

中国古代戏曲名著

# 鉴赏辞典

ZHONGGUO GUDA I XIQU MINGZHU JIANSHANG CI DIAN

中国广播电视出版社

ZHONGGUO GUANGBO  
DIANSI CHUBANSHE



中国古典戏曲艺术

# 鉴赏辞典

中国古典戏曲艺术  
鉴赏辞典  
中国文联出版社

# 中国古代戏曲名著 鉴赏辞典

霍松林 申士尧 主编

中国广播电视出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代戏曲名著鉴赏辞典/霍松林主编. —北京:中国广播电视出版社, 1992. 4 (1997. 5 重印)

ISBN 7-5043-1744-6

I. 中… II. 霍… III. 古代戏曲-鉴赏-中国-词典 IV. I207.37-62

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 10834 号

## 中国古代戏曲名著鉴赏辞典

主编 霍松林 申士尧

中国广播电视出版社出版

(北京复外真武庙二条九号 邮政编码 100866)

新华书店经销

陕西激光照排所照排 西安新华印刷厂印刷

787×1092毫米 32开 50.625印张 6插页 1620千字

1992年4月第1版 1997年5月第2次印刷

ISBN 7-5043-1744-6/J·177

印数: 5001—8000册 定价: 60.00元

(京)新登字 097号

---

## 凡例

---

一、本书分杂剧、传奇两编，收入元明清 77 位杂剧作家的杂剧作品 106 种，共 110 折；元明清 77 位传奇作家的传奇作品 87 种，共 98 出。另外近代 9 位戏曲作家的戏曲作品 9 种，共 9 出。

二、本书正文中剧作家的排列，大体上以生年先后为序；生年不详的，则按在世年代先后为序。

三、本书正文中的戏曲原作，杂剧以《元曲选》、《元曲选外编》、《元明杂剧》、《盛明杂剧》、《杂剧三集》、《清人杂剧》等为底本；传奇以《六十种曲》、《古本戏曲丛刊》等为底本。

