

冶园以造境

叶放

为何造园，园造仙境

要说造园，先要说为何造园。说造园不如说造境，因为我们向来以境界来品评园林。中国造园的起始可以追溯到商周时期，其发展的历史简要来说就是“三个仙境”的演变过程。

第一个境界是“海上仙境”，按战国时的《列子》所记载，东海之上原有五座仙岛，后来岱舆、员峤流失，剩下方壶、瀛洲、蓬莱仙岛的代表，秦始皇一心寻找总又找不到的就是这三岛。所以秦开建汉完工的皇家宫苑“上林苑”中，有了一池三山的营造，而且这种形式也成为了秦汉以后所有宫苑园林的必备。第二个仙境是“桃源仙境”，东晋陶渊明的《桃花源记》，让诗人的田园之梦，造就了一种渔樵耕读、“怡然自乐”的人间仙境，在帝王仙境只是神话只是传说的背景下，桃源无疑是人人可以追梦的仙境。因此后世园林中出现了无数小溪流、假山洞、桃花树的配置，全都是缘于桃花源的象征。第三个仙境是“园林仙境”，宋徽宗赵佶考虑宫殿东北地势低洼会不利子嗣，而大事兴建皇家宫苑“艮岳”，其中以人工来叠造的“万岁山”，垒石抱土，真假结合，所谓人造仙境，成就了园林史上的一个重要转折。

显然，三个仙境的演变，正是人与园林的关系，从寻找到追梦再到营造的三个阶段，其实也就是我们造园思想的发展轨迹。

无石不园，无洞不山

唐代开始流行的太湖石欣赏，在宋代成为一种太湖石审美图式的欣赏体系。白居易缘于宰相牛僧孺痴石藏石而写的《太湖石记》，第一次提出了“石有族聚，太湖为甲”的说法，并提出了赏石艺术的审

美法则。而米芾的“瘦、漏、透、皱”，则提出了赏石艺术的审美标准，他“以石为兄，以石为丈”的故事更让文人比德有了具体的写照。于是，又有了赵佶的《祥龙石》和杜绾的《云林石谱》，有了“花石纲”，也就是艮岳里的奇花异石，而石从此成为造园中不可或缺的主角元素。

从立峰欣赏到叠山欣赏，中国人与山石的关系从物态象征演变到了情境象征。而无石不园也发展到了无山不园，所谓“不出城郭而获林泉之怡”，就是说没有出城市，获得山水的快乐，成为宋以后城市造园的基本宗旨。而以人工来营造山水的艺术，在宋获得成熟后，在明清时繁荣到了巅峰。

在这里，有一个思想是始终贯穿其间的，那就是洞天的概念。洞天，原本指地上的仙山，神仙居住的地方，包括十大洞天、三十六小洞天和七十二福地等等。所谓洞天福地，是指高山洞窟离天最近，由此引人入胜的地方可以到达超尘脱俗的神仙境界。因而，奇石欣赏讲究有洞为妙，以洞为上，无疑是有洞天思想在作背景，几乎可以理解成文人心中一种凡间仙境的图腾，这也正是太湖石称甲的原因所在。同样一块太湖石，是立峰还是叠山，其实也就是在品评判断，是成为独立欣赏的主体对象，还是作为整体欣赏的一个部分，原因就是看一块太湖石是否能呈现一个完整的审美准则，从造型到肌理，从象征的寓意。

简单来说，一块太湖石单体立峰，石上无洞不成，多块太湖石塑造山峰，山下无窟不行，这是“文人写意山水园”造园的基本原理。

在中国古人的生活方式中，文人是不可无石的，一则“石能解性真吾友”，二则“金石延年”，赏石之好既是文人生活中的闲情逸致，也是文人生活中的精神修养。所谓“人无嗜好不可交”，正是因为文人看来嗜好是通达事理、豁达情怀的良策，无论是峰石代山，还是叠石为山，也不管是达善天下还是独善其身，石山是文人一生相随的怡乐与寄托。案上有石，家中有山，而石有洞山有窟，大千世界的洞中天地造化，是一个自我通向另一个自我的宇宙，象征着入世和出世的法门。

山水写园，园写主人

以中国哲学观念来说，山水如乾坤，阴阳相谐，山不可无水犹如水不可无山，山以载道，水以喻德。

在文人心目中，郊野别墅是依靠自然山水，城市林泉是凭借人工山水，所谓山水园，其实是一种意念和象征。就像我们说山水画，从不讲风景画，因为中国人的山水是一个体系，天地阴阳之道，乾坤开合之法，象征一种精神，象征一种宗教，与自然的和谐，对宇宙的敬畏，你会发现，文人山水园更像一种艺术的身心教堂。

