

振舞いのデコールム

— 15世紀中葉における舞踊の表象と教育的効果 —

秦 明 子

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 15世紀の前半、アルベルティは『絵画論』のなかで、歴史画に描かれる人物に明確な感情表現を求めたが、これらの人物には品位もともなうべきであると主張し、描かれる人物に対してだけでなく、画家本人の資質に対しても「適正さ」を望んだ。一般的に、振舞いのクライテリアは、16世紀になってようやく、カステイリオーネをはじめとした著述家たちによって記述されたとされている。本論文の目的は、その前史である15世紀において振舞いはどのように論じられていたのか、またそれはどのように眼差されていたのか、絵画の内と外、双方において振舞いがもっていた社会的影響力を明らかにすることである。そのために、いずれも15世紀の中葉に著された『絵画論』と『舞踊論』、そして人文主義者による教育論の記述を検討した。その結果、この時期の振舞いが古典の学識に裏打ちされた道徳的な価値観と密接に結びついたものであることが明らかとなった。さらに、同時期に制作されたカッソーネにくり返し描かれた対照的な振舞いのイメージを検討することで、こうした振舞いを眼差す観者との関係を考察した。

はじめに

15世紀の前半、アルベルティは『絵画論』のなかで、歴史画イストリアに描かれる人物に明確な感情表現を求めたが、これらの人物には品位もともなうべきであると主張し、描かれた人物に対してだけでなく、画家本人の資質に対しても「適正さ」(= decorum, 以下同義のものとして表記)を望んだ。ルネサンス期イストリアの絵画に描かれる人物は、聖書や神話の歴史を物語ることを理由に、能動的な感情の表出を示す動作が見られる一方、聖人伝などの世俗場面に描きこまれた有力市民たちは、決して過度な動きをともなう表わされることはなく、常に一定のデコールムに適った動作で描かれているように見える。それは、描かれた人物に求められた「適正さ」が、まさに絵画と現実の双方で同様に機能するものであったことを物語っていると言えるだろう。こうした「適正さ」が、時代や地

域はもとより、描かれる人物の階層によっても異なってくることを論じたゴンブリッチの指摘は、きわめて妥当なことと思われる¹⁾。

一般的に、慣習的な動作=振舞いのクライテリアは、16世紀になってようやく、カステイリオーネやデッラ・カーサをはじめとした著述家たちによって記述されたと認識されている。実際、どのようなたしなみを備えているべきか、描かれた人物に対しても同様に、どのような身のこなしを行うべきかを論じることは、16世紀以降盛んとなり、多くの書物が出版された²⁾。それにとまって、こうした理想的な振舞いが語られる上で使われる批評用語もまた、ヴァザーリやドルチェによる16世紀以降の美術批評の中で頻繁に用いられるようになり、親しまれた³⁾。15世紀は言わば、その前史である。それでは15世紀において、人びとは、こうしたクライテリアをどのように認識し、それをどのように知覚していたのだろうか。本論では、16世紀以前の振舞いのクライテリ

アを、まず、おもに 15 世紀の中葉に現われ始める舞踊家たちによる著述と『絵画論』を照応しながら検討していく。絵画と舞踊を受容するパトロン層は一致していた。この時期の貴族階級にとって舞踊は、宮廷文化において政治的外交的に重要な役割を担う振舞いのひとつであり、若者の全人的な教養の形成に不可欠なものとして実践されていた。従って舞踊を「心身に対する学習の一貫」として捉えるこの時期の古典的な舞踊の概念に鑑み、第二章では人文主義者たちによる教育論における言説を確認していく。最後に、当時の人びとが描かれた動きを見るにあたって、どのようにこうしたクライテリアが機能していたのかを、実際に動きが描かれた作品と照らし合わせることで、明らかにしたいと考える。

1. 描かれた動きと舞踊の動き

この時期の絵画と舞踊がきわめて近い関係性にあることは、1970 年代の初めにマイケル・バクサンドールがその著書のなかで指摘している。以下が概略である。バクサンドールは、15 世紀の中葉、ウルビーノの宮廷で書記官を務めていた詩人、アンジェロ・ガッリが、ある画家の素描を称賛するにあたって、同時代の舞踊の動きの特質を形容する用語をそのまま用いていることに着目している⁴⁾。このソネットのなかでガッリが用いた用語は、まさに、同じ頃に舞踊論を著したドメニコ・ダ・ピアチェンツァが、舞踊を行う上で必要としたいくつかの要素と一致していた。この事実、ガッリが描かれた人物を見たときに、彼の目に映じた人物の動きを実際の舞踊の動きと結びつけて認識し、舞踊において推奨される動きと同様のものとして受け止めたことを示している。絵画を見ることも、舞踊を見ることも同様に、相応の知識やそれらを知覚する技術が前提とされる時代において、それらを見て、言語化することの出来るパトロン層もまた一致していたと言える。

さらにバクサンドールは、ドメニコの舞踊論が、古代の修辞学をモデルとしていることに着目することで、15 世紀の前半に著されたアルベルティの『絵画論』と、ドメニコ、そして彼の弟子であ

るグリエルモ・エブレオやアントニオ・コルナツァーノによって書かれた 15 世紀の『舞踊論』が、同じ知的土壌のなかで生み出されたものであることを示唆している⁵⁾。しかしながら、この時期の舞踊論について一般的に十分な認識が得られているわけではない以上、こうした著述家たちの「古典への志向」の内実を、具体的に検討していくことは、いまだ無駄ではないと思われる。以下に、絵画論と舞踊論との親近性を見ていくことにしたい。

最初に、ドメニコがどのような舞踊の動きを推奨していたのかを確認しておきたい。ドメニコは、舞踊論をはじめのあたって、アリストテレスの『ニコマコス倫理学』に言及している。「舞踊に異議を唱える人に対して、舞踊を実践する者として『倫理学』第 2 巻に言及したい。もしあらゆることが極端さをもって行われるなら、あらゆることは損なわれ、うまくいかないだろう。中庸によって保全されるのである」⁶⁾。

また「舞踊の基礎は、音楽に従ってすべての速さや遅さを制御する拍子 (mexura) である。[...] さらに、以下のことに留意して欲しい。敏捷さ (agilitate) と身体の作法 (mainera) は、いかなる場合にも極端にならないように、大きすぎもせず、小さすぎもしない、優雅さをともなった中庸——海が静かなときに、2 本のオールで波をかい進むゴンドラが、自然にしたがって立てる波立ちのような状態——に保たなければならない」⁷⁾。

ドメニコは、この引用箇所以降にも、極端な動きを避けるよう「中庸」の大切さを繰り返し説き、印象づけている。こうした言葉からは、ドメニコが何よりもアリストテレスの概念を重視していること、さらに「静かな海の波間を進むゴンドラが作り出す波立ち」といった隠喩を用いながら、舞踊の動きにとっての「中庸」の概念を視覚的にも想起させようとしていることが分かる。アルベルティは、髪やたてがみ、小枝や葉、衣服を描くにあたって、こうしたものすべての動きには、節度 (i movimenti moderati) があるべきであると説いており⁸⁾、ドメニコの言うような動きにおける「中庸」は、アルベルティが説く描かれる物の動きの「適正さ」を思い起こさせる。

