

清史探秘 国家清史纂修领导小组办公室 中国文化报社办

同治年间,据曾国藩统计,直隶“通省未结同治七年以前之案,积至一万二千起之多”。丁日昌描述江苏积案情形则说:“案牍日积日多,甚至有窃案延搁十余年未经审定,讎犯例限久满,仍淹禁在狱者。”

“州县限一月内审解,府州、臬司、督抚各限十日审转具题”。规定不可谓不清楚,要求也不可谓不严格,但封建政治的特点之一,就是制度规定同实际运作往往脱节甚至背离,明文规定是一回事,实际状况却完全是另外一回事。《清史稿·刑法志》中讲到制度问题时,有这样一句话:“然例虽严,而巧于规避者,盖自若也。”

各级官员“巧于规避”,朝廷对于审案期限的规定就变成了一纸空文。积案现象愈来愈普遍,案件积压的时间愈来愈久,封建法制固有的黑暗和暴虐也就暴露得愈来愈充分。包世臣在《安吴四种》中谈到道光年间的情形说:“江浙各州县均有积案数千”,“积案至多之省”多达“十余万起”。案件积压的时间,“远者至十余年,近者亦三五年延宕不结”。同治年间,据曾国藩统计,直隶“通省未结同治七年以前之案,积至一万二千起之多”。丁日昌描述江苏积案情形则说:“案牍日积日多,甚至有窃案延搁十余年未经审定,讎犯例限久满,仍淹禁在狱者。”

在三湘西北部的桃源县民间,独具湖南特色的民族民间舞蹈以其惟妙惟肖的表演艺术风格为群众喜闻乐见。其中,“捉龟舞”和“虾灯舞”最有特色,它们也是桃源人民为之骄傲的非物质文化遗产。

地处长江中下游的洞庭湖平原,是湖南著名的鱼米之乡。在田野间常见憨态可掬的乌龟。农夫在耕作歇息的时候,追逐爬行迁徙的乌龟调戏弄,以此自娱消遣,缓解劳作的辛苦。桃源民俗道具舞——捉龟,就生动表现了人与动物怡然自乐的悠闲场景,表达了生活在世外桃源的人们与自然和谐相处的祈愿。

祈求平安“虾灯舞”

桃源“虾灯舞”源于唐朝贞观年间。传说当时桃源一带连年干旱,倪、廖、苏三人晋京陈述灾情。未想到等待三月之久尚无回音,遂廖、苏二人自尽于钟鼓楼下。唐太宗李世民闻奏此事,亲抚未亡之人,特赐倪家纯金“五龙杯”。倪家修筑“五龙杯祠堂”以谢皇恩,并于每年的正月初九举行灯龙、板龙、滚龙等“五龙出家”祈祷活动,以虾灯为先导祈求风调雨顺,国泰民安。

桃源“虾灯舞”原为倪氏家族独家传承,系桃源大道具表演舞蹈之一,既可单独表演,又能与板龙灯、鹤灯、螃蟹灯、鲤鱼灯等配套演出,在民间祭祖、拜天等重大表演活动中经常充当主要角色。

“虾灯舞”道具的制作十分讲究,既要保证虾身造型美观形似,又必须让虾身特别是虾尾弯曲自如。在以虾的弹跳动作为主的基础上,桃源民间艺人逐渐总结出了一套比较规范的表演程式——演员出场亮相时向观众致意的“参拜各方”,表现虾子在水里游玩戏耍的“日头过壳”,虾子在激流中腾跃奋进的“鹞子翻身”,还有“黄龙抱腰”“青藤缠树”“母子团圆”“步步高升”等近20个表演虾子的进退转弯,双腿则扮龟后爪。

捉龟人为愉悦观众,从发现乌龟到伸钩探试,再到擒获乌龟,都以极其夸张而幽默的“探步”表现探路、涉水、掏脚等翻挪腾移的动作,扮龟者则模仿乌龟小心谨慎,一步一步一顿、缩头缩尾的神态,并在大龟后用绳牵引安装了木轮的道具小龟一同进退,大龟在窥视中慢慢将头伸出来不时回头顾盼,随着打击乐的一声一响,头飞快地缩了回去,这一伸一缩,妙趣横生,把人们带到河湾、湖畔,呈现出现实中的田园一景。

