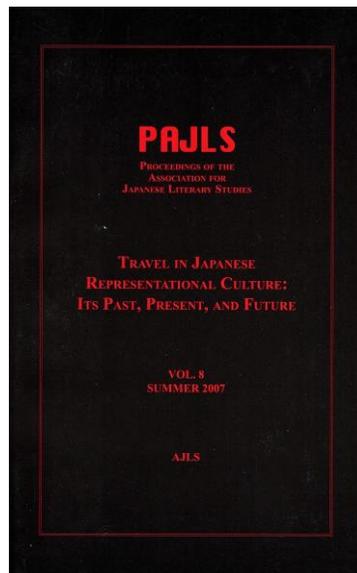


「旅先の恋とその変容」
“Romantic Encounters on the Road: Modern and
Post-Modern Japanese Love Stories”

関根英二 Eiji Sekine 

*Proceedings of the Association for Japanese
Literary Studies* 8 (2007): 374–383.



PAJLS 8:
*Travel in Japanese Representational Culture: Its Past,
Present, and Future.*
Ed. Eiji Sekine.

旅先の恋とその変容
ROMANTIC ENCOUNTERS ON THE ROAD: MODERN AND
POST-MODERN JAPANESE LOVE STORIES

関根英二
Eiji Sekine
Purdue University

旅先の恋というべきトピックが、近代文学のはじまりの時期にあったのではないか。鷗外「舞姫」、鏡花「高野聖」、川端「伊豆の踊子」、「雪国」、荷風「墨東奇譚」などを念頭においてみると、旅を日常から切り離し、特別な恋の空間としてエロス化し、美化するものがたり群の系譜があると思える。

「伊豆の踊子」をひとつの典型とし、論点を単純化すると、男は近代都市の住人で、ストレスをかかえていて、それを解消するために旅に出て、つかのまの恋なり恋めいた体験をした後、元気を取り戻して都市にひとりで帰っていくというパターンがある。¹「伊豆の踊子」の男の主人公は、直接には孤児根性をめぐるコンプレックスを意識しているが、一高生という、自分のエリート・アイデンティティにとって、それが弊害になりストレスになっている。そして、男は近代の男として生きようという前提に立った上で、それを補強する限りで旅先の恋に関わっていくように見えるのだ。この場合、恋が、旅の中だけの恋という形で味わわれているのが目立つ。近代化にまつわるストレスを処理する場合、男は近代以前の古めかしく、なつかしい、伝統に結びつくイメージとの出会いを無意識に求めている。旅の中での美少女との出会いは、そういう伝統／ふるさとイメージとのつかのまの密着感といったものとして、象徴的には、経験されていると思われる。「ふるさととは遠くにありて思うもの、そして悲しく歌うもの」という歌の、ふるさとに似た何かの問題になっていて、²それとの出会いをつかのまのものとして旅の中に封じ込めることに男はほとんど過敏な仕方だ腐心している。ふるさととは、男が近代人として都市に住み着くために捨てなければならない何ものかだからだ。

ふるさとめいたものとの出会いという点に付言しておく、例えば、鷗外「舞姫」にもそれを逆説的に言えるのではないか。³これは日本の男がドイツ人の女と恋愛する話で、表面上は近代の先端的な恋だが、相手の古めかしさへの親しみを何重にも強調している。主人公は西洋近代を誇示しているベルリンの新市街の中心にある大学で学ぶ留学生で、西洋の権威に威圧されている。そのせいで、ベルリンの古く貧しい旧市街になつかし

