

DISKUSI ILMIAH ARKEOLOGI II

ESTETIKA
dalam
ARKEOLOGI INDONESIA

Jakarta 1987

RI NASSAR

**ESTETIKA
DALAM
ARKEOLOGI INDONESIA**

DISKUSI ILMIAH ARKEOLOGI II

ESTETIKA dalam ARKEOLOGI INDONESIA



IKATAN AHLI ARKEOLOGI INDONESIA

CopyRight

Pusat Penelitian Arkeologi Nasional

1987

ISBN 979-8041-11-9

KATA PENGANTAR

Di antara dua Pertemuan Ilmiah Arkeologi (PIA) yang diadakan setiap tiga tahun, para ahli arkeolog yang tergabung dalam satu wadah persatuan Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia (IAAI) mempunyai kebiasaan menyelenggarakan pula suatu pertemuan dengan jumlah peserta yang lebih kecil, yang diberi nama Diskusi Ilmiah Arkeologi (DIA).

Dalam DIA I yang diselenggarakan di Jakarta pada tanggal 6 – 9 Pebruari 1984 telah dibicarakan sejumlah makalah mengenai *local genius* yang kemudian diterbitkan dalam tahun 1986 dengan judul *Kepribadian Budaya Bangsa (Local Genius)*.

Masih dalam masa antara penyelenggaraan DIA III 1983 dan DIA IV 1986, IAAI berusaha lagi mengadakan DIA II pada tanggal 11 – 13 Pebruari 1985 di Jakarta mengenai *Estetika dalam Arkeologi* Indonesia. Semua makalah yang dibicarakan dalam DIA II tersebut telah dikumpulkan dan diterbitkan dalam buku ini tanpa perubahan isi.

Sementara itu di Yogyakarta pada tanggal 3-4 Juli 1985 telah diselenggarakan pula DIA III yang membahas Masalah *Undagi Dalam Arkeologi*, dan DIA IV di Bali pada tanggal 6 – 8 Januari 1986 yang membicarakan *Peranan Arkeologi Dalam Pengembangan Pariwisata Budaya dan Arkeologi*, masing-masing diselenggarakan oleh Komisariat Daerah IAAI setempat. Penerbitan kumpulan makalah DIA III dan IV ini sedang diusahakan.

Semoga upaya untuk menyebarluaskan penuturan para ahli arkeologi Indonesia mengenai berbagai aspek kebudayaan dapat bermanfaat bagi masyarakat luas.

DAFTAR ISI

halaman

KATA PENGANTAR	v
I. PENGANTAR DISKUSI	xi
II. PERUMUSAN DISKUSI ILMIAH ARKEOLOGI II	xix
III. NASKAH	
A. Konsep Keindahan dan Simbolik	1
1. Peranan Arkeologi Dalam Studi Sejarah Ke- senian Indonesia (Edi Sedyawati)	2
2. Seni Lukis Prasejarah: Bentangan Tema dan Wilayahnya (Kosasih S.A)	16
3. Konsep-konsep Keindahan pada Peninggalan Megalitik (Haris Sukendar)	38
4. Hubungan Seni dan Religi: Khususnya da- lam Agama Hindu di India dan Jawa (Hariani Santiko)	67
5. Unsur Estetika dan Simbolik pada Bangunan Islam (A.A Subarna)	84
6. Pengamatan Beberapa Konsepsi Estetika dan Simbolis pada Bangunan Sakral dan Sekuler Masa Islam di Indonesia (Hasan M. Ambary)	104
7. Konsep Keindahan dalam Keislaman (Inayati Romli)	117

8.	Konsep Keindahan dalam Arsitektur Bali (A.A Wiryani)	131
B.	Bentuk dan Ragam Seni	159
1.	Bentuk-bentuk Perkiraan Tubuh Masa Pra- sejarah di Indonesia (Nies A Subagus)	160
2.	Hiasan Badan pada Masa Hindu Buddha di Jawa (Ratnaesih Maulana)	174
3.	Data Tertua Mengenai Seni Lukis Bali: Tin- jauan Tema dan Gaya (I Wayan Widia)	198
4.	Ragam Hias Kala pada Candi-candi di Indo- nesia (Nina Setiani)	233
5.	Arca-arca Buddha di Indonesia: Sebuah Pengamatan Gaya (Kuspariyati B)	253
6.	Seni Keislaman di Lombok: Sebuah Kasus Transformasi (Tawalinuddin Haris)	265
7.	Seni Hias Prasejarah: Suatu Studi Etnografi (D.D Bintarti)	278
C.	Fungsi dan Seni	287
1.	Seni Hias, Ragam dan Fungsinya: Pembahas- an Singkat Tentang Seni Hias dan Hiasan Kuno (Soejatmi Satari)	288
2.	Fungsi Gambar Pohon pada Relief-relief Candi (R.M. Soesanto)	296

3.	Fungsi Alat Musik Harpa dalam Seni Per- tunjukan pada Beberapa Relief dan Arca (P. Ferdinandus)	304
4.	Seni Pertunjukan pada Masa Klasik Indone- sia (Endang Sri Hardiati)	323
D.	Metode/Analisis Seni	331
1.	Analisis Kuantitatif untuk Perbandingan Gaya (Supratikno Rahardjo)	332
IV.	LAMPIRAN	355
A.	Sambutan Dirjen Kebudayaan	357
B.	Sambutan Dekan FSUI	361
C.	Sambutan Ketua IAAI	365
D.	Sambutan Ketua Penyelenggara DIA II	369
E.	Sambutan Pimpinan Proyek Penelitian Purbakala Jakarta	373

MASALAH ESTETIK DALAM ARKEOLOGI INDONESIA

Ada tiga hal yang menyebabkan masalah estetika ini tidak pernah masuk ke dalam pembahasan dengan studi Arkeologi Indonesia. Hal pertama, seringkali terdapat anggapan bahwa nilai estetika adalah minat dan perhatian semata-mata. Hal kedua, masalah estetika dianggap sebagai bagian dari kebudayaan.

I. PENGANTAR DISKUSI

Seorang ahli seni dari pihak budaya karya-karya rupa Arkeologi Indonesia adalah pengertian istilah istilah seni. Hal yang sangat penting adalah bahwa raketnya adalah seni Indonesia yang belum cukup banyak dibahas. Terutama untuk masalah kebudayaan pada masa lalu. Hal inilah yang disebut "Masalah Estetika dalam Arkeologi Indonesia" ini diungkapkan oleh Hutan Abi Arkeologi Indonesia.

Hal-hal yang berkaitan erat dengan seni adalah istilah seni, adalah hasil-hasil karya manusia yang dianggap mengandung nilai keindahan di dalamnya. Kandungan nilai keindahan inilah yang menyebabkan berbeda dengan hasil-hasil karya lain. Tetapi apakah di sini sudah cukup pernyataan apakah nilai seni? Akan ternyata, bahwa pernyataan ini sangat terbatas budaya. Kadang-kadang keindahan adalah konsep, bahkan dari seni kebudayaan ke kebudayaan lain. Maka, yang tidak dapat orang India belum tentu dapat orang Indonesia, yang tidak dapat orang Bali tidak dapat orang Jawa.

Sementara itu, di samping mengandung nilai keindahan juga mempunyai nilai lain yang tentunya untuk masyarakatnya. Tetapi ini di sini pihak manusia berbudaya & manusia untuk menguasainya, dan di pihak lain

MASALAH ESTETIK DALAM ARKEOLOGI INDONESIA

Ada tiga hal yang menyebabkan masalah estetik ini cukup penting untuk dibahas dalam hubungannya dengan studi Arkeologi Indonesia. Hal kesatu: seringkali terjadi, orang masuk ke studi Arkeologi melalui minat dan perhatiannya terhadap karya-karya seni kuno. Hal kedua: suatu kenyataan dalam Arkeologi Indonesia adalah, bahwa sebagian (mungkin sebagian besar) dari pokok bahasan karya-karya tulis Arkeologi Indonesia adalah mengenai artefak-artefak seni. Hal ketiga: fungsi seni itu sendiri dalam masyarakat-masyarakat kuno Indonesia masih belum cukup tuntas dibahas. Terutama untuk mengisi kekurangan pada titik ketiga inilah maka diskusi "Masalah Estetik dalam Arkeologi Indonesia" ini diselenggarakan oleh Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia.

Hasil-hasil karya kesenian, atau disebut juga artefak-artefak seni, adalah hasil-hasil karya manusia yang dianggap mengandung nilai keindahan di dalamnya. Kandungan nilai keindahan inilah yang menyebabkan berbeda dengan hasil-hasil karya lain. Tetapi segera di sini sudah muncul pertanyaan: apakah indah itu? Akan ternyata, bahwa pertanyaan ini sangat bersifat budaya. Kaidah-kaidah keindahan adalah beragam, berbeda dari satu kebudayaan ke kebudayaan lain. Maka, yang indah buat orang India belum tentu indah buat orang Indonesia; yang indah buat orang Bali belum tentu indah buat orang Jawa.

Suatu karya seni, di samping mengandung nilai keindahan juga mempersyaratkan suatu teknik tertentu untuk mewujudkannya. Teknik ini di satu pihak menuntut kemahiran si seniman untuk menguasainya, dan di pihak lain

teknik juga merupakan sarana prosedural untuk mewujudkan nilai keindahan. Dengan kata lain, nilai keindahan dan teknik seni adalah dua hal yang dapat diperbedakan, dapat ditinjau secara terpisah, tetapi di samping itu juga mempunyai keceratan hubungan yang tak dapat diingkari.

Seni dapat pula dilihat sebagai sub-sistem dari kebudayaan. Sebagai salah satu unsur kebudayaan, seni dapat mempunyai kaitan-kaitan tertentu dengan unsur-unsur kebudayaan lain. Ia bisa berkait erat dengan agama, ia bisa berkait erat dengan mata pencaharian, ia bisa berkait erat dengan tata masyarakat, dan seterusnya. Adapun sebagai sub-sistem, seni mengandung berbagai unsur yang saling berkait: ada konsep keindahan yang menjadi arahan, ada teknik yang dicari, disebarkan dan dikembangkan untuk memberi bentuk kepada konsep-konsep keindahan, ada kelompok tenaga ahli yang mengelola pembuatan karya-karya seni, ada sistem penuliran keahlian, dan seterusnya. Masing-masing unsur tersebut dapat menjadi obyek studi tersendiri.

Dari apa yang telah diutarakan di atas itu, terlihat bahwa seni dapat dipelajari dari tiga arah:

- 1) konsep keindahan
- 2) teknik
- 3) fungsi

Masing-masing dari ketiga aspek seni itu memerlukan dukungan dari disiplin-disiplin ilmu yang berbeda. Konsep keindahan masuk ke wilayah filsafat; teknik seni memerlukan pendekatan multi-disiplin bergantung pada jenis teknik yang dibahas; sedang pembahasan mengenai fungsi seni memerlukan dasar-dasar pengetahuan teori dari ilmu Antropologi Budaya dan Sosiologi. Dan jika itu semua mengenai artefak-artefak kuno, baik yang merupakan temuan permukaan maupun temuan penggalian, maka disiplin Arkeologi sendiri lebih-lebih diperlukan pada awal penelitian mengadakan

'kritik sumber'.

Seni itu sendiri dapat diperbedakan atas beberapa bidang seperti Seni Rupa, Arsitektur, Kaligrafi dan Seni Pertunjukan. Masing-masing bidang seni tersebut mempunyai unsur-unsur dasar estetikanya yang khas. Penggarapan unsur-unsur dasar estetik ini diarahkan oleh konsep-konsep keindahan yang berlaku dalam masing-masing kebudayaan. Seorang peneliti yang hendak membahas konsep keindahan, perlu lebih dahulu mengembangkan kemahirannya melakukan kritik seni. Namun dalam hal ini kritik seninya bukanlah kritik yang bebas, melainkan harus mengacu kepada alam pikiran yang melatar-belakangi karya-karya seni yang dibahasnya. Untuk karya-karya seni kuno, pengetahuan mengenai latar belakang pemikiran tersebut hanya mungkin didapat apabila ada sumber-sumber tertulis yang mendampinginya.

Adapun mengenai teknik yang mendasari karya-karya seni kuno, pemahamannya bisa diperoleh baik melalui keterangan-keterangan dari sumber-sumber tertulis maupun melalui analogi etnografik, ataupun melalui eksperimentasi. Dapat pula pengetahuan mengenai teknik itu diperoleh dari ketiga-tiganya atau dua di antaranya.

Bahan dan alat yang digunakan untuk membuat karya-karya seni memerlukan keahlian tersendiri untuk membahasnya. Teknik keramik, teknik penuangan logam, teknik pemahatan batu, teknik bangunan, teknik tenun dan sebagainya, masing-masing menyangkut suatu keahlian khusus. Masing-masing menyangkut suatu akumulasi pengetahuan yang didapat dari pengalaman berbagai kebudayaan dan berbagai masa. Pada gilirannya, sebuah analisis teknik atas artefak-artefak kuno dapat memberikan sumbangan kepada akumulasi pengetahuan tersebut. Sebagai contoh dapat disebutkan penemuan variasi aspek teknik tertentu, misal-

nya komposisi bahan, jenis glasir, cara pembuatan bentuk, ataupun aspek-aspek lain dari teknik keramik. Susunan-susunan tertentu dari fondasi bangunan adalah suatu contoh lain dari bidang seni arsitektur.

Adapun pembahasan mengenai fungsi seni memberikan banyak kemungkinan, sebanyak unsur-unsur kebudayaan atau pranata-pranata yang hendak dilihat hubungannya dengan seni. Merekonstruksikan fungsi seni dalam masyarakat-masyarakat kuno sudah barang tentu bukanlah hal yang mudah. Berfungsinya seni itu sudah tak dapat lagi diamati secara langsung, melainkan harus diduga melalui penarikan-penarikan kesimpulan dari analisis aspek-aspeknya.

Suatu contoh masalah yang boleh dikatakan sudah lusuh karena seringnya dibicarakan adalah fungsi seni dalam peribadatan, khususnya peribadatan agama Hindu di Indonesia. Sebuah hipotesa yang sering dikemukakan, dan bahkan hampir dianggap sebagai aksioma, adalah bahwa seni Hindu adalah seni "yang mengabdikan agama", dan karena itu haruslah dipimpin oleh kaum agamawan yang menuliskan aturan-aturan pelaksanaan berkesenian dalam bentuk buku-buku pegangan. Tetapi masalah yang lusuh itu pun belum tuntas dibahas. Hipotesa-hipotesa alternatif boleh dikatakan belum diajukan secara tegas.

Masalah fungsi seni yang lain amat jarang disentuh. Sebagai contoh dapat disebutkan misalnya fungsi seni dalam sistem ekonomi suatu masyarakat kuno, atau dalam sistem pendidikannya, dan lain-lain. Langkanya pembicaraan mengenai fungsi seni di luar keagamaan itu memang disebabkan karena sumber datanya langka, atau berupa fragmen-fragmen berita yang tersebar, yang juga selalu menuntut pengkajian validitas dan kemudian rekonstruksi. Di sinilah letak salah satu tantangan dalam studi Arkeologi.

Karya-karya yang terbanyak mengenai seni Indonesia kuno, seperti yang ditulis oleh sarjana-sarjana pada awal perkembangan Arkeologi Indonesia (seperti Krom, Bosch, Stutterheim, Vogler dan lain-lain) umumnya menggunakan pendekatan Sejarah Kesenian yang memusatkan perhatian pada konsep keindahan, dan selanjutnya gaya-gaya seni yang terjadi karena itu dihubungkan dengan zaman-zaman tertentu. Pembahasan mengenai teknik dan fungsi jarang sekali muncul. Maka kinilah saatnya, ketika ahli Arkeologi Indonesia telah berpuluh-puluh jumlahnya, dan minatnya telah beraneka ragam pula, untuk memberikan keseimbangan baru dalam studi seni kuno di Indonesia ini.

Edi Sedyawati, 7-7-'84

II. PERUMUSAN DISKUSI ILMIAH ARKEOLOGI II

IV. LAMPIRAN

A. Silabus Objek Pembelajaran	100
B. Silabus Dekan FSA	101
C. Silabus Kurikulum	102
D. Silabus Mata Pembelajaran (MPL)	103
E. Silabus Program Prosa Pengajaran Pembelajaran	104

Diskusi Ilmiah Arkeologi II yang bertema "Masalah Estetik dalam Arkeologi Indonesia" yang diselenggarakan pada tanggal 11-13 Februari 1985 di Jakarta, sebagai kerjasama antara Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia, Fakultas Sastra Universitas Indonesia, dan Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, setelah:

1. Memperhatikan pidato-pidato sambutan, khususnya dari Direktur Jenderal Kebudayaan dan Ketua IAAI yang pokok-pokoknya adalah sebagai berikut:
 - a. Masalah Estetik dalam Arkeologi Indonesia masih kurang diperhatikan secara bulat;
 - b. Seni merupakan salah satu jenis ungkapan kreativitas suatu bangsa atau masyarakat; kreativitas itu dinilai sebagai kemampuan puncak dalam kehidupan budaya manusia, karena hasilnya paling jelas menggambarkan citra suatu bangsa;
 - c. Warisan budaya dapat memberi makna khusus dan menentukan identitas budaya bagi masyarakat atau bangsa;
 - d. Pembahasan masalah estetik ini diharapkan dapat menonjolkan segi batiniah bangsa kita yang perlu dipupuk terus sepanjang masa;
 - e. IAAI mengabdikan profesi arkeologi bagi kepentingan pembangunan budaya bangsa;
 - f. Diharapkan bahwa dengan diadakan diskusi ini lebih banyak ahli lagi tergugah untuk melakukan penelitian sehingga dengan pendekatan yang luas dengan mendalam banyak masalah kepurbakalaan

kita akan dapat dijawab, termasuk masalah estetika dan kreativitas bangsa Indonesia dalam perkembangan dari masa ke masa.

2. Membahas makalah-makalah yang berkenaan dengan:
 - a. Konsep Keindahan dan Simbolik
 - 1) Peranan Arkeologi dalam Studi Sejarah Kesenian Indonesia oleh Edi Sedyawati;
 - 2) Seni lukis Prasejarah: Bentangan Tema dan Wilayahnya oleh Kosasih S.A.;
 - 3) Konsep-konsep Keindahan pada Peninggalan Megalitik oleh Haris Sukendar;
 - 4) Hubungan Seni dan Religi: Khususnya dalam Agama Hindu di India dan Jawa oleh Hariani Santiko;
 - 5) Unsur Estetika dan Simbolik pada Bangunan Islam oleh A.A. Subarna;
 - 6) Pengamatan Beberapa Konsepsi Estetis dan Simbolis pada Bangunan Sakral dan Sekuler Masa Islam di Indonesia oleh Hasan M. Ambar;
 - 7) Konsep Keindahan dalam Keislaman oleh Inayati Romli;
 - 8) Konsep Keindahan dalam Arsitektur Bali oleh A.A. Wiryani.
 - b. Bentuk dan Ragam Seni
 - 9) Bentuk-bentuk Perhiasan Tubuh Masa Prasejarah di Indonesia oleh Nies A. Subagus;

- 10) Hiasan Badan pada Masa Hindu Buddha di Jawa oleh Ratnaesih Maulana;
- 11) Data Tertua Mengenai Seni lukis Bali: Tinjauan Tema dan Gaya oleh I Wayan Widia;
- 12) Ragam Hias Kala pada Candi-candi di Indonesia oleh Nina Setiani;
- 13) Arca-arca Buddha di Indonesia: Sebuah Pengamatan Gaya oleh Kuspariyati B;
- 14) Seni Keislaman di Lombok: Sebuah Kasus Transformasi oleh Tawalinuddin Haris;
- 15) Seni Hias Prasejarah: Suatu Studi Etnografi oleh D.D. Bintarti;

c. Fungsi Seni

- 16) Seni Hias, Ragam dan Fungsinya: Pembahasan Singkat Tentang Seni Hias dan Hiasan Kuno oleh Soejatmi Satari;
- 17) Fungsi Gambar Pohon pada Relief-relief Candi oleh R.M. Soesanto;
- 18) Fungsi Alat Musik Harpa dalam Seni Pertunjukan pada Beberapa Relief dan Arca oleh P. Ferdinandus;
- 19) Seni Pertunjukan pada Masa Klasik Indonesia oleh Endang Sri Hardiati;

d. Metode/Analisis Seni

- 20) Analisis Kuantitatif untuk Perbandingan Gaya oleh Supratikno R.

Sampai kepada kesepakatan sebagai berikut:

1. Studi Arkeologi merupakan salah satu dasar utama bagi penyusunan Sejarah Kesenian Indonesia;

2. Studi Sejarah Kesenian Indonesia perlu diperjelas cakupan permasalahannya;
3. Dalam telaah Sejarah Kesenian perlu senantiasa dibedakan antara:
 - a. Seni sebagai gagasan/kaidah/konsep keindahan;
 - b. Seni sebagai perilaku; dan
 - c. Seni sebagai benda hasil karya menulis
4. Sejarah Kesenian dapat diamati dua aspeknya secara terpisah, yaitu aspek bentuk-bentuknya dan aspek pesan-pesannya;
5. Program Studi Sejarah Kesenian perlu dikembangkan sebagai pencabangan studi arkeologi;
6. Ahli Arkeologi yang ingin mengkhususkan perhatiannya kepada aspek seninya perlu memperdalam pengetahuan dan pengenalannya mengenai unsur-unsur dasar estetik dari masing-masing bidang seni;
7. Dalam studi artefak seni yang dilakukan oleh para ahli arkeologi, perlu diberikan perhatian lebih banyak kepada latar belakang budaya dan kemasyarakatan dari hasil-hasil karya seni tersebut;
8. Studi ragam hias, jenis-jenis pakaian dan perhiasan, arsitektur beserta segala komponennya, seni pertunjukan dan seni lukis di Indonesia, perlu diperdalam khususnya dengan studi taksonomi dan etno-arkeologi.

Jakarta, 13 Februari 1985

Panitia Perumus,

1. Edi Sedyawati
(Ketua/Anggota)

2. Mundardjito
(Sekretaris/Anggota)
3. I. GN. Anom
(Anggota)
4. I Wayan Widia
(Anggota)
5. P.E.J. Ferdinandus
(Anggota)

Disahkan dalam sidang
terakhir DIA II Tanggal
13 Februari 1985 pukul
16.45 WIB.

Ketua Ikatan Ahli
Arkeologi Indonesia,

R.P. Soejono

A. KONSEP KEINDAHAN DAN SIMBOLIK

PERANAN ARKEOLOGI DALAM STUDI SEJARAH KESENIAN INDONESIA

Edi Sedyawati

Barangkali dapat dikatakan bahwa pada waktu ini Sejarah Kesenian Indonesia belum ada. Pernyataan ini bukan dimaksudkan untuk meniadakan arti dari karya-karya ilmiah yang telah dihasilkan dalam jalur studi Sejarah Kesenian Indonesia, namun yang hendak ditonjolkan adalah kenyataan bahwa Sejarah Kesenian Indonesia belum lahir sebagai suatu program studi yang jelas cakupannya. Selama ini berbagai karya ilmiah mengenai kesenian di Indonesia telah dihasilkan dari waktu ke waktu, namun selamanya masih seperti pembonceng pada induk tertentu seperti Antropologi, Arkeologi, Sosiologi, Seni Rupa, Filologi dan lain-lain.

Kini, ada dua hal yang membutuhkan perhatian, yaitu pertama pembatasan program studi Sejarah Kesenian Indonesia, dan kedua, bagaimana Arkeologi dapat menunjang Sejarah Kesenian Indonesia.

1. Sejarah Kesenian Indonesia

1.1 Sejarah Kesenian dan Sejarah Seni

Ada suatu pertimbangan yang dapat diajukan untuk membedakan nama "Sejarah Kesenian" dari "Sejarah Seni". Perbedaan itu didasarkan atas perbedaan arti antara "seni" dan "kesenian". Kata "seni" berkenaan dengan nilai dan konsep keindahan, sedang "kesenian" berkenaan dengan karya seni beserta kaitannya dengan segala hal yang mempengaruhi maupun dipengaruhi.

Dengan demikian maka Sejarah Kesenian dapat dibedakan dari Sejarah Seni dengan melihat pokok bahasannya. Sejarah Seni membahas gagasan-gagasan sekitar dan hakekat keindahan sebagai pokok bahasan utama, sedang Sejarah Kesenian memusatkan perhatian pada gaya dan fungsi seni. Namun sudah tentu dapat dipahami pula bahwa aspek-aspek seni itu, seperti kaidah keindahan, teknik ekspresi dan fungsinya dalam masyarakat, pada dasarnya saling berkait dengan erat, meskipun sekali waktu masing-masing secara sendiri-sendiri dapat dijadikan pokok bahasan dalam penelitian.

Untuk menulis Sejarah Seni diperlukan Filsafat Seni dan Kritik Seni sebagai landasan. Dalam pada itu Arkeologi dan Antropologi, dengan perkembangan teknik-teknik analisisnya baik yang berupa klasifikasi/tipologi/seriasi maupun analisis konteks, dapat banyak memberikan topangan bagi penulisan Sejarah Kesenian. Namun keduanya, studi seni dan kesenian, sebenarnya saling melengkapi: yang satu selalu membutuhkan yang lainnya. Bahkan perlu pula kedua pendekatan itu dipadukan, agar kemudian dapat diperoleh gambaran yang menyeluruh mengenai kesenian Indonesia dan perkembangannya. Pendekatan gabungan itu dapat disebut Sejarah Kesenian dalam arti luas, sedang yang disebut terdahulu adalah Sejarah Kesenian dalam arti khusus.

1.2 Pembabakan

Sejarah berarti riwayat atau penyajian sistematis dari kejadian-kejadian masa lalu. Dengan demikian maka Sejarah Kesenian adalah pula riwayat atau penyajian sistematis dari kejadian-kejadian seni masa lalu. Dari riwayat dan uraian-uraian kejadian masa lalu itu dapat dirangkumkan suatu gambaran perkembangan. Perkembangan itu seringkali dirangkai

panjang, dan di samping itu juga diperinci ke dalam tahap-tahap atau babakan-babakan.

Pembabakan Sejarah Kesenian Indonesia merupakan suatu masalah tersendiri yang mungkin akan selalu aktual. Karena selama ini Sejarah Kesenian Indonesia belum ada, maka dengan sendirinya masalah pembabakan ini belum pernah ditampilkan. Namun rupanya tersirat dari telaah-telaah seni masa lalu Indonesia, bahwa para peneliti mengikuti pembabakan sejarah politik dan sejarah kebudayaan. Misalnya Bernet-Kempers (1959:5) dalam pengantarnya mengenai "kesenian Indonesia kuno" menyebutkan bahwa latar sejarah yang digunakannya merupakan urutan zaman-zaman: prasejarah, proto-sejarah, masa Indonesia-Hindu dan masa Islam awal. Krom (1923) yang mengkhususkan perhatian kepada kesenian Jawa-Hindu kuno, juga mengurutkan pembicaraan mengikuti perpindahan pusat-pusat kekuasaan di Jawa.

Suatu pembabakan sejarah kesenian berdasarkan corak masyarakat pendukungnya pernah pula diajukan oleh Soedarsono (1972:12-14), khususnya untuk bidang seni tari. Dengan itu ia mengajukan pembabakan zaman yang terdiri atas tiga bagian, yaitu yang disebutnya: zaman masyarakat primitif, zaman masyarakat feodal dan zaman masyarakat modern. Pembabakan demikian ini terasa masih terlalu kasar karena periode-periodenya terlalu panjang, dan dalam satu periode bisa terdapat berbagai corak kesenian. Dengan demikian maka pembabakan menjadi kekurangan makna: babakan-babakan hanya menjadi kotak untuk memasukkan daftar inventaris. Suatu kemanfaatan yang masih mungkin dimiliki oleh pembabakan berdasarkan corak atau struktur masyarakat adalah jika yang menjadi pokok bahasan adalah fungsi seni dalam masyarakat.

Suatu pembabakan sejarah kesenian yang dianggap paling tepat adalah yang didasarkan atas corak karya-karya seni itu sendiri. Pembabakan demikian telah diterapkan untuk sejarah kesenian Eropa. Pembabakan atas masa-masa: Klasik, 'Medieval', Renaissance (neo-klasik), Mannerism, Baroque, Rococo, Romantik, Ekspresionisme dan Modern, adalah pembabakan yang didasarkan atas sifat-sifat karya seni yang dihasilkan. Pembabakan ini didapat dari pengamatan atas hasil-hasil seni rupa (seni lukis, seni patung dan arsitektur), sehingga apa yang disebut Sejarah Kesenian (*Art History*) dalam hal itu adalah sebenarnya Sejarah Seni Rupa. Pembabakan seperti tersebut di atas, meskipun masih selalu dipermasalahkan mengenai pemerianannya, namun sebagai kerangka dasar pembabakan sejarah kesenian diterima oleh semua penulis (periksa misalnya Hauser 1957-58 dan Gardner 1980).

Rupanya pengaruh pembabakan tersebut begitu besar terhadap para sarjana (Eropa) yang meneliti kesenian bukan-Eropa, sehingga kerangka tersebut seringkali hendak diterapkan terhadap sejarah kesenian negeri lain. Demikianlah misalnya Kramrisch (1933) membagi sejarah seni arca India kuno ke dalam masa-masa: Purba, Klasik dan Medieval. Namun di samping itu juga ada usaha untuk secara khusus mengamati perkembangan di tempat, sehingga lebih lanjut Kramrisch dapat membedakan tahap-tahap yang lebih kecil dari babakan 'klasik'-nya seni arca India, yaitu berturut-turut: masa penyusunan dasar-dasar, masa kematangan awal dan terakhir masa perwujudan yang matang. Adapun mengenai kesenian Cina pembabakan dapat dibuat mengikuti pergantian dinasti-dinasti yang memerintah. Lebih jauh, penelitian kesenian yang lebih cermat telah pula menghasilkan penggolongan seni rupa Cina atas beberapa gaya penyajian, yaitu: gaya "hieratic", realisme dan dekoratif (Watson 1974).

Untuk sejarah kesenian Indonesia, usaha pembabakan atas dasar sifat karya-karya seni itu pernah dilakukan oleh Krom (1926). Khususnya ia membahas seni rupa kuno Jawa. Ia menunjukkan adanya perkembangan dari masa Jawa Tengah, Jawa Timur dan Bali berdasarkan sifat hubungan antara seni bangun dan seni hias. Lebih khusus lagi Vogler (1949) mempelajari salah satu motif dari seni hias bangunan Jawa-Hindu, yaitu kala-makara, mengadakan perincian dan perbandingan yang teliti atasnya, sehingga akhirnya dapat mengajukan pembabakan berdasarkan itu. Pembabakan tersebut terdiri atas: seni Dieng, seni Sailendra, seni Jawa Timur tua dan seni Jawa Timur di puncak perkembangannya.

Baik studi Krom maupun Vogler adalah terbatas pada seni rupa Jawa-Hindu. Untuk berbicara mengenai pembabakan sejarah kesenian Indonesia masih diperlukan suatu tinjauan yang khusus untuk itu. Sebagai langkah awal kiranya dapat dicontoh apa yang terjadi pada studi sejarah kesenian Indonesia. Menurut perangkuman Van Lohuizen-de Leeuw (1979:213) sejarah kesenian India adalah pula dasarnya gabungan dari sejarah gaya-gaya seni daerahnya.

1.3 Pembidangan

Dalam pembahasan mengenai "*Art History*" (Sejarah Kesenian), biasanya yang dibicarakan adalah seni rupa dalam segala bentuknya. Musik dan Kesusastraan adalah suatu yang terpisah, ada di luar "*Art History*". Demikian pula halnya dengan seni tari dan seni tontonan lain. Namun dalam dua dasawarsa terakhir ini rupanya sudah sering pula diperhatikan bahwa yang disebut "*art*" (seni) itu tidaklah terbatas pada seni rupa (periksa misalnya Hauser 1959 dan Barnett 1970).

Untuk Indonesia, studi sejarah kesenian masih pada taraf persiapan. Telaah-telaah yang telah dilakukan boleh dikatakan merupakan rintisan-rintisan untuk memperoleh data dasar. Sifat telaah masih sangat sektoral, baik ditinjau dari bidang seni yang dibahas maupun dari lingkup waktunya. Krom dan Vogler seperti disebutkan di atas khusus membicarakan bidang seni rupa, khususnya pula di Jawa dan pada masa pengaruh kebudayaan India. Bidang-bidang seni lain digarap secara terpisah. Seni sastra Jawa kuno dibahas oleh tokoh-tokoh seperti Kern, Poerbatjaraka, Zoetmulder, Robson dan lain-lain; seni sastra modern oleh Jassin, Teeuw, Oemarjati, Damono dan lain-lain; musik yang kuno dan yang etnik oleh Kunst, MacPhee, Kartomi, Suryabrata dan lain-lain; tari oleh Soedarsono, Sedyawati dan lain-lain; teater dan seni tontonan pada umumnya oleh Pigeaud, Brandon, Oemarjati, Peacock dan lain-lain; sedang seni rupa modern oleh Kusnadi, Soedjoko, Supangkat, Juliman dan lain-lain.

Kiranya masing-masing bidang seni, dan bahkan kadang-kadang masing-masing zaman memerlukan penelitian dengan keahlian khusus. Jalur studi yang demikian itu tetap perlu dibina. Tetapi di samping itu diperlukan pula suatu tinjauan yang menyeluruh, baik untuk melandasi penulisan Sejarah Kesenian Indonesia maupun untuk dijadikan kerangka bagi program studi Sejarah Kesenian Indonesia.

1.4 Pencarian Teori

Suatu telaah sejarah kesenian, baik itu bersifat deskriptif, penjajagan masalah, pemahaman kaidah maupun pembentukan dan pengujian hipotesis, pada langkah tertentu seringkali dihadapkan pada kebutuhan akan suatu teori untuk menjelaskan gejala yang muncul ke hadapan peneliti.

Wolfflin (1929) telah mengajukan teori mengenai ada-

nya suatu "inner logic" dalam perkembangan gaya seni. Dikatakannya bahwa suatu gaya seni dengan sendirinya akan selalu mengalami penyusutan untuk kemudian digantikan oleh suatu gaya seni yang lain. Lebih lanjut dikemukakannya bahwa setiap gaya selalu melampaui proses perkembangan dari sifat 'klasik' ke sifat 'barok'.

Hauser (1959) mengemukakan teori lain, yaitu bahwa perkembangan seni itu ditentukan oleh corak masyarakatnya. Yang memberikan arah kepada perkembangan seni adalah kebutuhan-kebutuhan dan kemudahan-kemudahan yang ada pada golongan-golongan di dalam masyarakat.

Sebagai pengembangan atas gagasan Hauser itu dapat dikemukakan teori penjelasan yang berjangkauan lebih luas, yaitu bahwa: ekspresi seni yang dihasilkan dalam suatu masyarakat itu ditentukan oleh empat hal, yaitu:

- 1) tradisi-tradisi terdahulu, baik yang menyangkut kemahiran teknik maupun anggapan-anggapan yang telah mengakar;
- 2) kebutuhan-kebutuhan yang dirasakan;
- 3) keadaan lingkungan, baik yang alamiah maupun kemasyarakatan;
- 4) taraf dan intensitas komunikasi dengan lingkungan atau masyarakat lain.

Keempat faktor penentu itu adalah berturut-turut, yang disebut lebih dahulu merupakan penentu lebih kuat daripada yang disebut sesudahnya.

Di samping teori yang dibutuhkan pada taraf penjelasan itu, dalam penelitian sejarah kesenian dibutuhkan pula teori mengenai unsur-unsur dasar estetik. Yang disebut terakhir ini dibutuhkan pada taraf deskripsi dan pemahaman. Setiap bidang seni dapat dianggap memiliki sejumlah unsur dasar estetik yang bersifat universal. Selanjutnya setiap unsur universal itu mempunyai perwujudan-perwujudannya yang khas

di tiap lingkup budaya maupun sub-budaya.

Sebagai contoh dapat disebutkan bahwa dalam seni arca/patung terdapat unsur-unsur: komposisi, penggarapan garis-luar, penggarapan massa dan penggarapan permukaan; dalam seni lukis terdapat unsur-unsur: komposisi, penggunaan garis, penggunaan warna dan penggarapan tekstur; dalam seni tari terdapat unsur-unsur seperti: posisi dasar, jangkauan gerak, kualitas gerak, ritme, hubungan antara gerak dan suara pengiring; dan demikianlah seterusnya. Masing-masing memerlukan studi yang mendalam mengenai bidang-bidang seni yang bersangkutan.

2. Arkeologi Sebagai Penunjang Sejarah Kesenian Indonesia

2.1 Pemahaman dan Penafsiran

Pemahaman mengenai nilai-nilai estetik dalam suatu karya seni dapat diperoleh antara lain dengan analisis unsur-unsur estetik seperti disebut di atas. Namun untuk memahami makna dan pesan yang terkandung dalam suatu karya seni, pada umumnya pengamatan saja tidak cukup. Pengamatan atas karya-karya seni, atau artefak menurut peristilahan Arkeologi, masih harus didampingi oleh sumber-sumber informasi yang mempunyai kewenangan untuk memberikan penjelasan mengenai makna dan pesan tersebut. Apabila yang diteliti adalah seni yang ada sekarang, maka informasi itu bisa dicari pada para pelaku atau pengelola seni. Tetapi jika yang diteliti adalah karya-karya masa lalu, maka sumber tertulis merupakan satu-satunya harapan.

Penggunaan sumber tertulis untuk memberi penjelasan mengenai makna dan pesan seni kuna telah dilakukan misalnya oleh Coomaswamy, Zimmer, Kramrisch, Bosch dan lain-lain, khususnya mengenai seni India kuna. Dengan cara

ini karya-karya seni hendak dilihat dari dalam: dipahami sesuai dengan maksud si pembuat. Demikian pula pemahaman mengenai kaidah-kaidah keindahan yang melandasi karya-karya seni hanya dapat didekati 'dari dalam'.

Setelah tercapainya pemahaman, seringkali diharapkan pula penilaian atas pencapaian-pencapaian seni yang tampil dari masa ke masa. Dalam upaya penilaian ini dibutuhkan ketajaman pengamatan dari peneliti, untuk dapat mendeskripsikan sebaik-baiknya pewujudan dari unsur-unsur dasar estetika dalam karya-karya seni yang dibahas. Dalam hubungan ini maka peneliti sejarah kesenian dituntut untuk melatih panca-inderanya sebagai salah satu instrumen analisis yang canggih. Dalam hal ini analisis bersifat kualitatif. Tak dapat diingkari, bahwa analisis kualitatif dengan menggunakan panca-indra ini sedikit atau banyak bersifat subyektif. Subyektifitas itu akan merugikan jika peneliti membiarkan dirinya tenggelam dalam tata nilainya sendiri yang berbeda dengan kaidah-kaidah yang melandasi karya-karya yang ditelitinya. Sebaliknya, subyektifitas itu dapat dibatasi atau bahkan dicegah jika analisisnya cukup sistematis dan pemerianya cukup terperinci, sehingga seorang pengamat lain akan dapat pada titik yang tepat segera menyetujui atau menyanggah pendapatnya.

Di luar pemahaman dan penilaian, terdapat pula berbagai masalah sejarah kesenian yang memerlukan penafsiran. Misalnya penafsiran mengenai apa sebabnya terjadi perkembangan tertentu dalam bidang seni tertentu. Dalam hal ini diperlukan perbandingan-perbandingan dengan data lain, misalnya yang mengungkapkan keadaan masyarakat atau situasi politik yang ada di latar belakang karya-karya yang dibahas.

Penafsiran juga dapat dilakukan mengenai hubungan antar budaya. Dalam hal ini penafsiran dilandasi oleh perban-

dengan karya-karya seni dari dua kebudayaan yang sedang dikaji hubungannya. Penafsiran dalam masalah ini dapat dilakukan dengan pendekatan kualitatif maupun kuantitatif. Teknik-teknik analisis kuantitatif memberikan banyak kemungkinan untuk menggarap masalah hubungan budaya itu.

2.2 Masalah-masalah Sejarah Kesenian dalam Kajian Arkeologi

Masalah hubungan antar budaya yang telah disebut di atas banyak sekali dibahas dalam Arkeologi. Artefak-artefak dari satu wilayah dibandingkan dengan yang dari wilayah lain; demikian pula perbandingan dapat dilakukan antar situs; dan dari perbandingan-perbandingan itu hendak dicari gambaran mengenai hubungan-hubungan. Sebagai contoh dari telaah jenis ini dapat disebutkan penelitian Bernet-Kempers (1933) mengenai arca-arca perunggu kuna dari Nalanda dan Jawa.

Penting untuk penyusunan Sejarah Kesenian Indonesia adalah juga studi mengenai perubahan kebudayaan. Kebanyakan penelitian yang telah dilakukan adalah mengenai suatu unsur kebudayaan yang khusus dari masa lalu, misalnya mengenai seni bangunan, mengenai tata pemerintahan, mengenai agama, mengenai perekonomian, mengenai hukum, tata kota dan lain-lain. Pada umumnya pergantian kekuasaan dianggap faktor penentu terbesar yang dapat mengakibatkan perubahan kebudayaan. Pendirian seperti itu dianut misalnya oleh Vogler (1949). Ia menyatakan bahwa perubahan gaya seni hanya bisa terjadi karena masuknya unsur luar, dan masuknya unsur luar itu hanya dapat terjadi atas kehendak pemerintah/penguasa baru. Demikian pula misalnya raja Kretanagara seringkali disebut sebagai faktor penentu bagi perkembangan peribadatan *tantra* di Jawa dan Sumatra. Betapapun penafsiran-penafsiran itu

masih senantiasa memerlukan pengkajian, namun jelas bahwa Sejarah Kesenian Indonesia memerlukan hasil-hasil penelitian Arkeologi dan Sejarah untuk memperoleh suatu kerangka sejarah. Kerangka sejarah ini perlu untuk memplot perkembangan seni.

Demikian pula ilmu yang dikembangkan dalam Arkeologi memungkinkan seorang peneliti untuk menempatkan suatu karya seni dalam kurun waktu tertentu. Analisis bentuk, analisis teknik, analisis bahan, serta studi mengenai perlambangan, yang disebut juga wilayah garapan Ikonografi (Gardner 1980:5), sangat besar artinya bagi penempatan suatu karya seni dalam waktu dan tempat. Itu semua tergolong ke dalam kajian Arkeologi yang merupakan sumbangan amat penting bagi Sejarah Kesenian: suatu titik tolak untuk dapat membicarakan perkembangan seni.

Suatu masalah lain yang lazim menjadi kajian Arkeologi adalah masalah fungsi karya-karya seni. Sebagai contoh dapat disebutkan studi mengenai fungsi candi oleh Soekmono (1974), berbagai studi mengenai fungsi arca, fungsi relief Ramayana di Candi Rara Jonggrang (Stutterheim 1925) dan lain-lain. Hasil dari telaah-telaah mengenai fungsi karya-karya seni itu pada akhirnya akan dapat digunakan sebagai salah satu dasar untuk membahas makna seni dan kesenian, dari masa ke masa.

Demikianlah telah diperlihatkan bahwa berbagai kajian Arkeologi pada dasarnya merupakan landasan bagi Sejarah Kesenian. Namun jika seorang ahli Arkeologi ingin mengkhususkan diri menjadi ahli Sejarah Kesenian, maka ada suatu kemahiran yang perlu dikembangkannya, yaitu kemahiran untuk mengamati unsur-unsur dasar estetik dari bidang seni yang menjadi perhatiannya. Ia perlu dapat memilah dan menilai unsur-unsur tersebut, serta kemudian pada akhirnya merangkum keseluruhannya dan menjabarkan atau menafsirkan-

nya sebagai konsep-konsep seni yang kiranya melandasi karya-karya yang dibahasnya.

Sebaliknya pula, studi sejarah kesenian seringkali dapat memberikan sumbangan yang menentukan bagi pembabakan sejarah kebudayaan. Seperti dikemukakan oleh Kroeber (1957), kesenian adalah indikator utama dari kebudayaan. Dan kalau ditengok ke belakang, memang terlihat bahwa Sejarah Kebudayaan (India dan Indonesia misalnya) dibangun atas dasar Sejarah Kesenian.

Arkeologi Indonesia pada waktu ini sudah menyajikan data dasar untuk menyusun Sejarah Kesenian Indonesia. Hanya saja, data arkeologi yang berkenaan dengan seni itu masih terpusat pada masa pengaruh kebudayaan India. Studi kesenian masa Prasejarah masih perlu diperluas dengan telaah perbandingan dan etno-arkeologi; studi kesenian masa Islam masih perlu diperdalam; sedang studi kesenian masa kolonial masih harus dimulai. Demikian pula wilayah bandingan yang pada waktu ini telah diliput dalam Arkeologi Indonesia barulah Asia Selatan dan Asia Tenggara. Wilayah Oseania, yang cukup banyak perkaitan budayanya dengan Indonesia, selama ini masih terabaikan.

Dengan catatan-catatan di atas itu, kiranya dapat ditunjukkan bahwa program studi Sejarah Kesenian Indonesia sebagai pencabangan dari Arkeologi Indonesia, sudah patut segera dirintis dengan suatu perencanaan berjangka panjang.

KEPUSTAKAAN

Barnett, James H.

- 1970 "The Sociology Art". Dalam Milton C. Albrecht, James H. Barnett dan Mason Griff (editor), *The Sociology of Art and Literature: A Reaer*, halaman 621-34.

Bernet-Kempers, A.J.

- 1933 "The Bronzes of Nalanda and Hindu-Javanese Art". Dalam *B.K.I.* 90:1-88.
- 1959 *Ancient Indonesia Art*. Amsterdam: C.P.J. van der Peet.

Gardner, Helen

- 1980 *Art Through The Ages*. Edisi ke-7, diperbaiki oleh Horst de la Croix dan Richard G. Tansey New York dll: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Hauser, Arnold

- 1957 *The Social History of Art*. Jilid I dan II New York: Alfred A. Knoff, Inc.
- 1958 *Idem*. Jilid III dan IV.
- 1959 *The Philosophy of Art History*. London: Routledge & Kegan Paul.

Kramrisch, St.

- 1933 *Indian Sculpture*. The Heritage of India Series. Calcutta: YMCA Publishing House; London: Oxford University Press.

Krom, N.J.

- 1923 *Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst*. Tiga jilid. Cetakan kedua dengan perbaikan. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- 1926 "L 'Art Javanaise dans Les Musees de Hollande et de Java". Dalam *Ars Asiatica* 8:5-42.

van Lohuizen-de Leeuw, J.E.

- 1979 "Archaologie und Kunst". Dalam Heinz Bechert dan Georg von Simson, *Einführung in Die Indologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Soedarsono

- 1972 *Djawa dan Bali: Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisionil di Indonesia*. Jogjakarta: Gadjah Mada University Press.

Soekmono, R.

- 1974 *Candi: Fungsi dan Pengertiannya*. Disertasi, Universitas Indonesia.

Stutterheim, W.F.

- 1925 *Rama-Legenden und Rama-Reliefs in Indonien*, Munchen.

Vogler, E.B.

- 1949 *De Monsterkop uit Het Omlijstingsornament van Tempeldoorgangen en -nissen in De Hindoe-Javaanse Bouwkunst*. Leiden: E.J. Brill.

Watson, William

- 1974 *Style in The Arts of China*. Baltimore dll: Penguin Books Ltd.

Wofflin, Heinrich

- 1929 *Principles of Art History: The Problem of The Development of Style in Later Art*. Dover Publications.

LUKISAN GUA PRASEJARAH : BENTANGAN TEMA DAN WILAYAHNYA

Kosasih S. A.

Pendahuluan

Seni merupakan sumber dari tingkah-laku manusia untuk menyatakan keinginan atau kehendaknya, baik langsung maupun tidak langsung. Seni juga bukan hanya gerak (tarian) dan suara (nyanyian) saja, melainkan termasuk di dalamnya seni lukis, seni pahat, dan seni ukir. Dari ketiga seni yang terakhir ini ada yang tergolong benda bergerak (*mobiliary-art*), ada juga yang tidak bergerak. Benda-benda seni yang tidak bergerak antara lain berupa lukisan, pahatan, dan ukiran, yang langsung diterakan pada dinding-dinding permanen berukuran besar sebagai bidang-bidang hiasan. Salah satu bidang hiasan yang untuk pertama kalinya digunakan sebagai tempat menerakan lukisan tersebut, kemudian termasuk goresan (*engraving*), adalah dinding gua (*cave*) serta dinding ceruk (*rockshelter*). Barangkali inilah permulaan manusia mulai mengenal lukisan, yang ditaksir lahir sekitar 40.000 tahun yang lalu. Ia lahir terutama di Eropa Barat, khususnya di Perancis dan Spanyol, yang begitu banyak memiliki gua dan ceruk berlukisan dan paling tersohor di dunia sampai saat ini (Grand 1967; Howell 1982; Fagan 1978).

Seni lukis lahir pertama kali ketika manusia mulai diliputi rasa iseng dan juga rasa takut terhadap lingkungannya, lebih-lebih setelah mereka tinggal di dalam gua atau ceruk. Budaya menetap ini dimulai pada zaman epi-paleolitik atau masa berburu dan mengumpul makanan tingkat lanjut. Dengan dimulainya hidup secara menetap, meskipun belum semantap sekarang, berarti mereka mempunyai banyak waktu untuk melakukan sesuatu yang bermanfaat bagi hidupnya.

Sesuatu yang dimaksud adalah membuat lukisan serta goresan pada dinding gua dan ceruk tempat tinggalnya, sebagai curahan rasa iseng dan rasa takut tersebut (Howell 1982).

Imajinasi lukisan ini biasanya lahir ketika yang bersangkutan melihat atau memperhatikan beberapa obyek di sekelilingnya, apakah tumbuh-tumbuhan, binatang atau bentangan alam. Obyek-obyek ini kemudian dipilih lagi, yaitu yang erat sekali hubungannya dengan kegiatan sehari-hari dan yang secara langsung menyangkut keperluan hidupnya. Obyek binatang ternyata merupakan pilihan yang utama, oleh karena ada kaitannya dengan aktifitas mereka, yaitu berburu. Beberapa jenis binatang yang diburu pada waktu itu antara lain gajah, bison, badak, mammoth serta rusa, dan binatang-binatang inilah yang kemudian dijadikan model lukisannya (Fagan 1978).

Mengenai rasa iseng ini ternyata diawali dengan usaha meniru bekas garukan kuku binatang pada dinding gua atau ceruk tempat tinggalnya, yang kemudian tanpa disadari telah menghasilkan bentuk-bentuk yang dikehendaki antara lain model binatang yang menjadi angan-angan sebelumnya (Oakley 1972). Kemudian bayangan tangan juga (*cap tangan*; *hand-stencils*) dianggap sebagai lukisan yang pertama lahir pada zamannya. Caranya ialah dengan menempelkan telapak tangan pada permukaan dinding gua atau ceruk, lalu dibuat goresan dengan alat batu atau bahan warna di antara celah-celah jarinya, untuk memperoleh bekasnya. Dari teknik bayangan ini selanjutnya menimbulkan kesan bahwa jika obyeknya bergerak, maka bayangannyapun bergerak. Namun tidak seluruh bayangan itu dapat direkam pada dinding gua atau ceruk, mungkin hanya sebagian saja, sesuai dengan luasnya bidang gambar. Dengan menggambarkan garis-garis imajinasi dalam bentuk binatang misalnya, berarti si pelukis atau si pemburu pada waktu itu mulai bergerak hatinya oleh dorong-

an rasa yang artistis, yang mengharapkan agar binatang yang dimaksud ini mudah tertangkap. Barangkali dari keyakinan yang mendalam itu akhirnya lahir suatu kekuatan gaib yang diberikan kepadanya, yaitu suatu kemudahan untuk memperoleh mangsa dalam setiap perburuannya. Kekuatan gaib ini dikenal dengan nama kontak-magis (*sympathetic-magic*), salah satu jenis teori ilmu yang masih primitif sekali (Sollas 1924; Brissaud 1975; Clarke 1980; Howell 1982).

Tentang rasa takut, segera setelah mereka mengenal hidup 'menetap', kecuali takut terhadap keadaan yang sebenarnya atau kenyataan yang ada, misalnya takut terhadap binatang buas dan manusia dari luar kelompoknya, mereka juga merasa takut terhadap kekuatan-kekuatan alam yang terjadi di lingkungannya, antara lain hujan, angin serta suasana malam yang gelap. Kekuatan-kekuatan alam yang dianggap bersifat buruk ini kemudian dapat dilenyapkan oleh terang-benderangnya cahaya matahari, sehingga timbul kepercayaan bahwa matahari merupakan unsur kekuatan yang tertinggi di bumi dan bersifat baik (Kosasih 1984). Dengan adanya konsepsi ini, buruk dan baik, maka timbullah kepercayaan untuk menghindari yang buruk serta mengagungkan yang baik, melalui religis-magis maupun mitos-magis. Seperti adanya lukisan matahari misalnya, ini dianggap sebagai pencerminan kekuatan gaib yang besar dan bersifat baik, yang akan selalu dihormati oleh masyarakat pendukungnya sebagai lambang kepercayaan (religis) yang mengandung magis.

Mitos-magis biasanya dicontohkan dengan lukisan-lukisan, pada umumnya berbentuk binatang, yang ditokohkan sebagai makhluk yang menguasai dunia atau yang menghuni alam gaib di bumi, misalnya lembah, gunung, sungai, danau, laut dan sebagainya. Kemudian setelah mereka mengenal konsepsi hidup kembali sesudah mati, maka me-mitos-kan arwah nenek-moyang ini lebih diutamakan daripada me-mitos-kan yang lainnya. Contoh mitos-magis antara lain lukisan

setengah manusia – setengah binatang, manusia berkepala binatang, serta binatang-binatang lainnya, dianggap sebagai penjelmaan nenek-moyangnya dan perlu dihormati. Kadang-kadang lukisan itupun ditampilkan dalam bentuk yang aneh dan rumit, sehingga sulit untuk ditebak mengenai makna yang sebenarnya.

Lukisan Gua dan Ceruk di Perancis dan Spanyol

Lukisan baik di dalam gua maupun ceruk, ternyata merupakan budaya yang dominan juga di dunia, sama halnya dengan budaya gerabah. Lukisan-lukisan tersebut dapat dijumpai di mana-mana di dunia ini, namun yang paling banyak adalah di Eropa Barat, Afrika Selatan dan Australia. Lukisan-lukisan di Eropa Barat, khususnya di Perancis dan Spanyol, mungkin berakhir sekitar 10.000 tahun yang lalu sedangkan di Afrika dan Australia masih berlangsung sampai sekarang, didukung oleh suku-suku primitif dari ras yang lebih kemudian (Hoebel 1958; Coles 1969; Keesing 1976; Howell 1982).

Salah satu gua yang paling terkenal di Perancis adalah Gua Lascaux (Brezillon 1969; Bray 1972). Hampir seluruh dindingnya yang keputih-putihan itu, bahkan sampai ke langit-langit, dipenuhi dengan berbagai lukisan binatang dan dengan berbagai bahan warna (*polychrome*) (Grand 1967; Laming 1969; Nougier 1974). Jenis-jenis binatang yang digambarkan antara lain bison, lembu, kuda dan rusa, dengan menggunakan warna-warna yang semarak, yaitu merah, hitam, kuning dan coklat. Penempatan suatu adegan iringan kuda pada dinding gua yang bergelombang misalnya, telah memberikan kesan yang aktif dan dinamis, seolah-olah kuda-kuda itu memang hidup dan sedang berlari kencang. Salah satu bentuk kuda yang menarik adalah lukisan seekor kuda betina yang sedang bunting (?), yang disebut sebagai kuda tipe Cina (*le cheval du Chinois*), yaitu jenis kuda kerdil yang

dijumpai pada relief-relief batu dari Dinasti Han (Myers 1957).

Gua Lascaux saat ini ditutup untuk umum, karena mengalami keretakan serta kelembaban yang tinggi akibat air hujan dan salju. Untuk tidak mengecewakan para pengunjung, pemerintah setempat telah membuat tiruannya dalam bentuk dan ukuran yang persis sama, baik lekukan-lekukannya maupun kekasaran permukaannya. Demikian pula lukisan-lukisan yang ada di dalamnya, tidak berbeda sedikit pun juga dengan yang aslinya, baik bentuk, posisi serta penerapan bahan warnanya. Gua tiruan ini letaknya tidak jauh dari yang aslinya, sehingga keduanya dapat dijangkau dalam waktu yang singkat.

Kecuali bentuk lukisan-lukisan berwarna tersebut, ada pula gambaran seni yang diterakan dalam bentuk goresan, pahatan atau ukiran, dengan obyek yang sama, namun tanpa warna. Teknik pembuatannya menggunakan alat batu yang ditajamkan atau diruncingkan, kemudian digoreskan, dipahatkan atau diukirkan pada permukaan dinding gua atau ceruk, biasanya dipilih pada bagian yang agak lunak (Kanchanagama 1974). Dari segi gores, pahat dan ukir ini kemudian lahir lah benda seni yang lepas atau dapat dipindahkan dan dibawa ke mana-mana (*mobilier-art*), sesuai dengan keinginan masyarakat pada waktu itu (Sollas 1924; Grand 1967; Clarke 1980; Howell 1982). Benda-benda tersebut antara lain patung-patung dari tanah liat, kayu dan gading, tongkat, perhiasan serta goresan atau ukiran lainnya dari tulang, gading, dan tanduk rusa (Hester 1976).

Sama halnya dengan seni lukis, benda seni ini pun mengandung makna yang berbeda, tergantung pada kepentingannya, misalnya untuk azimat, kontak-magis, benda pemujaan, atau hanya sebagai benda pusaka dan benda seni biasa semata-mata. Kemudian sejak dikenalnya konsepsi pemujaan terhadap unsur kesuburan, maka pahatan atau ukiran ini pun

menggunakan model wanita sebagai obyeknya, dengan menonjolkan bagian-bagian tertentu yang memberikan kesan subur (Sollas 1924; Grand 1967; Howell 1982).

Gua berlukisan yang paling terkenal di Spanyol adalah Gua Altamira, termasuk Propinsi Santander (Brenillon 1969; Bray 1972). Menilik kelengkapan obyeknya dapat disimpulkan, bahwa lukisan di sini diduga berasal dari zaman yang sama atau hampir bersamaan dengan zaman budaya lukisan gua dan ceruk di Perancis (Grand 1967; Coles 1969; Bray 1972). Sama halnya dengan Gua Lascaux, Gua Altamira juga memiliki lukisan-lukisan yang semarak dan banyak jumlahnya, dengan obyek binatang seperti bison, rusa, babi, kuda dan mammoth, serta menggunakan berbagai macam warna (*polychrome*). Bentuk lukisan yang unik adalah gambaran yang dibuat dengan teknik jejak jari (*finger-tracings*) tiga jalur, menampilkan model kepala bison. Bentuk lukisan lainnya namun dengan teknik yang sama, ditemukan pula di Gua Pech-Merle (Perancis), menggambarkan model bayangan wanita kurus. Lukisan yang paling mengesankan dari Gua Altamira adalah gambaran seekor rusa betina, ditampilkan secara anggun dengan paduan warna merah dan kuning yang cemerlang. Namun, kemudian lukisan ini sangat kontras sekali dengan lukisan sekelompok binatang bison, kuda, rusa serta jenis lainnya di bidang sebelah kanannya, digambarkan sedang berlari kian-kemari dengan dahsyatnya. Lukisan kelompok binatang ini berwarna hitam (Sollas 1924; Hester 1976).

Lukisan pada sejumlah ceruk ditemukan di Spanyol bagian timur, yaitu pada gugusan pegunungan mulai dari Pyrenea (nees) sampai ke Sierra Nevada (Coles 1969). Di sini tidak didapati unsur seni berbentuk goresan atau pahatan, melainkan hampir sebagian besar menampilkan lukisan-lukisan dengan warna tunggal (*monochrome*). Warna yang dominan adalah merah, kemudian menyusul warna hitam dan

sebagian kecil saja berwarna putih pudar. Obyek lukisan terdiri dari manusia dan binatang, yang digambarkan dalam adegan sendiri atau berkelompok.

Di Ceruk Morella la Vella, kita dapat menyaksikan lukisan manusia sedang berperang, dengan menggunakan senjata busur dan panah. Lukisan ini berwarna merah. Sedangkan di Ceruk Cogul terdapat lukisan 2 orang wanita sedang berdiri sambil bergandengan tangan, tampaknya mengenakan 'rok panjang', tetapi bagian dadanya terbuka. Belum diketahui dengan pasti, apakah pakaian itu berupa kulit kayu, kulit binatang atau tenunan. Kalau saja 'rok panjang' itu terbuat dari tenunan, maka berarti bahwa masyarakat pendukungnya pada waktu itu sudah mengenal alat tenun.

Ceruk-ceruk lainnya, yaitu Ceruk Cueva de les Caballes dan Ceruk Cueva del Civil, menampilkan para pemburu dengan senjata busur dan panah. Di ceruk yang pertama terdapat 2 orang pemburu, masing-masing dilukiskan berbadan sangat kurus dan gemuk, warna keduanya merah. Sedangkan lukisan pemburu di ceruk yang kedua hanya seorang saja, digambarkan berbadan sedang dan kekar, warna lukisan hitam.

Ceruk yang berikut, yaitu Ceruk Cingle de la Mola Remigia, menerangkan dua buah lukisan yang menarik. Pertama lukisan adegan perburuan yang memperlihatkan si pemburu melepaskan panahnya ke punggung binatang buruannya, bahkan panah itu menembus ke bagian perutnya. Binatang yang terluka ini justru berbalik, dan kemudian mengejar pemburunya yang segera lari ketakutan. Lukisan ini berwarna merah. Lukisan yang kedua menggambarkan sekelompok manusia sedang berjalan berbaris, kedua tangannya memegang busur dan panah. Menilik pada penampilannya, lukisan ini memberikan kesan sebagai sekelompok orang yang akan berburu. Lukisan ini berwarna hitam kelabu.

Contoh-contoh tersebut terpaksa ditampilkan, karena secara teknis dan gaya ternyata banyak persamaannya dengan lukisan-lukisan dari Afrika. Ciri-ciri persamaan yang umum adalah penggambaran hampir mendekati naturalistis, terutama binatang, sedangkan manusia dilukiskan berbadan gemuk dan kurus namun panjang atau tinggi, kadang-kadang hanya berbentuk garis-garis saja. Belum begitu jelas, apakah memang ada pengaruh kebudayaan dari Afrika ke Spanyol atau sebaliknya (Grand 1967).

Lukisan Gua dan Ceruk di Afrika

Lukisan gua dan ceruk di Afrika hampir tersebar di mana-mana, dan bahkan benua ini dianggap sebagai gudang penyimpanan seni lukis gua dan ceruk masa lampau yang abadi, yang tidak terhitung jumlahnya (Grand 1967). Penelitian di sini, terutama di Afrika bagian utara dengan situs-situs yang terkenal yaitu Tassili des Ajers atau Tassili n'Ajjer, telah diteliti hampir secara lengkap oleh Breuil, Brenan dan Lhote. Mereka berpendapat bahwa lukisan-lukisan gua dan ceruk di Afrika ini terlambat lahirnya, meskipun pada waktu itu sudah hadir mahluk setingkat *homo*, yang merupakan nenek-moyang manusia tertua di dunia.

Tassili merupakan dataran tinggi berbatu dan pasir, termasuk gugusan Gurun Sahara. Pada salah satu sisinya yang curam itulah didapati sejumlah lukisan dan goresan yang diperkirakan berasal dari masa 8.000 tahun yang lalu. Obyek yang ditampilkan antara lain beberapa jenis binatang yang terdiri dari jerapah, badak, gajah, lembu jantan kemudian adegan upacara berburu serta sejumlah lukisan manusia sedang duduk dengan kedua tangan dan kaki terbuka (Cottrell 1960). Lukisan-lukisan itu tertera pada dinding-dinding yang curam dengan jumlah yang berlimpah-limpah sehingga hampir

tidak dapat dipercaya bahwa seni tersebut berasal dari hasil kegiatan manusia masa lampau.

Sejarah Afrika yang begitu panjang, rupanya telah banyak melahirkan aspek-aspek sosial-budaya, dari zaman ke zaman dan dari generasi ke generasi, bahkan diduga bahwa manusia yang pertama di dunia ini pun lahir di sini. Bushmen adalah mungkin salah satu suku yang paling terakhir dari keturunannya masa lampau, serta masih hidup secara nomaden dan primitif. Kebudayaan seni lukis nenek-moyangnya kemudian dilanjutkannya sampai sekarang. Oleh karena itu tidaklah heran kalau kita menjumpai lukisan-lukisan yang agak 'modern', yang sebagian besar merekam kejadian sehari-hari, misalnya berburu, berperang, menggembalakan ternak, upacara sakral dan ritual, dan sebagainya. Lukisan yang unik adalah berupa gambaran manusia berkepala burung, yang jelas menampakkan pengaruh Mesir Kuno (Lhote 1973), di samping lukisan manusia yang disebut sebagai 'white lady' dan 'white men', serta lukisan makhluk aneh seperti manusia berpakaian ruang angkasa. Ataukah memang ada suatu gejala alam yang memungkinkan manusia dari ruang angkasa (?) berkunjung ke bumi Afrika, masih memerlukan penelitian lebih lanjut.

Situs lainnya yang terkenal adalah kompleks Kondoa di wilayah Tanganyika (Afrika Timur). Berbeda sekali dengan lukisan-lukisan di Tassili n'Ajjer, lukisan-lukisan di Kondoa ini agak kasar, sifatnya kaku dan kadang-kadang kurang sempurna, meskipun menggunakan obyek dan bahan warna yang sama. Demikian pula mengenai gaya, teknik dan ukuran serta kualitasnya sangat berbeda dengan lukisan-lukisan di situs-situs lainnya (Tanganyika Rock Paintings, tanpa tahun). Sebagian besar lukisan tersebut diterakan pada dinding-dinding ceruk, yang diduga sebagai hasil karya suku Bushmen pula, namun dengan alam pikiran yang berbeda.

Lukisan-lukisan yang ditampilkan misalnya seekor badak digambarkan dengan leher yang terlalu panjang, manusia dengan tubuh yang kepanjang-panjangan serta kepala seperti rimbunan daun pohon. Kemudian lukisan sekelompok lembu jantan, yang maksudnya mungkin digambarkan sedang berlari kencang, namun kesan lari itu tidak ada. Lukisan yang unik dari Tanganyika ini ialah adegan penculikan wanita, dilakukan oleh 4 orang laki-laki, 2 orang di antaranya memakai topeng. Lukisan manusia ini ditampilkan dalam bentuk garis-garis langsing yang kaku, warnanya merah. Belum jelas, apakah adegan tersebut merupakan upacara ritual atau memang suatu penculikan yang sebenarnya. Masih beberapa lagi situs lukisan gua dan ceruk di Afrika yang tidak sempat untuk diuraikan di sini, misalnya Situs Rhodesia di Afrika Selatan dan Situs Nubia di Afrika Barat, oleh karena sempitnya waktu.

Lukisan Gua dan Ceruk di Australia

Barangkali riwayatnya tidak akan jauh berbeda dengan sejarah benua Afrika, yaitu bahwa benua Australia ini pun masih dihuni oleh suku yang tergolong primitif, dikenal sebagai suku Aborigin. Suku tersebut mungkin juga merupakan sisa dari keturunan atau nenek-moyangnya masa lampau, yang mulai mengenal lukisan sekitar 16.000 sampai dengan 13.000 tahun yang lalu (Nougier 1974; McCarthy 1979). Aborigin merupakan generasi penerus, yang melanjutkan kebudayaan gua dan ceruk beserta lukisannya sampai sekarang ini.

Jika kita bandingkan lukisan di Afrika dengan di Australia, maka perbedaannya relatif jauh. Kecuali menampilkan hal-hal yang bersifat aktif dan dinamis, ada pula beberapa lukisan yang mengandung makna religis-magis dan mitos-magis, bahkan diterakan tidak saja pada dinding gua dan ce-

ruk, melainkan juga pada batu-batu di situs terbuka (*open site*). Makna yang religis-magis biasanya digambarkan dalam bentuk manusia, namun dengan beberapa kelebihannya, misalnya memakai hiasan kepala, bentuk badan tinggi besar, mata membeliak, dan sebagainya. Bentuk lainnya adalah matahari, kemudian cap tangan (*negative hand-stencils*) dengan latar belakang warna merah. Warna merah ini, menurut kepercayaan mereka, dianggap memiliki kekuatan gaib dan unsur kehidupan. Warna tersebut, kecuali diambil dari bahan mineral, juga diperoleh dari darah burung emu baik yang diburu sendiri maupun bekas korban anjing-anjing liar (McCarthy 1979).

Menilik pada lukisan serta goresan yang demikian banyaknya, yang kemudian dihitung secara kasar ada sejumlah 60.000 buah lebih lukisan serta 100.000 buah lebih goresan, ditambah dengan sejumlah 15.000 lebih lukisan dan goresan dari situs-situs pulau di sekitarnya, telah menimbulkan berbagai alternatif dari beberapa peneliti mengenai usianya. Usia yang paling tua disangkakan oleh R.M. Berndt (Australian Aborigin Art. Sydney: Ure Smith, 1964) berdasarkan suatu temuan dari Panaramittee Utara, Flinders Ranges (Australia Selatan), berupa goresan berbentuk kepala buaya namun dengan motif jala atau mungkin motif sisiknya; kemudian terdapat lingkaran di lubang hidungnya, matanya serta moncongnya (McCarthy 1979) Diketahui bahwa buaya ini pernah hidup di Danau Eyre pada kala plestosen, dan diperkirakan bahwa goresan tersebut berasal dari masa 40.000 tahun yang lalu. Bukti yang tergolong tua lainnya adalah berupa goresan dengan teknik jejak jari silang-siur, didapati di kompleks gua di Koonalda (Australia Selatan), yang usianya diperkirakan lebih dari 21.000 tahun yang lalu.

Mengingat usia yang tua tersebut, tidaklah heran jika benua Australia ini memiliki koleksi lukisan serta goresan

yang begitu lengkap, dengan sejumlah model, motif serta pola hiasnya, dan bahkan mengandung arti serta makna yang luas sekali. Beberapa situs yang terkenal di sini antara lain kompleks gua di Koonalda, ceruk di Devon Downs, Flinders Ranges (Australia Selatan), kompleks gua di Willeroo Station, Cleland Hills, Arnhem Land (Australia Utara), Grenfell Station, Mulgowan Stations, Sungai Macdonald Cordeaux Dam (New South Wales); serta beberapa di Australia bagian barat, tengah dan timur dan Kepulauan Dampier, Teluk Carpentaria serta Pulau Tasmania.

Lukisan Gua dan Ceruk di Indonesia

Lukisan gua dan ceruk di Indonesia merupakan suatu hasil budaya yang baru dicapai pada masa berburu dan mengumpulkan makanan tingkat lanjut. Situs-situsnya ditemukan tersebar, terutama di wilayah Indonesia Timur dan Tengah, antara lain di Sulawesi Selatan, Sulawesi Tenggara, Pulau Seram, Timor Timur, Kepulauan Kei dan Irian Jaya (Heekeren 1972; Soejono et.al. 1976; Kosasih 1983). Lukisan tertua di Indonesia diduga terdapat di Sulawesi Selatan, yang diteliti untuk pertama kalinya oleh Paul dan Fritz Sarasin antara tahun 1902 dan 1903. Dalam penelitian tersebut mereka berjumpa dengan suku primitif Toala, yang kemudian mereka sangkakan sebagai keturunan dari nenek-moyangnya yang pernah mendukung budaya gua dan ceruk ini. Callenfels berpendapat bahwa budaya Toala ini diperkirakan berusia sekitar 300 – 100 S.M., dan tidak mustahil melanjut sampai awal abad Masehi (Kosasih 1983).

Lukisan-lukisan dari Sulawesi Selatan, khususnya yang terdapat di kompleks Maros, terdiri dari hanya dua macam obyek, yaitu lukisan babi atau babi-rusa dan cap tangan (*negative hand-stencils*), dengan menggunakan warna tunggal merah. Warna ini, menurut beberapa peneliti, dianggap se-

bagai warna yang memiliki kekuatan gaib atau disamakan dengan warna darah yang mengandung unsur-unsur kehidupan (Sollas 1924; Grand 1967; McCarthy 1979). Lebih dari itu bahkan disangkakan sebagai warna yang pertama kali digunakan oleh para pelukis masa lampau. Dengan demikian lukisan cap tangan juga, yang sebagian besar menggunakan warna merah, dianggap sebagai bekas tangan nenek-moyangnya yang kemudian dihormati sebagai salah satu unsur kepercayaan mereka yang bersifat religis-magis (Holt 1967).

Kecuali unsur religis-magis, di Maros inipun terdapat lukisan yang bermakna kontak-magis (*sympathetic-magic*), yang dicirikan dengan lukisan babi sedang melompat kemudian pada bagian jantungnya ada lukisan mata-panah. Lukisan ini ditemukan oleh Heekeren pada tahun 1950, di dinding Gua Patt-E (Soejono et.al. 1976).

Seram adalah pulau terbesar di wilayah Maluku, merupakan satu-satunya situs yang memiliki lukisan-lukisan pada gua dan ceruk. Penelitian yang pertama telah dilakukan oleh Roder pada tahun 1937, yaitu di sepanjang Teluk Seleman, pantai utara pulau tersebut. Lukisan-lukisan itu tertera pada ceruk serta dinding terjal batu karang, terdiri dari bentuk-bentuk manusia, binatang melata, ikan, burung, perahu, cap tangan serta lambang-lambang yang belum diketahui maknanya (Heekeren 1972; Soejono et al. 1976; Kosasih 1983). Lukisan itu menggunakan warna merah dan putih. Warna putih, sebagai warna yang digolongkan termuda, hanya menampilkan dua obyek saja, yaitu burung dan perahu. Kedua bentuk ini melambangkan dunia arwah, yaitu pertama burung sebagai arwah itu sendiri dan kedua perahu sebagai kendaraannya. Warna putih, menurut Roder, melambangkan keberhasilan dan kesucian.

Kemudian di sepanjang Sungai Tala (Seram Baratdaya), Roder meneliti beberapa lukisan pada dinding batu, yaitu

berupa lukisan manusia, rusa, burung, perahu, lambang matahari, bentuk mata, serta sejumlah goresan sederhana. Warna yang digunakan juga sama, yakni merah dan putih.

Di Kepulauan Kei, terutama di Pulau Kei Kecil, terdapat lukisan berbentuk manusia, cap tangan, perahu, matahari, ikan, topeng, binatang melata serta garis-garis silang. Menilik pada gayanya, lukisan dari pulau ini hampir sama dengan lukisan-lukisan dari Seram, Timor Timur dan Irian Jaya. Lukisan-lukisan di Pulau Kei Kecil tersebut menggunakan dua macam warna, yakni merah dan putih (Heekeren 1972; Soejono et.al. 1976).

Penelitian lukisan gua dan ceruk di Timor Timur telah dilakukan oleh Ruy Cinatty pada tahun 1962 (Almeida 1967; Heekeren 1972). Situs yang diteliti terletak di pantai utara, termasuk Kabupaten Tutuala. Di sini terdapat 3 buah pulau yang mengandung lukisan, yakni Pulau Tutuala, Pulau Ili Kere-Kere dan Pulau Lene Hara. Lukisan di Pulau Tutuala tertera pada tebing-tebing batu karang, menggambarkan bentuk-bentuk manusia, binatang, perahu serta pola geometris. Warna yang digunakan adalah merah.

Di Pulau Ili Kere-Kere juga banyak dijumpai lukisan, bahkan menggunakan warna merah, hitam dan kuning, tertera pada sebuah ceruk. Lukisan-lukisannya pada umumnya menggambarkan aktifitas manusia, baik sendiri maupun berkelompok. Bentuk lainnya adalah cap tangan, coretan abstrak, perahu serta binatang.

Sebaliknya di Pulau Lene Hara terdapat sebuah gua yang cukup besar serta memiliki 3 buah ruangan yang dindingnya penuh dengan aneka ragam lukisan, bahkan sampai ke langit-langitnya. Obyek lukisan itu terdiri dari manusia, binatang, matahari, bulan sabit, perahu, bajak, keranjang, layang-layang, geometris serta bentuk-bentuk yang abstrak (Holt 1967). Warna yang digunakan adalah merah, hitam dan hijau pudar.

Lukisan gua dan ceruk di Irian Jaya telah diteliti untuk pertama kalinya oleh Roder, yaitu antara tahun 1937–1938 (Soejono 1963; Heekeren 1972; Soejono et.al. 1976). Lukisan-lukisan tersebut ditemukan pada tebing batu karang di Teluk Berau, Pulau Ogar, Pulau Roon Teluk Arguni, Teluk Bitsyari, Teluk Triton, serta di sekitar Danau Sentani (Nitihaminoto 1980). Lukisan-lukisan di sini, baik di gua pada ceruk maupun pada batu-batu di situs terbuka, pada umumnya memiliki gaya yang sama dengan lukisan dari Seram, Kei dan Timor Timur, bahkan mungkin sama dengan di Australia bagian utara, terutama dengan budaya lukisan situs terbuka. Belum jelas, apakah budaya ini bersumber dari Irian Jaya atau dari Australia.

Motif lukisan di Irian Jaya memberikan kesan yang semarak, baik obyeknya maupun peneraan warnanya. Obyek yang dimaksud berupa manusia, binatang, cap tangan dan kaki, serta pola geometris. Warna yang digunakan adalah merah, hitam dan putih. Lukisan yang menarik adalah bentuk burung enggang, warnanya putih serta menggunakan teknik garis tebal dan tembus pandang. Burung ini dianggap sebagai binatang totem, yakni suatu kepercayaan bahwa salah satu suku mereka berasal dari keturunan burung ini.

Penelitian lukisan gua dan ceruk di Pulau Muna (Sulawesi Tenggara) baru dilakukan untuk pertama kalinya oleh tim dari Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional (sekarang Pusat Penelitian Arkeologi Nasional) pada tahun 1977, sebagai penelitian pendahuluan. Penelitian yang kedua baru dapat dilaksanakan pada tahun 1984 yang lalu, dengan hasil-hasil yang lebih lengkap.

Muna merupakan gugusan pulau karang yang sudah ber-tanah dan berpenghuni, memiliki sejumlah bukit lepas dan beberapa mengandung gua serta ceruk berlukisan (Kosasih 1978; 1982; 1983; 1984). Dari kedua penelitian ini, baru

beberapa gua dan ceruk saja yang berhasil diamati, yaitu Gua Metanduno, Gua Kobori (1977), Gua La Kolumbu Gua Toko dan Gua Wa Bose (1984); kemudian Ceruk La Sabo A dan B; Ceruk Tangga Ara (1977), Ceruk Lansarofa dan Ceruk Ida Malanga (1984). Kesembilan gua dan ceruk ini memiliki lukisan yang hampir sama, baik gaya, bentuk, model yang ditampilkan serta teknik pelukisannya. Sama halnya dengan gua dan ceruk di Sulawesi Selatan, maka lukisan gua dan ceruk di Pulau Muna inipun menggunakan warna tunggal, namun coklat.

Gaya lukisan pada umumnya menampilkan aktifitas manusia pendukungnya, dicirikan sekali dengan adegan-adegan berburu, berperang, berperahu dan menari. Lukisan-lukisan tersebut diduga berusia relatif muda, mengingat motifnya yang sederhana serta erat kaitannya dengan kegiatan manusia sekarang, misalnya bercocok-tanam (lukisan pohon kelapa, pohon jagung dan pemikul di Gua Toko), perahu layar (Gua Metanduno dan Gua Kobori), penari (Gua Kobori, Gua La Kolumbu dan Gua Toko) dan pemburu (semua gua dan ceruk). Mengenai kuda dan anjing belum jelas kapan masuknya ke Pulau Muna. Yang pasti bahwa kedua jenis binatang ini memiliki peranan yang aktif bagi masyarakat pada waktu itu, yakni sebagai kuda tunggang untuk berburu dan berperang, sedangkan anjing diikuti-sertakan dalam perburuan.

Obyek lukisan lainnya, yang sebagian besar tidak dijumpai di situs gua dan ceruk lainnya di Indonesia ini, ialah bentuk rusa, babi, ular, matahari dan lipan. Penggambaran ular dan lipan di sini barangkali dimaksudkan untuk mengingatkan bahwa kedua jenis binatang tersebut sangat berbahaya bagi manusia. Babi juga sampai sekarang masih diburu, oleh karena merusak ladang penduduk. Sedangkan rusa mulai dilestarikan, oleh karena populasinya berkurang akibat perburuan liar.

