

# 黒澤明の映画『乱』とシェイクスピアの『リア王』

渋谷 義彦

Akira Kurosawa's *RAN* and Shakespeare's *King Lear*

Yoshihiko Shibuya

1

黒澤明の映画『乱』(*Ran*, 1985)は、シェイクスピアの悲劇『リア王』を土台にし、16世紀日本の戦国時代を背景にして、老武将、一文字秀虎と三人の息子との家督相続をめぐる壮絶な争いを、壮大なスケールで描いた映画である。黒澤は先にシェイクスピアの悲劇『マクベス』の翻案物である映画『蜘蛛巣城』(*Throne of Blood*, 1957)を発表し、世界的にきわめて高い評価を得た。この映画では、能の様式を随所に活かして、表現の緊張と集約化を図った。黒澤は俳優たちにそれぞれ異なった能面の写真を見せて、俳優にその役をするように指示した。鴛津武時(マクベス)には武将の面である平太(へいだ)という面、浅茅(マクベス夫人)には中年の美人で、狂乱状態になる直前の女の姿である曲見(しゃくみ)という面であった。能の影響は、俳優の着物や動き、映画音楽やセットにも見られた。鴛津と三木(パンクオー)が道に迷う森が、これから二人が迷い入る迷路をも意味するように、能の舞台や道具がもつような象徴性も利用された。このように『蜘蛛巣城』はきわめて様式化された映画ではあったが、それに劣らぬ迫真の戦闘シーンや演技とのバランスがとれており、見事な芸術作品となりえたのである。黒澤は、詩のように凝縮された映像によって、原作(翻訳も含めて)の台詞の意味を雄弁に物語ったのである。

西洋の下克上を東洋の戦国時代という極めて異国風な土壌に移し変えたにもかかわらず、『蜘蛛巣城』は優れた作品であった。例えば、J. Blumenthalはこれまでのシェイクスピア映画と比較しながら、次のように述べた：

Akira Kurosawa's *Throne of Blood* (1957) is the only work, to my knowledge, that has ever completely succeeded in transforming a play of Shakespeare's into a film. What is important about this is that the film is a masterpiece in its own right, and the first of its kind.... Maybe *Throne of Blood* is an aberration, and truly gifted film-makers will always try to liberate themselves from the dreaded literary media so that they can concentrate on culling their own experience for film material.<sup>(1)</sup>

また、Roger Manvellは彼の著書 *Shakespeare & the Film* の中で、次のように述べている：

*The Castle of the Spider's Web*... is a transmutation, a distillation of the *Macbeth* theme, not an adaptation. It is by far the most complete and satisfying of its kind; it is, in fact, unique. It is the work of a man who is a film-maker first and last.... In the end, Laurence Olivier is right; adapting the great theatre-scripts of Shakespeare to the screen is an artistic compromise.... The direct adaptation of Shakespeare, therefore, is a matter

of overcoming the problem of compromise with the least possible loss to Shakespeare, on the one hand, and to the film itself on the other.<sup>(2)</sup>

上の両氏の意見から分かるように、シェイクスピア作品の映画化においてはその詩的台詞を映像とともにどのように処理するかが難しい問題である。原作の台詞の多くが省略されているにもかかわらず、「『蜘蛛巣城』はマクベスの主題の一つの変形であり、蒸留であって、翻案物ではない」という Manvell の意見は、黒澤の詩的映像がいかに雄弁であるかを意味するものでもある。

映画『乱』は、黒澤自らがライフワークと称して、シェイクスピアの悲劇『リア王』を土台にして完成させたものである。リアと三人の娘ゴネリル、リーガン、コーデリアの関係はそれぞれ太郎高虎、次郎正虎、三郎直虎に置きかえられた。両作品において、その他の登場人物は必ずしも正確に対応しているわけではないが、『リア王』の全体の筋立は『乱』においてもまもられている。『蜘蛛巣城』においてと同じように、『乱』においても能の様式が積極的に取り入れられた。しかし、黒澤の強調したい点は『蜘蛛巣城』とは異なっていたようである。それゆえに、その作品の技術や芸術性が評価される反面、シェイクスピア劇やこれまでの黒澤映画の特徴でもあった人間の描き方が希薄になったという批評も生じたのであった。

