

# 「金剛返」考

高橋 葉子

能の演出の一種に「金剛返」といわれるものがある。江戸期から続く有名な演出であるが、江戸期の謡や囃子の伝書には現在の「金剛返」とは別の「金剛返」が伝えられている。現在「金剛返」と言われるものは、一つは〈融〉など数曲で行われる特殊な演出であり、もう一つは金春流の太鼓で打たれる特殊な手である。が、江戸期にはこのような特定の演出や手を指すだけではなく、謡の区切の箇所、謡い手が即興的な謡い方をしたり、囃し手が秘事的な難しい手を打ったりすることを指して広く「金剛返」と言ったようである。そこには謡い手と囃し手のかけ引きがあり、それが新しい演奏や演出に繋がっていく過程を垣間見ることができる。本稿は、江戸期の「金剛返」の例を中心に、この言葉の意味と実態を考察し、それを通して能の芸態変遷の一端を明らかにしようとするものである。

〔キーワード〕小書・替手・返シ・打切・二調

凡例

- ・〈 〉は曲名、《 》は囃子の手の名称。
- ・特に〇〇方と付さずに単に流儀名の場合にはシテ方の流儀を指すものとする。例えばシテ方観世流は「観世流」とし、太鼓観世流は「太鼓観世流」とする。
- ・特に断りのない限り、囃子の手の名称と粒付は、大鼓高安流・小鼓幸流・太鼓金春流の名称と粒付によっている。
- ・引用資料には適宜句読点を加え、「**レ**」を「トモ」に改めるなど表記を一部改めた。
- ・引用資料の傍点傍線、「**二**」、**アイウ**等の記号はすべて筆者によるものである。

はじめに

「金剛返」とは、江戸中後期の囃子伝書に頻出する有名な習事<sup>①</sup>で、現在は専ら〈融〉〈三井寺〉〈邯鄲<sup>②</sup>〉の小書として知られている。時間にすれば僅か二、三〇秒のごく短い小書である。それも、例えば〈朝長〉の小書「三世十方之出」<sup>③</sup>が、同様に時間的には短いながらも一曲の主題を強烈に浮かび上がらせる効果を持っているのに比べると、「金剛返」という小書は曲の主題に直接関係がなく、その後の劇の進行に影響を与えることもない、その場面のアクセントとでも言うべき小さな演出である。それにもかかわらずこれが現在まで伝えられてきたのは、おそらくこの小書の持つ簡潔な響きと、一種の洒落た雰囲気<sup>④</sup>が愛されてきたためであろう。

もう一つ、太鼓金春流に「金剛返」という特別の手がある。これは一調「春日龍神」<sup>⑤</sup>のみにおいて替手としてしばしば打たれる難解な手のことだが、

一流儀の一曲に限られるため、一般的にはあまり知られていない。

これらがなぜ「金剛返」と言われるのかは不明とされてきた。例えば前述の「三世十方之出」は、「三世十方の」という歌詞の所で打たれる手であるゆえにその名が付けられたものであるが、「金剛返」の箇所には「金剛」という歌詞は出てこない。しかも江戸期の謡伝書・囃子伝書にはまだほかにも「金剛返」というものがあり、それらもやはり歌詞には関係がないのである。<sup>5)</sup>

左に挙げたのは江戸期から現在までの「金剛返」と言われるもの六種類である。ⅠⅡⅣは先に述べた現行のもの、ⅢⅥは現在行われていない「金剛返」である。

Ⅰワキ方高安流の〈融〉、観世流・金剛流の〈三井寺〉、観世流の〈邯鄲〉の現行小書

Ⅱ観世流の〈融〉の現行小書（Ⅰとは異なる）

Ⅲ（夕顔）〈邯鄲〉で伝えられる謡い方

Ⅳ太鼓金春流の特殊な手

Ⅴ〈松風〉の現行小書「灘返」の別称

Ⅵ謡い手が囃子の打切などの間に間拍子を取る方法

現行の小書演出を基準にして考えると、他の「金剛返」が何故そう呼ばれるのか不可解なのだが、結論を先取りすれば、これらはいずれも謡が返される時の変則に関する事で、楽器や演奏形態の違いに関わらず、広くそのような変則に対する言葉として「金剛返」という言葉が使われているのである。だが初めからこのような広い意味を持った言葉が出現したとは思えない。何か注意すべき変則が行われ、それが金剛返と呼ばれ、やがて意味が拡大したと考えるのが妥当だろう。

本稿ではまず現行小書の「金剛返」ⅠⅡについて現行の形式と江戸期のそれを比較し、その変遷の意味を考察する。次に、Ⅲを紹介し考察する。これ

は、現行の「金剛返」に先立ち、その名称の由来となったと筆者が推測しているものである。ⅣⅤⅥについては概説にとどめ、詳細は稿を改めることとする。

## 一．現行の「金剛返」

Ⅰ．〈融〉（ワキ方高安流）・〈三井寺〉（観世流・金剛流）・〈邯鄲〉（観世流）の「金剛返」

### 現在の演奏

現在「金剛返」と言えば殆どの場合がこの小書を指している。

シテまたはワキの最初の上歌（道行を含む）の初句の部分で演奏が変わるもので、ポイントは次の二点である。

- ①囃子の《打切》が別の短い手に変わる
- ②返シが下の句だけになる

〈融〉の例で説明しよう。ワキの道行の初句と返シ「夕べを重ね朝毎の」が、常の演奏では譜例Ⅰaのように「夕べを重ね朝毎の《打切》夕べを重ね朝毎の」となる。初句、《打切》、返シのそれぞれが一クサリ（八拍）ずつで、合計三クサリである。これに対し「金剛返」では、《打切》が《刻返》というトリの間（四拍）の短い手に替り、返シは「朝毎の」だけになる（譜例Ⅰb）。《刻返》も、返シの「朝毎の」も、四拍分であるから、常の場合と比べると合計で八拍分短くなる。これが現行の基本的な「金剛返」であるが、更に短い「金剛返」もある。《打切》や《刻返》はいずれも一種の「間の手」であるが、そうした「間の手」を入れずに初句からすぐに返シを謡うもので、譜例Ⅰcがその例である。

〈三井寺〉ではシテの「上歌」「枯れたる木にだにも」、〈邯鄲〉ではシテの道行「国を雲路の後に見て」で同様になる。〈三井寺〉は上の句が四文字、〈邯鄲〉では「国を雲路の」の前に「住み馴れし」の一句があるので、それぞれ上の句については〈融〉の場合と囃子の手が異なるが、右記の囃子と返シの二つのポイントは全く同じである。

「金剛返」では囃子の手も謡の返シも短くなり、簡潔で歯切れ良い印象になるのだが、この印象は単に時間の短縮から生まれるものではなく、《打切》やトリの句の性格と関係している。《打切》は、「ハ、ホン、ヤア」という掛け声の部分でいったんノリを崩し、次の小鼓の「ハ●ハ○」の部分で改めてノリを立て直して、次句のリズムと調子を誘導している。《打切》による段落感、この、いったんノリを崩すという過程で強固にされると言える。《刻返》にはこの過程がないので、停滞感なく先へ進むすっきりとした感覚が生まれるのである。一方下の句の繰り返しは、歯切れ良い後打ちあと的なりズムの、五文字のトリの句（「朝毎の」など）を生む。このトリの句で仕切り直しされる新鮮さと、初句の下の句が新たに開始の詞となる面白さがあり、「朝毎の宿の名残も」のように、下の句から次へ続く文意が活かされる効果もある。このように「金剛返」では、ノリを崩さずして全体のリズムを変化させるのである。

以上が現行の「金剛返」の演奏法と特徴であるが、かつては囃子の手は、短くなるばかりではなかったらしい。以下、江戸期に書かれた「金剛返」の手を見てみよう。

### 変遷

紀州藩お抱えのシテ方徳田隣忠による口伝書『隣忠秘抄』<sup>6)</sup>（宝暦一〇年（一七六〇）成立）の〈三井寺〉の項には次のような具体的な手が記されている。

### 資料1

一 三井寺ノ金剛返し又今合返しトモ云

一 枯たる木にたにも <sup>ツツヤ</sup> 木にたにも <sup>丁</sup> 是長キ打ヤウ也 <sup>ア</sup>

木にたにも <sup>トシヤヤ</sup> 木にたにも <sup>丁</sup> <sup>イ</sup>

コノ間実ノ金剛返ナリ。声ニテ刻トキハ如此、アトノヤラ、ハツムナリ。然トモ打時ハ、前ノヤニ声ハナシ。アトノヤニ声アリ。イキ込、ツ、ツ、ナリ。謡ノ節、

木にたにも <sup>ト引</sup>。

に、もも、も心ヲ引ハリ、持合ウタフ。但シ其ウチニ、ハカルメニ。

一 常ノハ 木にたにも、<sup>ニ</sup> 是ニテハ常ノ打切ナラテハ不打。

実ノコンカウ返シハツケ出シナリ

又

一 金剛返シノ打切ト云モ有ヨシ

木にたにも <sup>大</sup> ● <sup>ハ小</sup> ○ <sup>大</sup> ● <sup>小</sup> ○ <sup>大</sup> 丁 ○ <sup>小</sup> ○ <sup>ツケ</sup> 木にたにも <sup>丁</sup> 木にたにも <sup>チホ</sup> <sup>ウ</sup>

長き打ち様ア、まことの金剛返イ、金剛返の打切ウト、三種類を具体的に挙げていますが、この中で現行の「金剛返」に近いのはイであろう。資料中の「丁」は現在でも使われる大鼓の強打音の印であり、「トン」は「ドン」という大鼓の響かせない弱打音、「ヤヤ」は掛け声とみてよいだろう。二つ目の

