

我的自白(代序)

我从 1937 年开始写剧本，至今已经五十一年，跨过了半个世纪，其中有过两次政治运动的干扰。第一次是“反右派”运动，有两年多的时间中断了写作。第二次是那个最臭最恶的“文革”，则整整被扼杀了十年。

使我头脑里印下戏剧的烙印是由于我自幼生长在京剧王国的北京，京剧艺术的魅力从我的幼年时代便深深吸引了我。在我读中学的时候，我曾以整整一年的时间，每天午后逃课去看富连成科班在广和楼演出日场的京剧。学校居然没有管我，家里大人居然也不知道。当然，吃亏的还是我自己，学年考试成绩一塌糊涂，差一点留级。

进入大学前后我又迷上了话剧，并且极为偶然地到当时的惟一学习话剧的专科学校去做了校长秘书。待我想回到大学继续读文科二年级时，“七七”卢沟桥事变发生了，抗日战争开始，于是我也就中断了学业。在这之前的将近一个世纪，中国成为世界上最软弱无能，受尽凌辱的国家，那时的日本军国主义对中国肆行侵略，胡作非为，而中国政府却奴颜婢膝，任其宰割，不甘屈服的中国人说一声“抗日”也会被判罪……

卢沟桥事变揭开了抗日战争的序幕，全中国人民积压了近百年的仇恨有如火山喷发出来了。那年我二十岁，出于爱国主义激情，在我工作的业余时间写了一个以东北抗日义勇军的活动为主题的四幕话剧《凤凰城》。我当时只是一个年轻幼稚的小辈，但是由于我所在的工作单位正需要这样题材的剧本，又因为抗战刚刚开始，戏剧界的名家们还没有来得及写出以抗日战争为中心内容的重头大戏，所以《凤凰城》的演出立即引起了轰动。当时的前线、后方，远至香港、东南亚，《凤凰城》成为到处都在上演的剧目。对于我这样一个小小的无名作者自是最大的鼓励。

1938年我写了第二个多幕剧《正气歌》，是表现南宋末代王朝的抗元战争、文天祥被囚不屈以身殉国的壮烈史诗。谁都理解，这部戏仍然是为了响应抗日战争的主题，仍然是出于爱国主义激情的作品。但是《正气歌》的演出却使我接触到我从来没有经历过的一种奇特遭遇。

《正气歌》在当时的抗战首都重庆公演的时候，我初次碰到了国民党政府方面的干预，提出对剧中表现的南宋权奸贾似道的荒淫无道的生活场面进行删改。使我大惑不解的是七百多年以前的历史现象怎么会触动到此时的国家当权者的神

经。但是这种自上而下的强制性的命令，剧团只能遵命照办。这对我是一个很大的意外，也引起我的思考，才认识到一个腐朽的、濒临灭亡的政权已经完全失去了自信，把一切丑恶的、没落的、耻辱的现象都附会到自己的身上，而把一切美好的、健康的、向上的事物看作是对一种新生力量的歌颂。那时的当权派国民党腐败不堪，这种作法纯属不打自招。以对待文学艺术，尤其是戏剧方面表现得最为虚弱，认为剧本所歌颂的一定是共产党，所批判的必是国民党，自己宣告自己行将崩溃。这种“对号入座”实在是古来就有的。

这使我得到了解答：当时有四亿人口的中国，历史悠久，人多地大，物产丰富，为什么百年来受尽屈辱，被西方列强尤其是被小小的日本帝国主义百般蹂躏到这般地步？这完全不是人民大众的责任，而只能是腐朽贪婪的统治者倒行逆施的结果。那时还是抗战初期，全民奋起，但反动派国民党统治者专权枉法，倒行逆施，处处表现为南宋权相贾似道的再现。前方刀光剑影，后方灯红酒绿，而且不久之后还爆发了内战。

现实给了我深刻的教训。写完《正气歌》之后，我再也不写有关抗战题材的作品。特别要提到的是《正气歌》从重庆寄到上海，上海是被日本侵略军四面包围的一块特殊地区，即过去的外国租界，当时被冠以“孤岛”的名字。这个戏由于不涉及“抗日”的禁令，在上海连续上演了半年多，达到近二百场的纪录，并且丝毫未被删改。

