

水 滴 の 歌

—T.S. エリオットの声—

佐 藤 亨

『荒地』 *The Waste Land* は声に満ちている⁽¹⁾。エリオットは情緒や感情を詩の中でそのまま発露することはしない。そのため個人的な声は直接ではなく、さまざまな状況、場面においてペルソナを通して発せられる。また、他者の声、具体的には古今東西のテキストとの関係の中で発せられる。『荒地』はこのインパーソナルな詩学が十分に発揮された詩で、この詩全体が錯綜する声といった観がある。この中にツグミの歌も混じっている。エリオットはその鳴き声を、“Drip drop drip drop drop drop drop” (p. 77) という水が滴る音で表している。この鳴き声もまた、この詩の中でこだまする声の一つなのであるが、他の声とは違い、その主を詩人に帰することができない。逆に詩人の声の外にあって、詩人を誘惑すると同時に、詩人自身が追い求める声なのである。それは、ツグミの歌が、水のない土地、荒地 (Waste Land) の中で、水の音を立てているからである。エリオットの詩は、『荒地』を始めとして、現代人の憂愁を歌った詩、あるいは文明批評の詩などと呼ばれているが、詩が纏っている衣裳に隠れて、ツグミは時折り顔を覗かせる。そして、詩人を招くのである。例えば、その鳴き声が涸渇した岩場で水の音を立てたりしながら。本稿ではエリオットの詩におけるツグミの役割、そしてその声が想起させる水について考えてみたい。

『荒地』には清澄なツグミの鳴き声とは対照的な、“Twit twit twit/Jug jug jug jug jug jug” (p. 71) という耳障りな鳴き声もまた響いている。こ

れはテーレウスに凌辱され舌を切られ、ナイチンゲールに姿を変えたピロメーラーの悲痛な叫び声である。鳥の鳴き声を詩人の声と重ね、舌を切られたナイチンゲールを歌えない詩人とみなし、詩人は水のように清澄なツグミの歌を自らの発話の拠り所とするのだと結論を下すのは早計かもしれないが、歌う者である詩人はやはりツグミの歌に憧れるであろう。鳥の鳴き声に自分の声を重ねた詩人はほかにもいる。ホイットマンの「先頃ライラックの花が前庭に咲いたとき」‘When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d’を見てみたい⁽²⁾。このリンカーンの死を悼んだ詩には、悲しみのために歌えなくなった詩人が人里離れた湿地でツグミの歌を聞き、自らの歌の回復を祈るという詩行が見られる。詩人はツグミにこう呼び掛ける。“O how shall I warble myself for the dead one there I loved?” (p. 332) (ああ、どうやって歌えばよいのだろう、わたしがかつて愛した、死んでそこに眠る人のために。)ここで“warble” (囀る)という言葉が使われているように、詩人にとってツグミの歌は自分自身の歌のよすがなのである。孤独に、誰に聞かせるともなく歌っているツグミは歌を失った詩人に歌うことを思い出させる。詩人はツグミを「兄弟」と呼び、ツグミの姿に次のように自分の姿を重ねる。“Song of the bleeding throat,/ Death’s outlet song of life, (for well dear brother I know,/ If thou wast not granted to sing thou would’st surely die.)” (p. 330) (喉から血を流して歌う歌、/ 死の出口である生命の歌、「兄弟よ、わたしはよく知っているのだ、/ もしおまえが歌うことを許されなかったら、おまえはきっと死ぬということ。」) ツグミは生命のために歌わなければ死んでしまう歌を歌っているが、詩人にとっても歌わないことはまさに死と同義なのだ。

ハロルド・ブルームは自身が編集した『荒地』論の序論で、「ライラック」がリンカーンの追悼詩であると認めている一方で、この詩は詩人自身のエレジー、すなわち歌うことの危機を扱った詩であると述べている⁽³⁾。確かにホイットマンは、リンカーンを追悼しながら、自分が歌えないこと、すなわち詩人としての死を告白し、歌の回復をツグミの歌を聞きながら祈っている。ブルームはさらに、ホイットマンとエリオットとの関係を「遅れてきたこと」(belatedness)

