

高居翰的中國園林繪畫研究，以《止園圖冊》及其作者張宏為焦點，他對《止園圖冊》的興趣貫穿其學術生涯的始終。20世紀50年代高居翰在博物館看到完整的《止園圖冊》，他當時不到30歲，剛開始修習中國藝術史，致力於理解和吸收中國傳統文化精英的理論和觀點，並依此解讀當時西方人尚知之甚少的文人及文人畫。與吳鎮、倪瓈、沈周、文徵明這些大家相比，張宏只是一個無名小輩；因此，高居翰雖然敏銳地意識到圖中描繪的應是一座真實的園林，但並無精力投入太多關注。

隨著在中國繪畫領域研究的逐漸深入，高居翰越來越認識到《止園圖冊》的特殊地位。1979年他撰寫中國晚期繪畫研究系列的第三冊《晚明繪畫》，並接受哈佛大學諾頓講座之邀，講授晚明清初的中國繪畫。晚明正是張宏創作《止園圖冊》的時代。已過“知天命”之年的高居翰，思想發生了很大變化。他開始有意識地從“那些既傳統、且已廣為人所認定的中國思考模式中抽離出來”，重新評價中國畫家的藝術成就。張宏由此再次進入他的視野，《止園圖冊》則被他選為體現晚明繪畫“充滿了變化、活

力與複雜性”的時代精神的典範之作。

高居翰的哈佛諾頓講座採用中國的世界觀——陰陽二元論來切入中國繪畫：一端是在繪畫中追尋自然化的傾向，另一端則是趨向於將繪畫定型。這兩股力勢互相激蕩，衍生出其他諸流，直到“萬物”形成。這是一種極具想像力又充滿詩意的宏大結構，高居翰以張宏作為前者的代表，董其昌作為後者的代表，兩人共同奠定了這一二元結構，並構成前兩講的主題：一是“張宏與具象山水之極限”，二是“董其昌與對傳統之認可”。將此前名不見經傳的畫家張宏，與有“集大成”之譽的董其昌相提並論，甚至置於董其昌之前，高居翰的此一論斷可謂新奇而大膽。

高居翰注意到中國山水畫有表現特定實景的一派，張宏正是此派的卓越傳人。早期魏晉的山水畫根源於對特定實景的描繪，到五代和北宋一變而為體現宇宙宏觀的主題，但仍能看到不同山水的地理特性，於是有關中的范寬風格、南京的董源風格、山東的李成風格。元代趙孟頫的《鵲華秋色圖》、黃公望的《富春山居圖》、王蒙的《具區林屋圖》，雖然與實景差別較大，但仍可確認它們與所繪風景之間某種確切而重要的關係。進入明代，對地方風景的描繪成為蘇州畫家之所長，沈周和文徵明等繪畫大家都致力於表現蘇州內外的名勝古跡。這類作品的暗示性超過描寫性，景致間的距離往往被壓縮或拉伸以順應繪畫風格的要求，主要藉助知名的寺廟、橋樑和寶塔等標誌性景觀，喚起觀者對歷史、文學和宗教的聯想，這些繪畫由此超越了對景物的再現，而成為意義的載體。

2-1

(五代) 李成 《晴巒蕭寺圖》, 美國納爾遜美術館藏





2-2

(元) 王蒙《具區林屋圖》，台北「故宮博物院」藏

張宏的具象山水既植根於這一脈絡，又做出了重要突破：一是他描繪的未必是著名景致，因此觀者無法藉助熟悉的景物，而必須通過圖畫喚起身臨其境的體驗；二是張宏的筆法和構圖，常有推翻成規之勢。高居翰列舉張宏的《棲霞山圖》作為代表，指出傳統山水畫裏的樹木一般謙立一旁，以不遮掩視線為原則，《棲霞山圖》的樹叢卻掩映住山腰的輪廓，觀者必須先穿過樹叢方能找到通往寺廟之路。如此忠實地再現視覺經驗，以至於犧牲了主題和構圖的明晰性，在傳統繪畫裏極為罕見。通過將觀察自然的心得融入作畫過程中，張宏創造出一套表現自然形象的新法則，這些都突出地體現在《止園圖冊》中。

