

안견(安堅) 화풍과 전칭작의 형성: 감식·수장·유통의 동아시아적 맥락

서윤정*

- I. 서론
- II. 조선 초기 도화서 제도의 개편과 안견의 활동
- III. 안견 화풍과 안견 전칭작의 형성과 유통
- IV. 일본 소장 안견 전칭작의 수용과 감식
- V. 근대기 안견 전칭작의 확대와 진위 논쟁
- VI. 결론

I. 서론

안견(安堅)은 조선 전기 도화서 화원으로서 안평대군(安平大君, 1418-1453)을 비롯한 왕실과 종친의 후원을 바탕으로 궁중 회화 제작에 관여하였다. 안견은 중국 고화를 폭넓게 접할 수 있었던 제도적·사회적 환경 속에서 북송 광희(郭熙, 약 1020-1090)의 화풍을 근간으로 한 화북계 산수 전통을 절충·융합함으로써 조선 전기 회화를 대표하는 하나의 화풍을 형성하였다. 오늘날 안견의 진작으로 확정된 작품은 <몽유도원도>(fig. 1) 한 점에 불과하지만, 이를 중심으로 한국과 일본에는 약 20여 점의 전칭작(傳稱作)이 전한다. 이들 전칭작은 화풍의 유사성, 관서와 인장, 문헌 기록, 수장 전통 등을 근거로 안견의 작품으로 전승되어 왔으나, 그 양식적 범위와 제작·유통의 맥락은 매우 상이하다. 특히 일본 소장 전칭작의 다수는 '가라에

* 명지대학교 미술사학과 부교수

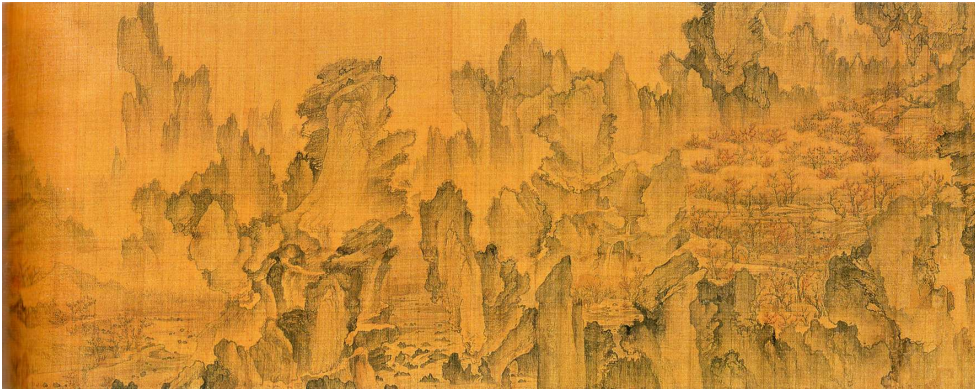


Fig. 1. 안견(安堅), <몽유도원도(夢遊桃源圖)>, An Kyŏn, *Dream Journey to the Peach Blossom Land*, 1447, Chosŏn, ink and light colors on silk, 37.8×106.5cm, Tenri University Central Library (Ahn Hwi-jun, *An Kyŏn kwa Mongyudowŏndo*, pp. 4-5)

(唐繪) 혹은 ‘고와타리에(古渡畫)’의 범주 속에서 송·원·명대 회화와 혼재되며 감식되었으며, 이 과정에서 조선 회화로서의 정체성은 종종 희석되었다.¹ 반면 조선에서는 18세기 김광국(金光國, 1727-1797)의 『석농화원(石農畵苑)』과 『화원별집(畵苑別集)』을 중심으로 한 감평 활동을 통해 안견과 화풍이 일정한 기준 아래 인식되었으며, 근대에 이르러 오세창(吳世昌, 1864-1953)의 『근역서화징(槿域書畵徵)』(1917)을 통해 안견은 조선 회화사의 전범을 대표하는 화가로 인식되었다. 기존 연구는 주로 <몽유도원도>를 중심으로 한 양식 분석, 북송 및 원대 화풍과의 관계, 안평대군의 서화 주장과 후원, 무로마치 수묵화와의 비교에 집중되어 왔다.² 그러나 이러한 논의는 개별 작품의 진위 문제나 양식 계보 규명에 치중한 나머지, 안견

1 井手誠之輔, 「唐絵研究の可能性—半島由来絵画を中心に」, 板倉聖哲・塚本鷹充 編, 『コレクションとアーカイヴ—東アジア美術研究の可能性』(東京: 勉誠出版, 2021), pp. 73-98.
 2 안휘준, 「안견과 그의 화풍<몽유도원도>를 중심으로-」, 『진단학보』 38 (1974), pp. 49-79; 안휘준, 『안견과 몽유도원도』(예경산업사, 1991); 안휘준, 「조선 초기의 회화와 일본 무로마치 시대의 수묵화」, 『한국학보』 3 (연도 미상); 홍선표, 「<몽유도원도>의 창작 세계」, 『미술사논단』 31 (2010), pp. 29-54; 장진성, “The Lost Horizon: Some Thoughts on the Origins of An Gyeon’s Dream Journey to the Peach Blossom Land,” in *Moving Signs and Shifting Discourse: Text and Image Relations in East Asian Art*, International Conference, June 26-28, 2013 (Berlin: Frier Universität Berlin); 장진성, 「무로마치 수묵화와 조선 초기 회화」, 『미술사논단』 36 (2013), pp. 33-60; 장진성, 「조선시대 회화와 동아시아적 시각」, 『동양미술사학』 21 (2017), pp. 119-147; 조규희, 「안평대군의 상서 산수-안견 필 <몽유도원도>의 의미와 기능」, 『미술사와 시각문화』 16 (2015), pp. 6-33; 정윤희, 「<몽유도원도> 권축과 세종대 서화합벽 연구」(서울대학교 대학원 석사학위논문, 2017); 고연희, 「회화사의 관점에서 보는 신숙주의 시문-『화기』와 제화시문을 중심으로-」, 『온지논총』 54 (2018), pp. 379-417; 고연희, 「시축을 위한 <몽유도원도>」, 『대동문화연구』 114 (2021), pp. 37-62; 内藤湖南, 「朝鮮安堅の夢遊桃源図」, 『東洋美術』 3 (東京: 飛鳥園, 1929); 脇本十九郎, 「日本水墨畫に及ぼせる朝鮮繪畫の影響」, 『美術研究』 28 (1934), pp. 159-182; 松下隆章, 「李朝繪畫と室町水墨畫」, 『日本水墨畫論集』(東京: 中央公論美術出

전칭작이 동아시아 회화 교섭사 속에서 어떠한 경로로 수용·재구성되었는지에 대한 통시적 검토는 상대적으로 부족하였다. 이에 본 연구는 조선 초기 도화서 제도의 성립과 궁중 화원의 활동이라는 제도적 맥락 속에서 안건의 공적·사적 회화 활동을 재검토하고, 나아가 안건 전칭작의 형성과 유통, 감식의 과정을 동아시아적 시야에서 분석하고자 한다.

II. 조선 초기 도화서 제도의 개편과 안건의 활동

조선 개국 직후 도화기관은 도화원(圖畫院)으로 불리며 예조 산하 기술직 속아문으로 편입되었으나, 실질적으로는 국왕의 직할 명령이 화원에게 직접 하달되는 체제를 유지하였다. 승문원(承文院)의 지신사(知申事)가 왕명 출납과 보고의 중개를 담당했고, 일부 화원은 5품의 별좌직(別坐職)을 맡아 운영에 참여하는 등 화원에 대한 신분적 차별이나 제약이 완화된 상태였다. 그러나 세종대를 거치며 문신 중심의 관료제 정비가 진전되고, 1470년 전후 도화기관이 도화서(圖畫署)로 개칭되면서 종6품 아문으로 격하되었다. 도화서 제도는 예조판서가 겸임하고 실무책임자인 별제(別提)는 예조 문관이 담당하도록 제도화함으로써, 도화서는 예조 소속 하위 기술관서로서의 성격이 구조화되었다.³ 이와 같은 제도적 전환기의 유연한 환경 속에서 활동한 대표적 화원이 바로 안건이었다. 그는 화원 신분임에도 뛰어난 기량을 인정받아 정4품 호군직을 제수받았고, 왕실과 종친의 주문에 따라 국가 사업과 왕실 의례를 시각화하는 작업에 참여하였다.

안건이 참여한 대표적 화사로는 세종 16년(1434) 간행된 『삼강행실도』 삽도 제작을 들 수 있다.⁴ 또한 세종 28년(1446)에는 국왕의 명에 따라 <팔준도>를 제작했는데, 이 작품은 태조

版, 1983), pp. 76-83; 鈴木治, 「本館収蔵 安堅《夢遊桃源図》について(一)」, 『ヒブリアー天理図書館報』 65 (1977), pp. 39-58; 鈴木治, 「本館収蔵 安堅《夢遊桃源図》について(二)」, 『ヒブリアー天理図書館報』 67 (1977), pp. 50-71; 盧載玉, 「安堅筆《夢遊桃源図》についての一考察」, 『美学』 48-2 (1997), pp. 25-36; 赤澤英二, 「室町水墨畫と李朝畫の關係」, 『大和文華』 117 (2008); 橋本慎司, 「室町繪畫と朝鮮王朝の繪畫」, 『朝鮮王朝の繪畫と日本』 (大阪: 讀賣新聞大阪本社, 2008); Jungmann, Burglind, "Sin Sukju's Record on the Painting Collection of Prince Anpyeong and Early Joseon Antiquarianism," *Archives of Asian Art* 61 (2011), pp. 107-126; 부르크린트 용만, 「조선 초기 문인화의 수집과 저술」, 『동양미술사학』 1 (2012), pp. 181-220.

3 강관식, 「조선시대 도화서 화원 제도」, 삼성미술관 Leeum 편 『화원 조선화원대전(朝鮮畫員大展)』, (삼성미술관 Leeum, 2011), pp. 261-263; 배종민, 「朝鮮初期 圖畫機構와 畫員」 (간남대학교 대학원 박사학위논문, 2005, pp. 6-58 참조.

4 『東國新續三綱行實圖儀軌』, 乙卯四月十七日; 정병모, 『한국의 풍속화』 (한길아트, 2000) pp. 151-152에서 재인용.

의 무공과 개국의 정당성을 상징하는 정치적 도상으로 기능하며, 박팽년·신숙주·성삼문 등 집현전 학사들의 찬문이 더해져, 정치적 상징성이 강화되었다.⁵ 이 외에도 1448년 제작된 <동궁 의장도>와 <대소가의장도>는 왕세자 및 국왕 행차의 의장 체계를 도설로 정리한 작업으로, 궁중 의례의 시각적 규범을 정립하는 데 기여했다.⁶ 안건의 회화 활동은 불교 회화와 왕실 불사의 영역으로도 확장되었다. 김수온(金守溫, 1409-1481)의 「舍利靈應記」에 따르면, 안건은 세종 31년(1449) 문소전 인근 불당의 장엄과 불상 조성에 참여하여 삼신여래·약사여래·아미타불 및 보살·나한상 조성을 담당하였다.⁷ 더 나아가 허균(許筠, 1569-1618)의 기록은 안건이 석가·아미타 이족의 불화를 제작했음을 전하며, 이에 대해 형상이 팝진하나 불가 특유의 본색과 채색의 화려함이 부족하다고 평가하였다.⁸

안건의 회화 활동은 공적 영역에만 국한되지 않았다. 그는 안평대군의 후원 아래 시서화 합벽 제작에 지속적으로 참여하며, 조선 전기 문예 네트워크의 중심적 인물로 자리하였다.⁹ 신숙주의 「화기(畵記)」에 따르면, 안평대군의 서화 수장품 가운데 조선 화가의 작품으로 유일하게 안건의 작품이 30점 포함되어 있었는데, 이는 안평대군 컬렉션 내에서 안건이 차지한 독보적 위상을 보여준다. 안건은 안평대군의 25세 초상을 제작하며 일찍부터 긴밀한 관계를 형성하였고, 이러한 인연은 1447년 <몽유도원도> 제작으로 이어졌다.¹⁰ 안평대군이 꿈에서 본 도원의 장면을 시각화한 이 작품은 21인의 당대 문사와 고승의 찬문이 결합된 시서화 합벽축으로 완성되었으며, 이는 개인적 체험의 예술적 재현을 넘어, 안평대군을 중심으로 한 문예 네트워크와 문화적 권위를 표상한다. 안평대군 주도의 시화축 제작은 이후에도 지속되었으며, 이는 왕실과 종친이 주도한 문예 권위의 시각화이자 안건의 제작 기반과 명성을 제도 밖에서 확장한 핵심 장치였다.¹¹ 1442년 <비해당소상팔경시권(匪懈堂瀟湘八景詩卷)>, <발암폭

5 팔준도(八駿圖)에 관한 당대 기록으로는 『世宗實錄』 세종 29년(1447) 8월 18일조를 비롯하여, 박팽년(朴彭年, 1417-1456), 『朴先生遺稿』, 「八駿圖頌并序」; 신숙주(申叔舟, 1417-1475), 『東文選』卷3, 「八駿圖賦」; 성삼문(成三問, 1418-1456), 『東文選』卷44, 「集賢殿進八駿圖箋」, 卷50, 「八駿圖銘并序」; 서거정(徐居正, 1420-1488), 『四佳集』卷3, 「八駿圖行」; 이승소(李承召, 1422-1484), 『三灘集』卷1, 「八駿圖詩并序」 등이 전한다.

6 『세종실록』, 세종 30년(1448) 3월 5일.

7 김수온(金守溫), 『拭疣集』卷2, 「舍利靈應記」.

8 허균(許筠), 『惺所覆瓿藁』卷4, 文部 1, 「詞翰傳芳序」.

9 안휘준, 「안평대군(安平大君) 이용(李路, 1418-1453)의 인물됨과 문화적 기여」, 『미술사학연구』 300 (2018); 황정연, 「15세기 서화 수집의 중심, 안평대군」, 『내일을 여는 역사』 37 (2009), pp. 202-221.

