

Akhmad Nizam



TRANSFORMASI

BENTUK DAN MAKNA
RAGAM HIAS INDONESIA

IKKI
PUBLISHER

Akhmad Nizam

**TRANSFORMASI
BENTUK DAN
MAKNA
RAGAM HIAS
INDONESIA**

Penerbit
IKKJ Publisher
ISBN: 978-602-97283-8-5

Transformasi Bentuk dan Makna Ragam Hias Indonesia

Penulis : Akhmad Nizam
Editor : Edi Sunaryo
Tata Letak : Aruman
Desain Sampul : Aruman

Diterbitkan oleh:

IKKJ Publisher

Jalan Parangtritis Km. 6,5 Ngijo RT 04 Bangunharjo, Sewon, Bantul,
Yogyakarta, Telp. 085274623262
Email: ikkj_publisher@yahoo.co.id

Perpustakaan Nasional RI: Katalog Dalam Terbitan (KDT)
Akhmad Nizam.,

Transformasi Bentuk dan Makna Ragam Hias Indonesia
Yogyakarta: IKKJ Publisher
Cetakan Pertama, 2013; 155 x 235 mm; vii + 169 halaman
ISBN: 978-602-97283-8-5

I. Sampul
II. Judul
III. Akhmad Nizam

PRAKATA

Sampai saat ini masih belum banyak yang mengungkap “Rupa Dekoratif Ragam Hias Indonesia”, sebagai upaya pemetaan dan inventarisasi pengembangan seni ornamen berbasis kearifan lokal. Sehubungan dengan hal ini, didorong dari kecintaan dan kepedulian akan warisan seni Indonesia lama yang melimpah, namun belum terpetakan secara baik, penulis tertarik untuk mengkaji sekaligus mengeksplorasinya demi kepentingan pengembangan ragam hias di Indonesia.

Keberadaan ragam hias tersebut, kenyataannya belum mampu memenuhi kebutuhan estetis yang terus berkembang. Beberapa terobosan baru selayaknya dilakukan yang didukung dengan semakin berkembangnya alat dan media yang dapat dipakai.

Penulis optimis bahwa khazanah seni ragam hias Indonesia, yang telah mengalami transformasi, baik bentuk dan maknanya yang disajikan dalam buku ini dapat dimanfaatkan sebagai referensi untuk mencari ciri khas seni rupa Nusantara. Kesenambungan tradisi seni ini mulai dari yang kuno sampai menjelma menjadi bentuk yang mutakhir berlangsung secara evolutif. Hal ini menunjukkan watak dari perkembangan seni rupa Indonesia, yang sering terjadi benturan, pergulatan, perubahan dan penyesuaian kesenian lama menjadi bentuk ekspresi seni rupa baru.

Dengan selesainya penyusunan buku ini, penulis mengucapkan banyak terimakasih kepada berbagai pihak baik yang secara langsung maupun tidak langsung telah ikut mendukung. Untuk itu penghargaan yang tinggi dan ucapan terima kasih yang tulus dihaturkan kepada Ketua Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta Bapak Dr. Sunarto M.Hum, yang telah memberi kepercayaan penuh dalam penulisan buku ini. Kepada Ibu Dekan Fakultas Seni Rupa Dr.

Suastiwi, M. Des, yang telah memberi kesempatan dan dukungan penulisan ini tentu saja diucapkan banyak terimakasih.

Tiada gading yang tak retak, penulis menyadari sepenuhnya bahwa buku sederhana ini masih jauh dari sempurna. Karena itu, kritik yang bersifat konstruktif penulis harapkan demi penyempurnaan buku ini pada masa yang akan datang.

Yogyakarta, Oktober 2013

Penulis

PENGANTAR PENERBIT

Alhamdulillah, IKKJ Publisher berhasil menerbitkan buku yang di beri judul *Transformasi Bentuk dan Makna Ragam Hias Indonesia*. Buku ini merupakan hasil penelitian tentang seni ragam hias di Nusantara. Memaparkan dan mengkaji secara mendalam perkembangan transformasi bentuk dan makna ragam hias sejak Zaman Prasejarah, Zaman Hindu-Budha hingga Zaman Islam di Jawa Tengah, Daerah Istimewa Yogyakarta dan Jawa Timur.

Buku ini memberi informasi secara mendalam berbagai hal yang terkait dengan ragam hias, antara lain: tentang pentingnya pola, susunan, dan makna ragam hias artefak prasejarah, yang tidak dapat dipisahkan dari keseluruhan bentuknya. Pentingnya makna seni pahat relief dan ukiran candi yang memiliki fungsi ornamentik sekaligus religius. Judul buku ini menggunakan istilah ragam hias untuk menjembatani berbagai bentuk kesenian Indonesia lama. Patung, arca, relief, bentuk simbolik lingga-yoni, *laksana* dewa, semuanya memiliki makna dan simbol, sehingga istilah ragam hias cukup cair untuk membahas semua hasil kesenian Indonesia kuno tersebut.

Ilustrasi buku ini menyajikan berbagai macam gambar artefak dengan tujuan agar sebisa mungkin transformasi bentuk ragam hias sejak prasejarah, pengaruh Hindu sampai era Madya dapat disajikan dengan baik. Detail ornamen ukiran yang tidak terjangkau dengan media fotografi dihadirkan dengan gambar tangan. Dengan cara ini bentuk ulir, coretan, dan lekuk-lekuk ornamentik terlihat jelas, sehingga dapat dijadikan acuan bagi praktisi pemula maupun yang profesional. Dengan media fotografi dan ilustrasi tangan khazanah seni ragam hias Indonesia yang seperti “bunga rampai” ini dihimpun, dan dapat dimanfaatkan secara luas.

Seni ragam hias sangat terkait dengan masyarakat penciptanya, sejak dahulu bahkan sampai sekarang. Untuk mendapat gambaran yang cukup komprehensif tentang sejarah dan proses transformasinya, mau tidak mau harus menengok kembali lembar sejarah, oleh karena seni ragam hias berhubungan dengan perjalanan kebudayaan dan lain-lain. Kontribusi buku ini, selain sebagai dokumentasi, juga sangat berguna sebagai bahan kajian sumber penciptaan seni kriya, pemerhati seni, mahasiswa dan kalangan akademisi.

Akhirnya, kami selaku penerbit mengucapkan selamat menikmati isi buku ini dan selamat membaca.

Yogyakarta, Nopember 2013

IKKJ Publisher

DAFTAR ISI

| | |
|------------------------------------------------------|------------|
| HALAMAN JUDUL | i |
| PENGANTAR PENULIS | iii |
| PENGANTAR PENERBIT | v |
| DAFTAR ISI | vii |
| BAB I. PENDAHULUAN | 1 |
| BAB II. TAFSIR ARTEFAK PRASEJARAH | 5 |
| BAB III. RAGAM HIAS HINDU-BUDHA | 31 |
| A. Gunung sebagai Simbol | 31 |
| B. Arca dan Relief | 40 |
| C. Keunikan Kalasan, <i>Bajralepa</i> | 49 |
| D. Jambangan dan Bunga, Kemujuran dan Kebahagiaan | 57 |
| E. <i>Kala</i> | 62 |
| F. <i>Makara</i> | 72 |
| BAB IV. RAGAM HIAS ZAMAN MADYA | 71 |
| A. Kemunduran Majapahit | 77 |
| B. Kesenian Islam | 81 |
| C. Ragam Hias Masjid Agung Demak | 83 |
| D. Ragam Hias Masjid Mantingan Jepara | 99 |
| E. Ragam Hias Masjid Menara Kudus | 144 |
| F. Ragam Hias Masjid Besar Yogyakarta | 149 |
| G. Sajak Sayyidina Ali di Makam Raja Pasai | 154 |
| H. Ragam Hias Klasik Tumbuh-Tumbuhan Dan Binatang | 159 |
| BAB V. KESIMPULAN | 169 |
| KEPUSTAKAAN | 271 |
| GLOSARIUM | 274 |

-BAB I-

PENDAHULUAN

Memahami arti suatu ragam hias adalah suatu hal yang sulit dilakukan, sebab maknanya seringkali tidak seperti yang diharapkan. Untuk mengetahui makna suatu ragam hias terkadang harus kembali jauh ke masa awal sejarah Indonesia. Hal ini dikarenakan makna simboliknya masih berkaitan dengan masa lampau. Apabila ingin mengklasifikasikan jenis-jenis ragam hias berdasarkan penggalan sejarah, hal inipun menjadi sulit dilakukan. Misalnya, saat ditemukan ragam hias prasejarah yang diasumsikan muncul kembali pada Zaman Hindu, seringkali juga masuk ke periode Islam. Karena itu, menjadi penting untuk diketengahkan pengaruh-pengaruh hasil kesenian prasejarah dan zaman sejarah yang turut memengaruhi dan membentuk kesenian Indonesia kemudian.

Kehadiran sebuah ragam hias era Madya atau yang terakhir kadang memiliki makna yang sudah jauh berbeda dari makna asalnya, bahkan cenderung sinkretis. Sebagai contoh dapat dikemukakan di sini, bahwa di Masjid Mantingan Jepara ditemukan hiasan kera, hiasan teratai, *mandala*, dan *kala* yang diletakkan di dinding masjid serambi depan. Hiasan binatang *bulus* terdapat pada relung pengimaman Masjid Agung Demak. Hiasan sayap burung garuda terdapat di Gapura Masjid Sendang Duwur. Malahan bentuk candi hadir dalam Menara Masjid Kudus. Ragam hias tersebut benar-benar berbentuk makhluk hidup, seperti binatang, bahkan simbol dari agama Hindu yang apabila dilihat dari kacamata hukum Islam (fikih) akan dianggap sebagai kafir bahkan musyrik.

Bentuk ragam hias sering mengambil inspirasi dari rupa binatang, manusia dan tumbuh-tumbuhan sebagai

sumber ide yang menjadi tema pokok. Untuk menyebut ragam hias dengan suatu tema tertentu ini dipakai istilah motif, misalnya ragam hias motif binatang singa, motif teratai, motif tumbuhan, dan motif geometris. Ragam hias dengan berbagai motif tersebut, seperti motif geometris era prasejarah yang animistik, motif teratai, motif naga, motif *kala-makara* warisan Hindu-Budha dapat muncul kembali dalam khazanah ragam hias Islam, suatu hal yang sesungguhnya kurang sesuai dengan ajaran Islam. Fakta demikian menunjukkan bahwa perkembangan ragam hias terus muncul sekalipun kebudayaan yang berkembang di masyarakat terus berubah, yakni dari Hindu - Budha ke Islam. Ragam hias tersebut menunjukkan kontinuitasnya, yang lama bercampur dengan yang baru. Inilah sesungguhnya yang disebut sinkretisme budaya (bukan sinkretisme agama). Secara kultural, nenek moyang sejak dahulu telah mengajarkan pentingnya toleransi terhadap berbagai ragam hias yang berasal dari peradaban yang berbeda-beda. Hal inilah sebuah kearifan lokal yang perlu dimengerti dan difahami.

Salah satu capaian yang luar biasa dari ekspresi ragam hias adalah pengayaan. Hal ini marak dilakukan terutama dalam era Madya. Pengayaan ragam hias dilakukan dengan menghindari cara ungkap yang realistis. Penggambaran makhluk hidup terutama manusia dan binatang, disamarkan dalam jalinan hiasan dekoratif yang tentu saja memiliki maksud atau simbol. Penyamaran bentuk ini dalam disiplin kriya disebut stilasi. Stilasi adalah pengayaan atau penyamaran bentuk yang sebelumnya realistis menjadi bentuk dekoratif indah nonrealis. Dalam praktiknya, stilasi ini tidak hanya terbatas dengan melakukan pengaburan atau penyamaran dari wujud aslinya. Simbol yang tersembunyi dalam jalinan ragam hias ini telah melangkah jauh sampai dalam abstraksi. Abstraksi dipahami sebagai seni yang menggambarkan sebuah ringkasan dari peristiwa kehidupan. Objek dalam dunia asli tidak digambarkan tetapi dihadirkan dengan cara nonrepresentasi. Visualisasi bentuk realistis dikesampingkan.

Seni ragam hias, terutama pada era Madya ini tentu saja berbeda dengan pandangan masyarakat Eropa yang

menganggap bahwa ragam hias hanya sebatas kegiatan menghias, mempercantik suatu permukaan benda, dan tidak lebih dari itu. Kenyataannya rupa dekoratif seni Indonesia lama menyimpan nilai tersembunyi yang tidak hanya melapis permukaan saja, namun makna telah dieksplorasi sebagai sarana transfigurasi menuju Illahi, simbolis, penyamaran, dan transenden, terutama pada era Islam.

Sehubungan dengan hal itu, penulisan buku ini didedikasikan untuk mencari akar proses pembentukan ragam hias yang dimulai dengan mendokumentasikan benda-benda prasejarah yang berada di museum-museum, artefak sejarah, dan ragam hias yang terdapat di bangunan cagar budaya. Data visual direkam dengan media fotografi. Dengan citra fotografi inilah berbagai ragam hias dihadirkan dan sebisa mungkin direkonstruksi kembali dengan gambar tangan. Cara yang kedua dilakukan karena teknik ini terkadang lebih sesuai untuk menggambarkan ragam hias dari pada melalui citra fotografi. Meskipun hasil gambar tangan dapat langsung dicontoh dan digunakan sebagai gambar kerja, sebenarnya bukanlah ini yang menjadi tujuan.

Harus diakui bahwa di bawah pengaruh Hindu-Budha kesenian ini tumbuh subur, sehingga berkembang dengan pesat. Berbagai ragam hias yang ada tersebut akarnya jauh menembus dari masa prasejarah. Sementara ada pihak yang mengatakan bahwa kesenian pada zaman Islam tidak berkembang.

Dilihat dari sudut keagamaan, keindahan tidak dapat dipakai sebagai ukuran, kesederhanaan *`toto lahir`* dapat menyembunyikan kualitas religius yang dalam. Kadang-kadang kesenian primitif lebih terasa jiwa *kethoknya*, lebih menggetarkan dibanding kesenian kemudian yang lebih mementingkan kehalusan hiasan. Dalam kesenian primitif, makna ragam hias menjadi lebih penting dibandingkan karya seni yang lebih mementingkan kesempurnaan dan kehalusan tata garap. Demikian juga kualitas karya seni Jawa kuno mampu menandingi mutu karya-karya India, khususnya dalam pencapaian seni arca dan sastra. Secara estetis puncak pencapaian seni arca klasik India (*Gupta*) justru dicapai pada kehalusan garap arca-arca Borobudur. Demikian juga filsafat

dan makna *Gunungan* dalam pewayangan justru tercapai secara meyakinkan pada era Islam, tidak pada masa Hindu. Untuk mendapat gambaran yang lebih jelas dari perubahan yang naik turun itu, mau tidak mau harus menengok kembali lembar sejarah masa silam. Hal ini berdasarkan pertimbangan bahwa seni ragam hias berhubungan dengan perjalanan kebudayaan dan lain-lainnya.

-BAB II-

TAFSIR ARTEFAK PRASEJARAH

Menurut Mealey (1999:34), manusia pertama yang mendiami wilayah kepulauan Indonesia diperkirakan datang 30.000 sampai 40.000 tahun yang lalu. Bahkan menurut beberapa pendapat ahli diperkirakan 60.000 tahun yang lalu. Mereka datang dari Afrika dengan memanfaatkan rendahnya permukaan laut, sampai ke Australia. Salah satu dari kelompok tersebut merupakan nenek moyang asli yang sekarang menetap di New Guinea. Nenek moyang sebagian besar orang Indonesia sekarang, meninggalkan daratan China Selatan sekitar 5.000 sampai 7.000 tahun yang lalu dan berhasil mencapai Taiwan. Para antropolog menyebut kelompok ini sebagai rumpun Austronesia.

Selama migrasi ke Selatan mereka menemukan dua alat penting, yaitu layar dan cadik. Perahu yang dilengkapi dengan layar dan cadik ini mampu mengarungi lautan lebih jauh lagi, dan berhasil membawa mereka mendarat di Filipina dan Indonesia. Migrasi dengan mengarungi laut China Selatan dilakukan terus-menerus secara bergelombang selama ratusan tahun.

Tetapi menurut Soedarso Sp. (1990-1991:13), berdasarkan penemuan-penemuan yang ada dan studi atas perbandingan bahasa, dapat juga dipastikan bahwa bangsa Indonesia berasal dari Yunnan di daerah Cina Selatan, tempat hulu sungai-sungai yang besar seperti Yangtse`Kiang, Mekong, Saluen, Irawadi, dan Brahmaputra yang saling berdekatan. Gelombang pertama yang datang sekitar tahun 2000 sebelum masehi dalam zaman Neolitikum, dan gelombang kedua tahun

500 sebelum masehi yang bersamaan dengan zaman Perunggu. Mereka telah mahir memakai perahu *jukung kano*, mahir dalam pertanian, penanaman padi, peternakan, pembuatan rumah, pengerjaan kayu, penenunan, pembakaran gerabah belanga. Mereka berlayar ke Indonesia melalui Malaka, ke Selatan dan ke pulau-pulau terletak di bagian timur, akan tetapi tidak sampai Papua. Namun demikian, menurut A. Riesenfeld orang yang menggunakan kapak segi panjang neolitik sudah masuk jauh menghuni Pulau Papua (dalam Sardjito, 1953:7). Orang-orang Austronesia inilah yang memperkenalkan teknik membuat tembikar, teknologi pertanian dengan sistem irigasi, dan cara memelihara ternak. Dalam masa ini belum dikerjakan arca-arca dari batu. Menurut van der Hoop, dari kedua kebudayaan ini, yakni neolitik dan kebudayaan perunggu timbullah kebudayaan Indonesia tua, yang ada di Indonesia sebelum kebudayaan Hindu datang (dalam Sardjito, 1953:7).

Sebuah lukisan batu ditemukan di Irian Jaya, lukisan yang menghiasi karang pantai dekat Kaimana dan Fakfak di teluk, contoh dari Teluk Bitsyari ini menunjukkan hubungan antara Papua dan budaya Aborigin Australia (gmb.1). Peninggalan lukisan seni prasejarah banyak ditemukan di gua-gua yang dahulunya ada di atas tanah, seperti di Kepulauan Kei dan Seram, di Sulawesi Selatan yang kemudian dikenal dengan sebutan Leang-leang, serta di Maluku. Peninggalan sejenis juga dapat ditemui di Tanimbar, Babar, dan Leti Kepulauan Maluku. Lukisan tangan dan jejak kaki muncul di dinding gua Pulau Muna Sulawesi Selatan, Irian Jaya, Kei, serta Seram.

Masyarakat prasejarah adalah masyarakat yang animistik. Mereka percaya akan adanya roh atau anima yang ada dimana-mana, ada yang baik dan ada yang jahat. Mereka menyembah arwah para leluhur serta menyembah arwah di tempat mereka yang baru. Kepercayaan dalam tahap animis sebagai mula pertama persembahan kepada roh material daya benda multispiritual (Gustami, 2004: 8). Roh nenek moyang dianggap sebagai roh yang baik, sehingga kerap sekali dimintai perlindungan, karena itu roh ini dipuja.



Gambar 1.
(Sumber data: Mealey, 1999:37)

Kesatuan alam roh, alam semesta, dan alam manusia amat nyata dalam pandangan religius mereka. Ketiga alam itu disatukan oleh daya-daya adikodrati. Hidup ini dikelilingi gaya-gaya gaib dan persoalannya kemudian adalah bagaimana manusia dapat memanejanya. Kebudayaan mereka adalah persoalan manajemen daya-daya adikodrati yang terdapat dimana-mana itu. Mereka belum mengenal personifikasi daya-daya semesta itu. Kaum orientalis menyebutnya Kepercayaan `dinamisme` (Sumardjo, 2004: 33).

Kepercayaan akan adanya daya adikodrati yang melingkupi dan absolut ini tidak tergambarkan, namun nyata kehadirannya. Mereka melakukan berbagai dugaan untuk memahami pertanyaan tentang alam bawah sadar, seperti dari mana datangnya mimpi? Hidup ini akan kemana setelah mati? Dari mana kejadian alam semesta ini? Daya-daya adikodrati adalah yang menempati dan mengatur wilayah gaib yang menjadi pertanyaan tersebut. Kesatuan alam roh, semesta, dan jagat manusia disatukan oleh daya-daya adikodrati yang tidak tersentuh, dan kehidupan mereka tergantung dari kemampuannya mengatur daya adikodrati yang terdapat dimana-mana.

Roh nenek-moyang dianggap sebagai pemegang `mana` yang paling tinggi, sehingga sudah sepatutnya dipuja-puja. Praktek pemujaan nenek moyang sangat populer di masa prasejarah dan lahirlah karenanya berbagai bentuk arca nenek-moyang dan tempat-tempat pemujaannya dalam bentuk punden berundak-undak (piramida jenjang). Pemujaan nenek-moyang ini ternyata kemudian merupakan salah satu gejala `lokal genius` bangsa Indonesia yang sempat menembus masa-masa sesudahnya (Soedarso Sp., 1990-1991: 15).

Gambar tangan seperti yang ada di Leang-leang dibuat dengan memercikkan warna tertentu di atas telapak tangan yang ditempel di dinding dalam posisi terbuka, sehingga apabila tangannya diangkat akan membekaslah cap telapak

tangan di dinding gua. Gambar telapak tangan ini diyakini sebagai tanda yang bermakna 'berkabungnya seorang wanita atas kematian suami'. Di antara banyak gambar tangan tersebut, ada beberapa yang jumlah jarinya tidak lengkap. Gambar ini terdapat di dinding gua Abba Irian Jaya. Rupanya pemotongan jari tangan pernah dipraktikkan sebagai bukti kesetiaan. Di antara puluhan gambar tangan di Gua Abba diseling juga gambar telapak kaki, serta beberapa coretan yang menggambarkan binatang dan manusia.

Peninggalan Zaman Prasejarah ini umumnya berupa alat-alat dari batu yang digunakan untuk keperluan kelangsungan hidup dan berburu, juga patung-patung batu besar yang dianggap dapat mendatangkan arwah leluhur untuk dimintai perlindungannya. Dalam masa ini belum dikerjakan arca-arca dari batu, seni pahat baru muncul pada zaman berikutnya yaitu zaman perunggu.

Bejana perunggu Kerinci adalah bejana berbentuk seperti kantung air yang digantungkan (gmb.2). Jenis artefak ini ditemukan di Kerinci, Sumatera Barat, tetapi benda seperti ini dapat ditemukan di seluruh Asia Tenggara, termasuk Kamboja, Madura, dan lazim dinamai produk budaya Dong Son (Vietnam), meskipun penamaan ini kurang bijaksana.



Gambar 2.
(Sumber data: Bintarti,
1992: 45)

Bejana ini secara mencolok menggambarkan hiasan huruf S yang terbalik. Huruf S yang terbalik ini ada yang digambarkan secara utuh dan ada yang terpisah. Pemisahnya berbentuk kotak empat persegi yang bagian dalamnya bergerigi, ditempatkan di tengah. Di sebelah huruf S terbalik yang utuh terdapat hiasan potongan setengah lurus S yang berlawanan. Seluruh gambar hiasan ini dibingkai oleh pola tumpal segitiga bergerigi mengelilingi keseluruhan bejana ini. Apa arti semua ini?

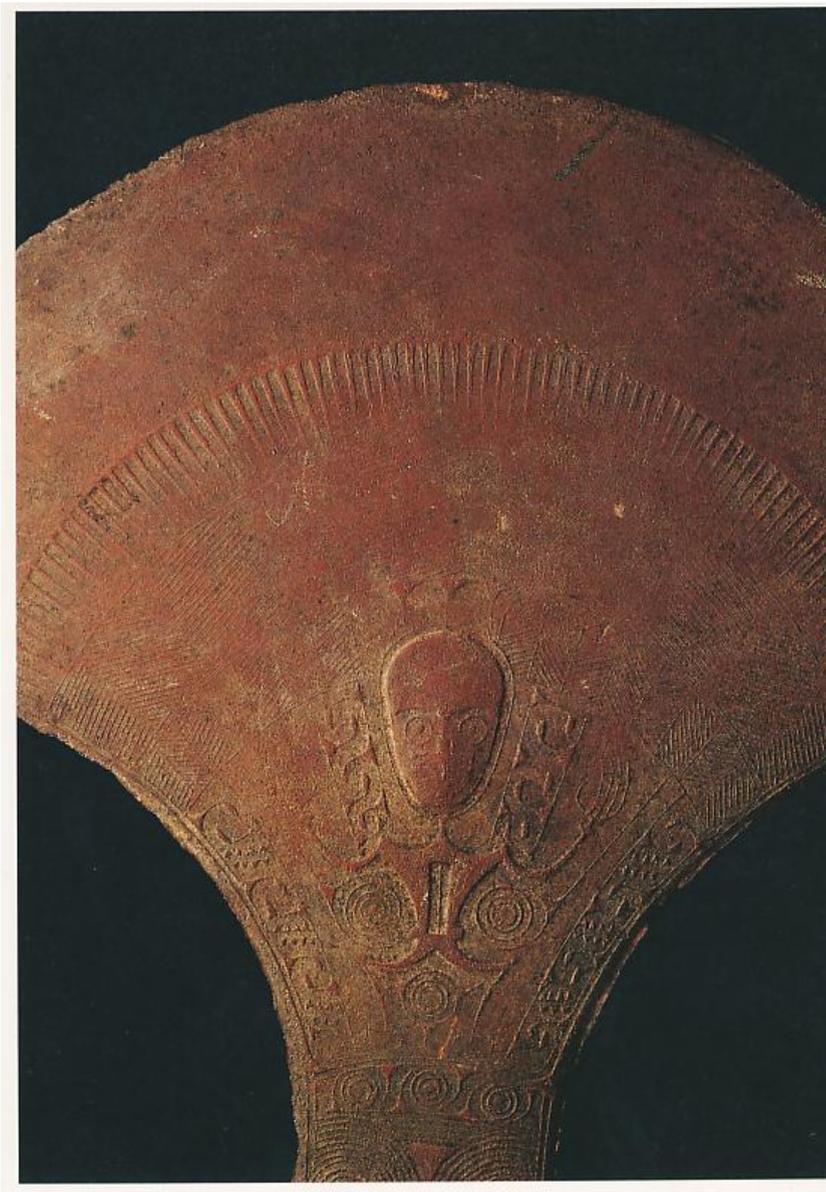
Huruf S terbalik tadi merupakan gabungan antara bentuk lingkaran sebagai lambang `perempuan` dengan batangan lurus sebagai lambang lelaki. Jadi huruf S terbalik adalah lambang perpaduan `lelaki` dan `perempuan`. Motif ini bermakna harmoni totalitas keberadaan yang saling beroposisi, `lelaki` dan `perempuan`. Inilah keselarasan semesta. Inilah keselamatan, kesejahteraan, kekuatan, kehidupan itu sendiri. Dua oposisi biner tadi digambarkan secara mencolok dalam bentuk penggalan motif S terbalik, yang menekankan bahwa keberadaan semesta ini terdiri dari dua substansi yang saling bertentangan. Yang satu dipisahkan oleh substansi kelaki-lakian (empat persegi), dan yang lain dipisahkan oleh substansi keperempuanan (lingkaran) (Sumardjo, 2002: 120).

Keseluruhan bejana ini dibingkai oleh pola-pola tumpal yang menunjukkan penekanan lambang laki-laki. Begitu juga keseluruhan permukaan sebagai latar/*lemahan* dipenuhi dengan guratan-guratan garis empat persegi, yang sekali lagi menunjukkan simbol laki-laki. Bentuk tumpal yang bergerigi juga menghiasi keseluruhan pola-pola huruf S terbalik, sekali lagi ini menunjukkan makna karakter laki-laki. Bejana ini secara keseluruhan adalah lambang laki-laki, meskipun karakter totalitasnya digambarkan dengan substansi `perempuan` (Sumardjo, 2002: 120).

Perisai perang Suku Asmat amat mencolok mengubah motif huruf S terbalik ini, sebagai representasi dari

“keselarasan semesta” dari hal-hal yang saling bertentangan. Inilah varian motif huruf S terbalik yang sudah berusia tua. Menurut Sumardjo (2002: 122), perisai ini adalah medium, perwujudan harmoni antara semesta laki-laki dan perempuan yang dapat bermakna keselamatan, yang dipercayai memiliki daya magis, yang terpancar dari aura daya magis bentuk hiasan itu sendiri, maupun penggunaan warna-warnanya. Ketika pengaruh Hindu datang, pola motif ini (susunan bentuknya) menginspirasi terwujudnya bentuk ragam hias *sulur gelung* atau pilin tegar (*recal citrant*) yang dapat dilihat di Candi Kalasan. Ketika sampai di Jawa motif tua ini bermutasi menjadi berbagai motif *parang*, khususnya dalam batik dan termasuk motif larangan. Motif ini terus berkembang, dengan berbagai variasi bentuk yang pada dasarnya sama dan berganti nama menjadi motif pilin yang dikenal sekarang ini.

Pahatan manusia tanpa mulut hadir dalam artefak prasejarah zaman perunggu. Zaman perunggu di Indonesia banyak ditemukan artefak berupa genderang perunggu (nekara) dan kapak upacara. Salah satu kapak upacara yang menarik berasal dari Bandung (gmb.3). Kapak ini berbentuk seperti kipas yang terbuka, dan pada bagian yang mengembang tersebut merupakan mata kapak yang bermata tajam. Rupanya kapak ini digunakan dalam upacara ritual tertentu, dengan jalan menetak sesuatu dengan mata kapak perunggu ini.



Gambar 3.

(Sumber data: Bintarti, 1992: 41)



Gambar 4.
Patung Figur Pria Cibarusah

Patung pria berdiri berbahan perunggu (24.5cm) ditemukan di Jawa Barat, dari Cibarusah sebagai Koleksi Museum Nasional Jakarta. Patung perunggu dengan sosok seorang pria ini ditemukan terpendam lima meter di bawah permukaan tanah di desa Satus, dekat Cibarusah Kabupaten Bekasi, tidak jauh dari Bogor (Jawa Barat). Pakaian pria ini sangat sederhana, hanya dibalut celana pendek. Posisi patung berdiri dengan kaki terpisah, lengan bertolak pinggang, dan kedua tangan bertumpu pada pinggulnya. Dia mengenakan sebuah topi sederhana seperti balutan kain di sekitar kepalanya. Perhiasan yang dipakai sederhana, yakni kalung manik-manik dan gelang polos di sekitar pergelangan tangan.

Sulit untuk menetapkan kapan kiranya waktu yang tepat untuk patung ini, karena arsip tertulis tentang patung ini juga tidak ditemukan. Kemungkinan patung pria ini mewakili kesenian rakyat pedesaan yang relatif modern, atau menggambarkan figur awal penduduk Pulau Jawa (Fontein, 1990: 117).



Gambar 5.

Tongkat Upacara dari Pulau Roti

Tongkat upacara ini merupakan koleksi dari Museum Mpu Tantular, Surabaya, No. inv. 4088 yang berbahan perunggu dan berukuran 150 x 30 cm. Fungsi artefak yang dikenal dengan nama *Surya Stambha* ini belum diketahui secara pasti, seperti keterangan yang diperoleh dari Museum Mpu Tantular ini juga terbatas. Bagian atasnya menunjukkan motif lingkaran konsentris yang dihubungkan dengan garis-garis seperti pita. Garis seperti pita ini bergulir keluar dari bagian atas membuat bentuk oval memancar

dari pusat seperti jari-jari yang keluar dari topeng yang mengambil bentuk wajah iblis. Guratan garis-garis dan lingkaran, tampaknya mendominasi sebagai isian dalam

lingkaran konsentris dan merata menghiasi tubuh iblis yang bertato. Wajahnya memiliki dua taring besar yang muncul dari rahang bawah dan mencuat mencapai mata.

Di antara artefak zaman perunggu yang ditemukan di kepulauan Indonesia, stilasi wajah manusia atau raksasa adalah motif yang sering terlihat. Kemungkinan besar, motif tersebut memiliki fungsi ganda: yaitu untuk mengusir pengaruh jahat dan sebagai perwujudan roh leluhur. Bentuk unik yang berukir rendah atau datar ini menunjukkan bahwa artefak ini adalah produk budaya perunggu lokal (Fontein, 1990: 119).



Gambar 6.

Kapak Upacara, Zaman Perunggu dari Roti, Nusa Tenggara Timur,

Bahan Perunggu (78 x 41.5 cm) Museum Nasional Jakarta,
inv. no. 1442

Kapak ini memiliki pegangan yang melengkung dan berakhir di ujung gagang yang distilasi dengan penuh gaya berbentuk kepala buaya. Mata pisau kapak melingkar tipis pada bagian atas yang mendatar. Hiasan di tengah mata kapak berupa seorang pria posisi duduk dengan lutut ditarik ke atas. Bagian atas tubuh pria, tangan, dan kepalanya memakai hiasan kepala besar untuk upacara yang terpahat dalam ukiran datar pada mata pisau. Bagian atas pegangan dihiasi dengan lingkaran konsentris, spiral, dan motif tumpal mirip dengan yang ditemukan pada artefak dari kebudayaan Dongson.

Hiasan kepala manusia yang berbentuk seperti itu sampai sekarang masih dipakai oleh suku-suku tertentu di Irian Jaya. Mata kapak yang tipis dengan bentuk pegangan yang elegan, diberi hiasan yang halus dan rumit ini menunjukkan artefak tersebut tidak dibuat untuk penggunaan praktis sehari-hari. Kapak ini memiliki fungsi untuk upacara atau berfungsi untuk penguburan. Bentuknya yang unik ini, sangat berbeda dari peninggalan perunggu dari Jawa, seperti *Candrasa*. Hal ini menunjukkan bahwa pembuatan benda-benda perunggu telah berkembang dan mampu menghasilkan bentuk yang unik, peralatan khas upacara perunggu (Fontein, 1990: 120).

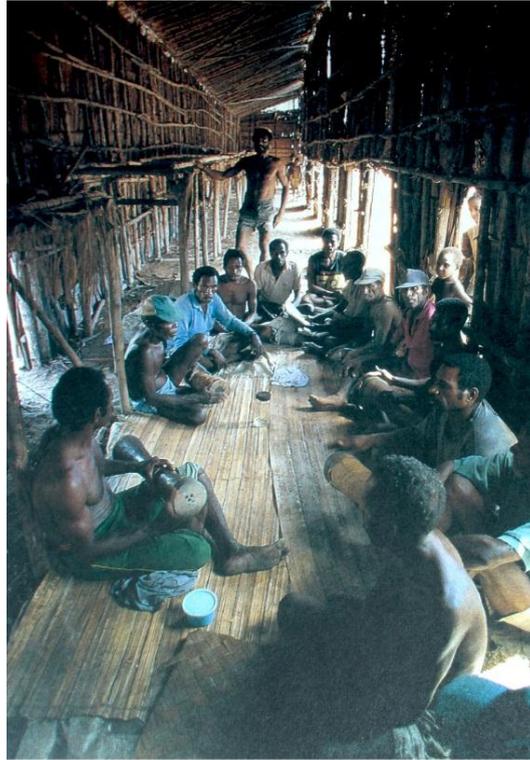
Dalam berbagai artefak akan dijumpai gambar burung, ayam, binatang, katak, buaya, anjing yang tegang kemaluannya, manusia mengangkang, gambar kepala manusia, dua mata dan hidung tanpa mulut, kaki, tangan, kuda, penyu, dan cicak. Juga akan didapati guratan motif hias tumpal, bulat, garis silang, garis lurus, dan huruf S terbalik.

Gambar-gambar tersebut adalah tanda yang memiliki makna yang dihubungkan dengan upacara dan memiliki arti yang tetap sesuai dengan sistem kepercayaan primordial Indonesia. Gambar dualisme segera tampak, seperti ayam, burung, bulan dan bintang sebagai simbol dunia atas, sedangkan penyu, katak, buaya sebagai simbol dunia bawah. Dua garis lurus adalah lambang laki-laki, dan lingkaran memusat berbentuk spiral adalah lambang perempuan.