一方、ドメニコの弟子であるグリエルモ・エブレオの『舞踊論』(1463)⁹⁾に関しては、グリエルモが、アルベルティと社会的に異なる立場にいなながらも、アルベルティと同様の目的をもって舞踊論を書いたことが指摘されている¹⁰⁾。スパルティによれば、グリエルモは職人階級に属する舞踊教師であったために、まず自らの不安定な社会的地位を上げる必要があったが、舞踊の道徳的価値を理論づけることによって、職人芸としてではない舞踊を知識人たちに認識して貰うこと、加えて、舞踊家の地位の向上を望んだ。そのため、グリエルモは彼の『舞踊論』の写本を、ミラノ公ガレアツォ・スフォルツァをはじめ、ペーザロ君主アレッシンドロ・スフォルツァ、ウルビーノ公フェデリコ・ダ・モンテフェルトロ、メディチ家のロレンツォなど、名だたる「君主たち」に捧げている¹¹⁾。

また、グリエルモの舞踊論には、アルベルティが、絵画がいかに学芸として相応しいものであるかを「幾何学」を用いて説き、古典の知識や古代の逸話を用いて「絵画の徳性」を論じたのと同様の論述の仕方を見ることが出来る。アルベルティは、キケローに依拠しながら、いかに絵画そのものが「称賛されるべき徳性」をもっているかを次のように説く。「絵画は、それ自体で神のような力を持っている。友情が不在の人物を現前させると言われるが、絵画はそればかりでなく、さらに、死者を何世紀も後に生者のように現前させる。[...] このように、すでに死者となってしまった人物の容貌に、絵画が、長い生命を与えるのである」¹²⁾。さらにナルキッソスの神話を用い、絵画を、美を映しだすものとして称揚し、この絵画論において、「新たなやり方で絵画を論じ直したい」旨を提案している¹³⁾。他方グリエルモは、彼の舞踊論の序文で、やはり自由^{アルティ・リベラリ}七学芸のひとつである「音楽」の起源とその徳性を称え、舞踊が音楽から派生したものであることに言及しながら、舞踊のもつ徳性を次のように述べている。

舞踊の徳性 (la qual virtute del danzare) は、魂の動きを外に表わすことに他ならない。魂の動きは、音楽の規則正しい完全な調和と一

致するものである。そのため音楽がわたしたちの聴覚を通じて、歓びとともに知性や感情を掌る部分に下りてゆくと、その部分にはやがて甘美な感動が生み出される。この感動を閉ざしておくことは自然に反するため、[魂の動きは]出来るかぎり外に出ようと努め、行動となって自らを表わそうとする¹⁴⁾。

しかしなぜ、舞踊の技法をよく考えることは徳のあることだと言えるのだろうか。舞踊という学芸とその実践に相応しいすべてのことを、実際に行い経験することではっきりと証明することなしには、その理由を容易に簡潔にひとに理解させることは出来ない¹⁵⁾。

グリエルモは、舞踊を学芸として示すために、「先に述べた舞踊の技法において最も博識な唯一の御方、フェッラーラの気高い騎士ドメニコ氏、その最も忠実な弟子であり、熱心な追隨者としてわたしは、彼の高名で卓越した学識を出来るかぎり集めた」¹⁶⁾と言う。しかしその学識は、実際に行い経験することによって初めて、徳をとまった学芸となることを主張している。

ここで再びアルベルティの言説を振り返っておく。アルベルティは、歴史画に描かれる人物が「身体の動き」によって「感情」と呼ばれる魂の動き(怒り、悲しみ、歓喜や恐れ、欲望など)を表すにあたって、髪や衣服など無生物の動きに節度を求めたのと同様、動物や人間など生きているものの動きにも、品位(dignità)という「適正さ」を求めている¹⁷⁾。

さらに『絵画論』には、以下のような文章が見られる。「同一の人物に、同時に胸と腰が見えるような、非常に激しい動きを表現しながら、[...] それらが称賛されるべきものだと思えるひとがいる。なぜなら、彼らは四肢をやたらにさらけ出している人物こそが非常に生き生きと見えると聞いているからであり、ゆえに、絵に何の品位もなく、人物が剣術師や道化役者を思わせるよう制作する。そのため、優雅さや甘美さがなければならず、描くひとの資質があまりにも熱狂的で激しいことを示すのである」¹⁸⁾。アルベルティは、描かれる人

物の品位とともに、画家自身の資質や社会的品行が、絵画という芸術そのものの価値を高めると考えていた。アルベルティは、古代ギリシアやローマ社会で、いかに絵画が高く評価されていたか、画家たちがいかに人びとから尊敬されていたのかを、ソクラテスやプラトンなどギリシアの知識人たちが絵画の目利きであったこと、ローマ帝国の諸皇帝たちが絵画の熱心な愛好者であったこと、ギリシアやローマの支配階級に属した自由市民たちが、子弟のより良い教育のため、幾何学や音楽とともに絵画を教えたこと、女性にとってさえも、描く心得のあることは尊敬に値したことを挙げて論じている¹⁹⁾。アルベルティにとって、絵画は常に「自由な精神」と「気高く高貴な魂」に相応しいものであり、ギリシア人が、奴隷に絵画を学ぶことを禁じたことは、正しいことだった²⁰⁾。

またグリエルモも、舞踊を卑俗な庶民とは縁のないものとして、彼らから隔てようとした。グリエルモは『舞踊論』の中で、好色な欲望のために舞踊を利用しようとする民衆について述べ、こうした人びとが「舞踊を自由で徳のある学芸から不純で卑俗な技芸へと変えてしまう」²¹⁾と嘆いている。そして「誠実で清純な心をもつ人、および舞踊を正当な徳のある学芸として欲し、謙虚さと心からの愛情をもって舞踊を実践する人」にのみ、私はわが小著を託したい²²⁾と、あくまでも舞踊を悪徳とは縁の無い振舞いとして論じている²³⁾。

以上のような『絵画論』と『舞踊論』の記述からは、舞踊的な関心事と絵画的な関心事が重なり合っていることはもとより、舞踊論にも絵画論と同様に、古典のテキストを援用しながら、舞踊を学芸として論じるという強い意図が窺われる。冒頭に示したように、この時期の絵画の受容には、絵画を見る人物の知識や教養がそのまま反映されていた。バクサンドールによれば、こうした絵画の認識の仕方、作品の知覚に関する技術は、教授されたものであり、画家はそうした受容者の教養を想定した絵画制作を行なった²⁴⁾。描かれた人物の振舞いは、そのままパトロン層の社会的身分や教養を示し、それらを描く画家の品行もまた、制作される絵画にそのまま反映されるものと見な