高居翰將宋代以來的中國繪畫史，視作一系列文字型畫家（Word-men）與形象型畫家（Image-men）之間對抗的歷史，蘇東坡、趙孟頫、董其昌代表了前者，張擇端、李嵩、張宏代表了後者。雖然自元代以來忠實摹寫視覺所見便一直遭到主流話語的貶抑，但摹寫物象永遠是繪畫最基本的特徵，若不能以形寫神，得神忘形就只是空談。張宏選擇了以具象再現作為創作宗旨，通過將觀察自然的心得融入作畫過程中，創造出一套表現自然形象的新法則。在《止園圖冊》中，張宏將綫條與類似於點彩派的水墨、色彩結合起來，形象地描繪出各種易為人感知的形象。圖中激盪的池水、崢嶸的湖石以及枝葉繁茂的樹木，使他筆下的景致具有了一種不同於西方透視畫卻又超乎尋常的真實感。

高居翰打過一個風趣的比方。他請觀者想像，假如自

2-3

(明)張宏《棲霞山圖》
(局部),台北「故宮博
物院」藏



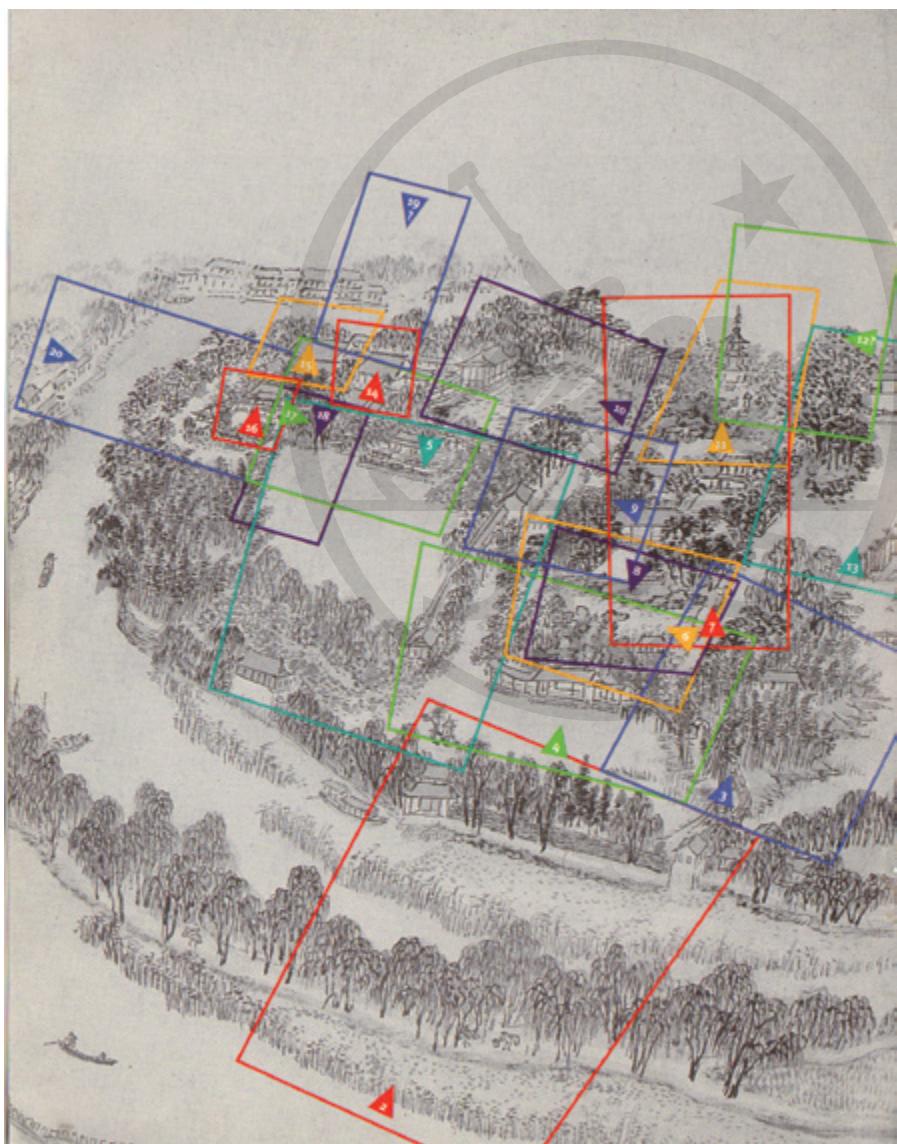
已是一名園林專家，在阿拉丁神燈的幫助下，獲允帶上相機，跨越時空，回到一座古代園林中。觀者可以從任何角度隨意拍攝彩色照片，但有一個限制，狡猾的燈神在相機裏只放了 20 幅膠片。此時，你會如何記錄這座園林呢？