Lukisan yang unik adalah bentuk manusia terbang, terdapat di Gua Metanduno dan Gua Kobori. Menurut kepercayaan masyarakat setempat, kisah tentang manusia yang dapat terbang ini masih ada sampai sekarang, namun digunakan untuk hal-hal yang buruk dan jahat. Sedangkan lukisan yang bermakna kesuburan dijumpai di Gua Wa Bose, berupa bentuk wanita yang alat kelaminnya digambarkan secara menonjol dan hampir naturalistis.

Penutup

Lukisan gua dan ceruk ternyata merupakan salah satu data arkeologi yang besar sekali peranannya, terutama dalam rangka usaha mengungkapkan masa lampau manusia. Kecuali ada revolusi neolitik, yang melahirkan alih teknologi dari masa berburu dan mengumpulkan makanan tingkat lanjut (*food-gathering*) ke masa bercocok-tanam (*food-producing*), ada juga yang disebut revolusi hidup menetap, yaitu dari tingkat mengembara (*nomaden*), beralih ke tingkat menetap (*settled*). Gua dan ceruk ternyata merupakan pilihan mereka yang pertama, oleh karena kedua jenis tempat ini sudah tersedia dan tinggal menggunakannya saja.

Kegiatan yang baru, di samping melanjutkan kegiatan yang rutin yaitu berburu dan meramu, mereka juga mulai mencurahkan perhatiannya terhadap dunia ini, melalui peniruan coretan bekas garukan kuku binatang, biasanya beruang, yang tanpa disadari telah menghasilkan bentuk-bentuk yang dikehendaki. Sesuai dengan naluri manusia, yang sebagian besar mengandung rasa seni, maka kemahiran awal ini kemudian terus dikembangkan. Pada akhirnya kita akan melihat bahwa lukisan ternyata lahir di mana-mana di dunia ini, tanpa kontak-kontak sebelumnya. Kalaupun ada, maka kontak-kontak tersebut hanya bersifat melanjutkan saja, atau saling mempengaruhi satu sama lain.

Sama halnya dengan budaya gerabah yang dapat kita jumpai di mana-mana di dunia ini, maka lukisanpun demikian pula. hal ini disebabkan karena kita memiliki kerangka berpikir (*mental template*) yang sama yang dapat melahirkan ide-ide yang sama, hanya barangkali berbeda waktunya saja. Kerangka berpikir inipun kemudian terus berkembang, menyesuaikan diri dengan lingkungan serta kemajuan zaman. Hal inipun menimbulkan perbedaan yang positif terhadap pengetahuan tentang lukisan gua, yaitu bahwa kita akan melihat adanya gua dan ceruk berlukisan yang sudah ditinggalkan oleh penghuninya berpuluh-puluh ribu tahun yang lalu, kemudian pada beberapa ribu tahun, beberapa ratus tahun, beberapa puluh tahun, beberapa tahun yang lalu, bahkan ada yang masih berlangsung sampai sekarang. Ini membuktikan bahwa seni merupakan naluri manusia yang mapan dan menguasai dirinya secara dominan, sejak manusia itu lahir ke bumi, yang kemudian berkembang dari zaman ke zaman. Kalau dikatakan bahwa kebudayaan merupakan hasil tingkah-laku manusia, maka seni adalah sumber dari tingkah-laku itu sendiri, yang kemudian menghasilkan budaya gerak dan budaya suara. Lukisan, goresan, pahatan dan ukiran hanyalah merupakan pengungkapan rasa seni, baik secara fisik maupun mental spiritual.

Data yang direkam dalam bentuk fisik, akhirnya sampai juga kepada kita dan secara langsung atau tidak langsung akan diketahui bahwa seni memang seusia manusianya dan seni pula yang menggerakkan naluri manusia untuk berbuat sesuatu untuk keperluan hidupnya. Data itupun dapat dibaca, sama saja dengan membaca tulisan masa kini. Tetapi mungkin caranya lain, yaitu membaca dengan cara mereka sendiri namun maksud dan tujuannya sama.

KEPUSTAKAAN

- Almeida, Antonio de
1976 *A Contribution to the study of Rock-paintings in Portuguese Timor.*
- Bray, Warwick dan David Trump
1972 *Dictionary of Archaeology.* Penguin Books, Australia.
- Brezillon, Michel
1959 *Dictionnaire de la Prehistoire.* Librairie Larousse, Paris.
- Brissaud, Jean-Marc
1975 *Les Civilisations Prehistoriques.* Editions Famot, Geneva.
- Clarke, Robert,
1980 *Naissance de l'Homme.* Editions du Seuil.
- Goles, J.M. dan E.S. Higgs
1969 *The Archaeology of Early Man.* Penguin Books.
- Cottrell, Leonard et. al.,
1960 *The Concise Encyclopaedia of Archaeology.* Hutchinson of London.
- Fagan, Brian M.
1978 *Archaeology: A Brief Introduction.* Little, Brown and Company, Boston-Toronto.
- Gourhan, Andre-Leroi
1977 *La Prehistoire.* Presses Universitaires de France.
- Grand, P.M.
1967 *Prehistoric Art: Palaeolithic Painting and Sculpture.* New York Graphic Society, Greenwich-Connecticut.

- Heekeren, H.R. van
 1972 *The Stone Age of Indonesia*. The Hague-Martinus Nijhoff.
- Hester, James J
 1976 *Introduction to Archaeology*. Holt, Rinehart and Winston.
- Hoebel, E. Adamson
 1958 *Man in the primitive World*. McGraw-Hill Book Company, Inc.
- Holt, Claire
 1967 *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Cornell University Press, Ithaca-New York.
- Howell, F. Clark
 1982 *Manusia Purba*. Pustaka Time-Life, Edisi Kedua, Tira Pustaka, Jakarta.
- Kanchanagama, Preecha
 1974 *Prehistoric Rock Paintings and Rock Engravings in Thailand*. National Museum of the Philippines, Manila.
- Keesing, Roger M.
 1976 *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*. Holt, Rinehart and Winston.
- Kosasih
 1978 "Lukisan-lukisan gua di Pulau Muna (Sulawesi Tenggara): Suatu Penelitian Pendahuluan". Skripsi Sarjana, Jakarta, in press.
 1982 "Tradisi Berburu Pada Lukisan Gua di Pulau Muna (Sulawesi Tenggara). *REHPA I*.
 1983 "Lukisan Gua di Indonesia Sebagai Sumber Data Penelitian Arkeologi." *PIA III*.

- 1984 "Hasil Penelitian Lukisan-lukisan Pada Beberapa gua dan Geruk di Pulau Muna (Sulawesi Tenggara)". *REHPA II*.
- Laming, Annete
 1969 *Lascaux and Upper Palaeolithic Cave Art*. Archaeology, Washington Square Press, Inc. New York.
- Lhote, Henri
 1973 *The Search for the Tassili Frescoes: The Story of the Prehistoric Rock-paintings of the Sahara*. Hutchinson of London.
- McCarthy, Frederick D
 1979 *Australian Aboriginal Rock Art*. The Australian Museum, Sydney.
- Mulvaney, D.J. et al.
 1972 *A Guide to Field and Laboratory Techniques*. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, ACT.
- Myers, Bernard S
 1957 *Prehistoric and Modern Primitives. Art and Civilizations*, London.
- Nitihaminoto, Goenadi
 1980 Sebuah catatan tambahan tentang Prehistori Irian Jaya. *Seri Penerbitan Balai Arkeologi Yogyakarta*, Tahun I, No. 1.
- Nougier, L.R.
 1974 *L'aventure Humaine de la Prehistoire*. Librairie Hachette, Paris.
- Oakley, Kenneth P
 1972 *Man the Tool-maker*. The University of Chicago Press.

Soejono, R.P.

- 1963 "Prehistori Irian Barat". *Penduduk Irian Barat*.
P.T. Penerbitan Universitas,
1976 *Sejarah Nasional*, Departemen Pendidikan dan
Kebudayaan, Jakarta.

Sollas, W.J.

- 1924 *Ancient Hunters*. MacMillan and Co., Limited,
St. Martin's Street, London. *Tanganyika Rock
Paintings*. A Guide and Record, No. 29.

KONSEP-KONSEP KEINDAHAN PADA PENINGGALAN MEGALITIK

Haris Sukendar

I. Pendahuluan

Pembahasan tentang estetika dalam tradisi megalitik merupakan pembahasan tentang unsur megalitik yang sangat menarik. Hal ini disebabkan karena estetika mencakup aspek kehidupan yang sangat luas, yang berkaitan dengan dasar dan tujuan pembuatan obyek estetika dalam kaitannya dengan fungsi sakral maupun profan. Data yang saya ajukan dalam penyusunan kertas kerja ini mencakup hasil penelitian arkeologi yang dilakukan secara pribadi maupun data yang diambil dari berbagai publikasi hasil penelitian para ahli terdahulu. Data penelitian terakhir ini dapat dibedakan dalam dua bagian, yaitu data penelitian pada studi arkeologi (megalitik) dan data studi etnoarkeologi yang penulis lakukan di berbagai tempat di Indonesia. Adapun data utama yang memperkuat dalam penyusunan kertas kerja adalah penelitian pribadi yang dilakukan di sepuluh situs megalitik yang potensial, yaitu di Nias, Sumatra Barat, Pasemah (Sumatra Selatan), Lampung, Jawa Barat, Gunung Kidul, Rembang, Bali, Sulawesi Tengah, Sumba, dan Timor Barat (Periksa lampiran 1). Dalam hal ini studi analogi etnografi pada situs-situs "*living megalithic tradition*" hanya merupakan data penunjang yang dapat dipakai sebagai bahan dalam penyusunan interpretasi tentang megalitik. Pengambilan data estetis dalam bentuk-bentuk pola hias, bentuk menhir, dolmen, arca, kubur peti batu, kalamba, meja batu (*neogadi*), *sitilibagi* dan *neoadulomano*.

Tujuan pembuatan pola hias atau bentuk-bentuk pahatan yang berfungsi estetis tersebut mempunyai tujuan-tujuan

tertentu yang dapat dibedakan ke dalam 3 aspek, yaitu: tujuan profan, sakral dan setengah sakral (periksa lampiran 2). Dalam hal ini obyek pembahasan akan mencakup bentuk pahatan (arca, relief), lukisan (menggunakan cat atau oker) dan goresan.

Tentang pola hias yang berupa penggambaran dengan cat-cat atau oker telah dibahas oleh Van der Hoop pada tahun 1932 dalam bukunya "*Megalithic Remains in South Sumatra*" yang sebagian datanya diambil dari hasil ekskavasi De Bie yang dilaporkan dalam "Verslag van de Ontgraving der Steenen Kamers in de doesoen Tandjoeng Ara, Pasemah-Hoog vlakte", yang dimuat dalam *TBC*, LXXII, 1932, terutama tentang lukisan pada kubur peti batu Pasemah. Salah satu batu yang memuat lukisan ini sekarang disimpan di Museum Nasional dan telah dibahas secara khusus oleh penulis pada tahun 1975 dengan judul "Catatan tentang Lukisan pada dinding peti batu dari Museum Pusat di Jakarta" (1975). Lukisan yang mempunyai bentuk bersamaan, pernah ditulis pula oleh Charles Lebaron tahun 1978 dalam "*The Giant of Eastern Island*", yang memuat lukisan dengan bentuk yang hampir bersamaan.

Lukisan dalam bentuk goresan telah dibahas oleh Walter Kaudern pada tahun 1938 dalam bukunya "*Megalithic in Central Celebes*", yang menguraikan tentang goresan-goresan pada kalamba. Walter Kaudern belum membahas lukisan ini secara detil tetapi hanya memberikan bukti eksistensi pola hias pada peninggalan tradisi megalitik di daerah Besoa dan Napun, yaitu berupa lukisan pada kalamba (Walter Kaudern 1938). Tentang lukisan-lukisan dalam bentuk relief yang tergambar pada menhir-menhir di daerah Sumatra Barat telah dibahas oleh Yuwono Sudibyo. Dalam hal ini Byung-mo Kim juga memberikan bahan bahasan berupa menhir dengan pola hias yang sangat bersamaan dengan menhir di daerah Sumatra

Barat. Bahkan salah satu menhir yang ditemukan di Sungai Udang (Malaysia) mempunyai pola hias yang sangat bersamaan dengan pola hias dari menhir yang terdapat di Sumatra Barat, di mana lukisan kuda menjadi bahan obyek hiasan (Chandran Jeshurun 1982). Ayu Kusumawati dalam Pertemuan Ilmiah Arkeologi III di Cisarua, memberikan data tentang pola hias yang terlukis pada penji (*upright-stone*) dari dolmen-dolmen yang ditemukan di daerah Sumba Timur, R.P. Soejono dalam sebuah artikelnya menyebutkan adanya bentuk-bentuk lukisan muka manusia yang menggunakan bentuk-bentuk kaku, melawak dan menakutkan dan beliau sampai pada suatu estimasi bahwa ilustrasi tersebut mempunyai tujuan tertentu. Hal ini ditunjang pula oleh pendapat Satyawati Suleiman bahwa patung-patung yang mempunyai bentuk-bentuk muka tersebut dipahatkan dengan tujuan tertentu yang memang berkaitan dengan magis religius (Diskusi dalam sidang Rapat Evaluasi Hasil Penelitian, disingkat REHPA). Berdasarkan uraian-uraian tersebut di atas maka pola hias dan bentuk pahatan yang berkaitan dengan estetika ada kaitannya dengan tujuan yang mencakup profan, setengah profan dan pola hias biasa yang hanya bertujuan untuk memperindah semata-mata. Data yang demikian ini dapat dicari perbandingannya di situs-situs "*Living megalithic tradition*" di berbagai daerah di Indonesia dan dapat digunakan sebagai data dalam memperjelas fungsi pola-pola hias tersebut beserta latar belakangnya.

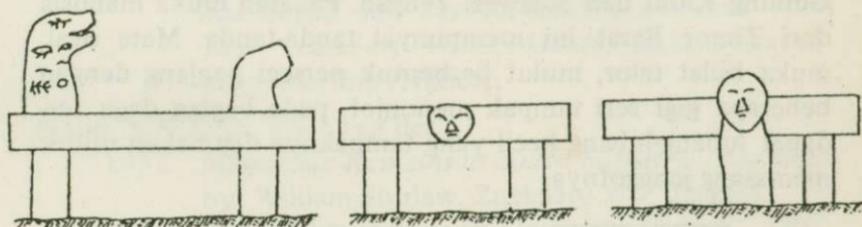
II. Deskripsi

1. Pola Hias dalam Bentuk Pahatan

Yang dimaksudkan pola hias yang berbentuk pahatan ini ialah arca-arca (baik binatang maupun manusia), yang mempunyai fungsi estetis, misalnya arca manusia pada dol-

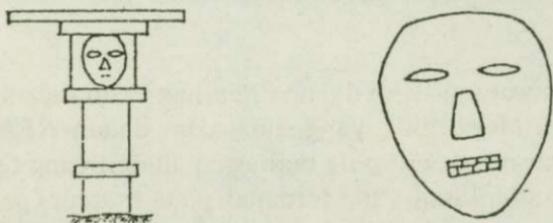
men-dolmen di Sumba/peti batu, menhir yang berfungsi sebagai penghias dolmen (reti), pahatan-pahatan yang lain yang mempunyai nilai estetis.

Pada dolmen-dolmen di Sumba sering ditemukan batu tegak, pahatan muka manusia atau menhir dengan pahatan muka manusia yang sederhana (arca menhir). Pahatan-pahatan ini kadang-kadang berdiri di samping atau berdampingan dengan dolmen dan bahkan ada yang berdiri di atas meja batu sebuah dolmen.



Ayu Kusumawati di dalam "Peranan Penji dalam Masyarakat Tradisi Megalitik", yang dibacakan dalam *REHPA* di Cisarua telah menyebut pula berbagai pahatan yang tertera di penji. Lukisan-lukisan yang terdapat pada menhir (penji) tersebut biasanya terdiri dari binatang-binatang antara lain buaya, ayam jantan, kura-kura, gajah, bulan dan matahari. Tidak jauh dari desa Pau (Melolo) penulis menemukan sebuah dolmen di mana pada ujung meja batunya dipahatkan sebuah lukisan yang menggambarkan muka manusia di samping ditemukan pula arca menhir dalam bentuk yang sangat primitif yang kesemuanya ini merupakan penambahan dan keharmonisan bentuk dolmen. Pahatan lain yang ditemukan pada *living megalithic tradition* ini berupa pahatan kerbau, pahatan kuda, yang biasanya juga berdiri di atas batu meja sebuah dolmen.

Di daerah Timor Barat yaitu di desa Lewalutas dan Fatulotok ditemukan oleh penulis sebuah pilar di mana pada bagian badan pilar tersebut dipahatkan 4 buah muka manusia yang mengarah ke empat mata angin. Oleh penduduk setempat 4 muka manusia yang dipahatkan pada pilar tersebut merupakan simbol persatuan (*unity*) dari keempat suku yang mendiami di daerah tersebut. Pahatan muka manusia ini mempunyai bentuk yang sangat bersamaan dengan bentuk-bentuk muka manusia yang ditemukan di situs-situs di daerah Gunung Kidul dan Sulawesi Tengah. Pahatan muka manusia dari Timor Barat ini mempunyai tanda-tanda. Mata oval, muka bulat telur, mulut berbentuk persegi panjang dengan beberapa gigi seri tampak menonjol, pada bagian dagu terdapat lubang-lubang kecil yang tampaknya digunakan untuk memasang jenggotnya.

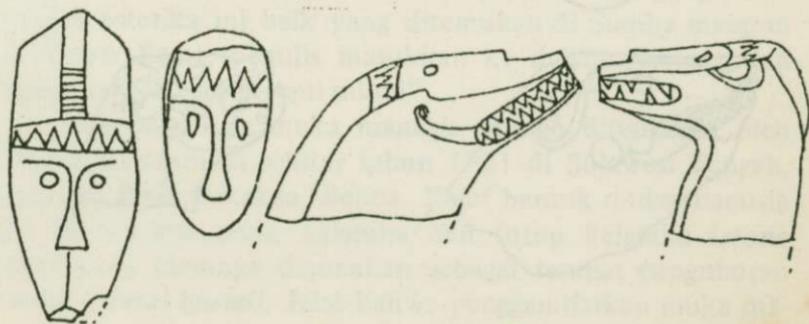


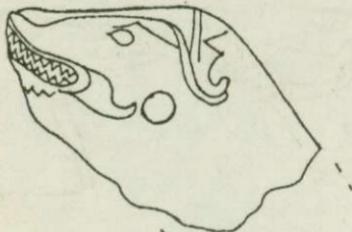
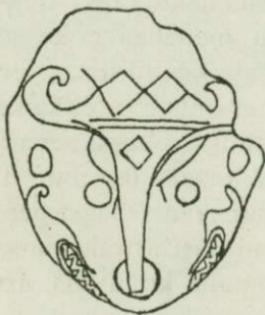
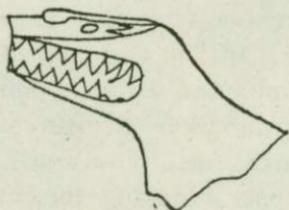
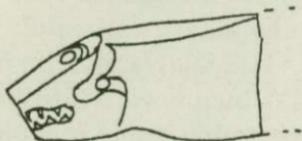
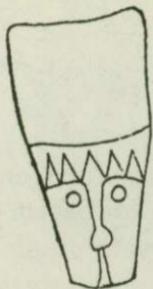
Di daerah Gunung Kidul penulis telah menemukan arca-arca menhir yang berdiri di bagian ujung peti-peti kubur batu. Arca-arca menhir semacam ini ditemukan di kompleks kubur peti batu di Sokoliman dan di kompleks Gondang. Arca menhir ini selain berfungsi sebagai personifikasi arwah yang meninggal juga secara keseluruhan menambah keindahan bentuk peti batunya.

Pada tahun 1978 penulis telah mengadakan penelitian di suatu bukit desa Terjan, Kabupaten Rembang. Di bukit tersebut ditemukan sebuah susunan batu temu gelang (*stone*

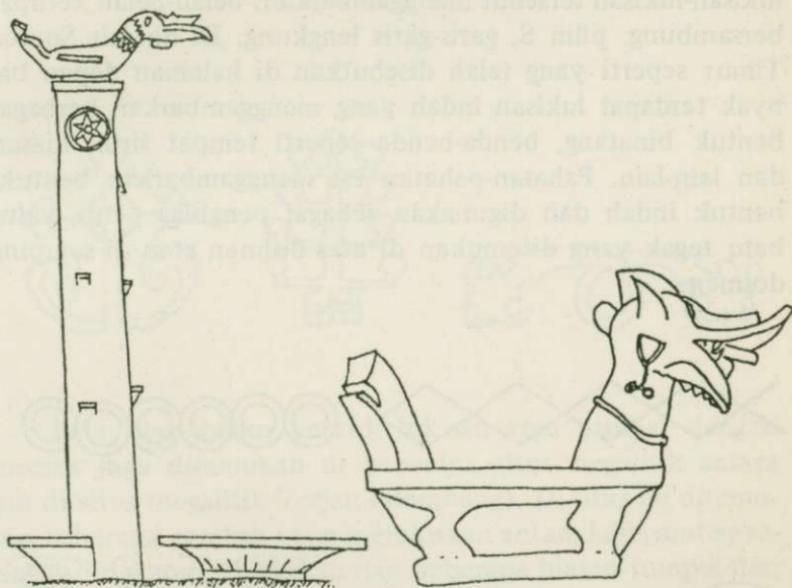


enclosure) yang setelah digali ternyata merupakan sebuah kubur batu. Di sekeliling *stone enclosure* (di bagian dinding) terdapat tujuh buah arca kepala binatang yang dipahatkan dengan sangat indah. Pahatan-pahatan itu menggambarkan binatang-binatang buas yang masih sulit diketahui bentuk binatang apakah arca kepala tersebut. Tampaknya arca ini menggambarkan kerbau, babi, harimau, buaya yang distilir dan digambarkan dengan gigi-gigi dan taring yang runcing, sehingga menimbulkan kesan sangat menakutkan. Arca-arca kepala binatang tersebut diletakkan menghadap ke segala penjuru dan menghadap ke luar. Secara keseluruhan penempatan arca-arca kepala binatang ini menambah estetika kubur batu tersebut. Jelas bahwa selain berfungsi sebagai penambah estetika pada kubur batu, arca-arca kepala tersebut mempunyai fungsi ganda yaitu untuk digunakan sebagai penolak bahaya yang mengancam keselamatan dari arwah yang meninggal selama dalam perjalanan menuju ke dunia arwah.





Di daerah Nias yaitu di Orahili Gomo ditemukan menhir-menhir besar yang merupakan lambang dari kepala-kepala adat. Pada menhir-menhir besar ini ditemukan pahatan-pahatan binatang dan yang utama adalah ayam jantan. Selain pahatan-pahatan di atas menhir ini ditemukan pula pahatan-pahatan lepas yang menggambarkan binatang-binatang, berkaki empat dengan kepala seperti kambing. Oleh penduduk setempat binatang ini biasa disebut dengan "lasara" (binatang pelindung). Pahatan ini biasa digunakan sebagai tempat duduk pengantin laki-laki atau perempuan.

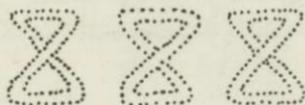
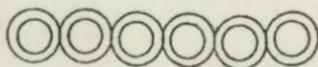
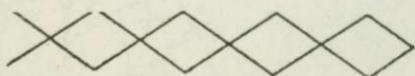


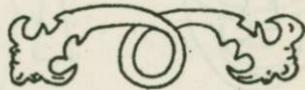
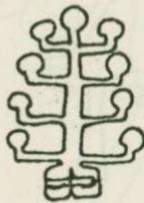
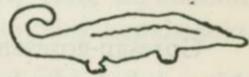
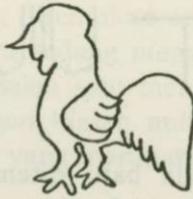
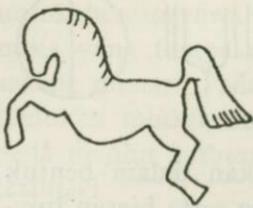
2. Estetika dalam Bentuk Goresan dan Relief

Lukisan dalam bentuk goresan dan relief yang merupakan keindahan (estetika) ditemukan di daerah-daerah Sulawesi Tengah, Timor Barat, Terjan, Lampung, Sumatra Barat

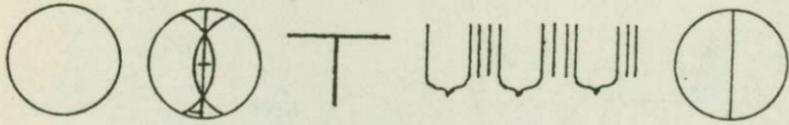
dan Nias. Pola-pola hias yang berkaitan dengan tradisi megalitik ini sebagian mempunyai latar belakang tertentu yang berkaitan dengan magis religius (sakral) dan hanya untuk menambah keindahan semata-mata (profan). Pola-pola hias ini ada yang geometris, ada yang menggambarkan binatang, tokoh manusia maupun sulur-sulur (batang) yang distilir. Untuk memudahkan uraian ini, baiklah saya sebutkan beberapa pola hias dari situs per situs.

Di situs-situs di Timor Barat ditemukan beberapa pola hias yang digambarkan dengan relief-relief rendah. Di antara lukisan-lukisan tersebut menggambarkan: belah-belah ketupat bersambung, pilin S, garis-garis lengkung. Di daerah Sumba Timur seperti yang telah disebutkan di halaman depan banyak terdapat lukisan indah yang menggambarkan berbagai bentuk binatang, benda-benda seperti tempat sirih, hiasan dan lain-lain. Pahatan-pahatan ini menggambarkan bentuk-bentuk indah dan digunakan sebagai penghias penji, yaitu batu tegak yang ditemukan di atas dolmen atau di samping dolmen.





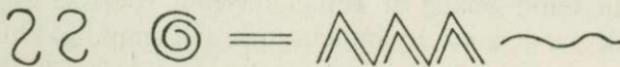
Pola hias dalam bentuk lukisan atau gambar dengan goresan juga ditemukan di beberapa situs megalitik antara lain di situs megalitik Terjan (Rembang). Di situs ini ditemukan beberapa gambar yang melukiskan antara lain gambar setengah lingkaran, lingkaran dan beberapa hiasan tumpal dan huruf T. Gambar-gambar ini masih sangat sulit diketahui maknanya. Lukisan-lukisan tersebut biasanya digambarkan pada tahta batu serta pada beberapa batuan lepas dari konstruksi batu temu gelang di Terjan tersebut (periksa gambar 1). Bentuk yang sama ditemukan juga di Lampung, khususnya pola hias yang mempunyai bentuk seperti huruf T.



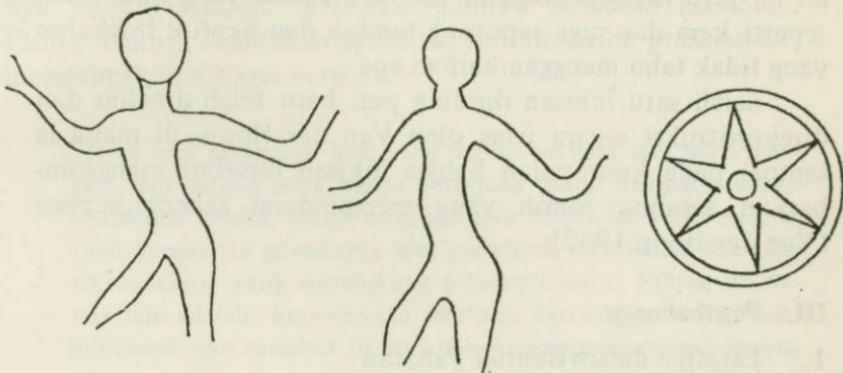
Goresan-goresan pada batu ditemukan dalam bentuk lukisan tokoh-tokoh manusia dan binatang serta hiasan tumbuh-tumbuhan. Pola hias semacam ini banyak ditemukan di kompleks-kompleks megalitik di daerah Sulawesi Tengah khususnya di daerah Napu dan Besoa. Lukisan-lukisan tersebut tergambar pada dinding-dinding kalamba (*stone vats*).



Ragam hias dalam bentuk goresan atau relief ini yang terbanyak ditemukan di situs-situs megalitik di Nias. Di situs ini tampaknya pola-pola hias lebih berkembang dan lebih banyak jenisnya. Pola-pola hias yang terbanyak adalah pola hias dalam bentuk geometris seperti: pilin S, lingkaran memusat, garis-garis lurus bersambung, garis lurus terputus, garis lengkung, garis patah dan garis-garis segitiga runcing yang biasanya disebut dengan pola hias tumpal.



Pola-pola hias yang lain banyak ditemukan pada gambar tokoh manusia, gambar binatang melata, bunglon atau buaya. Di bagian bawah "areo-sali" (tempat sidang) yaitu tempat untuk bermusyawarah ditemukan sebuah lukisan tokoh manusia yang tampaknya sedang menggambarkan orang-orang sedang menari. Pada salah satu menhir di Orahili Gomo ditemukan menhir dengan hiasan matahari, yang dipahatkan pada menhir terbesar yang merupakan lambang kepala suku tertinggi.



3. Lukisan dalam Bentuk Lukisan Cat

Lukisan ini pertama kali ditemukan oleh Van der Hoop dan De Bie di daerah Pasemah. Lukisan digambarkan dengan mempergunakan oker atau cat yang mempunyai arti-arti religius, antara lain cat warna merah, putih, hitam dan kuning. Lukisan pertama ditemukan di kubur peti batu di Tegurwangi. Sebuah batu yang mempunyai lukisan semacam itu disimpan di Museum Nasional Jakarta. Lukisan ini menggambarkan seorang tokoh manusia, dan lukisan cat hitam yang menggambarkan kerbau. Lukisan yang lain tidak diketahui bentuknya. Tetapi yang jelas lukisan semacam ini ke-

ungkinan berhubungan dengan upacara kematian seperti lukisan-lukisan pada penji (menhir) pada kubur dolmen di Sumba. Lukisan yang sama ditemukan pula di daerah Pagaralam pada tahun-tahun terakhir ini. Tampaknya lukisan semacam ini bentuknya juga tidak jauh berbeda dengan lukisan-lukisan di kubur batu Tegurwangi yang ditemukan oleh De Bie dan Van der Hoop. Gambar utama yang ditemukan di sana juga seperti tokoh manusia dan binatang. Lukisan semacam ini juga pernah dijumpai di Kepulauan Pasifik. Lukisan ini juga menggambarkan tokoh manusia yang dilukiskan seperti kera dan juga sepotong tanduk dan bentuk lingkaran yang tidak tahu menggambarkan apa.

Salah satu lukisan dinding peti batu telah dibahas dan direkonstruksi secara jelas oleh Van der Hoop, di mana ia sampai pada kesimpulan bahwa lukisan tersebut menggambarkan seorang tokoh yang mengendarai seekor kerbau (Van der Hoop 1932).

III. Pembahasan

1. Estetika dalam Bentuk Pahatan

Keindahan alam tradisi megalitik tampaknya memegang peranan penting. Berdasarkan hasil penelitian terakhir, berbagai macam pola hias dan berbagai macam bentuk pahatan yang mencerminkan keindahan banyak ditemukan di situs-situs tersebut. Walaupun demikian masih menjadi tanda tanya tentang arti yang lebih dalam dari keindahan tersebut. Dalam beberapa hal, keindahan tidak menjadi suatu tujuan, tetapi di lain hal kadang-kadang keindahan memegang peranan penting. Hal ini dapat diambil contoh, bahwa banyak arca megalitik atau penji yang menghiasi kubur-kubur batu, meskipun secara keseluruhan merupakan penambah keharmonisan, tetapi di pihak lain tampaknya ada kesengajaan bahwa pemahatan arca megalitik atau arca

menhir yang berkaitan dengan kubur digambarkan bentuk-bentuk yang justru kurang sempurna (Van der Hoop 1932, 1935; Kaudern 1938; Sukendar 1970). Hal ini menunjukkan bahwa keindahan suatu obyek megalit dipengaruhi pula oleh maksud dan tujuan pembuatan obyek itu sendiri. Bahkan Setyawati Suleiman pernah mengatakan, bahwa dalam pembuatan arca megalitik atau arca menhir, pemahatannya tidak harus mencapai suatu bentuk yang sempurna. Lebih lanjut Sumiati mengatakan dalam sebuah artikelnya yang berjudul: "Lukisan manusia di Pulau Lomblen, Flores Timur. Tambahan data hasil seni bercorak prasejarah", menyebutkan sebagai berikut:

"Hasil seni prasejarah baik yang berupa lukisan, seni relief maupun seni patung tidak hanya bertujuan untuk mengekspresikan keindahan belaka, tetapi memiliki pula nilai-nilai magis religius. Oleh karena itu gaya-karya seni prasejarah ditentukan pula oleh faktor-faktor yang mendukung penampilannya. Faktor itu antara lain adalah kepercayaan. Bertolak dari anggapan itu, maka hasil-hasil seni tersebut di atas dalam penggambarannya kurang memperhatikan ketepatan anatomi serta proporsinya" (Sumiati As. 1984).

Sehubungan dengan hal tersebut Van der Hoop juga mengatakan bahwa dalam kesenian primitif kekuatan batin dan dasar-dasar rokhani lebih dipentingkan, dan arti ragam hias sering lebih penting dari kepandaian menghias semata-mata (Van der Hoop 1949).

Berdasarkan data yang terkumpul sampai pada tahun terakhir ini kenyataannya mendukung apa yang dikatakan tersebut di atas. Dalam penelitian yang penulis lakukan di berbagai tempat terdapat bukti-bukti konkrit tentang hal itu. Sebagai contoh arca-arca maupun pahatan yang dite-

mukan di situs-situs baik yang untuk pemujaan maupun tempat penguburan, biasanya mempunyai bentuk yang sangat primitif dan kaku, meskipun masa pembuatannya sudah mengenal bahan besi yang memungkinkan bagi pemat hat untuk dapat memperindah pahatannya.

Kenyataan menunjukkan:

- 1) Arca menhir yang ditemukan di Kewar dan Lewalutas (Timor Barat) yang ditemukan di tempat pemujaan, mempunyai bentuk yang sangat primitif. Bahkan ada arca menhir yang hanya terdiri dari sebuah batu dengan puncak menggambarkan goresan muka manusia (Sukendar: Penelitian pribadi, Laporan, *in press*).
- 2) Arca-arca menhir yang terpancang pada dolmen-dolmen di Sumba mempunyai bentuk yang sederhana (Sukendar).
- 3) Arca-arca menhir di Sulawesi Tengah yang berukuran besar mempunyai proporsi dan anatomi yang tidak selaras (Kaudern 1938; Sukendar 1980).
- 4) Arca-arca menhir yang merupakan pelengkap dari kubur peti batu di Gunung Kidul, meskipun sudah muncul pada masa perunggu-besi, tetapi bentuknya sangat primitif dengan penggambaran yang kaku (Van der Hoop 1935; Sukendar 1970).
- 5) Arca-arca untuk pemujaan di Jawa Barat antara lain di Sukabumi dan Pandegelang mempunyai bentuk yang kaku dengan pahatan yang kasar (Sukendar ?).
- 6) Arca menhir yang ditemukan di situs kubur di Liwa juga digambarkan sangat kasar dengan proporsi badan dan muka tidak wajar (Sukendar, periksa lampiran).

Tetapi di samping bukti tersebut, yang selalu mengarah ke bentuk primitif dan kaku, penulis juga menemukan bukti-bukti kemajuan dalam teknologi pembuatan obyek-obyek megalit yang berkaitan dengan unsur keindahan. Pada

tahun 1980 dan 1984, penulis berkesempatan mengadakan penelitian di dataran tinggi Pasemah dan di daerah pedalaman Nias. Di kedua situs megalitik ini telah terjadi hal yang sangat bertentangan dengan apa yang telah dikemukakan.

Pada tahun 1945 Von Heine-Geldern telah mulai menyoroti hasil karya pendukung tradisi megalitik di dataran Pasemah. Berdasarkan cara pemahatan dan bentuk anatomi arca megalitik Pasemah, ia mengatakan bahwa arca megalitik Pasemah merupakan "arca-arca bertipe dinamis". Apa yang dikatakan oleh Von Heine-Geldern itu kemudian diikuti oleh Van Heekeren yang mengatakan bahwa arca megalitik merupakan arca dinamis. Ia mengatakan: "The stone statues are among the most interesting features of the megalithic culture of the Pasemah Plateau. They are large statues sculptured in a "strongly dynamic agitated" style. Selanjutnya dikatakan pula:

"On the whole, the sculptures are of high quality. Several, however, are badly corroded and many details are lost. The majority of the statues represent helmeted warriors with large, round, bulging eyes, deep-rooted, short and broad noses, wide mouth with thick lips, strong broad jaws, some what prognathous, in short, rather negroid in appearance. The warriors wear a girdle, carrying a stright, short, borad double-edged sword, and stright tunic. Their legs are completely covered by a series of rings, similar to rings on their wrists and they wear necklaces made of large, round faceted beads" (Van Heekeren 1958).

Memang apa yang diberikan oleh Van Heekeren ini betul dan jelas menunjukkan bahwa arca dan teknologi pemahatan sudah begitu maju, tidak seperti pada situs-situs lain yang telah ditemukan. Pada waktu mengadakan penelitian di

daerah Lahat (Pasemah) penulis telah berhasil menemukan pahatan seorang wanita yang digambarkan dengan hiasan-hiasan badan yang lengkap dan tutup kepala (tutup rambut) yang dipahatkan sangat rumit dan menarik, dan jelas menunjukkan bahwa keindahan bentuk tampaknya diutamakan (Hasil penelitian Sukendar tahun 1983). Pendapat-pendapat semacam ini rupanya memang sangat sesuai dan tepat karena bentuk arca tersebut dikatakan sebagai bukti kebangkitan baru dalam teknologi pemahatan arca.

Hasil pemahatan dari situs megalitik Pasemah menunjukkan keindahan dan cara pemahatannya sangat halus. Hasil lukisan lebih kaya dan menunjukkan seni pahat yang rumit dan menarik. Bentuk tubuh digambarkan secara lengkap, baik arca yang menggambarkan binatang maupun manusia.

Arca-arca megalitik yang ditemukan di Nias seperti di desa Onositoli, Ononamolo, Cisarahili menunjukkan pemahatan yang sempurna pula, dengan bentuk tubuh manusia yang sempurna. Berbagai pola hias dan pakaian digambarkan sangat indah, lebih-lebih arca yang melambangkan atau simbol ketua adat tertinggi (Periksa lampiran). Perlu diketahui bahwa arca-arca menhir yang ditemukan di Timor Barat, Sumba, Sulawesi Tengah, Gunung Kidul, Sukabumi dan Pandegelang (Jawa Barat), dan Lampung merupakan arca-arca yang didirikan di tempat-tempat sakral, baik untuk penguburan (*burial place*) maupun untuk pemujaan (*Ceremonial place*). Sedangkan arca-arca yang ditemukan di Nias dan Pasemah, menunjukkan bukti-bukti bahwa arca tersebut menggambarkan tokoh yang berkuasa atau tokoh yang terkemuka dalam masyarakat. Arca-arca tersebut hanya merupakan lambang atau simbol dari ketua adat atau tokoh yang dimaksud. Masih sulit dikatakan bahwa arca yang bertujuan sakral lebih mementingkan tujuan dan kepercayaan saja tanpa

mengabaikan keindahan semata-mata, sedang arca yang digunakan sebagai lambang atau status ketua adat, bentuk-bentuk yang lebih megah dengan keindahan yang sempurna memegang peranan penting. Hal ini masih perlu diuji dengan penelitian yang lebih luas di situs *living megalithic tradition* yang lain.

Para arca-arca di daerah Batak, Nias maupun di Sulawesi Tengah tampak sekali adanya kesengajaan memberikan pahatan berupa kemaluan laki-laki maupun perempuan yang sangat menonjol dan kadang-kadang digambarkan berdiri tegak. Dalam segi estetika justru pahatan kemaluan yang sangat menonjol akan memberikan kesan yang kurang indah. Namun kenyataan menunjukkan bahwa hadirnya pahatan yang demikian tidak semata-mata hanya sebagai pola hiás atau penambah keindahan tetapi mempunyai arti yang lebih dalam.

Beberapa pahatan yang ditemukan di kubur batu temua gelang (*Stone-enclosure*) di desa Terjan, Rembang merupakan penampilan estetika yang sangat menarik. Bentuk arca-arca kepala binatang digambarkan dengan pahatan yang lebih indah dan rumit, namun di dalam hasil seni yang indah ini, terkandung maksud adanya harapan pembuatnya, agar dapat melindungi si mati dalam perjalanan ke dunia arwah. Sehingga dalam hal ini, kepercayaan akan kekuatan arca-arca kepala yang dibuat menakutkan itu adalah yang paling utama. Cara peletakan pahatan-pahatan kepala binatang yang kesemuanya menghadap ke segala penjuru, memberikan kesan sebagai penolak bahaya yang datang dari berbagai arah. Ekskavasi tahun 1978 yang penulis lakukan menghasilkan rangka manusia dengan berbagai macam bekal kubur (Sukendar 1981). Dengan adanya bukti penguburan ini maka sekaligus memberi titik-titik terang akan fungsi hasil karya ini (Hadimuljono 1968; Orsoy de Flines 1941-1947).

Hasil penelitian yang penulis lakukan pada tahun 1982 di Pulau Nias telah memberikan bukti adanya tujuan tertentu, dalam hal ini penulis masukkan ke dalam tujuan yang semi sakral. Bukti ini dapat penulis jumpai pada obyek-obyek megalitik yang mempunyai nilai seni tinggi yaitu dalam bentuk *sitilubagi* (bentuk pahatan yang menyerupai binatang, digunakan sebagai tempat duduk pengantin laki-laki), *neobehe* (tempat duduk pengantin wanita), *neogadi* (tempat penari berbentuk meja bulat dari batu dengan berbagai pola hias (Sukendar : Laporan penelitian tradisi megalitik di Pulau Nias, *in press*).

Relief-relief di Pulau Nias yang menggambarkan segitiga runcing atau tumpul, biasa disebut dengan "*neofulayo*" yang berarti bahwa benda-benda yang dihias dengan pola ini adalah milik orang-orang berkuasa sehingga tidak boleh diganggu gugat. Sedang pahatan-pahatan (relief) membentuk bulatan-bulatan biasa disebut dengan "*vahasara dede*" yang berarti melambangkan persatuan (Hasil wawancara Sukendar).

2. Estetika dalam Bentuk Goresan dan Relief

Hasil karya seni dalam bentuk goresan dan relief ini mencakup: relief-relief pada panji di Sumba, bentuk-bentuk pola hias pada pilar megalitik di Timor Barat, bentuk muka manusia di Timor Barat dan Sulawesi Tengah.

Di Pulau Sumba pada panji (dolmen) yang merupakan kuburan raja biasa ditemukan batu tegak (menhir) yang biasanya mempunyai relief yang menggambarkan binatang, tumbuh-tumbuhan maupun sesuatu benda. Gambar-gambar ini, biasanya melukiskan sifat-sifat raja. Ayu Kusumawati dalam *REHPA*, III di Ciloto telah membahas arti relief-relief ini. Berdasarkan hasil wawancara yang penulis lakukan pada tahun 1982 dengan salah seorang raja Psu ternyata tokoh binatang yang dipahatkan melambangkan sifat raja. Adapun

sifat-sifat yang digambarkan meliputi:

- 1) Ayam jantan dan : melambangkan keberanian seorang buaya raja.
- 2) Kura-kura : melambangkan sifat kehalusan budi pekerti raja yang seperti halusny kulit kura-kura tersebut.
- 3) Matahari dan : sebagai lambang pengayoman dan bulan penerangan.
- 4) Benda-benda seperti mamolo, anting-anting dan lain-lain menggambarkan sebagai barang-barang untuk keperluan bekal sang raja (Ayu Kusumawati 1983; Hasil Wawancara Sukendar).

Beberapa pola hias yang berhasil dicatat dalam penelitian di Timor Barat memberikan petunjuk tentang makna lukisan. Gambar-gambar muka manusia yang dipahatkan di situs *living megalithic tradition* ini merupakan suatu simbol persatuan bagi suku-suku yang ada di sana (Hasil wawancara Sukendar).

Sedangkan pola hias yang berupa belah ketupat bersambung, lingkaran bersambung, pilin S, garis lengkung yang terdapat pada pilar (batu tegak) megalitik ini tampaknya tidak mempunyai arti lain, terkecuali hanya merupakan penambahan keindahan semata-mata. Hasil-hasil karya yang mempunyai estetika ini baik yang ditemukan di Sumba maupun di Timor Barat, penulis masukkan ke dalam "konsep dan tujuan obyek estetis semi sakral".

Pola-pola hias muka manusia pernah ditemukan oleh Walter Kaudern di sekitar tahun 1921 di Sulawesi Tengah, yaitu di Pada Pokekea, Behoa. Reief bentuk muka manusia ini dipahatkan pada kalamba dan tutup kalamba (*stone vats*) yang biasanya digunakan sebagai tempat penguburan famili (*plural burial*). Jelas bahwa penggambaran muka manusia tersebut sangat erat kaitannya dengan upacara peng-

buran. Tampak dengan jelas bahwa pahatan-pahatan tersebut sama sekali tidak mementingkan unsur keindahan tetapi unsur magis religius merupakan tujuan utama. Oleh karena itu tidak mengherankan jika penggambaran muka manusia tampak kaku dan dalam proporsi yang tidak sempurna. Bagian-bagian muka digambarkan tidak lengkap (Walter Kaudern 1935).

Sebuah goresan dan relief berbentuk tokoh manusia ditemukan pada menhir besar di desa Watubuto, Magetan (Penelitian Sukendar tahun 1982) yang menggambarkan manusia dalam posisi kangkang dengan tangan terangkat ke atas dan kemaluan laki-laki digambarkan sangat menonjol. Pahatan-pahatan dalam posisi manusia kangkang juga ditemukan pada sarkofagus, kubur batu di Sumbawa dan waruga di Sulawesi Utara (Soejono 1977).

Sebuah relief yang cukup menarik dikemukakan di sini adalah sebuah relief pada batu datar di Pandegelang yang menggambarkan lukisan-lukisan kemaluan wanita, yang digambarkan sangat menonjol dan dalam jumlah yang cukup banyak (Sukendar 1982). Di Candi Sukuh yaitu pada pintu masuk juga ditemukan pahatan yang menggambarkan kemaluan laki-laki yang menonjol. Penampilan karya-karya seni tersebut di atas, jelas tidak khusus untuk penambah keindahan, tetapi mempunyai maksud-maksud religius yang lebih dalam.

KEPUSTAKAAN

Bie, C.W.P. de

- 1932 "Verslag van de Ontgraving der Steenen Kamers in de Doesoen Tandjoeng Ara, Pasemah-Hoogvlakte", *TBG*, LXXII, 926-35.

Heekeren, H.R. van

- 1931 "Megalithische overblijfselen in Besoeki, Jawa", *DJAWA*, XI, 1-18.
- 1958 "The Bronze-Iron Age of Indonesia", *Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land-en Volken-kunde*, xxii, s-Gravenhage: Martinus Nijhoff.

Hoop, A.N.J. Th. a Th. van der

- 1932 *Megalithic Remains in South Sumatra*, translated by: William Shirlaw. Zutphen: W.J. Thieme.
- 1935 "Steenkistengraven in Goenoeng Kidoel", *TBG*, LXXV/1:83-100.
- 1949 *Indonesische Siermotieven*, Ragam-ragam Perhiasan Indonesia, (Indonesian Ornamental Design). Uitgegeven door het Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsteren Wetenschappen.

Jeshurun, Chandran

- 1982 "A Survey for Megaliths and Associated Finds in Peninsular Malaysia, Sarawak and Sabah", *Megalithic Culture in Asia*, ed. by Byung-mo Kim Monographs no. 2. Seoul: Hanyang University Press.

Kaudern, Walter

- 1938 "Megalithic Finds in Central Celebes", *Ethnographical Studies in Celebes*, vol. V. Goteborg, Elanders, Boktryckeri.

- Kusumawati, Ni Luh Putu Ayu
 1984 "Peranan 'Penji' dalam kubur Reti di Sumba Timur", *Rapat Evaluasi Hasil Penelitian Arkeologi*, II. Cisarua.
- Lebaron, Charles
 1978 "The Giants of Eastern Island, the World's Last Mysteries". *Reader's Digest*. Sydney.
- Perry, W.J.
 1918 *Megalithic Culture in Indonesia*. Manchester: The University Press.
- Soejono, R.P.
 1982 "On the megaliths in Indonesia", *Megalithic Cultures in Asia*, ed. by: Byung-mo Kim. Monographs No. 2. Seoul: Hanyang University Press.
- Sukendar, Haris
 1979 "Laporan Penelitian Kepurbakalaan daerah Lampung", *Berita Penelitian Arkeologi*, 20. Jakarta.
 — "Laporan Penelitian Tradisi Megalitik di Daerah Kewar, Timor Barat", inpress.
 — "Laporan Penelitian Tradisi Megalitik di Daerah Nias", inpress.
 — "Laporan Penelitian Tradisi Megalitik di daerah Sumba Timur", inpress.
 1980 "Laporan Penelitian Kepurbakalaan di Sulawesi Tengah", *Berita Penelitian Arkeologi*, 25. Jakarta.
 1981 "Laporan Penelitian Terjan dan Plawangan, Jawa Tengah, Tahap I & II", *Berita Penelitian Arkeologi*, 27. Jakarta.
- Sukendar, Haris, J.R.I. Panggabean dan Rokhus Due Awe"
 1982 Laporan Survei Pandegelang dan Eksavasi

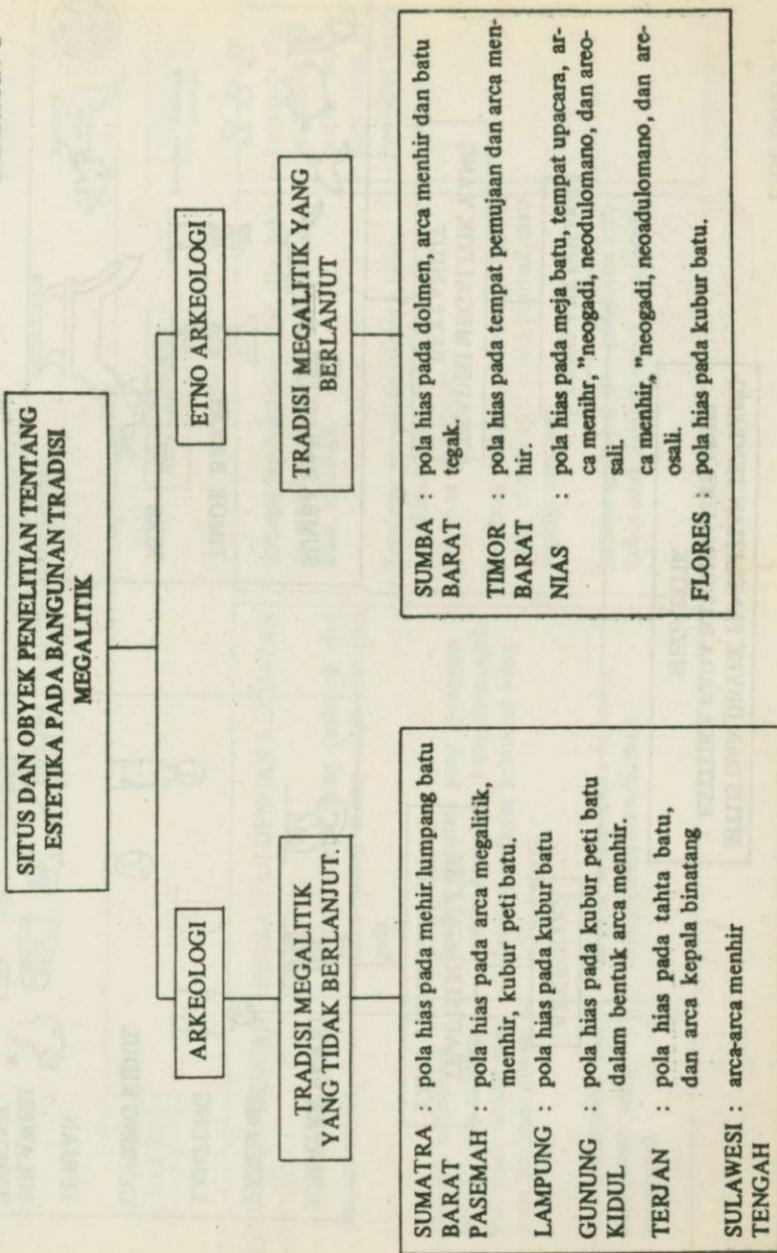
Anyar, Jawa Barat'. *Berita Penelitian Arkeologi*, 28, Jakarta.

Suamiati As.

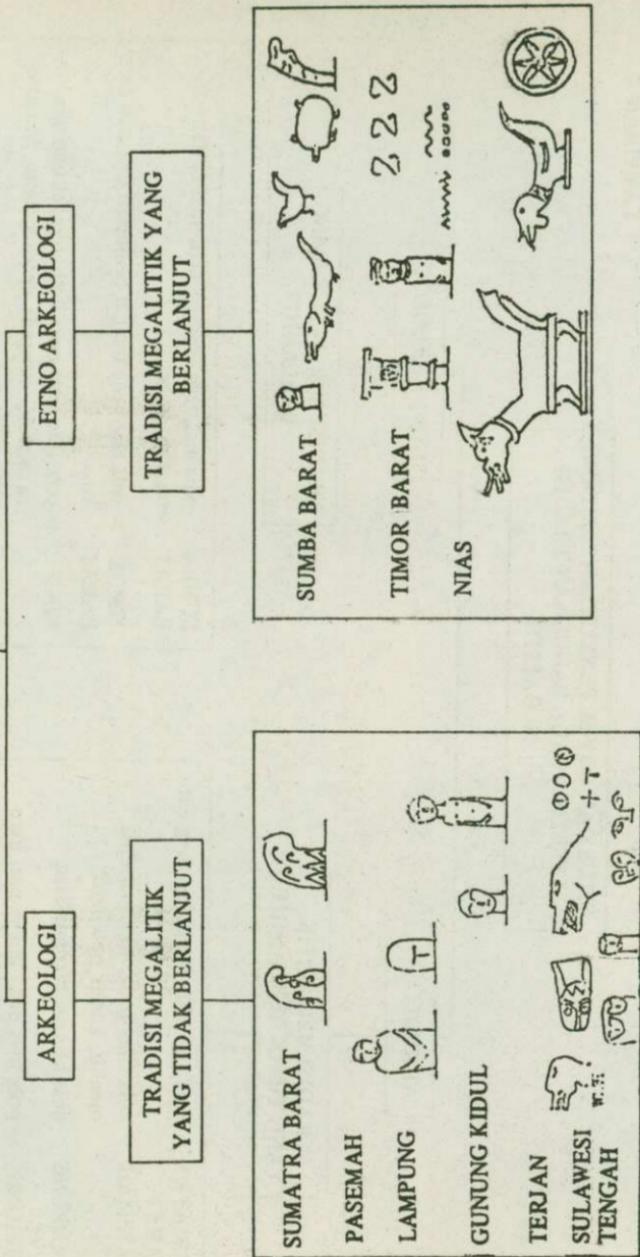
1984 "Lukisan Manusia di Pulau Lomblen (Tambahan data Hasil Seni Bercorak Prasejarah)". *Berkala Arkeologi*, V/1. Yogyakarta.

Tombrink, E.P.

1972 'Hindoe-Monumenten in de Bovenlanden van Palembang, als bron van geschiedkundig onderzoek', *TBG*, XIX, 1-45.



SITUS DAN OBYEK PENELITIAN TENTANG
ESTITIKA PADA BANGUNAN TRADISI
MEGALITIK



**KONSEP DAN TUJUAN OBYEK ESTETIS
DALAM TRADISI MEGALITIK**

SAKRAL

BERKAITAN DENGAN ARWAH

- Berkaitan dengan pe-
mujaan arwah.
- Sebagai pelindung
arwah yang mening-
gal, pada waktu me-
nuju ke dunia arwah.
- Sebagai personifikasi
dari arwah yang
meninggal

SEMI SAKRAL

**BERKAITAN DENGAN KEKUATAN
GAIB**

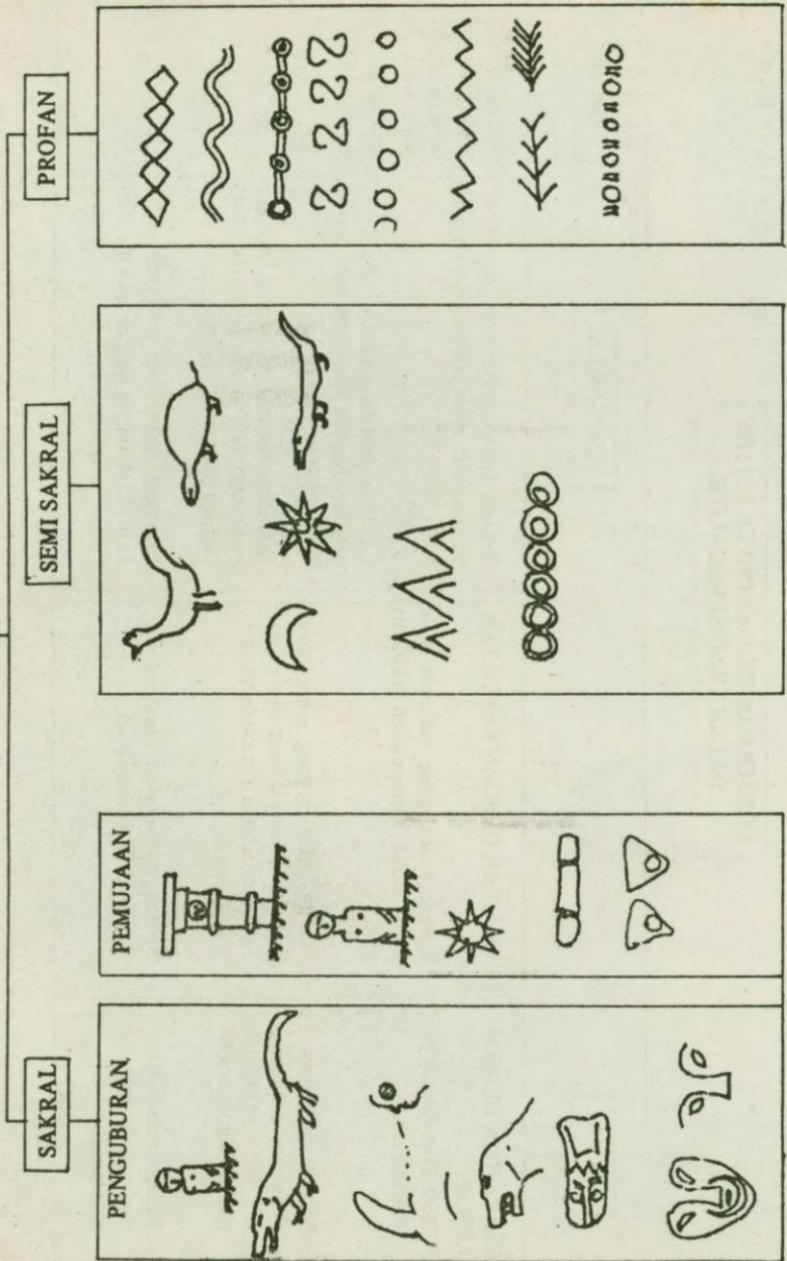
- Bentuk muka yang melawak dan
kaku untuk memperoleh kekuatan
gaib.
- Bentuk pahatan yang menggam-
barkan kemahuan yang menonjol
untuk mendapat kekuatan yang
lebih banyak
- Bentuk muka-muka binatang
mengerikan/menakutkan.

PROFAN

- Pola-pola hias
berbentuk geo-
metris, seperti
garis lurus, ge-
lombang, belah
ketupat, dll

- Sebagai lambang sifat-sifat raja; lukis-
an matahari, ayam jantan, buaya, kura-
kura, bulan dll.
- Lambang persatuan (unity); pilar,
pola hias bentuk lingkaran, baik ber-
sambung atau tidak.
- Lambang kekuasaan: bentuk hiasan
yang menyerupai ujung tombak, atau
segitiga runcing.
- Lambang/symbol dari pimpinan atau
ketua adat; dalam bentuk arca menhir

ESTIMASI BENTUK-BENTUK ESTITIKA BERKAITAN DENGAN FUNGSIONYA



HUBUNGAN SENI DAN RELIGI KHUSUSNYA DALAM AGAMA HINDU DI INDIA DAN JAWA

Hariani Santiko

1. Seni dan Religi pada Umumnya

Apabila kita mengunjungi candi-candi yang banyak ber-
tebaran di pulau Jawa, terbersit berbagai pertanyaan dalam
hati mengenai siapa yang mendirikan, bilamana, sarana apa-
kah yang dipergunakan untuk mendirikan bangunan itu, siapa
sajakah yang memuja di sini serta bagaimanakah cara memuja
dewa-dewa yang arcanya (dahulu) terletak dalam ruangan
candi, dan lain sebagainya.

Candi dengan sisa-sisa keindahannya itu merupakan
salah satu "alat penghubung" dari kehidupan masa silam
dengan kehidupan kita sekarang. Terlihat oleh kita betapa
pandainya si seniman menuangkan pengalaman dengan
Tuhannya ke dalam karya seni yang indah dan megah.
Di sini terlihat bahwa ia sangat mahir menggabungkan
sesuatu yang bersifat keramat/suci dengan pengalaman
estetis sehingga menjadi sebuah hasil seni yang mengagum-
kan.

Apabila kita perhatikan, sebagian terbesar dari ke-
senian yang berlangsung dari abad ke abad itu tumbuh dari
suasana keagamaan. Hampir di seluruh dunia kita jumpai
tempat-tempat suci, berupa mesjid, gereja, kuil, candi-
candi dan lain sebagainya, suatu tempat di mana manusia
menjalankan ibadah agamanya. Demikian pula tak terhitung
lagi lukisan, relief serta patung yang indah-indah.

Menurut beberapa pendapat, seni khususnya seni rupa
adalah ekspresi atau pernyataan perasaan manusia, karena
itu dapat disebut sebagai "bahasa bentuk". Kita dapat

berbicara melalui "bahasa bentuk" ini, yang rupanya lebih mudah dimengerti oleh semua orang (Du Casse 1966:21-41). Oleh karena itu, beberapa agama memanfaatkan karya seni ini untuk menyebarkan ajaran agamanya. Diciptakanlah patung-patung serta relief tokoh-tokoh yang ada kaitannya dengan ajaran yang dimaksud. Demikian pula dibuat relief/lukisan-lukisan cerita yang mengandung ajaran-ajaran tertentu.

Di samping karya seni yang mengandung ajaran-ajaran tertentu (*didactic art*), terdapat karya seni yang dipergunakan dalam upacara keagamaan, yang dipakai sebagai objek pemujaan, sebagai tanda yang dapat memberikan suasana keramat/suci pada area tertentu, lukisan-lukisan yang mengandung arti gaib (magis) dan lain sebagainya. Jenis lukisan ini oleh James W. Karman disebut sebagai *sacramental art* (Karman 1978:119-20).¹

Tetapi pada prakteknya sangat sulit untuk memilah-milah karya seni yang bersifat religius ini ke dalam dua kategori di atas, karena seringkali keduanya berbaur. Maksudnya suatu jenis karya seni dapat berfungsi sebagai "bahasa" dan sekaligus dipakai sebagai objek pemujaan.

Contoh tertua karya seni yang bersifat religius ini adalah lukisan-lukisan pada dinding gua dan gua ceruk (*rock-shelter*) dari jaman Palaeolithicum yang diketemukan di Eropa dan Afrika. Lukisan ini berupa lukisan binatang-binatang, di antaranya bison, babi hutan, rusa, kuda, lembu, mamoth dalam warna-warna merah, kuning dan coklat (Gordon Childe 1960:56-7).

Apa arti dan tujuan lukisan pada dinding gua ini masih belum jelas benar. Dari analogi perbandingan dengan kebudayaan bangsa-bangsa yang dapat dilacak, diperkirakan lukisan-lukisan tersebut dibuat pada suatu upacara kesuburan yang bersifat magis sebelum orang-orang berangkat

berburu, agar memperoleh hasil yang banyak. Bahwa upacara ini ada hubungannya dengan perburuan binatang, ditunjukkan oleh beberapa gambar mata panah, tombak, sikap memanah yang diperlihatkan oleh tokoh manusia yang kadang-kadang tergambar di dekat binatang-binatang tersebut. Demikian pula beberapa lukisan, di antaranya dinding gua dekat Laussel, Perancis Selatan, secara samar-samar memperlihatkan binatang dengan tangan dan kaki manusia. Hal ini menimbulkan dugaan bahwa upacara ini dilakukan antara lain dengan tari-tarian sakral dan si penari mengenakan topeng-topeng binatang (James 1959:17).

Upacara sakral sebelum berangkat berburu ini diperkirakan sangat erat hubungannya dengan pemujaan patung wanita kecil-kecil yang terbuat dari tanduk, tulang atau gading. Patung-patung ini yang kemudian dikenal dengan sebutan "Venus" banyak diketemukan di Eropa Tengah, Selatan, Timur dan Asia Barat. Patung-patung ini adalah wujud atau simbol alam yang subur karena dianggap telah melahirkan manusia serta isi alam seluruhnya. Dari kesuburan inilah segala kehidupan berasal dan alam yang subur ini diwujudkan sebagai wanita yang subur pula. Patung-patung Dewi Ibu atau "Venus" ini yang terkenal berasal dari Willendorf dan Menton, kedua-duanya di Australia dan sebuah lagi dari gua di Laussel, Perancis Selatan ini digambarkan dengan ciri-ciri kewanitaan (pinggul, perut, payudara) sangat berlebihan, sehingga seringkali mirip wanita hamil (James 1959:13-5).

Bahwa upacara sakral sebelum berangkat berburu ini dihubungkan dengan patung-patung Dewi Ibu ini, antara lain dibuktikan oleh relief/lukisan yang dijumpai pada dinding gua ceruk di Laussel tersebut. Dewi Ibu ini dipahatkan pada dinding gua ini, sedangkan pada bagian bawahnya terdapat 4 relief yang bentuknya hampir mirip

dengan relief "Venus" di atasnya. Dua di antara 4 relief ini memperlihatkan laki-laki bertanduk dan mereka memegang panah dan busur (James 1963:136-37).

Perlu kita tambahkan di sini, bahwa Dewi Ibu ini seperti halnya alam, tidak hanya "melahirkan" tetapi juga mengambil kembali apa yang telah dilahirkan ke dunia. Oleh karena itu Dewi Ibu selain memberi kesuburan, kemakmuran dan kebahagiaan kepada manusia, juga bertindak sebagai dewi kematian. Di beberapa daerah misalnya di Inggris, Perancis, Skandinavia, pulau Malta dan sebagainya, simbol-simbol Dewi Ibu berupa gambar mata dan kapak kembar dijumpai pada kubur-kubur batu Megalithicum (Neumann 1972:112).

Hubungan yang erat antara seni dan religi ini di Eropa tetap berlangsung hingga jaman Renaissance. Sejak jaman ini seni tidak terikat lagi oleh norma-norma keagamaan dan lebih bebas mengungkapkan kehidupan sehari-hari (Preble 1973:103).

Dapat kita kemukakan di sini bahwa ada beberapa agama yang tidak menyetujui pembuatan patung tokoh-tokoh yang dianggap suci dalam agamanya, hal ini dilakukan untuk menjaga kemungkinan tumbuhnya pemujaan terhadap patung-patung tersebut.

2. Seni dalam Agama Hindu di India

Hubungan yang sangat erat antara seni dan religi ini kita jumpai di India. Di sini semua cabang kesenian dipersembahkan kepada agama.

Keterangan mengenai cabang-cabang kesenian ini, khususnya seni bangunan dan seni arca, terdapat dalam kitab-kitab keagamaan mereka, yakni dalam *Samhita-samhita*, *Smrti* (*Manusmrti* dan *Yajnavalkya-smrti*), kitab-kitab *Purana*, *Upaa. Purana* dan *Tantra*. Kitab-kitab *Purana* tersebut,

selain berisi *sarga*, *pratisarga*, *vamsa* dan sebagainya, berisi pula tentang *pratimalakṣana* (uraian ciri-ciri mengenai arca), *pratiṣṭhavidhi* (cara penempatan arca-arca), *devāgrhanirmanam* (pembangunan kuil) dan sebagainya. Di antara Kitab Purāna yang terkenal adalah *Matsya-Purāna*, *Agni-Purāna*, *Padma-Purāna* (Banerjea 1974:20-1). Di samping kitab-kitab keagamaan ini, uraian tentang seni arca khususnya, dijumpai pula dalam kitab-kitab Nitisastra dan yang terpenting di antara kitab-kitab jenis ini adalah *Sukranitisastra*, yang akan kita bicarakan kemudian.

Bahwa seni dan religi tidak dapat dipisahkan, terlihat pula dalam kitab-kitab pegangan khusus untuk seni bangun dan seni arca. Misalnya dalam kitab *Manasara* dikatakan bahwa arsitek-arsitek pertama adalah "cucu-cucu" dewa Brahmā. Dalam kitab ini dikatakan bahwa dewa Brahma, dewa pencipta alam semesta, tidak lain adalah Mahavisvakarma. Ia mempunyai 4 muka, muka yang di sebelah timur disebut Visvabhu, sebelah selatan Visvavid, muka sebelah utara Visvatha dan muka sebelah barat adalah Visvasrasta. Dari muka Brahmā sebelah timur lahir Visvakarma, sebelah selatan lahir Maya, dari muka sebelah utara lahir Tvasta, dan dari muka sebelah barat lahirlah Manu. Keempat "anak-anak" Brahmā ini menikah dengan anak-anak dewa Indra, Surendra, Vaisravana dan Nala. Dari keempat pasangan ini kemudian lahirlah *Sthāpati* (arsitek), *Sutagrahi* (perencana/pelaksana teknis), *Varddhaki* (ahli dalam seni hias/seni lukis) dan *Taksaka* (ahli dalam seni pahat) (Banerjea 1974:14-5).

Para seniman (*silpin*) membangun kuil untuk dewa-dewa, karena itu disebut rumah dewa (*deva-gr̥ha*, *devālaya*). Rumah suci ini dilengkapi dengan "wujud" dewa-dewa yang terbuat dari batu atau logam serta menghiasinya dengan berbagai motif hias berupa simbol-simbol keagamaan. Prinsip *bhakti*, yakni rasa cinta kasih dan menyerah, kepada dewa-

dewa inilah yang melandasi setiap ulah para seniman dalam menjalankan tugas mereka (Banerjea 1974:80).

Beberapa motif hias berupa simbol yang seringkali kita dapati pada dinding kuil-kuil di India di antaranya adalah:

- 1) *Pūrna-ghata* atau *Maṅgala-kalāṣa* (tempayan penuh berisi air), lambang mikro dan makrokosmos, serta lambang dari dua hal yang selalu bertentangan, yakni laki-laki-wanita, anak-anak-orang tua, siang-malam, abadi-kehancuran dan lain sebagainya.
- 2) *Pūrna-kumbha* (jambangan bunga penuh air), lambang kesuburan, kemakmuran serta kepuasan lahir dan bathin. Purna-kumbha dan Purna-kalasa merupakan ragam hias yang sangat indah, karena berbagai bunga dan daun-an keluar dari kedua benda tersebut.
- 3) *Śaṅkha-padma-nidhi*; ragam hias ini terdiri dari dua bagian, yakni *śaṅkha* (rumah siput) dan bunga teratai merah yang menjalar (*padmā-lata*) keluar dari *śaṅkha*. Ragam hias ini khusus dijumpai pada jaman Gupta, suatu masa di mana karya seni yang sangat indah (*lalita kala*) tumbuh dengan subur. Ragam hias ini merupakan lambang kebahagiaan dan kemakmuran.
- 4) *Kalpavṛkṣa* (*kalpataru, kalpadruma, devataru*), merupakan pohon pengharapan yang dapat memenuhi segala keinginan. Menurut mitos, pohon ini "keluar" dari Lautan Susu (*Kṣīrārnava*) yang diaduk oleh para dewa dan asura. Demikian pentingnya arti pohon dewa ini dalam keagamaan, sehingga disebut pula sebagai pohon penghias "pulau" yang dijumpai dalam *anandakaṇḍa-padma-cakra*, sebuah *cakra* dekat dengan *anahata-cakra* (terletak di jantung), tempat *atma* dan *iṣṭā-devatā* yakni

dewa pelindung seorang Sādhaka (Agravala 1965:10, 41-52).

Di samping sebagai rumah dewa, kuil adalah replika dari alam raya (makrokosmos), karena itu bangunan kuil terdiri dari 3 bagian yakni kaki-tubuh-atap. Ketiga bagian ini berturut-turut melambangkan *bhūloka* (dunia bawah), *bhuvarloka* (dunia manusia) dan *svarloka* (dunia atas). Oleh karena itu ragam hias kuil-kuil khususnya di Orissa disesuaikan dengan konsep ini. Misalnya bingkai (pelipit) bagian bawah badan kuil, seringkali merupakan lambang 5 materi dasar (*pānca-mahābhūta*) penyebab adanya segala sesuatu di dunia ini termasuk manusia. Kelima materi dasar tersebut adalah tanah, air, api, angin dan angkasa, masing-masing dilambangkan oleh 5 bingkai yang dikenal sebagai *pāncakarma* yakni *khura*, *kumbha*, *damaru*, *vasanta* dan *culika*. *Khura* (bentuk tapal kuda) adalah lambang tanah dan pada kuil di Hoysala, *khura* ini diganti dengan relief sederetan gajah, yang juga merupakan lambang tanah (Boner 1966: 36-37).

Kemudian bagaimana dengan seni arca? Patung adalah tubuh (*tanu*, *mūrtti*) dewa, oleh karena itu peraturan mengenai seni arca ini, baik mengenai ciri-ciri maupun ukuran arca, sangat penting. Karena yang digambarkan adalah dewa-dewa, maka konsep keindahan (*rasa*) telah digariskan pula di dalam kitab-kitab keagamaan. Sukracarya dalam Kitab *Sukranitisastra* mengungkapkan keindahan arca sebagai berikut:

"Sebuah arca disebut indah hanya apabila dibuat dengan mengikuti petunjuk-petunjuk kitab peraturan, sesuatu yang dianggap indah oleh beberapa orang, ternyata tidak indah dipandang mata, karena tidak sesuai dengan aturan kitab keagamaan" (Coomaraswamy 1956:167).

Dalam kitab-kitab keagamaan ini terdapat apa yang disebut *dhyāna-mantra*, yakni mantra yang dipergunakan oleh para Yogi untuk memusatkan pikirannya kepada dewa tertentu. Dalam *dhyāna-mantra* ini tercantum tentang ciri-ciri dewa tersebut, misalnya ciri-ciri tubuh, jumlah tangan, *lakṣana* (tanda), *ayudha* (senjata), pakaian dan lain sebagainya.

Misalnya, *dhyāna-mantra* Dewi Bhuvaneswari berbunyi sebagai berikut:

"Saya memuja dewi kami Bhuvaneswari yang lemah lembut, seperti matahari baru terbit, cantik, selalu memperoleh kemenangan, melenyapkan kesalahan-kesalahan dalam doa, (ia) memiliki mahkota yang bersinar di atas kepalanya, bermata 3, dengan anting-anting yang bertatahkan berbagai permata, sebagai *padma-devi* ia melimpahkan harta, serta mempunyai sikap tangan memberi anugerah (*vara*) dan memenangkan (*abhaya*). Demikianlah dhyana (milik) Bhuvaneswari" (Coomaraswamy 1956:164).

Kemudian sebuah contoh lagi adalah *dhyāna-mantra* Durgā Mahisāsūramardini yang dimuat dalam Kitab Tantrasara, sebuah Kitab Tantra yang sangat terkenal di daerah Bengal. *Dhyāna-mantra* berbunyi sebagai berikut:

- 1) Sādhaka memusatkan fikiran kepada Devī Mahisamardini (yang) lari kesana kemari di medan perang untuk membunuh musuh.

Dikelilingi oleh 8 Matrka.

Anting-anting berbentuk padma berdaun bunga 8.

Di dalam setiap daun bunga tergores 8 suku kata.

Hormat untuk Mahisamardini (*Mahisamardinyai namah*).

Medan perang mengerikan karena hunjaman-hunjaman tanduk Mahisāsura yang besar dan bengkok.

Sangat hitam, berjalan kian kemari dengan marah dan berteriak.

Kematiannya sangat diinginkan oleh dewa-dewa.

2) Harap Sadhaka memusatkan fikiran.

Kepada Bhagavati Mahisamardini yang hitam dan hebat. Dalam tangannya memegang cakra, asi, parasu, khetaka, sara, dhanu dan trisula.

Melakukan gerakan untuk menghilangkan rasa takut (*abhaya*),

Rambutnya panjang, lengket bagaikan awan.

Berteriak sangat keras, sekarang tertawa terbahak-bahak.

Dan kemudian, ancaman-ancamannya sangatlah menakutkan para pahlawan Daitya.²

Si seniman pembuat arca, sebelum menggarap arca dewa yang dimaksud, harus melakukan *dhyana-yoga*. Mengucapkan *dhyāna-mantra* serta *bija-mantra*³ disertai pemusatan fikiran kepada dewa tersebut. Apabila berhasil, maka dewa yang dimaksud "muncul" dihadapannya bagaikan sebuah bayangan atau terlihat bagaikan dalam mimpi (Coomaraswamy 1952: 44).

Apa pula perlunya membuat arca dewa-dewa? Di atas telah diungkapkan bahwa arca adalah "tubuh/bentuk" (*mūrta*) atau "wujud kasar" (*sthūla*) seorang dewa yang diperlukan dalam upacara pemujaan, khususnya pemujaan yang dilakukan oleh para Sādharma yang masih rendah pengetahuannya dan belum dapat memusatkan fikiran tanpa bantuan wujud konkrit dewa yang dipuja.

Seperti kita ketahui dalam agama Hindu terdapat 2 macam *pūja*, yakni: *bahya-pūja* (*pūja* luar) dan *antarpūja* atau *Manasapūja* (*pūja* dalam).

Bahya-pūja yakni pemujaan dengan mempergunakan sarana-sarana tertentu, yakni arca, lambang-lambang dewa, misalnya Salagrama⁴ lambang Viṣṇu, benalingga⁵ lambang Śiva, *kalasa* (periuk) lambang Devi, *Gaurī-patta* atau *Lingga-yoni* lambang kesatuan Siva-Sakti dan sebagainya. *Bahyapūja* ini diperuntukkan mereka yang masih tergolong rendah pengetahuan sucinya dan untuk memusatkan fikiran masih perlu bantuan arca atau lambang dewa yang dituju. Masih termasuk *bahyapuja* adalah pemujaan dengan bantuan sebuah *yantra* (diagram). Namun si pemuja dengan yantra ini pengetahuannya lebih tinggi setahap dari si pemuja dengan arca dan lambang dewa tersebut di atas.

Di samping memuja wujud *sthūla* dan *yantra*, dalam *bahyapūja* masih dipakai berbagai *upacāra* (benda-benda yang dipakai dalam puja), antara lain air, bunga, madu, perhiasan dan sebagainya.

Antar-pūja atau *manasa-pūja*⁶ ialah suatu *pūja* tanpa benda-benda *upacara* atau wujud *sthūla* dewa yang dimaksud. Si Sadhaka langsung memusatkan fikiran kepada wujud lembut (*sūkṣma-sarira*) dewa yang dituju dan benda-benda *upacāra*, misalnya bunga, hanya dipersembahkan dalam pikirannya saja (hanya dibayangkan saja).⁷

Di samping untuk *bahyapūja*, arca dipergunakan pula oleh seorang Yogi yang sedang melakukan *Traṭaka-yoga* dengan cara memandang arca tersebut terus menerus untuk memusatkan pikiran (*Ekagrata*) baru kemudian melakukan samadhi (Avalon 1975: 286, 345-49).

3. Seni dalam Agama Hindu di Jawa

Peninggalan arkeologi dari periode Hindu-Buddha di Jawa sangat banyak jumlahnya. Peninggalan yang dianggap

tertua adalah candi-candi yang ada di pegunungan Dieng (\pm abad VIII Masehi) dan yang termuda adalah Candi Suku dan Candi Ceta yang berasal dari sekitar abad XV–XVI Masehi. Berdasarkan gaya bangunan dan seni arca, candi-candi ini kita kelompokkan ke dalam dua kelompok, yakni candi-candi dengan gaya Jawa Tengah dan candi-candi gaya Jawa Timur.

