

近代 妓生의 民俗舞 공연복식에 관한 연구

김 지 혜* · 조 우 현⁺

성균관대학교 의상학 석사* · 성균관대학교 의상학과 교수⁺

A Study of Gisaeng Performance Costume for Folk Dance in Early Modern Korea

Ji-Hye Kim* · Woo-Hyun Cho⁺

Master. Dept. of Fashion Design, Sungkyunkwan University*

Professor, Dept. of Fashion Design, Sungkyunkwan University⁺

(투고일: 2009. 9. 18, 심사(수정)일: 2009. 12. 14, 게재 확정일: 2009. 12. 21)

ABSTRACT

Performance costumes are an important element in the stages which set the tones and embody characters in the performances. This study focuses on *Gisaeng's* costumes in folk dance performances when Korea experienced modernization from Joseon Dynasty, and aims to examine the features of the costumes as well as how the costumes both influenced, and got influenced by, the rapidly changing society. *Gisaeng* had been legal entertainment performers of the government in the Joseon Dynasty and, despite careful training and talents, had inferior social status in Joseon's social hierarchy system. In the modern society, a new system of *Gisaeng* emerged and the first public theater opened. The advent of theaters changed performance stages and the ways performances are conducted. This study investigated *Gisaeng's* performance costumes by the type of folk dances, such as monk dance, palace dance, *Salfuri* dance, *Jangu* dance, and *Ip* dance. The study brings light to three conclusions. First, as folk dances which had been performed by civil dancers were spread to *Gisaeng*, *Gisaeng's* costumes absorbed the costumes of civil dancers. Also, royal costumes appeared in folk dance performances. This can be viewed as mixture of royal and folk dance costumes, resulted from interactions between *Gisaeng* and civil art performers associated with the modernizing society and the weakening of the old hierarchical class system. Second, as performing arts on stages were modernizing, performance costumes changed accordingly. Thirdly, *Giseang's* costumes in folk dances also adapted the introduction of the western culture, which largely influenced the fashion trends of people in the early modern society in Korea.

Key words: *Gisaeng*(기생), folk dance(민속무), stage performance(공연),
costumes of korean for performance(한국 공연복식)

I. 서언

공연을 위한 복식은 공연(公演)예술이 창작된 삼국시대부터 주변의 사회·문화적 영향으로 다양하게 변형되었다. 한국의 복식사 뿐 아니라 공연사 분야에도 한(韓)민족 공연의 특성을 깊이 있고, 종합적으로 이해하기 위해서 공연복식의 이해는 필수적이다. 본 주제는 공연복식이 한민족이 누려온 문화이며 역사성을 갖는 한국 복식이라는 관점에서 시작되었다. 즉 조선시대부터 공연예술의 주최자 역할을 한 기생들의 공연복식 중 민속무(民俗舞) 복식을 중심으로 근대의 변화된 사회제도에 따라 어떠한 특징을 나타내는가 알아보기자 한다. 기생 복식의 선행연구로는 문헌과 회화자료를 통한 조선시대 기생 일반복식¹⁾ 연구가 대부분이며, 민속공연 예술분야에서도 기생의 무용, 음악, 연희분야²⁾에 집중되어 있다. 최근 김지원 (2009)의 ‘이매방류 민속춤에 표현된 복식의 조형성’과 같이 춤사위와 복식 조형을 연관시킨 연구도 계속되고 있으나, 근대 기생의 민속무 복식연구는 거의 이루어지지 않았다.

따라서 본 연구는 시대상에 따른 공연복식 변화와 무대의상으로서의 성격을 유추하여, 그에 담긴 상징성을 고찰하는 것에 의의를 두고자 한다. 연구방법으로 관기(官妓)제도 철폐 이후 권번(券番) 별 기생의 공연 종류 및 특징을 고찰한 후, 그 중 민속무 공연 자료를 토대로 근대시기의 공연복식 유형과 조선후 기와의 차별적인 특징을 비교하고 이에 따른 공연복식의 형성요인을 분석하였다. 연구 자료로 근대 시각 자료인 그림엽서, 사진, 회화자료와 신문, 문헌자료를 사용하였다. 연구범위는 1894년 갑오경장을 기점으로 하한연대를 1950년대까지 규정하였다. 본 연구에서 근대 이전 기생은 장악원에 소속되어 공식적 연향에서 정재(呈才) 공연을 한 여악(女樂)으로 정의하고, 근대 기생은 관기제도 해제 후 기생조합 및 권번에 소속되어 정재, 민속무, 창작무, 외국무용 등의 공연을 한 예인의 개념으로 한다. 공연은 서양문화 유입에 따라 서구식 극장에서 신분제도의 차별 없이 모든 관객에게 행하던 악·가·무(樂·歌·舞) 양식을 의미하며, 민속무는 근대 이전 민간 예인 집단이 연희하고 서

민중이 즐긴 춤으로, 기생 복식은 기생이 공연 시에 무대 위에서 입었던 무대복식으로 그 용어를 정의한다.

II. 근대 기생조합의 설립과 공연무(公演舞)

1904년 신분제 철폐 이후 실질적 관기의 해제는 관기의 관리가 경시청으로 이과된 1908년 이후라고 할 수 있다. 관기제도가 해제된 후에도 궁중 진연은 자주 거행되어 기생들의 수요는 계속 증가하였다. 각지에서 뽑혀온 기생들은 서울에 머물며 공연을 하였고 이에 따라 서울 기생 수요는 폭발적으로 증가하였다.³⁾ 따라서 그들을 통제하고 관리할 집단의 필요성이 대두되었으며 결국 1908년 삼파 대장이었던 김명완과 조중웅이 일본인과 함께 최초의 기생조합인 한성유녀조합(한성창기조합)⁴⁾을 설립하였다.

1908년 경시청의 통제 하에 설립된 한성유녀조합은 1913년 다동조합, 광교조합으로 발전하였고, 1914년 서울에 위치한 여러 기생조합은 교방의 일본식 발음인 ‘권번’이라 부르게 되었다.⁵⁾ 당시 권번에서 교육·공연된 가무(歌舞)를 살펴보면, 1913년 전후 전통적인 여악 레파토리를 시작으로 1920년대 판소리·창극·신파극·서양무용·일본음악까지 확대되었다. 주요 권번 별 공연된 가무의 종류를 정리하면 〈표 1〉과 같은데, 궁중정재 27류 중 검무가 5개의 권번에서 공연되어 제일 많은 비중을 차지하였음을 알 수 있다. 그밖에도 무고, 춘앵무, 황창무가 서울지역을 비롯하여 진주, 대구지역의 4개 권번에서 공연되었고 아박무, 첨수무는 조선, 한성, 광주권번에서 공연되었다. 궁에서만 행하던 정재가 권번에서 공연된 것은 관기제도 폐지 이후 민간공연으로 전승되었음을 의미한다. 정재 공연을 가장 많이 행한 조선권번에서는 남무, 정방별곡, 사고무와 같은 창작무도 공연되었는데 여기서 보이는 사고무는 민속무의 사고무(四鼓舞)와는 공연양식이 가장 달랐으며 평양 기성권번의 새로운 레파토리로 사용되기도 하였다.⁶⁾ 민속무 14류 중 일인승무(一人僧舞), 쌍승무(雙僧舞) 공연이 7개의 권번에서 이루어졌고 사고무, 삼고무(三鼓舞), 소고무(小鼓舞)를 포함한 고무류(鼓舞類) 공연과 살풀이춤

