

한국불교의식(韓國佛教儀式)에 있어 작법(作法)의 의미(意味)

洪 潤 植

〈東國大學校 教授〉

1.

불교의식(佛教儀式)에서 작법(作法)이란 명칭(名稱)이 자주 사용(使用)되고 있음을 본다. 그리고 다른 한편 일반적으로는 작법(作法)의 의미가 불교의식무용(佛教儀式舞蹈)으로 이해되고 있음을 보게 된다. 그것은 불교의식무용 중(佛教儀式舞蹈中)에 작법(作法)이라는 춤이 있어 그 뜻이 확대(擴大)해석 된 것으로 생각되나 더욱 의미(意味)전환되어 작법(作法)이란 곧 춤을 지칭하는 것이라 여겨지고 있는 것이 오늘의 현실(現實)이다.

그러나 사실(事實)인즉 불교의식(佛教儀式)에 있어 의식무용(儀式舞蹈)은 작법(作法)의 일부(一部)일 수 있으나 춤이 곧 작법(作法)은 아닌 것이다. 작법(作法)은 오히려 의식무(儀式舞)를 포함한 보다 넓은 의식(儀式)의 구성요소(構成要素)를 포함하는 개념(概念)인 것이다. 그리하여 본고(本稿)에서는 작법(作法)의 기원(起源)과 유형(類型)등을 구명(究明)해 봄에 의하여 작법(作法)이 지니는 본뜻을 더욱 명확하게 이해해보고자 한다.

2.

재래(在來)의 전통적(傳統的)인 불교의식(佛教儀式)에서 작법(作法)이란 명칭(名稱)이 사용(使用)되고 있는 것을 보면 영산작법(靈山作法) 식당작법(食堂作法)등 의식절차(儀式節次)의 유형구조(類型構造)에서 살필 수 있는 것이 있고¹⁾ 한편 작법참회(作法懺悔) 작법무(作法懺悔 作法舞)등 의식절차(儀式節次)를 구성(構成)하는 부분적 요소(部分的 要素)로서 파악되어 지는 것이 있다²⁾.

그러면 다음에 이상의 작법내용(作法內容)이 지니는 의미(意味)를 파악함에 의하여 작법(作法) 본연의 참뜻에 접근(接近)해 보고자 한다.

(1) 영산작법(靈山作法)

먼저 영산작법(靈山作法)을 구성(構成)하는 제요소(諸要素)와 절차상(節次上)의 문제(問題)를 살펴보면 다음과 같은 것이라 할 수 있다. 우선 그 절차(節次)를 보면 ① 갈향(喝香) ② 연향계(燃香偈) ③ 갈등(喝燈) ④ 연등계(燃燈偈) ⑤ 갈화(喝花) ⑥ 서찬계(舒讚偈),이상(以上)은 향 등 화(香 燈 花)등을 불전(佛典)에 올리는 공양의식(供養儀式)의 절차이다. 다음에

① 불찬(佛讚) ② 대직찬(大直讚) ③ 중직찬(中直讚) ④ 소직찬(小直讚), 이상은 찬불의식(讚佛儀式)인데 먼저 불찬(佛讚)에서 이대목은 찬불의식(讚佛儀式)임을 밝히고 이어 찬불의

1) 梵音集, 靈山作法篇, 釋門儀範, 靈山作法篇등에 의하면 의식절차를 모두 포괄하는 개념임을 알 수 있게 된다.

2) 이 경우에는 의식의 절차가 아닌 단순한 儀式行爲의 한 유형을 지칭하는 것이다.

식중(讚佛儀式中)에도 대규모의 대직찬(大直讚), 중규모의 중직찬(中直讚), 소규모의 소직찬(小直讚)이 있음을 차례로 열거하고 있는데 영산작법(靈山作法)에서는 이 3가지 찬불의식(讚佛儀式)을 모두 행하여 의식(儀式)의 장엄(莊嚴)을 나타내려 하고 있다. 그리고 다음에는 의식(儀式)을 행하게 되는 취지를 아뢰고 의식도장 개설(儀式道場 開設)에 대한 기원(祈願)의 뜻을 밝히는 다음과 같은 절차(節次)가 있게 된다.

①개계소(開啓疏) ②합장계(合掌偈) ③고향계(告香偈) ④개계편(開啓篇) ⑤관음찬(觀音讚) ⑥관음청(觀音請) ⑦향화청(香花請) ⑧걸수계(乞水偈) ⑨쇄수계(灑水偈) ⑩복청계(伏請偈) ⑪사방찬(四方讚) ⑫엄정계(嚴淨偈)

이상(以上)의 절차(節次)는 본격적(本格的)인 의식(儀式)을 행(行)하기 위하여 의식도장(儀式道場)을 개설(開設)하는 의미(意味)를 지니는 의식이다. 즉(卽) 개계소(開啓疏)에서 의식도장(儀式道場)을 개설(開設)하는 취지를 아뢰고 이어 합장계(合掌偈) 고향계(告香偈)는 취지를 아뢴 것에 대한 정성을 표한다. 그리고 다시 관음찬(觀音讚) 관음청(觀音請)으로 관음보살(觀音菩薩)의 가피력(加被力)을 얻게 되기를 기원(祈願)하고 향화청(香花請)으로 관음보살(觀音菩薩)의 불덕(佛德)을 찬탄(讚嘆)한다. 그리고 다시 걸수계(乞水偈) 쇄수계(灑水偈) 복청계(伏請偈) 사방찬(四方讚) 엄정계(嚴淨偈) 등으로 의식도장(儀式道場)의 정화(淨化)를 기(期)하는 의식(儀式)을 행(行)한다.

이상과 같이 하여 의식(儀式)을 행(行)할 의식도장 개설(儀式道場 開設)의 의미를 부여하는 의식(儀式)이 끝나면 이어 이같이 성역(聖域)으로서의 의미(意味)가 부여된 의식도장(儀式道場)에서 본격적(本格的)인 의식(儀式)을 행(行)하게 되는데 그 절차와 의미는 다음과 같다.

