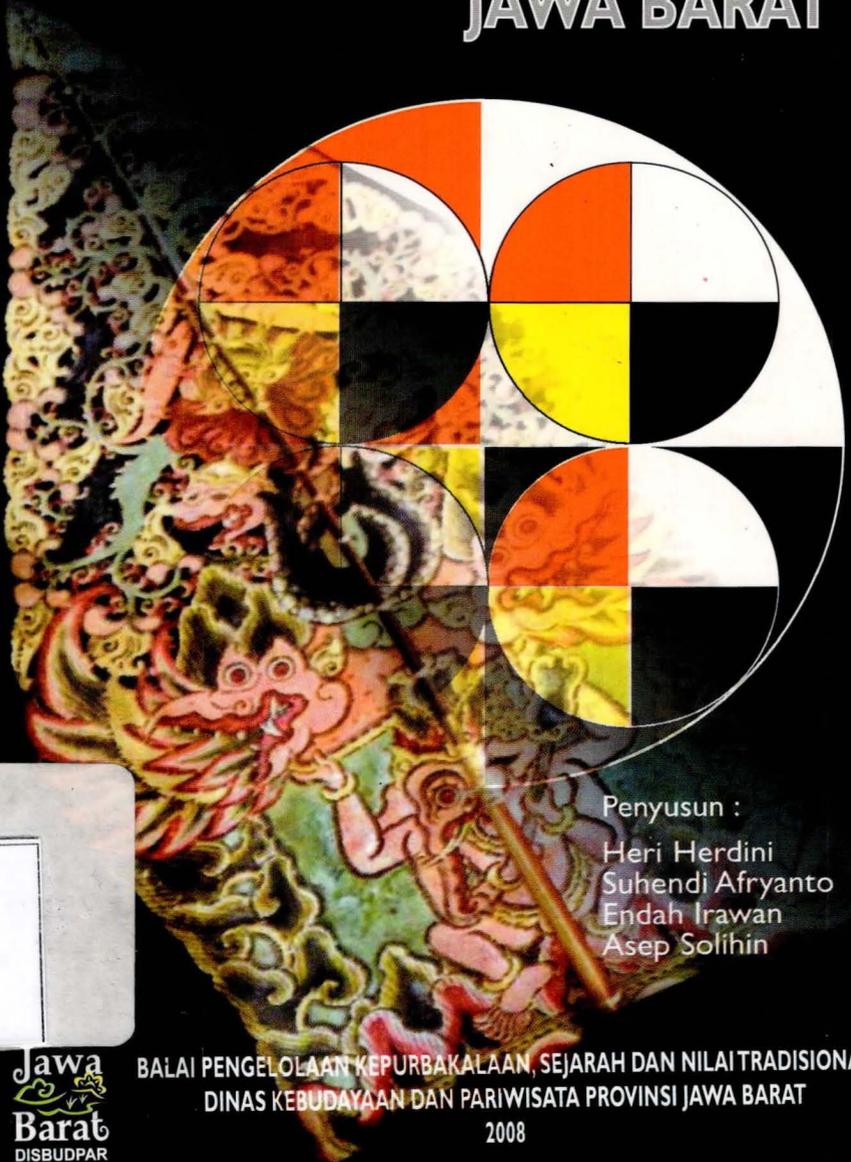


MENGUNGKAP NILAI TRADISI PADA SENI PERTUNJUKAN JAWA BARAT



AKAAN

5. 982

rektorat
dayaan

4

Penyusun :

Heri Herdini
Suhendi Afryanto
Endah Irawan
Asep Solihin

BALAI PENGELOLAAN KEPURBAKALAAAN, SEJARAH DAN NILAI TRADISIONAL
DINAS KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA PROVINSI JAWA BARAT

2008



Jawa
Barat
DISBUDPAR

MENGUNGKAP NILAI TRADISI PADA SENI PERTUNJUKAN JAWA BARAT

**Heri Herdini - Suhendi Afryanto
Endah Irawan - Asep Solihin**

790.2
Her
m

790.2824

HER
m



**BALAI PENGELOLAAN KEPURBAKALAN,
SEJARAH DAN NILAI TRADISIONAL**

heri herdini-suhendi afryanto-endah irawan-asep solihin



**Mengungkap
Nilai Tradisi
Seni Pertunjukan
Jawa Barat**
Heri Herdini
Suhendi Afryanto
Endah Irawan
Asep Solihin

Desain Cover
Kusnadi Adiwidjaya

Desain Isi
Harris Sukristian

**BALAI PENGELOLAAN
KEPURBAKALAN,
SEJARAH,
DAN
NILAI TRADISIONAL**
Jl. Pariwisata No. 1-7
Cibogo
Bandung

SAMBUTAN KEPALA DINAS KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA PROVINSI JAWA BARAT

Assalamu'alaikum Wr.Wb.

uji dan syukur kami panjatkan ke hadirat Allah SWT yang telah memberikan ilmu pengetahuan tentang kebudayaan yang tak ternilai harganya serta manfaatnya dalam kehidupan manusia.

Kami menyambut baik atas terbitnya buku *Mengungkap Nilai Tradisi Pada Seni Pertunjukan Jawa Barat* sebagai salah satu dalam menanamkan nilai-nilai luhur budaya bangsa kepada masyarakat. Tidak sedikit orang hanya terpukau pada gerak dan irama dari sebuah seni pertunjukan. Namun seringkali mengabaikan nilai-nilai tradisi yang terkandung di dalamnya, bahkan tidak jarang para pelaku seni pun kurang memperhatikannya.

Diharapkan buku ini dapat memberikan pemahaman dan pencerahan, bahwa sesungguhnya seni pertunjukan itu bukan hanya sekedar *tontonan* tetapi juga *tuntunan* bagi kita dalam menjalani hidup dan kehidupan, sehingga lahir kearifan yang akan menjadikan hidup ini lebih bermakna.

Ucapan terima kasih kami sampaikan kepada tim penulis, editor, dan pihak-pihak lain yang telah membantu terbitnya buku ini. Semoga karya tulis yang terdapat di dalamnya betapapun kecilnya senantiasa mendapat ridho serta hidayah-Nya. Amien.

Kepala Dinas Kebudayaan dan
Pariwisata Provinsi Jawa Barat,

Drs. H.I. Budhyana, M.Si.
NIP 480 081 302

SAMBUTAN KEPALA BALAI PENGELOLAAN KEPURBAKALAAN, SEJARAH DAN NILAI TRADISIONAL

Assalamu'alaikum Wr.Wb.

ebagaimana daerah lain, Jawa Barat memiliki aneka ragam kesenian, baik yang tradisional maupun yang kontemporer, salah satu diantaranya adalah seni pertunjukan. Kesenian tersebut bukan saja menarik untuk ditonton atau disaksikan sebagai media hiburan, tetapi juga menarik untuk dikaji lebih dalam tentang nilai-nilai tradisi yang terdapat di dalamnya. Nilai-nilai tersebut perlu ditransformasikan kepada masyarakat terutama generasi muda sebagai bahan kajian untuk memahami dan menciptakan makna kehidupan serta mewujudkan masa depan yang lebih baik tanpa menghilangkan akar budayanya.

Balai Kepurbakalaan, Sejarah, dan Nilai Tradisional dengan tupoksinya mencoba untuk mengungkap nilai-nilai tradisi tersebut dalam sebuah buku berjudul *Mengungkap Nilai Tradisi Pada Seni Pertunjukan Jawa Barat*. Mengingat berbagai keterbatasan, sehingga belum

seluruhnya nilai tradisi tersebut dapat diungkap dan disajikan dalam buku ini. Namun demikian, semoga ke depan secara bertahap dapat diterbitkan kembali jilid berikutnya sesuai dengan harapan kita semua.

Besar harapan kami semoga buku ini dapat memberikan manfaat bagi seluruh masyarakat, sehingga nilai-nilai luhur budaya bangsa senantiasa dapat diaktualisasikan dalam kehidupan bermasyarakat.

Akhirnya kami mengucapkan terima kasih kepada tim penulis, editor dan pihak-pihak lain yang telah turut menyumbangkan pikiran dan tenaga bagi terwujudnya buku ini.

Kepala Balai Pengelolaan Kepurbakalaan,
Sejarah, dan Nilai Tradisional.

Drs. Pramaputra, MM
NIP 480 093 192

PENGANTAR



enyambut gembira hasil kerja serius kawan-kawan di jurusan karawitan yang mencoba membukukan hasil studi lapangan atau setidaknya hasil pengamatan di daerah Subang, Cirebon, dan Cianjur bahkan yang bersumber dari media televisi. Kegiatan ini dilakukan oleh empat orang staf pengajar, yaitu saudara Heri Herdini, Suhendi Afryanto, Endah Irawan, dan Asep Solihin, yang dihimpun dalam satu buku yang berjudul: *Dari Tradisi ke Transendensi*, dengan tulisan masing-masing berjudul:

1. Memahami Nilai-Nilai dan Makna Kultural dalam Fenomena Musik Tradisi Sunda, ditulis oleh: Heri Herdini.
2. Nilai-Nilai dalam Tembang Sunda Cianjuran Berdasar Latar Belakang Sejarahnya, ditulis oleh: Heri Herdini.
3. Makna Simbolik dalam Pertunjukan Wayang Kulit Purwa Cirebon, ditulis oleh: Suhendi Afryanto.
4. Memaknai Kearifan Lokal pada Seni Wayang Golek Cepak Cirebon, ditulis oleh: Suhendi Afryanto.
5. Eksistensi dan Kekuasaan Bajidor dalam Pertunjukan Bajidoran di Kabupaten Subang, ditulis oleh: Endah Irawan.
6. Kesenian Sisingaan Merupakan Uga Masyarakat Subang, ditulis oleh: Endah Irawan.

7. Menghayati Nilai-Nilai Wayang Golek melalui Tayangan di Televisi, ditulis oleh: Asep Solihin.
8. Nilai-Nilai yang Terkandung (Kasurtian) dalam Pertunjukan Reog Sunda, ditulis oleh: Asep Solihin.

Dari tulisan di atas jelas tergambar bahwa berangkat dari fenomena seni tradisi yang kasat mata dan terindera mengungkap nilai dan makna yang terkandung di dalamnya. Tidak semua orang menyadari bahwa di balik fenomena seni ada tersimpan nilai-nilai dan makna yang tersembunyi sebagai kearifan lokal yang menunjukkan fungsinya di dalam masyarakat.

Nilai filosofi tertinggi dalam seni tradisi terangkum dalam pernyataan 'tontonan jadi tuntunan'. Itulah salah satu filosofi dan pandangan hidup dalam seni yang tumbuh dan berkembang dari warisan budaya cara berpikir mitis yang tidak membedakan pola pikir dan pola laku, semuanya menyatu dalam praktek kehidupan, tidak terkecuali dalam seni.

Namun demikian di era gobalisasi pola pikir mitis tidak lagi bisa menyendiri secara tenang dan bersahaja, karena tuntutan pola pikir ontologis yang tak terbandung bersamaan dengan bergulirnya abad modern. Cara berpikir modern memisahkan secara tegas antara obyek dan subyek, yang cenderung anti metafisik. Akan tetapi di era pemikiran post-modern kecenderungannya mengkerucut kembali kepada nilai-nilai lokal dengan gaya

yang berbeda yang gemar membongkar (dekonstruksi).

Seni tradisi di persimpangan. Di satu sisi diakui dan dihargai kembali, tetapi di sisi lain bersaing dan berhadapan dengan budaya global yang ditunjang oleh kekuatan teknologi informasi. Setidaknya, ada dua pekerjaan besar yang dihadapi seni tradisi. Pertama mengilmui seni tradisi yang notabene lebih banyak laku dari pada ilmu. Kedua menteknologi-informasikan seni tradisi, baik dalam penyajian maupun pemasaran. Keduanya merupakan pekerjaan berat, tetapi tidak ada pilihan lain kecuali menghadapinya.

Seni dalam hubungannya dengan ilmu, masih menyisakan persoalan epistemologis, sehubungan dengan pertanyaan yang sering muncul. Seni itu ilmu atau bukan? Jawabannya masih sangat beragam dan *debatable* yang tak berkesimpulan. Namun demikian ketika seni itu sudah ada lembaga akademiknya, ada penelitiannya, ada aplikasinya di masyarakat, bahkan ada perguruan tingginya, itu adalah ilmu. Memang benar bahwa seni tradisi karakternya berbeda dengan ilmu-ilmu budaya yang lain karena seni lebih bersifat ekspresif, lokal dan individual. Seni bersifat particular dan unik. Disadari ada sisi lain yang tidak sepenuhnya termasuk wilayah keilmuan, seperti intuisi, inspirasi, ekspresi, wangsit, dan lain sebagainya.

Sebenarnya sudah banyak yang melaksanakan penelitian melalui pendekatan metodologis atau metoda

tertentu yang dianggap cocok untuk bidang seni, baik itu hermeneutik, semiotik, dan lain sebagainya, namun penelitian seperti ini umumnya baru pada dataran rintisan atau pencarian bentuk yang ditawarkan dan belum sampai pada tingkat kebakuan. Landasan metodologi yang dipakai dalam bidang filsafat dipandang lebih relevan untuk penelitian bidang seni, mengingat estetika merupakan cabang dari filsafat. Tulisan kawan-kawan di karawitan sudah menyentuh areal filsafat karena berbicara, masalah nilai-nilai, makna, dan simbol yang notabene merupakan jalur tengah seni atau intra estetik seni.

Penelitian bidang seni yang selama ini dilaksanakan umumnya lebih bersifat kajian di bawah payung disiplin ilmu tertentu seperti sejarah, antropologi, sosiologi, dan sebagainya. Penelitian semacam ini kurang menyentuh intra estetik seni secara spesifik, mengingat objek formalnya tidak focus pada kualitas seni atau bobot makna seninya itu sendiri, melainkan pada obyek lain di luar kualitas seni. Dapat dimengerti, dan memang seharusnya begitu apabila penelitian itu dilaksanakan di lingkungan perguruan tinggi non seni, atau para peneliti seni yang berlatar belakang pendidikan non seni yang melihat seni dari sudut pandang ilmu tertentu, atau dari sisi ekstrinsik lainnya. Bagi perguruan tinggi seni yang objek utamanya estetika, maka kualitas dan intensitas pembahasan seninya harus menonjol dalam upaya mewujudkan eksistensi seni dalam kancah keilmuan dengan metodologinya sendiri di atas landasan filsafatnya yang relevan.

Itulah arti pentingnya tulisan dari kawan-kawan karawitan yang mencoba mengangkat dari tradisi ke transendensi, sekalipun secara metodologis masih harus terus dipertajam, terutama yang menyangkut dasar-dasar filosofisnya yang bisa digali dari kearifan lokal sebagai sebuah penelitian yang kualitatif fenomenologis, menghasilkan kebenaran yang bersifat ideografik (kebenaran ganda), tidak bersifat nomotetik (kebenaran tunggal). Itulah seni yang penuh misteri karena tak bisa dipisahkan dari diri pelakunya. Bukan obyektifitas yang akan kita dapatkan melainkan inter subyektifitas.

Bandung, 28 Oktober 2008
Ketua STSI Bandung

Drs. Enoch, M.Hum.

DAFTAR ISI

Sambutan Kepala Dinas dan Pariwisata Provinsi Jawa Barat ~ iii

Sambutan Kepala Balai Pengelolaan Kepurbakalaan, Sejarah dan Nilai Tradisional ~ v

Pengantar oleh Enoh ~ vii

Memahami Nilai-Nilai dan Makna Kultural Dalam Fenomena Musik Tradisi Sunda ~ 1

Makna Simbolik Dalam Pertunjukan Wayang Kulit Purwa Cirebon ~ 25

Eksistensi Dan Kekuasaan Bajidor Dalam Pertunjukan Bajidoran Di Kabupaten Subang ~ 55

Menghayati Nilai-Nilai Wayang Golek Melalui Tayangan Di Televisi ~ 71

Nilai-Nilai Dalam Tembang Sunda Cianjuran Berdasarkan Latar Belakang Sejarahnya ~ 85

Memaknai Kearifan Lokal Pada Seni Wayang Golek Cepak Cirebon ~ 107

Kesenian Sisingaan Merupakan ‘Uga’ Masyarakat Subang ~ 127

Nilai-Nilai Yang Terkandung (*Kasurtian*) Dalam Pertunjukan Seni Reog Sunda ~ 147

Tentang Penulis ~ 156

MEMAHAMI NILAI-NILAI DAN MAKNA KULTURAL DALAM FENOMENA MUSIK TRADISI SUNDA

Heri Herdini

A. Pendahuluan

Judul tulisan ini, sesungguhnya memiliki ruang lingkup bahasan yang terlalu luas. Ungkapan "fenomena musik tradisi Sunda" sebagaimana tersurat pada judul di atas mencerminkan segala bentuk jenis musik tradisi yang ada pada masyarakat Sunda. Demikian pula dengan ungkapan "nilai-nilai dan makna kultural", pernyataan ini pun sesungguhnya memiliki jangkauan yang tidak terbatas. Walaupun saya sendiri menyadari bahwa begitu berat dan tidak mungkin membahas persoalan ini dalam ruang lingkup dan waktu yang relatif terbatas, namun saya akan berusaha untuk memenuhi permintaan panitia mendiskusikan tentang nilai-nilai dan makna yang tersembunyi di balik fenomena musik tradisi Sunda.

Sekaitan dengan hal tersebut, untuk menghindari salah penafsiran terhadap judul di atas, maka ruang

lingkup bahasan dari judul tulisan ini akan dibatasi sesuai dengan apa yang saya ketahui berdasarkan pengalaman yang telah diperoleh selama ini. Ungkapan "fenomena musik tradisi Sunda" dalam tulisan ini tidak diartikan semua musik-musik tradisi yang ada pada kebudayaan masyarakat Sunda, akan tetapi ruang lingkungannya dibatasi dengan sampel seni tradisi buhun (untuk upacara ritual) dan seni-seni tradisi untuk hiburan, baik dalam konteks perkawinan maupun tontonan khusus. Sementara itu, permasalahan tentang "nilai-nilai" dan "makna kultural" yang tersurat pada bagian awal judul tulisan ini, juga dibatasi hanya pada hal-hal tertentu saja yang dianggap cukup penting untuk diinformasikan.

Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1991:690), kata "nilai" salah satunya diartikan sebagai sifat-sifat atau hal-hal yang penting atau berguna bagi kemanusiaan. Sementara itu, kata "makna" (1991:619) salah satunya didefinisikan sebagai "arti" atau arti pentingnya sesuatu. Jadi, "makna kultural" yang dimaksud dalam tulisan ini secara sederhana dapat diartikan sebagai "arti pentingnya kebudayaan". Dengan demikian, tulisan ini sebenarnya lebih berorientasi pada bagaimana kita berupaya untuk bisa memahami dan menghargai nilai dan arti pentingnya kebudayaan khususnya kesenian (musik tradisi). Pepatah mengatakan "tak kenal maka tak sayang." Dalam persoalan musik tradisi, banyak keunikan dan nilai yang

tersembunyi, dan umumnya hal tersebut tidak diketahui oleh banyak orang terutama generasi muda. Secara fisik, mereka tahu wujud dari musik-musik tradisi, namun nilai dan makna di balik wujud musik-musik tradisi tersebut kecenderungannya tidak diketahui. Oleh sebab itu, cukup beralasan apabila pepatah tadi (tak kenal maka tak sayang) berlaku pula terhadap kondisi dan kehidupan musik-musik tradisi yang ada pada masyarakat Sunda. Kalau generasi muda kecenderungannya kurang menghargai terhadap kebudayaannya sendiri, itu salah satunya disebabkan oleh ketidaktahuannya terhadap nilai-nilai dan makna yang terkandung di dalamnya. Atas dasar itu, maka pada kesempatan ini, saya akan mencoba menginformasikan nilai-nilai dan makna kultural yang terdapat pada musik tradisi Sunda khususnya yang terdapat pada seni pantun, tembang Sunda Cianjuran, dan karawitan Jaipongan. Perlu juga ditegaskan bahwa tulisan ini tidak bermaksud untuk membahas tentang seni pantun, tembang Sunda Cianjuran, dan karawitan jaipongan. Akan tetapi, fokus bahasan tulisan ini lebih mengarah pada nilai-nilai dan makna apa yang tersembunyi di dalam ketiga jenis kesenian tersebut.

B. Tiga Macam Alam Pikiran Manusia yang Berpengaruh pada Nilai-nilai dan Makna Musik Tradisi

Nilai dan makna sifatnya sangat abstrak. Ia tidak tidak

berwujud, akan tetapi memiliki muatan-muatan yang dapat dipahami dan cukup berguna bagi kehidupan manusia. Pada dasarnya, nilai dapat ditemukan di berbagai wujud dan bentuk yang tampak secara kasat mata, baik dalam bentuk benda-benda, naskah (tulisan), artifak, termasuk juga di dalam kesenian. Namun, nilai-nilai dan makna yang tersembunyi di balik wujud dan bentuk tersebut kadang-kadang sukar ditelusurinya, karena untuk memahami nilai-nilai dan makna tersebut perlu sebuah perangkat yang terkait dengan berbagai aspeknya. Nilai terkait pula dengan konteks dan latar belakang historis dari wujud fisik tersebut. Oleh karena itu, sebelum membahas tentang nilai-nilai dan makna yang tersembunyi di balik musik tradisi Sunda, terlebih dahulu perlu diuraikan tiga bentuk alam pikiran manusia yang tentu saja akan terkait dengan persoalan nilai ini.

Menurut C. A. Van Peursen (1988:34-85), pola (alam) pikir manusia terbagi ke dalam tiga kategori, yaitu: (1) alam pikiran mitis; (2) alam pikiran ontologis; dan (3) alam pemikiran fungsional. Alam pikiran mitis, pada dasarnya merupakan pemikiran mitis-spiritual yang berpandangan bahwa kehidupan manusia sangat menyatu dengan alam (kosmos). Dalam arti, manusia sangat bergantung pada alam, demikian pula alam bergantung pula pada manusia. Alam pikiran ini menganggap bahwa benda-benda pusaka, pohon, gunung, dan laut, memiliki kekuatan gaib. Oleh

sebab itu, kegiatan upacara ritual bagi masyarakat yang berpikiran mitis-spiritual menjadi hal yang sangat penting, dan dilakukan secara rutin dalam waktu-waktu tertentu. Bagi mereka, kegiatan upacara ritual ini dianggap sebagai satu cara untuk mendapatkan berkah, keselamatan, dan kesejahteraan masyarakatnya. Melalui upacara ritual, mereka memohon kepada yang maha Kuasa untuk tetap dilindungi dari segala jenis bencana dan ancaman marabahaya. Hampir di setiap suku bangsa di dunia, kegiatan upacara senantiasa menghadirkan musik. Tanpa kehadiran musik, kegiatan upacara ritual dianggap tidak akan berjalan lancar. Oleh sebab itu, dalam konteks ini, musik dianggap sebagai sebuah medium untuk bisa menyatukan antara dunia atas dan dunia bawah (manusia dan yang maha Kuasa). Dalam hal ini, nilai-nilai musikal (secara teknis) bukan merupakan hal utama, melainkan yang dibutuhkan adalah suasana magis dari musik tersebut yang menurut persepsi mereka akan mampu menghadirkan sesuatu yang gaib. Demikianlah cara pandang alam pikiran mitis terhadap musik.

Berbeda dengan alam pikiran mitis, alam pikiran ontologis lebih mengandalkan rasio (akal) untuk mengambil jarak terhadap alam (kosmos). Manusia mencoba mendekati alam (kosmos) dengan cara menggunakan rasio, dan sekaligus pula menganalisis terhadap gejala-gejala alam. Dalam arti, kehidupan

manusia tidak lagi sepenuhnya bergantung pada kekuatan alam (kosmos) yang menurut pemikiran mitis-spiritual, alam (kosmos) itu dihuni oleh kekuatan gaib. Mereka (yang berpikiran ontologis) tidak lagi percaya terhadap kekuatan gaib yang berada pada benda-benda, pohon, gunung, dan laut. Gejala-gejala alam (kosmos) bukan diyakininya memiliki kekuatan gaib, melainkan justeru daya-daya alam dipelajarinya untuk disusun menjadi ilmu pengetahuan. Filsafat dan ilmu pengetahuan menjadi hal utama bagi masyarakat yang berpikiran ontologis. Oleh sebab itu, kegiatan upacara ritual dianggap kurang penting. Mereka lebih terfokus pada bagaimana menciptakan teknologi untuk kepentingan kehidupan masyarakatnya daripada bersandar pada kekuatan gaib melalui kegiatan upacara ritual. Ajaran mitologi diubahnya menjadi ajaran filsafat. Ajaran filsafat ini dipakai sebagai salah satu cara untuk membebaskan dirinya dari kungkungan alam, sekaligus pula dipakai sebagai pisau bedah untuk mengerti dan memahami persoalan-persoalan duniawi. Oleh karena mereka terbebas dari kekuatan gaib dan mitologi, maka pandangannya terhadap musik pun berbeda dari masyarakat yang berpikiran mitis-spiritual. Musik tidak lagi dipakai sebagai medium untuk upacara ritual, akan tetapi musik benar-benar dipandang memiliki otoritasnya sendiri yang berguna bagi kebutuhan ekspresi umat

manusia. Dalam hal ini, nilai-nilai estetika dalam musik menjadi penting, dan musik pun dipandang sebagai media ekspresi manusia, tanpa dibatasi oleh kepentingan-kepentingan tertentu.

Pemikiran fungsional agak berbeda dari alam pikiran ontologis, meskipun keduanya sama-sama mengandalkan rasio (akal) dalam melakukan tindakan-tindakannya. Berdasarkan pemikiran fungsional, manusia tidak lagi membuat jarak dengan alam (kosmos), tetapi cenderung membangun relasi di antara keduanya. Manusia terbuka terhadap kekuatan-kekuatan alam, demikian pula sebaliknya. Hubungan relasi antara manusia dan alam (kosmos) dibangun secara terbuka, dan satu sama lainnya saling mempengaruhi untuk memperoleh arti dan maknanya. Pikiran fungsionalisme merupakan satu cara untuk membebaskan diri dari 'pengasingan'. Pikiran ontologis membuat manusia terasing dari segalanya karena ia mengambil 'jarak' terhadap sesuatu di luar dirinya. Sementara itu, pikiran fungsional berusaha untuk menghindari akibat logis dari pikiran ontologis yang mengakibatkan ketrerasingan itu. Oleh sebab itu, bagi pemikiran fungsional, eksistensi menjadi hal yang sangat penting. Segala sesuatu yang ada di muka bumi ini bereksistensi, dan punya arti penting karena tidak dipandang lepas dari lingkungan sekitarnya. Demikian pula halnya dengan persoalan kesenian (musik). Bagi

pemikiran fungsional, musik punya arti penting bila dilihat berdasarkan fungsi dan konteksnya. Musik tidak berdiri sendiri secara otonom, akan tetapi ia terpengaruh oleh dunia sekitarnya, sehingga musik menjadi salah satu alat untuk mengekspresikan pengalaman seniman sesuai dengan realita yang pernah dialaminya. Demikianlah sekilas pemikiran fungsional terhadap musik (kesenian).

C. Nilai-Nilai dan Makna yang Tersembunyi di Balik Musik Tradisi

Setiap karya seni (termasuk karya tradisi) yang berkualitas tinggi pada umumnya tidak dibuat secara sembarangan dalam waktu singkat. Di balik karya seni tradisi tersebut tersembunyi nilai-nilai, makna, dan pandangan/pemikiran dari si penciptanya, baik secara individu maupun kolektif yang kadang-kadang tidak terungkap apabila tidak dilakukan penelusuran. Demikian pula dengan seni pantun, tembang Sunda Cianjuran, dan karya jaipongan yang menjadi sampel dalam tulisan ini. Selama ini, kita hanya mengetahui wujud fisik dari ketiga karya seni tradisi tersebut. Akan tetapi, kita tidak mengetahui apa sebenarnya yang tersembunyi di balik karya-karya seni tradisi tersebut. Untuk mengantarkan ke arah itu, mari kita simak bagaimana muatan nilai-nilai dan makna yang terdapat pada seni pantun, tembang Sunda Cianjuran, dan karawitan

jaipongan walaupun nilai-nilai dan makna dari ketiga jenis kesenian tersebut tentu akan berbeda karena ketiganya dilahirkan berdasarkan alam pikiran yang berbeda.

Pantun adalah produk budaya masyarakat Sunda pada zaman mitis-spiritual. sekitar tahun 1500-an, pantun diperkirakan sudah ada. Bahkan kelahiran tembang Sunda Cianjuran itu sendiri diduga berasal dari pantun. Memahami pantun tidak dapat dilihat berdasarkan sudut pandang rasional. Ia hidup di lingkungan masyarakat religius yang alam pikirnya mitis-spiritual. Oleh sebab itu, memahami pantun berbeda dengan tatkala kita memahami tembang Sunda Cianjuran atau jaipongan. Kedua jenis kesenian ini (tembang Sunda Cianjuran dan jaipongan) merupakan produk dari masyarakat modern yang alam pikirnya ontologis atau fungsional. Perbedaan alam pikiran ini berpengaruh pula terhadap nilai-nilai dan makna yang dikandung di dalam jenis-jenis kesenian tersebut. Oleh sebab itu, nilai-nilai dan makna yang terkandung dalam pantun tidak berdasar pada estetika musikal, tetapi lebih tersirat pada latar belakang historis dan simbol-simbolnya.

Munculnya pantun dilatarbelakangi oleh agama Budha Mahayana aliran Wajrayana. Hal ini terlihat dengan adanya unsur mantra dalam rajah pantun. Pengulangan kata yang berulang-ulang sebagai mantra adalah ciri dari aliran ini (Sumardjo, 2003:33). Berdasarkan informasi Saleh

Dana Sasmita yang dikutip oleh Sumardjo tentang pengaruh aliran Wajrayana adalah sebagai berikut:

Dalam zaman Pajajaran tampak gejala Tantrisme Budha yang disebut aliran Wajrayana dalam lingkungan kraton Pajajaran . . . sebuah batu berukir yang ditemukan di bukit punden di Tapos, Ciampea, Bogor, menunjukkan gejala kehadiran Wajrayana. Batu tersebut merupakan sebuah tantra atau mandala yang biasa digunakan oleh aliran Wajrayana untuk samadi . . . Cirinya yang utama adalah trisula dan gajah. Wajrayana sangat mementingkan rumus-rumus mantra yang diucapkan berulang-ulang secara khusus, misalnya kalimat: *Om Nani Padme Hum*. Ucapan juru pantun yang sering digelarkan umum '*astagfirullahaladzim*', opat puluh kali '*astagfirullahaladzim*' adalah sisa kelanjutan tradisi Wajrayana yang telah diislamkan dan pengulangannya cukup disebutkan angkanya (Sumardjo, 2003:33-34).

Pantun merupakan produk budaya Sunda yang sangat unik, dan nilai-nilainya pun hanya dapat dipahami berdasarkan pemahaman budaya Sunda lama. Dalam pantun terdapat dasar-dasar cara berpikir masyarakat Sunda lama yang hidup dalam pemikiran mitis-spiritual. Cara berpikir budaya mitis-spiritual adalah cara berpikir sintetik, yaitu cara berpikir totalitas, bahwa objek-objek di luar diri manusia memiliki hubungan menyatu dengan dirinya.

Dalam cerita pantun sering kali digambarkan seorang

raja mampu menghidupkan orang mati, atau manusia dapat menghilang bersama raganya. Fenomena ini, adalah sebagai gambaran "kesatuan kosmis". Masyarakat Sunda lama meyakiniinya atas adanya kesatuan antara mikrokosmos dan makrokosmos. Manusia adalah alam semesta. Oleh karena alam semesta ini penuh dengan daya-daya gaib yang misteri, maka manusia juga dapat menguasai daya-daya kosmos itu lewat penguasaan dirinya. Hubungan antara manusia, alam semesta, dan alam spiritual ini memungkinkan manusia memiliki kekuatan-kekuatan alam spiritual dan kekuatan-kekuatan alam semesta (Sumardjo, 2003:48-49).

Dalam pertunjukan pantun, juga sering kali ditemukan adanya konplik antartokoh. Fenomena ini menggambarkan faham dualisme antagonistik. Alam semesta ini merupakan antagonistik dari alam spiritual. Dalam kehidupan sehari-hari, kita senantiasa bersentuhan dengan fenomena antagonistik, seperti: kiri-kanan, langit-bumi, benar-salah, laki-laki-perempuan, hidup-mati, putih-hitam, dan sebagainya. Unsur-unsur antagonistik ini tidak hidup terpisah, akan tetapi satu sama lainnya saling membutuhkan. Antagonistik itu sebetulnya suatu konflik. Jadi, tugas manusia di dunia ini adalah untuk mendamaikan konflik tersebut, sehingga kedua unsur ini bertemu dalam keharmonisan (Sumardjo, 2003:49).

Simbol-simbol dalam pantun digambarkan melalui

nama tokoh, nama tempat, nama binatang, nama bilangan, dan jenis warna (Sumardjo, 2006:50-56). Pantun adalah simbol religi masyarakat Sunda yang merumuskan konsep-konsep tentang tatanan eksistensi. Sebagai contoh, nama tokoh Mundinglaya Dikusumah memiliki makna tertentu, dan ia sebagai simbol. Munding adalah binatang kerbau yang tak bisa lepas dari tanah berlumpur. Ini adalah sebagai simbol bumi. Laya adalah puncak yang tinggi (Himalaya, Suryalaya), puncak langit. Sementara itu, kusumah diartikan kembang atau pucuk putik kembang, dan ini diartikan sebagai akhir kehidupan dan awal kehidupan baru manusia. Dikusumah berarti berada pada batas fana dan baka. Inilah sebabnya Mundinglaya Dikusumah tidak diperkenankan memasuki alam baka di batas sajabaning langit. Ia dihidupkan kembali oleh Dewi Wiru Mananggay (Sumardjo, 2003:54).

Dalam pantun juga sering disebut-sebut bilangan tiga, enam, lima, delapan, dua puluh lima, tiga puluh tiga, dan enam puluh lima. Semua bilangan ini sebagai simbol daya-daya kosmik ruang. Sebagai contoh, Prabu Siliwangi berpesan kepada putranya, Raden Layung, agar mengembara dan menemukan suatu wilayah yang terdiri dari 33 pulau dan 65 bangsawan. Kalau wilayah itu sudah ditemukan, ia boleh mendirikan negara di situ. Ini adalah faham mandala. Setiap mandala terdiri dari 4 arah ruang, yaitu: utara-selatan, barat-timur, dan semua arah ini

disatukan oleh pusat. Kalau disebutkan 33 pulau, berarti harus ada 32 pulau yang mengitari pulau pusat. Bilangan 32, berarti kelipatan 8 dari 4 arah angin. Sementara itu, 65 bangsawan berarti bahwa setiap pulau harus memiliki 2 sungai, sehingga sungai-sungai yang banyak itu berjajar di sebelah kiri dan kanan sungai pusat. Mengapa harus 2 sungai? Karena setiap kraton yang didirikan oleh raja mana pun di Indonesia selalu berada di tengah-tengah dua aliran sungai. Sungai-sungai itu dinamakan 'sungai perempuan' dan 'sungai laki-laki', sedangkan kraton yang dibangun di tengah-tengahnya 'mengawinkan' dua pasangan sungai itu (Sumardjo, 2003:55-56). Demikian sekilas tentang nilai-nilai dan makna yang tersembunyi di balik pantun Sunda. Sekarang bagaimana nilai-nilai yang terdapat pada tembang Sunda Cianjuran? Tentu saja akan berbeda, karena tembang Sunda Cianjuran dilahirkan oleh masyarakat yang berbeda, baik zaman maupun alam pemikirannya.

