

Inovasi Angklung *Gubrag* di Desa Kemuning Kecamatan Kresek Kabupaten Tangerang

Hudaepah, Dyah Murwaningrum

Program Studi Angklung dan Musik Bambu, Fakultas Seni Pertunjukan,
Universitas/Institusi Institut Seni Budaya Indonesia Bandung
E-mail: Hudaepah.hudaepah@gmail.com

ABSTRACT

Indonesia is a nation that has many cultures in each of regions. This culture develops in every society as national treasure. Among The Sundanese people, the existence of traditional is closely related to the myth of Nyai Sri Pohaci or Dewi Sri as a symbol of the goddess of rice. At first the traditional angklung was used by village people as part a ritual ti the goddess Dewi Sri. This ritul is carried out as a form of gratitude for the harvest to God almighty. Angklung Gubrag Putra kemuning is a traditional art in tangerang district kemuning Village, along with the time the form of the show experienced an innovation that could be accepted by the public. This research uses descriptive analysis method with ethnographic approach. Data collection is this study by observation, in-depth interviews, reviewing several books and research results related to angklung. This result of this study indicate that there is innovation in this angklung gubrag putra kemuning to protect and preserve traditional culture from extinction, because the form of the show has changed its funtion from rituals to entertainment shows.

Keywords: *Angklung, Inovation, cultural preservation*

ABSTRAK

Indonesia merupakan bangsa yang memiliki banyak kebudayaan dalam setiap daerahnya. Kebudayaan ini berkembang dalam setiap masyarakatnya sebagai kekayaan nasional. Di kalangan masyarakat Sunda, keberadaan angklung tradisional terkait erat dengan mitos Nyai Sri Pohaci atau Dewi Sri sebagai lambang dewi padi. Pada awalnya, angklung tradisional digunakan oleh orang-orang desa sebagai bagian dari ritual kepada Dewi Sri. Acara ritual, tersebut dilakukan sebagai bentuk rasa syukur atas hasil panen kepada Tuhan Yang Maha Kuasa. Angklung Gubrag Putra Kemuning merupakan kesenian tradisional yang ada di kabupaten Tangerang, seiring perkembangan zaman bentuk pertunjukannya mengalami inovasi yang bisa diterima oleh masyarakat. Penelitian ini menggunakan metode analisis deskriptif dengan pendekatan etnografi. Pengumpulan data dalam penelitian ini dengan observasi, wawancara mendalam, mengkaji beberapa buku-buku, jurnal dan hasil penelitian yang berhubungan dengan Angklung. Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa adanya inovasi pada angklung gubrag ini untuk melindungi dan melestarikan budaya tradisional dari kepunahan, karena bentuk pertunjukannya ini sudah berubah fungsinya dari ritual menjadi tontonan hiburan masyarakat.

Kata Kunci: Angklung, Inovasi, Pelestarian budaya

PENDAHULUAN

Manusia dan kebudayaan merupakan kesatuan yang tidak terpisahkan dan mahluk manusia merupakan pendukung kebudayaan.

Sekalipun makhluk manusia akan mati, tetapi kebudayaan yang dimilikinya akan diwariskan untuk keturunannya, demikian seterusnya. Pewarisan kebudayaan makhluk

manusia, tidak hanya terjadi secara vertikal atau kepada anak cucu mereka, melainkan dapat pula dilakukan secara horizontal atau manusia yang satu dapat belajar kebudayaan dari manusia lainnya. Berbagai pengalaman makhluk manusia dalam rangka kebudayaannya, diteruskan kepada generasi berikutnya atau dapat dikomunikasikan dengan individu lainnya karena ia mampu mengembangkan gagasannya dalam bentuk lambang-lambang vokal berupa bahasa, serta dikomunikasikan dengan orang lain melalui keupayaannya berbicara dan menulis. (Poerwanto, 2008 hlm. 87)

Kebudayaan adalah hal-hal yang berhubungan dengan akal budi yang merupakan buah dari usaha manusia (Koentjaraningrat, 1998, hlm 19). Hasil dari kebudayaan tersebut dapat bermacam-macam bentuknya antara lain, nilai, norma, adat istiadat (tradisi), gagasan dan sastra. Baik sastra tulis maupun lisan. Sastra lisan yang merupakan bagian dari kebudayaan juga merupakan kajian ilmu sastra pada umumnya. (Koentjaraningrat, 1998 hlm. 19)

Menurut Jakob Sumardjo nenek moyang Indonesia pra-modern hidup dalam budaya mistis atau religius atau budaya spiritual. Perbedaan dengan dunia modern pada kedudukan manusia di alam semesta. Budaya modern mendudukan manusia sebagai pusat dunia yang berjarak dengan semesta yang melingkupinya dan dengan rasionya membongkar rahasia semesta yang material untuk dikuasai bagi kebahagiaan hidupnya. Sementara budaya pra-modern di Indonesia justru menempatkan manusia sama dengan

semesta atau dirinya bagian dari semesta. Tidak ada jarak antara manusia dengan alam semesta. (Sumardjo, 2015 hlm. 278)

Salah satu kesenian tradisional yang dikenal oleh sebagian besar masyarakat Indonesia adalah Angklung. Angklung merupakan salah alat musik yang berasal dari etnis Sunda. Angklung tersebar di seluruh wilayah Jawa Barat dengan nama dan cara penyajian yang berbeda. Menurut Soepandi beberapa kesenian Angklung yang tersebar pada masyarakat Sunda, di antaranya Angklung Baduy (Kanekes), Angklung *Gubrag* (Bogor), Angklung *Buncis*, Angklung *Dogdog Lojor*, dan Angklung *Badeng*. Kelima kesenian Angklung ini memiliki keunikan dan ciri khasnya sendiri. (Soepandi, 1987, hlm 12)

Pada awalnya, alat musik digunakan oleh masyarakat Sunda untuk melakukan upacara ritual. Masyarakat Sunda yang agraris mempercayai keberadaan Nyai Sri Pocahi (Dewi Sri) sebagai Dewi Padi pemberi kehidupan (urip-urip) sehingga, pada masa lampau, angklung merupakan instrumen yang memiliki fungsi untuk ritual keagamaan. Fungsi dari angklung itu sendiri adalah sebagai media untuk mengundang Dewi Sri (Dewi Padi) untuk turun ke bumi dan memberi kesuburan pada tanaman.

Kesenian dapat diartikan sebagai hasil karya manusia yang mengandung keindahan dan dapat di ekspresikan melalui suara, gerak, ataupun ekspresi lainnya. Kesenian memiliki banyak jenis dilihat dari cara atau media penyampaiannya antara lain seni suara (vokal), lukis, tari, drama dan patung (Koentjaraningrat, 1998, hlm. 45). Apabila

dilihat dari perkembangannya ada yang dikenal sebagai seni tradisional yaitu seni yang lahir dan berkembang secara alami di masyarakat tertentu dan kadang kala masih tunduk pada aturan-aturan yang baku, namun ada juga yang sudah tidak terikat aturan, kesenian ini merupakan bagian dari kesenian rakyat yang bisa di nikmati secara massal.

Angklung sebagai alat musik tradisional yang terbuat dari bambu, terdiri dari dua jenis, yaitu angklung buhun (tradisional) dan angklung modern. Angklung tradisional yang biasa digunakan dalam ritual tertentu diantaranya angklung kanekes, angklung caruk, angklung gubrag, angklung dogdog lojor, angklung tetak, angklung badeng dan angklung buncis. Adapun angklung modern yang sering kita lihat pada berbagai pertunjukan dan dimainkan secara serempak disebut dengan angklung padaeng.

Angklung *Gubrag* merupakan kesenian "*karuhun*" yang semestinya dilestarikan keberadaannya. Pada zaman dahulu, Angklung gubrag dimainkan pada saat proses ritual penanaman padi yang bertujuan agar hasil panennya melimpah. Seiring dengan perkembangan zaman fungsi angklung Gubrag ini berubah untuk acara khitanan, kehamilan, dan pernikahan.

Perkembangan Angklung *Gubrag* sebagai seni tradisional mengalami tantangan perubahan zaman. Masyarakat yang sudah berpikir modern meninggalkan semua kegiatan yang bersangkutan dengan mistis dan adat istiadat karena dianggap kuno. Dalam bidang kesenian, terjadi permasalahan yang menyangkut selera masyarakat.

Sebagian besar masyarakat mulai beralih pada seni modern karena kesenian kesenian tradisional yang ada masih dirasakan terdapat kekurangan (Yoety, 1985 hlm. 10).

Angklung yang ada di daerah Jawa Barat dan Banten menjadi instrumen yang sangat berpengaruh sebagai media kegiatan sosial, kegiatan agama, mata pencaharian, memenuhi kebutuhan, dan hiburan. Adanya angklung hingga saat ini mengalami proses inovasi menuju pada kenutuhan masyarakat yang ada saat ini.

Inovasi adalah suatu proses pembaruan dari penggunaan sumber-sumber alam, energi, dan modal setta penataan kembali dari tenaga kerja dan penggunaan teknologi baru, sehingga berbentuk suatu sistem produksi dari produk-produk baru. (Koentjaraningrat, 2005, hlm 160)

Proses perubahan yang dialami musik tradisional khususnya Angklung sangat terlihat jelas pada era seperti sekarang ini. Perubahan budaya secara teoritis diartikan sebagai suatu proses dialog yang terus menerus antara kebudayaan lokal dengan kebudayaan "*donor*" sampai pada tahap tertentu membentuk proses sintesa dengan berbagai wujud yang akan melahirkan format akhir budaya yang mantap. Dalam proses dialog, sintesa dan pembentukan format akhir tersebut didahului oleh inkulturasi dan akulturasi. (Ismawati, 2012, hlm. 100)

Dalam prosesnya pertumbuhan seni tradisional yang merupakan bagian dari kesenian rakyat diwariskan secara turun temurun dari generasi ke generasi. Hal ini sesuai dengan apa yang di ungkapkan Yoety

"Kesenian tradisional adalah kesenian yang sejak lama turun temurun hidup dan berkembang pada suatu daerah, masyarakat etnik tertentu yang perwujudannya mempunyai peranan tertentu dalam masyarakat pendukungnya". (Yoety, 1985, hlm. 13)

Keberadaan Angklung *Gubrag* tidak terlepas dari usaha masyarakat yang ada di Kemuning untuk tetap melestarikan kesenian tradisional tersebut. Dalam hal ini, penelitian tentang inovasi budaya lokal Angklung *Gubrag* yang ada di daerah Kemuning, Kecamatan Kresek, Kabupaten Tangerang menjadi suatu hal yang menarik untuk dikaji secara mendalam, bagaimana kesenian Angklung ini tetap bertahan sebagai warisan leluhur mereka.

Tujuan dan manfaat dari penelitian ini adalah untuk mengetahui, menemukan, dan menggali informasi tentang *inovasi budaya lokal angklung gubrag yang ada di Desa Kemuning, Kecamatan Kresek, Kabupaten Tangerang*. Selain itu, penelitian ini dilakukan untuk mengetahui faktor pendukung maupun penghambat dalam mempertahankan budaya lokal.

METODE

Penelitian "*Inovasi Budaya Lokal Angklung Gubrag pada Masyarakat di Desa Kemuning Kecamatan Kresek Kabupaten Tangerang*" ini menggunakan penelitian kualitatif. Penelitian kualitatif adalah upaya untuk menyajikan dunia sosial dan perspektifnya di dalam dunia, dari segi konsep, perilaku, persepsi, dan persoalan tentang manusia yang diteliti. (Lexy, 2007, hlm.35)

Pendekatan dalam penelitian ini menggunakan pendekatan etnografi, Penelitian etnografi merupakan salah satu strategi penelitian kualitatif yang di dalamnya peneliti menyelidiki suatu kelompok kebudayaan di lingkungan yang alamiah dalam periode waktu yang cukup lama dalam pengumpulan data utama, data observasi, dan data wawancara. (Craswell, 2012 hlm.30)

Pengumpulan Data Dalam Penelitian ini dengan observasi, wawancara mendalam, mengkaji buku-buku dan jurnal hasil penelitian yang berhubungan dengan *Inovasi budaya lokal Angklung Gubrag*

HASIL DAN PEMBAHASAN

a. Musik Angklung Di Jawa Barat

Dari sekian banyak jenis musik bambu yang masih 'terpelihara' dan juga telah mengalami banyak perkembangan salah satunya adalah musik angklung. Wilayah Jawa Barat dan Banten sebagai tempat tinggal masyarakat berlatar belakang budaya Sunda, kehadiran jenis-jenis kesenian angklung untuk kepentingan upacara ritual tetap hadir dalam masyarakat yang masih memegang teguh tradisi para karuhun-nya. Jenis-jenis musik angklung tersebar di beberapa wilayah dengan berbagai penyebutan atau penamaan untuk jenis kesenian angklung ini, hampir semua jenis kesenian angklung ini yang difungsikan dalam kepentingan ritual padi ini dikategorikan dalam angklung buhun. (Dinda, 2014, hlm. 6)

Kesenian angklung di Jawa Barat sangat beragam, mulai dari angklung Kanekes yang

berada di daerah Baduy, provinsi Banten. Angklung Dog-dog Lojor yang terdapat di gunung Halimun, yaitu gunung yang terletak antara perbatasan Jakarta, Bogor, dan Lebak. Angklung Badeng yang berasal dari Malangbong, Garut. Angklung Buncis yang berada di Baros, Bandung yang terdiri dari dua angklung Indung, dua angklung Ambrug, angklung Panempas, dua angklung Pancer, satu angklung Enclok. Ada angklung pak Daeng yang namanya diambil dari pencetus angklung itu sendiri yaitu Daeng Sutigna, ada angklung Gubrag yang biasanya digunakan untuk acara-acara ritual menanam padi agar hasil panennya bagus.

Angklung adalah sejenis alat musik yang terbuat dari bambu. Jenis bambu yang dipergunakan adalah jenis bambu temen, (bambu wulung), bambu belang, dan bambu tali, tetapi untuk yang besar ada juga yang menggunakan bambu surat. Angklung merupakan alat musik yang dimainkan dengan cara digetarkan dan digoyang. Angklung dibagi menjadi dua, yaitu :

1). Angklung Modern

Angklung Modern adalah angklung yang sudah mengalami perubahan dalam bentuk tangga nada pentatonis menjadi diatonis, yang di rintis oleh Daeng Soetigna.

2). Angklung Tradisional

Angklung tradisional adalah angklung yang berskala nada daerah, yang disebut dengan *da-mi-na-ti-la*. (Alin, 2017, hlm, 56)

Orang-orang Baduy di Banten yang masih tetap menempatkan angklung sebagai

instrumen musik yang sangat sakral, yang hanya dimainkan pada saat-saat tertentu saja. Orang Baduy yang masih menganut agama lama yaitu Sunda Wiwitan, hanya memainkan angklung pada acara *ngaseuk* yang diselenggarakan pada saat musim padi tiba, yaitu pada bulan ketujuh dari kalender masyarakat Kanekes. Upacara *ngasuek* yang diselenggarakan di huma atau diladang tersebut, untuk mengawinkan Dewi Sri dengan guru bumi dan tanah. Adapun tempat yang dipilih untuk menyelenggarakan upacara adalah di *huma serang*, yaitu ladang padi yang terdapat di Baduy Dalam. Para pemain angklung dalam upacara itu berjalan sambil membunyikan angklung mengelilingi benih padi yang telah dilengkapi dengan sesaji. Mereka harus berjalan mengikuti arah jarum jam atau paradaksiana. (Soedarsono, 2010, hlm. 173-174).

b. Angklung Gubrag Putra Kemuning

Angklung *Gubrag* merupakan salah satu jenis angklung di Jawa Barat. Kesenian angklung Gubrag tumbuh dan berkembang di kampung Tonjong, desa Kemuning, kecamatan Kresek, kabupaten Tangerang. Kesenian tersebut sudah diwariskan oleh para leluhur secara turun temurun sebagai bagian dari hasil adat istiadat masyarakat yang sebagian besar merupakan etnis Sunda. Mayoritas masyarakat Sunda memiliki pekerjaan yang berhubungan dengan ladang dan sawah. Hal tersebut erat kaitannya dengan kondisi alam di daerah sekitar kampung Tonjong, desa Kemuning, kecamatan Kresek, kabupaten Tangerang, yang sebagian besar adalah



Gambar 1. Keadaan alam Desa Kemuning
(Sumber: Hudaepah 2019)



Gambar 2. Angklung Gubrag Putra Kemuning
(Sumber: Bapak Sarkani)

pertanian, sehingga masyarakat lebih banyak bekerja di sawah untuk memanfaatkan tanah yang subur di sekitarnya.

Angklung *Gubrag* yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning ini sudah ada sejak tahun 1970 dan sampai saat ini masih aktif dan berkembang dalam bentuk penyajian maupun eksistensinya. Alat musik angklung *Gubrag* yang sering dimainkan oleh kelompok sanggar seni putra kemuning ada enam buah, yaitu *bibit*, *anak bibit*, *panembal*, *engklok*, *anak engklok*, dan *gonjing*. Dalam bentuk penyajian, angklung ini dipadukan dengan dua buah *bedug dog-dog lojor* beserta dua orang penari wanita. Pada saat memainkan angklung *Gubrag* ini tidak rumit, hanya memainkan pola ritmik antara ke-enam angklung dan dua buah *bedug dog-dog lojor*.



Gambar 3. Angklung Bibit
(Sumber: Bapak Sarkani 2011)

Angklung *Gubrag Putra Kemuning* ini berjumlah enam, yaitu :

1. Bibit

Tinggi keseluruhan *Bibit* ini adalah 120 cm dan lebar badan angklung ini 57 cm. Konstruksi angklung *Bibit* ini terdapat tiga bilah atau tabung dengan ukuran yang berbeda-beda, yaitu bilah besar mempunyai panjang 101 cm dengan diameter 7 cm, bilah sedang mempunyai panjang 72 cm dengan diameter 6 cm, lalu yang terakhir bilah kecil mempunyai panjang 54 cm dengan diameter 5 cm, untuk bantalan atau dudukan bilah bambu ini mempunyai panjang 67 cm dengan diameter bambu 6 cm.

2. Anak Bibit

Angklung ini mempunyai tinggi mencapai 140 cm dan lebar badan angklung 59 cm. Konstruksi angklung *anak bibit* ini masih sama dengan angklung sebelumnya, yaitu terdiri dari tiga bilah bambu dengan ukuran yang berbeda-beda. Bilah besar mempunyai panjang 103 cm dengan diameter 8 cm, bilah sedang mempunyai panjang 72 cm dengan diameter 7 cm, lalu yang terakhir bilah kecil



Gambar 4. Angklung Anak Bibit
(Sumber: Bapak Sarkani 2018)



Gambar 5. Angklung Panembal
(Sumber: Bapak Sarkani, 2018)

mempunyai panjang 44 cm dengan diameter 5 cm. Bantalan angklung ini mempunyai panjang 75 cm dengan diameter bambu 6 cm.

3. Panembal

Ukuran jenis angklung Panembal ini mempunyai tinggi 33 cm dan lebar 52 cm. Konstruksi angklung Panembal ini masih sama yaitu terdapat tiga bilah tabung dengan ukuran yang berbeda, bilah besar mempunyai panjang 105 cm dengan diameter 7 cm, bilah sedang dengan panjang 61 cm dan berdiameter 5 cm, ukuran bantalan pada angklung ini mempunyai panjang 68 cm dengan diameter bambu 6 cm.

4. Engklok

Angklung jenis ini mempunyai tinggi 125 cm dan lebar 47 cm. Konstruksi angklung Engklok ini terdiri dari tiga bilah bambu dengan ukuran yang berbeda-beda, bilah besar mempunyai panjang 120 cm dan berdiameter 7 cm, bilah sedang mempunyai panjang 83 cm dengan diameter 6 cm, lalu yang terakhir mempunyai panjang 43 cm dengan diameter 5 cm. Panjang bantalan angklung ini berukuran 62 cm dengan diameter 6 cm.



Gambar 6. Angklung Engklok
(Sumber: Bapak Sarkani 2018)

5. Anak Engklok

Angklung ini mempunyai tinggi keseluruhan yaitu 124 cm dan lebar angklung ini 50 cm. Pada anak Engklok ini, terdapat 3 bilah dengan ukuran yang pasti berbeda dengan angklung sebelumnya, pada bilah besar mempunyai panjang 83 cm dengan diameter 6 cm, bilah sedang mempunyai panjang 62 cm dengan diameter 6 cm, lalu yang terakhir bilah kecil mempunyai panjangnya 43 cm dengan diameter 5 cm. Bantalan angklung ini mempunyai panjang 67 cm dengan diameter bambu 6 cm.

6. Gonjing

Angklung *Gonjing* ini mempunyai tinggi secara keseluruhan mencapai 130 cm dengan lebar 55 cm, ukuran bilah bambu pada



Gambar 7. Angklung Anak Engklok
(Sumber: Bapak Sarkani 2018)



Gambar 8. Angklung Gonjing
(Sumber: Bapak Sarkani, 2018)

angklung *Gonjing* ini berbeda-beda, bilah besar mempunyai panjang 102 cm berdiameter 7 cm, bilah sedang mempunyai panjang 52 cm berdiameter 6 cm, lalu yang terakhir bilah kecil mempunyai panjang 45 cm berdiameter 5 cm, bantalan angklung ini mempunyai panjang 69 cm dengan diameter 6 cm .

7. Bedug Dogdog Lojor

Alat musik Bedug ini digunakan untuk mengiringi angklung dalam sebuah pertunjukan, bentuknya bulat dan panjang. Dalam pertunjukan angklung Gubrag putra kemuning ini bedug dogdog lojor dimainkan oleh dua orang pemain, bedug ini ditabuh sebagai aba-aba bagi pemain angklung. Saat alunan musik angklung berlangsung, pemain bedug dogdog lojor menabuh dengan saling mengisi suara satu sama lainnya, sehingga



Gambar 9. Dog-dog di tabuh di acara Festival
(Sumber: Hudaepah 2019)



Gambar 10. Penari dalam acara festival Budaya kabupaten tangerang
(Sumber: Hudaepah 2019)

menghasilkan suara yang merdu dan enak didengar.

8. Dua Orang Penari dan Pesilat

Dua orang penari pada gambar 10 yang ada dalam pertunjukan angklung Gubrag adalah anak-anak remaja yang sudah dipilih dan dilatih dalam pertunjukan angklung Gubrag Putra Kemuning ini. Selain dua penari, ada satu orang yang memeragakan silat. Hal ini dilakukan agar menarik penonton.

c. Inovasi Angklung Gubrag Putra Kemuning

Era modernisasi dan globalisasi membawa dua sisi dampak bagi keberadaan kesenian-kesenian tradisional. Di satu sisi, modernisasi dan kemajuan iptek membawa dampak negatif bagi keberadaan kesenian

tradisional. Berbagai jenis kesenian tradisional yang pada masanya dulu sempat berjaya, seiring dengan semakin deras arus kebudayaan dan kesenian asing, eksistensi kesenian tradisional pun terancam. (Rosyadi, 2012, hlm.27)

Dalam sejarahnya angklung digunakan untuk keperluan adat istiadat suku Sunda yaitu, sebagai musik penggugah semangat suku Sunda ketika akan berperang, digunakan dalam upacara untuk bersyukur atas hasil pertanian kepada dewi sri atau *nyih pohaci* yang diyakini masyarakat Sunda sebagai dewi padi, dan sebagai iringan mantra-mantra sakral pada upacara tertentu, tetapi perkembangan zaman telah merubah fungsi angklung saat ini. Berbagai perubahan dan konflik yang terjadi sepanjang waktu di masyarakat manapun akan meninggalkan jejaknya dalam beraneka macam bentuk seni dan juga karya seni yang diciptakan, diproduksi, dan didistribusikan (Smiers, 2009, hlm. 353) konsep tersebut mengarah kearah suatu praktik hibridisasi seni dan budaya di mana suatu budaya dapat berubah fungsi dan bentuknya.

Pola hidup masyarakat yang berdampingan dengan alam, menjadikan masyarakat memiliki kebudayaan yang mencerminkan kehidupannya sendiri. Hal ini dapat dilihat kondisi alam di Kampung Tonjong, Desa Kemuning, Kecamatan Kresek, Kabupaten Tangerang yang sebagian besar adalah pertanian, sehingga masyarakat lebih banyak bekerja di sawah untuk memanfaatkan tanah yang subur di sekitarnya, sehingga menghasilkan panen padi yang bagus.

Sistem mata pencaharian masyarakat Sunda yang sebagian besar bekerja di ladang, menjadikan keberlangsungan hidup bergantung dari hasil panen terutama padi sebagai makanan pokok. Dalam sistem tersebut, muncul keyakinan masyarakat bahwa alam telah menyediakan segala keperluan mereka, sehingga masyarakat Sunda memiliki kepercayaan terhadap Sang Penguasa Alam yang dikenal dengan *Nyih Pohaci* atau Dewi Sri (Sumardjo, 2011 hlm. 94-95).

Angklung *Gubrag* yang berada di Kampung Tonjong, Desa Kemuning ini sudah ada sejak tahun 1970 dan sampai saat ini masih aktif dan berkembang dalam bentuk penyajian maupun eksistensinya.

Pertunjukan Angklung *Gubrag* yang ada di Kampung Tonjong, Desa Kemuning ini awalnya digunakan untuk acara ritual seperti *nuju bulan*, *khitanan*, panen padi. Menurut Bapak Aminudin sebagai narasumber sekaligus pawang Angklung *Gubrag* yang merupakan keturunan ke-9 dari Ki Gedoy, bahwa angklung *Gubrag* yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning ini tidak menggunakan nada *pelog* atau *selendro*, tetapi awalnya dibuat asal bunyi.

Pertunjukan angklung *Gubrag* yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning digunakan untuk mengiringi orang-orang mengarak hasil panen menuju tempat penyimpanan sementara. Angklung *Gubrag* ini, merupakan salah satu jenis seni pertunjukan yang alat musiknya terdiri atas angklung dan *dogdog*. Kesenian ini biasanya disajikan oleh masyarakat kampung Tonjong, desa Kemuning setiap menjelang panen tiba.

Sebagian besar masyarakat di kampung Tonjong desa Kemuning adalah sebagai petani, yang menanam padi dengan sistem panen setahun dua kali, menurut bapak Aminudin bahwa pada zaman dahulu, orang-orang yang ada di kampung Tonjong ini, setelah musim panen padi mereka melakukan upacara ritual dengan menggunakan angklung, sebagai rasa syukur kepada Tuhan, atas apa yang mereka terima. Penggunaan angklung *Gubrag* ini sebagai media dalam ritual padi, yang merupakan kebutuhan kolektif masyarakat kampung Tonjong, desa Kemuning.

Menurut Shiraev masyarakat kolektif merupakan masyarakat yang menginterpretasikan perilaku yang didasarkan pada perhatian untuk orang lain atau lingkungan masyarakat, perhatian pada nilai-nilai dan tradisi yang berkembang di masyarakat (Shiraev dan Levi, 2012, hlm.16)

Sementara menurut Masunah bahwa Pola hidup masyarakat yang berdampingan dengan alam, menjadikan masyarakat memiliki kebudayaan yang mencerminkan kehidupannya sendiri. Keadaan masyarakat Sunda sebagai peladang dijelaskan oleh Masunah yang menjelaskan bahwa:

“Mata pencaharian utama penduduk pada awalnya adalah berladang atau ngahuma. Ciri yang menonjol pada masyarakat peladang ini adalah kebiasaan berpindah-pindah tempat untuk mencari lahan yang subur. Dalam masyarakat agraris ini tumbuh subur sistem kepercayaan yang terutama berkaitan dengan sistem bercocok tanam. Mereka percaya akan adanya Sang Penguasa Alam tersebut diperlakukan sebagai pemimpin, dihormati, dan disanjung” (Masunah, 2003, hlm 3).

Menurut bapak Aminudin sebagai sesepuh dan narasumber bahwa pertunjukan angklung *Gubrag* selain untuk upacara panen padi, angklung *Gubrag* ini digunakan untuk upacara adat yang sangat sakral, yaitu acara *Nuju Bulanan*. Pada acara *nuju bulan* sebelum pertunjukan dimulai, *kuncen* melakukan upacara khusus untuk mengambil angklung atau mengeluarkan angklung dari tempatnya terlebih dahulu membaca doa khusus. Setelah angklung dibawa kemudian dibagi-bagikan kepada para pemain dan dibawa ketempat pertunjukan, setelah sampai di tempat pertunjukan, angklung dikumpulkan di tengah-tengah tempat pertunjukan bersama pemain dan sesajen. Sesajen yang diperlukan untuk kepentingan upacara berupa : *Bakakak* ayam kampung, tumpeng, kemenyan, kasi kueh tujuh rupa, kembang tujuh rupa, sirih, rokok, air putih dalam baskom yang didalamnya berisi uang logam. Setelah semua siap, kemudian *kuncen* yang sebelumnya sudah berpuasa tiga hari tiga malam memulai acara ini dengan membakar kemenyan. Setelah selesai proses ritual doanya, pertunjukan angklung dimulai, untuk acara *nuju bulannya*.

Upacara ritual tanam padi dan *nuju bulan* ini, sekarang sudah tidak pernah menggunakan angklung *Gubrag* lagi, dikarenakan perubahan tata kehidupan masyarakat kampung Tonjong desa Kemuning dan perubahan pola tanam huma menjadi sawah menyebabkan upacara tersebut sudah tidak dilaksanakan lagi. Oleh karena itu, secara otomatis kesenian angklung *Gubrag* juga kehilangan fungsi ritual dalam masyarakat yang kemudian digantikan dengan fungsi hiburan dan tontonan.



Gambar 11. Pertunjukan Angklung Gubrag pada acara festival Budaya Kabupaten Tangerang.
(Sumber: Bapak Sarkani, 2018)

Seiring dengan perkembangan zaman angklung *Gubrag* yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning ini mengalami perubahan-perubahan, di mana keberlanjutan angklung sampai saat ini terus berinovasi menuju pada kebutuhan yang harus di sesuaikan dengan kebutuhan masyarakat, baik kebutuhan ritual, hiburan, politisi, ekonomi, dan lain sebagainya.

Berdasarkan keterangan dari nara sumber bapak Aminudin dan bapak Sarkani bahwa kesenian angklung *Gubrag* mengalami perubahan fungsi dari fungsi ritual menjadi fungsi tontonan, hal tersebut menuntut para tokoh dan seniman angklung *Gubrag* untuk terus berinovasi baik dalam hal alat musik, komposisi musik maupun konsep pertunjukan secara keseluruhan, agar kesenian tersebut dapat bertahan.

Motif ekonomi juga diindikasikan telah mempengaruhi kesenian angklung *Gubrag* ini, yaitu dengan menjadikan kesenian ini sebagai komoditas yang dapat dipasarkan. Misalnya Angklung *Gubrag* yang ada di kampung Tonjong desa Kemuning ini juga bisa disewakan untuk acara pernikahan dan khitanan, apabila ada orang yang akan



Gambar 12. Pertunjukan Angklung Gubrag Pada acara Khitanan, di Kronjo, Tangerang.
(Sumber: Bapak Sarkani, 2018)

menggunakan angklung di acara tersebut akan dikenakan tarif sesuai jarak tempuh dan kebutuhan pertunjukannya.

Menurut Poerwanto perubahan lingkungan dapat pula mengakibatkan terjadinya perubahan kebudayaan dan perubahan kebudayaan dapat pula terjadi karena mekanisme lain seperti munculnya penemuan baru atau invention, difusi, dan akulturasi. Kebudayaan mengenal ruang dan tempat tumbuh dan berkembang, serta mengalami perubahan, penambahan dan pengurangan. Manusia tidak berada pada dua tempat atau ruang sekaligus dan manusia hanya dapat pindah ke ruang lain pada masa lain. (Poerwanto, 2008, hlm 139)

Dengan kebudayaan yang dimilikinya, suatu masyarakat akan mengatur perilaku mereka dalam hubungannya dengan lingkungannya, demikian pula dalam interaksi sosial maupun dengan dunia supernatural mereka. Jika terjadi suatu perubahan kebudayaan maka tidak selalu berada pada tingkat perubahan yang sama, suatu waktu ada perubahan besar dalam suatu kebudayaan yang dimilikinya.

Menurut Poerwanto perubahan lingkungan dapat pula mengakibatkan terjadinya perubahan kebudayaan dan perubahan kebudayaan dapat pula terjadi karena mekanisme lain seperti munculnya penemuan baru atau *invention*, difusi, dan akulturasi. Kebudayaan mengenal ruang dan tempat tumbuh dan berkembang, serta mengalami perubahan, penambahan dan pengurangan. Manusia tidak berada pada dua tempat atau ruang sekaligus dan manusia hanya dapat pindah ke ruang lain pada masa lain. (Poerwanto, 2008, hlm 139)

Dengan kebudayaan yang dimilikinya, suatu masyarakat akan mengatur perilaku mereka dalam hubungannya dengan lingkungannya, demikian pula dalam interaksi sosial maupun dengan dunia supernatural mereka. Jika terjadi suatu perubahan kebudayaan maka tidak selalu berada pada tingkat perubahan yang sama, suatu waktu ada perubahan besar dalam suatu kebudayaan yang dimilikinya.

Angklung merupakan salah satu bentuk warisan seni dan budaya yang dimiliki Indonesia. Keberadaan angklung hingga saat ini tidak lepas dari kesadaran berpikir masyarakat yang peduli terhadap identitas budaya bangsanya. Angklung dikenalkan dengan cara *oral tradition* yang artinya angklung dikenalkan secara turun-temurun dengan lisan. (Rosyadi, 2013, hlm.3)

Sebagai komoditi pasar hiburan dalam masyarakat desa kemuning kesenian angklung *Gubrag* dalam era modern tersebut harus terus bersaing dengan kesenian lain. Melihat pengaruh modernisasi sangat kuat, sehingga



Gambar 12. Pertunjukan Angklung di acara Khitanan masyarakat Kronjo.

(Sumber: Bapak Sarkani, 2018)

merubah selera atau minat masyarakat pada kesenian yang bersifat instan dan modern. Dari perubahan ini para seniman yang ada di Desa Kemuning memiliki motivasi yang sangat tinggi untuk terus melakukan inovasi terhadap angklung *Gubrag* agar tetap bisa diminati masyarakat Tangerang.

Menurut Koentjaraningrat bahwa inovasi mengarah pada suatu proses kreativitas yang menggabungkan dua konsep atau lebih yang menghasilkan hal yang baru, di mana individu tersebut belum mengetahui sebelumnya. Dalam konsep kesenian yang bisa melakukan inovasi dalam segala hal adalah manusianya, yaitu pelaku seni. (Koentjaraningrat, 2005, hlm.30)

Melihat kondisi kesenian Angklung *Gubrag* yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning yang sudah tidak diminati lagi karena bentuk pertunjukannya hanya untuk proses ritual saja, para seniman yang ada di kampung tersebut mempunyai inisiatif untuk mendirikan sanggar seni yang mengurus mengenai kesenian angklung *Gubrag* tersebut. Berdasarkan kesepakatan bersama dilakukan beberapa perubahan bentuk pertunjukan angklung tersebut.

Berawal dari motivasi pelaku seni di kampung Tonjong ini, para pelaku seni mendirikan sanggar seni yang diberi nama sanggar seni tradisional Angklung *Gubrag* Putra kemuning yang didirikan tahun 1990.

Menurut pengelola sanggar angklung Putra Kemuning, bapak Sarkani, dengan didirikannya sanggar seni ini, pertunjukan angklung *Gubrag* sering ditampilkan pada acara pemerintahan kabupaten Tangerang, acara-acara festival kebudayaan yang dilaksanakan oleh pemda kabupaten Tangerang, acara ini di bawah dinas pemuda Olahraga Budaya dan Pariwisata (Diporbudpar) kabupaten Tangerang.

Dengan adanya sanggar seni angklung *Gubrag* Putra Kemuning ini, pertunjukan-pertunjukan angklung bisa lebih terarah, di antaranya adalah memperkenalkan angklung *Gubrag* kepada masyarakat Tangerang, bahwa kesenian ini masih ada. Pertunjukan kesenian angklung *Gubrag* ini bisa dinikmati oleh masyarakat melalui acara-acara yang diselenggarakan oleh pemerintah daerah kabupaten Tangerang.

Perkembangan dan perubahan angklung *Gubrag* yang ada di kampung Tonjong desa Kemuning ini mulai terlihat sejak adanya sanggar seni Angklung *Gubrag* Putra kemuning. Inovasi Angklung *Gubrag* saat ini adalah sebuah seni pertunjukan yang sifatnya bisa menghibur masyarakat. Hal ini merupakan upaya untuk mempertahankan keberadaan angklung *Gubrag*. Setelah masyarakat mengenal keberadaan angklung *Gubrag* ini, masyarakat mulai tertarik untuk menampilkan pada acara-acara pernikahan,

khitanan, dan penyambutan tamu di acara-acara pemerintah daerah setempat. Dalam pertunjukannya digunakan baju-baju berwarna, penggunaan baju berwarna ini bertujuan agar terlihat lebih cerah, selain baju berwarna cerah, pertunjukan Angklung ini juga menggunakan alat kendang, dua orang penari, dan seorang laki-laki yang memperagakan silat.

Pertunjukan angklung *Gubrag* Putra Kemuning ini terus melakukan inovasi, salah satunya dengan model pertunjukan yang berbeda dengan zaman dahulu yang hanya dilakukan untuk ritual, namun sekarang sudah menjadi pertunjukan yang menghibur masyarakat. Inovasi yang dilakukan oleh para seniman tersebut, didasari oleh motivasi yang datang dalam dirinya sendiri, maupun dari masyarakat pendukungnya.

Inovasi yang dilakukan tidak menghilangkan nilai-nilai tradisi yang terkandung dalam seni tradisi tersebut. Murgiyanto mengemukakan bahwa sebuah tradisi bisa saja mengalami perubahan yang besar tetapi pewarisnya menganggap tidak ada perubahan karena ada kesinambungan yang kuat antara bentuk inovasi yang baru dan bentuk-bentuk tradisi sebelumnya. (Usandrajaya, 2018, hlm. 244)

Citra musik sebagai agensi merujuk pada nilai musik sebagai sarana untuk mencapai politik, sosial, agama, psikologis, pendidikan, atau ekonomi, dan kebajikan moral menindas atau membebaskan orang, mengubah tradisi musik dan pendidikan dan masyarakat luas, dan meramalkan masyarakat masa depan. Dalam hal ini, nilai musikal muncul karena

pentingnya tujuan lain daripada kelebihan intrinsiknya sebagai wujud musik untuk musik. Tidak seperti musik sebagai narasi, musik sebagai agensi ini merupakan sarana untuk mencapai tujuan lain. Sebagai kekuatan sosial, politik, agama, ekonomi, dan psikologis, musik mencerminkan nilai kelembagaan dan pribadi, serta membantu membentuk institusi tempat musik ini menjadi bagian, dan individu yang membentuk masyarakatnya. (Hinhin, 2019, hlm. 67)

Sejarah perkembangan angklung di Jawa Barat pada awalnya hanya untuk proses ritual saja, perubahan kesenian angklung ini terus terjadi sejak Daeng Sutigna menciptakan *angklung diatonic* kurang lebih pada tahun 1938. Terlebih lagi pada tanggal 16 November tahun 2010 angklung ditetapkan UNESCO sebagai warisan budaya tak benda "*Representative of the Intangible Cultural Heritage*". Angklung semakin terkenal dan besar tidak hanya di Indonesia tapi juga dunia.

Perubahan atau inovasi yang dilakukan seniman yang ada di kampung Tonjong desa Kemuning ini menyebabkan perubahan sosial budaya dari masa lampau ke masa kini. Perubahan sosial menurut Laurer dalam lilis sumiati (2008, hlm. 205) perubahan penting dari struktur sosial, dan yang dimaksud struktur sosial adalah pola-pola perilaku dan interaksi sosial melalui ekspresi norma, nilai, dan fenomena kultural. Ada pun yang dimaksud struktur menurut Hoed (2011, hlm. 29) adalah sebuah bangunan abstrak yang terdiri atas sejumlah komponen yang berkaitan dengan satu sama lain untuk membentuk struktur itu sendiri. Hoed menjelaskan lebih jauh

bahwa sifat dari struktur itu sendiri memiliki yaitu satu totalitas, dapat bertransformasi (Susunannya dapat berubah), dan *otoregulatif* (dapat mengatur dirinya sendiri).

Angklung *Gubrag* yang ada di desa Kemuning, kampung Tonjong ini merupakan bangunan struktur yang bisa berinovasi seiring dengan perkembangan zaman, proses inovasi ini adalah bentuk motivasi dari para seniman yang menguasai budayanya sendiri.

Menurut Koentjaraningrat Inovasi adalah suatu proses pembaruan dari penggunaan sumber-sumber alam, energi, modal serta penataan kembali dari tenaga kerja dan penggunaan teknologi baru. Sehingga berbentuk suatu sistem produksi dari produk-produk baru (Koentjaraningrat, 2009, hlm, 210). Inovasi adalah pembauran unsur teknologi dan ekonomi dari kebudayaan. Suatu proses inovasi berkaitan dengan penemuan baru dalam teknologi, yaitu proses sosial yang melalui tahap *discovery* dan *invention*. *Discovery* adalah penemuan dari suatu unsur kebudayaan yang baru, baik suatu alat atau gagasan baru dari seseorang atau sejumlah individu, *discovery* baru menjadi *invention* apabila suatu penemuan baru telah diakui, diterima, dan diterapkan oleh masyarakat.

Proses dari *discovery* hingga ke *invention* memerlukan tidak hanya seorang individu yaitu penciptanya saja, tetapi suatu rangkaian yang terdiri dari beberapa orang pencipta.

Menurut Koentjaraningrat Faktor-faktor yang menjadi pendorong individu untuk memulai penemuan baru (Koentjaraningrat, 2005, hlm. 161)

1. Kesadaran akan kekurangan dalam kebudayaan.
2. Mutu dari keahlian dalam suatu kebudayaan.
3. Sistem perangsang bagi kegiatan mencipta.

Krisis yang terjadi dalam masyarakat juga merupakan munculnya banyak penemuan baru, di mana dalam masyarakat banyak yang menentang keadaan, mereka menentang karena tidak puas dengan keadaan dan mereka tidak puas karena mereka sadar akan kekurangan-kekurangan di sekelilingnya.

Menurut Hoed bahwa perubahan yang terjadi dalam masyarakat berawal dari kebutuhan (*need*) yang kemudian berkembang menjadi keinginan (*want*). Kebutuhan berkisar pada seputar keperluan dasar yang harus dipenuhi, sedangkan keinginan lebih menekankan pada sesuatu keperluan lain setelah semua kebutuhan terpenuhi. Keinginan menurut Hoed disebabkan oleh tiga alasan, yaitu pertama pertimbangan kreatif yang didasari oleh estetika, kepraktisan, efisiensi, dan pertimbangan ekonomi, kedua pertimbangan melepaskan diri atau menghindarkan diri dari keadaan yang tidak menyenangkan seperti, monoton, rutin, dan membosankan, dan ketiga pertimbangan bahwa keadaan yang berlaku tidak memberikan sesuatu yang bernilai secara kuantitatif. (Hoed, 2011, hlm,202)

Keinginan untuk mencapai mutu yang tinggi menyebabkan bahwa seorang ahli selalu mencoba memperbaiki hasil-hasil karyanya dan dalam usaha itu belum mencapai hasil yang maksimal, dengan demikian akan

timbul suatu penemuan baru. Usaha untuk mencari dan menciptakan penemuan baru sering juga terdorong oleh sistem perangsang yang ada dalam masyarakat, yaitu orang yang menciptakan penemuan-penemuan baru akan diberikan ganjaran berupa kehormatan, kedudukan tinggi, atau yang lainnya.

Begitu pula yang terjadi dalam kesenian angklung *Gubrag* yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning, yang terus berinovasi tidak hanya karena wujud sebuah intuisi melainkan dipengaruhi oleh kebutuhan sosial masyarakat yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning kecamatan Kresek.

Dalam ilmu sosiologi, dikenal dengan istilah *social planing*, di mana suatu perubahan sosial yang terjadi adalah sebagai akibat dari sesuatu yang direncanakan, demikian pula dapat terjadi sebagai akibat dari sesuatu yang tidak direncanakan. Dalam melakukan *social planing*, seorang ahli ilmu sosial dapat mengikuti proses berpikir induktif maupun deduktif. (Hari Poerwanto, 2008, hlm. 157)

Perubahan lingkungan dapat pula mengakibatkan terjadinya perubahan kebudayaan, perubahan kebudayaan dapat pula terjadi karena mekanisme lain seperti munculnya penemuan baru atau *invention*. Kebudayaan yang dimiliki manusia akan mengatur perilaku dalam hubungannya dengan lingkungannya, demikian pula dengan interaksi sosial dan kehidupan mereka, jika terjadi suatu perubahan kebudayaan tidak selalu berada pada tingkat perubahan yang sama, suatu waktu ada perubahan besar dan sedikit dalam kebudayaan.

Teori perubahan yang dikemukakan

oleh Lewis A. Coser, Ralf Dahrendorf dan Talcot Parson, digunakan sebagai sistem konseptual yang diharapkan mampu menjelaskan berbagai dinamika dan konflik internal serta berbagai hambatan dan tekanan yang ditimbulkan oleh suatu lingkungan. Konflik dan kontradiksi internal dalam suatu sistem sosial, dalam proses penyesuaian diri pada suatu lingkungan merupakan kekuatan dinamik. (Hari Poerwanto, 2008, hlm. 143).

Perubahan untuk menghasilkan sesuatu yang baru terus dilakukan oleh para seniman Angklung Gubrag yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning, salah satunya mengajak para pemuda untuk terlibat dalam pertunjukan, dengan menampilkan hal-hal yang baru agar kesenian ini terlihat menarik di mata masyarakat. Tentu saja perubahan-perubahan yang dilakukan oleh para seniman ini tidak terlepas dari hambatan-hambatan yang ada, namun mereka tetap bersama untuk menghadapi hambatan.

Melalui Sanggar Seni Putra Kemuning, pengelola dan sesepuh kesenian Angklung Gubrag ini berusaha untuk meregenerasi para pemain angklung. Hal ini dilakukan untuk melestarikan kesenian angklung ini tetap diminati masyarakat. Mereka melibatkan para generasi muda dalam berbagai kegiatan yang biasa dilaksanakan. Hal ini diharapkan agar para generasi muda mempunyai kepedulian terhadap kesenian Angklung Gubrag yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning.

Upaya pelestarian selanjutnya yang dilakukan oleh seniman yang ada di kampung Tonjong melalui sanggar seni Angklung Gubrag Putra Kemuning, yaitu berusaha

untuk meregenerasi para pemain Angklung Gubrag. Proses pelestarian Angklung Gubrag tidak akan ada artinya apabila hanya pemain tua atau senior yang bisa memainkan dan paham mengenai kesenian tersebut. Sehingga para seniman juga memberikan pengajaran kepada generasi muda. Pewarisan budaya ini dapat dilakukan dengan cara melibatkan para generasi muda dalam latihan-latihan sehari-hari dan mengajak mereka menjadi bagian dari pertunjukan sejak kecil. Hal ini diharapkan dapat menumbuhkan kepedulian mereka terhadap seni Angklung Gubrag.

PENUTUP

Kesenian Angklung Gubrag yang ada di kampung Tonjong desa Kemuning kecamatan Kresek, kabupaten Tangerang, Propinsi Banten sudah digunakan sejak lama untuk upacara-upacara ritual yaitu panen padi dan nuju bulan. Pertunjukan Angklung Gubrag pada acara panen padi bertujuan untuk mengucapkan syukur kepada Tuhan Yang Maha Esa atas panen yang dihasilkannya. Ritual nuju bulan, dilaksanakan apabila ada seorang perempuan yang sudah hamil tujuh bulan di kampung Tonjong, agar perempuan tersebut dimudahkan sampai melahirkan, maka pertunjukan Angklung Gubrag ini dilakukan dengan membaca doa-doa, untuk keselamatan perempuan tersebut. Dalam perkembangannya, angklung Gubrag yang ada di kabupaten Tangerang ini sebagai bagian dari identitas masyarakat Tangerang.

Dalam sejarah perjalanan musik angklung mulai mengalami perkembangan

dari bentuk pertunjukannya pada tahun 1983 sampai sekarang, hal ini disebabkan oleh perubahan yang terjadi dalam masyarakat, di mana masyarakat kurang berminat terhadap kesenian tradisonal, karena musik angklung ini harus tetap bertahan, maka para seniman yang ada di kampung Tonjong, desa Kemuning, kecamatan Kresek ini mempunyai motivasi yang kuat untuk merubah bentuk pertunjukan, agar kesenian angklung ini tetap bisa diminati oleh masyarakat. Inovasi yang dilakukan oleh para seniman ini dimotivasi oleh beberapa aspek, di antaranya adalah seniman sendiri dan masyarakat yang ada dilingkungan sekitar. Perubahan bentuk pertunjukan adalah keinginan masyarakat untuk melihat bentuk pertunjukan yang dirasa lebih modern dan dapat dinikmati. Sementara motivasi yang dilakukan seniman yang ada dalam diri pelaku adalah keinginan untuk menciptakan sesuatu yang baru, agar kesenian tradisoinal tidak punah. Selain itu, adalah persolan ekonomi para seniman, dalam kehidupan bermasyarakat ekonomi cukup berpengaruh, di mana kesenian Angklung *Gubrag* ini bisa disewakan untuk acara-acara pesta pernikahan, khitanan, dan acara lainnya.

Bentuk inovasi yang dilakukan oleh seniman dalam pertunjukan angklung *Gubrag* yang ada di Kampung Tonjong, Desa Kemuning adalah:

1. Melakukan perubahan bentuk pertunjukan dari ritual ke hiburan, misalnya dari penampilannya, dengan menggunakan baju berwarna, agar terlihat lebih cerah, penambahan alat dalam pertunjukan yaitu kendang.

2. Mendirikan sanggar seni Angklung *Gubrag* Putra Kemuning, di mana sanggar seni ini mengatur bentuk-bentuk pertunjukan yang sering dilaksanakan oleh pemerintah daerah setempat maupun masyarakat yang ada dilingkungan desa Kemuning Kampung Tonjong, kecamatan Kresek Kabupaten Tangerang.
3. Penambahan alat pada saat pertunjukan yaitu berupa kendang yang biasa disebut *dogdog lojor*, hal ini dilakukan agar pertunjukan lebih berirama dan bisa menghibur masyarakat.
4. Penambahan dua orang penari dan pesilat dalam acara pertunjukan angklung *Gubrag*, hal ini dilakukan agar lebih menarik masyarakat dalam menonton pertunjukan.
5. Masyarakat diperbolehkan menyewa pertunjukan angklung *Gubrag* untuk acara pesta pernikahan, khitanan, dan lain sebagainya, di mana akan dikenakan tarif sesuai jarak dan kebutuhan pertunjukannya.

Daftar Pustaka

Artikel Jurnal

- Alin Novandini dan Ayi Budi Santosa (2017) Perkembangan Angklung Gubrag : Dari Tradisi Ritual Hingga Hiburan(1983-2013 Jurnal FACTUM Volume 6, N0.2, Oktober
- Hinhin Agung Daryana, Dyah Murwaningrum(2019) Transformasi Musik Arumba: Wujud Hibriditas Yang Mengglobal, Panggung Vol. 29

- No. 1, Januari - Maret
- Rosyadi. (2012). Angklung: Dari Angklung Tradisional Ke Angklung Modern. *Jurnal Penelitian Sejarah dan Budaya*, Patanjala: 4 (1), 26-40. doi:dx.doi.org/10.30959/ptj.v4i1.122. Sakrie, D. (2015). 100 Tahun Musik Indonesia
- Satya, Dinda, 2014 Angklung Dogdog Lojor Pada Upacara Seren Taun *Jurnal resital*, vol 15 no 2 Yogyakarta: ISI
- Usandrajaya, (2018) Yurnalis, Indriyetti, Inovasi Talempong Gandang Lasuang dalam Upaya Pelestarian Seni Tradisi, *Panggung* Vol. 28 No. 4, Desember 2018
- Buku*
- Ismawati, Esti (2012) Ilmu Sosial Budaya Dasar, Yogyakarta: penerbit ombak
- Creswell, John W., (2012), *Research Design: Pendekatan Kualitatif, Kuantitatif, dan Mixed*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Hoed, Benny H. 2011 *Semiotika dan Dinamika sosial budaya*. Jakarta: Komunitas Bambu
- Koentjaraningrat, 2005, *Pengantar Ilmu Antropologi*, edisi revisi, Jakarta: Rineka Cipta
- , 1998, *Sejarah Teori Antropologi I*, Jakarta: Rineka Cipta
- Lilis Sumiati 2019 *Wacana Pemajuan Kebudayaan : Strategi Tari Tradisi*, Bandung : Guriang7press
- Moleong, Lexy J. 2007 *Metodologi Penelitian Kualitatif*, Bandung: PT Remaja Rosdakarya Offset
- Masunah, J. dkk. (2003). *Angklung di Jawa Barat : sebuah perbandingan Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia (P4ST UPI)*.
- Shirayev eric B, Levy David, 2012 *Psikologi Lintas Kultural*, Jakarta: Kencana
- Sumardjo, Jakob 2011, *Filsafat Seni*, Bandung: ITB
- Soemardjo jakob, 2014, *Estetika Paradoks*, Jakarta: Kelir
- Soedarsono, 2010 *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, Yogyakarta: UGM Press
- Soepandi, 1987. *Peralatan Hiburan dan Kesenian Tradisional Daerah*
- Smiers, Joost. 2009. *Arts under Pressure: Memperjuangkan Keanekaragaman Budaya di Era Globalisasi*. Terjemahan Umi Haryati. Yogyakarta: Insistpress
- Jawa Barat. Jakarta. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
- Poerwanto, Hari, 2008, *Kebudayaan dan lingkungan dalam perspektif Antropologi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Yoeti, Oka, A. 1985 *Budaya Tradisi Yang Hampir Punah: Bacaan Populer Untuk Perguruan Tinggi*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan

Tubuh *Lumping* Metode Seni Peran Berbasis Kearifan Lokal

Rachman Saleh

Jurusan Teater ISBI Bandung

Jl. Buahbatu, No. 212, Kec. Lengkong, Kota Bandung, 40265

Email: payunghitamfoundation@gmail.com No HP: 081395299157 (Telp/SMS)

ABSTRACT

This paper describes the research on traditional arts Kuda Lumping as one of the writer's effort in a pursuit of explorative forms to become one of references on the acting technique's training, both in formal education and non-formal education.

The traditional arts that will be the object of study is 'Kuda Lumping traditional art' which is spread across almost all of the island of Java, including West Java, which in this study is devoted to the 'Kuda Lumping Mekar Panggugah' art group that located in Desa Sukamukti, RT 02/03 Dusun Mekargalih, Kecamatan Jatinangor, West Java. Kuda Lumping as a source of research is based on writer's interest in totality, intensity, imagination, energy, and body suggestions that can be found in each Kuda Lumping player that must also be owned by a theater actor especially theater body, and the other realism theater in general.

Keywords: *acting method, local wisdom, kuda lumping*

ABSTRAK

Tulisan ini menjelaskan tentang penelitian pada seni tradisi Kuda Lumping sebagai salah satu upaya penulis dalam melakukan pencarian pada bentuk-bentuk seni tradisi yang eksploratif, untuk menjadi salah satu referensi pada pelatihan teknik seni peran, baik pada ruang-ruang pendidikan formal, maupun pada ruang-ruang non-formal.

Adapun seni tradisi yang akan dijadikan objek kajian adalah seni tradisi Kuda Lumping yang tersebar hampir di seluruh pulau Jawa termasuk Jawa Barat yang dalam penelitian ini dikhususkan pada kelompok kesenian Kuda Lumping Mekar Panggugah yang beralamat di Desa Sukamukti, RT/RW 02/03, Dusun Mekargalih, Kecamatan Jatinangor, Jawa Barat. Dipilihnya kesenian Kuda Lumping sebagai sumber penelitian didasarkan pada ketertarikan peneliti pada totalitas, intensitas, imajinasi, energi dan sugesti ketubuhan yang terdapat pada setiap pemain Kuda Lumping yang juga harus dimiliki oleh seorang aktor teater, khususnya teater tubuh, dan teater realism pada umumnya.

Kata Kunci: Metode seni peran, kearifan lokal, Kuda Lumping

PENDAHULUAN

Seni tradisi yang telah berkembang lama dan menjadi bagian dari kehidupan masyarakat nusantara, bisa menjadi sumber inspirasi bagi lahirnya gagasan-gagasan kreatif untuk sebuah pertunjukan teater

modern. Begitu banyak kesenian tradisi yang tumbuh di negeri ini, terbentang dari Sabang sampai Merauke, yang bisa digali potensinya untuk menjadi sumber gagasan penciptaan pertunjukan teater modern yang 'membumi'.

Kekayaan seni tradisi nusantara ini

jika bisa dimanfaatkan dan difungsikan sebagai bagian dari unsur pembangun seni pertunjukan teater modern, niscaya akan memberi warna yang khas pada penciptaan karya seniman teater modern Indonesia. Sudah cukup lama teater modern Indonesia didominasi oleh metode-metode dari Barat dalam upaya pencarian estetika seni teater modernnya. Sudah saatnya memulai kembali gali potensi yang ada di dalam masyarakat itu sendiri, agar kesenian Indonesia memiliki wajah Indonesia.

Seni-seni kini menjalankan multi-fungsinya secara berlapis. Seniman dalam hal ini bisa dengan suka-suka menyisipkan segala macam dongeng, mitos, hingga tendensi personal yang banal ke dalam lapisannya. Termasuk di dalamnya nilai-nilai tradisi yang dibawanya, dan yang mempengaruhinya dalam perjalanan (Sabana, 2016, hlm. 295)

Pada akhirnya nanti, seni teater modern Indonesia merupakan seni pertunjukan yang memiliki kekuatan konvensi seni teater dunia dan warna lokal yang kental sehingga akan menjelma menjadi wujud baru sebagai seni pertunjukan teater modern khas Indonesia, itulah tujuan dari penelitian ini.

Penelitian ini merupakan bentuk usaha dalam menemukan / merumuskan sebuah metode atau model penciptaan teater yang menempatkan kesenian tradisi sebagai sumber penciptaannya. Hal ini dianggap perlu dilakukan sebagai upaya dalam konkretisasi visi ISBI Bandung terutama dalam “menyelenggarakan Tridarma Perguruan Tinggi di bidang seni budaya yang memperkokoh karakter budaya bangsa”.

Sejak berdirinya jurusan teater di ISBI Bandung, wacana teater Barat mendapatkan dominasinya. Konvensi-konvensi Barat seolah menjadi sebuah dogma yang tidak terbantahkan. Berangkat dari kenyataan inilah penulis berupaya untuk melakukan pencaharian terhadap bentuk atau model penciptaan teater yang memiliki nilai orisinalitas teater Indonesia khususnya wilayah teater modern Indonesia. Adapun yang dimaksud dengan nilai orisinalitas adalah penciptaan bentuk teater yang bersumber dari khasanah kesenian tradisi yang dalam hal ini difokuskan pada seni tradisi Kuda Lumping sebagai objek penelitian dalam penciptaan.

Selain pencaharian dalam bentuk teater, penelitian penciptaan dan penyajian seni, langkah selanjutnya menyangkut pada pencaharian metode atau model pelatihan baik pada aktor teater realisme pada umumnya maupun aktor teater tubuh khususnya.

Dalam pengamatan peneliti, yang memiliki konsentrasi pada mata kuliah penyutradaraan dan pemeranan, diakui atau tidak, dalam beberapa tahun terakhir jurusan teater ISBI Bandung mengalami degradasi dalam hal melahirkan aktor-aktor teater yang memiliki kualitas yang baik. Menurut hemat peneliti, ada beberapa faktor yang menjadi penyebab terjadinya hal tersebut di antaranya tidak adanya model atau metode yang diterapkan secara konsisten sekaligus tepat yang dapat menjadi pegangan mahasiswa dalam memulai proses keaktoran, selain faktor lain seperti kurangnya kesadaran berproses dari mahasiswa itu sendiri.

Oleh karena itu, untuk menjawab persoalan tersebut, perlu dilakukan perumusan sebuah metode atau model pelatihan yang tepat bagi seorang aktor, baik aktor teater realisme pada umumnya dan aktor teater tubuh khususnya. Perlu penulis garis bawahi kata “tepat” dalam hal ini adalah kaitannya dengan menggali berbagai macam potensi yang dimiliki aktor baik posisinya sebagai individu maupun keberadaannya yang terkonstruksi oleh sebuah tatanan budaya melalui pembentukan *skill*, intelektual maupun kepekaan intuisi.

Setelah dirumuskannya model penciptaan dan pelatihan seorang aktor yang akan diusahakan ini, diharapkan mampu menjadi tambahan literatur yang dapat diaplikasikan baik pada ruang formal (institusi pendidikan seni) maupun ruang-ruang informal di samping tujuan lainnya sebagai sebuah pencaharian terhadap orisinalitas teater Indonesia khususnya pada wilayah teater tubuh Indonesia yang terlepas dari bayang-bayang teater barat.