有一些学者认为，山水园代表了文人的消极厌世，寄情山水也不过是个借口，园林隐逸其实是一种躲避与逃遁。对此我完全能认同，这是严重的误解和偏见。在我看来，园林代表好生活，是一种理想生

活的创造与追求,非但不是消极隐世,反而还是积极与创造。所谓隐逸,是隐与逸的二个概念,隐只是途径方式,逸才是目的方向,也就是以隐达逸,隐而求逸。

我们可以来看一下王维,唐代山水诗与山水画的代表王维王摩诘,他在任官期间,在南蓝田山兴建了私人庄园式的园林辋川别业,其规模宏大,几乎整个山麓都是。这种半官半隐的状态,怎会是消极厌世呢,用现在的话说十分嚣张了。我的先祖毕沅,母亲上溯到八代,是清代乾隆朝的状元,时任湖广总督期间,在已拥有城市林泉适园也就是现在世界文化遗产环秀山庄的情况下,又兴建山庄园林灵岩山馆,然而直至临终也没有时间住上一天,这那是什么躲避逃遁呢,完全是美好理想的不懈追求。中国历史上这样的例子不胜枚举,只说明了山水园林代表我们与天地自然相融合、相谐调的思想与精神。

古人常说园如其主,也就是说园林的气质其实是园主人品味的写照,就像计成所说的“三匠七主”,意思是说一座园林艺术水准的高低,匠人只占三分,主人要占七分,换句话说主人品味的高低决定了园林艺术的优劣。计成是晚明时的造园家,他的著作《园冶》是中国历史上第一本造园理论的专述,被称为造园法典,计成作为好造园善造园的文人,自然的采用了骈文形式来进行撰写,辞藻优雅精妙,然而他没想到对后世的工匠来说,似乎需要借助专家的注解才能一探真髓。

以三匠七主为标准来评判园林的观点,实际上强调了设计的重要性,别以为计成作为工匠的头领,这样的说法是高风亮节,他后面还有一句,所谓主人,是包括能替主人判断决定的主事之人,也就是说计成在造园活动中担当了主人的角色。

计成的角色在古代有一个特别名称叫“花园子”,也就是专事园林营造的师傅,这是一个介于园主人、文人画家这些设计创作者,与叠山师、土木园艺匠这些建设施工者之间的专门家,必须文理跨越,把一幅幅题有诗赋的水墨示意画稿,转换成一件件标明尺寸数量的施工指令,这与如今重复经验的承包工头及按图施工的项目经理完全无法相提并论。

无中生有,宛自天开

造园的艺术,是一种无中生有的艺术,无论是巧于因借,还是妙在虚实,也都是从无到有的把诗情画意物化成“可行,可望,可游,可居”的园林。

作为“雅集园林”承载和“雅集园林”作品的“元园”,位于苏州城区的控制保护建筑“状元第”内,也就是康熙状元彭定求与雍正状元彭启丰“祖孙会状”的故居,那是一处清初风格的古建筑,可谓气宇轩昂。

造园第一步是相天法地，古人说周围景观“美则借之，丑则障之”，古建的现状坐南面北，东临学校，西傍民居，几乎没有什么实景可借，反而需要屏障遮挡的却有不少。我们对状元第进行了专业的测绘，以便环境分析可以作出完整而细致的判断，这里有几条必须实地考察的线索特别重要，其一风水，如何通畅气脉，藏风得水，其二季相，如何顺应时令，调节天候变化，其三生态，如何演绎风光，和谐动物。

然后是构思布局，无论主、配及点缀的角色在园林中各式组合，诗情画意始终是根本诉求，赵子谦的一副对联很能说明问题，“爽借清风明借月，动观流水静观山”。从视、听、味、嗅、触到眼、耳、舌、身、鼻、意的五觉六感，都可以是造园的元素，化不利为神奇是以少胜多的法宝。面对曲尺长条的有限空间，有这样几个规划设计的角度成为焦点，一是山水，如何高下开合，因地制宜；二是花木，如何品形兼备，以虚为实；三是亭台，如何体量得当，动中寓静。

