

PENGARUH INDIA, ISLAM DAN BARAT DALAM PROSES PEMBENTUKAN KEBUDAYAAN JAWA

Disunting Oleh :
**Soedarsono
Djoko Soekiman
Retna Astuti**



8
Direktorat
Kebudayaan

Diterbitkan Oleh :
**Proyek Penelitian dan Pengkajian
Kebudayaan Nusantara (Javanologi)
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
1985**

304 482

E01

P

PENGARUH INDIA, ISLAM DAN BARAT DALAM PROSES PEMBENTUKAN KEBUDAYAAN JAWA

Disunting Oleh :
Soedarsono
Djoko Soekiman
Retna Astuti



8

Diterbitkan Oleh :
**Proyek Penelitian dan Pengkajian
Kebudayaan Nusantara (Javanologi)**
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
1 9 8 5

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR	iii
1. Pengaruh India Pada Kesenian Jawa: Suatu Tinjauan Proses Akulturasi Oleh: Edi Sedyawati	1
2. Instrumen Gamelan Dalam Relief Candi di Jawa Oleh: Timbul Haryono	13
3. Unsur-Unsur Islam Dalam Kepustakaan Jawa Oleh: Simuh	49
4. Agama dan Seni: Beberapa Masalah Pengkajian Interdisipliner Budaya Islam di Jawa Oleh: Kuntowijoyo	65
5. Benturan Nilai-Nilai Tradisional dan Modern Dalam Kesenian Khususnya Seni Rupa yang ada di Jawa Oleh: Soedarso Sp.	85
PARA PENULIS	103

KATA PENGANTAR

Buku berjudul *Pengaruh India, Islam, dan Barat Dalam Proses Pembentukan Kebudayaan Jawa* ini merupakan suntingan dari lima makalah ceramah yang diselenggarakan oleh Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara pada setiap hari Senin petang. Dra. Edi Sedyawati dengan makalah yang berjudul "Pengaruh India Pada Kesenian Jawa: Satu Tinjauan Proses Akulturasi" memberikan contoh yang sangat menarik sampai di mana dan bagaimana pengaruh tari India terhadap tari Jawa. Sesuai dengan keahliannya di bidang arkeologi dan tari, Edi Sedyawati menggunakan data-data arkeologis dan filologis untuk melontarkan hipotesanya, bahwa pengaruh tari India yang berfungsi keagamaan Hindu, mengalami interpretasi baru setelah meresap ke Jawa. Pengaruh India terhadap gamelan dijelaskan oleh Drs. Timbul Haryono M.Sc. dalam makalahnya "Instrumen Gamelan Dalam Relief Candi di Jawa". Dengan sangat cermat Timbul Haryono membeberkan instrumen-instrumen musik yang terpahat pada relief candi-candi di Jawa Tengah dan Jawa Timur, serta nama-nama instrumen musik yang disebut-sebut dalam prasasti-prasasti dan karya-karya Sastra Jawa Kuna. Dari data-data itu Timbul Haryono berkesimpulan, bahwa pengaruh India terhadap gamelan Jawa sangat tipis, bahkan hampir tidak ada.

Pengaruh Islam terhadap Kepustakaan Jawa diutarakan oleh Dr. Simuh dalam makalahnya yang berjudul "Unsur-unsur Islam Dalam Kepustakaan Jawa". Pengaruh itu tampak mengalir ke dua Jurusan, yaitu ke Kepustakaan Islam Santri dan ke Kepustakaan Islam Kejawaen. Simuh menjelaskan bahwa Kepustakaan yang berkembang dalam pesantren atau surau-surau selalu berpijak pada sareat. Sedangkan Kepustakaan Islam Kejawaen merupakan perpaduan antara tradisi Jawa dan unsur-unsur ajaran Islam. Ciri khas dari Kepustakaan Islam Kejawaen ialah penggunaan bahasa Jawa dan sangat mengenyampingkan sareat. Ada berbagai bentuk dari jenis Kepustakaan ini, antara lain *primbon*, *wirid*, dan *suluk*.

Hubungan antara agama Islam dengan Seni diutarakan oleh Dr. Kuntowijoyo dengan berbagai pendekatan dalam makalahnya

yang berjudul "Agama dan Seni : Beberapa Masalah Pengkajian Interdisipliner Budaya Islam di Jawa" Kuntowijoyo menunjuk berbagai permasalahan yang harus dipecahkan oleh para peneliti kebudayaan. Sebagai contoh, apakah masuknya budaya massa dan pop (musik *gambus* dan *dangdut*) ke dalam budaya Santri merupakan gejala demokratisasi masyarakat ? Dalam makalah ini disarankan pula serangkaian program penelitian seni Islam di Jawa dengan pendekatan interdisipliner yang menyangkut setidaknya-tidaknya : (1) Sistematisasi; (2) mencari asal dan evolusi; (3) mencari konteks sosial kesenian; (4) mobilitas dan diffusi; dan (5) pengkajian tekstual.

Artikel terakhir dari edisi ini ialah makalah Soedarso Sp., M.A. yang berjudul "Benturan Nilai-nilai Tradisional dan Modern Dalam Kesenian. Khususnya Seni Rupa yang Ada di Jawa". Soedarso dalam tulisannya ini khusus menyoroti dampak pengaruh seni rupa Barat terhadap seni rupa di Jawa. Pada akhir dari uraiannya, Soedarso antara lain mempertanyakan, "mengapa banyak di antara generasi muda yang memandang seni tradisional seperti memandang orang yang sedang sakit lepra". Secara tegas dijawabnya bahwa hal itu disebabkan oleh kesalahan kurikulum yang tidak menempatkan seni budaya tradisional secara jelas.

Suntingan berjudul *Pengaruh India, Islam, dan Barat Dalam Proses Pembentukan Kebudayaan Jawa* ini akan sangat bermanfaat bagi semua warga pencinta kebudayaan Jawa, lebih-lebih bagi para mahasiswa dan pengajar pada Fakultas Sastra, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, dan akademi-akademi kesenian.

Kepada para penulis, Pimpinan Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi) mengucapkan penghargaan yang setinggi-tingginya atas sumbangan mereka yang sangat berharga ini.

Pemimpin Proyek

ttd.

DR. SOEDARSONO

NIP. 130 160 538



**PENGARUH INDIA PADA KESENIAN JAWA :
SUATU TINJAUAN PROSES AKULTURASI**

Oleh :
Edi Sedyawati

PENGARUH INDIA PADA KESENIAN JAWA : SUATU TINJAUAN PROSES AKULTURASI

Oleh :
Edi Sedyawati

Bahwa kesenian Jawa pernah mendapat pengaruh yang besar dari India, sudahlah jelas diketahui. Namun bagaimana pengaruh itu datang dan diserap di sini, masih senantiasa merupakan permasalahan yang menggoda para peneliti, sejak akhir abad yang lalu hingga kini. Salah satu hal yang menyebabkan tidak habis-habisnya masalah ini adalah terpotong-potongnya data masa lalu yang sampai kepada kita, dan di samping itu penemuan baru kadang-kadang muncul dari waktu ke waktu. Kedua keadaan itu membutuhkan upaya penafsiran yang senantiasa harus diperbaharui atau dikaji ulang.

Apa yang hendak disajikan kini adalah suatu pengamatan terhadap aspek-aspek pengaruh India itu terhadap kesenian Jawa, dan akhirnya diajukan suatu gambaran hipotetis mengenai proses penyerapan pengaruh tersebut. Aspek-aspek pengaruh India yang perlu dibahas adalah : unsur-unsur apa yang masuk sebagai pengaruh, di mana unsur-unsur itu masuk, bagaimana penyebarannya, serta apa yang selanjutnya terjadi atas unsur-unsur budaya asing itu di Indonesia, khususnya Jawa. Kesenian Jawa yang dibicarakan dalam hal ini adalah Kesenian Jawa Kuna yang berkembang pada waktu pengaruh India masih dapat dilihat.

Pertanyaan pertama yang dapat diajukan adalah, keadaan apa yang mendorong masuknya pengaruh tersebut. Jawaban yang telah banyak diberikan adalah, bahwa masuknya pengaruh kebudayaan India ke Indonesia disebabkan oleh kebutuhan perdagangan. Artinya, warga dari kedua negeri saling bertemu karena kepentingan dagang, dan baru sebagai akibat dari itu maka kemudian unsur-unsur kebudayaan seperti pemikiran keagamaan, penataan masyarakat, teknologi dan kesenian ditularkan. Pendapat diajukan pula bahwa proses penuluran budaya itu, yang dalam hal ini bergerak dari India ke Indonesia, didorong oleh kolonisasi dan perkawinan campuran.

Dalam tulisan pendek yang membahas khususnya pengaruh India dalam kesenian Jawa ini, sudah tentu tidaklah pada tempatnya untuk berpanjang-lebar membicarakan faktor-faktor pendorong dari masuknya pengaruh tersebut. Hanya saja di sini hendak dikemukakan bahwa pendapat-pendapat di atas masih perlu diuji. Di samping hipotesa ekonomi tersebut di atas, dapat pula diajukan hipotesa budaya, yaitu bahwa yang menyebabkan kebudayaan India menyebar mempengaruhi negeri-negeri sekitarnya adalah bukan kekuatan ekonomi yang dimiliki negerinya, melainkan prestise internasionalnya di bidang pemikiran, khususnya pemikiran keagamaan. Dalam hubungan ini maka yang lebih besar pengaruhnya dalam penyebaran kebudayaan India bukanlah para kolonialis India melainkan para pemuka Indonesia yang berkunjung ke dan menjalin hubungan dengan India. Motivasi para pemuka Indonesia itu adalah bukan untuk memperoleh keuntungan kebendaan, melainkan untuk mengambil bagian dalam arus pemikiran internasional itu.

Pengaruh kesenian India masuk ke Indonesia, Jawa khususnya, tidak sebagai sesuatu yang berdiri sendiri. Berbagai aspek kesenian India masuk sebagai suatu bagian dari sistem keagamaan. Bidang-bidang kesenian seperti arsitektur, seni arca, sastra dan seni tari, mempunyai fungsi tertentu, besar ataupun kecil, dalam kehidupan keagamaan di India. Dan demikian pulalah yang tampak setelah kesenian itu sampai di Jawa.

Dari karya-karya seni Jawa—Hindu yang sampai kepada kita, tersirat bahwa yang diambil dari India adalah baik teknik seninya maupun kaidah-kaidah keindahannya. Hal ini tampak terutama dalam seni arca dan seni sastra. Kaidah keindahan seni rupa yang dirumuskan sebagai *śaḍaṅga* rupanya dianut pula oleh para pemahat Jawa dalam membuat arca-arca dewa. Stilistik dalam puisi sastra Sangskerta terlihat juga penerapannya dalam sastra kakawin Jawa Kuna. Pencapaian nilai keindahan yang tinggi dalam karya-karya seni arca dan sastra Jawa kuna itu tentulah dilandasi oleh kemahiran teknik yang sesuai untuk itu.

Bagaimana proses belajar berlangsung dalam pengambil alihan teknik-teknik seni itu masih merupakan sesuatu yang belum diketahui dengan jelas. Ada petunjuk yang menyiratkan bahwa alih teknologi itu berlangsung dengan cara mendatangkan guru-guru dari India. Berita mengenai datangnya guru-guru dari India ini diberikan oleh

inskrripsi Kelurak dan inskrripsi Plaosan dari masa Jawa Tengah, yang masing-masing memberitakan mengenai datangnya guru dari Gaudidvipa (Bengal, masa pemerintahan dinasti Pāla) dan Gurjaradēsa (daerah kekuasaan raja-raja Gurjara-Pratihāra dari Kanauj). Namun mereka ini mungkin lebih berperan sebagai guru agama dari pada instruktur kesenian. Bahwa kedatangan guru itu perlu diperingati dalam suatu prasasti, menunjukkan bahwa kedatangan seorang guru dari India adalah sesuatu yang langka. Jadi, bagaimana kemahiran membangun candi-candi dan membuat arca-arca Jawa Tengah yang telah ada sebelumnya itu diperoleh? Maka dalam hubungan ini perlu diperhitungkan arus sebaliknya, yaitu ahli-ahli Indonesia yang pergi belajar ke India.

Bagaimana pun proses pengambil-alihan konsep dan teknik kesenian Hindu-Buddha itu, kenyataan menunjukkan bahwa kualitas karya-karya seni Jawa Kuna itu mampu menandingi mutu karya-karya India. Pencapaian ini khususnya terlihat dalam seni arca dan seni sastra. Pernah dikatakan misalnya, bahwa puncak pencapaian seni arca klasik India (Gupta) tercapai pada arca-arca Buddha Barabudur; demikian juga bahwa kakawin *Rāmāyana* adalah contoh puncak pencapaian teknik puisi *kāvya*. Di samping tercapainya puncak kualitas itu, di Jawa juga terjadi pengembangan gaya. Gaya ungkap dalam seni arca menjadi semakin khas Jawa. Dalam seni sastra pun pembaruan atau perluasan variasi menjadi sesuatu yang nyata; dari sejumlah ragam metrum kakawin yang dikenal dalam sastra Jawa Kuna, 122 ragam diambil dari khasanah puisi Sanskerta, sedang sejumlah 110 ragam, jadi hampir limapuluh persen dari keseluruhannya, adalah ciptaan para pujangga Jawa sendiri.

Kini selanjutnya akan ditinjau apa yang terjadi dalam bidang tari. Telaah yang sudah dilakukan sebelum ini menunjukkan beberapa kenyataan berikut ini (periksa Sedyawati 1981 : 161–201 dan 1982 : 59–82). Ternyata bahwa kaidah-kaidah tari klasik Hindu dikenal benar di Jawa Tengah abad ke-8 sampai ke-10 Masehi itu. Kaidah-kaidah tari India klasik yang dimaksud ini adalah yang termuat dalam kitab *Nāṭyaśāstra* maupun yang tercantum pada kuil-kuil Śaiva di India. Adapun data Jawa Tengah yang memperlihatkan kesesuaian kaidah atau dasar teknik tari dengan sumber-sumber India itu adalah relief-relief pada candi-candi. Menarik untuk diperhatikan bahwa tari-tarian yang sesuai dengan kaidah *Nāṭyaśāstra* itu di Jawa

Tengah terdapat pada bangunan suci Hindu maupun Buddha. Padahal, di India sendiri tari klasik tersebut hanya terlihat dikembangkan di kalangan agama Hindu.

Dasar-dasar teknik tari India klasik yang terlihat kesesuaiannya dengan penggambaran pada relief-relief Jawa Tengah itu meliputi beberapa satuan gerak tari, yaitu :

- (1) sikap berdiri, atau disebut juga *sthāna*;
- (2) sikap dasar kaki;
- (3) gerak kaki, atau disebut juga *cārī*;
- (4) sikap dasar torso; dan
- (5) sikap tangan.

Dari empat sikap berdiri yang diuraikan dalam *Nāṭyaśāstra*, yang seringkali muncul dalam relief-relief candi-candi Jawa Tengah adalah *maṇḍala-sthāna*, yaitu kedua tungkai ditekuk simetris ke arah samping. *Maṇḍala-sthāna* ini digambarkan dalam keadaan diam maupun dalam transisi. Sikap berdiri *maṇḍala* ini sangat dominan dalam tari-tarian Jawa Tengah dan bahkan mungkin merupakan dasar sikap tari yang bersangkutan.

Dari lima sikap kaki yang dikenal dalam *Nāṭyaśāstra*, semuanya dijumpai dalam relief candi Jawa Tengah.

Kelima sikap dasar kaki tersebut adalah : *sama*, *agratalasāncara*, *añcita*, *kuñcita* dan *udghaṭṭita*. Sikap kaki *sama* adalah : kaki menapak biasa, dengan seluruh telapak menyentuh tanah.

Sikap kaki *agratalasāncara* berupa : jari-jari kaki ditekuk tetapi ibu jari lurus. Sikap *añcita* adalah : menapak pada tumit dan bagian depan kaki diangkat. Adapun sikap *kuñcita* adalah sebaliknya, yaitu : menapak pada jari-jari kaki dengan tumit diangkat. *Udghaṭṭita* adalah gerak singkat dari kaki, berupa : kedua kaki berdiri di atas bagian depan telapak dengan kedua tumit diangkat, kemudian dengan cepat kedua tumit diturunkan.

Beberapa sikap tungkai yang terlihat pada relief-relief Jawa Tengah memperlihatkan bahwa juga beberapa *cārī* dikenal dan diperagakan. *Urdhvajānu-cārī* dikenali dari sikap tungkai yang ditekuk dan diangkat sehingga lutut setinggi dada, dengan kaki bersikap *kuñcita*. Sikap *sūci-cārī* terlihat pada sikap mengangkat kaki yang bersikap *kuñcita* ke atas lutut tungkai yang lain. Adapun kaki atau tungkai bawah yang bersilang bisa merupakan bagian dari berbagai

cārī seperti : *sthitāvartā*, *adhyardhikā*, *baddhā*, *utsyanditā*, *nūpura-pādikā*, *dolapadā* dan *ākṣiptā*.

Sejumlah sikap torso yang dikenal dalam *Nāṭyaśāstra* dapat dilihat pula semua pada relief-relief Jawa Tengah. Sikap-sikap ini, yang lebih tepat disebut sikap sisi-sisi torso, adalah : *nata* (ditekuk), *unnata* (diangkat), *prasārīta* (direntang), *vivartita* (diputar) dan *apasrta* (ditarik, kembali ke tempat).

Demikian pula sikap-sikap tangan yang diuraikan dalam *Nāṭyaśāstra* dikenali pula pada relief-relief Jawa Tengah sebanyak tigabelas dari duapuluh enam sikap-sikap tangan tunggal yang dikenal (periksa Sedyawati 1982:63). Dengan uraian di atas itu jelaslah bahwa dasar-dasar tari India klasik itu dikenal dan diterapkan di Jawa Tengah abad ke-8 sampai ke-10 Masehi. Salah satu petunjuk bahwa para pemahat Jawa Tengah mengenal betul tari-tarian klasik itu dari prakteknya, dan bukan sekedar mengetahui dari buku petunjuk, adalah digambarkannya berulang kali suatu gerak peralihan yang tidak secara eksplisit disebutkan dalam *Nāṭyaśāstra*, tetapi diketahui secara tidak langsung dari perbandingannya dengan relief-relief tari di India sendiri.

Apabila konteks tari-tarian pada relief Jawa Tengah itu diperhatikan, maka pada pengamatan yang lebih lanjut ternyata bahwa tari-tarian yang sesuai dengan kaidah tari India klasik itu digambarkan selalu dalam hubungan dengan lingkungan-lingkungan tertentu. Lingkungan tersebut adalah kalangan orang-orang bangsawan atau orang-orang berada. Sebaliknya, di kalangan rakyat kebanyakan dan orang-orang yang hina, demikianlah menurut relief Barabudur, digambarkan tari-tarian yang tidak mengikuti kaidah tari India klasik. Dengan itu ternyata, bahwa data Barabudur menunjukkan ada dua golongan tari, yaitu tari baku yang sesuai dengan kaidah tari India klasik dan tari-tarian kerakyatan yang tidak menganut kaidah tari India klasik. Menurut data Barabudur itu, tari yang baku diasosiasikan dengan kebaikan dan pahala, sedang sebaliknya tari kerakyatan dikaitkan dengan kerendahan dan kehinaan.

Dengan demikian data Barabudur itu menunjukkan bahwa pengaruh kebudayaan India, yang dalam hal ini diperlihatkan oleh kasus tari, menyentuh dan masuk di kalangan atas dari masyarakat Jawa Kuna. Kebudayaan India, yang pada waktu itu mempunyai prestise internasional, dipandang sebagai lambang kemajuan dan

ketinggian derajat. Sementara kalangan atas menerima pengaruh kesenian India, di kalangan rakyat tetap dilakukan kegiatan kesenian yang telah dimiliki bangsa Jawa sebelum bersentuhan dengan kebudayaan India. Namun tidak perlu dianggap bahwa kesenian di kalangan rakyat ini tidak mengalami perkembangan pula sepanjang zaman.

Kesenian yang berkembang di kalangan rakyat dapat diketahui nama-namanya dari beberapa prasasti. Namun bagaimana bentuk dan pelaksanaannya hanyalah dapat diduga, karena jarang sekali dalam prasasti-prasasti itu diberikan deskripsi mengenai pelaksanaan suatu bentuk kesenian. Yang sering dinyatakan adalah siapa pelaku kesenian itu : pelaku-pelaku kesenian itu adalah mereka yang tergolong *anak wanua*, yaitu warga desa. Warga *wanua* adalah golongan masyarakat yang dapat diperbedakan dengan mereka yang hidup dalam lingkungan *rājya* (ibukota, tempat raja), yang sebagai golongan disebut juga *watek i jro* (golongan 'orang dalam').

Di depan telah diajukan dugaan bahwa kesenian India mempengaruhi Jawa tidak sebagai suatu unsur kebudayaan yang lepas, melainkan sebagai bagian dari sistim keagamaan. Arsitektur candi dan seni arca yang terkait dengan candi-candi tersebut menunjukkan dengan jelas fungsi keagamaannya. Seni sastra memperlihatkan pula adanya hubungan tertentu dengan kepentingan agama. Karya-karya sastra Jawa Kuna, baik yang puisi maupun yang prosa, umumnya bercerita mengenai dewa-dewa atau pun penjelmaan-penjelmaan dewa, atau mengenai susunan dan kejadian alam semesta, pendeknya : tema-tema keagamaan. Namun di samping itu dalam karya-karya sastra tersebut juga senantiasa diteguhkan citra kalangan raja-raja sebagai lingkungan hidup yang ideal. Sastra, di samping berfungsi sebagai pendukung tema-tema keagamaan juga berfungsi sebagai peneguh kesamarakan raja dan sekitarnya.

Tari, dalam agama Hindu di India mempunyai fungsi keagamaan yang jelas. Tari klasik, yang ditarikan oleh para *devadāsī*, adalah bagian dari acara peribadatan di kuil. Dasar-dasar tarinya, seperti diungkapkan dalam kitab *Nāṭyaśāstra*, dianggap ciptaan dari dewa Śiwa sendiri. Di Jawa Tengah, memang terlihat juga tari-tarian yang berdasar sama itu tergambar pada candi untuk dewa Śiwa di Prambanan. Tetapi, dalam penggambaran adegan-adegan bercerita, baik di Prambanan maupun candi-candi lain di Jawa Tengah, tak terlihat bahwa tarian yang sedasar dengan tari India klasik itu semata-mata

diperuntukkan bagi peribadatan. Bahkan pada umumnya tarian 'baku' tersebut digambarkan untuk menunjukkan kesemarakannya suatu lingkungan, tanpa hubungan dengan peristiwa ibadat apapun. Maka timbul pertanyaan : adakah tari India klasik datang mempengaruhi seni tari di Jawa dalam kaitan yang amat longgar dengan agama ?

Kemungkinan adanya kelonggaran itu memang besar. Tari India klasik itu, meskipun mungkin dipelajari ketika berfungsi sebagai pelengkap agama, namun kemudian dikembangkan sebagai kesenian semata. Penggunaannya dalam lingkungan *bauddha* (Barabudur), jadi sudah keluar dari konteks aslinya yang *śaiwa* itu, menunjukkan kelonggaran tersebut. Di samping itu panggungnya pun telah beralih, dari kuil ke istana dan rumah-rumah kalangan atas.

Setelah kemahiran tari India klasik itu diterima dan dikuasai di Jawa, terjadilah juga pengolahan dan pengembangan terhadapnya. Pengolahan pertama berupa seleksi. Tidak semua jenis gerak yang ada di India diambil alih ke Jawa. Gerak-gerak yang terlalu keras dan bersifat akrobatik tak dijumpai pada relief-relief Jawa Tengah. Pengolahan lain berupa penambahan dan aksentuasi, seperti yang tampak pada penggunaan selendang pada tari-tarian 'baku' itu.

Di samping pengolahan yang terjadi di dalam pelaksanaan tari baku itu sendiri, artinya dengan tetap mempertahankan identitas tari baku itu, terjadi juga pada tahap perkembangan di Jawa Tengah itu awal dari suatu percampuran antara unsur 'baku' dan unsur kerakyatan. Hal ini ditunjukkan oleh relief Barabudur yang menggambarkan seorang penari wanita dengan sikap tari baku di tengah-tengah pemain akrobat dan musik yang kerakyatan. Di sini yang terlihat adalah penggabungan kedua unsur itu. Dugaan yang selanjutnya dapat diajukan adalah, bahwa pada masa-masa kemudian kedua unsur tersebut tidak hanya menggabung, melainkan melebur dan menyatu, menghasilkan suatu gaya tari yang sudah tak dapat lagi disamakan dengan gaya India klasik. Dengan jalan pikiran inilah dapat dijelaskan timbulnya gaya tari Jawa yang kita kenal sekarang.

Sejalan dengan apa yang terjadi pada tari itu, mungkin demikian pula halnya yang terjadi dalam bidang seni rupa, khususnya seni rupa naratif. Di Jawa Tengah kita jumpai seni rupa naratif berupa relief-relief bercerita yang bergaya 'klasik' India. Pada masa yang sama terdapat suatu pertunjukan yang digiati di kalangan rakyat, disebut *mawayari bwat hyani*, yang mungkin menggunakan peran-peran beru-

pa boneka-boneka yang pipih. Sebagai hasil saling pengaruh antara keduanya terjadilah dua bentuk : (1) seni rupa naratif yang bergaya 'tokoh pipih' seperti terlihat pada relief-relief naratif pada candi-candi Jawa Timur; dan (2) seni tontonan yang meneruskan tradisi 'tokoh pipih' namun membawakan cerita-cerita dari mitos dan epos Hindu. Dalam pembentukan cerita-cerita itu pun senantiasa terjadi pembauran antara unsur asing dan unsur Jawa asli.