¹ 川端康成「伊豆の踊子」、『現代の文学 8 川端康成集』河出書房新社 1963。

² 室生犀星「小景異情」、『日本の詩歌 15 室生犀星』（中公文庫）、1975。

³ 森鷗外「舞姫」、『舞姫 うたかたの記』（岩波文庫）、1994。

さを覚え、涙ぐむといった思い入れをこめて、そこに慕い寄っている。⁴ エリスはこの古い町の妖精めいたものとして立ち現れてきて、ふたりの出会いは、すぐにふたりの家族以上の親しさを強調する展開になる。外国人同士の出会いのぎこちなさははじめから無視され、「君は善き人なりと見ゆ。、、、我母の如く(酷くはあらじ)」と、唐突に母親以上の信頼を得て、ふたりは一気になじんでしまうのだ。擬古文の語りを通して、エリスは人情本の女にも似た古めかしさを強調されて描かれ、一途に男を信頼し、男に尽くす<家の女>として描かれていく。下意識の主観において、主人公は古き良き日本の女もどきと出会っているとも言えるわけで、しかも、男は日本の近代化の中核で働く決意を固めると、この女を捨てて、開化の日本に帰って行くという結末になる。ここでは、女を取るか、日本を取るかという選択を迫られるという形がめだち、それは当時の日本の社会条件を反映しているわけだが、それと同時に、むしろそれ以上に、近代というシステムの内面化の問題がここに裏返しに反映している点が、より重要であろう。「伊豆の踊子」と同じく、ここでも近代と伝統のどちらを選ぶかが問われ、男は、そういう二者択一の枠組みの中で近代を選んでいるのだ。

同じ、二者択一が、荷風の「墨東奇譚」にもめだつ。⁵ 主人公は「ラディオ」のうるさい近代の日常を嫌って、どぶ臭く、ヤブ蚊の多い場末の色町へ逃れこんでいく。いわば都市の内部で懐かしい場所への小旅行を繰り返して、そこで美女となじみになる。ところが、相手が「あなた、おかみさんにしてくれない」と言った親しみを示すとたちまち逃げ腰になって、すぐ別れてしまうという話しの展開になる。ここでも、日常＝近代と旅＝伝統とが分離されていて、両者の混じり合いを避けることに、主人公は神経質な気配りを示すのだ。三島「午後の曳航」は旅先での恋の話ではないが、海を旅する男は英雄で、陸に戻り、そこに定着しようとする男は墮落したから処刑するという話で、旅と日常の二項対立が極端な潔癖さで徹底されている。⁶ このように見てくると、なぜ旅と日常とをこのようにきつちりと律儀に分離させないといけないのかという点があらためて疑問として浮かび上がってくる。

旅と日常をきれいに住み分けようという論理は、江戸の性の二元論的な管理を再利用していると思われる。地女と暮らす<ケ>の日常空間と遊女と出会う<ハレ>の廓の空間という性の二分法のことである。近代の旅先の恋の論理は、この二分法に近代対伝統という対立を重ね合わせ、西洋風な優劣の差別を含む対立という特徴を加えたものではないか。旅先の恋型のものがたりは、捨てた、あるいは捨てるなければならないふるさととのつかのまの再会であり、捨てる所作の再演でもあるような経験を描き、主

⁴ 「舞姫」におけるベルリンの都市の記号論的な読みは、前田愛「BERLIN 1888」、『都市空間のなかの文学』筑摩書房、1982 参照。

⁵ 永井荷風「墨東奇譚」、『日本文学全集14 永井荷風集』新潮社、1961。

⁶ 三島由紀夫『午後の曳航』（新潮文庫）、1979。

観的には伝統への未練を歌うのだが、その背後に、近代になるためには伝統の日本を捨てなければならないという強迫観念を潜めている。そして、近代初期の日本の男たちが伝統と近代を潔癖に区別すればするほど、西洋近代の二元論的な思考法を逆説的になぞってしまっていたと思われるのだ。

