

# 银行家与藏书楼

黄沂海

晚清至民国前期,国内银行家群体迅速崛起,他们大多出身书香门第,受过良好的海内外教育,尊书爱书,且拥有藏书的物质基础,其中几位更是留下了收藏丰赡的藏书楼,为古籍文献的保留与传承做出了贡献。

在北洋政府时代,具有独立发展意识和现代经营理念的国内银行家群体崛起。民国前期,银行家的黄金时代依然延续,他们不仅推动国有银行改革发展,更引发私营银行蓬勃兴起。那个时代的银行家,大多出身中国传统书香门第,受过良好的海内外教育,他们尊书爱书,读书藏书,留下甚多收藏丰赡的藏书楼。颇具影响的就有大清银行安徽督办刘体智的小校经阁,中国银行上海分行总稽核陈清华的荀斋,浙江兴业银行董事长叶景葵的卷庵,浙江兴业银行常务董事蒋抑卮

的凡将堂,中国银行天津分行总经理陶湘的涉园。此外,上海交通银行总管理处秘书长叶玉森的藏书也非常可观。

## 刘体智与小校经阁

漫步上海新闻路和陕西北路路口,可以望见一座八角小楼,掩映在草木葱茏之间,虽不起眼,却是沪上现存唯一一幢私家藏书楼旧址。藏书楼取名小校经阁,当年储书达10万册

之巨,主人便是曾经担任大清银行安徽督办、中国实业银行董事及上海分行总经理的刘体智(字晦之)。刘体智的父亲大名赫赫,为李鸿章的心腹、清末四川总督刘秉璋,曾指挥了中国近代史上唯一的胜仗——中法镇海战役。

刘家祖上就有藏书传统,在安徽老家有个远碧楼,藏书5万余卷,其中有《远碧楼书目》10卷,郑振铎作过考证,认为远碧楼里精善虽不算太多,但确有一些是外界不经见之书。刘体智继承衣钵,其书目达32卷,著录图书2400余部,版

本以明版为多,间亦有十数部宋、元珍籍。至1949年,尚有宋版9部,各地方志1000余部,善本达1928册。此为建国初期上海市文管会接收时的考订结果。

因为父亲的缘故,刘体智很小便过继给李鸿章作义子,使他有幸进入天津李鸿章的家塾,随李氏子弟一起读书,与李氏门生故吏之间隔代交往。刘体智自幼天资出众,聪慧好学,中西文俱佳,并饱览故家旧族的典籍,这为他日后成为银行家和收藏家均打下了深厚基础。

晚清时,刘体智开始在金

融界崭露头角,历任户部郎中和大清银行安徽督办。进入民国,刘体智举家迁至上海,并于1919年出任中国实业银行上海分行总经理。新官上任三把火,刘体智大刀阔斧推出新举措:首先是树立形象,斥资在北京东路和虎丘路路口盖起中实银行大厦;其次是裁减冗员,节省开支,短时间内使银行恢复元气;再次是振兴业务,吸收存款,在中资银行里首推“特别有奖储蓄”,一时聚集大量游资。刘体智的高调引来了同业的妒

(下转14版) ➔

◀ (上接12版)

神化,它给予室外的自然光线抽象性和神性,使信徒产生一种接近上帝的奇妙感觉。

然而与诞生于1987年的“光之教堂”不同的是1000多岁的莫高窟早已是“见光死”的羸弱之躯,有考古学者称莫高窟正以“比古代快100倍的速度走向死亡”。莫高窟虽然规模宏大、洞窟众多,但每个洞窟的空间极其有限,其中85%以上洞窟的面积都小于25平方米,窟内的彩塑和壁画都是使用泥土、木材、麦草等脆弱的材料制成。1000多年来的地震摧残,风沙侵蚀,雨水渗入以及人为损坏,使10%的敦煌壁画即4000多平方米和5%的彩塑即100多身有了不同程度的“病害”;有“病害”的洞窟共250个,占有壁画和彩塑洞窟总数的50%以上。监测发现,15个人在一个洞窟停留10分钟,洞窟温度会升高5℃,二氧化碳浓度也会大幅提高。研究表明,洞窟如处于恒定环境,其中的壁画和彩塑就利于保存。游客一旦过量,必然加速壁画和彩塑的损坏。

敦煌研究院通过10多年的洞窟监测、游客调查等评估分析制定出来了直接影响各洞窟每日游客承载量的5个关键参数:25人的参观组人数,25人是讲解员在洞窟中讲解和管理游客所能承担的上限;每平方米两人的实体容量,即洞窟