Sementara itu lambang perkawinan kosmis dapat dilihat pada angka delapan, orang mengangkang, anjing yang

tegang kemaluannya, tanda silang, mata rantai, dan dua kepala yang berhimpitan. Pola perkawinan dua alam tersebut (kosmis) tumbuh subur dalam masyarakat prasejarah Indonesia yang hidup dari pertanian, sedangkan pola peperangan terdapat pada masyarakat pemburu dan peramu. Tetapi yang unik adalah pola perkawinan atau simbol kesuburan berlaku untuk kedua golongan masyarakat itu. Pada masyarakat Asmat misalnya, lambang kesuburan (perkawinan) tetap dipakai meskipun untuk maksud membunuh (Sumardjo, 2002: 129). Orang Kamoro (gmb.7) menamakan orang-orang Asmat sebagai *Wemanawe* yang berarti 'pemakan orang'.

Pada tahun 1928, pasukan perang Asmat yang terdiri dari 100 orang lebih turun menyerang desa Atuka yang terletak di pantai, 25 kilometer sebelah barat Amamapare. Penduduk desa Atuka yang tidak terbunuh dikejar sampai ke dalam hutan, sedang desa-desa dijarah sampai habis, bahkan paku-paku di bangku pun mereka lepas. Serangan ini membuat polisi Belanda marah dan memburu orang-orang Asmat, membakar gubuk-gubuk serta merampas perahu-perahu mereka. Pada tahun 1930, dalam rangka balas dendam, orang-orang Asmat kembali menyerang dengan rombongan berkekuatan penuh yang terdiri dari 400 orang serta menghancurkan dan menjarah desa-desa orang Kamoro. Pada waktu mereka mencoba menyerang lagi pada tahun 1931, baik polisi maupun orang-orang Kamoro dapat mengetahuinya lebih dahulu, sehingga orang-orang Asmat terjepit di antara pasukan Kamoro dari tiga desa yang bersenjata lengkap dengan pasukan polisi yang bersenjata api. Kecuali 16 orang yang hidup, seluruh pasukan Asmat terbunuh. Orang yang tidak mati dimasukkan kedalam penjara di Fakfak. Kejadian ini mengakhiri serangan besar-besaran oleh Suku Asmat (Mealey, 1999: 295).



Gambar 7.

Beberapa orang laki-laki berkumpul di *karapao*, yakni rumah panjang Suku Kamoro, di Tiwaka. Budaya Kamoro dihancurkan oleh pemerintah Belanda, sehingga tidak ada lagi praktik agama maupun perayaan tradisional (Mealey, 1999: 297).

Selain dilindungi dari gangguan suku Asmat, orang Kamoro yang secara tradisional masih hidup berpindah-pindah (*semi-nomadic*) dipaksa pemerintah Belanda untuk hidup menetap di sepanjang pantai dengan tujuan agar lebih mudah diatur. Anak-anak yang harus bersekolah ditinggal selama berminggu-minggu oleh orang tuanya yang masuk ke dalam hutan mencari makan dari batang sagu. Anak-anak yang ditinggal kelaparan ini menderita malaria dan kurang gizi. Belanda pernah mencoba budidaya tanaman karet, teh, kopi, kelapa dan tanaman kebun untuk menciptakan taraf hidup perekonomian, tetapi usaha perkebunan ini tidak berhasil. Orang Kamoro lebih senang masuk ke dalam hutan dan menjalankan ritual keagamaan dari pada menjadi petani menetap. Untuk memancing, menebang sagu, serta berburu babi dan burung kasuari, orang Kamoro banyak mengembara sambil menikmati minum *segero* (tuak) (Mealey, 1999: 122).



Gambar 8.

Foto sekelompok laki-laki Amungme dari Desa Nargi yang diambil oleh Jacques Dozy pada tahun 1936. Nargi terletak di sebelah Barat Desa Banti, antara Sungai Wanagong dan Opitawak (Mealey, 1999: 292).

Penguasa kolonial Belanda sangat tidak menyukai ritual keagamaan, serta kebiasaan dan pola kehidupan tradisional orang Kamoro yang mubazir ini. Rumah-rumah ibadah dibakar untuk mengubah kepercayaan dan kebiasaan kelompok Kamoro. Pemerintah Belanda juga melarang segala praktik budaya. Akhirnya sistem kepercayaan tradisi dan praktik kebudayaan dilakukan secara tersembunyi dan hilang dengan sendirinya.

Ketika Jepang menemukan mereka, dalam Perang Dunia II, saat menyerang Hindia Belanda, orang Kamoro dipaksa menyediakan makanan dan perumahan bagi tentara Jepang. Mereka diharuskan membangun landasan udara di desa pantai Timuka yang sekarang berganti nama Timika. Bagi penduduk yang menolak kerja paksa diikat di pantai dan dibiarkan tenggelam ketika air pasang atau digantung begitu saja.

Keadaan orang Kamoro tidak berubah setelah perang. Tradisi budaya sudah dihancurkan oleh Belanda, sehingga orang Kamoro seperti “hidup segan mati tak mau”, mereka tidak memiliki semangat hidup. Pastur Frank Trekenschuh dari Misi Crossier setempat, pada tahun 1960-an menulis, “Daerah Mimika (Kamoro), bagaikan daerah mati yang penuh dihuni oleh zombi. Tidak ada pekerjaan dan tidak ada minat untuk bekerja. Agama tradisional tidak lagi dilakukan, sedang agama Kristen tidak ada artinya bagi mereka. Masa lalu mereka telah lenyap untuk selamanya, masa kini mereka tanpa semangat, sedang masa depan tanpa harapan” (Mealey, 1999: 296).

Kekayaan motif-motif dari perisai Asmat mengacu pada lingkungan sekeliling. Ahli ukir Asmat dapat merefleksikan fenomena alam seperti kilat, gelombang pasang sungai, tumbuh-tumbuhan, atau bentuk figur manusia, atau bahkan benda-benda seperti perhiasan hidung. Motif hewan menempati posisi yang dominan, terutama untuk perisai daerah Asmat bagian Barat. Di antara motif binatang, rubah terbang (*flying fox*) mempunyai arti khusus terkait sebagai hewan pemburu yang sukses. Dalam perwujudannya motif binatang kadang tidak ditampilkan secara realistis, seperti penggambaran ekor kus-kus. Untuk perisai Asmat bagian barat biasanya merepresentasikan motif binatang yang cukup dikenal, termasuk rubah terbang yang kadang disebut sebagai motif *tar*. Gaya perisai Asmat secara garis besar dibedakan menjadi empat daerah geografis yang telah diidentifikasi di dalam buku *Asmat art*, Asmat Barat, Asmat Tengah, Citak, dan Brazza River. Data dan referensi gambar No. 9-25 disalin dari Smidt (1999: 53-60).



Gambar 9.



Gambar 10.

Gambar 9: Gaya perisai wilayah Asmat Barat berbahan kayu 106 cm menggunakan warna putih kapur, merah, oker/kuning tua, dan arang.

Gambar 10: Gaya perisai wilayah Asmat Tengah berbahan kayu 174 cm menggunakan warna kapur, merah, oker, dan arang.



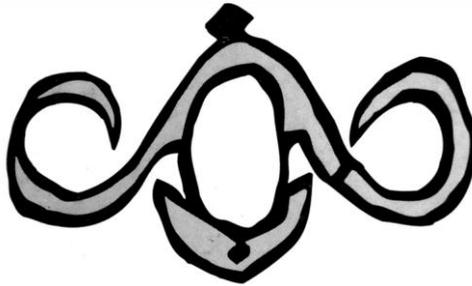
Gambar 11.



Gambar 12.

Gambar 11: Gaya perisai wilayah Citak, berbahan kayu 178 cm menggunakan warna putih kapur, merah, oker, dan arang.

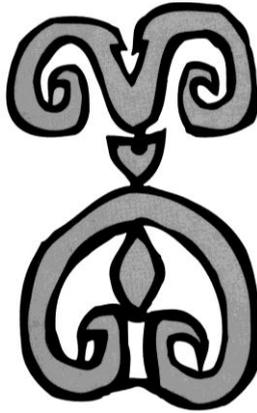
Gambar 12: Gaya perisai wilayah Brazza, Asmat Timur Laut berbahan kayu 184 cm menggunakan warna putih kapur, merah, oker, dan arang.



Gambar 13.
Asmat Barat

Perisai Asmat wilayah barat cenderung kasar dengan bentuk oval, yang ditutupi jalinan hiasan, dengan motif yang kecil-kecil. Perisai sebagian berdimensi besar, meskipun tidak lebih besar dari daerah yang lain, ada juga bentuk perisai yang kecil. Menurut kategori Boeren's, gaya perisai Asmat bagian barat memiliki karakter sebagai berikut:

1. Oval, hampir berbentuk segi tiga.
2. a) Motif hewan kehadirannya dapat dikenali, terutama rubah terbang, dan motif burung; b) Figur manusia hampir tidak ditemukan.
3. Motif dominan (motif pokok) diletakkan secara simetris memanjang vertikal, sedangkan motif hiasan tambahan bervariasi, tidak harus simetris.
4. Motif ukiran ramping, antara susunan motif menciptakan alur bidang yang sempit, dan diisi dengan motif tambahan. Ada bentuk motif yang diukir secara menonjol dan ada motif ukiran yang lebih kecil (sebagai isian).
5. Garis tepi perisai diisi dengan motif kecil, antara motif yang satu dengan yang lain terlihat jelas.
6. a) Bagian atas perisai datar, oval atau berbentuk segi tiga, merupakan abstraksi bentuk wajah yang hadir dengan dua mata yang diukir, mulut, dan ukiran datar seperti tato; b) Bagian atas kadang bervariasi bentuknya dengan ukiran yang menonjol berbentuk kepala hewan yang kecil.
7. Motif berwarna merah dengan latar belakang putih.
8. Ukiran dangkal.
9. Tidak ada hiasan yang menonjol di belakang perisai, selain diberi goresan warna merah vertikal atau putih.



Gambar 14.
Asmat Tengah

Perisai Asmat wilayah tengah cenderung berbentuk persegi panjang. Pola hiasnya besar dengan variasi motif yang lebih kecil. Bagian atas biasanya diukir figur, perisai berukuran besar dengan motif *tjemen* (penis). Menurut kategori Boeren's, gaya perisai Asmat bagian Tengah memiliki karakter sebagai berikut:

1. Berbentuk persegi panjang dan tinggi.
2. a) Motif utama adalah abstrak, geometrik dan garis lengkung. Kadang-kadang motif ini digabung dengan rubah terbang yang sangat bagus; b) Kehadiran figur manusia dengan pose jongkok kadang muncul.
3. Motif perisai disusun secara simetris, memanjang vertikal.
4. Hiasan perisai hanya beberapa, tetapi besar mengisi seluruh lebar perisai. Susunan motifnya menciptakan ruang kosong.
5. Garis tepi perisai tidak diisi hiasan, karena hanya menyisakan sedikit ruang kosong.
6. Bagian atas perisai figur atau kepala binatang.
7. Motif berwarna merah dengan latar belakang putih.
8. Motif diukir sangat dalam.
9. Bagian belakang perisai, di kedua sisi pegangan dari atas ke bawah seluruhnya ditutupi dengan warna, motif geometris, umumnya pola zig-zag putih, merah dan hitam, tetapi tidak diukir.

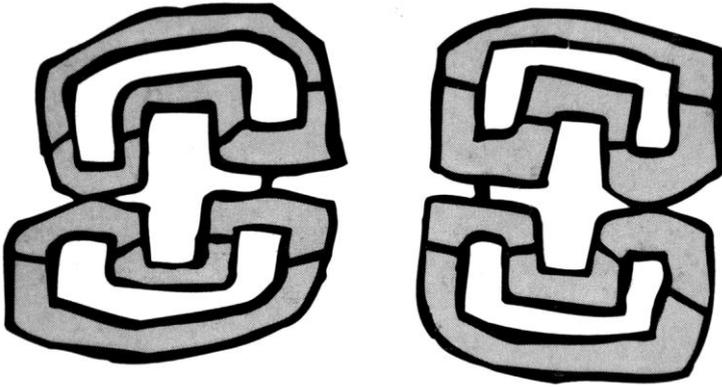


Gambar 15.
Citak

Perisai Asmat dari daerah Citak, terletak di sebelah Timur wilayah Asmat bagian Tengah, bentuknya sangat besar, bagian atas dan bawah runcing datar. Seluruh permukaan perisai ditutupi motif geometrik yang besar atau motif bunga. Karakter perisai dari Citak:

1. Bentuk secara keseluruhan seperti peluru.
2. Tinggi besar, rata-rata hampir 2 meter.
3. Tipis, meskipun ukurannya tinggi besar namun ringan dan mudah bermanufer di semak-semak.
4. Teknik ukiran termasuk dalam, tetapi tidak sedalam perisai Asmat tengah.

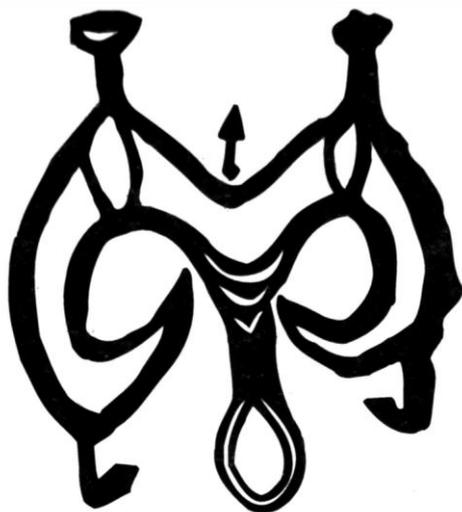
Motif Citak merepresentasikan gelombang air, ikan, dan penumbuk sugu. Motif ini kadang dikombinasikan dengan elemen motif manusia.



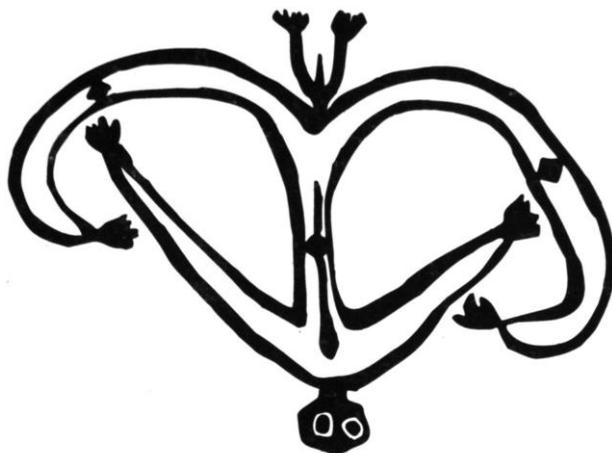
Gambar 16.
Sungai Brazza

Perisai dari wilayah sungai Brazza terletak di sebelah utara Citarik, secara keseluruhan bentuknya hampir sama dengan perisai Citarik, besar dengan gaya motif abstrak. Perisai Brazza cenderung memiliki wajah di bagian atas perisai. Beberapa karakter perisai Brazza:

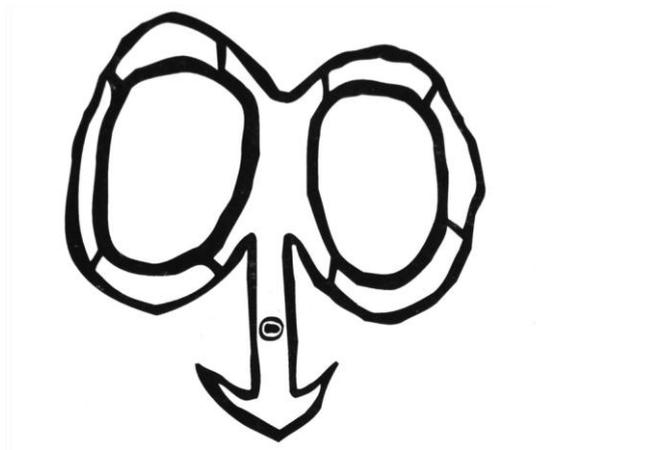
1. Perisai dibagi menjadi tiga bagian: kepala, badan, dan kaki. Bagian badan mewakili sekitar dua-pertiga dari total tinggi perisai.
2. Kepala cenderung bulat atau runcing, diwarnakan merah dengan sentuhan putih.
3. Lingkaran, spiral merepresentasikan wajah dengan mata, hidung atau mulut, unsur-unsur goresannya berwarna putih.
4. Motif terdiri atas beragam spiral yang kaya, lingkaran, kait dan busur.
5. Perisai sering terlihat memiliki kaki, meskipun penggambarannya hanya diberi sapuan warna dasar.



Gambar 17.
Rubah terbang atau *flying Fox (tar)*, motif perisai wilayah Barat Laut Asmat. Ukiran motif ini muncul setelah Perang Dunia II.

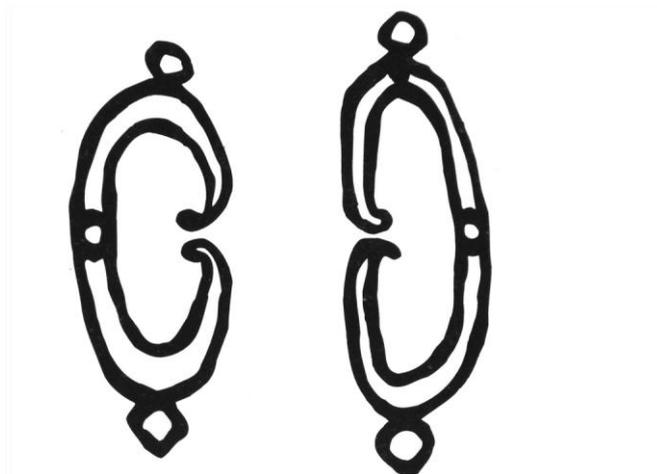


Gambar 18.
Rubah terbang atau *flying Fox (tar)*, motif perisai wilayah Barat Laut Asmat. Ukiran motif ini sangat dominan pada perisai, kombinasi yang menarik antara karakteristik manusia dan rubah terbang.



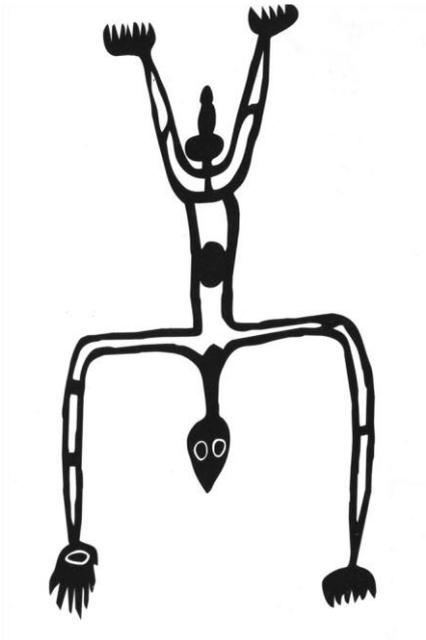
Gambar 19.

Rubah terbang atau *flying Fox (tar)*, motif perisai wilayah Barat Laut Asmat. Ukiran motif ini menunjukkan abstraksi tingkat lanjut. Bentuk sayap telah disederhanakan hanya berbentuk lingkaran, begitu juga dengan bentuk sederhana dari kepala. Titik pada panah memberi aksentuasi yang kuat.



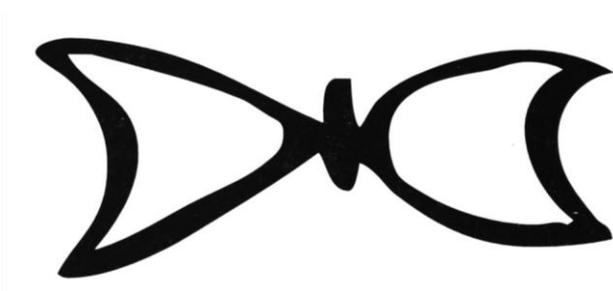
Gambar 20.

Sepasang motif *bipanew*, motif perisai tua dari wilayah Barat Laut Asmat. *Bipanew* adalah hiasan hidung yang terbuat dari kerang dan merupakan simbol penting bagi kepala pemburu.



Gambar 21.

Motif perisai *hybrid* wilayah Barat Laut Asmat.
Kombinasi motif yang menarik antara
stilasi manusia dan *flying fox (tar)*.



Gambar 22.

Motif ornamen hidung perisai wilayah Barat Laut Asmat.
Bentuknya mirip jam pasir dari kaca. Motif ini merupakan ornamen
hidung yang umum dibuat dari tulang babi (*maka*). Seperti halnya
bipanew di atas, motif ini penting, simbol dari kepala pemburu.



Gambar 23.
 “Buih di sungai”, motif tua perisai wilayah Barat Laut Asmat. Garis zig-zag dapat merepresentasikan gelombang atau buih di sungai.



Gambar 24.
 Sepasang motif *bipanew* gaya perisai wilayah Asmat Tengah



Gambar 25.
 Motif belalang sembah (*wenet*) atau belalang yang berdoa, motif perisai wilayah Asmat Tengah. Motif ini termasuk penting sebagai simbol kepala pemburu, karena kebiasaan belalang betina yang makan kepala jantan saat kawin.

-BAB III-

RAGAM HIAS HINDU-BUDHA

Kapan tepatnya orang Indonesia mendirikan bangunan, tidak diketahui dengan pasti. Sejak mereka menetap pada zaman Neolitikum, bisa diasumsikan sudah muncul kebutuhan mendirikan bangunan untuk melindungi diri dari panas dan hujan. Sangat mungkin bahan yang digunakan adalah yang tersedia di alam serta mudah dalam pengerjaannya, seperti bambu, ijuk, dan kayu. Dengan sistem gotong royong, pembuatan rumah menjadi hal yang tidak sulit, bahkan hampir tiap laki-laki mampu menjadi tukang. Mereka membangun rumah secara sederhana yang dapat dibongkar pasang, bahkan kalau perlu dapat dipindah. Tentu saja tidak satu pun dari bangunan ini yang masih tersisa. Berbeda halnya dengan tempat ritual keagamaan, bangunan ini dibuat dengan harapan dapat bertahan lama dan monumental. Bangunan tertua yang sampai saat ini masih dapat dilihat adalah bangunan yang terbuat dari batu, yang biasa disebut dengan candi.

A. Gunung sebagai Simbol

Konsep keagamaan prasejarah Indonesia, dari beberapa sumber menyebutkan bahwa gunung dianggap sebagai tempat tinggal para arwah leluhur yang dapat dihubungi para anak keturunannya yang masih hidup. Para anak keturunannya yang masih hidup selalu mengharapkan perlindungan dari mereka. Mereka berusaha untuk mendapat tuah daya sakti kehidupan supranatural dari para arwah nenek moyangnya. Untuk itu, mereka memberikan persembahan kepada mereka. Selanjutnya, untuk meredakan kemarahannya diberikan berbagai bentuk persembahan. Inskripsi bahasa Indonesia sering menyebut candi merujuk pada pegunungan.

Pemujaan kepada gunung ternyata banyak dilakukan oleh orang Indonesia kuno, yang sampai sekarang masih terlihat sisa-sisanya, seperti pemujaan Gunung Agung di Bali, Gunung Dempo di Sumatera, atau Gunung Tengger di Jawa Timur.

Pembuatan candi periode awal menunjukkan bahwa ada keinginan untuk menghadirkan replika gunung di tengah alam semesta, tempat roh-roh leluhur dan roh para dewa yang dimintai perlindungan bisa dibujuk untuk hadir. Untuk itu, ditempatkanlah patung atau lingga di dalam bilik kamar candi. Maka candi-candi Hindu tertua periode awal banyak didirikan di dataran tinggi gunung berapi di Jawa Tengah. Bentuk bangunan candi secara fisik dan simbolis bertumpu pada kepercayaan, bahwa gunung adalah tempat yang memiliki kekuatan supranatural. Segera setelah para dinasti kerajaan membangun arsitektur candi dari batu, candi tidak hanya didirikan di gunung, tetapi mulai menyebar ke dataran rendah. Hal ini dilakukan karena dua alasan: pertama, keinginan agar situs religius dapat diakses oleh masyarakat umum secara lebih mudah; kedua, legitimasi raja sebagai wakil para dewa dapat pengakuan. Raja ingin menunjukkan hubungan yang harmonis dengan dewa sekaligus dapat melegitimasi kekuasaannya. Raja Jawa ingin meniru kebudayaan India yang mengajarkan konsep dewa-raja. Pengaruh Hindu dan Budha ini dibawa oleh pedagang dari India Selatan pada abad ke-3 dan ke-4 Masehi ke kepulauan Indonesia pada umumnya, dan ke pulau Jawa khususnya. Permulaan Zaman Hindu itulah yang mengakhiri Zaman Prasejarah di Jawa.

Bukti tertua mengenai adanya negara-negara Hindu-Jawa berupa prasasti-prasasti dari batu yang ditemukan di pantai utara Jawa Barat, kurang lebih 60 kilometer sebelah timur kota Jakarta di lembah sungai Cisedane. Walaupun tidak ada tanggal pada prasasti itu, tetapi dilihat dari bentuk dan gaya huruf India Selatan dari tulisannya dapat diketahui bahwa prasasti itu merupakan suatu deskripsi mengenai beberapa upacara yang dilakukan oleh seorang raja untuk merayakan peresmian bangunan irigasi dan bangunan keagamaan dalam abad ke-4 Masehi (Koentjaraningrat, 1994: 38).

Raja tersebut adalah orang Indonesia yang berusaha meniru gaya hidup India. Maka nama yang dipakai juga disesuaikan dengan nama Hindu. Untuk membuktikan eksistansinya raja ini mengundang orang-orang Brahmana dari India sebagai konsultan ahli untuk memperkenalkan peradaban intelektual dan kesusasteraan Hindu. Dari para Brahmana inilah raja Jawa mendapat petunjuk organisasi upacara kerajaan yang diperintah oleh seorang raja yang keramat, daya adikodrati mendapat personifikasi menjadi nama-nama dewa, dan petunjuk pembangunan candi sebagai representasi tempat tinggal dewa.

Sebutan candi ada hubungannya dengan Durga, Dewi Maut atau kematian. Maka dari itu candi mula-mula berarti `makam`, biasanya makam seorang raja. Beberapa candi Budha di Jawa yang tidak semuanya berfungsi sebagai makam disebut juga sebagai candi untuk menyebut bangunan Jawa Hindu dalam arti yang umum dan kabur.

Dalam kerajaan-kerajaan agraris di Jawa maupun di banyak kerajaan kuno di Asia Tenggara, berkembang konsep khusus mengenai sifat raja. Dasarnya adalah kesadaran orang akan hubungan yang dekat antara susunan alam semesta pada orang Jawa zaman dahulu itu diambil alih dari agama Hindu, yang menganggap bahwa alam semesta merupakan benua berbentuk lingkaran, yang dikelilingi oleh beberapa samudera dengan pulau-pulau besar di empat penjuru, yang merupakan tempat tinggal keempat penjaganya yang keramat. Di pusat benua yang terutama terletak Gunung Mahameru, yakni gunung para dewa, dimana Dewa Indra bersemayam sebagai raja para dewa. Dunia manusia yang diwakili oleh kerajaan dengan raja sebagai penjelmaan salah satu dewa, mempunyai tugas kewajiban untuk menjaga keselarasan kosmos dengan jalan meniru susunan alam semesta dalam kerajaannya. Kedudukannya di pusat kerajaan melambangkan raja dewa di pusat alam semesta. Keempat menteri yang mengelilinginya, keempat permaisurinya dan para pegawainya di keempat bagian dari kerajaannya,

melambangkan keempat mata angin dari alam semesta. Dasar dari susunan kosmos juga dilaksanakan dalam hirarki kepegawaian, dan secara nyata dilambangkan oleh denah ibukota kerajaan, istana kerajaan, dan candi-candi batu yang sampai sekarang masih dapat kita lihat bekas-bekasnya (Koentjaraningrat, 1994: 40).

Para dewa di India dikatakan tinggal di puncak Mahameru, dan untuk bisa berhubungan dengan dewa-dewa itu diperlukan sarana, lalu diciptakan bangunan yang merupakan replika dari gunung Mahameru. Bangunan itu disebut candi, tempat para dewa bersemayam dan orang dapat berhubungan dengannya. Untuk keperluan itu di dalam bangunan candi ditempatkan arca dewa.

Pembicaraan ini diawali dengan Candi Kalasan, mulai dari tema gunung, *kala* dan *makara*, kedudukan arca dan relief candi, dan lain-lain. Setiap tema dari candi Kalasan akan dihubungkan dengan candi-candi yang lain, misalnya Candi Prambanan, Borobudur, dan yang lain dengan bahasan yang sama. Cara ini ditempuh karena ada kesamaan ragam hias, yang dapat ditemui berkali-kali di candi-candi yang lain. Sebagai contoh, pembahasan mengenai *kala*, hampir semua candi memilikinya, tentu saja ada varian-varian kecil yang berbeda, tetapi bukan dari sisi pemaknaannya. Di samping itu, Candi Kalasan berusia lebih tua dan unik.

Tidak banyak peninggalan purbakala di Jawa yang dengan mudah dapat didatangi seperti halnya Candi Kalasan. Dibandingkan dengan candi-candi yang lain, apakah Candi Kalasan juga merupakan tiruan batu dari Gunung Meru, yaitu gunung di Kayangan tempat kediaman para dewa, masih belum jelas (gmb.26).



Gambar 26
Candi Kalasan dari sebelah Tenggara.

Pada umumnya candi-candi di Jawa Tengah dapat dibagi menjadi tiga bagian mendatar, yakni kaki, tubuh, dan kepala atau atap yang masing-masing dapat dibagi lagi menjadi tiga bagian mendatar pula (perbingkaiian bawah, batang, dan perbingkaiian atas) (Soekmono, 1954: 8). Sedyawati (1993: 80) juga menyinggung tentang pembagian struktur candi seperti

ini yang tidak hanya pada candi Hindu, tetapi juga candi Budha yang menggunakan struktur pembagian yang sama.

Sebagai replika Mahameru, maka candi dihias dengan berbagai macam ukiran dan pahatan yang terdiri atas pola-pola yang disesuaikan dengan alam pegunungan, seperti hiasan daun-daunan, sulur-suluran, bunga-bunga, binatang, bidadari dan dewa-dewi. Selain itu candi juga melambangkan tiga dunia yaitu:

(1) kaki candi melambangkan dunia manusia atau makhluk yang masih dapat mati. Istilah yang dipakai *Bhurloka* untuk agama Hindu dan *Kamadhatu* untuk agama Budha. (2) badan candi melambangkan dunia orang yang telah disucikan. Istilahnya *Bhuwarloka* untuk agama Hindu dan *Rupadhatu* untuk agama Budha. (3) atap candi melambangkan dunia atas atau lingkungan dewa-dewa. Istilahnya *Svarloka* untuk agama Hindu dan *Arupadhatu* untuk agama Budha.

Mengenai Candi Kalasan dapat dikatakan bahwa bagian tengah candi yang merupakan atap induk berbentuk lingkaran dikelilingi oleh empat buah kubus di sekitar atap beserta stupa-stupanya, juga merupakan penggambaran puncak Gunung Meru yang dikelilingi empat puncak lainnya yang lebih kecil. Tidak hanya itu empat puncak ini masih dapat diselingi dengan empat puncak lagi di sela-sela empat puncak tadi. Jika penampang candi dilihat dari atas, susunannya akan terlihat seperti *mandala*.

Patut disayangkan bahwa stupa besar induknya sudah tidak utuh lagi, begitu pula stupa-stupa kecil penghias empat kubus yang menjadi atap candi. Meskipun demikian stupa-stupa kecil yang menjulang mengitari stupa induk di sana-sini memang seperti puncak-puncak pegunungan (gmb. 27).



Gambar 27.
Stupa mahkota, salah satu
“sudut benar” yang masih
utuh dari tubuh candi
(Kempers, 1954: 22).

Sesungguhnya stupa-stupa itu hanyalah hiasan belaka. Stupa yang sebenarnya dalam ajaran Budha adalah benda kesayangan, tempat menyimpan benda-benda suci, terutama yang berasal dari Sang Budha sendiri. Lama-kelamaan bentuk stupa itu digunakan sebagai penanda atau peringatan, lambang dari agama Budha.

Ketika mengunjungi candi, berdiri dibawahnya dan melihat ke atas, stupa-stupa tersebut kelihatan seperti mengambang dalam kemegahan menyatakan kesucian candi, seperti mengundang untuk mendekat kepada Budha. Candi Kalasan memiliki 52 buah stupa yang mengitari bangunan induk berjajar mengelilingi stupa induk yang berfungsi sebagai atap. Pesona demikian tentu lebih terasa lagi jika arca-arca candi masih utuh, dan seluruh bangunan candi tidak berwarna kelabu berlumut, tetapi disepuh emas berwarna kuning. Hal ini bukanlah suatu hal yang mustahil.



Gambar 28.

Ketinggian candi dengan susunan stupa-stupa kecil yang mengelilingi tubuh candi, memang terasa seperti gunung, kesan ini hanya didapat jika mengunjungi candi. (Sumber data: Candi Prambanan kompleks Candi Siwa)

Di atas ceruk-ceruk yang ada dalam kanan kiri bilik penampil, dijumpai lagi rangkaian *kala* dan *makara* yang lebih kecil, seperti rangkaian *kala* dan *makara* di atas bilik-bilik pintu. Susunan pola *kala-makara* yang menghadap ke dalam adalah tidak lazim di Jawa. Komposisi seperti ini rupanya membuat canggung seniman Jawa (gmb. 29 - 30).



Gambar 29.
Ragam hias *Kala-Makara*
yang menghadap ke dalam
di Candi Kalasan.



Gambar 30.
Komposisi seperti ini juga
terdapat di Candi
Prambanan kompleks Candi

B. Arca dan Relief

Hanya sedikit arca dan relief yang terdapat di Candi Kalasan, bahkan semua arcanya sudah hilang. Relief yang berangkai menggambarkan cerita seperti dongeng hewan pada Candi Mendut atau Sajiwan. Pada candi-candi yang lain relief cerita Budha sudah hadir di Candi Borobudur, Relief cerita Ramayana dan Krishnayana di Candi Loro Jonggrang. Semua cerita relief tersebut tidak dijumpai di Kalasan.

Di bawah relung-relung, dalam bilik tengah dan samping dahulunya ditempatkan arca-arca, tetapi kini hanya tersisa beberapa. Ini pun mungkin karena arcanya tidak dapat dipindah karena menempel di tubuh candi, sehingga sulit dicuri. Hanya di berbagai relung-relung yang letaknya tinggi di atap sajalah masih kelihatan ditempatkannya arca-arca Budha.

Semua arca Budha ini melukiskan para Dyani Budha (*jina*), dewa-dewa tertinggi di dalam mitologi agama Budha, sebagaimana juga terdapat di dalam relung-relung dan stupa-stupa yang terawang di Borobudur. Di dalam agama Budha Mahayana dibedakan Budha-Budha Manusia yang dengan antara waktu yang tidak terhitung lamanya berganti-ganti menjelma di atas dunia guna mewejangkan ajaran kelepasannya, dan Budha-Budha Kayangan atau Dyani Budha yang dihubungkan dengan keempat mata angin serta zenith. Masing-masing dari mereka yang turun itu memegang kekuasaan di atas dunia selama waktu yang tidak terhitung lamanya. Jika sudah tiba saatnya maka atas nama salah satu Dyani Budha itu turunlah seorang Budha manusia. Lalu bagaimanakah caranya menentukan sebuah arca, apakah arca Budha Manusia atau Dyani Budha? Jika ditemukan sebuah arca yang menyendiri sukarlah dibedakan, karena atribut, perhiasan, tanda dan sifat-sifatnya sama, tetapi jika ditemukan banyak arca Budha yang berkelompok dalam aturan tertentu seperti di Borobudur dan Candi Kalasan maka dapatlah dipastikan bahwa arca-arca tersebut melukiskan Dyani Budha. Masing-masing dapat dibedakan menurut sikap tangannya (Kempers dalam Soekmono, 1954:26-27).

Semua arca yang mengisi relung-relung dan bilik tubuh candi sekarang telah hilang. Bisa jadi arca-arca itu dibuat dari perunggu dan menemui ajalnya di tangan tukang lebur logam.

Bilik dan relung-relung itu rupanya diberi pintu kayu, hal ini terlihat dari lubang engsel pintu yang masih terlihat sampai sekarang. Rupanya pintu-pintu itu dibuat untuk melindungi arca dari hujan dan jarahan tangan pencuri. Di atas pintu-pintu dan di bawah lengkungan ceruk *kala-makara* terdapat arca dewi. Ceruk *kala-makara* tadi seperti ruangan yang membingkai arca dewi yang masing-masing memegang bunga teratai di tiap tangannya. Arca seperti ini ditemui pula di candi-candi lain daerah ini, seperti di Prambanan dan Sewu.



