BAB II
TINJAUAN PUSTAKA

2.1. Penelitian Sebelumnya dan Posisi Penelitian

2.1.1. Penelitian tentang tari topeng

Beberapa peneliti sebelumnya sudah ada yang mengkaji mengenai tari topeng, baik dari kostum, gerakan dan fungsi, Seperti Usep Kustiawan (ITB, 1996) yang meneliti Topeng sebagai Bentuk Seni Rupa pada Kesenian Tradisional Cirebon, penelitian Ayoeningsih Dyah W (ITB, 2007) yang meneliti Unsur Visual dan Makna Simbol pada Kostum Tari Topeng Babakan Keni Arja di Slagit Cirebon, dan Toto Amsar Suanda (STSI, 2009) yang meneliti Motivasi dan Cara Pewarisan Nilai-Nilai Estetis Topeng di Kalangan Dalang Topeng, Willy Surya Sani (Unikom, 2013) yang meneliti Tari Topeng Menor Cipunagara (Melalui Media Buku Fotografi Tari Topeng Menor).

Merujuk dari penelitian yang sudah ada sebelumnya dan guna melanjutkan penelitian yang sudah pernah dilakukan oleh penulis, dalam hal ini penulis melakukan penelitian mengenai tari topeng yang berfokus pada bentuk hasil kriya kesenian tersebut, yaitu “Topeng”. Penelitian ini lebih menekankan bagaimana bentuk perubahan visual topeng Menor sebagai objek yang diteliti selama perjalanan serta bagaimana pengaruh perubahan tersebut terhadap penghayatan penari dalam mempertahankan kesakralan tarian.

2.2. Topeng Sebagai Penutup Wajah

Mungkin orang tidak akan merasa asing dengan istilah "topeng", karena kata ini cukup umum dipakai dalam bahasa sehari-hari. Perampok banyak yang bertopeng untuk menyembunyikan identitas dirinya, sedangkan penyelam harus memakai topeng saluran udara untuk kegunaan praktis agar dapat bernafas di dalam air; demikian juga seperti dokter, perawat, pekerja di pabrik kimia, dan tukang las, umumnya memakai topeng sebagai pelindung untuk membatasi kontak antara dirinya dengan objek luar yang dianggap berbahaya. Dalam dunia kesenian, topeng pun tidaklah asing, karena terdapat di beberapa wilayah budaya, hanya tentu saja, topeng punya makna yang berbeda dengan topeng untuk kegunaan praktis di atas, walaupun terdapat aspek-aspek persamaannya. Topeng tidak hanya dipakai untuk menutupi wujud asli pemakainya, seperti untuk memerankan tokoh tertentu dari suatu lakon sebagai kesenian, melainkan juga terkait dengan ritus-ritus sosial-kerohanian. Mitologi atau sejarah lokal sering tergambar dari pertunjukan topeng, baik yang berhubungan dengan dewa-dewa, leluhur, atau binatang (totem). Oleh karena itu, budaya topeng dapat dilihat sebagai salah satu alat hubungan atau kesinambungan antara kehidupan lama, masa kini, dan mendatang. Artinya, budaya topeng merupakan salah satu media pencatat sejarah, yang seumur dengan peradaban manusianya. Dengan kata 1ain, melalui pengkajian seni topeng, akan diperoleh pemahaman mengenai nilai-nilai kemanusiaannya. "Topeng" memiliki beragam arti dan makna, sehingga sulit untuk membuat sebuah definisi yang dapat berlaku umum, baik dari sisi bentuk maupun fungsinya. Jika di atas dikatakan bahwa topeng terdapat di mana-mana,