10 신숙주, 『보한재집(保閑齋集)』 권16, 「비해당진찬(匪懈堂眞讚)」.

11 안평대군의 후원으로 제작된 시화축에 관해서는 고연희, 앞의 논문(2018), pp. 41-50; 정윤희, 앞의 논문(2017), pp. 16-35 참조.

포시화축(鉢巖瀑布詩畫軸), <이사마산수도(李司馬山水圖)>, <임강완월도(臨江玩月圖)> 등은 이러한 기획의 대표적 사례로, 회화·시문·서예가 결합된 합벽 형식을 통해 안건의 역할과 위상이 당대의 정치적·문화적 맥락 속에서 구체화되었음을 보여준다.¹² 이러한 일련의 시서화 합벽 기획은 안건에게 지속적이고 안정적인 제작 환경을 제공하는 한편, 그의 회화를 왕실과 중친의 문화적 권위에 결부시켜 회화적 위상을 제고하는 데 결정적인 역할을 하였다. 집현전을 중심으로 한 문신 엘리트들은 찬문과 서문을 통해 안평대군을 중심으로 한 문예 네트워크를 형성하였고, 이 과정에서 안건의 작품은 감상과 소장 대상이 되며 실질적, 잠재적 후원 기반을 확보하였다.

III. 안건 화풍과 안건 전칭작의 형성과 유통

1. 안건 전칭작의 범주와 층위

본 장은 안건의 유일한 진작인 <몽유도원도>를 기준으로 삼아, 조선시대 안건 전칭작의 범주와 층위, 그리고 이를 통해 구성된 안건 화풍의 미술사적 성격을 검토한다. 현재 한국과 일본에 전하는 안건 전칭작은 약 20여 점에 이르며, 다수는 이과와 산수 전통의 변형 위에 성립한 조선 전기 산수화에 속한다. 그러나 이들 작품은 양식적으로 단일한 집합을 이루지 않으며, 제작 시기와 유통 경로, 감식의 논거가 상이한 복수의 층위를 내포한다. 전칭작은 곧바로 위작(僞作)과 동일시하기보다, 특정 시대의 감식 기준과 문헌적 권위, 수장 및 유통 관행 속에서 형성된 역사적 범주로 파악할 필요가 있다.¹³ 전칭작은 (1) 화풍의 유사성, (2) 관서·인장, (3) 제발·제화시와 문헌 기록, (4) 소장 경위 및 상자 묵서(箱書畵)·감정서 등을 근거로 ‘안건’ 작품으로 인식되어 왔다. 본고는 이러한 형성과 유통의 맥락에 주목하여 안건 전칭작을 세 가지

12 신숙주, 『保閑齋集』 卷10, 「題匪懈八景圖詩卷」; 신숙주, 『保閑齋集』, 卷15, 「鉢岩瀑布詩軸後序」; 신숙주, 『保閑齋集』 卷15, 「成修撰三問臨江玩月圖詩序」; 박팽년, 『朴先生遺稿』, 「三絶詩序」; 성삼문(成三問, 1418-1456), 『海東雜錄』 卷4, 「本朝條」; 양성지(梁誠之, 1415-1482), 『訥齋集』 卷5, 「扈幸喜雨亭應制」.

13 작품의 귀속은 제작 당시의 자필 여부만으로 결정되지 않고, 후대 감식가의 판단과 기록, 시장과 컬렉션의 맥락 속에서 구성된다. 이 관점에서 위작은 특정 양식 표지를 선택·강조하여 작가의 이미지를 재구성하고, 전칭작의 증대 역시 감식 기준의 제도화와 고화 권위의 형성과정으로 이해될 수 있다. Park, J. P., *The Forger's Creed: Reinventing Art History in Early Modern China* (California: University of California Press, 2025), pp. 11-62.

층위로 파악한다. 첫째는 제작과 양식의 층위로, 주로 15세기 후반에서 16세기 전반에 제작된 조선 전기 산수화를 중심으로 안견 화풍의 직접적 전승과 동시대적 변용이 이루어진 작품군이다. 이 층위에서는 침형세수(針形細樹)와 단선점준(短線點皴)과 같은 조형 요소가 관찰되며, 이는 조선 전기 화단에서 화북계 산수화 전통이 변주된 결과로 이해된다.¹⁴ 둘째는 감식과 귀속의 층위로, 제발·제화시와 문헌 기록, 상자 목서 등을 통해 특정 작품이 안견의 필치로 강화, 고정되는 과정이다. 특히 18세기 김광국의 『석농화원』과 『화원별집』은 작품의 분류와 성첩 과정에서 특정 작품을 안견의 필치로 편입시키며 이후 감식안의 기준에 결정적 영향을 미쳤다. 셋째는 담론과 연구의 층위로, 근대기 전람회와 학술 조사, 박물관 전시와 미술사 서술 속에서 ‘안견’의 이름으로 재조명된 작품군이다. 이 층위는 근대 미술사학의 성립 과정과 안견의 정전화(canonization) 과정과 긴밀히 연동된다.¹⁵

안견 화풍의 성격은 이러한 전칭작의 형성과 유통을 전제로, 동아시아 화북계 산수화의 계보 속에서 파악될 필요가 있다. 화북계 산수화는 오대·북송 시기 이성(李成, 919-967)과 곽희로 대표되는 이곽파 전통에 기반하며, 장대한 산세와 대관적 구도, 삼원법(三遠法)에 기초한 공간 구성, 해조묘(蟹爪描)와 운두준(雲頭皴)으로 대표되는 조형 어휘를 핵심 요소로 한다. 이 전통은 북송 궁정 회화의 이념과 결합하여 규범적 산수 양식을 형성하였으나, 금대와 원대를 거치며 점차 변형되고 재해석되었다.¹⁶ 금대에는 거대한 암산과 광범위한 운무를 통해 공간감을 강조하는 경향이 나타나며, 원대에 이르면 산형의 입체감이 약화되고 화면은 점차 평면화된다. <몽유도원도>는 이러한 화북계 산수 전통을 적극적으로 참조하면서도 조선적 맥락 속에서 재구성한 대표적 사례이다. 이 작품은 삼원법에 기초한 공간 원리를 유기적으로 결

14 안휘준 교수는 앞의 논문(1974), pp. 67-71에서 침형세수를 안견의 <몽유도원도>의 양식적 특징으로 지적하였다. 이어 안휘준, 「國立中央博物館所藏『瀟湘八景圖』」, 『미술사학연구』 138-139 (1978), pp. 140-142; 안휘준, 「16세기 조선왕조의 회화(繪畵)와 단선점준」, 『진단학보』 46-47 (1979), pp. 217-239에서 산·언덕·바위 표면에 가해진 짧고 불규칙한 필선과 긴 삼각형 형태의 점들로 이루어진 필법을 ‘단선점준’이라 명명하고, 이를 16세기 안견과 화풍의 핵심적 특징으로 규정하였다.

15 본고는 전칭작의 층위 구분이 단순한 시기적 형성의 문제를 넘어, 제작과 양식, 감식과 귀속, 담론과 연구라는 분석 층위로도 파악될 수 있음을 지적한 심사위원의 제안을 수용하여 논지를 보완하였다. 유익한 지적에 감사드린다.

16 화북계 산수화의 역사와 계보에 관해서는 林柏亭 主編, 『大觀—北宋書畫特展』(臺北: 國立故宮博物院, 2007); 竹浪遠, 「北宋における李成の評價とその文人畫家像形成について—子孫・鑑賞者・李郭系畫家との關わりから—」, 『古文化研究』 9 (2010); 박은화, 「金代の山水畵와 華北山水畵風の傳承」, 『미술사학보』 32 (2009), pp. 161-194; 박은화, 「五代~宋 山水畵—典範의 形成과 傳統의 成立—」, 『동양미술사학』 15 (2022), pp. 7-28; 홍상희, 「元代 李郭派 畵風の 연구」, 『미술사학연구』 244 (2004), pp. 65-94;塚本鷹充, 「崇高なる山水—郭熙山水の成立とその意義—北宋三館秘閣の文化的機能を中心として—」, 板倉聖哲·塚本鷹充 編, 『崇高なる山水—中国·朝鮮 李郭系山水畵の系譜—』(奈良: 大和文華館, 2008), pp. 123-134 참조.

합하면서도, 기이한 암봉과 중첩된 산형, 압축된 공간 구성을 통해 북송 원형보다는 금·원대 이과파 산수와의 친연성을 드러낸다. 다만 <몽유도원도>는 이후 15-16세기에 전개된 안견 전칭작들과 직접적인 양식적 연속성을 형성하기보다는, 조선 전기 회화사에서 다소 독자적 위상을 지닌 일종의 “고립된 기념비적 작품”으로 이해된다.¹⁷ 반면 15-16세기에 전하는 안견 전칭작들은 화북계 산수의 조형 어휘를 공유하면서도 각기 다른 변형 양상을 보인다. 일부 작품에서는 곽희풍 산형이 거친 필획과 반복적인 대점을 통해 조선적 감각이 강조되고, 다른 작품에서는 담묵과 여백을 활용해 안개와 수면을 통해 공간감을 암시하는 방식이 두드러진다. 문헌 기록 역시 이러한 절충적 화풍의 성격을 뒷받침한다. 김안로와 신숙주는 안견이 옛 그림을 널리 열람하고 여러 화가의 장점을 선별·종합해 활용하였음을 공통적으로 언급한다.¹⁸ 이는 안견이 접한 ‘곽희풍’이 북송 진작의 직접적 계승이 아니라, 원·금대 이과파 산수와 모본, 변형작이 혼재된 상태에서 재구성된 화북계 산수의 집합적 이미지였음을 시사한다.

2. 15-16세기 안견 전칭작의 유형과 변형: 제작과 양식

15-16세기에 형성·유통된 안견의 전칭작을 검토하기 위해서는, 먼저 동시대 문헌이 전하는 안견 화풍에 대한 인식과 평가를 살펴볼 필요가 있다. 김안로의 『용천담적기(龍泉談寂記)』는 안견을 “옛 그림을 널리 열람하여 그 용의(用意)의 깊은 바를 터득한 화가”로 평가하며, 곽희·이필·유용·마원 등 여러 화가의 법을 두루 본받아 모두 능숙하게 구사하였다고 기록한다.¹⁹ 신숙주의 「화기(畫記)」 역시 안견이 “여러 화가의 장점을 모아 총괄하여 절충하니 통하지 않는 바가 없다”고 서술함으로써, 그의 회화를 단일한 화파의 계승이라기보다 조선적 조건 속에서 재구성된 종합적 성취로 이해하고 있음을 보여준다.²⁰ 안견이 이처럼 다양한 화풍을 학습하고 변용할 수 있었던 직접적인 배경으로는 안평대군 이용을 중심으로 한 왕실의 서화 컬렉션이 중요한 역할을 하였다. 「화기」에 따르면 안평대군의 소장품에는 곽희의 회화가 다수 포함되어 있었고, 이필과 마원 등의 작품 역시 함께 전해졌다. 그러나 김안로가 16세기 전반 조선에

17 장진성, 「조선 전기 회화와 금대(金代) 산수화」, 『미술사와 시각문화』 32 (2023), pp. 69-70.

18 김안로(金安老, 1481-1537), 『용천담적기(龍泉談寂記)』, “博閱古畫, 皆得其用意深處. 式郭熙則爲郭熙, 式李弼則爲李弼, 爲劉融爲馬遠, 無不應向而山水最其長也.”; 신숙주(申叔舟), 『동문선(東文選)』 卷82, 「화기(畫記)」, “性聰敏精博, 多閱古畫, 皆得其要, 集諸家之長, 總而折衷, 無所不通, 而山水尤其所長也, 求之於古, 亦罕得其匹.”

19 김안로(金安老, 1481-1537), 위의 책.

20 각주 17) 참조.

서 유통되던 그림들이 진작과 위작, 모본이 혼재된 상태였다고 지적한 점을 고려하면, 안건이 접한 ‘곽희의 그림’이 북송대 진작이었을 가능성은 크지 않다.²¹ 오히려 그것은 원·금대 이곽파 계열의 산수화를 매개로 형성된 화북계 전통의 집합적 이미지였을 가능성이 높다. 이러한 정황을 염두에 두고 보면, 안건의 화풍은 북송 이곽파의 직접적 계승이라기보다, 여러 시대의 화북계 산수 전통이 조선 전기 궁정이라는 환경 속에서 재구성된 결과로 이해할 수 있다.

한편 안건의 화풍은 후대 문인의 제화시를 통해 보다 구체적으로 파악할 수 있다. 이황은 안건의 산수첩에 대한 제발에서 “산은 방패와 검처럼 가로 놓이고, 나무는 구불구불한 용처럼 솟아 있다”고 묘사하였는데, 이는 해조묘법으로 표현된 수목의 조형적 특징을 직접적으로 지적한 것이다.²² 서거정 역시 안건의 산수도에 대해 “노목은 용처럼 굽이쳐 그늘을 드리운다”고 평하여, 뒤틀리고 긴장감 있는 수목 표현을 안건 화풍의 핵심 요소로 인식하고 있음을 알 수 있다.²³ 더 나아가 윤두서는 『기拙(記拙)』에서 “나뭇가지는 바늘을 모아놓은 듯하고, 바위는 주름이 지고 구름이 피어난다”고 평하여, 해조묘와 윤두준을 결합한 안건 산수의 필묵적 특징이 조선 후기까지도 전형적 이미지로 계승되었음을 시사한다.²⁴ 안건 작품에 대한 주장과 감상의 양상 역시 15-17세기 문헌 기록을 통해 비교적 구체적으로 확인된다. 15세기 말 문인 성현은 “요즈음 사람들이 안건의 그림을 금옥(金玉)처럼 사랑하여 간직한다”고 기록하며, 자신이 승지로 근무던 시기에 궁중에 소장된 <청산백운도(靑山白雲圖)>를 직접 보았다고 회고하였다.²⁵ 이어 16세기 문인 최립은 『간이집(簡易集)』에서 이홍주(李弘胄)가 소장한 고향을 감상하고 이를 안건의 작품으로 감정하면서, “안건은 지금으로부터 멀리 떨어진 옛 화가가 아니라, 그의 진적(眞迹)을 꽤 많이 보아 왔다”고 서술하였다.²⁶ 이러한 언급은 16세기 말에서 17세기 초에 이르기까지 안건의 작품이 일정 수량 실재하며, 감식과 논평의 대상이 되고 있었음을 분명히 보여준다.

