

畫意、寫實、新潮：

何藩的街頭攝影系列「大都市小人物」（1957-1961）*

Pictorialism, Realism, and New Wave:

Fan Ho's Street Photography Series "Big City, Little Man" (1957-1961)

陳智廷

Timmy Chih-Ting CHEN

香港都會大學人文社會科學院文化研究助理教授

Assistant Professor in Cultural Studies, School of Arts and Social Sciences, Hong Kong Metropolitan University

摘要

何藩（1931-2016）常被視為「為藝術而藝術」的唯美導演，其攝影美學可追溯至畫意攝影與沙龍攝影傳統。本文嘗試歷史化、問題化何藩的唯美風格，主張其攝影體現了國際畫意主義（尤其是英國）與受文人畫影響的中國畫意攝影之間、畫意與寫實之間的協商。本文將何藩的唯美實踐置回 1950 年代香港攝影黃金時代的展覽與印刷場域，包括中環太子行、法國銀行大廈、聖約翰禮拜堂、歷山大廈思豪美術室及《中國學生周報》等刊物，視報刊為普及攝影的「印刷展覽空間」。

本文以檔案研究與個案分析的方法，閱讀何藩於《中國學生周報》連載的街頭攝影系列「大都市小人物」（1957-1961）。此系列受新聞寫實攝影與亨利·卡蒂埃-布列松「決定性瞬間」影響，以抓拍呈現城市中卑微而常受忽略的小人物，看似

* 本文在研究、撰寫、修改期間，承蒙 Jayne Russell、吳子釗先生（Francis Wu Jr.）、香港中文大學圖書館特藏主任朱文燕女士、Vianna Chan、Sarah Greene、William Ng、潘律教授、陳慶恩教授、主編曾少千教授、副主編余思穎研究員、執行編輯曾炫淳研究員，給予筆者珍貴的幫助與意見，謹此致謝。

從「為藝術而藝術」轉向社會關懷紀實攝影。然而，何藩並未放棄畫意，他發展出非寫實的街頭攝影，稱為「新畫意派」或現代新派攝影。本文主張，1950 年代何藩攝影風格的演變，與其說是從畫意而寫實到現代的線性發展，不如理解為畫意、寫實、新潮的共時交織。何藩「大都市小人物」系列的重要性，正是在多重傳統夾縫中，試驗一種兼具美學追求與社會關懷、聚焦都市底層且有別於左翼寫實的現代「都市寫實主義」（urban realism）。

關鍵詞 | 何藩、街頭攝影、「大都市小人物」、畫意、寫實、新潮

| Abstract |

Fan Ho (1931-2016) is often regarded as an aestheticist director who practiced “art for art’s sake,” and his photographic style can be traced back to the traditions of pictorial and salon photography. This article seeks to historicize and problematize Ho’s aestheticism, arguing that his work embodies a sustained negotiation between international pictorialism (especially British pictorialism) and Chinese pictorial photography shaped by literati painting, as well as between pictorialism and realism more broadly. I situate Ho’s aesthetic practice within the exhibition and print culture of Hong Kong’s photographic “golden age” in the 1950s, including exhibition venues in Central—such as Prince’s Building, the French Bank Building, St John’s Cathedral, and Hotel Cecil in Alexandria House—as well as periodicals like *The Chinese Student Weekly*, treating newspapers and magazines not only as discursive fields but also as “printed exhibition spaces” that popularized photography.

Methodologically, the article combines archival research with case study analysis, focusing on Ho’s street photography series “Big City, Little Man” (1957-1961), serialized in *The Chinese Student Weekly*. Influenced by photojournalism and Henri Cartier-Bresson’s concept of the “decisive moment,” the series uses realist snapshots to portray humble and often overlooked individuals in the city, seemingly shifting from “art for art’s sake” toward socially engaged documentary photography. Yet Ho never abandoned pictorialism; instead, he developed a non-realistic mode of street photography he referred to as “new pictorialism” or modern photography. I contend that the evolution of Ho’s photographic style in the 1950s should not be understood as a linear progression from pictorialism to realism to modernism, but rather as a synchronic interweaving of pictorial, realist, and “new wave” or avant-garde tendencies. The significance of Fan Ho’s “Big City, Little Man” series lies in its experimentation, within the interstices

of multiple traditions, with a modern “urban realism” that combines aesthetic ambition with social concern, focusing on the urban underclass while diverging from left-wing realism.

Keywords | Fan Ho, street photography, “Big City, Little Man,” pictorialism, realism, new wave

一、前言

何藩（1931-2016）常被視為「為藝術而藝術」的唯美導演，其美學風格可追溯至畫意攝影與沙龍攝影的唯美傳統。本文嘗試歷史化、問題化何藩的唯美風格，主張其攝影體現了國際畫意主義（尤其是英國畫意主義）與受文人畫影響的中國畫意攝影之間、畫意與寫實之間的協商。本文將何藩的唯美實踐置回 1950 年代香港攝影黃金時代的展覽與印刷場域，分析何藩攝影實踐與理論書寫。涉及的展覽空間包括中環法國銀行大廈、中環聖約翰禮拜堂、中環歷山大廈思豪美術室，並將報章雜誌不僅視為論述場域，同時視為普及攝影的「印刷展覽空間」。涵蓋的出版物包括 1950 年 1 月創刊的《中國影藝》（*Chinese Photography*）月刊、《香港藝術節紀念手冊》、1955 年 5 月創刊的《大學生活》學術文藝綜合性月刊、1956 年 4 月創刊的《青年樂園》、1952 年 7 月 25 日創刊的《中國學生周報》、1959 年出版的《街頭攝影叢談》（集結何藩連載於《海光》半月刊的 16 篇「街頭攝影叢談」文章）。

本文以檔案研究與個案分析的方法，閱讀何藩於《中國學生周報》發表的街頭攝影系列「大都市小人物」（1957-1961）。此系列受新聞寫實攝影與亨利·卡蒂埃－布列松（Henri Cartier-Bresson, 1908-2004）「決定性瞬間」影響，以抓拍呈現城市中卑微而常受忽略的小人物，看似從「為藝術而藝術」轉向社會關懷紀實攝影。然而，何藩並未放棄畫意，他發展出非寫實的街頭攝影，稱為「新畫意派」或現代新派攝影。本文主張，1950

年代何藩攝影風格的演變，與其說是從畫意而寫實到現代的線性發展，不如理解為畫意、寫實、新潮的共時交織。何藩「大都市小人物」系列的重要性，在於其走出沙龍展覽體制，透過大量印刷面向香港青年讀者，以兼具文學性與影像性的敘事，協商畫意與寫實、藝術與社會、決定性瞬間與電影感視覺，並在中英畫意傳統的夾縫中，試驗一種兼具美學追求與社會關懷、聚焦都市底層且有別於左翼寫實的現代「都市寫實主義」（urban realism）。