공연이 6개의 권번에서 공연되었다. 그 외 한량무(閑良舞), 입춤, 장구춤, 바라춤 등이 공연되었다. 서양댄스와 일본춤이 조선, 한성, 종로, 광주권번에서 공연된 것은 서구화된 무대 및 공연양식을 서울, 광주 지역 권번이 빠르게 받아들였음을 알려주는 자료이다. 당시 권번들은 ‘포괄적인 예술교육’에 따른 인재양성에 주를 두고 3년간 엄격한 교육을 하였는데 대표적인 곳이 광주권번이다. 전공 별 시조과, 소리과, 기악과, 춤과 등 4개의 과로 세분화되어 각각 학습내용을 달리했으며 이를 통해 민속무, 궁중정재, 창작무, 외국무를 아우르는 가장 다양한 레파토리를 가지고 있었다.⁷⁾

III. 근대 기생의 민속무 공연의 종류와 복식

1. 근대 기생의 민속무 공연 종류

당시 대표적 권번인 조선, 한성, 종로, 평양기성, 광주, 진주, 동래에서 가장 많이 공연되었던 민속무는 일인승무와 쌍승무이고, 다음으로는 사고무, 삼고무, 살풀이 춤을 들 수 있다. 이들 민속무는 전국적으로 고루 분포되었으나 입춤, 장구춤, 한량무는 서울, 경기, 광주 지방에서 주로 공연되었고 성진무(性眞舞), 승진무(昇進舞), 산조춤은 대부분 평양기성권 번 소속 기생들에 의해 공연되었다. 소고무, 궂거리,

〈표 1〉 서울과 지방의 권번에서 공연된 가무의 종류

| 권번/ 춤종류 | 춤 명 | 조선 | 한성 | 종로 | 평양 기성 | 광주 | 진주 | 대구 달성 | 동래 | 합계 |
|------------------|------------------------|--------|-----|----|----------|----|----|----------|----|----|
| 민속무 | 일인승무, 쌍승무, 성진무, 승진무 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | 0 | 7 |
| | 살풀이춤 | 0 | 0 | 0 | | 0 | | 0 | 0 | 6 |
| | 사고무, 삼고무, 소고무 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | 0 | | 6 |
| | 입춤, 장구춤 | 0 | | 0 | | 0 | | | | 3 |
| | 한량무 | 0 | | | | 0 | | 0 | | 3 |
| | 바라춤 | | 부채춤 | | | 0 | | | | 1 |
| | 산조춤 | | | | 0 | | | | | 1 |
| 궁 중 정 재 | 봉래 의 | 오양선 | 0 | | | 0 | | | | 2 |
| | 수연장 | 선유락 | 0 | | | | | | | 1 |
| | 사자무 | 장생보연지무 | 0 | | | | | | | 1 |
| | 포구락 | 학춤 | 0 | | | | | | | 1 |
| | 현천화 | 연화대무 | 0 | | | 0 | | | | 2 |
| | 육화대 | 고구려 | | | | 0 | | | | 1 |
| | 현선도 | 처용무 | 0 | | | 0 | | | | 2 |
| | 춘광호 | 예상우의무 | | | 0 | | | | | 1 |
| | 무산향 | 사선무 | 0 | 0 | | | | | | 2 |
| | 향장무 | 향발무 | 0 | | | 0 | | | | 2 |
| | 무고 | 0 | | | 0 | | 0 | 0 | | 4 |
| | 검무 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | | 5 |
| | 가인전목단 | 0 | | 0 | | | | | | 2 |
| | 춘앵무 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | | | 4 |
| | 아박무 | 0 | 0 | | | 0 | | | | 3 |
| 창작무 | 첨수무 | 0 | 0 | 0 | | | | | | 3 |
| | 황창무 | 0 | | | | 0 | 0 | 0 | | 4 |
| | 남무 | 0 | | | | 0 | | | | 2 |
| 외국무 | 정방별곡 | 0 | | | | | | | | 1 |
| | 사고무 | 0 | | | 0 | | | | | 2 |
| | 서양댄스 | 일본춤 | 0 | 0 | 0 | | 0 | | | 4 |

바라춤, 부채춤은 남부지역인 광주와 대구를 중심으로 발전하였는데 권번 교육내용이 가장 체계적이었던 광주권번이 주를 이루었다. 근대 기생의 승무류 민속무는 불교의 교리적 영향이 큰 조선후기 것과는 달리 남도 살풀이춤, 한삼춤의 영향을 받아 종교적 의식성이나 생산성 없이 재창조되었다. 불교 승무와 가장 비슷한 내용의 독무(獨舞)인 일인승무, 기생들에 의해 새롭게 구성되어 두 명이 함께 추는 쌍승무, 1908년 광무대 공연 레파토리에 포함되어 구운몽의 주인공인 성진이를 묘사한 성진무, 8명이 단체로 추는 승진무로 그 종류가 세분화 되었다.

풍농굿에 기원에 기원을 둔 사고무는 기생 5명이 북틀 4면에다 북을 하나씩 걸어달고 창사(唱詞)한 후 한사람씩 위치를 바꾸며 북을 치고 춤을 추는 형식이다.⁸⁾ 1916년 다동기생조합이 창작했다고 알려져 있으나 춤의 내용을 승무, 북춤에서 가지고 왔으므로 민속무의 범주에 속한다고 본다. 삼고무는 승무에 이어 추는 춤으로 승무를 추고난 후 춤을 춘 공연자가 해탈의 경지에 이르기 위해 법고를 두드리는 것을 말한다. 소고무는 농악놀이의 설장고와 쌍벽을 이루며 법고춤이라고도 한다.

한량무는 조선 중기 남사당폐들의 연회 시 재주를 보이는 도중 무동(舞童)들이 춤을 추는 것에서 시원을 찾을 수 있다. 1910년대 전후 남사당폐가 분산되면서 기생들의 문화에 영향을 주어 기방(妓房)에서 추어지게 된 것이다.⁹⁾ 한량과 별감이 기생에게 반하여 멋진 춤으로 기생의 환심을 사려 노력하나 기생은 한량과 별감을 배반하고 승려를 사랑하는 남녀 관계를 그린 춤이다.¹⁰⁾ 살풀이춤은 남도 무무(巫舞)의 계통으로 살풀이 뜻은 ‘살(煞)을 훈다’, ‘액(厄)을 제거한다’는 뜻으로 해석할 수 있다. 그러나 기생들이 춤 살풀이춤은 종교적 의례성이나 전투적 주술성은 전혀 없고, 예술성이 돋보인 춤으로 살풀이라는 무속음악에 맞추어 새롭게 창조된 교방춤 이라는 것이 타당하다.¹¹⁾ 그 외에 입춤, 장구춤은 춤추는 사람이나 보는 사람들이 입타령을 하며 함께 어우러질 수 있는 대중성이 강한 춤으로 한국 문화의 참모습을 보여주는 기본 춤이라 할 수 있다.