「ヤ」の右に小さく黒い点があるのは、続く記事中の「アトノヤヲハツム（後のヤを弾む）」ことを示したと思われる。以上の解釈で現在の粒付表記に合わせて強打音を△、弱打音を●として割り付けたものが譜例 I d である。謡は『隣忠秘抄』当時の地拍子と考えられる近古式で割り付けた（一行目の下の句は「に、モも、モ心ヲ引ハリ、持合ウタフ」の記事に従い七拍八拍を「引き」として表記している）。掛け声が違うものの、現行の短いタイプの「金剛返」（譜例 I c）と、基本的に同じ構造と考えてよいだろう。「打時ハ、前ノヤニ声ハナシ」ということであれば、掛け声が少ない分、謡い手は謡い出しの間合が外れないようにしっかりと息込みを取らねばならない。「イキ込ッ、ッ、ナリ」は、その心得であろう。

これと似た内容が、寛延三年頃の成立といわれる『葛野流大鼓伝書拍子口之卷』の第三卷「今合返」の項にあるので、抜粋して引用しよう。

## 資料2

枯たる木にだにも ヤ  
ホ ツ ア  
チホ 口伝  
木にだにも花

融も同事也

間合トリ様ノ口伝

木にだにも ● ツ ヤ  
ホ チ ホ 木 に だ に も ● ア

此間合ハ本之一拍子ノいきかたナリ。此間合を根ニふまへ、前に刻二ツヲけして付ケヨリ可打。（略）此間合をふまえ刻ヲかくして打事第一習

トスルナリ。（略）

刻とは、一般に打楽器が連続して粒を打込んでゆくことを指すので、傍線「刻二ツヲけして」「刻ヲかくして」とは、実際の粒としては打たず、心の間で間合を取るという意味だろう。すなわち実際に打つのは「に」（二拍）に当たる一粒だけで、「間合トリ様ノ口伝」として書き足された二つの粒●●（八拍、一拍）は打たず、その代わりに心の中でツ、ツと間を取るのである。その間合を謡い手も計らなければいけない。この演奏法も、構造的に譜例 I c、I d と同じであり、ツ、ツという間合に注意を促している点もイと同じである。

アは「長キ打ヤウ（様）」とあるので、イよりも拍数が多いとも想像できるのであるが、この場合「丁シ」の印があくまでも「に」に対して付いていることから考えると、構造的にはイと同じで「長キ」というのは「ヤ」という掛け声を長くかけることと解釈したい。声を長くかけず、イのように息込みで打ち手と謡い手のタイミングを合わせる方が「まことの金剛返」だと言っているのではないだろうか。

ウを現行の表記に準じて八割にしたのが譜例 I e である。《打切》部分が一クサリあると解釈できるので囃子の寸法は短くならない。のみならず現行では、《打切》が、《刻返》などの他のレギュラーな手に置き換わるだけであるが、この場合は手自体が常にはない特別のものに替っている。返シの「木にだにも」の丁の右に「ツケ」とあるのは、大鼓を謡の一、二拍に付けて打つという意味と思われる。謡い手はこれに遅れずに謡い出すことになるのだが、その前に特殊な「金剛返シノ打切」が打たれ、掛け声も少ないので、どの粒が何拍かということがわかりにくい。いきなりこの手を打たれたのは、おそらく謡い手は正しく謡い出せないだろう。謡い手はあらかじめこの特殊な打切の手を知っておかなければならない。

隣忠の記事は、このように「金剛返」の囃子の特殊な手を説明し、謡う側

がそれに合わせてうまく謡えるように心得ておかねばならない、という内容になっている。つまり「金剛返」を主に囃子方の習事と捉えているのであるが、これとは別の見解を示す記事を紹介しよう。資料3は、一五代観世大夫元章からの伝授事を弟子の浅井織之丞が書き留めた『元章習事伝授目録』(以下『目録』)の型付の部の記事である。

### 資料3

金剛返之事 観世流ニハ先ナシ

とほる三井寺其の外いろいろにあり  
是ハ打切三井寺ならば、かれたる木、打切ノ所

イヤ ▲ ハランヤ 木にだにも ト謡イ、ハハランズニ謡ナリ

イヤ ▲ ハつランヤア ハアハ

打切之ハアハランズニ謡申候が金剛返しナリ

この書には、これとは別に〈融〉のロンギの「金剛返」の記事があるが、これについては次項で取り上げる。

小鼓のハ、ハというのは《打切》の後半七拍八拍を示す声で(譜例Ia参照)、常ならばこれを受けて大鼓が《カケ切》という手を打ち、更にそれを受けてシテが「枯れたる」と謡い出すのである。それを、鼓がハ、ハと言う前にいきなり「木にだにも」と謡い出すのであるから、大小鼓は面食らうに違いない。とにかくすぐに次の手に移ってシテに合わせるのだろう(譜例If)。変則、というより反則とも言えるが、この謡い方が「金剛返」である、としている。

ところで、現代と違って、当時、新しい謡い方を考えるのに、謡い手と囃子が事前に相談するとは考え難い。「金剛返」は、まずは即興的に行われ

たものだろう。そうだとすれば、最初の形は資料3の形しか考えられないのではないか。何故なら資料1の『隣忠秘抄』では囃子が既に「金剛返」を予定した手になっているからである。が、この箇所はそもそも《打切》を打つ所なのだから、囃子は「イヤ△ハランヤ」と始めてしまうに違いないのである。資料1のように囃子が常と違う手を打ったとしても、そこで謡い手が上の句を省略する必然性は勿論ない。資料3は資料1より年代は少し下がるが、成立の古いものを伝えていると考えられるのである。

傍線部の記述の通り、「金剛返」は、まずは謡の側からの変則(または反則)だったのである。それに対応して(または対抗して)囃子方が様々に手を工夫した結果、むしろ囃子の手の方が進化して、逆に謡い手が注意すべき習事として伝えられることになった状態が、資料1なのだろう。囃子の手が、すっきりした短いものから高級感のある長いものまで工夫され、時にやりいづれかのやり方を選んで、互いに合わせるようになったと考えられる。小書演出として洗練されたのである。

ただし資料3の「金剛返」もなくならずに行われていた。江戸中期の内容を描写した浅井有直の『謡曲秘書』<sup>9)</sup>では、この謡い方を〈融〉と〈三井寺〉の例で紹介し、これを「半返シ」と呼んでいる。管見に入った江戸期の資料(巻末資料一覽参照)では、現行の譜例Icに準じる手が最も多いが、次いで多いのがこの手である。<sup>10)</sup>

では、現行の基本形である譜例Ibの手は、どの程度打たれていたのだろうか。文化一三年(一八〇〇)の識語を持つ大鼓石井流の伝書『別伝習之巻』<sup>11)</sup>に、この手組が認められる。著者は加賀藩の大鼓方で石井流の小杉次三郎である。ここでは「融柏崎言交返シノ事」として、〈融〉の「思い立つ」の「金剛返」に続いて〈柏崎〉のワキの道行「乾しぬべき。日影も袖や濡らすらん」でも同様にすると記されているが、その手組は《刻返》《ヤドリ》(石井流では《ヤノトリ》)と解釈できる。意外にも、この現行基本形と同じ構造であると確実に認められる粒付があるのは、今の所この資料と、同じ石

井流の『大鼓伝授事』のみである(注11参照)。《刻返》を入れる現行の演奏法は、少なくとも江戸後期までは一般的でなかったと言えそうである。

《柏崎》では現在は「金剛返」は行われない。が、記録が残っていないとも、このように他の曲でも「金剛返」が行われていたことは十分考えられる。「金剛返」は本来が即興的なもので、かつ他の部分に影響を及ぼすような重大性はないからである。

「金剛返」では結局、一クサリの長い間の手は打たれなくなった。曲の開始部で重々しくなったり停滞したりする危険を避けたためと考えられる。簡潔でシャープな感覚の方が「金剛返」には求められたのだ。逆説的ではあるが、この小書が曲の開始部で行われるということが、この小書の性格を表しているとも言える。

## II. 〈融〉(観世流)のロンギでの「金剛返」

### 現在の演奏

観世流だけの小書で、終曲部のロンギのシテ謡「それは西岫に」で、シテが「西岫に」と謡い返す。この部分の常の演奏は譜例Ⅱaの通りで、「入日」が本間(前のクサリの八拍半)で始まるので、「西岫に」の語尾は伸ばさず、息継ぎとして切って謡われる。これに対して「金剛返」の場合は、二度目の「西岫に」を一拍半の所から謡うので、最初の「西岫に」の語尾の「に」を伸ばして謡う。囃子はこれに応じてトリの間の手を打つ(譜例Ⅱb)。下の句だけを返す点が《三井寺》などと同趣向だが、音楽的に次の点で異なっている。

① 打切、返シがない所で返シを謡う

② 《刻返》は打たれず、直ちに返シになる形のみである。

また、一曲の最終部であるという点も《三井寺》などと異なっている。「それは西岫に」は、早舞を舞い上げたシテがロンギの地謡を受けて最初に発す

る謡であり、終曲部ゆえの高揚感によって興に乗って「金剛返」の謡い方をしたのかもしれない。あるいはここで少しテンポを抑えようとして謡ったとも考えられる。いずれにしても現在この箇所には《打切》も返シもない箇所なので、観客は《三井寺》などの「金剛返」よりも強い即興性を感じる。しかし、ここで謡を返すことはそれほど突飛なこととは言えないのである。この問題を含め、この小書の成立について検証してみよう。

