法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2024-09-01

ヴィクトリア朝におけるミュージアム思想 : ジョン・ラスキンの「セント・ジョージ・ミュージアム」を中心に(2)

ARAKAWA, Yuko / 荒川, 裕子

(出版者 / Publisher)
法政大学キャリアデザイン学部
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
法政大学キャリアデザイン学部紀要 / 法政大学キャリアデザイン学部紀要
(巻 / Volume)
4
(開始ページ / Start Page)
157
(終了ページ / End Page)
170
(発行年 / Year)
2007-03
(URL)
https://doi.org/10.15002/00004311

Hosei University Repository

ヴィクトリア朝におけるミュージアム思想
—ジョン・ラスキンの「セント・ジョージ・ミュージアム」を中心に［Ⅱ］

法政大学キャリアデザイン学部助教授　荒　川　裕　子

3．プライベートとパブリックのあいだ

ところで、これまで述べてきたようなヴィクトリア朝における間断なきミュージアムの設置は、今日の目から見ると、あたかも国ないし地方自治体の行政の一環として、明確な文化政策の理念に基づいて実施されてきたかのように錯覚されるかもしれない。しかしながら実際の状況は、むしろそれとは大きくかけ離れたものであったといえるだろう。

ヨーロッパ大陸の主要な都市においては、すでに十八世紀末までに、歴代の君主のコレクションを母体としたミュージアムが次々に創設されてきた。たとえばドレスデン絵画館は、ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト（1670－1733）が、1722年に宮廷付属の建物に画廊を設けたことに端を発している。またフィレンツェのウフィッツィ美術館は、メディチ家が代々収集してきたコレクションが1738年にトスカーナ大公国に譲渡され、1780年代末から一般に公開されたものである。サンクト・ペテルブルクのエルミタージュ美術館は、1764年にエカテリーナ二世（1729－96）が個人コレクションを冬宮に展示したことに始まり、以後飛躍的に収蔵品を増やしていった。なかでも代々の国王の宮殿とそのコレクションを基に、革命政府によって新しい共和国のシンボルとして1793年に開館されたフランス美術館（後のルーヴル美術館）は、規模の大きさもさることながら、その誕生の経緯からしても最初からあらゆる市民に開かれた文化施設を意図していた点で、近代的なミュージアムの出発点に位置づけられている[22]。