接下来就是实地施工的部分了，叠山理水，蒔花艺术，建亭筑台，最终还要装饰陈设等等。

一座平空而起无中生有园林的落成，其实是一个由世界观至方法论的演变过程，从海上仙境到桃源仙境再到园林仙境，其物化的过程，是思想指挥行为，形而上落实到了形而下。完全用人工来营造。如果说天然而然是一元自然的话，那么人为而然的园林则是二元自然，这是一个以艺术理念和人工手段表现出的二元自然，虽然这是人类行为演绎过的自然，但却是更完善美好的自然，师天地法造化，源于自然又回归自然的二元自然。

因此，造园艺术向来以“虽由人作，宛自天开”为原则，诉求无施工的施工，无经营的经营，无设计的设计，都是源自于《园冶》的造园之道。

花园无子，艺园有稿

这是一个没有花园子的时代，艺术家造园需要面对一系列新的课题。

以古代文人画家的造园活动来说，手稿是园主人联系花园子和花园子联系园工匠的核心依据，以文征明设计拙政园和王世贞设计弇山园来看，那其实就是一组水墨册页画，至此文人画家的设计就已完毕，如何把文人画家的这个纸上水墨转变为另一个地上林泉，那就是花园子的事了。然而在没有花园子参与的情况下，艺术家在作为园主人或替代园主人完成设计后，要造就一座好园子，必须兼作花园子。

于是，元园的设计有三种方法同时进行，一是所有当代设计都会采用的平面图、立面图和效果图，应有尽有；二是一系列详细说明各种细节以指导工匠实施营造的手稿，如若册页又胜似册页；三是一座

尽量周全并能够完整体现其规模尺度、结构比例、空间关系的模型,主人与工匠皆能一目了然。

对我来说,在这个把纸上水墨转变成地上林泉的过程中,册页转换为手稿不难,手稿转化为指导不易。心中的园林形态表现在册页上是随性的,而表现在手稿上则是严谨的,不能朦胧,无法渲染,这些手稿是诗情画意的物化,具体又具象,并非为了绘画境界的陶醉和笔墨技巧的欣赏,而纯粹只是意匠的传达,基本上是一种可以替代语言的视觉叙述,其唯一的标准就是工匠能够领会参照。

一幅长卷,几壁假山

元园的布局结构,犹如一幅由南向北展开的山水长卷,从泉池边的中型壁山,到溪流旁的小型壁山,再到河港畔的大型壁山,其间经过洞窟、沟渠、湖湾、峡谷、拱桥、峰峦、曲桥等,高下起伏,疏密有致。

所谓壁山,也就是峭壁假山,明清时文人山水园巅峰期的营造经典,至今几近失传的叠山手法,大都利用白色墙壁作为背景和依靠,在有限的空间里叠造陡峭险峻的假山。也就是所谓的以墙为壁,以墙作纸,峭壁假山的巧妙就在于山与墙之间的虚实关系,向外高耸突出的山峰,向内低缓入墙的山峦,好似书法挥毫时的积墨与飞白,亦如音乐奏鸣中的律动快板与绵延慢板,实则铿锵有力,虚则萦绕入微。

图 1-8 叶放,元园冶园手稿,2011-2012年



画有开卷收尾，在起承转合中或平铺直叙，或惊奇跌宕。我们自泉池边的中形壁山开始施工，一则园门靠北，由南向北等同于由里向外，便于材料运送和堆放，二则工匠需要有个渐入佳境磨合过程，这就可以调整最佳状态来施工河港畔的大形壁山。凡画都会有“画眼”，那是画中最出采最引人的部分，往往一开笔是不会直奔画眼的，因为手脑尚未进入状态。所以我希望工匠上手先找感觉，待进入状态后再来进行那个最主要的内容。也正因为这点，后来完善细节时，最早施工的中形壁山工夫下得最深。施工不久，工匠常常会得意的要我看刚叠出的部分石山，我一般先四下观察，然后常常是鼓励几句之后就会随即说明，这儿不对，山像一片纸并没有折过去，那里不好，山上石块像悬在半空山下不接根，显然我们的认知有很多不同。

于是，我给工匠们再三强调，纸山平面，石山立体，元园要营造的是一座全方位全角度欣赏的山，纵然壁山以三面朝外，门洞、山洞，洞室、洞道，以及山顶、山根等，里外上下左右前后每一个细节都必须顾及。

既然壁山是文人以白墙作纸的一种绘画，那么表现的形式也从平面水墨转变成了立体泉石。于是山以阳为开，水以阴为合，山水开合始终以手卷形式长条空间贯穿南北，而南设叠泉北设悬瀑，南北循环，水绕山转山循水行，山水如画。

