

# **ANALISIS STRUKTURAL SEBUAH METODE PENELITIAN TARI**

**Rina Martiara  
Budi Astuti**



**Badan Penerbit  
ISI Yogyakarta  
2018**

Katalog Dalam Terbitan (KDT) Perpustakaan Nasional Jakarta

## **ANALISIS STRUKTURAL SEBUAH METODE PENELITIAN TARI**

Desain sampul : Y. Sigit Supradah  
Tata Letak : Fakhri B Gunarto

**ISBN : 978-602-6509-22-2**

Diterbitkan pertama : Juli 2018

Penerbit  
Badan Penerbit ISI Yogyakarta  
Jl. Parangtritis Km 6,5, Sewon, Kode Pos 55187 Yogyakarta  
UPT. Perpustakaan ISI Yogyakarta  
Institut Seni Indonesia Yogyakarta  
Jl. Parangtritis Km 6,5, Sewon, Kode Pos 55187 Yogyakarta  
Telp. (0274) 384106, Fax. (0274) 384106

Hak cipta milik penulis dan penerbit di lindungi undang-undang.  
Dilarang mengutip dan memperbanyak tanpa izin tertulis dari penulis atau penerbit, sebagian atau seluruhnya dalam bentuk apapun, baik cetak, photoprint, microfilm dan sebagainya.

Dicetak oleh Multigrafindo Yogyakarta  
Isi di luar tanggung jawab Percetakan

## **KATA PENGANTAR**

Segala puji dan syukur dipanjatkan kehadirat Allah SWT yang telah melimpahkan rahmat dan karunia-Nya, sehingga buku yang berjudul Analisis Struktural : Sebuah Metode Penelitian Tari dapat terselesaikan.

Disadari bahwa terselesaikannya buku ini melibatkan banyak pihak yang membantu baik secara langsung maupun tidak. Untuk itu pada kesempatan ini diucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada:

1. ISI Yogyakarta
2. Perpustakaan ISI Yogyakarta
3. Badan Penerbit ISI Yogyakarta
4. Ben Suharto, sebagai nara sumber utama

5. Dr. Theresia Suharti, senior pengampu mata kuliah Analisis Struktural di Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta
6. Prof. Dr. I Wayan Dana dan Dr. Kardi Laksono selaku reviewer
7. Drs. Djono sebagai Kepala Perpustakaan ISI Yogyakarta
8. Dion Renaldi, Chairunnisa Rohmawati, Harianto, Emma Tiana Riantri

Tidak ada kata lain yang dapat diucapkan kecuali ucapan terima kasih yang tak terhingga, semoga amal baik yang telah diberikan senantiasa mendapat balasan yang layak oleh Allah SWT. Disadari masih banyak kekurangan dan kelemahan pada penulisan buku ini, untuk itu saran dan kritik sangat diharapkan. Semoga buku dapat bermanfaat bagi mahasiswa khususnya, dan dunia ilmu pengetahuan pada umumnya.

Yogyakarta, Juli 2018

Penulis

**Rina Martiara dan Budi Astuti**

# DAFTAR ISI

<b>KATA PENGANTAR.....</b>	<b>iii</b>
<b>DAFTAR ISI.....</b>	<b>v</b>
<b>BAB I PENDAHULUAN.....</b>	<b>1</b>
A. Dasar Kajian.....	4
B. Strukturalisme Levi-Strauss.....	11
C. Teori Simbol .....	16
D. Ringkasan / Pendalaman .....	20
<b>BAB II PENGAMATAN TARI GAMBYONG MELALUI PENDEKATAN BERLAPIS GANDA .....</b>	<b>21</b>
A. Dasar Pemikiran.....	22
B. Kaitan Catatan Lama dengan Gambyong .....	33
C. Analisa dengan Pendekatan Berlapis Ganda.....	39
1. Tari Gambyong Berada dalam Ragam Lembut .....	40
2. Tata Hubungan antar Elemen Dasar .....	41
3. Tata Hubungan Secara Hirarkis .....	46
D. Kesimpulan .....	53
E. Tabel Struktur Tari Gambyong .....	55
F. Ringkasan / Pendalaman .....	69

<b>BAB III ANALISIS STRUKTUR TARI CONDONG (BALI), TARI MANASAI (DAYAK NGAJU), DAN TARI WADIAN DADAS (DAYAK MA'ANYAN)</b> .....	71
A. Analisis Struktural Tari Condong oleh Chairunnisa Rohmawati .....	72
1. Analisis Struktur Tari Condong .....	75
2. Tabel Struktur Tari Condong .....	78
B. Analisis Struktural Tari Manasai (Dayak Ngaju Kalimantan Tengah) oleh Harianto .....	93
1. Tata Hubungan antar Elemen Dasar .....	94
2. Urutan Penyajian .....	95
3. Tabel Struktur Tari Manasai .....	97
C. Analisis Struktural Tari Wadian Dadas dalam Tari Iruang Wudrung Ngalap Amirue pada Masyarakat Dayak Ma'anyan oleh Emma Tiana Riantri. ....	127
1. Analisis Bentuk Keseluruhan Tari .....	128
2. Urutan Penyajian .....	132
3. Tata Hubungan antar Elemen Dasar .....	134
4. Tata Hubungan secara Hirarkis .....	136
5. Tabel Struktur Gerak Wadian Dadas .....	138
D. Ringkasan / Pendalaman .....	152
<b>BAB IV KESIMPULAN</b> .....	155
<b>DAFTAR SUMBER ACUAN</b> .....	157
<b>GLOSSARIUM</b> .....	161

# **BAB I**

## **PENDAHULUAN**

Kajian seni umumnya terbagi dalam dua kategori, yaitu seni dipandang dari segi bentuk (*form*, struktur), yang mengupas seni dari sudut pandang estetika dan filsafat seni; dan seni didekati dari sosial budaya atau humaniora (Ahimsa-Putra, 2000:15). Ketika seni dikritisi dari segi bentuk dari sudut pandang estetika dan filsafat seni, Feldman (1987:471-494) merumuskan metode kritik secara runtut dan sistematis, yaitu menjelaskan secara (1) deskripsi (*description*); (2) analisis kebentukan (*formal analysis*); (3) interpretasi (*interpretation*); dan (4) evaluasi (*evaluation*).

Pada tahap deskripsi sebuah karya seni dijelaskan sesuai jenis dan bentuknya yang khas dengan tingkat pencandraan yang kasat indrawi. Tahap analisis bentuk merupakan analisis semua hal-hal yang berkaitan dengan elemen-elemen dasar atau bagian yang terorganisasi dan teraplikasikan menjadi bentuknya yang utuh. Dari hasil analisis bentuk tadi maka dapat diambil semacam interpretasi yang diharapkan mampu menjembatani hubungan antara bentuk dan makna (*form and*

*content*) penampilan karya tersebut. Pada tahap ini suatu analisis akan disintesis dengan hal-hal yang digunakan pada karya seni tersebut yang dikaitkan dengan ide atau konsep penciptaannya, tujuan dan fungsinya, serta cara penyampaiannya secara keseluruhan (Soedjono,1994:314).

Kategori kedua adalah seni ditelaah dari konteks sosial budaya atau humaniora. Telaah ini menempatkan seni sebagai keseluruhan fenomena dari kebudayaan, yang dalam telaah antropologi dikelompokkan ke dalam dua kategori yakni, telaah yang berciri tekstual dan kontekstual (Ahimsa-Putra, 2000:35-36). Telaah teks atas kesenian memandang fenomena kesenian sebagai sebuah ‘teks’ untuk dibaca, untuk diberi makna, atau untuk dideskripsikan strukturnya, bukan untuk dicari sebab musababnya. Teks dalam hal ini cenderung berdiri sendiri, dan paradigma yang digunakan umumnya masih didominasi oleh paradigma hermeneutik (*interpretative*) dan paradigma struktural.

Telaah ‘kontekstual’ merupakan telaah yang menempatkan fenomena kesenian di tengah konstelasi sejumlah elemen, bagian, atau fenomena yang berhubungan dengan fenomena tersebut, paradigma yang umum dipakai adalah struktural fungsional. Kajian kontekstualistik semakin didominasi oleh paradigma ekonomi-politik, yang melihat kesenian tidak lepas dari berbagai kepentingan politik individu-individu, yang bersangkutan paut dengan kesenian mereka. Selain itu Ahimsa-Putra (1998) juga menampilkan kategori ketiga yang bercorak ‘post-modernitis’, yakni suatu telaah yang menghilangkan batas antara proses analisis dan proses menghasilkan



karya tulis itu sendiri. Arus pemikiran post-modernis ini telah memberikan inspirasi pada cara memandang, menafsir, memahami, dan melukiskan fenomena seni. Ada dua ciri dalam kajian ini, yakni ciri tekstualistik yang semakin pekat (yang berarti pula semakin partikularistik), dan ‘kesadaran politis’ yang semakin kuat dalam etnografi yang dihasilkan. Kedua ciri ini dikatakan sebagai ciri dari kajian yang ‘menteks’ dan ‘mengkonteks’.

Secara etimologis, kata hermeneutika berasal dari bahasa Yunani, *hermeneuein*, yang berarti menafsirkan. Dalam mitologi Yunani, kata ini sering dikaitkan dengan tokoh bernama Hermes, seorang utusan yang mempunyai tugas menyampaikan pesan Jupiter kepada manusia. Tugas menyampaikan pesan berarti juga mengalihbahasakan ucapan para dewa ke dalam bahasa yang dapat dimengerti manusia. Pengalihbahasaan sesungguhnya identik dengan penafsiran. Dari situ kemudian pengertian kata hermeneutika memiliki kaitan dengan sebuah penafsiran atau interpretasi. Ada banyak tokoh dalam hermeneutika. Sebut saja, misalnya, F.D.E. Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Hans-George Gadamer, Jurgen Habermas, dan Paul Ricoeur. (Acep Iwan Saidi, 2008: 376).

Tugas hermeneutika adalah menafsirkan makna dan pesan seobjektif mungkin sesuai dengan yang diinginkan teks. Teks itu sendiri tentu saja tidak terbatas pada fakta otonom yang tertulis atau terlukis (visual), tetapi selalu berkaitan dengan konteks. Di dalam konteks terdapat berbagai aspek yang bisa mendukung keutuhan pemaknaan. Aspek yang dimaksud menyangkut juga biografi kreator (seniman) dan berbagai hal yang berkaitan dengannya. Hal yang harus

diperhatikan adalah seleksi atas hal-hal di luar teks selalu berada dalam petunjuk teks. Ini berarti bahwa analisis harus selalu bergerak dari teks, bukan sebaliknya. Objektivasi melalui struktur adalah usaha menunjukkan relasi-relasi intern dalam struktur atau teks. Di sini tampak bahwa hermeneutika berkait erat dengan analisis struktural. Analisis struktural adalah sarana logis untuk menguraikan teks (objek yang ditafsirkan). (Acep Iwan Saidi, 2008:378)

Namun begitu, analisis hermeneutik kemudian melampaui kajian struktural. Bergerak lebih jauh dari kajian struktur, karena melibatkan berbagai disiplin yang relevan sehingga memungkinkan tafsir menjadi lebih luas dan dalam.

## **A. Dasar Kajian**

Beberapa pendekatan struktur adalah:

Strukturalisme Linguistik (Ferdinand de Saussure)

Strukturalisme Psikologi (Jean Piaget)

Strukturalisme Antropologi (Claude Levi-Strauss)

Strukturalisme Genetik (Lucien Goldmann)

### **Definisi:**

*“...form, in its most abstract sense means structure, articulation, a whole resulting from the relation of mutually dependent factors, or more precisely the way that whole is put together” (Sussane K. Langer, Problems of Arts, 1957:16)*

Terjemahan:

“... bentuk, dalam pengertiannya yang paling abstrak berarti struktur, artikulasi, suatu hasil keseluruhan dari tata hubungan

faktor-faktor yang saling tergantung, atau lebih tepatnya suatu cara keseluruhan itu ditataletakkan secara bersama”

Struktur menurut Jean Piaget, (*Strukturalisme*, 1995)

Struktur adalah bangunan yang terdiri atas unsur-unsur yang saling berkaitan satu sama lain, yang memiliki tiga sifat dasar yaitu: totalitas, transformasi, dan otheregulasi.

Teks, yang tidak lain adalah formulasi bahasa, adalah kumpulan penanda yang sangat kompleks. Saussure mendikotomikan bahasa sebagai penanda (citra akustis, bunyi) versus petanda (konsep). Bahasa adalah lambang yang paling kompleks dibandingkan dengan berbagai hal lain di masyarakat. Strukturalisme yang dipelopori Saussure ini mula-mula digunakan dalam kajian linguistik. Dalam analisis linguistik, Saussure mengembangkan teori-teori yang bersifat dikotomis. Konsep dikotomis tersebut adalah *langue* versus *parole*, penanda versus petanda, sinkronik versus diakronik, dan sintagmatik versus paradigmatis. Penjelasan ringkas mengenai konsep-konsep ini sebagai berikut.

Pertama, *parole* versus *langue*. Sebelum sampai pada dikotomi ini Saussure menyebut satu istilah lain, yakni *langage*. Istilah-istilah ini dapat dijelaskan sebagai berikut. *Parole* adalah seluruh ujaran individu termasuk seluruh konstruksi individu yang muncul dari pilihan penutur. Oleh karenanya *parole* bukan fakta sosial, sedangkan kaidah bahasa adalah seluruh aturan gramatika yang mungkin digunakan oleh para penutur tersebut. Gabungan antara *parole* dengan kaidah bahasa itu kemudian disebut Saussure sebagai *langage*. Namun, kata Saussure, untuk mempelajari bahasa *langage* tidak bisa

dijadikan acuan. Masalahnya, dalam *langage* terdapat ujaran individu. Dalam sebuah masyarakat, ujaran individu tentu saja sangat banyak, beragam, dan kompleks. Saussure kemudian menawarkan istilah *langue* sebagai objek studi bahasa. *Langue* adalah keseluruhan produk yang diajarkan masyarakat dan diterima individu secara pasif. *Langue* bukan kegiatan penutur (Saussure, 1980: 80). Jika *langage* bersifat heterogen, *langue* bersifat homogeny. Dengan demikian, *langue* adalah sebuah sistem, semacam kontrak yang telah dilakukan di antara anggota masyarakat di masa lalu.

Meskipun demikian, antara *langue* dan *parole* terdapat keterhubungan. *Langue* diperlukan agar *parole* dapat dipahami dan menghasilkan segala dampaknya, sedangkan *parole* diperlukan agar *langue* terbentuk. Bagaimanapun, sistem diproduksi oleh berbagai elemen yang berkembang meskipun sifatnya temporal seperti halnya *parole*. Namun, Saussure tetap membedakan dua hal ini. Ia menulis, “Kalau perlu kita mempertahankan masing-masing disiplin tersebut dan bicara tentang linguistik *parole*. Tetapi jangan sampai disiplin tersebut dirancukan dengan linguistik yang sebenarnya, yaitu menjadikan *langue* sebagai objek satu-satunya” (Saussure, 1988:87).

