

## **Kemampuan Pemain Teater *Cepung* Lombok sebagai Kekayaan Dramaturgi Tradisional**

**Salman Alfarisi**

Fakulti Muzik dan Seni Persembahan, Universiti Pendidikan Sultan Idris, Malaysia

### **Abstrak**

Artikel ini mendiskusikan tentang fenomena Teater Cepung Lombok di tengah masyarakat Sasak. Dengan menggunakan metode kualitatif, artikel ini berpijak pada keinginan untuk mengetahui tentang Teater Cepung Lombok, khususnya mengenai pemain yang secara tradisional memiliki kemampuan untuk menafsirkan teks T tutur Monyeh sebagai sumber penciptaan Teater Cepung. Meneropong dengan teori teks, artikel ini menunjukkan bahwa Teater Cepung merupakan produk kesenian asli Lombok yang menonjolkan kekuatan pemain sebagai keutamaan dalam pementasan. Meskipun dikategorikan tradisional, namun pemain teater Cepung pada hakikatnya memberikan ruang baru untuk memahami kekayaan bentuk dramaturgi Indonesia.

Kata kunci: Teater *Cepung*, Teater Tradisional, Kemampuan Pemain

### ***Abstract***

*This article discusses about the phenomenon of Cepung Lombok Theatre in Sasak community. Using the qualitative methode, this article emphasizes on the need to know about Cepung Lombok Theatre, specifically the actors who traditionally have the ability to interpret the T tutur Monyeh text as the source of Cepung Theatre. Using the text theory, this article shows that Cepung Theatre is an original art production of Lombok which accentuates the strength of the actor in the stage. However, even though Cepung Theatre is categorized as a traditional theatre, the actors essentially give new ways to comprehend the dramaturgy of Indonesia.*

*Keywords : Cepung Theatre, traditional theatre, actor's ability*

## Pendahuluan

Kesenian tidak dapat dipisahkan dari manusia sebagai pelaku dan kebudayaan yang digunakan sebagai kerangka acuannya dalam berperilaku di masyarakat (Subiyantoro: 1999:343). David Levinson dan Melvin E. mengatakan kesenian adalah bagian dari kebudayaan (Asy'ari, 2001: 282). Dalam hubungannya dengan teater *Cepung*, relevansi pendapat ini dapat ditemukan pada sumber penciptaan teater *Cepung*, penulis naskah teater *Cepung*, pemain, dan keterkaitan antara teater *Cepung* dengan masyarakat Sasak sebagai pendukung kesenian tradisional ini.

Sumber penciptaan teater *Cepung* adalah lontar *Tutur Monyeh* yang merupakan karya sastra lokal (Sasak) yang berisi tentang nilai keislaman dengan menggunakan bahasa Sasak campuran antara bahasa Sasak rendah dan menengah. Penggunaan bahasa Sasak sebagai bahasa lontar *Tutur Monyeh* merupakan salah satu tanda bahwa teater *Cepung* merupakan produk budaya masyarakat Sasak. Fungsi bahasa Sasak dalam lontar *Tutur Monyeh* adalah sebagai penegasan identitas masyarakat Sasak dalam membangun peradaban mereka.

Lontar yang dibacakan dalam pertunjukan *Cepung* adalah Lontar Monyeh yang dikarang oleh seorang bernama Jero Mihram, seorang ulama Islam yang ingin mengembangkan

agama Islam melalui ceritera dan digemari oleh penduduk pulau Lombok. Dari hal tersebut jelaslah bahwa Lontar Monyeh dalam pertunjukan teater *Cepung* ini sebenarnya berlatar belakang falsafah Islam dan dikarang dengan tujuan mengembangkan suatu agama (Ahmad, 1987: 165).

Teater *Cepung* merupakan teater tradisional Lombok yang memiliki tempat tersendiri di tengah masyarakat Sasak, baik struktur maupun tekstur pertunjukannya. Kehadiran teater *Cepung* memberikan kontribusi membentuk karakter masyarakat Sasak dengan fungsinya sebagai salah satu media pendidikan moral masyarakat Sasak, juga keterlibatannya dalam beberapa upacara, bahkan sebagai salah satu media penyampai pesan kritik. Struktur pertunjukan teater *Cepung* menonjolkan tiga unsur seni teater secara bersamaan, yakni unsur nyanyian, tarian, dan lakuan. Aspek seni dalam teater *Cepung* adalah seni drama dan seni sastra, seni musik dan seni suara, seni tari (Ahmad, t.t: 167-169).

Salah satu komponen penting dalam pertunjukan teater *Cepung* ialah pemain. Merekalah yang menjadi penafsir awal lontar *Tutur Monyeh* sehingga beragam kemungkinan dapat terjadi dalam setiap pementasan di luar pertunjukan baku teater *Cepung*. Lontar Monyeh yang tadinya berupa

teks dapat menjadi konteks karena pemain dapat menyerap dengan cepat peristiwa di sekitar pementasan. Dalam situasi semacam inilah kelisanan mereka menjadi tumpuan. Respons terhadap keadaan sosial masyarakat sekitar termasuk memberikan sapaan kepada penonton ialah bagian yang tidak terpisahkan dari kemampuan mereka. Tidak jarang mereka seperti keluar dari teks Lontar Monyeh, tetapi sebenarnya mereka sedang mempraktikkan kemampuan melisankan teks sehingga teks dapat menemukan makna dan fungsinya secara nyata di tengah masyarakat.

Merujuk pada pandangan di atas, artikel ini hendak mendeskripsikan tentang pemain teater *Cepung* Lombok dengan mengacu kepada pertanyaan seperti berikut. Bagaimanakah awal mula munculnya teater *Cepung* Lombok? Bagaimanakah pemain teater *Cepung* Lombok menggunakan tubuh sebagai alat tafsir terhadap teks Lontar Monyeh? Kemampuan apa saja yang dimiliki oleh pemain teater *Cepung* Lombok dalam membaca konteks masyarakat?

### **Landasan Teori**

Teori teks dianggap sebagai hipologi. *Hypos* adalah rajutan, tenunan, jaringan sehingga teori teks adalah teori tentang jaringan (Yudiaryani, 2008: 132). Seperti yang sudah dijelaskan sebelumnya bahwa teater *Cepung* merupakan pertunjukan yang terbentuk dari berbagai aspek. Untuk itu,

kajian terhadap teater *Cepung* harus pula disertakan kajian kontekstual dan ko-tekstual, sehingga dapat ditemukan keterhubungan antara teater *Cepung* dengan teori teks. Oleh karena teks pertunjukan merupakan rajutan atau tenunan dari berbagai aspek pertunjukan, baik aspek yang di luar pertunjukan itu sendiri, yakni aspek kontekstual atau aspek eksternal dari pertunjukan yang berupa aspek budaya dan aspek ketika pertunjukan sedang berlangsung, maupun aspek ko-tekstual yang terdiri dari aspek internal pertunjukan berupa penataan panggung, cahaya, bunyi, keaktoran (Yudiaryani, 2008: 128-130), maka kajian teks pertunjukan terhadap teater *Cepung* juga meliputi aspek internal.

“Teater dalam konteksnya sebagai kesenian yang berbicara tentang sosial-budaya manusia merupakan sesuatu yang harus “dibaca” dan “ditafsirkan”, dan seperti halnya sebuah teks yang pembacanya boleh memberikan tafsir apa saja dengan bebas, demikian pula terhadap kesenian. Dia juga boleh ditafsirkan dengan bebas oleh para penontonnya” (Putra, 1988: 20).

Menurut Barba, sebuah pertunjukan teater dapat didekati atau dianalisis berdasarkan spektakel dari teks tertulis, dan pendekatan dari teks panggung (Yudiaryani, 2002: 295). Sebagaimana sudah dikemukakan bahwa pertunjukan teater *Cepung* tidak bisa

dilepaskan dari teks tertulisnya, yakni *Tutur Monyeh*, maka apa yang diperlihatkan oleh pertunjukan teater *Cepung* merupakan kemampuan pemainnya dalam menyerap setiap yang tertampilkan dalam *Tutur Monyeh*.

Dalam teater *Cepung*, berbagai rajutan tersebut dapat dipahami sebagai salah satu kemampuan pemain dalam merajut setiap nilai yang terkandung dalam *Tutur Monyeh* untuk dijadikan sebagai sebuah pertunjukan yang dipahami dan diterima sebagai nilai hidup bagi masyarakat Sasak. Ketika berbicara tentang bentuk pertunjukan teater *Cepung* sudah berarti terkandung makna di dalamnya karena secara keseluruhan pertunjukan teater *Cepung* seperti yang dimaksudkan integralitas antara bentuk dan makna. Misalnya, cara pemain membawakan atau menceritakan salah satu peristiwa dalam teater *Cepung* sudah mencakup makna yang hendak disampaikan di dalamnya.

### **Metode Penelitian**

Berpijak pada persoalan dalam artikel, untuk mendapatkan data sebanyak-banyaknya tentang teater *Cepung* diperlukan metode penelitian kualitatif. Dalam penelitian kualitatif sebuah data kita anggap sebagai sebuah totalitas (Soedarsono, 2001: 34). Secara umum, pemerolehan data dalam artikel menggunakan metode kualitatif karena data dari bermacam sumber, biasanya

dari wawancara dan pengamatan (Strauss dan Corbin, 2007: 7). Selanjutnya, data tentang teater *Cepung* dideskripsikan setelah melalui proses pengolahan dan interpretasi data. Whitney mengatakan bahwa metode deksriptif adalah pencarian fakta dengan interpretasi tepat (dalam Nazir, 2005: 54).

Melihat metode penelitian dan segala sifat-sifatnya di atas, terlebih dengan fenomena teater *Cepung* Lombok yang sejauh ini belum banyak diangkat ke permukaan, maka teknik pengumpulan data melalui kepustakaan.

