳敬輝作品〈農家春風〉被印製在畢業紀念冊上。

圖片來源：淡江中學提供。

暑假陳敬輝也在學校開辦兒童美術班，招收淡水地區的兒童，建築師李乾朗回憶在他小學三、四年級時（約1959、1960）參加暑假兒童班的情景，一班約二十名學員，上課時陳敬輝帶隊往校外寫生。由埔頂開始，沿路經過理學堂大書院，一直到紅毛城。每到一個寫生的好地點時，陳老師就將有興趣畫周邊景物的小學員留下來，把所有小學員安頓好了之後，他就巡迴各地點，查看小學員畫圖的狀況再給予指導，遇到畫不出來的學員，陳老師會拿出灰色的蠟筆幫忙打好底稿，再交由學員將色彩填入。兩個小時後，由淡江高中的姐姐們將學員們集合起來，收回作品交給老師打分數。暑期美術班結業時，表現最優的三名學員可以獲得大盒的粉蠟筆作為獎品，這在當時是相當好的獎品，得獎者都很開心地上臺領獎。

李乾朗考上成淵初中後，初一時對畫圖的興趣仍然不減，但是學校



陳敬輝，〈桃子〉，蠟筆，
18.5×24.5cm，1959。

裡美術老師的繪畫風格跟李乾朗擅長的透明水彩風格格格不入，讓李乾朗對繪畫產生了挫折感。李母見到這個狀況，由平日學插花的好友處，得知陳敬輝假日在家收學生教畫，而且好友的兒子，也正在陳敬輝家中學畫，所以特別帶李乾朗去找陳敬輝談學畫的事。

1960年代初的臺灣，畫家被認為是收入微薄、生活清苦的職業。在升學主義當道的時代裡，大家都積極的加強英、數、理化等主科，一位母親卻帶著兒子登門學畫，讓陳敬輝感到驚訝。陳敬輝很體貼地說出：「小孩學畫圖，不一定要當畫家，畫圖可以培養觀察力，科學和工程師也要畫圖。」這句委婉又帶著勉勵的話，一直迴盪在李乾朗的腦海中，至今仍印象深刻。

李乾朗在1962年，初一升初二的暑假跟陳敬輝老師學畫，跟他一起



學畫的還有另一位學生，是淡江中學地理老師張清山的兒子張弘基。陳敬輝的住處是日式房子，每回李乾朗按了電鈴後，有時師母或是女兒（陳敬輝夫婦未生育子女，由林姓鄰家領養一女）來應門，因為那是週日早晨，學畫的地方在玄關左邊的房間。剛開始時在老師家裡畫靜物，老師擺出水果與酒瓶教導他們如何畫出立體感。他也觀察到老師那時正在畫一幅穿著喇叭褲的女子的作品。一段日子之後，老師就對他們說：「素描重觀察，不能一直在室內，畫要到外面寫生。」所以就在好天氣時到戶外寫生。談到老師對於李乾朗的指導，最常說的是：「不可以只畫線條，立體感要靠面組成」。之後，為了課業及高中聯考的準備，李乾朗無暇再到老師家學畫，但是老師給他的指導讓他在成淵初中的期間，屢屢在壁報比賽中得獎。

問起陳敬輝老師給他最大的影響，李乾朗教授說：「陳敬輝以淡水教堂為題材的速寫及水彩，影響我很深，後來我在建築系任教，即建議學

陳敬輝，〈少女〉，紙本設色，170×81.5cm，1967，臺北市立美術館典藏。

生要勤於素描寫生，掌握空間與形體的美感。近年來雖然電腦普遍應用，大家習慣以鍵盤思考，但我仍然勸導學生不要忘記靈活的雙手，尤其是欣賞臺灣的古蹟時，能順手抄寫匾聯文獻，也隨手勾勒幾幅小圖，捕捉優美的曲線，那麼能為自己留下許多生活上的點滴與美好的回憶。」從李乾朗教授的作品也可以看出當年陳敬輝為他打下的基礎。