という彼一流の概念の中で捉え、アメリカに生まれながら、ヨーロッパの伝統の中に自らの詩を位置づけようとしたエリオットは、自国の先輩詩人ホイットマンの影響を逃れようもなく、しかも非常に強く受けていること、そして『荒地』もその例に洩れず、「ライラック」の影響下に同様なイメージを鏤^{ちりば}めており、この詩もまた詩人としての危機を歌ったエレジーであることを指摘している。

ブルームは、ツグミの歌に関しては二つの詩に共通して現れると言うだけで、二つの詩がエレジーであることを他の詩を引用することによって例証している。『荒地』においてツグミが現れるのは、‘the 29 lines of the water-dripping song’（水滴の歌の29行）とエリオット自身が呼んだ詩行においてである⁽⁴⁾。後半部を引用してみたい。

If there were water

And no rock

If there were rock

And also water

And water

A spring

A pool among the rock

If there were the sound of water only

Not the cicada

And dry grass singing

But sound of water over a rock

Where the hermit-thrush sings in the pine trees

Drip drop drip drop drop drop drop

But there is no water (pp. 76-77)

水があれば

岩がなくて

岩があつて
 水もあれば
 そして水が
 泉が
 岩の中に水たまりがあれば
 水の音だけでもあれば
 蟬の音でなく
 乾いた草が歌うのでなく
 岩の上に水の音があれば
 モリツグミが松の木で歌っているところに
 ピチュ ピチャ ピチュ ピチャ ピチャ ピチャ ピチャ
 しかし水はない

エリオットはストラヴィンスキーの音楽に現代生活の騒音を聞き取ったが、『荒地』もさまざまな声が反響しているという点において『春の祭典』と通じ合っていると言えよう⁽⁶⁾。しかし、この詩は現代を映しているだけではないと思われる。この詩は声に満ちているが、水の音は聞かれない。それは幻聴として、ツグミの歌の中に聞かれるだけである。そもそも荒地とは雨の降らない国土、水のない土地のことである。読者は上の詩行が表す水なき世界から神なき世界、救いなき世界を自ずと連想するが、この一節が暗示するのはそればかりではない。詩人が表した水への渴望には、ホイットマンの詩で見たような歌うことに対する渴望も含まれているように思えるのだ。確かに、この詩には「ライラック」で現れるようなツグミに対する呼び掛け、そして歌えないという詩人自身の赤裸々な告白は見られない。しかし、語り手はさまざまなペルソナを通じて声を発しながら、なおも声を求めていると言えるのである。声は失われた声を巡ってこだましているとも言えよう。状況や場面が変わっていくにつれて発せられていく声は中心を欠いた、空転していく声なのである。荒地が失われた水を求めるように、こだまする声は失われた声を求める。そして、

水の音を立てるツグミの歌の内に、すなわち「水滴の歌」の内に詩人は自らの声のよすがを求める。この詩は、水探し、声探しの詩と言えないだろうか。ブルームの言うように『荒地』もまた詩人のエレジーであり、エリオットは水を求めながら「やはり水がない」と言うことによって、歌えないとつぶやいているかもしれない。

ツグミの鳴き声が水の滴る音で表されているのは、その声が単に水の音に似ているためだけではないように思われる。バシュラールは『水と夢』の中で、言語の流暢に吐き出されることを望むという一側面から、水の流動性を言語の欲望と捉え、水と言語の相関関係について次のように述べている。「水は流れる言語、円滑な言語、継続し、継続される言語の主人であり、リズムを柔らげ、異なるリズムを一様にする要因となる。」⁽⁶⁾ 淀みなく流れることを欲する言語は流れる水と共通点をもつという言語と水の親近性は、鳥の鳴き声が流れる水の音に似ているという声と水との関係においても見られる。バシュラールは、清らかな滝のように歌うツグミ (merle) が現れるジョン・クーパー・ポワイスの『ウルフ・ソレント』を例に挙げ、水はツグミの声にその音を反響させていることを、すなわち水は間接的な声であることを指摘している。