조선시대 안건 작품의 감상과 소장 네트워크에는 종친 및 외척과 부마층도 중요한 역할을

21 김안로, 앞의 책, “今之好事者所貯, 率多元人之蹟, 如郭熙李伯時蘇子瞻, 眞筆亦多傳焉, 其間眞贗模本, 混雜莫辨者衆矣.”

22 이황(李滉, 1501-1570), 『퇴계선생속집(退溪先生續集)』卷2, 「題安堅所畫山水帖」.

23 서거정(徐居正, 1420-1488), 『사가집(四家集)』卷14, 「題安堅山水圖八首」.

24 안건에 관한 윤두서의 화평(畫評)은 다음과 같다. “博而不廣, 剛而不健, 山無起伏, 樹少面背. 然其高古處, 如寒墟小市, 古屋危橋, 樹枝攢鍼, 石皺雲蒸, 森然黯然, 自不可及, 殆東方之巨擘, 醉眠之亞匹.” 윤두서(尹斗緒, 1668-1715), 『記拙』卷2, 「畫評」.

25 성현(成俔, 1439-1504), 『용재총화(慵齋叢話)』卷1, 「靑山白雲圖」.

26 최립(崔崐, 1539-1612), 『簡易集』卷3, 「李少尹所有古畫識」.

담당했다. 안평대군 이용을 비롯하여 영응대군 이엽, 부림군 이식, 낭선군 이우, 의빈 광천 김인경, 금양위 박미, 동양위 신익성 등 왕실과 관련된 주요 인사들은 안건의 고화를 소장하고 감상하며, 왕실과 사대부층 사이의 문화 교류에 기여하였다.²⁷ 왕실을 중심으로 한 초기 소장 네트워크는 집현전과 홍문관의 훈구 관료층으로 확대되었다. 최항, 신숙주, 성삼문, 박팽년, 서거정, 이승소 등은 안건의 산수화를 감상하고 제발을 남긴 주요 인물들로, 이들은 대부분 영의정, 좌의정 등 조정의 핵심 요직을 역임한 정치적 실력자이자 왕권의 정치·학문적 기반을 구축한 핵심 세력이었다.²⁸ 성종대 이후 사림의 정치적 부상이 본격화되면서, 안건 작품의 수장은 김종직 학통을 계승한 초기 사림파로 확산되었다. 성현, 이식, 어득강, 심의 등은 도학적 성리학을 중심으로 하면서도 고화 감상에 깊은 관심을 보였으며, 이들의 문집에는 안건의 산수화 감상 기록이 반복적으로 등장한다.²⁹ 중종에서 선조대로 이어지는 시기에는 사림이 조선 정계의 실권층으로 확고히 자리 잡으면서 안건의 작품 역시 이들 실권 사대부층으로 광범위하게 확산되었다. 정사룡, 이홍남, 최립, 이홍주, 이명한 등 이조판서와 좌의정, 대제학 등의 요직을 거친 인물들이 소장·감상의 중심을 이루었다.³⁰ 광해군 이후 남인의 부상이 두드러지면서 안건의 감상 네트워크는 남인계 학자로 확장되었다. 허목, 윤휴, 권성중, 권두경, 남유용, 위백규 등은 남인계 학문 전통을 계승하면서도 안건의 작품을 적극적으로 소장·평론하였다.³¹ 결국 안건의 작품은 조선 전기 왕실 종친과 훈구 관료층을 출발점으로, 성종대 이후 영남 문인을 중심으로 한 사림 지식인층에 의해 적극 수용·향유되었고, 17세기 이후에는 이러한 학문 전통을 계승한 남인계 문인들에 의해 지속적으로 감상·평가·전승되었다.

이러한 문헌적 인식과 환경을 바탕으로 형성된 안건 전칭작은 15세기 후반에서 16세기 전

27 황정연, 앞의 책(2012), pp. 172-199, 313-352; 황정연, 앞의 논문(2009), pp. 208-216.

28 안건 작품에 대한 조선시대 기록은 안휘준, 앞의 책(1991), pp. 94-95 참조.

29 성현(成俔, 1439-1504), 『용재총화(慵齋叢話)』卷1, 「青山白雲圖」; 이식(李植, 1458-1488), 『사우정집(四友亭集)』下, 「雜詩四首·寄子美」; 어득강(魚得江, 1470-1550), 『관포선생시집(觀浦先生詩集)』, 「題安堅海靑圖」; 심의(沈義, 1475-?), 『대관재난고(大觀齋亂藁)』卷3, 「題安堅山水簇」.

30 정사룡(鄭士龍, 1491-1570), 『호음집(湖陰集)』卷5, 「奉題尙左相雪景圖」; 정사룡, 『호음집(湖陰集)』卷5, 「同沈三宰孟容·金判書叔藝·沈參議士容 觀儀賓光川第池谷畫」; 이홍남(李弘男, 1515-1572), 『급고유고(汲古遺稿)』中, 「安堅山水圖次人韻」; 최립(崔崑, 1539-1612), 『간이집(簡易集)』卷3, 「李少尹所有古畫識」; 이명한(李明漢, 1595-1645), 『백주집(白洲集)』卷16, 「世宗朝名臣墨蹟跋」.

31 허목(許穆, 1595-1682), 『기언(記言)』卷29下, 「書畫」; 허목, 『기언(記言)』別集 卷8, 「安堅山水圖帖序」; 윤휴(尹鑄, 1617-1680), 『백호전서(白湖全書)』卷24, 「書權生所藏安堅山水圖後」; 권두경(權斗經, 1654-1725), 『창설재선생문집(蒼雪齋先生文集)』卷4, 「題安可度八幅山水圖」; 남유용(南有容, 1698-1773), 『뇌연집(雷淵集)』卷3, 「題安可度漁父散畫」; 남유용, 『뇌연집(雷淵集)』卷13, 「題伯氏漁父圖小詞後 丙午」; 위백규(魏伯珪, 1727-1798), 『존재집(存齋集)』卷6, 「詩·恭題安堅八駿圖」.

반에 걸쳐 일정한 양식적 변화를 보이며 전개된다. 현존 작품들을 종합적으로 검토할 때, 이 시기의 안견 전칭작은 대체로 세 가지 유형으로 구분할 수 있다. 첫째는 15세기 후반을 중심으로 한 고식적 경향이 두드러진 유형이다. 국립중앙박물관 소장 <사시팔경도(四時八景圖)>는 이러한 초기 유형을 대표하는 작품으로, 광희풍에 가까운 산형과 강한 윤곽선, 중량감 있는 주산의 배치를 통해 화북계 산수의 장엄한 성격을 강조한다.³² 둘째는 15세기 말에서 16세기 초에 해당하는 과도기적 유형으로, 자연스러운 단선점준의 사용과 담묵 위주의 원경 표현, 연무와 안개를 활용한 공간 처리가 특징이다. 아마토분카칸 소장의 <어촌석조도(漁村夕照圖)>, <평사낙안도(平沙落雁圖)>(figs. 2, 3) 쌍폭과 후쿠오카시미술관 소장 <산수행려도(山水行旅圖)>(fig. 4)는 이러한 경향을 잘 보여준다.³³ 셋째는 16세기 전반 이후에 해당하는 유형으로, 단선점준과 세형침수의 표현이 점차 형식화되고 화면 구성이 규범화되는 경향을 보여주는데, 국립중앙박물관 소장 <소상팔경도>가 이 유형에 속하는 대표적인 작품이다.³⁴ 이상에서 살펴본 바와 같이, 15세기 후반에서 16세기 전반에 걸친 안견 전칭작은 화북계 산수 전통을 공통의 기반으로 하면서도, 제작 시기와 맥락에 따라 다양한 양식적 변형을 보인다. 초기에는 북송과 금대의 고식적 어법이 강하게 반영되다가, 점차 원대 이과파의 평면화된 산형과 공간 처리 방식이 주류를 이루며 조선적 화풍으로 정착되는 경향이 확인된다.

3. 17-18세기 감식·수장 문화와 안견 전칭작의 재구성: 감식과 귀속

16세기 말 최립이 안견의 진적을 직접 다수 보았다고 회고한 것과 달리, 조선 후기로 접어들면서 안견의 작품을 둘러싼 상황은 근본적으로 달라진다. 18세기 문인 이용휴가 세상에는 안견의 가짜 그림이 상당히 많다고 언급한 사실은 이 시기 이후 그의 진작이 점차 희소해지는

32 안휘준, 「傳安堅筆<四時八景圖>」, 『미술사학연구』 136·137 (1978), pp. 72-78; 盧載玉, 「朝鮮初期の「安堅派画風」についての一考察—伝安堅筆<四時八景圖>をめぐって—」, 『文化学年報』 50 (同志社大学文化学会, 2001. 3), pp. 82-96; 박정애, 「조선 전기 '사시팔경도(四時八景圖)'에 대한 또 다른 시선」, 『미술사연구』 49 (2025), pp. 43-65; 조규희, 「전안견 필 <사시팔경도>와 대(對)의 미학—조선 전기 쌍폭 산수화의 형성과 그 의미」, 『미술사와 시각문화』 36 (2025), pp. 34-63.

33 田中梨絵·都甲さやか, 「伝安堅筆<漁村夕照圖·平沙落雁圖>(朝鮮王朝時代前期, 絹本墨画淡彩)修理報告」, 『大和文華』 140 (2022), pp. 11-25.

34 안휘준, 앞의 논문(1978), pp. 136-142; 박해훈, 「『비해당소상팔경시첩』과 조선 초기의 소상팔경도」, 『동양미술사학』 1 (2012), pp. 221-263; 박해훈, 「동아시아 소상팔경 문화와 조선 초기 소상팔경도에 대한 고찰」, 『은지논총』 34 (2013), pp. 40-72.

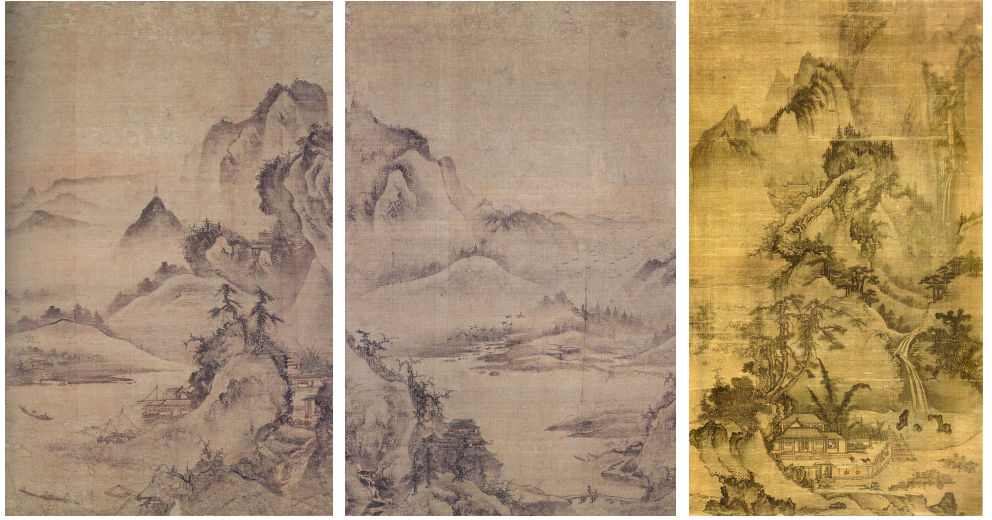


Fig. 2. 전 안견, <어촌석조도(漁村夕照圖)>, Attributed to An Kyŏn, *Fishing Village in Evening Glow*, Chosŏn, ink and light colors on silk, 65.2×42.4cm, Yamato Bunkakan (Tanaka Rie, Togō Sayaka, “Den Anken-hitsu <Gyoson Sekishō-zu> Heisa Rakugan-zu> Shūri Hōkoku,” *Yamato Bunka* 140, pl. 2)

Fig. 3. 전 안견, <평사낙안도(平沙落雁圖)>, Attributed to An Kyŏn, *Wild Geese Descending on a Sandbank*, Chosŏn, ink and light colors on silk, 64.8×42.2cm, Yamato Bunkaka (Tanaka Rie, Togō Sayaka, “Den Anken-hitsu <Gyoson Sekishō-zu> Heisa Rakugan-zu> Shūri Hōkoku,” *Yamato Bunka* 140, pl. 3)

Fig. 4. <산수행려도(山水行旅圖)>, *Travelers in a Landscape*, Chosŏn, ink and light colors on silk, 71.5×41.4cm, Fukuoka Art Museum (Kungnip Chungang Pangmulgwan, *Sae nara sae misul: Chosŏn chŏn'gi misul taejŏn*, p. 227)

한편, 그 명성을 전면에 내세운 위작이 활발히 유통되었음을 단적으로 보여준다.³⁵ 이는 단순한 위작 증가의 문제가 아니라, 서화 수장과 감상이 본격적으로 활성화된 18세기 문화적 환경과 밀접하게 연관된다. 이 시기에 서화의 수집과 감상은 더 이상 개인적 취미에 머물지 않고, 문인이 갖추어야 할 필수적 자질로 인식되었으며, 고화(古畵)의 권위는 전문가적 감식 기준에 의해 조직, 강화되었다.³⁶

이러한 변화는 조선 전기 안견과 산수화와 구별되는 17-18세기 안견 전칭작의 성격에서 분

35 이용휴, 『惠寶雜著』, 『跋安堅畵』 참조; 이용휴 저, 조남권·박동욱 역, 『혜환 이용휴 산문전집』 하 (소명출판, 2007), p. 236에서 재인용.