Langkah pertama dari tujuan penelitian ini adalah lahirnya suatu metode baru tentang teknik seni peran yang berbasis kearifan lokal. Penulis berupaya menyerap apa yang ada dalam bentuk seni tradisi Kuda Lumping dan kemudian mengolahnya menjadi bentuk pelatihan bagi para pemeran di pertunjukan teater modern Indonesia.

Hal lain yang menjadi alasan dipilihnya seni tradisi Kuda Lumping adalah karena seni tradisi Kuda Lumping kaya dengan unsur pembangun pertunjukannya. Hal ini bisa menjadi inspirasi lahirnya teks/ide, bahkan

bentuk baru untuk garapan pertunjukan teater modern Indonesia.

Teater, sebagaimana telah sering disebutkan, merupakan suatu genre seni yang merupakan hasil kerja ensemble dari berbagai kalangan disiplin ilmu serta bersifat kolektif. Seni rupa, seni tari, seni peran, seni musik adalah beberapa disiplin ilmu yang biasanya dilibatkan dalam proses penciptaan peristiwa teater. Masing-masing dilibatkan dalam proses penciptaan dengan takaran dan peranan yang saling mendukung satu sama lain.

Dalam penelitian ini, penulis mencoba menjadikan kesenian Kuda Lumping sebagai sumber penciptaan karya seni teater, karena seni tradisi Kuda Lumping juga memiliki unsur pembangun yang mendekati unsur pembangun pertunjukan teater modern Indonesia. Seperti juga dalam teater modern Indonesia, di dalam seni tradisi Kuda Lumping ada unsur seni rupa, seni peran, seni musik, dan seni tari.

Judul besar penelitian ini adalah “Tubuh Lumping”, judul ini mengacu pada tujuan penciptaan metode/teknik seni peran yang berbasis pada tubuh dengan melakukan adopsi pada teknik pelatihan tubuh para pemain Kuda Lumping. Hal lain yang juga menjadi bagian dari kerja penelitian ini adalah upaya menemukan potensi teoritik yang pada tahap selanjutnya diharapkan menjadi sebuah metode pelatihan yang dapat menjadi referensi pelatihan teknik seni peran baik pada ruang-ruang pendidikan formal (institusi seni), maupun pada ruang-ruang non-formal.

Selanjutnya, alasan lain dari pemilihan seni Kuda Lumping sebagai objek penelitian

ini adalah karena peneliti menemukan adanya potensi pengadopsian unsur totalitas, intensitas, energi, sugesti, dan imajinasi yang nantinya akan menjadi kekuatan dan senjata bagi perwujudan ekspresi para aktor seni pertunjukan teater modern Indonesia.

METODE

1. Sumber Data

Sumber data primer dari penelitian ini adalah kelompok Kuda Lumping Mekar Panggulah pimpinan Abah Uyut yang beralamat di Desa Sukamukti, RT/RW 02/03, Dusun Mekargalih, Kecamatan Djatinangor, Jawa Barat.

Sumber data primer lain yang digunakan adalah sumber tulisan, seperti artikel, blog, dan pertunjukan Kuda Lumping yang diselenggarakan di sekitar wilayah Kota dan Kabupaten Bandung.

2. Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data yang dipergunakan dalam penelitian ini adalah sebagai berikut:

- **Teknik Observasi**

Metode observasi penting sekali dalam pengumpulan data untuk penelitian seni Kuda Lumping ini. Dengan cara observasi, peneliti dapat lebih memahami dan menyelami pola pikir dan pola kehidupan masyarakat seni tradisi yang diteliti. Dengan teknik observasi, banyak informasi yang didapat langsung dari sumbernya.

Mengenai studi kasus tentang Kuda Lumping, mulanya peneliti melakukan

pengamatan umum. Pengamatan ini sangat penting agar peneliti bisa menonton dan mengerti kesenian Kuda Lumping, melihat bermacam-macam ekspresi pemain Kuda Lumping, mendengar musik pengiring dan mengalami suasana pertunjukannya. Hal-hal di atas yaitu pengalaman menonton, bisa didapatkan oleh peneliti setelah peneliti mengikuti berberapa pertunjukkan Kuda Lumping di sekitar wilayah kota dan kabupaten Bandung. Observasi atas peristiwa-peristiwa ini bermanfaat sekali karena informasi primer bisa diperoleh dan dikumpulkan untuk kemudian dijadikan bahan bagi perancangan metode seni peran yang memiliki basis kearifan lokal.

- **Teknik Wawancara**

Wawancara dilakukan secara mendalam (*in-depth interview*) kepada responden dan informan kunci yang dalam penelitian ini adalah para penggiat kesenian Kuda Lumping. Teknik ini digunakan dalam menjangkau pertanyaan pokok agar informasi primer bisa didapatkan

- **Teknik Kepustakaan dan Dokumentasi**

Menurut Dra. Nurul Zuriah, teknik dokumentasi merupakan cara mengumpulkan data melalui sumber data yang berhubungan dengan masalah penelitian dan mendukung hipotesis melalui teori dan pendapat (2007, hlm 191). Teknik kepustakaan dan dokumentasi dilakukan dengan cara terjun ke lapangan secara langsung. Informasi ini merupakan bagian penting dari sebagian besar teori dan latar

belakang penelitian ini. Metode ini adalah metode penting untuk membandingkan informasi primer (yang dikatakan atau dikumpulkan dari wawancara dan observasi) dengan informasi sekunder (data buku dan lain-lain).

- **Analisis Data**

Data yang dikumpulkan adalah data yang bersifat kualitatif dan akan dianalisis dengan teknik kualitatif dengan kerangka pikir induktif, abstraktif, logis, dan sistematis. Dalam penelitian ini, analisis dilakukan dengan menganalisa pertunjukan dan potensi teknik yang dilakukan oleh para penggiat Kuda Lumpung.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Pertama-tama penulis akan menguraikan tentang seni pertunjukan Kuda Lumpung dalam sudut pandang penulis dengan menggunakan teori Dramaturgi sebagai teori dasar dari Seni Pertunjukan dan salah satu teori penjas yang penulis pilih untuk penelitian penulis.

“Dramaturgi adalah ajaran tentang masalah hukum dan konvensi drama” (Harymawan, 1993, hlm. 1). Pemaparan awal mengenai Seni Pertunjukan Kuda Lumpung dengan menggunakan teori Dramaturgi bertujuan agar penjelasan mengenai hasil penelitian akan lebih bisa dipahami secara menyeluruh dalam kaitannya dengan tujuan penelitian yaitu penggalian terhadap nilai-nilai seni peran dengan objek penelitian seni tradisi Kuda Lumpung dan sudut pandang

penulis yang menggunakan teori Dramaturgi sebagai bahan penjelasnya.

Penulis akan memulai menjelaskan dengan unsur-unsur pembangun pertunjukan. Seni pertunjukan memiliki unsur-unsur pembangun pertunjukan. Unsur-unsur pembangun tersebut berfungsi sebagai pembentuk dari wujud seni pertunjukan. Berikut ini, akan penulis perbandingkan antara unsur-unsur pembangun seni pertunjukan teater sebagai wadah dari seorang aktor dalam menampilkan seni perannya dan unsur-unsur pembangun seni pertunjukan kuda lumping sebagai wadah dari ekspresi individu yang berlaku sebagai kuda lumping.

Dalam konvensi drama/teater dijelaskan bahwa drama/teater dibangun oleh beberapa unsur pembangunnya. Unsur-unsur pembangun tersebut terdiri dari unsur utama dan unsur kedua.

Unsur-unsur Pembangun Seni Pertunjukan Teater

Unsur Utama

1. Naskah/Lakon: Naskah/Lakon terdiri dari lakon yang berisi dialog dan lakon yang berisi intruksi.
2. Sutradara: Pemimpin pertunjukan, pencipta gagasan awal bagi pertunjukan dan penafsir naskah.
3. Aktor/Pemeran: Seseorang yang mewujudkan gagasan sutradara dalam wujud seni peran.
4. Penonton: Penyaksi pertunjukan.

Unsur Kedua

1. Tata Artistik: Penafsiran untuk perwajahan panggung.
2. Tata Cahaya: Penafsiran bagi terciptanya ruang dan waktu untuk pertunjukan dengan menggunakan keterampilan tata cahayanya.
3. Tata Rias: Penafsiran tata rias wajah untuk kejelasan identitas dan karakter pemeran.
4. Tata Kostum: Penafsiran model dan bentuk pakaian untuk para pemain.
5. Tata Musik: Penafsiran bunyi untuk menciptakan ilustrasi, efek dramatik, penebal adegan, dan keindahan bunyi di atas panggung.
6. Tata Suara: Pengatur keseimbangan suara dan bunyi di atas panggung, agar bunyi dan suara di panggung tampil dalam keseimbangan dan keharmonisan.

Itulah unsur-unsur pembangun dalam seni pertunjukan teater/drama. Dengan mengacu pada unsur-unsur pembangun drama/teater tersebut, selanjutnya, mari melihat unsur-unsur pembangun dalam Seni Pertunjukan Kuda Lumping.

Unsur-unsur Pembangun Seni Pertunjukan Kuda Lumping

Unsur Utama

1. Musik: Musik adalah unsur penting dalam pertunjukan Kuda Lumping. Musik selalu ada dalam pentas Kuda Lumping. Maka, musik penulis tempatkan sebagai salah satu unsur utama yang kedudukannya jika

dibandingkan dengan pertunjukan teater, setara dengan naskah. Dalam sebuah wawancara dengan salah seorang pelaku kuda lumping, pelaku ini menyatakan bahwa musik sangat penting kedudukannya di pertunjukan Kuda Lumping karena musik adalah 'pengundang' kedatangan kekuatan-kekuatan yang akan membantu mereka dalam mewujudkan diri menjadi kuda lumping.

2. Pimpinan Rombongan/Pawang: Pemimpin pertunjukan, seorang pemimpin rombongan yang mengatur jalannya pertunjukan Kuda Lumping. Kedudukannya penulis setarakan dengan sutradara, karena porsi kerjanya hampir mirip dengan sutradara, meski tentu saja sangat berbeda cara dan sistem kerjanya.
3. Pemain Kuda Lumping: Pemain Kuda Lumping dalam pentas Kuda Lumping penulis setarakan dengan seorang pemeran/aktor di dalam pertunjukan teater/drama, karena posisinya sebagai garda depan pertunjukan Kuda Lumping memiliki kemiripan yang setara dengan seorang aktor.
4. Penonton: Penonton Kuda Lumping sama halnya dengan penonton dalam pertunjukan teater yaitu sebagai penyaksi pertunjukan. Penonton dalam pentas teater dan pentas Kuda Lumping memiliki kedudukan yang penting, karena keduanya menjadi identitas bagi terwujudnya sebuah seni pertunjukan/seni tontonan. Penonton adalah salah

satu syarat terwujudnya sebuah seni tontonan.

Unsur Kedua

Tukang Dekor: Tukang dekor, penulis menyebutnya seperti itu karena sebutan ini adalah sebutan yang khas dari para pelaku kegiatan seni tradisional. Kedudukannya setara dengan penata artistik karena fungsinya sebagai orang/kelompok yang memberikan sentuhan pada perwajahan pementasan mereka. Perbedaan yang tegas dengan pertunjukan teater/drama adalah, tukang dekor ini kedudukannya tidak setegas dalam pertunjukan drama/teater. Tukang dekor dalam pertunjukan Kuda Lumping lebih bersifat kerja ensemble, mereka mengerjakan seluruh perangkat unsur-unsur artistiknya dengan cara kerja bersama-sama. Inisiatif dan gagasan dalam pengerjaan perangkat artistiknya lebih bersifat kolektif. Tidak ada Penata Cahaya, dalam pertunjukan Kuda Lumping yang dimainkan di lapangan terbuka dan dilaksanakan siang hari, kedudukan tata cahaya tidak menjadi penting, karena cahaya matahari di siang hari telah cukup untuk penerangan pentas mereka.

Tata Rias: Penafsir tata rias wajah untuk kejelasan identitas dan karakter pemeran. Tentang tata rias, seperti halnya tugas penataan artistik, tugas untuk penataan rias ini diserahkan pada pemainnya masing-masing. Kerja bersama seperti ini menjadi kerja yang khas dalam garapan pentas-pentas seni tradisional.

Tata Kostum: Kostum untuk para pemain di pentas Kuda Lumping biasanya

sudah diserahkan pada kepala rombongan. Kepala rombongan ini menyediakan kostum bagi para pendukungnya dalam pentas Kuda Lumping.

Tata Musik: Tata musik biasanya diserahkan kepada seorang ahli musik Kuda Lumping atau digarap langsung oleh pemimpin rombongan.

Tata Suara: Seorang yang ahli dalam penataan musik biasanya dipercaya untuk menjadi pengatur keseimbangan suara dan bunyi di atas panggung, agar bunyi dan suara di panggung tampil dalam keseimbangan dan keharmonisan.

Perbandingan Unsur-unsur Pembangun Teater/Drama dengan Seni Pertunjukan Kuda Lumping.

Teater/ Drama	Kuda Lumping
1.Naskah	1.Intruksi dan Musik
2.Sutradara	2.Pemimpin Rombongan / Pawang
3.Aktor	3.Pemain Kuda Lumping
4.Penonton	4.Penonton
5.Tata Artistik	5.Tukang Dekor
6.Tata Cahaya	6.Tidak ada Penata Cahaya
7.Tata Rias	7.Tata Rias
8.Tata Kostum	8.Tata Kostum
9.Tata Musik	9.Tata Musik
10.Tata Bunyi	10.Tata Bunyi

Jika diperhatikan secara sekilas, maka jelas bahwa baik seni pertunjukan teater dan seni pertunjukan Kuda Lumping –kecuali soal penata cahaya– maka kedua jenis seni pertunjukan ini hampir memiliki persamaan dan kesetaraan dalam unsur-unsur

pembangunnya. Tentu saja keduanya memiliki perbedaan yang sangat prinsipil. Jika di atas adalah kemiripan unsur pembangunnya, maka di bawah ini akan dijelaskan hal-hal yang membedakannya.

Sesuatu yang paling membedakan antara kedua jenis kesenian ini adalah pada persoalan kebakuan dan ketidak bakuan. Seperti halnya seni-seni tradisional lainnya maka Seni Kuda Lumping memiliki pula unsur-unsur kebakuan yang mengikatnya. Hal ini tidak terjadi pada Seni Teater sebagai seni yang dikategorikan seni modern (untuk membedakannya dengan seni tradisional). Seni Teater meski memiliki unsur pembangun yang hampir sama dengan Seni Kuda Lumping namun dalam praktiknya Seni Teater lebih bebas dalam memperlakukan dan menggunakan unsur-unsur pembangun tersebut untuk kepentingan pertunjukannya. Seni Teater dapat menggunakan semua unsur pembangun pertunjukan untuk kepentingan pementasannya, namun bisa juga hanya menggunakan beberapa unsur yang disesuaikan dengan kebutuhan dan konsep garapan yang digagasnya.

Sementara itu dalam Kesenian Kuda Lumping, hampir semua unsur pembangun pertunjukan dalam versi mereka selalu digunakan hampir di setiap tampilan pertunjukan mereka. Misalnya unsur musik, Seni Kuda Lumping selalu menampilkan musik pengiring dalam tampilannya. Hal ini berbeda dengan seni pertunjukan teater yang terkadang menggunakan musik dan bisa juga tanpa menggunakan musik sama sekali.

Selain unsur musik yang selalu mereka gunakan sebagai bagian dari pertunjukan,

unsur-unsur lainnya pun selalu hadir mengiringi pementasan Kuda Lumping. Unsur-unsur pembangun milik Kuda Lumping adalah unsur pembangun yang baku. Dalam setiap pentas Kuda Lumping, selalu hadir musik serta *property* dan *hand-property* yang hampir sama bendanya. Hal ini terutama bisa dilihat dari penggunaan *property* dan *hand-property* yang selalu memiliki kesamaan dari setiap pementasan Kuda Lumping dari berbagai sanggar dengan versi asli. Penulis katakan versi asli karena di lapangan Penulis menemukan pula versi modifikasi. Tentang versi modifikasi ini tidak akan penulis bahas lebih jauh, karena soal versi ini memerlukan bahasan yang lebih khusus lagi.

Seni Kuda Lumping dalam versi asli, Penulis menemukan bahwa penggunaan *property* dan *hand-property* yang baku yang selalu mereka gunakan diantaranya:

1. Kuda lumping yang berbahan anyaman.
2. Beling, lampu bohlam atau neon.
3. Rumput.
4. Ember berisi air.
5. Kelapa.

Itulah beberapa contoh *property* dan *hand-property* yang digunakan oleh para pelaku Seni Pertunjukan Kuda Lumping yang penulis temukan di lapangan dalam pementasan Kuda Lumping yang penulis teliti.

Sedangkan Seni Teater memiliki unsur pembangun yang lentur, tidak baku. Seni Teater dalam penggunaan *property* dan *hand-property* menyesuaikan dengan lakon yang diperankan atau kesesuaian dengan gagasan sutradara.

Dengan melihat perbandingan terhadap dua jenis kesenian ini maka sekarang akan bisa dilihat kedudukan antara aktor dan pemain Kuda Lumpung dalam pertunjukan mereka masing-masing. Aktor dalam pertunjukan teater ketika membawakan perannya berpijak pada konvensi-konvensi drama, sedangkan pemain Kuda Lumpung tidak mengenal konvensi tersebut. Hal ini membuat keduanya memiliki perbedaan yang tegas ketika tampil dalam pertunjukannya masing-masing.

Selain menganut ketaatan pada konvensi pemanggungan, aktor juga bermain dalam sepanjang pembawaan perannya dengan penuh kesadaran. Hal ini berbeda dengan pemain Kuda Lumpung yang mengaku bahwa mereka berada dalam keadaan sadar dan tidak sadar. Yapi Tambayong dalam bukunya *Seni Akting, Catatan-catatan Dasar Seni Kreatif Seorang Aktor*.

“Bagaimanapun, sebagai suatu bentuk kerja seni, akting harus ditumbuhkan dari kesadaran-kesadaran insani yang mengikat, yang dengannya akan menentukan nilai kepribadian seorang aktor.” (Tambayong, 2000, hal. 3).

Hal ini tidak berlaku bagi seorang pemain Kuda Lumpung, karena pemain Kuda Lumpung bermain berdasarkan insting bawah sadar mereka dalam penciptaan situasi dan kondisi yang membawanya kedalam satu tindakan fisik yang orang sebut sebagai ‘jadi’. Kata ‘jadi’ dalam Kuda Lumpung berbeda dengan kata ‘jadi’ dalam pertunjukan teater/drama. Dalam Kuda Lumpung, kata ‘jadi’ adalah suatu proses ketika seorang pemain Kuda Lumpung telah memasuki bawah sadarnya dan kemudian bergerak dengan mengikuti

dorongan bawah sadarnya. Sedangkan kata ‘jadi’ dalam istilah ‘orang-orang teater’ adalah kata yang tidak mengacu pada hanya insting dan bawah sadar, tetapi juga bicara pada persoalan kesadaran pikiran. Pemeran dalam pertunjukan teater menggunakan, pikiran, perasaan dan imajinasinya untuk mewujudkan seni peran atau tokoh yang diperankannya.

Setelah melihat perbandingan, sekarang masuk ke bagian pentingnya. Penelitian yang dilakukan adalah penelitian yang menjadikan seni peran sebagai objek penelitian, subjek dari penelitian ini adalah Kuda Lumpung dan narasumbernya adalah para pelaku seni Kuda Lumpung tersebut. Dengan menjadikan seni peran sebagai objek, maka penulis berangkat dari penggalian di wilayah seni peran tersebut. Sumber penggalian dari seni peran ini adalah subjek penelitian penulis, yaitu seni kuda lumping, khususnya pada kegiatan atau tingkah laku orang/pemain yang biasanya berperan sebagai tokoh yang menunggang Kuda Lumpung tersebut.

Dalam penelitian, penulis berupaya menggali teknik dan metode dari penunggang Kuda Lumpung yang penulis setarakan dengan kegiatan aktor di atas panggung. Penyetaraan ini bertujuan untuk, pertama membuat perbandingan. Kedua setelah perbandingan didapat, kemudian penulis mencoba melakukan kombinasi antara metode seni peran dalam teater dengan teknik yang dipakai oleh para pemain kuda lumping. Hasil dari kombinasi ini diolah dengan tujuan mengembangkan metode seni peran yang berangkat dari nilai-nilai kearifan lokal, dalam hal ini seni kuda lumping sebagai bagian dari

kearifan lokal dalam seni dan kebudayaan di Indonesia.

Hasil yang didapat akan dipaparkan dengan tujuan menjadi bagian dari pengembangan seni peran yang menjadi bagian dari khazanah kekayaan metode seni peran yang berbasis kearifan lokal. Hal ini berdasarkan pada pendapat penulis yang menemukan bahwa metode seni peran berbasis kearifan lokal sangat kurang sekali bahkan mungkin belum pernah dijadikan sebagai teori sekaligus praktik untuk pengembangan seni peran di Indonesia.

Seni peran dengan metode yang berasal dari kearifan lokal, tentu saja akan membawa pada bentuk dan gaya yang khas karena pondasi dari sebuah metode yang berbeda akan menghasilkan sesuatu yang berbeda pula. Metode seni peran yang akan dikembangkan dari hasil penelitian ini berangkat dari pengamatan pada lima hal yang ada dalam seni kuda lumping yang menjadi temuan dalam penelitian ini.

Lima hal tersebut adalah bagian dari apa yang penulis sebut sebagai Daya. Daya adalah sumber gerak. Pada sumber gerak inilah, daya dalam kuda lumping, penulis mulai membuat satu pengembangan teknik dan metode seni peran terutama teknik pengembangan gaya permainan seorang aktor.

Lima daya sebagai sumber gerak:

1. Daya Sugesti.
2. Daya Energi.
3. Daya Intensitas.
4. Daya Totalitas
5. Daya Imajinasi.

Lima hal ini yang disebut daya sebagai

sumber gerak yang penulis dapat dari kuda lumping sebagai sumber inspirasi penelitian yang akan dijadikan bagian dari pengembangan metode seni peran. Sementara itu, persoalan *trance* atau kesurupan yang selalu menjadikan bagian dari pertunjukan kuda lumping, bukan menjadi bagian dari penyerapan atas pembentukan metode ini. *Trance* atau kesurupan, penulis anggap sebagai milik seni kuda lumping yang tentu saja berbeda dengan teknik, konvensi, kaidah seni peran yang menjadikan kesadaran pikiran sebagai bagian dari perwujudan seninya.

Dengan memperhatikan hasil dan luaran yang dicapai maka penulis akan mencoba menawarkan satu rancangan pembelajaran bagi mahasiswa Jurusan Teater mata kuliah Pemeranan yang berbasis kearifan lokal yang terinspirasi dari seni kuda lumping.

Rancangan Pembelajaran

Nama Mata Kuliah	: Pemeranan
Semester	: 3
Bobot SKS	: 4

Tabel 2, merupakan rancangan pembelajaran yang penulis tawarkan sebagai hasil dari penyerapan penulis terhadap penelitian dengan objek seni peran, subjeknya Kuda Lumping dan narasumber para pelaku Kuda Lumping. Rancangan ini bersifat belum baku, karena rancangan pembelajaran ini belum sampai pada tahap pengujian. Dalam waktu kedepan, jika dalam penerapannya di mata kuliah pemeranan ditemukan hal-hal yang bisa membuat rancangan pembelajaran ini lebih ke tahap penyempurnaan, penulis akan melakukan penyempurnaan tersebut.

Tabel 1. Rancangan Pembelajaran

Pengukuran dan Capaian Pembelajaran

Aspek	Capaian Pembelajaran	Instrumen Pengukuran	Bobot
Pengetahuan	Memahami dan mengetahui Teknik Seni Peran berbasis kearifan lokal Kuda Lumping	Dapat memahami pengetahuan tentang Seni Peran dan Seni Kuda Lumping	20%
Kemampuan	Mampu menggunakan daya sugesti, energi, intensitas, totalitas dan imajinasi di dalam dirinya sesuai dengan kebutuhan dan fungsinya sebagai seorang pemeran	Mampu mensenyawakan dua teknik yang dikombinasikan, yaitu teknik seni peran dan teknik yang didapat dari seni Kuda Lumping	60%
Etika	Melaksanakan disiplin latihan di luar dan tempat kuliah untuk menajamkan kemampuan tubuh, pikiran, perasaan dan imajinasinya.	Mampu secara tepat waktu menyelesaikan tugas-tugas pemeranan, presentasi dan melaksanakan pentas ujian.	20%

Materi Perkuliahan

Pertemuan	Bahan Kajian / Praktek	Target Capaian Pembelajaran	Metode	Pengukuran
1	Kepekaan Tubuh Musikal	Mahasiswa mampu memiliki kepekaan gerak dengan musik	Praktek	Tugas Individu
2	Kepekaan Tubuh tanpa Musik	Mahasiswa mampu menciptakan gerak dalam keheningan	Praktek	Tugas Individu
3	Kepekaan pada BendaBenda nyata	Mahasiswa mampu menjadikan benda-benda sebagai bagian dari dirinya	Praktek	Tugas Individu
4	Kepekaan pada Benda-benda Imajiner	Mahasiswa mampu membayangkan benda-benda untuk kepentingan praktek pemeranannya	Praktek	Tugas Individu
5	Ketahanan Tubuh bergerak tanpa henti dalam jangka waktu tertentu	Mahasiswa memiliki ketahanan tubuh untuk bekal energi pemeranannya	Praktek	Tugas Individu

6	Menciptakan tokoh dengan musik imajiner dan benda imaji-ner	Mahasiswa mampu berkonsentrasi dan berimajinasi dalam pembawaan perannya tanpa bantuan unsur pendukung pertunjukan	Praktek	Tugas Individu
7	Penciptaan musik dari diri	Mahasiswa mampu menjadikan dirinya sebagai bagian dari bunyi, tempo dan irama permainan seni perannya	Praktek	Tugas Kelompok
8	Penciptaan musik dari benda-benda di sekitar	Mahasiswa mampu memaksimalkan kreatifitasnya dengan mendayagunakan benda-benda di sekitarnya	Praktek	Tugas Kelompok
9	Permainan kolaborasi penciptaan musik dari diri dan penciptaan tokoh	Mahasiswa mampu bekerjasama dengan mahasiswa lain untuk saling melengkapi segi-segi pemeranannya	Praktek	Tugas Kelompok
10	Permainan kolaborasi penciptaan musik dari benda-benda di sekitar dan penciptaan tokoh	Mahasiswa mampu bekerjasama dengan mahasiswa lain untuk saling melengkapi segi-segi pemeranannya	Praktek	Tugas Kelo-mpok
11	Mencipta gagasan untuk pentas dengan menyatukan seluruh materi yang telah dilakukan	Mahasiswa mampu bekerjasama dan mengopt-imalkan seluruh materi yang telah didapat dengan mahasiswa lain untuk saling melengkapi segi-segi pemeranannya dan membuat pertunjukan	Praktek	Tugas Kelompok
12	Presentasi 1	Mahasiswa mampu menunjukkan kemampuannya dalam menyerap ilmu yang telah didapatnya dari praktek dan latihan	Praktek	Tugas Kelompok

13	Presentasi 2	Mahasiswa mampu menunjukkan kemampuannya dalam menyerap ilmu yang telah didapatnya dari praktek dan latihan dan memiliki kesiapan untuk pertunjukan	Praktek	Tugas Kelompok
14	Pertunjukan	Mahasiswa mampu menunjukkan kemampuannya dalam menyerap ilmu yang telah didapatnya dari praktek dan latihan dengan pertunjukan yang ditampilkannya	Praktek	Kelompok

PENUTUP

Seni Kuda Lumpung yang populer di kalangan masyarakat ini menyimpan satu potensi yang bisa menjadi sumbangsih bagi warna yang khas dari kesenian Indonesia. Kesadaran pada kehendak untuk menjadikan seni pertunjukan Indonesia menjadi lebih khas ke-Indonesia-annya telah memotivasi penulis untuk membuat penelitian ini yang tujuannya mengarah pada pengembangan model pelatihan dan tawaran gaya pemeranan bagi para aktor di panggung-panggung teater.

Beberapa temuan yang penulis dapatkan, penulis jadikan bahan untuk materi pengembangan seni peran di kalangan mahasiswa teater Jurusan Teater ISBI Bandung. Temuan-temuan yang penulis dapatkan itu kemudian kami analisa agar bisa penulis dayagunakan menjadi materi dasar bagi pengembangan dan pengolahan metode seni peran.

Hasil temuan yang penulis dapat terutama adalah mengenai Daya sebagai Pembentuk Gerak dari pemain Kuda Lumpung yang tampil ekspresif dan penuh energi. Ekspresifitas dan energisitas yang begitu kuat hadir dalam diri pemain Kuda Lumpung yang menjadi pokok utama penelitian ini. Melalui penampilan mereka penulis kemudian menjabarkan tentang Daya yang mereka jadikan tolakan pembentuk gerak mereka yang ekspresif dan energik.

Daya yang penulis jabarkan dari pembentuk gerak mereka adalah lima daya, yaitu: sugesti, energi, intensitas, totalitas dan imajinasi. Lima Daya ini penulis jadikan materi dasar dari pengolahan Rancangan Pembelajaran.

Selanjutnya Rancangan Pembelajaran ini akan penulis jadikan tawaran bagi model pembelajaran di mata kuliah Pemeranan semester 3 bagi mahasiswa Jurusan Teater ISBI Bandung.

Dengan dirumuskannya model penciptaan dan pelatihan seorang aktor yang akan diusahakan ini, diharapkan mampu menjadi tambahan literatur yang dapat diaplikasikan baik pada ruang formal (institusi pendidikan seni) maupun ruang-ruang informal di samping tujuan lainnya sebagai sebuah pencaharian terhadap orisinalitas teater Indonesia khususnya pada wilayah teater tubuh Indonesia yang terlepas dari bayang-bayang teater barat

Semoga hasil penelitian yang penulis lakukan ini bisa bermanfaat bagi pengembangan pembelajaran mata kuliah pemeranan di Jurusan Teater ISBI Bandung..

Daftar Pustaka

- Harymawan, RMA. (2000) Dramaturgi, Bandung
- Kasmana, Kankan., Sabana, S., Gunawan, I., Ahmad, Hafiz Aziz. (2016) Perwujudan Keyakinan akan Keberadaan Mahluk Halus dalam Komik
- Kawin ka Kunti, dalam Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya Panggung Vol. 26 No.3 September. Bandung: Puslitmas STSI Bandung
- Putri, Kiki R. S., Sabana, S. (2016) Re-Interpretasi Budaya Tradisi dalam Karya Seni Kontemporer Bandung Karya Radi Arwinda, dalam Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya Panggung Vol. 26 No.3. Bandung: Puslitmas STSI Bandung
- Soemardjo, Jakob. (2000) Filsafat Seni, Bandung: ITB
- Tambayong, Yapi. (2000) Seni Akting :Catatan Catatan Dasar Seni Kreatif Seorang Aktor, Bandung: PT Remaja Rosda

Karta, Bandung

Zuriah, Nurul. (2007) Metodologi Penelitian Sosial dan Pendidikan, Jakarta: BumiAksara

Batik Pasiran: Wujud Kearifan Lokal Batik Kampung Pasir Garut

Nyai Kartika, Reiza D. Dienaputra, Susi Machdalena, Awaludin Nugraha
Program Studi Sejarah, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Padjadjaran
Jl. Raya Bandung-Sumedang Km.21 Jatinangor 45363
085216173136, kartikalukmansetiawan@gmail.com

ABSTRACT

Batik Pasiran is a form of batik art produced by the people of Kampung Pasir, Cintakarya Village, Samarang District, Garut Regency. Batik Pasiran is a newly developed batik introduced by the people of Kampung Pasir. The batik has the uniqueness and ancestral values of the Pasir Traditional Village, a form of the local wisdom of its people. This research uses a descriptive approach with cultural analysis which is expected to be able to reveal and describe how the forms of local wisdom are figured in Pasiran Batik. The method used in this research is a qualitative research method that will help abstract the relationship between the art form, in this case batik, and the local wisdom values that live in the culture of the people of Kampung Pasir. The results showed that the Pasiran motif depicts people's life one with nature. In this case, batik, is not just a cultural product, furthermore the meaning and values contained in it are an expression of the empirical and daily experiences of society which form a cultural unity.

Keywords: *Batik, Pasiran, Local Culture*

ABSTRAK

Batik Pasiran merupakan wujud seni batik yang dihasilkan oleh masyarakat Kampung Pasir, Desa Cintakarya, Kecamatan Samarang, Kabupaten Garut. Batik Pasiran tergolong batik yang baru berkembang dan diperkenalkan oleh masyarakat Kampung Pasir. Batik tersebut memiliki keunikan dan nilai-nilai leluhur Kampung Adat Pasir, bentuk kearifan lokal masyarakatnya. Penelitian ini menggunakan pendekatan deskriptif dengan analisis budaya yang diharapkan mampu mengungkap dan menjabarkan bagaimana bentuk kearifan lokal yang dikiaskan dalam Batik Pasiran. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode penelitian kualitatif yang akan membantu mengabstraksikan pertalian antara bentuk seni dalam hal ini batik dengan nilai-nilai kearifan lokal yang hidup di dalam budaya masyarakat Kampung Pasir. Hasil penelitian menjelaskan bahwa corak motif Pasiran menggambarkan kehidupan masyarakat yang menyatu dengan alam. Dalam hal ini batik, bukan hanya sekedar hasil budaya, lebih jauh lagi makna dan nilai-nilai yang terkandung di dalamnya merupakan ungkapan dari pengalaman empiris dan keseharian masyarakat yang membentuk satu kesatuan budaya.

Kata Kunci: Batik, Pasiran, Kearifan Lokal

PENDAHULUAN

Kampung Pasir, Desa Cintakarya, Kecamatan Samarang, Kabupaten Garut, merupakan sebuah kampung adat Sunda Wiwitan. Kampung ini berada di sebelah

timur Kota Garut tepatnya berbatasan dengan Tarogong Kidul. Kampung Pasir sejak setahun yang lalu dikenal sebagai kampung pengrajin batik yang dikenal dengan sebutan Batik Pasiran.

Batik sendiri merupakan sebuah karya seni. Menurut Darmasti (2018) seni merupakan universalisasi dari pengalaman, dengan kata lain seni menjadi ungkapan simbolis dari pengalaman tersebut. Sementara menurut K. Langer yang juga dikutip oleh Darmasti, seni adalah kreasi bentuk-bentuk simbolis dari perasaan manusia (Darmasti, 2018, hlm. 281).

Batik dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia berarti kain bergambar yang pembuatannya dilakukan secara khusus dengan menuliskan atau menerakan malam pada kain itu, kemudian pengolahannya diproses dengan cara tertentu (Sugono, dkk., 2008, 146). Sedangkan membatik berarti membuat corak atau gambar (terutama dengan tangan) dengan menerapkan pada kain; membuat batik.

Hal itu juga senada dengan pengertian yang tertera di dalam Ensiklopedi Indonesia, batik dapat diartikan sebagai suatu cara untuk melukis di atas kain (kain mori atau cambric, kain katun, tetoron, sutra, dan lain-lain) dengan cara melapisi bagian-bagian yang tidak berwarna dengan lilin atau malam yang dicampur dengan parafin, damar, dan colophium. Semula kain dihilangkan kanjinya dengan cara direbus agar lilin atau malam dapat melekat pada kain, selanjutnya agar lilin atau malam tidak berkembang, kain itu dikunji kemudian dikeringkan dan disetrika hingga licin.

Dalam *Verklarend handwoordenboek der Nederlandsche Taal* dijelaskan bahwa batik memiliki pengertian: membuat batik, metode membuat batik di Hindia Timur untuk memberi cat indah pada tenun; tenun dilapisi

dengan lilin secara hati-hati ketika orang tidak menghendaki cat; setelah itu bahan ini dimasukkan dalam bak cat. Kemudian *teknologi* diartikan sebagai: Belajar mengolah bahan dasar mana yang dihasilkan oleh alam demi kepentingan industri atau cabang kerajinan tertentu; mempelajari semua yang berkaitan dengan metode pembuatan itu (Koenen, 1951, hlm. 79).

Dalam buku yang berjudul *de Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch Indie, III de Batikkunst terbit di 's Gravenhage, Martinis Nijhoff* yang ditulis oleh J.E. Jasper dan Mas Pirngadie dan terbit pada tahun 1916 diuraikan tentang kain, seperti kain katun, canting, dan cap juga mengenai teknik pewarnaan dari kain dan batik. Proses pembatikan yang terjadi di Surakarta, Yogyakarta dan tempat-tempat lain sebagai sentra perkembangan batik di Pulau Jawa atau di Hindia-Belanda yang berkembang pada masa penjajahan Belanda. Buku ini membahas banyak hal-hal yang berkaitan dengan perbatikan yang ada di Hindia-Belanda, baik itu material, motif-motif yang menjadi ciri khas dari daerah asal, hingga motif-motif yang dibawa oleh bangsa lain yang ada di Hindia-Belanda seperti pengaruh Cina pada batik pesisiran. Secara umum buku ini memberikan gambaran yang luas tentang perbatikan tetapi masih dirasa kurang untuk hal-hal yang lebih spesifik mengenai perbatikan di daerah Priangan Timur.

Sementara itu, dalam *Batik op Java* karya Alit Veldhuissen dan Djajasoebrata yang terbit di Rotterdam pada 1972 dan menjadi koleksi Museum Voor Land en Volkenkunde terdapat penjelasan mengenai pembagian pola di

Vorstenlanden dari pengarang-pengarang terdahulunya seperti G.P. Rouddaer melalui tulisan *Seni Batik di Hindia-Belanda* dan Sejarahnya yang menjelaskan bahwa pada awal abad ke-20, ia mengumpulkan 3000 nama pola batik dan mengungkapkan bahwa masih ada lebih banyak lagi. Dijelaskan pula bahwa sejak masa Rouffaer, banyak motif baru yang muncul dan motif lain yang diambil dari mode. Ada beberapa kategori baru yang dikumpulkan dan lukisan batik motif baru muncul belakangan ini. Orang-orang Jawa di *Vorstenlanden* membagi motif-motif klasik dalam beberapa kategori seperti geometris dan bukan geometris dan setiap kategori dibagi lagi ke dalam “rumpun” pola.

Dalam buku lain yang berjudul *Indonesian Batik; Processes, Patterns and Places* karya Silvia Fraser-Lu dijelaskan bahwa perkembangan industri batik yang ada di wilayah Jawa Barat tidak dapat dilepaskan dari tradisi batik Yogyakarta-Surakarta. Kota Garut, Tasikmalaya, dan Ciamis adalah kota-kota produsen batik di Jawa Barat.

Selanjutnya, *Dutch Influence In Batik From Java History and Stories* karya Harmen C. Veldhuisen yang terbit tahun 1993 diuraikan secara garis besar masalah perbatikan di Indonesia terutama yang berada di Pulau Jawa. Buku ini secara khusus menjelaskan tentang Batik Indo atau Batik Belanda. Penjelasan mengenai batik dalam buku ini dimulai dari masa periode awal munculnya Batik Belanda di Jawa—yang bermula dari Surabaya dan Semarang pada tahun 1840 hingga 1860—hingga pada masa surutnya Batik Belanda selama tahun 1910 sampai 1940. Dalam buku,

dibahas mengenai pengaruh gejolak ekonomi di Eropa akibat dari Perang Dunia I terhadap pasokan bahan baku kain halus ke Indonesia. Dampak dari sulit masuknya bahan baku batik ke Indonesia tersebut tidak saja dirasakan industri batik Belanda, tetapi juga industri batik rakyat lainnya yang ada di Indonesia, termasuk di antaranya industri batik-batik di Jawa Barat. Meski secara garis besar buku tersebut berisi tentang perkembangan Batik Belanda di Jawa, buku ini sangat berguna untuk mengetahui lebih banyak tentang kemunculan batik di Indonesia, khususnya di Pulau Jawa.

Sumber lainnya yang menjadi bahan rujukan adalah buku karya Nians Djumena yang berjudul *Batik dan Mitra dan Ungkapan Sehelai Batik*. Dalam bukunya yang kedua terbit tahun 1990, dibahas mengenai ragam hias batik Garut dan corak yang mempengaruhinya dari daerah-daerah sekitar Garut.

Selain membahas mengenai industri batik tulis di Jawa Barat, buku ini juga memuat informasi mengenai cara pembuatan batik tulis. Pada dasarnya semua pembuatan batik tulis yang ada di berbagai daerah di Indonesia dibuat dengan cara yang sama, namun menggunakan istilah-istilah yang berbeda sesuai dengan bahasa yang dipergunakannya.

Dalam pembuatan batik tulis di Kampung Pasir, pertama mengkanji kain, menjiplak motif dari kertas ke kain/*mola*, *ngarereng*, *ngablok*, pewarnaan, kalau proses *ngablok* tergantung banyaknya warna, terakhir pelorodan atau pelepasan malam (Wawancara dengan Wiwit, 05 November 2020).

METODE

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif, di mana penelitian kualitatif berusaha mengkonstruksi realitas dan memahami maknanya. Sehingga penelitian kualitatif biasanya, sangat memperhatikan proses, peristiwa dan otentisitas (Somantri, 2005, 59). Teknik pengumpulan data yang dilakukan dalam metode ini ialah observasi, wawancara, dan dokumentasi. Observasi dilakukan untuk mengamati batik juga kegiatan membatik yang ada di Kampung Pasir, Desa Cintakarya, Kecamatan Samarang, Kabupaten Garut. Wawancara menjadi upaya penggalian informasi yang amat penting dalam penelitian, mengingat penelitian ini merupakan penelitian kontemporer yang tentunya minim sumber literatur. Sementara itu, dokumentasi menjadi bagian penting sebagai bukti akurat keberadaan penelitian dan objek yang diteliti.

Selain menggunakan metode penelitian kualitatif, penelitian ini juga dibantu menggunakan metode sosial budaya yang akan membantu membedah keterikatan seni batik dengan kehidupan kebudayaan masyarakat di Kampung Pasir sebagai kelompok adat Sunda Wiwitan yang menjalankan seni batik sebagai bagian dari kegiatan sehari-hari.

HASIL DAN PEMBAHASAN

De Haan mencatat sesuatu tentang tenun dalam Priangan. Dalam buku tersebut, de Haan mengutip Chastelein yang berpendapat bahwa menanam katun dan menenun begitu umum di Jawa sehingga kita

tidak harus menggambarkan hal itu untuk bisa menunjukkan sesuatu yang sama. Tenun Jawa terdiri atas kain yang pendek, kasar, dan buruk. Orang Jawa menenun sebagian jenis kain halus dengan cara melukis yang disebut batik atau selendang.

Dari informasi berbahasa Belanda tertua, kata batik pertama muncul dalam *Daghregister* tahun 1640 jilid I halaman 234— yang dijual dengan harga 5 sampai 8 atau 10 *schelling*. Selain itu, sebagian dari mereka juga biasa membuat pakaian yang dikenakan pada tubuh bagian atas. Mereka membuat tenun kasarnya sendiri sehubungan dengan semakin meningkatnya jumlah orang miskin.

Hal tersebut terjadi juga di Pantai Timur Laut Jawa tempat rakyat tidak memiliki uang untuk bisa membeli kain dari Kompeni sehingga di sana tenun pribumi tidak bisa merugikan pihak mereka dan juga tidak ada kesulitan dalam meneruskan koloni penduduk karena lebih banyak pekerjaan tersedia. Plakat tahun 1648 yang menghambat tradisi tenun pribumi dicabut dan hampir tidak ada perempuan yang tidak bekerja. Kadang-kadang para perempuan membuat pakaian bagi suami atau sahabatnya dengan mesin tenun.

Berkaitan dengan hal tersebut, pengawas Cianjur menulis pada tanggal 27 April 1797, "Pemakaian baju pantai dari kain cita (kain dari Coromandel) dan kain celana (dari Buitenzorg) jauh lebih umum seperti di kabupaten lain, ketika kebanyakan orang membuat pakaian dengan selernya sendiri". Pernyataan J. Knops dan Van Lawick dalam sebuah laporan tahun 1812 bahwa

kondisi perang lama yang menghambat impor, mendorong kerajinan tradisional di pulau ini. Tanggal 15 Juni 1809, Van Motman menjawab pertanyaan tentang kerajinan kabupaten, yakni pemintalan berkurang sejak pencabutan penyeteroran kain wajib. Selain itu, setiap keluarga membuat peralatan tenunnya sendiri dan menenun kainnya. Van Lawick menegaskan pada tahun yang sama tentang Karesidenan Priangan Cirebon. Hal itu menunjukkan bahwa masyarakat Jawa Barat, khususnya Priangan pada saat itu sudah terbiasa membuat pakaian (sandang) sendiri, baik itu dengan cara menenun.

Pada awal abad ke-20, kebangkitan dunia bahasa dan sastra Sunda mulai tampak. Hal ini merupakan hasil usaha yang digerakkan selama tiga dekade sebelumnya oleh K.F. Holle karena ia termasuk orang yang peduli akan budaya Sunda. Dalam salah satu laporannya, ia mengatakan "Kain batik tidak mendapatkan minat dari wilayah ini; orang-orang Timur yang tinggal di pusat negeri, mengembangkan pertukangan ini". Holle menyatakan (TBG, XX) bahwa menurut ingatan orang-orang yang masih hidup, kain batik hampir tidak dikenal di Priangan dan kaum wanita bukan hanya membuat dadu judi tetapi juga sosok khayalan yang indah dalam tenun. Jika diperhatikan, laporan Holle tersebut dapat berarti orang-orang terdahulu saja, tidak bisa mengetahui kapan asal mula dikenalnya batik di Priangan.

Sekarang ini di Limbangan, orang bisa mendapatkan sebuah sarung tenun (*tinunan*) seharga f 1,50 yang tidak sepadan dengan pekerjaan yang dicurahkan. Gambaran

statistik tahun 1822 memastikan bahwa di daerah-daerah selatan sebagian besar orang mencurahkan diri pada kerajinan tangan (anyam-anyaman) karena di sana penanaman padi sangat sedikit (de Haan, 1912, 505).

Bukti-bukti sejarah yang dapat dipakai untuk menetapkan kapan batik tulis mulai dikenal berkaitan erat dengan arca Raden Wijaya, raja pertama Majapahit, yang memerintah pada 1294-1309. Pada arca tersebut raden Wijaya memakai kain kawung. Keterangan-keterangan pada prasasti yang berasal dari masa Mataram Kuno, pemerintahan Airlangga, menyebutkan bahwa mengkudu, hasil industri rumah tangga, seperti alat perkakas dari besi dan tembaga, pakaian, keranjang, bahan anyaman, kajang, kepis gula, arang, kapur sirih, dan sebagainya (Posponegoro, 1992) termasuk barang-barang yang diperdagangkan. Di antara barang-barang dalam daftar itu yang terkait jelas dengan batik adalah mengkudu, alat perkakas dari tembaga, pakaian, arang, dan kapur sirih. Mungkin saja, alat perkakas dari tembaga di antaranya berupa canting. Sebelum masa itu juga sudah dikenal kendi yang terdapat pada relief Candi Borobudur memiliki kesamaan bentuk dengan kendi pada relief Candi Borobudur (Sumarah Adhyatman, 1987). Kendi dan canting memiliki prinsip struktur yang sama, selain penamaan yang sama untuk bagian carat. Jadi, kemungkinan besar, canting sudah dikenal sejak Mataram Kuno, yaitu pada masa pemerintahan Airlangga (Hasanudin, 2001, hlm. 169-170).

Batik semula dikenal sebagai produk kerajinan untuk bahan pakaian pada zaman

kerajaan di Jawa dahulu dan diperkirakan sudah ada sejak zaman Kerajaan Majapahit dan terus berkembang hingga saat ini. Awalnya kegiatan membatik hanya dikerjakan terbatas dalam lingkungan keluarga kerajaan dan hasilnya digunakan untuk pakaian raja, keluarga, dan pegawainya. Para bangsawan dan pembesar kerajaan menggunakan pakaian adat yang terbuat dari kain batik halus yang diproduksi secara terbatas untuk kalangan tertentu. Bagi masyarakat biasa, pakaian yang digunakan adalah tenun ikat yang terbuat dari bahan kain yang lebih kasar dan harganya jauh lebih murah. Perbandingan harga kain batik halus yang dikenakan oleh para bangsawan keraton dengan kain kasar yang dipakai oleh rakyat biasa sangat jauh berbeda.

Menurut dugaan para pakar sejarah, hingga abad ke-13, di bawah penguasaan para Sultan di Pulau Jawa, batik dibuat secara terbatas dan diperuntukkan bagi keluarga lingkungan keraton saja. Di kemudian hari, batik dapat diproduksi secara luas di luar lingkungan keraton dan dikembangkan oleh para mantan pekerja yang semula bekerja di dalam keraton. Para pembatik yang semula bekerja di lingkungan keraton secara diam-diam memproduksi batik di rumah, di kampung dan dipasarkan secara terbatas yang lama-lama berkembang menjadi barang dagangan yang digemari oleh masyarakat luas dan dipasarkan di tempat umum.

Batik yang sampai kini telah berkembang pesat di Indonesia, khususnya di Pulau Jawa, menurut dugaan dari beberapa ahli sejarah, semula berasal dari India. Kedatangannya dibawa oleh para pedagang India yang kala

itu sedang melakukan perdagangan dengan pedagang-pedagang pribumi di Pulau Jawa. Dari proses tukar-menukar barang dagangan inilah kemudian terjadi penularan informasi. Lambat laun orang-orang Jawa mulai mengenal batik yang kemudian memodifikasinya, dan mengembangkannya dengan menggunakan bahan baku, dan bahan penolong setempat, sehingga berubah bentuk menjadi kain pakaian yang memiliki ciri-ciri Indonesia (Dofa, 1996, hlm. 7-8).

Apabila ditelusuri lebih jauh, ternyata batik yang dibawa oleh orang-orang India ke Indonesia sebenarnya bukan produk asli mereka. Diperkirakan batik-batik yang diperdagangkan oleh orang-orang India itu diperoleh dari Persia namun ternyata Persia bukanlah induk dari produsen batik, tetapi hanya sebagai pelaku perdagangan atau perantara. Batik yang diperdagangkan orang-orang Persia yang kemudian dijual kepada pedagang India itu, menurut dugaan ahli sejarah, berasal dari Mesir dan Turki.

Ketika batik memasuki India, orang-orang India telah melakukan inovasi dan mengembangkannya dalam corak-corak khas India. Suatu bukti menunjukkan bahwa pada saat orang-orang berkeling di Pantai Kormandel India, nampak telah lama mengenal seni batik ini. Hasil cipta rasa orang India itu yang kemudian diperdagangkan ke Nusantara bersama-sama dengan hasil kerajinan lainnya, bahkan disertai oleh unsur keagamaan Hindu dan Budha yang kemudian dianut oleh raja-raja di Jawa. Oleh karena itu, seni lukis batik asli Indonesia sebenarnya merupakan hasil dari warisan orang-orang

India pada waktu pertama kali datang ke Indonesia (Pulau Jawa) (Dofa, 1996, 8-9).

Pada sekitar 1830, India mulai berhasil membuat batik tiruan yang mereka masukan ke Pulau Jawa dan pada tahun 1835, di Leiden telah didirikan pabrik batik imitasi berskala besar dengan menggunakan proses mekanisasi yang mempekerjakan para ahli dan buruh-buruh batik dari Jawa yang kemudian disusul berdirinya pabrik batik lain di Rotterdam, Haarlem, Helmand, dan Apeldoorn. Swiss juga telah berhasil membuat modifikasi pewarnaan sintetis yang sangat membantu usaha pemrosesan batik secara kimiawi.

Batik dapat dikatakan selalu berkaitan dengan dua hal yaitu teknik pewarnaan kain dengan menggunakan malam untuk mencegah pewarnaan sebagian kain atau yang disebut dengan teknik *wax resist dyeing*, dan batik yang diartikan sebagai kain yang menggunakan motif-motif tertentu dengan kekhasan (Sutarya, 2014, 19).

Pada awal abad ke-19, popularitas batik di tengah masyarakat semakin meningkat. Era industrialisasi pada batik ditandai dengan kemunculan batik cap. Kemudian muncul batik printing sebagai imbas dari perkembangan teknologi pada dekade setelahnya. Kemunculan batik printing ini banyak mempengaruhi perkembangan batik, selain karena prosesnya yang cepat, batik printing juga dibandrol dengan harga yang jauh lebih murah. Oleh karena itu, dapat dikatakan era industrialisasi juga menandai pasang surutnya industri batik di pulau Jawa (Iskandar dan Eny, 2017, 2459).

Penemuan alat-alat batik seperti canting dan cap yang dibuat dari tembaga, telah berhasil meningkatkan mutu hasil produksi yang lebih memantapkan keaslian seni batik yang dibuat orang-orang Jawa sendiri hingga batik tiruan semakin tidak disukai konsumen yang mulai sadar untuk kembali kepada batik asli buatan orang-orang Jawa sendiri.

Kegagalan orang-orang Eropa yang memasarkan batik imitasinya kepada orang-orang pribumi di Pulau Jawa itu diketahui oleh para pedagang Cina peranakan. Para pedagang Cina ini kemudian melakukan berbagai pendekatan kepada para pedagang Eropa dan membujuknya untuk mau menggunakan jasa perantara mereka. Mereka akhirnya bersedia menjual batik-batik imitasi itu dengan harga murah kepada orang-orang Cina itu. Para pedagang Eropa lebih memilih bekerjasama dengan para pedagang Cina yang berpengalaman mendistribusikan barang dagangan ke berbagai penjuru daripada dibawa pulang kembali ke Eropa yang memakan biaya. Dari hasil kerja orang-orang Cina inilah kemudian batik-batik imitasi itu disebarluaskan kepada pedagang-pedagang di hampir semua negara di Asia Timur dan di negeri Cina itu sendiri (Dofa, 1996, hlm.11-12).

Usaha-usaha penciptaan seni batik oleh masyarakat Jawa kemudian semakin terlihat hasilnya ketika sekitar abad ke-12 untuk pertama kalinya orang-orang Jawa mulai dapat menemukan bahan-bahan pewarna campuran untuk pembuatan kain batik. Meskipun demikian, sebenarnya dilihat dari segi teknis perkembangannya masih sangat sederhana. Ketika ditemukannya warna sog

sebagai alternatif pewarnaan, seni batik lebih maju setapak lagi. Penemuan-penemuan tersebut ternyata dapat mendorong para peminat batik untuk mengadakan penelitian-penelitian lebih lanjut, terutama dalam bidang pengolahan warna. Kemajuan dalam masalah warna tersebut kemudian diikuti oleh perkembangan-perkembangan selanjutnya. Salah satu penemuan yang berarti adalah zat pewarna yang bahan dasarnya diambil dari kulit-kulit pohon seperti *molinda citrifolia* (pohon mengkudu). Bahan ini ternyata dapat menghasilkan zat warna merah untuk proses pewarnaan batik. Zat warna kuning dapat diambilkan dari pengolahan *curcuma domestica* (pohon kunyit). Warna-warna yang lainnya dibuat dengan melakukan proses pencampuran dari bahan-bahan warna yang telah ditemukan tersebut, dan lain sebagainya (Dofa, 1996, hlm. 12-13).

Sama halnya dengan daerah pembuat batik lainnya, kegiatan membatik di daerah Priangan Timur juga mulai dikenal sekitar abad ke-19 setelah peperangan Diponegoro. Pada saat itu banyak keluarga kerajaan dan pengikut-pengikut Diponegoro meninggalkan Yogyakarta menuju ke selatan. Sebagian dari mereka ada yang menetap di daerah Banyumas dan sebagian ada yang meneruskan perjalanan ke selatan dan menetap di daerah Jawa Barat seperti Ciamis, Tasikmalaya, dan Garut (Tirtaamidjaja, 1996, 25).

Para pengungsi dan keluarganya yang datang ke daerah Priangan Timur kemudian menetap dan menjadi penduduk di daerah Garut dan Tasikmalaya serta melanjutkan tata cara hidup dan pekerjaannya. Sebagian

dari pengungsi tersebut ada yang ahli dalam membuat batik dan menjadikannya sebagai pekerjaan kerajinan rumah tangga bagi kaum wanita. Lama-kelamaan pekerjaan itu berkembang dan menular pada penduduk di sekitarnya akibat adanya pergaulan sehari-hari atau hubungan keluarga. Pada awal mula dikenalnya kerajinan membatik oleh masyarakat Garut dan Tasikmalaya, mereka membuat kerajinan batik tulis dengan menggunakan bahan-bahan yang ada di sekitar mereka yang mudah didapatkan. Kainnya berasal dari hasil tenunan mereka sendiri dan dengan menggunakan cat yang dibuat dari pohon-pohon seperti mengkudu, pohon tom, indigo, soga, dan sebagainya (Dofa, 1996, hlm. 34).

Sumber lain mengatakan bahwa masyarakat Jawa Barat sebenarnya sudah memiliki keterampilan membatik jauh sebelum masa itu. Dalam naskah Siksa Kanda 'ng Karesian yang berasal dari awal abad ke-16, disebut beberapa macam corak lukisan (tulis), yaitu *pupunjengan, hihinggulan, kekembangan, alas-alasan, urang-urangan, memetahan, sisirangan, taruk hata, kembang tarate'*, dan disebut juga beberapa macam kain (*bo'eh*), antara lain *kembang mu(n)-cang, gagang senggang, anyam cayut, pole'ng re(ng) ganis, cecempaan, mangin haris, surat awi, parigi nye'ngsoh*, dan hujan *riris*.

Hal itu menunjukkan bahwa pada masa naskah itu ditulis, orang Sunda telah mengenal berbagai corak kain (samping) dan batik. Meski tak ada peninggalan dari zaman tersebut (Kerajaan Sunda), ditemukan beberapa helai kain yang usianya 200-300

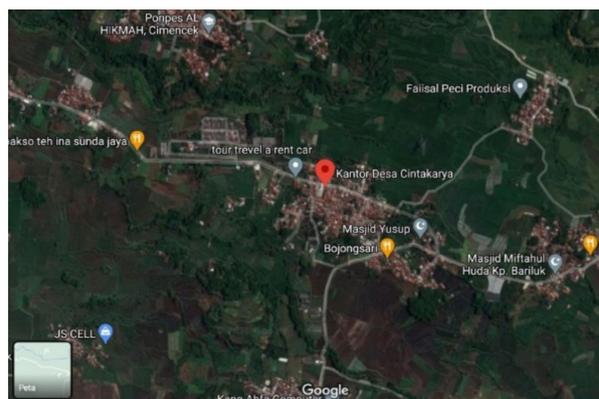
tahun. Tradisi ini terus berlangsung hingga sekarang. Di beberapa daerah, seperti di Cirebon, Tasikmalaya, dan Garut, tradisi membatik telah melahirkan motif-motif batik yang khas yang kemudian menjadi ciri batik daerah masing-masing.

Batik Pasiran

Batik Pasiran merupakan sebutan batik yang dihasilkan oleh Kampung Pasir, Desa Cintakarya, Kecamatan Samarang, Kabupaten Garut. Kampung tersebut merupakan sebuah kampung adat Sunda Wiwitan.

Sebelum membahas tentang Batik Pasiran, perlu diketahui bahwa Batik Garut yang lebih dulu dikenal masyarakat dan populer dengan sebutan batik Garutan, umumnya memiliki motif yang menonjolkan penggunaan warna krem dengan motif *lereng* (*rereng*) (Herlinawati, 2012, 451). Begitupun dengan Batik Pasiran yang didominasi dengan warna-warna yang teduh dan terkesan kalem. Di sisi lain, menurut pengrajin batik Cirebon, Garut juga memiliki sutera yang merupakan komoditas unggulan karena kualitasnya sangat baik dan dikembangkan dengan pola tradisional serta ditenun secara manual (Handayani, 2018, hlm. 66).

Sebagai kampung adat, komunitas adat Kampung Pasir masih memegang teguh ajaran Sunda Wiwitan Madrais, sebuah aliran kepercayaan yang mengajarkan bagaimana mengolah rasa dengan gusti (Tuhan). Ajaran utama Sunda Wiwitan Madrais bertumpu pada tiga ajaran utama yang tergabung dalam "*Tri Tangtu*" yaitu, pertama, *Olah ka raga, aya sirah, pananganan, sampean, safikir atanapi tekad*



Gambar 1. Peta Desa Cintakarya Kecamatan Samarang Kabupaten Garut terdapat Kampung Adat Pasir

(Sumber:

<https://www.google.com/maps/place/Kantor+Desa+Cintakarya/@-7.2298104,107.8418061,1444m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x2e68bb8eb4b71461:0xd5c9f66bea70404e!8m2!3d-7.2298104!4d107.8461835> diakses 23 Desember 2020)

ucap lampah (ada kepala, tangan, kaki, satu fikiran antara ucapan dan perbuatan). *Kedua*, olah ka naga, nusa dan bangsa, yang isinya harus mencintai negara kesatuan Republik Indonesia. *Ketiga*, olah ka maha kawasa atau Tuhan yang Maha Kuasa yang tergabung dalam kekuasaan "*Tri Eka Karsa*", *hiji-hijina Gusti anukagungan kersa dunya jeng sapangisina* (Satu-satunya Tuhan yang memiliki kekuasaan untuk menciptakan dunia berikut isinya) (<https://www.liputan6.com/regional/read/3974439/ajaran-cinta-sunda-wiwitan-madrais-di-garut> diakses 23 Desember 2020)

Menurut Bapak Sutisna, Sesepuh Kampung Pasir, hal tersebut dikarenakan masyarakat adat di Kampung Pasir lebih memilih untuk mengikuti kemajuan zaman dan teknologi, salah satunya teknik membangun rumah. Hal ini menyebabkan hampir tidak ditemukan bangunan

Namun demikian, masyarakat Kampung Pasir lebih memilih untuk melaksanakan dan melestarikan warisan pengetahuan dan

mental (*mentifact*) dari leluhurnya, yaitu hidup bergotong-royong, bermusyawarah, toleransi, dan lain sebagainya.

