

長袖衣에 관한 연구  
- 漢부터 唐시대의 무용복을 중심으로 -

윤 지원

서울여자대학교 의류학과 박사과정

**The Study on Long Sleeve Dancing Costumes**  
- from Han to Tang Dynasty -

Ji-Won Yoon

Doctorial Course, Dept. of Clothing Science, Seoul Women's University  
(2002. 12. 11 투고)

ABSTRACT

Long Sleeve Costume is often seen not only in ancient China but also in various neighboring places throughout the time. Costumes show the societies cultural preferences and values at that time, and Long Sleeve Costume is no exception.

In my research, I focused on the time period from Han Dynasty to Tang dynasty in ancient China.

During Han dynasty, Shēnyī style robe(深衣形袍) was widely worn, and it shows very little foreign cultural influence. For the period of Wei·Jin Southern and Northern Dynasties, foreign aspects of costume started to show up possibly due to the influence of Buddhism and influx of foreign tribes.

For instance, it is not too difficult to find hufú(胡服) as well as Shēnyī style robe, and it appears this Wei·Jin Southern and Northern Dynasties may have been a transitional period of accommodating two cultures without complete merger. Now, when it comes to Tang dynasty, we observe a creation of new cultural form in costume after adopting exotic culture.

Because Shēnyī style robe, often observed for a long time in Chinese history, disappeared, and tuánlǐng(團領) and fānlǐng(翻領) became the main stream in their costume style in Tang dynasty.

Key words : long sleeve dress(長袖衣), dance costume(무용복), exotic influence(胡風),  
hu music(胡樂)

## I. 서론

長袖衣를 날리며 춤을 추는 것은 중국의 오래된 전통 무용 중 하나이다. 중국 무용의 기원은 매우 오래되었으며, 원시사회 말기에는 이미 조직적인 춤이 있었다는 것은 현재의 고고학 자료로 증명된 사실이다. 安陽에서 출토된 商代의 甲骨文 字 중에는 “舞(舞)”가 있고 이것은 사람이 팔력<sup>8</sup> 매로 춤을 추는 것과 비슷하다.<sup>1)</sup> 이는 무용과 긴소매가 뗄 수 없는 관계임을 설명하고 있다. 하체 중심의 서양 무용과 비교해 상체 중심의 무용 형태를 갖춘 동양의 무용<sup>2)</sup>에서, 長袖衣는 고대로부터 동양 여러 지역과 시대에 걸쳐 무용복에 즐겨 사용한 보편적 형태이다.

서로 다른 이질적 문화 가치들이 서로 만나게 되면, 이들 사이에 생긴 모순과 갈등은 새로운 형태와 가치로 수용되고 변용되어 계승되기 마련이다. 하지만, 이질적 문화를 받아들임에 있어, 각 시대적 가치와 사회적 상황에 따라 수용 형태는 달라진다.

고대 중국 무용복에서의 長袖衣의 변화 또한 지역별·시대별 특수성을 각기 나타내고 있으므로, 중국의 漢代부터 唐代에 걸친 長袖衣의 변화 과정과 그 배경을 살펴보고자 한다.

漢代로부터 唐代까지로 연구범위를 설정한 이유는 첫째, 文物 交流가 활발해져 본격적으로 西域의 영향을 많이 받기 시작한 것이 漢朝 이후이며, 둘째, 南北朝時代부터 활발히 불교가 도입되었으며, 셋째, 唐朝에 이르러 더욱더 외국과의 교류가 활발해지면서 그 성격이 달라지기 시작하였기 때문이다. 무용 또한 漢朝 이후 그 꽃을 피우기 시작하여 唐代에는 그 전성기를 이루고 安祿山의 난 이후 쇠퇴의 길을 걷게 되며, 무용복의 형태 또한 많은 변화가 있게 된다.

漢代에 특히 유행하였던 百戲 중에 盤, 鼓 등을 이용한 무용들에서도 長袖衣의 형태가 나타나지만, 이것은 漢王朝 이후 쇠퇴되어 다른 시대와의 비교가 어려우므로, 본 연구에서는 제외하였다. 본 연구에 사용된 시각자료는 繪畫, 壁畫, 畫像石, 雕塑

像, 俑 등에 나타난 것들로 漢 78점, 魏晉南北朝 15점, 隋 2점, 唐 46점으로 총 141점을 사용하였다. 각 시대별 자료의 수가 차이가 나는데, 그 이유는 다음과 같다.

漢代의 경우 전체 무용복의 형태(長袖衣, 巾, 樂器, 武器, 기타) 중 長袖衣가 가장 활발하게 나타나는 시기로서, 樂器 등의 기타 소도구를 이용한 무용복에서도 대부분이 長袖衣의 형태를 갖추고 있을 정도이다. 하지만, 魏晉南北朝를 걸쳐 唐代에 이르면, 무용은 번성하나, 오히려 長袖衣는 쇠퇴하고 巾을 이용한 무용복의 형태가 대부분을 차지하게 된다. 그리고 魏晉南北朝時代는 社會的·政治的·文化的 混亂期였으며, 무용을 묘사한 자료들이 대체적으로 불교적인 색채를 많이 띠었으며, 巾을 이용한 무용복이 급격히 눈에 띄게 많이 나타나게 된다. 隋代 또한 그 시기가 짧은 탓인지 자료가 많지 않다. 이러한 이유들로 인하여 사용자료의 수치에 차이가 있으며, 이 수치의 차이 또한 각 시대별 무용과 무용복의 특징과도 관련이 있다.

중국 고대 무용과 무용복식은 處容舞 服飾처럼 명확히 규정되어 연구되어 있지 않다. 이에 본 연구자는 長袖衣 舞踊服 자료들을 수집하여 분류해 본 결과 다음의 네 가지로 나뉘어졌다. ①제일 위에 긴소매의 長袖衣를 입은 것 ②長袖衣 위에 직배래 소매 옷을 입은 것 ③長袖衣 위에 넓은 소매 옷을 입은 것 ④ 長袖衣 위에 수구에 주름잡힌 半袖衣를 입은 것.

본 연구자는, 이 연구를 통해 동서양간의 문물 교류, 또 이로 인한 여러 문물의 수용과 변용, 즉, 과거와 현재에 있었던, 미래에 있을 이질적 문화 사이에 존립되는 모순과 갈등의 수용 형태 등을 이해하고 예측하는 데에 많은 도움이 되리라 기대를 해 본다.

또한 복식학계와 무용계의 여러 연구에 많은 도움이 될 것이라 사료되며, 이에 따른 후속 연구가 실제 공연되고 있는 한국 무용 복식 고증 제작 및 현대적 디자인 활용에 밑받침이 되리라고 생각된다.