Memperoleh informasi dari penelitian terdahulu harus dikerjakan, tanpa memperdulikan apakah sebuah penelitian menggunakan data primer atau sekunder, apakah penelitian tersebut menggunakan penelitian lapangan ataupun laboratorium atau di dalam museum. Menelusuri literatur yang ada serta menelaahnya secara tekun merupakan kerja kepustakaan yang sangat diperlukan dalam mengerjakan penelitian (Nazir, 2005: 93).

Kepustakaan pada prinsipnya bersifat pembacaan dan pengkajian pustakapustaka, baik yang sudah berupa buku, artikel atau tulisan-tulisan lain mengenai teater *Cepung* sehingga dapat membantu penambahan atau pengayaan data. Selain itu, kepustakaan ini akan membantu menemukan keterkaitan antara teori yang digunakan.

Teknik pengumpulan data berikutnya adalah observasi. Usaha pengamatan atau observasi yang cermat dapat dianggap salah satu cara penelitian ilmiah yang paling sesuai bagi peneliti (Bachtiar, 1977: 137). Pengumpulan data dengan observasi langsung atau dengan pengamatan langsung adalah cara pengambilan data dengan menggunakan mata tanpa ada pertolongan alat standar lain untuk keperluan tersebut (Nazir, 2005: 175). Pada prinsipnya kegiatan observasi membantu proses wawancara, tetapi observasi yang dimaksudkan dalam artikel ini ialah berfungsi untuk menemukan data yang dipandang berkembang, yakni untuk menjaga kemungkinan ditemukannya fenomena lain di lapangan yang menyangkut teater *Cepung*. Salah satu bentuk observasi ini adalah menonton secara langsung pertunjukan teater *Cepung*.

Teknik pengumpulan data berikutnya adalah wawancara, yakni percakapan dengan maksud tertentu. Percakapan itu dilakukan oleh dua pihak, yaitu pewawancara atau (*interviewer*) yang mengajukan pertanyaan dan terwawancara yang memberikan jawaban atas pertanyaan itu. Wawancara merupakan proses interaksi antara pewawancara dengan responden. Walaupun bagi pewawancara, proses tersebut adalah satu bagian dari langkah-langkah dalam penelitian, tetapi belum tentu bagi responden, wawancara adalah bagian dari penelitian

(Nazir, 2005: 186-194).

Proses mendapatkan data melalui wawancara dijelaskan bahwa wawancara dibagi menjadi dua jenis, pertama, wawancara untuk mendapatkan keterangan dan data dari individu-individu tertentu untuk keperluan informasi. Kedua, wawancara untuk mendapatkan keterangan tentang diri pribadi, pendirian atau pandangan dari individu yang diwawancarai untuk keperluan komparatif (Koentjaraningrat, 1989:130).

Sebelum melakukan wawancara, terlebih dahulu dipersiapkan daftar pertanyaan yang akan diajukan kepada narasumber sehingga tujuan, sasaran, dan target wawancara tercapai dengan maksimal. Akan tetapi, untuk menghindari kekakuan atau kebuntuan saat wawancara, dilakukan wawancara bersifat terbuka. Narasumber yang berasal dari seniman teater *Cepung* sendiri berjumlah dua orang karena hanya dua orang yang masih tersisa dari seniman teater *Cepung* senior yang lain. Namun demikian, untuk mematangkan hasil wawancara dari kedua seniman teater *Cepung* yang masih ada, seterusnya dilakukan wawancara dengan narasumber sejarawan-budayawan, pakar tradisi lisan Lombok, dan seorang birokrat kesenian.

Selanjutnya, teknik analisis data yang digunakan dalam penelitian ini adalah deskriptif kualitatif, yakni suatu analisis

yang berusaha menggambarkan data se jelas mungkin dengan disertai penjelasan interpretasi secara teoretis (Wignjosoebroto, 1989:269). Langkah analisis data mencakup beberapa tahapan. Pertama, data yang terkait dengan teks dramatik teater *Cepung* yang berupa *Tutur Monyeh*. Kedua, mengklasifikasi bagian-bagian struktur pertunjukan teater *Cepung*. Ketiga, menafsirkan makna yang terdapat di dalam struktur pertunjukan teater *Cepung*. Keempat, mendeskripsikan fungsi teater *Cepung* bagi masyarakat Sasak. Kelima, menggali lebih jauh peran teater *Cepung* sehingga mengetahui bagaimana peran teater *Cepung* membangun kontekstualitas dengan masyarakat Sasak.

## Pembahasan

### a. Sekilas tentang Masyarakat Sasak

Penduduk asli yang mendiami pulau Lombok disebut Sasak. Masyarakat Sasak merupakan suatu ras tipe Melayu yang diperkirakan sudah tinggal di Lombok selama lebih dari 3000-an tahun yang lalu dan diperkirakan sudah menduduki daerah pesisir pantai sudah 4000-an tahun yang lalu (Suwadi, 1991: 7). R. Goris menguraikan arti kata Sasak secara etimologis, yakni Sasak adalah kata Sanskerta yang berasal dari kata *sahsaka*. *Sah* berarti pergi dan *saka* berarti Asal. Jadi, orang Sasak adalah orang yang pergi dari negeri asal dengan memakai rakit sebagai kendaraan. Pergi dari Jawa dan

berkumpul di Lombok (dalam Wacana, 1988: 9-10).

Teeuw mengatakan bahwa Sasak berasal dari keadaan penduduk asli pulau Lombok yang memakai kain *tembasaq* yakni kain putih. Perulangan dari kata *tembasaq* menjadi *saqsaq* yang memberikan arti Sasak (dalam Wacana, 1988: 10). Apabila merujuk dari perjalanan kebudayaan masyarakat Sasak yang tidak terlalu banyak mengenal warna putih, maka pendapat Teeuw ini memiliki kelemahan karena warna dalam penggunaan pakaian masyarakat Sasak, terutama kain-kain songket dan kain tenunan lebih dominan atau lebih dikenal warna cokelat tanah dan warna hitam. Sama halnya dengan ornamen-ornamen kerajinan yang berkembang di tengah masyarakat Sasak. Selanjutnya, etnik Sasak merupakan penganut Islam yang taat. Peran penting tokoh agama sejak Islam masuk ke Lombok menjadi salah satu kunci pemahaman dan kesadaran keislaman masyarakat Sasak yang terbilang tinggi. Fase keislaman mereka pun berevolusi sesuai dengan konteks sosial dan politik yang dihadapi. Salah satunya ialah fase patriotik yang dapat dijumpai dalam lontar *Tutur Monyeh* yang dipentaskan pada teater *Cepung*. Agama Islam masuk ke tengah masyarakat Sasak diperkirakan sekitar abad ke-16 yang disebarkan dari Jawa oleh Sunan Prapen, anak dari Sunan Giri, yang

merupakan salah seorang dari Walisongo. Dengan demikian, dapat diketahui bahwa penyebar agama Islam ke pulau Lombok adalah Walisongo (Zakaria, 1998: 46). Pernyataan ini menunjukkan bahwa Islam Lombok memiliki garis sejarah dengan Islam Jawa dan Nusantara sehingga simbol kebudayaan dan keislaman masyarakat Sasak banyak menunjukkan kesamaan dengan Jawa dan Nusantara sebagaimana yang dijumpai dalam teater *Cepung*.

### **b. Awal Mula Teater *Cepung***

Pada dasarnya masyarakat Sasak tidak mengenal istilah teater, musik, atau tari dalam seni tradisi mereka, misalnya teater Cupak Gerantang hanya disebut Cupak Gerantang saja meskipun jenis kesenian ini mengandung unsur pertunjukan teater tradisional yang dapat dilihat dari pola pementasan dan unsur-unsur teater lainnya yang terdapat dalam pertunjukan tersebut. Begitu juga dengan musik *cilokaq* atau musik *menting*. Kedua jenis kesenian ini tetap disebut sebagai *cilokaq* atau *menting* atau *begambus* meskipun kedua jenis kesenian ini dapat dikategorikan sebagai jenis musik tradisional masyarakat Sasak. Demikian juga dengan tari *jangger* atau tari *joged*. Kesenian ini dikenal atau disebut *jangger* atau *joged* meskipun termasuk ke dalam jenis seni tari.

Pemberian nama seperti ini pada satu sisi memberikan makna yang cukup

luas. Artinya, masing-masing kesenian yang ada tidak disebut sesuai dengan jenisnya melainkan sesuai dengan nama kesenian tersebut sehingga unsur yang ada di dalamnya menjadi kesatuan dengan nama kesenian yang dimaksudkan. Penamaan semacam ini tentu akan memberikan kekayaan makna bagi kesenian tersebut, tetapi sekaligus dapat mempersempit istilah yang ada di dalamnya ketika dilakukan pengkategorisasian.

Hal serupa juga terjadi pada teater *Cepung*. Meskipun dalam jenis kesenian ini ditemukan unsur teater, masyarakat Sasak tetap menyebutnya sebagai *Cepung* saja. Bahkan, pemainnya sendiri ketika sedang berlangsung pertunjukan menyebutnya sedang *becepung*. Awalan “be” dalam kata *Cepung* menunjukkan satu jenis kata kerja sehingga *becepung* dapat diartikan sedang bermain teater *Cepung*. Awalan “be” di tengah masyarakat Sasak digunakan untuk menunjukkan suatu pekerjaan atau menunjukkan satu “kata kerja”. Misalnya, orang sedang bernyanyi disebut “*benyanyi*” dan lain sebagainya. Hal inilah yang membuka kemungkinan seni “*Cepung*” yang dikenal luas di tengah masyarakat Sasak disebut sebagai “teater” *Cepung*, selain unsur-unsur yang ada di dalam struktur pertunjukan dan konteks pertunjukannya.