された。それゆえ、アルベルティによれば「剣術師や道化役者」を連想させる人物を描く画家の振舞いは、非難に値する。この時期の絵画表現に求められた規範は、そのまま社会的な振舞いの規範となつて、観者と画家の双方に機能していたと言えるだろう。画家は、身体の動きによって物語を明確に表現しなければならない一方で、物語の傍観者として描かれる人物の振舞いには、感情表現の制御を求められたことになる。

さらにドメニコは、「舞踊を行なうにあたっては、あなたにとっても相手にとっても、善き動きによって[それを]実践しなければならない。すなわち、場との同調である。あなたは常に相手の位置に応じた、しかるべき場所に立ち、相手の助けとなりながら、最後まで舞踊を行なってほしい」²⁵⁾と述べている。すなわち、善き踊り手というものは、「中庸」を保つため、「田舎者や軽業師、道化師のような極端な動き」²⁶⁾を、必然的に避けるものであることを強調している。

よく知られているように、アリストテレスは『ニコマコス倫理学』において「中庸」を道徳的な「徳」に結びつけている。「それに対して徳の場合は、さまざまな技術の場合と同様、われわれはまずその行為を現実化することによって身につけるのである。というのは、学んだ上で、さらに実際に作らなければならないようなものは、われわれはそうしたものを作ることによって学ぶからである。たとえば人は家を建てることによって建築家になり、堅琴を弾くことによって堅琴奏者になるのである。まさにこれと同様に、正しいことを行なうことによって、われわれは正しい人になり、節制あることを行なうことによって節制ある人になり、また勇氣あることを行なうことによって、勇氣ある人になるのである」²⁷⁾。アリストテレスは、このような「一定の性格の状態」を得るために、若い頃から「正しい道理」に基づいた「行為」を習慣づけることの重要性を説いている。「徳」という状態は、「習慣」によって得られるものであり、形成される性格の諸状態は、「中庸」によって保たれることになる²⁸⁾。こうした「行為」の重要性とそれによってもたらされる「状態」、そして「中庸」という概念が、描かれる人

物に対してだけでなく、画家や踊り手本人の「適正さ」を必要とし、「理論に基づいた実践」を不可欠なものとしてみなしたアルベルティ、ドメニコからグリエルモの論考に一貫していた概念であったことは確かだと言えよう。

2. 『舞踊論』とヒューマニズム教育論

以上のように、この時期の『舞踊論』からは、古典的な徳育と結びついた自然な立居振舞の延長としての舞踊の概念を見て取れる。また『絵画論』と『舞踊論』の記述からは、アリストテレス倫理学全般の称揚が認められた。感情を示す表現方法としての動きや、動きにおける中庸、踊り手や描き手のエートス、理論を踏まえた上での行為の重視は、翻ってみるなら、彼らが絵画や舞踊を道徳的な徳をともなった学芸として示すにあたって、必要不可欠な前提であったとも言えるだろう。こうした古典のテキストからの援用、もしくは古典の学芸そのものの再生は、より大きな思想的潮流に照らすならば、この時期のヒューマニストたちが行っていた知的運動の一端であったとも言える。アリストテレスの著作は実際、レオナルド・ブルーニ（1369-1444）によってギリシア語からラテン語に翻訳され、広く読まれていた。ブルーニは、アリストテレスの著作の中でも、『弁論術』や『ニコマコス倫理学』『政治学』『家政学』を翻訳しており、それは、「人間と社会生活を直接に扱ったものに人々の注意を喚起するという目的あつたことだった」²⁹⁾との見解も示されている。

この時期のヒューマニストたちにとって教養の形成は、古典を学んだ上で、それを現実社会において実践することによってなされた。そのため、彼らの著作には、実践にあつた望ましい振舞いがしばしば論じられている。たとえば、ブルーニに続く世代のマッテオ・パルミエーリ（1406-1475）による『市民生活論』（1430年代）は、都市国家を形成する市民や青少年の育成を目的として書かれているが、第二巻では、良き市民として生きていくにあつた行為が具体的に示されている。この章では、15世紀の初めに著された代

表的な二つの教育論、パルミエーリによる『市民生活論』とピエル・パオロ・ヴェルジェーリオ（1370-1444）による『青少年の美德（すぐれた徳性）と自由学芸について』（1400-02年頃）をそれぞれ参照することによって、どのような振舞いが教育論的に推奨されていたのかをヒューマニズム教育論の文脈から見ていくことにしたい。

ヴェルジェーリオの著作は、パドヴァを代々治めてきたカッラーラ家の当主フランチェスコ・ノヴェッロ（1359-1406）の三番目の息子、ウベルティーノに捧げられており、1355年から1388年までパドヴァの領主だった老フランチェスコ（1325-1393）が、孫であるウベルティーノに徳のある人物として生きていくための振舞いについて説いていく。序文でヴェルジェーリオは、老フランチェスコがよく言っていたこととして、両親は彼らの子供に名前、祖国、教育を与えることが出来るが、中でも教育がとりわけ有益であることを強調している。子供たちは、青年期から自由学芸の教育を受けることによって、困難を克服し、無名の家族や祖国に名声をもたらしことが出来る。そのため、彼らが生きていく上でこれ以上の財産となるものは他にないだろうと言う³⁰⁾。

さらに老フランチェスコは、とりわけ人びとの上に立つ人物は、尊敬に値する卓越した人物でなければならないが、善く生きるための基盤は、青年期に築かれるため、徳の形成のための訓練は、若く感受性の強い間に行なわなければならないことを強調している³¹⁾。この著作にも『絵画論』や『舞踊論』と同様に、もしくはさらに多くの古典古代のテキストや逸話が援用されており、実際、上記の善く生きるための行為を青年期に習慣づけることの重要性を説くにあつては、セネカ『怒りについて』、プルタルコス『子供の教育について』、アリストテレス『ニコマコス倫理学』の三作品が裏付けとして参照されている³²⁾。

またヴェルジェーリオは、論すにあつてしばしば具体的な事例を挙げている。たとえば、「この年齢〔青年期〕には、とりわけ彼らをワインから遠ざけておくべきである。過度に飲むことは、健康に害を与え、道徳的な妨げとなる。この問題に関して、わたしには、スパルタ人の実践——

奴隸たちを、彼らの祝宴で見世物を演じさせるために酔わせようと努めた——は、決して反対すべきものではないように思われる」³³⁾ と言う。なぜならヴェルジェーリオによれば、彼らは、人間の欠点や悪行を楽しむためではなく、また卑俗な振舞いについての会話を楽しむためでもなく、若者に酩酊した状態を見せるためにそうした行為を行っており、ゆえに、子供たちは、そのような狂乱状態に陥らないよう、ワインに慣れるために、早い年齢から水によって緩和したワインを飲むべきであると推奨する。

