

李笠翁曲话

〔清〕李渔著
陈多注释

湖南人民出版社

I207.37/5

〔清〕李 渔 著

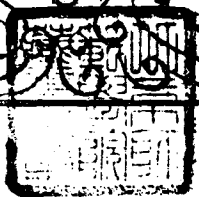
李笠翁曲话

陈 多 注 释

首都师范大学图书馆



20761936



湖南人民出版社

761936

李笠翁曲话

〔清〕李渔著 陈多注释

责任编辑：李恕基

装帧设计：曾东凡

湖南人民出版社出版

（长沙市展览馆路14号）

湖南省新华书店发行 湖南省新华印刷一厂印刷

1980年6月第1版第1次印刷

字数：118,000 印张：5.625 印数：1—4,500

统一书号：10109·1253 定价：0.56元

前 言

《李笠翁曲话》这一书名是一九二五年曹聚仁氏从李笠翁《闲情偶寄》中摘取部分论剧文字刊印时代拟的，一直沿用下来。在这以前，李笠翁的剧论就也有了重大影响，我们只要看清代杨恩寿的《续词余丛话》和民初吴梅氏颇负盛名的《顾曲麈谈》都曾大量袭用笠翁剧论的原话，就可以了解到这一点。因而应当承认，李笠翁所说：《闲情偶寄》一书，“不特工巧犹人，且能自我作古”^①，虽然不脱他所惯有的商人自我宣传、作广告的习气，但就其中剧论部分而言，这一评价还是符合实际情况的。（《闲情偶寄》中的其他某些部分，如论园林建筑等，也是成就颇高的。）

李笠翁之能在古代戏曲理论建树方面取得如此卓越的成绩，有着它的主、客观方面的条件和原因。

《牡丹亭》写于一五九八年，《桃花扇》完成于一六九九年，设或以这两部杰出剧作为标帜，那末，十七世纪这一百年，正是我国古典戏曲创作中继元杂剧之后的又一高峰，同时也是戏剧理论批评空前繁荣，百家争鸣，向着逐步形成完整理论体系的新阶段发展的时期。因而正是在十七世纪下半叶，历史向戏剧家们提供了系统总结我国戏曲艺术实践和理论经验的条件，也提出了这样的要求。

但这还只是客观方面有了条件和要求，而所以由李笠翁去担当起和大体完成了这一任务，自然还需要有着属于他个人的主观

方面的条件。

李笠翁名渔，字笠翁，又字笠鸿、谿凡，浙江兰溪人，生于明万历三十九年（1611年），约卒于清康熙十八年或十九年（1679年或1680年）。

李笠翁青少年时代的生活，大概相当优裕阔绰（也有人猜测他可能出生于商人家庭^②），“髫岁即著神颖之称”^③，性格又豪放不羁，因而不论是为人处世，还是写文章，都不拘泥于封建礼法，“不必尽准于古”^④，“为任侠，意气倾其座人”^⑤。经过一六四六年清兵入浙前后的战祸，李笠翁避乱后归家所见，只是“骨中寻故友，灰里认居停”^⑥，家道也因此中落。而更使他伤心的是，性命与俱的著述和藏书都被焚毁了，不禁深有感慨的写到：“始信焚、坑非两事，世间书尽自无儒。”“国事尽由章句误，功名不自揣摩来。”“切记从今休落笔，兴来咄咄只书空。”^⑦这些遭遇使得他的生活道路起了很大变化，他不再把文章和“国事”、“功名”联系在一起（入清以后，他没有再应过科举），而是在兵乱略定之后，移家杭州、南京，以“帮闲文人”为业，靠着搞“帮闲文学”度过了他的后半生。^⑧

随着资本主义萌芽因素的发展，自明代万历以来，反映这一新的生产关系的思想，如重视工商业经营，把追求物质享乐的主张崇奉为人类本性、生活目标等，逐渐扩大了影响。李贽所说：“穿衣吃饭即是人伦物理。”^⑨汤显祖通过杜丽娘之口所喊出的“一生儿爱好是天然”^⑩，都多少代表了这一意识。李笠翁显然是受有这种思潮的影响。这种思潮向积极方面发展，可以成为当时反对封建礼法的较有力的思想武器。而当缺乏进取精神，抹去其战斗锋芒时，则形成为以追求物质享受、“穿衣吃饭”为生活目标，既不正面和封建礼法发生冲突，甚至表面上还顺着它，但实际上又