二、重思何藩攝影風格的線性分期：畫意、寫實、新潮的共時交織

何藩在 1972 年出版的《現代攝影欣賞》第 10 章〈我的嘗試〉，將其 1951 年左右到 1972 年這 20 年的攝影藝術創作分為畫意派、寫實派、新潮派三種風格的嘗試。這篇文章是何藩親自回顧創作歷程，極具參考價值，可以作為理解其攝影的起點，但缺點是以線性發展史觀為攝影作品風格分類、分期。事實上，何藩作品中畫意、寫實、新潮三者的關係，並非線性發展，亦非互斥，而是共時參差並進。閱讀〈我的嘗試〉一文需要注意兩點，一是何藩作品揉雜畫意與寫實，新舊風格兼容並蓄，所以何藩風格的分類、分期需要更細膩地歷史化、問題化，風格轉變的年份不能完全按照何藩的說法理解；二是何藩的攝影實踐、評論、理論亦是共時交織，所以需要互相參照。

何藩初期嘗試傳統的畫意派，1954年起進入畫意攝影（pictorial photography）的黃金時代，所謂「畫意」指的是詩情畫意唯美的主觀意境。何藩集大成的畫意作品《日暮途遠》（1955），夕陽下三輪車伏經過堅尼地城海傍，畫意中有街頭寫實。1957年，何藩做出新嘗試，風格轉變為「半抽象」：「以幾何圖案線條配置以人物生活動態」（何藩，1972：151），運用「長條」、「橫條」剪裁構圖，具有新潮派傾向，代表作為《陰影》（1954）、《人生舞台》（1954）、《山坡圖案》（1956）。他自述於1959年再度轉變風格，「以寫實派的手法去拍攝街頭巷尾芸芸眾生的造像，把握真實感、故事性與人情味」。（何藩，1972：153）實際上，自1957年開始，何藩已經於《中國學生周報》刊登街頭寫實攝影系列「大都市小人物」，這個系列的意義，正在畫意、寫實、新潮之間協商的過程。

狹義的寫實派則是「反畫意」：按照何藩的定義，「它反對做畫，主張攝影獨立；反對唯美，主張求真寫實；反對為藝術而藝術，主張為人生而藝術」。（1972：153）1961年，何藩嘗試新潮派攝影（新派），既反抗傳統畫意派（舊派），亦「反對刻板化的客觀寫實」，何藩稱「為自我而藝術」，這個說法亦有待商榷，「大都市小人物」系列不僅為社會而藝術，同樣為自我而藝術。（1972：154）1964年起，何藩回歸畫意攝影的美學境界，可以說「見山又是山，見水又是水」。然而，對何藩風格的理解應是揉雜畫意、寫實、新潮的折衷風格，用他自己的話來說是「寫實內容（現實題材），加上畫意手法（美學原則），再加上新派格調（新穎處理）」。（何藩，1972：157）

我們以何藩的畫意代表作《泛棹》（1954）如何流通為例【圖1】，可以理解香港藝術節沙龍、國際沙龍評選機制、展覽與刊登渠道、投考攝影學會會員名銜如何使沙龍攝影、畫意攝影主導戰後香港攝影。《泛棹》曾刊登在《大學生活》，括號備註「一九五五年第一屆香港藝術節攝影沙龍首名金牌獎」。這個攝影展覽由創立於1937年，由香港攝影學會（Photographic Society of Hong Kong）主辦，僅限香港攝影師參加，約200件參展作品，首屆評審包括羅伯特·貝茨（Robert A. Bates）、張汝釗（Cheung Yee Chiu）、簡慶福（Kan Hing Fook, 1921-2026）、屈臣（K. A. Watson）、吳章建（Francis Wu, 1911-1989，香港攝影學會會長）¹。香港攝影學會是由英國人主導、以英語交流的沙龍攝影團體，其少數華人先驅為攝影師吳章建。香港攝影學會1938至1939年間加入英國皇家攝影學會（Royal Photographic Society），1949年加入美國攝影學會（Photographic Society Of America），1947至1957年葛量洪爵士（Sir Alexander Grantham）擔任香港總督期間為名譽贊助人。²1939年舉行中國第一次沙龍，1940年贊助人、香港總督楊慕琦爵士（Sir Mark Aitchison Young）舉行第二次中國沙龍。1941年主辦第一屆香港國際攝影沙龍，因為1941年12月8日日軍侵略香港，入選作品延期至1946年展出。從沙龍影展的英文名稱 International Salon of Pictorial Photography 便能明白沙龍推崇畫意攝影之名正言順。1953年第八屆香港國際攝影沙龍展覽，簡慶福以於沙田吐露港拍攝的《水波的旋律》（1953）榮獲金獎，標誌著華人首次獲此殊榮。國際沙龍歷史悠久，至今仍於12月舉行，仍舊提倡畫意攝影。



圖1 何藩，《泛棹》，顏料印相，紙張，35 x 28 cm、圖像（目測）30.2 x 24.1 cm，1954，M+典藏，何藩捐贈，201 [2015.448] © 何藩。圖片提供：M+

¹ 吳章建1941年已獲英國皇家攝影學會博學會士（Fellow of the Royal Photographic Society, FRPS，最高榮銜），1948年獲美國攝影學會同等榮譽（Fellow of the Photographic Society of America, FPSA），該會聘吳章建為中國及香港總代表。

² 《香港藝術節紀念手冊1955年》（Hong Kong Festival of the Arts Souvenir Programme 1955）。香港，1955。頁17-18。

由英國文化協會（British Council）主辦的首屆香港藝術節於 1955 年 4 月 1 日至 23 日舉行，視覺藝術分為中國藝術與歐西視覺藝術，後者包括三個機構：香港美術會、香港攝影學會、1952 年組成的香港業餘電影協會（Hong Kong Amateur Ciné Club）。首屆香港藝術節攝影展覽位於中環填海區（Central Reclamation）上新搭建的展覽中心。³ 何藩之後以獲金牌獎的《泛棹》等 12 張畫意作品，考取英國皇家攝影學會碩學會士（Associate of the Royal Photographic Society, 簡稱 ARPS）。（何藩，1972：151）1956 年 3 月第二屆香港藝術節攝影沙龍金牌獎，頒給吳程玉湖（Daisy Wu, 1912-1994）的畫意作品《月下垂釣》（筆者暫譯；*Fishing in the Moonlight*）【圖 2】，此時她已經有兩個攝影名銜，分別是英國皇家攝影學會碩學會士與美國攝影學會碩學會士（Associate of the Photographic Society of America, 簡稱 APSA）。⁴ 攝影師吳程玉湖為攝影師吳章建的夫人，前一年她以人像攝影《僧人》（筆者暫譯；*Devotee*）入選首屆香港藝術節攝影展覽未得任何獎項，以畫意作品參賽即獲金牌獎。《僧人》拈香敬拜的構圖、取材，接近 M+ 收藏的吳程玉湖作品《僧人禱告》（*Monk at Prayer*）【圖 3】。她於 1956 年 6 月 5 日至 7 日，應依爾福照相材料廠之邀，於中環聖約翰禮拜堂副堂（St. John's Cathedral Hall）舉行畫意攝影展【圖 4】，展出 120 幀攝影作品，多為參加沙龍獲獎作品，6 月 4 日開幕禮由香港總督夫人主持。⁵ 第二屆香港藝術節攝影沙龍銀牌獎則由攝影師陳復禮（Tchan Fou-Li）的畫意作品《兩修女》獲得。1956 年 12 月 4 日至 8 日，香港攝影學會主辦的第 11 屆香港國際沙龍攝影展覽於聖約翰禮拜堂展出，包括陳復禮攝於越南的《風雨前奏》（1954，銀牌獎）