四、本书每位剧作家的作品前面列有该剧作家的小传和剧目梗概，后面列有简明的词语注释。

五、本书采用一折（出）戏一篇赏析文章，文中尽量吸收和借鉴前人研究的成果；而且力求做到立意新颖，有所创见。

六、本书所涉及的历史纪年，一般沿用旧纪年，并夹注公元纪年。

七、本书使用简化汉字；仅在发生歧义时，酌用繁体字或异体字。

八、本书在正文后，附有古代戏曲书目要目、戏曲常识、曲牌名目等。

九、本书附有元明清戏曲有关文物壁画摄影和戏曲作品插图 10 幅。



山西洪洞明应王殿元杂剧壁画 1324年



关汉卿画像（1958年世界文化名人  
关汉卿戏剧创作七百年纪念）李斛 作

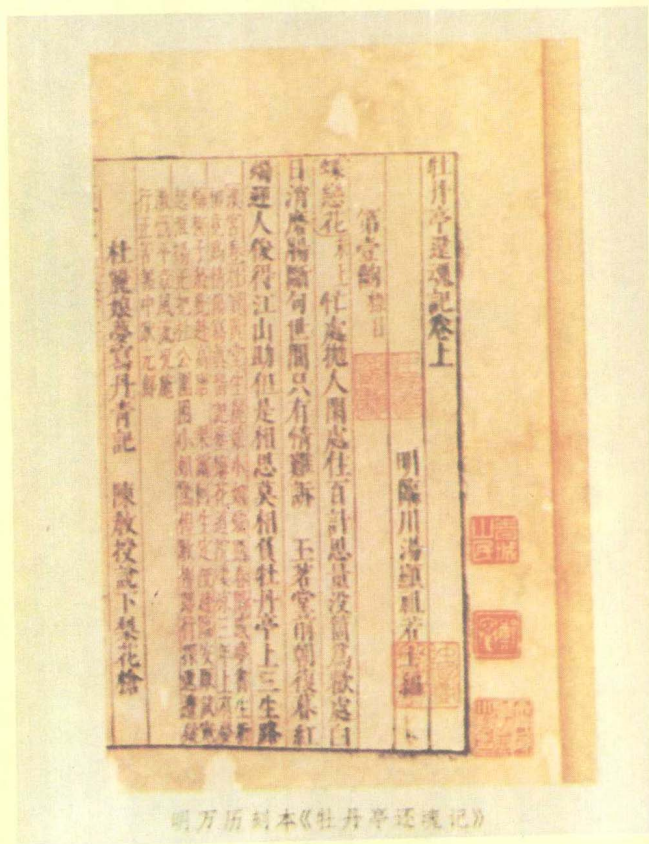


元曲選序

若下里人臧晉舛撰

世稱宋詞之曲夫詞在  
唐李白陳後主皆已優  
為之何必稱宋惟曲自元





明万历刻本《牡丹亭还魂记》

## 前 言

华夏民族在悠久的历史发展进程中，创造出了光辉灿烂的传统文  
化，这是应该珍惜的宝贵精神财富。在优秀的传统文化行列里，中国  
古代戏曲以它绚丽多采的风姿屹立于世界戏剧艺术之林。它可以跟希  
腊悲剧、印度梵剧比肩，称为世界三大古老戏剧之一。它也有自身内  
在的形成、发展轨迹，呈现出独具一格的民族特色。

“中国古代戏曲源远流长。

“一切艺术起源于劳动”，中国戏曲也不例外。它的最初表演形  
式，可追溯到模仿劳动的原始歌舞。《淮南子·道应训》载：“今夫举  
大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”可见歌谣就是  
在原始人的共同劳作中逐渐诞生的。而歌谣和舞、乐一开始就不可分  
离，仿佛孪生的三姊妹。歌、舞相随，必伴之以乐。《吕氏春秋·古  
乐》载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰‘载民’，  
二曰‘玄鸟’，三曰‘逐草木’，四曰‘奋五谷’，五曰‘敬天常’，六曰  
‘达帝功’，七曰‘依地德’，八曰‘总万物之极’。”原始人表演内容，丰  
富多采，有狩猎，有农耕，也有祭祀等等，而且都带有群体的性质。  
他们边舞、边歌，还用“击石拊石”的简单伴奏，呈现出一个个热烈的  
动人场面。

在这些原始歌舞的记述中，可以明显看出已孕育着中国戏曲的重  
要因素。

随着原始社会的解体，阶级和国家出现，便进入奴隶制的时代。  
用于祭祀仪式的歌舞表演，完全为奴隶主贵族所垄断。《吕氏春秋·  
古乐》载：“禹建立夏朝，遂‘命皋陶作为夏籥九成，以昭其功’。接着  
商兴夏亡，“汤乃命伊尹作为《大护》，歌《晨露》，修《九招》、《六

## 2 中国古代戏曲名著鉴赏辞典

列》，以见其善。”奴隶社会的统治者以歌舞为自己颂功扬德。其后，尚有周王朝用于歌颂君主文治武功的《大武》、《韶舞》等。当时，在朝廷或民间举行驱鬼除疫的仪式上，也还盛行傩舞。《论语·乡党篇》记载：孔子见“乡人傩”，“便朝服而立于阼阶”。《淮南子》及唐段安节《乐府杂录》等书对傩舞的扮演均有完整描述。《乐府杂录》载：“用方相四人，带冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈扬盾，口作‘傩’、‘傩’之声，以除逐也。”

——特别是当时出现了一种巫覡，“奔走朝野”，专事祀天地鬼神及占卜、祈祷等活动。奴隶主举行祭祀礼仪，均由他们执掌主持。王国维《宋元戏曲考》指出：“古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也。”据古籍记载殷商和战国时代，楚、越一带巫风很盛，波及地域广阔。王逸在《楚辞章句》里说：“昔楚南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，必使巫覡作乐歌舞以娱神。”屈原《九歌》中描写的内容，多为巫覡司祭时所演唱的各种神的故事，用以娱神亦娱人。王国维认为巫覡为中国戏曲的起源之一，是不无道理的。

