

複調文本：民國「報刊賦」之賦／圖共構及世情反映

梁淑媛

臺北市立大學中國語文學系教授

一、前言

「賦」這一文體，在中國文學觀念及文體發展的歷程，到了民國以降，除傳統文學知識，亦吸收西方文學觀念及相關理論，加上文／白語言及相關文學評價在民初文學運動中的討論，在在使得「何謂賦？」這一文體風格、語言特徵，乃至於文學功能，倫理效應（主／客；作者／讀者），有了重新被認識、定位，以及探討其如何「新」、「變」的意義與價值之可能。而此「新」、「變」又不能脫離《文心雕龍·時序》當中所謂：「時運交移，質文代變，古今情理，如可言乎！……文變染乎世情，興廢繫乎時序」之要義，尤其文學藝術來源於現實，反映現實，與現實密不可分，其中「世情」之為何物？表現為何狀？又，世情若以「賦體」表現於報刊，當賦作成為班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）所謂「機械複製時代的藝術作品」，這與傳統賦作文本的「生成」，以及「閱讀」之文學場域，應該都有相當大的距離。

如果以「圖像」視覺感官經驗為分析主軸，可以進一步探討賦置於報刊，與其它並置的圖像文本，在報刊傳媒的行銷運作及閱覽功能、抒情感受上，可以帶來「賦」這一傳統文體如何新／變之相關議題。而這一新／變與傳統賦筆鋪采摛文所形成的「構圖」，以及因賦筆下的人事物所形成的「因賦繪圖」，傳統與現代的賦／圖共構之情狀有何差異？包括傳統所謂「上林圖」、「洛神圖」、「赤壁圖」，與現代報刊中文／圖併陳的賦作，其間有何可資比較討論之處，從中並可梳理報刊作為現代傳媒，其於圖文處理之特色為何？陳世驥（1912—1971）在論中國抒情傳統時曾指出：

作為韻文與散文的奇異駁雜體，賦把個體於公於私的感興抒懷，混入客觀的描寫和渺遠的視境之中。無論從形式，風尚還是意圖來看，賦都說不出一段史詩式的故事，演不出一幕戲。然而由於賦沒有足以撐持繁重結構的故事情節、劇場扮演和動作，賦家的文學絕技的精髓，反而更靠近阿博克羅姆比（Laecalls Abercrombie）觀察所得的抒情詩要義：「透過語言中悅耳和令人振奮的音樂性，把要說的話有力地送進我們的心坎裡。」我往往會這樣解說：賦中若有些微的戲劇或小說的潛意向，這意向都會被轉化，轉成抒情式的修辭，賦中常見鋪張聲色，令人耳迷目眩的詞藻，就是為了要達成這抒情效應。

換言之，民國報刊賦的抒情性修辭及音律調節（律賦）以及繪圖之共構關係如何組成配搭，其抒情效應透過印刷媒體不斷的「複製」，由「私」延伸到「公」，如何形成感性抒懷的共振？尤其若結合「報刊」且與時代鉤合，當社會生活的多元化環境及傳播途徑，影響了文學情性抒發的文本型態及管道，無論是在創作、傳播、接受的環節，抑或是在文學生產、美學消費與文化批評等諸多領域，都包含了抒情／敘事與傳媒之間的相互關係。尤其聲音、文字、印刷出版，乃至於報刊中呈現的文字及圖像文本，各種文本符號交織並列，共同延伸了人們的視覺，甚至聽覺的感受。

二、圖／文從傳統賦作到現代報刊賦的新變

劉勰《文心雕龍·詮賦》提及賦「寫物圖貌，蔚似雕畫」，近人朱光潛（1897—1986）在《詩論》第十一章〈賦對於詩的影響〉中，也提出「詩較近於音樂，賦則較近於圖畫……詩本是

『時間藝術』，賦則有幾分是『空間藝術』。」的相關概念。因此，有些用來形容「賦」之特色及文筆技巧者，亦適合用來形容「畫」。例如〈詮賦〉所謂：「麗詞雅義，符采相勝，如組織之品朱紫，畫繪之著玄黃，文雖新而有質，色雖糅而有本，此立賦之大體也」說實在亦可作為「立『畫』」之品評準則之一。