³ "Festival of Arts: Work on Exhibition Centre Begins." *South China Morning Post*, 05 Mar., 1955, p. 6. ProQuest, <https://www.proquest.com/newspapers/festival-arts/docview/1768961980/se-2/>

⁴ 《香港藝術節紀念手冊 1956 年》（*Hong Kong Festival of the Arts Souvenir Programme 1956*）。香港：香港藝術節中央籌備委員會，1996。 <https://repository.lib.cuhk.edu.hk/tc/item/cuhk-1594255#page/115/mode/2up>

⁵ 〈程玉湖女士影展今開幕〉。香港《工商日報》，第 6 版。1956. 6. 4。



圖2 吳程玉湖，《月下垂釣》（*Fishing in the Moonlight*）。圖片提供：吳子釗



圖3 吳程玉湖，《僧人禱告》（*Monk at Prayer*），黑白照片，48.3 x 36.8 cm。
圖片提供：吳子釗

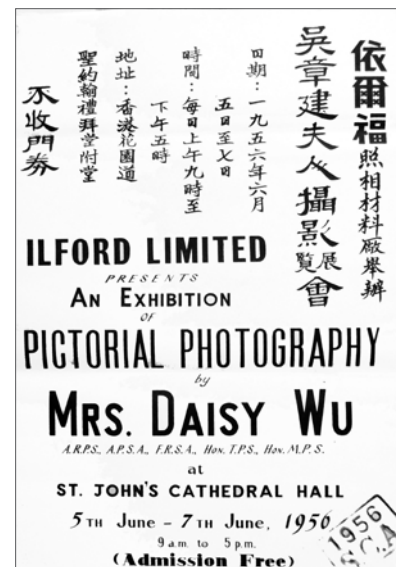


圖4 依爾福照相材料廠舉辦吳章建夫人攝影展覽會，1956年6月5日至7日。
圖片提供：吳子釗

以及何藩的《十字街頭》（1955），《十字街頭》將交通亭與過往行人扭曲變形拉長，已經是現代主義新潮作品。

1955年12月，第10屆國際沙龍攝影展覽在法國大廈四樓展出12天，收到38國440人共1644幀作品。想參加沙龍影展，需要將照片放大16吋，連同攝影紀錄、姓名、地址、港幣5元寄到香港攝影學會，由攝影學會五位專家會員評分，複選階段滿分為35分，其中畫意10分、構圖10分、技術10分、外表5分。根據一位評選員對「畫意」的說明：「所謂畫意，也可以說是想像中的意義，這必然與氣氛有連帶關係……但無論氣氛怎

樣，其先決條件必要與作品的題名一致。」⁶ 第 10 屆國際沙龍最後選了 25 個國家共 219 幀作品，展覽場地法國大廈指的是法國文化協會所在地法國銀行大廈（French Bank Building，位於現在的皇后大道中 5 號），70 幀來自香港，54 幀來自美國，20 幀來自匈牙利，18 幀來自馬來亞。⁷

三、立基於畫意攝影史的街頭紀實照

1957 年 5 月《大學生活》兩週年特大號中，何藩的專論長文〈攝影史上的畫意派〉可以幫助我們歷史化、問題化何藩攝影美學與「唯美」的連結。（何藩，1957：39-48）畫意文章刊出前不久，他已在《中國學生周報》開始連載街頭寫實攝影系列「大都市小人物」，系列最早一篇為 1957 年 3 月的〈大都市小人物其一〉，可以說何藩街頭寫實的嘗試根植於畫意攝影史。⁸ 同年 5 月 31 日至 6 月 3 日，何藩於歷山大廈思豪美術室舉行個人攝影展，展出作品逾百幀。簡慶福在《大學生活》簡介了其中四幀作品，其中的《擔子》⁹ 是何藩街頭寫實的代表作：

《擔子》刻劃出一個血汗交流的苦力，在生活之重擔下的苦痛掙扎和喘息，感人至深。《黑衣下》描寫一個浪跡街頭，四顧茫然的小人物，流露着作者深厚親切的同情。（簡慶福，1957）

《黑衣下》看似街頭寫實，實則畫面上方晾衣架上黑衣隨風飄揚，下方簡

⁶ 思亮。〈從沙龍影展說起〉。香港《中國學生周報》，第 11 版。1956. 1. 13。

⁷ "Salon of Pictorial Photography: International Display in H.K." *South China Morning Post*, 13 Dec., 1955, p. 6. ProQuest, <https://www.proquest.com/newspapers/salon-pictorial-photography/docview/1769190664/se-2/>

⁸ 何藩。〈大都市小人物其一〉。香港《中國學生周報》，第 7 版。1957. 3. 15。

⁹ 《擔子》收錄在 Ho, Fan. *The Living Theatre*. 4th ed. San Francisco, CA: Modernbook Editions, 2021. 89，何藩官方網站將《擔子》年份標註為 1958 年，惟 1957 年已可見其公開展覽紀錄。

慶福稱小人物的勞工化為黑影，攜帶背簍橫穿過街，背景煙霧瀰漫的氣氛，屬於非寫實的新潮嘗試。

何藩對其 1960 年獲巴西巴拉那國際沙龍（Salão Paranaense）金牌獎的作品《擔子》評價甚高，其自我評論亦吸納了簡慶福的看法：

以一種平鋪直敘樸實無華的手法，用一種重視題材本身意義的態度，去敘述出這瘦骨嶙峋、血汗交流的苦力在（生活的）重擔下的掙扎和喘息。這是現實的社會中一個有血有淚的生活實例，暴露了一些民生疾苦的具體形象。（何藩，1972：153）¹⁰

1957 年 9 月 10 日至 14 日於香港聖約翰教堂副堂舉行的張汝釗、鄔圻厚、簡慶福、何藩四人攝影聯展，每人精選 40 幅代表作，共 160 幅作品，何藩參展作品包括《陰影》、《日暮途遠》、《碧水輕舟》（1955）、《山坡圖案》（1956）、《掃除》（1950）、《劫後哀鴻》（疑即《劫後餘生》〔1956〕）、《陋巷》、《蒼天之下》等作，¹¹ 其中畫意作品《碧水輕舟》刊登於《青年樂園》，《陋巷》屬於街頭寫實作品，刊登於《中國學生周報》「大都市小人物」系列。¹²

回到〈攝影史上的畫意派〉中的畫意論述，可以理解為何藩對「何謂畫意」的跨文化翻譯、理論化與歷史化，同時拆解畫意及其連結的傳統守舊美學與英國殖民主義。文章開宗明義畫意攝影派（The School of Pictorial Photography），又譯為（狹義的）藝術攝影派，有三大特點：倣畫、古典、唯美。何藩對畫意的定義與梳理，既呈現畫意與反畫意的辯證關係，