“Dengan menggunakan kata teater, kita mampu mengetahui seluruh warsian budaya sastra drama, atau bahkan hanya

beberapa bentuk pementasan seperti *mime*, pantomime, pertunjukan rakyat kabaret, monolog, wayang kulit, dan wayang golek. Lebih luas lagi, saat ini kata teater juga digunakan untuk menyebut pertunjukan atau tempat-tempat yang terkait dengan wilayah film, radio, serta televisi. Teater merupakan kerja seni yang paling obyektif. Selain itu, teater merupakan kerja seni yang paling kompleks. Hal ini disebabkan teater menuntut kehadiran seniman, aktor, penulis naskah, sutradara, pemusik, pelukis, penata lampu, koreografer dan lain sebagainya untuk menggabungkan kreativitasnya”, (Yudiaryani, 2002: 1-8).

Pandangan di atas menggambarkan kompleksitas unsur seni yang ada dalam teater yang secara umum dapat disebut penggabungan antara seni rupa, seni pertunjukan, dan seni audio visual. Dengan demikian, melihat kompleksitas seni yang ada dalam “*Cepung*” dan makna yang diberikan oleh kata “teater” maka tepat apabila seni ini disebut dengan teater *Cepung*. Dalam artikel ini untuk selanjutnya “*Cepung*” akan disebut sebagai teater *Cepung*.

Teater *Cepung*<sup>1</sup> merupakan seni pertunjukan teater tradisional khas atau asli Lombok yang elemen pembentukannya berangkat dari tradisi atau kebiasaan masyarakat Sasak pada masa terdahulu.

1 Karena pengkajian terhadap teater *Cepung* Lombok belum dilakukan secara mendalam, dan hasil penulisan tentang teater *Cepung* yang dilakukan oleh instansi pemerintah di Nusa Tenggara Barat yang terkait dengan kesenian dan kebudayaan tidak dipublikasi secara meluas, maka masyarakat umum banyak beranggapan bahwa teater *Cepung* Lombok adalah teater Cakepung yang dimaksudkan di Karangasem Bali. Padahal dalam kedua nama seni ini terdapat perbedaan sekaligus persamaan. Kalau mengacu kepada tulisan I Komang Sudirga dalam buku yang berjudul “*Cakepung, Ansambel Vokal Bali*” (2005) ditemukan persamaan pada kedua jenis seni ini, yakni pada sumber pertunjukannya yaitu lontar *Tutur Monyeh*. Dalam buku ini, Sudirga mengambil kesimpulan bahwa Cakepung yang ada di Karangasem Bali berasal dari Lombok karena teater *Cepung* sudah ada di Lombok sekitar pertengahan abad ke-18. Namun demikian, perbedaan mendasar antara teater *Cepung* dengan Cakepung adalah teater *Cepung* berkarakteristik Islam dan fungsinya tidak semata sebagai media ritual, melainkan juga memiliki hubungan kontekstual dengan sejarah masyarakat Sasak, baik sosial, agama, dan Politik. Ritual dalam teater *Cepung* masih kental nilai-nilai Islam. Berbeda dengan Cakepung yang dalam istilah Sudirga mengkategorikan Cakepung sebagai seni *balih-balihan* karena fungsinya yang paling dominan adalah untuk menghibur. Struktur pertunjukan teater *Cepung* dengan Cakepung pun berbeda. Misalnya, Cakepung menghadirkan peristiwa dalam lontar *Tutur Monyeh* ke dalam bentuk lakuan dengan menirukan gerakan-gerakan *Monyeh* atau kera, sedangkan teater *Cepung* tidak demikian karena substansi dari struktur pertunjukan teater *Cepung* berasal dari nilai-nilai Islam dan semangat patriotisme masyarakat Sasak. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa kedua seni yang memiliki persamaan sekaligus perbedaan ini merupakan kesenian yang menjadi milik masyarakat masing-masing yang patut dihargai sebagai sebuah karya kesenian nenek moyang masyarakat Sasak yang melahirkan teater *Cepung* dan Cakepung yang tumbuh di masyarakat Karangasem Bali.



Elemen yang dimaksudkan adalah *pinje panje*, *pepaosan*, *bekayaq*<sup>2</sup> *Pinje panje* pada pertunjukan teater *Cepung* dapat dilihat pada tembang-tembang yang menyindir secara tersembunyi dan halus terhadap berbagai fenomena masyarakat, baik kalangan atas maupun bawah. Sindiran halus ini, salah satunya dapat dilihat pada cara teater *Cepung* menyindir pedagang dari Banjarmasin dan Palembang dengan sebutan “*Encek*”<sup>3</sup>. Begitu juga ketika menyindir dengan cara yang sangat halus tentang perbedaan dengan etnik Bali dengan masyarakat Sasak. Meskipun *pinje panje* di tengah masyarakat Sasak jarang yang tertulis (lisan), tetapi dalam pertunjukan teater *Cepung*, pola tersebut terdapat dalam tembang yang tertulis, yakni dalam lontar *Tutur Monyeh*. Kemudian tradisi pembacaan lontar sambil dinyanyikan lewat tembang-tembang ini disebut *pepaosan*.

“Dalam realitas sosialnya, *pinje panje* sering digunakan tidak saja untuk mengungkapkan perasaan seseorang yang harus dibalas (dijawab/dijawab) oleh lawan

2 *Bekayaq* adalah kebiasaan masyarakat Sasak menyanyikan pantun-pantun, terutama yang dilakukan oleh muda-mudi pada saat panen dan menumbuk padi. Semua jenis pantun yang dinyanyikan tidak tertulis dan dinyanyikan secara bersahutan antara laki-laki dengan perempuan di sawah, ladang atau di tempat penumbukan padi pada siang hari atau malam hari. Sedangkan tembang-tembang atau pantun-pantun yang dibawakan bernama *kayaq*.

3 *Encek* adalah panggilan orang Sasak terdahulu sampai sekarang kepada pedagang-pedagang, baik etnik Cina maupun pribumi yang datang dari luar Lombok, terutama yang datang dari Banjarmasin-Kalimantan dan Palembang.

bicara, tetapi juga untuk seting yang berbeda. Misalnya, pemuda yang akan mengunjungi rumah kekasihnya pada malam hari melantunkan ekspresi ini dalam bentuk lawas (lagunya berbeda) dengan ketika ekspresi tersebut difungsikan sebagai *pinjean*. Lawas yang dilantunkan oleh pemuda tersebut di samping berfungsi mengungkapkan kata hati, juga membunuh rasa kesepian dan bentuk hiburan diri di waktu malam dalam perjalanan menuju atau pulang dari rumah kekasih/*midang*. *Pinjean* yang digunakan pada siang hari oleh sekelompok gadis yang sedang menanam atau memanen padi beralih fungsi menjadi *lakaq/kayaq*”, (Mahyuni, 2004: 95).

Apabila pandangan di atas dicermati sebagai gejala budaya yang membentuk peradaban masyarakat Sasak, dapat dikatakan bahwa tradisi *pinje panje* di tengah masyarakat sudah berlangsung lama. Ia tumbuh beriringan dengan terbentuknya masyarakat Sasak awal karena perilaku yang diperlihatkan adalah perilaku yang bersifat alamiah, yang biasa terjadi dalam setiap kelompok masyarakat. Berikutnya, inilah yang mendasari pemikiran bahwa teater *Cepung* mendapat pengaruh besar oleh tradisi *pinje panje* yang sudah berkembang di tengah masyarakat.

*Pepaosan* sendiri pada teater *Cepung* terdapat pada tuturan yang dibacakan sebagai salah satu unsur penting dari pertunjukan teater *Cepung*. Pertunjukan teater *Cepung*

merupakan pertunjukan yang naskahnya dibacakan langsung dari sumber naskah *Tutur Monyeh*. Pembacaan naskah yang dilakukan oleh pembaca naskah inilah yang menunjukkan adanya unsur *pepaosan* di dalam teater *Cepung*.

Pembacaan dilakukan sambil menyanyikan tembang dalam naskah inilah yang mengindikasikan bahwa teater *Cepung* dipengaruhi oleh *bekayaq*. Tembang yang dinyanyikan ini mendorong pemain teater *Cepung* untuk melahirkan satu irama gerak dan suara dinamis yang kemudian menjadikan pertunjukan teater *Cepung* memiliki kekayaan bentuk sebagai sebuah seni pertunjukan tradisional.

“Ciri-ciri yang dapat dilihat dalam teater *Cepung* adalah lontar yang yang dibacanya “hanya” lontar *Tutur Monyeh*, pembacaan dimulai dengan tetabuhan musik khusus, yakni dengan menggunakan mulut, para pemain duduk membentuk setengah lingkaran, musik dan tari merupakan bagian integral dari pertunjukan, bahasa yang digunakan adalah bahasa Sasak”, (Ahmad, 1987: 165-166).

Keunikan teater *Cepung* sebagai seni tradisional adalah terdapatnya tiga unsur seni teater secara bersamaan, yakni musik, tari, dan lakuan. Setiap pemain teater *Cepung*

menggerakkan tubuh mereka sehingga melahirkan gerakan tari sesuai dengan emosi peristiwa di dalam *Tutur Monyeh*. Tidak hanya itu, tarian tersebut dirangkaikan dengan nyanyian, baik nyanyian yang berupa vokal yang terdiri dari tembang maupun nyanyian yang berupa bunyi, baik bunyi yang dihasilkan oleh gerakan tubuh maupun bunyi dari instrument musik pertunjukan teater *Cepung*. Keunikan tarian dan nyanyian tidak akan terlihat sempurna apabila tidak disertai dengan gerak laku, baik tubuh maupun ekspresi pemain teater *Cepung*. Meskipun pemain teater *Cepung* tidak membawakan atau memerankan tokoh sesuai dengan karakter yang ada di dalam naskah pertunjukan teater *Cepung*, tetapi mereka harus mampu menghadirkan setiap peristiwa dengan gerak laku yang mengindikasikan emosi sedih, marah, bahagia, dan lucu yang sesuai dengan keadaan tokoh dalam cerita. Bahkan, mereka harus mampu memberikan satu penekanan dengan laku tertentu kepada penonton apabila nilai yang hendak disampaikan oleh mereka wajib dipahami oleh penonton.