Sebagai penutup, dapat disimpulkan kini bagaimana proses akulturasi yang menyangkut pengaruh India pada kesenian Jawa. Pengaruh India itu masuk ke Jawa sebagai akibat dari dorongan para pemuka Jawa untuk mengambil bagian dalam kemajuan budaya, yang pada masa bersangkutan diwakili oleh kebudayaan India yang sedang menonjol kewibawaannya di kalangan internasional, khususnya di kawasan Asia Selatan dan Tenggara (dan mungkin dalam batas-batas tertentu juga di Asia Tengah dan Timur). Faktor utama yang merupakan daya tarik sebagai pertanda kemajuan adalah pemikiran keagamaan, dan menyertai itu terbawa pula pemikiran mengenai penataan masyarakat dan kesenian. Namun unsur-unsur yang 'terbawa' itu khususnya kesenian, sesampai di Jawa mengalami perkembangannya tersendiri, tanpa kaitan ketat dengan fungsinya di tanah asal. Kesenian itu pun di Jawa mengalami modifikasi sesuai dengan selera Jawa. Dalam pada itu, tanah Jawa yang dimasuki pengaruh India itu bukanlah wilayah yang hampa budaya. Di situ telah ada kesenian yang dikembangkan di *wanua-wanua*. Beberapa bentuk kesenian mungkin telah memiliki landasan pemikiran maupun teknik yang kuat, yang tak dapat hilang dilanda pengaruh asing. Melainkan, kesenian asli dan kesenian asing dari India itu merupakan dua pihak yang seimbang, yang kemudian berpadu hingga terwujud bentuk-bentuk kesenian Jawa yang baru.

Pengaruh India pada kesenian Jawa itu dapat diperkirakan terasa paling kuat di pusat-pusat kekuasaan. Sementara pusat-pusat kekuasaan membina terus hubungannya dengan dunia internasional, lingkungan-lingkungan *wanua/thāni* (desa) dan *maṇḍala* (pusat keagamaan) mengembangkan bentuk-bentuk dan selera keseniannya sendiri, dengan dari waktu ke waktu menengok ke kalangan *rājya* untuk mencari model.

Demikianlah, kesimpulan di atas diajukan sebagai hipotesa untuk diuji dengan penelitian-penelitian khusus.

ACUAN

Sedyawati, Edi

- (1981) "Permasalahan Sejarah Tari, Khususnya Dilihat pada Kasus Masa Jawa Kuna", dalam *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Jakarta : Penerbit Sinar Harapan, Seri Esni no. 4. Halaman 161–201.
- (1982) "The Question of Indian Influence on Ancient Javanese Dance", dalam majalah RIMA (University of Sydney) no. 16.2, halaman 59–82.

* * *

**INSTRUMEN GAMESAN DALAM RELIEF CANDI
DI JAWA**

Oleh :
Timbul Haryono

INSTRUMEN GAMELAN DALAM RELIEF CANDI DI JAWA

Oleh :
Timbul Haryono

I. PENDAHULUAN

Di dalam majalah *T.B.G.* nomor XXXII yang diterbitkan tahun 1889, seorang sarjana Belanda bernama J.L.A. Brandes menyatakan bahwa ada sepuluh (10) unsur kebudayaan yang telah dimiliki bangsa Indonesia sebelum datangnya pengaruh kebudayaan India. Kesepuluh unsur tersebut adalah : (1) wayang; (2) gamelan; (3) ilmu irama sanjak; (4) membatik; (5) mengerjakan logam; (6) sistem mata uang; (7) ilmu pelayaran; (8) astronomi; (9) penanaman padi sawah; dan (10) birokrasi pemerintahan yang sudah teratur.

Salah satu unsur yang akan dibicarakan di dalam makalah ini ialah *gamelan*. Kiranya bukanlah pernyataan yang dilebih-lebihkan apabila gamelan (seni musik) termasuk sebagai salah satu unsur kebudayaan bangsa Indonesia sebelum pengaruh India karena, sebagaimana telah dinyatakan oleh Koentjaraningrat (1980 : 217) bahwa kesenian merupakan salah satu unsur kebudayaan universal.¹

Sejak jaman prasejarah manusia telah membuat alat-alat musik untuk memenuhi kebutuhannya sesuai dengan tingkat perkembangan teknologi masa itu. Sebagai contoh dapat dikemukakan di sini bahwa di Thailand telah ditemukan instrumen musik 'lithophone' yaitu instrumen musik seperti *wilahan saron* yang dibuat dari batu. Di Indonesia meskipun belum ditemukan instrumen musik yang berasal dari masa prasejarah, tidak berarti bahwa kita tidak mengenal instrumen musik, akan tetapi karena biasanya instrumen musik dibuat dari bahan yang tidak tahan lama maka tidak banyak yang kita temukan.

Sejak masa prasejarah sampai sekarang tentu saja instrumen gamelan telah mengalami perkembangan baik dari segi bentuk, kualitas maupun kuantitas. Di dalam makalah ini akan dibahas beberapa instrumen musik selama masa pengaruh kebudayaan India seperti

yang terlihat pada relief candi-candi di Jawa. Pembicaraan ini akan menyangkut tiga dimensi ialah : (1) dimensi bentuk yang bertujuan untuk mengetahui bentuk-bentuk alat musik; (2) dimensi ruang yang akan membatasi pembicaraan ini pada candi-candi di Jawa saja; dan (3) dimensi waktu yang akan membatasi pada masa klasik saja ialah periode klasik Jawa Tengah sampai periode klasik Jawa Timur (meliputi kurun waktu $\pm$ abad ke-8 sampai abad ke-15). Untuk melengkapi pembahasan akan digunakan juga sumber-sumber tertulis yang berasal dari masa tersebut seperti prasasti, dan kitab-kitab kesastraan Jawa Kuna.

Studi ini bukanlah studi yang mula pertama dilakukan karena sebelumnya penelaahan terhadap instrumen gamelan berdasarkan sumber relief telah dilakukan oleh Jaap Kunst (1968).² Gamelan telah menjadi obyek studi yang menarik bukan saja oleh para ahli bangsa Indonesia akan tetapi dan lebih-lebih lagi oleh bangsa asing. Untuk menyebut hanya beberapa di antara mereka, kita kenal nama-nama seperti Jaap Kunst, C. McPhee, Brandts-Buys, Mantle-Hood, dan lain-lain. Penelitian terhadap nada gamelan Jawa telah pula dilakukan oleh Wasisto Suryodiningrat (1972).

II. CANDI SEBAGAI SUMBER DATA KEBUDAYAAN MASA LAMPAU

Candi adalah bangunan keagamaan Hindu atau Buda pada masa pengaruh kebudayaan India.³ Dalam pembangunan sebuah candi ada sekelompok pekerja yang terlibat di dalamnya sesuai dengan bidang keahlian masing-masing. Kelompok kerja pembuat candi tersebut adalah (Wibowo 1974 : 34-38) :

- (a) kelompok arsitek atau para perencana bangunan, yang membuat gambar-rencana bangunan candi sampai ke bagian-bagian yang sekecil-kecilnya;
- (b) kelompok yang mengerjakan bongkah-bongkah batu di *atelier* menjadi bentuk kasar batu candi menurut pesanan sesuai dengan gambar;
- (c) kelompok yang menghaluskan batu-batu tersebut di tempat bangunan akan didirikan, dan sekaligus memahatkan tanda-

tanda atau tulisan-tulisan yang akan menjadi petunjuk bagi para pemasang batu;

- (d) kelompok yang memasang batu-batu dan menyusunnya menjadi sebuah candi di bawah pengawasan arsitek;
- (e) kelompok yang bertugas membuat pahatan berupa relief atau hiasan lain pada dinding candi sesudah bangunan candi berdiri.

Di dalam memahat relief para pemahat harus mengikuti petunjuk-petunjuk pokok tentang apa yang harus dipahatkan pada sebuah bidang penghias. Kesan demikian ini diperoleh dari data-data yang ada di candi Borobudur yakni pada bagian kaki candi yang tertutup (tingkat *kamadhatu*). Pada tiap-tiap bingkai-atas relief dipahatkan tulisan singkat yang merupakan petunjuk bagi para pemahat relief untuk menggambarkan adegan apa yang seharusnya dibuat. Misalnya tulisan berbunyi *swargga* maka di bawahnya adalah relief yang melukiskan keadaan surga; tulisan berbunyi *pataka*, di bawahnya dipahatkan bendera; tulisan berbunyi *wirupa* maka di bawahnya ada gambar orang-orang yang berwajah jelek (Bernet Kempers 1955: 225–235).

Berbicara masalah relief alat-alat musik, pertanyaan yang mungkin ada di dalam benak kita ialah apakah alat musik yang dipahatkan dalam relief candi merupakan alat musik Jawa 'asli' ataukah alat musik pengaruh India? Tampaknya dalam hal penggambaran relief, si pemahat masih mempunyai kebebasan untuk mengembangkan imajinasinya dan atau menggambarkan apa yang pernah dilihatnya atau terdapat di lingkungannya. Berdasarkan penelitian-penelitian yang pernah dilakukan terdapat bukti yang menunjukkan adanya hubungan yang erat antara ungkapan-ungkapan yang ada pada relief di beberapa candi di Jawa dengan gambaran kehidupan waktu itu atau bahkan waktu sekarang. Menurut Bernet Kempers (1970 : 150) banyak hal-hal yang diungkapkan pada relief yang mempunyai hubungan langsung (erat) dengan keadaan yang dapat ditemukan kembali di Jawa atau di tempat lain.

Banyak relief instrumen gamelan yang dipahatkan pada candi-candi di Jawa, baik candi-candi yang berasal dari masa klasik Jawa Tengah (abad ke-7 — ke-10) maupun masa klasik Jawa Timur (abad ke-11 sampai dengan abad ke-15).

A. RELIEF INSTRUMEN GAMELAN PERIODE JAWA TENGAH

1. *Candi Borobudur* (abad ke-8)⁴

Relief Karmawibhangga – seri O :

- 0.1. : Relief ini menggambarkan suasana pasar. Beberapa alat musik yang ada ialah semacam kendang bertali yang dikalungkan di leher. Tangan kanan si pembawa kendang memegang alat pemukul kendang.
- 0.20 : Pada panel ini tampak seseorang yang sedang menabuh kendang dan yang lain membunyikan alat musik petik. Sementara itu kelihatan tiga orang menari.
- 0.39. : Pada panel ini digambarkan dua orang sedang membunyikan alat musik tiup dan memegang tongkat gesek (*scraping stick*). Seolah-olah adegan yang dilukiskan di sini menggambarkan suasana ngamen.
- 0.53. : Alat musik yang ada dalam panel ini adalah alat musik tiup (organ mulut) dan sejenis alat musik yang dipukul dengan tongkat pendek (?).
- 0.72. : Adegan yang menggambarkan seorang wanita sedang menari diiringi dengan musik : simbal dan kendang yang berbentuk seperti periuk (*kendhil* – Jawa).
- 0.101. : Relief yang memuat alat musik petik (*bar-zither*) dan suling.
- 0.102. : Dalam relief ini digambarkan dua orang yang membunyikan simbal dan semacam kecapi berdawai dua.
- 0.125. : Tampak dalam relief ini dua macam alat musik petik (*bar-zither*) dan kecapi.
- 0.149. : Alat musik dalam relief ini ialah dua macam simbal : simbal pipih dan simbal mangkuk (*goblet-shaped cymbal*), kendang bentuk periuk. Adegan dalam relief ini ialah adegan tari oleh seorang wanita.
- 0.137. : Adegan dalam panel ini ialah seorang bangsawan yang dihibur dengan bunyi-bunyian. Instrumennya terdiri dari siter dan beberapa jenis simbal.
- 0.143 : Alat musik dalam relief ini ialah dua buah siter (*bar-zither*).

- 0.151. : Alat musik yang dilukiskan dalam panel ini ialah siter, dua buah kendang ukuran kecil, kecapi berdawai empat.

Relief Lalitawistara – seri Ia :

- Ia.1. : Beberapa instrumen gamelan yang dilukiskan dalam relief ini ialah empat buah kendang silindris lurus, tiga buah kendang besar bentuk cembung (dua di antaranya diletakkan tegak), simbal besar, suling, dan kecapi.
- Ia.52 : Dalam relief ini ada dua buah instrumen gamelan : kecapi dan harpa. Sementara itu orang-orang lainnya memainkan suling, simbal.
- Ib.19. : Relief dalam panel ini menggambarkan seorang penari putri diiringi dengan beberapa instrumen seperti : simbal mangkuk, simbal besar, suling, dan gendang berbentuk periuk.
- Ib.98 : Dalam relief ini ada instrumen gamelan yang oleh J. Kunst diidentifikasi sebagai *saron*. Namun tidak jelas bentuk dan jumlah wilahannya.

Relief Awadana-Jataka – Seri IBa; IBb :

- IBa.300: Seperti pada panel nomor Ib.19, dalam panel ini juga penggambaran adegan tarian oleh penari wanita. Alat musik yang dipakai untuk mengiringi tarian adalah simbal mangkuk, suling, dan kendang bentuk periuk.
- IBb.89 : Dalam relief ini ada sebuah *gambang* dengan 10 bilah (*wilahan*). Alat pemukulnya terdiri dari satu pasang tongkat pendek yang berujung bulat. Instrumen lain yang ada ialah bel bertangkai.

Relief Gandawyuha – Seri II

- II.1. : Tokoh utama dalam panel ini ialah Buddha. Ia dikelilingi oleh para pemujanya yang memegang instrumen musik : siter, harpa, kecapi berdawai tiga, dan simbal mangkuk.
- II.105 : Instrumen musik yang dilukiskan dalam panel ini ialah sebuah kendang pendek tambun yang digendong di depan dada dengan selendang, dan di belakang tokoh yang membawa kendang ini ada seseorang yang memegang simbal.

- II.122 : Instrumen musik dalam relief ini ialah sebuah kendang kecil berpinggang (*waisted drum*), sepasang simbal, dan sebuah kecapi berdawai dua.
- II.128 : Tampaknya relief ini melukiskan pergelaran musik. Seorang membunyikan sepasang simbal besar, dan yang lain memegang simbal mangkuk. Sementara itu dua orang lainnya masing-masing membunyikan kendang pendek tambun dan kecapi berdawai tiga.

Relief Gandawyuha – Seri III

IIIB.40 : Instrumen musik yang terdapat dalam relief ini ialah bel, kecapi, suling, dan siter.

Relief Gandawyuha – Seri IV

IV.7 : Pada panel ini terlihat bermacam-macam instrumen musik antara lain : kendang silindris, kendang pendek tambun, kendang berpinggang, simbal besar, terompet, organ mulut

2. *Candi Lara Jonggrang* (abad ke-9)⁵

Di candi Lara Jonggrang (Prambanan), relief yang menggambarkan instrumen musik ada pada pagar langkan bidang dalam dan bidang luar candi Siwa.

Pada bidang luar pagar langkan kita lihat bermacam-macam instrumen gamelan seperti : kendang bentuk silindris, kendang-kendang bentuk cembung panjang, kendang bentuk cembung pendek, kecapi berdawai tiga, simbal mangkuk, simbal besar, suling. Pada bidang dalam pagar langkan (relief Ramayana) hanya ada satu panel yang terdapat relief instrumen gamelan ialah kendang bentuk periuk tanah liat (Kunst 1968).

B RELIEF INSTRUMEN GAMELAN PERIODE JAWA TIMUR

1 *Pemandian Jalatunda* (abad ke-9)

Satu-satunya instrumen musik yang terlukis dalam relief di kompleks pemandian Jalatunda ialah harpa yang berbentuk *makara*.

2. *Candi Jago* (abad ke-13).⁶
Instrumen musik yang ada pada relief di candi Jago ialah alat musik petik : kecapi berleher panjang, dan instrumen semacam *celempung*.
3. *Candi Ngrimbi* (abad ke-13)
Instrumen musik yang dilukiskan di candi Ngrimbi ialah *reyong*. Instrumen ini seperti dua buah *bonang* yang dihubungkan oleh sebuah tangkai panjang dengan *pencu* menghadap ke samping. Dalam relief tampak bahwa instrumen tersebut diletakkan di atas pangkuan penabuhnya.
4. *Candi Kedaton* (abad ke-14)
Dalam relief di candi Kedaton kita hanya menemukan relief gong besar.
5. *Candi Tegawangi* (abad ke-14).⁷
Relief instrumen musik di candi Tegawangi ini adalah kendang silindris panjang.
6. *Candi Panataran* (abad ke-14).⁸
Pada candi induk Panataran kita jumpai instrumen musik berupa gong, *bendhe*, *kemanak*, dan gendang jenis tambur. Sedang di pendapa-teras yang terletak di sebelah barat candi induk dilukiskan instrumen *xylophone* (semacam *gambang*) 4 buah *reyong*, dan simbal.
7. *Candi Suku* (abad ke-15).⁹
Relief instrumen musik di candi Suku antara lain : *bendhe* dan terompet.

III. KLASIFIKASI DAN NAMA-NAMA INSTRUMEN GAMELAN

Kalau di dalam relief kita hanya dapat melihat bentuk-bentuk instrumen gamelan, maka dalam bagian ini akan diusahakan klasifikasi dan identifikasi nama-nama instrumen gamelan seperti tersebut dalam sumber-sumber tertulis. Dari bermacam-macam instrumen gamelan yang telah diuraikan di depan dapat diklasifikasi sebagai berikut (Kunst 1968 : 9-78) :

1. **Membranphone**

Termasuk dalam kelompok ini adalah bermacam-macam bentuk

kendang dan sejenisnya baik yang mempunyai satu bidang pukul maupun dua bidang pukul. Kendang dengan satu bidang pukul dilukiskan dalam relief di candi Borobudur, candi Siwa (Lara Jonggrang), dan juga candi Panataran. Di candi Borobudur kita lihat kendang yang bentuknya seperti periuk (*kelenthing* — Jawa), di candi Panataran kendang yang mempunyai satu bidang pukul berbentuk seperti tambur. Kendang yang mempunyai dua bidang pukul terdiri dari berbagai bentuk : silindris lurus, simetris cembung (*symmetrical barrel-shaped*), asimetris cembung, simetris berpinggang (*waisted drum*), bentuk kerucut terpotong (*truncated-conical*), dan berbentuk seperti damaru (India). Kalau terdapat berbagai bentuk kendang seperti tersebut di atas, tentunya masing-masing mempunyai nama sendiri

Dalam hal ini sumber tertulis memang memberikan beberapa istilah (nama) untuk menyebut instrumen kendang : *padahi*, *padaha* (*pataha*), *mrdangga*, *murawa*. Penyebutan istilah *padahi* tertua kita jumpai dalam prasasti Kuburan Candi yang berasal dari tahun 821 M (Goris 1930). Instrumen yang disebut *padahi* ini terus dijumpai pada beberapa prasasti yang kemudian seperti pada prasasti Kembang Arum tahun 902 M (Bosch 1925 : 41—45), prasasti abad ke-10, abad ke-11 (O.J.O. LXV). Penyebutan instrumen *padahi* atau *padaha* masih terus berlangsung sampai abad ke-14 (pada jaman Majapahit) seperti dapat dibaca pada kitab *Nāgarakṛtāgama* gubahan Mpu Prapanca 1365 M (Pigeaud 1960).¹⁰

Selain kata *padahi* dijumpai nama lain untuk instrumen kendang ialah *mrdangga*. Kata *mrdangga* ini kemudian dalam bahasa Jawa baru menjadi *pradangga* yang berarti *karawitan* atau pemain gamelan (*niyaga*). Kata *mrdangga* dijumpai pada prasasti Sri Kahulunan tahun 842 M dan beberapa prasasti lainnya. Sampai periode Jawa Timur penyebutan instrumen kendang dengan istilah *mrdangga* masih berlangsung terutama dijumpai di dalam kitab-kitab kesastraan seperti : Wirataparwa (abad ke-10),¹¹ Arjunawiwaha (abad ke-11),¹² Hariwangsa (abad ke-12)¹³, Bharatayuddha (abad ke-12),¹⁴ dan *Nāgarakṛtāgama*¹⁵. Suatu hal yang masih sulit ditentukan ialah bentuk-bentuk kendang yang manakah yang dinamakan *padahi*, *mrdangga*, dan *murawa*. Kata *mrdangga* berasal dari bahasa Sanskerta 'mrd' artinya tanah, pot tanah liat, oleh karena itu Jaap Kunst (1968 : 35) menafsirkan bahwa relief kendang yang bentuknya

seperti pot tanah liat di candi Borobudur adalah yang disebut *mrdang-ga* dalam sumber tertulis.

Instrumen membranphone lainnya yang perlu dicatat di sini ialah *tabang-tabang*. Nama tersebut dijumpai di dalam kitab-kitab kesastraan Smaradahana, Ghatotkacāgraya, dan Sumanasāntaka.

''*gênding stri saha damya-damyan anameni kidung iniring ing tabang-tabang*'' (Gatotkacāgraya 37:7)

''*tabang-tabang ramya karêngwawangsulan* ... (Sumanasāntaka 112:6)

H.H. Juynboll (1923:229) maupun P.J. Zoetmulder (1982 : 1892) menafsirkan kata *tabang-tabang* dengan instrumen *terbang*. Jika dugaan tersebut benar, maka instrumen *terbang* sudah terdapat di Jawa sejak abad XII (Zoetmulder 1983: 317–395).

Adapun mengenai kata *kendang* itu sendiri muncul di dalam beberapa kitab kesastraan kurang lebih abad ke-12-13, yaitu dalam Smaradahana, Hariwangsa, sampai pada kitab-kitab yang lebih muda. Penyebutan *kendang* sering kali dalam kaitannya dengan penggambaran peperangan. Di dalam Tantri Kamandaka (Hooykas 1931:84) kita jumpai keterangan :

''*Parêng mangambuli, saha sanjata mwang tabêh-tabêhan, kêngdang magêng swaranya, lwir bubuh ng prêthiwi, yaya ruga tang akaça, dening ghora swaranya*''

Melihat kenyataan bahwa instrumen *kendang* disebut-sebut sejak awal periode Jawa Tengah sampai akhir periode Jawa Timur baik di dalam sumber relief candi maupun sumber-sumber tertulis, hal ini menunjukkan bahwa instrumen membranphone tersebut merupakan instrumen yang sangat populer di kalangan masyarakat Jawa Kuna. Bahkan sejak sebelum pengaruh kebudayaan India datang, instrumen *kendang* sudah cukup terkenal. Dari berita Cina yakni catatan dinasti Sung (960–1279), book 489, diketahui bahwa di Jawa instrumen musik yang terkenal adalah suling dan *kendang*, dan mereka (orang Jawa) juga dapat menari (Groeneveldt 1960:17).

Di dalam masa prasejarah telah terkenal nekara perunggu yang menurut pendapat van Stein Callenfels nekara perunggu berasal dari Dongson, Vietnam Selatan (van Stein Callenfels 1937). Menurut penelitian Goloubew (1929:21–46) nekara perunggu mula-mula

tiruan genderang perang yang bidang pemukulnya dibuat dari kulit binatang. Fungsi nekara perunggu tersebut bagi masyarakat prasejarah ialah :

- (a) sebagai tanda kekayaan atau kekuatan kepala suku;
- (b) sebagai instrumen musik dalam pesta, perkawinan;
- (c) sebagai obyek ritual dan simbolik yang harus dikeramatkan;
- (d) sebagai tanda dalam peperangan, mengumpulkan anggota masyarakat, atau tanda untuk berpindah tempat (Pirazzoli – T'Serstevens 1979: 127–136).

2. Idiophone

Jenis instrumen musik yang termasuk dalam kelompok ini terdiri atas :

Tongkat gesek (*scraping sticks*) seperti terdapat pada relief di Candi Borobudur. Instrumen jenis ini terdapat juga pada relief di candi Bayon di Kamboja dan diduga berasal dari abad ke-11 (Kunst 1968:48). Keberadaan instrumen ini di Jawa pada masa kemudian belum ada bukti-buktinya.

Termasuk dalam kelompok *idiophones* juga ialah simbal (*kêcer*). Di dalam relief kita lihat bermacam-macam bentuk simbal antara lain : simbal mangkuk (bentuknya seperti mangkuk – *goblet-shaped cymbal*), simbal biasa bentuknya agak pipih. Di dalam sumber prasasti disebut nama sejenis instrumen musik yang diperkirakan sebagai simbal ialah *rêgang*. Dari konteks kalimat dalam prasasti diperoleh kesan bahwa instrumen musik tersebut dipakai sebagai iringan tarian bersama-sama dengan *paḍahi* (kendang). Sebagai contoh dapat dikutip dari prasasti Panggumulan 902 M (Titi Surti Nastiti 1982:16) :

IIIa.20 . . . *samangkana ng inigêlakên hana mapadahi marêgang si catu rama ni kriya mabrêkuk si*

IIIb.1 *warā rama ni bhoga winaih wdihan sahlai mas mā l ing sowang sowang //*

Artinya :

IIIa.20 . . . Adapun (yang) akan ditarikan ada *mapadahi*, *marêgang* (bernama) si Catu ayahnya Kriya, *mabrêkuk* (bernama) si

IIIb.1 Wara ayahnya Bhoga. (Mereka) diberi sehelai bebed dan emas 1 māsa masing-masing //

Agaknya berita demikian ini sesuai dengan apa yang terlukis dalam relief. Di Borobudur, simbal dilukiskan bersama-sama dengan kendang untuk iringan tari (Relief 0.72; 0.149; Ib. 19; IBa. 300).