Berbeda dengan India, di Jawa kita tidak (belum?) menemukan kitab-kitab pegangan atau kitab-kitab keagamaan yang membicarakan aturan-aturan seni bangunan/seni arca. Belum pernah kita menjumpai sebuah kitab yang memuat *dhyana-mantra* seperti yang telah kita bicarakan di atas.

Bosch pernah mengajukan pendapat, bahwa kitab Silpa-sastra haruslah pernah dikenal di Jawa. Pendapatnya ini antara lain berdasarkan penelitian beberapa candi di Jawa Tengah yang tergolong tua, termasuk candi-candi Dieng. Berdasarkan penelitian ini ternyata bahwa candi-candi tua di Jawa Tengah memiliki jenis-jenis bingkai (pelipit), pilaster-pilaster serta ukuran-ukuran yang sangat sesuai dengan apa yang dijumpai dalam Silpa-sastra. Bahkan menurut Bosch, para silpin di Jawa lebih ketat mengikuti peraturan yang tercantum dalam kita Sastra daripada rekan-rekannya di India sendiri. Kemungkinan isi kitab ini diturunkan secara lisan, sehingga tidak pernah sampai kepada kita (Bosch 1924:6–41, 26).

Penelitian Bosch tersebut sangat cermat, namun terdapat satu hal yang bersifat prinsipial dan tidak disinggung sama sekali olehnya, yakni mengenai susunan penempatan dewa-dewa dalam candi-candi Saiva. Seperti kita ketahui candi-candi Saiva di Jawa menempatkan dewa-dewanya sebagai berikut:

1. Siva dalam bentuk Siva Mahādeva atau lingga dalam ruang utama (*garbha-gr̥ha*) yang menghadap ke arah timur atau barat, tergantung arah hadap candi.

2. Durga Mahisasuramardini pada relung/ruang penampilan sebelah utara.
3. Agastya pada relung/ruang penampil sebelah selatan.
4. Ganeśa pada ruang relung/ruang penampil sebelah barat atau timur tergantung arah hadap candi.

Susunan panteon seperti di atas belum pernah kita jumpai di India, baik pada kuil-kuil di India maupun dalam kitab-kitab Vastu dan Śilpaśāstra yang telah diterbitkan. Śiva dalam bentuk *lingga* memang selalu diletakkan dalam *garbha-grha* yang menghadap ke arah timur, karena timur dianggap sebagai arah letak istana Śiva, serta istana dewa-dewa pada umumnya. Durgā Mahisasuramardini apabila bertindak sebagai *avarana-devata* diletakkan dalam relung sebelah utara. Namun Ganeśa biasanya diletakkan dalam relung sebelah selatan, dan relung sebelah barat berisi salah satu bentuk Śiva atau Visnu. Resi Agastya jarang kita jumpai sebagai *avarana-devata*, kecuali pada kuil-kuil di India Selatan pada akhir jaman Pallawa dan jaman Chola.

Apakah perbedaan-perbedaan ini disebabkan oleh "local-genius" ataukah sesuai dengan kitab petunjuk tertentu, masih perlu kita teliti lebih lanjut.

Perlu disebutkan di sini bahwa susunan panteon Saiva seperti pada candi-candi di Jawa ditemukan pula dalam sebuah kitab yang ditulis sekitar abad XVI, yakni *Tantu Panggelaran*. Dalam kitab ini Śiva yang disebut bhatarā Guru dikatakan duduk bersemedi di puncak Mahameru, menghadap ke arah barat. Kemudian pintu gerbang sebelah utara dijaga oleh bhatarā Gori, sebelah timur dijaga oleh bhatarā Gana, sedangkan pintu gerbang sebelah selatan dijaga oleh Resi Anggasti. Adapun pintu gerbang masuk ke tempat bhatarā Guru dijaga oleh dua raksasa yakni Kala dan Anungkala.⁸

Pemecahan soal penempatan dewa-dewa ini mungkin dapat dilaksanakan apabila kita dapat mengetahui dengan pasti diagram apakah yang dipergunakan sebagai dasar pembuatan candi-candi di Jawa. Diagram pengkotakan halaman kuil dan halaman tempat yang akan didirikan *garbha-grha* suatu kuil memang bukan dimaksudkan sebagai suatu denah kuil, namun pada diagram tersebut kadang-kadang disinggung pula dewa-dewa yang akan dipuja dalam kuil yang dimaksud. Beberapa diagram yang dikenal oleh Silpin Hindu di antaranya adalah *Vastupurusa-maṇḍala*, *Sthandila-maṇḍala* yang terkenal di India Selatan, *Sakti* dan *Yogini-Yantra* untuk kuil-kuil Tantra, *Kamakala-yantra* dan *Bhairava Yantra* dan lain sebagainya.⁹

Melihat kenyataan ini, timbul pertanyaan, sampai seberapa jauhkah para seniman Jawa dahulu menganut aturan-aturan yang digariskan dalam kitab Silpasastra dan kitab-kitab keagamaan lainnya di India? Dr. Soekmono dalam makalahnya mengenai "local-genius" pernah mengemukakan bahwa dalam membuat candi, para seniman di Indonesia di samping mentaati peraturan kitab-kitab Sastra India, juga berusaha mengembangkan bakatnya sendiri secara serempak. Sedangkan dalam seni hias, senimannya lebih bebas mengembangkan bakatnya, karena Silpasastra tidak memberi ketentuan secara ketat mengenai seni hias kuil ini (Soekmono 1984: 9).

Kebebasan seniman dari aturan-aturan kitab-kitab Sastra India ini khususnya dalam seni bangunan dan seni pahat/seni hias candi, dialami oleh para silpin di Jawa Timur, terutama pada masa Majapahit.

Kemudian mengenai seni arca, sampai seberapa jauhkah para seniman pembuat arca mentaati peraturan yang ditetapkan oleh kitab-kitab Sastra India, baik mengenai ciri-ciri maupun ukuran arca?

”Penyimpangan” ciri-ciri arca ini tidak hanya kita jumpai pada arca-arca Jawa Timur, tetapi juga pada arca-arca Jawa Tengah. Sebuah contoh misalnya ialah bentuk arca Varahavatara. Di India, Varahavatara diwujudkan sebagai arca dewa berkepala babi, sedangkan di Jawa tetap berbentuk dewa dengan wujud normal (tanpa kepala babi).

Bahwa terdapat hubungan yang erat antara seni — khususnya seni bangun dan seni arca di Jawa — dengan agama, tidak dapat kita ragukan lagi. Namun kitab-kitab pegangan khusus dan *dhyāna-mantra* belum pernah kita jumpai di Jawa.

Keterangan mengenai perlunya mendirikan suatu bangunan candi hanya kita jumpai satu kali saja, yakni dalam *kakawin Arjunawijaya* pupuh XXVI—XXX. Menurut kitab ini, mendirikan bangunan suci serta memelihara dan membangun kembali candi-candi yang telah rusak adalah suatu *dharma* (kewajiban agama) yang sangat penting bagi seorang raja. Di daerah yang diperuntukkan pemeluk agama Buddha sebaiknya didirikan *dharma*, *kuṭi-kuṭi* dan *kasadpadan*, pada daerah yang diperuntukkan penganut agama Saiwa sebaiknya didirikan *tasyan* dan *kalagyan*, sedangkan di daerah yang diperuntukkan para Resi yang berpakaian kulit kayu harap didirikan asrama-asrama (*wanasrama*) beserta segala keperluannya. Kemudian terdapat suatu peringatan, jangan sampai terdapat suatu kesalahan dan tertukar, karena akan menimbulkan bencana bagi raja dan keluarganya (Soepomo I. 1971:122—24).

Catatan:

- 1 Kata "sacrament" ini oleh James W. Karman diartikan sebagai: "a religious act, ceremony or practice that is considered especially sacred as a sign or a symbol of a deeper reality."
- 2 Dhyana ini terdapat di dalam kitab karangan Avalon yakni *Hymns to the Goddess* (1971), halaman 68.
- 3 *Bija-mantra* adalah mantra yang terdiri dari suku-kata suku kata dan setiap dewa memiliki satu *bija-mantra*.
- 4 *Salagrama* ialah batu sungai yang berbentuk bulat.
- 5 *Baṅalingga* ialah batu sungai yang berbentuk bundar telur.
- 6 Antar-puja dan manasa-puja kadang-kadang dianggap berbeda.
- 7 Dalam agama Hindu Saiva, terdapat 3 macam badan dewa yakni yang bersifat *para* (tertinggi) dan tanpa bentuk atau berbadan sangat lembut (*sūksma*), kedua badan mantra dan ketiga badan kasar (*sthula*). Dalam agama Vaisnava dikenal 5 badan dewa (Visnu), yakni *para*, *vyūha* (emanasi), *vibhava* (*avatara*), *antaryamin* dan *arca*.
- 8 Kitab ini telah diterbitkan oleh Th. Pigeaud pada tahun 1924.
- 9 Uraian tentang diagram kuil ini telah dibicarakan oleh Stella Kramrisch dalam *The Hindu Temple*, Alice Boner dalam *Śilpa Prakasa* dan Madhu Khanna dalam kitabnya yang berjudul *Yantra*.

KEPUSTAKAAN

Agravala, V.S.

- 1965 *Studies in Indian Art*. Varanasi: Vishvavidyalaya Prakashan.

Avalon, A

- 1975 *Shakti and Shakta*. Madras: Ganesh & Co.

Banerjea

- 1974 *Development of the Hindu Iconography* Calcutta: Calcutta University.

Childe, Gordon V

- 1969 *Man makes Himself*. A Mentor Book.

Coomaraswamy, A Nanda

- 1956 *The Transformation of Nature in Art*. New York: Dover Publication.

- 1952 *The Dance of Shiva*. Bombay: Asia Publishing House.

DuCasse

- 1966 *The Philosophy of art*. New York: Dover Publication.

James, E.O.

- 1959 *The Cult of the Mother Goddess*. London: Thames & Hudson.

- 1963 *Goddienst in de Prehistorie*. Utrecht, Antwerpen: Aula Boeken.

Karman, Jems W

- 1978 "Art", dalam *Introduction to the Study of Religion* edited by T. William Hall san Francisco: Harper & Row Publishers Halaman 109-125.

Preble, Duane

1969 *Man Creates Art Creates Man*. MacCutchen Publishing Corporation: Berkeley, California.

Soekmono

1984 "Local Genius" dan Perkembangan Bangunan Sakral di Indonesia. Makalah pada *DIA* 1985.

Soepono, S.

1977 *Arjunawijaya* vol. I.II. The Hague-Martinus Nij-off.

UNSUR ESTETIKA DAN SIMBOLIK PADA BANGUNAN ISLAM

Abay D. Subarna

1. Pandangan Umum

Unsur estetika dan simbolik pada bangunan Islam, baik di manca-negara maupun di Indonesia, merupakan pencerminan dari nafas kebudayaan di suatu daerah. Besar atau kecilnya peranan budaya lokal, berbobot atau tidaknya karya seni rupa pra-Islam, itulah yang mewarnai bentuk kesenirupaan Islam termasuk perwujudan arsitekturnya. Ketergantungan pada ruang dan waktu inilah yang menghasilkan keaneka-ragaman gaya dan coraknya, sehingga dalam meneliti mengenai bentuk estetik dan arti simboliknya patut memperhatikan sejumlah faktor yang mempengaruhi watak dan identitas bangunan tadi.

Faktor-faktor penentu tadi ialah:

1. Peranan unsur lokal atau warisan budaya pra-Islam yang berkesinambungan pada masa Islam.
2. Interpretasi dan titik tolak yang berbeda-beda terhadap Hadis-Hadis Nabi yang berkaitan dengan seni rupa.
3. Arti simbolik dan bentuk estetik.

Faktor-faktor tadi bukan hanya saling berhubungan antara yang satu dengan yang lainnya, melainkan juga seringkali faktor yang satu menjadi penyebab terbentuknya suatu dampak pada faktor lainnya.

Pada fase pertama Islam melebarkan sayapnya, agama ini bertemu dengan berbagai wilayah yang dunia kesenirupaannya telah mencapai taraf yang cukup tinggi. Di sini akan ternyata bahwa unsur seni lokal yang sudah berakar lama di suatu daerah, jika dapat mendukung kebutuhan

agama baru itu, akan terlihat peranannya. Hal itu dapat dimengerti, sebab tanah Arab adalah tempat kelahiran agama Islam tapi bukan tempat persemaian keseni-rupaan. Islam menyebarkan pengaruh agama bukan ke tanah gersang dalam bidang seni rupa, melainkan ke tempat yang sudah berpengaaman baik dalam pengenalan teknis maupun estetis.

Dibanding dengan tanah Arab, maka berbagai daerah seperti Magribi (Mesir, Afrika Utara lainnya dan Spanyol), Persia, Siria, Turki, India, begitu pula Indonesia telah mempunyai tradisi keseni-rupaan termasuk arsitektur yang telah berakar.

Gejala tersebut patut menjadi pertimbangan dalam penelitian, karena selama tidak bertentangan dengan kaidah agama Islam, masih banyak budaya lokal yang berupa karya seni yang terus hidup. Sekedar sebuah kongkrit baiklah diambil sebuah bangunan Islam di Yerusalem yang terkenal dengan sebutan "*Qubbat Al Sakhra*" (*The Dome of the Rock*). Bangunan ini dianggap sebagai cikal-bakal dari bangunan Islam yang kemudian mempergunakan atap kubah; baik ditinjau dari bentuk estetik, maupun dari arti simbolik, bangunan ini sebenarnya merupakan warisan pra-Islam dan dalam kasus ini seni Bizantin. Unsur estetik arsitekturnya yaitu bentuk kubah dan dekorasinya yang penggunaan mosaik, kesemuanya itu merupakan manifestasi yang telah membudaya pada masa sebelumnya. Adapun dalam segi simbolik bentuk bangunan itu sendiri masih mempunyai persamaan dengan perlambangan yang justru dipergunakan dalam agama Nasrani, dan bahkan dapat pula ditelusuri sampai pada simbolisasi dari masa Yunani Kuno. Bentuk setempat yang berubah menjadi bulatan dengan melalui transisi segidelapan, adalah perlambangan dari sifat bumi ke sifat langit, atau yang duniawi menuju akhirat. Perlambangan ini tidak hanya berhenti di situ, ternyata juga pada dekorasi dari bangunan itu sendiri. Jika diteliti detail-detailnya, pada dekorasi tersebut terlihat

adanya bentuk-bentuk yang paralel dengan bentuk dasar arsitekturnya, hanya saja detail dekorasi itu dalam bentuk dua dimensi, yaitu bentuk bintang sudut delapan yang tumpang tindih dengan lingkaran. Tentu saja simbolisasi dari dekorasi itupun tidak ubahnya seperti simbolisasi pada bentuk arsitekturnya (Papadopoulo 1976:62).

Qubbat Al Sakhra hanyalah salah satu contoh dari kesinambungan bentuk estetik dan simbolik dari masa pra-Islam. Sebenarnya gejala semacam itu merupakan hal yang lumrah di mana-mana, di Persia, India, Turki dan daerah Islam lainnya, tak terkecuali di Indonesia sebagai fokus bahasan dari makalah ini.

Adanya persamaan bentuk antara karya pra-Islam dengan masa Islam, tidak usah diartikan bahwa Islam mempergunakan bentuk tersebut seperti halnya anggapan dari kepercayaan yang mewariskan bentuk tadi. Artinya bentuk yang sama dapat diartikan lain jika dipandang kacamata yang berbeda. Jadi, kesinambungan bentuk estetik belum tentu merupakan kesinambungan simbolik. Patut dicatat pula bahwa perbedaan pendapat mengenai simbol ini terdapat pula antara faham Islam yang berbeda. Dalam sufi Islam misalnya, pengertian-pengertian simbolik yang dimanifestasikan dalam unsur seni rupa lebih terlihat daripada faham Islam yang lainnya.

Selain faktor yang disebutkan tadi, dalam pembicaraan mengenai estetika seni rupa Islam ada hal yang patut mendapat perhatian yaitu berhubungan dengan interpretasi dan titik tolak yang berbeda-beda terhadap Hadis-Hadis Nabi yang berkaitan dengan seni rupa, yakni mengenai penggambaran makhluk bernyawa.

Pada prinsipnya ada dua macam tanggapan terhadap Hadis-Hadis tadi. Masing-masing tanggapan menimbulkan dampak yang berlainan terhadap manifestasi seninya. Tang-

gapan pertama yang secara konsekuen mengikuti Hadis-Hadis tadi ialah menjauhi bentuk seni figuratif baik realistik maupun naturalistik. Jadi dalam mengartikan larangan terhadap penggambaran makhluk bernyawa itu mengikutinya secara ketat sekali. Di dalam mencari jalan keluarnya seniman seniman yang berpendirian demikian menghasilkan bentuk seni rupa yang abstrak, maka lahirlah bentuk dekorasi yang berupa ragam hias geometris seperti bentuk-bentuk poligonal, bentuk muqarnas (stalaktit), arabesk, dan juga seni Khath atau kaligrafi. Inilah sebenarnya dampak positif dari pandangan tadi, dan dalam sejarah kesenian dunia mempunyai arti yang sangat penting, karena kalau diteliti, jauh sebelum seni rupa barat mencanangkan seni rupa abstrak, Islam telah mempraktekkannya lebih dari lima abad sebelumnya. Selain itu, tanggapan pertama inilah yang sebenarnya melahirkan "Estetika Seni Rupa Islam".

Pendapat kedua ialah yang menginterpretasikan bahwa yang dilarang itu bukanlah melukisnya, melainkan mengkul-tuskan lukisan, karena itu berarti menyembah sesuatu selain Allah. Pendapat kedua ini beranggapan bahwa bagaimana pun juga manusia tidak mungkin dapat menyamai Tuhan, jadi kalau pun seorang seniman menggambar atau melukis sepersis persisnya atau senaturalistik atau serealistik mungkin, tidak mungkin akan menyamai ciptaan Tuhan, tidak mungkin kepadanya diberikan nyawa. Inilah yang menjadi prinsip pendapat tadi. Para seniman waktu itu telah dapat membedakan pengertian imitasi dan representasi. Jadi tidak heran jika seni lukis yang figuratif misalnya seni miniatur dapat berkembang dengan subur.

Pandangan yang berbeda-beda itu bukan hanya terhadap Hadis-Hadis Nabi, tetapi juga dalam pengertian simbolik dan estetik.

Pendapat pertama melihat bahwa arsitektur Islam tidak berpijak pada simbolik, tetapi lebih menekankan pada fungsi. Sebagai contoh adanya bentuk kubah tidak usah dikaitkan dengan segi simbolik, tetapi lebih didasarkan pada kebutuhan akan ruang. Contoh lainnya ialah bentuk mihrab dengan bentuk relung, tidak ada pertautannya dengan simbolik melainkan karena kepentingan akustik supaya diwaktu khotib melakukan khotbah, dapat terdengar secara baik dalam jarak yang jauh sekalipun.

Bertolak belakang dengan pendapat tadi ialah, yang beranggapan bahwa berbagai bentuk dalam arsitektur mempunyai arti tertentu. Umpamanya bentuk kubah yang justru dikaitkan dengan keagungan dunia sana. Bentuk kubah adalah visualisasi dari microcosmos karena bentuknya menyerupai langit. Begitu pula mengenai mihrab yang berbentuk relung, dikaitkannya dengan simbolik dan dalam segi estetik dipertanyakan mengapa justru mihrab yang selalu menjadi fokus perhatian untuk dihias seindah-indahnya. Pendapat mengenai mihrab mempunyai arti simbolik dan bukan karena fungsional, dengan jalan mengajukan sanggahan jika mihrab penunjuk arah kiblat maka bentuk yang paling tepat bukanlah bulat, karena arah sembahyang pun justru tegak lurus dengan dinding sebelah kiblat, jadi tidak difokuskan ke arah mihrab.¹

Sungguh pun simbolik dalam Islam tidak dapat diartikan sebagai ikonografi, namun sejarah membuktikan, bahwa terdapat sejumlah lambang yang hidup dalam dunia Islam, misalnya lambang bulan bintang yang seringkali dipakai pada arsitektur mesjid sebagai puncak kubah. Lambang ini sering-

1). Mengenai bentuk estetis dan simbolik dari mihrab, telah dibahas secara mendalam dalam "Colloque Scientifique International - Formes Symboliques et Formes Estetiques dan l'Architecture religieuse musulmane: Le Mihrab (Sorbonne, Paris, 8-10 Mei 1980).

kali diartikan sebagai simbol dari penyebaran Islam, sedangkan bintangnya adalah lambang Ketuhanan. Tentang asal-usul lambang ini ada beberapa pendapat. Ada yang mengatakan bahwa lambang ini ada sejak Nabi Muhammad dan pendapat lainnya menyebutkan berasal dari jaman Khalifah Umar (O.A. Hoesin 1964:151)

Perwujudan bentuk seni rupa dan unsur arsitektur yang dikaitkan dengan perlambangan banyak didapatkan pada Sufisme (Mistik dalam Islam). Umpamanya tentang perlambangan hidup abadi yang digambarkan dengan bentuk khath Kufah perseti (Teynac 1966:5), baik dalam bidang seni-rupa maupun dalam bentuk arsitektur, dikenal apa yang disebut "estetika kaca cermin", dalam seni-rupa, misalnya kaligrafi yang simetri di mana dapat terbaca hanya setengahnya dan setengahnya lagi berupa kebalikan dari kaligrafi tadi, dan pada arsitektur selain struktur yang simetris, juga bangunan yang dilengkapi dengan kolam, sehingga pada kolam tersebut dapat tercermin bentuk bangunan, juga merupakan simbolik dalam Sufi yang dalam sembahyangnya bercermin terhadap "Wajah Tuhan" (Bakhtiar 1977:51).

Contoh lainnya bentuk arabesk yang kemudian paralel dengan komposisi pada seni miniatur, sebenarnya mempunyai pertautan dengan perlambangan pilin mistik (*spirale mestique*). Mengenai arsitektur Islam dengan bentuk spiral dengan simbolik yang dikaitkan dengan pengembaraan jiwa menuju Tuhan dan sebaliknya, dapat kita saksikan pada menara bentuk pilin di Mesjid Samarra di Irak dari abad ke-9 M (Purce 1974 gb. 49).

Mengenai adanya pemakaian perlambangan dalam kehidupan sehari-hari, pada saat ini di daerah Magribi seringkali terlihat Islam di sana mengalungkan semacam amulet dengan bentuk tangan, dengan kepercayaan sebagai pem-

bawa keselamatan, karena tangan itu sebagai perlambang tangan Fatimah.

Berbicara mengenai pertautan antara bentuk arsitektur yang dikaitkan dengan simbolik pada Sufi, terdapat sejumlah bentuk atau manifestasi arsitektur dengan arti simbolik tertentu (Bakhtiar 1977:106-107). Berbagai bentuk tersebut yaitu: taman dan halaman yang pada pokoknya merupakan perlambangan dari konsepsi Surga. Menara yang melambangkan arah vertikal sebagai simbolik dari sikap berdiri menuju sang Pencipta, dan banyak contoh lainnya. Yang kiranya tidak perlu diuraikan satu persatu di sini. Yang jelas bahwa bentuk estetik yang bertautan dengan arti simbolik masih dapat dilihat di berbagai kawasan Islam dan tak terkecuali di Indonesia.

2. Metodologi

2.1 Bahan Acuan

Sudah dimaklumi, bahwa literatur mengenai bentuk estetik dan arti simbolik pada bangunan Islam di Indonesia merupakan suatu lapangan yang belum banyak dijamah. Oleh sebab itu, dalam mencari jalan keluar untuk mempergunakan bahan pustaka yang dapat mengarahkan atau tidak-tidaknya metodenya dapat diterapkan untuk studi estetika dan simbolik pada bangunan Islam. Dalam sumber-sumber berbahasa asing, walaupun telah banyak, tetapi pada umumnya metode pembahasannya bukan yang diharapkan. Buku-buku tentang arsitektur Islam tersebut metode peninjauannya bersifat historis, sedangkan yang menegenahkan tentang estetika dan simbolik boleh dikatakan masih langka. Sebuah pustaka yang monumental yang membahas mengenai kesenirupaan Islam ialah karya seorang ahli estetika Islam, yang justru metode pembahasannya relevan dengan cara peninjauan yang kita butuhkan di sini (Papa-

dopoulo 1976). Walaupun dalam bukunya tidak membicarakan mengenai Indonesia, namun penulis berpendapat bahwa metode penelitiannya dapat diterapkan di sini. Dalam usaha mengisi kekosongan tentang studi mengenai seni rupa dan arsitektur Islam di Indonesia juga bahasannya ditekankan pada simbolik dan estetik, telah dibicarakan dalam disertasi penulis sendiri (Subarna 1982/1983).

2.2 Analisa Karya

Peninggalan arsitektur Islam dari masa permulaan Islamiisasi di Indonesia tidak ada yang dapat diselidiki secara utuh, artinya tidak ada bangunan Islam di negara kita berupa peninggalan kuno yang keadaannya masih asli. Penyebab utamanya, karena dibuat dari bahan yang mudah rusak. Sebagai akibatnya penyelidikan lebih bersifat fragmentaris.

Penyelidikan arsitektur Islam di Indonesia sebenarnya tidak dapat terpisahkan dari bahasan mengenai seni-rupanya. Dalam segi simbolik misalnya apabila dalam seni hias dikenal bentuk tumpal, maka dalam wujud arsitektur pun terdapat perwujudan yang sama. Struktur bangunan yang berupa gunung seringkali mempunyai arti simbolik yang sama dengan bentuk demikian dalam seni hias. Bentuk naga pada keris, seringkali terlihat pada manifestasi arsitektur, umpamanya pada gerbang cungkup Makam Sunan Giri di Gresik.

Sebenarnya perkembangan bentuk seni rupa pada masa awal Islam di Indonesia lebih banyak berperan daripada bentuk arsitekturnya, jadi segi simbolik dan estetik lebih dapat terlihat pada karya-karya seni rupa seperti wayang, batik, keris, seni ukir, lukisan kaca, nisan dan sebagainya.

Berbicara mengenai estetik dan simbolik dalam arsitektur Islam di Indonesia, bukanlah mengemukakan mengenai kemewahan fisik dan monumentalitas bangunan seperti apa yang terlihat di Spanyol, Turki, Iran dan berbagai tempat

lainnya. Seperti sudah dikemukakan tadi bahwa perkembangan seni rupa masa Islam awal di Indonesia lebih terlihat. Walaupun begitu dalam segi arsitektur tentu ada yang dapat kita pelajari dibalik kesederhanaannya, yaitu latar belakang simboliknya. Dalam segi simbolik tidak dapat dikatakan pengambilalihan dari arti perlambangan pada masa pra-Islam, namun dari segi bentuk banyak yang melanjutkan atau memodifikasi berbagai bentuk yang telah ada sebelumnya, lalu simboliknya disesuaikan dengan yang cocok dengan Islam. Misalnya jika ada atap tumpang bertingkat dua, maka disesuaikan dengan arti simbolik dua kalimat Syahadat, jika yang bertingkat tiga dikaitkan dengan Iman, Islam dan Ikhlas, jika bertingkat lima dengan rukun Islam, jika ada tiang yang berjumlah duapuluh dikaitkan dengan sifat duapuluh, dan seterusnya.

Sudah dikatakan bahwa dalam arti simbolik dan bentuk estetik di tiap daerah belum tentu mempunyai kesamaan pendapat. Lagipula ada bangunan yang didasarkan atas patokan tertentu, tetapi ada pula yang tidak. Yang dimaksudkan dengan patokan tertentu bukan hanya kebutuhan yang dituntut oleh agama, misalnya letak mesjid harus mengarah ke kiblat (Mekah), tetapi juga kanon-kanon yang berlaku sebelumnya, misalnya tentang pembagian ruang yang tidak sentral melainkan didasarkan atas gradasi kesucian. Semakin luar semakin profan dan semakin dalam semakin sakral. Bangunan yang demikian terutama kita dapatkan pada organisasi ruang pada arsitektur Islam di Jawa Timur terutama dari masa awal. Pekuburan Sunan Drajat memperlihatkan posisi tadi.

Jelaslah di sini dengan adanya perbedaan-perbedaan titik tolak dalam pembangunan bangunan dalam di Indonesia, maka dalam bahasan mengenai bentuk estetik dan simbolik pada bangunan Islam di Indonesia, pertama akan ditinjau

hal-hal yang sifatnya umum misalnya mengenai bentuk atap tumpang, yang memang menyebar luas di seluruh Nusantara dalam arti yang lebih luas. Bahasa umum perlu dilengkapi dengan tinjauan khusus dan dalam hal ini diambil studi kasus mengenai Mihrab Masjid Agung Kasepuhan Cirebon.

3. Unsur Estetika dan Simbolik pada Bangunan Islam di Indonesia

Tidak ubahnya seperti gejala yang berlangsung di manca negara, maka di Indonesia pun banyak bentuk tertentu yang merupakan unsur lokal yang berkesinambungan sampai pada masa Islam.

Tentang adanya simbolik dalam Islam di Indonesia merupakan hal yang lumrah dan contohnya mudah sekali. Umpamanya dalam bidang seni wayang. Pada segi seni rupanya yaitu bentuk wayang kulit mempunyai kaitan yang erat dengan simbolik. Terdapat bukti-bukti bahwa wayang kulit (purwa) adalah gubahan di jaman Islam. Dugaan ini terlihat pada bagian mulut sampai pada hidung, terus ke dahi. Kalau diperhatikan maka bentuk itu akan mendekati bentuk huruf-huruf Arab yang berbunyi "Bismillah" (Wibisono 1965:43). Acuan lainnya memberikan contoh yang lebih terurai, mempertelakan asal muasal bentuk wayang (Poedjo-soebroto 1978). Kedua acuan tersebut memberikan contoh pencerminan rona keislaman yang ada pada masyarakat di masa permulaan Islamisasi di Indonesia.

Bagaimanakah mengenai arti simbolik dalam bidang arsitektur Islam di Indonesia?

Dalam mengambil contoh mengenai bentuk simbolik, dalam hal ini ada baiknya untuk terlebih dahulu mengutip pandangan dari seorang ulama dan budayawan Islam Indonesia ialah Dr. Hamka sebagai berikut:

"... menurut falsafah kuno, yakni pada jaman wali, masjid yang mempunyai tiga tingkat atap itu masing-masing melambangkan unsur-unsur ke-Islaman yang masuk di Indonesia, yaitu sebagai berikut:

(Umar Hasyim 1974:21).

1. Atap tingkat paling bawah beserta lantai melambangkan syari'ah suatu amal perbuatan manusia.
2. Atap atau tingkat dua melambangkan thariqat, jalan untuk mencapai ridlo Tuhan.
3. Atap tingkat tiga melambangkan hakekat, yakni ruh atau hakikat amal perbuatan seseorang.
4. Tingkat puncak masjid atau mustaka melambangkan ma'rifat, yakni tingkat mengenai Tuhan Yang Maha Tinggi."

Contoh lainnya yang lebih konkrit lagi, ialah simbolik yang melatar belakangi Masjid Syuhada di Yogyakarta. Untuk arsitektur yang ini tidak ada keraguan lagi bahwa pendiriannya didahului dengan arti perlambangan yang terencana sejak semula. Secara sekilas dapatlah disebutkan bahwa mesjid yang unik ini selain mempunyai fungsi tempat ibadah, juga dapat dipandang sebagai monumen perjuangan milik seluruh bangsa Indonesia (H. Aboebakar Atjeh 1955:253-262). Mengenai simboliknya dikatakan sebagai berikut:

"... Masjid Syuhada menyimpan candrasengkala Hari Proklamasi 17-8-'45, tidak dengan sebuah kalimat yang berfalsafah, tetapi dengan jumlah bagian-bagiannya yang penting. Barang siapa meneliti segala segi mesjid itu sambil memandang dengan tenang, akan tampaklah kepadanya:

- 17 buah anak tangga sebelah muka
- 8 segi tiang gapuranya
- 4 kupel bawah
- 5 kupel atas (sebuah yang besar).

Kalau ahli sejarah mengukir kejadian penting dengan tinta emas, maka Masjid Syuhada menampakkan detik Proklamasi tang-

gal 17-8-'45 pada bagian tubuhnya sambil berdiri tegak menghadap Baitullah sebagai arah kiblat. ...”.

Beberapa contoh tersebut memberikan petunjuk kepada kita, bahwa pengertian simbolik dalam Islam di Indonesia dapat bermula dari titik tolak yang berlainan dan bahkan mungkin bertolak belakang. Jadi ada yang didasarkan pada dugaan, setelah melihat kemungkinan adanya arti simbolik dibalik bentuk tertentu. Memang sejak semula, secara sadar direncanakan bentuk tertentu untuk dijadikan perlambangan tertentu pula.

Dalam membahas mengenai bentuk estetik dan simbolik pada arsitektur Islam di Indonesia, terlebih dahulu harus melihat secara umum karakter bangunan mesjid pada masa islam, sebelum adanya pengaruh luar. Karakteristik ini yang paling terlihat adalah bentuk atapnya.

Arsitektur Indonesia adalah arsitektur atap, sebagai elemen arsitektur, atap dapat memberikan ciri terhadap rumah tradisional, tetapi juga terhadap bentuk mesjid di Indonesia. Segera kita dapat mengenal ini rumah adat Minang, itu *tongkonan*, ini *joglo*, itu *wantilan*, semua itu karena bentuk atapnya.

Begitulah bentuk atap tumpang atau atap meru, merupakan karakteristik yang paling umum dari mesjid-mesjid kuno di seluruh Nusantara, bukan saja di Aceh atau di Ambon dan di Jawa, tetapi juga di luar kawasan Nusantara misalnya di Malaysia dan Filipina.

Dari segi simbolik bentuk atap tumpang mempunyai kaitan dengan bentuk gunung, bentuk gunung itu di Indonesia memegang peranan penting. Bentuk tersebut selalu ada sejak masa prasejarah dalam bentuk punden, pada masa Hinduisme yang dikaitkan dengan Mahameru. Borobudur adalah contoh nyata dari peninggalan masa Budha.

Kesinambungannya pada masa Islam bukan hanya pada masa silam, melainkan sampai pada masa mutakhir. Jadi tidak berlebih-lebihan jika disebutkan, bahwa bentuk gunung selalu ada pada setiap kepercayaan, dan diungkapkan dalam berbagai manifestasi. Pada seni hias kita kenal bentuk tumpal, pada upacara Grebeg Maulud di Yogyakarta, bentuk arsitektur di Aceh yang disebut Gunungan, cungkup yang terletak di perbukitan seperti Makam Sunan Gunung Jati, Sunan Muria, Sendang Duwur, dan sebagainya. Selain itu pada masa kini pelukis kontemporer yang juga ulama Islam yaitu pelukis Sadali banyak mengemukakan tema gunungan.

Pada sisi lain mengenai bentuk gunungan seorang ahli mengemukakan sebagai berikut (Issatriadi 1977).

"Dan berdasarkan data-data historis kulturil, terlihat pula adanya suatu perkembangan tentang tanggapan mengenai kediaman para arwah leluhur itu pada: a. Fase Pra Hindu: beranggapan bahwa arwah leluhur ini berasal dari gunung dan kembali ke gunung, sehingga gunung menjadi sasaran tempat pemakaman. b. Fase Hindu: dalam paham Hindu terdapat adanya paralelisme dengan fase a. dan beranggapan bahwa gunung Mahameru dengan Kailasa Cikharanya, sebagai tempat kediaman para dewa. Raja adalah titisan dewa karenanya perlu diciptakan replika-replika Mahameru dalam bentuk percandian sebagai tempat pemakaman. c. Fase Islam: segala makhluk berasal dari Tuhan dan kembali kepada Tuhan. Sejalan dengan pengertian ini, nampaknya konsepsi lama masih tetap dapat dipertahankan, walaupun yang terdahulu lebih menitik beratkan pada objeknya sedangkan yang kemudian tertumpu pada subjek. Hal ini mengakibatkan makam-makam Islam pun terpandang sebagai tempat peristirahatan yang ditandai dengan kiswa dan cungkupnya, di samping lambang gunung (antefix) tetap pula bermunculan".

Pertautan simbolik bentuk gunungan ternyata tidak hanya dengan masa pra-Islam di Indonesia saja, tetapi juga de-

ngan Islam yang ada di luar Indonesia. Di dalam sufi (Bakhtiar 1977:57), Islam mengenal Qaf, yang dapat dipersamakan dengan gunung (*montagne cosmique*). Seperti halnya dalam dunia perlambangan pada pewayangan, maka Qaf ini seringkali mempunyai pengertian yang tumpang tindih dengan pengertian kekayon (*arbre de vie, arbre cosmique*), yang dalam Islam disebut Tuba. Menurut Hadis Nabi, "Tuba adalah pohon di Surga. Tuhan menanamnya dengan Tangannya sendiri dan Dia telah menghembus pohon itu dengan jiwaNya". Ibn Arabi menulis mengenai simbolik dari makrokosmos dikaitkan dengan gunung sebagai puncak dari kekayon: "Kosmos terlihat secara keseluruhan seumpama kekayon, pohon kearifbijaksanaan yang dapat tumbuh karena perintah Tuhan. Jadilah pohon pun menjulurkan akarnya dan tumbuhlah batangnya, dan bercabang dengan suburnya, begitu lah dunia materi yang merupakan model ideal dari seluruh isi dari kekayon itu."

Setelah kita lihat bagaimana bentuk simbolik gunung secara panjang lebar, maka baiklah kita lihat segi estetikanya. Tidak banyak yang dapat kita ceriterakan mengenai estetik dari bentuk atap tumpang, karena atap sebagai bagian dari mesjid kuno bukan bagian yang menjadi perhatian seniman untuk difokuskan sebagai objek estetik. Dalam hal ini apa yang bisa kita ketengahkan ialah hal-hal yang berhubungan dengan bahan, yang pada umumnya dibuat dari bahan ijuk. Dari segi proporsinya dapat diketengahkan bahwa ada sejumlah mesjid yang atapnya lebih langsing, artinya lebih menjulang seperti terlihat pada Mesjid Lima Kaum di Sumatra Barat, atau yang lebih langsing ialah gambarnya yang dapat dilihat di mesjid di Jepara (H.J. de Graaf). Sangat disayangkan, bahwa bentuk yang demikian tidak didapatkan lagi sebagai bukti kesinambungan bentuk dengan masa sebelumnya,

seperti terlihat pada bangunan yang terlukis pada relief Candi Jago. Mengenai atap bentuk meru atau atap tumpang, secara estetis mempunyai ciri umum, bahwa bentuk yang demikian mempunyai sifat arah vertikal yang melambangkan menuju langit atau dunia sana. Bentuk demikian juga pertanda adanya kemantapan atau sesuatu yang kokoh.

4. Mihrab Masjid Agung Kasepuhan Cirebon

Meninjau mengenai bentuk estetik dan simbolik pada bangunan Islam di Indonesia, ada hal-hal yang dapat ditelaah secara umum, seperti pembicaraan mengenai bentuk atap. Ini karena adanya persamaan di berbagai daerah pada masa yang hampir bersamaan pula, malahan pada masa sebelum ada pengaruh dari luar, berupa atap kubah; tetapi tidak demikian halnya, berbagai unsur yang sifatnya tidak khusus, memerlukan studi kasus.

Dalam mengambil studi kasus mengenai bentuk simbolik dan estetik dari mihrab Masjid Agung Kasepuhan Cirebon. Alasan pengambilan objek ini ialah pertama mihrab ini termasuk peninggalan yang keadaannya relatif masih baik dibandingkan dengan bentuk-bentuk mihrab lainnya yang sejaman.

4.1 Bentuk Simbolik

Jika diteliti, terlihat dengan jelas bahwa mihrab ini menampilkan sejumlah elemen yang masih dapat terlihat arti simboliknya apalagi dikaitkan dengan masa sebelumnya. Perlu dicatat pula, bahwa kemungkinan besar ketika pembuatan mihrab ini bentuk simbolik memegang peranan penting.

Sungguh pun mihrab ini dibangun pada masa awal Islamisasi di Indonesia, tetapi bentuknya mempunyai persamaan dengan bentuk mihrab di luar Indonesia yaitu pemakai-

an relung semacam *niche*. Tentang mihrab berbentuk niche, mengenai bentuk estetik dan simboliknya memerlukan bahasan yang tersendiri (Lihat catatan kaki no. 1 di atas).

Dilihat secara keseluruhan bentuk mihrab ini menyerupai gerbang. Bentuk gerbang dalam dunia simbolik bukan hanya kita dapatkan dalam seni rupa seperti pada detail, gunungan wayang, namun justru dalam arsitektur pun merupakan unsur yang penting, dikaitkan dengan perlambangan "pintu mistik", yang membatasi antara dunia profan dengan dunia sakral. Ini mengingatkan simbolisme tradisional disesuaikan dengan kebutuhan Islamisasi pada periode pertama, seperti kita lihat juga di gerbang yang paling terkenal dari mesjid dan cungkup Sendang Duwur. Di samping bentuknya menyerupai pintu gerbang, juga mengingatkan pada relung "kudu", yaitu *niche* untuk tempat patung, misalnya patung Budha. Secara bentuk mihrab ini dapat dilihat bagian-bagian yang mempunyai persamaan dengan simbol masa sebelumnya.

Pertama-tama kita lihat lambang yang seringkali terlihat dalam berbagai objek, dalam mihrab ini terdapat di langit-langitnya, bentuk tersebut ialah bentuk teratai (lotus). Bentuk lotus pada relung dalam posisi demikian didapatkan juga di Borobudur, hanya bedanya, di mihrab ini lotus dalam keadaan kuncup. Kita tahu bahwa lotus dikaitkan dengan kelahiran Budha. Hubungan antara bentuk mihrab dengan pengaruh Budha dikemukakan oleh seorang ahli, E. Diez, kemudian dibicarakan lagi dalam artikel M. Papodopoulo.

Mengenai simbolik lotus pada masa Islam di Cirebon, sebenarnya bukan untuk mengingatkan kembali pada Budha, melainkan simbol ini dikaitkan dengan perlambang kesucian. Seperti diketahui, bahwa bentuk lotus banyak dipergunakan pada dekorasi seni Islam di Indonesia pada masa transisi, baik pada mesjid, cungkup maupun istana.

Beranjak dari motif lotus, maka motif lainnya ialah bentuk matahari. Dalam konteks seni rupa pra-Islam, yakni pada seni Hindu-Jawa, kedudukan matahari pada mihrab sebenarnya merupakan tempat digambarkannya kala. Jelaslah di sini bahwa tidak mungkin menggambarkan kala dalam suatu mesjid, tetapi sebenarnya bentuk matahari pun sering ditemukan pada masa sebelumnya, yang dikenal dengan Sinar Majapahit. Kaitan antara seni Majapahit dan seni pesisir memperjelas tentang hal ini (Tjandrasasmita, trad. D. Lombard 1975). Adapun kedudukan yang biasanya digambarkan makara, sekarang hanya berupa *volute*. Sebenarnya masih ada bagian-bagian lain yang dapat dibicarakan mengenai simboliknya, misalnya mengenai dekorasi bentuk jalinan.

Jelaslah di sini, bahwa bentuk mihrab Mesjid Agung Kasepuhan, masih mengingatkan pada bentuk-bentuk sebelumnya, tetapi simboliknya tentu saja sesuai dengan kebutuhan agama baru, yaitu Islam.

4.2 Bentuk Estetik

Berbeda dengan mesjid-mesjid kuno yang sejaman dengan Mesjid Agung Kasepuhan dan mesjid-mesjid masa awal Islamisasi di Indonesia, maka mihrab mesjid ini merupakan perkecualian. Jika pada mesjid kuno perhatian lebih banyak ditujukan kepada bentuk mimbar daripada bentuk mihrabnya, justru mihrab Mesjid Agung Kasepuhan adalah mihrab yang mendapat perhatian dari para seniman dengan pengertian bahwa mimbaranya pun demikian pula.

Dari segi estetik memang bentuk mihrab ini secara struktural memperlihatkan suatu yang kokoh dan seimbang, ini diwujudkan karena adanya bentuk-bentuk tiang yang mengapit relung. Secara struktural bentuk mihrab ini tidak kaku, karena senimannya sanggup membuat perpaduan antara ben-

tuk-bentuk yang lurus dengan bentuk yang lengkung dengan gradasi yang harmonis. Dekorasinya pun tidak terlalu berlebihan, sehingga kesederhanaan ini sangat membantu keagungan bentuk mihrab secara keseluruhan. Suatu kesederhanaan yang melahirkan monumentalitas dari mihrab ini.

Di sini, patut dicatat ialah betapa matangnya konsep yang dilahirkan oleh pencipta mihrab ini, sehingga dapat mengekspresikan suatu bentuk yang diambil dari unsur tradisional, tetapi memenuhi persyaratan kebutuhan baru.

5. Kesimpulan

Dari uraian tersebut dapatlah diambil kesimpulan sebagai berikut.

Pada masa permulaan Islamisasi di Indonesia, yang paling berkembang sebenarnya bukan bidang arsitektur, melainkan bidang kesenirupaan seperti seni ukir, seni keris, seni wayang, batik, dan sebagainya. Jelas adanya pertautan antara simbolik pada seni rupa dan arsitektur (gunungan, naga, garuda, dan sebagainya).

Dalam bidang arsitektur Islam di Indonesia terdapat hal-hal yang sifatnya umum, misalnya bentuk atap tumpang, tetapi ada pula yang sifatnya khusus, yang perlu dipelajari dengan studi kasus, misalnya Mihrab Mesjid Agung Cirebon. Dalam segi simbolik dibicarakan mengenai bentuk atap sebagai unsur arsitektur, dikaitkan dengan bentuk gunungan yang diuraikan segala segi simbolisnya, ternyata bertautan bukan saja dengan masa pra-Islam tetapi juga dengan Islam di manca negara. Dalam segi estetik, terutama menunjukkan pembuktian kreativitas seniman Indonesia dalam mewujudkan seni Islam yang cocok dengan kondisi Indonesia sendiri.

KEPUSTAKAAN

Aboebakar, A

1955 *Sedjarah Mesdjid*. Bandjarmasin.

Bakhtiar, L.

1977 *Le Soufisme*. Paris.

De Graaf

1936 "De Moskee van Japara", in *Jawa*, 16-160-162.

Hasyim, U.

1974 *Sunan Kalijaga*. Kudus.

Hoesin, O.A.

1964 *Kultur Islam*. Djakarta.

Issatriadi

1977 *Kekunoan Islam Pesisir Utara Jawa Timur*.

Papadopoulo, A

1976 *L'Islam et L'art Musulman*. Paris.

1980 "Formes Symboliques et Formes Esthetiques dans l'Architecture Religieuse Musulmane: Le Mihrab", Makalah pada *Pertemuan Ilmiah Internasional* di Paris.

Poedjosebroto

1978 *Wayang, Lambang Ajaran Islam*. Jakarta.

Purce, J.

1974 *La Spirale Mistique*. Paris.

Subarna, A.D.

1983 *Contribution a l'Etude de l'Art et de l'Architecture de la premiere periode d'Islamisation en Indonesie, Etude du Symbolisme et de l'Esthetique*. Paris, 556 hal. (Disertasi, Sorbonne).

Teynac, E.J.P.

1966 The "Square Kufic Writing", in *Islamic Review*,
Feb.-March.

Tjandrasasmita, Uka

1975 "Art de Mojopahit et Art du Pasisir", in *Archipel*, 9:93-98 (Terj. D. Lombard).

Wibisono

1975 *Bentuk Wayang Kulit Purwa*. (Thesis SR. ITB).

PENGAMATAN BEBERAPA KONSEPSI ESTETIS DAN SIMBOLIS PADA BANGUNAN SAKRAL DAN SEKULER MASA ISLAM DI INDONESIA

Hasan M. Ambary

Pengantar

Indonesia pada saat ini, penduduknya sebagian besar beragama Islam yang memiliki hasil seni bangunan tersebar di seluruh Nusantara. Seni bangunan tersebut merupakan perkembangan seni Islam yang bersifat lokal dan lahir dari tradisi seni daerah setempat yang umumnya dikenal dan seni Islam (*Islamic Art*), tetapi lebih tepat disebut seni bangunan Indonesia masa Islam (Subarna 1983). Apabila dikaitkan dengan kedudukan seni Islam dunia yang tersebar di Eropah, Afrika Utara, Timur Tengah, Asia Selatan, Asia Timur, dan Asia Tenggara, semuanya dapat disebut seni Islam, *tetapi merupakan ciri setempat yang "bernafaskan Islam"*.

"Nafas Islam" tersebut dapat terlihat dari aspek fungsional, yang dalam seni Islam merupakan instrumen dari hasil karya yang berkaitan dengan kehidupan keagamaan maupun kehidupan sekuler yang "Islamik". Kedudukan seni Islam Indonesia di dalam literatur tentang seni Islam belum termasuk dalam kategori bagian dari *Islamic Art* (David James 1974; Katharina Ottodorn 1964; Percy Brown 1960; Stuart Welch 1963). Di dalam studi sosiologi, Islam Indonesia disebut sebagai daerah *peripherique*; sedang dunia Islam Indonesia disebut sebagai salahsatu negara yang sebagian besar penduduknya beragama Islam dan merupakan kelompok masyarakat Islam terbesar di dunia (Lombard, 1979). Hal ini berkaitan dengan dunia Islam yang membentang sangat luas dari Spanyol, Marokko, Sahara, Timur Tengah, India, Tiongkok dan Asia Tenggara (James 1974:5).

Sebagai salahsatu agama besar yang semitik (*semitic religion*) di samping Kristen dan Yahudi yang akarnya dari satu rumpun, yakni Ibrahim. Ketiga agama semitik ini memiliki konsep agama yang sama yaitu percaya pada keesaan Tuhan Sang Pencipta alam, manusia sebagai mahlukNya dan ada dalam kekuasaanNya yang kelak akan dipertanggungjawabkanNya segala perbuatan manusia dihadapan Allah pada hari akhir dalam suatu pengadilan (James 1974:5). Bertitik tolak dari pemikiran bahwa seni Islam memiliki konsep dasar berupa manifestasi karya agamawi dan sekuler yang semitik, maka kami akan mencoba mengamati beberapa konsep simbolis dan estesis seni Islam di Indonesia.

1. Aspek Simbolis dan Estetis pada Mesjid

Islam lahir pada abad ke-7 M di tanah Arab, yang dibawakan oleh Rasul Muhammad. Ia adalah pelanjut rasul-rasul sebelumnya, diantaranya dua rasul sebelum Muhammad, yakni Musa dan Isa pembawa amanat Taurat dan Injil, sedangkan Muhammad membawakan dua hal penting bagi umat manusia, yakni: 1) Ia telah mewariskan *Qur'an* bagi umatNya sebagai satu-satunya wahyu Allah dan 2) melalui *Sunnah* segala perbuatannya sehari-hari dijadikan panutan bagi umat Islam; dengan kata lain Qur'an dan Sunnah Nabi merupakan dua kodifikasi hukum yang menjadi pegangan umat Islam.

Konsepsi Islam bagi pemeluknya sebenarnya sangat sederhana sekali, yakni pengakuan bahwa tidak ada Tuhan selain Allah dan Muhammad sebagai utusanNya. Dua konsep ini kemudian dikenal dengan nama kalimah *syahadat* (James 1974:5). Bagi yang telah mengucapkan a.l. kalimah syahadat ini, maka syahlah ia menjadi seorang muslim. Umat Islam harus mengikuti segala ajaran-ajaran yang terdapat pada

Qur'an dan Sunnah Nabi. Sunnah Nabi ini telah dikodifikasikan dalam bentuk *hadist*. Dalam agama Islam, bangunan untuk beribadat adalah mesjid yang berarti "tempat untuk menyerahkan diri kepada Allah atau tempat untuk bersujud kepada Allah".

Bertitik tolak dari konsep tersebut maka setiap jengkal tanah di bumi ini adalah mesjid, karena dimanapun ia berada, maka setiap muslim dapat melakukan ibadah yang disebut *Shalat* yakni sembahyang menyembah Tuhan. Dari tempat ini, mesjid berkembang menjadi sebuah bangunan untuk melakukan shalat baik shalat jamaah maupun shalat tidak jamaah (Uka Tjandrasasmita 1975:34). Untuk melakukan ibadah jamaah, lahirilah pengertian bangunan untuk melakukan shalat jamaah dalam sebuah mesjid, yang kemudian *mesjid Jami* (mesjid untuk melakukan sembahyang bermajmuk).

Bentuk dasar arsitektur mesjid yang berdasarkan prototip dari Mesjid Quba dan Nabawi di Madinah, berupa sebuah ruangan bujur sangkar yang pada keempat sisinya dikelilingi tembok dan pada bagian barat terdapat sebuah ceruk yang disebut mihrab, yakni tempat imam memimpin sembahyang, letaknya ke arah kiblat (James 1974:76). Perkembangan arsitektur lainnya di setiap wilayah mengalami perkembangan yang bentuknya berbeda dengan wilayah lainnya.

Demikian pula, misalnya untuk membuat atap mesjid yang berbentuk kubah dan tiang-tiang mesjid di daerah Timur Tengah, Magreb sampai Asia Selatan, pengaruh baik Gotik maupun Romanik masuk dalam pola arsitektur ini. Di Indonesia konsep arsitektur mesjid pada dasarnya mengikuti persyaratan mesjid sebagai tempat ibadah umat Islam, yakni berbentuk bujur sangkar dengan sebuah mihrab yang terletak di dinding barat mengarah ke kiblat.

Arsitektur mesjid lainnya, seperti bentuk atap, tiang-tiang penyangga mengikuti pola tradisional yang ada. Bentuk atap mesjid yang ada di Indonesia pada umumnya berbentuk atap bertingkat. Atap bertingkat ini mempunyai beberapa tipe, yaitu dua tingkat (Mesjid Agung Cirebon), tiga tingkat (Mesjid Agung Demak Indrapuri), lima tingkat (Mesjid Banten), dan tujuh tingkat (Mesjid Agung Ternate Lama, yang telah terbakar). Bentuk mesjid dengan atap bertingkat tidak hanya terdapat di Pulau Jawa saja, tetapi lazim ditemukan pula di Sumatra (Aceh, Sumatra Barat, Sumatra Selatan) dan Kalimantan, Banjar dan Kalimantan Barat, Sulawesi, Nusa Tenggara sampai Ternate Tidore. Salah satu bagian arsitektur mesjid yang sering terdapat di mesjid Jami ialah mimbar untuk tempat para khatib melakukan khotbah.

Bentuk atap bertingkat ini merupakan tradisi Indonesia yang ada sebelum Islam, yaitu bangunan berbentuk meru. Bentuk tiang utama (soko guru) pada dasarnya merupakan penyangga atap utama, dan empat tiang pokok, dapat pula ditambah tiang-tiang penyangga lainnya. Segi estetik dari mesjid dengan atap bertingkat ini ialah memberikan kelapangan sirkulasi udara, di mana mesjid sebagai tempat berkumpulnya orang banyak memerlukan sirkulasi udara yang baik, dan sirkulasi udara ini disalurkan melalui tingkat-tingkat. Pada umumnya, dalam agama Islam mesjid hendaknya dibuat sederhana dan harus mencerminkan sebuah tempat untuk mereka yang akan melakukan ibadatnya dapat melaksanakan dengan khusuk. Oleh karena itu, pola hias di mesjid dikehendaki sederhana pula, dianjurkan pola hias pada mesjid ialah ayat-ayat yang berasal dari Qur'an atau Hadist yang mencerminkan fungsi mesjid sebagai tempat ibadah. Pada beberapa mesjid kuno hiasan yang terdapat di dinding mesjid ialah kaligrafi, berupa ayat-ayat kutipan Qur'an atau Hadist,

bahkan yang terbanyak tentang nama Allah dan Muhammad atau keempat sahabat nabi (Abu Bakar, Umar Uthman, dan Ali), yang dikenal sebagai khulafa-al-rasyidin.

Di Indonesia perkembangan arsitektur mesjid dapat dibagi menjadi dua pola, yakni pola yang mengikuti tradisional, biasanya berbentuk bujur sangkar dengan atap bertingkat, dan pola nontradisional yakni bentuk mesjid yang mengikuti pola arsitektur mesjid negara lain, yang ditandai dengan atap berbentuk kubah, pada umumnya terdapat di mesjid-mesjid yang lebih mutakhir.

Kehadiran menara sebagai tempat berazan ataupun sebagai tambahan hiasan pada arsitektur mesjid, merupakan gejala baru, di mana pada mesjid-mesjid kuno biasanya tidak terdapat menara. Sebuah menara di Kudus yang merupakan menara paling tua di Jawa (sekitar abad ke-16 M) tampaknya telah dibangun sebelum Mesjid Kudus yang ada di sebelah utara menara dan fungsinya pada mulanya bukan untuk menara azan. Bentuk ini mengingatkan pada bangunan kulkul di Bali.

2. Aspek Simbolis dan Estetik pada Makam Islam

Arsitektur makam, merupakan salahsatu peninggalan yang tersebar di Nusantara. Berbagai bentuk arsitektur makam selain terdapat pada gaya Aceh, Demak-Troloyo, dan Bugis-Makasar (Ambary 1984) juga terdapat berbagai gaya arsitektur makam yang bersifat lokal.

Makam berkaitan dengan salahsatu siklus kehidupan manusia, yakni lahir hidup di dunia dan mati, dalam pengertian Islam, mati adalah suatu masa perjalanan manusia "menuju" kehidupan akhirat, jadi proses hidup sesudah mati dalam dua tahap, yaitu (1) *masa penantian di alam kubur* sebelum menuju ke kehidupan yang kekal, yakni (2) *kehidupan akhirat*.

Berbeda dengan agama-agama yang bukan samawi, maka Islam sebagai bagian dari agama samawi menganggap bahwa setiap individu bertanggung jawab atas segala perbuatannya, ia adalah *homoequalis*, berbeda misalnya dengan konsepsi Hindu, yang dalam pandangan hidupnya merupakan *homo-hierarchi* (Lombard 1979). Bertitik tolak dari konsep Islam yang menganut konsep *homohequalis*, maka hal ini tercermin dalam Qur'an tentang hidup sesudah mati. Disebutkan dalam Qur'an, bahwa manusia mati berasal dari kehidupan fana ke kehidupan yang kekal (*baqa*) di mana yang diharapkan kehidupan akhir lebih baik dari hidup di dunia (Qur'an XCIII,4).

Dari konsepsi Islam tentang mati ini, maka pada makam-makam Islam dapat tercermin bentuk tulisan kaligrafi, yang pada umumnya mengingatkan manusia akan hidup sesudah mati serta keyakinan Islam, bahwa setiap manusia pasti akan menemui saat kematian (Qullu nafsinn dzaaikatul'maut). Demikian pula kaligrafi banyak terdapat di makam Islam, pada bagian jirat ataupun nisannya, tulisan dari surah al baqarah ayat 196 yang isinya mencerminkan peringatan tentang mati, hari akhir dan keampunan. Ayat tersebut yang sering disebut "Ayat Kursi" dianggap sebagai "tolak bala" untuk menyelamatkan si mati.

Dilihat dari bentuk arsitektur, susunan makam Islam yang terdapat di Indonesia adalah: Liang Lahat, yakni ruangan dalam tanah tempat jenazah, kemudian di atasnya ditempatkan *jirat*, yakni susunan bangunan persegi panjang mengarah utara-selatan, ada yang datar dalam satu susunan dan ada pula yang bersusun-susun. Pada bagian atas jirat terdapat dua buah nisan atau kadang-kadang hanya sebuah yang diletakkan pada bagian kepala. Dilihat dari keletakkan makam-makam Islam di Indonesia, dapat dibagi ke dalam tiga

kelompok, yakni kompleks makam yang terletak di tempat yang tinggi (di sebuah puncak bukit), yang terletak di halaman samping mesjid; dan yang terletak di tanah datar (Subarna 1983; Ambary 1984). Makam yang terletak di puncak bukit, mengingatkan pada tradisi memuja arwah nenek moyang. Kompleks makam seperti ini merupakan sebuah *necropole*, misalnya makam Raja-raja Mataram di Imogiri (Yogyakarta), Muria, Giri, Gunung Jati (Cirebon), sedangkan di luar Jawa, antara lain di Papanatinggi (Barus), Bukit Mahligai (Barus), Foramadyahe (Ternate). Sementara itu, kompleks makam yang terletak di sekitar mesjid agung ialah di Demak, Banten, Kudus, Muria, Giri, dan sebagainya.

Dilihat dari estetika seni bangunan, makam merupakan manifestasi karya seniman dalam bentuk ukiran, dan bentuk arsitektur yang dipahatkan pada maesan, jirat, dan cungkup makam. Banyak aspek dekoratif yang mencerminkan seni lokal, yang ditiap-tiap daerah memiliki ciri khusus.

3. Bangunan Sekuler: Keraton atau Istana

Salahsatu peninggalan bangunan dari periode Islam yang sekuler adalah istana atau keraton. Pola arsitektur keraton di Jawa, dilihat dari tata letaknya mengikuti pola yang ada sebelumnya, di mana keraton merupakan bangunan sentral dalam tata letak sebuah kota atau pusat kerajaan. Dilihat dari tata letaknya, keraton tidak dapat dipisahkan dari alun-alun sebagai tempat berkumpul orang banyak, mesjid dan pasar. Keempat komponen ini, merupakan sebuah ciri keraton yang ada di Jawa seperti di Cirebon, Banten, Demak, Yogyakarta, Surakarta.

Salahsatu ciri islamik dari bangunan sekuler ini, bahwa keraton merupakan bagian sentral dari pusat kegiatan yang letaknya berdekatan dengan mesjid, sebagai pusat kegiatan keagamaan. Di dalam keraton di Jawa, seperti Keraton Kase-

puhan dan Kanoman terdapat bangunan mesjid atau langgar untuk kegiatan keagamaan. Letak keraton dan mesjid di Jawa, pada umumnya mesjid di sebelah barat alun-alun dan keraton terletak di sebelah selatan alun-alun. (Ambary 1977). Keraton-keraton yang terletak di luar Jawa bentuknya tidak sama, misalnya Keraton Aceh (hancur pada tahun 1874), letaknya menghadap ke utara dan disekelilingnya terdapat bangunan agama, yakni mesjid di sebelah barat laut keraton, bangunan pengadilan agama serta tempat tinggal mufti di sebelah timur keraton.

Di Medan Keraton Sultan Deli bentuknya meniru keraton raja-raja Moghul di India, (bentuk Istana Sultan Akbar di Fatehpur Sikri) yang merupakan istana musim panas Sultan Akbar. Namun, pola Keraton Deli ini agak berbeda, dalam tata letaknya, misalnya sebelah timur keraton terdapat alun-alun, sedangkan Mesjid Jami Deli letaknya jauh dari keraton. Istana di Ternate letaknya menghadap ke timur (menghadap ke laut), di depan keraton terdapat alun-alun dan mesjid agung terletak di sebelah selatan. Pola seperti itu juga terdapat pada tata letak Istana Sultan Tidore.

4. Kaligrafi

Kaligrafi Islam menjadi alat bagi seniman Islam, untuk memperlihatkan keindahan huruf Perso-Arabic, yang diwujudkan dalam berbagai bentuk hasil karya seni, baik yang arsitektural maupun nonarsitektural. Pada umumnya kaligrafi ini merupakan kutipan dari ayat-ayat Qur'an yang diwujudkan dalam arsitektur dan aspek dekorasi Islam lainnya (James 1974:18). Salahsatu bentuk huruf Arab yang arkaik, mulai dikembangkan dalam kaligrafi ialah kafiique yang merupakan perkembangan huruf Arab abad ke-7, yang semula berpusat di Kufa (Irak) (James 1974:19).

Bentuk paling arkaik dari huruf Kufique adalah dari abad ke-7-10 M. Bentuk huruf lainnya berupa tulisan kur-sive yang disebut Naskh, mulai berkembang sekitar abad ke-10—11 M. Huruf Naskh ini memiliki 6 variasi bentuk yang disebut aqlam al - sitta, yakni: Naskh Thuluth, Rihan, Muhaqqa, Tauqi dan Riqa, sedangkan di Iran huruf naskh ini berkembang menjaddi dua cabang yakni Ta'liq dan Nastaliq. Di Indonesia bentuk huruf Kufique terdapat di makam Fatimah binti Maimun, sebuah batu nisan kuno dari tahun 1082 M, berasal dari Gujarat. Bentuk kufique ini terdapat pula di wilayah Asia Tenggara, yaitu di Pandurangga (sekarang masuk wilayah Vietnam) berasal dari Makam Abu Dulaf (1032 M) (Ravaisee: 247-289).

Makam-makam lainnya, seperti Makam Malik-al Shaleh ditulis dengan huruf Nastaliq. Kaligrafi buatan setempat pada masa awal perkembangan Islam di Indonesia, seperti yang ditunjukkan di makam-makam kuno Troloyo (Abad ke-14—17M) pada umumnya bentuk hurufnya sangat sederhana dan belum memiliki teknis menulis arab (Khat) yang tinggi.

5. Non Representational Art dan Decorative Art

Lahirnya *Non Representational Art* yakni sebuah hasil karya seni dalam seni Islam, yang melarang mewujudkan karya seni berupa lukisan makhluk pada arsitektur agama (sakral). Akibatnya sebagai salurannya muncullah motif daun-daunan dan geometris (James 1974:56). Namun demikian, kita melihat di Indonesia bahwa agama tidak membenarkan penggambaran makhluk pada bangunan suci keagamaan, walaupun seni dekoratif pada arsitektur Islamik di Indonesia terdapat hasil ekspresi seniman yang membuat desain daun-daunan dan motif geometris. Seni kaligrafinya, kalau diamati secara seksama terdapat gambaran makhluk, biasanya makhluk binatang. Pada seni kaligrafi yang dihasilkan dari masa Islam di

Cirebon, Yogyakarta, dan Giri terdapat lukisan kayu, berupa tulisan kaligrafi dengan Arab dan Jawa yang *anthropomorphique*. Gambaran mahluk manusia ini merupakan gambaran manusia "mithis" yang tokohnya terdapat di tokoh-tokoh pewayangan. Perwujudan mahluk manusia ini disusun dan jalinan susunan huruf yang mempunyai arti "magis", misalnya bunyi-bunyi huruf yang mengacu kepada tarikat ataupun doa-doa "magis". Dengan demikian seniman pada masa Islam memahami, bahwa dalam ajaran Islam untuk bangunan yang bersifat agamawi ataupun sekuler dilarang membuat lukisan mahluk, tetapi ia membuatnya dengan jalan tersamar. Hiasan yang sangat menyolok ialah dari seni "*non-representational art*" ini menghasilkan karya lukisan dengan gambaran mahluk manusia dari karya seni Persia dan Moghul (James 1974:18).

Penutup

Dalam mewujudkan karya seni arsitektural ataupun dekoratif pada seni bangunan Islam di Indonesia kita dapat mencatat, bahwa konsepsi dasar yang dipakai tetap bersifat agamawi. Dari segi estetika hasil karya seni pada bangunan agama dan sekuler, maka yang sangat menonjol ialah selain aspek tradisi seni sebelum Islam juga cukup menonjol peranan tradisi lokal.

KEPUSTAKAAN

Ambary, Hasan Muarif

- 1975 "The Establishment of Islamic Rule in Jayakarta'. *Aspect on Indonesian Archaeology*, no. 1 Jakarta: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.
- 1977 "Sejarah Seni Rupa Islam" dalam *Sejarah Seni Rupa Indonesia*, Jakarta: Proyek IDKN.
- 1980 "Some Notes on The Discovery of The Archaeological Evidence at Ternate", *Aspect of Indonesian Archaeology*. Jakarta: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.
- 1983 "Contribution on Aspect of The Epigraphical Data of The 17th-19th Century Found in The Muslim Sites of The Pesisir of East Java', Paper pada *Colloque Eropa IV*, Leiden.
- 1984 "*L'Art Funeraire Musulman en Indonesie des Origines au XIX eme Siecle*, Paris: EHESS.

Adrisijanti, Inajati

- 1973 "*Kekunoan Islam di Imogiri*, Skripsi Sarjana, UGM, Yogyakarta (MS).
- 1980 "Telaah Singkat Tentang Bangunan Bertiang Satu". Proceeding pada *Pertemuan Ilmiah Arkeologi*, Cibulan, 1977, pp. 470-476.

Blachere, R

- 1980 "*Le Coran*, Tradutre par R. Blachere, Paris.

Bosquet G.H.

- 1938 "Introduction a l'etude de l'Islam Indonesien", *Revue des etudes Islamique*, Anee, Cahier I, Paris.

Budi Santosa, Halina

- 1977 "Catatan Tentang Perbandingan Nisan Kubur dari Beberapa Daerah di Indonesia", Proceeding pada *Pertemuan Ilmiah Arkeologi*, Cibulan, 1977.

Caminada, H

- 1935 "L'architecture Religieuse de l'Islam a Java" *En terre d'Islam*, pp 3-10, Anee no. 7.

Damais L.C.

- 1957 "Etudes Javanais I. Les Tombes Musulmanes Detees de Tralaya", *BEFEO*, XLVIII, pp 567-604.

Hol T.C.

- 1967 "Art in Indonesia, Continuities and Change, New York.

James, David

- 1974 "Islamic Art", England.

Kusmiati, Tjut nyak

- 1976 "Mesjid Angke, Tinjauan ilmu bangunan seni hias dan seni ukirnya", Skripsi Sarjana, FSUI (MS), Jakarta.

Le Bonheur, Albert

- 1971 "La sculpture Indonesienne au musee Guimet" Paris; Press Universitaire de France, 1971.

Lombard, Denye

- 1972 "Les necropole princieres de l'Ile de Madura" *BEFEO*, LVIII, pp: 281-289.

- 1979a, "La mort en Insulinde" in *La mort dans les societes antique*, td. J.P. Vernant, Paris.

- 1979b, "L 'Insulinde" dalam *Histoire mondiale de l'Education* Paris.

Pijper G.F.

1947 "The Minaret in Java", in *India Antiqua*, Leiden; pp. 274-283.

Salam, Solichin

1962a, "*Lukisan sejarah kebudayaan Islam di Indonesia*", Penerbit Menara Kudus.

1962b, "*Kudus dan Kekunoan Islam*", Lembaga penyelidikan Islam, Jakarta.

Siegel, James T

1983 "Image and odore in Javanese prodices surrounding death" in *Indonesia* no. 39, pp. 1-14, New York.

Stohr, Wet P. Zoetmulder

1968 "*Les religions d'Indonesie*", trad, d'Allemand, Paris.

Subarna, Abay D

1983 "*Contribution a l'etude de l'art et de l'architecture de la premiere periode de l'islamisation en Indonesie*". Disertasi Universite Paris I, Pantheen Sorbonne.

Uka Tjandrasasmita

1974 "Some notes in traditional art of Majapahit and Jepara-Demak found in Cirebon". Makalah IAHA Conference Yogyakarta.

1975 "*Islamic antiquity of Sendang Duwur*", Jakarta.

KONSEP KEINDAHAN DALAM KEISLAMAN

Inayati Romli

I

Sebelum membicarakan pokok permasalahan, perlulah terlebih dahulu dibahas beberapa pengertian yang berkaitan dengan judul tersebut, supaya pembicaraan yang dilakukan berangkat dari pengertian yang sama. Ada tiga hal di dalam judul yang perlu dikemukakan, yaitu: konsep ruang, arsitektur, dan keislaman.

Ruang dalam kaitannya dengan bangunan, dibedakan menjadi dua yaitu:

1. ruang dalam (*interior*). Disebutkan bahwa ruang dalam dibatasi oleh tiga bidang, yaitu lantai, dinding, dan langit-langit atau atap (Jashinabu Ashihara, t.t.: 2). Dengan kata lain, dalam suatu olat bangunan maka bagian-bagian di bawah atap disebut ruang dalam (*ibid*,:5).
2. ruang luar (*exterior*) adalah ruang yang terjadi dengan menggunakan dua elemen pembias, yaitu lantai dan dinding tanpa atap (*ibid*).

Sehubungan dengan topik yang disampaikan, maka di sini pandangan lebih diarahkan pada ruang dalam, tetapi hal ini tidak berarti bahwa ruang luar sama sekali diabaikan, karena interior dan exterior adalah elemen dasar arsitektur (*Encyclopaedia Britannica* 1961:287). Ruang tidak hanya mengesankan sesuatu yang kosong saja, tetapi dirancang untuk menimbulkan rasa-rasa tertentu.

Perencanaan dalam dan luar biasanya dibuat menurut suatu pola perimbangan tertentu. Sebagai contoh: ada ba-

ngunan yang interiornya sederhana sekali dengan ruang luar yang mewah, ada pula yang sebaliknya, justru ruang dalamnya yang megah atau menimbulkan kesan mistis. Ada juga perencanaan yang berimbang, sama megahnya, ruang luarnya melambangkan kekuasaan duniawi, sedangkan ruang dalam melambangkan kekuatan spiritual.

Mengenai arsitektur di sini akan ditampilkan dua pengertian, yaitu:

1. Arsitektur adalah membangun bangunan dilihat dari segi keindahan dan konstruksi (Parmono Atmadi 1979: 2).
2. Arsitektur adalah seni dan tehnik membangun yang digunakan untuk memenuhi kebutuhan praktis dan ekspresif atau seni masyarakat (*Encyclopaedia Britannica* 1961:276).

Dari kedua definisi tersebut tampak bahwa arsitektur berhubungan dengan segi keindahan, di samping masalah-masalah teknis pembuatan bangunan. Oleh karena itu, disebutkan bahwa suatu karya seni bangunan mempunyai ciri-ciri sebagai berikut:

1. Dapat digunakan manusia untuk menjalankan aktifitas-aktifitasnya.
2. Konstruksinya stabil dan tahan lama.
3. Mengkomunikasikan pengalaman dan alam fikiran melalui bentuk.

Di dalam praktek ketiga ciri itu tidak selalu sama perimbangannya. Ciri yang kedua merupakan suatu hal yang selalu muncul, tetapi ciri pertama dan ketiga perimbangannya tergantung pada fungsi sosial bangunan yang bersangkutan, misalnya pada bangunan pabrik, segi penggunaannya lebih dititikberatkan, sedangkan pada masjid segi penggunaan dan segi komunikasi berimbang bobotnya.

Istilah keislaman mungkin dimaksudkan sebagai alih bahasa istilah Islamic, yang berarti bersifat Islam, bercorak Islam. Bertitik tolak dari pengertian ini maka karya arsitektur yang bercorak Islam menampilkan berbagai bentuk bangunan, sebagai fungsi dan sebagainya. Oleh karena itu, untuk membatasi permasalahan yang sangat luas itu, di dalam kesempatan ini karya seni bangunan yang ditelaah adalah yang bersifat religious, dalam hal ini masjid dan makam. Di samping itu sesuai dengan Pengantar Diskusi yang berjudul Masalah Estetik dalam Arkeologi Indonesia, maka wilayah pembicaraan juga dibatasi dengan lebih memfokuskan pandangan pada beberapa masjid dan makam khususnya di Jawa Tengah dan Jawa Timur sampai awal abad XVIII.

II.

1. Pada umumnya masjid diartikan sebagai suatu bangunan tempat para Muslimin dan Muslimat menjalankan ibadah sholat wajib setiap hari dan sholat Jum'at. Sebenarnya arti masjid adalah tempat sujud, tidak terbatas pada suatu bangunan atau tempat tertentu. Hal ini sesuai dengan keterangan Nabi Muhammad s.a.w.: "Telah dijadikan seluruh jagat masjid bagiku, tempat sujud" (Buhari 7:1). Syaratnya hanyalah tempat bersujud itu harus bersih dan suci. Oleh karenanya, pada masa Mekkah, masjid dalam arti yang primer ditempatkan di rumah-rumah para pemeluk Islam secara berganti-ganti. Setelah Nabi Muhammad s.a.w. hijrah ke Madinah, barulah dibuat masjid dalam arti suatu bangunan tempat sholat (H. Aboebakar 1955:11).

Di dalam agama Islam tidak pernah disebut tentang bentuk apa yang harus diterapkan pada suatu bangunan masjid, atau ruang apa yang harus ada dan bagaimana organisasi ruang-ruang tersebut. Oleh karena itu, tidak ada suatu struktur masjid yang universal. Bentuk-bentuk masjid yang

ada mencerminkan tradisi arsitektural suatu bangsa atau daerah yang diperkaya oleh ketentuan-ketentuan agama dan unsur-unsur arsitektur dari luar (Richard Ettinghansen 1977:63). Dengan demikian muncullah masjid tipe Arab, tipe Turki, tipe Indonesia dan lain-lain.

Pada garis besarnya masjid tipe Indonesia mempunyai ciri-ciri khusus, antara lain:

- a. Mempunyai pagar keliling dengan satu pintu utama.
- b. Berdenah persegi.
- c. Mempunyai serambi di depan atau di samping ruang sembahyang utama.
- d. Mempunyai mihrab.
- e. Beratap tumpang (G.F. Pijper 1947:147, 276).

Untuk memahami nilai-nilai yang terkandung pada bangunan masjid kuno, dalam hal ini masjid Indonesia, diperlukan penelaahan yang mendalam dari berbagai segi. Upaya ke arah itu sudah beberapa kali dilakukan, antara lain dengan menyusun klasifikasinya berdasarkan seni bangunan yang dilakukan oleh Prof. Sutjipto Wirjosuparto (Sutjipto Wirjosuparto 1962:64-76), tetapi pada usaha-usaha tersebut terasa kelemahannya, antara lain:

- a. tolok ukur yang berbeda dipakai dalam satu konteks. Misalnya, pengelompokan berdasarkan wilayah dicampur dengan pengelompokan berdasarkan seni bangunan (*ibid*), dan
- b. adanya perkembangan dalam data yang berhasil dikumpulkan, misalnya dengan "diketemukannya" bangunan-bangunan masjid yang mempunyai satu tiang utama.

Dengan demikian, dirasa perlu di dalam klasifikasi ulang dengan memperhatikan masalah tersebut, sehingga akan terjadi beberapa jenis pengelompokan, contohnya ialah:

- a. pengelompokan atas dasar fungsi, dengan menggunakan batasan pemakaian masjid berhubungan dengan sholat Jum'at. Berdasarkan batasan ini bangunan masjid dapat dikelompokkan menjadi: langgar, masjid al-jum'ah, langgar atau surau hanya dipergunakan untuk sholat sehari-hari oleh sekelompok kecil anggota masyarakat, sehingga ruangnya pun berukuran kecil. Contoh: Langgar Pangrawit (Cirebon) ruangnya berukuran $6,25 \times 5$ m, sedangkan masjid al-jum'ah ruangnya berukuran besar karena harus dapat menampung sekurang-kurangnya 40 orang jama'ah dewasa (H. Sulaiman Rasjid 1954:125). Contoh: Masjid Agung Demak ruang utamanya berukuran $24,8 \times 24,8$ m dan serambinya berukuran $28,88 \times 15,55$ m (Inajati Adresijanti 1981: 5-6), ruang utama Masjid Kajoran (Klaten) berukuran $10,86 \times 10,55$ m dan serambinya berukuran $11,16 \times 7,9$ m (Haris Riswanto 1982:11), dan
- b. pengelompokan berdasarkan seni bangunan, dengan menggunakan batasan gaya seni bangunan dari luar Indonesia dan seni bangunan tradisional Indonesia. Masjid dengan gaya seni bangunan luar Indonesia dibuat dengan mencontoh gaya bangunan dari negerinegeri Islam di Timur-Tengah, misalnya menggunakan kubah sebagai atap. Sedangkan masjid yang bergaya arsitektur tradisional Indonesia lebih lanjut dapat dikelompokkan lagi berdasarkan konstruksi bangunan, misalnya: di Jawa ada masjid yang termasuk kelompok bertiang utama satu dengan atap tumpang, bertiang utama empat dengan atap tumpang, bangunan berkolong dengan atap kumpang pokok.

2. Bangunan sakral lain yang akan dibahas adalah bangunan makam, khususnya yang memiliki ruang dalam. Untuk sementara, bangunan jenis ini disebut dengan istilah

cungkup, yaitu bangunan makam yang kecuali mempunyai ruang dalam juga melindungi makam. Perlu dikemukakan, bahwa cungkup bervariasi bentuknya sesuai dengan tradisi yang ada, tetapi ada suatu pandangan yang sama, yaitu makam termasuk cungkupnya dianggap sebagai tempat peristirahatan terakhir. Oleh karena itu, perwujudan arsitekturnya juga disesuaikan dengan kedudukan sosial orang yang dikuburkan di tempat itu.