¹⁰ 本引用頁面無頁碼，出自此書目之封面後、目錄前。

¹¹ 潘日波。〈四人聯合影展觀後感〉。香港《青年樂園》，第 2-3 版。1957. 9. 14。

¹² 何藩。〈大都市小人物〉。香港《中國學生周報》，第 7 版。1957. 12. 6。

也構成畫意的系譜學。談到做畫時，他指出 19 世紀畫意派大師多是畫家兼攝影家，因而師法繪畫的構圖和配光。我們可以推論，何藩攝影美學與唯美風格的連結，部分來自這個做畫傳統；例如他採用柔焦（soft focus）手法，並將其翻譯為「柔和對光法」。在論述做畫的結尾，何藩提及反對做畫的「純攝影派」（straight photography），也就是現代攝影。古典畫意攝影重視形式與內容的協調、構圖與配光的典雅，現代則出現反古典、反構圖法的新潮派。至於「為藝術而藝術」的唯美畫意攝影，強調創造個人的心靈世界，而「反對風花雪月、正視現實人生，暴露社會醜惡的寫實派，便是這種唯美主義的反動」。（何藩，1957：40）何藩對畫意的定義與梳理，總是已經蘊含解構畫意、轉向寫實主義的可能性；為自我而藝術的畫意，則可以理解為現代攝影。

從〈攝影史上的畫意派〉一文中，也可以看出香港作為英國殖民地，與畫意派在香港發展之間的連繫。無獨有偶，學者策展人陶麗萍（Charmaine Toh）認為新加坡的現代性與現代藝術和英國殖民遺緒密不可分，（Toh 2018: 9-10）第一屆公開攝影展覽（Open Photographic Exhibition）於 1950 年 1 月在英國文化協會禮堂舉辦，1950 年成立的新加坡攝影俱樂部（Singapore Camera Club），也就是後來的新加坡攝影學會（Photographic Society of Singapore），負責舉辦公開攝影展覽，並於 1957 年將展覽改名為新加坡國際沙龍（Singapore International Salon of Photography）。陶麗萍主張畫意並非現代攝影的相反，反而是現代攝影的開端，並將畫意定義為關於美的個人表達，透過作為基礎設施的攝影團體與沙龍流通。

1853 年，畫意派祖師爺、英國攝影師范頓（Roger Fenton, 1819-1869）創立英國皇家攝影學會（原名「倫敦攝影學會」），成為畫意派大本營。何藩也提到英國攝影大師羅賓遜（Henry Peach Robinson, 1830-1901）的兩本著作，《攝影的畫意效果》（*Pictorial Effect in Photography*, 1869）與《用攝影來繪畫》（*Picture Making by Photography*, 1884），其中前者的配圖是羅賓遜用五張底片組合而成的名作《消逝》（*Fading Away*, 1858）。何藩接著區分「自然」與「寫實」的概念，提到愛默生（Peter Henry Emerson, 1856-1936）的理論著作《自然主義攝影》（*Naturalistic Photography for Students of the Art*, 1889）與代表作《燈心草岸》（*A Rushy Shore*, 1886）。愛默生推崇女攝影師金馬倫夫人（Mrs. Julia Cameron, 1815-1879）常用的柔焦 / 「柔和對光法」，認為刻意未完全對焦更接近自然，因此自然主義攝影逐漸演變為「印象主義攝影」，兩者體現畫意攝影的多元；比較之下，寫實派重視畫面清晰，強調「暴露醜惡」。

1892 年創立的倫敦攝影組織「連環兄弟會」（Linked Ring Brotherhood）推廣藝術攝影與沙龍影展（Photographic Salon, 1893-1909），促成 1910 年倫敦沙龍（London Salon）成立。¹³ 另一方面，1902 年，「現代攝影之父」、美國攝影師史迪格利茲（Alfred Stieglitz, 1864-1946）成立攝影組織「攝影分離派」（Photo-Secession），編輯、出版攝影季刊《攝影作品》（*Camera Work*, 1903-1917），開創了純攝影派，其代表作是現代攝影作品《終點》（*The Terminal*, 1893）。文章最後，何藩提到，新畫意派依然做畫，但模仿的是繪畫的精神而非外形，著重表現主觀心靈，同時

¹³ 根據沙龍攝影師黃貴權醫生，早期香港攝影重紀實，成立於 1910 年的倫敦沙龍「直接影響香港的攝影由寫實而漸趨畫意」。「藝影春秋——香港藝術攝影 1900-2000」展覽序言。香港：香港文化博物館，2001 年 12 月 8 日至 2002 年 5 月 26 日。

堅守攝影藝術的獨立性。比較之下，「寫實派攝影則已被利用作為暴露民生疾苦、揭發社會醜惡，以求改善人類生活的工具」。（何藩，1957：48）顯然何藩對工具化的紀實攝影持批判態度。對何藩而言，傳統與現代、畫意與寫實、精神與形體、藝術與社會、自我表達與捕捉眾生並非非此即彼，而是相互辯證、同時並行。

四、融入畫意的街頭巷尾攝影：「大都市小人物」

本文認為，自 1957 年 3 月起至 1961 年 1 月刊登於《中國學生周報》至少 15 篇的街頭寫實攝影系列「大都市小人物」，是何藩寫實轉向的重要嘗試，同時藉由拓寬「美」的定義，複雜化了何藩攝影美學與「唯美」之間的連結。這麼說並非指何藩在此系列之前並未嘗試寫實風格，如前所述，1955 年的畫意作品《日暮途遠》已開寫實先河。但此系列之前，何藩作品採用受中國文人畫影響的畫意題名，追求「意境、意象、意蘊、意旨、意趣和意味」。（何藩，2025 [1959]：146）此系列不為個別作品題名，透過兼具文學性與影像性的敘事，捕捉都市底層人物群像，以人道關懷的視角，讓觀者思索底層人物與都市空間、社會環境之間的關係。由於不用傳統命名方式，使得此系列可以視為寫實風格的習作。例如前述的《擔子》，便在「大都市小人物」系列刊載不久後展覽。《街頭攝影叢談》提及《擔子》因為採用了「醜惡不美的題材」，曾成為辯論的中心，但透過藝術表現的

民生疾苦，「能激發觀者對這些不幸人們的同情心與人類愛」，其中的「真」、「善」化為了「美」。（何藩，2025 [1959]：36-37）

日本攝影理論家伊奈信男 1935 年對「報導攝影」（reportage photography）的定義，可以幫助我們理解「大都市小人物」系列作為通過印刷化實現流通的「系列照片」：

所謂報導攝影……其核心內容不單是新聞攝影，而是以幾張照片構成「系列照片」來報導自然與人生的一切現象與事實。而且這主要是通過印刷化實行的。（顧錚，2025：72）

報導攝影的脈絡下，「大都市小人物」系列可能受傑柯布·里斯（Jacob Riis）揭露紐約貧民生活、促使社會改革的報導攝影集《另一半人如何生活》（*How the Other Half Lives*, 1890）的影響，也可以與同時期美國紀實攝影師羅伯·法蘭克（Robert Frank）批判美國社會的攝影集《美國人》（*The Americans*, 1958）比較。依循法蘭克的命名方式，甚至可以將「大都市小人物」系列重新命名為「香港人」。話雖如此，正如攝影學者黎健強提醒我們的，香港 1950 年代、1960 年代有「稱頌基層人民」的公共影像，卻沒有出現《另一半人如何生活》、《美國人》這樣批判、揭露、改善社會的紀實攝影；他列舉了馮漢紀 2010 年為香港文化博物館策展的「城市漫遊者——社會紀實攝影」展覽中街頭攝影部分的四位攝影師：陳迹（1918-2004）、鍾文略（1925-2018）、邱良（1941-1997）、翟偉良（1942-2021），