「學畫可以培養觀察力！」近四十年前陳敬輝老師的一句話還言猶在耳，李乾朗教授笑著說，而他自己就是最好的證明。

正統國畫論爭

1945年日本戰敗，臺灣回歸中華民國的版圖，當時擔任長官公署諮議的楊三郎、郭雪湖等名畫家，向有關當局建議，於1946年籌辦「臺灣省全省美術展覽會」，設國畫、西畫、雕塑三部。國畫部即承襲了臺、府展時期的東洋畫部，參展畫作仍以膠彩畫居多。第1屆省展國畫部評審有日治時期即已聞名的東洋畫畫家五人：郭雪湖、林玉山、陳進、陳敬輝、林之助，同時亦聘請其他社會名流擔任名譽審查委員：游彌堅、李萬居、陳兼善、王潔宇、周延壽。然而在第2屆時，逢228事件，評審中年齡最



〔上圖〕李乾朗素描〈紅毛城〉。圖片來源：李乾朗提供。

〔中圖〕李乾朗素描〈淡水埔頂〉。圖片來源：李乾朗提供。

〔下圖〕李乾朗素描〈淡水總稅務司邸〉。圖片來源：李乾朗提供。

1946年舉辦的第1屆省展國畫部評審合影，左一為陳敬輝。



長，資歷最深的西畫部臺籍評審陳澄波不幸落難殉身。

第3屆省展後國畫部陸續加入隨國民政府來臺的書畫家擔任評審，如時任「臺灣省物資調節委員兼財政廳長」的馬壽華、任教於「省立臺



省展國畫部評審情形。



1952年，臺陽美協第15屆會員合影，後排左五為陳敬輝。

灣師範學院藝術系」的溥心畬與黃君璧。雖然從第5屆後已不再另聘名譽審查委員，但是評審結構卻逐漸失衡，臺籍畫家的比例日趨減少，最後甚至喪失原有的主導權。在1949年中央政府遷臺，大批中原水墨畫家渡臺之後，參與全省美展的評審工作，對於得獎名額的分配問題，常有爭議。於戰後從中國來臺灣的藝術家們，國畫是中國畫而非日本畫，二者的定位問題不僅在1950年代產生了「正統國畫論爭」，更延燒了數十年之久。

光復後臺灣社會上的人際關係很快惡化起來，尤其在228事件之後。當時大多數臺灣畫家絕對沒有想到大陸來臺的畫家，對藝術（尤其傳統繪畫方面）擁有不同的觀念。當大陸畫家們看到「省展」的國畫部展出了不少膠彩，即嚷著說：「他們明明是中國人為何畫出日本畫來魚目混珠？」又有人說：「他們不畫傳統的國畫，卻跑去畫敵人的東西，不是太丟人嗎？」當時，對膠彩畫是否為國畫之爭，始終是強勢者的單方勝利。因為228事件的陰影與白色恐怖還一直籠罩著整個文化界。只要



1954年，臺北市文獻會辦美術運動座談會合影，後排右五為陳敬輝。



1959年，葉火城邀請畫家到臺中縣輔導美術教育，之後到豐原餐會合影。前排左起：郭雪湖、李石樵、葉火城、陳進、陳敬輝；二排左起有：楊三郎、林之助、顏水龍、林玉山、陳夏雨、蒲添生等。圖片來源：藝術家出版社提供。



1960年，郭雪湖個展於省立博物館舉行。前排左二為郭雪湖，右二為陳敬輝，右三為郭香美，右一為呂基正。

事涉政治思想問題，臺灣畫家們便立即退縮下來，這種將美術現象牽連到忠奸之辨的問題，是當時臺灣畫家最不敢碰的禁忌。因此戰後十年左右，所有的膠彩畫家幾乎沒有例外地產生強烈的挫折感。