### 変遷

現在〈融〉のこの箇所には《打切》も返シの謡も入らないが、ロンギの中のシテ謡で初句を返すことは、本来はむしろ定型的だったと推測できる。何故なら世阿弥自筆本の《江口》《盛久》《雲林院》や《永正一三年観世弥次郎長俊筆謡本》の《當麻》では、ロンギのシテ謡の初句に返シがあるからである。また万治元年(一六五八)刊行の下掛謡本『七太夫仕舞付』には、《鶴飼》のロンギのシテ謡「法華は利益深きゆえ」で《打切》と返シが書かれている。現在では、同様の箇所としては《通小町》「つつめと我も穂に出でて」に《打切》と返シが、宝生流と金春流の《実盛》「その執心の修羅の業」に《打切》のあるのがその名残であろう。また、江戸中期の宝生流の習事を伝える『宝生流謡曲秘書』<sup>(13)</sup>に、《野宮》のロンギの「名乗りても甲斐なき身とて恥ずかしの」でシテの任意により《打切》を入れる場合があることが記されている。つまりロンギの中のシテ謡は、その時のシテの都合や考えで《打切》や返シが入る可能性のある場所であり、囃子方にもその心構えがあったと考えられるのである。こうした素地が、この小書の成立にはあると言える。<sup>(14)</sup>では実際にはどのように謡われたのだろうか。浅井織之丞の『目録』<sup>(15)</sup>で見ているのはこの『目録』の記事のみである。

資料4 (ゴマ点は省略)

今合返事 邯鄲トとほる之るい

それハ ○西 しうに<sup>ゝ</sup> イヤ  
○<sup>ゝ</sup> ○<sup>ゝ</sup> ○<sup>ゝ</sup> さいしうに  
○<sup>ゝ</sup> ○<sup>ゝ</sup> ○<sup>ゝ</sup>

右ハ拍子方コマラス事也 西しうとステ謡イ跡スクニ

西しうに<sup>ゝ</sup> 入日の今夕

「西軸に」の「う」と「に」を両方伸ばして謡うので、囃子方は打切る合図かと思ひ「イヤ△」と頭を打つ、そこへすぐに「西軸に」と謡いこんでしまふ、という手法だ。右の粒付を譜例Ⅱcに近古式で示した(打切の合図については後述の「据えて据えぬ謡」を参照されたい)。(三井寺)では、小鼓の「ハ・ハ」を聞かずに謡い出す謡い方(譜例Ⅰf)があつたが、これは「ハ・ホンヤア」も聞かずにすぐに謡い出すのである。「拍子(囃子)方困らす事也」というのもうなづける。「困らす」というのは、結果的に困らせることになるゝという意味であろうが、それを戒めているようには受け取れない。そういう謡い方である、という書き方で、あくまで自分達シテ方の小書として書いている。この「金剛返」も、従つて謡い手の側からの変則なのである。

当時、舞台上での大夫の権限は今とは比較にならないほど大きかつた。現行の「金剛返」では、囃子の手もシテ・ワキの謡い方も、何種類かに決められ予定されているが、もともとはこのように一種強引なほどに即興的であつたことは想像に難くない。そこでは何らかの混乱が生じたかもしれないが、舞台の緻密度も芸質も今とは全く違つていたのだ。囃子方を困らせて当然なほど危ういかけ引きが「金剛返」だつたことが想像できる。

(三井寺)の場合と同じ理由で、「西軸に」の「金剛返」も、最初の形はやはり現行の「金剛返」のようにトリの手を打つのではなく、この資料4、譜

例Ⅱcの形だつたと考えられる。このあと《刻返》などの手が導入されなかつたのは、トリの間だけの返シのテンポ感が、この終曲部には相応しいと判断されたからであろう。

二、「金剛返」の由来

「金剛返」についてよく言われるものに、「演者のミスから生まれた」という説がある。例えば『金剛流小書解説』<sup>(15)</sup>では(三井寺)の「金剛返」を説明したのち、「金剛流のみにある」というのでこの称があるが、これも何かのミスで出来た小書のようなものである」と述べている。が、ミスではなく意図的な即興から生まれたものと筆者は考えている。「金剛返」という名前の由来は、後述する〈夕顔〉などの、現在消滅している「金剛返」の検証と本来切り離して考えられないのであるが、ここでは先ず名前の由来に絞つて話を進めていきたい。

始めたのは脇之為手

「金剛返」という名前の初出例として、目下の所確認しているのは、正保五年(一六四八)の奥書を持つ『新九郎流小鼓習事伝書』<sup>(16)</sup>の左の記事である。

金剛返シ之事

金剛返シと云ハ夕顔の間ノ謡の返シを金剛返シと云也。大事也。

名前の由来についてまず考えるべきは、当然ながら金剛流との関係であるが、それを語る記事は意外に少ない。先に引いた『葛野流大鼓伝書拍子口之巻』第三卷には、

金剛返シ昔ハなき習ト申候。近代金剛大夫望ニテ謡被申候ヲ、刻習ニ成て、其外の大夫脇方ニも是ヲ用ル由。

という記事がある。しかし、この伝書は寛延以後の成立と見られるので、正保五年奥書の『新九郎流小鼓習事伝書』にすでに「金剛返」の記事がある以上、「近代金剛太夫望にて」というくだりを信じることはできない。また、天明五年没の宝生勇勝の伝書と思われる『宝生流謡曲秘書』（注13参照）には「三井寺に金剛返シと云事有り。金剛の習にて、此流儀になし。」と書かれており、江戸中期に「金剛返は金剛流の習」と思われていたことがわかるが、それ以上に信頼のおける説は見いだせない。

観世流で「金剛返」が小書となったのは、一五代観世大夫元章からと考えられている。<sup>(17)</sup>一四代清親、一五代元章、一九代清興の習事目録を比較すると、〈融〉と〈邯鄲〉の「金剛返」の相伝が元章から始まっているからである（三井寺）には「金剛返」の記載なし。尤もこれは、「金剛返」が小書として定められたのが元章から、という事であって、それ以前に観世流で演じられていなかったとは言えない。先に資料3として取り上げた浅井織之丞の『目録』の記事をもう一度挙げよう。

金剛返し之事。観世流には先なし。とほる、三井寺其外いろいろにあり。

「いろいろにあり」という表現からすると、以前から演じられていたように受け取れる。が、ともかく元々は観世流のものではなく、よそから取り入れたものであることを認めている。

ちなみに同書では、右の記事以外では表記を「今合返」としていて、表記が定まっていなかったことが知れる。「今合返」という表記自体は『囃謡鼓覚集』（寛文七年、一六六七）などで既に使われているものだが、その意味については説明したものは見当たらない。現在、観世流では、〈融〉と〈邯鄲〉については「今合返」、〈三井寺〉については「今向返」としているが、そもそも「今合」や「今向」という言葉はないように、この小書は「観世流には

先なし」と言っているのだから、いずれも、他流を想起させる「金剛」の字を避けたための当て字であると考えてよいのではないだろうか。他には「混合返シ」（『幸流小鼓之習并口伝之事』<sup>(18)</sup>）や「金合返シ」（『高安流秘伝書』<sup>(19)</sup>）などもあるが、これらも記事内容と表記に特別の関連は認められず、単なる当て字と考えられる。

以上のように「金剛返」と金剛流の関係を示す有力な説はない。が、享保五年に津軽藩から紀州藩の抱役者に移った春藤流脇師、藤田伊右衛門豊高の日記（『豊高日記』<sup>(20)</sup>）に、左のような記事がある。

金剛返しといふはむつかしき意味無し。金剛がふと諷ひたるものなり、金剛の正體なる故に、など、むずかしく言ひたるは、皆後の作り事なり。此段休叟より共之承る。

このくだりは享保四年のもので、豊高の師匠である春藤休叟（休意）が、医師で能楽全般に通じていた森共之に語った内容である。当時「金剛返」という習事が広く知られ、その由来について何かと云々されていた様子が知られるが、休意は、金剛がふと思いついて即興的に謡ったものだと言っている。ではその金剛というのは、誰だろうか。小鼓の観世新九郎流系伝書で宝永から正徳頃の内容と思われる『秘』印小鼓伝書<sup>(21)</sup>中巻に、

金剛返シ事

邯鄲夕顔式番に有。（中略）むかし坂戸ノ四郎権守謡ハれし事といへり。

（後略）

という記述がある。表章『観世流史参究』<sup>(22)</sup>等によれば、坂戸の四郎権守とは、文明（一四六九〜一四八七）頃に活躍した脇之為手で、將軍足利義尚の命によって金剛座から観世座に一時期転座させられた金剛四郎次郎元正のこと



に違いない。名人と言われた人物である。当時の「脇之為手」とは、ワキの役を演じるだけでなく、時にはシテをも演じる力を持っており、地を統率することを通じて舞台全体を統括する立場にあった。表氏の言葉によれば、室町中期には観世座の演能のあり方が、それまでの「スター役者主体の演能活動から転換しつつ」あり、それゆえ「脇之為手の活動が活発になった」という。つまり、シテ一人を見せるのではなく、演劇的音楽的に統括された舞台作品としての質の高さをめざすようになったということであろう。脇之為手は、その統括役であり、単なるシテのサポート役ではなく、舞台全体に対して権限のある存在だったのである。<sup>(23)</sup>それゆえ、脇之為手がその時の舞台の状況に即して、または何がしかの効果をねらって常と違うことをした可能性は十分に考えられる。

名人には伝説が付き物であるから、これらの記事を鵜呑みにすることはできない。逆にもし四郎次郎説に根拠がないとするならば、「金剛」という言葉に何か特定のイメージがあり、そのために四郎次郎と結びついたものと考えられるから、それはまた興味深いことである。が、この四郎次郎説を覆す有効な説が見当たらないこと、また初出記事にある「間ノ謡」とは現在の待謡のことで、歴史的にも脇之為手が謡ったと考えてよいものであり、四郎次郎説と矛盾がないことから、今の所はこの説を採りたいと思う。そうであるならば、『豊高日記』に「ふと諷ひたるもの」、「秘」印小鼓伝書』に「謡ハれし事」とあるように、「金剛返」は脇之為手が始めた謡い方の変則、ということになる。

