Osaka University Knowledge Archive

Title	佐陀神能の変化とその要因に関する研究 : 神事と芸能の二面性
Author(s)	山﨑, 達哉
Citation	待兼山論叢. 文化動態論篇. 2016, 50, p. 1-34
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/70053
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

佐陀神能の変化とその要因に関する研究

――神事と芸能の二面性――

山﨑　達哉

キーワード：佐陀神能／神楽／芸能／郷土舞踊と民謡の会

はじめに

島根県松江市の佐太神社において毎年九月の例大祭である御座替祭（ござがえさい）の時に舞われる佐陀神能（さだしんのう）は、慶長期（一五九六年～一六一五年）に吉田家から神道裁許状を得た際に能の影響を受け創作されたとされている。能の影響を受けた佐陀神能は、神楽の盛んな島根県内の神楽の中でも特殊な神楽といえる。

本論文では、佐陀神能に大きな変化をもたらした慶長期における改革とその影響を考察し、当時の最先端の舞のひとつであったと考えられる能を取り入れることはどのような意義があったのかを探る。また明治期以降から現在にかけての佐陀神能の変化を、大正期の「郷土舞踊と民謡の会」に焦点を当て、芸能を取り巻く環境とともに検討する。現在の佐陀神能は、形式は慶長期に、名称は大正期に成立したとされており、本論文では能を取り入れる前の佐陀神

能については「佐太神社の神楽」と表記し、能を導入した後の佐陀神能と区別する。

慶長期から現在までという長い期間ではあるが、佐陀神能の変化を少しずつ追うことで、佐陀神能がどのような影響を受け、神事としての面と芸能としての面がそれぞれどのように変化しているのかを示したい。

第一章　佐陀神能と佐太神社

佐陀神能は、島根県松江市の佐太神社において、毎年九月の御座替祭の時に舞われる神楽である。佐陀神能は七座神事、式三番、神能によって構成されている。七座神事は、剣舞、散供、御座、清目、勧請、八乙女、手草の七座の演目からなり、式三番は能のように、翁、千歳、三番叟の順に舞われる。神能は、大社、真切女、恵比須、八幡、日本武、磐戸、三韓、住吉、荒神、厳島、武甕槌、八重垣の十二段からなる。(1) この七座神事、式三番、神能を総称して「佐陀神能」と呼んでいる。

それでは、佐陀神能が舞われる場所と時期、すなわち佐太神社と御座替祭についてみてみたい。

佐太神社は、島根県松江市の北、鹿島町佐陀宮内に鎮座する神社である。佐太神社は朝日山の麓にあり、向かって後方、西側は山地である。佐太神社と朝日山の頂上を結ぶほぼ中間地点には、かつて佐太神社の奥之院であった成相寺がある。神社の前を流れる佐陀川は宍道湖の北東部と日本海沿岸の恵曇を結ぶ。佐陀川は天明五（一七八五）年の施工から二年かけて造られた人工河川である。摂社・末社には、早人社、母儀人基社、田中社などがある。神紋には、「扇」「亀甲」「輪違」の三種が使われている。『延喜式』では、佐太神社は「佐陁大社」としてみえる。佐太神社は出雲國二宮と仰がれ、出雲國三大社の一つとして杵築と熊野ともに、鎌倉時代においても杵築と日御碕とともに

「佐陀大社」と称えられていた。江戸時代を通じて出雲國十郡のうち佐陀触下と呼ぶ秋鹿（あいか）・島根・楯縫（たてぬい）・意宇（おう）西半の三郡半の神社を支配下に置き、出雲國内でも重要な地位を占めていたとされる。本殿は大社造の社が三殿ならんでおり、このような社殿は神社建築史上特筆すべきものである。

佐太神社の名前は、『出雲國風土記』に佐太御子社（さだみこのやしろ）や佐太大神社（さだおおかみのやしろ）の名前で登場し、佐太神社の祭神である佐太大神も登場する。『出雲國風土記』嶋根郡加賀郷条には、

加賀郷　郡家の北西のかた廿四里一百六十歩なり。佐太の大神の生れましししところなり。御祖、神魂（かむむすひ）命の御子、支佐加比賣（きさかひめ）命、「闇き岩屋なるかも」と詔りたまひて、金弓もちて射給ふ時に、光加加（かかあ）明きき。故、加加といふ。（原漢文）(2)

とあり、同じ嶋根郡の海岸地形を説明する箇所には

加賀神埼　即ち窟あり。高さは一十丈ばかり、周り五百二歩ばかりなり。東と西と北とに通ふ。［謂わゆる佐太の大神の産れまししところなり。産れまさむとする時に、弓箭亡せましき。その時、御祖神魂命の御子、枳佐加比賣命、願ぎたまひつらく、「吾が御子、麻須羅神の御子にまさば、亡せし弓箭出で來」と願ぎましつ。その時、角の弓箭水の隨に流れ出でけり。その時、弓を取らして、詔りたまひつらく、「此の弓は吾が弓箭にあらず」と詔りたまひて、擲げ廢て給ひつ。又、金の弓箭流れ出で來けり。即ち待ち取らしまして、「闇鬱き窟なるかも」と詔りたまひて、射通しましき。即ち、御祖支佐加比賣命の社、此處に坐す。今の人、是の窟の邊を行く時は、

必ず聲磅礴して行く。若し密かに行かば、神現れて、飄風起り、行く船は必ず覆へる」（原漢文）[3]

とある。ここから、佐太大神は母を支佐加比賣命（枳佐加比賣命）[4]、父を麻須羅神として、加賀神埼で誕生したことがわかる。母神・支佐加比賣命が暗い岩屋であった加賀神埼に向けて金の弓で射たところ、光が射すようになったとされる。この穴の空いた岬が現在の加賀の潜戸であるという。

佐太大神は「大神」と尊称されるが、『出雲國風土記』に「大神」はわずか四柱しか存在せず[5]、佐太大神の神としての高い地位を示している。このことは、佐太大神が島根郡・秋鹿郡を包括して上位に立つ広域の神であると考えられ、島根半島中央部一帯を占める広域な佐太大神の信仰圏を示しているとされる。その広い範囲が「狭田国」[6]であると考えられ[7]、内陸にある佐太神社の信仰対象が海にあることと関連すると考えられる。また、佐太大神の出生神話は、海の彼方の神霊の国からの、新しく生命力の満ちた、穀物霊の誕生であるという見解[8]もあり、内陸にある神社と信仰対象としての海を結ぶ考えといえるであろう。

そのような佐太神社における御座替祭は数ある祭事[9]の中でも最も重儀とされ、元来は旧暦八月に行われていた。御座替祭とは、佐太神社とその摂社・末社にある神座の茣蓙を敷き替える神事で、九月二十四日に執り行われる。翌九月二十五日には例祭が行われるが、もとは御座替が無事終わったことに対する祝賀の祭であった。同日夜に法楽として神能を演舞する。式次第は次のとおりである。

九月十九日より神事は始まり、神主は恵曇で禊を行い、青竹で作った汐筒に海水を汲み、汐草であるホンダワラを採り、恵曇海辺社に詣でて祈念し、帰って三殿を拝して籠もり舎で参籠に入る。二十日から祝部が火鑽臼と火鑽杵で毎日揉み出す忌火を用いて、一日二食、世俗との関わりを絶って社頭に勤行する。神饌所では「オケヒョウ」と呼ば

れる熟饌が作られる。これは鑽火をおこし、かまどで白米を炊き、かるくつぶした後団子状に丸めたもので、木製の古式の神饌器に盛り供えられる。このように祭の準備を整える。

二十四日午後八時より宮司以下祭員は直会殿に参集し祭が始まる。御座替は摂社末社から始まり、本殿の三社に移る。摂社末社での御座替が始まると同時に舞殿では七座神事の剣舞が始まり、続いて散供、御座、清目、勧請、八乙女、手草と続く。剣舞では、剣により悪・邪気を祓い、散供では神事の邪魔となる荒ぶるものを退散させる。続く御座は、神座となる莫蓙を手に持ち清め、また舞の場をも清める。次の清目は続く勧請に繋がるものであり、清目で神霊の降臨する場所・人を清め、勧請では神霊の降臨を願う。最後の手草は神おろしと神慮の慰めとなる。[10] 舞殿で七座神事が行われている間も摂社末社の御座替は進行しており、本殿の三社の御座替は南殿、北殿、正中殿の順で進む。正中殿では、宮司が神迎えを行う。御座替の前には、宮司以下祭員一同、本殿の前で大祓詞三巻を奏上した後、内陣に進み、御神座を舞い清めた新しい莫蓙に取り替える。古伝の神饌、御膳幣を献じ、御扉を閉じ、式が終わる。全ての御座替が終わると正中殿階段下で古例の四方拝を行った後、宮司以下祭員一同は直会殿に参集する。直会殿では、巫女舞の「真ノ神楽」が舞われる。その後、神酒とオケヒョウと呼ぶ御供を頂いて祭は終わる。その後、宮司宅で祭が滞りなく終えたことを祝し、三方に鰹節を乗せたものを祭員一同順に拝する儀式の後、直会が行われる。