①대회소(大會疏) ②거불(擧佛) ③삼보소(三寶疏) ④대청불(大請佛) ⑤삼례청(三禮請) ⑥사부청(四府請) ⑦단청불(單請佛) ⑧헌좌계(獻座偈) ⑨다계(茶偈) ⑩향화계(香花偈)

불교의식(佛敎儀式)을 행(行)하게 되는 목적(目的)을 대회소(大會疏)에서 밝히고 의식도장(儀式道場)과 관계되는 신앙(信仰)의 대상을 모두 의식도장(儀式道場)에 봉청(奉請)한다. 다음에는 많은 신앙(信仰)의 대상중 주(主)된 신앙(信仰)의 대상을 들추어내는 거불(擧佛)에 이어 그 의미(意味)를 아뢰는 삼보소(三寶疏)를 행(行)한 다음 주(主)된 신앙(信仰)의 대상을 의식도장(儀式道場)에 청(請)하는 대청불(大請佛) 삼례청(三禮請), 사부청(四府請), 단청불(單請佛) 등의 갖은 의식절차(儀式節次)를 갖추게 된다.

이같이 신앙(信仰)의 대상을 청(請)하는 의식(儀式)은 4가지 유형 중(類型 中) 한가지만 택하여도 무방하다. 이어 이상과 같은 절차에 따라 신앙(信仰)의 대상이 정화(淨化)된 성역(聖域)으로서의 의식도장(儀式道場)에 강림(降臨)하게 되면 이들 신앙(信仰)대상에 대한 다음과 같은 예경의례(禮敬儀禮)가 행(行)하여 진다.

①헌좌계(獻座偈) ②다계(茶偈) ③향화계(香花偈) 즉(卽) 헌좌계(獻座偈)로 앉을 자리를 마련하고 이어 다계(茶偈) 향화계(香花偈)로 간단한 공양의례(供養儀禮)를 행(行)한다. 그러면 이렇게 하여 의식도장(儀式道場)에 초청된 불보살(佛菩薩)로부터 비로소 설법(說法)을 청(請)하여 듣게 되는 다음과 같은 의식(儀式)을 행(行)한다.

①정재계(頂載偈) ②개경계(開經偈) ③청법계(請法偈) ④설법계(說法偈) 즉(卽) 정재계(頂載偈)에서 설법(說法)을 들을 마음을 가다듬고 개경계(開經偈)에서는 불법(佛法)의 심오(深奧)함을 다시 한번 음미한 다음 청법계(請法偈)에서 그 같은 심오(深奧)한 불법(佛法)을 설(說)해 줄 것을 간청하면 설법계(說法偈)의 설법(說法)을 행(行)하는 뜻을 표(表)하고 이어 법주(法主)의 설법(說法)을 행(行)하게 된다.

다음에도 불법(佛法)을 들어 간직함으로서 그 공덕(功德)이 큰 것임을 나타내는 의식절차(儀式節次)가 따른다.

①보결진언(補闕眞言) ②수경계(收經偈) ③사무량계(四無量偈) ④귀명계(歸命偈) 즉 보결진언(補闕眞言)으로 설법내용(說法內容)에 대한 신비력(神秘力) 등을 다시 더하게 한 다음 그를 마음속에 간직하고 수경계(收經偈) 그 공덕(功德)이 큰 것임을 나타내고 사무량계(四無量偈) 그러기에 그에 귀의(歸依)한다는 귀명계(歸命偈)등의 절차(節次)가 필요(必要)하게 되는 것이다.

다음에는 의식도장(儀式道場)에 초청한 불보살(佛菩薩)께 공양을 올리는 권공의례(勸供儀禮)가 다음과 같은 절차(節次)에 따라 행(行)해진다. 영산작법시(靈山作法時)의 불보살(佛菩薩)에 대한 상단권공(上壇勸供)은 다음과 같은 육법공양(六法供養)으로 행(行)한다.

①배헌해탈향(拜獻解脫香) ②배헌반야등(拜獻般若燈) ③배헌만행화(拜獻萬行花) ④배헌보제과(拜獻菩提果) ⑤배헌감로다(拜獻甘露茶) ⑥배헌선열매(拜獻禪悅味)등이다. 즉(卽) 6가지 공양법(供養法)에 대하여 각기 상징적 의미(意味)를 부여하고 있는 것이다.

상단권공(上壇勸供)의 의식절차(儀式節次)가 끝나면 영산작법(靈山作法)을 영혼천도의식의 목적에 행할 경우 영혼을 의식도장(儀式道場)에 청하여 음식을 베푸는 시식의례(施食儀禮)가 다음과 같은 절차(節次)로 행(行)하여 진다.

①변식진언(變食眞言) ②시감로수진언(施甘露水眞言) ③일자수륜관진언(一字水輪觀眞言)④유해진언(乳海眞言) 등에 의하여 영혼이 베풀어 받는 음식물은 단순한 음식물이 아니라 불법(不法)을 베풀어 받을 수 있는 음식임을 의미 지우는 의례(儀禮)이다.

이상(以上)은 영산작법(靈山作法)의 절차상(節次上)의 의미(意味)만 살펴본 셈이다. 그러나 불교의식(佛教儀式)에 있어 작법(作法)의 의미(意味)를 보다 구체적(具體的)으로 파악하기 위해서는 이것만으로는 부족하다. 왜냐하면 그 같은 절차(節次)를 어떻게 진행(進行)하느냐 함이 더욱 중요한 의미를 지니는 것이기 때문이다. 즉 이상(卽 以上)에서 살핀 영산작법(靈山作法)의 절차상(節次上)의 의미(意味)를 더욱 작법(作法)으로서의 의미(意味)를 지니게 하기 위해서 여러 가지 진행방법(進行方法)이 강구되고 있다는 것이다. 그것은 영산작법(靈山作法)의 진행절차(進行節次)는 영산(靈山)의 의미(依微)를 관념화(觀念化)한 내용(內容)을 계송(偈頌)이나 산문(散文)의 의식(儀式)으로 기록(記錄)하고 있는데³⁾ 이 같은 관념적(觀念的)인 영산(靈山)을 입체화(立體化) 혹(惑)은 구체화(具體化)해 나가는 것이 작법(作法) 본래(本來)의 의미(意味)를 살려 나가는 것이 된다는 것이다.⁴⁾ 그러면 관념적(觀念的)인 영산(靈山)이 어떻게 입체화(立體化)되고 구체화(具體化)되어지는 것이라고 생각하게 되었을까.

그것은 위에서 살핀 영산작법(靈山作法)의 절차(節次)가 어떻게 진행(進行)되고 있는 것인가를 자세히 살펴보면 쉽게 짐작이 가게 된다. 즉 계송(偈頌)이나 산문(散文)으로 된 의식문(儀式文)을 단순히 독송해 나가는 것이 아니라 소리를 지어서 (작법(作法)의 의미) 범음 범패(梵音 梵唄)로서 진행(進行)하게 된다. 그리고 이렇게 의식(儀式)의 진행(進行)에 음률(音

3) 靈山作法에서의 신앙의 대상은 영산회상의 佛菩薩임을 나타내고 있는 다음과 같은 구절 등이 모두 그러한 것이다.

