

論文

パノフスキー『様式史の反映としての人体比例理論史』再考

中村 朋子*

§ 1.はじめに

エルヴィン・パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) が 1921 年に発表した論文『様式史の反映としての人体比例理論史』¹ (以下、『様式史』と略す) は、人体比例理論研究の古典的名著である。この論文の中でパノフスキーは、古代エジプト、古典古代、中世、ルネサンスの四つの時期の芸術について比例理論を取り上げ、それぞれの特徴について議論すると同時に、全体の歴史的展開についても一つの見解を示している。このような系譜的かつ体系的な比例理論研究は稀少であり、今日においてなお、われわれに多くの示唆を与えてくれる。

『様式史』においては、人体比例理論研究の美術史的な、ひいては人文科学的な意義が強く意識されている。このことは、この論文が書かれた時期がいわゆる芸術学の「基礎概念の時代」²の直後に相当することと無関係ではない。すなわち、パノフスキーらの登場に先立つ 19 世紀後半は「美術史学ないし芸術学が自律性の獲得を求めて新たな展開を示した時代」²であった。この時、従来の美と芸術とを同一視する立場を脱却し、芸術固有の自律性を根拠づける新たな芸術学の「基礎概念」が盛んに研究された。パノフスキーはちょうどこの時代を形成した学者たちの一つ後の世代に属し、先人の功績の下に美術史学のさらなる進展をもたらした一人である。とりわけ『様式史』には、後述するように、ウィーン学派の始祖といわれるアロイス・リーゲルの影響が顕著にみられる。リーゲルはヴェルフリン、ヴォリンガーなどと共に近代芸術学・美術史学の礎を築いた巨人であるが、彼の構想した「様式史としての美術史」構想がパノフスキー論文の根底にあることは疑いない。

この小論は、パノフスキーの論文を今日的な視点から改めて再考し、その論点を検証するものである。その際に、個々の人体比例理論の分析について詳細な検討を行うのではなく、どのような視点から、どのような目的のためにそれらが論じられているのか、という点に注目する。すなわち、論じられている事柄の妥当性を具体的に検証するというよりはむしろ、パノフスキーの論点そのものの特徴と趣旨を吟味し、その上で、更なる議論の可能性を提起することが目標となる。

* 東海大学文学部ヨーロッパ文明学科

§2. パノフスキー論文の特徴

2-1. 「芸術意志」の反映としての人体比例理論

一般に人体比例理論の分析では、特定の比例体系がどのような数値をもっているか、その数値がどのように利用され、具体的な作品にどの程度反映されているか、といった問題が中心的に議論される。たとえば、レオナルド・ダ・ヴィンチの比例理論を研究する場合には、その規準的カノンの具体的な比例数値や歴史的な由来、他の理論家のカノンとの比較、実際の作品との相関性などがまず分析される。しかし『様式史』においてパノフスキーは、そのような分析を第一義的な目的とするのではなく、むしろその比例体系の理論性格、意図、使用されている数学的方法などに注目する。すなわち、完成された一定の比例体系の根底にある志向（思考）のパターンを捉えることに主眼を置くのである。その際に鍵として用いられているのが、「芸術意志」なる概念である。

「すでに知られている種々の比例体系を考察するにあたり、おもてに表れたものよりは、むしろその意味を探ろうとするならば、つまりすでに完成した解明よりは、むしろ提起されている問題を体系づけて行くことに的をしぼるならば、一定の時期、一定の美術家の手に成る建物・彫刻・絵画の中に具現されているものと、同一の「芸術意志」（クンストヴォルレン）の表現としてのさまざまな比例体系が見えてくるだろう。」³

パノフスキーは比例理論に、それを生み出した時代や地域の芸術表現と共通する根底的なある種の特徴、すなわち「芸術意志」と呼ばれるものをみる。ところで、そもそも「芸術意志」とはどのような概念なのであろうか。