2. 근대 기생의 민속무 복식 종류

1) 승무류 공연복식-일인승무·쌍승무·성진무·승진무

〈표 2〉는 승려의 승무복식과 기생의 승무복식을 비교한 자료이다. 남자 승려는 바지·저고리에 긴 소매가 달린 장삼을 입는데, 백색장삼, 백색고깔, 홍색가사를 착용한 것과 흑색장삼, 백색고깔, 홍색가사를 착용한 것으로 나뉜다. 비구니는 남색 치마에 흰 저고리를 입고 흰 장삼에 흰 고깔을 쓰고 홍색가사를 어깨에 멘다. 춤사위가 대부분 북쪽을 향하여 관객에게 등을 돌리는 동작과 고깔을 써서 얼굴을 확연히 볼 수 없는 점은 연희의 주체가 앞으로 나서지 않고 가무의 불교 교리적 내용을 추상적으로 보여주려는 것이다. 또한 장삼의 길이가 한국 전통춤 중에서 가장 긴데 이것은 승무 동작의 미적 특징을 규정해 주는 큰 요소로 작용 한다.¹²⁾ 교방문화의 승무류 공연복식은 불가의 승복과는 달리 기녀들의 미감(美感)에 의해 창조된 것으로 고깔, 장삼, 가사의 복식은 계속 남아 있지만 공연 주체가 기생으로 변화하면서 복식 형태 및 착용 방식이 변화한다.

(1) 고깔

고깔은 한국 고유의 관모로 승려나 무당이 궂을 할 때 쓰는 건(巾)을 말한다. 〈그림 1〉의 사진자료¹³⁾를 살펴보면 기생들의 고깔은 승려들이 흰색의 고깔을 얼굴이 반쯤 가리도록 내려 착용한 것에 반해 얼굴이 잘 보이도록 올려 쓴 것이 많은데, 공연 시 관객에게 표정연기를 잘 보이도록 하기 위함이다. 삭발한 승려와는 달리 쪽머리를 한 기생들의 머리스타일도 영향을 주어 승려보다 얼굴이 잘 보이도록 뉘어 쓰게 되었을 것이라 생각한다. 형태적으로 살펴보면 얼굴 옆 부분에 닿는 곳을 둥글게 굴려 만든 것, 〈그림 1〉의 1번 사진처럼 정수리 부분에 다른 소재를 덧대어 만든 것, 솟아오르는 윗부분을 더 강조한 것 등 다양하다. 여밈 방식도 쪽머리 뒤로 묶는 여밈, 얼굴 턱 아래 부분으로 묶는 여밈, 끈에 수술장식을 덧댄 여밈이 있고, 색상 또한 흰색만을 쓰지 않고 남색, 홍색, 황색을 사용하였다. 색상과 형태가

<표 2> 승려 승무복식과 기생 승무복식 비교

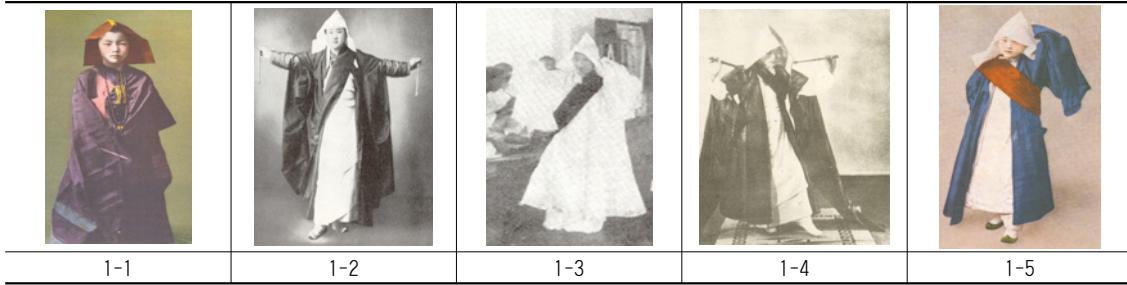
| 특 징 | 근대 이전 승려 승무 승복 | | 근대 기생의 승무류 공연복식 | |
|------------|--|---|---------------------------|-----------------------------|
| 사 진 자 료 | | | | |
| 출 처 | 한국종합예술학교 연극원근대사진자료 소장자료. | 한국복식학회 kosco 전. 2003, p.16. | 말하는 꽃 기생. 2002, p. 74. | 조선에서 온 사진첩서 2005, p. 21. |
| 기 원 | 불교 교리적 입장 :법화경(法華經). | | 민속춤의 입장 :황진이의 무용설. | |
| 내 용 | 인간의 희비를 높이는 차원에서 극복하고 승화시키는 것. | | 인간 본연의 애정과 낭만을 표현. | |
| 복 식 종 류 | 고깔, 흰 장삼 또는 흑색장삼. 홍(紅)가사, 남색치마, 저고리, 복채. | | 고깔, 가사, 장삼, 장신구, 치마, 저고리. | |
| 고 깔 | 흰색 고깔을 얼굴이 보이지 않게 앞으로 내려 착용. | 술이나 구슬이 달린 끈을 여밈으로 사용. 색상다양, 장식적 표현 강조. 얼굴이 보이게 뒤로 뉘어 착용. | | |
| 가 사 | 홍색의 가사 착용. | 가사의 크기축소, 의복색상 · 착용방법 다양. | | |
| 장 삼 | 백색 또는 흑색장삼 착용. | 장삼 소매 활용하여 착용방법, 의복색상 다양. | | |
| 장신구 | 복채. | | 염주, 복채. | |
| 두 식 | 승려 사발 두식. | | 쪽머리에 비녀를 꽂음. | |
| 저고리 | 흰색이나 옥색저고리 착용. 등길이와 소매너비가 여유로운 형태. | 등길이가 짧고 소매너비가 좁은 것부터 등길이, 화장, 배래, 수구 넓은 것까지 다양한 형태가 보임. 1930년대 전후로 저고리 길이가 7~8cm 길어지고 품과 소매너비가 넉넉해진 복식의 흐름 반영. | | |
| 치 마 | 흰색이나 남색, 옥색치마 착용. 근대 기생의 승무 치마보다 풍성함. | 발등을 살짝 덮을 정도의 길이인 치마를 몸에 휘감아 착용 주릿대 치마라 불리며 훌륭하고 가냘픈 직선미 느껴짐. 춤 동작에 용이하도록 길이와 폭을 출여 착용. | | |
| 신 발 | 흰 버선 착용. | 흰색·검정고무신을 신거나 흰 버선만 착용. 1920년부터 고무신 나오기 시작함 앞 코가 뾰족한 모양으로 많이 착용. | | |
| 색 | 백-적, 백-적-흑 색의 대비. | 백-적, 백-적-흑 색 외에 남색, 노랑색 등의 유채색 사용. | | |
| 형 태 | 고깔의 정수리 부분 풍성히 겹쳐지는 옷 끝자락이 전체적 A-line 형성. | 속옷 축소 및 주릿대 치마형태로 전체적 H-line. | | |
| 디테일 | 세부적 장식 제외. | 고깔에 색상 천이나 구슬, 수술을 달아 장식성 강조. | | |
| 기타 | 춤 복식의 의미보다 불가의 법복을 착용하는 의미가 큼. | 장삼, 가사 착용 방법 다양함. 공연복식 의미확대. | | |

다양한 고깔이 등장하는 것은 춤을 통한 불교 교리 전파보다 미를 추구하는 장식적 요소와 동작에 용이한 춤사위의 기능적 요소를 중요시하였기 때문이다.

