

民國文獻資料叢編

民國時期
話劇雜誌
彙編

田本相
宮寶榮
周德明

主編

國家圖書館出版社

第四冊

民國時期 話劇雜誌彙編

田本相 宮寶榮 周德明 主編
湯逸佩 黃顯功 執行主編

國家圖書館出版社



民國時期文獻
保護計劃

• 成果 •

第四冊目錄

電影・戲劇 凌鶴編輯 上海：電影戲劇社出版

第一卷第三期 一九三六年十二月 一

東南戲劇 蔡極主編 (浙江)金華：浙江省戰時教育文化事業委員會中心劇團、浙江省戰時劇人

協會出版

第一卷第二期 一九三九年四月 七一

第一卷第三期 一九三九年五月 九九

第一卷第四期 一九三九年六月 一二七

第一卷第五期 一九三九年七月 一五五

第一卷第六期 一九三九年八月 一八三

第一卷第七、八期合刊 一九三九年十月 二〇七

第一卷第九期 一九三九年十一月 二三五

第一卷第十期 一九三九年十二月 二五九

第一卷第十一期 一九四〇年一月 二八三

第一卷第十二期	一九四〇年二月	三〇七
第二卷第一期	一九四〇年五月	三三三
第二卷第二期	一九四〇年六月	三六七
動員戲劇 動員戲劇月刊社編輯 廣州：動員戲劇月刊社出版		
第一期	一九三八年五月	三九七



THE SCREEN & STAGE

MONTHLY

20

電影·戲劇

卷三第期三 凌鶴編輯

時在九八年，能有幸活到三十年代
自己經手編輯的刊物，不免感慨系之。
這是中華書報社負責創办的，客觀上是
左翼刊物，國民黨當局決不允許暢行，所
以只作為不受審查的試刊三期而已。

凌鶴



一九八二年八月
書報社

電影·戲劇月刊

第一卷
第三期

目錄

技術
研究

音樂對於聲片之關係

呂驥(三一五)

導演之話

會客室中

蔡楚生(六一八)

劇本
創作

黑地獄

(四幕社會劇)

凌鶴(六一五)

編劇方法討論

編劇雜談

楊翰笙(三一二四)

劇作過程解剖

張庚(二七二三)

對於編劇的一點意見

唐納(二五)

國外
介紹

卓別麟論有聲電影

舒非(九一六)

蘇聯歌劇之發展

葛一虹(三一六)

公演批評

賽金花公演小評

若英(二)

消息報道

(二四—五)

編後記

(底頁)

封面 胡蝶女士

萬氏攝影室



賽金花公演小評

若英

夏衍賽金花劇本的產生及其演出，在一九三六年的中國戲劇運動上是一件最值得注意的事。從運動的本身方面說，由於這劇本的產生，「國防戲劇」的理論是開始得了實踐。由於它的公演也證實了廣大的觀眾，對於國防戲劇，要求是如何的熱烈。從觀眾對賽金花熱烈的擁護上，更可以看到，它是此何加強的，穩定並開始了話劇運動的前路。賽金花事實上是成為了中國戲劇運動史上的一個里程碑，也是國防戲劇的一塊奠基石。

在寫作方法上，賽金花也有着新的開展。基本問題，自然是作者的寫作態度的科學化，很本質的說明了當時的一切，以諷喻現在。其次就是作者毫不為成見所宥，作者一種新的嘗試然混合文學上的Sketch風，電影上的Tentative，和舞台劇的故有手法於一爐。這是戲劇，電影，文學三方面的一个混血兒，然而也是舞台劇向前發展的必然的結果。再其次，就是作者能以把重心落在整個時代的描寫上，祇用主人公作為一個幹線，以貫串起許多要表白的事實。還有，就是賽金花這劇本，在情節的開展，和對話方面，是非常的簡潔明快，給予觀眾的印象是極清晰的。

從公演方面說，由於觀眾的數量之多，以及每場台下

觀眾情緒動作的反映，很明白的可以看到，適宜的演員支配，幫助了這劇本得到了成功。雖然在演技方面，調子仍有不統一，成就仍有高下，但因為重心是多方面的關係，在整個的劇上，並不受着怎麼重大的妨礙。技術工作，化裝與服裝，成績是特殊好的，顏色調和而又激刺。燈光道具，却相當的失敗了。