Tidak diragukan lagi bahwa tembang Sunda Cianjuran merupakan karya seni tradisi yang berkualitas tinggi. Secara musikal, tembang Sunda Cianjuran memiliki nilai-nilai keindahan yang dapat dipertanggungjawabkan keberadaannya. Lalu, unsur-unsur apa saja yang membuat tembang Sunda cianjuran memiliki nilai keindahan, sehingga ia mampu bertahan sampai ratusan tahun, dan tidak pudar oleh perkembangan zaman. Berbicara tentang

estetika tembang Sunda cianjuran tentu saja sangat kompleks, karena selain menyangkut lagu-lagunya, juga menyangkut *pirigan* dan kepiawaian penembang dalam membawakan lagu-lagunya itu sendiri. Atas dasar hal tersebut, maka kesatuan antara lagu, *pirigan*, dan kepiawaian penembang dalam membawakan lagu tersebut sebetulnya merupakan dasar acuan untuk lahirnya sebuah keindahan.

Secara umum, nilai estetika dalam sebuah karya seni sekurang-kurangnya menyangkut tiga hal, yaitu: (1) mengandung simbol-simbol yang cukup bermakna, baik secara struktur organis maupun nilai-nilai di balik struktur organis tersebut; (2) susunan simbol-simbol tersebut harus memiliki keutuhan (*unity*), keselarasan, keseimbangan, dan penekanan yang tepat; dan (3) melalui simbol-simbol tersebut, karya seni/musik harus mampu merangsang kesadaran publik dan memberikan pengalaman tertentu kepada apresiatornya (Saini K.M., 2001:41). Pendapat di atas, sebetulnya masih bersifat global. Oleh sebab itu, apabila pendapat ini akan dipakai sebagai rujukan untuk menggali nilai-nilai estetika dalam tembang Sunda cianjuran, perlu ada interpretasi lebih lanjut terhadap pemaknaan ketiga hal tersebut, yang kemudian perlu dikorelasikan pula terhadap wujud realita dari tembang Sunda cianjuran itu sendiri.

Dalam penyajian tembang Sunda cianjuran, yang

menjadi bahan perhatian para penonton/pendengar biasanya terletak pada keindahan lagu yang dibawakan oleh penembang. Atas dasar ini, mari kita mulai membahas tentang nilai-nilai estetika yang terdapat pada lagu-lagu tembang Sunda cianjuran. Dalam lagu-lagu tembang Sunda cianjuran terdapat beberapa simbol yang cukup bermakna, di antaranya yaitu: pola struktur melodi, ornament (susunan *dongkari-dongkari*), dan cara membawakan lirik lagu (*rumpaka*). Ketiga simbol ini masing-masing memiliki makna yang satu sama lain saling berhubungan.

Lagu-lagu tembang Sunda cianjuran pada umumnya memiliki struktur melodi yang sederhana. Namun, di balik kesederhanaan struktur melodi tersebut, terdapat pola struktur melodi yang akan tampak rumit apabila sudah dibumbui oleh berbagai macam *dongkari*. Dilihat berdasarkan konturnya (garis melodi), pola struktur melodi ini terdiri dari empat kategori, yaitu: kontur melodi mendatar, menaik, menurun, dan melengkung. Contoh pola kontur melodi mendatar di antaranya yaitu: 5 5 5 5 sebagaimana kita lihat pada awal lagu *Papatet* (baris pertama). Contoh pola kontur melodi menaik di antaranya yaitu: 2 1 5 sebagaimana kita lihat pada lagu *Mupu Kembang* (suku kata terakhir baris kedua). Contoh pola kontur melodi menurun di antaranya yaitu: 2 3 4 5 sebagaimana kita lihat pada lagu *Papatet* (suku kata terakhir

baris keempat). Sedangkan contoh pola kontur melodi melengkung di antaranya yaitu: 2 1 2 atau 5 4 5 sebagaimana kita lihat pada lagu *Kaleon* (suku kata terakhir baris kedua dan suku kata terakhir baris kedelapan). Keempat pola kontur melodi ini, kecenderungannya selalu disertai oleh jenis *dongkari* tertentu, sehingga kedudukan *dongkari* tersebut kecenderungannya tidak bisa digantikan oleh *dongkari* lain. Sebagai contoh, pola struktur melodi menaik, 2 1 5, (bila kedudukannya berada pada akhir frase melodi) selalu disertai oleh *dongkari jekluk*. Kemudian pola struktur melodi mendatar, 5 5 5 5, biasanya disertai oleh *dongkari baledog*, atau *cacag*. Pola struktur melodi menurun, 2 3 4 5, biasanya selalu disertai oleh *dongkari galasar* atau *golosor*. Sedangkan pola struktur melodi melengkung, 2 1 2, biasanya selalu disertai oleh *dongkari beulit*.

Di samping keempat pola struktur melodi di atas, sering pula ditemukan satu buah nada yang dibawakan agak panjang (bernilai tiga atau empat ketukan) atau dua buah nada yang kontur melodinya menurun (terutama nada 2 3). Satu buah nada yang dibawakan agak panjang tersebut biasanya selalu disertai oleh *dongkari riak* atau *ombak*. Sedangkan terhadap dua buah nada yang memiliki kontur melodi menurun (terutama nada 2 3) biasanya selalu disertai oleh *dongkari kait*, *leot*, atau *dangheuak*. Hubungan yang erat antara pola struktur melodi dan

dongkari ini tidak hanya semata-mata merupakan sebuah aturan, tetapi sekaligus pula merupakan estetikanya dari lagu-lagu tembang Sunda cianjuran.

Nilai estetika lagu-lagu tembang Sunda cianjuran tidak hanya terletak pada hubungan antara pola struktur melodi dan *dongkari*, tetapi juga ditentukan oleh hubungan antara *dongkari* yang satu dan *dongkari* yang lainnya. *Dongkari-dongkari* dalam lagu tembang Sunda cianjuran satu sama lain memiliki hubungan yang mengikat. Sebagai contoh, apabila memainkan *dongkari galasar* (pada akhir frase melodi), kecenderungannya diawali oleh *dongkari inghak*. Apabila memainkan *dongkari jekluk* (pada akhir frase melodi), kecenderungannya diawali oleh *dongkari gedag* atau *reureueus*. Kemudian apabila memainkan *dongkari lapis*, maka kecenderungannya diawali oleh *dongkari beulit* atau *gibeg*. Sedangkan apabila memainkan *dongkari beulit*, kecenderungannya diawali oleh *dongkari riak*. Hubungan antardongkari ini sudah barang tentu menunjukkan adanya nilai keselarasan yang dapat dinyatakan sebagai ornamen pokok, dan sekaligus pula merupakan estetikanya lagu-lagu tembang Sunda cianjuran.

Selain ditentukan oleh adanya hubungan antara pola struktur melodi dan *dongkari*, dan juga hubungan antara *dongkari* yang satu dan *dongkari* lainnya, estetika tembang Sunda cianjuran juga dapat dilihat dari kepiawaian

penembang dalam membawakan *rumpaka* lagu sesuai dengan isi atau tema dari *rumpaka* tersebut. Isi atau tema *rumpaka* akan sangat berpengaruh terhadap cara membawakan lagunya itu sendiri. Walaupun lagu yang dibawakannya sama, tetapi menggunakan *rumpaka* yang berbeda, maka kecenderungan untuk membawakan dan menghayati lagu tersebut akan berbeda. Sebagai contoh, apabila lagu *Mupu Kembang* dinyanyikan dengan menggunakan *rumpaka* sbb.: //payung hiji ku duaan// angkat bari rerendengan// hurung jiga layung isuk// nya keusik-keusik barentik// nya cadas-cadas harerang/ nya batu-batu harurung// kahibaran Dewi Asri//, maka akan berbeda penghayatannya bila dibandingkan dengan menggunakan *rumpaka* sbb.: //goong teh kaimpi totos// duka naon balukarna// kajeun teu wawuh jeung dulur// kajeun anggang jeung baraya// tinimbang hanteu laksana// diri abdi kaanjeunna// raga ikhlas bibilasan//. *Rumpaka* yang pertama bertemakan tentang kekaguman atas kecantikan Dewi Asri yang mengandung aura tinggi, sehingga keusik, batu, dan cadas pun ikut tersinari oleh kecantikannya. Sementara itu, tema dari *rumpaka* yang kedua menggambarkan tentang keteguhan Dewi Asri akan cintanya terhadap Mundinglaya meskipun ia harus menghadapi risiko tinggi, bermusuhan dengan saudaranya. Oleh karena kedua *rumpaka* tersebut berbeda temanya,--*rumpaka* yang pertama bertemakan tentang kecantikan Dewi Asri, sedangkan *rumpaka* kedua

bertemakan tentang keteguhan hati Dewi Asri,--maka cara membawakan dan menghayati kedua *rumpaka* tersebut harus memiliki **penekanan** yang berbeda sesuai dengan kata kunci dari masing-masing tema *rumpaka* tersebut. Kata kunci dari *rumpaka* yang pertama berada pada baris kedua (*angkat bari rerendengan*) dan baris ketujuh (*kahibaran Dewi Asri*). Sedangkan kata kunci dari *rumpaka* yang kedua berada pada baris kelima (*tinimbang hanteu laksana*), baris keenam (*diri abdi kaanjeunna*), dan baris ketujuh (*raga iklas bibilasan*).

Nilai-nilai yang disampaikan dalam tembang Sunda Cianjuran ini hanya sebagian kecil terutama yang terkait dengan nilai-musikal. Apabila digali secara mendalam, maka akan ditemukan nilai-nilai dan makna lainnya, baik yang tersembunyi pada *rumpaka* lagu maupun simbol-simbol yang terdapat pada instrumen kacapi indung. Lalu bagaimana dengan nilai-nilai dan makna yang terdapat pada karawitan jaipongan? Nilai-nilai dan makna yang tersembunyi di balik jaipongan akan ditelusuri secara khusus pada proses penciptaannya. Sementara itu, yang menyangkut nilai-nilai musikal tidak dibahas dalam tulisan ini, karena memerlukan waktu khusus untuk menganalisisnya.

Jaipongan adalah sebuah karya inovatif hasil kreativitas Gugum Gumbira. Proses kreatif Gugum Gumbira dalam menciptakan jaipongan ditempuh dalam

waktu yang relatif panjang. Pengorbanannya untuk melahirkan karya cipta jaipongan ini dilakukan dengan cara penjelajahan ke berbagai daerah, seperti ke daerah Sumedang, Subang, Karawang, Kuningan, Ciamis, dan sampai ke daerah Tambun. Dari penjelajahannya ini, ia dapat mengidentifikasi berbagai karakteristik jenis kesenian yang diamatinya, sehingga pengalaman ini dapat dijadikan sebagai modal untuk melahirkan karawitan jaipongan, baik dari segi pola tabuhan kendang maupun garap iringan *gendingnya*. Pola tabuhan kendang dalam karawitan jaipongan memang memiliki kekhasan tersendiri yang berbeda dari tabuhan kendang dalam kiliningan, ketuk tilu, bangreng, dan kendang pencak. Namun, pola-pola *tepakan kendang* dalam iringan jaipongan ini sebenarnya merupakan hasil akumulasi dari berbagai ragam *tepakan kendang* yang terdapat pada kendang pencak, ketuk tilu, dan ragam *tepakan kendang* lainnya yang dikemas kembali dalam gayanya yang baru. Sementara itu, iringan *gendingnya* lebih banyak mengadopsi dari gamelan wanda anyar karya Mang Koko.

Untuk dapat mengungkap nilai-nilai dan makna dari musik (karawitan jaipongan), setidaknya dapat ditelusuri melalui proses penciptaannya (ide/gagasan) dan aspek musikal yang terkandung di dalamnya. Nilai dan makna di balik kreativitas Gugum Gumbira ini perlu diungkap sekaitan dengan kehadiran jaipongan telah memberikan

pencerahan, baik bagi perkembangan kesenian Sunda itu sendiri, maupun bagi para seniman pelakunya. Patut diakui bahwa di dalam karawitan jaipongan terdapat sesuatu yang baru, terutama dari segi pola-pola tepakan kendangnya. Dilihat dari permainan kendangnya, *tepakkan kendang* jaipongan sangat berbeda dari *tepakkan kendang* kiliningan, kendang penca, ketuk tilu, dan tari keurseus. Oleh karena *tepakkan kendang* jaipongan sama sekali berbeda dari pola-pola *tepakkan kendang* yang sudah ada, maka *tepakkan kendang* jaipongan dapat dikatakan sebuah penemuan baru yang cenderung menjadi genre baru dalam khasanah perkembangan karawitan Sunda. Dari fenomena di atas, dapat dinyatakan bahwa makna kreativitas bagi Gugum Gumbira adalah sebuah upaya untuk menemukan sesuatu yang baru guna mencapai suatu kemajuan. Kemajuan dapat ditandai oleh adanya perubahan atau pergeseran. Oleh sebab itu, ketika Gugum Gumbira menciptakan tarian *Keser Bojong*, sesungguhnya pemberian nama terhadap tarian ini tidak sekedar nama, tetapi ada makna di balik itu yakni makna "perubahan" yang diambil dari kata "geser". Dalam bahasa Sunda, kata "geser" mengandung arti bergerak, pindah, atau maju. Dengan demikian, makna filosofis dari *Keser Bojong* ini adalah sebuah upaya perubahan untuk menuju suatu kemajuan.

Gugum Gumbira memaknai kreativitas tidak hanya sekedar kemampuan untuk menemukan sesuatu yang

baru, tetapi juga kemampuan berpikir dalam menghadapi dan menjawab tantangan zaman. Pandangan dan pemikiran Gugum Gumbira dalam memaknai kreativitas ini, secara tersembunyi dapat dilihat melalui proses kreatifnya ketika ia melahirkan karya jaipongan. Sebelum karya jaipongan ini lahir, Gugum Gumbira sudah memiliki pemikiran dan prediksi bahwa jiwa anak muda umumnya lebih suka kepada nuansa musik yang heroik, dinamis, dan *enjoy*. Atas dasar pandangan ini, maka ia mampu memprediksi bahwa jaipongan bisa larut terhadap nafas dan gejolak jiwa anak muda, sehingga kehadirannya akan diterima oleh sebagian besar kalangan anak muda. Prediksi ini ternyata benar, bahwa jaipongan bisa menyebar secara cepat dan diterima oleh masyarakat luas karena jaipongan memiliki karakter musikal yang dinamis, heroik, dan *enjoy* sesuai dengan konsepsinya ketika ia menciptakan karya jaipongan ini.

Karya seni jaipongan memang luar biasa, karena di samping memiliki pengaruh yang sangat besar terhadap perkembangan kesenian lainnya, juga proses transformasinya sangat cepat, sehingga hampir di setiap daerah di Jawa Barat, jaipongan hadir menyemarakkan dunia karawitan Sunda. Karya seni jaipongan memang sangat unik, ia memiliki nilai kebaruan tidak hanya dalam gerak tarinya, tetapi juga dalam garap karawitannya terutama dilihat dari *tepanan kendang*. Apabila ditelusuri

lebih dalam, proses penciptaan jaipongan ternyata memiliki dasar acuan yang cukup jelas, baik dilihat dari segi konsep, nilai, makna, maupun dasar pemahaman dari Gugum Gumbira selaku penciptanya. Sebagai karya kreativitas, jaipongan telah mengalami pengujian yang cukup lama, dan hingga sekarang kehadirannya masih tetap eksis walaupun tidak segenar ketika tahun 1980-an. Kebertahanan karya jaipongan ini mejadi sebuah indikasi bahwa jaipongan secara evolutif akan menjadi sebuah karya tradisi yang keberadaannya diakui menjadi bagian milik masyarakat Jawa Barat. Barangkali inilah salah satu nilai kontribusi dari jaipongan terhadap pengayaan khasanah karawitan Sunda.

D. Kesimpulan

Dari penjelasan di atas, dapat ditarik kesimpulan sebagai berikut:

1. Upaya memahami nilai-nilai dan makna musik tradisi sekurang-kurangnya perlu didasari oleh pemahaman terhadap latar belakang historis terciptanya seni tradisi tersebut, konteks dan fungsinya, estetika musikal, dan sistem penyajiannya.
2. Nilai-nilai dan makna yang tersembunyi di balik musik tradisi itu, bergantung pula pada pola pikir masyarakat yang melahirkan jenis musik tradisi tersebut.
3. Nilai-nilai dan makna yang tersembunyi di balik musik

tradisi ritual berbeda dengan musik tradisi sekuler. Oleh sebab itu, dalam menilai dan memahami musik tradisi ritual tidak bisa diukur dengan cara pandang pikiran modern, begitu pula sebaliknya.

Daftar Pustaka

K.M., Saini. *Taksonomi Seni*. Bandung: STSI Press, 2001.

Peursen, C.A. van. *Strategi Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius, 1988.

Sukanda, Enip. "Tembang Sunda Cianjuran: Sekitar Pembentukan dan Perkembangannya." Bandung: Proyek Pengembangan IKI ASTI Bandung, 1984.

Sumardjo, Jakob. *Simbol-simbol Artefak Budaya Sunda*. Bandung: Kelir, 2003.

----- . *Khasanah Pantun Sunda*. Bandung: Kelir, 2006.

MAKNA SIMBOLIK DALAM PERTUNJUKAN WAYANG KULIT PURWA CIREBON

Suhendi Afryanto

ertunjukan wayang kulit purwa yang terlahir dari komunitas masyarakat tradisional memiliki sebutan yang cukup prestisius, yakni sebagai kesenian *Adiluhung*. Adiluhung memiliki pengertian sebagai *mahayuning janmo*, *mahayuning projo*, dan *mahayuning buwono*. Semua ini merupakan tatanan kehidupan yang sarat dengan nilai-nilai filosofis. Pengertian *mahayuning janmo*, *mahayuning projo*, dan *mahayuning buwono* secara lebih hakiki memiliki arti untuk mensejahterakan manusia (*janmo*), mensejahterakan negara (*projo*), dan mensejahterakan dunia (*buwono*). Pengertian tersebut bukanlah suatu klaim dari kalangan tertentu yang cenderung memaksakan kehendak sebagai legitimasi kekuasaan, melainkan memang demikian adanya. Pesan-pesan moral ini merujuk pada wacana kosmologi makrokosmis yang terimplementasikan dalam kehidupan manusia sehari-hari.

Cirebon sebagai kota budaya dengan keanekaragaman keunikannya, memiliki aset berharga bagi pertumbuhan kesenian yang ada di wilayahnya

masing-masing, salah satu di antaranya adalah wayang kulit purwa yang disebut *gagrak* (gaya) Cirebon. Wayang kulit purwa Cirebon sampai saat ini masih memiliki nilai-nilai filosofis meskipun zaman telah berubah. Alasan ini didasari oleh kondisi lapangan di mana aktivitas pertunjukan wayang kulit belum terkooptasi oleh arus perubahan, sekalipun hingar-bingar kehidupan masyarakat urban telah merongrongnya. Indikasi yang menguatkan alasan tersebut salah satu di antaranya adalah bahwa masyarakat Cirebon dalam sisi yang lain merupakan masyarakat yang tidak lupa akan sejarah budayanya. Seperti diketahui bersama, pada umumnya keberadaan pertunjukan wayang kulit di pulau Jawa pada mulanya dijadikan sebagai media untuk syiar agama Islam. Hal ini sejalan dengan apa yang disampaikan oleh Hasan Al-aydrus dalam sejarah perkembangan Islam di Jawa (1998;145), bahwa syiar Islam di tanah Jawa dilakukan melalui media seni wayang kulit yang waktu itu dilakukan oleh **Sunan Kalijaga** serta dibantu oleh Wali yang lainnya, yakni **Sunan Kudus** dan **Sunan Muria**. Ketika Sunan Kalijaga melakukan dakwah melalui pertunjukan wayang kulit purwa, ia memiliki beberapa nama yaitu: di Jawa Barat bernama *Ki Sida Brangti*, di Tegal bernama *Ki Dalang Bengkok*, serta di Purbalingga bernama *Ki Dalang Kumendung* (Baidlowi,1995;95). Sunan Kalijaga mengubah wayang kulit dari cara Hindu menjadi cara Islam, dengan wilayah penyebaran awalnya di daerah Jawa Tengah. Sebagai dampak politis dalam rangka syiar agama Islam tadi, wayang kulit purwa menyebar tidak hanya di daerah

pinggiran pantai, tetapi juga masuk sampai kepada wilayah bagian tengah dengan gaya yang berbeda antara wilayah yang satu dan wilayah yang lainnya. Sebagai contoh, wayang kulit purwa yang berkembang di wilayah Cirebon Barat dan sekitarnya terdapat perbedaan pada jumlah *punakawan*-nya bila dibandingkan dengan di wilayah Cirebon bagian Timur. Di wilayah Cirebon Barat, jumlah *punakawan* terdapat 9 (sembilan) orang sebagai simbol dari jumlah *Wali Sanga*, sementara di wilayah Cirebon Timur sampai ke wilayah Tengah, *punakawan* berjumlah 5 (lima) orang sebagai simbol dari *rukun Islam*. Meskipun terdapat beberapa perbedaan, namun alur ceritera yang dibawakan memiliki kesamaan sumber, yakni merujuk kepada kitab **paramayoga**.

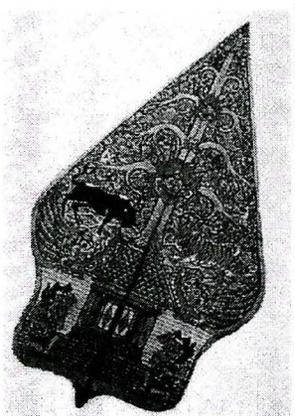
Sejalan dengan arah perubahan orientasi yakni dari Hindu ke Islam, wayang kulit purwa Cirebon dalam kosmologi yang lebih luas menyiratkan adanya aspek keseimbangan antara yang baik dan yang buruk, atau yang kuat dan yang lemah, bahkan sampai kepada yang tamak/serakah dan yang sederhana/alim. Secara semiotik, hal demikian dikatakan sebagai penanda antara hitam dan putih. Secara kontekstual, prinsip keseimbangan (*ballance*) yang dimaksud dapat dilihat pada makna simbolik dari tokoh-tokoh wayang dengan sebutan *Pandawa* (putih) dan *Kurawa* (hitam). Dalam kelompok Pandawa lima, *Prabu Yudistira* adalah simbol kemurahan hati dan simbol rasa peka terhadap penderitaan orang lain. Namun, sifat-sifat inilah yang membuatnya tidak mampu memerintah negeri dengan baik, karena dia terlalu mudah menaruh belas

kasihan dan tidak sanggup bersikap kejam. Kemurahan hati akhirnya mengakibatkan keluarganya jatuh miskin dan rasa belas kasihannya membuat lemah dalam menjalankan serta mempertahankan kekuasaannya. Sebaliknya, *Bima* disimbolkan sebagai manusia yang memiliki keteguhan hati, watak yang kuat, dan sikap yang tegas. Namun, sifat-sifat inilah yang membuatnya sering terlibat konflik serta mengalami benturan dengan pihak-pihak lain. *Arjuna* adalah simbol keadilan, dan ia memiliki sifat yang jujur, tetapi juga sekaligus menjadi simbol intoleransi terhadap orang-orang yang lemah moralnya atau mereka yang kebetulan sedang jatuh ke dalam penyelewengan dan kekhilafan. Sebaliknya tokoh Kurawa, *Prabu Duryudana*, adalah simbol ketamakan, serta keserakahan. *Duryudana* adalah raja yang memiliki kedigjayaan, namun kepercayaan dirinya rapuh, dia mudah dipengaruhi bahkan mudah ditipu, sehingga tampuk kekuasaan yang disandangnya rentan terhadap rongrongan para oportunist yang berada di sekelilingnya. Dari kelemahan yang dimiliki oleh *Duryudana* mengakibatkan negara yang dipimpinnya tidak terlepas dari konflik yang berkepanjangan, dan cenderung mensengsarakan rakyatnya demi ambisi yang tidak berujung. Tokoh lainnya adalah *Dursasana* sebagai simbol kelicikan dan kepengecutan. Dari sikapnya yang seperti itu, *Dursasana* menjadi tokoh antagonis yang nyaris tidak ada sisi positifnya, bahkan dalam percaturan ceritera wayang tokoh yang satu ini terpuruk karena kekonyolannya sendiri.

Melalui simbol-simbol di atas, pengetahuan tentang ambivalensi sifat manusia diterjemahkan menjadi makna, yaitu setiap tokoh Pandawa tidak bisa hidup dan bertindak sendiri-sendiri. Mereka hanya bisa efektif kalau masing-masing mampu bekerja sama dengan baik. Bentuk kerja sama tersebut diwujudkan dengan cara saling mengisi di antara kekurangan mereka, dalam arti kelemahan sifat tokoh yang satu dapat diimbangi oleh keunggulan sifat yang lainnya. Setiap tokoh Pandawa secara perorangan akan terbentur pada kesulitan yang timbul bukan dari kecenderungan kepada hal yang jahat, melainkan justru dari sifat-sifat baik yang dikembangkan secara tak terukur dan tak terawasi. Oleh karena itu, mereka bisa efektif kalau tampil dan berkiprah sebagai Pandawa lima. Simbol tokoh-tokoh tersebut cukup jelas, mereka mempresentasikan kebaikan tetapi sekaligus juga menyembunyikan kelemahan yang tersembunyi di balik sifat-sifat baik tersebut. Sebaliknya, tokoh Kurawa adalah simbol kekuatan dan ketamakannya, akan tetapi tidak secara otomatis berpeluang untuk memenangkan sebuah pertandingan pada setiap peristiwa. Namun, akibat dari sifat labil dan ambigu yang mereka miliki itu seakan menjadi bumerang yang selalu mengkandaskan dirinya dalam setiap peperangan (Clifford Geertz;1995). Agak ironis dan tragis memang, Kurawa yang jumlahnya 100 orang harus kalah berperang dalam Barata Yudha oleh Pandawa yang hanya 5 orang jumlahnya. Baik Pandawa maupun Kurawa dengan beraneka ragam simbolnya, telah menunjukkan sesuatu yang bersifat *check and ballance*.

Inilah pemaknaan yang dianggap cukup ansih ketika seni wayang dipandang sarat dengan makna filosofis.

Tidak hanya sebatas pada apa yang telah diuraikan di atas, dalam seni wayang kulit purwa Cirebon masih terdapat beberapa makna simbolik yang dibangun oleh elemen-elemen pendukungnya agar seni tersebut tetap kokoh dan tetap memiliki eksistensi. Beberapa elemen yang dimaksud dapat merupakan alat utama seperti: wayang beserta ornamennya, ataupun unsur pendukung lainnya yaitu musik pengiringnya (karawitan). Untuk hal tersebut, mengingat pembahasannya cukup luas, maka penjelasannya akan disusun dengan sistematika seperti yang akan disampaikan pada uraian di bawah ini. Penjelasan berikut merupakan kumpulan pendapat dari sumber-sumber yang dapat dipercaya kebenarannya, baik yang bersifat tertulis maupun hasil wawancara langsung di lapangan.



Sumber: Cempala

I ELEMEN WAYANG DAN ORNAMENTASINYA

A. Kayon atau Gunungan

Kayon atau Gunungan dapat berfungsi sebagai *multi player* yang berada pada awal pertunjukan, tengah, dan akhir pertunjukan. Pada awal pertunjukan, gunungan merupakan *key word* dan sebagai

simbol dimulainya suatu kehidupan yang akan memetakan sejumlah konflik dengan balutan ceritera yang menarik. Ketika kayon atau gunungan dicabut oleh sang dalang, maka dimulailah episode lakon yang akan digelar sesuai dengan waktu yang diperlukan serta elemen pendukung lainnya secara bersamaan ikut dimainkan. Dalam kosmologi dan kepercayaan masyarakat tradisional, kayon merupakan simbol kehidupan dalam jagat pewayangan yang terdiri dari enam bagian, yaitu; dasar, gelar, buron, makara, kayon, dan puncak (Natapraja,2004;1). Bentuk kayon berupa pohon kehidupan yang dihiasi oleh berbagai macam hewan, dedaunan, serta sebuah gapura yang dijaga oleh dua orang raksasa. Secara pragmatif, fungsi kayon adalah sebagai pembuka (pada awal pertunjukan), pergantian adegan (pada tengah-tengah pertunjukan), dan penutup (pada akhir pertunjukan). Ketiga fungsi tersebut menyiratkan suatu penanda yang bermakna sangat dalam, terutama yang sering terdengar dengan kalimat "*kembang pinetik sinebaran sari tutug lawang Sigotaka*" pada akhir pertunjukan. Bisa jadi kalimat tersebut merupakan pengejawantahan dari bahasa kawi yang disebut sebagai unsur *parama kawi* (bahasa kawi yang halus dan baik), namun demikian ada kata yang tidak dapat ditafsirkan secara harfiah, yaitu kalimat **Si Go Ta Ka**.

Dalam ceritera *Babad Tanah Sunda, Babad Cirebon* tulisan Pangeran Sulaeman Sulendraningrat (1984:20) dikatakan bahwa kalimat *Si Go Ta Ka* pada setiap akhir pertunjukan wayang kulit yang dibawakan oleh para

dalang merupakan hasil reka-cipta **Sunan Gunung Jati** yang penafsirannya dibantu oleh istrinya sendiri **Puteri Ong Tien** seorang bangsawan keturunan Cina yang tergolong pandai. *Si* dan *Go* adalah dua suku kata yang berasal dari bahasa Cina yang memiliki pengertian sebagai berikut; *Si* artinya empat, dan *Go* artinya lima. Makna simbolik yang terdapat dalam kata *Si* (empat) dan *Go* (lima) yaitu bahwa setiap kehidupan manusia tidak lepas dari empat dasar yaitu: *api*, *udara*, *air*, dan *tanah*. Dalam pandangan yang lain, keempat unsur dasar tersebut terdapat padanannya yang cukup kuat yang akan tergambar seperti di bawah ini:

Unsur sifat	Makna dalam sastra		Unsur warna
	Kawi	Islam	
Api	Agni	Narun	Merah
Udara	Pawana	Hawaun	Kuning
Air	Waruna	Maun	Putih
Tanah	Siti	Tarobun	Hitam

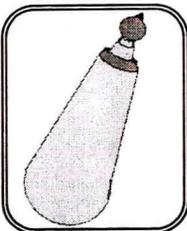
Sumber: Ki Iwan Natapradja

Sementara itu, *Go* (lima) merupakan panca indera yang harus dimiliki oleh manusia agar hidupnya sempurna. Maksudnya, manusia yang telah memiliki ke empat unsur tadi akan lebih sempurna jika ditunjang oleh panca inderanya, sehingga ia menjadi sempurna dalam penglihatan, sempurna dalam pendengaran, sempurna dalam penciuman, sempurna dalam pengucapan, dan sempurna dalam perasaan. Oleh karena itu, bilangan *Si* harus diikuti oleh bilangan *Go* (Natapradja, *ibid*).

Menyangkut kalimat *Ta* dan *Ka*, lebih lanjut Sunan Gunung Jati menganalogikan dengan bilangan Jawa kuno,

yaitu Sapta (*Ta*) atau tujuh dan Eka (*Ka*) atau satu. Untuk memperjelas dua kata tersebut, dalam pembahasan lainya Sulendraningrat (*ibid*) mencutat pernyataan Sunan sebagai berikut: "*yen menusa urip kudu tumut maring waktu/dina kang jumblae ana pitu awit dina senen dumugi ahad supaya kasebut menusa sampurna kalayan manjing dening ngarane manunggaling Gusti...*" (bahwa manusia hidup harus taat terhadap waktu/hari yang jumlahnya ada tujuh mulai hari Senin sampai dengan Minggu supaya menjadi manusia sempurna serta menuju kepada ke-Esa-an Tuhan). Makna keseluruhan dari kata *Si-Go-Ta-Ka* adalah manusia lahir ke dunia terdiri dari empat anasir yang disempurnakan oleh kelima indera yang ada, serta taat dan disiplin dalam tatanan waktu menuju pada kesempurnaan dan kembali pada yang Khalik Allah s.w.t *Inalillahi wa inaillahi roji'un*. Analogi yang terjadi, ketika dalang pada bagian akhir melakukan '*Tanceb Kayon Tutup Lawang Sigotaka*', maka selesailah pergelaran wayang tersebut. Hal ini mengandung makna bahwa manusia di alam jagad raya ini sudah musnah, wafat, dan gapuranya sudah ditutup oleh Ki Dalang dan tidak ada satu wayang pun yang bisa bergerak lagi.

B. Cempala



Sketsa: Suhendi Afryanto

Cempala semacam palu tanpa 'gagang' (pegangan) terbuat dari kayu yang memiliki nilai artistik cukup tinggi. Secara fungsional, cempala yang dipegang oleh seorang dalang serta dipukul-pukulkan pada kotak yang berisi wayang dapat diartikan sebagai

aba-aba.

Ketika cempala berbunyi, maka kegiatan pertunjukan wayang dimulai dan seluruh elemen pendukung yang berada di panggung akan dimainkannya. Dalam pemaknaan dikatakan "*Cempala panganteur rasa diimbal ku kecrek keur panganteb...*" (cempala sebagai penuntun rasa diikuti oleh kecrek untuk memberi penegasan) (Dede Amung;1999). Pemaknaan tersebut akan lebih terasa pada saat Ki Dalang membawakan *Kakawen* atau *Nyandra* di mana cempala menjadi mediator yang menghubungkan antara Ki Dalang dan wayang yang akan menjadi objeknya. Hal ini diperkuat oleh sepenggal kalimat kakawen 'Sebrakan' yang berbunyi: "*..... Dalang anut maring wayang, wayang anut maring Dalang.....*" artinya ditujukan pada unsur komunikasi dua arah antara subjek dan objek. Dalam hal estetika dapat dikatakan sebagai pengejawantahan kondisi kehidupan yang utuh dan *unity*, wayang tidak hanya sebatas benda mati tanpa ada ruh kehidupan, tetapi melalui pemaknaan tadi menyimbolkan adanya denyut kehidupan.

Fungsi lainnya dari cempala adalah sebagai aba-aba untuk menghentikan lantunan lagu atau karawitan gending yang tengah berjalan, biasanya terjadi saat akan menghadapi bunyi 'gong' di akhir lagu. Bahkan ketika terjadi 'mertawara catur' (semacam dialog wayang), cempala selalu menjadi penghias antara dialog wayang dan suasana musikal yang tengah diperdengarkan.

C. Blencong



Sumber: Cempala

Sebagian pendapat ada yang mengatakan bahwa blencong adalah *Dalung* atau juru penerang yang berfungsi untuk memberi penerangan kepada jagat pewayangan. Blencong sendiri terbuat dari tembaga atau sejenis metal yang berbentuk pundi-pundi/kendi yang bagian depannya terdapat pipa tempat menyulut api. Dengan mempergunakan bahan minyak tanah atau minyak kelapa, kobaran api yang menyala (tidak terlalu besar) cukup untuk memberi kesan makna denyut pada jagat pewayangan. Oleh

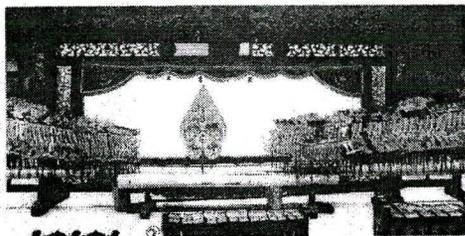
karenanya, blencong tidak harus mempergunakan lampu listrik seperti yang ada sekarang, tetapi menggunakan sehelai kain atau kapas yang telah dihubungkan dengan minyak sebagai 'sumbu' dan memiliki makna simbolik. Sulutan api yang tertiuip angin malam sepoi-sepoi seolah-olah mencirikan adanya nafas bagi kehidupan wayang yang ada di balik layar pertunjukan, seperti terkesan kembang-kempisnya kegiatan fisik mahluk hidup. Dengan cara digoyang oleh seorang dalang, maka blencong akan memberikan beberapa pemaknaan, di antaranya;

1. Apabila seorang dalang menggoyangkan blencong di tengah-tengah gending karawitan dan atau lagu yang sedang berlangsung, itu artinya simbol untuk memberi kehidupan pada wayang semata, seperti ada gerakan nafas.
2. Apabila seorang dalang menggoyangkan blencong di

ujung gending karawitan dan atau lagu (akan bunyi gong) seperti; *gending irama dua wilet*, kemudian pindah ke gending irama *satu wilet*, itu artinya aktivitas gending/lagu harus diselesaikan dan disambut oleh bunyi cempala. Goyang blencong pada bagian akhir, tidak hanya untuk mengakhiri lagu, akan tetapi juga menyimbolkan perpindahan suasana kehidupan.