(2) 장삼

장삼은 길이가 길고 품과 소매가 넓은 승려의 걸 옷을 말한다. 기생들의 승무 공연 시 착용한 장삼은 승려의 것과 달리 다양한 착용 법을 보이는데 <표

2>의 근대 기생 사진자료와 같이 앞여밈을 전개하거나 여미기도 하고 소매를 반만 착용한 후 뒤로 늘어뜨린 모습, 소매를 목 뒤로 감은 모습이 대표적이다. 전체 길이가 발목까지 내려와 춤을 출 때 발동작이 용이하도록 하였고 <그림 1-1, 5>자료처럼 무채색 계열 대신에 파란색 계통의 장삼을 착용한 자료도 보여 불가의 장삼에 비해 색상 사용이 자유로웠을 것이라 생각된다. 장삼 안에 입은 저고리는 소매가



〈그림 1〉 근대 기생의 승무류 공연복식
꽃을 잡고, 2005, p. 129 · 중앙대학교 리소스센터 ·
개화기 대중예술의 꽃 기생(1-3, 1-4). 2006, p. 12 · 말하는 꽃 기생. 2002, p.122.

좁고 배래가 직선에 가까우며 길이도 짧아 치마말기의 여민 고름이 보이기도 한다. 치마통의 여유분을 감아입고 끈으로 묶는 착용 방식은 몸에 헐렁한 한복의 모습이 몸에 잘 맞는 실루엣으로의 변화를 보여준다.

(3) 가사

가사는 불교의 법복(法服)으로 왼쪽 어깨에서 오른쪽 겨드랑이 아래로 걸쳐 입는 옷을 말한다. 기생들이 착용한 가사는 어깨에 메어 입는 승려들의 가사보다 크기와 폭이 많이 축소되었다. 〈그림 1-2, 3〉의 자료에서 왼쪽어깨에 걸쳐 오른쪽 허리부분으로 묶거나, 〈그림 1-5〉의 반대의 어깨 쪽으로 묶어 여밈을 등 뒤로 하기, 〈그림 1-4〉에서 반으로 접어 목에 느슨하게 매는 등 다양한 착용 방식을 볼 수 있다. 크기와 너비가 좁아진 것은 불교적 의미가 축소되고 춤 동작을 용이하게 하기 위한 기능성이 강조되었음을 알 수 있다.

(4) 장신구

대표적 장신구로는 북채와 염주가 보여진다. 양손에 든 북채는 장삼을 늘어뜨리고, 양팔을 무겁게 늘어뜨린 채 머뭇거리다가 장삼을 젖히는 동작에 필요하다. 염주는 춤의 주제인 과계승의 고뇌를 상징한 것으로 수행(修行)의 고뇌를 표현하는 수단인 동시에 장식적 의미로 사용되었을 것이라 판단된다.

2) 사고무 · 삼고무 · 소고무 공연복식

사고무와 소고무의 공연복식은 19세기 일반 여령복식인 화관, 황단삼, 초록단의, 남裳(藍裳), 홍裳(紅裳), 오채한삼, 홍단금루수대(紅鍛金縷繡帶), 초록혜(草綠鞋)를 착용하거나 겸기무 복식인 전립, 아청갑사쾌자(鴉青甲紗快子), 홍裳, 남전대, 초록혜를 착용하였고 두 가지 복식을 혼용하기도 하였다. 조선 후기 여령복식과 겸기무복식에 비해 전체 실루엣이 축소되고 길이가 짧아졌으며 세부 장식이 변형되었다. 치마와 저고리 위에 단삼을 입고 대대(大帶)를 맨 다음 화관과 오색한삼을 착용한 것은 19세기와 크게 다르지 않으나, 이마에 늘어뜨리는 수술과 구슬장식, 대대의 장식 너비가 넓어지고 금박장식이 화려해져 실내 무대 조명 효과를 극대화시켜 기생의 인물을 돋보이도록 하는 역할을 하였다.

(1) 화관

화관은 여성 관모 일종으로, 신라 문무왕 때에 중국의 복식을 들여올 때 같이 건너온 것으로 알려져 있다. 일반 죽두리보다 높이가 높고 두터운 종이로 만들며 겸정 칠을 한 후 무늬를 새겨, 금은보화로 화려하게 장식한다.¹⁴⁾ 〈그림 2-1, 2, 3〉¹⁵⁾의 화관은 이마에 늘어뜨리는 구슬 장식과 수술 장식이 더욱 크고 화려해졌으며 〈그림 2-4, 5〉¹⁶⁾ 자료처럼 머리에 고정시키는 여밈 끈을 턱 앞으로 묶거나 뒤로 묶는 등 착용방식이 다양하였다. 여밈 끈은 보정역할만 하는 것이 아니라 장식적인 면을 고려해 끝부분에 솔

〈표 3〉 19c 일반 여령복식과 근대 기생의 사고무 · 삼고무 · 소고무 공연복식 비교

| 특 징 | 19c 일반 여령복식 | 근대 기생의 사고무 · 삼고무 · 소고무 공연복식 | | |
|-----------|---|---------------------------------|---|--------------------------|
| 사 진 자료 | | | | |
| 출처 | 조선시대궁중진연복식. 2003, p. 65. | 기생은 어떻게 만들어졌는가. 2006, p. 68. | 조선에서 온 사진첩서. 2005, p. 137. | 조선해어회사. 1992, p. 149. |
| 복식 종류 | 화관, 황단삼, 초록단의, 남빛상, 홍상, 오채한삼, 홍단 금루수대, 초록혜. | | 화관, 단삼, 대대, 한삼, 치마, 저고리, 고무신. | |
| 화관 | 칠보장식 화관 구름무늬 운관. | | 화관 뿐 아니라 족두리를 착용하기도 함. 전체적 크기가 커지고 구슬장식과 색이 화려해짐. 칠보장식과 구름장식 외 연꽃문양, 매듭수술, 금방장식 다양. | |
| 단삼 | 사방 전개 형. | | 앞여밈만 트임 색상 다양. 소매 폭과 전체 실루엣이 직선으로 좁아짐. 가슴 앞 흥배 장식이 크고 화려해짐 원삼을 착용하기도 함. | |
| 대대 | 가슴 중간부분을 뒤여밈으로 여밈. | | 너비가 두 배 이상 넓어짐 화려한 금박장식으로 기생이 소속된 권번 이름을 넣어 착용함. 겨드랑이 밑 가슴 윗부분 뒤여밈으로 고정. | |
| 한삼 | 오색한삼 길이가 짧고 폭이 좁음. | | 전체 길이 및 너비 넓어짐 색동의 너비 역시 넓어지고 색상 화려해짐 손목 부분에 수술 장식을 넣기도 함. | |
| 색 | 황(단삼)-녹(단의)-남, 홍 (상)-오채한삼. 양식화된 색 사용. | | 다양한 색상 사용 - 양식화된 의복색상 탈피. | |
| 형태 | 풍성한 속옷 착용. A-line. | | 소매폭과 전체 실루엣이 직선으로 좁아짐. 속옷 간소화 H-line. | |
| 디테일 | 화관과 오색한삼. | | 화관, 족두리 크기 및 한삼의 색동 너비 확대. | |
| 기타 | - | | 춤 동작에 용이하도록 대대를 겨드랑이 밑 가슴 윗부분으로 바짝 올려 착용. | |