バシュラールは、水と声の相関性をスインバーン、ワーズワース、ポワイスなどの詩人達の詩を挙げて例証した。エリオットの詩は、バシュラールが彼の詩学を開陳する時に扱った詩人達の詩と同じ範疇の中では扱えない。簡単に言えば、エリオットの詩はロマン主義的ではないからである。『荒地』を例にとれば、春は巡り、ライラックは咲き、春の鳥であるツグミは水の滴る音を立てて鳴いてはいるが、その声を反響させる肝心の水は流れていないというように。彼の詩はどちらかと言えば、バシュラールの詩学に当て嵌まらないのである。本稿では、彼の詩学をロマンティックに歌えなかったエリオットの詩を反証する手段として、さらにエリオットが自然をどのように扱ったかという問題を照射する手段として用いる。後に引用するヴァレリーの「樹についての対話」の一節なども同様である。

水を求めはするが、やはり水はないというエリオットのつぶやきは、声を失

った詩人は、どのようにして声を発するかという問題を提示しているようだ。『荒地』におけるツグミの歌には歌うことに対する憧れ、言葉を使う者が自然の音を聞くことによって行う自覚などが隠されているのではないだろうか。水の涸渇、そしてそれに付随して声の喪失が現れるのは「水滴の歌の29行」においてばかりではない。バシュラールの言う水と言語の相関関係から次の一節を見てみるとどうであろうか。

Sweet Thames, run softly till I end my song,

Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long. (p. 70)

うるわしのテムズよ、静かに流れよ、我が歌の果つるまで、

うるわしのテムズよ、静かに流れよ、わたしは声高く、滔々と歌えないので。

この一節はスペンサーの「祝婚前歌」‘Prothalamion’のリフレインを踏まえているが、ここには歴史を通じて流れているテムズという河、そしてテムズが象徴するイギリスに対する、スペンサー、エリオットという二人の詩人の状況、とりわけ先輩詩人に対しエリオットが後輩として取らざるを得なかった立場が示されている。『荒地』の詩人が「声高く、滔々と歌えないので」と言うように、現代のテムズはもはや、水面に戯れる妖精を喚起せず、またそれを歌う現代詩人も水が流れるがごとく流暢に歌えない。詩は水のように流れはしない。上の一節を水と言語との相関性からみれば、言語は流動せずに、水や河の流れは詩と乖離してしまっていると言えるのではないか。

エリオットはテムズを、夏になるとその河辺にサンドイッチの包み紙や絹のハンカチ、段ボール箱、たばこの吸い殻などが散乱し、また河面には油やタールの浮かぶ汚れた河として描いた。彼よりも5歳先輩のT. E. ヒュームは、テムズについて言及することで安易なヒューマニズムに墮落したロマン主義を非難する自分の姿勢を表明している。「燃え殻」の一節を見てみたい。「私は現実を、ロンドンの流れを、また汚物、ぬかるみ、力を見る。そしてその時機械的な考

えの哲学者たちによって、考えもされずに用いられるあの青白く影のような弱い比喩、『時の流れ』というものを思い浮かべる。』⁽⁷⁾ 彼は河の現実に向け、河の流れから時を類推するという常套的な比喩を非難することで、現代においては「うるわしのテムズよ、静かに流れよ、我が歌の果つるまで」という一節に代表されるような気分にはなれないことを暗に言っているようだ。同じように、エリオットもまた現実の河に向けながら言語と水の相関の崩壊を暗示している。さらに、テムズを前にして「歌えない」とつぶやくことによって、詩が主題としていた人間と自然とのつながりが崩れ去ったことをも仄かし、また既存の詩や歌には収めきれない詩人の声を提示しているのではないか。文学作品の断片から成る『荒地』という詩がコラージュ、あるいはパステージュという絵画の表現形式に比せられるのも、この詩が「流れる水」ではないことの証左であると言えよう。

しかし、荒地の遠景には水が潜んでいる。水がないと言いながら、水を求める願いは、「歌えない」とつぶやきながら、なおも抱き続ける歌に対する憧れと重複しているように思われる。そしてそれは、詩や歌の断片から成る『荒地』という詩が歌を否定していながら、歌に憧れていることの表れであるとも言えよう。水に対するエリオットのアンビヴァレントな態度、すなわちテムズに汚れた水を見、そしてツグミの歌に水の滴る音を聞くという態度がそれを裏付けている。このエリオットの歌への憧れは『荒地』以外の詩にも窺われるが、それを見る前に、ホイットマンの詩で見た鳥の声と詩人の歌との関係、さらにバシュラルの指摘した水と発話との相関性を踏まえながら、自然と発話との関係について触れてみたい。