並加上麥烽（1918-2009）與蒙敏生（1919-2007），獨缺何藩。（黎健強，2010：16-17）

事實上，出身新亞書院文學系、受新儒家影響的何藩，與黎健強討論的攝影師一樣，展現未轉化為社會行動的人道主義關懷，其街頭寫實攝影是藝術表達，而非改變社會現狀的路徑，有別於中國脈絡下的左翼寫實主義與西方的紀實攝影。¹⁴ 藝術史學者徐婷婷指出，紀實攝影的歷史脈絡是 1930 年代經濟大蕭條時，美國農業安全局（Farm Security Administration）僱用攝影師拍攝貧苦農民，希望獲得社會同情、推動集體化農業生產。她引用渥克·艾凡斯（Walker Evans, 1903-1975）對紀實攝影的反思，建議應該用「紀實風格」（documentary style）的攝影取代狹義的紀實攝影，用來討論脫離原來語境的中國案例。（2020：84-85）

掌握系列的紀實風格後，需要回答何謂「大都市小人物」。我們可以透過 1957 年 11 月《中國學生周報》記者蕭若的一篇特寫〈大都市小人物〉理解系列題名的含義。¹⁵ 值得注意的是，這篇文章出現前已經刊載了四篇〈大都市小人物〉，雖然作者並未點名何藩，但《中國學生周報》的讀者很可能聯想到「大都市小人物」系列作品。小人物相對於重要人物，指的是在大眾媒介再現與日常注意力中受忽視的人們。文章開頭指出，1950 年代香港的大眾媒介——如報紙、攝影、電影院新聞片與廣播——大都聚焦於重要人物。蕭若以一連串反問句，將讀者的注意力轉向小人物的空間、線條、顏色、氣味：「誰會到那些陰暗的橫街小巷去呢？……誰會對污黑爛破

¹⁴ 感謝潘律教授提供的觀點。

¹⁵ 蕭若。〈大都市小人物〉。香港《中國學生周報》，第 1 版。1957. 11. 22。

的東西投以羨賞的一瞥，誰聞到腐臭的氣味而不掩鼻而過呢？」文中列舉的小人物包括清潔工、無家者、清糞者、敲竹板賣雲吞麵的人、賣報童、擦鞋童以及拉小提琴的「飛機攪」¹⁶小販，並強調儘管其工作卑微，人生而平等。「大都市小人物」系列的重要性在於透過大眾媒介再現受忽視的都市底層人物。

將何藩的街頭寫實攝影置回香港藝術攝影史中，可以發現其先驅地位。2001年12月8日至2002年5月26日於香港文化博物館舉行的「藝影春秋—香港藝術攝影1900-2000」展覽，彩色攝影未普及前的黑白攝影時期分為1900至1959年的「開闢與萌芽—詩情畫意」與1960至1969年的「普及蓬勃—人間有情」，前者以畫意為主，後者為現實主義攝影的紀實作品，又稱「街頭巷尾」攝影，「如描述勞動生活和街頭巷尾等，照片真實感人。這種反映社會現實，抓拍人生百態的攝影風格，在1960至1970年間發展最為突出……特色是畫意與寫實並重」。事實上，寫實的初步嘗試1950年代已經展開，吳章建擔任總編輯的攝影月刊《中國影藝》創刊號，刊登郎靜山的文章〈攝影與中國繪畫藝術〉及其畫意攝影《烟雨湖山》、《高閣流泉》，但最後一張刊出的圖片即為梁開（Leung Hoi）的紀實人像攝影《憩息》（*Relaxation*），特寫布滿皺紋的疲憊老者，閉眼歇息在持煙右手的拇指上【圖5】。（梁開，1950：48）1950年4月的《中國影藝》刊出香港攝影學會舉辦的吳章建個人攝影展覽15幀照片，個展地址在中環太子行（Prince's Building，今名太子大廈），即香港攝影學會會址，其中《津津有味》（*Old Butt Delicious*）捕捉頭戴斗笠的老者啣嘴、叼著

¹⁶ 飛機攪即為甘草攪，小販會將甘草攪拋上樓給顧客，因而得名飛機攪。

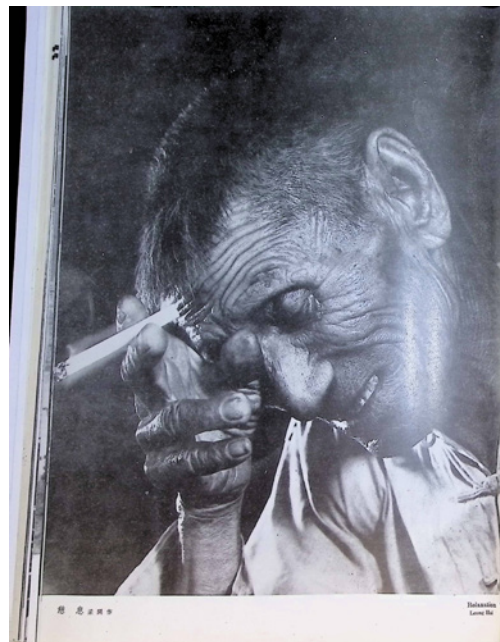


圖5 梁開，《憩息》（*Relaxation*），收錄於《中國影藝》，1950.1，頁48，圖片於香港大學圖書館掃描

煙屁股、用火柴點燃的瞬間【圖 6】。（吳章建，1950：28）這兩幀人像攝影雖展現寫實風格，卻無寫實背景，看不出老者身處的空間與社會。

M+ 博物館收藏的何藩攝影作品《街景》（1956）【圖 7】，入選國際沙龍多次並獲獎，可以視為「大都市小人物」系列的先聲，捕捉街景的處理手法亦見於何藩的 8 厘（釐米）彩色無聲實驗電影《大都市——小人物》（1963 年攝製，1966 年首映）。照片下半部採取男女老幼下樓梯的斜線構圖，上半部是呼應樓梯的晾衣竹竿斜線構圖。何藩自評：

用低角度向上對光拍攝，獲得幼細而生動之外圍線光，足以勾畫出行人曬衣與石階的立體形象。人物在明暗反差之中，陰影部分仍有若干層次，此乃拍攝時充分曝光及放大時局部遮減的結果。（2025 [1959]：210）

《街景》與後來發表的「大都市小人物」系列之間的差異是前者為投寄國際沙龍創作，重視構圖、光影、色調、暗房放大技術；後者在香港青年刊物發表，面向學生讀者，受印刷媒介限制，強調現實題材、視覺敘事、讀者共情。