翌二十五日は午後二時頃より例祭が執行され、午後七時より法楽として式三番と神能が奉納される。これは無事御座替が終わったことを祝賀する祭である。

この御座替祭で舞われる、二十四日の七座神事と、二十五日の式三番と神能を佐陀神能と称しており、巫女舞である「真ノ神楽」は含まれない。

御座替祭の中心となる、神座でもある莫蓙を替えるという神事は、莫蓙を年ごとに新しくすることで神々の霊威が

常に新しく続いていくと考えられていることが関係している。佐太神社周辺の土地は藺草の産地として名が知られており、藺莚は『延喜式』にみえる「出雲筵」で、旧佐陀庄の産物として都へ送られていたと考えられている。[11]『枕草子』[12]にも載っており、江戸時代には佐太表や秋鹿表として生産されていた。

この「莫莚を替える」という行事についてはこの地方特有の習俗に関連するのではないかという興味深い指摘があり、出雲地方の山間部では正月したくをする際、しめ飾りに新しい莚を使うという方式があるという。[13]類似した事例には正月飾りのトコカザリがあり、石塚尊俊によると、「トコのまん中に歳徳神や天照大神などの掛け軸をかけ、上の框の左右に若松の枝をとりつけ、前にしめをはり、（中略）御幣などをとりつける。これをミノグミという。トコの前にはオクラダワラ（俵）といって、もみ俵を二俵並べ、上に新しいむしろをおき、その上にお鏡やご飯を供える。」とある。[14]石塚は御座替祭と正月飾りとを結びつけることはしていない。しかし、正月の神は来訪神であること、正月飾りは神迎えのために用意されることを考慮すると、出雲地方では神を迎える際に莚は必要不可欠なものとして考えられていたのではないだろうか。例祭で神を迎える神事と繋がるものがあると考えられる。

このように、佐陀神能が舞われる九月二十四日・二十五日の御座替祭が重要であるのはいうまでもないが、並んで重視されているのは、十一月二十日から二十五日まで行われる神在祭である。出雲では旧暦十月を「神無月」と呼ばず、神々が集まる月として「神在月」と呼び、神々を迎え祀る神在祭の行事は出雲地方の各神社において行われる。特に佐太神社は八百万の神々が集う重要な場所と伝えられている。神在は「じんざい」と読め、鎮齋の意味で新嘗祭と関係するのではとされている。その祭の期間中は、歌舞音曲、喧騒、造作等も慎む祭であった。十一月二十日夜に神迎神事によって神々をお迎えし、二十三日に新嘗祭があり、二十五日夜には神々をお送りする神等去出（からさで）神事を執り行う。三十日には帰り遅れた神々をお送りする止神送（しわがみおくり）神事が行われる。また、五月二十日～二十五日に行われる神

在裏月祭は、佐太神社特有の祭で、いかに神在祭を重視しているかがわかる。神在祭では信仰の対象である龍や蛇が登場することから、神在祭と龍蛇信仰の結びつきがみえ、佐太神社で行われる神能の演目にもその影響が窺える。

神在祭は「お忌みさん」（「お忌まつり」）とも称される。旧暦十月、神無月の頃には、「お忌み荒れ」と呼ばれる、急な気候変化と海荒れが起きる。神々はこの風に乗って出雲に集まるとされる。[15] またその風に乗って、海蛇が南方から出雲の海岸に流れ着くことがあるという。[16] この海蛇を神々の先導役あるいは竜宮からの龍神の使者と考えて信仰の対象とし、地元では「龍蛇（りゅうじゃ）さん」[17]という呼称もある。近年では潮流の変化により海蛇の漂着は稀となっているそうであるが、漂着がある場合には、出雲大社、佐太神社、日御碕神社など、神在祭が行われる神社に奉納される。[18] また、出雲地方の民間では出雲大社・佐太神社・日御碕神社へあがる龍蛇の尾には、その社特有の神紋がついているとまで信じられている。[19]

写真1　「藻汐祓」の看板
（2013年8月26日撮影）

さて、神在祭で登場する竜宮からの使いや、ワタツミの神が信仰の対象となっていることは、佐太神社のもともとの信仰対象が陸地ではなく海にあり、主神である佐太大神が誕生した場所が加賀の潜戸であることと関連するであろう。佐太神社には、本殿に向かう石段の右手に海藻と竹筒が供えてある。これはこの地方の風習で、海で禊をしてから、ホンダワラという海藻と竹筒に汲んだ海水を持って神社に参拝するものである。説明書きには、「藻汐祓　家に悪穢があった時青竹で汐筒を作り海に行き汐を汲みジ

ンバ草を採り身を清め当社にお詣りして祓をするのが古くからの習俗であります」とあり、海藻や海水に祓いの力を認めていることがわかる（写真1）。

海洋や龍蛇への信仰が表れている神在祭と佐陀神能は、神能に登場する龍によって関連づけられる。

佐陀神能には佐太神社の縁起を語る演目である『大社』に龍神が登場する。佐太大神が登場し舞う場面で、雨風を思わせる太鼓や笛、手拍子と共に宝の御箱を持って龍神が現れ、佐太大神大神に御箱から美しい五色の龍蛇を捧げる。佐太神社の縁起を語る重要な場面においてあえて龍蛇が登場することは、龍蛇を重視している表れと考えられる。もともと神話は神聖な祭儀の場において、口頭で語られるものであるという性質を考えるならば、『大社』において語られる佐太神社の縁起や神無月（神在月）の由来、登場する佐太大神、龍神などの神々は佐太神社を代表するあるいは象徴する対象として登場すると考えられる。このように、神在祭と龍蛇信仰、神能の演目は関連が深い。一方で、『大社』の構成やその要素は、吉田神道や能など外部からの影響が大きい。それについては後述する。[20]

第二章　江戸期以前の「佐太神社の神楽」

佐陀神能は、慶長年間（一五九六年～一六一五年）に能を取り入れることで現在の形になったとされている。すなわち、佐陀神能は慶長十三（一六〇八）年（もしくは慶長年間）に吉田家から神道裁許状を得るため、京へ上った宮川兵部少輔秀行と幡垣正綱が計り、能を取り入れて数段の神事能を作り、七座神事に附して舞わせることとしたというもので、以降、佐陀神能は七座神事・式三番・神能で構成されている。式三番・神能は慶長期のころの創作とされるが、七座神事はそれ以前からあったと考えられている。神能が成立する以前に佐太神社で行われていた神楽はどの[21]

ような形式だったのであろうか。

慶長期以前の神楽の様子を伝えると考えられるものに、『佐陀大社縁起』がある。[22] 末尾に明應四（一四九五）年の記載があることから慶長年間よりおよそ百年前の記述である。神楽の文字がみえ、神楽が舞われていたことを示しているが、具体的な内容はない。神楽についての記述には、

一　神前専神楽事 凡神者依形蛇身 毎日在三熱之苦 所謂三熱者 熱風熱沙熱塵也 神子巫等舞歌 則忘三熱之苦 暫休息給故 専神楽用也 惣神楽之起者天岩戸始 委見日本記

とあり、「神前に神楽を専らにする事、神は蛇の姿をしており、毎日熱風熱沙熱塵という三熱に苦しんでいる事、神子や巫女が舞い歌うならば三熱の苦を忘れ、休息をとる、そのために神楽を用いる、神楽の起こりは天の岩戸に始まり、委細は日本記にある」という。ここでは、神楽は蛇身の苦しみを和らげるために用いられること、神楽の起源は日本書紀の天の岩戸説話に関係するとされている。続いて手拍子[23]を用いることについて述べられており、

一　手拍子用事　手拍子者是吉利句阿弥陀種　出音者即観音也　三珊句即是観音勢至種子也　故手拍子打時　即有此響故　聞者必天然而發□（「ささ点菩提」か）心　是以神前神楽用之也

とある。すなわち、手拍子は阿弥陀如来や勢至菩薩の真言であり、手拍子を打つ時にこの響きがあるために、聞く者は必ず菩提心をおこすという。そのため、神前の神楽に手拍子を用いるとされる。この時点で神仏習合が成っている

様子が窺えるが、ここでは手拍子に注目したい。現在の佐陀神能でも手拍子はほとんどの演目において編成に加わっていることも考慮すると、手拍子の重視はかなり以前からあったのかもしれない。

このように、慶長期以前の「佐太神社の神楽」について、詳しい演目や中身についての説明は手拍子を用いている以外不明であるが、何らかの形で「神楽」と呼ばれる何かが行われていたことがわかる。石塚尊俊によれば、明治以前には七座や神能を「神楽」と呼んだ例はないが、「神楽」と称するものがなかったわけではなく、御神楽・大神楽・真御神楽・八乙女神楽・湯立・能・七座神事のような例が挙げられている。これらの、御神楽・大神楽・真御神楽・八乙女神楽などと称する「神楽」と、今日でいう七座神事・神能は別であったと考えられている。[24] 対象を出雲全体に広げた場合、祭礼における「神楽」とは、湯立神楽や巫女の舞を主とする八乙女神楽、あるいは奏楽のみのものを指したのではないかとしている。[25] この時点においては、神能は重視されておらず、七座は神事としてみられていたのではないかと考察しており、七座の所作が（芸能的な）舞と考えられていなかった可能性を示唆している。このことから、『佐陀大社縁起』における「神楽」は手拍子を伴う湯立神楽か八乙女神楽、あるいは手拍子のみを指すと考えられる。