Kampung Adat Sunda Wiwitan Kampung Pasir juga terhubung dengan Kampung Adat Sunda Wiwitan di Kuningan yang dianggap sebagai pusat aktifitas keagamaan Sunda Wiwitan. Oleh karena itu, ritual tradisi dan keagamaan yang dianut dan dilaksanakan oleh masyarakat Kampung Pasir merujuk kepada kegiatan keagamaan yang terjadi di Kuningan.

Penduduk adat Kampung Pasir terdiri dari 80 Kepala Keluarga yang ada di lingkungan Kampung Pasir. Sedangkan 10 Kepala Keluarga ada di luar Kampung Pasir yang berbeda desa dan kecamatan. Masyarakat Kampung Pasir banyak yang bekerja sebagai pekerja serabutan, umumnya sebagai buruh tani dan buruh bangunan. Keunggulan dari masyarakat Kampung Pasir adalah memiliki kemampuan dalam bidang ukiran kayu dan batu. Hal ini sudah berlangsung sejak lama dan turun temurun.

Hal tersebut dapat dibuktikan dengan kemampuan masyarakat Kampung Pasir dalam perintisan batik di Kampung Pasir dalam mempelajari batik. Secara resmi Masyarakat Adat Kampung Pasir melalui bimbingan dan pembinaan dari Dinas Industri dan Perdagangan, belajar membatik kain pada Juli 2019. Kemampuan dasar dalam bidang kesenian telah dimiliki masyarakat Kampung Pasir, sehingga mereka dapat menguasai teknik membatik hanya dalam waktu satu tahun. Sedangkan Dinas Industri dan Perdagangan, mematok waktu selama

dua tahun untuk terampil dalam membatik.

Dari informasi yang didapat dari Pak Caca selaku ketua pembatik di Kampung Pasir, pembatik di Kampung Pasir yang memang sudah memiliki dasar keterampilan membatik yang dipelajari di Cigugur dan Kuningan berjumlah 12 orang. Kemudian bertambah menjadi 20 orang setelah menerima pelatihan dan bimbingan dari Disperindag. Dengan kata lain, bertambah delapan orang dari jumlah sebelumnya. Kedua belas orang pembatik yang sudah memiliki dasar membatik ialah Wiwit Winarsih, Alit Sumiati, Elis Sulastri, Yati, Susi, Ipong, Yanyan, Dewi, Sukma, Aan, Lina dan Yuli (Wawancara dengan Caca, 2 November 2020).

Kegiatan membatik di Kampung Pasir biasanya dilaksanakan di sebuah tempat yang disebut *Bale* oleh masyarakat sekitar. *Bale* sendiri merupakan aula pertemuan Kampung Adat Pasir. Namun, semenjak pandemi Covid-19, kegiatan membatik di *Bale* dilakukan bergilir. Hanya tiga orang saja yang melakukan kegiatan di *Bale*, selebihnya kegiatan membatik dilakukan di rumah masing-masing.

Konsumen Batik Pasiran sejauh ini lebih banyak dibeli oleh pegawai dinas di Garut dan sekitarnya. Namun, nama batik pasiran sudah mulai dikenal masyarakat luas. Terbukti banyaknya kunjungan ke Garut yang dilakukan oleh pejabat pemerintahan hingga menteri di antaranya Atalia Praratya selaku istri Gubernur Jawa Barat dan Menteri Koperasi dan UKM, Teten Masduki. Batik Kampung Pasir menjadi salah satu cendera mata dari Garut.



Gambar 2. Pembatik Kampung Pasiran melakukan kegiatan membatik

(Sumber: Dokumentasi Penulis, 11 Sept 2020)



Gambar 3. Bale (Aula Pertemuan)

(Sumber: Dokumentasi Penulis, 11 Sept 2020)



Gambar 4. Kunjungan Atalia Praratya (Istri Gubernur Jawa Barat)

(Sumber: Koleksi Kampung Adat Pasir)



Gambar 5. Kunjungan Menteri Koperasi dan UKM serta Bupati Garut

(Sumber: Koleksi Kampung Adat Pasir)

Kegiatan membatik di Kampung Pasir dilakukan dengan cara tradisional. Selain karena masih baru, teknologi membatik lainnya seperti batik cap dan printing belum dipergunakan dalam proses pembuatan batik pasiran ini.

Di sisi lain, batik yang dihasilkan masih sangat autentik selayaknya buah karya tangan para pengrajin batik di sana. Tentu saja proses pembuatan batik dari pemotongan bahan baku atau kain hingga penjemuran dan siap dipasarkan juga membutuhkan waktu yang lumayan lama tergantung tingkat kerumitan dari batik itu sendiri.

Proses yang lama dan buah karya tangan asli membuat batik pasiran memiliki nilai jual tinggi. Di sisi lain, hal tersebut juga membuat batik pasiran hanya terjangkau bagi beberapa kalangan saja. Berbeda dengan batik di daerah lain, uniknya pengemasan batik pasiran menggunakan bambu. Hal tersebut untuk membedakan dengan batik lain dan diberi akar wangi manfaatnya agar kain batik tidak terkena rayap atau *gegat*, sehingga kainnya menjadi awet/tahan lama. menunjukkan bentuk kearifan lokal masyarakat setempat (Wawancara Wiwit, 05 November 2020).

Kegiatan membatik saat ini menjadi salah satu keunggulan dari masyarakat Kampung Pasir yang bisa menghasilkan pemasukan dari menjual batik. Motif batik Kampung Pasir di antaranya adalah *Mayang Kahuripan* yang di dalam motif itu terdapat motif flora dan fauna, memiliki makna bahwa untuk menyambung *hirup huripna* manusia bukan hanya membutuhkan nasi untuk makan. Motif *Leuit*



Gambar 6. Proses Pembuatan Batik Pasiran
(Sumber: Dokumentasi Penulis, 11 Sept 2020)



Gambar 7. Batik yang sudah jadi
(Sumber: Dokumentasi Penulis, 11 Sept 2020)



Gambar 8. Batik dikemas di dalam bambu
(Sumber: Dokumentasi Penulis, 11 Sept 2020)

Pare, artinya lumbung tempat menyimpan padi. Motif-motif itu menunjukkan bahwa di kehidupan masyarakat tidak lepas dari bahan-bahan pokok.

Istilah 'Motif Pasiran' sebagai identitas motif batik yang dibuat di Kampung Pasir.

Motif batik unggulan dari Kampung Pasir adalah Motif Pasiran. Objek motif diambil dari unsur-unsur alam yang ada di sekitar Kampung Pasir. Motif-motif yang biasa digambarkan dalam batik Kampung Pasir adalah: *cai* (air), *pare* (padi), *cai hujan* (air hujan), *sisit lauk* (sisik ikan), *kembang tapak dara* (Bunga tapak dara), *daun cau* (daun pisang), *daun awi* (daun bambu), *ada kecapi*, *suling*, dan sebagainya.

Tabel 1 Tujuh kelompok kerja pebatik di Kampung Pasir

Kelompok	Nama
1	Tina T. Juju Uci
2	Enci Elis Caca Asih
3	Iyut Aan Nina
4	Wiwit Sukma Lina
5	Elis Cucu Alit Ipong
6	Ade Hana Ceuceu B. Yati
7	T.Dewi Rina

Motif-motif yang digambarkan pada kain batik di Kampung Pasir itu menunjukkan adanya fungsi dan nilai pada kain tradisional seperti yang diungkapkan oleh Ciptandi di dalam kain batik melekat karakteristik dan identitas yang khas pada tradisi mas yarakat tersebut (Ciptandi, 2016, hlm. 270).

Kearifan Lokal dalam Batik Pasiran

Batik Sunda dapat dikatakan memiliki nilai-nilai kearifan lokal budaya Sunda apabila dikaji melalui kajian estetik yang didasari oleh nilai-nilai budaya lokal beserta masyarakat Sunda pendukungnya, Kearifan lokal memiliki makna yang luas, istilah tersebut diartikan juga sebagai kearifan di dalam kebudayaan tradisional yang dimaksud ialah kebudayaan suku-suku bangsa yang ada. Tidak hanya berisi norma-norma dan nilai-nilai budaya, lebih jauh lagi kearifan lokal melibatkan segala unsur gagasan, termasuk yang berimplikasi pada teknologi dan estetika (Sunarya, 2018, 29).

Berdasarkan pemaparan tersebut, kearifan lokal juga terikat dengan berbagai pola tindakan dan hasil budaya materialnya (artifak), atau dengan kata lain kearifan lokal dapat dijabarkan melalui seluruh warisan budaya, baik yang tangible (teraga, yaitu: ragam hias Batik Sunda) maupun yang intangible (tak teraga, yaitu: ungkapan-ungkapan budaya Sunda yang menyertai artifaknya) (Sunarya, 2018, 29).

Batik Pasiran merupakan salah satu bentuk kearifan lokal batik Sunda. Motif-motif dalam Batik Pasiran yang sudah mendapatkan Haki (Hak Kekayaan Intelektual) yaitu dua motif yaitu Motif *Mayang Kahuripan* dan Motif *Leuit Pare*.

Kedua motif pada gambar tentunya menyimpan makna tersendiri seperti halnya hasil batik dari daerah lain yang juga sarat makna, sehingga di setiap motif yang dibuat selalu terkandung nilai-nilai filosofis di dalamnya. Menurut Blumer (1969) seperti



Gambar 9. Motif Mayang Kahuripan
(Sumber: Dokumentasi Penulis, 11 Sept 2020)



Gambar 10. Motif Leuit Pare
(Sumber: Dokumentasi Penulis, 11 Sept 2020)

yang dikutip Wihardi (2015) menjelaskan bahwa terdapat tiga cara untuk menjelaskan asal sebuah makna. Pendekatan pertama mengatakan bahwa makna adalah sesuatu yang bersifat intrinsik dari suatu benda. Pendekatan kedua terhadap asal-usul yang melihat makna itu “dibawa kepada atau bagi siapa benda itu bermakna”. Sementara yang ketiga, ia menjelaskan makna adalah produk sosial atau ciptaan yang dibentuk dalam dan melalui pendefinisian aktivitas manusia ketika mereka berinteraksi (Wihardi, 2015, hlm. 108).

Motif batik pasiran jika dimaknai terlihat jelas merupakan penggambaran keseharian masyarakat Kampung Adat Pasir yang hidup berdampingan dengan alam. Masyarakat berupaya melestarikan alam dan alam memberikan apa yang masyarakat butuhkan dengan hasil pertanian yang didapatkan. Dengan kata lain, batik yang dihasilkan oleh masyarakat Kampung Pasir mencoba mengungkapkan kearifan lokal yang ada di masyarakat Kampung Pasir yang memang umumnya memenuhi kebutuhan sehari-hari dengan bercocok tanam sebelum dimulainya kegiatan membatik di kampung tersebut.

Di sisi lain, batik di era milenial saat ini bukan hanya sekedar warisan leluhur namun juga menjadi daya tarik wisata. Seperti halnya kearifan lokal daya tarik wisata juga dapat digambarkan melalui nilai-nilai budaya di masyarakat baik dilihat dari aspek tangible maupun intangible (Syarifuddin, 2017, hlm. 13). Saat ini, keberadaan Batik Pasiran cukup menarik perhatian banyak orang dengan produknya yang mulai dikenal dan banyak dipasarkan di luar daerah.

PENUTUP

Batik Pasiran yang berada di Kampung Pasir, Desa Cintakarya, Kecamatan Samarang, Kabupaten Garut, bukan hanya dimaknai sebagai karya seni, namun juga sebagai bentuk ekspresi kearifan lokal yang terdapat di dalam masyarakatnya.

Batik Pasiran juga mengandung makna dan nilai-nilai luhur sebagai ungkapan pengalaman empiris masyarakat yang

menghasilkan kesatuan budaya dan hidup dalam keseharian masyarakatnya. Batik Pasiran menggambarkan keharmonisan kehidupan masyarakat dengan alam yang saling membutuhkan satu sama lain.

Di sisi lain keberadaan Batik Pasiran juga menjadi daya tarik wisata tersendiri bagi para pecinta budaya dan produk lokal. Bersamaan dengan itu, kegiatan membatik juga menjadi alternatif pemenuhan kebutuhan ekonomi masyarakat. Perempuan terkait hal tersebut menjadi central point dalam upaya pemenuhan tersebut.

Perempuan yang selalu ditempatkan di ranah domestik, menjadi memiliki peranan ganda yang memberikan kebermanfaatn bagi keluarganya. Kendati masih sangat muda usianya, Batik Pasiran mulai dikenal banyak orang dan terus berkembang.

Proses pembuatan batik di Kampung Pasir masih sangat tradisional, belum menggunakan teknologi cap dan printing. Tentu saja hal tersebut mempengaruhi kualitas dan juga harga batik. Oleh karena batik yang dihasilkan merupakan batik tulis asli maka harga yang dibandrol pun lumayan tinggi. Diharapkan ada kerjasama berbagai pihak baik dari masyarakat maupun pemerintah untuk membawa teknologi batik cap bagi batik pasiran agar dapat bersaing di tengah maraknya *brand* batik dari berbagai daerah. Selain itu, batik cap dan batik printing memiliki *range* harga yang jauh lebih murah sehingga lebih terjangkau oleh daya beli masyarakat secara luas.

Ucapan Terima Kasih

Tersusunnya artikel ini tentunya tidak bisa dilepaskan dari kontribusi ketua dan anggota tim peneliti yang tergabung dalam program penelitian *Academic Leadership Grants* (ALG). Untuk itu ucapan terimakasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya disampaikan kepada Prof. Dr. Reiza D. Dienaputra, M. Hum. selaku ketua penelitian ALG, dan terima kasih disampaikan pula kepada Ibu Susi Machdalena, Ph.D, Bapak Dr Awaludin Nugraha, sebagai anggota tim ALG telah bekerja keras untuk merealisasikannya. Ucapan terimakasih disampaikan pula kepada Rektor Universitas Padjadjaran Prof. Dr. Rina Indriastuti atas dukungan dan fasilitas yang diberikan sehingga menjadikan artikel ini memungkinkan untuk disusun, khususnya atas program *Academic Leadership Grants*, yang masih terus digulirkan hingga saat ini.

Daftar Pustaka

Alin Novandini dan Ayi Budi Santosa Artikel Jurnal
Ciptandi, Fajar. (2016). Fungsi dan Nilai pada Kain Batik Tulis Gedhog Khas Masyarakat di Kecamatan Kerek Kabupaten Tuban, Jawa Timur. *Panggung*. Vol. 26. No.3, September 2016, 261-271.
Darmasti. (2018). Makna Simbolik Kesenian Obros sebagai Visualisasi Karya Seni Islami. *Panggung*. Vol.28 No.3, September 2018, 274-278
Handayani, Wuri. (2018). Bentuk. Makna dan Fungsi Seni Kerajinan Batik Cirebon. *ATRAT* 6 (1), 58-71

Herlinawati, Lina. (2012). Batik Ciamisan Di Imbanagara Kabupaten Ciamis: Sebuah Kajian Nilai Budaya. *Patanjala*, 4 (3), 446-466
Iskandar, dan Kustiyah, Eny. (2017). Batik Sebagai Identitas Kultural bangsa Indonesia Di Era Globalisasi. *GEMA* 52 (30), 2456-2472.
Somantri, Gumilar Rusliwa. (2005). Memahami Metode Kualitatif. *Makara, SOSIAL HUMANIORA*, 9 (2), 57-65
Sunarya, Yan Yan. (2018). Adaptasi Unsur Estetik Sunda Pada Wujud Ragam Hias Batik Sunda. *Jurnal Visual Art & Desain*, 10 (1), 27-51
Sutarya. (2014). Eksistensi Batik Jepara. *DISPROTEK*, 5 (1), 19-33
Syarifuddin, Didin. (2017). Nilai Budaya Batik Tasik Parahiyangan Sebagai Daya Tarik Wisata Jawa Barat. *Jurnal Manajemen Resort dan Leisure*, 14 (2), 9-20
Wihardi, Doddy. (2014). Pergeseran Makna Motif Batik Yogyakarta-Surakarta. *MAKNA*, 5 (2), 105-113

Buku dan Terjemahan

Djumena, Nian S. 1990. *Batik dan Mitra*. Jakarta: Djambatan.
Dofa, Anesia Aryunda. 1996. *BatikIndonesia*. Jakarta: Golden Terayon Press. Hal. 7-13, 34.
Fraser-lu, Sylvia. 1989. *Indonesian Batik: Processes, Pattern and Places*. Oxford:oxford University Press.
de Haan, Frederick. 1912. *Priangan; DePreanger Regentschappen onder HetNederlandsch Bestuur tot 1811*. I-IV.Batavia: BGKW.
Hasanudin. 2001. *Batik Pesisiran: MelacakPengaruh Etos Dagang Santri padaRagam Hias Batik*. Bandung: Kiblat.
Koenen, MJ. and J. Endepols. 1951. *Verklarend handwoordenboek der Nederlandsche Taal*. Djakarta: J.B. Wolter-Groningen.
Poesponegoro, Marwati Djoened. DanNugroho Notosusanto. 1993. *SejarahNasional Indonesia I*. Cet. Ke-8. Jakarta: Balai Pustaka.
Sugono, Dendy dkk., 2008. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Pusat Bahasa Edisi

Keempat. Jakarta: Gramedia.

Tirtaatmadja, N. 1996. Batik: Pola dan Tjorak-Pattern dan Motif. Jakarta:Djambatan.

Veldhuisen-Djajasubrata, Alit. 1972. Batik op Java. Rotterdam: Museum voorland-en volkenkunde.

Veldhuisen, Harmen C. 1993. Batik Belanda 1840-1940; Dutch Influence In BatikFrom Java History and Stories.Jakarta: Gaya Favorit Press.

Internet

<https://www.google.com/maps/place/Kantor+Desa+Cintakarya/@-7.2298104,107.8418061,1444m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x2e68bb8eb4b71461:0xd5c9f66bea70404e!8m2!3d-7.2298104!4d107.8461835> diakses 23 Desember 2020

<https://www.liputan6.com/regional/read/3974439/ajaran-cinta-sunda-wiwitan-madrais-di-garut> diakses 23 Desember 2020

Saluang Dendang Sirompak Dalam Tradisi Ritual Magis di Payakumbuh: Satuan Kajian Karakteristik Musikal

Ediwar, Hanefi, Rosta Minawati, Febri Yulika
Institut Seni Indonesia Padangpanjang, Jalan Bahder Johan
Kota Padangpanjang, 27128, Indonesia
Email:

ABSTRACT

Saluang and Dendang Sirompak are inseparable parts in the performance of Sirompak. The function of such performances is typically to influence others through the use of magic. The ba-Sirompak tradition is identified as a free rhythm music composition. The incantations used are in the form of sentences considered to be able to bring magical power. Ba-sirompak is used to attract women via magical power. This paper engages qualitative research methods, with data collected through observation, interviews, and documentation. The data collection occurred over three stages. First, library research was conducted to collect written materials in accordance with the research topic. Second, field research was conducted to collect data using observation techniques and direct interviews, with a focus on the reconstruction of the Ba-sirompak ritual. Third, data processing was carried out in the form of music transcription through notation, description, and data analysis in preparation for reporting. The purpose of this study is to determine the musical characteristics of Saluang Dendang Sirompak through an examination of the musical elements in motifs, phrases, and melodic periods.

Keywords: *Basirompak, Musical Character, Ritual Magic.*

ABSTRAK

*Saluang dan Dendang Sirompak merupakan bagian tidak terpisahkan dari pertunjukan Sirompak. Pertunjukan difungsikan untuk mempengaruhi orang lain melalui kekuatan magi. Tradisi ba-Sirompak diidentifikasi sebagai sebuah komposisi musik bersifat *free rhythm*. Mantera disajikan melalui kalimat yang disusun untuk mendatangkan kekuatan gaib. Ba-sirompak difungsikan untuk ‘mengguna-gunai’ wanita secara ilmu kebatinan (magis). Penelitian ini dilakukan dengan menggunakan metode kualitatif, yaitu data dikumpulkan melalui observasi, wawancara, dan dokumentasi. Dalam pengumpulan data digunakan tiga tahap penelitian, yaitu: Pertama, studi kepustakaan untuk mengumpulkan bahan tertulis yang diperlukan sesuai masalah yang diteliti. Kedua, penelitian lapangan untuk mengumpulkan data dengan teknik observasi dan wawancara langsung secara mandalam, dengan difokuskan pada rekonstruksi ritual Ba-sirompak.; Ketiga, pengolahan data, dilakukan berupa transkripsi musik dalam bentuk notasi, deskripsi, dan analisis data yang siap dijadikan laporan. Tujuan penelitian adalah untuk mengetahui karakteristik *musical Saluang Dendang Sirompak* dengan mengkaji unsur-unsur musikal pada pusran motif, frase, dan periode melodis.*

Kata Kunci: *Ba-sirompak, Karakter musikal, Ritual Magi.*

PENDAHULUAN

Basirompak adalah salah satu seni pertunjukan bersifat tertutup di Minangkabau yang semula hanya hidup dan berkembang di

daerah Taeh Baruah, Kabupaten Limo Puluh Kota, Sumatera Barat. Pertunjukan bairompak adalah berupa penyajian musik vokal, yang disebut dendang di Minangkabau. Penyajian

musik vokal dendang tersebut diiringi oleh sebuah alat musik tiup yang disebut *Saluang Sirompak*. Alat musik tersebut termasuk ke dalam klasifikasi alat musik *aerophones* (bunyi utama diproduksi oleh getaran tiupan udara), sedangkan jenisnya termasuk ke dalam *end-blown flute* yaitu seruling yang ditiup di salah satu ujung alat musiknya. Lobang nada ada lima, empat lobang terletak pada bagian atas ketika ditiup dan satu lobang di sebelah bawah (Ediwar, et.al. 2019, hlm. 116-130).

Alat musik tradisional *Saluang Sirompak* mengiringi melodi vokal (dendang) oleh seorang tukang *dendang* (penyanyi). Dalam prakteknya ditambah satu orang tukang *gasiang tangkurak* (gasing tengkorak), yaitu gasing dari bahan tengkorak manusia. Penjelasan ini menunjukkan hubungannya dengan sifat magis (ilmu kebatinan), kenyataannya memang demikian sesuai dengan pernyataan masyarakat pemiliknya. *Saluang Sirompak* merupakan musik tertutup, bukan berfungsi sebagai seni pertunjukan, karena kegunaan musik itu untuk menggunakan wanita secara ilmu kebatinan (*magig*) yang dituju oleh pemesannya.

Biasanya, praktek musik ini dilakukan pada malam hari di tempat-tempat terpisah dari domisili kelompok masyarakat, yaitu bersifat tertutup untuk keperluan tertentu, misalnya di pondok-pondok perladangan atau sawah, di rumah-rumah tertentu yang terletak terpisah dari perumahan masyarakat umumnya, dan lain-lain.

Munculnya kesenian *Sirompak* dilatar belakangi oleh kisah cinta tak terbalas oleh seseorang laki-laki atau perempuan yang

ditolak. Namun yang lebih banyak adalah penawaran cinta oleh seorang laki-laki kepada seorang gadis. Alkisah asal muasal tumbuhnya *Basirompak* adalah kisah seorang pemuda miskin bernama Sibabau yang jatuh cinta pada seorang gadis cantik bernama Puti Losuang Batu. Pada suatu hari ketika Sibabau hendak pergi kesawah mengembalakan kerbau, dia bertemu dengan Puti Losuang Batu hendak pergi ke sumur menjemput air, kemudian Sibabau menyampaikan maksud hatinya hendak melamar Puti Losuang Batu. Namun Puti Losuang Batu menolak dengan kata-kata yang tidak wajar, sehingga membuat Sibabau merasa sakit hati. Perasaan sakit hati Sibabau itu menimbulkan hasrat untuk memperdaya Puti Losuang Batu melalui guna-guna dengan cara mendatangi seorang dukun atau pawang *Sirompak*, dengan tujuan *merompak* jiwa Puti Losuang Batu agar tergilagila terhadap Sibabau (Marzam, 2002, hlm. 8; Zainal Warhad, 1993, hlm. 62)

Dalam pelaksanaannya, kegiatan *Basirompak* melibatkan seseorang yang memegang peranan penting lancarnya suatu keinginan, yaitu yang disebut *pawing*. Pawang berperan melantunkan mantra-mantra yang diiringi sebuah alat tiup bernama *Saluang Sirompak*, dan dibantu oleh unsur-unsur pendukungnya, yaitu tengkorak manusia yang dijadikan *gasiang*, kemenyan, benang tujuh ragam (*banang pincono*) dan syarat lainnya. Permintaan Sibabau itu pada akhirnya terakbul, yang membuat Puti Losuang Batu tergilagila kepadanya dan menyesalkan perbuatannya yang telah menghina Sibabau (Ediwar, et.al. 2017, hlm. 64).

Dari kisah cinta di atas, akhirnya pertunjukan *Sirompak* dipandang masyarakat sebagai kesenian yang sakti dan menakutkan. Pemuda-pemuda yang merasa terhina oleh gadis-gadis dan merasa cintanya ditolak selalu datang kepada pawang *Sirompak* yang menggunakan unsur-unsur *magic* itu dapat dikatakan termasuk kepada sifat kebudayaan yang berupa pemaksaan terhadap seseorang agar memenuhi kehendaknya.

Walaupun demikian, lama-kelamaan penyajian *Sirompak* mengalami transformasi menjadi seni pertunjukan dari ritual magis menjadi seni pertunjukan yang berorientasi pada hiburan (Marzam, 2002, hlm. 17-18). Transformasi dimaksud adalah terjadinya perubahan bentuk dan secara lengkap merupakan perubahan fisik maupun non fisik. (bentuk, rupa, sifat, fungsi dan lain-lain) (Bambang Parmadi, et.al. dalam Jurnal Mudra, 2018, hlm. 67-68). Perubahan dilakukan oleh seniman-seniman kreatif dengan tujuan pelestarian dan keberlanjutan musik *Sirompak*, termasuk pentingnya pembinaan dan pengembangan, sedangkan masyarakat mendukungnya (Dewi, H. 2016). Berdasarkan gambaran umum di atas musik *Sirompak* sebagai salah satu unsur kebudayaan, telah terjadi suatu perubahan. Kajian ini bertujuan untuk mengetahui karakteristik musik *Saluang Dendang Sirompak* dalam hubungannya dengan mantera.

METODE

Karya tulis ilmiah dengan judul "*Saluang Dendang Sirompak* Dalam Tradisi Ritual Magis

di Payakumbuh: Suatu Kajian Karakteristik Musikal" merupakan sub-bagian dari hasil penelitian dengan judul Pelestarian Musik Tradisional Minangkabau: Strategi Ketahanan Budaya Bangsa menghadapi Masyarakat Ekonomi Asean tahun 2019.

Penelitian ini dilakukan dengan menggunakan metode kualitatif dan pendekatan etnomusikologi. Studi ini melibatkan masalah-masalah yang berhubungan dengan pandangan peneliti (*researchers' view*) terhadap objek penelitian Saluang Dendang Sirompak. Dalam pengumpulan data digunakan tiga tahap penelitian. Tahap pertama, studi kepustakaan untuk mengumpulkan bahan-bahan yang diperlukan sesuai masalah yang diteliti, yaitu ritual magi dalam kebudayaan musik *Sirompak*. Tahap kedua, penelitian di lapangan untuk mengumpulkan data dengan teknik observasi dan wawancara langsung secara mendalam (*in-depth interview*) dengan memakai pedoman wawancara (*semi-structured interview*); sedangkan tahap ketiga berupa pengolahan dan analisis data dalam bentuk transkripsi, deskripsi, dan analisis yang dapat dijadikan sebagai bahan laporan ilmiah untuk dipublikasikan.

Disebabkan data merupakan musik vokal dan musik iringan Saluang, maka dari itu untuk mendapatkan karakteristik musik *Saluang Dendang Sirompak* diperlukan pentranskripsian dalam bentuk penotasian bunyi dan mantera (musik vokal /dendang dan alat musik *Saluang*) dan mereduksi ke dalam simbol visual dengan pendekatan kaedah etnomusikologi. Tujuan penelitian

adalah untuk mengetahui karakteristik *musical Saluang Dendang Sirompak* dengan mengkaji unsur-unsur musikal pada pusaran motif, frase, dan periode melodis.

HASIL DAN PEMBAHASAN

1. Latar Belakang Tradisi Basirompak Dalam Kegiatan Ritual Magi

Istilah *magi* sama halnya dengan *magic*, yang berarti seni mempengaruhi dengan mengontrol alam dan roh; permainan sulap; pengaruh luar biasa atau sebagai upaya untuk menggerakkan agen-agen supranatural atau spiritual untuk mencapai hasil tertentu melalui ritual (David Jery dalam Rika, 2016, hlm. 109). Dalam hal ini adanya keyakinan manusia bahwa di alam ada roh-roh atau kekuatan-kekuatan gaib atau kekuatan sakti. Kekuatan gaib itu ada dalam segala hal yang sifatnya luar biasa. Menurut seorang pemerhati azas religi bernama Marret memaparkan tentang kekuatan luar biasa, bahwa bentuk kekuatan religi tertua menunjukkan keyakinan manusia akan adanya kekuatan gaib dalam hal yang luar biasa dan menjadi sebab timbulnya gejala-gejala yang tak dapat dilakukan manusia biasa. Pangkal religi itu adalah suatu "emosi" atau suatu "getaran jiw" yang timbul karena kekaguman manusia terhadap gejala-gejala tertentu, yaitu suatu kemampuan yang tak dapat diterangkan dengan akal manusia biasa, yaitu kekuatan yang supranatural, ia ada dalam segala hal yang sifatnya luar biasa, baik pada manusia luar biasa, binatang luar biasa, tumbuh-tumbuhan luar biasa, dan benda-benda yang luar biasa. Selanjutnya

Soedarsono mengatakan, bahwa pada zaman dahulu (pra hindu) upacara-upacara yang bersifat ritual dan sakral dipertunjukkan sebagai suatu tindakan yang didasarkan atas kekuatan magi simpatetis (1985)

Bila dihubungkan dengan pendapat di atas, dapat diduga bahwa kesenian *Sirompak* telah berkembang di daerah Lima Puluh Kota pada zaman Pra-sejarah dan pra-hindu. Hal ini dapat dilihat karena penyajian *Sirompak* pada mulanya kegiatan yang erat hubungannya dengan kepercayaan ritual magi, yakni percaya pada kekuatan-kekuatan gaib, dan meminta pada roh-roh yang dianggap masih berhubungan dengan makhluk di alam ini. Menurut Frazer mengenai asal-mula ilmu gaib dan religi itu menjelaskan bahwa manusia memecahkan soal-soal hidupnya dengan akal dan sistem pengetahuannya, tetapi akal dan sistem pengetahuan itu ada batasnya. Makin terbelakang kebudayaan manusia, makin sempit lingkaran batas akalnya. Soal-soal hidup yang tak dapat dipecahkan dengan akal dipecahkannya dengan magic atau ilmu gaib (Soedarsono, 1985)

Warga masyarakat Taeh Baruah secara umum menyatakan bahwa penyajian *Sirompak* dalam konteks ritual magi lebih dikenal dengan *Sijundai*. Setidaknya ada empat komponen penting menjadi ciri dari upacara ritual yang bersifat magi, yaitu: (1) tempat upacara; (2) saat atau waktu pelaksanaan upacara; (3) benda-benda atau perlengkapan upacara; (4) adanya orang yang melakukan atau memimpin. Penyelenggaraan upacara *Basirompak* tersebut dilaksanakan secara sembunyi-sembunyi di tempat-tempat yang jauh dari keramaian,

karena kegiatan ini dianggap sebagai salah satu pekerjaan yang kurang baik dan merusak (Rizaldi, Wawancara 25 Mei 2019).

Lebih lanjut disebutkan oleh Amir (seniman *Sirompak*) menyatakan bahwa pertunjukan ritual *Sirompak* tidak dilaksanakan sembarang waktu saja, akan tetapi dikonsepsikan pemainnya dengan 'tidak semua hari yang dianggap baik dalam satu minggu'. Konsep waktu ini dipegang sebagai suatu kepercayaan dalam mencari hari yang terbaik untuk melaksanakan pekerjaan *Sijundai*. Hari yang terbaik itu adalah pada hari *kareh* (hari yang dianggap keras), yaitu hari selasa dan hari sabtu pukul 24.00 WIB (walaupun tidak selalu tengah malam), karena menurut kepercayaan pendukung kesenian *Sirompak*, hari dan waktu tersebut biasanya mudah mendatangkan bencana atau penyakit (Zainal, Wawancara 25 Mei 2019).

Perlengkapan yang diperlukan untuk terlaksananya ritual kesenian *Sirompak* adalah ; (1) *Saluang* sebagai instrumen pengiring dendang (mantera), (2) tengkorak manusia yang sudah dijadikan *gasiang*, (3) kemenyan, (4) kelengkapan yang ada pada diri orang yang dituju. Benda magis Hal ini sangat berhubungan dengan pendapat Kruyt juga mengatakan, bahwa manusia primitif atau manusia kuno umumnya yakin akan adanya suatu zat halus yang memberikan kekuatan hidup dan gerak kepada banyak hal di dalam alam semesta ini. Zat halus itu disebut Kruyt dengan *zielestof* (Marzam, 2002, hlm. 20-21).

Diantara *zielestof* itu adalah; kepala, rambut, kuku, isi perut, pusat, gigi, ludah, keringat, air mata, air seni dan kotoran

manusia (Kuntjaraningrat. 1987, hlm, 63). Pada upacara *Sirompak* di antara syarat yang digunakan oleh dukun sehubungan dengan orang yang hendak diguna-guna antara lain; rambut gadis yang dituju, salah satu pakaian gadis yang dituju, foto gadis itu, nasi sisa makan gadis itu. Hal ini sesuai pula dengan apa yang diuraikan oleh Fischer dalam (Kuntjaraningrat. 1987, hlm. 63)

"Apabila dukun harus membuat obat-cinta bagi seorang pemuda yang kasmaran, mula-mula akan dimintanya kepada pemuda itu membawa sesuatu yang termasuk kepunyaan gadis tersebut. Apabila telah ketangannya sepintal rambut ataupun baju yang sering dipakai gadis itu, barulah ia dapat menyihirnya. Antara rambut dan gadis itu tetap ada suatu hubungan yang mistis, dan apa yang terjadi dengan salah satu daripadanya, mempengaruhi yang lain.

Pelaku kesenian *Sirompak* terdiri dari beberapa orang, satu orang pemimpin sekaligus pawang atau dukun yang menyanyikan mantera-mantera, satu orang sebagai peniup *Saluang Sirompak*, dan satu orang sebagai pemain *gasiang*.

Mantera yang disajikan dalam kegiatan ritual magi *ba-Sirompak* berupa kalimat yang disusun dan dianggap dapat mendatangkan kekuatan gaib. apabila diklasifikasikan jenis aktivitas upacara ini termasuk kepada jenis magi produktif (Rika, 2016, hlm. 117). Oleh karena itu susunan bahasanya merupakan gambaran hasrat hati manusia kepada suatu kekuatan gaib. Artinya, komunikasi yang dibangun bukanlah merupakan komunikasi antara manusia dengan manusia, melainkan adalah merupakan komunikasi yang

dilakukan antara manusia dengan alam gaib atau merupakan komunikasi satu arah. Sebagai sesuatu yang berfungsi untuk komunikasi sudah tentu menggunakan bahasa yaitu bahasa dengan ekspresi budaya antara manusia dengan alam gaib dalam bentuk mantra.

Kekuatan-kekuatan gaib yang sering dimintai pertolongannya adalah makhluk halus yang disebut *raja jin*, *raja angin*, *mambang hitam*, *mambang merah* dan *mambang putih*, seperti terungkap dalam mantra berikut.

Anak angin sigampo angin, hinggak di rantiang kayu rimbo, manolah kau sirajo angin, angkau ka den suruah ka den surayo, mencari simambang putiah, duo jo simambang hitam, tigo jo simambang merah, etan di puncak gunuang bungsu.

Terjemahan :

Anak angin *sigampo* angin, hinggap diranting kayu rimba, wahai engkau siraja angin, engkau aku suruh aku perintah, mencari si mambang putih, dua dengan si mambang hitam, tiga si mambang merah yaitu dipuncak gunung bungsu.

Ekspresi komunikasi yang dilakukan dengan mantra bertujuan untuk mempengaruhi dan mendapatkan kekuatan gaib yang ada di luar kekuatan manusia. Oleh karena itu, isi hati dan keinginan dari manusia itu sendiri disampaikan lewat mantra-mantra. Faktor mantra diucapkan dalam magi itu sangatlah penting, demikian pentingnya sehingga para ahli sastra memandangnya sebagai bagian yang pokok dan menjadi sumber kekuatan magi dalam karya sastra lisan. Oleh Muhammad Aji mengatakan bahwa sastra merupakan sebuah

potret sosial yang menyajikan kembali realitas masyarakat yang pernah terjadi dengan cara yang khas sesuai dengan penafsiran dan ideologi penyaji/pencipta atau pengarangnya (Muhamad Aji dalam Jurnal Panggung, 2019, hlm. 147).

Ekspresi budaya yang disampaikan melalui mantra-mantra tradisi lisan *baSirompak* pada dasarnya adalah mengungkapkan peristiwa yang dialami oleh gadis yang diguna-guna sesuai menurut kehendak oleh dukun atau permintaan orang yang diminta pertolongan. Kehendak itu biasanya dilakukan oleh orang yang diguna-guna, seperti berguling-guling, memanjati dinding, menarik-menarik rambut, berlari seperti orang gila dan sebagainya. Pada zaman dulu orang sudah mengetahui bahwa gadis itu sudah kena *Sirompak*.

Sejauh ini, diketahui lagi dari repertoar yang dimiliki *Saluang Sirompak* hanya satu yaitu *dendang Sirompak*. Dapat dimaklumi karena yang utama adalah mantra (*jampi-jampi*), dan mantra itu yang dinyanyikan (*di-dendang-kan*). Melodi *dendang Sirompak* cukup dikenal oleh anggota masyarakat dengan keunikan karakter musikal yang dapat menggetarkan jiwa pendengarnya sebagai musik yang menakutkan.

Sirompak diidentifikasi sebagai musik berupa sebuah komposisi musik bersifat *free rhythm* (ritme bebas), unsur-unsur yang terkandung di dalamnya yaitu melodi vokal (*dendang*) diringi oleh alat musik *Saluang Sirompak*. Repertoar musik *Sirompak* hanya satu lagu dalam bentuk *strophic* (melodi berulang-ulang dengan teks/syair yang berbeda-beda).

Teks berupa mantra adalah unsur yang terpenting pada musik magis itu, karena itu satu lagu dianggap sudah memenuhi kebutuhan melakukan praktek magis secara tradisional bagi masyarakatnya.

2. Karakteristik Musikal *ba-Sirompak* Sistem Nada dan Pergerakan Melodi

Melodi alat musik *Saluang Sirompak* prinsipnya berperan mengiringi melodi vokal (nyanyian), dan sebagai pembuka (intro), menjembatani dari satu kesatuan melodi vokal ke kesatuan melodi berikutnya. Selain itu, melodi *Saluang* juga menghiasi melodi vokal yang cenderung hadir di ujung kesatuan-kesatuan melodi dendang.

Tangga nada *Saluang Sirompak* pada notasi terdiri dari lima nada, dapat juga disebut sebagai tangga nada 'pentatonik *Saluang Sirompak*', karena istilah pentatonik tidak dapat digeneralisir. Misalnya, tangga nada pentatonik gamelan Jawa adalah *ji-ro-lu-mo-nem* (1-2-3-5-6) yang disebut slendro dengan interval yang berbeda dengan interval *Saluang Sirompak*, dan begitu juga tangga nada pentatonik yang terkandung pada musik-musik etnik lain di nusantara. Berikut ini dipaparkan tangga nada atau modus *Saluang Sirompak*.

Mengidentifikasi nada-nada *Saluang* seperti itu diperlukan modifikasi penulisan notasinya, yaitu memberi angka di bawah

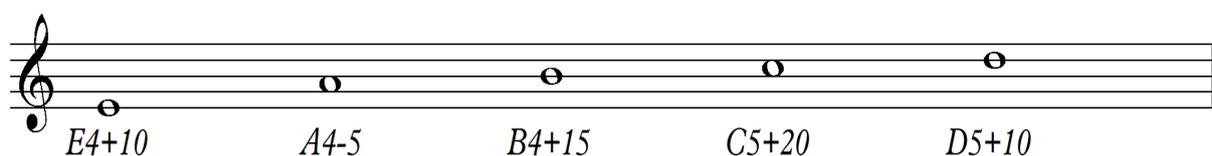
not sesuai kelebihan atau kekurangan dari frekwensi nada-nada akurat tersebut.

Penentuan sistem nada di atas ditentukan dengan menggunakan pendekatan akurasi ukuran nada (diatonik) dalam teori musik Barat (*weighted scale*) ditemukan nada-nada *Saluang Sirompak* mendekati nada E4, A4, B4, C5, dan D5. Mendekati nada-nada dimaksud adalah frekwensi nada-nada *Saluang Sirompak* berada pada posisi lebih atau kurang dari nada-nada yang absolut (diatonik).

Mengidentifikasi nada-nada *Saluang* seperti itu diperlukan modifikasi penulisan notasinya, yaitu memberi angka di bawah not sesuai kelebihan atau kekurangan dari frekwensi nada-nada akurat tersebut.

Kajian ini menemukan bahwa terdapat dua bagian bentuk (*form*) melodi dalam satu siklus melodis *dendang Sirompak* yang disebut sebagai B-I dan B-II yang memiliki orientasi pergerakan nada-nada berbeda, maka akan terjadi pula dua pusat nada dalam satu siklus melodis. Pusat nada pada pergerakan melodi B-I, terlebih dahulu perlu dilihat bagaimana kehadiran kesatuan motif-motif melodis, kesatuan frase melodis, dan kesatuan periode melodis. Nada-nada yang berfungsi dan menunjukkan keterkaitannya dengan pusat nada harus jelas karena keterkaitannya itu adalah posisi-posisi nada-nada di awal dan di akhir pada sejumlah kesatuan melodis itu. Suatu keunikan yang terjadi dalam pergerakan

Notasi 1. Tangga nada *Saluang Sirompak*



Notasi 2. Dendang Sirompak

Ma Fa Mb

Mt1 Ma1 Fa1 Mb1

diak oi ing ngek di ka yu capang rim

Mt2

bo diak oi oi

Ma2 Fb2 Mb2 Md Fb Me

ma no lah kau si ra jo a ngin mano lai kau ra jo

Mf Fc Mg Mf1

a ngin ang kau di suruah su ra yo man

Fc1 Mf2 Mi Fd

ja puik simambang pu tiah du o jo si rah tigo

Mf2 Mf2 Mi2 Fj1 Mi3

jo simambang hi tam e ten di pun cak gunuang bon su

Mt3 Mk MI MI Fg

diak oi den bo lah bo lah lah ro tan diake den bo

Mi MI1 Fj2 Mi3

lah bo lah ro tan ro tan den bo lah den pa tu juah

Mk MI MI1 Fg2

den su ruah su ra yo se tan diak ei den su ruah su

Ff3 Mi4 Mm Ff4 MI2

ra yo se tan e tan di pun cak gu nuang bon su

melodi *Saluang* dan *Dendang Sirompak* yaitu ketidakserasian antara melodi *Saluang* dan melodi dendang, karena gerak melodi pada peralihan dari bentuk A ke bentuk B melompat turun dalam jarak (interval) *kwint*. Melodi *Saluang* tidak bisa mengikuti lompatan nada itu, lalu *Saluang* cenderung menahan (menahan) pada nada dasar dilengkapi dengan memberi ornamentasi melodis (bunga-bunga melodi). Walaupun terjadi ketidak serasian itu, pada bagian akhir melodi bentuk B akan bertemu kedua melodi tersebut (melodi *dendang* dan *Saluang*) (Tommy dkk, 2019, hlm. 61-67).

Selain itu, ditemukan juga melodi *dendang Sirompak* tidak selalu mengikuti nada-nada pada tangga nada *Saluang*-nya, selain menggunakan nada-nada pada tangga nada *Saluang* perjalanan melodi juga cenderung keluar dari itu. Misalnya, pergerakan melodi *dendang* melalui nada-nada F4 dan G4.

Identifikasi kesatuan melodis lebih besar dari motif atau kesatuan melodis terdiri dari beberapa frase melodis yang disebut 'periode melodis' tidak dihadirkan dalam notasi *dendang Sirompak* berikut ini, tetapi akan hadir dalam pembahasan-pembahasan lanjutan.

Tanda-tanda atau simbol yang digunakan berupa garis pembatas, huruf-huruf dan angka-angka terletak di atas notasi.

Huruf dan angka dimaksud merupakan tanda atau simbol yang mewakili identifikasi kesatuan-kesatuan melodis yang ditunjuk melalui garis-garis pembatas. Identifikasi motif didahului oleh huruf awal kata motif (M) dan bentuk baru kesatuan motif melodis ditambahkan dengan huruf kecil, misalnya motif a ditulis Ma; sedangkan pengembangan dari bentuk motif a (Ma) ditambahkan angka di belakangnya, misalnya motif a1 (Ma1).

Komposisi musik *Sirompak* terdiri dari dua bagian melodi, pertama adalah bagian melodi dengan garap menggunakan nada-nada dari tangga nada yang dimulai dari nada A4 hingga D5, bahkan ada yang sampai ke nada E5, diidentifikasi sebagai B-I; kedua, adalah bagian melodi yang cenderung menggunakan nada-nada rendah yaitu nada C4 hingga nada G4. Artinya, pada pergerakan melodi bagian kedua ini relatif banyak menggunakan nada-nada di luar tangga nada, diidentifikasi sebagai B-II.

Gejala melodi seperti di atas dapat dibagi atas dua bagian, gejala tersebut sekaligus menghasilkan perbedaan karakter melodi. Perbedaan dapat dilihat pula hubungannya dengan penempatan teks yang bersifat magis itu. Agar lebih jelas dapat dilihat pada notasi komposisi musik *dendang Sirompak* ini

Notasi 3. Melodi B-1

The musical notation for Melodi B-1 is presented in two staves. The first staff features a melody with lyrics: "a nak a ngin si gampo a ngin diak oi ing gok di ka yu capang rim bo". The second staff continues the melody with lyrics: "diak oi oi". The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

bagaimana perubahan dua karakter melodi itu terjadi. Secara umum, terlebih dahulu diidentifikasi garap melodi B-I seperti pada gambar3. notasi melodi B-1.

Contoh notasi di atas cukup menggambarkan bagaimana distribusi nada-nada dan bergerak menjadi melodi dengan menggunakan *register* nada-nada pada tangga nada, yaitu nada A4 sampai E5. Inilah *form* atau bentuk melodi B-I. Dalam tangga nada, nada E4 digantikan dengan nada E5 (tanda panah), atau berada pada posisi oktaf tangga nada. Artinya, melodi pada B-I tidak digunakan dalam pergerakan melodi pokok, tetapi kehadirannya sebagai sentuhan ornamentasi.

Gerak melodi *dendang Sirompak* B-I dapat diringi melodi alat musik *Saluang* atau seiring (*sairama*). karena pergerakan nada-nada melodi *dendang* sesuai dengan nada-nada yang dihasilkan alat musik. Mengetahui kenapa ada perbedaan 'karakter' melodi bagian pertama dengan melodi bagian kedua, untuk itu perlu juga dilihat isi teks yang dibawakan melalui *dendang*. Berikut contoh teks dalam melodi B-I.

"Anak angin sigampo angin, diak oi
Inggok di kayu capang rimbo diak oi"
Terjemahan:

"Anak angin sigempa angin, adik oi
Hinggap di kayu rimba bercapang, adik oi"

Teks di atas berupa sapaan (membangun komunikasi) terhadap makhluk gaib yang bertempat tinggal di atas pohon kayu rimba bercapang, makhluk gaib itu akan dipanggil untuk memenuhi kehendak seseorang secara gaib. Dalam hal ini, kehadiran melodi alat musik *Saluang* yang seiring dengan melodi *dendang* dapat dirasakan secara musikal "*sairama*" menurut masyarakat setempat, artinya bahwa melodi suara manusia (*dendang*) dan melodi bunyi *Saluang* menimbulkan karakter melodi spesifik yang disebut *sairama*.

Perbedaan karakter melodi tersebut cukup jelas pada B-II dan terasa melodi alat musik *Saluang* tidak mampu mengikuti melodi *dendang Sirompak*, bahkan peniup *Saluang* cenderung menahan melodi tersebut sejauh *register* nada-nada pada alat musik itu, pergerakan melodi *dendang* yang tidak senada dengannya bergerak terus hingga selesai bagian kedua. Pada contoh notasi berikut ini diambil sebagian dari B-II, kelanjutannya merupakan bagian B-II yang tidak ditampilkan tetapi dapat dilihat pada notasi lengkap satu siklus *dendang Sirompak*. Lihat notasi bagian kedua berikut ini.

Notasi 4. Melodi bagian kedua B-II

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: "ma no lah kau si ra jo a ngin manolai kau ra jo a ngin ang kau den suruah ra yo". The second staff contains the melody for the second line of lyrics: "man ja puik mambang pu tiah du o jo si rah ti go jo si mambang hi tam". The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Dapat dilihat distribusi nada-nada pada bagian kedua ini bergerak pada wilayah nada-nada rendah, sedangkan melodi B-I bergerak pada nada-nada tinggi. Pada B-II melodi dendang cenderung bergerak pada nada-nada E4, F4, dan G4. Dalam hal ini, pergerakan melodi *dendang* tidak bisa seiring dengan melodi alat musik *Saluang*, justru kesan perpaduan ke dua melodi yang tidak senada itu yang menjadi karakter spesifik dan dapat dikaitkan dengan isi teks yang dinyanyikan. Berikut ini dapat dilihat isi teks *dendang* B-II.

"Mano lah kau sirajo angin, mano lai kau sirajo angin

Angkau den suruah surayo

Manjapuik simambang putiah duo jo sirah

Tigo jo simambang hitam."

Dalam bahasa Indonesia:

Wahai engkau siraja angin, wahai engkau siraja angin

Engkau aku suruh minta pertolongan

Menjemput *simambang putiah*, berdua dengan (*simambang*) sirah

Bertiga dengan *simambang hitam*

Catatan: *simambang putiah*, *sirah*, dan *hitam* adalah sebutan makhluk gaib.

Dapat ditangkap maksud dari teks di atas bahwa *pedendang* (penyanyi) menyampaikan kehendaknya kepada sirajo angin untuk menjemput ketiga *simambang*. Jadi, ada unsur "kehendak" *pedendang* akan menggunakan ketiga *simambang* untuk mempengaruhi wanita yang akan diguna-gunai atas dasar permintaan seseorang laki-laki. Melodi dendang B-II dengan teks seperti di atas dapat dirasakan 'tidak *sairama*' karena pergerakan melodi *dendang* tidak dapat seiring dengan melodi *Saluang*. Secara musikal hal itu dapat dirasakan "keterpisahan" antara satu melodi

dengan satu melodi lainnya. Barangkali, karakter melodi ini dapat diasumsikan menunjuk hubungan "tuan dengan peliharaannya", kesan yang menonjol adalah tarik-menarik antara melodi *Saluang* dengan melodi *dendang*.

Sifat komposisi musik *Saluang Dendang Sirompak* adalah strofik (*strophic*), yaitu berupa satu siklus melodis yang berulang-ulang dan setiap pengulangan berisikan teks yang berbeda, dapat pula dilihat apakah pada kesatuan-kesatuan teks yang lain juga terjadi hal yang sama. Hubungan teks dan melodi pada umumnya adalah bersifat melismatik (beberapa nada untuk satu suku kata), hanya sebagian kecil ditemukan hubungan bersifat silabik (*satu nada untuk satu suku kata*). dapat dilihat kesatuan teks pada siklus melodis yang lain tanpa menghadirkan aspek melodis, hal itu disebabkan sifatnya strofik.

v

*"Gasiang den gasiang tangkurak, diak oi
Nan den bori bonang pincono, diak oi"*

B-II

"Jokok lolok suruahnyo togak, jokok lalok suruahnyo togak

Jokok togak suruah bajalan

Baok bajalan, diak oi

Baok bajalan ka bokeh ambo"

Dalam bahasa Indonesia:

B-I

*"Gasing aku gasing tengkorak, adik oi
Aku beri benang pincono (tujuh ragam),
adik oi"*

B-II

*"Jika tidur suruh dia (wanita) bangun,
jika tidur suruh dia bangun
Jika bangun suruh berjalan
Bawa berjalan, adik oi*

Bawa berjalan kepada aku"

Teks mantra di atas adalah kesatuan teks

untuk siklus melodi berikutnya. Kesatuan melodi B-I dalam satu siklus melodis berisikan teks “*gasiang den gasiang tangkurak, nan den bori bonang pincono, diak oi*”, maksudnya memperkenalkan alat-alat upacara seperti gasing tengkorak dan benang tujuh ragam yang disukai ketiga makhluk gaib (*simambang*). Sama karakter dan kesan melodinya dengan B-I siklus melodis sebelumnya yaitu ‘sapaan’ terhadap makhluk gaib; sedangkan pada siklus melodi selanjutnya, isi teks mengarah kepada ‘menyuruh’ *simambang* membawa “jiwa” wanita yang diguna-gunai menghadap sipenyanyi (dukun). Gejala demikian dapat dikatakan bahwa melodi *dendang Sirompak* yang bersifat strofik memiliki karakter yang sama di setiap siklus melodis.

Dari sudut kajian hubungan musik dan teks matera dapat dinyatakan bahwa komposisi musik ini bersifat strofik yang prinsipnya mengulang siklus melodis yang relatif sama dengan teks (mantra) maka yang ditranskripsikan hanya satu siklus melodis saja. Dalam satu siklus melodis komposisi *Saluang Dendang Sirompak* terbagi atas dua bagian yang berbeda, dalam hal ini diidentifikasi sebagai B-I dan B-II.

Perbedaan kedua bagian rupanya berdampak kepada *tonal center* (pusat nada: dapat juga dikatakan nada dasar). Masalah tangga nada alat musik pengiringnya *Saluang*

Sirompak memiliki register nada yang terbatas sehingga perannya mengiringi melodi *dendang* yang sesuai dengan modus yang dimilikinya hanya pada bagian kesatu (B-I). Dengan demikian, ditemukan pusat nadanya pada nada A4. Artinya, pusat nada B-I adalah A4.

Begitu juga pada bagian kedua (B-II), Pergerakan nada-nada didominasi oleh nada-nada di luar register nada-nada *Saluang Sirompak*, pengaruhnya sangat kuat karena karakteristik melodis yang dihasilkannya bertentangan dengan B-I. Sebagaimana kesan kuat yang sudah sedikit dijelaskan terdahulu bahwa kesan “tarik-menarik” cukup jelas dapat dirasakan dan pernyataan ini tersirat melalui lisan para musisinya.

Secara musikal, pendistribusian nada-nada yang terdaftar pada tangga nada barangkali sudah cukup jelas, tetapi perlu juga dilihat lebih jelas bagaimana kehadiran nada-nada di luar *register* tangga nada bergerak pada B-II setiap siklus melodis. Untuk itu lihat contoh notasi B-II dalam gambar 5, contoh nada-nada diluar tangga nada *sirompak*.

Secara musikal komposisi *Saluang Dendang Sirompak* dengan syair atau teks berupa mantra “guna-guna” yang bersifat strofik, terdiri dari dua bagian bentuk melodi (B-I dan B-II). Satu di antaranya mengikuti register tangga nada dan bagian yang lain cenderung menggunakan nada-nada di luar

Notasi 5. Contoh nada-nada di luar tangga nada *Sirompak*



Notasi 6. Motif Melodi



register tangga nada tersebut. Selanjutnya barulah dapat ditentukan dimana letak *tonal center* (pusat nada) pada tangga nada alat musik Saluang Sirompak sebagai pengiring melodi vokal (*dendang*).

Motif, Frase, dan Periode Melodis

Menentukan motif melodis merupakan pekerjaan awal dalam menentukan kesatuan-kesatuan suatu struktur bentuk (*form*) komposisi musik. Motif melodis sebagai kesatuan terkecil menjadi dasar terjadinya kesatuan-kesatuan yang lebih besar membentuk struktur dalam sebuah komposisi musik. Organisasi melodis yang tersusun itu membentuk sebuah komposisi musik meliputi motif, frase, sub devisi dan devisi, periode, dan pembagian lain-lain.

Terbentuknya sebuah motif melodi pada suatu lagu bisa saja mengacu kepada tema-tema tertentu bagi tradisi musik etnik, dan bagi etnik lain terbetuknya sebuah motif melodi berdasarkan teks yang dinyanyikan. Teks *dendang Sirompak* yang berupa mantera dapat dikatakan mempengaruhi garap melodi yang terkait dengan organisasi melodis, dalam hal ini teks tersebut telah mengambil bentuk khusus sehingga menimbulkan kesatuan-kesatuan. Hubungan teks dan melodi dalam pertunjukan *Saluang Dendang Sirompak* adalah bersifat Strofik, melodi nyanyian terjadi

pengulangan-pengulangan dengan pergantian teks yang harus disesuaikan dengan melodi nyanyian. Perobahan-perobahan teks mantera akan terjadi penambahan silabel kata yang disebut *eufonis*.

Kesatuan melodi tersebut diawali dengan kesatuan melodi terkecil yaitu motif melodis terbentuk dari dua kata, selanjutnya frase melodis terbentuk pula dari dua motif melodi, sedangkan kesatuan beberapa frase melodi akan membentuk periode melodis. Berikut ini dicontohkan satu motif melodi BI pada gambar 6.

Notasi di atas menampilkan dua motif melodi yaitu motif a (Ma) dan Mb. Identifikasi Ma didasari oleh gerak melodi *ascending* dari nada A4 menuju C5 lalu melangkah turun ke B4. Mb bergerak di nada B4 lalu melangkah turun ke A4 dan melompat naik ke C5 dan berakhir di nada A4. Pegerakan nada-nada membangun dua motif melodis tersebut relatif sama dengan melodi alat musik *Saluang*, semua nada-nada pada melodi tersebut tersedia dalam tangga nada alat musik *Saluang*.

Gejala yang ditemukan adalah keterkaitan teks dengan kesatuan melodi, sebagai pelengkap bahwa berakhirnya periode melodis bagian kesatu BI ini ditandai oleh kehadiran silabel tambahan sebagaimana yang telah disinggung juga sebelumnya yaitu silabel *diak oi*. Dua silabel ini adalah silabel *diak*

menjadi frase melodis. Pada B-II ditemui frase melodis yang memiliki tiga motif melodis. Setelah diamati kesatuan frase itu, penyebabnya adalah pengulangan kata yang disisipi silabel tambahan dalam satu frase melodis seperti pada gambar notasi 8.

Notasi 8 merupakan silabel tambahan yang membentuk satu motif gerak bersifat melodi melismatis, titik tumpu awal adalah nada C5 bernilai not seperempat dengan hiasan menuju titik tumpu berikutnya nada E5 dengan hiasan melompat turun ke nada A4 dan berakhir pada nada A4. Kelihatan dalam proses pelahiran ornamentasi melodis di atas bahwa pergerakan melodinya relatif sama, yaitu bergerak pada nada B4 dan C5. Kehadiran Mt2 terasa menjadi jembatan dari kesatuan melodi bagian I (B-I) dengan kesatuan melodi B-2.

Dari segi bentuk (*form*) musik dapat dilihat kesatuan-kesatuan melodis yang terkait dengan teks yang dinyanyikan sudah tergambar pada notasi *dendang Sirompak* di

atas, kemunculan motif-motif melodis yang tak terlepas dari kesatuan-kesatuan kata dalam sebuah kalimat. Kesatuan terkecil yang terkait dengan motif melodi *dendang* dibangun atas garapan dua kata pada teks, misalnya "anak angin" yang terdiri dari dua kata anak dan angin tergarap menjadi satu motif melodi; kemudian "*sigampo angin*" yang terdiri pula dari dua kata sigampo dan angin, juga tergarap menjadi satu motif melodi.

Contoh notasi 9 menunjukkan dalam satu frase melodi berisi dua motif melodis, dan satu frase kalimat berisi dua anak kalimat. "*Anak angin* (motif), *sigampo angin* (motif), kesatuan kedua motif tersebut menjadi frase melodis. Pada B-II ditemui frase melodis yang memiliki tiga motif melodis. Setelah diamati kesatuan frase itu, penyebabnya adalah pengulangan kata yang disisipi silabel tambahan dalam satu frase melodis. Lihat contoh notasi 10 berikut ini.