D. Jagat Wayang

Jagat wayang dalam dunia pewayangan merupakan *space* untuk menyimpan wayang yang disimbolkan sebagai bumi, tanah, langit, dan sekaligus sebagai makna kosmos. Dalam pertunjukan wayang kulit purwa, biasa dibedakan antara penyajian pada siang hari dan penyajian pada malam hari. Pada siang hari, dilakukan tanpa memasang layar (*screen*) dan blencong, sementara pada malam hari diharuskan memasang layar dan blencong sebagai penguat makna. Biasanya, jagat wayang yang dimaksud terdiri dari dua buah batang pisang atau 'gedebog' ditambah layar pada malam hari. Posisi dua batang pisang tersebut disimpan dalam posisi yang berbeda, yakni yang berada tepat di depan lebih tinggi daripada yang ada di belakang, seperti contoh gambar berikut:

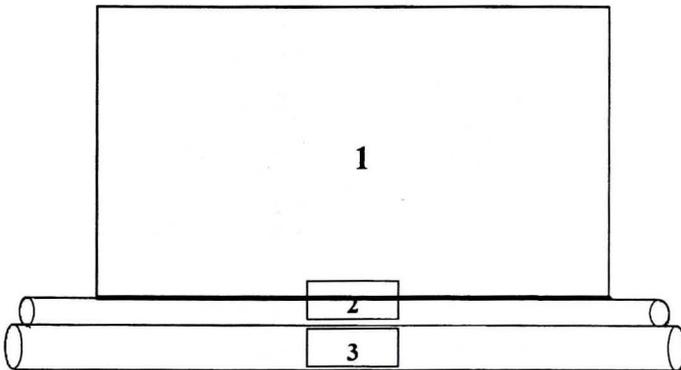


Sumber: Cempa

Gambar di samping dapat dilihat posisi batang pisang yang kedudukannya berbeda serta dapat memberikan makna

yang berbeda-beda pula, serta selanjutnya akan dijelaskan pada gambar di bawah ini:

gambar nomor (1) adalah layar yang bermakna untuk memberi denyut kehidupan (semacam helaan nafas) terutama bila dilihat pada posisi depan. Batang pisang nomor 2 (depan) memiliki posisi untuk kalangan tertentu yang kedudukannya lebih tinggi, sementara batang pisang nomor 3 (belakang) diperuntukkan bagi golongan wayang yang kedudukannya lebih rendah. Posisi-posisi tersebut akan bermakna lebih jelas bilamana melihat jenis dan karakter wayang yang berbeda-beda.



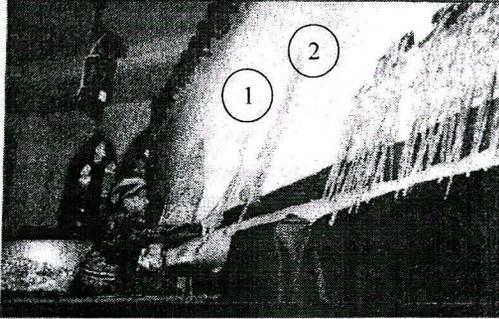
Sketsa: Suhendi Afriyanto

E. Posisi Wayang

Tampaknya keadaan seperti ini jarang diperhatikan oleh setiap penonton, terutama pada saat dalam menempatkan posisi wayangnya. Padahal apabila diperhatikan secara seksama, ada beberapa makna simbolik yang terjadi pada saat itu. Seperti ada dua buah wayang yang ditempatkan dalam posisi yang berbeda,

yang satu nempel pada layar dan yang lainnya ada jarak dari layar. Lihat gambar di bawah ini:

Kedudukan wayang yang berbeda antara posisi



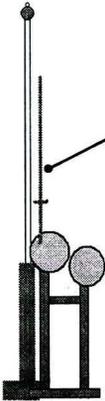
Sumber: Cempilka

nomor (1) dan nomor (2) bila dilihat di depan layar berkesan tidak simetris atau tidak sejajar, tetapi berada pada posisi asimetris dan diagonal.

Posisi wayang

nomor (2) yang berada pada tingkat kemiringan tertentu di mana kepalanya nempel pada layar sementara kakinya diregangkan dari layar, ini merupakan simbol bahwa wayang tersebut memiliki fisik tinggi dan besar. Lebih tergambar bila kita perhatikan sketsa di bawah ini :

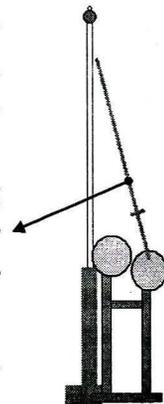
Posisi wayang yang menempel pada



Sketsa A

layar terkesan tegas dan bermakna berada pada ruangan (bila adegan dalam Istana/-Keraton).

Sebaliknya, posisi wayang yang miring terkesan samar dan bermakna berada di luar ruangan, hal ini menyiratkan postur fisiknya yang tinggi dan besar.

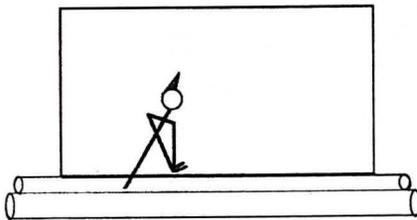


Sketsa B

Persoalan yang kini terjadi adalah menonton pertunjukan wayang kulit berada pada posisi di belakang layar, bukan di depan layar. Hal ini tentu saja agak janggal, padahal di depan layar tampak lebih bermakna dan dapat menangkap simbol yang berbeda-beda. Kini pertunjukan wayang kulit lebih banyak mempergunakan blencong dengan penerangan listrik daripada yang mempergunakan sumbu api. Dalam posisi seperti tersebut, maka telah terjadi pendistorsian makna dan simbolik pertunjukan wayang, disadari ataupun tidak.

F. Pola Duduk Wayang

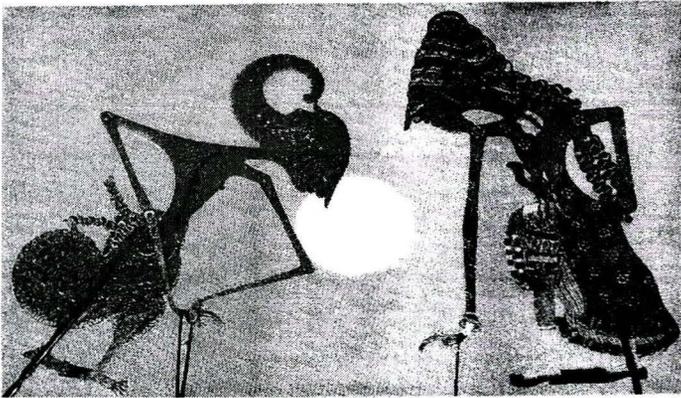
Pembahasan mengenai pola duduk wayang, Victoria M. Clara van Groenendael dalam buku *Dalang di Balik Wayang* (1987;244) menjelaskan bahwa pola duduk wayang pada 'gedebog' dibedakan ke dalam tiga corak utama, yaitu halus atau *alus*, gagah, dan kasar. Hal tersebut dilukiskan dengan sikap tangan yang berbeda-beda. Berikut ini akan disajikan beberapa contoh sketsa dan gambar:



sketsa: Suhendi Afryanto

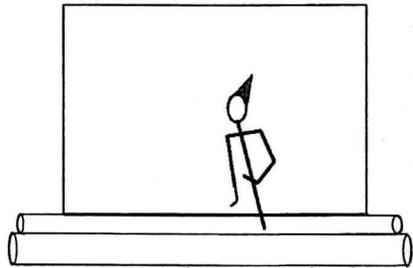
Gambar di samping menunjukkan posisi wayang yang badannya 'rengkuh' dan atau membungkuk. Hal ini menyimbolkan karakter wayang yang berperingai rendah hati penuh hormat. Posisi badan yang 'rengkuh' dan 'membungkuk' ini sebagai ekspresi Sang tokoh tersebut bilamana ia berhadapan

dengan tokoh yang lebih tua umurnya atau kedudukannya lebih tinggi. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat adegan wayang pada gambar di bawah ini:

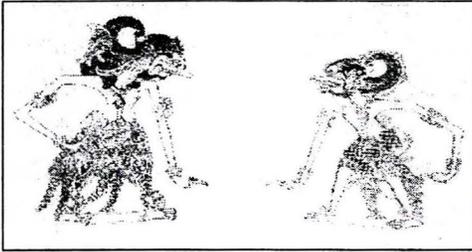


Gambar di atas merupakan adegan *Begawan Kesawawidhi* yang sedang memberikan nasihat pada *Arjuna* di mana posisi dan letak duduknya tidak simetris, Sang Begawan berada pada batang pisang bagian depan, dan Arjuna berada pada batang pisan bagian belakang.

Gambar di samping menunjukkan karakter wayang yang memiliki peringai percaya diri dan gagah. Posisi seperti tersebut biasanya bilamana harkat dan kedudukan wayang berada pada derajat yang sama, baik pangkat maupun tingkat kesaktiannya. Akan lebih jelas kita perhatikan gambar di bawah ini yang menunjukkan arti



Sketsa; Suhendi Afryanto

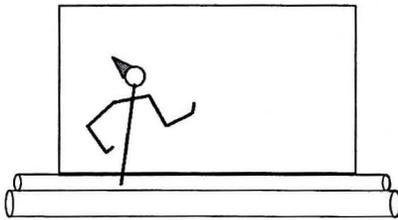


Sumber.

dan makna persamaan derajat yang dimaksud.

Adegan di samping ini merupakan salah satu episode cerita Ramayana yang

mengisahkan pertemuan antara *Hanoman* dan *Indrajit*. Keduanya memiliki posisi dan kedudukan yang sama sebagai patih, serta tingkat kesaktiannya yang juga relatif sama, yang satu di pihak yang benar dan yang lainnya di pihak yang salah. Untuk memprediksi pihak yang benar dan salah dapat dilihat dari tempat berdiri, posisi kanan adalah yang benar dan posisi kiri yang salah (Wardi;1999).



Sketsa: Suhendi Afryanto

Gambar di samping menunjukkan gambaran karakter wayang yang berperingai kasar serta menantang. Karakter ini biasanya didapatkan pada tokoh wayang yang berkedudukan sebagai Raja serta memiliki kesakti-

an yang cukup tinggi.

Dalam pengadegan akan kita lihat seperti cerita gambar di bawah ini:

Adegan di bawah merupakan tantangan dari *Prabu Rahwana* yang didampingi oleh patih *Indrajit* terhadap *Hanoman* yang telah mengalahkan *Indrajit* dalam suatu

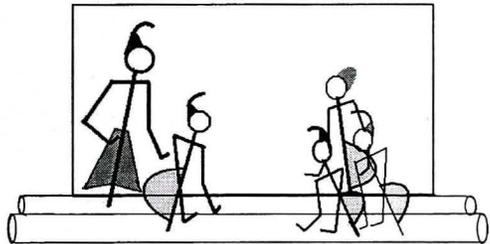


Sumber: *Complete*

peperangan. Keadaan seperti tersebut biasanya terjadi setelah adegan perang *gagalan* dan masuk kepada perang *Brubuh* (penjelasannya terdapat pada uraian sub bab lain).

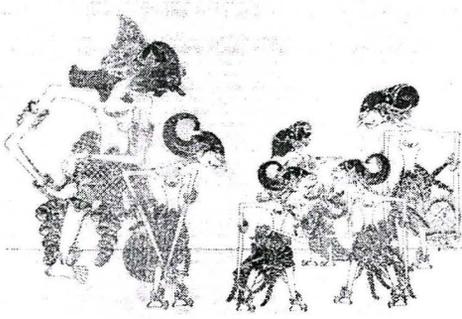
Perhatikan pula posisi *Prabu Rahwana* dan *Hanoman* yang sama-sama ditempatkan pada batang pisan bagian depan, ini artinya untuk sementara *Hanoman* memiliki kedudukan yang setingkat (terutama kesaktiannya) dengan *Prabu Rahwana* ketika sudah mengalahkan *Indrajit* (Wardi: *ibid*).

Gambar di samping merupakan pola pengadegan dalam posisi antara Raja dan keluarganya, di mana penempatan letak wayang disesuaikan dengan tingkat kedudukan/martabat dan atau usianya. Berikut ini akan lebih jelas kita lihat cerita baru yang sering didapatkan;



Sketsa: *Suhendi Afryanto*

Adegan di bawah ini menceritakan keluarga Pandawa sedang membicarakan suatu persoalan. Gambarannya dapat kita lihat, posisi *Dewi Kunti*, *Samiaji* (depan), dan *Nakula* (belakang) berada di bagian kanan



Sumber: Cempala

sedang menghadapi Arya Bima (depan), Arjuna dan Sadewa (belakang) yang berada di bagian kiri. Posisi duduk dimaknai sebagai tingkat kedudukan yang berbeda, sementara ba-

gian kiri dan kanan tidak mengandung arti yang salah dan benar (Wardi;*ibid*). Dari berbagai pemetaan posisi wayang, kesemuanya memiliki makna simbolik yang berbeda-beda, hal ini sekaligus memposisikan adanya karakter wayang yang berbeda-beda pula.

II

ELEMEN KARAWITAN DAN FUNGSINYA

A. Penggunaan 'Patet'

'Patet' atau tahapan nada dasar dalam pengertian musik Barat sering dianalogikan dengan pola pengadegan dan suasana musikal dari elemen karawitan (Machyar, 1960:15). Di samping itu, penggunaan 'Patet' yang berbeda-beda berhubungan pula dengan waktu dan kondisi keadaan lakon, bisa riang, sublimes, bahkan tragis. Mengenai pembahasan ini, Jakob Sumardjo dalam buku *Sejarah Seni Pertunjukan* (1988:10) menyebutkan bahwa pertunjukan wayang di Jawa umumnya membagi 'Patet'

berdasarkan kebutuhan waktu, di antaranya terlihat pada tabel di bawah ini:

Tabel 2.1.
Pembagian Patet berdasarkan Waktu

No.	Waktu	Peristilah Patet di-	
		Jawa	Cirebon
1.	Pukul 21.00 - 24.00	Nem (6)	Sepuluh
2.	Pukul 24.00 - 03.00	Sanga (9)	Sanga/Susul
3.	Pukul 03.00 - 06.00	Manyura	Miring

Tabel 2.2.
Pembagian Patet berdasarkan Pola Pengadegan

No.	Waktu	Patet	Pola Pengadegan
1.	Pukul 21.00 - 24.00	Nem (6)	<p>Terdiri dari tiga 'Jejer' dengan isi;</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Kedatonan (adegan Istana) ▪ Paseban Luar (luar Istana) ▪ Bedolan (adegan pemberangkatan bala tentara) ▪ Sabrangan (adegan Istana lain) ▪ Perang Gagal (adegan perang antara tentara Istana satu dan yang lain, tanpa ada yang mati, atau yang kalah dan menang)
2.	Pukul 24.00 - 03.00	Sanga (9)	<p>Terdiri dari dua 'Jejer' dengan isi;</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Gara-gara (adegan pertapaan dengan Ksatria dan Punakawan) ▪ Begalan/Perang Kembang (adegan pengecatan Ksatria)
3.	Pukul 03.00 - 06.00	Manyura	<p>Terdiri dari dua 'Jejer' dengan isi;</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Adegan rupa-rupa berdasarkan cerita ▪ Perang Brubuh (adegan perang antara pihak yang jahat dan yang baik, dimenangkan oleh yang baik) ▪ Kedatonan (adegan berkumpulnya keluarga Raja pihak pemenang).

Tabel 2.3.
Pola dramatik berdasarkan Patet

No.	Patet	Deskripsi
1.	Nem (6)	Permasalahan belum jelas, belum ada wujud, belum menemukan bentuk dan masih dicari.
2.	Sanga (9)	Mulai muncul konflik dalam hidup dan ada usaha pencarian makna dalam hidup, manusia mulai mengembara dalam kehidupan, manusia ingin mencari makna hidup duniawi dan rohani.
3.	Manyura	Segala masalah, konflik teratasi, sudah tercapai penyelesaian, jawaban yang dicari, keduniawian di tinggalkan, yang ada tinggal hidup kerohanian, sedangkan hidup keduniawian telah di tinggalkan, tercapai Kedaton baru.

Postulasi dari beberapa keterangan yang diperoleh, ternyata setiap *patet* yang dihubungkan dengan persoalan waktu termasuk pola dramatisnya, mengandung makna sebagai berikut:

1. *Patet Nem* (6) diartikan sebagai *tidak ada wujud*;
2. *Patet Sanga* (9) diartikan sebagai *urip*; dan
3. *Patet Manyura* diartikan sebagai *sengsem*.

Seluruh rangkaian *patet* merupakan suatu gambaran *circle method*, atau dalam peristilahan drama dinamakan *plotting area*. Menyangkut hal tersebut Arthur S. Nalan dalam makalah yang berjudul "Seni Kemas bagi Wayang Golek Purwa di Jawa Barat" (1999:5) bahwa *plotting area* terdiri dari 4 macam, yaitu: 1) *Plot Linear*; 2) *Plot Episodic*; 3) *Plot Sirculer*; dan 4) *Plot Konsentric*. *Plot Linear* digambarkan dengan adegan dari awal sampai akhir, *Plot Episodic* digambarkan dengan adegan terpisah-pisah tetapi berangkai, *Plot Sirculer* digambarkan dengan adegan awal kembali ke awal, serta *Plot Konsentric* digambarkan dengan adegan

yang berbeda-beda peristiwa tetapi satu tema. Di antara keempat macam *ploting* tersebut, dua di antaranya (*linear* dan *Sirculer*) banyak ditemui pada setiap pertunjukan wayang kulit. Bahkan ada yang mendefinisikannya menjadi 3 bagian penting, yaitu; *Istana*, ke luar *Istana*, dan kembali ke *Istana* (Cahya Hedi:1999). Dalam bahasa yang lebih lugas, *ploting* atau jalannya sajian merupakan fase-fase ataupun tahapan-tahapan pertunjukan.

Baik pola dramatik maupun makna yang terkandung di dalamnya, ada hal yang menarik yang berlaku di Cirebon, salah satunya adalah sajian gending karawitan menjelang '*tutup/tanceb kayon*'. Gending menjelang *tutup kayon* menampilkan beberapa lagu yang mengisyaratkan kepada persoalan waktu, di antaranya menyajikan lagu *Wayang Esuk* dan *Rumyang* atau *Ramyang*. Khusus mengenai lagu *Rumyang* yang berasal dari kata '*ramyang*' memiliki arti samar-samar. Yang dimaksud dengan samar-samar sendiri adalah waktu yang sudah menginjak pagi, di mana matahari mulai akan terbit (suasana ini di masyarakat Cirebon dikenal dengan suasana *ramyang-ramyang*) atau di masyarakat Priangan dikenal dengan sebutan '*Carangcang Tihang*' yaitu waktu menjelang pagi.

B. Gending Tetalu

Udjo Ngalagena dalam buku *Penuntun Pengajaran Karawitan* (1970:11) mengatakan, bahwa gending tetalu memiliki fungsi dan makna sebagai berikut:

1. Sebagai isyarat kepada penonton untuk memulai pertunjukan dengan maksud untuk menarik

perhatian;

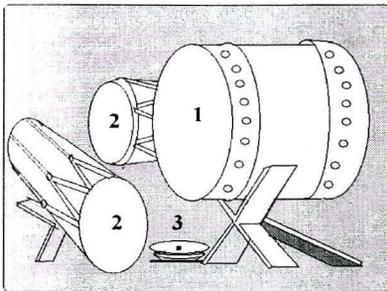
2. Mengundang penonton, baik yang dekat dengan tempat pertunjukan maupun yang jauh;
3. Mencoba *laras* (semacam nada dasar), dan dimaksudkan untuk mengoreksi nada-nada mana yang kurang enak di dengar, serta
4. Melatih ketangkasan dan atau dianggap sebagai *warming up* sebelum acara yang sesungguhnya dilaksanakan.

Dalam tradisi masyarakat Cirebon ada kebiasaan yang baik. Pada saat tetabuhan berakhir, kegiatan dilanjutkan dengan pertunjukan (ekstra) dalam satu episode yang dibawakan oleh dalang muda yang sedang belajar (biasanya episode peperangan). Ajang pada saat tetabuhan lebih mengisyaratkan wahana untuk mengaplikasikan pendidikan menjadi dalang lewat media 'Guru Panggung'. Jadi, sebelum dalang utama naik panggung, dalang yang sedang belajar mengisi kekosongan waktu tersebut sampai dengan dalang utama siap pergelaran. Bagi guru dalang, kegiatan ekstra yang dimaksud dimaknai sebagai ujian kelulusan bagi muridnya, bilamana kelak si murid dianggap cukup dan lulus, maka dalang yang bersangkutan akan dipercaya untuk menjadi dalang pada waktu siang hari.

C. Instrumen Khusus

Apabila pada struktur ritme ada fungsi yang secara umum diberlakukan bagi setiap instrumen gamelan wayang, berikutnya terdapat beberapa instrumen khusus yang dianggap memiliki spesifikasi garap sebagai

dukungan terhadap simbol-simbol estetik. Di antara instrumen yang disebutkan tadi adalah: 1) *Kendang* dan *Bedug*; 2) *Gong*; dan 3) *Kecrek*. Namun, sebelum membahas lebih lanjut, di bawah ini akan disampaikan sketsa dari instrumen khusus yang disebutkan di atas untuk diketahui posisi dan kedudukannya, terutama teknis penyimpanan alatnya. Sekalipun tidak ada penabuhnya, kelompok instrumen *kendang*, *bedug*, dan *kecrek* hanya dimainkan oleh seorang saja. Begitu pun dengan instrumen *Gong* yang berjumlah 3 buah, sama akan dimainkan oleh seorang saja. Sketsanya seperti tergambar di bawah ini.

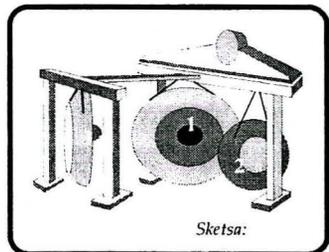


Sketsa: Suhendi Afryanto

Gambar di samping merupakan kelompok instrumen khusus yang dimainkan oleh seorang, di antaranya terdapat sebuah *bedug* (no. 1), dua buah *kendang* (no. 2), sebuah *kecrek* (No.3) dan ditambah dengan dua buah *kulanter*

(kendang ukuran kecil). Sementara instrumen khusus lainnya berupa 3 buah *gong* dengan berbagai macam ukuran seperti yang terlihat di bawah ini :

gambar di samping merupakan rangkaian instrumen *gong* yang terdiri dari *gong* besar nada *kenong* (no. 1), *kempul* nada *singgul* (no. 2) dan *gong* *suwuk* nada *galimer* (no. 3). Sama seperti pada permainan



Sketsa:

kendang dan *bedug* di atas, pemain *gong* pun hanya dimainkan oleh seorang saja.

Secara teknis dan makna yang terdapat pada instrumen tersebut dapat dilihat pada pembahasan di bawah ini :

1. Kendang

Kendang sebagai salah satu bagian dari instrumen gamelan, tidak hanya semata-mata sebagai *anceran wiletan* (penjaga irama) saja. Dalam gending '*perang gagalan*', kendang banyak memberikan peran sebagai manifestasi atau perwujudan lambang-lambang kekuatan dan kelemahan untuk beberapa tokoh wayang, yakni antara yang memiliki kesaktian dan yang tidak. Peranan kendang dan bedug, dengan tekanan bunyi yang cukup berat, akan memunculkan kondisi musikal yang bermakna.

2. Gong

Gong kenyataannya terdapat tiga jenis, yaitu: gong besar, sedang, dan kecil yang disebut kempul. Gong besar suaranya agak berat, sedangkan gong ukuran sedang suaranya tidak begitu berat. Bagi masyarakat pedalangan di Cirebon, gong yang ukuran sedang disebut gong perang yang digunakan hanya pada saat perang saja. Dalam penyajiannya, kedua gong tersebut, bersama-sama dengan kendang dan bedug memainkan peranan yang cukup berarti terutama dalam gending-gending perang.

3. Kecrek

Kecrek terdapat tiga jenis, yaitu: 1) yang dipakai oleh Dalang yang dimainkan bersama-sama dengan cempala; 2)

sebagai penghias dan atau ornamen lagu; dan 3) kecrek besar (berbentuk piring) yang dimainkan bersamaan dengan bedug.

Berikut ini akan disajikan penyajian ketiga instrument di atas (*Kendang, Bedug, dan Kecrek*) terutama dalam kaitannya dengan adegan *Bima* ketika berperang melawan para *Kurawa*. *Bima* yang terlahir dengan nama *Arya Bratasena* atau *Werkudara* memiliki beberapa pusaka sebagai andalan dalam menentukan kedigjayaannya, misalkan; a) *Gada Lukitasari* atau *Rujak Polo* memiliki kekuatan sebagai pemusna musuh, b) *Kuku Pancanaka* yang sakti mandraguna, c) *Alugara* berbentuk tombak pendek yang bisa berfungsi sebagai panah, d) *Bargawa* berbentuk kampak besar dapat dilempar seperti tombak atau dilepaskan seperti anak panah, serta e) *Bargawastra* berbentuk busur dan panah pusaka. Di samping beberapa pusaka tadi, *Arya Sena* pun memiliki ajian seperti: *aji Bandung Bandawasa, Aji Ketuglindu, dan Aji Blabag Pengantol-antol* (Ki Waluyo, 1996). Ketika *Bima* berperang melawan balad tentara *Kurawa*, juru kendang akan mempergunakan bedug dan kecrek besar yang dibantu oleh juru goong membunyikan gong besar saat *Bima* memukul mundur musuh-musuhnya. Komposisi bedug, kecrek besar, dan gong besar yang dibunyikan dalam waktu yang bersamaan akan menghasilkan suara yang menggelegar sebagai simbol *Bima* memiliki kekuatan dan kesaktian yang luar biasa. Sebaliknya, dalam lakon *Rama Tambak (Ramayana)* adegan *Hanoman* ketika dikepung oleh kelompok *Denawa* dari negara Alengka, meskipun para

Denawa tersebut fisiknya besar-besar, namun juru kendang dan pemain goong hanya akan membunyikan kendang dan gong sedang saja tanpa kecrek besar, di sana hanya menampakkan simbol kelemahan. Kondisi yang kontradiktif tersebut, sebagai simbol bahwa dalam diri *Hanoman* terdapat beberapa kesaktian yang hebat, di antaranya; *Aji Sepiangin* yang dapat berjalan seperti kilat sebagai anugrah pemberian *Bhatara Bayu*, *Aji Pameling* yang dapat mengerti dan merasa apabila dibutuhkan atau dipanggil siapa pun, serta *Aji Mundri* yang memiliki kekuatan untuk bisa menghancurkan apa saja (Ki Waluyo, *op cit*).

Sintesisnya adalah ketika kita ingin mengetahui simbolisme tokoh mana yang memiliki kesaktian dan yang tidak, dalam penyajian wayang kulit purwa Cirebon dapat dipersepsikan melalui penggunaan ketiga instrumen khusus tersebut. Maka secara keseluruhan bilamana ada pernyataan seni wayang dianggap sarat dengan nilai-nilai simbolik dan bermakna filosofis, sebagian dari yang telah diuraikan terdahulu merupakan jawabannya. Selanjutnya apa yang telah dikemukakan kiranya dapat ditarik garis besar dari pemaknaan simbolik menurut penggunaan instrumen khusus, *kendang*, *bedug*, *kecrek besar*, serta *gong*, di antaranya sebagai berikut:

- a. Penggunaan *bedug*, *kecrek besar*, serta *gong besar* sebagai tanda bahwa tokoh yang disajikannya memiliki kesaktian atau aji andalan yang mematikan. Tanda yang diberikan lebih menojolkan **aksentuasi berat**, tanpa melihat keadaan fisik wayang yang diperankan,

dalam arti bukan karena badan wayang yang besar atau kecil melainkan mewakili karakteristik serta golongan ksatria "pinunjul".

- b. Penggunaan *kendang*, *gong sedang*, dan *kecrek* yang dipegang oleh dalang lebih menunjukkan kepada karakteristik wayang yang tidak memiliki kesaktian yang mematikan. Tanda yang diberikan hanya bersifat **aksentuasi ringan**, meskipun secara fisik tubuh wayang itu besar dengan perangai yang menakutkan.

Inilah sekelumit fenomena yang terjadi dalam kehidupan 'jagat alit' atau 'jagat pewayangan' dengan sejumlah bayang-bayangnya. Wayang sebagai bayang-bayang semakin nyata ketika nilai-nilai filosofis hadir dan terkuak ke permukaan. Wayang sebagai simbol dari segala simbol mampu hadir sebagai seni pertunjukan, di mana hakikatnya lebih menekankan pada pesan-pesan moral, serta mampu menunjukkan yang baik dan yang buruk, mana yang harus dicontoh dan mana yang harus dibuang. Keserakahan dan ketamakan diimbangi dengan kearifan dan kebijaksanaan dari beberapa karakter tokoh yang sengaja diciptakan oleh para Empu. Untuk mengakhiri bagian penting ini, wayang merupakan kosmologi kehidupan yang berwujud 'hitam dan putih' yang senantiasa berdampingan dalam kondisi yang utuh dan seimbang.

Daftar Pustaka

Abdurachman, Paramita R. *Cerbon*. Jakarta: Djaya Pirusa, 1982.

Afryanto, Suhendi. *"Lagam Gending Gaya Cirebonan dalam gamelan Pelog dan Salendro"*. Laporan Penulisan Karya Ilmiah, ASTIBandung, 1992.

Al-Aydrus, Muhammad Hasan. *Penyebaran Islam di Asia Tenggara*, Jakarta: Grafita, 1997.

Baker, Anton dan Achmad Charris Zubair. *Metodologi Penelitian Filsafat*. Yogyakarta: Kanisius, 1990.

Cempala, "Bima Satria yang Dahsyat Seorang Birawa". *Jurnal Pedalangan*, Senawangi, 1996.

----- "Hanoman Nitra Anjani Putra". *Jurnal Pedalangan*, Senawangi, 1996.

Geertz, Clifford. *After The Fact*, Yogyakarta: LkiS, 1999.

Hedi, Cahya. "Kreativitas di Tengah-tengah Masyarakat Modern". Makalah pada Sarasehan Wayang Golek Purwa Jawa Barat, 1999.

Natapradja, Ki Iwan. "Kajian istilah Si Go Ta Ka". Pepadi Jabar, 2004.

Ngalagena, Udjo dkk. *Penuntun Pengajaran Karawitan*. Bandung: Pelita Masa, 1970.

S. Nalan, Arthur. *"Seni Kemas bagi Wayang Golek Purwa di Jawa Barat"*. Makalah pada Sarasehan Wayang Golek Purwa Jawa Barat, 1999.

Soepandi, Atik. *"Aspek Manusia dalam Pertunjukan Karawitan"*. Laporan penelitian ASTI Bandung, 1994.

Sulendraningrat, P.S. *Babad Tanah Sunda Babad Cirebon* cetakan sendiri, 1983.

Sumardjo, Jakobus. *"Seni Pertunjukan"*. Diktat Kuliah ASTI Bandung, 1988.

NARA SUMBER

Ki Dalang Wardi dari desa Gebang, Kecamatan Babakan, Kabupaten Cirebon.

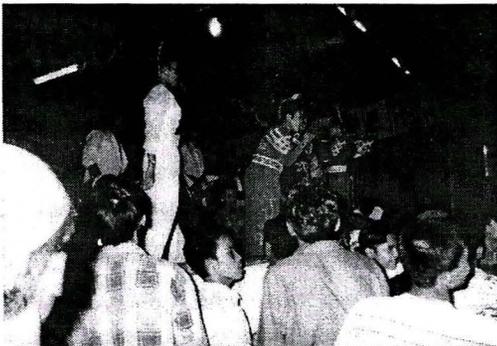
Ki Dede Amuing Sutarya dari desa Pasirlyung, Kec. Andir Kidul. Kota Bdg.

EKSISTENSI DAN KEKUASAAN BAJIDOR DALAM PERTUNJUKAN BAJIDORAN DI KABUPATEN SUBANG

Endah Irawan

A. Pengantar

Bajidor adalah penonton penggemar aktif dari pertunjukan bajidoran, baik secara kelompok maupun perorangan. Sementara itu, bajidoran adalah nama suatu genre seni pertunjukan yang memadukan unsur bunyi (gamelan) dan gerak (tari). Keseniaan ini hidup dan berkembang dengan subur di daerah Jawa Barat bagian utara, khususnya di Kabupaten Karawang dan Subang. Kehadiran *bajidor* pada pertunjukan bajidoran tidak hanya sebagai pelaku aktif yang meramaikan dan memeriahkan suasana pertunjukan, tetapi sekaligus pula sebagai penopang kesejahteraan ekonomi para pesinden.



Kehadiran *bajidor* memiliki peran dan dukungan yang sangat kuat terhadap pendapatan para seniman (khususnya pesinden). Penghasilan pesinden tidak

hanya diperoleh dari penyelenggara hajat, tetapi juga diperoleh dari uang *jaban* yang diberikan *bajidor*. Dengan kata lain, semakin banyak *bajidor* yang datang dan turun ke arena panggung, semakin banyak pula uang yang diperoleh seniman bajidoran. Dengan mengandalkan kepemilikan uang, kekuatan adu fisik, karisma, dan status sosial, *bajidor* banyak ikut campur dalam urusan pertunjukan. Selama berlangsungnya pertunjukan bajidoran, mereka adalah para pelaku yang berhak secara penuh untuk meminta lagu, menari, dan mengatur jalannya pertunjukan.

Kedudukan *bajidor* dalam pertunjukan bajidoran berperan sangat penting. Secara tradisi, mereka memiliki otoritas yang disimbolkan dengan uang *jaban*. Pemberian uang *jaban* kepada pesinden, menjadi simbol prestisius bagi *bajidor* itu sendiri. Tata cara memberikan uang *jaban* ini dilakukan sambil memegang jari tangan pesinden dalam gerakan *triping* (menggoyang-goyangkan jari tangan pesinden secara kontinyu) yang diiringi oleh tepukan kendang *pok kijing*.

Pertunjukan bajidoran yang melibatkan para penonton ikut aktif (menari sambil memberikan uang *jaban*) ini, sekaligus pula memperkuat eksistensi dan terpeliharanya kesenian bajidoran. Hal ini cukup menarik untuk dibahas, mengapa *bajidor* merupakan bagian penting dalam pertunjukan? Apakah yang menyebabkan *bajidor* berkuasa dalam pertunjukan bajidoran? Apakah karena mereka memiliki uang? Atau ada hal-hal lain di luar materi, yang mengakibatkan kehadiran *bajidor* dipandang

sangat penting kedudukannya. Pertanyaan-pertanyaan inilah yang akan di bahas dalam tulisan ini.

B. Sekilas tentang Bajidoran pada Masyarakat Subang

Sebagai satu bentuk kesenian rakyat yang hidup di masyarakat Subang dan Karawang, bajidoran bisa dikatakan sebagai hasil perubahan dari seni pertunjukan rakyat ronggeng atau ketuk tilu yang dipengaruhi oleh seni banjet, wayang golek, dan kliningan. Kesenian bajidoran pada awalnya berasal dari kliningan yang penyajiannya lebih mengutamakan pada vokal sinden dengan lagu yang berkesan halus, lembut, dan tenang. Kemudian secara bertahap, bajidoran mengalami proses pembauran dengan jenis-jenis kesenian yang ada di sekitarnya, sehingga terbentuklah kesenian bajidoran seperti sekarang ini. Kehadiran bajidoran sangat dirasakan pada dekade tahun 1960-1970-an ketika ketuk tilu sudah mulai berkurang frekuensi pertunjukannya.

Hingga kini, *bajidoran* masih hidup dan sering dipertunjukkan dalam kegiatan kemasyarakatan seperti perkawinan, khitanan, bersih desa, dan hiburan lainnya. Pada kegiatan tersebut, keseniana sisingaan dan bajidoran biasanya tampil bersama-sama. Di Subang, bajidoran termasuk jenis kesenian hiburan yang sangat populer. Bahkan grup-grup kesenian bajidoran jumlahnya sangat banyak, dan setiap grup jarang sekali yang tidak pernah menerima panggilan (manggung) dalam setiap bulannya. Berdasarkan data dari Depdikbud Kabupaten Subang, terdapat 110 Grup kesenian yang tersebar di 18 Kecamatan (lihat lampiran).