假山真趣，真水活流

以真石叠假山，述求的是师法造化，山林自然。俗话说山无树不活，以当代的经验，地球上除了南极北极火山口，正常的山岳都会长树，所谓林泉之怡，树木花草无疑是以园达逸的重要媒介。

在叠石说明的手稿上已经出现了树的表现，就是因为构思设计山水的同时，花木也是必不可少的内容。虽然花草树木单独会有一系列完整的手稿来说明，但叠石成山的过程中，必须先注明主要品种和规模花木的种植位置，也就是预留种植穴，这是叠山工匠绝不能疏漏的。至于表达形式，手稿中的枯枝树是落叶树，枯枝上有水墨晕点的是长绿树，而尺度也是按山石比例来进行说明，那么工匠就会知道长绿树和落叶树常规的移植泥团，留出相对应的种植。不然的话，堆上碎石灌上水泥，再种植或再返工就都是灾难了。工匠常说，一座山如果没有树木花草的话就相当于一个人没有长毛发，连眉毛也没有，那是何等奇怪。

以真水理水系，述求的是渊源流长，动静咸宜。严格来说当代造园大都以硬底池替代了软底池，水系也就从河流外调和井泉内调，转换为人工补给和天水调剂，从而水的生态则以动植体系与形态体系的来保持鲜活的生机。

山水同行，以壁前任何一点有限空间来营造山水的意趣，相对三座壁山前的空间处理，壁山与壁山之间的转折空间处理要复杂得

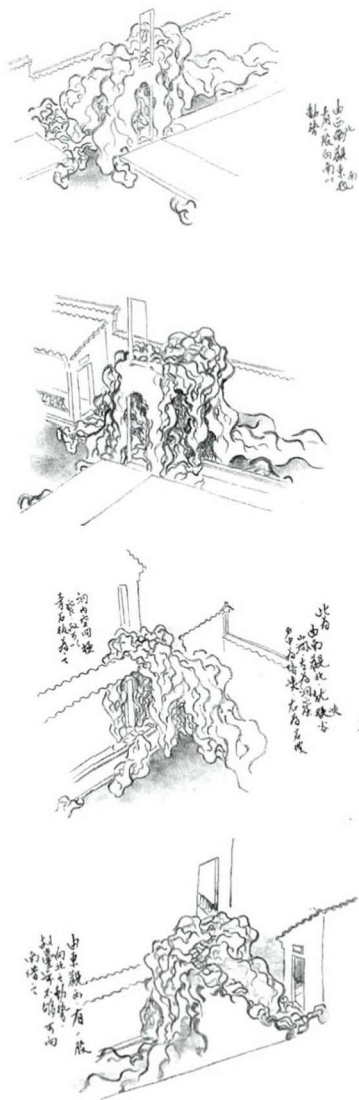


图 9-12 叶放, 元园治园手稿, 2011-2012 年

多。泉池边中型壁山, 以港汊的形式转向到溪流旁小型壁山, 又以崖洞的形式转向水阁戏台与水榭前廊之间荷塘, 然后, 再以峡谷的形式转向河湾畔大型壁山。当一种空间意趣转换为另一种空间意趣时, 自然过度是特别重要费心的, 现场有很多无法以手稿和模型来表现的设计说明, 需要与工匠直接沟通说明。

在小型壁山以崖洞的形式转向荷塘的地方, 原设计是一个洞室式步行通道, 傍着一个山崖洞窟式水流通道, 工匠自以为已理解设计并清楚细节, 只留下步行通道而堵实了水流通道, 然后又在没有得到我检视确认前就匆匆忙忙地把水泥浇上, 还好发现时水泥尚未干结, 结果花了好长时间才完全拆除。这就像人的血管气管被堵上一样, 脉不通人会倒下, 园林亦是如此。

透视设计, 穿越图示

当我们惊艳于古代园林中空间关系的精妙时, 难免对文人画家的创作形式与设计方法充满好奇, 拙政园十年营造, 让我们对“好园林是玩出来的”说法不胜唏嘘。

元园的营造空间有限, 山水与亭台之间的关系紧凑而复杂, 如果没有一些特别的方式, 则难以以视觉叙述的手稿来作意匠的传达, 并让工匠能够一目了然, 于是, 有了“透视设计”, 也有了“穿越图示”。这些透视化的设计图示, 其实是胸中丘壑在各个空间中通连转换及折叠变化的状态, 时空穿越, 静化动态, 其原则就是去移除遮挡在营造表达前的亭台建筑, 只保留地面与门窗等。