この作品について考察する前に、以下の黒澤自身の解説は作品の理解に参考になろう。

「毛利元就の3人の息子たち、これは素晴らしい息子たちで、そのおかげで毛利はあれだけ栄えたが、もしそうじゃなかったら、と考えた。それが『リア王』と交じりあってこんな作品ができた。」(1983年12月、制作発表で)<sup>(3)</sup>

「天の視点から、人間のやっていることを俯瞰の目で見て描きたい。」(同発表)<sup>(4)</sup>

「人間そのものが持っている業みみたいなもの。

どうしても切り離せない人間の悲劇みたいなもの。それがテーマだろうか。」(1984年8月、飯田高原ロケ)<sup>(5)</sup>

本稿では、黒澤明の『乱』とシェイクスピアの『リア王』との関係を中心において、この映画の中で『リア王』がどのように受容されたのかを跡付け、それを糸口として黒澤が『乱』で表現し、追求したのは何かを考察するものである。

## 2

『乱』では、夏草茂る高原での巻狩りの後に、戦国大名一文字秀虎(リア)が、大股の名目格式だけは留めおきながら、家督を長男太郎(ゴネリル)に譲り一の城の本丸を与え、次男次郎(リーガン)と三男三郎(コーデリア)には、それぞれ二の城と三の城を与えることを告げる。同席しているのは、三郎を婿に迎えようと訪れている隣国の二人の大名、藤巻信弘と綾部政治である。この二人は、役割において、それぞれ『リア王』のフランス王とバーガンディー公爵に相当する。太郎と次郎は秀虎の言葉に詔いの言葉で返し、三郎は父の言葉をたわ言呼ばわりする：

三郎：では、申し上げよう。先ず、今の世をなんとご覧なさる？ 醜悪無惨な人間の本性をさらけ出し、義も情もかなぐり捨てねば生きて行けぬ世の中でござるぞ。

秀虎：その様な事は、百も承知じゃ。

三郎：で、ござりましょ。父上はどれ程人の血を流されたかわからぬお人じゃ。情け容赦なく生きて来られたお方じゃ。しかし、父上、我等もその末世乱世の子でござるぞ。それを己の子だからと、その情を頼りに老後の安楽を夢みられる。この三郎、そんな父上が狂ったとしか思えぬ、老いぼれたとしか思えぬ。<sup>(6)</sup>

『乱』と『リア王』の登場人物の構成はほぼ同じとみてよいが、『リア王』のこれに対応する場面では親子の情にのみ関心がおかれているのに

対して、『乱』では親子の情に加えて、秀虎の「狂ってやったおのれの悪行」(狂阿彌)と親も子もない弱肉強食の乱世に言及されている。これより先、家督を譲る決断の前に、秀虎は悪夢を見て怯えていた。それは秀虎がただ一人広い枯野をさまよう夢であった。それは下克上の世にあって、非情に生き抜いてきた武将の末路を物語るものである。このとき秀虎がすがりつこうとしたものは自分の目の前にいる三人の息子だったのだ。いとしそうに息子らを見る秀虎を見て三郎は正直に次のように言う：

三郎：父上のそんな顔付きには生まれてはじめてお目に掛かった。気色が悪い。(7)

秀虎が今頼ろうとしているのは、彼自身がこれまで拒否し、冷酷にも破壊してきた人情である。それは、乱世を生き延びるためとはいえ、秀虎にとって頼る資格のないものである。三郎は、『リア王』のコーデリアと同じく誠実で孝心のあつい若者だが、彼女よりははるかに雄弁で実行力のある人物に描かれている。三本の矢を使って兄弟の結束を説く秀虎の独りよがりのパフォーマンスを即座に反古にし、二人の兄の秀虎への諂いを皮肉るのである。『リア王』において主人公が悲劇にいたる原因は、傲慢でうぬぼれの強いリアが長女と次女の甘言に騙されたことだが、『乱』では、その原因に加えて、今や老いて気弱になった秀虎の心中に生じた過去の残酷行為への罪悪感がある。

『リア王』においてと同じように『乱』でも、秀虎は三郎を勘当し、長男と次男にそれぞれの城から閉め出され、やがて自らの命を狙われることになる。さらに、同じように、直言ゆえに追放された忠臣平山丹後と狂阿彌(それぞれ『リア王』のケントと道化に相当する)が、荒野や城跡を狂気のうちにさまよう秀虎の世話をすることになる。丹後は、三郎の命令で秀虎を陰ながら見守っていたが、『リア王』におけるケントよりも早めにまだ正気の秀虎の前に現れ、三郎の孝心を伝えている。狂阿彌は『リア王』の道化同様に主の愚行を揶揄嘲弄するが、それは善意からである。『リア王』の中で道化が歌う唄は、『乱』では能や狂言から取り入れられた小舞

