

# 管窥《红楼梦》三个日译本中 诗词曲赋的翻译<sup>※</sup>

——以第五回的翻译为例

◎ 王 菲

【摘要】《红楼梦》的三个日译本在日本译界具有很高的地位，受到了极大关注。其中最有影响的是松枝茂夫译本(SM)、伊藤漱平译本(SI)和饭塚朗译本(AI)。本文将以《红楼梦》第五回中的诗词曲赋为例，采用文本分析的方法，对这三个日译本在语言表达层面和文化传播层面的翻译技巧进行欣赏评述。

【关键词】《红楼梦》日译本；诗词曲赋；翻译方法

【中图分类号】I206.2 【文献标识码】A 【文章编号】1008-0139(2011)05-0036-7

《红楼梦》代表了中国古典小说创作的最高水平，是人类文明史上最为光辉灿烂的杰作之一。它不仅是一部伟大的文学作品，更是一部中国传统社会文化的百科全书。近年来，随着《红楼梦》各语言译本在世界的广为传播，《红楼梦》的翻译研究也得到了蓬勃发展。

《红楼梦》早在清乾隆五十八年(1793)就从浙江的乍浦港漂洋过海，流传到日本的长崎。这是

到目前为止，我们所能见到的《红楼梦》流传到海外的最早记载。《红楼梦》传入日本后，受到了日本文人学者的高度赞扬。日本很早就开始了《红楼梦》的译介，从最早的森槐南1892年4月发表的《红楼梦》日文节译本开始，出现了众多的节译本和全译本。<sup>[1]</sup>其中最具影响力和最完整的当属松枝茂夫译本(SM)、伊藤漱平译本(SI)和饭塚朗译本(AI)。

松枝茂夫、伊藤漱平和饭塚朗都是日本著名的翻译家和红学家，他们都痴迷于中国文学，都

※ 本文受到“西南交通大学2009年度发展潜力学科项目”资助。

〔作者简介〕王菲，西南交通大学外语学院讲师，四川 成都 610000。

译介了《红楼梦》和其他一些中国名作，都到过中国，他们有很多的相似。那么他们对《红楼梦》的翻译会怎样呢？本文以红楼梦第五回中的诗词曲赋为例，依据文本分析的方法，即立足于事实材料上的“实事求是”的研究方法，赏析评述三个日译本<sup>①</sup>在语言表达层面和文化传播层面分别所用的不同的翻译方法。

《红楼梦》第五回“游幻境指迷十二钗 饮仙醪曲演红楼梦”可以说是全书的总纲。通过贾宝玉梦游“太虚幻境”，利用画册、判词及歌曲的形式，含蓄地将《红楼梦》众多主要人物和次要人物的发展和结局交代出来。至此，全书的主要人物、环境背景、发展脉络、人物命运基本上浮现出来，小说的情节发展便在此基础上展开了。从文学欣赏角度，《红楼梦》是一部“文备众体”的小说，正如红学家蔡义江所言“《红楼梦》的诗词曲赋是小说人物情节和人物描写的有机组成部分。这也是有别于其他小说的一个特点。”“它的极大多数诗词曲赋都是融合在小说的故事情节中的。如果略去不看，常常不能把前后文章弄明白，或者等于没有看那一部分情节。”<sup>[2]</sup>可以说这些诗词曲赋完全和《红楼梦》融为了一体。在第五回用的文体就有“对联、歌、赋、画中言辞、画中歌词、画中断语、画中判词、画后题字、曲词”<sup>[3]</sup>等。文中标题里的“诗词曲赋”是各种文体的概括的称谓。接下来，我们试着对三个日译本第五回中的诗词歌赋的翻译进行具体个案分析。

## 二

在一个重要人物出场时，为引起读者的兴味安排一首赞美诗或赋，这是中国旧小说惯用的手法。《红楼梦》第五回中，对宝玉梦中的“太虚幻境”里的“警幻仙姑”，曹雪芹就用《警幻仙姑赋》对仙姑的容貌身姿、气质神采等方面极尽铺陈之能事般做了描述，遣词造句也多取意于曹植

的《洛神赋》，让读者从贾宝玉所梦见的“警幻仙姑”形象，联想到曹植所梦见的洛神形象，暗指宝玉、可卿之关系，这正是作者拟古之用心。<sup>[4]</sup>《警幻仙姑赋》整体文风华美，词藻华丽，语言整饬，音律优美。

