

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang

Ranah Minang seperti mata air yang tak pernah berhenti untuk melahirkan putra terbaiknya bagi kemajuan ilmu pengetahuan dan intelektual baik dalam konteks lokal, regional maupun nasional. Salah satu sumber penghasil kaum intelektual yang tak pernah lelah melahirkan kelompok ilmuwan-intelektual adalah masyarakat kampus. Perguruan Tinggi sebagai lembaga akademik merupakan penopang bagi lahirnya peradaban baru. Kampus yang dibangun diatas nilai-nilai integritas akademik dan moral memiliki peran penting bagi keluhuran maestro yang mahir di bidangnya masing-masing.

Universitas Andalas (Unand) sebagai salah satu perguruan tinggi tertua di luar Pulau Jawa memiliki tanggung jawab yang besar didalam menggerakkan roda kemajuan masyarakat Sumatera dan lebih khusus bagi daerah Sumatera Barat. Pandangan yang menyatakan bahwa masyarakat kampus berada 'diatas menara gading' tidaklah sepenuhnya benar, karena beberapa diantara pengajar dan aktifis juga bergulat dan bersentuhan serta berkontribusi bagi kemajuan masyarakat. Perubahan sosial dan dinamika kultural masyarakat Minangkabau yang menjadi kelompok mayoritas di Propinsi Sumatera Barat menjadi laboratorium kehidupan bagi munculnya dialog peradaban. Dialog peradaban yang menghubungkan antara masyarakat kampus dan kelompok masyarakat luas dijembatani dan juga diamati oleh para intelektual kampus-dosen-yang tidak hanya terpaku pada kewajiban Tri Dharma Perguruan Tinggi-nya semata, akan tetapi juga terpenggil dan terlibat dalam wacana perubahan sosial dan budaya.

Fakultas Sastra, yang kini berganti nama menjadi Fakultas Ilmu Budaya merupakan salah satu institusi yang banyak melahirkan akademis *cum* budayawan, seperti almarhum Yusriwal. Dedikasi dan pengabdian Yusriwal sebagai dosen *cum* budayawan tercermin dari karya almarhum yang bertebaran yang jejaknya meninggalkan kekaguman dan pengakuan atas posisi ketokohan dan intelektual Yusriwal bagi kemajuan dunia penulisan sastra dan budaya.

Jika kehidupan merupakan karya dengan segala bentuknya, maka tokoh (pengarang) dan karya adalah *resemblance*, suatu kemiripan atau keterlekatan. Ketika sang tokoh belum terdeferensikan, kehidupan adalah

karya itu sendiri.¹ Untuk memahami jalan pemikiran serta melihat kepribadian seorang Yusriwal beserta atribut akademik dan kultural yang melekat dalam bentuk tuturan lisan maupun tertulis. Maka karya-karya beliau menjadi semacam mozaik untuk menukil ulang jejak pengembaran Yusriwal di belantara sastra dan budaya di ranah Minang. Mantan mahasiswa, kolega pengajar di jurusan Sastra Daerah FIB Unand, yang memanggil beliau dengan sebutan familiar ‘Pak Brewok’ menjadi saksi hidup perjalanan intelektual *cum* budayawan dalam memberikan makna untuk terus belajar dan mencari jawaban atas keresahan yang dialami dan keterlibatannya yang intens atas dinamika kultural masyarakat Minangkabau.

Penulisan biografi merupakan salah satu cara untuk melacak gagasan dan ide penting sang tokoh beserta kehidupan sosial didalamnya. Penulisan biografi seorang budayawan sekalibe almarhum Yusriwal senantiasa melahirkan keterkejutan, keterpukauan dan sekaligus perasaan iri kita akan dedikasi almarhum didalam wacana kebudayaan Minangkabau kontemporer. Jika kita merujuk pada pendapat dari RZ. Leirissa, idealnya suatu penulisan biografi setidaknya harus memenuhi tiga unsure, yakni; *pertama*, ungkapan perwatakan tokoh, *kedua* rentetan tindakan tokoh dan yang *ketiga*, keadaan zaman tokoh.² Penulisan biografi akademis *cum* budayawan Yusriwal tentunya tidak bisa dilepaskan dari jiwa zamannya.

Dalam konteks penulisan biografi secara teoritis ada 3(tiga) bentuk biografi, *pertama*, biografi interpretatif, *kedua*, biografi populer dan yang *ketiga*, biografi sumber.³ Biografi interpretatif merupakan penulisan biografi yang menyertakan teori-teori tertentu yang berasal dari ilmu-ilmu sosial seperti sosiologi dan psikologi. Biografi populer lebih mementingkan kepada aspek komersial belaka, dan biografi jenis ini tidak selalu mementingkan kebenaran ilmiah. Penulisan biografi jenis ini, acap kali dibumbui dengan retorika, bumbu-bumbu penyedap dan dialog-dialog tokoh diungkapkan sedemikian rupa, sehingga seringkali

¹ Ahmad Nashih Luthfi, *Manusia Ulang-Alik, Biografi Umar Kayam*, Yogyakarta: Eja Publisher dan Sajogyo Institute, 2007, hal. 1

² RZ. Leirissa, ‘Segi-segi Praktis Penulisan Biografi Tokoh’ dalam *Pemikiran Biografi dan Kesejarahan, Suatu Kumpulan Prasaran pada Berbagai Lokakarya Jilid III*, Jakarta: Depdikbud, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional (IDSN), 1984, ha. 94.

³ *Ibid.*, hal. 97-98.

menempatkan sang tokoh secara berlebihan. Sedangkan biografi sumber adalah biografi pertama yang pernah ditulis mengenai sang tokoh, sehingga perbandingan dengan biografi lain tidak diperlukan. Biografi sumber juga tidak mengharuskan adanya suatu analisa atau deskripsi interpretatif, yang paling dipentingkan dalam penulisan biografi sumber adalah sebanyak mungkin mengemukakan fakta tentang kehidupan sang tokoh dengan cara yang menarik. Tentu saja penulisan biografi sumber tidak memerlukan persyaratan dan perlunya kajian teoritis dan hipotesa, yang diperlukan hanyalah membuat *outline*, mencerna bahan-bahan yang dikumpulkan. Selanjutnya proses mencerna dan menjelaskan riwayat sang tokoh dijelaskan dengan menyusun plot-plot atau pembabakan sehingga karya biografi ini bisa dibaca orang (dapat dipahami).

Penulisan biografi tokoh memiliki makna penting, karena pada biografi sesungguhnya diadapati unsur sejarah yang paling akrab. Sebab dalam penulisan biografi tidak hanya diperoleh pemahaman tentang seseorang secara lebih personal dan mendalam, melainkan sosok pribadi yang dikajwi ditempatkan sebagai pelaku yang secara langsung mempersepsi, menjalani, merasakan kekecewaan atau bahagia terhadap kehidupan. Biografi dalam batas-batas tertentu bagaikan menggali artefak kehidupan sang tokoh dan keberadaan sang tokoh dalam dimesi kehidupan masyarakatnya.

Menyadari akan pentingnya untuk menuliskan kembali serta mendokumentasi tokoh tertentu yang memiliki andil bagi kemajuan pengetahuan dan peradaban masyarakatnya. Penulisan biografi seorang tokoh sekelas ‘Yusriwal’ menjadi penting dilihat dalam perspektif perlunya sosok keteladanan dan juga perlunya mendokumentasi secara tertulis serpihan-serpihan pemikiran seorang Yusriwal, baik bagi lembaga-FIB Unand- dan juga bagi dunia sastra dan budaya di Ranah Minang.

B. Perumusan Masalah

Dalam penulisan biografi ‘Yusriwal’, akademisi *cum* budayawan, sosok dan pribadi seorang Yusriwal menjadi fokus utama penulisan biografi ini. Sebagai seorang akademis yang bergiat di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas. Untuk melacak jejak pemikiran dan kehidupan seorang Yusriwal, maka ruang lingkup temporal dan spatial merujuk pada kronologis perjalanan hidup sang tokoh dari fase kelahiran,

fase dewasa dan berkarya serta akhir hayat sang tokoh, dalam hal ini menuliskan kembali perjalanan hidup, pengabdian dan karya Yusriwal sesuai dengan konteks zamannya. Untuk lebih mendalami biografi Yusriwal, tentunya kita harus melihat kembali jejak langkah seorang Yusriwal dengan mengajukan beberapa pertanyaan penelitian, yakni:

1. Latar belakang sosial keluarga dan tempat dimana Yusriwal dilahirkan dan dibesarkan yang pada akhirnya membentuk kepribadian sebagai akademisi *cum* budayawan?.
2. Bagaimana perjalanan dan pergulatan seorang Yusriwal didalam menemukan jati dirinya sebagai akademisi *cum* budayawan?.
3. Apa dan bagaimana jejak pemikiran seorang Yusriwal sebagai akademisi *cum* budayawan yang terungkap dalam karyanya?.

C. Tujuan Penelitian

Penelitian ini memiliki tujuan antara lain:

1. Untuk mendokumentasikan biografi salah satu tokoh budayawan dan sastrawan di daerah Sumatera Barat.
2. Untuk mengetahui perjalanan kehidupan sosial dan intelektual seorang Yusriwal.
3. Untuk menumbuhkan spirit keteladanan dan ketokohan Yusriwal dalam bidang Sastra dan Budaya.
4. Menggali dan mengkaji aspek-aspek social ekonomi dan budaya, seorang Yusriwal.

Adapun manfaat dari penelitian yakni sebagai berikut;

1. Untuk menambah wawasan tentang ketokohan dan kecendekiawan seorang tokoh atau maestro budaya.
2. Menumbuhkan kesadaran, empati serta memotivasi generasi muda untuk melihat dan mengenal biografi seorang tokoh.
3. Menambah eksplorasi dan juga sebagai studi pembandingan didalam penulisan sebuah karya biografi sejarah.

D. Kerangka Teoritis

Dalam khazanah historiografi nasional kontemporer, banyak bermunculan berbagai karya penulisan tentang seorang tokoh, baik dalam bentuk biografi maupun autobiografi. Berbagai karya biografi yang tersedia dipasaran ditulis dengan gaya ilmiah maupun populer. Biografi merupakan riwayat hidup dan pengalaman seorang tokoh yang menguraikan secara mendalam tentang perjalanan seorang tokoh. Biografi merupakan uraian terinci, menyeluruh dan komprehensif tentang

riwayat hidup seseorang atau tokoh tertentu. Biografi yang baik menjurut Taufik Abdullah, adalah biografi yang mampu dan sanggup menggugah kesadaran para pembacanya.⁴

Dengan sendirinya biografi menempatkan manusia sebagai fokus kajian. Manusia yang dijadikan sebagai obyek kajian diposisikan memiliki ‘nilai lebih’ yang akan digambarkan dalam perjalanan ketokohnya. Dalam biografi seorang tokoh menjadi pribadi dan sekaligus aktor dalam penulisannya. Pada biografi sesungguhnya terlihat unsur sejarah yang akrab dan manusiawi, sang tokoh digambarkan seorang lengkap dari sisi psikologisnya. Meski begitu setiap orang atau tokoh yang dituliskan dalam kehidupan nyata tidak pernah bisa dilepaskan dari masyarakatnya. Dengan kata lain menulis kehidupan biografi seseorang pada dasarnya juga mengungkapkan sistem nilai yang ada pada masyarakat yang melahirkan tokoh tersebut.

Penelitian ini menggunakan alur pikir dari F. Berkhofer, yang mengemukakan, bahwa penggambaran atas peran aktor merupakan syarat utama dalam alur pengamatan yang berkaitan dengan dengan banyak faktor, tafsir, situasi, aksi dan akibat yang ditimbulkan.⁵ Penulisan biografi ini akan mengungkapkan pula latar belakang sosial, dimulai dari masa kelahiran tokoh, remaja, dewasa hingga akhir hayat tokoh yang hendak yang dituliskan. Pendidikan formal maupun informal serta kehidupan keluarga, pergaulan dan relasi serta perjalanan karir dan proses kreatif sang tokoh akan ditelaah secara mendalam. Sehingga dengan melacak kehidupan tokoh secara personal dan keterlibatan dengan masyarakat luas serta penciptaan karya sang tokoh menjadikan karya biografi menampilkan seutuhnya tokoh yang diakui sebagai seorang maestro.

Penelitian ini juga berusaha melihat sosok Yusriwal sebagai seorang cendekiawan yang bersifat *relasional* dalam teoritisasi Daniel Dhakidae. Dalam konteks ini seorang cendekiawan memiliki sifat relasional yang menghubungkan antara sistem pengetahuan (modal Simbolik), modal ekonomi dan modal kultural. Cendekiawan berada pada area antara modal dan kekuasaan disatu sisi dan masyarakat pada

⁴ Taufik Abdullah, ‘Mengapa Biografi’ dalam *Prisma* N0.8 Agustus 1977, hal. 117.

⁵ F. Berkhofer, R. B.Jr, *A Behavioral Approach to Historical Analysis*, New York: The Free Press, 1969, hal. 34 dalam Dwi Ratna Nur Nurjarani, ‘Temu Sang Pelestari Seni Gandrung’ dalam *Biografi Tokoh Seni*, Yogyakarta: BPNB Yogyakarta, 2013, hal.16.

sisi lain. Dalam relasi itu cendekiawan mempertahankan apa yang disebut *the culture of critical discourse*.⁶

E. Metode Penelitian

Dalam penelitian penulis menggunakan metode sejarah kritis, metode penulisan sejarah kritis adalah proses menguji dan menganalisa secara kritis rekaman dan peninggalan masa lampau. Rekonstruksi yang imajinatif dari masa lampau berdasarkan data yang diperoleh dengan menempuh proses yang disebut historiografi.⁷ Metode penelitian tersebut terdiri dari beberapa tahapan, dimana antara tahapan permulaan dengan tahapan berikutnya saling berkaitan satu sama lain, secara garis besar tahapan dalam metode sejarah terdiri dari 4(empat) tahap, yaitu : *pertama*, mencari mengumpulkan data (heuristik), yang baik yang berupa sumber–sumber tertulis maupun sumber-sumber lisan, baik yang bersifat sumber primer maupun sumber sekunder. Sumber primer diperoleh dengan melacak arsip maupun dokumen yang terkait dengan kegiatan yang dilakukan oleh penulis, seperti surat kabar sejaman seperti *Haluan* dan *Singgalang* yakni dengan melakukan studi perpustakaan (*library research*) yang terdapat kota Padang seperti perpustakaan wilayah propinsi Sumatera Selatan serta instansi terkait lainnya. Selanjutnya untuk memperoleh sumber lisan dilakukan dengan melakukan wawancara kepada para nara sumber memiliki otoritas dan dekat dengan sang tokoh, seperti kolega dosen, budayawan serta keluarga besar tokoh. Langkah *kedua*, yakni melakukan kritik yakni tahap penyeleksian sumber-sumber sejarah, meliputi kritik eksteren dan kritik interen, Kritik eksteren ini dilakukan untuk menguji tingkat keabsahan sumber (otentisitas sumber) sedangkan kritik interen dilakukan untuk menguji tingkat kepercayaan sumber (kredibilitas sumber).

Langkah *ketiga*, yakni melakukan interpretasi, yaitu tahap penafsiran terhadap sumber–sumber yang telah diseleksi melalui upaya analisa dan sintesa fakta–fakta sejarah. Terakhir atau *keempat*, yakni historiografi, yaitu tahap penulisan sejarah, pada tahap terakhir ini akan dilakukan koreksi baik secara bertahap maupun secara total. Metode koreksi bertahap dan koreksi total diterapkan guna menghindari

⁶ Ahmad Nashih Luthfi, *ibid*, hal. 12-13.

⁷ Louis Gottschalk, *Mengerti Sejarah*, terjemahaan Nugroho Notosoesanto, Jakarta: UI Press, 1986, hal. 32

kesalahan-kesalahan yang sifatnya *substantial*, sehingga menghasilkan penulisan sejarah analitis.

F. Sistematika Penulisan

Sistematika penulisan penelitian ini terbagi dalam empat (4) Bab, yakni sebagai berikut, pada bagian bab pendahuluan, yang terdiri dari latar belakang, perumusan masalah, tujuan dan manfaat penelitian, kerangka konseptual, metode penelitian dan sistematika penulisan. Pada bab kedua diuraikan tentang latar belakang sosial tokoh biografi Yusriwal dari periode kelahiran, dewasa dan berkarya hingga akhir hayat.

Pada bab ketiga, dipaparkan dan diuraikan karya Yusriwal sebagai salah satu maestro budaya. Selanjutnya pada bab keempat, merupakan penutup berisi tentang kesimpulan.

YUSRIWAL “ Si Brewok “
DAN KARYANYA

BAB II

BIOGRAFI

A. Latar Belakang Keluarga

Padang Jopang merupakan daerah yang cukup dikenal di Indonesia karena terkait peristiwa mempertahankan kemerdekaan Republik Indonesia. Padang Jopang merupakan salah satu tempat Pemerintahan Darurat Republik Indonesia (PDRI) ditandai dengan dibangunnya tugu PDRI. Selain itu juga menjadi sangat terkenal sebagai daerah santri dengan berdirinya Pondok Pesantren "Darul Funun El-Abbasyah" sebagai pencetak ulama di Ranah Minang. Pada masa agresi militer Belanda II, tahun 1947-1949, Darul Funun pernah menjadi pusat pemerintahan propinsi. Mr. Teuku Muhammad Hasan, gubernur Sumatera Tengah ketika itu, berkantor di Darul Funun itu. Setelah terbentuknya PDRI, Darul Funun menjadi kantor menteri PPK dan menteri Agama PDRI. Ketika Muhammad Natsir dan Dr. J. Leimeina menjemput ketua PDRI, Mr. Syafrudin Prawiranegara, Darul Funun menjadi pusat pertemuan, orang-orang membicarakan dan merumuskan nasib tanah air ini, Indonesia ini, di situ di Darul Funun itu.⁸



Monumen PDRI di Padang
Jopang

⁸ <http://edukasi.kompasiana.com/2012/06/18/mengenang-syeikh-abbas-padang-jopang-ulama-besar-minang-yang-hampir-terlupakan-471632.html>

YUSRIWAL “ Si Brewok “

DAN KARYANYA

Di daerah ini pula tinggal sepasang suami istri, Almunir dan Rosmani. Almunir berasal dari Jorong Koto Kociak sedangkan Rosmani merupakan penduduk Jorong Padang Jopang. Sebagai daerah yang masih relatif terisolir – dari segi transportasi dibandingkan pada saat ini – pada akhir 1950-an, kehidupan mereka dicurahkan untuk mencari nafkah dengan mengolah sawah orang lain. Pekerjaan ini mereka kerjakan hingga anak-anak mereka menamatkan kuliah. Pak Almunir ketika itu sangat terkenal sebagai tukang urut spesialis keseleo. Sedangkan sawah yang mereka kerjakan sawah orang tua Pak Almunir dengan sistem bagi hasil.

Pasangan suami istri ini memiliki empat orang anak. Anak pertama seorang laki-laki namun meninggal ketika kecil. Anak kedua seorang laki-laki yang bernama Safwil Munir (dipanggil il) lahir 3 Oktober tahun 1955.⁹ Anak ketiga seorang perempuan bernama Dewi Harni namun meninggal ketika berusia 13 bulan. Sedangkan anak keempat seorang laki-laki bernama Yusriwal (dipanggil Al) yang lahir pada 31 Juli 1964. Mereka menempati rumah di Jorong Padang Jopang Nagari VII Koto Talago, Kecamatan Guguak Kabupaten Limapuluh Kota Propinsi Sumatera Barat. Ibu Rosmani sendiri pernah memiliki seorang saudara laki-laki bernama Miswar, tetapi ketika masih berusia sekolah adiknya tersebut dibunuh oleh kekejaman PKI, sehingga anak-anaknya tidak memiliki *mamak*.



Rosmanih, Ibunda
Yusriwal

⁹ Namun dalam ijazah maupun dalam dokumen lainnya tertulis 3 Desember 1955 karena ketika masuk SLTP terjadi kesalahan penulisan oleh kepala sekolah tersebut. Wawancara dengan Ibu Rosmani (ibu dari Yusriwal).

Peristiwa PRRI merupakan pengalaman yang memilukan bagi keluarga tersebut termasuk masyarakat di Padang Jopang. Mereka harus mengungsi tanpa membawa harta benda untuk menghindari jadi korban sasaran tembak para pemberontak maupun tentara Indonesia. Mereka harus berjalan kaki hingga ke Jorong Bukik Bulek Kecamatan Suliki Gunung Mas¹⁰ dengan menggendong anak-anaknya.

Namun pada masa pemberontakan Partai Komunis Indonesia (PKI) atau yang dikenal dengan istilah Gerakan Tiga Puluh September (Gestapu) penduduk Padang Jopang tidak terusik karena di wilayah mereka tidak ada yang terlibat PKI kecuali di Koto Kociak.

B. Masa Kanak-Kanak

Yusriwal lahir 1964 di Padang Jopang sebagai anak ke empat (bungsu). Pemberian nama Yusriwal oleh orang tuanya berkaitan dengan bulan kelahirannya menurut kelender Islam (tahun Hijriah) yaitu bulan syawal. Proses persalinan dilakukan di rumah dan ditolong oleh “dukun kampung” karena ketika itu belum ada bidan maupun tenaga medis lainnya.

Yusriwal atau oleh orang tuanya dan penduduk sekitar tempat tinggalnya di panggil Al hidup layaknya anak-anak lainnya. Bermain menjadi aktivitas utama Al kecil. Namun satu hal yang berbeda dengan teman-teman kecilnya, Al sering mengajak teman-temannya untuk menginap di rumahnya bahkan ikut makan bersama. Hal ini pernah dikeluhkan oleh orang tua Al, bagaimana mungkin memberi makan anak-anak teman Al sementara kehidupan ekonomi mereka pas-pasan. Namun orang tua Al tetap yakin perbuatan baik akan mendapatkan balasan yang baik pula.

Teman-teman Al tidak hanya sebatas dari Jorong Padang Jopang tetapi juga dari jorong tetangga seperti Koto Kociak yang memang tidak jauh dari Padang Jopang. Kebiasaan bergaul ini berlanjut hingga masa sekolah bahkan saat menjadi dosen di Universitas Andalas.

¹⁰ Kini Kecamatan Bukit Barisan

YUSRIWAL “ Si Brewok “
DAN KARYANYA



Jorong Padang Jopang



C. Memasuki Dunia Pendidikan

Tahun 1970 Al memasuki dunia pendidikan. Pendidikan SD ditempuh di Padang Jopang. Setamat sekolah dasar selanjutnya masuk ke Madrasah Tsanawiyah Negeri Padang Jopang. Tidak ada prestasi yang menonjol dari Al semasa SD dan sekolah di MTsN termasuk bakat maupun hobbi di bidang sastra. Setamat MTsN, terjadi perdebatan kecil antara melanjutkan ke SMA atau sekolah lainnya. Perdebatan tersebut adalah kelanjutan pendidikan Al kalau sudah tamat SLTA. Il sebagai kakaknya Al menyarankan untuk masuk SMA dan melanjutkan kuliah di keguruan (IKIP). Akhirnya orang tua mereka sepakat memasukkan Al ke Sekolah Menengah Atas. Di SMA inilah mulai muncul bakat Al di bidang sastra. Al mulai aktif mengikuti kegiatan sekolah berkaitan dengan sastra. Walaupun belum ada prestasi yang menonjol, hobbi dan bakatnya semakin terasah dan menguatkan minatnya terhadap sastra. Setamat SMA, Al mengikuti ujian masuk perguruan tinggi negeri (dulu disebut Sipenmaru). Ketika mendaftar, Al memilih tiga pilihan salah satunya adalah Sastra Indonesia di Universitas Andalas Padang yang akhirnya menjadi jalan hidupnya sebagai sastrawan.

Ketika akan berangkat ke Padang untuk kuliah, perasaan ibu Rosmani sangat berat untuk melepaskan Al jauh dari dirinya. Ibu Rosmani selalu memikirkan bagaimana Al hidup di Kota Padang sendirian, siapa yang memasak makanannya, dan siapa yang mengurusnya. Ketika itu transportasi dari Padang ke Padang Jopang masih sangat terbatas kecuali sampai ke Payakumbuh. Bahkan dari Padang Jopang ke Payakumbuh terkadang harus ditempuh dengan jalan kaki. Walau pada perkembangan selanjutnya sudah ada transportasi yang sampai ke Dangung-Dangung yang tidak begitu jauh dari Padang Jopang. Hal ini membuat Al dan orangtuanya tidak bisa sering bertemu. Kondisi ini pulalah, setiap Al pulang ke Padang Jopang atau orang tuanya ke Padang, selalu membawa bekal untuk kebutuhan Al beberapa hari di Kota Padang. Bekal utama yang sering dibawa adalah beras hasil panen sawah yang mereka kerjakan.

Pada tahun 1989, ia menyelesaikan strata satu di Jurusan Bahasa dan Sastra Indonesia, Fakultas Sastra (sejak 29 September 2011, berganti menjadi Fakultas Ilmu Budaya-ed) Universitas Andalas dengan skripsi *Tinjauan Sosiologis Terhadap Cerpen-cerpen Harris Effendi Thahar*. Selanjutnya, Al mengabdikan di almamaternya, pada Jurusan Bahasa dan Sastra Daerah Minangkabau. Teman-teman dan mahasiswa memanggilnya Pak Brewok, karena pada kedua belah rahang dan

YUSRIWAL “ Si Brewok “

DAN KARYANYA

dagunya ditumbuhi rambut lebat. Sebutan itu menginspirasi untuk memakai nama “Jose Rawl Breeuw” dalam kegiatan kreatif, seperti menulis puisi, cerpen, dan film.

Si Brewok Yusriwal



Pada tahun 1997, dia melanjutkan studi di Program Pascasarjana Universitas Udayana, Bali, Program Magister Kajian Budaya. Yusriwal menyelesaikan studi magisternya pada Mei 2000 dengan judul tesis *Kajian Estetika dan Semiotika Terhadap Kieh Pasambahan Manjapuik Marapulai di Minangkabau*. Tesis ini sudah diterbitkan menjadi buku oleh Pusat Pengkajian Islam dan Minangkabau (PPIM) pada tahun 2005. Di fakultas sastra atau Fakultas

Ilmu Budaya sekarang, Al merupakan pelopor atau dosen pertama yang kuliah pascasarjana di Universitas Udayana Bali. Setelah Al tamat menarik minat dosen lainnya untuk melanjutkan pendidikan di Universitas Udaya Bali. Salah satunya adalah Dr. Hasanuddin yang menyelesaikan program doktor di Universitas Udayana dengan disertasi mengenai pariwisata di Provinsi Sumatera Barat.¹¹

¹¹ Wawancara dengan Bahren,SS,M.Hum, dosen Jurusan Sastra Daerah Minangkabau Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas Padang.



Berburu Manuskrip

Setelah menyelesaikan pascasarjananya, Yusriwal bersama dengan Kelompok Kajian Puitika Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas yang “dikomandani” Drs. M Yusuf, M.Hum. melakukan penelitian dan penelurusan manuskrip dan skriptorium Minangkabau lebih kurang selama enam bulan—sejak Agustus 2003 hingga Februari 2004. Penelitian ini berhasil menginventarisir dan mendokumentasikan ratusan manuskrip dan skriptorium Minangkabau Minangkabau sekaligus pemetaannya.



Alquran

Kebiasaan Al ketika masih anak-anak terulang kembali ketika menjadi dosen. Tidak sedikit teman-temannya sesama dosen di Fakultas Sastra (sekarang FIB) diajak ke kampungnya di Padang Jopang baik dalam acara kampus maupun kegiatan lainnya. Akibatnya ibunda Al cukup akrab dengan teman-teman Al di kampus seperti M. Yusuf, Adriyetti Amir, dan Ivan Adila. Sedangkan mahasiswa Al yang pernah dibawa ke Padang Jopang sudah tidak diingat lagi oleh ibunda Al karena saking banyaknya. Para mahasiswa sebagian menginap di rumah orang tua Al sebagian lagi di rumah saudaranya yang kebetulan membuka warung nasi sehingga memudahkan dalam penyediaan konsumsi.¹²

D. Menjadi Seorang Sastrawan

Al berprinsip bahwa Minangkabau merupakan sumur inspirasi yang tak akan pernah kering, *jikok dikambang saleba alam, jikok dipalun sagadang kuk, indak lakang dek paneh, indak lapuak dek hujan*. Karena

¹² Wawancara dengan Ibu Rosmani, ibunda Yusriwal

itu, ia tidak akan pernah berhenti melakukan studi dan pendalaman terhadap budaya *ninieknnya* itu, dan itu terlihat dalam tulisan-tulisannya yang terhimpun dalam buku ini.

Karya-karyanya berupa artikel, puisi, dan cerpen diterbitkan media massa cetak, antara lain, Harian *Singgalang*, *Padang Ekspres*, *Haluan*, Mingguan *Marapi*, *Target*, *Tabloid Surau*, *Jurnal Suluh* dan koran nasional seperti Harian *Pelita* dan *Kompas*. Ia juga aktif dalam produksi film/sinetron, antara lain *Mendayung Biduk Tiri* (film pendek), yang kelak menjadi cikal bakal berdirinya, Studio Flash Fakultas Sastra Unand.

Mata kuliah yang pernah diajarkan di Fakultas Sastra (FIB) Unand dan ISI Padangpanjang adalah Kritik Sastra, Telaah Pusi, Menulis Kreatif, Manusia dan Kebudayaan Indonesia, Kritik Teater, Sosiologi Teater, Pengantar Penelitian Kebudayaan, Estetika Minangkabau, Masyarakat dan Kesenian Indonesia, Estetika, Antropologi Teater, dan Sastra Daerah.

Selain itu, Yusriwal juga banyak melakukan penelitian-penelitian yang terkait dengan bidang kajiannya, antara lain, Struktur Alur Kaba Minangkabau, Hambatan dalam Menerjemahkan Sastra Lisan Berbahasa Minangkabau ke Bahasa Indonesia, Masalah Utama dalam Cerpen-cerpen Kompas, Latar Minangkabau dalam Cerpen-Cerpen Abrar Yusra, Syair Ikan Terubuk: Sebuah Pembicaraan Awal, Mantra Manetek di Taeh Limapuluah Koto, Interaksi Sosial Masyarakat dalam Pertunjukan Dikia di Pariaman, Konteks Sosial Kesenian Gamat, Pendekatan Kemasyarakatan Terhadap Puisi-puisi Chairil Anwar, Profil Kepala Daerah Kabupaten Gianyar, Pengaruh Televisi dan Internet Terhadap Adat dan Budaya Bali di Ubud, dan Studi Seni Budaya Tradisi Dalam Menunjang Pariwisata Sumatra Barat.

Semasa hidupnya, Yusriwal kerap diundang dalam pelbagai seminar dan simposium, baik tingkat internasional maupun regional. Dalam seminar internasional Perkampungan Penulis Serumpun (Gabungan Penulis Nasional) di Melaka pada 1999 ia menyajikan makalah dengan judul Proses Kreatif Sebagai Penyair. Pada 1994 dalam *The First International Symposium on Austronesia Cultural Study in Memory of Van Der Tuuk (1824-1894)* di Denpasar, Bali, Yusriwal membawakan kertas kerja berjudul Tradisi Merantau dalam Kaba Minangkabau.

Untuk seminar tingkat nasional, tak sedikit pula yang dia ikuti. Antara lain, Forum Pertemuan Bali Club di Ubud, Bali, pada 1998,

Yusriwal menyampaikan kertas kerja berjudul Kedudukan Lelaki Dalam Sistem Sosial Minangkabau. Pada 1995, di Universitas Indonesia (UI), Depok, dia juga menyampaikan makalah dalam seminar sehari Erotisme dalam Bahasa, Sastra dan Film dengan kertas kerja Erotisme dalam Kaba Minangkabau.

Pada 1994 di Surabaya, Jawa Timur, pada seminar BKS Sastra Daerah se-Indonesia, dia menyajikan makalah Pengembangan Jurusan Sastra Daerah Minangkabau dalam Menyikapi Kebutuhan Tenaga Kerja di Sumatera Barat. Dalam program nasional dalam Pelatihan Tradisi Lisan Nusantara di Pekanbaru, Riau, pada 1993, Yusriwal sebagai narasumber membentangkan pikirannya Tinjauan Semiotika Terhadap Mantra.

Bahkan, untuk tingkat daerah (lokal) dan universitas, Yusriwal juga aktif menyebarkan pikiran-pikirannya sebagai bentuk pengabdianya terhadap masyarakat dan pengetahuan.

Pengabdian masyarakat yang berwujud hasil penelitian itu, adalah Teori dan (atau) Pendekatan Alternatif: Penggabaungan dan Modifikasi, Oedipus Kompleks: Efek Negatif dari Sistem Matrilineal Minangkabau, Estetika Semiotika Kieh Minangkabau,

Penerbitan Pers dan Budaya Menulis di Sumatera Barat, Estetika Posmodernisme di Indonesia, Mantra Manetek di Taeh Limapuluh Koto, Konteks Sosial Pendukung Kesenian Gamat, Pengajaran Sastra di Sekolah Menengah, Puisi sebagai Ungkapan Pemikiran dan Pengalaman Pengarang, Dikia: Pesta Semalam Suntut.

Tulisannya berupa artikel juga tersebar di pelbagai media cetak, baik yang terbit di Padang, maupun di Jakarta.

Tulisan yang terbit di media cetak surat kabar di Padang adalah:

1. Kemah Seniman VI: Sebuah Catatan Kaki, *Singgalang*, Senin 2 November 1987
2. Keberhasilan Pengajaran Sastra: Sebuah Refleksi, *Singgalang*, Selasa 26 Januari 1988
3. Tradisi: Seni atau Penonton, *Singgalang*, Senin 1 Mei 1988
4. Orang-Orang Malam dan Sarindan, *Singgalang*, Minggu 26 Maret 1989
5. Bisnis Tes dan Bimbingan Tes, *Singgalang*, Minggu 17 Juni 1990
6. Faktor Penentu dan Orientasi Pilihan, *Singgalang*, Sabtu 23 Juni 1990

7. Peluang, Alternatif, dan Rasionalisasi, *Singgalang*, Sabtu 30 Juni 1990
8. Rell: Generasi Baru KPS, *Singgalang*, Minggu, 12 Juli 1990
9. Seminar BKS dan Relevansinya Terhadap Bahasa, Sastra, dan Budaya Minangkabau, *Singgalang*, Minggu 22 Mei 1994
10. Batang itu Tak Pernah Tarandam: Tanggapan atas Tulisan Suhendra, *Singgalang*, Minggu 3 Juli 1994
11. Van Der Tuuk dan Pentingnya Kajian Budaya Austronesia, *Singgalang*, Minggu 2 Oktober 1994
12. 45 Tahun Sepeninggal Chairil Anwar Dilihat dari Sisi Minangkabau, *Singgalang*, Senin 22 April 1996
13. Konsep Kesenian dan Islam di Minangkabau, *Singgalang*, Senin 27 Mei 1996
14. Puisi, Suatu Bentuk Komunikasi Penyair dengan Audiens, *Singgalang*, Minggu 16 Februari 1997
15. Dari Seminar dan Lokakarya Budaya Melayu: Menyikapi Perubahan Seni Budaya Melayu, *Mingguan Target*, No. 15 Tahun I /28-3 Juni 2001
16. Peran Perguruan Tinggi Seni dalam Pluralitas Budaya Bangsa, *Mingguan Target*, No 16 Tahun I / 4-10 Juni 2001
17. Nazam dalam Tradisi Kesenian Minangkabau (1), *Tabloid Bonsu*, Minggu II / 9-15 Mei 2001
18. Nazam dalam Tradisi Kesenian Minangkabau (2), *Tabloid Bonsu*, Minggu IV / 22-29 Mei 2001
19. Globalisasi dan Nilai-Nilai Budaya Daerah, *Padang Ekspres*, 24 dan 27 Maret 2001
20. Chairil Anwar dan Kearifan Seorang Seniman, *Mimbar Minang*, 2001
21. Tradisi Merantau Dalam Kaba Minangkabau, *Mingguan Target*, No 14 tahun I / 21-27 Mei 2001 dan Nomor 15 tahun I /28-3 Juni 2001
22. Konteks Sosial Pendukung Gamat, *Mingguan Target* No 18 tahun I/18-24 Juni 2001
23. Hutan dan Sistem Sosial Masyarakat Mentawai, *Mingguan Target* No 19 tahun I/2-8 Juli 2001
24. Oedipus Kompleks: Dampak Psikologis Sistem Matrilineal Minangkabau, *Padang Ekspres*, Sabtu 26 dan Senin 28 Mei 2001.

25. Surau Sebagai Pusat Pencerdasan, *Jurnal Suluh*, No 6 Januari 2002.
26. Pengawasan dan Pencegahan Tindakan Maksiat, *Tabloid Pagaruyung*, Edisi ke-3 Januari 2002.
27. Menapaki Sejarah Minangkabau: Masjid Raya Limo Kaum, *Tabliod Umat Surau*, 20 Pebruari 2002.
28. Masjid Raya Limo Kaum, “Historika”, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No 1 Juni 2002.
29. Para “Koboi” Dari Sopan, Selingan, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No 2 Juli 2002.
30. Nasib Tergantung Menggondang Tanah, Selingan, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No. 2 Juli 2002.
31. Kualitas Tinggi, Harga Rendah, Selingan, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No. 2 Juli 2002.
32. Nenek Pelanjut Tradisi Sagalo Bagandang, Selingan, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No. 2 Juli 2002.
33. Surau-Surau dan Masjid Bersejarah, Historika, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No. 2 Juli 2002.
34. Batuampa: Nagari Hamparan Batu yang Menumbuhkan Sejarah, Selingan, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No. 3 Agustus 2002.
35. Al-Mannar Menagih Hutang Kepada Universitas Bung Hatta, Selingan, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No. 3 Agustus 2002.
36. Syekh Abdurrahman Atau Baliau Batuampa: Syekh dan Tuk Oyah Pertama yang Dikukuhkan Kaampekk Suku, Profil Ulama, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No. 3 Agustus 2002.
37. Masjid Raya Bingkudu, Historika, Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No. 3 Agustus 2002.

Untuk media cetak surat kabar yang terbit di Jakarta, tulisannya terbit antara lain:

1. Erotisme, Kaba, dan Kebudayaan Minangkabau, *Harian Pelita*, Minggu 6 November 1994
2. Latar Belakang Minangkabau dalam Puisi-Puisi Chairil Anwar, *Harian Kompas*, Rabu 26 April 1996
3. Peran Teori dalam Menginterpretasi Teks Sastra, *Harian Kompas*, Minggu 8 Maret 1998

4. Estetika Posmodernisme di Indonesia, *Jurnal Ekspresi Seni*, Vol. 1, No 1, September 2001
5. Estetika dan Semiotika Kieh Pasambahan Manjapuik Marapulai di Minangkabau, *Jurnal Internasional Dialog*, No 2/September-Desember 2000

Untuk tingkat Universitas Andalas, Yusriwal juga mengisi beberapa jurnal, antara lain:

1. Teori dan (atau) Pendekatan Alternatif: Penggabungan dan Modifikasi, *Jurnal Puitika*, No 2/1993
2. Tragedi Anak Minangkabau dalam Malin Kundang Wisran Hadi, *Jurnal Puitika* Edisi 5/Juni-Agustus 1996
3. Art Concept and Islam in Minangkabau, *Jurnal Puitika* Edisi 6/September-November 1996
4. Latar Belakang Budaya Minangkabau dalam Puisi-puisi Chairil Anwar, *Jurnal Puitika* Edisi 6/September-November 1996
5. Sensasi Malin Kundang, *Tabloid Genta Andalas*, Edisi 05/Juni-Juli 1995

Selain itu, Yusriwal juga menulis karya fiksi berupa puisi dan cerpen.

1. Lotsip (cerpen), *Singgalang*, Minggu 26 Agustus 1985.
2. Keputusan (cerpen), *Singgalang*, Minggu 3 November 1985.
3. Pintu (cepen), *Singgalang*, Minggu 1986.
4. Gadis (cerpen), *Singgalang*, Minggu 25 Oktober 1987.
5. Sirin (cerpen), *Singgalang*, Minggu 1988.
6. Ketetapan (cerpen), *Mingguan Marapi*, 7-13 Juli 1999
7. Laki-laki Tua di Jembatan (Cerpen terjemahan dari karya E. Hemingway), *Mingguan Target*, No. 15 Th. I / 28 Mei – 3 Juni 2001
8. Datuak (cerpen), *Mingguan Target*, No. 19 Th. I / 2 – 8 Juli 2001.
9. Perjalanan (puisi), *Singgalang*, Minggu 1987.
10. Sepotong (puisi), *Riau Pos*, Minggu 16 Januari 1994.
11. Anakku (puisi), *Riau Pos*, Minggu 16 Januari 1994.

Buku yang sudah diterbitkan, antara lain:

1. Antologi Poeitika 15 Penyair (Antologi Bersama), diterbitkan oleh Forum Dialog Penulis Fak. Sastra Univ. Andalas 1994

2. Serambi Alam Minangkabau Jilid I, II, dan III (Anggota Tim Penyunting), diterbitkan oleh Pustaka Indonesia Bukittinggi, 1995.
3. Puisi 1999 Sumatra Barat (Antologi Bersama), diterbitkan oleh Dewan Kesenian Sumatra Barat 1999.
4. Setali Tiga Warna (Antologi Puisi), Edisi Khusus Jurnal Puitika 1999.
5. Penelitian Naskah Nusantara Dari Sudut Pandang Kebudayaan Nusantara (Kumpulan Makalah Seminar Mannassa 2001) (Anggota Tim Transmisi), Manasa Sumatra Barat 2001

Karya berupa diktat (terjemahan)

1. Pengantar Estetika (Sumber asli: Hospers, John. 1969. Introductory Reading in Aesthetic. London: Free Press. Milner, Andrew. 1991.
2. Teori Kebudayaan Kotemporer: Sebuah Pengantar (Sumber asli: Contemporary Cultural Theory: an Introduction. Australia: Allen & Unwin. Hodge, Robert dan Ginther Kress. 1991.
3. Semiotika Sosial (Sumber asli: Hodge, Robert dan Ginther Kress. 1991. Social Semiotics. Cambridge: Polity Press.

Detil Seminar yang pernah diikuti

1. Seminar Susastra Indonesia “Menjelang Teori dan Kritik Susastra Indonesia Yang Relevan”, Univ. Bung Hatta 23 –26 Maret 1988.
2. Seminar Sehari Pekan Budaya dan Pameran Pembangunan Tingkat I Sumatra Barat, Payakumbuh 25 Desember 1989.
3. Seminar Nasional III Mahasiswa Sastra Indonesia, FS USU 23 s/d 27 Oktober 1990.
4. Seminar Problema Linguistik, Fak . Sastra UNAND 25-26 Pebruari 1991.
5. Seminar Sehari Pekan Budaya Minangkabau dan Pameran Pembangunan VII – 1991, Bukittinggi 2 Juli 1991.
6. Seminar Sastra, Fak. Sastra Unand 11 – 12 Februari 1992.
7. Seminar Pengajaran Bahasa Indonesia ke-2, MGMP Bahasa dan Sastra Kab. 50 Kota dan Kodya Payakaumbuh, Payakumbuh 13 November 1993.
8. Temu Ilmiah VIII dan Temu BKS Tingkat Nasional 1994, IKIP Surabaya / 23 – 25 Apri 1994.

9. The First International Symposium on Cultural Study ini Memory of Van Der Tuuk (1824-1894), Universitas Udayana, Denpasar 14 s/d 16 Agustus 1994.
10. Seminar Pernaskahan dalam Rangka Dies Natalis FSUI dan Purnabakti Dr. Sri Sukesri Adiwimarta, FS UI Depok 19 November 1994.
11. Seminar Sehari Erotisme dalam Sastra dan Bahasa, Fak. Sastra UI / 26 November 1994.
12. Seminar Seni Nuansa Islam, ASKI Padang Panjang 16 Desember 1994.
13. Seminar Hasil-Hasil Penelitian OPF, Universitas Andalas 21 s/d 23 Februari 1995.
14. Seminar Sehari Tradisi dan Perkembangan Kepenyairan di Sumatera Barat, Fak. Sastra Univ. Bung Hatta 1 Juni 1995.
15. Seminar Sehari Kiat Terampil Menulis Ilmiah dan Fiksi serta Metode Pengajaran Se-Sumatra Barat, HIMA FPBS IKIP Padang / 4 November 1996.
16. Seminar Internasional Tradisi Lisan Nusantara, FS UI Depok 28 s/d 30 November 1996.
17. Seminar Internasional Bahasa dan Budaya di Dunia Melayu (Asia Tenggara), Mataram, 21-23 Juli 1997.
18. Pekan Temu Budaya 1997, Yogyakarta 31 Oktober s/d 11 November 1997.
19. Seminar Nasional Kesejarahan dan Nilai Tradisional, Denpasar 12 November 1997.
20. Pertemuan Sastrawan Nusantara IX dan Pertemuan Sastrawan Indonesia 1997, Kayu Tanam 11 Desember 1997.
21. Seminar Berkala Fakultas Sastra Univ. Udayana, 27 Desember 1997.
22. Seminar Internasional tentang Kebudayaan Nasional Indonesia: Hubungan Pemikiran Rabindranath Tagore dengan Budayawan Indonesia, Denpasar 16 –17 Februari 1998.
23. Dialog Budaya Bedah Buku Perburuan ke Pranajawa, Batu Bulan-Bali 30 Mei 1998.
24. Seminar Nasional Kebaharian Dalam Perspektif Budaya, Bahasa, dan Sastra, Denpasar 19 Desember 1998.
25. Seminar Nasional Pariwisata Budaya: Pariwisata Budaya dan Budaya Pariwisata Bali Memasuki Milenium Ketiga Abad ke-21, Denpasar 28 Desember 1998.

26. Perkampungan Seniman GAPENA-NUSANTARA, Melaka, 9-15 April 1999.
27. Pertemuan Sastrawan Nusantara X dan Pertemuan Sastrawan Malaysia 1999, Johor Bahru-Malaysia 17-21 April 1999.
28. International Seminar on Conservation and Development of Marine Culture, Denpasar 24 Agustus 1999.
29. Seminar Arbitrase Perdagangan dan Kepariwisataan, Denpasar 25 Agustus 2000.
30. Seminar Seni Budaya Wisata Bahari, Denpasar 22 dan 23 September 2000.
31. Simposium International Masyarakat Pernaskahan Nusantara (MANASSA) V, Padang 31 Juli 2001.
32. Konvensyen Dunia Melayu Dunia Islam (The Malay and Islamic World Convention), Melaka- Malyasia 18-21 Oktober 2001.
33. Seminar Praktek, Istilah dan Pribahasa yang Berimplikasi KKN Berbasis Etnis Di Padang, Padang 19 Februari 2002.
34. Konferenasi Internasional tentang Tantangan Demokrasi di Dunia Muslim, Kerjasama PPIM IAIN Syarif Hidayatullah dengan Mershon Center, Ohio State University, dan The Asia Foundation, di Padang 23 Maret 2002.

Pelatihan yang pernah diikuti

1. Latihan Keterampilan Manajemen Mahasiswa Universitas Andalas, 13 s/d 15 Maret 1986 di Padang.
2. Penataran Metode Penelitian Sastra, 6 s/d 18 September 1990, di Fakultas Sastra Unand Padang.
3. Lokakarya Penelitian Bidang Ilmu Sosial, 10 s/d 20 Februari 1993, Pusat Penelitian Universitas Andalas.
4. Penataran Pelaksanaan Pedoman Penghayatan dan Pengamalan Pancasila (P4) Pola 120 Jam, 12 s/d 27 Juli 1993, BP7 Sumatra Barat.
5. Penataran Sastra Nusantara Tradisional, Kerjasama, 5 Januari s/d 2 Februari 1994, Universitas Indonesia dan Pusat Kajian Melayu Riau, di Pekanbaru.
6. Pelatihan Operasional Kamera Video, 1 dan 2 Juni 2002, di STSI Padangpanjang.

E. Aku Ingin Hidup Seribu Tahun Lagi

Kesibukannya di dunia sastra tidak membuat Al lupa membahagiakan kedua orang tuanya. Pada 8 Desember 1991, Al mempersunting gadis pujaannya, Nurlis Abadi Putri, yang juga satu angkatan di Fakultas Sastra Universitas Andalas Padang. Nurlis Abadi Putri merupakan kelahiran Bukittinggi namun akad nikah dan resepsi pernikahan hanya dilakukan di Padang Jopang sesuai kesepakatan kedua belah pihak.

Kehadiran istri bagi Al semakin menambah semangat kerjanya. Nurlis yang memiliki latar belakang pendidikan yang sama dengan Al menjadi tempat diskusi berbagai hal terkait sastra.

Kebahagiaan Al dan Nurlis belum sempurna karena setelah sekian tahun berumah tangga belum dikarunia anak. Hal ini juga menjadi kerinduan bagi kedua orang tua Al yang belum juga bisa menimang cucu dari Al. Namun ibunda Al tetap menyerahkan sepenuhnya pada kehendak yang Kuasa dan yakin akan memberikan yang terbaik bagi keluarga mereka.¹³

Al dengan vespa putihnya yang merupakan pemberian istrinya melakukan tugas dan hobbinya di bidang sastra ke berbagai tempat mulai kampus, tempat-tempat diskusi, kantor-kantor pemerintah termasuk kantor Balai Pelestarian Nilai Budaya Padang.

Namun, ajal dan takdir manusia tak dapat kita ketahui karena semua itu rahasia Sang Pencipta, Allah SWT. Al mengalami kecelakaan saat vespa putihnya tabrakan di Tabing saat menuju rumahnya. Dia sempat dirawat intensif di Rumah Sakit Umum M Djamil Padang selama 10 hari. Namun takdir berkehendak, Al meninggal dunia pada 17 Januari 2005.

Atas permintaan ibundanya, Al dibawa ke Padang Jopang dan dimakamkan di pemakaman keluarga di sebelah rumah orang tuanya. Al meninggal dunia menyusul ayahnya yang baru setahun sebelumnya meninggal dunia.

Seperti dalam tulisannya tentang Chairil Anwar, Yusriwal menulis: “Secara bebas dapat dikatakan bahwa Chairil (aku) ingin hidup lebih lama dan mungkin juga selamanya. Akan tetapi, dia menyadari pula bahwa hal itu tidak mungkin terjadi karena pekerjaan yang paling berarti atau berharga yang dapat menimbulkan kenangan yang mendalam pada orang lain itu, hanya sekali. Setelah itu, walaupun seseorang tetap berbuat, ia akan tenggelam oleh perbuatan sebelumnya. Itu akan terlihat

¹³ Wawancara dengan ibu Rosmanih di Padang Jopang, 15 Nopember 2013.