### 三・消滅した「金剛返」

前章ですでに紹介しているが、〈夕顔〉と〈邯鄲〉にも「金剛返」があったことが主に新九郎流系の伝書で伝えられている。現在〈夕顔〉に「金剛返」はなく、〈邯鄲〉も現行のそれとは違うものが伝えられている。この二

曲の「金剛返」は現在全く知られていないのだが、どのようなものだったのだろうか。また〈三井寺〉や〈融〉の現行の「金剛返」とはどのような関係にあるのだろうか。

#### 一・〈夕顔〉〈邯鄲〉の「金剛返」

まず、前章に引いた記事の再掲を含め、〈夕顔〉と〈邯鄲〉の「金剛返」を記した記事を読んでみよう。

#### 資料5

金剛返シ之事

金剛返シと云ハ<sup>①</sup>夕顔の間ノ謡の返シを金剛返シと云也。大事也。

『新九郎流小鼓習事伝書』

#### 資料6

金剛返シ事

邯鄲夕顔式番に有。所ハ、「ろうせいハゆめさめて」。<sup>②</sup>すへるように謡、すへすに謡事也。小鼓ハ跡より打候へとも、大鼓ハ少打様有。大つ、み■付、ヤアト云声入、頭の<sup>③</sup>返し「ろうせいハ」と謡する事也。夕顔ハ「いささらハ夜もすがら」。爰にて謡事也。<sup>④</sup>古実なり。むかし坂戸ノ四郎権守謡ハれし事といへり。<sup>⑤</sup>今世上にて金剛返しと云ハ、打切の間に有事と云。当流にハ此うたひやうの事を金剛返しと云也。人しらぬ事也。<sup>⑥</sup>常ハ跡より打也。

(■は虫損部分) 『秘』印小鼓伝書』宝永〜正徳頃

#### 資料7

邯鄲(中略) 盧生は夢さめて。金剛返

金剛返ノ事 <sup>⑦</sup>打切ノ跡ニウタフ也

⑧ 古来より極リタルハ邯鄲、夕顔「イサ更ハヨモスカラ」、鶉飼「法花ハ利益深キ故」、爰ニテモ惣テ⑨ 打切跡ニ謡フ事アリ。近年ノ事也。他ニ不知習ナリ。⑩ 謡、スエル様ニ謡カケテ、スヘズ直ニウタフ。

調べノ拍子ニテ聞合スヘシ。習也。

『覚書』全二冊（個人蔵）元禄・宝永頃

### 資料8

邯鄲夕顔 金剛返シ

邯鄲 ろうせいハ夢さめてく  
大付○●<sup>+</sup>

夕顔 いささらはよもすからく  
大付○●<sup>+</sup>

右式番共ニ、大鼓打用同前也。大小共ニ習也。⑪ 小鼓式番共ニ返シヨリ打。小謡曲舞ニテモ跡ニ声ニテ謡出ス所打切ヌ物也

『習事控』宝暦〜安永頃<sup>(25)</sup>

### 資料9

金剛返シノ事

夕顔。いささらハ終夜。邯鄲。廬生ハ夢覚て。

是式番⑫ 始ヲ不打、返シヨリ打。始ヲウタヌ習也。

又枯たる木にたにも□<sup>イ</sup>ハランヤ木にたにも●○

融夕を重、朝毎。同事。是二番ヲモ金剛返シトモ云ト有。

『風鼓秘曲集』天の巻。江戸後期<sup>(26)</sup>

### 資料10

金剛返

一 夕顔の待謡、邯鄲の「ろせいハ夢覚て」と云所。

此二番流儀にて金剛返と云也。

『催花柳』江戸後期<sup>(27)</sup>

資料9は一続きの記事なので、後半の〈三井寺〉〈融〉の記事も合わせて示した。資料7『覚書』と資料10『催花柳』には、別項目として〈融〉の道行の「金剛返」が記されている。また、ここに挙げたのは〈夕顔〉〈邯鄲〉について現在確認している記事のすべてであり、別系統の伝書でこの二曲の「金剛返」を記すものは未見である。

資料文中の「問ノ謡」とは待謡のこと、「いざさらば夜もすがら」は〈夕顔〉の待謡の初句である。典型的な上歌形式の謡であり、この初句のあとに返シが謡われる。〈邯鄲〉については、この曲に言及していない資料5を除いてすべてが「廬生は夢覚めて」を挙げており、この句もシテが謡ったあと地謡によって返される。従って、傍線①ではっきりと「夕顔の間ノ謡の返シ」と言っているように、〈夕顔〉〈邯鄲〉の「金剛返」とは、〈夕顔〉の待謡と〈邯鄲〉「廬生は夢覚めて」の返シについての習<sup>⑬</sup>ということになる。

この「金剛返」は〈三井寺〉や〈融〉のそれと全く異なるもので、現在その片鱗すら残っていない。この伝承が、ほとんど新九郎流系伝書に限られていること、その記事には具体的な粒付がないこと、また、後述するように伝書間で内容に矛盾のあることなどを考えると、江戸初期には既に消滅していた可能性もある。〈三井寺〉や〈融〉の「金剛返」を伝える伝書記事が様々な粒付や実際のな口伝を記しているのと対照的なのである。資料5〜10の記事はその当時の実際を記したのではなく伝承された内容であるかもしれない。では、資料5、6で

④ 古実なり。むかし坂戸ノ四郎権守謡ハれし事といへり

⑧ 古来より極リタルハ

と言われているように（番号は傍線番号。以下同様）、これが〈融〉や〈三

井寺)の「金剛返」に先立つ、最初の「金剛返」と考えてよいだろうか。

この小さな変奏には、もとより決定的な記録など望むべくもないが、筆者はそのように考えてよいと思っている。根拠の一つは

⑤今世上にて金剛返しと云ハ、打切の間に有事と云

という記述が、(三井寺)や(融)(道行)の「金剛返」の特徴及びその認識のされ方と一致しており、記事として信用できることである。もし仮に(三井寺)や(融)の「金剛返」が先にあって、(夕顔)(邯鄲)のそれが後から生まれたものであるとすると、後者の記事の少なさは不自然であるし、(三井寺)(融)の「金剛返」に、その由来や「正当性」を主張する記事が見当たらないのも不自然である。新九郎流系鼓の伝書で、(夕顔)(邯鄲)のそれが、鼓の習事ではなく脇之為手が始めた古来のものだと説く必然性も薄いように思われる。従って(夕顔)(邯鄲)のそれが最初の「金剛返」と考えて差支えないと考える。

## 二 特徴

現行の「金剛返」の演奏上の特徴は、返シが下の句だけになることと、《打切》部分の囃子が変わること、の二点だったが、(夕顔)(邯鄲)ではどうだろうか。返シと《打切》についての記述を取出してみよう。

③返し「ろうせいハ」と謡する

⑦打切ノ跡ニウタフ也

⑨打切跡ニ謡フ事アリ

⑪小鼓式番共ニ返シヨリ打

⑫始ヲ不打、返シヨリ打。始ヲウタヌ習也

まず、③でわかるように、返シは上の句から謡う。現行の「金剛返」の最大の特徴とも言える上の句の省略は、資料5〜10のどこからもうかがえない。まったく別の習ということになる。

《打切》に関しては、傍線の⑦⑨に従えば通常の《打切》を打つことにな

り、⑪⑫に従えば、少なくとも小鼓に関しては返シが謡われてから初めて打つことになり、伝書間で矛盾していて解釈しがたい。矛盾の理由には、この「金剛返」が既に消滅していたために伝承が乱れた可能性が考えられる。が、同時にこの矛盾はそのまま、「金剛返」の核心を示唆するものとは言えないだろうか。すなわち《打切》を打つのか打たないのか、どこから打ち出すのか、謡い手はどのように謡うのかということ巡って、何かしらの変則が行われるのがこの「金剛返」であり、この流動性を孕んでいるのが「金剛返」ということかもしれない。この問題は後に再び取り上げて考察する。

資料5〜10で最も重要なのは、「金剛返」とは何かをはっきりと語っている、次の部分だろう。

②すへるように謡、すへずに謡事也。

⑤(略)此うたひやうの事を金剛返しと云也

⑩謡、スエル様ニ謡カケテ、スヘズ直ニウタフ

据えるように謡い、据えずにすぐに謡うとは、馴染みのない表現だが、どのような意味だろうか。

## 三 据えて据えぬ謡

「据える」とは、現在では中下音域の謡の句末で音を低く抑える意味で使われることが多いが(その際に速度も抑えることがあるが)古くは「据える」といえば音を伸ばすことを指す場合が多い。打切の前の謡い方がその典型で、句末の二文字で音をしっかりと伸ばして謡うことを「据えて謡う」などと言う。実際には例えば「この浦舟に一帆をあげてー」というように、まず上の句の区切で音を伸ばしてブレーキをかけ、徐々に速度を落としていく。現在の謡本では《打切》の前の句には音を伸ばす記号(ㇿ)や速度を落とす注意書きが付けられているが、江戸期にはそのような記号は付いていない。《打切》の前であれば、指示がなくとも「据えて謡う」のが常識だからである。逆に、据えて謡わなければ打切らないことも常識だったのであ

る。実演において実際に打切を打つかどうかについては、現在と異なり融通性があった。それを示す伝書記事をいくつか見てみよう。

打切らせる謡い方・打切らせぬ謡い方

資料11

(高砂)の項)「四海なみしづかにて、うたひかへさば、一つうち返すべし。「万民これを賞翫す」、うたひすへ返バ、一つうち返し候。うたひすへず候へバ、かしらうたず候。」

『大鼓打様習方心持事』(大倉九郎能氏伝書)<sup>(28)</sup>

この伝書では前半で協能の《打切》について説明しており、「一つ一つ打つ：筆者注)かしら」を「草の頭」としているから、「一つうち返す」や「かしらうたず」というのは常の《打切》を打つ、あるいは打たずと言う意味と思われる。謡を据えれば《打切》を打ち、据えなければ打たないのが囃子方の心得なのである。