就「賦」與「圖」的關係來說，清人浦銑《復小齋賦話》曾說：「題畫賦始於晉傅長虞賦〈畫像〉，梁則江文通之賦〈扇上彩畫〉，自唐以下漸夥矣。」、「以賦為畫者，始於戴安道之〈南都賦圖〉。」依照浦銑所述，「題畫賦」與「以賦為畫」，大約是最常見兩種賦／圖關係建立的型態；

(一) 題畫(圖)賦(賦寫圖像)：歷代有許多在圖中題詩之作，同樣的，在圖中題賦之作亦有。有些即以賦文去說明討論圖作，除了介紹圖的主題內容外，還包括「圖」的文藝風格，以及圖之技巧運作。關於早期觀圖作賦的記述，東漢王延壽曾游魯國，作〈魯靈光殿賦〉敘述漢代建築與壁畫，可為一例。到了清代大量題材廣泛的題畫賦出現，例如〈翽風圖賦〉(彭邦疇等)即以有關農事的圖畫「翽風圖」，用賦文予以說明。另外，如〈耕織圖賦〉(黃達等)、〈西域圖賦〉(王傑等)、〈耆英會圖賦〉(張預等)、〈修梅圖賦〉(沈兆霖)、〈鑿湖春色圖賦〉(周沐潤)、〈赤壁圖賦〉(沈蓮)、〈述畫賦〉(譚宗浚)，題材多樣且有了更為廣泛的開拓。班固在〈兩都賦序〉中曾說：「賦者，古詩之流也」。詩與賦本來就關係密切。「圖」是用來描摹「形」；「詩」是用來言志或抒情。劉熙載(1813—1881)《藝概·賦概》說道：「賦起於情事雜沓，詩不能馭，故為賦以鋪陳之。斯於千態萬狀、層見迭出者，吐無不暢，暢無或竭。」可見從觀看(評論)者的角度來說，「題圖賦」的作者在觀賞中激發動態情感，較之「詩」的文體，除了「體物」之外，應更有揮灑「情事」以及對應「圖作」申發批評議論的園地。不僅賦文可以言情事，圖像也可以帶出抒情的成分。然就「體物」來說，「賦」以文字來「體物」雖是諸文體中最为適切，但若比起「圖」以線條來「體物」及「像狀」，可能賦又稍感不足。宋人方逢辰(1221—1291)〈林上舍體物賦料序〉就曾指出：「賦難於體物，而體物者莫難於工，尤莫難於化無而為有。一日之長驅千奇萬態於筆下，其模繪造化也，大而包乎天地。其形狀禽魚草木也，細而不遺乎纖介，非工焉能！若觸而長，演而伸，杼軸發於隻字之微，比興出乎一題之表，惟工而化者能之。」

(二)「因賦繪圖(以賦為畫)」：用圖像來呈現與賦作有關之人、地、事等。例如〈洛神賦〉、〈赤壁賦〉等。自晉人顧愷之繪〈洛神賦圖〉，開啟了有關「賦圖」的創作先例，此後如明人仇英的〈上林賦圖〉、文徵明的〈赤壁賦圖〉、喬仲常的〈後赤壁賦圖〉，以及歷代有許多的同題擬作等，都以圖畫的方式展示賦文，以及賦中相關景象及意境。另外，亦有根據「賦圖」再繼續創作形成的「賦作」，如清代沈蓮的〈赤壁圖賦〉，形成了「賦」與「圖」的循環書寫，從符號文本的概念及意義來說，這樣賦、圖的交織互文，形成另一種共構的關係及意義展現。

若從傳統延伸至民國報刊「賦與圖」的關係來說，傳統之文本資源運用亦不少。例如傳統賦作的書法原跡刊載，包括直接複製古人書法圖像、或是自己臨摹古代賦作之墨跡，如以下二圖：

明仇英雲溪仙館陸師道書仙山賦(附圖)