桃源“捉龟舞”既无唱词、念白,又无文场音乐,仅有锣鼓喧天的伴奏。为刻画乌龟笨拙、缓慢、胆怯的特点,艺人们改变了打击乐欢快、热烈的打法,而采用“闷钹”、“闷锣”等手法,表现乌龟受



清代积案之弊

李文海

为什么官员断案,“往往审而不结”,总喜欢“宕延时日”呢?原因当然很多,但最主要的是两条。其一是封建官吏们玩忽职守,漠视民间疾苦。本来,在行政权与司法权混一的情况下,“断狱听讼”是封建官僚最主要、最经常的政务活动,所谓“讼狱乃居官之首务”。但实际情况却并非如此。历经康、雍、乾三朝的名臣田文镜在所撰《州县事宜》中说:“乃有一等庸碌之员,听断乏才,优柔不决,经年累月,拖累无期。”他具体描述了这些

年未经审定,讎犯例限久满,仍淹禁在狱者。”这些现象绝不是个别的特例,而只是浮出水面的冰山一角。这一点,只要从皇帝的上谕、大臣的奏疏乃至社会的舆论,都把积案问题作为关注的热点之一,就可以确信无疑。

审而不结乃有意为之

为什么官员断案,“往往审而不结”,总喜欢“宕延时日”呢?原因当然很多,但最主要的是两条。其一是封建官吏们玩忽职守,漠视民间疾苦。本来,在行政权与司法权混一的情况下,“断狱听讼”是封建官僚最主要、最经常的政务活动,所谓“讼狱乃居官之首务”。但实际情况却并非如此。历经康、雍、乾三朝的名臣田文镜在所撰《州县事宜》中说:“乃有一等庸碌之员,听断乏才,优柔不决,经年累月,拖累无期。”他具体描述了这些

清帝御匾一般分为两种。一是官中用匾,主要为紫禁城中及各处皇家官苑(包括行宫、陵寝等)的宫殿门楼匾牌等馆室名匾,及室内挂的各种装饰性的词匾。第二种是赐匾,即皇帝赐给下属的礼品性匾额,包括御赐朝鲜、琉球等国王匾;当然,更多的则是赐给各地城工、庙宇、书院等建筑的名匾及词匾,还有赐给个人的斋馆名匾及词匾等。不过,无论官匾还是赐匾,都要按请匾手续来办。如果是官匾,就由内务府总管上奏;地方请匾则由地方最高长官,通常是总督或巡抚大人上奏请匾。请匾是个很严肃的事情,理由要充分,比如哪儿一新的建筑落成了,哪个官员立功了,地方上哪个老人活过了100岁,“五世同堂”,“亲见七代”,都可请御匾。但是,在请匾奏折中一定要附带注明请匾内容、数量和尺寸。清官《上谕档》记载:嘉庆十年(1805)十月,西宁办事大臣玉宁奏报慧慈寺扎木穆呼图克图为祝皇帝万寿(生日)捐资建造佛塔,请求赐御匾,但玉宁没有将佛塔规模与尺寸详报,也没提到所请匾额的尺寸,嘉庆很生气,叫军机处传谕玉宁,警告后要求他将佛塔的各种数据包括所请匾额的尺寸重新报一次。

清帝大规模开始写匾是从康熙开始。从官中杂档记载来看,他一生中仅给过五台山各寺庙就写过46块匾。相比之下,雍正就写不得了。不过,清代皇帝中赐御匾最多的则属乾隆皇帝,这和他即位时间长,加之性格上好大喜功不无关系。而到了嘉庆、道光时期,由于大清国运开始走下坡路,皇帝们并不热衷书法,字也写得比较差劲,御笔匾额的数量自然不如之前。这种衰败现象在咸丰时期得到了扭转,因咸丰帝的字拿得出手,因此御笔匾额写得不少,在位11年,共写了660块匾,而他的父亲道光皇帝在位30年只写了437块。到了同治、光绪年间,皇帝御匾又开始时髦起来。但这里有个隐情,同治、光绪做皇帝时还很小,字都认不全,更别说写匾了。至于慈禧,也是个好赐匾的人,她的字是后来练出来的,觉得拿得出手时,才亲自上手写。也就是说,这些孤儿寡母的御匾,大都是由南书房的翰林、上书房的文化行走们代笔。不只是匾额,其他御笔作品,也都由这些词臣代笔。从光绪年间的一份档案上