Sejauh ini, ada tiga periode yang sudah dialami oleh teater *Cepung*. Pertama, periode di mana teater *Cepung* masih bersifat *pinje panje*. Pada periode ini, unsur pertunjukannya masih belum kaya karena *Tutur Monyeh* belum dituliskan sebagai sebuah naskah utuh. Melainkan hanya berupa cerita lisan yang

digunakan untuk menyampaikan pesan-pesan agama Islam dan pesan-pesan moral yang berlandaskan nilai-nilai lokal masyarakat Sasak. Pada masa ini, respon masyarakat Sasak terhadap nilai yang terangkum dalam pesan *pinje panje* sudah mulai terlihat karena penceritaannya dilakukan dari kampung ke kampung. Jero Mihram, sebagai pembawa nilai kepada masyarakat Sasak melalui *pinje panje* ini sekaligus juga merupakan seorang pemuka agama. Selain itu, Jero Mihram juga berperan sebagai tokoh masyarakat Sasak yang berupaya membangkitkan nasionalisme lokal masyarakat Sasak guna melakukan perlawanan terhadap penindasan penjajah. Melihat respons dan perubahan masyarakat yang cukup signifikan, Jero Mihram mulai menulis beberapa tembang yang sudah di-*pinje panje*-kan.

Periode kedua adalah saat teater *Cepung* masih sebatas *pepaosan*. Pada masa ini, naskah teater *Cepung* sudah ditulis lengkap berupa *Tutur Monyeh*. Naskah ini tersebar ke seluruh masyarakat Sasak, kemudian masyarakat yang mengenal huruf membacakannya kepada masyarakat lain yang semakin antusias mendengar perkembangan *Tutur Monyeh*. Dalam periode ini pula bentuk pertunjukan teater *Cepung* tampak dipengaruhi oleh seni *Bejonja'an*.<sup>4</sup> Tradisi *Bejonja'an* ini dilakukan

4 *Bejonja'an* merupakan seni tutur masyarakat Sasak yang didominasi oleh hal-hal yang bersifat komedi atau hiburan atau banyol. Hiburan dalam

oleh masyarakat yang sudah mendengar cerita *Tutur Monyeh* tetapi mereka tidak bisa membaca dan akhirnya mempertunjukkan bagian-bagian tembang yang mereka hapal kemudian dikembangkan menjadi peristiwa komedi atau hiburan.

Perbedaan *pepaosan* dengan *bejonja'an* ini terletak pada jumlah pemain. Kalau *Pepaosan* bisa dilakukan oleh satu orang dan bisa juga lebih serta harus ada naskah yang dibacakan, *Bejonja'an* mesti dimainkan oleh dua orang atau lebih. Dapat juga dilihat perbedaan bentuk *bejonja'an* dan *pepaosan*, yakni *bejonja'an* sebatas tradisi lisan, sedangkan *pepaosan* sudah masuk tradisi tulisan. Hal inilah yang menyebabkan *bejonja'an* banyak dilakukan oleh masyarakat Sasak yang tidak bisa membaca naskah *Tutur Monyeh*, tetapi memiliki kemampuan menembang dan menghapal beberapa bagian dari *Tutur Monyeh* yang sudah mereka dengar.

Baik *pepaosan* maupun *bejonja'an* masing-masing belum menggunakan alat musik. Semua pemain menirukan alat-alat musik gamelan untuk melahirkan irama musik mulut yang dinamis. Peniruan ini dilakukan

---

konteks *Bejonja'an* tidak seutuhnya bermakna hiburan, karena masih terkandung nilai pendidikan nilai di dalamnya. Karena *Bejonja'an* dalam masyarakat Sasak bukan tanpa batas. Banyol, hiburan, komedi yang dibawakan masih harus tetap berpegang pada nilai, norma, agama masyarakat Sasak. Itulah sebabnya, meskipun *bejonja'an*, tetapi tempat yang dipilih adalah tempat yang terbuka. Ini menunjukkan bahwa masing-masing orang yang *bejonja'an* harus tetap menjaga diri.

sebagai bentuk perlawanan terhadap penjajah. Mereka ingin menunjukkan bahwa masyarakat Sasak memiliki kemampuan menirukan alat-alat gamelan sebagai bentuk kemampuan yang tidak bisa diremehkan. Selain itu, karena gamelan dalam pandangan Islam pada masa itu dianggap haram, karena identik dengan etnik Bali, maka untuk bisa menembus lapisan masyarakat Sasak, pemain melakukan pencarian-pencarian kreatif. Maka muncul peniruan alat gamelan dengan menggunakan mulut.

Periode berikutnya adalah penggunaan alat musik dalam pertunjukan teater *Cepung*. Pertama kali dilakukan adalah penggunaan alat musik seruling. Upaya penggunaan alat musik ini dilakukan setelah teater *Cepung* sampai di Lombok Barat melalui Lombok Tengah bagian selatan. Di Lombok Tengah teater *Cepung* sempat menyebar di daerah Jelantik dan sekitarnya, kemudian berkembang ke Kuripan, Lombok Barat. Penggerak awal teater *Cepung* di Kuripan sekitar tahun 1920-an dilakukan oleh Mirasih yang sempat belajar dan menonton pertunjukan teater *Cepung* di Jelantik, Lombok Tengah.<sup>5</sup> Perkembangan di Kuripan inilah sebagai muasal terlibatnya etnik Bali dari golongan *pedande* yang

5 Penelusuran tentang Mirasih tidak membuahkan hasil yang memuaskan karena keturunannya sudah tidak diketahui keberadaannya. Tetapi menurut sejarawan Lombok, Mirasih adalah seorang Muslim taat. Ia berasal dari Kuripan. Mirasih senang belajar ilmu agama sehingga sampai ia pun sempat juga belajar Islam ke Lombok Timur.

bekerja sebagai petani, yang memberikan kontribusi memasukkan alat musik seruling ke dalam pertunjukan teater *Cepung*.

Penelusuran penggunaan istilah “*Cepung*” dalam teater *Cepung* sedikit mengalami hambatan karena sedikit sekali naskah tertulis yang menjelaskan asal muasal penggunaan istilah tersebut secara ilmiah. Selain itu, pelaku sepuh yang masih tersisa pun tidak bisa memberikan gambaran menyeluruh tentang penggunaan istilah “*Cepung*”. Begitu juga dengan budayawan Sasak yang terus memantau perkembangan teater *Cepung*. Informasi yang mereka dapatkan hanya dari mulut ke mulut selama bertahun-tahun. Inilah kemudian yang dipakai sebagai dasar penelusuran penggunaan istilah “*Cepung*” dalam teater *Cepung*.

Bagaimana teater tradisional *Cepung* ini memperoleh namanya tidak diketahui secara pasti, tetapi dugaan orang ialah dari bunyi iringan yang berbunyi: *cek-cek-cek pung*. Bunyi ini ibarat gamelan, tetapi dilakukan dengan mulut (Ahmad, 1987: 165). Menurut Mamiq Ambar, istilah *Cepung* diambil dari nama salah seorang pekerja, buruh kasar waktu pembangunan taman Mayure.<sup>6</sup>

6 Sebagaimana yang dikatakan oleh sejumlah narasumber, tempat ini merupakan salah satu peninggalan kerajaan Hindu Karangasm Bali yang terletak di Cakranegara, Lombok, Nusa Tenggara Barat. Taman ini awalnya bernama taman Kelepung yang pembangunannya sudah dimulai sejak tahun 1800-an. Penggunaan nama taman Mayure terambil dari nama burung Merak yang dalam bahasa Sanskerta disebut Mayure. Pembangunan ulang taman ini selesai pada tahun 1866, yang tadinya

Buruh kasar atau *pengayah*<sup>7</sup> itu bernama *Cepung*. Ia pandai menyanyikan berbagai jenis tembang. Dalam setiap waktu istirahat ia selalu menyanyikan tembang-tembang yang membuat *pengayah* lain ikut senang mendengarnya. Lama kelamaan, raja pun mendengar kemampuan orang yang bernama *Cepung* itu sehingga ia diperintah raja untuk terus menyanyi setiap waktu istirahat para *pengayah*. Setelah teater *Cepung* berkembang di tengah masyarakat, maka dipakailah nama *pengayah* bernama *Cepung* itu sebagai nama teater *Cepung*. Pendapat lain mengatakan bahwa

“Pada saat raja kerajaan Selaparang yang terkenal sakti dan bijaksana digempur habis-habisan oleh kerajaan Hindu Karangasem Bali, raja memahami keadaan waktu itu bahwa musuh yang dihadapi bukanlah manusia dan tidak mungkin dikalahkan. Oleh karena itu, setelah betempur 117 hari lamanya, raja Selaparang

---

banyak digunakan untuk memenjarakan para pejuang Sasak yang melakukan perlawanan, selain sebagai tempat penyimpanan harta rampasan, upeti, dan naskah-naskah lontar.