Gambar 31.
Arca Dewi dengan
tangan memegang
teratai di Candi
Kalasan.



Gambar 32.
Arca Dewi di Candi
Apit, kompleks Candi
Loro Jonggrang.

Di dalam prasasti Kalasan disebutkan Desa Kalasa dan pendirian sebuah kuil untuk memuliakan Dewi Tara tahun 700 Caka, sama dengan tahun 778 Masehi. Tahun ini dianggap sebagai tahun didirikannya Candi Kalasan. Candi Kalasan sebagian besar arcanya telah hilang. Hal ini berbeda dengan Candi Loro Jonggrang atau Candi Prambanan. Candi Prambanan adalah kompleks candi Hindu terbesar di Indonesia yang dibangun pada abad ke-9 Masehi. Candi ini dipersembahkan untuk Trimurti, tiga dewa utama Hindu, yaitu Brahma, dewa pencipta; Wisnu, dewa pemelihara; dan Siwa, dewa pemusnah.

Umat Hindu mempercayai Sang Hyang Widhi Wasa Tuhan Yang Maha Esa yang bersifat tunggal, kekuasaannya memenuhi seluruh ruang dan waktu yang ada di alam raya ini. Sang Hyang Widhi Wasa dalam manifestasinya menjelma menjadi Tri Murti yaitu dewa Brahma, dewa Wishnu, dan dewa Siwa, yang identik dengan lahir, hidup, dan mati. Dewa Siwa yang diyakini sebagai dewa pelebur menempati tempat yang paling rendah (arah laut). Konsep ini dilandasi oleh keyakinan, bahwa semua yang ada di atas pergerakannya akan menuju dan berakhir pada tempat yang paling rendah yaitu laut sebagai penampungan yang terakhir, laut sebagai tempat penghancur atau pelebur, karena air lautlah semua yang kotor bisa menjadi bersih kembali. Dewa Siwa tidak hanya sebagai pelebur atau pemusnah, tetapi juga sebagai pencipta, karena dewa Siwa sebagai Tri Murti berasal dari yang tunggal, yaitu Sang Hyang Widhi Wasa (Sukanadi, 2010: 92).



Gambar 33.
Siwa Mahadewa

Sebuah karya yang luar biasa dari kesenian perunggu Jawa kuno dalam bentuk Siwa Mahadewa bertangan empat.

Patung ini istimewa karena ketinggiannya mencapai 107.5 cm dan pengerjaannya yang serba halus. Matanya, termasuk mata ke tiga di dahinya, bertahtakan perak, sedangkan bibir bawah bertahtakan emas. Ada kesan pertentangan perasaan yang sangat menarik antara pencerminan keheningan batin dan kegagahan lahiriah yang dapat dilihat pada ekspresi muka yang keras dengan tatapan mata tajam. Jarang sekali dalam sejarah kesenian yang diilhami oleh ajaran Hindu terdapat Syiwa, sang maha pencipta sekaligus maha perusak, yang direpresentasikan dengan sangat halus, seimbang, dan kuat. Patung ini ditemukan di Sungai Wadas oleh seorang yang sedang mandi pada abad ke-9, di Tegal Jawa Tengah dan sekarang menjadi koleksi Museum Nasional Jakarta, No. inv. 6050 (*The Chase Manhattan Bank*, 1968-1993: 26).

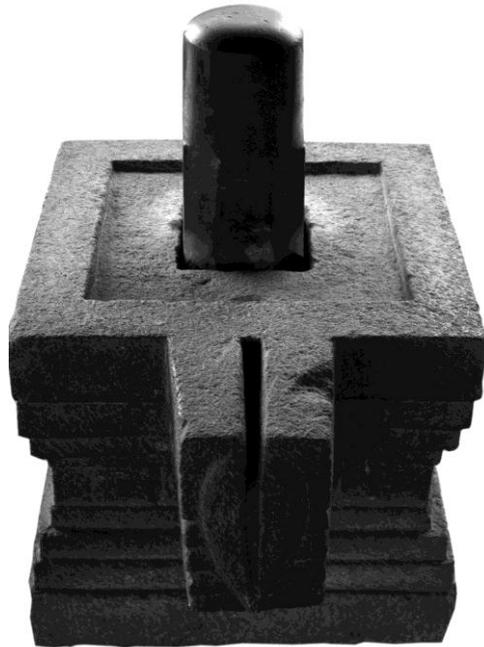


Gambar 34.
Lingga Yoni

Lingga melambangkan karakter pemujaan *phallus* energi Siwa, atau api kosmis yang merupakan salah satu dari beberapa perwujudan manifestasi-Nya, maka motif sinar matahari terpahat di salah satu sisi lingga yang bulat. Yoni, mitra feminin dari lingga yang maskulin, melambangkan kesejukan dan penerimaan, memiliki kualitas sifat reseptif yang baik. Dalam hal ini mengambil bentuk alas segi empat

untuk lingga, dengan carat menghadap utara. Lingga sebagai esensi energi penciptaan Siwa, berpasangan dengan yoni, yang memiliki kualitas menumbuhkan. Lingga yoni di atas terbuat dari emas dengan ketinggian hanya 10,5 cm, berasal dari Malang, Jawa Timur (Bintarti, 1992: 45).

Pemujaan kepada roh nenek moyang telah dikenal luas oleh berbagai suku yang ada di Indonesia sejak masa Megalitikum. Kepercayaan tersebut mengusahakan adanya hubungan antara roh dengan para keturunannya yang masih hidup. Untuk keperluan tersebut dibutuhkan medium dan sarana, yaitu *menhir*, lambang nenek moyangnya. Dengan mantra dan upacara tertentu roh itu dapat dipanggil dan berdiam di *menhir*, sehingga dapat berhubungan langsung dengan pemujanya. Kedudukan *menhir* sama dengan kedudukan lingga. Pemujaan kepada lingga, karakter *phallus* energi Siwa, atau api kosmis pada hakikatnya memuja Siwa sebagai manifestasi dari Yang Esa, kepada Siwa seluruh ciptaan akan kembali setelah *mahapralaya*.



Gambar 35.
Lingga yoni peninggalan
Majapahit, koleksi
Museum Trowulan Jawa
Timur (Doc. Edi Sunaryo)



Gambar 36.

Lingga yoni peninggalan Majapahit,
koleksi Museum Trowulan Jawa Timur
(Doc. Edi Sunaryo)

Pada gmb. 35 dapat dilihat lingga yoni yang disederhanakan, terutama yoni simbol perempuan caratnya dibuat polos tanpa hiasan. Alas segi empat yoni pada bagian kaki yang menyangga lingga dibuat trap-trapan menyerupai punden berundak. Sedangkan pada gmb. 36, perwujudan penyangga lingga, yaitu yoni dibuat penuh dengan berbagai motif hias, bahkan sampai pada bagian carat yoni juga disentuh dengan hiasan yang berumbai teratur. Dua buah lingga yoni yang berbeda karakter ini membuktikan bahwa seniman Jawa Kuno rupanya sudah dapat mengapresiasi keindahan bidang kosong yang memang sudah indah dari sisi bentuknya tanpa diberi hiasan. Tidak ada standar baku yang menempatkan

bahwa bidang yang penuh hiasan lebih baik dari pada bidang polos. Penyederhanaan atau stilasi pada objek pemujaan yang simbolis ini sudah diabstraksikan demikian jauh.



Gambar 37.
Relief dewa di Candi
Siwa, Prambanan



Gambar 38.
Relief dewa di Candi
Siwa, Prambanan.



Gambar 39.

Relief dewa di Candi Siwa, Prambanan

Relief yang terpahat di Candi Prambanan dapat dikatakan sebagai cetak ulang karya sastra dalam bentuk seni pahat relief. Relief kisah Ramayana tersebut merupakan pengejawantahan dari karya sastra *Walmiki*. Sementara ini ada dugaan bahwa relief Ramayana merupakan perlambangan dari berbagai peristiwa hidup penguasa Jawa waktu itu.

Relief Ramayana terbagi di dua tempat, yang dimulai dari Candi Siwa dan sebagian berada di Candi Brahma. Sedangkan relief Krishnayana berada di Candi Wishnu yang menceritakan kisah kehidupan Krishna sebagai titisan Wishnu. Karena adegan relief yang dipahatkan merupakan terjemahan dari naskah karya sastra, peziarah dapat membaca karya sastra ini melalui relief tersebut.

Penggandaan naskah karya sastra pasti terbatas waktu itu. Tidak semua peziarah candi dapat membaca dan memahami karya sastra melalui bahasa tulis. Jenis keilmuan untuk memahami karya sastra seperti itu hanya beredar di

kalangan tertentu. Mereka yang tidak dapat membaca karya sastra dapat membaca relief yang terpampang di dinding candi, dapat mempelajari dan memahami ajaran religius melalui bahasa gambar. Di balik itu semua yang terpenting adalah kesan yang ditimbulkan setelah peziarah mengunjungi Prambanan. Kesan yang ditimbulkan dari bahasa visual akan membekas lebih dalam, apalagi jika pembacaannya didampingi oleh Brahmana dengan melihat relief yang bermutu tinggi tersebut.

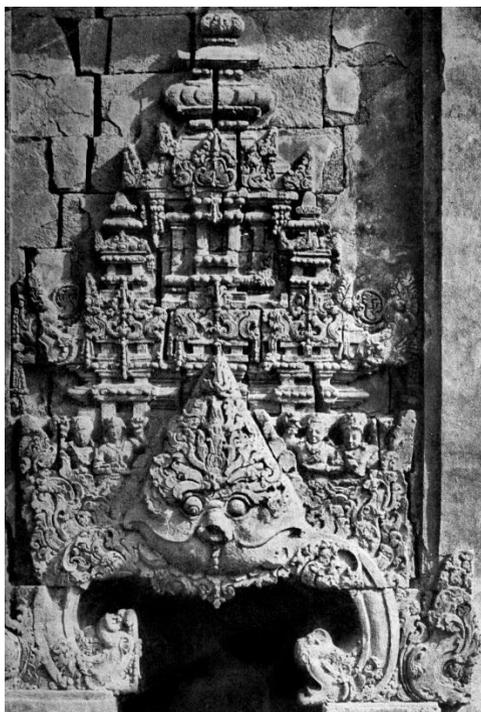
Tujuan ditempatkannya arca relief dalam ceruk-ceruk dan panel hias adalah untuk memperindah candi agar dindingnya tidak terlihat datar. Tembok candi menjadi lebih hidup, bervolume, dan *sumringah*, mengingatkan alam tropis Indonesia yang terang dan subur.

C. Keunikan Kalasan, *Bajralepa*

Kembali lagi ke Kalasan, menyapa candi tua. Candi Kalasan tidak berwarna kelabu menyedihkan seperti saat ini, bisa jadi dulunya berwarna putih berseri, karena dilapisi *bajralepa*. Lapisan ini bisa menjelaskan mengapa pahatan ragam hias kadang-kadang dibuat globalnya saja secara mendatar, dalam istilah ukir kayu dinamakan jenis pahatan *lemahan*. Ternyata setelah pahatan secara global didapat kemudian dibalut dengan lapisan *bajralepa*, yaitu semacam semen pelapis sisi luar candi. Bahkan lapisan *bajralepa* di Kalasan terlihat sampai tiga lapis yang saling bertumpuk. Berdasarkan analisis laboratorium, lapisan *bajralepa* tersusun atas pasir *kwarsa* 30%, *kalsit* 40%, *kalkopirit* 25%, dan lempung 5% (Balai Pelestarian Peninggalan Purbakala Yogyakarta, 2008).



Gambar 40.
Rangkaian *kala-makara*
(Kempers, 1954: 14)



Gambar 41.
Detail rangkaian *kala-*
makara (Kempers, 1954: 16)

Di atas ceruk-ceruk yang ada dalam dinding-dinding kanan kiri penampil terdapat lagi rangkaian *kala* dan *makara* (gmb. 40-41). Tetapi sekarang terdapat perbedaan khususnya bentuk *makara* tidak hanya tunggal melengkung ke dalam seperti susunan *kala-makara* di atas bilik-bilik pintu, melainkan dua. *Makara* yang satu menghadap ke dalam, sedang yang satunya lagi menghadap keluar, kebalikan dari *makara* yang pertama. Rupanya seniman Jawa di samping canggung seperti yang disinggung di atas, berusaha menghilangkan kesan kaku dengan menambah lagi *makara* yang menghadap keluar, dan dibuat lebih besar. Usaha ini pun kelihatannya kurang berhasil, *kala* yang diharapkan berwibawa menjadi kelihatan kecil. Di atas kepala *kala* ini dipahatkan makhluk-makhluk kayangan berjajar seperti menanti peziarah, dan di atasnya lagi dipahat atap candi yang menjulang tinggi. Hiasan yang masih terbalut sisa-sisa lapisan *bajralepa* ini terlihat betapa halus dan bagus detail pahatan yang dibuat, mirip hasil buah tangan para pande emas. Bukan pemahat batu sebenarnya yang menyelesaikan tahap akhir sebuah ukiran, lebih tepatnya ini adalah buah tangan dari juru lepa (*stucadoor*) (Kempers, 1954: 24).

Lapisan *bajralepa* ini sebagian besar sudah banyak yang tanggal, mengelupas, dan hilang karena dimakan zat-zat dari tanah dan tumbuhan menelantarkan sampai seabad yang lampau, sehingga menutupi dan menyembunyikan keindahan candi ini. walaupun banyak *bajralepa* yang lepas namun di sebagian tempat masih didapati lapisan yang terlihat utuh, terutama yang masih menempel di hiasan *sulur gelung*. *Sulur-sulur* dengan detail ukirannya yang masih terlapis *bajralepa* tampak indah dan lengkap, seperti *cawenan*, bentuk-bentuk daun yang berkumbai, buku-buku, *trubusan*, bahkan sampai *pecahan* dan *benangan* dapat dihadirkan. Karakter pahatan dengan rincian selengkap ini hanya dapat ditandingi oleh seni hias Masjid Mantingan Jepara, hal inipun dikarenakan batu yang digunakan di Mantingan adalah batu cadas putih keras yang memiliki tekstur padat namun halus, sehingga dapat dipahat dengan detail. Hampir tidak mungkin jika enggan mengatakan mustahil dapat membuat garis kecil mengikuti

sulur gelung (terutama isian *benangan*) di atas media batu yang dapat halus (tanpa *gempil*) menyambung tanpa putus. Nyatalah besar sekali sumbangan pekerjaan juru *lepa* ini.



Gelung-gelung yang lapisan *bajralepa*-nya lepas tampak dipahat datar dan licin saja (Gmb. 42), sebaliknya yang masih utuh lapisannya, memiliki ukiran yang hidup. Hal ini menunjukkan bahwa yang dipahat pada batu hanyalah bentuk garis besarnya saja. Lalu datanglah juru ukir dengan lapisan *bajralepa*-nya menyelesaikan finising akhir, dengan mengukir di atas lapisan *bajralepa*. Seperti yang pernah disinggung di muka, tebal lapisan sampai mencapai tiga lapisan. Di atas lapisan *lepa* inilah *pecahan* daun-daun dipertajam, sampai pada garis *benangan*.

Gambar 42.
Sulur gelung dengan dan tanpa *bajralepa*

Lepasnya lapisan *bajralepa* memberi penjelasan penting, mengapa kebanyakan relief dibuat dengan bersahaja. Memang pada hiasan pakaian dan atribut arca hanya dipahat datar-datar saja, barulah proses terakhirnya diukir dengan sangat detail oleh juru *lepa*. Tetapi tidak selamanya demikian. Kerap kali *lepa* itu hanya digunakan untuk melapis tubuh candi agar tidak ditumbuhi lumut dan lebih tahan terhadap jamur dan air hujan. Bisa juga lapisan *lepa* tersebut hanya digunakan sebagai lapisan cat dasar sebelum diberi warna.

Gambar 43.
Ragam Hias *Sulur Gelung*

Kembali lagi membicarakan ragam hias *sulur gelung* (Gmb. 42 dan 43). Ragam hias ini merupakan gubahan dari *sulur* bunga teratai, Pangkal tumbuhnya berupa bonggol dari bawah, tumbuh ke atas. Pada setiap satu lingkaran terdapat *trubusan* atau buku-buku yang dijadikan sebagai pangkal tumbuh tangkai daun dan bunga. *Sulur gelung* ini oleh van der Hoop dinamakan ragam



hias pilin tegar (*recal citrant*) sebuah nama yang diberikan oleh Dr. Brandes (Van der Hoop, 1949: 272).

Ragam hias ini terdiri atas *sulur* yang *mengikal* ke kanan dan ke kiri. Tangkainya yang keluar dari buku-buku selalu bergerak turun kemudian ke atas sedikit yang dijadikan pangkal tumbuh daun-daunan dan bunga yang mekar seperti kipas pada setiap lingkaran. Sebenarnya motif ini tidak hanya berfungsi sebagai hiasan saja. Apabila diperhatikan mulai dari pangkal tumbuhnya, mata akan terpaku pada gerakan *lung* ke atas yang bergerak ke kiri dan kanan. Secara tidak sadar pandangan mata akan mengarah dari bawah ke atas, sehingga tidak terpaku pada garis-garis datar bangunan candi, dan dapat mengurangi kesan tambun seluruh bangunan. Memang terdapat upaya yang keras dari pembuat candi untuk memberi kesan tinggi pada bangunan ini. Upaya ini dilakukan dengan memberi hiasan tegak lurus ke atas, membuat garis-garis yang sampai menembus bingkai mendatar paling atas. Akibatnya pandangan mata tidak terpaku pada garis-garis datar yang mencolok tajam, melainkan juga mengikuti garis-garis vertikal yang menerobosnya. Cara ahli bangunan Candi Kalasan yang dapat mencegah garis-garis datar yang memberi kesan tambun itu sangatlah menawan. Jika candi itu terkesan pendek, hal ini kurang sesuai dengan makna yang sebenarnya dari bangunan tersebut, yaitu sebagai penghubung antara kayangan dan dunia.

D. Jambangan dan Bunga, Kemujuran dan Kebahagiaan

Dalam subbab ini akan dibahas beberapa motif ragam hias. Motif dengan komposisi seperti ini akan dijumpai secara berulang-ulang pada candi-candi yang lain. Pada kaki candi akan ditemukan ragam hias yang melambangkan kemujuran dan kebahagiaan, yaitu jambangan, yang dari dalamnya seakan-akan memuntahkan *sulur-sulur* bunga dan burung (Gmb. 44, 45,46) (Kempers, 1954: 21).



Gambar 44.
Motif Kemujuran dan Kebahagiaan

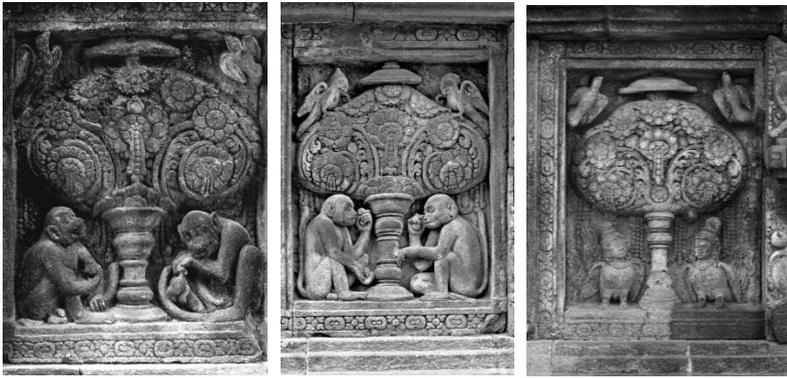


Gambar 45.
Motif Kemujuran dan Kebahagiaan



Gambar 46.
Motif Kemujuran dan Kebahagiaan

Daun, bunga, dan sulur-sulur yang tumbuh dari jambangan itu begitu lebat, sehingga menarik burung untuk menghinggapinya. Begitu lebatnya tumbuhan yang muncul dari jambangan seakan-akan jambangan tersebut terlalu kecil sebagai pangkal tumbuhnya. Sesungguhnya jambangan ini sebagai pengganti bonggol, sebagaimana banyak ditemui motif semacam ini di tempat-tempat yang lain sebagai pengisi bidang.



Gambar 47.
Motif *Kalpataru*



Gambar 48.
Singa yang Diapit Ragam Hias *Halpataru*

Borobudur memiliki corak jambangan atau bonggol yang lebih bervariasi. Tidak hanya jambangan, bonggol motif ini dapat berupa kura-kura, ular yang melingkar, ikan, sapi, burung, ketam, rusa, semuanya dibuat dengan bentuk yang gemuk bulat. Ada banyak variasi bentuk yang dipahatkan di tempat candi-candi yang lain, semuanya berpangkal pada ragam hias sulur dan jambangan yang merupakan simbol dari keberuntungan dan kebahagiaan.

Hiasan kaki Candi Prambanan lebih banyak menghadirkan ragam hias *kalpataru* (Gmb. 47) yang ditempatkan pada relung-relung atau ceruk. Di dalam ceruk ditempatkan arca singa yang diapit oleh dua buah panel ragam hias *kalpataru*. Pohon *kalpataru* atau *pohon hayat* ini dikawal oleh sepasang makhluk kayangan *kinara-kinari*. Komposisi seperti ini hanya ditemukan di Candi Prambanan dan dinamakan "Panel Prambanan" (Gmb. 48).

Apakah "panel prambanan" merupakan kelanjutan dari ragam hias jambangan dan bunga Candi Kalasan? Di luar motif singa, akan dibahas terlebih dahulu tentang *pohon hayat*. Masyarakat Dayak percaya bahwa dewa benua atas atau dunia atas ditandakan dengan burung enggang dan dewa benua bawah, dilambangkan dengan ular. Di atas kedua dunia dewata ini berdirilah satu ketuhanan, yang meliputi benua atas dan benua bawah, disimbolkan dengan *pohon hayat* (Van der Hoop,

1949: 274). Inilah lambang keesaan tertinggi, Tuhan yang tidak terbagi (*totaliteit*).

Menurut Herusatoto (2000: 109), *kalpataru* disebut juga *pohon hayat* (pohon kehidupan) dengan berbagai binatang dan satwa di dalamnya. *Pohon hayat* atau *kalpataru* merupakan tanda yang bermakna alam seisinya yang merupakan sumber kehidupan manusia. Seringkali motif ini direpresentasikan sebagai bunga lotus, sebuah lambang dalam agama Budha yang menjadi simbol kesucian dan kesempurnaan tak bercela oleh kekotoran (Frasser-Lu, 1985: 53). Pohon suci ini dalam mitologi Hindu-Buddha dianggap pohon yang dapat memenuhi harapan dan kebutuhan manusia. Di bawah pohon *kalpataru* ditungguai sepasang makhluk kayangan *kinara-kinari* (hewan khayal bertubuh burung berkepala manusia), atau pasangan hewan lainnya, seperti burung, kijang, monyet, kuda, gajah, kelinci, burung merak, dan kakak tua.

Ragam hias jambangan Kalasan apabila dibandingkan dengan pohon *kalpataru* Prambanan lebih banyak kesamaannya dari pada perbedaannya. Satu-satunya yang membedakan hanyalah bentuk keluarnya *sulur-sulur* bunga teratai dari dalam jambangan. Jika jambangan Kalasan keluarnya *sulur* teratai *mengikal* ke kanan-kiri dan sangat lebat, pohon *kalpataru* Prambanan keluarnya teratur menggerombol berbentuk seperti daun. Bunga teratai dalam jambangan Kalasan tidak dilengkapi dengan perhiasan, sedangkan dalam bunga teratai *kalpataru* Prambanan mekar penuh dan dari kelopakanya muncul untaian perhiasan. Bentuk jambangan Kalasan terlihat tambun seperti bonggol, sedang bonggol *kalpataru* Prambanan tumbuh seperti batang pohon. Variasi *kalpataru* yang lain adalah burung kicauan selalu diletakkan terbang di atas pohon di sebelah kanan dan kiri di bawah payung, dan selalu dijaga oleh sepasang hewan dengan damai. *Pohon hayat* adalah simbol sumber semua kehidupan, kekayaan, dan kemakmuran, karena itu sering dihiasi dengan permata (Van der Hoop, 1949: 274).

Jambangan Kalasan merupakan simbol yang bermakna kemujuran dan kebahagiaan. Meskipun unsur dan pemaknaannya hampir sama dengan *kalpataru*, motif ini tidak

dapat disamakan dengan *kalpataru*. Candi Prambanan juga memiliki motif yang sama yang dipahatkan di kaki candi persis seperti yang terdapat di Kalasan. Walaupun bentuknya berbeda tetapi tetap memiliki tujuan yang sama, bukankah manusia ingin hidup bahagia? Ingin mendapat kemujuran dengan dilimpahi semua kemakmuran, dan keselamatan? Masyarakat Jawa Kuno percaya bahwa bahkan dirinya adalah milik dan berasal dari Tuhan, dan tiada suatu kebahagiaan yang hakiki kecuali bersatu dengan sumber keabadian, yaitu Tuhan.

E. Kala

Dalam literatur arkeologi, topeng raksasa yang menghiasi pintu masuk berbagai candi di Jawa Tengah biasa disebut *kala*, khususnya untuk menyebut topeng raksasa tanpa rahang bawah. Sedangkan versi Jawa Timur, bentuk kepala lengkap dengan rahang bawah dinamakan *banaspati*. Bentuk kepala *kala* memiliki berbagai variasi, namun hiasan ini memiliki karakter umum, yaitu mata besar menonjol dalam ukuran yang sama, hidung lebar, pipi menonjol melebar kanan kiri, membentuk garis imajiner seperti gagang kumis.

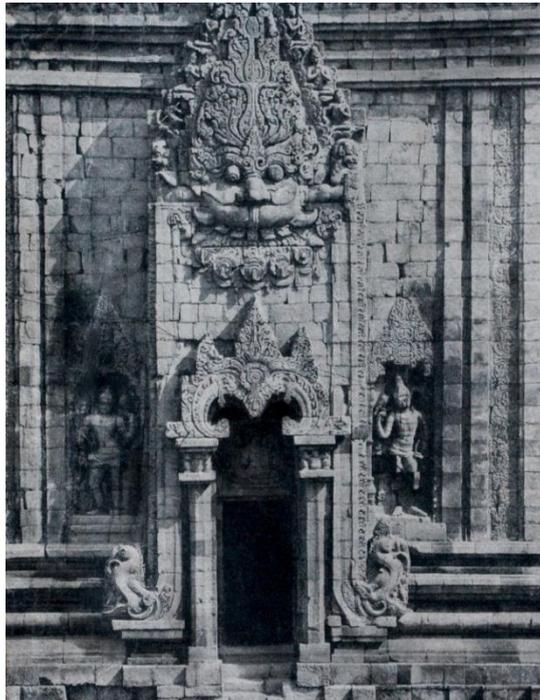
Menurut Amidjojo (2009: 74), keberadaan kepala *kala* ini berkaitan dengan bentuk simbolisasi tentang kewaspadaan dalam menempuh jalan kesempurnaan, seperti nasihat Resi Padma kepada Arjuna dalam cerita *Mintaraga*. Kepala *kala* ini di Yogyakarta lebih populer dengan sebutan *kemamang*. Ia diyakini mampu menelan dan menghilangkan niat jahat bagi siapa saja yang hendak melewati gapura pintu tersebut.

Kala diletakkan di atas pintu gerbang candi dan berpasangan dengan *makara*. Kepala *kala* melambangkan matahari dan cahaya, sedangkan *makara* berarti air dan kegelapan. Kenyataannya *makara* memang berfungsi sebagai drainase untuk mengalirkan air. Jika konsep bagi tiga pembagian kosmos diterapkan, matahari adalah simbol dunia atas dan air yang berada di bumi simbol dunia bawah, sehingga penggambaran *kala-makara* adalah simbol dari alam semesta yang dibentuk oleh dua elemen primordial ini (Fontein, 1990: 137).

Kembali ke Kalasan, terdapat kepala *kala* besar yang terletak di atas dinding sebelah selatan Candi Kalasan (Gmb.

49). Bukan secara kebetulan jika kepala *kala* dinamakan *Banaspati*, Raja Hutan, karena candi adalah simbol dari hutan yang suci, tempat *kala* Raja Hutan berkuasa. Hutan suci yang lebat tidak terjamah juga simbol dari gunung. Dalam kerajaan hutan dan pegunungan saling bertemu antara alam *kasunyatan* dengan alam gaib, hidup, dan mati, antara manusia dan Tuhan.

Jengger *kala* ini berupa tumpukan daun-daun, kuncup, bunga, dan sulur-sulur. Rupanya Raja Hutan tidak meninggalkan tali kekerabatan dengan dunia tumbuh-tumbuhan. Jika diperhatikan dengan teliti bagian bawah mulutnya juga muncul jengger yang serupa (Gmb.50). Tetapi yang muncul bukan deretan gigi rahang bawah melainkan ceplok bunga. Sekali lagi hal ini menunjukkan bahwa bentuk yang sama dapat dipertukarkan tempatnya. Seperti yang telah terjadi antara jambangan dengan bonggol *sulur*. Dalam kasus ini yang bertukar tempat adalah antara tumbuh-tumbuhan dan binatang yang rupanya berdasarkan pertimbangan persamaan sifat, sehingga dapat digabung menjadi satu tetapi tidak nyata.



Gambar 49.
Kala di Dinding
Sebelah Selatan
(Kempers, 1954: 12)



Gambar 50.
Detail *kala* di Dinding Sebelah Selatan.

Penukaran tempat ini tidak hanya terjadi antara dunia tumbuhan dengan binatang. Akan banyak ditemui juga penukaran bentuk sesama tumbuhan. Selama ini penukaran tempat tersebut menjadi hal yang biasa saja, akan tetapi betapa janggalnya jika hal ini dilihat dari ilmu botani. Adalah hal yang aneh jika ada bunga teratai yang seharusnya hidup di air berlumpur dapat tumbuh di atas tanah dengan sebijaksana bonggol,

atau dengan bentuk ranting *trubusan* yang aneh bentuknya yang kedua-duanya adalah asing bagi bunga teratai. Menjadi tidak masuk akal jika ada bunga teratai dapat tumbuh di atas batu pegunungan. Maka ketika dilihat ada singa yang muncul dari mulut kepala *kala* di atas, hal inipun dianggap biasa saja. Lama kelamaan kepala *kala* di Indonesia tertukar dengan kepala manusia, hal inipun dianggap wajar dan lumrah.

Jengger yang ada di kepala *kala* adalah tumbuhan dewata yang tumbuh subur di kayangan. Karena ini adalah tanaman surga, bentuknya harus tidak sama dan tidak dikenal di dunia ini. Sebagai penanda jika ini adalah tanaman dewata adalah hadirnya gumpalan-gumpalan awan yang mengitari jengger kepala *kala*. Seakan akan *kala* ini mengatakan bahwa jalan moksa yang ditempuh akan berakhir dengan kebahagiaan menuju nirwana. Hal ini dijelaskan dengan hadirnya musisi-musisi surga yang dengan setia menunggu sambil memainkan instrumen musik di atas awan. Dari detail gambar *kala* dapat dilihat alat musik yang dimainkan yaitu, gendang, pemain rebab, dan kerang di sisi kanan dan kiri, sedangkan orang yang keempat memegang cambuk penghalau lalat.



Gambar 51.

Relief Kepala *Kala*, 9th Century, Jawa Tengah, dari Candi Borobudur, Fotografer Isidore van Kinsbergen, Bahan Batu Andesit, 26 x 41 inci (66 x 109 cm) Museum Nasional, Bangkok (Fontein, 1990:157)

Tidak terhitung hiasan *kala-makara* yang membingkai pintu gerbang Candi Borobudur, motif ini terhitung muncul sebanyak 328. Semua ruang kecuali pada pagar langkan pertama memiliki relung dengan lengkungan yang dibingkai oleh motif ini. Borobudur adalah candi Budha terletak di Magelang, didirikan oleh penganut Budha Mahayana sekitar tahun 800-an Masehi pada masa pemerintahan wangsa Syailendra. Borobudur sebenarnya bukanlah candi, karena tidak ada ruang khusus untuk menyimpan patung utamanya. Borobudur adalah sebuah piramida bertingkat yang bermahkota stupa. Fungsi utamanya adalah untuk pemujaan arwah leluhur atau nenek moyang Syailendra yang telah meninggal dan telah menyatu dengan para *Jina*. Karena bentuknya yang tidak wajar, berbeda dari umumnya bentuk candi, Borobudur tidak mewakili corak khusus sebuah seni arsitektur, namun karakter khususnya terletak dari seni ukir, dekorasi, dan relief.

Bagian bawah Candi Borobudur melambangkan *kamadhatu* atau dunia nafsu, tempat manusia masih terbelenggu nafsu. Bagian atasnya terdapat *rupadhatu* atau dunia tempat manusia telah berhasil lepas dari nafsu tetapi masih terikat oleh dunia nyata. Tingkatan paling atas terdiri atas tiga tingkatan lingkaran bundar yang disebut dengan *arupadhatu* adalah dunia tanpa bentuk atau wujud, tempat manusia telah terbebas dari ikatan dengan hal-hal yang berbau duniawi.

Walaupun demikian, menjelang akhir abad ke-8 itu kekuasaan Raja Syailendra rupanya hanya tinggal terbatas kepada Sumatera saja. Bagian kerajaannya di Jawa rupa-rupanya telah memisahkan diri, dan raja yang memerintah kemudian rupanya kembali memeluk agama Syiwa. Bangunan monumen candi Prambanan yang megah yang terletak di sebelah timur kota Yogyakarta menandakan kembalinya ke agama Syiwa itu (Koentjaraningrat, 1994: 43).

Rakai Pikatan merintis pembuatan candi tandingan Borobudur, yaitu Candi Prambanan, karena Rakai Pikatan terlibat konflik dengan Wangsa Syailendra. Pembangunan

candi Hindu ini menandai kembali berkuasanya wangsa Sanjaya (penganut Hindu) atas Jawa, yang sebelumnya dikuasai oleh Wangsa Syailendra (penganut Budha). Kompleks Candi Prambanan dibangun dalam kesatuan konsep, yaitu Candi Siwa sebagai sentral pemujaan arca Siwa Mahadewa. Hal ini sesuai dengan pemberitaan dalam prasasti Ciwagrha tahun 856 M yang dikeluarkan oleh Rakai Pikatan (Purwadi, 2011: 26). Menarik untuk diuraikan di sini adalah peristiwa sejarah peperangan antara Balaputeradewa dari keluarga Syailendra melawan Rakai Pikatan dari keluarga Sanjaya. Balaputeradewa kalah dan melarikan diri ke Sumatera. Konsolidasi keluarga raja Rakai Pikatan itu kemudian menjadi permulaan dari masa baru yang perlu diresmikan dengan pembangunan suatu gugusan candi besar. Candi Lorojonggrang (yang benar Rara Jonggrang) adalah candi Hindu terbesar dan termegah yang pernah dibangun di Jawa kuno, namun seperti halnya dengan candi-candi yang lain candi ini sudah ditinggalkan manusia pendukungnya beratus-ratus tahun silam. Prambanan ditemukan kembali dalam keadaan runtuh dan hancur serta ditumbuhi semak belukar. Borobudur juga baru diketemukan kembali pada tahun 1814 setelah kira-kira delapan abad dilupakan orang dan terpendam di dalam tanah (Soediman, 1980: 103). Candi ini telah berubah menjadi gunung kecil yang ditutupi oleh semak belukar. Sebuah “kealpaan sejarah” yang telah berlangsung melewati masa Majapahit dan Kasultanan Demak.

Tidak diketahui secara pasti mengapa Empu Sindok meninggalkan warisan ini semua, dan memindahkan pusat kerajaan ke Jawa Timur? Mungkinkah karena ada peristiwa *mahapralaya*?

Penyebab pemindahan ini tidak diketahui secara pasti. Paul Michel Munoz (2009: 328) berpendapat bahwa kemungkinan penyebabnya karena hasrat untuk mendapat keuntungan dari kesempatan perdagangan yang ada di wilayah pesisir timur laut dan wilayah Delta Brantas yang sangat efektif untuk kegiatan perdagangan. Kerajaan Mataram Hindu tidak memiliki pelabuhan laut sehingga sulit berhubungan dengan dunia luar, akibatnya kemajuan kerajaan sangat lambat. Pendapat yang lain mengatakan bahwa rakyat Jawa Tengah

merasa menanggung beban yang amat berat karena membangun Borobudur dan monumen keagamaan yang lain (Soekmono, 1973: 47). Tugas kerja bakti yang berat dan pemeliharaan candi yang dibebankan kepada rakyat di pedesaan, juga tugas kemiliteran oleh raja-raja di Jawa Tengah, rupanya menyebabkan suatu arus perpindahan besar-besaran sebagian penduduk ke Lembah Sungai Brantas di Jawa Timur. Mungkin juga karena terjadi bencana *mahapralaya* (kiamat) letusan gunung berapi di Jawa Tengah yang diperkirakan telah mempercepat laju perpindahan ke Jawa Timur.