西洋の二元論は優劣を伴った二項対立主義という枠組みを前提にした思考法である。例えば、文法で、マンとウーマンという名詞の二項対立がきっちり成立すれば、マンが優勢の項目としてこの対立を中和した総称名詞にもなり、ヒト全体をも意味するという形で思考するやり方である。それが、コロニアリズムというヘゲモニー争いの文脈では、西洋と非西洋の二項対立になり、非西洋を西洋に対立する劣等の項目として二項対立にすっきり組み込めれば、西洋は優位な項目としての自身のアイデンティティがたてられるし、さらに総称的な項目として、人類にとって普遍的な文化の名前にもなれるという論理になる。⁷ その点を踏まえると、旅先の恋という形で伝統と近代をきっちり分離する所作は、こうした、西洋近代の二元論的な思考法を内面化する結果になる。そして、旅の中だけのつかのまの夢として純化された伝統は、西洋近代とは相容れないものとして抽象化され、本質化された日本の伝統イメージになる。「伊豆の踊子」で言えば、旅芸人の少女は河原ものの流民として近代にとつて有漂の周縁性を帯びており、近代の都市生活の中では、一高生の主人公とのつながりが不可能なのだが、旅のノスタルジックに温和な空間、差別と競争が無化された空間では、両者は擬似家族になってなごみ合い、少女はその純潔さを輝かすという風に描かれている。少女が象徴する伝統を近代に汚染されていない無垢なものとして美化しつつ、旅の終りで、それから身を引き剥がす所作が、一方で、搦め手的に主人公の近代アイデンティティを主張する定式になってもいる。情緒的には伝統／ふるさとに後ろ髪を引かれる自分の気分を旅という異空間の中に解放し、そこに封印することで、伝統に距離を取る自己を確認してもいる。その結果近代の日常を疎みつつ、そこに住まい、遠いふるさとをメランコリックに抒情する近代の男のイメージが定型化されるのだ。

コロニアリズムの文脈において日本という非西洋の近代化の条件には、西洋に似たものになれという要請と日本は西洋にはなれない、日本のアイデンティティを守れという要請を同時に引き受けろという典型的にダブルバインドな条件が隠されている。旅先の恋の系譜の主人公は、自己の近代的なイメージ探しにとまどい、伝統に近しさを感じる自己とそこから距離を作ろうと望む自己との分裂を意識していたが、本質的には最初から伝統を切り捨てて近代を取ろうと決めており、伝統への懐かしさは、旅とい

⁷ サイドが『オリエンタリズム』で強調した通り、ここでの非西洋は西洋の意味論で解釈可能な限りの〈ちがひ〉へと平板化されてしまう。 Said, Edward W., Orientalism, New York: Vintage Books, 1979 (Said, 1979) 参照。

う限定された場所の中だけに解放し、あくまで自己の中の伝統と近代をきちんと棲み分けて生きようとする。このきれいな棲み分けへの配慮は、矛盾した要請を同時に生きろという近代の条件のアポリアと向き合うのを巧妙に回避する形式として働いてきたと思われる。また、近代をアポリアのままに生きてみることの批評的な可能性も閉ざしてきたのではないか。

戦後、このタイプの恋物語は廃れていった。その点と絡んで、二つの大きな展開に注意しておくべきであろう。一方で、伝統とのつながりに関しては、敗戦、アメリカによる占領という経験の重さが思われる。伝統からの断絶は戦前とはレベルの違う深刻な深さを増して、現在へと到っている。もう一方で、日本は高度成長期以後、経済、産業レベルで近代化を急速に進め、特にバブル期とその後の社会は西洋に追いついたと感じており、欧米のモダニティそのものが煮詰まり、問題を露呈してきたこととも重なって、範型としての西洋イメージへの信頼は薄らいでいる。伝統からも西洋からも遠い、二重のよるべなさを抱えて、現在の日本人は自分探しの旅を続けているのではないか。

従来の旅先の恋の系譜について言うと、それに変わる展開が旅と日常の区別を廃止する方向で新たな展開を始めていると思われる。つまり、日常を旅の浮遊感なり漂流感のある空間として描くという方向である。今回は村上春樹の「風の歌を聴け」と多和田葉子「犬婿入り」をこの観点から考えておきたい。これらの作品の主人公たちは旅行しているわけではないが、旅行者めいた感性で日常を生きており、そういう感性を引き受け、肯定しつつ、生きてみているように見える。旅と日常の区別が消え、それと重なることとして、近代と伝統とか西洋と日本とかの区別も強調されなくなっている。また、恋を男女の面と面を向き合わせた対面関係と見る近代的な恋の捉え方からも意図的に外れている。こういう形で、近代という思考の方法そのものからの逸脱が始まり、それに対する批評を意識的に含む、新しいものがたりの素描が始まっているように見えるのだ。