36 서윤경, 「조선후기 서화시장을 통해 본 명작(名作)의 탄생과 위작(僞作)의 유통」, 『대동문화연구』 109 (2020), pp. 155-186.

명히 드러난다. 이 시기에 안건의 전칭작으로 분류되는 작품으로는 <추림촌거도(秋林村居圖)>(fig. 5), <사립독조도(舍立獨釣圖)>(fig. 6), <강향장색도(江鄉障色圖)>(fig. 7), <설천도(雪天圖)>(fig. 8) 등이 있다. 이들 작품은 화풍 자체의 일관성보다는, 남아 있는 인장과 관서, 제발, 수장 기록을 근거로 안건의 이름에 귀속되었다는 공통점을 지닌다. 특히 이러한 전칭작의 상당수는 18세기 대표적인 수장가 김광국이 생전에 수집한 작품들을 정리하여 편찬한 『석농화원』과 『화원별집』에서 유래한 것이다. 현재 김광국이 수집했던 안건의 작품들은 산전되어 국립중앙박물관, 서울대학교 박물관, 간송미술관의 『화원별집』, 『근역화회』, 『해동명화집』 화첩 속에 포함되어 있다.³⁷ 이 중 간송미술관 소장 <추림촌거도>는 『해동명화집』에 포함되어 있다.³⁸ 이 작품은 낙관이 남아있지 않음에도, 별지 제첩에 “安堅可度秋林村居圖 恭齋評 金光國題并書”라는 문구가 부기되어 윤두서의 감평과 김광국의 제발이 귀속의 근거로 제시된다.³⁹ 곽희파 특유의 윤두준과 침형세수 묘법, 윤무의 중첩은 윤두서의 안건에 대한 평가와 호응하지만, 필선의 긴장감 저하, 단선점준과 태점의 반복 등에서는 조선 전기 안건과 구별되는 후기적 성격이 분명하게 보인다. 간송미술관 소장의 <사립독조도>는 오세창이 엮은 『근역화회』에 수록된 작품으로, 보다 독자적인 화면 구성과 화법을 보인다. 인물의 묘사에 세밀한 필치를 구사하면서도 배경과 복식에서는 간결하고 거친 필선이 병존하는 점이 특징이다. 서울대학교박물관 소장 <강향장색>, 국립중앙박물관 소장 <설천도> 역시 이와 유사한 맥락에서 이해될 수 있다. 이들 작품은 인물·경물 묘사, 준법의 반복, 압축적 화면 구성 등에서 조선 후기 산수화의 요소가 강하게 감지된다.⁴⁰ 그럼에도 불구하고 ‘안건’의 전칭작으로 인식되는 것은 18세기 감평 체계가 안건을 조선 산수화 정통의 대표 범주로 재구성하고, 그 범주에 부합하는 규범적 요소와 수장 기록을 갖춘 작품들을 전칭작으로 포섭했기 때문이다.

37 『석농화원』, 『화원별집(畫苑別集)』, 『근역화회』, 『해동명화집』 등 김광국(金光國)이 소장했던 회화 작품과 화평에 관해서는 이원복, 『『畫苑別集』考』, 『미술사학연구』 215 (1997), pp. 57-79; 진준현, 『『근역서회』와 『근역화회』에 대하여』, 서울대학교박물관 편, 『근역서회·근역화회 명품선』 (돌베개, 2002), pp. 137-142; 박효은, 『《石農畫苑》을 통해 본 한·중 회화 후원 연구』 (홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2013), pp. 27-43; 김영옥, 「위창 오세창(1846-1953)의 서화 감상과 『근역화회』—간송미술관 소장품을 중심으로—」, 『간송문화』 95 (2024), pp. 178-192 참조.

38 『해동명화집』은 1935년 전후 전형필이 『석농화원』을 중심으로 전래되던 김광국의 수장 회화를 제집성하여, 별도의 장정으로 간행한 화첩으로, 총 30점의 작품을 포함한다.

39 별지에는 윤두서(尹斗緒)가 1713년에 작성한 <화평(畫評)> 가운데 안건에 관한 항목이 첨부되어 있으며, 그 뒤쪽에는 김광국(金光國)의 제평이 덧붙여져 있다.

40 장진성 교수는 안건 전칭 <설천도>가 편파이단구도와 단선점준 등 조선 초기 안건과 산수화의 전형적인 양식적 특징을 보여주기 때문에 이 작품이 16세기 전반에 제작된 작품으로 추정하였다. 장진성, 「전안건 필 <설천도>와 조선 초기 절파 화풍의 수용 양상」, 『미술사와 시각문화』 24 (2019), pp. 6-23 참조.

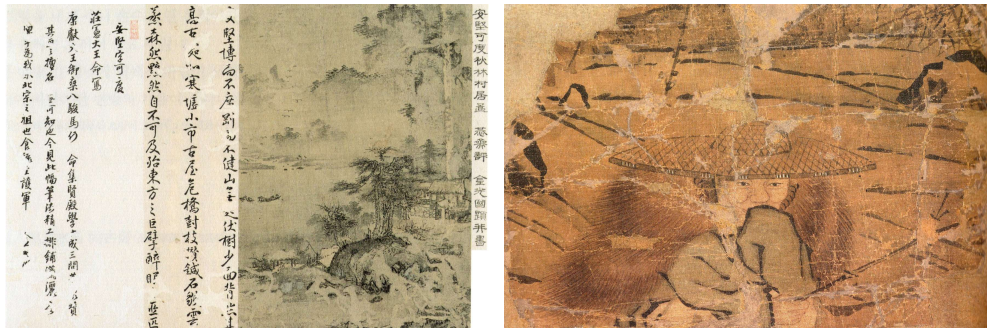


Fig. 5. 전 안견, <추림촌거도(秋林村居圖)>, Attributed to An Kyŏn, *Dwelling in an Autumn Grove Village*, Chosŏn, ink and light colors on silk, 31.5×22.0cm, Kansong Art Museum (Yu Hongjun · Kim Ch'aesik, *(Kim Kwang-guk ūi) Sŏngnong Hwa-wŏn*, p. 296)

Fig. 6. 전 안견, <사립독조도(舍立獨釣圖)>, Attributed to An Kyŏn, *Solitary Fishing by a Thatched Hut*, Chosŏn, ink and light colors on silk, 10.0×14.5cm, Kansong Art Museum (Kansong Munhwajaedon, *Kansong Munhwa 95-Wich'ang Osech'ang*, p. 86)



Fig. 7. 전 안견, <강향장색도(江鄉障色圖)>, Attributed to An Kyŏn, *Evening Glow over a River Village*, Chosŏn, ink on silk, 37.9×28.5cm, Seoul National University Museum (Seoultaehakkyo Pangmulgwan, *Kŭnyŏk Sŏhwi · Kŭnyŏk Hwahwi Myŏngp'umsŏn*, pl. 16)



Fig. 8. 전 안견, <설천도(雪天圖)>, Attributed to An Kyŏn, *Snowy Landscape*, Chosŏn, ink on silk, 29.7×23.0cm, National Museum of Korea (Yu Hongjun · Kim Ch'aesik, *(Kim Kwang-guk ūi) Sŏngnong Hwa-wŏn*, p. 359)

IV. 일본 소장 안견 전칭작의 수용과 감식

일본에 전래된 조선 전기 안견 및 안견과 산수화는 ‘조선 회화’로 분류되기보다는, 비교적 이른 시기부터 가라에 혹은 고와타리에 등 ‘대륙에서 유입된 회화’의 범주 안에서 수용되었다.⁴¹ 이러한 분류 체계 속에서 안견과 산수화는 송·원·명대 중국 고화 및 무로마치 수목화와 혼재된 상태로 감식되었고, 그 조선적 정체성은 종종 유예되거나 희석되었다. 이를 잘 보여주는 사례가 산노마루 소쇼칸(三の丸尚蔵館) 소장 <산수도> 삼폭(figs. 9-11)이다. 이 작품은 에도시대 이래 대륙 전래의 고와타리에로 전승되었으며, 외함에 기재된 ‘安堅’ 표기를 통해 안견 전칭작으로 인식되었다. 외함과 내함의 기록을 종합하면, 이 작품은 에도 후기부터 메이지기에 개인 수집가를 거쳐 궁내성에 현상되었으며, 전래 과정 전반에서 ‘대륙 유입 고화’라는 인식이 유지되었음을 알 수 있다.⁴² 화면 구성과 필묵을 보면 기울어진 주산, 단선점준의 과도 기적 사용, 촘촘한 수목 배치, 전·후경 사이의 짙은 연무와 안개 표현 등에서 15-16세기 안견과 산수화의 특징이 확인되며, 이는 메트로폴리탄 미술관 소장 <연사모종(煙寺暮鐘)>, <동정추월(洞庭秋月)> 및 전 조세츠 필로 전해진 <소상야우>, <동정추월>과의 비교를 통해 더욱 분명해진다.⁴³ 산노마루 소쇼칸 삼폭과 관련해 주목되는 자료로 동경문화재연구소 아카이브의 <안견모 산수도(安堅模 山水圖)>(figs. 12, 13)가 있다. 이는 1865년 노무라 분쿄(野村文學, 1854-1911)가 모사한 작품으로, 배면 묵서에 ‘慶應紀元乙丑(1865)년 겨울 明 安堅畫를 모사’했다고 적어, 안견을 명대 화가로 오인했음을 알 수 있다.⁴⁴ 이는 메이지기 일본 화단에서

41 일본의 고미술 감식 전통에서는 작품을 제작 지역이나 국적이 아니라 일본으로의 전래 시점을 기준으로 분류하는 전래사적 체계가 정착되었다. 나라-헤이안기(8-12세기)에 전당사·입당승·민간 무역 등을 통해 반입된 작품은 ‘극고도(極古渡)’, 가마쿠라 이후 선종의 확산과 함께 무로마치기 아시카가 장군가가 송·원대 명화를 수집해 ‘동산어물(東山御物)’로 축적한 계열은 ‘고도(古渡)’로 구분되었다. 에도시대 이후 나가사키 무역을 통해 유입된 명·청 문인화는 ‘중도(中渡)’로, 신해혁명(1911) 전후 중국 개인 소장품의 유출과 일본 수집가층의 대량매입으로 형성된 작품군은 ‘신도(新渡)’로 규정되었다.塚本鷹充, 『千年宝蔵, 多元歴史: 東京国立博物館の中国书画收藏和其故事』, 『書と画』(2021. 8). (澎湃新聞 재전재, 2022. 3. 29).

42 이타쿠라 마사아키의 연구에 따르면 외함 뚜껑 안쪽에는 1781년 嵩溪의 기록이 부착되어 있으며, 가운데 폭은 是山, 宗賢, 界森과 次兵衛를 거쳐 勇吉에게 전해졌다고 한다. 또한 이 작품은 原一郎의 구장품으로 메이지 천황의 시종 荻昌吉이 소장한 뒤 궁내성에 현상되어 현재 산노마루 소쇼칸 소장품이 되었다.板倉聖哲, 『伝安堅『山水図』三幅の史的位置』, 宮内庁三の丸尚蔵館編, 『三の丸尚蔵館年報・紀要』9号(東京: 宮内庁, 2004), p. 13.

43 전 조세츠의 산수화에는 에도시대 중기의 다이묘이자 차도의 대가로 알려진 마츠다이라 후마이(松平不昧, 1751-1818)의 기록이 남아 있고, 막부 말기의 화가 하시모토 가호의 감정에 따라 무로마치 시대 선승화가 조세츠의 작품으로 전승되었다. 그러나 단선점준과 필묵의 사용 양상을 고려할 때, 이 작품은 15세기 말-16세기 초의 안견과 산수화로 분류하는 것이 보다 타당하다.板倉聖哲, 앞의 논문(2004), pp. 14-17.

44 노무라 분쿄(野村文學, 1854-1911)는 교토 출신의 화가로, 마루야마-시조와의 사생화 전통을 기반으로 근대적 일본화의



Figs. 9-11. 전 안견, <산수도 (山水圖)> 삼폭, Attributed to An Kyŏn, *Landscape*, Chosŏn, ink on silk, each 90.0×54.3cm, Sannomaru Shōzōkan (Hong Sonpyo · Chong Utaek · Itakura Masaki, *Chōsen ōchō no kaiga to Nihon—Sōtatsu, Taiga, Jakuchū mo mananda ringoku no bi*, p. 40)

안견과 회화가 ‘중국풍 고화’ 즉 가라에로 수용되었음을 보여주는 단적인 사례이다. 이러한 고화 모사 전통은 메이지기에 더욱 체계화된다. 히시다 슌쇼(菱田春草, 1874-1911)는 “正統甲子(1444)秋安堅畫 菱田秋江模”라는 관서가 남은 안견의 산수화 모사작(fig. 14)을 제작하였는데, 삼단 구도, 형식화된 운두준, 경물 사이에 넓게 퍼져 있는 안개 처리, 깊이감이 부족한 화면 구성 등은 조선 전기의 산수화를 연상시킨다.⁴⁵ 이 작업은 오카쿠라 텐신과 하시모토 가호의 지도 아래 도쿄미술학교에서 이루어진 중국 및 일본 고화 학습의 연장선상에 위치하며, 안견 진칭작이 중국 고화 전통의 일부로 재배치되는 과정을 보여준다.⁴⁶

형성에 기여한 인물로 평가된다. 그는 교토부 화학교(京都府画学校)와 학습원(学習院)에서 교편을 잡으며 후학 양성에 힘썼고, 야마모토 료(山元春挙, 1872-1933)와 같은 제자들을 배출함으로써 근대 교토 화단의 기초를 구축하는 데 중요한 역할을 하였다.

45 이 작품의 존재를 알려주신 동경대학교 동양문화연구소 이타쿠라 마사아키 교수에게 이 지면을 빌어 감사의 말씀을 전하고 싶다. 히시다 슌쇼는 메이지 시대를 대표하는 일본화가로 회화 교육의 일환으로 송·원대 중국 회화 및 일본에 전래된 고화를 체계적으로 모사하며 동아시아 회화 전통을 학습하였다. 飯田市美術博物館 編, 『春草没後80周年記念 天心傘下の巨匠たち—初期作品を中心として—』(長野: 飯田市美術博物館, 1991), p. 54 참조.