Kedua, penanda dan petanda. Bahasa adalah penanda yang berhubungan dengan petanda lewat sebuah struktur. Relasi antara penanda dengan petanda tidak ditentukan oleh unsur lain di luar bahasa. Dengan perkataan lain, makna bahasa tidak ditentukan oleh sesuatu yang berada di luar dirinya, melainkan oleh struktur dalam bahasa itu sendiri. Warna *merah* dalam sistem lalu lintas misalnya, adalah penanda dari petanda berhenti. Dalam konteks itu, *berhenti*

sebagai makna *merah* bukan dibentuk oleh sesuatu yang berada di luar bahasa. *Merah* berarti *berhenti* karena ada *hijau* yang berarti *jalan terus* atau *kuning* yang berarti *hati-hati*. Itulah sebabnya fonem (bunyi) dalam bahasa berfungsi untuk membedakan makna. Kata *kasur* berbeda maknanya dengan *kasar* sebab yang satu berbunyi akhir u(r), sedangkan yang kedua berbunyi a(r). Demikian Saussure melihat bahasa sebagai sesuatu yang otonom.

Ketiga, diakronik versus sinkronik. Analisis diakronik adalah cara ilmiah yang mempelajari bahasa secara historis atau melihat perkembangannya sepanjang masa. Menurut para Junggrammatiker, pada abad ke-19 cara ini merupakan satu-satunya yang bersifat ilmiah. Tetapi Saussure menolak pandangan ini. Menurutnya, terdapat fakta-fakta bahasa yang hanya dapat diperoleh secara sinkronis saja, yakni dalam satu kurun waktu tertentu (Kridalaksana, 1988:10). Saussure mencontohkannya dengan cara menetak pohon secara horizontal (melintang) dan vertikal (membelah secara memanjang, membujur). Dari potongan melintang akan terlihat serat-serat yang saling berhubungan tempat satu perspektif tergantung pada perspektif yang lain, sedangkan pada potongan memanjang akan terlihat serat yang membentuk tumbuhan. Namun, apa yang terlihat pada penampang yang dipotong melintang tidak mungkin terlihat pada potongan memanjang. Dengan ini Saussure ingin mengatakan bahwa dalam menganalisis bahasa tidak harus melihat fakta sejarahnya. Setiap hal bisa ditandai semata-mata dengan melihat berbagai elemen yang hadir secara sinkronis.

Keempat, sintagmatik versus paradigmatic. Saussure sebenarnya menggunakan istilah asosiatif untuk paradigmatic, tapi istilah asosiatif diganti oleh Louis Hjelmslev menjadi paradigmatic dan istilah inilah yang kemudian digunakan dalam ranah linguistik. Secara sederhana, sintagmatik berarti makna denotatif. Hubungan sintagmatik adalah hubungan ujaran dalam satu rangkaian. Hubungan ini bersifat *in presensia*, yakni elemen-elemennya hadir secara faktual dalam rangkaian ujaran itu, sedangkan hubungan paradigmatic merupakan hubungan yang bersifat *in absentia*. Dalam hubungan *in absentia*, hubungan terjadi secara asosiatif. Menurut Saussure, bentuk-bentuk bahasa dapat diuraikan secara cermat dengan meneliti dua hubungan tersebut (Kridalaksana, 1988:17).

Demikianlah makna bahasa dilihat dari perspektif struktural Saussurian. Pola-pola linguistik ini ternyata kemudian dipakai dalam membedah sebagai gejala kebudayaan dan kemasyarakatan. Dalam bidang kebudayaan dan kemasyarakatan, strukturalisme melihat realitas masyarakat sebagai sebuah sistem dan kurang menghargai peran individu. Individu ditempatkan pada posisi subjek dalam arti sebagai agen, pekerja dalam perusahaan makna. Dalam situasi ini, individu sebenarnya merupakan subjek sekaligus objek. Ia menjadi agen sekaligus juga sasaran dari aturan main, dari sistem. Strukturalisme juga tidak memperhatikan kausalitas, ia lebih melihat relasi-relasi dalam struktur. Strukturalisme lebih berkonsentrasi pada relasi dalam totalitas dari pada mempersoalkan sejarah. Sebab sifatnya yang demikian, dalam kaitannya dengan hermeneutika, sekali lagi, metode struktural hanya berfungsi untuk mengobjektivasi struktur

saja. Dengan kata lain, penggunaan metode ini berhenti pada pembacaan teks yang otonom untuk mendukung (mengobjektivasi) pemaknaan yang dihasilkan dalam tafsir hermeneutik.

Analisis struktur tari –yang memandang tari sebagai sebuah ‘teks’-- pertama kali ditulis oleh Martin dan Pasovar (1961) yang menggunakan sejumlah pernyataan yang menguatkan hubungan antara morfologi dengan struktur. Selanjutnya Adrienne Kaeppler (1972:173-217) menganalisis struktur tari Tonga berdasarkan satu analogi linguistik. Ia menitikberatkan analisisnya pada dua tataran atau unit dasar, yaitu tingkat dalam kategori linguistik yang menggunakan padanan fonem dan morfem dengan menyetengahkan istilah *kinem* dan *morfokin*. Dalam linguistik, bahasa dapat diurai pertama-tama dengan memecah notasi fonetik semua suara yang didengar. Hal ini dapat juga dilakukan oleh seorang penari yang memecah gerak dalam notasi kinetik (seperti notasi Laban) semua gerak tari yang dilihat (Ben Suharto,1987:2). Sistem penganalisaan seperti ini disebut dengan analisis ‘etik’, yang membedakan gerak satu dengan lainnya dengan sistem yang bebas dan mengacu pada perbedaan gerak seperti apa adanya sesuai dengan perbedaan yang sesungguhnya. Di dalam analisis etik, pola-pola gerak secara fisik dijelaskan tanpa mengaitkan dengan fungsi gerak itu dalam sistem tari, sedangkan analisis dengan pendekatan ‘emik’ memperkaitkan hubungan fungsional secara penuh dengan menentukan satuan-satuan kontrasif sebagai dasar deskripsi (Harimurti,1980:41).

Peggy M. Choy (1981) ketika menganalisis tari Jawa (Golek), berusaha mencari jawab atas pertanyaannya ‘jika seseorang menduga bahwa bahasa dan tari dalam satu lingkup budaya yang berbeda dengan budaya lain, maka pandangan semacam apa yang tepat untuk menyelidiki tari Jawa dan hubungan tari Jawa dengan bahasa Jawa?’ Untuk itu ia mengajukan argumen bahwa sebuah teks tari dapat dimengerti sebagai suatu bentuk budaya di mana makna yang terkandung di dalamnya tidak saja hanya materi tekstualnya, tetapi lebih dari pada itu juga mencakup seluruh kontekstualnya. Interpretasi sebuah teks tari tidak hanya melibatkan penetapan unit yang lebih kecil dari tari itu pada tingkatan dasar, tetapi juga penganalisisan dalam keterkaitan keseluruhan tari itu, bahkan juga konteks masa lampau dan sekarang. Pandangan ini ia sebut juga pendekatan berlapis ganda (*multilayered*).

Penelitian tari dapat dikaji dari sisi tekstual maupun kontekstual. Secara tekstual tari dianalisis dari sisi struktur, bentuk, estetis koreografis, sedangkan kajian kontekstual melihat fenomena tari yang lebih menekankan pada perspektif sosio-budaya, sehingga telaah bentuk (struktur) nya akan mengupas tari sebagai simbol yang dikaitkan dengan masyarakat tempat fenomena tari itu hidup. Dalam hal ini penelitian ini menggunakan pendekatan kontekstual dengan pendekatan strukturalisme fungsional. Struktur memandang tari dari sisi bentuk (teks), sedangkan fungsi memandang tari dari konteksnya dan kontribusinya pada konteks tersebut (Ahimsa-Putra,1998:80).



## B. Strukturalisme *Levi-Strauss*

Sudah lama para ahli antropologi melihat adanya hubungan antara bahasa dengan kebudayaan, baik hubungan yang timbal balik, saling mempengaruhi, ataupun hubungan yang lebih menentukan yang bersifat satu arah: kebudayaan mempengaruhi bahasa, atau sebaliknya, bahasa mempengaruhi kebudayaan. Levi-Strauss memandang bahasa dan kebudayaan sebagai hasil dari aneka aktivitas yang pada dasarnya mirip atau sama. Aktivitas ini berasal dari apa yang disebutnya sebagai ‘tamunya tak diundang’ (*uninvited guest*) yakni nalar manusia (*humand mind*). Jadi, adanya semacam korelasi antara bahasa dan kebudayaan bukanlah karena adanya semacam hubungan kausal (sebab-akibat) antara bahasa dan kebudayaan, tetapi karena keduanya merupakan produk atau hasil dari aktivitas nalar manusia (dalam Ahimsa-Putra, 2001:26). Akan tetapi dalam memahami korelasi bahasa dan kebudayaan haruslah memperhatikan tingkat atau level di mana kita mencari korelasi tersebut dan apa yang ingin dikorelasikan. Di sini yang dicari korelasinya adalah cara suatu masyarakat mengekspresikan pandangan mereka pada tataran kebahasaan dan kebudayaan. Korelasi hanya dapat ditampakkan pada tingkat struktur—atau pada *mathematical models*—dan bukan pada *statistical models*. Model-model matematis pada bahasa dapat berada pada tingkatan atau aspek yang berbeda dengan model matematis kebudayaan. Levi-Strauss memberi contoh korelasi yang tampak antara sistem kekerabatan orang-orang Indian di Amerika Utara dengan mitos-mitos mereka, dan dalam cara orang Indian mengekspresikan konsep waktu

mereka. Korelasi semacam ini sangat mungkin ada antara bahasa dengan unsur-unsur kebudayaan yang lain. Strukturalisme Levi-Strauss secara implisit menganggap teks naratif, seperti mitos sejajar atau mirip dengan kalimat berdasarkan dua hal: (1). teks adalah suatu kesatuan yang bermakna (*meaningful whole*), yang dapat dianggap mewujudkan, mengekspresikan, keadaan pemikiran seorang pengarang. Makna teks naratif lebih dari sekedar makna yang dapat ditangkap dari kalimat-kalimat tunggal yang membentuk teks tersebut; (2). teks adalah kumpulan peristiwa-peristiwa atau bagian-bagian yang bersama-sama membentuk sebuah cerita serta menampilkan berbagai tokoh dalam gerak. Makna sebuah teks tergantung pada makna dari bagian-bagiannya; makna sebuah teks ditentukan oleh peristiwa-peristiwa yang mungkin dapat menggantikannya

Inti dari temuan geologis dari pendekatan strukturalisme yang intuitif dari Marx dan Freud adalah sebuah pendekatan untuk “menjelaskan yang kelihatan melalui yang tersembunyi, mendedah hubungan antara yang inderawi dengan yang rasional” (Paz, 1997:xvv). Sebagaimana Levi-Strauss menemukan dalam sistem kekerabatan dengan asumsi dan model dari linguistik dan komunikasi. Larangan incest: antara alam (*nature*: secara umum ada) dan budaya (*culture*: berbeda-beda) dalam konteks relasi sintagmatis dan paradigmatis (dalam Paz, 1997:xviii) mensyaratkan (1). fonem tidak bisa dilihat sebagai suatu entitas yang berdiri sendiri, tetapi selalu dalam konteks relasi; (2). fonem merupakan kumpulan dari ciri pembeda; (3). sebuah ciri pembeda hanya dapat diketahui jika ia ditempatkan pada konteks atau jaring relasi dengan fonem-fonem lain

dalam suatu bahasa. Demikian juga dengan tanda-tanda atau simbol-simbol makna tergantung pada relasinya dengan fenomena lain yang setara misalnya: pria-wanita. Sebab hubungan antara simbol dan yang disimbolkan dalam pikiran manusia bersifat arbitair (semena-mena).

Incest, larangan tersebut dapat dipandang sebagai sebuah penanda. Tanda dari apa? Peralihan antara *nature* dan *culture*, inilah ‘nilai’, ‘makna’ larangan incest dalam kehidupan manusia. Kalau dalam sistem bahasa sebuah fonem memungkinkan terjadinya makna dan memungkinkan terjadinya komunikasi, yaitu pertukaran makna dan informasi antar individu, maka larangan incest dalam kehidupan manusia telah memungkinkan terjadinya pertukaran wanita antar kelompok-kelompok kekerabatan, yang memungkinkan terjadinya ‘masyarakat’ itu sendiri. Keharusan untuk menyatakan apa yang kita maksud, ‘makna’ dari suatu fenomena sosial, menurut Levi-Strauss adalah sesuatu yang berasal dari luar, ‘fungsi’ dalam arti logika atau aljabar, bukan ‘guna’ atau ‘manfaat’ sebagaimana yang diberikan oleh Malinowski. Uraian Levi-Strauss ini dapat menjelaskan secara apik dan cermat kaidah perkerabatan dan perkawinan dengan tabu universal terhadap incest.

Dalam *The Elementary Structures of Kinship* (1936), Levi-Strauss membahas tentang sistem perkawinan dan sistem kekerabatan, yang lebih banyak berbicara tentang model dan struktur. Hal ini sangat berbeda dengan landasan epistemologi positivistik yang sangat mementingkan data empiris serta prosedur verifikasi dengan metode statistik untuk menguji kebenaran suatu teori. Bagi Levi-Strauss perkawinan adalah fenomena sosial yang mempunyai sisi ‘objektif’,

dan dengan mencari sesuatu yang universal, yang '*invariant*', yang tetap, di balik berbagai macam fenomena yang tampak begitu beranekaragam, perkawinan adalah sebuah 'tanda'. Tanda yang berawal dari relasi antar kelompok kekerabatan, yang dalam analisis struktural, makna suatu tanda baru dapat diketahui dengan baik jika tanda tersebut ditempatkan dalam sebuah konteks relasi, dalam sebuah jaringan relasi dengan 'tanda-tanda' yang lain. Perkawinan, larangan incest, eksogami dan keluarga, pada dasarnya adalah 'tanda-tanda' yang membentuk 'sistem kekerabatan' manusia, yang mempunyai nilai kemanusiaan. Selain itu, sebagai sebuah relasi antar kelompok, perkawinan merupakan suatu bentuk proses komunikasi. Komunikasi antar kelompok-kelompok kekerabatan, di mana wanita merupakan wahana bagi berlangsungnya proses komunikasi tersebut. Inilah sebabnya Levi-Strauss mengatakan bahwa komunikasi dalam masyarakat manusia berlangsung dengan perantaraan kata-kata, barang, dan wanita. Jadi perkawinan bukanlah relasi antar tanda, tetapi komunikasi atau relasi antar kelompok melalui sistem tanda yang khusus, yaitu wanita. Dari pendekatan struktural Levi-Strauss menyebabkan kita dapat mengetahui 'fungsi' dari larangan incest dalam kehidupan manusia adalah mengetahui 'nilai' nya, yakni membuat manusia dapat dikatakan manusia, yang berbeda dengan binatang; membuat kelompok-kelompok manusia dapat saling berkomunikasi melalui wanita-wanitanya, dengan begitu membentuk masyarakat.