「正統國畫」之爭甚囂塵上，善畫卻不善寫文章打筆仗的臺籍東洋畫家，被攻擊得招架不住，節節敗退。1959年，留日學者王白淵終於發表《對國畫派系之爭有感》為臺籍東洋畫家辯白，立論上先從中國繪畫南北宗形成的背景因素加以分析，再說明日本畫乃源自北宗畫，努力將「臺灣國畫」回溯至北宗畫的原鄉——中國，用心良苦，只為了「替臺灣畫家的作品爭取中國的認同。就像苦苦請求母親認領的孤兒，將先民遺下的族譜，一頁頁翻出來證明自身的血緣。」

膠彩畫的式微

日本的文化源於中國，在江戶時代以前，唐畫、南宋院體畫、禪意文人畫及明清的文人畫等，先後都對日本繪畫產生極大的影響。中日

[右頁圖]

陳敬輝，〈孤峰晴翠〉，
55×28cm，1956。

繪畫的分歧，主要是在明治維新以後日本受了西化衝擊的結果。曾幾何時，在千餘年後甲午戰爭日本獲得中國割讓臺、澎，而取得文化的支配權，日治時期這種深具中國繪畫血統的膠彩畫，也隨著殖民政權引進臺灣。在四十年之後，日本侵略中國和殖民臺灣的史實記憶猶新，國仇家恨的意識形態之下，阻擾「膠彩畫」歸併為中國畫類的主要因素。

從第15屆開始，國畫分成兩部，仍合併審查，到第18屆開始分別審查，國畫第一部以水墨立軸的形式裝裱，國畫第二部即膠彩畫，暫時平息了「正統國畫」的爭議，因當時的教育決策權皆掌握在渡臺的大陸籍人士手中，各級學校的國畫課僅傳授水墨，在學院教育裡無法傳授膠彩，使得膠彩畫在臺灣日漸式微，使當時在其間活躍的畫家，頓時失去舞臺。

陳敬輝從第1屆省展起就擔任評審委員，僅第21屆未參與，一直到1968年過世，仍提出作品〈街頭〉以評審身分參加第23屆全省美展展出。（見左表）

陳敬輝參加省展作品一覽表。

1946	第1屆全省美展作品〈蚊〉
1947	第2屆全省美展作品〈琴譜〉
1948	第3屆全省美展作品〈課餘〉
1949	第4屆全省美展作品〈織毛衣〉
1950	第5屆全省美展作品〈舞餘小憩〉
1951	第6屆全省美展〈水壩〉、〈殘夢〉
1952	第7屆全省美展〈鴨寮1-3〉
1953	第8屆全省美展〈雨後〉
1954	第9屆全省美展〈山間霧雨〉、〈香味〉
1955	第10屆全省美展〈尖山〉、〈習作〉
1956	第11屆全省美展〈河岸〉、〈容姿〉、〈晨〉
1957	第12屆全省美展〈東海邊色〉、〈紅鞋〉、〈毛毛雨〉
1958	第13屆全省美展〈默想〉、〈漁港黃昏〉
1959	第14屆全省美展〈慶日〉
1960	第15屆全省美展〈毛毛雨〉
1961	第16屆全省美展〈菊〉
1963	第17屆全省美展〈水境樂家〉
1963	第18屆全省美展〈香港仔〉
1964	第19屆全省美展〈初秋〉
1965	第20屆全省美展〈閑日〉
1967	第22屆全省美展〈石壁曲路〉
1968	第23屆全省美展〈街頭〉

到了1974年的第28屆全省美展，作了較大的改變，增設了油畫、水彩、版畫、美術設計等部門，並無預警廢除國畫第二部，此項改變無異扼殺了膠彩的展覽空間。日本明治維新以後，水墨畫的發展和大和繪系逐漸相互融合，變得難以「水墨畫」指稱而明確區隔，因此慢慢的就被「日本畫」這個名詞所含括，本質上也一改傳統水墨繪畫重視線條與文人涵養，成為一種著重視覺張力與表現形式的「日本畫」新畫種。舊日以膠彩畫為主的本省籍畫家，有的嘗試改水墨畫，有的停筆。水墨的揮灑，縱使偶而出現短暫的暢快，終究不是膠彩畫家所熟悉的線條掌握，以及色彩經過層層填染所產生的變化。