村上春樹の「風の歌を聴け」は、ポスト近代的な語りの実験の最初の成果のひとつだという意味でエポックメイキングな作品だと思う。⁸ 話は、夏休みで実家の町に帰省している主人公「僕」が女性と出会い、親しくなるが、やがて夏休みが終わり、男は東京に帰っていくというのがメインの話である。このふたりの間に広がる、従来の恋愛とはちがう、とりとめのない親しさの質に話の焦点がある。相手の「左手の小指がない女の子」は男と別れ、こどもを産ろしたばかりで、傷ついている。主人公はこの相手に同情とは別の、ある種の連帯感めいた感情で対応している。この連帯感めいたものの性格を見る上で、「僕」と友人「鼠」のちがいに、まず、注目したい。鼠は「金持ちなんか糞くらえさ」というのが口癖で、金持ちの息子である自分をもてあましていて、これに対して「僕」は「金持ちも貧乏人もみんな同じさ。英雄的に強いやつなんかいなくて、せいぜい強いふり

⁸ 村上春樹『風の歌を聴け』講談社、1979（村上、1979）。

ができるだけさ」と反論し、鼠が「お前はほんとにそう信じているのか、嘘だと言ってくれ」と訴えるエピソードがある。鼠は金持ち対貧乏人という二項対立にこだわる近代主義的な感性の人物と見えるわけだが、「僕」はそういう枠組みをもう信じていない人物なのだ。その鼠には至福の体験があって、ある時、奈良で昔の古墳を見ていたら、その大きさにのみこまれて「(自分が古墳の空間に) すっぼり包み込まれて、蟬や蛙や風、みんなが一体になって宇宙を流れていくんだ」というアニミズム的な経験、自分が溶けて、世界との一体感に包まれて恍惚となる経験を語っている。これは、例えば、鏡花の「高野聖」で若い僧が山の中の美女に水の中で優しく抱きとめられて、気を失うほどうっとりするという経験と同質のイメージ、世界とのエクスタティックな和解のイメージである。⁹ 鏡花の僧侶はそれを旅の中で完結した、安定した経験として語れたわけだが、鼠は「僕」が体現しつつある新しい感性に移動する時代の中で、自分の至福体験を聞き手と共有できず、それを、世界の意味の核心をめぐるものがたりへと繰り上げられずに苦しんでいる。

さて、「僕」の方は「人間はみんな同じで」、世界は意味不明で、「あらゆるものはただ通り過ぎて行く」ばかりだと強調しているが、その背後には強い孤立感なり単独意識なりがある。「僕」には、14歳が人生のターニングポイントだったという固定観念があって、その年齢まで、自閉症的に無口のまま自足していた自分がその時から、急にしゃべりだし、他人とのコミュニケーションを取ろうと試みてみたと言う。ところが、自分の「レズン・デートル」を人に伝えようという願いを表せるような自分のことばを見つけられないまま、「ひとりぼっち」になったという説明がある。この孤立の強さは「僕」が文章の師匠だと称しているハートフィールドなる作家の作品を要約したエピソードに一番究極的に暗示されている。「火星の井戸」という話で、火星には無数の底なしの井戸が掘られているとされ、ある時、宇宙を彷徨ってきた青年が穴に入り、穴の底を長くさまよった後、火星の表面に出て来て、そこで風と対話するという展開になる。「風」は宇宙の時間は歪んでいて、君が井戸をぬけてるうちに「15億年」が過ぎていて、もうすぐ太陽は死ぬ、われわれは「時のあいだを、生も死もなかつた彷徨っている風なのだ」と語る。のっぺらぼうな荒野にひとり放り出された気分が噛み付かれた青年が、やがて自殺してしまうところで話は終わる。ここには、意味を失った不安定な世界にひとり取り残されている底なしの孤立感といったイメージが強調されている。この孤立の強度に呼応する形で「僕」には、生きることを恐れているひとへの共感が現れてくると思われる。孤立から出るためにスクラムを組もうという強い形の連帯ではなく、孤立を意識する他者に思わず身をすり寄せていくといった弱い形に意識的にこだわった連帯の表現である。作品の後半に、「僕」と小指のない女の子が港を散歩し、ふたり並んで突堤に坐ってながい時間海をみ

