

緒論

人物，是小說主要的組成部分，廣義而言，不僅包含了「人」及「擬人化的物」，同時也涵攝了附屬於此一「人」或「物」的「相關配備」^①，從小說的結構看來，「人物是小說的主腦、核心和臺柱」^②，已是論者的共識了。

有關小說中人物的設計、分析，英國小說家佛斯特（E.M. Forster, 1879~1970）曾提出過「扁平人物」（flat character）、「圓形人物」（round character）的區別，前者「有時被稱為類型（types）或漫畫人物（caricatures）。在最純粹的形式中，他們依循著一個單純的理念或性質而被創造出來」，「真正的扁平人物十分單純，用一個句子就可使他形貌畢現」^③；後者則「無法以一句簡單語句將她描繪殆盡」，「她消長互見，複雜多面，與真人相去無幾，而不只是一個概念而已」^④。佛氏的區分法簡單明瞭，因此廣為批評家接納；但因為佛氏在討論時強調「扁平人物在成就上無法與圓形人物相提並論」^⑤，且有意無意間有「抑扁揚圓」的趨向，極易讓人忽略了「一本複雜的小說常常需要扁平人物與圓形人物出入其間」^⑥的事實，故也有論者表示不滿，從而提出另一種「尖形人物」予以補充。馬振方《小說藝術論稿》以佛氏理論為基礎，定義此「尖形人物」的特徵：

如果用一句話或一個詞語概括的並非人物的全部特徵，而只是其最突出的特徵；如果這種特徵的強度不僅遠遠超過這個人物的其它特徵，而且明顯地超過生活中人的同類特

徵。換句話說，這種特徵不是一般的「突出」，而具有某種超常性，因而帶有不同程度的漫畫化色彩和類型性特點，那麼，這種人物就是尖形人物。^⑦

基本上，「尖形人物」之所以刻意被拈出，導因於佛氏提及的許多「扁平人物」，實際上亦多所變化，未必只是一個單純概念的化身；儘管相較於「圓形人物」，「扁平人物」缺乏變動不居的性格，未隨情節的變化而有思想、觀念，甚至性格的轉換，但就個別的角色而言，卻也因其所置身的各個不同場合而各具不同的姿態，如同屬「吝嗇鬼」類型的人物，「慳吝」是其共通特徵，但是在表現出「慳吝」特徵時，卻極可能互有不同，有的可能自奉儉約，一毛不拔；有的則可能舉止奢豪，只是對他人「慳吝」而已；更可能有的是外裝窮困，暗地裡卻錦衣玉食，不可一概而論。同時，就個別的人物而論，性格的特徵往往亦非單一的，如妓院的老鴇（虔婆），在「貪婪」之外，亦有可能具有悲憫之心，對旗下的妓女，未必即一定捶楚茶毒，如〈賣油郎獨占花魁〉中的劉四媽，苦口婆心向王美娘分析「從良」利弊，雖出於受邀，但也不能不說稍具「人心」。很顯然地，佛氏之說實未必周全，而其之所以不夠周全，乃因他將「扁平人物」和「類型人物」等同為一，似乎類型人物即不允許有性格上的歧異；實際上，類型人物未必如此單純，不僅可以有紛複的性格，且可以多向度的開展，同中有異，異中有同，但看作者如何加以發揮而已。在此，我們先從「類型論」的發展予以討論。

一、「類型」與「典型」

所謂「方以類聚，物以群分」，類型「原是人类藉以辨識複雜的表相世界，掌握事物整體的一種手段，同時也是探討一切抽象理論的起點」^⑧；類型區劃的意義，在於凸顯類型的特色、抽繹類型的規則，並藉類型間異同的釐析，呈顯出整個大類的共通趨向；同時，在共通的趨向下，亦展示個體的獨立性^⑨。例如說「人」，在生物學上的分類是「動物界、脊索動物門、哺乳綱、靈長目、人科、人屬、人種」，透過這個分類，我們可以明白人類與其他不同動物的區別，以及人類共同的特徵。我們正不妨說，類型是人类認識世界的開始。同樣地，在文學理論中，類型的區劃，亦具有等同的作用。