## II. 사회 문화적 배경과 무용

중국 문화는 외래 문화에 대해서 끊임없이 수용과 거부를 되풀이하면서 그들 외부적 요소들로부터 영향을 꾸준히 받아 왔다.

외래 종교는 일반적으로 전달 과정을 거친 후 확산과 진흥에 의한 변용 단계에 이르러 정착되면서 종합 문화체로서의 면모를 갖춘다. 불교의 전파를 통한 문명 교류는 지대하였다. 불교의 전파 자체가 문명 교류의 일환임은 자명하거나, 그 전파를 통해 인도 문명과 漢 문명, 헬레니즘 문화, 그리고 여러 지역의 문화가 서로 접촉하고 교류하여 마침내 일련의 문화접변까지 결과하였음을 감안할 때, 불교의 전파가 갖는 문명교류사적 의의는 자못 크다 할 수 있다.<sup>3)</sup>

아서 라이트는 인도에서 유래된 불교가 중국에서 뿌리내리게 되는 과정과 함께 이후 불교 자체는 쇠퇴하면서도 여전히 중국의 역사·문화에 지속적인 영향을 미치는 과정을 체계적으로 설명해 주고 있다. 우선 불교의 발전 과정을 준비기(漢)-정착기(魏·晉·南北朝)-독자적성장기(隋·唐)-전용기(安祿山の 난 이후)의 4단계로 나누어 전개하였다. 이는 중국 舞樂 발전과정과도 무관하지 않은데, 魏晉南北朝時代에 이르면 舞樂과 舞踊服은 불교적 색채가 짙어지면서 漢·胡 혼합의 과도기적 형태를 띠며, 唐代에 이르러서는 漢·胡가 융합되어 나타나며, 安祿山の亂 이후 급격히 쇠퇴의 길을 걷게 된다.

敦皇의 북동쪽에 있는 중계무역항은 일찍이 불교의 중심지로 자리잡았고, 長安과 洛陽, 山東 남부 이외에도, 安徽, 양자강 하류지역, 그리고 오늘날 武昌의 주변지역에 초기 신앙공동체가 존재했다는 증거가 확인되고 있다. 최남단의 해안지역에서도 印度 무역상들은 변경의 潮州에까지 침투하여 불교를 전파하였다.<sup>4)</sup>

중국에의 불교 전파는 비단 종교적인 면에만 국한된 것이 아니라, 사회·문화 전반에 걸쳐 영향을 미치게 된다. 특히 교화를 목적으로 한 음악과 문물 교류 등으로 인하여 중국 무용과 음악에 적지 않은 영향을 미쳤다. 교류 변천 양상에 대한 중국

왕조별 특징을 살펴보면 다음과 같다.

### 1. 漢

통치자의 향락은 때로는 중국과 외국의 음악 문화를 교류시켰다. 주나라의 왕과 귀족들은 자신들의 제사와 향연에 외국 음악을 들여와 거대한 정치 위세를 과시하는 정책을 취하여 외국 음악을 수입하는 데 유리한 효과를 낳았다.<sup>5)</sup> 武帝는 페르시아, 인도, 동로마, 그리고 중국 서쪽의 나라들에게 사신을 보냈다. 음악과 무용과 같은 예술 문화가 정치적·종교적 사명과 함께 들어왔던 것 같다.<sup>6)</sup>

북부 인도에서 발생한 불교가 기원전 1세기 무렵부터 서역 지방을 거쳐 동북아시아 일대로 확산되었다. 종교인들은 군중에게 교리를 선전할 목적으로 민간 음악에 종교적 내용을 넣어 군중을 끌어들이는 도구로 삼았다. 불교도 역시 그러했다. 부처를 즐겁게 하는데 사용되었던 무용과 음악은 漢代의 무용예술에 영향을 주었다.

대승불교의 출현과 더불어 불교는 주로 육로를 통해 파미르 고원을 중심으로 한 서역 일원으로 북상한 후 東傳하여 중국이나 한국, 일본에까지 전파되어 최대의 동북아시아 불교 문화권을 확보하게 되었다. 이처럼 광범위한 지역에 장기간 전파되면서 불교는 내용과 형식면에서 다소 지역 융합적인 변형이 이루어졌다. 그 파급 과정은 토착 종교 신앙과는 물론, 기원을 전후해 형성된 헬레니즘 문화, 그리고 7세기 이후 東進하는 이슬람과의 운명적인 충돌 속에서 진행되었다. 따라서 그 전파 영향력은 이들 타문화, 타종교와의 상충에서 어느 만큼의 입지를 고수하는가에 따라 결정되었다.<sup>7)</sup>

집차로 漢代의 사회질서가 쇠퇴와 붕괴를 경험하면서, 불교는 제국의 여러 곳에 서서히 전래되었고 이곳저곳에서 점차 뿌리를 내려갔다.<sup>8)</sup>

老子(BC 6세기)에 의해 설립된 도교는 한 왕조의 미적 개념에 영향을 미쳤다. 도교의 陰陽 개념은 무용에도 영향을 미치게 되었는데, 퇴각 다음에 전진, 위축 다음에 팽창, 느린 것 뒤에 돌진, 부드러움이 강함을 수반하고, 또 그 반대도 그러하다. 정반대 것의 조화[陰陽]는 이 시기에 사용되었던

미적 개념이다.<sup>9)</sup> 漢代의 무용을 보면, 강하고 빠른 기교적 움직임과 함께 부드러운 무용복식, 특히 長袖衣나 巾을 이용하여 음악의 조화를 이루었다고 생각한다.

서한이 서역의 교통로를 개척하여 중국의 각 민족 사이, 그리고 중국 각 민족과 아시아 각 민족 사이에는 경제와 문화의 교류가 촉진되어 서역 음악이 중국에 전래되기 시작했다. 비록 이질적인 문화 양상이기는 하나 그 특이성 때문에 오히려 중국인들의 호기심을 더 불러일으켰으며, 따라서 그들은 수용을 마다하지 않았다. 이것을 수용하는 과정에서 서역적인 음악 요소가 중국의 전통적인 음악요소와 융합하여 새로운 형의 음악을 창출하여 중국의 음악 영역을 넓히고 풍부하게 하는 데에 크게 기여하였다. 西域의 음악이 중국에 커다란 영향을 준 것은 六朝 이후이지만, 漢代에도 이미 琵琶나 箜篌, 胡笳, 胡角이 전해졌다고 한다.<sup>10)</sup>