Kerajaan Mataram Hindu sedikit demi sedikit dipindahkan ke Jawa Timur, dimulai pada masa pemerintahan Raja Wawa, yang digantikan oleh Mpu Sindok yang dulunya mahapatih Raja Wawa, anak didiknya sendiri. Pada tahun 921 Rakai Sumba Dyah Wawa dinobatkan menjadi Raja Mataram. Dyah Wawa mempunyai strategi suksesi sistem magang, yaitu dengan mengangkat Empu Sindok yang mempunyai integritas dan moralitas, dipersiapkannya sebagai calon pemimpin Mataram. Mpu Sindok diangkat oleh Raja Wawa sebagai Rakryan Mahamantri I Hino (Purwadi, 2011: 19). Pada masa inilah nantinya kekuasaan Mataram Hindu yang berlokasi di Jawa Tengah kemudian pindah ke wilayah Jawa Timur. Babak baru dalam sejarah kebudayaan Jawa. Pada awal abad ke-10 Raja Mpu Sindok secara resmi memindahkan ibukota Jawa Tengah ke lembah Sungai Brantas. Pusat kegiatan politik di Jawa Tengah menurun. Di Jawa Timur justru sebaliknya, terjadi beberapa kejadian yang membawa dampak dalam sejarah kuno Indonesia. Setelah perpindahan ibu kota, Candi Prambanan mulai terlantar dan tidak terawat, pelan-pelan candi ini mulai rusak dan runtuh.

Segera setelah pindah ke Jawa Timur terjadi perbedaan gaya dalam membuat candi, penggambaran arca, dan relief-reliefnya. Penggambaran Arca Jawa Tengah digambarkan sangat indah seakan-akan menggambarkan hakikat dewa yang sebenarnya, lengkap dengan atribut seperti yang diimajinasikan orang. Arca Jawa Timur sengaja dibuat kaku, untuk menggambarkan raja atau pembesar negara yang telah meninggal. Sifat kedewaannya hanya dinyatakan dengan *laksana* dan *prabha* atau lingkaran cahaya yang bersinar dari

kepala atau tubuh (Sedyawati, 1993: 83). Ciri lain yang membedakannya adalah

...ciri ragam Jawa Tengah ialah bentuk bangunan-nya tambun, atasnya berundak-undak, puncak berbentuk ratna atau stupa, gawang pintu dan relung berhias Kalamakara, reliefnya timbul agak tinggi berlukiskan naturalis, letak candi di tengah halaman, menghadap ke timur, dan terbuat dari batu andesit. Ciri-ciri ragam Jawa Timur, ialah: bentuk bangunan ramping, atapnya merupakan perpaduan tingkatan, puncak berbentuk kubus, makara tidak ada, relief timbul sedikit dengan lukisan simbolis menyerupai wayang kulit, letak candi di belakang halaman, menghadap ke barat, kebanyakan terbuat dari bata (Purwadi, 2011: 23).

Semua elemen yang menjadi ciri khas periode Jawa Tengah hilang pada corak-corak selanjutnya. Bentuknya yang tambun, solid, bangunannya horizontal digantikan dengan bentuk pagar datar. Hiasan di atas pintu masuk yang berupa *kala-makara*, hanya *kala* saja yang masih dipertahankan, dan sekarang lengkap dengan taring bawahnya yang mencuat dilengkapi dengan kedua telapak tangan di kanan kiri. *Kala* Jawa Tengah mulutnya menganga tanpa rahang bawah terletak di atas pintu. Wajah *kala* memanjang horizontal, meskipun stilasi dari singa namun sulit dibedakan antara penggambaran wajah singa dan wajah manusia. Ekspresi wajah *kala* terlihat kalem dan berwibawa terhubung dengan *makara* ganda di masing-masing sisi pintu, sedangkan gaya Jawa Timur hanya kepala *kala* saja yang dihadirkan. Di atas kepala yang dahulu ketika masih di Jawa Tengah dihiasi dengan pohon dan sulur segitiga seperti antefik, kini tumbuh seperti tanduk.

Bangunan punden berundak melambangkan munculnya kembali elemen-elemen prasejarah kepercayaan Indonesia lama, yakni bangunan dalam bentuk tempat pemujaan bertingkat yang didirikan di lereng-lereng gunung. Dilihat dari sudut keagamaan, keindahan tidak dapat dipakai sebagai ukuran untuk membedakan arca-arca Jawa Tengah dan Jawa Timur, sedangkan untuk arca-arca dari Jawa Tengah

Utara dan Jawa Tengah Selatan, justru keindahan itu yang membedakan. Arca Jawa Tengah Utara dibuat lebih sederhana sesuai dengan bentuk bangunannya, sedangkan arca Jawa Tengah Selatan pada umumnya digambarkan sangat indah, megah, dan memberi kesan kaya (Purwadi, 2011: 83).

Kelompok candi gaya Jateng Utara antara lain kelompok Candi Dieng dan Gedong Songo (Gunung Ungaran). Candi gaya Jateng Selatan antara lain, kelompok Candi Lorjonggrang di Prambanan, kelompok Candi Sewu, kelompok Candi Plaosan Lor-Kidul, Candi Borobudur, Kalasan dan Sari. Candi gaya Jawa Timur antara lain, Candi Kidal, Candi Singosari, Candi Jago, Candi Jawi dan kelompok Candi Penataran.

Menurut Soekmono, kelompok-kelompok candi yang ditemukan di Jawa tengah dan Jawa Timur mempunyai susunan yang berbeda. Candi di Jawa Tengah Selatan selalu menempatkan candi induk di tengah dikelilingi oleh candi perwara. Sedangkan candi di Jawa Tengah Utara candi itu berkelompok tidak beraturan, bahkan kadang-kadang masing-masing merupakan candi yang berdiri sendiri. Kenyataan ini mencerminkan adanya pemerintahan yang kuat di Jateng Selatan...

Di Jawa Timur candi induk ditempatkan di bagian belakang halaman candi, sedang candi perwaranya ada di bagian depan. Susunan candi yang demikian mencerminkan pemerintahan federal yang terdiri atas negara-negara bagian yang berotonomi penuh. Pemerintahan pusat sebagai penguasa tertinggi, berdiri di belakang mempersatukan negara-negara bagian menjadi satu kesatuan.

Bentuk dan corak candi-candi Jateng Utara dan Jateng Selatan pada dasarnya tidak berbeda. Hanya candi-candi Jateng Selatan lebih megah dan kaya hiasan dibandingkan candi Jateng Utara yang hiasannya umumnya sangat sederhana. Bentuk yang berbeda dijumpai pada candi-candi Jawa Timur. Perbedaan itu antara lain dalam bentuknya yang lebih ramping. Reliefnya tidak naturalistik seperti candi-candi Jateng (Sedyawati, 1993: 81).



Gambar 52.

Kala Jawa Timur Masa Majapahit,
Koleksi Museum Trowulan Jawa Timur (Doc. Edi Sunaryo)



Gambar 53.

Kala Batu Bata Merah Candi Bajang Ratu,
Trowulan, Majapahit, Jawa Timur (Doc. Edi Sunaryo)

F. Makara

Makara adalah binatang mitos setengah gajah berbelalai dan setengah ikan. Binatang ini bentuknya berevolusi menyerupai buaya dalam seni India awal. Di Jawa Tengah dapat dilihat dalam berbagai variasi bentuk. *Makara* biasanya berbentuk kepala gajah raksasa dengan mulut menganga, ujung belainya berakhir membentuk lingkaran seperti *ukel*. Dari belalai inilah menempel gigi rahang atas. Deretan gigi paling atas berupa taring yang mencuat ke atas, sedangkan pada deretan gigi belakangnya muncul taring yang melengkung ke bawah.

Kadang-kadang dari belalai ini muncul menjadi hewan lain yang fantastis seperti singa atau burung. Sepasang *makara* ditempatkan pada lengkungan bawah pintu dan relung gapura yang menyatu dengan *kala* pada bagian atas candi Jawa Tengah. Selain fungsi *makara* dalam membingkai pintu, ada fungsi lain dan sesuai dengan konotasi simbolisnya sebagai unsur air dan berfungsi benar sebagai drainase.

Gambar 54.

Makara Abad 9-10, Jawa Tengah, Perunggu, 14.5 x 14 cm, Koleksi the Metropolitan Museum of Art, New York, Hadiah dari Koleksi Kronos, 1984, no inv. 1984.486.2 (Fontein, 1990: 235)





Gambar 55.
Makara Majapahit, Koleksi Museum
Trowulan Jawa Timur (Doc. Edi
Sunaryo)

-BAB IV-

RAGAM HIAS ZAMAN MADYA

Berdasarkan literatur China menjelang seperempat abad VII telah berdiri perkampungan Arab muslim di pesisir Sumatera. Sedangkan di Jawa Penguasa Kalingga yang bernama Ratu Shima telah mengadakan korespondensi dengan Muawiyah Bin Abu Sufyan, salah seorang sahabat Nabi dan pendiri Dinasti Umayyah (Hamka, 2005: 671-672). Karena terpaut jarak yang jauh, misi dakwah di Jawa waktu itu berjalan lamban. Meskipun demikian, penyebaran Islam di Jawa sudah dirintis jauh sebelum berdirinya kerajaan Majapahit.

Pada abad ke-7 terdapat seorang ratu bernama Ratu Shima. Dia berkuasa dan memerintah di Kerajaan Ho-ling. Oleh para pakar, kerajaan Ho-ling disesuaikan dengan kerajaan Kalingga, yang letaknya berada di Jawa Tengah bagian utara, dan diperkirakan di daerah Jepara.

...Menurut Wolters, Ratu Shima memerintah rakyat dan kerajaannya dengan arif, adil dan bijaksana. Keadilan dan kearifan itu terlihat pada kepatuhannya menegakkan hukum dan peraturan yang telah ditetapkan oleh kerajaan, sehingga keputusan-keputusan yang diambil tidak menimbulkan keraguan dalam pelaksanaan. Pelaksanaan pemerintahan yang kuat seperti itu menjadikan dirinya sangat disegani, tidak hanya oleh rakyatnya sendiri, tetapi juga oleh bangsa-bangsa lain. Sehubungan dengan itu, Sartono Kartodirdjo menjelaskan bahwa ketika raja Ta-che di Arab mendengar kearifan dan keadilan Ratu Shima, ia mengutus seorang hulubalang meletakkan pundi-pundi berisi dinar di tengah jalan. Dikemukakan, bahwa

selama tiga tahun, orang-orang yang lewat tidak seorangpun berani memungut pundi-pundi tersebut (Gustami, 2000: 81-85).

Islam masuk ke Jawa melalui negara yang baru muncul di daerah pantai barat Jazirah Melayu, yaitu Malaka. Kerajaan ini didirikan oleh Malik al-Saleh pada tahun 1270 M. Letaknya yang strategis di pintu masuk Selat Malaka menyebabkan pelabuhan ini cepat berkembang, selain itu karena berada di antara jalur persaingan perdagangan antara kekuatan Ayudhia (Muangthai) dan pesaingnya kekuatan Dinasti Ming di China. Kedudukan Malaka menjadi penting, karena banyak kapal asing yang mengunjungi pelabuhan ini. Kekuasaan Majapahit sebagai negara yang berdasarkan perdagangan pada abad ke-14 mulai berkurang. Kemunduran Majapahit ini dikarenakan suksesi yang berdarah dan konflik berkepanjangan antar keluarga kerajaan, sehingga membuat Malaka semakin berkembang. Susutnya pengaruh Majapahit membantu berkembangnya kembali pelabuhan-pelabuhan penting di Sumatera yang sudah sejak lama sebenarnya menjadi pelabuhan-pelabuhan penting. Pada abad ke-14 Samudera Pasai segera berkembang menjadi pusat perdagangan dan penyebaran agama Islam yang penting di Asia Tenggara.

Rute perdagangan dari wilayah barat Nusantara yang menguntungkan dan strategis ini telah jatuh dalam kekuasaan Malaka. Kota bandar ini sering dikunjungi oleh saudagar-saudagar Muslim dari Gujarat dan pedagang Persia. Pada abad ke-13 mereka membawa agama Islam, mula-mula ke pantai timur Aceh, kemudian ke Malaka, menyusuri jalur dagang ke pulau penghasil rempah di Indonesia Timur, dan juga kota pelabuhan di Pantai Utara Pulau Jawa. Dengan demikian, Malaka telah memeluk Islam pada abad ke-14, bahkan mungkin sudah lebih awal.

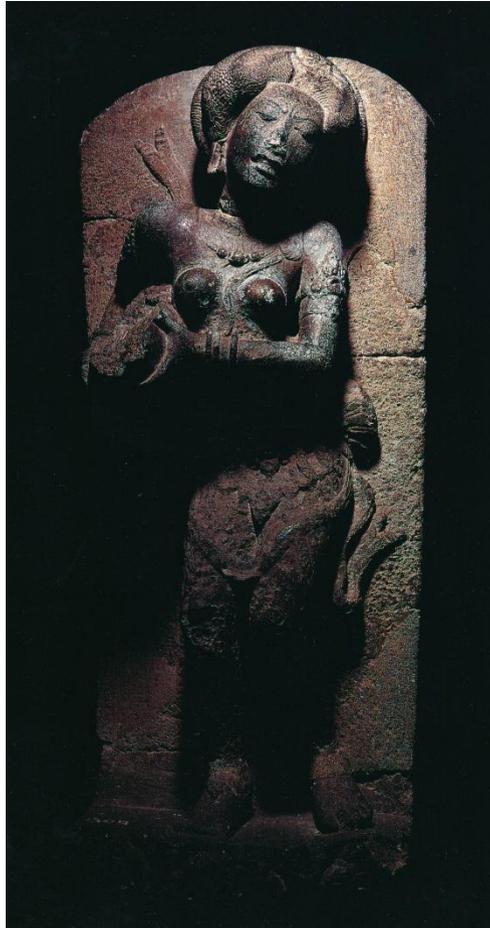
A. Kemunduran Majapahit

Di atas kehidupan golongan petani sawah di desa-desa yang serba miskin, pada zaman itu berkembang suatu gaya hidup kraton yang sangat mewah...

Namun kejayaan Majapahit tidak berlangsung lama. Pada akhir abad ke-14 kekuasaan itu sudah mulai memudar; negara itu senantiasa dirongrong oleh serangkaian peperangan yang terjadi antara berbagai kekuatan bersaing yang ada dalam negara, dan selama abad ke-15 oleh kota-kota pelabuhan yang telah berkembang menjadi negara-negara pantai yang makmur dan berkuasa akibat perdagangan cengkeh (Koentjaraningrat, 1994: 46-47).

Gambar 56.

Patung taman yang menghiasi perumahan-perumahan saudagar kaya, diperkirakan berasal dari masa Majapahit, menampilkan seorang wanita yang gemulai menuangkan air. Kendi yang dipegangnya memang dilubangi dan mungkin merupakan saluran air ke kolam mandi. Keluwesan patung ini terlihat pada gambaran patung yg seperti hasil potret seorang perempuan yang sedang menuangkan air, sehingga membuat penampilannya lain dari patung-patung yang serupa pada masa yang sama, yang biasa tampak lebih kaku. Abad 14, Belahan, Penanggungan, Jawa Timur, Koleksi Museum Nasional Jakarta, No. inv. 309. (The Chase Manhattan Bank, 1968-1993: 28)



Zaman keemasan Majapahit dicapai pada masa pemerintahan Prabu Hayam Wuruk yang didampingi Patih Gajah Mada. Ekspansi militer yang dilakukan diklaim hampir

berhasil menguasai seluruh wilayah kepulauan Nusantara. Keberhasilan ini dibangun di atas peperangan dan penaklukan wilayah yang melampaui pulau Jawa.

Kerajaan-kerajaan lain yang ada di Nusantara waktu itu memiliki pemerintahan yang bersifat mandiri dan tidak pernah memosisikan sebagai kerajaan bawahan. Pasca-penaklukan Majapahit atas wilayah mereka maka kerajaan ini harus merelakan kedudukannya dari negara “merdeka” menjadi negeri taklukan di bawah imperium kerajaan Majapahit. Negeri-negeri taklukan ini memandang Majapahit sebagai penjajah.

Perang Bubat merupakan kisah menyedihkan tentang kegagalan diplomasi Majapahit, dimana telah terjadi kesepakatan antara Maharaja Pajajaran untuk menikahkan putrinya dengan Prabu Hayam Wuruk. Sang Maharaja Pajajaran kemudian mengantarkan putrinya hingga ke sebuah gelanggang yang bernama Bubat. Sesuai kebiasaan kuno, raja Sunda tersebut hendak menantikan kedatangan sang menantu untuk menjemput mempelainya (Van den Berg, 1952: 367-368).

Namun yang terjadi selanjutnya adalah peristiwa yang menyedihkan. Sejak awal memang sudah digagas Pajajaran harus menjadi taklukan Majapahit, sehingga rencana pernikahan harus gagal diganti dengan jamuan pasukan. Peperangan berakhir dengan kematian Raja Pajajaran. Sepeninggal Patih Gajah Mada, Kerajaan Majapahit mengalami krisis kepemimpinan dan perebutan kekuasaan.

Perang Paregreg merupakan perebutan kekuasaan antara Suhita (putri Wikramawardana) dan Wirabumi (putra Hayam Wuruk). Wikramawardana mengundurkan diri pada tahun 1478, dan digantikan oleh Suhita. Wirabumi berusaha menggulingkan kekuasaan Suhita sehingga pecah perang Paregreg pada tahun 1479-1484 (Karya, 1996: 364). Pemberontakan Wirabumi akhirnya dapat dipadamkan, namun Majapahit harus membayar mahal pasca-peperangan ini. Perang yang telah menghabiskan banyak sumber daya Majapahit, menjadikan Majapahit semakin lemah dan daerah-daerah taklukannya berusaha untuk memisahkan diri. Pada

dasarnya dominasi Majapahit pada saat itu telah pudar secara politik akibat Perang Paregreg. Kemunduran Majapahit semakin terasa yang disebabkan oleh pemberontakan pasca-pemerintahan Hayam Wuruk, melemahnya perekonomian, dan tidak adanya pemimpin yang cakap, serta pudarnya kewibawaan politik.

Mengenang peristiwa tahun 1400-an yang dalam bahasa Jawa Kuno disimbolkan dengan *candra sengkala* berbunyi *sirna ilang kertaning bumi* yang dapat diterjemahkan sebagai 'musnahnya kemakmuran dan keberadaan sebuah negeri'. *Sengkalan* ini juga dapat mengacu pada peristiwa Perang Paregreg pada tahun 1478 seperti yang disebutkan di atas, yang berakibat daerah-daerah kekuasaan Majapahit berusaha untuk memisahkan diri. Kadipaten-kadipaten bekas taklukan Majapahit saling serang, saling mengklaim sebagai pewaris sah tahta Majapahit. Keruntuhan Majapahit pada masa itu tinggal menunggu waktu sebab sistem dan pondasi kerajaan telah mengalami pengeroposan dari dalam. kondisi ini pun dapat digambarkan dengan *sirna ilang kertaning bumi*, tidak mengacu pada serangan Kerajaan Islam Demak pada tahun 1478 Masehi atau 1400 saka.

N. J. Krom dalam buku *Javaansche Geschiede`* menolak anggapan bahwa pihak yang telah menyerang Majapahit pada masa Prabu Brawijaya V (Kertabhumi) adalah Demak. Tetapi menurut Krom serangan yang dianggap menewaskan Prabu Brawijaya V tersebut dilakukan oleh Prabu Girindrawardhana. Demikian juga Moh Yamin dalam buku *Gajah Mada* menjelaskan bahwa raja Kertabhumi atau Brawijaya V tewas dalam keraton yang diserang oleh Prabu Rana Wijaya dari Keling atau Kediri. Prabu Rana Wijaya yang dimaksud adalah nama lain dari Prabu Girindrawardhana (Hasim, 1979: 88-89).

Setelah Girindrawardhana menghancurkan Majapahit pada tahun 1478 M, kemudian mengangkat dirinya menjadi raja Majapahit dengan gelar Prabu Girindrawardhana atau Brawijaya VI (1478-1498). Raden Patah mencoba menuntut haknya atas tahta Majapahit namun gagal, justru Girindrawardhana terbunuh oleh patihnya sendiri, Patih Udara.

Patih Udara kemudian menggantikan Girindrawardhana menjadi Raja Majapahit bernama Prabu Udara atau Brawijaya VII (1498-1518). Kenyataannya Prabu Udara merasa cemas akan kekuasaannya, apalagi dilihatnya Kesultanan Demak semakin kuat. Kekuatan Demak bertambah setelah bersekutu dengan Surabaya, Tuban, dan Madura yang dulunya adalah bekas jajahan Majapahit.

Kesultanan Demak didirikan oleh Raden Patah pada tahun 1478. Dia adalah salah seorang keturunan Raja Brawijaya V (-1478) atau Bhre Kertabumi, yaitu Raja Majapahit. Selain itu, Raden Patah adalah menantu Malik Ibrahim yang juga dikenal dengan nama Raden Rahmat. Malik Ibrahim atau Raden Rahmat menikah dengan salah satu putri Majapahit dan dia kemudian dianugerahi daerah kekuasaan, Kadipaten Demak. Salah satu putri dari Malik Ibrahim menikah dengan Raden Patah. Pasca-runtuhnya Kerajaan Majapahit, Raden Patah menggantikan kekuasaan ayahnya di Majapahit dan sekaligus daerah kekuasaan mertuanya di Demak. Dengan demikian, berdasarkan garis keturunannya, Raden Patah memiliki hak atas tahta Majapahit.

Namun Raden Patah membiarkan saja Majapahit berada ditangan Prabu Udara (Brawijaya VII). Pada pihak lain, kekhawatiran Prabu Udara atas kehilangan kekuasaannya kian memuncak, sehingga ia memutuskan untuk meminta bantuan kepada Portugis di Malaka. Brawijaya VII mengirim utusan kepada Alfonso d'Albuquerque dengan membawa hadiah. Melihat gelagat yang demikian, tentara Kesultanan Demak dipimpin oleh Adipati Unus atau Pangeran Sabrang Lor menyerang Portugis di Malaka berusaha menggagalkan perjanjian gelap tersebut.

Serbuan yang menewaskan Prabu Brawijaya V adalah serangan Girindrawardhana yang telah membunuh ayah Raden Patah. Serangan armada Demak terjadi pada masa Majapahit berada ditangan Prabu Udara atau Brawijaya VII yang berkuasa pada tahun 1498-1518. Motivasinya adalah untuk mempertahankan kehormatan dan mengambil kembali tahta Majapahit yang merupakan hak sepenuhnya dari kesultanan Islam Demak. Dari sinilah tulisan yang diberikan oleh Koentjaraningrat (1994: 57) dapat ditelusur, bahwa sekitar tahun 1520 sisa-sisa terakhir Kerajaan Majapahit dihancurkan

oleh suatu kerajaan kota pelabuhan yang sangat kuat di pantai utara pulau Jawa, yaitu Demak.

B. Kesenian Islam

Kesenian Islam mempunyai kaitan erat dengan Islam sebagai agama. Membicarakan kesenian masa Islam mempunyai masalah mendasar kaitannya dengan masalah *aqidah*. Oleh karena itu perlu dibedakan antara kesenian Islam dan kesenian yang tumbuh ketika agama dan kebudayaan Islam berkembang. Dalam pengertian yang pertama “kesenian Islam” seharusnya dipahami sebagai wujud ekspresi yang khas Islam, watak dan coraknya berbeda dengan kesenian yang lain, misalnya bentuk kesenian Hindu atau Budha. Pengertian yang kedua, kesenian Islam dipahami dalam arti yang lebih luas. Dalam cakupan ini dapat dimasukkan kesenian yang khas Islam tersebut, namun dapat juga dimasukkan hasil-hasil kesenian yang ke-Islamannya tidak terletak pada bentuk dan gaya penyampaian, tetapi pada hakikat isi atau pesan yang akan disampaikan melalui karya seni tersebut.

Kesenian Islam yang tidak mengalami hambatan penerimaannya dan langsung diakui sebagai corak khas Islam adalah seni *Qira'ah Al-Qura'*, dorongan untuk membaca kitab suci dengan benar dan melantunkannya dengan indah merupakan dorongan yang disunahkan dalam Islam.

Kaligrafi Arab menempati posisi ke dua dan para ahli fikih sepakat untuk menerima bentuk tulisan indah ini (*khat*) tanpa keberatan sebagai seni Islam. Seni kaligrafi Arab biasanya menyalin sebagian atau seluruh ayat atau surat dalam Al-Quran, dan tidak hanya terbatas pada ayat suci saja. Hadis Nabi dan kata-kata hikmah dari sahabat Nabi serta kata mutiara dari seorang sufi juga diabadikan dalam *khat* ini. Kaligrafi ini banyak diterapkan pada masjid atau bagian masjid, kaligrafi pada tembok, kusen, hiasan di puncak menara atau mustika, mimbar khutbah, dan pada bagian-bagian lain. Kata-kata yang dipilih biasanya *lafal* Allah atau Muhammad saw. Allah adalah Tuhan dan Muhammad saw adalah utusannya. Kaligrafi Arab juga digunakan untuk menghias makam, terutama pada kepala nisan. Kaligrafi Arab juga hadir dalam

berbagai produk hiasaan tangan yang terbuat dari kayu, kaca, dan logam.

Kesenian Islam yang lain adalah seni arsitektur dalam hal ini masjid, namun yang diambil hanya dari sisi konsep penciptaannya saja. Catatan yang mengharuskan atau kaidah yang harus ditaati ketika mendirikan masjid, adalah tidak ada. Tidak ada yang mengharamkan jika kedapatan masjid yang memiliki atap tumpang tiga atau lima, juga tidak ada kewajiban untuk menggantinya dengan atap *kubbah*. Yang harus ditaati hanya dari segi konsep bahwa masjid itu harus suci, karena bersih saja tidak cukup, sekedar bersih belum tentu suci, jika sudah suci pastilah bersih. Konsep masjid yang suci tersebut kemudian diperluas dalam bangunan hunian atau rumah-rumah pribadi yang juga harus bersih, bahwa rumah tidak lain juga adalah perluasan dari masjid. Maka rumah orang muslim seharusnya bersih, dan dapat digunakan sebagai tempat ibadah, misalnya ada ruang khusus untuk sholat berjamaah sekeluarga. Posisi duduk ruang tamu juga sebaiknya menghadap kiblat, bahkan ketika ke kamar kecil posisi badan sebaiknya tidak menghadap kiblat. Semua itu berasal dari segi konsep saja, tetapi bagaimana bentuk rumah tidak ada aturan fikih yang mengaturnya.

Penanda visual yang lain adalah *kubbah*. *Kubbah* adalah atap masjid yang pada pokoknya berbentuk lengkungan seperti jantung hati dengan berbagai variasinya. Sebenarnya bentuk *kubbah* bukan berasal dari Arab, karena bentuk atap rumah penduduk di sana umumnya datar saja. *Kubbah* berasal dari bangunan Byzantium yang sering terdapat pada istana Raja Persia. Di Jawa atap masjid yang berbentuk *Kubbah* jarang ditemui, walaupun ada biasanya berasal dari masa-masa yang lebih muda, bukan berasal dari masa-masa awal Islam.

Penanda yang lain adalah menara, yang digunakan untuk mengumandangkan adzan, panggilan sholat. Bangunan menara tinggi ini dibangun tidak hanya satu, tergantung besar dan kecilnya masjid. Bangunan menara Masjid Agung Demak dibuat dari rangka besi yang tentunya ini kurang serasi dengan bangunan masjidnya. Begitu juga dengan menara masjid Kudus yang tampak ganjil. Menara masjid Kudus berbentuk seperti Candi Singosari di Jawa Timur, atau seperti *kul-kul* di Bali. Masjid Menara Kudus yang masih tampak keasliannya hanya

pada bagian menara, gapura pagar keliling, bangunan makam, dan ukiran pintu masuk masjid yang sangat indah. Sayangnya bangunan masjid yang ada sekarang bukanlah bangunan seperti asalnya dulu. Tiga ciri inilah, bangunan masjid, makam, dan gapura menjadi penanda visual seni arsitektur Islam. Bangunan-bangunan ini dapat ditemui di Masjid Agung Demak, Masjid Menara Kudus, Masjid Mantingan Jepara, Mesjid Gedhe Kauman Yogyakarta, dan beberapa masjid awal periode Islam.

C. Ragam Hias Masjid Agung Demak



Gambar 57.

Surya Majapahit di Masjid Agung Demak

Simbol Surya Majapahit dengan *astabhrata*, berbentuk segi delapan merupakan stempel kerajaan zaman Majapahit. Lambang Majapahit yang mengedepankan delapan *laku utomo* yang harus dimiliki oleh raja-raja Majapahit. Terdapat tiga buah lambang seperti ini di dalam masjid induk, rupanya *wali songo* (sembilan wali) memahami benar bahwa Raden Patah mewarisi titisan darah Majapahit, sehingga 3 buah lambang Surya Majapahit ini dilestarikan sampai sekarang. Tetapi hampir semua sumber historiografi lokal menyebutkan bahwa Raden Patah adalah seorang Cina Muslim yang bernama

Panembahan Jinbun (dalam bahasa Cina dialek Yunan berarti 'orang kuat') (Al Qurtuby, 2003: 39-40).

Bentuk Surya Majapahit, sebenarnya tidak hanya seperti itu, beberapa variasi bentuknya antara lain:



Gambar 58.

Surya Majapahit dengan Sembilan Dewa Penjaga Mata Angin, Koleksi Museum Trowulan Jawa Timur

1. Surya Majapahit dengan Sembilan Dewa Penjaga Mata Angin

Nawa Dewata atau *Dewata Nawa Sanga* adalah sembilan penguasa di setiap penjuru mata angin dalam konsep agama Hindu Dharma di Bali. Sembilan penguasa tersebut merupakan dewa Siwa yang dikelilingi oleh delapan aspeknya. Diagram matahari bergambar *Dewata Nawa Sanga* ditemukan dalam Surya Majapahit, lambang kerajaan Majapahit. Berbentuk lingkaran yang dikelilingi garis yang memancar mengelilingi lingkaran. Di dalam lingkaran tersebut terpahat sembilan dewa penguasa arah mata angin. Menurut ahli tafsir arkeologi sembilan dewa tersebut dinamakan *Dewa Nawa Sanga*, yang terdiri atas Dewa Siwa (Tengah / pusat), Iswara (Timur), Mahadewa (Barat), Wisnu (Utara), Brahma (Selatan), Sambhu (Timur Laut), Rudra (Barat Daya), Mahesora (Tenggara), dan Sangkara (Barat laut). Sedangkan Dewa Minor

berada di luar lingkaran yaitu pada garis-garis yang memancar, dewa tersebut adalah Indra (Timur), Agni (Tenggara), Yama (Selatan), Nairrta (Barat Daya), Baruna (Barat), Bayu (Barat Laut), Kuwera (Utara), dan Isana (Timur Laut) (http://id.wikipedia.org/wiki/Nawa_Dewata). Dewa-dewa tersebut dipercaya menjaga penjuru mata angin di alam semesta sehingga keseimbangan dan ketentraman alam semesta terjaga. Makna simbol ini merupakan wujud dari kepercayaan manusia terutama umat Hindu pada Zat yang lebih tinggi dan sakti dari manusia yaitu pada Yang di Atas



Gambar 59,

Surya Majapahit dengan Delapan Dewa Penjaga Mata Angin,
Koleksi Museum Nasional

2. Surya Majapahit dengan Delapan Dewa Penjaga Mata Angin

Surya Majapahit dengan tiga lapis lingkaran, yang terkecil lingkaran paling tengah kosong, simbol tempat dewa Siwa yang hanya dilambangkan dengan lingkaran sebagai pusat. Lingkaran terluar di antara sinar garis terpahat delapan dewa penguasa arah mata angin dalam agama Hindu.

3. Surya Majapahit dengan Penunggang Kuda

Surya Majapahit berbentuk lingkaran dengan sinar sempurna yang menuju ke berbagai arah, di tengah lingkaran terpatok tokoh menunggang kuda. Garis-garis sinar tersebut melambangkan kekuatan yang memancar keluar, sehingga penunggang kuda tampak heroik seperti berangkat menuju medan perang. Tokoh yang berada di dalamnya mempunyai kekuatan lebih atau tokoh yang sangat diagungkan. Ada yang berpendapat bahwa tokoh tersebut adalah penggambaran Dewa Surya.



Gambar 60.

Perhiasan Koleksi Museum Nasional Jakarta

Bagian dari tutup kepala yang dibentuk dari lapisan emas tipis, dikerjakan dengan teknik *repousse*. Di bagian tengah, dewa Surya duduk di atas kuda dikelilingi oleh lidah-lidah api yang mengelilingi matahari. Di bawah Surya, ada terompet kulit siput bersayap, yakni lambang Dewa Wishnu. Kulit siput ini diapit oleh dua ekor naga. Benda bersejarah ini ditemukan di Tulungagung Jawa Timur sebagai koleksi

Museum Nasional Jakarta, No. inv. A112/6816. (*The Chase Manhattan Bank, 1968-1993*: 25).

4. Surya Majapahit Motif Tumbuhan

Motif Surya Majapahit ditemukan juga di Makam Tralaya yang terletak di Trowulan. Menurut sumber Arkeologi, Islam sudah ada di Jawa sejak akhir abad ke-11 M. Catatan sumber ini mengindikasikan bahwa pada masa Kerajaan Majapahit, agama Islam sudah ada, meskipun kemunculannya tidak begitu menonjol pada masa tersebut.

Pada masa pemerintahan Majapahit, beberapa pelabuhannya juga telah ramai dikunjungi saudagar-saudagar asing. Dalam hal ini pemerintah Majapahit mempekerjakan penduduk muslim sebagai pegawai pelabuhan atau sebagai syahbandar, karena pegawai yang beragama Islam telah menguasai bahasa asing terutama Arab, sehingga mampu berkomunikasi dan memberikan jasa pelayanan dengan saudagar-saudagar asing yang kebanyakan beragama Islam. Dalam salah satu kompleks pemakaman Majapahit, terdapat bangsawan kerajaan yang telah memeluk Islam, tetapi tetap mengabdikan kepada pemerintah Majapahit. Dalam situs makam ibukota lama Majapahit di dekat kota Mojokerto sekarang, L. Damais menemukan makam Islam yang menarik. Koentjaraningrat (1994: 49) dalam catatan kakinya menjelaskan: Ahli filologi Perancis, L. Damais, telah meneliti sejumlah batu nisan bertanggal di suatu pemakaman kuno di desa Tralaya dekat Mojokerto, dimana tanggalnya berkisar antara 1376 dan 1475 dan sesudahnya. Hal ini berarti bahwa dalam zaman kejayaan Majapahit sudah ada suatu masyarakat Islam, yang mungkin juga orang asing dan tinggal di tengah-tengah ibukota Majapahit.

Beberapa makam ditemukan memuat teks suci pendek dalam bahasa Arab, tetapi nama orang yang dimakamkan tidak disebut. Terdapat tiga makam dari abad ke-14 (1368, 1376, dan 1380 M) dan delapan dari abad ke-15 (antara 1407 dan 1475). Di makam Trowulan terdapat makam yang pantas disebut secara khusus, yaitu makam seorang putri Cempa berangka tahun 1370 Saka atau 1449 M. Dalam cerita-cerita legenda Jawa banyak disebutkan negeri Cempa, yang menurut ceritera merupakan negeri asal orang Islam yang datang ke

Pulau Jawa. Mereka adalah Putri Darawati dari Cempa yang kawin dengan Raja Brawijaya, raja Majapahit yang beragama Budha serta kedua kemenakannya, yaitu anak-anak kakak wanitanya yang berada di Cempa yang kawin dengan seorang Arab bernama Maulana Ibrahim (Koentjaraningrat, 1994: 49).