这以后我写的剧本只有两种，一种是我为了我认为是戏剧第一任务，即给观众快乐的目的写的喜剧性的剧本；另一种是我认为有责任通过自己的作品促进人们的觉醒，养成人们辨别是非的能力，掌握自己的命运，不要听人摆布。抱着这样

的希望,我的第三个多幕剧《风雪夜归人》于1942年完稿,翌年在重庆上演,演到第十四场就被当时的戏剧检查部门下令禁演。第五个多幕剧《林冲夜奔》刚刚完稿,还没有发表又被禁演,官逼民反的题材吓得反动统治者胆战心惊。

1946年我在上海写的《捉鬼传》在上海演出,由于讽刺现实社会,演出结束后,我被主管当局召见,提出严厉警告。1947年我写了《嫦娥奔月》,影射蒋介石的反动统治。国民党慑于当时的“民主”气氛,未敢贸然禁演,但提出十六处修改意见,而且派出大批特务、宪警到剧场和后台监督演出,使我不得不在演出结束后即出走香港。

一切事实都说明,对舞台以及银幕的涉及现实生活的艺术作品的干涉都是当政者丧失信心,面临崩溃的表现。一个政权和一个人一样,年青时期都是朝气蓬勃,一往直前,无所畏惧的,怕的是走向衰老,更怕的是过早衰老。爱听赞颂,反对批评……无异乎向人们宣告:我的生命快走到尽头了。这太可怕了。

从1937年开始,我写了大约五十个剧本,包括电影剧本、歌剧剧本、戏曲剧本、电视剧本。一息尚存,我还会写下去……

1988年12月

我的第一个剧本《凤凰城》

我写的第一个戏叫《凤凰城》。凤凰城是个地名，就是现在东北边境离朝鲜不远，离丹东很近的一个县城，现在叫凤凰城县。那个时候是日本军国主义者疯狂侵华时期。戏的内容是写东北义勇军抗击日寇的。我生长的时代是东西方帝国主义者压迫、欺负中国人民的时代。从我有记忆开始，就亲眼看到日本兵怎样欺负中国人。那时候中国城市里的交通工具普遍是黄包车，就是人力车。我在北京的大街上亲眼看到过一个日本兵，坐在人力车上，把他拉到目的地后，车夫把车放下来，日本兵下了车不给钱就走，那个车夫拉了他一把说：“你还没有给我钱哪！”那个日本兵回身就是一脚。他穿着很重的皮靴，一脚就把车夫给踢

005

我的第一个剧本《凤凰城》

倒在地上了。那个日本兵还不罢休，又照他头上踢了两下。满街的人谁也不敢做声，不敢上前干涉，有的想干涉也来不及，日本兵早已走掉了。那个车夫只好爬起来，哭着拉车往回走。那时候还曾发生过一个“济南事件”，就是我们中国在济南的一个外交官，叫蔡公时，硬给日本侵略军拉去，让他们割去鼻子、耳朵，活活地一刀一刀地给杀了。在中国的领土上，中国的外交官，竟被驻在中国的外国军队给活活地杀掉了，这成个什么世界？还像个什么国家！那时候我们就是在这样的环境下生活，每一个有血性的中国人都绝对不能容忍。但是那时候国民党的卖国政府不让抗日，明明受着敌人非常野蛮的侵略，却连一句反抗的话都不准讲，报纸上一点情况都不能够流露，不然国民党就会给你判罪——抗日有罪。有点自尊心的中国人都觉得这样的情况绝对不能再继续下去了，这时候就发生了西安事变。假如不发生西安事变的话，蒋介石还不肯抗战的。在全国人民的巨大压力之下，“七七”事变爆发后，全国的抗战开始了。那时候全国人民非常地振奋，觉得从此以后中华民族要翻身了。就是在这种情况下，我写了我的头一个剧本。那时候我二十岁，年幼无知，什么都不懂，就凭着那一点热气，凭着我过去是个戏迷，就觉得舞台艺术能给观众影响，能够刺激观众的感情。另外我在国立戏剧学校工作，也看过当时学校演出的一些话剧，受了一些感染，我就写了我的第一个剧本。