YUSRIWAL “ Si Brewok “

DAN KARYANYA

sebagai kegagalan, yang berarti juga kekalahan. Hidup dalam keadaan seperti itu hanyalah pengisi waktu sebelum datangnya kekalahan yang lebih besar, yaitu sang maut. Dia telah tiada sebelum meninggal.



Tempat Yusriwal Terbaring
Selamanya

BAB III

YUSRIWAL DAN KARYANYA

A. Pengantar

Yusriwal merupakan seorang sastrawan yang unik. Keunikan ini terlihat dari kesehariannya sebagai dosen maupun sebagai pribadinya. Pikiran yang selalu berputar dan bertanya-tanya tentang budaya minangkabau menjadi sumber inspirasi buatnya untuk menuliskan dalam bentuk esai, artikel, makalah, atau sekedar coret-coretan kecil dalam bukunya. Rasa ingin tahu inilah yang membawanya mengelilingi seluruh Sumatera Barat untuk mencari manuskrip ataupun untuk sekedar mengetahui bagaimana eksistensi budaya minangkabau di daerah tersebut.

Sebagian besar tulisannya adalah budaya minangkabau. Tidak sekedar mendeskripsikan, tetapi Yusriwal juga memberikan pemikiran-pemikiran bagaimana budaya tersebut bukan hanya sebagai milik orang Minangkabau atau hanya disimpan dan akhirnya hilang ditelan zaman. Yusriwal menulis budaya minangkabau untuk diperkenalkan ke masyarakat minangkabau sendiri, orang lain di Indonesia dan internasional.

Sebagai seorang yang sangat mencintai budaya minangkabau, Yusriwal banyak mengkritik orang-orang yang justru karena saking menjaganya sehingga orang lain tidak tahu akan budaya tersebut. Demikian juga dari berbagai unsur budaya minangkabau tersebut, pertanyaan yang diajukannya adalah bagaimana aplikasinya pada masyarakat minangkabau saat ini.

B. LEGENDA MALIN KUNDANG

Manifestasi Matrilineal

Cerita Malin Kundang adalah sebuah legenda yang hidup di Minangkabau, wilayah budaya yang luasnya meliputi kurang lebih wilayah Provinsi Sumatra Barat. Legenda ini merupakan legenda perseorangan, yaitu mengenai seorang tokoh bernama Malin Kundang, yang dianggap benar-benar terjadi oleh masyarakat penduduknya

(Danandjaya, 1992: 73). Sebagai bukti dari legenda tersebut, sampai saat ini masih dapat ditemui sebuah batu yang menyerupai kapal pecah, terdampar di muara sungai, di Kelurahan Aia Manih, Kecamatan Padang Selatan, Padang, yang berada di bagian pantai barat Pulau Sumatra.

Legenda ini bercerita tentang seorang anak bernama Malin Kundang setelah berhasil di rantau pulang bersama istrinya. Mendengar berita si anak pulang, ibunya menjemput ke pelabuhan. Karena tua dan melarat, Malin Kundang tidak mengakui orangtua itu sebagai ibunya. Karena kecewa si ibu berdoa kepada Tuhan agar menurunkan kutukan jika Malin Kundang adalah anaknya. Doa si ibu terkabul. Kapal Malin Kundang beserta awaknya menjadi batu.

Cerita yang hampir sama dengan legenda Malin Kundang juga ditemui di beberapa tempat, di Malaysia ditemui cerita Nakhoda Tenggang. Di Payakumbuh ada cerita Kudo Bincik; dan Sampuraga di Sumatra Utara. Dalam bentuk lain, cerita ini juga muncul; Usmar Ismail pernah membuat film dengan judul sama; Goenawan Mohamad dan Umar Junus menjadikannya sebagai judul kumpulan esai; Arifin C. Noer dan Wisran Hadi menulisnya dalam bentuk naskah drama; A.A Navis menulis cerpen dengan judul “Malin Kundang: Ibunya Durhaka”; Hamid Jabbar membuat sinetron berdasarkan kisah ini; dan Yusriwal menulis esai dengan mengambil latar batu Malin Kundang.

Terlepas dari apakah legenda itu telah diberi penafsiran baru atau tidak, fenomena ini menunjukkan bahwa legenda Malin Kundang masih eksis dalam masyarakat modern. Hal itu sekaligus menandakan bahwa legenda Malin Kundang lebih populer dibanding legenda sejenis.

Sebagai legenda, cerita Malin Kundang terdiri atas dua ‘subyek’, yaitu teks dan benda yang diacu oleh teks tersebut. Pada legenda Malin Kundang, benda yang diacu tersebut adalah berupa batu yang sekarang terletak di Pantai Aia Manih. Antara teks dengan batu Malin Kundang memperlihatkan hubungan yang erat. Batu Malin Kundang dijadikan ‘bukti’ agar cerita kelihatan seperti benar-benar terjadi. Jika tidak ada batu tersebut, cerita Malin Kundang hanya akan menjadi cerita lisan biasa seperti kaba. Sebaliknya, batu Malin Kundang tidak berarti apa-apa jika tidak ada teks.

Jadi, dalam legenda, antara teks dan benda yang diacu mempunyai kedudukan yang sama-sama penting. Salah satu tidak dapat mengabaikan keberadaan yang lainnya. Untuk melihat hubungan tersebut akan menjadi menarik mendekatinya dengan konsep *oral noetics* yang dikemukakan oleh Jeff Opland dalam bukunya *Xhosa Oral Poetry*:

Aspects of a Black South african Tradition, yang merupakan pengembangan dari konsep Walter J. Ong (1967, 1971, dan 1977).

Dalam tulisan ini, dengan menggunakan konsep *oral noetics* mencoba menjawab pertanyaan: 1) Bagaimana bentuk manifestasi sistem matrilineal Minangkabau dalam legenda Malin Kundang?; 2) Mengapa manifestasi sistem matrilineal tersebut mempunyai bentuk seperti yang terdapat dalam legenda Malin Kundang?; dan 3) Apa fungsi dari legenda Malin Kundang bagi masyarakat Minangkabau?

II

Oral noetics menurut Opland adalah manifestasi pemikiran murni dalam tradisi kelisanan (1983). Bila pengertian Opland tersebut dihubungkan dengan legenda sebagai perwujudan kebudayaan, ia merupakan manifestasi dari ide-ide, gagasan, nilai-nilai, norma-norma, dan sebagainya. Bagi Opland yang penting adalah bagaimana pemikiran murni itu—dalam hal ini kebudayaan—muncul dalam tradisi kelisanan.

Dengan demikian akan terlihat bentuk perwujudan kebudayaan tersebut dalam legenda. Karena yang akan dikaji adalah legenda Malin Kundang, maka yang akan dilihat adalah bentuk manifestasi kompleks ide-ide, nilai-nilai, norma-norma, dan sebagainya dari kebudayaan Minangkabau dalam legenda Malin Kundang.

Menurut Ong (dalam Opland, 1983: 183-193) ada tujuh bentuk manifestasi kompleks ide-ide, gagasan, nilai-nilai, norma-norma tersebut dalam tradisi kelisanan: (1) *Stereotype or formulaic expression*, bahwa masyarakat tradisi kelisanan tidak hanya mengungkapkan diri mereka dalam keformulaan tetapi juga membentuk formula tersendiri; (2) *Standardization of Themes*, tema merupakan sesuatu yang terbatas karena ia berhubungan dengan pandangan hidup masyarakat pendukung tradisi kelisanan tersebut; (3) *Epithetic identification for “disambiguation” of classes or of individuals*, merupakan suatu proses formulasi agar sesuatu yang ditunjuk tidak ambigu. Misalnya dalam pemberian sifat, agar ia sekaligus dapat menentukan kelasnya; (4) *Generation of “heavy” or ceremonial characters*, pengelompokan tokoh dengan maksud untuk menunjukkan kebaikan dan kejelekan tokoh tersebut; (5) *Formulary, ceremonial appropriation of history*, pemberian nama kepada suatu tempat, orang, atau sesuatu berdasarkan suatu peristiwa, dengan maksud agar peristiwa dapat diingat dengan mudah; (6) *Cultivation of praise and vituperation*, cerita dalam tradisi dipergunakan juga sebagai manifestasi pujian dan makian; dan (7) *Copiousness*, pengulangan yang berlebihan

dengan maksud agar apa yang disampaikan tersebut lebih mudah dimengerti.

Membicarakan legenda Malin Kundang dengan beberapa konsep Ong di atas, akan memperlihatkan hubungan antara batu Malin Kundang—yang ada pada awalnya hanyalah sebuah batu karang yang tidak mempunyai makna—dengan kebudayaan Miangkabau melalui teks. Kajian ini akan memperlihatkan arti sebuah benda mati dan fungsi teks dalam tradisi kelisanan.

III

Tulisan secara umum, mencoba menggali informasi lebih dalam dan mendeskripsikan manifestasi sistem matrilineal dalam legenda Malin Kundang dan hubungannya dengan kebudayaan Minangkabau.

Sementara secara khusus, sesuai dengan tujuan umum tersebut di atas, tulisan ini mengungkap: (1) Bentuk manifestasi sistem matrilineal Minangkabau dalam legenda Malin Kundang?; (2) Latar belakang manifestasi sistem matrilineal yang terdapat dalam legenda Malin Kundang?; dan (3) Fungsi dari manifestasi sistem matrilineal seperti yang terdapat dalam legenda Malin Kundang bagi masyarakat Minangkabau.

Penelitian ini diharapkan dapat memberikan pemahaman terhadap masyarakat bahwa sastra tidak berdiri sendiri tetapi mempunyai kaitan dengan unsur budaya lainnya. Sastra akan membentuk suatu nilai bersama dengan unsur budaya lainnya seperti kepercayaan, adat, nilai-nilai.

Selain itu, tulisan ini hendaknya dapat memberikan pemahaman terhadap masyarakat Minangkabau, bahwa sebuah legenda dapat ditafsirkan dengan beragam interpretasi oleh masyarakatnya sendiri, sesuai dengan perkembangan dan perubahan zaman.

IV

Pengumpulan data dalam penelitian ini dilakukan dengan studi pustaka dan wawancara di lapangan. Studi pustaka dimaksudkan untuk mendapatkan data tentang manifestasi kompleks ide-ide, nilai-nilai, norma-norma, dan sebagainya yang ada legenda Malin Kundang dan tanggapan masyarakat terhadap legenda tersebut yang berupa tulisan. Wawancara dimaksudkan untuk mendapat data yang berupa tanggapan dari masyarakat yang mungkin mempunyai pengetahuan tentang itu, tetapi tidak atau belum pernah menyampaikan secara tertulis.

Data dalam penelitian ini adalah data utama dan data penunjang. Data utama adalah seluruh informasi yang berkaitan dengan manifestasi komplek ide-ide, nilai-nilai, norma-norma, dan sebagainya yang ada dalam legenda Malin Kundang. Data penunjang adalah seluruh informasi yang didapat dari tanggapan melalui tulisan yang telah dipublikasikan maupun hasil dari wawancara dengan masyarakat berkaitan dengan legenda Malin Kundang.

Penyedia data dalam penelitian ini teks legenda Malin Kundang, tulisan yang merupakan tanggapan terhadap legenda Malin Kundang, dan informan. Jumlah informan tidak ditentukan secara proporsional, melainkan ditentukan berdasarkan kompetensi dan pemahaman masing-masing atas informasi yang diperlukan sebagai data dalam penelitian ini.

Data yang didapat akan dianalisis melalui beberapa tahapan. *Pertama*, klasifikasi, yaitu pengelompokkan data berdasarkan jenis manifestasinya. *Kedua*, hasil klasifikasi akan dianalisis dengan teori *oral noetics*. *Ketiga*, hasil analisis dengan teori *oral noetics* tersebut dikaitkan dengan kebudayaan Minangkabau.

Penyajian hasil analisis data dilakukan secara formal dan informal karena hasil analisis disajikan dalam bentuk skema-skema, tabel, dan deskripsi-deskripsi kualitatif.

ANALISIS ORAL NOETICS

Pada bagian ini semua kisah tentang Malin Kundang, baik yang berupa cerita lisan maupun cerita tulis seperti cerpen dan naskah drama akan dianalisis dengan teori *oral noetics* seperti yang dikemukakan oleh Ong (dalam Oplan, 1983). Ong mengemukakan tujuh kategori yang mungkin terdapat dalam sebuah cerita. Ketujuh kategori tersebut akan digunakan untuk menganalisis cerita Malin Kundang.

V

Stereotype or Formulaic Expression

Cerita Malin Kundang merupakan salah satu sastra lisan yang memiliki formula tersendiri dan formula tersebut sering diinterpretasikan oleh masyarakat, bahwa cerita tersebut mengisahkan seorang anak yang mendurhakai ibunya.

Tabel-1

USIA			INTERPRETASI
ANAK-ANAK	REMAJA	DEWASA	
Di kampung	Merantau	Berhasil di rantau	Pendurhakaan terhadap anaknya
		Pulang bersama istri	
		Mengutuki ibu	

Kemudian berangkat dari kisah tersebut, para penikmat sastra membuat formula baru yang tentunya melahirkan interpretasi baru pula dari karya-karya yang mereka tulis itu. Perbedaan formula antara cerita Malin Kundang dalam bentuk lisan dengan cerita Malin Kundang dalam bentuk tulisan dapat dilihat pada analisis berikut ini.

Bertolak dari cerita Malin Kundang, Wisran Hadi menulis drama “Malin Kundang”. A.A Navis: “Malin Kundang Ibunya Durhaka, Syarifuddin Arifin: “Malin”, dan Irman Syah: “Negeri Malin Kundang”. Mereka memperlakukan cerita tersebut berbeda dari apa yang telah mentradisi dalam kehidupan masyarakat (Minangkabau), yaitu sebagaimana diasumsikan anak yang telah mendurhakai ibunya.

Dalam drama “Malin Kundang”, Wisran Hadi bercerita tentang tokoh Malin Kundang hidup dengan ibunya karena ditinggal ayahnya pergi merantau. Kepergian ayah merantau disebabkan oleh ibu yang meminjamkan sertifikat kepada saudara laki-lakinya tanpa pengetahuan ayah.

Setelah mulai dewasa, Malin Kundang berangkat merantau menyusul ayah, tapi sang ayah tidak ditemukan. Kemudian dia bertemu dengan seorang perempuan yang juga sama kehilangan ayah. Akhirnya mereka menikah dan pulang ke kampung Malin Kundang.

Sesampai di kampung Malin Kundang, ibu tidak percaya kalau yang datang tersebut adalah Malin Kundang anaknya. Ibu beranggapan bahwa Malin Kundang telah dia kutuk menjadi batu. Formula dari drama tersebut adalah sebagai berikut:

Tabel-2

USIA			INTERPRETASI
ANAK-ANAK	REMAJA	DEWASA	
		Ayah tak ditemukan	Kritikan terhadap sistem sosio-budaya masyarakat Minangkabau
Di kampung	Merantau mencari ayah	Pulang bersama istri	
		Tidak mendapat kutukan	

Irman Syah dalam cerpennya yang berjudul “Negeri Malin Kundang” yang bercerita tentang negeri pesisir yang dilanda marabahaya, angin badai, kebakaran sehingga kematian tidak dapat dihindari. Demikianlah dari hari ke hari, negeri pesisir itu ditimpa musibah.

Sebagian masyarakat ada yang berpendapat, kenyataan alam yang demikian adalah salah satu kutukan balasan Malin Kundang yang mereka kira arwahnya masih gentayangan di angkasa. Menurut mereka, Malin Kundang adalah putra negeri ini yang mati berdarah. Jadi arwahnya tidak dapat diterima bumi dan langit. Walaupun begitu, sebagian masyarakat ada juga yang menolak. Mereka menyatakan ini adalah takdir yang telah digariskan oleh Tuhan.

Formula dari cerpan karya Irman Syah tersebut tidak lazim dan sangat jauh bedanya dengan formula yang terdapat dalam cerita Malin Kundang yang merupakan sastra lisan.

Syarifuddin Arifin dengan judul “Malin”, yang menceritakan tokoh Malin (diasumsikan Malin Kundang) digambarkannya sebagai laki-laki “*play boy*” (laki-laki *rambang mato*) yang mencari kesenangan dari pangkuan wanita satu ke wanita lainnya. Diibaratkan “di mana kapal berlabuh di situlah cintanya mendarat”. Ibu Malin Kundang diinterpretasikannya sebagai wanita gelandangan, yang hidup dari hasil mengumpulkan sisa kotoran kapal.

Ketika Malin kembali ke kampung halamannya, ia sangat berharap ibunya masih hidup setelah ditinggalkannya beberapa lama. Tapi, sayang ibu tidak dapat mengenalinya lagi karena menurut ibu anaknya telah mati disebabkan oleh kemiskinan yang dideritanya. Meskipun demikian Malin masih berharap wanita tua itu mau mengakuinya sebagai anak karena ia sangat merindukan kasih sayang seorang ibu, tetapi ibu tetap pada pendiriannya. Walau sebenarnya sang ibu juga sangat merindukan kehadiran seorang anak. Tetapi kerinduan tersebut tidak dapat dipertemukan. Dengan berat hati Malin terpaksa meninggalkan wanita (ibu) itu. Meskipun demikian, Malin masih dapat berbahagia sebab ia tidak menjadi anak yang durhaka, karena cerita tidak berakhir dengan pengutukan atas dirinya.

Tabel-3

USIA			INTERPRETASI
ANAK-ANAK	REMAJA	DEWASA	
		Berhasil di rantau	
		Malin ingin bertemu dengan ibu	
		Ibu tidak mengakui	

A.A Navis dalam cerpennya yang berjudul “Malin Kundang Ibunya Durhaka”. Cerpen yang dimuat di *Kompas*, Minggu 2 Februari 1986 dan dibukukan pada tahun 1990 dalam kumpulan cerpen Navis yang berjudul *Bianglala*. Cerpen ini menceritakan tentang sekelompok remaja yang sedang mencari naskah drama yang akan dipentaskan. Setelah lama mencari, akhirnya diputuskan untuk mengambil legenda Malin Kundang dengan akhir cerita ibunya yang dikutuk.

Dalam cerita ini Navis, mencoba melihat bahwa setelah kepergian ayah Malin Kundang ibu merasa kesepian. Oleh sebab itu, ibu mencari pasangan selingkuh guna menghilangkan kesepian tersebut.

Setelah Malin Kundang pulang dan mengetahui keadaan ibunya, ia marah dan mengutuk dirinya sendiri karena telah terlahir dari rahim yang salah.

Formulanya dapat dilihat sebagai berikut:

Tabel-4

USIA			INTERPRETASI
ANAK-ANAK	REMAJA	DEWASA	
Di kampung	Merantau	Berhasil di rantau	Pendurhakaan terhadap anaknya
		Pulang bersama istri	
		Mengutuki ibu	

Standardization of Themes

Jika dilihat dari fungsi cerita Malin Kundang ini, maka dapat disimpulkan tema dari cerita Malin Kundang tersebut, yaitu “pendurhakaan seorang anak terhadap ibu” (sastra lisan). Tema ini kemudian berkembang menjadi tema baru lewat kreativitas pembaca-penikmatnya. Sebagaimana yang dilakukan oleh Wisran Hadi dalam dramanya “Malin Kundang” yang bertema kritik terhadap sistem sosio-budaya yang terjadi di dalam kehidupan masyarakat Minangkabau. Salah satunya, yaitu sistem matrilineal yang telah menimbulkan tragedi terhadap masyarakatnya.

A.A. Navis juga hadir dengan tema yang baru, yaitu “pendurhakaan seorang ibu terhadap anak”. Dalam cerita ini tersirat bahwa orangtua (ibu-ayah) tidak selalu berada pada posisi benar dan bahkan bisa terjadi sebaliknya. Seperti yang dilakukan ibu terhadap Malin Kundang, ia telah mengkhianati anaknya sendiri dan tidak bisa menjaga marwah dirinya sehingga Malin Kundang merasa malu dan kecewa memiliki ibu seperti itu. Oleh sebab itu, ia mengutuki dirinya menjadi batu.

Irman Syah, mengemukakan tema tentang adanya perpaduan kepercayaan lama dengan agama Islam. Dalam cerpen ini tersirat bagaimana sulitnya membuang kebiasaan yang telah berakar dalam hati sanubari seseorang. Syarifuddin Arifin dengan tema cerpennya keteguhan hati seorang wanita (ibu) dalam menjalani kehidupan. Meskipun ditawarkan kemewahan harta benda oleh Malin yang mengaku sebagai anaknya, dia tidak mau menerima.

Epithetic Identification for “Disambiguation” of Classes of Individuals

Berbagai interpretasi yang muncul tentang cerita Malin Kundang, tentu tidak semua orang dapat memahaminya dengan baik. Sebab masing-masingnya mempunyai *audience* (kelasnya) sendiri, meskipun dalam setiap interpretasi tidak dijelaskan kelas mana yang dituju. Dengan demikian, untuk lebih jelasnya dapat dikemukakan kelas apa yang dituju dari masing-masing interpretasi yang muncul.

Interpretasi yang dikemukakan oleh A.A. Navis, Wisran Hadi, Syarifuddin Arifin, dan Irman Syah dapat dinyatakan bahwa kelas yang ditujunya adalah masyarakat terpelajar dan memahami sastra. Jika tidak terpelajar dan memahami sastra, maka masyarakat tersebut menganggap salah atau keliru bila tidak sesuai dengan apa yang mereka dengar selama ini maka itu akan dianggap suatu kesalahan.

GENERATION OF “HEAVY” OR CEREMONIAL Characters

Mencermati cerita Malin Kundang dalam tradisi lisan dan tradisi tulis dapat dilihat bahwa hanya tokoh Malin Kundang yang dalam tradisi lisan yang digambarkan sebagai tokoh jahat. Dalam tradisi tulis tokoh Malin digambarkan sebagai tokoh baik, malah Navis berani mengemukakan kalau ibunyalah yang jahat.

Formulary, Ceremonial Appropriation of History

Pemberian nama batu Malin Kundang terdapat di Pantai Aia Manih Padang tersebut mengingatkan kita pada kisah dari asal usul batu yang berbentuk kapal dan tubuh manusia. Menurut kisah, puing-puing batu yang terdapat di pantai tersebut berasal dari seorang anak yang mendurhakai ibu. Akibat pendurhakaan itu, ia mendapatkan kutukan dari Tuhan, sehingga ia dan kapalnya menjadi batu.

Cultivation of praise and vituperation

Malin Kundang dalam cerita lisan dipergunakan sebagai makian karena ia telah mendurhakai ibunya sendiri dan halnya dengan Malin Kundang yang terdapat dalam drama Wisran Hadi, A.A. Navis, Syarifuddin Arifin, dan Irman Syah digunakan sebagai manifestasi pujian karena ia telah berusaha mencari ayah yang telah lama pergi, meskipun yang dicari tidak pernah bertemu.

Copiousness

Pembicaraan Malin Kundang baik dalam bentuk drama, cerpen maupun esai, membuat orang semakin mengerti, meskipun karya yang lahir tersebut telah memiliki interpretasi yang berbeda.

MANIFESTASI SISTEM MATRILINEAL MINANGKABAU

Sistem Matrilineal Minangkabau

Minangkabau merupakan satu-satunya suku bangsa di Indonesia yang sampai saat ini masih menerapkan sistem kekerabatan matrilineal, keturunan ditarik berdasarkan garis ibu. Berdasarkan sistem ini seorang anak termasuk ke dalam keluarga ibunya, bukan keluarga ayahnya. Seorang suami tidak termasuk keluarga istrinya atau anaknya.

Sistem ini berimplikasi pula terhadap pewarisan harta pusaka. Harta pusaka dibagi atas *pusako tinggi* dan *pusako randah*. *Pusako tinggi* adalah segala yang diwariskan turun temurun berdasarkan garis matrilineal, yang terbagi pula atas *sako*, yaitu warisan yang tidak berupa benda seperti gelar *datuak* dan *pusako* yaitu warisan berupa benda seperti sawah, ladang, dan rumah. *Sako* bisanya diwariskan kepada laki-laki dan *pusako* diwariskan kepada perempuan. *Pusako randah* adalah harta dan kekayaan yang didapat oleh kedua orangtua dalam suatu pernikahan, diwariskan kepada anak dan tata cara pewarisannya didasarkan atas hukum Islam.

Masyarakat Minangkabau adalah masyarakat yang tidak tertutup dalam menerima dan menyikapi perkembangan zaman. *Mamangan* adat Minangkabau mengatakan *sakali aia gadang, sakali tapian baraliah*. Maksud dari *mamangan* tersebut adalah bahwa adat Minangkabau dapat berubah sesuai dengan perkembangan zaman.

Akibat dari perubahan dan perkembangan zaman beberapa hal yang berkaitan dengan sistem matrilineal Minangkabau mulai bergeser.

Mamak yang dulu mengurus segala keperluan dalam keluarga matrilinealnya, sebagian kini sudah digantikan oleh seorang bapak atau ayah. Masalah keuangan seorang perempuan, misalnya, tidak lagi menjadi tanggungan saudara laki-laknya, tetapi sudah menjadi tanggungan orangtua laki-laki atau suami jika dia sudah berkeluarga.

Penyebab perubahan tersebut tidak saja karena pergantian zaman, namun juga dimungkinkan oleh sistem matrilineal tersebut. Akibat dari perubahan zaman dapat dilihat, misal, pada seorang perempuan yang disebabkan pekerjaan dia dan suaminya harus tinggal menetap jauh dari kampung. Segala sesuatu yang berkaitan dengan diri dan anak-anaknya akan diurusnya bersama suami dan anak-anaknya. Dalam keluarga seperti ini yang menjadi kepala keluarga adalah suaminya, bukan *mamak* lagi. Hubungan dengan kampung dan *mamak* hanya akan terjadi apabila ada upacara adat di kampung seperti acara perkawinan keluarga dekat atau pada saat lebaran. Fungsi *mamak* selama tidak berada di kampung digantikan oleh suami atau ayah.

Sistem matrilineal tersebut juga mempunyai andil dalam perubahannya. Banyak perempuan di Minangkabau yang tidak mempunyai saudara laki-laki. Artinya, anak-anak dari perempuan tersebut tidak mempunyai *mamak*. Dalam situasi seperti itu, fungsi *mamak* akan digantikan oleh ayah. Di lain pihak, banyak laki-laki yang tidak mempunyai saudara perempuan. Artinya, mereka tidak akan menjadi *mamak*. Laki-laki yang tidak menjadi *mamak* tersebut akan mengalihkan tanggung jawab dari *kamanakan* kepada anaknya.

Sistem Matrilineal dalam Cerita Malin Kundang

Cerita Malin Kundang yang merupakan sastra lisan tidak menggambarkan ciri matrilineal. Hal itu dapat dilihat misalnya dengan tidak berperannya *mamak* (saudara laki-laki dari pihak ibu). Dalam cerita tidak disebutkan adanya *mamak*, sehingga setelah ayah Malin Kundang meninggal, ia dibesarkan dan diasuh oleh ibunya, sebagai orangtua tunggal (*single parent*).

Indikasi lain adalah tidak dijelaskannya dalam cerita tempat tinggal keluarga Malin Kundang: apakah mereka tinggal dalam keluarga ibu atau dalam keluarga ayah. Dari cerita hanya diketahui bahwa Malin Kundang tinggal di rumah yang ditempati oleh ayah dan ibunya. Jika keluarga ini menganut sistem matrilineal, dalam keluarga tersebut terdapat nenek, saudara perempuan ibu, atau saudara laki-laki ibu.

Jadi, pada cerita Malin Kundang sastra lisan, tidak memperlihatkan manifestasi sistem matrilineal Minangkabau secara konkret. Namun, cerita ini memperlihatkan ciri keminangkabauan. Ciri tersebut dapat dilihat dari nama tokoh cerita, yaitu Malin Kundang. Malin adalah gelar yang diberikan kepada laki-laki di Minangkabau, yaitu di daerah Padang dan Pariaman. Hal itu sesuai dengan latar cerita, yaitu Aia Manis yang termasuk ke dalam wilayah Kotamadya Padang.

Ciri lain adalah kecenderungan merantau. Laki-laki jika sudah menginjak masa dewasa “diwajibkan” merantau, seperti dinyatakan dalam *mamangan* adat Minangkabau: *karatau madang dihulu, babuah babungo balun, marantau bujang dahulu, di rumah baguno balun*. Maksud dari *mamangan* tersebut adalah anjuran kepada setiap laki-laki Minangkabau yang belum menikah untuk meninggalkan kampung karena dianggap belum berguna untuk kampungnya, merantau. Memang, kecenderungan merantau tidak hanya milik masyarakat Minangkabau, namun merantau dalam konsep Minangkabau berbeda dari merantau dalam konsep etnis lain. Orang Minangkabau merantau dengan maksud mencari sesuatu yang kemudian digunakan untuk kemajuan kampungnya, sedangkan masyarakat lain merantau dengan tujuan untuk mencari tempat tinggal atau tempat menetap yang baru, sehingga tidak ada keharusan untuk pulang kembali.

Cerita Malin Kundang ini merupakan cerita simbolis. Ia harus dipahami dengan menafsirkan simbol-simbol yang ada di dalamnya. Dalam sistem matrilineal Minangkabau, ibu mempunyai kedudukan yang penting. Ibu merupakan lambang tertinggi dalam sistem matrilineal tersebut.

Malin Kundang tidak mengakui ibunya. Artinya ia menggugat keberadaan ibu. Ia menafikan simbol penting dalam sistem matrilineal Minangkabau. Akibatnya Malin Kundang menjadi batu. Penggugatan Malin Kundang menjadikan hidupnya tidak selamat. Pesannya adalah: jangan mencoba menggugat keberadaan sistem matrilineal jika tidak ingin hidup sengsara.

Cerita Malin Kundang menjadi semacam mitos pengukuhan dari sistem matrilineal Minangkabau. Umar Junus, mengemukakan bahwa sastra dapat memberikan pengukuhan terhadap sesuatu yang disebut dengan mitos pengukuhan atau menolak sesuatu yang disebut dengan mitos pengingkaran. Cerita Malin Kundang adalah pengukuhan terhadap sistem matrilineal.

Selain itu, cerita Malin Kundang dapat pula dipahami dalam konteks Islam. Dalam konsep Islam ada ungkapan ‘sorga itu di bawah telapak kaki ibu’. Maksudnya adalah ibu menduduki tempat yang penting dalam keluarga. Hal itu didukung pula sebuah hadis yang menceritakan seorang yang bertanya kepada Nabi Muhammad tentang siapa yang harus dia muliakan. Tiga kali orang tersebut bertanya, ketiganya dijawab nabi dengan ‘ibumu’. Pada pertanyaan keempat berulah nabi menjawab dengan ‘bapakmu’. Hadis tersebut mempertegas bahwa ibu harus dihormati dan dimuliakan melebihi bapak.

Malin Kundang juga menolak konsep Islam tersebut dengan tidak mau mengakui ibunya. Akibatnya, Malin Kundang beserta kapalnya menjadi batu, berkat doa ibu yang dikabulkan Tuhan. Pesan yang ingin disampaikan adalah: jangan mencoba melawan kepada ibu karena doa seorang ibu akan dikabulkan oleh Tuhan.

Dari sisi konsep Islam, cerita Malin Kundang merupakan *mitos pengukuhan* terhadap kedudukan seorang ibu.

Wisran Hadi dalam naskah dramanya yang berjudul *Malin Kundang*, mencoba melihatnya dari sisi yang berbeda. Sistem matrilineal Minangkabau menimbulkan tragedi dalam kehidupan masyarakat Minangkabau. Hal itu dapat dilihat pada kepergian ayah yang disebabkan oleh tindakan ibu yang tanpa persetujuan suaminya meminjamkan sertifikat rumah kepada saudara laki-lakinya untuk agunan bank. Ibu meminjamkan sertifikat tersebut karena ia merasa rumah tersebut adalah haknya. Tindakan ibu tersebut dapat dibenarkan berdasarkan adat (sistem matrilineal), yaitu rumah adalah milik perempuan. Namun, ibu tidak menyadari bahwa rumah tersebut bukan pusaka warisan karena yang membangun rumah tersebut adalah dia bersama suaminya.

Konflik bermula dari sini. Karena merasa tersinggung, ayah meninggalkan keluarganya dan tidak pernah kembali. Tinggal Malin Kundang dengan ibunya, sedang *mamak* yang telah dipinjamkan sertifikat oleh ibu tidak lagi mau tahu dengan kehidupan saudara dengan *kamanakannya*.

Semua konflik yang terdapat dalam naskah drama ini, berawal dari sisi negatif yang terdapat dalam sistem matrilineal Minangkabau. Malin Kundang dan ibu hidup dalam suasana kekurangan karena ditinggalkan ayah dan tidak adanya perhatian dari *mamak*.

Ibu tidak pernah lepas dari penderitaan, *pertama* karena kehilangan suami, *kedua* karena Malin Kundang pergi merantau, dan ketiga karena Malin Kundang pergi dengan istrinya. Seandainya cerita ini

terjadi dalam sistem patrilineal, si ibu tidak semena-mena meminjamkan sertifikat rumah kepada saudara laki-lakinya dan si ayah tidak akan meninggalkannya. Dalam sistem patrilineal Malin Kundang akan membawa istrinya ke rumahnya. Mereka akan tinggal bersama ayah dan ibunya.

Berdasarkan uraian di atas, dapat disimpulkan bahwa drama Wisran Hadi tersebut merupakan penolakan terhadap sistem matrilineal. Jadi, drama “Malin Kundang” dapat dianggap sebagai *mitos pengingkaran* terhadap sistem matrilineal.

A. A. Navis dalam cerpennya yang berjudul *Malin Kundang Ibunya Durhaka*, mencoba mengisi kekosongan yang ada pada cerita sebelumnya. Dalam cerita sebelumnya selalu anak yang dipersalahkan, namun bagaimanapun salahnya seorang anak andil orangtua pasti ada. Anak yang mempunyai kesalahan boleh dikutuki, tetapi kenapa orangtua yang punya kesalahan tidak boleh dikutuk?

Navis mencoba membuat sebuah interpretasi dengan memanfaatkan kesepian seorang ibu yang ditinggal suaminya, dengan menghadirkan tokoh laki-laki sebagai kekasih gelap ibu. Malin Kundang tidak bisa menerima kelakuan ibu yang demikian tersebut. Karena itu, Malin kundang mengutuki ibunya. Dia menganggap bahwa dia telah terlahir dari rahim yang salah. Wanita yang melahirkannya tersebut bukan seperti ibu yang dinginkannya.

Ditinjau dari konteks masa kini, ibu yang merasa kesepian tersebut dapat diterima logika. Seorang yang merasa kesepian tentu membutuhkan teman. Mungkin jika Malin Kundang tidak pergi merantau, kesepian dapat terobati. Karena tidak sanggup menahan kesepian tersebut, ibu terpaksa mencari teman untuk menghalau kesepian tersebut.

Jadi Navis dengan cerpen tersebut mencoba menafsirkan cerita lama dengan konteks masa kini.

Irman Syah dalam cerpennya *Negeri Malin Kundang*, mencoba menghadirkan realitas imajinatif dalam dongeng menjadi realitas objektif. Dengan memberi judul *Negeri Malin Kundang*, Irman Syah menganggap bahwa Malin Kundang tersebut memang benar-benar ada. Namun, yang ditentangnya adalah pengkultusan terhadap diri Malin Kundang. Irman Syah menggugat kepercayaan yang terdapat dalam masyarakat Aie Manih yang dianggapnya sebagai Negeri Malin Kundang, bahwa arwah Malin Kundang dapat menyebabkan malapetaka jika tidak mengikuti ajaran Malin Kundang. Bagi Irman Syah tidak mungkin arwah orang

yang sudah meninggal bisa berbuat sesuatu yang tidak dapat dilakukan manusia hidup. Semua kejadian di alam bisa terjadi hanya atas izin atau kehendak Allah.

Alasan yang dikemukakan Irman Syah berdasarkan atas konsepsi Islam, yang tidak boleh tunduk kepada dan siapa pun selain Allah.

Syarifuddin Arifin dalam cerpennya yang berjudul *Malin*, mencoba menanggapi cerita Malin Kundang sebelumnya dengan interpretasi masa kini. Cerita Malin Kundang Syarifuddin Arifin tersebut dapat terjadi di mana saja. Tidak ada lagi persentuhannya dengan kebudayaan Minangkabau. Kisah tersebut dapat saja terjadi di Jakarta atau kota besar lainnya dan tidak harus terjadi di Indonesia. Ia bisa saja terjadi di London atau New York. Kebetulan saja tokoh utamanya bernama Malin Kundang.

Hal yang dapat menghubungkan pemikiran dengan legenda Malin Kundang adalah nama tokohnya saja. Oleh sebab itu, persoalan yang ditawarkan cerpen tersebut tidak lagi menyentuh kebudayaan Minangkabau.

Cerpen *Negeri Malin Kundang* (Irman Syah) dan *Malin* (Syarifuddin Arifin) tidak lagi mempersoalkan sistem matrilineal. Wisran Hadi dan A. A. Navis mempertanyakan keberadaan sistem matrilineal tersebut. Apakah sistem tersebut masih perlu dipertahankan atau akan berubah seiring dengan tuntutan zaman?

Kebudayaan dan Sastra

Sastra sebagai produk kebudayaan tidak dapat berdiri sendiri. Di antara produk budaya tersebut terjadi hubungan yang saling kait mengkait. Bahasa, kesenian, mitos, dan religi tergabung dalam satu ikatan. Ikatan tersebut bukan berupa ikatan substansial (*unculum substantiale*) seperti yang pernah digambarkan dan dipahami oleh pemikiran skolastik, melainkan berupa ikatan fungsional (*unculum funtionale*). Fungsi dasar dari bahasa, mitos, kesenian, dan religi tersebut akan bertemu dalam satu persinggungan. Hal itu dapat dilihat pada analisis di atas, yaitu adanya persinggungan antara perubahan budaya sistem matrilineal dalam realitas masyarakat Minangkabau dengan pergeseran tema dari sastra yang ditulis oleh masyarakat Minangkabau itu sendiri.

Sistem matrilineal di Minangkabau mulai mengalami pergeseran. *Mamak* yang seharusnya mempunyai tanggung jawab terhadap *kamanakan* mulai melupakan tanggung jawab. Walaupun masih

ada, hanya tinggal tanggung jawab seremonial seperti menandatangani surat *pagang-gadai* atau menguruskan surat-surat yang dibutuhkan untuk persyaratan nikah *kamanakan*.

Sejalan dengan perkembangan dalam masyarakat tersebut, sastra yang ditulis atau yang diceritakan oleh masyarakat Minangkabau, memperlihatkan hal yang sama. Dulu dalam cerita Malin Kundang yang merupakan sastra lisan sistem tersebut dikukuhkan dengan sanksi yang sangat berat kalau tidak mengindahkan aturan yang telah ditentukan berdasar sistem matrilineal. Dalam sastra yang lebih kemudian, malah sistem matrilineal tersebut dikritik dan dipertanyakan. Bahkan ada yang menentang dan tidak menghirau sama sekali.

Jadi, di sini berlaku apa yang dikemukakan oleh Ong bahwa sastra adalah manifestasi dari pemikiran masyarakat pendukung sastra tersebut. Cerita Malin Kundang yang berupa tradisi lisan adalah manifestasi dari pemikiran masyarakat pada zaman itu, sedangkan cerita Malin Kundang yang berupa cerpen dan drama merupakan manifestasi dari pemikiran masyarakat pada zamannya pula.

VII

Dari hasil analisis dengan menggunakan teori *oral noetics* tersebut dapat disimpulkan:

1. Dalam cerita Malin Kundang yang berupa legenda sistem matrilineal Minangkabau dapat dikatakan dikukuhkan, sedangkan dalam cerita Malin Kundang berupa karya sastra yang ditulis oleh penulis asal Minangkabau, sistem matrilineal seolah dikritik, dipertanyakan, malah dinafikan
2. Perbedaan yang terdapat pada cerita Malin Kundang legenda dengan cerita Malin Kundang karya sastra disebabkan oleh waktu, karena masa legenda sudah tidak sama dengan masa karya sastra. Jadi, perbedaan yang terdapat pada legenda Malin Kundang dengan karya sastra Malin Kundang sejalan dengan perubahan atau pergeseran sistem matrilineal dalam masyarakat Minangkabau.
3. Jadi, berdasarkan kedua persoalan di atas (a dan b) dapat dikatakan bahwa legenda cerita Malin Kundang digunakan oleh masyarakat Minangkabau sebagai wahana untuk penyampai ide, gagasan, dan kritikan terhadap gejala sosial budaya yang tengah berkembang dalam masyarakat dan kebudayaan mereka.

Berdasarkan kajian *oral noetics* terhadap cerita Malin Kundang yang terbatas pada manifestasi kompleks ide-ide, gagasan, nilai-nilai, dan norma-norma dalam tradisi kelisanan, belum mampu mengungkap: mengapa terjadi banyak variasi, mengapa cerita lisan Malin Kundang dapat menjadi sumber dari beberapa sastra tulis. Kedua masalah tersebut tidak terjangkau oleh penelitian ini. Oleh sebab itu, disarankan untuk meneliti kedua hal tersebut dengan teori dan sudut pandang yang berbeda.

*

REFERENSI

- Arifin C. Noer. 1986. “Sandek Atawa Di Bawah Bayangan Tuhan” Majalah Sastra *Horison*.
- Arifin, Syarifuddin. “Malin”. Majalah Sastra *Horison*, no 7 th. XXVII, Juli 1992, hal. 232-234.
- Cassirer, Ernst. 1990. *Manusia dan Kebudayaan: Sebuah Esai tentang Manusia* (terj. Alois A. Nugroho). Jakarta: PT Gramdia.
- Dananjaya, James. 1991. *Folklor Indonesia: Ilmu Gosip, Dongeng, dan Lain-lain* (cet. III). Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Irman Syah. “Negeri Malin Kundang”. *Singgalang Minggu* ,18 Maret 1994.
- Junus, Umar. 1981. *Mitos dan Komunikasi*. Jakarta: Sinar Harapan.
- . 1985. *Resepsi Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Navis, A. A.. “Malin Kundang Ibunya Durhaka, *Kompas Minggu*, 2 Februari 1986.
- . 1990. “Malin Kundang Ibunya Durhaka”, dalam Kumpulan Cerpen Bianglala. Jakarta: Gramedia.
- Goenawan Mohammad. 1991. *Penyair Indonesia Sebagai Malin Kundang*. Jakarta: Sinar Harapan
- Hadi, Wisran. 1978. “Malin Kundang” Naskah Drama Pemenang Lomba Penulisan Naskah Drama Dewan Kesenian Jakarta.
- Hamid Jabar, “Malin Kundang”, Sinetron 1995.
- Ong, Walter J.. 1967. *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural an Religious and History*. (reprinted 1970). New York: Simon & Schuster.
- . 1971. *Rhetoric, Romance, and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Cultural*. Ithaca, New York: Cornel University Press.

_____. 1977. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

_____. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Methue & Co.

Oplan, Jeff. 1983. *Xhosa Oral Poetry: Aspects of a Black South African Tradition*. Cembrdige University Press.

Pelly, Usman. 1994. *Urbanisasi dan Adaptasi: Peranan Misi Budaya Minangkabau dan Mandailing*. Jakarta: LP3ES.

Yusriwal. “Sensasi Malin Kundang, Tabloid *Genta Andalas*, Edisi No. 05, Juni-Juli 1995.

C. OEDIPUS KOMPLEKS

Dampak Psikologis Sistem Matrilineal

Minangkabau merupakan suku bangsa yang unik karena sampai saat ini masyarakatnya masih menganut sistem kekerabatan matrilineal. Di Nusantara ini, Minangkabau memang bukan satu-satunya suku bangsa yang menganut sistem ini, namun yang membedakan dengan suku bangsa yang menganut sistem matrilineal lainnya adalah pada kekhasan sistemnya: keseimbangan hak dan kewajiban antara laki-laki dan perempuan.

Menurut beberapa antropolog, sistem matrilineal merupakan produk kebudayaan primitif. Kalau dikatakan sistem matrilineal tersebut merupakan produk kebudayaan primitif, mungkin ada benarnya, namun hal itu tidak berlaku sepenuhnya dalam masyarakat Minangkabau. Walaupun Islam dengan sistem patrilinealnya sudah lama bercokol di Minangkabau, ternyata tidak mampu mengubah sistem matrilineal tersebut. Bahkan masyarakat Minang-kabau dapat menyelaraskan antara ajaran Islam dengan ajaran adatnya. Islam dan adat sudah sangat menyatu sehingga sulit membedakan antara ajaran adat dengan ajaran agama Islam. Minangkabau itu identik dengan Islam. Apabila berbicara mengenai Minangkabau sekaligus berkaitan dengan Islam. Mamang Minangkabau mengatakan *adat basandi syarak, syarak basandi kitabullah*. Artinya, adat berdasarkan syariat Islam.

Walaupun sistem matrilineal tersebut dapat diselaraskan dengan Islam yang patrilineal, akan tetapi bukannya tidak menimbulkan dampak.

Hal itu terlihat pada beberapa kecenderungan psikologis orang Minangkabau.

Pertama, kecenderungan untuk beristri lebih dari satu. Hal itu adalah salah satu kebanggaan orang Minangkabau, seorang istri pun akan merasa bangga jika suami diingini oleh wanita lain. Mamangan Minangkabau menyatakan *lapuak dek baju salai*. Artinya jangan puas dengan seorang istri. Mamang di atas juga menyiratkan bahwa bagi orang Minangkabau istri dianggap sama dengan pakaian (baju).

Kedua, laki-laki Minangkabau cenderung memilih istri yang mempunyai sifat dan tingkah laku yang mirip dengan ibunya (wawancara dengan Motinggo Busye dalam Jurnal *KABA*, No 6, 20 November-Desember 1995).

Ketiga, kecenderungan laki-laki Minangkabau yang takut terhadap istrinya. Ketakutan tersebut seperti rasa takut seorang anak kepada ibunya.

Ketiga kecenderungan di atas dapat diidentifikasi sebagai gejala oedipus kompleks, suatu gejala kejiwaan yang mengakibatkan laki-laki mempunyai kecenderungan untuk mengawini ibunya dan perempuan mengawini ayahnya. Hasrat untuk mengawini ibu bagi laki-laki Minangkabau tidak akan pernah terjadi seperti dalam legenda Sangkuriang atau trilogi *Antigon* karya Sophocles, karena selalu dibatasi oleh ajaran Islam yang mereka anut.

Pembatasan agama itulah yang menyebabkan kecenderungan psikologis itu hanya termanifestasi lewat ketiga gejala di atas. Selain itu, gejala oedipus kompleks itu disebabkan oleh sistem budaya, bukan libido seksual seperti yang dikemukakan Freud dalam memperkenalkan psikoanalisa.

Individu dalam Sistem Matrilineal Minangkabau

Dalam sistem kekerabatan Minangkabau yang matrilineal, seseorang termasuk keluarga ibunya, bukan keluarga ayahnya. Seorang ayah berada di luar keluarga anak dan istrinya. Seorang suami dalam keluarga Minangkabau dianggap keluarga lain dari keluarga istri dan anaknya. Sama halnya dengan seorang anak dari seorang laki-laki akan dianggap keluarga lain dari pihak keluarga ayahnya. Karena itu, seorang laki-laki setelah menikah, hanya menumpang tinggal di rumah istrinya. Dia hanya berkunjung pada waktu malam saja. Sepanjang siang, dia bekerja dan mengurus segala sesuatu yang berhubungan dengan keluarga matrilinealnya.

Oleh sebab itu, rumah gadang hanya ditempati oleh perempuan, anak laki-laki yang masih balita, dan suami pada waktu malam. Laki-laki yang belum beristri dari laki-laki tua yang tidak beristri akan tinggal di surau. Mereka hanya akan ke rumah gadang pada waktu makan dan mengambil pakaian. Laki-laki tua hanya akan ke rumah jika ada persoalan dalam keluarga yang meminta campur tangannya, sedangkan makannya akan diantar ke surau.

Kehidupan laki-laki Minangkabau berawal dari surau dan berakhir pula di sana. Sejak umur lima tahun anak laki-laki sudah mulai mengaji dan tidur di surau. Pengertian mengaji di sini tidak hanya belajar membaca Alquran tetapi juga belajar budi pekerti, adat, dan pencak silat. Guru mereka adalah laki-laki tua yang tinggal di surau karena tidak beristri. Biasanya, guru tersebut masih mempunyai hubungan kekerabatan yang dekat dengan anak-anak yang diajarnya: biasanya mamak atau mamak dari ibu mereka yang dipanggil datuak atau inyiak.

Meningkat remaja, walaupun tidak mengaji lagi, mereka tetap tidur di surau karena kakak perempuan mereka telah bersuami, umpamanya. Merupakan aib bagi laki-laki Minangkabau tidur seataap dengan sumando (suami dari saudara perempuan). Jika ini terjadi, mereka akan diolok-olok oleh teman-teman mereka dan menjadi topik pergunjangan bagi orang sekampung.

Karena tidak lagi mengaji, sebelum berangkat ke surau anak laki-laki akan berkumpul sesama besar atau bergabung dengan angkatan yang lebih tua yang biasa duduk di lapau (warung tempat minum). Pergaulan di lapau secara tidak langsung juga memberikan pelajaran kepada mereka: mereka dapat mengamati bagaimana orang di lapau mengemukakan dan mempertahankan pendapat, serta yang paling penting adalah belajar “bersilat lidah”.

Akibat kerinduan terhadap figur ibu, laki-laki Minangkabau akan mencari figur ibu pada setiap wanita yang ditemuinya, mungkin kekasih atau istri. Kekasih atau istri tetap bertindak sesuai dengan perannya, akibatnya kerinduan laki-laki terhadap figur ibu juga tidak terpuaskan. Wanita seperti itu akan ditinggalkan oleh laki-laki Minangkabau dan mereka akan mencari wanita lain sampai figur ibu tersebut dijumpainya. Oleh sebab itu, tidaklah mengherankan jika ada laki-laki Minangkabau yang beristri lebih dari satu.

Ketika masa remaja berakhir dan anak laki-laki Minangkabau mulai menginjak masa dewasa, mereka pergi merantau meninggalkan Minangkabau, sekurangnya pergi dari kampung. Merantau menyebabkan

mereka terlepas sama sekali dari kehidupan keluarga dan kampung. Bagi masyarakat Minangkabau, merantau merupakan suatu “kewajiban”, seperti terungkap dalam mamang berikut:

Karatau madang di hulu
Babuah babungo balun
Marantau bujang dahulu
Di kampuang baguno balun

Maksud mamang di atas adalah menyuruh pemuda Minangkabau pergi merantau karena belum mampu memberikan sumbangan yang berarti bagi keluarga dan kampungnya. Dengan kata lain mereka belum punya arti bagi keluarga dan kampung bila belum merantau.