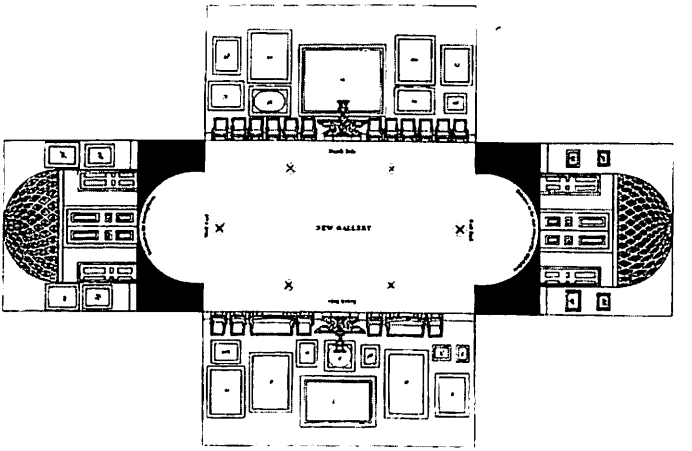
これらの例とは対照的にイギリスでは、歴史の蓄積に裏打ちされた国家（な

Hosei University Repository

いし地域）の文化的シンボルとしての公共のミュージアムという考え方はなかなか根付かなかった。その理由を端的に集約することは難しいが、大きく捉えればイギリスの政治形態との関係によるものであったといえよう。十七世紀の市民革命によって議会制度が確立したのち、この国ではもはや君主による著しい圧政を経験することなく、十八世紀末から十九世紀にかけて大陸の各地で起こった市民解放のための革命とは無縁のまま、もうひとつの革命すなわち産業革命がもたらした豊かな果実をじっくりと享受することができた。そのような一見極めて安泰な社会にあって、政治の担い手たちは現状肯定の意識が強く、権力を誇示するためであれ市民の意識を鼓舞するためであれ、改めて何らかの文化的装置を用意する必要性を見出さなかった。むしろ、国家主導による大掛かりな文化政策――ルーヴル美術館の誕生と拡大は、まさにその典型的な視覚的成果であった――は、K. D. クライズも指摘するとおり、隣国フランスとその政治的脆さや危うさを、すなわちブルボン朝の絶対主義王政が作り上げた硬直的なイデオロギーが打ち砕かれた後、革命―恐怖政治―ナポレオン戦争といった具合に、ほとんど極端から極端へと反動的な変転を重ねてきた彼の国の歴史を想起させ、と同時にまた、イギリスの特質とされてきた自由主義的な精神にも反するものとして意図的に回避される傾向にあったのである[23]。そのことは、たとえば今日世界有数の規模を誇るブリティッシュ・ミュージアムが、そもそもは民間の医師ハンス・スローン（1660－1753）をはじめ個人が収集したコレクションを基盤として作られ、その設置場所にしても、十八世紀当時はまだロンドン中心部からかなり離れていたブルームズベリに定められたことにうかがえる[24]。また十八世紀末から十九世紀にかけて、国内外のコレクターやディーラーからイギリス政府に対して、フランス革命で流出した貴族の所蔵品を含むさまざまな美術品コレクションの国家による買い上げが打診されたが、ことごとく却下される結果に終わっている[25]。

このように、公共の文化施設に対する政府の関心が低く、その充実がなかなか進まなかった代わりに、というよりむしろその一因になったとも考えられるが、十九世紀に入るころから、個人の所有するコレクションが自宅で定期的に公開されるようになった。その最も早い例のひとつ、スタフォード侯爵（1758－1833）のロンドン宅であるクリーヴランド・ハウスは、1806年に社交