張宏這套圖冊猶如現代的相機記錄，他拋棄了文人山水畫的傳統原則，甚至連冊頁的常規手法也未予理會。第一幅圖畫，張宏從今天用無人機才能拍攝到的視角，描繪了整座園林的鳥瞰全景。其後的 19 幅圖畫，則如同在園中漫步一般，沿著特定的遊綫拍攝照片，記錄下一系列連續的景致；這些圖畫，某些有居中的主景，某些則辨不出主景，而是描繪了景致間的關係。整套圖冊通過精心的編織，使各圖景致都能與全景圖的相關區域對應，這樣當它們合在一起時，既能從全域上，又能從細節上再現整座園林。

需要強調的是，《止園圖冊》並非僅僅是框選景致並將它們如實畫下。同所有畫家一樣，張宏也要經過剪裁和取捨。張宏與傳統畫家都是從自然中擷取素材，在這一點上他們並無不同。兩者的分歧在於：後者讓自然景致屈服於行之有年的構圖與風格，張宏則是逐步修正那些既有的成規，直到它們貼近視覺景象為止。由於他用心徹底，成果卓著，最終使得其原先所依賴的技法來源幾乎變得無關緊要。觀者的視界與精神完全被畫中內容吸引，渾然忘卻技法與傳統的存在。跟董其昌的“無一筆無出處”相比，張宏選擇了一條相反的道路，由此出發，開拓出中國繪畫新的可能性。

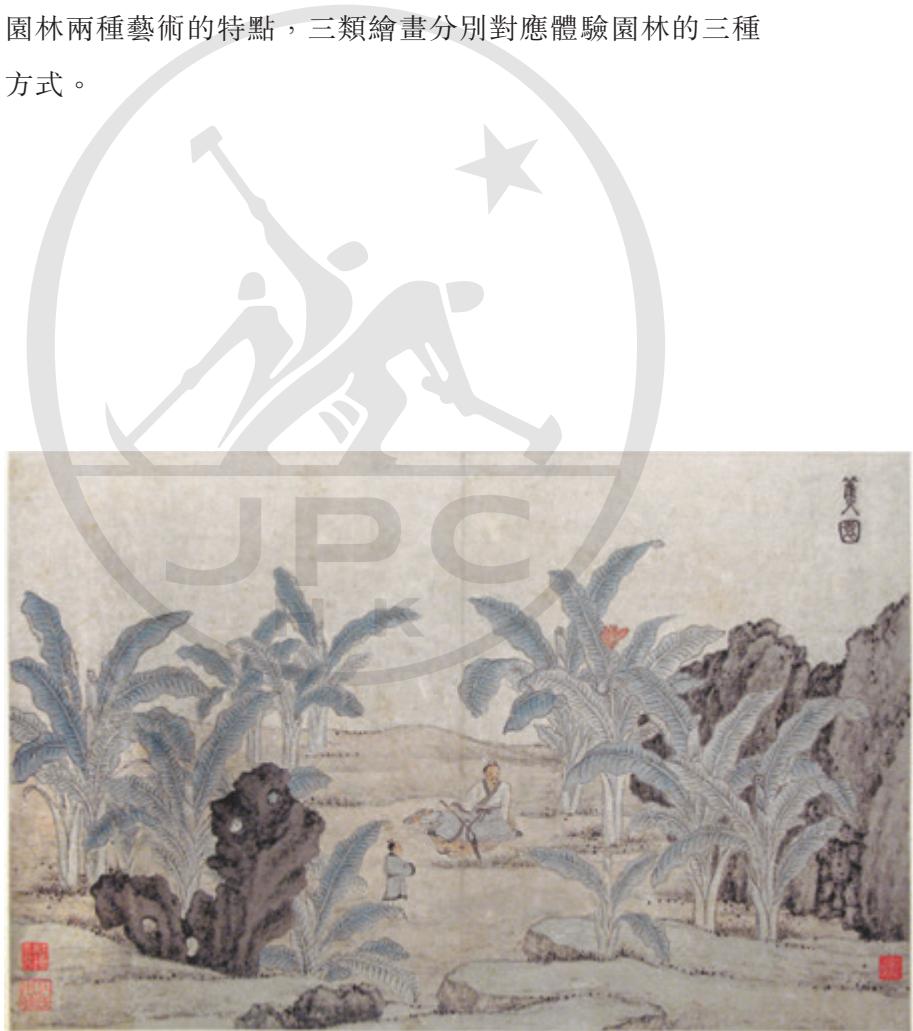
2-4

高居翰在*止園全景圖*上
標注的各分景位置圖
(一九九六年)