我写《凤凰城》的原始材料，是我父亲寄给我的。我小时候在北京读书的时候，我的父亲是北洋军阀内务部的官员。我第一次看京戏是他带我去的，第一次打了我一巴掌的也是他。没有他，我后来不会从事写戏的工作的。那时候他也还很年轻，是学英语的，但他的爱好却是诗书字画，能写字，能画画，能作

诗,另外他喜欢买古董,是个古文物鉴定的专家。在他三十多岁的时候,北京故宫博物院成立,他积极参加筹备工作,是故宫博物院的创办人之一。大约是1933年,北京发生了一起震动全国,甚至是震动世界的案子,叫做“故宫盗宝案”。故宫就是当时的北平故宫博物院,是世界有名的博物院,因为北京是中国几百年的皇家古都,元、明、清三个皇朝统治中国,都以北京为它们的京都,故宫就是几代皇帝居住的地方。直到清朝灭亡之后,当时的民国政府还允许清朝的末代皇帝在他的皇宫里住了相当长的一段时间,最后到北伐军进京的时候,才把清朝皇帝赶出了皇宫,成立了故宫博物院。当时故宫博物院的院长叫易培基,是个湖南人,北伐以后做过政府的教育总长,然后就做故宫博物院的院长。就在故宫博物院成立以后不久,发生了一起内部纠纷,易培基在这起纠纷中得罪了当时国民党的一位元老张继的夫人,这位夫人闹着非报仇不可,于是就搞了一起冤案,诬告易培基偷盗故宫的古物,而且数目很大,开列出来的被盗古物的清单就有厚厚几大本。因为故宫是当时全世界都关心的一个博物院,所以这起案子当时轰动了全国乃至全世界。其实盗窃古物这件事情是绝对不可能的,但易培基胆小怕事,身体又不好,发生这件事情之后,他怕对方势力太大,把他扣押起来不放,那他就可能死在监狱,所以他连法院也不敢去。我的父亲和易培基从小就是同学,他很讲义气,什么事都敢干,所以对这件冤案反而是他挺身而出,上法院,见记者,办交涉,出面和对方对抗都是我的父亲。当时他拿到了几个证据,能够证明对方是诬告。这种情况下,假如易培基出来打官司,很可能打赢,至少会打个平手,不会打输。但易培基躲在上海租界里就是不敢出来。由于“主犯”不敢出来,所以

支持他的人自然难于取胜,不但如此,而且后来把我父亲的名字也搁在“罪犯”里头,他成为一个受通缉的人了。但到底还是有说公道话的,当时国民党有几个元老就很同情和支持我父亲,就把他从北京介绍到张学良那儿去工作了。“主犯”在逃,“从犯”交了几百块钱的保证金得到了自由,这件案子就算完了。过了一段时期,一些被通缉的“犯人”也都给“特赦”了。虽然这样,我父亲一生为这件事愤愤不平。全国解放以后,他写了一部书叫《故宫魅影录》,这部书前年在北京由文史出版社出版了,改名字叫《故宫盗宝案真相》,这个书名有点像侦探小说、反特小说之类的,大概是为了吸引读者吧。这部书出版后,很快就卖光了。这部书在台湾也有反响,因为台湾也有个故宫博物院,里边的珍宝,都是过去从北京故宫博物院转移过去的,所以这件事牵扯到台湾。现在内地在为故宫翻案,同时台湾也在给故宫翻案,台湾的杂志也发表了文章替易培基申冤,也替我父亲申冤。前几天《天津日报》约我写一篇文章,文史出版社在出这部书的时候,还要我写了一篇序。按古老的传统,让儿子给父亲写序不大合适,是否违反中国的传统礼节?现在要我写,我也就写了,我是带着一种尊敬父亲的心情来写的。