Ukuran kedewasaan seseorang ditentukan oleh menikah atau belum. Seorang laki-laki biasanya menikah-hampir selalu dengan wanita sekampung-setelah pulang dari rantau. Pada saat menikah pulalah seorang laki-laki Minangkabau diberi gelar, misalnya Sutan Bandaro, Sutan Sati, Kari Marajo, dan lain sebagainya. Pemberian gelar tersebut berkaitan dengan kedewasaan tadi karena ada ungkapan *ketek banamo*, *gadang bagala* atau *ketek disabuik namo*, *gadang diimbau gala*. Artinya, seorang laki-laki belum dianggap dewasa jika belum mempunyai gelar (*gala*).

Dampak Psikologis

Keadaan di atas menimbulkan dampak psikologis terhadap anak Minangkabau, baik-laki-laki maupun perempuan. Bagi anak laki-laki yang hampir seluruh hidupnya dihabiskan di luar rumah, mereka tidak sempat mengenal ayah dan ibu dalam arti yang sesungguhnya. Mereka kehilangan figur ayah dan ibu. Namun, karena laki-laki tidur di surau, besar di lapau, dan pergi merantau, kerinduan terhadap figur ayah mungkin dapat terpenuhi dalam pergaulan sehari-hari. Hal itu dimungkinkan karena mereka mendapatkan dari kakak-kakak dan mamak yang sama-sama tidur di surau. Kerinduan terhadap figur ibu tetap tidak terpenuhi.

Akibat kerinduan terhadap figur ibu, laki-laki Minangkabau akan mencari figur ibu pada setiap wanita yang ditemuinya, mungkin kekasih atau istri. Kekasih atau istri tetap bertindak sesuai dengan perannya, akibatnya kerinduan laki-laki terhadap figur ibu juga tidak terpuaskan. Wanita seperti itu akan ditinggalkan oleh laki-laki Minangkabau dan

mereka akan mencari wanita lain sampai figur ibu tersebut dijumpainya. Oleh sebab itu, tidaklah mengherankan jika ada laki-laki Minangkabau yang beristri lebih dari satu.

Pada kasus di atas, wanita yang tidak dapat memberikan kepuasan terhadap laki-laki yang mencari figur ibu, kesalahan tidak sepenuhnya pada pihak wanita. Selain sulit untuk berperan sebagai ibu, pada saat yang sama wanita Minangkabau juga mencari figur ayah pada laki-laki yang mereka temui. Wanita Minangkabau juga mencari figur ayah karena tidak mengenal ayah dalam pengertian yang sebenarnya. Seorang ayah hanya datang pada malam hari saat anak wanita sudah tidur dan sebelum mereka bangun sang ayah sudah tidak ada karena sudah pergi ke keluarga matrilinealnya. Wanita Minangkabau juga sering kecewa pada suami yang tidak mampu menghadirkan sosok seorang ayah bagi dirinya.

Dampak seperti di atas secara umum lebih banyak berpengaruh terhadap laki-laki. Hal itu mungkin disebabkan seorang wanita dapat menemukan figur ayah dalam dalam diri mamak atau anak laki-laknya, sementara laki-laki tidak dapat berbuat hal yang sama terhadap anak perempuannya.

Selain anak termasuk keluarga ibunya, adat Minangkabau memberikan keluwesan kepada ibu untuk dekat dengan anak-anaknya yang tidak dimiliki oleh seorang ayah. Bagi seorang ayah, selain anak berada di luar keluarganya, adat Minangkabau tidak memberikan ruang seorang ayah untuk lebih dekat dengan anak perempuannya.

Situasi di atas membuat kebanyakan wanita Minangkabau menyadari perannya yang pada akhirnya dapat bertindak sebagai “ibu” bagi suaminya. Jika laki-laki pencari “ibu” bertemu dengan wanita seperti itu, mereka akan menghentikan pencarian. Celaknya, bukannya persoalan menjadi selesai, melainkan muncul gejala psikologis yang lain. Suami, karena menganggap istri sebagai perwujudan figur ibunya, mereka cenderung takut istri.

Rasa takut tersebut bukan disebabkan karena merasa rendah diri atau takut ditinggalkan, tetapi ketakutan seorang anak yang kedapatan melakukan kesalahan di depan ibunya. Sebagai contoh, misalnya seorang penderita jantung kronis yang tidak boleh minum kopi, jika istrinya tidak di rumah mau diajak minum kopi sambil ngobrol sampai pagi.

Kecenderungan tingkah laku orang Minangkabau yang diakibatkan oleh oleh sistem kekerabatan matrilineal tersebut dapat diidentifikasi sebagai gejala oedipus kompleks. Pada gejala di atas, tidak

ditemukan adanya kecemburuan anak laki-laki pada ayah atau kecemburuan anak perempuan kepada ibu, seperti yang diungkapkan Freud. Perbedaan tersebut dapat terjadi karena penyebab yang tidak sama pula. Pada Freud penyebabnya adalah libido seksual, sedangkan pada masyarakat Minangkabau disebabkan oleh sistem kekerabatan.*

Sumber: Harian Padang Ekspres, Sabtu, 26 Mei 2001

D. DALAM KABA

Orang Minang Sukses Di Rantau

Orang Minang Sukses Merantau Minangkabau banyak memiliki tradisi lisan. Tradisi ini masih hidup dan berkembang sampai sekarang. Untuk beberapa contoh dapat disebutkan, antara lain *rabab pasisia*, yaitu cerita yang dinyanyikan dengan iringan alat musik *rabab*, *dendang pauah*, cerita yang dinyanyikan dengan iringan *saluang*; *basimalin*, menyanyikan cerita Malin Deman; *basijobang*, menyanyikan cerita Anggun nan Tunggu Moge Jobang dengan iringan kecapi atau ketukan kotak korek api yang dipukulkan ke lantai dengan cara tertentu.

Cerita yang dinyanyikan itu biasanya *kaba* yang diketahui secara luas oleh masyarakat pendukungnya. Di sini *kaba* menjadi penting artinya: tanpa *kaba*, *dendang pauah*, dan lainnya itu tidak akan pernah ada.

Sebagai karya sastra, *kaba* mempunyai hubungan yang erat dengan masyarakatnya—sastra merupakan refleksi dari masyarakatnya. *Kaba* sebagai sastra lisan Minangkabau, dengan demikian juga merefleksikan budaya Minangkabau: budaya merantau.

Orang Minangkabau terkenal dengan budaya merantaunya. Sekurangnya sudah terbit dua buah buku dari hasil penelitian tentang budaya merantau orang Minangkabau tersebut: buku pertama ditulis oleh Mochtar Naim yang berjudul *Merantau: Pola Migrasi Suku Minangkabau* diterbitkan oleh UGM University Press 1984 dan buku kedua ditulis oleh Usman Pelly berjudul *Urbanisasi dan Adaptasi: Peranan Misi Budaya Minangkabau dan Mandailing* diterbitkan LP3ES 1994. Kedua buku tersebut merupakan disertasi yang berarti kesahihannya telah teruji.

Tulisan ini akan membicarakan budaya merantau dalam *kaba*: melihat bagaimana hubungan antara budaya merantau yang ada dalam *kaba* dengan masyarakat Minangkabau itu sendiri. Pendekatan yang

digunakan adalah sosiologi sastra. Alan Swingewood membagi sosiologi sastra dalam tiga wilayah kajian, yaitu sosiologi pengarang, sosiologi karya, dan sosiologi pembaca. Dalam konteks ini penekanan diberikan pada wilayah kedua yang dikemukakan Swingewood di atas, yaitu sosiologi karya. Menurut Umar Junus, sosiologi karya mempunyai cara kerja yang boleh mulai dari mana saja. Ia boleh dimulai dari motif dan kemudian menghubungkannya dengan masyarakat pendukung sastra tersebut. Motif dapat pula berupa tema, tokoh, watak tokoh, atau apa saja yang dapat dianggap sebagai motif.

Anggapan Orang Minangkabau Terhadap *Kaba*

Untuk melihat bagaimana anggapan orang Minangkabau terhadap *kaba* dapat dilihat pada bait pantun berikut:

Pilin bapilin rotan sago
Kaik bakaik aka baha
Sajak di langik tabarito
Tibo di bumi jadi kaba

Balaia kapa dari subarang
Banyak mambao suto-suto
Balabuah tantang Pariaman
Baitu kaba kato urang
Duto urang ambo indak sato
Bohong urang ambo tak sinan

Maksud bait pertama pantun di atas adalah bahwa cerita itu datang dari langit. Ceritanya terjadi begitu saja. Ia akan menjadi cerita setelah diceritakan *tukang kaba*. Bait kedua berarti bahwa *tukang kaba* hanya menceritakan cerita yang didapatnya dari orang lain. Seandainya cerita itu tidak benar atau bohong, *tukang kaba* tidak ikut bertanggung jawab.

Bait pertama itu biasanya terdapat pada awal (pembukaan) *kaba*, sedangkan bait kedua digunakan untuk mengakhiri cerita. Jadi, *tukang kaba* menggunakan bait-bait itu sebagai alasan untuk melepaskan tanggung jawab terhadap isi cerita.

Hal itu tidak hanya dijumpai pada *kaba*, karya sastra modern pun juga menggunakan hal yang sama. Seandainya pengarang ingin menghubungkan suatu karya dengan peristiwa yang pernah terjadi, maka pengarang tersebut akan menulis di awal novelnya: “Cerita dalam novel ini adalah fiktif belaka, kalau ada nama-nama tokoh dan tempat yang sama, hanyalah kebetulan belaka”.

Dengan pernyataan itu, pembaca telah dituntun untuk tidak menghubungkan suatu karya dengan kenyataan yang sebenarnya. Dengan begitu pula, orang-orang yang terkait dan benar-benar mengalami peristiwa tidak berhak menuntut kepada pengarang.

Keadaan itu berlaku pula dalam masyarakat Minangkabau. Mereka tidak melakukan tindakan apa pun terhadap *tukang kaba* yang membawakan *kaba*, yang tidak sesuai dengan adat dan sistem sosial Minangkabau. Sebagai contoh, *mamak* mempunyai peranan penting dalam sistem sosial Minangkabau, tetapi ketika *kaba-kaba* Minangkabau banyak yang bercerita tentang *mamak* yang tidak berperan sebagaimana mestinya, orang Minangkabau tidak mempersoalkannya.

Selain itu, pandangan orang Minangkabau terhadap kesenian secara umum juga mempengaruhi anggapan tersebut. Masyarakat Minangkabau menganggap kesenian sebagai permainan. *Barandai*, *basaluang*, dan kesenian lainnya itu mereka namakan dengan *permainan anak nagari*. Sebagai permainan, mereka boleh saja tidak mematuhi aturan-aturan permainan itu sendiri. Seorang *anak randai* (pemain *randai*) boleh saja meninggalkan kelompoknya yang sedang memainkan sebuah cerita, hanya untuk buang air kecil, misalnya. Hal itu sangat berbeda dengan kesenian di Bali umpamanya, mereka (masyarakat Bali) beranggapan bahwa kesenian adalah suatu peristiwa ritual yang tidak boleh melakukan kesalahan dalam pelaksanaannya.

Orang Minangkabau tidak menganggap kesenian sebagai sesuatu yang sakral. Tidak ada aturan tertentu yang harus ditaati dengan tepat dan ketat dalam menampilkan kesenian. Ia boleh saja dipertunjukan sembarang waktu, dalam berbagai acara, dan dengan berbagai fungsi.

Tradisi Merantau dalam *Kaba*

Merantau bagi orang Minangkabau telah lama menjadi bagian dari kehidupan sosial maupun pribadi. Merantau telah terhumam jauh ke dalam kebudayaan mereka. Merantau dalam pengertian ini adalah sama dengan yang dikemukakan Mochtar Naim (1984: 2-3), yaitu meninggalkan kampung halaman untuk jangka waktu tertentu dan kembali pulang.

Secara etimologis, merantau berasal dari kata dasar “rantau” ditambah awalan *me*. Rantau adalah kata benda, sedangkan *merantau* adalah kata kerja. Dalam bahasa Minangkabau “rantau” adalah daerah di luar daerah asal yang disebut *luhak* (*Luhak Tanah Data*, *Luhak Agam*, *Luhak Limo Puluah Koto*). Merantau berarti pergi dari daerah *luhak* ke daerah rantau. Pengertian ini akhirnya berubah menjadi “pergi ke daerah lain”. Orang dari *Luhak Agam* pergi ke *Luhak Tanah Data*, juga disebut merantau.

Ada beberapa *kaba* yang bercerita tentang merantau. *Kaba-kaba* tersebut antara lain: *Anggun nan Tungga Magek Jabang*, *Gadiah Ranti*, *Siti Kalasun*, *Umbuik Mudo*, *Manjau Ari*, *Nilam Cayo*, dan *Lembak Tuah*.

Kaba Anggun nan Tungga Magek Jabang, bercerita tentang anak raja yang pergi mencari *mamak*-nya yang dikabarkan hilang. *Mamak*-nya dapat dia temukan, tetapi tunangannya melarikan diri karena Anggun nan Tungga Magek Jabang telah ingkar janji dengan mengawini gadis lain. Dalam perjalanan menyusul tunangannya itu, Anggun menjelma menjadi lumba-lumba putih dan tunangannya menjelma menjadi siamang (sejenis kera yang ekornya panjang) putih.

Kaba Gadiah Ranti, menceritakan seorang pemuda bernama Bujang Saman yang telah bertunangan dengan Gadiah Ranti. *Angku Kapalo* (kepala pemerintahan zaman Belanda) juga tertarik untuk mempersunting Gadiah Ranti. Untuk dapat mewujudkan keinginannya, *Angku Kapalo* menyingkirkan Bujang Saman dengan memerintahkannya ikut kerja rodi. Di tengah berjalan ke tempat rodi, Bujang Saman melarikan diri dan pergi merantau. Gadiah Ranti setia menunggu kepulangan Bujang Saman. Setelah kaya Bujang Saman pulang dan kawin dengan Gadiah Ranti.

Kaba Siti Kalasun, menceritakan tokoh Sabarudin dan Siti Kalasun. Mereka suami-istri, tetapi karena belum punya pekerjaan tetap, Sabarudin pergi merantau. Lama tidak ada kabar tentang Sabarudin, orang tua Siti Kalasun ingin mengawinkannya dengan orang lain, tetapi Siti Kalasun tidak mau. Setelah berhasil di rantau, Sabarudin pulang menemui Siti Kalasun. Untuk menguji kesetiaan Siti Kalasun, Sabarudin dengan menyamar sebagai orang miskin. Ternyata Siti Kalasun tetap menerima keadaan Sabarudin yang demikian. Akhirnya mereka hidup bahagia.

Kaba Umbuik Mudo, bercerita tentang seorang pemuda bernama Umbuik Mudo yang pergi menuntut ilmu. Pada suatu pesta, ia tertarik dengan seorang gadis yaitu Puti Galang Banyak. Dia meminta

pada ibunya untuk melamar Puti Galang Banyak, tetapi lamarannya ditolak. Umbuik Mudo sakit hati dan mem mantra-mantra Puti Galang Banyak hingga jatuh sakit. Obat satu-satunya untuk penyakit Puti Galang Banyak adalah Umbuik Mudo. Mereka kemudian bertunangan. Umbuik Mudo pergi lagi memperdalam ilmunya, sementara itu Puti Galang Banyak jatuh sakit dan meninggal. Umbuik Mudo pulang dan pergi ke makam Puti Galang Banyak, dengan ilmunya ia bisa menghidupkan kembali Puti Galang Banyak.

Kaba Manjau Ari, menceritakan seorang pemuda bernama Manjau Ari yang diusir orang tuanya karena hasutan orang lain. Di tempat pembuangannya, ia mendapat banyak ilmu. Kemudian ia kawin dan bahagia bersama istrinya setelah diangkat menjadi raja.

Kaba Puti Nilam Cayo, bercerita tentang seorang anak raja bernama Gombang Alam dan adiknya, yang diusir oleh orang tuanya karena dihasut oleh orang lain. Dalam pembuangan, mereka bertemu dengan seorang tua yang memberikan ilmunya. Mereka ditemukan oleh masyarakat yang sedang mencari pengganti raja mereka. Gombang Alam diangkat menjadi raja, kemudian menikah dengan Puti Nilam Cayo.

Kaba Lembak Tuah, menceritakan seorang pemuda bernama Sutan Lembak Tuah yang telah bertunangan dengan Siti Rabiatur. *Tuanku Lareh Panjang Kuku* (kepala kelasan zaman Belanda) ingin pula mempersunting Siti Rabiatur. Untuk menyingkirkan Sutan Lembak Tuah, *Tuanku Lareh Panjang Kuku* memfitnah Sutan Lembak Tuah telah mencuri dengan menghadirkan saksi palsu. Sutan Lembak Tuah dipenjarakan di Bukittingi, kemudian dipindahkan ke Batavia. Karena baik, Sutan Lembak Tuah mendapat keringanan hukuman. Sekeluar dari penjara, ia diangkat menjadi mantri polisi. Akhirnya, ia diangkat menjadi *Tuanku Damang* di daerah asalnya dan kawin dengan Siti Rabiatur.

Dari beberapa *kaba* di atas dapat dilihat bentuk merantau orang Minangkabau. *Pertama*, untuk mendapatkan kekayaan seperti terlihat dalam *Kaba Gadih Ranti* dan *Kaba Siti Kalasun*. *Kedua*, untuk mendapatkan kekuatan seperti pada *Kaba Manjau Ari* dan *Kaba Puti Nilam Cayo*. Kekuatan yang dimaksudkan dapat berarti kesaktian dapat pula berupa kekuasaan atau kekuatan politis. *Ketiga*, untuk mendapat ilmu (kepandaian), seperti terlihat dalam *Kaba Anggun nan Tungga Magek Jabang* dan *Kaba Umbuik Mudo*.

Di dalam *Kaba Anggun nan Tongga Magek Jabang*, ditemukan kasus yang agak berbeda dari kaba-kaba lainnya, dimana diceritakan tokoh yang merantau untuk mencari *mamaknya* yang hilang. Cerita ini

merupakan cerita simbolis. Kata kuncinya terletak pada frase *mamak yang hilang*. Bagi orang Minangkabau, *mamak* mempunyai arti khusus. Kalau seorang anak Minangkabau nakal, orang akan menanyakan siapa *mamaknya*, bukan bapaknya. Hal itu disebabkan oleh ajaran moral, adat, agama, dan pendidikan yang merupakan tanggung jawab *mamak* untuk mengajarkannya kepada *kamanakan*. *Mamak yang hilang* dapat berarti bahwa Anggun belum mendapat ajaran moral, agama, dan adat. Untuk itu, ia harus pergi merantau, mencari *mamak yang hilang* tersebut.

Dari segi bagaimana orang Minangkabau merantau, dapat pula dilihat dalam beberapa *kaba* berikut. Karena keinginan sendiri terlihat dalam *Kaba Anggun nan Tungga Magek Jabang*, *Kaba Siti Kalasun*, dan *Kaba Umbuik Mudo*. Merantau karena terpaksa dapat terjadi, seperti pada *Kaba Gadih Ranti*, *Kaba Manjau Ari*, *Kaba Puti Nilam Cayo*, dan *Kaba Sutan Lembak Tuah*. Satu hal yang jelas adalah bahwa merantau bagi orang Minangkabau adalah untuk mendapatkan sesuatu, bisa berupa kekayaan, kekuatan, dan ilmu.

Memang tidak semua *kaba* bercerita tentang tokoh yang merantau. *Kaba Rancak di Labuah*, *Kaba Lareh Simawang*, dan *Kaba Sutan Jainun* tidak bercerita tentang merantau karena mereka (tokoh) telah memiliki apa yang harus dicari di rantau. Rancak di Labuah adalah keturunan orang kaya, Lareh Simawang adalah orang yang mempunyai kekuasaan, sedangkan Sutan Jainun adalah orang terpendang dalam masyarakat.

Ketiga *kaba* tersebut dapat dikatakan sebagai pengukuhan terhadap sebab merantau: merantau hanya dilakukan jika orang tersebut tidak memiliki kekayaan, kekuasaan, atau ilmu. Jika sudah memiliki salah satunya saja, merantau tidak ada lagi gunanya.

Realitas, *Kaba*, dan Merantau

Pepatah Minangkabau mengatakan:

Karatau madang di hulu
 Babuah babungo balun
 Marantau bujang dahulu
 Di rumah baguno balun

Arti pepatah di atas adalah bahwa orang yang sudah dewasa seakan ‘diwajibkan’ untuk merantau karena di rumah (lebih luasnya kampung) berbuat sesuatu yang berarti. Ungkapan lain berarti hampir

sama adalah: *Belum kan dihargai seorang laki-laki, sebelum tangkai sapu terlangkahi.*

Frase *baguno balun* pada pepatah di atas sangat luas maknanya. Ia dapat berarti bahwa seseorang yang ditunjuk dengan kata itu belum dapat menyumbangkan apa-apa, baik untuk keluarga matrilinealnya, daerah asalnya, ataupun masyarakatnya. Akan tetapi, masyarakat Minangkabau sangat pandai sekali menempatkan seseorang sesuai dengan kemampuannya. Mamangan Minangkabau menyatakan hal itu sebagai berikut:

Nan buto paambuih lasuang
 Nan pakak palapeh badia
 Nan lumpuah pauni rumah
 Nan bodoh disuruah-suruah
 Nan kuek tampek balinduang
 Nan kayo tampek mamintang
 Nan cadiak lawan baiyo

Jadi, semua orang di Minangkabau berguna sesuai dengan kemampuannya. Hal ini seakan kontradiktif dengan pendapat pertama, bahwa seseorang harus merantau karena belum berguna. Memang, tanpa merantau pun orang di Minangkabau tetap berguna, ia akan menempati salah satu dari tujuh kriteria di atas. Akan tetapi, orang Minangkabau yang normal tidak akan mau menempati kriteria empat pertama, mereka akan berusaha merebut kriteria yang tiga terakhir. Salah satu jalan untuk mencapainya adalah dengan merantau.

Dalam realitasnya, alasan orang Minangkabau untuk merantau memang terkait dengan tiga hal terakhir itu. Merantau bagi mereka merupakan usaha untuk merebut kekuasaan agar orang lain (mungkin keluarga, kerabat, atau orang sekampungnya) dapat berlindung, mencari kekayaan untuk dapat membangun kampung halaman (sekurangnya untuk membangun ekonomi keluarga matrilineal) mereka, dan untuk menuntut ilmu agar menjadi orang pandai sebagai tempat bertanya bagi keluarga, kerabat, atau orang kampung mereka. *Kaba* juga mengungkapkan hal sama, dimana merantau bertujuan untuk mendapatkan kekuasaan/kekuatan, kekayaan, dan ilmu.

Tidak jauh berbeda dengan hal di atas, Mochtar Naim dalam bukunya *Merantau: Pola Migrasi Suku Minangkabau*, menyebutkan empat pokok persoalan yang menyebabkan orang Minangkabau merantau, yaitu persoalan ekonomi, pendidikan, sosial, dan kejiwaan

(1984: 249-250). Alasan kejiwaan yang dikemukakan Mochtar Naim itu, sebenarnya dapat diklasifikasikan ke dalam faktor sosial, sebab faktor kejiwaan timbul karena hubungan individu dengan orang lain dan masyarakat.

Dengan demikian pula, mendapatkan kekuatan/kekuasaan penyebab merantau tokoh dalam *kaba* dapat digolongkan ke dalam faktor sosial dalam kriteria Naim. Jadi, penyebab merantau tokoh-tokoh dalam *kaba*—meminjam pendapat Naim—adalah karena persoalan pendidikan, ekonomi, dan sosial.

Menurut Naim selanjutnya, alasan yang paling kuat bagi orang Minangkabau pergi merantau adalah persoalan ekonomi. Kenyataan di Minangkabau, memang orang yang paling banyak menyumbang untuk daerahnya lah yang paling dihargai. Walaupun dia seorang konglomerat atau seorang menteri pun, kalau tidak menyumbangkan apa-apa untuk daerahnya, ia tidak akan begitu dihargai.

Kenyataan pada *kaba* seolah juga mengungkapkan hal yang sama. Hal itu terlihat pada *kaba-kaba* yang lebih baru. *Kaba-kaba* baru tersebut menurut Junus (1984: 19) mempunyai ciri-ciri sebagai berikut:

- Bercerita tentang anak muda yang pada mulanya miskin, tetapi karena usahanya dalam perdagangan ia berubah menjadi seorang yang kaya. Ia dapat menyumbangkan kekayaannya bagi kepentingan keluarga matrilinealnya sehingga ia berbeda dari mamaknya.

- Ceritanya dianggap berlaku pada masa lampau yang dekat, akhir abad 19 atau permulaan abad 20. Ia bercerita tentang manusia tanpa kekuatan supranatural.

Umar Junus menyebut *kaba* dengan ciri di atas sebagai *kaba tak klasik*, sedangkan pada *kaba klasik* yang paling menonjol adalah merantau untuk mendapatkan kekuatan dan ilmu. *Kaba Anggun nan Tongga Magek Jabang, Manjau Ari, Umbuik Mudo, dan Nilam Cayo* adalah *kaba klasik*, sedangkan *Kaba Gadih Ranti, Siti Kalasun, dan Sutan Lembak Tuah*, adalah *kaba tak klasik*.

Ada sebutan lain di Minangkabau tentang orang yang dihargai, yaitu ‘orang sebenar orang’. lawannya adalah ‘orang-orang’. Sebutan ini dapat diberikan kepada orang kaya yang bisa dijadikan tempat meminta, orang kuat yang dapat melindungi, atau orang pandai yang dapat dijadikan tempat bertanya. Sebutan ‘orang-orang’ dapat diberikan kepada siapa saja.

Hakikat merantau bagi orang Minangkabau adalah untuk menjadi ‘orang yang sebenar orang’ tersebut karena dengan merantau itulah orang Minangkabau dapat menyempurnakan keminangkabauannya. Mohamad Sobary (*Kompas*, 19 Mei 1994) mengatakan:

Dalam pandangan orang Minangkabau, merantau adalah memperkuat ke-Minang-an mereka. Perantau yang berhasil harus menyumbang untuk pembangunan kampung halaman. Bagi mereka, sekali Minangkabau tetap Minangkabau. Maka tuntutan mereka sangat keras. Perantau yang tidak berhasil akan dikecam secara struktural.

Pada *kaba*, perantau yang berhasil akan pulang ke kampungnya dan kemudian memperistri gadis idamannya. Akhir dari cerita *kaba* seperti itu selalu *happy ending*. *Kaba* seolah berpihak kepada tokoh yang berhasil di rantau. *

Sumber: Mingguan Target, Nomor 14 Tahun I 21-27 Mei 2001 dan Nomor 15 Tahun I/28-3 Juni 2001

E. KEPEKATAN MINANGKABAU

Dalam Puisi Chairil Anwar

Indonesia telah kehilangan seorang pujangga dengan meninggalnya Chairil Anwar pada 28 April 1949. Dia meninggal di sebuah rumah sakit di Jakarta karena penyakit paru-paru dan radang usus. Jenazahnya dimakamkan di pekuburan Karet, Jakarta.

Chairil Anwar dilahirkan di Medan 26 Juli 1922 dari pasangan Tulus dan Saleha, yang berasal dari Minangkabau. Secara geneologis, Chairil Anwar adalah orang Minangkabau. Lalu bagaimana secara budaya?

Walaupun Chairil lahir dan hidup di luar Minangkabau, tetapi ada hal menarik yang biasa berlaku dalam keluarga perantau Minangkabau. Mereka tetap menggunakan bahasa Minangkabau untuk berkomunikasi dalam keluarga dan dengan sesama perantau Minangkabau lainnya. Tampaknya, mereka tidak ingin anak-anak mereka tidak mengerti bahasa dan adat Minangkabau.

Selain itu, ada pula pewarisan nilai-nilai budaya yang terjadi melalui penularan secara tidak langsung antargenerasi. Sebuah keluarga, walaupun tidak lagi berkomunikasi dalam bahasa etnis dari mana mereka

berasal, tapi dalam melihat dan mencermati suatu persoalan, mereka tetap memakai pola pikir dan konsep-konsep budaya et-nis asal mereka.

Dapat dikatakan bahwa sebelum ke luar rumah, para orangtua telah me-makaikan “kacamata” etnis asal tersebut kepada anak-anak atau anggota keluarga lainnya. Pearl S. Buck yang lahir, besar, menulis tentang dan dalam bahasa Cina, misalnya, tetap saja melihat persoalan yang berhubungan dengan masyarakat Cina dengan “kacamata” Inggrisnya. Karena kedua orangtua Buck berasal dari Inggris. Hal yang sama juga terjadi pada diri dan keluarga Chairil Anwar. Persinggungannya dengan bahasa dan kebudayaan Minangkabau tetap ada dan ini terlihat dalam puisi-puisi Chairil Anwar sendiri.

Sebagai penulis (sastrawan), Chairil Anwar sebenarnya cukup produktif. Dia mulai menulis pada usia 20 atau 21 dan meninggal dalam usia 27 tahun. Dalam waktu yang singkat itu, Chairil telah menghasilkan 70 buah sajak asli, 4 buah sajak saduran, 10 buah sajak terjemahan, 6 prosa asli, dan 4 prosa terjemahan. Ke-94 buah karya itulah warisan Chairil Anwar untuk kesusastraan dan bangsa Indonesia.

Agak disayangkan bahwa selama ini karya-karya Chairil Anwar hanya dianggap sebagai hasil sastra yang benar-benar *made in* Indonesia belaka. Kebanyakan kritikus melihat Chairil Anwar sebagai tokoh pelopor Angkatan 45. Kalau tidak, ia akan dibicarakan sehubungan dengan keterpengaruhannya akan sastra dan pemikiran Barat.

Anggaran para kritikus bahwa Chairil dengan Angkatan 45-nya telah mendobrak tradisi sebelumnya, juga tidak sepenuhnya benar. Karya-karya penyair Angkatan 45 memang berbeda dengan karya-karya penyair Pujangga Baru. Tetapi perbedaan itu hanya terjadi sebatas tidak terikat pada persajakan akhir, jumlah kata, dan suku kata tiap bait. Perbedaannya hanya dari segi cara pengungkapan, sedangkan “roh” dari kebudayaan asal masing-masing penyair Angkatan 45, masih terlihat dengan jelas. Hal yang sama terlihat juga pada karya-karya penyair Pujangga Baru.

Penyimpangan Sintaksis

Jarang para kritikus atau peneliti sastra mencoba melihat dan membicarakan karya-karya Chairil Anwar dalam hubungannya dengan bahasa dan kebudayaan Minangkabau. Padahal menurut A.A. Navis (dalam *Haluan*, 1956), Chairil Anwar memperlihatkan sikap hidup orang Minangkabau. Dan keminangkabauannya dapat diamati dari beberapa kecenderungan yang ada pada karya-karyanya.

Pertama dan paling menonjol terlihat pada struktur sintaksis bahasa puisinya. Kalau dibandingkan dengan struktur sintaksis bahasa Indonesia, Chairil Anwar memakainya secara tidak lazim berupa pembalikan susunan kata. Pada puisi *Senja di Pelabuhan Kecil* dia menulis: “Ini kali tidak ada yang mencari cinta”. Menurut kelaziman ba-hasa Indonesia, kalimat itu seharusnya ditulis: “Kali ini tidak ada yang mencari cinta”. Dalam bahasa Indonesia, struktur yang lazim adalah keterangan subyek (“ini”, “itu”) harus mengikuti subyek (“kali”), misalnya “rumah itu”, “saat ini”, dan sebagainya. Pembalikan susunan kata ini sangat banyak didapati pada puisi-puisi Chairil Anwar. Malah menurut Pradopo (1987: 103), Chairil Anwar merupakan pelopor dalam penyimpangan struktur sintaksis ini.

Akan tetapi, jika dibandingkan dengan bahasa Minangka-bau, apa yang dilakukan Chairil Anwar itu merupakan keharusan. Dalam bahasa Minangka-bau keterangan subyek adalah mendahului subyek, misalnya *indak den cameh jo buruang tabang* (bukan aku cemas oleh burung yang terbang). Kata ke-terangan *indak* mendahului subyek *den*.

Untuk lebih jelasnya dapat dilihat pada contoh berikut. Chairil Anwar menulis: “Sudah tercacar semua di muka”, yang kalau diterjemahkan dalam bahasa Minangkabau adalah *Alah tacaca kasadonyo di muko*. Kalau meng-ikuti struktur kalimat bahasa Indonesia yang lazim, kalimat itu seharusnya menjadi “semua sudah tercacar di muka”. Dari contoh kecil itu—masih banyak con-toh lainnya—kelihatan bahwa (sesungguhnya) yang dilakukan Chairil Anwar adalah menulis puisi dalam bahasa Minang-kabau dengan kosa kata bahasa Indonesia (Melayu?). Artinya, secara struktur ia adalah bahasa Minangkabau, hanya kata-katanya dari bahasa Indonesia.

Gaya Hiperbol

Kecenderungan kedua adalah pemakaian gaya bahasa hiperbol. Gaya bahasa ini paling dominan dalam karya-karya Chairil. Ia muncul hampir di setiap puisi, seolah ia seperti “napas” atau “roh” yang menghidupi puisi-puisinya. Sekadar contoh, antara lain, “Aku tetap *meradang men-erjang*”, “Mengingat Kau *penuh seluruh*”, dan “Harum rambutmu mengalir *bergelut senda*”.

Hiperbol pada ketiga puisi di atas dimaksud Chairil Anwar sebagai penguat makna: kata “meradang” dipertegas maknanya oleh kata “menerjang”, begitu juga dengan kata “penuh” diperjelas oleh kata “seluruh”, dan kata “senda” memperjelas kata “bergelut”. Kedua kata,

baik yang diperjelas maupun yang memperjelas, mempunyai kesejajaran. Masing-masing ka-ta yang membentuk hiperbol itu dapat berdiri sendiri.

Selain mempertegas makna, hiperbol juga dipergunakan penyair untuk keperluan intensitas pernyataan. Dalam bahasa (kebudayaan) Minangkabau, bentuk pernyataan yang berupa hiperbol juga berfungsi sebagai penguat makna dan untuk ke-perluan intensitas pernyataan. Sebagai contoh, untuk mengungkapkan kebesaran seorang *datuak* atau *pangulu*, ungkapan Minangkabau menyebutnya *nan gadang basa batuah*. Kata *gadang* dan *basa* mempunyai arti yang sama, yaitu “besar”.

Masyarakat Minangkabau ti-dak asing dengan gaya bahasa hiperbol. Ungkapan-ungkapan yang mengandung hiperbol ditemui dalam setiap pernyataan yang berhubungan dengan se-tiap aspek kehidupan mereka. Ketika membicarakan adat, kesenian, dan percakapan sehari, mereka menggunakan ungkapan-ungkapan hiperbolis, misal-nya, *dipikia diino'i* (dipikir direnungkan), *ditangisi dirato'i* (ditangisi diratapi), *dikicok dirasoi* (dicipi dirasai). Bahkan penggunaan hiperbol yang lebih “ekstrem” biasa ditemui dalam *kaba*—salah satu bentuk sastra lisan Minangkabau. Hiperbol tersebut terdiri dari 4 kata yaitu *nan sakarang kini nangko*. Terjemahannya adalah “saat ini”. Bentuk ini dibangun oleh tiga kata yang mempunyai arti sama.

Kecenderungan *ketiga* dapat dilihat pada *imaji* yang ditampilkan Chairil Anwar melalui puisi-puisinya. Ada dua imaji yang ditampilkannya di sana: pada suatu saat imaji itu tampil dengan semangat yang bergelora sedang pada saat yang lain ia tampil mendayu-dayu, bahkan cenderung melankolis. Keduanya seolah berada pada dua kutub yang saling berlawanan.

Contoh yang paling menarik adalah membandingkan antara puisi *Aku* atau *Semangat* dengan *Derai-derai Cemara* ber-ikut:

AKU

Kalau sampai waktuku
 ‘Ku mau tak seorang ‘kan merayu
 Tidak juga kau
 Tak perlu sedu sedan itu
 Aku ini binatang jalang
 Dari kumpulannya terbuang
 Biar peluru menembus kulitku
 Aku tetap me-radang menerjang
 Luka dan bisa kubawa berlari
 Berlari

Hingga hilang pedih peri
Dan aku akan lebih tidak peduli
Aku mau hidup seribu tahun lagi.

DERAI-DERAI CEMARA

cemara menderai sampai jauh
terasa hari akan jadi malam
ada beberapa dahan di tingkap merapuh
dipukul angin yang terpendam
aku sekarang orangnya bisa tahan
sudah berapa waktu bukan kanak lagi
tapi dulu memang ada satu bahan
yang bukan dasar perhitungan kini
hidup hanya menunda kekalahan
tambah terasing dari cinta sekolah rendah
dan tahu ada yang tetap tidak diucapkan
sebelum pada akhirnya kita menyerah.

Puisi *Aku* jelas sekali menggambarkan vitalitas hidup Chairil Anwar. Puisi ini ditutup dengan “Aku mau hidup seribu tahun lagi” yang sekaligus menggambarkan sikap tersebut. Kata-kata yang dipilih pun menyatakan gelora semangat penyairnya.

Hal yang sangat bertentangan dengan pernyataan di atas terlihat pada puisi *Derai-derai Cemara*. Chairil menulis “hidup hanya menunda kekalahan”. Di sini tidak terlihat lagi vitalitas Chairil, seolah dia menerima saja apa yang akan terjadi. Dia pesimis dengan “hidup (yang) hanya menunda kekalahan... se-belum pada akhirnya kita me-nyerah”. Pertentangan serupa akan terlihat pula jika membandingkan beberapa puisi Chairil, misalnya antara puisi *Diponegoro* dengan puisi *Nisan*.

Dalam Lingkaran Dualisme

Kecenderungan untuk selalu berada pada dua kutub yang berbeda sering ditemukan dalam diri orang Minangkabau. Kenyataannya, orang Minang-kabau dalam kehidupan sehari-hari selalu dihadapkan pada dualisme yang disebabkan oleh pemaksaan dari faktor yang berada di luar dirinya.

Faktor-faktor itu antara lain, (1) pertentangan antara adat dan agama Islam: sistem kekerabatan menurut adat adalah matrilineal, sedangkan Islam ada-lah partilineal. Sementara itu, antara adat dan agama di Mi-nangkabau tidak dapat dipisahkan, karena adat itu dasarnya adalah agama Islam; (2) Pertentangan dua laras, Bodi Caniago dengan Koto Piliang. Bodi Ca-niago demokrat dan Koto Pi-liang aristokrat; (3) Pertentangan antara *Luhak nan Tigo* (Minangkabau pusat) dengan *Rantau*. Pemerintahan Luhak dipegang oleh *penghulu* sedangkan Rantau diperintah oleh seorang raja.

Akan tetapi, pertentangan-pertentangan tersebut tidak menimbulkan perpecahan dalam masyarakat Minangkabau. Si-kap kompromi merupakan sikap dasar mereka, sebagaimana *pepatah* mengatakan *rancak di awak, katuju di urang* (kalau ki-ta menyenangnya, orang lain pun akan menyukainya).

Akibat dari sikap ini, di permukaan orang Minangkabau adalah orang yang tegar, tetapi di bawahnya tersembunyi jiwa yang sentimental. Lagu-lagu Minangkabau umpamanya penuh dengan syair-syair sedih, menceritakan nasib dan perasaan jauh dari orang yang dicintai dan dikasihi.

Chairil Anwar menampakkan hal yang sama. Dia begitu tegar dalam *Aku* dan sangat senti-mental dalam *Derai-derai Cemara*. Perasaan terhadap orang yang dicintai tergambar jelas pada *Senja di Pelabuhan Kecil*.

Begitulah, ketiga kecenderungan di atas yang tercermin dalam puisi-puisi Chairil An-war, mempunyai hubungan yang sangat erat dengan bahasa dan masyarakat Minangkabau. Kenyataan ini sekaligus memperkuat anggapan bahwa akar budaya Minangkabau masih kuat tertanam dalam diri Chairil Anwar.*

Sumber: Harian Kompas, Rabu, 26 April 1996

F. CHAIRIL ANWAR

Hidup hanya Menunda Kekalahan

Lima puluh empat tahun yang lalu, tepatnya 28 April 1949, dunia kesusastraan Indonesia kehilangan seorang maestro sastra: meninggalnya penyair besar Chairil Anwar. Ia mati muda, dalam usia 27

tahun. Namanya tidak terkubur, walaupun tulang belulanginya mungkin sudah hancur. Siapa pun yang belajar kesusastraan Indonesia, mau atau tidak, pasti akan berhubungan dengan Chairil Anwar dan karya-karyanya. Mengapa?

Seorang seniman memiliki semacam kearifan. Mereka memiliki kelebihan dapat “melihat” dan meramal apa yang bakal terjadi. Mungkin kemampuan itu tidak sama dengan kemampuan yang dimiliki seorang Nabi atau wali Allah, tetapi jelas, mereka dianggap punya kelebihan dibanding orang kebanyakan. Kearifan yang mereka miliki tidak pula sama dengan kemampuan yang ada pada seorang paranormal.

Kelebihan ini dimungkinkan karena seniman mempunyai intuisi, perasaan, intelektualitas yang tinggi. Dengan perangkat itulah, seniman dapat “melihat” ke depan. Itu pulalah yang menyebabkan karya-karya seniman besar masih dapat bertahan hidup sampai hari ini. Semisal Ronggowarsito, apa yang dikatakannya sebagai “zaman edan” itu, berlangsung juga hingga sekarang.

Kenyataan itu dapat berlaku disebabkan seniman bertindak sebagai “pengamat”. Mereka mempunyai kepedulian terhadap realitas di sekitarnya. Dengan begitu, mereka dapat meramalkan apa yang mungkin akan terjadi pada masa yang akan datang. Seperti dapat kita lihat, begitu banyaknya karya seni yang baik yang sering mendahului zamannya.

Itu yang tidak dimiliki oleh kebanyakan pemimpin, intelektual, dan tokoh masyarakat kita hari ini. Mereka muncul pada suatu saat, kemudian hilang. Muncul tokoh baru untuk beberapa saat dan hilang selamanya. Apa yang kurang pada mereka? Intelektualitas, Intuisi, dan perasaan, mereka semuanya punya. Barangkali, mereka menggunakan salah satunya sesuai kepentingan. Bukan menggunakan ketiganya dalam sebuah harmoni yang pada akhirnya membentuk sebuah kearifan.

Oleh sebab itu, pada bulan April ini patut rasanya direnungkan kembali apa yang telah ditulis Chairil Anwar 54 tahun yang lalu. Kita mungkin belum lupa dengan ungkapan “aku mau hidup seribu tahun lagi” (*Semangat* atau *Aku*), “sekali berarti, sudah itu mati” (*Diponegoro*), dan “hidup hanya menunda kekalahan” (*Derai-derai Cemara*). Ketiga ungkapan di atas, walaupun terdapat pada tiga puisi yang berbeda, tetapi mempunyai hubungan yang sangat erat. Keterkaitannya akan terlihat jika diparafrasekan seperti di bawah ini.

Sebenarnya *aku mau hidup seribu tahun lagi*, tetapi jika *hidup hanya menunda kekalahan* biarlah *sekali berarti, sudah itu mati*.

Secara bebas dapat dikatakan bahwa Chairil (aku) ingin hidup lebih lama dan mungkin juga selamanya. Akan tetapi, dia menyadari pula bahwa hal itu tidak mungkin terjadi karena pekerjaan yang paling berarti atau berharga yang dapat menimbulkan kenangan yang mendalam pada orang lain itu, hanya sekali. Setelah itu, walaupun seseorang tetap berbuat, ia akan tenggelam oleh perbuatan sebelumnya. Itu akan terlihat sebagai kegagalan, yang berarti juga kekalahan. Hidup dalam keadaan seperti itu hanyalah pengisi waktu sebelum datangnya kekalahan yang lebih besar, yaitu sang maut. Dia telah mati sebelum meninggal.

Chairil membuktikannya. Dia “menyadari” hidupnya yang singkat itu dan dia membuatnya cukup berarti dengan berkarya sebaik mungkin. Ternyata apa yang dilakukannya tidak sia-sia sehingga dicatat oleh sejarah sebagai pembaharu dalam sastra Indonesia. Karya-karyanya banyak dibicarakan dan tetap aktual. Hidupnya yang hanya 27 tahun, dibaktikannya untuk kesusastraan Indonesia.

Secara manusiawi, apa yang diinginkan Chairil Anwar itu cukup beralasan. Setiap seniman mempunyai keinginan yang sama, yaitu untuk dapat hidup sepanjang masa. Pada saat yang bersamaan Chairil menyadari, untuk apa hidup yang panjang kalau hanya dapat berarti sekali saja. Pilihan yang paling tepat adalah mundur. Kekalahan yang besar ini, cepat atau lambat pasti akan datang. Chairil “merasa” hidup sudah berarti, karenanya ia menunggu kekalahan itu dengan mempersiapkan diri, seperti yang ditulisnya “aku berbenah dalam kamar, dalam diriku jika kau datang “(*Yang Terempas dan Yang Putus*).

Sebenarnya, hidup yang singkat itu merupakan sebuah “anugerah” bagi Chairil, karena dia meninggal pada saat kreativitasnya sedang berada di puncak. Ibarat mendaki gunung, puncak itu hanya satu. Di baliknya adalah lembah dan penurunan. Satu-satunya jalan untuk tetap berada di puncak adalah berhenti di sana. Itulah yang terjadi pada Chairil: berhenti di puncak kreativitasnya. Karena mati, sampai saat ini dia tetap berada di sana: di puncak kreativitasnya.

Kearifan lain yang terlihat, seolah-olah dia “menyadari” bahwa jika tetap hidup dan berkarya sampai sekarang, mungkin kreativitasnya akan menurun. Tidak banyak orang yang mau mundur di kala karirnya sedang di puncak. Mereka ingin mencapai yang lebih. Namun sayang, mereka tergelincir sebelum mencapai puncak yang diinginkan. Mereka hidup untuk menunggu kekalahan.

Begitulah kearifan seorang Chairil Anwar. Kalau kita kembali lagi pada ketiga ungkapan di atas, hal itu terlihat seperti sebuah

perencanaan yang telah terformulasi di dalam pikiran Chairil. Ketiganya ditulis Chairil dalam dua periode yang jaraknya cukup lama. Puisi *Semangat* dan *Diponegoro* ditulisnya pada tahun 1943, sedangkan *Derai-derai Cemara* lahir pada tahun 1949.

Periode 1943 merupakan periode awal kepenulisan Chairil yang memperlihatkan gejolak jiwa mudanya dengan ungkapan yang menggebu-gebu dalam menyikapi hidup. Akan tetapi, pada periode 1949 dia mulai menyikapinya dengan kesadaran bahwa ada proses perubahan dalam dirinya yang memisahkannya dari masa lalu. Chairil menumpahkan perasaannya dengan ketenangan. Itulah salah satu kearifan Chairil yang lain: sebuah proses untuk mengubah diri. *

Sumber: Harian *Singgalang*, Senin 22 April 2003

G. KONSEP KESENIAN ISLAM

di Minangkabau

Seni itu seperti sebuah mata uang legat yang pada satu sisi bersifat universal dan pada sisi lain bersifat lokal karena dipengaruhi oleh latar belakang penciptanya. Seorang kreator seni akan dipengaruhi oleh kebudayaan dan keyakinan yang melatarbelakanginya. Seandainya ia berasal dari Minangkabau yang sudah tentu beragama Islam, nilai-nilai Islam dan kebudayaan Minangkabau itu akan tercermin dalam karya yang diciptakannya. Kenyataan memang demikian, sangat banyak kesenian Minangkabau yang sangat erat kaitannya dengan agama Islam. *Salawat dulang*, *dikia*, *indang*, dan *tabui*, adalah beberapa contoh kesenian Minangkabau yang bernapaskan Islam.

Akan tetapi, tidak sedikit pula kesenian Minangkabau yang sama sekali tidak bersinggungan dengan nilai-nilai keislaman. Kenyataan ini terasa agak aneh karena Minangkabau identik dengan Islam. Bila berbicara tentang Minangkabau—dalam hal apa saja, seharusnya berhubungan dengan Islam. Sebab adat Minangkabau itu bersendikan pada Alquran.

Inti dari kebudayaan Minang-kabau memang terletak pada dualisme seperti itu. Dalam pemerintahan umpamanya dikenal *Lareh Koto Piliang* yang aristokrat dan *Lareh Bodi Caniago* yang demokrat. Pada kesenian, dualisme itu terjadi disebabkan perbedaan basis tempat

kelahirannya, yaitu *surau* dan *sasaran*. Dari *surau* lahirlah kesenian bernapaskan Islam, se-perti *salawat dulang*, sedangkan dari *sasaran* yang fungsi utamanya untuk latihan silat muncul pula kesenian seperti *randai*.

Oleh masyarakat Minangka-bau, kedua jenis kesenian tersebut diberi hak yang sama untuk hidup. Mereka tidak pernah mempertentangkannya dan tidak pula memberikan penilaian mana yang lebih baik di antara keduanya. Yang ada hanyalah perbedaan kepentingan. Dalam acara keagamaan, seperti memperingatan maulid nabi, kesenian yang dipertunjukkan adalah yang bernapaskan Islam, belum dan tidak akan pernah *randai* dimainkan di *surau* atau masjid.

Kembali kepada kesenian islami dan non-islami, hal ini menimbulkan pertanyaan: apakah Islam membolehkan penganutnya berkesenian? Di sini terjadi pertentangan pendapat antara beberapa ulama. Para ulama yang melarang umat Islam berkesenian, mendasarkan pendapatnya kepada hadis, yang salah satunya menyatakan bahwa Nabi Muhammad diutus ke bumi adalah untuk memusnahkan gambus dan berhala. Imam Al-Gazali dan ulama lainnya membolehkan seni juga berdasarkan kepada beberapa hadis dan melihat kepada sifat agama Islam sendiri yang sesuai dengan fitrah manusia, yang senang dengan sesuatu yang indah. Selain itu, nyanyian lebih efektif dalam membantu pencapaian ekstase, melebihi dari apa yang ditimbulkan faktor lain. Al-Gazali tidak mengingkari adanya pelanggaran terhadap nilai-nilai agama dalam pertunjukan kesenian. Akan tetapi, hal itu bukan disebabkan oleh seni itu sendiri, melainkan oleh hal-hal yang mengiringinya. Kata Al-Gazali selanjutnya, kalau hanya yang mengiringi seni itu saja yang bertentangan dengan Islam, mengapa keseniannya yang dimusnahkan? Tidak harus membakar rumah, kalau mau membunuh tikus yang ada di rumah tersebut.