最初，“巫”具有多种职能，除了管理卜卦、医病、天象、阴阳外，还负责音乐、舞蹈等事项。由于时代的前进，社会的发展，分工更加细致，于是歌、舞、乐从“巫”的职能中分离出来，而由当时出现的“优”专门来担任。“优”分“倡优”、“俳优”、“伶优”等名类，或专事歌舞，或以调笑戏谑为主，或掌管奏乐，其后则很难分清三者的界限。大约从西周以后，这种“优”就为贵族豪门之家所供养。它标志着中国文化史上最早的一批专业艺人诞生于“舞台”。从《国语》、《左传》、《史记》等一系列史籍记载中，可以看到“优”能歌善舞，长于论辩，往往装扮人物，进行滑稽的表演，模仿性极强。君主有悖情理的所作所为，他们便以幽默诙谐的语言行动进行夸张的表演，达到讽谏劝阻的目的。如《史记·滑稽列传》所载优孟、优旃等人诙谐讽谏的故事，都是“优”留传今世的杰作。他们谐剧性的表演艺术和高超的语言技巧，构成了戏曲中喜剧形式的重要因素。

随着中国封建集权制的建立和进一步巩固，农业经济的发展，手工业和商业的兴盛，对外贸易和文化交流的频繁，促使了古代民族文化的持续推进，戏曲也进入缓慢的形成阶段。秦汉以后出现盛极一时的“百戏”，“百戏”又称“散乐”，它包括民间歌舞和各种技艺，是一个包容各种表演的总概念。在当时也有称为“角抵百戏”的，即聚汇多种

表演艺术于一场，两两相当，角技角力，竞赛争胜。《史记·大宛传》载：“安息以大鸟卵及黎轩善眩人献于汉”。《索隐》引韦昭注云：“眩人，变化奇幻，口中吹火，自缚自解。”《汉书·张骞传》载：“大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者。”《述异志》载：“秦汉间冀州有乐，名蚩尤戏。其民三三两两，头戴牛角而相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。”以上既记述了角抵百戏演出的情景，又指出它在汉以前就已流传民间，演进到后来，戏剧性更加强化了。东汉张衡的《西京赋》对角抵百戏作了具体详细的描述，其中包括扛鼎、寻橦、吞刀、吐火等各种杂技魔术，装扮人物的乐舞，装扮动物的鱼龙曼延，以及带有简单故事的“东海黄公”等等，虽不免有渲染夸张之笔，然实可见早自汉武帝以来，百戏就风行一时，盛况空前。《西京赋》记述的“东海黄公”是至今存世的一出完整的百戏。东晋葛洪的《西京杂记》也作了转录。可以看出，其中已包含具体情节，黄公初具性格雏型，服装和化妆也有某种限定。

魏晋南北朝时期，由于长期处于动乱状态，人民倍遭苦难，民间各种技艺的发展不能不受到影响。百戏仍保持着原来的风貌，较少有所突破，而当时，俳优表演滑稽笑谑的故事广为盛行，并有某些推进。《三国志·魏书二十一·王粲等传》裴注引《吴质别传》有这样记载：“时上将军曹真性肥，中领军朱铄性瘦，质召优，使说肥瘦。”其他古籍也有类似记载，表明俳优极善通过摹拟现实生活中一些人的话语、情态、动作进行各种滑稽的表演。其形式多样，有一定情节，不断朝戏剧化深入。

至隋朝，南北又趋于实现统一，政治相对稳定，城乡经济有所恢复和发展，传统思想文化也日益相应地活跃起来。这为古代戏曲的形成创造了有利条件。由于朝廷的提倡，皇宫的崇尚，舞乐先行起步。据载：“炀帝时，朝廷汇编南北和外来舞乐，定为九类乐伎，即清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，总称“九部乐”。进而，民间散乐在朝廷的大力扶植下，也一跃繁荣起来。《隋书·音乐志下》载：“大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。初于芳华苑积翠池侧，帝帷宫女观之。有舍利先来戏于场内，须臾跳跃，激水满衢。鼉、鼈、龟、鳖、水入鱼虫，偏复于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰‘黄龙变’。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女对舞绳上，

#### 4. 中国古代戏曲名著鉴赏辞典

相逢切肩而过，歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮、石臼、大瓮器等，各于掌上跳弄之。并二人戴竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。自是皆于太常教习。每岁正月，万国来朝，留至十五日。于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。伎人皆衣锦绣缛彩，其歌舞者，多为妇人服。鸣环佩，饰以花眊者，殆三万人。”《隋书·柳彧传》又曾描绘道：“鸣鼓聒天，灯炬照地，人戴兽面。男为女服，倡优杂技，诡状异形。”演出盛况空前，规模之大，种类之多，人数之众，可谓“旷古莫俦”。这是自汉以来百戏的一个巨大的发展和全面的总结。它既在故事表演方面有大幅度推进，代言体歌唱和舞蹈动作越来越定型化，显示出重要地位。又在音乐方面，所确立的“九部乐”为后来戏曲音乐的制定产生重要影响。总之，隋代百戏的繁盛，标志着古代戏曲形成的一个重要转折，为后来唐代诸表演形式的全面兴起铺设了基石。

