收稿日期:2026-04-03

屏、床、镜:《女史箴图》中的物与女性空间建构

尹禹绮,王宗英
(南京航空航天大学 艺术学院,江苏 南京 210016)

摘要:《女史箴图》中的屏、床、镜三类器物,作为视觉符号与叙事媒介,构建出一个兼具道德训诫与空间隐喻的女性空间。由此,一方面,可以观察儒家礼教规范如何通过画中器物实现空间化的视觉呈现;另一方面,能够深入探讨画家如何通过器物构图,在规训的框架内隐晦表达女性的主体意识与审美诉求。画中屏风围合的私密场景与女性镜前自我凝视的姿态,既承载着"男外女内""容德合一"的礼教理想,也折射出魏晋时期女性在空间中的自觉与能动性,从而揭示出器物在建构女性空间过程中的双向赋义作用。

关键词:《女史箴图》;器物;女性空间;物质文化;双向赋义
中图分类号:J205 **文献标识码**:A **文章编号**:1003-6873(2026)06-0118-07

基金项目:国家社会科学基金艺术学一般项目"中国古典绘画品评体系的内在逻辑与现代重构"(23BF092)。

作者简介:尹禹绮(2003—),女,江苏江阴人,南京航空航天大学艺术学院硕士研究生,主要从事美术学研究;王宗英(1978—),女,山东潍坊人,南京航空航天大学艺术学院教授,硕士生导师,主要从事美术学研究。

DOI:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2026.06.014

中国古代绘画不仅是图像的记录,更是特定社会结构与文化观念的视觉化呈现,其中器物以其强烈的物质性与能动性,深刻参与画面空间的营造与人物身份的建构。《女史箴图》是早期人物画的典范之作,传统将其归于东晋顾恺之(约348—409)名下,是以张华《女史箴》文本为依托,通过一系列连续的场景,将礼教规范下的宫廷女性生活转化为视觉叙事,从而营造出一个具有道德训诫与空间隐喻意义的女性空间。这里需要厘清的是,所谓"女性空间",它并不简单等同于画中出现的"女性形象"或"女性器物"。巫鸿将其定义为一个整体的、浸润性的人文场域:"女性空间指的是被认知、想象、表现为女性的真实或虚构的场所……女性空间是一个空间整体——是以山水、花草、建筑、氛围、气候、色彩、气味、光线、声音和精心选择的居住者及其活动所营造出来的世界。"[1]264-265在这一理论观照下,《女史箴图》中反复出现并占据构图关键位置的屏风、床榻、妆镜等器物,便超越了其日常实用功能,成为组织画面、界定空间、塑造人物乃至传递观念的核心视觉符号与叙事媒介。中国古代素来有"器以载道"的造物思想,《女史箴图》中由屏、床、镜等物象所精心营构的女性空间,是否在履行儒家道德训诫功能的同时,亦成为男性文人或贵族阶层投射其伦理理想与政治隐喻的载体,乃至挣脱教谕约束而留存下一份审美余裕?

本文的核心任务就是把屏、床、镜视为空间中的建筑构件,考察它们怎样依靠自身的物质形态、空间位置和视觉边界来主动地划分、围合、连接和框定画面,进而塑造出一个具有物理性、心理性和隐喻性的女性空间。在这个建构的过程中,器物既是"男外女内""容德合一"的礼教规训的承载者,又是女性主体意识和审美要求的有限渗透,最后形成了一种女性和男性、规训和观看互相影响的复合图像空间。

在展开具体分析之前,有必要对《女史箴图》的整体叙事结构与现存面貌作简要廓清。该画作原为西晋张华讽谏贾后所作的《女史箴》一文之图解,目前传世的版本至少有两个:其一为伦敦大英博物馆藏本,有的学者认为它是顾恺之的原作,有的学者则认为它是唐朝摹本;其二为北京故宫博物院藏本,学者一般认为它是宋代摹本[2]11。现藏于北京故宫博物院的摹本全图有11段,均为白描人物。而大英博物馆藏本原为清宫旧藏,被公认为最大限度地保留了六朝画风与空间构成理念,画卷依文意分为12个独立又连贯的段落,其中3个段落已经遗失,9个段落依次呈现了"冯婕妤挡熊""班姬辞辇""修容饰性""同衾以疑"等经典场景。这些场景并非处于统一的背景之中,而是依靠人物的姿态、目光,以及关键器物的布置,在空灵的画面上建构出一个个意义完整的叙事空间。