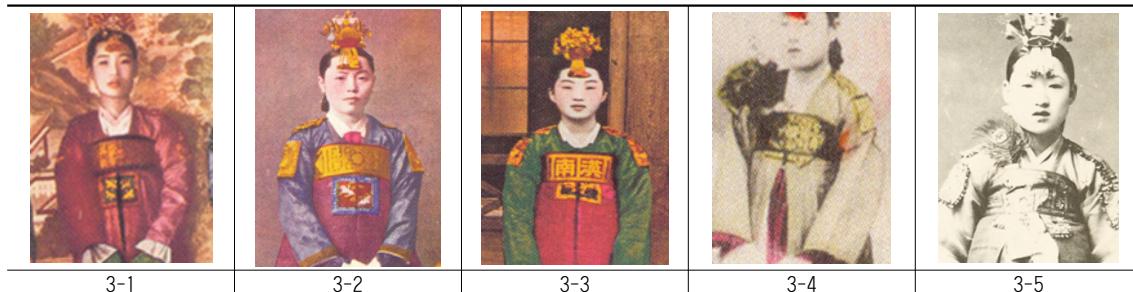


〈그림 2〉 근대 기생의 사고무 · 삼고무 · 소고무 공연복식-화관

한국예술종합학교 전통연희학과 사이버 자료실(2-1, 2-2) · 사진자료로 보는 민속의 어제와 오늘 I, 2003, p. 111 ·
꽃을 잡고, 2005, p. 139 · 개화기 대중예술의 꽃 기생, 2006, pp. 12-29.

<표 4> 19c 겹기무 여령복식과 근대 기생의 사고무 · 삽고무 · 소고무 공연복식

| 특 징 | 19c 겹기무 여령복식 | 근대 기생의 사고무 · 삽고무 · 소고무 공연복식 | | |
|------------|------------------------------------|---------------------------------|---|----------------------------------|
| 사 진 자 료 | | | | |
| 출처 | 한국복식문화사전, 1998, p. 43. | 개화기 대중예술의 꽃 기생, 2006, p. 12. | 말하는 꽃 기생, 2002, p. 58. | 조선에서 온 사진첩서, 2005, pp. 29-30. |
| 복식 종류 | 전립, 흥상, 남전대, 아청갑사페자, 초록혜. | | 전립, 폐자, 전대, 치마, 저고리, 고무신. | |
| 색 | 흑(전립)-홍(폐자)-청 (치마)-녹(저고리). | | 흰색 치마 · 저고리 위에 다양한 색상의 폐자와 전대 착용. | |
| 형태 | 속옷착용. 풍성한 A-line. | | 속옷 간소화로 인한 H-line, 치마 · 저고리 · 폐자 전체적 길이와 너비, 실루엣 축소. | |
| 디테일 | 양식화된 의복 색상과 실루엣. 의복변화 거의 없음. | | 전립 - 말총장식을 길게 늘어뜨리거나 위로 휙감음. 장식수술, 종이꽃을 무관의 전립보다 화려하게 장식함. 폐자 - 착용자에 따라 옆 자락 변형하여 착용. | |
| 기타 | 전투적 의미 강조. 군무-칼을 들고 춤을 춤. | | 전투적인 의미보다 무대 위 기생의 여성미를 강조하는 복식으로 사용. | |



<그림 3> 근대 기생의 사고무 · 삽고무 · 소고무 공연복식-대대
한국복식문화사전, 1998, p. 43 · 신여성, 2005, p. 87 · 한국종합예술학교 연극원 근대사진자료실(3-3, 3-4) ·
기생은 어떻게 만들어졌는가, 2005, p. 109.

을 달거나 길게 늘어뜨렸다.

에 따른 영향과 춤 동작 시 용이하게 하기 위한 것으로 추측된다.

(2) 단삼

단삼은 길이와 실루엣이 축소된 반면, 수를 놓은 앞여밈 흥배와 어깨장식은 크고 화려해졌다. 저고리 소매와 치마폭이 축소된 이유는 근대 속옷의 간소화

(3) 대대

대대는 여자의 원삼·활옷 등에 매는 넓적한 띠로 <그림 3>¹⁷⁾과 같이 가슴 윗부분에 착용한다. 대대의



〈그림 4〉 근대 기생의 사고무 · 삼고무 · 소고무 공연복식-한삼
개화기 대중예술의 꽃 기생, 2006, p. 182(4-1, 4-2) · 사진으로 보는 민속의 어제와 오늘 1, 2003, p. 127

너비는 일반여령 복식의 대대와 비교하여 두 배 이상 넓어졌고 화려한 금박 문양을 넣었다. 〈그림 3-4, 5〉에서 왼쪽 어깨에 꽃 장식을 하거나 새의 깃털 장식을 꽂은 것이 보이는데 이것은 대대가 가슴을 안정시키는 기능적 도구 뿐 아니라 가슴부분을 강조하여 관객에게 공연자의 여성성을 부각시키며 화려하고 아름답게 보이도록 하기 위함이라 생각된다. 또한 착용 위치도 조선후기 것보다 가슴 위로 올라가 활동성이 많은 팔 동작에 의복이 제약을 받지 않도록 고정하는 역할을 하였다. 〈그림 3-3〉에서 가슴 정중앙에 한남이라는 글이 보이는데 이것은 기생이 소속된 권번 이름으로 대대가 기생의 소속과 신분을 알리는 역할로 사용되었다는 것을 알려 준다.

(4) 쾌자

쾌자는 목선이 V형 또는 U형으로 깊이 파인 소매가 없는 의복으로 등솔기가 허리까지 트여있다. 사고무와 소고무에 또 다른 영향을 미친 겹기무 복식 중 하나로 소매가 좁고 길이가 짧은 저고리와, 둘둘 말아끈으로 맨 치마 위에 쾌자를 입은 후, 전대를 뒤여밈으로 매었다. 〈표 4〉의 사진자료에서 전대의 여밈으로 치마의 길이가 짧아져 흰색 고무신을 신은 발이 보이는데 이것은 역동적 춤사위를 표현하는 하체의 움직임이 관객에게 전달되는데 도움을 준다. 사고무를 추는 다섯 명의 기생 중 치마저고리에 쾌자를 입고 전립대신 화관을 한 모습은 근대 이전 기생의 양식화된 복식착용이 해체되고 서로 융화되었음을 알 수 있다.

(5) 전립

조선후기 기생의 전립은 무관(武官)의 것과 같이 공작털이나 옥로를 달고, 차양의 안쪽은 비단으로 꾸미며 끈에는 밀화나 패영을 달아 장식하였다. 근대 기생들이 착용한 전립은 말총장식을 길게 늘어뜨리거나 〈표 4〉의 사진자료처럼 위로 휘감아 장식이 눈 밑으로 짧게 내려오도록 하였고 수술이나 종이꽃을 더욱 크고 화려하게 장식하였다. 반면 얼굴 아래로 내려오는 끈 장식은 축소되거나 사라져 관객에게 기생의 표정 연기를 또렷이 보이는 것을 중요시 여겼음을 알 수 있다.

(6) 한삼

한삼은 무용복 소매 끝에 늘어뜨리는 천으로 소매 장식용의 통으로 된 옷감을 의미한다.¹⁸⁾ 주로 삼고무 공연 시 착용되었으며 북을 치기 전 팔 동작을 크게 뻗을 때 나타난다. 북을 치기 위해 빠른 시간 벗는 동작이 이루어져야 하므로 고무줄로 끈을 여며 착용 시 편리하도록 하였다. 〈그림 4¹⁹⁾처럼 대부분 색동한삼을 착용하였고 긴 수술을 달아 장식성을 고려하였다. 정재무에 착용된 한삼보다 전체길이와 너비, 색동의 너비가 확대되었고 색동의 색 역시 선명하고 화려해졌다. 이는 무대 위 팔 동작을 강조하여 시각적 효과를 높이기 위한 것으로 생각된다.