唐代是中国历史上“长治久安”的稳定时期，政治长久巩固，经济持续发展，文化空前繁荣。众多带有戏曲性质的民间演唱形式应时而生，在继承前代优良传统的基础上又有新的发展。而且表演处所布满闹市，有宫廷府第的室内戏场，称“锦筵”、“舞筵”，有避风雨的戏场，称“乐棚”，还有在大型寺庙里设置的戏场，称为庙会。宋钱易《南部新书》载：“长安戏场多集于慈恩，小者在青龙；其次荐福、永寿。”为各种伎艺举行汇演争胜创造了有利条件。从不少史料和诗文中，能够看到当时演出的盛况。唐王翰《观蛮童为伎之作》：“长裙锦带还留客，广额青娥亦效颦，共惜不成金谷妓，虚会看杀玉车人。”表演场面，描摹如生。唐佚名《玉泉子真录》有一段扮演现实生活的记述：“崔公铉之在淮南，尝俾乐工集其家僮，教以诸戏。……铉命阅于堂下，与妻李氏坐观之，僮以李氏妒忌，即以数僮衣妇人衣，曰妻曰妾，列于旁侧。一僮则执筒束带，旋辟唯诺其间，张乐命酒，不能无属意者，李氏未之悟也。”可见扮演故事之广泛。

唐代表演形式繁多，主要有从前代发展而来的踏摇娘（又称谈容娘）、钵头（又称拨头）、代面（又称大面）等歌舞戏和以调笑问答为主的参军戏，它们多是以表演现实生活的故事为主。任二北《唐戏弄》指出：“唐戏不仅以歌舞为主，而兼有音乐、歌唱、舞蹈、说白、表演五种伎艺自由发展，共同演出一故事。”综合性较前代大为增强；

钵头，据《旧唐书·音乐志》载：“拨头者，出西域。胡人为兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也。”《乐府杂录》载：“钵头，昔有人父，为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者，披发素衣，面作啼，盖遭丧之状也。”所记两段表明：(1)此种形式原为西域一种伎艺，随着某些少数民族入主中原，逐渐传播到内地，后来有了固定形式，为专业伶人所演唱。(2)这是一种歌舞戏，有唱曲、有武打，表演一个完整的故事。

代面，《旧唐书·音乐志》载：“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常着假面以对敌。尝击周（北周）师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。”另在《乐府杂录》和崔令钦《教坊记》中，也有记载。由此可知这是一种借助假面化装来扮演故事的歌舞；有动作表演，也有情节设置。

踏摇娘，《旧唐书·音乐志》、段安节《乐府杂录》和崔会钦《教坊记》等均有记载，而以《教坊记》为详。云：“踏摇娘——北齐有人姓苏，名鹵（Vp6w6n?），实不仕，而自号为郎中，嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里，时人弄之，丈夫著妇人衣，徐步入场，行歌，每一叠，傍人齐声和之云：‘踏摇，和来。踏摇娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏摇’。以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼‘郎中’，但云‘阿叔子’。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为‘谈容娘’。”由此观之，踏摇娘起源于北齐，或者更早，至唐时亦有很大演变。它综合了说白、表情、歌舞的要素，三者兼备，除了歌唱、动作外，还插入单人独舞，始终配以乐器伴奏以及伴唱帮腔。演员先是男扮女妆，到唐代改为“妇人为之”，而且“不呼郎中，但云阿叔子”，变“笑乐”为“冤苦”。场上或增加一个典库的角色，讨债索帐，调弄一番，以衬女角的苦情。虽为歌舞戏，然故事情节完整，人物形象鲜明。

参军戏又叫弄参军，以科白为主，也有歌舞，主要表演滑稽谐谑的故事。其形式别于歌舞戏。王国维《宋元戏曲考》指出：“此种滑稽戏，始于开元；而盛于晚唐。以此与歌舞相比较，则一以歌舞为主，一以言语为主；一则演故事，一则讽时事；一为应节之舞蹈，一为随意之动作；一可永久演之，一则除一时一地外，不容施于他处；此其相异者也。而此二者之关纽，实在参军之一戏。”参军戏的起源，除了