Di dalam pengamatan terhadap beberapa cungkup makam orang-orang terkemuka di beberapa situs di Jawa Tengah, Jawa Timur, dan Sulawesi Selatan, kelihatan bahwa cungkup-cungkup itu mempunyai ciri umum, yaitu:

- a. berupa bangunan tertutup;
- b. ruang dalamnya berukuran kecil; dan
- c. mempunyai pintu masuk yang sempit dan rendah.

Namun demikian, ada perbedaan yang kelihatan jelas antara cungkup di Jawa dan Sulawesi Selatan. Perbedaan itu berupa:

- a. Cungkup di Jawa berada di dalam suatu lingkungan yang berpagar keliling, dengan pola keletakan tertentu, sedangkan cungkup di Sulawesi Selatan berada dalam suatu lingkungan terbuka.
- b. Cungkup di Jawa berupa bangunan *tajuk* dengan *emperan* di depannya (bandingkan: Hamzuri t.t:44, 161), sedangkan cungkup di Sulawesi Selatan berupa kubur semu (V.R. Van Romondt 1952:41-42).

III

Setelah melihat ruang dalam dan ruang luar masjid dan makam serta beberapa masalah yang ada, sampailah pada pembicaraan tentang, yaitu:

1. Fungsi ruang yang terdiri dari:

a. Ruang dalam

Ukuran luas ruang dalam masjid dan makam berbeda. Ruangan dalam masjid dipergunakan untuk menampung jama'ah dalam jumlah besar, yang akan dicapai terutama pada waktu sholat Jum'at. Demikian pula denah masjid dibuat persegi atau empatpersegi panjang dan melebar, karena untuk memenuhi kebutuhan akan shaf yang pada umumnya memang melebar ke samping. Menurut penelitian kebutuhan ruang minimal suatu shaf adalah 1,20 m, sedangkan satuan luas kegiatan sholat minimal 0,72 m² (Galih W. Pangarsa 1982:97). Oleh karena ruang dalam berfungsi untuk menampung sejumlah jama'ah pada waktu-waktu tertentu, maka ventilasi pada pencahayaan juga diperhatikan. Kedua hal ini diperoleh dari sela-sela tingkatan atap, dan sejumlah pintu serta jendela, bahkan serambi biasanya berupa ruangan terbuka.

Ruang dalam cungkup berukuran kecil, karena tidak berfungsi untuk menampung banyak peziarah dalam satu waktu. Apalagi cungkup makam orang-orang terkemuka tampaknya memang dirancang untuk memuat satu makam utama, ditambah satu dua makam tambahan. Sehubungan dengan fungsi utama cungkup ini, maka ventilasi dan pencahayaan tidak memperoleh cukup perhatian, bahkan ada kecenderungan untuk mengabaikannya. Hal ini dapat dilihat dari ruang dalam yang tertutup, dan pintu yang sempit dan rendah.

b. Ruang luar

Halaman dalam masjid dipandang sebagai ruang luar atau eksterior masjid. Pada banyak masjid kuno di Indonesia ruang luar ini masih dimanfaatkan dan ditata untuk me-

menuhi kebutuhan jama'ah, contoh adanya kolam di depan bangunan masjid, tempat berwudhu di samping masjid, bahkan ruang luar ini dapat berfungsi sebagai tambahan tempat bagi jama'ah.

Ruang luar pada cungkup dimanfaatkan sesuai dengan kedudukannya sebagai suatu komponen makam. Dalam hal ini ruang luar dipergunakan untuk makam kerabat atau pengiring tokoh, yang dimakamkan di dalam cungkup.

c. Organisasi ruang dalam

Ruang dalam pada masjid terdiri dari serambi, ruang sembahyang utama, pawestren, mihrab. Keempat bagian ini pada masjid-masjid kuno di Indonesia disusun menurut pola tertentu, yang didasarkan pada kedudukan bagian-bagian tersebut. Ruang sembahyang utama dan mihrab menempati posisi utama, kelihatan dari fakta bahwa lantai serambi dan pawestren dibuat lebih rendah daripada lantai ruang sembahyang utama dan mihrab.

Pada cungkup-cungkup kuno di Jawa ada dua bagian yang perlu dicatat, yaitu ruangan cungkup yang sesungguhnya dan *emper* yang berfungsi sebagai tempat para peziarah menunggu giliran masuk ke dalam ruangan cungkup. Sejalan dengan hal tersebut, maka lantai ruangan cungkup dibuat lebih tinggi daripada lantai *emper*, dan *emper* ditempatkan di depan atau juga di sekeliling cungkup (Hamzuri *loc. cit.*).

2. Makna simbolik

Dalam pengamatan terhadap masjid dan cungkup, kelihatan bahwa ada bagian-bagian yang mempunyai latar belakang simbolik yang memang diusahakan untuk diekspresikan secara visual (Nader Ardalan 1980:21). Sebagai contoh:

- a. Jumlah tiang utama yang digunakan pada bangunan masjid. Ada beberapa masjid kuno di Jawa Tengah se-

latan yang menggunakan konstruksi bangunan bertiang satu atau bertiang utama satu. Tentu hal ini beralasan tetapi lebih berlatar belakang simbolis, yaitu sebagai pencerminan Tuhan Yang Maha Esa yang disembah di mesjid (Inajati 1980:474).

- b. Atap tumpang yang jika titik puncak atapnya diproyeksikan ke bawah, akan bertemu dengan titik pusat bangunan mesjid. Hal ini dipandang sebagai simbol keEsaan Tuhan dan sentralisasi penyembahan kepadanya.
- c. Seluruh bangunan mesjid itu dengan kolam di sekelilingnya mungkin melambangkan alam pikiran manusia tentang kosmos. Demikian pula sudut-sudut mesjid yang menunjuk ke arah mata angin, menunjukkan adanya pengetahuan tentang orientasi kosmos (Nader Ardalan, *loc. cit*).
- d. Pintu cungkup yang sempit dan rendah melambangkan penghormatan kepada leluhur, sedangkan suasana yang taram temaram di dalam cungkup mengesankan perlambang pengetahuan manusia akan alam baka.
- e. Susunan ruang luar cungkup mencerminkan hubungan kekerabatan dan hubungan pribadi orang-orang yang dimakamkan.

3. Estetika.

Meskipun terwujudnya ruang di dalam mesjid dan cungkup banyak dilatarbelakangi oleh masalah-masalah fungsional, tetapi masalah-masalah estetika juga berperan dalam hal ini, misalnya: masalah harmoni, keselarasan ini dapat dilihat dan dirasakan antara lain pada bangunan mesjid, yaitu pada perbandingan antara besarnya ruangan dengan besarnya soko guru serta tiang-tiang penyangga lain, contohnya:

Masjid Agung Yogyakarta dan Surakarta, dan sebagainya, tetapi ada masjid kuno yang tidak seimbang atau selaras dalam hal yang sama, misalnya Masjid Kajoran (Klaten) yang ruang sembahyang utamanya berukuran $10,86 \times 10,55$ m dan memiliki 16 tiang termasuk tiang utama. Berkaitan dengan hal ini diperkirakan bahwa sesungguhnya ada patokan-patokan yang mengatur ukuran komponen-komponen masjid, untuk dapat mencapai keselarasan. Jalan lain yang ditempuh adalah melalui simetri, baik simetri dalam mengatur komponen bangunan maupun hiasan.

Usaha lain untuk mencapai keindahan adalah melalui hiasan, baik yang berupa seni pahat, tempelan, maupun karya seni lain. Dalam hal hiasan, menarik perhatian, baik pada beberapa masjid maupun cungkup yang diamati, hiasan diterakan pada dinding atau bagian luar bangunan, sedangkan dinding sisi dalam dapat dikatakan kosong. Hal ini diperkirakan berkaitan dengan ketentuan agama dan kepercayaan masyarakat tentang *inner sanctuary*, contoh bangunan dengan hiasan di bagian luar masjid Agung Yogyakarta, cungkup Sunan Giri.

Setelah melalui pembicaraan tentang berbagai definisi dan teori, pengamatan terhadap bangunan-bangunan, serta telaah terhadap beberapa aspek yang dimiliki ruang, maka sampailah pada penutup pembicaraan. Berdasarkan tinjauan yang dilakukan ternyata bahwa:

1. Bangunan-bangunan sakral di Indonesia pada garis besarnya memenuhi ketiga ciri karya seni bangunan yang berimbang.
2. Terciptanya ruang pada bangunan-bangunan sakral itu pertama-tama diwarnai oleh ketentuan-ketentuan dalam agama Islam yang berkaitan dengan fungsinya. Warna yang kedua adalah visualisasi simbol dan pengungkapan rasa estetis, dengan menggunakan berbagai media.

3. Untuk mencapai harmoni pada bangunan diperkirakan ada patokan-patokan di dalam ukuran komponen-komponen bangunan. Hal ini masih sulit untuk ditelusur karena banyaknya perubahan-perubahan yang tidak dapat diawasi.

Sesuai dengan salah satu pernyataan di dalam Pengantar Diskusi bahwa masalah seni dalam Arkeologi Indonesia belum tuntas dibahas, maka dalam hal konsep ruang dalam arsitektur keislaman – tentunya di Indonesia – masih diperlukan pengamatan-pengamatan lanjutan yang mendalam. Apalagi di dalam makalah ini hal-hal yang dikemukakan masih sangat mendarat sifatnya.

KEPUSTAKAAN

Aboebakar, H

- 1955 *Sedjarah Masjid dan Amal Ibadah Dalamnya*.
Djakarta: Fa. Adil Co.

Ashihara, Yoshinabu,

- *Exterior Design in Architecture*, terjemahan
Ir. S. Gunadi.

Ardalan, Nader

- 1980 "The Visual Language of Symbolic Form,
Apreteminary Study of Mosque Architecture",
as Symbol and Self Identity.

Colins, Peter

- 1961 "Architectur", *Encyclopaedia Britannica*, Vol.
2. London: William Benton.

Ettinghausen, Richard

- 1976 "The Man made Setting, Islamic Art and Archi-
tecture", *The World of Islam*. London: Thames
& Hudson.

Galih W. Pangarsa

- 1982 "Penerapan Teknologi Konstruksi Sederhana
pada Pondok Pesantren", thesis sarjana jurusan
Tehnik Arsitektur Fakultas Tehnik UGM.

Hamzuri, ss.

- *Rumah Tradisional Jawa*. Proyek pengembangan
Permuseuman DKI Jakarta.

Inajati Adrisijanti

- 1980 "Telaah Singkat Tentang Bangunan Bertiang
Satu", *Pertemuan Ilmiah Arkeologi I*. Jakarta:
PT Rora Karya, halaman 470-477.

Parmono Atmadi,

- 1979 "Beberapa Patokan Perancangan Bangunan Suatu Penelitian Melalui Ungkapan Bangunan pada Relief Candi Borobudur" (Disertasi), *Pelita Borobudur*.

Pijper, G.F.

- 1947 "The Minaret in Java", *India Antique*. Leyden: E.J. Brill, halaman 00.

Sulaiman Rasjid,

- 1952 *Fiqh Islam*. Djakarta: Attahirijah, tt. Van Romondt, V.R. "Makam di Sulawesi Selatan" *Amerta I*, halaman 39-43.

Sutjipto Wirjosuparto

- 1961- "Sedjarah Bangunan Masjid di Indonesia",
1962 *Almanak Muhammadiyah*, halaman 64-76.

Daftar Bangunan yang diamati.

1. Masjid:
 - a. Masjid Agung Demak abad XV?
 - b. Masjid Kajoran (Klaten) – abad XVI?
 - c. Masjid Soko Tunggal (Pakuncen, Kebumen) – awal abad XVIII.
 - d. Masjid Agung Yogyakarta – pertengahan abad XVIII.

2. Cungkup:
 - a. Makam Sunan Giri – abad XV?
 - b. Makam Sunan Kudus – abad XV?
 - c. Makam Petta i Pao (Sulawesi Selatan) – akhir abad XVI.
 - d. Makam Sultan Agung (Imogiri, Yogya) – pertengahan abad XVII.

KONSEP KEINDAHAN DALAM ARSITEKTUR BALI

Rai Wiryani

1. Pendahuluan

Dengan dibukanya Bali sebagai pusat Daerah Kepariwisata Bagian Tengah pemerintah dan masyarakat Bali sadar bahwa wisatawan bukan hanya melihat pemandangan dan hal-hal yang lain tetapi banyak diantaranya ingin mengetahui pola menetap arsitektur tradisional Bali dan tidak menginginkan banyak perubahan. Sebagai realisasinya pemerintah menyarankan agar pembangunan selanjutnya berdasarkan pola pokok arsitektur tradisional Bali yaitu *Asta Kosala-Kosali*. Dalam masyarakat sering dipermasalahkan tentang "Arsitektur Tradisional Bali". Karena itu, kami lebih cenderung untuk menambahkan judul yang diberikan di atas dengan kata "Tradisional" sehingga menjadi "Konsep Keindahan dalam Arsitektur Tradisional Bali". Landasan pengertian yang dipakai dalam penelitian adalah arsitektur yang menjadi wadah aktivitas masyarakat Bali dalam tata bentuk, tata ruang, teknik bangunan, material yang diselubungi oleh nilai-nilai magis religious yang tidak lepas hubungannya dengan filsafat, adat istiadat, agama Hindu, kepercayaan, sosial ekonomi, ragam hias yang diwariskan dari generasi ke generasi berikutnya dengan pola-pola tertentu. Arsitektur Tradisional Bali, dapat dikatakan sangat kompleks, merupakan perpaduan dari bermacam-macam pengetahuan yang bersifat multidisiplin serta mengandung sistem nilai-nilai tertentu. Ia dapat diteropong dari bermacam-macam segi, dengan membawa kebenaran masing-masing. Pola menetap arsitektur Bali dilandasi oleh perbandingan bentuk karena menggunakan manusia yang

menempatkannya sebagai skala ukuran. Langkah selanjutnya dalam persiapan ini dipergunakan metode deskriptif analisis, dan komparatif analisis. Sebelumnya sudah tentu telah dilakukan studi perpustakaan, seperti membaca lontar-lontar, kitab-kitab yang berhubungan dengan makalah ini. Observasi dan wawancara juga tidak terlupakan. Setelah melihat langsung ke obyek-obyek yang dituju sambil merenung-renung, maka timbullah inspirasi bahwa konsep keindahan arsitektur tradisional Bali tidak begitu sempit melainkan sangat kompleks rumit dan sangat luas ruang lingkungannya. Karena itu, di sini kami akan meninjau dari segi filsafat, teknik bangunan, dan ragam hiasnya.

2. Tinjauan Filsafat

Kalau mempelajari kesenian India tidak dapat dipisahkan dengan filsafatnya, demikian pula halnya dengan mempelajari konsep keindahan dalam arsitektur tradisional Bali. Bapak Sutjipto Wiryosuparto mengemukakan bahwa, mempelajari kesenian India tanpa mengetahui dasar-dasar filsafat India dapat diibaratkan seperti seorang nakhoda yang berlayar di lautan tidak mempergunakan pedoman (Sutjipto Wiryosuparto 1956:5). Hanya mereka yang telah mengetahui sedikit tentang filsafat akan dapat mengetahui dan menikmati konsep keindahan dari daerah tertentu. Karena agama Hindu di Bali tidak jauh bedanya dengan agama Hindu di India maka konsep keindahan arsitekturnya kalau ditinjau dari segi filsafat ada unsur-unsur persamaannya yaitu bahwa keindahan itu terpancar dengan adanya hubungan kepercayaan dan rasa keTuhanan. Banyak orang sudah mengetahui bahwa hasil karya kesenian tentu mengandung nilai-nilai keindahan. Filsafat Kesenian (Estetika) sering disebut dengan filsafat keindahan, sebuah istilah yang mengisi khasanah Filsafat,

yang mengantarkan kepada pemahaman persoalan keindahan (Kartini Parmono —: 1). Pada jaman Yunani Kuno sampai abad XVIII secara metafisis dikatakan bahwa, keindahan itu adalah sebagai salah satu sifat-sifat transendental dari perasaan (*Trancendental properties of being*). Secara aksiologis keindahan dipandang sebagai salah satu jenis nilai. Lebih jauh estetika berarti hal-hal yang dapat diserap dengan panca indra (*sense of preception*), yang ada hubungannya dengan perasaan dan sensitivitas. Tujuan dari keindahan adalah untuk menyenangkan dan menimbulkan keinginan. Manifestasi keindahan yang tertinggi tercermin pada alam. Oleh karenanya keindahan yang terdapat dalam seni adalah merupakan tiruan dari alam. Pada jaman Yunani kuno estetika disebut dengan istilah *Kalon (beauty)*. Hal ini dikemukakan oleh Plato yang diperkenalkan oleh Baumgarten (Kartini Parnomo, 1982:2). Sedangkan pemikiran tentang keindahan dan seni sudah ada sejak jaman Socrates. Estetika sebagai cabang filsafat sejak jaman Yunani Kuno sampai abad pertengahan disebut dengan berbagai nama yaitu:

1. Filsafat keindahan (*philosophy of beauty*)
2. Filsafat citarasa (*philosophy of taste*)
3. Filsafat seni (*philosophy of art*)
4. Filsafat Kritik (*philosophy of criticism*).

Dalam filsafat Tiongkok Klasik dikemukakan bahwa manusia dan dunia bersama-sama merupakan kesatuan yang tidak dapat dipisah-pisahkan, sama-sama merupakan sebuah 'kosmos' yaitu suatu kodrat alam yang tidak boleh diganggu oleh perbuatan manusia sewenang-wenang. Manusia harus menyesuaikan diri dengan alam kodrat Yang penting di sini adalah keharmonisan dan keseimbangan di dalam hubungan manusia dengan alam dan menyadari tempat-tempat mana di dalamnya seharusnya diisi oleh masing-masing benda, serta

mengetahui tentang *hierarchisch* dari benda-benda di dalam hubungannya satu sama lain (H. De Vos —: 7).

Menurut alam pikiran Bali, yang dimaksud dengan keindahan yaitu rasa dan sikap seseorang (masyarakat) yang serasi, seimbang, selaras dan harmonis terhadap barang sesuatu. Demikian pula dalam teknik menghias bangunan tradisional Bali bukan hanya keindahan pola, komposisi, tata warna, ornamen, *pepalihan* yang diperhatikan, tetapi yang lebih penting adalah filosofi penempatan yang mengandung pengertian dalam kejiwaan yang mencerminkan *balance cosmology*, yaitu keharmonisan dan keseimbangan manusia dengan alam dan Tuhannya (Ngurah Bagus dkk. 1981: 255). Kalau ingat dengan penataran P4 maka kata-kata yang hampir serupa tidak pernah terlupakan, paling sedikit pernah didengar dan dapat dibaca dalam buku kuning, pada bab pendahuluan yang menyangkut arti pandangan hidup bagi suatu bangsa. Dalam buku itu disebutkan bahwa hidup manusia akan mencapai kebahagiaan jika dapat berkembang keselarasan dan keseimbangan, baik dalam hidup manusia sebagai pribadi, dalam hubungan manusia dengan masyarakat, dalam hubungan manusia dengan alam, dalam hubungan manusia dengan Tuhannya, dalam mengejar kemajuan lahiriah dan kebahagiaan rohaniah. (Buku Materi Pelengkap Penataran 1978:21). Jadi keindahan itu seolah-olah merupakan nilai-nilai yang menyenangkan dan membahagiakan.

Selanjutnya yang dimaksud dengan filsafat arsitektur tradisional Bali adalah latar belakang alam pikiran keagamaan (Agama Hindu) yang melandasi ketentuan tata ruang, tata bentuk, bahan bangunan serta upacara yang berhubungan dengan arsitektur Bali. Filsafat ini dikenal sejak berkembangnya pengaruh Hindu di Bali. Sebelumnya di Bali

sudah diketahui arsitektur yang tata ruang, bentuk dan lain-lainnya sangat berbeda keadaannya dengan setelah pengaruh Hindu. Hal ini dapat dilihat pada rumah-rumah di desa yang bertipe kuno seperti di Cempaga, Tigawasa, Sembiran, Trunyan, Tenganan dan Bugbug. Pengaruh Agama Hindu meresap ke dalam berbagai aspek kehidupan masyarakat meliputi segi filsafat, etika, ritual yang menghasilkan suatu kebudayaan. *Moksartam Jagathitam* adalah tujuan akhir Agama Hindu. Untuk mencapai tujuan tersebut dilakukan segala kegiatan seperti *beryardnya*, sembahyang, usaha-usaha dalam bidang sosial ekonomi, sehingga timbul kehidupan rumah tangga, banjar, desa sebagai yang dapat kita lihat sekarang. Dalam Filsafat Hindu dikemukakan bahwa alam semesta ini berasal dari lima unsur yang disebut *Pancamahabhuta* yaitu *pertiwi* (zat padat), *apah* (zat cair), *teja* (sinar) *bayu* (udara) dan *akasa* (*ether*). Dari sini lalu muncul anggapan-anggapan bahwa *bhuwana agung* (makrokosmos) dan *bhuwana-alit* (mikrokosmos) bersumber kepada *pancamahabhuta*. Filsafat Hindu di Bali disebut *Tutur Sukma*, *Tutur Dyatmika*, *Tatwajnana* dan lain sebagainya. Di dalam *tatwa* ada ajaran hubungan harmonis antara makrokosmos dengan mikrokosmos yang juga disebutkan dengan istilah *paçuhwetu*. Satu contoh, *Bhuwana Agung* selalu dihubungkan dengan letak dewa-dewa, misalnya dewa Içwara di timur, Brahma di selatan, Mahadewa di Barat, Wisnu di Utara dan Çiwa di tengah-tengah. Kalau pada *bhuwana alit* Içwara letaknya di jantung, Brahma di hati, Mahadewa di *unglon*, Wisnu di empedu, Siwa dikumpulkan semua di *paundukan hati* (Ngurah: 29). Dalam arsitektur tradisional Bali, hubungan harmonis antara makrokosmos dan mikrokosmos terlihat pada filosofis dari bangunan itu sendiri di mana penggambaran *bhuwana-agung* dengan triloka diwujudkan sebagai: *bataran* (*bhuh-loka* = alam nyata), badan ba-

ngunan (*bhwah-loka* = alam rokh), dan rangka atas atau atap bangunan (*Swah-loka* = alam dewata). Sedangkan manusia yang menggunakan bangunan tersebut adalah unsur-unsur mikrokosmos. Oleh karenanya hubungan harmonis terlihat pada waktu membuat ukuran-ukuran bangunan itu (*sikut* atau *gegulak*) yang memakai ukuran metrik dari orang yang akan mempergunakan bangunan itu, sehingga dari ukuran ini akan menimbulkan keindahan yang merupakan perbandingan bentuk. Manusia yang dimasukkan ke dalam mikrokosmos juga terbagi menjadi triloka yaitu: *bhur-loka* (kaki), *bhuah-loka* (badan) dan *Swah-loka* yaitu kepala. Konsep triloka ini juga diterapkan pada candi-candi pada umumnya.

Filsafat *Tri Hita Karana* adalah sebagai pedoman tata nilai, tata letak, dari unsur-unsur *bhuwana agung*, dan *bhuwana alit* yang terdapat pada desa di Bali, di mana tiap-tiap desa di Bali, sudah tentu memiliki karang pura, karang perumahan dan karang kuburan (*setra*), mempunyai letak sesuai dengan dua arah yang sudah ditentukan yaitu *luan teben*, di Bali disebut *rwabineda*. Filsafat ini erat hubungannya dengan bangunan yang mendapatkan upacara *Paurip-urip*, *pemelaspas* dan *caru*. Kata *trihitakarana* ini berarti tiga unsur sumber kebaikan (kebahagiaan). Misalnya tiap-tiap desa di Bali pasti memiliki karang desa, karang perumahan dan *setra* (kuburan). Di samping itu *karang perumahan* terdiri dari *Parhyangan* (*merajan* = tempat suci), *Pelemahan* (tempat *bale*) dan *pawongan* yaitu orang yang menempati pola menetap tersebut. Dari filsafat ini akan menimbulkan orientasi arah yaitu biasanya pura atau *merajan* terletak mengarah ke Timur dan ada juga ke Timur Laut jadi mengarah ke gunung. Dan Pura kuburan biasa mengarah ke laut yaitu ke arah profan. Arah gunung dan matahari dianggap suci yang merupakan arah hubungan manusia dengan Tuhannya secara umum tergolong ke dalam spiritual dengan sumbu religi di arah terbitnya

matahari. Di samping itu ada anggapan bahwa Tuhan dengan segala manifestasinya, dan roh-roh nenek moyang berada di gunung. Dari orientasi tempat (letak) akan menimbulkan keindahan. Dasar-dasar filosofis Prosesi Pura adalah dari nista menuju utama dari profan ke arah sakral dari sibuk menuju ketenangan dari kebebasan menuju ketertiban mengesankan bahwa untuk mencari yang lebih baik adalah semakin sulit. Hal ini diwujudkan dalam mematuhi pura dari luar ke dalam area Pura yang umumnya dimulai dari *jaba sisi*, *jaba tengah* dan *jeroan*. Sebagai nilai-nilai *nista madya utama* dalam tingkatan Triloka dan urutan Tri Hita Karana. Karakter ruang dan bentuk dalam azas-azas filsafat prosesi terlihat pada prinsip-prinsip pencapaian dari jaba sisi, jaba tengah, dan jeroan yang dimulai dengan hiasan candi bentar di luar, candi kurung (Kori Agung) di dalam yang lubang pintunya lebih sempit, tangga-tangganya lebih tinggi, karakter ornamen lebih sedikit bila dibandingkan dengan candi bentar. Makin dekat dengan jeroan akan dapat merasakan prosesi yang semakin dekat dengan ketenangan, kesucian, dekat dengan alam gaib dan hal-hal yang lain yang meningkatkan kesucian. Dengan filsafat *Triloka* dan Tri Hita Karana ini akan menimbulkan suatu keindahan tersendiri di mana pura tersebut dibuat pada tempat yang lokasinya baik di gunung maupun di laut dan memperhatikan bentuk yang indah karena dibuat bertingkat-tingkat sehingga terlihat seperti teras piramid. Bentuk yang berundak-undak ini memang sangat disenangi oleh nenek moyang kita dari jaman Pra-sejarah.

Dari segi materinya juga mengandung unsur-unsur filsafat karena bahan-bahan bangunan tersebut adalah realitas dari unsur-unsur *pancamahabhuta* di dalam makrokosmos. Menurut lontar *Janantaka*, kayu yang digolongkan untuk bangunan suci, ialah cendana, Majagau, cempaka, Kwa-

nitan sandat, waru, tehep, dan sebagainya. Penempatannya dalam bangunan ditentukan. Masing-masing kayu mempunyai dewa. Kayu cendana dewanya Ciwa, kayu cempaka dewanya Surya-Candra, di sini kedudukan kayu cendana lebih tinggi dibandingkan dengan kayu-kayu cempaka. Kayu untuk perumahan juga mempunyai tingkatan pemakaiannya (*sorsingih*). Kayu angka diberi nama prabu, kayu jati dihubungkan dengan nama patih (mantri), *Pengalasan Sentul*, *Demung Sukun*, *Tumenggung Timbul* dan lain sebagainya. Dengan mengetahui nama-nama di atas dapat dikatakan bahwa kayu itu diberikan gelar sesuai dengan kelas dan tingkatan pemakaiannya. Kayu yang boleh dan tidak dapat dipergunakan untuk bangunan antara lain kayu yang tumbuh di kuburan, yang tumbuh di pasar, kayu yang disambar petir (Hasta Kosali: 175). Jadi kwalitas dan macamnya atau jenisnya kayu danat dipakai adalah salah satu unsur untuk menambah keindahan arsitektur Tradisional Bali.

Macam-macam bentuk bangunan Bali mempunyai arti filosofis tertentu. Hal ini dapat dibagi menurut klasifikasi sebagai berikut:

1. Bangunan suci yang terletak di luar pekarangan rumah disebut pura dan bangunan suci yang berada di dalam pekarangan perumahan biasanya disebut "Pemerajan atau Sanggah". Pada umumnya denah pura dibagi menjadi tiga bagian didasarkan kepada konsepsi 'makrokosmos' dan Triloka sedangkan pembagian pura atas tujuh halaman (tingkat) adalah lambang dari *Saptaloka*. Yang terdiri dari 2 halaman lambang dari alam bawah yaitu pertiwi dan alam atas (*urdhah*) yaitu akasa. Kalau ada pura yang memiliki satu halaman merupakan simbolis dari penunggalan (persatuan) antara alam bawah dan atas.

Bangunan di dalam pura mempunyai arti filosofis tersendiri-sendiri. Misalnya pada sudut-sudut tembok dibuat

bangunan paduraksa yang berfungsi sebagai penjaga tiap-tiap sudut pekarangan yang dianggap suci (*dhikpaloka*) Bangunan penghias dari sudut-sudut tersebut diberi nama menurut penempatannya: Kalau tempatnya di Timur laut disebut Sari Raksa. Di Tenggara bernama Aji Raksa, yang di Barat Daya Rudra Raksa, dan yang di Barat Laut diberi nama Kala Raksa. Maksudnya di sini di samping kepercayaan untuk melindungi penghuni di dalamnya terhadap gangguan-gangguan dari luar, juga dapat dilihat dari faktor kreatif seni yang dapat memperindah tembok *penyengker*, (Rai Wiryani —: 51).

Pada pintu masuk yang pertama ke halaman tengah terdapat candi bentar yaitu pintu gerbang terbuka, dihubungkan dengan simbolis pecahnya bukit *Kailosa* sebagai tempat dewa Ciwa bertapa. Di kiri kanannya terdapat arca Dwarapala berbentuk raksasa berfungsi sebagai penjaga pura terdepan. Di halaman luar ini biasanya terdapat *balai kul-kul* (tempat kentongan) hanya dibunyikan pada waktu upacara dimulai. Tujuannya, memberitahukan kepada umat bahwa Sang Hyang Widhi turun dari alam dewata menuju ke *Sthananya* untuk sementara di pura itu dalam rangka upacara yang disajikan.

Untuk memasuki halaman dalam harus melalui candi kurung (Kori Agung). Pintu ini selalu tertutup dan baru dibuka bila ada upacara. Di depan candi kurung terdapat dwarapala yang biasanya bermotif arca panca-dewata, dan hiasan kala (*Bama*) pada pintunya, sebagai penjaga pintu. Menurut lontar *Kalatatwa*, Kala dikatakan sebagai putra dari dewa Siwa. Secara filosofis. Kala disamakan dengan *Bhuta*, yang akan marah dan mengganggu kalau dalam melakukan upacara tidak sesuai dengan keadaan. Ditinjau dari filosofis, candi bentar dianggap simbolis daripada mulut ter-

buka sedangkan candi kurung simbolis dari klep (cantik kerongkongan).

Di halaman dalam (jeroan) terdapat bermacam-macam pelinggih yang mempunyai bentuk dan filsafat bervariasi. Pelinggih ini adalah untuk *sthana* dewa-dewa, *bhuta Kala*, menurut kepercayaan. *Bhuta Kala* itu dianggap sebagai pengiring, atau kaki tangan dari dewa-dewa. Waktu jaman Empu Kuturan palinggih Padmasana belum ada, ia dibuat belakangan setelah datangnya Sanghyang Nirarta.

Pada padmasana, biasa dipahatkan relief yang secara filosofis dihubungkan dengan ceritera *Mandaragiri*. Palinggih yang lain yang memiliki nilai-nilai filosofis dan artistik yaitu *Meru*. Ada dua alternatif mengenai meru. Ada yang mengatakan mahameru, berarti gunung. Ada pula yang mengatakan berasal dari *meme* dan *guru* yang artinya ibu dan bapa. Ibu dihubungkan dengan pertiwi yaitu unsur-unsur prakerti dan bapak dihubungkan dengan *aji-akasa* yaitu unsur purusa. Hal ini sudah tentu ada hubungannya dengan filsafat *Samkhya*. Penunggalan purusa dan prakerti merupakan *super Nature of Power* yang menjadi sumber segala ciptaan. Dari kedua alternatif ini rupa-rupanya di Bali ada meru untuk dewa-dewa dan meru untuk rokh suci/Bhatara.

Tinjauan filosofis terhadap tumpangnya berasal dari *dasakarsa* sebagai jiwa dari seru sekalian alam (*urip bhuwana*). (Ngurah dkk., 1981:40). Di sini ada sepuluh huruf sakral sebagai *urip bhuwana* yang digambarkan sebagai mata angin. Di dalam lontar, arah Timur di atas, jadi Sa, adalah di Timur. Huruf itu kalau dibacakan antara lain: Sa. Ba. Ta. A. I. Na. Ma. Ci. Wa. Ya. Sa. Ba. Ta. A. I. adalah singkatan dari nama dewa Ciwa. Sedangkan Na. Ma. Ci. Wa. Ya. dihubungkan dengan penghormatan kepada Ciwa. Penunggalan dari semua huruf tersebut disingkat dengan huruf *Aum* yang letaknya di tengah-tengah atau I dan Ya. Begitulah tingkatan-

tingkatan meru sampai sebelas adalah simbolis dari peninggalan dari nama-nama dewa Siwa tersebut. Banyak lagi filsafat yang berhubungan dengan bangunan Tradisional yang menambah hidupnya dan semaraknya bangunan tersebut.

Tinjauan filsafat terhadap upacara bangunan sangat erat hubungannya dengan segala aspek bangunan tradisional Bali. Dari memotong kayu, sampai bangunan selesai selalu diikuti dengan upacara.

Waktu menebang kayu untuk bangunan mencari hari yang baik (dewasa baik) dengan upacara *pajati* secara filosofis memohon kepada Sang Hyang Widhi agar diperkenankan mematikan kayu itu untuk bahan bangunan. Upacara ini pada hakekatnya mencabut jiwa dari kayu tersebut; yang mantranya diuraikan dalam lontar *Hasta Kosali*.

Dalam upacara meletakkan bangunan tempat, yang akan diisi bangunan terlebih dahulu diberi upacara *macaru* (*caru pangruwak karang*). Secara filosofis mengandung arti mohon kepada Ibu Pertiwi agar diperkenankan mempergunakan tempat itu untuk menempatkan bangunan upacara ini diuraikan di dalam lontar *Bhamakrti* (Ngurah, 1981:53).

Selanjutnya untuk melubangi kayu tempat tiang dan *Sunduk* merupakan simbolis dari *purusa* dan *pradana* yang berhubungan dengan filsafat *Rwabhineda*. Sedangkan upacara peletakan batu pertama (*mapulang dasar*) untuk fondasi suatu bangunan, ini berarti bahwa bangunan itu merupakan simbolis dari makrokosmos dan *bhadawangnala* simbolis dari dasar bumi. Ketika itu di tengah-tengah denah (fondasi) dibuatkan lubang yang diisi batu bata dengan ukuran 60 cm (satu hasta musti) dengan berisi gambar *Bhadawangnala* serta huruf-huruf yang bersifat magis lainnya.

Setelah bangunan selesai harus dibuatkan sajen *pemelaspas*, secara filosofis upacara ini berarti menyucikan pekerjaan undagi dari kekotoran selama melaksanakan bangunan

tersebut. Di samping itu juga berarti mohon kesaktian dari Sanghyang *Çiwadhitya* agar diberikan keselamatan dalam mempergunakan bangunan tersebut. Melapas ada hubungannya dengan memberikan jiwa kepada bangunan yang baru selesai supaya bangunan tersebut seolah-olah hidup, berwibawa dan memiliki nilai-nilai yang agung sehingga orang yang menempati mendapat keselamatan, ketenangan jiwa dan kebahagiaan (*Hasta Kosali*: 6). Banyak lagi filsafat yang berhubungan dengan upacara. Berdasarkan uraian di atas dapat diambil intinya bahwa bangunan tradisional Bali, secara filosofis mempunyai hubungan spiritual dengan yang memberi ukuran (*gegulak*), dengan yang memberi petunjuk hari baik, dengan yang mengerjakan bangunan (*undagi*) dengan yang mengantarkan upacara dan yang menggunakan bangunan tersebut dan lain-lain. Dengan demikian bangunan tradisional Bali bukan hanya berfungsi sebagai pelengkap keperluan hidup di dunia, melainkan akan menciptakan keharmonisan antara manusia sebagai mikro-kosmos dengan alam sekitarnya sebagai makrokosmos, sehingga akan timbul nilai-nilai keindahan yang menyebabkan kesenangan dan kebahagiaan.

3. Teknik Bangunan.

Teknik bangunan dalam arsitektur tradisional Bali bukan hanya memenuhi persyaratan tuntutan struktur lewat konstruksi, juga dapat menjadikan bentuk-bentuk yang selaras dengan Mikro dan Makrokosmos. (*Bhuwana Alit* dan *Bhuwana Agung*) (Ngurah dkk. 1981:102). Azas-azas konstruksi untuk memenuhi persyaratan struktur bentuk harus diperhatikan segi-segi keindahan, sifat-sifat material dan filosofis ritual. Teknik bangunan merupakan suatu rangkaian usaha konstruksi. Untuk memenuhinya diperlukan norma-

norma tata guna, tata nilai, tata cara, tata kerja dan tata ritual. Dalam pengertian arsitektur tradisional Bali teknik bangunan disebut: *Dharma Laksana*. Teknik adalah pengetahuan horisontal konkrit dan vertikal abstrak yang di dalamnya terdapat berbagai disiplin termasuk ritual. Tegak dan kokohnya suatu bangunan sangat ditentukan oleh konstruksi dan stabilitas dasarnya. Hanya saja teknik bangunan tradisional Bali berpedoman kepada norma-norma agama, kepercayaan, tawafika etika dan ritual.

Tataguna bangunan tergantung kepada yang menempati bangunan tersebut misalnya: kalau untuk dewa-dewa, menempati alam yang tingkatannya utama (*Shuawah loka*), untuk manusia menempati alam madia (*Bhuah loka*), dan binatang yang tingkatannya paling bawah menempati alam nista (*Bhur loka*).

Tata nilai bangunan berhubungan erat dengan tata guna bangunan yang ditentukan oleh unsur-unsur prosesi, orientasi, komposisi, kronologi, dimensi ritual, konstruksi, dan material.

Prosesi bangunan dimulai dari bagian *nista* ke *madia* dan *utama*. Misalnya dari bawah ke atas.

Orientasi adalah berhubungan dengan arah (kiblat), yaitu Timur atau Timur laut karena arah ini dianggap arah=sumber relegi dan sumber dharma.

Komposisi bangunan dihubungkan dengan fungsi yang ditentukan oleh perwujudan simbolis dari bangunan masing-masing dengan memperhitungkan jarak antara bangunan satu dengan yang lainnya. Ukuran yang dipergunakan adalah tapak kaki dengan memakai perhitungan kelipatan *asta wara*.

Kronologis bangunan adalah kebalikan dari prosesi yaitu mulai membangun dari daerah *utama* ke *nista*, meskipun dalam pelaksanaannya bangunan utama untuk sementara dibuat

dengan bangunan darurat (Turus-lambung). Contohnya kalau membuat pola menetap perumahan tradisional Bali, akan dimulai dari *Sanggah (Pamarajan)*, yang sementara dibuat dengan turus lambung, kemudian dilanjutkan dengan membuat bangunan-bangunan yang lain.

Dimensi bangunan merupakan perwujudan manusia dalam hubungan keselarasan dan keharmonisan manusia dengan alam lingkungannya, yang menurunkan dasar-dasar dari proporsi dimensi manusia dari bagian-bagian tapak kaki, *adepa hasta musti, guli* dan lain sebagainya.

Konstruksi tidak lepas hubungannya dengan teknik bangunan. Dari struktur bangunan menghendaki konstruksi yang memperhatikan karakter, kekuatan, yang didasari oleh filosofis religius. Dalam teknik penyusunan material pura, pemasangan batu tanpa perekat dengan menonjolkan material asal. Ukuran pilar-pilar batu didasari atas keperluan *pepalihan, bebaturan* pura. Sedangkan konstruksi-konstruksi pasangan adalah untuk bangunan-bangunan tinggi seperti candi bentar, candi kurung dan lain sebagainya. Elemen-elemen *pepalihan* dan bidang lainnya memiliki fungsi ganda, selain sebagai penghias bidang juga untuk menahan gaya berat dari dalam sendiri dan gaya berat dari luar seperti akibat angin, gempa bumi dan musibah-musibah lainnya. Teknik konstruksi bangunan tradisional Bali sudah mengandung segi-segi keindahan baik ditinjau dari segi bahannya maupun dari teknik mengerjakannya. Dari bahan misalnya dibuat dari bata, batu padas, kayu dan lain-lainnya yang sudah terpisah. Umumnya menghindari pelengkap-pelengkap industri misalnya: paku, besi beton, tali kawat. Biasanya jaman dulu dipakai paku kayu atau bambu, tali ijuk dan tali rotan. Perekatnya juga terdiri dari bahan-bahan tertentu.

Tanpa berpura-pura dan dinyatakan dengan pikiran

dan perasaan rumah, arsitektur tradisional Bali pada dasarnya sama bentuknya. Ruangan dibatasi oleh empat buah tembok, tanah liat menjadi tembok, batu merah tak perlu dipulas, keindahannya dijelmakan oleh tangan-tangan yang mempunyai bekas seni yang berbakat. Kenikmatan yang diwakili oleh fungsi dan keindahan oleh bentuk telah disajikan.

Kalau ditinjau rangka atap suatu *bale kulkul* dan *bale Gede* dapat dijamin kekuatan dan keindahan yang tersembunyi karena telah mempunyai teknik yang telah merupakan konstruksi yang ultra moderen yaitu di mana dalam suatu rangka bertemu berpuluh-puluh batang kayu dan bambu di puncaknya, sehingga sebagai konstruktor baik dari dalam maupun dari luar negeri akan tertegun melihatnya, karena pemecahannya masih sukar dimengerti (Raka Sukawati 1965:1).

Contoh lain dari konstruksi kayu dalam bangunan tradisional Bali yang menonjolkan material aslinya tanpa menyelubungi bentuk struktur dan warna-warna asalnya yaitu teknik konstruksi tiang menampilkan hiasan-hiasan yang fungsional selain memperkuat konstruksi dan setiap bagian konstruksi memperkuat konstruksi lainnya. Teknik konstruksi ini juga menunjukkan gaya dengan bagian-bagian tertentu. Tiang merupakan ukuran pokok dalam bangunan pola menetap tradisional Bali, karena dengan mengetahui ukuran tiang maka sekaligus akan terbongkarlah rahasia semua ukuran dari kerangka kayu.

Teknik konstruksi pengatapan bangunan pura memanfaatkan potensi material struktur alang-alang yang dikombinasikan dengan ijuk warna hitam untuk tali ikatan, bambu yang kuning untuk iga-iga (rusuk), dan dengan tali *tutus* merah mewujudkan suatu keindahan yang kompak pada bidang dalam konstruksi atap.

Tidak dapat menutup mata bahwa Arsitektur Tradisional Bali di samping memiliki nilai-nilai keindahan, juga ada kejelekan-kejelekan (kekurangannya), yang tersembunyi. Konsep filsafat *Rwabhineda* berlaku bagi dua hal yang bertentangan tetapi sangat penting untuk membedakan satu sama lainnya, seperti: baik, buruk, putih hitam, Timur Barat dan lain sebagainya.

Dengan beberapa uraian di atas dapat dikatakan bahwa dari segi tekniknya Arsitektur Tradisional Bali sudah mengandung unsur-unsur keindahan.

4. Ragam Hias

Seni rupa di Bali terdiri dari Seni Ukir, Seni Lukis, Seni Patung dan Seni Ornamen yang tidak lepas hubungannya dengan filsafat Agama Hindu dan tata kehidupan masyarakat serta tingkat-tingkatan dalam kekerabatan dan warna di Bali. Ragam hias ornamen dan seni patung memegang peranan yang sangat penting sebagai pelengkap atribut keindahan seni Arsitektur Tradisional Bali, di samping hiasan-hiasan lainnya.

Menurut Niewenkamp, ornamen itu digambarkan sebagai perwujudan jiwa dari objek goa, gunung, tumbuh-tumbuhan di mana terbentuk bagian-bagiannya (Covarrubias, 1956:184). Pola-pola hiasan yang terdiri dari dunia tumbuh-tumbuhan digayakan sedemikian rupa sehingga terwujudlah suatu bentuk tertentu. Kadang-kadang bentuk alam yang asli distilir terlebih dahulu sesuai dengan bakat dan kemampuan seniman baik dalam seni lukis maupun seni ukir (pahat) di Bali.

Berdasarkan hasil wawancara dengan para undagi dan membaca beberapa lontar serta melihat-lihat di beberapa bangunan, baik berupa bangunan pura, rumah dan candi terutama pada ukiran yang menghias batu padas, batu bata kayu dan bahan-bahan lainnya, maka dicoba menganalisis meng-

golongkan bentuk dasar ragam hias bangunan tradisional Bali ke dalam:

- 1) ragam hias yang berbentuk tumbuh-tumbuhan;
- 2) ragam hias yang berbentuk binatang;
- 3) ragam yang berbentuk garis-garis (geometri);
- 4) ragam hias yang berbentuk lain-lain (Rai Wiryani, 1983/1984:135).

1) Hiasan yang berbentuk tumbuh-tumbuhan terdiri dari satu tangkai daun atau lebih, kadang-kadang berbunga, yang distilir (digubah) sedemikian rupa sehingga menimbulkan bentuk-bentuk tertentu, bergelombang, lemah lambut dan harmonis (Rai Wiryani 1975:69). Di Bali hiasan yang terdiri dari daun-daunan yang digubah diberi nama, *Patra* (*pepatran*). Kata patra berasal dari bahasa Sansekerta, yang berarti daun atau surat. Pada jaman dulu hiasan patra mula-mula dipakai untuk menghias kain borders di Tiongkok (Covarrubias. 1956:184). Hiasan semacam ini merupakan hiasan naturalis, terdapat pada kain bersulam sutra yang berasal dari Palembang (Van Der Hoop 1949:324). Sejak datangnya agama Hindu hiasan patra menjadi umum dan merupakan bagian utama dalam ornamentik Bali.

Dengan adanya rasa bakti dan pengabdian kepada leluhur dan Tuhan Yang Maha Esa undagi dan tukang ukir dengan inspirasinya menjelmakan kreasi seni dengan bermacam-macam variasi ornamentik yang disusun secara estetis sesuai dengan bidang arsitektur yang akan dihias. Mereka mengatur dengan baik komposisi bidang yang dihias sehingga melahirkan bermacam-macam nama patra yaitu: *patra punggel*; *patra sari*, *patra samlung*, *patra kuwung* dan lain sebagainya. Patra merupakan dasar seni hias bangunan klasik Bali, masing-masing mempunyai gubahan ukiran yang berbeda-beda satu dengan lainnya, yang sukar

untuk mengingatkan kecuali mempunyai jiwa seni dan membiasakan diri dengan melihat-lihat serta kemauan untuk itu (Moerdowo 1965:23).

Patra punggel dipakai sebagai patra dasar penghias bidang Arsitektur tradisional Bali, yang banyak persamaannya dengan gaya hiasan Majapahit, gaya Pajajaran dan Japara (Ngurah dkk., 1981: 264). Pokok dasar dari patra punggel terdiri dari: ampas nagka, kuping guling (telinga babi guling) janggar siap (jengger ayam), paha belalang, *Util* dan *batun poh* (biji mangga). Di sisi sebelah batun poh terdapat hiasan kepitan sebagai imbangannya. Hiasan ini seolah-olah terpotong-potong dalam bahasa Bali disebut *mepunggel* (terpotong). Yang sering terpotong adalah daun dan bunganya. Kata terpotong itu disebut *punggel*. Hiasan ini bebas penempatannya di segala bidang, misalnya untuk menghias tiang bangunan, pada bagian bidang sudut-sudut, bangunan, dapat memperindah Boma (kala), wayang kulit *gelungan* wayang wong, dan bentuk dasar hiasan barong. *Patra* ini sudah dapat dilihat pada Candi Borobudur, Prambanan, Jolotundo, di pura-pura dan perumahan di Bali (Rai Wiryani 1983-1984:136).

Patra sari adalah bunga dari *patra punggel* yang telah terpotong. *Patra* ini terdiri dari setangkai daun yang di tengah-tengah tumbuh bunga lengkap dengan sarinya. Bunganya seperti bunga bakung, yang betul-betul mekar yang diukirkan dengan sangat halus dan lemah lembut. *Patra* ini juga merupakan stilasi dari rangkaian *patra punggel* yang dibentuk secara simetris sehingga merupakan bentuk garis-garis dari profil sebuah bunga.

Tiap-tiap bunga disambung-sambung dengan garis-garis relung sebagai stilasi dari batang bunga tersebut. *Patra* ini biasanya ditempatkan sebagai penghias muka tiang bangunan sampai ke bagian sulur tiang (pepudakan) dan pada

bagian *canggahwang* dari tiang, yang sangat indah dan halus serta menghidupkan bentuk *Canggahwang* tersebut. *Patra sari* merupakan salah satu *patra* yang paling disukai oleh para sangging di Bali, karena memperlihatkan bentuk yang luwes. Banyak terdapat di pura-pura dan puri-puri di Bali misalnya di pura Agung Tatiapi, pura Tirta Empul, puri Ubud, Pejeng, dan puri Gianyar dan di puri-puri lainnya.

Patra cina terdiri dari motif ukiran bunga-bunga dan daun-daunan yang daunnya tumbuh sangat jarang. Bunganya seperti bunga matahari, besar-besar (*Bah beloh*), bunga lebih ditonjolkan daripada daunnya. Ada juga yang mengatakan *patra cina* itu dirangkaikan dengan stilosi bunga *Bhotan* yang dihiasi dengan tiga daun bunga disambung satu dengan yang lain oleh garis-garis relung sehingga membentuk bunga. Ukiran ini lazim dipergunakan untuk menghias pintu memperindah langit-langit, panil-panil, kain *prada* dan kain yang terkenal dengan nama *wangga* sekarang kain semacam ini sudah hampir tidak ada. Kadang-kadang dipakai sebagai rambut *Boma*. Hiasan ini sering digambarkan bersama dengan burung *Hong* (Phoenix) yang merupakan lambang kehidupan abadi, yaitu burung yang hidup kembali dari abunya (Ngurah dkk 1981:267).

Di Tiongkok motif semacam ini banyak terdapat pada langit-langit gua, dan *dedeleg* yang sangat populer pada masa pemerintahan kerajaan jaman Han, Tang, dan Sung (Wang-Sung: 2). Menurut undagi *patra* ini mendapat pengaruh dari Tiongkok.

Patra yang tidak asing lagi untuk memperindah bangunan Bali adalah *patra Wulanda*. Komponen ini juga mendapat pengaruh dari luar, yang datang belakangan dibandingkan dengan *patra cina* yaitu diperkirakan pada abad XVII-XVIII. *Patra* ini lebih banyak dipergunakan setelah jatuhnya kerajaan Badung dan Kelungung yaitu pada permulaan

abad ke-20. Banyak dipergunakan untuk menghias bidang tembok bagian tengah dan bawah, kain *prada*, bahkan sekarang banyak dipergunakan untuk menghias tembok-tembok dan rumah-rumah kekantoran. Pengaruh ini datangnya bersamaan dengan bentuk arsitektur *lelojian* Belanda (bentuk kekantoran) yang banyak terdapat di Bali. Orang-orang Belanda yang datang di Singaraja membawa benda-benda kesenian berupa barang-barang antik seperti meja, kursi, lampu yang penuh dengan hiasan-hiasan. Kemudian ornamen itu ditiru oleh tukang ukir dan dikombinasikan disesuaikan dengan keadaan lokal. Dasar hiasan *patra Wulanda (Olanda)* merupakan stilasi dari pohon anggur dan daun anggur yang asing bagi orang Bali, pada jaman dulu (*Wiju Bladeren en Wiju ranken*). Stilasi dari daun-daun anggur yang berbentuk naturalis di ulang-ulang dalam rangkaian *Arabesque*. Pohon anggur banyak terdapat di Singaraja, sehingga *patra Olanda* banyak terlihat di puri Singaraja, pura-pura Singaraja, Karang-asem sekarang hampir di seluruh Bali.

2) Ragam hias yang berbentuk binatang dibuat oleh seniman tukang ukir, diolah dan dikarang sedemikian rupa sehingga berbentuk binatang tertentu. Hiasan dirancang sesuai dengan binatang yang dikehendaki sehingga disebut *kekarangan* yang biasa di Bali diucapkan dengan nama *karang*. Berdasarkan inspirasi hasil karya cipta seniman tukang ukir pada jaman dulu, timbullah bermacam-macam *kekarangan* atau *karang* seperti: Karang Boma, Karang Sae (Sahe), karang Gajah (Hasti) karang Gemunungan dan Karang Bentulu. Yang paling populer di Bali adalah hiasan *karang Boma*, biasanya sebagai penghias pintu masuk pada pura-pura dan puri menghadap ke depan. Dalam kesenian Indonesia Kuno hiasan ini mula-mula berasal dari hiasan manusia kadang-kadang digambarkan hanya bentuk mukanya saja yang disebut *masker* (kedok). Ini mempunyai arti sebagai lambang penangkis yang

jahat, penangkal bahaya, dan mempunyai kekuatan sakti. (Van der Hoop, 1947:178). Di dalam kesenian Hindu Jawa hiasan kedok itu disebut kala, yang mula-mula di Jawa Tengah digambarkan tidak memakai rahang bawah, misalnya terdapat pada candi Kalasan, candi Sari dan candi Lorojongrang, yang termasuk kuno.

Setelah perkembangan di Jawa Timur dan Bali, Boma diberi rahang bawah, bahkan di Bali diberi variasi hiasan lain seperti bentuk tangan kanan-kiri yang tampak terbuka hiasan *patra punggel*, *patra sari* dan *gegunungan*, sedangkan di Jawa sering disertai dengan bentuk makara sehingga merupakan motif Kala-Makara, seperti di pintu-pintu candi Borobudur. Hiasan yang berbentuk kedok muka sudah dikenal di Bali pada jaman perundagian. Hal ini dapat diketahui dari penemuan sistem penguburan dengan menggunakan sarkofagus yang tonjolan-tonjolannya diberi hiasan topeng atau kedok muka. Menurut Prof. Dr. Soejono tonjolan-tonjolan tersebut semata-mata berfungsi praktis untuk memudahkan pengangkutan sarkofagus ke tempat tujuannya. Di samping nilai estetis pahatan muka kedok itu juga mempunyai nilai-nilai magis yang berpangkal kepada alam pikiran kepercayaan masyarakat pada waktu itu. Muka kedok dianggap juga sebagai lambang atau gambar nenek moyang yang mempunyai kekuatan sakti/magis, dipuja untuk memberi perlindungan dan kesejahteraan kepada masyarakat sekaligus dapat menolak segala rintangan dalam perjalanan arwah ke alam baka. Bagian-bagian tertentu dari tubuh manusia, misalnya mata, kelamin, rambut, juga dianggap mempunyai kekuatan magis yang besar, dapat menolak segala rintangan yang dihadapi (Fritz, A. Wagner, 1959:30-31). Jadi seni dibuat, maksudnya bukan hanya untuk perhiasan memuat suatu keindahan pandangan, tetapi juga untuk memberi perlindungan (Mantra, 1962:1).

Karang Sae Sahe merupakan hiasan yang dibuat mirip (serupa) dengan binatang-binatang yang ada di alam ini. Biasanya dipergunakan untuk menghias palinggih pada bagian sudut-sudut bangunan, *meten*, *bale bandung*, *gedong* bagian utara dan *bale pegambuhan*. Dalam kebudayaan Cina pada umumnya dapat dikenal adanya bentuk profil *Barong Sae* yang bias dipentaskan pada hari Imlek. Bahkan sekarang di Singapura atraksi *Barong Sae* dipertunjukkan sebulan sekali untuk para wisatawan. Kata *Sae* berasal dari bahasa Cina-Hok-Kian, yang berarti Singa. Karena sifat keterbukaan di kalangan sangging dan undagi di Bali terhadap unsur-unsur kebudayaan luar yang positif, selanjutnya unsur-unsur itu diterima diolah, digodog dan dikembangkan sesuai dengan cita, rasa dan karsanya, sehingga memperkaya khazanah kebudayaan Bali khususnya dan Indonesia pada umumnya. Kebudayaan lain yang berasal dari Cina seperti penggunaan dupa (*Hio*). Kalau dalam kebudayaan Hindu, dupa itu dihubungkan dengan *pasepan* (bahasa Bali: *Arsep* = asap). Begitu pula penggunaan kertas ulantaga dalam upacara pembakaran mayat di Bali, dipergunakan sebagai *kekitir* (Ngurah Oka, 1985:1). Penempatan karang sae adalah untuk menambah kewibawaan.

Karang Gajah dihubungkan dengan motif hiasan yang berbentuk kepala gajah, dan ada yang menyebutkan dengan *karang asti*. Meskipun di Bali tidak ada gajah, tetapi hiasan ini sering sekali muncul sebagai menghias sudut-sudut bangunan pura bale Kulkul, bale Pajenengan, bangunan bade, apit lawang dan sudut-sudut palinggih lainnya. Covarrubias berpendapat bahwa kesenian Bali ini merupakan import dari India (Covarrubias, 1956:178). Gajah juga mempunyai peranan penting dalam agama Hindu dan Buddha. Hal ini dapat diketahui dalam ceritera kakawin *Smaradahana* (Purbacarak, 152: . . .). Di India arca gajah dipergunakan untuk meng-

hias alas dan puncak stupa terutama yang terdapat di Orrisa, terkenal dengan *gajah Dhauli* (Wirjosuparto, 1956:28).

3) Ragam hiasan yang berbentuk garis-garis sudah terdapat di Bali pada jaman Neolitikum, dan jaman perunggu. Hal ini dapat diketahui ketika penggalian benda-benda Arkeologi di Gilimanuk di bawah pimpinan Bapak R.P. Soejono pada tahun 1964, 1967, 1973. Temuan itu dimasukkan kebudayaan jaman Perunggu. Pada jaman Neolitikum dan Perunggu sudah terdapat dasar-dasar pokok ornamen yang terdiri dari garis-garis lengkung, garis tegak, garis berbentuk tumpal, hiasan huruf T. Yang tegak dan yang terbalik, hiasan meander, spiral, duri ikan dan hiasan geometri (hiasan yang disusun secara ilmu ukur). Di antara ragam hias geometri ada yang disebut *Banji Suastika* yang mengambil tempat di samping meander. *Banji Suastika* dipakai di Tiongkok dan di Eropa Barat. Pada jaman Perunggu *Suastika* itu dianggap sebagai lambang peredaran bintang khususnya lambang matahari, tanda pembawa nama yang belakangan sebagai lambang agama Hindu (Van der Hoop, 1949:56).

Di Bali hiasan geometri yang berbentuk hurup T dan bentuk *Suastika* sudah biasa dipergunakan dalam menghias bidang pinggir (sisi) bangunan dan pada pinggir-pinggir bingkai. Hiasan hurup T dan *Suastika* itu di Bali disebut dengan Hiasan *Kutamesir*. Yang berbentuk hurup T disebut *kutamesir Tigapo* dan yang berbentuk *Suastika* berangkai disebut *Kutamesir Ongraja*. Pada jaman Hindu hiasan geometri sering dipakai untuk menghias batik kawung yang dipakai untuk patung-patung raja jaman Majapahit. Hiasan motif *kutamesir* menjadi dasar perkembangan baru dalam lingkungan ornamen. Hal ini disebabkan adanya kontinuitas dalam perkembangan kebudayaan Indonesia sepanjang sejarah. Sedangkan hiasan geometri yang bentuknya paling sederhana adalah motif hiasan *taluh kakul* (*kakul-kakulan*),

rumah siput, *tali ilut* (pilingan tali), bibir ingka, hiasan segi tiga dan hiasan emas-emasan.

4) Hiasan lain-lainnya juga banyak memberi keindahan dalam arsitektur tradisional Bali seperti motif hiasan ganggang, kupu-kupu, api-apian, simbar, batu-batuan dan banyak lagi yang lain. Motif hiasan yang berasal dari Bali yang masih hidup sampai sekarang terkenal dengan nama *Cili*, yang biasa dipakai untuk menghias *lamak*, bangunan-bangunan suci, dan untuk upacara *mebeakukung* pada waktu padi baru mulai berbuah. Sedangkan hiasan berasal dari pengaruh Hindu Buddha adalah hiasan yang berbentuk Padma, Burung Garuda, Naga, Dewa-dewi, dan hiasan Singa. Hiasan burung Garuda atau bulu burung adalah motif hiasan yang terdapat pada menara mayat (*bade*) pada waktu pembakaran mayat di Bali. Di samping itu juga dapat dilihat pada *tugeh bale gede* (bale bagian Timur yang diwujudkan dalam bentuk patung kayu (Sutaba, 1972:3-4). Di pura-pura di Bali ada juga ditemukan relief, burung garuda antara lain di Palinggih Ratu Melanting di Pura Agung Tatiapi, dan di tembok Museum Bali di Denpasar. Gambar-gambar akan disertakan di belakang.

Dalam perkembangan sejarah kebudayaan Indonesia, burung Garuda, terkenal dalam mitologi Hindu yang mempengaruhi kesenian Indonesia Hindu misalnya tampak dalam pahatan di Candi-Candi seperti Candi Kidal, Kedaton, dan Candi Sukuh (Stuterhein 1926 : 333-349). Pada umumnya relief burung Garuda di candi-candi itu berhubungan erat dengan amerta (air kehidupan) yang merupakan hidup abadi seperti jelas dilukiskan pada candi Kidal yang mengandung arti simbolis magis, yaitu sebagai lambang lepelasan atau kebebasan jiwa bagi seseorang yang telah meninggal dunia (Kempers, 1959: 74-103). Apa yang dikemukakan oleh Kempers hampir sama dengan apa yang terdapat di Bali,

Tidak dapat menutup mata bahwa Arsitektur Tradisional Bali di samping memiliki nilai-nilai keindahan, juga ada kejelekan-kejelekan (kekurangannya), yang tersembunyi. Konsep filsafat *Rwabhineda* berlaku bagi dua hal yang bertentangan tetapi sangat penting untuk membedakan satu sama lainnya, seperti: baik, buruk, putih hitam, Timur Barat dan lain sebagainya.

Dengan beberapa uraian di atas dapat dikatakan bahwa dari segi tekniknya Arsitektur Tradisional Bali sudah mengandung unsur-unsur keindahan.

4. Ragam Hias

Seni rupa di Bali terdiri dari Seni Ukir, Seni Lukis, Seni Patung dan Seni Ornamen yang tidak lepas hubungannya dengan filsafat Agama Hindu dan tata kehidupan masyarakat serta tingkat-tingkatan dalam kekerabatan dan warna di Bali. Ragam hias ornamen dan seni patung memegang peranan yang sangat penting sebagai pelengkap atribut keindahan seni Arsitektur Tradisional Bali, di samping hiasan-hiasan lainnya.

Menurut Niewenkamp, ornamen itu digambarkan sebagai perwujudan jiwa dari objek goa, gunung, tumbuh-tumbuhan di mana terbentuk bagian-bagiannya (Covarrubias, 1956:184). Pola-pola hiasan yang terdiri dari dunia tumbuh-tumbuhan digayakan sedemikian rupa sehingga terwujudlah suatu bentuk tertentu. Kadang-kadang bentuk alam yang asli distilir terlebih dahulu sesuai dengan bakat dan kemampuan seniman baik dalam seni lukis maupun seni ukir (pahat) di Bali.

Berdasarkan hasil wawancara dengan para undagi dan membaca beberapa lontar serta melihat-lihat di beberapa bangunan, baik berupa bangunan pura, rumah dan candi terutama pada ukiran yang menghias batu padas, batu bata kayu dan bahan-bahan lainnya, maka dicoba menganalisis meng-

5. Kesimpulan

Sesuai dengan apa yang telah disinggung di muka tibalah saatnya untuk mengajukan beberapa konklusi sebagai berikut.

1. Konsep keindahan Arsitektur Tradisional Bali yang kompleks dan rumit dapat ditelaah dari bermacam-macam segi, di sini baru diuraikan dari segi filsafahnya, tehnik, konstruksi dan ragam hiasnya.
2. Dari segi filsafat telah memperlihatkan keindahan yang tersembunyi yang menunjukkan hubungan spiritual antara manusia, dengan alam dan hubungan manusia dengan Tuhannya hal ini tercermin dalam filsafat makrokosmos, mikrokosmos, *Trihitakarana Triloka* dan *Rwabhinada*.
3. Dengan melihat tehnik dan konstruksi bangunan, seolah-olah menunjukkan fungsi ganda, selain memperlihatkan keindahan sebagai penghias bidang juga menunjukkan kekuatan untuk menahan gaya berat dari dalam maupun dari luar misalnya dari akibat gempa bumi, angin ribut dan lain sebagainya.
4. Konsep keindahan Arsitektur Tradisional Bali akan jelas kelihatan para ragam hiasnya sudah tentu menurut segi pandangan orang-orang Bali dan orang-orang lain yang berminat dan senang dengan Arsitektur Bali.

KEPUSTAKAAN

Covarrubias, Miguel

1956 *Island of Bali*, Alfred A Knopf New York.

Hoop, A.N.J. Van Der

1949 *Indonesische Siermotiven*, uitgegeven door het Koninklijke Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Westenschappen.

Ismanoe Adisoemanto

1969 *Arti Symbolis Relief Garuda pada Candi Kidal*, Thesis Doktoral jurusan Arkeologi Fakultas Sastra dan Kebudayaan U.G.M. Jogjakarta.

Kerthiyasa Md, dan Darmayuda, Cok Gde

1965 *Penjelasan Rumah-rumah Asli Bali yang ada sekarang, Prasaran Dalam Simposium tentang Kesehatan dalam adat dan Agama Hindu.*

Kepala Insp. Bimas Hindu dan Buddha Propinsi Bali

1975 *Kehidupan Adat dan Agama Dalam Pembangunan.*

Kalam, A.A. Rai

1968 *Seni Lukis Bali. Skripsi untuk mencapai gelar Sarjana Seni Rupa Institute Tehnologi Bandung.*

Majumdar, R.C.

1954 *The Classical Age. The Associated Advertisch and Printer Limited Bombay.*

Mantra, Ida Bagus

1962 *Penelitian Secara Kritis Kesenian Bali Ditinjau dari segi Sejarah. Catur Warga Fakultas Sastra Universitas Udayana.*

Poerbatjaraka, R.M. Ng.

1952 *Kepustakaan Jawa*, cetakan pertama.

Soejono, R.P.

- 1963 Some Aspects of Bronze Culture in Bali, Paper pada Seminar on Fine Art, di Ubud.

Sutaba, I Made

- 1972 Hubungan Konsepsionil Antara Burung Garuda Dengan Fungsi Bale Daging Dalam Masyarakat Bali.

Sun, Wang,

- Gambar hiasan Tun Huang, Mahaguru Akademi Seni Rupa Peking. Kepunyaan I Gst. Nyoman Lempad Ubud.

Sukawati, Cok Raka

- 1970 Arsitektur Bali dalam Hubungannya dengan Bangunan Modern Ditinjau dari Dasar. *Vetivurius*, Majalah Ilmiah Univ. Udayana.

Team Pembinaan Penatar dan Bahan Penataran Pegawai Republik Indonesia

- 1978 Buku Materi Pelengkap Penataran I, Pedoman dan Penghayatan Pancasila.

Wirjosuparto, Sutjipto

- 1956 *Sejarah Seni Arca India*. Penerbit Kalimosada.

Wiryani, A.A. Rai

- 1975 Tinjauan Beberapa Segi dan Hasta Kosali, Skripsi Sarjana Lengkap dalam Ilmu Purbakala dan Sejarah Kebudayaan Indonesia, Univ. Udayana.

Ragam Hias Arsitektur Tradisional Bali Suatu

- 1983/ Tinjauan Arkeologi, dalam *Analisis Kebudayaan*
1984 an yang diterbitkan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan tahun IV nomor 2-1983/1984.

B. BENTUK DAN RAGAM SENI

BENTUK-BENTUK PERHIASAN TUBUH MASA PRASEJARAH DI INDONESIA

Nies Anggraeni

I

Perkembangan akal-budi manusia, dilihat dari hasil budaya yang diciptakannya, amat dipengaruhi oleh lingkungan alam di sekitarnya. Perkembangan tersebut antara lain pembuatan alat, organisasi sosial, dan komunikasi dengan bahasa.

Di Indonesia, kehidupan di gua-gua menonjol sekali, terbukti dengan adanya temuan-temuan berupa kuburan dan lukisan-lukisan yang diduga berkembang di kalangan masyarakat pemburu. Rasa keindahan pada waktu itu telah mulai tampak, diantaranya terlihat pada gambar-gambar manusia yang kepalanya berhias bulu burung sedang naik perahu.

Penyempurnaan teknik pembuatan alat merupakan suatu tahap penghidupan yang semakin meningkat dengan pesat. Pada tahap itu kehidupan masyarakat menjadi lebih teratur, seluruh kegiatan dapat ditingkatkan sehingga manusia akhirnya menemukan hal-hal baru yang berguna bagi kelanjutan hidupnya. Kehidupan spiritual yang berpusat pada pemujaan arwah nenek moyang berkembang secara luas.

Beberapa hasil penelitian memperlihatkan, bahwa pada masyarakat masa itu terdapat suatu kebiasaan menyertakan benda atau barang lain untuk orang yang meninggal, kemudian menempatkannya di dalam kuburnya. Di antara benda yang ikut dikuburkan adalah benda perhiasan tubuh yang terbuat dari batu, kaca, logam, tulang, dan kerang. Beberapa diantaranya merupakan perhiasan tubuh yang berharga.

Bekal kubur tersebut bukan merupakan pemberian sajian atau hadiah dari yang hidup kepada yang meninggal, tetapi merupakan kebiasaan berdasarkan kepercayaan, bahwa si mati harus dibekali dengan benda-benda penting miliknya sendiri agar dapat melanjutkan kehidupannya di dunia arwah (Kruyt 1906:305).

Benda perhiasan tubuh tidak hanya ditemukan sebagai bekal kubur. Di situs pemukiman dan pemujaan pun perhiasan yang diperkirakan sebagai hiasan tubuh itu banyak didapatkan.

II

a. Batu dan Kaca

Dengan berkembangnya kecerdasan otak manusia, keterampilan manusia dalam mengolah bahan-bahan alam semakin maju pula. Teknologi alat-alat untuk keperluan hidup dalam berbagai corak serta bermacam kegunaan, tampak kelanjutan tradisi pembuatan benda-benda dari batu.

Benda-benda yang merupakan perhiasan tubuh yang terbuat dari batu pada dasarnya meliputi gelang dan manik-manik. Bentuk gelang berukuran kecil dapat dipergunakan sebagai anting-anting dan jimat (Soejono 1981:174). Di beberapa tempat gelang-gelang tersebut ditemukan baik dalam bentuk utuh maupun fragmentaris.

Jenis batuan yang dipakai untuk membuat gelang terdiri dari kalsedon, agat, dan jaspis. Gelang-gelang batu itu pada umumnya berwarna putih, coklat, kuning, merah, dan hijau, dengan garis tengah lubang 24-25 mm serta tebal gelang antara 6-17 mm.

Dari hasil penelitian Goenadi (1976:12) di Mujan, Purbalangga, Jawa Tengah, ditemukan artefak yang diperkirakan

kan sebagai "sisa bor gelang" dari proses pembuatan gelang batu dengan menggunakan bor.

Pada dasarnya cara pembuatan gelang batu dibedakan menjadi dua, yaitu dengan cara dipukul-pukul dan dibor dari dua sisi yang berlawanan. Bor yang terbuat dari bambu dengan bahan pengikis pasir (Sumijati 1980:4).

Dari segi kegunaannya gelang batu merupakan satu unsur kebutuhan jasmani yang universal (Koentjaraningrat 1974:173). Kebutuhan tersebut pada umumnya disebabkan oleh bermacam-macam alasan, antara lain dapat menunjukkan status atau guna untuk memperindah diri sebagai perhiasan (Harsojo 1962:159).

Peningkatan jumlah temuan manik-manik prasejarah merupakan hasil kegiatan penelitian prasejarah yang meningkat akhir-akhir ini. Manik-manik hampir selalu ditemukan baik dalam situs kubur maupun pemukiman. Sejumlah besar manik-manik ditemukan dalam keadaan terlepas atau dalam kelompok. Manik-manik banyak sekali ditemukan dalam konteks kubur beberapa di antaranya terletak di beberapa bagian rangka.

Dari situs prasejarah seperti di Sumatra (Lampung), Jawa (Anyer, Plawangan, Lamongan), Bali (Gilimanuk), Nusa Tenggara Timur (Liang Bua, Camplong, Melolo); manik-manik yang ditemukan mempunyai aneka ragam ukuran, warna, dan bentuk.

Manik-manik yang ditemukan sebagai hasil ekskavasi di Situs Kidangan dan Kawengan (Jawa Timur), sebagian ditemukan tersebar dan sebagian lagi ditemukan berjajar seperti bekas diuntai. Data tersebut menunjukkan kemungkinan bahwa manik-manik dipakai oleh si mati pada masa hidupnya sebagai perhiasan (Panggabean 1984:9).

Gelang dan manik-manik, selain dari batu, ada pula yang dibuat dari kaca. Gelang kaca ditemukan dalam berbagai

ukuran, warna (hijau, biru, coklat, dan lain-lain), serta bentuk. Manik-manik jenis *muttisala* yang dibuat dari kaca merupakan jenis manik-manik khusus yang berukuran kecil, berwarna coklat-merah sampai kekuning-kuningan. Manik-manik tersebut ditemukan tersebar di daerah-daerah Sumatera Selatan, Jawa, Bali, Kalimantan, Flores, dan Timor.

b. Logam

Sisa-sisa kehidupan dari masa perundagian, menunjukkan beberapa kemajuan, seperti halnya dalam teknik memproduksi barang-barang logam. Menilik segi keindahan serta kegunaannya, logam menjadi daya tarik manusia dalam memenuhi kebutuhan baik jasmani maupun rohani. Berdasarkan temuan-temuan arkeologis hasil penelitian di Indonesia, untuk sementara ini baru mengenal perhiasan-perhiasan tubuh dari bahan perunggu, emas, dan kuasa.

Teknik pengerjaan artefak logam pada dasarnya ada dua macam, yaitu teknik tempa dan teknik cetak. Teknik tempa pada umumnya dipergunakan untuk membuat benda yang berupa senjata; sedangkan teknik cetak di dalam proses pembuatannya dapat dilakukan dengan dua cara, yaitu langsung dengan menuang logam yang sudah mencair ke dalam cetakan, dan tidak langsung (teknik lilin hilang), dibuat terlebih dulu modelnya, kemudian dibuat cetakannya (Timbul Haryono 1983:8-9). Untuk dapat memperoleh benda-benda perhiasan tubuh yang indah pengerjaannya memakai teknik cetak.

Jenis-jenis perhiasan pun beraneka ragam, berupa anting-anting, gelang tangan dan kaki, cincin, bandul kalung, serta beberapa bentuk lainnya.

Tabel 1. Bentuk-bentuk Perhiasan Tubuh Masa Prasejarah dari Logam

No.	Lokasi	Perhiasan	Bahan	Bentuk Hiasan
1	2	3	4	5
1.	Anyer, Jawa Barat	gelang	perunggu	polos
2.	Buni; Jawa Barat	gelang dan bandul kalung	perunggu	polos bentuk daun talas
3.	Pasir Angin, Jawa Barat	bandul kalung	perunggu	bentuk daun talas
4.	Gunung Wingko, D.I. Yogyakarta	cincin	perunggu	polos
5.	Lamongan, Jawa Timur	manik-manik, kalung, ikat pinggang/ kepala (?) bandul kalung	emas perunggu (?)	polos polos
6.	Kalimantan Tengah	gelang	perunggu	hias tumpal
7.	Minahasa, Sulawesi Utara	gelang dan cincin	perunggu	hias geometrik
8.	Donggala, Sulawesi Tengah	gelang	perunggu	polos
9.	Lembah Bada, Sulawesi Tengah	gelang	perunggu	polos
10.	Gilimanuk, Bali	gelang/ tangan/kaki, anting-anting, lempengan pentagonal,	perunggu perunggu	hias geometrik

1	2	3	4	5
		manik-manik, benda-benda berbentuk kerucut, dan penutup mata dan mulut	emas	polos
11.	Banjar Laplapan, Bali	gelang dan tutup lengan	emas, suasa	polos
12.	Nua Gae, Ngada (NTT)	gelang	perunggu	polos

c. Tulang dan Kerang

Tidak banyak perhiasan terbuat dari tulang dan kerang yang ditemukan. Berdasarkan pengamatan sementara dari hasil penelitian di situs-situs Plawangan, Anyer, Melolo, dan Gilimanuk, tulang ikan yang ditemukan bersama-sama bekal kubur diduga merupakan salahsatu perhiasan tubuh.

Jenis-jenis kerang yang dipakai sebagai perhiasan gelang, manik-manik, dan mata kalung pada umumnya terdiri dari *Cyprigidae*, *Dentalidae*, *Strombidae*, dan *Tridaenidae*. Pembuatan gelang dari kulit kerang, pada prinsipnya sama dengan cara pembuatan bahan dari batu, yaitu dengan menggunakan bor dan seutas tali. Manik-manik dan mata kalung hanya dengan cara melubangi.

Pada beberapa rangka manusia yang ditemukan dalam ekskavasi Gilimanuk (Bali) terdapat gelang dari kulit kerang yang masih menempel pada tulang lengan atas (Soejono 1977:184).

III

Dengan melalui tahapan-tahapan perkembangan hidup, salahsatu segi yang menonjol dalam masyarakat ialah sikap terhadap alam kehidupan setelah mati.

Pembangunan bangunan-bangunan megalitik selalu berdasarkan kepercayaan akan adanya hubungan antara yang hidup dan yang mati, terutama kepercayaan adanya pengaruh kuat dari yang telah mati terhadap kesejahteraan masyarakat dan kesuburan tanah. Bangunan-bangunan tersebut tersebar hampir di seluruh Indonesia.

Peninggalan dari tradisi megalitik bermacam-macam, antara lain arca seperti yang ditemukan di dataran tinggi Pasemah (Sumatra Selatan). Arca-arca di sini digambarkan memakai perhiasan tubuh berupa kalung manik-manik dan gelang tangan, kadang-kadang memakai gelang kaki. Pahatan yang berbentuk gelang tangan dan gelang kaki di arca megalitik serta hiasan-hiasan yang dihapatkan pada gelang tersebut, diduga bahwa pahatan gelang itu merupakan tiruan dari bentuk gelang perunggu.

IV

Dari uraian itu, untuk sementara dapat diketahui bahwa bentuk-bentuk perhiasan tubuh dari masa prasejarah hanya terlihat dari masa berburu dan mengumpulkan makanan tingkat lanjut, hingga pada masa perundagian. Penelitian masa berburu dan mengumpulkan makanan tingkat sederhana masih belum menghasilkan bukti mengenai adanya perhiasan tubuh.

Perhiasan-perhiasan tubuh yang diketahui dari data piktorial berasal dari masa berburu dan mengumpulkan makanan tingkat sederhana, berupa lukisan gua dan perhiasan yang digambarkan sebagai hiasan kepala berupa bulu burung. Dari

data kontekstual pada umumnya, benda-benda perhiasan tubuh yang diletakkan pada kepala (mata, telinga, mulut); leher; badan (lengan, tangan, pinggang); dan kaki (pergelangan kaki) juga ditemukan di situs-situs masa perundagian.

Hasil karya seni tersebut ada yang dibuat dari bahan-bahan yang terdapat di alam sekitarnya, seperti batu, kerang, dan tulang. Sebagian perhiasan tubuh memerlukan suatu proses pembuatan yang cukup rumit. Pembuatan tersebut paling tidak mengikuti teknik-teknik tertentu yang hanya dapat dilakukan oleh orang-orang yang ahli, seperti terlihat pada teknologi pembuatan benda-benda logam.

Dari hasil pengamatan terhadap data baik kontekstual maupun piktorial dapat diduga bahwa hiasan badan mempunyai fungsi ganda. Pertama dalam sistem kepercayaan (sebagai bekal kubur), hiasan badan diberikan pada individu yang telah mati, dan kedua gambaran tersebut sekaligus mencerminkan fungsi pakai dalam sistem tingkah laku.

KEPUSTAKAAN

Bintarti, D.D.