## 2. 魏·晉·南北朝

이 시대는 중국 역사상 大混亂의 시대이며, 北方과 南方, 소수 민족과 漢族이 음악 문화에서 대융합을 이룬 시기이다.<sup>11)</sup> 고유의 사상과 가치에 대한 확신이 점차 희미해져 갔던 3세기경에, 이들 문화적 격차를 좁혀줄 징검다리가 놓이기 시작하였다. 중국문화에 불교를 적응시키기 위한 전지하고도 지나간 과정이 시작된 시기가 바로 이 때이며, 이후로 중국의 모든 계층이 불교를 받아들이기 위해 적극적인 노력을 기울였다. 불교는 隋代와 그 뒤를 이은 唐代의 재통일 노력 과정 중에서 南北朝의 문화를 융화시키는 도구로서 역할을 담당할 수 있었다.<sup>12)</sup>

3세기 중국의 불교도와 승려들은 중국 민간 음악의 바탕 위에서 자신들의 불교 음악을 창조하고, 동시에 인도의 불교 음악을 부분적으로 받아들여 중국 불교 음악의 체계를 세웠다. 이후 불교 음악은 중국 전체 음악 문화에서 일정한 영향력을 행사하였다. 天竺音樂은 4세기 중엽에 중국에 들어왔다.<sup>13)</sup>

蘭州에서 가까운 감숙성 永靖縣의 炳靈寺 석굴

조상은 중국에서 확인된 가장 오래된 석굴조각상인데, 이들 조상들은 얇은 옷주름을 통해서 육체의 기복이 느껴지며 그 유연한 자세는 中部 印度 Mathura派의 조상 계보와 밀접한 관련이 있음을 짐작하게 한다. 이것에 의해서 과거 4세기 금동불에서의 간다라 양식의 유입과 또한 中部 인도의 마투라 양식의 유입도 입증된다.<sup>14)</sup>

전쟁이 무용예술을 중국의 남과 북으로 전달토록 했다. 전쟁은 사람들을 북쪽과 서쪽에서 남쪽으로 옮겨가게 하였고, 중원의 사람들과 혼합되도록 하였다. 문화의 대조적 교류는 각기 다른 민족들간의 樂舞가 전달되도록 하였다. 天竺樂이 東晉 때 서역에 소개되었고(천축악은 불교와 매우 밀접한 관련이 있다), 서역의 龜茲樂에 영향을 미쳤다. 서역 출신 사람들은 남쪽으로 이동하면서, 胡樂을 중원으로 가져오게 되었다. 胡樂은 서역으로부터 온 康國樂, 疏勒樂, 安國樂 뿐만 아니라, 天竺樂과 龜茲樂을 포함하였다. 이 음악들뿐 아니라, 西涼樂 또한 이 시기부터 唐왕조까지 매우 인기가 있었다.

이 시기가 각기 다른 지역으로부터 온 예술들이 서로 융합하는 시기였다. 소수민족 樂舞의 소개는 칠부악의 확립뿐만 아니라, 俗樂의 변영예의 길을 열어주었다. 칠부악은 점차적으로 隋왕조와 唐왕조 동안 구부악, 십부악과 십사부악으로 발전하였다. 한과 위 왕조로부터 전해 내려온 악무가, 북쪽으로부터 피난 온 사람들로 인해 풍부해졌고 또한 남쪽에 살았던 한족과 교류되었다.<sup>15)</sup> 페르시아의 箜篌와 琵琶가, 현재의 新疆인 투르케스탄을 거쳐 실크로드를 통하여 중국으로 들어왔으며, 남북조시대에는 인도의 춤과 음악이 불교문화와 함께 중국에 들어와, 중국 궁중음악에 많은 영향을 끼치기 시작했다. 수와 당에 이르면서 燕樂은, 토속 음악과 외국음악이 융합하여 대단히 번창하였다.<sup>16)</sup>

## 3. 隋·唐

581년에 隋가 중국을 통일하자 오랜 기간에 걸친 전란상태는 종결되었다. 수는 남북조의 舞樂을 계승하였을 뿐만 아니라 이것을 다양하게 수집하기도 했다. 각기 다른 민족과 지역의 악무가 북제

되었고, 서로 흡수되고 칠부악(581-585)과 같은 궁중 예악, 연악으로 발전하였다. 후에(605-618), 康國樂, 疏勒樂이 칠부악에 더해져 구부악이 되었다. 또한 龜茲樂은 나라안에 널리 퍼졌으며, 심지어는 황제도 사람들이 그것을 즐기는 것을 막을 수 없을 정도였다.

서기 618년에 唐이 건국된 이후로 국력은 강대해지고 정치적 상황은 비교적 안정되었다. 경제, 무역도 크게 발전하고 문화교류도 활발해졌으며 문학과 예술의 번영에 유리한 조건이 만들어졌다. 당 왕조는 한국, 일본, 페르시아, 아라비아, 동로마, 아프가니스탄, 캄보디아, 인도, 몽골족과 지금의 신강지방의 중국 北西 작은 종족들과 친교적이었다.<sup>17)</sup>

변방지역이 점차 중국의 영토로 편입됨에 따라 토착민에게도 불교가 전파되었으며, 개인적 종교로서의 불교와 '원주민'에게 중국문명을 전하기 위한 방편으로서 유교적 사고나 방식과 결합시킨 형태의 불교를 종종 관리나 지역의 호족들에게 전파하기도 하였다. 불교는 유교적 풍습이 패한 토착 무속신앙들과 대항해서 '선진문명'의 종교로서 그들과 재대결을 벌였으며, 이민족 왕조의 골칫거리인 사회적 분열을 막아주고, 통일되고 안정된 사회를 이룩하는데 기여할 수 있는 바로 그 무엇이었다. 이와 같은 장점으로 말미암아, 불교는 이민족 통치자의 끊임없는 후원과 보호를 받을 수 있었고, 이를 통해 사회 전반에 걸쳐 불교를 전파할 수 있는 절호의 기회를 잡을 수 있었다. 4세기 중반부터 불교는 사회 내 모든 계층에서 괄목할 만한 성장을 이루었다.<sup>18)</sup>

당대에 이르러 불교는 황실이나 국가의 의례 속에서 필수 불가결한 위치를 차지하기에 이르렀다. 새 황제의 등극이나 왕자의 탄생, 선왕에 대한 의례 등 모든 부분에서 불교의식이 거행되며, 이러한 행사에서는 염불, 승려를 위한 연회, 그리고 사찰과 수도원에 대한 기부 등이 베풀어졌다. 그러나 토착사상을 통해 천자의 위치가 합리화되었던 漢代의 황제들과는 달리, 이들은 자신들의 권력에 대한 정통성을 외래의 종교에 크게 의존하였다. 거대한 수도 長安에서의 예술과 문화에서 불교는 지배