7 *Pengayah* adalah istilah Sasak yang diperuntukkan bagi buruh dan pekerja kasar. Pada zaman dahulu *pengayah* ini berasal dari rakyat jelata yang dipandang rendah dan tidak memiliki pekerjaan sehingga penguasa memanggilnya bekerja tanpa upah. Mereka hanya diberikan makan. Tetapi dalam waktu tertentu, dapat juga tanpa upah dan tanpa diberikan makan. Dalam perkembangannya, pekerjaan *pengayah* ini disebut *ngayah* yang diadopsi oleh pemerintah dalam menerapkan istilah “Padat Karya” dengan prinsip yang lebih manusiawi, yakni masyarakat diberikan upah, meskipun lebih sedikit dibandingkan dengan upah standar umum.

menawarkan persahabatan, lalu mengadakan pesta besar di Dasan Agung. Sesuai pesta itu, orang bersenang-senang, menari sambil duduk bersila mengitari sajian *tuak*, lalu bernyanyi-nyanyi. Pada saat inilah terciptakan yang dikenal sampai sekarang di Karangasem dan Lombok sebagai tari “Capekung”. Laskar Karangasem bersenang-senang menarikan kemenangan. Kata “Capekung” dikatakan berasal dari “Jag Kepung” yang berarti “kejar terus”, (Agung, 1999: 88).

Mengenai penggunaan istilah “*Cepung*” ada juga pendapat lain yang menyatakan:

“Kata “*Cepung*” sebenarnya berasal dari peniruan suara atau bunyi alat musik tradisional (gamelan) oleh sekelompok pemain kesenian teater *Cepung*, seperti “Cekpong-cekpong-cekpong-cekpong” dan seterusnya, disuarakan berulang-ulang. Lama kelamaan bunyi ini berubah menjadi “*Cepung*” sampai sekarang. Pendapat yang berbeda juga menjelaskan bahwa kata “*Cepung*” sebenarnya suatu istilah dalam bahasa Sasak lama untuk menyatakan “kecuraman” atau “keterjalan” suatu tebing yang sempit dan dalam. Penggunaan kata “*Cepung*” untuk teater *Cepung* selaras dengan muatannya yang mengandung nilai-nilai yang bermakna “amat dalam” bagi tata krama kehidupan di masyarakat, terutama tentang moral, pendidikan, dan kemanusiaan.

Nilai-nilai ini dapat dikaji lewat cerita *Tutur Monyeh* yang merupakan dasar lakon cerita dan keberadaan kesenian ini”, (Suwardie, 1999: 13-14).

Masyarakat Sasak mengenal banyak permainan rakyat. Salah satunya adalah permainan dengan media air. Permainan ini berupa perang air atau memukul-mukul air yang biasanya dilakukan di sungai atau di pinggir laut. Permainan memukul-mukul air ini, apabila dilakukan secara berulang-ulang dan terus menerus maka akan menghasilkan bunyi “cep-ung cep-ung cep-ung”. Bunyi air yang dipukul berulang-ulang dalam permainan air ini merupakan sumber pemberian istilah “*Cepung*” pada teater *Cepung*. Kalau pun ini bukan merupakan satu-satunya sumber pemberian istilah pada teater *Cepung*, pendapat yang menyatakan bahwa pemberian nama dari suara peniruan alat musik oleh pemain teater *Cepung* waktu masih berbentuk *pinje panje*, *pepaosan*, dan *bejonja'an* dipandang paling mendekarti kebenaran. Misalnya “cep cep-ung cep cep ung cep cep ung”, dan seterusnya.

### c. Kemampuan Pemain Teater *Cepung*

Marinis mengemukakan bahwa “Pertunjukan teater sebagai sebuah peristiwa budaya dipahami sebagai fenomena kesenian yang dihasilkan dari jaringan berbagai elemen ekspresi, yaitu pemeranan (keaktoran), penyutradaraan, ide cerita, naskah (seandainya

menggunakan naskah drama), penataan artistik, tempat pertunjukan, dan penonton. Elemen-elemen tersebut diorganisasi untuk menghasilkan sebuah “rekonstruksi” tekstual yang kemudian menghasilkan produksi komunikasi dan penandaan dari penonton (dalam Yudiaryani, 2008: 123-124).

Tampak bahwa peran seorang pemain dalam pertunjukan teater *Cepung* sangat dominan. Produksi komunikasi yang dimaksudkan Marinis merupakan satu peristiwa simultan, baik dalam pengertian bahwa pertunjukan merupakan satu kesatuan elemen artistik maupun kesatuannya dengan penonton yang hendak menginterpretasi pertunjukan. Dalam hal ini, kedudukan seorang pemain menjadi penting.

Pada konteks aktor tradisional, Barba mengistilahkannya dengan “Aktor Timur”, aktor mempelajari akting secara mekanik, mengulang secara tepat apa yang diajarkan oleh kebiasaan (Yudiaryani, 2002: 301). Pernyataan ini dapat dibenarkan apabila melihat proses keaktoran yang diperlihatkan oleh pemain teater *Cepung*.

Kedudukan pemain dalam teater *Cepung* adalah penting. Setiap jalannya pertunjukan digerakkan sepenuhnya oleh pemain sehingga pemain teater *Cepung*, menurut Mamiq Ambar, tidak hanya dituntut memiliki “kemauan” untuk mementaskan

teater *Cepung*, tetapi juga harus membuang rasa “malu” yang berlebihan serta memiliki “kemampuan” untuk membawakan pementasan teater *Cepung*. Kemutlakan yang harus dimiliki oleh pemain teater *Cepung* ada tiga, yang satu sama lain sama-sama pentingnya. Pertama, pemain teater *Cepung* harus punya “mau”. Kedua, pemain teater *Cepung* harus sedikit “malu”nya karena teater *Cepung* berjarak sangat dekat dengan penonton dan hubungannya dengan penonton sangat akrab. Reaksi atas ucapan penonton merupakan juga suatu hal yang tidak terelakkan (Ahmad, t.t.: 166),

Ketiga, pemain teater *Cepung* diwajibkan “bisa” membawakan atau memainkan pementasan teater *Cepung*. Sebagaimana yang ditegaskan oleh Mamiq Ambar bahwa boleh saja seseorang memiliki “kemauan” dan sedikit “malu”, tetapi ia tidak memiliki “kemampuan” untuk mementaskan teater *Cepung*, maka pertunjukan teater *Cepung* tidak dapat dilaksanakan. Pengertian “bisa” pada diri pemain dalam teater *Cepung* adalah mereka harus benar-benar menguasai bagaimana memainkan teater *Cepung*, mengerti, dan memahami pesan nilai yang terkandung dalam *Tutur Monyeh* yang dipertunjukkan ke dalam teater *Cepung*. Hal yang tidak kalah pentingnya adalah pemain teater *Cepung* dituntut untuk bisa menjalankan nilai-nilai itu dalam kehidupan mereka sehari-hari. Hal ini karena pertunjukan teater

*Cepung* menjadi hambar apabila pemainnya sendiri tidak bisa menjalankan nilai yang terkandung di dalamnya sehingga mereka diwajibkan untuk menghindari perilaku buruk seperti perbuatan iri hati dan dengki.

Selain itu, kemampuan mendasar yang harus dikuasai oleh pemain teater *Cepung* adalah membaca, yakni membaca naskah *Tutur Monyeh* sehingga setiap pemain teater *Cepung* mesti memahami jalan cerita serta isi *Tutur Monyeh*. Meskipun tidak semua pemain teater *Cepung* berposisi sebagai *pemace* (pembaca), pemain harus menguasai cerita *Tutur Monyeh*. Hal ini menjadi penting karena selain demi kelancaran dan kualitas pementasan teater *Cepung*, juga untuk menjaga diri. Artinya, setiap pemain teater *Cepung* harus dapat memberikan jawaban apabila ada salah seorang masyarakat yang menonton melontarkan permintaan atau pertanyaan. Mamiq Ambar mengatakan bahwa sejak dahulu semua pemain teater *Cepung* menguasai betul dan hapal di luar kepala cerita *Tutur Monyeh*.

Kemampuan berikutnya ialah olah vokal. Pemain teater *Cepung* dituntut memiliki kemampuan mengolah suara karena salah satu alat utama pemain teater *Cepung* menyampaikan pesan pertunjukan teater *Cepung* adalah suara dengan menyanyikan atau menembangakan *Tutur Monyeh* atau tembang lain yang dinilai memiliki keterikatan nilai dengan *Tutur Monyeh*.

Suara tersebut kemudian dieksplorasi untuk membawakan beragam tembang yang menciptakan keunikan tersendiri.

Pemain teater *Cepung* pada dasarnya tidak memiliki cara khusus untuk melatih vokal mereka. Pengakuan Mamiq Ambar, misalnya. Ia menjelaskan bahwa membawakan tembang dengan berbagai macam teknik vokal tidak didapat melalui proses belajar secara khusus. Dengan demikian, dapat diketahui bahwa kemampuan pemain teater *Cepung* memanfaatkan suaranya secara maksimal dan dalam tempo pementasan yang panjang disebabkan oleh kebiasaan yang terus dilakukan secara berulang-ulang.

Pemain teater *Cepung* menggunakan suara yang dilahirkan oleh mulut untuk menirukan bunyi alat musik gamelan. Selain itu, untuk menciptakan berbagai jenis irama yang terkandung dalam tembang pertunjukan teater *Cepung*. Dapat dikatakan bahwa pada kualitas suara pemain teater *Cepung*lah letak kehidupan tembang teater *Cepung*. Pemain teater *Cepung* menggunakan suara untuk menjadikan bahasa dalam tembang menemukan dan menghadirkan makna yang tersembunyi dalam tembang karena dengan bahasa dalam tembang tersebut pemain teater *Cepung* berkomunikasi dengan penonton. Makna yang terkandung dalam tembang teater *Cepung* tersampaikan dengan sempurna oleh karena kemampuan suara

pemain teater *Cepung* menghidupkan bahasa tersebut.