Dengan demikian dapat dikatakan bahwa dakwah Islam sudah memasuki kalangan elit bangsawan Majapahit, ditengarai kerukunan beragama sudah terjalin pada saat itu. Kaum bangsawan yang telah berpindah agama ini, dengan semangat toleransi dan kebebasan beragama memilih pindah keluar dari lingkungan istana menuju daerah pantai yang sudah dikuasai oleh para bupati pesisir yang sudah beragama Islam. Banyaknya bangsawan yang pindah agama diikuti oleh semakin banyaknya rakyat biasa yang masuk Islam berpengaruh terhadap eksistensi kerajaan Majapahit.

Sesudah abad ke-13, tatkala perdagangan Hindia Belanda jatuh ke tangan Islam, banyak syahbandar yang memeluk agama Islam, sehingga lama-kelamaan kedudukan syahbandar berkembang menjadi semacam raja kota pelabuhan dan harus tetap menjaga hubungan baik dengan Majapahit. Dengan diplomasi demikian, kedudukan mereka menjadi sah. Melalui sistem ini Islam masuk ke kalangan istana dan keluarga syahbandar juga aktif membawa dan memperkenalkan cendekiawan muslim ke kalangan istana.

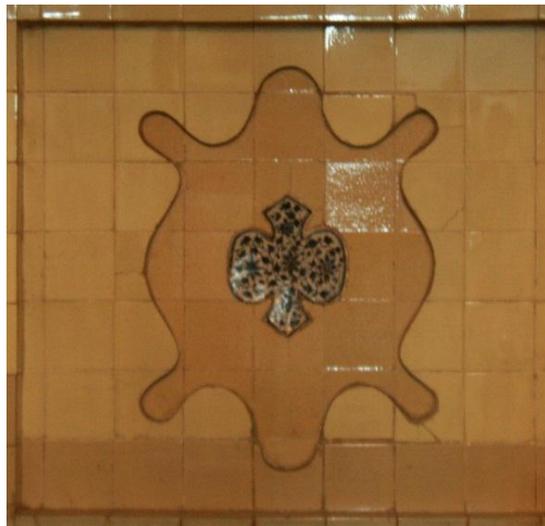
Surya Majapahit yang tertera dalam nisan makam Tralaya mengalami perubahan bentuk, yaitu pada lingkaran yang di tengah bukan lagi menggambarkan dewa Hindu tetapi hanya diisi ragam hias motif flora, atau hiasan kropak yang diikat pita ditambah motif awan dan flora, atau *sulur-suluran*, bunga yang diikat, atau motif geometris tumpal pinggir awan. Secara garis besar, susunan bentuk dan komposisinya sama, tetapi unsur penanda yang kuat diganti dengan bentuk tumbuh-tumbuhan sehingga menunjukkan arti dan identitas yang berbeda. Hal ini menunjukkan sudah ada toleransi beragama pada waktu itu. Menurut kepercayaan Islam penggambaran makhluk hidup yang bernyawa tidak diperbolehkan, apalagi simbol yang beredar kuat masa itu adalah simbol-simbol yang mengarah pada *laksana* dewa Hindu.

Kembali ke Masjid Agung Demak, simbol Surya Majapahit yang terdapat dalam masjid menggambarkan matahari dan lingkaran tengahnya kosong. Dilihat dari fungsinya simbol ini mempunyai arti sesuai dengan penggunaannya. Antara lain sebagai pengakuan atas tanda-tanda kebesaran kerajaan Majapahit. Sunan Ampel juga berada dalam satu kurun waktu dengan masa akhir Majapahit. Simbol seperti ini juga ditemukan pada atap candi bagian dalam Candi Panataran dan Candi Kalicilik peninggalan masa Hindu. Lingkaran kosong di tengah di sekelilingnya berupa garis-garis sinar surya membentuk segitiga sejumlah delapan buah. Delapan sinar segitiga melambangkan kedudukan 8 dewa penjaga mata angin, lingkaran besar di tengah melambangkan Dewa Siwa sebagai pusat. Tentu saja simbol dengan maksud seperti itu tidak berlaku pada Surya Majapahit Masjid Agung Demak.

Surya Majapahit yang terdapat pada makam para wali, sudut-sudut sinar yang berjumlah delapan buah, diduga melambangkan kosmogoni, tetapi juga merupakan lambang dari jumlah para wali itu sendiri yang menyebarkan agama Islam ke delapan penjuru di Pulau Jawa dengan satu wali sebagai pusatnya, sehingga berjumlah sembilan wali (*walisongo*).

Bentuk lingkaran yang dibagi delapan dalam motif ini berkaitan dengan bilangan 8+1, dalam kepercayaan Jawa melambangkan ajaran "*astabhrata*". Ajaran keutamaan sifat baik yang mencerminkan ekspresi budaya Jawa. Lingkaran bagian tengah merupakan pusatnya yaitu manusia itu sendiri sebagai pusat pengendali. Secara etimologis, *asta* berarti 'delapan' dan *brata* berarti 'langkah, perilaku, atau sifat berdasarkan watak alam' (ada yang berpendapat juga berdasarkan watak dewa). *Astabrata* berarti delapan langkah, perilaku, atau sifat yang harus dimiliki, dipegang teguh, dan dilaksanakan oleh seorang pemimpin dalam mengemban misi kepemimpinannya. Uraian ajaran *asthabrata* terdapat dalam *Serat Rama* yang termuat dalam *Pupuh LXXVII Pangkur*: 19-35 (Jasadipoera, 1925: 54-56) terdiri atas 17 bait, dan dalam 1 bait terdiri atas 7 baris. Inti ajarannya seperti yang ditulis oleh Edi Sedyawati, bahwa sifat-sifat baik yang sesuai *astabhrata* yaitu :

1. Dewa Indra, bratanya ialah sifat dan watak angkasa, intinya pemimpin hendaknya mempunyai keluasan batin dan mengendalikan diri sehingga mampu bersifat sabar.
2. Dewa Surya, bratanya ialah sifat dan watak matahari, intinya pemimpin harus memiliki sifat mendorong dan menumbuhkan daya hidup baik bagi dirinya maupun rakyatnya.
3. Dewa Bayu, bratanya ialah sifat dan watak angin, intinya pemimpin hendaknya dekat dengan rakyatnya tidak membedakan derajat.
4. Dewa Kuwera, bratanya ialah sifat dan watak bintang, intinya pemimpin hendaknya menjadi teladan bagi rakyatnya.
5. Dewa Baruna, bratanya ialah sifat dan watak samudra, intinya pemimpin harus berlaku adil dan bijaksana.
6. Dewa Agni, bratanya ialah sifat dan watak api, intinya pemimpin hendaknya berwibawa dan berlaku adil.
7. Dewa Yama, bratanya ialah sifat dan watak bumi, intinya pemimpin hendaknya murah hati dan pemberi.
8. Dewa Candra, bratanya ialah sifat dan watak Bulan, intinya hendaknya mampu menerangi dengan mendorong rakyatnya ketika sedang kesulitan (Marwati, 2010).



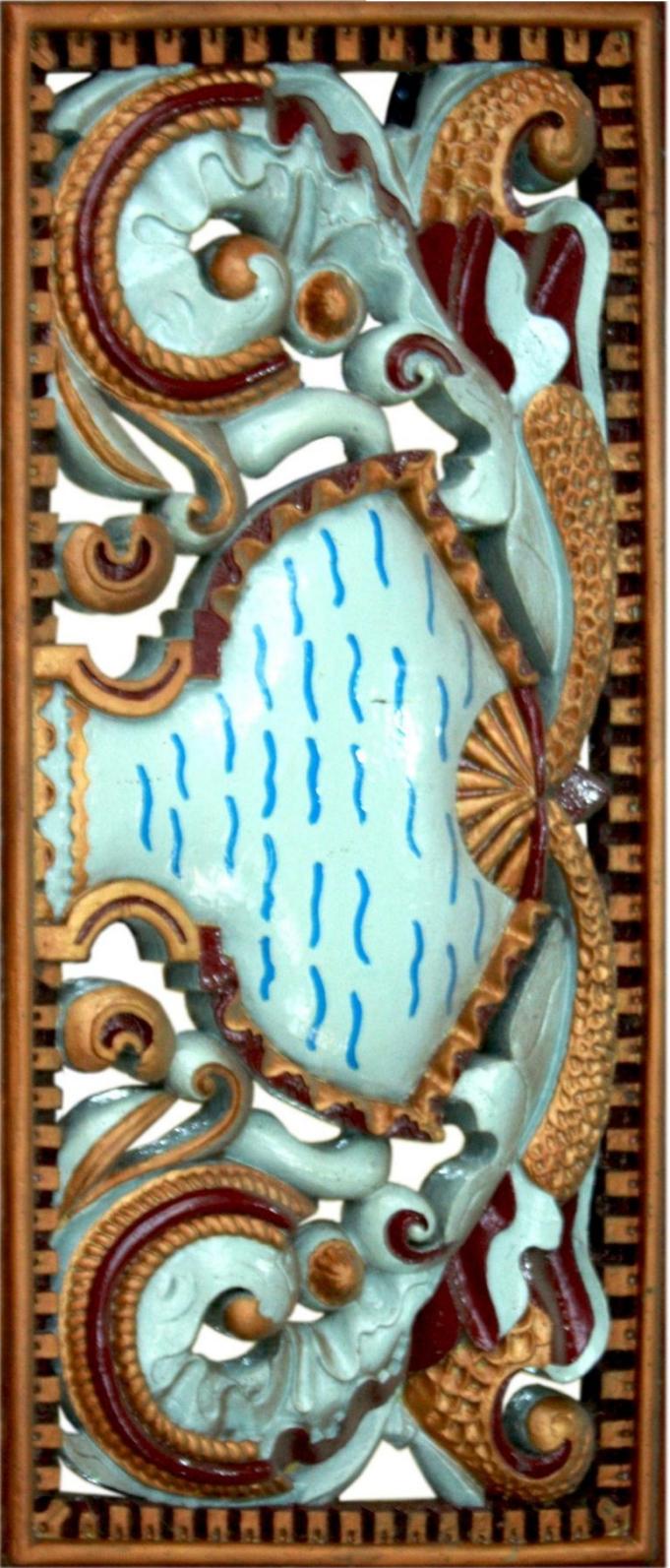
Gambar 61.
Stilasi Motif Kura-Kura /
Bulus di Mihrab
Pengimamam Masjid
Agung Demak

Gubahan teratai pada umpak soko guru serambi masjid merupakan warisan Majapahit. Konon Raden Patah saat diwisuda menjadi Adipati Notoprojo di dalam wilayah Kekuasaan Kerajaan Majapahit di Glagahwangi 1475 M, oleh Prabu Kertabumi, Brawijaya V dianugerahi hadiah sebuah pendopo Majapahit. Setelah diboyong ke Demak dalam rangka merehabilitasi dan memperluas bangunan Masjid, kemudian dialihfungsikan menjadi Serambi Masjid Agung Demak.



Gambar 62.
Soko Peninggalan

Di atas pintu utama masjid terdapat ragam hias jambangan tetapi dengan bentuk yang sama sekali berbeda. *Sulur* tumbuhan teratai yang biasanya tumbuh dari jambangan kini berbentuk *ulir* dan tidak seibat motif jambangan candi Kalasan. Apakah motif jambangan Kalasan ada hubungannya dengan motif jambangan Masjid Demak ? Hal ini sulit dijawab mengingat perbedaan rentang waktu pembuatannya yang jauh berbeda. Tetapi jika diamati secara fisual, memang terdapat persamaan komposisi sekaligus perbedaannya. Bisa jadi idenya adalah sama tetapi maksudnya berbeda. Disini terlihat bunga teratainya sudah berubah menjadi *ulir*, di atas batang *ulir* terdapat bentuk ukiran yang bergelombang seperti draperi yang mirip dengan layar kapal. Unsur makhluk hidup, yaitu burung dihilangkan, sementara bentuk vas atau jambangan lebih ditonjolkan. Uniknyanya jambangan ini diberi hiasan garis-garis beriak seperti gelombang air. Bisa jadi jambangan yang berisi air ini dapat dihubungkan dengan kolam seperti yang terdapat dalam *gunungan wadon* yang berfungsi sebagai sarana untuk bersuci. Bagaimanapun juga motif teratai yang menjadi simbol arus budaya kuat zaman Hindu, sudah direduksi. Transformasi bentuk yang evolutif ini kiranya tidak mengingatkan langsung pada ragam hias motif keberuntungan dan kebahagiaan pada candi, sekaligus juga hanya untuk sekedar mengingat masa lalu.



Gambar 63.
Ragam Hias Jambangan di Atas Pintu Masuk Masjid

Gambar 64.

Ragam Hias Majapahit yang Terdapat pada Ukiran Tiang Bagian Bawah Serambi Depan Masjid Agung Demak

Gambar 65.
Ragam Hias Majapahit yang Terdapat pada Ukiran Tiang Bagian Atas Serambi
Depan Masjid Agung Demak

Gambar 66.

Ragam Hias Motif Teratai pada Mimbar Tempat Khotib Khutbah

Gambar 67.

Ragam Hias Motif Teratai pada Mimbar Tempat Khotib Khutbah
Motif ini diberi garis luar dengan dua garis lurus yang

Gambar 68.

Ragam Hias Majapahit, Motif Akar
Mimang, pada Pintu Tua Masjid
Tersimpan di Museum Masjid
Agung Demak

Seperti masjid-masjid Jawa yang dibangun pada abad ke 15 dan 16, di masjid Demak terdapat hiasan piring dan keramik Cina yang ditempel di tembok. Masjid Agung Demak disangga oleh 4 buah tiang kayu raksasa yang dinamakan sebagai *soko guru*. Salah satu dari tiang kayu tersebut tidak terbuat dari kayu utuh, melainkan dari kayu potongan (*tatal*) yang diikat menjadi satu. Fenomena *soko tatal* menjadi pembicaraan yang kontroversial sampai sekarang.

Dikatakan bahwa pembangunan mesjid Demak pada jaman R. Patah alias Panembahan Jinbun tersebut tidak selesai disebabkan karena adanya kesulitan untuk mendirikan atap dari konstruksi kayu dengan luas 31x31 M, sebab sebelumnya pertukangan setempat tidak pernah membangun bangunan dengan sistim konstruksi kayu dengan bentang sebesar yang ada di mesjid tersebut. Itulah sebabnya Bong Kin San (Pang Jinshan), yang disebutkan sebagai ipar R. Patah, pengusaha di Semarang menyediakan diri untuk menyelesaikan sistim konstruksi kayu di mesjid Demak yang tak kunjung selesai tersebut. Kin San membawa ahli-ahli pembuat kapal Cina dari pelabuhan Semarang, untuk membangun mesjid Demak tersebut. Itulah sebabnya sokotatal tersebut konstruksinya sangat mirip dengan teknik penyambungan pertukangan kayu pada tiang-tiang kapal Jung Cina (Al Qurtuby, 2003: 180).

Gambar 69.

Detail pintu *bledek*, menandai cikal bakal berdirinya Masjid Demak ditandai prasasti yang berbunyi *Nogo Mulat Sariro Wani*, bertarikh 1388 saka (1466 M). Prasasti ini menggambarkan kepala naga bermahkota (binatang mitos) yang konon pernah ditangkap Ki Ageng Sela, putra Bondan Kejawan yang memiliki istri Dewi Nawangsih keturunan bidadari kayangan Dewi Nawang Wulan yang diperistri Jaka Tarub. Bidadari inilah yang dipercaya menjelma menjadi Nyai Roro Kidul. Pintu *bledek* yang pernah menjadi pintu utama mesjid ini kini disimpan di almari kaca Museum Masjid Agung Demak.





Gambar 70.

Menurut tradisi lisan *soko tatal* tersebut dibuat oleh Sunan Kalijaga yang hanya memakan waktu satu malam. Sementara 3 tiang lainnya masing-masing dipersembahkan oleh Sunan Ampel, Sunan Bonang, dan Sunan Gunung Jati. Sebagai benda peninggalan bersejarah *soko tatal* inilah yang mengalami nasib buruk. Sebelum disimpan dalam Museum Masjid Agung Demak, dulu pernah diletakkan di bawah masjid. Peziarah masjid sering *ngutil* (mengambil barang milik orang lain, biasanya barang yang diambil berupa barang-barang kecil, berbeda dengan *nyopet*, *nyolong*, *njambret*, atau *ngunthet*) kayu *saka tatal* ini dibawa pulang untuk dijadikan jimat.

D. Ragam Hias Masjid Mantingan Jepara

Ragam hias nonrealis tumbuh subur pada era ini. Seni hias *sulur-sulur* tumbuhan dikombinasikan dengan motif geometris menghasilkan beragam motif yang semakin kaya, bercorak Arabesk tetapi dengan bentuk khas Jawa. Seni ukir yang menggambarkan cerita dan dipahatkan dalam lingkungan masjid tidak seharusnya ada dalam Islam. Menggambar makhluk yang bernyawa semisal manusia dan binatang adalah tidak diperbolehkan atau dilarang. Tetapi di Jawa, khususnya di Masjid Mantingan Jepara yang dibangun tahun 1559, ditemukan ukiran dalam bentuk medalion yang ditempel pada dinding masjid. Medalion yang menghiasi dinding masjid ini ratusan jumlahnya.



Gambar 71.
Medalion yang Ditempel pada Dinding Serambi Depan
Masjid Mantingan Jepara.



Gambar 72.

Berbeda dengan serambi dan dinding makam, bagian dalam masjid relatif tidak banyak hiasan.



Gambar 73.

Relief Motif Kera di Serambi Masjid Depan, Dimensi: Tinggi x Panjang : 30 x 50 cm
Artefak ini sudah rusak, sehingga detail ukiran wajah dan tubuh sudah tidak dikenali lagi. Rekonstruksi ulang dilakukan dengan meminjam data visual dari Tropen Museum Belanda.

1. Relief Motif Kera

Pembahasan relief Masjid Mantingan berikut ini dikelompokkan berdasarkan tema, seperti motif kera, motif *meru*, motif *semen*, motif *lotus*, motif geometris, dan motif binatang. Pengelompokan tema ini untuk menghindari pengulangan pembahasan tema yang sama dilokasi berbeda. Tema relief di lokasi serambi depan misalnya, terdapat juga di tembok luar masjid atau di lokasi makam.

Salah satu relief yang terpahat di dinding serambi depan adalah relief motif kera. Terletak pada dinding kiri sebelah pintu masuk pada deretan ke 3 urutan dari bawah. Relief ini berbingkai cermin dan sama persis dengan bingkai cermin ukiran mimbar khutbah Masjid Agung Demak (Gmb.

67), visualisasi binatang kera sudah disamarkan atau distilasi (digayakan) dalam jalinan *sulur* dan *ulir*.

Kera ini digambarkan berdiri layaknya manusia, ekornya tampak panjang tegak ke atas. Bentuk kepala dan tubuh serta ekornya menyatu dengan daun dan tumbuhan menjalar yang ada disekitarnya berupa jalinan *ulir*. Di samping kaki kera terlihat binatang kepiting (*yuyu*) yang juga disamarkan. Hadirnya seni ukir yang menggambarkan cerita atau hewan ini menunjukkan masyarakat atau seniman muslim Jawa belum bisa sepenuhnya melupakan masa lalunya. Oleh karena ada larangan dalam menggambarkan makhluk yang bernyawa, seniman Jawa menetralisasinya dengan menyamarkan bentuk aslinya atau distilasi.

Tidak ada penjelasan yang pasti mengenai maksud ditempatkannya motif ini, seekor kera berdiri dengan gestur tubuh manusia dan kepiting. Apakah relief ini diilhami cerita Ramayana? Jika benar menggambarkan cerita Ramayana berarti kera *wanda* manusia ini mewakili tokoh tertentu, tetapi siapa yang dimaksud, karena kera ini tidak memakai *laksana* atau atribut tertentu.

Relief ini hampir tidak dapat dimengerti artinya sama sekali, jika tidak ada penanda yang lain yaitu kepiting atau *yuyu*. Segera saja hadirnya *yuyu* dapat dihubungkan dengan Detya Kala Yuyu Rumpung, pasukan laut Rahwana dalam lakon *Rama Tambak*.

Cerita Ramayana adalah satu dari dua epik terbesar yang berasal dari India. Cerita Ramayana asli dari banyak tempat berakulturasi dengan kebudayaan setempat, namun inti ceritanya masih sama, dengan alur cerita yang kompleks, indah dari segi tata bahasa dan memberi pengajaran moral.

Kisah ini terbagi menjadi tujuh kitab sehingga disebut *saptakanda*. Dimulai dari pengenalan tokoh Rama anak Prabu Dasaratha dari Ayodya. Kitab pertama diakhiri oleh pulangnya Rama, Sinta dan Laksmana ke Ayodya. Rama akhirnya tidak diangkat menjadi raja, akibat janji Dasaratha kepada Kekayi untuk mengangkat Bharata anak Kekayi menggantikan Dasaratha. Kitab kedua mengisahkan Rama, Sinta dan Laksmana yang pergi ke hutan Dandaka atas permintaan Kekayi.

Kitab ketiga bercerita tentang Rama, Sinta, dan Laksmana di pengasingan hutan Dandaka, bagaimana Sinta yang kemudian diculik Rahwana akibat penolakan Laksmana terhadap raksasa wanita bernama Sarpanakha adik Rahwana, serta pertarungan antara Jatayu dengan Rahwana. Garuda Jatayu gagal menyelamatkan Sinta. Sebelum meninggal Jatayu sempat memberitahukan siapa yang menculik Sinta.

Kitab keempat, kelima, dan keenam berisi perjuangan Rama menyelamatkan Sinta. Rama banyak mendapat bantuan dari pasukan negara tetangga, di antaranya dari negeri kera. Dalam bab inilah tokoh senopati perang Anoman yang berupa kera muncul, dilanjutkan dengan terbunuhnya Rahwana serta selamatnya Sinta. Kitab ketujuh yang terakhir adalah penutup, mengisahkan Sinta yang sudah diselamatkan dari kerajaan Alengka dan Sinta berkewajiban untuk membuktikan kesucian dirinya.

Dikisahkan, bahwa perjuangan Rama merebut Sinta tidak mudah, bahkan sepertinya menemui jalan buntu. Rama Wijaya termangu sedih mendapati kenyataan, bahwa pasukannya tertahan samudera yang menghalanginya dari pantai Pancawati menuju Alengka. Bayangan Sinta, istrinya perlahan memudar. Anoman sebagai senopati perang, ingin rasanya membawa terbang Rama. Tetapi Anoman sadar tindakannya itu adalah pengecut, *wadya bala* Alengka harus dihadapi dengan ksatria. Sementara itu samudra Hindia yang membentang dihuni ribuan pasukan raksasa air yang *nggegirisi*, membiarkan *wanara* Pancawati yang takut air menyeberangi laut adalah tindakan bunuh diri.

Di tengah kegalauan Rama, muncul Hyang Baruna dewa hewan laut. Baruna mengerti masalah yang dihadapi Rama. Baruna memberanikan diri mengingatkan Rama agar tidak ragu-ragu dan putus asa, kebimbangan adalah peti mati tidak hanya bagi dirinya, tetapi menyangkut nyawa rakyat yang dipimpinnya. Dengan bantuan Baruna, Rama bahu-membahu membuat bendungan (*tambak*) bersama pasukan kera membuat jembatan penyebrangan ke Alengka.

Dasamuka cemas dengan rencana tersebut, dan mengutus Detya Kala Yuyu Rumpung untuk membawa seluruh pasukan raksasa kepiting (*yuyu*) menghancurkan jembatan pasukan *wanara* Pancawati. Pasukan kera Pancawati bahu-

membahu membuat bendungan dengan batu dan batang pohon dari hutan Pancawati. Belum sampai tanggul itu ke Alengka bendungan tersebut selalu jebol, hal ini membuat hancur mental pasukan, Prabu Rama hampir putus asa, bingung, tidak tahu harus berbuat apa, tiba-tiba Rama kedatangan tamu dari Alengka, yaitu Wibisana.

Wibisana adalah adik Rahwana, yang tidak setuju dengan tindakan kakaknya dan bergabung dengan Rama. Sebagai tanda bukti bakti kesetiaan, Wibisana membantu pembuatan jembatan. Dibawah pengawasannya Wibisana menciptakan jembatan yang kokoh. Senopati Anoman mencoba jembatan yang baru dibuat Wibisana, dan tidak berapa lama bendungan tersebut hancur dan runtuh lagi. Banyak mata memandang curiga kepada Wibisana, di saat genting seperti ini kesetiannya bagai teruji. Bahkan beberapa petinggi perang berang dan meminta Wibisana diusir saja dari Pancawati, karena dianggap sebagai mata-mata yang akan menghancurkan Pancawati dari dalam.

Menghadapi kenyataan ini Wibisana sedih, ia teringat kembali kakaknya Dasamuka, setelah berseteru dengan kakaknya ia pergi meninggalkan Alengka tanah kelahirannya. Bergabung di negeri yang asing bersama Rama, ia dianggap mata-mata musuh. Wibisana teringat pula kakaknya Kumbakarna yang tidak setuju dengan tindakan Rahwana dan hampir saja mengikuti kepergiannya. Rasa cintanya kepada negeri Alengka yang menghalangi Kumbakarna menyertai Wibisana. Tetapi Rama tetap menaruh kepercayaan kepada Wibisana, yang pasti mengetahui seluk-beluk pertahanan Alengkadiraja.

Wibisana menduga runtuhnya jembatan tersebut, karena serangan pasukan bawah laut Dasamuka. Wibisana meminta Rama mengerahkan seluruh kera-kera Yuyu Kingkin menuju jembatan Situbanda yang baru selesai dibuat. Kapi Yuyu Kingkin siap mengerahkan ribuan kera yuyu kingkin untuk mengusir pengganggu dari Alengka. Digambarkan bahwa Kapi Yuyu Kingkin adalah kera yang mempunyai capit *yuyu* yang kuat, sanggup menyelam di dalam samodera. Ia ditemani Kapi Sarpacitra yang tidak lain adalah kera kesayangan Batara Cakra. Ia berwujud kera berkepala ular dan memiliki ekor yang sangat panjang.

Kapi Yuyu Kingkin beserta pasukan dan Kapi Sarpacitra menyelam ke samudera, dan tepatlah dugaan Wibisana. Tiang-tiang tambak yang baru selesai dibangun dirusak oleh pasukan Kala Yuyu Rumpung. Berperang di bawah pimpinan Kapi Yuyu Kingkin bala Alengka banyak yang menemui ajal, dan sebagian melarikan diri. Yuyu Rumpung akhirnya berhadapan dengan Kapi Yuyu Kingkin dan Kapi Sarpacitra, Yuyu Rumpung ternyata sulit dikalahkan di dalam air. Kapi Sarpacitra berhasil melilit tubuh Yuyu Rumpung dengan ekornya yang panjang dan dibawa ke daratan. Di darat Yuyu Rumpung tidak setangguh ketika di dalam air, dan tewas di tangan Kapi Yuyu Kingkin.

Pasukan Pancawati dan Wibisana, akhirnya berhasil menyelesaikan jembatan Situbanda, akhirnya pasukan kera yang jumlahnya ribuan itu dapat diberangkatkan ke Alengka Diraja. Mereka berjajar rapi, tak ubahnya seperti pasukan perkasa, siap ke medan laga, menjemput maut, membela kebenaran.

Ramayana adalah aspek penting sebagai unsur budaya India di Indonesia. Ramayana menjadi metafora. Tentu saja, banyak para sarjana setuju bahwa epik Ramayana adalah metafora di mana pesannya adalah kemenangan kebaikan atas kejahatan. Baik itu dipersonifikasikan oleh Raja Rama dan kejahatan dipersonifikasi oleh Rahwana. Epik Ramayana dianggap suci dalam arti bahwa pahlawan yang digambarkan dalam epik ini lebih Ilahi (Timbul Haryono, 2012: 12).

Cinta Rama kepada Sinta adalah baik dan benar, sedangkan cinta Rahwana kepada Sinta adalah tidak benar. Membela kebaikan dan kebenaran inilah hikmah yang dapat diambil dalam epik Ramayana ini. Wibisana merasa benar membelot kepada Rama dan menyalahkan kakaknya. Kumbakarna merasa benar berperang melawan Rama karena memosisikan dirinya membela negara Alengka, tidak membantu Rahwana. Cerita ini masih hidup dalam benak masyarakat Jawa, sampai sekarang.

Binatang kepiting dengan mudah dapat dihubungkan dengan Detya Kala Yuyu Rumpung dalam lakon *Rama Tambak*. Sekarang tinggal menafsirkan dan menerka siapakah tokoh yang berujud manusia kera dalam relief ini. Kecurigaaan

pertama tentu mengarah pada senapati perang Anoman. Tetapi mengapa penggambarannya seperti itu?

Tokoh Anoman dalam wayang kulit purwa digambarkan berbulu putih, sudah berpakaian *kampuh poleng*, berwarna putih (lambang kesucian), hitam (lambang keabadian) dan merah (lambang keberanian). Tiga warna ini adalah simbol dari dewa Trimurti. Setelah Islam datang *kampuh poleng* ini ditambah satu warna lagi yaitu kuning (lambang cita-cita). Penambahan warna itu tidak sekedar untuk membuat komposisi menjadi lebih baik, tetapi memiliki konsep yang berbeda dari sebelumnya (Sunarto, 1996: 52). Pewarnaan *kampuh poleng* dengan empat macam warna itu menjadi: merah, kuning, putih, dan hitam, merupakan bentuk simbolisasi dari nafsu manusia, yaitu; *lawwamah*, *sufiah*, *ammarah*, dan *mutmainnah* (Zarkasi, 1977: 111). Anoman digambarkan memakai *ukel* 'gelung' *mangkara*, memakai *kelat bahu blibar sinigar* 'pentil manggis dibelah dua', simbol pakaian kebesaran para Bayu. Apabila gambaran tokoh Anoman seperti ini yang diharapkan, tentu saja relief kera mantingan tidak dapat disamakan dengan tokoh Anoman. Penggambaran Anoman secara lengkap seperti itu hanya terjadi ketika Anoman telah pindah ke Jawa Timur di relief Candi Panataran.

Gambar 74.
 Anoman bertempur
 mengalahkan para raksasa.
 Tubuh Anoman di relief
 Candi Panataran Blitar Jawa
 Timur sudah terbalut baju
 lengkap dengan kelat bahu.
 (*Rama-Legenden und Rama-
 Reliefs in Indonesien von
 Willem Stutterheim, 1925*)



Gambar 75.
 Anoman membawa pesan dari Rama, menyelip di taman Argosoka bertemu
 dengan Sinta. Turut hadir adalah Trijatha, adik rahwana yang kelak menjadi istri
 Anoman. Trijatha jatuh cinta karena melihat sosok kepahlawanan Anoman yang
 gagah berani dan berdisiplin tinggi, meskipun berbadan kera. (*Claire Holt,
 Antiquities, Prambanan - Miscellaneous, The New York Public Library for the
 Performing Arts*)



Gambar 76.

Anoman tertangkap tentara Alengka (Cephas dalam Hermanu, 2012: 48).



Gambar 77.

Anoman tertangkap, ekornya dibungkus kain lalu dibakar,
(Cephas dalam Hermanu, 2012: 48)



Gambar 78.

Anoman kembali dari Alengka bertemu Rama, Lakshmana, dan Sugriwa, lalu menceritakan pertemuannya dengan Sinta (Cephas dalam Hermanu, 2012: 51).



Gambar 79.

Rama, Lakshmana, dan Sugriwa mengikuti para kera yang sedang membuat jalan di atas samudera. Pekerjaan ini selalu diganggu oleh ikan dan binatang laut (Cephas dalam Hermanu, 2012: 51).



Gambar 80.

Rama, Laksmana, Sugriwa, dan semua bala tentara kera berangkat ke Negeri Alangka, setelah jalan penyeberangan selesai dibuat (Cephas dalam Hermanu, 2012: 48).

Adegan relief di Candi Prambanan di atas, tepatnya adalah kisah yang terkandung pada kitab keempat hingga keenam Kakawin *Ramayana* ketika Anoman diutus ke Alangka mencari Sinta. Anoman mendaki gunung dan menyeberang laut untuk sampai pada Istana Argosoka. Setelah bersembunyi di pohon, Anoman menyelinap menyerahkan cincin Rama kepada Sinta. Ketika keluar istana Anoman kepergok dan dikepung penjaga istana, sehingga terjadilah perkelahian dan Anoman tertangkap. Pasukan Rahwana membelenggu dan membakar ekor Anoman. Hal ini membuatnya kesakitan. Anoman meloncat ke sana-kemari, sehingga ikatannya terlepas dan akibatnya istana Rahwana terbakar.

Tokoh Anoman pada relief candi Prambanan menggambarkan tubuh Anoman berbentuk realis-naturalis, tetapi relief candi Panataran menggambarkannya secara dekoratif, reliefnya datar cenderung pipih atau *gepéng* (datar) dan sudah berbusana lengkap. Candi Panataran didirikan tahun 1346 M, sudah diuraikan di depan bahwa terdapat perbedaan gaya antara candi Jawa Tengah dan candi Jawa Timur. Pada

abad IX pengaruh India masih sangat kuat seperti yang terlihat pada candi Prambanan, tetapi pada candi Panataran pengaruh India perlahan-lahan luntur, yang mengemuka di Panataran adalah Hindu Jawa, sehingga pedoman yang digunakan untuk membuat arca tidak lagi menggunakan hukum India tetapi lebih mengedepankan Jawanya. Dari sini muncul dugaan bahwa Anoman ketika pindah ke Panataran merupakan kelanjutan, versi II dari tokoh Anoman candi Prambanan. Ketika di candi Prambanan Anoman masih digambarkan seperti adanya kera tanpa busana yang dapat *tata jalma* (dapat bertutur seperti manusia) setelah pindah ke candi Panataran penampilannya sudah berpakaian dan memakai perhiasan layaknya ksatria dari kasta yang tinggi. Siapakah sebenarnya Anoman?

Dewi Anjani, putri Resi Gotama dengan dewi Windradi. Ibunya berselingkuh dengan batara Surya yang memberinya cupu manic astagina. Ketiga putra resi Gotama Anjani dan Sugriwa serta Subali berebut ingin memiliki cupu itu. Ketika ibunya ditanya sang resi dari mana asal cupu itu, ia diam tidak menjawab sehingga sang resi berkata, ditanya kok diam saja seperti tugu. Oleh kekuatan kata-kata sang resi, Sabda Pandhita Ratu, seketika itu juga Windradi berubah menjadi tugu. Cupu manic dibuang, dilempar jauh, jauh di telaga Madirda. Kepada ketiga putranya yang berebut disuruh agar mencari sambil mengatakan, kok seperti kera saja, berebutan. Sesampai mereka di telaga Madirda Anjani membasuh mukanya dan kedua saudaranya langsung menyelam ke dasar telaga. Oleh kekuatan sabda sang resi, muka Anjani berubah menjadi muka kera dan Sugriwa Subali pun menjadi kera. Mereka bertiga pulang mohon maaf kepada ayahandanya. Sang ayah menyuruh mereka bertapa. Anjani bertapa nyanthaka, seperti katak, dan hanya makan daun yang jatuh di dekatnya. Suatu hari batara Guru melihatnya terpesona sehingga air maninya jatuh ke daun asam muda yang kemudian dimakan Anjani. Akibatnya Anjani hamil. Anak yang dikandungnya itu lahir dan dikenal sebagai kapiwara Anoman, tokoh pendekar wanaraseta yang utama, salah satu dari lima

saudara tunggal Bayu: Bima, raseksa Jajah Wreka, Liman Setubanda dan bagawan Maenaka serta Anoman (Wahyono, 2008)

Meskipun Anoman memiliki rupa kera berbulu putih, sebenarnya adalah anak dari Batara Guru. Oleh sebab itu, Anoman memiliki karakter dan sifat seperti Sang Ayah. Meskipun berujud binatang kera telanjang, Anoman candi Prambanan menjadi makhluk kesayangan dewa karena memang anak dewa. Anoman pada candi Prambanan memiliki gestur tubuh, ukuran dan gaya berdiri yang sama dengan tokoh kera yang terpahat di dinding masjid Mantingan Jepara. Ekor kera Mantingan juga terlihat sama dengan gaya ekor Anoman candi Panataran, yaitu tinggi tegak ke atas. Jika benar ada hubungan antara Anoman Prambanan dengan relief kera masjid Mantingan, hal inipun masih menyisakan satu pertanyaan, mengapa Anoman tidak berpakaian ? Penggambaran Anoman yang seperti ini (tanpa busana) mengundang ketidakjelasan, atau memang ketidakjelasan itulah yang menjadi tujuannya?