- 1983 "Analisis Fungsional Nekara Perunggu Dari Lamongan, Jawa Timur", Makalah untuk PIA III. Ciloto.

Butler, J.J.

- 1963 "Bronze Age Connections Across The North Sea". *Palaeohistoria* IX.

Harsojo

- 1962 *Pengantar Antropologi*. Djakarta.

Heekeren, H.R. van

- 1956a "The Urn Cemetery at Melolo, East Sumba (Indonesia)". *Berita Dinas Purbakala* 3.

- 1956b "Note on a Proto-Historic Urn-Burial Site, Anyer, Java". *Anthropos*, 194-201.

- 1958 "The Bronze Iron Age of Indonesia", VKI. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.

Koentjaraningrat

- 1974 *Pengantar Antropologi*. Jakarta.

Kruyt, Albert C.

- 1906 *Het Animiesme in der Indische Archipel*. 's-Gravenhage.

Nitihaminoto, Goenadi

- 1976 "Catatan Sementara Tentang Temuan-temuan Prasejarah Dari Kabupaten Purbalingga (Jawa Tengah)", *Kalpataru* 2, Jakarta.

O'Connor, Stanley J., and T. Harrison

- 1971 "Gold-foil Burial Amulets in Bali, Philippines and Borneo", *JMBRAS* 44:71-77.

Panggabean, J.R. Indraningsih

1984 "Manik-manik Dari Kubur Peti Batu di Kidangan dan Kawengan, Bojonegoro, Jawa Timur". Makalah untuk *REHPA*. Cisarua.

Soejono, R.P.

1977 "Sistim-sistim Penguburan Pada Akhir Masa Pra-sejarah di Bali."(*disertasi*). Jakarta.

Sumijati As.

1980 "Sisa Bor Gelang Daerah Mujan, Purbalingga, Salah Satu Data Cara Pembuatan Gelang Batu di Indonesia". Makalah untuk *PIA*, III. Ciloto.

Timbul Haryono

1983 "Arkeometalurgi: Prospeknya Dalam Penelitian Arkeologi di Indonesia". Makalah untuk *PIA* III. Ciloto.

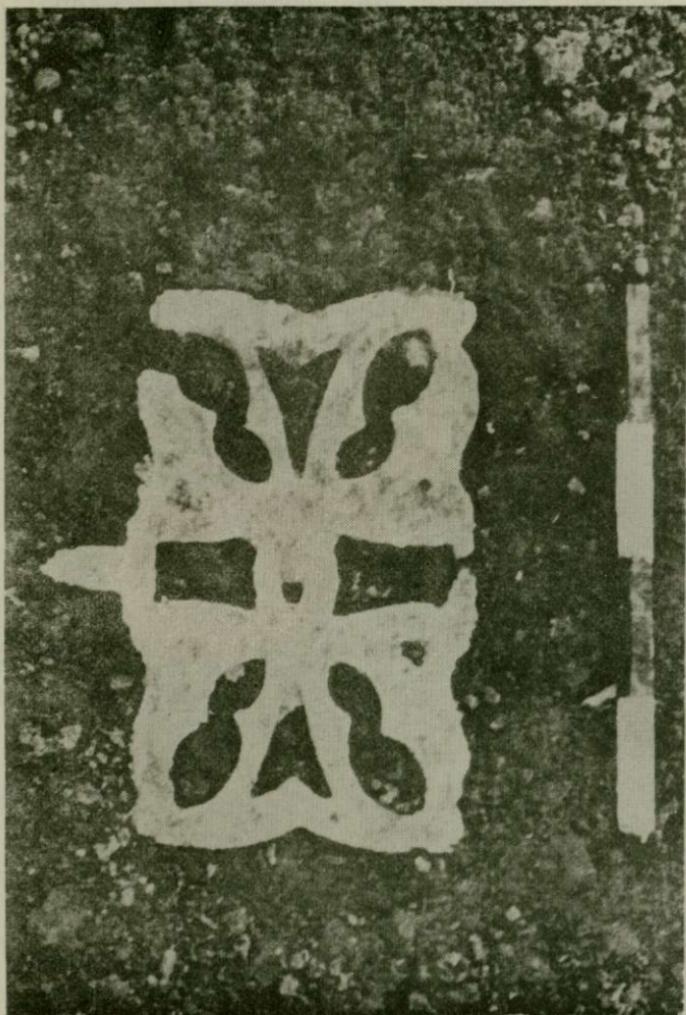


Foto 1. Bandul Kalung Perunggu dari Situs Pasir Angin.

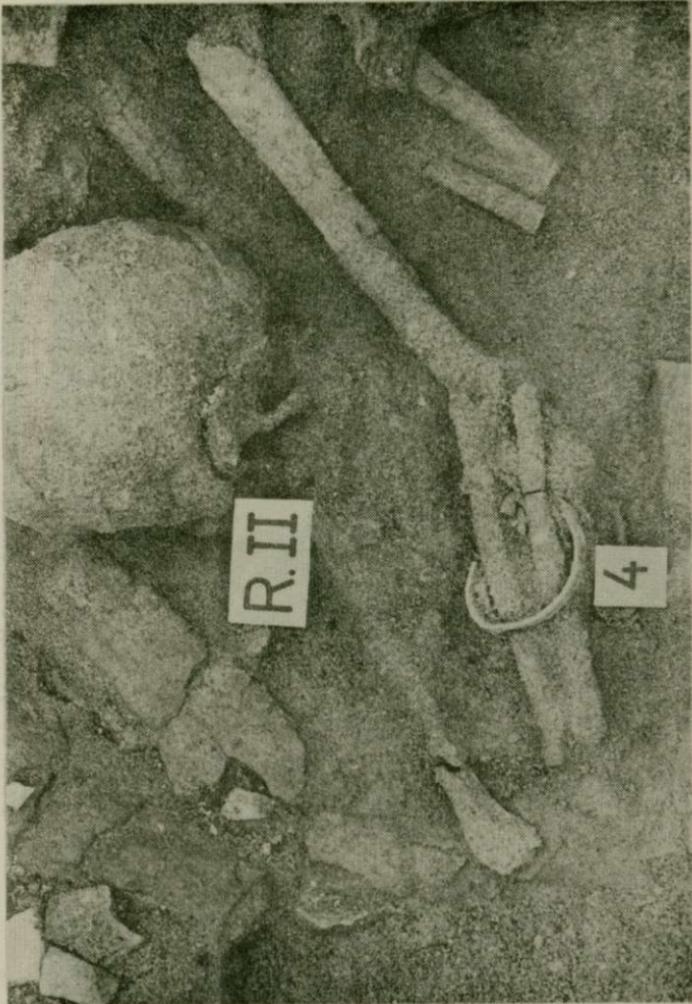


Foto 2. Gelang Perunggu dari Situs Anyar.

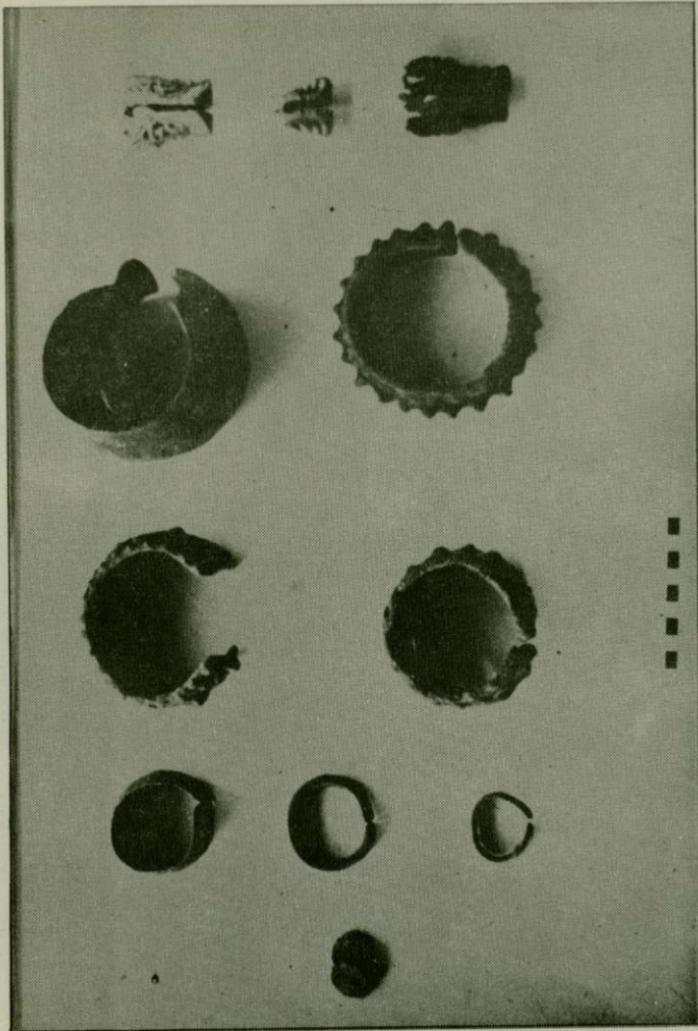


Foto 3. Gelang dan cincin Perunggu dari situs Minahasa.



Foto 4. Anting Perunggu dari Situs Gilimanuk Bali.

HIASAN BADAN PADA MASA HINDU BUDDHA DI JAWA

Ratnaesih Maulana

Pendahuluan

Berita tertua mengenai agama Buddha dan Hindu di Indonesia diketahui dari berita Cina yang menyatakan bahwa pada tahun 414 AD, seorang pendeta Buddha Fa Hsien pulang dari Sriwijaya ke Cina. Dia mengatakan bahwa pada waktu itu sudah banyak penduduk yang beragama Hindu, dan banyak sekali yang beragama palsu, yaitu menyembah api, sedangkan yang beragama Buddha masih sedikit.¹

Berdasarkan berita Cina tersebut sesungguhnya periode Hindu-Buddha telah dimulai sejak abad IV – V A.D, tetapi baru sekitar akhir abad ke VIII terdapat peninggalan arca dan relief candi yang dapat diungkapkan. Untuk pulau Jawa, masa itu kesenian berpusat di Jawa Tengah hingga ± abad X dan masih memperlihatkan pengaruh India yang kuat. Kemudian pusat kegiatan politik dan kesenian berpindah ke Jawa Timur. Di Jawa Timur gaya seni arca dan hiasannya menunjukkan ciri-ciri yang makin nampak gaya Indonesia asli.²

Dalam pembicaraan ini penulis akan membatasi dengan mengadakan pengamatan pada relief-relief Karmawibangga dan Lalitawistara Candi borobudur, cerita Rama dari Candi Prambanan dan Panataran, serta beberapa arca yang jelas menunjukkan status sosial dari yang digambarkan arca tersebut.

Alasan mengapa justru mengambil Candi Borobudur dan Prambanan untuk periode Jawa Tengah sebagai bahan pengamatan, pertama-tama karena kedua candi tersebut dapat dikatakan mewakili dua agama yang berbeda, dalam kurun waktu yang hampir bersamaan, yaitu sekitar abad IX – X, disamping tentu saja karena banyaknya pahatan-pahatan re-

lief yang mengisi permukaan dinding kedua candi tersebut. Lebih-lebih Candi Borobudur dengan deretan relief Karmawibangga yang terdiri dari 160 panel itu menggambarkan rakyat kebanyakan sampai pada penggambaran manusia golongan atas, bahkan para dewa dan penghuni neraka pun digambarkan dengan lengkap. Sedangkan relief cerita Rama dari Candi Panataran diambil sebagai bahan pengamatan dari Jawa Timur, karena penulis berkeyakinan relief tersebut dilukiskan bukan atas dasar hayalan saja, tetapi didasarkan atas kenyataan dan keadaan sehari-hari yang tentunya disaksikan oleh si seniman sendiri.³ Juga didasarkan atas pandangan Stutterheim yang menunjukkan bahwa relief-relief di Candi Panataran walaupun bergaya wayang tetapi banyak relief-reliefnya yang digambarkan sesuai dengan keadaan alam (*naturalistik*), seperti kera yang digambarkan secara hidup di atas pohon (relief no. 156), keadaan hiruk pikuk penduduk kota Langka yang takut melihat rumah-rumah terbakar (relief no. 168).

Selain dari jumlah dan cara tokoh-tokoh memakai hiasan badan yang berbeda-beda, juga didukung oleh data-data dari sejumlah hiasan badan yang ditemukan di Jawa dan sekarang tersimpan di Museum Pusat Jakarta yang ternyata adabeberapa diantaranya memperlihatkan kesamaan dalam corak dan cara memakainya seperti yang diperlihatkan pada relief-relief candi-candi tersebut di atas. Berdasarkan pengamatan terhadap relief-relief tersebut di atas dan didukung oleh keterangan-keterangan dari kitab-kitab kesusasteraan Jawa Kuna dan berita-berita Cina serta hiasan badan yang tersimpan di Museum Pusat Jakarta, penulis akan mencoba melihat adakah kaitan antara hiasan badan seseorang dengan status sosial dalam masyarakat.

Makalah ini dimaksudkan sebagai telaah awal untuk melihat kaitan tersebut.

Hiasan Badan

Yang dimaksud dengan hiasan badan di sini adalah barang-barang yang dipakai untuk menghiasi badan guna lebih mempercantik/memperpidah si pemakai atau biasa disebut dengan kata *perhiasan*. Ini disesuaikan dengan arti yang tersirat dari kata "hiasan badan" itu sendiri seperti yang tercantum dalam *Kamus Umum Bahasa Indonesia*, karangan P.J.S. Poerwadarminta, halaman 354 yang antara lain menyebutkan arti-kata:

1. hias, hiasan, berhias = memperelok/mempercantik diri dengan pakaian atau barang-barang yang indah-indah; berdandan.
2. perhiasan = barang yang dipakai untuk menghiasi (badan), misalnya barang yang indah-indah seperti subang, cincin, kalung dan sebagainya.

Hiasan badan ini terutama terdiri dari:

1. Subang, anting-anting: untuk menghiasi telinga.
2. Kalung: untuk menghiasi leher yang terdiri dari rangkaian mutiara dan permata atau berupa untaian manik-manik.
3. Upawita atau selempang kasta: selain untuk memperindah juga untuk menunjukkan status si pemakai. Berupa semacam tali polos atau untaian mutiara, baik tunggal maupun ganda.
4. Kelat Lahu: dipakai untuk menghiasi lengan bagian atas. Terdiri dari untaian permata dengan hiasan berbentuk simbar di tengahnya atau menyerupai lempengan logam dengan hiasan di tengahnya.
5. Ikat pinggang/pinggul: untuk menghiasi pinggang/pinggul, juga berfungsi sebagai penguat kain.
6. Sampur: semacam selendang yang dikenakan pada pinggang/pinggul yang kedua ujungnya lepas bergantung.

7. Uncal: perhiasan yang digantungkan/diselipkan pada ikat pinggang atau ikat pinggul, dengan ujungnya dibiarkan jatuh bergantung di depan kedua paha, berupa hiasan atau tali dengan ujungnya diberi hiasan.
8. Ikat dada: untuk menghiasi dada. Berupa untaian permata atau tali.
9. Gelang tangan: untuk menghiasi pergelangan tangan. Dapat berupa untaian mutiara atau polos tanpa hiasan.
10. Gelang kaki: untuk menghiasi pergelangan kaki. Dapat berupa untaian mutiara atau polos tanpa hiasan.
11. Ikat lutut: dipakai agar posisi duduk lebih enak, dengan cara menekuk lutut, kemudian diikat dengan tali atau semacam selendang ke pinggang.
12. Kain: selain berfungsi untuk melindungi badan dari pengaruh alam sekelilingnya, juga berfungsi untuk memperindah si pemakai. Biasanya dikenakan hingga batas mata kaki atau lutut, tetapi ada juga yang diangkat pendek sehingga kelihatan seperti celana pendek atau cawat.

Hiasan Badan pada Relief Candi-candi di Jawa Tengah

Dari sejumlah relief candi pada masa Jawa Tengah ini yang telah penulis coba amati adalah relief-relief dari Candi Borobudur⁴ dan relief cerita Rama dari Candi Prambanan.

Penomoran maupun deskripsi relief-relief tersebut di atas penulis sesuaikan dengan deskripsi maupun penomoran yang telah dilakukan oleh N.J. Krom dalam bukunya *Beschrijving van Barabudur* dan W. Stutterheim dalam bukunya *Rama - Legenden und Rama - Relief in Indonesia*⁵.

Melalui pengamatan atas relief-relief kedua candi tersebut di atas, yang didasarkan pada cara penempatan tokoh dalam relief yang kadang-kadang dipertegas dengan adanya benda-benda penyerta yang dapat menunjukkan identitas seseorang, juga atas dasar beberapa tokoh yang sudah jelas status sosialnya, seperti Dasaratha, Suddhodhana, Maya, Rama, Laksmana, Bharata, Rawana, Hanoman, Subali, Sugriwa, Hanggada dan lain-lain untuk sementara penulis mencoba membedakan hiasan badan di Jawa Tengah ini atas 4 golongan⁶, yaitu:

1. Golongan Agama ialah Pendeta atau Brahmana

Dalam relief-relief Candi Borobudur dan Prambanan penggambaran hiasan badan seorang pendeta ini jelas terbagi atas dua golongan, baik dari cara penempatan tokoh maupun kelengkapan dan kemewahan hiasan badan yang dikenakannya, yaitu:

a. Pendeta atau Brahmana Istana

Umumnya tokoh digambarkan duduk atau berdiri mendampingi raja, memakai kumis dan berjanggut. Rambut disisir halus ke belakang dengan sanggul diikat ke belakang dengan hiasan berupa permata, semacam untaian mutiara atau bunga. Yang agak lain ialah hiasan rambut resi Wiswamitra, yaitu berupa pilinan rambut yang tersusun tinggi dengan hiasan permata (jata-makuta), seperti yang biasa dikenakan seorang raja, dengan sebagian rambutnya yang ikal dibiarkan terurai menutupi bahunya. Mengenakan upawita berupa untaian mutiara pada pendeta-pendeta dari relief dinding Candi Prambanan dan semacam selendang pada relief-relief dinding Candi Borobudur. Telinganya dihiasi oleh anting-anting panjang dengan motif kuncup teratai atau jantung pisang dan terbuat dari untaian mutiara pada sisi-

sisinya, kadang-kadang subang bulat dengan untaian mutiara dan gelang bulat terlihat melengkapi hiasan badan pendeta lingkungan istana ini. Kelat bahu yang lentur dengan hiasan berbentuk simbar pada kedua lengan bagian atasnya. Memakai kain sebatas mata kaki yang diperkuat dan dihiasi oleh ikat pinggang/pinggul dari semacam selendang. Ikat dada dari semacam tali kadang-kadang terlihat dipakai untuk memperindah. Relief-relief yang diamati antara lain nomor 0.XI.82; 0.XIV. 110; dan Ia IX. 18 yang memperlihatkan beberapa brahmana yang termashur diminta nasehatnya untuk meramal impian sang raja putri, Maya. Brahmana Asita meramalkan bahwa sang dewi akan melahirkan seorang anak yang nantinya akan termashur di dunia atau menjadi Buddha. Juga relief nomor Ia.X.19 yang menggambarkan brahmana Asita serta para brahmana lainnya menerima hadiah. Relief-relief nomor II.a; IV.1 dan V.1 yang melukiskan Rama, Laksmana dan Wiswamitra berada di kerajaan raja Janaka memperbincangkan sayembara memperebutkan Sita.

b. Pendeta atau Brahmana pada Umumnya

Tokoh biasanya digambarkan berada di alam terbuka, di jalan, di bawah pohon atau kadang-kadang berada di pertapaan. Rambut disisir halus kemudian disanggul dan diberi hiasan sederhana atau dengan ikat kepala seperti terlihat pada relief VII.1 yang menunjukkan tiga orang resi sedang mensucikan Dasaratha dan Bharata. Kadang-kadang terlihat memakai selempang dada dari semacam kain. Mengenakan kain yang diangkat pendek menyerupai cawat dengan semacam selendang sebagai penguat dan penghias. Pergelangan tangannya dihiasi gelang polos. Hiasan lain tidak terlihat. Contoh relief-relief yang diamati antara lain nomor 0.VII. 55; 0.XVI. 123, 126; Ia.X 19 dan Ia.XX. 39 yang memper-

lihatkan Bodhisattwa sedang memberi penerangan ke desa-desa dan melihat kehidupan orang-orang desa dimana terlihat juga beberapa pendeta.

2. Raja dan Para Kerabat Istana

Raja beserta permaisuri atau keluarga istana digambarkan berada di dalam suatu bangunan indah, duduk di atas *asana* yang agak ditinggikan atau kadang-kadang digambarkan sedang berada di alam terbuka, hutan, desa atau berdiri di dekat sebuah bangunan didampingi para pengiringnya. Ciri yang membedakan tokoh adalah seorang raja atau kerabat istana, biasanya di belakang kepalanya digambarkan *prabha*⁷.

Raja dan para kerabat istana umumnya digambarkan dengan hiasan rambut berupa pilihan rambut yang disusun tinggi seperti mahkota, dihiasi oleh permata (*jata-makuta*). Jamang yang digambarkan lentur berhiaskan permata bersimbar tiga menghiasi dahinya. Mengenakan *upawita* yang terdiri dari untaian mutiara tunggal untuk tokoh dari relief-relief Boribudur, dan untaian mutiara ganda pada relief-relief yang dipahatkan pada dinding Candi Prambanan. Telinganya dihias oleh anting-anting panjang dari permata berbentuk kuncup teratai. Mengenakan kalung lebar berhiaskan permata. Kedua lengan bagian atas dihiasi oleh kelat bahu yang lentur dengan hiasan simbar di tengahnya. Gelang polos atau kadang-kadang berupa untaian mutiara terlihat menghiasi kedua pergelangan tangan dan kakinya. Mengenakan kain sebatas mata kaki dengan ikat pinggang/pinggul lebar berhiaskan motif bunga di tengah (bandulnya) pada relief-relief di Candi Borobudur, dan kain yang diangkat pendek terlihat seperti cawat atau celana pendek⁸, sebagaimana terlihat pada relief nomor O.XVIII. 140 yang menggambarkan seorang laki-laki berpakaian lengkap, berdiri di dekat bangunan candi. Diperkirakan laki-laki ini seorang raja. Di depan laki-laki tadi duduk se-

orang laki-laki lain dengan nampan berisi bunga. Di belakang laki-laki ke dua berdiri seorang wanita berpakaian lengkap. Juga pada relief-relief yang menggambarkan tokoh Rama dan Laksmana. Ikat pinggang/pinggul yang lebar seperti lipatan selendang atau semacam tali dengan hiasan berbentuk bunga menghiasi pinggulnya. Mengenakan ikat dada yang terdiri dari untaian mutiara rangkap atau semacam lipatan selendang. Pada relief nomor VII.1 (gambar nomor 17), yaitu adegan yang menunjukkan Dasaratha dan Bharata sedang disucikan oleh tiga orang resi, terlihat baik Dasaratha maupun Bharata mengenakan ikat lutut dari semacam selendang. Relief-relief yang diamati antara lain nomor O.I.6; O.II.9, 10; O.III.19; O.IV.32; O.X.73; O.VIII.61 dan relief nomor Ia. IV. 8 yang melukiskan raja Suddhodahana dan permaisurinya Maya, yang akan menjadi calon orang tua sang Buddha; relief nomor Ia. IX 17 memperlihatkan Maya sedang menceritakan impiannya kepada suaminya. relief nomor Ia. XXV. 50 yang menceritakan ketika pangeran Sidharta dan Gopa dinikahkan, serta relief-relief dari Candi Prambanan nomor I, 2; II. 1; III. 1; IV. 2; V. 1, 2; VI. 1, 2, 3; VII. 1; X. 2; XII. 5; XIII. 5; XVII. 1 yang masing-masing melukiskan Rama, Laksmana, Dasaratha dan Bharata.

3. Pengusaha dan Pedagang Kaya

Pada umumnya tokoh digambarkan duduk dalam suatu bangunan atau berdiri di sekitar bangunan. Untuk melambangkan bahwa tokoh adalah seorang pedagang kaya terlihat dari kotak, koper, atau guci-guci perhiasan di bawah tempat duduknya.

Mereka mengenakan hiasan badan tidak semewah hiasan badan golongan raja dan kerabat istana tetapi juga jauh dari sederhana, mungkin dapat kita masukkan kategori menengah. Umumnya mereka mengenakan kalung lebar berhiaskan

permata. Rambut disisir halus dengan sanggul yang ditutup sebuah mahkota kecil atau kadang-kadang mengenakan sanggul yang tidak terlalu tinggi yang diberi hiasan bunga atau mengenakan hiasan rambut berupa pintalan rambut yang disusun tidak terlalu tinggi dengan hiasan permata dan bunga-bunga. Gelang lentur yang berhiaskan mutiara terlihat menghiasi kedua pergelangan tangan dan kakinya. Lehernya dihiasi oleh sebuah kalung agak lebar atau terdiri dari untaian mutiara. Kelat bahu dengan hiasan berbentuk simbar pada lengan bagian atas dan upawita dari semacam tali polis menghiasi bahu kiri turun ke pinggangnya. Mengenakan kain sebatas mata kaki dengan ikat pinggang/pinggul dari semacam tali atau selendang yang dilihat sebagai penguat dan penghias. Contoh relief-relief yang diamati adalah nomor O.I. 6; O.IX. 71; O.XII. 94, 96; O.XIV. 112 dan Ia.XXv. 50 yang menggambarkan para tamu sedang menghadiri pernikahan pangeran Siddharta dan Gopa.

4. Orang Kebanyakan

Pada umumnya digambarkan duduk atau berdiri di alam terbuka, di bawah pohon, di hutan, di bawah singgasana atau panggung. Mereka antara lain terdiri dari petani, penjual ikan, tukang masak, pemburu, nelayan, penari jalanan, penonton, pengemis dan lain-lain. Kebanyakan mereka berpakaian sangat sederhana. Laki-laki menyisir halus rambutnya, kadang-kadang diberi hiasan bunga atau dibiarkan terutai tanpa hiasan. Kaum wanitanya menyusun rambutnya menjadi sanggul kecil tanpa hiasan. Memakai anting-anting atau suhang sederhana. Kadang-kadang mengenakan gelang polos. Kaum wanitanya mengenakan kain sebatas lutut sedangkan kaum laki-laknya memakai semacam celana pendek atau cawat. Baik kain maupun cawat diberi ikat pinggang untuk penguat yang terbuat dari kain. Contoh relief-relief yang di-

amati nomor 0.I.1; 0.II.11; 0.IV. 39; 0.XIV. 109 dan VII. 2 yang memperlihatkan adegan seorang penari sedang menari diiringi oleh tiga orang penabuh musik. Terlihat di sana lima orang wanita sedang menyaksikan pertunjukkan tersebut.

Hiasan Badan pada Relief Candi di Jawa Timur

Dalam mengamati hiasan badan pada relief candi-candi di Jawa Timur ini selain relief cerita Rama dari Panataran, penulis menggunakan pula relief-relief Candi Tegawangi, Rimbi dan Kedaton sebagai pelengkap.

Hiasan badan pada relief di Jawa Timur ini penulis kelompokkan dalam:

1. Pendeta atau Brahmana

Hiasan badan yang dikenakan seorang pendeta pada relief-relief candi di Jawa Timur pada umumnya berupa hiasan kepala berbentuk sorban. Kain sederhana yang dikenakan hingga mata kaki atau di angkat pendek seperti cawat. Yang agak berbeda adalah hiasan badan yang dikenakan oleh Bhagawan Tambrapetra pada relief cerita Sudamala di candi Tegawangi. Mengenakan kain yang "bertumpuk-tumpuk" dengan wiron di depan dan jubah panjang melampaui lutut. Mengenakan sorban dengan hiasan berupa jamang belar pada dahinya, serta sumping yang dikaitkan pada telinganya. Memakai gelang polis pada pergelangan tangannya. Kalung dari untaian manik-manik besar. Memakai anting-anting agak panjang serta upawita yang terdiri dari tali yang diikatkan, dan dibiarkan tergantung di depan badannya, dengan gesp di dada sebelah kiri. Sebaliknya Bhagawan Kasyapa seperti terlihat dari relief cerita garudeya di candi Rimbi dan Kedaton mengenakan upawita dari kain seperti juga upawita yang dikenakan oleh Arjuna ketika sedang bertapa, seperti terlihat pada relief Candi Kedaton (Stein Callenfels 1925; gambar nomor 26).

2. Raja dan Kerabat Istana

Untuk para raja, penulis mengamati tokoh-tokoh antara lain Rama, Laksmana, Rawana, Sugriwa, Subali. Sedangkan untuk kerabat istana penulis telah mengamati tokoh-tokoh antara lain patih Alengka dan Hanoman serta Aksa salah seorang putra Rawana.

Pada umumnya tokoh digambarkan mengenakan kalung lebar dengan hiasan roset di tengah. Anting-anting dengan hiasan bagian atas motif bunga yang diberi hiasan seperti kuncup bunga atau jantung pisang terjurai panjang ke bawah. Rama dan Rawana mengenakan kelat bahu rangkap dengan hiasan simbar di tengah, pada kelat bahu pertama bagian runcing dari hiasan simbar itu menghadap ke atas dan pada kelat bahu kedua bagian runcingnya ke bawah. Kelat bahu yang dikenakan Laksmana, Sugriwa dan Subali juga rangkap dua, tetapi yang pertama dengan hiasan simbar yang bagian runcing ke atas, sedangkan yang kedua polos. Mengenakan upawita dari semacam tali empat supun untuk Rama dan Rawana, sedangkan pada Laksmana, Sugriwa dan Subali rangkap tiga, dengan gesp hiasan motif bunga di depan dada sebelah kiri. Mengenakan kain sebatas mata kaki dengan ikat pinggang lebar dengan gesp motif bunga. Uncal dari semacam tali dengan ujungnya diberi hiasan berupa kuncup bunga teratai tergantung di depan kedua pahanya. Memakai sampur dari semacam selendang yang kedua ujungnya lepas bergantung di kiri kanan pada pinggangnya. Masing-masing mengenakan tiga susun gelang polos pada kedua pergelangan tangannya, gelang kaki tidak terlihat. Rawana, Sugriwa dan Subali digambarkan mengenakan ikat dada. Rawana mengenakan ikat dada yang terdiri dari untaian manikam, sedangkan Sugriwa dan Subali terbuat dari semacam tali. Hiasan kepala Rawana berbentuk kirita-makuta, yang sangat indah dengan beberapa helai rambutnya dibiarkan terutai hingga

bahu, Rama dan Sugriwa mengenakan gelang berhiaskan "garuda mungkur" sedangkan Laksmana mengenakan gelang berbentuk "gelung centung"⁹. Contoh-contoh relief yang diamati antara lain adalah nomor 120, 140, 163, 167, 170, 175, 176, 186 dan 192.

Para kerabat istana umumnya digambarkan mengenakan kalung lebar dengan hiasan roset di tengah. Anting-anting pendek dengan subang bulat polos menghiasi kedua daun telinganya. Memakai kelat bahu yang kelihatan keras seperti logam dengan motif tumpal pada kedua pangkal lengan bagian atasnya. Mengenakan kain yang diangkat pendek menyerupai cawat yang dihias oleh kain sebatas lutut yang dilipat dan diikatkan dipinggang, kemudian diperkuat dan dihias oleh ikat pinggang dari kain dengan gesp motif bunga di bawah pusatnya. Sampur dari semacam selendang terlihat dipitakan di kiri kanan pinggang dan dibiarkan lepas bergantung. Umumnya mengenakan upawita dari semacam kain lunak terlihat menghiasi bahu kiri, turun ke paha kanan dan berakhir di pinggang kanannya, kecuali Hanoman mengenakan upawita yang terdiri dari ular (berbentuk ular?). Dua buah gelang polos, pipih terlihat dikenakan oleh Aksa dan patih Rawana sedangkan Hanoman dan Hanggada mengenakan gelang rangkap dua, yang pertama berhiaskan hiasan tumpal dan yang kedua polos. Anting-anting, kalung, kelat bahu maupun gelang tangan digambarkan keras seperti logam. Mereka digambarkan tanpa gelang kaki. Contoh relief yang diamati antara lain nomor 105, 116, 119, 122, 127, 131, 133, 136, 151, 175, 184 dan 210.

3. Rakyat Kebanyakan

Yang agak jelas menggambarkan keanekaragaman hiasan badan rakyat biasa, terlihat dari hiasan badan penduduk Langka, ketika menyaksikan rumah-rumah terbakar akibat

perbuatan Hanoman. Mereka lari tunggang langgang seperti terlihat dari relief nomor 168. Juga bisa dilihat dari relief nomor 140 yang memperlihatkan dua orang panakawan sedang bermain-main di istana Rawana. Di sini terlihat aneka ragam hiasan badan yang dikenakan penduduk Langka. Umumnya mereka berpakaian amat sederhana bahkan ada yang digambarkan tanpa busana. Rambut diikat di atas tengkuknya atau dibiarkan terurai tanpa hiasan. Mengenakan kalung sederhana, lebar, kaku, keras dengan hiasan agak kasar. Kadang-kadang memakai kalung dari untaian tengkorak atau ular bagi rakyat Langka. Memakai anting-anting atau subang bilat yang kadang-kadang dihias dengan tengkorak. Tanpa gelang tangan maupun gelang kaki. Mengenakan kain yang diangkat pendek menyerupai cawat dengan penguat ikat pinggang sederhana. Beberapa di antaranya digambarkan tanpa busana, dengan hiasan kalung dan anting-anting sederhana. Contoh relief yang diamati antara lain nomor 138, 140, 144, 168, 180 dan 187.

4. Golongan Pengusaha dan Pedagang Kaya

Hiasan badan untuk golongan ini pada relief candi-candi di Jawa Timur belum penulis temukan.

Tinjauan dan Kesimpulan Sementara

Setelah kita mengamati hiasan badan dari relief candi-candi Borobudur, Prambanan, Panataran, Tegawangi dan Kedaton serta mencoba mengkategorikan atas 4 golongan, di situ jelas terlihat adanya perbedaan dalam hal kelengkapan dan kemewahan pada keempat golongan tersebut. Yang menjadi persoalan di sini adalah, benarkah ada penggolongan dalam hal hiasan badan seperti yang digambarkan dalam relief-relief tersebut mencerminkan hiasan badan pada masya-

rakat Jawa Kuno ketika itu? Adakah peraturan ketentuan penggunaan hiasan badan ini?

Untuk itu penulis akan mencoba mencari kemungkinan dengan cara melihat data-data yang terdapat dalam prasasti yang menunjukkan bahwa tidak sembarangan orang dapat menggunakan hiasan badan. Rakyat biasa baru boleh menggunakan barang tertentu setelah mendapat ijin dari raja atau penguasa daerah. Sebagai contoh prasasti Jayanagara II, 1312 (Sidoteko), menyebutkan bahwa masyarakat desa Tuhan-nyaru dan Kusambyan yang telah dijadikan desa perdikan diperbolehkan memakai gelang kaki, memakai berbagai *ratna*, payung tiga warna, gelang tangan dan *gelang kana* dari emas dan diperkenankan memakai pakaian yang pinggirnya bertatahkan emas (disulan dengan benang emas?)¹⁰. Juga prasasti yang dikeluarkan oleh maharaja rake hino Mpu Sendok kepada penduduk Warahu yang memperbolehkan mereka memakai antara lain *dodot naga-puspa* dan payung putih¹¹.

Data-data prasasti tersebut di atas memperjelas keterangan-keterangan yang didapat dari sumber-sumber Jawa Kuno yang memberi keterangan tentang hiasan badan para raja, putri dan pendeta pada saat-saat tertentu, yaitu antara lain Kidung Sorandaka, Kidung Sundayana, Kidung Sunda dan Tantu Panggelaran.

Sebagai contoh kidung Sorandaka telah melukiskan hiasan badan seorang raja ketika hadir di paseban. Dilukiskan beliau mengenakan *dodot* dengan motif burung nuri yang dilapis cat emas, kainnya dari bahan dewangga yang indah. Memakai *kelat* bahu dan cincin bulat dengan batu mirah pada jari telunjuknya. Memakai *anting-anting pancabrahma*, *rabuyut* berbunga berwarna muda dengan model *winalat khadga* serta mahkota yang gemerlapan dengan batu-batu permata yang berkilauan. Memakai keris kerajaan yang berhiaskan permata serta batu mirah (Edi Sedyawati 1970: 374; Kidung So-

randaka pupuh I:20-24).

Kidung Sunda sebaliknya melukiskan hiasan badan yang dikenakan dalam suatu perjamuan yang diadakan di Kraton.

1. Raja Kahuripan

Raja Kahuripan digambarkan memakai *dodot* dari bahan luar negeri yang diberi hiasan cat emas, ikat pinggangnya bercorak *geringsing kawung* yang sangat indah dan tinggi mutunya. Mengenakan *bebed* yang mahal dan indah dipoles dengan *candu*. Memakai *keris adipati* dengan hulunya terbuat dari emas dengan ukiran bunga dari batu mirah yang berkilauan dengan mutiara yang berkilauan seperti kunang-kunang. Ating-atingnya gemerlapan bercorak *Brahmana-Wisnu*. Memakai *rabuyut* berbunga berwarna putih. Mengenakan *gelung "garuda mungkur"* (Edi Sedyawati dan kawan-kawan 1970: 358; Kidung Sunda pupuh I: 10a-11b).

2. Raja Daha

Raja Daha dilukiskan mengenakan *dodot* dari sutera berbunga yang dilukis dengan cat emas. Memakai ikat pinggang *geringsing ringgit*, *bebed* warna ungu yang disulam dengan emas. Kerisnya berhulu bentuk raksasa dengan hiasan motif bunga yang kelopaknyanya terdiri dari permata yang tidak ternilai harganya. Memakai *gelung keling*, menonjol ke belakang, rapih dan bagus. Mengenakan anting-anting dari batu mirah pilihan, kelat bahu yang sangat indah dan *rabuyut* hijau berbunga dengan model *winalat khadga* (Edi Sedyawati dan kawan-kawan 1979: 358; Kidung Sunda pupuh I: 12z-12b).

3. Raja Sunda

Raja Sunda digambarkan memakai *dodot sanebab* yang

dilukis dengan cat emas, bebed buatan Tinggulung, ikat pinggang *geringsing* dengan pola Pandawa Jaya. Mengenakan keris berhulu gading, berbentuk raksasa yang dihias dengan emas dan permata. Anting-antingnya berhiaskan mutiara bantala, juga mengenakan *kelat bahu* yang indah. Rambutnya dihias dengan bunga-bunga mekar dan mahkota yang terbuat dari emas (Edi Sedyawati dan kawan-kawan 1979: 359; Kidung Sunda pupuh I: 22a-23a).

Selain hiasan badan para raja, kidung Sunda juga melukiskan hiasan badan yang dikenakan para patih, yaitu:

1. Patih Sunda

Patih Sunda digambarkan mengenakan ikat pinggang yang berhiaskan batu permata, bajunya terbuat dari satin warna ungu yang dihias dengan emas. Memakai celana dengan motif *geringsing kawung*. Mengenakan mahkota di atas kepalanya (Edi Sedyawati dan kawan-kawan 1979: 362; kidung Sunda pupuh I; 75a-75b).

2. Patih Gajah Mada

Patih Gajah Mada dilukiskan mengenakan *dodot* sutera putih, ikat pinggang dan celana *geringsing udayana* halus (Edi Sedyawati dan kawan-kawan 1979: 367; Kidung Sunda pupuh III; 71-72).

Selain keterangan dari sumber-sumber pustaka Jawa Kuno, keterangan mengenai hiasan badan ini kita dapatkan dari berita-berita Cina yang menceritakan adanya hubungan dengan kerajaan-kerajaan di Jawa yang tanpa disadarinya telah memberi keterangan tentang hiasan badan yang dikenakan masyarakat Jawa ketika itu, misalnya:

Berita dari Dinasti Liang (505 – 556)

Dikatakan bahwa penduduk kota Lang-ga-su atau Lang-

ga yang terletak di lautan selatan tidak memakai baju pada bagian atas tubuhnya, rambutnya terurai dan memakai sarung dari katun.

Raja dan bangsawan memakai bahan-bahan yang tipis dan berbunga (selendang) untuk menutupi bagian atas dari tubuhnya, memakai ikat pinggang dari emas dan anting-anting yang berbentuk cincin di telinga. Anak gadis memakai bahan katun dan ikat pinggang yang disulam (W.P. Groeneveldt 1960: 10).

Berita dari Dinasti Sung (960 – 1279)

Berita ini mengatakan bahwa di Jawa yang terletak di lautan selatan, raja menggelung rambutnya di atas kepala, memakai kerincingan emas, mantel sutera dan sepatu kulit. raja mengendarai gajah dengan dikawal oleh lima sampai tujuh ribu tentara.

Penduduk biasa menguraikan rambutnya, memakai pakaian yang membungkus tubuhnya dari dada sampai bawah lutut (W.P. Groeneveldt 1960: 16-17).

Berita dari Ying-Yai Sheng-lan (1416)

Berita ini mengatakan bahwa raja di negeri Ja-pa tidak mengenakan tutup kepala, atau walaupun memakai tutup kepala, tutup kepala itu dihias dengan daun emas dan bunga-bunga. Bagian atas tubuhnya terbuka, sedang pada bagian bawah dari tubuhnya memakai sarung dengan hiasan motif bunga, mengenakan selendang dari sutera atau linen untuk mengencangkan sarungnya. Raja mengendarai gajah dengan membawa dua pedang pendek yang disebut *pulak* atau keris. Penduduk laki-laki menguraikan rambutnya, sedang perempuan menyanggul rambutnya. Mereka memakai sarung untuk

menutupi bagian bawah dari tubuhnya. Semua penduduk laki-laki memakai keris yang disisipkan pada ikat pinggangnya, mulai dari anak umur 3 tahun sampai orang tertua. Keris itu sangat tipis, dibuat dari besi terbaik, pegangannya terbuat dari emas, gading atau cula badak yang diberi bentuk manusia atau kepala kala yang dikerjakan dengan halus sekali (W.P. Groeneveldt 1960: 46).

Atas dasar keterangan dari sumber-sumber pustaka Jawa Kuno beserta berita-berita Cina yang memperjelas data-data yang telah penulis coba amati dari relief candi-candi di Jawa Tengah dan Jawa Timur seperti terlihat dari penggambaran hiasan rambut dari Rama, Laksmana dan Rawana dari Candi Panataran misalnya, ternyata ada persamaan antara Rama dan Sugriwa dengan hiasan rambut yang dikenakan raja Kahuripan, yaitu gelung dengan perhiasan "Garuda Mungkur". Sedangkan hiasan kepala yang dikenakan oleh Rawana hampir sama dengan mahkota yang dikenakan raja Sunda. Dalam penggambarannya tidak jauh dari kenyataannya, maka ada kemungkinan apa yang terlukis itu sesuai dengan keadaan masyarakat pada waktu itu. Secara garis besar dapatlah disimpulkan sebagai berikut:

1. Hiasan badan yang sangat lengkap biasanya dikenakan oleh raja beserta kerabat istana, berupa:
 - 1) Hiasan kepala berupa pilinan rambut yang disusun tinggi dengan hiasan permata atau memakai gelung sesuai dengan martabatnya, misalnya gelung dengan hiasan "Garuda Mungkur", "Gelung Keling", dan lain-lain.
 - 2) Mengenakan upawita dari untaian mutiara atau berupa tali ganda.
 - 3) Memakai kalung permata dengan hiasan roset di tengah, anting-anting atau subang yang mungkin terdiri dari untaian mutiara, gelang dengan hiasan

permata atau polos, biasanya rangkap tiga, kelat bahu dengan hiasan permata berbentuk simbar di tengahnya. Gelang kaki hanya dikenakan sewaktu-waktu. Umumnya mengenakan kain hingga mata kaki atau dikenakan dengan cara; kain diangkat pendek, hingga menyerupai cawat bagi raja-raja yang sedang mengadakan perjalanan, misalnya Rama dan Laksmana pada relief Candi Prambanan. Dengan ikat pinggang/pinggul, uncal, dan sampur, kadang-kadang memakai ikat pinggul.

2. Hiasan badan menengah dikenakan oleh para pengusaha dan pedagang kaya, yaitu berupa memakai hiasan kepala tidak setinggi dan semewah golongan pertama. Di sini mereka digambarkan memakai kalung lebar, anting-anting atau subang, gelang, *kelat bahu*, gelang tangan, gelang kaki. Mengenakan kain sebatas mata kaki dengan ikat pinggang/pinggul sebagai penguat dan penghias.
3. Hiasan badan yang sederhana dikenakan oleh rakyat kebanyakan, yaitu berupa rambut yang dengan sanggul kecil atau dibiarkan terurai. Digambarkan memakai perhiasan sederhana berupa anting-anting, kalung lebar atau polos kecil, dan gelang. Mereka kadang-kadang mengenakan kain dengan ikat pinggang/pinggul sederhana, tetapi ada kalanya tanpa busana.
4. Sedangkan untuk golongan pendeta atau brahmana terlihat jelas terbagi dua:
 - 1) Bagi golongan pendeta atau brahmana dalam lingkungan istana mengenakan hiasan badan lengkap, berupa hiasan rambut yang dipilin tinggi dengan hiasan permata atau mengenakan sorban. Memakai anting-anting, kalung, kelat bahu, gelang tangan dan upawita, kadang-kadang ikat dadat, memakai kain hingga mata kaki.

- 2) Bagi golongan pendeta pada umumnya mengenakan hiasan badan berupa sanggul yang dihias dengan sederhana, upawita dari semacam kain gelang polos. Hiasan lain tidak terlihat. Mengenakan kain yang diangkat pendek menyerupai cawat dengan selendang sebagai penguat dan penghias.

Maka jelaslah disini bahwa hiasan badan seorang raja, pedagang besar, rakyat kebanyakan maupun pendeta itu berbeda. Orang kebanyakan sesuai dengan keterangan dari prasasti-prasasti dapat mempergunakan barang-barang tertentu (termasuk hiasan badan) setelah mendapat ijin dari raja. Ijin tersebut diberikan karena:

1. Rakyat atau salah satu keluarga dari suatu daerah telah memberikan jasa-jasanya kepada raja atau kerajaan.
2. Karena daerah mereka telah ditetapkan menjadi daerah perdikan.

Catatan

- 1 Dikatakan bahwa Fa-Hsien tahun 414 setelah mengalami kecelakaan di laut sampai di Ye-p'o-ti yang ditafsirkan sebagai Ya-va-dwi (pa). Fa-Hsien mengatakan bahwa di negeri ini berkembang agama palsu dan agama Brahma. Sebaliknya jumlah pemeluk agama Buddha hanya sedikit. Andaikata tafsiran Ye-p'o-ti itu sama dengan Ya-va-dwi(pa) atau pulau Jawa, jelaslah baik agama Buddha maupun agama Hindu telah meluas di Indonesia (W.P. Groe neveldt 1960; h. 6-9).
- 2 A.J. Bernet Kempers 1959; 23.
- 3 Perhatikan cara menggambarkan binatang seperti kera misalnya yang digambarkan dengan hidup sekali. Penempatan para tokoh dengan aneka hiasan badan, terutama hiasan badan di kalangan rakyat.
- 4 Penelitian yang hampir sama pernah dilakukan oleh Sdr. Ina Citraninda mengenai pakaian dan status sosial pada relief Karmawibhangga candi Borobudur, pada tahun 1983.
- 5 Pemberian kode pada relief-relief tersebut adalah:
O.I.1 dst. = seri O, plate I, nomor 1 dst.
Ia.I.1 dst. = seri Ia, plate I, nomor 1 dst.
I.1 = adegan I, nomor 1 (digunakan bagi relief-relief cerita Rama dari candi Prambanan).
nomor 1, 2, 3, dst = gambar-gambar nomor 1, 2, 3 dan seterusnya. Gambar-gambar tersebut adalah gambar-gambar cerita Rama dari Panataran.
- 6 Pembagian golongan ini didasarkan pada penelitian para sarjana yang membagi masyarakat Jawa Kuna kedalam 4 golongan, yaitu:

1. Gol. rakyat biasa atau penduduk desa
 2. Gol. keraton
 3. Gol. agama
 4. Gol. pedagang dan pengusaha
(de Casparis 1954:46; Th. Pigeaud 1958:195; Slametmulyana 1979:199-207).
- 7 Hiasan *prabha* berbentuk bulat telur, terletak di belakang kepala arca. *Prabha* khusus dikenakan oleh golongan dewa dan raja.
- 8 Dalam relief kadang-kadang kita saksikan cara mengenakan kain antara golongan atas dan rakyat biasa seakan-akan sama saja, yaitu mengenakan kain dengan cara diangkat pendek sehingga menyerupai celana pendek atau cawat. Disini yang berbeda mungkin bahannya.
- 9 Istilah "Gelung centung" dan "Garuda mungkur" penulis kutip dari kitab *Rama-Legenden und Rama-Relief in Indonesien*, karangan W. Stutterheim, hal. 189.
- 10 8a. , tuhunikang kinawnangaken samasanak ing tuhanaru muang kusambyan, rikawehaning rare sutakadi, curing kinangsyang, amaguta pajeng tiga warnna, agilanggilang ampyal gading, askar katangkatang, makawaca, gelung gret, asendi wulung, tinuntun ing alang-alang, kala angkuca, amandang, salwirning ratna makadi manik ageng,
(H.M. Yamin 1962:47).
- 11 3b. 4. anugraha paduka cri maharadja ri w'nanga dyah para warga akolah-ulahana, atjuringa rahina sawengeng,
- 4a. 1. payung putih lamba, mwang-apras-watang-prasangi, prasiddhayuga,
2. pasilih galuh, dodot-naga-puspa,
(A.B. Cohen Stuart 1875:18).

KEPUSTAKAAN

Berg, C.C.

- 1927 "Kidung Sunda. Inleiding, Tekst, vertaling en tanelkeningen", *BKI*, LXXXIII, 1927 hal. 1-161.

Bernet Kempers, A.J.

- 1959 *Ancient Indonesian Art*, Amsterdam.

Callenfels, P.V. Van Stein

- 1925 "De Sudamala in de Hindu-Javaansche Kunst", *VBG*, LXVI, Batavia.

Casparis, J.G. de

- 1954 "Sedikit Tentang Golongan-golongan di Dalam Masyarakat Jawa kuna", *Amerta 2, Warna Warta Kepurbakalaan*: 44-47.

Edi Sedyawati,

- 1978 "Kesatuan Gaya Seni Arca Antara Candi Loro Jonggrang dan Plaosan Lor", *Majalah Arkeologi*, Th. I no. 3:23-53. Jakarta: Lembaga Arkeologi Fakultas Sastra Universitas Indonesia.

Edi Sedyawati dan kawan-kawan

- 1979 *Laporan Penelitian Keterangan Ikonologis Dari Sumber-Sumber Pustaka Jawa Kuna* (edisi kedua). Fakultas Sastra Universitas Indonesia.

Groeneveldt, WP

- 1960 *Historical notes on Indonesia and Malaya, Compiled from Chinese Sources*. Jakarta: Bharata.

Krom, N.J.

- 1920 *Beschrijving van Borobudur*. Samengesteld door N.J. Krom en Th. van Erp (Archaeologisch

- onderzoek in Ned. Indie III). *Archaeologische Beschrijving*, door N.J. Krom, 'sGravenhage.
- 1933 *Het Karmawibhangga op Borobudur*. Mededeelingen der Koninklijke Akademische van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde: Deel. 76, Serie B.
- Pigeand, Th. G.
 1960 *Java in the Fourteenth Century. A Study in Cultural History*, vol. III. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Satari, S. soejatmi
 1982 *Data Arkeologi Sebagai Sumbangan Untuk Penelusuran Sejarah Tata Rambut di Indonesia*, Jakarta.
- Slametmulyana, R.B.
 1979 *Negarakeragaman dan Tafsir Sejarahnya*, Jakarta.
- Soekmono, Dr.
 1981 *Candi Borobudur Pusaka Budaya Umat Manusia*, Pustaka Jaya.
- Stuart, A.B. Cohen
 1875 *Kawi Oorkonden in Facsimile, Met Inleiding En Transcriptie*, Brill Leiden: J.
- Stutterheim, Willem
 1925 *Rama-Legenden Und Rama-Reliefs in Indonesien*, Munchen: Georg. Muller Verlag.

DATA TERTUA MENGENAI SENI LUKIS BALI: TINJAUAN TEMA DAN GAYA

I Wayan Widia

1. Pendahuluan

Penelitian dan penulisan data tertua mengenai seni lukis Bali sepanjang pengetahuan kami belum banyak diungkapkan. Pada umumnya karya-karya para sarjana seperti Van Stein Callenfels, W.F. Stutterheim, R. Gorris, Bernet-Kempers, dan lain-lainnya, menitikberatkan kepada bidang kesenian seperti seni rupa dan arsitektur.

Studi mengenai seni lukis Bali yang banyak mendapat perhatian adalah seni lukis yang berkembang setelah abad ke-19 dan ke-20, yaitu seni lukis Bali yang telah memperoleh pengaruh seni lukis Barat (Claire Holt 1967, Ramseyer 1977).

Hal ini kemungkinan disebabkan kurangnya data serta belum tertariknya mereka untuk melakukan penelitian seni lukis kuno Bali.

Berdasarkan pada hal tersebut, dalam makalah ini penulis ingin mengemukakan sepintas mengenai seni lukis Bali yang terdahulu, sesuai dengan data yang telah ditemukan dalam satu sumber yang berupa Prasasti Batuan, dari Raja Marakata tahun 944 Caka (1022 Masehi), menyebutkan beberapa kelompok seniman seperti: ". . . undahagi kayu, undahagi watu, pangarung, *citrakara*, *sulpika*, wda manik, parawangan, hadah, baritu, tan tutu dan tkap ning rowangnya" (Goris 1954:233; 1974:23; Budiastira 1969).

Selanjutnya seni lukis Bali yang berupa lukisan atau gambar baru dijumpai sekitar abad ke-15, setelah masuknya pengaruh Majapahit ke Bali, dan pusat pemerintahan dipindahkan ke Gelgel. Bentuk-bentuk seni lukis Bali yang berupa gambar terdapat di dalam naskah-naskah kuno yang

dibuat dari daun lontar, yang digores dengan *pangarupak*¹), lalu diwarnai dengan abu kemiri (Goris 1935:195, foto 4.03; Suwija 1979:7).

Lukisan-lukisan Bali tertua yang telah mempergunakan warna putih, hitam, merah, kuning dan lain-lain, terdapat pada bangunan-bangunan istana dan pura-pura yang dipergunakan untuk persembahyangan, seperti Kertaghosa dan Pura Tamansari Klungkung (Goris 1953: 202, foto 4.63, 203, foto 68). Juga dipergunakan pada alat-alat perlengkapan bangunan, alat-alat upacara adat dan agama.

2. Tema Seni Lukis Bali Tertua

Kalau kita meninjau tema seni lukis tertua Bali, yang dituangkan oleh para seniman (*citrakara* atau *sangring*) berupa lukisan/gambar, harus kita mengetahui terlebih dahulu latar belakang budaya masyarakat Bali pada waktu itu.

Kebudayaan Bali mempunyai akar dari masa pra-sejarah terutama yang berkaitan dengan pemujaan dan penghormatan kepada leluhur. Dengan masuknya kebudayaan Hindu terjadilah akulturasi antara kedua kebudayaan tersebut. Demikian pula kontak antara Bali dengan Jawa sangat erat, yaitu dengan terjadinya perkawinan antara raja Udayana dengan putri Mahendradatta dari Jawa Timur, yang berputra tiga orang: Erlangga, Marakata dan Anakwungsu. Adapun Erlangga sebagai anak tertua diangkat menjadi raja di Jawa Timur menggantikan Dharmawangsa, sedangkan Anakwungsu menggantikan Udayana menjadi raja di Bali.

Pada waktu itu terjadi perubahan-perubahan dalam penulisan prasasti di Bali, yang sebelumnya mempergunakan bahasa Bali kuno diganti dengan bahasa campuran Bali kuno dengan Jawa kuno, dan sejak tahun 1022 prasasti di Bali

hanya memakai bahasa Jawa kuno (Satyawati Suleiman 1974:43-44).

Kontak kebudayaan yang kedua terjadi dengan Kerajaan Singasari tahun 1284 Masehi, dan yang ketiga tahun 1343 yang dipimpin oleh Patih Gajah Mada. Setelah pengaruh Majapahit itu, menurut Negara Kertagama, kehidupan masyarakat Bali serta kebudayaannya sama seperti kebudayaan masyarakat Jawa pada masa Kerajaan Majapahit. Demikian pula perkembangan seni bangunannya, seni pahat dan seni lukisnya. Pengaruh kebudayaan Majapahit tersebut berkembang mulai dari keraton, mula-mula di ibukota Samprangan dan selanjutnya di Gelgel (Kempers. 1977; 51-57).

Dengan adanya dasar budaya yang telah terpadu inilah menjadi latar belakang konsep ideal tema seni lukis tertua Bali, yang kemudian dituangkan oleh para seniman (*sangging*) sebagai media transmisi dan transformasi untuk masyarakat Bali.

Tema-tema pada seni lukis tersebut mula-mula merupakan konsep-konsep dasar serta pesan-pesan yang dikembangkan oleh raja untuk disampaikan kepada masyarakat Bali, menjaga kestabilan pemerintahannya. Hal ini disebabkan karena raja atau pemerintah masa itu memberikan pengayoman kepada para seniman, serta melindungi para *sangging* tersebut. Demikian pula perkembangan seni itu umumnya berpusat di sekitar keraton (Ramseyer 1977, 60).

Dalam tema tersirat pula situasi sosial-budaya masyarakat Bali, seperti pemerintahan, keadaan masyarakat, keagamaan, kepercayaan dan sebagainya. Pada umumnya tema yang diambil untuk menggambarkan hal di atas diambil dari beberapa sumber diantaranya:

- a. Merupakan perwujudan seorang dewa yang menjadi *istadewata* dari seorang raja, misalnya gambar Bhatara Guru yang menjelma pada Raja Bhatara Guru

Çri Adikuntiketana, yang memerintah tahun 1204 Masehi. Gambar perwujudan itu terdapat dalam prasasti tembaga yang disimpan di Pura Keheh, Kabupaten Bangli (Callenfels 1926: 56, Ginarsa 1979: 35) (Foto 1).

- b. Tema yang lain diambil dari wira ceritera Ramayana, terutama perang antara Rama dengan Rawana, Sita dilarikan oleh Rawana, pembuatan Jembatan Situbanda, Hanoman menjadi utusan di taman Alengka, Sita Obong, dan lain-lain (Forge 1978: 13) (Foto 2).
- c. Tema ceritera Mahabharata, biasanya diambil dari buku Adiparwa seperti ceritera Sakuntala, terbakarnya hutan Andanda Kawana, dan sebagainya.
- d. Tema ceritera Bharatayuddha, yaitu perang antara para Pendawa dengan para Kurawa.
- e. Tema ceritera Smaradahana yang dilukis pada masa Kerajaan Kediri waktu pemerintahan Raja Kaweswara.
- f. Tema-tema yang diambil dari ceritera rakyat seperti ceritera Tantri Kamandaka, Calonarang, Brayut. Ceritera Tantri Kamandaka mirip dengan ceritera Seribu Satu Malam dan ceritera Pancatantra, sedangkan ceritera Calonarang adalah ceritera seorang janda (Rangda) yang menguasai ilmu hitam ingin merusak kerajaan Erlangga di Kahuripan Jawa Timur. Ceritera Brayut merupakan ceritera lokal di Bali, kemungkinan perkembangannya dari ceritera Hariti dan Atawaka, seorang raksasa yang mula-mula memakan anak-anak kemudian mencintai anak-anak tersebut. Sedangkan dalam ceritera Brayut menggambarkan pak Brayut dan ibu Brayut menjadi miskin, pakaian compang-camping, hidupnya melarat karena mempunyai anak banyak dan masih

kecil-kecil. Kehidupannya itu berubah serta keluarga Brayut menikmati kebahagiaan setelah anak-anaknya besar. Gambar ini antara lain terdapat di Kertagosa, Klungkung.

- g. Tema yang diambil dari ilmu perbintangan, misalnya *Palalintangan*²), *Palalindon*³), dan *Pakuwon*⁴).
- h. Tema yang berasal dari kepercayaan masyarakat Bali, yang berupa simbol-simbol berbentuk manusia, binatang, tumbuh-tumbuhan, senjata dan huruf keramat (sastra *modré*). Lukisan-lukisan ini terdapat dalam naskah-naskah kuno dari daun lontar, *pripih/pedagingan* yang dipergunakan sebagai dasar bangunan, dan juga pada *kajang* sebagai simbol jenazah.

Selanjutnya tema-tema dari lukisan Bali tersebut ada yang berasal dari naskah-naskah India, seperti Ramayana dan Mahabharata, kesusasteraan Hindu Jawa yaitu Bharatayudha, Arjuna Wiwaha, Smaradahana, Sutasoma, Bomantaka, Panji dan simbol-simbol (*rerajahan*) kepercayaan dari masyarakat (Foto 3, 4, 5).

3. Tinjauan Gaya Seni Lukis Tertua Bali

Cara, bahan dan alat yang dipergunakan serta pengalamannya untuk melukis, seorang seniman akan melahirkan suatu lukisan yang memiliki gaya tersendiri. Dalam gaya ini termasuk garis, aksen, bentuk dan struktur atau komposisi dari bentuk-bentuk tersebut.

Demikianlah seni lukis tertua yang terdapat di Bali mempunyai gaya tersendiri, karena memiliki garis, aksen, bentuk dan struktur tersendiri. Hal ini akan jelas, kalau kita meneliti pada uraian di atas, bahwa seni lukis tertua di Bali mempunyai gaya-gaya wayang dan tidak jauh bedanya dengan seni lukis yang berkembang di desa Kamasan, Kabu-

paten Klungkung, Bali, yang dinamai seni lukis gaya Kamasan, atau seni lukis Klasik Tradisionil Kamasan.

Jenis dan bentuk-bentuk hiasan seni lukis Kamasan ini telah pernah diuraikan secara detail oleh Sdr. Made Kanta dalam bukunya: *Proses Melukis Tradisionil Wayang Kamasan*, (Kanta, 1977/1978, 17-34). Di dalamnya diuraikan: (periksa shet terlampir).

a. Bentuk hiasan kepala (gelung misalnya):

- 1) *Gelung supit urang* (terdiri dari manik-manikam, sekartaji, mangke wijaya, supit urang, garuda mungkur).
- 2) *Gelung Candi kurung*, (terdiri dari manik-manikam sekartaji, mangle wijaya, candi kurung, garuda mungkur).
- 3) *Gelung tajuk* (terdiri dari manik-manikam, sekartaji, mangle wijaya, tajuk, garuda mungkur).
- 4) *Gelung kendon*, (terdiri dari manik-manikam, sekartaji, mangle wijaya, kendon, sekar kendon).
- 5) *Gelung ketu*, (terdiri dari manik-manikam, sekartaji, mangle wijaya, bawa, garuda mungkur).
- 6) *Gelung kekelingan* (terdiri dari manik-manikam, sekartaji, mangle wijaya, jit tumisi, garuda mungkur).
- 7) *Gelung tanjungpati*, (terdiri dari manik-manikam, sekartaji, mangle wijaya, gempukan rambut, garuda mungkur).
- 8) *Gelung buana lukar*, (terdiri dari manik-manikam, sekartaji, mangle wijaya, tanduk sapiturang, garuda mungkur).
- 9) *Gelung pelekir* dan
- 10) *gelung pepudakan*.

- b. Jenis hiasan telinga berbentuk subang dipakai oleh wayang perempuan, anting-anting oleh wayang laki-laki, tindik dan gondala.
- c. Hiasan dada dibedakan menjadi badong, simping, kelat bahu, naga wangsul, selimpet, tekes dada.
- d. Hiasan kain terdiri dari naga wangsul, ikat pinggang, jebug, angkeb bulet, tanggung kancut, jaler, kancut, bulet, qncer, lambih dara, tanggus sabuk, lipatan kancut, karangan waduk, kembang waru.
- e. Hiasan tangan gelang kanan misalnya; gelang tunggal, gelang bersusun, dan gelang cakra.
- f. Hiasan gelang kaki.
- g. Bentuk mata: mata biasa, mata perempuan, mata bulat, dan sipit.
- h. Bentuk hidung: memanis (agak mancung), hidung perempuan, hidung kekerasan, hidung raksasa, hidung wanara, hidung naga.
- i. Bentuk mulut: mulut memanis, mulut perempuan, mulut kekerasan, mulut danawa, mulut raksasa, mulut wanara/kera, mulut naga.
- j. Bentuk kumis: memanis, kekerasan, aeng, dan tua.
- k. Bentuk dan sikap tangan dibedakan: sikap normal/biasa (bentuk sikap laki-laki dan perempuan). Sikap bergerak (sikap berbicara, diajak berbicara, menyembah, waktu sedih, berbangga/gembira, dan sikap berperang).
- l. Bentuk dan sikap kaki: sikap berdiri biasa, berjongkok, duduk bersila, duduk bersimpuh, dan mengangkang.
- m. Jenis-jenis hiasan-hiasan lainnya seperti hiasan tepi, hiasan ruang, hiasan batu-batuan, dan hiasan pohon-pohonan.

Bentuk serta gaya seni lukis tertua Bali sebagaimana telah dijelaskan ditemukan pada tahun 1204 Masehi, berupa gambar wayang mewujudkan Bhatara Guru dalam sikap berdiri tegak di atas bunga teratai, di atas kepala terdapat payung bersusun tiga. Tangan empat buah, tangan kanan belakang memegang tasbih, tangan belakang kiri memegang *çangka* bersayap. Seluruh badan dilingkari oleh *prabhawali*. Bentuk dan gaya serta *prabhawali* ini gambar Bhatara Guru Çri Adikunti Ketana ini hampir sama dengan bentuk arca-arca perwujudan dari Jaman Majapahit sekitar tahun 1350 (Goris, 1953, 193, gambar 3-13).

Bentuk-bentuk gambar gaya wayang juga terdapat pada beberapa buah bejana (piala zodiak) dari tahun 1328 Masehi. Pada dinding dari bejana (sangkanu) itu terdapat simbol dari dewa-dewa penjaga mata angin dilengkapi pula dengan senjatanya (dewa *nawasanga*). (Ginarsa 1979:41). (Foto 6).

Selain itu bentuk dan gaya wayang terdapat dalam naskah-naskah kuno yang dibuat dari daun lontar. Khusus lontar yang berisi lukisan gaya wayang ini dinamai *prasi*, sedangkan tema ceriteranya diambil dari Ramayana, Bharatayuddha, atau ceritera lokal seperti ceritera Bagus Umbara (Hooykaas 1968: 18-55).

Selanjutnya seni lukis Bali gaya wayang yang telah diberi warna hitam, putih, merah dan warna lainnya, dipergunakan untuk menghias bangunan serta alat-alat upacara keagamaan. Sebagai alas lukisan kadang-kadang dipergunakan papan, harbot, dan kain serta dibedakan, *parbha*, *ider-ider*, *langse*, *kedapa*, *lelontek*, *kober* dan sebagainya. (Foto 7, 8).

Bentuk serta gaya wayang dari seni lukis tertua Bali yang telah diuraikan di atas mencerminkan suatu karakteristik tersendiri. Karakteristik ini tidak berbeda dengan karak-

teristik wayang kulit Bali, hanya pelukisan wayang kulit dengan satu mata sedangkan pada umumnya lukisan wayang dengan dua mata.

4. Kesimpulan

1. Kesimpulan dan Saran

- 1.1. Dasar-dasar seni lukis Bali berakar pada masa prasejarah, kemudian melanjut pada masa Hindu dan berkembang pada masa Majapahit, setelah terbentuk kerajaan Samprangan di Gelgel. Data tertua dari para pelukis Bali baru diketahui pada tahun 1022 Masehi yang dinamakan citrakara.
- 1.2 Tema yang dipergunakan dalam seni lukis tertua Bali, sesuai dengan keadaan sosial-budaya masyarakat Bali, serta perkembangan seni lukis yang berorientasi keraton, kemudian meluas ke masyarakat. Adapun temanya diambil dari ceritera wira ceritera (Ramayana, Mahabharata), naskah Jawa kuno (Bharatayuddha, Smaradahana, Arjuna Wiwaha, Sutasoma), dan ceritera rakyat (Calonarang, Men Brayut) (Foto 9).

Catatan.

- 1). *Pangrupak* ialah sejenis pisau kecil dengan ujung tajam serta runcing, dipergunakan untuk menulis di atas daun lontar.
- 2). *Palalintangan* ialah sejenis kalender untuk menentukan baik buruk kelahiran seseorang menurut bintangnya.
- 3). *Palalindon* ialah sejenis kalender yang berhubungan dengan keadaan gempa bumi, serta baik-buruknya untuk memulai suatu pekerjaan.
- 4). *Pakuwon* ialah sejenis kalender yang untuk menentukan baik-buruk mengadakan upacara.

KEPUSTAKAAN

Budiastra, Putu.

1969 *Jaman Pemerintahan Marakata*, Skripsi Sarjana, Denpasar.

Callenfels, P.V. Van der.

1926 *Epigraphia Balica*, G. Kolff & Co.

Covarrubias.

1937 *Island of Bali*, New York, Alfred Knoop.

Forge, Anthony.

1978 *Balinese Traditional Paintings*, The Australian Museum, Sydney.

Ginarsa, Ketut.

1971 *Gambar Lambang*, Denpasar.

Goris, R. P.L. Dronkers.

1954 *Atlas Kebudayaan Bali*, Pemerintah Republik Indonesia.

1954 *Prasasti Bali I*, N.V. Masa Baru, Bandung.

1954 *Prasasti Bali II*, N.V. Masa Baru, Bandung.

1974 *Beberapa Data Sejarah Pada Piagam-Piagam Bali*, Terjemahan.

Holt, Claire.

1967 *Art in Indonesia, Continuities and Change* *Ishaca*, N.V. Cornell University Press.

Hooykaas, C.

1968 *Bagus Umbara*, The Trustees of British Museum, London.

Hoop, Van Der.

1949 *Ragam-Ragam Perhiasan Indonesia*, K.B.G. Bandung.

Kanta, I Made.

- 1977/ *Proses Melukis Tradisionil Wayang Kamasan,*
1978 *Proyek Sasana Budaya Bali, Denpasar.*

Kempers, Bernet.

- 1978 *Introduction to Balinese Archaeology, Guide to the Monuments, The Hague, Van Goon Zoonen.*

Ramseyer, Urs.

- 1977 *The Art and Culture of Bali, Oxford University Press, New York.*

Sudarmaji.

- *Different Styles of Painting in Bali, Neka Gallery, Ubud, Bali.*

Suwija, Ketut.

- 1979 *Mengenal Prasi, Gedong Kirtya, Singaraja*

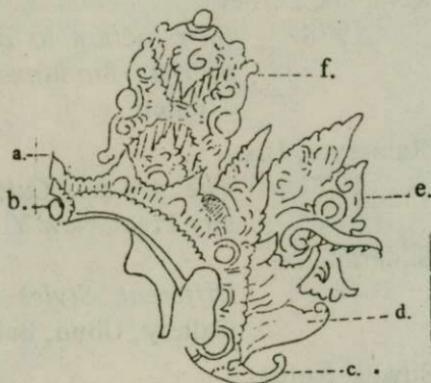
Yasana, I Made.

- 1977 *Seni Lukis Wayang Kamasan Sebagai Titik Tolak Seni Lukis Bali, Saraswati No. 4, Museum Bali, Denpasar.*

1. GELUNGAN WAYANG

1.1. CANDI KESUMA

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Garuda mungkur.
- f. Candi kurung.



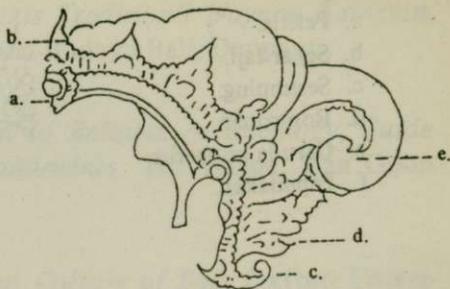
1.2. CANDI KURUNG

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Garuda mungkur.
- f. Candi kurung.



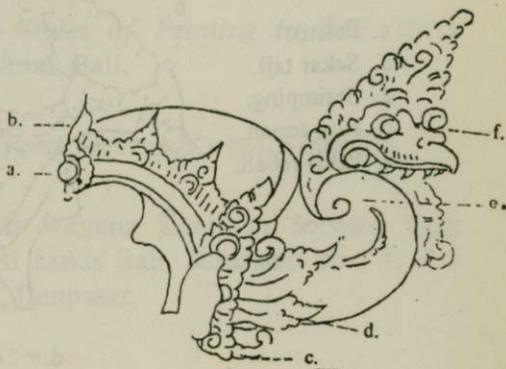
1.3 KEKELINGAN

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Kekelingan.



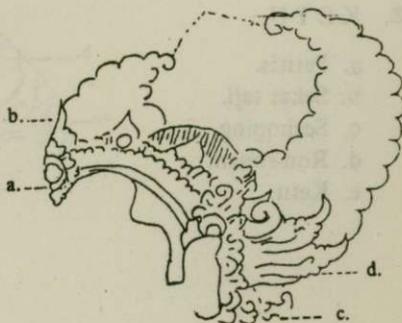
1.4 KAKENDON.

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Kakendon.
- f. Garuda mungkur.



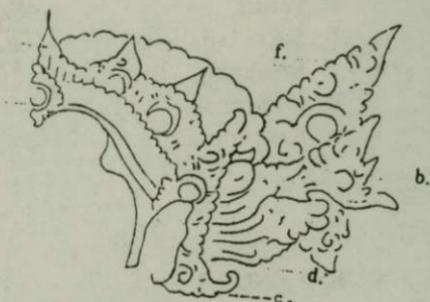
1.5. SUPIT URANG.

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Supit urang.



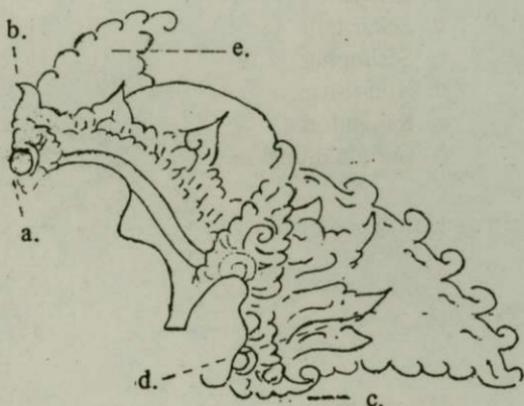
1.6 PEPUDAKAN

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Garuda mungkur.
- f. Pepudakan.



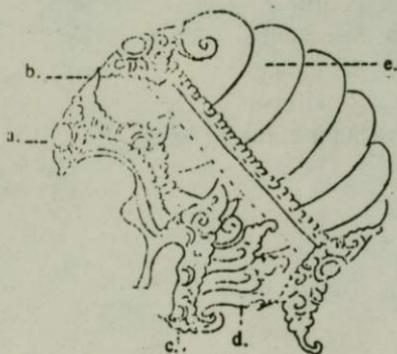
1.7. PAKIS REBAH.

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Pakis rebah.



1.8. KETU.

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Ketu.



KEPUSTAKAAN

Budiastra, Putu.

- 1969 *Jaman Pemerintahan Marakata*, Skripsi Sarjana, Denpasar.

Callenfels, P.V. Van der.

- 1926 *Epigraphia Balica*, G. Kolff & Co.

Covarrubias.

- 1937 *Island of Bali*, New York, Alfred Knopt.

Forge, Anthony.

- 1978 *Balinese Traditional Paintings*, The Australian Museum, Sydney.

Ginarsa, Ketut.

- 1971 *Gambar Lambang*, Denpasar.

Goris, R. P.L. Dronkers.

- 1954 *Atlas Kebudayaan Bali*, Pemerintah Republik Indonesia.

1954 *Prasasti Bali I*, N.V. Masa Baru, Bandung.

1954 *Prasasti Bali II*, N.V. Masa Baru, Bandung.

1974 *Beberapa Data Sejarah Pada Piagam-Piagam Bali*, Terjemahan.

Holt, Claire.

- 1967 *Art in Indonesia, Continuities and Change*
Ishaca, N.V. Cornell University Press.

Hooykaas, C.

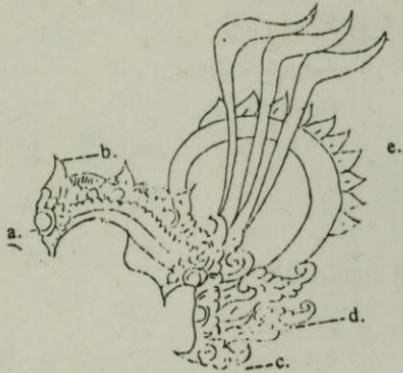
- 1968 *Bagus Umbara*, The Trustees of British
Museum, London.

Hoop, Van Der.

- 1949 *Ragam-Ragam Perhiasan Indonesia*, K.B.G.
Bandung.

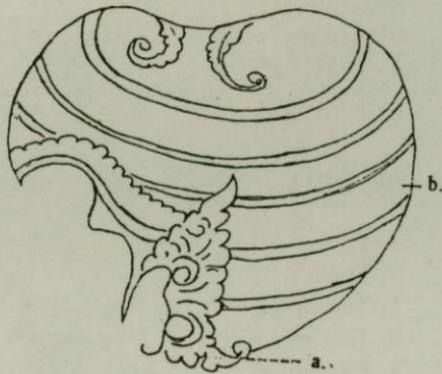
1.12 KEKAMPYAHAN

- a. Petitis.
- b. Sekar taji.
- c. Sesimping.
- d. Ron-ronan.
- e. Kekampyahan.



1.13 TENGGULUK

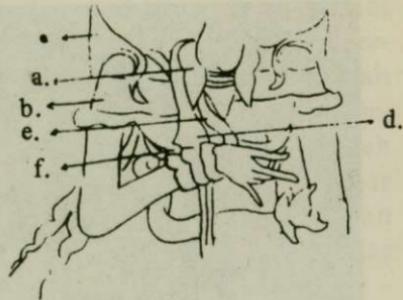
- a. Sesimping.
- b. Tengkuluk.



2. BENTUK HIASAN BADAN.

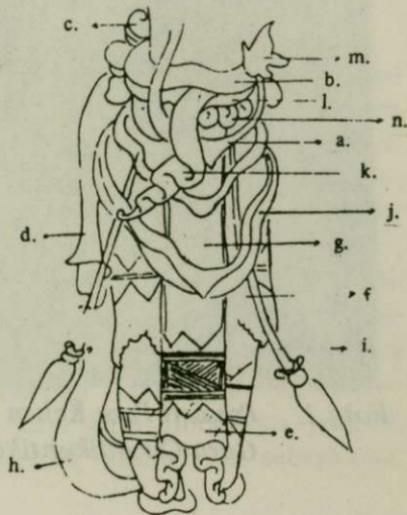
2.1. Hiasan bahu dan dada.

- a. Badong.
- b. Simpang.
- c. Kelat bahu.
- d. Naga wangsul.
- e. Selimpet.
- f. Tekes dada.



2.2. Hiasan kain (wastera).

- a. Naga wangsul.
- b. Ikat pinggang (pepetet).
- c. Jejebug.
- d. Angkeb bulet.
- e. Tanggun kancut.
- f. Jaler (celana).
- g. Kancut.
- h. Bulet.
- i. Oncer.
- j. Lambih dara.
- k. Tanggun sabuk.
- l. Lipatan kancut.
- m. Karangan waduk.
- n. Kembang waru.