「南無靈山會相佛菩薩」 또는 「至心歸命禮 久遠劫中 成等正覺 常住靈山說法華經 我本師釋迦牟尼佛」 「釋門儀範 靈山作法篇」

「志心歸命禮 靈山會上拈花示衆 是我本師釋迦牟尼佛 唯願慈悲受我頂禮」

「今將妙藥及茗茶 奉獻靈山大法會 俯鑑檀那處懇心 願垂慈悲哀納受」

「釋門儀範 靈山 掛佛移連篇」

4) 前偈註에서 볼 수 있는 靈山會相의 立體化를 위해 梵唄,儀式舞등의 절차가 靈山作法의 절차에 많이 삼입되고 있음이 그것이다.

律)이 중요시되면 악기(樂器)의 연주가 필요하게 되고 또 그 같은 음률(音律)의 의미(意味)를 더욱 시각화(視覺化)한 의식무용(儀式舞踊)을 수반하게 된다. 그리하여 결국 영산작법(靈山作法)의 진행(進行)은 범음 범패(梵音 梵唄)등의 음율(音律) 태징 목탁 광쇠 호적 법고(法鼓) 요령 등 악기(樂器)의 반주, 나비춤(작법무(作法舞)) 바라춤 법고무(法敲舞)등의 의식무용(儀式舞踊)등에 의하여 진행되고 있음을 알게 된다. 이제 앞에서 살핀 영산작법(靈山作法)의 절차(節次)가 어떤 진행절차(進行節次)를 지니는가를 다시 살펴보면

①갈향(喝香)에서 불찬(佛讚)까지는 법주(法主)가 요령을 흔들면서 계문(偈文)을 간단한 음율(音律)인 홀소리로 창(唱)하고 일반 대중은 목탁에 맞추어 홀소리로 화창(話唱)한다. 계문(偈文)이 끝날 때면 대중이 태징을 쳐서 한 대목의 계문(偈文)에 따른 의식(儀式)이 끝남을 아른다.

불찬의례(佛讚儀禮)인 대직찬(大直讚)의 산문(散文)은 법주(法主)가 요령을 흔들면서 홀소리로 진행하고 그 끝부분인 「지심신례 불타야 양족도(志心信禮 佛陀耶 兩足導)」에서 짓소리로 진행하고 삼귀의작법무(三歸依作法舞)(나비춤)를 추고 이어 산문형식(散文形式)의 불찬문(佛讚文)을 대중이 홀소리로 창(唱)하고 난 다음 호적 태징 법고(法鼓)의 반주에 맞추어 바라춤을 춘다. 그리고 다음 중직찬 소직찬(中直讚 小直讚)도 같은 형식(形式)으로 진행(進行)해 나간다. 개계소(開啓疏)는 법주(法主)가 요령을 흔들면서 독송(讀誦)하고 합장계(合掌偈)는 홀소리 고향계(告香偈)는 짓소리로 진행하고⁵⁾ 개계편 관음찬 관음청(開啓篇 觀音讚 觀音請)은 법주(法主)가 요령을 흔들면서 홀소리로 진행한다. 향화청 산화락 가영(香花請 散花落 歌詠)에서는 대중이 태징 호적 북을 치며 바라춤을 춘다. 바야호로 영산회상(靈山會相)의 의식도장(儀式道場)이 곧 눈앞에 개설(開設)되어짐을 찬탄하게 되는 것이다. 걸수계, 쇄수계(乞水偈, 灑水偈)는 태징치며 대중(大衆)이 화창(和唱)하고 이어 천수경대비주(千手經大悲呪)를 대중(大衆)이 태징북 호적의 반주에 맞추어 화창(和唱)하고 또한 바라춤을 추게 된다. 사방찬, 엄정계(四方讚, 嚴淨偈)는 도장계작법(道場偈作法)(나비춤)을 행(行)한다. 대회소(大會疏)는 법주(法主)가 요령을 흔들면서 혼자 독송하고 거불(擧佛)은 대중이 짓소리와 홀소리를 번갈아 가면서 진행한다. 그리고 이때 기경작법(起徑作法)의 나비춤이 있고 이어 태징 호적 북을 치는 가운데 바라춤이 있게 된다. 삼보소(三寶疏)는 법주(法主)가 요령을 흔들면서 혼자 독송하고 대청불(大請佛)은 법주(法主)가 독송하고 삼례청 사부청 단청불(三禮請 四府請 單請佛) 등은 앞부분을 법주(法主)가 홀소리로 선창하면 뒷부분을 대중이 홀소리로 후창하는 형식(形式)을 취(取)한다. 예컨대 「일심예청 남무진허공 편법계십방상주 일절불타야중 달마야중 승가야중(一心禮請 南無盡虛空 徧法界十方常住 一切佛陀耶衆 達摩耶衆 僧伽耶衆)」을 법주(法主)가 선창(先唱)하면 「유원자비 광림법회(惟願慈悲 光臨法會)」를 대중(大衆)이 후창(後唱)하는 형식을 취(取)함이 그것이다. 헌좌계 다계(獻座偈 茶偈), 공양주(供養呪), 회향주(回向呪)는 법주선창 대중후창(法主先唱 大衆後唱)의 형식(形式)으로 진행하되 이때의 음율(音律)은 홀소리이고 계송(偈頌) 끝짜를 창(唱)할 때에만 태징을 친다. 일절공경(一切恭敬)은 대중(大衆)이 태징을 치는 가운데 화창(和唱)하고 향화계(香花偈)는 「원차향 화편법계(願此香花遍法界)」만 법주(法主)가 혼자 독창하고 「이위미묘광명대(以爲微妙光明臺)」이하(以下)는 대중(大衆)이 화창(和唱)하는 가운데 태징치고 향화계작법(香花偈作法)(나비춤)을 행(行)한다. 공양진언 회향진언(供養眞言 回向眞言)등은 대중이 태징 호적 북을 치면서 화창(和唱)한다. 정재계 개경계 청법계 설법계(頂載偈 開徑偈 請法偈 說法偈)는 4쪽의 계송(偈頌)을 두짝씩 선후창(先後唱)으로 행(行)한다. 이때 선창(先唱)은 법주(法主), 후창(後

5) 梵唄의 旋律은 짓소리와 홀소리로 區分되는데 짓소리가 作法의 의미를 더욱 강하게 지니는 소리 라 할 수 있다.