并不真正信奉和遵守它，而是我行我素，自得其乐。从李笠翁入清以后的生活道路来看，他显然是采取的后一种消极的作法，他开设“芥子园”书铺，是为了营利；写作短篇小说《十二楼》等，也是为了卖钱。他还编辑了许多书，但基本都不是“学术著作”，而是诸如教科书（如迄今仍受人重视的《芥子园画谱》等）、工具书（如《笠翁诗韵》、《笠翁词韵》、《笠翁对韵》、《资治新书》等）、时文选集（如《新四六初徵》、《尺牍初徵》、《名词选胜》等），看看这些书目，不是很象一些纯以营利为目的的出版商人的行径吗？笠翁选择这种生活道路的思想认识基础，就是他以为把文学艺术活动当作谋生手段，当作商业来经营，是正当合理的。既不会因为这样做未免有损“清高”而鄙视它，也不把它和豢养于权门的“清客”摇尾乞怜，乞人唾余等同起来^①，而反以“劳杀笔耕终活我”^②傲然自得。

李笠翁还用家姬组成家庭戏班，周游各地，藉招待达官贵人们看戏来博取钱财和“拂拭”。他的写剧，也是为自己的家庭戏班提供演出剧目和想出版卖钱。笠翁竟然能这样做，是要忍受“人以俳优目之”^③的冷眼的，如甚至品格未必比李笠翁高尚的袁于令也俨然以儒者自居，指斥李笠翁的演剧活动说：“其行甚秽，真士林所不齿也。”^④对于诸如此类的讥嘲，笠翁处之泰然。在一些诗文中，更坦然自承他的演剧活动是为了谋生^⑤；为了表示对“人以俳优目之”的蔑视和抗议，李笠翁甚至爽性“额其寓庐曰：‘贱者居’”^⑥。

把“俳优”当作“士林所不齿”的下贱职业的封建偏见，在今天自己不值一驳。但应当看到，在那一时期，身居“士林”的李笠翁竟然能把戏剧当作正当职业来对待，并且乐此不疲，是需

要有力排众议的真知灼见和胆识的。正是由于李笠翁对于戏剧艺术有着不同于一般封建文人的较正确的态度，敢于以戏剧为职业而又尊重自己的职业，他就跳出了三、四百年来的词曲家们始终没有越过的摘章选句的圈子，走进舞台去认识和研究戏剧。才使得他能够深入“优人搬弄之三昧”，积累了丰富的舞台经验；也使得他在晚年能担当起了历史所提出的总结戏曲理论的任务，写出了中国第一部从舞台艺术的角度来探讨戏剧理论的专著——《闲情偶寄》：“词曲”、“演习”二部。

另一方面，这种态度也必然有着弱点，主要就是所谓“宜其文章纤巧、谑浪，纯乎市井也”^⑦。李笠翁自然仍是一个封建文人，他的剧论中也自不乏封建糟粕，但更需要我们注意鉴别、批判的，可能还是他由把戏剧作为商品的观念出发，而形成的一些逢迎观众、投合时好的市俗观点和低级、庸俗的艺术趣味。

李笠翁剧论的具体内容，读者展卷自可了然，并且历来已发表有许多评述文章，似无须再作赘述。这里只想从个人学习李笠翁剧论的体会中，提出两个问题，供参考、借鉴。

一、笠翁剧论所具有的特色。

特色存在于比较之中。和前于李笠翁的古典戏曲理论相较而言，所论不止于“文人把玩”的戏剧文学或戏剧音乐，而是“自我作古”地从“传奇之设，专为登场”出发，深入探讨了“优人搬弄之三昧”，并且全面涉及到编剧、导演、表演、音乐、舞台美术，剧目选择、演员训练等各方面。人们所以特别重视笠翁剧论，也时常就是从知道它有着这一特色开始的。但是，应当看到，和我们较为熟悉的，“五四”以来逐渐传播或形成的现代欧洲的或

话剧的戏剧理论相比较，笠翁剧论又具有一个常易被人忽略的特色，这就是它是对那一时期中国民族戏曲艺术的较为全面、较为系统的总结。不论在所概括的内容，总结出的经验、理论上；还是在术语的使用和表述方式上，都既具有时代色彩，更具有民族色彩，反映的是民族戏曲的艺术规律、戏剧观。由这一意义而言，完全可以说它是民族戏曲理论中有代表性的、自成体系之作。笠翁剧论的这种民族特色，是更需要我们予以重视的。