何藩《街頭攝影叢談》最後一篇，從國際沙龍展的觀點看街頭攝影的結論是，由於沙龍攝影追求唯美、畫意、純藝術，街景比街頭人物受歡迎，非寫實的抽象或象徵性街景比寫實街景受喜愛。何藩強調，若想以街頭攝影入選沙龍，畫面結構最重要：



圖 6 吳章建，《津津有味》（*Old Butt Delicious*），收錄於《中國影藝》，1950.4，頁 28，圖片於香港大學圖書館掃描



圖 7 何藩，《街景》，顏料印相，紙張，35.4 x 28 cm、圖像（目測）30.5 x 22.4 cm，1956，M+ 典藏，何藩捐贈，2015 [2015.443] © 何藩。圖片提供：M+

攝取場地多數橫街窄巷、環境陋雜、人物散亂、光線惡劣；必須選擇角度、運用線條、佈置色量、處理明暗、配合遠近景物、突現主體賓體……組織成平衡、緊密、統一、完美的結構。（何藩，2025 [1959]：203）

他同時提出在國際沙龍成功的兩個祕訣：一為異國情調，一為人生趣味。前者可視為一種接近自我東方主義（self-Orientalism）的策略。何藩強調，這並非阿諛媚外，反而有助於形成民族藝術風格。他的說明值得大段引用：

試觀粗獷雄奇之西洋風光，國人每感別饒風味；反之細膩柔媚之東方情調，西人又何嘗不津津樂道？同理，在街頭攝影之中，異域他鄉之窮街陋巷、晨早炊煙、大路小徑、斜陽晚歸……無不倍覺詩情畫意、魅力迷人。（何藩，2025 [1959]：206-207）

後者以「人」為中心，趣味來自「人情味、幽默感、生活動態、閒情靜貌……」。（何藩，2025 [1959]：207）學者攝影師盧婉雯指出，1950年代香港攝影為畫意沙龍美壟斷。雖然沙龍圈成員開始以「街頭巷尾」寫實題材創作，作品能否獲得發表機會，仍取決於畫意功力是否能受沙龍評審肯定。盧婉雯認為左翼攝影記者陳迹的作品主要記錄貧困市民的生活與居住環境，一方面在報刊上發表紀實攝影，另一方面以「街頭巷尾」題材投寄沙龍。她總結道：「何藩、陳迹及顏震東對日後沙龍圈內的寫實風氣與後期的紀實攝影，有一定的影響。」（盧婉雯，1996：19）

由於透過大量印刷面向香港青年讀者，而非為國際沙龍創作，「大都市小人物」系列有以下明顯特色：一、脫離畫意攝影風格，避免將香港異國情調化；二、著重街頭人物甚於街景；三、體現新聞寫實攝影（photojournalism）式的本土關懷美學¹⁷；四、連載初期以敘事搭配照片，而非以作品題名主導。連載的第一篇〈大都市小人物其一〉一版共九張無題照片，每張照片旁有何藩寫的敘事文字，版面右上角插圖是高樓大廈，提示都市的背景【圖8】。雖非為沙龍創作，何藩署名仍用攝影名銜英國皇家攝影學會博學會士。版面中央有一段引導文字：

在一個繁盛都市裡，人們耳所聞，目所覷，無非是巨紳富賈，豪擲千金的故事。在這裡，作者用藝術的技巧和廣博的同情，把讀者帶到都市的另一面，他們生活在都市每一角落，過著無聲無嗅的日子，點綴了都市的繁榮，也創造了都市的繁榮。¹⁸

引導文字中所謂「都市的另一面」，我認為受《另一半人如何生活》影響。右上角開始順時鐘方向分別是一位左手持秦琴¹⁹的街頭音樂人，題詞為「寂寞的街道上，誰願意聽一首人生之曲」；抿嘴面露愁容的老太太，題詞為「老太太看透此情，只落得張開眼睛，閉上嘴巴」；肩扛兩包米的送貨員，背景上方招牌寫著「白米」兩個大字，題詞為「路邊的送貨員，描寫了都市的匆忙」；兩人合力用扁擔扛重物，題詞為「忙了雙腳，苦了肩頭，只為兩餐一宿」；市場上買菜的女性，題詞為「背著孩子，挽著菜籃，個個為口奔馳」；女性抱著小孩，題詞為「錢少，菜貴，吃飯人多，

¹⁷ 可以與1980年代臺灣介入社會的報導紀實攝影比較，參見姜麗華。〈1980年代以攝影介入社會的「臺灣意識」〉。《臺灣美術學刊》，第110期，頁1-19。

¹⁸ 何藩。〈大都市小人物其一〉。香港《中國學生周報》，第7版。1957.3.15。

¹⁹ 根據陳慶恩教授的說法，此樂器為秦琴或秦琴與banjo的混種，當時香港的國貨公司常常有這類樂器售賣，本來彈秦琴的人，會買一個類似banjo的樂器彈。



圖8 何藩，〈大都市小人物其一〉，收錄於香港《中國學生周報》，第7版，1957.3.15。圖片提供：香港中文大學圖書館

主婦難免皺眉」；老人走在路上，身後招牌寫著「太隆醬園酒庄」，題詞為「晚飯後，徜徉路上，若脫籠之鵠」；街頭理髮，題詞為「張幕為簷，街頭理髮師工作在微風輕送中」；視覺中心的作品光影、色調較為講究，捕捉行人經過巷弄，題詞為「陽光不嫌貧賤，給窮巷帶來溫暖」。相較於《另一半人如何生活》揭露紐約貧民生活，〈大都市小人物其一〉的寫實根植抒情傳統，希望青年知識份子讀者同情、共情貧窮陋巷為五斗米折腰的人們。

大約一個月後刊登的〈大都市小人物其二〉，一版共 10 張無題照片，版面中上方有高樓、雲朵的寫意插畫，下方有芸芸眾生的剪影【圖 9】。何藩同樣為這組作品寫了一段文字：

說起來，都市似乎日日在變；高山化平地，平地起高樓；有人倒運，有人發跡……可是，數年來如一日的的光景也未嘗沒有，看，這裡的人物還是在每一天每個環境中，接觸到人們的眼裡。人老了，回頭望年青的，還彷彿是當年的塑像！^[20]

在何藩的眼中，都市的變幻原是永恆，但他看見變幻中不變的人物光景。我認為他所說的「塑像」，指的是勞動者在日常勞動中反覆出現、經抓拍凝結的典型身影形象。左上方照片題詞為：「賣荳[sic]腐的生涯，雖清淡而樂在其中。」比對《街頭攝影叢談》可知，這幅送豆腐的照片題名為《趕市》^[21]，何藩「表現活生生的生活、工作時的動態、勤奮與充滿活力的品質……而在他的面部表情上，又輕輕地點綴了一些小幽默」。受限



圖 9 何藩，〈大都市小人物其二〉，收錄於香港《中國學生周報》，第 7 版，1957.4.19。圖片提供：香港中文大學圖書館

^[20] 何藩。〈大都市小人物其二〉。香港《中國學生周報》，第 7 版。1957. 4. 19。

^[21] 《趕市》即 2017 年香港蘇富比「何藩：鏡頭細訴香港光影」的拍品 27《送豆腐》。參見香港蘇富比網站 <https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2017/visual-dialogues-hong-kong-through-the-lens-of-fan-ho-hk0758/lot.27.html>