賽金花，從劇本到演出，雖有如許優秀，而值得強調的地方，也並非絕無遺憾之作。就劇本說，如混悲喜劇手法於一爐，每場戲發展不充分，使觀眾難於得到持久的深刻的印象，第二三兩幕的鬆弱草率，第六幕兩人對戲場面過多，以至提不起觀眾的精神，就都是缺陷，而由於印象不深的關係，也可見Sketch風的手法，雖經嘗試，還沒有達到成功。演出也是一樣，調子的走向統一，素養的加深，燈光道具的改進，也都有要在往後的發展中實踐的。不過，賽金花雖有着相當的缺陷，事實上並不足掩沒它在藝術上的成就，運動上的成功，它的影響依舊是很巨大的。參加了大晚報座評以後，戲劇電影的編者又要我寫點意見，謹再述所想如上。

四十年代劇社第一次公演
賽金花的舞台面

楊齊明攝

第一場的一場面



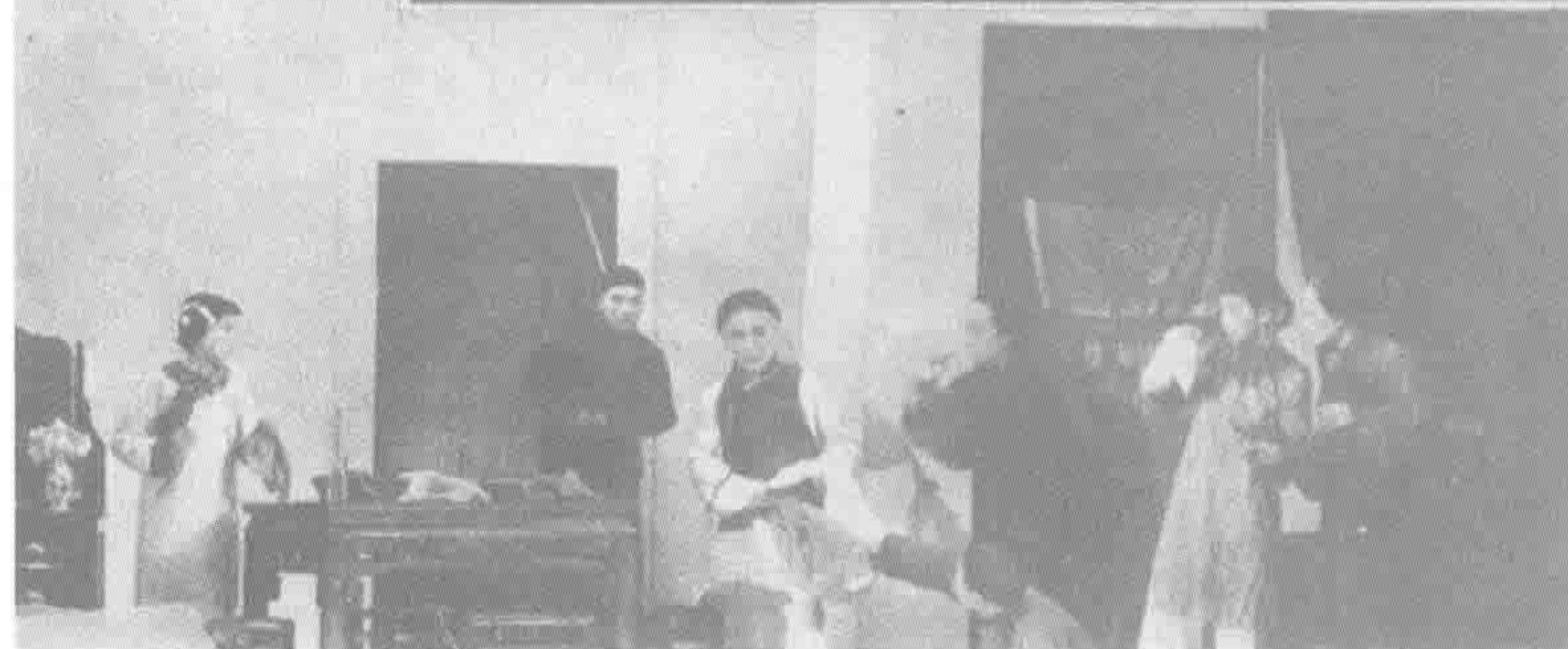
第四場的一場面



第七場
面場二的



導演：尤兢、史東山、洪深
劇作：陽子倩、司徒慧敏、歐陽山
化妝：辛漢文
服裝：藍蘭
燈光：歐陽山





• 林克



• 花金賽



• 王



音樂對於聲片之關係

呂驥

及其處理的諸問題 (續完)