前面讲到我父亲给我寄材料。那时候张学良和张群主持湖北的军政工作(张群后来是蒋介石政府的行政院长),在湖北办了一个政务研究会和一个区政训练所,训练国民党湖北省的区级干部,我父亲担任这两个单位的领导工作。他为了给训练所的学员们讲课,找到了一份关于东北抗日义勇军的材料,写的是义勇军领袖苗可秀的事迹。苗可秀原是东北大学毕业生,“九·一八”事变后,他带领了一群年轻人组织了一支东北抗日义勇军,名字叫“少年铁血军”,跟日本人进行了英勇顽

强的战斗，最后苗可秀被日本人俘虏了，日本人想要说服他，要他投降，但他坚持不肯投降。日本人关了他很长一段时间，最后知道劝降无望，把他枪杀了。这个材料记录了苗可秀在北京生活，然后赶回东北家乡去组织游击队参战，一直到牺牲。父亲觉得这份材料很真切感人，所以就从湖北武昌把它寄给我了，并且写了一封信，建议我就这一题材写一个剧本。当时我在湖南长沙，在国立戏剧学校工作。1936年，我十九岁，在北京中法大学读了一年书以后，就接受邀请到了南京国立戏剧学校，在校长室当秘书。校长余上沅是我的亲戚，他曾留学美国，终生从事话剧事业，培养出很多学生，是中国话剧运动早期做出很大成绩的一位前辈。我在南京戏校工作不到半年，就发生了“七七”卢沟桥事变，我就随学校由南京迁到湖南长沙。由于学校的搬迁，原来南京的兼课老师没有了，校长对我说：“你的国语说得不错，你教教国语发音吧！”教国语就是教语言，因为我说的一口北京话，当然我就义不容辞地去教国语发音了。又过了一阵，校长又对我说：“国文教员现在找不着，你教教国文吧！”我在学校读书的时候，国文比较好，一直是得高分数的优秀学生，于是我就又去教国文。（那个时候有点大汉族主义，汉语就叫国语，现在我们改叫语文，这才是合理的。）又过了一阵，校长又对我说：“现在《文艺概论》没人教，你是不是教一教？”《文艺概论》是怎么回事，我根本不知道，但是我也答应了。那时候我是又糊涂又胆大。我就跑到图书馆去找书，结果真就找到一本《文艺概论》，于是我就每天到图书馆看书，抄一些笔记，第二天我就上课堂去教。再过了一阵，校长又说：“《中国戏曲史》没人教，你教教行不行？”我有了教《文艺概论》的经历，也就一口答应下来了，又跑到图书馆里去找书，结果

就找到两本书，一本是王国维的《宋元戏曲史》，很多同志都读过，另一本是日本人青木正耳的《中国近代戏剧史》。我就根据这两本书教起《中国戏曲史》来了。我就是这么干的。由于我是在戏剧学校工作，教过这样一些书，使我与戏剧有了更加密切的联系，所以当我接到父亲寄来的材料，就决定要写一个反映抗日爱国的剧本。

那时候我没有写戏的经验，但我有看戏的经验，我仔细看了父亲寄来的材料，里面有苗可秀写给他老师的信，写给妻子的信，别人替他写的传略，还有他跟日本人斗争的情况，以及他在战斗中的一些情况。事迹本身可歌可泣，但我感到光拿这些材料写戏还不够，于是我就去找材料。后来就在书店里买到了一本小册子，书名叫《义勇军》，里头大概有七八个故事，有写东北抗日游击队的，有写农村的抗日斗争，还有写工人抗日的，它反映出“九·一八”事变东北沦陷之后，中国人民不屈服于日本人的残酷统治，很多人自发地组织起来同日本侵略者斗争……于是我就根据父亲给我的材料，加上《义勇军》这本小册子上的一些人物和故事，开始写话剧《凤凰城》。这是我平生第一次编写故事，这些故事的来源，都是真实的，人物也大致有生活根据。戏里主要人物苗可秀是从第一幕开始，直到最后一幕，始终存在的，每一场戏几乎都有他。另外还有一个年轻的仆人，在这个戏里头叫张生，一直陪着苗可秀，从一开始就寸步不离左右，直到苗可秀牺牲了，他还在旁边服侍主人到底。这一主一仆分明是受着京戏里相公和书童的影响：相公出场一般准有个书童，小姐出场准有个丫环。因此我这个戏里，抗日民族英雄一出场，就跟着一个书童。现在看来，真觉得幼稚滑稽可笑，这叫什么民族英雄？这叫什么游击队的领袖？居