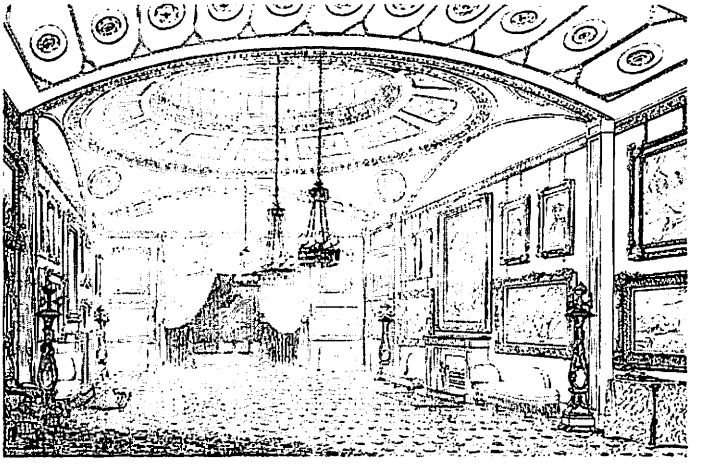
Hosei University Repository



【図８】スタフォード侯爵のクリーヴランド・ハウス内部、W. Y. オトリーと P. W. トムキンズ「スタフォード・ギャラリー」より、1818年、ロンドン

界のシーズン中（5～７月）の水曜日の12時から17時まで一般に開放された【図８】。続いて1808年にはグロヴナー伯爵（1767－1845）が、やはりシーズン中の週に一日を自邸の公開日に充てた。1818年に自らのイギリス絵画コレクションを公開したサー・ジョン・フレミング・レスター（1762－1827）は、さらに徹底していた。彼は1805年にロンドンの屋敷を購入するや、ギャラリーのための改装に着手し、たとえばトマス・ゲインズバラの＜コテージの入り口＞（1780頃、ハンティントン・アート・ギャラリー、サンマリノ）のために鏡を用いた特別な部屋を設けるなど、作品の展示効果にも入念な注意を払った【図９】[26]。その成果は新聞や雑誌で大いに喧伝され、日に500人もの観客を呼び寄せたというが、注目したいのは、サー・ジョンの行為が、持てる者による財の誇示といった個人のレベルで捉えられる代わりに、国家の利益に直接結びつけて評価されたことである。たとえば『リポジトリ・オヴ・アーツ』誌は、翌19年の公開の折に、「かくも素晴らしいコレクションを作り上げ、決して小さからぬ費用と甚だしい生活上の不便をおして、芸術を愛する者たちに自らのギャラリーを公開するという（……）紛れもなく愛国的な意思」を褒め称えている[27]。こうした言説の背景にあるのは、個人の感性に基づいて収集されたコ

Hosei University Repository



【図9】作者不詳、サー・ジョン・レスターの自邸ギャラリーの内部、ヒル・ストリート、ロンドン、ウィリアム・キャリー『サー・ジョン・フレミング・レスター所有のイギリス画家による絵画コレクションの解説付カタログ』より、1819年、マンチェスター大学蔵（タブリー・ハウス・コレクション）

レクションは本来プライベートなものであるが、別の観点から見れば、同時にまた国家の富の一部であり、国家の文化的水準の高さを示す証でもあるという考え方である。したがってそれらを公開することによって、たとえ個人の所有になるものといえども、ある種パブリックな性質を帯びることになるのである。このような論法が広く適用されたのは、資本主義社会の進展に伴って、文化や芸術の領域もまた「商品」化が推し進められていくなかで、個人の奢侈が許容されるためのもっともらしい理由が必要とされたことに加え、政府による公的な文化支援の不足を多少なりとも肩代わりするものが求められたためであったろう。事実、この時代に行われた私邸の公開は、必ずしも万人に向けて無条件に開かれていたわけではないにしても、予めオープンの曜日や時間が設定されていたり、（ときには図版まで添えた）詳細な所蔵品カタログが公刊されるなど、さながらミュージアムのごとき整然と秩序だった運営方法が採用されていた[28]。

サー・ジョンのような個人の立場においてのみならず、前にも挙げたロイヤル・アカデミーやブリティッシュ・インスティテューションといった組織の場

Hosei University Repository

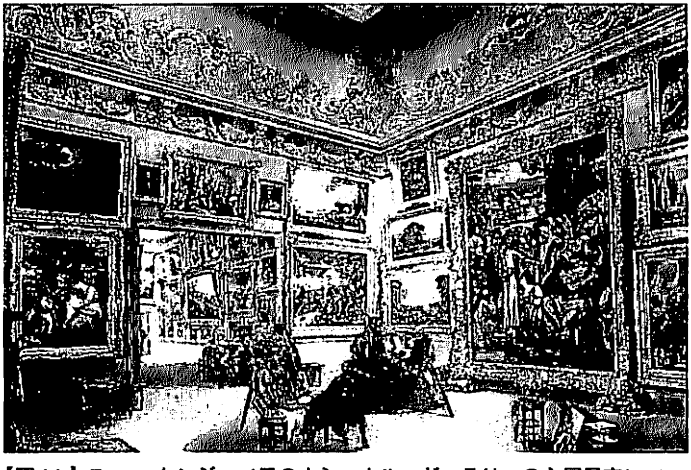
【図10】チャールズ・ウェスト・コウプ<1876年の展覧会のために作品を選定するロイヤル・アカデミーの評議会>1876年、カンヴァス、油彩、142.5×216.2cm、ロイヤル・アカデミー、ロンドン