虽然中、外戏剧之间，话剧、戏曲之间，戏剧观和艺术规律不尽相同，但既然同是戏剧艺术，自然也仍旧有着类似或共同之处。因而笠翁剧论中的某些论述，似也不难直接比附、移用于现代戏剧理论之中。但一方面是这些论述都是包容于、服从于李笠翁所理解、概括的自成体系的民族戏曲理论之中，作为体系中的一部分而存在的，要较深刻地理解它们，还是有必要从总体出发去对它们进行考察；另一方面是，除了这类论述之外，笠翁剧论中还有着更多绝不应忽视，需要深入探讨、批判继承的精辟论述。所以我以为在学习、研究李笠翁戏剧理论以及其他古典戏曲论著的方法上，不宜用流行的欧洲的“戏剧原则”去生搬硬套、强加比附^⑩。不要只是想着从中找到某些可以套用于现代戏剧理论的东西，把它们生搬过来。如若只是停留在简单套用上，虽也可能对枝节问题有所助益，但究其实质，则很容易产生取貌遗神、买椟还珠的缺陷。

二、李笠翁的戏剧观。

全面探讨、论述李笠翁对民族戏曲艺术规律所作的概括或李笠翁的戏剧观，是一个需要专文阐释的较为复杂的课题。在这里所能作的，只是提出一两个具体问题，用以说明把李笠翁剧论当

作另成体系的戏剧理论来对待的必要性。

在戏剧如何概括、反映生活的问题上，李笠翁曾讲到：“传奇无实，大半皆寓言耳。欲劝人为孝，则举一孝子出名，但有一行可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之。”这是符合一般戏剧所应遵循的典型概括规律的，因而也时常受到人们的注视。但是，笠翁所论并不止于此，从总结戏曲艺术规律出发，他对这一问题还有着深一步的探讨。

载歌载舞的民族戏曲所使用的艺术手段，和话剧等显然有所不同。李笠翁对民族戏曲的艺术手段进行了分析，指出“词曲一道，只能传声，不能传情（这里的“情”字系指剧情“颠末”，戏剧情节）。欲观者悉其颠末，洞其幽微，单靠宾白一着。”也就是说作为戏曲艺术刻划、塑造人物主要艺术手段的“词曲”（可以理解为指除“宾白一着”以外的曲文、声乐以及与之相结合的舞容），用武之地在于写意抒情，表达、展现人物的内心世界和思想感情，而拙于表现情节。自然是应当用己之长，舍己所短，所以李笠翁强调在典型概括地反映生活时，戏曲艺术又应当着重于写“情”。对此，他作了反复的说明，如说：“传奇妙在入情”、“传奇无冷热，只怕不合人情。”就是演战争，也不宜只是“满场杀伐，钲鼓雷鸣”，而应是“以人口代鼓乐，赞叹为战争”，“见其止书所见，不及中情者，有十分佳处，只好算得五分”。

更进一步，由于“景书所睹，情发欲言，情自中生，景由外得”。在实生活中，情和事本来是互相依赖、密不可分的。戏曲艺术既然要“舍景言情”，侧重于写“情”，自然要加大了它和实生活的距离，因而李笠翁又得出了在反映生活上，“传奇无实，妙在隐隐跃跃之间”的见解。

我以为，这些意见是李笠翁用自己的表述方式，论及我们现在习称为“戏曲是写意的艺术”、“戏曲用写意的手法反映生活”等问题，因而远较只是阐述应对生活进行典型概括等戏剧共同规律的意见更值得重视。而如若只停留在简单搬用，就很易于只看到后者而忽略了前者，那岂不是买椟还珠吗？

再举一个例子来看。“立主脑”是李笠翁剧论中一个受到普遍重视的论点。但究竟什么是他所谓的“立主脑”呢？这却又有着各各不同的解释。如有些人着眼于它所说的“此一人一事，即作传奇之主脑也”，因而以为“立主脑”“就是要求作家在构思之前，首先要确定这一个戏准备表现那一主要事件和那一主要矛盾”^⑩。又有人从“主脑非他，即作者立言之本意也”一语出发，认为它指的是“剧本的主题——思想”。更有人感到李笠翁在《立主脑》中，有些地方讲的是“主题思想”，有些地方又分别讲的是“主要事件”、“主要人物”或“剧情发展中‘主要关键’”等等，这些概念原“应当加以分别”，李笠翁却把它们揉杂在一起了。