其中的“纤腰之楚楚兮，回风舞雪。珠翠之辉辉兮，满额鹅黄。出没花间兮，宜嗔宜喜。徘徊池上兮，若飞若扬。”<sup>[5]</sup>几句，三个日译本分别为：

SM:

纖腰(せんよう)の楚々(そそ)たるは、風を廻らし雪を舞わす。珠翠(しゆすい)の輝々(きき)たる、つや美しき鵝黄(がおう)の額(ひたい)。花間に出没しては、嗔(いかる)るに宜しく喜ぶに宜し。池畔を徘徊(はいかい)しては、飛ぶがごとく揚(あ)がるがごとし<sup>[6]</sup>。

SI:

柳腰なよなよとして、風雪をも舞わしめ、飾り珠きららきらと、照りまさる額(ひたい)の艶やかさ。花かげを出でては隠れ、怒(いか)れる顔よし笑(え)めるよし、池のべを往(ゆ)きつもどりつ、飛ぶがごとく揚(あ)がるがごとし<sup>[7]</sup>。

AI:

楚々(そそ)たる柳腰(りゅうよう)、風雪にも耐えがたく、真珠、翡翠(ひすい)の飾りの玉、鶯鳥(がちょう)の羽か鴨(かも)の頸、黄と緑に輝きぬ。花の間を見え隠れ、あるいは笑みつ、眉(まゆ)を顰(しか)めつ、池のほどりをまさよいて、あるいは飛びつ、空(くう)に浮く<sup>[8]</sup>。

首先，从“形美”、“音美”上来说，SM和SI都具备了，句式比较工整，读起来声律谐协、干净明快，节奏明显，而AI就稍逊风骚，读起来节奏松

① 三个日译本版本为：SM—松枝茂夫訳：『红楼梦』（全12冊），岩波書店，1985；SI—伊藤漱平訳：『红楼梦』（全12冊），平凡社，1996；AI—飯塚朗訳：『红楼梦』（Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ三冊）世界文学全集11，集英社版，1980。文中译文例句出自以上版本。

散,律动感觉有所欠缺,“真珠、翡翠の飾りの玉、鶯鳥の羽か鴨の頸、黄と緑に輝きぬ”读起来完全没有韵文的节奏,倒更有散文的风骨。其次,SM还尽量保留译文中明显有意识的押韵模式:在逐译“出没花间兮,宜嗔宜喜。徘徊池上兮,若飞若扬”时,用日语助词“ては”来对应“兮”,甚至把原文并没有押韵的“喜”和“扬”,在译文中还用“シ”来统一韵脚,可以看出作者的巧妙思量和颇费功夫,这都表明译者想在风格上与原文达到统一的意图。

对上例中的“纤腰之楚楚兮”、“珠翠之辉辉兮”的翻译,SM分别以“纖腰の楚楚たるは”“珠翠の輝々たる輝々”来表述,这和SI的“柳腰なよなよとして”“飾り珠きらきらと”有着异曲同工之妙,都使用“楚楚、輝々”、“なよなよ、きらきら”这样的叠词,和原文的“楚楚”“辉辉”保持了统一的律动。只不过SM用的是“汉语”,而SI用的是“和语”。众所周知,日语词汇中包括了“汉语”“和语”和“外来语”,“汉语”就是源于中国的词,“和语”就是日语中本来就有的词汇。从语感上来说,“和语浅近、有生活感,就如同平常普通的着装。与之相比,汉语更多使用于正式场合,有种拘谨的高级感”。<sup>①</sup>从选词角度来看,SM多倾向于古雅正式之词,SI倾向于随意亲切之词。而在AI里,“楚楚”和SM、SI无异,但“辉辉”一词,AI直接用动词“輝く”加上文语助动词“ぬ”的“輝きぬ”来表达,虽然使用了文语助动词,与原赋的古文体保持一致,但与前两种的译文比较,失于“韵味”的欠佳。虽然这三个词在“意义”上是差不多的,但在“意思(意味)”上是有区别的。正如王秉钦所说“一个词的‘意义’,即其外延,其‘概念意义’是可以确定的,可以在词典里查到的,因而是可以把握的;而一个词的‘意思(意味)’,其内涵是很难确定的,是词典里没有的,在文中是流动的,难以琢磨的,故而也