Pertentangan yang terjadi di antara para ulama ini disebabkan tidak adanya konsepsi kesenian dalam Islam itu sendiri; yang ada hanyalah kesenian pemeluk Islam. Gambus misalnya, bukan kesenian Islam, tetapi seni musik Timur Tengah.

Jadi, yang ada hanyalah kesenian yang bernuansa Islam. Nuansa bukanlah salah satu unsur dalam karya seni, ia mencakup seluruh unsur dan membentuk sebuah nilai. Nilai itulah yang disebut nuansa. Jangan hanya karena pemainnya memakai jilbab, lalu divonis bahwa kesenian yang ditampilkan itu bernuansa Islam. Belum tentu. Ia harus terlihat dalam sebuah totalitas. Kecenderungan yang keliru adalah anggapan bahwa seni bernuansa Islam itu adalah seni yang Arabis.

Kekeliruan yang lain adalah ketidakproporsionalan menempatkan kesenian. Kecenderungan ini terlihat pada kebanyakan lembaga-lembaga yang berada di bawah bendera Islam. Semua yang Arabis sangat mereka gandrungi, walaupun cocok dengan nilai-nilai keislaman, sementara yang non-Arabis selalu disingkirkan. Pada hal tidak semua kesenian yang non-Arabis itu, tidak sesuai dengan ajaran Islam, begitu juga sebaliknya. Orang-orang yang berada di belakang lembaga inilah yang cenderung jadi fanatik.

Kesenian Islami dan nonislami dalam masyarakat Minangkabau, ternyata tidak membawa persoalan. Keduanya tumbuh dan besar bersamaan. Toh, kalau akhir-akhir ini ada yang hampir punah, bukan disebabkan sifatnya yang non-islami atau islami, tetapi oleh sebab lain, yang tidak berhubungan dengan persoalan agama.*

Sumber: Harian Singgalang, Senin, 27 Mei 1996

H. DIKIA

dalam Dimensi Sosial Minangkabau

Di Pariaman—karena dulunya merupakan salah satu pusat pengembangan Islam di Minangkabau—ditemukan banyak kesenian yang berkaitan dengan Islam atau bercirikan Islam (islami). Salah satu kesenian yang bercirikan Islam adalah *dikia*. Pertunjukan *dikia* disebut *badikia*. Menurut masyarakat Pariaman, kesenian *dikia* pertama kali diperkenalkan oleh Syekh Burhanuddin Ulakan. *Badikia* biasa dilaksanakan di masjid atau surau.

Pariaman yang terletak di pantai Barat Sumatra mempunyai peranan penting dalam pengembangan agama Islam di Minangkabau. Islam pertama kali masuk ke daerah ini dibawa oleh pedagang seperti Aceh, Parsi, dan India, kemudian menyebar ke daerah pedalaman. Pepatah Minangkabau menyatakan, *syarak mandaki, adat manurun*. Artinya, agama Islam datang dari daerah pesisir (salah satunya Pariaman) menyebar ke daerah pedalaman, sedangkan adat Minangkabau berasal dari daerah pedalaman, kemudian menyebar ke daerah pesisir. Dikatakan demikian karena daerah pesisir secara geografis lebih rendah dibanding daerah pedalaman.

Oleh sebab itu, tidaklah mengherankan bila di Pariaman berkembang kesenian lainnya yang bercirikan Islam. Kesenian tersebut

antara lain *indang*, yaitu sejenis nyanyian disertai tarian yang dimainkan sekitar lima belas orang berisi petuah agama dengan iringan *rapai* (rebana kecil); *barzanji*, nyanyian berupa pujian kepada Allah dan Nabi Muhammad dengan iringan *adok* (rebana besar); dan *dikia*, yaitu nyanyian yang mengisahkan kelahiran Nabi Muhammad.

Badikia merupakan salah satu mata acara penting dalam rangkaian acara memperingati maulid Nabi Muhammad. Besar atau kecilnya peringatan maulid tersebut tergantung pada lamanya acara *badikia*. Masyarakat Pariaman mengenal dua jenis maulid, yaitu maulid besar dan maulid kecil. Pada maulid besar *badikia* dimulai setelah salat Isya dan selesai pada sore hari berikutnya. Sedangkan pada maulid kecil, *badikia* dimulai setelah salat Isya berakhir ketika waktu salat Subuh datang.

Secara etimologis, dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, *badikia* terdiri atas awalan *ba* dan kata dasar *dikia*. Kata *dikia* sendiri berasal dari bahasa arab /zikir/ yang berarti doa atau puji-pujian berlagu (dilakukan pada perayaan Maulid Nabi). Awalan *ba* berarti melakukan pekerjaan. Jadi *badikia* berarti melakukan doa atau puji-pujian dengan lagu.

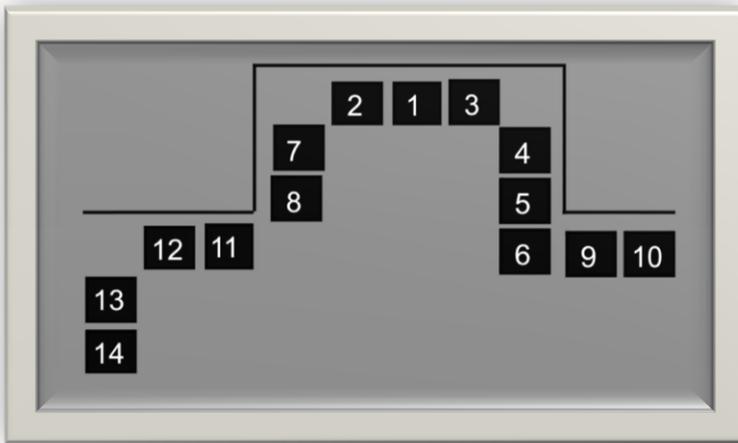
Di Pariaman, perayaan maulid tidak hanya dilaksanakan pada 12 Rabiulawal atau bertepatan dengan tanggal kelahiran Nabi Muhammad, tetapi tergantung pada jenis perayaan tersebut. Maulid besar, perayaannya berlangsung selama tiga bulan: dimulai dari sebulan sebelum bulan Rabiulawal (bulan Syafar) dan berakhir sebulan setelah bulan Rabiulawal (bulan Rabiulakhir). Maulid kecil hanya berlangsung selama bulan Rabiulawal.

Berdasarkan waktu pelaksanaannya, perayaan maulid dibedakan: perayaan maulid yang dilaksanakan pada penggal pertama disebut *manyongsong*, penggal kedua disebut *manduobaleh*, dan penggal ketiga disebut *maanta*. Pada maulid besar, *manyongsong* dilaksanakan pada bulan Syafar, *manduobaleh* pada bulan Rabilulawal, dan *maanta* pada bulan Rabilulakhir. Pada maulid kecil, *manyongsong* dilaksanakan pada minggu pertama Rabilulawal, *manduobaleh* pada minggu kedua atau bertepatan dengan tanggal 12 Rabululawal, dan *maanta* pada minggu ketiga atau sesudahnya. Perayaan maulid biasa dilakukan sekali saja, misalnya *manyongsong*, *manduobaleh*, atau *maanta*. Materi acaranya sama, perbedaan sebutan semata karena perbedaan waktu pelaksanaannya.

Sebelum *badikia* dimulai, *janang* (pimpinan acara) terlebih dahulu mengatur tempat duduk *tukang dikia* dan perangkatnya. Penampil kesenian di Minangkabau disebut *anak* atau *tukang*. Disebut *anak* apabila penampilnya lebih dari dua orang seperti *anak indang* dan *anak randai*, sedangkan yang anggotanya hanya terdiri atas satu atau dua orang disebut *tukang* misalnya *tukang salawat* atau *tukang saluang*, walaupun *dikia* dimainkan lebih dari dua orang, akan tetapi mereka terdiri dari beberapa grup yang anggota tiap grup hanya dua orang. Karena itu penampil *dikia* disebut *tukang dikia*.

Selain *tukang dikia* ada orang lain yang terlibat, yaitu *pangka tuo* dan *basa nagari*. Mereka ikut *badika* bahkan bertanggung jawab terhadap penampilan, tetapi mereka bukan *tukang dikia*. Oleh karena itu, mereka disebut saja dengan istilah *perangkat dikia*.

Penentuan tempat duduk tersebut sepenuhnya kekuasaan *janang* dan tidak boleh diubah sampai *badikia* selesai. Posisi tempat duduk *tukang dikia* beserta perangkatnya dapat dilihat pada skema berikut.



Keterangan:

- Nomor 1, 2, dan 3 disebut *pangka tuo* (imam *dikia*). Mereka adalah orang yang benar-benar mengetahui tata cara *badikia* dan memperhatikan dengan cermat jalannya *badikia*. Jika *tukang*

dikia salah, merekalah yang berhak menegur dan membetulkannya. Teristimewa untuk *pangka tuo* yang duduk di tengah (1) ia harus putra daerah tempat *badikia* dilaksanakan, tetapi menetap di tempat lain

- Nomor 4 disebut *labai nagari*. Ia boleh saja tidak paham dengan tatacara *badikia* tetapi harus orang yang dihormati dan dituakan di daerah tersebut.
- Nomor 4-14 adalah tukang *dikia*. Mereka sebenarnya berpasangan: 5 dan 6, 7 dan 8, 9, dan 10, 11 dan 12, dan 13 dan 14. Nomor 13 dan 14 adalah *tukang dikia* yang berasal dari daerah tempat *badikia* dilaksanakan yang disebut *sipangka*
- Semua perangkat *dikia* duduk di atas kasur

Badikia diawali dengan prosesi: *janang* membakar kemenyan yang ditaruh di atas dulang bersama segelas air putih, kemudian disodorkan kepada *pangka tuo*. Hal itu berarti *janang* meminta kepada *pangka tuo* agar *badikia* dimulai. Setelah menyodorkan dulang, *janang* menyampaikan permintaannya kepada *pangka tuo* dengan *pasambahan* (pidato adat). Jika *pangka tuo* bersedia memulai *dikia*, ia akan meminum air yang disodorkan *janang*.

Setelah minum air putih, *pangka tuo* memulai *dikia* diikuti oleh anggota lain secara serentak. Pada nyanyian tertentu, *pangka tuo* berhenti, *dikia* dilanjutkan bergantian oleh masing-masing grup. Grup yang pertama mulai adalah pasangan 5 dan 6, dilanjutkan pasangan 7 dan 8, dan seterusnya sampai pasangan 13 dan 14. Ini disebut satu legaran. *Badikia* istirahat setelah tiga legaran atau masing-masing grup mendapat tiga kali kesempatan.

Pada saat *dikia* menyebut tentang kelahiran Nabi Muhammad, semua orang yang berada di dalam masjid atau surau—yang tertidur akan dibangunkan—harus berdiri. Pada saat yang sama, yang merokok harus mematikan rokok, yang sedang minum atau makan harus berhenti, dan salah seorang *pangka tuo* memerciki semua orang yang hadir dengan parfum.

Badikia istirahat kembali karena waktu salat Subuh datang. Setelah salat Subuh perangkat *dikia* kembali menempati posisi mereka semula. *Dikia* tidak dilanjutkan. Mereka boleh istirahat atau tidur sambil duduk, boleh merebahkan badan, tetapi tidak boleh beranjak dari kasur yang ditentukan *janang* sebelumnya.

Sekitar pukul sembilan pagi, semua perangkat *dikia* menyelesaikan istirahatnya untuk pergi mandi atau sekadar mencuci muka, kemudian makan pagi bersama.

Badikia untuk hari itu akan dimulai setelah makan pagi sampai datang waktu salat Lohor. Selesai salat, istirahat sebentar, *badikia* dilanjutkan sampai kira-kira pukul 15.00. Dengan demikian, *badikia* selesai.

Setelah makan siang, menerima honorarium ditambah beberapa batang *lamang*, *tukang dikia* dan perangkat meninggalkan masjid atau surau. Mereka kembali ke desa atau rumah masing-masing.

Dimensi Sosial

Dari deskripsi di atas dengan jelas dapat dilihat adanya hal lain yang menyertai *badikia*. Selain memiliki dimensi religius, yang tentu saja merupakan hal pokok dan penting, *badikia* dapat pula dilihat dari sisi yang lain, yaitu dimensi sosial. Dengan begitu akan terlihat pula peran masyarakat tersebut dalam memerankan fungsinya sebagai makhluk sosial, tidak hanya sebagai makhluk religius.

Dimensi sosial *badikia* wujud dalam tiga hal. *Pertama*, terlihat adanya keterkaitan antara adat dengan agama Islam. Hal itu dapat dilihat dalam beberapa tindak kegiatan:

1. Adanya perhelatan sebelum *badikia*

Pertama kali datang di masjid atau surau, yang terlihat adalah suasana perhelatan, seperti perhelatan perkawinan. Suasana itu tidak menggiring orang untuk berpikir bahwa di sana akan dilaksanakan perhelatan keagamaan, jika tidak tahu bahwa masjid atau surau adalah institusi keagamaan. Perlakuan terhadap tamu yang datang dibuat seperti perhelatan umumnya. Pada langit-langit dan dinding masjid atau surau bagian dalam dipasang tirai yang biasa digunakan dalam perhelatan perkawinan. Bahkan kalau pemasangan tirai tidak sesuai menurut aturan pemasangan tirai dalam perhelatan umum, maka *badikia* dianggap mempunyai cacat.

2. Digunakannya *pasambahan*

Dalam upacara adat, *pasambahan* mempunyai arti penting. *Pasambahan* adalah permintaan, permohonan, atau pengharapan kepada seseorang atau kelompok orang dengan menggunakan kata dan kalimat metafor yang disebut *kieh*. Bila pembicaraan tidak dimulai dengan *pasambahan* dikatakan tidak beradat.

3. Difungsikannya fungsionaris adat

Labai nagari adalah orang yang dihormati dan ditinggikan kedudukannya dalam masyarakat. Dengan fungsi yang sama pula ia ditempatkan dalam perangkat *dikia*. Ia ditempatkan sejajar dengan *pangka tuo* yang merupakan imam *dikia*. Walaupun sama sekali tidak tahu dengan tata cara *badikia*, penempatan tersebut semata-mata penghargaan terhadapnya.

Sehari-hari (tidak dalam *badikia*), *janang* adalah orang yang mengatur tata cara upacara adat. Ia dapat dikatakan pimpinan protokol adat. Dalam *badikia* *janang* memiliki peran yang sama seperti dalam upacara adat. Kelancaran acara secara keseluruhan sepenuhnya tergantung pada *janang*. Bahkan dalam menentukan dan mengatur tempat duduk *tukang dikia*, perangkat *dikia*, dan menunjuk *labai nagari* adalah otoritas *janang*. Fungsi *janang* dalam *badikia* sama dengan fungsinya dalam upacara adat.

Kedua, adanya keinginan menonjolkan diri. Kecenderungan tersebut dapat dilihat pada penulisan nama pada juadah yang diantar ke surau atau masjid yang dimaksudkan untuk dimakan selama *badikia*. Setiap juadah diberi nama sesuai dengan nama pemiliknya. Dengan demikian pemilik juadah berusaha agar juadahnya tampak lebih menarik dibanding juadah lainnya. Namun yang lebih menarik lagi adalah isi juadah—biasanya terdiri atas penganan dan nasi beserta lauknya. Penganan berupa kue dibuat semenarik dan seindah mungkin, tidak jarang dilengkapi dengan hiasan bunga dari kertas dan warna-warna yang menyolok. Sedangkan lauknya diusahakan yang besar. Jika lauknya adalah ikan, diusahakan ikan yang paling besar dan jika daging, diusahakan pula potongan dagingnya yang besar.

Badikia biasa pula disertai dengan pengumpulan dana untuk pembangunan masjid atau surau. Nama penyumbang dan jumlah sumbangan diumumkan lewat pengeras suara: “*Ajo Kirun limo puluah ribu*”. Oleh sebab itu, penyumbang berusaha melebihi penyumbang lainnya.

Kecenderungan seperti itu merupakan manifestasi dari apa yang disebut Adriyetti Amir dalam makalahnya berjudul “Interaction Among the Audiences During Oral Literature Performance” dengan budaya malu. Ia mengatakan, pertunjukan kesenian di Minangkabau erat kaitannya dengan budaya malu. Misalnya, masyarakat datang ke tempat pertunjukan bukan karena ingin menonton pertunjukannya, melainkan karena malu untuk tidak datang. Mereka akan merasa malu kalau tidak dapat berbuat—kalau tidak lebih—sekurangnyanya sama dengan orang lain.

Pentingnya menutup malu tersebut, sehingga segala usaha harus dilakukan untuk itu. Bahkan di Minangkabau sendiri harta pusaka pun dapat digadaikan untuk itu.



Kesuksesan dan kesemarak *badikia* dipengaruhi oleh budaya malu juga. Masyarakat merasa malu untuk tidak datang melihat *badikia*. Masyarakat akan memberi cap negatif kepada orang yang tidak hadir: “*Alah sarik bana hiduik indak tacaliak nan rami lai doh*”.

Ketiga, adalah praktisisasi nilai. Untuk meminta sumbangan langsung kepada masyarakat secara langsung biasanya cukup sulit. Untuk itu, dimanfaatkan kecenderungan masyarakat yang suka dengan kompetisi tersebut. Pada suatu peristiwa *badikia* di Kampuang Paneh, Tandikek-Pariaman, sebelum *badikia* dimulai sudah terkumpul uang sekitar Rp 5.000.000 (lima juta rupiah). Pengumpulan dana akan berjalan terus sampai *badikia* selesai. Mengingat Dusun Kampuang Paneh tidak begitu besar dan tidak tergolong kaya, pengumpulan uang sejumlah di atas merupakan prestasi luar biasa. Dalam peristiwa tersebut telah terjadi praktisisasi nilai, suatu nilai dimanfaatkan untuk kepentingan praktis.

Jadi, dari uraian di atas dapat disimpulkan bahwa suatu peristiwa tidak memiliki dimensi tunggal. Acara keagamaan tidak hanya memiliki dimensi religius, tetapi pada saat yang sama juga memiliki

dimensi sosial. Penonton yang datang ke tempat pertunjukan tidak hanya ingin melihat pertunjukan, tetapi ada hal di luar pertunjukan yang ingin mereka kejar. Kesenian bagi mereka tidak semata kesenian, tetapi sekaligus sebagai ajang unjuk diri. *

I. SALAWAT DULANG

Berawal dari Jamuan Makan

Tandikek merupakan kenagarian yang terletak di ujung utara Kabupaten Padang Pariaman atau lebih tepatnya di Kecamatan Patamuhan. Selain kenagarian Tandikek, di Kecamatan Patamuhan terdapat kenagarian lain, yaitu Kenagarian Sungai Durian yang terletak sebelah selatan Tandikek. Secara geografis, Tandikek sebelah utara berbatasan dengan Kabupaten Agam dan Gunung Tandikek, sebelah barat berbatasan dengan Kecamatan V Koto, sebelah selatan berbatasan dengan Kenagairan Sungai Durian dan Kecamatan Padang Sago, dan sebelah timur berbatasan dengan Kecamatan 2 X 11 Enam Lingkung dan Bukit Barisan.

Sistem perekonomian dan mata pencaharian masyarakat Tandikek ditentukan oleh keadaan alam yang melingkupinya. Sektor pertanian dan perkebunan mendominasi terutama padi sawah. Hal itu dapat dilihat pada luasnya areal tanaman padi dibanding dengan areal tanaman lainnya. Namun, sektor perkebunan tidak kalah penting. Hasil perkebunan terutama durian, manggis, kulit manis (kasivera), dan kelapa. Perkebunan terutama ditemukan di perbukitan, lereng Gunung Tandikek, dan kaki Gunung Singgalang. Perkebunan kelapa lebih banyak terdapat di daerah yang lebih rendah.

Sebagai daerah yang terletak di perbatasan, Tandikek memiliki kebudayaan yang spesifik. Pengaruh *darek* (daerah asal Minangkabau, yaitu Tanah Data, Agam, dan Limo Puluah Koto) sangat terasa bila dibanding dengan daerah *rantau* lainnya. Dalam pembagian daerah di Minangkabau, Tandikek termasuk ke dalam wilayah *rantau*. Oleh sebab itu, Tandikek biasa disebut dengan daerah *ikue darek kapalo rantau* (ekor *darek* kepala *rantau*) yang artinya serba di ujung, tidak sepenuhnya menjalankan adat *darek* atau *rantau*. Tandikek adalah kombinasi dari keduanya. Keberagaman kesenian itu dapat dilihat pada keseniannya. Kesenian yang hidup di Tandikek seperti *ulu ambek*, *dikia*, dan *indang* merupakan kesenian khas daerah *rantau*, sedangkan *salawat dulang* dan

randai (di Tandikek kesenian ini dikenal dengan *simarantang*) merupakan kesenian yang berasal dari daerah *darek*.

Kesenian-kesenian tersebut ada yang khusus dipertunjukkan di arena (galanggang) seperti *ulu ambek*, *simarantang*, dan *indang* yang biasanya ditampilkan pada acara *alek nagari* (pesta anak nagari) dan pengangkatan *penghulu* (datuk). Kesenian *dikia* hanya ditampilkan pada acara keagamaan di masjid atau di surau. Sementara kesenian *salawat dulang* bisa ditampilkan di arena terbuka dan bisa juga di masjid atau surau.

Pelaksanaan pementasan kesenian yang berkaitan dengan acara keagamaan dimulai dengan prosesi ibu-ibu (berumur antara 25-40 tahun) yang membawa *jamba* (hidangan) yang diletakkan di sebuah nampan ditutup tudung saji. Perempuan-perempuan tersebut memakai baju kurung dan setelah mengantarkan *jamba*, mereka kembali pulang menyiapkan diri untuk dapat menonton penampilan tersebut pada malam harinya.

Kesenian *salawat dulang* merupakan kesenian yang memperlihatkan ketangguhan dua grup salawat, seperti yang dipertunjukkan pada malam 17 Februari 2003 di Dusun Lubuak Aro, Pasa Tandikek, Kecamatan Patamuan, Kabupaten Padang Pariaman, Sumatera Barat.

Kedua grup yang tampil pada malam itu adalah Arjuna Minang dari daerah Padang Panjang dan Galodo Topan dari daerah Balah Aie, Padang Pariaman. Kedua grup ini cukup terkenal di kalangan pecandu *salawat dulang* di Sumatera Barat. Grup Arjuna Minang misalnya, sudah masuk dapur rekaman dan VCD-nya pun telah beredar di Sumatera Barat.

Beberapa hari sebelum pertunjukan, masyarakat sekitar telah membahas ketangguhan dari kedua grup. Mereka telah membuat prediksi bahwa kedua grup akan bertanding mati-matian dalam mempertahankan nama baik grup. Di satu sisi, grup Arjuna Minang memiliki penyanyi dengan suara bagus dan Galodo Topan memiliki kekompakan yang nyaris sempurna. Memang, untuk menjatuhkan pilihan pada kedua grup ini, panitia pelaksana harus menguras energi dengan mempertimbangkan kelebihan dan kekurangan kedua grup tersebut. Bagi mereka, pertandingan yang alot merupakan tontonan yang sangat diharapkan dan ini merupakan sebuah tuntutan. Seandainya pertandingan tidak seimbang, maka penonton tidak akan antusias menontonnya.

Sebelum penampil naik ke panggung, *janang* (protokol acara) mengatur duduk kedua grup berdasarkan kesepakatan yang telah dibuat

sebelumnya. Setelah kedua grup naik pentas dan menduduki tempat yang ditentukan, salah seorang pemuka masyarakat naik ke pentas untuk bermusyawarah dengan kedua grup yang intinya adalah penyerahan waktu pertunjukan. Setelah itu, *salawat dulang* dimulai. Penampilan pertama diberikan kepada grup Galodo Topan karena dianggap sebagai grup tuan rumah. Kira-kira satu jam penampilan grup Galodo Topan berhenti digantikan oleh grup Arjuna Minang. Setelah Arjuna Minang tampil lagi grup Galodo Topan. Mereka akan tampil giliran seperti itu sampai kira-kira pukul 01.00. Istirahat dan makan pada jam tersebut, kemudian acara berlanjut sampai kira-kira pukul 04 pagi.

Tepatnya penampilan dimulai pada pukul 21.00. Penampilan awal tersebut biasanya diramaikan oleh penonton remaja. Mereka akan bertahan sampai kira-kira pukul 24.00. Lewat jam tersebut penonton hadir adalah penonton yang sudah agak berusia dan pemuka masyarakat atau penonton muda yang benar-benar berminat pada *salawat dulang*.

Genre yang Besar

Dalam kazanah sastra lisan Minangkabau, *salawat dulang* merupakan genre yang ‘besar’. Genre ini ditemukan di setiap daerah di Minangkabau.

Salawat dulang atau disebut juga *basalawat* adalah mendendangkan teks yang bertema ajaran Islam. Teks didendangkan dengan iringan tabuhan *dulang* (nampan kuningan berbentuk bundar dengan diameter sekitar 65 cm). Karena itu pula pertunjukan ini disebut *salawat dulang*.

Pertunjukan *salawat dulang* harus dilakukan oleh dua klub atau lebih. Berlangsung dari pukul 21.00 dan berakhir sekitar pukul 04.00 atau sebelum salat Subuh. Pada beberapa pertunjukan sering pula dilanjutkan paginya sampai petang. Satu klub terdiri atas dua orang, namun di daerah Payakumbuh satu klub terdiri atas tiga orang. Tiap klub mempunyai nama, seperti Jet Mustang, Peluru Kendali, Apollo 11, Pancar Gas, Gas Beracun. Nama-nama itu mengisyaratkan nuansa kegesitan, dahsyat, dan agresif.

Satu kali penampilan oleh satu klub menyampaikan satu teks. Satu teks penampilan terdiri atas *katubah* (khotbah, pembukaan), *batang* (isi), dan *panutuik* (penutup). Dalam suatu pertunjukan satu klub tampil lebih dari satu kali. Pada penampilan pertama dari satu klub, *katubah* akan berisi perkenalan dan pujian-pujian terhadap Nabi Muhammad, *batang* akan berisi ajaran Islam, dan *panutuik* akan berisi persilahan

kepada klub berikutnya. Pada penampilan selanjutnya terdapat sedikit perubahan: *kutubah* akan berisi pujian, sindir menyindir, atau cemooh untuk klub lain: *batang* akan berisi jawaban pertanyaan dari klub sebelumnya dan melontarkan pertanyaan baru, *panutuik* akan berisi permintaan menjawab pertanyaan dan pantun filosofis atau pantun jenaka.

Salawat dulang dipertunjukkan untuk memperingati hari besar Islam seperti Maulid Nabi, Isra' Mi'raj, atau peresmian masjid atau surau, dan menaiki rumah (upacara menempati rumah baru), namun tidak pula tertutup kemungkinannya *salawat dulang* ditampilkan untuk maksud pengumpulan dana (misalnya pengumpulan dana untuk pembangunan masjid dan sarana sosial lainnya). Dalam pertunjukan dengan maksud pengumpulan dana, di antara penampilan satu klub diselengi dengan lelang kue atau ayam bakar.

Tempat pertunjukan *salawat dulang* biasanya di surau atau masjid untuk memperingati hari besar Islam. Namun, untuk maksud lain bisa dipertunjukkan di rumah atau dibuatkan pentas di lapangan terbuka. Jika di surau atau masjid klub *salawat dulang* ditempatkan di tempat yang dianggap terhormat, misalnya, di depan di dekat mirab dan jika di rumah biasanya di ujung rumah sebelah kiri pintu masuk karena tempat itu merupakan tempat terhormat menurut adat Minangkabau. Tukang salawat akan duduk di tempat yang telah ditentukan dengan rileks di atas tilam (kasur).

Berawal dari Jamuan Makan

Salawat dulang diperkenalkan pertama kali oleh Syeh Burhanuddin Ulakan, salah seorang pekembang Islam di Minangkabau. Sekembalinya belajar dari Aceh, Syeh Burhanuddin menetap di Pariaman. Dalam sebuah jamuan makan, Syeh Burhanuddin masih melihat makanan-makanan yang tidak dibolehkan oleh Islam, namun dia bingung untuk menyampaikan bahwa makanan tersebut tidak dibolehkan. Ingat pengalaman di Aceh ada kesenian yang disebut Tim Rebana yang digunakan untuk menyampaikan dakwah karena waktu itu tidak ada rebana, maka Syeh Burhanuddin mengambil *dulang*—nampan yang digunakan untuk menghidangkan makanan, menabuhnya sambil menyampaikan ajaran-ajaran Islam. Pendendangan seperti itu kemudian populer dengan sebutan *salawat dulang*.

Dari Pariaman, *salawat dulang* dibawa oleh Tuan Khatib Marajo ke Malalo. Semasa hidup Tuan Khatib Marajo, daerah Malalo

menjadi pusat tempat belajar *salawat dulang*. Dari Malalo inilah *salawat dulang* menyebar ke seluruh daerah di Minangkabau. Dan pada masa ini pulalah *salawat dulang* menjadi seni pertunjukan. *

J. NAZAM

Seni Islam Pakiah Geleng

Istilah “nazam” dapat dirujuk pada beberapa keterangan. Dalam *Kamoes Bahasa Minangkabau-Bahasa Melayoe Riau*, terbitan Batavia (Jakarta) 1935, tidak dijumpai kata ‘nazam’, namun dapat disamakan dengan “nalam”, yaitu nazam: *banalam-bernazam, bertjerita dengan lagoe teroetama tentang agama atau jang berisi pengadjaran*. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indo-nesia*, terbitan Balai Pustaka 1988, ditemukan kata “nalam” dan “nazam”. “Nalam” adalah gubahan sajak (syair, karangan); bernalam, membaca puisi atau bercerita dengan lagu; bersajak (bersyair).

“Nazam” adalah puisi yang berasal dari Parsi terdiri atas dua belas larik, berirama dua-dua atau empat-empat, isinya perihal hamba sahaya istana yang budiman. *Kamus Umum Bahasa Indonesia* (Poerwadarminta, 1984) mengatakan “nalam”: gubahan sajak (syair-karangan); “bernalam”: bersajak (bersyair); bercerita dengan lagu; “menalamkan”: menyajakkan; menceritakan dengan lagu; menggubah, “nazam”: sb sajak (syair); karangan; “menazamkan”: menyajakkan; mengarang; menggubah; nalam. Kemudian dalam *Kamus Dewan Edisi Baru*, Kuala Lumpur, Malaysia nazam: (arab) sejenis gubahan puisi (seperti sajak, syair); “bernazam”: bercerita dengan lagu, bersajak, bersyair; “menazamkan”: menceritakan dengan lagu, menggubah, mengajakkan nalam; “banalam”: membaca puisi sambil berlagu.

Oleh sebab itu, para sarjana dan peneliti belum ada yang sepakat untuk menggunakan salah satu istilah: “nadzam” (Agus Deaman, 1984), “najam” (Dada Meuraxa, 1974), “nazham” (Hj. Wan Mohd. Shaghir Abdullah, 1993), “nizam” (Emral Djamal dalam “Nizam Mancinto Did”, 1999). Namun, kebanyakan, penulis, lebih suka menggunakan istilah “nazam”, misalnya Labai Sidi Rajo (1899), Tuan Haji Ahmad bin Haji Abdul Rauf dan Tuan Haji Omarbin Haji Othman sebelum tahun (1928), Harun Mat Piah; (1989), Baharudin Ahmad; (1992), Umar Junus; (1997), dan lainnya. Selanjutnya dalam *Glosari*

Istilah Kesusastraan, terbitan Dewan Bahasa dan Pustaka Malaysia dikatakan:

Nazam: Sejenis puisi lama yang setiap rangkapnya terdiri daripada dua baris. Kaedah yang digunakan adalah mengikut gaya timbangan syair Arab. Setiap dua baris itu mempunyai persamaan bunyi dýhujungnya. Umumnya, bentuk puisi ini tidak begitu popular di kalangan orang-orang Melayu ,tetapi leblh biasa di kalangan alim ulama yang mencýpta nazam dengan melagukannya sebagai puji-pujian khususnya terhadap nabi-nabi.

Dalam glosari tersebut, juga diberikan beberapa contoh sebagai berikut:

Muhammad yang dibangkit akan dia
Dengan suruh tauhid Tuhan yang sedia

Pada masa sangat umum shirkinya
Dengan sebab sangat banyak jahilnya

Maka menunjuklah ia akan kita
Dengan bujuk lagi nasihat yang nyata
Tunjuk pula hingga perang dengan pedang
Maka nyatalah agama putih terang

Mudah-mudahan membalas akan dia
Dengan baik bagi pihak yang mulia

Dalam *Ensiklopedia Sejarah dan Kebudayaan Melayu*, terbitan Dewan Bahasa dan Pustaka tahun 1998, arti “nazam” diterangkan dengan jelas seperti kutipan berikut:

Nazam, sejenis gubahan puisi. Nazam terdiri daripada dua larik serangkap dengan jumlah perkataan empat hingga enam dalam selarik, dengan jumlah antara lapan hingga 14 suku kata; menggunakan skema rima a-a, a-b, c-b atau serima (*monorhyme*), dengan sedikit variasi dan kekecualian (misalnya dengan jumlah perkataan lebih daripada. 10). Seuntai nazam mungkin selesai dengan satu rangkap, tetapi biasanya memerlukan beberapa rangkap atau link untuk kenyataan suatu keseluruhan.

Istilah ‘nazam’ kemungkinan besar berasal dari bahasa Arab, bermakna puisi secara keseluruhan. Dalam tradisi puisi Melayu atau

Minangkabau khususnya, nazam didapati sebagai ragam tersendiri karena terikat dengan jumlah larik dalam satu bait, jumlah kata dalam satu larik dan pemakaian rima yang konsisten.

Tema nazam terbatas, umumnya mengisahkan kehidupan nabi Muhammad SAW, semenjak dilahirkan, semasa kecil, sampai menerima wahyu. Selain itu, nazam merupakan paparan asas dalam ibadah, misalnya tentang rukun Islam, sifat 20, sifat-sifat Rasulullah, tentang sembahyang, puasa, zakat, ibadah haji, dan lain-lain.

Dari segi ragam sastra, nazam tergolong sastra tulis, karena merupakan penulisan kembali tentang ajaran Islam. Nazam yang terkenal di Minangkabau adalah *Syair Sunur* yang ditulis oleh Syekh Sunur berupa surat kepada anak di Sunur; Pariaman. Selain itu juga ditemukan *Nazam Rasul Yang Dua Puluh Lima*, *Nazam Nabi Bercukur*. Ketiga karya tersebut pada judulnya ditulis “syair” tapi di dalam selalu dikatakan nazam, karena selalu dimulai dengan larik “inilah nazam...”.

Nazam dan Perkembangan Islam

Nazam sangat erat kaitan dengan sastra yang berbasis Islam. Perkembangan nazam tidak dapat dilepaskan dari sejarah dan perkembangan Islam. Sidi Gazalba yang banyak mengupas masalah hubungan seni dengan Islam. Dalam kupasannya mengenai seni di masa Abbasiyah, dia mengatakan bahwa seni Islam berkembang pada masa Abbasiyah dan meningkat pertumbuhannya di masa Ummaiyah. Pada zaman itu puisi telah tumbuh dan membuka diri pada pengaruh sastra Arab dan prosa yang sebelumnya tidak berkembang di masa Abbasiyah, di masa Ummaiyah ia berkembang dengan pesat. Dalam perkembangan tersebut, ditemui juga roman, novel, riwayat, dan nazam. Dalam *Ensiklopedia Sejarah dan Kebudayaan Melayu* lebih lanjut terdapat keterangan tentang fungsi nazam dalam konteks masyarakat Islam, yaitu:

Dari segi fungsi, nazam adalah sejenis dikir (zikir) yang dilagukan, iaitu hampir sama dengan berzanji dan marhaban. Oleh sebab irama dan rentaknya yang begitu rupa, lirik nazam dapat dilagukan dalam irama dan rentak yang berlainan. Kumpulan nazam di Trengganu dikatakan pernah dapat melagukan 16 irama yang berlainan. Dengan yang demikian, ia sangat sesuai dalam menyampaikan pengajaran agama secara formal, nazam juga sesuai dipersembahkan dalam majlis yang berhubungan dengan keagamaan; misalnya sambutan Maulidur Rasul, khatam Alquran, naik buaian (berendoi), dan lain-lain.

Selain puisi dan prosa, pada bahagian lain Gazalba mengatakan seperti yang ditulis oleh Aziz Deraman, bahwa: drama tidak mendapat perhatian dalam seni Islam di masa Abbasiyah, kerana drama memerlukan artis wanita dalam pementasan yang diizinkan aturan Islam. Alasan lain menurut Gazalba disebabkan drama berlawanan dengan tradisi Arab dan tidak sesuai dengan semangat Islam. Sebaliknya, kaum Syi’ah menyimpang dari tradisi seni Islam itu. Bahkan mereka mementaskan “Perang Karbala” sebagai drama di atas panggung. Di sisi lain, termasuk juga mempersembahkan muzik oleh bangsa Arab sendiri. Oleh itu, perhatian kepada pendidikan muzik disuarakan di masa akhir Abbasiyah. Meski pun seni tari menari ada pula bercanggah dalam pendapat oleh sesetengah sarjana.

Dalam melihat perkembangan kesenian pada kebudayaan Islam, lebih lanjut Sidi Gazalba menerangkan bahawa seni masih berperanan dalam kehidupan umat Islam di dalam sejarahnya. Maju mundurnya kehidupan seni tergantung pada keadaan dan susunan kebudayaan. Dari perkembangan nazam yang lebih terfokus pada tema-tema Islam seperti disebutkan di atas, tampak pengaruh Hamzah Fansuri pada penulisan teks nazam Melayu Nusantara. Tetapi sebaliknya, Aziz Deraman berpendapat bahwa puisi-puisi Arab adalah yang mendorong proses asimilasi tersebut. Misalnya tradisi drama Alam Melayu, sudah sampai ke tingkat tradisi istana. Ini dapat dilihat semenjak Kerajaan Langkasuka dan Kerajaan Melaka yang pada saat itu telah menerima Islam. Seterusnya, Aziz Deraman menulis perihal laporan Tome Pires tentang pemain musik, penari, dan pelakon dalam pertunjukan kesenian serta penciptaan nazam itu sendiri sebagai berikut:

Tome Pires menulis dalam sebuah catatan, “bahawa ada seorang orang besar Melaka yang pada masa itu mempunyai 6000 orang abdi yang dilatih bagi pertunjukkan kebudayaan” pada masa itu. “Orang-orang besar Melaka bukan sahaja mendirikan masjid dikawasannya, tetapi membina rumah-rumah besar di luar bandar yang lengkap dengan taman bunga dan pohon buah-buah. “Mereka juga mempunyai pemain muzik, penari-penari, dan pelakon yang menghiburkan ahli-ahli mereka dan para jemputan. Seorang pakar agama Islam di Nusantara iaitu Sheikh Abdul Rauf (lebih popular dipanggilkan Syekh Kuala, di Aceh). Di samping itu, beliau juga menaburkan benih-benih kesenian. Dan beliau turut mengajarkan seniman dan sastrawan dalam cara-cara permainan Rapa’i (sejenis rebana kecil) dan Dabus, serta mencipta nadzam (nazam) dan sebagainya.”

Berdasarkan uraian di atas, kita dapat mengatakan bahwa inilah awal dari nazam sebagai tradisi lisan yang benefaskan Islam yang dikembangkan oleh Syekh Abdul Rauf. Contoh nazam yang lain, dari segi teks sastra sebagian dapat dilihat antara lain dalam pertunjukan indang, saman, debus, ulu ambek, rodan, dan hadrah.

Nazam di Minangkabau

Seperti yang telah diuraikan pada bagian awal tulisan ini, bahwa di Minangkabau sastra nazam pernah berkembang, baik berbetuk sastra tulis maupun berbentuk sastra lisan.

Dalam bentuk sastra tulis (biasanya dalam aksara Jawi) misalnya *Syair Sunur*, *Syair Nabi yang Dua Puluh Lima*, dan *Syair Nabi Bercukur*. Dalam bentuk lisan ditemukan di Payakumbuh yang disebut dengan nalam. Pada tahun 1938 nalam ini pernah direkam (dalam bentuk piringan hitam, merek Cap Angsa) di Medan dengan pendandang Miss Rukiyah asal Padang Jopang. Pada saat ini, Miss Rukiyah masih hidup dan masih dapat dikonfirmasi kepada beliau. Sayangnya, dokumentasi rekaman tersebut tidak dimiliki oleh pendandang sendiri. Dulu dia mempunyai satu kopi dari tiga piringan hitam tersebut tetapi hilang pada zaman PRRI. Barangkali, rekaman tersebut masih dapat ditelusuri melalui RRI Bukittinggi dan RRI Medan yang pernah menyiarkan kesenian nazam pada masa itu.

Pada masa yang agak ke belakang, pada akhir tahun 60-an dan awal 70-an pernah ada seorang bernama Cakin yang berkeliling ke beberapa nagari dengan mendandang syair-syair yang berisi nasihat. Cakin seorang cacat mata, tetapi ia mempunyai banyak istri yang berganti-ganti, bersama istrinya selalu membawa sebuah alat musik kecapi (jenis alat musik petik) dan mereka berjalan keliling kampung di daerah Payakumbuh untuk menghibur orang banyak.

Pada daerah tertentu di Minangkabau orang seperti Cakin ini dikenal sebagai “Pakiah Geleng” karena ia buta dan mereka selalu menyanyi dengan rentak tertentu sambil menggelengkan kepalanya. Biasanya, si-Pakiah Geleng ini bernyanyi dalam rentak nalam atau nazam dengan menggunakan pantun-pantun yang mengandung unsur-unsur nasihat dan agama Islam. Orang seperti Cakin biasanya mencari istri yang mempunyai keterampilan menyanyi dan berpantun. Pada umumnya, lagu-lagu bercorak pantun yang menggelitik hati dan langsung mengena jiwa seseorang pendengar, akan lebih banyak dan menarik dipersembahkan untuk mengambil perhatian orang.

Ketika Cakin memetik kecapinya, sang istri akan melagukan jenis lagu-lagu nazam sebanyak dua atau tiga bait nyanyian. Di antaranya lagu-lagu yang dipilih, mungkin berupa bait-bait kalimat agama, pendidikan, nasihat, syarat sembahyang, kisah nabi-nabi, dan lainnya. Mungkin juga pantun-pantun cinta dan jenaka. Penampilan nazam ini akan dibayar dengan sejumlah 50 rupiah (jika dibandingkan dengan sekarang mungkin sama dengan 500 rupiah) atau boleh jadi dibayar dengan segantang atau secupak beras.

Pertunjukan dapat dilakukan pada halaman atau beranda rumah, biasanya lebih banyak dilakukan pada siang hari dibanding malam harinya. Persembahan malam hari dilakukakan jika ada orang-orang tertentu yang mempunyai keinginan untuk menanggapi secara khusus misalnya kalau ada acara syukuran atau sunatan.

Untuk membuktikan bahwa nazam sebagai ragam sastra yang pernah hidup di Minangkabau, Harun Mat Piah dalam buku *Puisi Melayu Tradisional* menjelaskan bahwa nazam sebagai satu bentuk sastra dalam konteks budaya sastra Minangkabau. Lengkapnya dia mengemukakan:

... Di Minangkabau tradisi kaba dan nazam masih diteruskan dan cerita-cerita kaba telah diberi nafas baru dengan mengubahnya semula untuk pertunjukan seni dalam tari dan randai yang semakin populer. Lebih daripada itu bentuk randai tidak sahaja dipersembahkan sebagai drama pentas, tetapi diperluaskan pula dalam bentuk rakaman pita dan kaset, dijual dan disebarkan di dalam dan di luar Minangkabau.

Sifat dan Ciri Nazam

Bila ditelusuri teks nazam yang ada, akan ditemukan ciri-ciri yang berhubungan dengan hal berikut:

- 1) Bersifat teks sastra yang menampilkan ciri-ciri sastra Melayu lama, ditulis dalam wujud pantun, gurindam atau syair dalam jumlah dua-dua atau empat-empat pada teks tertentu;
- 2) Bersifat pembelajaran agama Islam dalam konteks tradisi awal perkembangan Islam di Nusantara;
- 3) Bersifat menceritakan hal berhubungan informasi, hukum, peradilan, dan penguatan adat;
- 4) Beberapa teks lain bersifat nasihat-nasihat, pendidikan agama Islam, kisah nabi-nabi, tauhid, fikih dan pengajaran budi pekerti yang indah;

5) Sifat lain mempunyai kebaikan dan menghindari kejahatan dan/atau mengambil beberapa perumpamaan atas fenomena alam;

6) Teks dalam bahasa Melayu dan/ada teks tertentu yang memasukkan unsur istilah ba-hasa Arab, sedangkan sebagian teks yang lain menggunakan dialek lokal seperti ba-hasa Minangkabau, dan mungkin bahasa Aceh atau bahasa Melayu lainnya.

Untuk membedakan antara nazam dan syair, diterangkan dengan baik oleh Harun Mat Piah. Menurutnya, nazam termasuk dalam jenis puisi Melayu tradisi. Meskipun syair dan nazam dikatakan berasal dari khazanah sastra Arab dan Parsi, tetapi tidak memperlihatkan persamaan yang menyeluruh dengan genre-genre puisi Arab dan Parsi. Ada perbedaan antara pantun, syair dengan nazam yang dapat dilihat dari jumlah baris, seperti kutipan be-rikut:

... puisi Melayu mengambil dasar empat perkataan sebaris yang bukan sahaja terhadap kepada pantun dan syair, tetapi juga kepada bentuk-bentuk yang lain. Memang terdapat keadaan-keadaan yang terkecuali atau menyimpang daripada dasar tersebut; misal-nya terdapat nazam yang terdiri lebih dari-pada empat perkataan, ...

Selanjutnya, rima juga memainkan peranan penting dalam menentukan, apakah sebuah teks sastra tradisi itu berbentuk pantun, syair atau nazam. Harun sangat jelas mem-bedakan antara ketiga puisi tersebut. Menurutnya rima merupakan unsur yang amat luas pemakaiannya dan penting dalam puisi Melayu tradisional, bukan saja dalam genre-genre yang terikat seperti pantun, syair dan nazam. Penggunaan rima yang paling umum ialah da-lam pantun, syair, nazam, dan pada sebahagian, kerana rima merupakan acuan yang menentukan genre puisi. Namun rima pantun berbeda dengan rima syair dan nazam: rima pantun adalah a-b-a-b, rima syair dalah a-a-a-;a, dan nazam mempunyai rima yang berbeda dari keduanya yaitu a-a-a-b atau a-a, b-b.

Rima nazam a-a-a-b dapat dilihat pada “Nazam Syair Sufi” yang diterjemahkan oleh Wan Mohd. Shaghir Abdullah, sebagai berikut:

Banyak mengalir air mata atas pipi
Menyesal takut akan terkapung api
Syaan orang wara’ shahih taqi shufi
Walau ia sebesar-besa ‘Arifin.

Bahkan halal diupat-upat akan kamu
 Dan terkadang jadi wajib ceraca kamu
 Apabila sangat nyata fasik kamu
 Jadi rata pada kebanyakan Mu'minin.

*Ambil di Makkah bawa ke Jawi, sangka orang
 Yaqui intan permata yang dikarang
 Tiba-tiba yang sebenar liabut liarang
 Yang mengkotor akan segala yang thahirin.*

Rima akhir dari tiga bait pertama sama sedangkan akhir pada bait keempat berbeda dari rima sebelumnya. Dan ini tampak menyeluruh pada naskah teks Nazham Syair Shufi itu. Dari kenyataan di atas terlihat pula bahwa kata yang digunakan pada kata terakhir pada bait terakhir tersebut selalu berasal dari bahasa Arab.

Teks di atas memperlihatkan satu corak yang lain dalam penulisan nazam yang menggunakan rima dan kata-kata yang khas, yakni, seperti kata ‘arifin’, ‘Mu’minin’ atau ‘thahirin’. Kata seperti itu terbukti dalam banyak contoh-contoh naskah nazam bertulisan Jawi yang ditemui, meskipun tidak selalu pada larik ke dua atau larik keempat.

Selanjutnya, dalam pandangan Umar Junus berkaitan dengan persoalan nazam dan bukan nazam, dijelaskannya dalam kajian terhadap *Undang-Undang Minangkabau* (ditulis awal abad ke 19 di Balai Gurah Bukittinggi, koleksi Perpustakaan Negara Malaysia, Kuala Lumpur, dengan nomor kodeMSS.1589), Bab Enam dan Tujuh, yaitu teks B dan C. Umar Junus mengelompokkannya sebagai “Dua Teks Nazam”. Kedua teks tersebut disebut Junus sebagai teks nazam dan teks bukan nazam. Dikatakan dua teks nazam, teks C yang nazam dan yang bukan nazam. Contoh teks nazam di dalam teks tersebut adalah:

Maklum saqhir hamba yang hina, menazamkan hukum supaya nyata, mudah mengliafaz. supaya rata, masuk ke liati ke dalam dado.... Hukum tuan qadi manang-kala jatuh, silangpun habis khasumat pun taduh, barang yang manang menerima sungguh, surat kemenangan hendak ditaruh. Nazam ini sudahlah tamat, orang menyurat aqalnya singkat, di rumah Siti Zahuri tempat menyurat.

Kutipan berikut dapat memberikan ciri lain, yaitu kuatnya pengaruh Islam dalam na-zam, sebagai berikut:

Suatu lagi nazam ditambah, kepada dalil dijadikan Allah, inilah pengajar terlalu indah, barang yang menilik boleh faidah. Tilik olehmu kayu yang gadang, uratnya banyak jalinnya panjang, sekalian bumi tempat berpangang, ke ampla qiamat tiada terjengkang.... Inilah dalil hendak dipagang, selama hidup janganlah hilang, mudah2an Allah beroleh manang, inilah cermin sempurna terang. Syair ini setelah tama barang yang mudah setelah lakat, barang ang melihat ambil manfa'at, ambil pengajar jadikan obat.

Satu lagi perbedaan yang jelas antara nazam dengan syair adalah seperti yang diuraikan Umar Junus yaitu nazam lebih bersifat “mengajar perhubungan kasih” sedangkan syair adalah seni yang tidak wajar dibuka dengan “basmalah”. *

Sumber: Tabloid Bonsu, Minggu II/9-15 Mei 2001 dan Tabloid Bonsu, Minggu IV/22-29 Mei 2001

K. EROTISME (BUKAN PORNOGRAFI)

dalam Sastra

I

Selama ini, kita cenderung menganggap segala sesuatu yang berhubungan dengan seks adalah erotisme. Anggapan seperti itu merupakan suatu kesalahan, sekaligus menimbulkan suatu pertanyaan: apa bedanya dengan pornografi?