合にも、プライベートな次元とパブリックなそれとの境目は極めて曖昧であった。国王（ジョージ三世）の勅許を得て「ロイヤル」を冠するとはいえ、実際には芸術家たちが自主的に運営するプライベートな組織であったロイヤル・アカデミーは、にもかかわらずイギリス美術を牽引する役目を担う国家的な存在として、ヴィクトリア朝の末頃まで圧倒的な権威を保ち続けた【図10】(29)。一方、実業家や銀行家、大土地所有者などからなる裕福な芸術愛好家たちがプライベートに立ち上げたブリティッシュ・インスティテューションは、メンバーの豊かな人脈を利用して、しばしば個人所有の貴重なコレクションを借り出して展覧会を開催した。その上流好みに傾斜した内容はとかく批判の対象になりがちではあったものの、既述のとおりこの組織の目的は、あくまで「連合王国（ユナイテッド・キングダム）の美術を推進する」という公共性に富んだものであった(30)。

さて、以上に見てきたような「公」と「私」のあいだの相互浸透ないし相互補完の関係は、ミュージアムという空間のなかにも存在していた。そもそもパブリックであることを前提とした文化施設であるがゆえに、プライベートなものとの共棲のさまがいっそう際立っていたともいえる。先にブリティッシュ・

Hosei University Repository

ミュージアムについては少々言及したが、とりわけナショナル・ギャラリーの成立をめぐる経緯は、それを最も端的に示しているといえよう。すでに十八世紀末から、諸外国に遅れを取っているという焦りも手伝って、国家による美術館の創設を望む声が巷に高まっていたが、前にも述べたように政府の対応は常に消極的であった。1823年には、うえに挙げたサー・ジョン・レスターが、イギリス美術を収めた国立の展示施設の土台となることを期して、自らのコレクションを国家が買い上げてくれるよう熱心に働きかけたものの、やはり議会の承認を得ることはできなかった。しかしながらほぼ同じころ、ロイズ社の保険ビジネスで成功を収めたジョン・ジュリアス・アンガースタイン(1735－1823)が遺した、ラファエロ、ルーベンス、レンブラントなどを含む38点の古典絵画(オールド・マスター)のコレクションが売りに出され、当初は難色を示していた政府も、最終的には相場よりもかなり安価といえる57000ポンドで買い上げ、併せて作品の展示スペースとしてアンガースタインの自邸を借り受けて、翌1824年5月、「ナショナル・ギャラリー」として一般に公開した【図11】(31)。このように政府の姿勢が変化したのは、なによりもまず、長きにわたるナポレオン戦争の混乱がようやく収束し、いよいよイギリスという国の強力なアイデンティティ――そこ



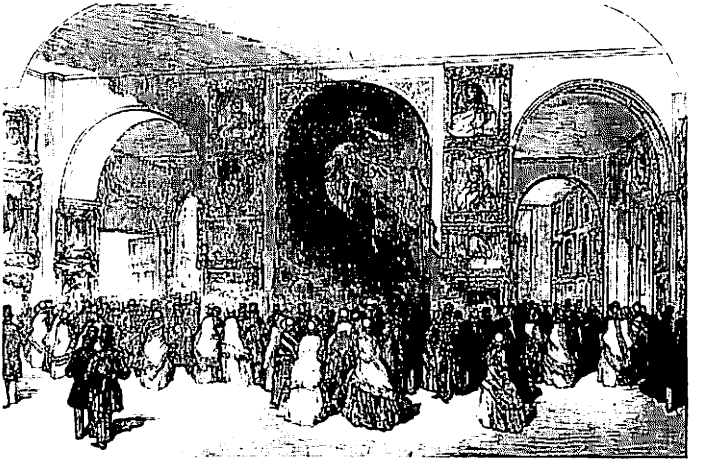
【図11】F. マッケンジー<元のナショナル・ギャラリーの主展示室>1830年頃、1834年展示、水彩、47×63cm、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム、ロンドン

Hosei University Repository

には、今日風にいえば国家の「文化力」も含まれる――を、他国に対して広くアピールすべきときがきたという認識が高まってきたことと呼応している。そしてそのためには、D. チャンも推測しているように、イギリス絵画というドメスティックなジャンルに限定されたサー・ジョンのコレクションよりも、ヨーロッパの普遍的な基準に適合するアンガースタインの古典絵画コレクションのほうがより望ましかったのは間違いない[32]。