除此以外，我們也看到在許多別の場合被用以達到各種不同的效果。比方恩愛今宵中男主角發覺他底愛人被她底教師戀愛着而離開他們的那晚上，在風雨中站在碼頭上獨自唱歌的一段，雖然是作為他回想以前在那裏情話的一個場面，更主要地是作為情感的語言說明他當時難以言說的痛苦。另外，我們也還可以舉一個例，同樣地是作為一種語言而使用的，如無國遊民中女主角在河邊的一段淒婉的獨唱，這無疑地是被導演很巧妙地，很經濟表現了他們流浪的淒涼的日常生活。我們也看到電影常借音樂來加強某種氛圍氣，比方在龍翔鳳舞裏女主角進宮之前的一段幸福的歡樂的唱歌，是如何加強了當時的空氣，自然，在那場合要有沒有唱歌，那簡直會使人覺得那一大段是多餘的，過火的誇張，可是當我們聽到那圓舞曲和女主角以及羣衆的歌聲，就完全不由自主地跟着那歡快歌聲躍動着，祇感覺到前途的幸福和一切的美麗。

從上述的這些例中大概可以使我們明白音樂在電影中彼此是處在如何一種互相依存的親密關係上，同時也使我們明白這關係不是機械地對立的，而是有機地統一的。當我們明白了音樂的特質以及它對於電影的關係以後，可以來談談處理的諸問題了。雖然美國片，蘇聯片以及其它各國影片的輸入，提供了許多音樂對於聲片的關係，處理的理論和實際上的參考給我們；可是從我國的聲片看起來，可以說並沒有從他們學習得很多值得學習的手法和技巧。

在一張有聲影片裏，如何處理音樂應當不是一個和別的問題沒有關係的孤立的問題，應當是和對白，聲響綜合起來處理的，否則音樂和對白，聲響要對立起來互相衝突。自然，對白，聲響以及音樂之佈置又必需與劇情畫面有機地配合起來，否則就不會統一，得不到藝術上的效果，甚至於要破壞整個戲劇的空氣。因此，音樂的處理不僅要先明白音樂的特質，也還得站在戲劇本質的立場來決定。記得禁戀(TABU)最後的一個鏡頭是男主角躍入狂濤洶湧的海中去追趕載着女主角而去了的帆船，終於男主角無力地漸漸地沉歿了下去，假使站在一個音樂立場一定要繼續用音樂去描寫男主角底

死的悲慘，可是那樣一來一定要把悲劇的重壓的空氣破毀無餘了。馬慕林却從戲劇的觀點上把這場面的音樂處理得很好，音樂是隨着男主角之沉歿漸漸地沉默了下來，直到最後留下一個很嚴肅的靜穆的場面給觀眾。

在決定一部聲片的音樂時，不僅要預定音樂所佔的分量，也還得決定它底色彩，這完全是依賴於樂器的適當地使用和配合，如果能注意到這兩者，就可避免單調的缺點，同時也可獲得音色對比，和諧的美感。作曲者能充分發揮這特性的，可以舉黃金湖（蘇聯出品）為例，在那張片中因為背景是在阿爾泰山附近，作曲者充分地利用，木管樂器底溫暖的明亮的音色描寫了阿爾泰山一帶自然風景的靜穆，和美麗，而那原始民族的生活也被那單純的音樂發現了。雖然它所使用的樂器不多，可是並不使人覺得單調，可厭；相反地迷途的羔羊的作曲者在全部作品中使用了十多種以上的樂器，是因為作者沒有巧妙利用多種樂器底特殊音色，常常是全部結合在一道，所以不免使聽眾覺疲倦，單調，甚至於吵鬧。