俞平伯：〈臨枯樹賦〉

關於〈明仇英雲溪仙館陸師道書仙山賦(附圖)〉，出自於1932年《故宮書畫集》第21期。從報刊意義來說，《故宮書畫集》的閱覽者多屬書畫藝術愛好者。若較之其它報刊，如貼近市民大眾品味的「小報」來說，《故宮書畫集》所刊圖文，與一般小報應有不同的審美及風雅品味。

至於俞平伯〈臨枯樹賦〉，出自1944年《萬象》第3卷第10期。〈枯樹賦〉原是庾信羈留北方，抒寫對故鄉的思念並感傷自己身世的文學作品。唐代褚遂良以書法墨跡刻畫此作，然墨蹟已佚，僅有碑刻拓本傳世。元代趙孟頫、明代董其昌皆有墨蹟臨本傳世。民初學者俞平伯臨摹〈枯樹賦〉書跡，刊載於上海綜合性文學月刊《萬象》。作為「大眾化的讀物」，該雜誌吸引廣大的讀者及

市民階層，俞平伯的書法臨摹較之於他的創作或學術性專文，顯然較為少見，也因此成為《萬象》刊載當代名人書跡之亮點。

陸機《文賦》曾云：「賦體物而瀏亮」，賦體文學擅長描摹大千世界，正如前述朱光潛《詩論》所說「近於圖畫」。書法是一種線條藝術，屬於特殊的圖像藝術。在描摹圖像、以象傳神這一點上，辭賦與書法可謂異曲同工。然而這樣共構循環的情形，較之於以現代報刊複製技術為主體的印刷傳播力量，以及在「圖」的多樣性文本樣式型態（手繪、相片……）以及畫法筆觸（傳統畫法、漫畫……），加上與各式各樣的「文」之搭配，尤其在本文所著重的賦／圖討論中，還有哪些新面貌及新的賦學意義可以捕捉及展開？以下列舉說明之。

三、機械複製時代的藝術作品：賦／圖文本如何共構交織

（一）因賦繪圖：傳統賦作的現代圖示（漫畫）

傳統的賦／圖關係，或多有其古典文人生活風雅的趣味及情志之所向，有時也從傳統繼承知識轉為典故運用，呈顯於賦／圖當中，化為鋪采及技藝展現的內容。然而報刊中亦有使用舊文（賦）繪以新圖，且從擇選「賦」作的意圖來說，也是要呼應時代新的文化氣息及風尚。

王西成所繪〈閒情賦〉之附圖，《中國公論（北京）》第1卷第3期，1939年。根據的是陶淵明〈閒情賦〉。賦中描寫詩人對一位女子的思念，以及失去她的苦痛，陶淵明以「十願十悲」來加以刻畫琢磨。

王西成所繪〈閒情賦〉之附圖，原作陶淵明想像的女子變成現代摩登女性，不同於中國傳統繪畫，以丹青為顏料，或是仕女畫為主的女性人物畫。在賦文中搭配的圖是漫畫筆觸，頗能吸引讀者目光。此圖所刊載之《中國公論（北京）》，於1939年5月創刊於北京，「文藝」欄目除載有針砭時弊之雜文、議論外，也有風格輕盈的詩歌、小說、散文、戲劇等文藝作品，這些文章大多與中國傳統思想有關，體現了該刊以「發揚中國文化、發揚東方文化」為宗旨之主張。

（二）新變之創作：賦／畫新聞兼及世情

民國較近於口語的白話賦，在時事及社會民情反映，乃至於作者臧否議論上，有時特別容易著墨發揮。在1948年11月10日創刊於上海的《怪現象》雜誌，其中刊載許多近於口語之「白話賦」，配合插圖，用來品評時事新聞。尤其1948年第四期刊有：〈新好現象（開場賦）〉、〈民主衙門（賦）〉、〈做人家（賦）〉、〈勞工神聖（賦）〉、〈中國的幣制（賦）〉，以上賦作皆附有圖像。該期為「八一九」特刊，所謂「八一九」，是抗戰勝利後不久，國共陷入內戰。民國37年（1948年）8月19日國民政府公布〈財政經濟緊急處分令〉，以金圓券取代貶值的法幣，並凍結中華民國各地物價。然而限價政策下，金圓券不斷貶值，交易轉向限價以外的非公開市場，最終限價令在同年11月1日取消。