那麼，《止園圖冊》的獨特價值體現在哪裏呢？

數量繁多，類型豐富，是明代園林繪畫趨於成熟的重要標誌。高居翰按照表現形式，將中國傳統的園林繪畫分為三類：一是描繪單獨各景的冊頁，二是描繪連續景致的手卷，三是描繪園林整體的單幅。這種分類兼顧了繪畫和園林兩種藝術的特點，三類繪畫分別對應體驗園林的三種方式。



第一種冊頁可以散置，也可以合裝成冊，頁數多取雙數，與中國園林圍繞一系列景點進行組織的方式相近；通常每幅集中描繪一景，如亭榭、池塘、假山等，景致間的聯繫被淡化，營造出遺世獨立之感；畫面一角或對頁通常會題寫富有詩意的景名，使觀者可以專注地單幅欣賞。



(明)杜瓊《南村別墅圖》之「蕉園」「來青軒」，上海博物館藏



術館藏

2-6

(明) 孫克弘《長林石
几圖》，舊金山亞洲藝



第二種手卷畫幅一般不高，多為30~50厘米，但往往很長，可達數米甚至數十米，方便拿在手上或置於案頭展閱，與中國園林“步移景異”的體驗方式相合，逐漸展開的畫面宛如園中次第出現的場景，沿著行進路線將前後景致連續展示出來。

第三種單幅通常懸掛在牆上欣賞，採用較高的俯瞰視角，如地圖般描繪出園林全景，彷彿畫家帶領觀者來到園林附近的高地上，從那裏指點觀看，園中的一切都歷歷在目。

這三類繪畫，體現了古代畫家為表現園林景致所作的探索。三者各有優點和局限：冊頁是精心選擇的景致集萃，構圖精緻，要素凝練，但無法展示景致間的相互關



2-7

(清) 吳宏《柘溪草堂圖》, 南京博物院藏



係；手卷將前後各景串聯起來，形成連續的觀賞體驗，但橫長的畫面扭曲了園林空間；單幅將園林全域相對準確地描繪出來，有助於觀者做整體的把握，但缺少重點景致的細膩表現。

明代興盛的造園活動為畫家提供了創作園林繪畫的大量機會，他們對各類繪畫的優缺點顯然深有體會，不斷嘗試突破與融合的可能。張宏《止園圖冊》是一次非凡的嘗試，發揚了三類繪畫的優點，成功突破了各自的局限。

《止園圖冊》屬冊頁，卻在繼承冊頁傳統的基礎上，融合了手卷和單幅的優點：既像冊頁那樣描繪了各處景致，又像手卷那樣保持了前後景致的連續性，並有單幅全景描繪了止園的全貌。

先看《止園圖冊》對冊頁本身特點的繼承和發揚。園林冊頁通常聚焦於特定的景致，進行細緻入微的刻畫，追求“幅幅入勝”。《止園圖冊》第四開“懷歸別墅”、第七開“水周堂”、第九開“柏嶼水榭”、第十開“大慈悲閣”、第十二開“梨雲樓”、第十四開“華滋館”、第十八開“真正堂”，都將畫面聚焦於特定的場景，它們大多以某一座建築為主角，將其置於畫面中央，圍繞建築安排其他景致。這恰與計成《園冶》論述的園林設計原則相合：“凡園圃立基，定廳堂為主。先乎取景，妙在朝南。”圖中的這些建築都是各區的主景，它們主宰著各自的景域，面對最好的風景，並且基本都朝向南方，滿足生活起居的需要。