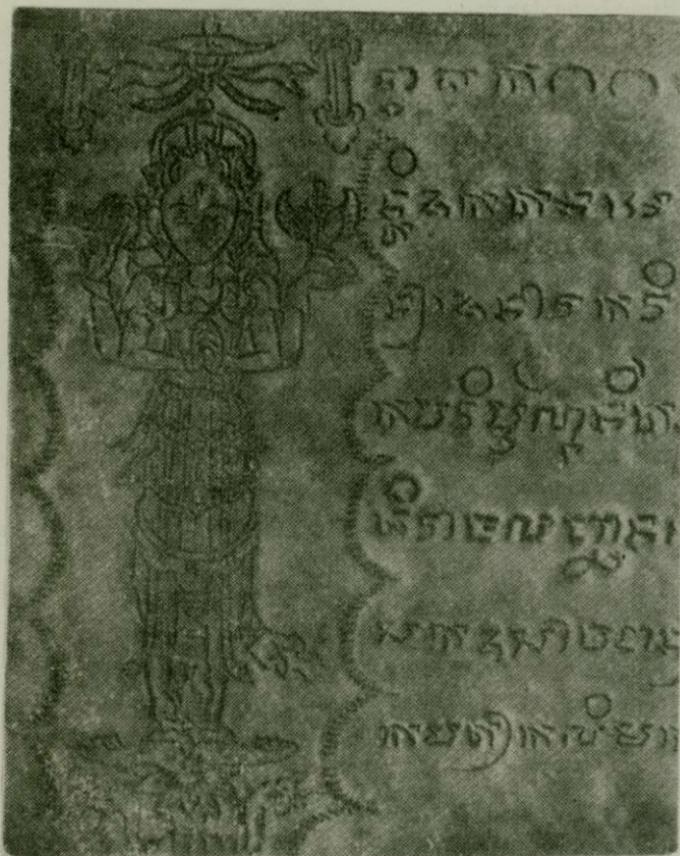


Foto 1. Prasasti Pura Kehen dengan gambar Bhatara Guru Cri Adikuntiketana tahun 1204.



Foto 2a. Gambar dengan tema Ramayana yaitu perang antara bala tentara Rama dengan rak-sasa.



Foto 2b. Gambar dengan tema Ramayana yaitu perang antara bala tentara Rama dengan rak-sasa.



Foto 3a. Gambar dengan tema perang Bharata Yuddha, ialah saat Arjuna berperang melawan Karna.



Foto 3b. Gambar dengan tema perang Bharata Yuddha, ialah saat Arjuna berperang melawan Karna.



Foto 3c. Gambar dengan tema perang Bharata Yuddha, ialah saat Arjuna berperang melawan Karna.

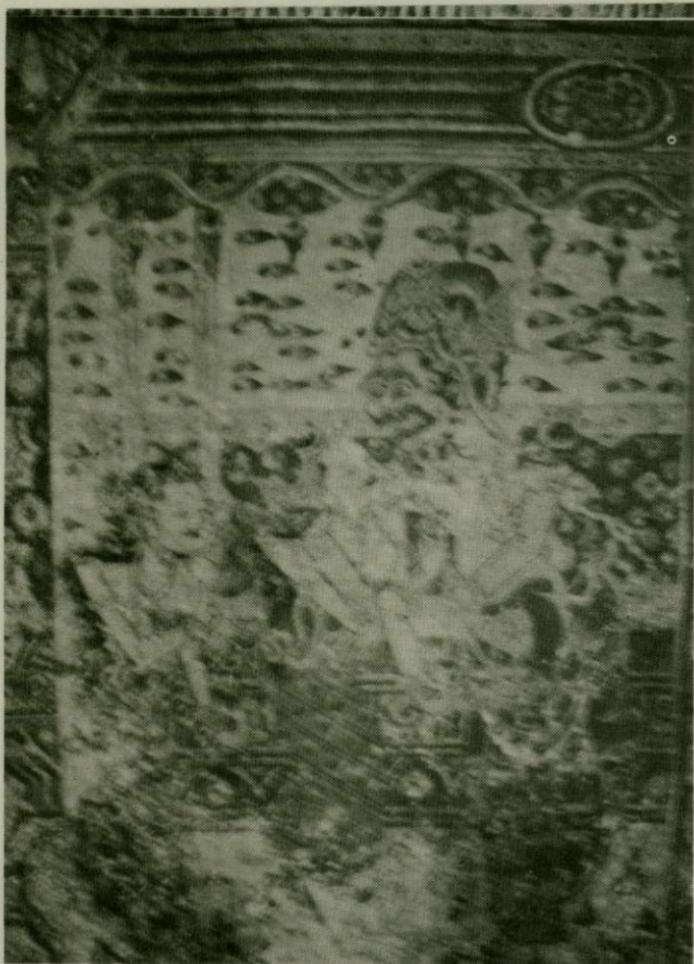


Foto 4a. Gambar dengan tema Arjunawiwaha.



Foto 4b. Gambar dengan tema Arjunawiwaha.

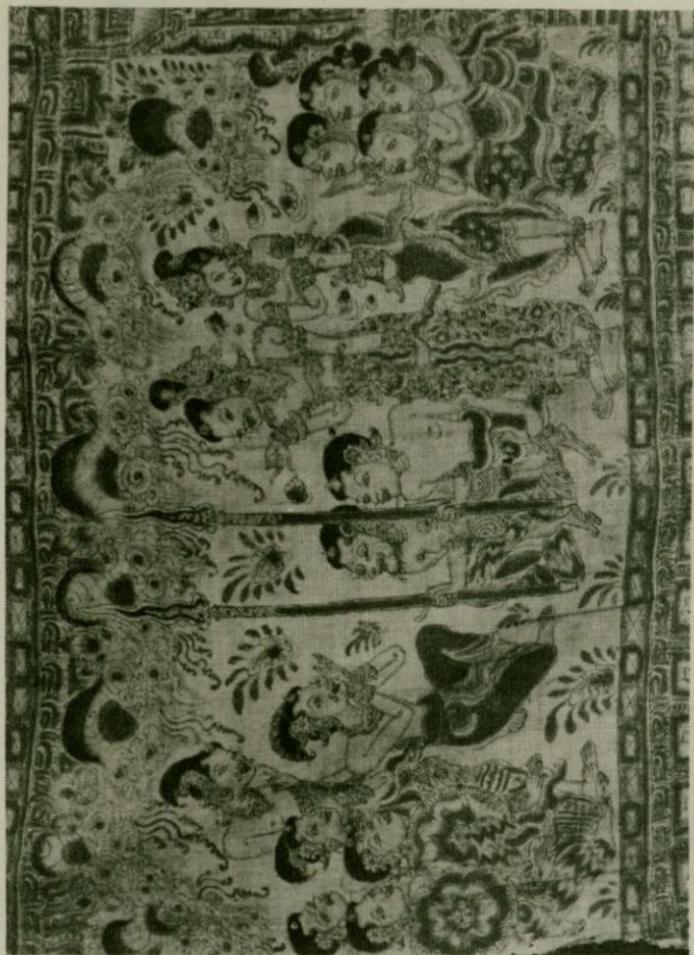


Foto 5a. Gambar dengan tema cerita Panji atau ceritera Malat.



Foto Sb. Gambar dengan tema cerita Panji atau ceritera Malat.



Foto 6. Bentuk gambar wayang pada piala Zodiak atau Sangku yaitu tempat air suci.



Foto 7a. Bentuk lukisan wayang yang dipergunakan sebagai *parba* yaitu penutup bagian hulu dari balai-balai suatu bangunan suci. Gambar ini bertema-kan *Palelintangan* (kalender astrologi).



Foto 7b. Bentuk lukisan wayang yang dipergunakan sebagai *parba* yaitu penutup bagian hulu dari balai-balai suatu bangunan suci. Gambar ini bertemakan *Palelintangan* (kalender astrologi).

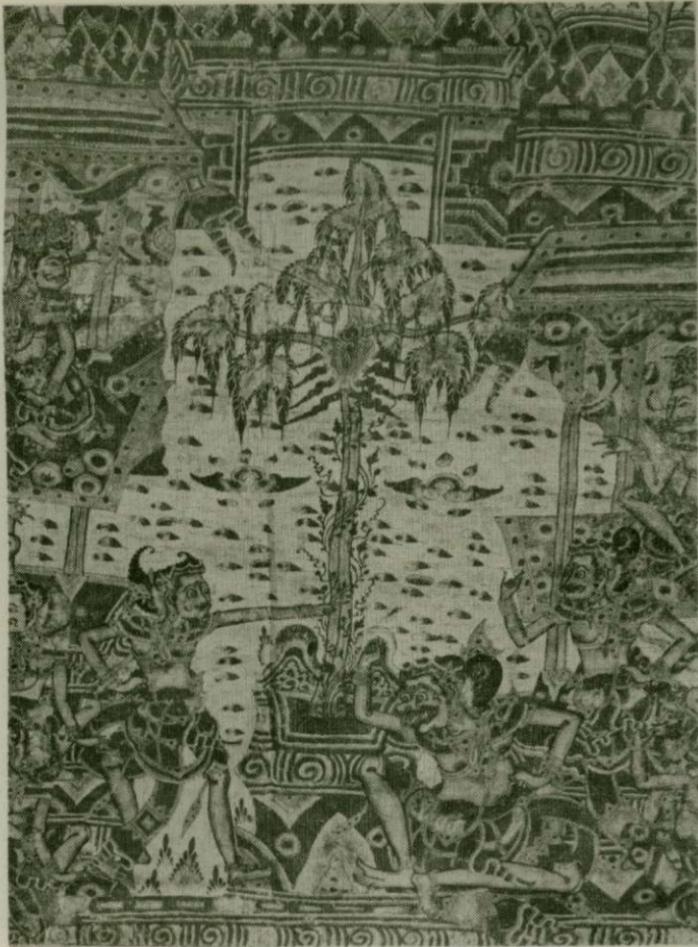


Foto 8a. Gambar wayang berfungsi sebagai langse yaitu sebuah tirai yang dipergunakan pada sebuah bangunan suci atau pura. Tema gambar ini diambil dari ceritera Mahabharata.



Foto 8b. Gambar wayang berfungsi sebagai langse yaitu sebuah tirai yang dipergunakan pada sebuah bangunan suci atau pura. Tema gambar ini diambil dari ceritera Mahabharata.



Foto 9a. Gambar wayang dengan tema Brayut yaitu suatu ceritera rakyat, yang menggambarkan sebuah keluarga dengan banyak anaknya.



Foto 9b. Gambar wayang dengan tema Brayut yaitu suatu ceritera rakyat, yang menggambarkan sebuah keluarga dengan banyak anaknya.

RAGAM HIAS KALA PADA CANDI-CANDI DI INDONESIA

Nina Setiani

I. Pendahuluan

Candi merupakan salah satu bangunan peninggalan purbakala yang banyak ditemukan di Indonesia, baik dari agama Hindu maupun Buddha. Umumnya bangunan tersebut mempunyai berbagai hiasan. Hal ini disebabkan candi tidak hanya berfungsi sebagai bangunan suci, melainkan juga merupakan suatu bangunan dari hasil kesenian pada masa kebudayaan Hindu dan Buddha atau biasa disebut sebagai masa Klasik.

Kesenian pada masa Klasik selain meliputi arsitektur atau seni bangunan, juga meliputi seni rupa yang misalnya terdiri dari seni pahat, seni arca, dan seni lukis (Soejatmi Satari 1975:5). Salah satu contoh ragam hias pada candi sebagai hasil dari seni rupa, yaitu hiasan kala makara.¹

Ragam hias kala makara merupakan satu kesatuan hiasan yang terdiri dari sebuah kepala kala dengan dua buah makara. Hiasan kepala kala diletakkan pada bingkai pintu atau relung suatu bangunan suci, sedangkan makara pada bingkai sisi kanan atau kiri pintu atau di ujung pipi tangganya (Stutterheim 1929:29-30).

Beberapa sarjana, seperti Vogler, Bosch, van der Hoop, Stutterheim, dan Wirjosuparto telah membahas mengenai ragam hias kala makara.

Stutterheim dalam karangannya (1929) membahas tentang arti hiasan kala makara dan Bosch (1948, 1960) membicarakan mengenai asal mulanya. Sarjana lain, yaitu Vogler (1949) mengemukakan bahwa umur candi dapat ditentukan berdasarkan atas penggambaran bentuk hiasan kala yang berdagu dan tidak berdagu. Demikian juga Wirjosuparto (1957)

membicarakan hal pembagian usia candi berdasarkan kepala kala, sedangkan van der Hoop (1949) mengenai lambang atau simbol kala dan makara. Dalam makalah ini akan dicoba untuk menelaah ragam hias itu, khusus mengenai motif-motifnya yang terdapat di Sumatra, Jawa, dan Bali.

Di India hiasan kepala kala secara umum dikenal dengan istilah *kirttimukha*² dan penggambarannya menyerupai bentuk muka singa (Iyer 1977:69; Kramrisch 1946:322-3); oleh karena itu hiasan tersebut dikenal juga dengan nama *Simha-mukha* (Kramrisch 1946:323).

Sebutan lain untuk hiasan kala di daerah Bali adalah Karang Boma. Hiasan ini tidak boleh digunakan sebagai hiasan pintu rumah (Gelebed 1978:135).³

Dalam mitologi diuraikan bahwa kala berasal dari kepala raksasa Rahu yang dipenggal oleh Wisnu pada peristiwa perebutan amrta (air kehidupan bagi para dewa) antara para dewa dan para asura.⁴ Para asura berhasil menguasai amrta, tetapi di antara mereka sendiri terjadi perselisihan. Oleh karena itu ditetapkan bahwa pembagian amrta diserahkan kepada dewa Wisnu. Salah satu di antara asura, yakni Rahu berbuat curang dengan jalan merubah wujudnya menjadi dewa. Hal ini diketahui oleh bulan dan matahari. Kemudian mereka memberitahu kepada Wisnu dan segera memenggal kepala Rahu yang saat itu sedang meneguk amrta (Kramrisch 1946:325).

Keterangan lain mengenai hiasan kala, yaitu bahwa kepala kala berasal dari binatang penjaga hutan yang disebut Banaspati. Hal ini disebabkan candi dilambangkan sebagai gunung Meru yang dipenuhi dengan hutan lebat dan Banaspati sebagai penguasa atau penjaga hutan tersebut diwujudkan dalam bentuk kepala kala (Kempers 1954:11).

Seperti telah diketahui bahwa makara merupakan ragam hias candi yang terletak di bingkai sisi kanan dan kiri pintu

atau di ujung pipi tangga. Namun selain itu makara juga mempunyai fungsi sebagai jaladwara, yakni pancuran untuk mengeluarkan air dari teras candi (Soerjowidjojo 1979:1).

Dalam kesenian India yang tertua (kira-kira 200 tahun sebelum Masehi) disebutkan bahwa pada awalnya makara mempunyai bentuk yang menyerupai buaya, yakni berekor lurus dan ujungnya melingkar. Kemudian menjadi mirip bermacam-macam binatang, kadang-kadang seperti gajah bertubuh ikan (ikan berbelalai). Di India Selatan makara digambarkan menyerupai bentuk binatang buas dengan mulut menganga dan belalainya melingkar ke atas. Dari bentuk-bentuk tersebut yang sampai di Indonesia hanya bentuk kepalanya, tetapi kadang-kadang diikuti dengan sepasang kaki depannya (Kempers 1954:21-3).⁵

Seperti telah diketahui bahwa ragam hias kala dihubungkan dengan makara. Namun adakalanya tidak demikian. Sebagai pengganti hiasan makara, kepala kala dihubungkan dengan kepala ular.⁶ Selain itu ada pula hiasan kala yang dihubungkan dengan mrga (kijang) dan disebut sebagai hiasan kala mrga. Beberapa bangunan suci di Jawa Timur yang mempunyai hiasan kala mrga, yakni Candi Jago, Candi Panataran, Candi Tigawangi, Candi Suku, serta beberapa bangunan suci di Gunung Penanggungan (Tjandrasasmita 1975:47).

II. Bentuk-bentuk Kala

Ada beberapa hal yang perlu diperhatikan untuk mengetahui penggambaran bentuk-bentuk atau motif ragam hias kala. Motif ragam hias tersebut umumnya terdiri dari tiga komponen, yakni mahkota, bagian wajah, dan jari tangan. Di samping ketiga komponen pokok, hal lain yang juga penting untuk diperhatikan adalah unsur komponen, yakni sebagai berikut:

- a. Mahkota terdiri atas unsur komponen:
 1. Hiasan mahkota.
 2. Rambut.

- b. Wajah terdiri dari unsur komponen:
 1. Mata.
 2. Hidung.
 3. Mulut.
 4. Dagu.
 5. Tanduk.

- c. Jari tangan terdiri atas unsur komponen:
 1. Sikap jari-jari.
 2. Kuku.

Melalui uraian ketiga komponen dan unsurnya, maka akan tampak penggambaran bentuk atau motif hiasan kala. Dari contoh-contoh kala yang ada di Sumatra, Jawa⁷ dan Bali diperoleh penggambaran sebagai berikut:

1. Sumatra

Dua buah contoh kala yang ditemukan dari daerah Padang Lawas⁸ serta Palembang dan sekitarnya menunjukkan adanya ciri penggambaran yang berbeda. Kala dari Padang Lawas lebih cenderung digambarkan dengan bentuk stilirisasi flora yang berwujud sulur daun pada bagian hiasan mahkota dan bagian bawah mulut. Baik komponen maupun unsurnya dihubungkan dengan garis lengkung yang membentuk bidang cekung dan cembung serta luwes. Hal ini tampak pada bagian wajahnya terutama pada unsur komponen mata, hidung, dan pipi.

Berbeda dengan contoh kala dari daerah Palembang dan sekitarnya. Penggambarannya diwujudkan dalam bentuk yang lebih naturalis, tetapi sederhana dalam hiasan. Komponen dan unsurnya lebih lengkap serta terlihat jelas, misalnya pada wajah, elemen mata digambarkan secara detil, lengkap dengan biji mata hingga menimbulkan kesan hidup dan garang. Mulut digambarkan lengkap memakai dagu dengan sikap terbuka lebar dan terlihat gigi-gigi serta taring. Bentuk ini lebih sempurna lagi dengan adanya penggambaran telinga yang dibentuk semi stilir. Dari komponen mahkota yang tampak hanya unsur hiasan mahkota dalam wujud sulur daun yang sangat sederhana.

2. Jawa

Berdasarkan contoh-contoh yang diambil dari Jawa Tengah dan Jawa Timur, diketahui bahwa hiasan kala di kedua tempat tersebut umumnya memiliki pola mulai dari bentuk-bentuk dengan komponen yang tidak lengkap (tanpa dagu) sampai pada bentuk yang hampir lengkap. Perbedaan antara hiasan kala dari Jawa Tengah dan Jawa Timur pada dasarnya tampak dari dimensi vertikalnya. Ragam hias kala Jawa Tengah umumnya mempunyai bentuk dampak, sedangkan dari Jawa Timur agak meninggi. Secara estetis hal ini dapat dipahami; karena menyesuaikan dengan bentuk arsitektur bangunannya.⁹ Dari segi teknik penggarapannya terlihat bahwa kala dari Jawa Tengah rata-rata memiliki dimensi kedalaman yang menonjol. Unsur komponen ragam hias ini umumnya dibuat dengan garis lengkung yang berkepanjangan dalam bentuk pahatan cembung, masing-masing dihubungkan dengan garis pahatan yang berangsur dan kemudian diakhiri dengan garis pahatan

yang menukik tajam. Cara penggarapan seperti ini yang menimbulkan kesan tidak kaku dan setiap ruang pun tampak padat.

Sebaliknya kala dari Jawa Timur sekalipun dibuat dengan garis-garis lengkung, namun tidak berkepanjangan, sehingga tampak lugas. Dari contoh-contoh yang ada, misalnya dari Candi Singasari terlihat bahwa teknik penggarapannya berbeda dengan kala dari Jawa Tengah. Dimensi kedalamannya tidak menonjol dan garis pahatannya sebagian besar datar serta sangat jarang dijumpai bidang-bidang cembung. Hubungan antara komponennya terlalu tajam, bahkan tegak, sehingga menimbulkan kesan garis yang kaku. Dengan kata lain penggarapannya lebih cenderung mirip dengan relief datar. Namun ada pula contoh lain kala dari Jawa Timur bila dilihat secara khusus dari segi teknik penggarapannya lebih mengacu pada tipe Jawa Tengah, seperti misalnya kala-kala dari Candi Penataran, Candi Jago atau Candi Gedong. Teknik pahatan dengan conth tersebut menunjukkan adanya gerak garis yang berangsur dan membentuk bidang cembung. Penggambaran komponen dan unsurnya lebih lengkap terutama dengan digambarkannya elemen dagu dan hisan telinga pada hampir seluruh kala Jawa Timur. Bentuk penggambaran ragam hias tidak sekaya Jawa Tengah, terutama pada komponen mahkota. Elemen rambut yang distilir dengan wujud daun yang memenuhi bidang komponen mahkota seperti pada kala Jawa Tengah tidak ada lagi pada kala Jawa Timur. Di Jawa Timur sendiri elemen rambut biasanya digambarkan pada sisi kiri dan kanan belakang dalam bentuk sulur daun yang terjurai. Wujud stilirisasi hiasan ini juga tampak pada elemen hiasan telinga dalam wujud hiasan sumping dan mutiara. Variasi komponen tangan dijum-

pai dalam sikap menggenggam atau jari telunjuk serta jari tengah diarahkan ke atas.

3. Bali

Selanjutnya beberapa contoh kala dari Bali menunjukkan ciri yang sangat berbeda dengan tipe yang ada di Sumatra dan Jawa. Bentuk-bentuk kala di Bali banyak mengalami perubahan dalam berbagai komponen dan unsurnya. Perubahan itu sendiri apabila dibandingkan dengan tipe-tipe kala yang sudah dibicarakan terdahulu lebih cenderung pada bentuk-bentuk yang distilir, sehingga hampir tidak menimbulkan kesan bentuk hiasan kala. Dari contoh yang ada tampak bahwa komponen mahkota dan wajah telah berubah sehingga tidak mendekati kenyataan seperti yang digambarkan dalam mitologi bahwa asalnya dari bentuk kepala raksasa atau singa. Elemen rambut berwujud sebagai sulur yang terjurai ke atas, hiasan mahkota tetap ada di bagian tengah dahi. Elemen mata mengalami stilirisasi menyeluruh sehingga tampak tidak realistis, digambarkan dalam wujud dua buah sayap yang keluar dari sisi kanan dan kiri hidung atau dalam bentuk lain sebagai bentuk ikal yang berpusat pada bagian mata, kemudian menjurai ke bagian bawah membentuk elemen pipi. Selain itu terlihat adanya elemen-elemen pokok yang tidak digambarkan seperti misalnya tanduk yang biasanya penggambarannya bersatu dengan bagian mata, dagu, dan tangan. Demikianlah gambaran motif hiasan kala Bali yang bentuknya sangat jauh dari sempurna. Sebagai pengganti muncul hiasan stilirisasi tumbuh-tumbuhan yang sangat sederhana.

III. Penutup

Demikianlah uraian seperti yang telah dijelaskan mengenai penggambaran bentuk-bentuk atau motif kala dari daerah-daerah Sumatra, Jawa, dan Bali yang pada dasarnya memiliki persamaan dan perbedaan. Perbedaan itu bisa terjadi karena faktor perbedaan waktu perkembangan atau karena adanya perbedaan nilai tradisi kebudayaan setempat dengan daerah lain, sehingga muncul bentuk-bentuk yang khas.

Mengenai fungsi ragam hias kala pada candi-candi atau bangunan uci di ketiga daerah tersebut, yakni Sumatra, Jawa, dan Bali selain sebagai hiasan pelengkap bangunan (*decorative*) kemungkinan juga mempunyai fungsi yang berkaitan dengan keagamaan. Hal ini didasarkan pada mitologi dan kenyataan yang berkembang di India bahwa penggunaan kala di ambang pintu candi dianggap memiliki aspek magis bagi bangunan itu sendiri.¹⁰

Catatan:

1. Hiasan kala makara ini termasuk dalam unsur ragam hias penghias bangunan (*decorative*). Contoh lain ragam hias itu ialah hiasan sulur, hiasan medalion, dan relief.
2. Secara khusus di beberapa tempat di India dipakai istilah Grasamukha, Rahur-mukha, dan juga kala (Kramrisch 1946:324).
3. Hiasan kala yang digunakan untuk bangunan umum disebut karang sae yang menyerupai bentuk kelelawar, bermata bulat, bertaring, bergigi runcing, dan kelima kuku jari tangannya runcing seperti harimau. Bentuk karang sae merupakan pengaruh Tiongkok yang dikembangkan sesuai dengan bentuk karang boma sebagai hiasan tradisional Bali (Gelebed 1978:135).

4. Keterangan tentang peristiwa untuk mendapatkan amrta terdapat dalam cerita Samudramanthana. Lihat Roy, Pratap Chandra: *The Mahabharata of Krisna-Dwaipayana Vyasa. Volume I (Adiparva)*, halaman 43-9; R. Soekmono "Amerthamanthana", *Amerta 1*, halaman 35-9.
5. Di samping itu bentuk makara di Indonesia ada yang diberi tambahan, seperti misalnya di dalam mulut yang terbuka (menganga) terdapat kinara-kinari, singa, dan mahluk gana.
6. Sebagai contoh ragam hias kala yang dihubungkan dengan kepala ular dapat dijumpai di Candi Jabung.
7. Contoh hiasan kala yang digunakan untuk Jawa ialah dari Jawa Tengah dan Jawa Timur saja, karena dari Jawa Barat hingga saat ini belum pernah ditemukan.
8. Lihat Kern Institute: *Annual Bibliography of Indian Archaeology for the year 1931*, halaman 29.
9. Secara arsitektural bangunan-bangunan suci (candi) di Jawa Tengah mempunyai kesan dengan bentuk tambun, sedangkan di Jawa Timur langsung.
10. Seperti telah diketahui bahwa dalam mitologi di India hiasan kala berasal dari kepala raksasa Rahu yang minum air kehidupan (amrta), sehingga ia dianggap memiliki kekuatan tertinggi yang dapat memberi kehidupan (Kramrisch 1946:326).

KEPUSTAKAAN

Bosch, F.D.K.

1948 *De Gouden Kiem. Inleiding tot de Indische Symboliek.* Amsterdam, Brussel: Elsevier.

Bosch, F.D.K.

1960 *The Golden Germ. An Introduction to Indian Symbolism.* 's-Gravenhage: Mouton and Co.

Gelebed

1978 *Beberapa Bentuk Rumah Tradisionil Bali.* Denpasar, Bali.

Hoop, A.N.J.Th.a.Th. van der

1949 *Indonesische Siermotieven-Ragam-ragam Perhiasan Indonesia-Indonesian Ornamental Design,* K.B.G.

Iyer, K. Bharatha

1977 *Animals in Indian Sculpture.* Bombay: Taraporevala.

Kempers, Bernet A.J.

1954 *Tjandi Kalasan dan Sari.* Disalin oleh R. Soekmono. Jakarta: Penerbitan dan Balai Buku Indonesia.

Kern Institute

1933 *Annual Bibliography of Indian Archaeology for the year 1931.* Leiden: E.J. Brill Ltd.

Kramrisch, Stella

1946 *The Hindu Temple.* Calcutta: University of Calcutta.

Marsoedi Soerjowidjojo

1979 *Makara Sejarah Pertumbuhannya.* Terjemahan

dari J.Ph Vogel. Surabaya: Proyek Rehabilitasi dan perluasan Museum Jawa Timur.

R. Soekmono

1952 "Amerthamanthana", *Amerta* 1:35-9. Dinas Purbakala Republik Indonesia.

Roy, Pratap Chandra, tt.

--- *The Mahabharata of Krisna-Dwaipayana Vyasa*. Translated into English prose from The Original Sanskrit text. Calcutta: Oriental Publishing Co.

Soejatmi Satari

1975 "Seni rupa dan Arsitektur zaman Klasik di Indonesia", *Kalpataru* 1:5-38.

Stutterheim, W.F.

1929 "The Meaning of Kala-Makara Ornament", *Indian Art and Letters N.S.* 3:27-52.

Tjandrasasmita, Uka

1975 *Islamic Antiquities of Sendang Duwur*. Jakarta: The Archaeological Foundation.

Vogler, E.B.

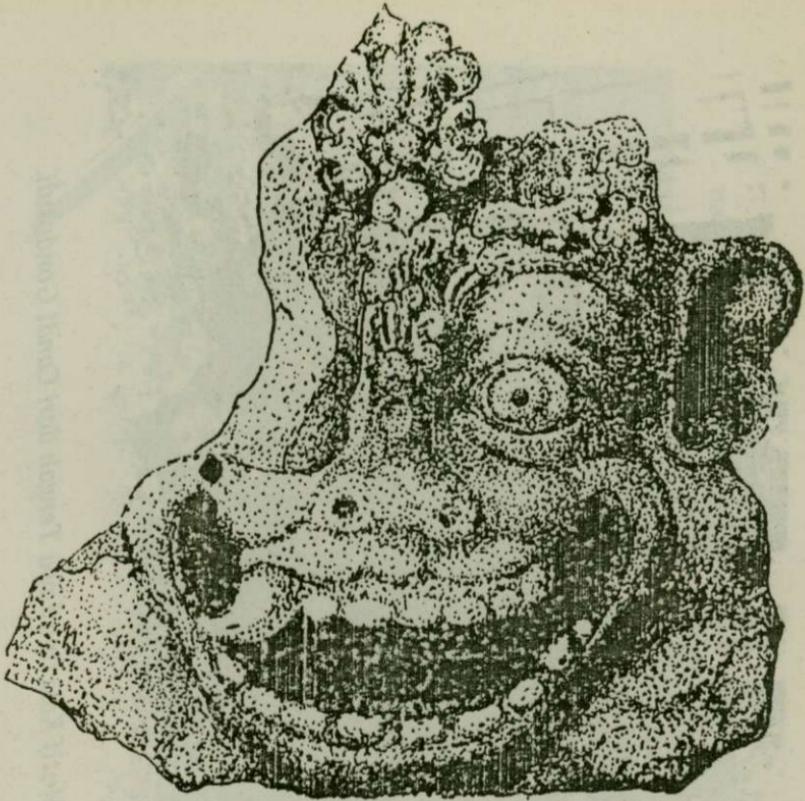
1949 *De Monsterkop*. Uit Het Omljstingsornament van Tempel doorgangen en nissen in de Hindoe-Javaanse Bouwkunst. Leiden: E.J. Brill.

Widyatmanta, Siman, t.t.

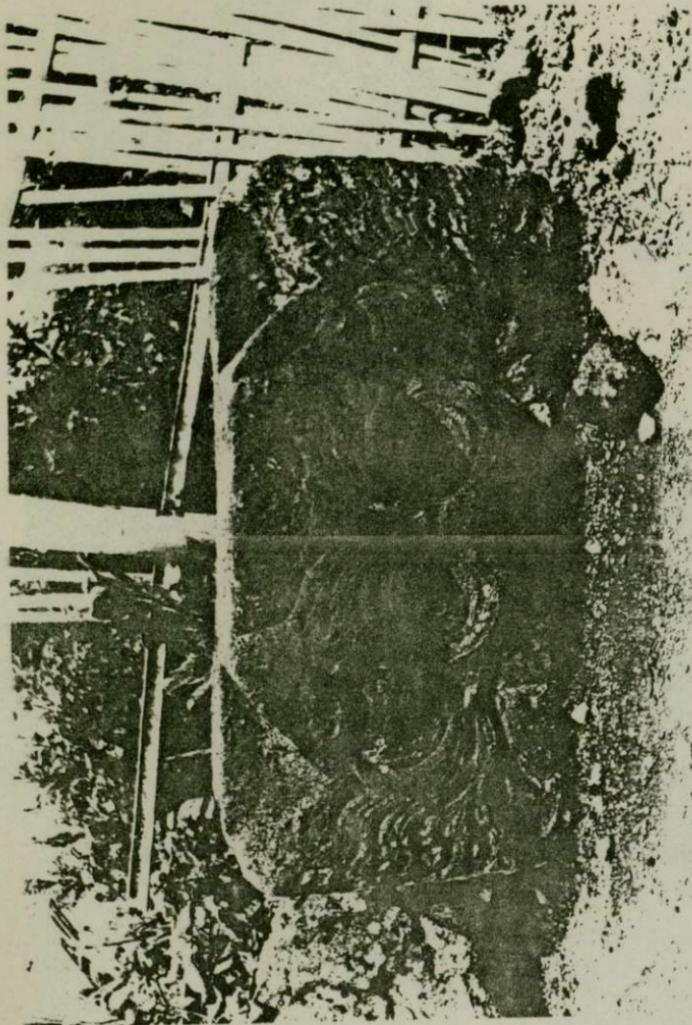
--- *Adiparwa*. Jilid I. Diterjemahkan oleh seksi Bahasa Jawa Cabang Bagian Bahasa Jogjakarta: U.P. "Spring".

Wirjosuparto, Soetjipto

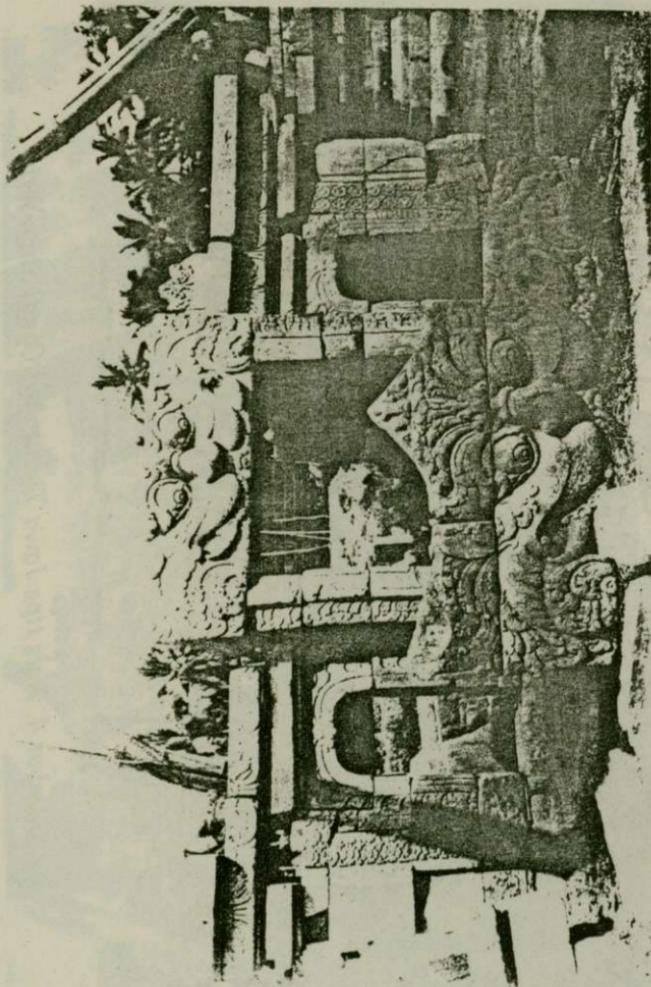
1957 *Sejarah Bangunan Kuno Dieng*. Jakarta, Jogjakarta: Kalimosodo.



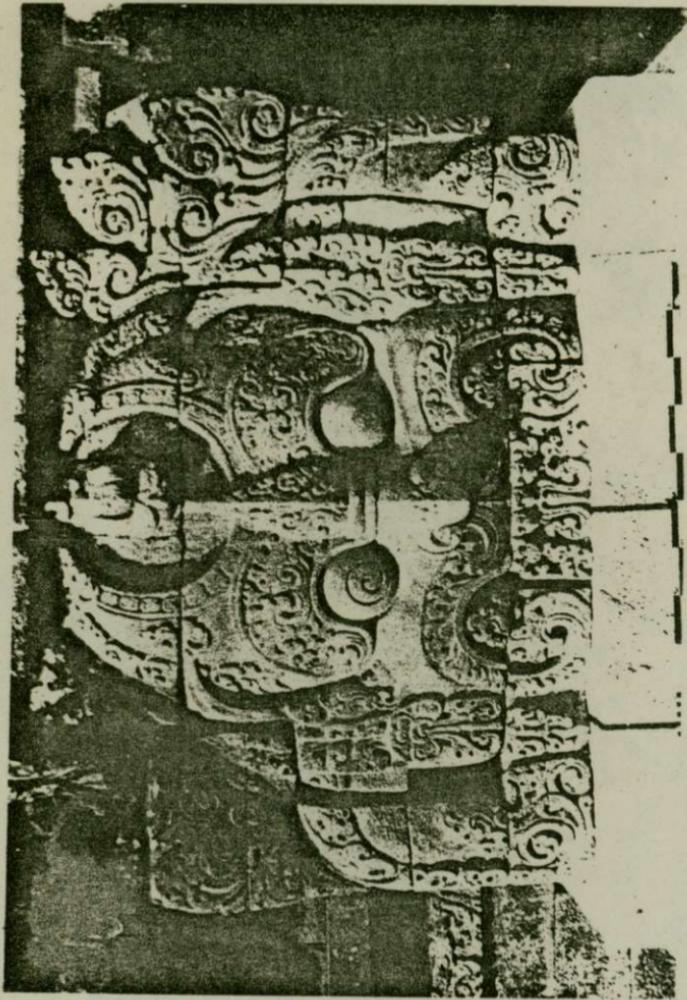
Gambar 1. Tipe Kala berasal dari daerah Palembang.



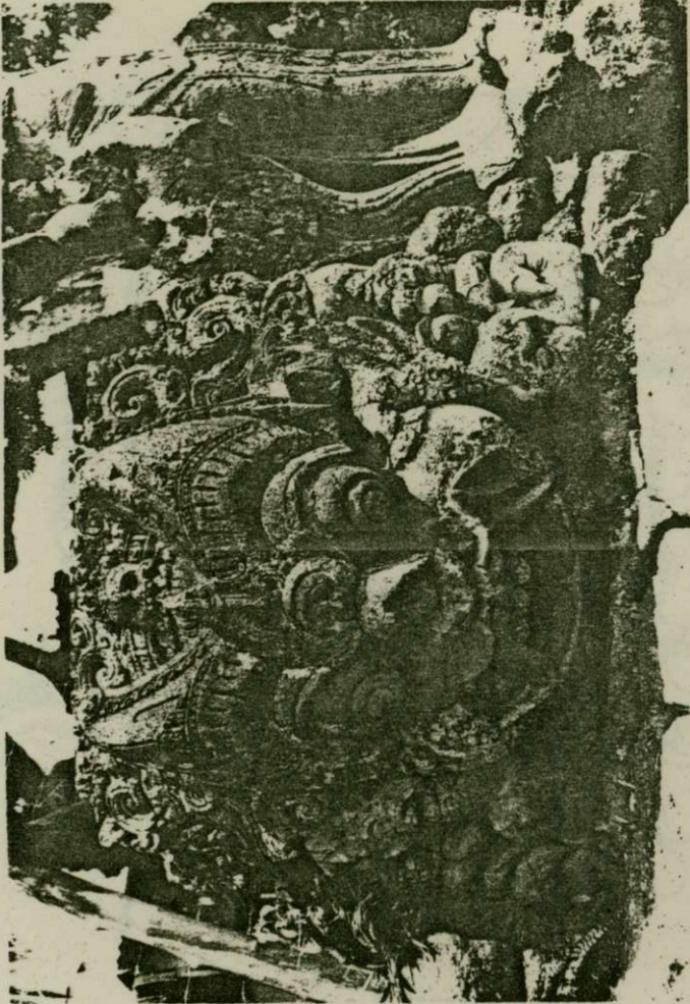
Gambar 2. Motif Kala tipe Jawa Tengah dari Candi Gondosuli.



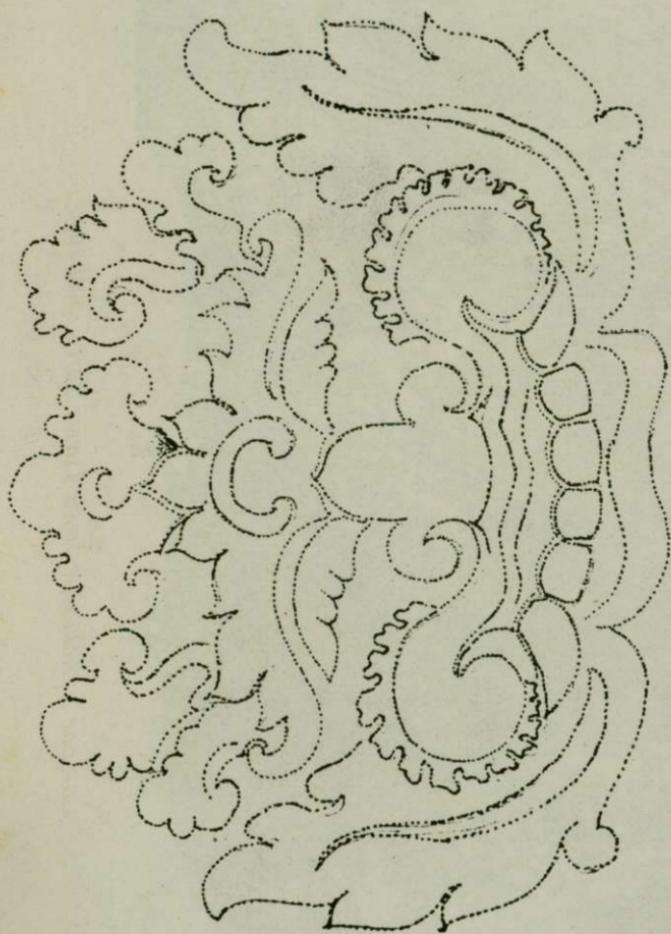
Gambar 3. Motif Kala tipe Jawa Tengah dari Candi Ngawen.



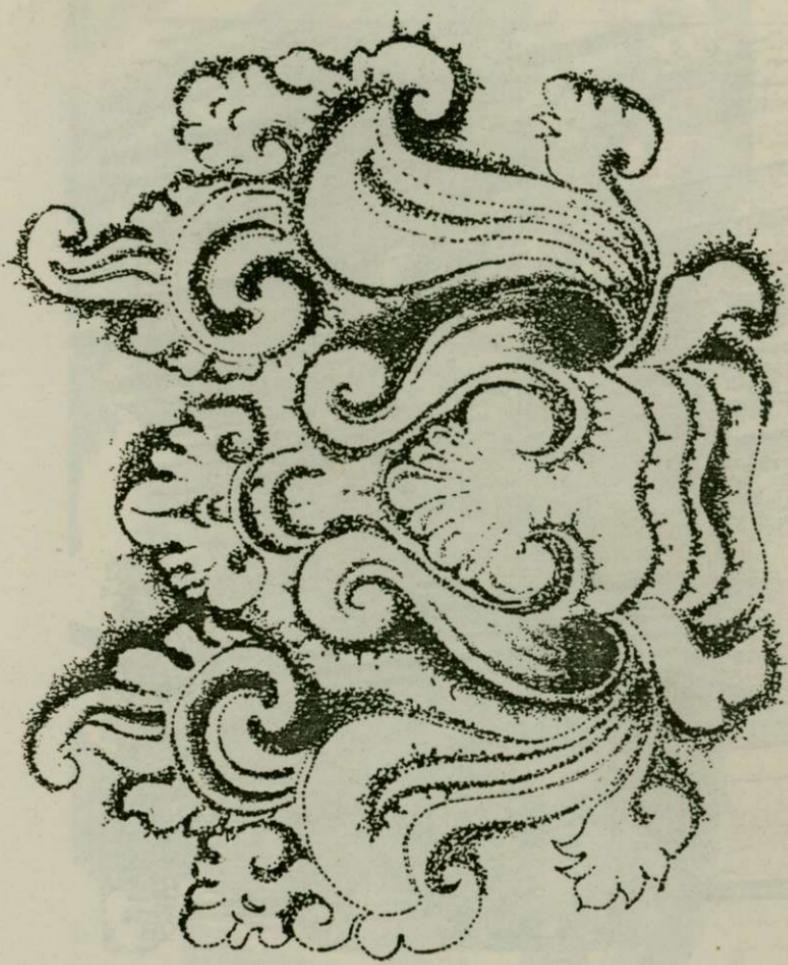
Gambar 4. Kala tipe Jawa Timur dari Candi Singosari.



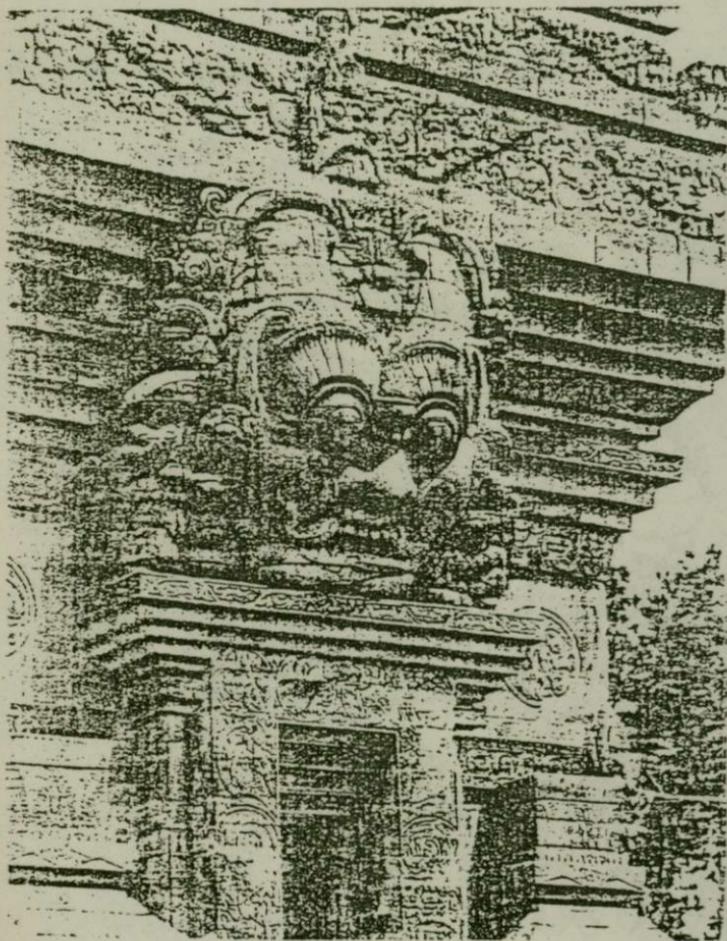
Gambar 5. Kala tipe Jawa Timur dari Candi Jago.



Gambar 6a. Kala Tipe Bali.



Gambar 6b. Kala Tipe Bali.



Gambar 7. Kala tipe Jawa Timur, Candi Penataran.

ARCA-ARCA BUDDHA DI INDONESIA: SEBUAH PENGAMATAN GAYA

Kuspanyati Boedhiyono

Pendahuluan

Estetika dalam Arkeologi Indonesia, mungkin merupakan suatu hal yang belum pernah dikemukakan secara terbuka di dalam suatu forum studi Arkeologi Indonesia. Di dalam Pengantar Diskusi pada kesempatan ini Edi Sedyawati mengemukakan "Masalah Estetik dalam Arkeologi Indonesia", dan mengajak kita untuk membahas fungsi artefak-artefak seni kuno di dalam masyarakat kuno Indonesia. Hal ini merupakan sesuatu yang tidak mudah bagi kami untuk membahas masalah estetikanya, karena penjelmaan rasa seni itu sendiri telah lama kita kenali dan rasakan, sebagaimana tampak dari berbagai hasil karya kebudayaan kuno yang sampai kepada kita, dan yang kebanyakan sudah tidak sesuai lagi dengan fungsinya pada masa dahulu. Boleh jadi yang menyebabkan pergantian fungsi itu adalah perubahan-perubahan nilai budaya yang dimiliki bendanya atau pun masyarakat sekarang.

Asal mula "manusia" Indonesia berkenalan dengan kesenian, dapat dikatakan telah muncul dari unsur-unsur yang terdapat dan berasal dari alam sendiri, misalnya apa yang tampak jelas dengan mata pada beberapa jenis kapak per-segi jaman prasejarah atau bahkan pada hasil kebudayaan masa sebelumnya, yang dibuat dari bahan batu-indah (setengah permata). Dengan kemunculan karya seni yang berasal dari alam (lukisan alamiah yang terdapat pada batunya), ditambah dengan teknologi kuno dan rasa seni yang timbul atau terdapat dalam diri masyarakat pada masa lampau, "manusia" Indonesia dahulu itu lalu mengembang-

kan hasil budayanya menjadi hasil-hasil budaya yang tidak hanya memenuhi kebutuhan akan fungsi saja, tetapi juga memiliki rasa seni yang tinggi, yang dapat dinikmati oleh pengagum dan pengamatnya dari segi kesenian, karena di dalamnya terdapat estetika yang terpadu dengan baik dan serasi dengan hasil budayanya. Rupa-rupanya penciptaan seni dan estetikanya itu tertutup oleh kegunaan bendanya sendiri dalam fungsinya sebagai alat atau senjata yang dipergunakan pada saat itu, yang sadar atau tidak sadar diciptakan oleh tokoh atau seniman pembuat hasil budaya itu menurut nalurinya.

Demikianlah juga dengan seni yang terkandung di dalam hasil karya suatu arca, khususnya arca-arca Buddha yang ditemukan di Indonesia. Arca ini dibatasi oleh berbagai aturan dan hukum yang menjadikannya benda budaya sampai kepada kita, kemudian menjadi benda seni yang dikagumi, karena adanya estetika yang memadukan aturan-aturan agama Buddha dan seni arcanya. Oleh karena arca-arca Buddha ini mengandung unsur-unsur seni, yang dapat melahirkan perasaan-perasaan tertentu, yang disebabkan oleh adanya keindahan di dalamnya, maka kita pergunakan arca-arca Buddha kuno tersebut sebagai media komunikasi ke masa silam melalui indra-indra kita, untuk mengungkapkan suatu tata cara kehidupan. Keindahan lahiriah dan kesadaran pengamatan terhadap arca-arca Buddha itu merupakan unsur-unsur pandangan tentang estetika sifat keindahan pada arca itu sendiri.

Hal-hal itu, yang antara lain menuntun kita kepada suatu kesimpulan, bahwa pembuatan sebuah arca memang telah direncanakan terlebih dahulu dan dengan memperhatikan aturannya baik tertulis maupun tidak tertulis, untuk memenuhi suatu kebutuhan. Dengan kata lain, sebuah arca adalah hasil ciptaan manusia yang mengandung unsur-unsur

keindahan yang dilahirkan oleh aktivitas emosional dan intuisi di samping pikiran-pikiran agama serta kemampuan teknis.¹ Adapun seni hias yang terdapat pada arca, juga dapat membedakan adanya gaya-gaya seni menurut sifatnya.

Dengan demikian, bagi suatu analisis estetika di dalam Arkeologi Indonesia, khususnya tentang arca, diperlukan suatu analisis yang tidak hanya menelaah apa yang tampak dan menarik perhatian saja (merupakan pandangan yang objektif sifatnya), tetapi juga kesadaran pengamat yang meliputi pengetahuan tentang aturan-aturan yang membatasinya, misalnya: agama, prasasti, mitologi, ikonologi, ikonometri, filologi, fungsi, gaya, bahan, tehnik pembuatan, simbol-simbol, dan lain-lain, yang umumnya bersifat subjektif. Kedua unsur ini merupakan suatu sistem yang terdiri dari: pemikiran, penalaran, dan perasaan, yaitu pembahasan hal-hal yang meliputi cipta, karsa dan rasa.

Arca-arca Buddha di Indonesia

Studi tentang arca-arca Buddha kuno yang ditemukan di Indonesia, telah banyak dibicarakan oleh para ahli arca. Pada umumnya pembicaraan dan telaahnya adalah yang berhubungan dengan ikonografi, perbandingan gaya, kronologi, dan lain-lain. Dalam kesempatan ini akan dibicarakan masalah estetik arca-arca Buddha kuno dan fungsinya pada masyarakat kuno di Indonesia. Sebagai suatu hasil karya budaya manusia dan hasil seni atau artefak seni kuno, yang akan ditinjau lewat bermacam-macam gaya seni arca yang terdapat di Indonesia. Dalam pembahasan ini akan diambil beberapa contoh gaya dari sejumlah arca Buddha yang terdapat di Museum Nasional dan berbagai koleksi yang tersebar di dalam pustaka-pustaka.

Arca-arca Buddha yang terdiri dari bermacam-macam, berbeda dalam bentuk dan gayanya. Arca-arca ini tentulah

diciptakan dengan mengikuti hukum-hukum atau aturan-aturan seni yang bersumber pada agama Buddha, sedangkan secara teknis estetis, ataupun fungsional, arca sebagai karya seni Buddhist, seharusnya erat hubungannya dengan relief candinya. Sayang, belum kita ketahui secara pasti, buku petunjuk atau kitab aturan apa yang dipergunakan sebagai pedoman oleh seorang seniman Buddhist Indonesia dalam menciptakan wujud arca tersebut. Selama ini yang kita ketahui adalah kitab-kitab aturan seni arca India. Mungkinkah para seniman tadi dengan sepenuhnya mengikuti ketentuan ikonografi Buddhist India? Sedangkan kita tahu, bahwa ajaran agama Buddha di Jawa terutama didapatkan dari Kitab Sanghyang Kamahayanikan.

Bahan yang dipakai untuk membuat arca-arca Buddha ini adalah: batu, perunggu, dan perak. Mungkin hal ini disebabkan oleh pertimbangan akan keawetan, kekekalan, dan kemudahan membentuk bahannya, agar berfungsi lebih baik daripada bahan yang tidak dapat tahan lama.

Batu yang dipergunakan kebanyakan adalah batu kali dan batu granit, yang dipahat menurut model yang dimaksudkan. Bahan perunggu yang terbaik, terdiri atas 87% tembaga (Cu) dan 13% timah putih (Sn)², teknik pengerjaannya kebanyakan *a' cire perdue*, untuk memperoleh detail yang cermat dan baik, sedangkan arca dari bahan perak dibuat secara pejal. Bahan pelapis yang banyak dipergunakan adalah emas dan perak; sedangkan pelapis batu atau tembok candi adalah lepa. Sementara itu, kuningan dibuat dengan kadar campuran 61% tembaga dan 39% seng merupakan campuran yang kenyal dan mudah dibentuk.

Berbagai tradisi pengerjaan arca-arca ini akan menentukan pula ketahanan arca-arca tersebut, di samping keadaan lingkungan penyimpanannya.³

Temuan-temuan arca Buddha di Indonesia dalam makalah ini adalah dari daerah Jawa, Kalimantan, dan Sulawesi,

sedangkan gaya-gaya seni arca yang membedakan penampilan arca-arca tersebut adalah: gaya Amarawati, gaya Gupta, gaya Gandhara, gaya Jawa Tengah, dan gaya Jawa Timur.

Kita mencoba mengamati estetika ini melalui gaya seni arca Amarawati, yang terdapat pada koleksi Museum Nasional nomor 6057, yaitu:

1. Arca Buddha dari Sikendeng; atau Sempaga, Sulawesi Selatan. Tinggi: 75 cm. Bahan: Perunggu. Bentuk keseluruhan: arca berongga. Deskripsi badan arca: Usnisa telah hilang atau patah; rambut mengikal ke kanan; urna tidak jelas; mata terbuka dengan pandangan lurus ke depan; telinga lebar dan memanjang ke bawah; hidung telah rusak ujungnya; bibir tersenyum lembut; leher bergurat 4 garis melingkar; dan bahu kiri tertutup jubah, sedangkan bahu kanan terbuka. Identitas ini merupakan ciri seni arca Amarawati yang berkembang di India kira-kira pada abad ke 2-5 M.⁴ Jubah menutup seluruh badan, kecuali bahu kanan. Tangan kanan patah pada bagian telapak, diperkirakan bersikap "abhaya" = sikap tangan yang menenangkan dengan maksud menolak bahaya. Tangan kiri menyandang jubah yang tergerai dari bahu kirinya. Kedua kaki tidak ada atau patah. Identifikasi: Buddha Dipankhara, pelindung para pelaut. Perkiraan yang lain menyatakan gaya ini berasal dari seni arca di Sri Lanka, yang berkembang pada kira-kira abad ke 8 Masehi.⁵

Pengerjaan bahan pada umumnya cukup baik sampai ke detail. Kesan umum: halus dan menampakkan adanya prana. Mythology arca, ditunjukkan oleh mudra-nya. Ikonometrinya menunjukkan perbandingan ukuran yang cukup baik dan meyakinkan, sebagai suatu hasil karya yang harmonis. Umur arca, menunjukkan waktu relatif tua, berdasar temuan di sekitarnya yang

menunjukkan kira-kira masa Neolithik. Sayang tidak ada inskripsi yang menyertainya, atau keterangan tertulis yang menjelaskan fungsinya, candinya pun tidak jelas. Secara ikonologis, menunjukkan fungsi yang cukup penting adalah sebagai alat pemujaan terhadap sang Buddha untuk melindungi pemujanya dari mara bahaya, terutama bagi para pelaut.

Dari gerak garis yang berasal dari bawah pada jubah yang agak tebal ini, menuju ke atas dan yang kembali lagi menggantung di tangan kiri, terlihat suatu ide penggambaran pemakaian jubah yang rapih dan indah. Sayang, gerak garis yang sudah mendaki badan arca itu dengan manis tidak dapat menyatu dengan garis ikal rambut yang kehilangan usnisa sebagai titik puncak garis, sehingga gerak garis itu terasa tidak "memuncak".

Dengan pandangan estetika yang diuraikan tersebut, terasa adanya suatu kekurangan yang cukup mengganggu pada bentuk lahiriah artefak seni ini, meskipun masih ada rasa indah yang cukup banyak berasal dari unsur-unsur estetika lainnya.

Secara menyeluruh memang dapat menunjukkan gaya Amarawati tersebut, tetapi fungsi arca yang jelas pada masyarakat setempat tidak sesuai dengan temuan yang dapat mendukungnya, sehingga penampilan estetika yang hampir sempurna ini, tidak cukup untuk menarik suatu kesimpulan tentang dianutnya agama Buddha di daerah temuan itu.

2. Arca seorang biarawan, dari Candi Plaosan, Jawa Tengah.⁶ Tinggi: 104 cm. Bahan: batu. Asal: Candi Plaosan Selatan, Jawa Tengah; dari akhir abad ke 9 M. Deskripsi: Tokoh laki-laki, duduk bersila dengan tangan di atas pangkuan, sikap bersemadi (dhyana-mudra).

Kepala digambarkan agak gundul (rambutnya dipotong sangat pendek; mata setengah terpejam melihat ke arah ujung hidung; bibir tenang; telinga panjang menandakan bekas lubang subang; jubahnya tipis menutup bahu kiri dengan ujung jubah menggantung di bahu kiri. Profil keseluruhan sebagai pendeta yang sedang bersemadi, menyerupai sikap Amitabha.)

Dari segi lahiriah, pengerjaan bahan cukup baik, pahatan halus, termasuk jubah yang tipis dan indah. Wajah yang tenang menggambarkan semadi yang dalam.

Identifikasi sebagai putera raja yang menjadi pendeta, menunjukkan bahwa agama Buddha dianut oleh kalangan istana raja.

Ukuran badannya menunjukkan keseimbangan yang serasi dengan arca-arca yang terdapat di dalam Candi Plaosan Lor, sebagai pasangan Candi Plaosan Selatan ini. Bilamana arca ini dibandingkan dengan arca-arca Buddha atau Dhyani Buddha dari Borobudur, memang terasa kurang menarik, tetapi sebagai tokoh tunggal, cukup menimbulkan kesan yang mendalam akan ketaatan pada agama Buddha oleh pengikutnya.

Persamaan bentuk dan sikap dengan arca-arca lain di sekitar Plaosan menunjukkan adanya kesamaan pengerjaan, atau dengan istilah lain, dibuat oleh sanggar yang sama, sedangkan seniman-seniman pembuatnya pun tentunya bukanlah seorang yang tidak berpengalaman; dengan pimpinan pembangunan yang mengerti atau menguasai cara membangun candi yang megah sesuai dengan rencana yang telah dipesan oleh salah seorang raja, misalnya Syailendra.

Oleh para ahli, segala sesuatu yang berhubungan dengan keindahan seni bangunan dan seni arca pada

sekitar periode dan lokasi ini dianggap sebagai gaya Jawa Tengah, yang berkembang kira-kira sebelum abad ke 8-9 Masehi.

3. Arca Dewi Tara, dari Jawa Tengah; Nomor Koleksi Museum 6590. Tinggi: 15,5 cm. Bahan: Perunggu bertatahkan emas. Asal: Bumiayu, Brebes, Jawa Tengah. Berasal dari abad ke-9 M. Deskripsi: Tokoh wanita, duduk bersila, dengan sikap tangan kanan: rawamudra, tangan kiri: witarkamudra. Tokoh duduk di atas bantalan lotus, yang di bawahnya terdapat tulisan berbahasa Sansekerta, tentang agama Buddha. Para urna dan bibirnya diberi lapisan emas; menunjukkan gaya Nalanda. Di atas mahkotanya memakai stupa kecil. Perhiasan dan pakaiannya sangat mewah sesuai postur tubuhnya yang kelihatan padat dan jelas dalam pelukisannya. Arca ini tidak diketahui candinya, tetapi dari sikap mudra yang menunjukkan sikap "memberi" dan "menerangkan", maka kemungkinan arca ini adalah Tara Hijau.⁷ Sebagai Tara Hijau, ia dianggap sebagai Ibu yang melindungi umatnya dari gangguan musuh. Dari segi pengerjaan bahan rupanya dipakai tehnik *cire perdue*, sehingga didapatkan hasil yang baik pada detail hiasan yang dipakai. Temuan Arca Tara Hijau di daerah Jawa Tengah ini menunjukkan kemungkinan perkembangan agama Buddha di daerah ini yang cukup luas.

4. Arca Bhrkuti dari Jawa Timur. Nomor Koleksi Museum 112a. Tinggi: 1,38 m. Bahan: batu. Asal: Candi Jago, Jawa Timur. Deskripsi: Tokoh wanita, berdiri, bertangan 4 buah masing-masing memegang atributnya, yaitu lotus (di sini lotus itu tidak dipegangnya, te-

tapi tangannya bersikap varamudra pada tangan kanan belakang), rosary di tangan kanan depan, trisula di tangan kiri belakang, dan kendi di tangan kiri depan. Di belakang kepala terdapat prabha yang menempel pada sandaran. Air mukanya agak marah atau dahinya berkerut (merupakan bentuk lain dari Tara yang sedang marah), rambutnya terurai, memakai mahkota yang sangat indah, pakaian serta perhiasan lengkap yang mewah. Sandarannya bertuliskan huruf Devanagari, yang berbunyi "Bharala Bhrkuti". Dua buah tanaman teratai mengapit arca ini, yang menjadi ciri kesenian gaya Singasari.

Pengerjaan bahan batunya terlihat sangat baik, di samping tehnik pemahatan yang rajin, sehingga menghasilkan arca yang sangat bagus. Dilihat persamaannya dengan arca-arca pasangannya, yaitu Tara, Sudhanakumara dan Hayagriva, rupa-rupanya dikerjakan oleh seniman yang sama. Penempatannya sebagai pengawal Amoghapasa di dalam Candi Jago, merupakan kelengkapan Pantheon Avalokitesvara. Candi Jago sendiri merupakan candi makam Raja Visnuvardhana dari Kerajaan Singasari, yang diarcakan sebagai Amoghapasa. Fungsi yang ditampilkan arca ini, adalah sebagai pemujaan kepada nenek moyang atau leluhur, tetapi pada masa ini rupanya berfungsi sebagai artefak seni yang digunakan sebagai model perhiasan yang dipakai oleh kaum wanita.

5. Arca Prajnaparamita, dari Jawa Timur. Tinggi: 1,26 m. Bahan: batu. Asal: Candi Singasari, Jawa Timur. Deskripsi: Tokoh wanita, duduk bersila di atas padmasana terletak di atas landasan semacam umpak yang bersandaran besar yang pinggirnya berhiaskan jwala. Tokoh

wanita ini sedang bersemadi, dengan sikap tangan dharmacakramudra, dengan keropak di atas teratai yang terletak di sebelah kiri badannya, keduanya merupakan atributnya sebagai Prajnaparamita. Pakaiannya mewah dan dilukiskan dengan jelas. Pengerjaan bahan batunya sangat baik, dan rajin. Gaya seni arcanya adalah gaya Majapahit, didukung oleh hiasan jwala, Prasasti Gajah Mada dan perbandingan dengan Arca Prajnaparamita dari Bhayalango, dan Arca Prajnaparamita lainnya yang juga terdapat di kompleks percandian Singasari, sedangkan identifikasinya adalah sebagai arca perwujudan dari Ratu Tribhuwanatunggadewi.⁸ Sebagai arca pemujaan dan perwujudan, ia dibuat dengan model yang monumental sifatnya, pada sekitar tahun 1351 M atau 1362 M. Arca ini masih diperdebatkan sebagai arca perwujudan oleh para ahli, karena ada di antaranya yang mengatakan sebagai arca perwujudan dari Ken Dedes, permaisuri Ken Arok raja Singasari. Seni hias yang terdapat pada arca ini disebut atau termasuk gaya seni Jawa Timur, yang terpengaruh gaya kesenian Gupta.

6. Arca Buddha dari Kalimantan. Tinggi: 58 cm. Bahan: Perunggu. Asal: Kota Bangun, Kalimantan. Deskripsi: Tokoh laki-laki, berdiri dengan tangan kanan diangkat setengah badan, sikap vitarkamudra. Sebagai tokoh Buddha, urnanya tidak dilukiskan, sebagai usnisanya diberi hiasan permata. Bibirnya tersenyum agak lebar. Bahu kanan terbuka, bahu kiri tertutup jubah yang ujungnya dipegang di tangan kiri, dengan lipatan kain yang teratur dan agak melambai. Telapak kaki hilang. Pengerjaan bahan baik, dengan menonjolkan detail yang cukup jelas atau sempurna. Kesan keseluruhan,

agak kepanjang-panjangan, terutama pada hidung dan tangan serta jari. Gaya seni arca Gandhara terlihat pada selaput di antara jari tangannya.⁹ Ukuran dan keserasian bagian-bagian tubuh kurang baik, sebagai media pemujaan kurang khdmata, atribut tidak lengkap. Fungsi yang lain, mungkin sebagai benda yang dipesan atau diperdagangkan dari daerah lain. Secara garis besar artefak ini tidak mengandung estetika yang mendukung seni arcanya, rasa indah hanya pada pengerjaan bahan, sedangkan kesan yang didapat malahan suatu penampilan tokoh yang agak lucu.

Kesimpulan

Setelah mengemukakan beberapa contoh dari gaya seni arca yang terdapat di Indonesia, khususnya seni arca Buddha (belum semua gaya bisa dikemukakan di sini), kiranya dapat disimpulkan sebagai berikut:

1. Estetika terdapat di dalam setiap artefak seni kuno dan berbeda-beda nilainya menurut pengamatnya.
2. Setiap gaya seni mempunyai nilai estetikanya masing-masing dan dapat menjadi ciri khas gaya seni itu sendiri.
3. Gaya dan estetika di dalam arca-arca Buddha dapat menentukan fungsi arca Buddha itu pada masyarakat-masyarakat kuno Indonesia, dalam berbagai aspek.
4. Untuk mengetahui adanya estetika di dalam suatu artefak seni kuno, faktor "rasa" adalah merupakan unsur yang utama.
5. Estetika dalam Seni adalah relatif bagi setiap pengamat artefak seni kuno.

Catatan

- 1) Wiyoso Yudoseputro, 1974. "Peranan Tehnik dan Media Pahatan/Arca dalam Gaya Seni Arca Indonesia Klasik". *Laporan Penelitian Gaya Dalam Seni Arca Indonesia Klasik*. Edi Sedyawati, 1974. Hal. 76 dst. (Editor). Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*. Routledge & Kegan Paul Limited. Second Impression, 1959.
- 2) Muhammadin Razak, 1983. *Konservasi Koleksi Perunggu*, Dep. P & K. Jakarta, 1983, hal. 9. Dirjen Kebudayaan, Museum Nasional.
- 3) op. cit. hal. 33.
- 4) A.J. Bernet Kempers, *Ancient Indonesian Art*, Harvard University Press, 1959. Gambar 24. Hal. 31-32.
- 5) Jan Fontein; R. Soekmono; Satyawati Suleiman, *Ancient Indonesian Art of the Central and Eastern Javanese Periods*. New York, The Asia Society Inc, 1971. Hal. 148, Pl. 22.
- 6) op. cit. hal. 144-145. Pl. 5.
- 7) Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism*. Rutland, Vermont & Tokyo, Japan. Third Printing, 1977. Hal. 123.
- 8) Siti Kuspartyati Parwoto, *Arca Prajnaparamita dari Candi Singasari*, Skripsi Sarjana Sastra Bidang Arkeologi, FSUI, Jakarta, 1969.
- 9) A.J. Bernet Kempers, *Ancient Indonesian Art*. Harvard University Press, 1959. Hal. 49. Pl. 97.

SENI KEISLAMAN DI LOMBOK: SEBUAH KASUS TRANSFORMASI

Tawalinuddin Haris.

I. Pengantar

Untuk memahami dan menilai suatu hasil karya manusia, apakah mengandung nilai-nilai estetis (keindahan) atau bukan terlalu sulit bagi kita, karena apa yang dianggap dan dinilai indah oleh seseorang belum tentu indah buat orang lain. Dengan demikian pada dasarnya bagaimanapun sederhananya suatu hasil karya, tetap memiliki nilai estetis (keindahan), setidaknya-tidaknya buat sipencipta. Lebih-lebih penciptaan karya tersebut dilandasi suatu konsepsi, atau latar belakang kepercayaan tertentu, dimana karya tersebut tumbuh dan berkembang.

Sesuai dengan judul makalah ini, akan dicoba untuk membahas hasil karya kesenian yang bernafaskan keislaman yang memiliki atau dianggap memiliki nilai keindahan, setidaknya-tidaknya bagi masyarakat atau sebagian masyarakat Islam di Lombok, suku Sasak khususnya, dengan memusatkan perhatian pada bangunan mesjid dan makam kuno atau yang dianggap kuno. Meskipun demikian sepintas akan disinggung beberapa bangunan mesjid dan makam atau bangunan lainnya yang diperkirakan dari masa yang lebih kemudian, sebagai bahan bandingan untuk menunjukkan akan adanya tradisi seni yang berkesinambungan dari masa-masa sebelumnya. Sekalipun proses tersebut berlangsung lama, ternyata tidak terjadi perubahan-perubahan yang mendasar.

II. Bangunan Mesjid

Perlu diketahui, bahwa mesjid-mesjid kuno atau yang dianggap kuno ini umumnya berlokasi di daerah-daerah ter-

pencil di dataran tinggi (perbukitan), dimana dulu masyarakatnya adalah penganut Islam Waktu Telu, sehingga lingkungan alam dan masyarakat setempat sangat menentukan wujud arsitektur, nilai estetis serta arti simbolis dari bangunan yang bersangkutan. Masjid-mesjid tersebut dibuat dari bahan-bahan yang mudah rusak atau lapuk, seperti kayu, bambu, alang-alang, ijuk, dan sebagainya, yang tentu saja sering mengalami penggantian atau perbaikan, sehingga keaslian material tidak dapat dipertanggungjawabkan. Meskipun demikian, masjid-mesjid ini mempunyai ciri-ciri yang hampir sama dengan apa yang disebut oleh G.F. Pijper sebagai tipe masjid kuno (1947:275). Denahnya bujursangkar dengan fondasi yang masif, tingginya ada yang mencapai 2 meter (mesjid kuno Sumbek), atap tumpang dua dengan atap tingkat bawah menjurai, kemiringan yang tajam mengakibatkan dinding-dinding ruangan dan pintu masuk menjadi rendah, sehingga orang yang akan masuk kedalamnya harus membungkukan badan. Keadaan serupa ini sering dihubungkan dengan perlambang (simbolis), bahwa jika orang hendak menyembah Allah (Tuhan) di dalam *batullah* (mesjid) hendaknya merasa rendah dihadapan Nya.

Di beberapa masjid kuno, seperti Masjid Rambitan, Masjid Pujut, Masjid Bayan atau Masjid Sumbek, ada kemungkinan atap semacam ini dibuat demikian dengan maksud agar air hujan dapat dengan mudah jatuh ke tanah, sehingga atap alang-alang dapat bertahan lebih lama dari proses kerusakan atau pelapukan. Dengan kata lain tidak semata-mata berlatar belakang filosofis (bermakna simbolis), namun didasarkan pula pada pertimbangan-pertimbangan teknis dan fungsi. Kecuali itu ada kemungkinan bentuk atap ini didasarkan pada bentuk atap rumah tinggal orang atau masyarakat sekitarnya yang disebut *bale kodong*. Pada puncak atap ditempatkan benda terakota yang biasanya berben-

tuk *pasu* (bahasa Sasak: tepak) berfungsi sebagai mustoko. Menurut beberapa ahli antara lain K.A.H. Hidding, mustoko ini sering dihubungkan dengan puncak gunung suci atau mahameru (1933:469-470). Namun apakah pendapat ahli tersebut berlaku pula pada mesjid-mesjid kuno di tempat lain, terutama di daerah-daerah yang pengaruh Hindunya tidak begitu kuat, hal ini masih perlu dipertanyakan.

Dari segi lain, jika atap tidak dilengkapi dengan benda penutup, apakah namanya juga mustoko, atau benda-benda lain yang serupa dengan itu tentu akan mudah bocor, apalagi kalau bahan atapnya dari alang-alang, ijuk atau bambu (santek) seperti Mesjid Bayan. Mungkin arti simbolis yang berakar pada budaya setempat lebih menonjol, seperti halnya Mesjid Pujut. Di puncak mesjid tersebut ditempatkan sebuah pasu tertelungkup yang berbunga sebagai mustoko. Di bawahnya terdapat benda-benda yang dianggap suci dan keramat oleh masyarakat Pujut dan sekitarnya, yaitu sege-lendong benang putih melingkar yang mempunyai makna suatu ikatan suci, yaitu hubungan kesinambungan antara mahluk dengan KhalikNya. Di dalam lingkaran benang tersebut ada seribu buah uang kepeng yang diikat menjadi lima ikat dan masing-masing berisi 200 buah, yang bermakna 5 rukun Islam yang harus selalu dilaksanakan. Benda tersebut ditutupi selembar kain putih yang melambangkan, bahwa hanya hati yang suci dan bersih yang bisa diterima sholatnya oleh Yang Maha Esa. Di atas kain putih tersebut ada 16 susun (ponjok) uang kepeng yang ditempatkan sedemikian rupa, sehingga membentuk segiempat dan pada setiap sisinya terdapat 4 susun uang kepeng yang masing-masing berisi 9 buah. Seluruh simbol tersebut bermakna sebagai berikut: angka 16 sebagai perlambang bagi masyarakat Pujut untuk mengingat kembali (pengeling-eling) akan kedatangannya (yang dimak-

sud adalah datu Pujut atau nenek moyang masyarakat Pujut), di Lombok dahulu dikawal atau disertai pengiring sebanyak 16 orang; angka 4 pada setiap sisi melambangkan tingkatan ibadah yakni syariat, tarekat, hakekat, dan makrifat; sedangkan angka 9 berarti *leng-leng sesanga*, sembilan lubang pada tubuh manusia.

Dari sebagian masyarakat Pujut yang menganut agama Islam Waktu Telu, uang kepeng yang diikat-ikat sering dipuja atau dijadikan benda pujaan yang disebut *pedewa*, sedangkan jumlah 9 mengingatkan pada dewa-dewa Lokapala; sebaliknya jumlah 16 (sumber lain mengatakan 17) dihubungkan dengan cerita tradisi masyarakat Pujut, berkenaan dengan asal usul nenek moyangnya atau Datu Pujut yang dikatakan berasal dari Majapahit yang bernama Mas Mulia. Di Klungkung, Mas Mulia kawin dengan putri Dewa Agung Putu Alit yang bernama Dewi Mas Ayu Supraba. Dari Bali, Mas Mulia disertai 17 keluarga (bahasa Sasak: kuren) berangkat ke Lombok dan menetap di Desa Pujut kemudian menjadi cikal bakal masyarakat asli Desa Pujut sekarang. (Goris 1939: 46-54). Dengan demikian, secara keseluruhan simbolis yang terkandung pada mustoko Mesjid Pujut tidak semata-mata dikaitkan dengan agama Islam, tetapi perpaduan antara Animisme, Hindu, dan Islam.

Pada mustoko Mesjid Gunung Malang yang sekarang menjadi koleksi Muslim Negeri Nusa Tenggara Barat, terdapat hiasan yang dipilin saling menyilang dibagian atas; dibagian luarnya terdapat hiasan geometris dengan tehnik tempel dan di dalamnya digambari motif tumbuh-tumbuhan dan binatang, ragam hias yang sudah lazim pada zaman prasejarah. Pada Mesjid Rambitan, benda terakota diganti dengan sepotong kayuangka yang disebut *poki* dengan hiasan yang disebut *karang jahe* dan *ponggel*. Meskipun di Bali dikenal hiasan *karang Jahe* atau *Sae* dan *Patra Ponggel* (I. Gst. Ngoerah Gde

Ngoerah dkk. 1981:265, Rai Wiryani 1983: 6-11) bentuk hiasan ini agak berbeda dengan yang ada di Bali, yaitu berupa hiasan bentuk segitiga yang menonjol dan lekuk ke dalam berselang-seling dengan bentuk burung di atasnya seolah-olah bertengger pada ujung *poko*. Kemungkinan motif atau hiasan ini berasal dari Bali, namun di Lombok bentuknya sebagai karya seni disesuaikan dengan kondisi setempat dan dianggap sebagai milik sendiri. Kecuali di Mesjid Rambitan, bentuk burung sebagai hiasan terdapat pula di Mesjid Bayan, yakni pada balok-balok melintang yang menopang atap tingkat atas yang berjumlah 23 buah dengan perincian 8 di sisi barat, masing-masing 4 di sisi timur dan utara dan 7 di sisi selatan (J. van Baal 1976:32-33).

Atap ditopang oleh 4 buah tiang utama atau *sake guru* dan beberapa buah tiang pinggir lainnya, yang dibuat dari kayu lokal. Dengan demikian, meskipun dinding-dinding ruangan dari tembok tanah, dinding tetap tidak menahan beban atap. Konstruksi seperti ini merupakan salahsatu ciri dari arsitektur tradisional (I. Gst. Ngoerah Gde Ngoerah dkk. 1981:202). Keempat tiang utama bertumpu pada umpak batu alam (*sendi*), bagian bawah segiempat dengan pahatan (hiasan) yang disebut *songoh rase* (di Bali: jongkok asu), sedangkan bagian atas segidelapan atau *pudakan* (Bali: pepudakan). Bagian tiang yang segiempat disebut *teken nine* = tiang wanita dan bagian yang segidelapan disebut *teken mame* = tiang laki. Rouffaer mengatakan bahwa bentuk tiang segiempat, segidelapan itu mempunyai persamaan dengan bentuk lingga dan umpaknya adalah yoni (1932:324). Tiang-tiang seperti ini lazim dipergunakan untuk bangunan profan, seperti *Bale Gunung Rate*, *baruga* ataupun bangunan bale (balai) yang terdapat di kompleks pura di Lombok, misalnya *Bale Mukedas* di Taman Narmada, *Bale Pleredan*, dan *Bale Kencana* di Taman Mayura.

Ciri lain dari mesjid-mesjid kuno di Lombok adalah bangunannya tanpa serambi (bangunan inti), sedangkan mihrab yang menjorok keluar di sisi barat, arahnya tidak tepat ke kiblat, bahkan miring beberapa derajat ke selatan dari arah timur barat. Dinding ruangan dari bambu dengan anyaman yang disebut *ulat saje* atau tembok tanah (Mesjid Sumbek) yang sering dikaitkan dengan simbol sifat kesederhanaan. Pintu masuk di sisi timur tegak lurus dengan mihrab, kecuali pintu masuk Mesjid Rambitan di sebelah selatan yang merupakan simbol agar manusia ingat akan kematiannya. Pintunya dari kayu lokal tanpa engsel (bahasa Sasak: engsel plocok), di mana setiap daun pintunya diberi tonjol di bagian ujung atas dan bawah (porus lanang) dan lobang-lobang (porus wadon) di ambang atas dan bawah. Daun pintunya polos (tanpa hiasan) kecuali alur-alur sepanjang tepiannya yang disebut *belimbingan*, sehingga apabila kedua daun pintu ditutup akan terbentuk suatu bidang hias yang disebut *bulan tumanggal*. Pada beberapa bangunan bale di Taman Narmada seperti Bale Mukedas, Bale Terang, bidang-bidang hias ini diisi dengan motif tumbuh-tumbuhan atau bunga-bunga yang dipahat lebih naturalis. Pintu-pintu seperti ini disebut *kuri*. Pada Mesjid Sakra (Lombok Timur) yang didirikan sekitar tahun 1303 H atau sekitar 1815/6 AD) (Cholid Sodri 1977: 33) pahatan blimbingan telah diganti dengan hias wastika, tumbuh-tumbuhan, dan bunga dalam bentuk roset (ceplok) yang dapat diartikan sebagai bunga teratai (Hoop, 1949:253). Kecuali itu pada mesjid ini ada hiasan kaligrafi dari ayat-ayat suci al'quran, ayat 18, surat 9, juz 10.