是难以把握的”,<sup>[9]</sup>对译者来说,这种“意思(意味)”的分寸把握是很难的。

语言大师曹雪芹很善于利用语音的特点来刻画人物,描绘场景,渲染气氛。他通过谐音、叠音、拟声、双声、叠韵、儿化韵等多种语音手段,绘声绘色、声情并茂地创造了极富艺术感染力的不朽名篇《红楼梦》。虽然许多翻译工作者谈到文学翻译时都认为语言的形式和内容一样重要,但每当二者发生冲突时,他们习惯上牺牲形式而保全内容。同样,对于原著的语音特征他们也往往采取相同的方法。AI在此处就采用这样的方法,大胆舍弃了原文的音美韵律,只对“意义”做了逐译。“纤腰之楚楚兮,回风舞雪。”是形容纤细秀美的腰肢出众动人,体态轻盈飘忽,犹如雪花随风飞扬飘舞。<sup>[10]</sup>AI的“楚楚たる柳腰、風雪にも耐えがたく”,回译为中文即“楚楚柳腰,不堪风雪”,着重的是“细腰”之“柔弱”动人,有些偏离了作者对“蹁跹”之态的描述,少了些动态的神韵,但基本上不会影响读者对“警幻仙姑”美丽的幻想,倒没有大碍。

接下来这句“珠翠之辉辉兮,满额鹅黄”,SM和SI基本上都把“身上的饰品和额头上描画的装饰掩映生辉”这个意思传达出来了,但是SM中的“鶯黄の額”让读者隐隐约约能猜到额头上可能有“鶯黄”这样的装饰,但具体什么是“鶯黄”,可能不得而知了。其实就连现代的原文读者,不借助注解,能理解“鹅黄”的也不多,更何况译文读者乎。SI就干脆就省略了“鶯黄”一词。AI的“真珠、翡翠の飾りの玉、鶯鳥の羽か鴨の頸、黄と緑に輝きぬ”,可以回译为“珍珠、翡翠的饰品,鹅毛鸭颈的颜色一般,黄绿相映闪耀”,根本就没了“鶯黄”,却是“鶯鳥の羽か鴨の頸、黄と緑に輝きぬ”,这和前面译文出现了很大的差异。究其缘由,其实这种译文的差异是由于翻译底本不同所造成的。松枝茂夫在改译版

① 原文为“和語には、卑近な、生活感のにじみ出た、いわば普段着の感覚がつかまとう。それに対し、漢語は、公式の場で使用されることが多く、専門的な形ばった高級感がある。”[日]玉村文郎编:『日本語学を学ぶ人のために』,世界思想社,1998,第108-109页。



时对底本有过如此说明“底本は主として兪平伯校訂の「紅樓夢」八十回校本（人民文学出版社、一九五八）に拠った”，<sup>[11]</sup>“私はこのたびの改訂にあたって、伊藤氏の新訳を参照して教えられるところ頗る多かった。”<sup>[12]</sup>伊藤漱平也说过“和拙译相同，老师<sup>①</sup>在改译之时也是选用《校本》为底本”，<sup>[13]</sup>可见SM、SI底本基本是相同的。而饭塚朗在译本的后记中说“テキストとして人民文学出版社一九七二年版の「紅樓夢」四冊本を使用したか、ときに兪平伯校訂の「紅樓夢八十回校本」一九七四年版を用いて改訂し、また兪平伯輯の「脂硯齋紅樓夢輯」一九七五年版を参照して補訂した部分もある。”<sup>[14]</sup>伊藤漱平也提到过“日本在1979年出现的相当于第三本译本的饭塚郎译本，所选底本和先前的译本不同，尝试着提出新的内容。”<sup>[15]</sup>可见饭塚朗参考底本和松枝、伊藤师生二人是有所不同的，据笔者的考证，AI参考原文应是“吟纤腰之楚楚兮，风回雪舞；耀珠翠之的的兮，鸭绿鹅黄。”<sup>[16]</sup>蔡义江也指出此赋“异文较多，因无关宏旨，不校”，<sup>[17]</sup>可见这篇赋的细微之处，各个版本是不尽相同的。这里笔者并非对底本之优劣作评判，而是欲以此例表明在翻译研究的过程中，对底本的研究同样重要，千万不可草率。

### 三

第五回中，梦中的宝玉在“警幻仙姑”的带领下看薄命司中的金陵十二钗正册、副册与又副册。内中判词十四首，预测了“红楼金钗”的命运。这些判词具有隐喻化的特征，是《红楼梦》的线索，又是姑娘们的短小写照。作者运用隐喻、影射和象征等手法，暗示她们的命运归宿，或透露故事的情节发展。总之，画册中的“诗和曲词，所下的功夫是要借诗和曲词预言曹雪芹心目中所要大书特书的女子，说出她们的命运、她们的过去和将来”。<sup>[18]</sup>