46 板倉聖哲, 「春草画にみる中国的要素」, 『別冊太陽: 日本のこころ—菱田春草—不熟の天才画家—』 222 (2014. 10), pp. 118-122.



Figs. 12, 13. 노무라 분쿄(野村文挙), <안견모 산수도(安堅模 山水圖)> 2쪽, Nomura Bunkyō, *Landscape after An Kyōn*, 1876, glass plate negative, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties (access no. 15549) (Photograph by the author)



Fig. 14. 히시다 슌쇼(菱田春草), <안견필 산수도 모사(安堅筆 山水圖 模寫)>, Hishida Shunsō, *Copy of a Landscape Painting by An Gyeon*, 1890-1891, Meiji, ink on paper, 39.1×49.0cm, Private collection (Iida-shi Bijutsu Hakubutsukan, Tenshin sanko no kyōshō-tachi, p. 54)

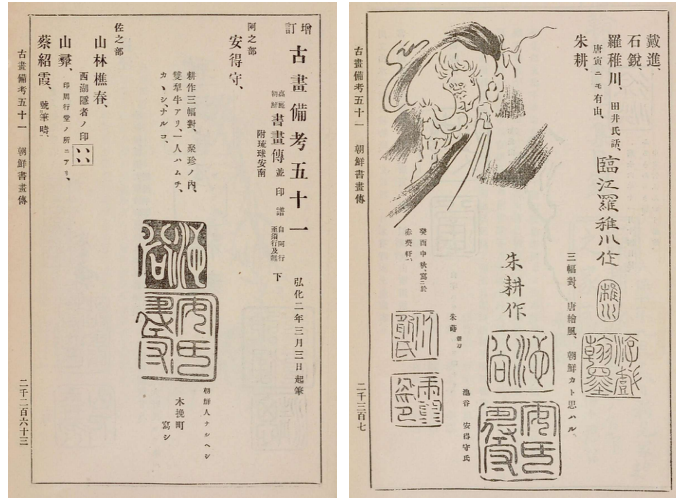


Fig. 15. <경작삼폭대(耕作三幅對)>, 『증정고화비고(增訂古畫備考)』, 「조선서화전(朝鮮書畫傳)」, *Triptych of Agricultural Scenes in Chŭngjŏnggohwabigo, Chosŏnsŏhwajŏn* (Asaoka Okisada, *Zōtei Koga bikō, kan 51, Chōsen shoga den*, p. 2307)

Fig. 16. <풍신도삼폭대(風神圖三幅對)>, 『증정고화비고(增訂古畫備考)』, 「조선서화전(朝鮮書畫傳)」, *Triptych of the Wind God in Chŭngjŏnggohwabigo, Chosŏnsŏhwajŏn* (Asaoka Okisada, *Zōtei Koga bikō, kan 51, zōtei-ban, "Chōsen shoga den,"* p. 2307)

한편 일본 내에서 작품의 국적과 작가를 규정하는 데 결정적인 역할을 한 것은 상자의 목서 기록이다. 후쿠오카시미술관 소장 <산수행려도>(fig. 4)는 상자에 “寶曆四甲戌(1754) 五月十七日於西丸 御直御?成”와 “郭熙筆”라는 표기를 통해 장기간 광희의 작품, 즉 중국 고화로 감식되었으나, 화면 구성과 필치, 인물과 산수의 비례, 다소 협소해진 공간감, 단선점준의 사용 등은 조선 전기 안전과 화풍에 가깝다. 이러한 수용 양상은 『증정고화비고(增訂古畫備考)』의 「조선서화전(朝鮮書畫傳)」에 수록된 안전 관련 작품들에서도 확인된다. 여기에서는 안전의 자와 호인 안득수(安得守)와 주경(朱耕)의 이름 아래 <경작삼폭대(耕作三幅對)>(fig. 15)와 <풍신도삼폭대(風神圖三幅對)>(fig. 16)가 전하며, 경작도에는 “쟁기를 끄는 두마리의 소, 채찍을 든 사람, 허수아비, 새 쫓는 장치”가 묘사된 장면으로 설명되며, “조선인의 작품으로 보인다(朝鮮人ナルヘシ 木挽町寫シ)”고 부기되어 있다. 또한 고비키초(木挽町)에서의 묘사 기록과 슈친(聚珍) 소장 언급은 가노파(狩野派)가 작품의 소장, 감정, 묘사 과정에서 수행했던 역할을 시사한다.⁴⁷ 풍신도는 또한 “가라에 화풍이며, 조선인이라고 생각된다(唐繪風朝鮮カト思ハ)”고 기록되어 있어, 일련의 작품들이 가라에로 분류되면서도 ‘조선인의 작품’이



Fig. 17. <방곽희추경산수도(倣郭熙秋景山水圖)>, *Autumn Landscape after Guo Xi, Chosŏn*, ink and light colors on silk, 108.1×86.2cm, Kyushu National Museum (Fukuoka-shi Bijutsukan, *Chōsen ōchō no kaiga—sansui, jinbutsu, kachō*, pl. 1)

Fig. 18. <산수도>, *Landscape*, ink and light colors on silk, 65.7×55.6cm, 소장처(Itakura Masaaki, “Chosen ocho zenki sansuizu,” *Kokka* 1503, pl. 5)

라는 인식이 병존하고 있었음을 알 수 있다.⁴⁸

안견과 산수화 일부는 명대 회화로 오인되어 유통되기도 하였다. 문청(文淸)의 인장이 있는 <방곽희추경산수도(倣郭熙秋景山水圖)>(fig. 17)와 『國華』에 소개된 <산수도>(fig. 18)는 한때 보관 상자와 전승에 근거해 명대 작품으로 소개되었으나, 최근 연구에서 쌍송 표현, 안개에 잠긴 건물군, 단선점준, 근경의 죽림과 축소된 공간감 등에서 조선 전기 안견파의 성격을 보여주는 작품으로 재평가되었다.⁴⁹ 요컨대 일본에 소장된 안견 전칭작은 조선 회화로 명확히

47 朝岡興禎, 『(増訂) 古畫備考』 卷51, 「朝鮮書畫傳」(京都: 太田謹補, 1905), p. 2307. 여기서 언급된 고비키초(木挽町)는 에도시대 가노파 화가들이 집결해 있던 화원 거리로, 당시 조선에서 전래된 고화들이 이곳 화가들에 의해 소장·감정·모사되었음을 보여준다. 이 가운데 슈친(聚珍)은 가노파의 내전용 최고급 고화 장서목록으로, <경작도>가 여기에 포함되었다는 사실은 이 작품이 가노파의 감식 체계 안에서 높은 평가를 받았음을 시사한다.

48 위의 책, p. 2263.

49 현재 규슈국립박물관에 소장된 <방곽희추경산수도>는 2016년 11월 18일부터 12월 25일까지 야마토분카칸(大和文華館)에서 개최된 특별기획전 <조선의 회화와 공예(朝鮮의 繪畫と 工藝)>를 통해 처음으로 일반에 공개되었다. 이 작품은 2015년 크리스티 경매에서 명대 전기 산수화로 소개된 바 있다. 한편 <산수화>는 『國華』 제1503호(2021년 1월)에서 조선 전기

귀속되기보다, 가라에라는 가치 체계 속에서 송·원·명대 고화 및 무로마치 수묵화와 혼재되며 전승되었다. 그 과정에서 상자 묵서, 감정 기록, 모사 관행은 작품의 국적·작가를 고정하거나 재배치하는 핵심 장치로 작동했다.

V. 근대기 안건 전칭작의 확대와 진위 논쟁

20세기 초 한국미술사의 체계적 서술이 본격화되면서 안건은 조선 전기 회화를 대표하는 거장으로 재정립되었다. 근대 미술사학의 제도화, 서화 주장가와 박물관의 활동, 전람회 제도의 도입은 안건 연구의 외연을 확장시키는 동시에 전칭작의 확대와 위작 논란이라는 이중적 현상을 낳았다. 이러한 담론의 형성의 출발점에는 오세창의 『근역서화징』(1917)이 있으며, 그는 안건을 북송·원대 화풍을 절충하여 조선적 산수 양식을 창출한 인물로 규정하였다. 이후 고유섭, 문일평, 김용준, 세키노 타다시(關野貞) 등은 이 인식을 계승·확장하며 <몽유도원도>를 중심으로 안건 화풍의 성격을 규명하고자 하였다.⁵⁰

근대기에 들어 박물관의 고화 수집과 전람회 개최를 통해 안건 전칭작의 수는 가시적으로 증가하였다. 1910년 『조선미술대관』에는 궁내부박물관 소장의 <산수도>가 안건 작품으로 수록되었으나, 이는 후에 이정(李澄)의 <니금산수화(泥金山水圖)>로 재규명되었다.⁵¹ 1918년 『이왕가박물관소장품사진첩』에서는 <설천도>가 '전 안건필'로 소개되며 주요 전칭작으로 자리잡았고,⁵² 1931년 <조선명화전람회>에서는 <몽유도원도>를 포함해 총 6점의 작품이 안건의 이름으로 출품되었다.⁵³ 이 가운데 <적벽도>는 『이왕가박물관소장품사진첩』에서는 필

산수화로 재평가되었으나, 작품 보관 상자 뚜껑에는 "명화산수(明畫山水)"라는 표제가 남아 있으며, 20세기 전반 파리와 뉴욕을 거점으로 활동한 중국 미술상 C. T. 루(盧芹齋, Loo Ching-tsai, 1880-1957)는 이를 명대 작품으로 기록하였다. 장진성, 「잔영(殘影): 전(傳) 이정(李澄) 필(筆) <산수도>에 대하여」, 『미술사와 시각문화』 34 (2024), pp. 152-153; 板倉聖哲, 「朝鮮王朝前期·「文淸」印 山水圖」, 『國華』 1456 (2017. 2); 板倉聖哲, 「朝鮮王朝前期·山水圖」, 『國華』 1503 (2021), pp. 33-35.

50 오세창, 『근역서화징(楳域書畫徵)』(每日申報社, 1928), pp. 50-52; 고유섭, 「안건」, 『한국미술문화사논총』(동문관, 1966), pp. 275-282; 문일평, 「안건과 그의 일품」, 『한국의 문화』(을유문화사, 1974), pp. 58-59; 김용준, 『조선미술대요』(을유문화사, 1949), pp. 216-220; 關野貞, 『朝鮮美術史』(京城: 朝鮮史學會, 1932), pp. 254-255.

51 朝鮮古書刊行會, 『朝鮮美術大觀』(京城: 朝鮮古書刊行會, 1910), pp. 3-4. 현재 이 작품은 국립중앙박물관 소장품(덕수 1790)이다.

52 李王職博物館 編, 『李王家博物館所藏品寫眞帖』3冊(京城: 李王職博物館, 1918), pp. 115-116.

53 이왕가박물관 소장의 <산수도>, <설천도>, <적벽도>, 김찬영 소장 <산수도> 2점 등 총 6점이 안건의 이름으로 출품되었

자 미상으로 표기되었으나, 『조선명화전람회목록』에서는 안건의 작품으로 편입되었다.⁵⁴ 그러나 거칠고 복잡하게 처리된 산의 형상이나 인물의 의습선 등은 안건의 화풍과는 상당한 차이를 보이며, 명대 대진의 화풍과의 친연성이 보인다.⁵⁵ 그럼에도 불구하고 <적벽도>는 1930년대 발간된 주요 도록에서 <몽유도원도>, <설천도>와 함께 안건의 주요 작품으로 소개되었다.⁵⁶



Fig. 19. <청산백운도(靑山白雲圖)>, *Blue Mountains and White Clouds*, 104.0×178.0cm, 소장처 (Paekssón Munhwasa, (Mangunjae chang) An Kyōn Kojando Changch'uk-to, p. 71)

그러나 전칭작의 확대는 곧 위작 논란을 동반하였다. 대표적인 사례가 1994년 공개된 <청산백운도(靑山白雲圖)>(fig. 19)와 2000년경 알려진 <고잔도(古棧圖)>(fig. 20)이다. <청산백운도>는 “靑山峩峩 白雲悠悠”라는 화제와 안건의 호 “주경(朱耕)”과 “지곡 안씨(池谷 安氏)” 인장을 근거로 안건 귀속이 주장되었으나, 화풍과 필치가 <몽유도원도>와 현저히 다르며 화제와 서명의 필체가 극히 조악하며, 화제와 낙관이 회견(繪絹) 손상부 위에 덧씌워진 정황이 확인되면서 후대 조작의 가능성이 강하게 제시되었다.⁵⁷ 또한 경성미술구락부 경매 도록(1936)에 실린 사진을 통해 해당 작품이 원래 조맹부(趙孟頫)의 <고사환금도(高士喚琴圖)>로 기록되었고 현재와 같은 관서가 존재하지 않았던 사실이 확인되면서, 안건 귀속은 부정되었다.⁵⁸ ‘안

다. 石井柏亭 編, 『朝鮮名畫展覽會目錄』(東京: 國民美術協會, 1931), pp. 5-6.

54 『이왕가박물관소장품사진첩』에서는 <적벽도>가 관서와 인장이 없어 제작 시기와 작가를 특정하기는 어렵지만, 필력이 매우 뛰어나다고 평가하고 있다. 또한 조선 궁중화의 누습이 보이지 않고, 인물의 의복 주름 표현 등으로 미루어 볼 때 명초기에 해당되는 조선화로 가정할 수 있으며, 그 기량이 매우 뛰어나다는 점에서 안건의 작품으로 보아야 한다고 기술하고 있다. 李王職博物館 編, 앞의 책, p. 117.

55 장진성, 「조선 중기 절과계 화풍의 형성과 대진(戴進)」, 『미술사와 시각문화』 9 (2010), pp. 205-208.

56 朝鮮總督府 編, 『朝鮮古蹟圖譜』第14輯(京城: 朝鮮總督府, 1934), pp. 1949-1951.