Mesjid-mesjid kuno di Lombok memiliki jendela kecil yang bertralis kayu atau tidak mempunyai jendela sama sekali; yang menarik ialah pada dinding (tembok) di sebelah kanan dan kiri pintu masuk terdapat piring yang menempel (merah putih) bertuliskan huruf Arab (Kalimah sahadah).

Di dalam ruangan mesjid ada bedug dan mimbar yang ditempatkan di sebelah kanan mihrab. Pada mimbar mesjid kuno Bayan terdapat hiasan yang menggambarkan burung, yang oleh masyarakat Bayan disebut *peksi Bayan* = burung Bayan (van Baal, 1976:32). Pada badannya tergambar seekor ayam, burung (bangau?) dan lainnya kijang atau kerbau, sedangkan di atas sayapnya terdapat hiasan bunga roset. Masyarakat setempat menyebutnya sebagai kolam tempat minum kerbau, sedangkan rosetnya dianggap sebagai matahari. Hiasan lainnya yang menarik ialah hiasan yang terdapat di mimbar mesjid kuni Sumbek, meskipun masih diragukan apakah bagian mimbar yang berhias itu dibawa dari tempat lain. Pada gelungan mimbar terdapat tulisan Arab yang diberi warna kuning emas (prada) menyebut nama *Muhammad*, dan khalifah yang empat Abubakar, Umar, Usman, dan Ali. Selain itu, ada tulisan lain yang belum sempat terbaca, karena tertutup oleh papan mimbar. Hal lain yang menarik pada mesjid ini ialah, motif atau hiasan tumbuh-tumbuhan dan bunga matahari yang dipahat lebih naturalis, dan pada keempat balok yang menopang atap tingkat atas terdapat hiasan tumpal, di sana-sini masih terlihat bekas-bekas pradanya. Sepanjang pengetahuan saya hiasan serupa ini, dulu pernah ada di tempat lain, yakni pada mesjid kuno di Pagutan Petemon yang sekarang sudah dibongkar dan diganti.

III. Bangunan Makam atau Nisan

Seperti halnya mesjid, makam-makam kuno di Lombok tampak sederhana, jiratnya berupa gundukan tanah dan pada bagian luar terdapat pasangan batu-batu kali (koral). Sebagian di antara makam-makam ini sudah rata dengan tanah. Dengan demikian, masuk akal jika pada makam-makam seperti ini tidak ditemukan hiasan apapun pada jiratnya. Ber-

beda halnya dengan makam-makam di pulau Sumbawa (Sumbawa, Dompu dan Bima) yang dibuat dari 4 bilah papan batu padas. Makam-makam kuno ini ada yang ditempatkan di tanah datar, di kompleks mesjid dan di tempat-tempat yang tinggi atau di puncak bukit. Makam-makam yang berada di puncak bukit seperti Kompleks Makam Seriwa mengingatkan pada tradisi megalithik, pemujaan pada rok nenek moyang. Di Lombok makam-makam di puncak bukit tersebar dimana-mana sehingga mungkin sekali hal ini dapat dikaitkan dengan faktor lingkungan dan tujuan yang lebih praktis.

Meskipun sederhana, makam-makam tersebut ada yang berundak dengan ukuran jirat yang makin mengecil, seperti beberapa makam yang terdapat di Kompleks Makam Kramat Raja, Selaparang. Nisannya dari batu padas (batu bokah), batu kali utuh (monolit) atau batu pecah, seperti halnya makam-makam baru. Pada nisan padas seperti ini terdapat ragam hias motif tertentu baik yang disamarkan (distilir) maupun mendekati bentuk sebenarnya. Menurut bentuknya, nisan-nisan padas berhias ini secara umum dapat digolongkan menjadi dua. Pertama adalah nisan bentuk gada bervariasi; dasar berbentuk segiempat, bagian tengah segidelapan atau bulat dengan puncak yang bulat, seringkali disamarkan dalam bentuk bunga teratai. Menurut pengamatan, tampaknya bentuk segidelapan (oktagonal) mengalami perkembangan, mula-mula segidelapan itu tampak dengan jelas, kemudian samar-samar dan kemudian menjadi bulat. Ada kemungkinan tingkat perkembangan ini berkaitan dengan usia (umur), di mana bentuk yang bulat lebih muda dari yang segidelapan. nisan gada (segiempat, segidelapan, dan bulat atau kadang-kadang dengan hiasan teratai pada puncaknya, mengingatkan pada bentuk lingga). Dalam ajaran Hinduisme, lingga kecuali dianggap sebagai lambang Dewa Syiwa sebagai dewa tertinggi, sering dihubungkan dengan phalus, alat kelamin laki-laki.

sidrat al-muntaha, yaitu pohon hayat di sorga yang terbesar, daripada pohon sorga yang disebut Tuba (Uka Tjandrasasmita 1964 : 163). Dengan demikian, pemakaian nisan berbentuk kekayon mempunyai makna simbolis sebagai lambang kehidupan yang abadi. Pada jenis nisan yang kedua ini terdapat ragam hias yang hampir sama dengan yang pertama, kecuali medalion. Adakala medalion ini dikombinasikan dengan motif tumpal, dan didalamnya terdapat tulisan berbunyi "Allah". Di Lombok belum pernah ditemukan nisan dengan kaligrafi, kecuali tulisan Arab yang amat singkat yang dikombinasikan dengan tulisan Jawa atau Bali kuno seperti di Makam Kramat Raja, Selaparang (Stuterheim, 1937 : 309-310), sedang di Kompleks Makam Seriwu ditemukan tulisan Jawa atau Bali kuno ketika dilaksanakan pemugaran pada tahun 1981/1982.¹⁾ Meskipun tidak diketahui namanya tokoh yang dimakamkan, karena tidak dicantumkan pada nisan-nisan yang bersangkutan, besar kemungkinan kedua jenis nisan tersebut melambangkan genetis (jenis kelamin) yang dimakamkan. Nisan gada untuk tokoh laki-laki, sedangkan nisan yang berbentuk pipih untuk wanita, seperti umumnya di tempat-tempat lain di Indonesia. Bahkan di Sulawesi Selatan di Makam Bataliung Desa Bontoramba, Kabupaten Jeneponto jenis kelamin itu dipertegas lagi dengan membuat patung tokoh yang bersangkutan sebagai nisan.

Perlu diketahui bahwa nisan-nisan padas masih dipergunakan hingga sekarang diberbagai tempat seperti di Pujut, Pejanggik, bahkan di wilayah perkotaan seperti di Makam Sesela, Makam Bintaro dan lain sebagainya. Demikian pula halnya dengan jenis atau ragam yang ditampilkan, tidak berbeda dengan sebelumnya, namun lebih bervariasi dan naturalis terutama dalam penggambarannya.

Sebaliknya teratai dianggap sebagai lambang keabadian (simbol *eternity*) karena bunga teratai (lotus) itu dianggap sebagai tempat kelahiran para dewa (Bosch 1960:165). Agama Islam mengajarkan, bahwa setelah manusia meninggal badan kasarnya akan rusak, namun badan halusnya (rohnya) tetap hidup. Dengan demikian, dilihat dari konsepsi tersebut pemakaian nisan berbentuk lingga dengan hiasan teratai mempunyai hubungan yang erat sebagai lambang atau simbol kehidupan abadi sesudah kematian (Tawalinuddin Haris, 1976:85). Di tempat lain nisan-nisan seperti ini antara lain terdapat di Aceh (Makam Tanah Barat, Makam Tengku Bintari blang), di Sulawesi Selatan misalnya di halaman Mesjid Watan-Soppeng, Ujung Pandang. Selain bunga teratai, pada nisan gada seperti ini terdapat pula ragam hias lain, seperti motif tumbuh-tumbuhan, bunga-bunga, pilis (spiral) motif hati bervariasi, pinggir awan (meander), bingkai rata, bingkai padma dan tumpal, baik yang dikombinasi maupun berdiri sendiri. Hiasan tumpal misalnya seringkali dikombinasi dengan motif tumbuh-tumbuhan yang memenuhi seluruh bidang tumpalnya tersebut.

Jenis atau bentuk nisan padas berhias yang kedua adalah yang pipih atau memberi kesan pada bentuk yang pipih. Bagian dasar segiempat, bagian tengahnya agak lebar dan puncaknya runcing. Kadangkala bagian tengah dan puncaknya menyatu dan lebih bervariasi. Nisan-nisan sering memberi kesan pada bentuk gunung atau kekayon. Kekayon atau gunung itu sering dihubungkan dengan pohon hayat, pohon harapan, bahkan menurut K.A.H. Hidding, kekayon atau gunung itu menggambarkan dunia kematian (dunia sesudah mati) dan dianggap sebagai kehidupan yang asli (Hidding 1931:626). Dalam kepercayaan Islam, gambaran yang berhubungan dengan pohon hayat atau pohon abadi itu disebut *sejariatul-khuldi* yang dalam Al'quran disebut pula

IV. Penutup

Dari apa yang telah diuraikan tampak, bahwa seni keislaman di Lombok, khususnya mesjid-mesjid dan makam-makam kuno, berakar pada tradisi seni arsitektur sebelumnya. Pengaruh budaya yang datang dari luar (Hindu dan Islam) selalu disesuaikan dengan unsur-unsur setempat, sehingga terjadi suatu perubahan bentuk dari asalnya atau dengan kata lain terjadi suatu transformasi yang tidak hanya terlihat dalam bidang agama atau kepercayaan, yaitu dengan adanya Islam waktu *Tehu*, tetapi hal ini tercermin pula pada bangunan masjid, tidak hanya tampak pada wujudnya sebagai suatu hasil karya kesenian, melainkan pada simbol-simbol yang terkandung di dalamnya. Dalam hal ini, unsur-unsur setempat, (lingkungan alam, masyarakat, dan agama) amat berperan. Berbeda dengan bangunan makam, tampaknya kasus semacam ini kurang menonjol. Untuk menjawab pertanyaan ini perlu dilakukan penelitian lebih lanjut.

KEPUSTAKAAN

Baal, J. van

- 1976 *Pesta Alip Di Bayan*. Diterjemahkan oleh Drs. Nalom Siahaan. Jakarta, Bhratara.

Bosch, F.D.K.

- 1960 *The Golden Germ, An Introduction to Indian Symbolism*. Mouton & Co s'Gravenhage.

Haris, Tawalinuddin

- 1976 *Proses Islamisasi Dan Kekunaan Islam di Selaparang-Lombok*. Skripsi Sarjana Arkeologi, Fak. Sastra UGM.

1980- *Laporan Tehnis Pemugaran Mesjid Rambitan*.

1981 Proyek P3SP NTB.

1981- *Laporan Tehnis Pemugaran Situs Gunung Pujut*.

1982 Proyek P3SP NTB.

---- "Makam Selaparang", *Laporan Pemugaran Peninggalan Sejarah Dan Purbakala Bali dan Nusa Tenggara Barat*, Dep. Dikbud, Ditjen Kebudayaan, Proyek P3SP, 34-56.

1982 "Makam Seriwa", *Laporan Pemugaran Peninggalan Sejarah Dan Purbakala Bali dan Nusa Tenggara Barat*, Dep. Dikbud, Ditjen Kebudayaan, Proyek P3SP, 67-70.

Hoop, A.H.J. Th.a.Th. van der

- 1949 *Ragam-Ragam Perhiasan Indonesia*, Bandung: A.C. Mix & Co.

Hough, G.G.

- 1940 "A Pre-Islamic Element in The Malay Grave", *JMBRAS XVII/II August, 1940, 46-48*.

Hidding K.A.H.

1931 "De Beteekenis van de Kekayon", *TBG* LXXI, 1931, 625-662.

1933 "Het Bergmotief in eenigegodsdienstige Verschijnselen op Java", *TBG* LXXXIII, 469-475.

Kieper, Thomas M. and Clifford Sather

1970 "Gravemakers and The Repression of Sexual Symbolism: The Case of two Philippine-Borneo Moslim Societies", *BKI* CXXVI, 1970, 75-90.

Ngoerah, I. Gst. Ngurah Gde dkk.

1981 *Laporan Penelitian Inventarisasi Pola-Pola Dasar Arsitektur Tradisional Bali*, 1981.

Pijper, G.F.

1947 *The Minaret in Java*. India Antiqua E.J. Brill Leiden, 1947.

Riel, Ctr. BB.AJC

1941 "Aanteekeningen naar Aanleiding van het Desa-feest op den Poedjoetheuvel", *Djawa* XXI, 1941, 375-392.

Rouffaer, G.P.

1932 "Beeldende kunst in Nederlandsche Indie", *BKI* LXXXIX, 515-657.

Sodri, Ahmad Chalid

1977 Laporan Hasil Survai Kepurbakalaan Di Daerah Nusa Tenggara Barat. *BPA*, 12.

Soekarto, K. Atmojo M.M.

1974 "Makam Islam Purba Selaparang", *Aneka Purbakala*, no. 6, 7, 8, 12.

Stutterheim, W.F.

1937 "Een Enscriptie van Lombok", *Djawa* XVII, 309-310.

SENI HIAS PRASEJARAH: SUATU STUDI ETNOGRAFI

D.D. Bintarti*

Masalah pola hias sesungguhnya telah berulang kali ditulis, antara lain oleh Van der Hoop, Claire Holt, Bernet Kempers, Roder, Vorklage, sekelompok penulis yang kemudian hasilnya diterbitkan oleh Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah (1976/1977) yang berjudul Sejarah Seni Rupa Indonesia, dan sebagainya.

Seni hias yang akan dibahas di sini adalah yang termasuk dalam kebudayaan. Seni yang akan dibahas hanyalah yang mencakup pesan dalam kaitannya dengan lambang, karena masalah estetika akan dibahas oleh orang lain.

Seni hias prasejarah mulai muncul pada masa kehidupan berburu dan mengumpulkan makanan. Seni pada masa ini tidak hanya dikaitkan dengan kekuatan magis. Dari data yang diperoleh menunjukkan bahwa lukisan di gua selalu dilakukan di tempat yang sulit dicapai, misalnya terlalu dalam dan di bagian yang letaknya tinggi. Lukisan adegan perburuan diharapkan atau dilambangkan agar mendapatkan hasil buruan yang sesuai dengan keinginan mereka. Kepercayaan ini dapat disebut sebagai kontak magis (Howell 1982).

Pada masa kemudian ketika manusia sudah menetap, maka seni hias ini tidak hanya terbatas pada bentuk lukisan, tetapi juga goresan, pahatan, ukiran, atau cap (*impressed*). Pada waktu luang, setelah mereka mengerjakan pekerjaan sehari-hari seperti berladang, berburu, memasak, dan sebagai-

*)Makalah ini ditulis antara lain dengan bahan (data) yang diberikan oleh Sdr. Kosasih SA, dan Bagyo Prasetyo, oleh karena itu dapat juga dianggap ditulis oleh kami bertiga.

nya dipergunakan untuk meningkatkan ketrampilan mereka dalam bidang seni. Kegiatan seni meningkat baik dalam bentuk benda yang dijadikan sarana, maupun macam lukisan (gambarannya). Kalau pada masa sebelumnya mereka hanya melukis terutama pada benda tak bergerak, maka pada masa kemudian juga pada benda yang bergerak atau mudah dipindahkan. Ragam lukisan tidak hanya dalam bentuk alam dan dirinya, tetapi juga alat yang diperlukan setiap harinya.

Karya seni ini tidak hanya berhubungan dengan magis, tetapi mulai meningkat kepercayaan kepada nenek moyangnya. Pemujaan kepada nenek moyang ini menimbulkan ide untuk menciptakan bentuk-bentuk atau sesuatu yang berkaitan dengan nenek moyang. Tradisi yang dalam kaitan dengan kepercayaan pada nenek moyang ini disebut sebagai tradisi megalitik. Pemujaan pada nenek moyang ini digambarkan dalam bentuk batu-batu besar, baik yang dianggap sebagai perwujudan, tahta, maupun altar, dan juga diberi hiasan sebagai lambang (Soejono 1977).

Kemudian logam mulai dikenal dan teknologi yang baru menjadi pemegang peran penting. Hal ini disebabkan logam mudah dibentuk dan dihias dibandingkan dengan batu dan tanah liat. Oleh karena itu, ketrampilan semakin meningkat. Mereka mulai membuat berbagai model dari logam, misalnya bentuk manusia, binatang, senjata, perhiasan, benda upacara, dan juga keperluan sehari-hari. Walaupun benda logam memegang peranan, tetapi benda dari tanah liat dan batu tetap dipergunakan, bahkan memuncak pada masa ini (Soejono 1977).

Benda-benda logam ini dibuat dan dipergunakan dalam upacara (Lamster 1928). Beberapa contoh benda logam memperlihatkan tiruan dari lukisan dalam gua atau ceruk seperti bentuk rusa, anjing, burung, dan ular (Has-

kins 1963). Tradisi megalitik yang semula digambarkan dalam bentuk bangunan batu besar mulai dilambangkan dalam bentuk yang lain. Tradisi ini kemudian menjadi dasar dari seluruh kegiatan manusia yang berkaitan dengan aspek kehidupan, kematian, kepercayaan nenek moyang.

Bentuk benda-benda yang dihias dapat dikelompokkan menjadi dua yaitu:

1. Benda yang tidak mudah dipindahkan (tidak bergerak) seperti dinding gua atau ceruk dan bangunan megalitik.
2. Benda yang mudah dipindahkan (bergerak) seperti benda dari tanah liat, logam, batu, kayu, tulang, dan sebagainya.

Bentuk pola hias yang digambarkan, dilukiskan, digoreskan, dipahatkan, atau dicapkan (*impressed*), pada umumnya berupa bentuk: 1. manusia, 2. binatang, 3. geometrik, 4. senjata, 5. rumah, 6 perahu, 7. tumbuh-tumbuhan, dan 8. bulan dan matahari.

Pola hias manusia adalah yang sangat penting, karena merupakan bagian dari dirinya. Pola hias ini mempunyai beberapa variasi:

- 1) bentuk utuh manusia
- 2) bentuk bagian dari manusia (tangan, kaki, muka).

Pola manusia yang digambarkan juga bervariasi, misalnya dalam keadaan kangkang, berdiri, duduk, dan sebagainya. Pola hias yang menonjol adalah penggambaran bentuk alat kelamin baik wanita maupun pria, seperti pada bangunan megalitik di Sulawesi Tengah, Bali, Nias, dan Lampung. Pola kangkang sikap yang paling banyak ditemukan dalam pahatan maupun lukisan. Pola ini juga ditemukan pada benda megalitik di Minahasa, Sumbawa, Bondowoso, dan lukisan pada dinding batu di Lembata, dan sebagainya.

Bagian tubuh manusia juga memegang peranan penting seperti tangan, kaki, dan muka. Lukisan (cap) tangan di-

gambarkan pada dinding gua di Sulawesi Selatan dan Tenggara, dan cap kaki ditemukan pada benda megalitik. Pola hias muka banyak ditemukan baik pada benda logam, maupun batu, serta benda tanah liat yang berfungsi sebagai bekal kubur. Fungsi dari pola hias manusia ini sebagai penolak kekuatan jahat, konsep kelahiran kembali, berkabung (Soejono 1977).

Pola hias binatang mempunyai peranan penting karena berhubungan dengan keadaan sehari-hari. Anjing adalah yang paling menonjol, binatang ini yang pertama dijinakkan oleh manusia dan dianggap sebagai kawan terutama dalam berburu. Pada masa kemudian anjing juga memegang peran dalam kepercayaan pada beberapa suku bangsa di Indonesia seperti Nias, Bone, Lombok, Sumbawa, Bali, Timor, Toraja, Dayak, Tobelo, dan sebagainya (Soejono 1977). Anjing ini dikaitkan dengan peristiwa yang berupa perkawinan, kelahiran, penyakit, dan kematian (Kruyt). Binatang lain yang dilukiskan dalam seni hias prasejarah adalah burung (enggang yang berparuh melengkung (jenis kakatua), jenis bangau, merak, dan sebagainya), binatang melata (kadal, cecak, biawak, buaya), kuda, kerbau, gajah, kijang, harimau, katak, babi, ayam dan ikan. Secara umum pola hias binatang ini mempunyai arti atau lambang dari roh nenek moyang, pelindung dari kekuatan jahat dan pengusir roh jahat, kendaraan roh yang meninggal. Lambang-lambang atau pola hias binatang ini terdapat pada peti mati suku Dayak, Batak, Mentawai, Sumbawa, Kei, Bali, dan sebagainya (Hans Scharrer, Van Heekeren, Franz Boaz).

Pola hias geometrik merupakan pola hias yang paling umum dan selalu dipergunakan pada setiap benda. Pola hias geometrik dapat dikelompokkan menjadi: garis (horizontal, vertikal, sejajar, lengkung); lingkaran (lingkaran memusat, lingkaran dengan titik di tengah, lingkaran kosong);

tumpal; pilin, huruf E, huruf F, pita-pita bergelombang, dan sebagainya. Pola hias geometrik merupakan pola tradisional yang terus menerus dipergunakan sampai sekarang. Pola hias ini selain berfungsi memperindah, juga mengandung arti sosial, geografis maupun religius (Frans Boaz 1955:88-143).

Senjata tidak banyak digambarkan dalam benda prasejarah. Pahatan pada batu di Watu Weti (Flores) menggambarkan belati dan kapak bersama perahu dan benda yang lain. Pahatan senjata yang lain pada menhir di Sumatra Barat dalam bentuk belati.

Bentuk rumah digambarkan terutama pada nekara tipe Heger I dari Semarang dan Sumbawa. Bentuk rumah ini digambarkan bertiang seperti bentuk rumah pada beberapa daerah di Indonesia (Sumatra, Kalimantan, Sulawesi, Jawa Barat, dan sebagainya). Pola perahu digambarkan baik pada dinding gua, nekara, maupun batu. Bentuk perahu ini digambarkan panjang dengan bentuk setengah lingkaran atau seperti bulan sabit. Perahu ini melambangkan kendaraan roh nenek moyang, atau kedatangan nenek moyang dengan menggunakan perahu (Van Heekeren 1958:15-30). Perahu ini kemudian memegang peranan penting pada beberapa suku bangsa di Indonesia. Di Kalimantan pada suku Dayak bentuk peti kuburnya seperti perahu, juga pada suku bangsa Toraja, Sumba, Kai, Tanimbar, Timor, Irian Jaya, dan Siberut (W.J.A. Willem 1938:1-10). Bentuk rumah di wilayah Indonesia Timur terutama Nusa Tenggara Timur atapnya juga berbentuk seperti perahu.

Pola tumbuh-tumbuhan digambarkan dalam beberapa pola yaitu bentuk pohon, daun, atau bunga. Pola hias ini digambarkan pada nekara, moko, lukisan gua di Sulawesi Tenggara. Masa kemudian pola tumbuhan nampak pada pola kain tenun, rumah atau peti kubur. Pohon ini dianggap se-

bagai lambang dari pohon hidup yang menguasai dunia, seperti yang terdapat pada suku bangsa Dayak dan di Sumatra Selatan (Van der Hoop 1949:100-278).

Pola hias bulan, bintang, dan matahari ditemukan pada benda perunggu, lukisan pada dinding gua, dan pada batu. Pola hias ini melambangkan tempat asal nenek moyang dan lambang kehidupan. Pada tradisi megalitik banyak bangunan dan penguburan yang dihadapkan pada matahari (Van der Hoop 1932).

Setelah menguraikan secara singkat tentang seni hias prasejarah di Indonesia maka dapatlah diambil beberapa kesimpulan antara lain: bahwa seni hias prasejarah merupakan salah satu unsur kebudayaan yang berkaitan dengan unsur budaya lain. Pada masa prasejarah yang terutama adalah berkait pada kepercayaan dan kehidupan masyarakat. Konsep keindahan disesuaikan dengan tujuan pembuatan seni hias tersebut. Oleh karena itu hampir seluruh karya seni ini mengandung kekuatan magis yang dapat melindungi dari kekuatan yang tidak baik dan menambah kesejahteraan. Seni hias pada masa ini dilakukan dengan melukis (pada dinding gua/ceruk dan batu), menggores (batu dan tanah liat), memahat (pada batu), dan mengecap (pada dinding gua/ceruk, batu, dan tanah liat).

Pada masa kemudian seni hias prasejarah banyak ditemukan pada kain (batik, tenun, ulos, ikat, dan sebagainya), kubur-kubur, dinding rumah, alat-alat perang, alat keperluan sehari-hari, dalam bentuk tarian, dan sebagainya. Ragam hias ini secara tradisional berlanjut sampai masa kini baik melalui benda-bendanya maupun upacara-upacaranya.

KEPUSTAKAAN

Boas, Franz

1955 *Primitive Art*. New York: Dover Publication Inc.

Grand, P.M.

1967 *Prehistoric Art: Palaeolithic Painting and Sculpture, Greenwich-Connecticut*. New York Graphic Society.

Haskins, John F

1963 *Cache at Stone fortress-hill: Art from Ancient Tien may help to explain obscurities in Far Eastern History*. Natural History, Incorporating Nature Magazine.

Heekeren, H.R. van

--- "The Bronze Iron Age of Indonesia", *VKI*, 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.

Holt, Claire

1967 "Art in Indonesia," *Continuities and Change*, Ithaca-New York; Cornell University Press.

Hoop, A.N.J. Th.a.Th. van der

1949 "Ragam-ragam Hias Indonesia", *KBG*, Batavia, *KBG*.

Howell, F. Clark et al

1982 *Manusia Purba*. Pustaka Alam Life, Tira Pustaka, Jakarta.

Kosasih

1978 *Lukisan-lukisan Gua di Pulau Muna (Sulawesi Tenggara): Suatu Penelitian Pendahuluan*. Skripsi sarjana, Jakarta: FSUI.

- "Hasil Penelitian Lukisan-lukisan Pada Beberapa gua dan Ceruk di Pulau Muna (Sulawesi Tenggara)" *Rapat Evaluasi Hasil Penelitian Arkeologi II*, Cisarua (Bogor).

Lamster, J.C., Indie

- 1928 *Gevende eene Beschrijving van de Inheemsche bevolking van Nedderlandsch-Indie en van Hare Baschaving*. Haarlem-Holland.

Scharer, Hans

- 1963 "Ngaju Religion the Conception of God Among a South Borneo People", *KITLV*, seri 6, The Hague: Martinus Nijhoff.

Soejono, R.P. et al

- 1975 "Jaman Prasejarah Indonesia," dalam *Sejarah Nasional Indonesia I*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta.

Soejono, R.P.

- 1977 *Sistim-sistim Penguburan Pada Akhir Masa Pra-sejarah di Bali*, disertasi untuk memperoleh Doktor.

1976- *Sejarah Seni Rupa Indonesia*. Pusat Penelitian

1977 Sejarah dan Budaya, Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Willem, W.J.A.

- 1938 "Het onderzoek der megalithen te Pakaoeman bij Bondowoso", *ROD*, 3, Batavia, 1-10.

C. FUNGSI DAN SENI

SENI HIAS RAGAM DAN FUNGSINYA: PEMBAHASAN SINGKAT TENTANG SENI HIAS DAN HIASAN KUNO

Sri Soejatmi Satari

Seni hias atau *decorative art* merupakan cabang seni rupa, yang berbeda dengan cabang seni rupa lainnya, seperti seni lukis, seni pahat dan seni bangun, umumnya tidak berdiri sendiri, melainkan merupakan bagian integral atau pelengkap dari benda lain. Meskipun demikian, seni hias, yang menghasilkan hiasan atau ornamentasi dapat menjadi petunjuk atas fungsi benda tersebut. Arti simbolik yang lebih dalam kita lihat pada tahap awal perkembangan seni hias. Dapat dikatakan bahwa makin sederhana bentuk-bentuk suatu ornamentasi, makin dalam arti simbolik yang dikandungnya. Pada perkembangan lebih lanjut jenis ornamentasi yang sama akan mengalami perubahan bentuk dan tambahan yang lebih raya, sehingga makna simboliknya makin kabur, dan ornamentasi lebih mengarah kepada pemuasan rasa keindahan semata.

Untuk peninggalan arkeologi, ornamentasi dapat diterapkan pada hasil pahatan, misalnya arca, gerabah, keramik, senjata, genta dan lainnya. Jadi meliputi benda-benda yang sakral maupun sekuler, juga dapat diterapkan pada bangunan.

Khususnya pada bangunan, dari segi teknisnya kita kenal tiga macam ornamentasi atau hiasan, yaitu:

- a) hiasan aktif atau hiasan konstruktif,
- b) hiasan pasif,
- c) hiasan teknis.

Hiasan aktif atau konstruktif adalah hiasan yang tak dapat dipisahkan dari bangunan pokok karena akan merusak konstruksi bangunan. Hiasan ini misalnya berupa tiang

penyangga atau karyatid, yang selain berfungsi sebagai ornamentasi juga sebagai penyangga atap bangunan.

Hiasan pasif adalah hiasan yang lepas dari bangunan pokok, dan dapat dihilangkan tanpa mempengaruhi konstruksi bangunan, misalnya hiasan yang berupa menara-menara sudut atau simbar.

Hiasan teknis yang di samping fungsinya sebagai hiasan, juga mempunyai faedah yang bersifat teknis misalnya batu penutup langit-langit candi. Kecuali sebagai pelengkap bangunan yang berupa ornamentasi tersebut di atas, kita kenal pula ornamentasi sebagai bagian yang integral dari bangunan, misalnya relief pada dinding candi. Relief ini dapat kita bedakan antara relief berupa hiasan murni, misalnya yang berupa roset ataupun apsara seperti pada Candi Prambanan dan relief ceritera yang berdasarkan naskah-naskah agama, wira-carita dan sebagainya; ataupun relief yang berupa kalangwan ialah lukisan keindahan alam seperti yang banyak ditemukan di Trowulan.

Berdasarkan motifnya seni hias dapat kita bagi menjadi beberapa jenis (Van der Hoop 1949):

- 1). motif geometris,
- 2). motif manusia dan bagian-bagian tubuh manusia,
- 3). motif flora,
- 4). motif fauna,
- 5). lain-lain.

Motif-motif hias ini telah kita kenal sejak masa prasejarah dan jenis yang paling sederhana kita dapatkan pada gerabah dengan teknik gores, tekan dan tempel dan sebagainya. Teknik gores ini masih berlanjut hingga masa-masa sesudahnya, dengan catatan bahwa sejak masa Klasik teknik tempel atau *applique* makin berkembang. Beberapa contoh dari motif geometris yang mengalami perjalanan sejarah yang panjang

misalnya motif meander yang kemudian berkembang menjadi motif tepi awan yang muncul sejak sekitar abad ke XIII. Motif ini misalnya tampak pada hiasan tempayan yang ditemukan di Trowulan dan pada yoni dari Singasari.

Motif tumpal merupakan motif hiasan yang merata terdapat di Indonesia. Di Sumatra Barat motif ini dikenal dengan nama 'pucuk rebung'. Hiasan tumpal kita temukan misalnya pada lengkung pipi tangga Candi Jago, candi induk dan Candi Naga Panataran. Pada masa Islam ditemukan sebagai hiasan makam di Troloyo. Di Sumatera umumnya sebagai motif ukiran kayu penghias rumah. Sesuai dengan namanya, terutama sebagai hiasan tepi kain, batik maupun songket (Sumatra, Jawa Bali). Selain itu juga dijumpai pada benda-benda yang lebih bersifat etnografis seperti anyaman, wadah dari kuningan dan sebagainya.

Motif manusia ataupun bagian tubuhnya, baik yang naturalistis maupun yang disamakan telah dikenal sejak masa prasejarah yang diterapkan pada hampir semua benda.

Dari masa Klasik, dapat kita berikan contoh misalnya sebagai penyangga bangunan. Adapun yang disamakan dalam bentuk wayang atau topeng dikenal yang terutama di Jawa dan Bali, misalnya berawal dari relief Jalatunda; relief Samudramanthena atau Tantu Panggelaran dari Palgading, ilustrasi pada lontar dan lukisan pada langit-langit Gedung Kertagosha di Karangasem; dan bentuk topeng pada arca Bhima di Kebo Edan.

Hiasan fauna yang banyak diterapkan dalam seni hias berupa binatang yang oleh Van der Hoop dimasukkan dalam golongan rendah seperti katak, kadal, dan buaya yang termasuk dalam motif hias prasejarah. Ular atau naga mempunyai tempat tersendiri karena ditemukan sepanjang masa. Kecuali naga dari masa Klasik, hiasan yang banyak diterapkan adalah burung seperti garuda dan nuri. Motif garuda memegang pe-

ranan yang amat penting dalam seni hias masa Klasik. Adakalanya ia digambarkan sebagai arca yang berdiri sendiri atau bersama tokoh lain, adakalanya sebagai pelengkap obyek yang lebih besar atau bangunan.

Dalam hal ini, garuda tidak digambarkan sepenuhnya melainkan hanya sebagian dari badannya. Kepala garuda sebagai hiasan sudut atap candi (Garuda Bajang Ratu), sayapnya sebagai penghias pada candi (Candi Sawentar di Kediri). Pada Gapura Sendangduwur, kompleks pemakaman Islam di Pacitan, sayap garuda dipakai sebagai penghias di kiri kanannya.

Jenis flora utama yang menjadi hiasan masa Klasik adalah bunga lotus yang baru dikenal sesudah masuknya pengaruh Hindu Buddha. Lotus digambarkan baik sebagai tumbuh-tumbuhan utuh berupa akar, batang, daun, dan bunga (misalnya sebagai hiasan arca Singhasari); yang berupa padma (lotus merah) ataupun utpala (lotus biru); bagian-bagiannya, bunganya sebagai padmasana arca, kelopak bunga, bantalan benih; ataupun daunnya sebagai penghias gerabah, yoni dan benda lainnya. Motif fauna ke dua yang penting adalah motif naga. Naga tidak hanya digambarkan pada candi dan arca tetapi juga pada artefak lain juga dari masa Islam, misalnya senjata, perhiasan badan hingga lambang candrasangkala, misalnya pendirian kraton Yogyakarta.

Mengenai motif flora, di samping lotus dikenal pula tumbuh-tumbuhan lain, misalnya pohon mangga di Candi Prambanan, di Jalatunda, serta makam di Samudra Pasai yang merupakan import dari India; pohon asoka di Candi Panataran, bagian belakang arca Durga di Palembang, dan Jalatunda; pohon siwalan atau kelapa pada Candi Prambanan, relief pada umpak Trowulan. Motif pandan yang amat disenangi dalam kesusasteraan maupun pada relief di Jawa Timur, dan relief Mantingan dari zaman Islam. Banyak tumbuh-tumbuh-

an yang belum dapat kita identifikasikan meskipun banyak pula naskah, baik di Jawa dan Bali menyebutkan berbagai jenis tanaman yang ditanam sebagai penghias taman, di pegunungan maupun di pantai.

Motif lain-lain, termasuk bangunan sebagai penghias relief, relief terakota dari Kudus; bangunan sakral maupun profan pada candi seperti sudah diajukan oleh van Stein Callenfels yang berlanjut pada masa kebudayaan Islam.

Motif Seni Hias Indonesia Asli atau Pengaruh dari Luar?

Pada umumnya kita dapat memastikan bahwa banyak motif hias yang asli dari Indonesia, setidaknya-tidaknya sudah ada di Indonesia sejak masa prasejarah. Hal ini akan jelas bila kita sudah mulai menerapkan studi etnoarkeologi untuk membantu studi arkeologi. Sebagai contoh misalnya, ada pendapat bahwa hiasan pohon hayat berasal dari Mesopotamia tetapi pada suku bangsa Dayak yang bertempat tinggal di pedalaman telah dipakai motif pohon hayat pada ukiran kayu mereka.

Motif naga menjadi hiasan yang terdapat di seluruh Asia hingga Australia. Motif yang sudah ada di Indonesia dengan masuknya pengaruh dari India dan Cina, seolah-olah mendapat angin baru dalam perkembangannya.

Motif fauna yang jelas merupakan pengaruh dari luar ialah singa, gajah, dan merak. Hal ini jelas, misalnya dari nama-nama Sanskerta dari binatang-binatang ini.

Fungsi Hiasan pada Benda-benda dalam Masyarakat Kuno Indonesia.

Bahwa seni hias tidak semata-mata sebagai pemenuhan rasa keindahan suatu bangsa tampak jelas pada awal perkembangannya.

Seni hias sebagai ungkapan rasa keindahan di samping

pernyataan nilai simbolik dijumpai pada suku Maranaw di Filipina Baratdaya (Peralta 1980). Seni hias yang disebut okil atau okir ada dua macam yaitu, okir maskulin dan okir feminin. Okir maskulin merupakan motif-motif hias yang terdiri dari garis-garis lengkung dan okir feminin merupakan garis-garis yang sebagian bersifat lurus. Adapun yang menjadi dasar adalah tema-tema dalam alam. Motif-motif dasar okir maskulin berupa lingkaran = matilak (dari bahasa Hindia tilak); pucuk atau trubus = potiok, daun 'dupal atau raon, paku = pako dan bunga = todi. Adakalanya terdapat kombinasi antara motif-motif tumbuhan tersebut. Kombinasi itu misalnya merupakan pengulangan bentuk pako yang horisontal disebut magayoda, sedang yang merambat secara vertikal disebut pako rabong = paku yang berkembang.

Okir yang feminin antara lain terdiri dari: motif segi empat = pialang; sudut-sudut tajam = onsod; dan segi empat panjang = biagon. Kombinasi dari bentuk ini misalnya sara-gonting = bentuk salib dan biniton = bentuk binatang.

Di Indonesia motif-motif ini seluruhnya disebut motif geometris. Beberapa bentuk motif mempunyai arti simbolik, misalnya bentuk meander atau tepian awan yang dalam kesenian Cina melambangkan alamat yang baik. Di Indonesia dipakai sebagai hiasan pada wadah air, seperti tempayan, dan pada yoni yang dianggap sebagai wadah amrta.

Simbol-simbol lain, misalnya lotus, lambang kesucian diterapkan pada bangunan sakral, dan pada arca-arca. Garuda yang merupakan lambang dunia atas; matahari; lambang pembebasan manusia dari pengaruh buruk; dan pemberi cahaya terang dipahatkan pada candi (Candi Jago dan Candi Sukuh). Pada kedua candi ini terdapat pada yoni sebagai pembawa guci amerta dan lampu. Sebaliknya naga, lambang dunia bawah, juga lambang dari pemilik kekayaan di dalam tanah yang sewaktu-waktu dapat dimintai pertolongannya oleh

manusia. Naga merupakan lawan dari garuda tetapi keduanya merupakan kesatuan yang erat. Naga selain dipahatkan pada candi (Candi Naga Panataran) yang dianggap menjaga kekayaan candi, juga sebagai bentuk senjata tajam yang dapat membinasakan jiwa manusia seperti tajamnya lidah ular. Banyak sifat buruk yang dipunyai oleh ular atau naga dalam tradisi keluarga raja-raja di Asia Tenggara. Mungkin juga di Indonesia bahwa raja-raja tersebut merasa mempunyai ikatan kekerabatan yang erat dengan naga, dan mereka mendapatkan kekuatan dari makhluk-makhluk tersebut. Itulah sebabnya motif naga dipergunakan dalam lambang-lambang pendirian kraton; sebagai alat upacara kraton yang disebut Ardawalika; juga untuk menghias benda-benda lain misalnya gamelan dan sebagainya.

Pada perkembangan kemudian, lambang-lambang ini mulai kehilangan maknanya dan hanya menjadi ungkapan rasa keindahan seniman pembuatnya.

KEPUSTAKAAN

Bernet Kempers, A.J.

1959 *Ancient Indonesian Art*. Amsterdam C.P.J. van der Peet.

Bosch, F.D.K.

1948 *De Gouden Kiem*. Inleiding in de Indische Symboliek.

Hill, A.H.

1951 "Kelantan Silverwork". Repr. *JRMBAS*, XXIV/1.

Peralta, J.

1980 "Southeastern Philippine Art", *Anthropological Papers*, No. 7. Manila: National Museum.

Ramseyer, Urs

1977 *The Art and Culture of Bali*. New York Oxford University Press.

Ridley, Michael

1977 *Style, Motif and Design in Chinese Art*. Blandford Press Poole-Dorset.

Soekmono, R.

1973 *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia II*. Penerbitan Yayasan Kanisius.

Tichelman, G.L.

1940 "Een marmeren Praalgraf te Koeta Kareuëng". *Cultureel Indie*. tweede Jaargang.

Uka Tjandrasasmita

1975 *Islamic Antiquities of Sendang Duwur*. Jakarta: The Archaeological Foundation.

Van der Hoop, A.N.J.Th.a.Th.

1949 *Indonesische Siermotieven*. Djakarta: KBG.

FUNGSI GAMBAR POHON PADA RELIEF-RELIEF CANDI

R.M. Susanto

I

Pohon, dalam kehidupan manusia banyak memegang peranan penting, baik dalam kehidupan sosial maupun kehidupan beragama. Contoh-contoh peninggalan kebudayaan atau keagamaan dari masa Klasik banyak menunjukkan peranan pohon dalam kehidupan beragama dari masa lalu. Namun sebelum penjabaran topik makalah ini dilanjutkan, perlu dijelaskan bahwa pengertian pohon tersebut merupakan jenis tumbuh-tumbuhan yang mempunyai batang atau pokok kayu, juga terdapat jenis tumbuh-tumbuhan lain yang merambat atau tumbuh di air. Sebagai contoh jenis teratai atau sulur-suluran, sedangkan pohon yang dimaksudkan ialah mangga dan jenis lainnya yang sama.

Peranan pohon ini secara kronologis dimulai dari masa pemerintahan Mulawarman, yaitu tertera sebagai kata "*kal-pavrksa*" dalam prasasti Yupa (Vogel 1918:214).

Kemudian, gambar-gambar pohon ini ditampilkan dalam bidang-bidang relief yang terdapat pada bangunan keagamaan baik Buda maupun Hindu. Walaupun bangunan tersebut untuk kebutuhan rokhani, namun dalam pembuatannya baik bentuk maupun dekorasinya terikat oleh aturan-aturan tertentu yang berhubungan dengan masalah keagamaan (Timbul 1980:42).

Penampilan gambar pohon yang beranekaragam pada relief-relief di Candi Borobudur, Mendut, Prambanan, dan Sojiwan sangat erat hubungannya dengan fungsi dan tempat gambar pohon tersebut berada.

Penelitian jenis-jenis pohon yang terlukis pada dinding-dinding bangunan, khususnya Candi Borobudur dapat diidentifikasi oleh Steinmann dalam salah satu tulisannya (Steinmann 1934).

II.

Pada bagian ini, penulis akan mencoba membuat deskripsi gambar-gambar pohon yang terpahat di Candi Borobudur, Mendut, dan Prambanan, untuk mendapatkan gambaran bentuk dan tempat relief pohon tersebut.

Perlu diketahui, bahwa selain gambar pohon yang dilukiskan dalam bentuk alami, juga terdapat gambar-gambar pohon yang mempunyai ciri-ciri khusus. Pohon ini mempunyai arti simbolis yaitu "*kalpavrkṣa*", atau pohon surga, dan terdapat di panil-panil candi.

Gambar pohon surga yang terdapat di Candi Prambanan, dilukiskan tumbuh dari pot yang dikelilingi 4 buah pundi-pundi. Pundi-pundi ini dihias dengan untaian permata, di antara daun-daunnya terdapat sepasang ceplok bunga, yang mahkota bunganya berupa untaian permata, terjurai ke bawah. Sepasang ceplok bunga tersebut terdapat di kanan-kiri daun-daun bunga yang bentuknya menyerupai segitiga. Selanjutnya, di bagian atas daun-daun tersebut terdapat bunga, yang mekar maupun kuncup. Pohon tersebut dilindungi dengan sebuah payung yang muncul dari bagian puncak pohon. Pada bagian atas pohon, di sebelah kanan dan kiri terdapat sepasang burung yang jenisnya berbeda-beda di setiap panil. Posisi burung-burung tersebut berbeda-beda, yaitu terbang atau hinggap dan menggigit bunga dengan posisi terbang. Burung-burung tersebut antara lain burung kakatua, sedangkan jenis burung lainnya belum penulis kenal. Di sebelah kanan dan kiri bagian bawah pohon terdapat sepasang Kinara dan Kinari. Tokoh ini dilukiskan sebagai makhluk berbadan burung dan berkepala manusia. Tokoh-

tokoh ini "... are the most characteristic inhabitants of heaven ..." (Bernet Kempers. 1959:60). Sebuah panil di Candi Wisnu, satu tokoh Kinara digambarkan berkepala pendeta. Pada panil-panil yang lain tokoh ini diganti dengan binatang lainnya, yaitu merak, kelinci, kijang, kera, kambing, dan angsa. Pohon-pohon sorga tersebut dipahatkan di dinding bagian luar batuan batur candi induk dan penempatan 2 buah panil pohon sorga tersebut dipadukan dengan relung yang berisi tokoh singa dalam posisi duduk.

Pohon-pohon sorga yang terukir di Candi Borobudur terutama terdapat di tingkat 3 dan 4. Penggambarannya lebih sederhana, karena penempatannya tidak dalam panil tersendiri. Pohon ini dilukiskan dengan payung, untuk membedakan dengan pohon-pohon lainnya dan terletak dalam adegan cerita. Selain itu, pada daun-daunnya diselingi pula oleh sepasang ceplik bunga, tetapi tanpa binatang atau burung yang mengelilinginya. Kecuali itu, pada bagian dasarnya tidak diketahui apakah dikelilingi pundi-pundi atau tidak, karena bagian tersebut tertutup oleh tokoh dalam adegan cerita pokok.

Dalam pada itu, pohon sorga yang terukir di Candi Mendut, dilukiskan tumbuh dari pot yang dikelilingi 4 buah pundi-pundi (sebuah diantaranya tidak tampak). Dua orang tokoh dalam posisi jongkok tampaknya sedang menjaga pundi-pundi tersebut, sedangkan di sebelah kanan dan kiri bagian atas pohon terdapat sepasang Kinara dan Kinari dalam keadaan terbang. Selain sebuah payung yang terletak di atas pohon, pada daun-daunnya disisipi ceplik bunga dan di tepi bagian bawah terdapat 6 buah ceplik bunga berukiran untaian permata.

Selain pohon-pohon tersebut, jenis pohon-pohon lainnya pada panil-panil di Candi Borobudur, dilukiskan secara

alami. Pohon-pohon ini setelah diidentifikasi oleh Steinmann, diperkirakan terdiri dari 41 jenis (Steinmann, 1934: 581-612). Pohon-pohon tersebut antara lain diidentifikasi sebagai pohon mangga (*Mangifera indica L.*), jenis pohon palma, antara lain pinang, lontar, dan kelapa; pohon pisang (*Musa paradisiaca L.*); dan pohon tebu (*Saccharum officinarum L.*). Dua jenis pohon yang dianggap mempunyai nilai tinggi dalam keagamaan ialah *Ficus religiosa L* dan *Ficus indica L* atau pohon beringin.

Seperti telah disebutkan, bahwa pohon sorga yang mengapit relung yang berisi singa, terletak di sisi bagian luar batur candi induk, sedangkan candi-candi lainnya (Wisnu, Brahma, Nandi, Candi A dan B) dinding bagian luar batur candi dihias dengan panil-panil yang berisi pohon, yang bentuknya menyerupai pohon sorga. Pohon tersebut dilukiskan tumbuh dari dasar panil dengan bentuk daun-daun pohon yang menyerupai pohon sorga. Di sebelah kanan dan kiri bawah pohon terdapat sepasang binatang atau kadang lebih dalam posisi yang berlainan. Binatang-binatang tersebut antara lain kera yang sedang makan sesuatu, terdapat pada panil Candi Brahma; sedangkan di tempat lainnya terdapat seekor harimau yang sedang beristirahat; burung yang sedang memangsa ikan dan merak yang terdapat pada panil Candi Nandi. Batang pohon tersebut dihias dengan 2 garis pelipit dan di sebelah kanan dan kiri bagian atas pohon terdapat sepasang burung. Payung yang merupakan ciri pohon sorga tidak dilukiskan pada pohon tersebut. Gambar-gambar pohon lainnya yang terdapat pada panil relief Ramayana, dikaitkan dengan adegan-adegan ceritera tersebut. Satu jenis pohon, yaitu pohon palm dapat dikenal ketika Rama menunjukkan kemampuannya memanah 7 buah pohon palm dengan satu anak panah (Soediman 1978:25).

III

Seperti telah diutarakan pada bab sebelumnya, bahwa penentuan dekorasi dalam bangunan ditentukan oleh aturan-aturan tertentu (Timbul Haryono 1980:42). Seorang sarjana lain mengatakan, bahwa hiasan-hiasan itu dapat digolongkan menjadi tiga, yaitu manusia, binatang, dan tumbuh-tumbuhan yang pemasangannya tergantung pada letak dan tujuannya (Bosch 1948:275). Selanjutnya dikatakan bahwa motif pohon, pemahatannya pada bangunan candi untuk "... *levenwekkende en versterkende invloed opzijn omgeving uit te oefenen*" (Bosch 1948:275).

Pemahatan pohon surga pada lantai 3 dan 4 di Candi Borobudur ternyata digunakan untuk membatasi kelompok tokoh atau adegan (Bernet Kempers 1959: 46). Selain itu, gambar pohon biasa digunakan pula untuk membatasi adegan-adegan di neraka, yaitu pada tingkat Karmawibhanga (Bernet Kempers 1959:46). Pada panil-panil lainnya, digambarkan pemandangan dengan berbagai jenis pohon dan pada pokoknya terdiri dari "... *de cultuur planten en ook de medicijn planten*" (Steinmann 1934:582). Berdasarkan gambaran ini, tampaknya perencana atau pendiri bangunan Borobudur ingin menampilkan pula tingkat kebudayaan pada masa itu.

Pohon surga yang dipahatkan pada sisi bagian luar batur candi induk Prambanan dipadukan dengan singa dalam relung, dimaksudkan untuk mendapatkan rasa keagungan terhadap kompleks Candi Prambanan (Timbul Haryono 1980: 46). Dekorasi ini merupakan ciri khas kompleks tersebut, yang sekarang dikenal dengan sebutan "motif Prambanan" dan tidak ditemukan di lain tempat (Bernet Kempers 1959: 62).

Pohon-pohon lain yang dipahatkan pada candi-candi pendampingnya, yang disertai tokoh-tokoh binatang dalam

berbagai posisi, mengingatkan kita pada adegan-adegan suatu cerita, sedangkan gambar pohon yang terlukis pada panil ceritera Ramayana, hal ini dikaitkan dengan adegan cerita itu terjadi atau dapat juga menggambarkan keadaan tempat peristiwa itu terjadi.

IV

Berdasarkan uraian tersebut, maka gambar-gambar pohon yang dilukiskan, baik di Candi Borobudur maupun Prambanan, menunjukkan fungsi yang sama. Pohon-pohon surga yang digunakan sebagai pembatas adegan, mengingatkan pada fungsi "*gunungan*" atau "*kekayon*" pada pentas wayang kulit.

Berbagai tokoh dan sarjana telah mengutarakan pendapatnya tentang "*kekayon*" tersebut, di antaranya mengatakan bahwa "*kekayon*" disebut juga pohon surga, pohon hayat atau pohon parijata. Pohon hayat ini terdiri dari kumpulan pohon-pohon surga yang berjumlah 8 buah, yaitu:

1. kalpataru
2. parijata
3. serut
4. ingas
5. kastuba
6. saroja
7. sandilata
8. mandira (atau waringin) (Koeswadji K 1956:81).

Perlu dijelaskan pula bahwa "*kekayon*" atau "*gunungan*" berbentuk menyerupai segitiga dan di dalamnya terlukis gambar rumah. Bidang ini kemudian terbelah menjadi 2 bagian yang sama oleh pokok kayu. Bidang sekelilingnya diisi dengan daun-daunan serta singa atau raksasa. Bentuk ini pada beberapa daerah yang mengenal kesenian "*wayang kulit*" (Cirebon, Jawa Tengah dan Bali) sedikit berlainan, tetapi

pada prinsipnya berfungsi sama, yaitu sebagai tanda awal dan berakhirnya suatu adegan kehidupan. Seorang sarjana mengatakan, bahwa pohon hayat ini merupakan lambang keesaan dan pembagiannya menjadi dua bidang, menggambarkan golongan yang bertanding, yaitu golongan yang bersifat baik dan golongan yang bersifat buruk (Hoop 1949:280). Pada pihak lain mengatakan, bahwa parijata adalah pohon sorga yang sangat aneh: "... *saged nyembadani sawarnining pika-jengan*" (Prijoetomo 1938:46) sedangkan "*kalpavrksa*" dalam Prasasti Yupa (baris ke 6) diartikan sebagai *wishing tree* (Vogel 1918:215).

Berdasarkan pembahasan-pembahasan tersebut maka untuk sementara dapat diketahui bahwa relief gambar pohon dikenal dalam agama Buda dan Hindu. Lepas dari masalah tersebut gambar pohon mempunyai arti mitologi yang sama, yaitu sebagai tanda awal dan berakhirnya suatu kehidupan manusia di dunia yang mempunyai sifat baik dan buruk.

KEPUSTAKAAN

Bernet Kempers, A.J.

1959 *Ancient Indonesian Art* C.P.J. Van der peet, Amsterdam.

Bosch, F.D.K.

1948 *De Gouden Kiem*. Inleiding in de Indische Symboliek, Amsterdam.

Hoop, A.N.J.Th.a.Th van der

1949 "*Indonesische Siermotieven*", K.B.G.

Koeswadji Kawindrosusanto

1956 "Gunungan". *Majalah Sana Budaja* Th. I No. 2 Maret.

Prijoetomo

1938 "Parijata". *Majalah Pusaka Jawi* Th. XVII, Angka 1 Januari, Yogyakarta.

Soediman

1978 *Chandi Lara Jonggrang at a Glance*, Yogyakarta.

Steinmann, A

1934 "De op de Borobudur Afgebeelde Plantenwereld", *T.B.G.* deel 74 halaman 581-612.

Timbul Haryono

1980 "Singa dalam Kesenian Hindu di Jawa Tengah". *Seri Penerbitan Balai Arkeologi Yogyakarta* Th. I, No. 1 Maret. Yogyakarta.

Vogel, Ph. J.

1918 "The Yupa Inscriptions of King Mulavarman from Koetei (East Borneo)." *B.K.I.* deel 74 halaman 167-232.

FUNGSI ALAT MUSIK HARPA DALAM SENI PERTUNJUKAN PADA BEBERAPA RELIEF DAN ARCA

Peter Ferdinandus

Seni pertunjukan dapat dibedakan atas beberapa bagian seperti seni pertunjukan tari, drama, musik dan sebagainya. Oleh karena pengertian seni pertunjukan begitu luasnya, maka dalam kertas kerja ini akan kami khususkan salah satu alat musik yang dipergunakan dalam pertunjukan musik yaitu harpa.

Mengapa dipilih alat musik harpa dalam kertas kerja ini karena dalam penelitian yang telah dilakukan baik oleh para sarjana maupun kami ternyata hanya beberapa relief dan sebuah arca melukiskan harpa. Relief-relief yang menggambarkan adanya harpa yaitu 3 harpa yang dilukiskan di relief-relief candi Borobudur, sebuah harpa di relief pemandian Jalatunda dan sebuah harpa yang dilukiskan pada arca dari Nganjuk.

Meskipun jumlah harpa yang digambarkan tidak banyak, tetapi alat musik tidak dapat dipisahkan dari musiknya. Sebuah alat musik dapat memberi keterangan seninya, sejarahnya, fungsinya dan lainnya dari masyarakat yang menggunakannya. Sejak jaman Prasejarah musik dengan alat-alat musiknya memegang peranan penting dalam kehidupan manusia. Misalnya dalam upacara mengiringi dia, nyanyian dan tarian. Kemudian sebagai alat penghubung kepada dewa-dewa dan juga sebagai pemberi tanda (Genevieve Dournon 1981:25-29).

Kekayaan dan perbedaan dari alat-alat musik dari berbagai tempat tergantung dari waktu dan ruangan. Selain itu timbulnya berbagai alat musik dan teknik permainan diakibatkan jenis bahannya (Genevieve Dournon 1981: 13-20).

Dengan terciptanya berbagai alat-alat musik sejak pra-sejarah hingga abad ke 20 timbullah pemikiran dari para sar-

jana organologis untuk mengklasifikasikan dalam beberapa golongan yaitu:

1. *Idiophone*, bunyi yang dihasilkan oleh getaran alat musik itu sendiri, misalnya gong, simbal dan sebagainya.
2. *Membranophone*, bunyi dihasilkan karena selaput/kulit ditegangkan, misalnya gendang, gendrang dan sebagainya.
3. *Chordophone*, bunyi dihasilkan karena sebuah tali/snar atau beberapa tali, misalnya *bar-zither*, *lute* dan sebagainya.
4. *Aerophone*, bunyi dihasilkan karena getaran udara seperti suling, trompet dan lainnya (Erich M. Von Hornbostel and Curt Sachs 1914: 3-21).

Harpa termasuk golongan *Chordophone* sebab bunyi dihasilkan karena getaran tali/snar.

Karena data mengenai harpa di Indonesia sedikit sekali, maka akan kami gunakan data dari beberapa negara lain sebagai bahan perbandingan. Sebab seperti diketahui bahwa bangunan suci di Indonesia yang bersifat Buddhis dan Hindu sedikitnya juga mendapat pengaruh dari luar seperti India. Selain itu di Asia Tenggara harpa masih dipergunakan hingga saat ini sejak mendapat pengaruh India adalah Burma. Oleh sebab itu makalah ini dibagi atas:

- I. Beberapa tinjauan mengenai harpa di luar Indonesia
- II. Beberapa tinjauan mengenai harpa di Indonesia
- III. Penutup.

1. Beberapa Tinjauan Mengenai Harpa di Luar Indonesia

Harpa diduga berasal dari Mesir. Sebelum alat musik itu diciptakan, dikatakan bahwa seorang prajurit mendapat pemikiran dari anak panah yang dilepaskan dari busurnya. Tiap kali dilepaskan timbul deruan bunyi yang menarik perhatian prajurit tersebut sehingga mendapat ilham untuk mem-

buat alat musik yang dibunyikan dengan tali (Americana 1976, Vol. 13:35). Harpa kemudian mendapat perhatian yang cukup besar dari raja-raja Mesir. Pada kuburan raja Mesir, yaitu Rameses III sekitar 122 SM, harpa digambarkan dalam ukuran yang sangat besar (Sachs 1940:93).

Pada peninggalan lembah sungai Sindhu didapatkan lukisan harpa yang diduga berasal dari Sumeria (Sachs 1940: 152). Kemungkinan besar harpa digunakan untuk mengiringi nyanyian dari Rigveda. Dalam Natyasastra, harpa disebutkan dengan kata *vina* dan terbagi atas *citra*, yaitu harpa dengan tujuh snar/tali dan *vipanji*, yaitu harpa dan sembilan snar/tali (Tarlekar 1965:170).

Di India, harpa mendapat perhatian besar pada pemerintahan raja-raja India yang beragama Buddha. Berdasarkan penelitian Marcel-Dubois, harpa digunakan dalam orkes musik istana, antara lain raja-raja Sunga, Kanva, Andra, Pallava dan Gupta, dan kemudian harpa menghilang peranannya dalam musik bersamaan dengan surutnya agama Buddha di India (Marcel-Dubois 1941: 09-115).

Harpa bukan hanya dikenal dalam lingkungan istana raja-raja Buddhis saja, akan tetapi pada relief-relief, arca-arca, dan mata uang selalu dilukiskan berada pada tokoh-tokoh Buddhis. Seperti relief Sanchi, Bharhut, Pitalkora, Amaravati, Nagarjunikonda dan mata uang Samudra Gupta (Tarlekar 1972:11).

Dalam naskah Guttillajataka disebutkan pertandingan Bodhisattva dengan muridnya dalam bermain *vina* yang mempunyai 7 tali/snar dan ia keluar sebagai pemenang (Tarlekar 1965:170).

Dengan berakhirnya dinasti Gupta, harpa juga menghilang dan kemudian terlihat di Burma yang berkembang hingga saat ini dengan nama *saun* (Krishnaswamy 1965:35).

Dalam sebuah inskripsi dan naskah Buddhis dari Conjeeveram-Amaravati (Burma) dari abad ke-5 M. dapat diduga

bahwa harpa diekspor ke sana. Sebab dalam penggalian didapatkan sebuah relief yang menggambarkan seorang bermain harpa, seorang penari dan seorang bermain simbal. Bentuk harpa pada relief ini seperti harpa Amaravati dari abad 2-4 M. (Gambar 1). Selain itu dalam inskripsi Burma yang tertua dari tahun 1199 M. disebutkan bahwa para pendeta Buddha pandai bermain harpa (Judith Becker 1967:21, 23).

Dokumen tertulis mengenai harpa di Burma didapatkan dalam naskah Cina (Hsinot'ang-shu., Ch 22 c., f vo., f.44ro). Dalam naskah ini disebutkan bahwa pada tahun 802 M raja Pyu mengirim satu delegasi ke Cina yang pada waktu itu diperintah oleh dinasti Tang yang berkedudukan di Yangchao. Utusan itu terdiri dari pemain musik dan mereka mempertunjukkan lagu-lagu dari tema Buddhis yang sangat menarik perhatian raja Tang. Di antara para pemain musik terdapat dua pemain harpa. Harpa ini sangat menarik perhatian raja sehingga dalam naskah Cina salah satu harpa diterangkan secara terperinci (Judith Becker 1967:18-21).

Harpa ternyata juga didapatkan pada relief-relief bangunan suci di Burma. Pada panil bagian bawah tempat duduk arca Buddha yang didapatkan di lembah Leyindaung (Sriksetra) terdapat relief yang menggambarkan Boddhisattwa sedang diganggu. Indra mengunjungi Gotama di gua Indasala diiringi *panca-sikha* bermain harpa bersama seorang penari dan pemain simbal (Murial C. Williamson 1968:213, gambar 1). Muriel menduga harpa yang digambarkan pada relief ini dari abad ke-7 M.

Kemudian pada relief bangunan suci Pauggu yang berasal dari 1050 M. terdapat 7 orang bermain musik dan diantaranya bermain harpa dalam sikap berdiri (Murial C. Williamson 1968:214 dan gambar 2).

Pada relief Hpetleik Guttila yang diduga dari tahun 1070 M. terdapat relief Jataka sejumlah 550 buah. Relief nomer

243 menggambarkan Guttala (Bodhisattwa) dan muridnya Musil mengadakan satu pertandingan bermain harpa di depan raja. Atas nasihat Sak ka, Guttala memutuskan tali harpa satu persatu dan tetap bermain dengan baik sekali sehingga ia keluar sebagai pemenang (Murial C. Williamson 1968:215-216 dan gambar 3).

Di pagoda Shwezigon yang diduga didirikan pada tahun 1086 M. terdapat relief yang menggambarkan cerita Jataka dengan adegan seperti disebutkan di atas, yaitu mengenai pertandingan Guttala dan Musila bermain harpa di depan raja (Muriel C. Williamson 1968:217-218 dan gambar 4).

Pada bangunan suci Nagayon yang didirikan pada tahun 1090 M, terdapat arca-arca Buddha pada bagian bawah tempat duduknya terdapat relief-relief tentang kehidupan Gotama sejumlah 27 buah. Pada salah satu relief, digambarkan Gotama sebagai Atula Nagaraja bermain harpa di hadapan Sumana Buddha, kemudian di lain relief digambarkan sebagai Sakka Purindada bermain harpa di depan Dhammadassi Buddha. (Muriel C. Williamson 1968: 218-219). Menurut Luce, cerita Buddha yang digambarkan itu berdasarkan teks Buddhavamsa Khuddaka Nikaya (Luce 1969 (1):314). Pada bangunan ini terdapat juga lukisan cerita Guttala Jataka dengan tulisan bahasa Mon "Bidhisat das tin min tana" yang berarti Bodhisat sebagai pemain harpa (Murial C. Williamson 1969:221). Bentuk harpa ini seperti harpa dari bangunan Hpetleik (Gambar 6).

Pada bangunan suci Lokahteikpan Temi Jataka yang didirikan pada tahun 1113-1155 M. didapatkan relief-relief Jataka dan di antaranya menggambarkan seorang bermain harpa. Selain itu terdapat tulisan Birma kuno yang menyebutkan "Purhalon con nhen phlan e cam e" yang berarti menguji Bodhisattwa dengan harpa dan trompet (Okell 1971: 66-67).

Dari uraian dan penggambaran harpa-harpa tersebut ternyata bentuk harpa dari Sri Ksetra yang berasal dari abad ke-7 M merupakan mata rantai harpa Pagan, sedangkan harpa-harpa pada bangunan lainnya ada pengaruh dari India. Yang terpenting harpa dari pagoda Hpetleik menunjukkan unsur tradisi Mon yang berukuran besar (Muriel C. Williamron 1968:224 dan gambar 5).

Dari uraian peranan harpa di luar Indonesia ternyata harpa merupakan sebuah alat musik yang penting bagi pemuja agama Buddha. Fungsinya sebagai alat musik untuk mengiringi alat-alat musik lain dalam pertunjukan yang bersifat Buddhis. Selain itu juga sebagai pemain tunggal yang diperlihatkan baik dalam relief maupun naskah Buddhis. Dalam relief ternyata harpa selalu dimainkan tokoh-tokoh yang penting seperti Buddha, muridnya dan apsari.

2. Beberapa Tinjauan Mengenai Harpa di Indonesia

Seperti disebutkan pada halaman yang lalu bahwa harpa didapatkan pada beberapa relief dan sebuah arca. Untuk jelasnya akan dideskripsikan satu persatu.

a. Candi Borobudur

Borobudur diduga dibangun pada abad ke-8 pada jaman dinasti Sailendra. Bangunan tersebut kaya dengan relief-relief cerita Buddha. Alat musik harpa ternyata juga didapatkan pada relief-relief tersebut di antaranya sebagai berikut:

Pada relief Latitavistara yang menceritakan kisah kehidupan Buddha sejak turun dari sorga Tusita dan kemudian memberi ajaran pertama di taman Rusa dekat kota Varanasi.

Pada Panil 1 digambarkan Boddhisattwa di dalam sorga Tusita dan dipuja oleh para apsara dan apsari dengan berbagai cara, di antaranya hiburan berupa adegan musik. Boddhisattwa duduk di dalam paseban dengan empat apsara.

Di kanan dan kiri paseban tampak para gandharwa dan apsara. Sebagian di atas awan dan sebagian duduk, mereka dalam sikap memberi hormat. Para apsara dan apsari memainkan alat-alat musik yang merupakan suatu orkestra. Alat-alat musik yang dimainkan adalah gendang silinder langsing yang dimainkan dengan dua tingkat pemukul, sebuah simbal piring, gendang serupa tong asimetris susun tiga, dan seorang bertepuk tangan. Di bagian kiri panil beberapa pemain musik yang memainkan *bar-zither*, lute dan suling melintang (Krom 1920:144).

Di sebelah kanan atas panil, terdapat dua orang pemain gendang berbentuk silinder dan langsing, seorang bermain simbal piring dan seorang bertepuk tangan dalam sikap menari, sedangkan di bawah terlihat pemain harpa dan seorang pemain *lute*. Pemain harpa digambarkan membelakangi penonton dan kepala menghadap ke tokoh Boddhisattwa. Yang jelas harpa berbentuk melengkung.

Panil nomor 52 menggambarkan para dewa yang ber-kunjung kepada Boddhisattwa dengan diiringi orkes. Di kiri dan kanan, para pengawal duduk dan berdiri dengan membawa pedang. Lima dewa menghadap Boddhisattwa dan dua orang wanita berdiri di depannya. Para pemain musik yaitu seorang pemain gendang, seorang pemain harpa dan seorang pemain *lute*. Pemain harpa duduk menghadap ke arah depan dengan harpa diletakan di atas paha kiri dan dipegang tangan kanan. Bentuk harpa melengkung dan didampingi seorang pemain gendang. Harpa digambarkan berpasak. Di bagian bawah terdapat pemain suling melintang dan pemain simbal mangkuk (Krom 1920:167).

Pada Seri II, panil nomor 1, Sang Buddha digambarkan duduk dalam sebuah bangunan yang atapnya berpuncak seperti payung. Ia duduk di atas bantalan bunga teratai dengan tangan bersikap *witarka-mudra*. Di bawah tempat duduk ter-

lihat dua ekor singa kecil. Di sebelah kiri dan kanan bangunan terlihat apsara dan apsari memainkan alat musik. Di sebelah kiri panil, dilukiskan tiga wanita dalam sikap menyembah. Di atasnya, di atas awan, duduk empat apsari. Apsari terdepan bermain *lute* berdawai tiga dan berukuran besar, sedangkan yang tiga lainnya kurang jelas. Di atas mereka nampak para apsari. Yang kedua bermain sangkha, yang ketiga bertepuk tangan dan keempat membawa *bar-zither*.

Di sebelah kanan panil, deretan bawah, digambarkan apsari dalam sikap duduk. Yang terdepan sedang menyembah dan membawa bunga, yang kedua juga membawa bunga, ketiga memainkan harpa, yang keempat memainkan simbal mangkuk. Pada deretan tengah juga dalam sikap duduk, yang terdepan memainkan *bar-zither*, yang kedua dan yang ketiga tidak membawa sesuatu yang keempat bertepuk tangan di atas kepala. Baris teratas menggambarkan 5 apsari, yang kelima membawa *lute*, yang lain tidak membawa sesuatu. (Krom 1920:498).

Harpa yang dimainkan bentuknya melengkung dan tidak berpasak. Harpa ditempatkan di atas paha kiri dan pemain duduk dalam sikap bersimpuh. Tangan kiri, telapak tangan terbuka sedang dalam posisi memainkan harpa.

b. Pemandian Suci Jalatunda

Pemandian ini terletak dekat desa Biting, daerah Gunung Penanggungan (Jawa Timur). Bangunan ini diduga berasal dari tahun 977 M. dan menyebutkan nama Udayana. Relief-relief yang terdapat pada bangunan tersebut menggambarkan cerita Pandawa dan berakhir dengan cerita Udayana (Bernet Kempers 1959:65-67). Pada salah satu relief terdapat penggambaran seorang laki-laki dalam sikap berdiri sambil membawa harpa di tangan kirinya bersama seorang tokoh yang lain. Menurut Bosch, adegan ini menceritakan

Udayana ketika berumur 14 tahun bertemu dengan Sabara yang sedang menyiksa seekor naga. Udayana memberikan gelang yang didapatkan dari ayahnya yang menjadi raja Vatsa untuk membebaskan naga tersebut. Untuk terimakasihnya naga tersebut memberikan Udayana sebuah harpa sakti. Karena peristiwa ini Udayana dapat bertemu dengan ayahnya yang belum dikenalnya sejak lahir akibat kutukan dewi Tilotama (Bosch 1945:16-20).

Bentuk harpa yang digambarkan dalam relief itu melengkung dan berpasak, dan pada badan harpa terdapat lukisan makara. Dari jumlah pasak dapat diduga jumlah talinya empat buah (Kunst 1968: 10 dan gambar 4)

c. Arca Perunggu dari Nganjuk

Pada tahun 1913 di Candirejo dekat Nganjuk (Jawa Timur) ditemukan sejumlah arca-arca perunggu dan tokoh-tokoh Buddhis. Salah satu di antaranya adalah Tara yang sedang memainkan harpa. Tinggi arca 7,8 cm dalam sikap duduk bersila dan bermain harpa dengan tangan kanan, sedangkan badan harpa diletakan di atas paha kiri (Bernet Kempers 1959:63, gambar 5).

Arca ini diduga dari abad ke-10 M dan harpa yang digambarkan itu berpasak 7 (Kunst 1968: figure 45). Satu hal yang menarik yaitu makara digambarkan di atas badan harpa dimana tali-tali untuk membunyikannya harus berada. Ini memberi kesan bahwa pembuat arca tersebut tidak mengenal harpa dengan baik sehingga menimbulkan kesalahan tersebut.

Selain pada relief, harpa disebut juga dalam kitab kesusastraan. Baik di India maupun di Jawa, nama Vina selalu dihubungkan dengan harpa. Misalnya dalam kesusastraan Jawa Kuno dalam Wirataparwa, 30, 52, 53 dan 85, Ramayana III 39, XII 23 dan Agastyaparwa 371 (J. Kunst 1968: 12).

3. Penutup

Dari uraian peranan harpa baik di India dan Burma, ternyata harpa berperanan penting dalam musik agama Buddhis. Jika diperhatikan pada relief-relief dan arca di Indonesia ternyata harpa juga berperanan penting dalam adegan-adegan pertunjukan agama Buddhis, kecuali satu relief pada bangunan suci Hindu didapatkan lukisan harpa. Hal ini merupakan suatu yang khas. Meskipun di India juga didapatkan nama *vina* dalam kesusastraan Hindu, tetapi dalam relief-relief Hindu hal ini tidak didapatkan. Kemungkinan besar cerita Udayana bukan merupakan versi langsung dari India tetapi dari tempat yang lain.

Dalam pertunjukan ternyata harpa yang diperlihatkan pada relief Borobudur berfungsi mengiringi suatu orkes musik dan harpa selalu diiringi pemain simbal atau gendang seperti pada relief-relief di Burma. Seperti diketahui simbal dan gendang adalah alat musik untuk memberi irama yang tepat.

Selain itu harpa selalu dimainkan tokoh-tokoh yang penting, baik yang diperlihatkan pada relief-relief yang bersifat Buddhis maupun bersifat Hindu demikian juga arca yang ditemukan di Nganjuk.

Sesudah abad ke-10 M. harpa ternyata menghilang di Jawa. Apakah menghilangnya harpa disebabkan harpa hanya dimainkan golongan raja-raja dan tidak populer di kalangan masyarakat, atau irama musik dari instrumen lain nadanya menjadi lain jika dimainkan bersama harpa.

Dari segi bentuk ternyata harpa yang dikenal di Jawa adalah harpa yang berbentuk melengkung. Sebab seperti diketahui bahwa bentuk harpa ada dua macam. Pertama melengkung dan kedua persegi meruncing.

Sistem menyelaraskan nada harpa ternyata di Jawa ada dua macam yaitu dengan pasak dan tanpa pasak. Kunst selalu berpendapat bahwa harpa dengan pasak hanya didapatkan di Afrika dan tanpa pasak berasal dari India. Tetapi penelitian terakhir dari sarjana India ternyata juga didapatkan harpa yang berpasak yaitu di Tamluk, Asutosh Museum Calcutta pada relief terakota (gambar 7b) (Tarlekar 1972:10).



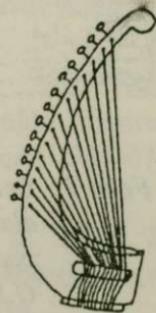
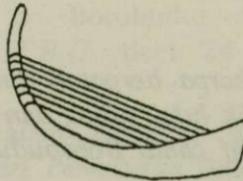
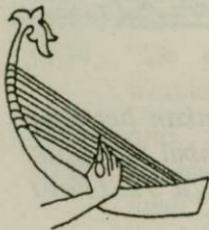
*Gambar 4 Bentuk harpa pada relief Pa-
goda Shwezigon, Burma*



*Gambar 5 Bentuk Harpa dari Sri Ksetra,
Burma*



Gambar 6 Bentuk harpa pada relief bangunan suci Nagayon, Burma



Gambar 7 a, b Bentuk harpa dari Sanchi Barhut dan Amarawati

Gambar 7c Bentuk harpa berpasak pada relief terakota dari Tamuk, India.

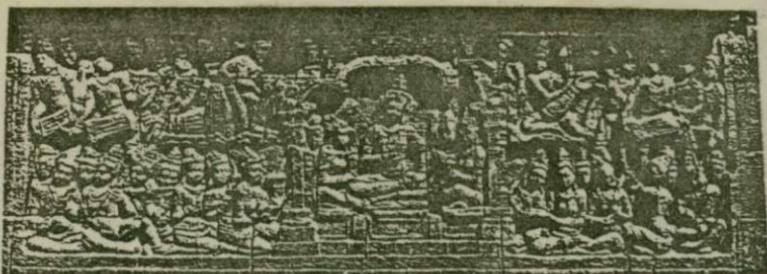


Foto 1 Bentuk harpa pada relief Borobudur dimainkan bersama alat musik lain seperti lute, barzither dan simbal mangkuk. (Foto O.D.)

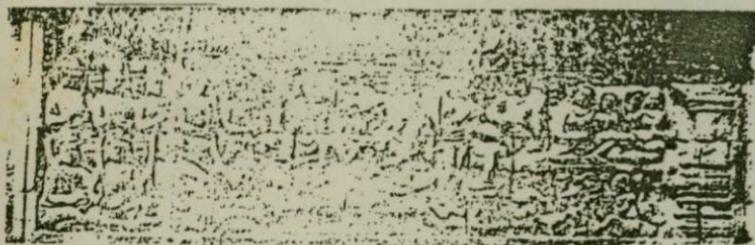


Foto 2 Bentuk harpa berpasak dimainkan bersama alat musik lute, suling dan simbal mangkuk pada relief candi Borobudur 1 a 52. (Foto O.D.)

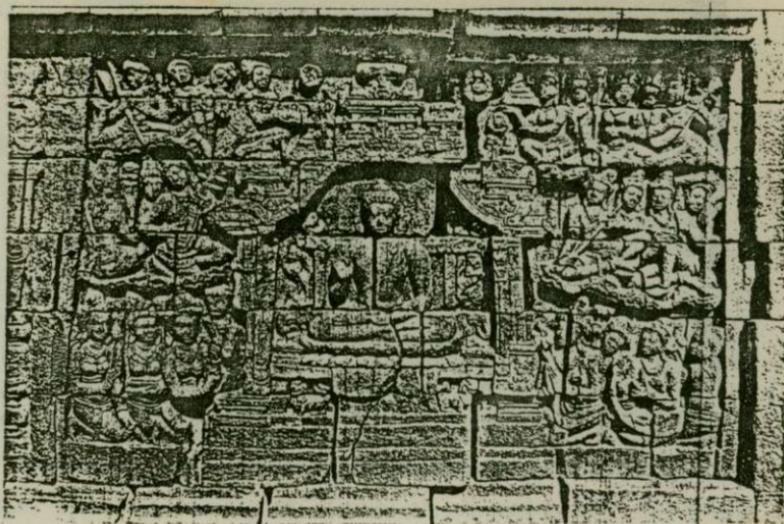


Foto 3 Bentuk harpa tak berpasak dimainkan bersama alat musik trompet, lute, bar-zither dan simbal mangkuk pada relief Borobudur II 1. (Foto O.D.)

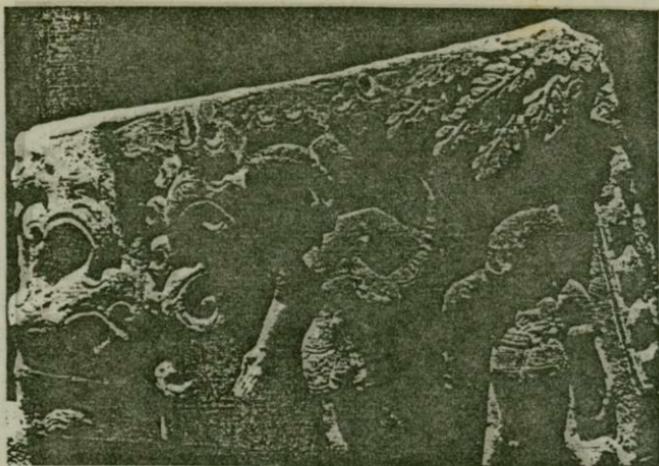


Foto 4 Pemandian Jalatunda (Foto O.D.)



Foto 5 Arca Saraswati dari Nganjuk (Foto O.D.)

KEPUSTAKAAN

Becker, Judith

- 1967 "The Migration of the Arched Harp from India to Birma", *The Galpin Society Journal*, XX, March, p. 17-23.

Dournon, Genevieve

- 1981 *Guide for the Collection of Traditional Musical Instruments*. UNESCO.

Hornbostel Von Erich M. and Curt Sachs

- 1946 "Classification of Musical Instruments: Translated by Anthony Baines and Klaus Wachsmann, *The Galpin Society Journal* Number XIV, p. 3-29.

Kempers A.J. Bernet

- 1959 *Ancient Indonesian Art*. C.P.J. van Der Peet Amsterdam.

Krishna Swamy

- 1965 *Musical Instruments of India*. Publication Division Ministry of Information and Broadcasting Government of India.

Krom, N.J.

- 1920 *Beschrijving van Barabudur: Archeologisch Beschrijving*. 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.