アンガースタイン・コレクションばかりでない。早くからナショナル・ギャラリーの創設を望んでいたひとりであるサー・ジョージ・ボーモント（1753－1827）も、同じ1823年、適切な展示と保管が可能な建物が提供されることを条件に、クロード・ロランの作品数点を含む絵画コレクションを無償で国家に遺贈することを公言した[33]。時の首相リヴァプール卿は、デヴォンシャー公爵夫人との会話のなかでこの申し出に触れ、「[ナショナル] ギャラリーができたあかつきには、たくさんの遺贈があることと確信しています」と語っている[34]。翌年2月の予算委員会で財務長官も、サー・ジョージの遺贈表明を念頭におきながら、「高潔な手本にならって、同じような行為がどんどん続き（……）その結果、国家にふさわしい素晴らしいギャラリーが設立されることを切に望んでいます」と演説した[35]。これらの発言から読み取れるのは、国家コレクションを拡充していくうえで、政府がイニシアチブを取る代わりに、個々人の貢献が強く期待されていたことである。実際、サー・ジョージにすぐ続いて、古典絵画のコレクターであったウィリアム＝ホルウェル・カー師（1758－1830）も、前者と同じ条件のもとで国家への遺贈を決めている。ともあれ、ここにようやく、「国家の（ナショナル）」施設であることを明示した美術館が開設されたわけであるが、実のところはその建物といい中身といい、もともとプライベートな存在であったものをそのままパブリックへとシフトしたものだったのである。その後も1847年には、貸し馬車業で財を成したロバート・ヴァーノン（1774－1849）が、157点の絵画と8点の彫刻からなるイギリス美術の一大コレクションを寄贈し、それによってナショナル・ギャラリーが所蔵する作品数は一挙に倍近くまで増えた【図12】[36]。この時点までに政府が追加で購入した作品は僅か30点に過ぎず、ほかはすべて個人より寄贈ないし遺贈されたものであったことから見ても、公のなかの公ともいうべき位置にあるミュージアムですら、個人の支

Hosei University Repository

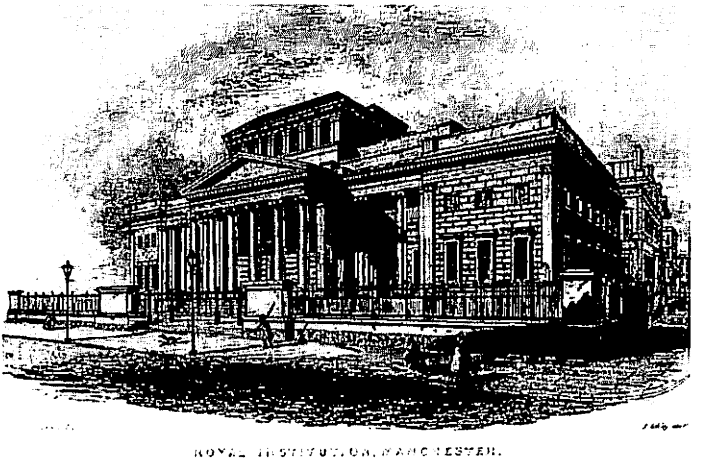


【図12】作者不詳<ナショナル・ギャラリー内のヴァーノン・ギャラリー、トラファルガー・スクエア>「イラストレイテッド・ロンドン・ニューズ」11月4日号、1848年、284頁