Selain kata '*rêgang*' masih dijumpai nama lain untuk simbal yang umumnya terdapat di dalam kitab kesastraan, nama tersebut ialah '*barêbêt*'. Di dalam kitab Arjuna Wiwaha 29.5 tertulis : *barêbêt kala sangkha murawa gumuruh* " Di dalam kitab Krsnayana 50.11 tertulis : *" murawa mrdangga rêgang barêbêt . . . "*. Di dalam prasasti masih terdapat nama instrumen yang juga ditafsirkan sebagai simbal ialah *tuwung*. Jaap Kunst (1968:49) mengidentifikasi *tuwung* sebagai simbal mangkuk, dan *rêgang* sebagai simbal biasa. Penyebutan nama *tuwung* dalam prasasti didahului dengan *paḍahi*. Dalam prasasti Poh tahun 905 M yang dikeluarkan raja Balitung disebutkan (Stutterheim 1940: 4-7) :

Ib. 14 " *mapaḍahi matuwung si pati rama ni turawus ana kwanua i rapoh winaih wdihan yu l mas ma l ku l muwah mapaḍahi syuhā rama ni wakul anakwanua i hinangan watak luwakān winaih mas ku 2 marêgang si wicar rama ni wisama anakwahu-*

15 *a i hijo watak luwakan winaih wdihan yu l mas mā l //*

Artinya :

. . . (yang) bermain *paḍahi* bermain *tuwung* (bernama) si pati ayahnya turawus penduduk desa rapoh diberi bebed 1 *yugala* dan emas 1 *māsa* 1 kupang dan pemain *paḍahi* syuha ayahnya wakul penduduk desa hinangan daerah luwakan diberi emas 2 kupang, pemain *rêgang* (bernama) si wicar ayahnya wisama penduduk desa hijo daerah luwakan diberi bebed 1 *yugala* dan emas 1 *māsa* //

Instrumen simbal agaknya juga cukup populer di kalangan masyarakat, karena selain disebut dalam prasasti juga dalam kitab-kitab kesastraan sejak periode Jawa Tengah sampai periode Jawa Timur. Perlu dicatat bahwa Jaap Kunst telah pula menurut perkembangan simbal mangkuk sampai kepada instrumen musik yang disebut *cêluring* yang sekarang tersimpan di kraton Yogyakarta. Perbedaannya ialah bahwa simbal mangkuk pada abad ke 10 terdiri dua buah yang cara menabuhnya dipukulkan satu sama lain, sedang-

kan *cêluring* ditempatkan di atas sebuah *rancangan* (seperti rancangan saron) dan jumlahnya 7 buah. Berknaan dengan instrumen yang sekarang disebut *cêluring* ini, di dalam sumber-sumber tertulis dijumpai nama instrumen yang disebut *curing*¹⁷. Mengingat bahwa *curing* sudah dikenal sejak masa Jawa Tengah sampai masa Jawa Timur dan *curing* sama dengan *cêluring* (seperti simbal mangkuk), Jaap Kunst sampai pada kesimpulan bahwa *curing* dan *tuwung* adalah sinonim (Kunst 1968:52). Akan tetapi kalau diperhatikan bahwa kedua-duanya disebut dalam sumber tertulis maka kemungkinan lain ialah bahwa *curing* dan *tuwung* merupakan instrumen gamelan yang berbeda bentuknya.

Instrumen *kêmanak* baru muncul pada relief masa Jawa Timur seperti terlihat di candi Panataran. Di dalam sumber tertulis *kêmanak* dijumpai di dalam kitab Bhāratayuddha. Berdasarkan sumber tersebut, mungkin kita akan menduga bahwa *kêmanak* baru dikenal setelah periode Jawa Timur. Dugaan tersebut kiranya perlu dipertimbangkan. Di dalam sejarah kebudayaan dikatakan bahwa periode Jawa Timur merupakan suatu periode yang unsur-unsur kebudayaan 'lokal' mulai muncul kembali. Menurut istilah Quaritch Wales masa tersebut adalah masa munculnya *local genius*¹⁸. Dengan kata lain, unsur kebudayaan yang tampaknya 'tiba-tiba' muncul di masa Jawa Timur sebenarnya sudah sejak lama dikenal. Agaknya masalah ini berlaku juga untuk instrumen *kêmanak*.

Pada sebuah lukisan batu-karang prasejarah yang ditemukan di Brandberg (Afrika barat daya) ada sebuah gambar instrumen musik yang mirip *kêmanak* Jawa. Berdasarkan test radio carbon umur lukisan tersebut sekitar 1600–1200 sebelum Masehi (Kunst 1960: 269). Ini berarti bahwa instrumen musik mirip *kêmanak* sudah dikenal sejak masa prasejarah. Data-data etnografis juga menunjukkan bahwa orang-orang Fang atau Pangwe di Afrika tengah bagian barat memiliki instrumen musik mirip *kemanak* Jawa. Menurut Jaap Kunst (*ibid*) tanah asal *kêmanak* adalah sekitar Mediteranean dan dari sini menyebar ke barat dan ke timur. Penelitian masih perlu dilakukan untuk menguji hipotesa ini dengan mencari tempat-tempat yang mempunyai *kêmanak* untuk mengetahui alur persebarannya. Selain itu apakah *kêmanak* yang sekarang ada di Afrika menyebar ke Jawa atautkah sebaliknya dari Jawa menyebar ke Afrika ?

Instrumen gamelan yang juga tidak kalah pentingnya ialah gong. Relief yang menggambarkan gong dijumpai pada candi-candi masa Jawa Timur yaitu candi Kedaton, candi Panataran, dan candi Sukuh. Dari data yang ada kita mengenal ada dua macam ukuran :

- (a) gong kecil yang hanya dipegang (digantung) satu tangan saja seperti terlihat di candi Panataran dan candi Sukuh. Gong kecil demikian ini mengingatkan kita pada *bêndhe*;
- (b) gong besar yang dipikul oleh dua orang seperti terlihat di candi Panataran (dalam hal ini dipikul oleh dua tentara kera).

Instrumen gong sebenarnya sudah dikenal pada abad ke-9. Menurut berita Cina (catatan dinasti T'ang 618–906M) gong dipukul sewaktu ada penguasa yang datang. Di dalam kitab Ramayana Jawa kuna juga disebut-sebut instrumen gong. Nama lain yang terdapat dalam sumber tertulis untuk gong kecil adalah *gubar*, *bheri*.¹⁹ *Bheri*, *bahiri* berarti juga 'genderang' (*kettle-drum*) (Zoetmulder 1982:240)

Di candi Panataran dan candi Ngrimbi dilukiskan sejenis instrumen gamelan seperti bentuk *bonang*. Di Bali instrumen jenis ini dinamakan *reyong* atau *klentangan*. Jaap Kunst (1968:60–61) telah menguraikan kemungkinan evolusi *reyong* menjadi *trompong*. Mula-mula satu pasang *reyong* tersebut masing-masing dihubungkan menjadi satu dengan tongkat penghubung (seperti terlihat dalam relief). Perkembangan berikutnya tongkat penghubung diganti dengan tali yang mudah dilepas dan sewaktu-waktu *reyong* dapat diletakkan di atas tanah. Tahap selanjutnya tali tidak digunakan lagi dan sebagai gantinya instrumen diletakkan di atas pedestal (*rancangan* atau *tela-wah*) seperti *kempyang* di Jawa. Perbedaannya ialah bahwa tali penyangga (*pluntur*) tidak menyilang seperti pada *kempyang* tetapi sejajar dan dimasukkan pada lubang pada *reyong* sehingga *reyong* seolah-olah menggantung. Perkembangan selanjutnya ialah 4 pasang *reyong* (8 buah) ditempatkan di atas satu *rancangan* panjang dalam satu baris dan dimainkan oleh 4 penabuh. Akhirnya instrumen gamelan tersebut cukup dimainkan oleh seorang penabuh saja dan kemudian instrumen ini disebut *trompong*. Kalau di Bali menjadi *trompong*, maka di Jawa perkembangan *reyong* tersebut menjadi *bonang*. Karena terdiri atas dua *octave* *bonang* disusun dalam dua baris supaya terjangkau oleh seorang penabuh.

Nama *reyong* terdapat dalam kitab kesastraan Jawa kuna. Dalam Pararaton tertulis (Padmapuspita 1966:39) :

''*Pinagut ing uni dening reyong, ghûrnitaning surak guntur*''.
(Bercampur dengan bunyi 'bendhe', keriuhan sorak tadi seperti guruh).

Instrumen gamelan jenis *bonang* atau *kenong* sudah dikenal pada abad ke-9. Di dalam sumber-sumber prasasti instrumen tersebut dinamakan *brêkuk* atau *bungkuk*. Dalam sebuah prasasti tahun 943 M (O.J.O. 48) tertulis : ''*tuwung bungkuk ganding rawana hasta sampun sangkap ikanang inigalakên*'' (*tuwung, bungkuk, ganding, rawanahasta*, sudah siap yang ditarikan). Dalam prasasti yang lain (K.O.I) dijumpai sederetan nama-nama instrumen gamelan : ''*padahi tuwung rêgang brêkuk gandi rawanahasta*''.

Dalam masyarakat Jawa kuna pemain *brêkuk* agaknya mempunyai kedudukan penting karena ia kadang-kadang diundang sebagai saksi dalam suatu upacara penetapan *sima*.²⁰ Dalam kutipan tersebut kita jumpai instrumen gamelan yang disebut *gandi(ng)* dan *rawanahasta*. P.J. Zoetmulder menafsirkan *ganding* = sejenis gong.²¹ *Rawanahasta* (yang berarti 'tangan Rawana') adalah instrumen musik India semacam kecapi berbentuk seperti tangan (Kunst 1968 : 15).

Akhirnya, sebuah instrumen gamelan kelompok *idiophone* yang masih perlu dicatat ialah instrumen semacam *gambang* atau sejenisnya yang menggunakan *wilahan*. Sejak masa Jawa Tengah sampai masa Jawa Timur instrumen jenis ini sudah dikenal. Pada relief ini di candi Borobudur (I Bb 89) instrumen sejenis *gambang* dimainkan dengan dua *tabuh*. Kalau kita amati jumlah *wilahan* pada instrumen tersebut ada 10 *wilahan*. Jika jumlah tersebut dibagi 2 (dua octave) diperoleh hasil 5 *wilahan*. Sebagaimana kita ketahui bahwa gamelan Jawa yang terdiri atas 5 nada adalah *slendro*. Sangat besar kemungkinan bahwa instrumen gambang yang dilukiskan dalam relief di candi Borobudur tersebut berlaras *slendro*.

Instrumen *xylophone* yang terdapat di candi Panataran sedikit berbeda dengan yang di candi Borobudur. Perbedaannya terletak pada jumlah *wilahan* dan cara memainkannya. Gambang candi Panataran mempunyai 14 *wilahan*, cara memainkannya memakai 4 batang *tabuh*. Masing-masing tangan memegang 2 *tabuh* seperti memainkan kulintang sekarang.

Di dalam sumber-sumber prasasti Jawa Tengah kita belum menemukan nama-nama instrumen gamelan yang dapat diidentifikasi dengan instrumen *xylophones*. Nama "gambang" itu sendiri baru dikenal pada masa Majapahit akhir dalam kitab kesastraan Malat. Pada masa Jawa Timur nama-nama instrumen *xylophone* dijumpai dalam kitab-kitab kesastraan. Nama-nama tersebut antara lain : *garantung* (*garantang*), *salunding*, *calung*. Jaap Kunst menyatakan bahwa *saron* sudah dikenal di Jawa Tengah (relief Borobudur Ib 98).

3. Chordophone

Instrumen gamelan yang mempergunakan kawat sebagai sumber bunyi (*chord* = kawat) banyak dijumpai pada relief candi Borobudur. Macam instrumen ialah harpa, kecapi (*lute*), dan *bar-zither*. Agaknya instrumen jenis ini tidak begitu populer dalam masyarakat Jawa Kuna meskipun nama instrumen tersebut dijumpai dalam sumber-sumber tertulis. Dalam kitab kesastraan Jawa kuna harpa disebut *wīnā*, *lawuwīnā*, *winarawanahasta*, atau *makarawina*. Nama yang lebih umum adalah kecapi. Di Thailand instrumen semacam ini dinamakan *grā jāp pī*. Menurut Dhanit Yupho nama tersebut berasal dari Jawa pada waktu Indo-China di bawah kekuasaan kerajaan *si-wi chai* dari Jawa (Yupho 1960: 91–92).²² Di candi Jago ada relief instrumen gamelan yang bentuknya mengingatkan kita pada *clempung* (Jawa).

4. Aerophone

Instrumen musik tiup sudah ada sejak masa Jawa Tengah. Pada umumnya instrumen ini jenis *suling miring*. Di dalam sumber-sumber tertulis instrumen tiup disebut dengan nama *bangsi* atau *wangsi*. Selain bentuk suling, dalam relief masih dijumpai bentuk instrumen tiup seperti terompet. Relief terompet kita lihat pada candi Borobudur (IV 7) dan candi Jawi. Terompet banyak disebut-sebut dalam sumber tertulis dengan nama *sangkha*, *ḡangkha*, *ḡangkhaḡhala*, *kalaḡangka*. Penggunaan terompet biasanya dalam konteks keprajuritan.

Kata *tudung* dalam kitab kesastraan ditafsirkan juga sebagai suling. Berikut ini kami kutipkan teks dari sebuah pupuh dalam kitab *Bhāratayuddha* 50.5 (Zoetmulder 1983:266) :

têkwan ri lwah ikang takluktak atarik sākṣāt saluṇḍing wayang / pring bungbang muni kānginan manguluwung yekan *tuḍung-nyāngiring* / gēṇḍing strīnya pabaṇḍung i prasama ning kungkang karēngw ing jurang / cenggeretnya walangkrik atri kamanak tan pāntarāngangsyani”

Artinya :

”Di sungai alat-alat kotekan disusun baris demi baris, seperti saluṇḍing dalam wayang. Bambu-bambu berlubang yang dipermainkan oleh angin menyerupai seruling-seruling sambil mengikuti iramanya. Gending-gending disediakan oleh katak kungkang di dalam jurang-jurang, sedangkan bunyi melengking dari jangkrik-jangkrik menyerupai bunyi alat-alat kamanak canang”.

Dalam kutipan tersebut selain *tuḍung* juga disebut nama-nama instrumen lainnya : *saluṇḍing*, *kamanak*, dan *kangsi*.

Dari uraian data-data instrumen gamelan yang terdapat di dalam sumber-sumber relief maupun sumber-sumber tertulis tersebut di muka kita mendapatkan gambaran tentang bentuk dan nama-nama instrumen gamelan pada masyarakat Jawa kuna. Secara kronologis dapatlah dikatakan bahwa beberapa jenis instrumen mengalami perkembangan baik secara kualitas, maupun kuantitas. Bahkan ada beberapa instrumen yang masih dapat dirunut sampai pada instrumen gamelan sekarang. Sebaliknya ada beberapa jenis instrumen yang pada mulanya muncul kemudian dalam perkembangan berikutnya tidak diketahui.

Kendang termasuk jenis instrumen gamelan yang perkembangannya cukup jelas. Pada masa pra-Hindu instrumen tersebut sudah dikenal meskipun dalam bentuk yang masih sederhana. Pada mulanya kendang hanya mempunyai satu bidang pukul kemudian berkembang menjadi dua bidang pukul. Pada masyarakat Jawa Kuna kendang dan pemain kendang mempunyai kedudukan yang penting. Di dalam sumber prasasti para pemimpin tukang kendang yang disebut dengan nama *juru padahi* atau *tuha padahi* diundang dalam upacara-upacara tertentu. Dalam prasasti Tulangair tahun 850 M disebutkan bahwa *padahi manggala* bernama si manut hadir sebagai saksi dalam upacara sima (Casparis 1956:211–243). Sebutan *padahi manggala* adalah untuk pengendang pada waktu upacara.

Kêmanak telah dikenal sejak masa prasejarah sampai sekarang. Pada suku bangsa Pangwe (Afrika Tengah) *kemanak* ini mempunyai fungsi religius. Ia digunakan untuk mengiringi tarian-tarian sakral. *Reyong* belum tampak dalam masa Jawa Tengah tetapi baru muncul pada masa Jawa Timur pada abad ke-13. Sebaliknya instrumen sejenisnya *brêkuk* sudah dikenal sejak masa Jawa Tengah dan tidak disebut-sebut pada masa Jawa Timur. Kedua jenis instrumen tersebut mempunyai bentuk yang sama ialah mempunyai *pêncu*. Menurut dugaan kami *brêkuk* dalam perkembangannya kemudian menjadi bentuk *reyong*. Kunst merunut perkembangan *reyong* menjadi *trompong* atau *bonang*. Dengan ini dapat diperkirakan perkembangan keseluruhan : *brêkuk* (abad ke-9–10) – *reyong* (abad ke-13) – *trompong* atau *bonang* (masa sekarang). Secara kuantitas juga terlihat perkembangannya : *brêkuk* (instrumen tunggal) – *reyong* (sepasang) – dan akhirnya *trompong/bonang* (10–14 buah). Instrumen bentuk simbal (*kêcer*) sejak masa Jawa Tengah sampai sekarang masih digunakan. Instrumen *gong* sejak masa Jawa Tengah sampai sekarang juga tidak mengalami perubahan. Melihat kenyataan seperti tersebut dapatlah dikatakan bahwa pengaruh kebudayaan India pada instrumen gamelan Jawa tidak kuat atau tidak tampak atau boleh dikatakan tidak ada.

Th. G. Th. Pigeaud (1967:286) menyatakan bahwa : "Javanese music, both instrumental (gamelan orchestra) and vocal, has scales which differ from European and Indian music".

Di India instrumen musik dikelompokkan ke dalam 4 kelas yang masing-masing disebut : *ghana*, *avanaddha*, *susira*, dan *tata*. *Ghana* adalah kelompok *idiophones* yang berupa bermacam-macam bentuk instrumen pukul. Instrumen kelompok ini mempunyai kaitan yang kuat dengan keagamaan karena digunakan dalam upacara-upacara keagamaan. *Avanaddha* adalah kelompok *membranphones* (kendang). Bentuknya bermacam-macam ada yang dibuat dari tanah liat, metal, atau kayu. Ada dua jenis kendang disebut : *pakhawaj* dan *tabla*. *Pakhawaj* dibuat dari tanah liat berbentuk silindris tak beraturan, sedangkan *tabla* terdiri atas satu pasang dimainkan tangan kiri dan dimainkan tangan kanan. Kendang untuk tangan kiri dibuat dari metal berbentuk setengah bola (*semi-spherical*); kendang tangan kanan dibuat dari kayu berbentuk silindris (Bake 1957:222). *Susira* adalah instrumen tiup. Instrumen tersebut dibuat dari bambu atau

dari keong (*sangkha*) yang mempunyai fungsi religius. Instrumen tiup tidak semuanya asli India, ada yang berasal dari luar India yakni dari Timur Dekat. Di antara instrumen tiup yang dari luar India adalah *shannai* (*surna*). Mungkin kata *surna* kemudian menjadi *serunai*. *Tata* adalah kelompok *chordophones*. Kelompok ini terdiri atas : *vînâ* – merupakan atribut untuk dewi Saraswati; *kinnari* yang mempunyai tiga buah resonator; *tambura* yang mempunyai satu resonator (Bake 1957:195–227).

Masalah Slendro – Pelog

Sebagaimana diketahui bahwa gamelan Jawa mempunyai dua tangga nada (*titi laras*) yaitu *slendro* dengan lima tangga nada (*pentatonik*) dan *pelog* dengan tujuh tangga nada (*heptatonic*). Masalah kedua tangga nada ini telah dibahas oleh para sarjana. Ada dua pendapat terhadap masalah ini : satu pihak menyatakan bahwa *slendro* lebih tua dari pada *pelog*, di pihak lain menyatakan bahwa *pelog* lebih tua dari pada *slendro*.

Menurut pujangga Ranggawarsita *slendro* lebih tua dari pada *pelog* karena *slendro* didapatkan pada abad ke-4 dari prabu Kano dari kerajaan Purwacarita atas perintah Giri Nata, sedangkan *pelog* baru diciptakan kemudian oleh raja Banjaransari pada masa Kediri (Wasis-to Surjodiningrat 1970:67–68). Pendapat yang sama dikemukakan oleh Ki Hajar Dewantara yang menyatakan bahwa *slendro* lebih tua dari pada *pelog*. *Slendro* berasal dari raja Sailendra. *Pelog* baru pada jaman Jenggala (Wasis-to Surjodiningrat 1970:68).

Jaap Kunst dalam penelitiannya berpendapat bahwa *pelog* adalah Indonesia asli berasal dari jaman prasejarah sedangkan *slendro* berasal dari dinasti asing (India) pada masa pemerintahan dinasti Sailendra di Jawa Tengah. Nama 'slendro' berasal dari kata 'Sailendra'. *Slendro* dipergunakan untuk mengiringi ceritera epos Mahabharata dan Ramayana (dari India) sedang *pelog* untuk mengiringi ceritera Panji (Indonesia asli). Lebih lanjut ia mengatakan bahwa tangga nada *slendro* meminjam nada-nada dasar dari *pelog*. Oleh karena itu ia berpendapat bahwa *pelog* lebih tua dari pada *slendro* (Stutterheim 1932:112).

Stutterheim tidak sependapat dengan J. Kunst bahwa *slendro* lebih muda. Menurut Stutterheim *slendro* adalah asli Jawa Tengah dan sebagai musik kerajaan lebih tua dari pada *pelog* (Stutterheim

1932:113). Alasan lain ialah bahwa dinasti Sailendra memeluk agama Buddha Mahayana sedangkan Kunst menghubungkan dengan tokoh Girinatha atau Raja gunung (Siwa).

Ferdinandus mendukung pendapat Kunst bahwa pelog lebih tua dari pada slendro dengan menggunakan data arkeologi prasasti Sojomerto (Ferdinandus 1984). Di desa Sojomerto (Pekalongan) telah ditemukan prasasti yang memuat nama *dapunta Selendra*. Dapunta Selendra tersebut memuja Siwa. Prasasti tersebut diperkirakan berasal dari abad ke-7 (Boechari 1966 : 244:255). Candi Borobudur yang dibangun pada masa Sailendra memuat relief gambang dengan 10 wilahan, ini lebih dekat dengan nada slendro.

Kalau kata *slendro* dapat ditelusur dari kata *selendra* dan kalau *dapunta Selendra* itu orang Indonesia maka nada slendro pada gamelan Jawa tidak harus ditafsirkan berasal dari kebudayaan 'asing' India. Kata *selendra* dapat berasal dari kata *sela* (batu, gunung) + *indra* (raja, penguasa). Dari sini kita mendapat pengertian 'penguasa gunung' atau 'raja gunung'. Kepercayaan terhadap arwah nenek moyang yang tinggal di gunung sudah ada pada masyarakat pra-Hindu. Istilah 'raja gunung' dalam bahasa Jawa Kuna adalah '*parwata raja*' atau '*raja parwata*', oleh karena itu cukup menarik untuk kita telusuri makna sebuah kalimat yang terdapat di dalam kitab sastra Jawa Kuna Waseng Sari 2.83a (Zoetmulder 1982:483) yang berbunyi :

'muni kang gamêlan raja prawata aramping''.

IV. PENUTUP

Pembicaraan yang singkat tentang relief instrumen gamelan seperti telah diuraikan di depan memberikan gambaran kepada kita bagaimana bentuk-bentuk gamelan yang dimiliki masyarakat Jawa Kuna. Secara sepintas bentuk-bentuk instrumen gamelan Jawa Kuna dapat dirunut perkembangannya menjadi bentuk gamelan yang sekarang.

Ada beberapa jenis instrumen gamelan yang sudah ada sejak masa pra-Hindu dan terus bertahan sampai sekarang seperti misalnya kendang, kemanak, ada pula beberapa instrumen yang sepanjang sumber-sumber keterangan kita kumpulkan, muncul pada masa Hindu. Terhadap instrumen kelompok yang terakhir ini ada dua

kemungkinan eksplanasi. Pertama, instrumen tersebut memang baru dikenal pada masa Jawa Hindu yang dibawa oleh pengaruh India. Kedua, instrumen tersebut memang sudah ada sebelum pengaruh India datang tetapi dalam sumber tertulis disebut dengan istilah yang berbeda-beda.

Mengenai masalah pengaruh kebudayaan India pada gamelan Jawa dapatlah dikatakan pengaruh tersebut tidak tampak atau tidak kuat. Hal demikian ini disebabkan oleh karena di dalam masyarakat Jawa Kuna telah ada tradisi yang kuat tentang kesenian. Perkembangan atau perubahan dalam bentuk dan jenis instrumen gamelan Jawa terjadi dengan sendirinya menurut kondisi lokal dan bukan karena ada stimulan dari unsur-unsur kebudayaan luar. Dalam berbagai hal instrumen gamelan Jawa berbeda dengan yang di India. Kalaupun ada jenis instrumen gamelan yang khas India seperti : wina, harpa, *bar-zither*, instrumen tersebut terbatas pada golongan atas atau kaum bangsawan saja.

Di candi Borobudur instrumen yang khas India pada umumnya dimainkan oleh tokoh bangsawan saja. Dengan kata lain, sebagai inti pokoknya tetap Jawa, sedangkan unsur-unsur India hanya lapisan luar yang tipis saja. Oleh karena itu apa yang dikatakan oleh J.L.A. Brandes satu abad yang lalu ada benarnya.

Sebenarnya masih banyak masalah tentang gamelan Jawa yang belum diungkap maupun belum terungkap. Sumber-sumber tertulis hasil karya nenek moyang kita cukup menyimpan data-data tentang kesenian Jawa. Oleh karena itu penelitian-penelitian masih perlu dilakukan untuk lebih dapat mengungkap kegelapan masa lampau.

Akhirnya, mudah-mudahan uraian singkat ini menjadi bahan untuk penelitian selanjutnya. Pelestarian warisan budaya bangsa menjadi tugas kita bersama.