在文學理論中，人物的「類型」觀念，早在西方亞理斯多德（Aristotle, 348~322B.C.）的時代，即已出現，在《修辭學》卷二中，亞氏將人物依年齡與境遇，區分為幼年、成年、老年及出身高貴、有錢、有權等數種類型，並就其類型特色加以說明。儘管亞氏未必即以此為創作人物的唯一準則，但此一概念的提出，明顯足以展開後代對人物類型的認識。以此，賀拉斯（Horatius, 65~8B.C.）在《詩藝》中就更進一步分析、規範了幼年、成年、老年人，在具體形象描繪時，必須嚴守年齡分際，「不要把青年寫成個老人的性格，也不要將兒童寫成個成年人的性格，我們必須永遠堅定不移地把年齡和特點恰當配合起來」^⑩。這樣的規範是有意義的，畢竟，不同年齡層的人，由於閱歷上的差別，內在的思想觀念與表現於外的行止，肯定有所不同，掌握到其間的差異，人物儘管虛構，而可信度、鮮活度就較高、較靈動，也較真

實。當然，如果是少年老成或童心未泯的人物，也硬要「符合」此一規範，就難免會削足適履，從而造成人物性格上的斷喪。也正因如此，在賀拉斯的類型理論流衍甚長的一段日子後，十七世紀法國啓蒙運動的健將狄德羅（Denis Diderot, 1713~1784）和萊辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729~1781），就從「個性」出發，反對當時流行的新古典主義，針對類型理論，提出了新的看法。狄德羅並不反對類型所代表的「普遍意義」，故強調「哈巴貢和達爾杜弗是照世上所有的杜瓦納爾和格利賽耳創造的；這裡有他們最一般和最顯著的特徵，然而不是任何人的準確的畫像；所以也就沒有一個人把戲裡人物看成自己」^⑪；「普遍意義」即是由眾多同類人物中抽繹得出的共性，足以代表此類型的一般且最明顯的特徵，但又不能實指為某個單一的人；這與賀拉斯的論點相仿，但更具體。不過單看這點，仍無法窺出狄德羅在人物類型上的開展性，亦即，同一類型人物間的差異仍未凸顯出來。以此，狄德羅又提出「情境」之說，認為「做為作品基礎的應該是人物的社會地位，其義務、其順境逆境等，亦即情境」^⑫。同一類型的人物，可能各自擁有不同的社會地位，且因所須承擔的（或被認為須承擔的）社會責任不同，面臨種種順逆不定的情境，自然就有互異的表現，因而展示出不同的性格。個性的凸顯，在此已初見端倪。

萊辛也特別強調人物性格的摹寫，他認為「對於作家來說，只有性格是神聖的，加強性格，鮮明地表明性格，是作家在表現人物特徵的過程中最當著力用筆之處」^⑬，而性格的展現，則重點在「不是以表現什麼的方式，而是以怎樣表現的方式」^⑭。「表現什麼」屬普遍性，「怎麼表現」則意味著個別性格的凸

顯，因此，他和狄德羅一樣，也強調「具有某種性格的人，在某種環境中做些什麼」^⑮的問題。但更具意義的是，萊辛提到了「典型」（typical）的創造，「對個別性格的擴展，是把個性提高為普遍性」^⑯。這點，開啓了後來對普遍性（一般性、共性）和特殊性（個性、殊性）的一連串相關討論。

在此，我們有必要先對「典型」此一術語作個說明。在中國傳統語彙中，「典型」意指可以作模範、榜樣的人或事，如《詩·大雅·蕩》云：「雖無老成人，尚有典刑（型）。」^⑰文天祥《正氣歌》云：「哲人日已遠，典型在夙昔。」^⑱都是這個涵意。在中國文論中，偶爾也援用此語，頗類似「江西詩派」所稱的「第一義」，如包世臣云「夫孟、荀，文之祖也；子政、子雲，文之盛也。典型具在，轍跡各殊」^⑲。但當代文學理論所沿用的「典型」，則是從typical而來，扼要而言，指的是以鮮明的個性，概括地反映某種社會生活本質和規律的藝術形象；同時兼有鮮活獨特的個性與深刻充分的共性。在程序上，是以個性體現共性，從個別反映一般，自現象揭示本質^⑳。西方十九世紀的重要作家歌德（Johann Wolfgang Goethe, 1749~1832），即曾針對此一問題發表議論：

詩人究竟是為一般而找特殊，還是在特殊中顯現一般？這中間有一個很大的分別。由第一種程序產生一種寓意詩，其中特殊只做為一個例證或典範才有價值。但第二種程序才特別適於詩的本質，它表現出一種特殊，並不想到或明指到一般。誰若是生動地把握住這特殊，誰就會同時獲得一般，而當時卻意識不到，或只是到事後才意識到。^㉑