自然，迷途的羔羊底配音之所以使人覺得疲倦，單調和吵鬧，不僅由於樂器之結合太少變化，樂曲本身之缺少組織，主題之機械地反覆，和沒有變化也是一個很主要的原因。本來戲劇音樂，或電影音樂是很難處理的，一不小心就容易落於無組織的混亂之中，因此常有人以為戲劇音樂或電影音樂離開了戲劇或電影決沒有獨立之存在的價值，可是這並不是正確的真理，祇是從一方面來說的，誠然，戲劇音樂或電影音樂既要顧到劇情，還要描寫一些不可忽視的動作，在這複雜的困難的情形下要求作者作成形式完整的樂曲似乎也太苛刻了一點，不過要是作曲者能抓住一大段戲的空氣，對於其它附屬的一些特徵能加以選擇，再加以組織就不難作成一段有特性的音樂。這就在我國也已經有過很好的例子，如都市風光中的都市幻想樂和夜樂，就都是在極複雜極困難的條件之下作成的。音樂本身的組織在電影音樂中實是應當特別予以注意的，因為除了要獲得戲劇上的效果之外，也還要完成音樂本身的任務。無論如何，作曲者應當儘可能地使聽眾容易接受，同時也還要把聽眾引到欣賞真正良好的音樂的大路上去。

很奇怪地最近國產的聲片差不多都有一個主題歌，在所有的主題歌當中自然有些主題歌是必要的，而且處理得很妥當，然而大多數就處理的技術說是非常不自然，甚至是公式主義的。迷途的羔羊主題歌第一次出現，雖然作者是企圖借它巧妙地展開了整個戲底主題，可是作為一個觀眾來看，總覺處理得生硬一點，隨着每句歌辭而出現的畫面總不免有些令人覺得祇是一些不連續的插圖，不能不說是個很大的缺憾。採用既成的曲調，配以新的主題歌是最近的一個可取的嘗試，不過這要予以極大的注意，否則就很容易發生歌辭樂曲不統一的毛病，到自然去的主題歌就是一個例證。雖然這次是失敗了，不過我以為這是可取的，我相信要是有人審慎地從中國舊有的民歌中去發掘（如鋤頭舞歌之類）一定可以獲得很大的成功，而它底意義比用一支不能為民衆接受的新的主題歌更大。不過我決不主張採從西洋或東洋傳過來的老曲調。

一般地說，主題歌的處理在技術還有向外國片學習的必要。

在漁光曲還未出國之前，一般導演對於聲片音樂的態度，從實際上考察有兩種主張：一派是用國樂，另一派是採用西樂，可是當漁光曲的配音在蘇聯遇到嚴重的批評，大家就徘徊無路了，因為從事實上看來，國樂配音確是使人頭痛的事情，這主要地是由於中國的樂曲和唱片的數量非常有限，如描寫病的祇有劉天華氏的遺作病中吟，如果像天倫中那樣不管什麼情形的病一律都用病中吟來表現病的苦痛（實際上病中吟祇的幻想，感傷和疲倦的情緒）必然地要落於單調，機械，甚至於和戲劇矛盾，或者如像別的影片全用某些特具脂粉氣的廣東音樂配音，自然同樣地都是走不通的道路。

雖然漁光曲配音曾受到很嚴重的批評，大多數導演仍然以採用西樂唱片為唯一便捷手段，其實是非常錯誤的，偷懶的方法。這不僅因為用現成的唱片不能收到特殊的效果，如到自然去黎莉莉追鹿的一段就是一個很明顯的例（要做到這樣已經不容易了，因為採用現成的唱片首先就要遭遇到事實上如唱片商，時間和經濟上的種種限制），更重要地是在於西洋音樂當中的精神感跟中國人民生活情感間相差的懸殊，如若勉強把兩者結合在一道，不僅收不到戲劇的效果，反要予以大大的破壞，這可舉海葬為例，雖然音樂本身並不是些不三不四的西洋音樂，可是和山東的漁民對照起來，就顯然令人覺得和影片內容不調和，因此反而破壞了戲劇的效果。