CATATAN REFERENSI

1. Ada tujuh unsur kebudayaan universal yang dimiliki oleh tiap kebudayaan di dunia: bahasa, sistem pengetahuan, organisasi sosial, sistem peralatan hidup dan teknologi, sistem mata pencaharian hidup, sistem religi, dan kesenian.
2. Hasil penelitian Jaap Kunst mula-mula diterbitkan pada tahun 1927 dalam bahasa Belanda berjudul *Hindoe-Javaansche Muziek-instrumenten, Weltevreden*.
3. Tentang fungsi dan pengertian candi, periksa disertasi R. Soekmono, "Candi Fungsi dan Pengertiannya". Jakarta, 1974.
4. Mengenai tahun pendirian candi Borobudur, J.G. de Casparis menggunakan prasasti Sri Kahulunan (842 M) yang memuat kalimat : "*kamulan i bhūmisambhāra*". Menurut de Casparis kalimat tersebut lengkapnya berbunyi "*bhumisambhara (bhūda-ra)*" yang kemudian menjadi nama "Barabudur". Relief yang ada pada candi Borobudur :
 Seri O – Dinding dari bagian kaki candi tertutup – Karmawibangga
 Ia – Dinding candi lorong I baris atas – Lalitawistara
 Ib – Dinding lorong I baris bawah – Jataka/Awadana
 IBa – Dinding langkan I baris atas – Jataka/Awadana
 IBb – Dinding langkan I baris bawah – Jataka/Awadana
 II – Dinding candi lorong II – Gandawyuha
 IIB – Dinding langkan lorong II – Jataka/Awadana
 III – Dinding candi lorong III – Gandawyuha
 IIIB – Dinding langkan lorong III – Gandawyuha
 IV – Dinding candi lorong IV – Gandawyuha
 IVB – Dinding langkan lorong IV – Gandawyuha
5. Tentang pembangunan candi Lara Jonggrang de Casparis menghubungkan dengan prasasti Siwagrha 856 M. Periksa J.G. de Casparis, *Prasasti Indonesia II*, Bandung, 1956.
6. Candi Jago adalah candi Pendharmaan raja Wisnuwardhana dari Singasari. Dalam *Nāgarakṛtāgama* disebut Jajagu.

7. Candi Tegawangi terletak di kecamatan Plemahan, Kabupaten Kadiri. Candi ini kemungkinan didirikan pada jaman pemerintahan raja Hayamwuruk.
8. Candi Panataran merupakan kompleks percandian kerajaan Majapahit. Candi induk dengan relief Ramayana, dan fondasi "Pendapa-teras" dengan relief Bubuksah dan Gagangaking"
9. Candi Sukuh adalah bangunan periode akhir Majapahit yang menunjukkan unsur-unsur prasejarah. Tahun pendirian candi Sukuh dihubungkan dengan candrasengkala "*'gopura' bhuta mangan wong*" berupa gambar raksasa menelan makhluk ber kaki empat (di pipi gapura sebelah utara) = tahun Saka 1359. (1437 M). Gambar di pipi gapura sebelah selatan adalah raksasa menggigit ekor ular, yang dapat dibaca "*'gapura bhuta anahut buntut*" = 1359 Saka.
10. Nāgarakṛtāgama pupuh XXXI:3; LV:3; LXV:1; LXXXIV:2; dan LXXXIV:4.
11. Wirātaparwa 49; 77.
12. Arjunawiwaha XX:6; XXIII:2; XXV:5; XXXI:1.
13. Hariwangsa XVIII:10; L:8.
14. Bharatayuddha IX:10; X:8; XIX:20; XXVI:1; XXXIX:2; XLIX:6.
15. Nāgarakṛtāgama XXXI:3; LXXXIII:6; LXXXIV:2.
16. Periksa O.J.O. XII; O.J.O. XV; dan K.O.I
17. Kata "*cêluring*" berasal dari "*curing*" mendapat sisipan *êl*. Arti sisipan *êl* di sini menyatakan banyak.
18. Periksa karangan Quaritch Wales, *The Making of Greater India. A Study in South East Asian Cultural Change*. London, 1951.
19. *Gubar* diperkirakan sebagai sejenis gong kecil (*bêndhe*) tanpa *pêncu*.
20. Sima adalah suatu daerah atau tanah yang dibebaskan menjadi daerah perdikan (bebas membayar pajak). Peresmian nya dilakukan dengan upacara khusus dan pertunjukan kesenian. Periksa karangan Timbul Haryono, "Gambaran tentang upacara penempatan sima" dalam *Majalah Arkeologi* Th, III (No. 1-2), 1980: halaman. 35-54.

21. P.J. Zoetmulder menyatakan :
 "Gending is frequently found in descriptions of armies on the march, the royal train, procesions, dancing and celebration, often in combination with gong, gubar, padahi, kendang, mrdangga, bheri, but also alone" (Zoetmulder 1982:515).
 Dalam Smaradahana 29.8 dinyatakan bahwa *gênding* itu dipukul (*tinabêh*) oleh karena itu berarti nama instrumen gamelan.
22. *Si-wi chai* adalah ucapan untuk 'Sriwijaya'. Menurut Jacques Brunet musik Khmer berasal dari Jawa berdasarkan alasan bahwa pada abad ke-9 seorang pangeran Khmer kembali dari Jawa setelah menetap beberapa lama di Jawa (Ferdinandus 1984).

KEPUSTAKAAN

Bake, Arnold

- 1957 "The Music of India". Egon Welles (ed.), *Ancient and Oriental Music*. London : Oxford University Press, halaman 195–227.

Bernet Kempers, A.J

- 1955 "Borobudur's verborgen voet" *B.K.I.* 111:222–235.
1970 *Borobudur, Mysteriegebeuren in steen Verval en restauratie Oudjavaansch volksleven*. Wassenar.

Boechari

- 1966 "Preliminary Report on the Discovery of an Old Malay inscription at Sojomerto" *M.I.S.I.* Jilid III (2,3) : halaman 241–252.

Bosch, F.D.K.

- 1925 "De Oorkonde van Kembang Aroem" *O.V. Bijl.B* : halaman 41–45.

Casparis, J.G.de

- 1956 *Selected inscriptions from the 7th to the 9th century A.D.*
Prasasti Indonesia II. Bandung : Masa Baru.

Ferdinandus, Peter

- 1984 Beberapa tinjauan mengenai pelog dan slendro.
Kertas kerja pada Rapat Evaluasi Hasil Penelitian Arkeologi.
Cisarua 5–10 Maret 1984.

Goloubew, V.

- 1929 "L'age du Bronze au Tonkin et dans le Nord Annam" *B.E.F. E.O.* XXIV : 1–46.

Goris, R

- 1930 "De inscriptie van Koeboeran Candi" *T.B.G.* LXX.

Groeneveldt, W.P.

- 1960 *Historical Notes on Indonesia and Malaya compiled from Chinese sources*. Jakarta : Bhratara.

Juynboll, H.H.

1923 *Oud-Javaansch-Nederlandsch Woordenlijst*. Leiden

Koentjaraningrat

1980 *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta : Aksara Baru.

Kunst, Jaap

1960 "The Origin of the *Kemanak*" *B.K.I.* CXVI: 263–269.

1968 *Hindu-Javanese Musical Instruments*. Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde. Translation series 12. The Hague, Martinus Nijhoff.

Padmapuspita, Ki J

1966 *Pararaton*. Jogjakarta: Penerbit Taman Siswa

Pigeaud, Th.G.Th

1960–63 *Java in the 14th Century. A Study in Cultural History*. 5 jilid The Hague.

1967 *Literature of Java*. Vol I The Hague.

Pirazzoli, Michele – T'Serstevens

1979 "The Bronze Drums of Shizhaishan, Their Social and Ritual Significance". R.B. Smith dan W. Watson (eds.) *Early South East Asia*. New York: Oxford University Press, halaman 125–136.

Stein Callenfels, P.V. van

1937 "The Age of Bronze Kettle Drums" *Bulletin Rafles Museum*. Singapore.

Stutterheim, W.F.

1932 "Can *slendro* be traced back to *Sailendra*" *B.K.I.* 89: halaman 110–116.

1940 "Oorkonde van *Balitung* uit 905 A.D. (*Randoesari I*)" *Inscriptions van Nederlandsch Indie*, 1 : halaman 4–7.

Titi Surti Nastiti dkk.

1982 *Tiga Prasasti masa Balitung*. Departemen P & K. : Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.

Wasisto Surjodiningrat

1970 *Gamelan, Tari dan Wayang di Yogyakarta*. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada.

1972 *Tone Measurements of Outstanding Javanese Gamelan in*

Yogyakarta and Surakarta. Yogyakarta : Gadjah Mada University Press.

Yupho, Dhanit

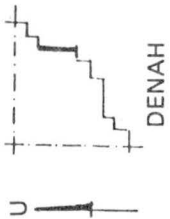
1960 *Thai Musical Instruments*. Diterjemahkan dari bahasa Thai oleh David Morton. Bangkok : The Department of Fine Arts.

Zoetmulder, P.J.

1982 *Old Javanese – English Dictionary*. 2 Jilid. 's-Gravenhage – Martinus Nijhoff.

1983 *Kalangwan Sastra Jawa Kuna Selayang Pandang*. Jakarta : Djambatan.

* * *



D.2

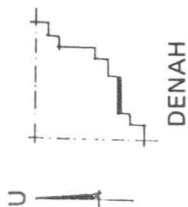


D.3



D.4

RELIEF TARI-TARIAN DAN ALAT MUSIK CANDI GIWA



D.16



D.15

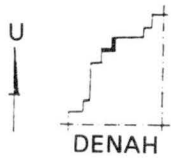


D.14



D.13

RELIEF TARI-TARIAN DAN ALAT MUSIK
CANDI ÇIWA



D.44



D.43

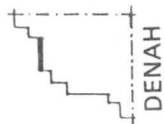


D.42



D.41

**RELIEF TARI-TARIAN DAN ALAT MUSIK
CANDI CIWA**



D.48



D.47

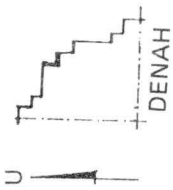


D.46

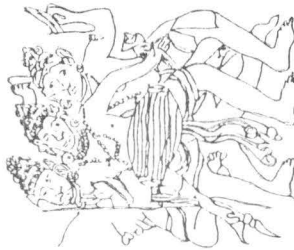


D.45

RELIEF TARI-TARIAN DAN ALAT MUSIK CANDI CIWA



D.56



D.55

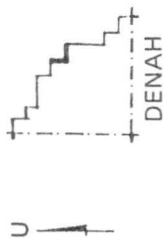


D.54



D.53

RELIEF TARI—TARIAN DAN ALAT MUSIK CANDI ÇIWA



D.57



D.58

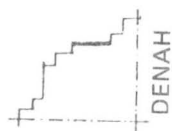


D.59



D.60

RELIEF TARI—TARIAN DAN ALAT MUSIK
CANDI ÇIWA



D.63



D.62



D.61

RELIEF TARI-TARIAN DAN ALAT MUSIK CANDI ÇIWA



Seorang anak muda dengan "kemanak"
pada lukisan batu karang dari
Brandberg (Afrika barat daya)

(Dikutip dari Jaap Kunst 1960)

UNSUR-UNSUR ISLAM DALAM KEPUSTAKAAN JAWA

Oleh :
Simuh

UNSUR-UNSUR ISLAM DALAM KEPUSTAKAAN JAWA

Oleh :
Simuh

I. KEPUSTAKAAN ISLAM SANTRI DAN ISLAM KEJAWEN

Dalam sejarah penyebaran agama di Jawa, Islam mengalami perkembangan yang cukup unik. Dari segi agama, suku bangsa Jawa sebelum menerima pengaruh agama dan kebudayaan Hindu, masih dalam taraf animistis dan dinamistis. Yaitu memuja ruh nenek-moyang mereka, dan percaya adanya kekuatan gaib atau daya magi yang terdapat pada benda, tumbuh-tumbuhan, binatang, yang dianggap memiliki daya yang sakti. Kepercayaan dan pemujaan seperti tersebut di atas, dengan sendirinya belum mewujudkan diri sebagai suatu agama secara nyata dan sadar. Dalam taraf keagamaan seperti itu, suku bangsa Jawa menerima pengaruh agama dan kebudayaan Hindu. Hinduisme pada dasarnya bersendi atas kebudayaan bangsa Hindu. Di Jawa Hinduisme ini nampak menyebar dari atas. Yakni melalui pemahaman dan pengolahan golongan bangsawan dan para cendekiawan Jawa. Dari pemahaman dan pengolahan para cendekiawan inilah orang-orang awam menerima pengaruh Hinduisme. Para cendekiawan yang mengerti bahasa Sansekerta, akhirnya dapat pula mengolah huruf-huruf yang berasal dari Hindu, untuk menulis bahasa Jawa. Penggunaan tata tulis huruf Jawa merupakan titik mula masa sejarah bagi bangsa Jawa. Penggunaan huruf Jawa dan perhitungan tahun Saka, merupakan modal bagi pertumbuhan dan perkembangan kepastakaan Jawa.

Suatu hal yang sangat menarik ditinjau dari sudut agama, adalah pandangan yang bersifat sinkretis yang menandai watak dari kebudayaan dan kepastakaan Jawa. *Sinkretisme* ditinjau dari segi agama, adalah suatu sikap atau pandangan yang tidak mempersoalkan benar salahnya sesuatu agama. Yakni suatu sikap yang tidak mempersoalkan murni atau tidak murninya sesuatu agama. Bagi orang yang berfaham sinkretis, semua agama dipandang baik dan benar. Penganut faham sinkretisme, suka memadukan unsur-unsur dari berbagai

agama, yang pada dasarnya berbeda atau bahkan berlawanan.¹

Sesudah kerajaan Majapahit runtuh, dan berganti zaman Islam, dasar pandangan sinkretis dari kebudayaan Jawa segera merangsang pertumbuhan *kepuustakaan Islam kejawen*. Maka dalam sejarah penyebaran Islam di Jawa berkembanglah dua jenis kepuustakaan, yakni *kepuustakaan Islam santri* dan *kepuustakaan Islam kejawen*.

A. Kepustakaan Islam Santri

Santri adalah sebutan bagi semua orang Islam di Jawa yang menjalankan sareat (lima rukun Islam) dengan kesadaran dan taat, baik mereka pernah belajar di pondok pesantren atau tidak pernah belajar di pesantren. Bagi para santri, *sareat* merupakan dasar yang fundamental. Oleh karena itu kepuustakaan yang berkembang dalam pesantren ataupun surau-surau, bersendi dan bertalian dengan sareat. Sareat merupakan induk bagi pelajaran agama. Dan sareat merupakan ukuran untuk membedakan antara ajaran yang lurus atau benar dengan ajaran-ajaran yang menyimpang dari tuntunan Islam. Jadi kepuustakaan Islam pesantren terikat secara ketat dengan sareat. Sareat dalam pengertian yang luas juga disebut sarak, yang berarti agama.

B. Kepustakaan Islam Kejawen

Kepustakaan Islam kejawen yakni jenis kepuustakaan Jawa yang memuat perpaduan antara tradisi Jawa dengan unsur-unsur ajaran Islam. Terutama aspek-aspek tasawuf dan budi luhur yang terdapat dalam perbendaharaan kitab-kitab tasawuf. Ciri khusus kepuustakaan Islam kejawen, di samping mempergunakan bahasa Jawa, sangat sedikit mengungkapkan aspek sareat, atau bahkan ada yang kurang menghargai sareat. Yakni sareat dalam arti hukum atau aturan-aturan lahir daripada agama Islam. Jenis kepuustakaan ini termasuk lingkungan kepuustakaan Islam, karena ditulis oleh dan untuk orang-orang yang telah menerima Islam sebagai agama mereka.

¹Syncretism : The mingling together of different philosophies or religions, resulting in hybrid forms of philosophy or religion. (Edisi Alan Richardson, *Dictionary of Christian Theology*, London, 1969, p. 331).

Syncretism : A movement to bring about a harmony of positions in philosophy or theology which are somewhat opposed or different. (Edisi D.D. Runes, *Dictionary of Philosophy*, U.S.A., p. 308).

Adapun nama yang sering dipergunakan untuk menyebut kepustakaan Islam kejawen ialah : *primbon*, *wirid*, dan *suluk*. *Suluk* dan *wirid* jelas berkaitan isinya dengan ajaran tasawuf, atau yang sering disebut pula ajaran mistik dalam Islam. Karena kedua nama itu memang berasal dari ajaran tasawuf. *Suluk* umumnya berbentuk *sekar* (puisi), sedang *wirid* adalah *jarwa* (prosa). Adapun *primbon* isinya berbentuk bunga rampai. Yakni berisi berbagai macam ajaran yang disusun tanpa struktur, seperti *ngelmu petung*, ramalan, guna-guna, pelajaran ibadah, akidah, dan lain-lainnya. Di samping itu Kepustakaan Islam Kejawen banyak pula yang berwujud cerita, baik prosa ataupun sekar, seperti misalnya serat *Kandha*, *Paramayoga*, serat *Ambiya*, serat *Menak* dan lain-lainnya.

II. PERKEMBANGAN KEPUSTAKAAN ISLAM KEJAWEN DALAM KERAJAAN MATARAM

Penyebaran agama Islam ke Jawa segera diikuti dengan mengalirnya kepustakaan Agama Islam, baik yang masih tersurat dalam bahasa Arab, ataupun yang telah digubah ke dalam bahasa Melayu. Penyebaran agama Islam di Jawa diperkirakan telah berlangsung semenjak kerajaan Jawa-Hindu Majapahit masih dalam puncak kejayaannya.² Kemudian sesudah runtuhnya kerajaan Majapahit dan berdirinya kerajaan Jawa-Islam Demak yang mendapat dukungan para guru pesantren yang terkenal dengan sebutan para wali pulau Jawa, terjadilah kontak langsung antara kebudayaan Jawa dengan kebudayaan Islam pesantren. Kerajaan baru ini menjadi wadah pergaulan langsung antara para priyayi pecinta kepustakaan Jawa, dengan para wali penyebar agama Islam. Kontak langsung ini segera menumbuhkan jenis kepustakaan Jawa yang isinya mempertemukan tradisi dan kebudayaan Jawa dengan unsur-unsur agama dan kebudayaan Islam yang bersumber dari pesantren. Jenis kepustakaan semacam ini penulis sebut kepustakaan *Islam kejawen*. Dalam hal ini Poerbatjaraka mengatakan :

Pada masa (Demak) itu para yang dalam zaman sekarang disebut

²Tardjan Hadidjaja dan R.M.Ng. Poerbatjaraka, *Kepustakaan Jawa*, Jambatan, Jakarta, 1952, p. 96.

kaum intelek Jawa makin banyak yang masuk agama Islam; entah karena terbujuk atau karena terpaksa mencari penghidupan, itu bukan soal yang penting. Yang demikian itu menyebabkan para kaum intelek berkumpul di dalam kalangan agama Islam dan lama-kelamaan menjadi pusat kekuasaan dan akhirnya menjadi pusat kebudayaan Jawa — Islam. Setelah demikian keadaannya maka timbullah kitab-kitab bahasa Jawa yang berisi hal-hal ke-Islaman.³

Ada dua buah naskah peninggalan zaman Demak yang hingga kini masih terpelihara di perpustakaan Leiden. Yang sebuah adalah naskah yang kemudian diulas dan diterbitkan dengan judul *Buku Sunan Bonang (Het Boek van Bonang)*. Buku ini kemudian dikoreksi judulnya oleh G.W.S. Drewes dan diganti jadi *Pitutur Seh Bari* (The Admonitions of Seh Bari). Yang kedua adalah naskah yang kemudian dibahas dengan judul *Primbon Jawa Abad 16 (Een Javaanse Primbon Uit De 16e eeuw)*. Isi ajaran kedua naskah di atas masih tergolong tasawuf pesantren. Hanya saja ditulis dengan huruf dan bahasa Jawa. Mungkin murid Sang Ulama adalah seorang sastrawan sehingga mampu menyusun wejangan-wejangan gurunya dengan cermat. Dari isi yang terkandung dalam kedua naskah itu nampak bahwa kitab-kitab tasawuf yang sangat tinggi seperti *Ihya' Ulumuddin* karya Imam al-Ghazali telah diajarkan di pesantren. Dan karena kedua naskah itu berbahasa dan berhuruf Jawa, maka pengaruh ajaran al-Ghazali itu mulai pula menyebar dalam kebudayaan dan kepustakaan Jawa.

Mataram sebagai kerajaan pedalaman bersendi atas pertanian. Oleh karena itu berusaha meleluri tradisi dan upacara-upacara keagamaan seperti halnya kerajaan Majapahit. Bedanya dalam masa kerajaan Majapahit tradisi-tradisi keagamaan diwarnai oleh Hindu-Buddha, maka zaman Mataram oleh agama Islam dan kejawen. Kerajaan Jawa-Islam Mataram berusaha mewarisi dan mengembangkan kebudayaan dan kepustakaan Jawa. Usaha pengembangan kebudayaan Jawa ini dilakukan dengan mempertemukannya dengan kebudayaan Islam.

Contoh ideal untuk menggambarkan perpaduan antara Islam dengan kebudayaan Jawa menurut Clifford Geertz adalah seorang tokoh yang dalam *serat-serat babad* disebut Sunan Kalijaga. Ia adalah seorang bangsawan Majapahit yang semenjak kecil hingga dewasa

³*Ibid.*, p. 96 — 97.

dibesarkan dalam lingkungan priyayi dan kebudayaan Jawa. Kemudian menerima Islam dan berguru kepada seorang wali yang kenamaan, yakni Sunan Bonang. Dalam hal ini Geertz mengatakan sebagai berikut :

la (Sunan Kalijaga) dianggap sebagai guru dan penasihat dari orang yang mula-mula memimpin pemberontakan Mataram terhadap Demak, yakni Senapati, dan dari raja yang paling besar dari negara merdeka itu, yakni Sultan Agung, dan telah menyebarkan agama baru itu di kalangan rakyat di jantung pulau Jawa. Dengan demikian, maka karirnya merupakan sejarah negerinya setelah meninggalkan Majapahit yang sedang sekarat, yang sudah kehilangan kewibawaan dan kekeramatannya itu, ia melalui pergolakan-pergolakan politik keagamaan di kota-kota bandar yang merupakan kerajaan-kerajaan peralihan dan akhirnya sampailah ia pada kelahiran kembali kehidupan rohani di Mataram, suatu ihtisar insani dari suatu transformasi sosial. Pendek kata, sebagai satu simbol, satu perwujudan ide, Sunan Kalijaga menghubungkan Jawa-Hindu dengan Jawa-Islam⁴

Dalam pemerintahan Panembahan Seda Krapyak (1601–1613), muncul berbagai serat suluk yang mempertemukan tradisi Jawa dengan ajaran mistik Islam. Seperti halnya *Suluk Wujil*, yang berisi wejangan Sunan Bonang kepada Wujil, yang dikatakan seorang bajang bekas budak raja Majapahit.⁵ *Suluk Malang Sumirang*, yang dikatakan disusun oleh Sunan Pangung waktu beliau menjalani hukuman bakar di tengah nyala api.⁶

Sultan Agung (1613–1645) nampak menjalankan politik Islamisasi, yakni mempertemukan tradisi Jawa dengan agama Islam. Politik ini dengan sendirinya makin menyuburkan pertumbuhan keputakaan mistik Islam kejawen. Penyusunan perhitungan tahun Jawa yang disesuaikan dengan tahun Hijriah sebagai ganti tahun Saka, merupakan dorongan langsung bagi usaha Islamisasi kebudayaan dan keputakaan Jawa. Dalam masa perkembangan kerajaan Mataram, keputakaan Islam merupakan satu-satunya perbendaharaan,

⁴Clifford Geertz, *Islam Observed : Religions Developments in Morocco and Indonesia* (Chicago : The University of Chicago Press, 1971). p. 34 – 35.

⁵*Ibid.*, p. 107.

⁶*Ibid.*, p. 109. Lihat pula R.M. Uhlenbeck, *op. cit.*, p. 124.

di samping kitab-kitab Jawa kuna, untuk menyusun ciptaan-ciptaan baru, bagi pengembangan kebudayaan dan kepustakaan Jawa.

Pada zaman Kartasura (1680 – 1744), makin bermunculan pertumbuhan kepustakaan Islam kejawen, yang mempertemukan tradisi Jawa dengan unsur-unsur ke-Islaman. Dari *Hikayat Amir Hamzah* yang terdapat dalam kepustakaan Melayu, digubah menjadi *Serat Menak* dalam bahasa Jawa bersekar macapat. Cara mengubahnya disesuaikan dengan gaya cerita kepahlawanan dalam serat *Panji*. Poerbatjaraka mengatakan :

Induk daripada kitab Menak itu ialah cerita dari tanah Parsi : mula-mula ceritera itu dijadikan kitab Melayu, bernama Hikayat Amir Hamzah, setelah itu barulah diterjemahkan dalam bahasa Jawa menjadi kitab Menak.

Kitab Menak yang terhitung kitab yang tertua pada waktu ini ialah kitab yang ditulis pada tahun 1639 Jawa, atas kehendak Kangjeng Ratu Mas Balitar, permaisuri Sri Paduka Paku Buwana I.⁷

Menurut Th.G.Th. Pigeaud, cerita Amir Hamzah telah dikenal di Jawa semenjak abad enambelas.⁸

Pada masa Kartasura terbit pula *Serat Kandha*, yang isinya mempertemukan mitologi dari dewa-dewa Hindu dengan riwayat nabi-nabi dalam Islam. Keturunan campuran dari darah Adam dengan darah dewa-dewa Hindu, adalah leluhur raja-raja Jawa. Mengenai isi *Serat Kandha*, ringkasannya telah diulas oleh Poerbatjaraka.⁹ Masih banyak serat yang mempertemukan tradisi Jawa dengan unsur ke-Islaman, seperti *Serat Manikmaya*, *Serat Ambiya* yang menceritakan riwayat nabi-nabi dalam sekar macapat, dan sebagainya.

Pada masa Surakarta, yakni semenjak 1744, pertumbuhan kepustakaan Islam kejawen mengalami masa gemilang. Sesudah kerajaan dipecah menjadi tiga negara, Surakarta, Yogyakarta dan Mangkunegaran, semua kekuasaan dirampas oleh Belanda. Oleh karena itu seluruh perhatian dan kegiatan istana diarahkan bagi

⁷Poerbatjaraka & Tardjan Hadidjaja, *op. cit.*, pp. 124 dan 124.