さらに、冬の夜の間にじゅうずと眠っていることや、満足するまで満腹になることなどは、徳の妨げになるだけでなく、健康をも妨げることを挙げ³⁴⁾、理性によって抑制することがいかに適切か、青年期の衝動を抑えることを慣習化すること、自らの能力や機会が許すすべてを行なうにあたって、それが適切であるか否かを判断することの重要性を説いている³⁵⁾。このように、例証として古典の知識を用いること、またカッラーラ家の祖先の例を挙げ、見習うべき部分を範例としながら論ずくあたりは、全篇にわたって見ることが出来る。

他方でヴェルジェーリオは、老フランチェスコの言葉を借りながら、次のようにも指摘している。

力強い身体と天分をすでに与えられた人びとは、自然からすでに偉大なものを得ているように思われる。[…] 自然の賜物を放っておかずに、自由学芸を正しく修めることに心を砕くならば、それは自然に報いることになるだろう。それゆえ、まず、すべての若者は自発的に自らの能力に目を向けるべきである。もしまだ責任の持てる年齢に達していなければ、両親や周囲の者たちが、このことに心を向けるべきである³⁶⁾。

この言葉に見られるように、正しい教育を受け学識を積むこと、良い習慣を身につけることは、彼らの将来に大きな可能性をもたらす。善く生きるために必要な良き振舞いは、青年期の努力次第で習得可能なものとして提示されていると言える

だろう。パルミエーリの著作においても美德の尊重やしかるべき振舞いは、同じように推奨されている。第一巻で論じられる青少年の教育にあたっては、心身双方を鍛えるための行為が推奨され、こうした行為が運動能力向上のためだけでなく、精神的修養につながる事が強調されており、体力の回復や強化、精神の活性化や統制にあたっての休息の必要性が述べられる³⁷⁾。

以下では、パルミエーリが第二巻で論じている徳の高い市民としての振舞い、すなわち、良き市民に必要とされる徳目を見ていきたい。パルミエーリは市民の徳を論じるにあたって、思慮 (*prudentia*)、正義 (*giustitia*)、勇氣 (*forteza*)、節制 (*modestia/temperantia*) の四つの枢要徳を挙げている³⁸⁾。正義については第三巻で論じる旨を断った上で、パルミエーリは、他の三つの徳目について順を追って論じている。思慮とは、人間にとっての善悪を、理性によって判断し把握するものであるため、思慮ある人びとは、国の統治や、事業の統率に適していること³⁹⁾、また勇氣には、確固たる崇高な精神が備わっているゆえに、とりわけ戦いにおいて尊重される徳であることを示している⁴⁰⁾。最後に、節制とは「種々の欲求を抑制するものであり、その中庸である」⁴¹⁾と定義し、なぜ節制が必要であるのか、その適切なあり方を説いている。

節制の基本〔要素〕は、生活のあらゆる面において、しかるべき誠実さを、よい状態に保つことです。形よく形成された四肢にふさわしい見事な身体も、もしそのすべての四肢に自然の活力が与えられなければ、どのような優美さにも欠けるでしょう。また節制から、しかるべき方法を得なければ、いかなる徳も、優美さや榮譽、品位を失うでしょう⁴²⁾。

従ってパルミエーリは、言葉 (*decti*)、行為 (*facti*)、動作 (*exercitii/movimenti*)、休息 (*riposi del corpo*) といった観点からより具体的な振舞いを説いている。まず話し方について、以下のように言っている。「人生には混乱がないことが望まれるように、話し方においても同様です。怒った

り、尊大であったり、横柄であったりしないように、また弱気であっても緩慢であってもいけません。いかなる側面においても無秩序を避け、常に話す相手を敬い、思いやりを示すように」⁴³⁾。また「陽気で楽しい対話においても、徳の高い秩序に従わなければなりません。誠実に話すことよりも、笑いを誘おうとして、放埒な道化師と同じようにふざけたことばかり言うのは、恥ずべきことです。いかなる気晴らしを言う術も持たず、他人の冗談に同意しないのも、無作法で野暮で人間味のないことです」⁴⁴⁾。

さらに行為に関しては、古代の画家ゼウクシスを例に挙げながら、「同様に、わたしたちは、節制の慣習、すなわち、秩序や称賛すべき生き方に認められる慣習に従うことによって、徳の高いすべての人から、他の人びとよりすぐれた部分を取り入れましょう。こうして、多くの最良の人びとに従うことで、わたしたちは、各々の良い品行を出来るかぎり最上のものにすることができるのです」⁴⁵⁾と説いている。

そして、実際の動作、また、動いていないときの身体の状態については、以下のような忠告をしている。「自然の慣習から逸脱し、見苦しく見えるようなあらゆる動きと身体の状態は避けるべきです。[...] 高慢な眼差しが尊大さを表わすように、小さな仕草によって、大きな悪癖が分かり、わたしたちが心に感じた真実が示唆されるというようなことがしばしば生じます、たとえば、控えめな眼差しは謙遜を、身体が片側に傾いているのは、悲しみを表わします。同様に、視線の鋭さは思慮深さを表わし、悪意の眼差しは憎しみを、眉を吊り上げることはあざけりを示します。また、まばたきすることは疑いを、目を細めてじっと見ることは、ずる賢さを示すでしょう」⁴⁶⁾。さらに、「歩くにあたっては、年齢と身分を考慮する必要があります。すなわち、こわばって歩いてはいけません。もったいぶった、高位聖職者の行列に思われるような重々しさでもいけません。衣服を広げ、ふくらませて円を描いて歩いて、道に収まらず、プラウトゥスに登場する人物のように、〈皆の者、わたしが衣服の襞を波打たせている間は、道から出るように〉な

どと人びとに言うてはいけません」⁴⁷⁾と述べている。

富や名誉は儂いものであり過ぎ去っていくが、節度ある振舞いは、人間にとって永久的な財産であることをパルミエーリは強調している⁴⁸⁾。こうした振舞いを習得し実践することで、人びとは理想的な市民として生きることができる。15世紀の中葉に『舞踊論』を著したドメニコが、この時期の基本的な舞踊の動きとして推奨した動作も、一歩進む——前に、横に、つま先で立つ、踵を下ろす、半回転する、跳ぶ、お辞儀をする、などのきわめて単純な立居振舞いの延長としての動作だった。修辞学=弁論術に求められる感情の表現方法としての所作(actio)と絵画論、および舞踊論との関係性と同時に、この時期の振舞いがもつ道徳的倫理的な意味合いを確認できたと言えるだろう。

3. カッソーネにおける対照的な振舞い

これまで見てきたことによつて、15世紀の舞踊や振舞いといった所作が、道徳的価値観と密接に結びついていたことが明らかとなった。では絵画にこうした振舞いが描かれたとき、それはどのように反映されていたのだろうか。また当時の人びとはそうしたイメージをどのように知覚していたのだろうか。この章では、この時期の舞踊論や教育論の直接的、間接的な受容者として考えられるフィレンツェの有力市民たちが、室内で日常的に目にしていたはずのカッソーネ(衣装用長持)に描かれた舞踊のイメージを見ていきたい。