於報紙印刷品質，難以看出面部表情的幽默，以及何藩強調的「斜光的運用、賓體人物的穿插、背景的單純化」，但看得出送豆腐男人右手托豆腐盤形成的「『Z』字母形的結構」。（何藩，2025 [1959]：33-34）

〈大都市小人物其二〉右上方照片題詞為：「小妹妹不言不笑，心裏只想着生果的數目。」這位賣水果的小妹妹，亦出現在何藩收錄於《街頭攝影叢談》的兩幀作品中，分別為《菓攤女孩》（何藩，2025 [1959]：21）【圖10】以及國際沙龍得獎作品《水菓小販》（*Childhood*；何藩，2025 [1959]：75）【圖11】，前者可視為後兩者的習作。小妹妹經自然抓拍捕捉，僅佔據畫面左上方，右下方為水果。《菓攤女孩》中的小妹妹亦直視鏡頭，意識到鏡頭存在，卻未因此「失真」。何藩認為，街頭人物不知不覺被攝入鏡頭，最能呈現真實感，「倘被他們發覺，也仍可以報導真相：只要切勿矯揉造作、虛偽修飾或歪曲變形」。（何藩，2025 [1959]：18、20）《菓攤女孩》「襤褸的衣飾，滿頭的亂髮，悲憤而惶惑的目光，失去了童真與笑容的黯淡的面孔」，若以畫意攝影方式處理，可能會在室內打燈，請模特兒化妝表演，「作者可以自由地指揮人物，控制環境，配置光線和操縱氣氛，以迎合其心中之意圖想像」。（何藩，2025 [1959]：20）街頭人物的真實感，來自街頭現實不受控的人物、環境、光線、氣氛。至於沙龍得獎作《水菓小販》的主體清晰，女孩茫然望著前方；背景鬆朦而熱鬧，左邊是婦人牽著小孩過馬路，右邊有汽車與腳踏車駛過。何藩以主體與背景的對比，突顯其現代主義的疏離感：「惟有在熙來攘往、車水馬龍的熱鬧街上，一個失魂落魄、獨坐一隅的水菓小販才是真正的孤立！」（何藩，



圖 10 何藩，《菓攤女孩》，收錄於何藩，《街頭攝影叢談》（香港：香港人出版，2025 [1959]），頁 21 © 何藩遺產信託。圖片提供：何藩遺產信託、Blue Lotus Gallery 及 WE Press 授權



圖 11 何藩，《水菓小販》（*Childhood*），收錄於何藩，《街頭攝影叢談》（香港：香港人出版，2025 [1959]），頁 75 © 何藩遺產信託。圖片提供：何藩遺產信託、Blue Lotus Gallery 及 WE Press 授權

2025 [1959]：76）〈大都市小人物其二〉出現的人物，還包括收買佬、相命者、無家者與苦力。其中無家者與苦力的題詞分別為：「地皮幾呎，舊紙數張，也算滔了都市的光」，「一條竹竿，兩個肩膀，就挑起生活的擔子！」

1957 年 6 月〈大都市小人物其三〉，一版共八幀無題照片，位於視覺中心的照片題詞為：「喝罷了杯中物，把生活上的煩愁拋在腦後。」²²【圖 12】這幀照片題名為《酒》，收錄在《街頭攝影叢談》第七章〈街頭人物

²² 何藩。〈大都市小人物其三〉。香港《中國學生周報》，第 7 版。1957. 6. 21。

與招牌文字〉。何藩認為《酒》屬於畫面中有招牌廣告文字的「文字照片」：畫面上已有現成文字解釋，所以不需要題目。「一張照片倘要依賴題詞或註釋，方能表達題意時，豈非證明單用攝影術作表現媒介仍有其缺陷不足嗎？」（何藩，2025 [1959]：96）何藩強調《酒》是介乎「寫實」與「非寫實」之間的作品，是作者透過環境穿鑿附會：

這人事實上並不一定是喝過了酒，也不一定是從那邊酒鋪裡出來，而是作者覺得他如此搖頭擺腦、醉眼矇矓、步履飄浮、恍如兩杯到肚，因此索性利用附近的賣酒招牌來作陪襯影射，顯然具有附會性與想像性，故屬於「非寫實」作品。（何藩，2025 [1959]：102）

此外，作者運用暗房放大技術亦屬非寫實處理：放大照片時刻意將四周壓暗、加深，形成類似夜間拍攝的「深調」/「低色調」（low key）效果，以突出畫面中最光亮的酒徒與「酒」字。

1958年1月，何藩以兩版圖文並茂的形式撰寫〈街頭寫實攝影——「大都市小人物」的創作過程〉，開宗明義援引卡蒂埃－布列松於1952年提出的「決定性瞬間」（何藩譯作卡泰布蘭森的「決定性的時機」）。以何藩的話說：

攝影者必須能在人物瞬息萬變的表情動作中，辨別出何者為情感流露之高潮、預見出何者為最具表現力和典型性之一剎那；然後，以敏捷的手法和準確的技術，將它拍攝下來。²³



圖 12 何藩，〈大都市小人物其三〉，收錄於香港《中國學生周報》，第7版，1957.6.21。圖片提供：香港中文大學圖書館

²³ 何藩。〈街頭寫實攝影——「大都市小人物」的創作過程〉。香港《中國學生周報》，第6-7版。1958.1.17。

同年5月，何藩介紹卡蒂埃－布列松於1947年與美國的羅勃·卡帕（Robert Capa, 1913-1954）、英國的喬治·羅傑（George Rodger, 1908-1995）、大衛·西蒙（David Seymour, 1911-1956）共同創辦的馬格蘭攝影通訊社（Magnum Photos），以及馬格蘭成員奧國的恩斯特·哈斯（Ernst Haas, 1921-1986）、瑞士的瓦納·比夏夫（Werner Bischof, 1916-1954）等新聞寫實攝影家，馬格蘭攝影通訊社很快成為國際寫實報導攝影的大本營，其攝影作品刊登於《生活》（*Life*）等雜誌。²⁴

1958年11月，何藩撰文〈新的嘗試——漫談非寫實的街頭攝影〉，指出自己從1953、1954年起即開始嘗試和畫意攝影背道而馳的寫實攝影，「不是唯美，而是求真和寫實。……暴露現實真相、刻劃民生疾苦、揭發社會醜惡、改善人類生活，是這派攝影家的最高理想」，並強調寫實派大本營在歐美新聞寫實攝影。²⁵何藩1958年的說法，可以幫助修正〈我的嘗試〉一文中所述1959年才轉變為寫實風格的說法。事實上，在「大都市小人物」系列之前，何藩已經開始寫實攝影創作。何藩更提到，1955至1958年間他同時並行三派攝影：一是持續寫實攝影創作；二是回到畫意攝影，「醇化自然和改變現實」；三是廣義的「新畫意派」或「新派」攝影，即帶有想像性與象徵性的非寫實街頭攝影，「與實際人生保持較遠距離，使從現實折入象徵和抽象」。何藩列舉自己的新派攝影作品，包括前文提及的《黑衣下》、《背道》（1956）、《前途茫茫》（1956）²⁶、《線與形》（1958）等作。²⁷