창(唱)은 대중(大衆)이 행(行)하는데 선창(先唱)이 끝나면 태징 두 번 후창(後唱)이 끝나면 태징 2번을 쳐서 선후창(先後唱)의 구분(區分)을 한다. 보결진언(補闕眞言)은 대중(大衆)이 화창(和唱)으로 삼창(三唱)하고 수경계 사무량계 귀명계(收經偈 四無量偈 歸命偈)는 태징을 세 번씩 치면서 대중(大衆)이 화창(和唱)한다.

창혼(唱魂)이후의 「지심귀명례 구원겁중 성등 정각 상주영산 설법화경 아본사 석가모니 불(至心歸命禮 久遠劫中 成等 正覺 常住靈山 說法華經 我本師 釋迦牟尼佛)」을 대중이 짓소리 혹은 홀소리로 창(唱)하는 가운데 귀명례작법(歸命禮作法)(나비춤)을 행(行)한다. 이어 정법계진언(淨法界眞言)을 대중(大衆)이 호적 북 태징의 반주에 맞추어 화창(和唱)하고 다른 한편에서는 바라춤을 춘다. 변식진언(變食眞言), 시감로수진언(施甘露水眞言)등의 사대주(四大呪)는 대중(大衆)이 태징 북등을 치며 화창(和唱)한다. 육법공양(六法供養)은 앞부분을 법주(法主)가 요령을 흔들면서 독창하면 대중은 끝부분의 「유원제불애민수차공양(唯願諸佛哀愍受此供養)」을 화창(和唱)하고 태징을 친다.

이상의 진행절차(進行節次)에서 몇 가지 유형구조(類型構造)를 보면 다음과 같은 것을 살필 수 있게 된다.

첫째 음악적 요소(音樂的 要素)를 들 수 있다. 즉(卽) 모든 의식절차(儀式節次)는 의식문(儀式文)을 독송만 하는 것이 아니라 다음과 같은 음악적 형식(音樂的 形式)을 갖추고 있음이 그것이다.

(1) 의식상(儀式上)의 음율(音律)의 종류(種類)는 범패(梵唄)의 홀소리와 짓소리로 구분(區分)되고 또한 대회소(大會疏)의 독송(讀誦)과 같은 일반 독송성(讀誦聲)의 3종류(種類)가 있다.

(2) 독창(獨唱)의 형식(形式)과 대중 화창(大衆 和唱)의 형식(形式)이 있고 법주선창 대중 후창(法主先唱 大衆後唱)등의 선후창(先後唱)의 형식(形式)이 있다.

(3) 악기(樂器)의 반주는 태징 북 목탁 요령 호적 등에 의하여 행하되 법주(法主)의 독창시(獨唱時)에는 목탁 요령만에 의하고 대중화창시(大衆和唱時)에는 태징 북 목탁 요령 호적 등이 모두 사용된다. 한편 홀소리나 일반 독송시에는 요령 목탁에만 의해서 행하는 경우가 많고 짓소리로 행할 경우에는 모든 반주 악기가 모두 동원된다.

둘째 무용적 요소(舞踊的 要素)를 들 수 있다. 즉(卽) 불교의식상(佛教儀式上)에는 나비춤 바라춤 법고(法鼓)춤 타주(打柱)춤 등의 의식무(儀式舞)가 행(行)해지고 있음이 그것이다. 이상 4가지 춤이 불교의식무용(佛教儀式舞踊)을 대표(代表)하나 영산작법(靈山作法)의 경우에는 나비춤 바라춤만 있고 법고(法鼓)춤 타주(打柱)춤 등은 식당작법(食堂作法)에서만 찾아볼 수 있고 영산작법(靈山作法)에서는 행(行)하지 않는다. 영산작법상(靈山作法上)의 의식무용(儀式舞踊)은 다음과 같은 형식(形式)과 성격을 지닌다.

(1) 나비춤은 2人, 4人, 8人, 16人 등이 대칭을 이루고 추는 형식을 지닌다.

(2) 바라춤은 2人 이상이 추는 것을 원칙으로 하나 대칭형식을 필요로 하지 않는다.

(3) 나비춤은 일반 계송(偈頌)을 짓소리 혹은 홀소리로 창(唱)하는 가운데 추는 춤이나 바라춤은 대체로 천수다라니(千手陀羅尼)등의 각종 진언(各種 眞言)을 화창(和唱)하는 가운데 추는 춤이라는 것이 다르다.

(4) 나비춤이 찬탄(讚嘆)의 의미(意味)를 나타내는 춤이라면 바라춤은 부정(不淨)한 것을 물리쳐서 의식도장(儀式道場)을 정화(淨化)한다는 의미를 강(強)하게 지니는 춤이다. 따라서 나비춤과 바라춤은 동시(同時)에 추는 경우가 없다.

(5) 나비춤은 특수(特殊)한 의상과 고깔을 필요(必要)로 하나 바라춤은 특수(特殊)한 의상

과 고깔을 필요(必要)로 하지 않고 일반 대중승(大衆僧)과 같은 법복(法服)만 착용한다.

(6) 나비춤이 완만한 리듬에 의한 춤이라면 바라춤은 템포가 빠른 리듬에 의한 춤이다.

셋째 연극적 요소(演劇的 要素)를 들 수 있다. 영산작법(靈山作法)에 있어 연극적 요소(演劇的 要素)란 다음과 같은 것을 들 수 있다.

(1) 의식(儀式)의 절차(節次)가 서분(序分), 정종분(正宗分), 유통분(流通分)등의 삼단구조(三段構造)로 되어 있을 뿐 아니라⁶⁾ 연극(演劇)에 있어 크라이막스가 되는 구조(構造)를 지니고 있기 때문이다.

(2) 의식절차(儀式節次)의 진행을 음악적 무용적 요소(音樂的 舞踊的 要素)에 의거하되 이들은 각각 연극적(演劇的)효과를 나타내고 있기 때문이다.

(3) 영산작법(靈山作法)은 괘불(掛佛)을 위시한 의식도장(儀式刀匠)의 장엄(莊嚴)을 중요시 하는데 이는 연극(演劇)이 필요(必要)로 하는 무대(舞臺)장치와 같은 의미(意味)로 이해되어 지기 때문이다.

이상(以上)에서 영산작법(靈山作法)의 구성요소(構成要素)와 그 절차(節次)등을 살펴면서 영산작법(靈山作法)이 지니는 특질(特質)이 어떤 것인가를 살펴보았다. 그 결과 영산작법(靈山作法)이란 영혼을 천도하는 불교의식(佛教儀式)에 있어 어떤 특수(特殊)한 구성절차(構成節次)를 지니는 의식절차(儀式節次)의 한 형태(形態)임을 알았다. 그런데 굳이 여기서는 다른 의식(儀式)의 형태(形態)와는 달리 작법(作法)이란 명칭(名稱)을 쓰고 있다는데 주목(注目)을 끌게 되었다.