歌德認為一切的藝術皆源於現實生活，而詩的藝術亦理當掌握到詩的本質。因此，歌德不滿足於「類型」所強調的在一般性（普遍性）中凸顯特殊性，認為這充其量不過成爲一種可作爲「典範」（此義近似於傳統中國語彙的「典型」），只可能有少數的成品得以有成就，而且，更棘手的問題是，這種「典範」是極易模仿的，一旦「典範」爲眾人所模仿，一片黃茅白葦，又成了個「類型」。關於這點，時代稍後的法國作家巴爾扎克（Honorede Balzac, 1799~1850）也有相關的體認：

「典型」這個概念應該具有這樣的意義，「典型」指的是人物，在這個人物身上包含著所有那些在某種程度跟他相似的人們最鮮明的性格特徵；「典型」是類的樣本。因此，在這種或者那種典型與他的許許多多同時代人之間隨時地都可找出一些共同點。但是如果把他們弄得一模一樣則又會成爲對作家的毀滅性判決，因爲他作品中的人物就不會是藝術虛構的產物了。²²

因此，歌德企圖從特殊出發，藉特殊展現一般，認為這才是詩的本質，「我們應該從顯出『特徵的』開始，以便達到『美』的」²³。在此，「典型」是既普遍又特殊的，從個性出發，可以兼涵普遍與特殊，達到完美的統一，這就是美——藝術的終極成就²⁴。

二、「類型」與「模式」

歌德和巴爾扎克所擔憂的，其實是「模式化」的問題。所謂「模式」，可以指一套既定、既成而自具格局的系統脈絡，也可

以指一套沿襲已久，缺乏創新的體系。前者具有「類型」的優點，含有普遍性意義，呈顯出某種不可踰越的共相，而透過對共相的理解，足以真確掌握所有同類型事物的原理或法則；同時也指引了一個可供參照、學習、模仿的進路。後者，顯然就是「類型」所無法豁免的缺失，套句常用的術語來說，就是「千人一腔，萬人一面」。從某種角度而言，「模式」就是「法」，而「法」又帶有「典範（型）」的意味²⁵，在此，我們不妨藉傳統中國文學理論中的「法論」，來說明相關的問題。

傳統中國文論論「法」，多集中在探討「法」之「可變、不可變」、「死法、活法」、「定法、無定法」、「有法之法、無法之法」上²⁶。在此，「法」有兩個層次，一是代表普遍意義的規範，是不可變、是定法、是有法之法，也可批判說是死法；一是指富涵獨特性意義的創作，強調的是「法之運用」，是可變、是不定法、是無法之法，也可譽之爲活法。這兩個層次是相關的，而後者顯然從前者導生，如呂本中謂：「規矩具備，而能出于規矩之外，變化不測，而亦不背於規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法。」²⁷魏禧亦云：

天下之法，貴於一定，然天下實無一定之法。古之立法者，因天下之不定，而生其一定；後之用法者，因古人之一定，而生其不定。²⁸

所謂的「用法」，也有兩個層次，一是指有個已成「模式」的法，取之而運用，「求其格，求其勢，求其句與字，求其章，是之謂法」²⁹。不過，此極易流於字剽句竊，一味模仿，如黃宗羲就批評當時的「時文」（八股文）「主於先入，改頭換面，而爲



古文，競爲摹仿之學，而震川一派，遂爲黃茅白葦矣」^⑩，因此，論者多半將此置於初學階段，強調後來的變化，所謂「善學古人者，熟于規矩，能生變化」^⑪、「文章之法，非謂遺古人而不步趨也。《易·傳》曰『擬之而後言，議之而後動，擬議以成其變化』。擬議者，步趨之謂，至于成變化，則幾矣」^⑫即是。第二個層次，各家所主張的各異，如明代公安一派，認爲真正的「法」，是內在於作者個人的，「文章新奇，無定格式，只要發人所不能發，句法字法調法，一一從自己胸中流出，此真新奇也」^⑬，這就是「獨抒性靈，不拘格套」^⑭，公安派的論點，頗類似於西方浪漫主義的強調個性、自我。不過，在重視個人與社會關係的中國，是不太鼓勵如此發揚踔厲、過於表現自我的，認爲其難免有「師心自用」的弊端。魏禧左右開弓，將上述兩者（雖不同層次）一併批評：

今天下治古文者眾矣。好古者株守古人之法，而中一無所有，其弊爲優孟衣冠；天資卓犖者，師心自用，其弊爲野戰無紀之師，動而取敗。蹈是二者，而主以自假滿之心，輔以流俗諛言，天資學力所至，適足助其背馳，乃欲卓然並立於古人，嗚呼！難哉！^⑮