⁸Th.G.Th. Pigeaud, *Literature of Java*, I, p. 242.

⁹Poerbatjaraka & Tardjan Hadidjaja, *op. cit.*, pp. 142 – 151.

perkembangan kebudayaan rohani. Kegiatan ini menghasilkan perkembangan dalam bidang kesusasteraan dan berbagai cabang kesenian. Perkembangan dalam lapangan kesusasteraan ini sedemikian indahnya, sehingga para pengamat Barat, seperti G.W.J. Drewes menilai sebagai masa *renaissance of modern Javanese letters*. Yaitu masa kebangkitan kepastakaan Jawa baru. Kebangkitan kepastakaan Jawa ini berlangsung selama 125 tahun. Yakni dari tahun 1757 hingga tahun 1873 (dengan wafatnya pujangga Ranggawarsita), atau bahkan sampai tahun 1881 (dengan wafatnya pujangga dan raja Mangkunagara IV).¹⁰

Perkembangan baru ini dihasilkan dengan jalan menggunakan kitab-kitab Jawa Kuna ke dalam bahasa Jawa baru. Kemudian diikuti kegiatan penyusunan karya-karya baru, dengan memanfaatkan perbendaharaan yang terdapat dalam kepastakaan Islam.¹¹ Yakni dengan mengolah unsur-unsur ajaran Islam yang terdapat dalam kepastakaan Melayu. Atau menyadap dari kepastakaan yang berkembang dari daerah pesisir (Gresik, Surabaya, dan sebagainya), yang bahasanya masih agak kasar, yang kemudian diperhalus dalam gubahan pujangga-pujangga istana. Kepustakaan pesisir yang timbul sekitar daerah pesantren, dengan sendirinya telah dipengaruhi dan berisi unsur-unsur ke-Islaman.

Suatu hal yang amat menarik ialah, pihak istana nampak besar perhatiannya terhadap perkembangan kesusasteraan, bahasa, dan berbagai cabang kesenian. Bagi perkembangan bahasa dan kesusasteraan, diangkat pegawai istana yang khusus bertugas sebagai penulis istana, dengan pangkat *Kliwon-Carik*. Bahkan petugas bidang ini ada pula yang dinaikkan jenjang kepangkatannya menjadi *Tumenggung*, seperti halnya Yasadipura II, dengan gelar Raden Tumenggung Sastranagara. Pangkat *tumenggung* adalah jenjang kepangkatan yang cukup tinggi dan terhormat dalam kalangan istana. Bahkan jabatan

¹⁰ This period of renaissance lasted about 125 years. It can be said to have begun after the removal of the Kartasura kraton to Sala (Surakarta) in the years 1745 — 1746, perhaps more exactly, in 1757, after the political situation in central Java had been consolidated by the partition of the realm of Mataram into three separate states under the suzerainty of V.O.C. (G.W.J. Drewes : "Ranggawarsita, the Pustaka Raja Madya and the Wayang Madya", *Oriens Extremus*, Desember 1974, p. 199).

¹¹ Lihat Poerbatjaraka & Tardjan Hadidjaja, op. cit., p. 152.

penulis istana ini juga diberi gelar kehormatan dengan sebutan *pujangga dalem*. Hal ini bisa dimengerti, karena melalui perkembangan penghalusan bahasa, kesusasteraan, kesenian, tatacara kehidupan, pengaruh istana sebagai pusat peradaban dan kebudayaan, dapat dipertahankan. Melalui hasil-hasil karya seni dan sastra, istana merupakan barometer peradaban dan kebudayaan Jawa. Walaupun wibawa istana melalui hubungan kekuasaan kenegaraan telah hilang, namun istana berhasil memperbesar wihawanya melalui hubungan kebudayaan dan kesenian.

Kebangunan kepustakaan Jawa masa Surakarta ini, tidak bisa dipisahkan dari jasa tiga orang pujangga besar, yang ketiganya berasal dari satu keluarga. Yaitu Yasadipura I, dan putranya Yasadipura II, serta cucu Yasadipura II, yakni Ranggawarsita.

Mengenai jasa Yasadipura I dan Yasadipura II, Poerbatjaraka mengatakan sebagai berikut :

Yang betul-betul harus dipandang sebagai pembangun kepustakaan Jawa pada jaman Surakarta awal ialah kedua orang besar yakni Kiai Yasadipura I dan II, ayah dan putra. Ada pun Yasadipura II itu kemudian bernama Raden Tumenggung Sastranagara.

Oleh karena kedua orang besar itu kerja-samanya lama sekali, maka sukar orang akan membedakan, mana-mana kitab karangan Yasadipura I, dan mana-mana yang karangan Yasadipura II.¹²

Yasadipura I dilahirkan di Pengging tahun 1729, dan meninggal di Surakarta pada tahun 1803. Adapun riwayat hidup Yasadipura I, telah diuraikan secara singkat oleh S. Soebardi dalam disertasinya yang berjudul *The Book of Cabolek*.¹³ Mengenai jasa Yasadipura I, Supomo Suryohudoyo mengatakan sebagai berikut :

Salah seorang dari tokoh-tokoh sastrawan yang amat penting dalam masa penggubahan karya-karya yang berbahasa Jawa

¹²Poerbatjaraka & Tardjan Hadidjaja. *op. cit.*, p. 153—154.

¹³S. Soebardi, *The Book of Cabolek*. Leiden, 1975, p. 18 — 20.

Kuna ke dalam bahasa Jawa Baru adalah Yasadipura I hasil karya-karyanya meliputi penggubahan kitab Jawa kuna (Ramayana, Bharatayuda, dan kakawin lainnya), suatu saduran dari cerita Islam Amir Hamzah (menjadi beberapa jilid serat Menak), puisi yang bersifat pendidikan dan moral berdasar atas kitab-kitab Jawa kuna dan kesusasteraan Islam (Nitisastra, Tajussalatin, dan beberapa lainnya), dan satu karya yang asli Babad Giyanti, yang menceritakan kejadian-kejadian sekitar pemberontakan Pangeran Mangkubumi, dan sebagai akibatnya pembagian kerajaan Surakarta, menjadi Yogyakarta dan Surakarta.¹⁴

Jadi jasa yang amat berharga dari Yasadipura I adalah pengubahan kitab-kitab yang berbahasa Jawa Kuna ke dalam bahasa Jawa baru, sehingga dapat dinikmati oleh masyarakat luas. Masa itu sudah amat jarang orang yang mengerti bahasa Jawa Kuna.

S. Soebardi telah membahas secara panjang lebar salah satu hasil karya Yasadipura I yang berisi ajaran *mistik Islam kejawen*, yaitu *The Book of Cabolek (Serat Cabolek)*. Inti ajaran mistik dalam *Serat Cabolek* mengetengahkan ajaran-ajaran serat *Dewaruci*. Yakni penghayatan gaib yang dialami Arya Sena dalam badan Dewaruci. Dan juga persoalan di sekitar konsep kesatuan *kawula-Gusti*.

Serat Cabolek menggambarkan pertentangan faham antara Haji Mutamakin dari desa Cabolek, yang menganut ajaran *kesatuan kawula-Gusti* dan mengaku sebagai Tuhan, dengan Ketib Anom dan para ulama yang menolaknya, dan mempertahankan kesucian sareat. Cerita pertentangan faham ini diilhami oleh cerita simbolik dihukum matinya Seh Siti Jenar, Sunan Panggung, Ki Bebeluk, dan Seh Amongraga, karena dipersalahkan menganut faham kesatuan manusia dengan Tuhan, dan mengaku sebagai Tuhan. Peristiwa Siti Jenar

¹⁴Supomo Suryohudoyo: "Rebellion In The Kraton World As Seen By The Pujangga", J.J. Fox d.k.k. (ed.), *Indonesia: Australian Perspectives*, p. 563. (terjemah dari penulis).

zaman kerajaan Giripura, Sunan Panggung zaman kerajaan Demak, Ki Bebeluk zaman Pajang, Amongraga zaman Sultan Agung.¹⁵

Kemudian dalam pemerintahan Amangkurat hingga Paku Buwana (Kartasura sampai Surakarta), ada pula yang mengaku sebagai Tuhan, yakni Haji Mutamakin dari desa Cabolek. Akan tetapi setelah kalah dalam perdebatan dengan Ketib Anom, Haji Mutamakin lalu menyadari kekeliruan fahamnya, dan diampuni, serta tidak mendapat hukuman.¹⁶

Cerita dihukum matinya Seh Siti Jenar, Sunan Panggung, Ki Bebeluk, dan Seh Amongraga, lantaran menganut faham *kesatuan kawula-Gusti*, merupakan karya sastra yang sangat indah. Akan tetapi isi ceritanya cukup aneh. Sulit difahami bila dalam lingkungan kerajaan-kerajaan Jawa ada orang-orang yang dihukum mati dengan pedang, dibakar hidup-hidup, atau ditenggelamkan dalam air, lantaran menganut faham kesatuan antara kawula (manusia) dengan Gusti (Tuhan). Karena raja-raja Pajang dan Mataram, beserta para pujangga penulis kepustakaan Jawa, umumnya juga menganut faham *kesatuan kawula-Gusti*. Istana kerajaan Jawa adalah pelindung dan pengembang tradisi dan kepustakaan Jawa, yang umumnya dijiwai oleh faham *kesatuan kawula-Gusti*. Cerita simbolik semacam ini, nampak

¹⁵Paman payo ucapena / kojah ereh tanah Jawi / apa ana kuna-kuna / panjenenganing nrepati / Demak Pajang Matawis / nglahirken ngelmu kak kukum / Mas Ketib Anom turnya / pamirseng kawula ngalit / inggih angger wonten sami anyapisan /. Kang kukum ing Giripura / Seh Siti Jenar ing nguni / kukumipun kukum inggih saking pedhang / alam Pademak ing nguni / kukumipun binasmi / pan inggih Pangeran Panggung / dene duk alam Pajang / Ki Bebeluk dipun warih / sami denten traping api lawan toya.

Dene karaton Mataram / Panembahan Senapati / lan Panembahan Karapyak / dereng wonten kang marengi / nunten kang wayah gusti / panjenengan Sultan Agung / wonten kukum satunggal / angrusak sarak anenggih / mila duka Sultan Muhammad Mataram /.

Linabuh wonten Tunjungbang / wong saking manca nagari / padhusunan Wirasaba / dhukuh ing Wanamarteki / mantunipun Kiyahi / Bayipanurta pukulun / lakine Tambangraras / gustine nyai Centhini / abubuka warana Seh Amongraga.

¹⁶Ketib Anom aturira / Sunan kang sumare Tegil / Mangkurat Paku Buwana / dereng wonten kang nglampahi / mung Kaji Mutamakin / inggih ajeng sisinahu / gumer ingkang miyarsa / sadaya sami ningali / Ki Cabolek kang pinandeng ing ngakathah. (S. Soebardi, *The Book of Cabolek*, p. 104 — 106).

diilhami oleh peristiwa dihukum matinya Husain Bin Mansur al-Hallaj di Baghdad pada tahun 922, lantaran mengatakan : "Ana al-Haqq" (Aku adalah Tuhan).¹⁷

Adapun pujangga Yasadipura II, kemudian diangkat jadi Tumenggung dengan nama Raden Sastranagara, wafat 1844. Beliau juga amat berjasa dalam usaha menggubah kitab-kitab dari bahasa Jawa kuna ke dalam bahasa Jawa baru, seperti ayahnya Yasadipura I. Misalnya kitab *Darmasonya*, yang semula berbahasa Jawa kuna, digubah oleh Yasadipura II menjadi kitab *Darmasonya* sekar macapat dan jarwa.¹⁸

Kitab-kitab hasil karya ataupun gubahan Yasadipura II cukup banyak, seperti *Arjunasasra*, *Panitisastra*, *serat Wicara Keras*, *serat Dewaruci* jarwa dan sekar macapat, *serat Sasana Sunu*, dan lain-lainnya.¹⁹

Yasadipura II juga merupakan salah seorang penulis serat *Centhini*. Serat suluk *Centhini* merupakan hasil karya yang terbesar, yang mengandung pokok-pokok ajaran mistik Islam kejawen. Penyusun utama dari karya raksasa yang hampir merupakan encyclopaedia ilmu kejawen ini, adalah tiga orang sastrawan, yaitu Yasadipura II, Ranggasutrasna, dan Sastradipura (sesudah naik haji ke Mekah lalu bernama Haji Ahmad Ilhar²⁰). Serat ini disusun atas kehendak dan dorongan Paku Buwana V, yang waktu itu masih sebagai putra mahkota.

Serat *Centhini* boleh disebut primbon besar, yang berisi berbagai hal yang terjadi dalam kehidupan masyarakat Jawa.

Dari hal-hal perzinahan, homo-sex, ngelmu petung, hingga ajaran-ajaran mistik yang halus. Serat suluk ini mengisahkan pengembaraan seorang putra dari pesantren Giri, dalam usaha mencari ilmu dan menyebarkan agama dan ilmu makrifat (mistik), sesudah pesantren Giri dihancurkan pasukan Sultan Agung dari Mataram. Dalam pengembaraan ini dia memakai nama samaran Amongraga, akan tetapi

¹⁷Hamka, *Perkembangan Tasawuf dari Abad ke Abad*, Jakarta, 1960,

¹⁸Poerbatjaraka & Tardjan Hadidjaja, *op. cit.*, p. 165.

¹⁹*Ibid.*, pp. 164, 176, 177.

²⁰Th.G.Th. Pigeaud, *De Serat Cabolang en De Serat Centhini*, Bandung,

akhirnya ditangkap oleh Sultan dan dijatuhi hukuman mati dengan ditenggelamkan dalam laut, lantaran dipersalahkan menyebarkan ajaran *kesatuan kawula-Gusti*. Centhini adalah nama pelayan wanita dari Tambangraras, isteri Amongraga. Peran Centhini sebenarnya hanya nampak sebagai pelayan wanita yang salih dan bijaksana, sehingga mendapat kepercayaan dari Amongraga untuk menjadi murid. Ia diizinkan ikut mendengarkan wejangan ilmu makrifat, sewaktu Amongraga mengajar isterinya Tambangraras. Hal ini menunjukkan bahwa inti serat *Centhini* adalah ajaran ilmu makrifat.

Adapun Ranggawarsita adalah cucu Yasadipura II. Sejak kecil Ranggawarsita diasuh oleh Yasadipura II. Sebagai pujangga istana pada masa akhir, pusat kegiatannya adalah menyusun karya baru dari sumber yang telah ada pada masa itu. Jadi bukan mengubah kitab-kitab dari bahasa Jawa kuna. Dari serat *Kandha*, Ranggawarsita menyusun karya yang mirip dengan serat itu, yaitu *Paramayoga* dan *Pustaka Raja Purwa* dan *Pustaka Raja Madya*. Karya-karya tersebut disusun untuk menjadi cerita kesejarahan bagi raja-raja Jawa. *Pustaka Raja* merupakan karya raksasa dan diperuntukkan bagi cerita-cerita pertunjukan wayang. Karya-karya Ranggawarsita yang berisi ajaran mistik Islam kejawen juga banyak, seperti *Wirid Hidayat Jati*, *Suluk Sukma Lelana*, *Supanalaya*, *Maklumat Jati*, dan sebagainya.

Karya penulis-penulis lain juga cukup banyak, seperti serat *Gatholoco*, *Darmagandhul*, *Wulangreh*, *Wedhatama*, dan lain-lainnya. Serat *Wulangreh* yang dihubungkan dengan Paku Buwana IV, banyak mengetengahkan ajaran budi luhur yang bersumber dari ajaran tasawuf. Ajaran-ajaran ini diungkapkan dalam sekar macapat yang indah, sangat digemari masyarakat Jawa. Serat *Wedhatama* dihubungkan dengan Mangkunagara IV, di samping mengungkapkan tuntunan budi luhur, juga menyinggung ajaran empat tingkat dalam melakukan ilmu makrifat. Yaitu sembah catur, yang terdiri dari sembah-raga, sembah-cipta, sembah-jiwa, dan sembah-rasa. Isi ajaran ini tidak lain dari gubahan empat taraf dalam menjalankan tasawuf, yakni sareat, tarekat, hakekat, dan makrifat.²¹

Dari pembacaan terhadap kepustakaan Islam kejawen, nampak pengaruh ajaran tasawuf dan tuntunan budi luhurnya sangat menon-

²¹ Yayasan Mangadeg, *Terjemahan Wedhatama*, Surakarta, 1975, p. 19-22.

jol. Demikian pula istilah-istilah Arab yang berkaitan dengan agama Islam dan ajaran tasawuf, telah merupakan bagian dari kepustakaan Jawa pada umumnya. Dalam masa kebangkitan kembali kepustakaan Jawa zaman Surakarta ini, kitab-kitab lama mengalami penggubahan kembali. Dalam bentuk baru dari hasil penggubahan ini, pasti telah masuk istilah dan kata-kata Arab, karena bahasa Arab tidak bisa terpisahkan dari penyebaran agama Islam. Islam telah lama menjadi bagian dari kehidupan masyarakat Jawa. Oleh karena itu kepustakaan Jawa baru hasil karya-karya masa Kartasura dan Surakarta itu, tidak dapat difahami secara baik, tanpa pengenalan terhadap ajaran Islam dan pengetahuan bahasa Arab. Dalam gubahan serat *Dewaruci* sekar macapat misalnya, telah terkandung istilah-istilah : wujud, dzat, sifat, makrifat, nikmat, manpangat.²²

Dari pengkajian terhadap kepustakaan Islam Kejawaen nampak bahwa sastrawan Jawa umumnya tidak banyak pengetahuannya terhadap bahasa Arab dan agama Islam. Oleh karena itu nampak adanya kelemahan dalam pengungkapan hal-hal yang berhubungan dengan agama Islam. Banyak istilah-istilah agama Islam yang diberi arti menurut tanggapan dan pemahaman para sastrawan itu sendiri. Kadang jauh menyimpang dari pengertian yang seharusnya. Akibatnya dalam kepustakaan Islam kejawaen, banyak terdapat uraian-uraian yang samar dan sulit difahami. Poerbatjaraka misalnya, sewaktu membahas kitab *Darmasunya* gubahan Yasadipura II mengatakan :

Maka akan arti kitab Darmasunya macapat itu kabur bagi saya, hal itu sudah tak perlu dikatakan. Baiknya yang dibicarakan itu hal mistik. Maka kaburnya arti itu menambah indahnya kitab tersebut. Rupa-rupanya sudah menjadi adat dalam golongan klenik (ilmu kebatinan). Kaum klenik itu jika bersua dengan 'kitab klenik' yang samar-samar artinya malahan dianggap sangat indah dan murni. Bagi orang yang bukan ahli klenik apalagi orang yang suka akan hal-hal yang nyata dan terang, apabila membaca kitab yang demikian itu, maka kesallah hatinya.²³

Munculnya berbagai macam kepustakaan Islam - Kejawaen, baik yang berbentuk serat suluk, wirid, primbon, ataupun yang berisi

²²Tan Khoen Swie, *Serat Dewaruci*, Kediri, 1928, p. 32-34.

²³Poerbatjaraka & Tardjan Hadidjaja, *op. cit.*, p. 165.

cerita-cerita, merupakan sendi dasar yang menjiwai dan menentukan arah perkembangan berbagai macam cabang kebudayaan Jawa. Hal ini disebabkan karena kepustakaan Islam - Kejawen seperti misalnya *Wulangreh*, *Centhini*, *Wedhatama*, *Cabolek*, *Wirid Hidayat Jati*, dan sebagainya, di dalamnya menyimpan nilai-nilai luhur yang menjadi intisari ilmu kejawen. Yakni ilmu *adi luhung* yang menjelaskan tentang *sangkan-paraning dumadi*, dan konsep-konsep budiluhur yang menjadi pedoman untuk mencapai ketenteraman hidup dan budipekerti yang mulia.

Di samping itu sebagai hasil karya sastra kepustakaan Islam—Kejawen berkaitan dengan berbagai cabang seni budaya Jawa tradisional. *Serat Menak* misalnya yang mengkisahkan peperangan dan kepahlawanan Amir Hamzah (paman Nabi) mengilhami timbulnya pertunjukan wayang-golek, dan sering pula dipentaskan dalam pertunjukan kethoprak. *Serat Wulangreh*, *Wedhatama* misalnya memberi bahan nyanyian bagi para *waranggana* dalam pertunjukan *gendhing-gendhing* Jawa, dan mengilhami timbulnya kesenian santiswaran. *Serat Kandha* menyajikan cerita-cerita bagi pertunjukan wayang purwa ataupun wayang orang.

Segala cabang seni budaya tradisional Jawa langsung atau tidak langsung memang berkaitan dengan upacara agama. Bahkan berbagai cabang seni budaya Jawa tradisional muncul sebagai sarana dalam upacara keagamaan, seperti wayang, seni tari, seni pahat, seni sastra, dan lain-lainnya.

* * *

**AGAMA DAN SENI:
BEBERAPA MASALAH PENGKAJIAN INTERDISIPLINER
BUDAYA ISLAM DI JAWA**

Oleh :
Kuntowijoyo

**AGAMA DAN SENI:
BEBERAPA MASALAH PENGKAJIAN INTERDISIPLINER
BUDAYA ISLAM DI JAWA**

Oleh :
Kuntowijoyo

I

Dalam bukunya, *The Religion of Java*, Clifford Geertz telah membuat kajian sistimatis terhadap "agama" Jawa dan varian-varian-nya, abangan, santri, dan priyayi. Sudah banyak tanggapan dikemukakan oleh para ahli mengenai buku itu, yang terutama ialah pengantar Harsya W. Bachtiar untuk terjemahan Indonesianya, yang dengan kesengajaan memakai judul lain untuk buku yang satu itu.¹ Untuk menambahkan satu hal lagi mengenai kekurangan buku itu, kiranya dapat disebut bahwa di dalamnya Geertz tidak membuat uraian yang adil mengenai pembentukan simbol dari masing-masing varian. Untuk priyayi, Geertz memberi monopoli terhadap kesenian klasik dan populer, hal yang tidak diberikannya kepada varian lain, abangan dan santri. Untuk abangan hanya disebutkan simbol-simbol berupa magic, mitologi, dan ritual, sedangkan untuk santri pembicaraan terutama berkisar pada soal organisasi sosial dari agama. Sejak buku itu terbit, belum ada usaha yang berarti ke arah pemenuhan kekurangan-kekurangan itu. Oleh karena itu, tulisan ini akan membicarakan sebuah kerangka kerja untuk mengungkapkan sebagian kecil dari pembentukan simbol di kalangan santri, sebuah istilah yang mengundang perdebatan tersendiri sebenarnya, yaitu tentang hubungan antara agama dan seni dalam sistim budaya Islam di Jawa. Sangat penting kiranya untuk diketahui bagaimana unsur-unsur estetis hadir dalam sistim keagamaan, dan sebaliknya, bagaimana unsur-unsur agama hadir dalam kesenian Islam. Selanjutnya, kita akan membicarakan permasalahan seni Islam, pendekatan-pendekatannya, dan di sana-sini juga asumsi-asumsi awal sebagai ilustrasi yang bersifat sementara.

Tidak dapat diragukan lagi bahwa para santri di Jawa juga menciptakan simbol-simbol, sekalipun tidak semua simbol mempunyai

kadar kekayaan makna yang sama. Rupanya di lingkungan budaya Islam ada semacam proses yang berlawanan arah. Di satu pihak ada usaha pemiskinan simbol yang dikerjakan oleh gerakan puritan yang menghendaki agama bersih dari kaitan simbolis yang dapat merusak citra agama yang murni, dan di lain pihak terdapat gejala yang membuat penggandaan dan pengkayaan simbolis. Ketidaksesuaian arah semacam ini bahkan terjadi di lingkungan gerakan pembaharuan seperti Muhammadiyah. Organisasi yang dikenal sebagai gerakan yang menyusutkan simbol-simbol Islam tradisional, tanpa disadari juga telah memperkaya. Sebagai contoh, dalam seni beladiri, seni yang paling praktis dan tidak akan masuk dalam sistim simbol budaya Cassirer, para pendekar Tapak Suci kabarnya berusaha menciptakan jurus-jurus silat menurut abjad Arab, seperti jurus *alif* dan seterusnya. Dengan kata lain, pembentukan simbol itu masih berjalan terus. Di masa lampau tradisi besar Islam yang rasional dan historis ternyata tidak mampu membendung pembentukan mitologi Islam, termasuk di Jawa. Cerita-cerita para wali, misalnya, adalah lebih mitos dari sejarah. Demikian juga cerita pertemuan Nabi Khidir dan Sunan Kalijaga dalam *Serat Suluk Sekh Malaya* adalah mitologi Islam Jawa. Dan kita dapat menduga, bahwa kadar mitos dari *Manaqib* Sekh Abdul Kadir Jailani pasti mendapat penajaman tertentu dalam sikap keagamaan dalam mistik Islam di Jawa. *Jin* dalam konsep Islam telah begitu diperkaya ketika menjadi jin dalam konteks masyarakat Jawa, sekalipun kaum Puritan Muhammadiyah berusaha memercayainya berdasar pemahaman yang murni.²

Selain mitologi, budaya Islam juga mempengaruhi begitu kuat dunia perdukunan Jawa. Contoh yang mudah dibaca, karena sifatnya yang tertulis, ialah jika kita membandingkan kitab *Mujarabat* dengan buku semacam *Betaljemur*. Bedanya terletak dalam pola pengetahuan buku itu. *Mujarabat* adalah kumpulan doa-doa yang sekalipun asal-usulnya perlu dikaji keasliannya tetapi masih tetap masuk dalam lingkaran makna doa, sedangkan *Betaljemur* dapat dimasukkan dalam lingkaran makna mantra; dua pengertian yang sama sekali berbeda hakikatnya. Dan sekalipun penelitian terhadap mantra-mantra yang berupa tradisi lisan belum dilakukan, tetapi dapat diduga pengaruh yang sama akan kuat juga. Lihat misalnya, betapa kuat simbol-simbol magis potongan ayat-ayat Al-Qur'an, seperti *Ayat Kursi* yang banyak dipakai untuk penolak bala di

rumah-rumah penduduk, santri atau abangan. Dalam mantra dan jimat, semacam ilmu terapan primitif, efektivitas perbuatan itu dianggap sebagai mekanis, terlepas dari pelaku dan tidak tergantung kepada kemauan dunia supernatural. Orang dapat memaksa kekuatan-kekuatan supernatural untuk memenuhi tuntutan, asal cukup disediakan syarat-syaratnya. Sebaliknya dalam lingkaran makna doa, segala sesuatunya tergantung dari kehendak Tuhan dan dari pola perilaku pelaku.