Umumnya perkawinan masalah individual, tetapi dalam pandangan Levi-Strauss perkawinan dapat dikatakan sebagai

persatuan bukan antara laki-laki dan perempuan, tetapi antara laki-laki dengan laki-laki, dikarenakan setelah menikah wanita akan tinggal bersama suaminya. Dalam kerangka teori Levi-Strauss, wanita dianggap sebagai ‘suatu yang dipertukarkan’. Dari pertukaran ini terjadi persatuan (*union*) antara pria dengan pria. Paradigma ini membuka dimensi pandangan baru tentang perkawinan, keluarga. Keluarga tidak dilihat sebagai bapak-ibu dan anak; tetapi bapak-ibu dan saudara laki-laki ibu. Memahami tentang pranata perkawinan tidak bisa dilepaskan dari fenomena-fenomena lain seperti larangan incest (*incest taboo*), perilaku kekerabatan, dan pranata dalam kehidupan manusia. Paradigma ini dapat mengungkapkan sesuatu yang lebih fundamental yang ada di balik perkawinan dan kekerabatan, sekaligus membangun model-model yang dapat digunakan untuk memahami variasi yang begitu besar dalam fenomena tersebut. Bagi Levi-Strauss fenomena sosial-budaya, seperti misalnya pakaian, menu makanan, mitos, ritual, seperti halnya gejala kebahasaan, dipandang sebagai ‘kalimat atau teks’. Dalam kehidupan sehari-hari langkah semacam ini memang dimungkinkan. Kita dapat menemukan berbagai macam gejala sosial-budaya yang seperti kalimat, karena adanya beberapa syarat terpenuhi, yakni: pertama, gejala tersebut mempunyai makna tertentu yang menunjukkan adanya pemikiran-pemikiran tertentu; kedua, mereka menghasilkan makna ini lewat semacam mekanisme artikulasi, yang menurut Pettit (1977:42; Ahimsa-Putra, 2001:31) terdiri atas tiga macam fenomena yang memiliki ciri-ciri seperti ‘kalimat’ yaitu fenomena seni sastra (*literary arts*) yang naratif, dramatik dan sinematik; fenomena seni bukan

sastra (*non-literary arts*), seperti misalnya musik, arsitektur, dan lukisan; dan fenomena seni adat (*customary arts*), seperti misalnya pakaian, masakan, dan seni pertunjukan.

Untuk menghindari interpretatif yang terlalu subjektif –dengan satu asumsi bahwa ada kecenderungan manusia dapat (seolah-olah) tanpa batas untuk ‘melihat’ struktur di balik berbagai macam gejala, sehingga seringkali terjadi kesemena-menaan interpretasi, maka dipakai kajian struktural Levi-Strauss. Analisis struktural Levi-Strauss dipakai untuk mengupas *humand mind* (nalar kemanusiaan) yang diasumsikan merupakan bagian dari ‘pandangan dunia’ masyarakat..

Di dalam fenomena tari terdapat logika-rasional yang dapat ditangkap di dalam struktur tari berkait dengan ketertaan (*order*) dan keterulangan (*regularities*) yang merupakan hukum-hukum matematika yang merupakan struktur yang ada di alam nirsadar orang-orang. Dengan metode analisis struktural makna-makna yang ditampilkan dari berbagai fenomena tari dianggap akan dapat menjadi lebih utuh. Analisisnya tidak saja pada upaya mengungkapkan makna-makna referensialnya saja, tetapi juga membuka logika yang ada di balik ‘hukum-hukum’ yang mengatur proses perwujudan berbagai fenomena semiotik dan simbolis yang bersifat tidak disadari oleh masyarakat.

### **C. Teori Simbol**

Dalam berbagai keragamannya perwujudan kesenian senantiasa terkait dengan penggunaan kaidah-kaidah dan simbol-

simbol. Penggunaan simbol dalam seni, sebagaimana juga dalam bahasa, menyiratkan satu bentuk pemahaman bersama di antara warga-warga pendukungnya. Perwujudan seni, sebagai suatu kesatuan karya, dapat merupakan ekspresi yang bermatra individual, sosial, maupun budaya, yang bermuatan isi sebagai substansi ekspresi yang merujuk pada berbagai tema, interpretasi, atau pengalaman hidup tertentu. Pertama, karya seni berisikan pesan dalam idiom komunikasi, dan kedua merangsang semacam perasaan misteri; yaitu sebuah perasaan yang lebih dalam dan kompleks dari pada apa yang tampak dari luar dalam konteks pemikiran intelektual. Karya seni sebagai simbol, atau kategori tempat yang dibuat oleh manusia secara sengaja, di dalamnya termuat baik simbol manasuka (*arbitrary symbol*) maupun simbol ikonik (*iconic symbol*). Simbol-simbol dalam kesenian adalah simbol ekspresif, yang berkaitan dengan perasaan atau emosi manusia, yang digunakan ketika mereka terlibat dalam kegiatan atau komunikasi seni (Berger, 1984:7).

Dalam buku *Philosophy in a New Key*, Sussane K. Langer (1967) mengatakan bahwa simbol tidak mewakili objeknya, tetapi wahana bagi konsep tentang objek. Berbicara mengenai sesuatu, kita berbicara tentang konsep sesuatu itu, dan bukan sesuatu itu sendiri. Simbol-simbol harus diartikan. Bila sebuah simbol diungkapkan, maka muncullah makna. Langer (1967) membedakan antara simbol diskursif dan simbol presentatif. Simbol diskursif digunakan dalam bahasa tulis dan lisan untuk keperluan komunikasi dengan pihak lain, jadi lebih berupa penjelasan tentang sesuatu, sedangkan simbol presentasi, misalnya gambar merupakan bahasa presentasi suatu

makna yang tak terkatakan dalam simbol diskursif. Jadi simbol presentasi lebih bersifat penggambaran. Akan tetapi simbol seni, menurut Langer, melampaui batas kedua jenis simbol di atas. Simbol seni merupakan wilayah ketiga simbol. Seni adalah fenomena sensoris yang mengandung makna implisit, misalnya dalam ritus dan mitos, namun bersifat lebih besar dan umum. Pemaknaan seni tidak lepas dari wujud simbolnya meskipun secara teoretik terpisah darinya. Masalahnya, dari mana simbol itu muncul?. Upacara adalah rentang waktu kehadiran yang transenden di ruang upacara. Kehadiran itu berlangsung selama artefak seni itu berproses. Pengalaman seni adalah pengalaman religi. Pengalaman estetik adalah pengalaman etik (Sumardjo, 2006:181).

Geertz adalah teoretisi yang pandangannya dianggap penting dalam menafsirkan kebudayaan. Ia berpendapat bahwa ‘kebudayaan’ berarti ‘suatu pola makna yang ditularkan secara historis, yang diejawantahkan dalam simbol-simbol, suatu sistem konsep yang diwarisi, terungkap dalam bentuk-bentuk simbolis, yang menjadi sarana manusia untuk menyampaikan, mengabadikan, dan mengembangkan pengetahuan mereka tentang sikap-sikap mereka terhadap hidup’. Bentuk-bentuk simbolis dalam suatu konteks sosial yang khusus, mewujudkan suatu pola atau sistem yang dapat disebut suatu kebudayaan. Menafsirkan suatu kebudayaan adalah menafsirkan sistem bentuk simbolnya guna menurunkan makna autentiknya. Jadi, ‘makna yang diejawantahkan dalam simbol’, ‘konsep yang terungkap dalam bentuk simbolis’, merupakan pusat kajian kebudayaan.



Dengan memusatkan perhatian pada simbol-simbol keagamaan atau yang suci, Geertz memberikan paradigma: simbol keagamaan berfungsi mensitesiskan etos suatu bangsa, --nada, watak, mutu hidup mereka, gaya, rasa moral dan estetisnya—serta pandangan hidup mereka—gambaran yang mereka punyai tentang cara hal ikhwal apa adanya, gagasan-gagasan mereka yang paling komprehensif tentang tatanan. Simbol keagamaan adalah simbol-simbol yang mensintesiskan dan mengintegrasikan ‘dunia sebagaimana dihayati dan dunia sebagaimana dibayangkan’ (dalam Dillistone, 2002:116). Budaya ditafsirkan sebagai sebuah proyeksi dari realitas sehari-hari yang penuh pertentangan dan teks-teks yang tak terpecahkan; proyeksi disampaikan melalui struktur tertentu yang bersifat dialektis; dialektika ini terdapat baik pada tingkat kognitif (pikiran) maupun empiris di luar pemikiran nalar manusia.

Cara hidup dan pandangan hidup saling melengkapi, kerap kali melalui satu bentuk simbolis. Hal ini memberikan gambaran tatanan yang komprehensif dan pada waktu yang sama mewujudkan pola sintetis perilaku sosial. Ada kesesuaian antara gaya hidup dan pandangan hidup --susunan tatanan universal-- dan hal ini terungkap dalam sebuah simbol yang terkait dengan keduanya.

#### D. Ringkasan/ Pendalaman

Untuk mengawali proses kerja Analisis Struktural, deskripsikan tari yang anda pilih untuk tugas kelas dengan rincian sebagai berikut:

1. Tema Tari
2. Pelaku
3. Gerak
4. Ritme dan Tempo Tari
5. Iringan/ Musik Tari
6. Tempat Pertunjukan
7. Pola Lantai
8. Waktu Pertunjukan
9. Pakaian
10. Rias
11. Properti
12. Perlengkapan

## **BAB II**

### **PENGAMATAN TARI GAMBYONG MELALUI PENDEKATAN BERLAPIS GANDA**

Tulisan dalam bab ini merupakan hasil pemikiran Ben Suharto yang dituangkan dalam makalah yang berjudul “Pengamatan Tari Gambyong Melalui Pendekatan Berlapis Ganda” yang merupakan Kertas Kerja pada Temu Wicara Etnomusikologi III di Medan pada tanggal 2 sampai dengan 5 Februari 1987. Tulisan ini adalah hasil analisis yang dilakukan oleh Ben Suharto pada tari Gambyong dengan mengadaptasi pemikiran dari Adrienne Kaeppler, Martin dan Pasovar. Kerja keras Ben Suharto (1987) menghasilkan kertas kerja yang pada saat itu mampu menjawab kebutuhan akan metode/cara menganalisis tari secara struktur dengan menganalogikan tari seperti bahasa.

Dasar pemikiran Ben Suharto ini selanjutnya diterapkan dalam kelas Analisis Struktur Tari. Sampai saat ini metode ini dirasa relevan namun telah dielaborasi dengan pendekatan struktural lainnya.

Pemikiran Ben Suharto ini tetap dipakai sebagai acuan dasar untuk mendedah tari pada kelas Analisis Struktural Tari sehingga dipandang penting untuk menuliskannya kembali agar tidak hanya terhenti pada sebuah kertas kerja. Jika dalam tulisan ini terdapat kata

“penulis” maka yang dimaksudkan sebagai penulis adalah Ben Suharto.

## **A. Dasar Pemikiran**

Berbagai sarjana tari atau para sarjana yang berkecimpung dalam dunia tari telah melakukan penganalisaan tari melalui pendekatan struktural, yaitu pendekatan yang berkembang pertamanya sebagai wilayah atau bidang studi bahasa. Pendekatan itu dalam bidang studi bahasa disebut dengan istilah *linguistik* atau ilmu tata-bahasa.

Pada awal abad ke XX para ahli menggunakan contoh dalam menjelaskan pengertian struktur ini dengan analogi organik. Salah satu contoh tentang analogi tersebut yang paling banyak dikutip adalah pernyataan Redcliffe Brown, yang menyatakan bahwa organ seekor binatang terdiri dari sebuah cahaya sel dan celah zat cair yang berhubungan, sehingga keduanya tidak semata-mata dipandang sebagai sebuah kumpulan saja, melainkan sebagai suatu sistem integrasi molekul yang rumit atau kompleks. Sistem tata hubungan di mana unit-unit dihubungkan adalah merupakan struktur organik. Istilah organik yang dimaksud di sini bukanlah yang dimaksud dengan struktur; organik adalah kumpulan unit-unit (sel atau molekul) yang ditata dalam sebuah struktur, yaitu dalam seperangkat tata hubungan; organisme mempunyai struktur. Sehingga dengan penjelasan itu Redcliffe Brown mendefinisikan struktur sebagai seperangkat tata hubungan di dalam kesatuan keseluruhan (Royce 1980: 65).

Penelitian tari yang menggunakan padanan bahasa sebagai pendekatan dapat dirangkum dalam 2 (dua) metodologi yang dipandang semakin menampakkan pemantapannya, yaitu:

1. Terminologi universal elemen dasar gerak tari.
2. Aturan gramatikal universal gerak tari.

Kedua metodologi ini dianggap dapat diterapkan sebagai pendekatan untuk segala bentuk tari dari berbagai lingkup budaya (Choy 1981:viii-ix).

Apa yang dapat dikemukakan sebagai contoh untuk penerapan metodologi yang pertama, yaitu karya atau tulisan Kaeppler dalam menganalisa Tari Tongan. Ia menitikberatkan analisisnya pada dua tataran atau unit dasar yaitu tingkat dalam kategori linguistik yang menggunakan padanan *fonem* dan *morfem*, yang mengetengahkan istilah *kinem* dan *morfokin* (Kaeppler 1972:174). Seorang sarjana linguistik menguraikan bahasa dengan pertama-tama memecah notasi fonetik semua suara yang didengar, dan hal ini dapat pula dilakukan oleh seorang penari yang memecah dalam notasi kinetik (seperti notasi Laban) semua gerak tari yang dilihat. Sistem penganalisaan semacam itu disebut dengan analisa etik yang membedakan gerak satu dengan lainnya dalam sistem yang bebas dan mengacu pada perbedaan gerak seperti apa adanya sesuai dengan perbedaan yang sesungguhnya. Di dalam analisa etik, pola-pola gerak secara fisik dijelaskan tanpa mengkaitkan dengan pendekatan emik mempersatukan hubungan fungsional secara penuh dengan

menentukan satuan-satuan kontrasif minimal sebagai dasar deskripsi (Kridaleksana 1982:41).

Kaeppler tidak menggunakan analisa dengan sistem etik, tetapi ia memperlakukan *kinem* yang menjadi padanan *fonem* sebagai sasaran untuk analisa dengan pendekatan emik. Dengan analisa emik akan dapat disusun inventarisasi gerak bermakna yang disebut *kinem*, yaitu unit yang sepadan dengan fonem, berupa unsur yang dipilih dari semua kemungkinan gerak dan sikap, yang dikenal memiliki makna bagi orang dari kalangan tradisi di mana tari itu hidup dan berkembang. Selanjutnya Kaeppler menjelaskan bahwa *kinem* merupakan gerak dan sikap yang meskipun tidak mempunyai maknanya sendiri, tetap saja merupakan unit dasar dari semua tari di kalangan tradisi tertentu disusun. Tugas pertama analisa struktur adalah melokalisasikan unit dasar gerak tari tradisi tertentu dan mendefinisikan teba kemungkinan variasi di antara unit-unit tersebut (Kaeppler 1972:174).