えがあってはじめて成立しえたことがわかるだろう(37)。

同様のことは、首都においてだけでなく、地方のミュージアムにも当てはまった。マンチェスターやリヴァプール、バーミンガムといった都市は、すでに十八世紀後半以来、製造業や商業の隆盛に伴って人口の点でも豊かさにおいても著しい発展を遂げてきたが、1832年の選挙法改正までは中央の議会に代表を送ることはほとんどできず、その後も自治体の整備はなかなか進まなかった。このような状況のなかで、教育や文化環境の向上を通じて都市のアイデンティティを確立しようとしたのは、代々大土地を受け継いできた貴族ではなく、自分たちこそが都市を作り上げてきたという強い自負心をもつ実業家や工場主、知識人、芸術家などが集まって組織した「ソサエティ」である(38)。これらのソサエティが拠点とした建物は、通常図書室やレクチャー・ルームを備え、鳥類の剥製や化石といった自然科学の標本、歴史的遺物、美術品などが収集され、定期的に展覧会が開かれたり、学術的なレクチャーが行われたりした。たとえば1823年に、「諸芸術に捧げられた殿堂」として開設されたロイヤル・マンチェスター・インスティテューションは、工場と倉庫とスラムの町という同市の評判を覆し、イギリス北西部における文化の中心地というイメージを打ち立て

Hosei University Repository



【図13】ロイヤル・マンチェスター・インスティテューション、チャールズ・バリー設計、1824−25年、J.F.バレル彫版

ることを目ざしていた[39]。チャールズ・バリー（1795－1860）の設計による古典様式の堂々たる建物（1835年完成）のなかでは、自然科学や芸術に関する展覧会が開催されたほか、チャールズ・ディケンズ（1812－1870）やラスキンをはじめ著名な文化人を招いて講演会もたびたび催された【図13】。その運営は、メンバーたちの決して小さくない額の会費によって賄われ、必然的に利用者も限られた層に偏っていたことから、完全に公共の文化施設とはいい難かったものの、組織が掲げていた使命や活動内容は、まさしくミュージアムに匹敵するものであった。実際1882年には、自治体の改革に伴って建物およびそこに収蔵されているコレクションはマンチェスター市に移管されたが、そのまま市立アート・ギャラリーとして今日まで受け継がれている。

マンチェスター市に限らず、ヴィクトリア朝の後半には地方自治体の役割や権限が飛躍的に拡大し、公立のミュージアムも次々に開設されていくが、そこでもやはり、裕福な個人による支援に大きく依存していた様子をうかがうことができる[40]。ほんの一部を挙げてみるだけでも、たとえば機械の製造業で富を築いたリチャード・タンギー（1833－1906）は、1881年にバーミンガム・ミュージアム・アンド・アート・ギャラリーに大規模な寄付を行ってその運営を助けたし、貿易商で議員も務めたウィリアム・ブラウン（1784－1864）は、リ

Hosei University Repository

【図14】写真：バーミンガム・ミュージアム・アンド・アート・ギャラリーのラウンド・ルーム、1890年頃（*Art Treasures of England*, p.36）

ヴァプール・ライブラリー・アンド・ミュージアムを造るために土地と建物をそっくり寄贈した【図14】。またプレストン市の弁護士エドマンド・ロバート・ハリス（1803－1877）は、公共の図書館と美術館のために30万ポンドを市に遺贈し、それを基にハリス・ミュージアム・アンド・アート・ギャラリーが設立されると、同市の弁護士リチャード・ニューシャムが遺贈したヴィクトリア朝絵画のコレクションがその収蔵品の中核となった。

このように見てくると、やはり主要な産業都市のひとつであったシェフィールドに、ラスキンが自らの財とコレクションをつぎ込んでセント・ジョージ・ミュージアムを設立したのも、決して異例の行為ではなかったと考えることができるだろう。もとよりイギリスにおいては、個人の意思や財といった「私」の力が、ミュージアムのもつ公共性と容易に結びついてきたのである。この「個人」のうちわけは、十九世紀前半のサー・ジョン・レスターやサー・ジョージ・ボーモントのような貴族から、ヴィクトリア朝が進むにつれて、ロバート・ヴァーノンやうえに挙げた地方都市の有力者たちのようなミドル・クラスの成功者へと移行していくが、裕福なシェリー酒の輸入業者の息子であったラスキンもまた、後者の系譜に連なるものといってよい[41]。とはいえ、この時代に開館したミュージアムの多くは、個人からの寄贈や遺贈を次々に受け入れ