繪畫風格的轉變

大陸畫家所帶來的水墨畫風格成為當時的流行，膠彩界的畫家們不得不轉進水墨。

陳敬輝也掙扎著要在水墨畫中開拓出自己新的繪畫風格，試著融入傳統水墨的筆趣與墨韻。他勤讀中國畫論，仿古人之畫來體會中國繪畫的精華，只是他的「仿」不同於一般照圖重畫，而是用自己的觀點去呈現原作的精神。這個時期他在畫作題上「淡水潮見臺」，潮見臺指看得到潮水的高臺，是敬輝老師為畫室所取的名字。

（一）陳敬輝1956年所作〈孤峰晴翠〉，是仿夏昶（1388-1470）的名作〈孤峰晴翠〉，夏昶是明代畫竹第一人，他的墨竹是竹畫中的「逸品」。夏昶善畫墨竹，初師王紱，後融會吳鎮、倪瓚的畫法，以楷書筆



意入畫，氣態安閒，韻度翩翩，別具一種雅俗共賞的藝術魅力。徐沁《明畫錄》說夏昶「寫竹時稱天下第一」，民間有「夏卿一個竹，西涼十錠金」之諺。

夏昶自1415-1448年出任瑞州知府，歷經三十三年，目睹了大明王朝的興盛與繁華，也看盡了危機與腐敗。尤其是英宗朱祁鎮重用宦官，使得夏昶不得不明哲保身，寄情翰墨。為了打發悠閒歲月，沉醉於琴棋書畫與詩酒酬唱之中。偶爾，回到故鄉會親訪友，在江南園林中飲酒賦詩，揮毫染翰。〈孤峰晴翠〉是夏昶在友人陳睥（1381-1455，字孟東）的「安止齋」，一番歡聚暢飲之後，秉筆畫此作。

陳敬輝以墨韻的趣味來做此畫，兩作構圖相似，但是因為用墨的濃淡不同，顯得陳氏的竹空間較大，夏氏的竹較茂盛叢聚在一起；石頭的部分陳氏的感覺較濕潤長了青苔，夏氏的瘦硬瞿清。

（二）〈山中居士〉，陳敬輝此作仿明朝唐寅（1470-1524）的〈草屋蒲團圖〉，又名〈虛亭聽竹圖〉，是唐伯虎中晚期創作最為豐富和成熟的作品，描繪江南初秋時，士人坐蒲團上晨讀之情景。畫面環境幽雅清靜，給人以深厚、凝重之感，呈現出大自然的生動景象。山巒起伏，晨霧飛動，溪水潺潺，書聲琅琅。前景畫草屋於高山腳下，屋內一士人抱膝坐於蒲團之上，側首注視行走在石板橋上的書僮，屋內桌上放著書卷，似在晨讀。整幅畫面的景象清新幽靜，凝重精煉，充分的表達了作者對世外桃源生活的嚮往和追求，以及對現實生活中追名逐利、奢華淫逸的厭惡。

陳敬輝的仿作將草屋外的瀑布、山景等畫得更小更遠，也未畫入書僮，加強了士人在山水間獨坐的孤獨感。同樣題上唐寅詩句：「虛亭林木裏，傍水著欄干。試展團蒲坐，葉聲生早寒。」

（三）〈山水圖〉（P.100），國畫中著名的「三遠法」是中國山水畫的特殊透視法。宋代畫家郭熙在他的著名山水畫論著《林泉高致》中，對三遠法下過這樣的定義：「山有三遠：自山下而仰山巔謂之高遠；自山前而窺山後謂之深遠；自近山而望遠山謂之平遠。」所以有人說一幅