Pada contoh di atas satu frase memiliki tiga motif melodi yaitu Mk – MI – Mi. Teks

Notasi 9. Hubungan motif melodis dengan teks



Notasi 10. Tiga Motif Melodi dalam Satu Frase

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics "diak oi den bo lah bo lah lah ro tan diak e den bo" with three motifs labeled Mt3, Mk, and MI. The second staff contains the lyrics "lah bo lah ro tan" with a motif labeled Mi. Brackets above the notes indicate the boundaries of these motifs. The text is centered under the corresponding notes.

yang tertulis berbunyi: “*den bolah bolahlah* (Mk) *rotan diak oi* (Ml) *den bolah bolah rotan* (Mi). Pengertian yang terkandung pada teks tersebut hanya menjelaskan ‘membelah rotan’, tetapi diulang dua kali dan ditambah satu kata “*rotan*” disisipi silabel tambahan *diak oi* yang diidentifikasi menjadi Ml, sehingga hadir tiga motif satu frase melodis.

Uraian disertai contoh notasi di atas sudah dapat dijadikan sumber penentuan pusat nada. Dua bentuk melodi (B-I dan B-II) mengarahkan analisis penemuan pusat nada, bahwa keduanya mengandung pusat nada yang berbeda. Kasus seperti ini jarang terjadi pada musik tradisional di Minangkabau maka dianggap perlu diungkapkan permasalahannya.

Penentuan Pusat Nada

Uraian tentang kesatuan melodi berupa motif, frase, dan periode di atas adalah menggambarkan agar lebih jelas menunjuk nada-nada tertentu sebagai indikator penentuan pusat nada. Nada-nada awal dan akhir pada baik motif, frase, maupun periode menjadi pertimbangan. Terjadinya dua bagian kesatuan melodi yang diidentifikasi sebagai B-I dan B-II maka akan diuraikan satu

persatu, berikut ini uraian proses penemuan pusat nada pada B-I. Notasi yang disajikan di bawah ini adalah B-I yang telah diidentifikasi kesatuan-kesatuan gerak melodinya.

Notasi B-I di atas sudah menampilkan penempatan nada-nada yang dianggap penting sebagai kriteria penentuan pusat nada (tonal center), agar lebih jelas kehadiran nada-nada penting tersebut selanjutnya perlu disajikan tabel hingga tampak dominasi nada-nada yang menunjukkan diri sebagai pusat nada. Identifikasi kesatuan-kesatuan melodi yang terlihat adalah kesatuan motif melodis, kesatuan frase melodis, dan tersirat kesatuan periode melodis.

Notasi B-I pada gambar notasi 11, sudah menampilkan penempatan nada-nada yang dianggap penting sebagai kriteria penentuan pusat nada (*tonal center*), agar lebih jelas kehadiran nada-nada penting tersebut selanjutnya perlu disajikan tabel hingga tampak dominasi nada-nada yang menunjukkan diri sebagai pusat nada. Identifikasi kesatuan-kesatuan melodi yang terlihat adalah kesatuan motif melodis, kesatuan frase melodis, dan tersirat kesatuan periode melodis.

Notasi 11. Identifikasi Kesatuan Melodi pada B-I

PI
2

Kesatuan periode melodis yang terdiri dari beberapa frase melodis yang dimaksud adalah kesatuan bagian B-I. Bagian ini (B-I) dipertegas oleh distribusi nada-nada sesuai pergerakan melodi menggunakan nada-nada yang tersedia pada register tangga nada alat musik Saluang. Selanjutnya disajikan tabel dimaksud sebagai di bawah ini.

Tabel 1. Nada Awal dan Akhir Motif Melodis pada B-I

Motif Melodis	Nada Awal	Jum.	Nada Akhir	Jum.	Keterangan
Ma	A4	1	B4	1	Muncul satu kali pada B-I
Ma1	A4	1	B4	1	S d a
Mb	B4	1	A4	1	S d a
Mb1	B4	1	A4	1	S d a
Mt1	A4	1	A4	1	S d a
Mt2	B4	1	A4	1	S d a

Kemunculan nada A4 pada motif melodi dapat dijumlahkan dengan hasil A4 pada awal motif berjumlah 3 buah nada, pada akhir motif berjumlah 3 buah nada, artinya bahwa keseimbangan itu belum menunjukkan nada A4 merupakan pusat nada pada B-I. Pertimbangan selanjutnya adalah kehadiran nada-nada penting pada awal dan akhir frase melodis serta nada awal dan akhir periode melodis. Lihat tabel 2.

Tabel 2. Nada Awal dan Akhir Frase dan Periode Melodis pada B-I

Frase/ Periode Melodis	Nada Awal	Jum.	Nada Akhir	Jum.	Keterangan
Fa	A4	1	A4	1	Muncul satu kali pada B-I
Fa1	A4	1	A4	1	S d a
Periode1	A4	1	A4	1	

Kemunculan nada A4 kelihatannya berada di awal dan akhir kedua kesatuan melodis, yaitu frase dan periode melodis. Keduanya menempatkan nada A4 baik di awal maupun di akhir frase dan periode melodis. Kehadiran nada A4 pada kedua kesatuan melodis ini merupakan hasil susunan motif-motif melodis yang akhirnya nada A4 penting di setiap kesatuan melodis itu. Ditinjau dari jumlah pemakaiannya, semua kesatuan melodis (frase dan periode) menempatkan nada A4.

Melalui contoh kedua tabel kesatuan melodis terkecil hingga yang terbesar (motif – frase – periode) menunjukkan bahwa penempatan nada A4 seimbang dengan nada B4 pada tabel motif melodis, sedangkan pada tabel kesatuan frase dan periode melodis ditempati oleh nada A4 semuanya. Dengan demikian, pusat nada (*tonal center*) pada bagian melodi B-I adalah nada A4.

Selanjutnya dilihat pula pusat nada pada B-II, diketahui bahwa pergerakan nada-nada pada melodinya cenderung pada nada-nada rendah atau di bawah nada A4. Menganalisis melodi tersebut untuk menemukan pusat nada menggunakan pendekatan yang sama dengan pendekatan dalam menemukan pusat nada B-I. Dengan demikian terlebih dahulu melihat gejala motif melodis yang hadir di setiap frase dan atau periode melodis.

Notasi 12. Identifikasi kesatuan melodi pada B-II

The image displays a musical score for a song, divided into two parts: P2 and P3. Each part consists of several lines of music, with lyrics written below the notes. Above the notes, various melodic units are identified with labels such as Ma2, Fb2, Mb2, Md, Fb, Me, P2, Fc, Mg, Mf1, Fc1, Mf2, Mi, Fd, Mf2, Mi2, Ff1, Mi3, Mi3, Mk, MI, Fg, MI, P3, Mi, MI1, Ff2, Mi3, Fg2, Mk, MI, MI1, Ff3, Mi4, Mm, Ff4, and MI2. The lyrics are:
 ma no lah kau si ra jo a ngin mano lai kau ra jo
 a ngin ang kau di suruah su ra yo man
 ja puik simambang pu tiah du o jo si rah tigo
 jo simambang hi tam e ten di pun cak gunuang bon su
 diak oi den bo lah bo lah lah ro tan diak e den bo
 lah bo lah ro tan ro tan den bo lah den pa tu juah
 den su ruah su ra yo se tan diak ei den su ruah su
 ra yo se tan e tan di pun cak gu nuang bon su

Pergerakan melodi pada notasi B-II di atas memiliki 25 motif melodi, beberapa motif di antaranya merupakan pengembangan dari motif pokok yang terkait. Sejumlah motif yang merupakan perkembangan dari motif pokok itu adalah:

Tabel 3. Motif Melodis yang Berkembang

No	Motif Pokok	Motif Berkembang
1	Mf	Mf1 – Mf2
2	Mi	Mi1 – Mi2 – Mi3 – Mi4
3	Ml	Ml1 – Ml2

Ketiga perkembangan motif melodis di atas termasuk ke dalam jumlah perhitungan untuk menemukan pusat nada. Begitu juga terhadap motif melodis silabel tambahan (Mt1 pada B-I, dan Mt2 serta Mt3 pada B-II).

Sebagaimana yang telah disinggung sebelumnya bahwa komposisi *Saluang dendang Sirompak* terdiri dari dua bagian (B-I dan B-II), mencari atau menemukan pusat nada pada yang masing-masingnya berbeda, pusat nada pada B-I sudah ditemukan yaitu nada A4, pada

B-II akan ditemui pula pusat nadanya melalui metode yang sama dengan sebelumnya.

Terlebih dahulu dilihat gejala pada B-II, pertama mengenai pendistribusian nada-nada membangun 24 motif melodis, kemudian membangun kesatuan-kesatuan frase dan periode melodis. Nada E4 dapat dianggap nada penting karena jumlah kehadirannya pada B-II sebanyak 25 kali, yang dianggap memiliki kekuatan setelah itu adalah nada F4 yang kehadirannya sebanyak 15 kali. Namun demikian, nada E4 dapat menjadi pertimbangan dalam menentukan pusat nada, tetapi perlu juga melihat kehadirannya pada kesatuan-kesatuan melodi yang lain seperti frase melodis dan periode melodis. Dapat dilihat pada tabel 4 tentang keberadaan nada-nada pada awal dan akhir frase melodis.

Sebelas frase melodis pada B-II sudah menampakkan kecenderungan nada yang penting sebagai pertimbangan penentuan pusat nada, yaitu nada terbanyak ditempatkan pada awal dan akhir frase melodis. Agar lebih

Tabel 4. Nada Awal dan Akhir Frase Melodis pada B-II

Frase/Periode Melodis	Nada Awal	Jum.	Nada Akhir	Jum.	Keterangan
Frase a2 (Fa2)	A4	1	F4	1	Muncul satu kali pada B-II
Fb	F4	1	E4	1	S d a
Fc	D4	1	E4	1	S d a
Fc1	E4	1	E4	1	S d a
Fd	E4	1	F4	1	S d a
Ff1	C4	1	E4	1	S d a
Fg	F4	1	E4	1	S d a
Ff2	C4	1	F4	1	S d a
Fg2	F4	1	E4	1	S d a
Ff3	E4	1	F4	1	S d a
Ff4	C4	1	E4	1	S d a

jelas penentuan nada penting tersebut maka berikut ini disajikan pula tabel perhitungan itu.

Tabel 5. Jumlah Nada Awal dan Akhir Frase Melodis

Nama Nada	Jumlah Nada Awal	Jumlah Nada Akhir	Jumlah Keseluruhan
Nada C4	3	0	3
Nada D4	1	0	1
Nada E4	3	7	10
Nada F4	3	4	7
Nada A4	1	0	1

PENUTUP

Berdasarkan analisis data yang dilakukan di atas, dapat diambil kesimpulan bahwa kesenian Saluang Dendang Sirompak adalah salah satu jenis kesenian tradisional Minangkabau yang berkaitan dengan aktivitas ritual magi. Oleh karenanya, pertunjukan Saluang Dendang Sirompak adalah bersifat rahasia dalam aktivitasnya.

Dari uraian di atas dapat disimpulkan bahwa magis merupakan kumpulan dari mantera-mantera yang diyakini oleh pemain Sirompak yang dipercaya mengandung kekuatan gaib dalam mencapai tujuan. Teks mantera tersebut memiliki hubungan yang sangat penting dengan unsur-unsur melodi. Teks tersebut pada dasarnya adalah bersifat Strofik, melodi nyanyian terjadi pengulangan-pengulangan dengan pergantian teks yang harus disesuaikan dengan melodi nyanyian. Perobahan-perobahan teks mantera akan terjadi penambahan silabel kata yang disebut eufonis.

Sebagaimana yang telah disinggung sebelumnya bahwa komposisi Saluang dendang Sirompak terdiri dari dua bagian (B-I dan B-II), mencari atau menemukan pusat nada pada yang masing-masingnya berbeda, pusat nada pada B-I sudah ditemukan yaitu nada A4. Sementara dengan memperhatikan gejala pada B-II, pertama mengenai pendistribusian nada-nada membangun 24 motif melodis, kemudian membangun kesatuan-kesatuan frase dan periode melodis. Nada E4 dapat dianggap nada penting pada B-II, setelah itu adalah nada F4. Namun demikian, nada E4 dapat menjadi pertimbangan dalam menentukan pusat nada.

Daftar Pustaka

- Bambang Permadi, Ngurah Anom Kumbara, Bagus Wirawan, I Gede Arya Sugiarta. (2018). *Globalisasi dan Hegemoni Terhadap Transformasi Musik Dol di Bengkulu*. MUDRA Jurnal Seni Budaya . Vol 33, Nomor 1. 67-68.
- Dewi, H. (2016). *Keberlanjutan dan Perubahan Seni Pertunjukan Kuda Kepang di Sei Baman, Serdangbedagai, Sumatera Utara*. Panggung, 26 (2), 139-150.
- Ediwar, Rosta Minawati, Febri Yulika, Hanefi. (2017). *Musik Tradisional Minangkabau*. Yogyakarta: Gre Publishing
- Ediwar, Rosta Minawati, Febri Yulika, Hanefi. (2019). *Kajian Organologi Pembuatan Alat Musik Saluang Darek Berbasis Teknologi Tradisional*. Panggung, 29 (2), 116-130.
- Koentjaraningrat, (1987). *Sejarah Teori Antropologi I*. Jakarta: UI-Press.

- Marzam, (2002). *Aktivitas Ritual Magis Menuju Seni Pertunjukan Basirompak*. Yogyakarta: Kepel.
- Rika Wirandi, (2016). *Gaya Nyanyian Mantra Marindu Harimau di Nagari Gaung Kecamatan Kubung Kabupaten Solok*. Tesis. Institut Seni Indonesia Padang Panjang
- Muhamad Aji, (2019). *Konstruksi Budaya Anak Muda pada Novel Populer Indonesia Tahun 2000-an*. *Panggung*, 29 (2), 146-159.
- Soedarsono. (1985). *Peranan Seni Budaya Dalam Sejarah Kehidupan Manusia Kontinuitas dan Perubahannya*. Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Tommy Wahyudi, Rafiloza , Ediwar. (2019). *Ritual Basirompak Memiliki Unsur Musikal di Nagari Taeh Baruah Kab. Limopuluh Kota Payokumbuh*. *Besaung Jurnal Seni Desain Dan Budaya*. 4 (2) 61-67.
- Zainal ,Warhad, (1993). *Lagu Sirompak pada Masyarakat Kenagarian Taeh Baruah Kecamatan Payakumbuh Sumatera Barat*. Skripsi. USU Medan.

Model Pelatihan Tari: Penguatan Kompetensi Pedagogik & Profesionalisme Guru

Agus Budiman, Ria Sabaria, Purnomo

Departemen Pendidikan Seni Tari, Fakultas Pendidikan Seni Dan Desain

Universitas Pendidikan Indonesia

Jln. Dr. Setiabudhi No. 229 Bandung

Email: agusbudiman@upi.edu, sabaria@upi.edu, purnomo@upi.edu

ABSTRACT

The role of the teacher in providing education in schools has always been an important focus of attention. Existence of teacher has a central role in realizing a quality education quality, including in organizing dance education in elementary schools. The purpose of this paper is to provide data and information on dance training activities for arts and culture teachers held in Tasikmalaya Regency in developing the pedagogical abilities and professionalism of arts and culture teachers. This study applies descriptive quantitative data collection methods by distributing questionnaires to 170 respondents. The dance training method developed in this activity uses the concept of a four-step training model from Crone Hunter through the stages of group formation / training participants, identifying learning needs, determining the curriculum or training program, and evaluating the implementation of the training results. The results of this training activity showed an increase in pedagogical and professional competence, through the measurement results of the evaluation of the activities distributed through the questionnaire evaluation instrument for the implementation of the training.

Keywords: *Training Model, Dance, Pedagogical Competence, Teacher Professionalism*

ABSTRAK

Peran guru dalam penyelenggaraan pendidikan di sekolah senantiasa menjadi fokus perhatian penting. Keberadaannya memiliki peran sentral dalam mewujudkan suatu kualitas mutu pendidikan, termasuk dalam penyelenggaraan pendidikan seni tari di sekolah dasar. Tujuan penulisan ini adalah ingin memberikan data dan informasi mengenai kegiatan pelatihan tari pada guru-guru seni budaya yang dilaksanakan di Kabupaten Tasikmalaya dalam mengembangkan kemampuan pedagogik dan profesionalisme guru Seni Budaya. Penelitian ini menerapkan metode pengumpulan data kuantitatif deskriptif dengan menyebarkan angket kepada 170 responden. Metode pelatihan tari yang dikembangkan dalam kegiatan ini menggunakan konsep model pelatihan empat langkah dari Crone Hunter dengan melalui tahapan pembentukan kelompok/peserta pelatihan, identifikasi kebutuhan belajar, penentuan kurikulum atau program pelatihan, dan mengevaluasi pelaksanaan dari hasil pelatihan. Hasil kegiatan pelatihan ini menunjukkan adanya peningkatan kompetensi pedagogik dan kompetensi profesional, melalui hasil pengukuran evaluasi kegiatan yang disebarkan melalui instrumen angket evaluasi pelaksanaan pelatihan.

Kata Kunci: Model Pelatihan, Tari, Kompetensi Pedagogik, Profesionalisme Guru

PENDAHULUAN

“Profesionalisme merupakan paham yang mengajarkan bahwa setiap pekerjaan harus dilakukan oleh orang yang profesional”

(Muhson, 2012, hlm. 91). Profesionalisme seseorang harusnya mampu ditunjukkan dalam bentuk pengetahuan dan pemahaman terkait dengan sikap yang menjadi profesinya

(Deny Setiawan & Joni Sitorus, 2017, hlm. 122). Secara konseptual guru sebagai tenaga profesional harus memenuhi berbagai persyaratan kompetensi untuk menjalankan tugas dan kewenangannya secara profesional (Ranaklince, 2016, hlm. 164). Hakikat guru profesional adalah guru yang mampu memberikan pelayanan yang terbaik bagi para siswanya dengan kemampuan khusus yang dimilikinya, sehingga siswa dapat menerima dan memahami penyampaian materi yang diberikan. (T. anggia Dewi, 2015, hlm. 24).

Dalam konteks penyelenggaraan sistem pendidikan di Indonesia, pendidikan seni di sekolah yang diselenggarakan diberbagai jenjang semestinya memiliki peran ideal dalam membantu membangun generasi bangsa yang cerdas, kritis, inovatif, dan produktif. Oleh karena itu, tantangan ke depan bangsa ini membutuhkan SDM yang berkualitas yang mampu bertahan kuat dan bersaing secara kompetitif di tengah-tengah masarakat yang semakin maju diberbagai bidang kehidupan. Dalam upaya mencapai itu semua diperlukan kesiapan dari berbagai komponen pendidikan sehingga mampu menyelenggarakan proses pendidikan yang berkualitas dan lulusan yang berkualitas juga. Komponen pendidikan yang dimaksud terkait dengan kurikulum, sarana dan prasarana pendidikan, berbagai kebijakan yang adil, dan tentunya mempersiapkan pendidik-pendidik yang berkualitas serta profesional. Profesionalisme seorang guru sangat dibutuhkan dan memiliki peran penting dalam mewujudkan suatu kualitas penyelenggaraan pendidikan (Hendri, 2010, hlm. 2). Dalam perannya sebagai pendidik

professional, guru memiliki tugas dan tanggung jawab untuk mendidik, mengajar, membimbing, serta mengarahkan, menilai dan mengevaluasi.(Febriana, 2016, hlm. 81). Kompetensi profesional adalah penguasaan materi pembelajaran secara luas dan mendalam yang memungkinkan membimbing siswa untuk memenuhi standar kompetensi yang ditetapkan dalam Standar Pendidikan Nasional (Tentang et al., 2012, hlm. 153). Salah satu komponen pendidikan yang sangat penting dalam rangka pelaksanaan rencana strategis tersebut adalah guru. (Arifin, 2017, hlm. 15). Dalam konteks penyelenggaraan pendidikan, guru memiliki peran sebagai aktor utama dari PBM yang dalam profesionalitasnya dituntut untuk lebih cerdas di dalam merancang desain pembelajaran yang mampu mengembangkan kompetensi peserta didik dalam berbagai dimensi ranah pencapaian pembelajaran.

Berbicara mengenai profesi guru di Indonesia saat ini, ada dua masalah yang biasa dibahas. Ini terkait dengan kualifikasi pendidikan guru dan kompetensi pedagogik yang rendah (Yusnita et al., 2018, hlm. 14). Kompetensi pedagogik adalah keterampilan mengolah pembelajaran siswa yang meliputi pemahaman terhadap siswa, perencanaan, dan pelaksanaan pembelajaran, penilaian hasil belajar, dan pengembangan siswa untuk mengamalkan berbagai keterampilan yang dimilikinya (Tarbiyah et al., 2014, hlm. 13). Kompetensi pedagogik merupakan kompetensi yang secara khas mencirikan dan membedakan profesi guru dengan profesi lainnya (Nur, 2014, hlm, 6).

Apabila mengacu pada teori Taksonomi

Bloom, ranah kompetensi pembelajaran yang mestinya dicapai oleh peserta didik meliputi tiga ranah pencapaian pembelajaran yakni ranah kognitif, ranah afektif dan ranah psikomotor. Pencapaian ketiga ranah tersebut akan mampu memberikan keseimbangan kompetensi bagi peserta didik dalam memahami suatu persoalan yang akan dihadapi dalam kehidupan sehari-harinya. Untuk mencapai itu semua perlu dipersiapkan perangkat pembelajaran berkualitas yang dibuat guru dalam melaksanakan pembelajaran. Dengan begitu, peran guru begitu penting dalam upaya mewujudkan cita-cita pembelajaran yang sesuai dengan kebutuhan peserta didik dan tujuan sistem pendidikan nasional saat ini.

Pembelajaran adalah suatu kombinasi yang tersusun meliputi unsur-unsur manusiawi, material, fasilitas, perlengkapan, dan prosedur yang saling mempengaruhi pembelajaran (Oemar Hamalik, 2003, hlm. 45). Pembelajaran akan terlaksana dengan baik apabila gurunya kompeten, sesuai dengan UUSPN No.20 Tahun 2003 Pasal 42 Ayat 1 yang berbunyi "Pendidik harus mempunyai kualifikasi minimum dan sertifikasi sesuai dengan jenjang kewenangan mengajar, sehat jasmani dan rohani serta mempunyai kemampuan untuk mewujudkan tujuan pendidikan nasional". Unsur manusia yang paling menentukan berhasil atau tidaknya suatu proses pembelajaran yaitu adalah pelaksana pendidik itu sendiri, yaitu guru.

Dalam konteks ini, peran guru begitu penting dan diharapkan mampu mewujudkan cita-cita pemerintah dalam mencapai tujuan

pendidikan nasional. Kenyataan yang terjadi, berbagai masalah yang ditunjukkan siswa baik yang terkait dengan perilaku positif maupun negatif akan selalu dikaitkan dengan guru yang mengajarnya. Kondisi tersebut sangatlah wajar diapresiasi, karena tugas dan tanggung jawab guru adalah membantu kepibadian peserta didik agar menjadi manusia berguna bagi dirinya, keluarga, dan bangsa. Oleh karena itu, sangatlah diperlukan seorang guru yang profesional dibidangnya dan bertanggungjawab atas keilmuannya ketika menyampaikan informasi pengetahuan kepada siswa. Kesiapan guru sebagai sosok profesional akan mampu mengantisipasi berbagai masalah pendidikan yang dihadapinya di lapangan.

Dalam upaya menghadapi tantangan masa depan, pembelajaran seni seyogianya memiliki peran strategi dalam mempersiapkan peserta didik agar memiliki keberanian dan rasa bangga terhadap nilai-nilai budaya leluhurnya (Ardipal, 2012, hlm. 10). Pemilihan tentang materi dan metode pembelajaran seni seharusnya disesuaikan dengan tingkat perkembangan siswa (Iryanti & Jazuli, 2001, hlm. 12). Konsep pendidikan seni di sekolah dapat dilakukan secara terpadu dengan mengkolaborasikan seni musik, rupa, tari dan teater. (Iriani, 2012, hlm. 25). Pada dasarnya pendidikan seni merupakan sebuah kegiatan praktik praktik pedagogik manusia dan sosial, serta terjadi karena adanya interaksi dengan peserda didiknya. Seyogianya pendidikan seni di sekolah tidak hanya sekedar mengajarkan tentang skills, tetapi harus berupaya mengembangkan pengalaman

estetis peserta didik (Wibawa, 2017, hlm. 122). Konsep pendidikan seni di Sekolah semestinya diarahkan dalam pengembangan multidimensi meliputi dimensi sikap, pengetahuan, kepekaan rasa dan emosional (Suhaya, 2016, hlm.15).

Pembelajaran Seni Budaya dan Keterampilan di Sekolah Dasar, khususnya seni tari, Materi Tari yang diberikan hendaknya bepijak dari seni tari tradisional yang berbasis penguatan pendidikan karakter untuk menumbuhkan dan mengembangkan karakter siswa serta potensi kreatif siswa. Hal ini seperti yang ditekankan dalam RENSTRA Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan 2015-2019 adalah “terbentuknya Insan serta ekosistem Pendidikan Sekolah Dasar yang berkarakter dengan berdasarkan Gotong Royong”. Esensinya, Penguatan Pendidikan Karakter bukan hanya untuk diajarkan, tetapi perlu untuk dibiasakan melalui pengalaman-pengalaman nyata dalam kegiatan sehari-hari. Dalam misinya, Penguatan Pendidikan Karakter yang diprogramkan oleh Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan difokuskan pada beberapa agenda, meliputi : aspek religius, nasionalis, mandiri, gotong royong, dan integritas.

Untuk mencapai cita-cita di atas, perlu dipersiapkan perangkat dan pelaku pendidik yang mampu mewujudkan cita-cita tersebut. Dari komponen perangkat pembelajaran perlu dipersiapkan rancangan konsep pembelajaran seni tari yang memiliki kekuatan pendidikan karakter didalamnya, sedangkan dari komponen pelaku pendidik perlu dipersiapkan guru pembelajaran

seni tari yang mampu menjadi fasilitator, motivator, dan kreator pembelajaran seni tari serta memahami subjek peserta didik sekolah dasar yang memerlukan pembinaan karakter sejak dini dengan baik. Intinya, pembelajaran seni tari harus mencakup indikator yang melingkupi aspek psikomotor, afektif, dan kognitif. Aspek pembelajaran kognitif dalam pembelajaran tari lebih ditekankan dalam aspek pemahaman dan pengetahuan mengenai materi yang dibereikan, sementara aspek afektif lebih diharapkan adanya perubahan sikap melalui penanaman nilai-nilai edukasi yang terdapat dalam materi yang diberikan. Sedangkan aspek psikomotorik lebih kepada kompetensi keterampilan (kemampuan kinestetik atau gerak) yang dikuasai atau dikembangkan siswa dalam kegiatan pembelajaran melalui materi yang diberikan. (perlu penjelasan/contoh pembelajaran tari yang psikomotorik, afektif, dan kognitif). Melalui kegiatan bimbingan dan pelatihan secara intensif terhadap guru-guru seni di SD melalui pelatihan seni tari tradisional seperti pelatihan gerak dasar tari tradisional, pelatihan pengembangan materi ajar tari, pelatihan mengembangkan pembelajaran kreatif pada siswa sekolah dasar dan pelatihan peningkatkan kapasitas kemampuan pedagogik dan profesionalisme mengajar guru tari, diharapkan dapat mengatasi permasalahan, bahwa guru-guru seni di SD tidak kompeten dalam mengajar seni budaya khususnya seni tari. Selain itu, melalui kegiatan pelatihan ini diharapkan mampu memberikan pengetahuan dan keterampilan bagi guru-guru di sekolah dasar

untuk mampu mengajar seni tari khususnya dalam pengembangan proses kreatif siswa berbasis kearifan lokal Jawa Barat sebagai penguatan pendidikan karakter bagi siswa sekolah dasar.

Problematisasi penyelenggaraan pendidikan seni di sekolah dasar yang di hadapi guru adalah mereka kebingungan untuk melakukan tahapan mengembangkan gerak-gerak kreatif anak dalam pembelajaran seni tari. Kenyataan ini diperkuat oleh faktor guru sekolah dasar yang mengajar seni mayoritas bukan berlatar pendidikan S1 dari disiplin pendidikan ilmu seni, tetapi hampir semuanya alumni dari lulusan PGSD yang secara khusus melahirkan calon guru SD. Kedudukan guru Sekolah Dasar pada umumnya sering dikonotasikan sebagai guru "borongan" atau guru yang dituntut untuk mengajar dalam berbagai disiplin bidang ilmu sesuai dengan tingkatan materi ajar yang harus diberikan pada anak sekolah dasar.

Berdasarkan dari data di atas, sangat penting untuk segera diantisipasi dalam upaya membantu guru-guru SD untuk mendapatkan pengetahuan dan pengalaman keterampilan secara langsung cara mengajar seni tari khususnya dalam mengembangkan potensi seni anak melalui berbagai jenis pelatihan bagi guru-guru SD, salah satunya seperti yang dilakukan oleh penulis dengan tim. Salah satu tujuan kegiatan pelatihan ini ingin memberikan pengetahuan dan keterampilan pada guru-guru SD khususnya di kabupaten Tasikmalaya agar memiliki kompetensi sebagai pengajar seni tari di sekolahnya. Untuk menunjang keterlaksanaan pembelajaran

tersebut dibutuhkan adanya bimbingan tentang cara-cara mengatasi kesulitan belajar di kelas, melalui pelatihan cara mengajar, menentukan materi, mengembangkan bahan ajar dan pembinaan secara praktik tentang mewujudkan pembelajaran seni tari yang kreatif, inovatif, produktif dan rekreatif sesuai dengan karakteristik dari perkembangan peserta didik tingkat sekolah dasar.

Banyak ahli berpendapat tentang arti, tujuan dan manfaat pelatihan, seperti yang dijelaskan oleh DeCenzo, (1999, hlm. 30), "pelatihan adalah suatu pengalaman pembelajaran didalam mencari perubahan permanen secara relatif pada suatu individu yang akan memperbaiki kemampuan dalam melaksanakan pekerjaannya itu". Roger Cartwright, 2003, hlm. 45) Pelatihan sangat spesifik dan berkaitan dengan penguasaan tugas atau tugas tertentu. Dessler, G, (1977, hlm. 34) mengemukakan bahwa "pelatihan adalah proses mengajar keterampilan yang dibutuhkan karyawan baru untuk melakukan pekerjaannya". Manusia yang dilahirkan ke dunia memiliki potensi untuk dikembangkan seoptimal mungkin, sehingga dirinya bisa menjadi pemimpin di muka bumi ini. Sejatinya semua orang lahir ke dunia adalah sebagai pemimpin, setidaknya ia menjadi pemimpin atas dirinya sendiri dan memiliki hak penuh untuk menentukan hal terbaik untuk dirinya. Jadi tidak boleh seseorang melakukan penindasan pada orang lain.

Dari beberapa uraian diatas, dapat disimpulkan bahwa tujuan utama pelatihan ialah agar peserta pelatihan dapat melakukan pekerjaan lebih baik, benar dan efisien

terhadap waktu dan materi. Mengingat pelatihan diprogramkan untuk menambah pengetahuan, keterampilan, dan sikap para peserta agar lebih mudah dalam melaksanakan tugasnya masing-masing, maka diperlukan suatu proses penyelenggaraan pelatihan yang baik, sedangkan penyelenggaraan proses pelatihan yang baik akan ditentukan oleh model pelatihan yang menuntunnya.

METODE

Pendidikan dan pelatihan memiliki peranan penting dalam pengembangan keprofesionalan guru demi meningkatkan mutu pendidikan dan proses belajar mengajar di sekolah (Rian Anggara & Umi Chotimah, 2012, hlm. 64). Data pelatihan diambil dari 170 peserta yang merupakan guru-guru seni budaya yang ada di kabupaten Tasikmalaya. Untuk mengevaluasi hasil kegiatan pelatihan digunakan angket sebagai alat pengumpul data tes untuk melihat adanya dampak pelatihan terdapat peningkatan kompetensi pedagogik dan profesionalisme guru. Metode pelatihan yang digunakan dalam kegiatan pelatihan ini mengembangkan model pelatihan empat langkah yang dikembangkan oleh Crone dan Hunter (Renita & Widiputra, 2019, hlm. 25). Dalam model ini dijelaskan tentang empat tahapan dalam menyelenggarakan kegiatan pelatihan, meliputi tahapan perencanaan, identifikasi kebutuhan pelatihan, analisis dalam menetapkan program pelatihan, dan tahapan evaluasi kegiatan pelatihan. Empat tahapan ini sangat memungkinkan untuk diadaptasi dalam konsep kegiatan yang

dikembangkan penulis dengan Tim. Hal ini seperti yang dirancang dalam pelatihan tari tradisional berbasis kerarifan lokal pada guru-guru di kabupaten Tasikmalaya yang dikembangkan oleh penulis dan Tim.

Pengelolaan program pelatihan menurut D. Sudjana (2004, hlm. 34) mempunyai fungsi-fungsi sebagai berikut :

- a. perencanaan (*planning*),
- b. pengorganisasian (*organizing*),
- c. penggerakan (*motivating*),
- d. pembinaan (*conforming*), yang mempunyai sub-sub fungsi supervisi (*supervising*), pengawasan (*controlling*), dan pemantauan (*monitoring*),
- e. penilaian (*evaluating*), dan
- f. pengembangan (*developing*).

Keenam fungsi tersebut berbaur dan berurutan dimulai dari perencanaan dan diakhiri dengan pengembangan. Sedangkan bila ditinjau dari pengelolaannya, pelatihan dapat digolongkan ke dalam dua kategori yaitu; pertama, model pelatihan yang berpusat pada kepentingan lembaga penyelenggara pelatihan. Kedua, model yang berpusat pada kepentingan peserta pelatihan dan atau kebutuhan masyarakat. Kedua model di atas menggunakan fungsi-fungsi pengelolaan yang sama yaitu perencanaan, pelaksanaan, dan penilaian. Terdapat beberapa model pelatihan seperti yang diuraikan oleh D. Sudjana (2004) dalam buku Metode dan Teknik Pembelajaran Partisipatif yaitu: model pelatihan keterampilan (*skills training for the job*), model pengembangan strategi pelatihan, model rancang bangun pelatihan dan evaluasi (*training design and evaluation model*), model

pelatihan empat langkah, model pelatihan tujuh langkah, model pelatihan sembilan langkah, model pelatihan sepuluh langkah. Tapi dengan tidak dapat dipungkiri masih banyak jenis dan model pelatihan yang lain yang dapat digunakan untuk penyelenggaraan pelatihan yang tentunya dapat disesuaikan dengan kebutuhan dan tujuan dari pelatihan itu sendiri.

Untuk kepentingan penerapan model-model pelatihan, perlu dibentuk kelompok fasilitasi, tujuannya adalah membangun learning group atau kelompok belajar. (Schwarz, 2002, hlm. 81) menjelaskan bahwa fasilitasi kelompok adalah suatu proses di mana seseorang dapat diterima oleh semua anggota kelompok, yang secara substansial netral dan yang tidak memiliki wewenang pengambilan keputusan substantif mendiagnosis dan mengintervensi untuk membantu kelompok meningkatkan cara mengidentifikasi dan menyelesaikan masalah serta membuat keputusan, untuk meningkatkan efektivitas kelompok. Maka dari itu, fasilitasi kelompok dibangun berdasarkan keterbukaan satu sama lain antara peserta dengan peserta dan peserta dengan trainer, sehingga terbentuklah iklim kebersamaan yang saling menerima.

Dalam tulisannya Crone dan Hunter dalam Wijaya (2013, hlm. 54), menjelaskan model pelatihan empat langkah. Langkah-langkah tersebut adalah:

1. Pertama, mempersiapkan dan menyusun kelompok peserta pelatihan. Kedalam langkah pertama ini termasuk kegiatan menggali harapan peserta pelatihan terhadap proses dan hasil pelatihan,

pembinaan keakraban dan kerjasama antara peserta pelatihan dan penyusunan sub kelompok peserta pelatihan.

2. Kedua, mengidentifikasi kebutuhan belajar dan menganalisa tujuan pelatihan. Kegiatannya mencakup mengumpulkan data tentang kebutuhan belajar yang bersumber dari peserta pelatihan, lembaga peserta tempat pelatihan bertugas atau bekerja, dan dari staf serta masyarakat yang menjadi pelayanan peserta pelatihan. Analisa tujuan pelatihan berdasarkan kebuntuan, potensi, dan kemungkinan kendala yang dapat ditemukan dalam pelatihan. Analisis kebutuhan pelatihan guru harus dilakukan sebelum pelatihan. Penelitian ini menawarkan pendekatan yang efektif dalam menentukan kebutuhan pelatihan guru dengan menggunakan Analisis Kebutuhan Pelatihan (TNA). (Febrianis, Muljono, & Susanto, 2014, hlm. 144).
3. Ketiga, menganalisis, memilih dan menetapkan program (kurikulum) pelatihan yang terdiri atas evaluasi hasil pembelajaran. Kegiatannya mencakup pula analisis model perilaku yang sedang ditampilkan oleh peserta pelatihan dibandingkan dengan perilaku yang diharapkan setelah mengikuti pelatihan.
4. Keempat, mengevaluasi pelaksanaan dan hasil pelatihan. Kegiatannya mencakup penentuan strategi evaluasi terhadap proses dan tujuan pelatihan.

Keempat langkah kegiatan yang dipergunakan dalam kegiatan pelatihan ini disesuaikan dengan tujuan dari pelaksanaan



Gambar 1. Desain Model empat Langkah Dari Crone

kegiatan pelatihan yakni meningkatkan kompetensi pedagogik guru seni budaya ditingkat sekolah dasar agar memiliki pemahaman pengetahuan dan keterampilan dalam mengembangkan bahan ajar serta mampu memilih metode dan sistem evaluasi yang tepat sesuai dengan kebutuhan pembelajaran seni tari di sekolah dasar.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Mengutip dari pernyataan (Chaya, 2014, hlm. 144) bahwa dunia kepenarian dilakukan terus-menerus (terlatih), maka aktivitas tersebut dipahami sebagai kekuatan munculnya intensitas budaya yang melekat pada pribadi manusia (penari). Jika menyimak pernyataan tersebut, maka kompetensi sebagai penari akan terbangun dalam diri penari itu sendiri, jika dilakukan terus menerus. Untuk itu, pentingnya pelatihan menjadi penunjang kompetensi bagi para guru seni.

Secara umum, fungsi pelatihan untuk mengembangkan pengetahuan dan keterampilan dan membentuk sikap yang akan membantu memenuhi kebutuhan (Barbazette, 2014, hlm. 45). Membentuk sikap tersebut tentunya didukung oleh trainer

yang profesional, yaitu trainer yang dapat memperhatikan dan memahami teori dan praktik dalam pendidikan serta pemahaman mendasar tentang kondisi empiris (Deer Richardson, 2004, hlm. 44). Begitu juga dengan prinsip pembelajaran orang dewasa yang harus dimiliki oleh trainer, karena sasaran pelatihan pada dasarnya mayoritas adalah orang dewasa (Schwarz, 2002, hlm. 34). Orang dewasa memiliki karakteristik yang berbeda, maka dari itu perlu diperhatikan dari berbagai aspek, seperti halnya menurut (Knowless, 2005, hlm. 230) bahwa pendidikan orang dewasa adalah proses di mana peserta didik menjadi sadar akan pengalaman yang signifikan. Pengakuan signifikansi mengarah pada evaluasi. Makna menemani pengalaman ketika kita tahu apa yang terjadi dan apa pentingnya acara tersebut untuk kepribadian kita. Pembelajaran atau pelatihan yang berkaitan dengan sasaran orang dewasa, perlu memperhatikan beberapa aspek asumsi teori orang dewasa, diantaranya: 1) Orang dewasa termotivasi untuk belajar karena mereka mengalami kebutuhan dan minat yang akan memuaskan pembelajaran; oleh karena itu, ini adalah titik awal yang tepat untuk mengatur kegiatan belajar orang dewasa., 2) Orientasi orang dewasa untuk belajar berpusat pada kehidupan; oleh karena itu, unit yang tepat untuk mengatur pembelajaran orang dewasa adalah situasi kehidupan, bukan subjek. 3) Pengalaman adalah sumber daya terkaya untuk pembelajaran orang dewasa; oleh karena itu, metodologi inti pendidikan orang dewasa adalah analisis pengalaman. 4) Orang dewasa memiliki kebutuhan yang dalam

untuk mengarahkan diri sendiri; oleh karena itu, peran guru adalah untuk terlibat dalam proses penyelidikan bersama dengan mereka daripada mengirimkan pengetahuannya kepada mereka dan kemudian mengevaluasi kesesuaian mereka dengan itu. 5) Perbedaan individu di antara orang-orang bertambah seiring bertambahnya usia; oleh karena itu, pendidikan orang dewasa harus membuat ketentuan yang optimal untuk perbedaan dalam gaya, waktu, tempat, dan kecepatan belajar. Berdasarkan asumsi pembelajaran orang dewasa tersebut, maka salah satu perbedaan pendidikan konvensional dengan orang dewasa adalah ditemukan dalam proses belajar itu sendiri. Menjadi guru/pendidik/trainer orang dewasa lebih rendah hati. Di dalam kelas, pengalaman trainer dengan siswa sama berharganya, keduanya dapat bertukar peran, pembelajaran dua arah ini tercermin oleh otoritas bersama. Dalam pendidikan konvensional, siswa menyesuaikan diri dengan kurikulum yang ditawarkan, sedangkan dalam pendidikan orang dewasa membantu dalam merumuskan kurikulum, maka pendidikan orang dewasa merupakan pendidikan yang demokratis.

Kegiatan pelatihan ini dilakukan pada 170 peserta kegiatan yang mayoritas adalah merupakan guru-guru sekolah dasar se-kabupaten Tasikmalaya yang diberi tanggung jawab di sekolahnya untuk dapat mengajar seni budaya, termasuk diantaranya mengajar seni tari. Meskipun dari beberapa peserta hadir pula kepala sekolah untuk mendampingi para guru yang direkomendasikan untuk mengikuti kegiatan pelatihan ini.

Kegiatan pelatihan ini memiliki tujuan dalam upaya membantu guru dalam meningkatkan kompetensi pedagogiknya sehingga mampu mengajar seni tari di sekolah sesuai dengan pertimbangan keilmuan dalam mengajar. Sebelum pelaksanaan pelatihan dimulai, penyelenggara pelatihan melakukan needs assessment guna mengumpulkan data-data dan informasi terkait kompetensi awal para guru, diketahui pula kondisi empirik yang menjadi kasus untuk dipecahkan bersama-sama melalui pelatihan. (Miller & Osinski, 2002, hlm. 230) menyebutkan bahwa analisis needs assessment dalam pelatihan digunakan untuk: 1) mengumpulkan informasi, 2) menganalisis informasi dan 3) menyusun perencanaan program pelatihan. (Miller & Osinski, 2002, hlm. 235) bahwa tujuan dari needs assessment adalah untuk mengidentifikasi penyebab kinerja yang kurang sehingga tindakan korektif yang tepat dapat terjadi. Lebih spesifik, apakah masalah atau masalah disebabkan oleh kekurangan keterampilan? Jika demikian, maka solusi pelatihan akan sesuai Cattell, (2007, hlm. 55), menjelaskan bahwa tahap awal needs assessment dalam pelatihan bertujuan untuk memastikan ide-ide atau gagasan yang akan dimulai, menentukan komitmen serta membangun isu-isu yang akan dijadikan materi pelatihan, metodologi pelatihan, waktu dan sumber daya. Terdapat beberapa hal yang perlu diperhatikan dalam melakukan langkah needs assessment, diantaranya: 1) siapa yang akan melakukan analisis kebutuhan pembelajaran, 2) situs, lokasi atau kapan akan dilakukan, 3) sumber lain yang bisa

Tabel 1. Tingkat Penguasaan Kompetensi Pedagogik
Sumber : Sudrajat, Akhmad. 2010).

No	Indikator Kompetensi Pedagogik	N	Minimum		Maximum		Mean	
			Pre	Post	Pre	Post	Pre	Post
1	Mengenal karakteristik peserta didik	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.67	85.91
2	Menguasai teori belajar dan prinsip-prinsip pembelajaran yang mendidiki	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.60	86.12
3	Pengembangan kurikulum	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.89	85.90
4	Kegiatan pembelajaran yang mendidik	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.69	85.92
5	Memahami dan mengembangkan potensi	170	50.00	75.00	75.00	94.00	60.72	85.68
6	Komunikasi dengan peserta didik,	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.69	85.69
7	Penilaian dan evaluasi.	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.63	86.07

dihubungi, 4) bagaimana hasil akan diproses dan dianalisis 5) seperti apa skala waktunya, (Cattell, 2007, hlm. 55).

Program pelatihan yang dilaksanakan, disusun dengan matang, tentunya berdasarkan koordinasi dan perencanaan yang matang. Beberapa stakeholder, pemateri pun ikut terlibat dalam perencanaan program pelatihan, hal ini dilakukan dengan pendekatan partisipatif. Pendekatan partisipatif memiliki makna bahwa keterlibatan dari berbagai kalangan disetiap tahap program pelatihan, dimulai dari perencanaan, pengorganisasian, pelaksanaan, evaluasi dan monitoring, dan pengembangan. (Cattell, 2007, hlm. 57) menjelaskan bahwa sebelum dilaksanakan pelatihan perlu mempertimbangkan beberapa poin diantaranya: 1) Konfirmasikan keanggotaan tim desain pelatihan. 2) Diskusikan peran, tanggung jawab, dan akuntabilitas. 3) Diskusikan bagaimana kebutuhan pembelajaran akan dinilai. 4) Temukan batasannya. 5) Bangun tautan

ke inisiatif atau produk bisnis lainnya. 6) Diskusikan standar perusahaan. 7) Tetapkan tenggat waktu yang realistis. 8) Setujui proses peninjauan dan tetapkan tanggal-tanggal penting. 9) Sepakati anggaran, pendanaan, dan sumber daya. 10) Setujui proses 'penandatanganan'.

Ada 10 standar kompetensi pedagogik yang harus dikuasai oleh guru sekolah dasar, yakni : 1) Menguasai karakteristik peserta didik dari aspek fisik, moral, sosial, kultural, emosional dan intelektual, 2) Menguasai teori belajar dan prinsip-prinsip pembelajaran yang mendidik, 3) Mengembangkan kurikulum yang terkait dengan mata pelajaran/bidang pengembangan yang diampu, 4) Menyelenggarakan pembelajaran yang mendidik, 5) Memanfaatkan teknologi informasi dan komunikasi untuk kepentingan pembelajaran, 6) Memfasilitasi pengembangan potensi peserta didik untuk mengaktualisasikan berbagai potensi yang dimiliki, 7) Berkomunikasi secara efektif,

empatik, dan santun dengan peserta didik, 8) Menyelenggarakan penilaian dan evaluasi proses dan hasil belajar, 9) Memanfaatkan hasil penilaian dan evaluasi untuk kepentingan pembelajaran, 10) Melakukan tindakan reflektif untuk kepentingan kualitas pembelajaran. Dari sepuluh standar kompetensi pedagogik guru sekolah dasar yang wajib dikuasai di atas, dilakukan tes awal untuk melihat kompetensi dasar guru dalam memahami standar kompetensi pedagogik seperti yang dijelaskan di atas. Hasil tes awal kemampuan pedagogik peserta dijelaskan lihat tabel 1 Analisis hasil *pre-test* dan *post-test* menggunakan *software* SPSS dengan pendekatan analisis deskriptif.

Dari data tabel 1, dapat dianalisis hasil *pre-test* kompetensi pedagogik bahwa 60,67% peserta yang mengenal karakteristik peserta didik, 60,60% peserta yang menguasai teori belajar, 60,89% peserta dapat mengembangkan kurikulum terkait dengan bidang pelajaran yang diampu, 60,69% peserta mampu menyelenggarakan pembelajaran yang mendidik, 60,72% peserta yang mampu mengembangkan potensi peserta didik dalam pembelajaran, 60,69% peserta yang mampu berkomunikasi secara efektif dengan peserta didik pada saat pembelajaran, 60,63% peserta yang mampu menyelenggarakan penilaian dan evaluasi dalam pembelajaran seni tari di sekolah dasar.

Dari data tabel di atas, dapat dianalisis hasil *post-test* kompetensi pedagogik bahwa 85,91% peserta yang mengenal karakteristik peserta didik, 85,12% peserta yang menguasai teori belajar, 85,90% peserta dapat

mengembangkan kurikulum terkait dengan bidang pelajaran yang diampu, 85,93% peserta mampu menyelenggarakan pembelajaran yang mendidik, 85,68% peserta yang mampu mengembangkan potensi peserta didik dalam pembelajaran, 65,69% peserta yang mampu berkomunikasi secara efektif dengan peserta didik pada saat pembelajaran, 86,07% peserta yang mampu menyelenggarakan penilaian dan evaluasi dalam pembelajaran seni tari di sekolah dasar.

Data di atas menunjukkan masih lemahnya kompetensi pedagogik yang dimiliki guru sekolah dasar pada saat melaksanakan pengajaran seni tari di sekolah dasar. Persoalan mendasar dari lemahnya kompetensi pedagogik guru sekolah dasar dalam memahami berbagai komponen keilmuan yang semestinya dikuasai oleh guru pada saat mengajar di sekolah adalah faktor latar belakang pendidikan guru sekolah dasar yang pada umumnya bukan berasal dari latar belakang Pendidikan Seni. Dengan begitu, proses pelaksanaan pembelajaran yang dilakukan guru tidak sesuai dengan tujuan yang diharapkan.

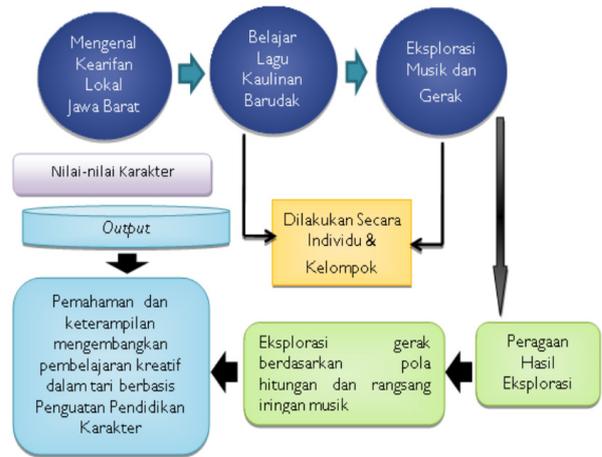
Proses pelaksanaan pelatihan ini terbagi pada tiga bagian yakni pada bagian pertama, kegiatan pelatihan lebih diarahkan pada pemberian materi teoritik untuk meningkatkan kemampuan pengetahuan peserta dalam memahami persoalan pedagogik dalam kepentingannya melaksanakan pembelajaran seni tari di sekolah dasar. Adapun konsep materi pelatihan pada bagian pertama lihat pada gambar 2.



Gambar 2. Konsep Materi Pelatihan Bagian Pertama)

Tahap satu ini adalah tahapan awal kegiatan pelatihan dengan wilayah materi lebih banyak memberikan pengenalan materi tari untuk kebutuhan pembelajaran di tingkat sekolah dasar secara teori dan konseptual. Tujuan dari tahap ke satu ini ingin memberikan pemahaman dan pengetahuan kepada guru-guru di tingkat sekolah dasar dalam upaya menyelenggarakan pembelajaran seni tari untuk anak-anak sekolah dasar. Dari kegiatan ini, para guru perlu diberikan tambahan suplemen pengetahuan bagaimana cara mengembangkan materi pembelajaran di sekolah dengan subjek peserta didik anak-anak sekolah dasar yang memiliki karakteristik khas sebagai subjek yang ceria dan senang bermain. Maka dari itu, beberapa model pembelajaran yang disampaikan kepada peserta didik lebih menekankan konsep permainan sebagai dasar pengembangan materi ajar dalam pembelajaran tari di tingkat sekolah dasar.

Khusus pada tahapan ini para peserta diajak untuk mencoba mengembangkan potensi kreatifnya agar mencoba untuk mengeksplorasi gerak tari kreatif berdasarkan kemampuan masing-masing peserta. Dalam tahapan ini para peserta diajak untuk belajar



Gambar 3. Konsep Materi Pelatihan Bagian Ketiga Eksplorasi Gerak



Gambar 4. Konsep Materi Pelatihan Bagian Ketiga Belajar Tari Melalui Media Pembelajaran

mengembangkan gerak tari berdasarkan konsep pola hitungan dan rangsang musik iringan tari. Konsep belajar ini dianggap efektif untuk menggali potensi kreatif peserta agar mampu mengembangkan gerak berdasarkan stimulus yang diberikan.

Selanjutnya adalah tahapan belajar tari melalui media pembelajaran, Tahap ini, dijelaskan pula dalam kemasan media pembelajaran yang telah dibuat oleh tim peneliti. Hal ini untuk memberikan pemahaman dan penguasaan materi secara menyeluruh baik dari aspek tekstual maupun dari aspek kontekstual, sehingga mampu dijadikan sumber bahan ajar bagi guru di sekolah khususnya guru yang akan mengajar



Gambar 5. Proses Pelatihan Secara Teori
(Sumber: Agus Budiman, 2017)

seni tari. Dalam penyajian materi medianya dikemas dalam bentuk tayangan audio visual atau dalam bentuk tayangan video.

Pelaksanaan pelatihan ini dilaksanakan selama 2 hari mulai dari jam 08.00 sampai jam 15.30 WIB. Materi pelatihan yang diberikan diberikan pada pertemuan pertama lebih banyak pada pemberian materi secara konseptual atau teori. Tujuan dari pemberian materi ini adalah untuk memberikan pemahaman mendasar mengenai konsep pembelajaran seni di tingkat sekolah dasar. Penyampaian materi ini dilaksanakan selama kurang lebih 2 jam. Ruang lingkup materi yang diberikan adalah konsep Pembelajaran Tari di Sekolah, Pemanfaatan Kearifan Lokal sebagai Sumber Bahan Ajar, Apresiasi Model-model Tari Anak-anak, dan Proses Kreatif dalam Tari.

Kegiatan selanjutnya pada materi kedua di hari kedua ini adalah materi praktik tari mulai dari bagaimana cara mengolah tubuh dalam tari, proses eksplorasi gerak, dan belajar teknik dasar gerak tari tradisional. Tujuan diberikannya materi olah tubuh tari ini untuk memberikan pemahaman dasar secara konseptual dan praktik mengolah tubuh untuk



Gambar 6. Latihan Mengolah Tubuh
(Sumber : Agus Budiman, 2017)

kebutuhan pembelajaran seni tari terkait dengan pendalaman materi profesionalisme. Materi olah tubuh yang diberikan pada saat itu meliputi pengolahan gerak kepala, gerak kaki, badan dan tangan. Pemberian materi kedua ini dilaksanakan pada pukul 08.00 WIB sampai pukul 15.30 WIB.

Tujuan pemberian materi ini untuk meningkatkan kompetensi profesionalisme yang salah satu indikatornya adalah mengenai pendalaman materi ajar. Penguasaan materi ajar mutlak harus dikuasai oleh guru sebagai modal dasar dalam mengembangkan materi yang akan dikembangkan kepada siswa melalui kompetensi inti dan kompetensi dasar yang terdapat dalam kurikulum seni budaya.

Berdasarkan hasil pre-test dan post-test takhir dari proses pelaksanaan pelatihan ini, terjadi peningkatan kompetensi profesionalisme peserta pelatihan, cukup signifikan, meskipun dengan waktu kegiatan pelatihan hanya dilaksanakan selama 2 hari. Data tersebut diperoleh dari hasil pengolahan hasil tes akhir yang dilakukan melalui pertanyaan yang dibuat dalam bentuk angket. Pertanyaan yang diajukan terkait dengan kompetensi pedagogik dan materi yang

Tabel 2. Tingkat Penguasaan Kompetensi Profesionalisme
(Sumber: Ketut & Ushani, 2017)

No	Indikator Kompetensi Pedagogik	N	Minimum		Maximum		Mean	
			Pre	Post	Pre	Post	Pre	Post
1	Penguasaan Materi	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.69	85.97
2	Kemampuan memetakan konsep materi	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.52	85.92
3	Kemampuan menyusun materi	170	50.00	80.00	80.00	95.00	60.58	86.36
4	Kemampuan mengembangkan materi yang tepat dan mutakhir	170	50.00	80.00	80.00	92.00	60.65	86.02
5	Memahami Konsep Materi Pembelajaran	170	50.00	75.00	75.00	92.00	60.72	86.05

diberikan pada saat pelatihan. Instrumen tes yang digunakan dalam kegiatan evaluasi akhir sama dengan instrument tes yang digunakan diawal. Analisis hasil *pre-test* dan *post-test* menggunakan *software* SPSS dengan pendekatan analisis dekriftif.

Dari data yang diolah dan dianalisis menunjukkan hasil *pre-test* kompetensi profesionalisme adalah 85,97% memiliki kemampuan penguasaan materi, 85,92% memiliki kemampuan dalam memetakan konsep materi, 86,36% peserta memiliki kemampuan menyusun materi, 86,36% peserta memiliki kemampuan mengembangkan materi yang tepat dan mutakhir, 86,05% peserta memiliki kemampuan memahami konsep materi pembelajaran.

Dipilih beberapa kompetensi pedagogik memecahkan persoalan masalah pendidikan dengan berupaya membuat sebuah desain model pelatihan proses kreatif tari tradisional berbasis kearifan lokal Jawa Barat sebagai penguatan pendidikan karakter yang akan diterapkan pada guru-guru Sekolah Dasar

di Kabupaten Tasikmalaya. Namun, untuk membangun kompetensi proses kreatif ini di sekolah kelak perlu melakukan stimulasi kepada siswa untuk menumbuhkan kebebasan, rasa ingin tahu, ketekunan dan sikap menghargai penemuan ide dan gerak siswa (M. S. Dewi, 2013, hlm. 470). Masalah pedagogik penting dalam pelatihan pemahaman mendalam terkait dengan masalah intelektual dan kinestetik yang akhirnya akan melibatkan siswa dengan profesi tari (guru tari) (Kearns, 2017, hlm. 45).

Adapun materi kegiatan yang dikembangkan tim pelaksana kegiatan adalah mengembangkan materi tari anak-anak yang dikemas dalam sebuah media pembelajaran tari tradisional berbasis kearifan lokal Jawa Barat. Sumber ide dari pengembangan materi kegiatan adalah memanfaatkan lagu *kaulinan barudak* sebagai sumber inspirasi materi tarian yang akan diberikan.

Alasan pemilihan materi ini didasari berbagai pertimbangan penting seperti adanya kesesuaian dengan tingkat perkembangan

anak SD sebagai subjek peserta didik yang menjadi fokus pelaksanaan proses belajar mengajar guru-guru sekolah dasar yang menjadi peserta kegiatan pelatihan, berbasis kearifan lokal Jawa Barat menjadi salah satu kekuatan dan keunggulan dari materi lagu *kaulinan barudak* menjadi inspirasi materi tari yang diberikan kepada peserta pelatihan, dan konsep permainan menjadi keunggulan lain yang dijadikan pemilihan materi pelatihan ini.

Selama proses pembelajaran, perlu disertakan pula kemampuan guru untuk menilai kompetensi siswa. Evaluasi proses atau dikenal sebagai evaluasi formatif, sebagai upaya feedback guru terhadap aktivitas siswa ketika praktik tari. Kemampuan menilai ini adalah bagian dari kompetensi paedagogik guru, di mana konten materi pelajaran sangatlah penting untuk disampaikan secara sistematis, selanjutnya dinilai berdasarkan indikator tujuan belajar yang dicapai. Dalam penelitiannya, (Triana, 2016, hlm. 10) menjelaskan bahwa melalui strategi penilaian formatif, bertujuan untuk membantu guru dalam melakukan indikator capaian, selain itu dijelaskan pula bahwa evaluasi formatif dapat mendorong siswa dalam meningkatkan kemampuan menari, karena pada kegiatan ini akan ada bentuk refleksi dan tidak menimbulkan tekanan psikologis layaknya tes sumatif.

PENUTUP

Tujuan dari kegiatan pelatihan ini adalah untuk membantu mengembangkan kompetensi para guru tari di Kabupaten

Tasikmalaya dalam meningkatkan kompetensi pedagogik dan profesionalisme guru di sekolah dasar. Hal ini dikarenakan, pada umumnya guru di sekolah dasar tidak memiliki kompetensi yang memadai untuk menyelenggarakan pembelajaran seni tari yang sesuai dengan standar kualitas yang ditetapkan dalam kurikulum Pendidikan Nasional. Salah satu penyebab masalah ini adalah guru seni tari bukan dari latar belakang pendidikan disipilin ilmu seni. Dengan demikian, kegiatan pelatihan ini diberikan pada guru-guru SD di Tasikmalaya dengan tujuan dapat meningkatkan kompetensi akademik dan keterampilan mengajar tari di jenjang sekolah dasar.