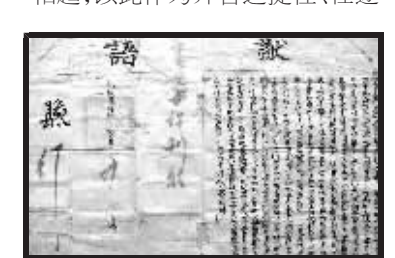
看,南书房、上书房一次就代笔写得颐和园乐寿堂、宜芸馆、文德楼、对鸥坊等处御匾、对联136块。由于代笔辛苦,光绪还下旨各赏给词臣卷袍褂料及普洱茶等。清帝皇帝御匾的繁衰兴败走势主要受两方面的影响。一是官苑在不断地扩建,对御书匾额的需求量也相对增长。乾隆、咸丰及后来的光绪年间,官苑重建、扩建工程都刺激了御书匾额的需求。另外,清宫的查匾、换匾制度也推动清朝御书匾额不断推陈。还有就是地方官员为迎合上好,想方设法请匾。比如同治初年,太平天国被镇压后,曾国藩等人一会儿为部下军功请匾,一会儿为某一重建小庙请匾,由于皇帝正在兴致上,都一一答应。到了光绪时期,请匾制度也不严格了。连华人在日本长崎重修文庙也要请匾,总之,乱得一塌糊涂。

清帝皇帝的御书一般喜欢做成匾式,以两字、三字、四字匾最为常见。而御书匾额的书写,也有其严格的程序——一般是皇帝先下旨出个题目范围,让南书房的翰林们去拟选词句,恭抄在黄纸片或黄纸折上供皇帝圈选,这个过程官中称为“上黄片”。皇帝根据自己的喜好,在词臣所上的黄片上,用朱笔圈选中整个的词句,这个过程叫“圈朱”。整个词臣上黄片与皇帝圈朱的过程,官中专门术语叫“走单”。皇帝钦定好词句后,便传旨入内务府库或懋勤殿等处领纸墨及写字下面衬用的格

子纸。御笔匾字,皇帝通常会亲自挥毫。写好后,叫人直接拿到懋勤殿用宝。有时由于匾额所需字太大,皇帝写好后,会叫翰林们去放大。清末,光绪与慈禧等书法能力有限,就叫翰林们写好了字,然后自己上面透过纸绢来描。有时,皇帝也让代笔者在其作品上“落皇帝款”。据清官档案记载,御匾的书写,布局上自有一套规定及术语,一般用“天头”、“地角”、“开河”、“格”等术语来标明在纸上每个字书写的空间位置。

清帝御书多写在纸上或丝织品上,称“字条”。一般不落款而传旨用宝,清帝匾额通常用皇帝各自的“御笔之宝”,印宝在匾额的正上方,称“额章”。一般情况下只用一宝。慈禧是个例外,她通常喜欢在书写后就趁懋勤殿用印,但如

作为官员的普遍状态来评论,并且讲得一针见血,入木三分:“今之为民父母者,往往玩视民瘼,以奔走大吏之门谓为善于奉承,以争逐宴会之场谓为熟于世故,日行公事,视若具文,以致案牍山积,莫不加意,一案淹留,动辄经年累月。”试想,官员们一个个热衷于“奔走大吏之门”,“争逐宴会场”,借此攀附钻营,寻找靠山;拉帮结派,同欲相趋,以此作为升官之捷径、仕途