当時、富裕な市民たちは婚礼の際の慣習として、カッソーネと呼ばれる衣装用長持を盛んに注文した。こうした長持は通常、対で注文され、リネンや衣服を詰めた花嫁のカッソーネは、婚礼の日に父親の家から花婿の家に運ばれた。二つのカッソーネの正面パネルには、しばしば、連続した物語場面や一方がもう一方と対照をなす物語が描かれている⁴⁹⁾。ゴンブリッチは、15世紀の中葉にこうした長持の注文を、最も多く受けていたと考えられるアポローニオ・ディ・ジョヴァンニの工房に関する論文の中で、妊娠中に見る絵が生まれ

てくる子供に影響するといった、イメージがもつ「効力」をとりわけ信じていたフィレンツェの人びとに言及し、カッソーネの蓋の内側に描かれるイメージは無論のこと、外側に描かれるイメージにも、婚礼にあたっての家族の願いが常に反映されていたらと指摘した⁵⁰⁾。なかでも婚礼に適した主題として《サビニ女性の略奪》が好まれ、頻繁に描かれたことを挙げている⁵¹⁾。

プルタルコススのロムルス伝やリウウィウスの『ローマ建国史』によって、この物語はよく知られており、子孫を絶やすことなく一族が繁栄することを願う当時の人びとにとって、物語は結婚の重要性を示していた。ローマの男たちが妻とする女性に困り、このままでは子孫を絶やしてしまうと危惧したロムルスが、策をめぐらして近隣の部族を祭りに招き、祭りの最中にサビニの女性たちを略奪し、妻とする。そのため、カッソーネの正面パネルは分割され、略奪の場面と、ローマ人がサビニ人をアクロバティックな曲芸によって楽しませている祝宴（祭り）の場面が同時に描かれる。

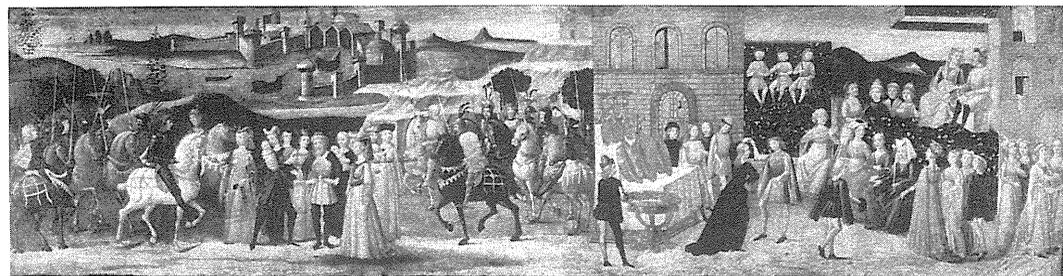
エレン・コールマンは、ゴンブリッチが言及したヘアウッド伯爵コレクションの《サビニ女性の

略奪》【図1】を同じコレクションに所蔵されている《スキピオの節制》【図2】の対として結びつけ、同様にアクロバティックな祝宴場面が描かれた、ダブリンにある《サビニ女性の略奪》【図3】と、かつてリッチモンドにあった《スキピオの節制》【図4】を1480年代のフィレンツェの工房の作品として対のものに見なしている⁵²⁾。また、シカゴの《スキピオの節制》【図5】とロンドンの《スキピオの節制》【図6】を各々、アポローニオ・ディ・ジョヴァンニ工房の作品に帰属した⁵³⁾。

スキピオは、その功績がリウウィウスやペトラルカのラテン語叙事詩『アフリカ』で語られている古代ローマの将軍であり、《スキピオの節制》は、スキピオが、カルタゴ・ノヴァを陥落させた後、捕虜の中にいた美しい娘に婚約者がいることを聞いて彼女を解放し、両親が持って来た品々とともに無傷で帰したという物語である。カッソーネには、この若い娘と彼女の婚約者がスキピオの面前で再会している場面と、彼らの祝宴——テーブルに並べられた品々や手を取り合って踊る一組のカップル、目の前の女性にダンスを申し込もうと



【図1】 アポローニオ・ディ・ジョヴァンニ《サビニ女性の略奪》リーズ、ヘアウッド伯爵コレクション、44×175 cm



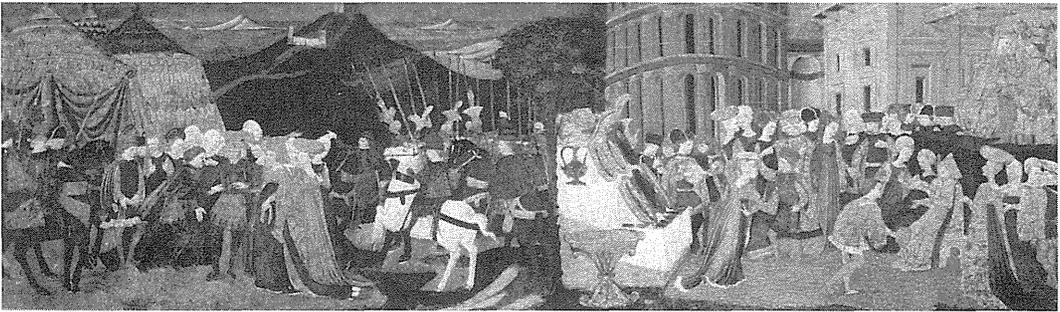
【図2】 アポローニオ・ディ・ジョヴァンニ《スキピオの節制》リーズ、ヘアウッド伯爵コレクション、44×175 cm



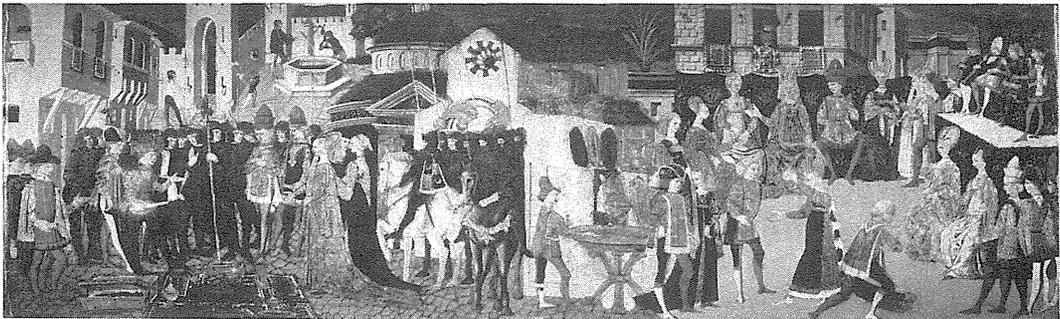
【図3】 1480年代フィレンツェの工房《サビニ女性の略奪》ダブリン、トールボット・ディ・マラヒデ伯爵コレクション