Analisa etik digunakan untuk eksperimentasi dalam usaha mendapatkan penetapan perbedaan gerak secara lebih akurat dalam rangka mendapatkan perbedaan gerak pada gilirannya sewaktu menganalisa dengan menggunakan pendekatan emik. Bila pada waktu pengujian untuk memperoleh kejelasan adanya perbedaan gerak dalam tataran *kinem* ternyata terdapat perbedaan yang tidak menjadikan masalah bagi para ahli di kalangan tradisi di mana tari itu diselidiki, maka gerak itu merupakan *allokine* dari sebuah *kinem*. Dengan kata lain ternyata antar pribadi mempunyai variasi dalam melakukan sesuatu gerak yang pada dasarnya mempunyai bentuk yang sama.

Dalam menganalisa Tari Tongan, Kaeppler menyatakan bahwa pada tingkat *kinem* ia hanya melihat pada kontur gerak saja, sehingga ia tidak melibatkan pertimbangan aspek waktu di dalamnya, sebab pada tingkat *kinem* perbedaan aspek waktu masih tidak dipandang sebagai sesuatu yang berbeda.

Untuk menetapkan pola gerak dan sikap pada tingkat *kinem*, ia menggunakan analisa kontrastif yang mirip dengan proses dalam bahasa untuk mendapatkan *fonem*. Pola gerak dan sikap yang tidak berbeda secara kontras sehingga dapat dilihat sebagai variasi dikelompokkan sebagai *allokine*, sehingga dengan demikian dimungkinkan untuk mendefinisikan batas kinem berikut variasinya. Sedangkan pola gerak dan sikap ini memiliki perbedaan secara kontras dapat dipandang sebagai *kinem* yang lain berikutnya.

Pada tingkat *kinem* ia menggunakan suatu konstelasi yang dihasilkan melalui tiga bagian tubuh yaitu kaki, tangan, dan kepala sehingga sistem gerak bermakna. Sedangkan torso dan pinggul meskipun bergerak juga tetap tidak bermakna oleh karena itu tidak dianggap berbeda oleh masyarakat pendukungnya. Setelah inventarisasi seluruh *kinem* sebagai tingkat pertama analisa struktural ini, maka barulah dilanjutkan dengan pengelompokan untuk mendapatkan tingkat yang kedua, yang ia sebut dengan tingkat *morfokin* (*morfokinem*), sebagai satuan atau unit yang lebih besar.

Tingkat kedua organisasi struktural gerak tari, ia sebut dengan istilah tingkat *morfokinemik* dan merupakan padanan dengan tingkat *morfem* pada struktur bahasa. Ia mendefinisikan *morfokin* sebagai unit terkecil yang memiliki makna dalam struktur pada sistem gerak.

Tetapi ia mengingatkan bahwa penjelasan tentang makna tidak harus dalam makna naratif atau penggambaran hal tertentu, meskipun beberapa di antaranya memang begitu. Makna ia maksudkan bahwa sesuatu wujud dapat dikenal sebagai gerak tari. Sebagaimana diketahui bahwa pada tingkat *kinem* sebagaimana pula pada tingkat *fonem* dalam bahasa, di kalangan luas secara tidak disadari menjadi kesatuan yang terpisah bagi mereka yang biasa menyajikannya. *Morfokin* merupakan kombinasi *kinem* baik gerak dan sikap ke dalam alunan gerak dengan awal dan akhir yang jelas. Dan hanya beberapa macam kombinasi saja yang dipandang mempunyai makna. Penggabungan itu tidaklah dengan urutan yang linear seperti pada bahasa. Dapat pula sebuah *morfokin* terdiri dari segelintir *kinem* yang jelas satuan-satuan tersebut tidak dapat dibagi atau diperinci tanpa mengubah atau merusak maknanya. Kombinasi ini dikenal sebagai gerak oleh para pelaku tari tradisi tertentu dan biasanya mempunyai nama.

Pada dasarnya analisa struktural pada tari Tongan yang telah dilakukan oleh Kaeppler ini menggunakan padanan linguistik terutama pada elemen dasar yaitu tingkat satu dan tingkat dua saja sebagai tingkat *kinemik* dan tingkat *morfokinemik* seperti tingkat *fonem* dan tingkat *morfem* pada bahasa. Dalam analisisnya ia membagi tari Tongan dalam empat tingkat. Pada tingkat yang ketiga ia menggunakan istilah motif yang ia definisikan sebagai kombinasi *morfokin* yang seringkali terjadi sehingga membentuk satuan pendek di dalamnya. Ia sering menyebutnya dengan kombinasi motif-motif sebab kemiripannya dengan yang disebut motif pada seni visual.



Meskipun banyak di antara motif tidak memiliki nama, tetapi kombinasi itu mempunyai asosiasi kata, dan menjadi ilustrasi pilihan budaya tari Tongan dalam menginterpretasikan tidak dengan pernyataan tetapi bersifat kiasan.

Pada tingkat yang keempat sudah merupakan genre tari. Penetapan sebuah tari tergantung dari kombinasi motif yang dipakai dalam suatu tarian. Empat tingkat yang ditemukan untuk mengulas seluruh data yang relevan pada tari Tongan ini hanya khusus dan sah untuk tari Tongan itu sendiri. Sehingga dengan begitu sangatlah dimungkinkan bahwa suatu tari yang berasal dari lingkungan budaya tertentu hanya memiliki tiga tingkatan saja, tetapi bukan tidak mungkin memiliki lebih dari lima tingkat. Kaeppler menyatakan bahwa tingkat yang dianggapnya paling universal sehingga dapat diterapkan untuk segala sistem gerak hanyalah pada tingkat *kinemik* dan tingkat *morfokinemik* saja. Sedangkan tingkat-tingkat sesudah kedua tingkat tersebut dalam pengorganisasian gerak lebih bebas tergantung pada sistem budaya eksternalnya.

Sebenarnya mirip apa yang telah dilakukan oleh Kaeppler telah dilakukan juga oleh dua orang sarjana tari dari Eropa yang menyelidiki tari Hongaria. Kedua orang itu adalah Martin dan Pesovar. Mereka mengemukakan pentingnya kejelasan pengertian morfologi dan struktur dengan mengatakan bahwa konstruksi organik sebuah tari hanya dapat diungkapkan dengan memisah-misahkan keseluruhan tari ke dalam komponen bagian-bagiannya. Oleh karena itu mereka menganggap sebagai prasyarat bagi setiap penganalisaan secara struktural untuk terlebih dahulu secara tepat dan baik

mengenali dan membedakan bagian-bagian dan unit-unit suatu tari. Dengan begitu jelaslah bahwa mereka mengacu pada analisa bentuk atau morfologi tari. Dengan cara penganalisaan semacam itu mereka membedakan bagian-bagian yang menunjang suatu tata hubungan hirarkis satu dengan lainnya (Royce 1980:66).

Martin dan Pesovar menyebut satuan atau unit terkecil pada tari Hongaria yang tak dapat dibagi lagi dengan istilah unsur kinetik (*kinetic element*). Selanjutnya mereka menyatakan bahwa meskipun elemen kinetik tidak dapat dibagi lagi ke dalam gerak independen yang lebih kecil, namun tidak berarti bahwa elemen-elemen tersebut tidak dapat dianalisa dan dibagi ke dalam fase-fase.

Unsur kinetik mempunyai fungsi ganda, yaitu pertama bila beberapa unsur kinetik disatukan maka dapat membentuk apa yang mereka sebut unit minor tari. Sedangkan yang kedua yaitu bahwa suatu unsur kinetik dapat disisipkan di antara unit-unit tertentu baik untuk menyambung maupun untuk membentuk unit mayor. Di dalam struktur tari unsur kinetik bersama dengan unit-unit lain yang serupa membentuk sesuatu yang oleh Martin dan Pesovar dikategorikan sebagai bagian. Pada tingkat berikutnya mereka menyebut dengan istilah motif, yang merupakan unit organik terkecil dalam tari, yaitu unit di mana pola ritme dan kinetik membentuk suatu struktur yang secara relatif mirip dan berulang, atau muncul kembali. Keberadaan motif ada pada kesadaran penari, dapat dihafalkan, dan diulang dalam tari. Hal itu tidak berlaku pada tingkat unsur kinetik. Motif dianggap masuk dalam kategori unit minor. Melalui gerak yang silih berganti, pengulangan dan penyatuan unit minor dan bagian

membentuk unit mayor dan dengan cara itu kesemuanya teruntai dalam gerak tari.

Penggunaan metodologi yang kedua dengan mencari aturan gramatikal universal gerak tari telah dilakukan oleh Williams. Dengan pengaruh karya Ardener, Crick dan Chomsky, ia mendefinisikan suatu hukum gerak dan berbagai aturan transformasional yang dapat diterapkan untuk tari apa saja termasuk tari ritual, dan selanjutnya dapat dipergunakan untuk perbandingan lintas budaya. Hukum dan aturan memungkinkan pemerincian kata-kata ke dalam *morfem* dan *fonem*. Selanjutnya Williams juga mendefinisikan grammar tari sebagai artikulasi skala gerak yang dari antara gerak itu dipilih untuk tari tertentu. Istilah skala tersebut mengacu sebagaimana skala dalam pengertian musik Barat (Choy 1981:x-xi).

Seperti Williams maka karya Singer dipengaruhi oleh Chomsky, tetapi di samping itu ia juga mengacu pada Jakobson, Halle, dan Keyser dengan mengembangkan grammar universal berdasarkan teori struktur metris tari. Pola metrikal tersebut menjadi instrumen dalam pengorganisasian gerak ke dalam urutan dan selanjutnya ke dalam bentuk tari. Ia memperoleh aturan tersebut agar dimungkinkan adanya kaitan gerak tari dan pola metrikalnya (Kaeppler 1978:45 dalam Choy 1981:xi).

Woodard menganalisa sebuah tari Jawa (Golek Lambangsari), dengan cara mendefinisikan struktur gramatikal. Ia mendefinisikan berbagai macam unit tari yaitu: unit gerak dasar, sub frase, frase, dan dalam pengertian yang lebih luas lagi pada tingkat frase gerak dasar. Selanjutnya ia membicarakan bagaimana semua gerak antar unit

dipadukan. Meskipun Woodard kadangkala menggunakan terminologi aslinya, tetapi tidak seperti Kaeppler, ia tidak menaruh perhatian dengan kategori konsep Jawa, sehingga dengan begitu ia lebih menggunakan pendekatan etik (secara bebas dari lingkungan budaya) dalam menganalisa bahan tanpa pautan dengan faktor lain seperti struktur musikal dan aspek budaya lainnya (Choy 1981:x).

Berbeda dengan kedua metodologi yang telah terurai sebelumnya, maka saya tergoda untuk mengamati apa yang telah dilakukan oleh Choy dalam menganalisa tari Jawa (Golek). Memang ia mengacu pada apa yang telah dilakukan oleh Kaeppler terutama dalam penganalisaan elemen dasar, serta penggunaan pendekatan etik, dan bahkan juga seperti Martin dan Pesovar ia mencari tata hubungan antar komponen yang satu dengan lainnya di dalam pengorganisasian gerak tari secara hirarkis. Sehingga dengan demikian dari pendekatan struktural ia mengupas tentang dua masalah sebagai berikut:

1. Gerak yang mandiri dan yang tumpang tindih (gerak yang secara kebetulan bersamaan terjadi).
2. Hubungan secara hirarkis.

Secara menyeluruh tulisannya menggunakan sebuah pendekatan sebagai jawaban atas pertanyaan yang ia ajukan tentang pengandaianya: "Jika seseorang menduga bahwa bahasa dan tari dalam satu lingkup budaya berbeda dengan lingkup budaya lain, maka pandangan semacam apa yang tepat untuk menyelidiki tari Jawa dan hubungan tari Jawa dengan bahasa Jawa?". Di dalam menjawab pertanyaan tersebut ia memilih untuk menarik garis besar padanan

dengan bahasa yaitu dengan memperlakukan tari sebagai suatu teks. Sebuah teks tari dapat dimengerti sebagai suatu bentuk budaya di mana makna yang terkandung di dalamnya tidak saja terbatas hanya pada materi tekstualnya, tetapi lebih dari itu juga mencakup seluruh kontekstualnya. Interpretasi sebuah teks tari tidak hanya melibatkan penetapan unit yang lebih kecil tari itu pada tingkat dasar, tetapi juga penganalisaan dalam keterkaitan keseluruhan tari itu, bahkan termasuk juga konteks masa lampau dan sekarang. Pandangan dalam karya Clifford Geertz, Paul Ricouer, Gregory Bateson, dan Alton Becker. Choy menyatakan bahwa pandangan yang ia kemukakan dapat disebut dengan pendekatan berlapis ganda (*mutilayered*).

Menurut Geertz analisa kebudayaan dapat dianggap sebagai sebuah interpretasi makna, dan bukan semata-mata usaha untuk mendapatkan penetapan tata aturan atau hukum. Selanjutnya Geertz pula yang menyatakan bahwa bentuk budaya dapat diperlakukan sebagai teks, sebagai karya imajinatif yang tersusun dari materi sosial (Geertz 1973:449, dalam Choy 1981:xi). Sebenarnya pemikiran tentang penyusunan sebuah model teks ini telah dilakukan sebelumnya oleh Ricouer yang tulisannya tentang teks sebagai karya wacana sangatlah bermanfaat terutama sifatnya yang memiliki keluwesan dan memungkinkan hubungan struktur batin (*inner structure*) teks itu dengan penekanan pentingnya teks yang telah ada sebelumnya.

Kupasan seperti itu dapat dipandang sebagai langkah lanjut dalam memperoleh pengetahuan tentang pola yang lebih luas, atau dalam hal ini hubungan antara tari dengan bahasa. Bateson menyebutnya dengan istilah metapola (*metapattern*). Pendapat Bateson ini telah mendorong

Choy dalam mencoba untuk mencari hubungan tersebut, sebab ia memandang hal tersebut sangat berguna secara metodologis dalam usaha untuk mencari keterkaitan antara tari dan teks, tidak hanya karena Bateson mengenal urutan yang ada dalam organisme, tetapi urutan yang ada antar organisme (Choy 1981:xii).

Wilayah jangkauan tulisan tentang Gambyong ini tentu saja tidak akan mampu menyelesaikan secara lengkap dan tuntas dalam kesempatan ini. Tetapi setidaknya diharapkan mampu memberikan gambaran tentang kerangka kerja yang dapat dikembangkan melalui pendekatan berlapis ganda ini sebagai salah satu alternatif dalam mengembangkan metodologi penelitian tari lebih lanjut dalam ruang dan waktu atau kesempatan yang lain.