Secara sederhana erotisme memang berbeda dari pornografi. Erotisme adalah keinginan seksual yang mempengaruhi tokoh-tokoh dalam karya sastra, sedangkan pornografi adalah keadaan seksual yang dapat mempengaruhi pembaca atau audiens. Erotisme berpengaruh ke dalam dan pornografi berpengaruh ke luar. Akan tetapi, persoalannya tidak sesederhana itu.

Berdasarkan kenyataan bahwa erotisme sabagai suatu bentuk *acriture*, digunakan dalam hampir setiap bentuk komunikasi yang berpretensi estetik maupun *utiliter*, belum sepenuhnya dipahami. Sejauh ini, erotisme hanya dipahami sebagai sesuatu yang berkaitan dengan seksualitas dalam bentuknya yang paling dangkal. Padahal, seringkali

erotisme sebagai perujudan hasrat, dalam penulisannya ditampilkan dalam bentuk yang sangat tidak mudah untuk dikenali.

II

Ada tiga istilah yang hampir bersamaan pengertiannya yaitu, erotik, erotika, dan erotisme. Merujuk kepada *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (terbitan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1988): “erotik” berarti berkenaan dengan sensasi seks rangsangan-rangsangan, “erotika” berarti karya sastra yang tema atau sifatnya berkenaan dengan nafsu kelamin atau keberahian, dan “erotisme” berarti keadaan bangkitnya nafsu berahi. Dari ketiga pengertian di atas, tidak satu pun yang mengacu kepada pengertian pornografi, yang berarti bahan yang dirancang dengan sengaja dan semata-mata untuk membangkitkan nafsu berahi dalam seks.

Karya pornografi adalah karya yang oleh pengarangnya sengaja diciptakan untuk membangkitkan nafsu seks pembaca. Hal itu mungkin dimaksudkan untuk menarik minat pembaca. Dalam karya seperti itu, sensasi seksnya boleh saja tidak mempunyai hubungan sama sekali dengan tema cerita. Ia hanya diperlakukan sebagai ‘penyedap rasa’, seperti bumbu masak dalam suatu masakan.

Erotisme dan pornografi mempunyai perbedaan yang mendasar. Kalau dikatakan bahwa seks dalam pornografi sebagai ‘penyedap rasa’, maka dalam karya erotisme seks diperlakukan sebagai ‘pembeda rasa’. Seks dalam karya erotisme dapat dianalogikan dengan gula yang menimbulkan rasa manis dalam sambal Jawa. Ia berbeda dengan sambal Padang yang pedas. Perbedaan itu bukan hanya disebabkan karena bahannya lain—tanpa gula dan dengan gula—tetapi juga berhubungan dengan sikap orang terhadapnya. Orang Padang akan mempertanyakan “kesambalan” sambal Jawa. Bagi orang Padang, gula adalah bumbu juadah, bukan bumbu lauk. Orang Jawa juga akan mempunyai pandangan lain terhadap sambal Padang. Paling kurang, akan merasa ada yang kurang padanya.

Begitu juga dengan erotisme dalam sastra, pengungkapannya akan dipengaruhi pula oleh latar belakang kebudayaan yang mendukung sastra tersebut. Erotisme dalam karya sastra berlatar kebudayaan Minangkabau akan sangat berbeda dengan erotisme dalam sastra yang berlatar kebudayaan Bugis atau Jawa, umpamanya.

Ketiga kebudayaan tersebut mempunyai perbedaan pandangan yang mendasar terhadap seks. Akan sama halnya jika membandingkan

sastra Barat dengan sastra Timur, dimana kebudayaan Barat telah membuat manusianya hidup dalam pertentangan erotisme, sedangkan kebudayaan Timur mengajarkan kepada masyarakatnya agar hidup dalam keharmonisan erotisme. Akibatnya adalah banyaknya didapati tragedi dalam sastra Barat. Trilogi *Oedipus* dari Sopoehles dan beberapa tragedi dari William Shakespeare adalah contoh yang baik untuk melihat bagaimana erotisme itu dipertentangkan dalam sastra Barat.

Pertentangan erotisme akan selalu menimbulkan tragik pada tokohnya. Sopoehles mempertentangkan erotisme dengan kecenderungan psikologis manusia, sedangkan William Shakespeare mempertentangkan erotisme dengan erotika yang terbalut kekuasaan. Sementara dalam sastra Indonesia, pertentangan erotisme terlihat lebih tajam, yaitu perbenturan erotisme dengan nilai-nilai dan norma-norma kebudayaan dan agama.

Pada kebudayaan yang menganut keterbukaan terhadap seks, erotisme akan disampaikan secara terbuka pula dalam sastranya, dan sebaliknya.

Sehubungan dengan pengungkapan seks secara terbuka dalam sastra tersebut, Emha Ainun Najib (dalam wawancara *Matra*, Februari 1992) menyebutnya dengan erotisme biologis. Sedangkan pengungkapan seks yang diperhalus—mungkin dengan menggunakan simbol dan metafora—disebutnya dengan erotisme metabiologis.

Kedua istilah di atas muncul disebabkan Emha Ainun Najib melihat seks dalam sastra tersebut dari cara pengungkapannya. Pada sisi lain, yaitu dari segi bentuknya, ada yang sederhana dan tentu saja ia juga hadir dalam bentuknya yang tidak sederhana.

Dalam bentuknya yang sederhana, erotisme dapat didefinisikan sebagai bangkitnya rasa cinta kasih antara dua individu yang berlawanan jenis. Erotisme yang tidak sederhana, dengan demikian dapat dikatakan sebagai “bangkitnya nafsu birahi untuk melakukan hubungan kelamin”. Akan tetapi pengertian tersebut dapat berlaku sejauh hubungan kelamin itu masih dapat ditelusuri sebagai hubungan kelamin yang merupakan kelanjutan atau sebagai perujudan dari pernyataan rasa cita kasih. Hal itu diperlukan guna membedakannya dengan pornografi.

Secara sederhana, adanya tokoh laki-laki dan wanita dalam suatu karya sudah dapat menandai bahwa karya tersebut menampilkan erotisme. Sastra yang bernuansa erotisme dapat saja tidak menampilkan adegan seksual.

Kembali kepada pengertian erotisme dalam bentuknya yang sederhana tadi, maka setiap karya sastra akan menampilkan erotisme. Ia

akan menjadi unsur penggerak dalam sastra. Tidak jarang konflik timbul karena adanya masalah erotisme. Persoalan muncul disebabkan seorang laki-laki menginginkan seorang wanita, tetapi ditentang oleh keluarga wanita atau dapat juga disebabkan wanita tersebut telah bertunangan.

Pada novel-novel awal Indonesia yang berlatar Minangkabau, konflik timbul akibat campur tangan *mamak* dan pihak ketiga terhadap erotisme. Di sini erotisme berbenturan dengan kekuatan adat yang “diamanahkan” kepada *mamak*, sehingga menimbulkan tragik pada tokoh-tokohnya. Tema-tema ini sangat menonjol pada novel-novel Indonesia berlatar Minangkabau tahun 20-an. Hal itu manandakan bahwa karya lahir atau digerakkan oleh unsur erotisme.*

Sumber: Harian Pelita, Minggu, 6 November 1994

L. ESTETIKA

Seni Posmodern di Indonesia

Postmodernisme sering disalahpahami sebagai penolakan terhadap modernitas, dan kerap diidentikkan dengan khaos, ketidakteraturan, kesemana-menaan¹.

Posmodernisme muncul sebagai antitesis terhadap kebakuan modernisme, bukan antitesis terhadap modernisme. Sementara sebagian kalangan beranggapan, kemunculan posmodernisme adalah harapan baru bagi masa depan dunia karena dengan posmodern keberagaman akan tampil sebagai sebuah nilai unggul dalam kehidupan manusia. Dengan begitu tidak akan ada lagi klaim sesuatu atas sesuatu karena kebenaran hidup adalah milik bersama dan setiap orang berhak mengucapkan serta menjalankan kebenaran itu menurut keyakinan dan caranya sendiri.

Posmodernisme di Indonesia

Adalah kelompok pemikir sosialis yang mula-mula menghembuskan posmodernisme sebagai ungkapan kekecewaan terhadap realitas modern yang digerakkan oleh kapitalisme². Sejak awal munculnya di Eropa tahun 50-an, pemikiran posmodern banyak mendapat tantangan karena membawa sifat yang dekonstruktif. Tantangan yang telah dialamatkan terhadap posmodernisme, antara lain tercermin dalam

ungkapan Herbert W Simons: bahwa alam pikiran posmodern mengutuk apapun, tetapi tidak mengusulkan apapun³.

Sedikit banyaknya pandangan mengenai hal ini dipengaruhi oleh beberapa kerancuan dalam pembicaraan mengenai posmodernisme selama ini. Di antaranya adanya anggapan bahwa posmodernisme adalah suatu bangunan teoritis yang sudah jadi dan dilawankan dengan modernisme. Padahal posmodernisme tidak atau belum muncul sebagai bangunan teoretis untuk menutupi kekurang-kekurangan realitas modern selama ini, tetapi suatu bangunan kesadaran bagi setiap kritik yang dialamatkan kepada kebekuan-kebekuan modernitas itu⁴.

Posmodernisme bukanlah sebuah solusi dan ia memang tidak bermaksud menawarkan sebuah solusi atas kebuntuan-kebuntuan yang terjadi dalam realitas modern, melainkan hanya suatu upaya eksistensial, narasi-narasi kecil yang memiliki kehadiran berarti seperti halnya kehadiran narasi besar. Mengenai apakah paradigma posmodern akan tampil mengkooptasi pemikiran manusia sebagaimana modernisme sekarang? Hal itu tergantung pada proses historis yang bisa dicapai oleh gerakan ini nantinya karena saat ini posmodernisme masih berlangsung menuju pembuktian historis.

Di Indonesia, posmodernisme sebenarnya telah mengisi kreativitas sastrawan Indonesia di era 70-an, ditandai dengan maraknya pembicaraan mengenai dekonstruksi pada karya-karya seniman Indonesia. Akan tetapi, fenomena yang sensasional baru terjadi di tahun 90-an, yakni saat dilangsungkannya *Biennale Seni Rupa Indonesia* di Jakarta.

Peristiwa ini pada intinya menjadi media pengungkapan keprihatinan beberapa perupa Indonesia atas stagnasi dalam seni rupa Indonesia. Perkembangan itu sejalan dengan perkembangan situasi di negeri-negeri Asia yang tengah mengalami suatu kejenuhan atas dampak modernitas di seluruh lini kehidupan. Tak terkecuali Indonesia, yang dalam hal ini merupakan salah satu negara yang pola-pola pembangunannya dilandasi dengan paradigma modernitas yang begitu konvensional.

Globalisasi kemudian menjadi kenyataan dan di belakang globalisasi itu ada satu kekuatan pengendali yakni kapitalisme global. Segala-galanya diambil alih oleh semangat kapitalisme global itu. Seolah-olah tidak ada posisi tawar lagi dengan apa yang dimiliki, identitas ditentukan, dan kultur secara umum dibentuk oleh arus besar kapitalisme yang bersembunyi di belakang globalisasi itu.

Dalam kondisi seperti ini timbullah hasrat untuk berbeda dengan menjadi diri sendiri, yang merupakan dasar dari seluruh pemikiran posmodern. Eksistensi tengah dipertanyakan dan dibangun: apakah akan dibiarkan modernitas merampas apa saja secara semena-mena? Bukankah Indonesia ini adalah bangsa yang besar dengan identitas yang jelas? Bukankah di sini dulu pernah ada kejayaan pemikiran, dan seterusnya, dan seterusnya? Alam pikiran posmodern seolah-olah akan membawa keluar dari kemelut eksistensial yang seperti ini, karena dirasa akan membantu untuk hidup di antara kepingan-kepingan masa lalu itu. Di antara kejayaan-kejayaan yang sudah tak ada itu diharapkan dapat menjawab tantangan hegemoni dari realitas modern yang begitu kaku. Taoisme lalu dibuka, Hinduisme dibicarakan lagi, pikiran-pikiran Timur lainnya dibicarakan dengan bernafsu. Di Indonesia khususnya, pembicaraan awal tentang posmodernisme itu dimulai dengan pertanyaan: apakah Kang Semar itu posmodern, bukankah struktur bahasa sanskrit itu posstruktural?⁵

Tentu saja terlihat sebuah ironi yang cukup dalam, apabila munculnya posmodern dilihat sebagai pembicaraan di Indonesia, dengan fenomena posmodern di negara seperti Amerika. Di Amerika, kehadiran posmodern itu telah menginspirasi hadirnya berbagai aliran-aliran ‘kiri’ dalam kesenian. Salah satunya adalah *Dadaisme*. Seniman-seniman dadais menolak segala macam konvensionalitas yang ditawarkan oleh seni-seni tinggi. Karya-karya mereka sering dicirikan sebagai karya-karya imitasi dari proses berkarya seniman di masa lampau (sebelum modernitas menguasai hajat hidup orang banyak). Bahan-bahan dan ide-ide penciptaan mereka cenderung aneh, oleh karena itu sensasional. Misalnya, bagaimana seorang dadais menyimpan kotorannya sendiri untuk dipergunakan sebagai bahan melukis dan mereka tentu saja memiliki sejumlah alasan ekologis atas hal itu.

Menurut catatan Robert Dunn, satu hal yang telah dicapai (dan merupakan bahaya atas kualitas karya mereka) oleh kelompok posmodern adalah populisme. Aksi-aksi mereka yang sensasional berbuah populisme tadi. Mereka menembus batas-batas yang selama ini disepakati oleh aliran konvensional. Akibat adanya perubahan kultur komunikasi oleh media massa, perilaku-perilaku posmodern itu lalu menjadi semacam ‘mazhab’ yang dituruti oleh sebagian generasi.

Hiperrealitas atau ekstasi komunikasi versi Jean Baudrillard seperti yang kita lihat sekarang, sebenarnya telah mendukung kehadiran posmodern. Karya-karya seni posmodern hanya eksis di tengah situasi

gaya hidup yang hiper dan mencandu. Dapat dilihat misalnya, bagaimana eksisnya berbagai kelompok musik *underground* (bisa dibaca; *next generation*), bagaimana Madonna menyita perhatian publik di panggung dengan tubuh telanjang dan salibnya, bagaimana makna-makna diperbaharui dengan kehendak sendiri. Itulah fenomena terakhir posmodern. Atau dalam bahasa Yasraf Amir Piliang itulah produk posmodern yang fenomenal.

Berdasarkan data-data yang disajikan oleh beberapa pengamat itu, gerakan posmodern terlihat ironis, yakni bagaimana fakta-fakta posmodern itu ternyata ditunggangi dan sampai ke berbagai penjuru dunia lewat kekuatan-kekuatan kapitalis. Barangkali, agar lebih bijaksana, perlu membedakan fenomena posmodern itu menjadi negatif dan positif. Sebab, melihat kasus Indonesia (dan juga Asia umumnya), isu posmodern muncul sebagaiantisipasi terhadap apa yang kita sebut bahaya modernitas (yang sebenarnya juga bahaya posmodernitas). Bagaimanapun posmodern sebagai sebuah gerakan yang kontinyu belum pernah benar-benar terlaksana di Indonesia. Tidak ada data yang valid, atau memang tidak pernah ada pencatat yang mampu menyimpulkan apakah posmodernisme itu benar-benar ada di sini, atau apakah para seniman Indonesia telah mendasari kreativitas seninya dengan alam pikiran posmodern itu. Ia baru saja muncul sebagai sebuah hal, tapi belum pernah menjadi ihwal. Baru saja dipertanyakan, lalu sudah menghilang dari ‘bursa’ pemikiran kesenian Indonesia. Sayang sekali memang, karena tidak akan dapat secara jernih dan tepat membicarakan perihal gerakan pemikiran ini, jika tidak melakukan studi yang mendalam atas hal itu.

Posstruktural dan Posmedernisme

Berdasarkan argumen A Teeuw⁶, dekonstruksi telah berakhir di Eropa sejak kemunculan Jacques Derrida, salah seorang penggagas posstruktural karena sifat teorinya yang revolutif dan mengacaukan struktur yang sudah ada. Satu garis dengan Jacques Derrida dapat dicatat nama-nama seperti Roland Barthes (dengan terobosan semiotiknya), Julia Kristeva, Jean-Francois Lyotard dengan pengetahuan posmodernnya. Antara posmodern dengan posstrukturalisme, terjalin suatu keterkaitan utuh. Posstrukturalisme adalah posmodern di bidang bahasa dan ilmu tanda. Kalangan posstrukturalis menganggap, definisi struktur selama ini telah baku dan mereka perlu mencairkannya agar struktur bahasa itu tidak berada dalam satu pemahaman konvensional belaka.

Persoalan apakah Jacques Derrida sudah benar dan telah berhasil memberikan suatu kebenaran baru dalam hal bahasa ini, hal itu tergantung pada keyakinan masing-masing orang. Namun, yang pasti tidak sedikit dari para ahli yang telah menguraikan kelemahan teori-teori Jacques Derrida, seperti Jean Baudrillard misalnya, meski tidak sedikit juga yang terpengaruh oleh gagasan-gagasannya itu. Jean Baudrillard mengeritik Jacques Derrida, yang dikatakannya sebagai upaya hidup di antara kepingan-kepingan masa lampau karena semangat bahasa yang dipergunakan Jacques Derrida, misalnya, adalah semangat bahasa purba yang tidak mengandung keterikatan-keterikatan historis dengan waktu, keterikatan dengan makna, dan terbuka peluang untuk tafsiran-tafsiran baru.

Pemikiran Jacques Derrida tersebut merupakan kritikan atas pemikiran Ferdinand de Saussure yang sangat terikat kepada referensi dan makna dalam konsep bahasanya, yang ada mendahului sebuah penanda. Hal itu dipandang Jacques Derrida sebagai satu kecenderungan yang dogmatis dan tak kreatif dalam wacana bahasa karena menutup peluang bagi tafsiran baru. Kecenderungan bahasa ini dipandang bersifat logosentris, yakni kecenderungan untuk bergantung pada jaminan makna kebenaran fundamental, prinsipil inti atau tunggal (ideologis, teologis, dan mitologis).

Jacques Derrida sendiri membedakan antara dua pandangan tentang tafsiran. *Pertama*, yang disebutnya tafsiran restrospektif, yaitu upaya-upaya bagi rekonstruksi makna atau kebenaran asli atau awal; *kedua*, tafsiran prospektif, yang secara eksplisit menerima ketidakpastian makna. Tafsiran pertama membentuk ketergantungan pada *logos*, yang di dalam filsafat disebut kebenaran akhir atau kebenaran mutlak, dan dalam teori Kristiani ia dapat diterjemahkan wahyu Tuhan. Jaminan makna tersebut, dengan demikian bersifat transendental, dan pada tingkat tertentu bersifat dogmatis. Tafsiran kedua justru membuka peluang bagi permainan bebas bahasa tanpa terikat pada dogma. Jacques Derrida melihat kecenderungan filsafat bahasa Ferdinand de Saussure sebagai kecenderungan teologis belaka. Piramida pada konsep semiotika struktural Saussure pada akhirnya akan merujuk pada petanda, yang pada ujungnya akan bermuara pada Tuhan.

Dekonstruksi adalah istilah yang digunakan Jacques Derrida sebagai salah satu bentuk pembongkaran oposisi biner yang dikembangkan dalam linguistik Ferdinand de Saussure seperti antara ucapan dan tulisan, oposisi biner antara: makna/bentuk, jiwa/badan,

transendensi/imanensi. Satu istilah sentral dalam filsafat bahasa dekonstruksi Jacques Derrida adalah *gram* atau *differance*. *Gram*, menurut Jacques Derrida dalam *position*, adalah struktur sekaligus pergerakan, yang tidak lagi mungkin dipandang atas dasar oposisi biner antara: hadir/absen, penanda/petanda. Ia tidak bertumpu lagi pada kehadiran petanda atau logos. Dengan mengabaikan asumsi adanya makna dalam wacana, *gram* menjadi sebuah permainan bebas pembedaan, yaitu sebuah pergerakan dari satu penanda ke penanda lain, sehingga menghasilkan perbedaan-perbedaan baru⁷.

Istilah penting lainnya dalam dekonstruksi adalah *diseminasi*. Diseminasi adalah keadaan kehampaan makna disebabkan telah dibongkarnya petanda/logos. Dengan membongkar petanda—dengan demikian makna—maka lenyap pula fungsi komunikasi dalam bahasa. Dalam ketiadaan petanda/logos maka bahasa berkembang lewat energi dan kreativitasnya sendiri⁸.

Estetika Posmodern di Indonesia

Kecemasan pada posmodern barangkali disebabkan oleh sifat dekonstruktif yang dibawa oleh gerakan ini. Menurut Paul Virilio, hakikat dari ruang posmodernisme adalah kecepatan dan percepatan atau ruang epilepsi, yaitu ruang yang disarati oleh kejutan-kejutan dan frekuensi-frekuensi yang variasinya tidak terduga, yang tidak lagi sekadar berkait dengan interupsi (melalui percepatan), muncul dan menghilangnya dunia nyata⁹.

Apabila mengamati proses pemaknaan ruang oleh para seniman kita belakangan ini, sedikit banyak akan terlihat kecenderungan ke arah definisi Virilio mengenai ruang posmodern tadi. Kejutan-kejutan dari dunia seni rupa dimulai dengan bermunculannya pameran karya-karya instalasi. Banyak perupa yang memamerkan karya instalasinya di alam terbuka, sesuai dengan inspirasi yang dibawakan dalam karya instalasinya itu.

Instalasi ‘Segitiga Api’ oleh perupa Made Wianta, misalnya, mengambil tempat di hutan kecil di ujung Desa Apuan, Bali. Di situ, sekaligus ia hendak menangkap bahasa estetik alam dengan kreasi estetik instalasinya. Ruang bukanlah satu persoalan perizinan tempat lagi. Sebuah pementasan bisa terlaksana di mana saja dan orang-orang tidak harus mendapatkan tiket untuk melihatnya. Justru keluasan ruang ala

posmodern itu ditentukan oleh komunikasinya dengan elemen-elemen ekologi yang lain.

Pada Desember 1999, seniman Made Wianta kembali mengomunikasikan bahasa ruangnya kepada audiens. Mengambil tema perdamaian, ia menggelar suatu pertunjukan spektakuler di sepanjang pantai Padang Galak, Sanur. Dalam pengantar pemerannya, Made Wianta mengatakan bahwa ada ratusan penari bergerak di pasir pantai sambil membawa kain lebar putih yang panjang. Tak lama kemudian di ketinggian 50 kaki ada sebuah helikopter menjatuhkan spanduk berisi pesan-pesan perdamaian. Konon, rencananya, Made Wianta akan menulisi kain spanduk itu dari helikopter tersebut (tapi tampaknya rencana itu tidak terlaksana).

Selanjutnya, kita melihat orang-orang bergulingan di pasir. Seandainya dengan bahasa ruang ini cukuplah bagi kita untuk menggolongkan sebuah pertunjukan seni ke dalam aliran pemikiran posmodern, maka tidak hanya Made Wianta, hampir seluruh pertunjukan seni tradisional Bali sebenarnya telah bergerak dalam lingkaran posmodernisme.

Pertunjukan tradisi semacam “Calon Arang” adalah suatu upaya komunikatif antara seni pertunjukan itu dengan elemen-elemen lain, dengan ruang secara keseluruhan. Hal yang sama akan dapat dilihat dalam pertunjukan Barong Klutuk di Desa Trunyan, Bangli¹⁰.

Beberapa contoh di atas tidak dapat disebut sebagai seni posmodern meskipun ia berada pada alur tersebut. Karya spektakuler Made Wianta dan pertunjukan tradisi “Calon Arang”, adalah model seni konvensional yang membawakan pesan-pesan khusus. Di dalamnya kita menemukan realisme, naturalisme, dan sekaligus nuansa kontemporer yang merupakan ciri seni modern. Dalam seni realisme dan naturalisme pesan yang jelas (yang sering diabaikan oleh posmodern) menjadi satu hal penting, namun apabila pesan itu dimaknai secara interpretatif, maka di dalam posmodern sebenarnya terkandung pesan yang cukup jelas (setidaknya kepada realitas modern). Inilah barangkali yang membuat banyak pengamat mengatakan kalau posmodern bersifat mendua dalam banyak hal.

Ambiguitas, itulah salah satu ciri posmodernisme. Watak ambigu ini tampaknya dilandasi oleh penolakan (kalau bukan kegamangan) alam pikiran posmodernis pada suatu tanda atau kebenaran yang mutlak. Mereka menolak universalitas karena universalitas mengklaim mengatasi segala-galanya dan merupakan cerminan prinsip

totalitarian. Maka kalangan posmodern cenderung melihat segala sesuatu sebagai parodi dan hidup dalam realitas parodi itu. Namun, apakah alam pikiran posmodern menawarkan satu bentuk yang benar-benar baru dalam realitas dunia yang sudah tua ini? Tidak ada bentuk yang belum terlaksana. Semua kini yang tersisa hanyalah kepingan-kepingan (historis), yang masih tersisa untuk dilakukan adalah bermain dengan kepingan-kepingan itu. Bermain dengan kepingan-kepingan itulah posmodern,” kata Baudrillard¹¹.

Berbeda dari Paul Virilio, Jean Baudrillard mengibaratkan karakteristik seni posmodern sebagai padang pasir. Di padang pasir, yang ditemukan hanya kedataran, tidak ada kejutan, tidak ada provokasi. Selanjutnya, dengan metaforanya ia melukiskan bahwa kesunyian padang pasir merupakan satu bentuk visual, sebuah tatapan, namun tidak pernah menemukan cara untuk merefleksikannya. Tidak pernah ada kesunyian di gunung, disebabkan oleh gaung konturnya. Dan agar bisa sunyi di sana, waktu itu sendiri harus menggapai semacam kedataran, tak ada gaung waktu masa depan, kita hanya semata (mengalami) pergeseran lapisan geologis antara satu dan lainnya, yang menyuguhkan tak lebih dari bisikan-bisikan fosil¹².

Ada beberapa ciri pokok dalam bahasa estetik posmodern yang bersifat hiperrealitas dan ironis, seperti diuraikan Yasraf Amir Piliang¹³, yaitu:

1. *Pastiche*, adalah karya sastra, seni, atau arsitektur yang disusun dari elemen-elemen yang dipinjam dari para pengarang, seniman, atau arsitek dari masa lalu. *Pastiche* dianggap miskin orisinalitas karena mengandung unsur peminjaman. Sering juga dikatakan penggunaan topeng bahasa atau pengungkapan dengan bahasa yang telah mati,
2. *Parodi*, segala ungkapan dalam parodi dibuat sedemikian rupa supaya humoristik dan absurd. Sejak dari masa lalu, parodi digunakan sebagai ungkapan rasa tidak puas atas suatu karya yang serius,
3. *Kistch*, sering ditafsirkan sebagai sampah artistik, pungutan, *pseudo art* yang tanpa selera. Strategi *kistch* adalah menyimulasi atau menyalin elemen-elemen gaya dari seni tinggi atau objek sehari-hari untuk kepentingannya sendiri, yang produksinya didasarkan pada semangat mendemitosisasi seni tinggi,

4. *Camp*, cirinya menyanjung kevlugaran, ingin menjadi berlebihan, glamour, dan spesial,
5. *chizophrenia*, Jacques Lacan, seorang ahli psikoanalisis mendefinisikan skizofrenia sebagai putusnya rantai pertandaan, yaitu rangkaian stýgmatis penanda yang bertautan dan membentuk satu ungkapan atau makna. Bagi seorang *schiphrenic*, semua tanda atau penanda dapat digunakan untuk menyatakan satu konsep atau petanda. Dalam tahap ini, tidak dibedakan antara masa lalu, masa depan, dan masa kini.

Tampaknya ciri yang diambil Yasraf Amir Piliang di atas, diperoleh berdasarkan kesan kesan sensasional dari fenomena posmodern belakangan ini. Seandainya ciri-ciri itu tidak bisa diubah lagi, maka tak ada gunanya kita melakukan kajian posmodern terhadap karya seni Indonesia. Sebab, tidak satu pun dari karya seni di Indonesia yang semata-mata hanya memiliki ciri di atas. Namun, tentu saja tidak akan begitu karena ciri yang fundamental dalam seni posmodern seperti diuraikan Yasraf Amir Piliang (berdasarkan ciri posmodern dari berbagai ahli), adalah misteri, permainan, dan perombakan. Itu mungkin lebih tepat disebut sebagai watak atau karakter yang fundamental, yang muncul di setiap karya posmodern.

Sutardji Calzoum Bachri dan Afrizal Malna

Menilik ciri posmodern yang berkaitan dengan misteri, permainan, dan perombakan tersebut, adalah suatu hal yang menarik bila dikaitkan dengan sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri dan Afrizal Malna.

Pembicaraan tentang puisi Sutardji Calzoum Bachri selama ini justru banyak dituntun oleh kredonya sendiri mengenai puisi, yakni membebaskan kata dari beban makna; kata-kata bukanlah alat untuk menyampaikan pengertian¹⁴, makna adalah kata-kata itu sendiri, karena itu kata-kata harus bebas. Kredo tersebut lalu menjadi alasan bagi banyak kritikus untuk mengatakan Sutardji telah keluar dari garis tradisi puisi Indonesia atau seperti yang dikatakan Popo Iskandar dalam salah satu tulisannya bahwa Sutardji Calzoum Bachri telah memberikan nuansa baru bagi tradisi puisi Indonesia.

Masih terlihat kesimpangsiuran pembicaraan dalam upaya menilai Sutardji dan upaya yang dilakukan Afrizal Malna sebagai agen dari posstruktural, sebagaimana Jacques Derrida melakukan dekonstruksi terhadap struktur bahasa konvensional. Namun, tidak satu tulisan pun

yang telah lahir dengan cara pandang tersebut. Pada kasus Afrizal Malna, malah hanya dilakukan oleh dia sendiri.

Afrizal dalam berbagai forum menjelaskan perihal puisinya sebagai suatu alternatif di tengah realitas zaman ketika benda-benda begitu mendominasi kehidupan manusia. Pada satu perdebatan dengan Ignas Kleden di harian *Kompas*, Afrizal Malna mencoba menggunakan wacana posstrukturalis Jacques Derrida untuk membela dirinya dari serangan Ignas Kleden. Namun, Afrizal Malna gagal menjelaskan pemikirannya dengan lebih baik, hingga pembelaannya terkesan emosional.

Dapat dikatakan, semua puisi (seperti juga semua karya seni) mengandung misteri dan semangat bermain. Sebuah puisi, sering dinilai berdasarkan kadar permainan dan misteri yang dibawakan dalam puisi itu. Menurut Frans Nadjira¹⁵, misteri dan semangat bermain dalam sebuah puisi adalah kerangka estetik yang penting. Tapi bermain tidak sama dengan bermain-main dan misteri tidak sama dengan misterius, wilayah yang sulit bagi seorang penyair. Kebahagiaan bermain itu menurutnya dapat diandaikan dengan senangnya kanak-kanak dalam keseharian mereka, dalam permainan petak umpet, kejar-kejaran, dan sebagainya. Permainan dan misteri mengundang imajinasi karena itu seniman tak dapat lepas dari permainan dan misteri. Sungguhpun semua puisi dan karya seni membawa sifat misteri dan permainan, tidak banyak karya puisi yang membawa semangat perombakan (dalam arti intrinsik) seperti halnya perombakan yang dilakukan Sutardji Calzoum Bachri. Karena itu, pembicaraan akan difokuskan pada puisi-puisi yang mengandung sifat perombakan tersebut.

Umar Junus¹⁶ mengatakan kalau sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri bukanlah antistruktural. Untuk menilai sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri ternyata masih bisa menggunakan paradigma struktural. Hanya struktur pada sajak Sutardji Calzoum Bachri tersembunyi dengan rapat dan bukanlah struktur yang lazim ditemukan pada sajak-sajak penyair lain.

Mantra adalah satu kata kunci untuk menjelaskan sajak Sutardji Calzoum Bachri dengan pendekatan struktural. Di dalam mantra, struktur tidak terfokus pada makna yang timbul karena keterkaitan antara elemen dengan elemen lainnya, melainkan kehadirannya. Analisis Umar Junus dalam menemukan struktur berulang atau perulangan struktur dalam sajak *Pot* dapat dilihat sebagai berikut.

Pot apa pot itu pot kaukah pot aku

Pot pot pot
 Yang jawab pot pot pot potkaukah pot itu
 Yang jawab pot pot pot potkaukah pot aku
 Potapa potitu potkaukah potaku
 POT

Perulangan dan persambungan begitu dominan. Ia hanya berbicara tentang pot dengan pertentangan antara “pot aku” dan “pot kau”. Dan kesimpulan yang penting baginya adalah pot. Keadaan yang serupa juga terlihat dalam sajak *Daun*;

Daun burung sungai kelepak mau
 sampai langit siapa tahu buah
 rumput selimut dada
 biru langit dadu mari!
 rumput pisau batu kau
 kau kau kau kau kau kau kau
 kau kau kau
 KAU kau kau kau
 kau kau kau kau kau kau kau
 kau

Persambungan di dalamnya dapat terlihat sebagai berikut (hanya beberapa contoh belaka):

daun-burung: burung biasanya hinggap berdekatan dengan daun
 daun-sungai: daun yang dihanyutkan air dan hidup oleh adanya air

daun-kelepak: dihubungkan melalui kata kelopak

burung-sungai: burung yang bermain dekat air dan minum air

pisau-kau: bunyi *au* dan pisau yang digunakan manusia untuk menyabit rumput

Dalam sajak ini perulangan **kau** sekaligus bertugas sebagai ledakan. Bagian yang penuh dengan **kau** mempunyai tugas sebagai berikut:

- perulangan, yang merupakan lukisan yang intensif;
- kesimpulan terhadap keseluruhan sajak;
- kontras terhadap bagian sebelumnya yang tidak mengandung perulangan.

Begitulah semua sajak Sutardji Calzoum Bachri menurut Umar Junus dapat dianalisis dengan model penganalisisan di atas. Ini membuktikan adanya semacam sistematis pada sajak-sajaknya walaupun kalau dilihat begitu saja, payah untuk mengatakan adanya sistematis di dalamnya karena ada pertentangan bentuk lahir antara satu sajak dengan sajak lainnya, yaitu kalau dilihat tanpa analisis. Tapi analisis dapat membuktikan bahwa semuanya dihasilkan melalui proses yang sama¹⁷.

Lebih lanjut, Umar Junus menguraikan kalau sajak Sutardji Calzoum Bachri secara umum mengandung selubung misteri. Hal itu karena sifat mantra yang terdapat pada sajak-sajak tersebut. Sebuah mantra mengandung misteri, tetapi ia tidak misterius. Daya mantra ada pada *rayuan* dan *perintah*. Pada mantra, yang penting bukanlah bagaimana orang memahaminya, tapi kenyataannya sebagai mantra dan kemanjurannya sebagai sebuah mantra karena mantra lebih merupakan permainan bunyi dan bahasa belaka. Pada mantra, yang penting adalah efek dari kehadirannya, eksistensinya dan bukan pada apa yang dibawanya.

Namun, ada yang tidak bisa ditinggalkan dalam sebuah mantra, yaitu kemanjurannya. Unsur kemanjuran pada mantra tergantung pada struktur permainan yang terdapat di dalamnya. Jika permainan dalam mantra tersebut mampu memerangkap pendengar atau pembaca, berarti mantra manjur. Sebuah mantra tidak membawa amanat apa-apa, kecuali jika **kehadiran** yang begitu dipentingkan dalam mantra tersebut dapat dianggap sebagai sebuah amanat. Sutardji Calzoum Bachri memang tidak mempedulikan amanat. Apakah dengan demikian ia dapat digolongkan kedalam kelompok Jacques Derrida, Roland Barthes, atau Julia Kristeva, misalnya?

Dalam pembicaraan Umar Junus di atas, tidak terlihat upaya untuk mengelompokkan Sutardji Calzoum Bachri ke dalam kelompok penyair posstruktural. Umar Junus hanya menggunakan kerangka pemikiran posstruktural dalam menganalisis sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri karena dalam mantra memang terdapat salah satu ciri posstruktural yaitu tidak komunikatif, namun memberikan pengaruh (efek khusus) kepada pendengar atau pembacanya.

Beberapa tahun setelah Sutardji Calzoum Bachri muncul nama Afrizal Malna. Kemunculan penyair ini terutama diramalkan oleh media massa. Media massa (koran dan majalah sastra) konon telah menjadi suatu institusi kontrol baru bagi kesusastraan yang dikenal dengan istilah sastra koran. Hal itu mungkin disebabkan fenomena budaya dalam

masyarakat telah bergeser ke arah budaya massa dan populisme. Koran-koran dan majalah dengan setia menyajikan karya-karya sastra dan polemik-polemik sastra terbaru, sehingga media massa hampir saja menjadi dapat dikatakan lembaga kontrol yang setia bagi perkembangan kesusastraan di Indonesia.

Afrizal Malna muncul dalam kondisi yang seperti itu. Secara umum, ciri sajak-sajak Afrizal Malna adalah aktifnya benda-benda dalam sajak-sajaknya (diskusi dengan Afrizal Malna di Sanur, 1997). Untuk itu Afrizal Malna, kadang-kadang mengadakan perjalanan sastra ke daerah-daerah, mengadakan dialog dengan para peminat sastra perihal sajak-sajaknya.

Afrizal menjelaskan bahwa era ini, adalah era pascamodernitas, telah memberi peluang secara keterlaluan terhadap benda-benda. Hidup kita pada masa ini telah dikuasai oleh benda-benda tersebut. Orang bisa seharian penuh berada di sebuah mal hanya untuk melihat-lihat baju, sepatu, peralatan elektronik, piring makan Perancis. Orang rela korupsi untuk dapat membeli sebuah mobil mewah, rumah mewah, *handphone*, yang semuanya hanyalah benda mati. Manusia zaman ini telah memberinya tempat yang tinggi. Karena itu, bahasa pun harus berubah, puisi harus memberi tempat kepada hadirnya benda-benda tersebut secara penuh. Tidak hanya sekadar sarana inspirasi atau sekadar alat untuk menyampaikan maksud sang penyair, tapi benda-benda itulah sesungguhnya yang mempengaruhi pikiran mereka.

Dalam puisi-puisinya, pemikiran Afrizal Malna tersebut memang terlihat secara gamblang. Puisinya biasa bercerita tentang: *sendok gigi menggigit kepala burung, ...sepatu mencungkil langit, ...kabel listrik berkata-kata kepada kaca jendela yang telah memecahkan kepala seorang gadis di tengah hujan.*

Benda-benda menjadi begitu aktif dalam sajak-sajak Afrizal. Dia benar-benar melakukan dekonstruksi terhadap puisi Indonesia selama ini.

Pada hakikatnya, kondisi posmodern ditandai oleh terjadinya pergeseran makna dari konvensi modern ke suatu pemahaman yang lebih terbuka. Apabila diperhatikan penolakan Jacques Derrida atas oposisi biner Ferdinand de Saussure, dapat dilihat bahwa alam posmodern berusaha untuk mencari eksistensi di tengah bentuk-bentuk dan makna-makna baru yang diinginkan, relasi antara benar/salah, hitam/putih, buruk/jelek, bagus/tidak, dan karena itu pemikiran posmodern dikatakan

berangkat dari narasi-narasi kecil yang terlupakan dalam alam pikiran modern.

Alam pikiran posmodern juga menyatakan penolakan terhadap klaim ilmiah berdasarkan paradigma kaum positivistik karena kebenaran ilmiah mereka adalah sebuah hegemoni. Menurut pemikiran posmodern kebenaran ilmiah bisa ada di dalam apa saja, bahkan di dalam ketidakbenaran itu sendiri. *

Catatan Kaki

¹ Nirwan Dewanto, “Carut-marut yang Bikin Kagum dan Cemas”, Kalam edisi I–1994 hal. 4.

² Nirwan Ahmad Arsuka “Perang Ilmu, Nostalgia Kosmis..” Bentara Budaya Kompas 5 Mei 2000.

³ Yasraf Amir Piliang 1999. Sebuah Dunia yang Dilipat: Realitas Kebudayaan Menjelang Milenium Ketiga dan Matinya Posmodernisme. Bandung: Mizan. Hal. 311.

⁴ Diskusi dengan Aant Kawitsar di tempat tinggalnya di Nusa Dua Bali, seorang pelukis yang dulu pernah bekerja di majalah sastra Horison.

⁵ Yasraf Amir Piliang 1999. Sebuah Dunia yang Dilipat: Realitas Kebudayaan Menjelang Milenium Ketiga dan Matinya Posmodernisme. Bandung: Mizan. Hal. 311.

^{6A} Teeuw 1989. Sastra dan Ilmu Sastra. Jakarta: Pustaka Jaya. Hal. 45-60.

⁷ Yasraf Amir Piliang 1999. Sebuah Dunia yang dilipat: Realitas Kebudayaan Menjelang Milenium Ketiga dan Matinya Posmodernisme. Bandung: Mizan. Hal. 268.

⁸ Ibid hal. 269-270.

⁹ Ibid hal. 269

¹⁰ Diskusi di Warung Budaya Denpasar, April 1999.

¹¹ Dalam Yasraf Amir Piliang 1999. Sebuah Dunia yang Dilipat: Realitas Kebudayaan Menjelang Milenium Ketiga dan Matinya Posmodernisme. Bandung: Mizan. Hal. 338.

¹² Idem

¹³ Ibid hal. 255.

- 14 Umar Junus 1981. *Mitos dan Komunikasi*. Jakarta: Sinar Harapan. Hal. 201.
- 15 Dalam sebuah diskusi yang dilakukan di rumahnya di Denpasar, tanggal 6 Mei 2000.
- 16 Umar Junus 1981. *Mitos dan Komunikasi*. Jakarta: Sinar Harapan. Hal. 210-235.
- 17 Ibid hal. 211-213 Sumber: *Jurnal Ekspresi Seni*, Volume 1, No 1, September 2001

M. JEJAK BUDHA DAN HINDU

di Minangkabau

Tidak seorang pun dapat mengingkari bahwa Minangkabau memiliki falsafah *adat basandi syarak, syarak basandi Kitabullah*. Tentu saja *statement* ini lahir setelah masuknya agama Islam di Minangkabau atau setelah masyarakat Minangkabau memeluk agama Islam. Banyak ahli adat menafsirkan bahwa Kitabullah tersebut adalah Alquran. Namun, sebenarnya Kitabullah tersebut dapat saja berarti Taurat, Zabur, atau Injil. Dalam konteks hari ini, Kitabullah yang dimaksud tentu saja Alquran karena kehadiran Alquran membatalkan ketiga kitab suci tersebut.

Statement pada dasarnya adalah sebuah pengakuan dan pengukuhan. Jika ada *statement* yang menyatakan *adat basandi syarak, syarak basandi Kitabullah*, artinya adalah sebuah pengakuan dan pengukuhan terhadap syariat Islam dan Alquran sebagai landasan dan dasar dari adat Minangkabau. Sebuah pengakuan terjadi karena sebelumnya hal yang diakui tersebut belum ada, belum disetujui. Sekurangnya, sebuah *statement* adalah pengakuan terhadap sesuatu secara formal.

Banyak ahli menyatakan bahwa *stetement adat basandi syarak, syarak basandi Kitabullah* dikukuhkan dalam Perjanjian Bukit Marapalam. Kalau pendapat ini diikuti, sebelumnya apa yang menjadi dasar falsafah adat Minangkabau? Menurut para ahli adat—sebelumnya—dasar dan falsafah adat Minangkabau adalah *adat basandi nan bana, nan bana badiri sandirinyo*. Dasar adat tersebut tidak merujuk ke suatu agama atau kepercayaan tertentu. Namun, ada beberapa kenyataan atau fenomena yang sampai saat ini masih dapat ditemui dan

dilihat dalam realitas masyarakat Minangkabau, yang diperkirakan berhubungan dengan agama atau kepercayaan tertentu, yakni Budha dan Hindu.

Tulisan ini hanya mencoba melihat hubungan beberapa kenyataan yang masih dapat ditemui dalam masyarakat Minangkabau dengan kepercayaan atau agama tertentu tersebut. Tinjauan terhadap hal itu masih bersifat selang pandang dan general. Bahan-bahan dan data diambil secara acak, sesuai dengan apa yang dapat dijangkau dalam waktu singkat. Dengan kata lain, tulisan ini tidak melakukan semacam isolasi dan kontrol yang terlalu ketat terhadap bahan-bahan dan data-datanya.

Dalam analisis selanjutnya dicoba untuk memperlihatkan hubungan antara beberapa fenomena yang terdapat dalam realitas masyarakat Minangkabau dengan kepercayaan atau agama Budha dan Hindu.

Sekarangnya ada empat daerah yang bernama Biaro: (1) Biaro yang termasuk Kecamatan Ampek Angkek (Kabupaten Agam), (2) Biaro yang berada di dekat Air Tabit, Payakumbuh (Limo Puluh Koto), (3) Biaro di Nagari Pariangan, dan (4) Biaro yang terletak antara Batipuah dan Simabua (Tanah Data).

Secara etimologis kata ‘biaro’ berasal dari *vihara*. Dalam bahasa Melayu, *vihara* berubah menjadi ‘biara’ dan dalam bahasa Minangkabau berubah menjadi ‘biaro’. Perubahan konsonan /v/ menjadi /b/ ke dalam bahasa Melayu dan Minangkabau disebabkan kedua bahasa tersebut memang tidak mengenal fonem tersebut. Secara linguistik perubahan dari /v/ ke /b/ dapat terjadi disebabkan adanya relasi fonologis, karena kedua konsonan sama-sama konsonan *bilabial velar*. Contoh lain yang sejajar dengan perubahan tersebut adalah *viol* menjadi ‘biola’. Sedangkan perubahan fonem akhir /a/ (Melayu) menjadi /o/ (Minangkabau), sejajar dengan kata-kata lain seperti: /merana/ berubah menjadi /marano/, /ke mana/ menjadi /ka mano/, /ke mana/ menjadi /ka mano/.

Istilah *vihara* berasal dari kosa kata Budha. Bagi masyarakat Budha *vihara* adalah sebuah komplek yang digunakan sebagai tempat penggemblengan seseorang yang akan menjadi bhiku (baca biksu), di samping sebagai tempat peribadatan. Di tempat tersebut seorang calon bhiku dibekali dengan pengetahuan agama, kemasyarakatan, keterampilan, dan beladiri.

Jika biaro tersebut berasal dari *vihara*, tentu dapat ditelusuri kemungkinan masih ditemuinya bekas-bekas atau bukti-bukti yang menunjukkan bahwa bangunan tersebut pernah ada di sana. Di empat daerah Biaro seperti yang disebutkan di atas, bukti fisik tidak ditemukan, namun yang menarik adalah Biaro di Pariangan. Menurut masyarakat Pariangan, lokasi tempat berdirinya masjid sekarang ini, dahulunya adalah bekas lokasi pagoda. Pagoda adalah salah satu bangunan yang ada dalam *vihara*. Hal itu menunjukkan bahwa di daerah tersebut dahulunya pernah ada *vihara*. Keterangan masyarakat tersebut diperkuat lagi dengan ditemukannya sebuah manuskrip, yang di dalam salah satu bagiannya diterangkan bahwa tempat berdirinya Masjid Raya Limo Kaum sekarang, dahulunya adalah bekas pagoda. Dusun yang terletak di sebelah atas Masjid Raya Limo Kaum juga bernama Biaro.

Selain kaligrafi, salah satu ragam hias yang banyak terdapat di masjid-masjid dan surau-surau tua adalah *talipuak* atau teratai (*lotus*). Teratai adalah tumbuhan suci bagi masyarakat Budha, sehingga Sang Budha pun selalu digambarkan duduk di atas teratai yang sedang mekar. Bagi penganut Budha, bunga teratai mempunyai filosofi: teratai tetap putih suci walau berasal dari dalam lumpur. Artinya, baik atau tidaknya seseorang tidak ditentukan oleh asal-usulnya.

Berkaitan dengan simbol teratai di atas, adalah suatu fenomena umum bahwa di banyak masjid dan surau terdapat kolam yang tumbuhan airnya adalah teratai. Mengapa teratai? Mengapa tidak *kalayau* atau kiambang? Ataukah hal itu masih berhubungan dengan hal di atas? Dengan demikian teratai merupakan hal yang penting dalam kehidupan masyarakat Minangkabau

Masjid dan surau di Minangkabau adalah sebuah tempat yang juga tidak membedakan asal-usul seseorang. Siapa saja boleh masuk ke surau dan masjid. Ada harapan terhadap masjid dan lebih surau bahwa siapa pun atau dari mana pun asalnya diharapkan setelah keluar dari masjid dan surau akan menjadi lebih baik.

Begitu pun surau, mempunyai banyak kesamaan dengan *vihara*, yaitu tempat mendidik anak Minangkabau. Sebagaimana *vihara* yang tidak mengharuskan seluruh produknya menjadi bhiku, produk surau juga tidak semuanya menjadi ulama.

Tata letak bangunan dan pola pendidikan di surau juga mempunyai persamaan dengan *vihara*. Sebuah surau mempunyai tempat ibadah khusus, tempat tinggal para peserta didik, tempat kediaman guru, dan dapur umum. Pola pendidikan yang sama adalah bahwa para peserta

didik diajarkan agama, pengetahuan kemasyarakatan, dan beladiri. Yang berbeda hanyalah materi yang diajarkan. Jika di *vihara* yang diajarkan Budha, Taoisme, dan kungfu, di surau yang diajarkan adalah Islam, adat Minangkabau, dan silat.

Fenomena lain yang dapat diamati adalah peristiwa budaya yang dikaitkan dengan ajaran Islam, misalnya peristiwa *balimau* dan peristiwa yang berhubungan dengan kematian (*manigo ari*, *manujuah ari*, *maampek baleh ari*, *mandua puluh satu ari*, *maampek puluh ari*, dan *manyaratuih ari*).

Balimau atau (*potang balimau*) seperti yang masih dapat dijumpai di daerah Pangkalan Koto Baru, Solok, dan Pesisir Selatan, adalah peristiwa membersihkan diri yang dilakukan sehari sebelum bulan Ramadan. Islam memang menganjurkan kepada semua orang yang akan melakukan ibadah puasa agar membersihkan diri, namun tidak dianjurkan dengan upacara tertentu. Dalam *balimau* yang dilakukan oleh masyarakat di ketiga daerah di atas dapat dikatakan sebagai sebuah upacara. Dikatakan sebagai upacara, karena *balimau* tersebut memiliki tata cara dan peralatan tertentu.

Di Pesisir Selatan misalnya, bahan yang digunakan untuk membersihkan diri tersebut terdiri atas limau pagar ditambah dengan berbagai ragam kembang. Peralatan itu dibawa ke masjid, diarak bersamaan dengan yang ikut prosesi. Sesampai di masjid tertua, pemuka masyarakat atau ulama memberikan nasihat dan terakhir semua peserta prosesi pergi ke air atau sungai untuk memandikan diri dengan peralatan tadi, kemudian membasuh diri di air atau sungai.