적 위치를 차지하였다. 탑들의 형태나 사찰 구내의 구조에서 인도와 토착요소간의 길고도 완만한 융화과정을 거치면서 새로운 불교건축 양식이 형성되고 있음을 볼 수 있었고, 이 같은 양식은 오늘날 일본의 法隆寺에서 찾아볼 수 있다. 마찬가지로 불상과 사찰을 가득 메운 불교벽화에서는 중국적 요소와 인도·페르시아·그리스·로마, 그리고 중앙아시아 계통의 양식이 혼합된 美가 그 극치를 이루었다.<sup>19)</sup>

초당시대의 불상 조각양식은 부드러운 옷을 통해 힘이 가득 찬 육체의 불림이 느껴지며, 점차로 대범한 조형에서 환조미가 가해진 유연한 육체로의 변화를 겪게 되며 유연한 자세와 호화로운 영락에 그 특색이 있다. 이러한 唐初의 불상양식도 660년대를 지나면 급속히 진전되는데, 뛰어난 조상기술과 높은 품격을 띠게 되며, 서방양식을 수용하면서 중국의 전통에 입각하였다. 그런데, 盛唐代 즉 천무후기로 내려오면 불교융성을 배경으로 인도 불상의 사실적 수법의 수용이 절정에 달하게 되는데, 육체를 사실적으로 묘사하여 불상으로서 가능한 한 인간에 가까운 아름다움을 구현하는 것을 이상으로 삼았다. 이 시기의 불상은 얇고 부드러운 옷을 통해서 나긋나긋하게 느껴지는 탄력 있는 신체, 귀족적이라고 할 수 있는 높은 기품이 특색이다.<sup>20)</sup>

경제적 발전, 이전 왕조로부터의 樂舞의 역사적 계승, 성공적인 정책, 잘 발달된 무용조직의 영향 하에, 무용은 평화스럽던 당초기에 번성하였다. 당대의 음악은 당시 아시아에서 선진의 자리를 차지하였으며, 중국은 아시아 각국의 음악 문화 교류의 중심이었고 수도 長安은 국제적인 음악도시였다. 일반적으로 胡樂이라 불리는 서역 음악의 전래는 한대에서 시작하여 魏晉南北朝時代의 지속적인 확대 과정을 거쳐 수·당에 이르러서는 전성기를 맞이하였다. 당대에는 중국과 페르시아간의 실크로드의 상태가 향상되었고 안전해졌으며, 유럽 여러 나라들과 중국 사이의 교역이 발전되었기 때문에, 페르시아의 예술과 무용 또한 중국에 소개되어 이후 중국 여러 문화에 걸쳐 많은 영향을 미치게 된다. 높은 예술적 기교가 필요한 예술작품들과 놀이

(연극)가 지방과 외국의 예술적 요소들(페르시아, 인도, 캄보디아, 한국, 중국 국경지역의 소수민족)과 잘 융합되어 독특한 형태로 나타났으며, 胡樂이 중국 악부에서 하나의 체계로 자리잡으면서 중국 악의 변화·발전에 큰 영향을 미쳤다.

기원 직후에 불교가 중국에 수입되면서 중앙아시아의 음악이 함께 들어왔는데, 돈황의 벽화와 조각에서 불교가 무용에 미친 영향을 볼 수 있다. 《隋史》와 《唐史》에는 당시 여러 나라에서 들어온 樂人·樂器, 旋法 등의 명칭과 설명이 있다. 당시 조정에서는, 음악을 관장하는 특별 음악기관을 설치하여 음악을 관장토록 했는데, 7세기경에는 十部伎가 있었다.<sup>21)</sup>

755-763년, 安祿山·史思明의 반란 이후, 국력은 쇠퇴했고, 귀족들은 농토를 사람들로부터 빼앗고, 가난하고 힘없는 사람들을 착취하였다. 반란 이후, 사회는 무질서해졌고, 정치와 경제는 몰락되어 무용과 음악은 더 이상 발달할 수 없었다. 반란군이 수도를 점령했기 때문에, 대부분의 궁정 무용수들과 악공들은 궁정으로부터 도망쳤다. 당대의 궁정악무의 황금기는 지나갔다.<sup>22)</sup>

### Ⅲ. 무용복에 나타난 長袖衣 형태 비교

漢代에 있어 실크로드를 통해 서역과 접하게 되면서 받아들인 문화의 형태와 魏·晉·南北朝를 거쳐 隋·唐시대대로 가면서, 그 양상은 달라지게 된다.

長袖衣에는 옷의 형태가 袍이건 襦이건 간에 그 소매가 긴 옷을 모두 포함하되, 장수의를 함께 악기 등의 소도구를 같이 이용한 무용은 본 연구에서 제외하였다.

Wong, Peter Kim-Hung은 장수의를 ①넓고 짧은 소매에 의해 덮여진 길고 좁은 소매 ②길고 넓은 소매 ③길고 좁은 소매로 구분하며, “長袖의 무용동작은 商代의 巫舞로 거슬러 올라갈 것이고, 지금의 중국 연극에서 사용되는 水袖의 동작에 영향을 미쳤을 것이다.”<sup>23)</sup>라고 하였다.

필자가 長袖衣 舞踊服 자료들을 수집하여 형태별로 분석해 본 결과, 다음의 네 가지 특징적 형태로 분류되어짐을 알 수 있었다. ①제일 위에 긴소매의 長袖衣를 입은 것(유형 I:그림1) ②長袖衣 위에 직배래 소매 옷을 입은 것(유형 II:그림5) ③長袖衣 위에 넓은 소매 옷을 입은 것(유형 III:그림9) ④ 長袖衣 위에 수구에 주름잡힌 半袖衣를 입은 것(유형 IV:그림11)으로 구분하였다.

#### 1. 漢

漢왕조의 무용수들은 엄격한 훈련을 했고, 무용기교는 몸을 구부린다든지, 걸음걸이, 소매를 이용한 기교동작 등에 있어서 높은 수준에 달하였으며,<sup>24)</sup> 長袖衣가 가장 많이 나타난 시기이다.

본 연구자는 <그림 1>등과 같은 형태의 長袖衣에 深衣形 袍라는 명칭을 사용하였는데, 그 이유는 漢代의 袍는 곧은 것 上衣과 下裳을 허리에서 연결시킨 긴 袍를 중국의 固有袍라고 하여 深衣라 불렀기 때문이다. 이후 深衣形 袍보다 우리 나라의 두루마기와 같은 袍가 유행되었고, 深衣는 宋代 이후 유학자들이 입었던 옷이므로 이와 구별하기 위함이다.