「芸術意志」Kunstwollen とは、先述のリーグル（Alois Riegl, 1858-1905）の美術史学の中心的概念である。リーグルはコンラート・フィードラー（Konrad Fiedler, 1841-1895）の「純粹可視性」の理論⁴を受けて、造形芸術の純粹に視覚的な形式にのみ注目し、芸術に対するあらゆる先入見——「人間の表現にかかわる大芸術と装飾やデザインにかかわる小芸術という区別立て」や「相も変らぬギリシア芸術やルネサンス芸術の偏重」⁵——を乗り越えようとした。すなわち、彼は「芸術全体の発展を普遍史的に考察する立場」⁶を標榜し、芸術の歴史について「発展の中に後退は存在しないばかりか停止点も存在せず、むしろ全ては絶えず前進している」⁷と主張する。その上で、伝統的な大芸術の重視や近代的な価値判断を超えた、純然たる「様式」の統一的な発展史を指向した。「芸術意志」とは、この「様式」を成立させる芸術固有の内的動因——すなわち、それぞれの時代、それぞれの文化の芸術表現に内在する固有の法則を意味する。たとえば、リーグルによれば、ある文化圏における芸術がある形態やある色彩を好むのは、その芸術の内部に存在する「意志」による。そこでは、美術史家が自身の生きる時代の価値尺度にしたがって、さまざまな時代の芸術の価値を判断することが拒絶されている。

以下は、1901年に発表されたリーグルの主著『末期ローマの美術工芸』⁸における一節である。

「…末期ローマ美術の本質を偏見のない眼で評価することからこれまで妨げてきたものは一体何であろうか。それは、我々の近代的趣味が眼前の遺物について下す主観的批評以外の何ものでもない。近代的趣味は芸術作品に美 *schönheit* と生氣 *Lebendigkeit* を要求する。…しかし、末期ローマ美術には、少なくとも我々を満足させるほどの美も生氣も存在しない。…けれども、積極的な芸術意志が、我々が末期ローマ美術の中で出会うと思っているような醜さと生氣のなさへとかつて向けられたという事態は、近代的趣味の眼から見れば全く不可能なことのようと思われる。しかしながら、重要なことは、造形芸術の目標は我々が美と呼ぶものによっても生氣と呼ぶものによっても完全には汲み尽くされないのであり、芸術意志はさらに事物の別の（近代の概念からすれば美でも生氣でもない）現象形式の知覚に向けられることもありうる、という見方に達することなのである。」⁹

パノフスキーの学問的立場がこのような先達の美術史観に拠っていることは明白である。彼は比例理論の分析を通じて、その比例体系を生み出した時代や地域の文化をみようとする。彼にとって比例理論もまた各文化の「様式」の反映、すなわち「芸術意志」の一つの発露なのである。

2-2. 人体比例理論の多様性と“多様のカテゴリー”

ここまでの分析によって、パノフスキーが人体比例理論を多様な芸術表現に内在する「芸術意志」の反映とみる立場から、そこに本来的な多様性を見出していることは明らかである。また、それは「様式」の反映という側面からのみでなく、理論自体に内在する原理からも指摘される。すなわち、比例理論は『様式史』において「ある生物、とくに人間の、各部分の数学的関係を決定する体系」と定義されるが（ただし「もとよりそれらが芸術的表現の主題と考えられるかぎりにおいて」）、数学的関係を表わす方法もまた複数想定できるため、それだけですでに「比例の研究がいかに多様の道を進むものであるか予測できるのである」¹⁰。

それでは、具体的にどのような多様性がありうるのだろうか。以下では、それを整理するために用いられる“多様のカテゴリー”について見てゆく。『様式史』では各比例理論の分析に当たってさまざまなカテゴリーや概念が使われているが、ここでは中でも特に重要と思われる三つのカテゴリーを挙げる。

(1) 「分数システム」と「モジュールシステム」

比例理論において数学的関係を表わす最も基本的な方法を意味する。すなわち「数学的関係は、全体を構成する一単位を倍加することによって表わすことができるだけでなく、また全体を分割して行くことによっても表わせる」¹¹ため、基本的には二通りに定式化される。前者は、初めに基準となる一単位（モジュール）を定め、その代数的処理により全体の寸法を決めてゆく方法で、「モジュールシステム」と呼ばれる。これに対し、後者は、初めに全体の大きさを決め、その大きさに対する各部分の比率を分数的に確定してゆく方法で、「分数システム」と呼ばれる¹²。これら二つの方法は、根本的に異なる数学的思考パターンに基づいている。

ある一つの比例体系がどちらのパターンを採用しているかという問題は、その比例理論が何のために探究されたのか、その最も重要な用途は何か、さらにはその背景にある思想や学問（数学）はどのようなものであったか、といった問題にまで発展しうる問題性を含んでいる。