Suara pemain teater *Cepung* bermakna estetis dan praktis. Artinya, selain pemain teater *Cepung* dituntut mampu mengolah suara sehingga melahirkan tembang yang menarik, vokal pemain teater *Cepung* juga dituntut untuk dapat bertahan sepanjang pertunjukan teater *Cepung* sedang berlangsung. Emosi, pesan, peristiwa, dan segala jenis kejadian yang terkandung dalam *Tutur Monyeh* ditangkap penonton melalui suara yang diperdengarkan oleh pemain teater *Cepung*. Keberagaman karakter suara inilah yang menghadirkan satu bentuk komunikasi komunal teater *Cepung* dengan penonton sehingga menimbulkan rasa sedih, rasa marah, bahkan rasa humor pada diri penonton. Marinis mengatakan bahwa bahasa dan teknik ujaran yang digunakan oleh pemain merupakan bagian penting dalam sebuah teks pertunjukan (Yudiaryani, 2008: 126). Dialog atau interaksi bahasa diucapkan melalui teknik ujaran yang berupa tembang yang dibawakan secara komunikatif, baik antarpemain teater *Cepung* sendiri maupun ketika tembang tersebut dikomunikasikan dengan penonton.

Selain suara, tubuh pemain teater *Cepung* tidak kalah pentingnya. Melihat pertunjukan teater *Cepung* sama halnya dengan memandang pertunjukan teater yang tidak memiliki jeda, terutama pada diri



pemain. Hal ini disebabkan oleh gerakan tubuh pemain teater *Cepung* yang tidak pernah berada pada posisi diam yang tidak memberikan makna. Tubuh pemain teater *Cepung* selalu bergerak karena merespon irama suara yang diciptakan oleh mulut. Gerakan-gerakan yang dihadirkan merupakan satu tanda kekuatan nilai yang terkandung dalam teater *Cepung*. Hal ini dapat dilihat pada rekasi tubuh pemain teater *Cepung* setiap menembangkan tembang-tembang yang berbeda. Artinya, masing-masing tembang akan menimbulkan ekspresi tubuh pemain teater *Cepung* yang berbeda pula. Tampaknya hal semacam ini yang disebut Watson sebagai *skor*, yakni pertemuan antara tubuh pelaku dengan gerak dan vokal yang ditujukan untuk kepentingan penonton (Yudiaryani, 2002: 303).

Teater *Cepung* merupakan teater yang mengandalkan kemampuan tubuh pemain karena dengan tubuh seorang pemain melakukan produksi kesenian yang komunikatif. Dalam istilah Marinis, proses kreatif seniman merupakan salah satu pemicu kualitas pertunjukan (Yudiaryani, 2008: 127). Hal ini memberikan pengertian bahwa dengan tubuh, seorang pemain melakukan komunikasi sesama pemain untuk membangun irama pertunjukan sekaligus melakukan pergantian inti cerita dan improvisasi. Hal yang sama juga bermakna bahwa dengan tubuh, pemain teater *Cepung*

menjalin komunikasi dengan penonton. Ketika pesan yang hendak disampaikan memerlukan penekanan, maka seorang pemain teater *Cepung* akan memberikan penekanan pada tubuhnya dengan membuat gerakan tertentu yang berbeda dengan gerakan sebelumnya dan tidak sama pula dengan gerakan pemain yang lain. Tampak bahwa kemampuan seorang pemain teater *Cepung* dalam mengolah daya kreatifnya sangat menentukan kualitas pertunjukan teater *Cepung*.

Tubuh seorang pemain teater *Cepung* merupakan faktor penting. Melalui tubuh, pemain teater *Cepung* mengekspresikan tafsir mereka terhadap setiap nilai yang tercantum dalam *Tutur Monyeh* kemudian ditransformasi dengan daya kreatif berupa tarian unik, yang kadang melahirkan irama tubuh yang lucu, lirih, tegang, penuh emosi, perlahan, dan cepat. Kadang-kadang tubuh juga menjadi sumber bunyi yang menyiratkan tentang emosi tertentu. Misalnya, dengan cara dipukul atau digerakkan dengan teknik yang spesifik sehingga melahirkan efek bunyi yang menambah daya pukai pertunjukan teater *Cepung*. Pencapaian seorang pemain teater *Cepung* semacam itu dimungkinkan terjadi karena selain ditentukan oleh tingkat pendalaman mereka terhadap *Tutur Monyeh* yang sudah matang, juga ditentukan oleh kesadaran mereka terhadap potensi tubuh yang mereka miliki. Tubuh bagi mereka

adalah alat utama untuk mengekspresikan totalitas pertunjukan teater *Cepung*. Barba melihat proses pelatihan pemain semacam itu sebagai sebuah gerakan organik sebagaimana yang ia sebutkan dalam dramaturgi teater antropologi

“Aktor yang menggunakan konsep teater antropologi untuk mengembangkan dirinya, sebagai aktor organik. Aktor organik membutuhkan waktu bertahun-tahun untuk mencipta dari suatu ketiadaan menjadi sesuatu yang lain. Hal ini membuktikan seberapa jauh kesiapan seorang aktor terhadap sesuatu yang dipercaya dan diucapkannya. Dalam hal ini tidak bedanya dengan proses transformasi individual di antara transformasi kelompok secara keseluruhan. Teater mencipta hubungan antarmanusia”, (Yudiaryani, 2002: 300-301).

Kemampuan pemain teater *Cepung* mengeksplorasi tubuh sebagai bahasa ungkap pemahaman mereka terhadap *Tutur Monyeh* menunjukkan suatu proses yang tidak mudah dan bukan dalam waktu yang singkat, melainkan ketekunan mengolah daya tubuh hingga benar-benar menjadi satu kesatuan yang mencipta kualitas pertunjukan teater *Cepung* yang memadai. Maka, melihat proses pengolahan tubuh pemain teater *Cepung* tidak berlebihan jika dinilai sebagai sebuah proses keaktoran teater antropologi.

Tidak jarang, salah seorang pemain teater *Cepung* memukul-mukul badannya

yang disangkakan sakit oleh penonton, tetapi sebenarnya tidak karena mereka menggunakan cara tersendiri. Karena teater *Cepung* merupakan satu gerakan perlawanan melalui kesenian terhadap penjajah yang juga identik dengan alat musik gamelan, maka pemain teater *Cepung* dituntut dapat menirukan semua jenis alat musik gamelan dengan tubuh mereka. Faktor ini yang dipandang sebagai salah satu penyebab munculnya kesadaran pengolahan tubuh pemain teater *Cepung* hingga sampai pada puncak daya kreatif seorang pemain. Perlawanan melalui tubuh ini memberikan makna tinggi pada teater *Cepung* sebagai sebuah kesenian yang memiliki hubungan erat dengan manusia sebagaimana yang dikemukakan oleh Barba di atas. Peniruan suara seruling dan gong, pemain teater *Cepung* menggunakan mulutnya sehingga menghasilkan bunyi yang sama. Untuk memberikan kesan bahwa alat musik yang sedang ditirukan adalah seruling dan gong, pemain teater *Cepung* menggunakan tubuh agar penonton mengetahui dengan jelas.

Tubuh merupakan wadah aktor mengekspresikan pemahaman dirinya terhadap *Tutur Monyeh*, yang kemudian ditransfer kepada penonton guna berbagi pengetahuan. Kejadian ini menimbulkan keterpukauan pada diri penonton sekaligus pelibatan intelektual penonton secara langsung dengan pertunjukan teater *Cepung*

yang sedang berlangsung. Sebagaimana yang dikatakan oleh Barba bahwa keseimbangan tubuh seperti yang diperlihatkan oleh pemain teater *Cepung* menunjukkan kekuatan energi sebuah bentuk. Bentuk yang terdiri dari rangkaian potensi yang berbeda-beda dari organ tubuh pemain. Bentuk tersebut mampu memperkuat dan menghidupkan tubuh itu sendiri (dalam Yudiaryani, 2002: 302). Namun demikian, tidak berarti bahwa meskipun sumber penciptaan teater *Cepung* adalah *Tutur Monyeh*, pemain teater *Cepung* menirukan gerakan-gerakan kera karena gerakan tarian atau gerakan tubuh pemain secara keseluruhan merupakan akibat dari irama tembang yang dibawakan. Bukan peniruan gerakan tokoh yang ada dalam *Tutur Monyeh*.

Konsep dasar yang dipegang oleh pemain teater *Cepung* dalam mengolah tubuh mereka adalah pengolahan melalui “kebiasaan”. Apabila dilakukan secara terus-menerus, maka tubuh akan terbiasa untuk menerima atau merespons apa yang mereka pikirkan dalam sebuah pertunjukan. Tidak ada latihan khusus. Hal ini memiliki relevansi dengan teori Barba terkait proses keaktoran teater antropologi yang membutuhkan waktu lama untuk sampai pada taraf menghidupkan tubuh sendiri. Pemain teater *Cepung* tidak mewarisi pola-pola latihan yang khusus yang oleh Barba disebut sebagai *sats*

“Yaitu energi yang diam tetapi

telah disiapkan sebelum pemain bergerak. Sesaat sebelum gerak terjadi ketika seluruh tenaga siap dilepaskan tetapi tertahan dan tetap terkontrol. Pada saat pemain berpikir tentang gerak, maka gerak akan terjadi melalui peregangan. Bahkan dalam posisi pemain diam, gerak pun terjadi (Yudiaryani, 2002: 303).

Latihan pemain dalam konteks teater *Cepung* adalah bagaimana mereka menyelaraskan diri, baik pemahaman dan maupun bentuk-bentuk lakuan mereka di atas pentas. Meskipun tidak jarang terjadi pengembangan melampaui apa yang sudah mereka selaraskan sebelumnya. Hal ini biasanya disebabkan oleh kemampuan masing-masing pemain dalam merespons kontekstualitas masyarakat yang sedang menonton, sebagaimana yang ditekankan oleh Barba bahwa teater antropologi adalah metode atau cara seniman untuk mengolah dan memanfaatkan energi tubuh manusia untuk kepentingan pementasan (Yudiaryani, 2005: 90).