2-8

(明)張宏《止園圖冊》

第四開「懷歸別墅」，

洛杉磯郡立美術館藏



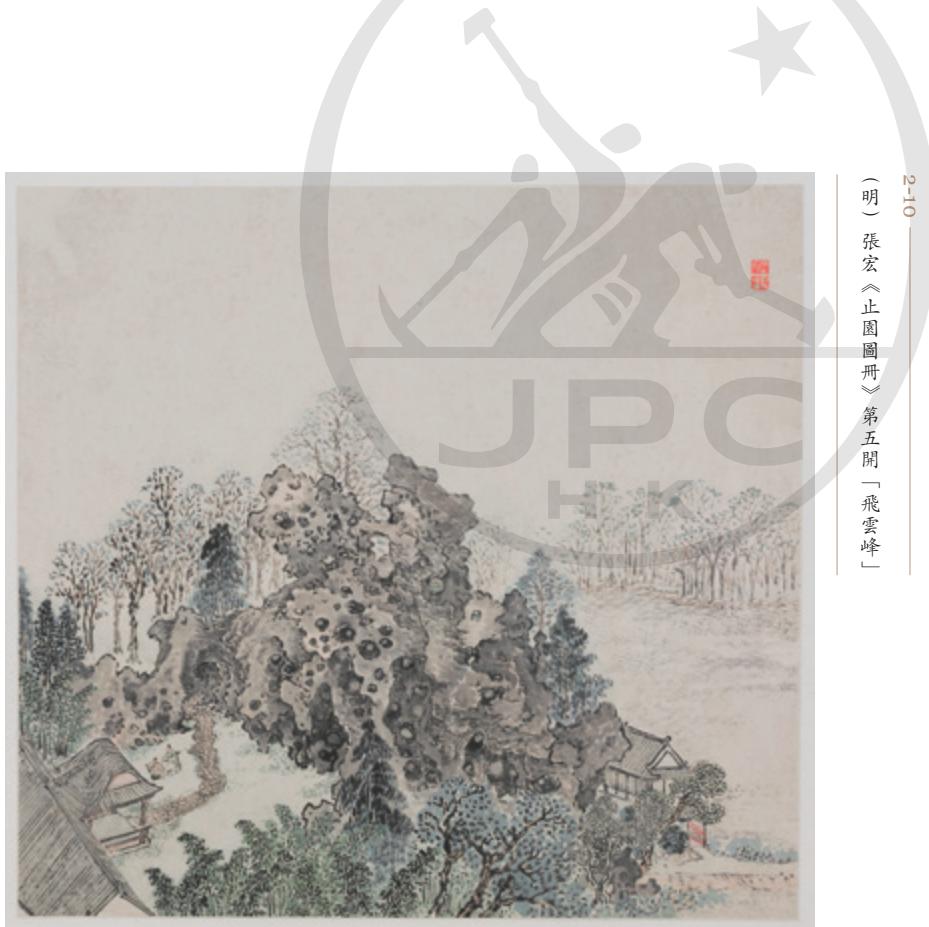
再看《止園圖冊》對手卷特點的融合。傳統冊頁一般是各自獨立的，主要供單獨欣賞，但《止園圖冊》各幅的景致卻前後銜接，吸取了手卷連續展開的優點，宛如一套連環畫。比如第四開“懷歸別墅”，畫面上方三分之一處是臨水的別墅，園主和童子在堂內憑欄而立，兩側伸出遊廊。在這處主景之外，另有三處配景，分別引向其他景域：第一處是圖右緊依水池的小路，路旁青竹森森，南北

(明)張宏《止園圖冊》第三開「鵲梁與宛在橋」

2-9



各有一座木橋，這部分為第三開“鶴梁與宛在橋”的主景；第二處是別墅背後的假山，僅描繪出朦朧的輪廓，為第五開“飛雲峰”的主景；第三處是圖左與北側長廊相連的東西向水軒，將在第十五開“桃塢”再次出場。這樣一來，“懷歸別墅”便與其他三幅繪畫關聯起來。《止園圖冊》的每一幅都具有這種特點，從而使整套冊頁建立起深度有機的相互聯繫，構成彼此呼應的整體。



伍 止園背後的江南世家



止園的園主吳亮（1562—1624），字採于，號嚴所，別號止園居士。萬曆二十九年（1601）他40歲考中進士，最終官至大理寺少卿（正四品）。在吳亮的背後，牽引出一個綿延500年的江南世家。

止園模型製作展出後，2018年春，宜興博物館館長邢娟到中國園林博物館參觀，指出止園主人吳亮正是當代書畫家吳歡的先祖。我們前往吳歡先生家中，翻閱十冊本的《北渠吳氏宗譜》，確認吳亮為北渠吳氏第九世，吳歡的祖父吳瀛（吳景瀛）為第十九世。

吳亮的祖輩們世居宜興閘口北渠村，因此稱作“北渠吳氏”。明代正德年間（1506-1521）第七世吳性遷居常州，嘉靖二十三年（1544年）定居常州洗馬橋，因此又稱“洗馬橋吳氏”。他們在常州繁衍生息，開枝散葉，崛起為江南的名門巨族。吳性是吳亮的祖父，也是家族中第一個進士。僅從吳性到吳亮之子的四代人，吳家便出了12名進士，19名舉人，科第之盛，一時無兩。