Output penting model pelatihan tari tradisional dalam meningkatkan kemampuan kompetensi, antara lain: 1) Materi pelatihan yang dikembangkan dari kearifan lokal Jawa Barat mampu dipahami dengan baik oleh peserta pelatihan karena materi ini berakar dari nilai-nilai seni tradisional yang secara empiris dikenali oleh anak-anak sekolah dasar, 2) Konsep pelatihan yang dirancang mampu memberikan dampak positif terhadap perubahan berpikir para guru dalam menguatkan kompetensi pedagogik dan psikomotor yang dapat diimplementasikan dalam pembelajaran tari di jenjang sekolah dasar.

Daftar Pustaka

- Ardipal, A. (2012). Kurikulum Pendidikan Seni Budaya yang Ideal bagi Peserta Didik di Masa Depan. *Komposisi: Jurnal Pendidikan Bahasa, Sastra, Dan Seni*, 11(1). <https://doi.org/10.24036/komposisi.v11i1.69>
- Arifin, M. (2017). Pengaruh Kompetensi dan Kepuasan Guru Terhadap Kinerja Guru SMA Negeri di Wilayah Bakorwil I Jawa Timur. *Jurnal Ilmu Ekonomi Dan Manajemen*, 4(1), 36–43.
- Barbazette, J. (n.d.). *The Art Of Great Training. Training.*
- Cattell, A. (2007). *The Training Design Manual ??? The Complete Practical Guide to Creating Effective and Successful Training Programmes.* In *Industrial and Commercial Training (Vol. 39)*. <https://doi.org/10.1108/00197850710721435>
- Chaya, I. N. (2014). Intensitas Budaya dalam Dunia Kesenian. *Panggung*, 24(3). <https://doi.org/10.26742/panggung.v24i3.126>
- Deer Richardson, L. (2004). Principles and Practice of Informal Education. In *Principles and Practice of Informal Education*. <https://doi.org/10.4324/9780203017852>
- Deny Setiawan, & Joni Sitorus. (2017). Urgensi Tuntutan Profesionalisme dan Harapan Menjadi Guru Berkarakter. *Cakrawala Pendidikan*, (1), 122–129.
- Dewi, M. S. (2013). Meningkatkan Hasil Belajar Menari Kreatif Melalui Pendekatan Pembelajaran Piaget Dan Vygotsky. *Panggung*, 23(1). <https://doi.org/10.26742/panggung.v23i1.88>
- Dewi, T. anggia. (2015). Pengaruh Profesionalisme Guru Dan Motivasi Kerja Terhadap Kinerja Guru Ekonomi Sma Se-Kota Malang. *Promosi (Jurnal Pendidikan Ekonomi)*, 3(1), 24–35. <https://doi.org/10.24127/ja.v3i1.148>
- Febriana, R. (2016). Identifikasi Komponen Model Pelatihan Pedagogi untuk Meningkatkan Profesionalitas Calon Guru Kejuruan. *Jurnal Pendidikan Teknologi Dan Kejuruan*, 23(1), 79. <https://doi.org/10.21831/jptk.v23i1.9487>
- Febrianis, I., Muljono, P., & Susanto, D. (2014). Pedagogical competence-based Training Needs Analysis for Natural Science Teachers. *Journal of Education and Learning (EduLearn)*, 8(2), 144. <https://doi.org/10.11591/edulearn.v8i2.216>
- Hendri, E. (2010). Guru Berkualitas: Profesional Dan Cerdas Emosi Oleh: Edi Hendri Abstrak. *Jurnal Saung Guru*, 1(2), 2. Retrieved from http://file.upi.edu/Direktori/Jurnal/Saung_Guru/Vol._1_No._2/Edi__Hendri-Guru_Berkualitas_Profesional_Dan_Cerdas_Emosi.Pdf
- Iriani, Z. (2012). Peningkatan Mutu Pembelajaran Seni Tari di Sekolah Dasar. *Komposisi: Jurnal Pendidikan Bahasa, Sastra, Dan Seni*, 9(2). <https://doi.org/10.24036/komposisi.v9i2.98>
- Iryanti, V. E., & Jazuli, M. (2001). Wacana Pendidikan Seni. *Harmonia Jurnal Pengetahuan Dan Pemikiran Seni*, 2(2), 40–48.
- Kearns, L. (2017). Dance critique as signature pedagogy. *Arts and Humanities in Higher Education*, 16(3), 266–276. <https://doi.org/10.1177/1474022216652768>
- Ketut, D., & Ushani, D. (2017). Indikator Guru Inspiratif Dan Profesional. (March).
- Knowles, Malcolm S., (2005). Elwood Holton, and Richard Swanson. "The adult learner: the definitive classic in adult education and human resource development (6th)." Burlington, MA: Elsevier
- Miller, J. a. ., & Osinski, D. M. (2002). Training needs assessment. <https://doi.org/10.1108/03090599310023691>
- Muhson, A. (2012). Meningkatkan Profesionalisme Guru: Sebuah Harapan. *Jurnal Ekonomi Dan Pendidikan*, 1(2). <https://doi.org/10.21831/jep.v1i2.665>
- Nur, A. A. (2014). Meningkatkan Kompetensi Pedagogik Guru Di Sd Yayasan Mutiara Gambut. *Jurnal Administrasi Pendidikan*, 2(1), 65–72. Retrieved from <http://ejournal.unp.ac.id/index.php/bahana/article/view/3735>
- Practices, R., & Arts, I. N. (n.d.). Pamela Burnard, Sarah Hennessy-Reflective

- Practice in Arts Education (Landscapes_ the Arts, Aesthetics, and Education) (2006).pdf.
- Ranaklince. (2016). Strategi Peningkatan Profesionalisme Guru Dalam Menghadapi Tantangan Di Era Digital. Prosiding Temu Ilmiah Nasional Guru (Ting), (November), 164–179.
- Renita, Reni, and Anthonius Whisnu Perdana Widiputra. (2019). "Pelatihan Operator Pemetaan Implementasi Sistem Penjaminan Mutu Internal (SPMI) Dan Qa Docs." Quality Assurance Practice 1.1
- Rian Anggara, & Umi Chotimah. (2012). Penerapan Lesson Study Berbasis Musyawarah Guru Mata Pelajaran (Mgmp) Terhadap Peningkatan Kompetensi Profesional Guru Pkn Smp Se-Kabupaten Ogan Ilir. *Jurnal Forum Sosial*, V(02).
- Schwarz, R. (2002). *The Skilled Facilitator Fieldbook*. In *Consulting to Management* (Vol. 14).
- Sudrajat, Akhmad. (2010). "Aspek dan Indikator Kompetensi Pedagogik Guru."
- Suhaya. (2016). Pendidikan Seni Sebagai Penunjang Kreatifitas. *Jurnal Pendidikan Dan Kajian Seni*, 1(1), 1–15.
- Tarbiyah, F., Sultan, I., Hasnuddin, M., Jenderal, J., No, S., & Serang, C. (2014). Terhadap Profesionalisme Guru Sekolah Menengah Atas Negeri Provinsi Banten Contribution of the Principal Supervision of Development Model Towards Teacher Professionalism. (1994), 295–309.
- Tentang, S., Pembelajaran, P., Kontribusinya, D. A. N., Hasil, T., Ipa, B., Smp, D. I., & Kota, M. T. S. (2012). Kompetensi Profesional, Pedagogik Guru Ipa, Persepsi Siswa Tentang Proses Pembelajaran, Dan Kontribusinya Terhadap Hasil Belajar Ipa Di Smp/Mts Kota Banjarbaru. *Innovative Journal of Curriculum and Educational Technology*, 1(1). <https://doi.org/10.15294/ijcet.v1i1.127>
- Triana, D. D. (2016). Strategi Evaluasi Formatif sebagai Peningkatan Keterampilan Menari. *Panggung*, 26(1), 1–13. <https://doi.org/10.26742/panggung.v26i1.157>
- Wibawa, A. P. (2017). Paradigma Pendidikan Seni Di Era Globalisasi Berbasis Wacana. *Dharmasmrti*, XVI(1), 48–56. Retrieved from <https://media.neliti.com/media/publications/266338-paradigma-pendidikan-seni-di-era-globali-c4af3bbf.pdf>
- Yusnita, Y., Eriyanti, F., Engkizar, E., Anwar, F., Putri, N. E., Arifin, Z., & Syafril, S. (2018). The Effect of Professional Education and Training for Teachers (PLPG) in Improving Pedagogic Competence and Teacher Performance. *Tadris: Jurnal Keguruan Dan Ilmu Tarbiyah*, 3(2), 123. <https://doi.org/10.24042/tadris.v3i2.2701>

Fungsi dan Makna Simbolis Tari Toga di Kerajaan Siguntur Pulau Punjung Sumatera Barat

Irdawati

Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia (ISI) Padang Panjang
Jl. Bahder Johan Padang Panjang, Kode POS 27128, Sumatera Barat
Tlp. 085364560813, E-mail : irdawatiumar@gmail.com

ABSTRACT

Initially, Toga Dance being served only as an aesthetic thing performed by dayang-dayang as a tribute to the king. As these periods changed, the dance then evolved into various purpose, which can be seen in king's coronation, reception of royal guests, appointing headman of the village, and wedding ceremonies. In order to perform the dance, some requirements need to be fulfilled first. These requirements consists of slaughtering a buffalo and arranging the performance stage, which should be representing the grand stage of royal palace in Siguntur. Actually, movements in Toga Dance can be categorized into three grand categories, which represents the daily life in Siguntur. First category, agriculture-related symbol can be found in timalayo, ngirai, lambai, and buang. Second category, daily activities that performed at the river such as ayun duduak, tagak, and tak kutindam. Third category, social-related symbol can be found in sambah pabuka, sambah panutuik, mupakaik, and ayun duduak. These kind of activities will be analyzed by using qualitative method in this paper, in order to reveal the symbolic function and meaning of Toga Dance.

Keywords: *Toga dance, royal palace in Siguntur, symbol*

ABSTRAK

Tari Toga awalnya hanya berfungsi sebagai pertunjukan estetik oleh dayang-dayang untuk raja, kemudian pada periode-periode berikutnya mengalami perubahan. Perubahan fungsi tersebut dapat disaksikan pada upacara penobatan raja, penyambutan tamu-tamu kerajaan, pengangkatan penghulu, dan pesta perkawinan. Untuk dapat ditampilkan diwajibkan bagi pihak penyelenggara memenuhi persyaratan-persyaratan berupa penyembelihan seekor kerbau dan penataan ruang pertunjukan persis sama seperti pertunjukan di istana Kerajaan Siguntur. Secara umum, gerak tari Toga merupakan simbol-simbol yang diangkat dari aktivitas masyarakat. Pertama, simbol yang berhubungan dengan pertanian terdapat pada gerak *timalayo*, *ngirai*, *lambai*, dan *buang*. Kedua, simbol yang berhubungan dengan sungai terdapat pada gerak *ayun duduak*, *tagak* dan *tak kutindam*. Ketiga, simbol yang berhubungan dengan interaksi sosial terdapat pada gerak *sambah pabuka*, *sambah panutuik*, *mupakaik*, dan *ayun duduak*. Tujuan penulisan ini untuk mengungkap fungsi dan makna simbolis tari Toga. Metode penelitian yang digunakan metode penelitian kualitatif. Selanjutnya, tulisan ini nantinya menghasilkan pengkajian tentang fungsi dan makna simbolis tari Toga.

Kata Kunci: Tari Toga, Kerajaan Siguntur, Simbol

PENDAHULUAN

Tari Toga berawal dari sebuah legenda yang terdapat di Kerajaan Siguntur pada masa pemerintahan Raja Tiang Panjang.

Semula tari Toga ditarikan sebagai tari ritual yang hidup dan tumbuh serta berkembang hanya di lingkungan kerajaan saja.

Kehadiran tari Toga berangkat dari legenda larangan menggembala ternak untuk seluruh rakyat Siguntur pada saat Raja Tiang Panjang dan putra mahkota serta, rombongan kerajaan hendak pergi berburu. Tidak semua anggota masyarakat mengetahui larangan ini, sehingga Bujang (anak laki-laki) yang cukup banyak jumlah ternaknya tetap saja melakukan aktivitas sehari-hari. Di luar dugaan, tepat pada hari berburu dilaksanakan, ternak Si Bujang lari pontang-panting karena terkejut melihat rombongan kerajaan hingga mencederai putra mahkota kerajaan. Putra mahkota terinjak-injak oleh ternak tersebut dan tidak dapat diselamatkan dan berakhir pada sebuah kematian (wawancara dengan Thalib Sutan Mudo, 2017).

Wujud sebagai aktivitas yang kompleks dalam tari Toga pada zaman dahulu selalu lahir disaat-saat raja membutuhkan hiburan, menjamu tamu-tamu kerajaan, dan upacara kerajaan. Geraknya didasari oleh gerak-gerak aktivitas masyarakat sehari-hari. Sejalan dengan pernyataan ini, Lomax (1978, hlm. 226) dikatakan bahwa *“that the movement style in dance is a crystalization of the most frequent an crucial pattern of everyday activity”*.

Sebagai wujud benda atau artefak, tari Toga dapat dikatakan sebagai karya seni nonrealis dan sebuah karya seni yang bergerak dalam ruang dan waktu. Begitu juga halnya dengan tari-tari yang lain, di samping telah dilakukan bentuk-bentuk stilisasi, keberadaannya dalam konteks pertunjukan selalu ditentukan oleh ruang dan waktu.

Memahami alur pemikiran dari informan (Tuan Putri Marhasnida: 2017), semula tari

Toga hanya berupa tarian spontan yang dilakukan oleh para dayang-dayang. Gerak ini muncul dilatarbelakangi oleh rasa tidak puas terhadap suatu keputusan yang dianggap tidak adil. Si Bujang (laki-laki pemilik ternak) tidak mengetahui pengumuman dari pihak kerajaan yang hendak berburu, ia harus menjalani hukuman gantung. Hal ini oleh para dayang dianggap tidak adanya kesepadanan antara keputusan dan kesalahan yang dilakukan. Pada waktu yang sama, seorang laki-laki juga mendengarkan lagu yang berisikan pesan yang sama. Hanya saja pengaruh media ungkap yang membedakannya. Sedemikian besar pengaruh seni terhadap diri manusia maka pada akhirnya raja dan anggota dewan sidang sepakat membatalkan hukuman itu. Konsekuensi dari legenda ini, akhirnya Raja Tiang Panjang menitahkan kepada dayang-dayang dan musisi kerajaan untuk menyempurnakan tari Toga yang kemudian menjadi sebuah tari istana di Kerajaan Siguntur pada masa itu.

Dengan demikian, dapat dikatakan tari Toga merupakan suatu ungkapan rasa kemanusiaan yang tinggi. Legenda ini erat kaitannya dengan salah satu butir dari ciri-ciri umum tentang bentuk estetis yang ditulis oleh Gie (1996, hlm. 77), yaitu azas tema (*the principle of theme*) yang mengandung arti bahwa sebuah karya seni terdapat satu atau beberapa ide pokok atau peranan yang unggul berupa apa saja (warna, pola, irama, atau makna) yang menjadi titik pemusatan dari nilai keseluruhan karya itu.

Tari Toga dilakukan oleh enam penari yang hanya terdiri dari kaum perempuan

saja. Para pemusik terdiri dari dua kelompok, kelompok instrumen yang dilakukan oleh perempuan dan kelompok vokal yang terdiri dari laki-laki. Simbol gerak tari Toga yang dilakukan oleh penari merupakan ungkapan gerak yang dilatarbelakangi oleh kehidupan sosial di tempat mereka hidup. Aktivitas ini diangkat ke dalam simbol-simbol gerak melalui suatu proses dan mengandung makna sesuai dengan pola kehidupan sehari-hari.

Berkenaan dengan hal ini Soedarsono (1977, hlm. 35) mengatakan bahwa dalam gerak tari akan ditemui stilisasi. Proses yang didapati berupa mengubah gerak wantah menjadi gerak tidak wantah, melalui penghalusan gerak atau melakukan perombakan (distorsi) dari yang biasanya. Gerak tari yang sudah distilisasi dan mengandung arti tersebut dikenal dengan istilah *gesture*, atau gerak maknawi.

Fungsi seni pertunjukan dapat dikelompokkan sebagai sarana upacara, sebagai hiburan pribadi, dan sebagai tontonan (Soedarsono, 1977, hlm. 35). Beragam fungsi tari Toga yang ditemukan sampai sekarang merupakan suatu bentuk perubahan ke arah pengembangan. Pertama hanya merupakan sajian estetis, dan pada periode berikutnya mengalami perubahan yang disebabkan oleh ketiadaan pemangku kerajaan.

Gerak-geraknya secara keseluruhan merupakan simbol-simbol dari aktivitas sehari-hari masyarakatnya. Turner (1982, hlm. 19) menjelaskan bahwa berdasarkan aspek empiris, simbol akan terlihat dari objek, aktivitas, hubungan, peristiwa atau kejadian, gerak-gerak isyarat dan tempat ritual berlangsung. Dalam mengkaji simbol

diperlukan pemahaman makna atau kegunaan simbol itu sendiri, oleh (Turner, 1982, hlm. 50-51) digolongkan menjadi tiga level berikut

1) the level of indigenous interpretation (or, briefly, the exegetical meaning), 2) the operational meaning, and 3) the positional meaning. The exegetical meaning is obtained from questioning indigenous informants about observed ritual behavior. Here again one must distinguish between information given by ritual specialist and information given by laymen, that is, between esoteric, exoteric interpretations. One must also be careful to ascertain whether a given explanation is truly representative of either of these categories or whether it is uniquely personal view.

Di samping itu, dalam menganalisis simbol perlu dilakukan secara metodologis, yaitu rangkaian waktu yang dikaitkan dengan peristiwa, karena simbol tersebut terlibat dalam proses sosial. Ia juga terkait dengan minat, tujuan, dan sarana, baik yang diformulasikan secara eksplisit maupun implisit, dan harus disimpulkan dari perilaku yang diminati (Turner, 1982, hlm. 20). Oleh karena itu, maka pengkajian dilakukan dengan menggunakan pendekatan etnokoreologi yang memadukan pengamatan tekstual dan kontekstual.

Tujuan yang ingin dicapai dari pembahasan adalah untuk melihat, mengungkap, dan memahami misteri yang terkandung dalam tari Toga, baik dari aspek tari maupun dari aspek budaya masyarakat setempat. Melalui analisis tentang pertunjukan tari Toga, diharapkan dapat dipahami konsep-konsep kreativitas seniman itu sendiri dalam menciptakan stilisasi gerak.

METODE

Metode penelitian yang digunakan adalah metode penelitian kualitatif. Pengumpulan data dilakukan dengan cara studi pustaka dan studi lapangan. Studi pustaka dilakukan dengan cara menelaah literatur yang berkaitan dengan fungsi dan makna simbolis Tari Toga. Sedangkan studi lapangan dilakukan dengan cara observasi, wawancara, dan dokumentasi. Observasi dilakukan dengan cara pengamatan langsung terhadap objek penelitian, wawancara dilakukan dengan cara mengajukan beberapa pertanyaan kepada nara-sumber yang berkaitan dengan objek yang diteliti, sedangkan dokumentasi dilakukan dengan cara memotret objek dengan menggunakan alat bantu kamera.

HASIL DAN PEMBAHASAN

1. Kerajaan Siguntur

Nan jauh di daerah Minangkabau maimbau (menghimbau), terdengar melodi lagu tradisi saluang dendang yang berjudul "Tanti Batanti". Syair lagu ini memberikan keterangan awal tentang keberadaan sebuah kerajaan kecil yang pernah ada. Di dalam syair lagu tersebut ditunjukkan satu wilayah yang cukup luas, tetapi setelah diteliti secara spesifik daerah tersebut adalah Desa Siguntur yang merupakan bagian dari wilayah Kecamatan Pulau Punjung. Ada-pun syair lagu itu adalah sebagai berikut:

Anak rajo di Pulau Punjuang 2x

Balahan rajo dari Jambi 2x

Tuan surang tampek bagantuang 2x

Nan lain iyo den harami 2x

(Anak raja di Pulau Punjung 2x

Belahan raja dari Jambi 2x

Tuan seorang tempat bergantung 2x

Yang lain ya saya haramkan 2x)

Lagu di atas berupa pantun yang bersajakkan a, b, a, b. Sampiran pertama mengandung arti mengenai suatu bentuk pengakuan kerajaan, sedangkan pada sampiran kedua menunjukkan hubungan yang pernah ada dengan kerajaan dari Jambi (sebuah kerajaan Melayu yang dikenal dengan nama Kerajaan Darmasraya Jambi).

Sementara itu, Manggis (1970, hlm. 25) memperkuat pandangan di atas. Ia mengemukakan bahwa kerajaan Minangkabau yang mula-mula didirikan oleh Dapunta Hyang dari Gunung Merapi dan berpusat di Pulau Punjuang atau Sungai Dareh, secara administratif pemerintahannya merupakan bagian dari satu kecamatan di Kabupaten Sawah Lunto Sijunjung Sumatera Barat sekarang, yaitu Desa Siguntur.

Sebagai bukti peninggalan sejarah masih dapat ditemukan benda-benda berupa istana kerajaan (rumah gadang), makam raja-raja beserta keluarga kerajaan, patahan tungkai patung Aditya-warman. Artefak ini ditemukan oleh utusan Pemerintah Daerah Tingkat I Sumatera Barat yang berusaha mendokumentasikan sejarah dan wilayah tersebut pada tahun 1980-an. Mereka mencoba mendokumentasikan benda-benda peninggalan sejarah hingga sekarang, serta tari Toga sebagai bentuk benda yang non realis.

Kerajaan Siguntur tidak begitu terkenal seperti kerajaan-kerajaan yang lain (Singasari, Majapahit, Sriwijaya, dan lain-lainnya). Kerajaan ini dapat diklasifikasikan sebagai kerajaan kecil, yang ditandai oleh luas wilayah yang pengaruhnya tidak begitu tampak. Akan tetapi, kepentingannya sebagai bagian dari rangkaian sejarah masa lalu yang mengungkapkan kekhususan dapat dimengerti melalui uraian berikut.

Peristiwa-peristiwa yang terjadi pada lokasi yang kecil, desa atau kota kecil pada umumnya, tidak menarik perhatian karena tidak mempunyai dampak luas; jadi, tidak penting. Namun ada kalanya, sejarah lokal sangat menarik oleh karena mengungkapkan soal kemanusiaan secara khusus. Terdapat di dalamnya pola-pola kelakuan tertentu karena merupakan bahan perbandingan dengan kasus lain (Kartodirjo, 1993, hlm. 73-74).

Adityawarman yang masuk ke wilayah Siguntur membawa pengaruh yang kuat terhadap bu-daya setempat, baik dalam struktur masyarakat maupun corak interaksi dalam masyarakat. Struktur masyarakat itu dapat di-artikan sebagai kelompok-kelompok dan lembaga-lembaga sosial yang terdapat dalam satu lokasi tertentu (Poerwanto, 2000, hlm. 141)

2. Fungsi Tari Toga

Sebenarnya, segala bentuk aktivitas kebudayaan bertujuan un-tuk memuaskan serangkaian jum-lah kebutuhan naluri manusia yang berhubungan dengan kehidupannya. Sebagai contoh seni yang diciptakan pada awalnya untuk alat pemuas

dari kebutuhan naluri manusia tentang keindahan (Malinowski, 1987, hlm. 171).

Hal tersebut sejalan dengan pendapat Sudibya, Sukerta, Kusumo, & Supriyanto (2018, hlm. 210) yang menyatakan bahwa ciptaan manusia juga dapat menghasilkan sesuatu yang indah, seperti lukisan, warna-warni cahaya lampu, dan lain sebagainya yang memang bersumber dari olah rasa dan karsa manusia. Tari Toga sama fungsinya dengan panda-ngan di atas, walaupun hanya teori ini dapat dipahami sebagai pandangan secara universal. Hal ini dapat dibuktikan melalui perkembangan tari Toga sejak dari awal tumbuh hingga kondisi sekarang. Tari Toga yang pada awalnya merupakan sebuah tarian improvisasi sesaat yang mengem-ban misi kemanusiaan, menjadi suatu kebutuhan nilai estetis oleh raja, kemudian berkembang men-jadi tarian yang berkaitan dengan upacara-upacara yang ada di kerajaan, seperti penyambutan tamu istimewa kerajaan, penoba-tan raja, dan pesta perkawinan kerabat dekat kerajaan.

Dalam penobatan raja atau pesta perkawinan dari kerabat dekat pihak kerajaan, penampilan tari Toga merupakan suatu keharusan. Rangkaian acara upacara, per-tama-tama semua unsur pimpinan adat menempati posisi duduk yang telah disediakan dalam istana, kemudian kedua penganten menempati singgasana. Setelah itu, akan ditemui pidato-pidato adat sebagai wujud ucapan sela-mat kepada kedua pengantin. Acara puncak, ditutup dengan tari Toga, yaitu semua pucuk pimpinan adat dan seluruh ang-gota kerabat kerajaan menyaksi-kannya

dengan penuh khidmat (wawancara dengan Acik Marya, 2017). Pada periode-periode berikutnya berkembang menjadi sebuah tarian yang berfungsi un-tuk mengangkat derajat bentuk-bentuk ritus dalam upacara-upacara adat yang ada di Minangkabau, khususnya daerah sekitar Siguntur.

Melihat struktur masyarakat Desa Siguntur jelas bahwa di daerah ini ditemui adanya stratifikasi sosial. Satu sisi adalah masyarakat yang tergolong pada masyarakat biasa seperti daerah lain yang terdapat di Minangkabau yang terbentuk dari perpaduan beberapa suku dalam satu komunitas masyarakat, sedangkan di sisi lain adalah sekelompok masyarakat yang berasal dari garis keturunan raja (bangsawan).

Di dalam masyarakat Siguntur ditemukan bermacam-macam bentuk aktivitas masyarakat yang ber-nuansa ritual, baik yang bersifat duniawi maupun sakral. Pada prinsipnya, seni memegang peran penting dalam kelangsungan upacara. Begitu juga dengan ke-hadiran tari Toga, yang bukan saja sebagai pelengkap, tetapi juga saling menopang antara tujuan pe-nyelenggaraan dan tarinya. Misalnya dalam penobatan raja, bukan saja sebuah penampilan estetik, tetapi juga merupakan penanaman nilai-nilai historis dan kebersamaan yang tinggi sebagai suatu stimulus kehidupan.

Semula tari ini merupakan hiburan estetik pada waktu raja memerlukannya. Dalam per-kembangannya difungsikan untuk kegiatan-kegiatan yang berlaku di istana di antaranya 1) penobatan raja, 2) penyambutan tamu-tamu agung kerajaan, dan 3) upacara

perkawinan keluarga dekat raja. Secara visual, fungsinya sebagai 'sarana upacara', dan sebagai 'sarana tontonan' bagi orang yang tidak terlibat secara langsung dengan nilai-nilai budaya setempat. Bagi pihak kerajaan, salah satu fungsi tersembunyinya adalah perekat kekerabatan.

Berhubung tari Toga tumbuh, hidup, dan berkembang di lingkungan kerajaan, maka tari ini dapat dikatakan sebagai tari istana (kerajaan). Tetapi, setelah Kerajaan Siguntur tidak lagi eksis dalam pemerintahan, maka tari ini lebih merambah ke wilayah masyarakat kebanyakan. Ia hadir dalam upacara-upacara adat di wilayah tersebut seperti pada saat pe-ngangkatan penghulu. Kehadirannya melahirkan fungsi baru dalam bentuk yang serupa. Sebelumnya pengangkatan penghulu diiringi oleh ansambel *talempong pacik* dalam proses arak-rakan. Tari Toga dihadirkan ketika upacara di istana. Kehadirannya menjadikan suasana pengangkatan penghulu lebih khidmat dan berwibawa. Di samping itu, kebanggaan pihak pengundang tidak dapat di-sembunyikan karena dapat menyajikan seni pertunjukan yang berasal dari istana.

Di dalam upacara pengangkatan penghulu, untuk menghadirkan tari Toga tidak lagi menjadi suatu beban yang berat. Hal ini disebabkan oleh upacara pengangkatan penghulu itu sendiri, di mana terdapat adanya pemotongan ternak kerbau yang juga merupakan suatu persyaratan yang harus dipenuhi. Di sini ditemukan bentuk kesamaan persyaratan awal dalam konteks yang berbeda. Dengan demikian, pihak penyelenggara upacara pengangkatan

penghulu hanya me-nyediakan persyaratan lain termasuk pembayaran honor kepada para penari dan pengrawitnya. Menghadirkan tari Toga dalam upacara pe-ngangkatan penghulu, dilakukan pula dengan pemotongan kerbau sebagaimana salah satu persyaratannya. Mansoer (1970, hlm. 34) menyampaikan bahwa kerbau di-anggap bertuah dan terhormat oleh masyarakat Minangkabau. Penyembelihannya mempunyai arti penting dalam upacara-upacara pengangkatan penghulu, serta dalam fungsi sosial, dan agama.

Satu hal yang istimewa adalah bahwa penari-penari yang tampil dalam pertunjukan tersebut pada saat sekarang terlihat selalu ditarikan oleh perempuan yang berasal dari garis keturunan raja dalam usia yang telah lanjut. Jika melihat kuantitasnya masyarakat yang bersuku Melayu tidaklah terlalu banyak di daerah tersebut (lebih kurang sekitar 220 orang). Pada umumnya masyarakat desa ini didominasi oleh sejumlah masyarakat dari suku yang lain. Tentu hal ini dapat dipahami bahwa penerus generasi tari Toga sangat terbatas serta sangat sulit untuk mencari orang-orang yang mempunyai jiwa seni yang mau mengabdikan diri dari komunitasnya.

Walaupun tari ini ditarikan oleh generasi tua, pertunjukannya selalu memberi kesan bahwa tari ini tetap sebagai sesuatu yang di-junjung tinggi oleh masyarakat dan berkesan sebuah benda pusaka di Kerajaan Siguntur. Di samping itu, bila ditampilkan di luar istana (undangan dari luar istana) bagi pihak penyelenggara sistem pengaturan tempat pertunjukan dan posisi duduk para hadirin juga harus diatur seperti layaknya

pertunjukan di dalam istana. Aturan ini jelas merupakan batasan-batasan atau jarak yang telah diposisikan, sehingga pe-nikmat terkondisi untuk meng-harganya.

Memperhatikan uraian di atas, hal ini merupakan satu bukti bahwa pada tari Toga tersebut benar-benar telah terjadi pergeseran yang cenderung memperkaya fungsi tari tersebut. Pergeseran pada penari, yang semula ditarikan oleh dayang-dayang, pada masa berikutnya diambil alih oleh pihak kerajaan. Hal ini disebabkan oleh Kerajaan Siguntur yang tidak berfungsi lagi seperti zamannya.

Selain kepentingan pengang-katan penghulu, tari ini hampir tidak pernah disajikan dihadapan masyarakat umum. Pernah sekali dilaksanakan pertunjukan di luar Desa Siguntur oleh Tuan Putri Marhasnida, adik raja Sultan Hendri pada tahun 2000 atas permintaan Stasiun Televisi Padang. Tuan Putri Marhasnida mencoba melatih murid-murid SMP di tempatnya mengajar. Menurutny, pertunjukan pada waktu itu tidak sukses karena berbagai keter-batasan kemampuan teknik me-nari para murid, biaya, dan waktu. Pertunjukan ini tidak mendapat-kan legitimasi dari pihak kerajaan.

3. Makna Simbolis

Kehidupan masyarakat tidak terlepas dari kegiatan yang sarat akan makna simbolis. Makna simbolis adalah suatu tata pemikiran atau paham akan makna yang menekankan atau mengikuti pola-pola yang mendasar pada simbol-simbol seperti yang dikemukakan oleh Daliman (dalam Wildan, Dulkiah, & Irwandi, 2019, hlm. 22). Manusia

hidup bermasyarakat tidak terlepas dari interaksi. Simbol yang merupakan hasil karya manusia dan berlangsung dalam komunitas masyarakatnya akan berfungsi apabila ditemukan bentuk-bentuk interaksi sosial yang tercipta. Interaksionalisme simbol pada analisis akhir memiliki tiga pokok pemikiran yang implisit: (1) manusia bertindak terhadap benda berdasarkan 'arti' yang dimilikinya; (2) asal muasal arti yang muncul atas benda-benda tersebut dilatarbelakangi oleh interaksi so-sial yang dimiliki seseorang; (3) makna yang demikian ini diper-lakukan dan dimodifikasi melalui proses interpretasi yang diguna-kan dalam berurusan dengan benda-benda lain yang ditemuinya.

Teori ini memandang bahwa "arti" muncul berdasarkan proses interaksi sosial. Simbol sebagai kreasi manusia terbentuk melalui aktivitas-aktivitas yang terdefinisi dari seseorang saat berlangsungnya interaksi tersebut. Teori interaksionalisme simbol dikonstruksikan atas sejumlah ide-ide dasar. Ide dasar ini mengacu pada masalah-masalah kelompok ma-nusia atau masyarakat, interaksi sosial, objek, manusia sebagai pelaku, tindakan manusia dan interkoneksi dari saluran-saluran tindakan. Secara bersama-sama, ide-ide mendasar tersebut mem-presentasikan cara teori interaksionalisme simbol memandang masyarakat. Ia akan memberikan kerangka kerja pada ilmu, sekaligus menganalisisnya.

Menurut Soeprpto (2002, hlm. 140-146) kerangka-kerangka tersebut tergambar melalui : 1) sifat manusia yang tertukik pada aksi-aksi sosial, 2) sifat interaksi sosial yaitu interaksi antara pelaku yang bukan antar

faktor-faktor yang menghubungkan mereka untuk berinteraksi, 3) ciri-ciri objek yaitu segala sesuatu yang dapat ditunjukkan berdasarkan interaksi anggota sosial, 4) manusia sebagai makhluk bertindak yakni suatu makhluk yang ikut serta dalam berinteraksi sosial yang membuat indikasinya sendiri dan memberikan respons pada sejumlah indikasi, 5) sifat aksi manusia yang berupa penginterpretasian hal yang diperhatikan setelah berusaha masuk ke dalam tindakan anggotanya, dan 6) pertalian aksi baik secara horizontal maupun vertikal.

Seni merupakan salah satu pe-rangkat simbolik pengungkap perasaan atau simbol ekspresif. Sementara itu, seni adalah suatu kegiatan manusia yang men-jelajahi serta menciptakan realita baru dalam suatu cara yang super-rasional. Berdasarkan penglihatan dan penyajian realita itu secara simbolis, ia adalah sebuah keutuh-an miniatur baru dari jagat raya. Dia bukan saja sekedar pemindahan bentuk begitu saja, tetapi melalui proses suatu interpretasi penciptanya. Karya seni tidak semata-mata penandaan yang menyerupai benda yang di-tandainya, tetapi lebih jauh adalah merupakan simbol. Dengan kata lain, dapat dipahami bahwa ia mengandung makna yang lepas dari yang ditandainya. Makna lain, sebuah karya seni mengandung makna yang lebih dalam yang terlahir melalui media yang me-rupakan pernyataan batin untuk mendapatkan dimensi universal (Rohidi, 2000, hlm. 80).

Seni adalah salah satu dari perangkat simbolik pengungkap perasaan atau simbol ekspresif yang muncul dari dalam diri manusia. Secara umum ia me-miliki struktur

dan perlengkapan simbol ritualnya seperti catatan berikut.

The structure and properties of ritual symbols may be inferred from three classes of data: (1) external form and observable characteristics, (2) interpretations offered by layment (3) significant contexts largely worked out by the anthropologist ((Turner, 1982, hlm. 20)

Tari Toga pada awalnya secara utuh dapat dipahami sebagai tari spontan yang tidak mengandung arti dan makna pada gerak-gerak yang dilakukan oleh penari. Dipandang dari segi latar belakang terlahirnya gerak-gerak ini, jelas sudah mengandung arti yang tercermin melalui ide-ide dasar yang membutuhkan pe-ngolahan, pengembangan, dan bermacam-macam pertimbangan khusus dalam proses penyempurnaan tari periode berikutnya. Perkembangannya terutama terjadi pada masa pemerintahan Raja Tiang Panjang di Kerajaan Siguntur. Pada saat itu Raja Tiang Panjang menitahka dayang-dayang untuk menyempurnakan tari ini melalui proses penataan, perubahan-perubahan, pemberian makna dari bermacam-macam gerak yang dilakukan. Hal ini bertujuan mengangkat tari Toga untuk dijadikan sebagai sebuah tari satu-satunya yang fundamental dalam istana Kerajaan Siguntur. Dengan demikian, dapat dipahami bahwa kehadiran tari Toga di Kerajaan Siguntur merupakan tari istana.

Secara sadar penari-penari membuat bermacam-macam simbol yang terhimpun ke dalam tari Toga ini. Menilik fisik tari Toga yang banyak mengandung simbol-simbol, gerak, dapat disimpulkan bahwa yang

mengerti makna dari gerak-gerak tersebut hanya orang-orang tertentu saja, terutama adalah orang-orang yang hidup di lingkungan kerajaan saja. Jika dipersempit lagi, mereka adalah sekelompok orang-orang yang peduli terhadap seni serta dekat dengan raja.

Secara umum masyarakat Siguntur tidak pernah mau meniru gerak tari ini, apalagi untuk mem-pelajarinya. Inilah salah satu bentuk penghargaan masyarakat karena secara sadar mereka tahu bahwa mereka bukanlah termasuk anggota kelompok kerajaan. Mereka adalah masyarakat biasa yang mempunyai jarak dalam bentuk status sosial yang rendah bila dibandingkan dengan komunitas kerajaan dan tak pantas mempelajari apalagi untuk menarikannya. Pada dasarnya, secara sadar mereka adalah orang-orang yang ditakdirkan untuk menerima dan merasa memiliki serta ber-kewajiban menjunjung tinggi sebuah hasil karya seni dari kelompok junjungannya (Kerajaan Siguntur).

4. Gerak dalam Tari

Gerak tari Toga dideskripsikan dalam bahasa laban. Untuk dapat memahami diberikan penjelasan tentang istilah untuk anggota badan, level, dan gradasinya.

- Kaki di tempat sedang adalah kaki berdiri diam di tempat dan tidak ditekuk.
- Kaki di tempat tinggi adalah kaki dalam posisi diam dengan dijinjit.
- Kaki di tempat rendah adalah kaki dalam posisi diam dan ditekuk.
- Lengan di tempat tinggi adalah lengan lurus ke atas.
- Lengan di tempat rendah adalah lengan

- lurus ke bawah tepat di samping badan.
- Lengan ke depan sedang adalah lengan lurus ke depan.
 - Lengan ke depan tinggi adalah lengan ke depan di atas garis lurus.
 - Lengan di tempat rendah adalah lengan ke depan di bawah garis lurus.
 - Lengan samping kanan sedang adalah lengan direntangkan ke samping kanan membentuk garis lurus.
 - Lengan samping kanan tinggi adalah lengan direntangkan ke samping kanan di atas garis lurus.
 - Lengan samping kanan rendah adalah lengan direntangkan ke samping kanan di bawah garis lurus.
 - Lengan samping kiri sedang adalah lengan direntangkan ke samping kiri membentuk garis lurus.
 - Lengan samping kiri tinggi adalah lengan direntangkan ke samping kiri di atas garis lurus.
 - Lengan samping kiri rendah adalah lengan direntangkan ke samping kiri di bawah garis lurus.
 - Torso di tempat tinggi adalah badan dalam posisi tegak.
 - Lengan kanan ke diagonal kanan depan sedang adalah lengan kanan ke diagonal depan membentuk garis lurus.
 - Lengan kanan ke diagonal kanan depan tinggi adalah lengan kanan ke diagonal depan di atas garis lurus.
 - Lengan kanan ke diagonal kanan depan rendah adalah lengan kanan ke diagonal depan di bawah garis lurus.
 - Lengan kiri ke diagonal kiri depan sedang adalah lengan kiri ke diagonal depan membentuk garis lurus.
 - Lengan kiri ke diagonal kiri depan tinggi adalah lengan kiri ke diagonal depan di atas garis lurus.
 - Lengan kiri ke diagonal kiri depan rendah adalah lengan kiri ke diagonal depan di bawah garis lurus.
 - Lengan secara keseluruhan mulai dari pangkal lengan sampai ujung jari.
 - Lengan atas adalah dari pangkal lengan sampai siku.
 - Lengan bawah adalah dari siku sampai ke ujung jari
 - Tungkai adalah dari pangkal paha sampai mata kaki
 - Tungkai atas adalah dari pangkal paha sampai lutut
 - Tungkai bawah adalah dari lutut sampai mata kaki
- Perpendekan adalah untuk memperjelas tekukan pada kaki. Mulai dari perpendekan 1 sampai 6. Pada perpendekan 6, kedua kaki ditekuk sampai duduk bersimpuh

a. *Sambah Pambuka*

Sambah yang berarti sembah, dan *pambuka* berarti pembuka. Gerak *sambah pambuka* bila diartikan secara harafiah adalah gerak yang dilakukan oleh penari di awal pertunjukan tari sebagai pemberian rasa hormat kepada pihak penikmat. Gerak ini pertama-tama ditujukan kepada raja, yang memperlihatkan suatu makna bahwa raja adalah orang yang paling dihormati oleh mereka dalam struktur masyarakat itu serta junjungan

yang harus dihormati. Keadaan ini sudah merupakan suatu kebiasaan dalam masyarakat Minangkabau yang tercermin dalam etika bila berhadapan dengan seorang raja sebagai bentuk rasa hormat kepada penikmat. Lebih jauh makna yang terkandung dalam gerak ini adalah berupa suatu permohonan kepada penonton agar memberi izin serta memaafkan apabila terjadi kesalahan-kesalahan dan kejanggalan-kejanggalan dalam penyajiannya.

Sambah atau yang dikenal salam seperti itu merupakan etika masyarakat Minangkabau dalam membina hubungan baik, walaupun dengan masyarakat di luar lingkungannya. Pantun setempat mengatakan:

*Nagari bapaga undang,
Kampuang bapaga buek.
Tiok lasuang baayam gadang,
Salah tampuah bulie diambok.
(Nagari berpagar undang,
Kampuang berpagar buat,
Tiap lesung berayam besar,
Salah tempuh boleh dihambat).*

Gerak *sambah* ini dideskripsikan sebagai: sikap awal kedua kaki di tempat sedang, lengan kanan dan tangan kanan di tempat rendah, telapak tangan kanan ke samping kiri sedang, dan jari memegang selendang. Lengan kiri di tempat rendah, tangan kiri di tempat rendah, telapak tangan kiri ke samping kanan sedang serta jari tangan memegang selendang. Hitungan 1-4, kedua kaki ditekuk sampai perpendekan enam dan bertumpu pada



Gambar 1.z Gerak Sambah Pembuka
(Sumber : Irdawati, 2017)

kedua lutut, gerak ini dilakukan dengan mengalun. Dalam hitungan yang sama lengan kanan dan kiri diam.

Hitungan 5-8. Kaki kanan dan kaki kiri diam. Hitungan 5, lengan kanan ke diagonal kanan depan rendah, tangan kanan ke diagonal kanan depan rendah, telapak tangan ke diagonal kanan depan tinggi. Lengan kiri ke diagonal kiri depan rendah, tangan kiri ke diagonal kiri depan rendah, telapak tangan ke diagonal kiri depan tinggi.

Hitungan 6, lengan kanan diam, tangan kanan ke diagonal kanan depan sedang, telapak tangan ke diagonal kiri depan tinggi. Pada hitungan yang sama lengan kiri diam, tangan kiri ke diagonal sedang, telapak tangan ke diagonal kanan depan tinggi.

Hitungan 7, lengan kanan atas ke diagonal kiri depan tinggi, lengan bawah diam, tangan ke diagonal kiri depan

tinggi, dan telapak tangan ke diagonal kiri belakang sedang. Pada hitungan yang sama lengan kiri atas ke diagonal kiri depan tinggi, lengan bawah diam, tangan ke diagonal kanan depan tinggi, telapak tangan ke diagonal kanan depan sedang.

Hitungan 8, lengan kanan diam, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke samping kiri sedang. Pada hitungan yang sama lengan kiri diam, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke samping kanan sedang, sehingga kedua telapak tangan bertemu di depan dada. Gerak ini dilakukan mengalun. Pada hitungan yang sama, torso digerakkan ke depan tinggi.

b. *Ayun Duduak*

Ayun dalam bahasa daerah lokal berarti buai, sedangkan *duduak* sama dengan duduk. Jadi gerak ayun *duduak* adalah proses meninabobokan anak di dalam buaian yang dilakukan dengan posisi duduk. Pengaplikasian gerak terlihat dari garis gerak yang dilalui oleh lengan penari seperti ke depan dan ke belakang, sebagai bentuk proses mengayunkan buaian anak.

Deskripsi gerak *ayun duduak* ini adalah sebagai berikut: sikap awal, kedua kaki di tempat sedang. Lengan kanan di tempat rendah, tangan kanan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kiri sedang, dan jari memegang selendang. Lengan kiri di tempat rendah, tangan kiri di tempat rendah, telapak tangan ke samping kanan sedang, dan jari memegang selendang.

Hitungan 1, kaki kanan ke depan sedang. Lengan kanan ke diagonal kanan depan tinggi, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke depan sedang. Pada hitungan yang sama, lengan kiri atas di tempat rendah, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan rendah, tangan ke diagonal kanan depan rendah, dan telapak tangan di tempat rendah.

Hitungan 2, kaki kiri di tempat sedang. Lengan kanan atas ke depan rendah, lengan kanan bawah ke samping kiri rendah, tangan ke samping kiri sedang, dan telapak tangan di tempat rendah. Dalam hitungan yang sama, lengan kiri ke samping kiri rendah, tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kanan sedang.

Hitungan 3-5, kedua kaki ditebuk berangsur-angsur turun, dengan tumpuan pada lutut. Dalam hitungan 3, lengan kanan atas di tempat rendah, lengan kanan bawah ke diagonal kanan depan rendah, tangan ke diagonal kanan depan rendah, dan telapak tangan di tempat tinggi. Dalam hitungan yang sama, lengan kiri atas di tempat rendah, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan rendah, tangan ke diagonal kanan depan rendah, dan telapak tangan di tempat rendah.

Hitungan 4, lengan kanan di tempat rendah, tangan ke depan sedang, dan telapak tangan di tempat rendah. Dalam hitungan yang sama, lengan kiri di tempat rendah, tangan ke depan sedang, dan telapak tangan di tempat rendah. Hitungan 5, lengan kanan, tangan, telapak tangan



Gambar 2. Gerak Ayun Duduak
(Sumber : Irdawati, 2017)

diam. Hitungan 5-8, lengan kiri, tangan, dan telapak tangan diam. Hitungan 6-8, kedua kaki diam. Dalam hitungan 6, lengan kanan ke diagonal kanan belakang tinggi, tangan ke diagonal kanan belakang tinggi, dan telapak tangan di tempat tinggi, serta kepala diputar ke kanan $3/8$. Hitungan 7, lengan kanan ke depan tinggi, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke depan sedang, dan kepala diputar ke kiri $3/8$. Hitungan 8, tangan kanan, lengan, telapak tangan, geraknya sama dengan hitungan 6.

c. *Timalayo*

Simbol gerak ini berkaitan dengan salah satu kegiatan dalam penggarapan sawah, yaitu dalam istilah setempat disebut *mairiak*. *Mairiak* adalah suatu usaha memisahkan padi dari batangnya dengan menggunakan kaki dalam arah gerak yang memutar. Posisi tangan banyak mengarah ke depan, seolah-olah memegang suatu benda sebagai tumpuan. Sementara itu, kepala lebih banyak melihat ke arah bawah guna mengamati kaki yang sedang *mairiak*. Transformasi gerak

ini pada tari banyak terlihat pada bagian kepala yang menunduk dengan ekspresi kosong. Ekspresi demikian merupakan penggambaran kepasrahan terdakwa (*Bujang*) ketika menerima hukuman.

Deskripsi gerak ini, kedua kaki di tempat sedang, kedua lengan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kiri sedang, telapak tangan kiri ke samping kanan sedang, kedua jari tangan memegang selendang. Hitungan 1, pada setengah hitungan pertama dari satu kaki kanan dilangkahkan ke samping kanan sedang. Setengah hitungan kedua kaki kanan diam, dan tungkai kiri ke samping kanan rendah dengan sentuhan *gajul*. Dalam hitungan satu ini lengan kanan ke samping kanan rendah, tangan ke samping kanan rendah, telapak tangan di tempat rendah. Dalam hitungan ini juga, lengan kiri atas ke depan rendah, lengan bawah ke samping kanan rendah, tangan ke samping kanan rendah, telapak tangan di tempat rendah.

Hitungan 2, setengah hitungan pertama dari hitungan ini kaki kiri di tempat rendah, dan setengah hitungan kedua berikutnya kaki kanan dilangkahkan ke samping kiri rendah lewat depan kaki kiri. Dalam hitungan 2 ini juga, torso ke diagonal kanan depan tinggi, lengan kanan atas ke diagonal kanan depan rendah, lengan bawah ke diagonal kiri belakang sedang, tangan ke diagonal kiri belakang rendah, telapak tangan diam. Untuk lengan kiri digerakkan ke diagonal kiri belakang rendah, tangan ke diagonal



Gambar 3. Gerak *Timalayo*
(Sumber : Irdawati, 2017)

kiri belakang rendah, telapak tangan diam. Hitungan 3-8, gerak lengan kanan, tangan kanan, telapak tangan, lengan kiri, tangan kiri, telapak tangan, sama dengan hitungan dan 2. Hitungan 3, torso diam.

d. *Ayun Duduak* dan *Tagak*

Nama simbol gerak ini hampir sama dengan simbol gerak *ayun duduak*, hanya saja ditambah dengan kata *tagak* yang berarti berdiri. Simbol gerak ini berakar dari kegiatan mendayung perahu. Mendayung perahu dilakukan dengan dua cara, yaitu dengan posisi duduk dan dengan posisi berdiri. *Gesture* seolah-olah sedang mendayung perahu ini ditampilkan secara berpasangan baik dalam posisi duduk maupun berdiri.

Deskripsi gerak ini, hitungan 1-4 kedua kaki ditekuk berangsur-angsur turun sampai diperpendek enam dengan tumpuan lutut. Pada hitungan 1, lengan kanan ke diagonal kanan depan rendah, tangan kanan ke diagonal kanan depan rendah, telapak tangan di tempat tinggi. Pada hitungan yang sama. Lengan kiri atas ke depan rendah, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan rendah, tangan



Gambar 4. Gerak *Ayun Duduak Tagak*
(Sumber : Irdawati, 2017)

ke diagonal kanan depan rendah, telapak tangan di tempat rendah.

Hitungan 2, lengan kanan atas ke depan rendah, lengan kanan bawah ke diagonal kiri depan rendah, tangan ke diagonal kiri depan rendah, telapak tangan ke tempat rendah. Hitungan yang sama, lengan kiri ke diagonal kiri depan rendah, tangan ke diagonal kiri depan rendah, dan telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan 3-4, untuk gerak lengan kanan, tangan kanan, telapak tangan dilakukan seperti gerak satu dan dua pada hitungan yang sama, untuk gerak lengan kiri, tangan, telapak tangan dilakukan seperti gerak satu dan dua.

Hitungan 5-8, kedua kaki diam. Hitungan 5, lengan kanan ke diagonal kanan depan tinggi, tangan ke diagonal kanan depan tinggi, dan telapak tangan di tempat tinggi, hitungan yang sama, torso ke diagonal kanan depan tinggi. Lengan kiri atas ke diagonal kiri depan rendah, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan sedang, tangan ke diagonal kanan depan sedang, telapak tangan di tempat rendah.

Hitungan 6, lengan kanan atas diam, lengan kanan bawah ke diagonal kiri depan rendah, tangan ke diagonal kiri depan sedang, dan telapak tangan di tempat rendah. Pada hitungan yang sama, torso di tempat tinggi. Untuk lengan kiri atas, lengan kiri bawah, tangan, dan telapak tangan diam. Hitungan 7, lengan kanan atas diam, lengan kanan bawah ke diagonal kanan depan tinggi, tangan ke diagonal kanan depan tinggi, telapak tangan di tempat tinggi. Pada hitungan yang sama, torso diam. Untuk lengan kiri atas, lengan kiri bawah, tangan, telapak tangan diam. Hitungan 8, gerak lengan, tangan, telapak tangan dilakukan seperti gerak nomor enam. Pada hitungan yang sama torso diam. Untuk lengan kiri atas, lengan kiri bawah, tangan, dan telapak tangan diam.

e. *Tak Kutindam*

Simbol gerak ini juga berkaitan dengan kegiatan anggota masyarakat yang memancing ikan di atas perahu. Kegiatan memancing biasanya hanya seorang diri, sehingga gerakannya dilakukan bergantian dengan mendayung. Apabila gerak memancing dilakukan di arah kiri, maka mendayung perahu di arah kanan. Dalam transformasi gerakannya terlihat pula seolah-olah melempar kail. Kedua lengan dalam gerak *tak kutindam* ini selalu berawal dari dekat tubuh dan berakhir pada tempat yang sama.

Deskripsi gerak ini dapat dilihat sebagai berikut: sikap awal kedua kaki di tempat sedang. Lengan kanan di tempat



Gambar 5. Gerak *Tak Kutindam*

(Sumber : Irdawati, 2017)

rendah, tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kiri sedang, dan jari memegang selendang. Lengan kiri di tempat rendah, tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kanan sedang, dan jari memegang selendang. Hitungan 1-4, kedua kaki ditekuk berangsur-angsur turun, diperpendek enam hingga bertumpu pada lutut. Hitungan 1, lengan kanan ke diagonal kanan depan rendah tangan ke diagonal kanan depan rendah, dan telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan yang sama, lengan kiri atas ke depan sedang, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan rendah, tangan ke diagonal kanan depan rendah, telapak tangan di tempat rendah. Hitungan 2, lengan kanan atas ke depan sedang, lengan kanan bawah ke diagonal kiri depan rendah, tangan ke diagonal kiri depan rendah, telapak tangan di tempat rendah. Dalam hitungan yang sama, lengan kiri ke diagonal kiri depan rendah, tangan ke diagonal kiri depan rendah, dan telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan 3-4, untuk lengan kanan, tangan, telapak tangan dilakukan seperti gerak satu dan dua. Pada hitungan yang sama, lengan

kiri, tangan, telapak tangan juga dilakukan seperti gerak satu dan dua.

Hitungan 5-8, untuk gerak kaki diam. Hitungan 5, lengan kanan ke diagonal kanan depan rendah, tangan ke diagonal kanan depan rendah, telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan yang sama, torso ke diagonal kanan depan tinggi. Lengan kiri atas ke diagonal kiri depan rendah, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan sedang, tangan ke diagonal kanan depan sedang, dan telapak tangan di tempat rendah.

Hitungan 6, lengan kanan atas ke depan sedang, lengan kanan bawah ke diagonal kiri belakang sedang, tangan ke diagonal kiri belakang sedang, dan telapak tangan di tempat tinggi. Dalam hitungan yang sama, torso ke diagonal kiri belakang tinggi. Lengan kiri ke diagonal kiri belakang rendah, tangan ke diagonal kiri belakang rendah, telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan 7, lengan kanan ditahan, tangan di tempat tinggi, dan telapak tangan ke diagonal kiri belakang rendah. Hitungan yang sama torso diam. Lengan kiri diam, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke diagonal kiri belakang rendah. Hitungan 8, lengan kanan ke diagonal kanan depan tinggi, tangan ke diagonal kanan depan tinggi, telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan yang sama, torso ke diagonal kanan depan tinggi. Lengan kiri atas ke diagonal kiri depan sedang, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan rendah, tangan ke diagonal kanan depan rendah, telapak tangan di tempat rendah.



Gambar 6. Gerak Lambai
(Foto : Irdawati, 2017)

f. *Lambai*

Lambai yang dimaksud dalam tari ini adalah berkaitan dengan kegiatan petani mengusir burung-burung yang hendak memakan padi yang sedang menguning. Kedua lengan digerakkan ke arah depan dan ke belakang, dan ke kiri serta ke kanan, seolah-olah berada di tengah-tengah sawah dan sedang *manggoro buruang* atau menghalau burung.

Deskripsi gerak ini dapat dilihat sebagai berikut: sikap awal kedua kaki di tempat sedang, lengan kanan di tempat rendah, tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kiri sedang dan jari memegang selendang. Lengan kiri di tempat rendah, tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kanan sedang dan jari memegang selendang. Hitungan 1, kakikanan dilangkahkan ke samping kanan sedang, melewati depan kaki kiri. Lengan kanan ke diagonal kiri belakang rendah, tangan ke diagonal kiri belakang rendah, dan telapak tangan di tempat rendah. Dalam hitungan yang sama, lengan kiri ke diagonal kiri belakang rendah, tangan ke diagonal kiri belakang rendah, dan telapak

tangan di tempat rendah. Hitungan 2, setengah dari hitungan pertama, hitungan dua kaki kiri di tempat rendah. Setengah hitungan berikutnya, tungkai kanan digerakkan ke depan rendah, dengan sentuhan *gajul*, sedangkan untuk kaki kiri diam. Hitungan 2, lengan kanan atas ke depan sedang, lengan kanan bawah ke depan rendah, tangan ke depan sedang, dan telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan yang sama, lengan kiri atas ke diagonal kiri depan rendah, lengan kiri bawah ke depan sedang, tangan ke depan sedang, telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan 3-8, kaki kiri dan tungkai kanan diam. Untuk lengan dilakukan gerak satu dan dua. Pada hitungan yang sama, lengan kiri, tangan, dan telapak tangan dilakukan seperti gerak satu dan dua.

g. *Ngirai*

Ngirai merupakan kelanjutan dari kegiatan *mairiak* padi, yaitu usaha memisahkan antara gabah dan jerami yang dilanjutkan dengan *maangin* atau pemisahan padi yang berisikan beras dengan yang hampa. Kedua kegiatan ini dilakukan secara berurutan. Bagian pertama seolah-olah dalam sikap merungkuk ketika berusaha mengambil onggokan padi dan goyangkannya agar terlepas bulir-bulir padi dari jeraminya. Gerakan ini dilakukan berulang-ulang. Dalam kegiatan kedua, yaitu *maangin*, dilakukan dengan properti *tampian* (penampi). Gerak ini seolah-olah sedang menampi beras agar terpisah dari sekam

dan menjadi bersih. Gerak utama dalam bagian ini disebut dengan *ngirai* atau menggoyang sesuatu.

Terkait dengan dua kegiatan dalam *ngirai* ini, intisarinnya adalah 'pemisahan'. Sebenarnya pesan inilah yang berfungsi dalam simbol gerak *ngirai* yang ditujukan terhadap raja. Pemisahan diharapkan dalam pemikiran yang jernih ketika mencermati permasalahan dan pesan atau ajakan untuk menerapkan hukuman yang sama adil untuk semua orang.

Deskripsi gerak ini dapat diikuti sebagai berikut: sikap awal kedua kaki di tempat sedang, lengan kanan di tempat rendah, tangan kanan di tempat di tempat rendah, telapak tangan ke samping kiri sedang serta ujung jari memegang selendang. Lengan kiri di tempat rendah, tangan kiri di tempat rendah, telapak tangan ke samping kanan sedang, lengan kiri ke samping kanan sedang, jari memegang selendang. Hitungan 1-6, kaki kanan digerakkan ke depan secara bergantian dengan kaki kiri melingkar ke kanan dalam dalam satu lingkaran penuh. Hitungan 1, lengan kanan ke samping kanan rendah, tangan kanan ke samping kanan rendah, telapak tangan ke depan sedang. Pada hitungan ini juga lengan kiri atas ke diagonal kiri depan rendah, lengan kanan bawah ke depan sedang, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke depan sedang. Hitungan 2-6, lengan kanan, tangan, telapak tangan diam. Hitungan 7-8, kedua kaki diam. Hitungan 2-8, lengan kiri, tangan kiri, telapak tangan



Gambar 7. Gerak Ngirai
(Sumber : Irdawati, 2017)

juga diam. Hitungan 7, setengah hitungan pertama lengan kanan ke samping kanan tinggi, tangan ke samping kanan tinggi, telapak tangan ke depan sedang. Setengah hitungan kedua lengan kanan ke samping kanan sedang, tangan ke samping kanan sedang, telapak tangan ke depan sedang. Hitungan 8, setengah hitungan pertama lengan kanan ke samping kanan rendah, tangan ke samping kanan rendah, telapak tangan ke depan sedang. Setengah hitungan berikut, lengan kanan ke samping kanan tinggi, tangan kanan ke samping kanan tinggi, telapak tangan ke depan sedang.

h. *Mupakaik*

Mupakaik dalam bahasa setempat berarti mufakat. *Mupakaik* di Minangkabau merupakan salah satu asas demokrasi dalam hidup bermasyarakat guna memecahkan bermacam-macam permasalahan. Dalam falsafah adat dibunyikan, *bulek aia dek pambuluah, bulek kato dek mupakaik* (bulat air karena pembuluh, bulat kata karena mufakat). Simbol ini terlihat dalam komposisi penari yang berkelompok-

kelompok yang melambangkan anggota dewan yang sedang bermusyawarah perihal kasus Si Bujang. Di sini penekanan konteks yang diangkat ke dalam Tari Toga adalah kecenderungan seseorang yang sedang bermusyawarah, yaitu terjadi kelompok untuk mempertimbangkan suatu keputusan.