Kesenian bajidoran di Kabupaten Subang didukung oleh kebiasaan masyarakatnya yang suka menari. Kegemaran masyarakat Subang terhadap kegiatan menari ini berdampak terhadap eksistensi kesenian bajidoran, sehingga kesenian tersebut dijadikan salah satu ajang hiburan bagi mereka yang suka menari. Lama-kelamaan, bermunculanlah kelompok penari yang sekarang ini dikenal sebagai bajidor. Jadi, bajidor itu pada dasarnya adalah sebutan bagi para penonton pertunjukan yang ikut terlibat sebagai pelaku pertunjukan (khususnya menari), namun mereka harus rela memberi uang *jaban* kepada pesinden. Istilah "bajidor" itu sendiri sebetulnya merupakan *landihan* yang pada awalnya hanya sebagai *guyonan* dari para penari laki-laki.

Sebagai seni pertunjukan yang terkait erat dengan konteks kehidupan masyarakatnya, bajidoran tidak bisa dipahami secara parsial. Di satu sisi, bajidoran sering dipandang negatif (terutama oleh para santri), namun di sisi lain, bajidoran juga dapat menjadi salah satu aset kehidupan para seniman yang menopang kebutuhan ekonomi mereka. Dari segi lainnya, bajidoran juga sangat kontekstual dengan kehidupan tradisi masyarakat Subang. Mereka, baik seniman maupun pendukungnya terlibat langsung dalam proses produksi ataupun konsumsi pertunjukan. Di antara seniman (termasuk grup kesenian dan organisasi seni) dan 'nonseniman', terdapat suatu perekat komunal. Mereka terlibat dalam proses ataupun peristiwa pertunjukan. Seperti yang telah disinyalir oleh Edi Sedyawati bahwa: "*kesenian sebagai salah*

satu hasil kreativitas masyarakat dalam kehidupannya tidak pernah berdiri sendiri, segala bentuk dan fungsinya berkaitan erat dengan masyarakat dimana kesenian itu tumbuh hidup dan berkembang” (Sedyawati, 1981:61).

C. Kehadiran Bajidor dalam Kesenian Bajidoran

Bajidoran bisa hidup dan berkembang sampai sekarang ini, pada dasarnya didasari oleh adanya korelasi yang kuat antara seniman, masyarakat (penyelenggara hajat), dan *bajidor* itu sendiri. Para *bajidor* merasa terhibur oleh karena adanya pertunjukan bajidoran yang dilakukan oleh para seniman. Oleh sebab itu, jarang sekali, pertunjukan bajidoran tidak dihadiri oleh *bajidor*. Demikian pula, sebuah keluarga yang hendak menikahkan anaknya, biasanya selalu menanggapi kesenian bajidoran. Ketiga unsur ini satu sama lainnya saling mendukung, sehingga eksistensi bajidoran di Kabupaten Subang tetap bertahan, bahkan kehadirannya semakin meningkat. Kehadiran *bajidor* dalam pertunjukan bajidoran tidak sebatas penguat, tetapi juga sebagai pelaku aktif yang ikut meramaikan dan memeriahkan jalannya pertunjukan. Bahkan kehadirannya memiliki peran dan dukungan yang sangat kuat terhadap pendapatan para seniman melalui pemberian uang *jaban*. Sering kali, karena kekuasaan harta, pengaruh sosial (baca:kharisma, kekuatan fisik), dan keterampilan menari, *bajidor* ikut menentukan jalannya pertunjukan. Misalnya, bagaimana seorang *bajidor* mempunyai otoritas ketika dia menari, sementara pengendang harus mengikuti gerak irama dari *bajidor* tersebut. Andaikan pengendang tidak

mampu mengikuti gerak tarian mereka, ini terkadang menjadi bahan cemoohan para *bajidor*. Tidak tertutup kemungkinan, peristiwa ini bisa membuat para *bajidor* mundur dari acara pertunjukan tersebut. Untuk mengantisipasi permasalahan tersebut, kadang-kadang *bajidor* membawa pengendangnya sendiri ke tempat pertunjukan bajidoran, meskipun sudah ada pengendang dari grup bajidoran yang tampil itu. Hal lain yang dilakukan *bajidor* adalah memilih, meminta, atau menentukan lagu apa yang akan ditampilkan dalam pertunjukan. Di samping itu, mereka juga mengatur bagaimana posisi seniman bajidoran ketika melayani para *bajidor* di saat memberikan uang *jaban*. Dengan model penerimaan antri, setiap seniman menyempatkan diri meninggalkan kewajibannya sebagai pemain (penari atau penabuh) untuk menerima uang *jaban* pemberian dari para *bajidor*. Dalam suasana yang demikian, komposisi musik untuk sementara tidak utuh lagi, karena beberapa pemain tidak menabuh, sampai selesainya *bajidor* memberikan uang *jaban*.

Kehadiran *bajidor*, selain telah disebut di muka, juga berperan mempromosikan acara hajatan, termasuk dalam hal pembuatan undangan dan siapa saja yang perlu diundang dalam kenduri tersebut. Pencantuman nama bajidor, karena hubungan pertemanan yang dimiliki olehnya (*bajidor*), dapat memperluas atau menambah kuantitas personal undangan. Begitu besarnya andil para *bajidor* dalam peristiwa hajatan perkawinan, ia kadang-kadang memberikan pinjaman modal pesta (berupa uang atau barang-barang kebutuhan pesta) kepada si

penyelenggara hajat, bahkan untuk menentukan grup bajidoran mana yang akan tampil pun, kadang-kadang ditentukan oleh *bajidor*.

D. Eksistensi dan Kekuasaan Bajidor dalam Pertunjukan Bajidoran

Mengapa demikian kuat peran dan kontribusi *bajidor* dalam pertunjukan bajidoran? Dalam hal ini, bila kita mencoba mengkajinya dalam perspektif kultural, setidaknya dapat dipahami bahwa hal ini terkait erat dengan konteks kehidupan masyarakat yang melingkupinya.

Secara eksegesis, berdasarkan dari apa yang disebutkan oleh masyarakat pemilik/pendukung bajidoran, *bajidor* adalah istilah yang merujuk pada sekelompok ataupun perseorangan penonton atau juga penggemar aktif dari suatu pertunjukan bajidoran. Istilah "*bajidor*" sendiri menurut Hilman, seorang mantan lurah sekaligus seorang bajidor yang cukup aktif pada periode tahun 1960-1980an, bermula dari kelakar para penggemar kesenian yang suka menari atau meminta lagu pada saat pertunjukan. Menurut mereka, istilah *bajidor* merupakan singkatan dari "barisan jiwa doraka" (komunitas yang mempunyai jiwa durhaka). Mengapa para penari laki-laki itu *dilandih* (disebut) dengan istilah bajidor, karena pada umumnya mereka mempunyai sifat *ngaraja*, seperti raja, dan berkuasa atas berlangsungnya pertunjukan. Istilah *bajidor* sendiri, merupakan nama lain untuk menyebut instrumen kendang Sunda yang berukuran besar, yang biasa dipakai dalam penyajian ibing *penca silat* atau *kembangan*.

Penamaan ini, walaupun muncul dari kelakar di antara komunitas *bajidor* sendiri, setidaknya istilah ini mengacu pada perilaku dan karakter yang dimilikinya, yaitu sebagai sekelompok orang yang cukup akrab dengan tindakan anti sosial, atau tindakan-tindakan penyimpangan di luar tatanan normatif masyarakat setempat. Sebelumnya, mereka (yang menyebut *bajidor* sebagai barisan jiwa doraka) adalah memang sekelompok orang penggemar aktif yang berasal dari kelompok Golek Merah, sebuah sindikat kriminal yang populer di wilayah jalur pantura Jawa Barat. Mereka, para *bajidor*, adalah para otokrat yang memiliki kekuasaan secara materi, fisik, kharisma, dan pengaruh sosial. Mereka juga adalah para *juragan* atau para pemilik lahan dan usaha pertanian, seperti *juragan* tani, bos pedagang sayuran, daging, dan para penguasa atau pejabat formal di daerah setempat.

Dengan mengandalkan kepemilikan uang, ketangkasan adu fisik, kharisma, dan pengaruh sosial, *bajidor* banyak ikut campur dalam urusan pertunjukan. Mereka sepertinya adalah para pelaku yang mempunyai hak secara penuh untuk meminta lagu, menari, sekaligus membayar terhadap apa yang telah atau sedang dilakukannya dalam arena pertunjukan.

Sering terjadi dalam pertunjukan bajidoran, *bajidor* meminta jenis dan judul lagu yang di sukai olehnya di luar dari lagu yang telah ditentukan oleh seniman. Biasanya, *bajidor* menulis dalam secarik kertas mengenai lagu apa yang diminta sambil menyisipkan sejumlah uang sebagai tanda pengganti atau pembayaran terhadap apa yang

menjadi permintaannya. Atau secara verbal, berteriak langsung menyebut jenis dan atau judul lagu yang dimaksud. Kedua jenis ini tampaknya merupakan bentuk /jenis komunikasi yang dipahami oleh mereka sebagai partisipan pertunjukan.

Begitu pula dalam hal menari, meskipun setiap *bajidor* adalah penari, mereka juga sebagai pelaku yang mempunyai karakter unik ketika mereka tampil menari di pekalangan. Gerakan spontanitas merupakan dasar kuat tercapainya gerakan yang diperagakan *bajidor*, termasuk pengolahan *gesture*, gerak-gerak komikal mimik, tangan atau kaki. Sering kali gerak tari yang ditampilkan oleh para *bajidor* adalah gerak-gerak yang bersumber dari jurus ibing penca silat, ketuk tilu, tarian banjet, dan bobodoran, sebuah jenis khusus lawak yang menampilkan kesan-kesan humor dan lucu. Spontanitas ini pula yang menjadi dasar komunikasi antara penari dan penabuh, khususnya pengendang. Ada kekhususan yang dituntut para *bajidor*, yaitu gerak-gerak yang diproduksi olehnya harus dapat diikuti oleh pengendang. Pengendang yang baik dan disukai oleh *bajidor* adalah pengendang yang bisa mengikuti segala macam gerak yang ditampilkan oleh *bajidor*. Jika prasyarat tersebut tidak bisa dipenuhi oleh pengendang, ini merupakan suatu indikasi bahwa *bajidor* sebagai pendukung grup akan mundur dan beralih pada pengendang atau grup *bajidor* yang lain. Pernah terjadi dalam suatu pertunjukan, seperti yang dituturkan oleh Atung, seorang pengendang dan pemimpin grup *bajidor*-an Atung Grup, seorang *bajidor* melemparkan golok ke

arah pengendang karena ia merasa kesal akibat gerak tariannya tidak bisa diikuti oleh pengendang. Dalam hal ini, *bajidor* seolah telah memiliki fanatisme tersendiri terhadap pemain kendang yang dianggap cocok menurut ukuran dia. Kadang-kadang rasa “fanatisme” itu diungkapkan secara tidak langsung dengan cara membawa pengendang sendiri pada setiap pertunjukan. Pemain kendang yang dibawa biasanya adalah orang yang dia kagumi dan dipandang baik mengiringi setiap gerak tari *bajidor*.

Dalam pertunjukan bajidoran, arena pekalangan merupakan arena unjuk diri para *bajidor* untuk saling mengadu keterampilan menari di antara sesama para *bajidor*. Bagi para *bajidor* yang tidak bisa menari, kadang-kadang ia membawa *bajidor* lain yang terampil menari sebagai bagian dari kelompoknya. *Bajidor* jenis ini disebut *bajidor kamkah*, yaitu menunjuk pada jenis *bajidor* yang tidak mempunyai harta dan kekuatan fisik, tapi ia memiliki keterampilan menari. *Bajidor kamkah* disukai oleh para *bajidor*, seniman, dan penonton, karena kemampuannya sebagai penari, dan sekaligus sebagai penghibur bagi seluruh partisipan pertunjukan. Hal menarik dari fenomena ini adalah, ternyata banyak muncul para *bajidor* yang terkenal pada kelompok ini, dan mereka memiliki ciri khas masing-masing dalam menari. Kelompok *bajidor* ini antara lain: yaitu Ito, Hilman, Ujang, Saca, Olay, Jekrem, dan Alan.

Di dalam memberikan uang *jaban*, yaitu uang di luar kontrak panggungan, para *bajidor* sering berlomba memberikan sejumlah uang kepada seniman (pesinden). Bagi *bajidor*, uang yang diberikan pada saat pertunjukan

adalah sebagai simbol berapa besar kekuasaan/kepemilikan harta yang dimiliki olehnya. Uang adalah simbol kekuasaan atau otoritas, sekaligus pula sebagai prestise yang dimiliki *bajidor* dalam pertunjukan bajidoran. Dengan uang pulalah, *bajidor* mempresentasikan diri dalam pertunjukan. Tingkat besaran/jumlah uang dan frekuensi pemberian uang yang diberikan oleh *bajidor* pada seniman di panggung sering kali menjadi penunjuk “keunggulan” *bajidor* di hadapan para *bajidor* lainnya. Tata cara memberikan uangnya pun terdapat beberapa cara, yaitu: melalui kiriman surat/amplop, gantungan kapal-kapalan yang direntangkan di antara panggung dan tempat duduk *bajidor*, gulungan uang kertas, *egot* (saling meremas, menarik atau mengayun tangan antara *bajidor* dan pesinden, seperti “gerak persetubuhan”), *tunjuk* (yaitu pihak pesinden-penari menunjuk secara langsung *bajidor*), atau *antri* (memberikan uang secara bergilir/bergantian kepada pesinden, pesinden-penari, penabuh).

Sifat kompetitif di antara para *bajidor* ini, baik dalam urusan meminta lagu, menari, maupun memberikan uang pada seniman, merupakan representasi yang membuat pertunjukan bajidoran semakin menarik. Hal ini karena banyak sekali perilaku, tindakan, sikap yang ditampilkan para *bajidor* menjadi elemen “tontonan”, dan fokus perhatian para partisipan pertunjukan bajidoran. fokus perhatian ini tidak hanya bagi penonton, penyelenggara hajat, tetapi juga bagi seniman bajidoran sendiri, khususnya dalam hal peningkatan pendapatan selama pertunjukan. Kehadiran, jumlah, dan penghargaan

(termasuk uang jaban) *bajidor* adalah indikasi popularitas grup sekaligus modal pemasukan. Mengapa? Karena banyak sekali uang yang diperoleh dari *bajidor* itu melebihi dari nilai kontrak panggungan. Ini merupakan sumber lain di luar uang yang diterima oleh grup/seniman dari penyelenggara hajat. Oleh karena itu, dengan hadirnya para *bajidor* secara semarak, baik *bajidor* kalangan usia tua maupun muda, maka tumbuh pula grup-grup bajidoran, hampir di tiap desa dan kecamatan mendirikan group bajidoran. Kadang banyak pula grup-grup kesenian yang asalnya mengelola jenis kesenian lain, kemudian berganti mengelola kesenian bajidoran.

Dengan semaraknya para *bajidor*, secara tidak langsung banyak para sinden dan pemain kendang membangun perekonomian keluarganya dengan mendirikan grup-grup bajidoran, seperti: *Linda Grup, Cineur Grup, Agus Grup, Leunyay Grup, Atung Grup, Naming Grup, Bentang Grup, Giler kameumet*, dan yang lainnya.

Sementara dari dimensi posisional, antara presentasi *bajidor* sebagai pelaku dan konotatif instrument tampaknya sangat berkaitan. Kedua hal ini menandakan adanya suatu pemahaman yang utuh mengenai citra *bajidor* sendiri, sebagai pelaku pertunjukan yang aktif, baik dalam tampilan ragawi maupun rohani.

E. Kesimpulan

Bajidor adalah sosok atau pelaku pertunjukan yang mempunyai kontribusi kuat terhadap pertunjukan bajidoran. Eksistensinya yang muncul secara aktif, baik

sebagai penari maupun peminta lagu sangat berkorelasi dengan sajian pertunjukan. Aktivitas *bajidor* di atas pentas berpengaruh kuat pada aktivitas pemain di atas panggung, juga partisipan lainnya. *Bajidor* ternyata mempunyai peranan penting di luar aktivitasnya sebagai penonton, penari, dan pemberi uang *jaban*. Hadirnya *bajidor* selama pertunjukan bajidoran dapat meramaikan suasana pertunjukan. Respon yang disampaikan *bajidor* dalam pertunjukan merupakan pemacu munculnya antusiasme pemain dalam membawakan lagu/kompetisi musikal bagi situasi yang tertib selama pertunjukan. Karisma dan pengaruh sosial yang dimiliki oleh *bajidor* adalah alat efektif penunjang terbentuknya solidaritas dan integrasi sosial.

Dalam kehidupan sosial, kontribusi positif yang diberikan *bajidor* ternyata berdampak pada meningkatnya kesejahteraan seniman bajidoran sendiri. Kemampuan ekonomi yang dimiliki oleh para *bajidor* memberikan sumbangan besar terhadap pertunjukan bajidoran. Selain itu, oleh karena luasnya hubungan personal yang dimiliki dan juga kemampuan unjuk dirinya, *bajidor* mempunyai nilai promosi, baik bagi penyelenggara hajat maupun bagi dirinya sendiri. Terlepas dari muatan sisi negatif yang dikandungnya, *bajidor* dapat dikatakan sebagai patron yang potensial dalam bajidoran. Dialah yang hingga sekarang aktif menyokong atau melanjutkan kesinambungan pertunjukan bajidoran ketika seni pertunjukan tradisi lain tergeser atau mulai ditinggalkan oleh pendukung lokalnya sendiri.

Daftar Pustaka

Atik Soepandi. "Eksistensi Juru Kawih pada Pergelaran Wayang Golek Purwa di Jawa Barat". Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, ASTI Bandung, 1990.

Edi Sedyawati. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.

Enip Sukanda, dkk. "Kawih di Priangan". Proyek Pengembangan Institute Kesenian Indonesia sub. Proyek ASTI Bandung, 1985.

Endah Irawan. "Analisis Tabeuhan Kendang pada Penyajian Kesenian Sisingaan di Kabupaten Subang Jawa Barat". Skripsi S-1 Jurusan Etnomusikologi USU Medan, 1992.

Iis Ida Rosida Yati. "Pesinden Iyar Wiarsih (Satu Tinjauan Biografis Dalam Garapan Seni Sunda)". Skripsi S-1 Jurusan Karawitan STSI Bandung, 1996.

Junengsih. "Bajidoran Subang (Tinjauan Khusus Sekarangnya)". Skripsi S-1 Jurusan Karawitan STSI Bandung, 1997.

Merriam, Allan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

Mas Nana Munajat Dahlan. "Bajidor Dalam Pertunjukan Kiliningan-Bajidoran di Kabupaten Subang". Skripsi S-1 Jurusan Tari STSI Bandung, 1996.

Peursen, C.A van. *Strategi Kebudayaan*. Terj. Dick Hartoko. Yogyakarta: Kanisius, 1985.

Lampiran

Tabel
Popularitas Grup Bajidoran Di Kabupaten Subang

No	Kecamatan	Jumlah	Nama Grup
1	Tanjungsiang	4	Geel, Oneng S, Asep, Madkar
2	Cisalak	2	Pusaka Wangi, Wargi Saluyu
3	Jalancagak	6	Robot, Parahiangan Muda, Baranang Siang, Sinta Muda, Gentra Pusaka, Warman
4	Sagalaherang	1	Simpatimimitran.
5	Cijambe	4	Ita, sanggar budaya, mana, ato.
6	Subang	17	Agus, Maman, Mustika Sari, Icah, Dodo Gedor, Dawala, Momo, Cucu, Yadi, Piit, Sekarmanis, Catrik, Unin, Karya Mekar, Mekar Wangi, Sinar Mekar, Gentra Muda
7	cibogo	3	Tamin, Dayo, Ojot
8	Pagaden	26	Nadi Goler, Rita, Idar, Parahiangan, Dodi, Cicih Cangkurileung, Cineur, Bule, Bentang, Toed, Bejo, Leunyay, Sinar Muda, Rohana, Leor, Endang, Salwa, Layung, Cicih Muda, Agus, Udan, Linda, Iteung, Gentra, Sinar Muda, Pendi, Imik, Bima
9	Binong	8	Atung, yus doger, darsita, tati, omo, elu, awan, dedi, geder,
10	Pamanukan	3	Ade Kobet, Latim, Singa Lodra
11	Pusakanagara	1	Acim
12	Ciasem	2	Warna Budaya, Dewi Harum
13	Patokbeusi	5	aam, tepang asih, encim, yati anin

14	Pabuaran	5	dartam, mekar munggaran, gentra wangi, yoyo, sekar asih
15	Purwadadi	14	tamin, uum, sutawangi, bina budidaya, rummyang, ganda mekar, medal pawitan, wargi saluyu, ayo, arsin, wallet, sinar
16	Cipeundeuy	3	gebot, tatang, nining
17	Kalijati	6	cantrik suneba, eli, karya, mekar saluyu, dodo, aneng
	Jumlah Total	110	

MENGHAYATI NILAI-NILAI WAYANG GOLEK MELALUI TAYANGAN DI TELEVISI

Asep Solihin

A. Pegantar

eni tanpa nilai-nilai, ibarat "sebuah intan permata yang tertutup debu," sehingga ia tak mampu lagi mengeluarkan cahaya terang di saat kegelapan. Analogi ini, sekaligus pula menjadi "kata kunci" untuk mengantarkan isi tulisan ini yang bertemakan tentang bagaimana menghayati nilai-nilai yang tersembunyi di balik pertunjukan wayang golek khususnya yang disiarkan melalui televisi.

Sesuai dengan sifatnya, seni di samping sebagai ungkapan ekspresi atas berbagai pengalaman individu berdasarkan realitas yang dialaminya, juga seni mengandung nilai-nilai dan pesan yang dapat bermanfaat bagi kehidupan umat manusia. Nilai-nilai dan pesan yang disampaikan melalui seni ini, dapat kita tangkap maknanya apabila seni itu sendiri didudukkan sebagai media pembelajaran bagi para penontonnya. Yang dimaksud sebagai media pembelajaran, bukan berarti secara langsung kita harus belajar praktik seninya itu sendiri, melainkan belajar untuk menyimak dan

memahami apa-apa yang terdapat pada jenis kesenian yang kita tonton, termasuk juga pertunjukan wayang golek. Di dalam pertunjukan wayang golek, banyak nilai-nilai yang dapat kita peroleh maknanya. Kemampuan menyimak nilai-nilai yang tersembunyi di balik pertunjukan wayang golek ini bergantung pada kemampuan dan kesadaran kita di dalam menyikapinya. Apabila kita mendudukan kesenian sebagai media proses pembelajaran, maka setidaknya akan banyak manfaat yang dapat kita petik sekurang-kurangnya dalam bentuk pengalaman seni yang tidak tertutup kemungkinan akan berdampak pula terhadap pembentukan jiwa dan kesadaran diri akan pentingnya seni tradisi, termasuk juga pertunjukan wayang golek.

Di balik pertunjukan wayang golek, terdapat nilai-nilai yang tersirat, baik tersembunyi di balik konsep, isi cerita, maupun simbol-simbol dari tokoh wayang itu sendiri. Oleh sebab itu, pertunjukan wayang golek sesungguhnya tidak hanya menyangkut persoalan bentuk dan wujud dari tata cara penyajiannya, tetapi juga mengandung berbagai simbol, nilai, dan pesan dari cerita yang disajikannya. Untuk memahami nilai-nilai yang tersembunyi di balik pertunjukan wayang golek, tidak semudah memahami untaian kalimat yang diucapkan secara verbal. Akan tetapi, memerlukan penerjemahan lebih lanjut sesuai dengan cerita yang dibawakan, makna simbol, dan karakter dari setiap tokoh wayang.

Tulisan ini, mencoba untuk mengamati pertunjukan wayang golek di televisi yang notabene sudah

disederhanakan, baik unsur cerita maupun penyajiannya. Sekarang ini, banyak bermunculan pertunjukan wayang golek yang dikemas secara sederhana dengan mengandalkan sajian *banyolan* oleh tokoh panakawan. Di satu sisi, penyajian wayang seperti ini dapat menghibur masyarakat penontonnya, namun di sisi lain, substansi dan nilai-nilai dari pertunjukan wayang golek yang sifatnya normatif menjadi terabaikan. Inilah topik permasalahan yang akan dibahas dalam tulisan ini.

B. Sekilas Pertunjukan Wayang Golek di Televisi

Pada dekade akhir tahun 2000-an, beberapa stasiun televisi masih rajin menayangkan pertunjukan wayang golek sekalipun penayangan tersebut didominasi oleh dalang tertentu yang notabene memiliki popularitas tersendiri. Tampaknya kesempatan dalang-dalang lainnya masih terbatas untuk mempersembahkan keterampilannya memainkan wayang golek. Akhirnya, oleh karena pertunjukan wayang golek di televisi didominasi oleh dalang itu-itu saja, sering kali cerita atau penampilan wayang tersebut diulang-ulang (siaran ulang), sehingga membuat pertunjukan tersebut membosankan dan tidak menarik lagi. Fenomena ini seolah memperlihatkan bahwa pertunjukan wayang golek tidak memiliki keanekaragaman cerita dan tokoh-tokoh wayang yang sangat unik. Padahal, apabila televisi menyiarkan pertunjukan wayang golek dengan berbagai keragaman cerita dan kepiawaian para dalang yang cukup bervariasi, tidak tertutup kemungkinan, pertunjukan wayang golek di televisi akan menjadi sa-

lah satu acara yang ditunggu-tunggu oleh masyarakatnya.

Sekarang ini, banyak pertunjukan wayang golek di televisi yang sifatnya tidak utuh. Dalam arti, yang ditonjolkan bukan cerita wayang yang bersumber dari Ramayana atau Mahabrata, tetapi hanya menampilkan *guyonannya* saja melalui tokoh panakawan berupa *banyolansi* Cepot dan Dewala seperti yang pernah disiarkan oleh SCTV misalnya. Sebagai hiburan, pertunjukan ini memang cukup menarik, akan tetapi bila dilihat sebagai pertunjukan wayang golek secara utuh, hal ini kering dengan nilai-nilai dan simbol-simbol yang sepatutnya menjadi bahan apresiasi bagi masyarakat penontonnya.

Pada umumnya, seseorang menonton dan kemudian mencintai wayang golek disebabkan oleh karena tuntutan naluri dan tradisi. Lama kelamaan, bila seseorang tersebut sudah tertarik dan gemar terhadap pertunjukan wayang golek, maka akan timbul kecintaannya, bahkan muncul rasa fanatismena. Rasa fanatisme tersebut, bukan saja pada penyajian wayang golek secara keseluruhan, melainkan juga sampai pada tokoh-tokoh tertentu dalam wayang itu sendiri. Akhirnya banyak bermunculan nama-nama tokoh wayang yang dijadikan nama tertentu, sampai-sampai gunung pun ada yang dinamai Gunung Wayang, bahkan diyakini di daerah Demak ada kuburan yang bernama Prabu Darmakusuma. Pemberian nama kuburan ini, sebagai salah satu bukti bahwa pertunjukan wayang golek beserta para tokoh wayangnya telah menarik rasa empati masyarakat, sehingga nama tokoh wayang Darmakusuma pun sempat dilestarikan melalui nama kuburan.

Oleh karena itu pulalah lahir sebuah anekdot yang hidup di kalangan masyarakat tertentu penggemar wayang golek: bahwa seorang dalang yang menggelarkan wayang golek jangan sekali-kali membuat satria Gatotkaca itu kalah dalam peperangan. Hal ini menunjukkan bahwa Gatotkaca di kalangan penggemar wayang golek seolah sudah menjadi simbol kebenaran yang dicerminkan melalui tokoh wayang tersebut. Apabila Gatotkaca kalah dalam peperangan, para penggemar seolah tidak terpuaskan oleh Sang dalang, dan simbol kebenaran yang dilambangkan oleh Gatotkaca tersebut seolah sirna tergantikan oleh simbol kejahatan. Sebaliknya, tidak sedikit pula para penggemar wayang golek yang merasa jijik terhadap Begawan Dorna karena ia memiliki sipat mengadu domba. Dalam pertunjukan wayang golek, baik Gatotkaca maupun Dorna sama-sama memiliki daya empati yang luar biasa bagi para penggemarnya, meskipun rasa empati yang ditimbulkan oleh kedua tokoh itu berbeda.

Dari dua contoh di atas, kiranya dapat dipetik nilai-nilai apa yang terkandung di balik perilaku tokoh-tokoh wayang tersebut. Perilaku yang ditampilkan melalui kedua tokoh wayang tersebut (Gatotkaca dan Dorna) sebenarnya merupakan cerminan perilaku manusia yang mengandung unsur paradoks (benar-salah, baik-buruk, untung-rugi, laki-laki-perempuan, siang-malam, dsb.) Sesuatu hal yang bersifat paradoks ini, tidak akan lepas dari segala perilaku ataupun apa yang dialami oleh manusia. Namun, di balik yang sifatnya paradoks ini, sesungguhnya kita bisa menemukan suatu sintesis yang

dapat melahirkan harmoni kehidupan tatkala kita menyadari hakikat dari masing-masing variable yang timbul dari yang sifatnya paradoks tersebut. Kita tahu apa yang disebut benar, apabila kita tahu apa yang disebut salah. Demikian pula, kita tahu malam, apabila kita pernah hidup di siang hari. Apabila dicermati secara seksama, ternyata melalui pertunjukan wayang golek, kita masih bisa memilih dan memilah mana yang baik, dan mana yang buruk. Tidak tertutup kemungkinan, pengalaman menonton pertunjukan wayang golek ini, secara tidak langsung dapat berpengaruh terhadap sikap dan cara berpikir seseorang dalam menjalani kehidupannya sehari-hari. Dengan memperhatikan karakter dan sifat dari tokoh-tokoh wayang tersebut, sebenarnya banyak hal yang bisa dipetik nilai dan maknanya, bergantung pada seberapa besar kita mampu menangkap pesan-pesan yang disampaikan melalui pertunjukan wayang golek tersebut.

Sudah sangat jelas, dari mengamati perilaku dan karakter tokoh-tokoh wayang saja, sesungguhnya kita bisa belajar hakikat dari kehidupan. Namun, pertanyaannya sekarang, masihkah pertunjukan wayang di televisi saat ini sarat dengan nilai-nilai yang bisa berdampak pada perilaku dan sikap para penontonnya? Apabila kita memerhatikan pertunjukan wayang golek sekarang ini, terutama yang ditayangkan di televisi lokal, pertunjukannya semakin jauh dari kebiasaan pertunjukan wayang golek zaman dulu, terutama dalam hal kemasan cerita dan muatan nilai-nilai yang hendak disampaikan. Kisah yang sering kita tonton di televisi lokal tersebut, tampak

lebih banyak menonjolkan panakawan dengan *banyolannya* daripada menampilkan cerita wayang yang sesungguhnya. Iringannya juga tidak lagi bersumber pada seperangkat gamelan yang berlaras salendro/pelog, tetapi sudah menggunakan alat musik yang didominasi oleh keyboard. Dampak dari kenyataan ini, maka otomatis apresiasi anak-anak muda sekarang didangkalkan oleh pertunjukan yang serba instan itu. Mereka semakin jauh dari pangkal seni tradisi yang menjadi *local genius* bagi masyarakat Sunda sendiri. Laras gamelan yang dimiliki pun seperti laras salendro yang menjadi pijakan suara dalang dan sinden, tidak lagi terekam oleh memori mereka. Apalagi nilai luhur dari pertunjukan wayang golek itu sendiri semakin jauh dari jangkauan pemikiran mereka.

Berdasarkan pengamatan penulis, pertunjukan wayang di televisi tampak disederhanakan. Dalang yang berperan sebagai pimpinan, sutradara, penyusun naskah, produser, juru cerita, dan memainkan wayang, hampir-hampir tidak kelihatan lagi kemampuannya. Padahal, kedudukan dalang dalam pertunjukan wayang golek sangat dominan. Ia tidak hanya berperan memainkan wayang, tetapi juga sekaligus berperan sebagai juru penerang melalui cerita dan dialog antartokoh wayang. Generasi sekarang, mengenal dalang hanya sebatas rame atau tidak rame, lucu atau tidak lucu. Padahal, apabila dicermati, apa-apa yang disampaikan dalang tersebut, baik melalui dialog antartokoh wayang maupun isi ceritanya, banyak sesuatu yang dapat dipetik maknanya berupa ajaran hidup, pepatah, dan keteguhan prinsip-prinsip yang mesti dipegang.

C. Jenis-Jenis Dalang dan Peranannya

Sebagaimana kita ketahui bahwa dalang memiliki peran sebagai pimpinan, sutradara, pembawa cerita, dan sebagainya. Di balik peranannya tersebut, banyak hal yang dapat kita pelajari untuk diimplementasikan dalam kehidupan sehari-hari manusia. Manusia adalah makhluk sosial yang berbudaya. Oleh karena itu, kehidupan manusia tidak akan lepas dari berbagai permasalahan dan tuntutan hidup yang mesti dipenuhinya. Dalang yang berperan sebagai pimpinan, sutradara, dan pembawa cerita, pada hakikatnya itu menunjukkan sebuah cerminan bahwa manusia dituntut untuk bisa hidup sebagaimana yang diperankan oleh dalang. Dalam konteks kehidupan, manusia tidak lepas dari peranannya sebagai "pimpinan" (sekurang-kurangnya harus mampu memimpin diri sendiri atau memimpin keluarga). Kemudian, peran sebagai sutradara, ini menunjukkan bahwa manusia harus mampu mengatur kehidupan dirinya sendiri sesuai dengan norma-norma dan etika yang berlaku pada masyarakatnya. Sementara itu, peran sebagai pembawa cerita, dapat diterjemahkan bahwa manusia dituntut mampu membuat sejarah dirinya sendiri sesuai dengan bidang yang ditekuninya.

Dalang itu sendiri memiliki fungsi tertentu berdasarkan jenisnya, yaitu:

1. *Dalang Sejati*, adalah dalang yang menitikberatkan kepada pelbagai cerita yang dapat dipakai suri teladan bagi masyarakat, dengan jalan menyelipkan gambaran-gambaran yang baik, wejangan tentang kesempurnaan

jiwa yang sebenarnya. Dengan demikian, dalang sejati tampil dengan mengutamakan wejangan rohaniah.

2. *Dalang Purba*, ialah dalang yang senantiasa memotivasi penontonnya untuk berbuat kebaikan dalam kehidupan kini dan nanti melalui cerita yang disuguhkannya.
3. *Dalang Wisesa*, ialah dalang yang pandai dan terampil mementaskan wayang karena ia sangat menguasai permasalahan yang dihadapi. Ia pandai mengikuti keadaan lingkungannya, termasuk piawai dalam menaklukan situasi saat itu. Dalang wisesa terampil menjiwai wayang, seolah-olah dia sendiri yang menjadi pelakunya.
4. *Dalang Wikalpa*, ialah dalang yang memberi pengetahuan keduniawian kepada penontonnya. Dalang wikalpa berpegang teguh pada cerita babon/pakem, karena ia beranggapan hanya cerita kunalah yang layak menjadi contoh yang baik. Maka sering pula dalang semacam ini disebut dalang pakem.
5. *Dalang Guna*, ialah dalang yang mengikuti keinginan penanggapnya, sekalipun permintaan tersebut agak menyimpang dari tetekon padalangan, yang penting ia dapat memenuhi selera dan keinginan si penanggap. Dalang jenis ini agak kurang baik.
6. *Dalang Dagang*, ialah jenis dalang yang hampir sama dengan dalang guna, yang penting laris kadang kala nilai-nilai luhur tidak diperhatikan.
7. *Dalang Dulang*, dalang semacam ini yang penting asal bisa makan dan berpakaian (make=Sunda), segala sesuatunya bersikap masa bodoh. Ini pun termasuk dalang tidak baik.