虛亭林木裏傍水看
欄干誠展圖一浦生衆聲
生早寒 澤以潮見多寂靜寫



陳敬輝，〈山中居士〉，設色、
紙本，61.2×27.5cm，
圖片來源：長流美術館提供。

山水圖
於湖見台東望



陳敬輝，〈山水圖〉，
水墨、紙本，
56.8×28.5cm，
圖片來源：長流美術館提供。

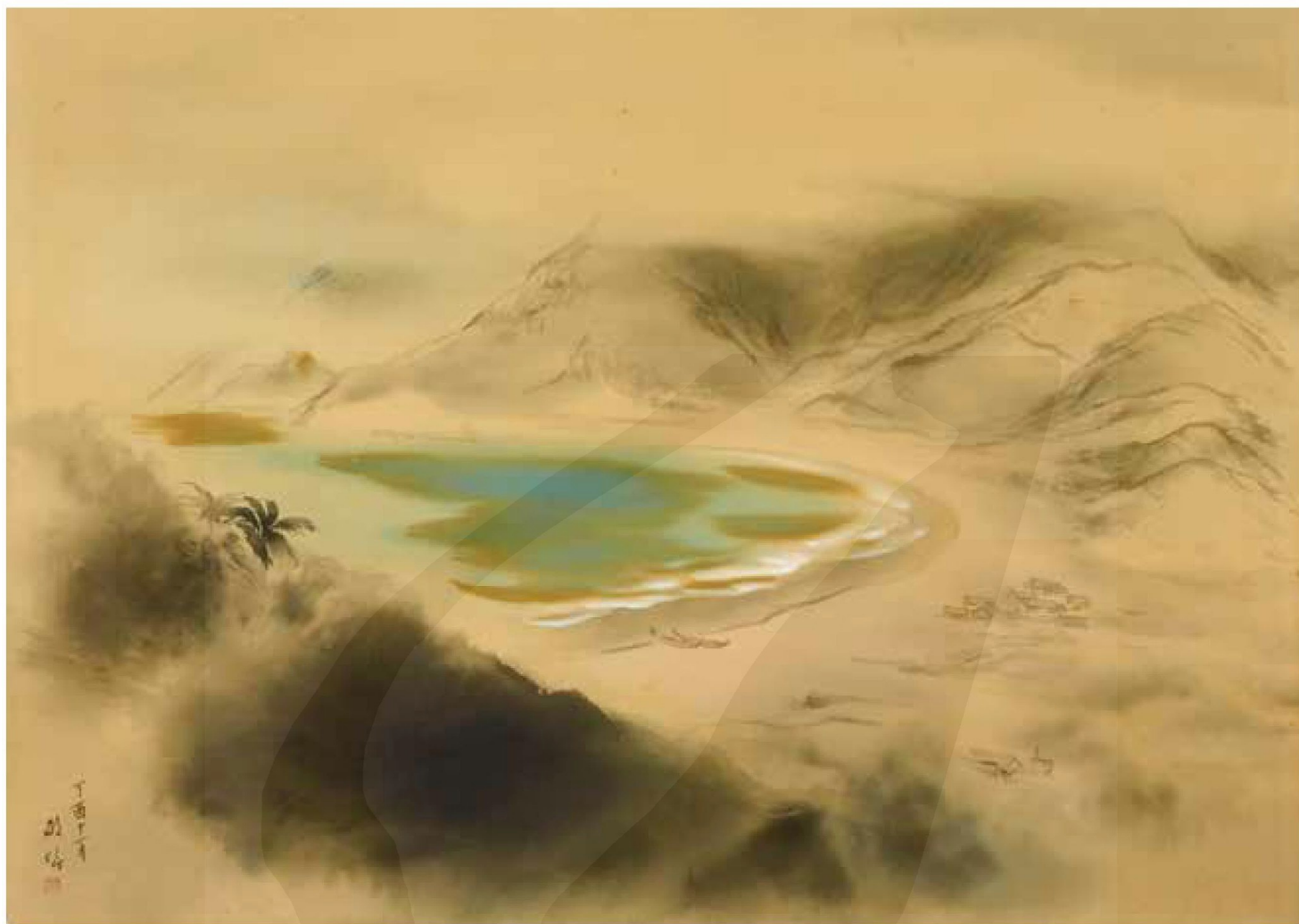


陳敬輝 河上春風（反面）

陳敬輝，〈河上春風〉（正面），
膠彩、絹本，69.5×31.5cm，
1957。圖片來源：長流美術館
提供。

山水畫就如一篇遊記，描繪畫家自山腳所見小橋流水船家，登山抵達山腰時的涼亭瀑布情景，登高到山峰處所看到群峰在渺渺雲霧之中，全都包羅在一件作品中。陳敬輝嘗試做了一幅水墨山水圖，近景有河岸、小船、涼亭，河水由山裡流出來，涼亭內有兩人一坐一站，不知是否在等候船夫。中景有一平臺可觀賞瀑布、河景及遠處山景，兩位高士正在欣賞美景，還有一書僮陪伴，遠景有層層山景的變化。

（四）〈河上春風〉，這件1957年作品描寫兩艘帆船停靠在淡水港內，後方可見一小船，觀音山橫臥在天際，是一幅膠彩小品，第一艘船裡兩位船家正忙著整理船帆布，船頭還有一位工作人員正在檢視四周狀況，春風吹來將帆布吹得鼓起來，或許船家正要揚帆出發了。



陳敬輝，〈東海邊色〉，膠彩、絹本，54.3×76.1cm，1957。圖片來源：長流美術館提供。

（五）〈東海邊色〉，此作為膠彩作品，描繪一個靠山面水的漁村，沙灘上停泊兩艘小舟。離海邊不遠處有幾處聚落，但是在三面高山環繞之下，綠色的海水像寶石般反映出天空的顏色，如同美麗又寧靜的世外桃源。