(2) 「客観的」比例と「技術的」比例

人体比例理論の理論性格（その理論が何を第一に志向しているか）を表わす概念で、大きく二つの方向性がある。すなわち、「客観的」比例とは、芸術表現の対象である客体そのものにおける一般的あるいは理想的な比例を意味し、その探究は美学的・認識論的な色彩が濃い。一方、「技術的」比例とは、芸術家がある形体を表現するために用いる有用性を重視した比例であり、実用的・慣習的な傾向が強い。比例理論はこの両軸の間でどのような方向性を目指すかによって、その性格が大きく左右される¹³。後で詳しく述べるように、パノフスキーはこれについて三つの可能性を提起している。すなわち、「技術的比例」にかかわりなく「客観的」比例を追究するか、「客観的」比例にかかわりなく「技術的」比例を追究するか、「客観的」比例と「技術的」比例とが一致するとみなすか、のいずれかである。

(3) 「有機的」と「機械的」

この両概念は三つの中で最も複雑な問題性を含んでいる。ここではただ、それが人体の運動表現

を表わす場合の意味のみを確認しておく¹⁴。まず、「有機的」とは、人体を現実の人間の身体構造に則して表現する場合に用いられる。すなわち、呼吸する生身の身体においては、ある一つの動作が起こるとそれが他の身体各部位に影響を与え、全体は連動して変化する。このような「有機的」運動を模倣し再現することを目指す芸術活動においては、必然的に第二のカテゴリーで言うところの「客観的」比例の比重が大きくなり、それと「技術的」比例とは乖離せざるを得なくなる。他方、「機械的」とは、人体像を現実の人間の構造とは無関

係に構成的に表現する場合に用いられる。すなわち、それは生体の有機的運動を考慮せず、現実の身体の構造とは無関係に実現されるので、単なる「技術的」比例となりやすい¹⁵。

以上のようなカテゴリーを組み合わせることによって、人体比例理論の多様な性格が体系的に説き明かされる。

2-3.文化に対する指標としての人体比例理論

パノフスキーの議論において、人体比例理論の数学的方法の分析は重要な位置を占める。それは各比例理論における数学的処理のあり方が、その理論の理論性格と深く結びついているからである。しかしそれだけでなく、パノフスキーは比例理論が根本的に“数学的であること”に対して、「芸術意志」を捉える指標としての積極的な評価を与えている。

「比例理論の歴史は様式の歴史を反映するものであり、さらには、数学的公式を論ずるさいには、われわれはお互いを誤ることなく理解できるのであるから、それはしばしば明確さの点では、その由来する原形を凌駕する反映と見なすこともできよう。すなわち、芸術そのものよりも比例理論の方が、しばしばわれわれを当惑させる芸術意志という概念をいっそう明確に、少なくともいっそう限定的に説明するものだと断言できるであろう。」¹⁶

ここでは比例理論の有する数学的性質が、「芸術意志」をより明瞭に反映するものとみなされている。このような見解と強い親近性を感じさせる記述が、リーゲルにも見受けられる。以下は、リーゲルが造形芸術の四つのジャンル（絵画、彫刻、建築、工芸）について述べた一節である。

「建築と工芸は芸術意志の主観的法則をしばしば数学的純粋性に近いかたちで明らかにする。それに反して、この法則は、絵画や彫刻のような形象的作品においては、必ずしも完全かつありのままには現われない。けれども、この事実は、人間の形姿そのもの、すなわち運動性とそれによって人間の形姿が外見上左右非対称になってしまうせいではなく、「内容」すなわち詩的、宗教的、教訓的、愛国的などの性質をもつ思想によるのである。このような思想は人間の形姿——意図された形姿であろうと、意図されない形姿であろうと——と結びついており、観賞者——とりわけ、概念によって仕事をし、自然や芸術作品の遠隔視的で素早い視覚的観察に慣れた近代の観賞者——を、芸術作品における本来的に形象芸術的なもの、すなわち平面あるいは空間における形と色彩としての事物の現象からそらせてしまうのである。」¹⁷

ここで両者に共通するのは、建築や工芸のような非形象的な芸術表現、あるいは人体比例理論のような理論的営為が有する抽象性に対する評価であると言えよう。それらは「数学的純粋性に近いかたち」での認識を可能にするがゆえに、文化をみるための一つの指標としてより有効であるとみなされているのである。