図4 1480年代フィレンツェの工房《スキピオの節制》リッチモンド、コック・コレクション旧蔵



【図5】 アポローニオ・ディ・ジョヴァンニ《スキピオの節制》シカゴ、美術研究所、40.1×136.3 cm



【図6】 アポローニオ・ディ・ジョヴァンニ《スキピオの節制》ロンドン、ヴィクトリア&アルバート美術館、43.5×134 cm



【図7】 アポローニオ・ディ・ジョヴァンニ《サビニ女性の略奪》パネル断片、オックスフォード、アシュモレアン美術館、38×60 cm

している男性が描かれ、結婚の儀式とスキピオの美德の行為が結びつけられている。ローマ人がサビニ人を楽しませている場面であると解釈されてきたアクロバティックな曲芸【図1, 3, 7】は、一連の《スキピオの節制》【図2, 4, 5, 6】と対比して見ることによって、その振舞いの無礼講さが際立って見える。

両主題ともに結婚の重要性を示唆し祝うものではあるが、《サビニ女性の略奪》の祝宴場面には、アルベルティが『絵画論』においてまさしく非難した「四肢をさらけ出した道化役者」を思わせるような人物——ドメニコの『舞踊論』によるならば、「田舎者や軽業師、道化師のような極端な動き」を行なう踊り手——がそのまま描かれており、明らかに見習うべきでない粗野な振舞いが示されている。一方《スキピオの節制》の祝宴場面には、中庸を保った品位ある振舞いが描かれることによって、当時の舞踊論、教育論に適った徳の高い振舞いが対比的に示されている。一族の永続と繁栄を願う《サビニ女性の略奪》と、スキピオの美德を称える《スキピオの節制》という古代ローマの教訓的な主題が描かれるにあたって、祝宴場面に二つの対照的な振舞い＝ダンス・シーンが選択されたことは、この時期の有力市民たちの振舞いに対する強い関心を示していると言えよう。さらにこうした振舞いの対比によって、略奪という反社会的行為から生じた結婚と、節制という美德がもたらした合意の上での結婚という、結婚に至る過程の道徳的な適正さが、象徴的に可視化されていると言える。これらのカッソーネに描かれ

た振舞いには、当時の絵画論や舞踊論、教育論で論じられた振舞いのクライテリアが、明確に反映されていたことになる。人びとは、こうしたイメージをどのように認識していたのだろうか。そうしたことを証言する同時代記録が残されていない以上は、多義的な解釈が可能となるだろう。しかし、これらのイメージは、カッソーネに描かれたことで、日々、注文主たちの目に映っていたことは確かである。アリストテレスが、「徳」という一定の性格の状態を得るために「正しい道理」に基づいた「行為」を習慣づけることの重要性を推奨し、この時期のヒューマニストたちが、善く生きるにあたってのしかるべき振舞いを習得可能なものとして提示したように、「徳」が習慣や学習によって得られるものであるならば、こうしたイメージは、彼らの振舞いの指針として望まれたものであると言えるのではないか。15世紀中葉以降、同種の雛型がくり返し用いられ、制作された事実を重要視しておきたい。

おわりに

婚礼家具は、婚礼の日にお披露目された後、寝室に運ばれ、実用的に使われたものである。アポローニオの工房が最も忙しかったのは、ゴンブリッチが史料に基づいて示したように、15世紀の中葉だった。カッソーネにおける祝宴場面に、対照的なダンス・シーンがくり返し用いられた事実は、知識としてだけでなく視覚的なイメージとして、こうした場面を見たいという需要が少なからずあったことを示している。それはまた、社会において振舞いが重要性をもち始めた萌芽であり、ここから半世紀と少しの間に、振舞いに対する関心は徐々に広く浸透していき、カスティリオーネによる『宮廷人』に結実したと言えるだろう。

本論では、『絵画論』『舞踊論』『教育論』にみられる古典主義の内実を具体的に検討することによって、15世紀中葉において、振舞いがもち始めた社会的影響力を詳らかにすることを試みた。その結果、この時期の振舞いが、古典の学識に基づいた道徳的な価値観と密接に結びついたもので

あることが明らかとなった。振舞いは、そうした学識に裏打ちされた称賛すべき生活に必要な所作であった。そのため、これらの論述は、共通して民衆的な振舞いからは距離を置こうとしている。彼らの言説からは、振舞いによって他者との差別化をはかろうとする強い傾向が見て取れる。しかしながら、15世紀も後半になると、社会的地位に相当する振舞いという暗黙の規範が信奉される一方で、それを逸脱したイメージも散見されるようになる。今回はあくまでもカッソーネという限定された媒体に描かれた象徴的な振舞いを取り上げたが、絵画の内と外、双方において振舞いもっていた社会的影響力、またそれらを眼差す観者や画家との関係を論じるにあたっては、他の媒体に描かれた逸脱したイメージについての考察も当然必要となるだろう。残された課題については、今後、考察を続けていきたいと考えている。