一、 物理空间的"界"与"隔"

屏风不是被动地存在于画面里,而是作为主动的空间建构单元参与到叙事当中。它的多折形制和环绕式布局不是对已有室内空间的简单复制,而是在无中生有的基础上"产生"出一个内部领域。每一扇屏风都是建筑的隔墙,内侧屏扇用密集的格纹(细密墨线勾勒的规整网格)来产生视觉上的秩序感,外侧空白屏扇用虚实对比来加强内与外的界限。合页(红色色块)的连接方式把屏风围在床榻周围,把原来连续的画面空间"割裂"成一个属于女性的内室。建构策略的要义是屏风高度只到人物坐姿时的胸部,属于低矮围屏形制,不追求物理上完全封闭,而是用高度来形成视觉和心理上的"界"。人物可以把手臂搭在屏风上沿(如画中女子右臂姿态),这就表明屏风既是构成物,又是限定物,它既规定了空间的范围,又给空间的范围留下了余地,为后面"规训"和"张力"的讨论埋下了伏笔。因此屏风不是一件家具,而是一个空间生成器。这种"藏"与"露"的辩证,呈现出屏风在中国古代绘画里的"元绘画"属性[3]241,它是画面内部的物质实体,也是自身框景功能的载体,是绘画再现机制的隐喻。它既是空间的分隔物又是空间的连接物,既是视线的遮蔽物又是视线的引导物。屏风属于边界物,它可以控制视觉信息的进出,是试图解决教谕与审美之间的矛盾的一个中介。

床榻和屏风一起构成一套空间建构的组合构件。刘桂荣曾论述:"屏风与床榻的一体式连接……每一件物品的存在都不是孤立自存的。"[4]屏风是垂直方向的围合和遮挡,床榻是水平方向的延展和抬高,共同形成内向性空间的基础。二者在画面中的结合不是简单的摆放,而是结构性的搭接,床榻低矮的平面界定了坐卧这个私密行为的空间,屏风从床榻边缘升起,把这一场所从公共视野中提取出来。正是由于这种水平基座和垂直围合的构造逻辑,才使得原本空旷的画面有了一个可以居住、可以感知、可以叙事的空间单元。需要指出的是,这个建构单元在完成之后,它内部的女性行为反而和空间的秩序感形成了对照,这就是建构之后产生的意义溢出,而不是建构过程本身的问题。进一步而言,屏床组合方正严整的空间特性,本应传递出秩序与安稳的意味,从而更好地与《女史箴》文本所倡导的礼教秩序相契合,陈铮认为:"顾恺之时代的绘画创作还非常依赖文学脚本。后者不单为前者提供素材,而且主导前者的社会意识形态。"[5]但画面中空间内部的人物互动却充满"动荡":女子的姿态与夫君侧身避让的姿态形成张力,打破了空间本身的稳定感。这种空间的秩序与人物的失序形成对比,使得教谕的意图变得模糊。观

者既可以从屏床的界隔中读出“女性应居内守礼”的教谕,也可以从人物的互动中读出对礼教规范的质疑。顾恺之选择将这种“失序”置于封闭的屏床空间中,而非开放的公共场景,说明他并非要直白地批判这一负面场景,而是要在“教谕”框架内,保留审美表达的自由度,让矛盾的张力在封闭空间中得以沉淀。这就自然地将我们的目光引向画面中另一关键器物——镜子,其将这一矛盾从夫妻互动的公共性私密空间,延伸至女性自我审视的个体空间。

二、 自我空间的“规”与“醒”