불교의식(佛教儀式)에 있어 영혼 천도의식을 행할 경우에는 상주근공 각배 영산(常住勤供各拜 靈山)의 3형태 중(形態 中) 어느 한 형태를 택하여야만 하는데 이럴 경우의 천도의식을 재(齋)라고 하며 어떤 형식의 의식절차를 택하였느냐에 따라 상주근공재(常住勤供齋) 각배재(各拜齋) 영산재(靈山齋)란 이름이 붙게 된다. 그런데 여기 영산재(靈山齋)의 경우에는 영산작법(靈山作法)에 의하여 영산재(靈山齋)를 올린다고 한다. 다른 상주근공재나 각배재의 경우에는 그렇지 않다. 그래서 영산재(靈山齋)에 있어 영산작법(靈山作法)이 갖는 의미를 구명(究明)해 볼 필요(必要)를 느끼게 되는 것이다. 결국 영산작법(靈山作法)이란 영산회상(靈山會相)의 환희를 오늘에 재현(再現)시킨다는 의미(意味)를 지니며 되도록 영산회상의 모습을 시·청각적(視·聽覺的)으로 구상화(具象化)해 보고자 하는 강한 의도를 나타내고 있는 것이라 할 수 있다. 즉 작법(即 作法)이란 법(法)을 짓는다는 의미겠지만 관념적(觀念的)인 것을 묘유(妙有)의 세계(世界)로 형상화(形象化)한다는 의미를 지니는 것이다. 그리하여 의식문(儀式文)을 단순히 독송(讀訟)하는 것보다는 독송하는 소리 자체에 의미를 부여 할 수 있도록 하여 「소리를 짓는다」 「소리를 지어서 한다」 하게 되는 것이다. 여기서 소리를 짓는다는 것은 범패(梵唄)등의 음율(音律)에 의하여 의식(儀式)을 진행해나가는 것을 말하는 것이겠으나 그 같은 음율(音律)은 다시 의식무용(儀式舞踊)을 동반하게 됨으로서 관념적(觀念的)인 불법(佛法)의 묘유(妙有)로서의 형상화(形象化)를 더욱 고조(高調)시키는 의미에서 속칭 나비춤과 같은 의식무(儀式舞)가 있게 된다는 것이다. 불교의식(佛教儀式)에 있어 불법(佛法)의 형상화(形象化)란 의미에서 보면 나비춤처럼 구체적(具體的)인 것은 없다. 그래서 인지 이 나비춤 자체를 작법(作法)이라고도 하게 되는 것이다. 결국 몸의 동작으로서 불법(佛法)을 형상화한다는 것이다. 나비춤이란 나비 같은 고깔을 쓰고 추는 춤이므로 붙여진 이름이나 원래의 명칭은 「작법(作法)」이다. 나비춤을 간혹 작법무(作法舞)라고도 하게 되나 그것은 뜻이 중복되는 말이다. 작법(作法)만으로 춤이란 의미를 충분히 나타내고 있으나 무

6) 洪潤植 「韓國佛教儀式에 있어 三段分段法」 『韓國佛畫의 研究』 圓光大學校 出版部, 1981.

(舞)를 굳이 붙이게 됨은 작법(作法)이란 춤의 성질을 지니고 있는 것임에 틀림없는 것이지만 그를 춤으로 이해하기보다는 불법(佛法)을 몸의 동작으로 나타낸다는 의미를 지니는 것이기 때문에 붙여진 명칭이며 여기에 무자(舞字)를 붙여 작법무(作法舞)라 하게됨은 불교의식(佛敎儀式)에 있어 작법(作法)의 의미를 춤의 입장(立場)에서 현해(現解)하려 한데 기인(起因)하고 있는 것이라 하겠다.

그렇다면 영산작법(靈山作法) 식당작법(食堂作法)에 있어 작법(作法)의 의미(意味)는 무엇을 뜻하는 것일까. 그것은 한마디로 영산회상(靈山會相)의 거대(巨大)한 관념적 체계(觀念的體系)를 불교의식(佛敎儀式)이란 형식(形式)을 통(通)하여 형상화(形象化)하려는 것이라 할 수 있다. 그런데 영산회상(靈山會相)의 관념체계(觀念體系)를 입체적(立體的)으로 형상화(形象化)하기 위해서는 음악적 요소(音樂的要素), 무용적 요소(舞踊的要素), 의식도장(儀式道場)의 장엄(莊嚴)등을 모두 필요(必要)로 하게 되므로 이 같은 제요소(諸要素)들을 불교의식(佛敎儀式)의 구성요소(構成要素)로 삼을 때 그 같은 불교의식 자체(佛敎儀式 自體)를 작법(作法)이라 하고 그 같은 작법(作法)이 어떤 불교(佛敎)의 관념체계(觀念體系)를 형상화(形象化)하려고 하였던 것이냐에 따라서 영산작법(靈山作法), 식당작법(食堂作法)등의 구분(區分)이 있게 된다. 만약 그렇다고 한다면 넓은 의미(意味)의 작법(作法)이란 불교의식 자체(佛敎儀式 自體)를 말하는 것이라 하여도 무방하다. 왜냐하면 불교의식(佛敎儀式)의 본뜻은 신앙심(信仰心)의 발현(發現)이란 의미를 지니지만 그 발현(發現)은 행위적 표현(行爲的表現)에 의하는 것이란 특질(特質)을 지니기 때문이다.⁷⁾ 불교의식 자체(佛敎儀式 自體)를 작법(作法)이라 하고 있는 구체적 자료(具體的 資料)로서는 조선후기(朝鮮後期)에 편찬된 의식집(儀式集)으로서의 작법구감(作法龜鑑)을 들 수 있다. 이 작법구감(作法龜鑑)의 서문(序文)과 발문(跋文)등에서는 진감국사(眞鑑國師) 당시의 범패(梵唄)와 의식무(儀式舞)를 다시 중흥(中興)시켜야 한다고 함을 강조(強調)하고 있는데⁸⁾ 이는 다른 아닌 의식(儀式)의 진행(進行)이 보다 시각적(視覺的), 청각적 효과(聽覺的 效果)를 지니게 하여 입체적 형상화(立體的 形像化)를 기(期)하게 하고 있는 것임에 틀림없고 또한 그와 같은 의도를 충분히 살려서 진행절차(進行節次)를 구성(構成)하고 있다는 뜻에서 작법구감(作法龜鑑)이라 이름하게 된 것임을 알 수 있게 된다.