注

- 1) E. H. ゴンブリッチ「西洋美術における動作と表現」『イメージと目』白石和也訳、玉川大学出版部、1982年、pp. 69-93.
- 2) カステリオーネ (B. Castiglione, 1478-1529) による『宮廷人』は1528年に刊行され人気を博した。またジョヴァンニ・デッラ・カーサ (G. Della Casa, 1503-1556) による『ガラテオ』は1552-54年の著作とされる。池上俊一監修『原典イタリア・ルネサンス人文主義』名古屋大学出版会、2010年、pp. 856-921、またカステリオーネ『宮廷人』清水純一他訳、東海大学出版会、1987年を参照。その他、この時期の美術批評、および理想的な女性の尺度——美人論についての書誌情報は、岡田温司『ルネサンスの美人論』人文書院、1997年を参照のこと。
- 3) S. Fermor, 'On the description of movement in Vasari's Lives', in *Kunst, Musik, Schauspiel*, Sektion 2 (XXV. Internationaler Kongress fuer Kunstgeschichte, 1983) Wien, Hermann Böhlau, 1985, pp. 15-21; idem, 'Poetry in motion : beauty in movement and the Renaissance conception of leggiadria' in *Concepts of beauty in Renaissance art*, ed. by F. Ames-Lewis and Mary Rogers, Aldershot, Ashgate, 1998, pp. 125-133; 岡田温司, 前掲書, pp. 131-148.
- 4) M. Baxandall, *Giotto and the orators*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 11-2; idem, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp. 77-8 [邦訳『ルネサンス絵画の社会史』篠塚二三男他訳, 平凡社, 1989年, pp. 136-8]
- 5) *ibid.* 以下も併せて参照。M. Baxandall, *Giotto and the orators*, *op. cit.*, pp. 130-3; idem, *Painting and experience*, *op. cit.*, pp. 135-7 [前掲邦訳 pp. 233-5] アルベルティは、絵画 (= 構図) を構成する各々の要素を人体/四肢/平面であると規定した。バクサンドールはこうした各要素を単語/句/節という修辞学の文の構成法と対比させ、その同根性を指摘している。またドメニコが舞踊論の中で、拍子 (misura) / 記憶 (memoria) / 身体 の作法 (maniera) / 場の分割 (misura di terreno) / 雰囲気 (aere) など舞踊を構成する5つの要素を修辞学の構成要素と同じように説いていることを指摘している。cf. キケロー『キケロー選集 6, 7』片山英男/大西英文訳, 岩波書店, 2000/1999年。
- 6) *Fifteenth-Century Dance and Music : Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico Da Piacenza*, transl. by A. William Smith, New York, Pendragon Press, 1995, p. 10. "L'operante avguniota in lo z^o del heticha contra di questo dicendo lui che tutte le cosse se corompono e guastase se le sono conducte e menate indivise cioe per le operatione extreme. E la mezanitate conserva." 以下で翻訳が試みられており適宜参照させて頂いた。ただし本論内引用箇所訳文は執筆による。安広美智子他訳「ドメニコ・ダ・ピアチェンツァ『舞踊論』(1416) その1」『聖徳大学言語文化研究所論叢』12, 2004年, pp. 447-494. なおドメニコの舞踊論の執筆年は既定されておらず、1463年が下限とされている (idem, A. William Smith, p. 5). またバクサンドールはガッリの詩が1442年に書かれていることから1440年代に設定している (M. Baxandall, *Giotto and the orators*, *op. cit.*, pp. 11-12).
- 7) *Fifteenth-Century Dance and Music*, *op. cit.*, p. 12. "Lui dice che eL fondamento de questo sie mexura la quale mexura tutte presteze e tardeze segundo muxica. [...] E nota che questa agilitade e mainera per niuno modo vole essere adoperata per li estremi Ma tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo ni poco (ma) [insert] cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spintan sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura."
- 8) L. B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1973, pp. 78-80. 「運動は、私が何度も言うように、節度があり甘美であるべきである。鑑賞者には、何か力作であるという驚異よりもむしろ優雅さを感じさせるべきである」。
- 9) グリエルモ・エブレオは1463年10月から1465年3月22日の間にユダヤ教徒からキリスト教徒に改宗した。それにもなつてジョヴァンニ・アンブロジーヨと改名しているが、本論では一貫してグリエルモと記載する。cf. *Fifteenth-Century Dance and Music*, *op. cit.*, p. 111.
- 10) B. Sparti, 'Humanism and the arts : parallels between Alberti's "On Painting" and Guglielmo Ebreo's "On ... Dancing"', in *Art and music in the early modern period*, ed. by Katherine A. McIver, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 173-192.

- 11) B. Sparti, *op. cit.*, p. 174. エステ家に仕えていたドメニコはこうした献本を行っていない。他方アントニオ・コルナツァーノは1455年に当時10歳のイッポリータ・スフォルツァに彼の『舞踊論』を捧げ1465年に再度ガレアツォ・スフォルツァに献呈している。cf. *Fifteenth-Century Dance and Music*, *op. cit.*, pp. 70-72.
- 12) L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 44.
- 13) L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 46.
- 14) *Guglielmo Ebreo da Pesaro De Pratica Seu Arte Tripdii*, transl. and ed. by Barbara Sparti, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 88. “la qual virtute del danzare non e altro che una actione demonstrativa di fuori di movimenti spiritali: li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d’essa harmonia: che per lo nostro audito alle parti intellective & ai sensi cordiali con diletto descende: dove poi si genera certi dolci commovimenti: i quali chome contra sua natura ri [n] chiusi, si sforzano quanto possano di uscire fuori: & farsi in atto manifesti.” グリエルモの舞踊論の写本は8種存在しており(加えて部分的に残されたものが2種確認されている)。Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano, XIX, 88 [Trattato dell’arte del ballo di Guglielmo Ebreo pesarese, prefazione del curatore Francesco Zambrini, Bologna, 1968] は以下に翻訳されている。浦一章訳「グリエルモ・エブレオ『舞踊の技と実践』」『西洋美術研究』No. 5, 三元社, 2001, pp. 148-159. 本論ではB. Spartiによる校訂版を使用したため、上記邦訳を参照しながら訳文には適宜変更を加えている。
- 15) *Guglielmo Ebreo da Pesaro*, *op. cit.*, p. 88. “Ma perche tal arte e virtuosa contemplatione facilmente non si puo sotto breve parole nel’humano intelletto bene imprimere senza qualche chiara & demonstrativa ragione riducendo in pratica et in aperta experienza tutto quello che all’ arte del danzare & a tale virtuoso exercitio si conviene.”
- 16) *Guglielmo Ebreo da Pesaro*, *op. cit.*, pp. 88-9. “Et per tanto io divotissimo discipulo & fervente imitatore del dignissimo cavaliere messer Domenico da Ferrara nell’arte preditta del danzare doctissimo & singulare quanto dalla sua famosa & prestante doctrina possetti raccogliere”
- 17) L. B. Alberti, *op. cit.*, pp. 70-74, p. 78. 「魂の動きを表現するにあたって、身体の動きは各々、品位をとまなうべきである」。
- 18) L. B. Alberti, *op. cit.*, pp. 76-78.
- 19) L. B. Alberti, *op. cit.*, pp. 48-50.
- 20) L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 50.
- 21) *Guglielmo Ebreo da Pesaro*, *op. cit.*, p. 90.
- 22) *ibid.* “Ma solamente agli honesti & casti petti, & a chi essa come virtute & licita scienza la desidera, & vuole adoperare con humilissimo & cordiale affetto la racomando.”
- 23) 15世紀の舞踊論において、腕や脚を高く上げるといった、民衆的なダンスを思い起こさせる動作を推奨する記述は一貫して見られない。このような、自らの社会的地位を振舞いによって差別化しようとする傾向は『宮廷人』に至るまで強く信奉された思想であると言えよう。cf. カステイリオーネ前掲書, p. 213. 「宮廷人は, [...] 優雅で軽快で柔軟な, 身のこなしでもって, 抑制された気品といったものを維持しなければならないからです。たとえきわめて身軽に感じ, テンボもリズムも十分に弁えていると感じても足の動きを速くしたり, ダブル・ステップを踏んだりの動作には移らないほうがよいと思います。そうした動作は, わがバルレッタ(友人の音楽家)には実によく似合いますが, 貴人にはあまり似合わないのです」。
〔()内は執筆者による補足〕
- 24) M. Baxandall, *Painting and experience*, *op. cit.*, pp. 36-40. [前掲邦訳 pp. 70-77]
- 25) *Fifteenth-Century Dance and Music*, *op. cit.*, p. 12. “Presso e necessaria a ti operando questa causa che secondo motto sii buono pere ti e per altri cioe che concordantia de terrenno ge sia che sempre ne retrovia ti secondo lo essere componito cioe l’uno cum l’altro porzendose auito façando fine ale dançe secondo lo esser suo.”
- 26) *Fifteenth-Century Dance and Music*, *op. cit.*, p. 14. “Tene la virtu fuçando li estremi delo forestiero campestre e di quello che e giugolatore e ministro”
- 27) アリストテレス『ニコマコス倫理学』朴一功訳, 京都大学学術出版会, 2007年, p. 58.
- 28) 前掲書, pp. 56-62.
- 29) N. アッパニャーノ「ルネサンス人文主義」『ルネサンスと人文主義』清水純一他訳, 平凡社, 1987, p. 147.
- 30) Pier Paolo Vergerio, *The Character and Studies Befitting a Free-Born Youth*, in *Humanist Educational Treatises*, ed. and transl. by Craig W. Kallendorf, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002, pp. 3-5.
- 31) Pier Paolo Vergerio, *op. cit.*, p. 5.
- 32) Pier Paolo Vergerio, *op. cit.*, p. 5 註 3.
- 33) Pier Paolo Vergerio, *op. cit.*, p. 23. cf. プルタルコス『リュクルゴス』28・8; 『デモステネス』1・4. [以下傍点による強調は執筆者による]
- 34) *ibid.* cf. キケロー『義務について』第1巻30・106.
- 35) *ibid.* cf. セネカ『オクタウィア』454.
- 36) Pier Paolo Vergerio, *op. cit.*, p. 9.
- 37) Pier Paolo Vergerio, *op. cit.*, pp. 67-71, pp. 83-7; M. Palmieri, *Vita Civile*, a cura di G. Belloni, Sansoni, Firenze, 1982, esp. pp. 38-9.
- 38) M. Palmieri, *op. cit.*, p. 63. 『市民生活論』第2巻は以下に邦訳されている。池上俊一監修『原典イタリヤ・ルネサンス人文主義』前掲書, pp. 507-536. 本論では上記邦訳を参照しつつ引用箇所訳文には適宜変更を加えている。
- 39) M. Palmieri, *op. cit.*, p. 65.
- 40) M. Palmieri, *op. cit.*, pp. 70, 74. 勇気についてはアリストテレス前掲書, 第3巻6章以下9章までを