²⁴ 何藩。〈歐美寫實攝影家〉。香港《中國學生周報》，第6版。1958.5.23。

²⁵ 何藩。〈新的嘗試——漫談非寫實的街頭攝影〉。香港《中國學生周報》，第6版。1958.11.21。

²⁶ 即M+博物館收藏的《茫茫前路》（1956），此作於1956年12月8日，以《前途茫茫》題名刊於《青年樂園》第9版。

²⁷ 何藩官方網站將《線與形》年份標註為1959年，惟1958年已刊於《中國學生周報》畫頁。

1959 年度的國際沙龍，11 月 30 日在聖約翰禮拜堂開幕，何藩觀察到香港沙龍有「漸變」的趨勢：「由畫意派而至寫實派，再至現代新派。」²⁸ 香港沙龍仍然最推崇畫意攝影，但展覽會容納了寫實與新潮作品。金像獎由加拿大攝影家的畫意動物攝影獲得；香港攝影家鍾文略的寫實作品《食水難》獲銀像獎，主題為 1959 年香港缺水問題：「前景為涓滴食水、中景為候水婦人，兩相呼應、題意明確。」1960 年，何藩考入邵氏公司，起初擔任演員。同年在《中國學生周報》發表三回「小人物百態圖」系列，此組作品與「大都市小人物」可謂異曲同工，但更強調小人物的各種情態。以第三回〈小人物百態圖〉為例，共收錄 12 幀照片，何藩同樣關注肩負重擔的苦力（《擔子不輕》），有兩幀作品特別有電影動態感，分別是在兩輛車的夾縫中徬徨找路的人（《別尋出路》），以及騎腳踏車的男孩從畫面左下角出發，即將前進到右上角（《奮力前進》）【圖 13】。²⁹ 何藩並持續發表「大都市小人物」系列至 1961 年。本文認為，與其說 1950 年代香港攝影、香港沙龍、何藩攝影是從畫意而寫實到現代的線性發展，不如說何藩透過街頭攝影系列「大都市小人物」，協商畫意與寫實、藝術與社會、決定性瞬間與電影感視覺，並在中英畫意傳統的夾縫中，試驗一種兼具美學追求與社會關懷、聚焦都市底層且有別於左翼寫實的現代「都市寫實主義」。

²⁸ 何藩。〈香港國際沙龍過眼錄〉。香港《中國學生周報》，第 10 版。1959. 12. 11。

²⁹ 何藩。〈小人物百態圖〉。香港《中國學生周報》，第 11 版。1960. 11. 4。



圖 13 何藩，〈小人物百態圖〉，收錄於香港《中國學生周報》，第 11 版，1960.11.4。圖片提供：香港中文大學圖書館

引用書目

- 《香港藝術節紀念手冊 1955 年》（*Hong Kong Festival of the Arts Souvenir Programme 1955*）。香港，1955。
- 《香港藝術節紀念手冊 1956 年》（*Hong Kong Festival of the Arts Souvenir Programme 1956*）。香港：香港藝術節中央籌備委員會，1956。香港中文大學圖書館網站。
- 〈程玉湖女士影展今開幕〉。香港《工商日報》，第 6 版。1956. 6. 4。
- 何藩。〈大都市小人物其一〉。香港《中國學生周報》，第 7 版。1957. 3. 15。
- 。〈大都市小人物其二〉。香港《中國學生周報》，第 7 版。1957. 4. 19。
- 。〈攝影史上的畫意派〉。《大學生活》，第 3 卷第 1 期（1957. 5），頁 39-48。
- 。〈大都市小人物其三〉。香港《中國學生周報》，第 7 版。1957. 6. 21。
- 。〈大都市小人物〉。香港《中國學生周報》，第 7 版。1957. 12. 6。
- 。〈街頭寫實攝影——「大都市小人物」的創作過程〉。香港《中國學生周報》，第 6-7 版。1958. 1. 17。
- 。〈歐美寫實攝影家〉。香港《中國學生周報》，第 6 版。1958. 5. 23。
- 。〈新的嘗試——漫談非寫實的街頭攝影〉。香港《中國學生周報》，第 6 版。1958. 11. 21。
- 。《街頭攝影叢談》。香港：香港人出版，2025 [1959]。
- 。〈香港國際沙龍過眼錄〉。香港《中國學生周報》，第 10 版。1959. 12. 11。
- 。〈小人物百態圖〉。香港《中國學生周報》，第 11 版。1960. 11. 4。
- 。《現代攝影欣賞》，初版。臺北市：藝術圖書公司，1972。
- 吳章建。〈津津有味〉。《中國影藝》，1950. 4，頁 28。
- 思亮。〈從沙龍影展說起〉。香港《中國學生周報》，第 11 版。1956. 1. 13。
- 姜麗華。〈1980 年代以攝影介入社會的「臺灣意識」〉。《臺灣美術學刊》，第 110 期，頁 1-19。
- 徐婷婷。〈何謂「中國」攝影？——主體性的演變與史學史回顧〉，收錄於巫鴻、郭偉其編，《世界 3：海外中國藝術史研究》。上海：上海人民出版社，2020。頁 68-93。
- 梁開。〈憩息〉。《中國影藝》，1950. 1，頁 48。
- 潘日波。〈四人聯合影展觀後感〉。香港《青年樂園》，第 2-3 版。1957. 9. 14。
- 黎健強。〈後公共影像時代的香港景物攝影〉，收錄於香港文化博物館編，《城市漫遊者——社會紀實攝影》。香港：康樂及文化事務署，2010。頁 14-20。
- 盧婉雯。〈1950 年後香港紀實攝影的發展〉，收錄於伍小儀編，《九七影情：當代香港視覺探索 1990-1996》。香港：攝影畫報有限公司、香港藝術中心，1996。頁 19-20。
- 蕭若。〈大都市小人物〉。香港《中國學生周報》，第 1 版。1957. 11. 22。
- 簡慶福。〈何藩攝影個展簡介〉。《大學生活》，第 3 卷第 2 期（1957. 6），封面後目錄前。

顧錚。〈現代性的第六張面孔：民族主義及其變種軍國主義——以二戰時期的日本「國策宣傳攝影」為例〉。
《現代美術學報》，第 49 期（2025. 10），頁 68-95。

"Festival of Arts: Work on Exhibition Centre Begins." *South China Morning Post*, 05 Mar., 1955, p. 6.
ProQuest, <https://www.proquest.com/newspapers/festival-arts/docview/1768961980/se-2>.

"Salon of Pictorial Photography: International Display in H.K." *South China Morning Post*, 13 Dec.,
1955, p. 6. *ProQuest*, [https://www.proquest.com/newspapers/salon-pictorial-photography/
docview/1769190664/se-2](https://www.proquest.com/newspapers/salon-pictorial-photography/docview/1769190664/se-2).

Toh, Charmaine. "Pictorialism and Modernity in Singapore, 1950-1960." *Southeast of Now: Directions in
Contemporary and Modern Art in Asia* 2, no. 2 (2018): 9-31.