Karena Islam tidak mengatur proses menyucikan diri tersebut, tentunya hal tersebut berkaitan dengan tradisi Minangkabau sebelum Islam masuk. Peristiwa ini mungkin dapat dibandingkan dengan tradisi Hindu, yaitu tradisi menyucikan diri di sungai atau di laut. Atau seperti yang dilakukan masyarakat India yang menyucikan diri di Sungai Gangga.

Dalam peristiwa budaya yang berhubungan dengan kematian seperti *manigo ari*, *manujuah ari*, *maampek baleh ari*, *mandua puluh satu ari*, *maampek puluh ari*, dan *manyaratuih ari*, dalam Islam hal seperti itu tidak ada, akan tetapi ditemui dalam tradisi masyarakat Minangkabau. Tradisi *ýný* berasal dari mana? Apakah pola tradisi tersebut dapat dikatakan kebetulan saja sama dengan pola tradisi peringatan kematian yang terdapat dalam agama Budha dan Hindu?

Itulah beberapa fenomena dari sejumlah fenomena dalam realitas masyarakat Minangkabau yang dapat dibandingkan dengan fenomena yang juga terdapat dalam masyarakat Budha dan Hindu. Sebenarnya masih banyak fenomena yang dapat mengarah ke hal tersebut. Namun, karena keterbatasan waktu dan ruang, kiranya perbandingan di atas dapat dianggap mewakili untuk mengarah ke suatu kesimpulan bahwa kebudayaan Minangkabau pernah bersentuhan dengan kebudayaan Budha dan Hindu. Kesimpulan ini dapat saja diperdebatkan, karena seperti dikemukakan di awal bahwa bahan-bahan dan data-data diambil secara acak, serampangan serta belum dilakukan isolasi dan kontrol yang ketat terhadap data-data dan bahan-bahan.*

N. MANUSKRIP MINANGKABAU

Berawal dari Surau

Banyak penulis dan sastrawan Indonesia yang berasal dari Minangkabau, namun Minangkabau adalah salah satu kebudayaan di Sumatera yang tidak memiliki aksara. Setidaknya, belum pernah ditemukan manuskrip yang menggunakan aksara Minangkabau. Bukan berarti di Minangkabau tidak pernah ada tradisi tulis.

Diperkirakan bahwa tradisi tulis di Minangkabau dibawa oleh agama Islam. Hal itu dapat dilihat, misalnya pada manuskrip Minangkabau yang pernah ada, yang ditulis dalam bahasa Arab dan dalam bahasa Minangkabau atau Melayu, tetapi menggunakan aksara Arab yang dikenal dengan aksara *Arab Melayu* atau huruf Jawi.



Manuskrip Alquran Taram yang berada di Masjid Taram-FOTO BREWOK

Jika perkiraan di atas benar, maka surau—salah satu institusi pendidikan berbasis Islam di Minangkabau—mempunyai peranan penting. Surau adalah basis pengembangan Islam bagi para ulama. Syekh Burhanuddin Ulakan, salah seorang pengembang Islam di Minangkabau, selesai belajar dengan Abdurrauf Singkel di Aceh dan pulang ke Pariaman, yang pertama dilakukannya adalah mendirikan surau di Tanjung Medan. Begitu juga dengan ulama-ulama yang lain, masing-masing mereka memiliki sebuah surau dan sekaligus menjadi guru di sana.

Dengan demikian, sebagai basis pengembangan Islam, sangat kuat kemungkinannya, surau adalah pusat penyalinan dan penulisan manuskrip atau dengan kata lain dapat disebut sebagai *skriptorium* Minangkabau.

Berdasarkan pengamatan di lapangan, kemungkinan itu ada benarnya. Sampai sekarang, masih banyak surau yang menyimpan manuskrip. Sebagai contoh, dapat dikemukakan di sini, misalnya Surau

Bintungan Tinggi (Pariaman) , memiliki sekitar 40 buah naskah, Surau Paseban (Padang) memiliki sekitar 30 buah naskah, Surau Syekh Daud Rasyidi (Balingka, Agam) dan Surau Tabek Gadang (Payakumbuh) masing-masing memiliki 2 buah naskah, Surau Tuo Taram (Payakumbuh) memiliki 10 buah naskah, dan Surau Sumani (Solok) memiliki sekitar 15 buah naskah.

Di samping surau, masyarakat pun banyak yang menyimpan manuskrip sebagai koleksi pribadi, antara lain Yulizal Yunus dan Jafrizal (keduanya dosen IAIN Imam Bonjol Padang) masing-masing memiliki 1 buah naskah, Rusydi Ramli dan Yusriwal masing-masing memiliki 2 buah naskah, Dt. Rajo Malano Nan Gopuang memiliki 3 buah naskah, dan keluarga Rendra (bukan WS Rendra) memiliki 4 buah naskah.

Kemungkinan, masih banyak surau dan perorangan yang memiliki koleksi manuskrip, namun banyak kesulitan untuk mengetahuinya secara pasti.

Walaupun tradisi tulis di Minangkabau tersebut terkait dengan tradisi Islam dan surau, dalam perkembangan selanjutnya, penulisan di Minangkabau tidak hanya terkait dengan persoalan keislaman, melainkan juga menyentuh kebudayaan dan kesenian. Aksara Arab Melayu juga digunakan untuk menyalin atau menulis *tambo* (historigrafi Minangkabau), *kaba* (cerita rakyat), monografi kerajaan, surat-surat perdagangan. Bahkan di zaman Belanda, surat pengangkatan penghulu oleh Belanda juga menggunakan aksara Arab Melayu. Manuskrip tertua yang pernah ditemukan adalah *tambo* dan *kaba*, disalin sekitar tahun 1800-an dan sekarang tersimpan di Belanda.

Diperkirakan, dulunya manuskrip Minangkabau tersebut terdapat dalam jumlah yang cukup banyak. Selain manuskrip yang masih tersebar di tengah masyarakat di atas, banyak pula yang sudah menjadi koleksi negara tertentu. Pada saat ini, Belanda adalah negara yang paling banyak menyimpan manuskrip Minangkabau: di perpustakaan Universitas Leiden terdapat 400 lebih manuskrip dan di KITLV ada puluhan manuskrip. Selain di Belanda, manuskrip Minangkabau juga tersimpan di Malaysia, Singapura, Perpustakaan Nasional Jakarta, dan di SOAS (University of London) Inggris.

Manuskrip yang tersimpan di perpustakaan dan perorangan berada dalam kondisi yang cukup baik. Namun, yang memprihatinkan kondisinya adalah manuskrip yang tersimpan di surau-surau. Di Paseban dan Bintungan Tinggi misalnya, manuskrip tersebut disimpan di lemari kayu dalam sebuah kamar yang jarang dibuka. Akibatnya, manuskrip

menjadi lembab, mengundang rayap, dan rusak. Banyak dari naskah tersebut bolong-bolong, bahkan ketika dibuka per halaman, tulisannya tertinggal di halaman belakangnya.

Kondisi ini sebenarnya tidak bisa dibiarkan. Namun, kendala utamanya adalah masalah pemeliharaan. Penjaga atau pengurus surau tidak mempunyai keahlian dalam hal perawatan. Di samping itu, mereka tidak memiliki cukup dana untuk perawatan. Menurut penjaga Surau Bintangan Tinggi, yang biasa dipanggil Tuanku Mudo, untuk menjaga naskah-naskah dia hanya menggunakan kapur ajib. Keempat kaki dari lemari tempat penyimpanan naskah tersebut dilingkari dengan kapur sehingga rayap atau semut tidak bisa masuk. Jika rayap atau semut mencoba lewat di atas goresan kapur ajaib tersebut, maka rayap atau semut tersebut akan mati.

Menurut M. Yusuf, pakar filologi dari Universitas Andalas, yang dibutuhkan oleh sebuah manuskrip itu adalah konservasi atau perawatan, tidak hanya sebatas pemeliharaan. Suhu tempat penyimpanannya harus diatur, yaitu antara 18 sampai 25 derajat celcius. Naskah harus dibersihkan dari debu dan kalau dapat sesering mungkin dibuka.

Cuma, menurut M. Yusuf selanjutnya, di Minangkabau tidak ada tradisi membaca naskah kuno seperti *jamasan* di Jawa dan *mabasan* di Bali. “Dengan seringnya manuskrip dibaca tentu akan terhindar dari debu karena tidak mungkin orang mau membaca naskah yang banyak debu,” kata M Yusuf.

Pemerintah “Curi” Naskah

Pemerintah pun belum mempunyai perhatian ke arah itu. Apakah hal itu disebabkan ketidaktahuan mereka, juga kurang jelas. Fakultas Sastra (sekarang Fakultas Ilmu Budaya-Ed) Universitas Andalas misalnya, pernah merencanakan untuk membuat mikrofilm naskah-naskah tersebut. Tetapi ketika dikomunikasikan dengan Pemerintah Provinsi Sumatera Barat, tidak mendapat tanggapan yang baik. Kasus lain terjadi pencurian naskah oleh oknum pejabat. Kata salah seorang penjaga surau di Kampuang Dalam (Pariaman) yang juga banyak menyimpan manuskrip, acap kali manuskrip yang dipinjam pemerintah untuk keperluan pameran, beberapa di antaranya tidak pernah dikembalikan. Pendapat ini juga dibenarkan oleh Kepala Dusun Kampung Dalam.

Hal itu diperparah lagi dengan ketidaktahuan mereka dengan arti sebuah manuskrip. Bahkan mereka memperlakukan manuskrip

tersebut seperti memperlakukan benda keramat, yang tidak boleh disentuh tanpa melalui ritual tertentu. Jika ingin membacanya terlebih dahulu harus mengerjakan salat 40 rakaat. Hal itu terjadi ketika penulis ingin melihat sebuah manuskrip yang berada di Surau Tuo Taram.

Perlakuan seperti itu tidak membuat kondisi naskah menjadi lebih baik, malah memperburuk kondisi. Jika ini dibiarkan, beberapa puluh tahun lagi naskah tersebut akan hilang. Bersamanya, hilang pula sebuah periode kebudayaan dan sejarah penulisan di Minangkabau.

PERAN SURAU DAN MASJID

Surau dan masjid merupakan tempat ibadah dan institusi sosial bagi masyarakat Minangkabau yang mengakui bahwa Islam adalah agama satu-satunya. Oleh sebab itu, ia merupakan bagian inheren dengan kehidupan adat yang dapat dilihat dalam ungkapan *adat basandi syara', syara' basandi Kitabullah*.

Jumlah surau dan masjid yang ada di Minangkabau sangat banyak dan sebagian besar memiliki sejarah penting berkaitan dengan perkembangan Islam; jaringan tarekat dan jaringan ulama. Surau dan masjid dalam sistem sosial Minangkabau merupakan kelengkapan dari sebuah nagari. Sebuah nagari harus memiliki beberapa surau dan sebuah masjid sebagai syarat berdirinya sebuah nagari. Selain kegiatan keagamaan, masjid juga difungsikan sebagai kegiatan-kegiatan sosial yang berskala nagari.

Mengingat posisi penting masjid dan surau dalam sejarah perkembangan Islam di Minangkabau, berikut akan dipaparkan beberapa surau dan masjid yang mempunyai peran dan sejarah penting.

Masjid Raya Limo Kaum

Menurut *Tambo Alam Minangkabau*, ada empat (4) nagari yang dikenal sebagai nagari tertua di Minangkabau, yaitu: Pariangan Padang Panjang, Limo Kaum, Tanjuang Sungayang, dan Sungai Tarab. Keempat nagari tersebut terletak di Luhak Tanah Data, yang dianggap *luhak* tertua di antara *luhak nan tigo* di Minangkabau.

Daerah Limo Kaum dimaksud adalah 12 Koto dan IX Koto di Dalam. Daerah ini berada di bawah kekuasaan adat Dt. Bandaro Kuniang yang menurut sejarahnya merupakan wakil dari Dt. Perpatih Nan Sabatang, pimpinan adat kebesaran Bodi Caniago. Oleh sebab itu, Dt. Bandaro Kuniang disebut sebagai Gajah Gadang Patah Gadiang. Dt. Bandaro Kuniang berkedudukan di Kubu Rajo (Limo Kaum).

Menurut adat, Nagari Limo Kaum terdiri atas lima kaum yang dipimpin oleh Datuak nan Balimo atau Datuak nan Limo Kaum. Masing-masing kaum dipimpin pula oleh seorang penghulu pucuk. Kelima kaum dengan penghulu pucuk tersebut adalah, Kaum Kubu Rajo dengan penghulu pucuk Dt. Rajo Malano, Kaum Balai Batu penghulu pucuk Dt. Basa, Kaum Koto Gadih dengan penghulu pucuk Dt Rajo Penghulu, Kaum Piliang penghulu pucuk Dt Tannaro, dan Kaum Balai Labuah dengan penghulu pucuknya Dt Rajo Nan Khatib.

Kelima penghulu pucuk adat tersebut tergabung dalam Datuak nan Balimo dan dipimpin oleh Raja Limo Kaum 12 Koto dan 9 Koto di Dalam, yang bergelar Dt. Bandaro Kuniang. Pemangku terakhir Dt. Bandaro Kuniang, bernama Sutan Makmur yang dinobatkan pada tahun 1953 dan meninggal pada tahun 1973.

Masjid pertama di Nagari Lima Kaum didirikan di Balai Batu sekitar 1690, bangunannya: *baaleh batu, badinding angin, baatok langik*. Sesuai dengan ungkapan tersebut, masjid pertama ini hanya memiliki lantai dari batu, tidak berdinding dan tidak beratap. Masjid ini dibangun di atas tanah Mak Lawik Dt. Pamuncak, suku Sumangek Balai Batu. Lokasi tempat bangunan masjid ini disebut Gantiang, dekat batas desa Balai Batu dengan desa Tigo Tumpuk.

Masjid kedua dibangun kira-kira 25 tahun setelah masjid pertama, lokasinya di Subarang Tigo Tumpuk. Masjid kedua ini hanya dipakai kira-kira 35 tahun. Disebabkan kebutuhan akan tempat salat yang lebih luas, atas kesepakatan penduduk *Nagari* Limo Kaum yang dipimpin oleh Bt. Bandaro Kuniang direncanakan untuk membangun sebuah masjid yang lebih besar.

Setelah sepakat untuk mendirikan masjid yang lebih besar, kemudian diputuskan pula bahwa masjid tersebut harus terletak di tengah-tengah Nagari Limo Kaum. Akhirnya, untuk mendirikan bangunan masjid tersebut, ditetapkan sebuah tempat yang sebelumnya adalah bekas bangunan pagoda Hindu (pagoda bukan bangunan Hindu, tetapi Budha), di Balai Sarik (sekarang terletak sekitar 40 meter dari jalan raya Batusangkar-Padang Panjang), kira-kira pertengahan abad ke-18.

Pembangunan masjid dilakukan dengan cara gotong royong oleh seluruh warga masyarakat Limo Kaum dan dipelopori oleh beberapa orang antara lain: Moh. Siam Dt. Basa, dari Balai Batu, yang pada saat itu jadi Laras Limo Kaum, Dt. Bandaro Kuniang, pimpinan adat daerah Limo Kaum, Epok Dt. Rajo nan Chatib, kepala *Nagari* Limo Kaum, dan

Sulaiman Effendi, ulama terkenal yang populer dengan sebutan Tuanku Majalih atau Tuanku Ambuyuk.

Atas kesepakatan bersama, siapa yang tidak ikut gotong royong pada hari yang telah ditetapkan, dikenakan denda yaitu dengan mengambil ternaknya, yang digunakan untuk makan bagi para pekerja. Dari situasi inilah timbulnya suatu istilah yang sampai saat ini menjadi pameo dalam masyarakat yaitu *bak jawi hilang ka sumpu*.

Untuk tiang masjid, karena butuh kayu yang besar-besar harus dicari ke hutan, antara lain di hutan Bukit Singkiang dan hutan Bukit Sandaran Dadieh di Talago Gunuang. Sebelum kayu tersebut ditebang terlebih dahulu ditandai saja, setelah kayu yang ditandai dirasa cukup maka dilakukan penebangan. Penandaan kayu tersebut dipimpin oleh Dt. Rajo Sulaiman dari Ngungun dan Dt. Marajo dari Panti.

Untuk tiang *macu* (mercu) , yaitu tiang yang paling tengah (setinggi 40 meter), kayu yang digunakan tidak boleh kayu yang ditebang, tetapi pengambilannya dilakukan dengan menggali sampai ke akar kayu sampai akhirnya tumbang. Untuk mengangkut kayu-kayu yang sudah ditebang tersebut dari hutan ke tempat pembangunan masjid dilakukan dengan menariknya beramai-ramai.

Struktur bangunan masjid ini mengandung simbol-simbol yang memperlihatkan kaitan antara adat dengan agama Islam dan kuatnya persatuan antarpenduduk. Simbol tersebut dapat dilihat pada:

1. Atapnya terdiri atas lima tingkat yang melambangkan jumlah rukun Islam dan jumlah kaum dalam nagari,
2. Tonggaknya 121 buah yang melambangkan jumlah ninik mamak dalam nagari.
3. Tonggak *macu* sebagai soko guru semua tonggak melambangkan kebesaran adat Dt. Bandaro kuniang.
4. Tiang gantungnya 15 buah yang melambangkan jumlah imam, khatib, dan bilal dalam nagari.
5. Jendelanya 28 buah yang melambangkan jumlah suku yang ada dalam Nagari Limo Kaum.

Masjid ketiga inilah yang saat ini dikenal dengan Masjid Raya Limo Kaum. Hamka, pada saat berkunjung ke masjid ini pada tanggal 26 Januari 1969 berpesan agar bentuk asli masjid Limo Kaum harus dipertahankan karena mengandung nilai budaya yang cukup tinggi. Sejalan dengan itu, karena bangunan masjid ini tidak terlepas dari sejarah Nagari Limo Kaum, masyarakat dan pemuka masyarakat berkeinginan

terus melestarikannya untuk diwariskan kepada anak *kamanakan* dan generasi penerus di kemudian hari.

Masjid Raya Bingkudu

Ampek angkek Canduang, selain terkenal dengan konveksi, juga tercatat dalam sejarah sebagai salah satu pusat pengembangan Islam di Minangkabau. Di penghujung abad ke-19, Canduang adalah salah satu pusat pengembangan Islam terbesar di Minangkabau dan memiliki pusat pendidikan dengan sistem pendidikan modern—setidaknya untuk saat itu. Beberapa ulama besar Minangkabau pernah mendapat pendidikan di sini.

Namun, yang tidak kalah menarik adalah sebuah masjid kuno yang berada tidak jauh dari pusat pengembangan Islam Canduang, yaitu Masjid Raya Bingkudu. Masjid ini berlokasi di Jorong Limo Suku Bawah, Kanagarian Limo Suku, Kecamatan Ampek Angkek Canduang, Kabupaten Agam.

Selain tua, berdasarkan konstruksi bangunan dan jenis bangunan yang terdapat di kompleks masjid, menggambarkan keterkaitan adat Minangkabau dengan Islam. Tiang masjid berjumlah 52 buah. Jumlah ini sesuai dengan jumlah *pangulu* yang ada di daerah ini, dakali belum jelas 7 menjadi 49, ditambah Allah, jumlahnya menjadi 50. Ditambah tiang migrab dua buah, menjadi 52 buah. Jumlah ruang secara vertikal (dilihat dari atas) ada 5, melambangkan rukun Islam, sedangkan jumlah ruang secara horizontal (dilihat dari sisi) jumlahnya 6, melambangkan rukun iman. Atap masjid dari ijuk dengan konstruksi bersusun (bertingkat) tiga. Badan masjid mengecil ke bawah, seperti konstruksi badan rumah gadang (rumah adat Minangkabau).

Selain masjid, di kompleks ini terdapat bangunan lain, yaitu Surau Pontong dan Surau Bulek (surau bundar). Dinamakan Surau Pontong karena bangunan ini dulunya adalah sebuah menara yang lebih tinggi daripada bangunan masjid, berfungsi sebagai tempat azan. Tidak beberapa lama setelah dibangun, menara ini patah, tidak diperbaiki, melainkan dibagian yang patah tersebut dibuat kubah kecil. Bangunan ini sekarang digunakan oleh Kadhi sebagai tempat prosesi pernikahan.

Surau Bulek adalah sebuah bangunan persegi. Disebut Surau Bulek, karena jika ada persoalan yang menyangkut adat, para pangulu yang ada di daerah ini, akan membawa persoalan tersebut ke hadapan sidang pangulu, bertempat di Surau Bulek. Jadi, walaupun bentuk bangunan ini persegi, namun karena digunakan sebagai tempat mufakat, membulatkan kata, maka surau tersebut dinamakan Surau Bulek.

Masjid atau surau tua biasanya memiliki kelengkapan seperti makam Syekh, kulah atau kolam kecil dekat tangga yang digunakan untuk mencuci kaki sebelum masuk, dan tidak jauh dari sungai atau sumber air. Masjid Raya Bingkudu juga memiliki kelengkapan tersebut: kulah di sebelah Timur atau dekat tangga, makam Syekh di sebelah Utara, dan terletak dalam lembah dengan kolam-kolam ikan di sebelah Timur, Selatan dan Barat.

Tidak didapat informasi yang pasti tentang tahun pembangunan Masjid Raya Bingkudu ini, namun pada migrab ditemukan angka tahun 1613 Hijriah. Migrab ini tidak menyatu dengan bangunan masjid, artinya migrab tersebut dibuat setelah masjid selesai dibangun. Oleh sebab itu, dapat diperkirakan Masjid Raya Bingkudu dibangun sebelum tahun 1613 atau setidaknya Masjid Raya Bingkudu selesai dibangun pada tahun 1613.

Menurut cerita masyarakat setempat, pembangunan masjid dilakukan oleh masyarakat Nagari Limo Suku secara gotong royong. Kayu-kayu, termasuk tiang, yang digunakan untuk pembangunan masjid, berasal dari Bayua, hutan yang terdapat di sekitar Gunung Merapi, daerah sebelah atas Nagari Limo Suku. Tiang *macu*, yaitu tiang yang paling besar dan terdapat di tengah masjid, diangkut oleh masyarakat dari Bayua dengan menggunakan *talutuak* (pelepah daun) pisang. Tiang *macu* ini, dari bawah sampai ke puncak bangunan terbuat dari sebatang kayu. Artinya, kayu yang digunakan untuk tiang *macu* adalah kayu yang sangat besar. Begitu banyaknya masyarakat yang berpartisipasi dalam pembangunan masjid ini, hanya dengan masing-masing satu orang memegang salah satu ujung dari *talutuak* pisang yang diletakkan di bawah tiang *macu*, sehingga tiang *macu* tersebut dapat diangkat dari Bayua sampai ke lokasi pembangunan masjid.

Masjid Tuo Kayu Jao

Masjid ini terletak di Jorong Kayu Jao, Kanagarian Batang Baruih, Kecamatan Gunung Talang, Kabupaten Solok. Masjid ini dibangun kira-kira di penghujung abad ke-18. Terletak di sebuah lembah, dikelilingi oleh perkebunan teh yang dikelola PN VI, di pinggirnya terdapat sungai kecil yang berfungsi sebagai *tapian*. Untuk dapat sampai ke masjid ini, harus melauai jalan lingkaran tanah berbatu, menurun. Namun, sangat disayangkan jalan lingkaran tersebut saat ini tidak terawat. Andaikan jalannya dalam kondisi bagus, kendaraan roda empat dapat sampai ke masjid.

Masjid Kayu Jao terawat dengan baik. Hal itu dapat dilihat dari segi arsitektur yang masih memperlihatkan keasliannya: beratap susun tiga dari ijuk, dindingnya dari kayu, tiang-tiang dalamnya mirip tiang *rumah gadang*.

Masjid Raya Gantiang

Masjid ini terletak di Gantiang Kota Padang. Dibangun pada tahun 1885 dan selesai tahun 1819. Tonggak penyangganya berjumlah 25 buah, yang melambangkan jumlah Rasul yang wajib dipercayai oleh umat Islam.

Masjid Raya Gantiang sering juga disebut Masjid Dagang karena orang-orang yang datang ke Padang jika tidak mempunyai keluarga boleh menginap di sini, Bahkan, dulunya merupakan tempat transit bagi jemaah haji dari daerah yang menggunakan kapal laut. Pada tahun 1932 pernah digunakan sebagai tempat Jambore Hizbul Wathon se-Indonesia dan Presiden Soekarno pernah salat di masjid ini ketika berkunjung ke Padang. Sampai saat ini Masjid Raya Gantiang masih mempertahankan bentuk aslinya dan terawat dengan baik.

Surau Gadang Bintungan Tinggi

Berlokasi di Nagari Bintungan Tinggi, Pauh Kamba, Kabupaten Pariaman. Surau ini didirikan oleh Syekh Abdurahman Bintungan Tinggi, yang dianggap sebagai Khalifah IV dari Syekh Burhanuddin Ulakan. Sampai saat ini, Surau Gadang Bintungan Tinggi masih berfungsi dan dipakai untuk salat berjemaah serta tempat wanita-wanita mengayam tikar pandan yang dipakai untuk kegiatan salat di sana.

Penghormatan jemaah terhadap pendiri surau ini, dapat dilihat dari adanya keinginan untuk memelihara peninggalan Syekh Abdurrahman, seperti manuskrip yang cukup banyak, sorban, dan kopiah.

Surau Lubuak Bauk

Surau dengan empat gonjong ini, terletak kurang lebih 5 km dari kota Padang Panjang menuju arah Danau Singkarak. Berdiri di bagian kanan jalan, surau ini merupakan surau yang khas dan mencuri pandang orang yang lewat di depannya. Empat gonjong melambangkan bahwa surau ini dibangun oleh masyarakat empat jurai, yang mendiami daerah tempat surau ini berdiri.

Cerita di atas menggambarkan kerukunan masyarakat pada masa itu. Sebuah kerja, sebesar apapun dapat diselesaikan dengan kebersamaan.*

O. IMAM MAULANA ABDUL MANAF

Manusia Langka dari Minangkaba

Sekali tempo, penulis buku yang berjudul *Menyoal Wahdatul Wu-jud: Kasus Tanbih Almasyi Ka-rangan Syekh Abdurrauf Singkel*, Oman Fathurahman, berkunjung ke Padang. Ia terkejut tatkala mengun-jungi seorang buya yang tinggal di ping-giran Kota Padang, tepatnya di Batang Kabung, Koto Tangah. Keterkejut-annya beralasan karena dalam tesis-nya yang dijadikan buku tersebut me-nyebutkan bahwa di dunia hanya ter-dapat empat kitab Tanbih Almasyi ka-rangan Syekh Abdurrauf Singkel, tetapi ternyata buya tersebut juga me-miliki kitab itu, malahan buya itu sendiri yang menyalinnya.

Buya yang dimaksud bernama Imam Maulana Abdul Manaf. Dia tinggal di sebuah surau yang terletak bersebelahan dengan Pesantren Mad-rasah Tarbiyah Islamiah (PMTI). Dia merupakan sosok yang dermawan. Tanah seluas lebih kurang lima hektare kepunyaannya disumbangkan untuk pendirian PMTI.

Sejak muda hingga di usia senjanya, dia masih aktif menulis. Puluhan kitab sudah dia tulis, baik tentang biografi (Sejarah Syekh Bur-hanuddin Ulakan, Sejarah Syekh Ab-durrauf Singkel, Sejarah Syekh Pa-siban, Sejarah Syekh Surau Baru, dan lain-lain), sejarah (Sejarah Perkem-bangan Islam di Minangkabau), Ilmu Hisab (Kitab Al Taqwim) maupun ajar-an-ajaran tarekat syatariah (Kitab Zia-rah Kubur ke Makam Syekh Abdurrauf Singkel, Mizan Qulub, dan lain-lain). Dia menulis tidak menggunakan hu-ruf Latin melainkan huruf Arab. Bukan tidak bisa tulis baca huruf Latin, mela-inkan karena banyak orang yang me-minta tulisannya dengan menggunakan huruf Arab. Naskah yang ditulis beragam, ada naskah hasil penyalinan dari naskah yang telah kuno dan ada juga hasil pikiran dia sendiri.

Seluruh naskah yang dia salin, tidak lantas disimpan begitu saja. Se-tiap orang yang datang kepadanya de-ngan maksud untuk memiliki naskah yang dia salin, maka dia mem-berikan izin untuk memfotokopinya. Akan tetapi, kelonggaran yang dia berikan

dimanfaatkan oleh mereka yang ingin memperoleh keuntungan dari naskah-naskah tersebut. Mereka yang tidak bertanggung jawab itu mem-perbanyak naskah-naskah dia lalu dijual, bahkan hingga ke Malaysia. Penyebaran naskah yang dia salin sampai ke Negeri Jiran menan-dakan bahwa naskah-naskah tersebut banyak orang yang meminatinya.

Hidup di tengah budaya Minangkabau yang kental dengan tradisi lisan, menjadikan dia sosok yang langka. Lang-ka karena kesetiaan dia pada dunia kepenulisan Arab Melayu. Kesetiaan yang terus menulis tanpa memikirkan keuntungan apa yang akan dia pero-leh. Tinggal di sebuah surau yang tidak begitu rapi dan selalu diganggu oleh deruman suara pesawat terbang yang meninggalkan dan akan mendarat di Bandara Tabing, tidak membuatnya berhenti untuk menulis.

Berbagai keunikan dan keistimewa-an yang dimiliki oleh Imam Maulana Abdul Manaf tersebut, maka patut kiranya kita mengetahui riwayatnya.

Riwayat Ringkas

Imam Maulana Abdul Manaf dilahirkan pada 8 Agustus 1922 di kampung Batang Ka-bung, Koto Tangah, Padang. Buah hati pasangan suami istri Amin dan Aminah ini merupakan seorang sosok yang memiliki semangat dalam menuntut ilmu, terutama ilmu agama. Hal ini terlihat dari riwayat pendidikannya. Putra Minangkabau yang bersuku Mansiang ini sudah banyak melanglang buana dalam menempuh pendidikan, baik pendidikan nonformal maupun formal.



Maulana Abdul Manaf -FOTO BREWOK

Pertama kali belajar mengaji kepada seorang guru perempuan yang bernama Sari Makah di Muaro Panjalinan. Saat usianya delapan tahun memasuki sekolah rakyat di Muaro Panjalinan. Setelah tamat, diteruskan ke Sekolah Guvernemen di Tabing pada tahun 1935. Kegembiraan karena bisa melanjutkan ke Sekolah Guvernemen tidak bisa dia rasakan sepenuhnya. Perasaan duka menyelimuti hatinya karena guru mengajinya meninggal dunia. Akan tetapi, untuk belajar mengaji tidak lantas ditinggalkan karena gurunya meninggal. Fakih Lutan di Batang Kabung merupakan guru mengaji selanjutnya. Menginjak usia empat belas tahun dia mengaji kitab di Surau Pasiban kepada Hajar Majid, orang Pa-uah Kamba. Setahun kemudian memasuki tarekat syatariah kepada Syekh Pasiban. Usia yang cukup muda bagi seorang yang memasuki ajaran tarekat.

Menginjak usia delapan belas tahun dia pulang dan berkumpul dengan kaumnya di Batang Kabung. Kealmannya sudah dikenal oleh banyak orang saat itu. Sehingga pada bulan Ramadan sering diminta menjadi imam salat Tarawih di Batang Kabung dan sekitarnya seperti Pasir Sebelah dan Koto Panjang.

Belum cukup tiga tahun, dia kembali meninggalkan kampung halaman untuk menuntut ilmu. Bertepatan dengan kekalahan Belanda oleh Jepang pada tahun 1942, dia pergi ke Koto Baru, Padang Panjang, untuk berguru kepada Syekh Ibrahim. Di sinilah Imam Maulana Abdul Manaf banyak merekam sejarah tentang kejambuan pemerintahan Jepang saat itu. Dia melihat secara langsung, mulai dari kerja paksa hingga pembantaian massal rakyat pribumi yang dilakukan oleh Jepang.

Setahun kemudian, yakni pada tahun 1943, Imam Maulana Abdul Manaf kembali ke kampung halaman. Kemudian penduduk Batang Kabung mengangkatnya sebagai khatib. Setelah dilaksanakan ritual khusus oleh masyarakat Batang Kabung, maka resmiah Imam Maulana Abdul Manaf menjadi seorang khatib dengan gelar Khatib Mangkuto.

Sebagai seorang khatib, Imam Maulana Abdul Manaf mempunyai tanggung jawab kepada kaumnya untuk urusan keagamaan. Setiap ada persoalan muncul, ia adalah orang tempat bertanya. Imam Maulana Abdul Manaf merupakan orang yang bertanggung jawab dalam mengemban tugasnya serta berkomitmen pada ajarannya. Contoh kasus, ketika bangsa ini baru merdeka, Pemerintah Republik Indonesia menganjurkan agar setiap penduduk masuk partai. Jika tidak masuk partai, maka akan disebut orang tualang, orang le-pas. Dalam situasi seperti itu, Imam Maulana Abdul Manaf menyampaikan kepada

kaum-nya agar jangan salah untuk memilih partai. Dia menganjurkan agar ka-umnya memasuki partai Islam. Kasus lain, ketika ada anjuran pemerintah a-gar pidato Jumat menggunakan bahasa Indonesia, dia dengan maksud untuk mempertahankan ajarannya, yakni pidato Jumat menggunakan ba-hasa Arab, menemui petinggi peme-rintah di Padang untuk jangan memak-sakan hal-hal yang berkenaan dengan urusan ibadah. Usahnya ini berhasil. Hingga akhir hayatnya, dia masih men-jadi tempat untuk bertanya bagi kaum-nya. Pada tahun 2006, Imam Maulana Abdul Manaf meninggal dunia. Kepergiannya, meninggalkan puluhan naskah dan manuskrip, yang jadi sumber ilmu bagi orang lain.*

Sumber: Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA,
Nomor 3 Agustus 2002

P. SITUS-SITUS RELIGI DI MINANGKABAU

Ruang Pencerdasan Publik yang Menghilang

Bermula ketika melakukan penelitian tentang naskah-naskah kuno,tulisan tangan atau yang juga dikenal dengan istilah manuskrip di Minangkabau karena naskah-naskah itu ditulis dengan menggunakan aksara Jawi atau Arab Melayu atau juga yang dikenal oleh masyarakat dengan Arab Gundul, mau tidak mau, penelitian mengenai manuskrip ini akan terkait dengan sejarah surau, dan para pendirinya. Ternyata, banyak aspek yang terkait dengan surau, masjid, dan perkembangan Islam di Minangkabau.

Jika didalami lebih jauh, hal ini tidak saja bermanfaat bagi kalangan masyarakat ilmiah, namun juga penting artinya untuk masyarakat secara umum, terlebih-lebih untuk generasi muda. Paling tidak, studi mengenai peninggalan-peninggalan sejarah yang menyangkut hal-hal keagamaan ini dapat mengajak masyarakat untuk melihat, memahami, dan menghargai peran para pengembang agama Islam khususnya.

Dalam pengembangan pariwisata misalnya, wisata religi setidaknya dapat dimulai dari sini. Surau dan masjid-masjid kuno, beserta elemennya, dengan bentuk arsitektur yang estetik, dengan atap yang unik, ornamen yang khas, lokasi yang cenderung sama, tonggak-tonggak yang

mistis, serta aktivitas keagamaannya, kiranya pantas untuk dilihat banyak orang.

Peninggalan-peninggalan seperti di atas dapat disebut sebagai situs religi. Sebenarnya, situs-situs religi pra-Islam pun masih dapat dilihat di negeri ini.

Selama ini, peninggalan-peninggalan Budha dan Hindu yang banyak diungkap hingga dikenal oleh masyarakat adalah yang berkaitan dengan masa kejayaan Adityawarman. Atau setidaknya yang dikaitkan dengan masa itu, baik yang terdapat di sekitar Batusangkar, candi di Padang Roco dan Pulau Sawah di Sijunjung. Padahal masih banyak situs lain yang juga tak kalah penting, seperti candi di Muara Takus, candi di Tanjung Medan, situs Kubu Sutan, Arca Padang Nunang di sekitar Rao, Pasaman.

Dibandingkan dengan Muara Takus, candi di Tanjung Medan jika direnovasi kembali, jauh lebih besar.

Berdasarkan perkiraan arkeolog yang sedang memugar candi Tanjung Medan, di komplek itu terdapat 11 bangunan. Namun yang berhasil ekskavasi (penggalian yang dilakukan) ada 6 candi. Di dalam salah satu candi ditemukan sebuah stupa sebagai simbol identitas agama Budha. Di dalam candi yang sama juga ditemukan Lingga Yoni sebagai lambang kesuburan umat Hindu.

Oleh sebab itu, candi tersebut diperkirakan dulunya adalah pusat pengembangan Budha dan Hindu. Setidaknya, lokasi candi ini oleh masyarakat setempat disebut dengan *biaro*. Sebuah kata yang secara ilmu sejarah bahasa mempunyai kaitan erat dengan *vihara* dalam bahasa Sanskerta.

Nama biaro tersebut bila diteliti lebih lanjut cukup menarik. Banyak daerah di Minangkabau yang bernama Biaro. Biaro di dekat Bukittinggi misalnya, erat kaitannya dengan Budha. Hal ini diperkuat dengan anggapan masyarakat bahwa munggu atau bukit kecil yang ada di desa itu dulunya adalah sebuah candi. Sayangnya, belum ada penelitian arkeologis yang serius ke arah itu.

Selain Biaro di dekat Bukittinggi ini, masih ada Biaro lainnya yakni di Kanagarian Batang Tabik, Limo Puluh Koto, di dekat Pariangan Padang Panjang, di Lintau dan di Limo Kaum (Tanah Data). Di tempat-tempat ini memang tidak atau belum ditemukan candi atau tempat pemujaan. Namun, baik di Tanjung Medan, Batang Tabik, di dekat Bukittinggi, dan di Pariangan, semuanya berdekatan dengan tempat pembuatan gerabah secara tradisional.

Dari segi grasir, katakanlah motif gerabah yang ditemukan dalam candi di Tanjung Medan, sama persis dengan grasir gerabah yang sampai detik ini masih dapat kita temukan Kuta Rajo, yaitu sebuah nagari yang terletak di sebelah hulu dari sungai yang mengalir di Tanjung Medan. Biaro di Batang Tabik dekat dengan pembuat gerabah di Galogandang, Lima Puluh Koto, Biaro di Pariangan dekat dengan pembuat gerabah di Galogandang, Tanah Data, dan Biaro di Agam, berada tidak jauh dari pembuat gerabah di Sungai Janiah.

Yang tidak kalah menarik, Biaro di Agam dulunya termasuk Kanagarian Tanjung Medan, sebuah tempat yang juga digunakan sebagai pusat peribadatan Budha/Hindu di Pasaman.

Penelitian yang dapat menjelaskan fenomena ini belum pernah dilakukan. Namun setidaknya, di Minangkabau kesamaan nama tempat, yang barangkali juga berkaitan dengan pusat-pusat kegiatan tertentu, tidak hanya terjadi dengan Tanjung Medan. Seperti tadi, Galogandang di Lima Puluh Koto, Galogandang di Tanah Data, dan Galogandang di Solok, merupakan tempat-tempat pembuatan gerabah yang sampai saat ini masih dapat ditemukan.

Persamaan nama daerah tidak hanya terbatas pada Biaro dan Galogandang. Banyak daerah di Minangkabau memiliki nama sama. Persamaan ini kalau diteliti lebih lanjut memperlihatkan sebuah fenomena lain pula.

Dalam banyak naskah *Cindua Mato*, Tanjuang Bungo merupakan tempat yang penting. Di dalam cerita *kaba* ini, lokasi Kerajaan Pagaruyung terletak di Ulak Tanjuang Bungo. Ulak, seperti yang terdapat di Ulakan Pariaman, dalam bahasa Minangkabau berarti *baruah* atau hilir. Artinya, Ulak Tanjuang Bungo maupun Ulakan mengacu ke arah hilir. Ulak Tanjuang Bungo berarti tempat di hilir Tanjuang Bungo. Nama-nama ini, merupakan pusat kerajaan, pemerintahan, dan mungkin juga kekuasaan.

Fenomena ini, setidaknya menunjukkan bahwa di Minangkabau pusat-pusat tersebut tidak satu. Dapat juga berarti bahwa persaingan antara pusat-pusat kekuasaan itu merupakan hal yang biasa sejak dahulu.

Koto Gadang di Suliki misalnya, pernah menjadi pusat intelektual Islam pada masa kerajaan Minangkabau. Hal ini dapat dilihat dari naskah *kaba Cindua Mato*. Dalam bidang pernaskahan, Koto Gadang Suliki disebut-sebut sebagai skriptorium atau pusat penyalinan dan pembuatan naskah kuno. Sekali lagi, tradisi penyalinan ini pun tidak

dapat dilepaskan dari fungsi surau sebagai *the centre for excelent* atau pusat api tungku Minangkabau (pusat pencerdasan).

Koto Gadang di Agam, suatu masa pernah jaya sebaga pusat intelektual pada masa Belanda.

Jadi, dapat dilihat bahwa Tanjung Medan di Pasaman dan Tanjung Medan di Ulakan sama-sama merupakan *the centre for excelent*. Tanjung Medan Pasaman adalah *the centre for excelent* untuk agama Budha dan Hindu, sedangkan Tanjung Medan di Pariaman adalah *the centre for excelent* untuk agama Islam.

Dapat juga dilihat bahwa pusat-pusat intelektual terkait dengan pusat agama dan kekuasaan. Dalam kasus ini Budha dan Hindu dengan biara atau biaro dan kerajaan Budha dan Hindu, Islam dengan surau dan kerajaan-kerajaan Islam.

Surau yang Melapuk

Surau merupakan subsistem dalam kehidupan masyarakat Minangkabau di samping *balai*, *labuah*, dan *tapian* yang terdapat di dusun atau jorong. Selain digunakan sebagai media untuk berbagai hal yang berkaitan dengan kepentingan agama, seperti pengajian, wirid, dan penulisan serta penyalinan naskah-naskah keagamaan, surau juga dijadikan sebagai pusat kegiatan masyarakat sehari-hari, seperti tempat bermusyawarah, tempat laki-laki tua Minangkabau istirahat, pelatihan silat, dan tempat wanita-wanita tua yang ingin mengisi waktunya dengan lebih banyak beramal.

Kehidupan surau di Minangkabau dipercayai hadir sebelum Islam, kemudian semakin menguat setelah Islam masuk di daerah ini pada abad ke-16. Dengan demikian, fungsi yang diemban oleh surau sebagai sebuah ruang publik sangat penting. Surau menjadi sebuah lembaga untuk memproses usaha pencerdasan dan sekaligus menyimpan nilai-nilai budaya masyarakatnya. Oleh sebab itu, surau juga dapat dikatakan sebagai pusat Pencerdasan atau *centre for excellent*.

Namun, beberapa dekade belakangan, surau tidak lagi mengemban fungsi seperti yang diuraikan di atas. Dari pengamatan di lapangan, ratusan sarau yang dulu pernah eksis di Sumatera Barat sekarang sudah tinggal nama. Hanya segelintir surau yang masih menjalankan sebagian fungsinya, misalnya, hanya dijadikan oleh masyarakat setempat sebagai tempat salat lima waktu atau hanya dipakai sebagai tempat mengaji Alquran bagi anak-anak. Lebih banyak lagi surau

yang dibiarkan lapuk dimakan rayap, tidak terawat oleh masyarakat pemiliknya, yang pada akhirnya akan roboh.

Keadaan tersebut, mungkin disebabkan oleh perubahan pandangan masyarakat terhadap tujuan pendidikan. Dulu, masyarakat memandang pendidikan sebagai usaha untuk mengembangkan kepribadian, memperbaiki akhlak dan budi pekerti anak-anak mereka sesuai dengan ajaran agama Islam. Bagi mereka pendidikan adalah untuk “mengisi dada”. Kini, masyarakat memandang pendidikan untuk “mengisi kepala”. Artinya, dari pendidikan masyarakat mengharapkan anak-anaknya menjadi orang yang cerdas. Oleh sebab itu, yang diperlukan adalah sekolah umum. Walaupun ada sekolah agama, seperti MTsN, MAN, dan lain sebagainya pada akhirnya juga menyesuaikan kurikulumnya dengan kecenderungan masyarakat tersebut sehingga mata pelajaran umumnya lebih banyak dibandingkan mata pelajaran agama.

Hal lain yang menyebabkan surau tidak mendapat perhatian adalah banyaknya beban pelajaran yang diberikan guru kepada murid. Kegiatan di surau biasanya dilakukan pada malam hari, yaitu setelah salat Isya sampai saat tidur dan disambung setelah salat Subuh. Hal itu berarti anak-anak harus tidur di surau, sementara pada malam hari anak-anak sekolah harus mengerjakan “PR” yang akan diperiksa oleh guru esoknya sehingga orang tua tak mengizinkan anaknya-anaknya tidur di surau.

Untuk menyiasati hal tersebut, pernah didirikan MDA, TPA, dan TPSA, namun hasilnya tidak seefektif pendidikan di surau karena di TPA, MDA, dan TPSA waktu belajarnya sangat singkat dan tidak dibarengi dengan praktik langsung seperti di surau.

Dengan adanya program Pemerintah Provinsi Sumatra Barat untuk ‘kembali ke nagari’ sempat pula ada keinginan dari sebagian besar masyarakat Sumatera Barat (Minangkabau) untuk kembali menghidupkan surau. Namun, sebelum hal tersebut dilaksanakan rasanya perlu suatu rumusan yang jelas, apakah surau yang dimaksud tersebut seperti surau yang dulu atau surau yang disesuaikan dengan realitas kebutuhan masyarakat saat ini. Hal itu memerlukan diskusi dan pembicaraan yang cukup mendalam dan melibatkan banyak unsur dan ahli.

Pemberdayaan Surau

Sebagai bahan pertimbangan contoh berikut mungkin menarik untuk dicermati. Di Tanjung Medan (Padang Pariaman) dan Lubuak Tajun (Pakandangan, Padang Pariaman), sampai saat ini surau di sana masih berfungsi sebagai lembaga sosial dan lembaga pencerdasan. Anak-

anak masyarakat sekitarnya tinggal di surau untuk belajar adat dan agama dari sore sampai malam, sambil tetap sekolah di sekolah umum. Bahkan di Lubuak Tajun, anak-anak yang belajar di surau tersebut harus mampu menamatkan sekolah umum minimal SLTP. Untuk menunjang pendidikan di sekolah umum malah pengurus surau di Lubuak Tajun mendatangkan guru Matematika, bahasa Inggris, Fisika, dan Biologi. Biaya hidup mereka selama di surau Lubuak Tajun tidak dibebankan kepada anak-anak, tetapi surau tersebut mempunyai lahan pertanian dan kolam-kolam ikan yang diusahakan anak-anak dan guru-guru. Dengan hasil usaha tersebutlah surau dan gaji guru dibayar.

Berbeda dengan Lubuak Tajun, di Tanjung Medan anak-anak yang tinggal di surau dibiayai oleh orang tua masing-masing, sedangkan guru tidak dibayar. Biaya operasional surau seperti biaya listrik, perbaikan, dan peralatan surau lainnya dibantu oleh masyarakat sekitar dan perantau.

Pada kedua contoh di atas, surau sebagai pusat pencerdasan kembali difungsikan, tanpa menghilangkan fungsi sekolah formal atau sekolah umum. Untuk merumuskan ‘kembali ke surau’ kiranya dapat dipertimbangkan berdasarkan kepentingan dan kebutuhan suatu jorong atau dusun dalam suatu nagari.

Kembali ke surau jangan diartikan secara fisik. Tidak dalam pengertian meramaikan surau, tetapi melihat substansinya. Bisa saja surau tersebut berada di gedung sekolah, tanah lapang, bahkan tidak tertutup kemungkinannya surau ada ruang maya, *dunia cyber*, dan internet.

Dengan demikian, surau pada dasarnya merupakan pusat intelektual yang sangat penting, baik sebagai pusat kegiatan keagamaan maupun sebagai pusat kegiatan pembelajaran dan pendidikan nilai-nilai sosio budaya Minangkabau. Dan hal ini kiranya penting untuk disosialisasikan kepada masyarakat. *

Sumber: Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, Nomor 2 Juli

2002

Q. BALIAU BATU AMPA

Lupa Jalan ke Batu Ampa

Ada sebuah pameo, “Tidak ada tanaman yang dapat tumbuh di Batu Ama (hamparan batu). Namun, sebuah nagari yang bernama Batu Ampa, tidak hanya dapat menghidupi tumbuhan pertanian, tetapi juga menumbuhkan sejarah.

Batu Ampa dalam bahasa Minangkabau berarti “hamparan batu”. Memang, dulunya daerah ini adalah daerah bebatuan. Setiap mencangkul tanah ditemukan batu-batu. Oleh sebab itulah, disebut Batu Ampa. Namun, sekarang nagari ini sudah menjadi daerah pertanian yang cukup subur.

Batu Ampa adalah sebuah nagari yang tenang, sejuk, dikelilingi bukit-bukit di bagian utara, barat, dan selatan. Sawah-sawah dan ladang-ladang yang terhampar adalah sumber kehidupan penduduk di sana. Oleh sebab itu, nagari yang termasuk wilayah Kabupaten Limo Puluah Koto ini dikenal sebagai penghasil tomat dengan kualitas baik.

Penduduknya terkenal ramah dan sangat terbuka terhadap tamu yang datang berkunjung. Bak kata pepatah Minangkabau, masyarakat Batu Ampa *panyantun ka alek nan tibo, paibo ka dagang nan lalu*. Maksudnya, masyarakat Batu Ampa sangat menghormati tamu dan menyayangi perantau. Batu Ampa adalah daerah agraris dengan penduduk yang ramah dan hidup dalam kesederhanaan.

Itulah gambaran umum yang terkesan ketika pertama kali datang ke Batu Ampa. Kesan seperti itu semakin dalam ditambah dengan panorama alamnya nan elok. Jika datang dari Bukittingi menuju Payakumbuh, setelah melewati Baso dan PLTA Batang Agam, akan bertemu dengan sebuah perempatan. Dari perempatan belok ke kiri, melalui jalan berliku dan sedikit menurun di antara sawah-sawah, ladang tomat, dan ladang cabai, lebih kurang dua menit perjalanan dengan mobil, akan bertemu pintu gerbang bergonjong. Itulah pintu masuk utama untuk dapat sampai ke Nagari Batu Ampa.