それでは、神能創作以前から存在していたと考えられる七座神事は、いつ頃成立したのであろうか。現在では御座替祭の時には必ず舞われる七座神事であるが、文献上、御座替神事と七座神事が同時に出てくることは稀である。御座替神事の名は永正九（一五一二）年の「七拾余度之祭之名ヲ知事」に出て来るが、七座神事の名は見えない。佐太神社の文献において七座の語が出てくるのは、享保六（一七二一）年の遷宮に関する神事の条が初めである。佐太神社以外の神社まで範囲を広げるならば、史料上で確認できる七座神事の最も古いものは、天文三（一五三四）年のもので、松江市大垣町の内神社（旧社号・大野高ノ宮）にある「大野高宮社記」であるとされる。また、七座神事があ

ると記録されている神社は少なくとも三十九社はあると考えられている。

この七座神事が指す内容について石塚尊俊は、天保九（一八三八）年の、島根郡加賀浦における次第とその祝詞を例に挙げ、「七座とは祭典後における芸能ではなく、祭典の方式そのものであった」[26]としている。さらに、七座神事が八乙女神楽を包摂していることや、七座神事に含まれている、場を祓い清める「剣舞」を湯立神楽も保持していることから、八乙女神楽と湯立神楽を元にして七座神事が成立するのではないかと続けている。

また、出雲古来の神楽は個々の舞が一神だけで舞われるものであったと考えた石塚尊俊の説を受けて、勝部月子は七座神事の成立を次のように考察している。すなわち、舞座に神迎えをするために舞座を祓い清め、神を迎えて祈願する、という祭式が変化して、念入りに幾重にも神迎えのための清浄な祭場をつくることを重視し、舞人も参集する人も穢れを祓うという祭の様式が再構築された形が七座神事の起こりであるとするものである。[27]

このように、佐陀神能を構成している内容のうち、神能は新しく創られたものであるが、七座神事においても「神楽」として考えられてはいなかったことがみてとれる。七座神事が現在も「七座の舞」とせず、「神事」を称していることも無関係とはいえず、七座神事はもともと、神楽のような「奉納する歌舞」ではなく、「神事を執り行うための儀式の一つ」と考えられていたのではないだろうか。神事の一部として舞われる「真ノ神楽」が佐陀神能として含まれないように、七座神事も神事のひとつであったものが、徐々に歌舞として注目されたと考える。

第三章　江戸期における「佐太神社の神楽」の変化

「佐太神社の神楽」が能を取り入れ、神能を創ったことは佐陀神能の成立において重要な意味を持つが、その説は

口碑によるもので、正確には未だわかっていない。神能が創作された時期を巡ってはこれまで様々な議論[28]が行われてきたが、明確な史料の発見もなく、慶長年間に佐陀神能が成立したという半ば伝説的な言説が定着しているのが現状である。その口碑によると、神職の宮川秀行が神職裁許状を受けるため、慶長年間に吉田社に上った際、当時都で流行っていた猿楽や幸若等の形式によって幡垣正綱と計り、神能は創作されたという[29]。作られた数段の神能は七座神事に付属し、舞わせることにしたようである[30]。神能の創作と神道裁許状の受諾には関連があり、能を取り入れた際に吉田神道による思想や吉田家の活動からの影響があったのではないだろうか。

神道裁許状を得るために京都に佐太神社の神職が上った理由には、吉田家の活動が社会に受容され、正当性を認められていたという前提があった。吉田家は、十四世紀末から十六世紀の初頭にかけて、卓越した古典研究の蓄積の上に、神道界において他を圧倒する実力を保持し、自身を神道界の頂点に位置づけることを図っていた。系図を改竄し、自らを神道の主宰神天児屋命の裔と位置づけ、その継承者を自任し、「唯一神道」の絶対性や、吉田家が神道の棟梁たることの論拠となった。また、神祇官を代表するため、律令官制とは別に「神祇管領長上」を位置づけ、公権の承認を得ることで正当性の確立を図った[31]。

吉田家の古典研究で代表されるものは『日本書紀』であろう。鎌倉時代には、卜部兼方が最初の『日本書紀』注釈である『釈日本紀』を著し、一族からは古典学者を多く出し、将軍や法親王に進講する者もいた[32]。吉田家は『日本書紀』の中でも特に神代巻を研究しており、この研究が佐陀神能へも影響を与えたのではないかと考える。

吉田家の活動は、神話に基づく権威、世俗権威・権力による保証と、神祇官の代表「神祇管領長上」によって正当化されていた。そのような吉田家が諸国の神職や神職組織を傘下に収める上で、有力な手段となっていたのが神道裁許状であった。神道裁許状が許可する内容は多岐に渡っており、鑿井、神事における装束、触穢・服忌に関する事

項、祭礼の復興・月日の延引、肉食など、神事に関わる多様な事項があった。それらの機能は、省略様式の出現、用途の収斂があり、神道裁許状の用途は、装束裁許・肉食裁許・神事奉仕者として地位確定の三つの機能に変化した。[33] 慶長・元和期（一五九六年～一六二四年）の南奥州では、神職と修験の間に争いが起こり、神職は吉田家を頼み、神道裁許状を得た例がある。神職は自身の存在意義を主張し、他と区別をつける必要があり、神職身分の確保のための手段として神道裁許状を求めていた。[34] 神道裁許状を受給した神職を吉田家は保護していたことも神道裁許状が求められる背景にあったであろう。[35] この神道裁許状による関係の結び方は分権支配ではなく、中央集権的であり、全国統一を成し遂げた権力の性格に合うものであったと考えられる。[36]

豊臣秀吉が全国統一の事業を進めている頃には、その独特の性格を認められていたようである。吉田兼見は豊臣秀吉による神国思想を肯定するなど、交流を深めていた。また、吉田兼見の弟である梵舜も徳川家康と神道に関する問答を繰り返すなどの親交があった。[37] 神道界で頂点であるためにも、政治権力との結びつきは重要だったのであろう。

このように、吉田家は巧みにその地位を獲得し、神道裁許状は効果を持つに至った。佐太神社の神職が神道裁許状を受けに行ったのもこのような効力を頼んでのことだったのではないだろうか。

また、吉田家は能とも無関係ではなかった。吉田家は「翁」の由来や意義を説いた秘説を伝授しており、『翁の大事』というものを発行していたことがわかっている。[38] 相伝を受けたのは、能役者だけでなく、大名や旗本、公家の諸大夫、神官など広範にわたるものであった。[39]

それでは、慶長期前後の能の状況から、「佐太神社の神楽」へどのように影響したのか考えたい。

現在「能」とよばれる芸の原型は、十三世紀中頃には成立していたと考えられており、猿楽（申楽とも表記された）と呼ばれていた。当時の社会において芸能民は差別の対象となっていたが、猿楽の芸人たちも例外ではなく、猿

楽者は寺社において穢れを払う立場にあったため差別を受ける身分であったと考えられている。

そのような猿楽者は豊臣秀吉による保護を画期として変化した。晩年になり能を好むようになった豊臣秀吉は天覧能の主宰[40]などのほか、猿楽能の保護も行った。当時猿楽能を行っていた座は地域ごとに存在しており、地元の祭礼で歌舞を奏していた。豊臣秀吉は、それらの座のうち、結崎座、坂戸座、外山座、円満井座[41]の大和猿楽四座への配当米の分担扶持を決め、それぞれの座を保護する政策を出した[42]。このような決定により、大和猿楽四座が保護される一方、多数の地方猿楽は配当米が受けられず、四座のうちどれかを名乗るか、大和猿楽四座への統合・再編成によりその存続を守ることになり、衰退した。結果として大和猿楽四座以外の猿楽座はほぼ消滅してしまった。

その後、徳川家康が豊臣秀吉の大和猿楽四座の保護策を継承したことで、能は賞玩に耐え得る芸能となった。武家による能の保護を受け、能は式楽としての地位を獲得するようになる。能を嗜むことが武家社会の一員としての地位や権威の保護へと繋がったのではないかとされる。

慶長九（一六〇四）年には、加賀藩の前田利長が関が原での戦勝の報賽として神事能の興行を命じたことで[43]、佐那武明神（現在の大野湊神社）の神事能が復興された。また、慶長十四（一六〇九）年には、徳川家康が大阪に詰めていた猿楽を駿府へ詰めるよう命令しているなど、能を取り巻く環境は慶長期の前後で変化が起きていた[44]。