由此有見地的導演就被迫得走上外國聲片已開拓的道路。而在中國還祇是一種冒險的嘗試（這是就經濟上和技術上說的）全部請作曲者創製特用的音樂，如迷途的羔羊，雖然迷途的羔羊的音樂無論就內容和形式說，都是失敗的，却都因此詆毀這種新的合理的嘗試，我們應當很客觀地從技術上內容上去考察失敗的原因，克苦地去學習。實際上將來有聲影片中的音樂祇有循着這條道路才能解決一切技術上的困難，才能獲得完滿的效果。這是由外國的聲片昭示給我們的教訓。無論如何我們應當承認即使是失敗的創作也比成功的唱片拚湊有意義得多。

最後，我想指出要製成一部完美的聲片，音樂的處理不僅是音樂本身的問題，同時也是收音技術上的一個問題，所以一部完美的聲片除了音樂之外，也還要邀得收音部的合作，不過目前所有國產聲片都證明了收音技師並沒有和音樂家之間建立起親密的合作關係。我以為收音技師和音樂家如果是站在對立的關係上，不怕兩方都是極優秀的人才也未必能產生優良的出品，這種親密的合作關係之建立完全是基於對於彼此的工作之了解決定的，當兩方面在工作上不能達到互相了解的時候，導演就必然地負有說明和決定的責任，然而在目前大多數導演是放棄了這責任，無疑地這是一個很大的錯誤，我們應當承認導演者，收音技師和音樂家之間的非常親密的合作關係應當是決定一部完美的有聲片之最不可忽視的一個條件。

會客室中

(續完)

蔡楚生

『是的，我同樣也有這樣的感覺，批評人對於電影製作者的痛苦，多數很隔膜，這是不能避諱的。關於這問題，我希望有機會也公開地拿來討論一下。不過，從這次對你這次批評中，一般地都認為情節太複雜，素材太多，而致傷害了主題的「明朗」，和諷刺的場面，有些處理得太誇張，結果是滑稽的成分太多，破壞了主題的嚴肅……關於這些，你有什麼意見嗎？』

『這就是我所想要說的第三點——關於這一點，似乎不是幾句話可以說完，我得先把我從最初製作電影到現在的過程，和我個人所採取的方式說起，——話也許太囁，假如你沒有時間的話，我不妨說得簡略一點。』

『不，我更需要知道得更詳細些，你還是儘量的說吧。』

凝視了一下這低低的秋空，T重新點上了一枝烟捲，從烟絲繚繞中，他在追尋着他已經失去的記憶。接着，他遠遠地說來：

『我正式擔任這編劇導演的工作，是在一九三一年，第一個作品是南國之春。不能諱飾的，由於我祇是以一個商店學徒的資格，不自量力地投向這電影藝術的領域，雖然環境已經賜予給我以很多劇烈的鍛鍊，但由於智識能力所限制，我在這作品中，除了滲進自己一些小資產階級趣味的優美的抒情，詩般的幻夢以後，可以說一切祇是依照固有既成的規模，而沒有能力批判地去做得更好一點。在當時雖然也得到一部份觀衆的「讚美」，但她的公映期正當着震撼世界的「一·二八」前後，這時已經使我內疚神明，更不幸的，是當我在砲火聲中費了十五通夜所編成的一個抗敵反帝的劇本不

能通過時，我又因為環境的逼迫，而不能不拍我的舊作改編粉紅色的夢；這製作，從開拍的第一天起，我就懊悔到她的完成。公映以後，輿論的責難固然很厲害，但我反而覺得處之泰然——因為還沒有超過我責備自己的程度。當時，我在朋友們的面前投下過這麼的幾句話：

『我還年輕，祇要不死，我會以更大的努力來報答你們的期望的。』

實在的，由於這兩個盲目的製作接觸到現實的「碰壁」，我清醒過來了，我深刻地認為一個編劇導演人不僅僅是隨便把一個故事搬上膠片就算完事，而他最少應該是一個作家，一個有獨特的作風正確的認識而為大衆所有的作家；我開始像一個迷路者在摸索我的前程。