在他認爲，張揚個性過甚^⑯，而未考慮到自我與社會的關係，則人人自由展現，又將莫衷一是，是只見樹（特殊性）而不見林（普遍性）的，等同於混亂戰爭中的一群烏合之眾。這點，其實是頗有見地的，如果與西方文學理論相較，魏禧顯然更明晰地指出了「不能彰顯普遍性的獨特性」之缺失。然則，真正的「法」何在？魏禧提出「積理練識」之說，「理」何在？^⑰謂：

且夫理，固非取辦臨文之頃，窮思力索，以求其必得。……人生平耳目所見聞，身所經歷，莫不有其所以然之理，雖市儈優倡、大猾逆賊之情狀，竈婢巧夫、米鹽凌雜鄙褻之故，必皆深思而謹識之。^⑱

「理」何在？就在事事物物自身之間！魏禧在此結合了朱熹「即物窮理」之說，運用在文學理論上。因此，「練識」也者，即「博學于文，而知理之要，練于物務，識時之所宜」^⑲，「好奇異以爲文，非真奇也，至平至實之中，狂生小儒皆有所不能道，是則天下之至奇已」^⑳。這是「文與道合」，而「道」就是「法」，就是「典型」，黃宗羲謂：

文之美惡，視道合離，文以載道，猶爲二之。聚之以學，經史子集；行之以法，章句呼吸；無情之辭，外強中乾；其神不傳，優孟衣冠。五者不備，不可爲文。^㉑

這是中國傳統文論中「法論」的精髓，儘管未使用「典型」二字，且所論的是一般文章之法，並非針對人物而發，但事實上視爲中國的「典型」論，亦未嘗不可。值得注意的是，這是結合了「道、學、法、情、神」爲一的一種理論，所謂的「模式」（法的一種），在整個理論體系中，並未受到忽略，這或許可以使我們對類型的模式化，可以有更通透的看法。

大抵而言，西方的「典型」論，取徑刻意與「類型」相反，意欲自「特殊性」中窺出「普遍性」；中國的「典型」論，則立足於「類型」的基礎上，從「有法」上迄「無法」，而處處無非是「法」。假如我們將「得魚」視爲藝術中的最高成就的話，

「模式」的意義，正在於它是一個轉介，一個橋樑，「得魚」固然需要「忘筌」，但若「得魚」，則捨「筌」而無由，此其一。其次，「筌」不只一種，可以是網，是罟，是罟，是罟，是罟，是罟，是罟，凡是藉之而「得魚」的，皆無不可，欲得魚者，不妨視個人之所宜，極盡其巧妙變化之能事，各自發揮。在此，「模式」是一個參照，是一個檢驗，卻不是一個限制。

三、「人物類型」與古典小說中的「類型人物」

「類型」區劃，首要的是必須先確立區劃的標準，而同一個對象，則可能有不同的標準，以人物而言，可以如亞理斯多德依年齡區別為幼年、成年、老年，或依境遇區別為出身高貴、有錢、有權；也可以如佛斯特依其性格之轉換與否，區別為圓型、扁型——重要的不是標準本身，而在於據此標準所作的分類是否足夠周延、足夠彰顯其殊異性、足夠讓讀者更深入地了解到作者創作的別出心裁、足夠藉此透視小說人物創造的奧秘。因此，儘管我們可以用許多不同的標準針對人物作分類，但此一分類是否具有較深刻的文學意義，則不可一概而論。

基本上，我們可以將依據不同標準而區分的種種人物，稱為「類型人物」，在此，「類型人物」是一個中性的詞語，而這是可以分層次區劃的，如依據小說中人物的身分，我們可以將之區劃為帝王、丞相、將軍、兵卒等，而帝王又可分布衣帝王、英雄帝王、軍閥帝王；丞相可分文丞、武丞；將軍可分男將、女將；兵卒可分探子、邏卒等。在整個區劃的標準上，可能每個層次都是不同的，但看其中的類型特徵如何，而據以判定。如將軍原也可分為上將、元帥、小將、先鋒等，以探求其在小說中不同的設