2-4.まとめ

パノフスキーの人体比例理論研究において最も特徴的な点は、人体比例理論の多様性への視座である。彼は言うなれば、“比例理論の共時性”とも呼ぶべきものに注目する。すなわち、ある時代のある文化における芸術をみるためには、その芸術を時間と空間の連関において——パノフスキーが「文化の宇宙」と呼ぶものにおいて——捉えなければならない。パノフスキーはこの問題について、別の論文で次のように述べている。

「…人文科学の世界は文化の相対性理論によって決定されるのであり、それは物理学者の相対性理論に匹敵する。そして文化の宇宙（コスモス）は自然の宇宙（コスモス）に比べてあまりにも小さいので、文化的相対性は地球上の範囲にとどまり、ずっと早い時期に見られた。

あらゆる歴史的概念は、明らかに空間と時間の範疇に基づいている。記録とそれがいみするところのものは、その日付を確認し、その場所をつきとめなければならない。しかしこの二つの行為は、現実には一つのもの表裏であることがわかる。もし、ある絵画を、約 1400 年ごろの作とした場合に、もしその時期にどこで制作されたかが示されなければ、この陳述は無意味となる。逆にもしある絵がフィレンツェ派のものとしても、その流派でいつごろ描かれたものかを明かすことができなければならない。文化の宇宙は、自然の宇宙と同じく、空間と時間から構成されている。1400 年という年は、ヴェネツィアではフィレンツェにおけるのとは別ものを意味している。…二つの歴史的現象は、それらが一つの「関係の枠組」の中で結びつけられるかぎり、同時的なものとなり、また測定する一時的な相互関係をもっているだけで、この枠組みがなければ、同時性という概念そのものが、物理学と同様に、歴史においても無意味となるだろう。もし、われわれがある一連の事情によって、ある黒人の彫刻が 1510 年に作られたということを知ったとしても、それが、ミケランジェロによるシステイナ礼拝堂の天井と「同時代のもの」だというだけでは無意味であろう。」¹⁸

このような視座に立つとき、あらゆる文化的現象は相対化され、多様性を認識する地平が拓かれる。『様式史』においては特定の比例体系やその性格が絶対視されることはない。全ての比例体系の特質が「様式史の反映」として、いわば公平に扱われている。これはパノフスキーの研究が今日的な意味において評価されるべき最大の点と言えるかもしれない。

§ 3. 人体比例理論史のパースペクティヴ

3-1. パノフスキーのパースペクティヴ

『様式史』におけるパノフスキーの議論は、ある意味ではきわめてニュートラルな性格をもっている。さまざまな比例理論の特殊性を明らかにし、それを通じて多様な文化を均一的に描出しようとする姿勢は意義深い。しかし一方で、パノフスキー自身が述べているように、「人文科学は人間の記録の混沌とした多様性を文化の秩序（コスモス）とよべるものに変えようと努め」¹⁹なければならない。この秩序は一定の歴史的パースペクティヴを描こうとする際に、より強く要請されるだろう。

何を基点としてパースペクティヴを描くのか。その基点となるものは、人間にとって何らかの普遍的価値をもつものでなくてはならない。すなわち、ある一つの文化的現象について、その現象が人間にとって、あるいは人間の文化にとってどのような意味をもつのか。時間的・空間的な展開の中でどのような変遷をたどってきたのか。その過程において特殊なものは何であり、超越的なものは何であるのか。この場合で言うならば、人体比例理論の最も超越的な要素は何か問われなければならない。

パノフスキーは論文の最後で、それまでの個々の比例理論についての分析を総括し、歴史的解釈を行う。その際に基点となるのは人間の主観性をめぐる問題である。すなわち、本稿の第二章で確認したように、『様式史』においては「客観的」比例と「技術的」比例というカテゴリーが重要な役割を果たす。パノフスキーはこの二つの比例が基本的には同一とはなりえないことを指摘し（ただ一つの例外はエジプト美術である²⁰）、その要因を次のように説明する。

「美術家に強いて「技術的」比例と「客観的」比例を区別させる、三つの事情がある…すなわち、有機的運動の影響と、遠近法による短縮法の影響と、観賞者の視覚的印象に対する考慮とである。以上三つの変化の要因は、一つの共通点をもっている。すなわち、いずれも主観性についての美術的認識を前提としている。有機的運動は、美術的構図の計算の中に、表現されるものの主観的意志と主観的感情を導入する。短縮法は美術家の主観的視覚経験を導入する。正しいと思われるものを活かすために正しいものを変えてしまう「均斉をとる」調整は、潜在的観賞者の主観的経験を導入する。」²¹