逆に謡い手側の心得としては、

資料12

謡据えても、もし鼓初心にて打切らぬ事有。其時は謡ひ返さず、直に次へ取り付き、謡ふものなり。これ、習也。

『八帖花伝書』第三卷<sup>(29)</sup>

ということになる。これと同内容の記事は江戸期を通じて多く見受けられる。謡を据えれば打切ることが演者の間での了解事項となっているのである。従って「据えるように謡いかけて、据えずに直ぐに謡う」というのは、《打切》を打つように合図を出しておいて、相手が「イヤ△」と打つても構

わず次を謡ってしまうということだ。ちょうど(融)の「西岫に」の「金剛返」と同様の方法である。これもおそらく「囃子方困らすこと」だろう(資料4参照)。

翻つて(三井寺)の「金剛返」で引用した『隣忠秘抄』の記事を抜粋して  
もう一度見てみよう。

木にたにも トンヤヤ 木にたにも トン

(略)

①木にたにも ト引。  
に、モ、モ心ヲ引ハリ、持合ウタフ。但シ其ウチニ、ハカルメニ。

②常ノハ 木にたにも、  
是ニテハ常ノ打切ナラテハ不打。

②のように「にーもー」と両方伸ばすと常の打切しか打てない。先述の通り、このように謡うのが打切の合図だからだ。《打切》を打たないようにするには、①のように、伸ばさずに心で引つ張り合うように謡い、特に後ろから二文字めは軽く謡うのである。この記事では、囃子の手が《打切》ではない時は据えて謡ってはいけない、それでは常の《打切》しか打てないから、と謡い手に注意をしている。ここでは謡い手が囃子の手を心得て謡うべき小書としてすっかり整えられていることがわかる。

資料6傍線⑤「今世上にて金剛返しと云ハ、打切の間に有事と云」とあるのは、このようなことを指しているのだろう。宝永頃には、謡い手からの変則という意味は忘れられ、「金剛返」は、難しい囃子の替手に謡が合わせるものになっていたのである。

#### 四・始を打たぬ習

《夕顔》《邯鄲》の「金剛返」では《打切》を打つかどうかについて記述が矛盾していることを先に見た。この二カ所には現在興味深い共通点がある。それは、拍子に合う謡にもかかわらず囃子が入らない、例外的な箇所ということである。現在拍子に合う謡には囃子が入るのが大原則で、例外となつてゐるのは待謡の冒頭と、それ以外には唯一この「盧生は夢さめて」の箇所なのである。《打切》についての記述が矛盾しているのも、この例外の成立にまつわる混乱によるものではないだろうか。そして「金剛返」はこの例外の成立に関わつてゐるのではないだろうか。

現在、待謡では、待謡の前にワキの謡や詞がある場合には初めから囃子が入るのであるが、通常はワキが脇座に座したまま謡い出すことが多く、その場合はワキが謡い出してから囃子方が鼓を取り上げ、打ち出すのは返シ句の三句ほどあとからになる。このような始を打たぬ形式はいつ頃から定着したのだろうか。先の『大鼓打様習方心持事』<sup>(29)</sup>に

#### 資料13

一、《夕かほ》の《上》の打やう。(略)「いざさらば夜もすがら」にて  
かしら一つ、「いざさらばよもすがら」、(略)

という記事がある。この記事の「かしら一つ」が、資料11《高砂》の例で説明したように常の《打切》を意味するのであれば、現在と違って待謡の始めから打つとも考えられる。が、「かしら一つ」がもし「イヤ△」という《頭》のことであれば、資料4「西岫に」と同様の「金剛返」である。具体的な手は未だ説明できない。が、この伝書では六〇曲近い曲目について囃子の注意点が記されているにもかかわらず、待謡の打ち方に言及しているのは、例外的に長大なスペースを割いて一曲全体を解説している《高砂》と、極めて重い習事である《朝長》懺法の場合と、この《夕顔》のみである。《夕顔》の

待謡には、何か特別の習があったらしいのである。それが「金剛返」と関わっていることは確かと言えるのではないだろうか。

この伝書にはもう一つ《邯鄲》についても次の様な記事がある。

#### 資料14

(前略)「ろうせいハ夢さめて」と一ついひて、跡より打返し、又、「ろうせいハ夢さめて」といへば、よく候なり。

現在の箇所は、宿の主に起こされた邯鄲が、半ばは未だ覚めやらぬ心地で呆然とし、徐々に人生の無常を感じ取つてゆく劇的な場面で、シテの最初の一句では囃子は打たずに謡をじっくりと聞かせ、地謡の返シの謡から打ち出すことになつてゐる。やはり初めを打たぬ習である。しかし資料14では、初句を謡つたあと打返し、そのあと返シを謡うのがよい、と言つてゐる。つまり初句と返シの間に囃子の手が入ることになる。

実はこの箇所も本来打切が入つてゐたか、もしくは入ることもある箇所だったと思われる。なぜなら現在でも金剛流以外の現行四流の謡本で「盧生は夢覚めて」の語尾にㇿと、据える印が付いているからである。「引」の字の変形であるㇿは、延ばす長さを規定されない、拍子から外れるフシである。それゆえ拍子に合つた部分でこの印が付くのは、基本的に一曲の最後や、《打切》の前、拍子型の変る所などである。それ以外に(拍子合部分で)この印が付くのは例外的であり、クセのアゲハなど役謡の前や、大返シなどの囃子の手が入る所など特定の所に限られてゐる。そして、ここでは詳説できないがクセのアゲハ前は現在でも《打切》が打たれることのある箇所なのである。従つて《邯鄲》のこの箇所でも《打切》が打たれた可能性は十分あるのだ。《打切》を打つた方がよいのか、返シから打つのが良いのかという選択の余地がそもそもこの箇所にはあり、その流動性と「金剛返」が何らかの関わりを持つてゐると考えられるのである。

ここが劇にとって大事な箇所であるからこそ、シテの「盧生は夢覚めて」の効果的な引き取り方を、脇之為手は状況に応じて工夫したと想像できる。その際、例えば《打切》を打ち始めた囃子方を無視して謡い出すなどの変則があったと思われるが、そうした試みが、現行の始を打たぬ形式のルーツであったのかも知れない。

## 五、二つの「金剛返」の関係

〈夕顔〉〈邯鄲〉の「金剛返」と、〈融〉〈三井寺〉のそれは全く異なっていて、現行の「金剛返」の演奏と〈夕顔〉〈邯鄲〉の伝書記事の間には接点は見いだせない。接点となるのは両者の本来の形、つまりいずれも「謡い方の変則」から始まっているということである。これまでの考察をもとに二つの「金剛返」の変遷を考えるならば次のようになるだろう。

〈夕顔〉〈邯鄲〉の「金剛返」は、《打切》の合図である「据える」謡い方をしながら、《打切》を待たずに謡い出すというものだった。これは待謡の冒頭や、〈邯鄲〉の「盧生は夢覚めて」の、例外的に囃子が打たない形式を生んだ可能性があり、「金剛返」としては解消したと思われるが、その名称は、謡い手が行う変則という意味で通行したので、〈三井寺〉などの別の演出もこの名称で呼ばれることになった。

〈融〉〈三井寺〉のそれは、やはり《打切》の途中から謡い出す手法で始まったが、これらの曲では、上の句を省略する面白さがあり、替の演出として定着して間の手の工夫が進んだ。その結果、謡い手にとって困難な手が編み出され、「金剛返」という言葉は謡い出しの難しい複雑な手という意味になったのである。

## 四、「金剛返」の意味の拡大

### 一、太鼓金春流の「金剛返」

#### 現在の演奏

太鼓一調〈春日龍神〉の「龍女が立ち舞う波瀾の袖」の後の《打込打返》の部分に打たれる特殊な手のことで、金春流の太鼓にのみある。<sup>(30)</sup>ここでは、常の場合は《ヲロシ》《打込》《頭》《打返頭》《ヲロシ》という五クサリの手が打たれる。一調のごく基本的な手であり、五クサリ目の《ヲロシ》の所で、返シの「龍女が立ち舞う」の謡が謡われる。<sup>(32)</sup>「金剛返」は、この五クサリの代わりに任意に打たれる替手で、全体の寸法こそ変わらないものの、五クサリ目の後半以外はすべて特殊な粒付になっている。打たれた粒が何拍目であるかが解らないように故意に変則的に作っており、特に謡い出しのタイミングが大変解りにくい。そのため謡い手はあらかじめこの手をよく知っていないと返シを正しく謡い出すことができない。リズムの破格を楽しむマニアックな面白さがあるが、謡い手にとってはかなり厄介な手である。

#### 変遷

一五代金春惣右衛門国義（明和九年または安永元年〜天保一〇年。一七七二〜一八三九）の大阪の高弟であった橋本市左衛門敦晃（熊三郎）が著した太鼓伝書<sup>(33)</sup>（本稿では『橋本家太鼓伝書』と仮題する）には、国義から伝授された手として、現在とほぼ同じ「金剛返」の手が載っている。<sup>(34)</sup>敦晃はここで緩急を付けた打ち方を示し、「此打方、謡い出しにきき様打つが、金剛返の趣意なり」と書いている。刺激的な文言だが、「金剛返」の面白さを活かす工夫を言っているのだろう。同時に「被好打カ適々稽古ニ打カ、度々打ハ不直」と濫用を戒め、相手（又は貴人など）に乞われて打つのが良いと

している。

また同流の、主に一三代国憲から一五代国義の手付や出演記録、代々の伝授事などを記した『金春家太鼓秘書』<sup>(35)</sup>にも現在と同じ手が記され、「謡方達者ニ無之相手ニテ一切首尾不整。無理ニ勤ル事アラズ」と書かれている。「金剛返」は、あくまで達者な者同士が自在に謡い、打ち合うもので、相手に恵まれない限り無闇に打つべきではないとしている。