镜进入画面的时候并不是被人物所映照,而是主动地建构出一个虚实相生的自我观照空间。故宫博物院藏本为白描,细节相对简略,但构图及人物动态与大英博物馆藏本大体一致,可作为参照。这里对“修容饰性”场景的分析,主要以大英博物馆藏本为依据。该本设色层次丰富,颜料在镜匣与衣饰上的运用仍可辨识,女性面部神态与手部动作的刻画尤为精微。镜面的反射性,在物理画面内部创造出一个只有女性和自身映像的平行空间。因此,女性空间由人与人之间交往的场所变成了人与自我之间对话的空间,实现了由外而内的转变。镜以“照心”隐喻来体现张华《女史箴》的礼教诉求,把“修容饰性”的道德要求变成女性的自我约束。在顾恺之的视觉创造里,镜成了表现女性主体性的隐秘手段,产生出一种规训和觉醒的深层矛盾。这就使图中女性空间从单一的教谕场域中脱离出来,成为具有伦理意味和审美价值的复合空间。

镜的规训本质是礼教秩序通过器物实现自我内化,其核心逻辑在《女史箴》“人咸知修其容,而莫知饰其性”的文本箴言中已然确立。张华强调“性之不饰,或愆礼正。斧之藻之,克念作圣”[6]2405,《文选》注解引蔡邕《女诫》释曰:“夫心犹首面,一旦不修饰,则尘垢秽之。人心不思善,则邪恶入之。人盛饰其面,而莫修其心,惑矣。”[6]2404-2405这意味着镜的物理功能“照容”被赋予了“照心”的道德隐喻。以大英博物馆藏本“修容饰性”场景为例。镜匣被置于梳妆奁旁,左侧女子侧身凝视,姿态恭谨。右侧女子右手举起铜镜,镜面略朝观者倾斜,她的目光并非直视前方,而是低垂向内,与镜中自身的映像交汇。这一交汇在画面中建构出一条封闭的视线回路,将外部凝视排除在外,使观看行为完全收束于女性与镜中的自我之间。与此同时,女子衣纹以淡墨细线勾出,线条流畅而含蓄,与梳妆时专注恭谨的神情相得益彰。镜匣的设色较为浓重,朱砂的小面积点缀、设色时的浓淡变化突出了器物的精致感与体积感,也衬托出女性自我修饰行为的仪式感。这种视觉呈现是对“容德合一”礼教标准的践行,镜成为连接外在仪容与内在德行的中介,让抽象的“女德”通过具象的“修容”行为得以落地,完成了从男性倡导的外部要求到女性自我审视的内化过程。与屏、床通过物理隔绝限制女性行为不同,镜的规训更具隐蔽性和穿透力,屏、床是“被动的界隔”,而镜是“主动的观照”,它让女性在“自我观看”中主动调整言行以符合礼教规范,镜子能够“提醒人们外貌上的不足,引发出自我深省”[7]。拉康在剖析镜中自我观看的深层机制时也曾指出,镜子阶段是“主体在认定一个影像之后自身所起的变化”[8]90。镜前女性垂目凝视镜中映像的姿态,其目光并非向外张扬,而是向内收束,她在镜中所认定的那个“影像”,并非真实的生理面容,而是一个礼教所期许的“容德合一”的理想化意象,由此产生的“自身所起的变化”,便是将外在的道德要求误认为内在的自我期许,进而借由外部力量来肯定自我存在,这种“内在冲劲从不足匿缺奔向预见先定……一直达到建立起异化着的个体的强固框架,这个框架以其僵硬的结构将影响整个精神发展”[8]93。这种内省式规训正是《女史箴》道德教化的核心诉求,张华创作《女史箴》的深层动机是“惧后族之盛,作《女史箴》”[6]2403,其矛头直指贾后专权所引发的“性别秩序紊乱”,而镜中女性的“修容饰性”,实则是对“女德尚柔,含章贞吉”[6]2404理想女性形象的视觉建构,通过镜的“载道”功能,将政治讽谏转化为普世的女性道德规范,从而实现“以女德喻君德”的隐喻传递。苏典娜指出,《女史箴》的创作“不局限于对女性美德的规劝,还