#### 1) 유형 I

漢代 長袖衣 무용복 자료 총78점 중, 25점이 이에 해당되었으며, 그 형태는 漢의 대표적 복식인 곧은 것의 深衣形 袍가 대부분이었다. 이는 크게종아리 길이의 심의형 袍와 袴를 입은 형태(그림



<그림 1> 심의형(유형 I)  
<歷代舞姿圖 三>



<그림 2> 심의형  
(유형 I)  
圖說 中國舞蹈史

1) 5점, 땅에 끌리는 긴 深衣形 袍(그림 2, 3) 11점, 繞襟深衣<sup>25)</sup>形 袍(그림 4) 4점, 기타 명확치 않은 것들로 나타났다. <그림 3>은 袖口 쪽만 넓어지며 걷어 올려 주름이 진 형태로 2점이 이에 해당하였다. 소매도 다른 경우에 비해 다소 짧은 경향이 있다. 繞襟深衣形(그림 4)의 경우에는 모두 수구와 袍 밑단 부분에 이색 선을 대었으며, 여자 무용수들이 착용하였던 것으로 보인다.



<그림 3> 심의형 (유형 I)  
中國歷代舞姿



<그림 4> 요금 심의형 (유형 I)  
圖說中國舞蹈史

2) 유형 II

漢代의 長袖衣 무용복 자료 중 31점이 이에 해당하였으며, 종아리 길이 심의형 12점, 땅에 끌리는 긴 심의형(그림 5, 6) 17점, 長襦형(그림 7) 1점, 襦+裳형(그림 8) 1점과 명확치 않은 것 1점으로 나타났다.



<그림 5> 심의형(유형 II)  
圖說 中國舞蹈史



<그림 6> 심의형 (유형 II)  
中國歷代婦女裝飾



<그림 7> 長襦형(유형 II)  
中國歷代舞姿



<그림 8> 襦+裳(유형 II)  
中國의美術

이 경우 대부분 심의형 袍를 주로 입었으며, 아마도 빠른 동작 등의 움직임이 필요한 경우 長襦나 길이가 다소 짧은 장만지 길이의 深衣형 袍 등을 착용한 것 같다. 또한 이 경우 밑에는 모두 袴를 착용하였으며, 발목에서 대넒 등으로 오므려 활동에 편리하도록 하였지만, 우리 나라의 것과 비교하였을 때 廣袴에 속하는 형태이다. 이는 漢과 胡의 조화라 사료된다.

3) 유형 III

유형III에서는 17점 모두 땅에 끌리는 긴 길이의 심의형(그림 9, 10)으로 나타났다. 이 경우, 漢시대에서 보여지는 장수의 중 가장 漢風을 많이 띠고 있는 것으로 보이며, 胡風이 짙어지는 唐時代에 가서는 보이지 않게 된다. 옷의 형태와 동작으로 보아, 가장 느린 움직임으로 추었던 무용인 것으로 보인다.



<그림 9> 深衣형(유형 III)  
돌에 새겨진 동양의 생활과 사상



<그림 10> 심의형 (유형 III)中國舞蹈史

4) 유형 IV

총 5점으로, 1점을 제외하곤 안에 긴소매의 옷을 입고 땅에 끌리는 긴 길이의 심의형 袍와 袖口에 주름을 잡은 단을 댄 半袖衣를 입었다. 박두이는 이러한 형태의 半袖衣를 羽衣를 표현한 繡羅<sup>26)</sup>이라고 하였다. 모두 여자 무용수들이며, 머리는 높게 올렸으며, 안에는 裳을 착용한 듯하다. 그리고 이들 중 2점의 경우(그림 11), 안에 입은 袍의 소매가 넓다. 나머지 1점의 경우(그림 12) 앞단이 약간 들려 있으며 곡선 처리되어 있다. 그 밑단을 따라서 주름잡힌 단이 달려 있다.



<그림 11> 繡羅형 (유형 IV)  
中國舞蹈史



<그림 12> 繡羅형 (유형 IV)  
中國舞蹈發展史

2. 魏晉南北朝

北魏時代 前期 불상 조각과 그림의 옷주름은 유려한 용기선으로 표현되고 가슴에서 복부로의 기복이나 양쪽 다리의 강한 느낌이 옷을 통해서 꽤 감각적으로 표현되고 있는데, 이 사실성으로부터 물론 西方의 영향도 있는 듯하다.<sup>27)</sup> 이 시대에 들어서면, 그 무용복식 형태가 확연히 달라짐을 볼 수 있다. 漢代에 보여지던 형태와 새로운 異國의 형태가 공존하는 양상을 보이며, 다음 時代로 넘어가는 과도기적 형태를 띤다.

이는 佛敎 등의 유입과 이민족과의 혼합 등으로 인하여 나타난 현상이라고 보여진다. 특히 이 시대에는 長袖衣의 형태는 줄어들고, 巾을 이용한 무용

복의 형태가 많아지며, 이 巾은 漢시대에는 단순히 짧은 막대에 연결된 리본 형태를 띠는 것과는 달리, 天衣의 형태를 한 불교적 성향이 강한 형태이다. 이에 따라 이 시대에서 찾을 수 있는 長袖衣의 형태는 13점이었다.



<그림 13> 深衣형(유형 I)  
中國歷代舞姿

1) 유형 I

모두 8점으로, 漢에서 보여졌던 긴 길이의 深衣形 袍 1점(그림 13), 翻領袍 2점(그림 14), 襦형 1점(그림 15), 기타 3점(그림 16, 17)이다. <그림 13>의 경우, 漢의 <그림 1>과 유사하다. 그러나, 이 시대에는 前時代에서 보여지지 않던, 翻領袍의 형태가 두 점이나 보였다. 즉 <그림 14>는 통이 좁은 袴와 長靴를 착용하고 있어, 胡의 성격이 뚜렷이 나타난다. <그림 15>는 對衿형 襦를 입고 있는데, 몸에 착 달라붙는 형태 등은 胡의 성격이 뚜렷이 나타나는데, 袴의 통도 매우 좁으며, 앞의 경우와 마찬가지로 긴 靴를 착용한 형태이다. 머리에는 skull cap과 같은 형태의 모자를 쓰고 있어 이국적 요소가 다분하다. <그림 17>은 정확히 어떠한 종류의 옷인지는 알 수 없으나, 옷 길이가 긴 것은 漢風이 느껴지나 머리에 착용한 모자에 있어서는 胡帽의 일종인 듯하다.



<그림 14> 翻領 (유형 I)  
中國歷代舞姿



<그림 15> 襦형 (유형 I)  
中國歷代舞姿





<그림 16>  
칼대기형長袖(유형 I)  
圖說 中國舞蹈史

<그림 16>은 漢代에서는 보여지지 않던 형태로, 袖口 쪽만 급격히 넓어지는 형태이다. 2점이 이 형태로 나타났다.