室町時代に猿楽者は差別の対象となっていたが、武家によって式楽として能が保護されるようになったのは大きな変化であったであろう[45]。佐太神社のある松江藩は、慶長期には堀尾氏が藩主であった。堀尾氏は豊臣秀吉の家人として長く貢献し、豊臣秀吉没後は徳川家康に接近したことも考えると[46]、堀尾氏による式楽である能への関心が「佐太神社の神楽」に能を取り入れた要因であるとも考えられないだろうか。能は当時流行していただけでなく、権威とも結びついていた。神道界で頂点を目指した吉田神道が能にとって重要な「翁」の相伝に関わっていたことや、全国統一

を進めていた豊臣秀吉・徳川家康が能の保護者でもあったこと、さらには吉田神道が豊臣秀吉や徳川家康らと接近していたことに注目したい。当時の宗教権威と政治権力の両者が密接に結びつこうとしていただけでなく、両者共に能に関わりを持っていたことは、佐太神社に能を持ち帰る動機としては十分といえないだろうか。

さて、神能の演目には、吉田神道の思想や参考の元となった能からの影響が少なからず入っていると考えられる。すなわち、当時の能の影響を受けて創作され成立した神能の演目には[47]、話の内容が『日本書紀』に由来するものが多いことがわかる。演目の内容をみてみると、「日本武」は日本武命による東夷征伐、「磐戸」は天鈿女命による岩戸開き、「三韓」は神功皇后の異国遠征、「武甕槌」は国譲り神話、「八重垣」は素戔嗚尊による大蛇退治の話である。このように『日本書紀』に由来する説話、神話が多い。また「武甕槌」や「八重垣」の舞台は出雲地方であり、出雲神話としても知られている。しかし、『古事記』『日本書紀』にみえる出雲を舞台とした神話群と、『出雲国風土記』にみえる神々の物語との相違が指摘されていることから[48]、「出雲神話」と称していてもどちらの系統に由来しているのかを注意して見極める必要がある。また、『古事記』『日本書紀』の神話と共通・近似の話は『出雲国風土記』には見出せず、逆の場合も同じであることも考慮すると、神能の「武甕槌」や「八重垣」は『日本書紀』由来の話とみて良いのであろう。

『出雲国風土記』にみえる出雲神話の中でも代表的な国引き神話や[49]、佐太神社の祭神である佐太大神が産まれたとされる加賀の潜戸の説話にも佐太大神以外にその母や父などの神々が登場する。しかし、これらの物語はどの神能の演目にも採用されていない。

一方、佐太神社の縁起を語る「大社」は、その謡や詞を能の「大社」や「竹生島」、「淡路」などからとったものであると指摘されている[50]。内容は佐太大神が佐太神社の縁起を語り、神在月の龍蛇出現を見せているものであるが、

『出雲国風土記』に由来した佐太大神の誕生を語ったり見せたりするものではない。

その他に登場する神は「真切女」の法度命と切女命や、「恵比須」に出てくる蛭子命であるが、前者は摂津国にある鼓の瀧、後者は西宮が舞台となっている。佐太神社周辺地域とは関係なく、むしろ畿内が中心の舞台となっていることに注目すべきであろう。現在は廃絶してしまっているものも含む、残る演目のうち、「八幡」、「荒神」、「厳島」の舞台は近隣であるが、「住吉」は畿内である。

このように、神能にみえる物語はそのほとんどが、『日本書紀』に由来する神話か、舞台の中心を畿内においている。また、神社の縁起を語る上で重要な「大社」においても、佐太大神の出現に重きを置いていない。「大社」で佐太神社の縁起を語るのであれば、『出雲国風土記』からの地名説話を採用する選択もあったはずであるが、「大社」で採用された縁起の中身は『佐陀大社縁起』からのもので、神々だけでなく加賀潜戸も黄金の弓矢についての話も出てこない。出雲神話において重要な国引き神話も神能には見あたらず、国譲り神話が「武甕槌」として採用されている。

神能には出雲独特の神話の採用がなく、『日本書紀』由来の物語が多いことから、神能はある時期を境にこの地方へもたらされた（出雲地方独自のものではない）物語を基準に組み立てられたものであると考えられる。その物語が『日本書紀』であることから、家学として『日本書紀』研究の蓄積のある吉田家からの影響が大きかったのではないだろうか。また、吉田家が『日本書紀』研究において力を発揮し、天児屋命の裔であるとしたことから、吉田神道は日本書紀の神話を重要視する傾向にあったと考える。その結果、神能に出雲神話は取り入れられなかったのであろう。吉田神道が各神社への優位性を示していたことや、活動拠点の整備を図り、吉田家の私的祭場であった斎場所を公権によって公的祭祀施設と成したこと、畿内に拠点を設置しようとしたこと、中央集権的な性格などの吉田家の思

想が神能の成立にも影響したと考えられないだろうか。

それでは、佐陀神能を構成する七座神事・式三番・神能のうち、式三番（千歳、翁、三番叟）の持つ要素と意義を翁に注目してみてみたい。そもそも「翁」は天下太平・国土豊穣を祈って舞われる、神事芸能であった。現在の能においても「翁」を舞う時には、別火の習慣が残り、精進潔斎をしてつとめることになっている。「翁」は（話の筋がある）劇ではない芸能であり、祝祷芸や儀式に近いものであるとされている。能の「翁」は千歳・翁・三番叟の順になっており、この千歳・翁・三番叟の舞を「式三番」というが、能では「翁」が「式三番」を指すことになっている。翁は白色尉の面をつけ、三番叟は黒色尉の面をつける。

佐陀神能において「翁」が舞われるのは、祭が無事に終わったことを祝して舞われる神能の前においてであることを考えると、「翁」が持つ、神聖さや儀式的なもの、祝祷芸としての性格を残したものと考えられる。三番叟は残念ながら途絶えてしまったそうであるが、[51]三番叟に使用されたと思われる黒色尉面は佐太神社に伝わっており、「式三番」の形式が伝えられていたと考えられる。[52]現在の能での「式三番」（「翁」）は千歳・翁・三番叟の順であるが、もともと式三番とは翁・三番叟・父尉という三翁の舞を指していたとされている。しかし、佐陀神能の父尉の面について触れている文献は見当たらないことから、既に父尉が抜けた「式三番」の形式が伝わっていたと推測できる。[53]

また、「大社」や「八重垣」などの台詞劇は「翁」の前に演じられることはなく、その他の台詞劇の前に「翁」が舞われることも能の「翁」と同じである。先にも述べたように、能の「翁」は儀式的要素が強く、神聖視されていることから、佐陀神能に「翁」の舞が取り入れられたのであろう。

神社において「神事能」や「能神事」、「能奉納」あるいは「翁奉納」と呼ばれ、能や翁が奉納されることは多いが、神楽そのものが能や翁を含んでいることは少なく、これが佐陀神能を特殊としている要因でもある。[54]

「翁」は神楽や能に限らず、どのような場面でも神聖視され、そして物語のない、純粋な舞のみが行われるのであろう。佐陀神能に「翁」が取り入れられたのは、このような「翁」の性格が影響しているのではないだろうか。

また、能を取り入れた佐陀神能が、「神能（しんのう）」と称していることにも注目したい。能には「神能（かみのう）」という種類があり、これは神をシテとする曲を指す。佐陀神能での「神能」においては、必ず神が登場することを考えても、能の五番立てのうち、「神能（かみのう）」のみを採用したのではないだろうか。それは神社での奉納に使うことと神話劇を上演するためであったと考える。[55]

第4章　明治期以降の佐陀神能

明治期には日本全体に様々な変化が起こり、芸術・芸能にもこれまでとは違う変化をもたらした。江戸幕府の庇護を失った（猿楽）能は、存続の危機に直面したが、その後、皇室や新しく華族となった旧藩主、新興の財界人による保護により復興された。[56] 歌舞伎は卑俗で荒唐無稽だとされ、近代国家に見合う高尚な演劇に改良することが試みられた。この改良運動は成功したとはいい難いが、演劇の近代化に大きな影響をおよぼす刺激となったとされる。

神楽についても、明治期に入り変化がもたらされた。明治期の神楽への影響で最も顕著であったのは、「神職演舞禁止令」と一般的に言われているものである。これは、明治四（一八七一）年二月十四日の太政官達にある、「是迄心願ト称シ猥ニ社頭ニ於テ神楽奉納之儀自今禁止之事」[57]を指す。これにより、全国の神職は神楽に携わって舞うことや、神がかりをすることを禁じられた。「神職演舞禁止令」より一年前の明治三（一八七〇）年には、松江藩より「神能演舞の禁止令」が出されており、それ以降、神職が神楽を舞うことができなくなったが、[58] 神楽は村落の娯楽と

して不可欠であったため、神職ではなく氏子による素人神楽が発達し、神職による神楽の方が珍しくなった。[59]

このような明治期における神職の神楽への制限による影響は大きく、伝承が途絶えることになった神楽もあったようである。佐陀神能でも、神職が神楽の舞い手から退き、明治期は何とか続けられてきたが、[60]大正期に入ると世代が代わってきたこともあり保存が難しくなった。そこで、大正八（一九一九）年に氏子有志による「佐太神社古伝神事保存協会」を結成し、神能部が設けられた。これが現在の「佐陀神能保存会」の前身団体である。佐陀神能は有志による保存会によって存続し続けることができた。