Apabila kita merujuk pada jenis-jenis dalang di atas, maka pertunjukan wayang di televise sekarang ini cenderung dapat dikategorikan sebagai dalang *guna*, *dagang*, atau *dulang*. Mengapa demikian, sebab pertunjukan wayang golek yang hanya menampilkan *banyolannya* saja, sesungguhnya kering dengan nilai-nilai dan makna yang dapat berguna bagi kehidupan manusia.

Mengapa kedudukan dalang menjadi begitu penting keberadaannya, karena pertunjukan wayang golek harus benar-benar mengandung kejiwaan dan harus mencerminkan falsafah yang dalam, tetapi kadang-kadang orang tidak begitu memperhatikan akan isi falsafah yang digambarkan dalam pertunjukan wayang tersebut, karena mungkin pertunjukannya menjadi dangkal dari uraian-uraian yang penting dan berisi. Hal ini terjadi karena dalang sebagai nyawa dan jiwa dari wayang tersebut kurang mampu memahami kehadirannya sebagai pelaku seni gerak yang harus menjadi panutan.

Beberapa pendapat menyatakan bahwa wayang itu tidak sekedar pertunjukan lahiriah, tetapi lebih bersifat rohaniah. Wayang tidak hanya mengatur, memberi teladan, simbol dari hubungan manusia secara horizontal, tetapi lebih daripada itu. Oleh karena itu, wayang merupakan bahasa simbol dari kehidupan kita. Orang dewasa ini sudah tidak memerhatikan ketajaman intuisinya yang dikehendaki hanya yang konkret dan rasional. Kemungkinan pandangannya hanya dibatasi bahwa wayang sebagai seni boneka belaka, tanpa memperhitungkan nilai-nilai dan latar belakang seni pertunjukan tersebut.

Nilai-nilai kepemimpinan atau laku utama alamiah yang tersirat bahkan tersurat dalam pewayangan, yaitu ajaran yang digambarkan dalam beberapa cerita, seperti ajaran Sri Rama kepada Bharata di kala menyerahkan terumpahnya, sebagai lambang kekuasaannya. Bagaimana ketika Gunawan Wibisana dinobatkan menjadi raja Alengka, di sini ajaran dan nilai penting disampaikan berupa simbol-simbol yang disebut Hasthabrata, semisal:

1. Sifat Matahari; perwujudan dari sumber energi yang memengaruhi dan bermanfaat sebagai sarana bagi segenap makhluk yang hidup di alam dunia, artinya bahwa raja harus memberi kekuatan, semangat, serta mampu membina dan memberi hidup rakyatnya.
2. Sifat Bulan; mampu memberi terang pada waktu malam hari, serta mampu memberi keindahan bagi yang memandangnya. Di sini, pemimpin dituntut untuk menyejukan rakyatnya, sehingga kehidupannya aman dan tentram sekalipun bulan itu tidak terlepas dari cahaya yang tidak menyengat.
3. Sifat Bintang; wujudnya menjadi perhiasan cakrawala, terkadang kehadiran bintang menjadi pedoman bagi yang memerlukannya seperti para petani dan nelayan. Bukankah pemimpin harus seperti itu, tanpa pamrih, tanpa banyak dalih dan tidak mengharapkan imbalan dari segenap kebijakannya.
4. Sifat Mega, yaitu sekalipun mega yang kelihatan angker di saat mendung, menjadi hujan deras hingga kehidupan manusia terganggu oleh bahnya air. Pemimpin yang diharapkan harus seperti mega, di mana keangkerannya

bukan senjatanya tetapi kewibawaannya, karena di belakang itu ada sumber kehidupan yang didasari oleh ketegasan bukan hanya memiliki keseganan di mata rakyatnya.

5. Sifat Angin; sekalipun sempit dan sukar untuk dicapainya, namun angin mampu mengisi seluruh kekosongan yang ada. Artinya, pemimpin itu harus mampu turun bersatu bersama yang dipimpinnya, sehingga rakyat merasa memiliki dan begitu membutuhkan pemimpinnya.
6. Sifat Api; api hidup dengan tegaknya memucuk ke atas, kuat membakar apapun. Artinya, pemimpin itu harus memegang kekuasaan, membuat keputusan serta bertanggung jawab atas apa yang dibuatnya sekalipun sekali-kali panas menyengat, tetapi kesehatan menjadi sesuatu yang menghidupkan.
7. Sifat Samudera; wataknya datar, permukaannya sangat luas, serta sabar dalam menerima segala sesuatu yang jatuh ke samudera tanpa harus mengganggu permukaannya. Di sini pemimpin siap dalam menerima apa saja yang ditujukan kepadanya, seperti kritikan, cercaan, sumpah serapah, dan segala macam uneg-uneg masyarakatnya. Namun, Sang pemimpin tetap sabar menerimanya mampu menjelaskan dengan pandangan yang luas, sehingga kecintaan rakyatnya tumbuh dengan subur.
8. Sifat Bumi; wataknya kuat, sentosa, dan suci, artinya pemimpin harus jujur dan mau memberi pengakuan serta menghargai akan tenaga rakyat yang telah

dikorbankannya, kuat budinya serta tidak terpengaruh dalam menentukan keputusan. Demikianlah Hasthabrata yang menjadikan Negara Alengka di bawah pimpinan Wibisana gemah ripah loh jinawi, subur makmur kertaraharja.

Pemahaman dan penghayatan di saat menangkap nilai-nilai yang disampaikan tentu saja harus dengan penuh kesadaran. Walaupun apa-apa yang disampaikan tidak serta-merta dengan perubahannya yang cepat, akan tetapi baik nilai, falsafah, maupun tuntunan yang menjadi pegangan hidup perlu mendapat perenungan, penghayatan, dan implementasi yang nyata tidak hanya sekeranjang kata-kata tak bermakna dan jauh dari sifat keteladanan.

D. Kesimpulan

Dari uraian di atas, dapat ditarik kesimpulan sebagai berikut:

1. Pertunjukan wayang golek di televisi, terutama yang hanya menampilkan *banyolannya* saja, sesungguhnya hanya bersifat hiburan biasa sebagaimana halnya pertunjukan lawak. Dalang yang menyajikan pertunjukan wayang golek seperti ini termasuk pada kategori dalang *guna*, *dagang*, atau *dulang*, karena ia tidak menyampaikan pesan nilai-nilai yang dapat berguna bagi kehidupan manusia.
2. Di dalam pertunjukan wayang golek, banyak mengandung nilai-nilai ajaran, falsafah, pepatah, dan tuntunan yang dapat berguna bagi kehidupan umat manusia. Oleh sebab itu, siaran pertunjukan wayang

golek di televisi sebaiknya mempertimbangkan pula muatan "pendidikannya". Hal ini penting untuk dipertimbangkan, karena pertunjukan wayang golek yang hanya menampilkan *banyolannya* saja dapat membuat *image* generasi muda sekarang salah kaprah di dalam menilai pertunjukan wayang golek itu sendiri.

Daftar Pustaka

Buletin Kebudayaan Jawa Barat *Kawit*. No. 17, hal. V-11
Mulyono, Sri. *Wayang dan Karakter Wanita*. Jakarta: Gunung Agung, 1983.

Risyaman W., Yoyo. "Tuntunan Praktik Pedalangan Wayang Golek Purwa Gaya Sunda". Bandung: Lembaga Kesenian Bandung, Seri A/5, 1981.

NILAI-NILAI DALAM TEMBANG SUNDA CIANJURAN BERDASARKAN LATAR BELAKANG SEJARAHNYA

Heri Herdini

A. Pengantar

Banyak sekali para ahli yang telah membahas tembang sunda cianjuran. Namun, mereka pada umumnya hanya membahas seputar kajian tekstual dan kontekstualnya, seperti: analisis ornamentasi, bentuk dan makna *rumpaka* (lirik), struktur penyajian, simbol-simbol dan peranan instrumen, issue gender, dan fungsi dari penyajian tembang sunda cianjuran. Jarang sekali ada orang yang secara khusus membahas nilai-nilai yang tersembunyi di balik tembang sunda cianjuran itu sendiri. Padahal, apabila dikaji secara mendalam, tembang sunda cianjuran memiliki nilai-nilai filosofis yang hingga kini masih belum terungkap maknanya.

Salah seorang yang pernah membahas tentang nilai dan makna dalam tembang sunda cianjuran yaitu H. Setia Hidayat. Akan tetapi, ia lebih terfokus pada *rumpaka* lagu dengan cara menafsirkan makna di balik *rumpaka* lagu tersebut. Nilai-nilai tembang sunda cianjuran yang tersembunyi di balik proses penciptaannya tampaknya masih terabaikan. Permasalahan ini memang cukup berat,

tetapi dengan cara memahami latar belakang sejarahnya, paling tidak kita bisa menafsirkan nilai-nilai apa sesungguhnya yang ada di balik tembang sunda cianjuran itu sendiri. Kalau diamati secara seksama, banyak sekali keunikan yang terjadi dalam pertunjukan tembang sunda cianjuran, dan hingga saat ini fenomena tersebut masih menjadi bahan pertanyaan.

Sejumlah pertanyaan terus menerus bermunculan tatkala tembang sunda cianjuran memperlihatkan keunikannya, dan hal ini tidak ditemukan pada jenis kesenian lainnya. Sebagai contoh, penyajian lagu-lagu wanda *papantunan* dan *jejemplangan* senantiasa diawali oleh *daweung diajar ludeung* (pada lagu *papantunan*) atau *nyukcruk parung meulang bantar* (pada lagu *jejemplangan*). Akan tetapi, pada penyajian lagu *wanda dedegungan*, *rarancagan*, dan *kakawen*, fenomena tersebut tidak pernah terjadi. Apa sebetulnya yang menyebabkan hal tersebut, dan mengapa fenomenanya demikian. Fenomena berikutnya adalah sering ditemukan satu lagu bisa dibawakan dengan menggunakan *rumpaka* yang berbeda. Misalnya, lagu *Mupu Kembang*, *Papatet*, *Rajamantri*, *Jemplang Panganten*, *Jemplang Pamirig*, dan sebagainya, itu semua bisa dibawakan dengan *rumpaka* yang berbeda-beda. Bahkan beberapa lagu tembang sunda cianjuran ada yang menggunakan bahasa "kakawian" atau bahasa "kejawen" yang notabene tidak diketahui artinya. Fenomena ini pun menjadi bahan pertanyaan penulis, mengapa bisa terjadi demikian? Padahal pada lagu-lagu degung dan wanda anyar Mang Koko-an, fenomena

tersebut tidak pernah terjadi. Kemudian, penulis juga sering menyaksikan bila dalam konteks latihan (*ngaderes lagu*), lagu *Papatet* senantiasa disajikan pada awal penyajian. Mengapa bukan lagu *Pangapungan*, *Mupu Kembang*, atau *Rajamantri* yang sudah jelas ketiga lagu tersebut lahir lebih awal daripada lagu *Papatet* itu sendiri. Peristiwa lainnya yang juga tidak kalah menariknya untuk didiskusikan dalam tulisan ini adalah munculnya fenomena yang menganggap tabu untuk melangkahi kacapi indung. Dalam hal ini, kacapi indung seolah-olah dianggap sebagai benda hidup. Apa sesungguhnya yang melatarbelakangi adanya larangan tersebut.

Pertanyaan-pertanyaan di atas, telah mengundang rasa penasaran penulis untuk mencoba mengungkap apa sebenarnya yang menyebabkan itu terjadi, dan nilai-nilai apa yang tersembunyi di balik fenomena tersebut. Nilai-nilai yang tersembunyi di balik fenomena seni tradisi memang perlu dilihat dari berbagai segi. Namun, dalam tulisan ini penulis akan mencoba melihatnya dari satu sisi saja, yakni berdasarkan latar belakang sejarahnya. Hingga saat ini, sejarah tembang sunda cianjuran memang masih belum sempurna, karena bukti-bukti sejarah, baik berupa dokumen rekaman masa lalu maupun tulisan yang menyangkut proses penciptaannya sukar ditemukan. Maka dari itu, cukup wajar bila Apung S. Wiratmadja berpendapat bahwa pembahasan sejarah tembang sunda cianjuran sesungguhnya *ukur cenah jeung cenah* (hanya berupa informasi lisan dari orang tua dulu).

Sangat disadari, begitu sukarnya mengungkap

sejarah tembang sunda cianjuran. Oleh sebab itu, pembahasan tentang latar belakang sejarah tembang sunda cianjuran dalam tulisan ini akan merujuk pada tulisan-tulisan yang sudah ada, baik berupa buku, tesis, kumpulan hasil seminar, maupun laporan penelitian. Pentingnya mengupas tentang latar belakang sejarah tembang sunda cianjuran dalam konteks tulisan ini, yaitu sebagai dasar pijakan untuk mengungkap nilai-nilai yang tersembunyi di balik fenomena tembang sunda cianjuran. Penggalan nilai-nilai tembang sunda cianjuran dalam tulisan ini akan dibatasi sesuai dengan apa yang telah dipertanyakan pada bagian awal tulisan ini.

B. Sekilas tentang Latar Belakang Sejarah Tembang Sunda Cianjuran

Menurut beberapa sumber tertulis, tembang sunda cianjuran lahir dari kalangan menak bupati Cianjur, dan puncak terciptanya yaitu pada masa pemerintahan R.A.A. Kusumaningrat (1834-1864) yang dikenal dengan Dalem Pancaniti. Bila puncak terciptanya tembang sunda cianjuran dinyatakan pada masa pemerintahan Dalem Pancaniti, maka sebelum masa pemerintahan tersebut, tembang sunda cianjuran sebenarnya sudah muncul, namun masih dalam proses pembentukan. Sampai saat ini, belum ada satu pun tulisan yang menceritakan secara lengkap bagaimana proses terbentuknya tembang sunda cianjuran terutama sebelum pemerintahan Dalem Pancaniti. Namun, para penulis terdahulu sepakat bahwa awal penciptaan tembang sunda cianjuran bersumber dari pantun. Oleh sebab itu, dalam tembang sunda cianjuran

muncul lagu-lagu yang dikategorikan ke dalam *wanda papantunan*. Istilah "papantunan" itu sendiri merupakan reduplikasi dari kata "pantun", yang artinya meniru-niru pantun (Wiratmadja, 1996:32; Mayakania, 1993: 61-62).

Pada awalnya, tembang sunda cianjuran disebut *mamaos*. Masyarakat Cianjur sendiri (yang melahirkan jenis kesenian ini), pada awalnya tidak mengenal istilah "tembang sunda cianjuran." Istilah "tembang sunda cianjuran" lahir setelah seni *mamaos* menyebar ke wilayah-wilayah di luar Kabupaten Cianjur. Oleh karena seni *mamaos* sudah menyebar ke kabupaten-kabupaten lainnya di Jawa Barat, maka seni *mamaos* diakui sebagai milik masyarakat Sunda, sehingga istilah "cianjuran", "tembang sunda", atau "tembang sunda cianjuran" lebih dikenal daripada istilah *mamaos* itu sendiri.

Menurut beberapa sumber tertulis, tembang sunda cianjuran terbentuk dari pantun, degung, tembang rancag, beluk, wayang golek, dan kiliningan. Oleh karena proses pembentukan tembang sunda cianjuran bersumber dari berbagai jenis kesenian di atas, maka lagu-lagu tembang sunda cianjuran dikelompokkan ke dalam beberapa wanda, yaitu: *papantunan*, *jejemplangan*, *dedegungan*, *rancagan*, *kakawen*, dan *panambih*. Pengaruh yang paling besar dari seni pantun terhadap tembang sunda cianjuran yaitu dari instrumen kacapi yang digunakan dan dari isi cerita yang dibawakan pantun khususnya cerita *Munding Laya Di Kusumah*. Lagu-lagu *wanda papantunan* yang rumpaknya diambil dari cerita pantun *Munding Laya Di Kusumah* di antaranya adalah: *Pangapungan*, *Mupu Kembang*, *Rajaman-*

tri, *Layar Putri*, *Kaleon*, dan sebagainya. Sementara itu, bila dilihat dari aspek musikalnya, pengaruh pantun terhadap lagu-lagu *wanda papantunan* agak sukar diidentifikasinya. Apakah pada pertunjukan pantun ada juga lagu yang berjudul *Pangapungan*, *Mupu Kembang*, atau *Rajamantri*, informasi tersebut sampai saat ini belum tergalih.

Berbeda dengan *wanda papantunan*, *wanda jejemplangan* dalam tembang sunda cianjuran sampai saat ini belum tergalih sumber penciptaannya. Jenis kesenian apa yang mempengaruhi terhadap *wanda jejemplangan*? Apakah *wanda jejemplangan* bersumber dari seni *jemplang*? Permasalahan ini sampai saat ini belum terungkap, oleh karena di Sunda belum pernah terdengar ada jenis kesenian *jemplang*. Menurut Rd. Ace Hasan Sueb, *jemplang* itu adalah seni terbang. Kalau memang di Sunda pernah ada seni terbang yang disebut *jemplang*, lalu aspek apa dari seni *jemplang* tersebut yang paling mempengaruhi terhadap terbentuknya *wanda jejemplangan* dalam tembang sunda cianjuran. Berbeda dengan Rd. Ace Hasan Sueb, menurut Apung S. Wiratmadja, istilah "jemplang" yaitu berkaitan dengan bunyi 2 buah nada yang terdengar secara harmonis, misalnya nada 1 dan 4, yang dimainkan bersama-sama (Wiratmadja, 1996:46). Sementara itu, menurut Enip Sukanda istilah "jemplang" itu sendiri berasal dari kata *jemplang-jempling*. Kata *jemplang-jempling* menunjukkan keadaan tengah malam. Oleh karena lagu-lagu *wanda jejemplangan* pada umumnya memiliki karakter melancholis dan romantis, maka menurut Sukanda, lagu-lagu *wanda jejemplangan* umumnya dimainkan pada tengah

malam. Pembahasan tentang istilah "jemplang", baik menurut Apung S. Wiratmadja maupun Enip Sukanda sebenarnya belum menggiring pada terungkapnya asal-usul terbentuknya *wanda jejemplangan* dalam tembang sunda cianjuran. Sementara itu, pendapat Rd. Ace Hasan Sueb sudah mendekati pada terungkapnya asal-usul terbentuknya *wanda jejemplangan* dalam tembang sunda cianjuran. Namun, yang perlu ditelusuri lebih lanjut adalah bagaimana wujud seni *jemplang* pada saat itu (kalau memang betul kesenian *jemplang* itu ada), dan aspek apa yang memengaruhinya terhadap *wanda jejemplangan* dalam tembang sunda cianjuran. Permasalahan ini tentunya merupakan PR bersama untuk terus ditelusuri lebih lanjut.

Menurut beberapa informasi, *wanda dedegungan* bersumber dari seni degung. Pengaruh seni degung terhadap terbentuknya *wanda dedegungan* dalam tembang sunda cianjuran bisa dilihat dari aspek melodinya yang cenderung menggunakan nada-nada tinggi. Melodi yang dimainkan instrumen bonang (pada lagu-lagu degung klasik) dapat diperkirakan sebagai sumber terbentuknya *wanda dedegungan*. Kecuali itu, alunan melodi degung klasik yang sering menggunakan pola *cindek* (di tengah-tengah melodi jatuh pada nada 3), juga sering muncul pada setiap lagu *wanda dedegungan* dalam tembang sunda cianjuran. Kemudian menurut Uking Sukri, pembentukan tabuhan kacapi rincik pun sebenarnya bersumber dari melodi lagu-lagu degung klasik, terutama pola tabuhan *seler putri*-nya. Pola tabuhan *seler putri* dalam permainan degung klasik sering dipakai pada tabuhan kacapi rincik

dalam tembang sunda cianjuran.

Selain *wanda papantunan*, *jejemplangan*, dan *dedegungan*, dalam tembang sunda cianjuran juga ada yang disebut *wanda rarancagan*. Pembentukan wanda rarancagan bersumber dari *tembang rancag* (rancag buhun atau macapat, misalnya). Pengaruh rancag buhun atau macapat terhadap *wanda rarancagan* yaitu bisa dilihat dari pemakaian pola *pupuh*. *Wanda rarancagan* pada umumnya menggunakan *rumpaka pupuh*, terutama pupuh *Kinanati*, *Sinom*, *Asmarandana*, dan *Dangdanggula*. Ini terkait dengan pemakaian *rumpaka* lagu. Namun, bila dilihat dari aspek musikalitasnya, pengaruh rancag buhun atau macapat terhadap *wanda rarancagan* dalam tembang sunda cianjuran agak sukar diidentifikasinya. Untuk membuktikan apakah ada pengaruh aspek musikal dari rancag buhun atau macapat terhadap lagu-lagu *wanda rarancagan* dalam tembang sunda cianjuran, perlu dilakukan analisis secara khusus melalui pendekatan musikologis.

Wanda kakawen bersumber dari wayang golek terutama diambil dari penyajian dalang ketika membawakan lagu *kakawen*. Pengaruh lagu *kakawen* pada pewayangan ini tampak sekali hadir dalam lagu-lagu *wanda kakawen* tembang sunda cianjuran, baik dilihat dari *rumpaka* yang dibawakan maupun aspek melodinya. Lagu-lagu *wanda kakawen* dalam tembang sunda cianjuran banyak yang menggunakan *rumpaka* yang berasal dari bahasa *kakawian* atau bahasa *kejawen*. Kemudian lagu *Sebrakan Sapuratina* pada *wanda kakawen* tembang sunda cianjuran juga sebagian besar melodinya diambil dari lagu

kakawen pewayangan. Lagu-lagu *wanda kakawen* dalam tembang sunda cianjuran ini jumlahnya sangat sedikit, mungkin tidak lebih dari 8 lagu.

Terakhir adalah *wanda panambih*. *Wanda panambih* dalam tembang sunda cianjuran tercipta sekitar awal abad ke-20. Meskipun *wanda panambih* ini diciptakan paling akhir setelah terciptanya wanda-wanda lainnya, namun jumlah lagu *panambih* ini boleh dikatakan paling banyak. Lagu-lagu *panambih* diciptakan dari berbagai laras, mulai dari laras pelog degung, sorog (madenda), salendro, dan mandalungan. *Wanda panambih* dalam tembang sunda cianjuran dipengaruhi oleh seni gamelan, baik gamelan pelog/salendro maupun gamelan degung. Oleh sebab itu, banyak sekali lagu-lagu yang berasal dari kilingan (*kepesindenan*) diadopsi menjadi lagu *panambih* dalam tembang sunda cianjuran, seperti: lagu *Tablo*, *Buah Kawung*, *Kulu-kulu Bem*, *Sedih Prihatin*, *Torotot Heong*, *Banjar Sinom*, *Kuring Leungiteun*, dan sebagainya.

Berdasarkan latar belakang sejarahnya, asal-usul lahirnya tembang sunda cianjuran agak sukar dipastikan. Namun, menurut dongeng yang dikemukakan oleh R.A. Darya, asal-usul lahirnya tembang sunda cianjuran dapat diperkirakan sebagai hasil pengaruh dari kebudayaan Jawa di satu sisi, dan di sisi lain dinyatakan sebagai kelanjutan dari seni pantun. Untuk lebih jelasnya, akan penulis kutip intisari dari dua buah dongeng yang dikemukakan R.A. Darya, yaitu sebagai berikut.

Dongeng Pertama

Ada seorang ahli kesenian dari Mataram yang datang ke

Pasundan untuk menyebarkan kesenian. Beberapa orang seniman dari Pasundan belajar kesenian kepada seorang ahli tersebut. Atas kebijaksanaan penguasa setempat, Kesenian inilah yang kemudian diolah menjadi Tembang Sunda Cianjuran (Kumpulan Hasil-hasil Seminar Tembang Sunda, 19767: 11).

Dongeng Kedua

Setelah runtuhnya kerajaan Pajajaran, sebagian rakyat pajajaran mengungsi ke satu bagian daerah parahiangan. Untuk menggugah rasa cinta kepada bangsanya, orang Pajajaran tersebut menciptakan kesenian berupa dongeng dan nyanyian tembang. Dongeng tersebut menceritakan keagungan Pajajaran. Akhirnya kesenian ini berwujud menjadi kesenian pantun. Kesenian inilah yang kemudian diolah menjadi Tembang Sunda Cianjuran (Kumpulan Hasil-hasil Seminar Tembang Sunda, 1977: 11-12).

Dongeng pertama menunjukkan bahwa ada pengaruh Mataram yang masuk ke dalam seni tembang sunda cianjuran, yakni masuknya seni sastra berbentuk *pupuh*. *Pupuh* ini cukup kuat pengaruhnya terhadap tembang sunda cianjuran, hal ini dapat dilihat dari tembang sunda cianjuran *wanda dedegungan* dan *rarancangan* yang liriknya berbentuk *pupuh*. Sementara itu, dongeng kedua menunjukkan bahwa seni tembang sunda cianjuran merupakan garis kelanjutan dari seni pantun. Lagu-lagu yang diambil dari seni pantun akhirnya menjadi lagu-lagu *papantunan* dalam tembang sunda cianjuran. Demikian pula dengan alat musiknya, kacapi pantun digunakan sebagai alat musik pokok dalam tembang sunda cianjuran.

Bila kedua dongeng tersebut diyakini kebenarannya, maka lagu-lagu *wanda papantunan* dan *jejemplangan* terkait dengan dongeng kedua, sedangkan *wanda rarancangan* dan *kakawen* terkait dengan dongeng pertama. Mengapa

demikian, sebab lagu-lagu *wanda papantunan* bersumber dari seni pantun, dan lagu-lagu *wanda jejemplangan* oleh para tokoh tembang sunda cianjuran dianggap sebagai kelanjutan dari *wanda papantunan*. Sementara itu, lagu-lagu *wanda rarancangan* di antaranya banyak yang menggunakan *rumpaka* dari bahasa *kakawian* atau Jawa *kejawen*. Fenomena ini dapat memperkuat dugaan bahwa *wanda rarancangan* dalam tembang sunda cianjuran memang dipengaruhi oleh budaya Mataram.

Demikianlah sekilas tentang latar belakang sejarah tembang sunda cianjuran. Dalam konteks tulisan ini, uraian tersebut akan dipakai sebagai landasan untuk menelusuri sebagian kecil nilai-nilai yang terdapat pada tembang sunda cianjuran.

C. Nilai-nilai yang Tersembunyi di Balik Tembang Sunda Cianjuran

Dalam subpokok bahasan B telah dijelaskan bahwa latar belakang terciptanya tembang sunda cianjuran bersumber dari berbagai jenis kesenian yang ada di tatar Sunda, bahkan juga dipengaruhi oleh seni budaya Jawa. Sebagai bukti bahwa tembang sunda cianjuran merupakan produk seni budaya Sunda yang merupakan hasil akumulasi dari berbagai jenis kesenian lainnya, dapat dilihat dari adanya penggolongan lagu-lagu tembang sunda cianjuran ke dalam *wanda papantunan*, *jejemplangan*, *dedegungan*, *rarancangan*, *kakawen*, dan *wanda panambih*. Bukti lainnya juga dapat dilihat dari penggunaan *rumpaka* tembang sunda cianjuran yang di antaranya banyak menggunakan bahasa *kakawian* atau Jawa *kejawen*. Di

samping fenomena di atas, penggunaan *rumpaka* lagu tembang sunda cianjuran juga sifatnya relatif fleksibel. Dalam arti, satu lagu bisa menggunakan *rumpaka* yang berbeda. Fenomena ini misalnya dapat ditemukan pada lagu *Mupu Kembang, Rajamantri, Randegan, Kaleon, Jemplang Panganten, Jemplang Pamirig*, dan sebagainya. Atas dasar kenyataan ini, maka Apung S. Wiratmadja mengidentifikasikan dua jenis *rumpaka* yang disebut dengan *rumpaka sanggian* dan *sandingan*. Menurut Wiratmadja, *rumpaka sanggian* adalah jenis *rumpaka* yang dibuat secara khusus untuk lagu tertentu, sedangkan *rumpaka sandingan* adalah jenis *rumpaka* yang bisa digunakan untuk beberapa jenis lagu (Wiratmadja, 1996: 71-72).

Kalau kita amati secara seksama, fenomena di atas mencerminkan bahwa tembang sunda cianjuran merupakan produk budaya yang sifatnya terbuka menerima pengaruh dari unsur-unsur seni yang lainnya. Namun satu hal yang cukup menarik dari fenomena tersebut adalah: keterbukaan ini tidak membuat tembang sunda cianjuran kehilangan identitasnya. Ciri-ciri tembang sunda cianjuran itu sendiri masih tetap dikenali bahkan keberadaannya semakin mapan. Apabila kita renungkan makna apa yang ada di balik fenomena ini, maka secara tidak langsung, hal ini merupakan sebuah gambaran bagi kita semua bahwa hidup itu memang harus terbuka (jembar) menerima berbagai masukan untuk memperkuat jati diri kita selaku manusia yang memiliki kekuatan prinsip, tanpa tergoyahkan oleh hal-hal lain di luar prinsipnya itu sendiri. Apabila nilai ini disadari

sepenuhnya dan benar-benar diimplementasikan pada kehidupan manusia sehari-hari, maka secara tidak langsung tembang sunda cianjuran sesungguhnya telah memberikan pelajaran bagi masyarakat Sunda untuk bisa hidup atas dasar jati dirinya dengan berusaha memanfaatkan peluang-peluang yang bisa membentuk sikap, moral, dan etika demi kesuksesan hidup bermasyarakat selaku makhluk sosial. Di samping makna di atas, tembang sunda cianjuran juga secara tidak langsung telah mengajak masyarakatnya untuk bisa berpikir secara global, namun bertindak secara lokal.

Selanjutnya, pada subpokok bahasan B juga telah dijelaskan bahwa fenomena lagu-lagu dalam *wanda papantunan* dan *jejemplangan* tampak berbeda dengan lagu-lagu *wanda dedegungan*, *rarancangan*, dan *kakawen*. Perbedaan yang paling menonjol dari fenomena tersebut terutama dilihat dari adanya frase kalimat lagu yang berfungsi sebagai pembuka, yakni: adanya kalimat pembuka *daweung diajar ludeng* (bagi lagu-lagu *wanda papantunan*), dan kalimat pembuka *nyukcruk parung meulah bantar* (bagi lagu-lagu *wanda jejemplangan*). Sementara itu, pada lagu-lagu *wanda dedegungan*, *rarancangan*, dan *kakawen*, fenomena tersebut tidak pernah terjadi. Apa sebenarnya yang menyebabkan hal ini terjadi, dan nilai apa yang tersembunyi di balik fenomena tersebut.

Munculnya frase kalimat lagu sebagai pembuka bagi lagu-lagu *wanda papantunan* dan *jejemplangan*, sementara pada lagu-lagu *wanda rarancangan*, *dedegungan*, dan *kakawen* tidak memiliki frase kalimat pembuka, hal itu

sebenarnya terkait dengan latar belakang sejarah terbentuknya *wanda-wanda* lagu tersebut. Pada subpokok bahasan B telah dikutip asal-usul tembang sunda cianjuran yang merujuk pada dongeng yang dikemukakan oleh R.A. Darya. Berdasarkan dongeng tersebut, dinyatakan bahwa lagu-lagu *wanda papantunan* bersumber dari seni Sunda asli terutama seni pantun, sedangkan lagu-lagu *wanda rarancangan* dan *kakawen* bersumber dari kebudayaan Mataram terutama seni tembang pupuh. Perbedaan latar belakang terciptanya wanda-wanda lagu tersebut mengakibatkan munculnya perbedaan di dalam cara menyajikan lagu, terutama antara *wanda papantunan* dan *wanda rarancangan*. Penyajian *wanda pantunan* senantiasa diawali oleh frase kalimat lagu (*daweung diajar ludeung*), sedangkan penyajian lagu *wanda rarancangan* dan *kakawen* tidak diawali oleh frase kalimat lagu. Untuk memperoleh jawaban mengapa terjadi fenomena seperti ini, tentu saja kita perlu membahas sedikit tentang pantun sebagai sumber terciptanya *wanda papantunan* itu sendiri.

Pantun adalah produk seni ritual yang biasa digunakan dalam konteks upacara ritual. Penyajian pantun selalu diawali oleh pembacaan mantra yang dilengkapi oleh *sesajen* (sesajian), kemudian dilanjutkan oleh penyajian lagu *Rajah*. Penampilan lagu *Rajah*, sebagai lagu pembuka, pada dasarnya bertujuan untuk memohon widi (izin) kepada yang Maha Kuasa untuk meminta berkah dan keselamatan selama menjalankan upacara ritual. Penampilan lagu *Rajah* yang berfungsi sebagai pembuka dengan tujuan memohon izin dan perlindungan dari yang

Maha Kuasa ini, berpengaruh terhadap tata cara penyajian lagu-lagu *wanda papantunan* dalam tembang sunda cianjuran. Struktur pola penyajian dalam seni pantun senantiasa diawali oleh lagu *Rajah*, sedangkan struktur pola penyajian dalam *wanda papantunan* senantiasa diawali oleh *daweung diajar ludeung*. Adanya unsur kesamaan (lagu pembuka) antara struktur pola penyajian pantun dan *wanda papantunan* dalam tembang sunda cianjuran dapat memperkuat bukti bahwa *wanda papantunan* berasal dari pantun. Dengan demikian, dapat diperoleh jawaban mengapa penyajian lagu-lagu *wanda rarancangan* dan *kakawen* tidak pernah memakai lagu pembuka (*daweung diajar ludeung*), hal itu karena pembentukan *wanda rarancangan* dan *kakawen* bukan berasal dari pantun. Bahkan menurut dongeng R.A. Darya, proses pembentukan *wanda rarancangan* dan *kakawen* dipengaruhi oleh budaya Mataram.

Kembali pada persoalan semula, nilai-nilai apa yang tersembunyi di balik lagu pembuka (*daweung diajar ludeung*) pada *wanda papantunan*. Untuk menggali nilai-nilai dari lagu pembuka *daweung diajar ludeung* ini, terlebih dahulu perlu mengetahui tujuan diberlakukannya lagu pembuka (*daweung diajar ludeung*) pada lagu-lagu *wanda papantunan* tembang sunda cianjuran. Menurut para tokoh tembang sunda cianjuran, fungsi lagu pembuka (*daweung diajar ludeung*) ini adalah sebagai "intro" yang dapat menunjukkan intisari dari lagu-lagu *papantunan*. Kalau "*daweungnya*" baik, sudah dapat dipastikan membawakan lagu *papantunan* berikutnya akan baik pula, karena dalam "*daweung*" tersebut terdapat unsur-unsur *papantunan* yang

sangat menentukan (Kumpulan Hasil-hasil Seminar Tembang Sunda, 1977:3). Pendapat ini, ada benarnya, namun perlu juga ditelaah lagi bahwa lagu *wanda papantunan* dalam tembang sunda itu jumlahnya cukup banyak. Secara logika, tidak mungkin semua *dongkari* yang ada pada lagu pembuka *daweung diajar ludeung* (yang melodinya cukup pendek itu) dapat merangkum semua *dongkari* yang terdapat pada lagu-lagu *wanda papantunan*. Oleh sebab itu, menurut dugaan penulis, frase pembuka *daweung diajar ludeung* itu bukan merupakan intisari dari lagu-lagu *papantunan*, melainkan merupakan intisari dari lagu *Papatet*. Hal ini dapat dibuktikan dengan melihat kesamaan melodi dan *dongkari* antara yang terdapat pada *daweung diajar ludeung* dan lagu *Papatet* khususnya pada baris ke 4 (tepat pada rumpaka *rangkecik di tengah leuweung*). Dengan demikian, apabila ditelaah secara seksama, antara frase pembuka *daweung diajar ludeung*, lagu *Papatet*, dan lag-lagu *wanda papantunan* satu sama lain memiliki hubungan yang erat. Untuk memperjelas permasalahan ini, perlu membahas pula tentang kedudukan lagu *Papatet* yang juga menunjukkan fenomena menarik dalam penyajian tembang sunda cianjuran sebagaimana telah disampaikan pada awal tulisan ini.