與科舉成功相伴隨的，是吳家社會地位的提升和家族財富的積聚。與一般仕宦大族不同，從吳性開始，吳氏子弟就對辭官隱居、興建園林具有非同尋常的熱情。

5-1

吳性、吳亮祖孫三代的園林營造（第七至九世）



康熙元年（1662年）名士方孝標（1617—1697）作《嘉樹園海棠花記》，追憶吳氏家族在明朝的盛況：“兄弟子姪多佔甲科，歸老處優，富冠江左，一時置園林凡七八處。”而吳氏家族的造園成就，遠比方孝標評價的還要更高。明清兩代有文獻記載的吳氏園林目前已發現30餘座，儼然成為常州乃至江南園林的至高代表。

造園世家

常州吳氏被譽為江左望族，先祖可追溯到北宋時期的吳玠（1093—1139）。吳玠身處宋金交兵的亂世，他自幼從軍，轉戰陝西、四川各地，屢屢擊潰金兵，成為抗金名將，最後官至四川宣撫使，封武安公，與岳飛、韓世忠齊名。吳玠過世後，其子吳拱護駕南遷，定居常州，後裔散佈在常州各地，尤以宜興、武進為多。

從吳性開始，吳氏家族揭開了定居常州的新篇章。但吳性的父親、叔伯、堂兄族弟，以及他的少年時代，都與宜興密不可分。吳性的林泉之志，便是在宜興的湖光山色和族人的園池亭台中，醞釀滋長。吳性父親吳禮的娛晚堂、族叔吳侯的溪莊和族弟吳校的寄園，是吳氏家族宜興園林中最重要的三座。這些園林大多建在宜興的明山秀水間：吳禮娛晚堂靠近滆湖，吳侯溪莊臨近鐘溪，吳校寄園位於江邊。它們不僅使吳氏族人的園亭幽趣，更使宜興故鄉的秀麗山水，成為吳性及其子孫在常州闢建園林時的夢

魂所系。

吳性（1499—1563），字定甫，號寓庵，是吳氏遷居常州的第一人，為常州洗馬橋吳氏四大分支的先祖。北渠吳氏在常州建造園林，從吳性開始，他在常州建造了城隅草堂和天真園。

嘉靖三年（1524）前後吳性僑寓常州，興建城隅草堂；後來家道逐漸興旺，開始築園開池，將其打造為吳氏家族在常州的精神源點。城隅草堂是北渠吳氏在常州的第一處居所，雖然景致較為簡單，卻擁有獨特的地位。從這一隅之地出發，北渠吳氏不但成長為江南的名門望族，而且營造出蔚為大觀的園林名勝。

吳氏在常州第一座真正的園林，是天真園。嘉靖二十三年（1544）吳性遷居洗馬橋，先後建造了住宅、祠堂和園林，三位一體，將洗馬橋打造為家族聚居的核心。吳性的園林營造從三方面影響到吳氏的後世子孫。一是深摯的引退之心和林泉之志。他淡於仕進、甘於退處的“隱君子”之風，成為吳氏子孫造園和居園的內在動因。二是對故鄉山水的懷念和嚮往。吳性在園中堆山開池，以象徵宜興的滆湖之水、銅官之山，這種故土之思，既滋養了他們的山水情懷，也成為他們造園時的靈感源泉。三是對入世與出世精神的兼顧。造園不僅需要林泉之志，更需要財力的支持。吳性及其子孫秉承“儒道互補”的精神：進可謀劃於廟堂之上，經國濟世；退可逍遙於山林之間，修身養性。

吳性白手起家，最終官至正六品尚寶司司丞，完成了

吳氏家族社會階層的第一次躍升。他成年的四子中，吳可行、吳中行中進士，吳尚行、吳同行為監生，皆步入仕途。吳可行任翰林院檢討，吳中行官至正五品南京翰林院掌院學士，完成了吳氏家族社會階層的第二次躍升。他們的園林分佈在宜興、常州兩地，既保持了與故鄉的聯繫，又在常州開拓出新的天地。

吳可行（1527—1603）為吳性次子，在宜興滆湖邊和荊南山（銅官山）建有兩處園亭，前者稱沙滆湖居，後者稱荊溪山館。兩處園林都不在常州，而在故鄉宜興；此外，由於長兄吳誠早卒，吳可行作為吳性實質上的長子，還繼承了位於常州的城隅草堂。