《怪現象》由筱快樂劇團主編，第四期「八一九」特刊主要針對當時中國社會舊上海物價騰漲，民生凋蔽的局勢，創作筱快樂唱詞用以針砭時弊，揭露隱惡。內容有改革幣制、金圓塔、貧民流亡圖、醒世曲等。還刊有筱快樂劇團赴各地演出照片，並有部分表演內容。通過滑稽戲的表演形式，帶來歡樂及傳播思想。作為「庶民代言人」的筱快樂，以「唱賦」形式刊登對物價飛漲問題，及其引發的貨幣、金融、貪腐問題的評論文章，尤其賦文都附有插圖如下：

例如〈新好現象（開場賦）〉賦文中分為九段，以「好現象唱來喜洋洋」的方式呈現。首段敘述蔣專員來上海改革幣制，確立民主新作風；第二段以大隊長設立密告郵政箱，肅清貪官污吏，小民抬頭見青天；第三段人民愛護金圓券，都要兌換金圓券，表示擁護政府；第四段根據八月十九號，凍結價錢一切日用品，只許低來弗許漲，魚肉葷菜樣樣貴，小民叫苦連天；第五段說明選舉大

總統，實行憲法，發明人就是國父孫文先生。不論達官貴人或是小市民，人人一律平等；第六段說軍警各機關，打倒魑魅魍魎，做到夜不閉戶無賊偷，小百姓安居樂業民生安定；第七段以回憶的手法說，經濟方案未曾發表前，上海灘處處有黑市場，物價漲股票放，危害國家民族，投機害人應取締；第八段說用了金圓券，物價不過幾塊幾角洋；相較老法幣，白米賣到六千萬，現在掛廿元五角，民間嘻嘻哈哈；第九段說幣制改革後，軍民合作大改良。發現好現象，就是在「電台」裏：「我侬凡是發現好現象，電台裏，有一樣來唱一樣。」強調要把好現象透過「電台」唱出來。

此篇賦文以反覆「疊唱」的方式，類似荀子〈成相〉的說唱賦體手法，將幣制改革的新作法層層唱敘出來，最後，曲終奏雅，大都以「好現象！」作結。〈新好現象（開場賦）〉多押陽養漾，現代韻為ㄤ（ang）韻，平上去三聲通押。聲情活潑爽朗、情緒跌宕激昂。一如賦文所言「好現象唱來喜洋洋」。王易在《中國詞曲史》提到：

韻與文情關係至切：平韻和暢，上去韻纏綿，入韻迫切，此四聲之別也；東董寬洪，江講爽朗，支紙縝密，魚語幽咽，佳蟹開展，真軫凝重，元阮清新，蕭篠飄灑，歌哿端莊，麻馬放縱，庚梗振厲，尤有盤旋，侵寢沈靜，覃感蕭瑟，屋沃突兀，覺藥活潑，質術急驟，勿月跳脫，合盍頓落，此韻部之別也。此雖未必切定，然韻近者情亦相近，其大較可審辨得之。

陽養漾與「江講爽朗」，韻近者則情亦相近，正可呼應此賦期待幣制改革的「歡唱」及對新作法之期待。

再以〈民主衙門（賦）〉為例，全文共分八段。全篇賦文在揄揚督導專員「蔣經國」，提及八月十九日幣制改革，目的在平抑物價及打擊貪污、捉拿奸商的經濟新方案。說他在全上海設立戡建隊和人民服務站，鼓勵親自密告，打倒惡勢力。人民生活如要安定，希望全靠蔣專員，以賦體表達歌功頌德之能事。