王国维主张开元说之外，另有始于后赵石勒说（《太平御览》卷569引《赵书》）和始于汉和帝说（《乐府杂录》）。三种说法虽然时代先后不同，所引述的故事也有别，其表演形式却无二致，都是由两个俳优扮演，一问一答，滑稽可笑，以讽谕时事、嘲弄贪官为宗旨。据《新五代史·吴世家》和姚宽《西溪丛语》等古籍记述，参军戏的两个角色：一是参军，性情痴愚，“绿衣乘简”；一是苍鹅，性情机灵，“鹅衣鬘髻”。二者对比强烈，同台表演一个有头有尾的故事。这两个角色到后来实际上发展成为戏曲中的净、丑两个行当。据载，参军戏至唐代，已溶科白、歌舞、音乐于一体，演化成为一种戏曲性质的表演形式。唐范摅《云溪友议》载：“元稹廉问浙东，有俳优周季南、季崇及妻刘采春，自淮甸而来，善弄陆参军，歌声彻云。”元稹还写诗赞刘采春“缓行轻踏蹴文靴”，可见其舞姿之优美轻柔。唐薛能《吴姬》诗：“楼台重迭满天云，殷殷鸣镫世上闻。此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。”在各种管弦乐器伴奏下，女优弄参军的场面是何等的热烈壮观。宋赵璘《因话录》还记述：唐肃宗曾“宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣乘简者，谓之参军桩。”看来，参军戏无论在朝廷或是在民间均受普遍欢迎。它的综合性程度、喜剧性表演，与古代戏曲的形成关系极为密切。

两宋时代，手工业、商业经济迅猛发展，大都市不断涌现，人口密集，市民阶层日益壮大。城市居民的文化娱乐生活丰富多彩，呈现出一派繁华景象。周密的《武林旧事·元夕》在描述南宋京城临安的热闹情状时说：“翠帘销幕，绛蜡笼纱；遍呈舞队，密拥歌姬，脆管清吭，新声交奏，戏具粉婴，鬻歌售艺者，纷然而集。至夜阑，则有持小灯照路拾遗者，谓之扫街，遗钿堕珥，往往得之。”其它城市亦可见一般。为适应广大市民文化娱乐活动的需要，各大城市出现了许多固定的游艺场所。称为瓦舍，或叫瓦子、瓦肆。在瓦舍里，又设置了一系列勾栏，各种伎艺聚汇其中，从事经常的营业演出。据《东京梦华录》统计，汴京城内就有许多瓦子，其中仅桑家瓦子就设有大小勾栏50余座，有的大到可容纳数千人。又据南宋吴自牧《梦粱录》统计，临安瓦舍遍布城内外，合计有17处之多，仅北瓦一处，就搭有13座戏棚。当时各种伎艺麇集瓦舍，互相交流，争胜竞艳。民间优人“不可胜数，不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”。与此同时，众多专业性的戏班子相继出现。王棠《知新录》说：“演戏而以班名，自

宋云韶班起。”宋赵彦卫《云麓漫抄》亦说：“近日优人作杂班”，每逢宴集，杂班必至，献艺助兴。一些编写话本、剧本和唱词的创作团体——书会，也应时而生。所有这些，都为古代戏曲的顺利成长提供了充足的有利条件。

在两宋的各种伎艺中，有一种称为杂剧的部类，后人为别于元杂剧而叫它宋杂剧。宋杂剧是在唐代参军戏的基础上，又吸收了其他伎艺的特点而勃兴的，多搬演诙谐调笑的故事。《梦粱录》指出：“散乐传学教坊 13 部，唯以杂剧为正品。”杂剧在各种伎艺中高居“正品”，表明它的地位之重要。据《都城纪胜》载，这种杂剧的演出大别于参军戏，它的演员角色已增至五个：末泥（主演）、引线（旦角）、副净（装呆）、副末（逗笑）、装孤（官员）。演出过程共分四段：第一段，寻常小事，叫艳段；第二、三段，所要演的完整故事，叫正剧；第四段，调笑取乐，叫散段。另据统计，宋杂剧的剧目不下 280 种（《武林旧事》），可惜这些剧本已经散佚。但是，从各种古籍的辑录中，尚能看到许多杂剧故事的内容和当时演出的盛况。如讽刺刺骨的“三十六髻”故事（宋周密《齐东野语》），讽刺秦桧卖国求荣的“二圣环”故事（岳珂《程史》）等。它们大多取材于现实生活，以“箴讽时政”为目的。正如《都城纪胜》所说：“大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也。”这种揭露黑暗，抨击邪恶的现实主义传统，为后来戏曲所发扬光大。