Contoh yang terakhir ini, pengaruh Islam dalam pembentukan mantra dan jimat, rupa-rupanya menegaskan sisi lain dari sifat Islam di Jawa. Jika dalam bukunya, *Islam Observed*, Clifford Geertz mengemukakan bahwa Islam di Jawa itu bersifat elitis, esoterik, dan estetik,³ maka tidak aneh jika sebenarnya ia juga bersifat populer, keduniaan, dan utilitarian. Barangkali Geertz banyak berpikir tentang dunia Jawa yang penuh dengan dunia mistik, tetapi lupa bahwa budaya petani juga sering sangat utilitarian. Selebihnya transformasi budaya Islam dari budaya kota dan pedagang di Timur Tengah menjadi budaya kota-kota pantai dan pedagang di Nusantara, dan menuju pada budaya desa dan petani di pedalaman Jawa, kiranya dapat menjelaskan bagaimana dunia simbolisnya mengalami pengkayaan makna. Dalam tulisan ini akan diulas di sana-sini mengenai bagaimana mobilitas dan difusi budaya Islam telah terjadi di Jawa.

II

Agama dan estetika merupakan cara pemahaman yang berbeda yang relevansi satu dengan lainnya tidak merupakan keharusan. Agama bukan hal yang essential bagi seni, demikian juga sebaliknya seni terhadap agama. Herbert Read dalam *Art and Society* menyatakan bahwa dorongan estetis itu inheren pada manusia, dan masalah hubungan seni dengan agama terletak dalam pertanyaan seberapa jauh suatu agama mengembangkan atau menghambat dorongan itu.⁴ Meskipun demikian, agama dan seni secara empiris mempunyai hubungan yang erat pada mulanya. Agama mempunyai unsur ritual, emosional, kepercayaan, dan rasionalisasi. Dengan dua unsur pertama, menurut Read, agama dan seni saling berkaitan, sedangkan dalam unsur yang kedua dan ketiga

mulai terjadi pemisahan antara agama dan seni. Pada waktu agama mencoba membangun sistem kepercayaan yang koheren terjadilah rasionalisasi dan agama mulai bertentangan dengan seni. Agama-agama primitif jelas mencampurkan seni dan agama, sedangkan agama-agama besar dunia mempunyai sikap yang berbeda-beda. Dalam hal ini Max Weber menyatakan bahwa perbedaan sikap terhadap seni bisa juga terjadi dalam satu agama, terutama karena perbedaan kelas sosial, pembawa agama, dan pengaruh struktural lainnya.⁵

Sedikit ilustrasi akan menjelaskan bagaimana perbedaan sikap agama-agama terhadap seni. Lagi menurut Weber, agama orgiastik cenderung untuk mengembangkan nyanyi dan musik, agama ritualistik cenderung kepada seni-seni piktorial, dan agama yang menganjurkan cinta akan menyukai perkembangan puisi dan musik. Demikian juga terjadi perbedaan antara Katolik dan Protestan. Menurut William James, Katolik penuh dengan bentuk-bentuk yang menggugah hasrat manusia, sedangkan Protestan, sebaliknya, nampak sebagai sebuah rumah orang miskin dalam segi kaitan agama dan seni.⁶ Protestantisme melihat kekayaan seni dalam Katolik sebagai kekanak-kanakan, tetapi sebaliknya Katolik melihatnya sebagai sesuatu yang akrab dan menyenangkan. Protestantisme yang mengalami proses rasionalisasi itu telah meletakkan agama dan seni dalam suatu jarak tertentu, dengan melihat seni lebih pada semangat dari pada bentuk formalnya. Paul Tillich, misalnya, melihat lukisan "Guernica" Picasso sebagai lukisan Protestan yang besar. Alasan yang dikemukakannya ialah bahwa lukisan itu telah menyadarkan manusia pada masalah kemanusiaan, kepada kecemasan, dan keputus-asaan. Lebih dari itu, seolah-olah lukisan itu memberanikan manusia untuk menerima sebuah paradoks dengan "membenarkan yang berdosa" yang mengajak manusia untuk kembali kepada Tuhan.⁷ Di antara agama-agama di Indonesia, agama Hindu – Bali mempunyai kekayaan kesenian yang paling jelas. Pertunjukan kesenian sering merupakan drama ritual yang menjadi sarana untuk memperkuat kepercayaan dan memformulasikan konsepsi agama mengenai kehidupan. Drama Rangda, menurut Geertz, adalah pertunjukan ritual yang menunjukkan pertentangan dua kekuatan yang bertentangan, secara kosmis dan psikologis.⁸ Islam, yang dalam tradisi sejarahnya tidak

menjurus pada pelukisan manusia, melarang patung dan lukisan makhluk hidup, telah memperkembangkan seni dekoratif dan non figuratif yang tidak ada bandingannya di seluruh dunia, demikian Read.⁹

Sedemikian jauh, pembicaraan di atas belum berusaha memilahkan antara elemen seni dalam agama dan elemen agama dalam seni. Mengenai motif estetis dalam agama ada perbedaan tajam antara agama yang menghendaki kekayaan imajinasi dengan agama yang menghendaki kemurnian intelektual dan penyederhanaan. Menurut William James sentuhan-sentuhan estetis dalam kesadaran keagamaan dapat nampak dalam tiga bentuk, yaitu upacara korban, pengakuan, dan doa.¹⁰ Upacara korban dan persembahan selain sebagai pengalaman keagamaan juga menjadi pengalaman estetis, terutama kalau efektivitas korban itu dianggap sama dengan kesempurnaan estetis barang-barang yang dikorbankan. Dalam banyak agama yang kaya dengan simbol, sesaji dilakukan dengan penuh kecermatan dalam pemilihan bahan-bahan sesaji dan kecermatan dalam menyusun kelengkapannya. Di Jawa, kenduri-kenduri besar menghendaki kecermatan semacam itu, seperti nampak dalam upacara-upacara labuh di beberapa tempat. Kita juga teringat upacara Murwakala yang erat hubungannya dengan penyucian, yaitu menghilangkan pengaruh negatif dari ketidakseimbangan semesta. Drama tragedi Yunani merupakan upacara katarsis untuk memberikan membenaran pada nasib yang tak terelakkan, sekaligus memberikan keberanian manusia untuk menerima nasibnya. Upacara bersih desa yang barangkali masih ada di beberapa tempat, yang menggunakan cerita "Barata Yuda" jelas merupakan ritus untuk membenarkan ketidakterelakkannya pergulatan antara dua kekuatan kosmos yang bertentangan. Doa, sebagai laku agama, juga mempunyai elemen estetis terutama karena doa dapat juga merupakan puisi. Dalam Islam, aliran Syi'ah mengembangkan tradisi doa yang puitis dengan kuat. Dengan singkat dapat dikatakan bahwa hanya agama-agama primitiflah yang dengan jelas mempertautkan agama dan seni, dalam arti kedudukan elemen estetis dalam agama diakui secara sah. Agama Ngaju, misalnya, penuh dengan mitologi, warna keramat, angka-angka keramat, dan benda-benda yang dianggap sebagai pujaan.¹¹ Agama-agama rasional seperti Judaisme, agama Kristen awal, dan

Protestan asketis semuanya menolak penggunaan cara-cara estetik dan lebih menyukai pengembangan penguasaan pola hidup secara intelektual dan rasional, demikian Weber.

Selanjutnya Weber mencatat bahwa agama yang mementingkan sikap asketis cenderung memusuhi kesenian, sedangkan yang cenderung pada mistik kurang memusuhi.^{1 2}

Dengan latar belakang ini kita ingin melihat elemen estetik dalam sistim agama Islam, terutama dalam aspek ritualnya. Namun perlu dicatat pertama, pengertian ritual dalam Islam ada dua macam, yaitu *wajib* (harus) dan *sunah* (dianjurkan).

Di luar ketentuan yang sudah ada kedudukan teologisnya ialah *bid'ah* (baru). Kedua, dalam tulisan ini elemen estetik ritual yang dimaksudkan ialah substansinya, bukan sekedar atributnya. Jadi misalnya, keindahan lagu dalam shalat tidak termasuk sebagai elemen estetik dalam ritual tetapi hanya atribut saja, sebab di sini lagu tidak substantial. Dalam hal ini pun bahkan ada ulama yang menganggap melagukan ayat-ayat Al-Qur'an dalam bacaan sembahyang *bid'ah*, dan berusaha untuk menjaga kemurnian ritual. Seni baca Al-Qur'an adalah unik dalam kaitan agama dan seni, sebab pengalaman keagamaannya lebih dominan dari pada pengalaman estetik, tetapi unsur estetisnya mempunyai nilai lebih tertentu.

Elemen estetik dalam agama dalam sistim keagamaan Islam kita jumpai dalam ajaran-ajaran mistik. Muhammad Jalal al-Din atau Maulana Rumi (1207–1273 A.D.) terkenal dengan ajarannya yang jelas menggunakan pengucapan artistik untuk keperluan ritual. Jalaluddin Rumi mendirikan kelompok *sam'a*, yaitu penyelenggaraan tarian yang ekspresif, nyanyi dan musik yang mampu mengalihkan perasaan-perasaan spontan menjadi media artistik. Dikatakan bahwa sebagai ganti dari sembahyang dan upacara agama, *sam'a* telah menjadi agama bagi Rumi.^{1 3}

Ajaran itu sampai kini masih kuat dan pengikutnya sering mengadakan pertunjukan dengan hasil yang mengagumkan. Tarian itu disebut sebagai "the whirling dervish". Kalau keterangan ini benar, maka sebenarnya tidak banyak elemen estetik dalam agama dalam sistim keagamaan Islam. Yang dijumpai hanyalah stimulasi imaginatif dan emosional yang tidak bernilai estetik, tetapi yang menggunakan banyak kegiatan imajiner. Sebagai contoh dapat disebutkan *rabithah mursid* dan *rabithah kubur* dalam tarekat Naqasyabandiyah. *Rabi-*

thah mursid artinya membayangkan wajah guru dalam rangkaian perjalanan *suluk* menuju kepada *fana* dalam kebaqaan Tuhan, sedangkan *rabithah kubur* ialah membayangkan perjalanan kubur sendiri bagi orang yang sedang menjalani *suluk*.¹⁴ Jika kegiatan ini juga dapat dimasukkan sebagai elemen estetis, maka *rabithah* itu adalah elemen estetis dalam agama. Dengan demikian jelaslah bahwa dalam ajaran yang asli Islam itu murni dan sederhana. Menurut Iqbal dalam *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*, salah satu buku yang paling berpengaruh dalam pemikiran Islam moderen, kebanyakan gerakan sufi melarang penggunaan musik dalam peribadatan untuk menghindarkan pengalaman yang seluruhnya bersifat emotional. Sebab, Islam memilih pengalaman keagamaan yang natural dan mempunyai makna biologis yang sangat penting bagi pertumbuhan ego.¹⁵

Kiranya lebih mudah kita membicarakan elemen agama dalam seni dari pada sebaliknya. Semua agama, tidak terkecuali, sedikit banyak mendorong pembentukan simbol-simbol. Simbol lingkaran, *mandala*, misalnya, hampir-hampir merupakan simbol universal untuk menyatakan keutuhan.¹⁶ *Yantra* dalam Hinduisme terdiri dari lingkaran dan dua segitiga yang saling bersentuhan melambangkan persatuan Shiva dan Shakti. Lingkaran juga mempunyai kedudukan penting dalam Buddhisme Zen sebagai sarana untuk meditasi. Demikian juga dalam mistik-mistik Islam banyak digunakan lambang lingkaran. Pertanyaan yang mengganggu ialah apakah lambang-lambang itu bagian dari ibadat atau bagian dari seni. Persoalan yang sangat penting dalam semua bentuk seni ialah pengembangan ide, bentuk, dan gaya. Jika lambang-lambang itu sekedar sebuah ide dan bentuk, barangkali ia hanyalah simbol yang mempunyai nilai instrumental dalam kegiatan keagamaan. Untuk menjadi sebuah hasil seni, gaya (*style*) menjadi sangat essensial. Maka jika lingkaran itu telah dibuat secara estetis ia patut disebut sebagai bentuk seni. Hal ini berlaku pula bagi seni grafis dan plastis lainnya, juga bagi puisi, musik dan tari. Tingkat versatilitas menentukan kadar kesenian sebuah simbol representasional maupun diskursif.

Kadang-kadang agama tidak saja berpengaruh pada ide, atau ide dan bentuk, tetapi juga ketiga unsur seni secara bersama. Bentuk seni lukis Tiongkok, misalnya, begitu kuat dipengaruhi oleh Buddhisme. Alam pikiran Buddhisme yang menekankan pentingnya kepatuhan perorangan kepada kekuatan semesta menghasilkan lukisan yang

tidak mementingkan gambar manusia, tetapi lebih menunjukkan kebesaran alam. Kemudian, selain ide dan bentuk, juga sekaligus Buddhisme mempengaruhi gaya. Puisi transendental dalam budaya Buddhisme di Timur Jauh mempunyai gaya yang khas, yaitu abstrak, sunyi, singkat, tetapi mengesan dan kuat.¹⁷ Puisi-puisi *haiku* di Jepang adalah gaya semacam itu. Tentu saja selain dipengaruhi oleh agama, seni juga dipengaruhi oleh iklim, ekonomi, sistim sosial, dan lainnya. Pengaruh-pengaruh lain itu bisa dijelaskan dengan sedikit ilustrasi : Berbeda dengan puisi Buddhisme Timur Jauh, puisi Buddhisme India sangat kaya dengan sentuhan inderawi dan penuh dengan benda-benda konkrit.

Seni sebagai gejala yang mempunyai kaitan dengan sistim kepercayaan dapat pula dilihat dalam seni musik Jawa. Judith Becker menulis bahwa melodi dalam musik Jawa sesuai dengan konsep waktu siklus dalam sistim pengetahuan Jawa. Satu siklus (*gongan*) dapat dibagi menjadi setengah oleh *kenong*, menjadi seperempat oleh *kempul*, seperdelapan oleh *kethuk*, seperenambelas oleh *saron*, dan sepertigapuluh dua oleh *bonang barung*. Ini sesuai dengan sistim kalender bulan yang disebut *asta-wara*, suatu lingkaran yang selalu kembali pada hitungan kedelapan.¹⁸ Sehubungan dengan musik, kita ingat bagaimana gamelan *sekaten* mengandung suatu ide. Pada hemat saya, gamelan itu mempunyai suasana mistik. Rupa-rupanya gamelan yang menggunakan kesunyian sebagai bagian integral dari komposisinya lebih menegaskan suasana *fana* bagi yang sedang menjalani suluk. Setiap gong terasa sebagai simbol bagi tercapainya suatu tingkat (*maqam*) tertentu setelah orang beralih dari suasana *zikir* dan sunyi secara bergantian. Dugaan ini bisa dikuatkan dengan ritual yang harus dikerjakan oleh para penabuhnya yang mirip dengan persiapan seorang *salik*. Melodi, ritme, harmoni dan dinamik gamelan sekaten adalah perjalanan suci menuju Tuhan. Dalam hal ini kita pun bisa mendapatkan kesulitan dalam menentukan mana yang ritual dan mana yang seni. Barangkali gamelan sekaten adalah sintesa yang berhasil antara agama dan seni.

Selain contoh dari kesenian waktu di atas, kita dapat mengambil kesenian yang ruang untuk menunjukkan bagaimana konsepsi agama mengenai ruang dapat mempengaruhi konsepsi seni dekoratif. Sudah umum diketahui bahwa seni lukis Islam lebih cenderung kepada bentuk-bentuk abstrak dan geometris dari pada bentuk-bentuk manu-

siawi. Alasan yang sering dikemukakan ialah adanya larangan untuk melukiskan makhluk hidup dalam Islam dalam Hadith, tidak dalam Al-Qur'an, alasan yang paling dekat dengan kebenaran legal.

Tetapi dengan sedikit keberanian berspekulasi, pemahaman geometris terhadap ruangan dapat kita cari kemiripannya pada pembagian tubuh manusia ke dalam titik-titik dan garis *zikir lathifah* (menyebut berulang nama "Allah, Allah").

Menurut ajaran tarekat Naqasyabandiyah, dalam tubuh kita terdapat tujuh bilik darah, yaitu jantung, ʔabu, hati, limpa, empedu, buah pinggang, benak otak, dan sekujur tubuh.

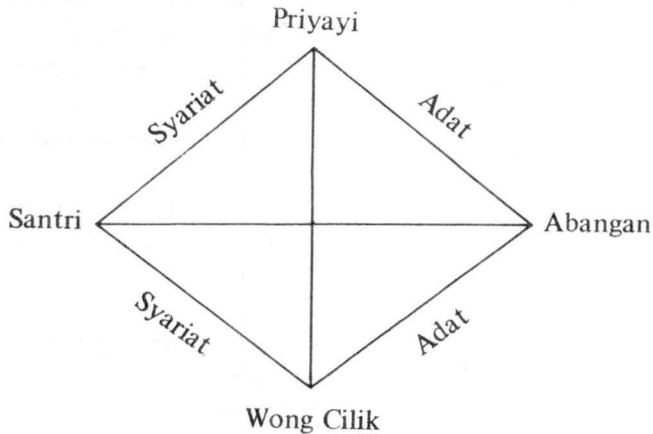
Pada waktu berzikir, orang menghubungkan titik-titik atau bilik-bilik itu dengan semacam garis imajiner. Misalnya, jalan pertama akan dimulai garis (*la ilaha*) dari bahu kiri sampai bahu kanan. Dari bahu kanan dipukulkan kalimat (*illallah*) ke dalam hati sanubar-ri.¹⁹ Demikian seterusnya, sehingga seluruh tubuh itu penuh dengan sebutan-sebutan "Allah". Penuhnya tubuh dengan sebutan nama Tuhan itu sama seperti penuhnya ruang dengan garis-garis dalam seni dekoratif.

Barangkali segera nampak keterangan yang kontradiktif dalam tulisan ini. Seni gamelan sekaten telah dilukiskan sebagai seni yang sunyi, sedangkan seni hias Islam digambarkan sebagai seni yang penuh. Kiranya hal ini bisa diterangkan dengan menunjuk pada mobilitas kesenian sendiri. Barangkali seni hias yang penuh itu berasal dari pemahaman asketis, sikap hidup yang aktif, sedangkan gamelan sekaten berasal dari sikap mistik yang menekankan *inactivity*. Apakah ini berarti bahwa dengan adanya jarak sejarah, geografis, dan ras budaya Islam telah berkembang dari budaya asketis ke budaya mistis? Apapun juga jawabannya, keduanya telah menghasilkan kesenian yang sesuai dengan sistim budaya masing-masing.

III

Sekarang kita membicarakan permasalahan seni Islam di Jawa. Kiranya perlu kita sedikit merevisi sistimatisasi Geertz mengenai "agama" Jawa dengan sebuah sistimatisasi tentang gejala sosio-kultural. Gambar di bawah ini akan segera menunjukkan bahwa trikotomi Geertz tidak memenuhi persyaratan kategorisasi, karena adanya saling tumpang tindih dari ketiga varian budaya itu.

Gambar 1



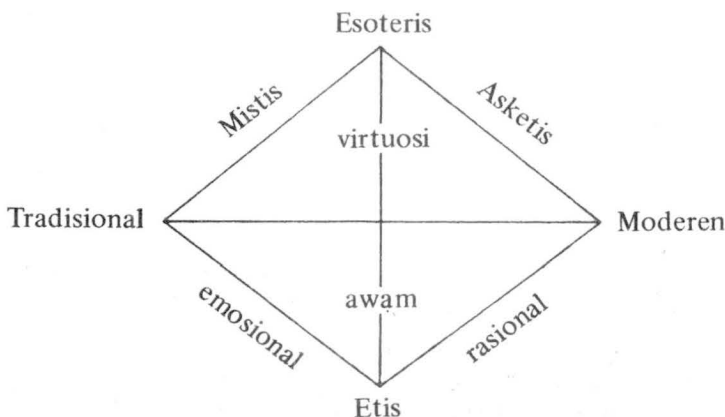
Selain karena tumpang tindih, juga masalah skala sosio-kultural perlu dipertimbangkan kembali. Tidak sepenuhnya betul bahwa perbedaan antara priyayi dan *wong cilik* itu dalam keadaan statis, sebab dengan adanya mobilitas sosial pergeseran selalu terjadi. Demikian juga halnya antara santri dan abangan tidak selalu bersifat antagonis, tetapi bisa saja merupakan sebuah skala budaya dan pemahaman keagamaan. Tentu saja kita sadar, Geertz sebenarnya hanya berusaha membuat *ideal types* dari gejala budaya.

Dalam Gambar 1 kita dapat menempatkan festival tahunan *sekaten* tepat di persimpangan empat kategori sosio-kultural itu, sebuah peristiwa yang mempunyai makna ganda dipandang dari sudut budaya dan sosial. Dengan gambar ini pula kita akan tahu *locus* dari gejala budaya yang akan kita bicarakan, karena kita ingin berbicara tentang budaya istana atau priyayi dan budaya *wong cilik* dalam hubungannya dengan seni Islam. Masing-masing kategori mempunyai sistim pengetahuan tersendiri. Dari sosiologi pengetahuan kita tahu bahwa realitas sosial mempunyai dimensi vertikal dan horisontalnya, demikian di antaranya dikatakan George Gurvitch dalam *The Social Framework of Knowledge*.²⁰

Dimensi vertikal ialah tingkatan kedalaman dari realitas yang terdiri dari lapisan-lapisan pengetahuan yang secara keseluruhan membentuk kesadaran kolektif. Dimensi horisontal ialah realitas sosial yang

membagi-bagi realitas ke dalam tipe-tipe sosial. Demikian maka silang lintas kita dalam *Gambar 1* dapat menunjukkan bahwa masing-masing kotak paron dan perempatan itu mempunyai dimensi vertikal dan horizontal tersendiri. Setelah kita mengetahui jiwa (*noetic mind*) mereka kita akan mengetahui pula simbol kesenian mereka. Hubungan antara kategori selalu bersifat dinamis, dalam arti ada saling pengaruh. Kita sudah memberi contoh di atas bahwa *Betal-jemur* yang berasal dari sistim pengetahuan *abangan* sangat dipengaruhi oleh kitab *Mujarabat* dari dunia santri. Demikian juga kita menduga, bahwa dalam sejarah Surakarta telah terjadi pengaruh budaya santri *wong cilik* kepada budaya kraton sebagaimana dituturkan dalam *Babad Pakepung*. Seandainya benar jika empat *Kyai* orang kebanyakan dalam babad itu memang berasal dari dunia santri, maka peristiwa itu selain peristiwa politik juga peristiwa budaya yang penting. Demikian juga dari sejarah kita mengetahui bahwa para bangsawan Madura pada akhir abad ke-19 yang sedang mengalami kemunduran telah tertarik kepada gerakan-gerakan agama, terutama gerakan tarekat. Gerakan Ratu Adil di Jawa juga mempunyai banyak pengikut dari kalangan kaum bangsawan.²¹ Jelaslah bahwa interaksi antara kelompok sosiokultural selalu terjadi di masa lalu. Sama halnya dengan interaksi yang dinamis antara apa yang disebut Redfield *great tradition* dengan *little tradition*. Dengan mengingat dinamika ini lalu lintas dunia simbolis, termasuk kesenian, juga mengalami perubahan-perubahan

Gambar 2



Dunia santri masih dapat dibagi-bagi lagi dalam tipe-tipe. *Gambar 2* akan menjelaskan pembagian tipe berdasar religio-kultural itu. Dalam hal ini kita mempunyai skala dari Islam tradisional ke moderen dan dari budaya etis ke esoteris.

Pembagian kiri-kanan ke dalam tradisional dan moderen masing-masing mengandung dua tipe. Dalam lingkungan tradisional kita menemukan satuan budaya etis-emosional-awam. Etis menunjuk pada aspek fungsional agama, emosional pada cara (*mode*) beragama, dan awam menunjuk pada tingkatan intensitas keagamaan. Di samping itu kita temukan juga lingkungan esoteris-mistis-virtuosi. Artinya dalam tipe ini orang cenderung untuk menuju pada esoterisme yang mementingkan kesempurnaan dan kepuasan beragama dengan cara yang mistis dan terutama dikerjakan oleh para virtuosi agama. Berbeda dengan kaum awam, para virtuosi ini sangat intens dalam semangat beragama. Kiranya kebanyakan petani di Jawa akan masuk dalam lingkaran tradisional etis-emosional-awam, dan para kyai, terutama yang menganut tarekat, termasuk dalam lingkaran tradisional esoteris-mistis-virtuosi. Dalam wujud empiris dan historis kebanyakan kelompok Nahdlatul Ulama akan masuk dalam kategori tradisional ini.

Kiranya mudah dipahami bahwa dalam kelompok moderen terdapat juga dua tipe. Tanpa menyebutkan perinciannya dapat disebutkan bahwa Muhammadiyah dan aliran pembaharuan lain seperti Persis Bangil masuk dalam kategori moderen. Perlu dicatat bahwa aliran moderen atau pembaharuan selalu mengklaim sebagai alirannya justru sesuai dengan Islam dalam permulaannya. Sesuai dengan cita-cita mereka sebagai gerakan pemurnian mereka cenderung menghapuskan simbol-simbol bid'ah.