首段說明自從中華行憲後，人民個個作主人。此番幣制改革，足見經濟新方案，舉國上下盡歡騰；第二段說明戡亂建國有前途，後方人民限價八月十九日改幣制，目的是要平物價；第三段褒揚督導專員蔣經國，坐鎮上海定方針。主張若要平物價，首要之務先抓奸商們；第四段再次揄揚蔣先生，在中央銀行三層樓，親自接見老百姓，鼓勵大家伸冤告狀，是天下為公的楷模；第五段再重申在全上海設立戡建隊和人民服務站，鼓勵親自去密告，打倒惡勢力；第六段比較昔、今對於平抑物價的方針，以及頌揚如今來了受歡迎的蔣督導，賦文中並將他比喻成包青天；第七段再三對蔣督導歌功頌德，說他抱定決心捉拿奸商，此番欽差親自出馬，不是捉小蒼蠅，而是要殺脫幾個天煞星；第八段曲奏終雅，表達要將奸黨匪諜都消滅，人民生活要安定，希望都全靠蔣專員。

〈民主衙門（賦）〉用韻多元（現代韻則全篇為ㄤ通用），以「庚、真、文」韻為多，並呈現平上去三聲通押，聲韻跌宕、情緒起伏的現象。謝雲飛在〈韻語的選用與欣賞〉提到「真、文、魂」韻的韻語含有苦悶、深沈、怨恨的情調，「庚、青、蒸」韻的韻語，都含有一種「淡淡的哀愁，似乎又有相當理智」的情愫。〈民主衙門（賦）〉雖然賦文中對於督導專員蔣經國極盡歌功頌德，但僅有首段表現出「舉國上下盡歡騰」的氣氛，其餘七段盡在表述人民對於幣制改革，物價高漲、生活艱苦、求不得之苦悶與深沈的象徵。「亂世之音怨以怒，其政乖」之諷義亦隱含於其中。

《怪現象》對時事，尤其社會經濟現象臧否，刊物以「怪」字為諧謔之重點，對社會各種現象批判說唱，關注國家局勢政治，對於1940年代末期的歷史研究，以及滑稽文學、新笑話史的探討，都提供了重要的文本及史料，具有一定的參閱研究價值。

（三）創作新賦，圖文併陳藉以諷勸醒世

「賦」作為貴遊文學，其「勸百諷一」、「曲終雅奏」本為過去「大賦」作者面對君王常有的筆法及態度。但到了民國，當賦由「貴遊」走向「民間」，賦作「諷」、「勸」之功能及賦筆鋪排渲染之筆法，常用之於社會民情反映。例如〈美人原來是骷髏：美人骷髏賦（附圖）〉，《春明畫刊》第1

卷第11期，1946年，其附圖如下圖左：

賦文中第一段形容女姓之美貌及動作「桃腮杏臉，菱荷遜兩岸之紅」、「那顰殘笑宜人，鶯囀嚙呢度曲。」然而第二段筆鋒一轉，開始輔以諷諫之筆法：「爾其色堪傾國」、「饒舌老僧，指點三生仙石；痴情蕩子，魂銷絕代佳人。」多少男子沉迷女色，緣由即在於誤以女子美貌是永久不變，殊不知「蝶老花殘，紅顏白髮。」，末段出現此警句，即在說明生老病死為人及萬物生命無常之常道，紅顏終究亦會老死終成枯骨（附圖左下角另有花朵凋萎之圖狀作為映襯），因此「悟浮生之夢。美景難長，覓人面於斜陽，山花正發，情天莫補，恨海難填，願阿儂脫胎換骨。」以一語雙關之「換骨」，既表人之生命終結之形象，亦顯若能有所領悟，就能避免沉迷女色而能「換骨」重新做人。

有趣的是，若我們再將此賦文及附圖放大，與同版面其它文／圖合觀，其情形如上圖右。由《春明畫刊》第1卷第11期〈美人原來是骷髏：美人骷髏賦〉同一版面觀之，其上出現一「裸女背對圖」並置，其狀撩人附有挑逗意味，跟賦文諷諫勸世的話語完全背反。這也正如賀麥曉（Michel Hockx）曾提及報刊內的每一篇文章要做「平行閱讀」（horizontal reading），強調同期刊登的作品之間的空間關係構成了平行閱讀的內容。因此報刊賦有哪些其他比鄰的專題文章或圖？與其他圖／文之文本關係網絡為何？圖文搭配編輯版面情形如何？透過報刊「賦作」與「附圖」，以及其它版面上文／圖之文本的「平行閱讀」比對，將每一篇賦扣合思潮及世情變化，再進一步聯結「賦」的作者及作品、刊物等各種人際社群及文化網絡進行瞭解，應能使研讀獲得更為立體式的彰顯。