佐陀神能がその名前に「佐陀」を冠するようになったのは、大正十五（一九二六）年四月の「第二回全国郷土舞踊民謡大会に出演する際」[61]からだとされる。ここでの「全国郷土舞踊民謡大会」とは、現在も続いている「全国民俗芸能大会」の前身的存在である「郷土舞踊と民謡の会」である。この大会へ出場するまで、「神能」あるいは「能」と称していたが、「郷土舞踊と民謡の会」を契機として初めて「佐陀神能」の名称を使うようになった。

「郷土舞踊と民謡の会」は、日本青年館の建設に伴う開館式の記念行事の一環として開催された。全国的に農村の荒廃が進行していた当時、立て直しをはかる方策として、農村を魅力ある所にするよう、娯楽を充実させるために芸能を活用しようとしていた。そのため、青年団による郷土研究が推奨され、芸能や風俗習慣が研究対象として注目された。大会が生まれた状況には、青年団による郷土復興のための運動という政治的な意味を帯びていた。[62]主催者側の研究者による調査と報告も、重要な大会の役割であった。

では、出演する芸能は、どのような基準と目的で選定されていたのであろうか。パンフレット『開館記念 郷土舞踊と民謡』の跋文によると、全国から集まった七十余りの応募の中から選出する際には、「成るべく由緒の古い、郷土色の濃厚なもので、豊かな藝術味があり、而も本館の舞臺に演出され得るやうなもの」という基準があった。[63]集め

られた芸能は、似たような種類にならず、全国各府県から広域的に選定するように選考された。主催者からの全国の府県長当局に対しての芸能の報告依頼も、同様の基準に依っていたようである。そこには、全国各地にどのような芸能がどれだけ存在しているのかを把握することと、地方に埋もれていた郷土色の濃厚な舞踊や民謡を発掘し、全国に紹介するという目的もあった。

そのように選ばれた出演者は出演を名誉なことと考え、郷土の代表として恥ずかしくない、立派な舞台にするという意気込みを持っていた。さらに様々な趣向を凝らして、晴れの舞台に臨んだ。様々な凝った趣向で、芸能は舞台用に「演出」されたものであったが、主催者側の柳田國男は郷土舞踊や民謡を、素人が行う素朴で田舎風なものと考えていたので、出演した芸能が技巧に走ったり、演芸風・都会風だったりすると厳しい批判を加えた。また、新調した衣装や派手な衣装に不快感を示し、禁止の指示を出すこともあった。同じ主催者側の小寺融吉は、この種の芸能は郷土を離れて舞台上で再現することは不可能と考えており、ほかの芸能との比較や芸能そのものにある郷土色など、ある特殊なおもしろさを狙っていた。こうしたおもしろさが舞台上に現れるように、適宜アレンジするというのが、「演出」の基本的な考えであったようだ。このように、主催者側と演者の間には「演出」の齟齬があり、主催者による会の意義が演者側に理解されていなかったようである。

観覧した研究者の間でも意見が分かれていた。郷土舞踊や民謡は、純粋で素朴かつ田舎風で、昔からのやり方を無闇に変え趣向を凝らすべきではないという意見[64]がある一方で、一度舞台に出てしまえばある意味芸術化し、変化していくことを認識し肯定する意見もあった[65]。情緒的といえる反応であった。郷土舞踊や民謡について、研究資料としての価値を認めながらも、芸術的・技術的な面で質が低いという意見[66]もあった。

研究者以外の観客は東京在住の同郷の人とそのような関係のない人にわけられる。前者は郷土意識でつながってお

り、無条件に盛大な声援を送っていた。そこには郷土の人々の期待と東京在住の郷土出身者達の熱狂があり、特に東京在住の郷土出身者達のほかの地方に対する競争意識は出演者よりも強かったという。どれだけ好評を博するかが最も重要視され、そのために様々なことを試みることが基本的な姿勢であった。一方で一般の観客は醒めた反応を示し、舞台がおもしろいかつまらないかのみによって、その芸能を評価していた。(67)

佐陀神能はこの会の第二回に出演しているが、どのように評価されていたのであろうか。同大正十五（一九二六）年に出た『島根評論』誌から、観劇した専門家からの寄稿を取り上げてみたい。(68)

松江市生まれの演劇評論家であり劇作家でもある伊原青々園は、神能が能に似ている以外にも、支那劇にも似ている部分があると指摘しており、日本海岸へ漂着した大陸の人から着想を得たのではないかと想像している。(69) 楊月樓一座の劇を観たと回想していることから、この支那劇とは京劇を指すと考える。現在の形での佐陀神能の成立が慶長年間であるという前提に則れば、京劇の成立年代の方が遅くなるため、上記の仮説には合致しない。しかし、佐太神社には、佐陀神能の形式（七座・式三番・神能）に含まれない、剣で諸悪厄災を斬り祓う「悪切（あくぎり）」という舞が伝承されており、神事として周辺の神社でも舞われることがある。当時の上演に「悪切」は含まれていないと考えられるが、支那劇の武具を手に持って悪を払う動作に注目している点は、何らかの共通項を示唆しているのではないだろうか。

神道学者の加藤玄智は、十分洗練された上品な神能だけでなく、「公の秩序善良の風俗にふさわしくないもの」も黙殺すべきでないという考えを示している。(70)

審査顧問でもあった柳田國男は忙しい現代、時間のない東京では、繰り返しの舞を短くすべきだと指摘しており、(71) この指摘は、佐陀神能の舞い手が大舞台に臨むにあたって過度な変更をしなかったと考えるか、地元の声援に応えるためにあえて繰り返したのかが不明であり、どのように評価すべきか悩むところである。また、能楽師ならば型には

まるところを青年が仕事の余暇に習得したところに興味を抱いていることにも注目したい。

次に同じ審査顧問の高野辰之による評では、神能を猿楽の能を真似たもので、能と里神楽の中間に位置するとしている。また、室町時代末の能は大正期現在での能のように技巧の極致に到達したものではなく、伸縮が許容されていたのではないかと考えている。七座神事にも注目し、莫莚舞のように土地の名産を神前に捧げて舞う姿を、朝廷の神楽での採物の舞と重ねあわせ、「古體が保存せられてゐるのであらう」としている点は重要な着眼点である。[72]

謡曲界編輯主任とある西村紫明は、衣装は能ではなく舞楽に近く、楽器においても、佐陀神能に特徴的な大太鼓の蓼[73]や手拍子という銅拍子を例に挙げ、能よりも能の前身である延年舞や伎楽、田楽からの影響と考えている。謡の文章も能に似ているが、幸若節や万歳節のようであるとし、足の運びも舞楽や田楽であり、伎楽からきているのではないかとしている。特に七座神事は能の舞ではなく舞楽の舞であり、純正神楽の舞で、いわゆる里神楽ではないとみている。神能に関しては能がかりではあったが、扮装や翁の面を含む面は能のものではなく、全体的に風流という方が良いのではないかと考えている。[74]

佐陀神能団講師の宮川秀理は、[75]維新前までは盛んだった佐陀神能も徐々に衰微しており、この出演にあたっては伝習の必要があったと回想している。[76]

以上が全寄稿であるが、各人が能からの影響や関連性について述べている。また、特に注意したいのは純粋な能による影響だけでなく、七座神事の採物舞や、土地の名産を神に捧げる行為に神楽の原点をみていることである。

佐太村青年團は、「郷土舞踊と民謡の会」に出演した後で、在京の島根出身者にみせるべく、九段能楽堂においても佐陀神能を上演した。来場者は八百名を超え、ほぼ満員であり、「過般の若槻首相就任祝賀會以上の盛會」であったという。会は熱狂しており、「演技白熱化し全く青年の餘技とは見られざる妙域」「拍手喝采ひつきりなしに起り、

流石九段の大能楽堂も揺がんばかり」[77]など、その興奮ぶりを伝えている。

このように、「郷土舞踊と民謡の会」の出演後とはいえ、演者、観客、関係者全体が盛り上がりをみせており、「郷土舞踊と民謡の会」での熱狂も予想される。郷土を代表して参加するという気持ちが強く、全国の各種芸能との比較のために、その名称は「神能」だけというわけにはいかなかったのであろう。郷土を代表するという気持ちのもと、佐陀庄という土地と神社の名を表す「佐陀」をつけ「佐陀神能」となり、現在までその名称が使われている。