接着，我就決定我以後的作品，最低限度要做到反映下層社會的痛苦，而儘可能地使她和廣大的羣衆接觸。但前者我還可以一邊學習，一邊工作，後者却就非找出一個方法來是不能收效的。爲了這些，第一：我會拿舉世所崇拜却別樣做研究的對象，我覺得他所以成功爲一個一時無比的電影巨匠，是不僅僅他的作品的內容進步到若何程度，而他一貫所採取的，間於淺顯而深入的喜劇形式，無疑地就給予他以很大的幫助；我們試把他的觀衆分爲三種：第一種是智識階級層，他會從最高的理解力出發，去探求他每一部製作中所含育的最深一層的意義；第二種是小市民層，他會覺得他的每部製作都「有點意思」也很「好玩」；第三種是低層社會的羣衆，

就直覺地去接受他那最淺顯的部份：同情或是幽默。不管這分析是否對，但無論那一階層的觀眾都歡迎他的作品，却是沒有疑義的。因此，我爲着使我的作品容易和廣大的羣衆接近，多少就採用他這間於淺顯而深入的喜劇手法——甚至是很誇張的喜劇手法。第二：我看到中國的觀眾，對於欣賞戲劇的能耐性——或是貪性，實在非常可觀，舉一個例子說：在燈光照耀，人聲噪雜，精神一點不集中的舊戲館裏，他們就能從七點鐘的開鑼戲看起，一直持續到深夜十二時以後，看完壓軸戲才回去——這中間雖然有一些定座遲到的，但那也僅僅是少數看得起包廂花樓的特殊階級而已。這現象，使我反省到：以後應用一個非常單純的故事，而充份地運用素描的手法，實在不能使一般能耐性和貪性這樣可觀的觀眾感到饜足，假如要在這廣大的觀眾羣中發生效果的話，勢必先投其所好地將每一個製作的材料，儘可能地增加得豐富些，——當然是在不違背主題的範圍以內，而不是「亂抓」。使他們知道中國電影也能「看出本錢來」，從這當中我們就或多或少的給他們以一些新的認識。第三：由於數千年來傳統的封建社會思想所支配，中國的國民性，無疑地是在「固步自封」的狀態中生活着：以「標新立異」爲可恥；以「榮辱無動於中，喜怒不形於色」爲通達；以「各人自掃門前雪，那管他人瓦上霜」爲清高（？）——士大夫倡於上，庶民附和於下，普遍地，中國的民衆，習慣於這種風氣，無形中已經養成一種奴性，（我自己也是一個）所以對於一切感覺上的遲頓、麻木、可以說已經達於極點。因此，我覺得在電影的製作上，假如祇是提供一些「平淡無奇」的東西，無論如何是不能引起廣大的注意，而必須在描寫手法上加強每一件事態的刺激成分，和採用一些中國特多的刺激素材，這樣才能夠衝破這遲頓、麻木、的固性，而給他留下一個不易磨滅的印象。

基於上述的一個意念，和三種因素，我定爲個人的製作「方式」，而盤斡了五個年頭：第一部應用這「方式」的都會的早晨是

如此，直到最近公映的迷途的羔羊也是如此。一般的批評，認爲迷途的羔羊中有些諷刺的地方寫得太誇張，和所採取的素材過於豐富，悲劇被過於強度的描寫等等，這些都早在我的意料之中，除了上述的個人對於這些的見解敞開來講以外，也就無用再說什麼了。

然而，我爲着適應環境，暫時不能不採用這「方式」，也還有事實存在。我們假定有兩個作品：一個是線條單純，寫法嚴肅，而有百分之百的正確世界觀和人生觀，但她的觀眾祇得百分之二十；另一個是內容豐富，逸趣橫生，雖祇有百分之二十的正確性，到却能獲得百分之百的觀眾。結果呢，這前者百分之二十的觀眾中，他的理解力多數已經很高——甚或有超過作者的可能，而不需要你對他再有什麼「教訓」，這作品爲效果，最多祇是滯留在「自己人的小天地中」兜圈子，要她和廣大的羣衆接觸，恐怕還不是現在的事情。後者那百分之百的觀眾，最少就有百分之六十以上，却正是需要你給他以一些新的認識的觀眾，——假如有精密的統計，你一定會以爲我是在說些毫無根據的廢話，或者自己用來掩護自己短處的煙幕彈。兩者比較，我就甯願捨棄前者而取其後，原因是：在新的見解之下，和這非常的時期中，我們都沒有理由可以放棄一些落後的，也正是最主要的廣大觀眾羣。否則，由於觀眾賞鑒藝術的能力這樣低的畸形狀態中，雖然中國的民族已經臨到了最後的危機，電影却還祇是像一件珍貴的古董似地被供起來，讓少數智識階級份子「阿Q滿足」地來加以「欣賞」的「玩物」而已。就迷途的羔羊這一作品來說，有些批評認爲祇要是從小三子和他同道們的這一根主線發展下去已經很多，而不必迂迴地，牽涉到偽善者沈慈航的這一根副線，是的，這從高度的藝術觀點上看起來是並沒有錯，而且我自己也可以說是「明知故犯」，（恕我自我宣傳一下）但假定我們把這根副線抽去，會有什麼結果呢？我可以說：那銀幕上小畢三們的「醜態」，多少就會和看慣美國富麗堂皇的影片的觀眾對立起來，——他們看不見一些在社會上熟悉的，「上流人」的面貌