这是一组关于二层楼厅后戏台与三层楼厅之间山水关系的透视设计图(图 9-12), 或左侧及右侧的直角折线, 那是在表示此处是一个建筑的结构和方位; 或前方及后方一条地平线与上下两个长方形, 那是在表示此处是一个楼廊建筑的结构和方位以及楼上楼下的两个门洞, 如果把墙竖起来, 假山的造型、结构及与四周建筑的关系就全被挡掉了。这些像舞台效果图一样的解剖图看起来是有趣的, 其无需多少文字注释就能直白图解的意义更是极为重要的。

楼边叠山, 可以感受山房的意趣, 而居家生活通过假山上楼的经验, 会与我们日常的生活经验大不相同。当这座假山在展现视觉审美的同时, 还要兼顾衔接半斋、宅楼和廊道的实用功能, 其营造结构的设计就有点复杂了。首先, 山贴宅楼, 下设洞窟, 出宅楼一楼前廊即进入山洞, 右转在洞中接通廊道; 其次, 左转出山洞, 跨过石板桥继续往前进入半斋, 右转则有一条通往二楼的山石小径; 再者, 沿磴道转折



图 13 叶放, 元园冶园手稿, 2011-2012 年

至山顶, 即联通二楼前廊, 此处正在一楼门洞之上。这些复杂结构更有甚者, 宅楼与戏台南北相对, 水榭式的一楼前廊及二楼前廊与水阁式的戏台隔水呼应, 上下前廊与东西门轩半斋恰好形成一个欣赏戏曲的观众围合, 东西两侧由层叠起伏的假山连接门轩、半斋, 也就是说两岸之间是穿洞入山跨桥过溪的关系, 其间花木扶疏鱼鸟从容。这才是此处的门道, 实景化舞台, 也就是园林中的戏曲, 以山水来入戏风光如曲, 诗画般的场景, 情意化的空间趣味无限。

整个元园中, 采用山水来作为演绎空间的策略, 有主景也有点缀, 有动态泉瀑也有静态池塘, 所谓“山令人古, 水令人远”, 而透视设计, 穿越图示无疑是指导工匠的不二法门。

画眼叠山, 比中见大

这是元园的三处壁山中, 体量最高大、位置最显眼、营造最不易的一处, 即所谓的画眼。然而一旦成为画眼, 则就是只能成功不能失败的境遇了。

作为大型峭壁假山, 坐落在东西窄南北长的元园北部, 山体以正厅及楼厅的大面积西墙为背景, 在宽不足三米, 长大约八米的空间里, 山峰高耸挺拔, 山峦巍峨雄伟, 险峻陡峭的悬崖间有一条瀑布自山顶飞泻而下, 山上松柏横斜, 山下洞室曲折。

显然, 这绝对需要高超的技艺才能完成, 我画了各种角度的手稿来说明, 包括立面图、透视图各种形式, 也捏了紫砂泥模型来作直观的示意和模范。不过在叠石为山的过程中还是会遇到各类

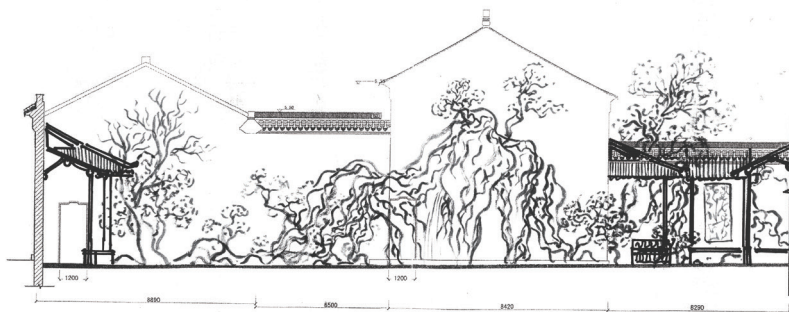


图 14 叶放, 元园冶园手稿, 2011-2012 年

问题, 其最核心问题, 是面对每一块都各不相同的太湖石, 以及荷叶皴、解索皴为山体脉络的设计稿, 工匠与我对造形姿态的想象并不相同。因此, 对于手稿与泥模的说明越清晰越好。