この問題を基点として四つの芸術を検討すると、客観的なものだけを重視し主観性の影響を一切不問としたエジプト芸術（その理由はつねに「永遠」を志向する芸術意志に帰される）、主観性の問題を認識しつつも公式にはそれを扱わなかったギリシア芸術、主観—客観の構図そのものが宗教的目的の前に沈黙した中世芸術、そして、主観性の問題を初めて明確に認識し合理的解決が図ったルネサンス芸術、というように、四者の性格が体系化される。さらにパノフスキーは、ルネサンス期において主観性が初めて客観性と同等の価値をもつものとみなされたことを指摘し、そこに近代的（主観的）世界観の端緒が開かれたことを認める。以

後、芸術理論としての人体比例理論は主観主義の隆盛にともなって衰退の途をたどる。以上がパノフスキーのパースペクティヴの輪郭である。

3-2. 新たなパースペクティヴの可能性

人体比例理論がルネサンス期を頂点としてその創造性を失い、芸術史の主流を次第に退いていったことは歴史的な事実である。先のパノフスキーの論述に示されていたように、これを主観的原理の勝利とみなすことは妥当と言えよう。しかし、ルネサンス以後、人体比例理論というものが完全に潰えてしまったわけではない。それはルネサンス以前に登場した理論とは著しく異なる形態であったかもしれないし、芸術活動に対する影響力や理論自体の獨創性という点で見劣りするものであったかもしれない。しかし、いずれにせよ、それらも何らかの「芸術意志」を反映しているはずであるし、古代から連綿と受け継がれる何らかの普遍的な性質もまた、反映されているはずである。

パノフスキーが示したパースペクティヴも一つの見方である。しかし異なる視点に立てば、異なるパースペクティヴが描かれうる。そこで、再び新しい「文化の秩序」が確認されれば、これまでは認識されていなかった、一つの事象の新たな側面に光が当てられる可能性がある。

筆者はこれまで、主として人体比例理論のヨーロッパ世界における歴史的展開について研究を行ってきた²²。その過程を通じて、人体比例理論の最も普遍的な性質は“客観性への志向”にあると考えるに至っている。すなわち、人体比例理論は線遠近法とは異なり、主観的作用にかかわる視覚的技法や、あるいは純然たる数学的理論には還元されえない。それは根本において物質を、客体を必要とするからである。したがって、主観性を基点としたパースペクティヴではなく、むしろ、客観性を基点としたパースペクティヴを設定することによって、新たに見えてくるものがあるのではないだろうか。この可能性を、今後追求してゆきたい。

§ 4. 結びにかえて

『様式史の反映としての人体比例理論史』は、パノフスキーがおおよそ 100 年近くも前に著した、比較的短い論考である。しかしここでは、現代世界におけるキーワードともいえるべき多様性や共時性への視座が明確に意識されるとともに、近代的主観主義に対する批判意識もまた示されている。すなわち、『様式史』の末尾には次のような記述がある。

「[現代]においては、人体比例理論は美術家や美術理論家には見捨てられ、科学者の手に委ねられた——ただし、主観性の方向に走ろうとする進歩的發展に、根本的に対立するサークルは別であった。円熟期のゲーテが、真に古典的な美術概念に心をひかれ、若き日の浪漫主義を捨て、レオナルドやデューラーが好んでその規律としたものに、熱烈で積極的な関心を注いだことは偶然ではない。J.H.マイヤーへの手紙で、彼は次のように書いている。「男女の人体比例の規準を求め、努力、性格が浮かび出てくるさまざまな

変形の探究、解剖学的構造のさらに詳しい調査、外形の完全性を表わす美しい形式の追求——このような幾多の困難な研究に、私がいくらかの予備的調査を終わったこの段階で、あなたが参加することを願っています。』²³