57 안건 연구의 권위자인 서울대 고고미술사학과 안휘준 교수는 당시 위와 같은 이유로 이 작품을 위작으로 감정하였다. 김상엽, “일제시대 경매도록과의 대화,” 국가유산청, 2008년 1월 21일, 2025년 11월 8일 검색, https://www.khs.go.kr/newsBbz/selectNewsBbzView.do;jsessionid=OYtONlOc4bBzSlax4IeHdfGwJtPzDkBu7bZrjQf1aaM7G3whl11LwK8E3S880lap.cha-was01_servlet_engine1?newsItemId=155275956§ionId=co_sec_1&pageIndex=13&mn=NS_01_02&strWhere=&strValue=&sdate=&edate=

58 황정수, 「미술품의 전승과 기록에 관한 소론」, 김상엽·황정수 『경매된 서화: 일제시대 경매도록 수록의 고서화』(시공아트, 2005), pp. 592-611.

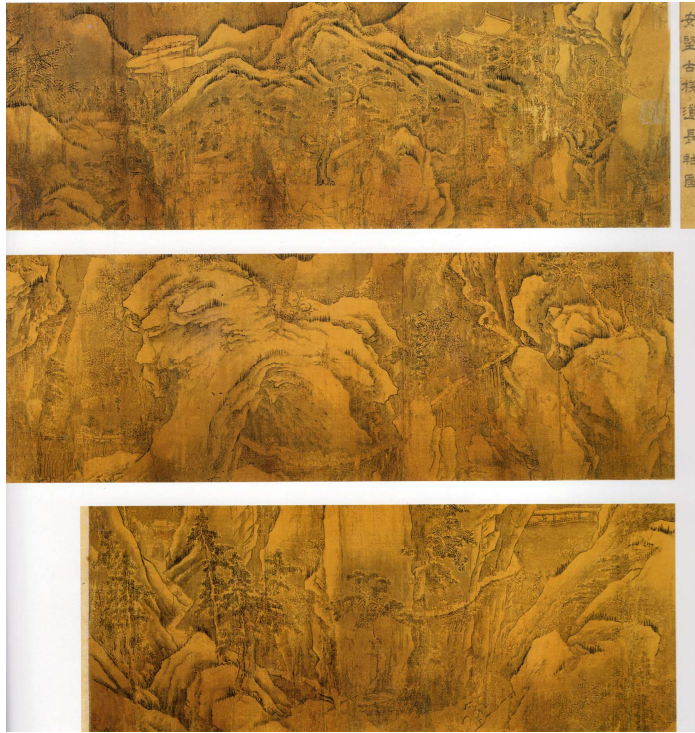


Fig. 20. <고잔도(古棧圖)>, *An Old Plank Road*, ink and light colors on silk, 25.5×219cm, Private Collection (Paeksŏn Munhwasa, (*Mangunjjae chang*) *An Kyŏn Kojando Changch'uk-to*, p. 46)

녹산의 난을 피해 당 현종이 잔도를 넘어 서촉(西蜀)으로 피란가던 정경을 그린 길이 6미터에 달하는 <고잔도> 역시 작품에 찍힌 안건의 인장인 ‘안씨득수(安氏得守)’와 ‘지곡(池谷)’ 등의 인장을 근거로 안건 전칭작으로 거론되었다.⁵⁹ 윤두준의 산형과 침형세수의 표현이 광희 계열과의 연관성을 보이지만, <몽유도원도> 외에 확실한 안건 진작이 남아 있지 않은 현재 상황에서 이러한 표지들만으로 안건 귀속을 확정하기 어렵다는 견해가 제기되었다.⁶⁰ 이 밖에도 ‘可度筆’의 관서가 있는 개인 소장 <신선도>와 ‘玄洞子 安堅 世宗朝 護軍’ 명문이 전하는 평양 조선미술박물관 소장의 <운룡도(雲龍圖)> 등이 전칭작으로 알려져 있으나, 필체와 인장, 형

59 작품의 현황에 관해서는 허영환, 「安堅 古棧道長軸圖 해설」, 百選文化社 편, 『(望雲齋藏) 安堅古棧道長軸圖』(百選文化社, 2003), pp. 75-78 참조.

60 “안건 ‘고잔도장축도’ 550여년만에 햇빛,” 경향신문, 2000년 12월 15일, 2025년 11월 3일 검색, <https://www.khan.co.kr/article/200012152332151>.

식에 대한 면밀한 재검토가 요구된다.⁶¹ 이처럼 근대기 안전 담론은 박물관·전람회·도록을 통해 전칭작의 범위를 확장하며 안전을 조선 회화사의 정전으로 고정하는 한편, 위작 논쟁을 통해 '작가에 대한 기억'과 '작품의 권위'가 근대적 제도와 매체 속에서 어떻게 구성·재편되었는지를 드러낸다.

VI. 결론

안전은 조선 전기 도화서 화원으로서 북송 광희 계열의 화북 산수 전통을 기반으로 원·금·남송에 이르는 다양한 회화 어법을 절충·융합하며 조선 산수화의 중요한 원형을 형성한 화가로 평가된다. 그의 대표작인 <몽유도원도>는 이러한 회화적 성취를 집약적으로 보여주는 유일한 진작으로 확인되며, 이를 중심으로 한국과 일본에 전래된 다수의 전칭작은 안전 화풍의 수용과 변용, 그리고 '안전'이라는 이름이 동아시아 회화사 속에서 어떻게 재구성되어 왔는지를 입체적으로 드러낸다. 본 연구는 안전 전칭작을 단순한 진위 판별의 대상으로 환원하기보다는, 조선 초기 화원 제도와 후원과 수장의 구조, 일본의 고화 감식 체계, 근대 미술사학의 형성이라는 복합적 맥락 속에서 종합적으로 검토하고자 하였다. 특히 안전 전칭작의 형성과 확산을 조선 내부의 화원 제도와 문인·왕실 네트워크, 일본의 가라에 중심 감정 체계, 그리고 근대 미술사학의 제도화라는 상이한 맥락 속에서 교차적으로 분석함으로써, 안전의 이름과 화풍이 고정된 실체가 아니라 각 지역의 감식 기준과 가치 질서 속에서 반복적으로 재구성되어 왔음을 확인하였다.

안전 전칭작 연구는 개별 작품의 귀속을 판정하는 문제를 넘어, 조선 전기 산수화의 양식적 계보를 재구성하고 동아시아 고화 감식이 작동한 지식의 장을 분석하며, 근대 미술사학 담론 속에서 기억과 정전이 형성되는 과정을 성찰하는 데 중요한 의의를 지닌다. 본 연구는 안전을 중심으로 한 전칭작의 유통과 수용 양상을 추적함으로써, 조선 회화가 동아시아 시각문화의 교류 속에서 어떻게 분류·보존·전승되었는지를 구조적으로 조망하고자 하였다. 특히 일본에서의 가라에 맥락 속에서의 수용과 근대 한국 미술사에서의 정전화 과정은 안전의 회화가 단일

61 <신선도>의 이미지는 동경문화재단연구소 아카이브 원판번호 40507을 참조하였으며, <운룡도(雲龍圖)>는 朝鮮美術博物館 編, 『朝鮮美術博物館』(東京: 朝鮮画報社, 1980), 도판 48 참조.

한 국가 서사로 환원될 수 없는 유동적 정체성을 지니고 있음을 분명히 보여준다. 이러한 관점에서 안견 전칭작은 조선 산수화의 국제적 위상을 재고하는 핵심 사례이자, 감상·수장·제도·담론이 교차하는 동아시아 미술사적 메커니즘을 분석하는 데 중요한 연구 대상으로 자리매김한다.

* 주제어(keywords)_안견(安堅, An Kyŏn), 안견파(安堅派, An Kyŏn School of Painting), 전칭작(傳稱作, Attributed Works), 감상(Connoisseurship), 수장(Collecting)

■ 투고일 2026년 1월 19일 | 심사개시일 2026년 1월 22일 | 심사완료일 2026년 2월 4일 ■

- * 본 논문은 동아시아 왕실 문화와 미술 국제학술대회(2026년 6월 27-28일, 국립고궁박물관 별관 강당)에서 발표한 「동아시아 관점에서 본 조선초기 궁중회화: 일본 소재 안견의 작품과 전칭작」을 수정·보완한 것이다.
- ** 본 논문의 저자는 현재 한국미술사학회 편집위원장이므로, 이해상충 방지를 위해 해당 편집위원장을 배제하고 독립된 편집위원 및 심사위원단에 의해 심사되었음.

참고문헌

1. 사료

『世宗實錄』
『東國新續三綱行實圖儀軌』
權斗經, 『蒼雪齋先生文集』
權龜, 『海東雜錄』
金安老, 『龍泉談寂記』
金守溫, 『拭疣集』
南有容, 『雷淵集』
朴彭年, 『朴先生遺稿』
徐居正, 『四佳集』
成倪, 『慵齋叢話』
肅宗, 『列聖御製』
申叔舟, 『東文選』
尹斗緒, 『記拙』
尹鑄, 『白湖全書』
李德懋, 『靑莊館全書』
李弘男, 『汲古遺稿』
李肯翊, 『燃藜室記述』
李明漢, 『白洲集』
李承召, 『三灘集』
李滉, 『退溪先生續集』
李用休, 『惠寰雜著』
魏伯珪, 『存齋集』
鄭士龍, 『湖陰集』
曹植, 『南冥集』
崔岵, 『簡易集』
許筠, 『惺所覆瓿藁』
許穆, 『記言』

2. 한국어 문헌

간송미술문화재단, 『澗松文華: 간송-컬렉션의 감식과 근역화회』, 간송미술문화재단, 2024.
강관식, 「조선시대 도화서 화원 제도」, 삼성미술관 Leeum 편, 『화원: 조선화원대전(朝鮮畫員大展)』, 삼성미

출판 Lecum, 2011.

- 고연희, 「회화사의 관점에서 보는 신숙주의 시문—『화기』와 제화시문을 중심으로—」, 『온지논총』 54, 2018.
- _____, 「시축을 위한 <몽유도원도>」, 『대동문화연구』 114, 2021.
- 국립중앙박물관, 『새 나라 새 미술: 조선 전기 미술 대전』, 국립중앙박물관, 2025.
- 김상엽·황정수, 『경매된 서화: 일제시대 경매도록 수록의 고서화』, 시공아트, 2005.
- 김영옥, 「위창 오세창(1846-1953)의 서화 감식과 『근역화회』」, 『간송문화』 95, 2024.
- 김용준, 『朝鮮美術大要』, 을유문화사, 1949.
- 문일평, 「安堅과 그의 一品」, 『韓國의 文化』, 을유문화사, 1974.
- 박은화, 「金代의 山水畫와 華北山水畫風의 傳承」, 『미술사학보』 32, 2009.
- _____, 「五代-宋 山水畫—典範의 形成과 傳統의 成立—」, 『동양미술사학』 15, 2022.
- 박정애, 「조선 전기 ‘사시팔경도(四時八景圖)’에 대한 또 다른 시선」, 『미술사연구』 49, 2025.
- 박해훈, 「『비해당소상팔경시첩』과 조선 초기의 소상팔경도」, 『동양미술사학』 1, 2012.
- _____, 「동아시아 소상팔경 문화와 조선 초기 소상팔경도에 대한 고찰」, 『온지논총』 34, 2013.
- 배종민, 『朝鮮初期 圖畫機構와 畫員』, 전남대학교 대학원 박사학위논문, 2005.
- 서윤정, 「조선 후기 서화시장을 통해 본 명작(名作)의 탄생과 위작(僞作)의 유통」, 『대동문화연구』 109, 2020.
- 안희준, 「안견과 그의 화풍—<몽유도원도>를 중심으로—」, 『진단학보』 38, 1974.
- _____, 『안견과 몽유도원도』, 예경산업사, 1991.
- _____, 「傅安堅筆<四時八景圖>」, 『미술사학연구』 136·137, 1978.
- _____, 「國立中央博物館所藏『瀟湘八景圖』」, 『미술사학연구』 138·139, 1978.
- _____, 「16세기 조선왕조의 회화와 (繪畫) 단선점진」, 『진단학보』 46·47, 1979.
- _____, 「안평대군(安平大君) 이용(李瑢)의 인물됨과 문화적 기여」, 『미술사학연구』 300, 2018.
- 오다연, 「15세기 조선 궁중화의 제작과 기능」, 『박물관과 연구』 3, 2025.
- 유홍준·김채식, 『(김광국의) 석농화원』, 놀와, 2015.
- 이원복, 「『畫苑別集』考」, 『미술사학연구』 215, 1997.
- 장진성, 「조선 중기 절과계 화풍의 형성과 대진(戴進)」, 『미술사와 시각문화』 9, 2010.
- _____, 「무로마치 수묵화와 조선 초기 회화」, 『미술사논단』 36, 2013.
- _____, 「조선시대 회화와 동아시아적 시각」, 『동양미술사학』 21, 2017.
- _____, 「전 안견 필 <설천도>와 조선 초기 절과 화풍의 수용 양상」, 『미술사와 시각문화』 24, 2019.
- _____, 「조선 전기 회화와 금대(金代) 산수화」, 『미술사와 시각문화』 32, 2023.
- _____, 「잔영(殘影): 전(傳) 이징(李澄) 필 <산수도>에 대하여」, 『미술사와 시각문화』 34, 2024.
- 정윤희, 「<몽유도원도> 권축과 세종대 서화합벽 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2017.
- 조규희, 「안평대군의 상서 산수」, 『미술사와 시각문화』 16, 2015.
- _____, 「전 안견 필 <사시팔경도>와 대(對)의 미학」, 『미술사와 시각문화』 36, 2025.
- 진준현, 「『근역서회』와 『근역화회』에 대하여」, 서울대학교박물관 편, 『근역서회·근역화회 명품선』, 돌베개, 2002.
- 허영환, 「安堅 古棧道長軸圖 해설」, 百選文化社 편, 『(望雲齋藏) 安堅古棧道長軸圖』, 百選文化社, 2003.