2) 유형 II

자료 중 1점(그림 18)이 이에 해당하며, 안에 소매가 긴 長袖衣를 입고, 소매가 좁은 둥근깃袍, 둔부선 길이의 양당을 입고 허리띠를 맨 것으로 판단된다. 이 그림은 스타인이 가지고 온 벽화의 일부로, 주인공이나 侍臣의 복장은 漢式인 반면, 무희의 모습은 胡服이다<sup>28)</sup>.



<그림 18> 둥근깃袍 (유형 II)  
<兩晉南北朝是各族樂舞大交流的時代>

3) 유형 III

모두 2점(그림 19)이 이에 해당하며, 漢代에서 보여지던 소매가 넓은 심의형 袍와 크게 달라진 것은 없다. 다만 이 시대 부녀복식에서 나타나는 雜裾垂髻服<sup>29)</sup>의 형태를 하고 있다. 이 경우 모두 여자 무용수들로, 이 시대 남성들은 이미



<그림 19> 심의형(유형 III)  
中國歷代舞姿



<그림 17> 호모를 쓴 舞人 (유형 I)  
中國舞蹈發展史

深衣를 입지 않았던 때문인 것 같다. 안에 입은 장수의 소매는 매우 좁다.

4) 유형 IV

漢代에 보여지던 것과 유사하다. 총 2점(그림 20)이 이에 해당하였다. 이 두 점 모두 소매가 넓은 끈은깃 포를 안에 받쳐입었다. 아래에는 裳을 입은 모습이 보이며, 안에 입은 장수의 소매는 매우 좁다. 위에 덧입은 半袖衣 [繡黼]의 수구에는 前代에 보여지던 주름이 아닌, 로터스(lotus) 형태의 단이 달려 있다. 그리고 塑造상의 표현에



<그림 20> 繡黼 (유형 IV)  
圖說 中國舞蹈史

있어서, 가슴의 유방선이 그대로 드러나는 듯한 표현 등은 중부 인도 Mathura파의 영향인 듯싶다.

3. 隋·唐

1) 유형 I

隋代의 2점 모두 유형 I에 속하였으며, 唐의 것은 29점이 이에 속하였다.

胡騰舞 복식은 모두 유형 I에 속하였다. 호등무는 그 명칭에서도 알 수 있듯이 胡지방<sup>30)</sup>에서 전래하였으며, 도약을 장기로 하는 무용이다. “舞者는 머리에 정수리가 뾰족한 모자(珠를 박은 小帽)를 쓰고 소매가 좁은 胡衫을 입었으며, 舞服의 前後에는 옷을 말아 올려서



<그림 21> 胡騰舞 (유형 I)  
圖說 中國舞蹈史

춤을 출 때 민첩한 동작에 편리하게 하였다. 한 쪽으로 늘어뜨린 허리에 착용한 포도 무늬의 긴 玉帶에서는 찰랑거리는 소리가 났다. 발에는 부드럽고 화려한 錦靴를 신고, 毯 위에서 춤을 춘다”<sup>31)</sup>고 하였다. 본 연구자가 수집한 호등무의 모습(그림 21)은 모두 2점으로, 위의 기록과 유사한 형태인 胡服

團領의 長袖衣와 끝이 뾰족한 소모자와 靴를 착용하였으며, 舞者 또한 코가 큰 胡人의 모습이다. <그림 21>에서 볼 수 있는 舞者의 靴는 특히 소아시아 쪽에서 보이는 끝이 뾰족한 형태이며, 團領 위에 對衿의 반비를 입었다.

石國에서 전래된 柘枝舞<sup>32)</sup>의 服飾에 대해, “舞者는 날씬하고 부드러운 몸매이어야 하며, 오랫동안 훈련된 기교가 없이는 공연을 할 수가 없다. 舞者의 긴소매는 북소리에 맞춰 위로 올라가기도 하는가 하면 낮게 내려뜨려서 화려한 carpet에 닿기도 한다. 錦靴를 신은 두 발이 복잡하고 빠른 리듬으로 춤출 때마다 모자에 달린 금색의 방울은 아름다운 소리를 낸다”<sup>33)</sup>고 하였다.



<그림 22> 柘枝舞 (유형 1)  
正倉院とシルクロード

<그림 22>는 柘枝舞를 표현한 것으로, 團領의 長袖衣를 착용하고 머리에는 고대 페르시아의 샤프르Ⅱ세의 기마상에서도 볼 수 있는 머리띠를 하였다. 이곳에서 볼 수 있는 舞童은 맨발 차림이며, 발 동작 또한 인도의 그것과 유사하며 연꽃 위에 올라서 있는 모습을 볼 수 있다. 또 그 착장 모습의 “젓은 옷” 표현은 Gupta期의 인도 壁畫片에서도 이와 유사하게 나타난다.<sup>34)</sup> 이 모두 인도 불교의 영향인 듯하다.

이 외에도 團領의 형태를 많이 볼 수 있는데, 胡騰舞와 柘枝舞를 제외하고 총 9점(그림 23)이 있다. 이 중 8점은 남자 무용수였으며, 머리에는 幘頭에 袴를 착용한 형태이다. 신은 靴를 신은 것과 履를 신은 것이 있는데, 靴를 신은 것이 더 많았다. 이 중 2점은 안에 주름이 잡힌 裳을 착용한 것(그림 23)을 볼 수 있다.



<그림 23> 團領 (유형 1)  
中國歷代舞姿

翻領袍의 형태(그림 24)는 1점이 있는데, 이도 胡服이다.

가장 많은 형태를 보이는 것은 襦+裳의 형태이다. 모두 14점(그림 25,26)으로, 이 시대 부너복식과 같이 襦를 먼저 입고 裳을 착용하고 袂를 돌렸다. 다만, 襦의 소매가 긴 것만이 다른 점이



<그림 24> 翻領(유형 1)  
中國歷代舞姿

당대의 것 중 5점은 이 위에 半臂를 착용하였다. <그림 26>은 “踏謠娘”을 추고 있는 모습으로 貫頭형 半袖衣<sup>35)</sup>를 착용하였다. 3점이 이와 같은 형으로 長袖衣 위에 착용한 半臂의 길이가 짧았으며, 나머지 2점은 허리까지 오는 길이의 대금형 반비를 착용하였는데, 1점은 둥근깃, 다른 1점은 곧은 깃의 형태이다.