Dapat dimengerti bahwa masing-masing tipe mempunyai pernyataan simbolis dan simbol-simbol estetis tersendiri. *Barzanji* atau *berjanjen*, kisah-kisah Nabi yang dinyanyikan bersama-sama adalah simbol dari lingkaran tradisional etis-emosional-awam. Sifat etisnya nampak dari kecenderungan komunal dari *berjanjen* yang menunjukkan kebersamaan. Dari sosiologi seni kita tahu bahwa *berjanjen*, dan kesenian sebangsanya seperti *slawatan* dan *srokal*, mempunyai sifat-sifat pedesaan, dengan masyarakatnya yang egalitarian. Di sini seni Islam itu nampak sebagai *folk culture*, atau *art of the poor*, atau *peasant art*. Dalam kesenian rakyat ini tidak ada unsur sub-ordinasi-

dominasi dari salah satu unsurnya. Semua bagian dalam struktur kesenian mempunyai kesamaan fungsional, sama seperti kesenian musik primitif. Sangat berbeda misalnya dengan kesenian Jawa yang menunjukkan sebuah musik dari masyarakat yang otoritarian dengan sistim hirarki yang kuat. Pengkajian ethnomusikologi terhadap kesenian semacam ini akan mengungkap banyak mengenai struktur sosial tempat kesenian itu berada. Struktur sosial dari kelompok pemusik, hubungan antara penyanyi solo dengan grup, kualitas dari suara penyanyi, tingkat dan jenis dari perlengkapan yang digunakan, dan tingkat keterpaduan dari koor dan orkestra, semuanya dapat menunjukkan kaitan sistim sosial dan keseniannya.²²

Selanjutnya, contoh dari simbol kesenian dari lingkaran tradisional esoteris-mistis-virtuosi ialah *manaqib*, pembacaan cerita-cerita keajaiban dari Syekh Abdul Kadir Jailani. Suasana mitis dan mistis dalam pembacaan itu mempunyai tujuan untuk meningkatkan derajat esoteris para partisipan. Dalam lingkungan ini kedudukan guru-murid menjadi penting bagi mereka yang berusaha untuk memasuki lingkaran budaya keagamaan ini.

Dengan perubahan masyarakat dan dengan kampanye aliran pemurnian, kesenian pembacaan *berjanjen* dan *manaqiban* sekarang tidak lagi populer, terutama di kota-kota. Rasionalisasi dari tujuan-tujuan etis keagamaan dan digantikannya cara mistis oleh cara asketis dalam menuju kepada esoterisme telah banyak menyusutkan pernyataan simbolis keagamaan, termasuk kesenian. Kesenian dalam gerakan pemurnian Islam tidak banyak mendapat perhatian, sehingga praktis pernyataan kesenian moderen Islam sama dengan budaya Islam populer, seperti musik gambus dan dangdut. Irama Melayu yang lebih merupakan musik populer dan massa dari pada musik Islam mendapat tempat di kalangan santri baik di desa maupun di kota, terutama kota-kota pantai yang dahulu menjadi pendukung kesenian Islam tradisional. Apakah masuknya budaya massa dan pop ke dalam budaya santri ini merupakan gejala demokratisasi masyarakat masih perlu penelitian. Yang jelas, dengan musik pop itu kesenian telah berubah dari sebuah seni komunal menjadi seni individual, dari seni dengan fungsi solidaritas sosial menjadi seni dengan fungsi pertunjukan dan hiburan semata-mata. Apakah kesadaran kolektif santri sudah berubah? Apakah dengan digantikannya *berjanjen* oleh musik gambus, tidak akan ada lagi kerinduan yang mendalam pada

Nabi, sehingga tidak akan ada lagi orang bermimpi bertemu Nabi, sebagaimana konon Cokroaminoto diberitakan telah berjumpa dalam mimpi ? Apakah peta dunia yang berdasar mitologi sudah digantikan oleh peta dunia berdasar sejarah ? Betulkah bahwa dalam cita-cita gerakan moderen Islam agama dan seni berada dalam konflik, karena asketisisme yang otentik memandang bahwa dominasi nilai-nilai estetis merupakan pelanggaran yang sungguh-sungguh terhadap sistimatisasi yang rasional dari perilaku kehidupan ? Jika demikian, apakah sebenarnya hubungan yang pantas antara agama dan seni ?

Kita tidak akan mengemukakan jawaban, tetapi serangkaian program penelitian dan pendekatan. Mempelajari seni Islam di Jawa dengan pendekatan interdisipliner, setidaknya menyangkut : 1) sistimatisasi, 2) mencari asal dan evolusi (pendekatan genetik), 3) memahami konteks sosial kesenian, 4) mobilitas dan diffusi, dan 5) pengkajian tekstual. Pertama, pengkajian sistimatik kesenian berusaha untuk meneliti tema, bentuk, dan gaya dari kesenian, baik yang representasional maupun yang diskursif. Pengkajian semacam ini akan menunjukkan betapa variasi dan kesamaan terjadi dari berbagai daerah budaya, seperti daerah budaya *kejawen*, banyumasan, Madura, dan sebagainya. Kesenian Sunda juga kaya dengan tema-tema Islam. Demikian pula seni klasik dan kontemporer, yang keduanya merupakan sistim simbol masyarakatnya masing-masing. Dalam hal ini kita tidak tahu bagaimana cerita-cerita Menak sekarang ini masih dipertunjukkan orang, baik sebagai seni pentas, wayang, maupun tradisi lisan. Kedua, pengkajian genetik dan evolusi berusaha menelusur asal-usul sebuah bentuk kesenian dari segi pertumbuhannya. Kesenian mungkin mengalami penggandaan, atau sebaliknya penyusutan. Seni *kuntulan* yang ada di beberapa daerah di Jawa, misalnya, belum jelas asal-usulnya, sekalipun dikatakan bahwa seni itu berasal dari dunia pesantren. Bentuknya yang mirip dengan seni bela diri dengan penggunaan gaya silat patut mendapat kajian asal-usul. Ketiga, kajian konteks sosial kesenian, atau sosiologi kesenian, mencoba menghubungkan kesenian dengan kesadaran kolektif, struktur sosial, dan fungsi kesenian dalam struktur itu; dengan singkat, kajian mengenai lingkungan sosial kesenian. Kumpulan cerita pendek Djamil Suherman, *Umi Kalsum*, telah melukiskan masyarakat pesantren, kesadarannya, dan pernyataan simbolisnya dengan sangat tepat.

Kajian mengenai siapa yang mendukung kesenian, bagaimana mobilitasnya, dan siapa yang menikmati kesenian, bagaimana organisasinya, merupakan sebagian dari kajian sosiologis ini. Keempat, kajian mengenai mobilitas dan diffusi kesenian berusaha untuk meneliti perpindahan (migrasi) sebuah gejala seni secara horisontal dan vertikal. Dengan adanya perpindahan horisontal dari daerah ke daerah, kota ke desa dan sebaliknya, dan dari kelompok ke kelompok seperti dari petani ke pegawai negeri gejala seni tertentu akan mengalami perubahan. Demikian juga halnya dengan perpindahan vertikal dari kelas atas ke bawah atau sebaliknya. Perubahan yang terjadi barangkali merupakan perubahan kualitatif, yaitu melemah atau menguat, bertahan atau diperbaharui. Perubahan kuantitatif ialah penambahan atau penyusutan gejala kesenian. Untuk ini Sorokin telah dengan panjang lebar menguraikan mengenai migrasi dan diffusi kesenian dan permasalahannya.^{2 3}

Kelima, pengkajian tekstual dapat sangat menarik jika sebuah kesenian mengandung unsur-unsur teks. Kita tahu bahwa dalam banyak hal, bacaan-bacaan Arab dalam teks selalu mengalami perusakan dalam logat Jawa. Usaha untuk meneliti hal ini secara linguistik akan memperkaya pemahaman kita mengenai bahasa. Lebih dari itu, dari teks kita dapat mengetahui pengalaman mental masyarakat. Juga sistim kepercayaan akan nampak dalam pengkajian tekstual ini.

Uraian ini akan kita tutup dengan sedikit catatan bahwa kita belum menyinggung banyak mengenai hasil-hasil sastra Islam, baik yang klasik maupun yang kontemporer, karena penelitian ke arah itu sudah lebih banyak dilakukan para sarjana.

CATATAN

1. Clifford Geertz, *The Religion of Java* (Glencoe, Ill.: The Free Press, 1960). Dalam terbitan Indonesia, *Abangan, Santri, Priyayi Dalam Masyarakat Jawa* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1981).
2. James L. Peacock, *Muslim Puritans: Reformist Psychology in South east Asia* (Berkely: University of California Press, 1978). Dalam kalangan *puritan* Islam, yaitu Muhammadiyah, orang tidak percaya kepada *lelembut*, tetapi percaya pada adanya *jin*, sebab *jin* disebut dalam Al-Qur'an.
3. Clifford Geertz, *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia* (Chicago: The University of Chicago Press, 1971), 36 dst.
4. Herbert Read, *Art and Society* (New York: Shocken Books, 1970), Bab 3.
5. Max Weber, *The Sociology of Religion* (Boston: Beacon Press, 1964), 245.
6. William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature* (New York: Collier MacMillan Publishers, 1974), 359.
7. Paul Tillich, *Theology of Culture* (New York: Oxford University Press, 1972), 68.
8. Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture* (New York : Basic Books, Inc., Publishers, 1973), Bab 4, 114.
9. Read, *Art and Society*, 56.
10. James, *The Varieties of Religious Experience*, 359.
11. Lihat H. Shaerer, *Ngaju Religion : The Conception of God Among A South Borneo People* (The Hague : Martinus Nijhoff, 1963).
12. Weber, *The Sociology of Religion*, 245. Sikap asketis artinya penolakan kepada dunia sebagai sebuah sikap yang aktif, jadi juga anggapan bahwa manusia adalah instrumen Tuhan di dunia

- ini. Sikap mistik berupa suatu "pelarian dari dunia ini", suatu sikap *inactive*, yang menekankan pentingnya kesatuan antara manusia-Tuhan dan pengurangan yang absolut terhadap aktivitas luar dan dalam diri manusia.
13. A. Reza Arasteh, *Rumi : The Persian Sufi : Rebirth in Creativity and Love* (Tucson: Omen Press, 1972), 47 dst.
 14. Mustafa Zahri, *Kunci Memahami Ilmu Tasawwuf* (Surabaya: PT. Bina Ilmu, 1979), Bab XIV.
 15. Allama Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious Thought in Islam* (Lahore: SH. Muhammad Ashraf, 1960), 197.
 16. Aniella Jaffe, "Symbolism in the Visual Artss", dalam Carl G. Jung, *Man and His Symbols* (New York: Dell Publishing Co., Inc., 1973), 268 dst.
 17. Read, *Art and Society*, 53 dst.
 18. Judith Becker, "Time and Tune in Java", dalam Al. Becker dan Aram A. Yengoyan (Eds.), *The Imagination of Reality: Essays in Southeast Asian Coherence Systems* (Norwood, NJ.: Ablex Publishing Corporation, 1979), 197–210.
 19. Al 'Allamah Syekh Ahmad Khatib bin Abdul Lathif, *Tharikat Naqasyabandiyah* (Medan: Firma "Islamiyah", 1978), 8–12.
 20. George Gurvitch, *The Social Framework of Knowledge* (New York: Harper & Row, Publisher, 1971).
 21. Sartono Kartodirdjo, *Ratu Adil* (Jakarta: Sinar Harapan, 1984).
 22. Alan Lomax, "Song Structure and Social Structure", dalam Milton C. Albrecht *et al.* (Eds.), *The Sociology of Art and Literature : A Reader* (New York: Praeger Publishers, Inc., 1970), 55–71.
 23. Pitirim A. Sorokin, *Social and Cultural Mobility* (New York: The Free Press, 1964). Appendix, "Social and Cultural Dynamics" dalam buku ini diambil dari bukunya yang berjilid-jilid dengan judul sama.

**BENTURAN NILAI-NILAI TRADISIONAL DAN MODERN
DALAM KESENIAN, KHUSUSNYA SENI RUPA
YANG ADA DI JAWA**

Oleh :
Soedarso Sp.

BENTURAN NILAI-NILAI TRADISIONAL DAN MODERN DALAM KESENIAN, KHUSUSNYA SENI RUPA YANG ADA DI JAWA

Oleh :
Soedarso Sp.

I. PENDAHULUAN

1.1. Yang dimaksud dengan "nilai tradisional" dalam judul di atas adalah nilai-nilai yang sudah ada pada waktu pengaruh dari Barat datang, yaitu pengaruh yang biasa dihubungkan dengan munculnya perioda modern atau nilai-nilai modern di Indonesia. Sebagaimana diketahui nilai-nilai itu sudah berlangsung beberapa waktu lamanya di Jawa tanpa adanya perubahan yang berarti. Dari waktu ke waktu nilai itu berjalan terus dan dengan demikian dimengerti dan selalu serasi dengan masyarakat pemiliknya.

1.2. Adapun "nilai modern" diartikan di sini sebagai apa yang datang dari Barat yang makin hari makin terasa arah perkembangannya menuju statusnya yang universal, karena pengaruh ini datang dengan deras ke segenap penjuru dunia dan nampaknya susah dibendung oleh setiap negara berkembang yang didatanginya.

1.3. Kedua unsur yang dalam banyak hal berbeda itu bertemu di Jawa dan pertemuannya menimbulkan benturan-benturan dalam berbagai bentuk kehidupan, termasuk di dalamnya kehidupan seni, dengan akibatnya yang positif maupun negatif. Benturan-benturan di dalam kehidupan seni dengan segala implikasinya itulah yang ingin dipaparkan dalam studi ini dengan harapan untuk dapat dimanfaatkan dalam usaha menghindari dampak negatifnya dan menunjang segi-seginya yang positif.

1.4. Walaupun di sana-sini mungkin saja studi ini menyentuh cabang seni yang lain dan bahkan juga kebudayaan pada umumnya, tetapi fokus pembahasan pendek ini hanya terbatas pada seni rupa saja. Meskipun demikian *mutatis mutandis* benturan yang terjadi sesungguhnya terdapat pula di cabang-cabang seni yang lain dengan contoh

dan gejalanya yang berbeda. Perlu ditambahkan bahwa yang dimaksud dengan "seni rupa" di sini bukanlah "art" dengan konotasinya yang biasa terdapat dalam bahasa Inggris, tetapi menggunakan tafsiran Indonesia yaitu segala macam seni yang dapat dilihat dan memakan tempat dan waktu.

1.5. Predikat yang terakhir yang terdapat dalam judul itu, yaitu . . . "yang ada di Jawa", terasa sebagai melemahkan arti studi kejawaannya, karena seakan-akan hanya ditempelkan saja. Namun dalam banyak hal memang demikianlah keadaannya; studi tentang perbedaan nilai tradisional dan modern di Jawa ini dapat saja ditarik ke atas, dan kita akan mendapatkan contoh ilustrasi yang lebih luas.

1.6. Mengingat sangat elastiknya istilah "tradisional" dan "modern" di atas, maka sesungguhnya pembahasan mengenai benturan antara keduanya akan ada di sepanjang masa, sehingga tema ini tidak akan pernah basi. Walaupun demikian dalam era kita ini benturan itu sangat keras rasanya, terutama karena volume tradisi masih cukup besar sehingga perlu sekali bagi kita untuk mengambil sikap dalam menghadapinya.

II. MASYARAKAT TRADISIONAL DAN MASYARAKAT MODERN

Di bawah ini adalah gambaran tentang masyarakat tradisional dan modern yang ada relevansinya dengan judul di atas :

2.1. Pengaruh Barat merupakan pengaruh yang terakhir yang datang di Jawa, sesudah datangnya pengaruh kebudayaan India dan Islam. Pengaruh-pengaruh yang terdahulu itu sudah jauh lampau dan dalam perjalanan waktu sudah menyatu dengan kebudayaan setempat, dan karena banyaknya waktu yang tersedia perpaduan tersebut telah mencapai titik jenuh sehingga sulit sekali untuk dikembangkan lebih lanjut, karena sudah memenuhi semua yang diinginkan oleh anggota masyarakat pemilikinya.

2.2. Biasanya masyarakat tradisional diasosiasikan dengan masyarakat yang agraris dan statis sifatnya, terutama karena terisolasi dari masyarakat lain, baik oleh isolasi alamiah yang dalam halnya dengan Indonesia atau Jawa, isolasi ini "direstui" oleh politik penjajah (dengan sedikit atau tidak adanya usaha untuk mengatasinya), maupun

isolasi komunikatif yang ditimbulkan oleh relatif sedikitnya sarana komunikasi dan media yang dapat memungkinkan masyarakat Jawa mengenali suku-suku tetangganya dan lebih-lebih lagi bangsa-bangsa lain di luarnya.

Isolasi tersebut tidak memberi peluang kepada masyarakat tradisional untuk memperoleh tantangan baru, sedang sementara itu karena kebudayaan yang ada sudah sangat serasi dan memuaskan semua pihak, maka dari dalam masyarakat itu sendiri susah pula diharapkan timbulnya tantangan baru.

2.3. Dalam masyarakat tradisional yang agraris itu terdapat cukup banyak waktu terluang yang dapat dimanfaatkan untuk menghasilkan seni karena pertanian tradisional tidak menyita seluruh hari dan lebih-lebih lagi pada saat menunggu panen banyak waktu untuk mengerjakan hal-hal yang tidak langsung berurusan dengan penyediaan makanan, karena untuk hidupnya mereka mengandalkan hasil ladangnya.

2.4. Dengan miskinnya sarana komunikasi maka masyarakat tradisional tidak terdorong untuk memiliki barang-barang baru, dan sekali lagi, yang sudah ada sudah mencukupi kebutuhan mereka. Dengan demikian maka tantangan untuk memenuhi kebutuhan hidup pada masyarakat tradisional juga lebih kecil.

2.5. Semuanya itu berlawanan adanya dengan keadaan pada masyarakat modern. Masyarakat modern adalah masyarakat yang tidak hanya agraris tetapi juga industrialistis, tidak terisolasi, banyak tantangan pembaruan dan dengan demikian tidak statis dan selalu dirongrong oleh banyak kegiatan sehingga waktu amat mahal harganya. Masyarakat modern adalah masyarakat yang terbuka, dinamis, dan umumnya tidak terlalu terikat pada tradisi yang ada.

III. BEBERAPA KONFLIK NILAI DALAM SENI RUPA

3.1. Perbedaan yang paling mendasar antara seni tradisional dan seni modern barangkali terletak pada fungsi seni itu sendiri. Banyak contoh yang dapat kita ambil yang menyatakan bahwa hadirnya seni tradisi itu sebagian besar karena ditimbulkan oleh dorongan kenikmatan. Walaupun pertunjukan wayang kulit itu bermula dari suatu

ritual yang magis sifatnya, tetapi akhir-akhir ini fungsi menghiburnyalah yang tampak menonjol. Demikian pula ukiran-ukiran yang menghiasi bangunan kita; yang semula bermotifkan hewan atau tumbuh-tumbuhan tertentu yang memiliki kekuatan magis yang dapat dimanfaatkan, kini berisi apa saja yang sekiranya menarik perhatian si pemahat atau yang dirasa nampak indah oleh pemesannya.

Definisi seni yang paling populer dan paling bersahaja pun membenarkan pernyataan tersebut di atas, karena menurut definisi itu, "Seni adalah segala macam keindahan yang diciptakan oleh manusia". Jadi, seni haruslah indah, dan apabila kita angkat pandangan keindahan yang hedonistik sifatnya, maka yang indah adalah yang menyenangkan. Memang ada juga teori keindahan yang tidak secara eksplisit disangkutkan dengan kenikmatan, tetapi pada umumnya ke sana juga diarahkannya, terutama dalam masyarakat tradisional kita.

Sementara itu, dari karya-karyanya terasa bahwa Affandi tidak melukis untuk menghasilkan keindahan. Untuk memperkuat ekspresi maka wajahnya sendiri selalu dilukiskan lebih jelek dari kenyataannya, nelayan-nelayannya menggambarkan perjuangan hidup yang berat, dan pengemisnya yang kelaparan terasa lebih perlu untuk dikasihani dari pada dinikmati. Seni modern memang bukan semata-mata merupakan proyek keindahan melainkan justru sebagian besar dimanfaatkan sebagai sarana pemecahan persoalan menurut kacamata para seniman: untuk menyatakan rasa harunya, untuk melaksanakan kritik sosialnya, ataupun untuk menyatakan pendapatnya terhadap sesuatu persoalan yang timbul di masyarakat.

3.2. Pada saat ini banyak di antara cabang-cabang seni tradisional yang karena hempasan jaman serta tantangan teknologi modern mengalami perubahan fungsi. Seni batik misalnya, dalam perkembangan jaman ini tidak banyak lagi dimanfaatkan oleh masyarakat Jawa untuk berkain seperti tugasnya di masa lalu. Pakaian-pakaian wanita dari Barat yang dipandang lebih sesuai dengan fungsi wanita di masyarakat sekarang, sedikit demi sedikit mendesak kain batik dan kebaya dari pemandangan di jalan-jalan di Jawa yang semula merupakan kubu pertahanan eksistensi batik di Indonesia. Untunglah bahwa pemerintah serta para budayawan masih sanggup meyakinkan anggota masyarakat lainnya untuk tidak sepenuhnya meninggalkan batik dan bahwa paling tidak pada acara-acara tertentu kain batik dan ke-

baya masih "layak" untuk dipakai. (Kalau kita ingat akan kampanye pemakaian batik di akhir tahun limapuluhan dulu, pasti kita sependapat bahwa usaha yang sama yang dilakukan akhir-akhir ini ternyata jauh lebih berhasil).

Dalam keadaan seperti itu batik ternyata sanggup mengubah diri menjadi bahan untuk kemeja, baju mandi, gorden jendela, yang dulu sama sekali berada di luar daerah jelajahnya. Bahkan lebih jauh lagi, batik sanggup pula menjadi lukisan yang walaupun pada saat pemunculannya yang pertama memancing cukup banyak pendapat, baik yang pro maupun yang kontra, kini paling digemari oleh para turis luar negeri karena batik mudah dibawa-bawa. Dalam hal ini batik telah berubah fungsi, dari seni terapan (*applied art*) menjadi seni murni (*fine art*).

Perubahan fungsi itu dialami pula oleh seni keramik. Celengan-celengan dari Kasongan (di sebelah Baratdaya kota Yogyakarta) yang dulu banyak diajakan di perayaan Sekaten atau di sepanjang Malioboro, karena kini menjadi begitu indah bentuknya (. . . berkat tumbukannya dengan seni modern!), tidak lagi diisi uang dan dipecah setelah penuh. Keramik Kasongan sekarang menjadi hiasan, tidak saja di rumah-rumah yang bersahaja ataupun di rumah mereka yang tinggal di Yogyakarta saja, tetapi sampai juga di Istana Presiden di Jakarta. Dan sementara itu uangnya disimpan di Tabanas.

Perubahan atau "perkembangan" bentuk dan pola hias keramik Kasongan ini benar-benar merupakan contoh yang baik dari hasil benturan antara tradisi dengan unsur-unsur yang datang dari luar melalui seniman-seniman Yogyakarta. Sejak akhir tahun enampuluhan banyak seniman modern Yogyakarta, baik warga ASRI maupun pribadi-pribadi yang ada di luarnya, yang berkarya keramik di Kasongan dan bahkan mengadakan bimbingan dan penyuluhan bagi para pengrajin keramik di desa itu, sehingga dengan demikian terjadilah pertemuan antara tradisi dan nilai-nilai modern dalam seni yang dampaknya sangat menggembirakan. Mudah-mudahan prosesnya berkembang terus dan tidak hanya berhenti pada bentuk dan pola hiasnya saja, tetapi juga pada teknologi pembuatannya: perbaikan kualitas tanahnya, teknik pembentukan dan pembakarannya, sampai pada pemanfaatan glasir yang sesuai dengan kondisi tanahnya.

Bagaimanapun juga, cabang-cabang seni tradisional yang segera

dapat mengatasi desakan modernisasi seperti halnya seni batik dan keramik ini, adalah cabang-cabang seni yang insyaallah bisa hidup terus dan tidak akan tenggelam oleh arusnya pengaruh modernisasi. Dan ke sanalah kita mesti menggiring cabang-cabang seni yang lain: melakukan modifikasi di sana-sini agar seni tradisional tersebut menjadi lebih sesuai dengan aspirasi atau kebutuhan masyarakat modern.

3.3. Perubahan fungsi dalam seni arsitektur seringkali menimbulkan hal-hal yang agak mengerikan, terutama apa yang terjadi di luar Jawa. Rumah "Tongkonan" dari Tana Toraja misalnya, terkenal dengan atap lengkungnya yang anggun dan besar (kalau dibanding dengan tubuhnya), sehingga keseluruhannya merupakan suatu bangunan yang tinggi semampai. Namun dalam rangka pelestarian nilai-nilai tradisional banyak "pembangun"¹ yang tidak tahu diri, dengan membuat ruangan perkantoran yang relatif luas dan berusaha memahkotainya dengan atap lengkung tradisional tadi tetapi karena penghematan atau demi efektifitas atap itu dibuat kecil saja. Maka terbentuklah sebuah bangunan yang secara proporsional amat tidak sedap dipandang.

Contoh kejanggalan proporsi seperti itu dapat pula kita jumpai di sepanjang jalan antara Surabaya dan Banyuwangi atau jalan-jalan besar lainnya di Jawa Timur, di mana terdapat deretan gapura "candi bentar" yang dibuat dengan meniru peninggalan masa lampau. Karena pembuatannya tidak dilakukan oleh para undagi yang ahli maka hasilnya kalah jauh dengan apa yang ditirunya.