（六）〈仕女圖〉，描繪一女子坐在庭院中，身體靠著石桌托腮沉思正在休憩。她交叉的雙腳，讓人想起唐伯虎所畫〈紅葉題詩仕女圖〉（現藏於美國Ruth and Sherman Lee Institute, Clark Center. 日本藝術研究所），畫中女子將右腳翹高在左膝上，衣紋用細勁流暢的鐵線描，服飾施以濃豔的色彩，顯得綺羅絢爛。雖然陳敬輝的仕女並沒有將紅葉放在翹高的腿上題詩，是以托腮沉思的姿勢另有一番意境。

如1965年所做的〈孤峰晴翠〉、〈仕女圖〉、〈觀音山〉（P.104左圖）、〈洗



陳敬輝，〈仕女圖〉，水墨淡彩，
54×35cm。



[左圖]
陳敬輝，〈觀音山〉，
水墨，72×53cm，
1965。



[右圖]
陳敬輝，〈洗衣少婦〉（局部），宣紙設色，136×34cm。

衣少婦〉、〈蔬菜與魚〉等即為純粹筆墨的表現，在花卉題材的表現上，陳敬輝也嘗試厚重彩料，類似西洋水彩寫生但也混著中國沒骨畫法，如〈孤挺花〉（P.106）、〈花與蜜蜂〉顏色的轉變及搭配，也有一番新氣象，雖然有別於京都時期作品雙鉤填彩〈玫瑰〉（P.107上圖）、〈康乃馨〉（P.107下圖），沒骨花卉〈石榴〉（P.108上圖）、〈蘭花〉（P.108下圖）。當然也有結合筆墨與膠彩兩者長處的作品，如北美館收藏的1963年〈淡水河口〉（P.109上圖）、國美館收藏1967年〈春〉（P.109下圖）、〈魚和蚌〉（P.110上圖），其一生造詣最深的還是膠彩人物畫。

最有趣的是陳敬輝也運用東方水墨、膠彩技法放進西方水彩裡，做出帶有水墨韻染味道的水彩作品如：〈農家與觀音山〉（P.111上圖）、〈觀音山〉（P.111下圖）。



[左圖]

陳敬輝，〈蔬菜與魚〉，宣紙設色，
136×34cm。



[右圖]