判词“虽都只有四句，且大多数用绝句形式，

但它不同于通常写的诗，更像灯谜。它须把判定对象的主要特点和命运大事隐寓其中”，<sup>[19]</sup>所以内容大都扑朔迷离，读者必须玩味猜测其中隐藏的含义。由此可见，这些判词具有自身的复杂性与独特性，这就使得它们的翻译更加难以操作。

我们来通过其中的贾惜春的判词“勘破三春景不长，缁衣顿改昔年妆。可怜绣户侯门女，独卧青灯古佛旁。”<sup>[20]</sup>来比较三个日译本的翻译。

SM:

勘破す三春の景の長からざるを

緇衣(しい)頓(にわか)に改む昔年の粧(よそおい)

憐れむべし繡戸侯門の女(むすめ)

独り臥(ふ)す青灯古仏の傍ら<sup>[21]</sup>

不难看出，SM对此处的译文，采取的直译的翻译方法。首先译文中同样使用了和原文几乎一模一样的“勘破”“三春”“景”“昔年”“繡戶候門”“女”“青灯古仏”等词语，而且句子结构和修辞手段等都保持了原文的语言形式。但是对于译文读者来说，什么是“勘破”、什么是“三春”，什么是“繡戶候門”，未必会了解，这其实就是把汉语“硬译”了过来，实际上就是“汉字搬家”。“汉字搬家”是在汉日语译中常见到的现象，只因汉语和日语渊源太深！其实，从语言形态分类，日语属粘着语，而汉语属于孤立语，两者并非亲属关系。但是就视觉特征而言，日语跟汉语有很多相象之处，这是因为日语中有很多汉字和汉字词的缘故。但是，这样的两种语言关系，对翻译来说是好是坏，还真难说清楚。我国著名的日译学者李芒曾说过“出发语和目的语之间的距离大小，在翻译的难度上恐怕不是决定性的，原因是翻译并非单纯的词语译，而属于再现原作的再创作，即所谓艺术创作。假如从单纯的语词移译角度来看，两者关系越近，可能会给一些译家带来硬搬

① 指的是松枝茂夫。伊藤漱平在东京大学上学时，松枝茂夫曾在此任教，并对他有指导。

的缺憾”，<sup>[22]</sup>这样看来，这样的语言关系，反而可能会给译者一定的干扰。松枝茂夫自己承认“把用汉字写成的原文移植为由中国传来的汉字的日文，无论如何总是容易被拉着走的”，“决定译文之时也有所制约”。<sup>[23]</sup>从这段译文看来，SM的确受到了原语的干扰。

还好，SM采用了很常用的尾注的方法，来补充直译不能完全解决的问题。尾注的方法可以让译者暂时摆脱空间的约束，能够很好的表达出译者对原文的理解，能够较好地传达作者的艺术动机，是译者对原文的一种最直接的表达。SM对此判词的尾注是这样的“詩の大意——賈惜春の事をよんだもの。惜春は他の三春（元春・迎春・探春）の不幸な運命を看破して、綺羅錦繡を棄てて墨染の衣に換え、尼となって独り古仏青灯の旁で看経する身となる。”<sup>[24]</sup>首先告诉了读者这个判词寓指的是惜春，说她看破了元春、迎春、探春的不幸，丢弃了绫罗绸缎的华服换上了黑衣，当了尼姑，过着在青灯古佛旁孤独诵经的生活。这样的尾注帮助读者理解了绝大部分的内容。但是，译者“弱译”了“绣户侯门”这个词。“绣户”指的是“雕绘华美的门户，多指豪门闺秀的居处。”<sup>[25]</sup>虽说“绣户侯门”和“綺羅錦繡”都可以代指权豪势要之家，但是译者丧失了一次很好的传递文化的机会。我们知道，中国古代传统建筑装饰善用木雕、石雕、砖雕、彩画、刺绣品等，其内容丰富、色彩华丽，和传统的日式建筑风格有很大的不同，单从“綺羅錦繡”一词，读者是无法现象中国传统建筑的风采了。

SI:

春とてもやがて尽くると悟りしか  
よそおいし昨日にかわる墨染(すみぞ)めや  
あたは彼(か)の名門の血を受くる身の  
ただひとり起き臥(ふ)すは御仏(みほとけ)  
のもと<sup>[26]</sup>

和SM相比，SI的判词译文从“外形”上来看，

句式非常工整，最接近原作，甚至连押韵模式都非常接近。原文押韵母ang，押韵模式为aaba型。译文押元音“ア”“オ”，为aabb型，传达了原诗的音美。中国古典诗歌多为五言或七言，一字一音，朗读起来节奏感很强。日语中的字词发音以一个假名为一个音，除去个别单音字以外，一个字一般都有两个以上的音。日本的最富盛名的古诗体“俳句”就由17个音构成，分“五七五”三段，它“一句成诗”，是世界上最短的格律诗之一。SI的此处译文，格律分别为“5/7/5 5/7/5 5/7/5 5/5/7”，除最后一句的“5/5/7”稍有出入外，都严格按照了俳句的格律来进行了翻译，让读者在阅读时，很有亲切感。当然，SI在选择用语上，和SM很不相同，基本都避开了深奥的词汇，而大多来自日常用语，比如“やがて”“悟る”“よそおい”“昨日”“名門”等等，都非常平易。可以看出，SM采用的这种意译的方法，使译文更为自然易懂了。

但是，作者通过这首诗中想传达给读者的信息内容，SI的译文是否达到了呢？随后SI虽然在尾注中注明了这首诗是“惜春のことをよみこんだもの”，<sup>[27]</sup>但是就连“三春”这么重要的含义深刻的词都没有提及的话，不能不说是很遗憾的漏译，而“译者作为文化交流的使者，其目的之一就是要帮助来自不同文化的交流双方克服文化的差距（cultural gap）。因此在文学翻译中，对于那些造成译文读者意义真空的文化缺省，译者有责任采取必须而又恰当的方式来加以解决，从而以便于读者更好地理解原语文化中的意象”。<sup>[28]</sup>所以，译者在尾注中注明“三春”指的是“元春、迎春、探春”，以帮助读者理解，是很有必要的。

接下来，我们来看看AI里的译文：

三春の景もはかなく 過ぐるもの  
化粧(けわい)おとして 墨染に  
あたは名家の 令媛が  
青燈古仏の 傍(そば)に臥す<sup>[29]</sup>

AI里的译文最为简洁流畅，字数最少，从形

式上最接近日本诗,每句把它分成了段,从“形”上改变了原文诗,远离了作者走进了读者,读者阅读起来比较轻松,不会有畏惧感。还有一点,在这首译文诗里面,笔者认为“令媛”一词值得商榷。“令媛”是个敬语词,表示的是“贵千金”“您女儿”的意思,类似的日语中还有“令愛・令女・令嬢”等等。日语的敬意表达是非常复杂的,敬语最难之处在于“これは誰に向かって話しているか、両方を考えに入れなければいけないことである”,<sup>[30]</sup>一定要考虑“说的谁的事”以及“对谁说”。也就是说,通过说话人使用的敬语,就可以知道“说的谁的事”和“对谁说”。宝玉在梦中看到的这个金陵十二钗正册、副册与又副册,应该是对“宝玉(或读者)”说的“第三者(惜春)”的事。显然“惜春”不是“宝玉(或读者)”的“令媛”,应该象SI那样逐译为第三人称的表述“彼の名門の血を受くる身”,或是AI那样拷贝原文“繡戸候門の女”,来模糊人称,也是可以的,因为日语和汉语一样,人称和口气的传达可以若隐若现、呈朦胧多解状态。如果用“令媛”的话,容易让读者困惑,更难揣摩作者到底暗示的是谁。

在AI中,对判词中的隐含寓意的表达采取的是文内注的方法,即紧跟着译文后直接加注。其注为“惜春の生涯を詠んだもの。「三春」は春の三か月のことにかけて、他の姉妹、元春、迎春、探春を指し、彼女たちの不幸な運命を目撃して、無常を悟ってひとり仏門に帰依する。”<sup>[31]</sup>通过注,读者能了解作者的意图,和SI中的注起到了同样的作用。通过这样的文内注的解释,读者不必中断阅读就可以马上获得对译文的连贯理解。但是作者精心设计的含蓄表达在经过文内注解释之后会变得很直白、冗余、单调,这对原文的美学效果也是一种损害。而且,文内注受空间的限制比较大。另外,文内注因为紧接着被解释的内容,很可能误导译文读者使他们以为注释也是作者的安排。