Hal seperti yang terdapat di Toraja itu terjadi pula di Sumatera Barat dengan rumah gadangnya dan di beberapa daerah lain. Namun di Jawa, karena kebetulan pendapa yang beratap "joglo" itu sudah memiliki ruangan yang cukup luas maka kemungkinan terjadinya kejanggalan seperti yang terdapat di Toraja itu lebih kecil. Tetapi sementara itu terjadi pula masalah lain. Sesuai dengan fungsinya yang dahulu maka pendapa adalah suatu bangunan terbuka yang dengan mudah dijalar oleh udara dari luar dan dengan demikian ruangnya menjadi sejuk. Apalagi ditambah pula dengan kenyataan atapnya yang tinggi. Tetapi bangunan-bangunan joglo modern rupanya hanya

¹Sengaja dihindarkan sebutan "arsitek" di sini, karena seorang arsitek tentulah lebih tanggap akan duduk soalnya.

mengambil bentuknya saja tanpa mengoper kemanfaatan yang dimilikinya, dan jadilah sebuah bangunan joglo yang tertutup rapat yang untuk kenyamanannya diberi ber-AC. Apa yang terjadi di sini adalah pergeseran falsafah: dari bergaul dengan alam menjadi berperang melawan alam dengan segala konsekwensinya. Nampaknya para pewaris seni budaya tradisional itu hanya mampu menyentuh kulitnya saja dan belum lagi sampai pada jiwanya. Atau, hanya kulitnyakah di antara seni tradisional kita itu yang masih bisa diterima oleh masyarakat modern, sedang jiwanya sudah tidak dapat dimanfaatkan lagi ? Amboi !

3.4. Pada umumnya seni kriya mengalami guncangan yang keras karena pertemuannya dengan nilai-nilai modern. Sebagaimana kita ketahui, sesuai dengan namanya seni kriya tradisional seperti halnya seni ukir, seni batik, ataupun seni pahat kulit selalu dihormati karena kekriyaannya, craftsmanshipnya. Makin "ngrawit" dan "luwes" liuk-liuknya sesuatu seni ukir kayu, atau makin kecil-kecil dan rapi "cecekan" (deretan titik-titik) pada seni batik, tegasnya, makin halus buatannya makin tinggi nilainya.

Sementara itu seni modern sangat memuja nilai-nilai kebaruan atau novelty, walaupun harus membayarnya dengan harga yang tinggi. Jadi nilai sesuatu seni modern seperti sebuah lukisan atau selempar karya intaglio tidak terletak pada kekriyaan atau kerapian dan ketelitian buatannya, tetapi pada keunikan dan kebaruan kreasinya. Dan antara kedua sudut pandang yang berbeda itu seringkali susah dipertemukan.

Kalau kita angkat peristiwa yang terjadi di STSRI "ASRI" (kini Fakultas Seni Rupa dan Disain Institut Seni Indonesia Yogyakarta) pada awal tahun tujuh puluhan dulu barangkali masalahnya menjadi lebih jelas. Sebagai satu-satunya jurusan yang paling langsung mewarisi seni tradisional, Jurusan Seni Kriya di ASRI berusaha keras untuk memahiri teknik-teknik tradisional seperti mengukir kayu, memahat topeng, ataupun membatik. Tetapi para mahasiswanya yang melihat bahwa di jurusan lain orang bergumul dengan usaha untuk menemukan sesuatu yang baru, tidak puas lagi dengan hanya mengikuti motif-motif tradisional yang sudah ada dan sementara itu dijuluki menjadi satu-satunya jurusan yang "tidak kreatif". Maka begitu ada angin, berlomba-lombalah mereka untuk menciptakan bentuk-bentuk baru

dengan kemunduran di bidang ketrampilan serta penguasaan motif-motif tradisional sebagai korbanannya. Maka terdengarlah paduan suara para kritikus: "Ini seni kriya atau seni patung?" Dan jawaban atas pertanyaan seperti ini barangkali dapat dicari dari konsepsi tentang seni patung di masa lalu.

Seperti tersebut di depan, seni batik juga tidak lagi terkurung oleh motif-motif parang atau semen, melainkan bergerak begitu jauh menjadi seni lukis batik, dengan tidak tanpa korbanan pula. Kalau di masa lalu setiap gadis yang baik disyaratkan untuk dapat membatik, maka apabila batiknya berubah menjadi seni lukis, tidak mungkin lagi syarat tersebut dikenakan kepada setiap orang. Dan walaupun pada saat ini seni batik tradisional juga masih ada, namun tidak semua gadis yang baik mampu melaksanakannya karena mereka tidak dipaksa untuk itu; pengusaha-pengusaha batik, baik yang menggunakan teknik cap tradisional maupun prosede baru cukup banyak menawarkan variasi bahan-bahan batik dan sementara itu batikpun tidak lagi merupakan satu-satunya bahan pakaian untuk mereka.

Walaupun tidak banyak jumlahnya, dalam wayang kulit pun ada juga hasrat untuk mengadakan pembaruan yang berdasar atas penjabaran interpretasi sendiri. Dalam bentuk yang agak setengah-setengah muncullah di Yogyakarta Wayang Kulit "Sukasman"² yang pada dasarnya menggunakan bahasa bentuk yang sama dengan wayang kulit tradisional tetapi dengan sedikit perubahan di sana-sini, misalnya pada cara stilasi dodot atau penggambaran rambutnya yang dibuat agak lebih realistik, ekspresi wajah yang lebih disesuaikan dengan interpretasi si pencipta atas tokoh-tokoh tertentu, dan postur keseluruhan tubuhnya yang dibuat lain dengan tujuan yang tidak begitu jelas. Wayang ini sudah masuk dalam koleksi Museum Wayang di Jakarta, bahkan juga dalam Museum Nusantara di Delft, Negeri Belanda, tetapi rasanya di kalangan masyarakat Jawa sendiri justru tidak kedengaran gaungnya.

3.5. Dalam hal seni rupa wayang nampaknya tradisi punya posisi yang kuat. Lihat saja berapa banyaknya wayang-wayang "baru" yang

²Penciptanya, yaitu Sdr. Sukasman yang tinggal di Mergangsan Mg III/173, Yogyakarta, menyebutnya dengan nama "Wayang Ukur".

telah diciptakan dari waktu ke waktu, seperti : Wayang Suluh, Wayang Pancasila, Wayang Kancil, Wayang Wahyu, ataupun Wayang Gedog. Yang tersebut terakhir sesungguhnya sudah melampaui cukup banyak waktu untuk mentradisi, tetapi bersama dengan yang lain-lain tidak pula mampu menyaingi kepopuleran Wayang Kulit Purwa. Bahkan untuk bertahan hidup pun susah.³

Sebaliknya, dari segi perkeliannya wayang kulit mengalami goncangan-goncangan dunia modern. Ada yang berusaha untuk mengindonesiakan bahasanya, dan banyak yang berusaha untuk memperpendek waktu pertelarangannya dari semalam suntuk menjadi setengah malam, bahkan juga dua jam saja. Dalam hal yang terakhir ini jelas terjadi pula banyak penyusutan nilai; arti "Gara-gara" atau "Perang Kembang" di tengah malam, perubahan "pathet" pada gamelan pengiring yang juga berurusan dengan waktu menjadi tidak relevan lagi, dan hilang juga nilai-nilai konotatif pada para penontonnya yang biasa membawa nostalgia.

3.6. Symbolisme amat besar peranannya dalam seni tradisional. Motif-motif ukir atau batik selalu diberi arti tertentu dan karenanya motif-motif itu dibuat berulang-ulang, terutama yang memiliki artian yang sangat baik dan diminati oleh banyak orang. Dalam perjalanan waktu motif-motif tersebut mengkristal, memperoleh bentuknya yang tetap dan disepakati oleh semua pihak.

Sesuai dengan nafas seni modern maka seniman-seniman modern tidak puas lagi untuk sekedar mengambil motif atau simbol yang sudah ada karena dipandang kurang sesuai dengan apa yang terbetik dalam kalbunya, dan oleh karena itu, seperti halnya di dalam seni sastra, di mana para pengarang modern tidak lagi mengulangi, "... rambutnya seperti mayang mengurai," atau "... alis matanya seperti bulan tiga hari", mereka berusaha pula untuk menciptakan simbol-simbolnya sendiri.

³Akhir-akhir ini muncul pula "Wayang Prajanjian" yang bernafaskan kekristenan hasil ciptaan Sdr. Soedaryanto dari Boyolali. Vide "Menguthak-athik Wayang Purwa menciptakan Wayang Prajanjian", Kedaulatan Rakyat, 27 Desember 1984.

Dalam hal ini ada juga tentunya ekses-ekses yang timbul. Karena tidak tahunya, dan karena perlambangan tidak lagi memegang peranan penting dalam ungkapan modern, maka banyak timbul kreasi-kreasi baru yang bagi yang tahu terasa agak mengganggu. Ada pengukir atau pembatik yang masih menggunakan bahasa simbol tradisional, tetapi dalam konteks ataupun kombinasi yang tidak sesuai, misalnya: motif pinggir awan (*wolkenrand*) untuk sesuatu yang tempatnya di bawah, atau menggunakan bunga teratai merah (*padma*, *nelumbium speciosum*) untuk lambang pendidikan yang semestinya menggunakan jenis teratai yang lain.

3.7. Konflik Nilai dalam Pendidikan Seni Rupa

Seorang peneliti dari Barat (J. Belo) di masa lalu pernah dikejutkan oleh apa yang dilihatnya sewaktu ia meminta sekelompok anak-anak Bali untuk menggambar orang dan yang diserahkan adalah gambar-gambar stereotip ala wayang kulit Bali. Hal itu dapat sepenuhnya dimengerti apabila kita ingat bahwa pada waktu itu belum ada kesenjangan generasi, pada hakekatnya belum ada pengaruh dari luar, dan kebudayaan yang ada masih dihayati dan diminati oleh segenap lapisan masyarakat. Maka anakpun, sebagai bagian dari masyarakat, menghayati dan meminati apa yang ada. Dalam hal seni rupa, semuanya sudah tersedia di sana: bagaimana cara menggambar orang, bagaimana menyetilir tumbuh-tumbuhan, sampai-sampai kepada bagaimana pula cara menyiapkan kanvasnya.

Yang seperti itu kiranya tidak hanya terjadi di Bali saja, tetapi pasti juga di Jawa. Namun karena benturan dengan pengaruh dari Barat itu terjadinya lebih cepat maka kita tidak sempat merekam dengan baik betapa situasi pendidikan seni rupa sebelum datangnya pengaruh dari Barat itu.

Dengan masuknya ide pendidikan seni rupa modern dari Barat, terutama dengan diperkenalkannya buah pikiran Viktor Lowenfeld dan Herbert Read di akhir dasawarsa limapuluhan,⁴ ekspresi bebas

⁴Viktor Lowenfeld, *Creative and Mental Growth*, The Macmillan Company, New York, 1957 dan Herbert Read, *Education through Art*, Faber and Faber, London, 1954.

yang bertolak belakang dengan praktek di atas menjadi sangat terkenal. Anak-anak harus diberi kebebasan untuk berekspresi, menciptakan simbol-simbolnya sendiri dan menggambar sesuai dengan imajinasi dan fantasinya masing-masing. Kalau saja kita sempat menyaksikan bagaimana cara orang memindahkan bentuk wayang yang sudah jadi (yang dijadikan pola) ke atas selembar kulit, kita akan menyadari betapa besar beda antara kedua metoda itu: yang satu dengan goresan-goresan bebas dan ekspresif dan yang satu lagi dengan menggoreskan jarum di atas kulit dengan mengikuti bentuk wayang yang ditempelkan padanya.

Pada waktu timbul gerakan untuk menggali warisan seni budaya bangsa maka timbullah keinginan untuk "menyekolahkan" wayang (memasukkan wayang ke sekolah), dan dalam melakukannya segera timbullah kesulitan, bagaimana cara menjelaskan kepada anak-anak bahwa dua praktek yang sangat berbeda itu sama-sama disebut berolah seni ?

3.8. Kebudayaan modern dengan teknologi dan barang produksinya yang melimpah itu ternyata juga tidak luput dari memberikan dampak yang negatif. Satu di antara dampak negatif itu — dan yang cukup gawat, terutama pada situasi setengah-tengah ini — adalah berkurangnya kesempatan anak untuk memupuk kreatifitas mereka. Dengan melimpahnya mainan anak-anak hasil produksi pabrik yang banyak di antaranya tidak memberi kesempatan kepada para pemakainya untuk berfantasi atau mengembangkan ketrampilannya, maka anak-anak kita kehilangan kesempatan untuk berkreasi melalui kereta dari kulit jeruk, senapan dari kayu, boneka dari tanah liat atau kain bekas, ataupun membuat wayang kulit dari rumput di sawah seperti halnya di masa lalu.⁵ Sementara itu, mainan lain yang lebih canggih yang sedikit banyak memberi peluang bagi pengembangan kreatifitas atau ketrampilan anak tidak selalu terjangkau oleh rata-rata anak karena harganya yang mahal.

⁵Soedarso Sp., "The Child in Relation to Local, National, Regional, and International Culture and the Arts", Asian Workshop on the Child as Artist, Jakarta, 10—14 September 1979.

3.9. Pariwisata yang juga merupakan produk kebudayaan modern memberikan pula andilnya berupa dampak yang negatif. Walaupun di satu segi pariwisata menunjang pelestarian banyak produk seni rupa tradisional melalui pembelian-pembelian oleh para wisatawan seperti terhadap topeng atau wayang kulit, namun bersamaan dengan itu rangsangan tersebut juga mendorong menurunnya kekriyaan. Para kriyawan menjadi tidak tahan lagi untuk berlama-lama mengerjakan sesuatu karya, karena begitu besarnya dorongan untuk segera mendapat uang. Maka bagaimana cara memanfaatkan pariwisata ini agar hanya dampak positifnya saja yang diterima, adalah suatu problem yang harus dipecahkan.

IV. BEBERAPA SARAN

4.1. Banyak di antara generasi muda yang memandang seni tradisional seperti memandang orang yang sedang sakit lepra. Ia harus dijahui karena segala sesuatunya sudah tidak sesuai lagi dengan alam dan aspirasi generasi muda. Mereka ini jelas berpurbasangka. Belum lagi apa-apa sudah menyatakan tidak setuju. Tetapi salahkah mereka ? Kiranya tidak. Kalau kita amati lingkungan mereka, kurikulum yang diterapkan kepadanya — terutama di tahun-tahun yang lampau kita tidak akan temukan sesuatu usaha yang serius untuk memperkenalkan mereka dengan seni budaya tradisional. Lebih langka lagi usaha yang tepat dan membawa hasil. Jadi di mana mereka mesti belajar untuk menikmatinya ? Bahkan banyak guru mereka di sekolah yang juga sudah tidak kenal akan warisan seni budaya bangsa itu.

Maka dengan demikian disarankan agar pengenalan seni budaya bangsa kepada generasi muda melalui sekolah atau lembaga pendidikan formal ini ditingkatkan. Dan setelah para muda ini mengenalnya, apalagi mampu menghayatinya, barulah komentar mereka, apakah mereka itu senang atau tidak senang, dapat dianggap wajar. Bahkan ada tersirat keyakinan, apabila mereka itu telah mampu menghayati warisan budaya tersebut dengan baik, mereka akan menyukainya. Setidak-tidaknya akan merasa sayang untuk melepaskannya.

4.2. Hendaklah warisan budaya ini didalami, dikaji sampai tuntas. Jangan hanya pada kulitnya saja. Banyak usaha yang telah dirintis, tetapi umumnya baru sampai pada permukaan saja. Hasilnya nampak

dalam arsitektur yang beratap joglo, lukisan yang bermotifkan wayang kulit, atau ramai-ramai mendirikan arca "Gupala" di pintu depan rumah. Marilah dikaji :

- Bentuk joglo dari segi teknis, sosiologis, estetik, filosofis, maupun dari segi simbolisme.
- Bentuk-bentuk wayang kulit, evolusi serta hubungannya dengan simbolisme, fungsi, kaitannya dengan kehidupan masyarakat, dan teknik perkelirannya.
- Dan sebagainya.

Juga :

- Kemungkinan-kemungkinan pengembangan seni pahat topeng, seni tenun lurik, seni anyam bambu, dan sejenisnya, di jaman modern ini.

Apabila pengkajian tersebut sudah tuntas dan dengan demikian kita tahu persis latar belakang dari eksistensi setiap seni rupa tradisional serta kemungkinan-kemungkinannya di masa depan, maka akan wajarlah rasanya apabila kita lalu melakukan seleksi, mana yang akan kita kembangkan terus dan mana yang dengan menyesal harus ditinggalkan.

4.3. Sementara itu apresiasi seni perlu kita galakkan pula, terutama agar masyarakat memperoleh gambaran yang jelas tentang seni. Perlu diketengahkan batasan tentang seni yang cukup longgar yang dapat merangkum semua yang bisa dan biasa disebut sebagai seni. Jangan hendaknya orang hanya kagum terhadap seni yang dikenali atau biasa digaulinya saja, atau terhadap seni yang modern dan yang kreatif saja, atau sebaliknya, jangan sampai ia hanya mampu menghargai yang tradisional tanpa bersedia untuk mempertimbangkan jenis-jenis kesenian lainnya.

4.4. Hal seperti itu perlu sekali juga diterapkan di sekolah-sekolah. Generasi muda yang akan terjun di masyarakat itu perlu dibekali dengan pandangan tentang seni yang luas dan benar dan dibiasakan dengan baik seni tradisional yang statis dan sangat mementingkan kekriyaan maupun seni modern yang bebas dan kreatif. Dalam hal ini perlu sekali dicari metoda yang benar dan pelaksana yang mampu, . . . menguasai dan mencintai apa yang diajarkannya. Seorang pendidik yang terkenal pernah mengatakan bahwa seni itu seperti penyakit

menular layaknya, hanya bisa diajarkan oleh orang yang juga mencintainya. Kalau ia tidak kejangkitan "penyakit cinta" itu, tidak akan ada modal untuk menularkannya.

4.5. Akhirnya, setelah dilakukan pengkajian atas kemungkinan-kemungkinan ke arah mana sesuatu cabang seni tradisional ini dikembangkan, maka perlu diadakan usaha pengarahan tertentu agar eksistensinya tetap dapat diterima oleh masyarakat dan lingkungan modern.

KEPUSTAKAAN

- Bosch, F.D.K., *The Golden Germ : An Introduction to Indian Symbolism*, Mouton, 's-Gravenhage, 1960.
- Groenendaal, Clara van, *Er Zit een Dalang achter de Wayang*, Disertasi.
- Holt, Claire, *Art in Indonesia: Continuities and Change*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1967.
- Lowenfeld, Victor, *Creative and Mental Growth*, The Macmillan Company, New York, 1957.
- Mumford, Lewis, *Art and Technics*, Oxford University Press, London, 1952.
- Read, Herbert, *Education Through Art*, Faber and Faber, London, 1954.
- , *The Meaning of Art*, Praeger, New York - Washington, 1971.
- Soedarso Sp., MA, "The Child in Relation to Local, National, Regional, and International Culture and the Arts", Asian Workshop on the Child as Artist, Jakarta, 10 – 14 September 1979.
- , "Seni Ukir Kayu", *Berita Yudha*, 28 – 4 – 1973.
- , *Tinjauan Seni: Sebuah Pengantar untuk Apresiasi Seni*, STSRI "ASRI" Yogyakarta, 1976.
- Tolstoy, Leo N., *What is Art ?*, Bobbs - Merrill, Indianapolis, New York, 1960.
- Wagner, Frits A., *Indonesia*, dalam *Art of the World Series*, Crown Publishers, New York, 1959.

* * *

PARA PENULIS

Edi Sedyawati lahir di Malang, Jawa Timur, pada tahun 1938. Setelah menyelesaikan pendidikan sarjananya di bidang arkeologi di Universitas Indonesia pada tahun 1963, ia langsung menerjunkan diri sebagai dosen di almamaternya sampai sekarang. Keahliannya sebagai pengamat dan peneliti tari menyebabkan Edi Sedyawati mendapat kepercayaan memegang jabatan sebagai ketua Jurusan Tari LPKJ (1971 – 1976); dan juga sebagai anggota Dewan Kesenian Jakarta. Pertemuan-pertemuan ilmiah dalam bidang tari dan seni pertunjukan baik yang berkadar nasional maupun internasional banyak dihadapinya. Di samping itu Edi Sedyawati banyak menghasilkan karya-karya tulis, antara lain "Gambyong" (1969); "Wayang dalam Kesenian Jawa Kuna" (1969); "Serangkai Relief Tari pada Candi Rara Jonggrang" (1973); "Penelitian Seni Arca oleh N.J. Krom" (1977); "Pemerincian Seni Arca" (1977); "Iconographical Data from Old Javanese Kakawins" (1977/78); "Permasalahan Telaah Ikonografi dari Sumber-Sumber Jawa Kuna" (1978); "Permasalahan Sejarah Tari Khususnya Dilihat pada Kasus Masa Jawa Kuna" (1978/79); "Masalah Istilah-Istilah Tari" (1979); *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (1981); dan *Tari: Tinjauan dari Berbagai Segi* (ed., 1984).

Timbul Haryono lahir pada tahun 1945. Tahun 1975 menyelesaikan kesarjanaannya dalam bidang arkeologi di Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada, dan pada tahun 1982 menggondol gelar Master of Science di bidang yang sama di University of Pensilvania USA. Sejak tahun 1976 Timbul Haryono mengabdikan diri sebagai dosen tetap pada Fakultas Sastra UGM sampai sekarang, dan dari tahun 1979 – 1980 dipercaya menjabat sebagai sekretaris Jurusan Arkeologi. Timbul Haryono giat pula mengadakan penelitian. Di antara karya-karya tulisnya ialah "Sang Hyang Kulumpang di dalam Upacara Penetapan Sima" (1977); "Candi Sari: Suatu Tinjauan Arsitektur" (1980); "Singa Dalam Kesenian Hindu di Jawa Tengah" (1980); "Arkeometalurgi: Prospeknya dalam Penelitian Arkeologi di Indonesia" (1983); "Ancient Bronze Technology in Northeast Thailand and North China: A Comparative Study" (Master's thesis,

1982)"; dan "Pembahasan local genius dalam Pranata Sosial" (1984).

Simuh yang lahir pada tahun 1933, menyelesaikan gelar kesarjanaannya pada tahun 1963 di Institut Agama Islam Negeri Sunan Kalijaga Yogyakarta. Kesempatan menyelesaikan disertasinya diawali dengan mengadakan studi dan penelitian di Australian National University di Canberra dari tahun 1981 sampai 1982, dan pada tahun 1983 Simuh berhasil meraih gelar Doktor pada Institut Agama Islam Negeri Sunan Kalijaga Yogyakarta. Beberapa seminar baik yang bertaraf nasional maupun internasional dihadapinya. Sejak tahun 1963 tenaganya dicurahkan sebagai tenaga pengajar tetap di I.A.I.N., dan sampai sekarang Simuh menjabat sebagai Dekan pada Fakultas Usuluddin.

Kuntowijoyo, yang selain dikenal sebagai seorang sejarawan juga sebagai seorang sastrawan, lahir di Surakarta pada tahun 1943. Setelah menyelesaikan kesarjanaannya dalam ilmu sejarah tahun 1969 pada Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada, Kuntowijoyo memperdalam ilmunya di Amerika Serikat. Gelar Master of Arts diperoleh di Columbia University pada tahun 1974 dalam bidang American Studies, dan gelar Doctor of Philosophy diraihnya pada Universitas yang sama dalam ilmu sejarah pada tahun 1980. Berbagai seminar nasional dan internasional dalam bidang sejarah dihadapinya, antara lain Seminar Sejarah Nasional II (1970), Seminar Sejarah Nasional III (1982), Seminar Sejarah Internasional di Manila (1981), dan di Singapore (1982). Sejak 1965 Kuntowijoyo mengabdikan diri sebagai asisten tetap Jurusan Sejarah Fakultas Sastra UGM, dan sejak 1969 menjadi dosen sampai sekarang. Selain itu ia juga diserahi tugas sebagai pengelola S2 Jurusan Sejarah pada Fakultas Pasca Sarjana, di samping menjabat pula sebagai staf ahli pada Pusat Studi Kawasan dan Pedesaan UGM. Tahun 1983 Kuntowijoyo mendapat undangan mengajar sebagai Visiting Assistant Professor pada the University of the Philippines. Di antara karya sastranya ialah *Khotbah di Atas Bukit* dan *Puisi Suluk Awang-Uwung*.

Soedarso Sp. lahir pada 1936 di Trenggalek Jawa Timur. Seusai sekolahnya di Kediri, ia menekuni seni rupa di Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) dan mengantongi ijazah B.II Seni Rupa pada tahun 1960. Dua tahun berikutnya Soedarso melanjutkan studinya di bidang seni rupa di Northern Illinois University (USA), dan menggondol gelar Master of Arts pada tahun 1964. Kariernya sebagai pengajar

dimulai dari guru SMA, dan sejak tahun 1960 – 1976 menjadi dosen ASRI Yogyakarta. Tahun 1973 – 1975 ia dipercaya menjabat sebagai Ketua ASRI. Sejak 1976 Soedarso pindah haluan, karena mendapat tugas baru sebagai Manager Seni Budaya pada Taman Mini Indonesia Indah di Jakarta. Jabatan ini disandanginya sampai tahun 1979, karena tahun itu ia mendapat tugas lain yaitu sebagai Atase Pendidikan dan Kebudayaan KBRI di Den Haag. Seusai tugasnya sebagai diplomat, Soedarso kembali ke Institut Seni Indonesia di Yogyakarta. Pada lembaga pendidikan seni yang baru ini Soedarso mendapat kepercayaan menjabat sebagai Pembantu Rektor II. Selain berkali-kali menghadiri pertemuan ilmiah nasional maupun internasional, Soedarso giat pula menulis di berbagai media massa.

* * *

Perpustakaan
Jenderal

30