流れる水に、喉、または口から発せられる言語の姿を垣間見るのは、自然は身体で感じられるものだからであろう。すなわち身体もまた自然の一部であり、身体は自然の運動に応じようとし、人間の声は自然の歌に応えようとするのではないか。自然との交感に関してヴァレリーは「樹についての対話」の中で、エリオットとは対照的な人間を登場させている。牧人ティティルスと哲学者ルクレティウスとの間で交わされるこの対話は、自然、とりわけ風に枝葉を揺す

ぶられる樹のざわめきと人間の言葉との相関性、自然と人間の相応を巡ってなされる。ティティルスはぶなの樹のざわめきに言語が発せられる姿を見る。

「吹き始める風がお前の高い枝でざわめく。風はそこに源を置き、わたしは生き生きとして大気を聞く。しかしわたしが聞くのはお前なのだ。おお、混沌としたことば、お前を揺り動かしていることばよ、わたしはお前のすべての声を溶け合わせたい。」⁽⁸⁾彼は風にざわめく樹に、自己の内部に自然の感情のままに湧き上がってくる歌の衝動と等しきものを感じるのである。彼は歌という手段によって樹の言葉に応えようとする。そして次のように言う。「欲望に満ちたその存在は、それはきっと女性的な本質をもっているのですが、その名を歌い、自分を吹き抜けて優しく揺すぶるそよ風に、音楽的な形を与えることをわたしに求めているのです。わたしは自分の魂を待っているのです。ルクレティウスよ、待つということは大きな価値があります。そのうちにわたしは唇の純粋な行為が来るのを感じ、そして、このぶなの樹に心を奪われたわたし自身についてまだ自分の知らない一切がふるえ出すでしょう。」⁽⁹⁾ティティルスにとって樹を揺すぶる風は息であり、そして葉や枝のざわめきは言葉なのである。混沌とした言葉を発する樹に自ら応じようとする彼の願いに詩人の発話の欲求を窺うことができるであろう。

エリオットの場合、目の前の自然は詩人の発話を促さない。「うるわしのテムズよ、静かに流れよ、わたしは声高く、滔々と歌えないので」という詩行に見られるように、流れる河は詩人を歌に向かわせない。ここで付言しておかなければならないことは、エリオットは『荒地』において自然を歌おうとしたのではないということだ。汚れたテムズが歌われているからといって、彼は自然の荒廃を嘆いているわけではないし、また都市が描かれているからといって、失われた自然を歌っていると言うことはできない。彼は現代社会を、古代に行われた豊饒をもたらす雨を祈願する植物祭の中に現れる、水の濁れてしまった荒地地として象徴的に捉えたのである。この過去と現代を共時的に捉える手法は、エリオットがジョイスの『ユリシーズ』に看取した神話という形式の中に現代を捉える「神話的手法」と通じ合っていると見える⁽¹⁰⁾。この過去の中に現

代を、また逆に現代の中に過去を見る共時的認識は、前述したテムズ河の箇所にも適応された通りである。この作品の中であって、ツグミの歌はティティルスにとっての樹のように、詩人の発話を促し、歌によって応えることを駆り立てるものであると言えよう。しかし、ツグミの声もまた単純に自然と呼ぶことはできない。それは自然と言うより、救い、声などを表す隠喩と言った方が適当であろう。この作品においてこの指示物は、そのまま水の隠喩が表すものとなっている。

ツグミの声に水の音を聞いたように、エリオットには追い求める音や声と言うべきものがある。それは子供の笑い声、遠い昔の農民たちの踊りや、その伴奏歌、さらには海の唸り声、あるいは滝の落ちる音などである。『四つの四重奏』*Four Quartets*の最後の詩、「リトル・ギディング」‘Little Gidding’には、次のような詩行が見られる。

At the source of the longest river
The voice of the hidden waterfall
And the children in the apple-tree
Not known, because not looked for
But heard, half-heard, in the stillness
Between two waves of the sea. (p. 222)