Dari pintu gerbang tersebut akan terlihat deretan sawah berjenjang, bukit-bukit yang menghijau, rumah-rumah penduduk, dan yang paling menonjol adalah sebuah bangunan tinggi yang terletak di tengah beberapa bangunan. Bangunan-bangunan tersebut adalah Komplek Perguruan Syekh Abdurrahman atau Baliau Batu Ampa, dan bangunan tinggi tersebut adalah menara rumah kediaman pimpinan perguruan tersebut.

Jika masuk lebih dalam, ternyata perguruan tersebut mempunyai sejarah yang panjang, karena melahirkan ulama-ulama terkenal, negarawan, dan mempunyai hubungan dengan sebuah kerajaan. Syekh Salim Batu Bara atau lebih dikenal dengan Baliau Andalas, Syekh Ibrahim Kubang, dan Syekh Sulaiman Arrasuli Candung belajar di perguruan ini. Proklamator RI Bung Hatta pernah dididik dan dibesarkan di sini. Salah seorang cucu dari pimpinan perguruan ini, menurut H. Syahrani Dt. Rajo Reno, adalah permaisuri Sultan Ibrahim dari Pagaruyung.

Itulah sekelumit gambaran Nagari Batu Ampa, daerah “hamparan batu” yang subur, tidak hanya menghidupi tumbuhan pertanian, melainkan mampu melahirkan dan menumbuhkan sejarah.

Pesantren Al-Manar

Al-Mannar adalah pondok pesantren yang menempati salah satu bagian dari komplek perguruan Syekh Abdurrahman Batu Ampa. Didirikan pada tahun 1963 oleh Damrah, Pak Etek (adik ayah) Bung Hatta.

Pertama mengembangkan Islam, Syekh Abdurrahman tidak mempunyai tempat khusus. Pertama mengajarkan Islam, dilakukan di kebun tebunya. Kemudian, setelah mendapat perhatian dan simpati dari masyarakat Batu Ampa, sebuah kaum dari suku Caniago mewakafkan tanahnya. Di atas tanah tersebut Syekh Abdurrahman mendirikan surau, sebagai tempat mengajarkan agama Islam secara resmi.



KAWASAN Pesantren Al-Manar Batu Ampa-FOTO BREWOK

Tempat tersebut berkembang, seiring dengan berdatangnya orang-orang yang ingin belajar kepada Syekh Abdurrahman. Karena banyaknya murid yang belajar dan datang dari berbagai tempat, sehingga di sekitar surau tersebut, menurut keterangan H. Syahrani Kalis Dt. Rajo Reno, pernah berdiri 80 surau, tempat tinggal para murid yang belajar di sana. Tercatat nama-nama surau antara lain: Surau Mungka, Surau Payobasuang, Surau Sariak Laweh, Surau Simabua, Surau Taeh, Surau Lintau, Surau Sungai Jangek, Surau Solok, Surau Canduang, Surau Padang Tarok, Surau Pasisia, Surau Painan, Surau Guntuang, Surau Tilatang, Surau Kamang, Surau Batipuah, Surau Limo Koto, Surau Bangkinang, Surau Muko-muko, dan Surau Koto nan Ampek. Nama-nama surau sesuai dengan nama daerah asal murid yang menempati surau tersebut. Murid-murid yang berasal dari daerah Muko Muko akan tinggal di surau Muko Muko.

Dilihat dari nama-nama surau, murid-murid Syekh Abdurrahman tidak hanya berasal dari daerah sekitar Batu Ampa, melainkan melampui daerah Sumatera Barat, yaitu Riau dan Bengkulu. Artinya, Syekh Abdurrahman dikenal oleh masyarakat di luar Sumatera Barat.

Sistem pendidikan yang diterapkan oleh Syekh Abdurahman adalah sistem halaqah, yaitu guru memberikan pelajaran sambil duduk bersila, dikelilingi oleh murid-muridnya. Menurut Azyumardi Azra (dalam buku *Surau; Pendidikan Islam Tradisional dalam Transisi dan Modernisasi*: 2003) sistem pendidikan seperti yang diterapkan Syekh Abdurrahman, dapat dikatakan sudah cukup maju pada masa itu. Setelah Syekh Abdurrahman meninggal, sistem seperti itu masih dilanjutkan oleh putranya, Syekh Ahmad Hasan. Syekh Ahmad Hasan cukup terkenal karena dianggap salah satu dari tujuh ahli kira'ad dan pernah belajar di Mekkah, Mesir, Turki, dan Palestina.

Meninggal pada tahun 1924, Syekh Ahmad digantikan putranya Syekh M. Arifin. Syekh ini adalah penggagas Kongres Perti I di Sumatera Barat. Syekh Arifin meninggal dalam usia 55 tahun, empat tahun sepeninggal Syekh Ahmad.

Pada masa penjajahan Jepang, perguruan ini mengalami kemunduran. Saat itu pimpinan perguruan berada di tangan Dt. Ahmad. Dalam masa pergolakan kegiatan perguruan ini sama sekali terhenti karena lebih cenderung mengajarkan ilmu tarikat.

Mulai tahun 1963, sistem pendidikan halaqah diganti dengan sistem sekolah modern yang diprakarsai oleh Damrah, *Pak Etek* (adik ayah) Bung Hatta. Mulai tahun itu, perguruan tersebut diberi nama Al-Mannar. Dengan sistem baru ini, murid-murid dibagi dalam beberapa kelas, seperti sistem yang berlaku di MTsN dan MAN. Sistem ini dipertahankan sampai sekarang. Sistem tingkat yang digunakan adalah sistem 6 tingkat. Murid yang diterima adalah tamatan Sekolah Dasar. Tamatan Al-Mannar setara dengan tamatan SMU. Namun, jika ingin, setelah kelas tiga murid dapat mengikuti ujian persamaan SLTP, begitu juga setelah tamat kelas 6 murid-murid juga dapat mengikuti ujian persamaan SMU.

Al-Mannar saat ini dipimpin oleh pelanjut Syekh Abdurrahman, yaitu H. Syahrani Khalil Dt. Rajo Reno. Menurut keterangannya, murid-murid Al-Mannar saat ini hanya terdiri atas anak-anak Batu Ampa sendiri. Di samping itu, dia juga menyampaikan keprihatinannya berkaitan dengan kelangsungan hidup Al-Mannar. Guru-guru yang

mengajar hanya dibayar dengan SPP dari murid-murid. Tidak ada sumber dana tetap selain SPP yang dapat digunakan untuk menambah gaji guru, pengadaan bahan-bahan pendukung pengajaran, dan pembenahan sarana pendidikan lainnya. Perpustakaan pun sampai saat belum ada.

Beberapa bulan terakhir ada sumbangan dari koperasi di Batu Ampa, sebanyak Rp300.000 per bulan. Namun tidak banyak membantu penyelesaian masalah karena minimnya dana tersebut. Dari badan-badan pemerintah, bantuan tetap belum ada, yang bersifat insidental sekalipun ada tetap tidak banyak membantu.

Ironis memang. Sebuah lembaga pendidikan yang dirintis oleh seorang ulama besar, pernah menghasilkan ulama-ulama besar, bahkan proklamator RI pernah mendapatkan pendidikan dan besar di sini, mengalami nasib seperti itu. Dulu, semasa Bung Hatta masih hidup, ia masih menyempatkan diri datang sekali setahun dan beliau sering memberikan bantuan dari uang pribadinya.

UBH Berutang

Melihat kenyataan tersebut, apa yang telah dilakukan Universitas Bung Hatta, sebuah lembaga pendidikan yang menurut masyarakat Batu Ampa dan pengurus Al-Mannar mempunyai kaitan erat dengan kelangsungan hidup pesantren tersebut? Menurut Wali Nagari Koto Tengah Batu Ampa, Wahyu Santoso SH yang masih merupakan cucu dari Bung Hatta, Universitas Bung Hatta berutang kepada Al-Mannar, karena menggunakan nama Bung Hatta yang merupakan cucu-cucu dari perintis perguruan Al-Mannar, yaitu Syekh Abdurrahman. Hal itu diperkuat pula oleh H. Syahrani Khalil Dt. Rajo Reno (pimpinan Al-Mannar) dan Syahrisman Dt. Iyang Bosa (anggota DPRD 50 Koto), yang menyatakan bahwa selayaknyalah Universitas Bung Hatta memberikan perhatian kepada Al-Mannar.

Dikukuhkan Kaampe Suku

Syekh Abdurrahman lahir pada tahun 1783 di Batu Ampa. Ketika berumur 15 tahun, ia berangkat ke Galogandang, sebuah daerah yang sekarang masuk wilayah Kabupaten Tanah Data, untuk menuntut ilmu agama. Setelah mendapat izin dari kedua orang tuanya, ia berangkat dengan bekal tiga lembar uang VOC, beberapa lembar pakaian, dan sebuah buntul beras.

Setelah beberapa tahun di Galogandang, ia berangkat ke Mekkah ditemani gurunya dari Galogandang tersebut untuk

memperdalam ilmu agama. Tidak lama setelah gurunya meninggal di Mekkah, ia kembali ke Sumatera, menemui Syekh Abdurrauf di Tapak Tuan, Aceh. Delapan tahun di Tapak Tuan, ia kembali berangkat ke Mekkah untuk memperdalam ilmu tarikat yang sudah dipelajarinya.

Lupa Jalan ke Batu Ampa

Ketika berusia 63 tahun, barulah ia benar-benar pulang ke Batu Ampa, namun terlebih dahulu singgah ke Galogandang. Dalam perjalanan dari Galogandang ke Batu Ampa, sesampai di daerah Barulak, ia ragu. Ia tidak ingat lagi dengan jalan menuju Batu Ampa. Karena itu, melihat seorang perempuan yang hendak menjual padi, ia menanyakan jalan yang menuju ke Batu Ampa. Perempuan itu menanyakan namanya. Setelah diberitahu, perempuan tua itu curiga dan meminta Abdurrahman memperlihatkan betisnya. Setelah melihat tanda di betisnya, si perempuan tua langsung memeluk Abdurrahman. Ternyata perempuan itu adalah ibu kandungnya.

Bersama ibu itu, ia sampai di Batu Ampa. Namun, apa yang dilihat di Batu Ampa jauh dari harapannya. Walaupun masyarakat Batu Ampa sudah beragama Islam, namun kehidupan keseharian mereka belum mencerminkan agama yang dianut. Masyarakat masih hidup dalam budaya tahyul, laki-laki gemar berjudi dan menyabung ayam, bahkan kebanyakan masyarakat masih terbiasa memakan tikus, kalong, dan kelelawar.

Melihat kenyataan tersebut, Abdurrahman bertekad akan memperbaiki sikap beragama masyarakat. Hal itu bukanlah pekerjaan yang mudah. Baginya, tugas tersebut bukanlah sebuah pilihan, melainkan sebuah amanah yang mau atau tidak, harus dilakukan. Ditambah dengan keyakinan bahwa Allah tidak akan meninggalkan hamba-Nya yang berjuang di jalan benar, ia memulai kerjanya.

Pada saat memulai, ia tidak mempunyai tempat khusus untuk menyampaikan ajarannya. Sementara mendapat tempat, ia membuat kebun tebu. Setelah tebu-tebu di ladangnya besar, anak-anak Batu Ampa yang sering menggembala kerbau, sapi, dan kambing, pada suatu kali tertarik dan memintanya kepada Abdurrahman. Ia mengabdikan permintaan mereka. Anak-anak gembala tersebut dikumpulkan, tebu diambil, dikupaskan, dipotong-potong, lalu dibagikan. Akan tetapi, mengupasnya dimulai dari ujung. Setelah masing-masing anak gembala menghabiskan potongan tebu yang diberikan, Abdurrahman bilang bahwa potongan tebu selanjutnya akan lebih manis jika anak-anak tersebut

sebelum memakannya membaca “bismillahirrahmanirrahim.” Anak-anak gembala tersebut mengikuti anjuran Abdurrahman, ternyata memang lebih manis dari sebelumnya.

Begitulah salah satu cara Abdurrahman mengajarkan Islam. Cara lain adalah dengan membina kedekatan. Ketika seorang yang suka menyabung ayam meminta ayam aduannya didoakan supaya bisa menang, Abdurrahman tidak menolak. Dipegangnya kepala ayam itu sambil berdoa kepada Allah, agar anak muda tersebut dituntun ke jalan yang benar. Keesokan harinya, si anak muda datang kembali mengucapkan terima kasih karena ayam aduannya menang di gelanggang. Sejak itu, ia rajin bertandang. Kedekatan ini dimanfaatkan oleh Abdurrahman untuk menanamkan paham keislaman.

Dengan metode pendidikan seperti itu, ditambah kepribadian Abdurrahman yang menarik, serta budinya yang santun, akhirnya banyak orang yang tertarik untuk belajar agama kepadanya. Kepada murid-murid yang belajar agama Abdurrahman tidak pernah meminta bayaran, semuanya karena Allah.

Abdurrahman sangat beruntung karena dikaruniai oleh Allah umur panjang. Ia meninggal dalam usia 122 tahun. Artinya, selama 63 tahun menuntut ilmu dan mengabdikan diri dalam pendidikan dan pengembangan Islam selama 59 tahun.

Abdurrahman mempunyai 5 orang istri, dikarunai 8 orang anak laki-laki dan 2 orang anak perempuan. Salah seorang anak laki-lakinya, yang kemudian dikenal dengan Syekh M. Djamil, menikah dengan orang Bukittinggi, melahirkan Muhammad Attar (Drs. Muhammad Hatta) proklamator RI. Seorang lagi putranya, yaitu Syekh Muhammad Thaib atau Syekh Limo Koto, menikah dengan perempuan Batipuah, melahirkan seorang perempuan bernama Rasyidah. Cucunya ini kemudian menikah dengan Sultan Ibrahim dari Kerajaan Pagaruyung.

Tuk Oyah

Selain dikenal sebagai Baliau Batu Ampa, Syekh Abdurrahman juga akrab dipanggil Tuk Oyah. Dulu, murid yang belajar kepada Syekh Abdurrahman ada yang memanggil Datuk namun tidak jarang pula yang memanggil Oyah, yang berarti Ayah. Akhirnya penyebutan menjadi kacau, sehingga tidak tahu lagi sejak kapan Syekh Abdurrahman dipanggil Tuk Oyah.

Syekh Abdurrahman atau Tuk Oyah dikukuhkan menjadi syekh berdasarkan kesepatan *kaampek suku* atau keempat *pangulu pucuk* yang

ada di Nagari Batu Ampa. Pengukuhan syekh oleh *kaampek suku* tersebut, disebabkan syekh merupakan tempat bertanya bagi pangulu di Batu Ampa. Syekh dianggap sebagai lembaga konsultatif para pangulu. Fungsinya sama dengan Rajo Ibadat dalam kerajaan Minangkabau. Sakaligus, hal itu membuktikan eratnya kaitan antara adat dan agama.

Tradisi tersebut berlanjut sampai sekarang. Syekh yang memimpin perguruan ini harus berasal dari keturunan Syekh Abdurrahman (keturunan Syekh Abdurrahman sekarang disebut sebagai Bani Abdurrahman) dan dikukuhkan oleh *kaampek suku* Nagari Batu Ampa. Generasi penerus Syekh Abdurrahman sekarang adalah H. Syahrani Dt. Rajo Reno, akan dikukuhkan menjadi Syekh atau Tuk Oyah pada 8 Agustus 2002. Upacara pengukuhan—mengikuti tradisi sebelumnya—akan dilaksanakan di Masjid Ar-Rahman yang juga akan berganti nama dengan Surau Syekh Abdurrahman atau Surau Baliau Batu Ampa. Dengan demikian H. Syahrani Khalil Dt. Rajo Reno akan menjadi Syekh H. Syahrani Khalil Dt. Rajo Reno. *

Beberapa bagian dalam tulisan ini berdasarkan keterangan H. Syahrani Khalil Dt. Rajo Reno, Wahyu Santoso SH, dan Syahrisman Dt. Iyang Bosa.

Sumber: Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, No 3 Agustus 2002

R. NENEK-NENEK PELANJUT

Tradisi “Sagalo Bagandang”

Jorong Galogandang masih berselimut kabut, sisa embun yang turun setiap malam, masih terlihat sebagai bintik-bintik bening di dedaunan dan rerumputan. Mentari tidak memperlihatkan wajahnya yang garang, bersembunyi di balik bukit yang mengitari Jorong Galogandang. Jangan berharap dapat melihat matahari pagi di sini. Di samping terhalang oleh perbukitan di utara, kabut dan embun pagi tidak memberi ruang pemandangan kepada siapa pun untuk dapat mengintip matahari pagi. Suasana seperti ini cukup memberikan hawa dingin.

Jorong Galogandang terletak di lereng Gunung Sago, di bagian utara, dalam Kanagarian Andaleh, Kecamatan Harau, Kabupaten Lima Puluah Koto. Letaknya lebih kurang 15 km dari Kota Payakumbuh arah

ke timur. Sebelah utaranya terdapat hamparan bukit-bukit, sehingga Galogandang seperti terkurung.

Kata “Galogandang” berasal dari kata “sagalo bagandang” disebabkan oleh cara membuat gerabah dengan memukul-mukul tanah liat, seperti orang memukul gendang.

Dalam sergapan suasana pagi, jalan-jalan jorong sudah mulai ditapaki para petani menuju sawah atau empang mereka dan perempuan-perempuan tua yang pulang dari masjid atau surau. Salah seorang di antara mereka adalah Nurhayati (barangkali lebih tepat disebut Nek Nurhayati). Usianya 68 tahun.

Garis-garis di wajah, lipatan-lipatan kulit di lengan dan betisnya yang tidak tertutup kain, seolah bercerita kalau pemiliknya sudah cukup lama menapak hidup dan sudah kenyang dengan asam garamnya kehidupan. Dengan linggis di tangan kanan dan buntalan karung di tangan kiri, tanpa alas kaki, Nek Nurhayati menapaki jalan jorong menuju sawah, tempat mengambil *locah* (tanah liat).

Nek Nurhayati mulai menggali kira-kira setengah meter dari tanah sawah paling atas, sampai *locah* didapat. Setelah *locah* dimasukkan ke dalam 3 atau 4 karung, Nek Nurhayati harus bolak balik 3 atau 4 kali menelusuri jalan jorong dengan sekarung *locah* di pundak, menuju rumahnya, untuk mengangkut 3 atau 4 karung *locah* yang sudah diambil. Jarak antara rumah dan tempat mengambil *locah* kira-kira 2 km.

Sesampai di rumah, setelah semua *locah* terkumpul, Nek Nurhayati mencampurnya dengan pasir halus sampai menjadi adonan yang siap dibentuk menjadi gerabah. Membuat gerabah dilakukan dari Senin sampai Jumat. Sepanjang Sabtu sampai malam Minggu, semua gerabah yang sudah dibentuk dibakar untuk dipasarkan hari Minggu. Begitulah kegiatan keseharian Nek Nurhayati dan 6 nenek-nenek lainnya di Galogandang.

Gerabah yang dihasilkan oleh nenek-nenek di Galogandang berupa: pot bunga, celengan berbentuk manggis dan pepaya, periuk yang biasa digunakan untuk tempat ari-ari (tembuni atau plasenta) yang kemudian ditanam atau dilarungkan. Produk mereka tidak hanya terbatas pada ketiga jenis di atas, namun mereka tidak mau membuat yang lain karena tidak ada permintaan. Dulu, mereka pernah membuat guci, vas bunga, asbak dengan berbagai motif buah-buahan dan binatang, tapi tidak laku di pasaran.

Dari segi kemampuan teknis, tidak diragukan. Maklum, mereka sudah memiliki ‘jam terbang’ yang lebih, rata-rata sudah bekerja di atas

50 tahun. Nek Nurhayati misalnya, sudah membuat gerabah sejak usia 15 tahun, sedangkan usianya sekarang 68 tahun. Begitu juga dengan Nek Radias (biasa dipanggil Mak Abiang), mulai membuat gerabah sejak kelas 4 Sekolah Rakyat, usianya sekarang 65 tahun. Nenek-nenek ini sudah sangat terampil. Untuk membuat bentuk bulat, dilakukan dengan menaruh batu bundar sebesar tinju pada tempat yang diperkirakan akan menjadi bagian dalam dan sebelah luarnya dipukul menggunakan kayu pipih. Tidak sampai lima menit, sudah jadi bentuk bola yang kedua kutupnya masih bolong. Kalau akan dijadikan periuk tinggal menambal kutub bagian bawah dan menambah bibir berbentuk lingkaran pada bagian atas. Itu mereka lakukan sambil bercakap-cakap.

“*Feelling* mereka sangat tajam,” bisik Adirozal, salah seorang dosen pada Jurusan Kriya, Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Padang Panjang (kini ISI-ed), yang juga salah seorang peneliti dan pemerhati gerabah.

“Untuk membuat bulatan seperti itu, seniman gerabah sekalipun biasanya menggunakan alat putar,” lanjutnya.

Begitulah rutinitas yang dijalani nenek-nenek Galogandang, dari hari ke hari, minggu ke minggu, tahun ke tahun. Berbilang tahun, sudah lebih dari lima puluh tahun mereka sebagai pengrajin gerabah, namun nasib mereka tidak pernah berubah. Persoalannya adalah pada harga jual yang terlalu murah. Jika mereka sampai sekarang tetap bertahan dengan kerajinan gerabah, lebih disebabkan ingin mempertahankan tradisi yang sudah lama mereka geluti dan merupakan ciri khas Jorong Galogandang. Setidaknya, begitulah yang mereka yakini sampai sekarang. Galogandang bukanlah Galogandang kalau tidak menghasilkan gerabah.

Galogandang Penghasil Gerabah

Jorong Galogandang mungkin termasuk salah satu jorong tua di Sumatera Barat (Minangkabau) karena di dalam *Kaba Cindua Mato* (kisah yang bercerita tentang Kerajaan Pagaruyung di bawah kepemimpinan Bundo Kandung) disebutkan bahwa Cindua Mato pernah mengunjungi jorong ini dan salat di salah satu surau yang terdapat Galogandang. Artinya, jorong ini sudah dikenal pada zaman Bundo Kandung berkuasa.

Nama Galogandang berasal dari kata “sagalo bagandang” (segala bergendang). Pemberian nama demikian berkaitan dengan proses pembuatan gerabah di sana yang dilakukan dengan cara memukul-

memukul tanah liat yang akan dibentuk. Karena semua penduduk Galogandang pada awalnya adalah pembuat gerabah, di mana-mana orang memukul-memukul tanah liat, nama Galogandang identik dengan suara gendang pembuat gerabah. Jika di jorong ini tidak ada lagi orang yang membuat gerabah, jorong ini akan berganti nama menjadi *Galolagang* dari kata *sagalo langang* (segala lengang).

Oleh sebab itulah, nenek-nenek yang seharusnya sudah memasuki masa pensiun, masih tetap bertahan membuat gerabah. Jadi, kalau pun mereka membuat gerabah sampai sekarang bukan semata untuk mendapatkan penghasilan, namun lebih disebabkan oleh ikatan batin sebagai orang Galogandang yang identik dengan gerabah. Tanpa gerabah Galogandang akan hilang. Itu adalah keyakinan yang meresap dan mereka sangat sadar akan hal itu.

Jorong Galogandang termasuk ke dalam kanagarian Andaleh. Di sebelah bawah Andaleh terdapat Kanagarian Mungo. Agak ke atas, mendekati pinggang Gunung Sago terdapat Jorong Biaro. Ketiga daerah tersebut, secara historis mempunyai keterkaitan yang erat. Masyarakat di sana percaya bahwa mereka sama berasal dari Pariangan. Sebuah daerah yang dianggap sebagai daerah tertua dan tempat menetap pertama orang Minangkabau.

Menurut cerita, nenek moyang yang berasal dari Pariangan tersebut setelah sampai di satu tempat menanam sebatang pohon yaitu pohon andaleh. Wilayah di sekitar tempat menanam pohon andaleh tersebut dinamai dusun Andaleh. Pohon tersebut menjadi besar, ketika berbunga karena ditiup angin yang berhembus dari Gunung Sago, bunga bertebaran sanpai ke daerah yang berada di bawahnya. Daerah tempat sebaran bunga andaleh tersebut mereka namai dengan dusun Mungo (berasal dari kata ‘bungo’). Dengan perjalanan waktu, penduduk di kedua daerah ini bertambah banyak, dusun berkembang menjadi nagari, maka terbentuklah Nagari Andaleh dan Nagari Mongo.

Nama Biaro agaknya berasal dari kata *vihara*. Perubahan dari *vihara* menjadi “biaro”, secara linguisitis dapat dijelaskan sebagai berikut. Dalam bahasa Melayu, *vihara* berubah menjadi ‘biara’ dan dalam bahasa Minangkabau berubah menjadi ‘biaro’.

Diperkirakan, di jorong Biaro, dulunya terdapat sebuah *vihara* atau biaro. Sebagai tempat peribadatan, biaro membutuhkan barang-barang dari gerabah yang digunakan untuk upacara keagamaan maupun untuk keperluan sehari-hari. Karena di Jorong Biaro tidak terdapat tanah liat yang digunakan sebagai bahan dasar gerabah, dicarilah di tempat lain.

Kebetulan di Kenagarian Andaleh ada suatu tempat yang mempunyai tanah liat yang bagus. Sejak itu mulailah gerabah dikerjakan di tempat tersebut, yang pembuatannya dilakukan dengan memukul-mukul. Sejak itu pula, tempat pembuatan gerabah tersebut dinamakan Galogandang.

Nasib Gerabah

Secara kualitas, gerabah produksi nenek dari Galogandang, dapat bersaing dengan gerabah dari tempat lain. Buktinya, gerabah ini mendapat pasar yang baik di Batam, Singapura, Malaysia, dan India. Mutu bahan bakunya pun bagus, tidak kalah dengan tanah liat di Kasongan, Yogyakarta. Salah seorang tamatan D3 ITB yang pernah melakukan penelitian di Galogandang dan sekarang menjadi mantu salah satu keluarga di sini, menyatakan bahwa tanah liat Galogandang lebih baik mutunya dibanding tempat lain. Hal itu dapat pula dibuktikan dengan proses pembakaran. Hanya dengan pembakaran bersuhu rendah tanah liat Galogandang menghasilkan gerabah yang cukup baik.

Namun, kualitas yang baik tidak diikuti oleh harga yang baik pula. Sebuah periuk, celengan, atau pot bunga hanya dihargai oleh pedagang pengumpul senilai Rp600 (enam ratus rupiah). Jika dalam seminggu masing-masing mereka dapat menghasilkan 300 buah gerabah, berarti setiap mereka hanya berproduksi Rp180.000 per minggu. Padahal sesampai di Batam, Singapura, Malaysia, dan India harganya jauh tinggi. Di Batam, sebuah periuk yang digunakan untuk tempat ari-ari tersebut harganya bisa mencapai Rp150.000.

Persoalan sebenarnya adalah pada manajemen produksi dan pemasaran. Gerabah dari Galogandang yang dijual di Batam, Singapura, Malaysia, dan India, tidak dijual seperti aslinya. Sesampai di tempat tujuan, sebelum dijual, semua gerabah diberi warna dan motif tertentu. Untuk periuk ari-ari, jika ada pesanan agar di periuk dituliskan nama pemilik ari-ari, penjual akan mengerjakannya. Jadi, yang membuat nilai tambah adalah warna dan motif. Tidak usah jauh-jauh, di Bukittinggi, celengan asal Galogandang dijual seharga Rp5.000 setelah diberi warna dan motif.

Kalau dicermati lebih jauh, modal memberi warna dan motif untuk satu periuk, celengan, dan pot, mungkin tidak lebih dari Rp1.000. Berarti, jika dicat dan diberi motif langsung oleh pengrajin, modalnya hanya Rp1.600 dan mungkin dapat dijual Rp2.500-Rp3.000. Pengrajin mendapat tambahan penghasilan sekitar Rp1.100-Rp1.400. Jika masing-masing pengrajin dapat menyelesaikan 300 gerabah per minggu, mereka

akan mendapat tambahan penghasilan sebesar 300 x Rp1.100Rp1.400, yaitu Rp330.000-Rp420.000 per minggu. Penghasilan masing-masing mereka keseluruhan dalam satu minggu akan menjadi Rp180.000 ditambah Rp330.000 atau Rp420.000, yaitu sebesar Rp510.000-Rp600.000.

Tatapi kenyataan di lapangan tidak sesederhana itu. Selain tidak punya modal untuk membeli pewarna, mereka tidak mempunyai keahlian dalam membuat motif yang bagus untuk gerabah. Membuat gerabah tidak memerlukan modal. Semua bahan disediakan oleh alam. Asal memiliki keterampilan, kemauan, dan punya waktu untuk mengerjakan, jadilah keramik seperti yang mereka produksi saat ini.

Siapa yang tidak ingin maju? Mereka menunggu uluran tangan dari siapa pun, yang mempunyai perhatian terhadap keadaan mereka. *

Sumber: Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, Nomor 2 Juli 2002

S. SOPAN

Jalur Sejarah yang Merana

Setiap Minggu, di belakang pasar tradisional Kuamang—sebuah daerah yang jaraknya kira-kira 15 km sebelah timur Rao, Pasaman—dapat dilihat pemandangan yang sudah tidak biasa untuk saat ini. Ada sebuah rumah khusus yang berfungsi sebagai penginapan, tempat makan dan minum, yang di belakangnya ditambatkan sekitar 30 ekor *kudo baban*. Sepintas, suasana seperti itu mengingatkan kita akan suatu tempat dalam film-film koboi Amerika.

Orang yang menginap, makan, dan minum di rumah khusus tersebut adalah pemilik kudo baban tersebut, dan dipastikan mereka bukan penduduk Kuamang. Mereka berasal dari Sopian. Sopian merupakan daerah yang terletak di sebuah puncak bukit, yang masih dalam gugusan Bukit Barisan, sebelah timur Kuamang. Dari Kuamang ke Sopian, dengan berjalan kaki dapat ditempuh dalam waktu 3 jam. Tidak ada kendaraan. Untuk angkutan barang sampai saat ini masih digunakan kudo baban.

Setiap Sabtu, para “koboi” tersebut turun dari Sopian dengan kafilah kudo baban menuju Kuamang, membawa hasil bumi yang laku

dijual, seperti karet, gambir, dan minyak nilam. Sampai di Kuamang, mereka menginap di sebuah rumah yang memang telah disediakan khusus oleh beberapa penduduk Kuamang. Hasil bumi yang dibawa kadang milik mereka, kadang milik orang lain, yang akan dijual di pasar Kuamang, hari Minggu. Kalau barang yang dibawa tersebut bukan miliknya, pagi Minggu mereka akan kembali ke Sopan membawa barang milik orang lain atau padagang. Artinya, mereka hanya penyedia jasa angkutan. Mereka yang membawa barang milik sendiri, terlebih dahulu menunggu barang terjual untuk mengganti dengan barang kebutuhan sehari-hari seperti beras, gula, dan kebutuhan pokok lainnya, serta berangkat kembali ke Sopan Senin pagi.

Kebanyakan dari mereka adalah penyedia jasa angkutan. Upah 1 kg barang dari Sopan ke Kuamang atau sebaliknya Rp 500. Satu kudo baban dapat membawa barang sebanyak 75-80 kg. Sekali jalan (dari Sopan ke Kuamang atau sebaliknya) mereka mendapat upah Rp37.500-Rp40.000. Dalam satu minggu, mereka dapat melakukan sekali perjalanan Sopan-Kuamang pulang pergi. Artinya, dalam seminggu minimal mereka menerima upah 2 x Rp37.500, yaitu Rp75.000. Jika dalam sebulan, mereka dapat melakukan perjalanan 4 kali, total upah dalam sebulan adalah Rp300 ribu.

Jumlah tersebut belum dikurangi dengan biaya penginapan dan makan selama di Kuamang. Taroklah Rp60.000 sebulan (satu kali ke Kuamang Rp 15.000), pendapatan bersih dalam sebulan menjadi Rp240.000. Apakah ini layak?

Layak atau tidak sifatnya sangat relatif. Sopan yang berpenduduk lebih kurang 150 jiwa atau 30 KK, tidak dapat dikatakan daerah kaya. Bagi para “kobi” dari Sopan ini, hal itu harus mereka terima. Mereka orang-orang sederhana, lugu, dan terbiasa hidup dengan keras. “Jika sakit, kami tahan saja, namun kalau sudah tidak tahan satu-satunya tempat berobat adalah ke dukun,” kata Abadul Wahid St. Maharajo, Walinagari Sopan, salah seorang “kobi” dari Sopan, ketika ditemui di penginapan.

Untuk sekolah pun, anak-anak harus berjalan kaki ke Kuamang. Bangunan sekolah yang sudah ada, tidak berfungsi karena tidak ada guru yang mau mengajar. Kebanyakan dari anak Sopan yang sekolah di Kuamang menetap di sana, pulang seminggu sekali atau baiaya diantar oleh orang tua mereka seminggu sekali pula.

Jalur Sejarah

Hasil bumi Sopan tidak hanya karet, gambir, dan nilam seperti yang disebut di atas. Daerah ini kaya dengan hasil hutan seperti rotan, kemenyan, dan damar, namun ketiga komoditas tersebut mempunyai harga jual yang layak. Hal itu pula yang menyebabkan masyarakat sopan mulai beralih menanam karet, gambir, dan nilam. Ketiga komoditas ini masih baru bagi bagi masyarakat Sopan, sekitar tahun 70-an.

Rotan, damar, dan kemenyan adalah komoditas yang penting pada zaman dulu. Salah satu penyebab datangnya bangsa Eropa ke Nusantara adalah untuk mendapat komoditas tersebut secara langsung. Oleh sebab itu, Sopan, dulunya diperkirakan sebuah daerah yang mempunyai peranan penting.

Sisa-sisa kemegahan Sopan maungkin dapat ditelusuri melalui jalur yang dapat dicapai dari sini. Dulu, Sopan dapat dikatakan sebagai sentral. Arah ke barat melalui Kuamang, Tapus, Beringin, sampai di Rao. Arah ke timur ada tiga daerah utama yang dapat dicapai, yaitu Pangkalan Koto Baru (Kabupaten Lima Puluh Koto), Bangkinang (Riau), dan Payakumbuh. Ketiga jalur tersebut dimulai dari Muaro Sungai Lolo (perbatasan Kabupaten Pasaman dengan Lima Puluh Koto Koto) yang jaraknya kira 7 jam perjalanan dari Sopan, arah ke Timur. Dari Sopan melalau Rumah Batu, Batang Sikombuang, Ronah Botuang, Tobang, Rotan Gotah, Pintuae, sampai di Muaro Sungai Lolo. Di Muaro Sungai Lolo jalur ini akan bercabang: (1) melalui Patamuan, akan sampai ke Rokan, Ujung Batu, akhirnya ke Bangkinang; (2) melalui Koto Tengah, akan sampai ke Gelugur, Sialang, Muaro Peti, akhirnya samapi di Pangkalan; (3) melalui Nenang, sampai ke Mahat, Suliki, Limbonang, Danguang-Danguang, sampai di Payakumbuh.

Jalur-jalur di atas sampai sekarang masih bisa ditempuh, namun sudah tidak efektif dari segi jarak dan waktu. Dulu, menurut Wali Nagari Sopan Abdul Wahid St. Maharajo, hasil hutan (seperti damar, rotan, kemenyan) tidak dijual di Kuamang seperti sekarang, tetapi dibawa ke Bangkinang atau Payakumbuh. Menurut Minan, tertua di antara para “koboï”, pemilihan Kuamang sekarang, sebagai tempat penjualan hasil bumi, atas pertimbangan jarak yang lebih dekat. Itu pun baru dilakukan setelah adanya hubungan antara Rao dengan Kuamang. Sebelumnya tidak pernah. *

Sumber: Majalah Analisis dan Pemikiran SAGA, Nomor 2 Juli

2002

T. ESTETIKA DALAM PERSPEKTIF

Budaya Minangkabau

Masalah estetika cukup rumit karena bidang ini bukan hanya sebatas sen dan filsafat. Untuk memahami estetika, beberapa hal perlu diperhatikan: 1) apresiasi terhadap seni mencakup pengamatan (mendengarkan, membaca, dan lain-lain) pada situasi dan modus yang berbeda sehingga seseorang dapat menikmati dan meresapi segala sesuatu yang terpendam dalam karya tersebut. Apresiasi sering melibatkan berbagai kalangan seperti dosen, pencinta seni, serta melalui berbagai cara seperti peragaan, percakapan formal, dan bahkan dengan mengulangi secara diam-diam; 2) kritik terhadap karya seni terdiri atas kata-kata, yaitu kata-kata tentang karya seni dan dirancang untuk lebih memahami dan mengapresiasi karya seni (gaya atau periodenya) dengan cermat. Kritik terhadap seni merupakan cara untuk mencapai tujuan akhir yang lazim dilakukan di akademi/universitas yang mengurus seni, sastra, musik, lukisan, pahat arsitek dan tari dengan melibatkan orang yang begitu telaten di bidangnya; dan 3) estetika termasuk bidang filsafat. Dalam estetika kita mencoba mengklarifikasi konsep yang dipakai dalam berpikir dan berbicara tentang objek pengalaman estetika (yang umumnya adalah karya seni, objek alam, pohon, matahari, lereng bukit dan manusia itu sendiri). Di antara konsep-konsep yang dipakai secara konstan untuk membicarakan estetika adalah Estetika (keindahan), nilai keindahan, makna estetika, simbolisme, representasi, ekspresi, kebenaran, dan seni.

Secara teknis, estetika dapat diartikan sebagai ilmu yang mempelajari keindahan. Keindahan tersebut terdapat di mana-mana. Di samping itu, manusia juga membuat keindahan yang dituangkan dalam karya seni. Keindahan karya seni yang diciptakan manusia tersebut dapat dinikmati, namun sebagai penikmat belum dapat disebut sebagai ahli estetika. Estetika bukanlah cara untuk menikmati keindahan tetapi usaha untuk memahami dan menjelaskannya (Anwar,1985:9).

Estetika berasal dari bahasa Yunani *aesthesis* yang berarti perasaan atau sensitivitas. Hal itu disebabkan keindahan itu erat kaitannya dengan selera dan perasaan yang dalam bahasa Inggris disebut *taste* dan dalam bahasa Jerman disebut *geschmack*. Namun dalam perkembangan selanjutnya arti kata estetika berubah menjadi bidang filsafat yang mengupas persoalan indah atau tidak indah. Dalam

perkembangan awal ilmu pengetahuan dan filsafat estetika bersama etika dan logika disebut sebagai tri tunggal ilmu normatif. Bahkan, perguruan tinggi yang didirikan Plato, hanya mengajarkan logika, etika, dan estetika.

Oleh sebab itu, sebelum berbicara mengenai objek dan metode estetika, karena berhubungan cara mendefinisikan estetika, diperlukan uraian tentang sejarah dan perkembangannya. Setelah itu akan dibicarakan objek, teori, dan metode dalam estetika.

Sejarah Perkembangan Estetika

Secara umum, sejarah perkembangan estetika dapat dibagi atas tiga periode: (1) periode dogmatis, yaitu tahap pembentukan, (2) periode kritika, yaitu tahap perkembangan, dan (3) periode positif, yaitu dari perkembangan hingga saat ini. Periodisasi ini tidak sepenuhnya dapat dipisah seperti di atas, namun hanya sebatas pembeda saja. Dalam periode dogmatis, misalnya, tetap sudah ada perkembangan, namun perkembangan yang paling pesat dan dapat diamati dengan jelas adalah pada periode kritika. Periodisasi dimaksudkan hanya sebagai pembeda bukan sebagai pemisah. Oleh sebab itu, pembicaraan selanjutnya tidak didasarkan atas periode tersebut, melainkan berdasarkan urutan kemunculan tokoh dan pemikirannya.

Selain itu, mungkin akan lebih menarik pembagian periode perkembangan estetika yang dikemukakan oleh Mudji Sitrino dalam buku *Estetika Filsafat Keindahan* (1993). Ia membagi sejarah perkembangan estetika ke dalam tiga periode. Dasar pemikiran ini dilatarbelakangi oleh pandangannya yang tidak terlepas dari nilai agama dan kepercayaan. Ini menarik karena berbicara mengenai estetika Minangkabau yang tak bisa dilepaskan dari agama dan kepercayaan masyarakat Minangkabau.

Berikut tiga periode perkembangan estetika yang dikemukakan oleh Mudji Sitrino.

ZAMAN YUNANI KONO

Plato (428-348 SM)

Tokoh pertama yang mengenalkan estetika adalah Plato. Ia yang mengajarkan estetika pertama kali di perguruan tinggi yang didirikannya. Hal itu juga yang menyebabkan periode ini disebut periode platonis.

Plato adalah filsuf pertama di dunia Barat yang dalam seluruh karyanya mengemukakan pandangan yang meliputi hampir semua pokok estetika, yang dibahas sepanjang sejarah filsafat sampai dewasa ini. Pembahasannya tidak utuh dan merupakan suatu sistem tersendiri, tetapi tersebar dalam seluruh karyanya.

Pandangan Plato tentang keindahan dapat dibagi atas pandangannya tentang dunia ide dan dunia nyata. Pandangannya yang pertama ia kemukakan dalam wawancara *Symposion* sebagai pendirian Socrates. Socrates mengatakan bahwa ajaran itu diterimanya dari seorang dewata bernama Diotima. Menurutnya, yang indah itu adalah benda material, misalnya, tubuh manusia yang tampak. Jika selanjutnya melihat manusia seperti itu, pengalaman akan keindahan itu menjadi meningkat. Kemudian Socrates mengajak pendengar untuk lebih maju lagi sampai pada idea yang indah. Itulah yang paling indah, sumber segala keindahan. Semua keindahan lain hanya mengambil bagian yang indah yang ada dalam dunia idea.

Pandangan kedua terdapat dalam *Philebus*. Di sini dinyatakan bahwa yang indah dan sumber segala keindahan itu adalah yang paling sederhana. Sederhana maksudnya adalah dalam bentuk dan ukuran yang tidak dapat diberi batasan yang jelas. Keindahan seperti itu, tentang warna, misalnya, warna merah. Keindahan warna merah ini tidak dapat dibandingkan dengan keindahan warna hijau, karena keduanya memang berbeda.

Pandangan pertama sesuai dengan seluruh filsafat Plato. Jika dilihat saat ini jadi kurang memuaskan karena Plato melepaskannya dari pengalaman jasmaniah. Dengan demikian, suatu teori dapat disebut indah dengan pengertian yang jauh dari pengertian indah dalam kehidupan sehari-hari. Menurut Plato, keindahan dalam pengertian hidup sehari-hari adalah keindahan tingkat kedua.

Pandangan Plato yang kedua punya keistimewaan karena tidak terlepas dari pengalaman inderawi yang merupakan unsur konstitutif dari pengalaman estetis dalam pengertian sehari-hari. Dalam pandangan kedua ini unsur inderawi dijabarkan sesedikit mungkin.

Tentang sikap Plato terhadap karya seni terutama dijabarkan dalam *Politeia* (Republik). Di sini Plato tidak hanya berpendapat bahwa karya seni adalah tiruan yang jauh dari kebenaran sejati tetapi juga bahwa karya seni menjauhkan para warga negara, terutama para remaja, dari tugasnya untuk membangun negara. Plato melawan karya sastra dan drama yang tidak memuat kebenaran. Misalnya, karya sastra yang

mengemukakan perilaku kasar para dewa, kebohongan, pertumpahan darah, dan lain sebagainya.

Aristoteles (384-322 SM)

Sebagai murid Plato, Aristoteles mengemukakan pandangan yang mirip dengan pandangan Plato, tetapi dari sudut pandang yang berbeda. Pandangan Aristoteles dapat dilihat dalam *Poietika*. Dalam buku ini Aristoteles mengemukakan persoalan keindahan menyangkut keseimbangan dan keteraturan ukuran: ukuran material. Pangan ini berlaku untuk benda-benda alam maupun untuk karya seni ciptaan manusia.

Karya seni yang dibicarakan Aristoteles terutama sastra dan drama. Menurutnya, karya seni harus dinilai sebagai tiruan, yakni tiruan dari alam dan dunia manusia. Aristoteles tidak menyetujui penilaian negatif Plato terhadap karya seni. Tiruan yang dimaksudkannya bukan sekadar tiruan belaka karena minatnya lebih kepada sastra dan drama, bukan seni lukis.

Pembuat karya seni (sastra) menurut Aristoteles berbeda dari karya sejarah yang harus mencerminkan kejadian yang pernah terjadi. Karya seni seharusnya memiliki keunggulan filosofis, yang tidak hanya mencerminkan kejadian sesaat, dapat berlaku universal dan sepanjang masa.

Hal yang paling penting dalam pandangan Aristoteles adalah mengenai katarsis, pemurnian atau penyucian. Segala peristiwa, pertemuan, wawancara, permenungan, keberhasilan, kegagalan, dan kekecewaan, harus disusun sedemikian rupa sehingga pada suatu saat secara serentak semuanya tampak logis namun seolah-olah tidak terduga. Pada saat itulah katarsis muncul secara tiba-tiba. Semuanya pecah dan mencair, tak jarang terjadi secara mengharukan. Katarsis adalah puncak dari karya seni.

Pandangan Aristoteles ini sangat besar pengaruhnya terhadap filsafat keindahan setelahnya.

Stoa dan Epikurisme

Aliran Stoa mengemukakan bahwa karya seni yang baik itu adalah karya seni yang dapat menimbulkan ketenangan jiwa (*apatheia*). Sedangkan aliran Epikurisme lebih menekankan kepada isi keindahan yang bersifat material antara lain bahwa seni untuk tujuan pendidikan. Sikap ini dipengaruhi oleh penghargaan akan kenikmatan material.

Plotinos (205-270 SM)

Plotinos dikenal dengan filsafatnya tentang pengaliran atau emanasi. Ia mengemukakan bahwa semua hal berasal dari Yang Esa dan kembali kepada-Nya. Dalam perjalanan kembali kepada Yang Esa itu manusia mengalami sesuatu yang disebut indah. Keindahan itu ditemukan dalam yang terlihat, yang terdengar, bahkan juga dalam watak dan tingkah laku manusia.

Pengalaman tentang keindahan terbentuk dari persatuan dari berbagai bagian yang berbeda. Sebuah rumah indah karena merupakan kesatuan bahan-bahan yang tidak sama: batu, kayu, dan besi, dan terdiri pula atas bentuk yang berbeda: segi tiga, lingkaran, dan persegi.

Di sini terlihat bahwa Plotinos mendekatkan pengalaman estetis dengan pengalaman religius.

Agustinus (353-430 SM)

Pandangan Agustinus dipengaruhi oleh Neoplatonisme. Menurutnya pengamatan mengenai keindahan mengandaikan dan memuat suatu penilaian. Bila menilai objek yang indah, pengamatnya harus sesuai dengan apa yang ada di dalamnya, yaitu keteraturannya. Bila menilai objek yang jelek, harus diamati sebagai sebuah penyimpangan dari yang harus ada di dalamnya, yaitu ketidakteraturan. Untuk dapat mengamati keduanya pengamat harus memiliki idea tentang keteraturan yang ideal yang hanya diterima melalui “terang ilahi” (*divina illuminato*).

Thomas Aquinas (1225-1274 M)

Pandangan Aquinas tersebar dalam beberapa karyanya. Pandangannya tentang keindahan cukup penting dalam perkembangan pandangan tentang keindahan dalam zaman modern, dan teorinya juga cukup banyak dikutip. Menurut Aquinas, keindahan terkait dengan pengetahuan.

**RINGKASAN SEJARAH KESENIAN
DALAM TIGA AGAMA MONOTEIS**

Dalam tradisi bangsa Yahudi, baik Abraham maupun Musa dan para nabi sesudahnya dipandang sebagai utusan Tuhan untuk menjunjung tinggi iman akan Allah Yang Maha Agung, sambil mengajak dan menegur bangsa Yahudi untuk menghancurkan segala berhala. Dalam kerangka itu semua patung dan gambar-gambar manusia maupun hewan

dilarang demi mempertahankan kemurnian iman, terutama karena patung dan gambar-gambar seperti itu oleh bangsa-bangsa di sekitarnya disembah sebagai dewa-dewa.

Dengan begitu, iman yang monoteistis bisa dipertahankan. Hal ini membawa implikasi dalam bidang kesenian. Salah satu akibat dari kenyataan di atas ialah bahwa seni rupa tidak banyak berkembang walaupun ada perhiasan tempat-tempat suci, ada kaligrafi, ada keindahan dalam pakaian sehari-hari, kenegaraan maupun peribadatan, dan ada alat-alat untuk ibadat. Selain itu tentu ada mazmur, musik, nyanyian, tarian.

Setelah peristiwa pembuangan di Babilon, di seluruh wilayah di sekitar Laut Tengah sampai agak jauh ke Timur aliran dan pandangan helenisme tersebar dan mulai berkembang, apalagi orang Yahudi ikut merantau di seluruh wilayah itu. Pandangan ini khususnya berkembang di kalangan mereka yang tinggal di perantauan (*“diaspora”*). Di kalangan ini muncul suatu *“kosmopolitisme”* dengan anggapan-anggapan yang mungkin lebih luas dari pada anggapan selama abad-abad sebelumnya. Perkembangan sikap baru ini dicurigai oleh bangsa Yahudi yang tetap tinggal di tempat asal.

Sikap baru ini mengakibatkan munculnya terjemahan Kitab Suci ke dalam bahasa Yunani (Septuaginta), dan perkembangan dalam bidang kesenian, seperti terlihat dalam peninggalan Sinagoga Dura-Eropos di tepi Sungai Eufrat, di daerah Syria sekarang. Di situ terdapat bermacam-macam lukisan berdasarkan cerita-cerita Kitab Suci. Pelukisan seperti itu diperbolehkan berdasarkan keyakinan bahwa Allah ikut ambil bagian dalam proses sejarah nenek-moyang mereka. Oleh karena itu, untuk tetap mengenang karya Allah itu, karya seni dianggap berguna, meskipun ada manusia dan hewan yang ikut digambarkan di dalamnya.

Keyakinan dan iman akan Allah ini memperoleh dimensi baru yang bertitik pangkal pada peristiwa Yesus dalam lingkungan Yahudi, yang diimani sebagai Putra Allah yang menjelma menjadi manusia. Iman ini diungkapkan dalam tulisan yang tidak lama kemudian diterima secara umum sebagai Kitab Suci Perjanjian Baru, sederajat dengan Kitab Suci bangsa Yahudi yang diberi nama Perjanjian Lama.

Pada masa itu di semenanjung Arab, di luar wilayah kekaisaran kristiani, terjadi pembaharuan besar dalam penghayatan iman akan Allah Yang Maha Esa, yang dirintis oleh Nabi Muhammad SAW. Salah satu ajaran utama yang termuat dalam Alquran ialah bahwa demi kemurnian penyembahan Allah Yang Maha Esa itu semua berhala harus

dimusnahkan, dan implikasinya lebih lanjut bahwa penggambaran manusia itu dianggap haram.