尽管三种解释各自不同，但我以为所使用的方法却有共同之处，因而也就有着一个共同的缺陷。方法上有什么共同之处呢？正如在第三种解释中已经透露出的，都是用现代戏剧理论中分别很清楚的“主题思想”、“主要事件”等概念去套“立主脑”。于是也就带来了共同缺陷，或是取貌遗神地截取一点加以发挥，或是感到根本“不易说通”，总之是无法全面地理会李笠翁所说的“立主脑”。

殊不知李笠翁本来就不曾使用这些概念去研究戏剧，而是用他自己的方法论述民族戏曲的。于是在他这自成体系的戏曲理论中，就有了“主脑”这一概念；它所反映的现象的范围，也本来

就不等于“主题思想”、“主要事件”等另一体系中所使用的任一概念，而只是《立主脑》一节中所阐述的：诸如《重婚牛府》、《白马解围》等体现“作者立言之本意”的“一人一事”。（对此的详细解释，需要联系《琵琶记》、《西厢记》等剧作来进行，此处只好从略了。）

这说明犹如很难简单地用斯坦尼斯拉夫斯基体系所使用的一些术语确切解释戏曲诀谚，对李笠翁自成体系的民族戏曲理论的某些内容，套用现代戏剧理论概念（它们是具有自成体系的科学性的），也是无法深刻理解的。

最后，还有几点关于本书内容和体例的事，需要简单说明一下：

（一）近世编印的李笠翁剧论，都只摘录《闲情偶寄》中的《词曲》、《演习》两部。由于《声容》部中的某些内容也颇有可资参考、借鉴之处，所以本书中节选了一部分增入。

（二）正文以一六七一年金陵翼圣堂出版的《闲情偶寄》最早刻本为底本，加以标点、分段。原书中的眉批只选录了较有参考价值的数则，列入注文之中。

（三）为了帮助读者理解李笠翁剧论，除对原文中的典实，疑难字句等作了简注外，还写了一些释文。释文以提供与笠翁或一论点有关的明、清戏剧家的论述资料为主，间或略附己见。

由于水平有限，前言和注、释中的错误之处，在所难免，恳望读者在发现时严加指正。

尽管历来对李笠翁的评价，褒贬不一，但是，“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”^⑨遵照这一原则，我以为“自

我作古”、在总结古代戏曲理论方面作出重大贡献的李笠翁，是有着历史功绩的。值此李笠翁逝世三百周年之际，愿以本书的出版，表示对这位杰出的前辈戏剧理论家敬仰私衷！

陈 多 1979年11月

【注】

① 《与陈学山少宰书》

② 戴不凡：《李笠翁事略》，见《剧本》1957年3月号。

③ 黄鹤山农：《玉搔头·序》

④ 《兰溪县志》

⑤ 丁澎：《笠翁诗集·序》

⑥ 《婺城乱后感怀》

⑦ 《吊书四首 兵燹后作》

⑧ 鲁迅先生曾经指出：“‘帮闲文学’曾经算是一个恶毒的贬辞，——但其实是误解的。”“在文学史上还是重要的作家”，如宋玉、司马相如等的作品，就属于“帮闲文学”之列。又说：“帮闲文学”“虽然是有骨气者所不屑为，却又非搭空架者所能企及。例如李渔的《一家言》（《闲情偶寄》就是其中的一部分——引者），袁枚的《随园诗话》，就不是每个帮闲都做得出来的。必须有帮闲之志，又有帮闲之才，这才是真正的帮闲。”（《且介亭杂文二集·从帮忙到扯淡》）这里正是在这个意义上使用“帮闲文学”一词的。