どんなに長い河の源にも
隠れた滝の音が響き
りんごの樹々の間に子供たちがいる
それは知られていない、探されていないから
しかし聞こえる、かすかに聞こえる、静止の中で
海で、波と波のあいだで。

これらの音や声は詩人の心の中に潜み、時折詩人に聞こえてくる音楽のような

ものと言える。そして、詩人の声よりもさらに奥深いところでこだまし、詩人の言葉や歌の届かない彼方にあるものだ。それは記憶の中に潜む自然と言うことができるだろう。エリオットの場合、自然は無垢と結びついている。上の一節に現われる樹々の間で遊ぶ子供たちのイメージは、他の詩にも見られる。例えば「さまざまな風景」‘Landscapes’ と題された四篇の詩の中の一つ、「ニュー・ハンプシャー」‘New Hampshire’ では囀る鳥の羽ばたきと果樹園の中の無邪気な子供たちの姿が二重写しに見えてくる。そして、このイメージは「マリーナ」‘Marina’ にも繰り返される。

Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet
Under sleep, where all the waters meet. (p. 115)

ささやき、笑みをもらし、葉叢を駆ける
眠りの内で、あらゆる水が出会うところで。

樹々の間で遊ぶ子供たちの笑い声やささやき声が夢の中で、あるいは海の中でこだます。この詩でもツグミは現れ、その歌は詩人に幼少の頃の遊びの記憶を呼び戻す。記憶の回想はこの詩において、マリーナという海の娘の像が、霧の中から、そして海から幻のように浮かび上がるという設定で描かれている。マリーナは無垢の象徴であり、そしてこの無垢は、彼女が“this life/Living to live in a world of time beyond me” (p. 116) (わたしを越えた時間の世界に生きるために生きるこの生命) と呼ばれているように、詩人にとっては失われているものなのだ。無垢はツグミの歌によって記憶として詩人に蘇ってくる。

詩人はマリーナの像を追い求めながら次のように言う。“let me/Resign my life, my speech for that unspoken” (p. 116) (あの語られていないことばのためにわたしの命を、わたしのことばをあきらめさせよ) 引用文中の“that unspoken” が何を表すかは、「ゲロンチョン」‘Gerontion’ に“The

word within a word, unable to speak a word,/Swaddled with darkness.” (p. 39) (闇の襁褓に包まれて/ことばを発することのできぬことばのなかのことば。) という一節が、神の言葉を暗示していることから察せられよう。すなわち、詩人は神の言葉、御言葉の前で言葉を発するの止め、沈黙し、自分自身の言葉を預けるのである。

エリオットは自分の声をそれと対照にある伝統、御言葉に受肉させようとする。そして彼の声は時として、記憶の中の言葉（音や声）に憧れる。彼の声はこの二極の間で揺れながら発せられると言えるのではないだろうか。そして、この二極は時として、接近したり、また「マリーナ」のヴィジョンで見たように時として重なったりする。この重なる一瞬が、過去のある時が現在に蘇り、はじめて意味を帯びてくる瞬間、エリオットが “the sudden illumination” (突然の光明) と呼んだ瞬間に含まれると言える。マリーナが “grace” (恵み) とも呼ばれているように、ツグミの声はこの詩において、詩人に恩寵の瞬間を開示する契機となっている。

『四重奏曲』は、このような現在と過去という二つの時が交差する瞬間に立ち会った詩人の経験で織りなされている。ツグミはエリオットの詩の最後まで鳴くのを止めない。「バーント・ノートン」‘Burnt Norton’には乾いたプールに水が満ちてくるという幻想的な場面がある。詩人はツグミの “Quick” あるいは、 “find them, find them,/Round the corner.” (こだまを探せ、さあ、/あの角を曲がってこだまを探せ) という誘惑の声に従ってバラ園に入っていく。そこではまだ聞かれない声が聞かれ、見えないまなざしが交わされる。その中で詩人は記憶の中に潜むこだまを追う。

Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.