⁹ 泉鏡花『高野聖』（角川文庫）、1984（鏡花、1984）。

ていたという場面があり、ここでの一連のふたりのつながり方に「僕」風の共感の示し方が示唆されていると見える。突堤で、「僕」に肩を抱かれたまま、少女は「みんな大嫌いよ」とつぶやく。つぎの場面、ふたりは少女の部屋にいて、少女はガタガタ震えだし「なにもかもが怖い」と言い出す。「僕」は「怖くなんかないさ」と答え、ふたりは抱き合ったままじっとしている。やがて少女は眠りに入って行き、「僕」はその横にじっと横たわっている。ここでの、「僕」の少女に対する共感、眼と眼をみつめあうという形ではなく、横に並んで、同じ方向を見ることで示され、また、生きるのが怖いとパニックになった相手に「怖くない」と励ますことで示されている。受け身な形のまま相手を受け止めようという開き方が特徴であろう。

恋というトピックに絡めて付言すると、ここには近代の恋愛の、見つめ合うというモデル、相手と対峙する形から強いつながりを求めるモデルに対する暗黙の批評がある。この強いモデルが、結局にらみ合いであり、対立へと向かう回路をいつも開いている対決型のモデルだとすると、横に並んで肩を組むという、サンテクジュペリ風な愛情の示し方は、相手の異質さ、多様さを柔軟に受け入れる姿勢が優れたモデルでありうるという形の批評性を含んでいる。ただ、この共感はいく人々の個性の豊かさを個別に受け止めるというより、人生を恐れ、傷ついているひとに博愛的な共感をふくらませることしかできないとも思われる。その点で示唆的なのが、ラジオのDJのエピソードであろう。難病で三年間寝たきりの若者からの手紙は、一度でいいから、もう一度、歩いて、港まで行って、「海の香りを胸一杯吸ってみたい」と結ばれている。この手紙を紹介したDJは「実にさまざまな人がそれぞれに生きてたんだ」と感じて涙を流したと言い、「僕は・君たちが・好きだ」というゴシック体の叫びで反応している。この声は、死に向かって生きる、生きとし生けるもののけなげさと壊れやすさは「みんな同じだ」と考える「僕」のやさしさの特徴を代弁していると言えるが、そのやさしさは、この君の、この特別の個性が好きなのだとは積極的にには言えない質のものに留まっているのが特徴でもある。この性格は、固有名詞を持った人物が登場しない初期村上作品の弱点なり限界として語られることが多いが、他者とのコミュニケーションをめぐる、いわば弱く柔らかい開きに積極的な価値付けをしており、その点を評価したい。あらゆるものはただ通り過ぎて行き、風の音だけが残ると感じている「僕」は、小指の無い少女に人生という無常な旅の同道者を見いだしており、ふたりが経験する一期一会に完結した出会いのかそけさをとりとめない淡さを焦点にして写し取っている。他者の異質さ、ことばの共同性へと翻訳不可能ななその<ちがひ>との出会いへの評価が、この淡々とした書き方に積極的に託されていると言えるのではないか。村上にとっては、アメリカのカウンター・カルチャーの刹那主義なり<いま>に集中する生き方が直接のインスピレーションで、すべてを常識で説明しようとする大人の近代論理への反抗をそこに読み取って共感し、それを主人公のクールさ

を支える論理にしていると思われる。ところが、文化のキアスムスに従って、村上の論点は芭蕉などの無常の旅の論理を再活性化している点も興味深い。例えば「伊豆の踊子」の主人公は踊子との出会いを、自分のコンプレックスが癒される経験といった積極的なく意味に回収するドラマとして構成している。村上はふたりの出会いが〈あはれ深く〉起こったことだけを記述していて、それは川端より芭蕉的なアプローチの本質に近いのかもしれないのだ。¹⁰