計；但如果為凸顯其性別差異，則自亦不妨作男將、女將之別。不過，無論如何細分層次，細類總不能脫離於大類之下，女將既屬將軍之範疇，則必然不同於其他的女性，類型的制約，依然存在。事實上，每一個類型人物，都可以細細剖分，直至完全呈露分類者欲強調的特殊形象為止。因此，在這些類型人物中，我們也還可以運用其他不同的標準加以區劃——尤其是足以彰顯其文學特色的標準，例如佛斯特的圓型、扁型人物，就可以用來更細緻地判別女將的人物設計——同為女將，但可以是圓型，也可以是扁型，當然也不妨於圓、扁外別出一「尖」型。

前文提到，中國傳統的「典型論」，是以「類型」為基礎的，然此一理論，似乎並未受到世人的重視，陳平原曾謂：

世人常抱怨類型研究抹煞了作家的獨創性，其實這是天大的誤解。在我看來，小說類型研究最明顯的功績，正是幫助說明了什麼是真正的藝術獨創性。在古典主義時代，作家唯恐不像古人，不合規則；而在浪漫主義及後浪漫主義時代，作家則唯恐像古人，合規則，拼命標新立異或掩蓋其對傳統的借鑒沿襲。力求逃避偉大先人的陰影，擺脫文學規則這一形式化了的『傳統』的限制與束縛，盡量作出開天闢地自我作古的姿態，這幾乎成了現代作家很難甩開的思想包袱。④

「唯恐不似」，所以循繩蹈墨，強調「類型」；「唯恐太似」，所以別出機杼，自作「典型」。實際上，二者之間的爭議，並非不能消解的，傳統中國文學理論的「法論」已指出兼容並蓄的一條徑路：自「有法」而上迄「無法」。如落實於人物的創造上而

言，我們不妨視「類型人物」為「有法」，觀察分析其依據分類標準所歸納出的種種特徵，而以「人物類型」當成一種企及於「無法」的手段，探究此一「類型人物」可以變化、開展的面向，因而充分結合「類型」與「典型」的優點。在此，筆者擬以佛斯特的扁、圓二型為主，同時以馬振方的「尖型」作補充，針對中國古典小說中的部分「類型人物」，作重點的探討，嘗試於箇中窺探出傳統中國小說人物設計的特色。不過，由於此三型人物的區劃，在文中應不刻意強調，主要的是藉整體的分析探討，一窺所謂「類型人物」的背後所涵攝的文學與文化問題。

中國古典小說裡的類型人物甚多，分類的標準也各有不同，自然不可能一一加以探討。在此，筆者選取的是女將、三姑六婆、俠客、俠女、妒婦、佳人等六種類型人物。大體上，這些人物以女性為主，在社會階層上涵蓋了從高階到低階的官宦人士、江湖奇人、尼僧道流、市井小民，在傳統小說中出現的頻率均甚高；但社會的毀譽不一，有的極力表彰，有的訾詈失情，有的含糊籠統、謗譽交雜；且涉及的文本類型也極繁，有神怪演義、才子佳人、俠義公案、社會世情不等。就個別的類型而言，皆相當集中的反應了屬於該類的許多共同特徵，具有某種程度的普遍性，但各說部所呈顯出的人物性格特色，又各具千秋，有其特殊性，是相當適合探討「類型」與「典型」相關問題的範例。同時，更重要的是，一則這些人物的造型，基本上皆直接或間接與中國傳統文化觀念互有關聯，可以透過這些人物的分析，窺探傳統文化的深層意義，我們甚至可以說，正是傳統的文化內涵，「預設」了這些人物的普遍性；從這點來說，佛斯特所稱的「圓型」人物，出現甚少，而多半屬於扁型和尖型。二則不同的時

代、不同的作家，由於體受到不同的文化內涵，因此我們亦可透過同類人物在文本中所展現的多樣性，略窺傳統文化觀念的流變。如就總體而言，則除了「俠客」屬於男性外，其他五類均屬女性，共同組構了傳統文化的「女性論述」（透過文化發聲），儘管在這些女性中，可能還必須加入妓女、婢女、后妃、宮女、妻妾、母女等，才可能形成一個完整的體系；但就此六類十四種（三姑六婆合為九種）而言，亦足以達到振葉尋根、觀瀾索源的成效，尤其是三姑六婆和女將，向來備受學者忽略，針對此加以討論，將進一步對傳統的女性論述，有補裨之功。