Dalam konteks ini, pemain teater *Cepung* memanfaatkan metode yang mereka temukan sendiri melalui pementasan bertahun-tahun sehingga menemukan energi diri mereka sendiri. Artinya, energi tersebut tidak dapat dikembangkan menjadi milik atau energi orang lain. Dengan kata lain, setiap energi yang terdapat pada masing-masing pemain teater *Cepung* hanya dapat disatukan

ketika pementasan sedang berlangsung untuk menciptakan komunikasi energi dengan penonton melalui gerakan yang mereka hasilkan. Barba mengatakan bahwa energi bersifat abstrak, sedangkan gerak berbentuk konkret. Melalui gerak, penonton akan dapat merasakan energi yang disalurkaninya (Yudiaryani, 2005: 90).

Ada tiga bagian utama pada tubuh seorang pemain teater *Cepung*. Pertama, bagian atas yang terdiri dari ekspresi wajah. Kedua, bagian tengah, yang terdiri dari anggota badan yang tengah seperti tangan, dada, pundak, bahkan perut. Ketiga, bagian bawah yang terdiri dari kaki. Ekspresi wajah pemain teater *Cepung* tampak dilebihkan-lebihkan, namun tidak berarti demikian karena ekspresi tersebut merupakan kemurnian yang timbul dari penjiwaan pemain terhadap lakuan yang sedang dibawakannya. Hal yang menarik lainnya, meskipun teater *Cepung* menggambarkan tentang perjalanan *Monyeh*, tidak satu kali pun pemain teater *Cepung* memperlihatkan ekspresi yang menyerupai kera bagi mereka, bukan pada kera yang diverbalkan makna teater *Cepung* ingin disampaikan melainkan pada ekspresi yang diperlihatkan pemain teater *Cepung* dalam setiap jalinan peristiwa yang dialami oleh tokoh *Monyeh*. Pada bagian ekspresi tubuh yang lain, pemain teater *Cepung* pun tidak menghadirkan peristiwa dalam *Tutur Monyeh* secara verbal atau tidak menirukan gerakan-

gerakan yang menyerupai kera. Melalui ekspresi wajah, pemain teater *Cepung* menghadirkan kandungan makna yang terdapat di dalam teater *Cepung*. Misalnya, bagaimana cara menyikapi keadaan sedih atau penderitaan yang dialami oleh manusia yang diperlihatkan pada tokoh-tokoh yang ada di dalam *Tutur Monyeh*. Melalui wajah pula pemain teater *Cepung* menghadirkan seluruh peristiwa yang terjadi pada masing-masing tokoh. Barba dalam (Yudiaryani, 2005:81) mengatakan bahwa;

“Keseimbangan tubuh dan konsentrasi penuh mampu mendukung pelaku mencipta gerak-gerak yang dinamis. Gerak yang “meruang” hasilnya adalah banyaknya bentuk-bentuk gerak yang tercipta dengan memiliki banyak makna. Inilah “tari keseimbangan” yang menjadi prinsip mendasar bagi seorang pelaku di atas panggung teater”.

Bagian tengah tubuh pemain teater *Cepung* memberikan keseimbangan antara ekspresi yang dihadirkan oleh bagian tubuh atas dan gerakan yang diciptakan oleh bagian tubuh bawah. Tangan pemain teater *Cepung*, misalnya, lebih banyak memperlihatkan gerakan tangan yang terbuka. Ini menandakan bahwa karakter masyarakat Sasak terbuka kepada setiap orang. Tangan pemain teater *Cepung* diletakkan dengan posisi kedua telapak tangan saling menggenggam di atas lutut. Sikap ini menandakan kepandaian masyarakat Sasak menghormati orang lain

dan menempatkan diri sejajar dengan cara memberikan penghormatan kepada orang lain.

Sekali waktu, tangan pemain teater *Cepung* diangkat ke atas. Hal ini biasanya dilakukan untuk menunjukkan kekuasaan Tuhan Yang Maha Esa. Begitu juga ketika kedua tangan diletakkan di atas lantai tempat pertunjukan teater *Cepung* sedang berlangsung, sikap ini menunjukkan satu kecenderungan karakter masyarakat Sasak yang menyukai perdamaian. Hal yang paling menonjol pada bagian tubuh paling bawah pemain teater *Cepung* adalah telapak kaki yang diletakkan di atas paha. Apabila tidak untuk sesuatu yang sangat penting, seperti menjaga keseimbangan tubuh atau mengubah posisi tubuh, telapak kaki ini tidak akan pernah dilepaskan dari atas paha. Sepanjang pertunjukan teater *Cepung*, telapak kaki ini terus bergerak sesuai dengan irama dan emosi yang sedang berlangsung dalam pertunjukan teater *Cepung*. Tampaknya, ini merupakan satu bentuk zikir yang mengingatkan manusia untuk selalu ingat kepada Yang Maha Berkuasa.

Dalam hal ini Aswandikari menilai bahwa melalui pendekatan tasawuf Sasak yang memuat bunyi kata seperti *toyiybah*, yakni *Subhanallah, Astaghfirullah, Lalilaha illallah, Alhamdulillah, Allahuakbar* yang jika diucapkan secara terus menerus seperti dalam zikir pasti menimbulkan gerakan tubuh yang

di luar kesadaran penzikir tersebut. Dalam tasawuf banyak dijumpai hal demikian, termasuk juga di kalangan masyarakat Sasak yang bertarekat *Naqsabandiyah*. Ini memiliki hubungan dengan teater *Cepung* yang memang sejak awal sudah digunakan untuk menyebarkan ajaran Islam. Untuk itu, apa yang diperlihatkan oleh pemain teater *Cepung* dapat dinilai sebagai sebuah zikir kepada Allah SWT. Kemampuan selanjutnya ialah pengolahan rasa. Barba dalam (Yudiaryani, 2002: 300) mengatakan;

“Dalam teater antropologi, pelaku didorong memasuki proses kreatif dan membebaskan pelaku sepanjang kreativitas berlangsung. Artinya, kreativitas dan usaha dekonstruksi yang mencerminkan kegiatan kreatif akan menyebabkan setiap babakan kreasi melahirkan pergeseran dan pencabangan makna baik dari sudut komunikasi maupun resepsi. Segala sesuatu terkait dari “pra-gerak” hingga “gerak yang tercipta” dan berakhir hingga “pemaknaan” yang diutarakan oleh gerak, yakni bukan semata gerak fisik tetapi gerak batin pelaku. Kreativitas pelaku memerlukan kode serta ikon yang mampu mewujudkan reaksi-reaksi tubuh, pikiran, dan batin pelaku”.

Penjelasan Barba di atas memberikan pengertian bahwa sebelum pemain teater mempertunjukkan kemampaun di atas

pentas, pemain tersebut harus melakukan pengolahan tubuh, batin, dan vokal secara mendalam guna melahirkan kualitas lakuan. Jelas bahwa ketiga alat pemain, yakni tubuh, vokal, dan batin menjadi sangat penting dan berada dalam kesatuan yang selanjutnya diimbangi oleh kemampuan pemain mengolah daya pikir.

Batin seorang pemain berperan penting dalam meningkatkan kualitas komunikasi dengan penonton karena dengan batin seorang pemain memberikan makna untuk diresepsi oleh penonton berdasarkan kemampuan dan pengalaman batin masing-masing penonton. Dalam konteks teater *Cepung*, batin merupakan ketajaman rasa yang dimiliki oleh pemain teater *Cepung*. Dengan kedalaman batin, pemain teater *Cepung* memasuki setiap makna yang terkandung di dalam lontar *Tutur Monyeh*. Makna lainnya ialah tidak hanya penalaran logika yang dapat memberikan seseorang, termasuk pemain teater *Cepung* menangkap nilai-nilai yang terkandung dalam teater *Cepung*, melainkan harus pula memahami tasawuf dalam hal ini batin masyarakat Sasak. Memahami proses perjalanan penempaan batin masyarakat Sasak yang dimaksudkan oleh pernyataan di atas adalah perjalanan kesejarahan masyarakat Sasak. Dengan kata lain, apa yang terkandung di dalam *Tutur Monyeh* dan semua yang ditampilkan dalam pertunjukan teater *Cepung* merupakan

representasi dari perjalanan batin masyarakat Sasak. Dengan demikian, memahami perjalanan kesejarahan masyarakat Sasak merupakan satu sarat untuk dapat mengerti setiap nilai yang terkandung di dalam teater *Cepung*.

Kerja pertama seorang pemain teater *Cepung* adalah mengolah pikiran karena dengan pengolahan pikiran ini kedalaman batin akan ditemukan. Artinya, pemain yang benar-benar memainkan pertunjukan teater *Cepung* dengan kedalaman rasa juga akan memperlihatkan penguasaan dan pemahaman terhadap kandungan nilai yang ada dalam teater *Cepung*. Dengan kedalaman pemahaman dan kematangan rasa semacam ini, pemain teater *Cepung* telah berada pada posisi yang siap dalam kondisi apa pun ketika pertunjukan sedang berlangsung. Sebagaimana yang dikatakan oleh Barba bahwa pengasahan fisik, vokal, dan batin diperlukan untuk mempersiapkan diri pemain guna mengarahkan dinamika gerak fisik, vokal, dan batin pemain kepada penonton (Yudiaryani, 2002: 303).