Walaupun terdapat beberapa perbedaan, namun pada dasarnya kerangka kerja yang dipergunakan dalam tulisan ini mengacu pada tulisan Choy dalam menganalisa tari Golek, sebagaimana ia mengutip pula dari konsep yang dikemukakan oleh Ricouer tentang empat sifat yang dimiliki bahasa sebagai komunikasi, yaitu:

1. Mengacu pada waktu
2. Mengacu pada subyek
3. Mengacu pada alam
4. Mengacu pada penghayat

Selanjutnya masih ditambah dua sifat yang berkaitan dengan pengertian teks sebagai keutuhan keseluruhan yang dapat diterapkan untuk mengupas tari melalui:

5. Keterkaitan di antara komponen-komponennya
6. Teks awal lainnya untuk dapat dibandingkan dengan materi yang dipilih untuk tulisan ini

Butir 5 dan 6 menjadi pokok pembicaraan penulisan dalam kertas kerja yang disampaikan dalam kesempatan ini.

## **B. Kaitan Catatan Lama dengan Gambyong**

Telah disebutkan dalam babad (*Serat Babad Ilaila*) bahwa pada awalnya ketika kehidupan masyarakat di Jawa mulai ditata dengan peraturan agama Hindu, terdapat enam kelompok (sekte) yang dikenal memiliki tata cara sendiri dalam mengatur kehidupan masing-masing kelompok penganut sekte tersebut dan termasuk pula tata cara dalam upacara perkawinan. Pada agama Sambo menggunakan *balado* artinya dalam upacara pengantin wanita harus melompati alat kerja pria seperti: *waluku*, *garu*, *linggis*, *pacul*. Sedangkan pengantin pria melangkahi alat kerja yang dipakai sehari-hari oleh wanita, antara lain: *kukusan*, *enthong*, alat menenun, dsb. Pada agama Brahma menggunakan *badhudhak*, yaitu para anggota keluarga pria menari bersama warga pengantin wanita. Pada agama Indra menggunakan *sintren* dan *encer*, artinya antar anggota keluarga pria dan wanita saling beradu kata atau bersilat lidah (*prang catur*) untuk menunjukkan keterlibatan dalam perjamuan perkawinan. Pada agama Wisnu menggunakan *patah* yang semula memang sepasang pria dan wanita yang berpakaian kembar dengan pengantin yang

sesungguhnya, dengan maksud untuk mengelabui orang-orang yang bermaksud jahat agar pengantin yang sesungguhnya dapat terhindar dari bahaya. Agama Bayu menggunakan *batayong*, artinya bila pengantin pria diarak menuju ke rumah pengantin wanita, maka warga pengantin wanita harus menghalangi dengan *warana* atau dinding penyekat yang terbuat dari kayu, yang harus mampu dirobuhkan. Agama Kala menggunakan *lempeng*, artinya warga pengantin pria dan wanita saling berkelahi, dan bagi yang kalah akan dikenai denda, serta pada waktu mengarak penganting menggunakan *edan-edanan*, *reog*, dan *barongan*.

Selanjutnya disebutkan pula bahwa dalam perkembangannya upacara-upacara tersebut menjadi bercampur satu dengan lainnya. Dan bekas-bekas upacara seperti itu masih dapat dijumpai sampai sekarang. Dalam hubungannya dengan tulisan ini apa yang terdapat pada upacara perkawinan penganut Brahma, masih dapat dicari kaitannya dengan apa yang terjadi pada Tayub sebagai tarian bersama pria dan wanita, dan utamanya bahwa tari itu masih lekat dalam upacara kesuburan. Kata *tayub* itu sendiri berasal dari kata *sayub* yang artinya makanan atau minuman yang sudah basi, dan untuk minuman berarti minuman keras yang menjadi bagian yang tidak terpisahkan dengan penyelenggaraan Tayuban.

Tetapi titik perhatian dalam Tayuban ini adalah penari wanita yang disebut: *tledhek*, *ronggeng*, *tandhak*. Kedudukan para penari *tledhek* ini di tengah masyarakat sering kontradiktif, sebab di satu pihak mereka dinilai sebagai wanita berstatus rendah, terutama banyak dikaitkan dengan kehidupan prostitusi. Tetapi di lain pihak kehadiran



mereka tetap dibutuhkan karena banyak desa yang tanpa upacara bersih desa dengan menyelenggarakan Tayub mereka percaya bahwa akan timbul malapetaka yang tidak mereka harapkan. Bahkan lebih dari itu sering diharapkan sebagai sarana penyembuh sakit anak-anak.

Penari *tledhek* sebagai penari jalanan tampaknya sudah dikenal cukup lama. Hal ini terbukti adanya dongeng yang menceritakan sebuah peristiwa yang terjadi pada zaman kerajaan Demak atau pada zaman para wali. Peristiwanya tentang seorang pemahat yang mendapat perintah/petunjuk untuk membuat patung wanita yang cantik. Setelah selesai pahatan itu diletakkan begitu saja di pinggir jalan. Sewaktu seorang tukang jahit melewati dan melihat patung itu maka ia membuatkan pakaian untuk patung yang masih telanjang itu. Demikian pula yang terjadi ketika seorang tukang yang membuat perhiasan emas ikut pula melengkapinya. Di rumah masing-masing ketiga orang itu berpuasa memohon kepada Allah agar patung itu dapat betul-betul hidup. Atas kuasa Allah melalui seorang wali, maka patung itu betul-betul hidup sebagai penari wanita yang sangat cantik. Ketiga orang itu saling berebut untuk dapat memiliki wanita tersebut, sehingga terjadi pertengkaran. Atas kebijaksanaan wali maka mereka bertiga diminta untuk mengikuti kemanapun wanita itu pergi menari berkeliling ke berbagai tempat, tanpa seorangpun di antara mereka boleh memiliki wanita itu (Holt 1967:113). Karena dongeng semacam itu dikaitkan dengan seorang wali sebagai pemuka agama, maka bukan tidak mungkin bahwa terdapat ajaran moral tentang bagaimana seseorang harus bersikap terhadap seorang penari wanita semacam itu.

Ceritera tentang penari *tledhek* yang masih cukup dikenal yaitu berkaitan dengan peristiwa Ki Ageng Mangir yang dianggap menentang kekuasaan Panembahan Senopati pada zaman awal dinasti Mataram abad XVII. Kesaktian pusaka tombak Baru Klinthing dianggap lebih sakti daripada pusaka terbaik yang dipunyai kerajaan Mataram yaitu Kyai Pleret. Oleh karena itulah Panembahan Senopati menghindari untuk berhadapan langsung dengannya. Senopati memilih cara dengan mengutus putrinya yang bernama Pembayun untuk menyamar sebagai penari *tledhek barangan (ngamen)* dengan iringan beberapa instrumen gamelan yang pemainnya berfungsi sebagai pengawal sang putri. Tugas pokoknya agar menimbulkan daya pikat Kyai Ageng Mangir, yang akhirnya memang terpikat bahkan memperistrinya. Kyai Ageng Mangir dapat dibujuk untuk menghadap Senopati sebagai mertuanya, tetapi ternyata mautlah yang ditemukannya.

Penari *tledhek* juga disebut dengan *ronggeng* seperti banyak ditemui pula di Jawa Barat. Raffles telah menyebut pula tentang *ronggeng* sebagai penari jalanan yang menari sambil menyanyi dengan kata-kata yang spontan dan diiringi gamelan. Mereka mengenakan pakaian sederhana dan kasar, kecuali penari tertentu saja yang mengenakan pakaian yang lebih halus. Sedikitnya mereka mengenakan kalung sederhana, rambut diikat secara khusus dan diberi minyak serta memakai ornamen beberapa macam bunga (Raffles 1817:I, 383).

Di lingkungan keraton Surakarta dahulu pengawal istana (*abdi dalem*) Canthangbalung ditugasi untuk mengatur para penari wanita

(*tledhek*), sedangkan di Yogyakarta tugas semacam itu dilakukan oleh *abdi dalem* Prayalata. Di dalam keraton Yogyakarta dalam perkembangannya tidak lagi ditugasi untuk menari, tetapi khususnya untuk bergabung dengan pemain gamelan sebagai vokalis, sementara di luar keraton mereka tetap melanjutkan fungsinya sebagai penari sekaligus *pesindhen* (penyanyi). Di istana Mangkunegaran, Surakarta banyak para *tledhek* yang mendapat tugas sebagai penari istana.

Penari *tledhek* yang menari dalam tayuban bersama para *pengibing* (penari pria yang mendapatkan *sampur/selendang*) pada dasarnya mengikuti gaya dari *pengibing*. Tetapi sebelum acara *ibingan* dimulai biasanya penari *tledhek* menarikan sebuah tarian tunggal yang maksudnya untuk menarik perhatian, yang bagi penonton akan semakin berbondong datang oleh karena tayuban segera dimulai. Sedangkan bagi para pecandu tayub digunakan untuk melihat kebolehan tariannya atau kecantikan wajahnya. Itulah sebabnya pula bahwa kata *tledhek* ini berasal dari kata *ngledhek* yang artinya menggoda atau mengundang daya pikat.

Di dalam buku *Tjentini* para penari yang menampilkan kebolehannya pada awal sebelum tayuban ini dikatakan menarikan Gambyong (*nggambyong*), sehingga tarian semacam itu lebih dikenal dengan nama tari Gambyong. Hampir semua *pesindhen* yang sekarang sudah termasuk penyanyi lanjut usia, dahulu mereka sekaligus menjadi penari Gambyong. Sekarang para *pesindhen* remaja jarang dapat dijumpai yang dapat menarikan tari tersebut. Memang dalam perkembangannya tari Gambyong ini tidak lagi menjadi monopoli para *pesindhen*, tetapi telah dipelajari oleh penari pada umumnya, dan

bahkan para pelajarpun tidak lagi sungkan untuk melakukannya. Semakin lama tarian ini semakin tidak terlalu dikaitkan dengan tayuban sehingga banyak tersebar untuk dipelajari serta dipentaskan di berbagai resepsi pertemuan, perkawinan, menerima tamu, bahkan untuk dilombakan antar pelajar baik tingkat SMP maupun SMA.

Tari Gambyong yang menjadi materi penganalisaan ini disusun oleh S. Maridi seorang penari, guru tari, dan penata tari yang terkenal di Surakarta dan telah dibuat dalam *cassete* secara komersial sehingga telah tersebar di mana-mana. Sebenarnya susunan tari Gambyong semacam itu sangat biasa dijumpai di mana-mana, kecuali pada bagian akhir yang tampaknya memetik dari tari Gambyong yang disusun oleh Sumardjo, yaitu seorang penari gaya Surakarta yang sekarang berdomisili di Jakarta, yang keduanya telah pernah bersama-sama dengan penari yang lain di Yogyakarta untuk mempersiapkan dan selanjutnya di New York World Fair selama 6 bulan pada tahun 1964.

Penari yang dicontohkan dalam penganalisaan ini bernama Prijati, yang sangat berpengalaman dalam menarikan tari Gambyong. Ia lulusan SMKI Surakarta yang kemudian melanjutkan studi ke ASTI Yogyakarta waktu itu (sekarang ISI Yogyakarta). Ia adalah salah satu dari 40 mahasiswa lainnya dalam kelas saya yaitu mata kuliah Analisa Tari. Hasil analisa ini merupakan hasil diskusi saya dengan mereka selama tiga semester. Dalam hal-hal tertentu kami berkonsultasi dengan pengajar tari Surakarta (S. Ngaliman dan Ny. Djokosuhardjo).

Cara menarikan Gambyong seperti yang dilakukan oleh Prijati ini menjadi gaya yang sangat umum pada zaman sekarang, baik itu dipentaskan di daerah maupun dipentaskan di Jakarta, termasuk

pementasan di Istana Presiden. Yang dimaksudkan dengan daerah terutama di kota atau pusat-pusat kesenian pada umumnya. Tetapi sebenarnya menurut kesan para penari Gambyong yang sekaligus penyanyi atau *pesindhen* ini dikatakan bahwa para penari Gambyong gaya yang sekarang ini terlalu halus atau lembut, artinya bukan dari segi kualitas gerakannya saja yang terlalu cenderung seperti Bedhaya atau Srimpi, tetapi terlebih pada gaya yang sedikit menggoda tidak dapat muncul atau kurang mendapatkan penekanan. Kebanyakan para penari sangat enggan untuk melakukan gaya seperti itu, dan tanpa itupun tari dengan penari yang baik sudah cukup daya pikat. Di dalam kelas saya yang lain yaitu pada kelas Koreografi Tari Jawa, seorang mahasiswi yaitu Sri Hanjati telah memilih untuk mempelajari tari Gambyong dari seorang penari yang pada zaman remaja sangat terkenal sebagai penari Gambyong dan *pesindhen* yaitu Nyi Lipursari. Ternyata memang tampak perbedaan yang perlu mendapatkan perhatian sebagai upaya pendalaman.

### **C. Analisa dengan Pendekatan Berlapis Ganda**

Apa yang dimaksud dengan pendekatan ini dapat dikaitkan dengan adanya tata hubungan yang ada dalam tari Gambyong itu sendiri, yang sebenarnya berlaku pula untuk tari Gambyong lainnya serta lebih luas lagi pada tari gaya Surakarta, bahkan juga dalam beberapa hal meliputi pula pada tari gaya lainnya seperti tari gaya Yogyakarta. Selain itu masih ditambah dengan kaitannya dengan teks lain masa lampau dan sekarang yang ikut membentuk keberadaan tari

Gambyong Pangkur ini sehingga secara berlapis-lapis memberikan kejelasan tidak dari segi tekstualnya saja tetapi juga dari segi konteksnya.

## 1. Tari Gambyong Berada dalam Ragam Lembut

Pengertian ragam sebagai istilah sesungguhnya cukup membingungkan. Pada umumnya istilah tersebut dimengerti untuk menyebut pola gerak yang telah memiliki ketentuan atau ciri-ciri, sehingga berbeda dengan pola gerak lainnya. Istilah tersebut sering dipakai untuk menyebut pola gerak pokok (*joged baku*), serta pola gerak ornamentis (*kembangan, sekaran*), sehingga dengan demikian mempunyai pengertian yang berkaitan dengan bentuk. Sementara itu di dalam bahasa maka ragam bahasa merupakan variasi bahasa menurut pemakaian, yang berbeda-beda menurut topik yang dibicarakan, menurut hubungan pembicara, kawan bicara dan orang yang dibicarakan, dan menurut medium pembicaraan. Dengan demikian antara lain terdapat istilah ragam *ngoko*, ragam *krama*, dan ragam *krama inggil*, sebagai pembedaan tingkat-tingkat bahasa untuk menyatakan keakraban atau rasa hormat pada kawan bicara (Kridaleksana 1982: 95, 142). Sebenarnya penggunaan istilah ragam seperti pembedaan tata tingkat dalam bahasa Jawa lebih tepat menjadi acuan untuk menyebut perbedaan tataran pola gerak yang ada pada tari Jawa seperti: *gagah*, *alus*, dan *putri*, di mana perbedaan ketiga kelompok ini berkaitan dengan isi atau kualitas gerak. Dengan

demikian dapat dipakai istilah ragam *gagah*, ragam *alus*, dan ragam *putri*.