多和田葉子「犬婿入り」は東京の郊外の生活の戯画を通して、現代人の漂流への欲望に焦点をあてている。¹¹ この町は多摩川をへだてて北区と南区に分かれており、北区は公団住宅の立ち並ぶ新興住宅地で、現在の町中心になっており、一方、南区はもともとは地域の中心だったが今はさびれている地域とされる。ある時光子という女性が突然南区に住み着いて、塾を開き、北区から小学生たちが通って人気を博している。この先生に人気があるのは、お姫様が犬にお尻をなめられた話など、ちょっとHでおもしろい話をしてくれるせいだとされる。そして、母親たちはやや変わったこの先生のことを危ぶみつつも、子供たちが熱心に通っていることで塾の存在を認めてしまっている。ここでは中心と周縁の対立という図式が崩壊しに壊れているのが特徴で、マージナルな相手をスケープゴート化しようという動きも鈍っている。光子はピンクのタンクトップを着て、マウンテンバイクにまたがって突然現れた流れ者であり、ポーランド語の本を読んでいる一方、日本の民話の知識も豊富だといった文化のごった煮風の謎の女性だが、母親たちは彼女のいかがわしさに眉を顰めてみる一方、好奇心もかきたてられている。こういう徴付きのよそ者が排除されないのは、それが大都市の郊外という場所だからで、そこでは町の中心に住む住人たちが自身が無印の流れ者たちだからだという暗示も読めるだろう。

話は突然光子の前に太郎という若者が現れ、彼女の家に住み着いてしまうという展開になる。太郎は光子のお尻をなめるのが好きで、昼間は寝ていて、夜はまちを徘徊しているという犬のような男なのだが、もとは北区の平凡なサラリーマンだったことがやがて分かる。ある時、犬に噛まれて、すっかり性格が一変し、会社もやめ、家も飛び出して行方不明になっていたというのだ。やがて、太郎の妻良子が光子を訪ねて来るが、夫を取り戻す気も、もとのサラリーマン家庭をたて直す気も無くして、むしろ夫が身につけた犬のような敏捷性にあこがれて体を鍛えているという。その彼女が今も北区に住み続けているというのも暗示的である。文化のマジオリテイの側の人間も、秘かに抱えている変身／漂流への欲求に刺し込まれながら流動的に生きているらしいのだ。犬に噛まれるという事件を比

¹⁰ この連帯感の描かれ方は、例えば、芭蕉の「奥のほそみち」の市振のエピソードに似ている。伊勢までの長い道中を不安がって、しばしの同行を申しでた遊女たちの頼みを断り、「あはれ」を覚えつつ、自分たちの旅を続ける芭蕉のイメージのことである。松尾芭蕉『おくのほそ道』（岩波文庫）、1986。

¹¹ 多和田葉子「犬婿入り」、『犬婿入り』講談社、1993。

喩として読めば、生き方を突然一変させられるきっかけになった出来事ということで、それはさまざまな形を取って起こりうる事柄であろう。ごくふつうのサラリーマンがある時、個人的な事件を契機にして、すっかり人が変わってしまい、漂流への欲望を解放してしまう。この変わり者たちの名前に光子、太郎、良子など、わざと平凡な名前が選ばれている点にも示唆されているように、こういう変貌は現代では誰にも起こりうる、特に流れ者が仮住まいしている郊外のような場所ではそれが起きやすいという挑発的なメッセージが隠されていると思われる。

話は漂流と旅への欲求をさらにラディカルに解放してゆく。作品タイトルにつながる犬とお姫様の結婚という異類婚の民話は、性のタブーに触れて、子供達の好奇心をくすぐっていたのだが、近代の性のコードをさらに無視しつつ、彼らの漂流は進んでいく。太郎は夜遊びにふけるようになり、別のサラリーマン利夫と親しくなり、ふたりは話の最後でどこかへと旅だっていく。一方、光子は利夫の子供で自分の塾の学生でもあるむすめを特別にかまうようになり、話の終りで、光子は突然塾をたたんで、この少女と一緒にどこかへ立ち去ってしまう。この漂流者たちは、ヘテロとゲイという性の対立の枠組みも無造作に踏み破って、きままに移動を続けていくと見えるのである。