然还有个书童!这个书童忠心耿耿,是一个义仆的形象。我那时候就这么写了,而且很奇怪的是,没有一个人给我提出过这个问题。很久以后,我才看见过黄芝刚先生在一篇评论文章里指出来,说这完全是受旧戏的影响。但是一般观众没有提出过意见,观众都接受。所以说观众的欣赏习惯和思想水平,也是跟着时代进步的,正像我自己也是跟着时代在慢慢进步的一样。当时我居然就这么写,是信心十足的,有绝对把握地这么写的。当时也确实感动了很多,舞台效果非常好。我在剧场里头,经常看到观众流眼泪。另外这个戏还有一个特点,就是除了苗可秀、张生贯穿到底之外,四幕戏每一幕出现一些新人,每一幕都有一个女主角。第一幕的女主角是苗可秀的妻子,在他决定参加抗日战争之前,有一段他跟妻子告别的戏。他们的一个朋友,就是苗可秀的接班人赵侗,还在一旁笑话苗可秀跟妻子临别之前难分难舍,在戏里头唱一段京戏《平贵别窑》。第二幕里的女主角是个女间谍,我是借重于当时在中国大名鼎鼎的日本间谍川岛芳子。白了头发的同志对这个人可能都听说过,她是一个有日本血统的满洲女人,为日本做间谍,在上流社会非常活跃。我给她改了个名字,写在第二幕里头。第三幕是写苗可秀负伤之后,在农村里受到一些老百姓的救护,女主角是一个小姑娘和她母亲,写这母女俩如何救了这个义勇军领袖。第四幕是写苗可秀被俘之后,日本人用了很多方法来使他投降,他坚强不屈,最后殉国。这里写了一个反战同盟的人物和一个日本女护士,表现他们和日本侵略者作斗争。这个戏充满戏剧性,适合当时中国观众的心理,观众都非常爱看。根据后来的统计,这个戏在抗日题材剧本里是前线、后方演出次数最多的一个戏。对我说来的确有点幸运,因为这

是我写的第一个剧本。我至今还碰见很多刚刚认识的朋友,跟我年纪差不多的,一见着就说:我演过你《凤凰城》里头的某个某个人。比如画家黄永玉,第一次我在香港认识他的时候,他就说:“我演过你《凤凰城》里的小老韩。”一直到最近我还碰见有人对我说:我演过你《凤凰城》里的什么什么人。这个剧本1938年由重庆生活书店出版过,曾多次再版,是我平生出版的第一本书。但是无论怎么说,这个戏水平不高。所以解放以后曾经有不只有一个出版社的同志跟我谈,要把《凤凰城》重新出版或收进我的剧本集子里去,我毫不考虑地说绝对不行,这个剧本太幼稚了。他们说太幼稚了能够改,你是不是改一改?我说:“别说改,现在我再看它一遍的勇气都没有了。”我们搞剧本的人也许有这样的经历,有些同志很年轻就很成熟了,但是我很年轻的时候是很不成熟的,所以这个戏非常幼稚,现在说起来是根本不值一提的剧本。但在当时,对宣传抗战确实起了不少作用。

《凤凰城》虽是我的第一个剧本,但写作比较顺利,演出效果相当好,我想这和我有五六年看戏的历史很有关系。就算我从十四五岁开始看戏,算起来也有五年的历史,使我从传统戏曲里学到了一些方法,这是我的幸运。这出戏没有冷场,演出时从头到尾都牢牢吸引着观众。我从多年戏曲欣赏中体会到,一个剧作者在写剧本的时候一定要掌握三种人的身份:第一个身份就是剧作者的身份。因为这戏是你写的,整个故事是你编的,你要说明什么?你给观众什么?整个的情况由你这一支笔来掌握。第二你要掌握住剧中人的身份,一个戏里要有很多人物,每个人物有不同的出身、不同的经历,形成他们的不同性格,你必须掌握好。你不能够写十个人物都是一个样子,而