그러면 이와 같이 의식절차(儀式節次)에 있어 중요(重要)한 구성요소(構成要素)를 차지하는 범패(梵唄)나 의식무(儀式舞)의 핵심(核心)이 어떤 것인가를 작법구감(作法龜鑑)에서 살펴보면 범패(梵唄)는 대체로 의식절차(儀式節次)의 불명호(佛名號)나 계송등(偈頌等)을 창(唱)하는 것이다. 그러나 단순한 불명호(佛名號)나 계송(偈頌)등으로서는 큰 뜻을 지니지 못한다. 왜냐하면 범패(梵唄)는 의식음악(儀式音樂)이기 때문이다. 그러므로 범패(梵唄)는 의식절차(儀式節次)나 의식내용(儀式內容)과 밀접(密接)한 관계를 지닌다. 예컨대 범패(梵唄)의 유형(類型) 혹(惑)은 곡명(曲名)을 분류(分類)할 때에 상주근공(常住勤供)소리, 각배(各拜)소리, 영산(靈山)소리라 하고 있는데 이는 상주근공의식(常住勤供儀式), 각배의식(各拜儀式), 영산의식(靈山儀式) 등의 의식음악(儀式音樂)이란 뜻을 지니고 있음이 그것이다. 이를 다른 말로 바꾸어 말하면 하나의 의식절차(儀式節次)를 각본으로 한 가극(歌劇)의 성격을 지니는 것이라 할 수 있다. 그러면 이와 같이 가극(歌劇)의 성격(性格)을 지니는 범패(梵唄)의 내용

7) 洪潤植 『韓國佛敎儀禮의 研究』 pp.15~21 隆文館 東京, 1976.

8) 作法龜鑑은 1826년 龜岩寺의 白坡가 刪補한 上·下二卷의 佛敎儀式集인데 그 序文에 의하면

『作法節次 差舛雖多 當相關如 未見全貌 且涇高低都不弁白膚授之學 率多錯舉 誰知供佛之慶事 翻作謗法云大愆 奚有門...하고 儀式節次文의 각부분보다 圈標四聲以補등을 하고 있음이 그것이다

(內容)을 영산(靈山)소리의 예(例)를 들어 좀더 구체적으로 살펴보면 원래 범패(梵唄)란 그 자체(自體)가 가극(歌劇)으로서의 성격(性格)을 나타낸 말이라 한다. 즉(卽) 범패(梵唄)란 범음(梵音)과는 다른 것으로 범음(梵音)이 범음(梵音)의 성악(聲樂)혹(惑)은 범음성 자체(梵音聲自體)만을 의미(意味)하는 것이라면 범패(梵唄)는 악기(樂器)의 반주와 의식(儀式)무용까지 합쳐 연출하는 종합적(綜合的)인 뜻을 지닌 것이 된다. 이렇게 보면 범패(梵唄)는 하나의 가극(歌劇)임에 틀림없는 것이라 하겠으나 그렇다면 왜 범패(梵唄)가 가극적(歌劇的)인 성격(性格)을 지닐 수밖에 없었느냐함이 궁금해진다. 이는 범패(梵唄)가 의식음악(儀式音樂)이요, 그 의식(儀式)은 석가(釋迦)의 설법장(說法場)의 재현(再現)이란 상징적 의미(象徵的 意味)를 지니는 것이기 때문이라 하겠다. 흔히 가장 현상적(現象的)인 범패(梵唄)하면 영산(靈山)소리를 듣게 되는데 이는 영산회상(靈山會相)에 대한 신앙심(信仰心)의 일단인 것이며 영산(靈山)소리를 연출함에 의하여 영산회상(靈山會相)을 재현(再現)하려는 것이라 할 수 있다.

영산회상(靈山會相)이란 석가(釋迦)의 법회도장(法會道場)을 지칭하는 것인데 이 회상(會相)은 석가(釋迦)의 설법(說法)에 의하여 그에 참여한 모든 청문중 외호중(聽聞衆 外護衆)은 환희심을 일으키고 천지(天地)는 6종(種)으로 진동(振動)하고 천화(天花)가 내리고 제천(諸天)은 기락(伎樂)으로 공양(供養)하였다고 한다.⁹⁾ 영산의식(靈山儀式)의 소리는 이 같은 영산회상(靈山會相)을 오늘에 능(能)히 재현(再現)할 수 있는 음악이란 뜻을 지닌다. 왜냐하면 영산(靈山)소리의 범패(梵唄)는 영산회상(靈山會相)의 환희심의 표현이며 그에 응(應)한 기악공양(伎樂供養)인 것이라 할 수 있기 때문이다.

우리 나라에 처음으로 범패(梵唄)를 진한 진감국사(眞鑑國師)는 범패(梵唄)를 「아선범패 김옥기음(雅善梵唄 金玉其音)」이라 표현(表現)하고 있지만 과거현재인과경(過去現在因果經)에서는 성도(成道)의 관경을 묘사하여 혹은 성도(成道)의 환희를 즐겨 천(天)의 미성(美聲)을 연주하였다고 하며 또한 성도이후(成道以後) 제삼야(第三夜)에 팔정도(八正道)를 사유(思惟)하는 곳에 천고(天鼓)가 자연(自然)히 묘음(妙音)을 발(發)해 제천(諸天)은 기악(伎樂)을 연주하고 산화소향(散花燒香)하여 가괘 찬탄(歌頌 讚嘆)하였다고 기술하고 있다. 그리고 석존 열반시(釋尊 涅槃時)시에는 십방세계(十方世界)의 일절제천(一切諸天)의 허공(虛空)이 편만(遍滿)하여 애비탄(哀悲嘆)하고 대천세계(大千世界)를 진동하여 상공중(上空中)에는 무수히 미묘(微妙)의 천음악(天音樂)을 연주하며 현가(絃歌)를 행(行)하였다고 기술하고 있다¹⁰⁾.