3) 한량무 공연복식

근대 기생의 한량무는 지배층 계급을 풍자하는 극 무용 형태이다. 한량무 공연복식은 인물의 성격, 극

<표 5> 근대 기생의 한량무 공연복식 인물별 특징

| 역 할 | 한 량 | 별 감 | 승 려 | 기 생 |
|------------|---|--|---------------------------|--|
| 사 진 자 료 | | | | |
| 출 처 | 한국예술종합학교 전통연희과 소장자료. | 꽃을 잡고, 2005, p. 68. | 한국예술종합학교 전통연희과 소장자료. | 중앙대학교 리소스 센터. |
| 복 식 종 류 | 도포, 대대, 전립, 치마, 저고리. | 흑립, 전복, 대대, 치마, 저고리. | 장삼, 가사, 고깔, 치마, 저고리. | 화관, 단삼, 대대, 한삼, 치마, 저고리. |
| 특 징 | 선비를 표현하기 위해 남자복식인 도포착용 전립착용 및 치마를 입은 것으로 보아 완벽한 인물 재현으로 보기에 부족함. | 흑립, 전복 등의 남자복식을 통해 별감인물을 표현하려 하였으나 당시 별감 복식과 차이가 있음. | 승려의 인물을 표현하고자 승무복식 착용. | 극 중 기생 역할을 표현 19세기 여성복식에 기준을 맞추어 착용. |

의 내용을 관객에게 전달하는 상징적 기호 역할을 하였다. <표 5>의 여성복식을 입은 기생, 승무복식을 입은 승려, 갓을 쓴 전복과 대대를 착용한 별감, 도포와 대대를 매고 전립을 쓴 한량은, 복식으로 각자 인물의 성격을 표현한다. 하지만 별감이 전복을 입은 것이나 한량이 전립을 쓰고 대대를 길게 늘어뜨리는 것으로 보아 인물성격에 맞는 완벽한 착용이 이루어진 것은 아니다. 당시는 공연복식이 극 내용을 설명하는 무대예술의 하나로서 근대성을 찾아가는 과도기적 시기라 생각된다.

4) 살풀이춤 공연복식

살풀이춤의 핵심적인 형식은 손에 수건을 들고 무악(巫樂)인 “살풀이”에 맞추어 춤을 추는 것이다. 흰 치마·저고리를 입은 공연자가 부드럽고 가벼운 흰 수건을 살풀이장단에 맞추어 양팔에 옮기고 바닥에 떨어뜨린 후, 몸을 굽혀 수건을 어른 다음 빠른 장단에 맞추어 수건을 공간에 휘날리는 춤사위로 구성된다. 살풀이춤에 내재한 심성은 깊은 한(恨)이며, 이를 표현하고자 <그림 5>²⁰⁾와 같이 복식과 수건의 색

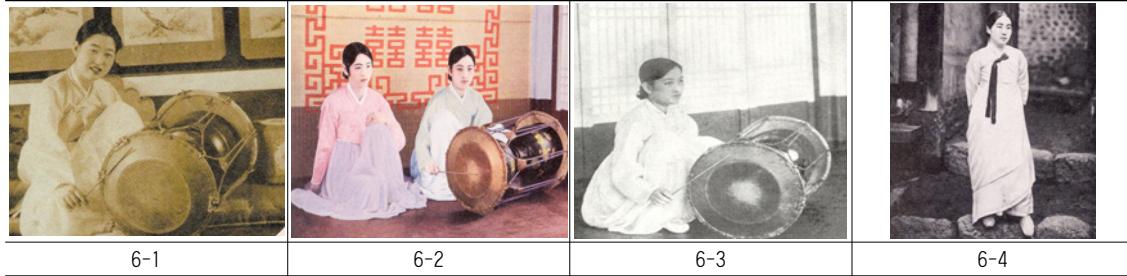
을 모두 흰색으로 한다. 짐짓 느리게 거닐다 이따금 수건을 양 손에 옮기고, 던져 떨어뜨린 다음 몸을 굽히고 엎드려 공손히 들어 올리는데, 떨어뜨리는 동작은 불운의 살이라 할 수 있고 다시 주워 드는 동작은 기쁨과 행운의 표현이라 할 수 있다.²¹⁾



<그림 5>근대 기생의 살풀이춤 공연.
꽃을 잡고, 2005 p. 175.

5) 입춤 · 장구춤 공연복식

입춤과 장구춤은 춤추는 사람이나 보는 사람들이 입타령을 하면서 함께 참여할 수 있는 대중성을 지닌 춤이다. 자리에 앉아 장구를 연주한 후 홍에 겨워 일어나 다양한 장단에 맞추어 춤을 춘다. 후에 장구를 내려놓고 여러 손동작으로 홍을 돋아 장구춤과 입춤은 자연



〈그림 6〉 근대 기생의 입춤 · 장구춤 공연복식
기생은 어떻게 만들어졌는가, 2005, p. 62 · 조선에서 온 사진첩서, 2005, pp. 8-15 (6-2, 6-3, 6-4)

스럽게 연결되기도 한다. 공연 복식을 살펴보면 〈그림 6²²⁾의 자료처럼 머리에 비녀를 꽂고 정수리 가운데 가르마를 하여 이마가 사각형으로 보이는 두식과 가르마를 왼쪽으로 넘겨 애교머리를 몇 가닥 나오게 한 두식이 보이는데 이것은 당시 기생들에게 유행하던 두식의 유형이다.²³⁾ 저고리는 조선후기와 비교하여 총길이, 소매 폭 너비가 다양하게 보여 지는데 1930년대 전후로 저고리 길이가 7~8cm 길어지고 품과 소매너비가 넉넉해진 복식의 흐름을 반영한 것으로 보인다. 〈그림 6-4〉의 치마는 발등이 나오는 긴 치마를 몸에 휘감아 입었는데, 춤동작에 용이하도록 길이와 폭을 줄인 것이다. 당시 이런 치마를 주렁대 치마²⁴⁾라 불렀으며 홀쭉하고 가느다란 직선미가 특징으로 일본 예기의 기모노 착용법과 유사하다. 당시 일본인 손님들에게 많은 인기를 얻기 위해 일본 춤과 노래를 익히고 외모도 일본풍을 가미한 것으로 보인다.

IV. 근대 기생의 민속무 공연복식의 특징

1. 민속무 공연복식의 유형과 특징

관기의 해제 이후 근대 기생의 민속무 공연복식 유형은 〈표 6〉과 같이 세 가지로 나눌 수 있다.

첫 번째, 민간예인 민속무 복식 착용이다. 민간예인들이 행하던 공연을 기생들이 행함에 따라 민간예인 복식 역시 자연스럽게 받아들여졌으나 착용 방식은 변형된 공연무대 및 양식에 맞추어 변화되었다. 두 번째 사고무 · 삼고무 · 소고무 공연복식에서 보이는 정재복식의 변용이다. 관기제도의 해체는 착용방식의 변화 · 형태의 축소 세부 · 장식성 확대 등 양식화 되었던 궁중정재 복식 착용방법에 변화를 주었다. 마지막으로 한량무 · 살풀이춤 · 입춤 · 장구춤에서 보여지는 정재복식과 일반복식의 혼용을 들 수 있다. 인물의 성격이나 공연 내용의 특징에 맞게 치마, 저고리 위에 대대와 화관, 한삼 등을 사용하였다. 이렇게 3가지 유형으로 변화된 기생의 민속무 공연복식 특징은 다음과 같다.