홍상희, 「元代 李郭派 畫風の 연구」, 『미술사학연구』 244, 2004.
 황정수, 「미술품의 전승과 기록에 관한 소론」, 김상엽·황정수, 『경매된 서화: 일제시대 경매도록 수록의 고서화』, 시공아트, 2005.
 황정연, 「15세기 서화 수집의 중심, 안평대군」, 『내일을 여는 역사』 37, 2009.
 _____, 『조선시대 서화수장 연구』, 신구문화사, 2012.

3. 동양어 문헌

關野貞, 『朝鮮美術史』, 京城: 朝鮮史學會, 1932.
 橋本慎司, 「室町繪畫と朝鮮王朝の繪畫」, 洪善杓外編 『朝鮮王朝の繪畫と日本』, 大阪: 讀賣新聞大阪本社, 2008.
 內藤湖南, 「朝鮮安堅の夢遊桃源図」, 『東洋美術』 3, 1929.
 盧載玉, 「安堅筆《夢遊桃源図》についての一考察」, 『美学』 48-2, 1997.
 _____, 「朝鮮初期の「安堅派画風」についての一考察—伝安堅筆《四時八景図》をめぐって—」, 『文化学年報』 50, 2001.
 林柏亨 主編, 『大觀—北宋書畫特展』, 臺北: 國立故宮博物院, 2007.
 飯田市美術博物館 編, 『春草没後80周年記念 天心傘下の巨匠たち——初期作品を中心として——』, 長野: 飯田市美術博物館, 1991.
 福岡市美術館 編, 『朝鮮王朝の繪画—山水・人物・花鳥』, 福岡: 福岡市美術館, 2023.
 鈴木治, 「本館収蔵 安堅《夢遊桃源図》について(一)」, 『ヒブリア』 65, 1977.
 _____, 「本館収蔵 安堅《夢遊桃源図》について(二)」, 『ヒブリア』 67, 1977.
 赤澤英二, 「室町水墨畫と李朝畫の關係」, 『大和文華』 117, 2008.
 田中梨絵・都甲さやか, 「伝安堅筆〈漁村夕照図・平沙落雁図〉(朝鮮王朝時代前期, 絹本墨画淡彩)修理報告」, 『大和文華』 140, 2022.
 井手誠之輔, 「唐繪研究の可能性—半島由来繪画を中心に」, 板倉聖哲・塚本麿充 編, 『コレクションとアーカイブ—東アジア美術研究の可能性』, 東京: 勉誠出版, 2021.
 朝岡興禎, 『(増訂) 古畫備考』, 京都: 太田謹補, 1905.
 朝鮮總督府 編, 『朝鮮古蹟圖譜』 第14輯, 京城: 朝鮮總督府, 1934.
 朝鮮美術博物館 編, 『朝鮮美術博物館』, 東京: 朝鮮画報社, 1980.
 石井柏亭 編, 『朝鮮名畫展覽會目錄』, 東京: 國民美術協會, 1931.
 松下隆章, 「李朝繪畫と室町水墨畫」, 『日本水墨畫論集』, 東京: 中央公論美術出版, 1983.
 李王職博物館 編, 『李王家博物館所藏品寫眞帖』 3冊, 京城: 李王職博物館, 1918.
 竹浪遠, 「北宋における李成の評價とその文人畫家像形成について—子孫・鑑賞者・李郭系畫家との関わりから—」, 『古文化研究』 9, 2010.
 朝鮮古書刊行會, 『朝鮮美術大觀』, 京城: 朝鮮古書刊行會, 1910.
 塚本麿充, 「千年宝蔵, 多元历史」, 『書与画』 2021. 08.
 _____, 「崇高なる山水—郭熙山水の成立とその意義—北宋三館秘閣の文化的機能を中心として」, 板倉聖

哲·塚本麿充 編, 『崇高なる山水—中国·朝鮮 李郭系山水画の系譜—』, 奈良: 大和文華館, 2008.

板倉聖哲, 「伝安堅『山水図』三幅の史的 위치」, 『三の丸尚蔵館年報・紀要』 9, 2004.

_____, 「朝鮮王朝前期·山水図」, 『國華』 1503, 2021. 01.

_____, 「春草画にみる中国的要素」, 『別冊太陽: 日本のこころ—菱田春草—不熟の天才画家』 222, 2014.

_____, 「朝鮮王朝前期·「文清」印 山水図」, 『國華』 1456, 2017. 02.

板倉聖哲·塚本麿充 編, 『崇高なる山水—中国·朝鮮 李郭系山水画の系譜—』, 奈良: 大和文華館, 2008.

脇本十九郎, 「日本水墨畫に及ぼせる朝鮮繪畫の影響」, 『美術研究』 28, 1934.

洪善杓·鄭于澤·板倉聖哲, 『朝鮮王朝の繪画と日本—宗達·大雅·若冲も学んだ隣国の美』, 大阪: 読売新聞大阪本社, 2008.

4. 서양어 문헌

Chang, Chin-sung. “The Lost Horizon: Some Thoughts on the Origins of An Gyeon’s *Dream Journey to the Peach Blossom Land*.” in *Moving Signs and Shifting Discourse: Text and Image Relations in East Asian Art*. International Conference, June 26-28, 2013. Berlin: Freie Universität Berlin.

Chang, Chin-sung. “The Lost Horizon: Some Thoughts on the Origins of An Gyeon’s *Dream Journey to the Peach Blossom Land*.” Paper presented at the international conference “Moving Signs and Shifting Discourse: Text and Image Relations in East Asian Art,” Freie Universität Berlin, June 26-28, 2013.

Jungmann, Burglind. “Sin Sukju’s Record on the Painting Collection of Prince Anpyeong and Early Joseon Antiquarianism.” *Archives of Asian Art* 61, no. 1 (2011): 107-126.

Park, J. P.. *The Forger’s Creed: Reinventing Art History in Early Modern China*. California: University of California Press, 2025.

5. 데이터베이스

故宫展藏資料檢索, <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/>

이뮤지엄, <https://www.emuseum.go.kr/main>

한국고전종합DB, <https://db.itkc.or.kr/>

김상엽. “일제시대 경매도록과의 대화,” 국가유산청, 2008년 1월 21일. 2025년 11월 8일 검색.
https://www.khs.go.kr/newsBbz/selectNewsBbzView.do;jsessionid=OYtONloc4bBZslax4IeHdfGwJtPzDkBu7bZrjQf1aaM7G3whl11LwK8E3S880lap.cha-was01_servlet_engine1?newsItemId=155275956§ionId=co_sec_1&pageIndex=13&mn=NS_01_02&strWhere=&strValue=&sdate=&edate=

“안건 ‘고잔도장축도’ 550여년만에 햇빛,” 경향신문, 2000년 12월 15일, 2025년 11월 3일 검색.
<https://www.khan.co.kr/article/200012152332151>

References

1. Primary Sources

- Sejong sillok*
Tongguk sinsok samgang haengsil to ŭigwe
Cho Sik, *Nammyōngjip*
Ch'oe Rip, *Kanijip*
Chōng Sa-ryong, *Hoŭmjip*
Hō Kyun, *Sōngso pubugo*
Hō Mok, *Kiōn*
Kim An-no, *Yongch'ōn tamjōkki*
Kim Su-un, *Sigujip*
Kwōn Pyōl, *Haedong chapnok*
Kwōn Tu-gyōng, *Ch'angsōljae sōnsaeng munjip*
Nam Yu-yong, *Noeyōnjip*
Pak P'aeng-nyōn, *Pak sōnsaeng yugo*
Sō Kō-jōng, *Sagajip*
Sōng Hyōn, *Yongjae ch'onghwa*
Sin Suk-chu, *Tongmunsōn*
Sukchong, *Yōlsōng ōje*
Wi Paek-kyu, *Chonjaejip*
Yi Hong-nam, *Kŭpko yugo*
Yi Hwang, *T'oegye sōnsaeng sokchip*
Yi Kŭng-ik, *Yōnnyōsil kisul*
Yi Myōng-han, *Paekchujip*
Yi Sŭng-jo, *Samtanjip*
Yi Tōk-mu, *Ch'ōngjanggwan chōnsō*
Yi Yong-hyu, *Hyechwān chapchō*
Yun Hyu, *Paekhō chōnsō*
Yun Tu-sō, *Kichol*

2. Secondary Sources in Korean

- An, Hwi-jun (Ahn, Hwi-joon). "An Kyōn kwa kŭ ŭi hwap'ung—Mongyu Towōndo rŭl chungsim ŭro—." *Chindan hakpo* 38 (1974): 49-79.

- _____. *An Kyŏn kwa Mongyu Towŏndo*. Sŏul: Yekyŏng Sanŏpsa, 1991.
- _____. "Chŏn An Kyŏn p'il Sasi p'algyeongdo." *Misulsahak yŏn'gu* 136-137 (1978): 72-78.
- _____. "Kungnip Chungang Pangmulgwan sojang Sosang p'algyeongdo." *Misulsahak yŏn'gu* 138 139 (1978): 136-142.
- _____. "16-segi Chosŏn wangjo-ŭi hoehwa wa tansŏn chŏmjun." *Chindan hakpo* 46-47 (1979): 217-239.
- _____. "Anp'yŏng Taegun Yi Yong ŭi inmulmyeong kwa munhwajŏk kiyŏ." *Misulsahak yŏn'gu* 300 (2018): 5-43.
- Chang, Chin-sŏng (Chang, Chinsung). "Chosŏn chunggi Chŏlp'a-gae hwap'ung ŭi hyŏngsŏng kwa Tae Chin." *Misulsa wa sigak munhwa* 9 (2010): 202-221.
- _____. "Muromachi sumukhwa wa Chosŏn ch'ogi hoe hwa." *Misulsa nondan* 36 (2013): 33-60.
- _____. "Chosŏn sidae hoehwa wa Tong Asiajŏk sigak." *Tongak misulsahak* 21 (2017): 119-147.
- _____. "Chŏn An Kyŏn p'il <Sŏlch'ŏndo> wa Chosŏn ch'o-gi Chŏlp'a hwap'ung-ŭi suyong yangsang." *Misulsa wa sigak munhwa* 24 (2019): 6-23.
- _____. "Chosŏn chŏn'gi hoe hwa wa Kŭmdae sansuhwa." *Misulsa wa sigak munhwa* 32 (2023): 68-97.
- _____. "Chanyŏng: Chŏn Yi Ching p'il Sansudo e taehayŏ." *Misulsa wa sigak munhwa* 34 (2024): 146-161.
- Chin, Chun-hyŏn (Jin, JunHyeon). "Kŭnyŏk sŏhwi wa Kŭnyŏk hwahwi e taehayŏ." In *Kŭnyŏk sŏhwi-Kŭnyŏk hwahwi myŏngp'umsŏn*, edited by Seoul National University Museum, 137-142. Sŏul: Tolbaegae, 2002.
- Cho, Kyu-hŭi (Cho, Kyuhee). "Anp'yŏng Taegun ŭi sangsŏ sansu." *Misulsa wa sigak munhwa* 16 (2015): 6-33.
- _____. "Chŏn An Kyŏn p'il Sasi p'algyeongdo wa tae ŭi mihak." *Misulsa wa sigak munhwa* 36 (2025): 34-63.
- Hŏ, Yŏng-hwan (Heo, Yeong-hwan). "An Kyŏn Kojando changch'ukto haesŏl." In *(Mangunjae chang) An Kyŏn Kojando changch'ukto*, edited by Ch'angho Yi, 75-78. Sŏul: Paeksŏn Munhwasa, 2003.
- Hong, Sang-hŭi (Hong, Sang-hee). "Wŏndae I Kwak p'a hwap'ung ŭi yŏn'gu." *Misulsahak yŏn'gu* 244 (2004): 65-94.
- Hwang, Chŏng-su (Hwang, Jungsu). "Misulp'um ŭi chŏnsŭng kwa kirok e kwanhan soron." In *Kyŏngmaedoen sŏhwa*, Sang-yŏp Kim and Chŏng-su Hwang, Sŏul: Sigong Art, 2005.
- Hwang, Chŏng-yŏn (Hwang, Jung-yon). "15-segi sŏhwa sujip ŭi chungshim, Anp'yŏng Taegun." *Naeil ŭl yŏn'ŭn yŏksa* 37 (2009): 202-221.
- _____. *Chosŏn sidae sŏhwa sujang yŏn'gu*. Kyŏnggi-do: Sin'gu Munhwasa, 2012.
- Kang, Kwan-sik (Kang, Kwanshik). "Chosŏn sidae Tohwasŏ hwawŏn chedo." In *Hwaŏn: Chosŏn hwawŏn taejŏn*, edited by Samsung Misulgwan Leeum, 261-338. Sŏul: Samsung Misulgwan Leeum, 2011.
- Kansong Misul Munhwa Chaedan. *Kansong munhwa: Kansong-k'ŏlleksyŏn ŭi kamsik kwa Kŭnyŏk hwahwi*. Sŏul: Kansong Misul Munhwa Chaedan, 2024.