在宋杂剧的直接影响下兴起了金院本。《太和正音谱》说：“院本者，行院之本也。”对此，《宋元戏曲考》作了具体解释：“行院者，大抵金元人谓倡伎所居，其所演唱之本，即谓之院本云尔。”实际院本即是杂剧，虽然名称有异，而其内容和形式区别不大。陶九成《辍耕录》说：“院本、杂剧，其实一也。”在同书中，还列述院本名目 689 种，其中有写爱情的戏，如《张生煮海》；有写婚变的戏，如《蔡伯喈》；有写公案的戏等。虽然这些院本没有流传至今，但仍可以想见当时戏坛搬演之盛大。其中不少题材为后来戏曲创作所直接采用，成为传统式剧目，一直活跃在历代的戏坛上，具有蓬勃的艺术活力。

在两宋和辽金时代，还广泛流行一种以讲唱为主的诸宫调。讲唱艺术，早在两汉时代，就有乐府诗的“相和歌辞”存在，后来发展缓慢，从南北朝大曲、唐变文、宋鼓子词到诸宫调，才逐渐成熟起来。据宋王灼《碧鸡漫志》等书所提供的史料，诸宫调为北宋艺人孔三传所创

制。其特点是将唱词和说白间杂，相互结合，配以音乐，说唱一个故事。唱曲的部分，是用不同宫调的众多曲子连套而成。金代董解元《西厢记诸宫调》所取得的艺术成就，表现了讲唱艺术达到较高的水平。这种说唱文学和宋金杂剧，在内容、体制和乐曲等方面都为元杂剧奠定了坚实的艺术基础。

综上所述，中国戏曲起源很早，萌芽于上古洪荒之世。其发育成长过程漫长，经过汉唐直到宋金，即12世纪末期才算形成。起源早而形成迟，从戏曲艺术本身的规律说，它的发展需要艺术人的专业化，需要卖艺能够成为谋生的手段，也需要一个融汇歌舞、讲唱艺术和滑稽戏三者为一体的综合过程。而都市的出现、商品经济的发达、市民阶层的壮大和艺术经验的充分积累等先决条件，到北宋末年才完全具备。从社会根源说，戏曲还需要有一个矛盾十分尖锐的社会现实和把这现实表现出来的迫切要求。它作为是表现尖锐复杂的阶级和民族矛盾的最适宜、最有力的手段之一，当宋金社会危机严重，阶级和民族矛盾达到不可调和的程度时，已具备完整的艺术体制，于是就完全有可能在一定要把新内容表现出来的强烈企图的推动下，富有创造性地正式形成。宋杂剧、金院体和温州杂剧出世时，上述条件都始具备，因而称它们为戏曲的完整形态，是当之无愧的。

## 二

元明清杂剧和传奇，是中国古代戏曲的基本形式。就杂剧而言，它的发展经过了鼎盛、衰微和复兴的几个阶段。进入清后期才近尾声。

元杂剧是继承宋金杂剧的优良传统，又吸收诸宫调、散曲等特点而勃兴的。它是一种崭新的完备的戏曲艺术，既具有西方戏剧的基本特征，又具有独特的民族风格。它的横空出世，标志着中国戏曲的全面成熟。它不仅在中国戏曲史上，而且在世界戏剧史上，都放射出炫耀千古的奇光异彩。

元杂剧的兴盛也是历史的产物。元代统治者穷兵黩武，征服南北后，实行残酷的民族高压政策，将各民族分成贵贱不同的四等：蒙古人、色目人、汉人和南人（中国南部的汉人和少数民族）；制造民族歧视和对立，广大人民深受其政治压迫和经济剥削。民族矛盾和阶级矛盾相互交织，呈现出尖锐复杂的状态。人民濒临绝境，被迫铤而走