人们对园林的感受是来自五觉相结合, 那么设计也是要以五觉来展开。

由场景到情境, 是游园欣赏的基本方式, 设计自然也就以此为序。山中有瀑必先闻其声再见其貌, 无论路径是从南向北, 还是由北往南, 都是先听到轰然水声, 所谓先声夺人。紧接着一座大山扑面而来, 七八米高山峰从水下拔起, 仰首望去, 瀑布如飞雪一般从悬崖之间泻下, 气势磅礴。而瀑布下水池之上, 是一个小潭, 按中国人风水的习俗, 直接注入池塘的解意是散尽银两, 须注入小潭后再溢出, 所谓“聚宝盆、满则溢”, 也就是说钱多了捐一点给慈善机构、艺术机构是应该的, 这其实算是一种趣味意义上的装置。

对于这座画眼峭壁假山的体验性, 我曾经有过多方面的思考, 除瀑布的体位流量和树木的品种姿势之外, 山道的设置方式以及洞室的尺度形态等, 都是必须仔细斟酌的内容。其中有一点曾经特别挣扎, 那就是要不要上下山, 作为以少胜多的峭壁假山来说, 上山固然可以产生登峰造极的乐趣, 但整座山的比例就会因此而变小, 当你以征服者的心情站立山头, 瀑泉的源头从脚下流过, 山下那种扑面而来伟岸峰峦的逼人气势没了, 你对山的崇敬膜拜也自然就没了, 毫无疑问, 山道对峭壁山这整体气势造成的破坏远大于产生的乐趣。于是, 我最终没有设计山道, 而在峭壁山的对面设置了一个观瀑半楼, 也就是隔溪岸沿宅楼而起的半座楼阁, 枕溪观瀑。咫尺之间的距离, 我们与峭壁山之间关系显得非常亲近, 在轰然水声中拾阶上楼, 好似循流溯源, 推开楼窗顿时会感觉水气弥漫, 原来瀑布源头就在眼前。一棵罗汉松从山巅凌空探出, 穿过瀑布溪谷伸展到了屋檐之上, 几乎手都可以碰到。

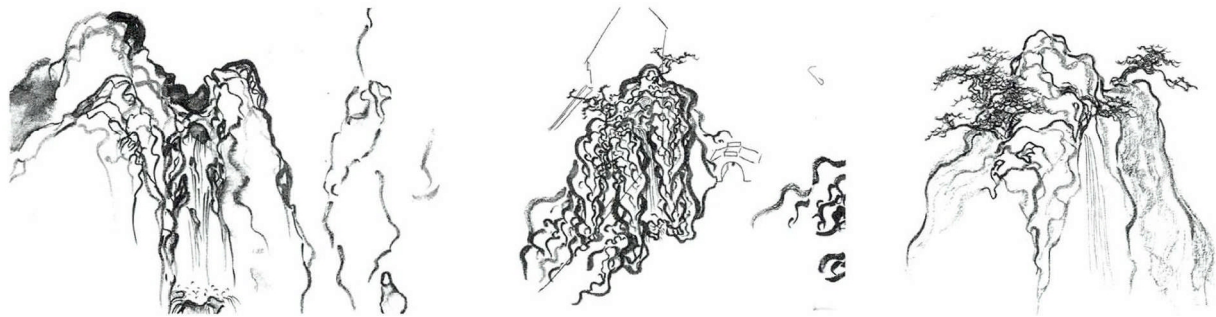


图 15-17 叶放，元园冶园手稿，2011-2012 年

勾缝是叠石为山的营造中几近收尾又极为关键的一步，最后调整，也就是小心收拾的部分。所有的琐碎、凌乱、堆砌都必须摒弃，哪该显哪该藏，哪该填哪该露，相当于山水画最后焦墨勾勒，浓墨点苔，加上几笔枯墨皴擦，每一个细节都不能放过，这样才能达到宛自天成的浑然一体。

动水道法，自然野趣

以一座园林来说，有山无水失调，有水无动不活，古代造园或借自然水系，或开凿地井为泉，或制作引聚雨水为瀑的装置，每一座园林都会因地制宜来获取水源。

然静水好得动水难求，当代造园以电能设计水系的便利，与古代造园以装置活动水系的困扰无法比拟。所谓静水重形，动水重势，我们可以借助电能来表现更具文人想象，更富自然趣味的各种水情境。元园水系，以动托静，好似渊源流长，而动水南有叠泉北有悬瀑，南北呼应。

俗话说，假山真叠不易，真水假作更不易，假山真水假瀑真流不易加不易，而画论说山水画“大胆落墨，小心收拾”，造园叠山理水亦然如此，这时，紫砂泥捏的模型就十分有效了，必须以手稿和泥模相结合来说明动水体系的造型与方式，特别是整个峭壁山体量形状与瀑布水体态结构的关系比例，泥模还能用手工塑造来表现皴法般的肌理，以直观而条理清晰的方式来表达山的脉络及水的变化。