内每平方米两人是可接受的实际容量设置限度;13平方米的洞窟面积,即洞窟可容纳一个25人标准参观组的最小面积为13平方米;平均8分钟的洞窟参观时间,即莫高窟分8条线路参观,每条线路参观10个洞窟,每个洞窟平均参观时间为8分钟;不超1500ppm的二氧化碳浓度,即洞窟可接受的二氧化碳浓度应不超过1500ppm。在莫高窟预警监测中心一个大屏幕上,二氧化碳、相对湿度等实时信息一览无余。如果湿度、二氧化碳浓度超过正常值,这些灯就会变色,以提醒工作人员及时采取措施。

这些数字正是“数字敦煌”的一部分。“数字敦煌”概念是上世纪90年代初敦煌研究院第三任院长樊锦诗提出的,即通过非接触式的数据采集及光学测量技术,把石窟的建筑形体、塑像和壁画的材料、纹理、质地等数据信息保存到计算机中,加工成高智能数字图像,将分散在世界各地的敦煌文物、文献、研究成果等相关资料,通过数字化处理,汇集成电子档案,既能作为资料永久保存,又可以在洞窟外为游客演示。

自从莫高窟博大精深的内涵和辉煌灿烂的艺术为世人知晓以来,对世界文化遗产的保存、保护和向公众的开放就是一个难题,而对专业人员来说更是巨大的挑战。在佛教信徒中,开窟造像是功德无量的。千年以来,莫高窟一个又一个洞窟逐渐开凿形成,依靠的是上

至王公贵族下至乡里百姓、画工塑匠的诸多“供养人”,而修复和保存莫高窟的彩塑和壁画也需要“供养人”的付出。在数字时代之前,记录敦煌莫高窟的工作的保存手段主要靠临摹,从上个世纪40年代就有大批美术工作者在洞窟里临摹壁画,复制莫高窟里最精美的艺术,此外还有许多希望能从莫高窟艺术中寻找灵感的人也进洞临摹。张大千曾两次带着弟子去千佛洞,临摹了不少壁画,还给所有的洞窟编号,并亲自把号码和建窟朝代写在洞口,千佛洞一直留有他黑色毛笔繁体字的笔记。今天的莫高窟各洞还能看见三种编号:C字头是张大千的,P字头是从敦煌带走数以千计的文物的法国人伯希和的,而正式采用的序号是敦煌研究院第一任院长常书鸿先生在研究所组织人员重新编的。张大千在千佛洞临摹壁画的时候,都是用图钉把拷贝纸按在壁画上拓稿。这样出来的稿子很准确,但图钉不可避免地会在墙上钻出小孔,破坏壁画。因此,研究所做规定临摹一律采用对临的方法,不许上墙拓稿。而洞窟内的光线不足也成为精细临摹的一个障碍,蜡烛是严禁使用的,画师只能利用自然光照。为了充分利用日光,他们用镜子将阳光折射进洞窟,再借白纸反光,随着不断移动的阳光,每隔一段时间不得不移动自己的位置。据说常书鸿先生还收集香烟盒子,为的是把烟盒里的锡纸聚拢起

来贴在木板上充当反光板。敦煌保护走过了70年,一代又一代的敦煌人就是这样在漫漫黄沙和冷暗的洞窟中度过酷暑严寒,与众神对望了几十年,将传奇倾注于笔端。

到过实体洞窟之后更能想象“数字敦煌”的难度之大。洞窟里没有灯光,洞窟形状各异,有凸面、有球面,因此,为壁画“留影”工程复杂而艰难,涉及高分辨率数字图像采集、智能拼接、定位与测量、三维数字化等大量复杂的先进技术,很多工作需要与国内外科研机构合作才能完成。微软亚洲研究院专门为莫高窟量身研制了一台清晰度高达13.46亿像素的摄影机“飞天号”对洞窟的壁画进行拍摄。拍摄一个中型洞窟,所需照片为5000张左右,一般需要30个工作日。如果是拥有300多平方米壁画的大型洞窟,拍摄完成后,则还需3个工作组的工作人员耗费90个工作

日,才能将4.5万张照片整合、排接完成,实现“修旧如旧”。

“数字敦煌”的魅力并不仅仅在敦煌,它的神奇之处在于它让莫高窟艺术获得了无限的跨越能力和重生能力,就如同在莫高窟第268窟的壁画上可以看到公元前5世纪希腊雅典卫城的爱奥尼柱式,希腊特色的建筑风格在遥远的敦煌石窟中永存。2015年,“敦煌:生灵的歌”在上海开展,展出了复刻的13.6米的涅槃佛,8个在敦煌也未全开放的最具艺术价值敦煌石窟,16件国家一级文物,敦煌学的奠基者常书鸿、段文杰等人的临摹作品等共计165件来自敦煌的珍品。这些珍品不仅呼吸到了今天的空气,而且还通过绘画、影像、装置、雕塑、行为、摄影、声音等多元方式与高速发展的科技消费时代、“后信息社会”展开了一场跨时代的艺术对话。

(作者为上海大学教师) ■



涅槃佛