## 结 语

钱钟书提出文学翻译的最高境界为“化”,

他对化的解释为“把作品从一国文字转变成另一国文字,既能不因语文习惯的差异而露出生硬牵强的痕迹,又能完全保存原有的风味,那就算得入于‘化境’。”<sup>[32]</sup>但是,这只是一个纯粹的理想境界,是所有译者应追求的终极目标,真正的翻译实践中,没有人能百分百做到。所以,他也承认“一国文字和另一国文字之间必然有距离,译者理解和文风跟原作品的内容和形式之间也不会没有距离。从一种文字出发,积寸累尺地渡越那许多距离,安稳到达另一种文字里,这是很艰辛的历程。一路上颠顿风尘,遭遇风险,不免有所遗失或受些损伤。因此,译文总是有失真和走样的地方,在意义和口吻上违背或不贴合原文。”<sup>[33]</sup>译文中出现些不尽如人意的地方是无可厚非的。实际上,三个译者不知是经历了多少的“颠顿风尘”,才完成了这样的译著!

本文是对三个日译本的诗词曲赋翻译的个案分析比较,不在于分出译文之高下,而在于寻找佳译的例证以及三种译本各自的特点,希望能对《红楼梦》汉日翻译的研究有所启迪。

总的来说,三个译本对原作理解到位,且相距不远,但在文字处理上和表达上却有差异。松枝茂夫译本注重形式,希望尽可能接近原文,更准确、完整地传译原文的意义,最大程度保留了原文词汇结构和句子结构。虽然会略显生硬,甚至给读者带来些阅读困难,但便于读者了解原汁原味的中国文化,其文风古拙含蓄。伊藤漱平译本把翻译的重点放在了接受者,即译文读者对译文的反应上,注重于译文和读者,同时尽力模拟原文的风格。他还在翻译过程中处处考虑如何便于读者欣赏这部作品,照顾到读者的文化背景和审美能力,语言随意亲切,清新干净,令人神爽。饭塚朗译本不拘形式,潇洒自由,用词不过于精炼考究,平白易懂,在三个译本里,“创造性叛逆”的痕迹也最为明显。总而言之,三位翻译家都尽自己最大努力用生动形象的译语来传达原作的艺术意境,为不同审美取向的读者服务,他们的许多经验值得我们借鉴学习。

---

【参考文献】

- [1] 马兴国.《红楼梦》在日本的流传及影响[J].日本研究,1989(2),70.
- [2][5] 蔡义江.蔡义江点评《红楼梦》[M].团结出版社,2004.142-143,143-145.
- [3][18] 孙爱玲.《红楼梦》众文体的作用[J].红楼梦学刊,2010(3),35,35.
- [4][20] 曹雪芹.红楼梦(上)[M].人民文学出版社,2009.50,55.
- [6][11][12][21][24](日)松枝茂夫訳.紅樓夢(一)[M].133,348,347,142,313.
- [7][26][27](日)伊藤漱平訳.紅樓夢(一)[M].156,167,375.
- [8][14][29][31](日)飯塚朗.紅樓夢(I)[M].58,461,63.
- [9] 王秉钦.文化翻译学——文化翻译理论与实践(第二版)[M].南开大学出版社,2007.105.
- [10] 冯其庸、李希凡主编.红楼梦大辞典[M].文化艺术出版社,1990.492.
- [13][15][23] 伊藤漱平.二十一世纪红学展望——外国学者论述《红楼梦》的翻译问题[J].红楼梦学刊(1997年增刊),27,24,25.
- [16] 曹雪芹.红楼梦(一)[M].人民文学出版社,1974.50.
- [17][19] 蔡义江.红楼梦诗词曲赋鉴赏[M].中华书局,2001.39.
- [22] 李芒、许均.翻译,再现原作的再创作[J].文学翻译的理论与实践:翻译对话录[C].译林出版社,2001.40.
- [25] 冯其庸、李希凡主编.红楼梦大辞典[Z].文化艺术出版社,1990.502.
- [28] 朱安博.归化与异化:中国文学翻译研究的百年流变[M].科学出版社,2009.100-101.
- [30] (日)金田一春彦.日本語(下)[M].岩波書店,1988.193.
- [32][33] 中国对外翻译出版公司选编.翻译理论与翻译技巧论文集[C].中国对外翻译出版公司,1983.125.
- 

(责任编辑 彭东焕)