1) 형태와 구성의 변형 · 착용 방법 다양

동작에 따라 춤사위의 특성을 살릴 수 있도록 착

〈표 6〉 근대 기생의 민속무 공연복식의 유형

| 민속무 | 공연복식의 유형 | |
|------------------------|-----------------|--|
| 일인승무 · 쌍승무 · 성진무 · 승진무 | 민간예인 민속무 복식 착용. | 민간예인의 승무복식을 착용. |
| 사고무 · 삼고무 · 소고무 | 정재복식의 변용. | 양식화되었던 착용방식의 변화 형태의 축소. 세부 장식성 확대. |
| 한량무 · 살풀이춤 · 입춤 · 장구춤 | 정재 + 일반복식 혼용. | 저고리 + 치마 착용 후 대대와 화관, 한삼만을 착용하여 공연. |

용 방법이 변형되었다. 팔 동작의 효과를 극대화시키기 위해 승무에서 장삼 소매 길이와 폭을 변화시킨 것, 삼고무에서 복치기 전 긴 한삼을 손목에 달고 현란하게 휘두르면서 춤을 춘 것, 대대의 착용 위치를 겨드랑이 바로 밑·가슴 윗부분에 올린 것이 대표적이다. 대대를 가슴 위로 착용할 경우 복을 치는 역동적인 팔 동작에 의복이 말아 올라가지 않아 훨씬 용이하다. 또한 발동작을 관객에게 잘 보일 수 있고 활동성이 용이하게 하도록 전대를 사용하여 퀘자를 뒤로 묶거나 치마를 둘둘 감아 고정시켰다.

2) 기생 소속 전달·장식적 요소 확대

근대 기생은 자신이 소속된 권번의 홍보를 위해 권번 이름을 무복의 대대에 새겼다.

관객의 시선이 집중되는 가슴부분에 큰 글씨로 소속을 명시한 것은 기생이 일반 여성들과 구별되어 복식에 차별을 두어야만 했던 사회적 풍토와 연관이 있다. 「매일신보」 1919년 12월 9일 “귀부인인지 기생 인지를 모를 우리 조선사회 의복하 현상-어찌하면 구별한가?”라는 제목의 사설로 “어느 나라 기생이던지 다 각기 판별되는 표식이 있어서 어떤 경우에 처하던지 기생은 기생이고 (중략) 한남권번이던지 한성권번에서 금속물로 □자나 한자를 빗치게 비슷하게 만들어서 머리에 꽂게 하야 알아보기 좋았으나...”라는 내용이 나와 있어 당시의 기생소속에 대한 중요성을 알 수 있다. 공연무대의 변화에 따른 장식적으로 요소로도 이해할 수 있는데, 사고무 복식을 일반 여성복식과 비교해 보면 전체 형태의 너비와 폭이 축소된 것에 반해 대대 너비와 길이는 확대되고 금박문양과 장식이 화려해 무대 위에서 공연자를 돋보이게 한 것을 예로 들 수 있다. 새롭게 사용하는 조명이나 무대 장치를 의상을 통해 표현하기도 하였는데, 한삼의 색동너비와 크기를 확대하여 여러 색의 조명에 오색을 선명하게 비추어 기생의 팔 동작 효과를 극대화하였다.

3) 인물 별 복식의 특성화

승무 공연 시 승려의 복식을, 한량무 공연에선 극 중 기생, 승려, 한량, 별감의 인물성격에 맞도록 갖추

어 입었다. 복식은 민속무 내에서 극, 춤의 전개를 이끄는 주체적인 역할을 수행하였으며 등장인물의 전형적인 형태를 만들고 이를 적용시킴으로 복식이 인물성격을 나타내는 상징적 기호의 역할과 극 전개의 이해를 돋는 역할을 하였다.

2. 근대 기생의 민속무 공연복식의 형성요인

1) 관기제도 해체에 따른 궁중연회와 민속연회의 융화

근대 사회적 제도의 변화는 신분 별로 나뉘었던 공연문화에 영향을 주었고 궁중무와 민속무가 한 무대에 어우러져 민속예술의 새로운 형태로 자리 잡는 결과를 만들었다.²⁵⁾ 민간예인들이 행하던 민속무 공연이 궁중연회의 주체자인 기생에게까지 확대되면서 공연복식 또한 민간예인의 복식을 받아들여 궁중정재 복식과 혼용되었다. 이것은 궁중무, 민속무를 연희하던 계층이 기생으로 모아지면서 나타나게 된 결과이기도 하다.

2) 서양 문화접면에 따른 변화

서민계층은 서양문화 유입에 따라 대중문화의 새로운 지도자를 찾기 시작하였다. 이들이 찾고자 하는 지도자의 모습은 자유분방하고, 사회활동을 하는 독립된 여성, 시와 가무를 즐기는 풍류가, 신체적으로 매력을 지니길 원했다. 이러한 흐름은 기생의 공연복식에 영향을 주어 양식화된 복식형태 및 착용방법의 틀을 깨고 공연을 관람한 대중의 의식과 기호에 호응을 얻도록 변화하였다. 또한 기생은 “패션 의식적인”사회집단으로서 대중으로부터 주목받고 대중의 기호를 장악하며 대중에게 큰 영향을 줄 수 있는 유행선도자로 자리 잡았다.

3) 무대양식의 추이에 따른 변화

최초의 관립극장인 협률사와 광무대(光武臺)의 설립으로 기생의 공연무대와 공연 방식에 변화를 가져왔다. 과거 궁중연회나 풍류방으로 놀음 나가는 방식에서 극장이나 요릿집에 설치된 무대로 확대되었으며, 공간 특성에 맞는 새로운 공연방식이 요구되었

다.²⁶⁾ 관객의 요구와 취향에 따라 춤의 내용도 변하지 않으면 안 되었는데, 전통적인 당악정재에서 새로 개량된 민속춤과 창작 춤들이 새로운 무대를 통해 공연되기 시작했다. 무대, 조명, 공연양식의 변화는 공연복식을 세분화시켜 극의 주제와 인물의 느낌을 살리도록 복식선택의 폭을 확대하였다. 이는 무대예술이 근대성을 찾아가는 시기에 무대와 극이 나타내는 주제를 표현하는 역할을 찾아가는 공연복식의 과정기 과정이라 볼 수 있다. 근대 이전 공연의상이 작품에 따라 양식화된 스타일라이제이션(Stylization)²⁷⁾ 정도가 강했다면 근대 이후 공연의상은 무대변화에 따라 공연자를 돋보이기 위한 전체 실루엣과 디테일, 색상 변형이 다양하게 나타났다.

V. 결론

본 논문에서는 기생이 작용한 공연복식 중 조선후기와 비교하여 많은 변화를 보이는 근대 민속무 공연복식의 특징을 연구하였다. 1909년 관기제도의 폐지 이후, 공연을 담당하던 기생들은 일본의 예기제도를 수용하고, 1915년 이후 일본의 “권번”이라는 공연제도를 따르게 된다. 최초의 관립극장이 설립된 후 극장식 무대에 맞는 새로운 공연 형식과 소재의 다양성이 요구되어졌고 민간예인들이 행하던 민속무 공연이 기생에게까지 확대되어 공연복식 변화하였다.