Tidaklah bermaksud bermain dengan kata-kata, ketidakjelasan memang sudah terasa sejak semula. Bentuk tubuh Anoman versi Prambanan menjadi tidak jelas antara proporsi binatang atautkah manusia, sebagai manusia jelas bukan karena bertubuh kera, jika jelas-jelas binatang kera, mengapa dapat bertutur kata? Sebagai titisan dewa mengapa penampilannya telanjang?

Realitas tertinggi dalam agama Hindu adalah tanpa perwujudan, tidak bisa dibagi, tanpa bentuk, tanpa atribut dan tanpa waktu. Anoman adalah putra Siwa Mahadewa dewa tertinggi yang tanpa perwujudan, memiliki anak kera, maka wujud kera itulah adanya yang tidak bisa diberi bentuk, diberi pakaian, atribut atau *praba*.

Gambar 81.
Relief motif *Meru* berdimensi tinggi x lebar : 57 x 37
cm terdapat pada deretan pertama dari bawah

2. Relief Motif *Meru*

Motif *meru* merupakan penggambaran gunung yang dilihat dari samping, kadang-kadang digambarkan rangkaian dari tiga gunung, gunung pada bagian tengah lebih tinggi posisinya. Gunung melambangkan unsur bumi atau tanah, sebagai salah satu dari pengertian mengenai empat unsur hidup (bumi, api, air, dan angin). Dalam motif ini, *meru* sebagai simbol tanah atau bumi, untuk menggambarkan proses hidup tumbuh di atas tanah. Proses hidup tumbuh ini disebut *semi* dan hal yang menggambarkan *semi* disebut *semen* (Susanto, 1980: 61). Tidak mengherankan jika pemujaan terhadap gunung menjadi hal yang umum dilakukan orang-orang Jawa Kuno, karena gunung merupakan tempat khusus bersemayamnya dewa, dan roh-roh nenek moyang. Sebagai puncak tertinggi *meru* dikelilingi oleh empat buah puncak yang lebih rendah, sehingga jika dilukis di atas bidang datar penggambarannya menjadi satu gunung tertinggi sebagai puncak di tengah, dan dua gunung berada di kiri dan kanan lebih rendah posisinya.

Keistimewaan dari motif *meru* di atas adalah stilasi *landscape* gunung kayangan tampak sunyi dari makhluk yang bernyawa. Gunung yang lebat ditumbuhi oleh tanaman, dan jenis pohon-pohonnya dapat dikenali, misalnya pandan, nipah, paku, bambu, kelapa, sagu dan kamboja. Ada yang berpendapat bahwa, bentuk *ulir* yang bulat-bulat itu dapat diserupakan dengan cangkang binatang siput. Binatang siput dihadirkan hanya sebagai sarat menghadirkan penggambaran dunia binatang, tetapi sudah mati, hanya cangkangnya saja yang merepresentasikan dunia binatang. Tetapi jika diamati dengan cermat akan didapati stilasi binatang singa tepat dibawah pohon (bentuk dan langgamnya mirip dengan pohon hayat) yang tumbuh dibawah gunung *meru* yang paling tinggi. Singa raja hutan, berdiri dibawah *pohon hayat* sebagai pelindung gunung *meru*.

Relief ini menggunakan bahan batu padas putih yang dimensinya tidak begitu besar, namun senimannya mampu menghadirkan pahatan relief yang bermutu sekaligus mereduksi tiga simbol keramat Hindu yaitu: *kala*, *kalpataru*, dan *meru*. Tidak hanya dari sisi bentuknya bahkan sampai jauh pada makna simboliknya.

Kala di atas pintu candi menggambarkan kepala singa, sang raja hutan atau *banaspati*. Dari binatang singalah motif *kala* itu berasal. Bagaimana cara menghadirkan motif *kala* yang identik sebagai simbol Hindu itu? Tidak hanya itu bahkan menggambarkan binatang saja tidak diperbolehkan. Rupanya untuk menandai kehadiran *kala*, seniman Mantingan justru mengambil langsung dari ide dasarnya, bahwa *kala* adalah singa. Maka singa dihadirkan sebagai binatang singa saja, tanpa pretensi apa-apa, tetapi kehadiran singa sesungguhnya sudah mengasosiasikan apa-apa, yaitu simbol raja hutan atau *banaspati*. Tentu saja perwujudan binatang singa sudah disamarkan, apabila tidak diamati dengan jeli tidak terasalah kehadirannya. Stilasi binatang singa disamarkan dengan bentuk *lung* dan *ulir* yang berdiri persis di bawah pohon. Pohon inipun sesungguhnya adalah *pohon hayat*, yang penggambarannya sudah melenceng jauh dari motif *kalpataru* candi Prambanan. Melihat wujud relief ini, seniman Mantingan sudah melakukan transformasi bentuk dan simbol dengan mereduksi maknanya.

Meru adalah simbol Gunung Mahameru, tempat tinggal para dewa. Seniman Hindu mencoba mati-matian menghadirkan replika gunung dalam bentuk bangunan candi yang tinggi menjulang. Maka berbagai *laksana* disematkan dalam tubuh candi untuk mengingatkan orang akan kesucian bangunan candi. Seniman Mantingan mereduksi konotasi ini dengan menghadirkan *meru* alam pegunungan, hanya sebagai tiruan alam pegunungan saja, tidak lebih. Tidak ada pembagian alam bawah, atas, dan tengah, penggambarannya tidak ada hierarki. Maka dapat dilihat bahwa pohonnya hanya sebagai pohon saja yang masih dapat dikenali secara botani, gunung juga dihadirkan sebatas bukit yang memang masih disisakan ruang untuk sekedar mengenang masa lalu, berjajar tiga dan satu di pusat, tidak berpretensi sebagai simbol Trimurti.

Terakhir adalah *kalpataru*, sebagai pohon ajaib yang dapat mengabulkan segala permohonan. Dengan cara yang sama *kalpataru* atau *pohon hayat* juga dihadirkan hanya sebatas sebagai pohon saja tidak lebih. Pohon ini tumbuh tepat di bawah puncak gunung. Bagi pengamat ukir yang *waskita*, tentu dengan mudah dapat mengenali bahwa puncak pohon yang berupa tunas itu adalah *prototype* mustika *pohon hayat*

dalam gunungan wayang. Hanya saja bentuknya sudah disamakan dengan tunas-tunas bunga yang lain dengan bentuk yang sama.

Dari uraian di atas, dapat diambil sebuah pemahaman bahwa *meru* adalah manifestasi seluruh kehidupan yang bersumber dari satu muara utama, yaitu Tuhan. Manusia adalah setitik kecil bagian dari alam semesta ini. Manusia sebagai ciptaan Tuhan merupakan bagian dari alam semesta ini. Manusia sebagai makhluk hamba dan sekaligus *khalifah* harus dapat memakmurkan pribadi mikrokosmos dan makrokosmos secara seimbang. Simbol universal ini menyadarkan hakikat manusia, bahwa yang berasal dari Tuhan tentu akan kembali kepada Tuhan.

Gambar 82. Relief motif *Semen*, dimensi: tinggi x panjang = 35 x 60 cm, Terdapat 2 buah motif seperti ini, masing-masing terletak pada baris III dari kiri dan kanan, dan pada deretan ke 3 urutan dari bawah

3. Relief Motif Semen

Menamakan pahatan ini dengan nama motif *semen* sebenarnya tidaklah tepat, karena motif *semen* sudah dikenal secara luas dalam dunia batik. Tetapi tanda-tanda ikonis dalam motif ini memang mengacu pada motif batik *semen* yang berkembang jauh di belakang hari kemudian. *Semen* berasal dari *semi* (bahasa Jawa), yang artinya tumbuh. Motif ini penuh dengan simbolisme yang menunjukkan pujaan terhadap kesuburan dan tata tertib alam semesta. Lambang ini bersangkutan dengan falsafah Jawa *nunggak semi*, yang artinya menciptakan yang baru dari yang lama atau yang tua. Dalam hal ini ada konotasi regenerasi atau pembaharuan (Femina, 1985: 9-10).

Kata *semen* secara harfiah dapat diartikan bersemi, tunas atau tumbuh yang ternyata sudah lama terpahat dalam artefak ini, yaitu: gunung *meru*, bangunan suci, *pohon hayat*, mega, dan tumbuhan. Tinggal menambah tiga elemen lagi yaitu garuda, burung, dan binatang, maka lengkaplah pahatan ini menjadi motif *Semen Rama*. *Semen Rama* terkait dengan wejangan Rama kepada Wibisana setelah kematian kakaknya Rahwana. Nasihat Rama ini dikenal dengan pedoman *laku utama astabrata* seperti yang sudah dibahas.

Motif *semen* menggambarkan `kehidupan yang *semi*` (tumbuh menjadi tunas, berkembang atau makmur). Motif *semen* terdiri atas beberapa motif yang dapat dikelompokkan menjadi tiga. Pertama, motif yang berhubungan dengan air. Kedua, motif yang berhubungan dengan daratan, antara lain tumbuhan, dan binatang besar berkaki empat. Ketiga, motif yang berhubungan dengan udara, antara lain burung, garuda, atau awan. Jenis motif-motif tersebut kemungkinan besar ada hubungannya dengan pola bagi tiga sistem pembagian kosmos.

Pada umumnya di pegununganlah terdapat tunas-tunas baru yang tumbuh dan bersemi. Dari sinilah asal kata *semen*, sehingga motif ini tidak dapat dipisahkan dari motif gunung atau *meru*. Motif *meru* yang digambarkan pada relief di atas disusun secara berjajar rata tidak ada perbedaan ketinggian gunung, maka mengaitkan pahatan ini dengan motif *semen* memang masih ada korelasinya. Pertanyaan selanjutnya yang muncul adalah, benarkah bangunan kecil yang ada di tengah itu memang menggambarkan bangunan suci atau candi, seperti

yang dimaksud dalam batik motif *semen*? Motif *Semen Rama* kenyataannya tidak menghadirkan bentuk bangunan lengkap dengan gapura, tetapi hanya mengambil bentuk bangunannya saja.

Bangunan rumah kecil beratap, dengan tiang terbuka, memiliki lantai pada relief di atas mirip dengan bangunan kecil yang terdapat dalam *gunungan* wayang. *Gunungan* wayang juga merupakan representasi alam raya. Hal ini dapat dicermati dari ikon-ikon ragam hias yang menampilkan binatang besar, pohon besar, *banaspati*, ular, kera dan berbagai jenis burung yang hidup di alam. Langgam dan bentuknya sudah distilasi dengan teknik pahat *krawang* yang rumit, dan detail. Meskipun begitu, secara kasat mata objek yang dihadirkan masih mudah dikenali. Dari berbagai item yang menjadi objek relief di atas, bentuk bangunan kecil di bawah gunung dapat didekatkan dengan bentuk bangunan *gunungan* wayang sebagai pembanding.

Pintu gerbang *gunungan* wayang kulit purwa menggambarkan suatu tempat untuk masuk ke alam gelap gulita, dan merupakan batas *alam padang* (alam fana) dan alam baka, suatu bentuk simbolisasi dari akhir kehidupan. Dalam usaha melangkah ke alam gelap tidak ada yang dapat membantu kecuali nuraninya sendiri dan amal perbuatan baik yang telah dilakukan di alam fana. Alam gelap gulita merupakan suatu yang dapat dikatakan *tan kena kinaya ngapa*, yang artinya tidak dapat dibayangkan wujudnya dengan apapun. Tangga merupakan bagian pintu gerbang, jika ingin mencapai pintu gerbang harus melalui tangga tersebut. Tangga dijaga oleh kedua raksasa maksudnya apabila melangkah perlu perhitungan masak tentang aral yang akan dihadapi. Oleh karena itu untuk mencapai sesuatu yang diinginkan harus dengan laku, yaitu dapat mengendalikan nafsu. Hal ini hanya dapat dicapai dengan perbuatan-perbuatan yang diperintahkan-Nya. Banyak anak tangga pada pintu gerbang itu melambangkan dosa-dosa yang telah diperbuatnya dan jumlah aral yang akan dihadapi (Sunarto, 2009: 77).

Konsep *gunungan* wayang seperti ini tidak muncul dalam era Hindu Budha Majapahit. *Gunungan* wayang yang diwarisi sekarang berasal dari konsep zaman kerajaan Islam Demak pada abad ke-15 dan 16. Jika benar bahwa bangunan kecil terbuka yang ada di Mantingan dapat disamakan dengan konsep bangunan suci candi dalam *gunungan* wayang yang sudah terpengaruh Islam, kenyataannya bentuk bangunannya berbeda. Bangunan kecil Mantingan tidak memiliki pintu tertutup dan tidak dikawal oleh dua raksasa. Mungkinkah maksud penggambaran ini untuk menghindari kemiripan dengan simbol Hindu? Jika dua raksasa *dwarapala* dihadirkan di depan bangunan kecil tersebut, persoalan makna bangunan ini sudah terjawab, tetapi dengan mudah relief ini akan jatuh dalam simbol yang sama dengan konsep Hindu, bahwa bangunan yang dijaga *dwarapala* adalah candi. Eksekusi karya seperti ini akan berkonotasi negatif, karena orang akan menyamakan kesucian candi dengan kesucian masjid. Padahal kata suci di candi berbeda artinya dengan kata suci di masjid.

Kesucian candi sebagai replika Mahameru menunjukkan tempat yang sakral, dijaga, dan dihormati sebagai tempat pemujaan roh. Sedangkan kata suci dalam masjid berarti bersih dari kotoran atau najis. Itulah sebabnya dalam banyak teras masjid ditemui tulisan batas suci, bukan berarti selangkah dari tulisan tersebut adalah daerah sakral, tetapi hanya untuk menunjukkan supaya pengunjung masjid tidak memakai terompah. Sandal atau sepatu membawa bekas lumpur dan debu jalanan yang diragukan kebersihannya. Jika kotoran ini dibawa masuk masjid, tempat tersebut menjadi kotor, “terkena najis” yang dapat membatalkan sah dan tidaknya ibadah shalat yang dilakukan. Maka ditulislah batas suci hanya untuk mengingatkan orang agar tidak berlaku seenaknya. Bukankah sebelum duduk di masjid seseorang disunahkan untuk shalat? Sebelum duduk berlega-lega diajarkan untuk sopan dan mengingat Tuhan yang sebanyak-banyaknya.

Karya ukir ini, dalam media batu yang tidak begitu besar, ternyata dalam proses penciptaannya melalui perenungan, pemikiran, dan eksekusi karya yang menunjukkan kecerdasan tanpa menghilangkan nilai estetika. Jika diperhatikan dengan seksama, di depan bangunan terdapat

pagar teras dan gapura *bentar*, dan anehnya memiliki pintu masuk yang kecil. Besar kemungkinan gapura *bentar* ini sebagai pengganti arca *dwarapala*. Bangunan yang berpagar dengan celah kecil sebagai akses pintu masuk mengindikasikan bahwa bangunan tersebut adalah suci adanya. Suci dalam pengertian seperti yang diuraikan di depan.

Berbicara mengenai bangunan, ksatria Jawa juga diharuskan untuk memiliki *wisma* di samping *wanita* (istri atau *garwa*, *sigaraning nyawa* atau 'belahan hati'). Seorang laki-laki harus memiliki rumah untuk melindungi diri dari panas dan hujan. Rumah tidak cukup dalam arti fisik saja tetapi rumah sebagai tempat perlindungan. Bangunan atau rumah yang dapat menerima siapa pun yang memerlukan perlindungan, sebagai tempat untuk memecahkan masalah keluarga secara arif dan bijaksana. Sampai sejauh ini upaya menghubungkan ukiran relief ini dengan motif batik *semen* dan *gunungan* wayang masih tidak dapat menjelaskan apa sebenarnya fungsi dan maksud dari pahatan bangunan ini, apakah sebagai candi, tandu, *bale kambing*, rumah tempat berlindung ataukah sebagai istana.

Gambar 83. Motif Teratai atau *lotus*, dimensi: tinggi x panjang : 37 x 56 cm, terdapat di teras depan masjid pada baris ke-2 kanan dan kiri, urutan ke-5 dari bawah. Motif ini juga diulang lagi pada baris ke-2 kanan deretan paling atas atau urutan ke-7 deretan dari bawah.



Gambar 84.
Motif Teratai atau *lotus*, Ø 35 cm,
terdapat di makam Sunan Hadirin.

Gambar 85.

Motif Teratai atau *Lotus*, Ø 37 cm

Relief ini sudah tidak dapat ditemui di Mantingan, karena kemungkinan sudah rusak. Rekonstruksi dilakukan dengan meminjam data visual dari Tropen Museum Belanda.

4. Relief Motif Lotus

Bahasa sanskerta menyebut teratai dengan *padma*. Halaman Hindu, *padma* merupakan simbol keindahan dan ketidakterikatan dengan dunia. Bunga teratai memang hidup di air, berakar di lumpur tetapi mengapung di atas air tanpa menjadi basah atau berlumpur. Inilah simbol dan ajaran bagaimana seharusnya manusia hidup untuk tidak terikat atau terpengaruh dari lingkungan yang buruk sekalipun. Pada masa Hindu teratai merupakan simbol budaya kuat atau dominan, seperti yang terlihat pada ukiran di dinding candi, *laksana* arca, *kalpataru*, motif keberuntungan dan kebahagiaan.

Teratai ini memiliki warna dan arti yang berbeda-beda. Teratai putih melambangkan kesempurnaan spiritual dan kedamaian sifat seseorang. Teratai biru simbol pengetahuan, kebijaksanaan, dan kecerdasan yang dikaitkan dengan Manjusri, dan juga merupakan salah satu atribut dari Prajnaparamita, perwujudan dari kesempurnaan dan kebijaksanaan. Teratai merah melambangkan keadaan hati, simbol cinta kasih sayang. Bagaimana seniman Hindu menggambarkan teratai yang berbeda warna ini di atas batu candi yang semuanya berwarna hitam?

Motif bunga untuk menggambarkan alam dewa yang sering dijumpai di dinding candi terutama teratai, baik yang merah (*padma*), biru (*utpala*), dan putih (*kumuda*). Warna itu tidak dinyatakan, dan untuk membedakannya hanya dilihat dari cara menggambarkannya. Teratai merah digambarkan sedang mekar, teratai biru digambarkan sedang kuncup, sedang teratai putih digambarkan setengah mekar (Sedyawati, 1993: 84). Motif ini sebagai simbol kemahakuasaan Tuhan Yang Maha Esa, yang menguasai tiga alam, yaitu *bhur*, *bwah*, *swah*, karena bunga teratai hidup di tiga tempat, akarnya di lumpur, batangnya di air, dan bunganya di udara (Sukanadi, 2010: 73).



Gambar 86.

Bodhisattva Manjusri Berbahan Perak, 11 $\frac{3}{8}$ inci (29 cm)

Diperkirakan berasal dari awal abad ke-10, dari Ngemplak Semongan, Jawa Tengah, sebagai Koleksi Museum Nasional, Jakarta, No. inv. 5899 (Fontein, 1990: 194).

Sebuah patung luar biasa ditemukan pada bulan Oktober 1927 oleh seorang petani di desa Ngemplak Semongan, satu mil selatan barat dari Semarang (Jawa Tengah). Patung yang dibuat dari cor perak padat dengan kemurnian 92%, berat lebih dari delapan belas pound. *Bodhisattva* ini duduk dalam sikap santai (*Skt. lalitasana*), tangan kanan beristirahat dengan sikap memberi anugerah (*Skt. vara mudra*) pada lutut kanan. Tangan kiri diangkat memegang batang teratai biru (*Skt. utpala*) dengan kelopak runcing. *Bodhisattva* memakai kalung mencolok berbentuk jimat persegi panjang dua gigi harimau, melengkung ke luar dan liontin, beberapa di antaranya mengambil bentuk cakar harimau (*Skt. vyaghra-nakha*). Berbalut sehelai kain dengan motif bunga, memakai ikat pinggang yang diukir. Kepalanya gundul, dengan tiga jumbai rambut panjang (*Skt. tricira*). Bagian tengah diikat di atas kepala dengan hiasan pengikat rambut yang bagian depannya berukir motif bunga bertingkat membentuk perhiasan segitiga. Rambut belakang berjumbai, dipelintir membentuk ukel seperti tanduk domba jantan, jatuh di belakang telinga dan di bahu. Hiasan kepala dan kalung, serta atribut, *mudra*, karakter ini adalah unik dari sebuah patung representasi *Bodhisattva Manjusri*, yang sering digambarkan dalam penampilan muda (*Skt. kumara-bhuta*). Kalung dengan gigi dan cakar harimau dianggap memberikan perlindungan gaib untuk anak laki-laki. Sampai saat ini anak-anak di Aceh masih diberi jimat kalung cakar harimau yang disebut *gukee rimoeng*. Patung ini dibuat dengan aturan yang ketat, sesuai dengan aturan ikonografis saat ini di India Timur Kerajaan Pala, dan mengingatkan patung perunggu dari Nalanda dan Kurkihar (Fontein, 1990: 194).

Relief teratai Masjid Mantingan digambarkan ada yang sedang mekar penuh, setengah mekar, dan kuncup. Bunga teratai dalam berbagai keadaan ini tidak dimaksudkan sebagai simbol-simbol dalam agama Hindu (Gmb. 83). Teratai tumbuh dari bawah, ada yang mekar, miring tertiuip angin, ada juga

yang masih berupa tunas. Daun teratai juga diwujudkan secara naturalis, dengan gaya dekoratif yang kental. Roset dengan motif teratai (Gmb. 84) memperlihatkan kejelian pemahatnya. Bunga teratai diamati mulai dari kuncup sampai mengembang penuh. Daun juga digambarkan demikian. Hal ini menunjukkan bahwa bunga teratai yang dihadirkan hanya melukiskan sebagai bunga teratai saja.

Motif teratai pada Gmb. 85 memiliki bentuk dan susunan motif yang berbeda dengan komposisi teratai yang lain. Digambarkan bahwa bunga teratai yang tumbuh dari gundukan berbentuk segitiga. Batang teratai yang tumbuh langsung membentuk *ukel* besar, ujung *ukel* berbentuk bunga teratai yang mekar tepat di tengah sebagai pusatnya. Sedangkan tiga bunga yang lain lebih kecil mengisi bidang yang kosong. Bentuk bunga dan daun teratai dibuat runcing, gubahan seperti ini berbeda dengan bentuk teratai pada relief yang lain, yakni bentuk bunga, daun, *ulir* dan *ukel* dibuat bulat. Sulit kiranya menggolongkan motif ini mendapat pengaruh dari mana, tetapi jika dilihat dari komposisi dengan susunan seperti ini hanya ditemui dari era Islam tidak dijumpai pada masa sebelumnya. Satu lagi keunikan dari relief ini adalah gundukan tanah, sebagai pangkal tumbuh teratai yang sebenarnya adalah stilasi binatang singa.

Gambar 87.

Motif buah labu air, Ø 37 cm, terdapat dua buah di tembok luar masjid, dekat mihrab imam. Relief yang satu terlihat terbelah dua dan disambung lagi.

5. Relief Motif Labu Air

R.A. Kartini (pahlawan wanita nasional yang berasal dari Jepara) pernah menulis dalam kumpulan catatannya (Kartini, *Door duisternis*), mengatakan bahwa dia pernah mengunjungi tempat permakaman Sultan Mantingan (Pangeran Hadirin), dimana di dalamnya banyak terdapat ukir-ukiran serta rumah-rumahan yang bercorak Cina (Graaf, 1985: 131). Ukiran pada dinding masjid yang terbuat dari batu padas putih kekuningan jelas menunjukkan jejak-jejak gaya dan motif Cina, seperti pahatan mega di atas *meru* (Gmb. 81) dan mega di atas motif *semen* (Gmb. 82) meskipun kecil, namun jelas menunjukkan gaya awan seperti yang terdapat dalam motif *mega mendung*. Motif labu air di atas selain terdapat di luar dekat pengimaman sebenarnya terdapat juga di serambi depan masjid, namun keadaannya sudah demikian rusak.

Ragam hias klasik motif buah secara definitif hampir tidak pernah ditemukan dalam hiasan Jawa. Stilasi yang dikenal biasanya bunga teratai, melati, tanaman perdu, walaupun terdapat buah biasanya disebut dengan istilah teknik *cacah gori*. Namun motif *cacah gori* ini pun tidak menggambarkan buah secara naturalis.

Labu Air termasuk suku *Lagneria siceraria*, labu air ini sering disebut labu kendi atau *Kukur rusbi* dalam bahasa Cina sering disebut *Ku Chan To*. Ciri-cirinya bentuknya seperti gitar akan tetapi silinder dagingnya lunak kulitnya keras apabila dikeringkan sehingga sering digunakan sebagai tempat air. Pada motif ini tengahnya yang cekung sering diikat dengan tali atau kadang-kadang selendang yang berguna untuk membawanya. Motif labu air (labu) merupakan atribut dewa Li The Guai dan Dewa Show Low. Kendi labu merupakan tempat air tuak atau air amerta. Tuak dapat digunakan sebagai sarana untuk samadi. Jadi motif labu air sebagai lambang ketenangan dan keabadian atau *wu wei* (Marcus, 2003: 236).

Li The Guai, Li dengan tongkat besi` selalu membawa labu air yang berisi ramuan ajaib. Dewa Li memiliki karakter keras kepala, tapi murah hati terhadap orang miskin, orang

sakit yang membutuhkan perawatannya. Dengan obat khusus dalam labu-Nya, Li dapat mengurangi penderitaan orang lain. Li sering dilukiskan sebagai pria tua jelek, wajah kotor, jenggot kumal, dan rambut berantakan yang diikat dengan pita emas sambil memanggul labu di bahu atau memegang labu di tangan. Dewa Li juga berkarakter sebagai tokoh lucu, turun ke bumi menggunakan kemampuannya untuk memperjuangkan nasib manusia yang membutuhkan dan tertindas.

Penggambaran labu air relief Mantingan jauh dari penggambaran kendi labu air Dewa Li, tetapi latar belakang pembuatan karya ini dapat ditelusuri sampai ke sana. Sekali lagi labu air yang digambarkan hanyalah labu saja, buahnya tidak diperpanjang, sehingga lekuk tengahnya yang biasanya diikat pita tidak terlihat. Yang perlu mendapat perhatian justru adalah keseluruhan komposisi pusat yang melingkar (pengaruh Islam) dan pangkal tumbuhnya berbentuk segitiga berpintu mirip *meru*.

Siapakah sebenarnya yang menciptakan ukiran bergaya Cina ini? Tokoh pemahat kayu yang berperan besar di Jepara atau Mantingan adalah Tjie Wie Gwan. Menurut cerita tutur makam Tjie Wie Gwan terletak diantara makam pangeran Hadirin dan Ratu Kalinyamat.

6. Relief Motif Binatang

Gambar 88. Motif binatang stilasi Angsa, dimensi: tinggi x panjang : 36 x 58 cm, terdapat di serambi depan Masjid Mantingan pada baris ke-3 dan 4, tengah-tengah urutan no. 1 dari bawah dari 7 panel.



Gambar 89.

Motif binatang stilasi Singa, Ø 36 cm, terdapat di Makam Ratu Kalinyamat.

Gambar 90.
Motif binatang stilasi Singa Dipangku Manusia, Ø 36 cm, terdapat di Makam Ratu
Kalinyamat.

Gambar 91.

Motif binatang stilasi Burung, Ø 36 cm, terdapat di Makam Ratu Kalinyamat.

Binatang-binatang pada relief angsa (Gmb. 88) dan relief singa (Gmb. 89) di atas dilukiskan apa adanya sebagai binatang, walaupun dapat dicari alasan bahwa angsa adalah

simbol kebijaksanaan dan kesucian, sedangkan singa adalah perwujudan raja hutan atau *banaspati*. Kenyataannya Angsa tersebut tidak memakai *laksana bodong* (kalung) dilehernya yang dapat dikaitkan dengan simbol Hindu. Binatang singa juga dilukiskan melalui stilasi, yang jika dinalar dengan logika tidak mungkin ditemui binatang demikian di alam sewajarnya.

Perwujudannya relief Gmb. 90 lebih pelik lagi. Dimulai dari pangkal tumbuh, menyembul *sulur* dan *ulir* yang bergerak ke kanan, lalu kekiri. Gerak *sulur* ini mengelilingi lingkaran. Persis di sebelah kiri *sulur* yang pertama terdapat rangkaian *sulur* secara mendatar dan ujungnya runcing, jika diperhatikan mirip payung, sayang ujung payungnya sudah terkikis. Besar kemungkinan bentuk tersebut adalah payung. Jika terdapat payung pasti ada objek di bawahnya, yang jika diasosiasikan mirip sosok manusia yang sedang duduk. Dugaan ini bisa salah ataupun benar, masih terbuka ruang tafsir di sini. Satu hal yang pasti, bahwa di atas pangkuan (yang diduga orang) terdapat binatang singa utuh, dibuat sangat kecil, tersamar dengan *lung* dan *ulir* di depannya. Asumsi awal yang dapat dibangun di sini adalah bentuk *sulur* yang tumbuh tersebut diumpamakan pohon, di bawah pohon terdapat payung, jika keduanya terkait, ini mengindikasikan *kalpataru* atau pohon bodi. Di bawah *kalpataru* terdapat orang yang duduk istirahat sambil memangku binatang singa. Interpretasi seperti apa yang dapat dibangun dengan simbol-simbol seperti ini jika tidak ada muatan religius sekaligus desakralisasi?

Relief Gmb. 91 menggambarkan burung, tubuhnya berada di bawah jika dilihat dari samping. Di atas tubuh burung tersebut digambarkan sayapnya terkembang. Di sini terlihat pemandangan yang ganjil, yaitu tubuh burung dilihat dari samping, sedangkan sayapnya yang terkembang dilihat dari depan. Mengapa komposisinya dibuat sedemikian rupa? Penggambaran seperti ini adalah murni pertimbangan estetis semata. Sebab sayap burung akan tampak gagah mengembang jika dilihat dari depan. Tubuh burung jika dilihat dari depan hanya tampak kepala dan paruhnya saja, sehingga tubuh burung akan tampak pas jika dilihat dari samping. Motif burung di sini dapat diasumsikan bermacam-macam. Jika mengacu pada Hindu, garuda adalah simbol pembebasan diri dari ikatan yang bersifat duniawi.

Garuda, burung, atau *lar* (sayapnya saja) adalah lambang penghubung antara dunia manusia dan dunia roh. Garuda yang kadang digambarkan lengkap dengan kepala dan kadang hanya sayapnya saja merupakan kendaraan roh manusia untuk memasuki dunia atas atau dunia roh (Sumardjo, 2000: 345). Ada pendapat yang lain mengenai hal ini, yaitu sayap disimbolkan dengan matahari. Relief burung ini jika dilihat dari letaknya yang berada di makam, makna yang sesuai dengan motif tersebut lebih mendekati yang pertama. Jika motif sayap, burung atau kelelawar yang letaknya berada di serambi masjid bisa jadi maknanya akan sesuai dengan yang kedua, matahari, simbol penerang.

Perlu diketengahkan di sini tulisan Kusen yang sayang sekali tidak dapat ditemukan artikel aslinya. Tulisannya mengenai pemugaran masjid sangat berharga untuk mendukung dugaan awal mengenai cerita Ramayana.

Tahun 1927 Kompleks Mantingan dipugar, menggunakan semen dan kapur sehingga merusak kekunaan dan keasliannya. Bangunan baru ini telah ditempelkan pada panel relief yang berasal dari masjid lama yang dibangun pada 1559 Masehi. Papan-papan batu berrelief ini sebagian besar diletakkan di kanan-kiri atas tiga pintuyang terdapat pada dinding serambi masjid, kemudian ada yang dipasang di dinding bawah, dinding luar dan sudut-sudut bangunan. Sekitar tahun 1978-1981, Masjid Mantingan kembali dipugar. Dalam kegiatan pemugaran berhasil ditemukan enam panel yang berrelief di kedua belah sisinya, sejumlah besar balok-balok batu putih dan juga suatu fondasi bangunan kuna (Kusen,1989, 122, tidak ditemukan rujukannya, data didapat dari <http://www.scribd.com/doc/104660466/Masjid-Mantingan>).

Beberapa sumber lisan mengatakan bahwa enam buah panel yang ditemukan terkubur itu disimpan oleh ta`mir Masjid Mantingan, disimpan di Museum Kartini dan Museum Ranggawarsito Semarang. Pihak Ta`mir masjid merasa kesulitan ketika dikonfirmasi mengenai enam buah relief Ramayana yang sejak semula memang tidak diinginkan tersebut. Museum Kartini Jepara hanya menyimpan potongan-potongan kecil relief Mantingan. Harapan satu-satunya tinggal

di Museum Ranggawarsito Semarang. Keenam relief tersebut digambarkan oleh Kusen sebagai berikut:

Pada pemugaran yang terakhir ditemukan enam panel yang kedua bidang sisinya berisi relief. Bentuk-bentuk panel dan reliefnya sebagai berikut:

1. Panel berbentuk bujur sangkar. Sisinya yang tampak dihiasi bunga dan sulur-suluran. Sisi di baliknya yang semula terpendam dalam dinding berisi hiasan yang menggambarkan dua orang dan seorang memakai kain panjang, berdiri tanpa kepala dengan sikap menyembah. Adegan ini diduga melukiskan Rama, Laksamana sedang duduk, dan Sinta menghormat di depannya.

2. Panel berbentuk bundar. Sisinya yang tampak berhiaskan labu air dan sisi di belakangnya terdapat hiasan (relief) seekor kijang yang distilir. Kijang ini mungkin penjelmaan raksasa yang bernama Marici.

3. Panel berbentuk segi enam atau persegi panjang dengan kedua sisinya berbentuk kurawal atau akulade berisi seekor gajah yang distilir dengan daun, sulur-suluran, dan bunga teratai. Sisi belakangnya berrelief dua ksatria. Seorang bersanggul *jatamakuta*, *berupawita*, memakai kalung, subang, gelang, berketat bahu, berkain mulai dari perut sampai ke kaki, dan memegang busur. Ksatria yang lain rambutnya terurai, memakai kalung, subang, gelang, *upawita*, berkain mulai dari perut sampai ke kaki. Kakinya terpotong. Muka kedua ksatria ini keadaannya sudah rusak. Di depannya tampak seorang laki-laki berukuran pendek dengan rambut dikuncir. Orang ini seperti sedang memancing. Adegan ini menggambarkan Rama membawa busur dan Laksmana di belakangnya. Sedangkan orang pendek sebagai pengiring/*punakawan*-nya.

4. Panel berbentuk bujur sangkar memuat relief yang menggambarkan bunga dan sulur-suluran. Sisi sebaliknya menggambarkan seorang ksatria bersanggul dan berekor, diiringi oleh dua pengiring bertubuh manusia berkepala dan berekor seperti kera. Sayangnya semua muka mereka dalam keadaan rusak. Adegan ini menggambarkan Hanoman yang sedang berjalan dan diiringi oleh dua sosok bertubuh kera.

5. Panel berbentuk bujur sangkar yang sisi depannya dihiasi dengan bunga dan suluran, sedangkan sisi belakangnya dihiasi dengan seorang raksasa.

6. Panel berbentuk persegi panjang dengan kedua sisinya berkurawal. Sisi depan memuat bunga dan daun teratai. Sisi di baliknya

berisi dua kera tanpa pakaian sedang memanjat suatu tempat, satunya lagi memegang tongkat. Adegan ini menggambarkan dua kera sedang bermain-main.

Penggambaran panel no. 3, sesuai dengan relief yang terdapat di Museum Ranggawarsito, museum provinsi terbesar yang terletak di Jalan Abdulrahman Saleh no.1 Semarang 50149.



Gambar 92.

Panel Berelief di Kedua Sisi, Koleksi Museum Ranggawarsito Semarang
Dari sisi depan adalah stilasi teratai dan sulur tumbuhan yang membentuk gestur gajah, sisi sebaliknya yang terlihat di cermin menggambarkan tokoh Rama dan Laksmna, persis seperti penggambaran Kusen.



Gambar 94.

Panel Relief Dua Muka Motif *Lung* dan Bunga, Koleksi Museum
Perkembangan Islam Jawa Tengah Tower Asmaul Husna Lantai 2 dan 3
Masjid Agung Jawa Tengah Semarang .

Panel ini dapat mengacu pada panel no. 4 atau no. 5. Sayangnya bagian
belakang panel ini tidak dapat dilihat karena disegel dalam lemari kaca.



Gambar 95.