- ① 所謂「相關配備」，指的是經常伴隨於「人物」出現，幾近於足以成為人物象徵的相關物件，如一提及孫悟空、關雲長，則「金箍棒」與「青龍偃月刀」必然同時出現；後者雖是武器，但已成為前者的象徵。高明的作家，通常不會輕易放過此二者間的聯繫，孫悟空被定義為「心猿」，而「金箍棒」可長可短，伸縮如意，與「心」之倏忽變幻相當，正為顯例。
- ② 見《小說藝術論稿》，頁24。
- ③ 見《小說面面觀》，頁92。
- ④ 全上，頁94。
- ⑤ 全注③，頁98。
- ⑥ 全注③，頁96。
- ⑦ 全注②，頁32~33。
- ⑧ 見蔡英俊：〈導言〉，收入《中國文化新論·文學篇(一)·抒情的境界》，頁4。
- ⑨ 陳平原謂：「小說類型研究最明顯的功績，一是說明什麼是

真正的藝術獨創性，一是更有效地呈現小說藝術發展的總體趨向。」（《小說史：理論與實踐》，頁 146）此說雖就小說類型而論，但也可移為人物類型之用。

- ⑩ 見《詩藝》，頁 146。
- ⑪ 見《狄德羅美學論文選》，頁 179。引文中的哈巴貢（Harpagon）、達爾杜弗（Tartuffe），分別是法國劇作家莫里哀（Moliere, 1622~1673）著名喜劇《吝嗇鬼》、《塔圖》（一譯《偽君子》）中的人物，前者慳吝成性，後者虛偽造作；至於杜瓦納爾，則是當時法國著名擅於搜括的稅吏；格利賽耳，則是當時著名的神棍、大騙子。
- ⑫ 全注⑩，頁 107。
- ⑬ 見《漢堡劇評》，頁 125。
- ⑭ 全注⑬，頁 245。
- ⑮ 全注⑬，頁 101。
- ⑯ 全注⑬，頁 460。
- ⑰ 見《詩經注疏》，頁 643。
- ⑱ 見《文文山全集》，頁 376。
- ⑲ 見包世臣：〈與楊季子論文書〉，《藝舟雙楫》，頁 12。
- ⑳ 參見《中國文論大辭典》，頁 59。此書雖為辭書，然簡明扼要，足可參照。
- ㉑ 見《西方美學史》，頁 332 所引。
- ㉒ 見《一樁無頭公案·序言》，《歐美古典作家論現實主義和浪漫主義》，冊二，頁 116。
- ㉓ 見《歌德對話集》，頁 10。
- ㉔ 本節相關的意見，頗參考王璦玲《明清傳奇名作人物刻畫之藝術性》一書，但觀點略有出入。
- ㉕ 在傳統語彙中，「法」有客觀、公正、規範、權威等多種意涵，《爾雅·釋詁》云：「典、彝、法、則、型、範、矩、

庸、恆、律、戛、職、秩，常也；柯、憲、刑、範、辟、律、矩、則，法也。」將其間的關聯性解說得最為明白。相關論述，請參見拙著：《經世思想與文學經世——明末清初經世文論研究》，頁 247~254。

- ㉖ 參見拙著：《經世思想與文學經世——明末清初經世文論研究》第五章，頁 247~343。
- ㉗ 見呂本中：〈夏均父集序〉，劉克莊《後村先生大全集》，卷九十五引。
- ㉘ 見〈答曾君有書〉，《魏叔子文集外篇》，卷五，頁 411。
- ㉙ 見〈答楊御李書〉，《魏季子文集》，卷八，頁 6~5。
- ㉚ 見〈鄭禹梅科稿序〉，《南雷文定前集》，卷一，頁 5。
- ㉛ 見〈學文堂文集序〉，《魏伯子文集》，卷一，頁 4~36。
- ㉜ 見〈澄觀堂集序〉，《魏季子文集》，卷七，頁 5~665。
- ㉝ 見袁宏道：〈答李元善〉，錢伯城箋校《袁宏道集箋校》，卷二十二，頁 786。
- ㉞ 見袁宏道：〈敘小修詩〉，《袁中郎全集》下冊，頁 2。
- ㉟ 見〈宗子發文集序〉，《魏叔子文集外篇》，卷八，頁 536。
- ㊱ 這並不表示此論排斥個性，相對地，正是從個性出發，魏禮為文，亦極重「自我」，可參見〈阮疇生文集序〉，《魏季子文集》，卷五，頁 5~6。
- ㊲ 全注㉟，頁 536~537。
- ㊳ 見〈答施愚山侍讀書〉，《魏叔子文集外篇》，卷六，頁 461。
- ㊴ 全注㉟。
- ㊵ 見〈李杲堂墓誌銘〉，《南雷文定前集》，卷七，頁 120~121。
- ㊶ 見《千古文人俠客夢》，頁 188。