可能是对理想君主形象、理想君臣关系的构建”[9]。镜在此过程中成为连接女德与君德的符号桥梁,让礼教规训突破了性别与阶层的界限。此时,画中的女性空间就不仅仅是女性的居所,更是为男性设立的一面“镜子”。男性通过观看这个被规训的女性空间,来完成对自身权力和德性的反思与确认。女性空间在此刻渗透进了男性政治空间。

在自我凝视中,隐性的女性主体性被彰显出来。这种觉醒并非对礼教的直白反抗,而是在规训框架内对自我存在的确认与坚守。魏晋时期儒学不再独尊,女性地位发生微妙变化,“上层女性在家庭、社会和政治中的地位得以提升,女性可以公开欣赏男性的容貌之美,自由择夫,士族平民再嫁女儿也变得更为普遍”[9],这种社会风气的变迁为顾恺之的创作提供了文化土壤,使得他笔下的女性形象,趋近于士人阶层对女性美与女性风度的审美想象。大英博物馆藏本中“修容饰性”的女性,主动手持镜举至面前,这意味着“观看”行为完全由女性自身发起与控制,她虽姿态恭谨,却难掩对自我容貌的关注,其手持镜的专注、衣饰的精致纹饰,以及镜中映照出的温婉容颜,并非仅为“符合礼教”,更隐含着对“自我之美”的非功利追求,这种“爱美之心”超越了道德功利性,是女性主体性的自然流露。这在事实上偏离了张华文本中“人咸知饰其容,而莫知饰其性”的批判性。巫鸿认为,《女史箴图》中的“修容”场景“显示了当时视觉表现中的新意图,艺术家希望描绘之前从未如此被观看和表现过的事物”[1]315,它并非张华文中批评的对象,而是“反叛的文本插图”。《世说新语》中曾载,顾恺之画裴楷“颊上益三毛”“殊胜未安时”,可见其表现人物常以艺术想象突破客观真实[10]720。镜中女性的美丽形象,既不是历史记载中贾后“短形,青黑色,眉后有疵”的“丑女”样貌,也不是单纯的道德符号,而是顾恺之对理想女性的想象与塑造,是“能够巧妙控制‘嫉妒心’、历代贤妃的理想美德的想象”[9]。同样的,在冯婕妤挡熊的片段中,画面中那个昂首挺立、衣带飘动、在一众惊恐的面庞中与熊对视的女性身上,有着难以言喻的视死如归的凛然气概。这些理想化塑造本身就暗含着对女性主体性的尊重与肯定。刘桂荣在分析宋代《人物图》时指出,图像中的“自我”通过与写真像的互看得以“明朗绽出”[4],而《女史箴图》的镜中场景是画家对女性可能具有的内在精神世界的想象与赋形,也是早期“自我”觉醒的视觉表达:女性在镜中看到的不仅是容颜,更是“我之为我”的存在确认,这种主体性表达是规训框架内的有限溢出,女性在礼教规训之下,依然保有个体的审美诉求与精神独立。

《女史箴》的核心诉求是男性对女性的道德规训,镜的“照心”功能本质上是男性对女性“德性行为”的期待,这与顾恺之的艺术自觉形成了微妙的博弈。张华是贾后专权时期的重臣,“尽忠匡辅,弥缝补阙,虽当暗主虐后之朝,而海内晏然”[11]1072,其创作《女史箴》的目的是“勤为左右陈祸福之戒”,既规谏贾后“守女德”,也隐喻规劝晋惠帝“明君主之道”[9]。而顾恺之在图像创作中,融入了六朝“气韵生动”的审美追求与“以形写神”的画论思想。大英博物馆藏本中镜的形制精致,纹饰繁复,女性凝视镜中的姿态时,眉宇十分自然松弛,没有丝毫被规训的压抑感,这种视觉表达弱化了文本的直白譬喻,为女性主体性留下了阐释空间。镜中映照的是“形”,即仪容,但画家真正要表现的是“神”,即心性,其所谓“手挥五弦易,目送归鸿难”[10]722。这种“形神关系”让镜成为“以形传神”的媒介,女性镜前的“神”既有符合礼教的温婉,也有不易察觉的灵动与自主,这种“神”的复杂性正是画家在教谕的框架内实现的审美突围。同时,镜的“时空建构”功能让女性自我空间得以拓展,它能够“打破空间的限制,将原本被视线遮挡的物象、位于画面以外的场景同时并置于一个画面中”[7]。《女史箴图》的镜中场景虽未直接呈现多时空并置,却通过“现实中的女性—镜中的倒影”形成了“实与虚”的双重空间,现实空间是礼教规训的场域,镜中空间则是女性自我意识的自由领地。