陳敬輝，〈花與蜜蜂〉，宣紙設色，
136×34cm。



陳敬輝，〈孤挺花〉，水彩，26.5×23.5cm。



陳敬輝，〈玫瑰〉，膠彩，25×34cm。



陳敬輝，〈康乃馨〉，膠彩，26×34cm。



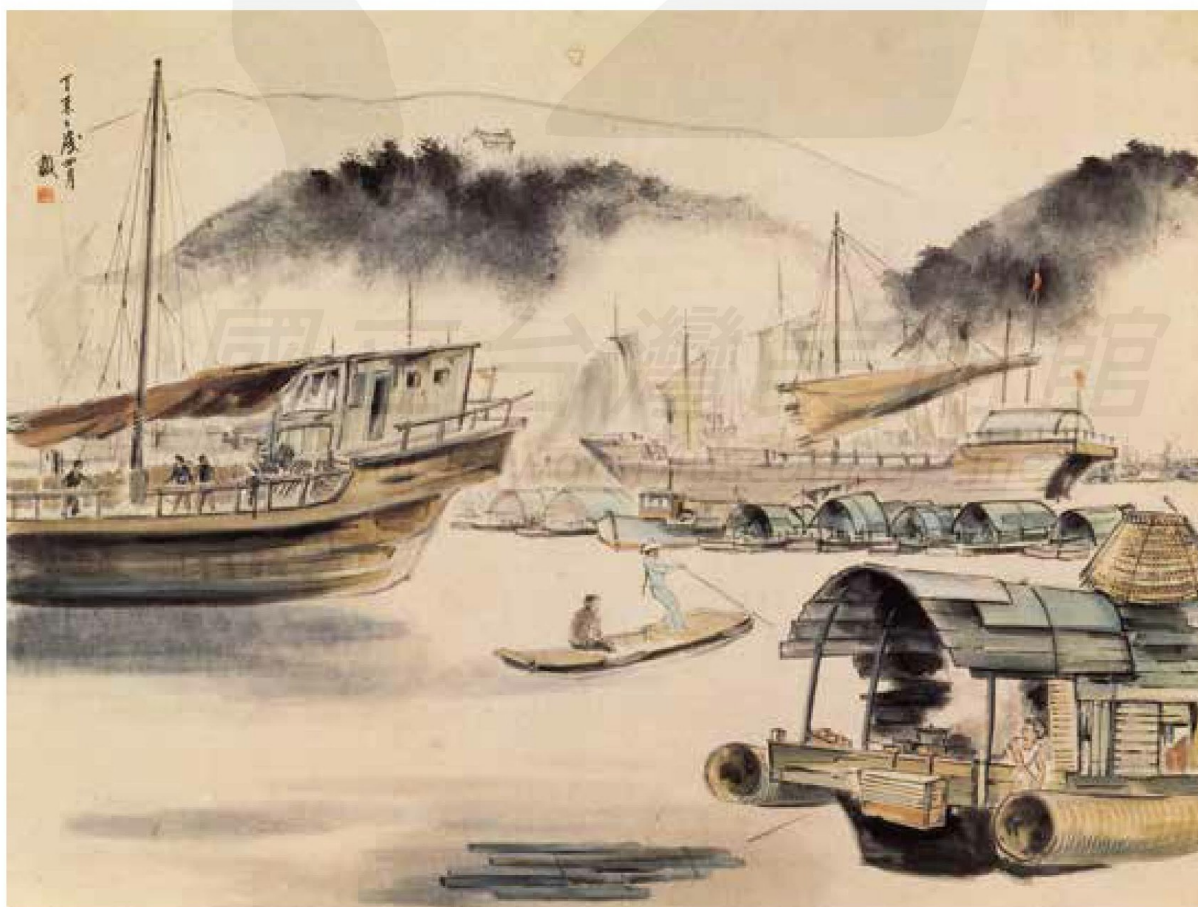
陳敬輝，〈花卉（石榴）〉，
膠彩，28.5×36cm。



陳敬輝，〈蘭花〉，膠彩，
30×35cm。



陳敬輝，〈淡水河口〉，彩墨、紙，
57.5×78.8cm，