参照。

- 41) M. Palmieri, *op. cit.*, p. 77. “[Puossi adunque dire] temperantia essere freno et misura degli appetiti.” 節制に関してはアリストテレス前掲書、第2巻7章以下。
- 42) M. Palmieri, *op. cit.*, pp. 77-8. “El suo principale membro è che in tutta la vita con ornamento si conservi l’honestà che si conviene. Et come in uno corpo grande et di conrispondenti et bene facte membra formato, manca ogni gratia, se il vigore naturalmente infuso per tutto non l’orna, così ogni virtù perde la gratia, l’ornamento et propria degnità, quando da questa non piglia il modo che debitamente si conviene.”
- 43) M. Palmieri, *op. cit.*, p. 84. “Et come in tutta la vita si vuole mancare di perturbatione, così il parlare / non sia irato, non arrogante o superbo, né anche non sia timido o pigro, né in alcuna parte disordinato, ma sempre si dimostri reverire et amare quegli con chi si parla.”
- 44) M. Palmieri, *op. cit.*, p. 85. “In ne’ ragionamenti festivi et di piacere si debbe ancora seguire virtuoso ordine, però che vituperabile è molto dire cose / da ridere et più tosto cercando come si faccia ridere che come si parli honesto, essere simile a dissoluto buffone. Non avere modo a dire alcuna cosa di dilecto, et non consentire alle volti gli altrui motteggi è una inhumanità roza et salvatica.” cf. アリストテレス前掲書、第4巻8章。
- 45) M. Palmieri, *op. cit.*, p. 95. “Noi similmente, seguitando i temperati modi, l’ordine et approvati costumi del lodato vivere, da ciascuno virtuoso pigliereno quello in che più gli altri avanza; et così seguitando molti il migliore sempre prima, c’ingegneremo divenire quanto più potremo in ogni buono costume limati”
- 46) M. Palmieri, *op. cit.*, pp. 95-6. “Ogni moto et qualunque stato di corpo, il quale si disforma dal naturale uso et pare a vedere brutto si de’ fuggire. [...] Spesso adviene che per piccoli cenni si conosce maximi vitii et dassi inditii veri di quello sente l’animo nostro, come per elevato guatare si significa arrongantia; per dimesso, humilità, per ristignersi in su il lato, dolore; similmente per fermare l’acume degli ochi, pensiero; per torto guatare, odio; per elevare le ciglia, beffare; riflecte / re le palpebre, suspitione; guatare a ochilino, callidità”
- 47) M. Palmieri, *op. cit.*, pp. 96-7. “In nello andare si de’ considerare l’età et il grado: non andare intero, né muovere i passi tardi, rari et con tanta gravità che si paia pomposo et simile alle processioni delle degnità sacerdotali; non si de’ e’ spandere i vestimenti et andare gonfiato et tondo, siché apaña non capere per la via, et dire al popolo come quello plautino: «Uscite tutti della via, quando io fo ondeggiare la palandra».”
- 48) M. Palmieri, *op. cit.*, pp. 100-2.
- 49) この時期の家具絵に描かれた多様な主題については、J. M. Musacchio, ‘The triumph of everyday life’ in *The triumph of marriage: painted cassoni of the Renaissance*, ed. by C. L. Baskins, et al., Isabella Stewart Gardner Museum & John and Mable Ringling Museum of Art, 2008, pp. 31-46; 婚礼という儀式にまつわるカッソーネの機能や主題、工房についての包括的な文献としては以下を参照。 *Virtù d’amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, a cura di Claudio Paolini, et al., Firenze, Giunti, 2010 (exh. cat. Galleria dell’Accademia, Museo Horne, 8 giugno-1° novembre)
- 50) E. H. Gombrich, ‘Apollonio di Giovanni: A Florentine cassone workshop seen through the eyes of a humanist poet’ in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 18. 1955, p. 27.
- 51) *ibid.*
- 52) E. Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 41.
- 53) E. Callmann, *op. cit.*, p. 42.

図版出典

- 【図 1-7】 各 E. Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974, Pls. 194, 198, 195, 199, 201, 200, 197.

Decorum in Movement : Dance Images and Its Educational Effects in Mid 15th Century

Akiko HATA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary Leon Battista Alberti (1404-72), the author of "On Painting" (1435), asserted that the movement of figures is required in order to show emotional expression in narrative paintings. But on the other hand, he also suggested that the movement, while expressing emotion, should keep with its decorum. This definition demanded that both the depicted figures and the painter himself have appropriate (=decorous) behavior. It is generally thought that it was not until the 16th century that this code of behavior was written down by the authors such as Castiglione.

This paper aims to show how the behavioral movements were discussed and how they were perceived by viewers prior to Castiglione's writings. I attempt to reveal the significance of movements (both depicted and actual) among educated people. For this purpose, I examine the following mid 15th century texts : Alberti's "On Painting", three different "On dancing" texts and two humanists educational treatises. As these texts show, the behavior during this period was closely related to ethics, particularly Aristotelian ethics. In addition, I consider the relationship between movements and viewer's perception by examining contrastive dance images depicted repeatedly on cassone panels during this period.