三、 女性空间与物的双向赋义

《女史箴图》中女性空间与屏、床、镜的关系本质是双向赋义。一方面,物建构了空间,屏、床、镜通过围合、抬高、反射等方式生成一个具体的、可感知的女性场域。另一方面,空间也反过来赋予物新的意义。福柯曾指出,对空间的控制是追求驯良身体的手段[12]。在这一理论视野下,器物既是被空间定义的对象,也是重新定义空间的能动者。段义孚曾指出"空间"和"地方"这两个概念不能混为一谈,他认为"如果我们认为空间是允许运动的,那么地方就是暂停的"[13]4。一方面,物赋予空间功能和意义,使它成为一个具体的地点。床榻的合围划分了女性的活动范围、限定了女性的角色属性,它是女性"夜卧"时仍需保持道德警觉的场域;镜子的观照是对女性行为规范的权力内化,它要求女性的目光收束于此。屏、床、镜等物是注入教谕与规训、强化社会结构约束力的容器,使得女性被锚定于此,居于此,止于此,思于此。另一方面,物又赋予地方新的意义,使其再次成为流动的空间。"空间本身是过往行为的结果,也允许出现新的行为。"[12]屏、床、镜本是日常器物,但在女性空间场域中,除了被赋予"男外女内"的礼教隐喻、"容德合一"的道德诉求,同时也蕴含了"自我觉醒"的精神诉求。屏风、床榻、镜子成为女性隐晦表达自己的媒介,或者说成为作者表达自己的途径,她们能够在这个困境中留有对这个困境的仇怨、不满与反抗,因而使得物本身发生了变化,即阿尔君·阿帕杜莱提出的,物并非静止的、被动的存在,而是"像人一样拥有社会生命"[14]3。以屏、镜、床为代表的物不再仅仅是划分空间、寄托教谕、框定与奴役的工具,而是完成从实用器物到文化符号的升华。屏、床在"同衾以疑"场景中,因女子的斜倚,从原本阻隔与限制的功能中解放出来,成为女性姿态的承托者;镜子在"修容饰性"场景中,因女子的观看,稀释了部分教谕下的压迫感,留下了一个女性自我意识的投射面。物的意义并非由其先天物质属性决定,而是在社会交换与文化实践中被不断生产、转化与重新赋义。价值并非物的内在属性,而是"主体对物所做的判断"[14]3。在顾恺之的艺术创造中,空间并未成为纯粹的规训工具,而是通过视觉处理,以器物为载体,保留了一种自主的可能性。

《女史箴图》以"物"来建构女性空间的模式,成为中国古代女性题材绘画的文化基因。其相较于东汉武梁祠画像石(约151年)中的列女故事,倾向性大有不同。东汉武梁祠画像石大量使用正、侧形象强调平面性和抽象性,排斥对三维空间和人物服饰的现实表现,它显示的是一种理性化的复古倾向,通过拉开艺术与现实的距离营造出概念化的凝固图像空间[15]76,即倾向于抑制视觉性以强化女性空间的教谕功能。《女史箴图》中物的出现使得向内的空间向外展开,接纳了三维空间所带来的最为直观的审美感受,让观看者有了感知女性美的可能性。"女性就其作为一个容器来说,从来就不是封闭的,空间也从来不是封闭的。"[12]女性形象在顾恺之中后期创作的《洛神赋图》中被完全审美化[3]89,洛神"翩若惊鸿,宛若游龙",面容清秀,衣带当风,乘着六龙牵引的云车,云、水、衣等将整个画面塑造得极为梦幻。开放性让这一空间模式超越六朝,其符号意义在后世的传承与演变中彰显出持久的画史价值。巫鸿指出,《女史箴图》的"修容饰性"场景"可被视为中国美术史中第一个完全以女子形象构成的女性空间图像"[15]88,其器物与空间的建构逻辑更是深刻影响了后世创作。如在唐代《簪花仕女图》中,女性空间被以一种更为细腻的方式表达出来,花、蝴蝶、小狗这些物象与画中身着华服的深宫贵妇之间有着千丝万缕的联系,于春意盎然的画面中微妙地展现出人物内心的忧郁与感伤,不再是"画以载道",而是"画以传情"。而"以《绣栊晓镜图》为代表的宋代仕女画,形成了一种典型的情感表达——闺怨"[16],它借由屏与镜构建的女性空间间接地体现画中人的内心世界和作者的理想,男性与女性、君主与臣子两对关系并置互动,并使得这两组关系内部互相渗透。画中的空间功能转向造境,其间屏风、床榻、几案与花园小径合围出了一个幽深、私密的个人情感空间,它表达了画中主人公的寥落,也