- Kim, Sang-yŏp and Hwang Chŏng-su (Kim, Sang-yeop and Hwang, Jungsu). *Kyŏngmaedoen sŏhwa: Ilche sidae kyŏngmae torok surok ūi kosŏhwa*. Sŏul: Sigong Art, 2005.
- Kim, Yong-jun (Kim Yong-jun). *Chosŏn misul taeyo*. Seoul: Ŭryu Munhwasa, 1949.
- Kim, Yŏng-uk (Kim, Young-wook). "Wich'ang O Se-ch'ang (1846-1953) ūi sŏhwa kamsik kwa Kŭnyŏk hwahwi," *Kansong munhwa* 95 (2024): 163-192.
- Ko, Yŏn-hŭi (Kho, Youenhee). "Hoehwasa ūi kwanjŏm esŏ pon Sin Suk-chu ūi simun," *Onji nonch'ong* 54 (2018): 379-417.
- _____. "Sich'uk ūl wihan Mongyudowŏndo," *Taedong munhwa yŏn'gu* 114 (2021): 37-62.
- Kungnip Chungang Pangmulgwan (National Museum of Korea). *Sae nara sae misul: Chosŏn chŏn'gi misul taejŏn*. Sŏul: Kungnip Chungang Pangmulgwan, 2025.
- Mun, Il-p'yŏng (Mun, Il-pyeong). *Han'guk ūi munhwa*. Sŏul: Ŭryu Munhwasa, 1974.
- O, Ta-yŏn (Oh, Dayun). "15-segi Chosŏn kungjung hwa ūi chejak kwa kinŭng," *Pangmulgwan kwa yŏn'gu* 3 (2025): 188-217.
- O, Yŏng-sam (Oh, Youngsam). "Koryŏ ūi hwawŏn kwa hwasa," *Misulsahakpo* 35 (2010): 213-246.
- Pak, Chŏng-ae (Park, Jeongae). "Chosŏn chŏn'gi 'Sasi p'algyeongdo' e taehan tto tarŭn sisŏn," *Misulsah yŏn'gu* 49 (2025): 43-65.
- Pak, Eun-hwa (Park, Eun-wha). "Kŭmdae ūi sansuhwa wa Hwabuk sansuhwapy'ung ūi chŏnsŭng," *Misulsahakpo* 32 (2009): 161-194.
- _____. "Odae-Song sansuhwa," *Tongyang misulsahak* 15 (2022): 7-28.
- Pak, Hae-hun (Park, Haehoon). "Pihaedang Sosang p'algyeong sich'ŏpkwa Chosŏn ch'ogi Sosang p'algyeongdo," *Tongyang misulsahak* 1 (2012): 221-263.
- _____. "Tong Asia Sosang p'algyeong munhwa wa Chosŏn ch'ogi Sosang p'algyeongdo," *Onji nonch'ong* 34 (2013): 40-72.
- Pae, Chong-min (Bae, Jongmin). "Chosŏn ch'ogi Tohwa kigwan kwa hwawŏn." PhD diss., Chŏnnam National University, 2005.
- Sŏ, Yun-jŏng (Seo, Yoon-jung). "Chosŏn hugi sŏhwa sijang ūl t'onghae pon myŏngjak ūi t'ansaeng kwa wijak ūi yut'ong," *Taedong munhwa yŏn'gu* 109 (2020): 155-186.
- Yu, Hong-jun, and Kim Ch'ae-sik (You, Hong-June and Kim, Chae-Sik). *Kim Kwang-guk ūi Sŏngnong hwawŏn*. Sŏul: Nulwa, 2015.
- Yi, Wŏn-bok (Lee, Won-bok). "Hwaŏn pyŏljipko," *Misulsahak yŏn'gu* 215 (1997): 57-79.
- Chŏng, Yun-hoe (Jung, Yunhoe). "Mongyudowŏndokwŏnch'uk kwa Sejong-dae sŏhwa hapbyŏk yŏn'gu," MA thesis, Seoul National University, 2017.

3. Secondary Sources in East Asian

- Akazawa, Eiji. "Muromachi suibokuga to Richō-ga no kankei," *Yamato Bunka* 117 (2008): 1-23.
- Asaoka, Okisada. (*Zōtei*) *Koga bikō*. Kyoto: Ōta Kinpo, 1905.

- Chōsen kosho kankōkai, *Chōsen bijutsu taikan*, Keijō: Chōsen Koseki Kankōkai, 1910.
- Chōsen sōtokufu, ed. *Chōsen koseki zufu*, Vol. 14, Keijō: Chōsen Sōtokufu, 1934.
- Chosōn misul pangmulgwan, ed. *Chōsen bijutsu hakubutsukan*, Tokyo: Chōsen Gahōsha, 1980.
- Fukuoka Art Museum, ed. *Chōsen ōchō no kaiga: Sansui, jinbutsu, kachō*, Fukuoka: Fukuoka Art Museum, 2023.
- Hashimoto, Shinji, "Muromachi kaiga to Chōsen ōchō no kaiga." In *Chōsen ōchō no kaiga to Nihon*, edited by Hong, Sōn-p'yo, Chōng, U-taek, and Itakura, Masaaki, 26-31. Osaka: Yomiuri Shimbun Osaka Honsha, 2008.
- Hong, Sōn-p'yo, Chōng, U-taek, and Itakura, Masaaki, *Chōsen ōchō no kaiga to Nihon*, Osaka: Yomiuri Shimbun Osaka Honsha, 2008.
- Iida City Art Museum, ed. *Shunsō botsugo 80-shūnen kinen: Tenshin sankā no kyōshō-tachi*, Nagano: Iida City Art Museum, 1991.
- Ide, Seinosuke. "Tōe kenkyū no kanōsei." In *Korekushon to ākaivu*, edited by Itakura Kiyonori and Tsukamoto Maromitsu, 73-104. Tokyo: Bensei Shuppan, 2021.
- Ishii, Hakutei, ed. *Chōsen meiga tenrankai mokuroku*, Tokyo: Kokumin Bijutsu Kyōkai, 1931.
- Itakura, Masaaki. "Den An Kyōn 'Sansui zu' sanpuku no shiteki ichi." *San-no-maru Shōzōkan nenpō·kiyō* 9 (2004): 13-20.
- . "Chōsen ōchō zenki sansui zu." *Kokka* 1503 (January 2021), 33-35.
- . "Chōsen ōchō zenki 'Bunchin' in sansui zu." *Kokka* 1456 (February 2017): 38-43.
- . "Shunsō-ga ni miru Chūgokuteki yōso." *Bessatsu Taiyō* 222 (2014): 118-122.
- Itakura, Masaaki, and Tsukamoto, Maromitsu, eds. *Sūkō naru sansui: Chūgoku-Chōsen Ri-Kaku-kei sansuiga no keifu*, Nara: Yamato Bunkakan, 2008.
- Matsushita, Takaaki. "Richō Kaiga to Muromachi Suibokuga." In *Nihon Suibokuga Ronshū*, 76-83. Tokyo: Chūō Kōron Bijutsu Shuppan, 1983.
- Naitō, Konan. "Chōsen An Kyōn no Mongyū Tōgen zu." *Tōyō bijutsu* 3 (1929): 67-69.
- No, Jaek. "An Kyōn hitsu 'Mongyudo-wōndo' ni tsuite no ichi kōsatsu." *Bigaku* 48, no. 2 (1997): 25-36.
- . "Chōsen shoki no 'An Kyōn-ha gahū' ni tsuite." *Bunkagaku nenpō* 50 (2001): 82-96.
- Sekino, Tadashi, *Chōsen bijutsushi*, Keijō: Chōsen Shigakkai, 1932.
- Suzuki, Osamu. "Honkanshūzō An Kyōn 'Mongyudo-wōndo' ni tsuite (I)." *Biburia* 65 (1977): 39-58.
- . "Honkanshūzō An Kyōn 'Mongyudo-wōndo' ni tsuite (II)." *Biburia* 67 (1977): 50-70.
- Tanaka, Rie, and Toko, Sayaka. "Den An Kyōn hitsu 'Gyoson sekishō zu / Heisa rakugan zu' shūri hōkoku." *Yamato Bunka* 140 (2022): 11-25.
- Takenami, Tō. "Hokusō ni okeru Ri Sei no hyōka to sono bunjin gaka-zō keisei." *Kobunka kenkyū* 9 (2010): 45-76.
- Tsukamoto, Maromitsu. "Sennen hōzō, tayō na rekishi." *Shoga to Kotsu*, (2021, 08): 1-18.
- . "Sūkō naru sansui." In *Sūkō naru sansui*, edited by Itakura Masaaki, and Tsukamoto Maromitsu, 123-134. Nara: Yamato Bunkakan, 2008.

Wakimoto, Jūkurō. "Nihon suibokuga ni oyoboseru Chōsen kaiga no eikyō." *Bijutsu kenkyū* 28 (1934): 1-9.

Yi Wangjik Museum, ed. Yi Wangga bangmulgwan sojangpum sajinch. Vol. 3. Keijō: Yi Wangjik Museum, 1918.

4. Secondary Sources in English

Chang, Chin-sung, "The Lost Horizon: Some Thoughts on the Origins of An Gyeon's Dream Journey to the Peach Blossom Land," in *Moving Signs and Shifting Discourse: Text and Image Relations in East Asian Art*, International Conference, June 26-28, 2013. Berlin: Freie Universität Berlin.

Jungmann, Burglind. "Sin Sukju's Record on the Painting Collection of Prince Anpyeong and Early Joseon Antiquarianism." *Archives of Asian Art* 61, no. 1 (2011): 107-126.

Park, J. P. . *The Forger's Creed: Reinventing Art History in Early Modern China*. California: University of California Press, 2025.

5. Database

E museum, <https://www.emuseum.go.kr/main>

Gùgōng zhǎn cáng zīliào jiǎnsuǒ, <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/>

Han'guk kojŏn chonghap DB, <https://db.itkc.or.kr/>

Kim, Sang-yŏp. "A Dialogue with Auction Catalogues from the Japanese Colonial Period." Cultural Heritage Administration of Korea, January 21, 2008. Accessed November 8, 2025.

https://www.khs.go.kr/newsBbz/selectNewsBbzView.do;jsessionid=OYtONIoc4bBZslax4IeHdfGwJtPzDkBu7bZrjQf1aaM7G3whl11LwK8E3S880lap.cha-was01_servlet_engine1?newsItemId=155275956§ionId=co_sec_1&pageIndex=13&mn=NS_01_02&strWhere=&strValue=&sdate=&eclate=

"Debate over the Authenticity of An Kyŏn's Ch'ŏngsan Paegund o." *Kyŏngnyang Sinmun*, December 15, 2000. Accessed November 3, 2025.

<https://www.khan.co.kr/article/200012152332151>

국문초록

본 논문은 조선 전기 화가 안견(安堅)의 화풍과 전칭작(傳稱作)이 형성·유통·재구성된 과정을 동아시아 감식과 수장의 역사 속에서 고찰한다. 오늘날 안견의 진작으로 확정된 작품은 <몽유도원도> 한 점에 불과하나, 한국과 일본에는 다수의 전칭작이 전해지며, 이들 작품은 각 시대와 지역의 감식 기준, 수장 관행, 미술사 서술 속에서 상이하게 이해되어 왔다. 본 연구는 조선 초기 도화서 제도와 안평대군을 중심으로 한 왕실·문인 네트워크 속에서 형성된 안견의 회화적 위상을 검토하고, 15-16세기 전칭작의 양식적 층위와 변형 양상을 분석한다. 나아가 17-18세기 조선의 감평·수장 문화, 일본의 가라에(唐繪) 중심 감식 체계, 근대 미술사학의 제도화 과정을 통해 안견 전칭작이 재분류·정전화되는 과정을 추적한다. 이를 통해 본 논문은 안견 전칭작을 단순한 진위 판별의 대상으로 환원하지 않고, 동아시아 미술사에서 감식·유통·담론이 교차하며 형성된 역사적 범주로 재위치시키고자 한다.

Abstract

The Formation of An Kyŏn's Style and Attributed Works: Connoisseurship, Collecting, and Circulation in an East Asian Context

Seo, Yoon-jung*

This article examines the formation, circulation, and reinterpretation of paintings attributed to An Kyŏn (安堅, active early fifteenth century) within the broader East Asian history of connoisseurship and collecting. Although only one work, *Dream Journey to the Peach Blossom Land (Mongyudowŏndo)*, is firmly accepted today as An Kyŏn's authentic painting, approximately twenty works have been transmitted in Korea and Japan as part of his attributed oeuvre. These paintings differ significantly in style, provenance, and reception, demonstrating that "attributed works" constitute not a fixed stylistic category but a historically constructed one.

Rather than focusing solely on questions of authenticity, this study approaches An Kyŏn's attributed works as products of shifting connoisseurial criteria, institutional frameworks, and collecting practices. The article first reassesses An Kyŏn's artistic activities within the institutional context of the early Chosŏn court, particularly the reorganization of the Bureau of Painting (Tohwasŏ) and the patronage networks surrounding Prince Anp'yŏng. It argues that An Kyŏn's style emerged through eclectic engagement with the Northern Chinese landscape tradition associated with Li Cheng and Guo Xi, mediated by Yuan and Jin dynasty interpretations rather than by direct access to Northern Song originals.

The following section examines the formation and circulation of the growing corpus of works attributed to An Kyŏn in the subsequent periods. First, the section analyzes works attributed to An Kyŏn from the fifteenth and sixteenth centuries, identifying multiple stylistic strata rather than a single, unified "An Kyŏn style." These paintings display varied adaptations of Northern Chinese landscape conventions, reflecting the flexible and situational nature of artistic production and reception in early Chosŏn Korea. In this context, attribution functioned less as a definitive authorial claim than as a tool for organizing stylistic affinity and cultural value. Next, the section explores the transformation of An Kyŏn's attributed oeuvre in the seventeenth and eighteenth centuries, when expanding connoisseurship and collecting culture in Chosŏn Korea encouraged the proliferation of attributed works. Figures such as Kim Kwang-guk played a central role in systematizing Chosŏn painting through albums and critical writings, reinforcing An Kyŏn's position as a

* Associate Professor, Myongji University

canonical master while also incorporating new works into his attributed corpus based on provenance and connoisseurial judgment rather than stylistic coherence. The article further investigates the reception of An Kyōn's attributed works in Japan, where they were largely classified as *kara-e* (Chinese-style paintings) or *kowatari-e* (early imported paintings). Within this framework, Chosōn paintings were frequently conflated with Song, Yuan, or Ming works, and their Korean origins were often obscured. Paradoxically, this suspension of national attribution contributed to the paintings' long-term preservation in Japanese collections.

Finally, the study addresses the modern expansion of An Kyōn's attributed oeuvre and the emergence of authenticity debates in the twentieth century, demonstrating how modern art historical discourse reshaped the boundaries of An Kyōn's legacy. By situating attributed works within overlapping regimes of connoisseurship, collecting, and historiography, this article reframes An Kyōn's oeuvre as a dynamic historical construct and proposes a new perspective on early Chosōn landscape painting within the interconnected visual cultures of East Asia.