Khusus untuk penyebutan “*putri*” pada istilah ragam *putri* perlu dipertanyakan pula, sebab kata itu lebih tepat untuk menyebut jenis tari yang sebanding dengan istilah “putra” untuk menyebut “tari putra”. Dengan mengingat bahwa pengertian ragam putri berkaitan dengan kualitas gerak, maka berdasarkan kualitas yang dimaksudkan berkaitan aspek tenaga, dapat pula istilah yang dipakai adalah ragam lembut sebagai penggambaran tingkat kehalusan yang lebih halus daripada apa yang ada pada ragam *alus*. Sesungguhnya pada aspek ruang juga terdapat perbedaan tingkat di mana volume gerak pada ragam *gagah* lebih luas dibanding dengan volume gerak pada ragam lembut yang tampak lebih sempit. Di samping itu pada aspek waktu juga terdapat perbedaan tingkat pola ritmenya di mana pada tari putri lebih mengalir nyaris tidak putus gerak satu ke gerak lainnya, sementara pada ragam *gagah* tampak lebih ritmis. Memang istilah ragam lembut itu belum mampu untuk menggambarkan keadaan yang ada pada tari putri tersebut, seperti halnya pula penyebutan ragam *gagah* dan ragam *halus*, tetapi setidaknya ketiga istilah tersebut menjadi lebih sepadan.

## **2.Tata Hubungan antar Elemen Dasar**

Seperti yang telah diterangkan sebelumnya tentang pengertian struktur di dalam penganalisaan tari, maka dengan metode interpretatif

akan dicoba untuk penerapannya pada tari Gambyong Pangkur yang telah ditetapkan baik urutan gerakanya maupun durasinya.

Di dalam pembicaraan antar penari maupun dengan para guru dalam upaya untuk meningkatkan pengertian maupun juga dalam proses belajar-mengajar, sesungguhnya terdapat kelaziman untuk pada awalnya menguraikan gerak dasar tari itu ke dalam unsur-unsur gerak sebagai elemen dasar. Tubuh sebagai instrumen ekspresi dipilahkan ke dalam empat bagian, yaitu: kepala, badan, tangan, dan kaki, yang masing-masing mempunyai sikap dan gerak sebagai satuan terkecil gerak tari:

#### 1. Kaki

- a. Sikap: 1). *tanjak* (kn/kr), 2). *nylekenthing* (kn/kr), 3). *mendhak* (kn/kr), 4). *jinjit* (kn/kr), 5). *mancat* (kn/kr), 6). *napak* (kn/kr), 7). *nggrodha*, 8). *mager timun*, 9). *ula nglangi*.
- b. Gerak: 1). *madal pang* (kn/kr), 2). *srisig*, 3). *gejug* (kn/kr), 4) *entragan* 5) *ingsetan mubeng* 6) *kengser* 7) *debeg* (kn/kr) 8) *mancat* kn, 9). *seredan* (kn/kr), 10). *lumaksana mager timun*, 11). *lumaksana ula nglangi*, 12). *enjer* (kn/kr), 13). *minger* (kn/kr).

#### 2. Tangan

- a. Sikap: 1). *tawing* kn, 2). *ngilo*, 3). *ngrayung* (kn/kr), 4). *ngithing* (kn/kr), 5). *malangkerik*, 6). *nyempurit* kn, 7). *ngolong* kr, 8). *penthangan* (kn/kr), 9). *trap puser* (kn/kr),



10). *rimong* (kn/kr), 11). *trap karna* (kn/kr), 12). *kupu tarung*, 13). *trap cethik* (kn/kr), 14). *njimpit sampur* (kn/kr), 15). *ngepel* (kn/kr).

b. Gerak: 1). *kebyok* (kn/kr), 2). *seblak* (kn/kr), 3). *kipat tekukan* (kn/kr), 4). *ukel tanggung* (kn/kr), 5). *ukel wetah* (kn/kr), 6). *lembeyan* (kn/kr), 7). *ngembat* (kn/kr), 8). *ulap-ulap tawing*, 9). *dengklingan asta* (kn/kr).

### 3. Badan

a. Sikap: 1). *mayuk*, 2). *leyekan* (kn/kr), 3). *ndegeg*.

b. Gerak: 1). *hoyog* (kn/kr), 2). *ngleyek* (kn/kr) 3). *ogek lambung* 4). *ngglebag* (kn/kr).

### 4. Kepala

a. Sikap: 1). *tolehan* (kn/kr), 2). *coklekan* kr.

b. Gerak: 1). *pacak gulu*, 2). *noleh* (kn/kr), 3). *nyoklek pajeg* (kn/kr), 4). *tatapan* (kn/kr).

Istilah gerak tari perlu ditekankan oleh karena penulis membedakannya dengan tari, terutama dengan pertimbangan bahwa tidak setiap gerak tari dapat dianggap sebagai tari atau bagian dari tari secara langsung. Menurut hemat penulis satuan atau unit atau komponen terkecil dari sebuah tari adalah motif. Pengertian ini mengacu pada pernyataan Martin dan Pesovar bahwa motif merupakan unit terkecil dalam tari (Royce 1980: 67). Sementara itu

perlu ditekankan kembali tentang konsep dasar seni tari bahwa tubuh penari sebagai instrumen ekspresi seharusnya dipahami sebagai totalitas dan tidak dapat dipisahkan dalam bagian-bagiannya. Dengan begitu betapapun kecil atau singkat suatu pola gerak tertentu sebagai motif, maka segenap tubuh (kepala, badan, tangan, dan kaki) mesti harus ditetapkan melalui sikap dan gerak.

Untuk mendapatkan gambaran dapat digunakan contoh pola gerak *sembahan*. Pada dasarnya gerak ini dilakukan dengan meletakkan kedua telapak tangan, mengangkat keduanya sehingga kedua ibu jari menyentuh ujung hidung. Meskipun pola gerak ini memang telah utuh dengan makna *sembah*, tetapi belum cukup dapat menjelaskan pengertian sebagai motif, oleh karena belum ditetapkannya pola sikap dan gerak pada badan dan kaki. Di kalangan tari tradisi *sembah* ini dapat dilakukan dalam sikap duduk bersila atau dengan cara *jengkeng* (berlutut), serta dengan sikap badan yang tegak (*ndegeg*). Hanya dengan menetapkan badan dan kaki dalam sikap atau gerak tertentu, maka gerak *sembah* itu dapat dianggap sebagai “motif”.

Bila unsur gerak dan sikap dapat dikelompokkan sebagai suatu tingkat atau tataran, maka semua unsur sebagai elemen dasar itu dapat disebut sebagai tingkat yang pertama (I). Tata hubungan antara unsur yang satu dengan yang lain untuk berada pada tingkat yang kedua (II), yaitu pada tingkat (tataran) motif, maka tata hubungan antar unsur itu tidak bersifat linier atau berupa penjajaran gerak satu dengan lainnya, tetapi merupakan tata hubungan gerak dan sikap yang saling tumpang tindih dan silih berganti. Walaupun dalam melakukan pengintergrasian unsur gerak dan sikap seluruh tubuh menghasilkan

gerak isolatif, yaitu yang hanya menekankan pada salah satu bagian yang bergerak sementara lainnya tetap dalam sikap tertentu, namun pada umumnya kombinasi itu menjadi semakin kompleks sehingga memerlukan kemampuan koordinatif yang harus dicapai dengan kerja latihan yang sungguh-sungguh.

Pada dasarnya setiap penari harus tetap menjaga sikap menari dari awal sampai tarian yang dilakukannya selesai. Sikap itu antara lain dilakukan dengan cara badan tegak, perut dikempiskan, punggung melebar dan rata, bahu tetap/tidak terangkat (*semeleh*). Banyak guru tari menganjurkan cara-cara itu dengan satu kali tindakan yaitu dengan menarik nafas dalam-dalam. Menurut pengalaman penulis sebagai penari, maka inti dalam bersikap menari seperti itu dapat dicapai dengan mengangkat atau sedikit menekan pusat keseimbangan berat badan yang berada kurang lebih di tengah antara pusat dan kemaluan (*center of gravity*). Bila sikap ini dilakukan maka sebenarnya dengan sendirinya sikap *ngenceng* dapat dicapai. Sikap *ngenceng* ini sangat diperlukan tanpa menjadi tegang atau kaku, tetapi banyak disalah mengerti oleh karena penari melakukannya dengan membuat ketegangan otot seluruh tubuh. Oleh karena itu sikap dengan mengangkat sedikit ke atas pada pusat keseimbangan berat badan itu dapat memberi kesan *kenceng* sementara seluruh anggota tubuh lainnya dapat bergerak dengan leluasa untuk mendapatkan keluwesan, kestabilan, dan kekuatan gerak.

### 3. Tata Hubungan secara Hirarkis

Pada tingkat atau tataran yang kedua yaitu tataran motif dan tingkat-tingkat selanjutnya sampai keseluruhan dari tari Gambyong ini mempunyai tata hubungan yang dapat disebut dengan tata hubungan hirarki gramatikal, artinya hubungan antara satuan-satuan gramatikal, yang satu merupakan bagian dari yang lebih besar. Masing-masing satuan disebut tataran gramatikal (Kridaleksana 1982: 58).

Integrasi satuan yang satu dengan lainnya dalam tataran yang sama terjadi secara linier atau berupa penjajaran satuan yang satu disusul ke berikutnya. Dengan kata lain dapat dikemukakan sebagai contoh bahwa motif-motif gerak itu dikombinasikan dalam hubungan sintagmatis yaitu kaitan yang menyerupai rangkaian mata rantai, yang satu mengait dengan yang lain, dan begitu seterusnya. Pada bagian tertentu dalam tata hubungan ini terdapat pula hubungan paradigmatis, yaitu hubungan komponen yang satu dalam tingkat tertentu dengan komponen yang lain yang dapat dipertukarkan atau dapat saling menggantikan (Becker: 1; Kridaleksana 1982:59).

Tingkat keempat (IV) dalam hirarki gramatikal ini merupakan kalimat gerak. Istilah tersebut memang sangat kuat mempunyai konotasi dengan kalimat dalam bahasa. Sebenarnya tidak seluruhnya berkaitan dengan kalimat seperti dalam bahasa, sebab penggunaan istilah ini lebih dikaitkan dengan pengertian periode pada musik, serta kalimat lagu seperti pada karawitan Jawa. Seperti diketahui bahwa dalam kalimat lagu dalam karawitan Jawa dapat dijumpai adanya istilah *padhang* dan *ulihan* yang dapat disejajarkan dengan pengertian

*antecedent* dan *konsekuen* dalam suatu periode pada musik. *Padhang* dan *ulihan* atau *antecedent* dan *konsekuen* membagi kalimat lagu atau periode menjadi dua macam frase atau anak kalimat seperti tanya jawab pada kalimat bahasa, seperti menarik nafas pada ritme hidup manusia (Suhastjartja: wawancara pribadi). Setiap kalimat lagu tidak harus mempunyai dua frase. Bisa jadi sebuah kalimat lagu terdiri dari beberapa frase *antecedent* (*padhang*) dan diakhiri dengan sebuah frase *konsekuen* (*ulihan*).

Di dalam struktur tari terdapat hal yang sama seperti pada musik atau karawitan. Terlebih bahwa tari dan musik/karawitan sering terdapat hubungan bentuk, sehingga bukan tidak mungkin bahwa tari juga mempunyai struktur yang sama dengan musik/karawitan. Oleh karena di dalam tari mempunyai pengertian akhir titik berat sebuah deret gerak dengan istilah *seleh*, maka istilah tersebut dapat dipakai sebagai padanan dengan *ulihan* atau *konsekuen* pada karawitan/musik. Sedangkan untuk *padhang* atau *antecedent* dapat digunakan istilah *angkatan*. Meskipun istilah *angkatan* lebih cocok untuk gerak pada ragam *gagah* yang banyak gerak dengan mengangkat kaki, tetapi untuk maksud agar jelas perbedaan keduanya, sementara dapat disebut dengan istilah itu.

Tingkat yang ketiga (III) adalah tingkat frase. Frase ini dapat berupa sebuah motif atau beberapa motif yang menjadi frase *angkatan* atau dapat pula menjadi frase *seleh*. Biasanya akhir sebuah frase *seleh* ini berkaitan dengan akhir sebuah unit dari lagu gamelan yang ditandai dengan bunyi gong. Tetapi di samping itu masih tergantung pula dari bentuk lagu yang semakin besar akan menyebabkan

kemungkinan frase *seleh* tidak berada pada akhir unit lagu itu (gong). Oleh karena sifatnya yang tidak dramatik, maka jarang dijumpai adanya kalimat gerak yang tidak utuh bentuknya seperti pada kalimat perintah dalam bahasa, yang sering hanya terdiri dari satu kata saja. Kecuali bahwa pada Gambyong ini dapat dijumpai pada awal dan akhir penyajian yang singkat dan dinamis memberikan kesan dramatik untuk menimbulkan daya pikat pada penonton.

Selanjutnya tingkat yang kelima (V) penulis sebut dengan istilah gugus kalimat gerak. Istilah ini mengacu pada bahasa yang dalam istilah lain disebut dengan paragraf, yaitu kumpulan beberapa kalimat yang saling berkaitan karena ciri-ciri tertentu. Di dalam bahasa misalnya ciri-ciri kelas, fungsi/peran, atau keutuhan (Kridaleksana 1982:54). Gugus kalimat gerak dalam penganalisaan tari ini lebih dimaksudkan sebagai penyebutan sekelompok kalimat gerak yang saling berkaitan karena mempunyai ciri tertentu serta keutuhan sebagai kelompok, baik dari segi pola gerak maupun pola iringannya.

Pada tingkat selanjutnya yaitu tingkat keenam (VI) yaitu sudah sampai pada keseluruhan tari Gambyong yang merupakan tari pokok, di mana sebelum tari pokok dapat disebut sebagai awal/masuk, dan sesudah tari pokok dapat disebut dengan akhir/ke luar. Jumlah tingkat atau tataran tidaklah sama untuk setiap bentuk tari, sehingga mungkin lebih sedikit atau sebaliknya.

Mencermati keseluruhan tari terutama bagaimana awal dan akhir tari serta bagaimana dapat dipandang sebagai tari pokok pada tari Gambyong yang disusun oleh S.Maridi ini dapat dilihat pada kebiasaan pentas tradisi yang menggunakan *pendhapa*. Tempat pentas

semacam ini merupakan bangsal beratap yang seluruh sisinya terbuka, serta terbagi menjadi tiga wilayah untuk tempat menari, yaitu bagian tengah sebagai wilayah utama (pokok), sedangkan di sebelah kanan dan kiri secara simetris menjadi wilayah pelengkap. Masing-masing wilayah tari itu terbagi secara jelas oleh karena adanya pilar-pilar penyangga yang menyekat. Pada tari tertentu wilayah kanan dan kiri dipergunakan untuk masuknya penari. Oleh karena jarak yang cukup jauh maka banyak tari yang memiliki gerak tari khusus untuk menuju wilayah utama, dari penataan yang sederhana sampai kepada yang lebih kompleks. Banyak pula tari lainnya termasuk tari Gambyong yang berkembang di Istana Mangkunegaran, Surakarta yang menggunakan wilayah masuk penari tidak dari samping tengah sebelah kanan dan kiri, tetapi dari samping belakang. Sementarai itu pada tari Gambyong dalam bentuknya yang dilakukan oleh para penari *tledhek*, maka cara menuju ke wilayah utama tari itu dilakukan dengan cara langkah biasa seperti layaknya langkah keseharian seorang wanita dalam pakaian kebaya lengkap (formal), hanya saja disertai gaya khusus yang dilakukan agar tampak lebih aktraktif dan genit. Kedua macam pola cara masuk penari menuju ke wilayah tari seperti dicontohkan itu biasa dilakukan pada penataan tari Gambyong yang lengkap dengan pola gerak *sembahan* pada setiap kali mulai menari.