<그림 25>  
襦+裳+袂(유형 1)  
<歷代舞姿圖 四>  
舞蹈

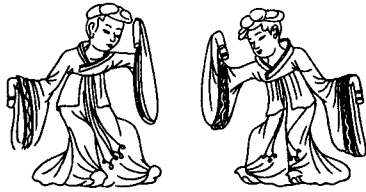


<그림 26> 襦+裳+半臂 (유형 1)  
中國歷代舞姿

### 2) 유형 III

<그림 27>은 유형III에 속한다. 심중문은 이것을 “刻舞伎”<sup>36)</sup>라고 하였으며, 孫景琛과 吳曼英은 “일반적인 기악의 즐거운 가무의 모습과는 다르다. 唐代에는 喪樂이 있었는데, 표현한 것이 喪樂에 쓰인 무용인 듯하다”<sup>37)</sup>라고 하였다. 안에 소매가 매우 좁은 장수의의를 입고, 소매가 넓어지는 襦 종류 의 옷과 裳을 덧입은 형태이다. 유형III은 唐時代에서 거의 볼 수 없는 형태로, 이는 이 시기에 禮服을

제외하고는, 넓은 소매 옷이 거의 입혀지지 않았기 때문으로 사료된다.



<그림 27> 刻舞伎 (유형III)  
中國古代服飾研究

3) 유형IV

모두 15점이다. 모두 襦+裳 위에 소매가 넓은 (갈매기형) 半袖衣를 입고, 또 그 위에 주름잡힌 단이 달린 羽衣(繡翹)를 착용(그림 28)하고 있다. 모두 끈은것의 對衿형으로, 그 길이는 둔부선을 덮는 길이이다. 전시대에 비해 半袖衣의 옷 길이가 짧아지고 volume 감은 날씬해졌다.



<그림 28> 繡翹형(유형IV)  
5000 Years of Chinese costume

이상과 같이 살펴본 長袖衣를 각 유형별 특징을 분석하여, 빈도 수를 표로 정리해 보았다.

<표 1> 長袖衣의 유형별·시대별 비교 분석

		유형 I (제일 위에 長袖衣를 입은 형태)		유형 II (長袖衣 위에 직배래 소매 옷을 입은 것)		유형 III (長袖衣 위에 넓은 소매 옷을 입은 것)		유형 IV (長袖衣 위에 繡翹를 입은 것)		
漢	深衣形 袍	短(장만지길이)	5	深衣形 袍	短	12	深衣形 袍	17	深衣形 袍 + 繡翹	5
		長(땅에 끌림)	11		長	17				
		繞襟	4	長襦	1					
	명확치 않은 것	5	襦+裳	1						
				명확치 않은 것	1					
南北朝	深衣形 袍	1	등근기 袍 + 양당	1	深衣形 袍	2	深衣形 袍 + 繡翹	2		
	번령포	2								
	襦	1								
	명확치 않은 것	4								
隋唐	胡騰舞(圓領)	2	없음		廣袖襦 + 裳	1	長袖衣 + 廣袖 半袖衣 + 수굴 (옷길이 짧아짐)	15		
	柘枝舞(圓領)	2								
	圓領	9								
	翻領	1								
	襦+裳								5	
		+袂							6	
	襦+裳+半臂								4	
		+袂							1	
襦+袴	1									

IV. 요약 및 결론

중국 고대 무용에 있어서 長袖衣는 보편적 형태로 全時代에 걸쳐 나타났는데, 특히 漢王朝 때에 가장 성행했던 것 같다. 漢王朝 때에는 순수히 長袖衣만을 이용한 무용복 형태가 전체적인 비율로 보았을 때에도 많은 비중을 차지하였으며, 樂器라든가 기타 소도구 등을 이용한 무용복에서도 빈번하게 나타나는 양상을 띠었다.

南北朝時代에 이르면, 불교적 색채가 강해지면서 天衣형태의 巾을 이용한 무용복이 많아지기 시작하며, 唐代에 이르면 長袖衣는 줄어들게 된다. 전체 十部伎 중에서 외국의 무용이 많은 비중을 차지하게 되면서 중국의 오랜 전통인 長袖衣의 형태는 줄어든 것으로 보인다. 반면 무용과 무용복 요소에서 胡의 성격을 띤 형태가 현격히 늘어난 것을 볼 수 있다.

각 시대별·유형별로 비교 분석해 보면,

1. 유형 I(제일 위에 長袖衣를 입은 형태)

- ① 漢: 深衣형 袍가 대부분이며, 장만지 길이의 짧은 것, 땅에 끌리는 긴 길이의 것, 繞襟深

衣形 등으로 나타난다.

- ② 南北朝: 심의형은 줄어들고 翻領 등의 胡服적 요소가 나타난다.
- ③ 隋唐: 심의형은 없어지고, 團領의 형태가 많이 나타나며, 번령 등과 함께 胡風이 많이 나타난다. 또한 일반 부녀복식인 襦 위에 裳을 입은 형태와, 여기에 袂를 걸치거나 半臂를 입은 형태가 보인다.

2. 유형II(長袖衣 위에 직배래 소매 옷을 입은 것)

- ① 漢: 심의형이 많다.
- ② 南北朝: 둥근깃 袍와 양당을 입은 형태이다. 거의 나타나지 않는다.
- ③ 隋唐: 찾을 수 없었다.

3. 유형III(長袖衣 위에 넓은 소매 옷을 입은 것)

- ① 漢: 모두 길이가 긴 심의형이다.
- ② 南北朝: 심의형인 雜裾垂髻服의 형태로, 많이 나타나지 않는다.
- ③ 隋唐: 장수의 위에 소매가 넓은 襦를 입은 듯 하며, 이 위에 裳을 덧입었다. 거의 나타나지 않는다.

4. 유형IV(長袖衣 위에 繡鬚을 입은 것)

- ① 漢: 소매가 넓은 深衣형 袍를 입고 그 위에 袖口에 주름잡힌 단이 달린 半袖衣[繡鬚]를 입었다.
- ② 南北朝: 소매가 넓은, 前代보다 길이가 짧아진 곧은깃 포와 반수의를 입었다. 이 반수의(繡鬚)의 수구에는 주름이 잡히지 않고, 로터스(lotus)형으로 모양이 내어진 단이 달려 있다.
- ③ 隋唐: 깔때기형의 넓은 소매 半袖衣를 입고, 수구에 주름 장식이 달린 羽衣(半袖衣, 繡鬚)를 하나 덧입었다. 이 때 반수의는 둔부선 길이로 짧아진 것을 볼 수 있다.

종합해 보면, 漢代는 외국과의 문물교류가 풍부하기는 하였으나, 아직 漢式의 무용복이 그 주류를 이루었으며, 이 시대의 일반복식(深衣形 袍)과 큰 차이가 없었다. 다만, 무용복의 특성상 소매가 매

우 길며, 장식성이 더해진 것도 있었으며, 일반복식에서는 입혀지지 않았던 半袖衣도 입혀졌다.