全国の芸能が集まる場所での発表に向けて、名前を「佐陀神能」と称したことで、「郷土の芸能」として意味づけがなされたのであろう。「佐陀神能」と名付けたことは、慶長期の変化とあわせて重要な意味を持つ変化のひとつであったといえる。それまで儀式舞が主体であった「佐太神社の神楽」は、慶長期に能を取り入れ、それ以降は「能」や「神能」などと称していたと考えられる。当時、佐太神社へ周辺の神社から神主が集まり、佐太神社で舞われていた形式を覚え持ち帰ったため、近隣の大原郡や飯石郡でも「能」と呼ばれる神事は行われていたようである。それらを区別するために、「佐陀能」や「大原能」、「飯石能」という呼称を使うことはあったが[78]、佐太神社を中心とする島根県北東部の地域に限ったものであったと考える。そのような「能」に自らの地名を表す「佐陀」の文字をつけた大きな契機となったのは、「郷土舞踊と民謡の会」への参加であった。

その後、佐陀神能は、昭和二十七（一九五二）年四月に文化財保護法による「選定」に加えられた。文化財保護法は昭和二十五（一九五〇）年八月二十九日に施行されたことを考えると、かなり早い段階で候補にあがっていたことが推察される。また、昭和三十六（一九六一）年六月に島根県無形民俗文化財指定され、昭和四十五（一九七〇）年六月に文化財保護法による「記録作成の措置を講ずべき無形文化財」に選ばれ、昭和五十一（一九七六）年五月に重要無形民俗文化財に指定された。平成二十三（二〇一一）年十一月二十八日にはユネスコ無形文化遺産リストに登録

表1　2012年以降の佐陀神能「定期公演」の日程と演目

2012年	七座	神能	2013年	七座	神能	2014年	七座	神能	2015年	七座	神能
5月5日	手草	八重垣	5月4日	剣舞	八重垣	5月10日	剣舞	八重垣	5月9日	剣舞	日本武
6月2日	剣舞	武甕槌	6月1日	手草	武甕槌	6月7日	手草	武甕槌	6月6日	手草	八重垣
7月7日	清目	日本武	7月6日	清目	日本武	7月5日	清目	日本武	7月4日	清目	武甕槌
8月4日	手草	真切目	8月休演			8月休演			8月休演		
9月1日	御座	大社	9月休演			9月休演			9月休演		
10月6日	清目	日本武	10月5日	御座	大社	10月4日	御座	大社	10月3日	御座	大社
11月3日	剣舞	八重垣	11月9日	剣舞	八重垣	11月8日	八乙女	八重垣	11月7日	散供	八重垣

・すべて土曜日20:00～21:00、会場は佐太神社境内「舞殿」。
・各会100名まで（予約制）、個人1,200円（中学生以下無料）、団体1,000円（20名以上）。
・水の都松江 松江観光協会 公式サイト（URL:http://www.kankou-matsue.jp/index.html）および公演チラシをもとに作成。

された。しかし、民俗芸能を文化財として指定する問題が指摘されていることも忘れてはならない。[79]

管見の限りでは、ユネスコの無形文化遺産に登録された二〇一一年の翌年、二〇一二年から「佐陀神能 特別公開」という名目で毎年「定期公演」が行われるようになった（表1）。佐陀神能は佐太神社だけでなく、周辺の神社でも舞われているが、それは秋祭りの時期に限られている。ここでの「定期公演」はそれとは別に行われており、集客をし、神社の境内において「公演」をする。時期も五月から十一月までの月一回である。このような動きは、神事としての佐陀神能だけでなく、純粋に演奏や舞を披露する必要と、公演を楽しみに待つ観客の需要の表れであろう。さらに、例祭や神社以外などで上演回数が増えることは、練習回数を増やし、演者や演目の質が上がることにもつながり、佐陀神能の持続可能性を高めているともいえる。

このように神楽を神事と切り離して楽しむ動きは近年盛んであり、特に石見神楽の公演は有名である。[80] 佐陀神能も「郷土舞踊と民謡」への参加やユネスコの無形文化遺産登録などにより、観られる芸能としての側面が表れたといえる。だが、佐陀神能が本来舞われる場である御座替祭をないがしろにしているわけではなく、平成二十五（二〇一三）年からは「定期公演」の八月と九月を休演としており、これは御座替祭に合わせた動きであると考えられ

る。現在の佐陀神能には、もともと祭の要素であったと考えられるような例祭を地元の人々と行う側面がある一方で、神社以外での公演を通して芸能として楽しませる面もあるといえるだろう。

現在、佐陀神能の担い手は佐陀神能保存会であり、その維持と継承に努めている。その前身は佐太神社古伝神事保存協会という団体の中の神能部で、大正八（一九一九）年に氏子有志によって結成され、伝承を担っていた。[81] それ以前までは神職によって奉仕されてきたが、明治期の神職による演舞の禁止により継承が難しくなっていたことに由来する。現在では神職による神楽の演舞は禁止されていないが、民間からの募集も受け付けており、携わる人の数の神職と神職でない者は半々であるという。[82] 担い手も様々な要因により常に変化を余儀なくされている。

神楽を芸能として位置づけて良いかどうかは議論の分かれるところではあるが、「郷土舞踊と民謡の会」および後継の「郷土芸能大会（民俗芸能大会）」に神楽が出演している事も含め、芸能として位置づけられていることも事実である。無形である芸能は、担い手も含め様々な外的・内的要因によって変化を続けてきた。形が残せるものではないので、そのような変化は当然のものであろう。ある程度の型が決まってはいるが、佐陀神能も時代とともに変化していると考えられる。神事としての側面を持ちながらも「定期公演」を行っているのも変化のひとつであり、佐陀神能の芸能としての側面ともいえるであろう。

おわりに

佐陀神能は慶長期に能を受容し、神能を創った当時としては、画期的な神楽だったであろう。それ以前にも儀礼部分が徐々に歌舞として認識されるなど、芸能化した部分はあった。しかし、能を取り入れて神能を創作した時期に、

神事の面と芸能の面が分かれ始めたのではないだろうか。神事が滞りなく進んだことを祝うために、また楽しみのために、神能が演じられるようになったことで、神事でありつつ神法楽であるという状態になったのであろう。

大正期の「郷土舞踊と民謡の会」への出演により、見せるための舞台と演出が加わったことは、芸能としての佐陀神能の上演機会を増やすきっかけになったといえる。[83] これまで神事であると考えていた「能神事」は、郷土舞踊（郷土芸能）であるという意識が生まれることで、「佐陀神能」という神事と芸能の両面を強く持つようになった。神社外での上演により、外部からの注目と内部からの期待の両者のまなざしへの意識は、神事と芸能という二つの性格を持つきっかけになったであろう。さらに佐陀神能は文化遺産登録を受け、「定期公演」を行うことでみせる芸の一面が出るなどの変化もしている。

佐太神社では七座・式三番・神能のいずれも「神楽」と呼ばれたことはなく、現在でも佐陀神能を指す時は、「神楽」ではなく「能」や「お能」ということばを使う。「神楽」ということばが指す対象を改めて考える必要があるのではないだろうか。「神楽」とは何か。神に捧げる歌舞、祭に登場する芸能の総称だけでよいのだろうか。「神楽」という名称について改めて調べ、考えなおす必要があるのではないだろうか。

［注］

（1）住吉、荒神、厳島は現在、継承されておらず、中絶演目となっている。

（2）書き下し文は、秋本吉郎校注『日本古典文学大系二風土記』岩波書店 一九五八年 一二七頁による。

（3）書き下し文は、同上『日本古典文学大系二風土記』一四九頁による。

（4）佐太大神の母親である支佐加比賣命は加賀神社の主祭神となっている。
（5）佐太大神以外の「大神」は、所造天下大神（あめのしたつくらしし おおかみ）、熊野大神、野城（の ぎ）大神である。
（6）関和彦「佐太神社とその周辺」鹿島町立歴史民俗資料館編『重要文化財 佐太神社―佐太神社の総合的研究―』鹿島町立歴史民俗資料館 一九九七年 二―三頁、によると、「サダ」あるいは「サタ」という地名はこの地域以外にもみられ、共通して「サダ・サタ」は岬であるという見解があり、「サダ」は加賀の潜戸の加賀鼻と呼ばれる岬を指したものであろうとされている。
（7）「解説三四 佐太大神の信仰圏」島根県古代文化センター編『解説 出雲国風土記』今井出版 二〇一四年 七七頁。
（8）千家尊統『出雲大社』学生社 一九九八年第二版 一〇〇頁（一九六八年 第一版）。
（9）佐太神社の年間行事については、佐太神社公式ホームページ：http://sadajinjya.jp/（二〇一六年八月三十一日閲覧）や酒井董美「佐陀宮内地区の年中行事」鹿島町立歴史民俗資料館編『重要文化財 佐太神社―佐太神社の総合的研究―』鹿島町立歴史民俗資料館 一九九七年 七三―九六頁に詳しい。
（10）石塚尊俊『西日本諸神楽の研究』慶友社 一九七九年 一九二頁、勝部月子『出雲神楽の世界―神事舞の形成―』慶友社 二〇〇九年 七―十頁。
（11）朝山芳圀「佐太神社の祭祀」鹿島町立歴史民俗資料館編『重要文化財 佐太神社―佐太神社の総合的研究―』鹿島町立歴史民俗資料館 一九九七年 六五頁、佐太神社公式ホームページ：http://sadajinjya.jp/（二〇一六年八月三十一日閲覧）。
（12）一五三段「いやしげなるもの」のひとつに「まことの出雲莚の畳」とある。
（13）二〇一四年・佐太神社での御座替神事の際の岸悟禰宜の説明による。
（14）石塚尊俊「十一 年中行事」『日本の民俗 島根』第一法規出版 一九七三年 二三九―二四〇頁。
（15）神在祭に限らず、雨風が強い天候の日には、神々が来られるという考えが浸透しているようである。
（16）セグロウミヘビであろうと考えられている。
（17）「竜蛇」の標記もあるが、煩雑さをさけるため、本論文では「龍蛇」に統一した。
（18）品川知彦「神々が集う 出雲の神在祭」千家和比古・松本岩雄編『出雲大社 日本の神祭りの源流』柊風舎 二〇一三年 一六三―一六五頁。