吳中行（1540—1594）為吳性第三子。他於隆慶五年（1571）中進士，歷任翰林院侍讀學士，春坊、諭德兼翰林侍講，充日講起居注官，最終官至正五品南京翰林院掌院學士。吳中行在宜興建有甑山墓園、滆湖蒹葭莊，在常州建有嘉樹園。在洗馬橋吳氏第二代中，吳中行名聲最著。唐鶴徵作為他的同年兼同鄉，作《祭吳復庵文》稱讚吳中行：“惟公之才華為光於藝林，惟公之氣節為龍於縉紳，實有睹者所共欣慕。”

吳同行（1550—1594）為吳性幼子。吳亮《止園記》提到，吳同行建有小園，位於嘉樹園東側，由吳同行草創，吳亮接手拓建，後又歸屬他人。

吳可行、吳中行、吳同行三兄弟的六座園林，荊溪山館和甑山墓園屬山林地，沙滆湖居和滆湖蒹葭莊兼屬江湖地和村莊地，嘉樹園屬郊野地，小園兼屬傍宅地和城市

地，涵蓋了計成《園治》的六種園林基址；吳氏的造園大業在這一代鋪開基礎，即將發揚光大。

吳可行育有六子三女，吳中行育有八子一女，吳尚行育有二子二女，吳同行育有五子三女。洗馬橋吳氏第三代的 21 名男丁中，有 4 名進士，7 名舉人，其他亦多為監生、庠生。吳亮官至正四品的大理寺少卿，吳玄官至從二品的湖廣布政使司右布政使，吳宗達官至正一品的吏部尚書、建極殿大學士，是官職最高的三人；其他擔任知府、知州、知縣者，所在多有。

吳氏家族的社會地位到吳亮這一輩達到頂點，吳氏造園也在這一輩臻於極盛。吳可行第三子吳宗因繼承了城隅草堂，並拓建改築為籜廬宛習池。吳同行第二子吳宗達繼承了天真園，並新建了綠園。吳中行的八個兒子被鄉人譽為“荀氏八龍”，除長子吳宗雍早卒外，其餘七人，人人有園。次子吳亮建造止園，並經手家族裏的小園、白鶴園和嘉樹園。第三子吳奕拓建改築嘉樹園，奠定其規模。第四子吳玄建有東第園和東莊。第五子吳京建有舟隱園。第六子吳堯建造了蒹葭莊。第七子吳襄建造了拙園和青山莊。第八子吳宗褒建有素園。獨女吳宗因嫁給曹師讓，建有西園。吳氏家族成就最高、名氣最大的一批園林，皆出自吳亮一輩，蔚為大觀。下面擇要介紹其中的四座。

吳奕（1564—1619）為吳中行第三子，萬曆三十八年（1610）中進士。吳中行去世後，嘉樹園先經吳亮修葺供母親毛氏居住，毛氏去世後歸吳奕所有。吳奕繼承了父母的園廬，修葺一新，並命名為嘉樹園，借《詩經·甘棠》

之意讚美和紀念先輩的恩德。吳奕去世後，吳去思繼承嘉樹園，在清初成為常州名園，屢有文人墨客慕名來訪，

吳玄（1565—1628）為吳中行第四子，萬曆二十六年（1598）中進士，官至湖廣布政使司右布政使，在八兄弟中官職最高。天啓三年（1623）吳玄聘請計成設計東第園，此園效法北宋司馬光的獨樂園，建成之後，從入園到出園僅四百步，卻能山高水遠，儼如圖畫，亭轉廊回，獨步江南。東第園是計成改行造園的第一件完整作品，是處女作，也是代表作。計成由此一舉成名，並將設計過程寫入他的名作《園冶》，使東第園名傳後世。

吳堯（1573—1643）為吳中行第六子，中萬曆三十二年（1604）副榜，但並未出任官職，而是隱居終生。萬曆四十年（1612）吳堯建造蒹葭莊，在其中生活了32年，不斷經營拓建，成為晚明江南的一代名園。

吳襄（1577—1652）為吳中行第七子，中萬曆三十一年（1603）舉人，官至直隸滄州知州，建有拙園和青山莊。其中青山莊為常州名園，佔地廣闊，造景豐富，名氣還在蒹葭莊之上，大學者趙翼、洪亮吉、袁枚都曾慕名遊覽。晚清常州民間傳言青山莊為《紅樓夢》大觀園原型，雖無憑據，卻反映了此園在當地人心中的地位。