右の二つの伝書に書かれた「金剛返」の手は現在と同じだが（注34参照）、少し遡った時期に、これとは違う手を記録した伝書もある。京観世岩井七郎右衛門家四代当主直恒による、安永年間から明和にかけての『覚書』である。<sup>(36)</sup>直恒は、謡い手の立場から、注意すべき手として記したものとと思われるが、その「金剛返」の手は、途中は面白く作られているものの、返シの直前に「テレツク、テレツク」という基本的な手が基本的な位置に配置されているので、謡い出しのタイミングが解り易く素直である。現在のような謡い出しの解りにくい「金剛返」を編み出したのは、『覚書』以降、一五代国義なのかもしれない。

ところで、太鼓の「金剛返」が〈春日龍神〉の「龍女が立ち舞う」の部分の為に作られた手であるならば、謡の文句に従って「龍女返」と名付けられるのが筋ではないだろうか（注4参照）。実はたった一例ではあるが「龍女返」という手が『慶安五年小鼓伝書』<sup>(37)</sup>の裏に記録されている。この伝書は幸小左衛門の弟子によって書かれた全十帖の折本で慶安五年（一六五二）五月の奥書を持つが、十帖すべての裏に別人によって、笛森田流、小鼓幸流、大鼓石井流、太鼓金春流の手や記事が書かれている。裏の記事はかなり時代が降り、小鼓の手を記した箇所には文政二年の記事があることから、江戸後期のものということになる。「打込打返ノモチリ（振り…筆者注）龍女カヘシトモ」として書かれているその手は、やはり変則的で面白くはあるが、謡い出しの直前には「テレツク、テレツク」という基本の手が解り易く配置されている。

「金剛返」を現行のように進化させたのは、それが、単に複雑な手という以上に、「相手が謡い出しにくいもの」であるべきだという認識があったためだろう。「金剛返」は、「謡い出しにくい様打つが金剛返の趣意」（『橋本家太鼓伝書』）とされるまでに、スリリングなかけ引きを意味するものだったのである。

## 二、〈松風〉の小書「灘返」の別称

「灘返」とは、前場ロンギのシテ謡「灘の汐汲む憂き身ぞと人にや誰も告げの櫛」の「灘の汐汲む」を、シテ（又はシテとツレ）、地謡、シテ、とくり返して謡うもの。が、流儀により演奏方法には異同が多い。「灘返」は現行の小書だが、これを「金剛返」と呼ぶことは現在ほとんどないようだ。

金剛流機関紙『金剛』第二巻第五号（昭和十四年（一九三九）八月）に掲載の『青藍録』において初世金剛巖が〈松風〉の「一式の習」を解説しており、その中で「松風一式の習というのは（略）小返、金剛返、本ノ留、（略）」と挙げ、「金剛返は灘返のことです」と書いているのが文献上では最も新しい例かと思われる。

文化年間の『金春安住筆習事型付』<sup>(38)</sup>では「灘返」の方法を何通りか記して考察しているが、その際「金剛返とも云」として、〈融〉の「夕べを重ね」の「金剛返」に言及して「灘返」の手配りを考えることもしている。当時から「灘返」には様々なやり方があつて論議の対象になつていたことがうかがえる。

幕末期の大鼓役者の出勤控と思われる『能出勤覚』<sup>(39)</sup>には、嘉永四年、宝生弥五郎（友于）のシテによる〈松風〉「金剛返」の控があり、『刻返』と書かれている。

現在でも「灘返」の上演は稀であり、演奏方法には何通りもあるようだ。これを「金剛返」と称するのは、その変則性と難解さのゆえと思われるが、未だ調査中である。

### 三 謡い手が間拍子を取る方法

クセ中の打切など謡の区切で謡い手が次の謡出しを間違えないようにする方策として、囃子が《打切》などの手を打っている間に、口中で謡を唱えたり扇拍子で拍子を取ったりすることを「金剛返」というものである。

最も早い記事は寛文七年（一六六七）に版行された地拍子謡の手引書『囃謡鼓覚集』（全五巻）に見られる。<sup>(40)</sup>この書の巻之四に「今合返し的事」という項があり、熊野のクセ中の打切の箇所を例に挙げて次のように記している

（打切頭）

一、げにためしあるよ。そほひ。ほとけももとハすてし世の。

（口中にて）

（うたひ出し）ほとけももとハすてし世の

続いて〈杜若〉と〈井筒〉のクセの例を同じ形で挙げてある。つまり〈杜若〉では「思ひぞいづるみやこびと」のあと口中にて「しかるにこの物語」と唱えてから「しかるにこの物語」と謡い出す。〈井筒〉では「面をならべ袖をかけ」のあと口中にて「心の水も底ひなく」と唱え「心の水も底ひなく」と謡い出すのである。そのあと説明は以下のように続いている。

右こんかう返しの事、本拍子にて出る分は皆此如くにて、口中にて一返つ、御うたひ候て御出し候へハ、少もちかふ事なし。少にても油断御座候へハ、鼓よりめつらしき手を打懸候時、謡出す坪しれ不申候。縦鼓御打候儀にても、此こんかう返しよく御入候。

（略）此今合返し的事ハ一子相伝の類にて、かたく密する事にて候間、此書御一覽の儀は能々心中にて御覚候て、むさと他へ御相伝有間敷者也。

謡い出しがわからず詰まってしまうのはかなりの恥とされたのだろう。一子相伝の秘事扱いしているところに恥辱を免れたいという切実さが表れている。この時同時に扇拍子を打つ方法も記されている。

同様の記事は貞享四年（一六八七）刊の『舞樂大全』や享保一二年（一七二七）刊の『音曲玉淵集』などを代表的な例として、その他多くの謡伝書に記されている。『舞樂大全』では、「大返し」という、囃子がニクサリ特殊な手を打つ習事に対して、口中で謡を二回、つまりニクサリ分繰り返すことをも「金剛返」と言っている。この方法は、初心者ばかりでなく玄人の間でも通用していたとみえ、浅井織之丞の『目録』の「大返し」にも全く同じ内容が記されている（ただしこの方法を「金剛返」と言う、とは書かれていない）。今、説明の便宜のためにこれを「口中返し」と言っておこう。

この「口中返し」を使えば、相手がどんな手を打ってきてもうまく謡い出せると言うが、それは机上の論理であろう。打ち手が緩急をつけて打てば、口中の唱えがずれてしまうからだ。現に太鼓の「金剛返」では緩急をつけて謡い出しにくいように打つのが「金剛返」の趣意、と言っているではないか。謡い手は少なくとも謡い出しのポイントだけは知っておかなければいけない。

さて、右の記事の傍線部では、「鼓が珍しい手を打つてくると謡い出しの坪、タイミングがわからない」と言っているが、こういう「珍しい手」が、とりもなおさず「金剛返」である。つまり、この「口中返し」が何故「金剛返」と言われるのかといえば、それは囃子が「金剛返」（のような難しい手）を打っている間に唱えるもの、という意味なのである。「金剛返」に対抗しうる秘策として行われたものが、やがて自身の名前になったのである。時代は下るが、それを思わせる端的な例が『金春家太鼓秘書』<sup>(45)</sup>にある。ここでは、前述の一調〈春日龍神〉の「金剛返」に対する対処法として、「金剛返謡方秘事」というものを特別に記しているが、それは太鼓の「トツタン」や「ヤ、ハ」という掛け声を心中で唱える、或いは笛の唱歌を太鼓の手に合わ

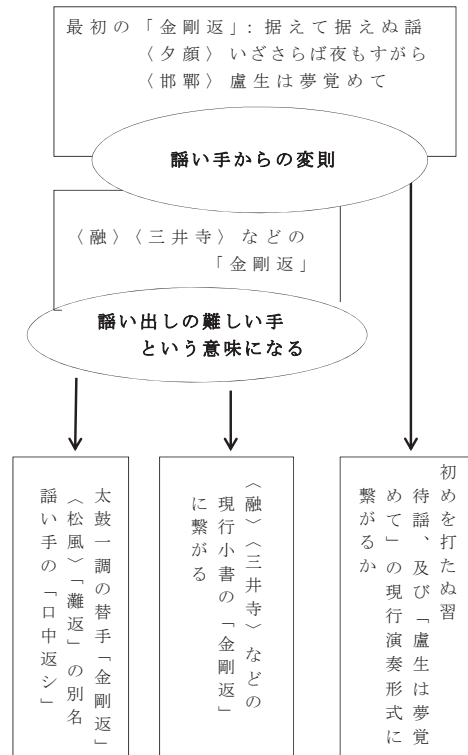


せて心中で唱えるという、「口中返シ」とまったく同じ方法なのである。またこれに加えて「膝につけた指で膝を押しつけてクサリ数を取る」方法も併記している。扇であからさまに拍子を取らず「指で膝を押しつけて」というあたりも切実で、いかにも「秘事」めいている。

囃子の「金剛返」も秘事であるが、これに対抗する口中の「金剛返」もまた秘事なのである。

### まとめ

「金剛返」の発生と展開を図示すると左のようになるだろう。



脇之為手の即興的な謡い方として始まった「金剛返」は、その変則（または反則）性のゆえに囃子の工夫を呼ぶことになった（意味が変化した）。小書としては、囃子方と謡い手双方の工夫によって一定の演奏・演出に整えられていった（本来の即興性や反則性は薄れた）。一方「金剛返」という言葉