Pada tari Gambyong Pangkur menurut versi yang telah ditata oleh S. Maridi ini memang tergolong singkat serta tidak menggunakan gerakan *sembah*, sehingga ada kecenderungan untuk langsung bersikap menari begitu penari muncul di arena pentas, sehingga

menyebabkan pola gerak awal dan akhir menjadi satu kesatuan dengan tari pokok yaitu dengan langkah yang singkat dan dinamis agar secepatnya dapat sampai ke wilayah utama. Langkah itu berupa langkah kecil tetapi cepat (*srisig*). Langkah awal itu tidak utuh sebagai kalimat, sehingga hanya berupa frase *seleh*, sedangkan langkah akhir berupa frase *angkatan*, meskipun kedua frase itu mempunyai kemiripan bentuk. Pola penyajian semacam itu sering dipandang sebagai cara yang biasa dilakukan bukan untuk *garap pendhapa*, tetapi lebih untuk pentas di panggung konvensional.

Langkah berikut ini lebih ditekankan untuk menganalisa tari pokok dengan mempertimbangkan pola iringan yang menggunakan Ladrang Pangkur Pelog Pathet Barang. Pada dasarnya setiap lagu atau *gendhing* dalam karawitan yang berbentuk ladrang dapat dimainkan dalam berbagai macam irama, yaitu irama I (*lancar*), irama II (*dados*), irama III (*wilet*), irama IV (*rangkep*). Lagu Pangkur yang berbentuk *ladrang* ini dalam fungsinya sebagai pengiring tari Gambyong dimainkan dalam tiga macam irama, yaitu irama I, II, dan III. Akhir satu kesatuan (unit) Ladrang Pangkur secara utuh ditandai dengan bunyi gong sebagai titik berat, untuk selanjutnya bila perlu diulang kembali tergantung kebutuhan penataan tarinya. Birama setiap unit pada irama I: 16 hitungan, irama II: 32 hitungan, dan pada irama III: 64 hitungan. Urutan irama dan jumlah pengulangan unit-unit pada tari Gambyong ini menggunakan pola: I8, II1, III3, I5. Dengan mencermati pengelompokan macam irama seperti itu dapat dipakai sebagai dasar untuk menetapkan adanya tiga gugus kalimat gerak, oleh karena mengingat adanya ciri-ciri tersendiri yang membedakan



pada kelompok gerak pada masing-masing irama tersebut. Irama II pada pola urutan irama tersebut sebenarnya lebih merupakan peralihan yaitu penyambung antara irama I dan irama III. pada gerak tari Gambyong yang lebih singkat sering dilakukan dengan menghilangkan peralihan itu dengan langsung dari irama I ke irama III melalui irama melambat yang singkat. Oleh karena itu kelompok gerak yang ada ada irama II dapat dikelompokkan dengan kelompok gerak lainnya yang berada pada irama I sebelumnya dengan menyebut gugus kalimat gerak yang pertama dengan nama *kebar I*. sedangkan pola gerak yang berada di irama III dapat berdiri sendiri sebagai satu gugus yang disebut *batangan*. Gugus kalimat gerak terakhir yang berada di irama I yaitu *kebar II*. Dengan demikian pada tari pokok terdapat tiga gugus kalimat gerak yaitu: *kebar I*, *batangan*, *kebar II*.

Pada gugus *kebar II* terdapat tiga motif pokok yaitu: 1. *ulap-ulap tawing lamba*, 2. *mudra lamba*, dan 3. *kupu tarung lamba*. Masing-masing motif pokok tersebut mempunyai variasi dan pengembangan, misalnya pada motif *mudra lamba* menjadi *mudra ngracik* dan *menthang kanan mipil*. Pada tingkat frase di dalam gugus yang sama terdapat hubungan sintagmatis antara motif pokok berikut variasi dan pengembangannya dengan motif *entragan* dan *sendi seblak*, serta satu motif lagi berikutnya yang akan sama dengan motif pokok berikutnya. Pada tingkat kalimat di dalam gugus yang sama yaitu pada *kebar I* terdapat hubungan paradigmatis antara ketiga kalimat gerak: *ulap-ulap tawing*, *mudra*, dan *kupu tarung*. Namun karena jumlahnya sangat terbatas, maka jarang dijumpai ketiga kalimat gerak tersebut saling dipertukarkan.

Pada gugus kalimat gerak berikutnya, yaitu *ciblon* atau *tledhekan*, terdapat pula beberapa motif pokok yaitu: 1. *batangan*, 2. *pilesan*, 3. *laku telu*, 4. *ukel pakis*, 5. *tumpang tali*, 6. *tatapan*. Pada tingkat kalimat maka *batangan* sudah merupakan urutan tetap dan tidak pernah berubah. Sedangkan pada kalimat gerak berikutnya timbul berbagai perubahan. Pada susunan tari Gambyong yang lama atau yang lebih lengkap, semua motif-motif pokok tersebut tertata dalam kalimat sebuah gerak yang berada dalam satu unit gong irama III. Tetapi di dalam susunan tari Gambyong seperti yang terdapat dalam tulisan ini dapat dijumpai *pilesan* dan *laku telu* berada dalam satu unit yang sama, dan selanjutnya *ukel pakis*, *tumpang tali*, dan *tatapan* berada dalam satu unit yang sama. Hal ini dimungkinkan oleh karena usaha untuk pemadatan dan penyingkatan. Apabila motif-motif di atas (kecuali *batangan*) menggunakan pola lama di mana masing-masing berada dalam satu unit (1 *gongan* irama III) sehingga masing-masing mempunyai kedudukan sebagai kalimat gerak, maka antar kelimanya mempunyai hubungan paradigmatis. Hanya perlu diingat bahwa di dalam kebiasaannya, penentuan pola gerak dengan alternatif pola gerak di tempat dengan pola gerak berpindah tempat secara berganti-ganti.

Untuk mendapatkan gambaran lebih lanjut tentang tata hubungan secara hirarkis dapat dilihat pada skema lebih lanjut (lihat lampiran). Untuk menetapkan sebuah pola gerak dalam kedudukannya secara hirarkis, penulis menggunakan cara baik dari tingkat bawah (motif) ke atas, maupun sebaliknya dari tingkat teratas (keseluruhan tari) ke bawah, yaitu dengan cara yang biasa disebut *bottom up-top down*.

Cara kerja ini dilakukan berulang-ulang sehingga pada akhirnya dapat ditetapkan sebuah organisasi gerak tari yang tertata secara utuh baik ditinjau dari keseluruhan tari maupun dari komponen-komponennya. Cara seperti itu perlu dilakukan justru untuk mengurangi hambatan dalam penetapan komponen-komponen sebuah tari, oleh karena tarian seperti dicontohkan ini cukup rumit untuk dikenali sambungan serta penggalan pola gerak satu dengan lainnya. Sepintas pengamatan tari itu hampir merupakan rentetan pola gerak yang sambung menyambung tak berkeputusan oleh adanya sistem penyambungan yang rapi dan luluh.

#### **D. Kesimpulan**

Tari Gambyong merupakan sejarah yang panjang oleh karena kaitannya dengan zaman lampau, yaitu pada zaman Hindu, ketika Islam belum masuk ke Indonesia. Tarian ini erat kaitannya dengan upacara keagamaan. Bekas-bekasnya masih tampak bila dikaitkan dengan tari Tayub pada masa sekarang di mana tarian ini masih dibutuhkan kehadirannya sebagai upacara bersih desa, ataupun sesudah masa panen, serta juga dalam upacara perkawinan.

Bagian awal Tayub yang dipetik sebagai tarian tunggal ternyata terus hidup dan berkembang. Bahkan dalam perkembangannya sekarang tidak saja tarian itu dilakukan oleh para penari *tledhek*, tetapi juga dipelajari oleh para remaja yang tidak ada kaitannya dengan kehidupan para *tledhek*. Para penari yang sangat terbiasa dengan tari-

tari seperti *bedhaya*, dan *srimpi* pun juga tidak enggan lagi untuk mempelajari tari Gambyong.

Tata hubungan yang dapat ditemukan pada tari ini meliputi tata hubungan yang saling tumpang tindih dan saling bergantian. Pada tingkat motif sampai keseluruhan tari itu dapat dikaji pula tentang adanya tata hubungan sintagmatis dan paradigmatis. Motif-motif gerak sebagai motif gerak baku (pokok) memiliki karakteristik dalam variasi dan pengembangannya.

Memerlukan langkah lebih lanjut secara lebih teliti dan terperinci agar dapat diperoleh peningkatan sebagai tambahan pengetahuan yang bermakna.

LAMPIRANI

TARIAWAL

GUGUS	KALIMAT	FRASE	MOTIF	KETERANGAN (FRASE DAN MOTIF DALAM UNIT IRINGAN DAN BIRAMA)																																
1	2	3	4	5																																
				LADRANG IRAMA 1 (Lancar)																																
		1. <i>pangkat srisig</i>	1) <i>pangkat srisig</i>	<table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="4"></td> <td colspan="4" style="text-align: center;">1)</td> </tr> <tr> <td colspan="4"></td> <td colspan="4" style="text-align: center;">1/A</td> </tr> </table> <p style="text-align: right;">N3 N4G</p>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan					1)								1/A			
1	2	3	4	5	6	7	8																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																													
				1)																																
				1/A																																
		2. <i>sendi srisig</i>	2) <i>srisig kanan</i>	<table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="4"></td> <td colspan="4" style="text-align: center;">2)</td> </tr> </table> <p style="text-align: right;">N1 N2</p>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan					2)											
1	2	3	4	5	6	7	8																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																													
				2)																																
			3) <i>sendi seblak</i>	<table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="4"></td> <td colspan="4" style="text-align: center;">3)</td> </tr> </table> <p style="text-align: right;">N3 N4G</p>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan					3)											
1	2	3	4	5	6	7	8																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																													
				3)																																
				2S																																

LAMPIRAN II

TARI POKOK

GUGUS	KALIMAT	FRASE	MOTIF	KETERANGAN (FRASE DAN MOTIF DALAM UNIT IRINGAN DAN BIRAMA)
1	2	3	4	5
I. <i>Kebar I</i>	A. <i>Enjer</i>	1. <i>enjer kanan</i> 2. <i>enjer kiri</i> 3. <i>enjer kanan</i>	1) <i>enjer kanan</i> 2) <i>seblak gejug kiri</i> 3) <i>enjer kiri</i> 4) <i>seblak gejug kanan</i> 5) <i>enjer kanan</i> 6) <i>kebyok gejug kiri</i> 7) <i>srisig kebyak</i> 8) <i>ulap-ulap tawing lamba</i>	<p>LADRANG IRAMA 1 (Lancar)</p> <p>N1</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dila-pan</p> <p>1) } 2) } 3) } 4) } 1A } 2A } N2</p> <p>N3</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dila-pan</p> <p>5) } 6) } 7) } 8) } 3A } 4S } N4G</p> <p>N1</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dila-pan</p> <p>9) } 10) } 5A</p>
	B. <i>Ulap-ulap</i>	4. <i>pangkat ulap-ulap tawing lamba</i> 5. <i>ulap-ulap tawing</i>	9) <i>ulap-ulap tawing lamba</i> 10) <i>ulap-ulap tawing lamba</i>	

1	2	3	4	5
			<p>11) <i>ulap-ulap tawing ngracik</i>  12) <i>ulap-ulap tawing ngracik</i>  13) <i>tawing mipil</i></p>	<p>1 2 3 4 5 6 7 8  sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan  11) 12) 13)</p> <p>5A</p>
		6. <i>entragan</i>	<p>14) <i>entragan (½ motif akhir)</i>  15) <i>entragan</i></p>	<p>1 2 3 4 5 6 7 8  sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan  13) 14) 15)</p> <p>5A</p> <p>N1</p> <p>6A</p> <p>N2</p>
		7. <i>pangkat mudra</i>	<p>16) <i>entragan</i>  17) <i>sendi mudra</i>  18) <i>mudra lamba</i></p>	<p>1 2 3 4 5 6 7 8  sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan  16) 17) 18)</p> <p>6A</p> <p>N3</p> <p>7S</p> <p>N4G</p>
		8. <i>mudra lamba</i>	<p>19) <i>mudra lamba</i>  20) <i>mudra lamba</i></p>	<p>1 2 3 4 5 6 7 8  sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan  19) 20)</p> <p>6A</p> <p>N1</p> <p>7S</p> <p>N2</p> <p>8A</p>

1	2	3	4	5
			<p>21) <i>mudra ngracik</i>            22) <i>mudra ngracik</i>            23) <i>menthang kanaan mipil</i></p> <p>24) <i>entragan</i> (½ motif akhir)            25) <i>entragan</i></p> <p>8A</p>	<p>N3</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>21) }            22) }            23) }</p> <p>N2</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>23) }            24) }            25) }</p> <p>8A</p> <p>N4G</p>
		<p>9. <i>entragan</i></p> <p>10. <i>pangkat kupu tarung</i></p>	<p>26) <i>entragan</i>            27) <i>sendi seblak</i>            28) <i>kupu tarung lamba</i></p>	<p>N3</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>26) }            27) }            28) }</p> <p>9A</p> <p>N4G</p>
	<p>D. <i>Kupu tarung</i></p>	<p>11. <i>kupu tarung</i></p>	<p>29) <i>kupu tarung lamba</i>            30) <i>kupu tarung lamba</i></p>	<p>N1</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>29) }            30) }</p> <p>10S</p> <p>N2</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>11A</p>