Kemampuan berikutnya ialah cara pemain mengorganisasi diri. Pengorganisasian diri pada internal pemain teater *Cepung* dimaksudkan pada dua hal. Pertama, pada bagaimana pemain teater *Cepung* mematangkan kualitas pertunjukan. Kedua, pada bagaimana pemain teater *Cepung* meregenerasi diri. Pemain teater

*Cepung* tidak mengenal latihan rutin yang diatur secara sistematis atau terjadwal, melainkan tiap-tiap pemain sama-sama saling percaya kualitas masing-masing. Hal ini dapat diartikan bahwa pertunjukan teater *Cepung* saat diundang pentas, hal tersebut merupakan latihan sekaligus. Artinya semakin sering pemain diundang, maka semakin matang dalam mementaskan teater *Cepung*, baik fisik, vokal, rasa, maupun pemahaman terhadap nilai yang terkandung dalam pementasan yang dibawakan.

Berpijak pada pola di atas, maka tidak dapat ditemukan sistem pelatihan baku pada diri pemain teater *Cepung*. Hal ini semakin mempertegas bahwa talenta alamiahlah sebagai pendorong pertama pemain teater *Cepung*, baru kemudian dimatangkan oleh pengalaman. Dengan kata lain, pengalaman sangat berperan dalam baik buruknya penampilan pemain teater *Cepung*. Namun demikian, biasanya pemain teater *Cepung* memiliki pengalaman pentas yang banyak dan berlangsung dalam kurun waktu bertahun-tahun. Hal inilah tampaknya yang dinilai oleh Barba sebagai sebuah pola pelatihan yang tanpa kenal lelah baik fisik maupun vokal, seperti juga pengungkapan emosi dan psikis pemain yang berlangsung secara terus-menerus (Yudiaryani, 2002: 300). Namun demikian, yang dimaksudkan dengan terus-menerus dalam pemain teater *Cepung* bukan pada kontinuitas latihan yang

sistematis melainkan pada jumlah penampilan yang berlangsung selama berpuluh-puluh tahun. Pengalaman pentas yang berlangsung selama bertahun-tahun ini, pada satu sisi melahirkan kematangan pemain teater *Cepung*, baik fisik, vokal, maupun rasa atau batin, dan kedalaman pemahaman mereka terhadap kandungan nilai teater *Cepung*. Akan tetapi, pada sisi yang berbeda pola semacam ini pula yang ternyata menghambat terjadinya regenerasi secara teratur. Sebagai sebuah kesenian tradisional, teater *Cepung* memiliki sistem pelatihan pemain yang dikelola dan digerakkan secara tradisional pula. Untuk melakukan penelaahan secara lebih mendalam tentang sistem pelatihan pemain ditemukan kesulitan-kesulitan, baik yang bersifat teknis maupun kepustakaan. Misalnya, pemain teater *Cepung* tidak dapat menjelaskan bagaimana sistematika pelatihan mereka secara terstruktur, melainkan hanya berdasarkan transformasi pengalaman yang mereka rasakan. Di samping itu, tingkat pendidikan mereka tidak mampu merekam jejak latihan yang sudah terlampaui.

Sistem perekaman jejak yang hanya bersifat empirik ini pula yang menjadikan faktor penyebab tersumbatnya regenerasi yang dilakukan secara sistematis. Hampir semua pendahulu teater *Cepung* yang sudah meninggal tidak memiliki generasi penerus. Bahkan Mamiq Ambar sendiri bukan berasal dari keluarga yang sejak awal menekuni teater

*Cepung*. Ia menjadi pemain teater *Cepung* karena secara kebetulan tinggal di lingkungan yang dinamika keseniannya terjaga, yakni di perkampungan Selimur, *Dayen* Mayure (utara Taman Mayure) sehingga begitu ada kesempatan untuk mengambil peran sebagai pemain teater *Cepung*, ia pun memulai kesempatan itu sebagai permulaan tersebut. Ironisnya, Mamiq Ambar juga tidak memiliki generasi penerus yang lahir dari darah dagingnya. Dengan demikian, sistem regenerasi dalam teater *Cepung* digerakkan oleh faktor lingkungan dan faktor keinginan, ketertarikan, dan kemauan calon pemain tersebut untuk mempelajari teater *Cepung*.

## Simpulan

Mengacu kepada diskusi di atas, maka dapat disimpulkan beberapa hal sebagai berikut:

Pertama, awal mula munculnya teater *Cepung* menunjukkan bahwa tradisi lisan masyarakat Sasak secara tegas memengaruhinya. Meskipun sumber teks penciptaanya ialah lontar Tuttur Monyeh, namun kelisanan yang sudah melekat dalam teater *Cepung* tidak serta merta terkaburkan. Hal ini disebabkan oleh dasar kemunculannya tidak dapat dilepaskan dari sejarah dan pandangan hidup masyarakat Sasak terutama aspek yang berkaitan dengan agama Islam.

Kedua, Kemampuan dasar pemain

teater *Cepung* selalu bermula dari ketajaman mereka memahami teks Tuttur Monyeh dan konteks masyarakat Sasak. Ini memaknakan bahwa lisan dan tulisan ialah rangkaian paradigma kebudayaan masyarakat Sasak dalam menyusun corak kesenian mereka. Tidak dapat dielakkan bahwa pemain teater *Cepung* memiliki pendidikan yang rendah, namun sistem pemaknaan terhadap konteks teks Tuttur Monyeh yang terwarisi secara mendalam membuat mereka secara jernih melihat persoalan dalam teks dan konteks.

Ketiga, dari sudut pandang pertunjukan pemain, dapat dilihat bahwa tubuh, suara, rasa, dan sistem pengorganisasian diri mereka memang belum terbakukan secara modern, namun sikap kesenian dan keyakinan hidup telah melatih kematangan mereka untuk memahami kaidah keaktoran modern. Atas dasar ini, dapat ditegaskan bahwa baik kemampuan keaktoran maupun sistem pemaknaan mereka sesungguhnya memberikan corak dramaturgi keindonesiaan yang berfungsi juga sebagai antitesis sistem lakon modern yang mendunia.



## Daftar Pustaka

- Ahimsa-Putra, Heddy Shri. (Mei 1998), “Sebagai Teks dan Konteks Seni dalam Kajian Antropologi Budaya” dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, VI/01, BP ISI Yogyakarta: Yogyakarta.
- Ahmad Muhidin, Lalu. (1976), *Monyeh Transkripsi Lontar*, Sub Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Nusa Tenggara Barat: Mataram
- Ahmad, Kasim. (tt), *Ungkapan Beberapa Bentuk Kesenian, Teater, Wayang dan Tari*, Direktorat Kesenian Proyek Pengembangan Kesenian, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan: Jakarta.
- Asy’ari, Musa. (Januari 2001), “Spiritualitas Seni dan Agama dalam Islam” dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, VIII/03, BP ISI Yogyakarta: Yogyakarta.
- Ketut Agung, Anak Agung. (1991) *Kupu-kupu Kuning yang Terbang di Selat Lombok, Lintasan Sejarah Kerajaan Karangasem (1661-1950)* Upada Sastra: Denpasar.
- Koentjaraningrat. (1989), *Metode-metode Penelitian Masyarakat*, Gramedia: Jakarta.
- Mahyuni. (Februari 2004), “Indirectenss Pada Masyarakat Sasak: Fenomena Metafor”, dalam *Linguistik Indonesia, Jurnal Ilmiah Masyarakat Linguistik Indonesia*: Jakarta.
- Nazir, Moh. (2005), *Metode Penelitian*, Ghalia Indonesia: Bogor.
- Soedarsono, R.M.(2001) *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia: Bandung.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet. (2003), *Basic Of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques* atau Dasar-dasar Penelitian kualitatif: Tatalangkah dan Teknik-teknik Teoritisasi Data, terjemahan Muhammad Shodiq & Imam Muttaqien. (2007), *Pustaka Pelajar*: Yogyakarta.
- Subiyantoro, Selamat. (Mei 1999), “Perubahan Fungsi Seni Tradisi: Upaya Rasionalisasi Terhadap Pengembangan dan Pelestarian Kebudayaan”, dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, VI/04, BP ISI Yogyakarta: Yogyakarta.
- Sudirga, I Komang. (2005), *Cakepung, Ansambel Vokal Bali*, Kalika Press: Yogyakarta.
- Suwadi, Lalu. (1991), *Deskripsi Tari Gendang Beleq Daerah Nusa Tenggara Barat*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Kanwil Propinsi NTB: Mataram.
- Suardie, H. AH. (1999), *Deskripsi Cepung Kesenian Tradisional dari Lombok Nusa Tenggara Barat*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Kanwil Propinsi NTB Proyek Pembinaan Kesenian NTB: Mataram.
- W. Bactiar, Harsja. (1977), “Pengamatan Sebagai Suatu Metode Penelitian”, dalam Koentjaraningrat, *Metode-metode Penelitian Masyarakat*, Gramedia: Jakarta.
- Wignjosebroto, Soetandyo. (1989), “Pengolahan dan Analisa Data”, dalam Koentjaraningrat, *Metode-metode Penelitian Masyarakat*, Gramedia: Jakarta.
- Yudiaryani. (2002), *Panggung Teater Dunia: Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, Pustaka Gondosuli: Yogyakarta.
- Yudiaryani. (2005), “Teater Antropologi: Teknik Gerak Tubuh bagi Teater Panggung, dalam *SELARONG*, Volume 04, Dewan Kesenian Bantul: Yogyakarta.
- Yudiaryani. (April 2008), “Analisis Tekstual Pertunjukan Marco de Marinis (Teks-Konteks-Interteks)” dalam *EKSPRESI, Jurnal Penelitian dan Penciptaan Seni*, VIII/01, BP ISI Yogyakarta: Yogyakarta.
- Zakaria, Fath. (1998) *Mozaik Budaya Orang Mataram*, Yayasan Sumur Emas: Mataram