⑨ 李贽：《焚书·答邓石阳》

⑩ 汤显祖：《牡丹亭·惊梦》

⑪ 在他的小说《织锦回文传》中，就专门写了一首歌谣，用来刻划、挖苦“帮闲之辈”的“贱相”。

⑫ 《和诸友称觞，悉次本韵》

⑬ 《曲海总目提要》

⑭ 《娜如山房说尤》，转引自《中国近世戏曲史》。

⑮ 如《次韵和姜尧章使君顾曲》：“莫作人间韵事夸，立锥无地始浮家。制成小曲惭巴里，折得微红异舜华。檀板接来随按谱，艳妆洗去即沤麻。当筵枉拜莲花赐，难使飞蓬缀六珈。”即为一例。

⑯ 吴梅：《顾曲麈谈》引《在园杂志》

⑮ 董含：《莼乡赘笔》

⑯ 在二十年代，《小说月报》上所刊胡梦华《文学批评家李笠翁》一文中，就生吞活剥学外国，言必称希腊的风气颇浓。如文中的研究方法是：“按照戏剧原则（指那时流行的欧洲的“戏剧原则”——引者），由结构（plot），个性描写（characterization），题材（subject matter），文词（diction），音律（metre），谐语（joke）一件一件的讲来。”这样所得出的结论，也就流为：“论到文学批评的方法，笠翁和亚里士多德完全一样。”在侧重戏剧结构上，“把亚里士多德和他（指李笠翁）相比，……真可谓‘英雄所见略同’了。”等等。

⑰ 见拙稿《试谈李笠翁的写剧理论》，载《剧本》月刊1957年7月号。

⑱ 列宁：《评经济浪漫主义》

目 次

闲情偶寄一卷（词曲部）	（ 1 ）
结构第一（计七款）	（ 1 ）
词采第二（计四款）	（ 38 ）
闲情偶寄二卷（词曲部）	（ 49 ）
音律第三（计九款）	（ 49 ）
闲情偶寄三卷（词曲部）	（ 80 ）
宾白第四（计八款）	（ 80 ）
科诨第五（计四款）	（ 94 ）
格局第六（计五款）	（ 97 ）
闲情偶寄四卷（演习部）	（105）
选剧第一（计二款）	（105）
变调第二（计二款）	（112）
附 琵琶记寻夫改本	（121）
明珠记煎茶改本	（129）
闲情偶寄五卷（演习部）	（137）
授曲第三（计六款）	（137）
教白第四（计二款）	（154）
脱套第五（计四款）	（158）
闲情偶寄七卷（声容部）	（163）
习技第四（节录）	（163）

闲 情 偶 寄 卷之一

词 曲 部

结 构 第 一

填词①一道，文人之末技也，然能抑而为此，犹觉愈于驰马试剑，纵酒呼卢②。孔子有言：“不有博奕者乎？为之犹贤乎已③！”博奕虽戏具，犹贤于“饱食终日，无所用心”；填词虽小道，不又贤于博奕乎？吾谓技无大小，贵在能精；才乏纤洪，利于善用；能精善用，虽寸长尺短亦可成名。否则才夸八斗④，胸号五车⑤，

①填词：在这本书里，“词”是被当作“曲”或“戏曲”的同义语来使用的，所以它所说的“填词”，就是指编写戏曲剧本。下文还有“词家”、“词人”等，也都是指戏曲作家而言。一般习用为一种文体名称的“诗词”之“词”，本书中称之为“诗余”。

②犹觉愈于驰马试剑二句：“愈”，胜过。“呼卢”，赌博。“卢”是古代用掷骰子赌博的“樗(chū)蒲”中的一种骰色，掷得这种骰色的人获胜。在“樗蒲”掷骰时，人们常连呼“卢、卢”，所以后来就称赌博为“呼卢”。

③不有博奕者乎二句：语出《论语·阳货》：“子曰：饱食终日，无所用心，难矣哉！不有博奕者乎！为之犹贤乎已！”“博奕”，下棋等游戏。“已”，停止；这里是指什么事都不干，也就是上文所说的“饱食终日，无所用心”。

④才夸八斗：形容才华丰赡的用语。六朝时的谢灵运曾经说：“天下才有一石，曹子建独占八斗。”后因沿用。

⑤胸号五车：指读书、著述极多。语出《庄子·天下》：“惠施（人名）多方，其书五车。”