이상과 같이 경전상(經典上)에는 음악(音樂)에 대한 많은 기사를 남기고 있는데 이 같은 경전상(經典上)에서의 음악적 기사(音樂的 記事)는 실제로 불리어졌거나 연주(演奏)된 음악이 아니라 음악적 환경을 문학적(文學的)으로 묘사하고 있는 것에 지나지 않는 것이라 하겠으나 그래도 이 같은 음악적 분위기에 대한 문학적 표현 등은 후대(後代)의 범패(梵唄)등이 훌륭한 음악미(音樂美)를 형수(享受)할 수 있도록 좋은 통로(通路)를 열어 놓았던 것이라 믿어져 주목(注目)되는 것이라 하겠다. 왜냐하면 이 같은 기술(記述)은 종교적 체험(宗教的 體驗)에 의한 주관적 실재(主觀的 實在)의 객관적 표출(客觀的 表出)이라 보여지기 때문이다. 그리고 원래 예술이란 주관적 사상(主觀的 事象)에 객관적(客觀的) symbol을 부여하는 것으로 천음악 극락음악(天音樂 極樂音樂)등의 문학적 표현(文學的 表現)의 환상(幻想)이 예술(藝術)에 있어서는 하나의 원칙(原則)같은 것으로 이해되어지고 있기 때문이다.

이상은 불교음악(佛敎音樂)으로서의 범패(梵唄)가 득오(得悟)의 경지(境地)인 종교적 체험(宗教的 體驗)을 감정적 기본(感情的 基本)으로 하고 있음을 밝히고 있는 것이라 하겠으나

9) 『大正藏經』 권3pp.641~642.

10) 前偈註

이와 같은 음악(音樂)으로서의 범패(梵唄)가 인도(印度)에서는 언제 어떻게 발생하였는지는 분명(分明)하지 않으나 다만 전기(前記) 각종(各種) 경전상(經典上)에 나타난 천상음악 극락음악(天上音樂 極樂音樂)등을 상징화(象徵化)한 음악(音樂)의 형식(形式)이 있었음을 추찰(推察)할 수 있게 된다.

위에서 작법(作法)이란 불교의식 자체(佛教儀式 自體)를 지칭(指稱)하는 것이라 하였지만 그렇다고 한다면 의식진행(儀式進行)의 형식(形式)이 중요한 의미(意味)를 지니는 것이라 할 수 있다. 즉(卽) 의식문(儀式文)의 독송형식(讀誦形式), 범패(梵唄)의 음악적 형식(音樂的 形式), 의식무(儀式舞)의 형식(形式)이 엄격하게 지켜지기를 강조(強調)하고 있는 것 등이 그것이다.¹¹⁾ 그리하여 결국 작법(作法)이란 관념적(觀念的)인 불교사상(佛教思想)이 전술한 바와 같은 형식(形式)을 통(通)하여 표출(表出)되어지는 것을 말하나 그 형식(形式)이 단순한 것이 있고 복잡한 체계(體系)를 이루는 것이 있는데 여기 전자(前者)는 의식무용(儀式舞蹈)으로서의 작법(作法)이나 참회(懺悔)의 한 방법(方法)으로서의 참회작법(懺悔作法) 등이 있고 후자(後者)는 영산작법(靈山作法)등의 의식절차(儀式節次) 또는 나아가서 행위적 표현(行爲的 表現)으로 이룩되는 모든 불교의식 자체(佛教儀式 自體)를 모두 포함하는 것이라 하겠다.

4.

위에서 작법(作法)이란 행위적 표현(行爲的表現)의 형식(形式)을 중시(重視)하면서 발전(發展)된 것이라 하였지만 만약 그렇다고 한다면 형식주의(形式主義)를 부정하는 교리적 입장(教理的 立場)을 강조(強調)하는 불교(佛教)가 다시 형식(形式)의 중요성(重要性)을 강조(強調)하게 되는 까닭은 무엇이며 그 실상(實相)은 어떤 것인가를 다시 살피지 않으면 안 된다.

대승불교(大乘佛教)는 공사상(空思想)을 중심(中心)으로 보살정신(菩薩精神)을 고취시킴에 의하여 발전할 수 있었다는 사실은 누구나 다 아는 사실이다. 그러나 공사상(空思想)을 강조하게 되면 부정적(否定的)인 입장(立場)에 서게 되는데 부정적(否定的)인 입장(立場)에 서게 되는 대승불교(大乘佛教)가 다시 형식(形式)을 중시(重視)하게 되어짐은 공(空)의 세계(世界)를 묘유(妙有)의 세계(世界)로 파악하려 하는 밀교사상(密教思想)의 전개(展開)가 있는 이후 가능(可能)하게 되어진다는 사실(事實)을 주목(注目)할 필요(必要)가 있다. 왜냐하면 행위적 표현형식(行爲的 表現形式)의 의식행위(儀式行爲)를 밀교(密教)가 중요시(重要視)하고 있기 때문이다.

밀교(密教)는 대승불교(大乘佛教)의 마지막 전개(展開)라고 한다. 그리고 밀교(密教)의 전개과정(展開過程)은 재래(在來)의 토속신앙(土俗信仰)을 불교(佛教)가 수용하여 새로운 체계(體系)를 형성(形成)한 재래신앙(在來信仰)의 불교적 전개(佛教的 展開)라는 성격(性格)을 지닌다. 여기서 불교(佛教)의 밀교적 전개(密教的 展開)가 갖는 역사적 의미(歷史的 意味)로 밀교(密教)가 대중(大衆)의 구제(救濟)를 위해서는 가장 적합한 교리체계(教理體系)를 형성(形成)하고 있었던 것이라 할 수 있으며 한편 그 같은 밀교(密教)의 교리체계(教理體系)는 현상(現象)을 부정하는 입장(立場)에 서는 것이 아니라 현상(現象)을 적극적(積極的)으로 긍정(肯定)하는 입장(立場)에 서게 됨으로서 나아가 형식(形式)을 중시(重視)하게 생각하는 경

11) 1723년에 智還에 의하여 刪補되어진 佛教儀式集인 梵音集에 의하면 그 序文등에서 「以音聲爲教體 一音圓音 廣大 熾然無間 而三世一切說隨…鑄隨 其意 樂而飛揚 側調者 非本師之嫋嫋余音乎 苦然則 掩鼻倫鈴 嘔哦阿呼 而昇降之曲折者 非所謂清商之於 宮音乎 其魚山之說云 巨匿與魚山正聲 流於玉泉 而波及於清涼一行師」 등의 記事가 그것이다.