この結びの部分には、芸術をめぐる今日的状況に対するパノフスキーの本心が見え隠れしているように思われる。

近代的主観主義は、折しも現代世界に至るまでわれわれの文化の「様式」を規定している。現代人の生活は今日ますます実体のない映像に取り囲まれ、その真偽が改めて問われる機会すらほとんど失われつつある。しかし一方では、行き過ぎたヴァーチャル的認識に対する警鐘が鳴らされ、モノや身体性に対する意識が改めて呼び起されようとしている。また、多様性が尊重される気運が高まる一方で、人々が普遍的な拠りどころを求める傾向もまた、強まっているようである。“スタンダード”という考え方に対しどのような解答がありうるのか、現代世界が問われている問題と言えるだろう。このような状況の中で、改めて人体比例理論の歴史を問い直すことは、必ずしも無意味な試みではないように思われる。

-
- 1 Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilenwicklung. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, p.188-219. この論文ははじめドイツ語で発表され、その後英訳された。英訳は *The History of the Theory of Human Proportion as a Reflection of the History of Styles*. In: *Meaning in the Visual Arts*, Garden city, N.Y., 1955. 日本語訳は中森義宗他訳『視覚芸術の意味』所収、岩崎美術社, 1971, p.67-102, および細井雄介訳『芸術学の根本問題』所収、中央公論美術出版, 1994, p.211-239 がある（共に表題は「様式史の反映としての人体比例理論史」）。以下、本稿における引用は中森他訳に拠る。
 - 2 アロイス・リーゲル（井面信行訳）『末期ローマの美術工芸』, 中央公論美術出版, 2007, p.343 参照。
 - 3 『様式史』, p.68.
 - 4 フィードラーはそれまで同一視されてきた美と芸術とを区別し、芸術が美とは異なる自律的な法則性をもつことを主張した。彼は造形芸術の本質を視覚的な形式の認識—「純粹可視性」—と捉え、そこに芸術固有の原理を見出そうとしたのである。それは「造形芸術活動を眼と手の共同作業とみなし、眼による知覚過程を、可視的表現へ向って発展する芸術独自の活動として捉えようというものであった。…「見る」ということは、世界についての不明瞭な意識を、表現活動への発展を通じて、明瞭で豊かな意識へ高め、明確な形式を創造することであり、それはまた、見ることによるのみ把握しうる世界の側面、すなわち世界の可視的側面を所有することでもある。」（神林恒道他編『芸術学ハンドブック』, 勁草書房, 1989, p.17-18 より。）また、K.Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887. (山崎正和・物部晃二訳「芸術活動の根源」, 『世界の名著 続 15 近代の芸術論』所収, 中央公論社, 1974, p.57-169.) 参照。
 - 5 神林恒道他編『芸術学ハンドブック』, p.25.
 - 6 リーゲル前掲書, p.26.
 - 7 リーゲル前掲書, p.31.

-
- 8 Alois Riegl, *Spätvömische Kunstindustrie*, 1901. (邦訳は脚注6を参照.)
- 9 リーゲル前掲書, p.26.
- 10 『様式史』, p.68-69 参照.
- 11 『様式史』, p.69. (下線は引用者による)
- 12 「分数システム」については『様式史』 p.77, 「モジュールシステム」については同 p.82-83 を特に参照のこと.
- 13 『様式史』, p.69 参照.
- 14 ここでは両概念に対するパノフスキーの最も基本的な考え方を示すにとどめる.すなわち, この問題の根底には何を以って「有機的」人体とみなすかという問いがある. パノフスキーはここに示すように, 人体の全体と部分との連関や人間の主観的作用に「有機性」を見出す. そして, <「有機的」人体表現への志向—「客観的」比例>の追究—調和を美とみる古典的美学に基づく「分数システム」の採用> というような, 相互関連的な分析を展開する. しかし, これに対しては異論もあり, より詳細な検討を必要とするため, 本稿ではこれ以上踏み込むことはできない.
- 15 『様式史』, p.70, 76 などを参照のこと.
- 16 『様式史』, p.68.
- 17 リーゲル前掲書, p.32
- 18 パノフスキー (中森義宗他訳) 『人文学としての美術史』 (以下, 『人文学』と略す), p.17-18. この論文は『視覚芸術の意味』に序論として収録されている (p.11-36). Erwin Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*. In: *Meaning in the Visual Arts*, p.1-25 参照.
- 19 『人文学』, p.16.
- 20 『様式史』, p.70-74 参照.
- 21 『様式史』, p.97.
- 22 以下の拙稿を参照されたい. 中村朋子, 『ヨーロッパにおける人体比例論の系譜—数学的知の展開からの一試論—』, 『数学教育学会誌』 vol.48 (No.1・2), 2007, p.37-55.
- 23 『様式史』, p.102.