や謡になっている。その謡の中には、秀虎が殺した者達の亡霊が狂った秀虎を悩ませる様子を謡ったものもあり、夢幻能の様相を呈している：

あら不思議や荒野を見れば  
わが手に滅びしあまたの一門  
おのおの浮かみ出たるぞや (8)

『乱』において秀虎のみならず一文字一族を滅ぼそうと執念深く策謀をめぐらすのは、太朗の正室楓の方である。彼女は三の城攻めで太朗が死んだ後は、次郎を誘惑し、次郎の正室末の方の正室の座を実質的に奪ってしまうのである。彼女は一の城で生まれ育ち、城を出て太朗の正室になった後に、父と兄を秀虎に殺されており、母は城で自害したのであった。『リア王』におけるゴネリルとリーガンとは異なり、太朗と次郎は秀虎をわずかに不憫に思いながらも、この楓の方の術策にはまってしまう。楓の方という人物は、『リア王』におけるゴネリルやリーガンの高慢、冷酷、非情、情欲などの要素や、エドマンドの沈着冷静さ、奸知などの要素が結晶した人物のように思われる。『乱』の中では秀虎と並んで重要視されている人物である。黒澤は彼女に不幸な生いたちを与えて、一の城に執着し、一文字家を憎み滅ぼそうとするだけの十分な動機を与えている。秀虎が子供に裏切られ、命まで狙われることと、秀虎の過去の非道な行為とが、楓の方を介して結びついている。

『リア王』には、リアと三人の娘の主筋のほかに、グロスター伯爵とその二人の息子の副筋がある。グロスターは非嫡出子エドマンドに騙されて、嫡出子エドガーの父親殺害計画を信じてしまう。エドガーは追っての目を欺くため、みすばらしい狂人のふりをしてやっと生きながらえる。やがて、グロスターは荒野のリアを助けようとして、非嫡出子エドマンドに密告され、リーガンの夫であるコーンウォール公爵に両目を潰されてしまう。彼もまたリアと同じく子供の裏切りと真の孝行者を見抜けなかったことを悔いながら、荒野をさまようことになる。やがて荒野で盲目の父親に会ったエドガーは、正体を明かさないうま父の頼みを聞いてドーバーの絶壁の上に導いていく。絶壁から身を投げるつ

もりの父を、言葉による崖下の描写でだまして、平地を絶壁と思わせる。グロスターは投身したつもりで平地に倒れるが死ぬことはない。エドガーの善意の嘘の証言によって、グロスターは彼を絶壁まで導いたのは悪魔であり、投身した彼の生命を救ったのは神々の意志によるものだと思わせるのである。その後、グロスターは逆境に耐えて生きようと決意するのである。

このドーバーの崇高な場は、『乱』では直接的に現れないが、梓城跡を眺める末の方と城跡が見えない盲目の鶴丸の場面、あるいは同じ城跡の石崖の上から狂阿彌の冗談を真に受けて秀虎が実際に飛び降りてしまう場面、さらには、秀虎が石崖の下を地獄と思ひこみ、石崖の上にいる末の方と鶴丸を見上げる場面、そして映画のラストシーンで鶴丸が夕焼けを背に石崖の上で途方にくれる場面の複数に変形されている。『リア王』では、ドーバーの絶壁の上と下の視点からの景色はエドガーの言葉による描写でしかないが、盲目のグロスターの心(そして観客の心)に映った景色でもある。『乱』ではこの場面が現実的に石崖の場面として現れ、石崖の下が地獄を意味するように寓意的に使われている。

『リア王』のこの副筋は『乱』では原形をとどめないほどに変形されている。盲目のグロスターは鶴丸という若者にかるうじて対応し、盲人を導くエドガーの役割の一部は鶴丸の姉で、次郎の正室である末の方に与えられる。この兄弟も楓の方同様一族を秀虎に殺されている。幼かった鶴丸は生命とひきかえに両目を秀虎に潰されたのである。末の方は阿弥陀仏にすがって日々を過ごし、信仰の力で法悦の境地に達し、憎悪と怨嗟から解放されているが、鶴丸は姉の境地にはいまだいたらず、秀虎への怨みを一時も忘れることはできず苦しんでいる。意外なことに、一の城を追われ二の城に着いた秀虎が真っ先に会いに行くのは息子の次郎ではなく、その正室末の方である。日想観を拝んでいる末の方と秀虎との会話からは、過去の罪業に対する秀虎の弁解と後悔の両方が窺われる：