は、即興や反則を含んだ駆け引きの面白さや困難さのイメージを持って独立し、謡い手や囃子方の秘事を意味するようになった（意味が広がった）。

解明できない事項や、推論にとどまる項目も多く、あらためて資料に当てる必要を感じている。特に現行の待謡の演奏形式と〈邯鄲〉の当該箇所問題は引き続き調査し、概説にとどめた三つの「金剛返」については検討を進め稿を改めたいと思う。付記しておきたいのは、「据えて据えぬ謡」手法が、別名でも伝えられることである。それは「二字詰」というもので、この場合は返シを謡わないのであるが、三番目物の待謡などに謡うものだとされ、〈夕顔〉の待謡もその例に挙げられている。《打切》も返シも入れず、静かに謡い出すことを意図しているのだろう。「金剛返」が、場面に応じた謡い方の工夫として始まった一面を物語って興味深い。

江戸期には、謡と囃子が掛け合う箇所について、煩瑣なまでに細かな伝承が書きとめられている。おそらく謡い手からは、現代の緻密な舞台から想像できないほど多くの即興、変則が行われたことだろう。囃子方はそれに応じて次々に新しい手を考案したに違いない。それらがどのように舞台を創っていったか、その実態を探ると共に、彼らの創造力を読み取っていききたい。

### 注

- 1 習事という言葉には、流儀ごとに等級や免状取得などの規定が定められた伝授事等の狭義の意味もあるが、本稿では、基本的で定型通りの演奏や演出ではない、特別の演奏や演出という広義の意味でこの言葉を使う。
- 2 能では面装束や作り物の種類、どこでどのような型をするか等について決まり事があり、その中で基本と定めるものを「常」または「キマリ」などといい、それ以外のものを「替」という（ただしこれらは複数の場合も多い）。「替」の演出の中でも特に名前の付けられたものを小書（こがき）と称する。これらは流儀ごとに定められているので、ある流儀で「常」である型が別の流儀では「替」や小書である場合もある。また「替」の演出ではなく、特に高度で重要な習事に名称をつけて小書と定めたものもある。いずれも番組等で曲目の左に小さく添書きされるのでこの名があるが、番組に書き出されなくとも実際には小書演出が行われることも多く、特に習事の場合にはその傾向が強い。
- 3 演出と同様に囃子についても、どこでどのような手を打つかということは流儀ごとに

- 定められている。その中で基本と定められた手を「常」「常の手」と言い、その他は「替」「替の手」「替手」等と言われる。従って替の手も自由ではなく定められており、ある流儀で常の手であるものが他の流儀では替の手である場合もある。またそれぞれ複数定められることもある。
- 4 このように囃子の手や小書の名がその箇所謡の詞で命名される例は多い。例えば《海士》の「この筆の跡をご覧じて」の謡い出しの習事である「此筆之出」、同様に《檜垣》の「老少といっぱ」の「老少之出」、《熊野》の「春前に雨あつて」で囃子と謡が間合をはかる「春前頭」など。
- 5 後述の太鼓金春流の「金剛返」を、太鼓一調《船弁慶》の「東方降三世」から「北方金剛」に合わせて打つ例が『金春家太鼓秘書』(注35参照)にあるが、これはあくまで「金剛夜叉明王」の歌詞に対する語呂合わせの趣向で「金剛返」の手を使っただけである。もちろん返シの場所ではない。
- 6 能楽史料第四編『隣忠秘抄』として昭和八年わんや書店より翻刻出版。引用は底本の写真のコピーによる。
- 7 法政大学能楽研究所蔵六一26
- 8 明和四年奥書。鴻山文庫蔵。引用は法政大学能楽研究所蔵の写真のコピーによる。
- 9 浅井有直(喜次郎)は大阪の観世流の旧家浅井織之丞家の五代目。弘化元年生。「謡曲秘書」は正徳・享保年間頃の福王系謡伝書に後年の記事を加え、有直が書写させたものとされる。奥書は明治二二年。鴻山文庫蔵。三七一73
- 10 《打切》の手の中に正確に謡を謡いこむのは、タイミングとしてかなり難しいことである。「ハホンヤアー」の「ヤアー」を開きすぎず、鼓の最初の「ハ」のコミと謡の二文字目が合うように息を計らなければいけない。喜多流の高林白牛口二師は大倉流の鼓伝書の記事をもとに、大倉長十郎氏と《三井寺》の「金剛返」をこの方法で実際に行なわれたと、伺うことができた。ただし、『目録』の「金剛返」は、その記載内容からして、ここまで高度な技術を要求しているものではなく、あくまで鼓が謡い手に合わせることを要求しているものと思われる。
- 11 『石井流大鼓秘傳書』全七冊の内『別傳習之卷二』。法政大学能楽研究所蔵。六一31。同様の記事が早稲田大学演劇博物館蔵『石井流大鼓伝授事』全四冊(貞享三年石井仁兵衛景範の年記を持つ記事を含む。書写は近代。一〜三冊は江戸後期の内容)(イ11・00526)の内の第二冊にもある。同書では《融》の「金剛返」に続いて「柏崎道行。ぬらすらん。是モ金剛返シニスル事アリ。打様同事」と記している。
- 12 表章編『観世文庫蔵室町時代謡本集』(平成九年財団法人観世文庫発行)による。
- 13 全三冊。各冊に宝生勇勝の名を記す。勇勝は十四世宝生太夫英勝の弟で天明五年没。明治一〇年の転写本。早稲田大学演劇博物館蔵。イ11・00384
- 14 ここではロンギの中のシテ謡について問題にしているが、ロンギの冒頭(定型ではシテ謡以外)においても《打切》と返シが入るのが本来だったと推測できる。現在脇能ではこれが定型であり、世阿弥自筆本では《江口》(雲林院)《阿古屋松》(柏崎)でも冒頭で返シが謡われることになっている(現在は謡われない)。《打切》は、冒頭にも
- シテ謡にも書かれていないが、室町期以前に《打切》の指示が謡本に書き込まれることは殆ど無いので、書かれていないから打たれなかったとは言えず、例えば万治元年(一六五八)刊行の下掛謡本『七太夫仕舞付』の《江口》のシテ謡「竹む影は」には《打切》の指示がある。謡の返シについては高桑いづみ氏の論考「返シを謡うということ」(『鎮仙』625号(平成二五年五月)研究十二月往来)がある。またロンギの《打切》と返シについては平成二四年二月六麓会において筆者が口頭発表した。
- 15 『金剛』44号(56号所載。昭和33年9月〜37年9月)。
- 16 新九郎別家の豊俊の書写とする奥書がある。観世新九郎家文庫蔵。法政大学能楽研究所の写真による閲覧。目録番号三一35
- 17 山中玲子「小書の成立と歴史」(『能を面白く見せる工夫』(平成二二年檜書店刊)所収)を参照した。
- 18 早稲田大学演劇博物館蔵イ11-00450
- 19 法政大学能楽研究所蔵六一8
- 20 能楽資料第三編『豊高日記』として翻刻出版されている。昭和十年わんや書店。引用は同書による。
- 21 観世新九郎家文庫蔵 目録番号八一1
- 22 平成二〇年檜書店発行。
- 23 脇之為手の役割については、藤田隆則「能の多人数合唱」(平成二二年ひつじ書房発行)に詳しい考察がある。
- 24 横道萬里雄「小書の諸相」(『能を面白く見せる工夫』(平成二二年檜書店刊)所収)の「囃子の曲節に関する名称の小書」の中で、氏は観世流の《三井寺》と《邯鄲》の今向返を取り上げ、《邯鄲》について「《邯鄲》も「慮生は夢覚めて、(間ノ手)夢覚めて」となります」と書いておられる。現在《邯鄲》でこのような演奏がされることは五流共になくと思われ、観世流の現行の「金剛返」は道行部分であるので、筆者は平成二四年三月に手紙で質問をさせていただいた。同月横道先生からいただいたお手紙には、「コンゴオガエシは、名ばかり有名で、内容のはっきりしない替工手です。」とだけの短いお答えがあり、体調不良でいらつしやるのが綴られていた。それからまもなく六月に先生は他界されてしまわれた。先生が《邯鄲》の金剛返を、道行ではなく「慮生は夢覚めて」の箇所とされ、かつその謡い方を《三井寺》等現行の「金剛返」と同様であるとされた根拠は、今となっては知るすべがないが、「慮生は夢覚めて」を挙げられたのは、或いは「催花柳」の記事に依られたのかもしれない。「名ばかり有名で内容のはっきりしない」というお言葉は先生らしく簡潔的を射ている。
- 25 観世新九郎家文庫蔵。目録番号八一3
- 26 観世新九郎家文庫蔵。目録番号八一5
- 27 奥書寛保元年。書写寛政二年。鴻山文庫蔵。引用は法政大学能楽研究所蔵の写真による。
- 28 大倉九郎能氏は嘉吉(一四四一〜一四四三)頃から享祿五年(一五三二)頃まで在世した大蔵流の大鼓打ちで、数多くの伝書を残している。河村隆司蔵。『神戸女子大学古典芸能研究センター紀要』2号(二〇〇九年)に味方健の翻刻解題がある。引用は同