1	2	3	4	5																																																								
			31) <i>kupu tarung ngracik</i> 32) <i>kupu tarung ngracik</i> 33) <i>menthang mipil</i>	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="4">31)</td> <td colspan="4">32)</td> </tr> <tr> <td colspan="8">11A</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	31)				32)				11A																															
1	2	3	4	5	6	7	8																																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																					
31)				32)																																																								
11A																																																												
		12. <i>seleh kupu tarung</i> 13. <i>ukel trap karna</i>	34) <i>menthang kanan-kiri</i> 35) <i>ukel kanan trap karna</i>	<table border="1"> <tr> <td colspan="8">Peralihan ke irama II</td> </tr> <tr> <td colspan="4">N1</td> <td colspan="4">N2</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="4">33)</td> <td colspan="4">34)</td> </tr> <tr> <td colspan="8">12S</td> </tr> <tr> <td colspan="4">N3</td> <td colspan="4">13A</td> </tr> </table>	Peralihan ke irama II								N1				N2				1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	33)				34)				12S								N3				13A			
Peralihan ke irama II																																																												
N1				N2																																																								
1	2	3	4	5	6	7	8																																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																					
33)				34)																																																								
12S																																																												
N3				13A																																																								
		14. <i>ngleyek</i>	36) <i>trap kanan pacak gulu</i> 37) <i>ngleyek ngembat</i>	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="4">36)</td> <td colspan="4">37)</td> </tr> <tr> <td colspan="8">13A</td> </tr> <tr> <td colspan="8">Peralihan ke irama III</td> </tr> <tr> <td colspan="4">14A</td> <td colspan="4">N4G</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	36)				37)				13A								Peralihan ke irama III								14A				N4G											
1	2	3	4	5	6	7	8																																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																					
36)				37)																																																								
13A																																																												
Peralihan ke irama III																																																												
14A				N4G																																																								
		15. <i>panggal</i> 16. <i>sindhet kiri</i>	38) <i>panggal</i> 39) <i>sindhet kiri</i>	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="4">38)</td> <td colspan="4">39)</td> </tr> <tr> <td colspan="8">15A</td> </tr> <tr> <td colspan="8">16S</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	38)				39)				15A								16S																							
1	2	3	4	5	6	7	8																																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																					
38)				39)																																																								
15A																																																												
16S																																																												

1	2	3	4	5
II. Ciblon/ Tledhekan	G. Batangan	17. batangan	40) batangan kanan 41) batangan kiri	Irama III 1 sa-tu   du-a   ti-ga   em-pat   li-ma   e-nam   tu-juh   dla-pan 40) 41) 17A N1
		18. ngembat kengser	42) batangan kanan 43) ngembat kengser	1 sa-tu   du-a   ti-ga   em-pat   li-ma   e-nam   tu-juh   dla-pan 42) 43) 17A 18A
		19. batangan	44) batangan kanan 45) batangan kiri	1 sa-tu   du-a   ti-ga   em-pat   li-ma   e-nam   tu-juh   dla-pan 44) 45) 19A
		20. enjer rimong	46) batangan kanan 47) enjer rimong lembeyan lamba 48) enjer rimong lembeyan lamba 49) enjer rimong lembeyan lamba	1 sa-tu   du-a   ti-ga   em-pat   li-ma   e-nam   tu-juh   dla-pan 46) 47) 48) 49) 19A N2
				20A

1	2	3	4	5																																								
			50) <i>enjer rimong</i> <i>lembeyan lamba</i>	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="3">50)</td> <td colspan="2">51)</td> <td colspan="3">52)</td> </tr> <tr> <td colspan="8">53)</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	50)			51)		52)			53)															
1	2	3	4	5	6	7	8																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																					
50)			51)		52)																																							
53)																																												
			51) <i>enjer rimong</i> <i>lembeyan lamba</i>																																									
			52) <i>enjer rimong</i> <i>lembeyan lamba</i>	20A																																								
			53) <i>enjer rimong</i> <i>lembeyan lamba</i>	N3																																								
			54) <i>enjer rimong</i> <i>lembeyan lamba</i>	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="3">54)</td> <td colspan="2">55)</td> <td colspan="3">56)</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	54)			55)		56)																		
1	2	3	4	5	6	7	8																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																					
54)			55)		56)																																							
		21. <i>magak</i> <i>sampir</i> <i>sampur</i>	55) <i>magak</i>																																									
		22. <i>sendi</i> <i>srisig magak</i>	56) <i>magak</i> <i>sampir sampur</i>	21A																																								
			57) <i>pangkat</i> <i>srisig kiri</i>	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8">56)</td> </tr> <tr> <td colspan="8">57)</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	56)								57)															
1	2	3	4	5	6	7	8																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																					
56)																																												
57)																																												
			58) <i>srisig kiri</i>	21A																																								
			59) <i>magak</i>	22A																																								
		20. <i>pangkat</i> <i>pilesan</i>	60) <i>pangkat</i> <i>pilesan</i>	N4G																																								
				<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="3">58)</td> <td colspan="2">59)</td> <td colspan="3">60)</td> </tr> <tr> <td colspan="8">22A</td> </tr> <tr> <td colspan="8">23S</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	58)			59)		60)			22A								23S							
1	2	3	4	5	6	7	8																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																					
58)			59)		60)																																							
22A																																												
23S																																												

1	2	3	4	5																																								
	H. <i>Pilesan</i>	24. <i>pilesan</i>	61) <i>pilesan</i> 62) <i>pilesan</i> 63) <i>pilesan</i> 64) <i>pilesan</i>	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="3">61)</td> <td colspan="2">62)</td> <td colspan="2">63)</td> <td colspan="1">64)</td> </tr> </table> <p>24A</p>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	61)			62)		63)		64)																
1	2	3	4	5	6	7	8																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																					
61)			62)		63)		64)																																					
		25. <i>sendi ukeI</i> <i>karna</i>	65) <i>pilesan</i> 66) <i>kengser ukeI</i> <i>karna</i>	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="3">65)</td> <td colspan="2">66)</td> <td colspan="3"></td> </tr> </table> <p>NI</p>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	65)			66)																				
1	2	3	4	5	6	7	8																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																					
65)			66)																																									
	I. <i>Laku Telu</i>	26. <i>laku telu</i>	67) <i>laku telu</i> 68) <i>laku telu</i> 69) <i>laku telu</i> 70) <i>laku telu</i>	<table border="1"> <tr> <td colspan="8">24A</td> </tr> <tr> <td colspan="8">25S</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="3">67)</td> <td colspan="2">68)</td> <td colspan="2">69)</td> <td colspan="1">70)</td> </tr> </table>	24A								25S								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	67)			68)		69)		70)
24A																																												
25S																																												
1	2	3	4	5	6	7	8																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																					
67)			68)		69)		70)																																					
			71) <i>laku telu</i> 72) <i>laku telu</i> (½ motif)	<table border="1"> <tr> <td colspan="8">N2</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td> <td>du-a</td> <td>ti-ga</td> <td>em-pat</td> <td>li-ma</td> <td>e-nam</td> <td>tu-juh</td> <td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="3">71)</td> <td colspan="2">72)</td> <td colspan="3"></td> </tr> </table> <p>26A</p>	N2								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	71)			72)												
N2																																												
1	2	3	4	5	6	7	8																																					
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																					
71)			72)																																									



1	2	3	4	5
	J. Ukel pakis	30. ukel pakis	86) ukel pakis kiri 87) ukel pakis kanan 88) ukel pakis kiri 89) ukel pakis kanan 90) ukel pakis kiri 91) kengser ukel karna	<p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>86) 87) 88) 89)</p> <p>30A</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>90) 91)</p> <p>30A 31A</p>
	K. Tumpang tali	32. tumpang tali	92) tumpang tali kanan 93) tumpang tali kiri 94) tumpang tali kanan (½ motif)	<p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>92) 93) 94)</p> <p>32A</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8</p> <p>sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan</p> <p>94) 95)</p> <p>32A N2 33S</p>
		33. sendi ukel karna	95) kengser ukel karna	

1	2	3	4	5
L. Tatapan	34. tatapan	96) tatapan kiri 97) tatapan kanan 98) tatapan kiri 99) tatapan kanan	1 2 3 4 5 6 7 8 sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-iuh dla-pan 96) 97) 98) 99)	34A
	35. abur-aburan	100) tatapan kiri 101) magak 102) abur-aburan 103) abur-aburan	1 2 3 4 5 6 7 8 sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-iuh dla-pan 100) 101) 102) 103)	34A 35A
	36. sendi srisig	104) abur-aburan 105) abur-aburan 106) abur-aburan (½ motif) 107) pangkat srisig kiri	1 2 3 4 5 6 7 8 sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-iuh dla-pan 104) 105) 106) 107)	35A
	37. sendi seblak	108) srisig kiri 109) debeg seblak	1 2 3 4 5 6 7 8 sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-iuh dla-pan 108) 109)	36A N4G 37S

1	2	3	4	5
III. Kebar II	M. Menthogan	38. menthogan	110) menthogan maju 111) menthogan enjer kanan 112) menthogan maju 113) menthogan enjer kanan 114) menthogan maju 115) pangkat srisig kiri 116) srisig kiri 117) mancat miwir 118) lembeyan miwir 119) lembeyan miwir 120) lembeyan miwir 121) srisig mundur 122) debeg seblak	Peralihan ke irama I 1 2 3 4 5 6 7 8 sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan 110) 111) 112) 113) 38A N2
	N. Lembeyan miwir	39. sendi srisig		1 2 3 4 5 6 7 8 sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan 114) 115) 116) 117) 38A N3 39S N2
		40. lembeyan miwir		1 2 3 4 5 6 7 8 sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan 118) 119) 40A N4G
		41. srisig mundur		1 2 3 4 5 6 7 8 sa-tu du-a ti-ga em-pat li-ma e-nam tu-juh dla-pan 120) 121) 122) 40A 41S



1	2	3	4	5																																																																																																																																																																																																
	O. <i>Ulap-ulap glebagan</i>	42. <i>ulap-ulap glebagan</i>	123) <i>ulap-ulap minger kanan</i> 124) <i>ulap-ulap glebagan kanan</i>	<table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">123)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">124)</td> </tr> </table> <table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">125)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">126)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">127)</td> </tr> </table> <table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">125)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">126)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">127)</td> </tr> </table> <table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">128)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">129)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">130)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">131)</td> </tr> </table> <table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">132)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">133)</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	123)								124)								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	125)								126)								127)								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	125)								126)								127)								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	128)								129)								130)								131)								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	132)								133)							
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
123)																																																																																																																																																																																																				
124)																																																																																																																																																																																																				
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
125)																																																																																																																																																																																																				
126)																																																																																																																																																																																																				
127)																																																																																																																																																																																																				
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
125)																																																																																																																																																																																																				
126)																																																																																																																																																																																																				
127)																																																																																																																																																																																																				
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
128)																																																																																																																																																																																																				
129)																																																																																																																																																																																																				
130)																																																																																																																																																																																																				
131)																																																																																																																																																																																																				
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
132)																																																																																																																																																																																																				
133)																																																																																																																																																																																																				
	P. <i>Ngilo sampur</i>	43. <i>pangkat ngilo</i> 44. <i>lumaksana ngilo sampur</i>	125) <i>ulap-ulap glebagan kiri</i> 126) <i>menthang kengser</i> 127) <i>mancat ngilo</i> 128) <i>lumaksana ngilo sampur</i> 129) <i>lumaksana ngilo sampur</i> 130) <i>lumaksana ngilo sampur</i> 131) <i>seleh ngembat asta</i>	<table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">125)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">126)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">127)</td> </tr> </table> <table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">125)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">126)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">127)</td> </tr> </table> <table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">128)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">129)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">130)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">131)</td> </tr> </table> <table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">132)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">133)</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	125)								126)								127)								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	125)								126)								127)								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	128)								129)								130)								131)								1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	132)								133)																																							
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
125)																																																																																																																																																																																																				
126)																																																																																																																																																																																																				
127)																																																																																																																																																																																																				
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
125)																																																																																																																																																																																																				
126)																																																																																																																																																																																																				
127)																																																																																																																																																																																																				
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
128)																																																																																																																																																																																																				
129)																																																																																																																																																																																																				
130)																																																																																																																																																																																																				
131)																																																																																																																																																																																																				
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
132)																																																																																																																																																																																																				
133)																																																																																																																																																																																																				
		45. <i>ngembat-embat asta</i>	132) <i>embat-embat asta</i> 133) <i>pangkat srisig</i>	<table border="0"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">132)</td> </tr> <tr> <td colspan="8" style="text-align:center;">133)</td> </tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	132)								133)																																																																																																																																																																							
1	2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																																																																																																																																																																																													
132)																																																																																																																																																																																																				
133)																																																																																																																																																																																																				

TARI AKHIR

GUGUS	KALIMAT	FRASE	MOTIF	KETERANGAN (FRASE DAN MOTIF DALAM UNIT IRINGAN DAN BIRAMA)																																
1	2	3	4	5																																
		1. <i>sendi srisig</i>	1) <i>srisig kanan</i>	<p>Irama I</p> <p style="text-align: center;">N1</p> <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> </table> <p>1)</p> <p>1A</p> <p style="text-align: center;">N3</p> <p style="text-align: center;">N4G</p> <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td> </tr> <tr> <td>sa-tu</td><td>du-a</td><td>ti-ga</td><td>em-pat</td><td>li-ma</td><td>e-nam</td><td>tu-juh</td><td>dla-pan</td> </tr> </table> <p>1)</p> <p>1A</p>	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan	1	2	3	4	5	6	7	8	sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan
1	2	3	4	5	6	7	8																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																													
1	2	3	4	5	6	7	8																													
sa-tu	du-a	ti-ga	em-pat	li-ma	e-nam	tu-juh	dla-pan																													

#### D. Ringkasan/Pendalaman

Struktur adalah model yang dibuat oleh ahli Antropologi untuk memahami atau menjelaskan gejala kebudayaan yang dianalisisnya, yang tidak ada kaitannya dengan fenomena empiris kebudayaan itu sendiri. Struktur merupakan relasi-relasi yang berhubungan satu sama lain dan saling mempengaruhi (*system of relation*)

##### 1. Asumsi Dasar:

- a. Seluruh proses dan produk aktivitas sosial dan budaya, secara formal dipandang sebagai bahasa (perangkat tanda dan simbol yang menyampaikan pesan).

Struktur diperoleh dengan cara mengabstraksikan *order* (ketertataan) dan regularities (keterulangan) pada gejala budaya, serta merumuskan aturan-aturan abstrak (bahasa/kode) fenomena budaya yang diteliti.

Struktur : tata bahasa adalah kaidah-kaidah relasi antar unsur

- b. Manusia memiliki kemampuan dasar untuk men-struktur dan menyusun struktur

*Surface structure* (struktur permukaan/luar)

*Deep structure* (struktur bathin/dalam)

- c. Makna fenomena budaya ditentukan oleh relasi-relasi dari fenomena budaya dengan fenomena budaya yang lain dalam titik waktu tertentu

Makna ditentukan oleh relasi sinkronik dan bukan oleh relasi diakronik

Kajian atas gejala budaya tidak didasarkan oleh hukum sebab akibat, melainkan oleh kaidah-kaidah transformasi (regularities)

Pendekatan strukturalisme bersifat a-historis

- d. Relasi-relasi dalam *deep structure* dapat dianalisis berdasarkan *exclusive binary opposition* dan *inclusive binary opposition*

## 2. Struktur dan Sistem

Struktur dan sistem merupakan konsep yang seringkali bertumpang tindih pemahamannya, dan bahkan dipandang seperti dua sisi dari mata uang yang sama

Untuk memahami fakta empiris dari struktur dan sistem dapat kita lihat melalui pemahaman konsep relasi sintagmatis (struktur) dan paradigmatis (sistem)

Selain itu juga dapat dipahami dari konsep *langue* (sistem) dan *parole* (struktur)

3. Langkah Kerja. Carilah struktur tari pada objek anda yang mungkin saja berdasarkan:
  - a. Pola Irianan
  - b. Adegan/Pembabakan
  - c. Pola Lantai
  - d. Pola Gerak
  - e. dan sebagainya