——或背景。「都是小畢三，沒什麼看頭！」在這觀念之下，必然地最少就會減去一半觀眾，你又能說這不是一種損失嗎？不過，這「方式」應用得不好時，就很容易出亂子——因為這是違背藝術原理的做法。而且在我個人的「成就上」，也是一種莫大的「損失」；但我既逃出了「象牙塔」，倒不妨做下子「流寇」，一時却不想鑽進「新象牙塔」——恕我又杜撰這名詞。」

聽了這相當長的談話，L雖已多少感到疲倦，但他這時却不由笑了出來；他彈去了手上殘餘的烟燼，伸直一下腰說：

『我真想不到你竟想的這麼多——』

『你覺得我的意見怎樣呢？』T問。

『對的，作為一種鬥爭，是不能不選擇他的手段的；不過，你又到幾時才放棄你這「方式」呢？』

『這也並不是怎麼簡單的事：從大處着眼，就得持續到廣大的羣衆對中國的電影已經有相當的愛好和認識，從小處着眼，也許在個人已經取得羣衆的信心以後；但兩者都有密切的關連，到幾時才能做到，却連自己也還覺得渺茫。』

『不過，從各方面的批評文字上看起來，多數總希望你能早一點放棄這「方式」——』

『這也許是一種「錯愛」，而過去的事實，也儘足以證明我的所謂「方式」是對的還是錯誤，正不必斤斤在口頭或紙面上加以辯論。——我相信「失掉了社會價值，就沒有藝術的存在。」這話是對的，但我也相信這話應該適應環境地作多方面的解釋。而且我的所謂「方式」，根本也並不是一成不變，可以「藏之名山而傳」的東西，目前雖然未到放棄這「方式」的時機，但爲着使熱切地愛護着我的批評家們不至「失望」，我已經準備從底下的新作起，逐漸地試把製作水準提高——不然，這艱辛繁重而是吃力不討好的工作，也就快把我累死了。』

談到這裏，L的神色是相當興奮：他的眼睛在閃耀着愉快的光芒。接着他說：

『好！那麼我們就等着看你新的製作。』

T有點惘然，但一瞬間他又恢復了懇摯的態度說：

『對於過去的，我需要批評家和朋友理解我的苦衷，以後呢，並希望不要以爲我的「好辯」——或者是「詭辯」，而放棄對我的指示——因爲直到現在我還是在摸索——』

『誰又何曾不是在摸索？』L笑着說，『不過，你可估量得過份了一點，這樣坦白而出於誠意的意見，正是一般人所想知道的，決不會有引起誤會的可能——難道我們不需要坦白嗎？』

T愉快地答：

『但願這樣！』

從他們的話談到一半以後，天邊汹涌堆着的密雲，不時就從背後透出強烈的閃電；這時窗外的樹聲沙沙作響，一陣颼風吹來，使人突然感到涼秋的爽適。接着，風更加狂大起來，沙飛石走，象徵着暴風雨不久就要來臨。

L立刻站起來，敏捷地掏出掛錶一看，向T說明他還有一個約會，必須趁着暴風雨還沒有到來以前趕至目的地，否則將會誤事的。

這樣，他們在這滿天風雲的大窗前，緊緊地地作臨別的一次握手。

二十五年——中秋夜。