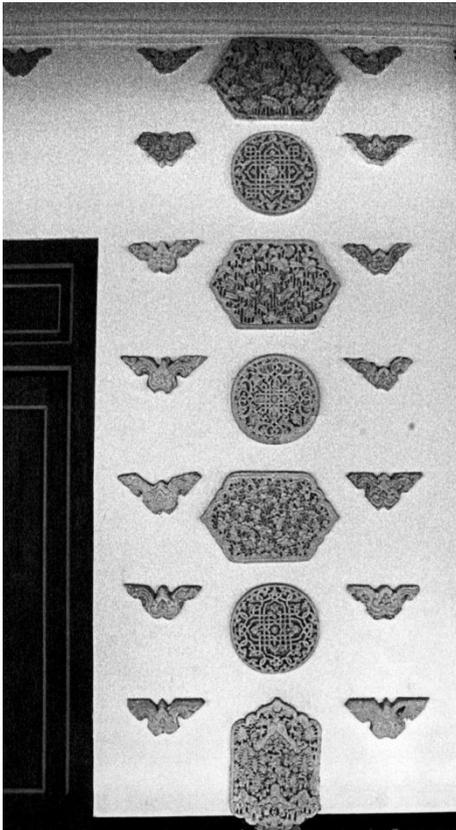
Panel relief dua muka ini cocok dengan penggambaran relief no. 6. Relief ini menggambarkan adegan *Ramayana*, "*Rama Tambak*", jika melihat korelasi yang jelas dengan adanya penggambaran tokoh Rama, Laksmana, dan Sinta. Koleksi Museum Perkembangan Islam Jawa Tengah Tower Asmaul Husna Lantai 2 dan 3 Masjid Agung Jawa Tengah Semarang.

Sampai di sini menjadi terhubung kiranya panel kera dan keping di serambi masjid depan sebagai penggambaran tokoh Anoman dalam cerita *Ramayana*, seperti dugaan semula. Semua relief yang menggambarkan *Ramayana* terpotong, rusak, atau sudah tidak dikenali lagi dan kenyataannya sudah tidak terpasang. Hal ini membuktikan bahwa dulunya relief *Ramayana* memang dibuat, kemudian wajah dan penggambaran tokoh-tokoh representatif sengaja dihapus. Dari pencopotan batu relief ini memberi banyak informasi, bahwa pada waktu itu terjadi transisi dari kesenian Hindu ke Islam, sehingga untuk menunjukkan simpati dan toleransi penggambaran tokoh dalam cerita *Ramayana* pernah dilakukan. Relief *Ramayana* dibuat terlebih dulu, kemudian sengaja dihapus, agar tidak mubazir sisi yang satunya kemudian dibuat lagi relief dengan ekspresi bentuk yang tidak berbenturan dengan larangan Islam, tidak menggambarkan makhluk secara realistik.

Catatan Kusen menyebutkan bahwa pengaruh Islam tidak hanya berhenti sampai di situ, penggambaran relief yang ada sekarang dapat didekati dari sisi pengaruh kebatinan Islam atau tasawuf (Kusen,

1989: 128). Hal ini didasarkan pada bentuk panel persegi panjang dengan sepasang sisi pendeknya berbentuk lengkung yang dihiasi relief binatang yang distilir serta letak panel-panel di serambi Masjid Mantingan yang terdiri atas tujuh panel dalam setiap bidang dan bentuk kelelawar yang mengelilinginya, serta relief anyaman/jalinan (Kusen, 1989: 142-161).

Sebelum mengakhiri topik Mantingan perlu dibahas



Gambar 96.
Tujuh Lapis Relief Mantingan

pendekatan secara tasawuf, yang erat kaitannya dengan simbol dan estetika. Ada tiga hal penting untuk menjabarkan pendekatan ini, pertama adalah tingkatan reliefnya sebanyak tujuh lapis, kedua simbol dari sayap, garuda, atau kelelawar yang mengitari di kanan kiri relief, dan ketiga adalah bingkai relief seperti relief no 1 dari bawah, 3, 5 dan 7 paling atas yang dinamakan bingkai cermin.

Tujuh lapis relief dapat digambarkan sebagai tujuh lapis langit dan bumi dengan berbagai fenomenanya, *semua yang ada di dalamnya bertasbih kepada Allah (Al-Isra: 44)*

Orang awam melihat dan menganggap dunia sebagai kenyataan, padahal itu semua ibarat

cermin. Van der Hoop setelah melihat banyak ragam hias Cirebon menemukan motif persegi panjang yang sisinya satu atau dua buah dipalng oleh tanda kurawal: } disebut dengan motif bingkai cermin (Van der Hoop, 1949: 314-316).

Literatur sufi sering menggunakan cermin sebagai media analogi seperti sajak Rumi di bawah ini.

Pengikut Buta

Beo yang tengah memandang cermin melihat
Dirinya, namun bukan gurunya yang sembunyi di belakang
Dan belajar percakapan manusia, seraya mengira
Burung sejenisnya tengah berbicara dengannya (Nicholson,
1993: 34)

Orang yang bercermin adalah subjek sekaligus objek dari apa yang dilihat. Apa yang tampak dalam cermin hanyalah bayangan. Segala sesuatu termasuk penggambaran semua ragam hias ini adalah bayangan atau pantulan dari cermin, (yang ditandai dengan hiasan tepi ornamen bingkai cermin) jika dilihat memang ada, tetapi sekaligus tidak ada, karena hanya pantulan dari kaca. Oleh karena itu, meskipun ragam hias Mantingan menggambarkan alam semesta, gunung, stilasi binatang, dan lain sebagainya, semuanya hanya bayangan yang akan kembali kepada Tuhan. Orang awam mengira apa yang tampak di cermin adalah kenyataan, seperti beo yang mengira sedang bercakap-cakap dengan tuannya (padahal bayangannya sendiri), sementara majikannya yang mengajari bercakap-cakap tiada terlihat karena sembunyi dibalik tabir.

Konsep inilah yang dipakai untuk menggambarkan bahwa Tuhan itu dekat, ada di mana-mana, tetapi tidak di mana. Stilasi binatang gajah misalnya, memang ada nyata kehadirannya, namun juga tidak ada, karena hanya terdiri atas jalinan tangkai dan jalinan bunga teratai. Gaya stilasi semacam ini telah menjadi media untuk menggambarkan “ada” tetapi “tiada”. Manusia hendaknya dapat melepaskan diri dari ikatan bayangan cermin dunia yang memang ada namun sebentar lagi tiada, dengan mengingat Tuhan secara terus-menerus tiada henti seperti jalinan tali-temali yang tiada akhir itu (sejak dulu tali-temali yang membentuk motif geometris ini sudah dikenal di Nusantara dan memiliki arti kesaktian, sehingga tidak bijaksana jika mengatakan ini adalah motif Arabesk).

Seorang muslim untuk dapat dicintai Tuhannya, tidak cukup hanya dengan mengerjakan ibadah formal saja. Tidak cukup hanya dengan kerajinan beribadah, yang dapat dilakukan oleh semua orang yang asal tekun. Untuk dapat membebaskan belenggu dunia dituntut

ikhtiar kreatif yang memeras keringat dan otak, maka manusia harus memiliki akal, memiliki lampu yang terang, atau cahaya (*Nur*). Konsep cahaya versi Jawa dapat dihubungkan dengan makna simbolik burung atau sayap dalam literatur *gunungan* wayang. Seperti yang ditulis oleh Sunarto (2009: 76) bahwa sebetulnya bentuk sayap ini merupakan bentuk stilasi dari lidah api yang diperhalus dan diperindah. Hal ini selaras dengan fungsi *gunungan* yang digunakan untuk penggambaran hutan yang terbakar. Sayap (*lar*) ini sebagai simbol dari matahari dan udara yang sangat dibutuhkan dalam kehidupan.

E. Ragam Hias Masjid Menara Kudus

Mesjid Menara dikenal dengan nama Al-Aqsa, juga terletak di daerah Kauman Kudus. Pendiri masjid Menara pada tahun 1537 adalah Kyai Ja'far Sodig atau Sunan Kudus. Pengaruh Hindu secara kasat mata terlihat jelas pada bangunan menara, pintu gerbang masjid depan dan tengah, gerbang jalan pintu masuk, dan pada bangunan makam. Mungkin hanya menaranya saja yang masih mempunyai bentuk asli. Selain pengaruh Hindu, corak Cina yang mencolok ialah hiasan-hiasan piring porselen Cina di dinding-dinding masjid.

Diperkirakan pada dinding menara piring dan mangkuk hias yang menempel berasal dari Cina. Jika di Mantingan terdapat seniman pelopor yang bernama Tjie Wie Gwan, kepandaian mengukir kayu di daerah Kudus adalah warisan dari Kyai The Ling Sing yang makamnya terletak tidak jauh dari Mesjid Menara Kudus. The Ling Sing adalah sahabat karib Sunan Kudus dan sekaligus sebagai peletak dasar pertukangan dan seni ukir kayu di daerah Kudus dan sekitarnya. Beberapa ratus langkah dari Mesjid Menara Kudus sampai sekarang terdapat Makam Kyai Telingsing (The Ling Sing), dan ada jalan di sekitar mesjid tersebut yang sampai sekarang dinamakan sebagai Jalan Telingsing (Handinoto, 2007: 29). Sunan Kudus sebagai pemrakarsa memiliki cara yang amat bijaksana dalam dakwahnya. Ia mampu melakukan adaptasi dan pribumisasi Islam di tengah masyarakat yang telah memiliki budaya mapan Hindu dan Budha. Pencampuran budaya Hindu dan Budha dalam dakwah salah satunya dapat dilihat pada masjid Menara Kudus ini.



Gambar 97.
Gapura Masjid Sebelah Dalam



Gambar 98.
Gapura Masjid Pertama
Berada di Teras Masjid

Gambar 99.

Panel Relief Motif Teratai yang Terdapat pada Gapura dalam Masjid



Gambar 100.

Stilasi *Kala* yang Terdapat pada Gapura Luar Masjid
Kala ini begitu tersamar jika tidak diperhatikan dengan teliti. Satu sisi balok kayu hanya menggambarkan setengah wajah *kala*, rahang bawah dan giginya disamarkan / disembunyikan pada sisi balok kayu yang satu. Representasi yang cerdas untuk memecahkan masalah hukum, sopan santun, dan estetika diselesaikan secara mencengangkan dengan teknik yang mumpuni.

F. Ragam Hias Masjid Besar Yogyakarta

Masjid Gedhe Kauman adalah masjid raya Kesultanan Yogyakarta atau Masjid Besar Yogyakarta terletak di sebelah barat kompleks Alun-alun Utara Kraton Yogyakarta. Masjid itu dibangun oleh Sri Sultan Hamengku Buwono I bersama Kyai Faqih Ibrahim Diponingrat (penghulu kraton pertama) dan Kyai Wiriyokusumo sebagai arsiteknya. Masjid ini dibangun pada hari Ahad Wage, 29 Mei 1773 M atau 6 Robi'ul Akhir 1187H.



Gambar 101.

Nanasan, Simbol Hubungan dengan Sesama Manusia
(*khablum minannas*)

**Gambar 102.**

Waluhan, Stilasi buah waluh yang banyak diterapkan untuk hiasan pagar masuk masjid. Motif ini simbol dari hubungan manusia dengan Tuhan (*khablum minallah*).

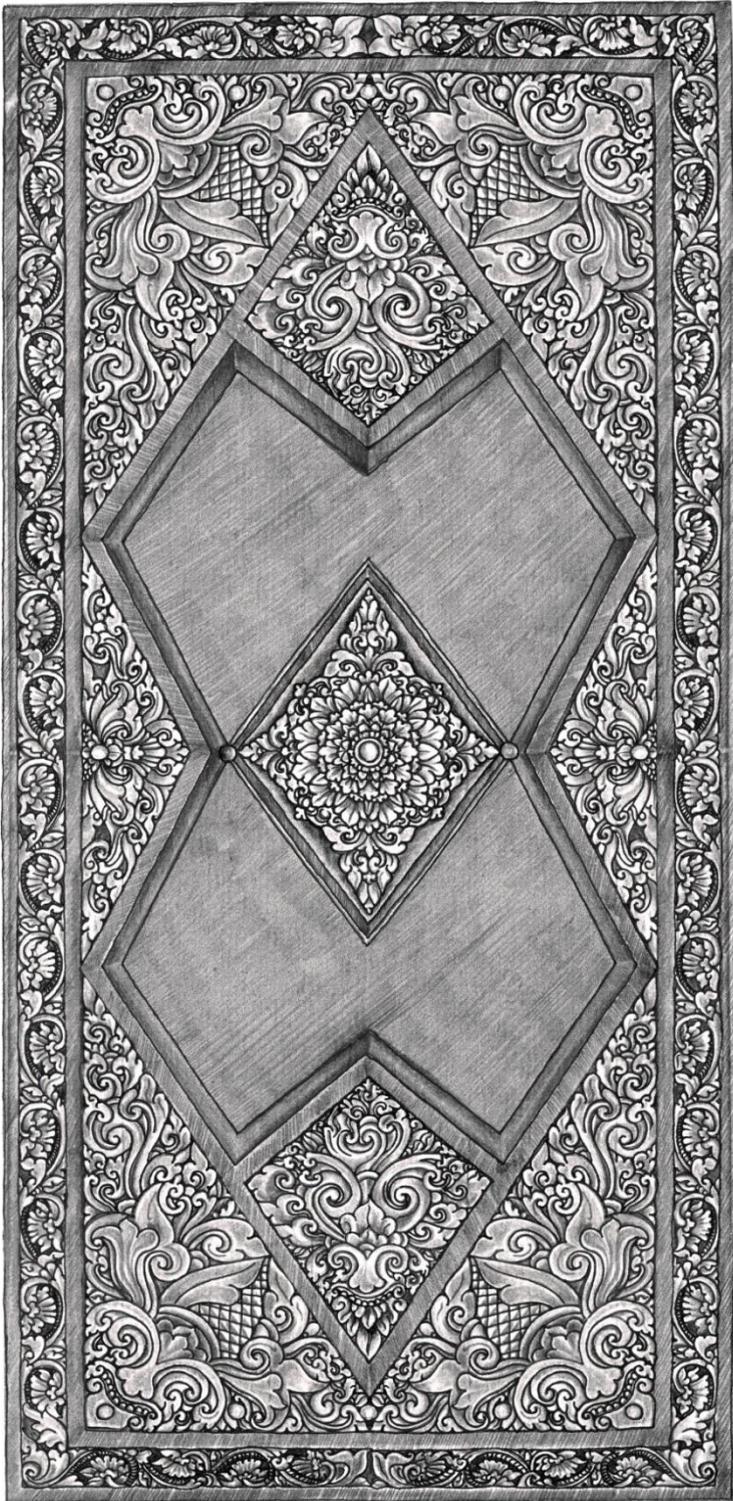
**Gambar 103.**

Tempat Khotib Melaksanakan Khutbah
Dipenuhi ukiran bermotif *meru* di atas mimbar depan dan belakangnya.



AYEM/23

Gambar 104. Motif Meru atau Gunung Kayangan pada Hiasan Tempat Khutbah Imam



ZENWA

Gambar 105. Pintu besar masjid dihiasi dengan *kala* yang jika tidak diperhatikan dengan seksama, hanya tampak sebagai hiasan tepi belaka. Hiasannya dibuat simetris, apabila setengah pintu bagian bawah diperhatikan maka akan tampak hiasan *kala* kecil. Apabila pintu ini digeser 45 derajat ke kanan atau ke kiri, akan didapati kepala *kala* lengkap dengan hidung, gigi atas, lidah yang menjulur, serta dua mata yang disamakan dalam bentuk *ulir*.

Bangunan masjid-masjid Jawa Kuno sampai sekarang masih tetap terpelihara. Hal ini terlihat berbeda dengan peninggalan candi yang sempat ditinggalkan oleh Empu Sindok, kepergiannya beserta masyarakat pendukung kebudayaan candi sampai sekarang masih menjadi tanda tanya. Mengapa peninggalan candi-candi serta pahatan-pahatan batu yang menunjukkan kehalusan cita rasa seni tersebut ditinggalkan begitu saja.

Kesenian sebagai hasil budi dan daya memang merupakan salah satu ciri yang menandai sebuah peradaban. Peradaban yang pandangan hidupnya berdasarkan kesenian atau kebudayaan estetik, tidak sepenuhnya menandakan keluhuran budi, akal, serta pengetahuan ilmiah.

Pengaruh India yang masuk ke Jawa sebagai akibat dari dorongan para pemuka Jawa untuk mengambil bagian dalam kemajuan budaya, yang pada masa bersangkutan diwakili oleh kebudayaan India yang sedang menonjol kewibawaannya di kalangan internasional, khususnya di kawasan Asia Selatan dan Tenggara (dan mungkin dalam batas-batas tertentu juga di Asia Tengah dan Timur). Faktor utama yang merupakan daya tarik sebagai pertanda kemajuan adalah pemikiran keagamaan, dan menyertai itu terbawa pula pemikiran mengenai penataan masyarakat dan kesenian. Namun unsur-unsur yang `terbawa` itu khususnya kesenian, sesampai di Jawa mengalami modifikasi sesuai dengan selera Jawa. Dalam pada itu, tanah Jawa yang dimasuki pengaruh India itu bukanlah wilayah yang hampa budaya. Disitu telah ada kesenian, mungkin telah memiliki landasan pemikiran maupun teknik yang kuat, yang tak dapat hilang dilanda pengaruh asing melainkan kesenian asli dan kesenian asing dari India itu merupakan dua pihak yang seimbang, yang kemudian berpadu hingga terwujud bentuk-bentuk kesenian Jawa yang baru (Sedyawati, 1993: 91).

Warisan Islam tidak semegah Borobudur dan Prambanan, karakteristik yang dicari bukan pada *legacy* yang

berbentuk monumen, bukan pada peninggalan yang bersifat material melainkan pada bahasa dan tulisan.

G. Sajak Sayyidina Ali di Makam Raja Pasai

| | |
|-----------------|----------------------|
| ليس الدنيا ثبوت | الا انما الدنيا فناء |
| نسجتها العنكبوت | انما الدنيا كبيت |
| ولقد يكفيك قوت | ايها الظاعن منها |
| لك مهموم صموت | وقليل العمر فيها |

Teuku Ibrahim Alfian menerjemahkan sajak tersebut sebagai berikut:

*Sesungguhnya dunia ini fana
 Dunia ini tiadalah kekal
 Sesungguhnya dunia ini ibarat sarang
 Yang ditenun laba-laba
 Demi sesungguhnya memadailah buat engkau dunia ini
 Hai engkau yang mencari kekuatan
 Hidup hanya untuk masa singkat saja
 Semuanya tentu akan menghembuskan nafas
 penghabisan*

Sajak yang sama, walau tidak selengkap yang terpahat pada makam Malik al-Saleh, dijumpai pada batu nisan Makam Sultan Malaka, yaitu Mansur Syah ibn Muzaffar Syah (w.1447 M). Sajak yang agak utuh dijumpai pada Makam Sultan Pahang III, yaitu Sultan Abdul Jamil (1512 M). Epigrafi sajak pada makamnya direkonstruksi oleh Linehan sebagai berikut:

إنما الدنيا فناء ليس الدنيا ثبوت
 إنما الدنيا كبيت نسجته العنكبوت
 ولقد يكفيك منها أيها الطالب قوت
 وي العمر عن قليل كل من فيها يموت

Teuku Ibrahim Alfian menerjemahkannya sebagai berikut:

*Wahai, sesungguhnya dunia ini fana
 Dunia ini tiadalah kekal
 Sesungguhnya dunia ini
 Ibarat sarang yang ditenun oleh laba-laba
 Hai orang yang berpisah daripadanya
 Memadailah dengan apa yang telah engkau dapatkan
 Dan pendeknya umur dari padanya
 Kedudukan telah membuat engkau lenyap*

Sampai sekarang tidak ada sarjana yang dapat menjelaskan siapa penulis sajak tersebut. Tetapi setelah M. Najibullah, seorang sarjana sastra Arab terkemuka mengarang kitab *Islamic Literature*, baru diketahui bahwa sajak tersebut adalah gubahan Sayyidina Ali ibn Abi Talib, *Khulafa' al-Rasyidin* khalifah IV, sahabat, dan menantu Nabi yang paling banyak menghasilkan karya tulis. Salah satu sajak Sayyidina Ali yang dimuat dalam buku *Najibullah* ialah sajak sebagaimana yang tertera pada kepala Makam Raja Samudera Pasai I, Sultan Malik al-Saleh, terjemahannya dalam bahasa Indonesia kurang lebih:

*Dunia ini fana, tiada kekal
 Bagaikan sarang laba-laba
 O kau yang menuntut banyak
 Memadailah yang kau peroleh selama ini*

*Ada orang berumur pendek
Namun namanya dikenang selamanya
Ada yang berusia panjang
Namun dilupa sesudah matinya*

*Dunia ini hanya bayang-bayang
Yang cepat berlalunya
Seorang tamu pada malam hari
Mimpi seorang yang sedang tidur nyenyak
Dan sekilat cahaya yang bersinar di cakrawala harapan*

Gambar 106. Ragam hias motif Jepara, motif sulur atau *lung*, dikombinasikan dengan bunga dan buah. Motif Jepara selalu menyertakan burung, dan ini yang menjadi ciri khasnya. Burung itu digambarkan hinggap atau terbang menggigit biji-bijian. Motif klasik Jepara ini terdapat pada detail atas almari penyimpanan. Gambar bawah adalah lis almari bagian bawah, gubahan dari *lung* tumbuhan dikombinasikan dengan buah *cacah gari*. Koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta.

Gambar 107.

Satu sisi rana atau penyekat ruangan dengan ragam hias motif Jepara, motif sulur tumbuh-tumbuhan, lengkap dengan buah dan burung, teknik ukir krawang atau tembus. Dimensi: tinggi x lebar = 190 x 100 cm. Koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta.

H. Ragam Hias Klasik Tumbuh-Tumbuhan Dan Binatang

Ragam hias tumbuh-tumbuhan hampir tidak berkembang pada era prasejarah. Simbol kesuburan dan perkawinan lebih banyak digambarkan dengan motif geometris dan binatang. Pada era Hindu motif tumbuhan menduduki peranan penting, menjadi motif *pohon hayat* atau *kalpataru* dan menjadi motif sulur yang tumbuh dari guci simbol keberuntungan dan kebahagiaan. Pada era Islam motif tumbuhan tumbuh subur, sedangkan motif binatang dan manusia semakin surut. Perwujudan dari motif-motif tersebut pada era Islam telah mengalami transformasi bentuk dan arti simboliknya, tetapi bukan berarti motif prasejarah telah hilang dan kehilangan eksistensinya.

Ragam hias prasejarah motif pilin (gabungan batangan lurus yang menyatu dengan satu atau dua lingkaran simbol perkawinan) menginspirasi motif pilin tegar pada era Hindu, seperti yang terdapat di Candi Kalasan. Motif segi tiga simbol dominasi laki-laki berkembang menjadi motif tumpal, hiasan tepi batik, lidah api, sinar atau *praba*, dan berbagai variasi pengembangannya. Begitu juga meander prasejarah dapat berubah menjadi pinggir motif awan, baik setengahnya maupun penuh yang lebih dikenal dengan hiasan bingkai cermin pada era Islam.

Ragam hias tumbuh-tumbuhan yang dijumpai saat ini pada dasarnya memiliki unsur unsur yang dapat dirunut keberadaannya seperti yang terpahat di candi-candi. Secara garis besar motif tumbuhan terdiri atas sehelai daun pokok atau *patra* yang merupakan daun pokok melingkar berbentuk spiral seperti "?" (tanda tanya). Di Jawa apabila ada sejenis tunas tanaman yang masih muda dan bentuknya melengkung disebut *lung*. Apabila sehelai daun pokok ini diulang bentuknya ke kanan dan ke kiri seperti batang tanaman yang menjulur melengkung maka dinamakan *lung*, pilin, atau *sulur*. Gerak bentuk satu daun yang melingkar disebut *ikal* yang pada ujungnya berakhir dengan pusat lingkaran dinamakan *ulir*. Di antara *sulur* yang melingkar-lingkar jika terdapat daun baru atau tunas dinamakan *trubusan*. Kata *sulur* kemudian umum dipakai untuk menamakan ragam hias tumbuh-tumbuhan yang

melengkung ke kanan dan ke kiri dengan batang menjalar menyerupai spiral.

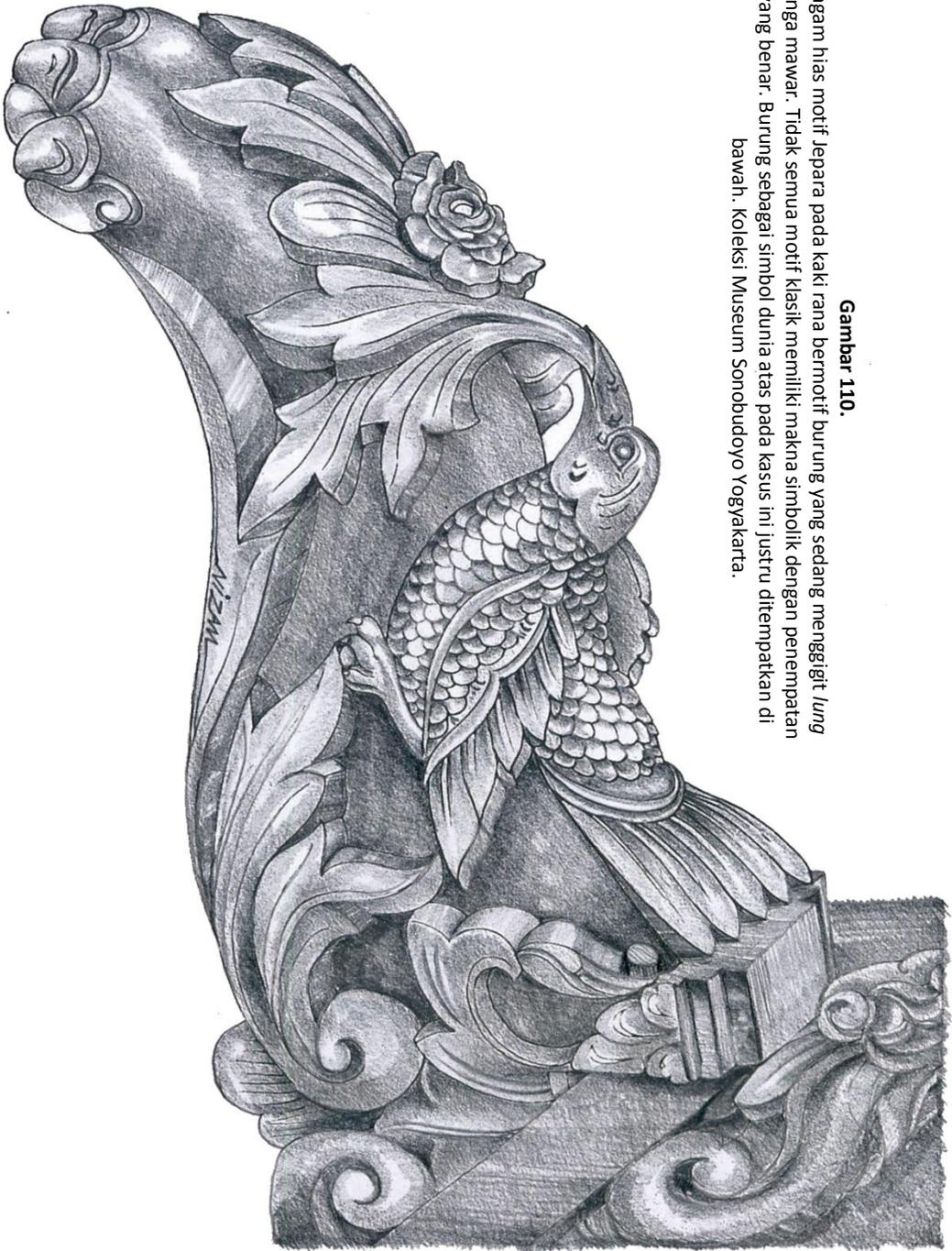
Kelengkapan bentuk daun beserta detail ricikannya ini pada masing-masing daerah berbeda bentuk. Perbedaan ini dapat menentukan gaya ragam hias suatu daerah. Unsur yang paling dominan pada ragam hias Majapahit, Pajajaran, dan Bali adalah daun pokok, komposisi hiasan yang padat dan penuh. Ragam hias Madura tampil tegas membagi bidang dengan unsur garis, begitu juga motif Jepara lebih memperlihatkan hiasan *lung* dengan pembagian garis-garis yang tajam.

Gambar 108. Ragam Hias Motif Jeparara pada Sandaran Punggung Kursi Tamu, Koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta Kombinasi menarik antara uns *ur Lung* atau *sulur* dengan motif burung phoenix. Jenis ukiran seperti ini dinamakan *pahat lemahhan*, dilakukan dengan menurunkan permukaan kayu yang tidak bermotif lebih rendah sebagai dasar, atau dibuat *lemahan*. Alasan memakai jenis *pahat lemahhan* yang rata ini, karena pertimbangan kenyamanan. Jika jenis ukiran yang diterapkan terlalu menonjol, kursi tersebut kurang nyaman untuk diduduki. Sepintas jenis ukiran seperti ini akan tampak datar-datar saja, bukan berarti teknik ini mudah dilakukan. Justru di sinilah faktor kesulitannya, karena dituntut untuk dapat membuat bentuk yang sempurna dengan sedikit mengurangi permukaan kayu tanpa banyak kesalahan.

Gambar 109.

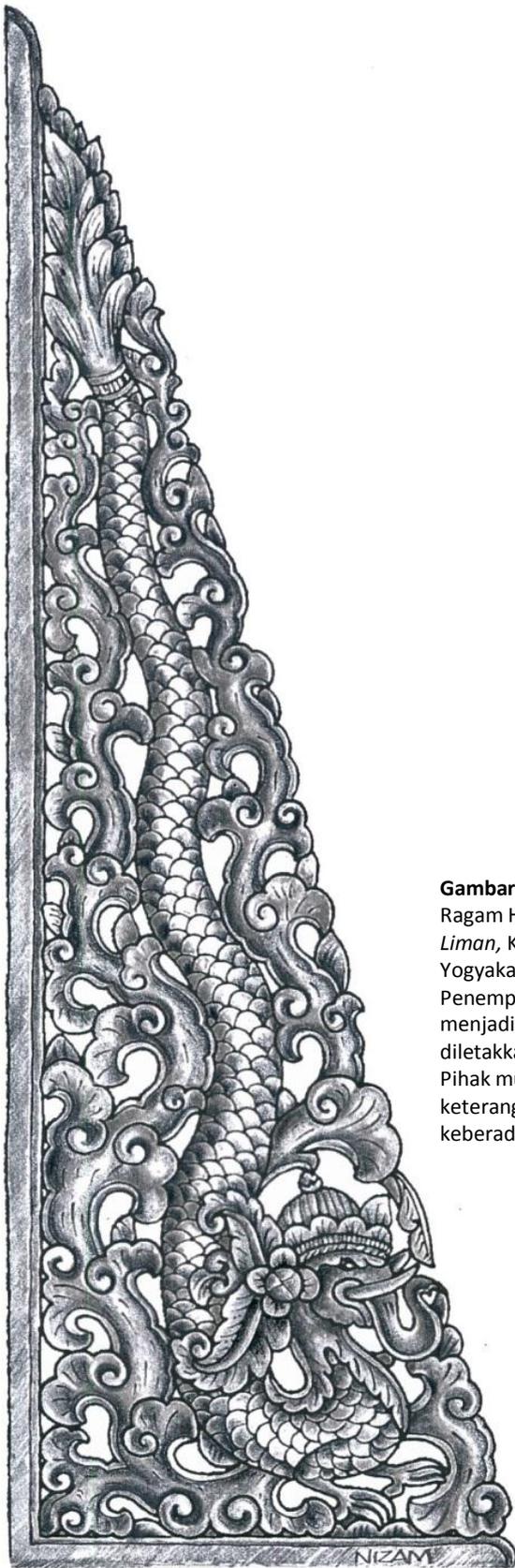
Ragam Hias Klasik Jepara Motif Tumbuhan dan Binatang Burung dan Naga, Ø 50 cm

Hiasan ini diterapkan pada daun meja sudut. Pengukir profesional dapat bekerja secara efektif. Dengan satu dua langkah mengayunkan pahat, bentuk yang diinginkan harus jadi. Sekali lagi jenis *pahat lemah* tidak membuka ruang untuk kesalahan. Jika terjadi kesalahan, pengukir tersebut harus menurunkan permukaan kayu lebih dalam lagi untuk melakukan koreksi bentuk. Jika hal ini sering dilakukan, permukaan meja menjadi tidak rata. Apakah ukiran ini memiliki nilai simbolik dengan menempatkan burung di atas sedangkan ular naga berada di bawah, masih belum jelas, karena terkait dengan benda pakai.



Gambar 110.

Ragam hias motif Jepara pada kaki rana bermotif burung yang sedang menggigit *lung* bunga mawar. Tidak semua motif klasik memiliki makna simbolik dengan penempatan yang benar. Burung sebagai simbol dunia atas pada kasus ini justru ditempatkan di bawah. Koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta.



Gambar 111.

Ragam Hias Cirebon, Motif *Peksi Naga Liman*, Koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta

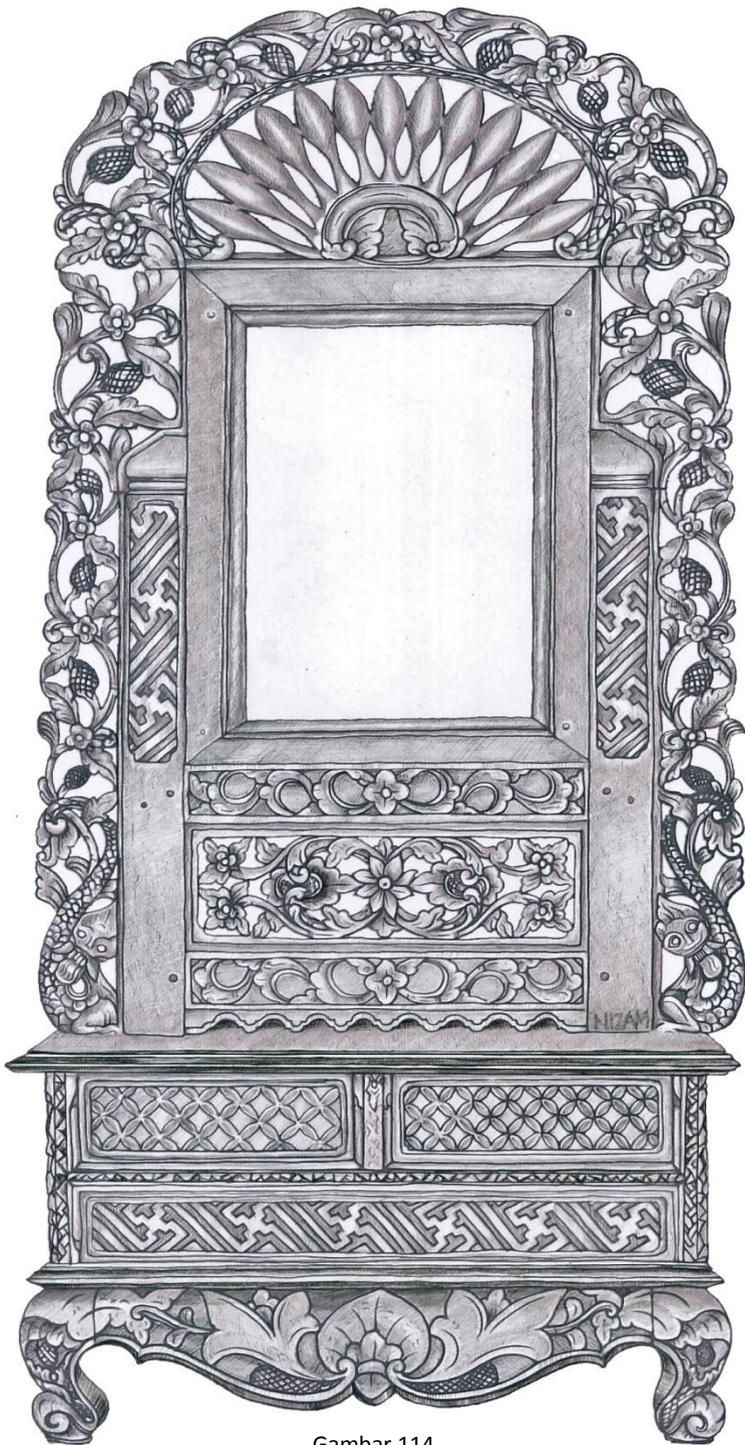
Penempatan pahatan ini masih menjadi pertanyaan, apakah diletakkan di kanan-kiri pintu masuk? Pihak museum tidak memberi keterangan yang jelas tentang keberadaan motif ini.