乾隆卅四年判决书

能对涉案各方威逼恫吓,曲法弄权,肆意诛求,讹索无厌。正如陈宏谋《在官法戒录》所说:“不知事犯到官,原、被、佐证必有数人,各有生理,讼事一日不结,即一日不得脱身。差役借此索诈,书吏从中舞弊,土棍构衅生波,莫不由延搁而起。故讼未结而家已破者有之,可为寒心。”前引《平言》也说,案件一旦积压,“门丁乘机诈索,书役乘机指撞,讼师乘机播弄,案外生许多枝节。本小事也,而酿成大事;本易事也,而变为难结”。这里虽然没有提到官员本身,但谁都心知肚明,在这门丁、差役、书吏、讼师、土棍的身后,正是他们的主子即各级大小不等的贪官污吏。我国历史上向有“灭门刺吏”、“破家县令”的民谣,意思是说,地方官长手握重权,如果他们贪赃枉法,无辜百姓便随时有家破人亡之忧。这种情况,到清代并没有什么改变。

积案泛滥致涉案者精疲力竭

清代对于案件的处理,实行的是“有罪推定”的原则,就是首先假定嫌疑人是有罪的,未经审理以前,一切均按罪犯对待。不仅如此,官府对于任何一个涉案人员,包括原被告甚至证人在内,都可以任意鞫审或者拘押,乃至投入监狱。于是,这些人就都作为戴罪之人,成了任人宰割的俎上之肉。所以,遭受积案之害的,并非仅仅是按封建法制所确定的罪犯,更多的是那些莫名其妙地卷入案件的无辜百姓。

积案泛滥的后果是极为严重的。首先是极大地加重了涉案人员的负担。俗话说:“一人到官,全家不安。”涉案之人,不管有理无理,差役一到,就大难临头。“盖此辈城狐鼠鼠,假威以逞,视村农犹鱼肉也。一旦奉差赴乡,声焰俱赫,里巷妇孺,畏之如蛇蝎,而且指东话西,大言恐吓,饱啖鸡黍,勒索钱文,稍拂其意,辄咆哮骂辱,莫敢谁何。小民但期无事,惟有吞声受之而已。”案件受理之后,更得时时花钱、事事花钱:“两造构讼,自进城做词之日起,至出结归家之日止,无一日不花钱。拖延日久,则花

钱愈多;花钱愈多,则富者必穷,穷者必死。”“茶坊酒肆,到处皆耗财之地;内胥外役,无一非索钱之人。支吾东西而力尽,逢迎左右而囊空。称贷求情,市产悦吏。一状之事未明,全盛之家已破矣。”

其次是大量涉案人员长期羁押,备受凌虐。由于案件“积久不审”,弄得“图圉滞满”,竟出现“案犯日多,恐狱中将无地可容”的现象。而当时的监狱,完全是地獄般的生活,陈宏谋《从政遗规》有这样一段描写:“一人入狱,十人罢业。株连波及,更属无辜。且狱中夏有疫疾温蒸,冬有痲疹冻裂。或以小棍,经年桎梏;或以轻罪,迫就死亡。狱卒囚长,需索凌辱,尤可深痛。”许多人就这样既不审讯,又不定罪,不明不白的含冤而死。

再次是安板无辜,戕害良善。官吏们有意制造积案,就是为了创造更多敲诈勒索的机会。他们的惯用手法,就是物色某些殷实之家,无端的加上一个“事主亲友”或“干证”之类的名称,使之变成涉案人员,便可以予取予求,成为勒索的对象。正如《在官法戒录》所说:“一狱之兴,本案拖累,已自不少。狱吏更指使安板,辗转蔓延,甚有因一人而害及数百人,因一家而害及数十百家者。即遇明察之官,亟为开脱,业已筋疲力尽,身家难保矣,岂不可恨!”