动水瀑布设于峭壁山西南山拗处，叠造顺序自下而上，其原则始终是在保障山体结构体系的同时，进行水体艺术意象的塑造与表现。首先水体位置内凹，以形成左右视线的遮挡，也符合自然地理中瀑布形体大都内凹的结构规律，其次上池下潭，瀑布上端有一小池，下端有一小潭，瀑布由小池水口飞泻至小潭后再溢出流淌河中，这也符合自然地理中瀑布上下均有汇聚和冲击而成池潭的形态规律。

叠山工匠都知道,起山容易收峰难,开瀑容易收口难,乍一看差不多好了,其实那只能说是大体初成,山体单薄而不够雄厚,山形模糊而不够明确,山脉断堵而不够通畅,这些都需要进一步以手稿表现和现场表达予以说明。

同样以中国人的风水理念,所谓“水贵藏源”,也就是在水口上方的小池,需在山石的掩映中,绝不能一揽无余。因此水口渐收,在小池出水口前横上一块带洞的湖石,瀑布从石后飞泻,产生长年冲击成洞的感觉,站在山下仰望,瀑布仿佛由山洞飞泻,加上还有一棵罗汉松挑出,树荫摇曳,造就一股神秘古朴的意趣。水口下斜,水流不至冲出太远,飞泻成跌落之势,然而这里如果一泻千里的冲下来也会很无趣,毕竟是个小园,不能造成雁荡大龙湫,需要在两侧设计一点波折碰撞,可以湖石为接应,造成水势折返,但不可太冲,否则水花飞溅,这样在泻下来的过程中有变化有层次,也就更自然更生动。

特别要说明的是,在叠山开始时,就强调了瀑布水体后面下方的岩壁上,必须保留或塑造几个太湖石的透洞及山洞,以形成在洞中不仅能听到水声还能看到水流,让有些水花溅入山洞,则更有野趣。

莳花艺术,文人科技

以园林营造的一般程序来看,先叠山理水,再建亭筑台,然后是莳花艺术,前人说造园如作诗,我说造园如作画。

首先在叠山理水和建亭筑台的过程中,已就主要花木的种植穴进行了预留说明,其次在莳花艺术前,就必须把所有花草树木的手稿表达及说明了。从水生、草本到灌木、乔木的上下层次;从赏花、赏果到赏叶、赏枝的欣赏内容;从品种、尺寸到造型、位置的艺术审美;从常绿、落叶到单株、数棵的时空变化;再从春花秋实、夏雨冬雪的季相审美到花草移情、树木比德的人文,所有的细节都必须设计并说明周全。园林花木不仅是一个植物的生态链,也是一个人文的物化线,要考虑植物未来的成长空间,还要考虑人文雅集的活动关系。

无论何种地理状态,花草树木是无泥土水份不生的,换句话说,只要有泥土水份,任何地理状态都能生长花草树木。因此,在营造过程中保证花草树木种植穴泥土和水份的同时,对太湖石上从原产地带来的野花杂树,也都会予以保留。

元园中的画眼主峰,在设计时就充分考虑了水土的保持以保证花木种植,甚至缝隙中的泥土和水份,然而种植以松柏之类为宜,其一长绿,四季有荫;其二针叶,小巧精致;其三姿态,苍老遒劲;其四寓意,延年益寿。