表达了画外执笔者的哀愁。此时，中国古代仕女画在女性空间的构建上完成了由道德镜鉴到审美精神的深刻转变。明清时期，审美表达与精神自主成为女性空间的核心诉求。仇英《汉宫春晓图》中，屏、床、镜散落于繁复的宫廷场景中，这些物是营造富贵闲雅氛围的装饰元素，女性空间成为生活审美场。古代图像中的器物符号往往具有跨时代的传承性，其核心功能与文化内涵在历史演变中被持续强化与拓展，《女史箴图》的贡献不仅在于塑造了经典的女性空间意象，更在于揭示了物与空间的深层关联。器物是空间的骨架，空间是文化的容器，二者的互动让女性空间成为跨越时代的意义载体。

四、 结论

“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功。”[17]1 这是唐代张彦远对绘画社会功能的经典表述，即承担传递伦理规范、辅助人伦教化的重要功能。张彦远在叙述个人收藏经历时亦流露出对绘画审美价值的自觉意识，他记述自己“每获一卷，遇一幅，必孜孜葺缀，竟日宝玩”[17]47，甚至感叹“若复不为无益之事，则安能悦有涯之生”[17]47。这种对“悦有涯之生”的追求，恰恰体现出绘画已超越实用记录功能，成为表达审美愉悦与主体情思的载体。

在纸张等媒介上留下形状，若仅忠实于记录的功能，便只是一种实用性的手段，只有当“图载”逐渐走向成熟，随着主观情思的注入，绘画所独有的画意便凸显出来，实用记录也由此迈向审美自觉。图像自六朝以来便与经典同功，承担着“明劝诫，著升沉”的使命[18]7。《女史箴图》的创作本以张华《女史箴》的礼教箴言为内核，旨在通过屏、床、镜的器物建构，传递“男外女内”“容德合一”的道德规训。但顾恺之并未将绘画沦为纯粹的教谕工具，而是在笔墨间悄然注入对美的本能追求。他本人恰是画意自觉的先行者，其“传神写照，正在阿堵中”[10]722 的画论主张，将对神的追求置于形之上，这便为绘画超越单纯的教谕功能提供了理论依据。大英博物馆藏的《女史箴图》中，屏风的细密格纹、女性衣饰的鲜亮色彩、镜前专注凝视的灵动姿态，皆超越了礼教规训的刻板要求，成为对女性风姿与空间意境的审美表达。这种图载与画意的博弈，在屏、床、镜三类器物上得到了具象化的呈现。作为“图载”的载体，屏风以界隔功能划定女性居内守礼的空间边界，床榻以安居姿态限定了女性的行为规范，镜子则以照心隐喻要求女性用礼教进行自我审视，它们共同构成了儒家秩序在图像中的空间化表达。作为画意的媒介，屏风的格纹与设色、床榻上女性斜倚的松弛姿态、镜中倒影与女性凝视形成的虚实空间，处处流露着画家对形式美感与人物神韵的自觉追求。器物在此成为教谕与审美双重诉求的交汇点。

礼教规训指向一种模式化的秩序结构。它体现在器物上，是不同等级、不同场合所对应的形制，人要使用相应的物，而物所代表的等级规范反过来又成为人的支配者。当把对美的渴望装进器物的时候，独特的、蓬勃的、鲜活的线条和色彩便开始表现出来。器物从来不是社会结构的被动反映，而是主体表达的能动媒介，它们是空间真正的“建筑师”。因此，无论古今，任何时代女性的空间建构都不能脱离文化规范，但同时也要给审美自由和人性的流露留下空间。这就是《女史箴图》在艺术史和物质文化研究中一直具有解释力的原因。

参考文献

[1] 巫鸿. 时空中的美术：巫鸿中国美术史文编二集[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2006.