Deskripsi gerak ini dapat dilihat sebagai berikut: sikap awal kedua kaki di tempat sedang, lengan kanan di tempat rendah, tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kiri sedang, dan jari tangan memegang selendang. Lengan kiri di tempat rendah, tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kanan sedang, jari memegang selendang. Hitungan 1-4, kedua kaki ditekuk berangsur-angsur turun sampai perpendekan enam dengan tumpuan pada kedua lutut.

Hitungan 1, lengan kanan ke diagonal kanan depan rendah, tangan ke diagonal kanan depan rendah, telapak tangan di tempat tinggi. Dalam hitungan yang sama, lengan kiri atas di tempat rendah, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan rendah, tangan ke diagonal kanan depan rendah, telapak tangan di tempat rendah. Hitungan 2, lengan kanan atas di tempat rendah, lengan kanan bawah ke diagonal kiri depan rendah, tangan ke diagonal kiri depan rendah, dan telapak tangan di tempat rendah. Pada hitungan yang sama, lengan kiri ke diagonal kiri depan rendah, tangan ke diagonal kiri depan rendah, telapak tangan di tempat tinggi. Hitungan 5-8, kedua kaki diam. Hitungan 5, torso ke



Gambar 8. Gerak Mupakaik
(Sumber : Irdawati, 2017)

diagonal kanan depan tinggi. Hitungan 6, torso ke diagonal kiri depan tinggi. Hitungan 7-8, torso diam. Hitungan 3-8, untuk gerak lengan kanan, tangan, telapak tangan dilakukan seperti dalam hitungan 1-2. Dalam hitungan 3-8 ini, lengan kiri, tangan, telapak tangan juga dilakukan seperti gerak hitungan 1-2.

i. *Buang*

Simbol gerak ini masih berkaitan dengan kegiatan turun ke sawah yang merupakan lanjutan dari gerak *ngirai*. Arti buang dalam bahasa Minangkabau sama dengan *buang* dalam Bahasa Indonesia. Konteks *buang* dalam simbol gerak ini adalah satu bentuk usaha menyingkirkan jerami ke suatu tempat. Geraknya diabstraksi sedemikian rupa cenderung mengarah pada gerak-gerak imitatif yang disesuaikan dengan maksudnya.

Deskripsi gerak ini adalah sebagai berikut: sikap awal, kedua kaki di tempat sedang, lengan kanan di tempat rendah, tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kiri sedang, jari memegang selendang. Lengan kiri di tempat rendah,

tangan di tempat rendah, telapak tangan ke samping kanan sedang, jari memegang selendang. Torso di tempat tinggi. Hitungan 1, setengah hitungan pertama dari kaki kanan ke samping kiri rendah melewati depan kaki kiri. Setengah hitungan berikutnya, tungkai kiri di tempat rendah dengan sentuhan *gajul*, sedangkan kaki kanan diam. Dalam hitungan 1 ini juga, lengan kanan ke diagonal kanan belakang rendah, tangan ke diagonal kanan belakang rendah, telapak tangan di tempat tinggi. Pada hitungan yang sama lengan kiri atas ke diagonal kiri depan sedang, lengan kiri bawah ke diagonal kanan depan tinggi, tangan ke diagonal kanan depan tinggi, telapak tangan di tempat rendah. Torso ke samping kanan tinggi.

Hitungan 2, setengah hitungan pertama kaki kiri ke depan rendah, setengah hitungan berikutnya kaki kiri diam, kaki kanan di tempat rendah. Hitungan 2, lengan kanan atas ke diagonal kanan depan rendah, lengan kanan bawah ke depan sedang, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke depan sedang. Pada hitungan yang sama, lengan kiri atas ke diagonal kiri depan rendah, lengan bawah ke depan tinggi, tangan ke diagonal kiri depan tinggi, telapak tangan ke depan sedang. Torso ke depan tinggi.

Hitungan 3, setengah hitungan pertama kaki kiri ke samping kanan rendah melewati depan kaki kanan. Setengah hitungan kedua, kaki kiri diam, tungkai kanan di tempat rendah dengan



Gambar 9. Gerak Buang
(Sumber : Irdawati, 2017)

sentuhan gajul. Hitungan 3, lengan kanan atas ke diagonal kanan depan rendah, lengan kanan bawah ke diagonal kiri depan tinggi, tangan ke diagonal kanan depan tinggi, telapak tangan di tempat rendah. Dalam hitungan yang sama lengan kiri ke diagonal kiri belakang rendah, tangan ke diagonal kiri belakang rendah, telapak tangan di tempat rendah. Torso ke samping kiri tinggi.

Hitungan 4, setengah hitungan pertama kaki kanan ke depan rendah. Setengah hitungan kedua, kaki kiri di tempat rendah. Hitungan 4, lengan kanan atas ke diagonal kanan depan rendah, lengan kanan bawah ke depan sedang, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke depan sedang. Pada hitungan yang sama, lengan kiri atas ke diagonal kiri depan rendah, lengan kiri bawah ke depan tinggi, tangan di tempat tinggi, telapak tangan ke depan sedang. Torso ke depan tinggi.

Hitungan 5-8, gerak kaki yang dilakukan seperti hitungan 1-4. Hitungan 5-8, lengan kanan, tangan, telapak tangan dilakukan seperti hitungan 1-4, lengan kiri, tangan, telapak tangan dilakukan seperti

hitungan 1-4.

j. *Sambah Panutuik*

Panutuik berarti penutup dalam Bahasa Indonesia. Sambah Panutuik merupakan persembahan kembali oleh semua penari sebagai tanda bahwa pertunjukan telah selesai dilaksanakan. Makna yang terkandung dalam simbol gerak ini disamping menyatakan bahwa pertunjukan telah berakhir adalah bertujuan untuk mohon maaf jika dalam penyajian yang dilakukan terdapat kesalahan-kesalahan atau sesuatu yang tidak berkenan di hati para penonton.

No.	Ragam Gerak	Makna Gerak
1	<i>Sambah Pambuka</i>	Gerak ini ditujukan kepada raja sebagai penghormatan
2	<i>Ayun Duduak</i>	Gerak ini merupakan proses me-ninabobokan anak di dalam buaian yang dilakukan dengan posisi duduk.
3	<i>Timalayo</i>	Gerak ini merupakan suatu usaha memisahkan padi dari batangnya dengan menggunakan kaki dalam arah gerak yang memutar.
4	<i>Ayun Duduak dan Tagak</i>	Gerak ini merupakan gerak mendayung perahu dilakukan dengan dua cara, yaitu dengan posisi duduk dan dengan posisi berdiri.

5	<i>Tak Kutindam</i>	Gerak ini berkaitan dengan kegiatan anggota masyarakat yang memancing ikan di atas perahu.			Gerak ini tanda bahwa pertunjukan telah selesai dilaksanakan dan bertujuan untuk mohon maaf jika dalam penyajian yang dilakukan kesalahan-kesalahan atau sesuatu yang tidak berkenan di hati para penonton.
6	<i>Lambai</i>	Gerak ini berkaitan dengan kegiatan petani mengusir burung-burung yang hendak memakan padi yang sedang menguning.	10	<i>Sambah Panutuik</i>	
7	<i>Ngirai</i>	Gerak ini merupakan kelanjutan dari kegiatan mairiak padi, yaitu usaha memisahkan antara gabah dan jerami yang dilanjutkan dengan maangin atau pemisahan padi yang berisikan beras dengan yang hampa.			
8	<i>Mupakaik</i>	Gerak ini terlihat dalam komposisi penari yang berkelompok-kelompok yang melambangkan anggota dewan yang sedang perihal kasus Si Bujang.			
9	<i>Buang</i>	Gerak ini masih berkaitan dengan kegiatan turun ke sawah yang merupakan lanjutan dari gerak ngirai. gerak ini adalah satu bentuk usaha menyingkirkan jerami ke suatu tempat.			

Sumber : Observasi dan wawancara

PENUTUP

Dalam sejarah budaya Melayu yang masuk ke Minangkabau, daerah awal yang mendapatkan pengaruh adalah Desa Siguntur, yang kemudian dijadikan sebagai basis pertama pertahanan kerajaan oleh Adityawarman dengan nama Kerajaan Siguntur. Dalam periode berikutnya, ia mencoba memasuki lebih jauh ke pusat budaya Minangkabau, yaitu Pagaruyung. Sebagai konsekuensi kehadiran rombongan Adityawarman, terjadi akulturasi budaya setempat dengan kaum pendatang. Bagi masyarakat Siguntur, lahir bentuk tatanan masyarakat baru yang terlihat dengan kehadiran suku Melayu. Gaya Melayu ini memberi ide secara umum dalam bentuk gerak tari Toga.

Orang bersuku Melayu terdiri dari kaum pendatang dan penduduk setempat yang berbaur. Pada akhirnya, suku ini menjadi suku yang dipandang berstrata tertinggi (kaum bangsawan) di wilayah Siguntur. Pemerintahan setempat masih mempertahankan sistem kerajaan, walaupun

ditemui dua bentuk pemerintahan yang lain (desa sebagai bagian dari struktur pemerintahan Republik Indonesia dan pemerintahan adat sebagai bagian wilayah budaya Minang-kabau).

Raja dengan sistem kerajaan yang berlaku semula menggunakan tari Toga sebagai hiburan estetis. Pada tahap selanjutnya dikembangkan fungsinya, yaitu menjadi tari ritual untuk menyambut tamu-tamu kerajaan Siguntur dan penobatan raja. Pada periode-periode berikutnya mengalami kemunduran seiring dengan eksistensi kerajaan yang memudar. Para keturunan atau garis kerajaan berlatih tari ini sebagai wujud kepedulian untuk keberlangsungannya.

Simbol-simbol yang tercermin melalui tari Toga dapat di-kategorikan sebagai simbol-simbol penilaian moral yang sarannya terlihat pada nilai-nilai, aturan, dan simbol-simbol pengungkapan atau simbol-simbol ekspresif. Sebagai simbol penilaian moral terkandung pernyataan untuk mempertimbangkan keadilan suatu keputusan, sedangkan simbol pengungkapan perasaannya tergantung pada dayang-dayang yang mengungkapkannya dalam keindahan gerak.

Terkait dengan ragam gerak yang ada, secara menyeluruh ini merupakan simbol-simbol yang diangkat dari faktor lingkungan di tempat mereka hidup, seperti yang terlihat bahwa sektor pertanian dan sungai mendominasi dalam interaksi sosial. Bentuk gerakannya merupakan simbol upaya pencapaian kesejahteraan serta pola hidup atau tatanan hidup bermasyarakat yang berbalut adat.

Daftar Pustaka

- Ardipal, A. (2012). Kurikulum Pendidikan Gie, T. L. (1996). *Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna.
- Kartodirjo, S. (1993). *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Lomax, A. (1978). *Folk Song Style and Culture*. New Jersey: Transaction Books.
- Malinowski, B. (1987). *Teori-Teori Fungsional dan Struktural dalam Koentjaraningrat. Sejarah Teori Antropologi I*. Jakarta: UI Press.
- Manggis, M. R. (1970). *Minangkabau Sejarah Ringkas dan Adatnya*. Padang: Sridharma.
- Mansoer, M. (1970). *Sedjarah Minang-kabau*. Jakarta: Bharata.
- Poerwanto, H. (2000). *Kebudayaan dan Lingkungan dalam Perspektif Antropologi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar Offset.
- Rohidi, T. R. (2000). *Kesenian dalam Pendekatan Kebudayaan*. Bandung: STISI Press.
- Soedarsono. (1977). *Tari-Tarian Indonesia I*. Jakarta: Direktorat Jenderal kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Soeprapto, R. (2002). *Interaksionisme Simbolis : Perspektif Sosiologi Modern*. Malang: Averrous Press.
- Sudibya, I. G. N., Sukerta, P. M., Kusumo, S. W., & Supriyanto, E. (2018). Fungsi dan Peran Api dalam Seni dan Kehidupan Masyarakat Bali. *Panggung*, 28(2), 210. <https://doi.org/10.26742/panggung.v28i2.520>
- Turner, V. (1982). *The Forest Of Symbols*. London: Cornell University Press.
- Wildan, A. D., Dulkiah, M., & Irwandi, I. (2019). Pemaknaan dan Nilai dalam Upacara Adat Maras Taun di Kabupaten Belitung. *Panggung*, 29(1). <https://doi.org/10.26742/panggung.v29i1.811>

Konsep Estetika *Sindhír* Dalam Tradisi Tayub Tuban

Rohmat Djoko Prakosa, Hotman Siahaan
FISIP Universitas Airlangga,
Sri Rochana Widyastutieningrum ISI Surakarta
Phone. 0818330943 email: djaprakkinanti@yahoo.com

ABSTRACT

This article discusses the aesthetic concepts that were explored from the tayuban tradition, sindhir has an important role in every performance. The presence of the community is guided by the ideal view of sindhir, the fulfillment of the necessities of life through the tradition of tayuban. For this reason, the research is focused on the narrative of emics that describes the concept of aesthetic sindhir. Direct observations were made of the events of the tayuban tradition where Sindhir had an important role in developing the aesthetics and dynamics of tayuban performances. In-depth interviews, the listening method becomes the main means of exploring the concept of aesthetic sindhir in the tradition of tayuban. From the research conducted it can be formulated that in the tayuban tradition there are concepts of beauty that are outward, inward beauty, and divine beauty. The concept of outer beauty is built in the form of a beautiful sensory arrangement. The Inner beauty through strength of inner intensity through fasting and prayer. divine beauty is beauty due to divine grace, blessed by God. The concept of wiraga, the concept of ayat kebatinan, and the concept of angsar must be built by sindhir through behavior.

Keywords: *Sindhír, Aesthetic, Tayuban Tradition, Tayub Tuban,*

ABSTRAK

Artikel ini membahas konsep estetika yang digali dari tradisi tayuban, *sindhír* memiliki peran penting dalam setiap pertunjukan. Kehadiran masyarakat dituntun oleh pandangan ideal tentang *sindhír*, terpenuhinya hajat hidup melalui tradisi tayuban. Untuk itu penelitian difokuskan pada penuturan emik yang memaparkan tentang konsep estetika *sindhír*. Pengamatan langsung dilakukan terhadap peristiwa tradisi tayuban dimana *sindhír* memiliki peranan penting dalam membangun estetika dan dinamika tayuban. Wawancara mendalam, metode mendengar menjadi sarana utama dalam menggali konsep estetika *sindhír* dalam tradisi tayuban. Dari penelitian yang dilakukan dapat dirumuskan bahwa dalam tradisi tayuban terdapat konsep keindahan yang bersifat lahiriah, keindahan batiniah, dan keindahan illahiah. Konsep keindahan lahiriah merupakan keindahan yang dibangun dalam tatanan indah inderawi. Keindahan batiniah melalui kekuatan intensitas batin melalui puasa dan doa keindahan illahiah merupakan keindahan karena karunia illahi, diberkati oleh Tuhan. Konsep *wiraga*, konsep *ayu kebatinan*, dan konsep *angsar* harus dibangun oleh *sindhír* melalui *laku*.

Kata Kunci: *Sindhír, Estetika, Tradisi Tayuban, Tayub Tuban*

PENDAHULUAN

Sindhír dalam tradisi tayuban menjadi pusat pembicaraan “*kembang lambe*” masyarakat dengan berbagai kedalaman

persepsi dan pemaknaan, yang *laris* mendapatkan banyak tanggapan diberbagai tempat, cantik, memiliki suara yang merdu diidolakan “*dikaropna wong mberah*” untuk

memenuhi hajat masyarakat. Sebagai salah satu komponen tradisi tayuban pokok, *Sindhír* mempengaruhi partisipasi masyarakat dalam konteks “*bêgsa*”. *Sindhír*, *waranggana*, *bêgsa tayub* dalam tradisi tayuban memiliki peranan penting dalam mewujudkan idealisme masyarakat tentang “suasana dinamis tradisi tayuban” sebagai media integrasi masyarakat.

Dalam persepsi masyarakat, *sindhír* sebagai *waranggana bêgsa tayub* harus memenuhi kriteria yang diidealkan sebagai *sindhír*. Kehadiran masyarakat secara umum membutuhkan daya pikat yang melekat dalam tradisi tayuban “*mbêgsá*” membutuhkan dukungan estetika yang bersumber pada kualitas *sindhír* mencakup keindahan vokal dan lantunan tembang, penampilan *sindhír* secara fisik dan non fisik. Diasumsikan bahwa kehadiran *sindhír* yang memenuhi idealism nilai keindahan yang dicitakan dan batinkan masyarakat harus terwujud dalam citra *sindhír*.

Citra keindahan yang diidealkan dalam *bêgsa tayub* berakar dari penikmatan keselarasan permainan gamelan—*gêndhing*-yang mengiringi syair tembang yang dilantunkan *sindhír*. Rasa *gêndhing* dan lantunan tembang dapat mengantarkan “*bêgsa*” para penayub mencapai puncak keselarasan gerakan tubuh. Para penayub menghayati irama *gêndhing* dan kemudian mengskpresikannya dalam rangkaian gerakan tubuh sesuai dengan konvesi tayuban. Hajat ritual tayuban dihadiri dengan senang hati oleh masyarakat luas apabila menghadirkan *sindhír* yang diidolakan.

Figur *sindhír* ideal yang diidolakan masyarakat dengan citra estetik yang

diidealkan dalam tradisi *mbêgsá* setara dengan citra esetik *mbêgsá* yang dihayati oleh masyarakat pada umumnya. Halus “*nglaras penak gong-gongané*” yang diukur dengan penikmatan gerak tubuh para penayub dalam *mbêgsá* yang diukur dengan istilah *isa nggawa polahé awak, batiné nglaras*”. M e n y i m a k tradisi yang tumbuh dan berkembang perlu dilakukan penulisan yang dapat memberikan pencandraan terhadap konsep estetika yang mendasari keberadaan “*sindhír ideal*” dalam tradisi tayuban. Posisi *sindhír* sebagai pusat dapat disetarakan dengan *waranggana* pada umumnya. Juwariyah menyatakan Posisi sentral yang disandang *waranggana* pada pertunjukan Langen Tayub menjadikan pusat perhatian. Dengan menjadi pusat perhatian, *waranggana* menjaga penampilannya agar menarik dari berbagai sudut pandang. Dari faktor tata rias dan busana, tarian, dan lantunan tembang-tembang (2013: 6).

METODE

Penelitian tentang konsep *sindhír ideal* diawali dengan melakukan pengamatan langsung dalam tradisi tayuban dengan disertai mengamati dokumen rekaman yang beredar di masyarakat secara luas. Dalam perhelatan tayub peneliti mengamati *sindhír*, penayub dalam *mbêgsá*. Pengamatan dilakukan terhadap bahasa tubuh *sindhír* dalam bersikap penampilan fisik dalam melantunkan tembang, penikmatan penayub dalam *mbêgsá*. Perilaku estetik ini diamati sebagai bentuk awal perumusan konsep estetika tayuban.

Pendekatan penelitian terhadap konsep estetika *sindhír* diterapkan Fenomenologi Hermeneutik yang difokuskan pada pengalaman subjektif individu dan kelompok. Hal ini dilakukan sebagai upaya mengungkap dunia *sindhír* sebagaimana dialami dan diahayati oleh subjek melalui kisah-kisah dunia kehidupan (2011: 187). Untuk mendapatkan keterangan tentang konsep estetika *sindhír* dalam tradisi tayuban dilakukan wawancara mendalam untuk mendapatkan keterangan mengenai kriteria keindahan *sindhír* dalam tradisi *mbêgså* tayub.

Selanjutnya untuk mendapatkan informasi yang muncul secara spontan, murni dari persepsi masyarakat luas. Maka peneliti “mendengarkan” dialog pengguna jasa seni *sindhír* pada saat pergelaran tayub, percakapan di warung towak, percakapan tamu saat beramah tamah dalam perhelatan tayuban, mendengarkan percakapan penayub dalam *mbêgså*. Diharapkan dari “mendengarkan” dapat diperoleh konsep estetika *sindhír* dalam konteks *mbêgså tayub* dari ungkapan yang murni dan jujur tanpa provokasi dari siapapun.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Konsep *Mbêgså* dalam Tradisi Tayuban Masyarakat pedesaan

Istilah *mbêgså* dalam penuturan lisan masyarakat biasa diucapkan dengan kata “*bêså*” merefleksikan spirit “menari” dalam kegiatan sosial terkait dengan ritual adat, hajat sosial perkawinan dan khitanan. “*Mbêgså/bèså*” diartikan sebagai *ambêg sawiji*,

ambêg dimaknai sebagai totalitas batin dalam bergerak, bertingkah laku, “*solah batwa*” sawiji memiliki makna menyatu, totalitas penyatuan, totalitas konsentrasi dalam sikap meditasi. Puncak ekstase kekhusukan dalam bersikap dan berperilaku.

“*Mbêgså/bèså*” dalam konteks pemaknaan tayuban yang ditafsir sebagai “*mataya kanthi guyub*”. Konsep *mataya* tertunju pada *taya* “ketiadaan” menuju keesaan. *Mataya* dalam konteks ritual dikaitkan dengan tarian suci penyatuan *ambêg* agar dapat menyatu dalam keesaan ilahiah. Menari dengan khusuk untuk mencapai keselarasan yang utuh merasuki ketiadaan diri “menghilangkan egonya, meleburkan ego pada kedalaman batin menyatu dalam harmoni alam. Dalam beberapa sumber *Mataya* ditafsirkan sebagai tarian meditasi yang didasari oleh peleburan ego penari pada dinamika tubuh yang alami (Yogyataya 1923:3-5)

“*Mbêgså/bèså*” dalam pemahaman masyarakat merupakan gerakan tubuh yang dilakukan dalam irama tembang dan permainan gamelan. “*obahé awak ukélé tangan, tibané gong barêng tapake sikil*” artinya gerak tubuh, ukelan tangan, jatuhnya gong bersamaan dengan langkah kaki. Istilah gong merefleksikan kemapanan irama, permainan gamelan dalam menyajikan *gêndhing*. Keselarasan irama gerak dan irama permainan gamelan “*gong-gongan*” merupakan konsep mendasar dalam “*Mbêgså/bèså*”. Dalam kontes tradisi tayuban. Keselarasan memiliki hubungan dalam menciptakan kerangka konsep tayub “*ditata Bén guyub*”. Oleh Treney Hera dinyatakan bahwa Tayub dikemas yang



Gambar 1. Tertib sebagai cerminan *ditata ben guyub*
(Sumber: Tarita Mei 2017)

terkandung nilai-nilai yang relevan dengan budaya saat ini, nilai kebersamaan, persatuan, dan egalitarian (2017:98).

Istilah "*ditata ben guyub*" merefleksikan adanya kesadaran penuh tentang "*tata*" untuk menuju keserempakan "*guyub*" yang memadukan unsur gerakan tubuh, permainan gamelan, rasa yang selaras "*larasing rasa*" yang ditandai oleh *selèh* atau kemapanan rasa dalam *mbêgså*. Ben Suharto mendefinisikan *tayub* dari kata *Nayub* berasal dari kata *tayub*, terdiri dari dua kata yaitu *mataya* yang berarti tari dan *guyub* berarti rukun bersama. Diperkirakan terjadi perubahan dua kata menjadi satu kata, *ma-ta-ya* dan *gu-yub* menjadi *tayub* (1996: 62).

"*Mbêgså/bèsa*" pada tradisi *tayuban* mendapat pengaruh mendasar dari permainan gamelan. Sajian *gêndhing* seutuhnya menuntun gerakan tubuh para penayub membangun ruang dan irama gerak tubuh. Setiap orang "*mbatin*" irama gerakan tubuh agar sesuai dengan irama permainan gamelan sebagai ruang batin yang lebih besar dari pada dirinya. *Gêndhing* dan lantunan tembang merupakan ruang dan waktu yang melingkupi ego dan pikiran-pikiran yang dibatinkannya dalam bergerak. Suara *gong*, *kempul*, *kênong*, *kêthuk* merupakan pola ritimikal yang menuntun

pengaturan tempo dan irama gerakan tubuh penari. Permainan gamelan dalam menyajikan *gêndhing*, lantunan tembang merupakan ruang kosmis yang melingkupi tatanan inderawi gerak dan gejala batin dalam menggerakkan tubuh. "*Mbêgså/bèsa*", irama *gêndhing*, lantunan tembang menjadi ruang estetika yang menaungi perilaku masyarakat dalam membangun keserempakan gerak dalam tatanan harmoni yang dalam penuturan masyarakat disebut dengan istilah *laras*.

Dalam "*mbêgså/bèsa*" setiap penari membaca—dalam *hati/mbatin*--tempo dan irama permainan gamelan (wawancara Rodo 17 Mei 2018). proses membaca "*mbatin*" memberikan gambaran tentang bagaimana seorang penari melakukan penyesuaian gerakan tubuhnya dengan irama *gêndhing* yang diperdengarkan dalam "*mbêgså/bèsa*". "*Itungané gong iku tata, bèsa ya kudu tata lèh bèn imbang ana larasé gong sabèn wong nduwé batinan dhéwé- dhéwé*" artinya hitungan jatuhnya *gong* memiliki pola yang tertata, maka tarian juga harus tertata memiliki pola yang mapan seimbang dengan keselarasan *gêndhing*. Tiap orang memiliki penghayatan rasa tersendiri (wawancara Karmijan 7 Mei 2017).

Pencapaian keserempakan dalam bergerak dicapai melalui persesuaian gerakan tubuh dengan rasa *selèh gong*, walaupun tiap orang "*mbêgså/bèsa*" sesuai dengan batinnya masing-masing tetapi secara empirik gerakan yang dilakukan dituntun oleh irama permainan gamelan dan lantunan tembang sesuai dengan tema dan rasa *gêndhing*. Para penari bergerak secara serempak berdasarkan irama *gêndhing* yang disajikan untuk menyertai

tarian. Para penari bergerak melangkahakan kaki, mempermainkan sampur, *angigêl/ukêlan* tangan kanan kiri secara bergantian, dalam pola yang mapan dan kemudian pada saat *sèlèh* dalam pola pukulan *gong* tertentu berdiri tegak (*tanjak*) beberapa saat kemudian mengulang kembali gerakan yang sudah dilakukan sehingga mencapai kekhususan dalam bergerak.

Dalam tarian terdapat beberapa rasa *sèlèh* yang memberikan kemungkinan yang kuat dalam membangun keserempakan dalam "*mbêgsâ/bèsa*" yaitu pertama dalam gerakan *sêblak* sampur, ke dua *tanjak*, ke tiga *pacak gulu*. Gerakan-gerakan tersebut biasa berakhir bunyi *gong*. Dalam tradisi tayuban *pacak gulu* pada umumnya tidak dilakukan, lebih diutamakan gerakan berjalan "*mlampah, tanjak, dan angigigel*" dan kemudian gerakan *sêblak* sampur menjelang *tanjak*. Mencapai keserempakan dalam titik temu rasa seleh ini menjadi ukuran tiap orang dalam menciptakan irama gerak, yang diekspresikan dalam istilah "*ngerti gendhing ngerti gong*"

Lantunan tembang yang dilakukan oleh *sindhír* memberikan gugahan rasa irama, keselarasan gerak dengan permainan gamelan dalam menyajikan *gêndhing*. Permainan *kêndhang* menjadi tuntunan irama dalam menggerakkan tubuh menikmati gerakannya sebagai bentuk penyelerasan emosi terhadap *gêndhing* yang diperdengarkan. Gerakan yang dilakukan menjadi alur koreografi yang mencerminkan kemapanan emosi dalam bergerak sesuai apa yang dihayatinya dalam dunia batin. Setiap orang menggerakkan tubuhnya dengan *ngêtut iramané gêndhing* dan

lagu yang dilantunkan oleh *sindhír*. *Wong mbêgsâ/bèsa dhungokna lagu!... laguné piyé, gêndhingé piyé, nggoléki pénaké, larasé "mbêgsâ/bèsa"*, artinya orang menari mendengarkan *gêndhing*, mencari kenikmatan/kemapanan rasa, keselarasan dalam menari (wawancara Sumardi 28 Juni 2019).

Mbêgsâ: Cara Orang Desa Menikmati Gerak Tubuh dan Gendhing

Estetika *mbêgsâ* dalam tradisi tayuban dibangun oleh aspek gerakan tubuh, irama *gêndhing*, alunan tembang, keserempakan dalam bergerak. Diamati dari sisi rangkaian gerakannya, gerakan yang dilakukan para penari dalam tradisi tayuban merupakan gerakan *tayungan*, yaitu rangkaian gerakan yang menggambarkan gerakan berjalan bersama-sama dalam satu irama. Struktur koreografi memberikan gambaran bahwa keserempakan menjadi tujuan utama dalam bergerak.

Posisi awal menunjukkan bahwa tarian yang dilakukan merupakan tarian berpasangan melakukan pola gerakan yang sama. Gerakan dimulai dari memberikan penghormatan kepada penari yang berdiri dihadapannya, kemudian *sêblak* sampur dan kemudian berdiri *tanjak*. Dilanjutkan dengan *ukêl* tangan kanan, *ukêl* tangan kiri melangkahakan kaki disertai dengan gerakan *sêblak* sampur. Gerakan *tayungan/lumaksana* dilakukan secara serempak dalam berbagai posisi. Posisi pertama berhadap-hadapan, posisi ke dua saling berdampingan adu bahu kanan/adu bahu kiri, berganti posisi untkur-ungkur/saling membelakangi, posisi ke tiga saling berhadapan. Rangkaian gerakan

tayungan/*lumaksana* bertukar tempat dengan saling berganti gawang /posisi menari.

Dalam rangkaian gerak tersebut menunjukkan bahwa tidak terdapat gejala tarian berpasangan laki-laki perempuan. Pengibing dengan *sindhír* tidak terdapat peran sosial yang lebih tinggi, aktif dilayani atau melayani sebagaimana terjadi dalam tarian tayub di beberapa daerah lainnya. Dalam rangkaian gerak *mbêgså/bèsa* lebih menunjukkan kekhusukan dalam bergerak menikmati *gêndhing* dan suara *sindhír* melantunkan tembang. *Sindhír* melaksanakan tugasnya melantunkan tembang sesuai dengan permintaan para penayub. Pramugari tidak menari bersama para penayub, pramugari menjalankan tugasnya membagi sampur dan mengatur jalannya perhelatan *mbêgså/bèsa*.

Estetika *mbêgså/bèsa* dalam tradisi tayuban memiliki beberapa tautan spiritual yang pertama terkait dengan Esensi Mataya. Mataya mensyaratkan penyerahan diri pada daya ilahiah yang melekat pada daya-daya alami yang sebagai manifestasi “ada dalam ketiadaan”. Penari tayub dalam *mbêgså/bèsa* menyerahkan tubuh dan gerakan tubuhnya pada proses penghayatan kosmis untuk mencapai ekstase “kekhusukan” meniadakan ego, meleburkan egonya pada dinamika alam yang dimanifestasikan dalam irama *gêndhing* dan lantunan tembang. Seorang penayub menggerakkan tubuhnya didasarkan pada penghayatan *gêndhing*, lantunan tembang, dan dinamika permainan gamelan.

Estetika ke dua berakar dari Esensi tetayungan *geguyuban ngudi guyub* menyimpulkan makna berjalan dalam



Gambar 2. Foto menggerakkan tubuh dengan perasaan khusuk menghayati permainan *gêndhing*
(Sumber: Rohmat Djoko P Januari 2017)

harmoni yang sama untuk membangun keserempakan, kebersamaan dalam hidup bermasyarakat. Ungkapan ini juga dipaparkan oleh Dwi Suryani bahwa dalam konteks tarian ini lebih mengekspresikan keguyuban dan kerukunan hidup (2014:104). *Mbêgså/bèsa* dimaknai sebagai berjalan dalam tuntunan irama *gêndhing* untuk mencapai keselarasan dalam menggerakkan tubuhnya. Laras dalam konteks tradisi masyarakat diartikan “*pådå*”, *bêbarêngan*, alus, *énak*, *kêpénak* dirasakaké, bahwa tarian yang dilakukan dalam tataran sama, bersama-sama, halus, enak dirasakan, nyaman untuk dinikmati.

Mbêgså/bèsa laras artinya halus, enak dirasakan dan dinikmati baik oleh pelakunya maupun orang yang melihat tarian. Dalam tradisi tayuban *mbêgså/bèsa* mengkondisikan emosi penayub kepada “kedalaman situasi batin” untuk mencapai ekstase gerak “menghayati/mendalami” irama *gêndhing*. Penghayatan terhadap irama *gêndhing* dan lantunan tembang mengintegrasikan gerakan tubuh dengan permainan gamelan sehingga “*laras*” penyelarasan “*obahé awak, larasé gong, larasé rasa iku kepenak dirasknå kêpénak didêlok*” artinya gerakan tubuh, keselarasan

irama gamelan, keselarasan rasa enak untuk dinaikmati dan enak dilihat (wawancara Rodo 8 Mei 2018).

Estetika ke tiga melekat pada konsep ditata *bèn guyub*. Konsep ini berakar pada kesadaran penuh yang melekat pada sikap batin pelaku tradisi tayuban. Sebuah kesadaran tentang adanya suatu sistem aturan, sistem nilai yang melandasi diselenggarakannya tradisi tayuban. Kehadiran para penayub merupakan bagian dari pemenuhan tuntutan nilai yang berlaku dalam tatanan sosial terkait dengan tradisi tayuban. Tayuban dimaknai sebagai hajat sosial masyarakat yang dipandu oleh sistem nilai sosial. Istilah tata mencerminkan adanya kemapanan aturan, nilai, yang terintegrasi sebagai panduan nilai kehidupan keserempakan dan kebersamaan untuk mencapai tujuan sosial yaitu hidup makmur, rukun, dan damai. *Guyub* memiliki esensi nilai kebersamaan, keserempakan, dan kerukunan alam kehidupan masyarakat.

Istilah *tata; ora tata* digunakan sebagai bentuk pencandraan terhadap perilaku yang tidak menjalani "*umumé wong rukunan*". Kehadiran individu sebagai anggota masyarakat untuk *mbêgså/bèsa* dalam perhelatan tayub merupakan bukti peran sosial sebagai anggota masyarakat. "*Mbêgså/bèsa* niku kumpulan, *nèk mbotèn mbesa nggih mbotèn gadhah rukunan, nèk mbotèn rukun mbotèn diguyubi, yen gadhah kajat nggih mbotèn dha ayo-ayo, sayuk sayuk kumpulan, rukunan... nggih mbotèn sagêd ropyan, rowan ramé-ramé*" inti dari ungkapan ini adalah "*mbêgså/bèsa* menjadi media membangun kerukunan hidup (wawancara Karpuk 16 Maret 2019).

Dalam konteks estetika *mbêgså/bèsa* konsep *tata; ora tata* dikaitkan dengan pemahaman mendalam tentang keserempakan bergerak, membuat ruang gerak; lintasan gerak sehingga terdapat interaksi ruang dalam bergerak. Saling menumbuhkan rasa hormat, pembebasan gaya, irama dengan tetap terpandu oleh "*gong-gongan*" representasi dari keselarasan irama gerak dengan permainan gamelan. "*ngrasakna lagu, gêndhing, karo gerakané laras kèpénak, têngês tata karo gêndhingané, nèk têngês tata mêtshi kétok barêng guyub*, artinya harus mersakan lagu, *gêndhing* maupun gerakannya selaras nikmat, tegas teratur sesuai dengan permainan *gêndhingnya*, tegas teratur pasti kelihatan serempak penuh kebersamaan (Dialog Purwono, Sumardi, Sutiarsa. 7 Mei 2018)

***Sindhír* dalam Tradisi Tayuban**

Istilah *sindhír* populer dalam tradisi tayuban, terkait dengan tradisi melantunkan *têmbang, sênggakan, alok*, yang dilontarkan sebagai bentuk sindiran pada para penayub. Sindiran ditujukan kepada para kadang *pêndhêmên* tayuban, masyarakat yang hadir dalam perhelatan tayuban (wawancara Rondi 17 Juni 2018) Seorang *sindhír* memiliki peran mendasar dalam tradisi tayuban. Dalam penuturan masyarakat *sindhír* juga disebut waranggana memiliki citra yang khas dalam tradisi tayuban. Dua istilah ini memiliki maknanya masing-masing, kapan masyarakat memaknainya sebagai waranggana ataupun sebagai *sindhír*. *Waranggana* berasal dari kata *wara* dan *anggana*, *wara* berarti perempuan *anggana ijen*, sendiri, pribadi. Diartikan

secara luas berarti berkepribadian. Dikaitkan dengan kata raras menjadi *anggana raras* berarti cantik lembut, santun. Waranggana memiliki arti wanita cantik, pengertian ini memberi gambaran makna wanita cantik dalam menyajikan keindahan. Waranggana melantunkan lagu-lagu *sindhênan* dalam tradisi tayuban (Prawira Atmaja.1987:15).

“Suarané iku mēsthi laras pénak, cocog karo gongé. Mboh kono sing mbêgsa, rak isa ngrasakna dhéwé- dhéwé, sindhir ya nduwé perasaan ngrasakna gêndhing, nék pada têngésé, ya gathuk lèh”,

Artinya suaranya *pasthi laras* mengenangkan, sesuai dengan permainan gamelan. Yang setiap tamu yang menari bisa merasakan, *sindhir* juga memiliki perasaan untuk merasakan *gêndhing*, kalau semua tegas dan jelas akan cocog dan bertemu (Wawancara sumardi 15 Mei 2019). *Sindhir* dalam kontesk tradisi tayuban memiliki peran sebagai mediator pencapaian harmoni/keselarasan *bêgsa*. Lantunan tembang dan irama *gendhing* menjadi sindiran tentang bagaimana mengatur irama Gerakan tubuh. Sindiran berupa syair, irama, cengkok vocal yang indah. Hal itu sesuai dengan makna waranggana yang diartikan bidadari/ *widâdari* (S Prawira Atmaja 1987:421).

Dalam tradisi tayuban *sindhir* dikaitkan dengan angsar, yaitu wibawa, sebawa, ribawa yang memberi dampak bagi yang *nanggap*, selamat, makmur, mendapat berkah dan kemuliaan hidup. Untuk itu, seorang *sindhir* selalu dipilih sesuai dengan *pétung*, sri dina, yang berlaku dan diyakini oleh masyarakat. Tiap orang, tiap dusun memiliki *pétungnya*

sendiri untuk menentukan *sriuning dina* yang jauh dari *petungan balak naga dina, naga sasi, naga* tahunnya. Pada pengertian yang lebih ideologis konsep sri, hayu, ayu sebagai konsep jagad wadon harus dipertemukan dengan *jagad lanang*, dalam peristiwa *bêgsa/mbêsa*.

Waranggana dalam tradisi masyarakat Tuban disebut dengan istilah *sindhir*. Ini terkait dengan peran utamanya dalam menjaga harmoni dalam tradisi tayuban, di sela-sela lantunan tembang biasanya *sindhir* melontarkan sindiran dalam bentuk “*alok*”, *wangsalan*, maupun *parikan*. Tembang-tembang yang dilantunkan sering berisi sindiran “*sing manis néng kono waé*” artinya yang manis di situ saja. Ini disampaikan apabila beberapa penayub tidak tertib dalam mengikuti irama permainan *gêndhing* atau membuat lintasan *bêgsan* (wawancara Rondi 17 Juni 2018). Dalam pemaknaan yang lebih mendalam sebutan *sindhir* terkait dengan pengendalian estetika *bêgsa* yang selalu *gêndhing*. *Sindhir* di tengah-tengah penayub membangun suasana tayuban dengan sentuhan estetika.

Sindhir hanya menari satu kali dalam tradisi tayuban, yaitu pada saat pembukaan perhelatan *tayub*. Pada tradisi manganan/ *sêdhêkah* bumi menari dalam ritual *jogéd pêdhanyangan* yaitu sebuah tarian yang dipersembahkan kepada leluhur. Ritual *pêdhanyangan* dalam terkait dengan sejarah local desa, kemakmuran desa. Pada perhelatan tayuban untuk hajat perkawinan maupun khitanan *Sindhir* menarikan tarian *gambyong* untuk mengawali tradisi *bêgsa*. *Sindhir* berperan sebagai penjaga harmoni dalam konteks estetika *bêgsa*. Tidak terjadi hubungan

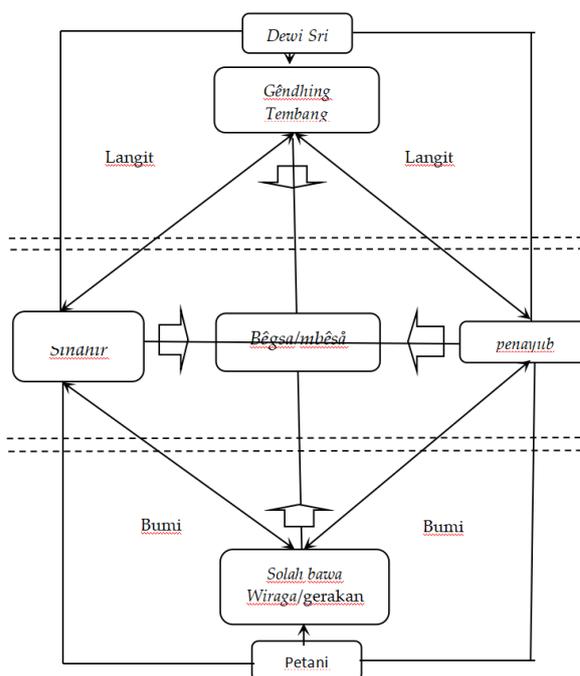
fisik dengan penari laki-laki, konteks yang dihayati dalam kosmis tayuban adalah cerminan hubungan simbolis dunia laki-laki dan dunia perempuan “*jagad lanang jagad wadon*”. “*Pokoké wédok, wédok niku Sri, ayu, nylamêti, kâyâ ngayani*” artinya perempuan itu sri, cantik, penuh berkah keselamatan, harta yang menjadikan sejatera.

Representasi dunia laki-laki dan dunia perempuan dalam tradisi tayuban melekat pada tampilan visual tarian laki-laki, sedangkan dunia perempuan dihadirkan melalui lantunan tembang sindhir. Konsep *agal alus; wadhag tan wadhag* secara dikaitkan dengan dunia perempuan yang penuh kelembutan dipertemukan dengan *agal, wadhag* sebagai representasi dunia laki-laki. *Alus* dalam *jagad wadon* dipresentasikan dalam kelembutan dan keindahan suara, konsep *agal* dipresentasikan dalam *bêgsa/mbêsâ* yang dilakukan para laki-laki.

Penyatuan *jagad lanang jagad wadon* dalam *bêgsa/mbêsâ* merupakan wilayah estetika yang didasari oleh penyelarasan hubungan antara dunia *agal* dan *alus*, dunia petani dengan dewi sri. Maka idealism tentang Dewi Sri ternyata dalam konsep *sindhír* yang diidealkan oleh masyarakat dalam tradisi tayuban. Konsep filsafati *sindhír* yang ayu, *mbêrkahi*. Konsep ayu atau cantik tidak lepas dengan harapan berkah keselamatan, kemakmuran sebagai tanda tercapainya kemuliaan hidup.

Konsep cantik, indah dalam penuturan masyarakat selalu dikaitkan dengan konsep lahir batin. Konsep *ayu rupâ, ayu swara, ayu kêbatinané* merupakan konsep yang mencakup

Bagan 1. hubungan komponen tradisi tayuban



totalitas kepribadian. *Sindhír* dianggap ideal apabila mampu tampil dengan

ayu rupâ, ayu swara, ayu kêbatinané. “swaranélah apik, tapi omongané judhês ya golék liyané, apik sindhènané tapi model brandhalan dinggo apa lèh, malah ngrusak cah enom-enom, ngrusak mbarang ndhèngah”

Artinya suaranya bagus, merdu, tetapi judhes kalau bicara untuk apa cari yang lainnya saja, tembangnya bagus tetapi berandhalan untuk apa malah merusak anak-anak muda, merusak segala-galanya (wawancara Karpuk 20 Desember 2019).

Sèdhêt, Sèdhêp, Pantês: Estetika Tubuh “Ngadi Sarira Ngadi Busana”

Kehadiran *sindhír* di dalam perhelatan tradisi tayuban dimaknai sebagai simbol “*widadari ayu*” bidadari yang cantik, tayuban dimaknai oleh sebagai kegiatan sosial “kumpulan, rukunan”. Pemenuhan



Gambar 3. Cantik bersahaja sesuai dengan nilai yang diidealkan masyarakat

(Sumber: Rohmat Djoko Prakosa Juli 2018)

etika dalam “kumpulan, rukunan” maka penampilan secara fisik dituntut untuk mengadaptasi nilai-nilai yang berlaku dalam tatanan tradisi masyarakat. Konsep indah, elok “*ilok ora ilok*” menuntun yang hadir dalam “kumpulan, rukunan” memenuhi nilai-nilai yang diidealkan. Seorang *sindhír* harus tampil “*pantes*” dan menjawab pertanyaan “*piyé umumé Sindhír*” tampil dalam tradisi tayuban. “*Ngopèni rupa, awak, sandhangan bèn pantes kumpulan, disawang wong mbêrah*” (menata rupa, tubuh, dan busana agar pantas hadir didepan orang banyak) menjadi panduan untuk cermat dalam merias wajah, mengenakan busana untuk menjaga penampilan dalam perhelatan.

Konsep ayu rupa dalam konteks merias wajah, dalam tradisi tayuban digunakan untuk membedakan konteks keseharian dengan konsep cantik dalam perhelatan sosial. Maka penggunaan make up tidak terlalu menyolok, yang penting “*ayu béda karo biasané, ora kâyâ bëndinané*” prinsipnya berbeda dengan kecantikan natural atau tampilan sehari-hari. Seorang *Sindhír* harus trampil

merias wajahnya “*gak pêrlu nyolok mâtâ tapi sêdhêp, lumrah kâyâ sing dikarêpna wong akèh*” tidak perlu menyolok dan seronok tetapi sesuai dengan kehendhak orang banyak.

Masyarakat memaknai rias wajah “*paès... paèsan*” untuk membedakan peran sosial dalam tradisi tayuban. *Sindhír* harus tampil *sêdhêp* yaitu enak dipandang mata, “*têtêp sêgêr sênêng*” tetapi tidak menimbulkan perasaan yang meluap-luap. *Wong ndêlok gak ana sing ngêlokna, dha madhêp mbotên pléngosan*” (yang melihat tidak berkomentar buruk, semua melihat tidak ada yang membuang muka). dapat diamati apabila *Sindhír* berpapasan dengan tamu tentu segera menyapa, ramah berlaku wajar. “*Adu arêp*” berhadapan dengan wajar, dalam tayuban menimbulkan rasa nyaman “*adhêm ayêm*” dalam terob “*tamuné dha madhêp mbotên komêntar braokan tèn sindhír nggih sêdhêp ténan*” (para tamu melihat tidak ada yang berkomentar dengan liar pada *sindhír*, berarti memenuhi cita rasa yang diinginkan).

Konsep kecantikan terkait dengan penggunaan busana “*ngadi busana*” terkait dengan konsep memperindah tubuh. Berbeda dengan pakaian sehari-hari, dan harus mempertimbangkan bahwa *sindhír* identik dengan Dewi Sri simbol kemakmuran. Tampilan *sindir* bukan sesuatu yang profan tetapi menjadi symbol. Setara dengan pernyataan Mira Marlianti bahwa pakaian menjadi citra simbolik dan estetik menuju suasana berbeda dengan busana sehari-hari. Oleh karena itu kostum memiliki fungsi penting dalam merepresentasikan karakter dan jati diri 2017:51-53)

Istilah *sêdhêt* memberikan gambaran



Gambar 4 pencitraan konsep *sedhet sedhep*
(Sumber: Rohmat Djoko Prakosa Juli 2018)

bagaimana busana dikenakan, ditata disesuaikan antara postur tubuh, ruang sosial, maupun ruang estetika tradisi pertunjukan. *Singsêt rapêt* melekat pada tubuh sesuai dengan nilai-nilai yang dihayati oleh masyarakat (Wawancara Yahya 12 Mei 2018). *Singsêt rapêt* merepresentasikan kerapian dalam mengenakan busana, harus “*pas kêngcêng, praktis kabéh kêtutup rapêt gak ting slawir*” (semua dikenakan dengan pas, kencang, praktis semua tertutup rapat). *Didêlok ketok dêmenakaké ora kêtok saru risi, bokong sak tebok susuné sak gênthong-gênthong ya énak gak kêtok rusoh nglombrot*” dilihat tampak menyenangkan tidak seronok, dan risih, pantat yang besar, payudara yang besar tidak kelihatan kotor, seronok, dan kedodoran. Hal ini relevan dengan pernyataan Dwi Suryani bahwa mengenakan kostum yang indah menarik perhatian (2014: 105).

Walaupun tubuhnya tambun “*gêmbrot*” yang dicerminkan melalui istilah ayu lèmu *glinuk-glinuk* maka cara mengenakan kain, kebaya, maupun sanggul ditata teliti dan rapi supaya nampak “*édi pèni*” *lèh nganggo* pakaian kaya *lêpêt* istilah ini mewakili gambaran tentang bentuk ideal dalam berpakaian

nampak indah bersahaja. Konsep *Singsêt* menuntut pakaian harus melekat dengan pas, *kêngcêng gak mêthêthêt, awaké gak pinggêt* tetap kencang tetapi tidak menekan bagian-bagian tubuh sehingga terasa sakit, tertekan, dan terluka. Wantika berusaha mengontrol pakaiannya agar tidak mengganggu dalam bergerak, melantunkan tembang.

Tubuh harus nampak *sêdhêt*, sehingga dilihat tetap *sêdhêp*. Pakaian yang dikenakan harus membentuk tubuh tetep *wêwêg/padat* dan berisi, dilihat tetap *ndêmênakaké*. Hal ini berkaitan dengan konsep kesuburan yang dirupakan dalam arca dewi parwati/dewi sri selalu diekspresikan dalam tubuh sintal payudara montok. Dalam penuturan masyarakat terekspresikan dalam istilah *sêmok, sèbok, sêmlohé*. Konsep wanita cantik secara fisik nampaknya dikaitkan dengan kesuburan ayu lèmu, yang dalam konteks ngadi sarira dan ngadi busana dipandu oleh criteria *singsêt, sêdhêt, dan pantês*. Hal tersebut memiliki hubungan dengan anggapan bahwa *sindhír* harus tampil menyenangkan, tentu saja hal ini bersinggungan dengan masalah menghibur tamu yang hadir, memiliki daya pikat. Lalan Ramlan dalam hal ini mengkaitkan konsep ini dengan tuntutan pertunjukan bahwa wanita harus tampil menyenangkan (2002: 49).

Konsep tentang tubuh yang dipaparkan terkait dengan konsep sosiologi tubuh. Tubuh diolah apa adanya untuk menuju fungsi-fungsi sosial. Sisi pandang sosiologis tubuh memiliki tiga fokus utama yaitu 1. tubuh yang obyektif tubuh sebagai obyek penerima apa adanya terikat oleh pemahaman kolektif dan norma sosial. 2. Tubuh yang abjektif, tubuh

yang tidak hanya terikat oleh aturan sosial tetapi sebagai media refresif (sarana duta dan media pertarungan) dan bernilai politis. 3 tubuh yang subyektif tubuh yang berdaya, kreatif, berkemampuan sesuai di antara ruang dan waktu sosialnya (Ardhe Raditya 2014: 124-125).

Konsep Wiraga

Tubuh merupakan aspek visual penting dalam mengekspresikan berbagai hal terkait dengan etika, estetika, karakter, tanda, dan simbol dalam konteks kebudayaan. Tubuh terkait dengan *wiraga* mencakup pengertian sebagai sumber bahasa tubuh, *solah bawa*, gerakan-gerakan secara teknis berhubungan sebagai simbol, tanda, isyarat. Tubuh dan gerakan yang dihasilkan menjadi penanda untuk menengarai gejala simbolik nilai yang dihayati masyarakat. Seorang *sindhir* harus dapat "*ngênggoni kapribadéné* yang cerminan melalui wiraga. Terdapat tiga hal yang harus diperhatikan saat tampil dalam tradisi tayuban bahwa *solah bawa* memiliki *pangaribawa*. Memiliki dampak kesan wibawa aja rucah aja lanyah. bergerak seperlunya dapat *mbawani* membawa diri sebagai wanita bermartabat.

Wiraga harus didasari oleh kesadaran penuh atas gerakan tubuh yang dilakukan dalam perhelatan. Harus mampu mengendalikan gerakan tubuhnya dengan perasaan. Harus mengontrol ruang sosial "dimana, kapan, dengan siapa"

kudu êmpun papan, ngênggoni unggah-ungguhé wong wadon. kudu kalêm gak kakéhan mèsêm guyu, kudu padhang sumèh ambèk sapa waé ora butoh kaé-kaé butohé nyambut gawé"

Artinya harus dapat menempatkan diri dalam ruang dan waktu, menerapkan tata karma yang berlaku untuk wanita, harus tenang tidak terlalu banyak ketawa, wajah harus selalu tampak terang dan ramah, tidak menginginkan apa-apa, hanya bekerja dengan hati tulus.

Wiraga kudu wibawa mbawani maka harus melakukan pembiasaan untuk bergerak dengan emosi yang tenang. Gaya penampilan yang dikontrol oleh kesadaran penuh memiliki pengaruh munculnya kharisma, wibawa yang memiliki pengaruh dapat *mbawani*. *Wiraga* yang *mbawani* dalam konteks ini diharapkan mampu menciptakan suasana perhelatan tradisi tayuban menjadi *rêgêng*. Perhelatan selalu dihiasi oleh perbincangan yang mengasyikan para penayub dari berbagai desa, tamu datang dipersilahkan duduk menikmati makan, minum, dan kemudian *mbêgsâ/bêsâ*. Suasana *rêgêng* terbangun karena tamu tidak tergesa-gesa mengambil sampur kemudian *mbêgsâ/bêsâ*. Mereka berbincang-bincang, berkelekar dalam waktu relatif lama menikmati *gêndhing* maupun menyaksikan *bêsâ* tamu lainnya.

Hal ini memberikan peluang bagi terjadinya keakraban sosial yang lebih mendalam diantara para tamu yang hadir dalam tradisi tayuban. Suasana menjadi nyaman.

Ape lah apa kesusu muleh, nang kene lunggoh enak nglaras ape mangan diladeni, towak disediyani, panganan mberah, balane mberah, sindhire ndemenakna, lagune lah penak didungokna

artinya mau tergesa-gesa pulang, duduk di sini enak dapat menikmati semuanya, mau

makan dilayani, towak disediakan, makanan berlimpah, berkumpul dengan banyak teman, *sindhírnnya* menyenangkan hati, lagu yang dinyanyikan enak didengarkan (wawancara Kijan 17 September 2016.)

Suasana *regeng* mencerminkan keakraban sosial diantara yang hadir dalam tradisi *mbêgså/bêså* pada perhelatan tayub. Penayub biasanya datang dari tetangga desa, warga desa yang memiliki hubungan kekerabatan akan saling mengunjungi untuk hajat *sêdhêkah* bumi, perkawinan, maupun khitan. Sindhír yang diidolakan menjadi daya tarik bagi masyarakat dalam tradisi tayuban, terutama *sêdhêkah* bumi menjadi media terbuka menerima siapa saja *mbêgså/bêså*.

Kalêm, Ngalêm, Ulêm: Konsep Estetika Vokal

Lantunan lagu, permainan gamelan dalam menyajikan *gendhing* menjadi bagian penting dalam tayuban. Karakter vokal seorang *sindhír* menjadi pemikat, daya tarik masyarakat tradisi *begsa/besa* dalam hajat *sedhêkah* bumi, perkawinan, maupun khitan. Masyarakat memaknai *sindhír* dalam tradisi tayuban sebagai simbol “Dewi Sri” yang memberikan kemuliaan hidup yang ditandai dengan kemapanan sosial yang tercermin dalam istilah hidup makmur, rukun, dan damai. Keselarasan sebagai bentuk nyata hidup makmur, rukun, dan damai selalu terkait dengan keselarasan hubungan sosial masyarakat, hubungan masyarakat dengan kosmisnya. *Sindhír* dihadirkan sebagai bagian dari keselarasan kosmis.

Keindahan inderawi rupa, suara dikaitkan dengan istilah laras, *nglaras* sebagai

penikmatan keindahan tembang, *gendhing*, maupun permainan gamelan. Kehadiran *sindhír* diperlukan untuk menghadirkan keselarasan dalam lantunan tembang pada sajian *gendhing*. *Sindhír* selalu menjaga dan meningkatkan kualitas kinerja, terutama kualitas vokalnya (Robby Hidayat 2014: 75-76). Hal ini menjadi penting sebagai representasi dari kehidupan yang makmur, rukun, dan damai. Hal ini direfleksikan dalam cita rasa keindahan yang melekat pada Keindahan inderawi--rupa, suara—harus *laras nglaras* (wawancara Rangga Café Mustika 7 Juli 2018).

Kehadiran *sindhír* dengan kualitas vokal khas disukai masyarakat akan menarik perhatian tamu hadir dalam tradisi tayuban. “*sindhènè ulêm, kêpènak dirasaknå, èntuké bêgså nglaras, kathah sing ndugèni, dha rêmèn krasan tèn nggoné*” artinya kalau suara tembangnya *ulêm*, enak dirasakan maka tariannya dinikmati dengan perasaan *nglaras*, banyak yang menghadiri, semua kerasan ditempatnya. Dalam konteks ini istilah *ulêm* dimaknai sebagai daya pikat penuh kelembutan—merdu dan lembut—sehingga yang mendengarkannya tertarik untuk hadir menikmati lantunan tembang yang diperdengarkan dalam permainan gamelan.

Istilah *anténg, ménéng, kalém* dalam kehidupan masyarakat menunjukkan perilaku yang menyangkut aktivitas bahasa tubuh dan gaya bicara dikaitkan dengan *klémak-klêmèk ngidak tèlek ora pèndèng, gak kakèhan cangkêm suarané alon alus nèk omong tégès*” (langkahnya ringan mengijak kotoran ayam saja tidak gepeng, tidak banyak bicara suaranya pelan dan lembut tetapi kalau bicara tegas).

Penuturan ini mencerminkan tipe kepribadian yang diidealkan masyarakat Jawa pada umumnya. Dalam pencadnaan masyarakat dinyatakan “*Wong wédok thik kaya Sémbadra ngémot intên*” mahal bicara, jarang ketawa lepas; *omongané larang*).

Istilah *Ngalêm*, terkait dengan pencapaian ketenangan. *laras* yang mapan, memperlembut penampilan, memperlembut suara. Dalam konteks tertentu juga ditafsirkan dengan perilaku manja. Dalam konteks *sindhènan*, vokal tembang ngalem memiliki makna bagaimana seorang *sindhír* melakukan pengaturan kualitas vokalnya untuk mencapai kelembutan *cèngkok* dengan kesadaran penuh. Suarane “*ngêluk suarané nglaras mènnggak mènngkok énak didhungokna*” (Wawancara Karmijan 22 Mei 2019)

Ulêm dalam pemaknaan estetik terkait dengan konsep lembut dan merdu. Kaidah suara *ulêm* dalam melantunkan tembang apabila suara tembang yang disajikan memberikan rasa tenang, nyaman, “*têntrêm atine*” sehingga dapat menggugah perasaan. “*Bêsã*” *nglaras* itu pada kedalaman batin mencapai ekstase khusuk. *Gak mikir kaé-kaé, mèk ngobahna awaké ngilangna pikiran macêm-macêm, têrutama pikiran rusoh*”, hanya menggerakkan tubuh menghapus pikiran kotor (wawancara Wantika 19 April 2018).

Ayu Kebatinane

Cantik dalam penilaian masyarakat mengacu pada cita rasa yang dibatinkan dalam menjalani kebersahajaan hidup “*prêsaja; apa èneké; ora kaé-kaé*” menuntun masyarakat mengidealkan kecantikan *sindhír*

juga kepribadian yang bersahaja “*gak néka-néka*”; *gêlêm jawa, lair batin gêlêm sêduluran*” tidak macam-macam, mau mengerti lahir batin mau menjalin persaudaraan. Konsep ini setara dengan konsep keindahan yang bersifat illahiah dan keindahan yang bersifat rohaniah (Sunarto 2017:103).

Wantika menjelaskan bahwa besarnya tanggapan kadang tidak dapat pasang tarip, selalu mempertimbangkan hubungan baik yang sudah berlangsung lama.

“*Mulai jaman lara lapa mas, nggih kajêngé disukani pintên mawon kula mbotên ngarani, diundhak-undhaki dhéwé, diimboh-imbohi dhéwé, mbotên sagêd itungan ngéman sêduluran*”

artinya mulai jaman susah mas, ya biar diberi bayaran berapa saja saya tidak pasang tarip, tarip mereka yang menaikkan sendiri, tidak meminta tarip berlebihan untuk menjaga tali persaudaraan (Wawancara Wantika 21 September 2018). Tradisi tayuban merupakan hajat sosial “*kajaté wong mbêrah*” tergantung pada situasi alam. Panen melimpah atau sedang paceklik sangat mempengaruhi dalam menghadirkan *sindhír* pada hajat tradisi tayuban, terutama dalam ritual manganan *sêdhêkah bumi*.