要一个人有一个人不同的特色，包括性格、语言和生活习惯，都非常重要。第三个身份就是观众的身份。你写戏的时候一定要设想我是一个观众，我对这个戏有什么要求，能够接受哪些，不能够接受哪些；怎样的情节，怎样的语言对我有兴趣，能够征服我，能够使我进入到戏里头去；哪样不符合生活，不合理，枯燥乏味，甚至于连听都听不进去。假如这三重身份都掌握好了，你就可以写出一个为观众所能接受的戏。记得我在写《凤凰城》这个戏时，就总想着怎么能吸引住观众，希望它能讨观众的喜欢。

我写这个戏的另一个幸运，就是写完之后马上就能搬上舞台演出。开始写的时候我并没有想到它马上能演出，只不过父亲让我写，我就写了，但一写起来兴趣很大，大概每一幕写了一个月，四个月写了四幕。写完之后我高高兴兴地首先给我们戏剧学校的余校长看。后来我发现，给了他之后他就顺手给塞到抽屉里啦，根本就没看。但他是我的长辈，我也不敢冒犯他，大约过了有十天半个月，趁他不注意的时候，我从他抽屉里把本子拿出来，给了另外一个人看。这人是谁呢？就是曹禺同志。当时他是国立戏剧学校的教务主任。我原来是校长的秘书，后来是教员。他的态度比校长就诚恳得多，很快就看完了。看完之后，他就很认真地跟我说：“你呀！真不易。”这是曹禺出名的口头禅，多年的熟朋友都知道，无论看演出也好，看别人作品也好，他的回答常常是这三个字：“真不易。”当然这可以说是一句滑头的回答，因为这句话又像鼓励，又像佩服，实际上什么都没说。他一向都这样，他自己也都知道，后来大家就给他起了个外号叫“真不易”。我的剧本他看完之后的头一句话也说的是“真不易”，但是我感觉到他对我是诚恳的，原

因我们是同事,我又比他小。当时我二十岁,他二十六岁,比我只大六岁,但他已经是写了《雷雨》、《日出》、《原野》三大名著的大作家了。他为什么说我的剧本真不易呢?他说因为这个本子有戏,每一幕都有戏,这个很不容易。他也知道我一点基础都没有,没有正经学习过写作,也没有学习过文艺理论,也没有任何写作经验,所以他说:“你头一次写就能写出这样一个戏,真不容易。”提完意见之后当然也就搁下了。后来学校随着战事的发展,从长沙迁到重庆,那时候学校的第一批学生已经毕业了,成立了一个校友剧团,没有戏演,他们就去找校长,要他给找个剧本,而且内容要配合抗战的。这时候校长突然想起我这个戏来了,说:“你把你那个戏给他们看看。”我拿出来给他们看了。其实校长始终没看这个戏,被学生们逼得没法了,才想起我来的。第二天,这个剧团的几个年轻的负责人(都是学校的毕业生)跑来非常高兴地说:“我们就要排这个戏,这个戏很有意思。”于是《凤凰城》就由国立戏剧学校第一批毕业生加上一些在校的学生第一次演出了。演出期间,正赶上东北大学校长王卓然先生流亡到重庆,剧中人之赵侗也到了重庆,都参加了首演式,演出是成功的,轰动一时。准备第二次再度演出的时候,戏校给予了特别的重视,配备了四位大导演给这个戏加工,这四个导演第一个是曹禺;第二个是黄佐临;第三个导演是黄佐临的夫人金韵之(后改名丹妮,是和黄佐临去美国、英国,刚刚回国参加工作的戏剧专家);第四个是阎哲吾,是当时的老戏剧家、老导演。这四个导演一人排一幕,对我这个刚学写戏的二十岁的青年来说,确实是碰上了最好的运气。