Lagu *Papatet* dikategorikan sebagai lagu *wanda papantunan*. Namun, lagu *Papatet* diciptakan belakangan setelah muncul lagu-lagu *wanda papantunan* lainnya, seperti *Pangapungan*, *Mupu Kembang*, *Rajamantri*, *Kaleon*, *Randegan*, dan sebagainya. Menurut Rd. Kosasih, lagu *Papatet* dibuat oleh Rd. Ece Madjid ketika beliau akan

menyebarkan tembang sunda cianjuran ke wilayah Bandung. Dalam rangka menyebarkan tembang sunda cianjuran (khususnya lagu-lagu *wanda papantunan*), Rd. Ece Madjid menciptakan lagu *Papatet* yang sari-sarinya diambil dari ciri-ciri dan karakteristik lagu-lagu *wanda papantunan*. Jadi, lagu *Papatet* sebetulnya merupakan intisari dari lagu-lagu *wanda papantunan*. Proses penciptaan lagu *Papatet* ini bertujuan untuk mempermudah proses pembelajaran tembang sunda cianjuran khususnya *wanda papantunan*. Oleh sebab itu, dalam proses pembelajaran tembang sunda cianjuran (khususnya lagu-lagu *papantunan*), sampai sekarang pun lagu *Papatet* sering dijadikan sebagai lagu pokok yang pertama kali diajarkan.

Kalau kita cermati, lalu nilai apa sebetulnya yang tersembunyi di balik fenomena tersebut? Bila merujuk pada sejarah kehidupan masyarakat Cianjur yang notabene sebagai cikal bakal yang melahirkan jenis kesenian tembang sunda cianjuran, masyarakat Cianjur memiliki prinsip hidup untuk membiasakan/mendekatkan diri terhadap 3 pilar budaya yang dianggapnya sangat penting, yaitu: budaya *ngaos*, *mamaos*, dan *maenpo*. Ketiga hal ini, sekaligus pula menjadi moto masyarakat Cianjur, di mana *ngaos*, *mamaos*, dan *maenpo* dipandang sebagai unsur kekuatan yang dapat menjaga keseimbangan hidup masyarakatnya, baik secara fisik maupun rohani. Dengan demikian cukup jelas bahwa bagi masyarakat Cianjur, antara *ngaos* dan *mamaos* (sekarang lebih dikenal dengan sebutan tembang sunda cianjuran) sangat erat, dan tidak tertutup kemungkinan proses penciptaan tembang sunda

cianjuran (secara struktural) juga dipengaruhi oleh keberadaan ayat suci Al Qur'an. Kembali kepada persoalan semula, sebagaimana telah dijelaskan di muka bahwa dalam lagu-lagu tembang sunda cianjuran (khususnya wanda lagu *papantunan*), dapat ditemukan fenomena keberadaan lagu yang menunjukkan tahapan intisari dari lagu tersebut. Tahapan intisari tersebut ditunjukkan oleh keberadaan frase melodi *daweung diajar ludeung* yang kedudukannya sebagai intisari dari lagu *Papatet*. Sementara itu, lagu *Papatet* dipandang sebagai intisari dari lagu-lagu *wanda papantunan*. Pola tingkatan secara struktural ini *daweung diajar ludeung-Papatet-wanda papantunan* bisa dikatakan sebagai cerminan dari keberadaan ayat-ayat suci Al Qur'an. Dalam Al Qur'an, ucapan *bismillaah hirrohmaanirrohiim* dipandang sebagai intisari dari surat Al Patihah, sementara itu surat Al Patihah dipandang sebagai intisari dari semua ayat-ayat dalam Al Qur'an. Jadi, secara struktural ada kesamaan pola antara fenomena dalam lagu-lagu *papantunan* tembang sunda cianjuran dan keberadaan Al Qur'an.

Di samping fenomena yang telah diuraikan di atas, dalam tembang sunda cianjuran juga ditemukan fenomena menarik yang berkaitan dengan keberadaan instrumen musiknya terutama kacapi indung. Kacapi indung dianggap tabu untuk dilangkahi, bahkan orang yang melangkahi kacapi indung dianggap tidak sopan. Dalam hal ini, kacapi indung seolah-olah dianggap sebagai benda hidup. Ada apa di balik kacapi indung ini, dan bagaimana seniman zaman dulu mempersepsikan kacapi indung,

sehingga muncul larangan tabu melangkahi kacapi indung. Untuk membahas dan mengungkap permasalahan ini, sehingga dapat ditemukan nilai-nilai apa yang tersembunyi di dalamnya, terlebih dahulu perlu menelusuri tentang pandangan seniman zaman dulu terhadap kacapi indung.

Menurut Uking Sukri, kacapi indung memiliki makna simbolik yang identik dengan struktur tubuh wanita. Bagian-bagian yang terdapat pada kacapi indung diibaratkan sebagai bagianbagian tubuh wanita. Misalnya, kawat (dawai) kacapi indung diibaratkan sebagai rambut wanita; inang diibaratkan sebagai payudara wanita; gelung pada kedua ujung badan kacapi diibaratkan sebagai sanggul; dan lubang resonator diibaratkan sebagai vagina. Menurutnya, penyimbolan ini didasari oleh suatu kenyataan bahwa kacapi indung mampu melahirkan nuansa musikal yang melancholis, halus, dan sederhana. Nuansa yang demikian dianggap sesuai dengan sifat keberadaan wanita, sehingga tidak heran apabila seorang pemain kacapi indung umumnya adalah laki-laki. Lalu, makna apa sebenarnya yang bisa ditangkap dari pendapat tersebut?

Pendapat ini ada kaitannya dengan konsep dualisme yang bersifat paradoks. Sebagaimana kita ketahui bahwa kehidupan di muka bumi ini, baik alam semesta maupun kehidupan umat manusia selalu berpasang-pasangan, seperti siang-malam, panas-dingin, tua-muda, baik-buruk, barat-timur, kiri-kanan, atas-bawah, bumi-laut, terang-gelap, benar-salah, dan laki-laki- perempuan.

Sesuatu yang bersifat paradoks ini (misalnya laki-laki-

perempuan) pada dasarnya untuk menghasilkan keseimbangan dan harmoni kehidupan melalui perkawinan antarkeduaanya, sehingga mempunyai makna tertentu. Apabila konsep dualisme ini dikaitkan dengan konsep mitologi kacapi indung yang diibaratkan sebagai wanita, di mana pemainnya adalah laki-laki, maka hal ini memiliki fenomena yang serupa yang intinya adalah untuk menghasilkan suatu harmoni yang pada akhirnya terkait dengan masalah keindahan. Masalah keindahan tidak hanya terkait dengan keterampilan teknis semata, tetapi juga dengan masalah rasa dan penghayatan. Penghayatan akan muncul apabila seniman itu sendiri paham terhadap aspek aspek yang melatarbelakangi lahirnya jenis kesenian itu sendiri, baik secara historis, konsep dan gagasan maupun kontekstualnya. Dengan demikian, makna di balik pernyataan tersebut sebenarnya bukan hanya mengajarkan masalah etika dan estetika dalam memainkan kacapi indung, melainkan juga memberi pemahaman akan konsep budaya tradisinya.

Makna di balik mitologi kacapi indung ini, dapat diperluas lagi apabila dihubungkan dengan konsep dualisme (perempuan laki laki) dalam konteks perkawinan. Pernyataan Uking Sukri yang mengatakan bahwa "kalau ingin menjadi pemain kecapi yang baik, harus bisa kawin dengan kacapi," secara harfiah mengandung arti bahwa emosi yang diekspresikan melalui permainan kacapi itu harus betul-betul larut dalam suasana yang indah sebagaimana halnya seorang suami sedang menggauli istrinya. Dari pengertian tersebut dapat

di tarik dua buah kata kunci yakni "keindahan" dan "seksualitas". Dalam konteks ini seksualitas merupakan analogi terhadap kesatuan antara pemain kacapi dan kecapinya itu sendiri yang diibaratkan sebagai wanita. Sebagaimana kita ketahui bahwa peristiwa seksualitas pada dasarnya akibat dari sintesis terhadap dua hal yang bersifat paradoks (hubungan antara laki-laki dan perempuan) yang pada dasarnya bertujuan untuk melahirkan kesinambungan (melalui keturunannya). Dari kenyataan ini dapat diambil sebuah makna yang cukup berarti, yakni nilai kontinuitas yang dapat diimplementasikan dalam berbagai aspek kehidupan, termasuk juga kaitannya dengan profesi seniman khususnya pemain kacapi. Dalam konteks berkesenian, masalah kontinuitas menjadi hal yang sangat penting. Seseorang bisa sukses dan berhasil menjadi seorang seniman, salah satunya akibat dari terpeliharanya kontinuitas. Dengan demikian, munculnya mitologi kacapi indung yang diibaratkan sebagai wanita ini pada dasarnya adalah untuk menjaga kesinambungan/-kontinuitas para seniman dalam menjalani profesinya sebagai pemain kacapi indung.

D. Kesimpulan

Dari seluruh uraian di atas, dapat ditarik kesimpulan bahwa tembang sunda cianjuran merupakan salah satu produk budaya masyarakat Sunda yang mengandung nilai-nilai progresif, yang muatannya terkait dengan masalah pendidikan, etika, moral, dan prinsip hidup, sehingga secara tidak langsung tembang sunda cianjuran telah mengajak masyarakatnya untuk hidup secara

terbuka, namun memiliki prinsip yang kuat. Hal ini dapat tercermin dari latar belakang terciptanya tembang sunda cianjuran itu sendiri yang bersifat akumulatif namun terbuka terhadap segala kemungkinan yang dapat memperkuat identitas dari tembang sunda cianjuran itu sendiri. Nilai-nilai tembang sunda cianjuran ini, tersembunyi di balik pola pikir, pandangan, dan ungkapan mitologi masyarakat penciptanya, sehingga tembang sunda cianjuran dapat memperlihatkan keunikan-keunikannya tersendiri yang kadang-kadang keunikan tersebut tidak ditemukan pada jenis-jenis kesenian Sunda lainnya. Keunikan-keunikan yang terjadi dalam tembang sunda cianjuran sebagaimana telah diuraikan sebelumnya, pada dasarnya merupakan cerminan dari hakikat hidup manusia untuk hidup secara progresif, terbuka, dan berkesinambungan, namun memiliki identitas dan jati diri yang kuat.

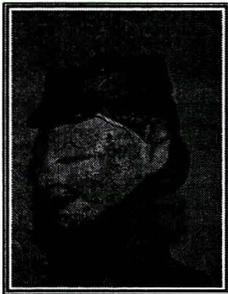
Daftar Pustaka

- Apung S. Wiratmadja. *Mengenal Seni Tembang Sunda*. Bandung: Dinas P & K Provinsi Jawa Barat, 1996.
- Enip Sukanda. "Tembang Sunda Cianjuran: Sekitar Pembentukan dan Perkembangannya". Bandung: Proyek Pengembangan IKI ASTI Bandung, 1984.
- Nia Dewi Mayakania. "Perkembangan Tembang Sunda Cianjuran 1920-1990". Tesis S2 Universitas Gadjah Mada, 1993.
- Lembaga Pancaniti. "Kumpulan Hasil-hasil Seminar Tembang Sunda 1976". Bandung: Yayasan Lembaga Pancaniti, 1977.
- Jakob Sumardjo. *Simbol-simbol Artefak Budaya Sunda*. Bandung: Kelir, 2003.

MEMAKNAI KEARIFAN LOKAL PADA SENI WAYANG GOLEK CEPAK CIREBON

Suhendi Afryanto

alah satu khasanah seni budaya Cirebon yang tergolong memiliki daya tarik estetik untuk dianalisis, di antaranya adalah seni wayang golek cepak. Seni wayang golek cepak merupakan salah satu jenis seni pertunjukan yang tumbuh dan berkembang di wilayah Karesidenan Cirebon, yakni antara Kabupaten Cirebon, Kota Cirebon, Kabupaten Indramayu, Kabupaten Kuningan, dan Kabupaten Majalengka. Sekali-kali, pertunjukan wayang tersebut melewati batas Karesidenan Cirebon, menuju ke daerah Losari, Gebang, serta Cilacap (Jawa Tengah). Kesenian yang satu ini terlahir dengan membawa misi, yaitu syiar Islam. Tidak seperti pada bentuk wayang kulit Cirebon, wayang golek cepak memiliki kekhasan terutama pada bentuk fisiknya.



Kolesik Museum Sribaduga

Cepak atau 'papak' memiliki pengertian tidak lancip di bagian atasnya (Moeliono, 1988; 88). Pada kenyataannya, bentuk fisik wayang golek cepak rata-rata tidak lancip tidak seperti bentuk

fisik wayang golek purwa di Priangan (lihat gambar pada halaman sebelumnya). Pengertian lain, istilah 'papak' berasal dari nama pengrajinnya, yaitu *Elang Papak* yang berada di daerah Losari (perbatasan Jawa Barat dan Jawa Tengah). Ia mengembangkan bentuk fisik wayang golek cepak bersama-sama dengan *Ki Meganggong* (Muchtar, 1997;2). Dari pengertian tadi, akhirnya wayang golek cepak dijadikan sebagai identitas yang mencirikan kekhasan daerah setempat, baik tumbuh maupun berkembangnya.

Pertumbuhan dan perkembangan wayang golek cepak sendiri pada umumnya hanya di wilayah Karesidenan Cirebon saja. Seperti yang telah disinggung di atas, alasan lain yang menguatkan seni wayang golek cepak tumbuh subur di daerah Karesidenan Cirebon, disebabkan oleh suatu hal, yaitu kesenian tersebut berkaitan dengan proses penyebaran agama Islam. Sebagaimana diketahui bersama, di tengah-tengah kota Cirebon terdapat satu daerah yang disebut "Dukuh Cirebon". Dalam sejarah perkembangan Islam (kira-kira abad 14 M), daerah ini disebut-sebut sebagai daerah pertama yang penduduknya menganut agama Islam yang dipimpin oleh seorang *Kuwu* bernama *Pangeran Walangsungsang* atau *Cakrabuana* atau *Pangeran Cakrabumi* dan kemudian bergelar *Haji Abdul Iman* (Sulendraningrat,1984;12). Haji Abdul Iman sendiri dalam ceritera wayang golek cepak ditokohkan sebagai *Mbah Kuwu Cirebon*, terutama bila ceritera dan atau lakon yang dibawakan seputar 'Babad Tanah Cirebon'.

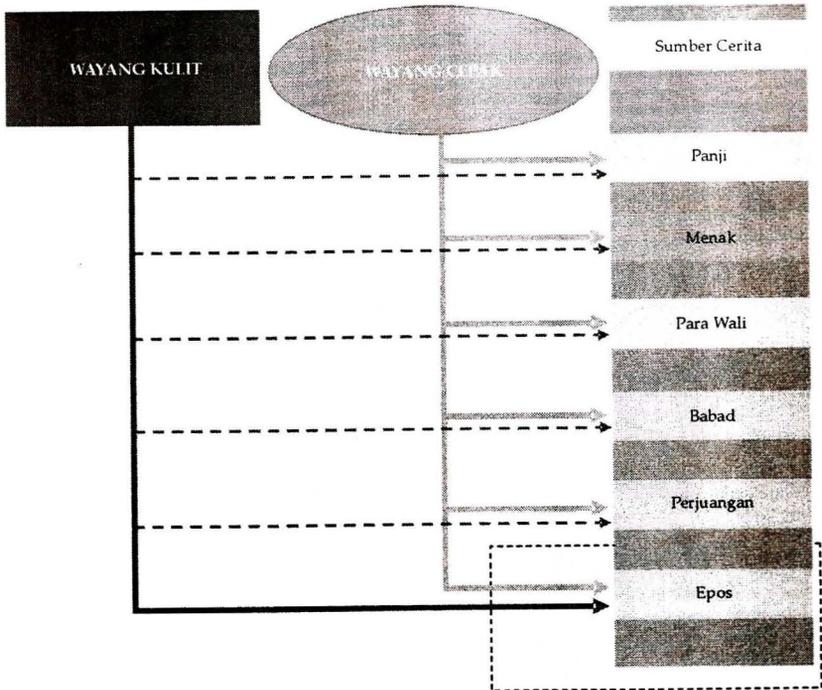
Berbicara tentang kearifan lokal, pembahasan seni

wayang golek cepak dapat dibagi ke dalam beberapa aspek, yaitu: aspek lakon, aspek rupa dan warna, aspek sastra, dan aspek karawitan. Keempat aspek tersebut lebih rinci akan dibahas pada uraian berikut ini.

1. Aspek Lakon

Interrelasi logika antara penyebaran Islam dan pertunjukan wayang golek cepak di Cirebon, ditandai dengan pengambilan lakon sebagai unsur ceritanya. Beberapa lakon yang mencirikan logika syiar Islam adalah *Wiracarita Menak* (Islam transisi), *Wiracarita Panji* (Islam), *Wiracarita Para Wali* (Islam), *Wiracarita Babad/Legend*a (Islam dan sejarah umum), serta *Wiracarita Perjuangan* (sejarah umum). Kalangan seniman Cirebon menyebut cerita tersebut dengan sebutan 5 mazhab sumber lakon dalam wayang golek cepak. Di samping itu, ada juga lakon yang menghubungkan wayang golek cepak dengan rangkaian cerita mazhab Ramayana, namun hal tersebut sangat jarang dilakukan. Lebih jelasnya di bawah ini akan disampaikan bagan alur sumber cerita wayang golek cepak yang didominasi oleh kepentingan syiar Islam secara langsung.

Bagan cerita di bawah ini di samping menunjukkan adanya dominasi cerita lokal yang sangat digemari oleh komunitas pendukungnya, juga sekaligus menunjukkan kekuatan *local genius* yang jarang didapatkan pada jenis seni pertunjukan lainnya yang sejenis. Dengan latar belakang seperti itu, maka seni wayang golek cepak dapat berdiri kokoh karena dukungan budayanya yang cukup kuat, sehingga lambat-laun menjadi daya tarik tersendiri



Keterangan :

Epos adalah cerita Mahabarata dan Ramayana
= tidak ada hubungannya

sebagai seni tontonan. Oleh karena daya tarik itulah, maka seni wayang golek cepak kerap kali dijadikan sebagai proses untuk meng-Islam-kan masyarakat pada saat itu. Caranya adalah setiap penonton yang akan menyaksikan pertunjukan tersebut, terlebih dahulu harus melewati sebuah pintu sambil mengucapkan dua kalimat syahadat. Konon para Wali menempatkan pertunjukan wayang golek cepak di dalam mesjid yang kini posisinya berada di depan

Keraton Kasepuhan Cirebon yang diberi nama Mesjid Agung *Sang Ciptarasa* (Amowidjaja,1999). Pada posisi demikian dan kenyataan yang terjadi, bahwa seni wayang sebagai produk budaya benar-benar dijadikan sebagai alat untuk kepentingan tertentu serta mampu memberi manfaat bagi kehidupan masyarakatnya. Untuk hal tersebut Talizidulu Ndraha (1999;15) dalam bukunya berjudul *Teori Kebudayaan* mengatakan 'bahwa kebudayaan sebagai alat akan dipakai oleh suatu masyarakat apabila memberi fungsi dan manfaat bagi kehidupannya, dan sebaliknya kebudayaan sebagai alat akan ditinggalkan oleh masyarakat apabila sudah tidak lagi dapat berfungsi dan memberi manfaat bagi kehidupannya”.

Menguatkan makna kearifan lokal pada aspek cerita wayang golek cepak, di bawah ini akan disampaikan cuplikan ceritera yang berjudul *Babad Tanah Cerbon* yang mengisahkan awalnya Islam masuk ke Cirebon:

..... Dikisahkan di suatu Kerajaan bernama Padjadjaran, Ratu Agung di tanah Sunda yang bernama **Sri Ratu Dewata** mashur disebut **Sri Mahaprabu Siliwangi** beristri tiga orang, *Ambet Kasih, Aci Bedaya*, dan permaisuri *Ratu Subanglarang*. Sang prabu berputra empat puluh orang..... sang prabu bersabda ' Hai anakku *Walangsungsang*, aku lihat engkau bermuram durja nampak prihatin tidak sama dengan sesama yang berkumpul duduk. Apa yang menjadi kesedihan engkau, bukankah engkau calon Prabu Anom memangku Negara? atau putri yang engkau inginkan, beri tahu saja mana yang engkau sukai, jangan engkau bersedih hati, tidak baik bagi pribawa semuanya pengisi keraton”. Sang putra menjawab dengan khidmat sambil menundukkan kepala dan mengeluarkan air mata...”Duhai Gusti, murka dalem yang hamba mohon karena tadi malam hamba mimpi bertemu seorang lelaki yang elok dan agung

memberi wejangan agama Islam sarengat jeng Nabi Muhammad yang jadi utusan Hyang Widi, namun menyesal sekali belum tuntas hamba sudah terjaga. Sekarang hamba rindu sekali kepada agama Islam, mengingat tidak adanya guru untuk meneruskan pelajaran agama Islam itu "Sang Prabu berkata sambil senyum..." Walangsungsang, engkau orang muda jangan telanjur, engkau kena sihir, kena bius Muhammad yang engkau anutan, yang jadi kuatnya Widi, sungguh dusta seenak nafsunya, karena sesungguhnya anutan itu Hyang Brahma, Hyang Wishnu itu sesungguhnya agama dewa yang mulia. Hyang Jagat Nata pangerannya orang setriloka. Sejak dahulu hingga sekarang para leluhur tidak menghendaki diubah...". Walangsungsang menjawab sambil menyembah "duhai Gusti mohon ampunan dalem, pengertian, kebijaksanaan dan pemaafan. Dalem yang hamba mohonkan, karena hamba lebih condong/suka sarengat Nabi Muhammad dan sesungguhnya Illahi yang wajib disembah itu melainkan Allah yang tiada sekutu sesama yang baharu (Makhluk)". Sang Parbu murka, karena Sang putra tidak patuh, bertentangan dengan agamanya. Sang putra dimarahi dan diusir ke luar dari Padjadjaran. Walangsungsang menjadi suka hati, segera pamit, menghindar dari hadapan sang prabu, keluar sudah dari Istana, terus masuk hutan ke luar hutan, naik gunung turun gunung menuju ke arah timur. *Ratu Mas Rasantang* sedang rindu kepada kakaknya, ialah Walangsungsang, menangis siang malam selama empat hari akhirnya Rasantang bermimpi bertemu dengan seorang lelaki pula yang berupa satria lagi berbau harum memberi pelajaran agama Islam, menyuruh berguru jeng serengat Nabi Muhammad dan diamalkan kelak mempunyai suami raja Islam dan mempunyai anak lelaki yang punjul. Rasantang segera terbangun, ingat kepada impiannya lalu ke luar dari keraton menyusul kakaknya (Sulendraningrat, *ibid*).

Seperti diuraikan di atas, bahwa dalam cerita wayang golek cepak, *Walangsungsang* adalah tokoh Islam pertama

yang bergelar *Haji Abdul Iman*. Kemudian mengenai *Rarasantang* diceriterakan menikah dengan Raja Mesir bernama *Syeh Maulana Syarif Abdulah* dan mendapat gelar *Syarifah Mudaim*. Dari perkawinannya tersebut, *Rarasantang* mempunyai dua orang anak bernama *Syarif Hidayatullah* dan *Syarif Nurullah*. *Syarif Hidayatullah* merupakan salah satu wali dari Wali Sanga yang disebut **Sunan Gunungjati** yang kelak mendirikan Kerajaan Islam pertama yang bernama "Kraton Pakungwati", sementara *Syarif Nurullah* menjadi Raja Mesir menggantikan ayahnya yang meninggal (Baidlowi, 1995:122). Melengkapi penjelasan mengenai aspek cerita pada wayang golek cepak, selanjutnya akan disampaikan beberapa lakon berdasarkan sumber cerita yang digemari oleh penonton wayang cepak, di antaranya:

No	Sumber	Lakon yang dibawakan
1.	Wiracarita Panji	Panji Semirang, Panji Asmarabangun, Panji Kasmaran, Panji Wulung, Panji Jaransari, dll.
2.	Wiracarita Menak	Umar Maya, Durachuman-Durachim, Ahmad Muhammad, Jayeng Murti, Sayyidina Ali, Elang Suta Jaya Upas, Amir Ing Srandil, Amir Ing Mediyani, Amir Ing Al Karib, Sultan Matangaji, dll.
3.	Wiracarita Para Wali	Wali Sanga, Pangeran Cakrabuana, Walangsungsang, dll.
4.	Wiracarita Legenda/Babad	Babad Tanah Cerbon, Sangkanurip, Ciung Wanara, Padjajaran, Demak, Majapahit, Rajagaluh, dll.
5.	Wiracarita Perjuangan	Untung Surapati, Diponegoro, dll.

Lakon-lakon di atas, yang sering dibawakan hanya dua sumber saja, yaitu wiracarita menak dan wiracarita babad, dan sekaligus menunjukkan dominasi kekuatan lokal yang bermatra islami.

2. Aspek Rupa dan Warna

Seni budaya Cirebon sekalipun secara eksplisit tidak dikatakan memiliki *mainstream* dan atau aliran besar, namun kenyataannya dari aspek rupa dan warna memiliki kesamaan dengan wilayah lain. Hal ini sejalan dengan pendapat William P. Malm dalam teori difusi, yaitu bahwa satu bentuk kesenian akan berkembang ke daerah lainnya dengan nama yang berbeda-beda pula (1984;23). Sebagai contoh, alat musik gesek *rebab* di Jawa, berbeda dengan di negara lainnya, seperti: di Arab disebut *arbabu*, di Kalimantan disebut *keso-keso*, dan di Jakarta disebut *Teh Yan*. Begitu pula halnya dengan di wilayah Cirebon, karakter, rupa, dan warna tokoh-tokoh dalam wayang golek cepak (yang inti) ada kesamaan dengan topeng pada seni *tari topeng* di daerah Losari, Gegesik, serta Slangit. Di Indramayu ada yang disebut kesenian topeng besar yang disebut *wayang wong Cirebon*. Tokoh-tokoh yang dimaksud oleh Maman Suryaatmadja (1985:32) diklasifikasikan ke dalam 4 karakter, yaitu:

1. **Panji** adalah peran bangsawan pria yang sifatnya atau berperilaku halus dan lemah lembut. Panji sebutan bangsawan terhadap jenis pria. Untuk bangsawan putri disebut **Rumyang** yaitu peran bangsawan putri yang sifatnya tergolong lanyap (halus/periang) atau putri bersolek.
2. **Pamindo/Samba** adalah peran bangsawan pria yang sifatnya tergolong 'lanyap' (ladak) yaitu adanya ciri penonjolan perilaku halus dan periang, sedangkan peran bangsawan putri sifatnya tergolong 'liyep'

(lembut).

3. **Tumenggung (Patih)** adalah peran pria pejabat tinggi yang sifatnya tergolong 'pongawa' yaitu gambaran adanya ciri penonjolan kekuatan tubuh/fisik.
4. **Klana/Ruwana** adalah peran raja yang sifatnya tergolong 'danawa', yaitu gambaran adanya ciri penonjolan perilaku yang kasar.

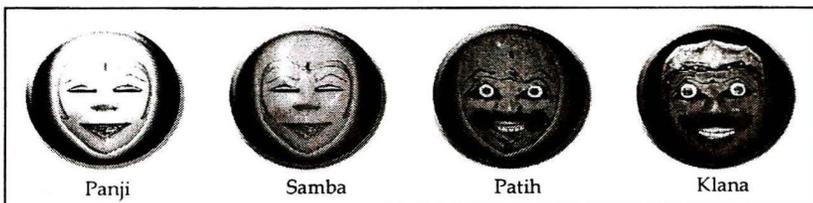
Sejalan dengan pendapat Maman Sulaeman Pringgodigdo dalam buku *Cerbon* (1982:121) menggolongkan karakter topeng di atas berdasarkan mistik keagamaan, yaitu:

1. **Panji** berwarna putih melambangkan kesucian, kesabaran, kebaikan, mudah menangkap suatu pengertian, dalam hitungan waktu disebut *pon* serta memiliki sifat *mutmainah*.
2. **Samba** berwarna kuning/gading melambangkan ingin memamerkan sesuatu atau menonjolkan diri dan menerima kehendak Tuhan, dalam perhitungan waktu di sebut *kliwon* serta memiliki sifat *supiyah*.
3. **Tumenggung** atau **Patih** berwarna campuran melambangkan pandai bicara dalam berbagai cara, dalam hitungan waktu disebut *pahing* serta memiliki sifat *luwamah*.
4. **Kelana** berwarna merah melambangkan nafsu dan tamak, dalam hitungan waktu disebut *Wage* serta memiliki sifat *amarah*.

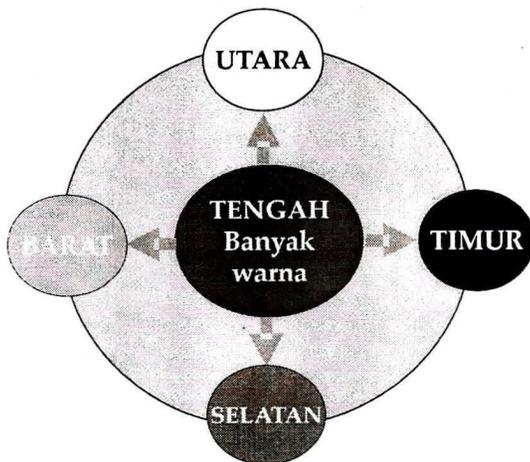
Simbol-simbol di atas bukanlah suatu keniscayaan bilamana tercerabut dari beberapa pengaruh, semisal; pola warna terpengaruh oleh Cina dan persifatan terpengaruh

oleh Arab (Islam). Hal ini ditegaskan oleh Nurdin M. Noor (2001:47), bahwa Cirebon berasal dari kata 'caruban' yang artinya campuran. Nurdin mengatakan, sesungguhnya kata Cirebon atau Caruban sendiri mengandung arti daerah perlintasan budaya antara kebudayaan Islam, Kong Hu Cu/Budha dan Hindu. Makna warna dan rupa sebagaimana dimaksudkan di atas tergambar lebih jelas seperti pada bentuk topeng di bawah ini:

Lebih jauh Sulaeman menjelaskan unsur warna ke dalam arah dan posisi mata angin yang senantiasa menjadi rujukan bagi kehidupan manusia, yaitu:

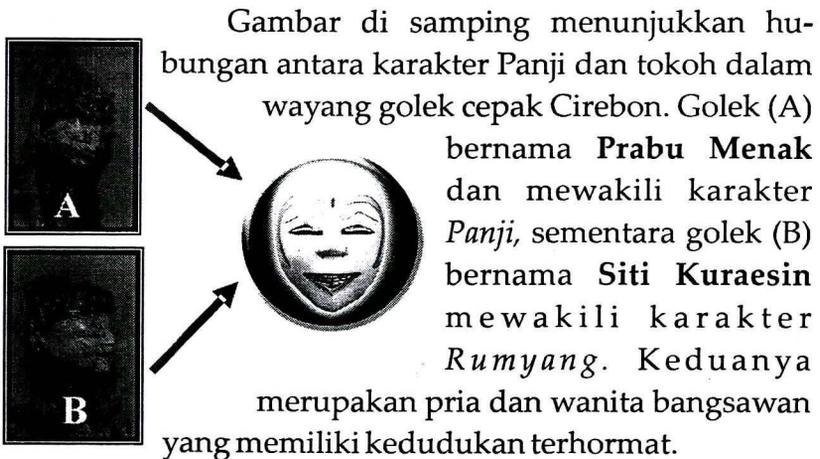


Koleksi Studio Tari STSI Bandung



Dalam pandangan lain, tengah itu adalah tempatnya manusia yang memiliki banyak akal dan didukung oleh tingkat kepandaian tertentu. Oleh karena itu, pada masyarakat Cirebon khususnya dan Jawa pada umumnya dikenal dengan istilah *papat kalima pancer* sebagai bagian dari falsafah hidupnya, yang memiliki arti empat arah mata angin sebagai rujukan perilaku dengan pola horizontal (hubungan antarmanusia) dan kelima, 'Pancer', sebagai patokan hidup (*ancer-ancer*) dengan pola vertikal (hubungan antara manusia dan khaliknya).

Implementasi pada seni wayang golek cepak, di mana hubungan antara karakter rupa dan warna dapat dilihat pada gambar di bawah ini dengan mencontohkan dua tokoh wayang, yaitu:



Sementara itu, pada tokoh lainnya akan dicontohkan melalui gambar berikut ini:



Gambar di samping menunjukkan antara karakter Samba dan tokoh dalam wayang golek cepak Cirebon yang dinamakan **Pangeran Lanyapan Peci** yang berasal dari Negara Sabrangan.

Beberapa tokoh Yang dicontohkan merupakan sebagian kecil dari empat tokoh sentral yang terdapat pada seni wayang golek cepak. Dengan demikian, dapat diinformasikan lebih lanjut, bahwa sebenarnya untuk wayang golek cepak, yang inti ada 4 karakter dan dapat dipergunakan dalam setiap wiracarita apapun, dan untuk tokoh lainnya merupakan golek penyerta berbentuk danawa/raksasa atau tokoh lainnya yang dianggap penting. Kecuali itu, ada tokoh yang spesifik ketika masuk pada wiracarita menak, yaitu golek *Umarmaya* yang berpenampilan pakai "Udeng" (penutup kepala) dan berjambang. Tokoh ini merupakan personifikasi dari bangsawan arab, gambarnya sebagai berikut:



Koleksi Museum Sribaduga

Umarmaya sebagai bangsawan Arab kerap kali muncul dan menyertai tokoh yang dilakoni untuk melukiskan sumber cerita yang tengah dibawakan. Dalam kondisi seperti itu, penonton dan atau penikmat seni wayang golek dapat menebak bilamana tokoh yang satu ini muncul dan

dipastikan bahwa lakon yang dibawakan bersumber dari wiracarita menak.

Secara keseluruhan keberadaan tokoh-tokoh dalam wayang golek cepak tidak memiliki fungsi yang terbatas seperti halnya dalam wayang golek purwa di Priangan. Misalnya, golek 'Gatot Kaca' hanya bisa diperankan oleh tokoh yang berhubungan dengan karakter Gatot Kaca saja, dan tidak bisa diperankan untuk tokoh lain dalam cerita apapun. Demikian pula tokoh-tokoh lainnya, hampir kesemuanya memiliki fungsi yang terbatas. Oleh karena itu, tokoh yang cukup fleksibel dari karakter wayang golek cepak, juga merupakan penanda bagi tokoh-tokoh yang mengarah pada dua sifat, yakni tokoh beraliran baik dan tokoh beraliran jahat. Tradisi demikian sangat lekat dengan nilai-nilai kelokalan yang menjadi ciri khas dari pertunjukannya, sehingga wayang golek cepak sangat beralasan kalau hanya ada di Cirebon saja. Mengapa ciri kearifan lokal tersebut sangat melekat pada seni wayang golek cepak, mengingat kalau ditelusuri berdasarkan teori difusi William P. Malm, maka budaya *mainstream* tersebut nampak adanya. Hanya persoalannya tergantung dari dinamika kreativitas dari seniman yang menciptakan seni pertunjukan tersebut. Sekadar perbandingan, di bawah ini akan disampaikan kemiripan tokoh dan warna dari beberapa topeng yang kemudian dielaborasi oleh beberapa seniman Cirebon.

Perbandingan pada gambar-gambar di bawah ini menunjukkan kesamaan karakter rupa dan warna yang ada pada tari Topeng Cirebon (atas), Topeng Surakarta

(tengah), dan Topeng Bali (bawah). Dari semua kesamaan karakter dan perbedaan penyebutan, menunjukkan adanya dinamika keraifan lokal yang berangkat dari kekuatan *local genius* masing-masing.



3. Aspek Sastra dan Bahasa

Sastra pedalangan yang ada pada seni wayang golek cepak, tidak luput dari bahasa pengantar yang ada di masyarakatnya. Agak berbeda dengan seni wayang kulit, di mana pada aspek-aspek tertentu (termasuk sastra pedalangannya) masih ada kemiripan dengan penggunaan ba-

hasa Jawa atau Kawi pada umumnya. Untuk lebih jelasnya, di bawah ini akan disampaikan penggunaan bahasa dalam adegan *mertawara catur* (dialog) antar Tokoh Wayang:

⊙ Contoh dialog antara *Prabu Menak (PM)* dan *Lanyapan Peci (LP)*;

PM : *Rayi maju kang parek tanpanana jabasa Kakang sakecap kang oli perlu....* (Dik, coba maju yang dekat dengan Kakak karena ada yang perlu dibicarakan)

LP : *Raka matur kesuwun sanget kula tampi asta kalih, sawangsule ngaturaken sembah sungkem* (Kakang, terima kasih banyak atas undangannya, sebaliknya saya haturkan sembah sujud kehadapanmu).