为文仪称点鬼之谈^①，著书惟供覆瓿之用^②，虽多亦奚以为？填词一道，非特文人工此者足以成名，即前代帝王，亦有以本朝词曲擅长遂能不泯其国事者，请历言之。高则诚^③、王实甫^④诸人，元之名士也，舍填词一无表见；使两人不撰《西厢》、《琵琶》，则沿至今日谁复知其姓字？是则诚、实甫之传，《琵琶》、《西厢》传之也。汤若士^⑤，明之才人也，诗、文、尺牍^⑥，尽有可观；而其脍炙人口^⑦者，不在尺牍、诗、文，而在《还魂》一剧。使若士不草《还魂》，则当日之若士已虽有而若无，况后代乎？是若士之传，《还魂》传之也。此人以填词而得名者也。历朝文字之盛，其名各有所归，“汉史、唐诗、宋文、元曲”，此世人口头语也。《汉书》，

①为文仪称点鬼之谈：唐初杨炯常在文章中大量堆砌古人姓名，人们讥笑称他的文章是“点鬼簿”。

②著书惟供覆瓿之用：形容所著的书没有用处，没人要看。“瓿”(bù)，古代装酱醋的罐子。“覆瓿”，盖酱罐子。汉代刘歆曾指责扬雄写的书说：这种东西人家看不懂，“吾恐后人用覆酱瓿也”。

③高则诚：高明，字则诚，元末温州瑞安人，南戏《琵琶记》的作者。

④王实甫：名德信，大都人，元代前期著名杂剧作家。作有《崔莺莺待月西厢记》（《西厢记》）、《吕蒙正风雪破窑记》、《四丞相歌舞丽春堂》等十四种杂剧。

⑤汤若士：即明代著名戏曲作家汤显祖（1550—1616）。显祖字义仍，若士是他的号，别署清远道人。下文的“《还魂》一剧”，指汤氏所写的名剧《牡丹亭还魂记》（《牡丹亭》）。

⑥尺牍：文体名，即“信札”。牍是古代用以书写的木片，古代用一尺左右长的木片与人写信，故称信札为尺牍。汤显祖的尺牍在当时有“压倒流辈”之称。

⑦脍炙人口：“脍”(kuài)，细切的鱼片。“炙”(zhì)，烤肉。脍、炙原是美味，后引申用“脍炙人口”来形容众口齐声赞赏的文学艺术作品。

《史记》，千古不磨，尚矣！唐则诗人济济，宋有文士跼跼^①，宜其鼎足文坛，为三代后之三代也^②。元有天下，非特政刑礼乐一无可宗，即语言文字之末，图书翰墨之微，亦少概见。使非崇尚词曲，得《琵琶》、《西厢》以及《元人百种》^③诸书传于后代，则当日之元亦与五代、金、辽同其泯灭，焉能附三朝骥尾^④而挂学士文人之齿颊哉？此帝王国事以填词而得名者也。由是观之，填词非末技，乃与史、传、诗、文同源而异派者也。

近日雅慕此道，刻欲追踪元人、配飨^⑤若士者尽多，而究竟作者寥寥，未闻绝唱。其故维何？止因词曲一道，但有前书堪读，并无成法可宗。暗室无灯，有眼皆同瞽目，无怪乎觅途不得、问津无人，半途而废者居多，差毫厘而谬千里者，亦复不少也。

尝怪天地之间，有一种文字，即有一种文字之法脉准绳载之于书者，不异耳提面命，独于填词制曲之事，非但略而未详，亦且置之不道。揣摩其故，殆有三焉：一则为此理甚难，非可言传，止堪意会。想入云霄之际，作者神魂飞越，如在梦中；不至终篇，

①诗人济济二句：《诗·大雅·公刘》朱熹集传：“跼跼（jiāng）济济，群臣有威仪貌。”后常用以形容人才众多。

②为三代后之三代也：前一“三代”指夏、商、周，过去把这一时期描述为古代文物礼乐最为美好的盛世。后一“三代”指以“汉史、唐诗、宋文”著称于文坛的汉、唐、宋三个朝代。

③元人百种：指明代臧懋循（晋叔）编的元杂剧剧本集《元曲选》，因其中共收有一百个杂剧剧本而得名（其中有少数是明初人的作品）。下文有时又省称为《百种》。

④附三朝骥尾：附丽于汉、唐、宋三朝之后而享盛名。“附骥尾”，用蚊虻附在骥马的尾巴上远涉千里来比喻依附他人以成名的成语。

⑤配飨：古代祭礼的一种，原意是指后死者附祭于先祖，同受祭献。引申用为媲美，同受尊崇的意思。