秀虎：あの城を焼いたのは騎虎の勢いだ…そなたの父が城門を開き、この秀虎の前に頭を下げれば、城も焼かず、そなたの父も母も…い

や、今更、それを申しても仕方がない…かまわぬ、この秀虎を恨め！

末の方：恨みませぬ…すべては前世の宿縁でござります…何事もみ仏の御心…

秀虎：また、仏か…今の世に仏はおらぬ…仏を護る梵天、帝釈も阿修羅に蹴散らされる末の世だ、仏の慈悲を頼める世の中ではない。(9)

『リア王』ではドーバーの崖の場面の後に、グロスターとエドガーが狂ったリアと出会うところがある。リアは野生の草と花でつくった王冠をかぶっている。狂った王と目を失った父の出会いはエドガーにとって見るに耐えない光景である。この出会いは、『乱』では、原野の中の藁屋で秀虎が鶴丸に出会う場面に相当する。鶴丸の姿は能『弱法師』の中の俊徳丸の姿に似て、黒頭風の乱れた髪をし、法師の装束を着て、外を歩くときは盲人の杖を持っている。鶴丸は濡れた秀虎に差し出す衣類を一度やや乱暴に置くが、こみ上げる憎悪を抑えて静かに座る。

鶴丸：お久しぶりです…秀虎殿。

秀虎：わしをおぼえて居るのか。

鶴丸：忘れましょうや…幼い身でも、父の城が燃えたあの日…生命とひきかえに、この眼をおつぶしなされた、その人はわすれませぬ…(10)

秀虎は自分の過去の罪業の犠牲者を目の当たりにし慄えおののく。鶴丸が秀虎へのもてなしとして奏でる笛の音は、澄み切ってはいるが抑えていた鶴丸の悲しみを強烈に伝え、秀虎は罪悪感に苛まれよるめきながら小屋を飛び出していく。笛の音色のみならず、鶴丸の装束、動き、感情の抑制、緊張感などは能舞台の演技である。原作『リア王』のこの場面も悲哀に満ち、無念の気持ちをじっと抑える場面である：

グロスター：私がお解りになりますか？

リア：その目でよく憶えている。(第4幕6場)(11)

『乱』では悲劇の原因が秀虎の過去の残虐行為であることが強調されているので、『リア王』の副筋は、それに沿った形に変形されている。

『リア王』において子供に裏切られる親の筋を二つ用意した一つの理由は、親の愚かさと子供の裏切りによって受けた虐待を倍加させるためであったろう。鶴丸に出会った秀虎がさらに狂気の度を深めていったことを考えると、悲劇の原因と結果を強く印象づけるという役割においては、両作品の場面は共通している。

両作品の物語の最後はどうであろうか。『リア王』においては、リアがフランス軍によって保護され、一時正気にもどるが、ブリテン軍が勝ちリアとコーディアはブリテン軍に捕らわれてしまう。やがて、コーディアは殺され、その悲しみでリアも悶死する。このあたりの物語の締めくくりは『乱』においても大同小異である。大きな違いは、末の方と鶴丸の話が、別の発展を見せることである。

次郎の重臣である鉄修理の助言で、他国へ逃亡しようとする末の方と鶴丸であるが、末の方は鶴丸が置き忘れた笛を取りに戻ったところを、楓の方が放った刺客に侍女とともに殺されてしまうのである。草むらに横たわる首のない彼女の片手には鶴丸の笛が握られており哀れである。一人残された鶴丸は能『弱法師』の俊徳丸のようによろ杖を操り、梓城址の高い石崖の端まで着て、杖の先が空を切ると同時に姉がお守りに身につけさせた阿弥陀の軸物を落としてしまう。軸物は草むらに落下して開き、阿弥陀の悲しい顔が夕日に照らされる。鶴丸は石崖の上で夕日を背に途方にくれている。このラストシーンは象徴的であり、仏教的思想を背景にしている。鶴丸が笛にむけた小さな執着は姉と侍女を失うという大きな犠牲を招いた。鶴丸は欲望を捨てきれず自ら苦悩を招く人間を意味している：<sup>(12)</sup>