- 書による。
- 29 全八巻。慶長期頃の刊行と思われる、総合的な能楽伝書。林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』（日本思想史体系。一九七三、岩波書店）に翻刻所収。引用は同書による。
- 30 特別な名前が付けられていないが、太鼓観世流の一調でも、やはりこの部分で常の手組にはない特殊な手を打つ。ただし謡い出し直前の手は金春流太鼓の手ほど複雑ではない。
- 31 喜多七大夫古能『舞曲寿福抄』後藤得三本（喜多真王翻刻。国立能楽堂調査研究第七号。二〇一三年）の「太鼓の一丁返之事」より始まる項に「惣右衛門方打返しニ、コンゴウ返しとて、六ヶ敷手を打事有。習て可置。間ハ如常なれ共、習はずしてハ違ふなり。兼て可置置。コンゴウ返しの名不審なり。」という記事がある。
- 32 能や舞囃子のように大小太鼓が揃っている場合には、『ラロシ』『打込』『打返』『ラロシ』という手が打たれる。長さは同じく五クサリ。一調では、本来大小鼓が担当している間を補うための特別な掛け声や粒を入れるので、手が変わるものである。
- 33 敦晃は嘉永六年に四三才（文化八年生）。伝書では舞事・独鼓・一調の手をはじめ歴代の宗家の言い伝えなどを記す。独鼓・一調では替手を多く載せる。最終の記事は嘉永六年正月。個人蔵。引用はコピー製版本によった。
- 34 橋本家の伝書の粒付では、五クサリのうち、現在左撥で小さく打つ粒一つを、右撥で打つように書いてある。この一カ所以外は現行と同じである。
- 35 全七巻。個人蔵。引用は明治一五年の井上忠吉転写本のコピー製版本によった。これと同内容で第六巻の一冊を欠き全六巻とする転写本が八代市立図書館にある。
- 36 岩井直恒（享保一三年〜享和二年）は『そなへはた』『あやはとり』などの謡に関する著書で有名。他にも当時の能の実態を伝える『覚書』『聞書』の類を多数残す。引用の『覚書』は直恒の父三代信尹の覚書を引き継いだ書で、直恒による記載は明和年間から安永五年まで。大西家蔵。引用は原本写真のコピーによる。
- 37 歌原貞昭氏蔵という以外にはこの伝書の詳細は不明である。伝書中の喜多寿硯に関する記事を表章氏が著書『喜多流の成立と展開』（一九九四年。平凡社刊）の中で紹介している（四九一頁）。引用は法政大学能楽研究所蔵のコピーによる。
- 38 般若篇文庫蔵。で128。金春安住（文政一三年没）は博学と筆まめで知られ『安住行状大概』『歌舞後考録』等多くの著書がある。引用は法政大学能楽研究所蔵の写真的コピーによる。
- 39 宝生座付の威徳三郎四郎が著者かとも推測されている。早稲田大学演劇博物館蔵。イ11-00690
- 40 『囃謡鼓覚集』などの謡伝書で伝えられる扇拍子など、謡い手が拍子を取る方法については、高桑いづみ『能の囃子と演出』（二〇〇三年。音楽之友社刊）所収の「扇拍子の変遷」で詳しく考察されている。「金剛返」に関して、氏は『囃謡鼓覚集』『舞楽大全』『音曲玉淵集』の当該箇所を引かれ、次のように注記を添えている。「今合返し」は大小の打切の名称である。（略）なぜこれを「今合返し」と呼んだのだろうか。生半可の知識で鼓の手組名を聞きかじったものの、実態は知らないという素人の実態が露見し

た例かもしれない。（略）この名称をめぐるならんかの誤解が通行していたらしい。」氏のこの解釈は現在の最も代表的な解釈と思われるが、本稿ですでに述べてきたように、『打切』の替手としての「金剛返」は、少なくとも江戸中期までは「金剛返」の一種というべきであり、口中返しもまた、誤解ではなく「金剛返」の一つだったのである。

41 「二字詰」という言葉には、これとは別に、七拍を伸ばさず、その代わりに八拍から次の一拍の間に息継ぎの間を取るという意味があり、この方が本来の意味だったと思われる。藤田隆則『能のノリと地拍子』（二〇一〇、檜書店刊）では、「二字詰」は地拍子の変遷を示すものと指摘されている。

#### 資料一覧

・〈夕顔〉〈邯鄲〉〈融〉〈三井寺〉の「金剛返」の粒付又は掛け声の記載されているものに限る

- 1 幸流小鼓之習并口伝之事（貞享二年写か）早稲田大学演劇博物館蔵。
  - 2 新九郎流鼓伝書『覚書』（元禄宝永頃）個人蔵
  - 3 秘印小鼓伝書（宝永〜正徳頃）観世新九郎家文庫蔵
  - 4 謡曲秘書（明治二二年書写奥書）（正徳〜享保年間）
  - 5 葛野流大鼓伝書拍子口之巻（寛延三年以後）
  - 6 習事扣（宝暦〜安永頃）観世新九郎家文庫蔵
  - 7 隣忠秘抄（宝暦十年奥書）個人蔵
  - 8 元章習事伝授書留（明和四年奥書）鴻山文庫蔵
  - 9 幸流秘事習事（明和四年奥書）宮城県図書館蔵
  - 10 東岳院様能楽余香（宝暦明和年間）米沢金剛会翻刻出版
  - 11 石井流大鼓秘伝書（文化一三年奥書）法政大学能楽研究所蔵
  - 12 石井流大鼓伝授事（江戸後期か）早稲田大学演劇博物館蔵。
  - 13 習事書（享和三年奥書）（文政年間）観世新九郎家文庫蔵
  - 14 風鼓秘曲集（江戸後期）観世新九郎家文庫蔵
  - 15 高安流型附（江戸後期）法政大学能楽研究所蔵
  - 16 幸流小鼓伝授事三巻（江戸後期〜末期）法政大学能楽研究所蔵
- 参考文献
- 表章『観世流史参究』二〇〇八年。檜書店。
- 高桑いづみ『能の囃子と演出』二〇〇三年。音楽之友社。
- 横道萬里雄・山中玲子・松本雍『能を面白く見せる工夫』二〇〇九年。檜書店。
- 藤田隆則『能の多人数合唱』二〇〇〇年。ひつじ書房。



c 金剛返の演奏 (掛け声⊙は演出により有無両様)

|   |     |       |
|---|-----|-------|
| — | —   | 1     |
| — | —   | 2     |
| — | ⊙△  | 3     |
| — | —   | 4     |
| — | —   | 5     |
| — | ○ハ○ | 6     |
| — | —   | 7     |
| — | —   | ● - 8 |

いうべエを…かさね…あさごとの—

《ヘコストリ》

|   |   |   |        |
|---|---|---|--------|
| — | — | — | ヤ      |
| — | — | — | ハ△     |
| — | — | — | あさごとの  |
| — | ● | — | ハ○(ヤ)● |

d 解説譜

|   |   |   |     |
|---|---|---|-----|
| — | — | — | 1   |
| — | — | — | 2   |
| — | — | — | 3   |
| — | — | — | 4   |
| — | — | — | 5   |
| — | — | — | 6   |
| — | — | — | 7   |
| — | — | — | ● 8 |

き…にだに…も

かれ…たるき…にだに—も

(近古式)

e 解説譜

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| — | — | — | 1 |
| — | — | — | 2 |
| — | — | — | 3 |
| — | — | — | 4 |
| — | — | — | 5 |
| — | — | — | 6 |
| — | — | — | 7 |
| — | — | — | 8 |

き…にだに…も

イヤ△

ハ

イヤ△

(近古式)

f 解説譜

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| — | — | — | 1 |
| — | — | — | 2 |
| — | — | — | 3 |
| — | — | — | 4 |
| — | — | — | 5 |
| — | — | — | 6 |
| — | — | — | 7 |
| — | — | — | 8 |

イヤ△

ハ

ホン

イヤア

き…にだに…も

ハ●ハ○

(近古式)

II

a 常の演奏

|   |       |   |      |   |
|---|-------|---|------|---|
| — | ヤア    | △ | —    | 1 |
| — | い…り   | — | —    | 2 |
| — | ひの…   | △ | ハ    | 3 |
| — | いまだ…  | — | それは… | 4 |
| — | ちかければ | — | ヤ    | 5 |
| — | ハ     | — | ハ    | 6 |
| — | ハ     | — | ハ    | 7 |
| — | ハ     | — | ハ    | 8 |

b 金剛返の演奏

|   |        |   |      |   |
|---|--------|---|------|---|
| — | ヤア     | △ | —    | 1 |
| — | さいしうに。 | — | —    | 2 |
| — | ハ      | — | —    | 3 |
| — | ハ      | — | それは… | 4 |
| — | ハ      | — | ヤ    | 5 |
| — | ハ      | — | ハ    | 6 |
| — | ハ      | — | ハ    | 7 |
| — | ハ      | — | ハ    | 8 |

c 解読譜

|   |        |   |      |   |
|---|--------|---|------|---|
| — | イヤ     | △ | —    | 1 |
| — | さいしうに。 | — | —    | 2 |
| — | ハ      | — | —    | 3 |
| — | ハ      | — | それは… | 4 |
| — | ハ      | — | ハ    | 5 |
| — | ハ      | — | ハ    | 6 |
| — | ハ      | — | ハ    | 7 |
| — | ハ      | — | ハ    | 8 |

(近古式)

# Kongō-gaeshi

TAKAHASHI YŌKO

“Kongō-gaeshi” is one form of production of a nō play, well-known since the Edo period. However, Edo period writings on *utai* (singing) and *hayashi* (instrumental accompaniment) tell of a different form of kongō-gaeshi from what is known today. In current practice, kongō-gaeshi has two meanings. One is a style of production used in certain plays, such as *Tōru*. The other is a special drum pattern used in the Konparu school. In the Edo period, however, this term seems to have been used more broadly to refer not only to a style of production and a drum pattern, but also to improvisation by the singer at the end of a sung section, together with the use of secret difficult patterns by the drummer. This suggests that a delicate interaction between singer and drummer led to innovations in performance and production.

Giving examples of kongō-gaeshi from the Edo period, this paper explores the meaning and practice of the term, in order to illuminate an aspect of change in nō.

Kongō-gaeshi can be written using a number of variant Chinese characters; I have chosen to use the same characters used in Kongō-ryū.

Keywords and definitions: kogaki; variations in Noh performance or a special important style and music performance with the name and content specified according to respective school. kaede; a term for variation of the basic rhythm pattern in percussion instruments. kaeshi; repetition of the song lyrics. uchikiri; the name of rhythm pattern to form a phrase. Iccho; performing a part of the music by one percussionist and one or more singers with a special rhythm pattern for solo percussion.