吳性有4子成年，到孫輩達21人，到曾孫輩則達78人，繁衍生息，人丁興旺。然而大明王朝最興盛的時期已經過去，吳氏造園的盛況也難以持續。洗馬橋吳氏第四代中，吳則思、吳孝思年齡稍長，猶能趕上晚明的繁華，築有香雪堂和四雪堂。其他人主要是繼承父祖的產業，吳恭

思、吳守健繼承了吳亮的來鶴莊，吳去思繼承了吳奕的嘉樹園，吳我思、吳宇思繼承了吳玄的東第園和東莊，吳守典、吳夏立繼承了吳亮的蒹葭莊，吳見思繼承了吳襄的青山莊。

他們大多經歷了明清易代的亂世，勉力維持祖業，於凋零衰頹中懷念曾經的盛世芳華。入清以後，洗馬橋吳氏出過 14 名進士，12 名舉人，科舉不可謂不盛，然而吳氏子弟不再有祖輩的林泉雅致，很少興建新的園林，舊的園林也陸續轉賣或荒廢。僅吳守相築有半舟軒、吳龍見築有惺園，一方面延續了祖輩的風雅，同時也成為吳氏造園最後的絕響。

吳氏造園從無到有，漸趨極盛，最終復歸於無，宛如白雪覆蓋大地，抹去一切痕跡。未知雪下的枯木，來春是否還會萌發新枝？

近世傳奇

明清易代之際，江南望族大多遭到衝擊。吳氏家族亦難逃人丁凋零、園亭荒廢的命運，曾經的輝煌埋沒到故紙堆中，以致後人亦鮮有知曉。然而，家族的生命活力並未磨滅。近現代時期，吳氏再次崛起，在文化、藝術、政治、軍事諸領域做出了非凡的貢獻。

中國歷史進入近代，有志之士，人人圖強。吳氏子孫也紛紛投入到當時最有希望拯救中國的洋務運動中來。

北渠吳氏第十七世吳佑孫（1841—1902），歷任浙江臨海縣丞、平湖縣知縣、西安錢塘縣知縣、候補同知、在任候補知府等職。他協助張之洞創辦湖北武備學堂，督練新軍，打造出晚清最具實力的軍隊之一，為辛亥革命的勝利奠定了基礎。

吳佑孫次子吳琳（1865—1913），光緒十五年（1889）中舉人，歷任湖北候補知縣（署理長陽縣事）、竹溪縣知縣等職。他擔任張之洞的幕僚，主持重修武昌岳王廟，通過岳飛“精忠報國”的精神激勵軍民的愛國思想。

吳琳次子吳景瀛（1891—1959），後改名吳瀛，1914年以內務部官員身份參與紫禁城接收事宜，成為故宮博物院的創辦人之一。“九一八”事變後故宮文物南遷，吳瀛擔任首位押運官，為保護文物傾注了大量心血，去世前還將自己珍藏的271件文物捐贈給了故宮博物院。在對文物保護的殫精竭力之外，吳瀛對待革命先烈及其後人也表現出極為可貴的正義感與擔當。1927年，李大釗先生蒙難，累及家屬。在這個關鍵時刻，心向共產黨的吳瀛不顧當時的政治恐怖，挺身而出，毅然收留李大釗的女兒李星華，讓她住到自己的家裏並妥加安頓。

吳瀛逐漸脫離軍界政界後，進入到文化藝術領域。近現代以來吳氏後人正是在文化藝術領域取得了備受矚目的成就。

藝術大師吳祖光（1917—2003）是吳瀛長子，國際上最著名的中國文化人之一，上溯到明代，為北渠吳氏第二十世、吳中行第十二世孫。吳祖光19歲創作出話劇



5-2

吳佑孫（字殿英）、吳琳（字稚林）父子
在湖北武備學堂練兵時期合照（1897年
左右）。吳徵提供



5-3

吳琳肖像。吳徵提供

5-4
吳琳、莊還全家福（後排自左至右：五子吳曼公、次子吳稼農之妻抱子吳祖剛、四女吳琴園、長女吳琴清、三子吳瀛、次子吳稼農）。吳歡提供



5-5
1956年吳瀛、周琴綺與孫兒吳歡拍攝
於北京馬家廟老宅中。吳歡提供





5-6

吳瀛的女兒們與李大釗的長女李星華
(戴眼鏡者)。吳徵提供



5-7

1963年吳祖光、新鳳霞夫婦合影。吳徵提供