Then a cloud passed, and the pool was empty. (p. 190)

プールには水がなく，コンクリートは乾き，へりは茶色，
 やがてプールは日の光で水が満ちてきた。
 蓮も身をもたげだした，静かに，静かに，
 水面は光の中心から輝き，
 そしてわたしたちの後ろにいたこだまの主が姿を水に映した。
 それから雲が通り過ぎ，プールの水は空になった。

詩人は水のビジョンを見るのであるが，見るやツグミに追い出されるのである。ツグミの清澄な声は詩人を誘った後，詩人を拒む声に転ずる。“Go, said the bird, for the leaves were full of children,/Hidden excitedly, containing laughter.” (p. 190) (行け，と鳥は言った，葉叢は子供たちであふれているから，/わくわくして身を隠し，笑みを浮かべて。)バラ園で現れる子供たちの幻も「マリーナ」で見た追憶と同じものである。無垢の世界は一瞬垣間見られるだけであり，そこに大人は長く居ることはできない。大人は無垢には戻れないのだ。ツグミはさらに出ていけという。“Go, go, go, said the bird: human kind/Cannot bear very much reality.” (p. 190) (行け，出て行きなさい，と鳥は言った。/人間は生々しい現実には耐えられないから。)

エリオットは，ツグミの声を“the deception of the thrush” (ツグミの惑わし)と呼んでいるが，なるほどツグミの声は詩人を惑わせる。『荒地』において詩人はツグミの声に水を追い求めたが，やはり水はなかった。そして，上の一節においても詩人はツグミの声に従^ついて行くが，探し求めたこだまたちの姿は雲が通り過ぎるとプールの水と共に消える。果たしてエリオットにとって水はあったのであろうか。彼の詩は流れる水に応じるどころか，そこには涸渇のイメージが多く見られ，水は遂に音を立てることはない。しかし，水は常に潜み，ツグミは水滴の歌を歌い続けている。エリオットにとってマリーナが現れたように，また乾いたプールに水が満ちてきたように，水はあったと言え

るのではないだろうか。荒地の中で水を探した詩人にとって、少なくとも水はツグミの声の中にあり続けたと言える。このことは、彼の詩論と無関係ではないだろう。詩は情緒からの逃避であると標榜して詩に向かったエリオットは自身の声から逃避しようとしたと言えるからである。前述のように彼は自身の声を他者の声との関係のうちに発し、彼の詩は、言わば伝統と個人の才能との相克から生まれるのであるが、詩には歌への憧れが通底しているのである。ツグミの歌は最後まで詩人の手を引いていく。“Quick now, here, now, always” (さあ早く、ここで、さあ、これからも)

《注》

- (1) エリオットの詩は次の版から引用した。T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962* (London, Faber and Faber, 1963). 本文中に引用した詩にはこの版のページ数を付した。
- (2) ホイットマンの詩は次の版から引用した。Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Sculley Bradley and Harold W. Blodgett eds. (New York, Norton, 1973). 本文中に引用した詩にはこの版のページ数を付した。
- (3) Harold Bloom ed., *T. S. Eliot's The Waste Land* (New York, Chelsea House, 1986).
- (4) エリオットは、『荒地』出版の翌年の1923年フォード・マドックス・フォードに宛てた手紙の中で、この「水滴の歌の29行」を彼自身「素晴らしい」と自賛している。cf. Valerie Eliot ed., *The Waste Land A Facsimile and Transcript of the Original Drafts* (London, Faber and Faber, 1971), p. 129.
- (5) 1921年9月号の『ダイアル』誌上でエリオットは、ストラヴィンスキーの『春の祭典』について次のように述べている。「ストラヴィンスキーの音楽が永久に残るものなのか、束の間のもものかわたしにはわからない。しかし、その音楽は踊りのステップのリズムを自動車の警笛のけたたましい音や車輪の軋む音、鉄や鋼の打つ音、地下鉄の唸る音、そしてその他の現代生活の野蛮な叫びに変様しているようにわたしには思われた。すなわち、これらのどうしようもない音を音楽に変様しようとしているように思われた。」
- (6) Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (Paris, Corti, 1987), p. 250.
- (7) T. E. Hulme, *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (London, Routledge and Kegan Paul, 1960), p. 244.

- (8) Paul Valéry, *Oeuvres* II, (Paris, Gallimard, 1971), p. 178.
- (9) *ibid.*, p. 177.
- (10) 'Ulysses, Order, and Myth,' *Selected Prose of T.S. Eliot*, Frank Kermode ed. (London, Faber and Faber, 1975), p. 178.