所有这一切的结果,就是使老百姓彻底失去了对封建法制的信任,对官府畏之如虎狼,对法律避之如鬼魅。“官吏以百姓为鱼肉,百姓以官吏为寇仇”,这样,司法危机就不能不转化为政治危机和社会危机。

作者简介

李文海,1932年生,江苏无锡人。中国人民大学原校长,中国人民大学清史研究所教授,国家清史编纂委员会委员。长期从事中国近代史的教学与研究,出版有《世纪之交的晚清社会》、《历史并不遥远》、《近代中国灾荒纪年》等专著。

五花八门的清代御匾

胡忠良



北京故宫太和殿中的“正大光明”匾为清代顺治皇帝御笔书写



北京故宫太和殿中的“正大光明”匾为清代顺治皇帝御笔书写

是御笔匾,需要将皇帝指定的御章放大,制作宝样印牌,然后将原稿与宝样一齐交内务府造办处,由造办处刻篆填朱。清帝御笔匾额的制作,主要由内务府下的造办处承办。至于地方上的御匾,一般是皇帝将匾额发到督抚手中,再由地方官员在当地选上好的工匠放样制作。如果是发往外藩的御匾,通常都要由内务府制造好,原装运送过去。

清帝御匾文字词章内容,反映了封建统治者的思想意志。官殿匾多表现正统思想。三大殿后三官、养心殿是清统治者理政的场所,其匾文多出“十三经”中

的《周易》、《尚书》、《诗经》等。除了正统说教外,还有一些匾则带着淡淡的书卷气,即使是深宫内的匾额,其内容也会追求一种山官秋月、小桥流水的意境,如“山响琴清”“云崩松翠”等。相对于官匾来说,清帝赐匾遣词上似乎更自由一些,除了直接御书的官斋馆名匾外,文匾选择自由度大,但也要有的放矢。寺院词匾多用“大乘正觉”等;书院则多用“理学传人”、“入圣阶梯”等;如赐地方官,文匾多用“行省清标”、将多用“干城伟器”;赐八旗闲散人则用“眠云卧月”;赐僧人多用“华藏禅林”。不同对象用不同词章,灵活而有情致。

由于御匾需求量不断增加,后来皇帝和词臣们的学问又不如前辈,于是出现了匾词撞车的现象,如道光曾写过两个“绥疆锡祐”匾,分别送给两广总督耆英和四川总督宝兴作寿匾。道光一生写过60块寿匾,其中“锡祐”、“延祺”等词高频率地出现在30多块寿匾中。当然送的是不同的人。到了同治、光绪时期,因为词不够用了,官中匾额文字变得更平民化,慈禧干脆下懿旨,直接叫南书房的翰林们在黄片上拟写“吉祥话”。如咸丰皇帝写的在养心殿东佛堂内的“永佑大清”匾,代表了清末吉祥话御匾的一种潮流。

(文章摘自《中华遗产》2009年11月刊,有删节)

仙风神韵舞桃源

解黎明

桃源“捉龟舞”反映的是乌龟遨游、爬行、晒背、伸缩、觅食、戏耍等生活习性,捉龟人由丑角扮演,鼻梁用白粉涂“S”形图案,眼下涂两白点,头戴无顶草帽,足登麻草鞋,上穿白便衣,下着黑长裤,系大红围腰,身背竹篓,手持铁钩。扮龟人将竹篾扎制的象形道具套在身上,龟壳内设一竹竿,右手控制头颈伸缩,再横设一绳系住龟前爪,用口衔控制,扮龟人左手撑地掌握“乌龟”的进退转弯,双腿则扮龟后爪。捉龟人为愉悦观众,从发现乌龟到伸钩探试,再到擒获乌龟,都以极其夸张而幽默的“探步”表现探路、涉水、掏脚等翻挪腾移的动作,扮龟者则模仿乌龟小心谨慎,一步一步一顿、缩头缩尾的神态,并在大龟后用绳牵引安装了木轮的道具小龟一同进退,大龟在窥视中慢慢将头伸出来不时回头顾盼,随着打击乐的一声一响,头飞快地缩了回去,这一伸一缩,妙趣横生,把人们带到河湾、湖畔,呈现出现实中的田园一景。

桃源“捉龟舞”既无唱词、念白,又无文场音乐,仅有锣鼓喧天的伴奏。为刻画乌龟笨拙、缓慢、胆怯的特点,艺人们改变了打击乐欢快、热烈的打法,而采用“闷钹”、“闷锣”等手法,表现乌龟受



北京故宫太和殿中的“正大光明”匾为清代顺治皇帝御笔书写