除了上述賦作，像是1928年《蜀鏡畫報》第1卷第11期〈錢滾子賦〉，以及1928年《蜀鏡畫報》第1卷第15期的〈嫁毛蟲賦〉，兩篇賦作及圖像如下，「視覺形象」都非常強烈，搭配賦文本身，更增添諸多諧趣。

（四）「小報」短賦與圖搭配之趣味

上海的小報《茸報》，在1947年8月7日到8月31日之間，幾乎連續每天刊載一則內容不同的短賦，然都名之為〈眉畫賦〉，並搭配附圖（按：從順序（一）～（十九）幾乎每天有，但8月27日為（十四），8月28日卻為（十六），因此短少了（十五）的序號，或為標號順序有誤），賦文撰者署名「冷來閣」。報刊圖／賦樣態如下：

這些體「物」兼事狀鋪寫之作，包括身體之頭髮、身上之配件帽子、項鍊，或是生活日用品文房四寶及其它鋼筆、檯燈、香菸……等，不一而足。雖為短賦，但該有的賦文規則，包括押韻、換韻等一一具備。較特別的是，其鋪寫物狀雖非採問答形式，但從風格上頗似荀子〈賦篇〉以賦體隱語猜謎的方式，讓所欲描摹之「物」逐步浮現。〈眉畫賦〉所屬《茸報》為上海小報，創刊於1934年，報紙主編為沈君默，該報每天出版一期，每期出版一大張，一期有四版，第一版是廣告版，第二版、第三版均為新聞版，第四版為文藝副刊〈茸城曉角〉，副刊編輯為沈瘦狂，刊載文章文白兼有，多趣味性。

上述這些賦文及配圖，是放在第二版新聞內容刊載之中，而非藝文版面，可以從中看出編輯欲以賦文配合圖作，藉以反映社會新聞及民情之編輯策略。例如〈眉畫賦（十六）〉寫道：「非工非農，非商非政。元褂藍袍，帽戴不正。是非管他囚娘，鈔票老爺性命。拍拍巨室大人，欺欺平民百姓。弄弄玄虛，造造話柄。自己痛癢多多，還要替人治病。背後毛椎飛來，死得篤篤定定。」對於那些社會欺善怕惡、逢迎拍馬、作威作福之士，予以刻畫諷刺。尤其「小報」之中的視覺符號，並非僅有文字，還有圖像，更增添閱覽者在「感受」及抒情中的反映。小報常透過文字、圖像、廣告記錄了民國城市社會之生活百態。以圖像來說，其類型多樣，包括漫畫、攝影作品、繪畫創作、書法藝術等，編輯者常會選擇圖畫內容與文字搭配。

圖像與文字的合觀，在現今報刊的研究中是一可行之進路。尤其再從「平行閱讀」的概念來

考察，〈眉畫賦（二）〉（按：下圖左）是在形容女子長髮：「古稱長髮，今號水蛇。賈寶玉謂之水做，呂純陽罵她妖魔。沒有她不成世界，有了她擾亂如麻；親近她即稱色鬼，疎遠她號曰呆瓜。今朝頭像啥眼睛朝天望，卅年後誰來睬你老太婆。」我們若將原圖版面其它圖／文合觀，恰也有專文〈從女人想起〉以及一張女子頭像「圖」（按：下圖右），可以「互文」參照：

1947年8月8日2版〈從女人想起〉標題上方那張女子頭像「圖」（按：下圖左），其實也正是8月14日〈眉畫賦（六）〉的同一張圖（按：下圖中）：

無獨有偶的，在8月14日〈眉畫賦（六）〉賦／圖的上方，也正有一篇文章〈女人論〉（按：上圖右），可與〈眉畫賦（六）〉的賦／圖一樣採取「互文」合觀，探討編輯風格及報刊專輯等相關議題。