鶴丸：姉上…笛を忘れました。

末の方：そのような…今は、それどころか、急がねば…

鶴丸：でも、あれは子供の時から…<sup>(13)</sup>

『リア王』においてはブリテン軍とフランス軍の戦闘は舞台には登場しないが、『乱』では二つの大きな合戦の惨状が描かれる。太朗と次郎

の連合軍が秀虎のいる三の城を攻める合戦と、もう一つは三郎軍と太郎軍の合戦である。両方の合戦で描かれるのは英雄ではなく、弓で射られ、鉄砲で撃たれて虫けらのように死んでいく普通の人間である。この戦乱を引き起こした原因は秀虎の軽率な選択であり、秀虎の過去の残虐行為であり、弱肉強食の戦国時代なのである。三郎が死に秀虎もその悲しみで死んだ際に叫ぶ狂阿彌とそれに対する丹後の言葉は、やはり『乱』全体のテーマになるであろう：

狂阿彌：神も仏も居ないのか？畜生！神や仏は気まぐれな悪戯小僧だ！ 天上の退屈しのぎに、虫けらのように人を殺して喜んでいやがる！やい！人間が泣き叫ぶのが面白いのか！

丹後：言うな！神や仏を罵るな！泣いているのは神や仏だ！何時の世にも繰り返すこの人間の悪行、殺し合わねば生きてゆけぬこの人間の愚かさは、神や仏も救う術はないのだ！泣くな！これが人の世だ！人間は幸せよりも悲しみを、安らぎよりも苦しみを追い求めているのだ！見ろ！今。あの一の城では、人間どもがその悲しみと苦しみを奪い合い、殺し合ってよろこんでおる！<sup>(14)</sup>

この狂阿彌の台詞のほとんどは原作『リア王』の中にある：

グロスター：…いわば気紛れな悪戯児の目に留まった夏の虫、それこそ、神々の目に映じた吾等の姿であろう、神々はただ天上の退屈凌ぎに、人を殺してみるだけの事だ。

(第4幕1場)<sup>(15)</sup>

グロスター：おお、神はいまさぬのか！（第4幕6場）<sup>(16)</sup>

黒澤は『リア王』の中の仏教的思想に注目し、それを『乱』に取り入れて発展させているといえる。荒井良雄はこの二人の台詞について次のようにのべている：

In the above speech, we find the teachings of Buddhism. Tango tells Kyoami to accept life as it is. In Buddhism, we have to accept

everything as it is. That is what Shakespeare indicates in *KING LEAR*. And here the world of *KING LEAR* and that of *RAN* become one.<sup>(17)</sup>

また、Nick Bornoff はアレゴリー的な観点から『乱』のラストシーンを次のように解釈している：

And after the apocalyptic final battle scenes, the meaning of “Ran” is punched home with a powerful visual allegory, which sees a blind man tottering along dangerously close to the edge of a cliff against a setting sun. A monumental pageant of despair, “Ran” takes us beyond the confines of involvement with its main protagonists to become a brilliant and devastating reflection upon the whole of the human condition.<sup>(18)</sup>

黒澤はラストシーンによって、一文字一族の悲劇をより社会的なそして人間一般の問題に発展させている。悲しみと苦しみを求めるのが人間の業であり、それを生み出すのは人間の欲であり執着である。『乱』の登場人物達の城への執着、権力の座への執着が戦いを引き起こしているのである。こうして終わることのない戦争の悲哀と無常が黒澤の主題である。

### 3

しかし映画『乱』は、一つの普遍的な仏教的教訓を含んだ寓意になることが第一の目的で作られたのであろうか。そうした場合、この映画のスケールと主題のバランスがあまりにもとれていないように思われる。

この映画の大きな特徴は表現における著しい様式化である。様式化は構図と色彩において絵画を思わせる多くの映像をはじめ、雲の形状、城の名前や兄弟の名前の単純化、赤、黄、青の原色用いた軍旗、合戦における騎馬隊の直線上の動き、八幡原における次郎軍、太郎軍、藤巻軍、綾部軍の単純な配置などに見られる。さらに芸術的に重要なことは、前述のように、作品の要所々々に能の様式が使われていることである。佐藤忠男による『乱』の解説によると、「衣