Hosei University Repository

て、いうなれば恣意的ないし偶発的に形成されてきたものであり、たとえ個々のコレクションの質は優れていたとしても、全体から見るとしばしば内容に系統性や統一性を欠くことになった。なによりそれらのコレクションは、もともと個人の興味や関心に即して収集されたものであり、不特定多数の観衆（オーディエンス）の存在を前提としていたわけではない。それに対してセント・ジョージ・ミュージアムは、規模の点では非常にささやかであったとはいえ、ラスキンひとりのヴィジョンに基づき、かつはじめから公に開かれた文化施設として作られた、まさに「プライベート」と「パブリック」が一体となった稀有な例であったといえる。とすればそこには、ミュージアムと観衆の関係をめぐるラスキンの理想がダイレクトに投影されていることが期待されよう。それが具体的にはどのようなものであったのか、そろそろ彼自身のミュージアム思想に目を向けてみることにしたい。

（[Ⅲ]に続く）

[注]

(22) ルーヴル美術館の成立をめぐる政治的背景については多くの論考があるが、ここでは、カーステン・シュバート『進化する美術館　フランス革命から現代まで』松本栄寿・小浜清子訳、玉川大学出版部、2004年、18-24頁、を参照した。

(23) K. D. Kriz, op. cit., 33-56.

(24) ブリティッシュ・ミュージアムの設立当時の状況については、デイヴィッド・M. ウィルソン『大英博物館の舞台裏』中尾太郎訳、平凡社、1996年、18-44頁、および、出口保夫『物語　大英博物館』中公新書、2005、29-55頁、を参照。

(25) たとえば1779年には、イギリスの初代首相サー・ロバート・ウォルポール（1676－1745）が築いたコレクションが、大方の期待したように国家によって買い上げられる代わりに、ロシアのエカテリーナ二世に売却されて大きなスキャンダルを引き起こした。またフランス人ディーラーのノエル・デザンファン（1745－1807）は、ポーランド国王の依頼で集めたコレクションを、王の失墜後イギリス政府に売りたいと申し出たが断られ、結局はダリッジ・カレッジに寄贈されることになった。

(26) 十九世紀初頭のイギリスにおける個人コレクションの公開については、

Hosei University Repository

以下に詳しい。

Dongho Chun, 'Public Display, private glory: Sir John Fleming Leicester's gallery of British art in early nineteenth-century England', *Journal of the History of Collections* 13 no.2, 2001, 175-89.

Ann Bermingham (ed.), *Sensation & Sensibility: Viewing Gainsborough's Cottage Door*, Yale Univ. Press, New Haven & London, 2005, 137-61.

(27) *Repository of Arts* 7, 1819, 230; quoted in Dongho Chun, op. cit., 181.

(28) たとえば1819年のサー・ジョン・レスターの私邸公開は、3月1日から5月17日までの毎週月曜日午後1時から4時までと定められ、入室は無料だが、来訪者はサー・ジョンもしくは彼の友人の知り合いで、かつ予めサー・ジョンにチケットを申し込む必要があった。これは表向き混雑を避けるためとされていたが、結果的に訪問客は「才能や階級において傑出した多数の人々」に限定されることになった（*Literary Gazette*, 1818, 315; quoted in Dongho Chun, op. cit., 182）。

(29) ヴィクトリア朝時代のロイヤル・アカデミーの社会的位置づけについては、以下を参照。

MaryAnne Stevens, 'The Royal Academy in the Age of Queen Victoria' in *Art in the Age of Queen Victoria* (exh. cat.), Royal Academy of Arts, London, 1999-2000, 26-39.

(30) ブリティッシュ・インスティテューションの活動の詳細については、以下を参照。

Peter Fullerton, 'Patronage and Pedagogy: the British Institution in the Early Nineteenth Century', *Art History* 5, (1).