さまざまな二項対立を前提にしてそれらを安定させ、維持しようと腐心してきた近代という価値のシステムがここでは白紙に返され、機能停止に追い込まれている。そして、白紙の中で、アド・ホックな対を組んだカップルたちのきままな移動を何重にも重ね合わせ、作品はそういう生き方を無造作に肯定させてみせている。村上の、人生を漂流する主人公が漂わせていたポップなセンチメンタリズムといったものはここには無く、旅を日常とする感性をより積極的に身につけた人物たちが繰り返す移動の様を作品はユーモア含みの乾いたノンチャランな饒舌体で記述し続ける。旅先の恋の系譜は、旅と日常という二項対立を律儀に守ることで、主人公の男の近代人・アイデンティティを内面化するべく機能していた。彼の恋の相手はむろん女で、彼女は自分を身勝手に捨てて、立ち去っていく男を黙って許し続けていた。異性愛至上主義とジェンダーをめぐる男女の役割の安定した区別が、旅する男のドラマの前提になり、それを支えてきたとも見えるのだ。この系譜の基盤になる近代の二項対立主義を「犬婿入り」は多層的に無効にしてみせる。旅と日常、伝統とコスモポリタン性、中心と周縁、仕事と遊び、男と女、大人と子どもなど様々なレヴェルで対立するはずの項目同士が互いに無造作できままな越境を繰り返しているのだ。主人公たちを、二項対立の崩れた、この白紙の世界の中の自由な散歩者として描くことで、作品は近代という価値の仕掛けをラディカルに挑発しつつ、その外部を旅する可能性を実験してみせていると見えるのである。

[Excerpt]

In the formation of Japan's modern literature, a series of stories emerged, which can be labeled as "tabisaki no koi" or romantic encounters on the road (see, for instance, Ogai's "The Dancer," Kyōka's "Holy Monk of Mt. Kōya," Kafū's "A Strange Tale from East of the River," and Kawabata's "The Izu Dancer"). A typical story line is like this: A man from Tokyo takes a trip to overcome the stress of modern urban life. He meets a beautiful woman on the road and develops a certain romantic intimacy. However, he abruptly ends his underdeveloped relationship with her and goes back home alone. The short-lived romance on the road, however, helps him overcome his stress and reenergizes him.

During the trip the protagonist meets a woman representing traditional beauty. He expresses his love for tradition through the beautification of this traveling companion and at the same time he distances himself from tradition by taking it as something to be enjoyed only in the transient space of travel and not as a part of his modern life. The strict separation between modern reality in Tokyo and fantastic travel allows the protagonist to internalize the alternatively binary logic of western modernity.

Love stories stressing the tabisaki-no-koi pattern finally died down when Japan became one of the leading players of the world economy in the 1980s: from that period on, people have been more interested in pursuing something other than modernist life visions. Along with this change, stories about traveling couples have been transformed. These new kind of stories no longer respect the binary distinction between urban living space and romantic traveling space: Instead, protagonists living in big cities act as constant travelers through their daily reality.

Tawada Yōko's "My Groom is a Dog" is one of the most articulate examples of this new trend. The protagonist starts to live in the outskirts of a Tokyo suburban subdivision. She opens a cram school and a lot of children from the center of the subdivision commute to her school. She is popular, not because of her skills as a teacher but for her storytelling skill, with which she amuses her students with stories like a princess marrying to her servant dog. She is a nomadic stranger (suddenly arriving in the region by riding a mountain bike with sunglasses and pink tank top on) and an unordinary cultural melting pot mixing cosmopolitanism (reading novels in Polish) with traditional knowledge (of lesser known Japanese folklores). By accepting her, the regional people's sense of reality becomes unstable, confusing the dichotomy between cultural center and periphery and between the value of study and play. This teacher's unconventional mode of being amplifies its scandalous tone when she

suddenly starts to live with a stranger, who oddly behaves like a dog. The story later reveals that this newcomer used to be an ordinary white-collar businessman; he changes drastically after an attack by a group of dogs. He then quits his job, leaves home, and starts to wander the streets. His change is indicative of an ordinary person's hidden desire today—a desire to be free from social conformity and to become a traveler through life. The couple further diversifies their carefree lifestyles by nonchalantly violating the modern code of sexuality. At the end of the story, the man leaves his girlfriend and travels with a male lover he has been dating, while the woman closes her school in the middle of the school year and leaves town, taking one of her female students as her new companion.

Travel in the *tabisaki-no-koi* stories in the early stage of modern Japan functions as a dichotomously integral part of the protagonist's modern identity. In contrast, in recent fiction, like Tawada's story, travel indicates the sense/sensation coming from the protagonist's walk through a realm that constantly blurs life visions stabilized by modernity's binary semantics.