裳や着付けには能のスタイルが応用されているし、楓の方マークアップは、神や霊の乗り移った女に使用される“増女”という能面をモデルとして行われた。彼女が鉄修理に切られる場面は、息をつめ、左を見るときには右の頬骨で、上を見るときは顎で、という能の演技の様式で原田美枝子は訓練された…鶴丸がただひとり城跡の石垣の上にたたずむ場面は、黒澤明の指示によって能の“邯鄲の空下り”の型で演出された」<sup>(19)</sup>

このほかに、登場人物の心象風景をも表す能管の音色や狂阿彌の舞や謡も能の様式に入れることができる。これらのことは、『乱』は意図的に様式化された映画であることを意味する。すなわち、この映画で表現される写実は、そのすべてではないにしても、能の表現する写実と同じように、あくまでも様式の境界内での写実表現になる。たとえば、合戦中に死ぬ者たちの残酷な映像は、実際音を消すという技術や撮影や編集の技術によって、戦の悲哀は伝わるが生々しさは薄れて美しくも見えてくるのだ。能の様式による動作は、静的で、上品で、少しの動きで多大の効果を発揮するものである。また、そこでは静と動、緩と急の対照も使われる。楓の方が次郎に襲いかかる場の静から動へ転換、石崖の上の鶴丸の歩みの緩から急への転換はきわめて印象的な動きになる。

以上のように、黒澤は『リア王』の全体の筋立を採用しながら、『リア王』の中の仏教的なテーマを抽出し、能の様式を隅々にまで取り入れて、『乱』という映画をつくった。その際、主要でない人物の様々な特徴や台詞を一度ばらばらにしてから再び編集し直し、日本の戦国時代に合うように物語をつくりかえた。「換骨奪胎」という言葉が適切だろう。結果的に、シェイクスピアの『リア王』のエッセンスが思わぬところに、それでいてごく自然な文脈で出現する驚きを得るのだ。『リア王』の忘恩の主題は弱められ、欲望による執着を捨て切れず苦悩を招く人間の業、諸行無常といった主題が強調されている。『乱』は『リア王』の翻案であると同時に黒澤の創作力が遺憾なく発揮された作品であるといえよう。

『乱』はまた、きわめて芸術性の高い映画で

ある。映画という表現形式が希求してやまない写実と相反する能の象徴性を大胆に導入し、これを写実的映像と巧みに組み合わせている。それゆえ、『乱』は観客の想像力に働きかけて直感的な感動を生む詩劇としての『リア王』の性質ももっている。その場合、詩的台詞は黒澤の絵画的な映像や音楽に置きかわっている。黒澤の主眼はむしろ仏教的主題の提示によりも、この様式化された映像美による情感の表現にこそ置かれていたと言えるのではないか。そこには、昔から演能の究極の目標とされている「花」を求める姿勢がうかがえる。<sup>(20)</sup>

注

- (1) J.Blumenthal, 'Macbeth into THRONE OF BLOOD', Sight and Sound, 1965, Autumn, p.190.
- (2) Roger Manvell, *Shakespeare and the Film*, Praeger Publishers, New York, p.107.
- (3) 『キネマ旬報』 No.909, 1985 5月上旬号 p.20.
- (4) *loc.cit.*
- (5) *loc.cit.*
- (6) 『全集 黒澤 明』 第六巻 岩波書店 1998 p.154.
- (7) *Ibid.* p.151.
- (8) *Ibid.* p.178.
- (9) *Ibid.* p.164.
- (10) *Ibid.* p.180.
- (11) 『リア王』福田恒存 訳 新潮文庫 新潮社 p.140.
- (12) 仏教では、すべての苦悩の原因が執着という欲望であるとされる。
- (13) 『全集 黒澤 明』 *op.cit.*, p.191.
- (14) *Ibid.* p.203.
- (15) 『リア王』 *op.cit.*p.119.
- (16) *Ibid.* p.142.
- (17) Yoshio Arai, 'Ran and King Lear' *Shakespeare Worldwide*, vol.12, p.7.
- (18) Nick Bornoff, 'Ran' *The Japan Times*, June 8, 1985.
- (19) 『全集 黒澤 明』 *op.cit.*, p.241.
- (20) 能では、観客の感動を引きおこした状態を「花」と呼んでいる。