근대 공연복식의 특징은 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째, 근대 변화된 사회제도에 따라 민간예인들이 행하던 민속무 공연이 기생에게까지 확대되면서 공연복식 또한 민간예인들의 복식을 받아들이고 민속무 공연에 궁중정재의 복식이 사용되기도 하였다. 이것은 궁중정재 복식과 민속무 복식의 융화로 볼 수 있으며 당시 신분제 폐지로 인해 정재를 담당하던 관기들과 민간예능을 담당하던 일반예인들의 교류를 통해 이루어진 결과라고 볼 수 있다.

둘째, 근대사회 서양문화 접면으로 대중들의 의식에 맞추어 유행을 선도하는 역할을 기생이 담당하였다. 서민들에게 무대 위 기생은 새로운 지도자의 모습을 충족시켰고 이는 복식의 유행에도 영향을 주었다.

세 번째 무대양식의 변화에 따른 공연복식의 변화

를 들을 수 있다. 조명의 효과를 극대화하기 위해 의상의 면적을 넓게 하여 의상에 빛을 비출 때 변화된 색의 효과가 돋보이도록 하였다. 전통예술은 민속 문화로 정체되지 않고 공연을 통해 전승·발전되며, 복식도 이에 편승할 것이다. 따라서 공연 복식 문화의 시대적 변천과정을 통해 전통 문화의 현재적 모습을 이해할 수 있는 연구는 지속적으로 필요하고 본다.

본 연구에서는 민속무 중에서도 근대 기생들이 행한 민속무로 한정한 바, 앞으로의 연구에서는 지역과 역사적 배경을 달리하는 민속무의 복식에 관한 연구가 계속 이루어지기를 기대한다.

참고문헌

- 1) 금혜정 (1992). 朝鮮時代의 妓生服飾에 關한 研究. 세종대학교 대학원 석사학위논문.
- 김정미 (1992). 우리나라 기생 복식에 관한 연구. 서울여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 권현주 (1993). 朝鮮時代 관소리계 小說속에 나타난 女性服飾研究. 동아대학교 대학원 석사학위논문.
- 금나형 (1998). 朝鮮後期 妓生服飾이 一般婦女子 服飾에 미친 影響. 전남대학교 대학원 석사학위논문.
- 박희정 (2002). 朝鮮時代 妓生 服飾을 應用한 現代Fashion design 研究. 동덕여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 장민정 (2004). 조선시대 기생복식 연구. 한국외국어대학교 대학원 석사학위논문.
- 이강선 (2005). 조선시대 후기 기생복식이 일반복식에 미친 영향에 관한 연구-풍속화를 중심으로.. 성신여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 공승연 (2006). 근대 기생복식에 관한 연구. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 2) 이순양 (2009). 한국 기생(妓生)과 일본 게이샤(げいしゃ)의 예술 활동 비교연구. 한양대학교 대학원 석사학위논문.
- 최윤영 (2009). 1910년대 기생들의 춤 교육과 공연양상연구. 중앙대학교 국악교육대학원 석사학위논문.
- 손유주 (2005). 개화기 기생들의 예술 활동 연구. 단국대학교 대학원 석사학위논문.
- 김윤주 (2002). 근대 교방춤에서 공연무용으로의 전개 양상 연구. 중앙대학교 교육대학원 석사학위논문.
- 3) 노동은 (1995). 한국근대음악사. 한길사, p. 37.
- 4) 오현화 (2004). 예단일백인을 통해 본 1910년대 기생집단의 성격. 연극과 인간, p. 118.
- 5) 신현규 (2005). 芽을 잡고. 경덕출판사, pp. 67-68.
- 6) 최윤영 (2009). 1910년대 기생들의 춤 교육과 공연양상 연구. 중앙대학교 국악교육대학원 석사학위논문, p. 45.
- 7) 손태룡 (2002). 대구기생의 음악사적 고찰. 대구향토문화연구소 향토문화 제17집, p. 61.

- 8) 김천홍 (2002). 궁중무-그 주역들 기녀사회 궁중무의
지도자 춤. 중앙대학교 대학원 석사학위논문, p. 21.
- 9) 성경린 (1995). 한국전통무용. 무용한국통권, 51, p. 33.
- 10) 정청자 (1997). 춤 이야기. 강원대학교 출판부, p. 73.
- 11) 김승길 (1998). 기방무용의 역사적 변천과정에 관한
연구. 중앙대학교 대학원 석사학위논문, pp. 29-33.
- 12) 김현수 (1986). 승무의 춤사위에 관한 연구 -한영숙류
를 중심으로-. 서울대학교 대학원 석사학위논문, pp.
14-21.
- 13) 신현규. 앞의 책, p. 129.
중앙대학교 디지털 컨텐츠 리소스 센터 DCRC (Digital
Contents Resource Center). 중앙대학교 첨단영상대학
원. 자료검색일 2006. 7. 21.
- 김영희 (2006). 개화기 대중예술의 꽃 기생. 민속원,
p. 12.
- 가와무라 미나토 (2002). 말하는 꽃 기생. 소담출판사,
p. 122.
- 14) 고복남 (1986). 韓國傳統服飾史研究. 일조각, pp. 115-
136.
- 15) 한국예술종합학교 전통연희학과 사이버 자료실. 자료
검색일 2006. 5. 19.
- 국립민속박물관 (2003). 사진자료로 보는 민속의 어
제와 오늘 I. 국립민속박물관, p. 111.
- 신현규. 앞의 책, p. 139.
- 16) 김영희. 앞의 책, pp. 12-29.
- 17) 김영숙 (1998). 한국복식문화사전. 미술문화, p. 43.
연구공간 수유+너머 근대매체연구팀 (2005). 신여성.
한겨레 신문사, p. 87.
- 한국종합예술학교 연극원 근대사진자료실. 자료검색일
2006. 5. 19.
- 이경민 (2005). 기생은 어떻게 만들어졌는가: 근대기
생의 탄생과 표상공간. 사진아카이브연구소, p. 109.
- 18) 김윤희 (1996). 복식의 근대성에 관한 연구. 한남대학
교 생활과학회지, p. 11.
- 19) 김영희. 앞의 책, p. 182.
국립민속박물관. 앞의 책, p. 127.
- 20) 신현규. 앞의 책, p.175.
- 21) 권현주 (1993). 조선시대 관소리계 소설에 나타난 기
생복식 연구. 동아대학교 대학원 석사학위논문, pp.
7-12.
- 22) 이경민. 앞의 책, p. 62.
권혁희 (2005). 조선에서 온 사진엽서. 민음사, pp.
8-15.
- 23) 이화형 (2005). 한국현대여성의 일상문화. 국학자료원,
pp. 26-31.
- 24) 김혜영 (1997). 기녀복식을 중심으로 본 조선후기 여
성복식의 연구. 배재대학교 의류학부, p. 18.
- 25) 김승길 (1998). 기방무용의 역사적 변천과정에 관한
연구. 중앙대학교 대학원 석사학위논문, p. 27.
- 26) 김영희 (1999). 일제시대 기생조합의 춤에 대한 연구.
무용예술학 연구, 3, pp. 43-44.
- 27) 조우현 조현진 김현숙 (2009). 무대의상 디자인. 시월
p. 80.