小园宜小叶树种,慎大叶树种。元园对莲荷、芭蕉和枇杷、梧桐、无花果等大叶植物是比较慎重的,虽然这些植物在古典园林都是

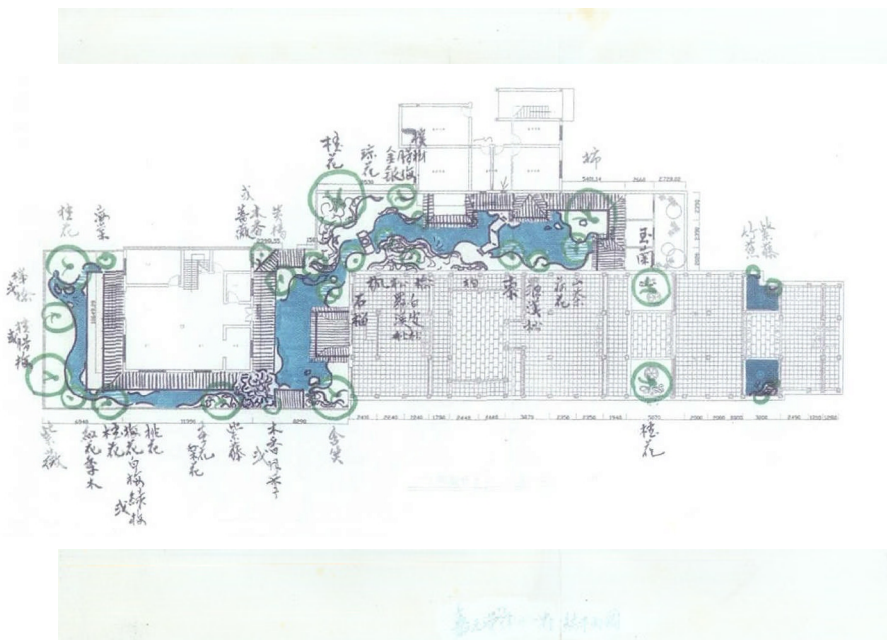


图 18 叶放，元园冶园手稿，2011-2012 年

常用的，且寓意高洁，但只适合清庭大院。梧桐清荫，芭蕉清荫，梧桐与芭蕉的树荫被文人誉为最清高最清雅的树荫，常赋予书画的吟颂，并常在梧桐叶和芭蕉叶上题诗，流传着无数美韵佳话，可惜对小园来说梧桐叶与芭蕉太大了，与其他建构及植物相比就会比例失当。

最终我们选择了柿树，柿树叶大小适当，可兼顾赏果和赏叶，宜夏更宜秋，而柿树叶也是文人常用来题诗的雅玩道具，趣味无穷。造园需要有无数的科学技术来作支撑，而文人艺术观的科技更具人的性情。见品味。

心性写照，如作诗画

对于花木的造型，元园很少用直形树，一则园小树精，没有空间可以从树成林，几乎每一棵都是独立成景；二则画意择树，画中的花木除去远山丛林，几乎所有近景的花木无不是顾盼生辉，宋李唐、刘松年和元赵孟頫、王蒙以及明沈周、文征明等所画的花木，或弯屈有韵，或律动有致，就是最好的说明。

就算是最喜欢画直树的元倪云林，也会在画了两三棵直树后画一个斜树来打破呆板，其笔下的树大都是平静的，静到没有风雪去改变它的姿态，好像被赋予了人性，进入一种禅定的无我境界。

由于地球的引力与地表的风雪雷电，花草树木的生命有了千姿百态的形状，而文人画家们则以各种或诗或画的吟颂，为花草树木赋予了艺术审美的各种样式。有水池边伸出去的临波式，也有悬崖

上垂下来的倒挂式,或外挑如虬龙探海,卧伏似猛虎下山,或歪来扭去形如舞蹈,或摇来飘去状似太极。对于这些源于自然的姿态,我们一般都会以艺术的角度讲是有形有式,然而当我们以生命的角度讲同样是有形有式,这就是审美与道行的差异吧,与其说是艺术的样式,不如说是生命的形状,是植物生命与人类生命的呼应,心性观照。

园林对植物而言,其实是一种审美态度与行为,是对自然规律的寻求与赞美。山水含乾坤,花木育阳阴,天地润泽而大千造化,造园作为一种审美植物的方法,其基本诉求就是人与自然的平衡和谐调。相对于山水作为永恒的象征,花木则无疑作为了变化的代表,晨昏昼夜、春夏秋冬,花木的生命几乎每时每刻、每天每夜都在变化着。然而,朝花夕拾、枯木逢生,花木的生命周而复始、年复一年都在成长着,花木其实才是生命永恒的象征。因此,园林花木自然就成为了最能打动人心的载体,通过视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉加上直觉的所谓五觉六感,“红了樱桃,绿了芭蕉”,“风篁类长笛,流水当鸣琴”,“遥知不是雪,为有暗香来”,“桂子月中落,天香云外飘”,“采菊东篱下,悠然见南山”,作为审美的花木之乐,源于我们的体验与认知,由身而心,可以触动性灵,也可以感动情怀,更可以挑动记忆。

元园花木,以诗为意韵,以画为造型,每一棵都有其科学和艺术的思考背景,相对所有大与小整体与局部的空间场域来说,某一棵花木的作为制衡与生发同时存在的。在元园中也许能用植物栽种空间是有限的,然而能借用的诗画情意空间是无限的,因借之法讲究的是虚实结合,所以古代文人常以花木为斋馆名号,这是我们中国人欣赏体系的一大特点,所谓审美智慧。