PM : *Ya di' trima Yayi.....* (Ya saya Terima ...)

⊙ Contoh dialog antara *Damarwulan* dan *Ardalepa (Raja Sabrangan)*;

DW : *Satria tejasulaksana, teja wong ngabecik, sulaksana anyar pinanggih Sapa sinambat sing wewangi-(Satria salam kenakalan karena baru bertemu. Siapa gerangan Anda)*

AL : *Ko.. dingin Satria, Sadurunge Sira takon maring ingsun, isun dingin kang bakal takon lan Sira sapa.....(nanti dulu Satria, sebelum kamu bertanya saya dulu yang akan bertanya Siapa Anda...)*

DW : *arane Arda Lepa, tegese arde lelepa ditakoni durung semawur durung waleh wis balik enang maning, bokat sira katambuan Isun Satria raden*

Damarwulan lan sira sapa... (namanya Arda Lepa, tepatnya Arda Lelepa ditanya malah balik bertanya belum tahu jawabannya sudah balik lagi, barangkali Anda ingin tahu saya Satria Raden Damarwulan.....dan Anda siapa.....)

AL : *Isun sing ngaran.....* (Saya bernama.....)

Contoh-contoh di atas merupakan bahasa lokal yang tergolong ke dalam bahasa halus dan kasar, terutama contoh yang di bagian bawah. Untuk itu, kita lihat bagian berikut ini beberapa bentuk bahasa sebagai penghias dalam seni wayang cepak Cirebon, di antaranya:

Karakter dan sifat bahasa		
Kasar	Sedang	Halus
Tampanana	Tampeni	Maturaken
Dit'rima	Ditampeni	Matur Kasuwun
Sira	Sampeyan	Panjenengan

Untuk bahasa yang berkembang di masyarakat, bahasa kasar dan sedang mewarnai setiap lapisan kehidupan masyarakat Cirebon (terutama daerah yang berbahasa Jawa). Berangkat dari hal tersebut, maka daya apresiasi dan daya tangkap setiap cerita wayang golek cepak lebih cepat dan mudah untuk dipahami. Oleh karena itu, alasan ini pula yang mengakibatkan peredaran wayang golek cepak dapat masuk ke sendi-sendi lapisan masyarakatnya, bahkan pada kurun tertentu menjadi salah satu tontonan pavorit.

4. Aspek Karawitan

Tidak banyak yang akan disampaikan pada uraian berikut ini, mengingat dalam tulisan wayang kulit Cirebon sudah sebagian besar disampaikan. Namun, da pernyataan yang cukup bijak dari seorang Sultan Kraton Kasepuhan (salah satu Kraton yang ada di Cirebon) yang cukup penting untuk diketahui, yaitu menyangkut fungsi dan kedudukan seni gamelan sebagai seni karawitan pada pertunjukan wayang. Pangeran Maulana Pakuningrat ((1995:3) menyatakan bahwa gamelan merupakan seni lokal yang pada perkembangan Islam dijadikan media pengumpul masa untuk penyebaran agama, dan melalui seni itu pula tertanam tujuan untuk membentuk filosofi setempat. Islam sebagai agama lebih meresap di hati sanubari masyarakat dengan tidak meninggalkan budayanya. Menguatkan pernyataan tersebut, C. Israr (1978:216) dalam sejarah Kesenian Islam mengatakan bahwa dalam sejarah perkembangan kesenian, semenjak zaman pra-sejarah sampai dengan sekarang, kepercayaan atau agama senantiasa merupakan sumber inspirasi yang amat besar bagi seniman. Agama adalah pembangkit daya cipta yang luar biasa untuk mewujudkan segala sesuatu yang bernilai seni. Kedua pendapat tadi mengisyaratkan, tidak sedikit perkembangan kesenian ditopang keberadaannya oleh suatu kepercayaan atau agama, bahkan terkadang menjadi semacam mediator dan atau perantara untuk pencapaian tujuannya.

Untuk mengetahui makna simbolik dari penggunaan karawitan dalam pertunjukan wayang golek cepak, silakan

baca tulisan makna simbolik pada pertunjukan wayang kulit purwa Cirebon.

Mengakhiri tulisan ini, terlepas dari keunikan dan kekuatan lokal yang terdapat pada seni wayang golek cepak, pada kondisi sekarang ini kesenian tersebut telah berada pada ambang antara hidup dan mati. Sebagian grup wayang cepak yang berada di wilayah Cirebon bagian Timur, hanya tinggal namanya saja. Dengan kenyataan seperti itu, maka tulisan ini sengaja di ke depankan dalam rangka untuk mengembalikan eksistensi seni wayang golek cepak yang pernah berjaya pada zamannya, sekalipun masih pada tataran pewacanaan. Situasi yang agak terbalik menjadi pemikiran bersama, di mana secara teori bahwa kebudayaan adalah alat, dan alat tersebut akan ditinggalkan oleh masyarakatnya bilamana sudah tidak lagi memberikan nilai manfaat akankah seni wayang golek cepak seperti itu kondisinya? Jawaban yang paling sederhana adalah karena kemungkinan besar misi dari pertunjukan wayang golek cepak sudah selesai dalam rangka syiar Islam *waullahualam bissawab*.

Daftar Pustaka

Abdurachman, Paramita R. *Cerbon*. Jakarta: Djaya Pirusa, 1982.

Al-Aydrus, Muhammad Hasan. *Penyebaran Islam di Asia Tenggara*. Jakarta: Pn. Grafita, 1997.

C. Israr. *Sejarah Kesenian Islam*. Jakarta: Pn. Bulan Bintang, 1978.

Malm, William P. *Music Cultures The Near Est and Pasific Island*, New York, 1982.

M. Noor, Nurdin. *Bulan tanpa Awan, Profil Budaya Cirebo.*, BAPEDA Kota Cirebon, 2001.

Moeliono, Anton M. *Kamus Umum Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.

Muchtar, RD.S. "Wayang Golek Cepak Cirebon". Makalah pada sarasehan

Wayang Golek Cepak Cirebon di STSI Bandung, 1997.

Pakuningrat, Pra. Maulana. "Islam dan Tradisi Budaya Jawa Cirebon" makalah pada Festival Istiqlal II, Jakarta, 1995.

Sulendraningrat, P.S. *Babad Tanah Sunda Babad Cirebon*, cetakan sendiri, 1984.

Syamsuri, Baidlowi. *Kisah Wali Songo*. Surabaya: Pn. Appolo, Surabaya, 1995

NARASUMBER

Ki Dalang Amowijaya dari desa Karang Tengah, Kecamatan Karangsembung, Kabupaten Cirebon, wawancara tanggal 28-29 agustus 2008.

KESENIAN SISINGAAN MERUPAKAN 'UGA ' MASYARAKAT SUBANG

Endah Irawan

A. Pengantar

Kesenian Sisingaan merupakan jenis kesenian tradisional masyarakat Subang (bersifat helaran) yang dipertunjukkan dalam bentuk *arak-arakan*. Secara tradisional, kesenian sisingaan digunakan pada acara khitanan. Namun pada masa sekarang, sisingaan digunakan pula pada acara-acara khusus, seperti memperingati hari-hari nasional, penyambutan tamu, hiburan peresmian, dan ulang tahun lembaga atau ulang tahun daerah.

Kesenian sisingaan adalah seni pertunjukan yang di dalamnya terdapat seni tari, karawitan, seni sastra, dan seni rupa (termasuk busana). Istilah sisingaan diambil dari kata "singa". Meskipun binatang singa tidak terdapat di wilayah Sunda, akan tetapi kata "singa" sudah lama dikenal oleh masyarakat Sunda. Hal ini dapat ditelusuri melalui beberapa nama yang menggunakan kata singa, seperti *Singaparna* dan *Jasinga* sebagai nama tempat yang terdapat di daerah Jawa Barat, dan juga nama *Kereta Singa Barong* yang sekarang merupakan peninggalan dari keraton kasepuhan Cirebon.

Hasil rumusan seminar tentang kesenian sisingaan yang dilaksanakan pada 5 Januari 1988 di kabupaten Subang, memutuskan bahwa nama yang berhubungan dengan kata

“singa” sebagaimana telah disebutkan di atas, tidak ada hubungannya dengan nama kesenian Sisingaan. Istilah “singa” lebih dikenal masyarakat Subang sebagai lambang keperkasaan atau kekuatan (Rumusan Seminar Kesenian Sisingaan, 1988:3).

Pengertian “sisingaan” jika ditinjau secara etimologis berasal dari kata “singa” yang mendapat awalan kata depan “si” dan akhiran “an”. Pada umumnya pada masyarakat Sunda, apabila “kata benda” sebagai kata dasar mendapat awalan dengan pengulangan morfem awal kata dasar tersebut, yang kemudian mendapat akhiran “an”, maka kata tersebut mengandung arti “seperti atau menyerupai”, seperti terjadi pula pada kata *Sisingaan*, *momonyetan*, (kera), *kukudaan*, *momobilan*, dan sebagainya.

Ada beberapa istilah lain yang digunakan masyarakat Subang untuk menyebut kesenian sisingaan, jauh sebelum para perumus seminar membakukan istilah yang disepakati pada pertemuan tersebut. Istilah-istilah yang dimaksud antara lain: *Pergosi* (Persatuan Gotong Singa), *Odong-Odong* (alat usungan) dan *Singa Depok* (mengambil istilah dari gerakan pengusung sisingaan, yaitu melakukan gerakan “*depok*” yang mengandung pengertian “duduk”). Sampai saat ini, kesenian sisingaan sebagai hasil perumusan seminar masih tetap dipakai masyarakat Subang. Sementara itu, istilah-istilah lain di luar istilah sisingaan sudah tidak dipakai lagi.

B. Latar Belakang Sejarah Kesenian Sisingaan

Untuk menelusuri latar belakang sejarah kesenian sisingaan di Kabupaten Subang, terlebih dahulu perlu meninjau latar belakang masyarakatnya yang menghasilkan jenis kesenian tersebut. Berdasarkan hasil rumusan seminar, bahwa kelahiran kesenian sisingaan mempunyai hubungan erat dengan latar belakang sejarah masyarakat Subang (Rumusan

Seminar Kesenian Sisingaan, 1988:5). Namun dalam hal ini, penulis mendapat kendala karena ketiadaan bahan tertulis mengenai sejarah masyarakat Subang, khususnya sejarah kesenian sisingaan di masa lampau. Sampai saat ini, belum ada tulisan yang membahas sejarah kesenian sisingaan di Kabupaten Subang yang dapat dipastikan kebenarannya.

Pada masa pemerintahan Belanda masih berkuasa di Jawa sekitar tahun 1740, Subang dikenal sebagai daerah "*Double Bestur*", yang dijadikan kawasan perkebunan. Pada waktu itu, masyarakat Subang dijadikan buruh kasar, dan mereka bekerja rodi di tempat perkebunan. Tahun 1812, pihak pemerintah Belanda menjual daerah perkebunan tersebut kepada pihak swasta. Sejak saat itu, pengolahannya berpindah tangan kepada tuan tanah Inggris. Selanjutnya, setelah pengalihan kekuasaan atas tanah tersebut, tuan tanah Inggris mendirikan perusahaan perkebunan yang disebut *P & T Land* (pamanoekan and Tjiasem). Perusahaan ini selanjutnya dikelola secara bergantian oleh pemerintah Inggris dan Belanda yang bekerja sama dengan para penguasa setempat (G.C. Denham, 1954:5).

Kekuasaan atas tanah Subang sebenarnya terbagi ke dalam empat periode. Periode pertama, mulai tahun 1812-1839, tanah Subang dikuasai oleh Inggris. Periode kedua, tahun 1840-1910, tanah Subang dikuasai oleh Belanda. Periode ketiga, tahun 1911-1963, tanah Subang dikuasai kembali oleh kekuasaan Inggris. Sementara periode keempat, tahun 1964, tanah Subang dikuasai oleh pemerintah Indonesia.

Selama keempat periode tersebut, muncul penguasa tuan-tanah pribumi di tanah Subang. Pada umumnya, tuan-tanah tanah yang dimaksud adalah Bupati, Demang, dan Cutak, yang sekaligus menjalankan roda pemerintahannya. Kehidupan mereka Bupati, Demang, dan Cutak, ternyata semakin meningkat karena bekerja sama dengan pihak penguasa asing.

Sementara itu, kehidupan masyarakat bawah mengalami berbagai kesulitan. Seperti yang dikemukakan Dr. R. Broersma dalam bukunya berjudul *De Pamanoe kan and Tjiasem Landen 1921*, mengatakan bahwa rakyat Subang pada saat itu hanya punya waktu dua hari dalam seminggu untuk mencari nafkah (Munajar, 1987:11). Situasi ini menimbulkan pemberontakan-pemberontakan dari masyarakat bawah untuk melawan penjajah dan penguasa-penguasa tanah tersebut. Namun, dari sekian banyak penguasa-penguasa tuan tanah setempat, ternyata ada salah seorang demang yang memihak kepada masyarakat bawah, yaitu Demang Mastanudireja. Beliau pada waktu itu berkuasa di daerah kademangan Ciherang pada tahun 1857. Letak kademangan tersebut kira-kira 5 Km sebelah selatan dari kota Subang.

C. Makna Simbolik Kesenian Sisingaan

Latar belakang sejarah Kabupaten Subang ada kaitannya dengan makna simbolik kesenian sisingaan. Makna simbolik kesenian sisingaan ini menggambarkan sebuah perlawanan tertutup masyarakat Subang terhadap kaum penjajah. Menurut Edih A.S. dan Nanu Munajar, maksud yang terkandung dalam kesenian sisingaan ini merupakan suatu cita-cita atau rencana untuk membebaskan tekanan-tekanan pihak penjajah terhadap masyarakat Subang dengan melakukan perlawanan secara tertutup dan terselubung melalui perlambangan.

Perlambangan yang terdapat pada kesenian sisingaan ini memiliki sasaran jangka pendek yaitu sebagai alat ampuh untuk mempengaruhi masyarakat Subang supaya bangkit semangat persatuan dan kesatuannya guna melakukan perlawanan secara bersama-sama. Sementara itu, sasaran jangka panjangnya adalah sebagai ungkapan jiwa masyarakat Subang untuk meramalkan sesuatu yang akan terjadi jauh sebelumnya (dalam

istilah Sunda disebut 'uga'). Hal itu diwujudkan secara simbolis melalui unsur-unsur seni yang terdapat dalam kesenian sisingaan. Simbol-simbol ini pada dasarnya merupakan sindiran secara tertutup terhadap penjajah dan sekaligus sebagai motivasi persatuan dan kesatuan untuk melawan penjajah. Adapun makna simbolis yang terkandung dalam unsur-unsur kesenian sisingaan tersebut, adalah sebagai berikut: (1) *ujud bangun singa* dilambangkan sebagai dua kekuasaan yang menguasai rakyat Subang, yaitu Inggris dan Belanda (singa sebagai lambang negara Inggris dan Belanda); (2) *bunyi musikal* melambangkan upaya keras kehidupan masyarakat Subang; (3) *pengusung sisingaan* yang melakukan tarian secara seragam, melambangkan keadaan masyarakat Subang yang sedang mendapat tekanan dalam kehidupannya, akan tetapi harus bersatu untuk melepaskan diri dari tekanan tersebut; (4) *anak sunat* yang didudukkan di atas patung singa dengan maksud mengeluh-elukan anak cucu yang akan melanjutkan kehidupan masyarakat Subang, mengandung pesan agar generasi penerus dapat terbebas dari tekanantekanan penjajahan, serta untuk mengusirnya atau menundukkannya.

Nilai-nilai filosofis kesenian sisingaan yang telah diuraikan di atas, menurut dugaan penulis tidak terbentuk pada awal lahirnya kesenian sisingaan, tetapi dirumuskan setelah kesenian sisingaan mengalami perkembangan. Hal ini dapat dilihat dari adanya ketidaksesuaian antara bentuk penyajian kesenian sisingaan pada zaman dulu dengan nilai filosofis yang telah dirumuskan. Nilai filosofis yang terkandung dalam kesenian sisingaan pada zaman dulu, kemungkinan belum terungkap oleh para tokoh dan budayawan setempat. Hal ini perlu ditelusurinya, sebab bentuk penyajian kesenian sisingaan pada zaman dulu dengan zaman sekarang tampak berbeda, baik dilihat dari penggunaan alat-alat musik, komposisi musik,

maupun tariannya yang tidak menutup kemungkinan akan melahirkan nilai filosofis yang berbeda. Dengan demikian, dalam tulisan ini penulis akan mencoba mengungkapkan nilai filosofis kesenian sisingaan pada zaman dulu yang berdasarkan pada sumber sejarah kasepuhan Cirebon dan sumber tulisan lainnya (mengenai budaya masyarakat Sunda).

Dalam sejarah keraton kasepuhan Cirebon, terdapat peninggalan-peninggalan sejarah Islam, yang salah satunya adalah "Kereta Barong Singa". Kereta barong singa ini, adalah sejenis kendaraan keagungan keraton kasepuhan Cirebon (Sulendraningrat, 1988). Daerah Cirebon merupakan pusat penyebaran agama Islam sejak tahun 1470. Kemudian pada tahun 1479, daerah Cirebon dipimpin oleh Syarif Hidayat dengan jabatan *Tumenggung* atau raja di keraton kasepuhan Cirebon. Selanjutnya pada tahun 1528, Syarif Hidayat yang digelar Sunan Gunung Jati, melakukan penyebaran agama Islam ke pelosok-pelosok tanah Sunda dengan mencurahkan perhatiannya pada bidang dakwah Islam. Dalam melakukan kegiatannya, beliau dibantu atau mengutus ulama-ulama yang merupakan kepercayaannya untuk menyebarkan agama Islam (Ekadjati, 1984:91-93). Hal ini dapat dibuktikan melalui catatan sejarah kabupaten Subang, di mana pada tahun 1530, di daerah Subang terdapat ulama besar yang bernama Wangsa Goparana yang berasal dari Majalengka, daerah perbatasan Cirebon (Asdi, 1980:10).

Berdasarkan uraian tersebut di atas, penulis mempunyai dugaan bahwa lahirnya kesenian sisingaan, didasari oleh pengaruh Islam, yaitu dengan terdapatnya "kareta barong singa" yang mungkin hal ini merupakan dasar terciptanya kesenian sisingaan. Apabila ditinjau dari segi fungsinya, antara patung sisingaan dan kereta barong singa pada dasarnya mempunyai kesamaan. Kereta barong singa merupakan

kendaraan yang digunakan raja atau merupakan kendaraan kehormatan keraton kasepuhan Cirebon, sedangkan sisingaan digunakan untuk alat usungan anak sunat dalam acara khitanan. Istilah anak sunat atau pengantin pada masyarakat Sunda sering pula disebut "Raja Sadinten" (Raja Sehari). Artinya bahwa anak sunat atau pengantin dianalogikan sebagai orang yang diagungkan atau orang yang mendapat kehormatan. Atas dasar uraian di atas, penulis mempunyai dugaan, bahwa kesenian sisingaan pada masa dulu tidak mempunyai nilai filosofis yang sama, seperti yang dirumuskan dalam hasil rumusan seminar. Akan tetapi, kesenian sisingaan lahir semata-mata untuk sarana hiburan yang mengandung nilai filosofis sebagai media penghormatan, dan merupakan simbol dari kekuatan dan kekuasaan penyebaran agama Islam. Hal ini dapat ditelusuri, bahwa binatang singa itu sendiri merupakan binatang yang paling buas atau sebagai penguasa hutan yang biasa dianalogikan oleh manusia sebagai lambang kekuatan dan kekuasaan. Oleh karenanya, untuk menunjukkan bahwa pengaruh Islam sangat kuat, maka binatang singa dipakai sebagai simbol, yang sekarang tampak pada kereta barong singa dan jenis kesenian sisingaan. Kesenian Sisingaan ini, erat kaitannya dengan kegiatan ke-Islaman, sebagaimana terlihat dalam kegunaan utamanya, yaitu untuk upacara khitanan.

D. Perkembangan Kesenian Sisingaan

Dalam proses pertumbuhannya, kesenian sisingaan sejajar dengan kesenian-kesenian lainnya yang terdapat di Jawa Barat. Kesenian sisingaan mengalami perubahan dengan berbagai sebab yang melatarbelakanginya. Hal ini disebabkan oleh sikap masyarakatnya yang tidak dapat menghindarkan diri dari kebiasaan-kebiasaan yang ada sebelumnya. Interaksi antara manusia dan lingkungan alam sekitarnya merupakan reaksi

yang memberikan warna bagi terbentuknya kelompok sosial. Kejadian ini terasa dalam kehidupan kesenian yang terwujud atas pengaruh lingkungan dan kemudian ditentukan pula oleh sikap manusianya. Menurut C.A. van Peursen dalam bukunya berjudul *Strategi Kebudayaan*, bahwa musik dipandang sebagai hasil budaya dapat mengalami pergseran-pergeseran secara alami dan dinamis. Hasil budaya juga dapat diupayakan bagi tujuan atau kepentingan tertentu (Peursen, 1988:16-18).

Sesuai dengan teori tersebut, maka lahirnya wujud bangun sisingaan berasal dari *jampana* (alat usungan) yang digunakan untuk memandu para *gegeden* atau *pangagung* (orang yang dihormati). Selanjutnya alat pengusung tersebut dimodifikasi sesuai dengan selera masyarakat dan ber-adaftasi terhadap alam yang biasanya berupa tiruan-tiruan terhadap binatang: burung, gajah, atau kuda (Munajar, 1987:5). Gejala peniruan terhadap binatang tersebut, ter-nyata ada kesamaan dengan tumbuhnya kesenian-keseni-an yang terdapat di Jawa Barat. Sebagai contoh, di daerah Cirebon terdapat kesenian *Bangbarokan* atau *Bangbarongan* (menyerupai ular). Di majalengka, terdapat kesenian yang disebut kuda lumping dan banyak lagi kesenian yang meniru bentuk-bentuk binatang. Penyajian kesenian ini selalu diselenggarakan dalam bentuk *arak-arakan*.

Dengan adanya kesenian-kesenian yang berunsur-kan binatang tersebut, maka lahirlah kesenian sisingaan di masyarakat Subang dengan menggunakan properti utama berupa usungan yang menyerupai wujud singa. Wujud bangun singa itu semula sangat sederhana, karena masih terbatasnya sarana atau bahan yang ada. Menurut Idit Supardi Mardiana, seorang seniman di Kabupaten Subang, bahwa hiasan pengganti bulu leher singa mengalami per-kembangan berdasarkan tahapan, yaitu mulai dari daun *cemara*, *kadut* (karung goni) dan terakhir menggunakan tali *rapia* (plastik). Sebaliknya, menurut

Edis A.S hiasan peng-ganti bulu leher sisingaan mengalami perkembangan yang dimulai dari daun *kasu*, *sisal* dan kemudian menggunakan tali *rapia* (plastik) sampai sekarang (Munajar, 1987:16).

Bermula dari perkembangan salah satu unsur seni tersebut di atas, akhirnya semua unsur seni yang terdapat di dalam kesenian sisingaan mengalami perkembangan juga, mulai dari perkembangan unsur tari, unsur musik, unsur sastra, sampai pada praktik pertunjukannya.

Pengembangan kesenian sisingaan di kabupaten Subang dilakukan oleh masyarakat pendukungnya atau seniman. Perkembangan kesenian tersebut dimaksudkan untuk mengimbangi penyesuaian terhadap tuntutan zaman dan ilmu pengetahuan yang ada. Demikian pula dengan peranan seniman yang bekerja sama dengan berbagai pihak masyarakat, sangat menentukan perkembangan kesenian sisingaan ke arah pengembangan yang lebih sempurna. Depdikbud Kabupaten Subang telah mencatat, ada 154 grup kesenian sisingaan yang terdaftar dan aktif di daerah Subang.

Menurut Edih A.S., dalam tulisannya yang berjudul *Deskripsi Kesenian Sisingaan* (tahun 1990)., ada tiga periode perkembangan kesenian sisingaan. Periode pertama dimulai dari tahun 1857 s.d. 1928; periode kedua dimulai dari tahun 1928 s.d. 1950; dan periode ketiga dimulai dari tahun 1950 s.d. 1991. Berdasarkan periode-periode tersebut, belum ditemukan data yang dapat menunjukkan tahun kelahiran kesenian sisingaan dan nama penciptanya.

Sebelum menguraikan ketiga periode perkembangan kesenian sisingaan tersebut, terlebih dahulu perlu diinformasikan bahwa penulis sependapat dengan pendapat Edih A.S. tentang perkembangan sisingaan terutama pada periode kedua dan ketiga. Sedangkan dalam perkembangan

periode pertama, ada beberapa hal yang penulis kurang sependapat dengan apa yang dikemukakan oleh Edih A.S. antara lain menyangkut penentuan awal tahun perkembangan kesenian sisingaan dan pencatatan beberapa repertoar lagu yang digunakan pada periode pertama.

1. Kesenian Sisingaan Pada Masa Periode I (1857-1928)

Awal tahun 1857 diperkirakan sebagai awal perkembangan kesenian sisingaan. Kesenian sisingaan mulai berkembang di daerah Ciherang yang letaknya \pm 5 Km. ke arah Selatan dari kota Subang. Namun, setelah kesenian sisingaan menyebar ke daerah Subang, tepatnya di Desa Cigadung, perkembangannya semakin pesat. Pendapat ini juga didukung oleh hasil rumusan seminar kesenian Sisingaan tahun 1988 dan hasil penelitian Nanu Munajar dan Ana Yuliana. Edih A.S. dalam bukunya berjudul *Deskripsi Kesenian Sisingaan* (1990) menuliskan bahwa Ki Demang Ama Bintang dan Ki Rumsi merupakan pelopor pembentuk grup kesenian sisingaan yang pertama di Desa Cigadung, kampung Sukawarna. Ki Demang Ama Bintang dan Ki Rumsi adalah pemimpin grup serta sekaligus pelatih kesenian sisingaan. Perlu diketahui bahwa Ki Rumsi selain menjadi pemimpin grup kesenian sisingaan, beliau juga sebagai pembuat wujud bangun singa pada priode satu perkembangan kesenian sisingaan.

Di samping Ki Demang Ama Bintang dan Ki Rumsi muncul pula nama-nama tokoh lainnya, seperti: Lurah Jani, Mama Narasoma, dan Ki Alhawi. Mereka ini juga mendirikan grup kesenian sisingaan di daerah Subang dan sekitarnya. Tampilnya ketiga figur itu berdampak pula terhadap frekuensi pertunjukan sisingaan, karena semakin banyak permintaan masyarakat yang mengundang pertunjukan kesenian Sisingaan.

Ciri-ciri pertunjukan kesenian sisingaan pada periode I ini

dapat dilihat dari unsur-unsur seni yang terdapat di dalamnya, di antaranya: seni rupa, seni karawitan, dan seni tari.

Unsur seni rupa dalam kesenian sisingaan diwujudkan dalam bentuk patung yang menyerupai singa. Fungsi wujud patung sisingaan ini adalah sebagai alat usungan bagi anak sunat, dan tamu-tamu agung. Pada periode I ini, bahan baku yang digunakan untuk kaki dan kepala singa terbuat dari kayu. Kemudian untuk badan singanya terbuat dari keranjang bambu yang ditutup dengan kain. Sedangkan bagian lehernya ditutup dengan daun cemara, karung goni, dan bunga kaso. Daun cemara, karung goni, dan bunga kaso berfungsi sebagai bulu leher singa. Sedangkan busana yang dipakai oleh pemusik dan penari atau pengusung adalah pakaian *salontreng* dan *pangsi* dengan warna menyolok.

Iringan musik dalam tarian sisingaan dihasilkan dari beberapa alat musik, antara lain: (1) sebelas buah *angklung* (*rattle idiophon*); (2) satu buah *tarompet* (*aerophon double reed*); (3) dua buah *dogdog* (*single headed silinder drum*); dan (4) dua buah *bedug* (*single headed silinder drum*).

Repertoar yang dipertunjukkan pada periode I ini, antara lain lagu: *Badud*, *Manuk Hideung*, *Tunggul Kawung* (lagu pembukaan), *Samping Butut*, *bagi Tekttek*, *Sireum Beurem*, *Manuk Gunung*, *Buncis Pamanukan*, dan *Ragra muncang*.

2. Keseniaan Sisingaan Masa Periode II (1928-1950)

Pada masa periode kedua, kesenian sisingaan mengalami perkembangan kembali, terutama dengan adanya pengaruh dari kesenian penca silat dan ketuk tilu. Hal itu dapat dilihat dengan masuknya seluruh perangkat alat musik penca silat dan sebagian alat musik ketuk tilu ke dalam ensambel musik sisingaan. Alat musik penca silat yang digunakan pada ensambel sisingaan adalah dua buah *kendang besar* (*double headed*

barel drum), satu buah kendang kecil atau disebut *kentrung* (*double headed barel drum*), dan satu buah bende yaitu *gong kecil* (*suspended gong*). Sedangkan alat musik yang masuk sebagai pengaruh dari ketuk tilu, yaitu tiga buah *ketuk/bonang* (*gong chime*). Dengan dipakainya instrumen musik penca silat dan ketuk tilu pada kesenian sisingaan, maka terjadi pergantian beberapa alat musik sisingaan serta repertoar lagu, sehingga instrumen musik sisingaan pada masa periode pertama tidak dipakai lagi kecuali alat musik tarompet. Di samping pergantian instrumen musik dan repertoar lagu, juga masuk pula unsur tarian dari kedua kesenian tersebut, terutama dari kampung Cibarengkok, Desa cigadung, Kabupaten Subang. Pengaruh kedua jenis kesenian penca silat dan ketuk tilu pada kesenian di kampung Cibarengkok itu, sebenarnya didukung oleh personil grup kesenian tersebut. Personil grup kesenian sisingaan dari kampung Cibarengkok itu sendiri mahir dalam memainkan musik ataupun tarian penca silat dan ketuk tilu.

Salah seorang pembuat wujud bangun sisingaan pada masa perkembangan periode kedua ini adalah Ki Sahwan dari kampung Sukawarna, Desa Cigadung, Kecamatan Subang. Sebelumnya, beliau adalah sebagai seniman ukir wayang golek. Adapun pengembangan yang dilakukan Ki Sahwa pada wujud bangun sisingaan yaitu dengan menginovasi leher sisingaan yang tadinya statis (terbuat dari bahan kayu), diganti dengan menggunakan per besi yang berbentuk spiral dan ditutup dengan sayatan-sayatan tali plastik sebagai pengganti bulu singa. Fungsi per besi tersebut adalah untuk dapat menggerakkan kapala sisingaan. Bentuk badan sisingaan yang tadinya terbuat dari keranjang bambu, kemudian diganti dengan materi kayu yang ditutup dengan kain.

Ciri umum kesenian sisingaan sebagai hasil perubahan/perkembangan dari periode I sampai periode II ini,

terletak pada unsur-unsur seni yang terkandung di dalam kesenian sisingaan. Di sektor seni rupa, perubahannya (pada periode II ini), antara lain: perubahan ujud bangun singa yang dilakukan Ki Sahwan dan penambahan busana. Sedangkan repertoar lagu sebagai pengganti dari periode sebelumnya antara lain: lagu *Kidung*, *Gogyog*, *Kembang Beureum*, *Buah Kawung*, *Kangsrang*, *Bardin*, *Odading* dan lagu-lagu lainnya dalam seni penca silat dan ketuk tilu.

Di sektor tarian, perubahan/perkembangan sisingaan diwarnai oleh masuknya gerakan tari pencak silat dan ketuk tilu. Kedua kesenian ini, dalam masyarakat Sunda termasuk pada klasifikasi seni pertunjukan tari tradisional.

3. Keseniaan Sisingaan pada Masa Periode III (1950-1991)

Pada masa periode ketiga ini, kesenian sisingaan mengalami puncak perkembangan terutama dilihat dari unsur-unsur seni yang terdapat di dalamnya. Perkembangan tersebut terjadi setelah masuknya kesenian kliningan yang digunakan sebagai pengiring tarian pada masyarakat Subang yang disebut bajidoran. Kliningan adalah jenis kesenian yang menampilkan vokal yang dilakukan oleh sinden (penyayi wanita) dan diiringi oleh ensambel musik gamelan yang berlaras salendro (bertangga nada pentatonik). Dengan masuknya pengaruh seni tersebut, maka repertoar lagu sisingaan semakin bertambah banyak.

Pada periode III, pola-pola tabuhan kendang dengan gaya aksentuasi ritmis sangat menonjol, khususnya pada iringan tarian. Gaya pola tabuhan ini, jelas merupakan pengaruh dari seni penca silat, ketuk tilu, dan kliningan. Perlu dicatat juga, bahwa pertunjukan sisingaan pada periode III telah menggunakan gong besar. Perubahan ini diawali sekitar tahun 1963 yang diprakarsai oleh Endik Sopandi.

Adapun yang mendorong Endik Sopandi memasukkan kesenian kliningan dan gong besar pada pertunjukan sisingaan adalah untuk menciptakan kreasi baru (Edih, 1990:18). Gagasana Endik Sopandi itu dilatarbelakangi oleh pengalaman-pengalamannya. Beliau, sebelum menjadi tukang kendang sisingaan, terlebih dahulu berprofesi sebagai pemain kendang seni wayang golek, sandiwara, penca silat, dan kliningan. Masuknya pengaruh kesenian kliningan ke dalam kesenian sisingaan, ternyata mendapat sambutan baik dan diikuti oleh grup-grup lainnya di Kabupaten Subang.

Berselang beberapa waktu setelah perkembangan tersebut di atas, muncul pula pengaruh kesenian *adem ayem*. Kesenian *adem ayem* adalah seni yang berunsurkan akrobatik yang hidup dan berkembang di daerah Subang bagian Utara. Pengaruh kesenian *adem ayem* pada kesenian sisingaan, diprakarsai oleh grup kesenian sisingaan yang berada di bagian Utara wilayah Subang. Fenomena ini melahirkan versi-versi baru dari setiap grup kesenian sisingaan, khususnya dalam pengolahan gerakan-gerakan akrobatik yang umumnya dijadikan sebagai puncak penampilannya.

Proses perkembangan kesenian sisingaan, pada dasarnya tidak terlepas dari upaya untuk mencapai poluaritas guna mendapatkan kesempatan tampil di tingkat internasional. Tahun 1983, grup kesenian sisingaan dari Jakarta, bekerja sama dengan seniman sisingaan dari Kabupaten Subang mengikuti festival di Hongkong. Pada saat itu, sinden sudah mulai diikutsertakan dalam pertunjukan sisingaan yang diprakarsai oleh Edih A.S. Kesenian Sisingaan ini sering diikutsertakan dalam paket kesenian Jawa Barat, baik di dalam negeri maupun di luar negeri. Sampai saat ini, banyak penampilan kesenian sisingaan untuk mengisi acara di berbagai forum, baik yang dikonsumsi oleh kalangan atas maupun kalangan bawah.

Untuk meningkatkan kreasi-kreasi dan mutu seninya, serta melahirkan versi-versi baru pada kesenian sisingaan, maka pemerintahan daerah tingkat II Subang yang bekerja sama dengan Dinas P&K dan Dinas Pariwisata (DIPARDA), mengadakan festival kesenian sisingaan antarkecamatan. Kegiatan ini, pertama kali dilakukan pada tahun 1983 di kabupaten Subang. Festival seperti itu sampai sekarang dilaksanakan secara rutin setahun sekali, tepatnya pada akhir tahun sampai tahun baru dengan mengambil lokasi di tempat-tempat wisata yang terdapat di wilayah Kabupaten Subang.