Pada umumnya para *sindhír* telah memiliki langganan, wilayah pasar sesuai dengan konvensi yang berlaku berdasarkan spirit religi yang memandu tradisi tayuban. Istilah *gêlêm jawa* mencerminkan makna mendalam dalam tradisi masyarakat terkait dengan makna “*ngêrti*”; *nèk jawa ya ayu ténan*, yang selalu dikaitkan dengan *pétung srining dina, sangat, naga dina* (perhitungan turunnya

berkah dan keberuntungan). Kalau *pétung* diyakini cocok maka "*itungan dhuwík nomêr sêlikur*" uang tidak menjadi pertimbangan utama "*budhal slamêt mulèh slamêt*" dengan membawa rejeki yang "*rêsmi*" diterima dari tanggapan *sêdhêkah* bumi, atau hajat lainnya.

Untuk itu *sindhír* harus nglakoni agar tetap laris dengan "*angsar* (cahaya keberuntungan)" yang baik bagi *sindhír* maupun penanggapnya. "*Pasa senin kêmis, pasa wêton, adus wêngi*" untuk mendapatkan *angsar*. Tradisi nglakoni untuk mendapat berkah berlaku pada hampir semua tradisi tari yang memosisikan wanita memiliki kekuatan ilahiah (Armada Riyanto. 2013: 125).

"*Ayu; hayu; rahayu artiné slamêt mulya uripé*" *sindhír kudu ngenggoni sipat ayu, nduweni kebatinan, ayu kebatinane dinggo sapa waé, nylametna kajaté wong mbêrah*".

artinya *ayu; hayu; rahayu* artinya selamat mendapatkan berkah kemuliaan hidup. *Sindhír* harus memosisikan dirinya sebagai orang yang memiliki sifat *ayu*, memiliki kekuatan batin, cantik pada kedalaman batinnya untuk ditebarkan pada masyarakat, untuk menyelamatkan hajat hidup orang banyak (wawancara Rangga 23 Oktober 2018).

Untuk itu *sindhír* harus mengamalkan bacaan mantra tertentu. Beberapa *sindhír* mengamalkan bacaan surat yusuf dan berpuasa untuk mendapatkan *ayu* lair batin, memiliki sumbaga yang baik. Dalam tradisi pertunjukan perilaku tersebut dilakukan oleh *ronggeng, lengger, tandhak, Lalan* mengungkap hal tersebut terkait dengan kepribadian yang diidealkan masyarakat. *Ronggeng Cirebon* dalam pendidikannya terdapat kurikulum

menulis dan membaca alqur'an, mempelajari adat istiadat budaya local (2005:42).

Pemaknaan terhadap kecantikan "*ayu kebatinane*" *sindhír* dapat diamati dalam berbagai acara melepas nadzar yang pada umumnya dilakukan pada saat ritual *sêdhêkah bumi*. *Sindhír* memiliki makna mendalam dalam kehidupan sosio religi masyarakat, menjadi kunci memediasi melepas balak, penderitaan orang lain sehingga diperlukan ritual melepas nadzar dengan melepas untaian "*kupat luwar*" sebagai bentuk tindakan simbolis melepaskan nadzar karena telah terbebas dari gangguan/balak (Armada Riyanto 2013:62).

Setelah melepas *kupat luwar*--pelepasan nadzar--yang dalam konvensi ritual dibarengi dengan iringan *gêndhing gangasaran*. Dalam teks tersebut dapat ditangkap hubungan penting dalam konteks menjaga kelestarian hidup (terbebas dari balak, penyakit), hubungan warga dengan Tuhan, leluhur, *gêndhing gangasaran*, dan *sindhír*. *Sindhír* dan *gêndhing gangasaran* dalam kontes ritual ini menjadi simbol doa agar mendapatkan kemudahan (*gangsar, lancar*).

PENUTUP

Seni Kuda Lumping yang populer di kalangan masyarakat ini menyimpan satu potensi yang bisa menjadi sumbangsih bagi warna yang khas dari kesenian Indonesia. Kesadaran pada kehendak untuk menjadikan seni pertunjukan Indonesia menjadi lebih khas ke-Indonesia-annya telah memotivasi penulis untuk membuat penelitian ini yang tujuannya mengarah pada pengembangan

model pelatihan dan tawaran gaya pemeranan bagi para aktor di panggung-panggung teater.

Peran *sindhir* dalam kehidupan masyarakat pedesaan dibangun oleh nilai ideologi tentang kelestarian hidup. Ritual *manganan sedhekah bumi*, ritual perkawinan, ritual khitan berkaitan secara langsung dengan tradisi tayuban. *Sedhekah bumi* merupakan ungkapan bersyukur atas kesuburan dan panen yang melimpah dari bumi. Ritual khitan ritual/perkawinan merupakan ritual yang didasari oleh kesadaran akan tugas regenerasi/keberlangsungan hidup.

Melihat fakta tersebut disimpulkan bahwa *sindhir* memiliki peranan penting dalam tradisi tayuban, *sindhir* sebagai refleksi simbolis dari Dewi Sri memiliki hubungan mendasar dalam spirit religi masyarakat pedesaan. Oleh karena itu sangat wajar masyarakat memiliki ideology nilai bagi kehadiran *sindhir* dalam kehidupan sosial budaya. Konsep nilai tersebut mencakup pada nilai religi, etika, dan estetika. Masyarakat memiliki gambaran yang jelas tentang *sindhir* yang ideal yang harus hadir dalam kepentingan sosio religi. Nilai ideal tersebut dapat dirinci dalam paparan sebagai berikut; 1. *Sèdhêt, Sèdhêp, Pantês*; 2. *Wiraga, wibawa, mbawani*; 3. *Kalêm, Ngalêm, Ulêm*; 4. *Ayu kebatinane*.

Konsep *Sèdhêt, Sèdhêp, Pantês* berkaitan erat dengan konsep estetika penataan rias dan busana. Seorang *sindhir* dalam tradisi tayuban. "*Ngopèni rupa, awak, sandhangan bèn pantès kumpulan, disawang wong mbêrah*" (menata rupa, tubuh, dan busana agar pantas hadir didepan orang banyak) menjadi panduan untuk cermat dalam merias wajah, mengenakan busana.

Konsep *Wiraga, wibawa, mbawani* terkait dengan nilai etika, *sindhir* menjadi pusat perhatian dalam tayuban memiliki wibawa, dan membangun suasana tenteram "*adhêm ayêm*" sehingga tercipta keakraban sosial yang disebut dengan suasana *rêgêng*. Konsep *Kalêm, Ngalêm, Ulêm* terkait dengan estetika vokal yang dapat menimbulkan ekstase khusus "*nglaras*" dengan lantunan tembang, dan permainan *gendhing*.

Konsep *ayu kebatinane* terkait dengan kepribadian memiliki toleransi sosial yang didasarkan "*rasa pasêduluran/sêduluran*". Selain itu dalam konsep *ayu kebatinane* dalam menekuni pekerjaannya memiliki dampak, bagi kemuliaan hidup "*nylametna kajaté wong mbêrah*", dapat memberikan dampak terpenuhinya hajat hidup masyarakat. Berkah keselamatan dan kemuliaan hidup diharapkan dapat terpelihara oleh kehadiran *sindhir* dalam ritual *manganan sèdhêkah bumi*, khitanan, dan perkawinan. *Angsar sindhir* oleh masyarakat diyakini dimiliki *sindhir* yang memiliki "*laku*" dalam menjalani profesinya.

Daftar Pustaka

- Anik Juwariyah (2013) Perempuan Waranggana Langen Tayub Di Masyarakat Agraris. *Lentera Jurnal Studi Perempuan* Vol. 9. No. 1, Juni 2013, 1-16
- Armada Riyanto. (2013). *menjadi Mencintai: berfilsafat teologis Sehari-hari*. Yogyakarta: Yayasan Kanisius.
- Ardhe Raditya, MA. (2014). *Sosiologi Tubuh: membentang teori di ranah aplikasi*. Kaukaba dipantara: Yogyakarta.

- Lalan Ramlan. (2002). Tayub di Keraton Kasepuhan Cirebon. Panggung jurnal seni STSI Bandung nomor XXV tahun 2002. 37-52
- Lalan Ramlan. (2005). Menimbang catatan medellkoop (1809) tentang *reglement van de tandhak of ronggèng in holen te Cirebon* (sekolah ronggèng di keraton Cirebon) Panggung jurnal seni STSI Bandung XXXVI tahun 2005, 40-53
- Mira Marlianti, Acep Iwan Saidi, Ahmad Dahlan Haldani. (2017). Pergeseran Bentuk Siluet Kostum Tari Jaipongan. Panggung Volume 27 No 1. Maret 2017. 49-61
- Prasad Kafle, Narayan. (2011). Hermeneutic phenomenological research method Simplified. *Bodhi: An Interdisciplinary Journal*, 5, 2011, ISSN: 2091-0479, 181-200.
- Prawira Atmaja. (1987). *Bau Sastra Jawa*. Surabaya: Yayasan Djojo Bojo.
- Robby Hidajat. (2014). Popularity of Waranggana Tayub Malang Through Body Exploitation. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 14 (2) (2014), 72-77.
- Sakinah. (2018). Ini Bukan Lelucon: Body Shaming, Citra Tubuh, Dampak dan Cara Mengatasinya. *Jurnal Emik*, Volume 1 Nomor 1, Desember 2018, 53-67
- Sisca Dwi Suryani. (2014). Tayub As A Symbolic Interaction Medium in Sedekah Bumi Ritual in Pati Regensy. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education* 14 (2) (2014), 97-106
- Sunarto. (2017). Estetika dalam Konteks Pendidikan Seni *Jurnal Seni Refleksi Edukatika* 7 (2) (2017) p-ISSN: 2087-9385 e-ISSN: 2528-696X, 102-110
- Suharto, Ben. (1996). *Tayub pertunjukan dan Ritus Kesuburan*. Yogyakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Treny Hera. (2017). *Menjadi Seniman Jawa*. Sitakara. Edisi Ketiga/2017 ISSN 2541-1349, 95-105
- Yogyataya. (1923). *Sêrat Wedhataya*. Surakarta: Konservatori Surakarta.
- Nara Sumber**
Wantika, 48 tahun sindhír Sumber Rejo Tuban;
Rangga, 52 tahun seniman Tuban
Kijan 54 tahun tani Perunggahan Kulon Tuban;
Karmijan 45 tahun Karang Sari Tuban;
Purwono 58 tahun seniman. Jatiraga Tuban;
Sumardi 55 tahun seniman Tuban;
Sutiarsa. 53 tahun tani Bektiharjo Tuban;
Rodo. 60 tahun tani, warung towak. Bektiharjo Tuban;
Yahya. 32 tahun. sindhir, Jatiraga Tuban;
Karpuk 60 tahun tani, Janten Ngino Tuban;
Rondi 35 tahun guru seni budaya Tuban:

Interaktivitas Ilustrasi pada Ruang Belajar Siswa SD Kelas 1 – 3 di Bali

I Nyoman Larry Julianto, I Wayan Agus Eka Cahyadi

Program Studi Desain Komunikasi Visual, Fakultas Seni Rupa dan Desain,

Institut Seni Indonesia Denpasar

Jalan Nusa Indah Denpasar, 80235

Tlp. 08123601237, Email Corresponding Author : larry_smartdesign@gmail.com

ABSTRACT

This research is motivated by the phenomenon of illustration interactivity as visual stimulus in the learning space in an effort to grow students' motivation to study in elementary school grades 1 - 3. This study aims to understand 'value' of an illustration that plays a role in efforts to increase student motivation. This initial phase of the research aims to understand the 'value' of an illustration that plays a role in efforts to increase student's motivation to study. This Qualitative analysis with procedural method is started with collecting the data through observation of students who are given free drawing treatment in accordance with their desires. The results of the study stated that students in grades 1-3 had a tendency to draw with the theme of nature and neighborhood. Few students were interested in visualizing a thematic illustration according to the content of the lesson when the research was conducted. The process of expressing their illustration seems to be patterned according to 'memorable experience', if they are instructed to draw, they will 'automatically' have a tendency to draw as an example or previous experience given by the teacher or other sources. Cultivating self-creativity to increase student's motivation to study, expressive learning space is needed in the involvement of illustrations.

Keywords: Visual Interaction, Illustration, Elementary Students, Bali

ABSTRAK

Penelitian ini dilatar belakangi fenomena interaktivitas ilustrasi sebagai rangsang visual pada ruang belajar dalam upaya menumbuhkan motivasi belajar siswa Sekolah Dasar kelas 1 – 3. Penelitian ini bertujuan memahami 'value' sebuah ilustrasi yang berperan dalam upaya meningkatkan motivasi belajar siswa. Analisis kualitatif dengan metode prosedural ini diawali dengan mengumpulkan data melalui observasi terhadap siswa yang diberikan perlakuan menggambar bebas sesuai dengan keinginannya masing-masing. Hasil penelitian menyatakan bahwa Siswa kelas 1 – 3 memiliki kecenderungan menggambar tema alam dan lingkungan rumah tempat tinggal. Sedikit siswa yang tertarik untuk memisualisasikan sebuah ilustrasi yang bersifat tematik sesuai dengan konten pelajaran saat penelitian dilakukan. Proses mengekspresikan ilustrasinya yang terkesan dipolakan sesuai 'memorable experience', jika diinstruksikan menggambar maka secara 'otomatis' mereka cenderung menggambar seperti contoh atau pengalaman sebelumnya yang diberikan oleh guru atau sumber lainnya. Menumbuhkan kreativitas diri untuk meningkatkan motivasi belajar siswa, dibutuhkan ruang belajar yang ekspresif dalam keterlibatan ilustrasi.

Kata Kunci: Interaksi Visual, Ilustrasi, Siswa SD, Bali

PENDAHULUAN

Memahami fenomena interaktivitas ilustrasi sebagai rangsang visual pada ruang

belajar dalam upaya mendukung proses pembelajaran serta menumbuhkan motivasi belajar siswa usia Sekolah Dasar jenjang

kelas 1–3 di Bali, merupakan latar belakang dari penelitian ini. Menurut William, Rice, dan Rogers (dalam Ruggiero, 2000, hlm. 15), menyatakan bahwa interaktivitas secara signifikan memperkuat penggunaan inti dan gagasan teori gratifikasi dari pengguna aktif karena hal tersebut sudah didefinisikan sebagai tahap dimana partisipan dalam proses komunikasi memiliki kontrol serta dapat bertukar peran dalam *mutual discourse*. Konsep *mutual discourse*, pertukaran, kontrol dan partisipan tersebut dapat dibedakan menjadi tiga level interaktivitas, yaitu percakapan tatap muka dengan derajat interaktivitas tertinggi, dengan derajat yang lebih rendah yaitu interaktivitas yang dimungkinkan antara orang dengan medium atau orang dengan sistem di mana konten dapat dimanipulasi, ketiga adalah interaktivitas yang diperoleh dalam sistem informasi yang tidak memungkinkan adanya intervensi dari pengguna untuk merubah konten.

Interaktivitas dalam penelitian ini mengacu pada tindakan interaksi antara siswa dengan ruang belajarnya dalam keterlibatan ilustrasi sebagai elemen komunikasi visual untuk dapat mendukung proses pembelajaran. Penelitian ini bertujuan untuk memahami ilustrasi yang tepat sebagai stimulus bagi anak–anak usia Sekolah Dasar kelas 1–3 dalam proses interaksi mereka pada ruang belajarnya. Sejauh ini belum ditemukan penelitian terkait sebuah ‘konsep interaksi visual’ ruang belajar di Sekolah, sehingga penelitian ini menjadi penting untuk dilakukan. Konsep yang dimaksudkan adalah keterlibatan ilustrasi sebagai salah satu elemen rangsang visual

pada ruang kelas dalam upaya mendukung proses pembelajaran serta sekaligus berperan untuk mampu menumbuhkan motivasi dan meningkatkan minat belajar masing–masing siswa sesuai dengan konten serta konteks mata pelajarannya.

Peneliti memahami bahwa jenjang Sekolah Dasar kelas 1–3, merupakan masa tahapan awal siswa mulai mengenal dunia pendidikan dasar, sehingga proses transisi dari prinsip kebermainan menuju pendidikan formal, merupakan tahapan permasalahan yang sangat penting untuk dapat dicermati lebih mendalam. Jenjang Sekolah Dasar kelas 1–3 juga merupakan masa transisi dalam tahapan perubahan paradigma berpikir siswa, yakni dari dunia imaji Taman Kanak–Kanak menuju tahap belajar kurikulum pendidikan dasar yang sudah mengacu pada proses penyesuaian diri. Tahapan perubahan masa kanak–kanak menuju pendidikan Sekolah Dasar tersebut idealnya tidak bersifat langsung, artinya ada sebuah proses atau pola yang terkonstruksi secara bertahap, sehingga mampu memberikan dampak psikologis yang baik terhadap siswa jenjang pendidikan Sekolah Dasar kelas 1–3.

Perihal tahapan perubahan masa kanak–kanak menuju pendidikan Sekolah Dasar tersebut memiliki arti bahwa harus ada sebuah proses atau pola yang mampu memberikan suasana belajar yang nyaman bagi siswa Sekolah Dasar tahap awal, yakni usia Sekolah Dasar kelas 1–3. Pembentukan suasana ruang kelas menjadi sebuah ‘konsep interaksi visual’, merupakan salah satu upaya yang menjadi pendukung utama dalam

proses transisi tersebut. Suasana ruang belajar yang memiliki interaksi visual terhadap siswa dalam kegiatan belajar mengajar, diharapkan mampu menumbuhkan motivasi belajar siswa dalam keseharian mereka di sekolah.

Tahapan taman kanak-kanak lebih mengutamakan kreativitas dalam membuat sebuah karya keterampilan, bermain dan bernyanyi. Pemahaman tersebut cenderung menjadi dasar pemikiran beberapa sekolah di Bali untuk dapat mengimplementasikan salah satu pemikiran terkait ruang belajar yang bersifat dekoratif, yakni diyakini akan mampu memengaruhi *state of mind* siswa dalam proses pembelajaran. Artinya bahwa siswa usia Sekolah Dasar kelas 1-3 dianggap cenderung akan termotivasi minat belajarnya, akibat adanya interaksi visual di ruang kelas. Interaksi yang dimaksudkan adalah adanya rangsang visual atau stimulus dari hasil kreativitas siswa yang dipajang atau ditempatkan pada meja maupun dinding ruang kelas mereka masing-masing.

Berdasarkan hasil wawancara terhadap guru wali kelas dari masing-masing Kabupaten dan Kota di Bali, cenderung dinyatakan bahwa akibat adanya media dekorasi ruang yang lahir dari pengembangan kreativitas dan keterampilan anak-anak, dapat berperan aktif sebagai elemen interaktivitas yang mampu menumbuhkan *mood* siswa menjadi senang dan termotivasi saat mereka memasuki ruang kelasnya masing-masing. Pendapat lain mengatakan bahwa penataan ruang kelas yang sederhana cenderung lebih efektif dalam proses pembelajaran siswa (Hoffman, 2014). Penelitian ini bertujuan

untuk memahami '*value*' dari sebuah ilustrasi sebagai elemen rangsang visual yang memiliki peran dalam upaya meningkatkan motivasi serta menumbuhkan minat belajar siswa.

Dipahami bahwa anak-anak merupakan individu yang berada dalam satu rentang perubahan perkembangan yang dimulai dari bayi hingga mereka tumbuh remaja. Masa anak usia Sekolah Dasar, mereka akan mengalami proses perkembangan fisik dan perilaku sosial sehingga membentuk konsep diri masing-masing. Menurut Santrock (2008, hal. 63), menyatakan bahwa memodifikasi lingkungan fisik sekolah pada prinsipnya adalah menata kelas dengan cara mengurangi kepadatan di tempat lalu lalang. Penataan lingkungan belajar yang tepat bernuansa anak-anak tentu akan berpengaruh terhadap tingkat keterlibatan dan partisipasi siswa dalam proses pembelajaran di sekolah. Lingkungan fisik kelas yang menarik, efektif dan mampu meningkatkan kebahagiaan bagi anak, cenderung mendukung mereka untuk dapat berkembang secara psikis dan merasakan kenyamanan di lingkungan belajarnya.

Karakteristik anak ketika berada pada jenjang usia Sekolah Dasar dapat dibagi menjadi dua bagian, yaitu kelas rendah dan kelas tinggi. Menurut Supandi (1992, hlm. 44), kelas rendah terdiri dari anak-anak jenjang Sekolah Dasar dari kelas satu sampai dengan kelas tiga. Sedangkan kelas tinggi terdiri dari anak-anak jenjang Sekolah Dasar dari kelas empat sampai dengan kelas enam. Dipahami bahwa kelas rendah merupakan masa transisi anak-anak dari kondisi kebermainan menuju kondisi belajar formal. Terdapat beberapa

faktor yang dapat memengaruhi proses pembelajaran siswa di Sekolah Dasar dalam tahapan menuju pendidikan formal.

Faktor internal atau kemampuan belajar dari anak itu sendiri merupakan faktor yang memengaruhi kondisi belajar anak. Selain faktor internal, terdapat juga faktor eksternal yang memengaruhi kemampuan belajar anak tersebut. Faktor eksternal ini meliputi lingkungan dari anak tersebut seperti teman sepergaulannya, keluarga, cuaca, serta lingkungan tempat belajarnya. Walaupun terdapat dua faktor yang berbeda, namun keduanya saling memengaruhi serta berkesinambungan. Faktor internal adalah kemampuan dari anak itu sendiri, sementara faktor eksternal adalah pengaruh dari lingkungan belajar anak tersebut, namun faktor eksternal tersebut merupakan salah satu indikator penting yang sangat memengaruhi proses belajar anak dan mampu menyebabkan terjadinya *human error* pada anak tersebut.

Terjadinya sebuah *human error* pada anak, secara tidak langsung akan menyebabkan adanya penurunan kualitas anak dalam menyerap atau memahami ilmu pengetahuan dalam suatu proses kegiatan belajar mengajar di Sekolah Dasar. Anak-anak sangat membutuhkan lingkungan yang dapat mendukung serta memberikan rasa nyaman bagi anak untuk dapat belajar dan berkonsentrasi dengan baik. Wujud dari dukungan lingkungan belajar sekitar atau faktor eksternal tersebut seperti mendapatkan cahaya yang cukup, suhu yang tidak panas namun tidak terlalu dingin, sirkulasi udara segar yang baik, pengaplikasian warna yang

tepat serta penerapan elemen dekorasi ruang yang tepat. Ilustrasi pada ruang kelas dalam proses interaktivitas siswa menjadi salah satu faktor dalam membangun *mood* (suasana hati) serta diharapkan mampu menumbuhkan motivasi siswa jenjang Sekolah Dasar untuk meningkatkan minat belajarnya.

Interaktivitas sebagai suatu tingkatan karena para partisipan memiliki kontrol terhadap perannya dalam proses komunikasi. Partisipan juga dapat bertukar peran dalam dialog bersamanya. Salah satu level implementasi dalam konsep *mutual discourse*, pertukaran, *control*, dan partisipan adalah interaktivitas yang diperoleh dalam sistem informasi yang tidak memungkinkan adanya sebuah intervensi dari pengguna untuk merubah suatu konten. Hal ini sesuai dengan tujuan penelitian dalam menciptakan sebuah suasana ruang belajar yang mampu memengaruhi motivasi belajar siswa akibat adanya keterlibatan ilustrasi sebagai salah satu elemen rangsang visual dalam penataan ruang belajar siswa jenjang Sekolah Dasar kelas 1–3. Interaksi kognitif melibatkan partisipasi psikologis, emosional, dan intelektual antara manusia dan sistem pembelajaran.

Sebuah penelitian mengenai pengaruh rangsang visual pada ruang belajar anak serta kaitannya terhadap meningkatnya minat serta tumbuhnya motivasi belajar siswa, pernah dilakukan oleh seorang peneliti dari Universitas Carnegie Mellon pada tahun 2014. Hasil penelitiannya tersebut menyatakan bahwa anak-anak lebih mudah teralihkan perhatiannya oleh sebuah stimulus dari lingkungan visual sekitarnya, sehingga

membutuhkan waktu yang lebih banyak untuk dapat menyelesaikan tugas dan menunjukkan hasil belajar yang kurang maksimal saat dinding ruang belajar mereka penuh dengan dekorasi daripada ketika dekorasi tersebut dihilangkan atau disederhanakan (Fisher, Godwin, & Seltman, 2014, hlm. 1362). Hasil penelitian tersebut menjadi penguat posisi (*state of the art*) penelitian ini, yakni terkait upaya memahami proses pembelajaran yang sangat dipengaruhi oleh tingkat interaktivitas siswa terhadap ruang belajarnya dalam keterlibatan ilustrasi sebagai salah satu elemen rangsang visual pada suatu kondisi ruang belajar di lingkungan Sekolah Dasar di Bali.

Ilustrasi secara etimologi berasal dari bahasa Latin '*illustrare*' yang berarti menjelaskan atau menerangkan. Pengertian ilustrasi secara terminologi adalah suatu gambar yang memiliki sifat dan fungsi untuk menerangkan suatu peristiwa tertentu. Semua media pembelajaran anak-anak jenjang Sekolah Dasar kelas 1-3, cenderung memiliki ilustrasi karena tanpa kehadiran ilustrasi, maka anak-anak akan menjadi mudah mencapai titik kebosanan dalam proses belajarnya. Kriteria kesesuaian ilustrasi dengan penggambaran konteks merupakan kesesuaian gambar ilustrasi (imaji) dengan suatu peristiwa atau kejadian yang disajikan dalam sebuah medium (Walker, 2012).

Kesesuaian antara ilustrasi dan penggunaan konteks materi yang diceritakan (mata pelajaran), berguna untuk membantu memberikan penjelasan atau membantu anak dalam memahami secara lebih mudah mengenai pesan atau materi pelajaran

yang disampaikan oleh gurunya. Ahli lain menyatakan tentang kesesuaian konteks dan ilustrasi ditentukan oleh beberapa faktor, antara lain; (1) konteks linguistik atau sesuai dengan ragam bahasa visual anak-anak; (2) konteks emotif, yaitu membangkitkan reaksi senang, gembira, sedih maupun empati; (3) konteks situasional yaitu sesuai dengan situasi kehidupan anak-anak; dan (4) konteks budaya, sesuai dengan kebiasaan atau habitus dalam budaya anak-anak (Massey, 2017). Kesesuaian konteks dan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual dengan jenis aktivitas - komparasi, maka dapat mempengaruhi tiga aspek pengalaman belajar anak-anak, yaitu kognitif (daya pikir), afektif (sikap), dan psikomotorik (perilaku) secara signifikan. (Gilang, Sihombing, & Sari, 2018, hlm. 41 - 50).

Memahami interaksi visual anak, maka perlu juga dipahami secara singkat mengenai konsep pendidikan karakter. Menurut Kurtus (Gilang, Sihombing, & Sari, 2017), dipahami bahwa karakter adalah suatu tingkah laku atau perilaku (*behaviour*) dari seseorang sehingga dari perilakunya tersebut orang lain dapat mengenal serta memahami konteks dirinya. Karakter akan menentukan kemampuan seseorang untuk dapat mencapai sesuatu yang menjadi sebuah cita-citanya dengan efektif, kemampuan untuk berperilaku jujur dan berterus terang kepada orang lain serta kemampuan untuk mentaati tata tertib dan aturan atau norma yang berlaku.

Pendidikan karakter dapat diwujudkan apabila seseorang dapat mampu memahami pendidikan karakter sebagai sebuah landasan pendidikan budi pekerti plus, yaitu yang

melibatkan tiga aspek seperti pengetahuan (*cognitive*), perasaan (*feeling*), dan tindakan (*action*). Pendidikan karakter tidak dapat berjalan dengan efektif apabila tidak adanya sinergitas dari ketiga aspek tersebut (Lickona, 2007, hlm. 118).

Memahami beberapa pernyataan para ahli tersebut, yang dapat diambil sebagai indikator kesesuaian ilustrasi anak terkait pendidikan karakter untuk meningkatkan motivasi serta menumbuhkan minat belajar siswa pada ruang belajarnya adalah; (1) sesuai dengan ragam bahasa anak-anak (konteks bahasa visual); (2) mampu membangkitkan reaksi senang, gembira, sedih, dan empati (konteks emotif); (3) sesuai situasi kehidupan anak-anak atau dalam konteks ruang belajar, maka terkait dengan mata pelajaran (konteks situasional); (4) penggambaran tokoh memberi contoh kebaikan atau motivasi; dan (5) cerita dipertegas dengan gambar berwarna bebas namun diharapkan mampu memberikan kesan menarik sesuai dengan konten dari mata pelajaran masing-masing jenjang Sekolah Dasar.

Hasil dari analisis penelitian ini bertujuan untuk mengetahui interaktivitas siswa terhadap ilustrasi, sehingga dapat dipahami implementasi ilustrasi yang tepat dalam menghasilkan stimulus pada ruang belajar siswa sehingga diharapkan mampu menumbuhkan motivasi dan meningkatkan minat belajar siswa sesuai dengan konten mata pelajaran pada masing – masing jenjang Sekolah Dasar kelas 1-3.

Kontribusi dari hasil penelitian ini dapat memberikan sebuah dampak positif dalam

upaya menumbuhkan karakter diri serta kreativitas seni anak-anak usia Sekolah Dasar kelas 1-3 di Bali. Pengembangan kreativitas dan karakter melalui keterlibatan ilustrasi sebagai salah satu elemen rangsang visual pada ruang belajar, diharapkan akan mampu menumbuhkan motivasi serta meningkatkan minat belajar siswa kelas 1 – 3 di Bali.

METODE

Penelitian kualitatif ini menggunakan pendekatan eksperimen untuk dapat memahami konten maupun konteks dari ekspresi visual dalam wujud gambar (imaji visual) anak-anak. Menurut Moleong (2005, hlm. 6), penelitian kualitatif adalah suatu riset yang bertujuan untuk memahami fenomena yang dialami oleh subjek penelitian, terkait dengan perilaku, persepsi, motivasi, serta tindakan secara holistik.

Pendekatan eksperimen dilakukan dengan cara menerapkan *treatment* atau tindakan tertentu kepada partisipan penelitian yang bersifat individu atau kelompok untuk dapat dievaluasi sehingga diketahui hasilnya. Pemberian perlakuan inilah yang menjadi ciri khas sebuah penelitian eksperimen dibandingkan dengan jenis pendekatan penelitian lainnya (Latipun, 2004, hlm. 8). Penelitian ini dimulai dari lapangan, yakni menggali data dari fakta empiris. Peneliti mempelajari langsung bagaimana wujud ekspresi visual anak-anak yang dituangkan dalam ilustrasi (gambar) secara bebas (tidak ditentukan temanya). Memahami ekspresi visual anak-anak dalam wujud gambar,

memiliki tujuan untuk mengetahui ilustrasi yang mampu menstimulasi anak-anak usia Sekolah Dasar kelas 1-3. Hasil temuan penelitian ini sangat penting karena menjadi landasan berpikir untuk tahapan merancang sebuah 'konsep interaksi ruang' belajar yang nyaman dalam keterlibatan ilustrasi sebagai salah satu elemen rangsang visual pada proses transisi '*state of mind audience*' dari dunia taman kanak-kanak menuju pendidikan formal di Sekolah Dasar. Konsep interaksi ruang tersebut diharapkan dapat menumbuhkan motivasi serta meningkatkan minat belajar siswa sesuai dengan konten mata pelajaran pada masing-masing jenjang kelas 1-3.

Tahap awal penelitian ini dilakukan dengan pengumpulan data melalui observasi di lapangan terhadap siswa yang diberikan perlakuan berupa menggambar bebas sesuai dengan keinginan mereka masing-masing. Peneliti dalam proses penelitian ini berlangsung, hanya memberikan himbauan yang disampaikan melalui wali kelasnya bahwa konten maupun konteks dari gambar (imaji visual) anak-anak, sebaiknya memiliki relevansi dengan mata pelajaran yang sedang berlangsung pada saat proses pengumpulan data penelitian ini dilakukan.

Data berupa gambar (imaji visual) anak-anak usia Sekolah Dasar kelas 1-3 tersebut kemudian di analisis untuk mampu dipahami kecenderungan representasi visual yang dijewantahkan ke dalam medium visual, dalam hal ini adalah kertas gambar yang dijadikan sebagai media dalam menggambar. Temuan penelitian dalam bentuk konsep dan prinsip yang dibangun dan dikembangkan

dari lapangan bukan dari teori yang telah ada. Prosesnya induktif yaitu dari data yang terpisah namun saling berkaitan.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Memahami tujuan penelitian adalah untuk mengetahui interaktivitas ilustrasi sebagai elemen rangsang visual pada ruang belajar siswa usia Sekolah Dasar kelas 1-3, maka berikut diuraikan lebih lanjut berdasarkan tahapan metode penelitian yang digunakan pada penelitian ini.

Hasil penelitian menyatakan bahwa Siswa kelas 1-3 memiliki kecenderungan kesamaan tema gambarnya, yakni bertemakan alam dan lingkungan sekitar rumah tempat tinggal mereka masing-masing. Sedikit sekali siswa yang tertarik untuk memvisualisasikan sebuah ilustrasi yang bersifat tematik, yakni sesuai dengan konten dan konteks mata pelajaran yang diperoleh pada saat penelitian ini dilakukan. Perihal tersebut ditengarai bahwa siswa lebih berfokus pada ekspresif kenyamanan berpikir daripada ekspresi *problem solving*, yakni berupaya menyelesaikan kekurangan terhadap pemahaman mereka masing-masing mengenai mata pelajaran yang dibahas melalui bahasa visual.

Kebebasan yang diartikan oleh masing-masing siswa, mengacu kepada kebebasan berekspresi dalam zona berpikir 'nyaman' mereka, sehingga 'beban' pikiran terhadap mata pelajaran yang diterima pada saat penelitian dilakukan, menjadi berkurang, namun dengan tidak adanya relasi terhadap konten mata pelajaran, maka apabila perhatian



Gambar 1. Tahapan Pengumpulan Data Penelitian Dengan Kegiatan Menggambar Tema 'Bebas'
(Sumber : Dokumentasi Peneliti, 2019)

mereka dialihkan kembali kepada mata pelajarannya masing-masing setelah kegiatan menggambar dan mewarnai dihentikan, dapat dipastikan bahwa akan terdapat kecenderungan terciptanya suasana 'kurang nyaman' bagi mereka. Kondisi ini tentu akan mengurasi minat serta motivasi belajar siswa.

Artinya bahwa anak-anak usia Sekolah Dasar kelas 1-3 masih cenderung memiliki karakteristik jenjang taman kanak-kanak, terlihat dari proses mengekspresikan ilustrasinya yang terkesan dipolakan secara visual. Proses mengekspresikan ilustrasinya yang terkesan dipolakan berdasarkan '*memorable experience*', sehingga walaupun sudah diinstruksikan oleh wali kelas mereka masing-masing untuk berupaya menggambar atau memvisualisasikan konten dari materi pelajaran kedalam bentuk ilustrasi dan diwarnai, namun pada kenyataannya masih tetap saja terjadi kecenderungan imaji visual yang secara 'otomatis' menuju pola yang sama. Siswa kelas 1-3 masih tetap memilih menggambar seperti 'contoh klasik' atau pengalaman yang diperoleh sebelumnya, yakni wawasan imaji yang pernah anak-anak dapatkan dari guru yang pernah mengajarkan

mereka menggambar atau sumber lain.

Berdasarkan data tersebut maka dapat dikatakan bahwa apabila anak-anak usia Sekolah Dasar kelas 1-3 diminta untuk menggambar di dalam kelas maka 'zona nyaman' pemikiran mereka seolah-olah sudah mengacu pada satu tema atau konsep. Anak-anak akan menggambar sesuai dengan 'contoh klasik' atau pengalaman imaji masa sebelumnya tersebut. Pola menggambar sebelumnya yang diajarkan oleh guru atau sumber lainnya, merupakan sebuah stimulus yang sangat 'berharga' bagi mereka, karena merupakan sebuah pengalaman (*organisme*) pertama dalam berkreaitivitas menggambar dan mewarnai, sehingga memberikan sebuah ingatan yang sangat mendalam untuk dapat menghasilkan respon yang cepat bagi anak.

Pengalaman akan imaji terdahulu tersebut menjadikan anak-anak secara tidak langsung berpikir bahwa 'materi' saat menggambar adalah memvisualisasikan alam dan lingkungan sekitar tempat tinggalnya. Kondisi ini didukung oleh tema salah satu mata pelajaran tematik yang mengacu pada instruksi kepada siswa untuk memahami konteks alam dan lingkungan sekitar tempat tinggal mereka masing-masing. Kondisi seperti di atas, mengakibatkan kurangnya kreativitas pengembangan diri siswa usia Sekolah Dasar kelas 1-3 untuk dapat mengembangkan referensi atau wawasan terkait imaji visual mereka masing-masing secara bebas.

Memahami hasil eksperimen terhadap partisipan penelitian, maka dipahami bahwa kondisi yang sudah berlangsung sejak sekian



Gambar 2. Hasil Menggambar Siswa Sekolah Dasar Kelas 1 Dengan Tema 'Bebas'
(Sumber : Dokumentasi Peneliti, 2019)



Gambar 3. Hasil Menggambar Siswa Sekolah Dasar Kelas 2 Dengan Tema 'Bebas'
(Sumber : Dokumentasi Peneliti, 2019)

lama dalam hal referensi visual (imaji) untuk direpresentasikan kembali dalam wujud gambar, dibutuhkanlah sebuah pola interaksi visual pada ruang belajar siswa yang memiliki konsep kebebasan dalam berekspresi serta berimajinasi. Kebebasan yang dimaksudkan dalam hal ini adalah tetap berelasi terhadap konten serta konteks materi dari mata pelajaran masing-masing siswa Sekolah Dasar jenjang kelas 1–3.

Kebebasan ekspresi dan imajinasi secara visual tersebut tetap terjagakan maknanya, sehingga kebebasan yang direpresentasikan oleh anak-anak usia Sekolah Dasar kelas 1–3 tersebut tetap memiliki asas kebermanfaatannya, terutama terhadap upaya mereka memahami konten dan konteks dari mata pelajaran yang selama ini kurang diminati oleh anak-anak. Bagaimana konsep tersebut dapat terwujud, perihal ini menjadi tahapan lanjut dari penelitian ini, karena lebih berfokus untuk membahas mengenai ekspresi tematik dengan makna yang terjagakan, terkait konten serta konteks mata pelajaran yang dapat dijadikan sebagai salah satu landasan berpikir peneliti dalam menciptakan 'konsep interaksi ruang belajar' dalam keterlibatan ilustrasi sebagai salah satu elemen rangsang visual.

Memahami beberapa contoh gambar

yang diperoleh dari hasil pengumpulan data di berbagai sekolah yang ada di Pulau Bali, terlihat pada gambar 2, 3, dan 4, menunjukkan bahwa ilustrasi yang cenderung dijewantahkan oleh anak usia Sekolah Dasar kelas 1–3 adalah berupa pemandangan alam dan lingkungan sekitar rumah tempat tinggal. Perihal kecenderungan hasil wujud visual gambar anak-anak yang terkesan memiliki pola atau terkonstruksi sama, yakni terkonsentrasi pada tema alam dan lingkungan tempat tinggal sekitar, salah satunya dapat diakibatkan oleh kurang terlatihnya kebebasan anak-anak dalam berekspresi. Medium dan ruang kebebasan berekspresi bagi siswa di Sekolah Dasar sangat dibutuhkan, karena secara tidak langsung anak-anak akan selalu berupaya melatih imajinasi serta referensi visualnya sebelum diwujudkan menjadi sebuah gambar. Upaya anak-anak melakukan eksplorasi terkait imaji visual tersebut akan berdampak terhadap meningkatnya kreativitas mereka.

Pengalaman belajar mengenai referensi visual, merupakan sebuah landasan bagi siswa dalam upaya mengembangkan proses berpikir kreatif untuk membentuk karakter diri mereka masing-masing. Terkait dampak tersebut, maka beberapa orang tua cenderung mengikut sertakan anak-anak mereka dalam kegiatan les privat menggambar ataupun

mewarnai di luar jam sekolahnya. Langkah tersebut bukanlah hal yang keliru, melainkan menjadi kurang tepat apabila instrukturnya cenderung ‘memolakan’ kreativitas anak. Dampaknya adalah adanya kecenderungan hasil kreasi dan eksplorasi mereka yang lebih mengacu pada pola menggambar serta mewarnai yang sangat teknis serta memiliki kesamaan ‘pola’ dengan anak-anak lainnya dalam satu tempat belajar tersebut.

Hasil gambar dan teknik mewarnai anak-anak yang cenderung memiliki kesamaan tersebut, merupakan tahap awal ‘pembekuan’ kreativitas anak-anak. Menumbuhkan karakter diri dari masing-masing anak, dibutuhkan sebuah ‘ekspresi’ kebebasan namun tetap dapat terukur dengan baik. Terukur yang dimaksudkan adalah sesuai dengan kemampuan atau bakat serta minat masing-masing anak dalam upaya proses mengembangkan diri mereka secara maksimal. Pemahaman terhadap kreativitas yang terukur adalah bukan memenuhi ‘pola’ menggambar dan mewarnai yang sesuai dengan ‘gaya’ dari masing-masing instruktur atau pengajar privat anak-anak. Stimulus terhadap pengalaman belajar yang ‘terpola’ tersebut, cenderung akan memberikan sebuah dampak terhadap pembentukan karakter diri yang diluar konteks dirinya.

Dukungan materi yang terdapat pada mata pelajaran tematik, merupakan sebuah landasan berpikir yang kuat dalam mengajarkan anak-anak untuk mengekspresikan kreativitas mereka kedalam wujud ilustrasi berupa gambar yang berwarna dan harus dilakukan pada kondisi belajar di

dalam kelas. Perihal konsep representasi visual tersebut akan memperkaya imaji visual anak-anak serta berdampak positif karena berelasi terhadap penjangkaran tema yang bersinergi dengan konten mata pelajaran. Kemungkinan selama ini sudah banyak yang memikirkan akan hal tersebut, namun kecenderungan sekolah di Bali belum memberikan bagaimana cara penerapan konsep interaksi visual tersebut bersinergi dalam ruang kelas menjadi sebuah ruang ekspresi kebebasan dan ruang belajar secara bersamaan kepada anak-anak usia Sekolah Dasar kelas 1–3.

Ruang kelas cenderung selama ini berfungsi sebagai ruang yang diperuntukkan untuk ‘mengurung’ anak-anak untuk dapat menerima materi pelajaran sesuai dengan kurikulum pada masing-masing jenjang di Sekolah Dasar. Peneliti memahami konsep *rwa bhineda* yang terdapat di Bali merupakan landasan berpikir yang menarik dalam upaya menghasilkan sebuah konsep interaktivitas pada ruang belajar dalam keterlibatan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual.

Keterlibatan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual pada ruang belajar siswa akan mampu menghasilkan sebuah nilai interaktivitas, sehingga harus didukung oleh pola tempat duduk serta penempatan papan tulis yang selama ini berfungsi seolah-olah sebagai *center of interest* ‘lahirnya’ sebuah *knowledge* pada ruang kelas. Ruang belajar siswa harus mampu memiliki nilai interaksi, tanpa adanya pemisahan antara ruang ‘hidup’ maupun ruang ‘mati’. Perihal inilah yang menjadi landasan berpikir peneliti dalam memaksimalkan peran ilustrasi dalam ruang

belajar yang memiliki nilai interaktivitas untuk meningkatkan motivasi serta menumbuhkan minat belajar siswa.

Kebebasan berkreativitas secara visual, diyakini akan menumbuhkan motivasi serta minat belajar mereka karena adanya perpaduan antara 'regulasi' dan 'kebebasan'. Regulasi yang dimaksudkan adalah siswa harus mengikuti kegiatan terkait dengan kurikulum yang diterapkan pada Sekolah Dasar jenjang kelas 1-3. Sedangkan 'kebebasan' artinya adalah anak-anak memiliki sebuah kesempatan untuk melepaskan kejenuhan atas suatu regulasi. Kedua perihal tersebut harus mampu terjewantahkan dalam satu ruang belajar serta memiliki dampak berkepanjangan. Artinya mampu menumbuhkan karakter diri masing-masing siswa sesuai dengan imajinya.

Upaya menjangkarkan kreativitas anak-anak pada ruang belajarnya, maka dibutuhkan sebuah stimulus berupa ilustrasi yang bersinergis dalam ruang belajarnya. Bersinergis yang dimaksudkan adalah adanya kesesuaian antara ilustrasi dengan karakter diri siswa pada masing-masing jenjang di Sekolah Dasar. Artinya bahwa ilustrasi harus mampu mewakili imaji visual anak-anak yang sesuai dengan usianya serta berelasi dengan konten dari mata pelajarannya. Proses pemilihan ilustrasi yang diharapkan mampu menjadi stimulus pada ruang belajar anak sehingga mampu menjadi sebuah proses organisme, akan menjadi konsentrasi khusus peneliti dalam tahapan penelitian selanjutnya.

Apabila kedua pemahaman tersebut

mampu terkonsepkan seperti makna '*rwa bhineda*', maka sejak dini akan lahir generasi muda yang bersifat kreatif dan penuh ekspresi dalam upaya membentuk konsep diri atau dalam hal ini dikatakan generasi muda yang berkarakter serta penuh imaji atau kreativitas seni. Keseimbangan fungsi otak kanan dan kiri melalui kreativitas motorik akan memberikan dampak yang sangat baik terhadap tumbuh kembang anak-anak. Seorang anak dengan keseimbangan otak kiri dan kanan, akan memiliki kemampuan dan keterampilan yang lebih dari anak pada umumnya. Keseimbangan tersebut akan dapat meningkatkan kreativitas dan imajinasi anak, sehingga kedepannya diyakini akan menjadi seseorang yang kreatif dan dependen serta cerdas mandiri.

Dipahami bahwa otak manusia terdiri dari belahan otak kiri dan kanan. Otak kiri bersifat akademik, yaitu berhubungan dengan kemampuan berbicara, kemampuan mengolah tata bahasa, mengingat, logika, angka, dan analisis. Sedangkan otak kanan mempunyai hubungan erat dengan perkembangan hal-hal yang sifatnya kreatif, artistik, perasaan, irama musik, imajinasi, sosialisasi, dan pengembangan potensi diri.

Pendapat para ahli mengatakan bahwa peran otak kiri adalah sebagai pengendali *intelligence quotient* (IQ) dan otak kanan sebagai pengendali *emotional quotient* (EQ) pada seseorang. Keduanya merupakan hal yang sangat penting serta saling berelasi, sehingga dibutuhkan keseimbangan agar dapat memaksimalkan kemampuan dari fungsi otak manusia. Apabila seseorang hanya berfokus pada salah satu fungsi otak saja,

maka bagian lainnya akan menjadi terhambat, sehingga peningkatannya juga menjadi sangat lambat. Apabila anak-anak hanya dipacu pada otak kirinya saja, maka mereka juga akan minim kreativitas, dan imajinasi akan sesuatu hal. Sebaliknya apabila anak hanya berfokus pada otak kanan, maka anak tersebut akan lambat dalam berpikir logis, menghitung dan menganalisis suatu hal yang penting pada proses berkehidupannya sehari-hari.

Konsep penerapan ilustrasi sebagai sebuah elemen rangsang visual serta sekaligus berperan sebagai obyek interaktif pada ruang belajar siswa, merupakan sebuah terobosan baru dalam dunia pendidikan Sekolah Dasar. Sejauh ini banyak penelitian terkait kesesuaian ilustrasi pada buku anak, penerapan warna interior pada ruang kelas, serta penelitian lainnya terkait dengan anak-anak dan dunia pendidikan. Penelitian terkait interaksi ruang belajar dalam keterlibatan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual, menjadi sebuah terobosan yang baru dalam dunia pendidikan anak terkait proses pembelajaran di lingkungan sekolah.

Temuan dalam penelitian ini menjadi sebuah landasan berpikir peneliti dalam upaya menciptakan sebuah ruang belajar yang penuh dengan kebebasan berkreativitas, ruang belajar yang sepenuhnya berperan sebagai medium interaksi dan komunikasi, ruang belajar yang mampu menjadi 'pelampiasan' kejenuhan siswa serta ruang belajar yang mampu memberikan 'gerak' dinamis melalui keterlibatan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual. Interaktivitas 'penuh' yang dihasilkan dari stimulus sebuah



Gambar 4. Hasil Menggambar Siswa Sekolah Dasar Kelas 3 Dengan Tema 'Bebas'

(Sumber : Dokumentasi Peneliti, 2019)

ilustrasi pada ruang belajar siswa, tentu akan mampu menghilangkan adanya ruang pojok, ruang tepi ataupun ruang 'mati'. Ruang kelas yang menerapkan konsep interaktivitas, maka seluruh sudut ruangan akan menjadi elemen interaksi dan komunikasi serta medium berekspresi secara dinamis.

Apabila Sekolah Dasar belum memiliki ruang interaksi visual yang bersifat dinamis pada penataan suasana belajarnya, maka kecenderungan ekspresi visual anak-anak yang terjadi selama ini, yakni imaji visual yang seolah-olah 'baku' karena representasi visual anak-anak mengalami keterbatasan imaji, akan terus menerus terjadi di dunia pendidikan Sekolah Dasar. Artinya adalah, anak-anak cenderung hanya berpedoman pada sebuah referensi visual yang sudah pernah mereka peroleh pada jenjang sebelumnya. Mereka tidak memiliki keberanian untuk mengembangkan diri untuk dapat keluar dari zona nyaman '*memorable experince*', sehingga terkesan seolah-olah referensi visual gambar anak-anak menjadi baku. Walaupun tidak dapat dijustifikasi penyebab pasti terjadinya kecenderungan mayoritas tema gambar tersebut, karena beberapa hal bisa menjadi sumber kemungkinan yang dapat mengakibatkan adanya kondisi 'baku' tersebut.

Peneliti memahami bahwa sangat tidak

mudah untuk merubah pola berpikir anak dari usia kelas 1 sampai dengan kelas 3, terkait kecenderungan adanya kesamaan tema dalam upaya memvisualisasikan imajinya kedalam wujud gambar (ilustrasi). Perihal tersebut ditengarai karena anak-anak memiliki struktur kognitif *schemata*, yakni suatu konsep yang ada dalam pikirannya merupakan hasil dari pemahaman terhadap obyek yang terdapat pada lingkungan sekitarnya. Lingkungan yang dimaksudkan dapat berasal dari jenjang sebelumnya, yakni lebih mengacu pada lingkungan belajarnya.

Memahami konteks tersebut, maka tahapan dalam melakukan sebuah perubahan *state of mind* anak-anak usia Sekolah Dasar kelas 1-3, dapat dilakukan secara perlahan melalui proses asimilasi dan akomodasi. Pemahaman mengenai tahapan asimilasi adalah suatu proses yang dilakukan dengan menghubungkan objek dengan konsep yang sudah ada dalam pikiran anak-anak. Sedangkan tahapan akomodasi merupakan sebuah upaya yang dilakukan melalui proses pemanfaatan konsep yang terdapat dalam pikirannya untuk dipergunakan dalam menafsirkan suatu obyek. Kedua proses tersebut apabila dilangsungkan secara terus menerus, maka dapat membuat pengetahuan lama dan pengetahuan baru mereka menjadi seimbang. Kedua proses tersebut dalam jangka waktu tertentu, melalui proses interaksi visual dengan lingkungan belajarnya, maka secara bertahap diyakini akan dapat membangun sebuah pengetahuan imajinatif yang bersifat kreatif bagi anak-anak. Memahami prinsip tersebut, maka dapat dikatakan bahwa dalam

upaya untuk meningkatkan minat serta menumbuhkan motivasi belajar siswa, sangat dipengaruhi oleh aspek konteks diri siswa dan lingkungannya. Prinsip inilah yang menjadi landasan berpikir dalam menciptakan sebuah konsep interaksi yang memiliki upaya edukasi dalam upaya merubah secara bertahap proses berpikir 'klasik' menjadi berpikir kreatif melalui keterlibatan suatu ilustrasi sebagai elemen rangsang visual pada medium ruang belajar siswa.

Prinsip pembelajaran pada hakekatnya dipahami sebagai suatu proses interaksi antarsiswa dalam ruang belajar serta antarsiswa di lingkungan sekolah, siswa dengan sumber belajarnya dan siswa dengan pendidiknya. Kegiatan pembelajaran tersebut akan menjadi bermakna bagi anak-anak apabila dilakukan dalam lingkungan yang nyaman serta mampu memberikan mereka rasa aman bagi mereka. Proses belajar dalam lingkungan sekolah dapat dikatakan bersifat individual dan kontekstual, artinya proses belajar terjadi dalam diri individu masing-masing siswa sesuai dengan perkembangannya dan lingkungan sekitarnya.

Konsep interaksi visual pada ruang belajar, diyakini akan menjadi sebuah proses pembelajaran yang bermakna (*meaningful learning*) bagi anak, karena akan dimaknai sebagai suatu proses dalam upaya merelasikan antara informasi baru pada konsep-konsep relevan yang terdapat dalam struktur kognitif anak. Struktur kognitif merupakan fakta-fakta, konsep-konsep dan generalisasi-generalisasi yang telah dipelajari serta diingat oleh masing-masing siswa. Pemahaman tersebut sesuai

dengan pendapat Suparno (2010), mengatakan bahwa pembelajaran bermakna adalah suatu proses pembelajaran yang berupaya menghubungkan informasi baru dengan struktur pengertian yang sudah dimiliki serta dipahami oleh seseorang yang sedang berada dalam proses pembelajarannya. Pembelajaran bermakna terjadi apabila seorang siswa mencoba untuk menghubungkan fenomena baru ke dalam struktur pengetahuan mereka. Artinya bahwa materi pelajaran itu harus memiliki kecocokan dengan kemampuan siswa dan harus memiliki relevansi dengan struktur kognitif yang dimiliki para siswa. Kebermaknaan sebuah proses belajar sebagai hasil dari peristiwa mengajar, ditandai dengan terjadinya hubungan antara aspek-aspek, konsep-konsep, informasi atau situasi baru dengan komponen-komponen yang memiliki relevansi di dalam struktur kognitif siswa.

Proses belajar dipahami sebagai sebuah proses yang tidak hanya sekadar menghafal konsep-konsep atau fakta-fakta, melainkan merupakan sebuah kegiatan yang berupaya menghubungkan sebuah konsep dengan konsep lainnya untuk dapat menghasilkan sebuah pemahaman yang utuh, sehingga konsep yang dipelajari akan dipahami secara baik dan tidak mudah dilupakan oleh anak. Materi pelajaran harus dikaitkan dengan konsep yang sudah dimiliki siswa, sehingga konsep-konsep baru tersebut akan mudah dipahami atau diserap oleh siswa.

Memahami uraian tersebut, maka konten ilustrasi sebagai sebuah elemen rangsang visual harus mampu memberikan sebuah makna bagi anak-anak. Makna yang

terkonstruksi dalam proses interaksi pada ruang belajar tersebut semaksimal mungkin diupayakan berelasi dengan konten dari mata pelajaran siswa pada masing-masing jenjang Sekolah Dasar kelas 1–3. Mendukung terjadinya sebuah kegiatan belajar bermakna, maka peran guru sangat penting, karena harus selalu berusaha mengetahui dan menggali konsep-konsep yang telah dimiliki siswa dan membantu memadukan secara harmonis konsep tersebut dengan pengetahuan baru yang akan diajarkan. Guru harus mampu merelasikan peran ilustrasi sebagai elemen rangsang visual untuk dapat dijadikan sebagai medium dalam kegiatan belajar yang bermakna tersebut.

Ilustrasi pada ruang belajar harus dapat menjadi sebuah elemen dalam upaya pengembangan sikap ilmiah siswa. Penerapannya dapat dilakukan dengan cara menciptakan konsep pembelajaran yang memungkinkan siswa untuk dapat bebas berekspresi, sehingga dampaknya adalah siswa akan berani mengemukakan pendapatnya, memiliki rasa ingin tahu akibat dari proses berpikir kreatif, memiliki sikap jujur terhadap dirinya dan orang lain serta mampu menjaga kebersihan diri dan lingkungan karena mengedepankan prinsip estetis dalam berekspresi. Prinsip estetis dihasilkan dari stimulus yang diberikan melalui penerapan ilustrasi tematik pada ruang belajar siswa. Upaya pengembangan kreativitas siswa, proses pembelajaran dapat diarahkan sesuai dengan tingkat perkembangannya, seperti halnya upaya memecahkan kesulitan mata pelajaran dilakukan dengan berinteraksi pada

ruang ekspresi, sehingga proses memecahkan permasalahan dapat dilakukan melalui upaya menyinergikan keterlibatan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual. Prinsip tersebut menjadi landasan berpikir peneliti dalam menciptakan konsep interaksi yang mampu menumbuhkan kreativitas berpikir siswa.

Pemahaman dari kondisi ekspresi visual tersebut, menjadikan landasan berpikir peneliti dalam upaya memahami kecenderungan karakteristik siswa Sekolah Dasar jenjang kelas 1–3. Peneliti memahami bahwa mereka sangat membutuhkan sebuah ‘konsep interaksi visual’ dalam keterlibatan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual yang mampu mendukung tema pelajaran pada saat mata pelajaran terkait sedang atau akan diberlangsungkan. Konsep tersebut juga dapat memperkaya wawasan imaji anak. Kebutuhan akan wujud sebuah medium ekspresi yang memiliki dampak terukur dalam ruang belajar, akan menjadi penelitian lanjutan.

PENUTUP

Proses untuk menumbuhkan kreativitas diri dalam upaya meningkatkan motivasi belajar siswa usia Sekolah Dasar pada jenjang kelas 1–3 di Bali, maka dibutuhkan sebuah medium ekspresi yang bersifat impresif serta bebas dari regulasi medium yang baku. Artinya, papan tulis sebagai salah satu elemen ruang kelas, telah memiliki regulasi yang jelas sebagai media pembelajaran, sehingga kecenderungan siswa berekspresi pada media papan tulis akan menjadi terbatas akibat regulasi ‘tidak tertulis’ tersebut.

Medium ekspresi kebaruan dibutuhkan dalam ruang kelas, sebagai media interaksi dalam proses rangsang visual. Ruang belajar yang bersifat ekspresif dalam keterlibatan ilustrasi sebagai rangsang visual serta bersinergis dengan konten serta konteks dari mata pelajaran yang sedang atau akan diajarkan, secara tidak langsung akan berdampak terhadap upaya menumbuhkan motivasi serta meningkatkan minat belajar siswa usia Sekolah Dasar kelas 1–3 di Bali.

Menciptakan medium ekspresi baru tidak dapat direlasikan dengan tata cara penataan ruang belajar yang bersifat dekoratif ataupun sederhana. Tolok ukur penciptaan media ekspresi pada ruang kelas siswa adalah lebih cenderung mengacu pada ‘value’ dari nilai interaktivitas yang dihasilkan dalam keterlibatan ilustrasi sebagai salah satu elemen rangsang visual.

Medium interaksi visual ruang belajar siswa tersebut harus memiliki beberapa kriteria, antara lain bersifat mampu mengadopsi konsep tematik, dapat diubah konten medianya sesuai dengan mata pelajaran saat media tersebut hadir pada ruang belajar, mampu memberikan kebebasan ekspresi siswa tanpa terikat oleh regulasi ‘baku’ pada ruang belajarnya, konsep kreativitas mampu berperan sinergis dan maknanya terjangkau dengan konten dan konteks mata pelajaran yang sedang atau akan diajarkan serta harus dapat digunakan secara terus menerus dan bertahan dalam jangka waktu yang cukup lama.

Keterlibatan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual pada ruang belajar siswa,

tentu dapat menghasilkan sebuah nilai interaktivitas. Optimalisasi 'value' konsep interaksi visual dalam keterlibatan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual pada ruang belajar siswa, harus didukung oleh pengaturan pola tempat duduk serta penempatan papan tulis yang diharapkan bersifat dinamis. Artinya papan tulis tidak harus baku penempatannya, yakni di bagian depan di dekat pintu masuk ruang kelas. Ruang belajar siswa yang ideal, harus mampu memberikan interaksi secara sempurna, yakni tanpa adanya pemisahan antara ruang 'hidup' maupun ruang 'mati'. Selama ini masing-masing ruang kelas Sekolah Dasar di Bali, memiliki kecenderungan terdapatnya ruang 'mati' yang biasanya terletak di belakang, di pojok atau pada sisi lainnya. Perihal inilah yang menjadi landasan berpikir peneliti dalam memaksimalkan peran ilustrasi sebagai elemen rangsang visual pada ruang belajar yang memiliki nilai interaktivitas dalam upaya untuk meningkatkan motivasi serta menumbuhkan minat belajar siswa usia Sekolah Dasar kelas 1–3.