Gambar 112.

Ragam Hias Klasik Motif Madura yang Berada di Jawa
Hiasan angin-angin di atas pintu masuk ini terdapat di Museum Sonobudoyo. Tidak jelas mengapa ukiran ini dapat berada di sana, ataukah hiasan ini merupakan pesanan dari Jawa? Secara garis besar motif ini memang bergaya Madura, tetapi gerakan sulur-sulurnya terlalu lembut untuk ukuran gaya Madura. Hal ini menunjukkan betapa saling pengaruh itu terjadi untuk maksud penyesuaian. Bisa jadi yang memesan adalah bangsawan Jawa yang tinggal di Madura, atau sebaliknya. Bentuk ragam hias seperti ini kembali mengingatkan pada hiasan kaki candi, yakni sulur yang tumbuh dari jambangan. Hanya saja bentuk vas di atas sudah distilasi dengan jalinan daun dan bunga, tetapi dari kontur garis luarnya masih dapat dirasa kehadirannya.

Gambar 113.

Ragam Hias Karakter Madura dengan Langgam Jawa
Pahatan ini adalah rangkaian dari ukir kayu sebelumnya, yang diletakkan di bawahnya, sebagai hiasan pintu masuk. Komposisi seperti ini tetap mengingatkan pada simbol keberuntungan dan kebahagiaan di kaki candi dengan berbagai variasi bentuknya.



Gambar 114.

Sebuah Almari Rias Kecil, Tinggi Tidak Lebih dari 70 cm

Almari ini diperkirakan berasal dari Pekalongan, dikuatkan dengan dipakainya motif *banji* dan naga pengaruh Cina. Keindahan almari ini selain dari detail ukirannya, menurut Edi Sunaryo juga terletak pada keberanian dari desainnya. Bentuk dan hiasan almari ini terdiri atas elemen desain yang bertabrakan, antara motif geometris *banji* dan *kawung* dengan motif sulur tumbuhan yang naturalis, ditambah hadirnya simbol dua naga di samping kanan dan kiri. Begitu padatnya unsur-unsur hias yang hadir namun tetap ditampilkan dengan harmonis, indah, dan berguna.



-BAB IV-

KESIMPULAN

Kesenian zaman prasejarah menjadi dasar seni rupa Indonesia masa lampau, pengaruhnya masih terasa sampai kini. Kesenian Indonesia lama tersebut masih eksis dan hidup di beberapa daerah terpencil di Indonesia. Ketika datang pengaruh India, tidak berarti kesenian prasejarah beralih menjadi Hindu, justru kepercayaan kuno ini mendapat padanannya yang menarik dalam sistem kekuasaan dewa-dewa Hindu. Ragam hias prasejarah tersebut mampu menerobos ke dalam hegemoni seni klasik, setidaknya melalui aspek filosofisnya, yakni pemujaan kepada kesuburan dan kematian.

Tradisi seni yang bercorak Hindu menemukan bentuk ekspresi seni puncaknya di Jawa dan Bali, sedangkan bentuk seni klasik yang bercorak Islam tercapai di daerah kekuasaan raja Islam di Sumatera, Jawa, dan Madura. Seni rupa klasik Islam dibentuk dengan mengadopsi tradisi seni Indonesia Hindu yang disesuaikan dengan kebudayaan Islam pada waktu itu. Masuknya pengaruh Islam ke Indonesia tidak mematikan gairah seni lokal, justru mendorong semakin suburnya penerapan stilasi dalam mengolah ragam hias. Kenyataannya stilasi sudah lama ada dan dilakukan sejak masa Hindu-Budha dengan konsep “apa saja yang mempunyai persamaan sifat dianggap sama pula dalam hakikatnya”. Sepintas lalu pola pikir yang membolehkan apa saja boleh, *waton podho*, mengindikasikan kesan main-main, tetapi bukti karya yang diwujudkan sungguh mencengangkan. Sebuah karya seni yang hening, khusyuk, dan sahdu, jauh dari perkataan main-main.

Larangan penggambaran makhluk yang bernyawa pada era Madya tidak mematikan kreativitas kesenian, justru memicu untuk mencari dan menemukan cara yang terbaik untuk menyalurkan gairah seni. Dengan gaya stilasi seniman

menyamarkan atau mengubah dari bentuk nyata realis menjadi bentuk dekoratif yang kaya.

Transformasi bentuk dan makna hiasan yang terjadi menunjukkan eksistensi ragam hias, di tengah-tengah benturan, pergulatan, perubahan dan penyesuaian kesenian lama menjadi bentuk ekspresi kesenian yang baru. Khazanah seni Indonesia memang seperti “bunga rampai” dengan dasar ekspresi kesenian yang berbeda-beda sesuai dengan lingkungan setempat.

Berdasarkan kajian secara keseluruhan dapat dirumuskan bahwa perkembangan ragam hias dari zaman ke zaman atau dari zaman Madya ke zaman Islam menunjukkan hubungan kontinuitas yang tidak dapat dipisahkan. Artinya, sekalipun rezim kekuasaan sosial politik berubah dari kekuasaan Hindu-Budha berganti ke kekuasaan Islam bukan berarti ragam hias berubah sama sekali. Ragam hias yang berkembang pada masa Hindu-Budha tetap muncul pada era Islam, sehingga membentuk mata rantai yang mencerminkan adanya kesinambungan yang baik.

Makna yang dapat dipetik dari peristiwa ini adalah adanya toleransi berkesenian yang kuat pada masa lalu nenek moyang bangsa Indonesia. Mereka tidak terlalu fanatik dengan ragam hias yang bersumber dari ajaran agama tertentu. Generasi yang lebih kemudian tetap dapat menerima sekaligus meneruskan ragam hias yang telah diciptakan oleh generasi sebelumnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Berg, H. J. Van Den, et al., *Dari Panggung Dunia Sejarah Dunia, Jilid I: India, Tiongkok, dan Jepang, Indonesia*. Cetakan II, Jakarta-Groningen, 1952, p. 367-368, seperti yang dikutip oleh Susiyanto dalam <http://www.susiyanto.wordpress.com/2009/04/26/senjakala-majapahit/>
- Dirk Smidt, *Asmat Art, Woodcarvings Of Southwest New Guinea*, Periplus Editions (HK) Ltd, Leiden, 1999.
- Gustami SP., “Proses Penciptaan Seni Kriya-Untaian Metodologis”, Program Penciptaan Seni Pascasarjana ISI Yogyakarta, 2004.
- Gustami, SP., *Seni Kerajinan Mebel Ukir Jepara, Kajian Estetik Melalui Pendekatan Multidisiplin*, Kanisius, Yogyakarta, 2000.
- Hamka, *Sejarah Umat Islam*, Pustaka Nasional Pte Ltd Cetakan V, Singapore, 2005.
- Hasim, Umar, *Sunan Giri dan Pemerintahan Ulama di Giri Kedaton*, Menara, Kudus, 1979. seperti dikutip oleh Susiyanto, <http://www.susiyanto.wordpress.com/2009/04/26/senja-kala-majapahit/>
- Herusatoto, Budiono, *Simbolisme dalam Budaya Jawa*, Hanindita Graha Widia, Yogyakarta, 2000.

- Hoop, A. N. J. Th. `a Th. van der, *Indonesische Siermotieven*, Koninklijk Bataviaasch Genootschap Van Kunsten En Wetenschappen, 1949.
- Karya, H. Soekama, et al., *Ensiklopedi Mini Sejarah dan Kebudayaan Islam*, Logos, Jakarta, 1996.
- KemperS, Bernet s, disalin oleh R. Soekmono, *Tjandi Kalasan dan Sari*, Dinas Purbakala Republik Indonesia Penerbitan dan Balai Buku Indonesia, Djakarta, 1954.
- Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa*, Balai Pustaka, Jakarta, 1994.
- Lu, Sylvia Fraser, *Indonesian Batik: Processes, Patterns, and Places*, Oxford University Press, Singapore, 1985.
- Mealey, George A., *Grasberg, Penambangan Tembaga Dan Emas Di Pegunungan Irian Jaya Pada Endapan Yang Paling Terpencil di Dunia*, Freeport-McMoran Copper & Gold Inc, New Orleans, 1999.
- Pradopo, Rachmat Djoko, *Puisi Indonesia*, Gajah Mada University Press, Yogyakarta, 1987.
- Sahid, Nur, *Semiotika Teater*, Lembaga Penelitian ISI Press, Yogyakarta, 2004.
- Sardjito, Mr., *Perkembangan Lagi Seni Pahat di Indonesia*, Universitas Gajah Mada, Yogyakarta, 1953.
- Sedyawati, Edi, et al., *Sejarah Kebudayaan Jawa*, Inventarisasi dan dokumentasi Sejarah Nasional, Manggala Bhakti, Jakarta, 1993.
- , *'The Sculpture of Indonesia'*, Seri Pustaka Kuntara, Washington National Gallery of Art, 1990.

Soedarso Sp, et al., "Perjalanan Seni Rupa Indonesia" dalam *Seni Budaya*, Panitia Pameran KIAS 1990-1991, Bandung, 1990-1991.

Sumardjo, Jakob, *Arkeologi Budaya Indonesia, Pelacakan Hermeneutis-Historis terhadap Artefak-Artefak Kebudayaan*, Qalam, Yogyakarta, 2002.

-----, et al., "Modern Miring, Shamanisme, Mistisisme dan Seni Rupa Kontemporer" dalam *Selasar Sunaryo Art Space*, Bandung, 2004.

Sunarto, *Wayang Kulit Purwa dalam Pandangan Sosio-Budaya*, Arindo Nusa Media, Yogyakarta, 2009.

Teeuw, A., *Sastra dan Ilmu Sastra*, Pustaka Jaya, Jakarta, 1984.

Zaimar, K.S., *Menelusuri Makna Ziarah Karya Iwan Simatupang*, Jambatan, Jakarta, 1990.

Zoest, Aart Van, *Semiotika*, Sumber Agung, Jakarta, 1993.

<http://serbasejarah.wordpress.com/2008/12/12/sejarah-islam-tanah-jawa-1/>

GLOSARIUM

A

- abstrak** tidak berwujud; tidak berbentuk; mujarad; niskala; ringkasan; inti, ikhtisar; ciptaan-ciptaan yang terdiri dari susunan garis, bentuk dan warna yang sama sekali terbebas dari ilusi atas bentuk-bentuk dari alam, di mana bentuk-bentuk alam itu tidak lagi berfungsi sebagai objek ataupun tema yang harus dibawakan, melainkan sebagai motif saja.
- abstraksi proses atau perbuatan memisahkan; proses penyusunan abstrak; metode untuk mendapatkan pengertian melalui penyaringan terhadap gejala atau peristiwa; menangkap secara simpel dari sebuah objek / peristiwa / gejala, tanpa kehilangan esensi asalnya.
- adiluhung* (bahasa Jawa) istilah yang digunakan untuk menyebut seni istana Jawa yang dinilai indah (*adi*) dan tinggi (*luhung*).
- akulturasi proses pencampuran dan saling memengaruhi antara dua kebudayaan atau lebih, yang saling bertemu. Terdapat 3 kemungkinan ketika dua budaya yang berbeda bertemu yaitu: terjadi perlawanan (konfrontasi); saling menyerap hingga memunculkan nilai-nilai budaya yang baru (asimilasi hingga membuahkn sintesis budaya baru untuk kelangsungan hidup); dan ketiga penyesuaian (adaptasi). Akulturasi kerap terjadi dengan sendirinya pada karya budaya, misalnya latar budaya seorang perupa sangat mempengaruhi hasil dan proses

| | |
|-------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | kreatifnya ketika merespon keadaan lingkungannya. |
| animisme | keyakinan akan adanya roh bahwa segala sesuatu dia alam semesta didiami dan dikuasai oleh roh yang berbeda-beda. |
| artefak | benda peninggalan sejarah; benda-benda, spt alat, perhiasan yg menunjukkan kecakapan kerja manusia (terutama pd zaman dahulu) yg ditemukan melalui penggalian arkeologi; benda (barang-barang) hasil kecerdasan manusia, spt perkakas, dan senjata. |
| <i>astha</i> | delapan. |
| <i>asthabrata</i> | ajaran laku kebajikan yang berisi delapan butir sifat kedewaan (Indra, Yama, Surya, Candra, Bayu, Kuwera, Baruna, dan Agni). |
| ateisme | keyakinan yang menyatakan tidak percaya bahwa Tuhan itu ada. |

C

| | |
|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| candi | umumnya adalah bangunan dari zaman Indonesia-Hindu, seni pahat dalam bentuk arca dan relief erat kaitannya dengan candi. |
| <i>candrasengkala</i> | kronogram; bilangan tahun (berupa kalimat atau gambar). |
| <i>ceplok</i> | corak garis silang atau persegi, berbentuk hiasan bunga dalam pola geometris, khususnya dalam batik. |
| corak | motif. |

D

| | |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| deformasi | menghadirkan objek dengan cara melepaskan bagian-bagian objek dari susunannya. Proses penciptaan ragam hias dengan jalan |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

| | |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | melepaskan atau membuang bagian-bagian objek tertentu kemudian disusun lagi dengan cara baru dan masih relevan dengan ide dasar semula. |
| dekoratif | bergaya hias, ornamentik, datar tanpa perspektif. |
| <i>devaraja</i> | konsep kerajaan klasik yang berasal dari India yang menempatkan raja sebagai penjelmaan dewa, yang di Jawa dikenal dengan istilah <i>ratu gung binathara</i> yang berarti raja besar yang didewakan. |
| dewa | (bahasa <i>Sansekerta</i> yaitu <i>Dev</i>) yang berarti sinar; terang; sesuatu yang terang, kekuatan alam yang mempunyai person. Weda menyebutkan, Tuhan Yang Maha Esa dan para dewa disebut <i>dewata</i> (cahaya berkilauan, sinar gemerlapan yang semuanya ditujukan kepada manivestasi-Nya, juga ditujukan kepada matahari atau langit, termasuk api, petir atau fajar). Dewa juga berarti makhluk surga atau yang sangat mulia. Dewa adalah manifestasi dari Tuhan Yang Maha Esa dan tidak dapat bergerak bebas atau memberi dan menganugerahkan sesuatu tanpa perkenan Tuhan. Kedudukan dewa mungkin seperti malaikat dalam Islam. |
| dinamisme | keyakinan terhadap adanya kekuatan-kekuatan alam. |
| distorsi | menggambarkan objek dengan melebih-lebihkan dan menonjolkan bagian bentuk objek yang ingin di fokuskan; penyimpangan, pemutarbalikan; proses penciptaan ragam hias dengan cara melebih-lebihkan dan menonjolkan bagian tertentu untuk mendapatkan pusat perhatian atau kesan utama. |

dwarapala dua patung penjaga raksasa, ditempatkan di kiri kanan pintu masuk candi atau keraton.

E

ekspresi pengungkapan atau proses menyatakan, yaitu memperlihatkan atau menyatakan maksud, gagasan, perasaan dsb secara wajar atau nyata.

G

geometris ragam hias yang dibentuk dengan ilmu ukur, seperti garis lurus, bidang segi tiga, segi empat, lingkaran, elips dan sebagainya.

gombyok (bahasa Jawa) rumbai.

H

henoteisme keyakinan terhadap dewa yang tertinggi pada suatu massa dan digantikan dewa yang lain sebagai dewa tertinggi.

I

ikal pilin (pola garis melengkung seperti tanda tanya) dengan pola berulang secara bergantian arah, ke kanan dan kiri.

imanen berada dalam kesadaran; atau akal budi.

K

kala topeng raksasa yang menghiasi pintu masuk berbagai candi di Jawa Tengah untuk menyebut topeng raksasa tanpa rahang bawah. Versi Jawa Timur, bentuk kepala lengkap dengan rahang bawah dinamakan *banaspati*.

kala-makara Hiasan di atas pintu candi Jawa Tengah, terdiri dari dua buah motif, dibagian atas berbentuk kala dirangkai dengan garis melengkung

| | |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | seperti busur panah dan berakhir pada bentuk makara dikanan kiri pintu masuk. |
| <i>kala-marga</i> | hiasan seperti <i>kala-makara</i> , tetapi pada bagian <i>makaranya</i> diganti dengan kepala rusa. |
| <i>kalpataru</i> | pohon surga atau pohon kayangan. |
| <i>kawung</i> | corak silang geometris, mengambil bentuk dasar lingkaran yang saling bertaut, dan berulang-ulang seperti bunga yang berderet, termasuk motif larangan. |
| <i>kayon</i> | berasal dari kata kayu-an, kayu atau pohon, ke-kayu-an, <i>kekayon</i> , pepohonan, dalam istilah wayang kulit purwa dinamakan <i>gunungan wayang</i> . |
| kilin | ragam hias kebudayaan Cina, berupa singa, lambang kekuasaan. |
| klasik | tingkatan karya seni yang tertinggi; mempunyai nilai dan mutu yang diakui secara luas dan dijadikan tolok ukur kesempurnaan abadi. Istilah ini juga sering digunakan untuk menyebut karya tradisi yang indah. |
| L | |
| <i>laksana</i> | tanda yg baik; sifat; laku perbuatan; benda yg dipegang dan menjadi tanda khusus suatu arca. |
| <i>langgam</i> | gaya kedaerahan. |
| <i>lar</i> | sayap; nama unsur motif batik berupa sayap burung garuda dalam bentuk satu sayap. |
| larangan | berbagai motif atau corak batik daerah Solo-Yogya yang dahulu hanya boleh dipakai raja atau keluarga raja-raja. |
| <i>lung</i> | sejenis tunas tanaman yang masih muda dan bentuknya melengkung. |

lung-lungan nama motif dengan unsur tumbuhan menjalar (*sulur-suluran*).

M

mahapralaya Hindu menyebut peristiwa ini sebagai hari kiamat, berkaitan erat dengan evolusi umur bumi yang disebut *Yuga*. *Mahapralaya* berarti terjadi bencana besar yang mengakibatkan kematian. Peristiwa ini mengacu pada sebab-sebab keruntuhan kompleks candi yang dihubungkan dengan keberadaan Gunungapi Merapi di sebelah utara candi. Pada akhir abad X M, terjadi apa yang disebut *mahapralaya*. Penyebab *mahapralaya* itu adalah meletusnya Gunungapi Merapi, sehingga segala aspek kehidupan kerajaan Mataram Kuno yang ada saat itu, termasuk pula di dalamnya tempat ibadah runtuh.

Mandala dipahami sebagai konfigurasi kosmis yang menggambarkan kedudukan dewa-dewa berdasarkan hierarkis. Awalnya, kata *mandala* berasosiasi dengan bangunan suci yang berkembang pada masa *Weda*. Namun, pada masa kemudian digunakan untuk menunjuk bentuk, gejala, atau aktivitas yang cenderung berpola melingkar. Dari bentuk lingkaran ini kemudian mengalami adaptasi perkembangan bentuk lebih lanjut menjadi persegi, persegi panjang, dan segitiga. Perpaduan dua segitiga sama sisi dinamakan heksagram, yaitu bintang bersudut enam dari hasil penggabungan dua segitiga sama sisi. Heksagram berarti persatuan pria dan wanita (dua segitiga ditumpangkan). Segitiga menunjuk sudut bawah, mewakili prinsip perempuan (rahim), segitiga dengan sudut atas mewakili laki-laki ([lingga](#)). Islam meyakini nabi Daud dan nabi Sulaiman menggunakan simbol ini, bahkan

dipercaya cincin nabi Sulaiman tertera lambang heksagram. Namun, dari bentuk-bentuk itu yang dianggap paling penting adalah bagian yang paling tengah karena dianggap memiliki inti kekuatan mistis yang mampu memberikan atau menyebarkan kekuatan itu ke seluruh penjuru mata angin.

- meru* nama motif yang menggambarkan bentuk gunung.
- mistik* dalam Islam adalah ilmu makrifat; ilmu tasawuf; sufi; empat taraf atau tingkatan dalam menjalankan tasawuf adalah: syari`at, tarekat, hakekat dan makrifat yang bertujuan untuk mendekatkan diri pada Tuhan. Sufisme berarti menghentikan keduniawian, ruang-kedirian, pemisahan diri dari semua makhluk ciptaan dan hanya menghadapkan diri pada Tuhan. Dalam Hindu tujuan dari mistik-mistisisme adalah moksa, `kelepasan` atau `pembebasan`, pembebasan dari sifat kemanusiaan, tingkat yang dikondisikan.
- monoteisme* keyakinan terhadap Tuhan Yang Maha Esa (Tuhan yang satu). Ada dua bentuk monoteisme, yang transenden yang memandang Tuhan jauh diluar ciptaan-Nya tidak terjangkau akal, maha luhur. Sedangkan yang satunya adalah yang immanent, memandang Tuhan berada diluar sekaligus didalam ciptaan-Nya.
- motif* tema pokok yang menjadi acuan, sumber ide bentuk ragam hias, unsur dominan atau pokok dalam ornamen.
- mumpuni* kemampuan atau kesanggupan dalam melakukan segala hal.

N

- naturalistik menitikberatkan pada teknik (*skill*) dan kecekatan tangan yang tinggi; menekankan kepriawaian menguasai teknik yang hasilnya persis dengan modelnya.
- nggegirisi* (bahasa Jawa) keadaan yang sangat menakutkan; ditakuti; tak terkalahkan oleh siapa saja.
- non figuratif lawan dari figuratif, yaitu motif yang menggambarkan sesuatu tanpa bertolak pada objek tertentu, tetapi hanya menyusun pola-pola garis, titik, atau penyusunan bidang, sehingga membentuk komposisi motif yang bersifat geometri.
- non realis tidak realistis, suatu pola atau gambaran yang diangkat sebagai objek yang tidak berdasarkan pada kenyataan, tetapi kehadirannya telah diolah menjadi sesuatu yang fiktif, yang merangsang asosiasi tertentu.
- nunggak semi* istilah Jawa untuk menyebut proses regenerasi atau pembaharuan.

O

- Ornamen pola hias yang dibuat dengan digambar, dipahat, maupun dicetak untuk menambah nilai pada karya seni; hiasan yang berada pada sebuah benda, menurut fungsinya memang ada ornamen yang hanya berfungsi menghias. Pada kenyataannya ornamen di Indonesia tidak hanya berfungsi menghias permukaan saja, terkandung makna dan simbol yang tersembunyi dibalik wujud fisiknya. Fungsi ornamen ini menjadi demikian kompleks terutama pada era Madya atau Islam yang telah mengalami transformasi bentuk dan makna.

P

| | |
|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>paduraksa</i> | bangunan gapura berbentuk dua bangunan serupa dan sebangun, simetri memiliki atap penghubung pada bagian atas. Sedangkan gerbang yang terpisah atau terbelah sama, tidak memiliki penghubung kecuali pada bagian bawah oleh anak tangga dinamakan gerbang <i>bentar</i> , yang terletak pada lingkungan luar, sedangkan gerbang <i>paduraksa</i> digunakan sebagai pintu masuk pada lingkungan bagian dalam kompleks bangunan. |
| panteisme/mo nisme | keyakinan bahwa di mana-mana serba Tuhan atau setiap aspek alam semesta digambarkan dikuasai Tuhan. |
| <i>pare anom</i> | arti harfiahnya adalah buah pare yang muda, yang dimaksud adalah perpaduan warna hijau muda (di tengah motif) dan kuning terang pada bagian luar. |
| <i>patran</i> | motif tanaman menjalar. |
| perspektif | menggambarkan objek yang menampakkan adanya kedalaman. |
| pilin | motif hias pilin pada era prasejarah yang dikembangkan menjadi pola hias <i>ikal</i> pada masa pengaruh India. |
| pola | komposisi; bentuk susunan ulangan dari motif; hasil susunan atau pengorganisasian motif tertentu dalam bentuk dan komposisi tertentu. |
| polytheisme | keyakinan akan adanya banyak Tuhan, wujud Tuhan berbeda-beda dengan keyakinan manusia. |
| <i>prada, pradan</i> | ragam hias yang dipermewah dengan bubuk emas. |
| pucuk rebung | <i>bung</i> atau rebung bambu yang masih muda, |

dipakai sebagai ragam hias berbentuk segitiga sama kaki, disebut pula dengan istilah tumpal.

R

| | |
|---------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ragam hias | ornamen; pengisian suatu bidang yang didorong oleh tuntutan-tuntutan estetis dan spritual. |
| realistis | menggambarkan objek yang visualisasi karyanya menitikberatkan pada kenyataan (realita) yang diangkat dan ditangkap indera seperti apa adanya; bersifat nyata (real); bersifat wajar. |
| relief | (bahasa Inggris) gambar atau motif timbul; pahatan atau ukiran, atau karya yang diwujudkan dengan membentuk permukaan yang menonjol (timbul) dan permukaan yang berongga dalam bentuk dua atau tiga dimensi. |
| representatif | menggambarkan secara tepat, mewakili objek, sesuai dengan yang dimaksud. |
| rumbai | jumbai, <i>gomyok</i> (bahasa Jawa). |

S

| | |
|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>sawat</i> | sayap; nama motif batik berupa sepasang sayap burung garuda lengkap dengan ekornya. |
| <i>semi</i> | tumbuh; masa pertumbuhan (musim semi). |
| <i>sengkalan memet</i> | gambar, pahatan, atau patung yang apabila dirinci unsur-unsur bentuknya memiliki nilai angka tertentu yang dihubungkan dengan bilangan tahun. Rangkaian angka-angka tahun ini dibaca secara terbalik. |
| <i>sengkalan</i> | bilangan angka tahun yang disandikan dengan susunan kata yang membentuk kalimat. |
| sinkretisme | dalam agama suatu sikap atau pandangan yang |

tidak mempersoalkan benar salahnya suatu agama; suatu sikap yang tidak mempersoalkan murni atau tidak murninya suatu agama; semua agama dipandang baik dan benar; memadukan unsur-unsur dari berbagai agama yang pada dasarnya berbeda atau bahkan berlawanan.

stilasi penggayaan bentuk; mengubah bentuk asalnya untuk mendapatkan bentuk baru yang artistik, sesuai dengan ide kreatif yang akan di ungkapkan; proses penciptaan ragam hias dengan cara menggayakan sifat alamiah menjadi bentuk yang semakin indah, memiliki karakter dekoratif dengan menyederhanakan bentuk tetapi tidak meninggalkan keaslian bentuk asalnya.

sulur hiasan dengan motif tumbuhan menjalar dengan pola *ikal* (melengkung seperti spiral) berulang-ulang secara bergantian arah.

Sumringah (bahasa Jawa) berarti "bahagia"; menunjukkan kebahagiaan yang sangat besar hingga bakal nampak jelas terlihat di wajah pelakunya. Pelaku bisa tampak tersenyum sangat lebar dan raut mukanya berseri di saat ia *sumringah*.

T

totemisme keyakinan akan adanya binatang keramat yang sangat dihormati. Sapi dianggap binatang suci orang Hindu. Terdapat larangan membunuh sapi karena sapi adalah ibu seluruh dunia, karena sapi mampu menghidupi dunia ini. Segala yang ada dalam sapi dapat dimanfaatkan. Sapi juga wahana atau kendaraan dewa Siwa yang bernama Nandini.

transenden di luar segala kesanggupan manusia; luar biasa; utama.

| | |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| transformasi | peralihan atau perubahan bentuk secara evolutif, lembut, dan berangsur-angsur; proses penciptaan ragam hias dengan cara mengubah atau menggantikan bentuk, sifat, fungsi dan makna aslinya, melalui penggabungan bentuk semula dengan bentuk atau objek yang lain. |
| tumpal | ragam hias segi tiga sama kaki. |

U

| | |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>ukir krawang</i> | (bahasa Jawa) jenis pahatan atau ukiran dengan cara mengikis atau menurunkan bidang dasarnya (<i>dasaran</i> atau <i>lemahan</i>) sampai habis, atau tembus berlubang. |
| <i>ukir lemahan</i> | (bahasa Jawa) jenis pahatan atau ukiran dengan cara mengikis atau menurunkan bidang dasarnya saja (<i>dasaran</i> atau <i>lemahan</i>); membentuk objek ragam hias hanya dengan penataan dalam dan dangkalnya atau tinggi-rendahnya permukaan. Dasaran (permukaan yang diturunkan dibuat rata, biasanya tidak terlalu dalam, dan tidak sampai tembus. |
| ukir tinggi | jenis ukiran atau pahatan timbul, perwujudan objeknya lebih tinggi atau muncul, sangat menonjol dari permukaan bidang dasarnya. |
| ukiran-pahatan | ragam hias tiga dimensi yang proses perwujudannya ditekankan pada penataan dalam dan dangkalnya (tinggi-rendah, timbul atau dalam) suatu permukaan. Ukiran mengacu pada bahan kayu atau batu, sedangkan pahatan lebih umum digunakan untuk menyebut jenis ukiran atau pahatan dari bahan kulit atau logam. |

W

| | |
|------------------|---------------------------------------------|
| <i>walisongo</i> | sembilan orang wali penyebar agama Islam di |
|------------------|---------------------------------------------|

tanah Jawa.

wanda

suatu gambaran atau bentuk rupa visual yang mewakili atau merefleksikan suatu suasana, emosi, atau kondisi tertentu. *Wanda* dapat disetarakan dengan 'citra' (*image*). *Wanda* umumnya diterapkan pada bentuk rupa (wajah) wayang, khususnya wayang kulit; *Wanda* setara dengan 'citra', atau ekspresi wajah wayang.

waskita

(bahasa Jawa) disebut *makrifat* (tahu) sejati? Bagi orang Jawa *waskita* maksudnya tahu (mengetahui) terlebih dahulu sebelum suatu kejadian datang. Bagi sebagian orang visi ini terlalu berlebihan, karena hanya Tuhanlah yang mengetahui perkara yang gaib. *Waskita* lebih tepatnya sifat kehati-hatian menjaga kebersihan hati, sehingga dapat memiliki *basirah* yang tajam, dalam konteks buku ini yang dimaksud adalah jeli, untuk mengerti sehingga faham lalu merencanakan apa yang harus dikerjakan hari esok.

PENULIS

Nama: Akhmad Nizam, S.Sn, MSn.

Perguruan Tinggi: Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Fakultas/Jurusan: Fakultas Seni Rupa/Kriya

Alamat : Jl. Parangtritis Km.6 Kotak pos 1210, 55001, Sewon Bantul Yogyakarta

Bidang/Jurusan Pendidikan S1 : Kriya Logam

Bidang/Jurusan Pendidikan S2 : Penciptaan Seni

Alamat Rumah: Jatiarang 001/-Tamanan, Banguntapan Bantul Yogyakarta

Telpon/E-mail: 081227787765/amigonizam@yahoo.com

Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat

- 2005, Inventarisasi dan Dokumentasi Gerabah Kasongan Yogyakarta. Program Kementerian Negara Riset dan Teknologi Republik Indonesia LINTRAD.
- 2007, Keramik Kontemporer Kasongan. Program DP2M-Ditjen Dikti, Skim Hibah Bersaing.
- 2007, Metal Grinding, Eksplorasi Pembentukan Texture Logam.
Program Biro Perencanaan dan Kerjasama Luar Negeri, Skim Beasiswa Unggulan.
- 2009, Ethnic by Design, Program DP2M-Ditjen Dikti Kemdiknas, Skim Penelitian Sesuai Prioritas Nasional.
- 2009: Tim Pelaksana Program Pembinaan dan Pengembangan Wilayah Seni ISI Yogyakarta, Tahap I.
- 2009: Tim Pelaksana Program Pembinaan dan Pengembangan Wilayah Seni ISI Yogyakarta, Tahap II.
- 2010, Ethnic by Design Batch II, Program DP2M-Ditjen Dikti Kemdiknas, Skim Penelitian Sesuai Prioritas Nasional.
- 2012, Mengungkap Rupa Dekoratif Dalam Upaya Pemetaan, Inventarisasi dan Pengembangan Seni Ornamen Berbasis Kearifan Lokal Dalam Era Industri Kreatif. Program DP2M-Ditjen Dikti Kemdiknas, Skim Penelitian Strategis Nasional.

Pameran Bersama

- 2005: Biennale Yogya VIII, Taman Budaya Yogyakarta.
- 2007: Pameran Seni Rupa `Tanda Mata VI`, Bentara Budaya Yogyakarta.
- 2008: *THE HIGHLIGHT* Dari Medium Ke Transmedia, Pameran Besar Seni Rupa, FSR ISI Yogyakarta, Jogja_Nasional Museum, Yogyakarta.
- 2008: *Ya-Sin: The Untranslatable`*, Jogja Gallery, Yogyakarta.
- 2008: Pameran Seni Visual dan Kris *‘Sacred Without Mystique*, Jogja Gallery, Yogyakarta.
- 2009: *‘EXPOSIGN`* Pameran Besar Seni Visual Indonesia, Jogja Expo Center, Yogyakarta.
- 2009: Divisi Pameran Khusus Sejarah ISI Yogyakarta dalam even *‘EXPOSIGN`* Pameran Besar Seni Visual Indonesia, Jogja Expo Center, Yogyakarta.
- 2009: Curator Pameran Seni Rupa *‘How Art Live`* Festival Kesenian Yogyakarta XXI Museum Benteng Vredeburg, Yogyakarta.
- 2010: Ketua Seminar *‘Para Rupa`* Kriya dalam Seni Kontemporer dan Industri Kreatif. Fakultas Seni Rupa / Kriya, Yogyakarta.
- 2010: Curator Pameran Seni Rupa *‘Jogja Art Scene`* Festival Kesenian Yogyakarta XXII Museum Benteng Vredeburg, Yogyakarta.
- 2011: Ketua Pameran Seni Rupa *‘Art To Say The Truth`* Festival Kesenian Yogyakarta XXIII UPT Galeri ISI Yogyakarta.
- 2012: Pameran Seni Rupa *‘Kepada Matahari`*, UHAMKA, Jakarta.



TRANSFORMASI

BENTUK DAN MAKNA RAGAM HIAS INDONESIA

Pengaruh kesenian Zaman Prasejarah masih terasa sampai kini. Kesenian Indonesia lama tersebut masih eksis dan hidup di beberapa daerah terpencil di Indonesia. Ketika datang pengaruh India, tidak berarti kesenian prasejarah beralih menjadi Hindu, justru kepercayaan kuno ini mendapat padanannya yang menarik dalam sistem kekuasaan dewa-dewa Hindu. Ragam hias prasejarah tersebut mampu menerobos ke dalam hegemoni seni klasik, sampai masa Islam dalam aspek filosofisnya.

Masuknya pengaruh Islam ke Indonesia yang melarang penggambaran makhluk yang bernyawa tidak mematikan gairah seni, justru mendorong semakin suburnya gaya stilasi ragam hias. Seniman muslim menyamakan atau mengubah dari bentuk nyata realis menjadi bentuk dekoratif yang kaya. Gaya ini dibentuk dengan mengadopsi tradisi seni Indonesia Hindu yang disesuaikan dengan kebudayaan Islam pada waktu itu. Sebenarnya stilasi sudah lama ada dan dilakukan sejak masa Hindu-Budha dengan konsep “apa saja yang mempunyai persamaan sifat dianggap sama pula dalam hakikatnya”. Sepintas lalu prinsip sederhana yang membolehkan apa saja boleh, *waton podho* ini, kenyataannya telah melahirkan karya yang sungguh mencengangkan.

Fakta demikian menunjukkan bahwa perkembangan ragam hias dari zaman ke zaman terjalin hubungan dan kontinuitas yang tidak dapat dipisahkan. Perkembangan bentuknya berjalan secara evolutif artinya, yang lama bercampur dengan yang baru, sekalipun rezim kekuasaan sosial politik berubah dari kekuasaan Hindu-Budha berganti ke kekuasaan Islam. Transformasi ragam hias tersebut menunjukkan terjadinya sinkretisme budaya (bukan singkretisme agama). Kesenian yang unik ini tidak akan berkembang dengan baik di masa yang akan datang, jika hanya dilihat dari jendela kecil agama (*fikih*).

ISBN 602972838-5



9 786029 728385