E. Penyajian Kesenian Sisingaan

Kesenian sisingaan di wilayah Kabupaten Subang merupakan satu bentuk pertunjukan hiburan yang digunakan pada acara khitanan atau pada perayaan hari-hari besar nasional, dan penyambutan tamu. Lazimnya, sisingaan ditampilkan sebagai kesenian arak-arakan (musik jalan-an), tetapi ada kalanya sisingaan ditampilkan di atas panggung, baik di luar ruangan maupun di dalam ruangan.

Bentuk penyajian sisingaan ini, merupakan perwujudan dari beberapa unsur pendukung, antara lain: pemain musik dan sinden sebagai pengiring sisingaan; penari atau pengusung sisingaan; anak penunggang sisingaan; dan wujud bangun patung sisingaan yang jumlahnya minimal dua atau lebih.

Ketentuan pementasannya, dapat dimainkan kapan saja, bergantung pada kemauan yang punya pesta (hajat). Demikian pula, lama waktu pertunjukan sisingaan tidak terbatas. Artinya, kesenian sisingaan ini dapat ditampilkan dengan memakan waktu beberapa jam atau beberapa menit saja bergantung pada kebutuhannya. Hal ini, disesuaikan dengan situasi, keadaan, dan kondisi tempatnya itu sendiri. Misalnya, pertunjukan sisingaan dalam bentuk arak-arakan dengan jarak tempuh yang

jauh, tentu saja akan berpengaruh terhadap lamanya waktu pertunjukan. Namun, lamanya waktu pertunjukan sisingaan dalam acara khusus, menurut para tokoh penggarap (informan), umumnya 7 sampai 15 menit.

Pertunjukan arak-arakan (upacara khitan), biasanya dimulai setelah si anak sunat dihias, bisa saja dilakukan pada pagi hari, siang hari, atau sore hari. Busana yang dipakai anak sunat adalah berupa pakaian anak laki-laki adat Sunda, pakaian muslim, dan pakaian wayang. Pakaian adat Sunda, yaitu terdiri dari: *bendo* (penutup rambut), *takwa* (baju), dan kain batik, serta senjata (keris). Sedangkan busana muslim laki-laki, yaitu kupiah, kemeja yang menyerupai piama, dan kain sarung. Kemudian untuk pakaian wayang, terdiri dari *makuta* atau mahkota yang biasanya terbuat dari kulit, kain, baju, celana panjang yang semuanya diberi ornament dengan manik-manik, serta senjata (keris dan panah).

Setelah dua orang anak sunat itu dihias, kemudian mereka dinaikkan ke atas sisingaan untuk diarak keliling kapung. Namun, sebelum melakukan arak-arakan tersebut, musik pengiring sudah dimainkan. Lagu *Arang-arang* atau tabuhan *padungdung* disajikan sebagai musik pembukaan dan sekaligus juga berfungsi untuk mengumpulkan dan menarik perhatian penonton. Berikutnya, dilanjutkan dengan lagu *Garudugan* yang berfungsi untuk mengiringi tarian-tarian sisingaan dalam penampilan atraksi (unsur akrobatik). Para penonton pada saat ini, biasanya berkumpul mengelilingi grup kesenian sisingaan. Sehingga sulit untuk memisahkan batas antara pemain dan penonton. Karena memang pada pertunjukan ini, tidak ada aturan untuk menempatkan para penonton secara beraturan. Pada dasarnya, semua penonton tersebut menempatkan dirinya masing-masing untuk melihat pertunjukan lebih dekat. Apalagi bila yang ditampilkannya ini, yaitu bagian dari penampilan

atraksi-atraksi (unsur akrobatik) yang merupakan puncak dari penampilan sisingaan.

Setelah selesai menampilkan tarian-tarian dan atraksi akrobatik, kemudian dilanjutkan dengan arak-arakan dalam formasi memanjang. Barisan paling depan adalah penonton yang ikut serta menari. Selanjutnya, diikuti oleh barisan pemain musik, penari sisingaan, serta penonton yang mengarah di baris paling belakang. Kelompok yang terakhir ini, termasuk sanak keluarga yang punya pesta.

Satu kebiasaan para penonton pada waktu menyaksikan penampilan sisingaan dalam acara arak-arakan ini, adalah menunggu secara berjajar di pinggir-pinggir jalan. Kehadiran penonton ini adalah untuk melihat atraksi-atraksi sisingaan yang akan ditampilkan. Setelah atraksi/akrobatik dimainkan, maka arak-arakan dilanjutkan kembali, yaitu dengan menampilkan lagu-lagu sebagai selingan dari kesenian Kliningan, tarling, adem ayem, dan jaipongan.

Setelah pertunjukan arak-arakan, biasanya para pemain beristirahat sejenak dipinggir jalan. Kesempatan tersebut, biasanya digunakan oleh pemain sisingaan untuk menghilangkan rasa lelah dan membetulkan kembali peralatan-peralatan, misalnya melakukan penyetelan alat musik kendang dan membetulkan patung-patung sisingaan. Kesempatan ini digunakan pula untuk menikmati hidangan yang disediakan oleh keluarga yang punya pesta.

Setelah beristirahat sejenak, kemudian para pemain sisingaan melanjutkan kembali arak-arakannya dengan menampilkan lagu-lagu sisingaan seperti yang telah dije-laskan sebelumnya sampai tiba di rumah yang punya hajat.

Dengan sampainya kembali para pemain sisingaan di tempat atau halaman rumah yang punya pesta, maka berakhir pulalah penampilan sisingaan ini. Namun, sebelumnya

ditampilkan dulu atraksi-atraksi (unsur akrobatik) sebagai puncak dari penampilannya. Kemudian ditutup dengan gerak penghormatan dari para pengusung dan diteruskan dengan masuknya lagu *Maresan* atau lagu *Mapay Roko* sebagai tanda berakhirnya suatu pementasan keseniaan sisingaan.

F. Penyajian Di Atas Pentas

Bentuk penyajian sisingaan di atas pentas pada dasarnya merupakan pengurangan waktu dari keseluruhan sajian-sajian pertunjukan sisingaan, baik yang terkait dengan penyajian musik maupun tariannya. Reduksi waktu penyajian sisingaan ini akibat dari kebutuhan konteksnya yang berbeda. Penyajian sisingaan untuk kebutuhan arak-arakan, tentu berbeda dengan di atas pentas. Sebagai contoh, apabila pertunjukan sisingaan disajikan dalam bentuk arak-arakan, maka kebiasaan para penonton untuk ikut terlibat menari dengan gerakan spontanitas senantiasa muncul. Namun, apabila sisingaan di sajikan di atas pentas, keterlibatan para penonton untuk ikut menari menjadi hilang. Hal ini mungkin disebabkan oleh situasi dan pengaturannya yang berbeda terutama bila sisingaan di sajikan di atas pentas. Pada umumnya, model pertunjukan dengan sistem panggung, selalu ada jarak antara pemain dan penonton. Menurut pengakuan para penggarap (informan) sisingaan, sistem pertunjukan sisingaan di atas panggung ini, yaitu merupakan hasil penataan secara cermat. Artinya, pertunjukan sisingaan dalam waktu yang relatif singkat ini, tetap harus dapat mewakili seluruh unsur yang disajikan dalam keseniaan sisingaan. Penyajian sisingaan di atas pentas, umumnya digunakan sebagai hiburan khusus pada acara-acara penyambutan tamu, hari besar nasional, peresmian-peresmian, dan acara hiburan lainnya.

Penampilan sisingaan di atas pentas, terdapat

perkembangan, yaitu dengan bertambahnya penari figuran yang tidak terbatas jumlahnya, dan dua orang lagi sebagai pembawa payung. Adapun urutan penyajian di atas pentas, secara umum terdiri dari dua tahapan, yaitu: (1) persiapan; dan (2) penampilan.

Dalam tahap persiapan, langkah yang dilakukan para pemain sisingaan antara lain: pertama, mempersiapkan kondisi panggung minimal bisa mencukupi untuk penampilan satu unit sisingaan (dua patung sisingaan) dan mempersiapkan dua arah pintu untuk masuk dan keluarnya para pengusung serta penari figuran dan dua orang pembawa payung. Kedua, penentuan jumlah pemain, yaitu: 8 orang pengusung; 2 anak sunat; 10 orang pemain musik serta sinden (vokalis wanita); dan penari figuran minimal 6 orang (3 orang lak-laki dan 3 orang perempuan). Ketiga, penentuan pemain musik, yang biasanya ditempatkan di bawah panggung di depan bagian kiri atau kanan panggung dengan posisi menghadap ke panggung sambil berdiri. Keempat, penentuan waktu pentas, umumnya dimaikan 7 menit sampai 15 menit.

Dalam tahap penampilan, dilakukan beberapa tahap. Tahap pertama, diawali dengan masuknya komposisi musik dengan lagu *Arang-arang* atau *Padungdung* sebagai lagu pembukaan. Kedua, masuk lagu *Kangsreng* untuk mengiringi gerakan: *awag*, *mincid*, dan *solor*. Ketiga, lagu *Kidung* untuk mengiringi tarian dalam gerakan: *kuda-kuda*, *ngayun*, dan *jeblogan*. Keempat, masuk lagu *Gondang* untuk mengiringi gerakan: *ban karet*, *gebrig*, *bajing luncat*, *ancang-ancang*, dan *depok*. Kelima, masuk lagu selingan untuk mengiringi tarian jaipongan. Keenam, masuk lagu *Gurudugan* sebagai pengiring gerakan-gerakan akrobatik, yang antara lain: *puter tak tak*, *gandong singa*, *kait suku*, *melak cau*, dan diakhiri dengan gerakan penghormatan dari para pengusung serta penari figuran sebagai tanda

pertunjukan telah berakhir. Ketujuh, masuk lagu *maresan* atau lagu *Mapay Roko* untuk mengiringi formasi para penari sisingaan ke luar dari panggung sebagai tanda berakhirnya pementasan tersebut.

Urutan penampilan sisingaan tersebut, merupakan bentuk umum yang digunakan oleh beberapa grup kesenian sisingaan yang terdapat di Kabupaten Subang. Tokoh-tokoh penggarap sisingaan yang masih aktif sampai sekarang, di antaranya yaitu Edih A.S., Ukat Mulyana, dan Endik Sopandi. Mereka ini, sering dijadikan informan oleh orang-orang yang melakukan penelitian tentang kesenian sisingaan. Mereka ini juga yang ikut andil mengembangkan kesenian sisingaan di luar Kabupaten Subang, seperti Jakarta dan Bogor.

Daftar Pustaka

Edi Sedyawati. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.

Ekajati, Edi S. *Masyarakat Sunda dan Kebudayaanya*. Bandung: Giri Mukti Pustaka, 1984.

Endah Irawan. "Analisis Tabeuhan Kendang pada Penyajian Kesenian Sisingaan di Kabupaten Subang Jawa Barat". Skripsi S-1 Jurusan Etnomusikologi USU Medan, 1992.

Falasi, Alessandro. *Time Out Of Time: Essya On The Festival*. Mexico: University Of Mexico Press Albuauerque, 1987.

Gottschalk, Louis. *Mengerti Sejarah*. Jakarta: Gramedia, 1986.

Sulendraningrat, P.S. *Babad Tanah Sunda Babad Tanah Cirebon*. Cirebon. Tp. 1984.

NILAI-NILAI YANG TERKANDUNG (KASURTIAN) DALAM PERTUNJUKAN SENI REOG SUNDA

Asep Solihin

A. Pengantar

Cara untuk menyebarluaskan suatu gagasan (ide) dapat diwujudkan melalui media tradisional yang telah ada dan hidup dalam lingkungan kebudayaan sendiri. Media tradisional tersebut dapat berupa cerita-cerita rakyat, kesenian-kesenian daerah, upacara-upacara, dan produk-produk seni budaya masyarakat setempat.

Berbicara mengenai pemanfaatan media tradisional (khususnya kesenian tradisional) sebagai saluran komunikasi penunjang program pembangunan, sedikitnya memiliki dua segi positif. Pertama, kita ikut berpartisipasi dalam upaya memelihara, mengembangkan, dan melestarikan kesenian tradisional sebagai warisan nilai budaya nenek moyang kita. Kedua, mengingat bahwa media kesenian tradisional berakar pada kebudayaan masyarakat setempat, ia relatif memiliki kedekatan-kedekatan komunikasi dengan khalayak sasaran setempat. Dengan demikian, kesenian tradisional dapat berfungsi sebagai salah satu medium komunikasi yang relatif memiliki kapasitas tinggi untuk dipergunakan sebagai sumber dan saluran penyampaian pesan-pesan pembaharuan atau pembangunan.

Pembaharuan atau pembangunan yang dimaksud

bukan berarti secara fisik, namun lebih diarahkan kepada tatanan kemasyarakatan untuk membangun sikap dan mental masyarakat pada zaman itu. Ada beberapa teori yang mendorong perlu dimanfaatkannya media kesenian tradisional dalam proses penyebaran ide-ide atau gagasan yang dapat ditangkap oleh khalayak penggemarnya. Dengan demikian, sebagaimana telah dikemukakan di bagian depan, ia relatif lebih memiliki kedekatan-kedekatan komunikasi dengan masyarakat setempat jika dibandingkan dengan media komunikasi lainnya, seperti radio, televisi, surat kabar, dan majalah. Oleh karena media tradisional ini berasal dari masyarakat dan dimiliki oleh masyarakat, maka antara kesenian tradisional sebagai *sumber* dan *media* pada satu pihak, dan warga masyarakat pendukungnya sebagai *khalayak sasaran (target audience)* pada pihak lain, terdapat derajat *homophili* yang tinggi. *Homophili* dimaksudkan sebagai tingkat kesamaan dalam beberapa hal, seperti nilai-nilai, kepercayaan, pendidikan, dan status sosial antara para pemain kesenian tradisional (sebagai komunikator) dan masyarakat penontonnya (komunikan). Oleh sebab itu, maka pesan-pesan yang disampaikan melalui media kesenian itu mudah disesuaikan dengan kondisi khalayak. Secara teoretis, kelancaran proses difusi inovasi di samping menuntut adanya derajat *homophili* khususnya dalam hal-hal yang menyangkut aspek latar belakang sosial budaya, juga menuntut adanya derajat *heterophili* (perbedaan) khususnya dalam hal pengetahuan dan keterampilan mengenai kepemilikan pesan-pesan yang akan disebarakan.

Seni Reog hadir di lingkungan masyarakatnya sebagai hasil upaya sekelompok seniman yang memiliki pengetahuan dan keterampilan lebih dibanding dengan masyarakat pada umumnya. Keberadaan seni reog memang belum bangkit seperti sediakala, namun ada upaya dari para penggerak seni di

Jawa Barat untuk melahirkan Paguyuban Seni Reog yang disingkat menjadi PASER JABAR. Lahirnya paguyuban yang direstui oleh Gubernur Jawa Barat ini bukan hanya sebagai nostalgia belaka, melainkan juga untuk mencoba mengangkat kembali nilai-nilai yang terkandung dalam seni reog tersebut.

Seni reog masa kini tentu saja tidak terlepas dari kemasan kekinianya, namun tiang-tiang yang telah kokoh dalam bangunan seninya tidak serta-merta dipermak atau secara ekstrim ditebang begitu saja. Seni reog masih berdiri tegak pada pondasinya, sekalipun di sana-sini ada *polesan* yang hanya sebatas pada kemasan dan pewarnaan pada pertunjukannya dengan tujuan agar seni reog ini dapat hadir dan diterima di lingkungan para remaja.

Pola pembinaan yang dikembangkan oleh PASER JABAR antara lain, pelatihan manajemen organisasi, mengembangkan kreativitas, dan pasanggiri. Kegiatan ini cukup mendapat respon positif dari kalangan seniman dan para simpatisan seni, baik di kota maupun di kabupaten di Jawa Barat.

Menghidupkan kembali seni reog tentu saja harus melibatkan pemerintah pusat dan daerah, karena hal ini menyangkut pengadaan alat-alat/waditra reog itu sendiri. Pola pengembangan seni reog masih bercermin pada seni reog era tahun 60-an, yaitu pertunjukan langsung menampilkan empat orang pemain yang menenteng *dog-dog* dibantu oleh pemain lainnya yang menabuh *kendang*, *angklung*, *kecrek*, *tarompet*, dan *goong*.

Pola tabuh atau permainan seni reog masih tetap dibangun oleh empat orang pemain yang dilengkapi pemain *kendang*, *peniup tarompet*, *penabuh goong*, dan *pemukul kecrek*. Pola tabuh *dog-dog* reog terdiri dari empat gaya tabuhan, yaitu:

1. *Ngaleunggeuh*

2. *Wawayangan kendor*
3. *Wawayangan gancang*, dan
4. *Kempring*

Sebelum pertunjukan reog dimulai biasanya dog-dog ditabuh dengan pola tabuhan *ngaleunggeuh*. Hal ini dilakukan sebagai *tanggara* (pemberitahuan), bahwa pertunjukan reog akan segera dimulai.

Tabuh *wawayangan kendor* adalah pola tabuh melangkah awal sambil membalikkan badan untuk memulai melangkahkan kaki, sementara tangan kiri digerakkan mengimbangi langkah khaki.

Tabuh *wawayangan gancang* adalah pola tabuh untuk mempercepat langkah. Dalam langkah cepat itulah banyolan dimulai, seperti: terjadinya tabrakan-tabrakan pemain dog-dog keempat menghadang langkah pemain dog-dog kesatu (dalang), dan hal ini dilakukan sambil berguyon.

Tabuh *kempring*, adalah tabuhan khusus untuk mengiringi lagu (*kawih*) termasuk lagu-lagu lainnya.

B. Seni Reog dan Nilai-nilai yang Dikandungnya

1. Nilai Ke-Islaman

H. Ekik Barkah selaku penggiat seni reog dan calung, menjelaskan, bahwa 4 (empat) dog-dog yang biasa digunakan pada seni reog itu sebenarnya berjumlah 5 buah, sedangkan yang satu buahnya lagi yang berukuran paling besar sebagai induknya (indung), yaitu ada di setiap mesjid yang kita kenal dengan sebutan *bedug*. Jadi, sekalipun keempat dog-dog tersebut sedang ditabuh (dipentaskan) semeriah apapun, apabila dog-dog induk dibunyikan, maka seluruh kegiatan membunyikan dog-dog yang empat itu total harus berhenti. Peristiwa ini karena ada kaitannya dengan mayoritas agama

yang dianut oleh masyarakat Sunda, yaitu agama Islam.

Allah telah memberikan kepada manusia sebuah kemampuan dan kebebasan untuk berkarya, berpikir dan menciptakan suatu kebudayaan. Di sini, Islam mengakui bahwa budaya merupakan hasil karya manusia. Sedang agama adalah pemberian Allah untuk kemaslahatan manusia itu sendiri. Yaitu suatu pemberian Allah kepada manusia untuk mengarahkan dan membimbing karya-karya manusia agar bermanfaat, berkemajuan, mempunyai nilai positif dan mengangkat harkat manusia. Islam mengajarkan kepada umatnya untuk selalu beramal dan berkarya, untuk selalu menggunakan pikiran yang diberikan Allah untuk mengolah alam dunia ini menjadi sesuatu yang bermanfaat bagi kepentingan manusia. Dengan demikian, Islam telah berperan sebagai pendorong manusia untuk "berbudaya".

Ahmad Zain An Najah, MA (RELASI ANTARA ISLAM DAN KEBUDAYAAN: Posted by ahmadzain under Islam dan Masalah Sosial)

2. Nilai Kepemimpinan

Seni reog disajikan oleh empat orang pemain sebagai pemegang dog-dog, yaitu: satu orang memegang dog-dog kesatu (*talingtik*) yaitu sebagai pimpinan atau dalang, orang kedua sebagai wakil dalang memegang dog-dog kedua (*panempas*), ketiga dan keempat sebagai anggota, pemain ketiga memegang dog-dog *brung-brung* dan pemain keempat memegang dog-dog *badublag*.

Dalang pada permainan reog dituntut untuk memiliki keterampilan lebih. Ia harus mampu berbicara (*capetang*), bersuara bagus dalam seni vokal, memiliki wibawa sebagai seorang ayah/atasan, berpengalaman/ber-pengetahuan luas, rasa sosialnya tinggi, sabar dan mampu mengarahkan anak buah, memiliki pengetahuan tentang karawitan, dan mampu

mengatur jalannya pertunjukan.

Kepemimpinan seorang dalang reog harus mampu memberi contoh di berbagai hal, terutama tatkala para anak buahnya melenceng dari ketentuan atau berbuat kesalahan dalam perilaku bermasyarakat di saat mereka berperan dalam pertunjukan tersebut.

Karl Albrecht dalam bukunya menjelaskan:

"Mainlining" bagi seorang manajer adalah melulu memusatkan perhatian secara sempit pada poros produksi utama saja, tanpa memikirkan atau sedikit menaruh perhatian pada aspek-aspek lain dari organisasi sendiri, misalnya personilnya, prosesnya, struktur, serta strateginya (Karl Albrecht, 1983:5).

Secara gamblang, dalang reog menjadi pimpinan yang serba tepat dan cepat di saat ada permasalahan terjadi tidak seperti dijelaskan di atas.

Selanjutnya Karl Albrecht menegaskan, "Mereka tidak menyadari bahwa pimpinan yang efektif harus berfungsi seperti seorang dirigen sebuah simfoni yang menguasai semua alat musik, sekalipun tidak memainkan alat musik apa pun."

3. Nilai hiburan

Seni reog memiliki nilai hiburan yang cukup diterima oleh masyarakatnya, selama hiburan tersebut berkaitan dengan pemahaman dan pengetahuan mereka. Perilaku-perilaku konyol yang dimainkan oleh pemain dog-dog kedua, ketiga, dan keempat kadangkala menggambarkan atau sebagai imitasi dari kekonyolan masyarakatnya. Jadi, mereka itu (penonton) sebenarnya menertawakan perilakunya sendiri. Ketidaksadaran mereka atas perilaku konyol itu dipoles menjelma menjadi sebuah hiburan dan banyol-banyol segar yang

diekspresikan melalui seni reog. Seniman sebagai komunikator dan penonton sebagai komunikan berdialog dalam nilai-nilai yang secara tidak langsung telah mereka sepakati bersama. Dari perilaku-perilaku yang ditampilkan dalam bentuk hiburan itu, sadar ataupun tidak sedikit banyak dapat mengubah sikap dan tingkah laku yang telah mereka lakukan dalam kesehariannya. Selama pertunjukan itu berlangsung, selama itu pula mereka mengadakan komunikasi. William Albig menerangkan tentang komunikasi antara lain, "komunikasi adalah suatu proses pengoperan lambang-lambang yang berarti di antara individu-individu". Bahkan Wilbur Schramm lebih gamblang lagi menjelaskan tentang komunikasi sebagai berikut: "komunikasi berasal dari bahasa Latin yaitu *Commun* atau *communis* yaitu menyatukan sikap dan persepsi dengan orang lain yakni dengan mencoba membagi informasi, ide, dan sikap. Jadi, esensinya adalah menemukan si penerima dan si pengirim yang dapat *melakukan* bersama-sama isi pesan yang khusus."

Makna yang dapat disimpulkan dari uraian di atas ialah bahwa kesenian sebagai salah satu unsur kebudayaan suatu masyarakat akan ikut bertahan atau ikut berubah mengikuti gerak kebudayaan induknya. Pada umumnya, generasi tua lebih konservatif dalam sikap hidupnya, sehingga generasi itu cenderung untuk mempertahankan kebudayaan yang mereka alami dalam keadaan sudah tua itu. Dengan sendirinya generasi ini juga akan memberikan apresiasi yang tinggi terhadap kesenian yang sudah "*established*" dan yang sudah mereka kenal lama.

Sebaliknya, generasi muda pada umumnya cenderung untuk menghargai hal-hal yang baru, juga dalam bidang kesenian, sehingga generasi muda itu cenderung memberikan apresiasi yang tinggi terhadap kesenian dalam bentuk dan penampilan yang baru pula. Dalam proses meningkatnya umur

para warga generasinya, maka lambat laun generasi muda itu menjadi generasi dewasa, dan kemudian menjadi generasi tua yang konservatif dan mempertahankan kebudayaan serta kesenian yang mereka kenal dalam hidup mereka. Secara umum, dapat dikatakan bahwa generasi tua berfungsi memelihara kelestarian kebudayaan untuk diwariskan kepada generasi muda yang menyusulnya. Adapun generasi muda berfungsi menerima dan memanfaatkan segala unsur kebudayaan yang mereka warisi, tetapi dengan diadaptasikan melalui inovasi-inovasi supaya lebih sesuai dengan keperluan hidup yang nyata dan mengikuti selera zaman yang mereka alami.

Dalam proses yang umum itu mungkin muncul seorang seniman atau budayawan yang besar dan berpengaruh kuat kepada masyarakat di sekelilingnya, sehingga pola-pola seni dan pola-pola budaya yang diciptakan olehnya secara khas dapat memberi warna yang lama-lama akan dapat terlihat dalam seni dan budaya masyarakat itu. Demikian pula kehadiran seni reog yang memiliki popularitas pada zamannya hanya dapat menyimpan nilai-nilai yang dikandungnya tanpa memikirkan bagaimana kesenian itu untuk bangkit dan diminati lagi saat ini. Jadi bukan tidak mungkin jika seni reog menjelma dengan kostum dan kemasan kekinian, karena:

1. Pertunjukan seni reog mengandung nilai-nilai positif yang bermanfaat bagi masyarakat pendukungnya;
2. Pertunjukan seni reog mampu menyesuaikan diri dengan situasi dan keadaan yang dilaluinya;
3. Memiliki pola tabuh atau permainan yang longgar untuk menerima perubahan, kecuali tabuhnya yang sudah menjadi ke-khas-an seni reog itu sendiri.

C. Penutup

Akhirnya, penulis sadar bahwa tulisan ini bukanlah

satu-satunya informasi yang dapat disampaikan. Informasi ini hanyalah secuil dari seabareg pendapat para ahli yang telah mengisi dan menambah pengetahuan para pembacanya. Mudah-mudahan, tulisan ini dapat memberi dorongan bagi para seniman untuk peduli dalam membangkitkan kembali bentuk-bentuk kesenian yang telah dianggap punah.

DAFTAR SUMBER

Albrecht, Karl. *Pengembangan Organisasi*, Bandung: Penerbit Angkasa, 1983.

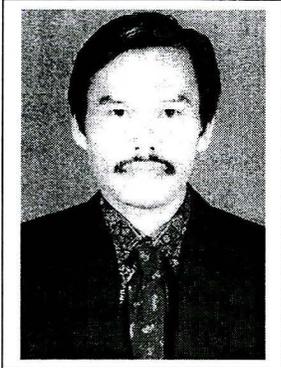
Rousdiy, Lathief. *Retorika dan Komunikasi Massa*. Medan: Penerbit Rainbow, 1985.

Sumarjo, Jakob. *Filsafat seni*. Bandung: Penerbit ITB, 2000.

[Http://ahmadzain.wordpress.com/2006](http://ahmadzain.wordpress.com/2006).

Nara sumber: Drs. H. Ekik Barkah, tinggal di Kota Bandung.
"Analisis Kebudayaan". Jakarta: diterbitkan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Tahun I, Nomor 2 1980/1981.

Tentang Penulis



Heri Herdini, lahir di Sumedang pada 24 Oktober 1966. Alumni D3 Jurusan Karawitan ASTI (sekarang STSI) Bandung tahun 1988, kemudian melanjutkan pendidikan S1 Jurusan Etnomusikologi USU Medan, dan lulus tahun 1992. Gelar Magister Humaniora diperoleh dari UGM Jurusan Pengkajian Seni Pertunjukan. Sekarang ia sedang menempuh pendidikan S3 Jurusan Sejarah di UNPAD Bandung.

Selain aktif berkesenian khususnya dalam bidang tembang Sunda Cianjuran, ia aktif juga dalam dunia tulis menulis. Puluhan tulisan ilmiahnya telah dimuat di sejumlah jurnal seni, buletin, majalah budaya, dan harian umum *Pikiran Rakyat*. Selain menulis artikel, ia pun pernah menulis buku yang berjudul: *Metode Pembelajaran Kacapi Indung dalam Tembang Sunda Cianjuran* (2003), *Rd. Machjar Angga Koesoemadinata: Pemikiran dan Aktivitasnya dalam Dunia Karawitan Sunda* (2007); Tim Penyusun buku *Mulok Tembang Sunda Cianjuran Untuk SD dan SLTP* (2004), Tim Penyusun *Standar Kompetensi Nasional Bidang Karawitan Sunda* (2004), dan sekarang sedang menyelesaikan buku babon *Seni Karawitan Sunda* (Tim) atas permintaan Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan. Selain aktif dalam dunia tulis menulis, ia juga sering diundang sebagai penatar dalam kegiatan penataran guru-guru kesenian.

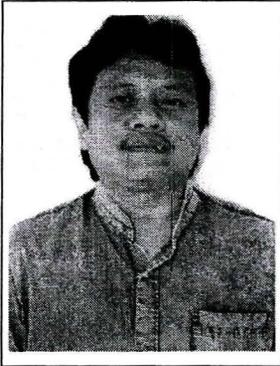


Suhendi Afryanto, lahir 46 tahun yang lalu dan dibesarkan di daerah Sindanglaut - Cirebon. Setelah selesai menamatkan pendidikan S1 nya di STSI Surakarta bidang Karawitan (S.Kar.) Melanjutkan studi di program Pasca Sarjana dengan meraih gelar Magister Manajemen konsentrasi *Human Resource Management*, kini tercatat sebagai staf pengajar tetap di Jurusan Karawitan STSI Bandung.

Disamping sebagai pengajar Komposisi, Gamelan Cirebon dan Kritik Seni di jurusan Karawitan, juga menapaki karir dibidang kesenimanan sebagai **Komposer Musik Kontemporer** dan **Penulis Lepas Masalah Karawitan Sunda** di beberapa harian surat kabar. Sebagai Komposer telah beberapa negara disinggahi, diantaranya: mengikuti *Festival a Musical Voyage Along The Marindo Road - Tokyo Jepang* (1988), *Festival Immabari Meeting - Tsukuba Jepang* (1990), *Missi Kesenian Ke Malaysia* (1991 dan 1994), dan *Festival Gamelan International II - Prambanan Yogyakarta* (1995). Sebagai komposer telah melahirkan beberapa musik kontemporer untuk kegiatan Multimedia seni di berbagai event, baik regional maupun nasional - serta telah menghasilkan beberapa lagu-lagu dalam kemasan Kliningan dan Pop Sunda. Beberapa karya komposisi yang telah dihasilkan diantaranya: *Embuh* (1989) bekerjasama dengan Jody Diamod dan Lary Polansky (USA), *Integrasi I* (1991) pada pertunjukan di Kedutaan Besar Jepang Jepang bekerjasama dengan Katsura Khan (Japan), *Integrasi II* (1992) bekerjasama dengan Catherine Kaze (Australia) dipentaskan di Kedutaan Besar Australia Jakarta, *Desa Sunda* (1992) pada Festival Immabari Meeting-Tsukuba-Jepang berkolaborasi dengan Greg Hamilton (Canada), Hideako

Massago, Keisota Ohta (Japan), *Dangiang* (1995) pada Festival Gamelan Internasional II di Prambanan - Yogyakarta, *Istiqlal II* (1996) pada Festival Istiqlal II bekerjasama dengan Trisutji Kamal, Nyak Rakesik, Henry Lamiri (Jakarta), *Refleksi* (1996) pada acara Ulang Tahun SCTV bekerjasama dengan Franki Raden dan Deddy Luthan (Jakarta), *Nuansa* (1996) dipentaskan pada Dies Natalis STSI Surakarta, *Sunten Jaya* (2001) bekerjasama dengan Actors Unlimited (AUL), *Dedegungan* (2002) bekerjasama dengan Ian Kohler (Germany), *The Song Of Dorna* (2005) pada acara Jakarta Anniversary Festival III, *Jenar* (2005) bekerjasama dengan Actos Un Limited (AUL), *Kunti-Mother* (2006) pada acara Jakarta Anniversary Festival IV. Terakhir tercatat sebagai komposer versi Broadcast Music Incorporation (BMI) New York, USA sejak tahun 1989 sampai dengan sekarang. Tahun 2006 bersama Arthur S. Nalan, Wawan Gunawan, dan Dodong Kodir mengikuti *Four Days Literature and Art Festival at Creete Island - Greece*. Masing dalam tahun yang sama mengikuti *Oslo World Music Festival 2006* bersama Ismet Ruchimat **Sambasunda** dan Patrick Sawn Iversen (Norwegia) yang dilanjutkan dengan *RoadTo Great Britain of Music*. Melalui program Beasiswa Unggulan Biro Kerjasama Luar Negeri Depdiknas tahun 2006 menggarap *Spirit of Cirebon* sebuah karya Komposisi kontemporer dan pada bulan Februari 2008 mendapatkan Medali Emas untuk penghargaan *The Excelent Composer* dalam kegiatan *The First International Marionette Festival Hanoi - Vietnam*. Dan sebagai penulis lepas, telah banyak tulisannya di HU Pikiran Rakyat serta Galamedia untuk rubrik Khazanah dan Opini.

Drs. Endah Irawan, M.Hum., Lahir di Subang 16 Juli 1965. Lulus SMKI Bandung (1985), Diploma II Jurusan Karawitan ASTI Bandung (1989), Sarjana Etnomusikologi USU Medan (1992),



dan Magister dalam Bidang Pengkajian Seni Pertunjukan UGM Yogyakarta (2003). Mulai tahun 1993 menjadi Staf Pengajar STSI Bandung Jurusan Karawitan.

Beberapa karya tulis yang dihasilkan: *Tinjauan Organologis Proses Pembuatan Kendang Sunda, Sinden Subang: Aktivitasnya di Dalam Panggung dan di Luar Panggung, Tinjauan Analisis*

Musikal Tabuhan Kendang Sisingaan, Tradisi Gintingan Dalam Hajat Di Kabupaten Subang, Memahami Bajidoran dalam Simbol Victor Turner, Identifikasi Seni Pertunjukan Jawa Barat yang Punah dan Hampir Punah, Komparasi Senggol Tiga Sinden Populer Jawa Barat: Hj. Idjah Hadijah, Cicih Cangkurileung, dan Cucu Setiawati, Bahan Ajar Titi Laras Karawitan Sunda, Media Bantu Bahan Ajar Titi Laras Karawitan Sunda Berbasis Teknologi Multi Media, CD Interaktif Wayang Golek Purwa.

Karya Seni: *Penata musik Konser Kacapi Patareman (1993-2000), Penata Musik dan Lagu Parade Sinden di Kabupaten Subang (1997), Penata Karawitan Helaran di Kabupaten Bogor (1998), Penata Lagu dan Gending Wayang Golek Purwa Dalang Sano, Aying, Wasman di Kabupaten Subang (1998), Penata Lagu dan Gending Bajidoran Grup "Linda", Iteung, dan Kameumeut di Kabupaten Subang (2000), Mencipta beberapa lagu Sunda: Kawih degung, Pop Sunda, dan Kepesindenan (1993-2001).*

Asep Solihin, S.Kar.,M.M., Lahir di Bandung 21 Juni 1954. Merupakan staf pengajar Jurusan Karawitan STSI Bandung. Lulus S2 Manajemen di UNWIM Bandung (2002) dengan judul tesis: *Pengaruh Manajemen Organisasi dan Keterampilan Dalang Wayang Golek Terhadap Loyalitas Penanggap (Studi Kasus Pada*

Wayang Golek Munggul Pawenang Dalang Dede Amung Surya). Selain mengajar aktif juga dalam dunia tulis menulis, diantaranya: Naskah Drama Suara "Putri Jeung Raja", Naskah Gending Karesmen "Kuring Leungiteun", Naskah Gending Karesmen "Kopeah Belel", Dalam Bentuk Lagu: Lagu Degung, Lagu Calung, dan Pop Sunda, Dalam Bentuk Buku: Belajar 17 Pupuh Buhun, dan Buku Mata Kuliah "Sastra Lagu"





Jawa
Barat
DISBUDPAR

BALAI PENGELOLAAN KEPURBAKALAN, SEJARAH DAN NILAI TRADISIONAL
DINAS KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA PROVINSI JAWA BARAT

2008

PER
Perpustakaan
Jenderal
7