《凤凰城》,一个很肤浅、不成熟的剧本却使我从此以后走

上了编剧的道路,写了大半辈子戏,直到现在。后来曹禺在学校里讲编剧课的时候,曾经提到过这个戏。这是听过他讲课的一个学生告诉我的。他说:“万先生(曹禺名字叫万家宝)在讲课的时候举了你的《凤凰城》的例子,他说以前还没有这么一个戏,除了主角贯穿到底之外,每场戏都出现一个新的主角,而且都是女主角。他认为这是一个特殊的例子。”但是关于这一点我写戏的时候根本没有想到过,我就觉得该这么编就这么编了,这件事说明我们写戏的时候别迷信什么权威,你就自己走自己的道路,你觉得该怎么写就怎么写,没有什么规律必定要去依照它,你就写你自己的戏就行。有的时候我们喜欢到处请教,当然,有幸遇到高明的人,不可错过学习的机会;但是也不要过分强求。你觉得有把握,你就信心十足地去写。我在这里提供这么一个先例,就是希望同志们要解放思想,大胆地去写,大胆地创新。而信心是最重要的。

1984 年

015

我的第二个剧本《正气歌》

我写的第二个戏是《正气歌》。这个戏写的是南宋末年的状元宰相、民族英雄文天祥英勇抗元壮烈殉国的历史故事。促使我写文天祥的一个主要的动力，是我读了他的诗集《指南录》。文天祥一生中写过的诗不算多，但是这部诗集真实地反映他自己战斗生活的经历，包括他抵抗元兵，奉旨议和被俘，又从敌人的囚禁中得到当地人民的营救，金口逃难；后来再次兴兵抗击元朝，最终兵败，再次被元朝俘虏，在北京的监狱里面，呆了三年。敌人用种种方法劝他投降，甚至元朝皇帝亲自劝降，他宁死不屈，最后被敌人杀害了。《指南录》详细记载了这些经过，完全是用诗的语言来表现的，或者是绝句，或者是律诗，或者是古风，用

这些不同形式的诗来写他这一段时期的全部历史。每一首诗的前面都有简明生动的文字记载，所以每一首诗都是一个小故事，都是非常动人的，表现出了至高无上的民族气节。我读《指南录》时，发现其中很多章节本身就是一场一场的戏，当时就想着以它为素材写一个多幕话剧。

促使我写《正气歌》的一个更为重要的原因，是那时候压倒一切的爱国主义和强烈的民族感情。写这个剧本是在1939年，正是中华民族生死存亡的转折点，全国人民的抗战热情非常高，百年积弱的耻辱，由于对日抗战而把爱国的热潮激发到了顶点。人们当时的想法很简单，就是要爱国，要把日本侵略者赶出去。就是在这种心情下，我写了《凤凰城》、《正气歌》。我后来常说，我跟共产党的感情是很深的。为什么深呢？我没有什么马列主义的理论基础，马列主义的书读得很少，《资本论》读了一阵，读不下去也就不读了。但为什么跟中国共产党有感情呢？首先就是因为中国共产党使我们恢复了中华民族的尊严。这一点在国民党统治时代是做不到的，因为国民党蒋介石一贯对东西方帝国主义侵略者奴颜婢膝，对本国人民残酷压迫，什么“攘外必先安内”，什么“牺牲不到最后关头，决不轻言牺牲”……对日本侵略者奉行的是令人发指的不抵抗主义，尽管现在有人管他叫蒋先生了，但在我的眼里，他永远是个“卖国贼”。我想在这里讲几句。前年剧协组织过一次到东海舰队的参观访问，还参观了宁波、奉化、溪口等地。奉化是蒋介石的家乡，为了团结台湾的蒋政权，我们现在已经把蒋介石的故居修整一新，甚至于那个蒋母的墓地都完全恢复了。蒋母的坟地在蒋介石时代那简直是圣地吧？我是不懂风水的，不懂旧时那一套堪舆之学，但我看到了蒋母墓道真觉得了不起，真是个好