1963，臺北市立
美術館典藏。



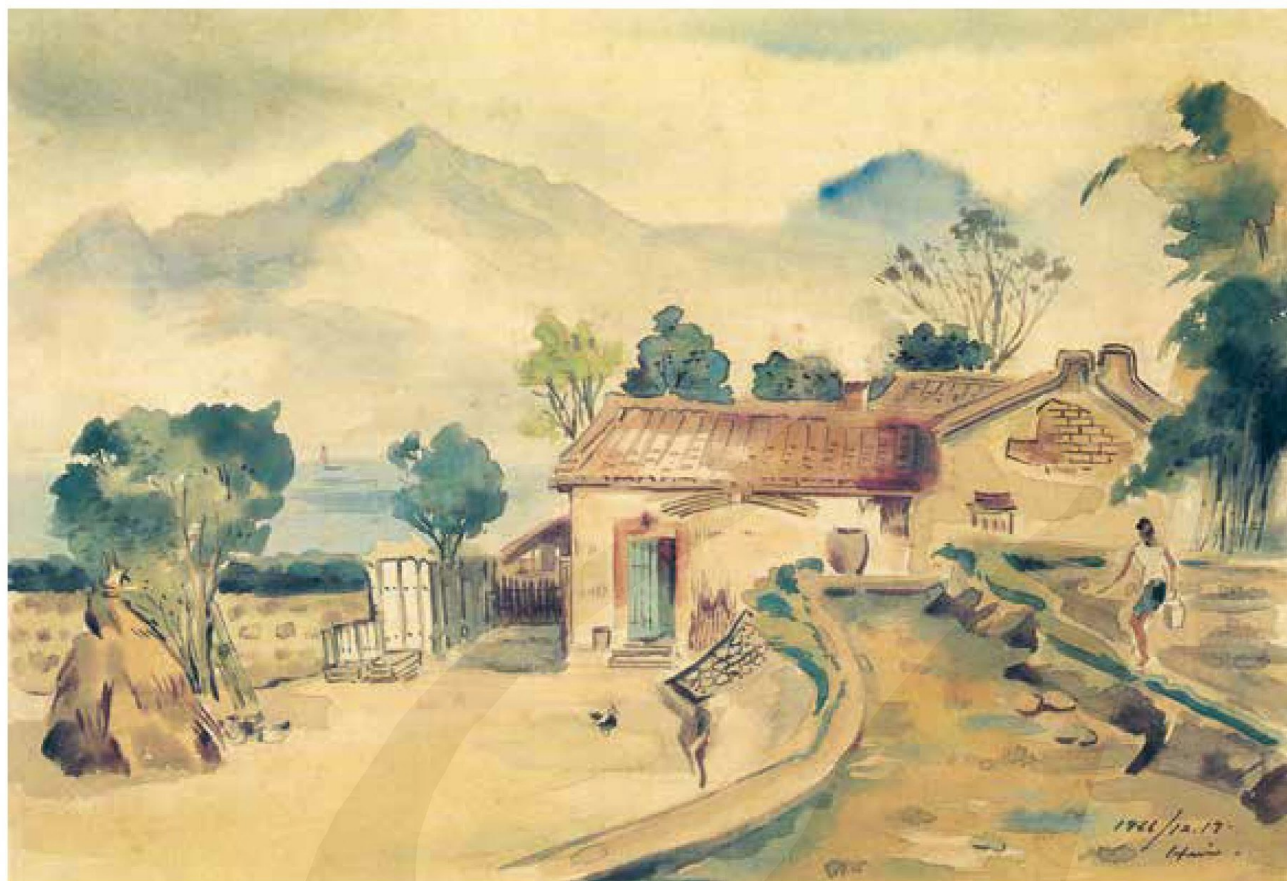
陳敬輝，〈春〉，膠
彩，54×72cm，
1967，國立臺灣美
術館典藏。

陳敬輝，〈魚和蚌〉，膠彩，
46×62cm，
1957。



陳敬輝，〈水上人家〉，淡彩，
18×25.5cm。





陳敬輝，〈農家與觀音山〉，水彩，
24×37cm，
1966。



陳敬輝，〈觀音山〉，水彩，
11×15.5cm，
1967。