향을 받게 되었던 것이다. 따라서 밀교(密敎)의 교리(敎理)는 시각적(視覺的), 청각적 방법(聽覺的 方法)에 의하여 표현(表現)되기도 하는데 이를 만다라(漫陀羅)라 하고 또는 행위적 동작(行爲的 動作)을 통하여 표현(表現)되는 의례행위 자체(儀禮行爲 自體)를 작법(作法)이라 한다. 이때의 의례행위(儀禮行爲)로서의 작법(作法)은 그 상징적 의미(象徴的 意味)를 달리하는 보다 많은 종류(種類)의 작법(作法)이 있게 되고 또한 작법(作法)의 종류(種類)에 따라 그 내용(內容)도 달라지게 된다. 예컨대 밀교(密敎)에 있어 중요(重要)한 예식(禮式)의 하나인 관정의례(灌頂儀禮)를 행(行)하기 위해선 계장작법(戒場作法), 초야작법(初夜作法), 후야작법(後夜作法)등의 작법(作法)을 행(行)하여야 하는데¹²⁾ 이들 각각법(各作法)은 또한 제각기 다른 진행절차를 지남에 따라 작법(作法)의 내용이 달라진다는 것을 알 수 있게 됨이 그것이다. 또한 밀교(密敎)에 있어 각종 의식(各種 儀式)의 형태(形態)로서 출가수계작법(出家受戒作法), 개안작법, 인도작법(開眼作法), 引導作法)등이 있는데 이들 작법(作法)도 제각기 다른 진행절차를 지니지만 그 진행절차 중에 작법(作法)의 순서가 있어 주목(注目)된다. 예컨대 출가수계작법(出家受戒作法)은 계장지도(戒場支度), 역인 계사지도(役人 戒師支度), 입장순서(立場順序), 계사작법(戒師作法)등으로 구성(構成)되는데 이들 구성요소(構成要素)가 모두 갖추어져야 출가수계작법(出家受戒作法)이 행(行)해지는 것이라 할 수 있지만 이들 요소(要素) 중(中)에 별도로 작법(作法)이란 순서가 있게 됨이 그것이다. 여기서 출가수계작법(出家受戒作法)의 구체적 절차상에서의 계사작법(戒師作法)은 출가수계작법(出家受戒作法)의 한 구성요소에 지나지 않지만 이 구성요소(構成要素)가 삼입됨에 의하여 출가수계작법(出家受戒作法)의 작법(作法)으로서의 의미(意味)를 더 한층 강조하게 된다는 의미를 지닌다. 따라서 작법(作法)이란 행위적 표현(行爲的 表現)으로서 (인계(印契) 진언(眞言) 의식무(儀式舞) 등) 상징적 의미(象徴的 意味)를 부여하는 갖가지의 의식행위(儀式行爲)를 지칭하기도 하지만 다른 한편 이와 같은 갖가지의 작법(作法)을 수용(受容)하여 의식(儀式)의 진행절차를 구성(構成)한 의식(儀式)의 형태(形態)를 지칭하는 것이란 사실(事實)도 알게 된다. 즉 목욕작법(沐浴作法), 시식작법(施食作法), 작단작법(作壇作法), 호마작단작법(護摩作壇作法), 대법호마작법(大法護摩作法), 목욕공양작법(沐浴供養作法), 사경공양작법(寫經供養作法) 등이 모두 그러한 것이라 할 수 있다¹³⁾.

이상에서 보면 불교의식에 있어 작법(作法)이란 밀교(密敎)가 낳은 소산(所産)임을 살필 수 있게 된다.

5.

우리 나라 불교의식(佛敎儀式)에 있어 작법(作法)이 언제부터 어떻게 행(行)해져 왔는가는 확실하지 않다. 고려시대(高麗時代)에 밀교(密敎)가 성행(盛行)하였으므로 작법(作法)이 성행하였으리란 것은 추찰 할 수 있으나¹⁴⁾ 당시의 작법내용(作法內容)을 살필 수 있는 구체적 자료가 오늘에 전하지 않는다. 다만 오늘에 한국(韓國)의 작법내용(作法內容)을 전(傳)하고 있는 것은 범음집(梵音集), 작법구감(作法龜鑑)등이라 할 수 있겠는데 이는 18세기 이후의 자료들이다. 그런데 이들 자료(資料)들은 의식집(儀式集)의 재정비(再整備)를 기(期)하면서 특(特)히 작법(作法)의 중요성(重要性)을 강조(強調)하고 있다는데 주목(注目)할 필요가 있다. 왜냐하면 그것에서 우리는 한국불교의식(韓國佛敎儀式)에 있어 작법(作法)이 차지하는 역사적 위치(歷史的 位置)를 규명할 수 있게 된다고 생각하기 때문이다. 즉(卽) 17,8세

12) 高井觀海 「密敎事相大系」 文政堂 1966.

13) 前掲註

14) 洪潤植 『韓國佛敎儀禮의 研究』 「高麗時代の 佛敎儀禮篇」 참조.

기에 정비된 불교의식집(佛敎儀式集)은 민중불교(民衆佛敎)의 성격을 지니게 되는 것이지만 대체로 다음과 같은 것이라 할 수 있다.

첫째 밀교신앙적 요소(密敎信仰的 要素)를 많이 수용하게 되어진다.

둘째 밀교신앙적 요소(密敎信仰的 要素)가 많이 수용되어짐에 의하며 그 의식(儀式)도 밀교의식적 요소(密敎意識的 要素)가 더욱 많이 삽입되어졌다.

셋째 의식(儀式)의 밀교화(密敎化)는 의식(儀式)에 있어 많은 작법(作法)을 필요(必要)로 하게 되어졌다.

밀교(密敎)의 발전(發展)이 불교(佛敎)의 민중화(民衆化)와 관계한다고 함은 앞에서 살핀 바 있거니와 17,8세기에 정비된 불교 의식집의 정비가 많은 밀교적 요소(密敎的 要素)를 수용하게 되어졌다고 함은 다른 한편 이 시기에 불교(佛敎)의 민중신앙적 전개(民衆信仰的 展開)가 이룩되고 있었음을 의미하는 것이라 할 수 있다.

그런데 밀교적 성격(密敎的 性格)을 지닌 의식(儀式)의 절차(節次)에서는 그 교리적 특성(敎理的 特性)에 따라 많은 작법(作法)을 필요(必要)로 하게 되어 결과적으로 의식(儀式)의 진행(進行)이 음악(音樂), 무용(舞踊), 의식도장(儀式道場)의 장엄(莊嚴)등을 중시하게 되어 결과적으로 예능적 불교(藝能的 佛敎)의 발전(發展)을 가져오게 되어졌던 것이라 믿어져 특히 주목(注目)을 끌게 한다. 즉(卽) 예능적 불교의식(藝能的 佛敎儀式)은 곧 승무(僧舞), 영산회상곡(靈山會相曲)과 같은 민속음악(民俗音樂)과 무용(舞踊)등이 발전할 수 있는 계기(契機)를 만들어 주고 있었던 것이라 믿어지기 때문이다.