Tidak lama kemudian Islam mulai tersebar di banyak wilayah yang sudah Kristiani. Cukup lama, di bawah beberapa kalifah yang bijaksana, komunitas Islam dan Kristiani berhasil hidup secara berdampingan di seluruh wilayah Timur Tengah sampai dengan Persia. Ternyata pada masa Islam awal itu, khususnya dalam lingkungan Shi'a, gambar manusia masih dianggap halal, termasuk Muhammad sendiri, seperti tampak dalam sejumlah hiasan naskah kuno dari Persia. Tidak lama praktik semacam ini dipandang haram. Akibatnya, seniman-seniman Islam berbelok ke beberapa bentuk kesenian yang tersedia bagi mereka dan terjadilah perkembangan yang hasilnya menakjubkan sampai dewasa ini: arsitektur masjid maupun istana, hiasan dinding dalam bentuk lukisan maupun mosaik dengan tema daun-daunan atau matematis dan benteng. Seni sastra juga mencapai beberapa mutu yang amat tinggi.

Meskipun pada masa itu antara umat Islam dan kristiani di wilayah yang dikuasai Islam masih ada sikap saling menerima, di kalangan orang kristiani berkembanglah perasaan malu dengan begitu banyak ikon dan gambar di gereja-gereja dan tempat-tempat umum lainnya. Di samping itu masih ada suatu unsur dari dalam umat Kristiani sendiri, yakni rasa curiga di kalangan tertentu terhadap penghormatan ikon dan patung Kristus seakan-akan keilahian-Nya kurang diakui. Kelompok yang melawan ikon-ikon suatu saat didukung oleh kaisar, lalu terjadilah “ikonoklasme” atau penghancuran ikon secara besar-besaran. Keadaan tenang baru tercapai lagi sewaktu dalam Konsili Nicea II (787) ikonoklasme ditolak dan sikap hormat pada ikon-ikon dinyatakan sesuai dengan iman Kristiani. Tetapi puluhan dan mungkin ratusan ribuan ikon, patung dan gambar lain sudah dihancurkan.

PERALIHAN KE MASA RENAISSANCE DAN HUMANISME

Melalui perubahan mendalam yang mulai terjadi sejak puncak perkembangan kebudayaan dan filsafat Abad Pertengahan Barat (abad ke-13) sudah tampak ciri masa modern Barat, yaitu tekanan pada subyek. Sudah kita lihat bahwa Tomas de Aquino selama abad itu mengangkat peranan subyek sama seperti pada masa purba telah dilakukan Aristoteles. Kedua-duanya hidup dalam suatu kebudayaan di mana penghargaan akan yang partikular ditemukan atau ditemukan kembali.

Kedua-duanya terlibat juga dalam pergeseran nilai dari yang lebih sakral menuju yang lebih profan.

Dalam masa yang masih sedang kita bicarakan ini pergeseran itu dapat kita saksikan dalam dua seniman termasyhur, yaitu penyair berbahasa Italia Dante Alighieri (1265-1321) dan pelukis Giotto (1266-1337). Kedua-duanya memang masih mewakili “abad iman”, tetapi karya mereka membicarakan dan menampilkan banyak pokok dan tokoh profan, dengan minat besar akan yang konkret, partikular dan individual. Masa berikutnya sudah menunggu di ambang pintu.

Masa Modern (Sampai Akhir Abad ke-19)

Pada awal masa Renaissance, khususnya di Kota Firenze, filsafat Plato dipelajari dan amat dikagumi. Salah seorang anggota “akademi” yang bersangkutan ialah Marsilio Ficino (1433-1499) yang antara lain secara teoretis menyelidiki soal keindahan. Ia berpandangan bahwa dengan suatu “konsentrasi yang mengarah pada inti batin” seorang seniman mendahului penciptaan karya seni yang kemudian diwujudkan secara nyata. Dalam pandangan ini ada suatu bentuk dualisme yang bahkan tidak ada dalam karya Plato sendiri. Pandangan ini sudah mendekati rasionalisme yang akan muncul di kemudian hari. Dalam hal ini sebenarnya Plato lebih dekat dengan pendekatan eksistensial-fenomenologis modern yang suka menekankan terjadinya ilham seni dalam penciptaan karya seni itu sendiri, dan juga menekankan kesinambungan pengamatan karya seni dengan muncul dan berkembangnya rasa keindahan atau pengalaman estetis. Hubungan itu bersifat timbal balik: yang satu mendukung yang lain.

Di samping itu, di Italia juga ada beberapa seniman pencipta karya seni, yang sekaligus menjadi teoritikus atau malahan filsuf kesenian, keindahan dan estetika secara umum. Perintis kelompok itu ialah Leon Battista Albert (1409-1472), seorang arsitek yang menyelidiki syarat-syarat apa yang kiranya harus dipenuhi dalam karya seni lukis, seni pahat dan arsitektur dari sudut pengolahan materi, yaitu suatu keseluruhan yang terdapat di antara segala bagian karya seni yang dengan demikian menjadi satu kesatuan. Untuk menikmati keindahan karya seni, yakni untuk dapat mengamati keselarasan tadi, si penggemar dituntut memiliki “cita rasa keindahan” (*sense of beauty*).

Lebih terkenal lagi ialah Leonardo da Vinci (1452-1519), seorang ahli ilmu alam dan seniman ternama, yang menulis tentang seni lukis dan tekniknya) secara istimewa juga menyinggung kesetiaan dan

ketelitian dalam penggambaran sembari memperhatikan segala unsur sampai yang terkecil sekali pun. Kecenderungan terakhir ini merupakan warisan dari akhir Abad Pertengahan. Da Vinci juga mengadakan studi tentang “hukum-hukum” perspektif yang amat berarti.

Perlu disebutkan juga beberapa seniman besar yang menguasai hampir segala bidang seni rupa (lukisan, pahatan, arsitektur, syair pun) seperti Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Sanzio Raphael (1483-1520) dan Donato Bramante (1444-1514). Sama seperti da Vinci, mereka yakin bahwa dalam menciptakan karya seni si seniman perlu berpegang pada pedoman umum bahwa karya seni mana pun akan “takluk” pada ilham seniman asal seniman tersebut “taat” pada alam. Ini tidak berarti bahwa alam harus ditiru begitu saja, tetapi pengejawantahan ilham seniman dalam bahan karya seni harus terjadi berdasarkan pengamatan dan penelitiannya terhadap alam, khususnya tubuh manusia sebagai sumber keseimbangan ukuran yang menjamin terjadinya karya seni dan pengalaman estetis dalam rangka mengekspresikan apa yang sedang dihayati atau dibayangkan oleh seniman itu. Makin setia ia, makin berhasil dan sangguplah ia “berbicara” lewat karya seni itu.

Di Jerman sikap dan pandangan itu kita temukan dalam Albrecht Durer (1471-1528). Ajaran da Vinci dan praktik Michelangelo dilanjutkan dengan studi mendalam mengenai perspektif geometris serta ukuran-ukuran proporsi tubuh manusia.

Di benua Eropa kontinental (teristimewa di Perancis dan kemudian di Jerman) mulai akhir abad ke-16 sampai pada pertengahan abad ke-18 aliran rasionalisme mewarnai medan filsafat dan hidup budaya pada umumnya. Teori mengenai keindahan dan karya seni tak luput dari pengaruh itu.

Meskipun Rene Descartes (1596-1650) hanya sebentar saja menyinggung bidang keindahan, rasionalisme yang diciptakannya cukup mempengaruhi pandangan-pandangan mengenai estetika yang muncul sesudahnya. Ia mengutarakan unsur-unsur apriori dan epistemologis, sambil kurang memperhatikan unsur-unsur aposteriori dan perasaan. “Estetika neoklasik” yang kaku dan hampir matematis melulu, yang muncul dalam rangka rasionalisme itu kurang menarik dibandingkan hasil pikiran masa Renaissance.

Kendati demikian, dalam masa rasionalisme ini pun ada seniman-seniman sejati yang mau lepas dari kerangka buatan itu. Umpamanya, kedua pengarang sandiwara Perancis Pierre Corneille (1606-1648) dan Moliere (1622-1673, nama yang sebenarnya: Jean-

Baptiste Poquelin) tak takut menyimpang dari patokan-patokan rasionalisme serta menggunakan pendekatan ke arah karya seni yang mau diciptakan berdasarkan data-data dan pengalaman empiris yang konkret. Dalam bidang musik, di samping dasar matematis untuk perpaduan suara, lama kelamaan telinga manusia mulai digunakan lagi untuk menentukan ada tidaknya keindahan dan seni. Umpamanya, dalam karya Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) dan Orlando di Lasso (1532-1594) dari abad sebelumnya.

Dengan melewati Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) yang mengembangkan pandangan-pandangannya mengenai keindahan sesuai dengan teorinya tentang “*preestablished harmony*” dalam makrokosmos yang tercermin dalam setiap *monade* mikrokosmos, kita berhenti sebentar pada Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762).

Alexander Gottlieb Baumgarten ada dalam tradisi filsafat sistematis rasionalisme yang dirintis Christian Wolff (1679-1754). Wolff hanya mau dan hanya mampu mengembangkan filsafat dengan menggunakan idea-idea yang jelas dan terpilah-pilah (*idea clara et distincta*) dari Descartes, yang kiranya dapat disampaikan kepada orang lain tanpa ragu-ragu.

Oleh karena ia berpandangan bahwa pikiran yang menyangkut rasa senang, puas dan indah, yang mungkin *clear* namun tidak *distinct* bahkan *confused*, bidang keindahan tidak diberi tempat dalam filsafat sistematis ciptaan Wolff itu. Lowongan itulah yang ingin diisi Baumgarten, yakni bidang yang ditempati “*clear and confused ideas*” (ide-ide yang jelas namun tak terpilah-pilah). Karena bidang “*clear and confused ideas*” adalah bidang inderawi, bidang itulah yang mau diselidiki dalam dua jilid berjudul *Aesthetica* (1750-1758, sebenarnya direncanakan lebih dari dua jilid) sebagai bagian dari “psikologi” empiris (yang kini kita sebut dengan nama Filsafat Manusia) yang membicarakan “*inferior faculty*”, yakni kemampuan untuk pengamatan, pengalaman dan pengenalan yang bersifat inderawi.

Ia ingin memeriksa apa saja yang diperlukan agar kemampuan-kemampuan inderawi tersebut juga berguna demi tercapainya pengetahuan berdasarkan akal budi. Tujuan itu konkret—sedang tujuan pengetahuan akal budi itu abstrak—artinya hasil pengetahuan kemampuan inderawi itu mempertahankan sifat-sifat konkret yang telah dijumpai dalam perjalanan inderawi menuju sasarannya tersebut.

Menurut Baumgarten, seluruh deretan pengalaman itu memiliki susunan atau struktur yang paling rinci serta bersatu dalam seni sastra

berbentuk puisi sebagai wacana inderawi (*sensate discourse*). Hasilnya—dalam seni sastra berbentuk puisi—ialah suatu “kejelasan yang luas” (*extensive clarity*) yang seakan-akan teraba di mana-mana dalam karya seni dan pengalaman estetis yang berpangkal pada karya tersebut. Hal ini memiliki keistimewaannya sendiri, dibandingkan dengan ciri-ciri “kejelasan intensif” (*intensive clarity*) sebagai hasil dan tujuan kegiatan akal budi yang abstrak itu.

Sebaiknya kita sadari bahwa yang menjadi pokok bahasan karya *Aesthetica* Baumgarten itu seluruh bidang pengalaman dan khususnya pengetahuan inderawi. Pengetahuan itu bertujuan pada yang indah, yang kini kita sebutkan estetika. Istilah ini kemudian digunakan juga dalam karya Immanuel Kant (1724-1804). Baumgarten membicarakan lebih lanjut kemampuan khas manusia untuk “menangkap” bagian keindahan yang terkandung dalam pengalaman inderawi, yaitu citarasa (*taste*).

Bidang-bidang perhatian Baumgarten serta cara pendekatannya pada pengalaman keindahan menunjukkan bahwa ia berutang budi pada empirisme Inggris masa modern yang selanjutnya akan kita tinjau sebentar sejauh aliran pemikiran itu memberi sumbangan pada estetika.

Sejak akhir abad pertengahan gaya hidup seperti tercermin dalam karya sastra dan filsafat serta dalam penghayatan iman ternyata sangat diwarnai oleh minat akan yang konkret dan nyata. Orang Inggris pada masa itu seakan-akan tidak sanggup melihat dimensi lain selain manusia individual dalam hubungan timbal-balik dengan dunia di sekitarnya. Gaya pendekatan empiris itu juga jelas dalam pembahasan tentang keindahan dan karya seni selama masa modern. Menurut peristilahan yang dewasa ini lazimnya dipakai, beberapa pandangan mungkin lebih gampang digolongkan dalam psikologi kesenian dari pada dalam filsafat kesenian. Dua pokok saja akan diangkat secara singkat di bawah ini.

Sehubungan dengan proses mencipta (*the creative process*) beberapa tokoh filsafat Inggris gemar membicarakan kemampuan manusia untuk berangan-angan atau berimajinasi. Misalnya, Francis Bacon (1561-1626), Thomas Hobbes (1588-1679), dan John Locke (1632-1704). Sementara David Hume (1711-1776) membahas penggabungan idea-idea (*association of ideas*) sebagai akar daya cipta keindahan dalam diri manusia.

Mengenai apa yang terjadi dalam diri si penggemar seni, Anthony Ashley (1671-1713) meneliti soal cita rasa (*taste*). Menurut Ashley, cita rasa ialah rasa menilai yang dimiliki mata batin yang

menangkap harmoni sebagai keindahan dalam bentuk estetis maupun etis, maka bersifat baik inderawi maupun rohani. Francis Hutcheson (1694-1746) pun mendekatkan pengalaman tentang keindahan (*sense of beauty*) pada nilai kebaikan etis.

Sekitar Idealisme Jerman

Maklumlah titik pangkal idealisme Jerman abad ke-19 ialah filsafat Immanuel Kant yang sudah disinggung; kata “estetika” dipakainya dalam arti yang dekat dengan Baumgarten. Sesuai dengan cara kerjanya dalam lain bidang transendental, tentang keindahan dan cita rasa pun Kant memeriksa syarat-syarat manakah kiranya yang perlu dipenuhi supaya manusia dapat mengucapkan suatu putusan (*judgement*) tentang keindahan.

Diringkas George Dickie (*Aesthetics: An Introduction*, New York, Pegasus, 1971, hlm. 27): “*A judgment of beauty is a disinterested, universal, and necessary judgment concerning the pleasure which everyone ought to derive from the experience of form*”. Syarat-syarat itu khususnya dipenuhi dalam pengalaman tentang “yang sublim” (luhur) sebagai puncak segala kategori keindahan; minat akan “yang sublim” itu pernah muncul dalam karya estetikus Inggris Edmund Burke (1728-1797).

Seperti halnya secara umum dalam idealisme Jerman, filsafat Kant dilanjutkan dengan mengubah “benda pada dirinya sendiri” (“das Ding an sich”) yang dianggap sebagai kenyataan tetapi tidak dapat dikenal, menjadi hasil buah perkembangan idea semata-mata, demikianlah filsafat keindahan ciptaan Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831): Seluruh bidang keindahan merupakan suatu “moment” (unsur dialektis) dalam perkembangan roh (“Geist”, “spirit”) menuju kesempurnaan; momen itu dapat ditemukan dalam pengalaman manusia. Kedudukannya di ambang antara yang jasmani dan yang rohani (materi menunjukkan roh, roh menjelma dalam materi, tepat pada ‘saat’ peralihan yang bermuka ganda itu dialami); dan bukan itu saja, karena sekaligus merupakan momen atau saat kebenaran (pengertian) dan kebaikan (penghendakan) bersentuhan satu sama lain (maka, tidak wajar masalah ‘arti’ atau ‘nilai etis’ dikemukakan dalam konteks kesenian). Momen itu tidak pernah dialami atau dapat ditunjukkan dalam bentuk yang “sempurna”: hanya dalam bentuk “penyimpangan-penyimpangan indah” dari momen keseimbangan penyentuhan atau peralihan itu.

Dengan demikian muncullah kategori-kategori estetis, seperti “yang sublim” (roh “menang” atas materi), “yang tragis” (roh “kalah” terhadap materi), “yang lucu” atau humor (arti “menang” atas nilai), “yang jelita” atau “gracious” (nilai “mengalahkan” arti), tentu saja semua itu dalam batas keindahan itu sendiri, malahan yang sublim mempunyai unsur tragisnya dan sebaliknya; pun pula yang lucu dan yang jelita (yang pertama dilihat juga sebagai yang mewakili kepriaan, yang kedua kewanitaan).

Romantik

Tak mungkin idealisme dan romantik begitu saja dibedakan atau dipisahkan satu sama lain. Minat akan sejarah dan akan pengalaman si subyek mencolok dalam keduanya. Tetapi dalam aliran romantik rasa, emosi dan selera si subyek lebih diperhatikan dan dihargai, malahan sampai bisa menjadi agak individualis. Dalam lingkungan para seniman tentu saja romantik mempunyai pengaruh luas. Salah seorang tokoh terkenal ialah Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) yang menekankan pentingnya emosi pribadi pencipta karya seni. Kemudian hari, di Perancis romantik dalam bentuk berlebihan mengemukakan semboyannya “L’art pour l’art” (seni demi seni itu sendiri) sambil hampir menyembah orang-orang “genie” (genius) dalam bidang kesenian.

Dalam lingkungan para filsuf berkenaan dengan romantik khususnya dalam bidang kesenian dapat disebut Schopenhauer dan Nietzsche. Arthur Schopenhauer (1788-1860) menjadi terkenal karena filsafatnya yang berpusat pada kehendak buta sebagai dasar dari segala-galanya, dan sehubungan dengan itu karena pesimisme dasarnya yang mewarnai seluruh filsafatnya. Menurut dia ada dua cara manusia bisa lepas dari tekanan kehendak yang buta itu, yang satu sementara, yaitu kesenian, yang kedua tetap, yakni pengingkaran diri; cara yang pertama itu meliputi segala bidang kesenian dengan memuncak pada seni musik sebagai suatu “penghentian” tekanan kehendak umum dan buta itu, tetapi hanya selama pengalaman tentang keindahan seni itu ada.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) berkenaan dengan estetika mempengaruhi filsafat manusia maupun filsafat keindahan selanjutnya dengan membedakan sikap “dionisian” dari sikap “apolonian” (dari nama dua-dewa Yunani kuno, yaitu Dionysos dan Apollos): yang pertama menekankan unsur pengalaman yang meluap-luap, yang kedua menekankan unsur keteraturan dan menahan diri; yang pertama berasal dari emosi dan penghendakan, yang kedua lebih dari perencanaan dan

pengenalan akal budi. Sesuai dengan pandangan Nietzsche yang lebih umum, unsur pertama di dunia Barat telah diperbudak khususnya karena pengaruh Kristiani.

Suatu catatan tambahan tentang Kierkegaard: Soren Kierkegaard (1813-1855), sama seperti Nietzsche perintis eksistensialisme abad ke-20, menjadi terkenal antara lain karena pembedaannya antara tiga tahap atau tiga tingkatan perkembangan manusia perseorangan; dalam pandangan itu istilah estetika dipergunakan juga. Tahap pertama dan terendah karena dangkal ialah tahap estetis, yaitu manusia yang suka akan segala pengalaman dan kenikmatan lahiriah, yang sebenarnya fana, tetapi menyenangkan dan cenderung menahan manusia di sana.

Sewajarnya manusia itu rela bertobat dan meloncat ke tahap lebih tinggi dan lebih pantas yakni tahap etis, di mana ia rela berpegang pada patokan etika, meskipun tidak selalu menyenangkan secara lahiriah. Tetapi tahap kedua belum sempurna juga, malahan manusia menjadi sombong karena bagai “pahlawan” ia merasa telah mengalahkan dan meninggalkan tahap estetis; maka mudah-mudahan manusia rela bertobat lebih mendalam lagi dan meloncat ke tahap religius, di mana segala pegangan dan tahap etis pun ditinggal-kannya, menyembah kepada Tuhan. Manusia religius tetap terbuka akan kemungkinan dan godaan jatuh kembali ke tahap etis, malahan sampai pada tahap estetis juga.

SOSIALITAS KESENIAN DAN KARYA SENI

Mulai sekitar pertengahan abad ke-19 timbullah suatu reaksi melawan pengaruh idealisme maupun romantik dalam bidang kesenian. Reaksi itu memperjuangkan peranan sosial dari kegiatan dan pengalaman tentang keindahan; melawan idealisme yang dingin dan jauh dari pengalaman hidup apalagi abstrak dan teoritis; melawan romantik dengan “L’art pour l’art” nya yang memisahkan seniman maupun karya seninya dari masyarakat, berbeda dengan seluruh tradisi Barat dari masa Yunani kuno melalui Abad Pertengahan sampai dengan masa Renaissance.

Pandangan-pandangan itu dirintis bapak ilmu sosiologi yaitu Auguste Comte (1798-1857) dengan mengemukakan bahwa pengalaman tentang keindahan dan seluruh bidang kesenian tidak boleh (malahan menurut dia: tidak bisa) merupakan suatu tujuan pada dirinya sendiri. Sebaliknya: seni harus lahir dari masyarakat demi masyarakat. Cita-cita Revolusi Perancis (1789) masih bergema. Pandangan seperti itu diteruskan oleh Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893), dan lebih-lebih

dalam rangka sosialisme Perancis oleh Charles Fourier (1772-1837) dan Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). Dari dalam lingkungan para sastrawan sendiri sikap itu sangat didukung oleh Emile Zola (1840-1902) dan Leo Tolstoy (1828-1910).

Sikap seperti itu lama kelamaan muncul juga dalam rangka revolusi yang berasal dari Karl Marx (1818-1883) dan Friedrich Engels (1820-1895). Mereka sendiri pada permulaan hampir tidak memperhatikan bidang kesenian dan kesenian yang kiranya dikembangkan kaum kapitalis dan yang bersifat borjuis. Apalagi hampir tidak ada sumbangan yang berarti dalam seni dan kegiatan para seniman kalau maju tidaknya masyarakat dinilai berdasarkan kemajuan ekonomis. Diakui bahwa seni dapat dipakai untuk mempengaruhi rakyat jelata dalam usahanya untuk bersatu dan membebaskan diri; tetapi itu ternyata jauh dari apa yang sejak berabad-abad lamanya dianggap sebagai cita-cita seni yang tak mencari pamrih dan tidak mempunyai tujuan di luar dirinya sendiri. Baru dalam aliran yang akan muncul dari marxisme selama abad ke-20 terdapat suatu minat yang lebih wajar pada keindahan dan seni sebagai suatu dasar ungkapan diri dan pengertian antarsesama, umpamanya dalam karya Gyorgy (Georg) Lukacs (1885-1971) dan Theodor Wiesengrund-Adorno (1903-1969), atau Ernst Bloch (1885-1977) dan teater ciptaan Bertolt Brecht (1898-1956).

Impresionisme dan Ekspresionisme

Lama-kelamaan, para seniman sendiri ikut mengambil bagian dalam merumuskan pandangan-pandangan mereka tentang ciri khas dan peranan kesenian dalam perkembangan manusia maupun masyarakat. Itulah yang menjadi paling nyata di Perancis menjelang akhir abad ke-19. Sudah dipelopori Emile Zola, tetapi muncul lebih jelas lagi dalam lingkungan para pelukis yang kemudian diberi nama kaum impresionis dan kaum ekspresionis.

Aliran impresionisme muncul di sekitar Kota Paris, lalu meluap ke beberapa pusat kesenian di Perancis dan kemudian ke wilayah lebih luas lagi. Sebenarnya kata “impresionisme” pada permulaan dipakai sebagai suatu sindiran atau penghinaan terhadap mereka yang kurang patuh pada peraturan-peraturan dan patokan-patokan yang dianggap perlu diindahkan agar suatu karya seni dapat terlaksana.

Mereka suka main dengan terang dan bayang-bayang, warna-warna yang “lain” dari yang menurut “pengamatan fisik” terdapat dalam “obyek” yang bersangkutan; garis-garis pemisah seakan-akan dihapus.

Pokoknya si pelukis ingin mengabadikan “kesan”nya (“impression”) dan memperlihatkan kepada si penonton lukisannya. Kesan itu memang datang dari luar, dan kesan-dari-luar-itulah yang mau diabadikan.

Demikianlah umpamanya Claude Monet (1840-1926), Edouard Manet (1832-1883), Camille Pissarro (1831-1903). Dapat dikatakan bahwa impresionisme merupakan suatu perkembangan terakhir dari seni lukis gaya baru yang sudah mulai di dunia Barat sewaktu pada akhir abad ke-13 Giotto melepaskan diri dari gaya lukis “statis” gaya Bizantin (ikon-ikon) dan menggambarkan peran-peran dan latar belakang sesuai dengan kesan yang ada padanya sebagai pelukis, dan diteruskan para seniman masa Renaissance, antara lain, dari kedua saudara Van Eyck, dari da Vinci, Michelangelo dan Durer sampai pada Rembrandt.

Aliran ekspresionisme lebih terbatas pada beberapa tokoh saja. Karya mereka memang tidak terlepas sama sekali dari apa yang mereka lihat dan apa yang kiranya telah menjadi alasan mengapa mau melukis. Tetapi dalam karya lukis mereka paling mencoloklah apa yang mau mereka ucapkan. Hasrat untuk mengucapkan dan seakan-akan mewujudkan apa yang ada dalam pengalaman dan hati mereka (“*expression*”) menandai dan mewarnai karya seni yang bersangkutan. Itulah yang ingin mereka sampaikan kepada penikmat lukisannya. Yang paling terkenal ialah Vincent van Gogh (1853-1890); juga George Rounault (1871-1958).

Kedua aliran dan tokoh-tokoh yang mewakilinya cukup berjasa dalam membangkitkan teori-teori tentang hakikat seni dan peranannya dalam masyarakat serta tentang tugas seorang seniman. Dalam hal ini mereka mengungguli banyak seniman maupun filsuf dari masa lampau. Hanya harus diakui bahwa mereka membangkitkan juga suatu “elitisme” lingkungan para seniman, sesuatu yang tidak terdapat sama sekali di antara para seniman akhir Abad Pertengahan maupun Renaissance; sisa-sisa romantik ternyata masih mempengaruhi dunia kesenian akhir abad ke-19.

Meskipun aliran impresionisme dan ekspresionisme berasal dari lingkungan para pelukis, di kemudian hari istilah itu dipakai juga untuk menunjukkan perkembangan-perkembangan dan pandangan serupa dalam konteks seni lainnya seperti seni pahat, arsitektur, pun pula sastra prosa maupun puisi, drama dan musik serta tarian.

ESTIKA MINANGKABAU

Dalam khazanah sastra Minangkabau tidak ada kala estetika. Jika estetika diterjemahkan dengan keindahan, bahasa Minangkabau pun hanya satu kali menyebut *indah* dalam bahasa tradisinya, yaitu dalam pantun:

nan kuriak kundi
 nan merah sago
 nan baik budi
nan indah bahaso.

Pantun ini berisi bahwa yang baik adalah budi dan yang indah adalah bahasa. Maka amanat yang terkandung dalam pantun ini adalah bahwa *baik* dan *indah* itu sejalan adanya; dan budi dan bahasa adalah dua sisi mata uang, tidak dapat dipisahkan. Budi yang baik akan melahirkan bahasa yang baik dan indah; sebaliknya bahasa yang tidak baik memperlihatkan budi yang buruk.

Dari alur berpikir begini, maka timbul idiom budi “bahasa, kiasan *‘kabau dipacik talinyo, manusia dipacik muncuangnyo’* (kerbau dipegang talinya; manusia dipegang mulutnya: artinya pada kata-katanyalah kehormatan manusia). Maka biarpun indah jika tidak berbudi, dipandang tidak baik; biarpun berbudi jika tidak indah dipandang kurang sempurna. Setidaknya demikianlah yang dipahami oleh masyarakat Minangkabau.

Kemudian, kata yang bermakna ‘indah’ dalam bahasa Minangkabau ada beberapa, seperti *rancak*, *elok*, *santiang* (sudah mempunyai tingkat komparatif, kadang superlatif dari *rancak*), *hebat* (seperti *santiang*), kadang hanya dengan mengacungkan ibu jari sambil berkata “iko a” (ini!).

Untuk membicarakan estetika dalam sastra Minangkabau ini, sebaiknya pembicaraan dimulai dengan *kato* dalam budaya Minangkabau. Secara linguistis *kato* dalam bahasa Minangkabau berarti ‘kata’ dalam bahasa Indonesia. Secara kultural dalam bahasa Minangkabau *kato* bermakna wacana yang mengandung kearifan, kristalisasi pengalaman dan pengetahuan masyarakatnya. Oleh karena itu, dalam kebudayaan Minangkabau ada ajaran tentang *kato*, yaitu *kato nan ampek* (kata yang empat): *kato mandaki*, *kato mandata*, *kato malereang*, dan *kato manurun*.

Kesemua itu mengandung pesan agar menggunakan ‘cara berbahasa tertentu’ untuk bertutur, agar orang memperhatikan lawan bicara; sebab bahasa yang digunakan akan memperlihatkan budi

penuturnya. Sebaliknya, bahasa yang dipakai si penutur akan menimbulkan perasaan dihormati atau tidak dihormati pada pihak lawan bicara. Jika lawan bicara itu merasa tidak dihormati—tersebab bahasa yang dipakai—maka ia merasa tidak perlu merespons. Orang yang tidak dapat bertutur menurut ‘yang patut’ dan tidak paham tuturan orang dinilai *indak tahu diampek* (tidak paham akan (kata) yang empat). Bila seseorang dinilai *indak tahu diampek*, maka yang malu adalah semua kerabat matrilinealnya. Inilah kondisi riil yang dikiaskan dengan ‘harato nan alah babagi, malu alun baragiah’.

Dengan *kato nan ampek*, yang dimaksudkan adalah kearifan berbahasa dengan mempertimbangkan lawan bicara: *kato mandaki* untuk bertutur dengan orang lebih tua atau yang dituakan; *kato malereang* untuk bertutur dengan orang yang disegani karena hubungan perkawinan; *kato mandata* digunakan untuk bertutur sesama besar atau sama ‘pangkat’; dan *kato manurun* digunakan untuk bertutur dengan yang lebih muda.

Budi seseorang dinilai dari kearifannya memilih ‘model’ bahasa yang akan digunakan untuk bertutur pada lawan bicaranya. Dan bahasa yang bermakna langsung (konotatif) hanya digunakan ketika bertutur kepada yang lebih muda ataupun pada anak-anak; kepada sesama besar, dengan orang yang berhubungan perkawinan, atau yang tua umumnya digunakan kiasan. Orang diajarkan untuk berbahasa berkias. tidak berbicara secara ‘bukak kulik tampak isi’. Orang yang paham dengan kiasan—mengucapkan dan memahami maknanya—dipandang dan diperlakukan lebih terhormat dari pada orang yang tidak paham (Amir, dkk., 1998).

Kiasan dapat dilihat dari dua segi; pertama dari bentuk, kedua dari isi. Dari segi bentuk, kiasan secara garis besar terbagi dua saja, yaitu kiasan yang berbentuk sederhana, terdiri dari dua atau tiga kata; bentuk yang selalunya dikenal dengan ungkapan (*maxims*) dan kiasan yang terdiri dari satu atau dua penggal ujaran; lazimnya konstruksinya kalimat lengkap (walaupun kadang-kadang ada yang berupa kalimat tidak lengkap). Penggal kiasan itu terdiri dari jumlah suku kata yang hampir tetap, berkisar 8 sampai 12 suku kata; contoh:

- a. alun pai lah babaliak
- b. bak maeto kain saruang
- c. luluih panjaik luluih kulindan
- d. (kok) indak titiak dari ateh, basuikan dari bawah
- e. kok tak lalu dandang di aia, digurun ditanjaan juo

f. sakali maranguah dayuang, duo tigo pulau
talampau

Tampak bahwa pada penggalan-penggalan itu ada pula penggalan di tengahnya; misalnya contoh (a) dalam membacanya muncul penggalan *alun pai // (a)lah babaliak*, begitu juga dengan contoh (b) dan (c): *bak maeto // kain saruang; luluih panjaik // luluih kulindan*. Hal yang sama juga terjadi pada contoh (d), (e), dan (f): *kok indak titiak // dari ateh; basuik-an // dari bawah sakali // maranguah dayuang; duo tigo // pulau talampau*

Artinya, konstruksinya menyiratkan irama dalam pengucapan; maka dari hal ini telah pula menyiratkan unsur keindahan, unsur estetika.

Berbicara tentang makna, maka maknanya bersifat tidak langsung, tetapi pembicara dan lawan bicara memahami segala nuansa maknanya secara persis. Proses dari pengujaran ke pemahaman oleh lawan bicara itu merupakan suatu tegangan yang membawa keindahan (bisa juga dibandingkan dengan pendapat Jan Mukarovsky dalam Teeuw (1984: 357-358). Pada mulanya bagai ‘misteri’ tetapi lawan bicara segera menemukannya, dan memang harus begitu. Penemuan itu, penangkapan makna itu memberi makna keindahan, kepuasan estetis dan kepuasan sosial pada pengujar dan pendengar.

Dalam dunia sastra hal itu terjadi pula. Sebagaimana sudah dijelaskan di muka, sebagian besar sastra Minangkabau berbentuk prosa liris: liriknya digubah dengan suku kata yang terbatas, kalimat pertama merupakan induk kalimat dan kalimat berikutnya merupakan anak-anak kalimat yang berfungsi sebagai penjelas (keterangan seperti ini pernah diberikan A.A. Navis, 1984; tetapi Navis membilang kata, sehingga ia menulis: ...empat buah kata dalam satu kalimat. Adakalanya terdiri dari tiga buah kata...).

Di antara kalimat-kalimat itu terdapat pula kiasan; pada bagian-bagian tertentu digunakan bentuk pantun. Biasanya, jika pantun terdapat dalam bagian dialog, maka pantun itu diujarkan ketika emosi si pengujar dalam keadaan sangat intens atau kritis; ketika perasaan dan pikiran tidak dapat lagi diujarkan dengan bahasa prosa (liris), maka digunakan bentuk pantun. Dengan itu tampak bahwa ketika suatu maksud disampaikan dalam bentuk pantun, kedua belah pihak, pengujar dan lawan bicara dapat memahami maknanya yang paling dalam dan dengan persis sama; kedua belah pihak menangkap ke dalam maknanya, intensitas makna; cita estetis. Penikmat karya sastra pun mendapatkan

makna terdalam dari ujaran pantun itu. Demikianlah kato dalam tradisi Minangkabau.

Maka estetika bahasa Minangkabau hanya mungkin “ditafsirkan” dengan melihat kata apa yang dimaksudkan untuk konsep estetika.

Pertama, (sebagaimana sudah disebut di bagian depan) dalam bahasa Minangkabau ada beberapa kata yang bermakna “indah”, seperti *rancak*, *elok*, *manih*, *santiang* (sudah pada tingkat komparatif, kadang-kadang pada tingkat superlatif dari *rancak*), *hebat* (seperti *santiang*). Kadang-kadang hanya dengan mengacungkan ibu jari sambil berkata “iko a”.

Kedua, ada beberapa kata afektif—yang diungkapkan secara emosional—sebagai hasil dari sentuh estetis yang terjadi, yang menyatakan bagus, mengharukan, intens dahsyat; misalnya *putuih*, *barasiah*, *padek*, *bagatah*, *padiah*; ada juga dalam bentuk kalimat, seperti *nyo rauik jantuang*, *disaiknyo jantuang*, *alah tarehnyo tumah*. Ungkapan demikian diucapkan ketika mendengarkan gubahan yang ‘berkenan’ dengan cita estetika mereka, biasanya gubahan yang berkias, metafora. Respon khalayaknya pun berkias ini dapat dilihat dari kata untuk menyatakan bagusnya sebuah gubahan: *putuih* ‘putus’; *padek* ‘padat’; *bagatah* ‘bergetah’; *padiah* ‘pedih’; *disaiknyo jantuang* ‘disayatnya jantung’; *alah tarehnyo bana* ‘sudah terasnya benar’.

Dengan dua butir di atas kita berbicara tentang kata yang bermakna ‘indah’. Artinya soal kosa kata dan tentang reaksi atas sebuah karya yang dinilai indah. Kita belum membicarakan *objek* yang dinilai indah itu, identitasnya, sifatnya. Maka seyogianya sekarang kita berbicara apa yang indah menurut cita estetika Minangkabau. Di bagian depan sudah disebutkan bahwa yang indah (adalah) bahasa. Bahasa yang bagaimana? Sebelum *bahasa yang bagaimana* dijawab, maka fenomena yang pertama tampak adalah bahwa khalayak bereaksi terhadap kata, bahasa; tidak kepada *saluang* atau *raba*. Artinya pumpunan estetikanya adalah kata, bahasa.

Membicarakan soal keindahan bahasa, berarti kita membicarakan fungsi estetis bahasa. Bentuk, dengan demikian adalah pilihan yang tersedia. Dalam bahasa Minangkabau seni berbahasa ada pada prosa liris; dalam kelirisan itu ada kiasan dan ada pantun. Pantun yang dinilai ‘tinggi’ pun dalam tradisi itu adalah pantun yang berkias.

Contohnya:

I
Tuan Amat nangkodo kaliang
balaia sampai ka Bangkulu
baumanat aua ka tabiang
mandanga dantuang dari ilia

Ada istilah yang sarkastik terhadap pantun yang tidak berkias yaitu ‘*pantun batilanjang*’, yaitu pantun-pantun yang isinya mempunyai makna denotatif saja. Contohnya:

II
Pucuak pauah sularo pauah
sambelu samo diladuangkan
tuan jauh denai punjauh
rindu samo kito tangguangkan

Selain itu, dalam karya sastra Minangkabau, terdapat pula bentuk-bentuk yang (hampir) sama dan digunakan secara berulang, bentuk yang diistilahkan formula dan ekspresi formulaik oleh Lord (contoh I dan II). Ternyata perulangan itu bukan saja untuk kemudahan pengubahan alasan teknis, tetapi ada alasan mendasar, yaitu masalah estetika; hanya dengan cara itulah rasa estetis itu terbentuk dan hanya dengan cara itulah sentuh estetis (*aesthetical touch*) antara penampil (*performer*) dan khalayak (*audiences*) terjadi.

Pernyataan itu dapat dibuktikan dengan cara begini: pada suatu masa saya ceritakan cerita Anggun Nan Tingga dengan bahasa prosa, di bagian tertentu didramatisasikan sedikit. Maka reaksi pendengar adalah “itu bukan kaba”, “itu carito mancik-mancik”. Dengan demikian kita melihat bahwa gubahan kaba bagi masyarakat Minangkabau mempunyai komposisinya sendiri, yaitu prosa liris.

Maka dengan ini pula terjawab pernyataan Amin Sweeney (1998) yang ‘memuji’ kesetiaan kaba bertulis kepada komposisi lisan. Persoalannya ternyata bukan kesetiaan tetapi identitas genre. Bukan pula persoalan pelestarian melainkan hanya dengan cara itulah cita seni bahasa itu terekspresi. Dan hanya dengan cara itu pula khalayak beroleh kesan estetis dari pertunjukan. Artinya, hanya dengan menggunakan formula yang lazim di tengah masyarakatnya sentuh estetis itu bisa terjadi.

Dengan konstruksi yang formulaik itu “segi tiga estetis” terjadi: penampil, teks dan khalayak; intensitas makna itu sama dapat dicapai karena mereka memiliki medan estetis (*aesthetic fields*) yang sama.

Bagaimanapun, beberapa peneliti sastra lisan sudah membuktikan bahwa tidak ada dua pertunjukan yang sama persis, walaupun dipertunjukkan oleh penampil yang sama dengan cerita yang sama. Senantiasa ditemukan ungkapan yang sama berulang kali dipakai. Akan tetapi, betapapun berulangnya ekspresi itu, tetap saja ada peluang untuk mengubah ekspresi-ekspresi baru. Untuk kebaruan itulah, menurut Will Derk (1994) khalayak rela bertanggung mendengarkan penceritaan Palimo Awang; setiap pertunjukan pasti memunculkan sesuatu yang baru. Ketegangan ‘menanti’ sesuatu yang baru ini merupakan ketegangan estetis bagi khalayak. Sesungguhnya, penampil sebagai anggota masyarakat itu memahami kehendak khalayak ini, mereka mempunyai cita estetis yang sama; maka ia akan memenuhi kehendak itu.

Demikian cara mereka membentuk cita estetis bersama dan mereka miliki bersama. Ada kemungkinan bahwa dalam pertunjukan, penampil adalah wakil (representasi) masyarakatnya dalam mengekspresi keindahan. Atau, dengan cara pandang budaya, khalayak merupakan pewaris pasif tradisinya, dan penampil merupakan pewaris aktif.

Dalam budaya Minangkabau fenomena bahasa liris bukan hanya hidup dalam karya sastra, ia juga wujud dalam tuturan adat, dan fenomena kiasan hidup dalam keseharian masyarakatnya. Masyarakat Minangkabau diasosialisasi dengan kiasan. Artinya dalam kebudayaan Minangkabau hidup seni bahasa.

Dalam masyarakat Minangkabau, *kato*, di samping sebagai simbol kearifan, himpunan pengetahuan, dengan demikian ia adalah juga ilmu, *logos*; *kato* juga adalah seni berbahasa. *Kato* telah menjadi muara perasaan, pikiran, dan pengetahuan masyarakatnya. Dan semua orang berkepentingan kepadanya.

Ketika *kato* telah menjadi sarana untuk menyimpan pengetahuan, maka fungsi praktis penggunaan bentuk-bentuk berulang—formula—tidak terelakkan. Formula yang sudah ‘baku’ itu diperlukan untuk kemudahan mengingat dan menyebarkannya, mewariskannya. Dengan bentuk tetap itu segala nuansa makna diterima dan diwariskan; pewarisan keindahan dan kearifan.

Dengan pembicaraan di atas, maka yang patut dinyatakan di sini adalah bahwa ketika kita berbicara tentang estetika dalam konteks sastra Minangkabau, maka ia tidak lepas dari etika, tidak lepas dari moral.

Akhirnya, keindahan yang ‘sempurna’ hanya terwujud jika di dalamnya terdapat amanat moral. Dengan demikian, etika tetap mempunyai ‘beban’, yaitu pendidikan. Keindahan lahir dari kearifan.

Satu aspek lagi yang patut dibicarakan di sini adalah kemampuan (*competency*) penampil menggubah puisinya dengan baik. Kemampuan itu, selain dari pada latihan, yang lebih penting adalah kepekaan kepada kehidupan, kepada alam, kearifan kepada alam, sesudah itu memilih kata dan ungkapan yang tepat. Artinya, untuk mampu menggubah puisi yang puitis, untuk mampu menggunakan bahasa yang plastis, tidak hanya diperoleh dari belajar. Dalam membina kemampuan itu, diperlukan kearifan; kearifan yang didukung oleh kompetensi bahasa (*language competence*) dan lebih-lebih kompetensi kesastraan (*literary competence*). Tentu hanya orang-orang tertentu saja yang mampu; para penampil itu mempunyai kelebihan dibandingkan dengan khalayak dalam hal menggubah bahasa yang estetis itu. *

BAB IV

PENUTUP

Seorang tokoh yang dipublikasikan dalam sebuah buku biografi merupakan orang yang memberikan pengaruh terhadap kehidupan sosial, budaya, ekonomi, maupun politik sebuah komunitas maupun daerah administratif. Tujuan dari publikasi seorang tokohpun berbagai macam sesuai dengan kepentingan si tokoh maupun pihak di luar si tokoh. Terkadang apa yang dilakukan oleh sang tokoh tidak sesuai dengan latar belakang pendidikannya ataupun latar belakang keluarganya. Umumnya seorang tokoh justru terkenal dari apa yang dilakukannya.

Pemikiran sang tokoh yang tertuang dalam tulisan maupun berbagai gagasan lisan menjadi menarik jika gagasannya tersebut mampu mempengaruhi publik baik ddalam arti mendukung maupun yang menolak karena dianggap kontroversi. Penolakan pada seorang tokoh karena pemikirannya tergantung pada paradigma yang ada pada masyarakat tersebut pada saat itu. Bisa jadi penolakan atau dianggap aneh pada saat ini, justru dianggap baik pada waktu yang lain. Disinilah seorang tokoh tersebut diklasifikasikan oleh publik dalam berbagai kelompok.

Berdasarkan apa yang diperbuat oleh seorang tokoh, adalah menjadi dasar pengklasifikasian tokoh tersebut seperti politikus, budayawan, sastrawan, seniman tari, dan lain-lain. Dengan demikian untuk kepentingan tertentu seorang tokoh menjadi layak untuk dipublikasikan dalam bentuk buku maupun bentuk lain sehingga sang tokoh dikenal oleh publik.

Berangkat dari keluarga sederhana dan tidak memiliki keluarga sebagai sastrawan, Yusriwal menjalani hidupnya ibarat air mengalir. Tanpa cita-cita yang jelas, Yusriwal menekuni setiap apa yang ia jalani tanpa berpikir kemana akhir dari apa yang ia jalani.

Menjadi seorang sastrawan tidak pernah terbayang olehnya sejak kecil maupun setelah menjadi seorang sastrawan. Ia hanya menjalankan hobbinya berjalan-jalan dari satu nagari ke nagari lainnya untuk sekedar melihat bagaimana budaya minangkabau saat ini. Sambil berjalan-jalan inilah selalu muncul pertanyaan kenapa bisa seperti ini, kenapa bisa sampai terjadi, dan bagaimana nanti. Pertanyaan-pertanyaan tersebut lalu

ia tuangkan dalam tulisan yang terkadang “aneh” bagi masyarakat awam atau orang minang memahami budaya apa adanya. Yusriwal berusaha untuk melogikakan sesuatu yang tabu, sakral, ataupun mitologi pada masyarakat minangkabau. Dalam tulisannya juga sering tidak luput dari kritiknya terhadap budaya minangkabau tersebut. Namun dengan melogikan budaya minangkabau tersebut, Yusriwal memberikan tawaran tentang apa yang sebaiknya dilakukan.

Dari “kegalauan” terhadap budayanya sendiri tersebut, Yusriwal menjadi cukup dikenal oleh masyarakat sastra maupun budayawan Sumatera Barat. Tulisan-tulisannya pun mampu menggugah masyarakat umum. Hal ini terbukti dari banyaknya tulisan Yusriwal yang dimuat di koran lokal dan nasional. Dengan dimuatnya tulisan di berbagai media, Yusriwal semakin dikenal dan sering mendapat undangan untuk menghadiri seminar atau pertemuan-pertemuan ilmiah lainnya.

Bagi rekan-rekannya di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas Padang, Yusriwal dianggap aneh dan keras kepala. Namun hal ini justru semakin memotivasi rekan-rekan dosen lainnya untuk mau lebih melihat ke lapangan dari pada hanya sekedar berkutat dengan buku dan teori. Bagi Yusriwal, tidak ada yang tidak bisa dilakukan yang penting ada kemauan. Prinsip inilah yang dianggap aneh dan keras kepalanya Yusriwal. Jika ia sudah tertarik, maka harus dikerjakan. Setidaknya itu yang dilakukannya dalam berburu manuskrip hingga ke pelosok nagari di Sumatera Barat.

Di saat ia sedang mendaki puncak perjuangannya sebagai sastrawan, ia harus berhenti total. Ia harus meninggalkan impiannya, rasa penasarannya, dan ide-ide anehnya. Ia harus menyerah kepada kehendak penciptanya. Untung tak dapat diraih, malang tak dapat ditolak. Semuanya terhenti begitu saja saat maut menjemput. Yusriwal meninggal pada tanggal 17 Januari 2005 setelah berjuang melawan maut selama 10 hari akibat kecelakaan.

Yusriwal harus bergi selamanya meninggalkan ibundanya, kakaknya, istrinya, dan tulisan-tulisannya. Bagi istrinya kepergian Yusriwal semakin membuatnya kesepian dan kesedihan karena mereka belum juga memiliki anak yang menemaninya menjalani sisa hidupnya. Begitu singkat, demikian komentar orang yang terlanjur mengenalnya melalui tulisan-tulisannya. Begitu rencana yang telah tersusun, manusia hanya bisa merencanakan namun Allah juga menentukan setiap langkah manusia. Yusriwal pun berhenti pada saat ia baru melangkah.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, Taufik, ‘Mengapa Biografi’ dalam *Prisma* N0.8 Agustus 1977.
- Gottschalk, Louis, *Mengerti Sejarah*, terjemaaahan Nugroho Notosoesanto, Jakarta: UI Press, 1986.
- Leirissa, RZ, ‘Segi-segi Praktis Penulisan Biografi Tokoh’ dalam *Pemikiran Biografi dan Kesejarahan, Suatu Kumpulan Prasaran pada Berbagai Lokakarya Jilid III*, Jakarta: Depdikbud , Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional , Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional (IDSN), 1984.
- Luthfi, Ahmad Nashih, *Manusia Ulang-Alik, Biografi Umar Kayam*, Yogyakarta: Eja Publisher dan Sajogyo Institute, 2007.
- R. B.Jr, F. Berkhofer, *A Behavioral Approach to Historical Analysis*, New York: The Free Press, 1969.
- Nurhajarini, Dwi Ratna Nur, ‘Temu Sang Pelestari Seni Gandrung’ dalam *Biografi Tokoh Seni*, Yogyakarta: BPNB Yogyakarta, 2013.
- “Mengenang Syeikh Abbas Padang Japang Ulama Besar Minang-Yang Hampir Terlupakan” diunduh dari <http://edukasi.kompasiana.com/2012/06/18/mengenang-syeikh-abbas-padang-japang-ulama-besar-minang-yang-hampir-terlupakan-471632.html>

Daftar Informan

Nama : Rosmani
Umur : 91 tahun
Alamat : Padang Jopang
Hubungan Keluarga : ibunda Yusriwal

Nama : Syafwil Munir
Umur : 58 tahun
Alamat : Padang Jopang
Hubungan Keluarga : Kakak kandung Yusriwal

Nama : Asrul Azwar alias Mak Nai
Umur : 40 tahun
Alamat : Komp. Singgalang Tabing Padang
Hubungan Keluarga : Anak angkat Yusriwal

Nama : Drs. M. Yusuf, M.Hum
Umur : 50 tahun
Alamat : Perumahan Dosen Unand Gadut Padang
Hubungan Padang : Rekan Dosen di FIB Universitas Andalas

Nama : Bahren
Umur : 30 tahun
Alamat : Padang
Hubungan Unand Padang : Mantan Mahasiswa dan rekan dosen di FIB

Nama : Reza Lahardo
Umur : 30 tahun
Alamat : Padang
Hubungan : Mantan Mahasiswa

YUSRIWAL “ Si Brewok “
DAN KARYANYA