魏晉南北朝시대에 이르면, 長袖衣의 형태는 눈에 띄게 줄어들고 巾(天衣 형태)을 이용한 무용복이 늘어나게 되는데, 이는 불교 정찰 등의 외국의 영향이라고 사료된다. 특히 前代에 많이 입혀졌던 深衣形 袍와 둥근깃 袍·翻領袍 등 漢·胡가 공존하는 양상을 보이면서 과도기적 형태를 띠게 된다. 半袖衣의 형태 또한 그 길이가 짧아지며, 수구 장식도 주름 대신 연꽃 모양으로 변화한다.

隋唐代에는, 團領이 대부분 입혀지며, 심의형 袍는 전혀 입혀지지 않았다. 이 시기에 團領과 翻領은 일반인들에게 보편적으로 입혀졌던 복식이기도 하다. 유형II는 찾아 볼 수 없었으며, 유형III에서도 深衣形 袍 형태를 띠던 前시대와는 달리 소매가 넓은 襦를 착용한 것 1점만이 발견되었다. 唐代에는 胡의 영향으로 소매가 넓은 옷이 거의 입혀지지 않았기 때문인 것으로 보인다. 이와 함께 일반부녀복식에서 나타나는 襦를 먼저 입고 裳을 덧입는 모습(+袂, +半臂) 등도 보여지며, 일반복식과의 차이는 소매 길이 뿐이다. 유형IV의 경우, 반수의를 두 개 끼입게 되는데, 안에는 소매가 깔때기처럼 넓어지는 것과 羽衣형 반수의이다.

또한 시대가 흘러감에 따라 胡의 영향을 점점 많이 받게 되면서, 옷의 전체적 volume감도 줄어들고, 소매통도 좁아지는 양상을 보였다.

중국 고대 무용과 복식은 아직 연구가 극히 미흡한 관계로, 그 무용의 명칭과 무용복식이 명확히 규정되어 있지 않으며 무용에 관한 연구도 아직 완벽히 정리되지 않은 실정이다. 이에 본 연구는 무용 종류별 무용복식이 아닌, 무용복의 형태적 특징인 長袖衣만을 본 연구자 나름대로 특징적으로 분류하여 분석·연구한 것이다. 시각 자료의 경우, 사진 상태가 좋지 않다거나 훼손되어 일부만 남아 있는 것들도 있고, 특히 모사도만 있는 경우는 그 정확도를 확인할 수 없었다.

이 연구는 아직 시작 단계에 불과하며, 앞으로 더욱 많은 관심과 폭넓은 연구로 각 문화와의 연계성을 밝히는 것이 앞으로의 과제이다.

## 참고문헌

- 1) 周到 (1978), 漫談南陽漢畫象中的舞蹈, 舞蹈, 第6期, pp. 45-46.
- 2) 성경린 (1992). 한국전통무용. p. 13.
- 3) 정수일 (2002). 고대문명교류사. pp. 466-467, 474-475.
- 4) 아서라이트 저, 양필승 역 (1997). 중국사와 불교. 신서원. p. 23, p. 59.
- 5) 양 인리우 (1999). 중국고대음악사. 술. pp. 74-76.
- 6) Wong, Peter Kim-Hung (1989). *Cultural influences on dance in the Tang dynasty and the movement characteristics of a dance of the period*. The Univ. of Wisconsin-Madison (Ph.D.). p. 36.
- 7) 정수일 (2002). 고대문명교류사. 세계절. p. 469, p. 482.  
양 인리우 (1999). 앞의 책, pp. 257-259.  
Wong, Peter Kim-Hung (1989). *op. cit.*, p. 36.
- 8) 아서라이트 (1997). 중국사와 불교. p. 59.
- 9) Wong, Peter Kim-Hung (1989). *op. cit.*, pp. 38-39.
- 10) 양 인리우 (1999). 중국고대음악사. p. 179.  
정수일 (2002). 고대문명교류사. p. 438.  
長澤和俊 (1993). 東西文化의 交流. 민족문화사. p. 159.
- 11) 양 인리우 (1999). 중국고대음악사. p. 230.
- 12) 아서라이트 (1997). 중국사와 불교. p. 61, p. 73, p. 93.
- 13) 양 인리우 (1999). 중국고대음악사. p. 231, p. 262.
- 14) 松原三郎 (2000). 東洋美術史. 도서출판 예경. p. 96.
- 15) Wong, Peter Kim-Hung (1989). *op. cit.*, pp. 49-52.
- 16) 한만영, 전인평 (1996). 동양음악. 삼호출판사. p. 38.
- 17) 王克芬 저, 고승길 역 (1991). 중국무용사. 교보문고. pp. 93-96.  
Wong, Peter Kim-Hung (1989). *op. cit.*, pp. 56-64.
- 18) 아서라이트 (1997). 앞의 책. p. 80, p. 83.
- 19) 아서라이트 (1997). 앞의 책. pp. 95-96.
- 20) 松原三郎 (2000). 앞의 책. pp. 119-122.
- 21) 한만영, 전인평 (1996). 앞의 책. p. 21.  
Wong, Peter Kim-Hung (1989). *op. cit.*, pp. 62-64.  
정수일 (2002). 앞의 책, pp. 438-440.  
양 인리우 (1999). 앞의 책, p. 314.
- 22) Wong, Peter Kim-Hung (1989). 앞의 책, p. 67.
- 23) Wong, Peter Kim-Hung (1989). 앞의 책, p. 41.
- 24) Wong, Peter Kim-Hung (1989). *op. cit.*, p. 45.
- 25) 華梅 저, 박성실 역 (1992). 中國服飾史. 경춘사. p. 37.
- 26) 박두이 (1997). 반비의 원류와 변천에 관한 연구. 서울여대 박사학위논문. pp. 30-32.
- 27) 松原三郎 (2000). 앞의 책, pp. 98-99.
- 28) 三本正年 저, 문광희 역 (1997). 동양복장사논고-중세편. 경춘사. pp. 79-80.
- 29) 華梅 저, 박성실 역 (1992). 中國服飾史. 경춘사. pp. 67-68.
- 30) 石國: 사슈, 타슈켄트 등으로 부르며, 지금의 소련 우즈베크 공화국 타슈켄트 일대를 말한다.
- 31) 王克芬 저, 고승길 역 (1991). 중국무용사. 교보문고. pp. 110-112.
- 32) 小林高四郎 (1984). 增補 東西文化交流史-シルクロードを中心として-. p. 159.
- 33) 王克芬 (1991). 앞의 책. pp. 109-110.
- 34) 마리오부싸알리 저, 권영필 역 (1990). 중앙아시아회화. 일지사. p. 67.
- 35) 박두이 (1997). 앞의 책. p. 36.
- 36) 沈從文 (1992). 中國古代服飾研究. 商務印書館.
- 37) 孫景琛, 吳曼英 (1982). 中國歷代舞姿. 上海文藝出版社. p. 108.