[2] 陈葆真. 图画如历史：中国古代宫廷绘画研究[M]. 杭州：浙江大学出版社，2019：11.

[3] 巫鸿. 重屏：中国绘画中的媒材与再现[M]. 上海：上海人民出版社，2009.

[4] 刘桂荣. 物境·建制·记忆：图像生成中的“自我”绽出：以宋代佚名《人物图》为核心的图像阐释[J]. 山西大学学报（哲学社会科学版），2025，48(3)：84-92.

[5] 陈铮. 论顾恺之"绢六幅图山水古贤荣启期夫子阮湘并水鸟屏风"[J]. 文艺研究,2015(7):119-130.
[6] 萧统. 文选:卷五十六[M]. 李善,注. 上海:上海古籍出版社,1986:2403-2405.
[7] 韩文文,龙迪勇. 画中镜与镜中画:明清戏曲小说版刻插图中的镜子意象及叙事意蕴[J]. 文艺理论研究,2024,44(3):90-100.
[8] 拉康. 拉康选集[M]. 褚孝泉,译. 上海:上海三联书店,2001.
[9] 苏典娜. 从"镜中女人"到"妒妇":再谈《女史箴》的"女性空间"与女性史问题[J]. 美术,2025(4):96-111.
[10] 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京:中华书局,1983.
[11] 房玄龄,等. 晋书:卷三十六[M]. 北京:中华书局,2012:1072.
[12] 肖巍. 当代哲学语境下的空间与性别[J]. 华中科技大学学报(社会科学版),2013,27(3):76-81.
[13] 段义孚. 空间与地方:经验的视角[M]. 北京:中国人民大学出版社,2017:引言.
[14] Appadurai A. The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective[M]. Cambridge: Cambridge University Press,1986:3.
[15] 巫鸿. 中国绘画中的女性空间[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2019.
[16] 王宗英,陈彦榛. 时空重置下的隐性传达:《绣栊晓镜图》中的屏风意象构建[J]. 东南大学学报(哲学社会科学版),2022,24(4):123-128.
[17] 张彦远. 历代名画记[M]. 俞剑华,注释. 上海:上海人民美术出版社,1964.
[18] 温肇桐. 古画品录解析[M]. 南京:江苏美术出版社,1992:7.

Screens, Beds, Mirrors: Objects and the Construction of Feminine Space in *Admonitions of the Instructress to the Court Ladies*(女史箴图)

YIN Yuqi, WANG Zongying
(School of Art, Nanjing University of Aeronautics and Astronautics, Nanjing, Jiangsu, 210016, China)

Abstract: *Admonitions of the Instructress to the Court Ladies*(女史箴图) illustrates a political parody, which was painted by Gu Kaizhi in Jin Dynasty (265—420). The protagonist is the court instructress, and the screens, beds, and mirrors serve as visual symbols and narrative vehicles, constructing a feminine space that embodies both moral instruction and spatial metaphor. Confucian ritual norms are visualized through these objects. Female subjectivity and aesthetic aspiration are implicitly expressed through the composition of these objects, in the form of admonition. The intimate space confined by screens and self-contemplation before mirrors embody the Confucian ideals of public male sphere and private female sphere, unity of appearance and virtue, as well as the spatial self-awareness and subjectivity of women during the Wei and Jin periods, highlighting the mutual signification of objects in the construction of the feminine space.

Key words: *Admonitions of the Instructress to the Court Ladies*(女史箴图); objects; feminine space; material culture; mutual signification

〔责任编辑:王建霞〕