Kunst, Jaap

- 1968 *Hindu-Javanese Musical Instruments*. The Hague, Martinus Nijhoff.

Luce G.H.

- 1960 "The Ancient Pyu", 50th Anniversary Publication, *Journal of the Birma Research Society*, Rangoon.

Tarlekar G.B.

1972 *Musical Instruments in Indian Sculpture*. Pune
Vidyarthi Griha Prakashan, Pune 30.

Williamson Muriel C

1969 "The Iconography of Arched harps in Burma".
Music & Tradition. Cambridge University Press.

Marcel-Dubois

1941 *Les Instruments de Musique de l'inde Ancienne*.
Universitaires de France.

Okel, John

1971 *A Guide to the Romanization of Burmese*. Lon-

SENI PERTUNJUKAN PADA MASA KLASIK INDONESIA

Endang Sh Soekatno

Pertunjukan adalah pertunjukan atau pementasan suatu jenis kesenian di muka orang banyak dengan maksud untuk ditonton. Jadi yang dimaksud di sini dengan seni pertunjukan adalah pertunjukan berbagai jenis kesenian yang dipertunjukkan di muka umum.

Dari masa Klasik Indonesia, ada beberapa jenis kesenian yang sering dipertunjukkan, seperti misalnya seni tari, seni musik, lawak dan sebagainya. Untuk mempelajari seni pertunjukan dari masa Klasik ini dapat dipakai 2 macam sumber, yaitu:

- I. sumber tertulis
- II. sumber relief pada candi-candi.

I. Sumber Tertulis

Sumber tertulis yang dapat memberikan data tentang seni pertunjukan adalah:

- A. prasasti
- B. hasil kesusastraan.

A. Sumber Prasasti

Prasasti-prasasti yang dapat dipakai sebagai sumber data berasal baik dari jaman Jawa Tengah maupun jaman Jawa Timur. Pada umumnya prasasti-prasasti tersebut berisi tentang penetapan daerah *sima* (*perdikan*), yaitu daerah yang dibebaskan dari pajak kepada raja. Jadi dalam prasasti tersebut diuraikan jalannya upacara peresmian penetapan *sima*. Dari

uraian itu diketahui bahwa sesudah upacara peresmian selesai, diadakan pesta. Para undangan (pada umumnya para pejabat) diberikan hadiah (*pasek-pasek*), para hadirin makan bersama, lalu menyaksikan pertunjukan kesenian sebagai hiburan.

Jenis-jenis kesenian yang dipertunjukkan pada kesempatan itu adalah:

1. Tari-tarian

Dalam beberapa prasasti terdapat istilah *mangigel*, *mangigal*, *inigelakan* yang dapat diartikan dengan menari atau ditarikan. Antara lain prasasti-prasasti Taji (901 M), Panggumulan A (902 M), Taji Gunung (910 M), Kampak, Banjarnegara, Wukajana (kurang lebih 908 M), dan Rukam (907 M). Dalam prasasti Taji, disebutkan bahwa yang melakukan tarian adalah para tetua desa laki-laki maupun wanita (*rama* dan *ramanta*). Mereka menari bergantian mengelilingi tempat upacara, sebelum upacara peresmian *sima* dilaksanakan. Ini menunjukkan gambaran adanya suatu pertunjukan tari yang bersifat sakral atau ritual (Edi Sedyawati 1980/81:124). Tetapi di dalam prasasti Panggumulan A (Titi Surti Nastiti 1982:16) terdapat keterangan yang lain. Dalam prasasti ini acara tari-menari ini dilakukan setelah peresmian upacara penetapan *sima* selesai. Dan tarian itu dilakukan oleh para penari dan juga para hadirin, tua muda.

2. Musik Gamelan

Dalam prasasti terdapat beberapa istilah yang berhubungan dengan permainan musik gamelan ini. Tetapi kebanyakan menyebut pelaku atau pemain yang memainkan alat musik. Seperti misalnya *mangidung* (penyanyi kidung), *magending* (penabuh gamelan), *mapadahi* atau *juru padahi* atau *tuha padahi* (pemain kendang), *maregang* (pemimpin pe-

nabuh gamelan) dan *mabrekuk* (juru kenong). Prasasti-prasasti yang memuat istilah seperti itu antara lain prasasti Pupus (928 M), Panggumulan A, Poh (905 M) dan Mantyasih (907 M). Di dalam prasasti Panggumulan A disebutkan nama-nama para pemain musik gamelan ini (*mapadahi*, *maregang* dan *mabrekuk*) dan kepada para pemain ini diberi hadiah antara lain berupa pakaian. Tentunya hadiah ini dimaksudkan sebagai imbalan karena telah menjalankan tugasnya. Dari keterangan ini dapat kita perkirakan bahwa dalam upacara peresmian penetapan *sima* juga diselenggarakan permainan musik gamelan.

3. Lawak

Beberapa prasasti memberikan keterangan tentang pertunjukan lawak, yaitu antara lain prasasti Panggumulan A, Watukura (902 M), Poh, Wukajana, Sangguran (928 M), Pupus dan Kuti (840 M). Istilah untuk kesenian lawak ini dalam prasasti-prasasti tersebut adalah: *mabanol*, *abanol*, dan *awanol*. Pertunjukan ini juga dilaksanakan dalam upacara peresmian penetapan *sima*.

4. Bercerita

Dalam prasasti jenis pertunjukan ini disebut dengan istilah *macarita*. Seperti misalnya dapat dilihat dalam prasasti Wukajana (908 M). Diterangkan dalam prasasti tersebut bahwa acara pertunjukan diselenggarakan setelah peresmian penetapan *sima*. Tujuan pertunjukan itu adalah untuk kesejahteraan *sang hyang dharma* dan *prajah* (rakyat) semua. Jadi, meskipun dimaksudkan sebagai tontonan (hiburan) tetapi masih mempunyai arti religius juga (Edi Sedyawati 1980-1981:124). Dari prasasti tersebut diketahui bahwa cerita yang didongengkan dalam acara itu adalah cerita Bhima (dari Mahabharata) dan cerita Ramayana.

5. Permainan Wayang.

Istilah yang dipergunakan dalam prasasti untuk permainan wayang adalah: *matapuhan*, *atapuhan*, *mawayang* dan *haringgit*. Kesemuanya berhubungan dengan pertunjukan wayang. Istilah ini dikenal dari beberapa prasasti, antara lain: Watukura I, Kuti, Poh, Mantyasih I dan III, Wukayana dan Sangguran. Hanya dalam prasasti-prasasti tersebut tidak dijelaskan cerita apa yang dimainkan dan bagaimana bentuk permainannya. Jenis pertunjukan ini diselenggarakan juga dalam rangka upacara penetapan *sima*.

B. Sumber Hasil Kesusasteraan

Seperti telah disebutkan, hasil kesusasteraan juga memberikan data tentang seni pertunjukan. Dari periode Jawa Tengah, abad ke-8 hingga 10 M, dikenal kitab Ramayana kakawin yang dapat dipakai sebagai sumber data. Dalam kitab Ramayana ini terdapat istilah *nartaki* untuk penari (Ramayana VI-128: *nartaki ya mangigel*). Penyebutan istilah *nartaki* ini sebenarnya menggambarkan adegan ketika Rama dan Laksamana di dalam hutan Pratita-harupa. Pohon-pohon yang tertiuangin laksana penari yang menari dan suara-suara angin seperti suara nyanyian. Dalam Ramayana sarga VII-no. 28, terdapat juga istilah *mangigel* (menari), ketika menceriterakan adegan para raksasa di keraton Alengka bersenang-senang. Kecuali itu dalam adegan yang menceriterakan kembalinya Rama ke Ayodhya juga disebutkan tentang pesta dengan tari-tarian (Ramayana XXVI-35). Sumber kesusasteraan lain yang juga dapat dipakai sebagai sumber adalah kitab Nagarakrtagama. Acara pertunjukan kesenian yang disebutkan dalam Nagarakrtagama ini terdapat dalam berbagai kesempatan atau peristiwa. Seperti misalnya pada waktu raja Hayam Wuruk mengadakan perjalanan pesir ke daerah-daerah. Selama menginap di Pa-

tukangan rombongan mengadakan pertunjukan hiburan, antara lain menari topeng (Nagarakrtagama, pupuh XXVII-2). Dalam kunjungan wisata ini dikunjungi juga desa di mana terdapat candi, kemudian diadakan upacara ziarah. Upacara ini diiringi juga dengan musik gamelan dan tari-tarian. Kemudian dalam rangka perjalanan ziarah ke candi-candi, rombongan raja ketika sampai di suatu desa disambut dengan alunan gamelan yang bertalu-talu (Nagarakrtagama pupuh LIX-7). Dalam uraian mengenai pesta yang diadakan dalam rangka upacara *sraddha* (1362 M), diceritakan bahwa selain pertunjukan kesenian yang diadakan untuk umum ada lagi pertunjukan kesenian yang khusus, berupa tarian. Penarinya adalah sang raja Hayam Wuruk sendiri, sedang penontonnya adalah para wanita (Nagarakrtagama, pupuh LXVI-4). Jenis pertunjukan kesenian untuk umum adalah: penceritaan dongeng, tari dan nyanyi (*raket*) (Nagarakrtagama, pupuh LXVI-5). Iringan musik gamelan rupa-rupanya juga menyertai acara penyerahan upeti kepada raja pada bulan *Phalgun*a (Nagarakrtagama, pupuh LXXXIII-6). Pada rangkaian acara itu sang raja berkhirap keliling kota, diiringi dengan alunan gamelan yang meriah (Nagarakrtagama, pupuh LXXXIV-2). Keterangan mengenai pertunjukan kesenian dalam Nagarakrtagama juga terdapat dalam bab yang menguraikan pesta kerajaan yaitu dalam pupuh XC dan XCI. Dalam pesta tersebut nyanyian dikumandangkan, tidak saja oleh para penyanyi (*gitada*) tetapi juga oleh para pejabat kerajaan, para *mantri* dan *upapatti*, dan bahkan sang raja ikut ambil bagian dalam melagukan kidung-kidung. Kecuali pertunjukan musik gamelan dan nyanyian dalam pesta tersebut juga diadakan pertunjukan tari-tarian serta lawak. Dalam acara tari-tarian sang raja Hayam Wuruk di-*daulat* supaya ikut menari, maka tergesa-gesa dibuat panggung di *balai witana* untuk arena sang raja menari

"panjak" dan bahkan melawak juga. Kecuali Ramayana dan Nagarakrtagama masih ada lagi hasil kesusasteraan yang juga memberikan penjelasan yang sama, yaitu kitab-kitab Sumanasantaka, Bharatayudha, Bhomakawya dan Partayajna (Edi Sedyawati 1980-1981:134).

Masih ada hasil kesusasteraan lain yang dapat dipakai sebagai sumber data, yaitu kitab Calonarang. Dalam kitab ini disebutkan para pengikut janda Girah mengadakan tari-tarian di kuburan dengan gerakan-gerakan melompat, matanya melirik, mukanya menengok ke kiri dan ke kanan. Keterangan ini memberikan data mengenai tarian upacara dari kelompok magis hitam. Jadi dari keterangan-keterangan tersebut di atas dapat diketahui bahwa sumber kesusasteraan memberikan penjelasan yang hampir sama dengan apa yang diketahui dalam prasasti, yaitu bahwa dalam kesempatan pesta atau upacara tertentu pertunjukan kesenian selalu disertakan.

KEPUSTAKAAN

Brandes, J.L.A.

1913 "Oud-Javaansche Oorkonden", *VKI* 60.

Edi Sedyawati

1980 "*The question of Indian influence on ancient Javanese dance*". The eight conference IAHA, Kuala Lumpur, Malaysia.

Edi Sedyawati

1980- "Permasalahan Sejarah Tari" *MISI* 9 (2 dan 3):

1981 103-141.

Damais, Louis Charles

1970 *Repertoire onomastique de l'epigraphie Java-naise*, Paris.

Kern, H.

1900 *Ramayana Oudjavaansch helden-dicht*. 's-Gravenhage.

Kunst, Jaap

1968 *Hindu Javanese Musical Instruments*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Pigeaud, Th.

1960 *Java in the 14th century*, vol. II.

Stutterheim, W.F.

1934 "Een vrij overzetveler te Wanagiri (M.N.) in 903 A.D." *TBG* 74:269-295.

Titi Surti Nastiti, D. Wijaya Dewi, Richadiana K.

1982 *Tiga prasasti dari masa Balitung*, Dep. P & K, Jakarta.

D. METODE/ANALISIS SENI

BEBERAPA PERTIMBANGAN DALAM ANALISIS KUANTITATIF UNTUK PERBANDINGAN GAYA

Supratikno Rahardjo

Pendahuluan

Analisis kuantitatif, sesuai dengan sifatnya, terutama ditandai oleh kegiatan penggunaan data kuantitatif yang pada hakekatnya berkisar pada masalah pengukuran. Tujuan dari kegiatan ini adalah untuk mencari dan memperoleh metode serta alat-alat pengukuran yang setepat-tepatnya, agar dapat dicapai pengetahuan yang memungkinkan dibuat rumusan yang berupa kemungkinan-kemungkinan ataupun ramalan-ramalan tentang apa yang terjadi dalam keadaan tertentu (Tan 1979:308). Adapun cara yang sering digunakan dalam menganalisa data kuantitatif dalam penelitian ilmu-ilmu yang tergolong bukan eksakta, adalah metode statistik. Sebagai bagian dari metode penelitian, metode statistik antara lain dapat digunakan untuk melakukan deskripsi dan analisis data kuantitatif, yaitu data yang nilai-nilai ukurannya dapat dinyatakan dengan angka-angka (Koentjaraningrat 1979:93).

Statistik sesungguhnya mempunyai dua fungsi umum, pertama dapat menyederhanakan deskripsi, yaitu meringkas keterangan dengan cara-cara tertentu sehingga fakta-fakta nyata yang berupa pola-pola data dapat menjadi tampak jelas (Clark 1982:220 dan Clark dan Stafford 1982:99).

Statistik yang mempunyai fungsi pertama ini termasuk dalam statistik deskriptif, yaitu bidang ilmu statistika yang mempelajari tatacara pengumpulan, penyusunan dan penyajian data yang diperoleh dari suatu penelitian (Zanten 1982:1). Termasuk dalam cara-cara yang digunakan dalam statistik deskriptif adalah memadatkan keterangan dengan menggunakan pengukuran-pengukuran tendensi tengah (*mean, median, mode*), dispersi (*Standar deviasi, varian*) dan asosiasi (*koefisien korelasi*) (Clark dan Stafford 1982:99).

Fungsi kedua dari statistik adalah untuk menarik kesimpulan dari suatu populasi berdasarkan hasil sampel yang sudah diketahui atau dari rumusan hukum-hukum umum yang didasarkan atas observasi-observasi ulang (Clark dan Stafford 1982:99). Statistik yang memiliki fungsi kedua ini, termasuk dalam statistik induktif atau statistik inferensial, yaitu bidang ilmu statistik yang mempelajari tatacara penarikan kesimpulan-kesimpulan mengenai keseluruhan populasi berdasarkan data yang ada dalam satu *bagian* dari populasi tersebut (Zanten 1982:1). Termasuk dalam cara-cara yang digunakan dalam statistik induktif adalah cara pengambilan kesimpulan yang didasarkan pada teori probabilitas (*probability theory*) (Clark dan Stafford 1982:99).

Bagi arkeologi, kegiatan kuantifikasi telah diakui kegunaannya karena adanya tiga alasan yang menguntungkan. Pertama, dengan kuantifikasi dapat diperoleh data yang akurat, kedua dengan kuantifikasi keterangan arkeologis dapat nampak jelas, komprehensif dan dapat diringkas dalam tabel atau diagram, dan alasan ketiga yang terutama adalah bahwa kuantifikasi mengarah pada teknik-teknik numerik (statistik atau komputer) yang telah terbukti manfaatnya dalam menilai dan menganalisis data arkeologi (Doran dan Hodson 1975:93).

Apa yang telah dikemukakan di depan sesungguhnya hanya dimaksudkan untuk memberikan gambaran umum mengenai pengertian analisis kuantitatif, cara-cara statistik yang mungkin dipilih untuk tujuan-tujuan penelitian tertentu, serta beberapa keuntungan yang dapat dipetik dari kegiatan kuantifikasi itu. Tulisan ini terutama dimaksudkan untuk memberikan pengertian dasar mengenai data kuantitatif dan penggunaannya untuk kepentingan analisis data arkeologi, jadi bukan untuk menjelaskan rumusan-rumusan statistik atau matematik. Adapun penekanan pembicaraannya akan di-

arahkan pada pertimbangan-pertimbangan yang sebaiknya dipikirkan sebelum atau pada saat analisis dilakukan. Dalam kaitan ini pokok bahasan dibatasi pada masalah analisis perbandingan gaya, khususnya gaya arca kuna Indonesia. Ada empat masalah yang berturut-turut akan dibicarakan, yaitu Gaya dalam seni arca, Pertimbangan Awal dalam Rangka Analisis, Atribut atau Variabel, serta Pengolahan dan Penyajian Data. Dua masalah pertama bersifat umum sedangkan dua yang terakhir berhubungan langsung dengan obyeknya yang diteliti.

1. Gaya dalam Seni Arca

Dalam bidang seni bangun dan seni arca kuna Indonesia, kita sering menjumpai istilah-istilah "Gaya Jawa Tengah", "Gaya Dieng" dan "Gaya Majapahit". Sementara itu, di Eropa juga dikenal istilah "Gothic style" atau dalam seni lukis dikenal "Rembrant style". Adalah menarik bahwa istilah "gaya" atau "style" (bahasa Inggris), dapat dihubungkan dengan aspek wilayah, zaman dan individu. Dalam contoh di atas, penggunaan istilah gaya dalam "gaya Jawa Tengah" dan "gaya Dieng", dihubungkan dengan aspek wilayah. Istilah-istilah "gaya Majapahit" dan "Gothic style" dihubungkan dengan aspek zaman atau periode, sedangkan "Rembrant style" dihubungkan dengan aspek individu, yaitu seniman penciptanya.

Penamaan gaya-gaya seperti dicontohkan di atas menunjukkan bahwa istilah gaya mempunyai pengertian yang luas. Seperti dikatakan oleh Martin L. Wolf, bahwa gaya, secara umum berarti ciri-ciri bentuk atau teknik yang terutama dikenakan pada satu karya atau sekumpulan karya, atau juga kepada seniman, aliran atau gerakan, periode atau wilayah (Wolf 1951:682). Dengan pengertian yang terlalu luas seperti itu, tentu saja sulit untuk menjadikannya sebagai ke-

rangka dalam analisis perbandingan gaya. Oleh karena itu konsep atau pengertian gaya penting sekali untuk dibatasi dan ditegaskan sehingga dapat dipakai sebagai kerangka operasional. Usaha ini perlu diberi tekanan karena dalam analisis kuantitatif, kegiatan mengurai atau tepatnya menghitung obyek-obyek pengamatan adalah merupakan kegiatan utamanya.

Gaya dalam seni arca, dengan mengambil pokok pikiran Edi Sedyawati, dapat dijelaskan dengan mengikuti jalan pikiran bahwa setiap arca dalam kenyataannya mempunyai banyak ciri. Sejumlah ciri-ciri yang menyebar mempunyai hubungan dengan pengertian gaya secara ini. Suatu kelompok arca yang ditandai oleh gugusan ciri-ciri yang sama atau kesamaan, menunjukkan kesamaan gaya. Kesamaan atau kesatuan gaya tersebut dapat disebabkan karena kesamaan-kesamaan dalam hal: waktu, wilayah geografis, lingkungan pendukung agama, penguasa dan seniman (Hadimulyo 1980: 209-10; bandingkan dengan Ackerman 1963:164).

Bahwa kesamaan gaya itu dipengaruhi atau ditentukan oleh kesamaan waktu, dapat pula diartikan bahwa gaya adalah pengulangan cara oleh seniman dalam membentuk dan menyajikan pola-pola estetik berdasarkan sejumlah karya seni yang mendahuluinya (Bandingkan dengan Mills 1977:72). Atau dapat pula dihubungkan dengan pengertian Benyamin Rowland yang dikutip Balasubrahmanyam (1971:305) yang mengatakan bahwa gaya adalah kekhususan-kekhususan penampakan visual yang terdapat pada karya arsitektur, seni arca dan seni lukis yang diciptakan sedemikian rupa sehingga membuatnya *typical* untuk ditetapkan waktunya dalam sejarah. Sedangkan Meyer Schapiro memberi tekanan pada aspek ketetapan bentuk (*constant form*) sebagai ciri gaya (Schapiro 1970:278).

Secara ringkas dapat dijelaskan bahwa gaya adalah

pengulangan-pengulangan cara membentuk dan menyajikan karya seni oleh seorang atau sekelompok seniman yang berlangsung pada satu rentang waktu tertentu. Bagi peneliti seni arca, pengulangan cara membentuk dan menyajikan itu dapat dilihat dari persamaan ciri-ciri serta pola-pola persebarannya. Perlu ditambahkan di sini bahwa gaya (sebagai variabel tak bebas), kecuali dipengaruhi oleh kesamaan-kesamaan waktu, individu atau kelompok, juga dipengaruhi oleh kesamaan ruang atau wilayah geografis.

2. Pertimbangan Awal dalam Rangka Analisis

Langkah awal yang harus dipertimbangkan dalam rangka analisis arca kuna Indonesia adalah memahami lebih dahulu sifat datanya. Arca-arca kuna Indonesia, sebagaimana artefak-artefak lain pada umumnya, adalah benda yang dibuat oleh manusia dengan sengaja dan karena itu tentunya dilatarbelakangi oleh tujuan-tujuan dan keinginan-keinginan tertentu. Namun demikian arca-arca yang kita temukan sekarang tidak memberikan keterangan secara langsung mengenai latar-belakang pembuatnya. Kita hanya dapat menangkap bendanya sebagai lambang yang artinya hanya dapat diduga-duga. Oleh karena itu sulit bagi kita untuk dapat mengenali perilaku pembuatnya, yang justru merupakan salah satu tujuan arkeologi.

Meskipun demikian berdasarkan kenyataan di lapangan dan menuruti sumber-sumber tertulis yang dapat dikaitkan dengan datanya, kita mempunyai cukup alasan untuk memulai dengan asumsi bahwa arca-arca kuna Indonesia, sebagaimana arca-arca sejenis di kawasan lain yang mendapat pengaruh India, pada awalnya diciptakan untuk kepentingan ibadah. Oleh karena itu pembuatannya tentu didasari oleh gagasan yang bersifat suci keagamaan. Gagasan suci tersebut be-

rupa aturan-aturan ketat dalam pembuatan arca yang sampai batas-batas tertentu tidak dapat diganggu gugat. Wujud terakhir dari keketatan itu (dalam wujud arca) adalah ketetapan bentuk-bentuk yang tampak pada arca. Aturan-aturan serupa itulah yang kita kenal sebagai ketentuan ikonografi.

Dalam kenyataan tidak ada dua karya manusia, walau diabadikan untuk kepentingan keagamaan sekalipun, yang menunjukkan kesamaan dalam keseluruhannya. Memang terdapat wilayah-wilayah garapan yang menunjukkan adanya pokok-pokok yang sama, tetapi juga terdapat wilayah-wilayah garapan tertentu yang menunjukkan adanya kebebasan seniman untuk mereka-bentuk sesuai dengan selera pribadi dan dorongan spontannya. Wujud terakhir dari kebebasan itu adalah munculnya variasi bentuk dan penggarapan pada arca. Derajat kebebasan itu dapat dilihat dari banyaknya atau meluasnya variasi, semakin banyak variasi menunjukkan derajat kebebasan yang semakin besar. Wilayah-wilayah bebas inilah yang sering disebut dengan wilayah seni.

Dalam kenyataan pembedaan kedua wilayah seperti dikemukakan di atas, seperti dikatakan oleh Edi Sedyawati (1980:214-7), tidak dapat dipisahkan secara tegas. Dalam sejumlah kasus yang ditelitinya, ternyata dapat ditunjukkan adanya 'daerah keraguan' di mana sejumlah besar unsur tidak dapat ditentukan dengan jelas dan tetap apakah mereka mempunyai arti ikonografi atautkah arti seni. Adanya keraguan seperti itu tidak memungkinkan untuk mengadakan pemisahan antara ciri-ciri ikonografik dengan ciri-ciri kesenian. Oleh karena itu sementara ketentuan-ketentuan ikonografik dari berita tertulis sezaman belum tergalikan dan kepastian belum ada, maka harus tetap terbuka kemungkinan bahwa ciri-ciri yang ada itu bermakna ikonografis maupun kesenian. Ini berarti diperlukan perbandingan yang lebih luas untuk

menetapkan arti dari setiap ciri-ciri (Hadimulyo 1980: 214-6).

Implikasi dari kenyataan di atas penting karena dapat mempengaruhi cara analisis dan interpretasi. Kini kita dapat menyatakan bahwa kesamaan ciri-ciri tidak harus dianggap sebagai wujud dari kepatuhan seniman pada aturan yang bersifat ikonografik, karena memang ada kemungkinan bahwa kesamaan ciri(-ciri) sesungguhnya hanya merupakan *mode* semata-mata yang sedang digemari pada waktu-waktu dan wilayah tertentu. Oleh karena itu untuk mengetahui apakah suatu ciri lebih bermakna ikonografik atau seni, diperlukan telaah perbandingan yang lebih luas, yaitu dengan mengambil kelompok-kelompok arca dari berbagai tempat dan yang secara kronologis berada dalam garis waktu yang kontinum.

Gaya dalam konteks pembicaraan ini tidak bersifat terikat, artinya dalam gaya tersebut termasuk ketetapan atau keteraturan pemberian bentuk baik pada ciri-ciri yang dianggap bermakna ikonografis maupun bermakna seni. Dengan kata lain gaya dapat diartikan sebagai ketetapan pola atau keajegan tradisi.

3. Atribut atau Variabel

Dalam rangka pengumpulan data di lapangan, biasanya seorang peneliti telah menentukan terlebih dahulu pokok persoalan yang akan ditelitinya. Dengan menggunakan cara-cara dan alat-alat tertentu, diharapkan sejumlah keterangan akan dapat diperoleh.

Jika yang menjadi pokok persoalan adalah kesenian kuna Indonesia dan unsur (*element*) yang diamati adalah candi, maka ciri-ciri yang perlu diperhatikan adalah misalnya ukuran bangunan, latar belakang agama, masa dibuatnya, relief yang dipahatkan dan lain-lain. Dalam hal arca sebagai unsur yang diamati, maka ciri-ciri yang perlu diketahui ada-

lah misalnya ukuran arca, bahan, masa pembuatan, latar belakang agama, jenis arca, pakaian dan perhiasan, *laksana* yang dimiliki dan lain-lain. Ciri-ciri yang terdapat pada unsur-unsur yang jadi obyek pengamatan inilah yang lazim disebut variabel (*variables*) atau dalam istilah arkeologi dinamakan sebagai atribut (*attribute*).

Terdapat dua istilah yang sering dikacaukan dalam rangka analisis artefak, yaitu istilah atribut (*attribute*) dan ciri-ciri atribut (*attribute state*). Kata yang pertama (atribut) dikenakan pada istilah-istilah deskriptif umum (*general descriptive terms*). Misalnya adalah bahan, ukuran tinggi tertinggi, bentuk hiasan telinga pada arca X. Sedangkan istilah kedua (ciri-ciri atribut) dikenakan pada istilah-istilah deskriptif aktual (*actual descriptive terms*). Misalnya 'dibuat dari batu', 'tinggi tertinggi 290 cm', bentuk hiasan telinga pada arca X 'berupa tengkorak'. Dengan kata lain, ciri-ciri atribut menunjukkan nilai yang melekat pada atribut. Atau menurut istilah yang digunakan matematika, atribut disebut sebagai petunjuk variabel (*identifier of variable*) dan ciri-ciri atribut disebut nilai dari variabel tersebut (*value*). Para ahli arkeologi sering menggunakan istilah atribut untuk kedua pengertian yang berbeda itu.

Kekacauan itulah yang sering membawa kepada kesulitan yang sungguh-sungguh. Oleh karena itu pembedaan kedua istilah di atas perlu ditegaskan, apalagi bila kita menganggap bahwa atribut yang melekat pada artefak merupakan tingkat tertinggi (dan bukan sebaliknya) yang hendak diketahui oleh ahli arkeologi (Doran dan Hodson 1975:99).

Atribut itu sendiri dapat dinyatakan dengan ada atau tidak ada. Dalam keadaan suatu atribut itu ada (hadir) maka akan ada sejumlah ciri-ciri yang mungkin ditemukan. Atribut semacam ini dinyatakan sebagai atribut banyak ciri (*multi-state attribute*) dan apabila ciri itu menyangkut pengukuran,

maka ciri-ciri tersebut dinamakan *quantitative multistate attribute*. Sebaliknya bila ciri-ciri atribut yang hadir merupakan pilihan-pilihan kualitatif, maka atribut itu disebut *qualitative multistate attribute* (Clarke 1978:157).

Pembagian atribut ke dalam dua sifat yaitu kuantitatif dan kualitatif didasarkan atas kenyataan bahwa data yang dikumpulkan oleh peneliti tidak selalu memiliki nilai kuantitatif, tetapi ada juga yang memiliki nilai kualitatif. Suatu atribut dimasukkan ke dalam golongan kuantitatif apabila atribut tersebut dapat dinyatakan dengan angka. Atribut yang kuantitatif ini dapat dibagi dalam atribut kontinu (*continuous*) dan atribut diskret (*discrete*). Atribut kuantitatif dinamakan kontinu apabila secara teoritis dapat diduga adanya suatu nilai yang berada di antara dua titik (walaupun dalam praktek nilai pengamatan itu dibatasi oleh derajat ketepatan pengukuran) (Gibbon tt:18). Artinya pada dua nilai sembarang selalu terdapat nilai ketiga yang berada di antara kedua nilai tersebut, jadi nilai-nilai tersebut membentuk suatu kontinum dengan batas ruang tak-mutlak antara satu nilai dengan nilai berikutnya. Ukuran panjang misalnya dapat dibagi secara kontinu dalam kilometer, meter, sentimeter, milimeter, dan seterusnya. Nilai yang bersifat kontinu itu tergantung pada ketelitian dan tujuan pengukurannya. Tinggi suatu arca misalnya, dapat dinyatakan sebagai 2,93 m atau 2,934 m dan seterusnya. Pada pengukuran yang pertama ketelitian lebih rendah daripada yang kedua (periksa Zanten 1982:12).

Bila atribut itu tidak kontinu, maka ia dinamakan diskret. Dalam atribut yang diskret ini, tiap ciri dipisahkan dengan yang lainnya oleh satu kesatuan tertentu. Misalnya jika suatu arca diukur tingginya dalam sentimeter, maka tiap kesatuan dipisahkan dari yang lain oleh sekurang-kurangnya 1 sentimeter; Contoh lain adalah jumlah arca dalam satu kelompok (kesatuannya adalah 1 arca); jumlah komponen da-

lam suatu arca (kesatuannya adalah 1 komponen).

Berbeda dengan atribut yang bersifat kuantitatif, pada atribut yang kualitatif nilai-nilainya tidak dapat secara langsung diutarakan dalam bentuk angka-angka, tetapi dalam bentuk kelompok-kelompok (*groups*). Kelompok-kelompok tersebut bersifat *exhaustive*, artinya semua unsur dari atribut itu harus dapat dimasukkan dalam satu kelompok, dan bersifat *mutually exclusive*, artinya satu unsur hanya dapat dimasukkan ke dalam satu kelompok. Misalnya kita dapat membagi komponen arca ke dalam 3 kelompok, yaitu komponen tubuh, komponen pakaian/perhiasan dan komponen *laksana*. Jika suatu komponen dimasukkan ke dalam kelompok komponen *laksana*, maka ia tidak dapat dimasukkan ke dalam komponen tubuh atau komponen pakaian/perhiasan (*mutually exclusive*). Di samping itu atribut ini tidak dapat dibagi lagi ke dalam lebih dari 3 kelompok (*exhaustive*) kecuali kalau dibagi lagi dalam sub-kelompok, misalnya komponen *laksana* bisa dibagi ke dalam *laksana* yang berupa senjata, benda-benda kependetaan dan yang berupa binatang. Atribut *laksana* itu sendiri dapat dibagi dalam banyak kelompok (periksa Edi Sedyawati 1983:37-40), tetapi dapat juga dibagi dalam dua kelompok, misalnya *laksana* yang berupa *senjata* dan yang *bukan senjata*. Pembagian ke dalam kelompok-kelompok tersebut tergantung dari keperluan tujuan penelitian (periksa Tan 1979:310-1).

4. Pengolahan dan Penyajian Data

Dalam proses penelitian, analisis dapat merupakan tahap lanjut yang dikerjakan setelah seluruh data lapangan dikumpulkan. Kegiatan analisis data ini dianggap amat penting dan menentukan karena pada tahap inilah data dikerjakan dan dimanfaatkan. Berdasarkan data yang sudah diolah dan dianalisis nantinya akan dapat disimpulkan kebenaran-kebenaran yang dapat menjawab persoalan-persoalan yang diajukan.

Pada bagian akhir ini, pokok pembicaraan tidak dipusatkan pada prosedur atau tahapan analisis, tetapi hanya dikemukakan pokok-pokok yang dianggap penting dalam kaitannya dengan analisis perbandingan gaya. Dua hal yang akan dikemukakan adalah masalah koding dan tabulasi beserta aspek-aspek yang perlu ditonjolkan dalam tabulasi tersebut.

4.1 Koding

Dimaksud dengan koding di sini adalah usaha mengklasifikasi ciri-ciri atribut berdasarkan macamnya. Klasifikasi ini dilakukan dengan menandai setiap ciri dengan kode tertentu. Khusus dalam hal koding untuk ciri-ciri atribut kualitatif dalam analisis seni arca lazim digunakan kode huruf yang variasinya biasa disusun secara alfabetis. Setiap ciri dari suatu atribut menggunakan kode tersendiri, dengan demikian membubuhi kode (melakukan koding) pada dasarnya berarti menetapkan ke dalam kelompok yang tepat bagi suatu ciri tertentu.

Contoh :

no.	atribut	kode	arti
1	mahkota, bentuknya	A	jatamakuta
		B	kiritamakuta
		C	karandamakuta
		D	sanggul rambut biasa
2	mahkota, hiasannya	A	untaian manik-manik
		B	bunga-bunga
		C	pita-pita
		D	daun-daunan
		E	tengkorak
		F	hiasan lain (tak terbatas)

Pada tabel di atas ditunjukkan bahwa dalam satu atribut mungkin dapat ditemukan sejumlah ciri tertentu (seperangkat ciri). Setiap ciri dalam satu atribut tidak boleh menggunakan kode yang sama, kecuali bila kode itu dipakai lagi untuk atribut lainnya. Jumlah ciri tiap atribut bisa tidak sama dan keterangan mengenai arti tiap ciri dari suatu atribut bisa berbeda dalam derajat kepadatannya, tergantung dari sejauh mana keterangan suatu ciri diperlukan. Bagi sementara peneliti, keterangan mengenai bentuk mahkota dengan hanya menyebut 'berupa *sanggul rambut biasa*', mungkin dianggap kurang lengkap, maka ia dapat mengorek keterangan lagi dengan mengurai lagi misalnya mengenai susunan sanggul rambut biasa tersebut, demikian seterusnya sampai kepada batas yang diinginkan si peneliti.

Dalam kegiatan koding, klasifikasi diperlukan karena obyek pengamatannya biasanya mempunyai jumlah banyak dengan jenis-jenis yang beraneka ragam. Dengan melakukan klasifikasi, data yang beraneka ragam dapat diringkas dengan menggolong-golongkannya ke dalam jumlah dan jenis yang lebih terbatas sehingga akan mudah dianalisis dan disimpulkan. Klasifikasi sebagai usaha menyederhanakan sejumlah besar jenis data ke dalam jumlah yang terbatas seperti yang diterangkan di atas adalah merupakan langkah penting yang hanya dapat dilakukan dengan baik bila telah dipersiapkan lebih dahulu. Persiapan tersebut bisa dilakukan dengan membuat model deskripsi yang biasanya didasarkan pada hasil pengamatan di lapangan. Tetapi untuk suatu klasifikasi yang lebih khusus dapat pula dilakukan pada saat data akan diolah.

Suatu model klasifikasi untuk kepentingan analisis seni arca tidak perlu dikemukakan lagi di sini karena telah dilakukan oleh Edi Sedyawati (1980:208-32 dan 1983). Namun kiranya perlu diperhatikan adanya tiga hal yang penting disiapkan dalam rangka koding, yaitu: 1. bahwa setiap perang-

kat ciri harus didasarkan atas satu asas kriterium yang tunggal; (2) setiap perangkat ciri harus dibuat lengkap sehingga tidak ada satu ciri yang tidak mendapatkan tempat yang disediakan, dan (3) setiap ciri harus terpisah tegas dari ciri yang lain, sehingga setiap ciri yang masuk tidak mungkin dapat dimasukkan ke dalam tempat ciri yang lain (Wignjosubroto 1979:338).

Pemilihan mengenai asas kriterium apa yang akan dipakai untuk membuat suatu perangkat ciri, merupakan keputusan yang menentukan. Keputusan itu tidak dapat dilakukan semena-mena, tetapi harus dipertimbangkan masak-masak apakah pemilihan kriteriumnya mempunyai kaitan atau tidak dengan persoalan yang akan dijawab sesuai dengan tujuan penelitian. Contoh pada sub bab 41 di depan, kriterium yang dipakai adalah unsur *bentuk mahkota* (no. 1) dan unsur *hiasan mahkota* (no. 2). Pemilihan kriterium di atas masing-masing didasarkan atas tujuan untuk mengetahui 'bagaimana bentuk mahkota digambarkan' dan 'apa saja hiasan mahkotanya'.

4.2 Tabulasi dan Persentase

Tabulasi dalam arti menyusun data ke dalam tabel merupakan tahap lanjutan dalam rangka proses analisis data. Pada tahap ini data dapat dianggap telah selesai diproses dan karena itu harus segera disusun dalam suatu bentuk formal yang telah terancang. Tabulasi merupakan langkah yang penting artinya, karena dengan tabulasi data lapangan akan segera tampak jelas, ringkas, mudah dibaca dan segera dapat dipahami maknanya.

TABEL 1

Perbandingan Proporsional antara Kelompok Arca Dvarapala Candi Sewu dengan Plaosan Lor berdasarkan Ukuran Tala dan Tinggi Tokoh (cm).

kode arca	tinggi tala (A)	tinggi tokoh (B)	proporsi (A : B)
S.1	44	240	1 : 5,5
S.2	41	231,5	1 : 5,6
S.3	39,7	225	1 : 5,7
S.4	43	228,5	1 : 5,3
S.5	41,2	219	1 : 5,3
S.6	39	219	1 : 5,6
S.7	45	239,5	1 : 5,3
S.8	49	229,5	1 : 4,7
PL.1	36,5	176	1 : 4,8
PL.2	40,6	165	1 : 4,1
PL.3	40	180	1 : 4,5
PL.4	41	178,5	1 : 4,4

Sumber : "Arca-arca Dvarapala dari Candi Sewu dan Plaosan Lor: sebuah telaah perbandingan gaya" (Rahardjo 1983:56), setelah dimodifikasi.

Sebagai gambaran, dapat diberikan contoh di sini mengenai perbandingan ukuran proporsional antara tinggi *tala* dengan tinggi tokoh dari dua kelompok arca, yaitu kelompok Sewu (disingkat S) 8 arca dan kelompok Plaosan Lor (disingkat PL) 4 arca (periksa tabel 1). Bila tabel di atas kita perhatikan, maka dengan sekali baca segera diketahui bahwa arca-arca kelompok Sewu mempunyai proporsi yang cenderung lebih homogen daripada kelompok arca Plaosan Lor. Segera pula dapat diketahui bahwa di antara kedua kelompok arca tersebut terdapat perbedaan yang jelas dalam hal proporsi-

nya. Pada kelompok Sewu proporsinya berkisar antara 1:5,7 sampai 1:4,7 sedangkan kelompok Plaosan Lor berkisar antara 1:4,8 sampai 1:4,1. Dengan melihat fakta-fakta di atas segera dapat dipahami makna dari perbedaan itu, yaitu bahwa dalam konteks pembicaraan gaya menunjukkan adanya perkembangan dalam hal penggarapan proporsi arca. Perkembangan tersebut harus dianggap penting karena menyangkut masalah ikonometri yang semestinya sulit berubah mengingat adanya aturan-aturan yang harus ditaati oleh seniman dalam membuat proporsi arca.

Hanya dengan cara tabulasi seperti di atas itulah keterangan yang ringkas padat tapi menyeluruh bisa dengan cepat diperoleh. Suatu hal yang tidak mungkin didapatkan secepat dan sepadat itu bila datanya dijabarkan dalam bentuk kalimat biasa.

Dengan tabulasi, kecuali kita akan mendapat kemudahan-kemudahan seperti ditunjukkan di atas serta keterangan kuantitatif yang dapat diperoleh relatif cepat, juga dapat diperoleh keuntungan lain yang sangat berarti. Keuntungan tersebut adalah keterangan-keterangan mengenai: (1) apakah yang unik, lazim atau normal pada suatu kelompok, dan (2) bagaimanakah atau seberapa besar variasi-variasi ciri dalam suatu kelompok tertentu itu tampak. Apabila ciri-ciri atributnya bersifat kuantitatif, maka keterangan mengenai hal itu akan mudah diperoleh dengan cara penghitungan statistik (Wignjosobroto 1979:347). Di bawah ini diberikan sebuah contoh persebaran dan frekuensi ciri-ciri atribut pada kelompok arca Plaosan Lor (PL):

TABEL 2
Persebaran dan Frekuensi Ciri-ciri
pada Kelompok Arca Plaosan Lor

no.	atribut	persebaran ciri				frekuensi	
		PL.1	PL.2	PL.3	PL.4	A	B
1	subang, bentuk hiasan tengahnya	A	B	B	B	1	3
2	sabuk ketiga, bentuk mata untaian-nya	A	A	B	B	2	2

Sumber : "Arca-arca Dwarapala dari Candi Sewu dan Plaosan Lor: sebuah telaah perbandingan gaya" (Rahardjo 1983:190), setelah dimodifikasi.

Tabel di atas menunjukkan bahwa ciri-ciri atribut nomor 1 ada dua macam, yaitu A (roset tanpa untaian mutiara yang mengelilinginya) dan B (roset dengan untaian mutiara mengelilinginya). Ciri A dianggap unik karena hanya dimiliki oleh satu arca, suatu gejala yang lazim disebut sebagai penyimpangan (*idiosyncrasy*). Gejala penyimpangan seperti itu juga lazim disebut sebagai 'eksponen' perubahan. Sedangkan ciri B dianggap normal karena dimiliki oleh sebagian besar arcanya. Ciri-ciri pada atribut nomor 2 juga ada dua macam yaitu A (ukiran daun, pusatnya berupa bidang lonjong dengan sebuah bulatan masing-masing menempel di luar keempat sisinya) dan B (ukiran daun, pusatnya berupa bidang bulat dengan susunan mutiara mengelilinginya). Persebaran kedua ciri itu merata artinya tidak ada satu ciri yang dominan. Gejala serupa itu dapat ditafsirkan sebagai proses perkembangan yang sedang berlangsung, atau mungkin merupakan gejala transisi.

Satu hal pokok yang harus diingat dalam suatu analisis perbandingan gaya adalah pentingnya menggunakan persentase. Dengan menggunakan persentase hubungan antara dua angka atau lebih akan menjadi tampak sederhana tapi tegas. Contoh: Berdasarkan pengamatan terhadap ciri-ciri atribut yang terdiri dari 26 unsur jumlah, 47 unsur wujud dan 43 unsur penggarapan, ternyata gaya Sewu ditandai oleh kesamaan ciri-ciri yang terdiri dari 16 unsur jumlah, 33 unsur wujud dan 33 unsur penggarapan. Gaya Plaosan Lor, dengan jumlah unsur yang sama, ditandai dengan kesamaan ciri-ciri yang terdiri dari 18 unsur jumlah, 38 unsur wujud dan 35 unsur penggarapan. Sedangkan ketika kedua gaya digabungkan, sebagai gaya Sewu-Plaosan Lor, jumlah penentu gayanya menjadi lebih sedikit, yaitu 14 unsur jumlah, 18 unsur wujud dan 27 unsur penggarapan.

Angka-angka di atas, dilihat tersendiri tidak memberikan keterangan yang jelas, baru kalau saling diperbandingkan (dengan persentase), tampak bahwa gaya Sewu ditandai oleh 61 persen unsur jumlah, 70 persen unsur wujud dan 77 persen unsur penggarapan. Gaya Plaosan Lor ditandai oleh 69 unsur jumlah, 61 persen unsur wujud, dan 82 persen unsur penggarapan. Sedangkan gaya Sewu-Plaosan Lor ditandai oleh 54 persen unsur jumlah, 38 persen unsur wujud dan 63 persen unsur penggarapan. Akan lebih jelas lagi bila fakta-fakta di atas disajikan dalam bentuk tabel di bawah ini:

TABEL 3

Perbandingan Jumlah Ciri-ciri Penentu Gaya antara Kelompok Sewu, Plaosan Lor dan Sewu Plaosan Lor.

unsur	kelompok arca			persentase		
	S	PL	S-PL	S	PL	S-PL
jumlah	16	18	14	61	69	54
wujud	33	38	18	70	81	38
penggarapan	33	35	27	77	82	63

Sumber : "Arca-arca Dvarapala dari Candi Sewu dan Plaosan Lor: sebuah telaah perbandingan gaya" (Rahardjo 1983:85), setelah dimodifikasi.

Bila kita hendak mengetahui keterangan lebih lanjut, misalnya seberapa besar perubahan ciri-ciri masing-masing unsurnya, maka dengan mudah kita dapat menghitung dengan hasil bahwa unsur jumlah mengalami perubahan 7 persen, unsur wujud 32 persen dan unsur penggarapan 14 persen. Perhitungan di atas diperoleh dari pengurangan jumlah ciri penentu gaya Sewu (masa Sewu) oleh jumlah ciri penentu gaya Sewu-Plaosan Lor (masa Sewu sampai Plaosan Lor). Dengan melihat angka-angka di atas kita segera mengetahui bahwa unsur jumlah ternyata merupakan kelompok ciri yang paling kuat bertahan, kemudian disusul unsur penggarapan dan yang paling mudah berubah adalah kelompok ciri unsur wujud (Rahardjo 1983:85-6). Makna dari perubahan itu menggambarkan bahwa perkembangan seni arca dvarapala pada masa Sewu sampai Plaosan Lor tampak paling jelas pada unsur wujud, suatu petunjuk bahwa wilayah kebebasan seniman terutama tercermin dalam penggambaran unsur wujud. Sebaliknya unsur-unsur yang tetap bertahan dapat dianggap se-

Satu hal pokok yang harus diingat dalam suatu analisis perbandingan gaya adalah pentingnya menggunakan persentase. Dengan menggunakan persentase hubungan antara dua angka atau lebih akan menjadi tampak sederhana tapi tegas. Contoh: Berdasarkan pengamatan terhadap ciri-ciri atribut yang terdiri dari 26 unsur jumlah, 47 unsur wujud dan 43 unsur penggarapan, ternyata gaya Sewu ditandai oleh kesamaan ciri-ciri yang terdiri dari 16 unsur jumlah, 33 unsur wujud dan 33 unsur penggarapan. Gaya Plaosan Lor, dengan jumlah unsur yang sama, ditandai dengan kesamaan ciri-ciri yang terdiri dari 18 unsur jumlah, 38 unsur wujud dan 35 unsur penggarapan. Sedangkan ketika kedua gaya digabungkan, sebagai gaya Sewu-Plaosan Lor, jumlah penentu gayanya menjadi lebih sedikit, yaitu 14 unsur jumlah, 18 unsur wujud dan 27 unsur penggarapan.

Angka-angka di atas, dilihat tersendiri tidak memberikan keterangan yang jelas, baru kalau saling diperbandingkan (dengan persentase), tampak bahwa gaya Sewu ditandai oleh 61 persen unsur jumlah, 70 persen unsur wujud dan 77 persen unsur penggarapan. Gaya Plaosan Lor ditandai oleh 69 unsur jumlah, 61 persen unsur wujud, dan 82 persen unsur penggarapan. Sedangkan gaya Sewu-Plaosan Lor ditandai oleh 54 persen unsur jumlah, 38 persen unsur wujud dan 63 persen unsur penggarapan. Akan lebih jelas lagi bila fakta-fakta di atas disajikan dalam bentuk tabel di bawah ini:

UCAPAN TERIMAKASIH

Terimakasih penulis sampaikan kepada Ibu Edi Sedyawati, khususnya atas komentar yang diberikan pada bab 2 sehingga beberapa pengertian bisa dibuat lebih terang maksudnya. Juga kepada rekan Geofano Dharmaputra, terutama atas kesediaannya membantu dalam pengetikan dari awal hingga akhir, di samping juga memberi koreksi atas beberapa istilah yang dapat menimbulkan salah tafsir. Namun demikian tulisan ini sepenuhnya adalah tanggungjawab penulis.

KEPUSTAKAAN

Ackerman, James S. dan Rhys Carpenter

1963 *Art and Archaeology*. New Jersey: Prentice Hall.

Balasubrahmanyam, S.R.

1971 *Early Chola Temples, Parantaka I to Rajaraja I (A.D. 907-985)*. Bombay; New Delhy: Orient Longman.

Champion, Sara

1980 *A Dictionary of Terms and Techniques in Archaeology*. London: Phaidon Press Limited.

Clark, A. Geoffrey

1982 "Quantifying Archaeological Research", *Advances in Archaeological Method and Theory* (Michael B. Schiffer ed.) vol. 5. New York, London: Academic Press. h. 217-273

Clark, A Geoffrey dan Russell Stafford

1982 "Quantification in American Archaeology: a Historical Perspective", *World Archaeology* vol. 14 no. 1. Rontlege dan Kegan Paul Ltd. h. 98-119.

Clark, David L.

1978 *Analytical Archaeology* (2nd. ed.). New York: Columbia University Press.

Doran, J.E. dan F.R. Hudson

1975 *Mathematics and Computers in Archaeology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dunnell, Robert C.

1970 "Seriation Method and its Evaluation", *American Antiquity* 25(3), h. 305-319.

Edi Sedyawati (lihat juga Hadimulyo)

1983 *Model Deskripsi Arca Tipe Tokoh*. Jakarta: Fakultas Sastra, Universitas Indonesia.

Gibbon, Jean Dickinson

t.t. *Nonparametric Methods for Quantitative Analysis*. New York, Sydney: Holt Rinehart dan Winston.

Hadimulyo, Edi Sedyawati

"Pemerincian Unsur dalam Analisa Seni Arca". *Pertemuan Ilmiah Arkeologi I* (Cibulan 1977). Jakarta: Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional. h. 208-232.

Koentjaraningrat

1979 "Beberapa Dasar Metode Statistik dan Sampling dalam Penelitian Masyarakat", *Metode-metode Penelitian Masyarakat*. Koentjaraningrat (ed.). Jakarta: Gramedia, h. 93-136.

Mills, George

1971 "Art: An Introduction to Qualitative Anthropology", *Anthropology and Art: Readings in Crosscultural Aesthetics*. Charlotte M. Otten (ed.). New York: The Natural History Press, h. 66-92.

Rahardjo, Supratikno

1983 "Arca-arca Dvarapala dari Candi Sewu dan Plao-

san Lor: Sebuah Telaah Perbandingan Gaya”
Skripsi Sarjana Fakultas Sastra Universitas Indo-
nesia.

Schapiro, Meyer

1970 "Style", *Anthropology Today: Selections* (Sol
Tax ed.). Chicago dan London: The University
Press of Chicago.

Tan, Mely G.

1979 "Penggunaan Data Kuantitatif", *Metode-metode
Penelitian Masyarakat*. Koentjaraningrat (ed.).
Jakarta: Gramedia, hal. 307-327.

Wignjosoebroto, Soetandyo

1979 "Pengolahan dan Analisa Data", *Metode-metode
Penelitian Masyarakat*. Koentjaraningrat (ed.).
Jakarta: Gramedia, hal. 328-356.

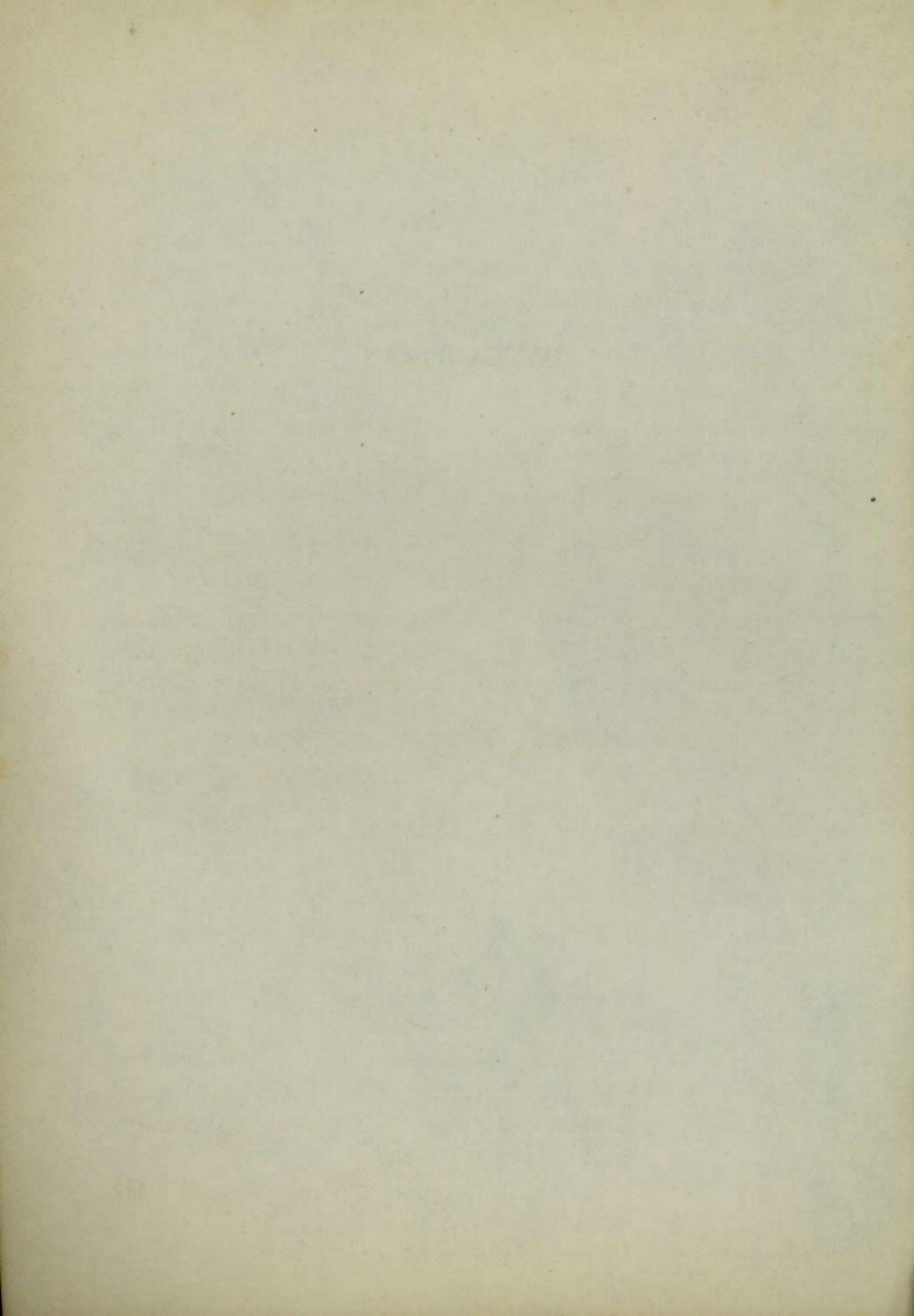
Wolf, Martin L.

1951 *Dictionary of the Art*. New York: Phylosophical
Library.

Zanten, Wim van

1982 *Statistik untuk Ilmu-ilmu Sosial*. Jakarta: Gra-
media.

IV. LAMPIRAN



SAMBUTAN DIREKTUR JENDERAL KEBUDAYAAN
Prof. Dr. Haryati Soebadio

Bapak-bapak, ibu-ibu, dan saudara sekalian.

Diskusi ilmiah yang hari ini dimulai oleh para arkeolog Indonesia dalam prakarsa Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia bekerjasama dengan Pusat Penelitian Arkeologi dan Fakultas Sastra Universitas Indonesia, dan yang mengambil tema Masalah Estetik dalam Arkeologi Indonesia, saya sambut sebagai kegiatan yang sangat menarik dan bisa bermanfaat sekali karena rasanya bidang yang bersangkutan memang masih kurang diperhatikan secara bulat.

Masalah estetik sesungguhnya termasuk bidang budaya dalam keseluruhan, sedangkan segi telaahnya dalam perkembangan zaman dengan *Cultural History* dalam arti luas. Akan tetapi apabila diperhatikan studi yang sampai sekarang dilakukan terhadap benda estetik peninggalan sejarah dan purbakala, dan yang kebanyakan memang masih dilaksanakan oleh pihak sarjana dari luar Indonesia pula, maka lazimnya benda tersebut dinilai dari segi estetik yang dikategorikan hanya pada seni, sehingga patokan ilmiah sebagai landasan penelitiannya adalah patokan sejarah seni atau *art history*.

Memang terlepas dari segi-segi khusus lain dan aneka lain kaitan filsafatnya di bidang sosial budaya, istilah estetik digunakan umumnya untuk bidang telaah terhadap segala sesuatu yang bersangkutan dengan seni. Namun demikian, kini telah dirasakan bahwa estetik beserta obyek penelaahannya yaitu seni tidak mungkin dilihat sebagai terpisah dari keadaan kebudayaan dalam keseluruhan. Seni merupakan salah satu jenis ungkapan kreativitas suatu bangsa atau masyarakat, dan kreativitas itu dinilai sebagai kemampuan puncak dalam kehidupan budaya manusia, karena hasilnya

paling jelas menggambarkan citra suatu kebudayaan. Artinya, kreativitas maupun hasilnya bukan terlepas dari segi kehidupan budaya manusia, baik sebagai kelompok maupun sebagai perorangan dalam kaitannya dengan kurun waktu tertentu dalam perkembangan zaman atau sejarah. Jelaslah bahwa hal itu lebih-lebih berlaku lagi bagi benda peninggalan sejarah dan purbakala suatu bangsa atau masyarakat yaitu benda warisan budaya.

Adapun warisan budaya, sesuai penilaian sekarang sebagaimana kita ketahui justru berupa kenyataan budaya yang paling penting guna mengenal ciri-ciri suatu kelompok manusia, masyarakat ataupun bangsa tertentu. Malahan warisan budaya itulah yang memberi warna khusus dan menentukan identitas budaya (*cultural identity*) atau lokal genius bagi masyarakat atau bangsa yang bersangkutan. Dengan demikian maka benda-benda peninggalan sejarah dan purbakala atau warisan budaya material bangsa Indonesia pun bila mau dinilai segi seninya tidak cukup diteliti hanya dengan memperhatikan segi estetik dalam hubungan ungunya sebagai seni, terlepas dari segi kebudayaan dari suatu bangsa sesuai dengan perkembangan sejarah dalam kurun-kurun waktu tertentu itu. Hal itu bukan mengurangi peran seni, seniman dan seniwati yang sebagai manusia berbakat yang justru menjadi eksponen kreativitas bangsa. Akan tetapi kita ketahui bahwa seniman dan seniwati pun tidak mendapat inspirasi untuk berkarya itu samasekali di luar lingkungan budayanya.

Bagi benda-benda warisan budaya keadaannya jelas sekali akibat komunikasi di zaman lampau itu masih jauh kurang deras dari masa kini, maka setiap ide juga berupa masukan dari luar sempat berkembang dengan leluasa dalam lingkungan budayanya sambil menyesuaikan diri sepenuhnya pada keadaan budaya itu. Hal itupun tampak dalam bidang keagamaan, ikonografi dan aturan-aturan lain dalam pem-

bangunan dan pembuatan benda pujaan dan bangunan keagamaan selamanya tampak tersesuaikan dengan lingkungan budaya atau selera masyarakat setempat sekalipun tidak akan kehilangan patokan ritual agamanya. Hal itu menjadi pengamatan umum para arkeolog di seluruh dunia sebagaimana diketahui dan yang sebenarnya mempengaruhi pandangan mengenai cakrawala atau tradisi dalam analisisnya.

Kiranya jelas bahwa masalah estetik benda warisan budaya itu perlu ditelaah dari berbagai sudut pandangan dengan penelitian yang bersifat antardisiplin, sesuai kebiasaan masa kini, sehingga akan menghasilkan gambaran total dalam konteks kebudayaan yang bersangkutan. Saya berharap bahwa dengan diadakan diskusi ini lebih banyak ahli lagi dan dari berbagai bidang juga akan tergugah melakukan penelitian, sehingga dengan pendekatan yang luas dan mendalam, masalah kepurbakalaan kita akan dapat dijawab pula, termasuk masalah estetik dari kreativitas bangsa dalam perkembangan dari masa ke masa. Terima kasih.

Dengan ini Diskusi Ilmiah Arkeologi saya buka.

SAMBUTAN DEKAN FAKULTAS SASTRA UNIVERSITAS INDONESIA

Dr. Nurhadi Magetsari

Prof. Dr. Haryati Soebadio selaku Dirjen Kebudayaan,
Prof. Tumbelaka selaku pejabat Harian Rektor,
Undangan yang kami Muliakan,
Rekan-rekan ahli arkeologi.

Selaku tuan rumah pertama-tama ijinilah saya sampaikan selamat datang di Kampus Universitas Indonesia Rawamangun. Pada waktu kami semua yang duduk di meja hijau dipersilahkan menempati tempatnya, saya langsung ditegur oleh Prof. Dr. Harjati Soebadio wah, ini seperti protokol Departemen. Ini tentu saya maklumi karena juga pertanyaan ini sesungguhnya membuat pertemuan kita ini merupakan sesuatu pertemuan yang khas, karena Prof. Harjati sesungguhnya adalah guru besar di Jurusan Arkeologi, di samping Prof. Dr. Soejono yang juga adalah guru besar tidak tetap pada Jurusan Arkeologi, dan di sampingnya lagi adalah pengajar tidak tetap dari Jurusan Arkeologi. Jadi sesungguhnya dapat dikatakan bahwa pertemuan kita kali ini adalah pertemuan antar ahli arkeologi.

Hal kedua yang juga khas adalah pertemuan itu sendiri, di mana pada kesempatan kita kali ini dihadiri semua lulusan arkeologi atau ahli arkeologi, biasanya sampai pada saat ini bekerja di empat bidang profesi; pertama, di bidang permuseuman; kedua, di bidang perlindungan dan pemeliharaan, selanjutnya di bidang penelitian; dan yang terakhir adalah di bidang pendidikan. Tentunya pertemuan semacam ini akan sangat bermanfaat, dan yang menjadi ciri khas dari pertemuan kali ini adalah bahwa dana disediakan oleh Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, panitia diselenggarakan oleh

Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia, dan tempat disediakan oleh Fakultas Sastra pada khususnya dan Universitas Indonesia, justru karena diskusi kali ini bertepatan dengan penyelenggaraan acara-acara Dies Natalis Universitas Indonesia yang ke-36, maka kegiatan inipun diintegrasikan ke dalam peringatan itu. Oleh karena itu, maka di dalam undangan dicantumkan yang mengundang adalah Ketua Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia, Dekan Fakultas Sastra Universitas Indonesia, dan Kepala Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.

Dari sudut universitas pertemuan kali ini juga akan mendatangkan banyak manfaat karena para pengajar Jurusan Arkeologi yang mau tidak mau harus memelihara pengetahuan akan perkembangan ilmu. Namun sangat sedikit mempunyai kesempatan untuk meneliti, dalam arti dana yang disediakan tidak terlalu banyak, dapat bertemu dan dapat memperoleh masukan dari rekan-rekannya yang lebih banyak memperoleh kesempatan meneliti. Sebaliknya rekan-rekan pengajar juga dapat menyumbangkan pengalamannya mengajar, masalah-masalah yang diajukan para mahasiswa selama proses belajar mengajar di universitas. Keduanya akan dapat saling mengisi dan saling memberi. Dari segi universitas sebagai instansi maka forum ini digunakan sebagai masukan mengenai perkembangan kebutuhan akan keahlian yang diperlukan di lapangan, sehingga fakultas sebagai instansi dapat mengembangkan kurikulumnya sesuai dengan apa yang dibutuhkan dalam masyarakat.

Akhirnya pertemuan ini adalah pertemuan antara ahli arkeologi yang dapat dikatakan berada di seluruh Indonesia. Diharapkan pertemuan semacam ini dapat menyumbangkan sesuatu kepada masyarakat, menyumbangkan keahlian pikiran, dan mungkin hasil-hasil pertemuan diskusi ilmiah dapat digunakan oleh Prof. Harjati Soebadio, yang sekarang menjabat Direktur Jenderal Kebudayaan, sebagai bahan dalam

pengambilan keputusan atau bahan kebijakan. Jadi dapat dikatakan bahwa ini adalah sumbangan dari bekas murid-muridnya kepada guru besarnya yang sekarang menduduki jabatan pimpinan dalam administrasi. Mudah-mudahan hasil ini dapat kita capai, dan tempat yang dapat kami sediakan ini kiranya membantu dihasilkannya pemikiran-pemikiran yang maju dan diperlukan sesuai dengan kebutuhan.

Dalam bidang Arkeologi Indonesia saya mempunyai buah yang telah belahny
atai berwujud Saudara-saudara mengetahui pembuktian Di-
kari bidang Arkeologi yang diselenggarakan mulai tanggal
11/2/1 tanggal 13 Februari 1985 ini.

Dalam bidang Arkeologi dipersempitkan untuk kerja
lainnya oleh IAAI bekerjasama dengan Fakultas Ekstra Uni-
versitas Indonesia dan Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.

Diskusi ilmiah yang pertama pada tahun 1984 yang
lain telah mengambil tema "Local Genus dalam Kebudayaan
di Indonesia". Dalam diskusi ini dipaparkan untuk men-
jabarkan istilah 'local genus' ini sebagai "kepribadian buda-
ya bangsa" dan bagaimana konsekuensi penting yang telah
dijelaskan meliputi: a. pragmentasi dasar, fungsi dan ke-
dudukan 'local genus' dalam kebudayaan nasional; b. pe-
nyempitan "kepribadian budaya bangsa" dalam Pembangunan
Nasional; dan c. peranan ahli arkeologi dalam pembangunan
dan pengembangan nasional.

Kali ini diskusi ilmiah mengambil tema "Metode Etye-
tika dalam Arkeologi Indonesia". Masalah ini merupakan
pandangan yang sangat luas dan khususnya masalah fungsi
siti dalam masyarakat yang merupakan akan diarahkan me-
lalui berbagai masalah. Pembahasan masalah etnik ini di-
harapkan dapat menghasilkan segitiga ilmu yang
perlu dipaparkan terus menerus maka usaha ini harus
ditingkatkan dalam masa pembangunan, terutama untuk

SAMBUTAN KETUA IAAI

Prof. Dr. R. P. Soejono

Prof. Haryati Soebadio,
Para undangan,
Para peserta Diskusi Ilmiah Arkeologi yang saya hormati,

Pada kesempatan ini, atas nama Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia saya ucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya atas kesediaan Saudara-saudara menghadiri pembukaan Diskusi Ilmiah Arkeologi yang diselenggarakan mulai tanggal 11 s/d tanggal 13 Februari 1985 ini.

Diskusi Ilmiah Arkeologi diselenggarakan untuk kedua kalinya oleh IAAI bekerjasama dengan Fakultas Sastra Universitas Indonesia dan Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.

Diskusi ilmiah yang pertama pada tahun 1984 yang lalu, telah mengambil tema "Local Genius dalam Kebudayaan Indonesia". Dalam diskusi ini disepakati untuk menjabarkan istilah 'local genius' ini sebagai "kepribadian budaya bangsa" dan beberapa kesimpulan penting yang telah dihasilkan meliputi: a. pengertian dasar, fungsi dan kedudukan 'local genius' dalam kebudayaan Indonesia, b. peranan "kepribadian budaya bangsa" dalam Pembangunan Nasional, dan c. peranan ahli arkeologi dalam pembinaan dan pengembangan nasional.

Kali ini diskusi ilmiah mengambil tema "Masalah Estetika dalam Arkeologi Indonesia". Masalah ini mempunyai jangkauan yang sangat luas dan khususnya masalah fungsi seni dalam masyarakat kuno Indonesia akan disoroti melalui berbagai makalah. Pembahasan masalah estetika ini diharapkan dapat menonjolkan segi batiniah bangsa kita yang perlu dipupuk terus sepanjang masa. Usaha semacam ini harus ditingkatkan dalam masa pembangunan, teristimewa untuk

memperkokoh jiwa generasi yang akan melanjutkan perjuangan bangsa.

Penyelenggaraan Diskusi Ilmiah Arkeologi ini sesuai dengan isi pasal 4 Anggaran Dasar IAAI yang menyatakan bahwa IAAI mengabdikan profesi arkeologi bagi kepentingan pembangunan budaya bangsa, serta termasuk salah satu kegiatan yang berkaitan dengan program kerja IAAI tahun 1983-1986 dalam usaha peningkatan dan pengembangan kemampuan profesional di bidang penelitian dan pengabdian kepada masyarakat. Diharapkan bahwa kegiatan diskusi ilmiah yang selama ini diadakan di Jakarta, dapat pula dilaksanakan selanjutnya di Komisariat-komisariat IAAI, yaitu di Yogyakarta dan di Denpasar.

Menurut rencana Diskusi Ilmiah Arkeologi akan diadakan setiap tahun, baik di pusat maupun di komisariat sebagai forum komunikasi ilmiah antar anggota IAAI, di samping Kongres Besar IAAI yang diadakan setiap 3 tahun sekali. Seperti diketahui kongres IAAI ke IV akan diadakan pada tahun 1986 yang akan datang.

Melalui forum diskusi seperti ini IAAI akan memantapkan pengabdianannya, baik bagi anggotanya dalam meningkatkan kemampuannya masing-masing maupun bagi negara dan bangsa berupa sumbangan pikiran untuk pembangunan manusia Indonesia seutuhnya.

Saya ucapkan terima kasih kepada pimpinan Universitas Indonesia, khususnya Fakultas Sastra, dan pimpinan Pusat Penelitian Arkeologi Nasional atas bantuan dan fasilitas yang telah diberikan untuk penyelenggaraan Diskusi Ilmiah Arkeologi ini. Kepada Panitia Penyelenggara Diskusi Ilmiah Arkeologi ke II ini saya ucapkan terima kasih atas segala jerih payahnya dalam usaha mensukseskan penye-

lenggaraan diskusi ini. Semoga usaha kita bersama ini berhasil demi kemajuan nusa dan bangsa kita.

Terima kasih atas perhatian Saudara-saudara sekalian.

**SAMBUTAN KETUA PANITIA PENYELENGGARA
DISKUSI ILMIAH ARKEOLOGI II**

Dra. Joyce Ratna Indraningsih Panggabean

- Yth. Ibu Direktur Jenderal Kebudayaan,
Prof. Dr. Harjati Soebadio;
Yth, Bapak Dekan Fakultas Sastra Universitas Indonesia,
Dr. Nurhadi Magetsari;
Yth. Bapak Kepala Pusat Penelitian Arkeologi Nasional,
Prof. Dr. R.P. Soejono;
Yth. Para pimpinan universitas dan fakultas di lingkungan
Universitas Indonesia,
Ibu dan Bapak para undangan dan peserta diskusi;

Ijinkanlah atas nama panitia penyelenggara pertamanya menyampaikan selamat datang, menyatakan penghargaan yang tinggi atas kesediaan ibu dan bapak sekalian menghadiri acara pembukaan Diskusi Ilmiah Arkeologi pada pagi hari ini.

Diskusi ini diselenggarakan dalam rangka Dies Natalis Universitas Indonesia yang ke-36, oleh Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia bekerjasama dengan Fakultas Sastra Universitas Indonesia, dan Pusat Penelitian Arkeologi Nasional. Selama 3 hari sejak hari ini. Sampai dengan tanggal 13 akan didiskusikan 20 makalah mengupas masalah Estetik dalam Arkeologi Indonesia. Keduapuluh makalah ini meliputi: seni arca, seni lukis, seni pertunjukan, arsitektur, seni hias dan kaligrafi. Perlu kami sampaikan bahwa seorang pemasaran dan pengurus IAAI yaitu ibu Cut Nyak Kusmiati tidak jadi membawakan makalahnya karena mengalami musibah suaminya meninggal pada hari Sabtu yang lalu di Aceh.

Tidak seperti Diskusi Ilmiah Arkeologi I pada tahun 1984 yang diadakan di Pusat Penelitian Arkeologi Nasional Pejaten, kali ini diskusi diselenggarakan di Gedung Sarwahita di Kampus Universitas Indonesia Rawamangun yang seperti kita saksikan ruangan ini dapat menampung peserta diskusi jauh lebih banyak dan tidak berdesakan. Dengan demikian panitia merasa telah menciptakan suasana lebih nyaman, tenang, dan estetis sesuai dengan topik diskusi saat ini. Walaupun nanti di sela-sela diskusi akan terdengar denting sendok dan garpu, anggap saja itu tanda persiapan pemberian kenyamanan lain bagi anda, untuk itu panitia ingin mohon maaf.

Perlu kami sampaikan pula bahwa meskipun banyak rekan-rekan dari luar kota yang ingin menghadiri, namun dana yang disediakan Pusat Penelitian Arkeologi Nasional hanya mampu membiayai kehadiran wakil dari komisariat daerah kecuali Jakarta. Peserta dari Yogyakarta berjumlah 4 orang, Bali 4 orang, Bandung 1 orang, dari Jawa Timur 2 orang, dan dari Jakarta 86 orang, termasuk 5 orang dari masmedia. Jadi secara keseluruhan jumlah peserta Diskusi Ilmiah Arkeologi ini berjumlah 97 orang.

Pada akhir laporan ini kami ingin menyampaikan terima kasih sebesar-besarnya pada Ibu Dirjen Kebudayaan yang hadir bersama kita dan berkenan membuka diskusi ini. Kepada kepala Pusat Penelitian Arkeologi Nasional dan Pimpinan Proyek Penelitian Purbakala Jakarta yang telah membantu pendanaan diskusi ini kami mengucapkan terima kasih. Kepada ketua IAAI yang telah mempercayakan penyelenggaraan diskusi ini kepada kami, dan kepada pimpinan Fakultas Sastra Universitas Indonesia yang telah mengusahakan ruangan nyaman ini, kami mengucapkan terima kasih.

Terima kasih sebesar-besarnya kami tujukan pula kepada para undangan dan peserta diskusi yang telah hadir

memenuhi undangan. Tak lupa kami mohon maaf jika penyenggaraan ini terdapat hal-hal yang tidak berkenan di hati bapak dan ibu sekalian. Semoga Tuhan Yang Maha Esa memberkati kita semuanya. Terima kasih.

Yth. Bapak Ketua Badan ahli Arkeologi Indonesia,
Yth. Bapak Ketua Komite Penyelidikan Universitas Indonesia, dan
di para undangan sekalian

Yangkuh, saya selaku yang juga juga yang dipercaya sebagai pembicara pada acara ini sangat berterima kasih atas undangan yang telah di sampaikan prof. Dr. H. A. Arkeologi Indonesia untuk menghadiri sebuah acara yang kami kira juga memiliki nilai yang cukup penting dalam kaitannya dengan arkeologi Indonesia.

Sebagaimana telah disebutkan sebelumnya oleh saudara Edi Setiawan, bahwa acara ini merupakan bagian dari upaya untuk meningkatkan kesadaran masyarakat akan pentingnya arkeologi. Salah satu upaya yang dapat dilakukan untuk meningkatkan kesadaran masyarakat akan pentingnya arkeologi adalah dengan mengadakan berbagai kegiatan yang berkaitan dengan arkeologi. Salah satu kegiatan yang dapat dilakukan adalah dengan mengadakan berbagai kegiatan yang berkaitan dengan arkeologi. Salah satu kegiatan yang dapat dilakukan adalah dengan mengadakan berbagai kegiatan yang berkaitan dengan arkeologi.

Untuk itu kami selaku Panitia Penyelenggara acara ini sangat berterima kasih kepada para pembicara yang telah bersedia untuk menghadiri acara ini. Kami juga berharap agar acara ini dapat memberikan manfaat yang sebesar-besarnya bagi masyarakat Indonesia.

**SAMBUTAN PIMPINAN PROYEK PENELITIAN
PURBAKALA JAKARTA
Dr. Hasan Muarif Ambary**

Yth. Ibu Direktur Jenderal Kebudayaan,
Yth. Bapak Ketua Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia,
Yth. Bapak Dekan Fakultas Sastra Universitas Indonesia, serta para undangan sekalian.

Apabila pada tahun yang lalu topik yang dianggap cukup menarik perhatian dilihat dari segi perkembangan dan ciri-ciri kepribadian bangsa telah dipilih judul lokal genius, kali ini organisasi profesi Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia telah menampilkan sebuah topik lain yang kami kira juga menarik perhatian, yaitu estetika dalam kaitannya dengan arkeologi Indonesia.

Sebagaimana telah diuraikan sinopsisnya oleh saudara Edi Sedyawati, estetika telah menembus berbagai aspek arkeologi baik segi kronologis maupun tematis. Salah satu fenomena yang dianggap penting untuk diamati di sini ialah aspek estetika dilihat dari arkeologi yang mungkin nantinya dapat memberi gambaran kualitas dan konsepsi tentang rasa keindahan, pada hasil karya seni Indonesia. Seperti kita ketahui bahwa rasa indah ini pada umumnya dimasukkan dalam kelompok seni yang disebut *fine art* yang pada setiap etnik dan sub etnik memiliki ciri-ciri tersendiri; diharapkan IAAI dapat memperoleh manfaat melalui kajian makalah dan dari diskusi yang akan dibahas mendatang ini.

Dalam hal ini kami selaku Pemimpin Proyek Penelitian Purbakala Jakarta yang telah menunjang kegiatan profesi di antaranya kegiatan Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia dalam kerangka penelitian arkeologi, merasa ikut berbangga karena forum ini dapat menjadi forum komunikasi ilmiah di mana

anggota IAAI akan turut menyumbangkan pikiran bagi perkembangan bangsa. Diharapkan pada masa mendatang Proyek Penelitian Purbakala Jakarta yang telah menjadi unsur utama pendanaan bagi Pusat Penelitian Arkeologi Nasional yang juga ikut membantu dalam kegiatan arkeologi lainnya, diantaranya kegiatan profesi arkeologi yang telah kita ketahui telah terselenggara tahun yang lalu; juga dilanjutkan tahun ini, diharapkan dapat terus dilanjutkan dan dikembangkan di masa-masa yang akan datang.

Harapan kami semoga pertemuan ilmiah kali ini bukan saja menjadi forum komunikasi ilmiah sesama anggota tetapi dapat juga menjadi jembatan bagi IAAI untuk menyumbangkan karyanya bagi perkembangan budaya yang sedang digalakkan oleh pemerintah. Kepada semua pihak Universitas Indonesia, Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, Direktorat Perlindungan Pembinaan Peninggalan Sejarah dan Purbakala, Museum Nasional, Direktorat Permuseuman, yang telah menyumbangkan segala fasilitas lengkap kami mengucapkan terimakasih atas kerjasama dan jasa baik sehingga pertemuan ini dapat terselenggara dengan baik. Demikian pula kepada Universitas Gajah Mada, Universitas Udayana, dan Departemen Seni Rupa Institut Teknologi Bandung yang telah ikut berpartisipasi aktif; juga bagi panitia penyelenggara yang pada umumnya terdiri dari arkeolog muda serta peserta yang dengan tekun akan mengikuti diskusi. Kami ucapkan selamat dan semoga usaha ini dapat berjalan baik dan dikembangkan di masa yang akan datang. Terima kasih.

TAMBAHAN BUREKTIA UNIVERSAL BUDIDAYA

Prof. Dr. Haryadi, S.P.

Tempat, Tanggal, dan Waktu terbitnya

Dalam rangka pelaksanaan... Indonesia... Departemen Pendidikan dan Kebudayaan... Universitas Indonesia... dan lain-lain...

Maksud dari... tujuan... dan lain-lain... yang diharapkan... dan lain-lain...

Mengingat bahwa... dan lain-lain... dan lain-lain... dan lain-lain...