Nicholas Tromans, 'Museum or market? : the British Institution', in *Governing cultures*, op. cit., 44-55.

(31) 政府がアンガースタイン・コレクションを購入するまでの経緯については、次を参照。

Felicity Owen & David Blayney Brown, *Collector of genius, a life of Sir George Beaumont*, Yale Univ. Press, New Haven & London, 1988, 211-14.

(32) チャンは特に、当時の首相であったトーリー党のリヴァプール卿の保守的な傾向が、サー・ジョン・レスターのイギリス近代絵画のコレクションを退けたと考えている。また、サー・ジョンの申し出の背景には、イ

Hosei University Repository

ギリス美術のパトロンとしての名声を得たいという希望のみならず、この時期の彼の個人的な財政難や、さらにはより高い爵位を狙っていたことがあったとしている（Dongho Chun, op. cit., 184-85）。

(33) サー・ジョージ・ボーモントの遺贈の内容については、以下に詳しい。
Margaret Greaves, *Regency Patron: Sir George Beaumont*, London, 1966, 147-49.
Collector of genius, op. cit., 209-17.

(34) *Collector of genius*, op. cit., 213.

(35) *The National Gallery : complete illustrated catalogue*, compiled by Christopher Baker & Tom Henry, Yale Univ. Press, New Haven & London, 1995, X.

(36) ヴァーノンもまた、1843年から、シーズン中の週に二日、午後のあいだロンドンの自宅を一般に公開した。チケットはロイヤル・アカデミーのメンバーを通じて得られることになっていた。ヴァーノンのコレクションおよびその寄贈については、以下を参照。
Robin Hamlyn, *Robert Vernon's Gift: British Art for the Nation 1847* (exh. cat.), Tate Gallery, London, 1993, 9-20.
Kathryn Moore Heleniak, 'Victorian collections and British nationalism: Vernon, Sheepshanks and the National Gallery of British Art', *Journal of the History of Collections* 12 no.1, 2000, 91-107.

(37) 1995年の時点でもなお、ナショナル・ギャラリーが所蔵する2000点強の絵画コレクションのうち、3分の2近くが個人から寄贈もしくは遺贈されたものからなっており、十九世紀来の「公」と「私」の関係が二十世紀にも引き継がれていることが明らかである（*The National Gallery*, op. cit., X）。

(38) イギリスにおける地方美術館のはじまりとその伸張については、以下で概観されている。
Giles Waterfield, 'Art Galleries and the Public: A Survey of Three Centuries', in *Art Treasures of England; The Regional Collections* (exh. cat.), Royal Academy of Arts, London, 1998, 12-59.

(39) ヴィクトリア朝時代のマンチェスター市におけるミドル・クラスのイデオロギーや社会的位置づけについては、以下の論集がある。

Hosei University Repository

Alan J. Kidd & K. W. Roberts (eds), *City, class and culture: Studies of social policy and cultural production in Victorian Manchester*, Manchester Univ. Press, 1985.

(40) ヴィクトリア朝後期の地方都市における裕福な市民たちの文化的アイデンティティの追求や都市環境整備への参加については、以下を参照。
Kate Hill, "Thoroughly Embued with the Spirit of Ancient Greece': Symbolism and Space in Victorian Civic Culture', in Alan Kidd & David Nicholls (eds), *Gender, Civic Culture and Consumerism; Middle-Class Identity in Britain, 1800-1940*, Manchester Univ. Press, 1999, 99-111.
また、マンチェスターを含むヴィクトリア朝のミドル・クラスによる芸術のパトロネージについては、以下で詳細に述べられている。
Dianne Sachko Macleod, *Art and the Victorian middle class: Money and the making of cultural identity*, Cambridge Univ. Press, 1996.

(41) Macleod, ibid., 26-28.

付記：本稿は、2005年度法政大学特別研究助成の成果である。ここに記して謝意を表したい。