Kebebasan berkreasi secara visual pada ruang belajar yang memiliki nilai interaktivitas, diyakini akan mampu menumbuhkan motivasi serta minat belajar mereka karena adanya perpaduan antara prinsip 'regulasi' dan 'kebebasan'. Regulasi yang dimaksudkan adalah siswa harus mengikuti kegiatan terkait dengan kurikulum yang diterapkan pada Sekolah Dasar jenjang kelas 1–3. Pemahaman terkait 'kebebasan' memiliki arti bahwa anak-anak mendapatkan sebuah kesempatan untuk 'melepaskan' kejenuhan atas suatu regulasi yang diperolehnya. Kedua perihal

yang bersifat paradoks tersebut harus mampu terjewantahkan dalam satu ruang belajar siswa. Memahami konteks dan konten 'perbedaan' dalam satu tempat, maka konsep *rwa bineda* menjadi sangat relevan diterapkan dalam upaya melahirkan sebuah nilai interaksi yang melibatkan ilustrasi sebagai elemen rangsang visual pada ruang kelas siswa Sekolah Dasar kelas 1–3. Dampak yang ditimbulkan dari konsep tersebut, tentunya memiliki efek jangka panjang terkait proses pengembangan karakter diri masing-masing siswa sesuai dengan imajinya. Artinya implementasi sebuah konsep harus mampu menumbuhkan karakter serta potensi diri masing-masing siswa Sekolah Dasar kelas 1–3 secara cerdas mandiri.

Ucapan Terima Kasih

Peneliti mengucapkan terima kasih kepada Kementerian Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi karena melalui pendanaan Penelitian Kompetitif Nasional Skema Penelitian Dasar Tahun 2019 (tahun pertama) ini, maka proses penelitian dapat dilaksanakan dan berjalan dengan baik sesuai dengan jadwal dan target capaian yang diharapkan. Publikasi ilmiah berupa Jurnal Nasional Terakreditasi ini merupakan salah satu syarat dari Luaran Penelitian pada tahun pertama.

Daftar Pustaka

- Alin Novandini dan Ayi Budi Santosa Cahyaningrum, E. S., Sudaryanti, & Purwanto, N. A. (2017). Pengembangan Nilai - Nilai Karakter Anak Usia Dini Melalui Pembiasaan Dan Keteladanan. *Pendidikan Anak*, 6 (2), 203 - 213.
- Fibriani, E., & Cahyadi, D. (2017). Identification of Design and Development Needs for Preschool-aged Children's Educational Bags. *Panggung*, 27 (4), 344 - 352.
- Fisher, A. V., Godwin, K. E., & Seltman, H. (21 May 2014). Visual Environment, Attention Allocation and Learning in Young Children : When Too Much of a Good Thing May Be Bad. *Psychological Science*, 1362.
- Gilang, L., Sihombing, R. M., & Sari, N. (2017, Oktober). Kesesuaian Konteks Dan Ilustrasi Pada Buku Bergambar Untuk Mendidik Karakter Anak Usia Dini. *Pendidikan Karakter*, 7 (2), 158 - 169.
- Gilang, L., Sihombing, R. M., & Sari, N. (2018, Januari). Kesesuaian Konteks Dan Ilustrasi Pada Buku Bergambar Untuk Mendidik Karakter Anak Usia Dini. *Scholaria : Jurnal Pendidikan dan Kebudayaan*, 8 (1), 41 - 50.
- Hidayat, A. A. (2005). *Pengantar Ilmu Keperawatan Anak*. Jakarta: Salemba Medika.
- Hoffman, J. (2014, June 9). *The New York Times*. Retrieved Agustus 8, 2019, from <https://well.blogs.nytimes.com/2014/06/09/rethinking-the-colorful-kindergarten-classroom/>
- Julianto, I. N. (2016). Keterlibatan Simbol Tradisi Sebagai Stimulus Bagi Anak - anak Dalam Proses Mempelajari Budaya Bali. *SOSIOHUMANIKA*, 9 (2), 249 - 268.
- Julianto, I. N. (2016). Nilai Interaksi Simbol Tradisi Dalam Wujud Pelinggih Pada Ruang Publik. *Panggung*, 26 (1), 25 - 34.
- Latipun. (2004). *Psikologi Eksperimen*. Malang: UMM Press.
- Lickona, T. (2007). *Principles of Effective Character Education*. Washington: Character Education Partnership Publishing.
- Lucien Hanssen, N. W. (1996). "Interactivity from Perspective of Communication Studies", in *Contours of Multimedia*. (N. W. Lucien Hanssen, Ed.) John Libbey Media.
- Massey, J. (2017). *How to Illustrate a Children's Book*. Retrieved Agustus 28, 2019, from Artist and Illustrator: <https://www.artistsandillustrators.co.uk>
- Moleong, L. J. (2005). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Piaget, J. (2010). *Psikologi Anak*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Pile, J. F. (1998). *Color in Interior Design*. New York, United States: McGraw-Hill Education.
- Pile, J. F. (2003). *Interior Design (Third Edition)*. New Jersey: Pearson Education Upper Saddle River.
- Ruggiero, Thomas E. (2000). Uses and Gratifications Theory in the 21st Century. *Mass Communication & Society*, 3 (1), 3 - 37.
- Santrock, W. J. (2008). *Educational Psychology*. USA : McGraw-Hill
- Severin, W. J., & Tankard, J. W. (2009). *Teori Komunikasi Sejarah, Metode dan Terapan*. Jakarta: Kencana Prenada Media Group.
- Supandi. (1992). *Strategi Belajar Mengajar Pendidikan Jasmani dan Kesehatan*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Supandi. (1992). *Teori Belajar Motorik*. Bandung: FPOK.
- Suparno, P. (2010). *Filsafat Konstruktivisme Dalam Pendidikan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Walker, S. (2012). Describing The Design of Children Books: An Analytical Approach. *Arts and Humanities Journal*, 46 (3), 180 - 199.
- Winataputra, U. S. (2003). *Strategi Belajar Mengajar*. Jakarta: Universitas Terbuka.

Tari Buyung Cigugur Kuningan di Masa Pandemi

Endang Caturwati, Ign. Heri Subiantoro, Terry Elisandy
Pascasarjana Institut Seni Budaya Indonesia Bandung,
Jl. Buah Batu No 212 Bandung, 40265
Email: endang.caturwat@gmail.com

ABSTRACT

Buyung dance is a dance that is performed at the Seren Taun traditional ceremony in Cigugur Kuningan. This dance has a meaning, stepping on a pitcher while carrying a pitcher on the head (nyuhun) is closely related to the expression 'where the earth is stepped, there is the sky upheld'. Buyung dance is a dance that is performed at the Seren Taun traditional ceremony in Cigugur Kuningan. This dance has a meaning, stepping on a pitcher while carrying a pitcher on the head (nyuhun) is closely related to the expression "where the earth is stepped, there is the sky upheld". During the Pamdemi Covid-19 period, the Buyung dance was not performed. This article is the result of the ISBI Bandung Master's Thesis Grant Research, which aims to produce various aspects related to the Buyung dance, as well as re-composition of the Buyung Dance choreography and floor patterns, according to the needs of performances during the Covid-19 pandemic. The method used is the "DO IT" method, by evaluating the problem one by one in order to find a solution to creative thinking. The results of the research, (1) It was found that there was a 'change in the concept of performance', during the Covid-19 pandemic; (2) Re-Composition of Buyung Dance according to the number of dancers and performance spaces out door to in door, (3) Finding the 'Seven Patterns' from various aspects related to the Buyung Dance performance.

Keywords: *uyung Dance, Seren Taun Cigugur Kuningan*

ABSTRAK

Tari Buyung merupakan sebuah tarian yang dipergelarkan pada upacara adat *Seren Taun* di Cigugur Kuningan. Tarian tersebut memiliki makna, menginjak kendi sambil membawa buyung di kepala (*nyuhun*) erat hubungannya dengan ungkapan 'di mana bumi dipijak di situ langit dijunjung'. Di masa Pamdemi Covid-19 tari Buyung tidak dipergelarkan. Artikel ini merupakan hasil Penelitian Hibah Tesis Magister ISBI Bandung, bertujuan menghasilkan berbagai aspek yang terkait dengan tari *Buyung*, serta re-komposisi koreografi dan pola lantai Tari *Buyung*, sesuai dengan kebutuhan pertunjukan di masa pamdemi Covid-19. Metode yang digunakan adalah metode 'DO IT', dengan mengevaluasi masalah satu persatu guna mendapatkan solusi cara berpikir kreatif. Hasil peneltian, (1) Ditemukan adanya 'perubahan konsep pertunjukan', di masa pamdemi Covid-19; (2) Re-Komposisi Tari Buyung sesuai jumlah penari dan ruang pertunjukan *out door ke in door*, (3) Menemukan 'Pola Tujuh' dari berbagai aspek yang terkait dengan pertunjukan Tari Buyung.

Kata Kunci: *Tari Buyung, Seren Taun Cigugur Kuningan*

PENDAHULUAN

Desa Cigugur Kabupaten Kuningan merupakan wilayah yang berada di daerah Priangan timur, merupakan daerah agraris

yang kaya akan kegiatan budaya Sunda dengan ciri khas masing-masing, yang berkembang ditengah-tengah masyarakat. Salah satu budaya yang masih aktif, adalah

Upacara *Seren Taun* yang dirayakan secara rutin pada setiap tahun. Telah menjadi tradisi masyarakat setempat, bahwa dalam upacara *Seren Taun* ini disajikan bermacam-macam kesenian yang berhubungan dengan kehidupan masyarakat pertanian.

Seren Tahun dapat diartikan sebagai suatu upacara memohon berkah dan perlindungan untuk tahun yang akan datang, Subiantoro (2002, hlm. 3). Bahkan sudah menjadi tradisi, pada upacara *Seren Taun*, sebagai puncak acaranya ditampilkan beberapa kesenian daerah, salah satu di antaranya adalah tari *Buyung*. Tari *Buyung* adalah tarian tradisional masyarakat Cigugur Kuningan, Jawa Barat. Tarian ini merupakan tarian adat yang bernilai simbolik tentang rasa syukur manusia atas rahmat Tuhan berupa alam semesta yang indah dan bermanfaat bagi hidup manusia, salah satunya adalah air.

Tari Buyung adalah jenis kelompok tarian putri yang di dalamnya menggambarkan kebiasaan kaum perempuan setempat dalam kehidupan sehari-hari seperti mencuci baju, mandi, keramas, menyisir, berenang, bersenda gurau, bercengkrama, dan mengambil air dengan menggunakan *Buyung* di pancuran Ciereng, Cigugur. Kegiatan ini bisa dilakukan menjelang sore hari, di saat mereka bertemu teman lainnya, bermain dan bersenda gurau sambil mengambil air bersih untuk kebutuhan keluarga (Hermawan, 2012, hlm. 3). *Buyung* adalah sejenis alat yang terbuat dari logam maupun tanah liat yang digunakan oleh sebagian perempuan desa pada zaman dulu untuk mengambil air di sungai, danau, mata air, atau di kolam.

Tari *Buyung* memiliki ciri khas dan keunikan dalam koreografinya, selain para penari mampu menari di atas kendi, sambil menjunjung *Buyung* di atas kepala, di setiap gerakan dalam *tari Buyung* memiliki makna tersirat. Menginjak kendi sambil membawa buyung di kepala (*nyuhun*) erat hubungannya dengan ungkapan 'di mana bumi di pijak di situ langit dijunjung'. *Nyuhun buyung* di atas kepala sangat memerlukan keseimbangan. Hal ini berarti bahwa dalam kehidupan ini perlu adanya keseimbangan antara perasaan dan pikiran, Utami (2016, hlm. 15).

Upacara *Seren Taun* di Cigugur, Kuningan diselenggarakan setiap tanggal 22 Rayagung bulan terakhir pada sistem penanggalan Sunda, yang dipusatkan di Pendopo Paseban Tri Panca Tunggal, kediaman Pangeran Djatikusumah. Sebagaimana layaknya sesembahan musim panen, ornamen gabah serta hasil bumi mendominasi rangkaian upacara. Masyarakat pemeluk kepercayaan/ Sunda Wiwitan, tetap menjalankan upacara ini, seperti masyarakat Kanekes, Kasepuhan Banten Kidul, dan Cigugur.

Kini kendatipun masyarakat Sunda telah banyak yang memeluk agama Islam, di beberapa desa adat Sunda, seperti Sindang Barang, dan Cigugur Kuningan, ritual *Seren Taun* tetap digelar. Upacara *Seren Taun* bukan sekadar tontonan, melainkan tuntutan tentang bagaimana manusia senantiasa bersyukur kepada Tuhan Yang Maha Kuasa, terlebih di kala menghadapi panen. Upacara ini dimaksudkan agar Tuhan memberikan perlindungan di musim tanam mendatang, (Subiantoro, 2002, hlm. 3).

Terdapat keunikan pada Tari *Buyung*, selain dari properti yang digunakan berupa *buyung* dan kendi, terutama juga adalah ketangkasan dari para penarinya yang menari di atas kendi, serta membawa beban *buyung* di atas kepala, menjadi ikon pada rangkaian Upacara *Seren Taun* di Cigugur Kuningan. Upacara tersebut diselenggarakan selama 'tujuh hari' berturut-turut, mulai dari pra-upacara pada tanggal 16 *Rayagung* yang diawali dengan upacara Damar Sewu dan kesenian lainnya, antara lain, *Rampak Kendang*, dan tari *Kaulinan Barudak*. Selanjutnya pada tanggal 18 *Rayagung*, diselenggarakan dengan berbagai rangkaian acara, hingga berakhir pada puncak acara pada tanggal 22 *Rayagung*, dengan dipergelaran berbagai upacara ritual Pesta *Dadung*, dan kesenian lainnya.

Bilangan 18 (delapan belas), dalam bahasa Sunda diucapkan *dalapan welas*, berkonotasi *welas asih*, yang artinya cinta kasih, serta kemurahan Tuhan yang telah menganugerahkan segala kehidupan bagi umat-Nya di segenap penjuru bumi. Puncak acara *Seren Taun* berupa penumbukan padi pada tanggal 22 *Rayagung* juga memiliki makna tersendiri. Bilangan 22 dimaknai sebagai rangkaian bilangan 20 dan 2. Padi yang ditumbuk pada puncak acara sebanyak 22 kwintal dengan pembagian 20 kwintal untuk ditumbuk dan dibagikan kembali kepada masyarakat, dan 2 kwintal digunakan sebagai benih untuk ditanam kembali (Hasybullah, 2019, hlm. 56).

Sebelum Acara Puncak *Seren Taun*, dilakukan Upacara '*Babarit*', yaitu rangkaian upacara syukur yang dilakukan dengan doa oleh masing-masing pemuka Agama. Doa tersebut pada intinya adalah 'ucapan syukur' dan permohonan tentang kerukunan umat

beragama, serta doa sebagai permohonan agar Negara Indonesia diberikan kedamaian dan cepat terhindar dari kondisi yang terpuruk akhir-akhir ini. Mengenai kerukunan antar sesama, sebagaimana disebutkan dalam tulisan Suhaenah, Ai Juhu Rohaeni, Wanda Listiani, sebagai berikut.

Manusia adalah makhluk religius, makhluk sosial dan makhluk budaya. Makhluk religius artinya, bahwa manusia sadar dan yakin akan Sang Penciptanya yaitu Tuhan Hyang Maha Esa. Kita ada karena cipta karyanya, sebagai makhluk sosial, bahkan kita ini tidak hidup sendiri, kita harus hidup bersama orang lain dan harus menjalin hubungan antar sesama, antar bangsa, saling mengasihi serta saling menghargai untuk mewujudkan kesejahteraan bersama, (Suhaenah, 2017, hlm. 170).

Rasa syukur tersebut, diungkapkan pula dengan acara Nutu Bareng, atau '*Numbuk Padi Bersama*', pada acara puncak Upacara *Seren Taun* (Subiantoro, 2016, hlm. 409). Makna dari *Numbuk padi*, adalah penggambaran dari semua insan sama di hadapan yang Maha Kuasa, memiliki hak dan kewajiban yang sama. Pada puncak acara tersebut selain diselenggarakan acara-acara ritual lainnya, dipergelarkan bermacam-macam kesenian, seperti *Angklung Buncis*, *tari Puragabaya Gebang*, *Angklung Baduy*, *Helaran Manggul Rengkong*, *Helaran Ngajayak/membawa Jampana hasil bumi*, serta *Tari Buyung*.

Tari Buyung diciptakan pada tahun 1960-an atas prakarsa Ratu Emalia istri Pangeran Djatikusuma pupuhu (ketua adat) masyarakat Adat Karuhun Urang (AKUR), yang kemudian komposisi motif gerak tarinya disusun pada tahun 1970-an. Konsep *Tari Buyung*, tidak

terlepas dari makna yang terkandung di dalamnya yakni, manusia, tanah, dan air, karena di dalam hidup ini, air adalah sebagai sumber kehidupan.

Koreografi *Tari Buyung* memiliki ciri khas dan keunikan, selain para penari mampu menari di atas kendi, sambil menjunjung buyung, di setiap gerakan dalam tari *Buyung* memiliki makna tersirat. Menginjak kendi sambil membawa buyung di kepala (*nyuhun*) erat hubungannya dengan ungkapan 'di mana bumi di pijak di situ langit dijunjung'. Membawa *buyung* di atas kepala sangat memerlukan keseimbangan. Hal ini berarti bahwa dalam kehidupan ini perlu adanya keseimbangan antara perasaan dan pikiran, (Utami, 2016, hlm.15).

Mengenai kelestarian alam, Mohammad Fathi Royyani, menjelaskan dalam tulisannya, berikut ini:

Relasi manusia dengan alam adalah relasi yang mutual, artinya alam memiliki nilai guna dan bisa makin membaik bila ada campur tangan manusia di dalamnya, karena alam itu sendiri pada dasarnya selalu bergerak menuju pada tahap penyempurnaan dirinya. Sebaliknya, manusia sangat berkepentingan terhadap kelestarian lingkungan karena tanpa kelestarian ketersediaan manusia untuk kebutuhannya akan berkurang bahkan habis, (Royyani, 2008, hlm. 412).

Tari Buyung menarik diteliti, karena memiliki keunikan dan sarat dengan nilai, terutama, dilaksanakan pada setiap tahun dalam Acara *Seren Taun* dan dirgelar dengan konsep Formasi tujuh (7), diperuntukkan untuk pola lantai arena *Out Door*, di halaman Paseban, dengan titik pusat '*Tugu Paseban*' sebagai pusat arah hadap empat penjuru.

Akan tetapi pada masa kini untuk mengadakan pertunjukan tersebut banyak kendala, antara lain para penarinya yang telah menikah, sehingga sulit untuk dapat mengikuti proses latihan, penari yang berdomisili di luar daerah Cigugur melanjutkan studi atau bekerja, dan banyak faktor lainnya. Hal tersebut disebabkan juga *Tari Buyung* tidak disosialisasikan kepada masyarakat, sehingga tidak ada alih pewarisan atau alih generasi. Terlebih di masa pandemi Covid-19 pada tahun 2020 yang telah berlangsung selama tujuh bulan (Februari s/d Oktober 2020), mengakibatkan pula adanya Pembatasan Sosial Berskala Besar (PSBB), yang dampaknya merambah ke semua sector, terutama adanya larangan untuk melakukan berbagai kegiatan, termasuk latihan *Tari Buyung*.

Banyak hal yang terkait dengan *Tari Buyung*, selain keunikan dari properti '*buyung* dan kendi', juga mengenai pertunjukan *Tari Buyung* pada hari puncak *Seren Taun* pada hari ketujuh, serta konsep pertunjukan menggunakan '*Tugu Paseban*' sebagai titik sentral. Berangkat dari persoalan tersebut penulis tertarik untuk mengungkap lebih jauh, terutama berbagai keunikan yang terkait dengan tari *Buyung*, Konsep Tujuh, serta Formasi Pola Lantai yang ditarikan di arena halaman Paseban, dengan Tugu sebagai titik sentral. Pada masa pandemi Covid-19 tahun 2020 ini, semua kegiatan masyarakat tidak diselenggarakan termasuk, Upacara *Seren Taun* yang mengakibatkan *Tari Buyung* pun tidak dipertunjukkan. Tentu saja terkait dengan adanya peraturan pemerintah untuk tidak mengadakan keramaian dan terdapat adanya

protokol 'social distancing' (menjaga jarak). Berangkat dari kondisi tersebut, diperlukan perumusan masalah dengan pertanyaan penelitian, sebagai berikut, (1) Mengapa *Tari Buyung* terdiri atas 7 ragam gerak dan 7 pola lantai? (2) Mengapa tari *Buyung* selalu ditarikan dengan konsep *Tugu Paseban* sebagai titik sentral?; (3) Bagaimana bila tari *Buyung* dipergelarkan di dalam ruangan?

METODE

Metode untuk menggali tiga rumusan masalah yang diteliti, penulis menggunakan Metode Multimetode dalam Seni, yaitu (1) Metode Observasi, (2) Metode Perekaman, dan (3) Metode Wawancara, (Rohidi, hal. 181-208. 2011).

Adapun cara mendapatkan sumber data, peneliti menggunakan 3 aspek dalam Metode Penelitian Seni, yaitu (1) Mengapresiasi Karya Cipta Seni; (2) Mengetahui apa yang diketahui oleh orang dan yang terlibat kegiatan seni; dan (3) Mengetahui mengapa dilakukan oleh mereka pada peristiwa seni dan yang terkait di dalamnya (Rohidi, 2011, hal.180).

Dari ke 3 aspek tersebut, kaitannya dengan penelitian tari *Buyung* adalah (1) Mengapresiasi Karya Cipta Karya Seni yang dimaksud dalam penelitian *Tari Buyung*, yaitu menganalisis 7 macam ragam gerak, dan 7 macam pola lantai; (2) Mengetahui apa yang diketahui oleh orang dan yang terlibat kegiatan seni, adalah mewawancarai Pencipta *Tari Buyung*, termasuk para penari, penabuh musik iringan tari, penata rias dan penata busana *Tari Buyung*; (3) Dimaksud,

mengetahui mengapa dilakukan oleh mereka pada peristiwa seni dan yang terkait di dalamnya, adalah mewawancarai para tokoh masyarakat Desa Cigugur yang selalu menyaksikan acara *Seren Taun*, serta aparat daerah yang mendukung terselenggaranya Acara *Seren Taun* di daerah tersebut, serta menganalisis sumber data yang diperoleh.

Sebagai alat bantu untuk menggali masalah, serta membuat alternatif re-komposisi pergelaran *Tari Buyung* dari konsep *Outdoor* ke konsep *Indoor*, penulis menggunakan pendapat Suhaya dalam tulisannya, bahwa "kreativitas sebagai kemampuan untuk menciptakan sesuatu yang baru, sebagai kemampuan untuk memberi gagasan baru yang dapat diterapkan dalam pemecahan masalah, atau sebagai kemampuan untuk melihat hubungan baru antara unsur yang sudah ada sebelumnya", (Suhaya, 2012. hal 5).

Pendapat tersebut sangat berkaitan dengan masalah penelitian, yaitu tidak dapat terselenggaranya *Tari Buyung* yang biasanya setiap tahun dipergelarkan di *Tugu Paseban* dengan konsep 'out door', karena Pandemi Covid -19. Sebagai pemecahan masalah, peneliti memberikan gagasan baru kepada pencipta *Tari Buyung*, yaitu Ibu Amelia Djatikusumah untuk melaksanakan pergeralan *Tari Buyung* di Gedung *Paseban* dengan mengubah konsep 'In Dorr'. Dengan demikian harus diadakan re-posisi *Tari Buyung*, baik secara koreografi, pola lantai, dan tempat pertunjukan yang dilaksanakan tidak seperti biasa, di 'Tugu *Paseban*'. Akan tetapi di dalam ruangan, yaitu 'Gedung *Paseban*' .

Untuk melakukan re-posisi pada Tari Buyung, secara operasional, digunakan Teori Kreativitas 4 P, yakni 'Person, Process, Press, Product'. Akan tetapi, untuk menyikapi karya tari Buyung yang sudah ada, penulis justru memulai dari mengamati *Product* terlebih dahulu. Dengan demikian, kreativitas 4 P, pada proses penelitian *Tari Buyung*, menjadi *Product, Process, Press, Person*.

(1) *Product* : meninjau hasil produk yang sudah ada; (2) *Proses*, mengamati dan merinci hasil produk untuk dapat memberikan masukan-masukan; (3) *Press*: mendorong dan mewujudkan gagasan-gagasan; dan (4) *Person*, menuangkan kreativitas dan menemukan sesuatu hal yang baru dan orisinal (Jenkins, 1997, hlm 27).

Dengan menggunakan tahapan teori kreativitas 4 P, yang dimulai dari *Product* yang sudah ada, dan biasanya ditarikan dengan ragam gerak, dan pola lantai di tempat terbuka di Tugu Paseban, maka penulis dapat mengamati dan mengkaji *Tari Buyung*, mulai dari motif gerak, ragam gerak, pola lantai, hingga ke teknis gerak, dan aspek lainnya, serta menemukan berbagai hal yang menjadikan gagasan baru untuk diwujudkan menjadi karya *Tari Buyung* alternatif, yang berbeda, terutama pada pola lantai dan arah hadap penari. Dalam hal ini, *Tari Buyung* yang biasanya ditarikan di ruang terbuka (out door) terjadi alih posisi menjadi *Tari Buyung* yang ditarikan di ruang tertutup (in door). Dengan demikian tentu saja akan mengubah arap hadap yang biasanya menghadap ke empat arah penjuru mata angin (utara, selatan, barat, timur), menjadi satu arah, menghadap ke arah depan penonton. Begitu pula, mengenai pola lantai, yang biasanya terdiri atas 4 kelompok

posisi pola lantai, disesuaikan menjadi 2 kelompok posisi, dengan arah hadap lebih dominan satu arah depan penonton.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Tari Buyung adalah jenis tari putri *rampak* (kelompok) yang menggambarkan kebiasaan kaum perempuan setempat dalam kehidupan sehari-hari, seperti mencuci baju, mandi, membersihkan rambut atau keramas, menyisir, berenang, bercengkrama, dan mengambil air dengan menggunakan *Buyung* di pancuran Ciereng, Cigugur. Kegiatan ini biasanya dilakukan menjelang sore hari, di saat mereka bertemu dengan teman lainnya, sambil mengambil air bersih untuk kebutuhan keluarga.

Tari Buyung diciptakan oleh ibu Emalia pada tahun 1969 dan dilengkapi koreografinya pada tahun 1970-an, yang pada saat itu belum memiliki nama gerak yang baku, serta makna-makna formasi (pola lantai). Baru kemudian pada tahun 1996, Pangeran Djatikusumah membuat nama-nama formasi pada tarian tersebut, beserta makna dan filosofinya sebagai pelengkap yang terkait dengan nilai-nilai yang melatar belakangi masyarakat Cigugur, sebagai konsep garapan *tari Buyung*.

Awal penciptaan *Tari Buyung*, bermula ketika Emalia melihat para gadis Cigugur telah menguasai beberapa tarian kreasi baru karya R. Tjeje Somantri, dengan trampil dan luwes, di antaranya adalah tari *Sekar Putri* dan *Sulintang*. Kemudian terbersit oleh Emalia ide dan gagasan, untuk membuat tari kreasi, dengan berpijak dari kearifan lokal daerah

Cigugur, yaitu 'air' yang terkait dengan buyung sebagai properti untuk mengambil air dari sungai. Gagasannya, kemudian disampaikan kepada suaminya Pangeran Djatikusumah, dan sangat mendukung, dengan mengatakan "...ari tos tiasa nari mah cob i angge Buyungna, ngibing sabari nyandak Buyung" (kalau sudah bisa menari, coba pakai Buyungnya, menarilah sambil menggunakan Buyung), (Wawancara dengan Emalia, 20 Mei 2020).

Tari Buyung kemudian diajarkan kepada para gadis daerah Cigugur Kuningan, dengan mengembangkan motif gerak dari tari Karya Tjetje Somantri, antara lain *trisik, ukel, tumpeng tali, mincid, baplang, ngolah leungeun, jangkung ilo, dan sembada*. Tarian ini kemudian selalu dipergelaran secara rutin dalam upacara adat Seren Taun di Cigugur Kuningan dan disajikan di lokasi *Tugu Paseban* (jalan raya), di depan Gedung Paseban.

Jumlah penari putri, kemudian ditetapkan berjumlah dua puluh (20) orang, bahkan sampai empat puluh (40) orang, sesuai dengan intruksi dari Rama Djati (sebutan Pangeran Djatikusumah) sebagai ketua adat. Djuwita Djatikusumah, putri Emalia Djatikusumah dan Rama Djati, menjelaskan bahwa, "Para penari diharuskan masuk ke arena dari 'empat penjuru mata angin', menggambarkan keberkahan dari Tuhan yang Maha Kuasa berasal dari segala sisi, seperti halnya angin yang selalu datang dari arah berbagai penjuru" (Wawancara di Cigugur, 20 Mei 2020). Makna dari empat penjuru angin ini, agar masyarakat Cigugur selalu tawakal, serta diberi kelancaran atau diberi jalan dari berbagai arah.

Mengenai makna dari empat penjuru, Caturwati dalam bukunya yang berjudul *Perempuan dan Ronggeng di Tatar Sunda*, mengatakan, sebagai berikut.

Angka empat dapat dianggap sebagai quarternitas (empat sudut = empat bagian = empat arah), antara lain, (1) Empat mata angin: utara, barat, timur, selatan; (2) Empat unsur: air, api, udara, bumi; (3) Empat sifat napsu manusia: Mufmainah, sufiah, lauamah, amarah; (4) putih, hitam, merah, biru; (5) Empat jalan perkembangan sikap: sabar, tawakal, ikhlas, taqwa. Begitu luasnya makna dari pemahaman 'empat' ini sehingga dapat ditinjau dari berbagai sudut pandang, serta memiliki nilai dan makna yang dalam (Caturwati, 2006, hlm. 22)..

Keberkahan yang disyukuri oleh masyarakat Cigugur tergambarkan dengan rasa suka cita dalam pertunjukan *Seren Taun*, mulai dari pertunjukan *Damar Sewu, Pesta Dadung, Ngareremokeun*, doa lintas agama, pertunjukan tari *Pwah Aci, Tarawangsa, Ronggeng Gunung, Ngajayak, Iring-iringan Rengkong* membawa hasil panen, *Angklung buncis*, tari *Puragabaya Gebang, Tari Jamparing Apsari*, dan diakhiri dengan *Nutu Pare* bersama-sama, dengan melibatkan seluruh lapisan masyarakat multi Agama dan multi kultur. Pertunjukan tersebut diadakan selama tujuh (7) hari berturut-turut. Sedangkan, *Tari Buyung* sendiri ditempatkan pada acara puncak di hari terakhir, yaitu sebagai pembukaan acara puncak (Kanti. 2019, 4).

Koreografi *Tari Buyung* menggambarkan tentang perempuan yang sedang mengambil air di sungai, dengan ketrampilan membawa buyung di atas kepala (*nyuhun buyung*), dengan dilengkapi gerak imitatif, yang distilisasi oleh

Emalia menjadi susunan gerak yang indah dan memiliki makna. Seperti, gerak *sembahan*, *galayar*, *mincid*, *reundeuk*, *ngojay*, *nyiblung*, dan *nyuhun buyung*, yang terdiri atas tujuh 'ragam gerak' pokok atau 7 ragam gerak. Membawa buyung di atas kepala sangat memerlukan keseimbangan, sebagaimana dalam kehidupan perlu adanya keseimbangan, antara perasaan dan pikiran. Makna itulah yang menurut Emalia mendasari filosofi tari *Buyung*, yaitu 'di mana bumi dipijak disitu langit dijunjung'.

Mengenai ungkapan 'di mana bumi di pijak di situ langit dijunjung', yang dikenal juga sebagai pepatah masyarakat Minang, pada tradisi merantau, yakni 'ketika kita tinggal disuatu tempat, suatu daerah tertentu, sudah selayaknya harus berperilaku, bersikap dan menghargai budaya setempat dengan adat istiadatnya'. Dalam arti, harus dapat menyesuaikan dan bisa hidup di manapun berada, dengan tetap menjunjung nilai-nilai budaya setempat, (Lubis, 2020, hlm. 6). Akan halnya *Tari Buyung*, terkait dengan filosofi 'di mana bumi di pijak di situ langit dijunjung', Caturwati dalam tulisannya menyebutkan, sebagai berikut.

Para penari *Tari Buyung*, dengan membawa buyung yang juga diletakkan di atas kepala, mempunyai makna, manusia senantiasa harus menjunjung tinggi amanah. Adapun menginjak kendi, apabila memperoleh amanah harus berpijak pada prinsip, serta kuat menahan diri, jangan sampai goyang dan terpeleset. Buyung dan kendi merupakan dua kesatuan amanah dan ketahanan diri manusia, agar menjalankan perilaku kehidupan dengan mempunyai prinsip yang kuat, tegar, dan tidak mudah goyah (Caturwati, 2014, hlm. 5).

Mengenai Air, yang merupakan sumber dari kehidupan ciptaan Tuhan. Sifat air yang selalu mengalir ke tempat yang lebih rendah, merupakan simbol sikap rendah hati pada diri manusia. Air pasti berguna bagi seluruh makhluk hidup. Dalam Alqur'an dikatakannya bahwa air adalah sumber kehidupan, dari air segala makhluk hidup dijadikan (Jamil, 2014, hlm. 15). Manusia, tidak lepas dengan alam sekitarnya, dengan air, dengan tanah, atau bumi yang dipijak. *Tari Buyung*, merupakan lambang dari kearifan lokal agar manusia, terutama masyarakat Cigugur Kuningan senantiasa selalu menjaga kelestarian alam sekitarnya.

Buyung yang digunakan untuk penampilan *Tari Buyung*, terbuat dari logam atau kuningan. Masyarakat pada masa dahulu menggunakan *buyung* untuk mengambil air. Adapun Kendi yang digunakan saat pertunjukan untuk atraksi penari berdiri di atas kendi (*nincak kendi*), yaitu kendi yang terbuat dari tanah liat. Kendi tersebut digunakan sebagai pijakan para penari sebagai wujud keseimbangan dan memiliki makna tersendiri.

Dalam proses penciptaannya *Tari Buyung* mengalami perjalanan panjang, terutama pada faktor internal dan eksternal. Faktor internal di antaranya ada beberapa konsep yang baku dan memiliki makna, baik koreografi, pola lantai, rias busana, properti yang digunakan, maupun iringan musik tarinya. Sedangkan Faktor eksternal, adalah *Tari Buyung* ditetapkan sebagai tarian ritual *Seren Taun* pada puncak acara hari ke-tujuh (7), dengan konsep yang telah baku mulai dari jumlah penari, koreografi, pola lantai, iringan

tari, serta rias busana. Akan tetapi semua itu dapat berubah secara tiba-tiba, atas kehendak dan intruksi dari Rama Djati (pangeran Djatikusumah) sebagai ketua adat, antara lain pada jumlah penari, arah hadap pola lantai, dan warna busana penari.

Jumlah penari pada *Tari Buyung*, biasanya terdiri atas 20 penari, bahkan hingga 40 penari. Kalaupun ada perubahan jumlah penari, akan berubah pula pada bentuk pola lantai, koreografi, dan bentuk serta warna busana tari. Namun demikian, kendati ada perubahan dari beberapa unsur, *Tari Buyung* tetap menjadi primadona pada Upacara *Seren Taun*, bahkan menjadi identitas tidak saja merupakan tarian pada Upacara *Seren Taun*, tetapi juga sebagai identitas daerah Daerah Cigugur Kuningan.

Mengenai konsep 20 penari, Subiantoro dalam tesisnya yang berjudul "Upacara *Seren Taun* Sebuah Ritual Keagamaan di Cigugur Kuningan Jawa Barat" mengatakan sebagai berikut.

Bilangan 20 melambangkan unsur anatomis tubuh manusia seperti darah, daging, kulit, bulu, kuku, rambut, urat, otak, usus besar, usus halus, jantung, paru-paru, hati, lambung, ginjal, kemaluan, empedu, lemak, tulang, dan sumsum. Sifat 20 yang menyatukan organ dan sel tubuh dengan fungsi yang beraneka sifat yang berubah dan memuncak pada taraf tertentu. Dengan kata lain jasmani dipandang sebagai struktur hidup yang berproses menurut hukum adikodrati (2002, hlm. 96-97).

Koreografi *Tari Buyung*, terdiri atas gerak imitatif yang distilisasi menjadi motif-motif gerak, *aitu*, *ngojay*, *nyiblung*, *meresan*, dan *nyuhun buyung*, yang kemudian dikembangkan

menjadi tujuh gerak pokok atau 7 ragam gerak pokok, yaitu (1) *Galeong trisik*; (2) *Sembahan*; (3) *Nyokcrok/Nyeuseuhan*; (4) *Nincak Kendi&Nyuhun Buyun*; (5) *Nyisir mandi*; (6) *Mincid Rinek*; (7), *Nyiuk Cai*.

Dalam tari Sunda, yang selalu menjadi gerakan baku, adalah, sikap *ajeg*, *reundeuk*, *rengkuh*, serta gerak *mincid*. Artinya, *Ajeg* berarti, sebagai manusia harus memiliki keteguhan sikap dan hati. *Reundeuk* adalah sikap badan merendah yang memiliki makna rendah hati, sedangkan *Mincid*, gerakan kaki berjalan mempunyai makna dinamis tidak statis tetapi dinamis. Jadi manusia, harus rendah hati, mempunyai sikap, dan selalu kreatif dan dinamis (Caturwati, 2019, hlm. 3).

Selain terdiri atas motif gerak dan rangkaian gerak yang disebut sebagai ragam gerak dengan nama-nama tertentu, *Tari Buyung* dilengkapi pula dengan formasi atau 7 pola lantai, yakni, *Pajajaran*, *Jala Sutra*, *Nyakra Bumi*, *Bale Bandung*, *Medang Kamulan*, *Nugu Telu*, dan *Rajah Pamulang*. Formasi 7 pola lantai tersebut, memiliki makna, bahwa masyarakat petani Sunda adalah masyarakat yang religius, yang percaya bahwa Tuhan, diyakini sebagai Kausa Prima dari segala asal-usul sumber hidup dan kehidupan. Sementara manusia merupakan makhluk penghuni bumi yang paling sempurna di antara makhluk-mahluk ciptaan Tuhan lainnya (Wawancara dengan Djuwita, 6 September 2020).

Makna *Tari Buyung*

Tari Buyung mengekspresikan kegiatan gadis desa Cigugur. Setiap gerakan dalam tari *Buyung* memiliki makna yang tersirat, antara

lain gerak menginjak kendi sambil membawa buyung di kepala (*nyuhun*) erat kaitannya dengan ungkapan 'di mana bumi di pijak di situ langit dijunjung'. Membawa *buyung* di atas kepala, bukan hal yang mudah, apalagi dengan berdiri menginjak kendi sambil menari. Tentu saja memerlukan teknik tersendiri, khususnya 'keseimbangan' tubuh. Hal ini melambangkan, bahwa dalam kehidupan manusia memerlukan adanya keseimbangan, antara perasaan dan pikiran, dan antara lahir dan batin. Dalam arti, Manusia harus bersih hati, bersih pikit, cerdas secara akliah, peka dari sisi batiniah, karena di sanalah tempatnya spiritualitas kehidupan berlangsung. Dalam arti manusia harus menjaga keseimbangan secara rohani dan jasmani, harus menjunjung tinggi amanah, dan tidak lupa pada bumi di mana berasal (Wawancara dengan Emalia, 10 Mei 2020).

Koreografi Tari Buyung

Koreografi tari *Buyung*, terdiri atas 'ragam gerak, yakni: (1) *Galeong Trisik*; (2) *Sembahan*, (3) *Mincid rineka silanglang*; (4) *Nyeuseuhan (silanglang calik)*; (5) *Nyuhun Buyung & Nincak kendi*; (6) *Nyisir mandi*, dan (7) *Nyiuk Cai*.

1.Galeong Trisik

Galeong, menandakan sikap waspada dengan arah pandang melihat ke kanan dan kiri. *Trisik* menggambarkan, manusia berjalan dengan menggunakan kaki, harus berhati-hati dengan sikap *njinjit* agar tidak salah melangkah.

2.Sembahan

Gerakan *Sembahan* pada awal dan akhir tarian, menggambarkan perempuan dan pada umumnya manusia, senantiasa harus bersyukur dan memohon kepada Tuhan agar selalu diberi keselamatan lahir dan batin.

3.Nyokcrok/ Nyeuseuhan

Gerakan *Nyokcrok* memcuci pakaian di atas batu, gambaran perempuan yang *prigel*, artinya harus senantiasa membersihkan hati dan diri. Baju adalah pakaian lambang citra diri manusia.

4.Nincak Kendi&Nyuhun Buyung

Nincak Kendi & Nyuhun Buyung, sikap pada tari *Buyung* pada posisi menginjak kendi dan membawa *Buyung* berisi air yang diletakkan di atas kepala. Mempunyai makna, perempuan harus mempunyai sikap di kukuh, bertanggung awab, dengan amanah dalam perbuatan. *Nyuhun Buyung*: amanah yang harus dijunjung, *nincak kendi*: berhati-hati bersikap menjalankan amanah (di mana bumi diinjak, disitu langit dijunjung).

5.Nyisir mandi

Gerak *Olah Leungeun, kenca-katuhu*, gerak *menyisir* rambut sehabis mandi, menggambarkan para perempuan harus senantiasa bersih diri, bersih rambutnya, karena rambut adalah mahkota bagi perempuan yang harus dijaga.

6. *Mincid Rineka*

Mincid rineka, gerakan jalan dengan langkah yang cepat, mempunyai makna manusia senantiasa harus tahu ke mana arah yang akan dituju, dan menjalankannya dengan penuh semangat.

7. *Nyiuk Cai*

Gerakan yang menggambarkan mengambil air di sungai dengan '*disiduk*' menggunakan *buyung* hingga penuh, mempunyai makna, air adalah lambang kehidupan yang harus dijaga agar tidak tercemar dan bermanfaat. Manusia senantiasa mengikuti sifat air karena air selalu dapat menyesuaikan diri dimanapun di tempatkan, sebagaimana air yang selalu dapat menyesuaikan diri.

Formasi Pola Tujuh (7)

Adapun formasi *Tari Buyung* terdiri atas tujuh Pola lantai, dengan nama-nama, (1) *Medang Kamulang*; (2) *Jala Sutra*; (3) *Nyakra Bumi*; (4) *Bale Bandung*; (5) *Nugu Telu*; (6) *Pajajaran*; dan (7) *Rajah Pamulang*.

1. *Medang Kamulan*

Posisi *Medang Kamulan*, memiliki makna bahwa, masyarakat petani Sunda adalah masyarakat yang religius, yang senantiasa harus bersyukur kepada Tuhan yang telah meiberikan limpahan hasil bumi.

2. *Jala Sutra*

Masyarakat Sunda, dikenal sebagai masyarakat yang punya prinsip gotong royong, maka bagi kelangsungan hidup

manusia, harus terjalin silih asih, saling memberi, saling mengisi.

3. *Nyakra Bumi*

Formasi *Nyakra Bumi* mengandung makna, manusia harus menjalin suatu ikatan dan kesatuan dalam kenakergaman hidup (*Manyakra Manggilingan*), dalam implementasinya sering terjadi ujian berat. Mampukah manusia memanfaatkan sumber daya alam bersama, tanpa merusak ekosistem dalam kehidupannya.

4. *Bale Bandung*

Pola Lantai *Bale Bandung*, menggambarkan, masyarakat Sunda senantiasa menyadari apa yang terlihat, terdengar, tercium, bahkan harus dapat membangkitnya kreativitas untuk meningkatkan taraf hidup yang lebih baik.

5. *Bale Bandung*

Formasi *Bale Bandung*, mengabarkan petani masyarakat Sunda harus menyadari, bahwa dalam tatanan kehidupan antara manusia dan makhluk hidup lainnya, merupakan mata rantai yang tetap terpeihara.

6. *Formasi Nugu Telu*

Kehidupan, merupakan Tri Daya Eka Karsa, tiga taraf kehidupan, yang terdiri atas 'taraf hidup nabati' (hidup tapi pasif); 'taraf hidup hewani' (hidup aktif namun lebih banyak dipengaruhi insting; dan 'taraf hidup insani' (hidup manusia yang didasari akal, rasa dan budi). Keanekaragaman

hidup, merupakan kesatuan, yakni cipta, rasa, dan karsa. Pada pola lantai *Nugu Telu*, membentuk tiga formasi berjajar.

7. Rajah Pamulang

Rajah Pamulang, adalah komposisi para penari selesai menari dan membentuk pola lantai ketika akan pulang dengan gerakan, *mincid*, dilanjut *trisik*, membentuk pormasi ke empat arah. Manusia harus selalu ingat, hidup tidak abadi, akhirnya akan kembali kepada yang Kuasa.

Iringan Musik dan Lagu

Tari Buyung menggunakan iringan alat musik yaitu: *Kecapi Indung, Kacapi Rincik, Kendang, Suling, Gong*, vokal perempuan, dan vokal laki-laki. Iringan lagu terdiri atas 2 bentuk lagu *Wanda Tembang* dan *Panambih*, yang syairnya diciptakan oleh ibu Emalia Djatikusumah. Isi syair/rumpaka *Tari Buyung*, memiliki tujuan untuk memohon kesejahteraan kepada Tuhan Yang Maha Esa.

Lagu : Teja Mantri (*Wanda Tembang/Mamaos*)

*Nu geulis nonoman Sunda
Kagungan atikan diri
Tara aral jeung subaha
Putra-putri sing walagri
Mumpunjung ka maha suci
Nya indung tunggul rahayu
Nya bapa tangkal darajat
Rumawat bumi pertiwi
Teu kenging aral subaha
Pamugi urang waluya*

(Yang Cantik Gadis Sunda
Kepunyaan diri sendiri
Tidak pernah emosi dan selalu bahagia
Putra-putri agar bahagia
Menyembah kepada Yang Maha Kuasa

Seorang Ibu yang mengandung
Seorang ayah yang mengangkat derajat keluarga
Yang menjaga Bumi Pertiwi
Tidak boleh emosi
Ikhlas Semoga kita tentram)

Syair *Tembang Teja* pada Lagu ini, secara simbolis mengganbarkan para gadis penari kendi, menjadi gadis mandiri (kepunyaan diri sendiri), selalu bahagia, pandai menjaga emosi, serta selalu ingat kepada Tuhan dan menghargai ibu yang mengandung, juga ayah yang mencari nafkah untuk menghidupi dan mengangkat derajat keluarga.

Lagu : Kahiyangan (*Wanda Panambih*)

*(Caang bulan yu ngabungbang
Nyala cai katampian
Suka bungah gogonjakan
Icikipak kokojayan
Nyekel kendi nyuhun buyung
Suka seuri galumbira
Silanglang silanglang peucang
Buuk kuring geura panjang
Panjangna salawe deupa
Saha anu teu misuka
Para mojang keur ngabungbang
Matwa cai sukan – sukan
Icikipak icikipak icikibung 2 x)*

(Terang bulan bersama-sama
Ngambil air di mata air
Bergembira bersama-sama
Kesana kemari sambil berenang
Memegang kendi dan mengangkat buyung di kepala
Senang tertawa bergembira
Bermain seperti kijang
Rambut saya segera panjang
Panjagnya dua puluh lima jengkal
Siapa yang tidak suka
Para gadis bersuka-ria
Membawa air bergembira)

Syair Lagu *Kahiyangan*, menggambarkan para gadis mengajak teman-temannya mengambil air bersama-sama. Kata 'terang bulan', merupakan harapan agar selalu mendapat sinar bulan yang selalu menerangi bumi. Pada Syair lagu ini terdapat empat macam bentuk, leksikal, hermenetik, semiotik, dan simbolis. Bentuk Leksikal terdapat pada kata terang bulan, padahal sore hari ketika mengambil air di telaga tidak ada bulan. Bentuk hermenetik, menafsirkan kendi dan buyung di atas kepala, bermakna selalu bisa memberikan air kehidupan, dan menjunjung tinggi amanah. Kata bermain seperti kijang, secara semiotika menandakan lincah seperti kijang. Kata rambut 25 jengkal, secara simbolis, menggambarkan, rambut adalah mahkota kecantikan perempuan, yang harus dijaga sepanjang masa.



Gambar 1. Upacara Seren Tahun di Paseban Cigugur Kuningan
Para perempuan membawa padi, dan hasil bumi.
(Sumber: Foto Koleksi Terry Elisandy, 2018)



Gambar 2. Penari Tari Buyung, dengan properti Buyung di atas kepala & menginjak kendi.
(Sumber: Ign. Heri Subiantoro, 2017)



Gambar 3. Tugu Paseban Cigugur Kuningan & Gedung Paseban
(Sumber: Foto Koleksi Endang Caturwati, 2020)



Gambar 4. Penari Tari Buyung di arena di Tugu Paseban (Out Door)
(Sumber: Foto Koleksi Terry Elisandy, 2018)



Gambar 5. Pangrawit dan Sinden Pengiring Tari Buyung

(Sumber: Foto Koleksi Terry Elisandy, 2018)



Gambar 6. Penari Tari Buyung menggunakan masker, di masa Pandemi Covid-19 pada acara Perancangan draf Re-komposisi, di Gedung Paseban

(Sumber: Foto Koleksi Caturwati, 2020)



Gambar 7. Penari Buyung bersama Ambu Emalia (Koreografer Tari Buyung), Endang Caturwati, Heri Subiantoro, Terry Elisandi (S2 Pascasajana ISBI)

(Sumber: Foto Koleksi Caturwati, 2020)



Gambar 8. Penari Buyung bersama Ambu Amalia Terry Elisandy, Sinden Heni, dan para Pangrawit: Yayat, Cucu, Agus, Tri Sundara, Kuntara

(Sumber: Foto Koleksi Caturwati, 2020)

Tari Buyung dan ‘Konsep Pola Tujuh (7)’

Dari hasil wawancara, pengamatan sumber referensi buku, dan pengamatan Koreografi *Tari Buyung* Karya Amalia Djatikusumah, serta analisis secara tesktual dan kontesktual maka, terdapat hal yang menarik, yaitu selain mendapatkan hasil penelitian sesuai dengan perumusan masalah, ditemukan pula, bukan hanya ragam gerak dan pola lantai saja yang berjumlah 7, tetapi juga berbagai hal yang terkait dengan tari Buyung, dari berbagai aspek. Yaitu, dari mulai hari puncak pergelaran *Tari Buyung* yang dilaksanakan pada hari ke 7. Filosofis, makna, sifat diri manusia, ragam gerak, konsep pola lantai, rias busana, serta lagu iringan tari, semuanya terdiri dari angka 7. Dengan demikian *Tari Buyung* memiliki ‘Konsep Pola 7’.

Konsep Pola 7 Pada Tari Buyung

Sinopsis Tari Buyung

Tari Buyung menggambarkan tentang para gadis desa yang turun ke sungai untuk mengambil air di Pancoran Ciereng dengan menggunakan buyung.

Makna dari filosofis Tari Buyung, adalah ‘di mana bumi dipijak, di situ langit di junjung’.

Aspek Hari

Tari Buyung ditarikan pada puncak Acara Seren Taun Cigugur Kuningan pada hari ke 7.

Aspek Filosofis

Dalam dunia spiritual, angka 7 dipercaya melambangkan pencari kebenaran dan menjadi simbol pengabdian dan ketaatan.

Aspek Makna	Terdapat 7 sifat pada manusia, yakni: (1) <i>Sir</i> (naluri); (2) <i>Rasa</i> ; (3) <i>Pikir</i> ; (4) <i>Roh</i> ; (5) <i>Hurip</i> ; (6) <i>Cahya</i> ; (7) <i>Sukma</i> .
Aspek Koreografi	Terdapat tujuh macam Ragam Gerak Tari Buyung, yakni: (1) <i>Galeong Trisik</i> ; (2) <i>Sembah seser</i> (3) <i>Mincid rineka silanglang</i> ; (4) <i>Nyokcrok</i> (nyeuseuh); (5) <i>Nincak kendi</i> ; (6) <i>Nyisir mandi</i> , dan (7) <i>Nyiuk Cai</i>
Aspek Pola Lantai	Terdapat Tari 7 macam formasi, dalam <i>Tari Buyung</i> , yakni: (1) <i>Medang Kamulan</i> ; (2) <i>Jala sutra</i> ; (3) <i>Nyakra bumi</i> ; (4) <i>Bale Bandung</i> ; (5) <i>Nugu Telu</i> ; (6) <i>Pajajaran</i> ; dan (7) <i>Rajah Pamulang</i> .
Aspek Rias Busana	Terdapat 7 aspek pada rias busana Tari Buyung, yakni: Rias: (1) <i>Alas bedak</i> , (2) <i>Bedak</i> , (3) <i>alis jeler paehi</i> , (4) <i>garis mata</i> , (5) <i>perona mata</i> , (6) <i>perona pipi</i> ; (7) <i>(perona bibir)</i> . Busana: (1) <i>Bantalan dan Sanggul terurai</i> ; (2) <i>Apok & kaceh</i> ; (3) <i>Sinjang batik sogan Sekar Jagat & beubeur</i> ; (4) <i>Sampur</i> ; (5) <i>Giwang</i> ; (6) <i>Buyung</i> ; (7) <i>Kendi</i> .
Aspek Lagu Iringan Tari	Terdapat 7 jenis lagu Iringan <i>Tari Buyung</i> , yakni (1) <i>Teja Mantri</i> ; (2) <i>Pajajaran</i> ; (3) <i>Kahiyangan</i> ; (4) <i>Caang Bulan yu ngabungbang</i> ; (5) <i>Bay gebay ngojay si Kumpay</i> ; (6) <i>Icikipat Icikibung</i> ; (7) <i>Si Langlang Peucang</i> .



Gambar 9. Tata Rias Tari Buyung
(Sumber: Foto Koleksi Terry Elisandy, 2020)



Gambar 10. Busana Tari Buyung
(Sumber: Foto Koleksi Terry Elisandy, 2020)



Gambar 11. Bantalan (Hiasan Kepala) Tari Buyung
(Sumber: Foto Koleksi Terry Elisandy, 2020)



Gambar 12. Buyung & Kendi
(Sumber: Foto Koleksi Transition.com, 2018)



Re-Posisi Koreografi dan Pola Lantai Tari Buyung di Masa Pandemi (di Gedung Paseban)



Gambar 13. Ragam Gerak Trisik Rineka
(Sumber: Foto Koleksi Endang Caturwati, 2020)



Gambar 15. Posisi Pola lantai Jala Sutra di Tugu Paseban (2018), dan di Ruang Jinem (2020)
(Sumber: Foto Koleksi Terry, 2018 & Endang Caturwati, 2020)



Gambar 18. Posisi Nugu Telu di ruang out door Tugu Telu Paseban, 2019 & Ruang Jinem Paseban 2020 (Posisi Nugu Telu di Out door, mengelilingi Tugu Paseban)
(Sumber: Foto Koleksi Terry, 2019 & Endang Caturwati, 2020)

Gambar 14. Sikap Gerak Sembah, Bokor Sinonggo, Nyiuk Cai.
(Sumber: Foto Koleksi Endang Caturwati, 2020)



Gambar 16. Posisi Medang Kamulan di Arena Tugu Paseban, Tahun 2019 & Posisi Medang kamulan di Gedung Paseban, Tahun 2000

(Sumber: Foto Koleksi Terry, 2019 & Endang Caturwati, 2020)

PENUTUP

Seren Taun 2020 atau Tahun 1953 Saka Sunda, semula akan dilaksanakan dari tanggal 19 Agustus hingga 24 Agustus 2020. Akan pada kenyataannya terjadi pandemi Covid-19 yang masih berlangsung selama 7 bulan, sejak bulan Februari hingga bulan September 2020. Dengan demikian, berdampak pula pada penyelenggaraan *Seren Taun*, yang tidak dapat diselenggarakan oleh pihak Paseban dan masyarakat Cigugur Kuningan. Akibatnya, seluruh rangkaian acara, termasuk *Pergelaran Tari Buyung*-pun tidak diselenggarakan. Tari Buyung agar tetap dapat diselenggarakan, penulis beserta tim mengadakan penelitian berupa pertunjukan alternatif, re-posisi yang hanya ditonton oleh lingkungan terbatas, dengan memindahkan ruang pertunjukan yang biasanya diselenggarakan di luar Gedung

Paseban dengan '*Tugu Paseban*' sebagai titik pusat (*outdoor*), menjadi pertunjukan di dalam ruangan Gedung Paseban (*indoor*), atas izin keluarga besar Paseban, ibu Emalia, yang diadakan pada tanggal 20 September, 2020. Terjadi perubahan konsep, terutama mulai dari tempat pertunjukan, jumlah penari, koreografi, pola lantai, serta properti pada *Tari Buyung*, yakni sebagai berikut.

1. Tempat arena pertunjukan, yang biasanya dipergelarkan di *outdoor* mengelilingi *Tugu Paseban* dengan komposisi pola lantai para penari keluar dari 'empat arah' dan ditonton oleh masyarakat serta para tamu dari berbagai kalangan, berbagai daerah, dan mancanegara, serta dihadiri oleh petinggi daerah Kuningan, pada masa pandemi Covid-19, *Tari Buyung* dipergelarkan di Gedung Paseban ruang Jinem (*Indoor*), dengan pola lantai, para penari keluar ke arena pertunjukan dengan menggunakan '2 arah' kanan dan kiri.
2. Pola lantai 7 formasi, yang biasa dilakukan dengan '4 kelompok penari', hanya dilakukan menjadi 2 kelompok
3. Koreografi tari ditambahkan beberapa gerak pemanis secara teknis tari untuk lebih memperjelas 'motif gerak', baik yang terdapat pada gerak pokok, maupun gerak penghubung.
4. Rias busana yang dipakai, menggunakan rias dan busana lengkap. Perbedaannya, di masa pandemi covid-19, para penari menggunakan 'tambahan masker', baik pada waktu General Rehearsal, maupun pelaksanaan pertunjukan. Pada *General*

Rehearsal menggunakan kebaya berwarna putih dan kain batik dengan motif bebas. Adapun pada saat pertunjukan para penari *Buyung*, menggunakan Rias Cantik, serta busana Apok warna hijau ber-kacih warna kuning dan kain batik sogan Sekar Jagat, lengkap dengan perlengkapan lainnya, serta properti Kendi dan *buyung* yang menjadi ikon *Tari Buyung*.

Daftar Pustaka

- Caturwati, Endang. (2006). *Perempuan dan Ronggeng di Tatar Sunda*. Bandung: Pusat Kajian LBPB.
- Caturwati, Endang. 2014. *Kajian Seni Pertunjukan. Bagian 1*. Bandung: Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni, Pascasarjana STSI Bandung.
- _____. (2019), "Pendidikan Karakter Berbasis Seni Budaya", Makalah Stadium General UIN Sunan Gunung Jati, 2020.
- Hasybullah, M. Alfian (2019). "Manajemen Special Event Upacara Adat Seren Taun Cigugur Kuningan", *Communicatus: Jurnal Ilmu Komunikasi*, UIN Sunan Gunung Djati Bandung, 3 (1), 53-68.
- Hermawan, Abdul Jalil. (2018). "Interaksi Simbolik Masyarakat Adat Cigugur Kuningan: Studi Etnografi dalam Tradisi Seren Taun", *Signal Prodi Ilmu Komunikasi*, Jurnal Fakultas Ilmu Sosial Universitas Swadaya Gunungjati Cirebon, 6 (2), 206-224.
- Jenkins, Richard. (2008). *Social Identity*, Third Edition, United Kingdom: Routledge.
- Kanti Dewi. (2019). "Peran Perempuan dalam Menjaga Keutuhan Bangsa' dalam Buklet Seren Taun Cigugur Kuningan, Kuningan, 2019.
- Royyani. Fathi Mohamad. (2008). "Upacara Seren Taun Di Cigugur, Kabupaten Kuningan, Jawa Barat: Tradisi Sebagai Basis Pelestarian Lingkungan". *Biologi Indonesia, Jurnal*, 4 (5).
- Subiantoro. Ign. Herry. (2002). Ign. Herry Subiantoro, (2002), "Upacara Seren Taun Sebuah Ritual Keagamaan di Cigugur Kuningan Jawa Barat". Tesis Universitas Gajah Mada: Yogyakarta".
- _____. (2016) "Estetika Seren Taun Antara Seni, Ritual, dan Kehidupan", *Jurnal Panggung*, . 26 (4).
- Suhaenah, Euis, Ai Juju Rohaeni, Wanda Listiani. (2017) "Rekonstruksi Pikukuh Tilu dalam Manajemen Babarit pada Upacara Serentaun Cigugur Kuningan", *Panggung*, 27(4), 168-177.
- Suhaya. (2016). "Pendidikan Seni sebagai Penunjang Kreativitas", *Pendidikan dan Kajian Seni*, 1 (1).
- Rohidi, Tjetjep Rohendi. (2011). *Metodologi Penelitian Seni*. Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Utami, Annisa, Mulyana Asep, Ristati Ita. (2016). "Peran Tradisi Seren Tahun dalam Upaya Meningkatkan Pewarisan Nilai-nilai Sosial dan Budaya di Kalangan Remaja Kelurahan Cigugur Kabupaten Kuningan", *Edueksos, IAIN Syekh Nurjati Cirebon*, V (1).