班雅明（Walter Benjamin）在其名作《機械複製時代的藝術作品》的開始，就曾追溯現代機械複製技術的發端，指出石印大大超越了木刻，標誌著圖像機械複製的開始。石印技術（lithography）用化學方法取代了傳統的木刻過程，刻工的仲介被取消，原作被直接複製在石板上而得以照樣批量印刷。石印技術在1832年左右傳入中國，在近代中國印刷史上發揮了巨大的作用。石印在速度、數量和準確性幾方面都達到了前所未有的程度。晚清另有珂羅版照相印刷技術從日本引入中國，到了民國新的印刷技術不斷改良增進，都促成了「機械複製時代的藝術作品」有著與傳統文本及文本所書寫、附著之載體，極大不同的面向。

四、結語

就上述列舉幾種報刊圖／賦關係來說，傳統賦體到了民國。已經有其繁複多樣之新變，尤其在反映時事以及世情當中，所謂「今典」的運用必不可少。史學家陳寅恪（1890—1969）在讀〈哀江南賦〉時，回顧以往對〈哀江南賦〉的用典研究，就曾提及庾信所用之「今典」：

自來解釋《哀江南賦》者，雖於古典極多詮說，時事亦有所徵引。然關於子山作賦之直接動機及篇中結語特所致意之點，止限於詮說古典，舉其詞語之所從出，而於當日之實事，即子山所用之「今典」，似猶有未能引證者。……蓋所謂「今典」者，即作者當日之時事也。故須考知此事發生必在作此文之前，始可引之，以為解釋。否則，雖似相合，而實不可能。此一難也。此事發生雖在作文以前，又須推得作者有聞見之可能。否則其時即已有此事，而作者無從取之以入其文。此二難也。

陳寅恪所言承繼《孟子》「知人論世」，認為對文學家用典，尤其行文之前所見之人、所發生之事，必須詳查，方能相印於文章「今典」之運用，進而知其人論其世。陳寅恪所言若放在民初傳媒，報刊賦之「今典」運用，顯然更蔚為大觀，包括本文所提作家在賦文中所反映的「世情」。若將陳寅恪對於「文字」的「今典」做進一步延伸思考，如果文字在歷史長流中可以形成所謂的「舊典」及「今典」，「圖像」作為「符號」及另一種「文本」型態，難道就不能區分出「古典」與「今典」的運用差別嗎？從某種意義來說，圖像符號的「虛指」比文字符號的「實指」，往往更能建構一種多義、模糊甚至歧義的表意空間，更具想像和幻想性，這種想像與幻想雖離不開文學文本的框架，但是卻可以浸染更多的個性化色彩，加劇了文本的個人情感。此即陳寅恪所謂「古事今情，雖不同物，若於異中求同，同中見異，融會異同，混合古今，別造一同異俱冥、今古合流之幻覺，斯實文章之絕詣」。

許多賦學研究者，多認為民國是賦學衰退時期，他們僅從民國白話文學當道著眼，或從傳統正宗賦體的定義來看待，卻未看到文體新變跨越界線之可能，以及此新變往往繫之於世情。這世情如就民國報刊作為文學場域來說，世情往往帶出作者與讀者兩端之倫理意義，包括由貴遊走向大眾。報刊較之傳統賦體文字所出現的書籍載體，顯然是更為多元，且由此加深新、變更多的可能。賦學研究者程章燦曾提出幾個「大哉問」：

就藝術表現而言，賦的騁辭風格與鋪敘手法是否還有生命力？如何繼承與革新？文體形式是否應該與時俱進？傳統和現代的兩種文體範疇如何協調才能和諧？

換言之，「賦體」面對晚清以降新的時代浪潮，一方面有以傳統「賦體」形製撰寫賦作文章，反映實學浪潮下對於西方物質文明的揣摩，發揮「體物逞辭」之效。然另一方面，賦體之文句形式特色亦常顯現在報刊文字當中。因此，從文學（辭賦）自身「內在理路」（inner logic）的發展來進行考察，在晚清以迄民國初年這一階段，可以看到賦體文學形制、語言特色如何以「賦體」或其它文本（相近或不同文體、圖像）並置共構方式，顯其複調多重的傳釋功能。