(19) 朝山晧『古代文化叢書六 風土記・神・祭り Ⅲ 出雲の神信仰と祭り』島根県古代文化センター 二〇〇〇年 三一七―三二九頁（初出 一九五三年）、上田常一『山陰特有の民俗 竜蛇さんのすべて』園山書店 一九七九年 七三―七八頁。

(20) 坂江渉「播磨国風土記の民間神話からみた地域祭祀の諸相」武田佐知子編『交錯する知―衣装・信仰・女性―』思文閣 二〇一四年 三五四―三五五頁。

(21) 朝山晧『古代文化叢書六 風土記・神・祭り Ⅲ 出雲の神信仰と祭り』島根県古代文化センター 二〇〇〇年 三八五頁（初出 一九三一年）。

(22) 芦田耕一「佐太神社縁起の翻刻」鹿島町立歴史民俗資料館編『重要文化財 佐太神社―佐太神社の総合的研究―』鹿島町立歴史民俗資料館 一九九七年 四二二―四二七頁。

(23) 銅拍子のことを指す。

(24) 石塚尊俊『西日本諸神楽の研究』慶友社 一九七九年 四〇七―四一〇頁。

(25) 石塚尊俊『西日本諸神楽の研究』慶友社 一九七九年 四二四―四二五頁。

(26) 石塚尊俊『西日本諸神楽の研究』慶友社 一九七九年 四五三頁。

(27) 勝部月子『出雲神楽の世界―神事舞の形成―』慶友社 二〇〇九年 二八―二九頁。

(28) 清水眞三郎「神能の由来」『島根縣神職會要報第三十三号』一九一四年（『旧島根県史編纂資料 近世筆写編 二五〇』所収「一二神能の由来 一―九―五」より）、後藤藏四郎「出雲神楽能」（稿本）年不詳 島根県立図書館郷土資料室蔵、西角井正慶『神楽研究』壬生書院 一九三四年 二九三―二九五頁、朝山晧『古代文化叢書六 風土記・神・祭り Ⅲ 出雲の神信仰と祭り』島根県古代文化センター 二〇〇〇年 四〇六頁（初出 一九三八年）、本田安次『本田安次著作集 日本の傳統藝能 第二巻 神楽Ⅱ』錦正社 一九九三年 一一一―一一四頁（初出 一九八一年）、石塚尊俊『西日本諸神楽の研究』慶友社 一九七九年 三七六―三七九頁など。

(29) 清水眞三郎「神能の由来」『島根縣神職會要報第三十三号』一九一四年（『旧島根県史編纂資料 近世筆写編 二五〇』所収「一二神能の由来 一―九―五」より）、後藤藏四郎「出雲神楽能」（稿本）年不詳 島根県立図書館郷土資料室蔵、朝山晧『古代文化叢書六 風土記・神・祭り Ⅲ 出雲の神信仰と祭り』島根県古代文化センター 二〇〇〇年など。

(30) 朝山晧『古代文化叢書六 風土記・神・祭り Ⅲ 出雲の神信仰と祭り』島根県古代文化センター 二〇〇〇年 三八五頁（初出 一九

三一年）。

(31) 井上智勝『近世の神社と朝廷権威』吉川弘文館 二〇〇七年 二六―四四頁。

(32) 岡田精司『京の社―神と仏の千三百年―』塙書房 二〇〇〇年 一九五―一九七頁。

(33) 井上智勝『近世の神社と朝廷権威』吉川弘文館 二〇〇七年 五一―五七頁。

(34) 井上智勝『近世の神社と朝廷権威』吉川弘文館 二〇〇七年 五七頁。

(35) 佐太神社が出雲大社とその支配を巡った際は、吉田家による佐太神社への支援が非常に大きかったとされる（西岡和彦『近世出雲大社の基礎的研究』原書房 二〇〇四年 二六―二七頁）。

(36) 井上智勝『近世の神社と朝廷権威』吉川弘文館 二〇〇七年 五八―五九頁。

(37) 萩原龍夫『中世祭祀組織の研究』吉川弘文館 一九六二年 六八〇―六九三頁。

(38) 天野文雄「吉田家による『翁の大事』伝授の実態―天理図書館吉田分古資料を中心に―」『藝能史研究』第一一六号 藝能史研究會 一九九二年 一―二四頁。

(39) 萩原龍夫『中世祭祀組織の研究』吉川弘文館 一九六二年 六五九―六六二頁によると、吉田兼右は、地方へ長期の旅行を行い、地方の有力者や地方神社とよく交際し、翁の詞章や舞の動きを神道によって解釈し、極秘に相伝したこともわかっている。

(40) 天野文雄『能に憑かれた権力者』講談社 一九九七年 一三四―一五二頁。

(41) 結崎座は観世座（観世流）、坂戸座は金剛座（金剛流）、外山座は宝生座（宝生流）、円満井座は金春座（金春流）に繋がる。

(42) 森末義彰「能の保護者」野上豊一郎編『綜合新訂版 能樂全書 第二巻』東京創元社 一九八一年 二一一―二二六頁、天野文雄『能に憑かれた権力者』講談社 一九九七年 二二六―二三一頁。

(43) 野々村戒三「能の地方的分布とその情勢」野上豊一郎編『綜合新訂版能樂全書 第二巻』東京創元社 一九八一年 一八三―一八五頁。

(44) 森末義彰「能の保護者」野上豊一郎編『綜合新訂版 能樂全書 第二巻』東京創元社 一九八一年 二二六―二三五頁。ちなみに、徳川家康が特に保護した観世座以外の三座による興福寺修二会や春日若宮の御祭での三人翁立合の様式を取り入れたものが、奈良豆比古神社の三人の翁による翁舞であると考えられている。また、その真偽は別として、出雲阿国が「かぶき踊」

を始めた慶長八（一六〇三）年が歌舞伎の始まりとされる。歌舞伎踊の誕生は近世の開始を象徴するという意見もあり、慶長年間において、能の式楽化を含む様々な変化とともに、歌舞伎の登場を迎えた事実は、能を中心としていた芸能の質が変化しようとしていた点において注目すべき事実である。

（45）能勢朝次『能楽源流考』岩波書店 一九三八年 一二一八―一二二四頁。

（46）堀尾氏は関ヶ原の戦いでは徳川方についており、豊臣秀吉からだけでなく、徳川家康からの影響も少なからずあったと考えられる。特に、晩年になり能に傾倒した豊臣秀吉に対し、若い時期から能に触れ、自らも舞っていた徳川家康から受けた影響は考えられるのではないだろうか。

（47）現在まで伝わる演目を参考にしているが、江戸期の文献にも同様の演目が載っており、さほど内容に差はないものと考える。

（48）松前健「出雲の神話」上田正昭編『出雲の神々』筑摩書房 一九八七年 八一頁。

（49）八束水臣津野命（やつかみずおみつのみこと）が、新羅の三崎にあまっている地に綱をかけて「国来国来（くにこくにこ）」と言って出雲国に引きつけたというもの。

（50）石塚尊俊『西日本諸神楽の研究』慶友社 一九七九年 三八九―三九三頁。

（51）平成二十七（二〇一五）年の御座替祭では三番叟の復曲が試みられ、これからも続くとのことである。

（52）松江市立鹿島歴史民俗資料館 二〇一二年特別展図録『ユネスコ無形文化遺産・国指定重要無形民俗文化財　佐陀神能』松江市立鹿島歴史民俗資料館 二〇一二年 六頁。

（53）天野文雄『能楽逍遙（下）能の歴史を歩く』大阪大学出版会 二〇一〇年 二九二―三〇一頁、によると、「式三番」を三番三や三番叟との比較から、「サンバン」ではなく「サンバ」と呼ぶのは、古い呼び方を採用しているとの指摘がある。「式三番」を「シキサンバ」と呼ぶのが通例である佐陀神能にもこれを適用するならば、式三番や神能は現在の能よりも古い型を継承している可能性がある。

（54）もとは山伏が携わった神事芸能であったとされる、岩手・青森・秋田・山形の四県に広く行われる山伏神楽・番楽にも、古い能の形態がみえる。演目には翁舞による祝福があり、能が大成する以前と思われる古風なものを伝えるという。ここでも

「翁」は祝祷の手段であることに注目したい。

(55)「神能」の名を持つ神楽としては、松江市西持田町の持田神社に伝わる亀尾神能がある。亀尾神能は、七座神事と「翁」を含む能神事で構成され、佐陀神能と同形式を持っており、佐陀神能からの影響を受けて成立したと考えられているが、独自の要素も持つ。

(56)「能楽社」設立や能楽を日本固有のものとして「国楽」と呼ぶなど、外国から流入した楽よりも好ましいという言説も表れるようになった。(田村景子「近代における能楽表象―国民国家、大東亜、文化国家日本における「古典(カノン)」として―」『演劇研究センター紀要』早稲田大学二一世紀COEプログラム「演劇の総合的研究と演劇学の確立」Ⅸ号二〇〇七一四五頁)。

(57)内閣記録局編輯『法規分類大全第一編 社寺門一 神社一』一八九一年 内閣記録局 一七頁。

(58)石塚尊俊『重要無形民俗文化財 佐陀神能』佐陀神能保存会 一九七九年 六―七頁、勝部月子『出雲神楽の世界―神事舞の形成―』慶友社 二〇〇九年 三―四頁

(59)現在では「神職神楽」と呼んでおり、出雲地方には、大原郡(現・雲南市)の大原神職神楽や飯石郡の奥飯石(神職)神楽などがある。

(60)石塚尊俊『重要無形民俗文化財 佐陀神能』佐陀神能保存会 一九七九年 六―七頁。

(61)松江市立鹿島歴史民俗資料館二〇一二年特別展図録『ユネスコ無形文化遺産・国指定重要無形民俗文化財　佐陀神能』松江市立鹿島歴史民俗資料館二〇一二年 一八頁。

(62)この時期の青年団は、政府官僚を中心に組織された中央指導機関の指導を受け、公的・国家的な性格を有しており、そのような青年団の事業である「郷土舞踊と民謡の会」での各地の芸能は政治的な存在であったとされ、「民俗芸能」には当初からそのような属性をインプットされていたとの指摘がある。(笹原亮二「芸能を巡るもうひとつの「近代」―郷土舞踊と民謡の会の時代―」『藝能史研究』第一一九号 藝能史研究會 一九九二年 四七―四九頁、および笹原亮二「引き剝がされた現実―「郷土舞踊と民謡の会」を巡る諸相―」『共同生活と人間形成』三・四合併号 和敬塾教育文化研究所 一九九一年 一一七―一三三頁。など。)

(63)『開館記念 郷土舞踊と民謡』パンフレット 財団法人日本青年館 一九二五年。審査顧問には、柳田國男・高野辰之・小寺融吉

（舞台監督も兼ねる）の三名が挙げられており、選考に多大な援助をしたとされている。

（64）郷土舞踊や民謡は、素朴で土臭くて野趣に富んだ「郷土的」でなければいけないという情緒的な根拠で、学問的なものではなかった。

（65）前者は柳田國男、金田一京助、中山太郎、小寺融吉、本田安次、北野博美らで、後者は折口信夫などであった。

（66）兼常清佐や中山晋平、岩橋小弥太などによる意見で、比較的学問的な姿勢も持っていた。

（67）笹原亮二「引き剝がされた現実―「郷土舞踊と民謡の会」を巡る諸相―」『共同生活と人間形成』三・四合併号 和敬塾教育文化研究所 一九九一年九九―一三四頁、を参考にした。

（68）「佐陀神能所感」『島根評論 第三巻六号』島根評論社 一九二六年 四一―四九頁より。

（69）「佐陀神能所感」『島根評論 第三巻六号』島根評論社 一九二六年 四一―四二頁。

（70）「佐陀神能所感」『島根評論 第三巻六号』島根評論社 一九二六年 四三頁。

（71）「佐陀神能所感」『島根評論 第三巻六号』島根評論社 一九二六年 四四―四五頁。

（72）「佐陀神能所感」『島根評論 第三巻六号』島根評論社 一九二六年 四五頁。

（73）松江では太鼓を「鼕（どう）」と呼ぶことが多く、毎年一〇月には、直径四尺（一・二m）～六尺（一・八m）の鼕太鼓を二～三台のせた鼕山車屋台をひき、鼕を打ち鳴らす、鼕行列という祭が行われる。

（74）「佐陀神能所感」『島根評論 第三巻六号』島根評論社 一九二六年 四五―四七頁。

（75）宮川姓であることや講師という肩書きから、慶長年間に京都で能を学んだ宮川兵部少輔秀行の縁者であることが想像できる。

（76）「佐陀神能所感」『島根評論 第三巻六号』島根評論社 一九二六年 四七頁。

（77）「縣人家族の夕＝九段能楽堂に於ける佐陀神能＝」『島根評論』第三巻五号 一九二六年 三八頁。

（78）清水眞三郎「神能の由来」『島根縣神職會要報第三十三号』一九一四年（『旧島根県史編纂資料 近世筆写編 二五〇』所収「一二神能の由来 一―九―五」より）。

（79）川野裕一朗「文化財行政の抱える問題：島根県佐陀神能の事例から」『慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要』七七号 慶應義

塾大学大学院社会学研究科二〇一四年一二七―一五八頁など。

(80) 石見神楽の活動は、昭和四五年（一九七〇年）の大阪・日本万国博覧会への参加以降、演出内容や県外公演の増加など、大きく変化した。

(81) 松江市立鹿島歴史民俗資料館二〇一二年特別展図録『ユネスコ無形文化遺産・国指定重要無形民俗文化財　佐陀神能』松江市立鹿島歴史民俗資料館二〇一二年一八頁。

(82) 「特集 松江開府四〇〇年 伝統の継承」湖都松江編集委員会『松江文化情報誌 湖都松江』松江市文化協会二〇〇九年二七頁。

(83) 本田安次は、佐陀神能は出雲神楽の源流であるという説を出し、以降様々な場面で佐陀神能の説明に頻繁に使われるようになったが、これは、昭和十一（一九三六）年に一度中断されるまでの全十回の「郷土舞踊と民謡の会」に出演した団体のうち、いわゆる神楽と呼ばれる演目は第二回の佐陀神能と第五回の佐伯神楽のみであり、「神楽」がふたつしかないことと、「郷土舞踊と民謡の会」の最初の「神楽」が佐陀神能であったことが、その理由のひとつではないかと考える。

［付記］

本論文は、二〇一四（平成二十六）年度大阪大学大学院文学研究科文化動態論専攻共生文明論コースに提出した修士論文『佐陀神能の変化とその要因に関する研究 ―神事と芸能の二面性―』に加筆、修正したものである。なお、本論文の作成にあたり、佐太神社の禰宜・岸悟様、佐陀神能保存会会長の宮川康秀様、出雲大社の千家和比古様、島根大学教授の小林准士先生、島根県教育庁文化財課の淺沼政誌様、古代出雲歴史博物館の学芸情報課長・品川知彦様、古代出雲歴史博物館の主任学芸員・藤原宏夫様、指導教員の武田佐知子先生、指導教員の堤研二先生、副指導教員の井本恭子先生共生文明論コースの江川温先生、堤一昭先生、中村翼先生など多くの方にご協力頂きました。お世話になりました皆様に深く感謝いたします。

（大学院修士課程修了／特任研究員）

SUMMARY

The Research of the Changes in Sada Shin Noh and Their Factors:
Its Ritural and Entertainment Characters

Tatsuya Yamazaki

Sada Shin Noh is the Kagura of Sada Shrine in Matsue city of Shimane prefecture, and it is performed in "gozagae festival", which is the ritual of the change of the rush mats for the Gods, on the 24th and the 25th September every year. The part of Shin Noh of this Kagura had been created from influence of Noh and Kowakamai in the Keicho period (1596-1615), when one of the Shinto priests of Sada Shrine went to Kyoto to get "the license proof for a Shinto priest" from Yoshida family (the Urabe clan). Also, adding "Sada" to the name of Kagura is related to the appearance on the stage of "the Meeting of Folk Dance and the Folk Song" in the Taisho period.

The ceremonial movement of the body had had chance to be changed into the dance before the creation of Shin Noh. The element of the entertainment was, however, slightly added to the Kagura in the 17th century because the creation of Shin Noh made great change. There could have been big influences from Sarugaku-Noh in the early Edo period and the thought of the Yoshida family. The creation of Shin Noh had important meaning because the basic formation of Sada Shin Noh at present had been established.

In the Meiji period, the Shinto priest was not able to perform Kagura, and local people came to succeed to Sada Shin Noh. This change of succession was the point to let the Kagura have two faces –the ritual side and the entertainment (folk art) one. When "the Meeting of Folk Dance and the Folk Song" was held in the Taisho period, being conscious of the entertainment (folk art) side was related very much to the adding the word "Sada" to that of the Kagura and change the name to Sada Shin Noh. After that, Sada Shin Noh has been performed not only on the day of the festival, nor at the shrine.

For a long period, with the cause of various factors, the Sada Shin Noh has changed its contents qualitatively and came to have the characters both the ritual and the entertainment.