dimiliki oleh hampir seluruh lingkup sosial-budaya yang berbeda-beda, hal ini berarti peran dan fungsi topeng pun berbeda-beda pula. Topeng yang dipakai dalam pertunjukan, belum tentu hanya merupakan ekspresi seni dari seorang seniman pembuat atau pemainnya, tetapi berkaitan dengan proses tertentu (misalnya berpuasa) yang berhubungan dengan sistem kepercayaan. Dengan kesadaran bahwa kesenian memiliki beragam makna, maka untuk memahami pertunjukan seperti topeng Menor diperlukan berbagai pendekatan, karena, dalam topeng, idiom_seninya itu tidak tunggal. Di dalamnya terdapat tari, musik, drama, dan lawakan, yang diungkapkan oleh pemain dan ditangkap oleh penonton dengan cara dan idiom yang berbeda-beda. Penanggap, undangan, pengurus desa, anak-anak, dan pedagang, mempunyai hubungan tersendiri dengan tontonan. Di balik kesenian itu masih terdapat aspek-aspek lain, yaitu pertanian, ekonomi, dan kepercayaan yang saling berkaitan.



Gambar 2.1. Tampilan tampak belakang topeng Menor
(Sumber: Dokumentasi Penulis)

Penutup muka yang dikenakan oleh para penari disebut topeng atau kedok. Cara penggunaan topeng adalah dengan cara digigit dari arah dalam serta pada bagian belakang mulut terdapat karet yang menjulur sebagai tempat untuk menggigit. Untuk melihat pada bagian mata terdapat celah sempit untuk melihat kearah luar oleh penari. Istilah topeng sendiri bagi masyarakat sunda berasal dari kata topeng-gepeng, atau sumber lain mengatakan bahwa topeng berasal dari kata taweng atau towing yang berarti menutupi atau tertututp. Penunjukan nama topeng juga bahkan diberikan pula pada si pelaku penarinya, misalnya dalang topeng Rasinah, sering mereka sebut “topeng Rasinah”, begitu juga yang lainnya.

2.3. Perwujudan Topeng

Dilihat dari wujudnya ditemukan macam-macam topeng dalam kebudayaan di dunia ini, baik ditinjau dari segi ukuran, bentuk, bahan pembuatan, warna maupun dari cara memakainya. Ada topeng yang persis seukuran muka, ada yang besar sekali, dan juga ada yang sangat kecil, hanya menutupi atau menempel pada sebagian muka. Bahkan ada juga yang berlapis, yaitu satu topeng menutup topeng yang lainnya, seperti yang terdapat dalam budaya topeng di Indian Amerika. Topeng besar yang melebihi ukuran muka manusia, sering menjadi satu dengan kostum atau bagian tubuh iainnya sehingga menutup seluruh tubuh pemakainya, misalnya, topeng barong di Bali, berokan di Cirebon, barongsay Cina, dan sebagainya. Sebaliknya, banyak juga topeng berukuran kecil yang hanya menutup sebagian muka saja, seperti topeng-topeng lucu yang tersebar di budaya Jawa, Bali, Madura, Lombok, dan Melayu. Bahkan ada yang

sangat kecil, hanya sebesar bola pingpong yang ditempelkan di hidung pelawak sirkus atau badut.



Gambar 2.2. Topeng Barong dari Bali, Berokan dari Cirebon, Barongsai dari Cina
(Sumber: *http://s15.postimg.org/, http://3.bp.blogspot.com/-, http://www.jejakislam.com*)

Dari sisi bentuk atau gayanya, mungkin topeng ada yang sangat realistis, abstrak, dekoratif; ada pula yang menggambarkan makhluk manusia, dewa-dewa, binatang, ataupun makhluk-makhluk aneh yang imaginatif. Ada macam-macam bahan yang digunakan untuk membuat topeng, yakni dari rotan, daun-daunan, bulu burung, batu, logam, tanah liat, kulit binatang, dan kayu, rerumputan, kertas, karet, balon, dan plastik. Topeng tidak jarang dibuat dari bahan yang sangat mahal, seperti emas, tapi banyak pula dari bahan sangat murah seperti kertas dan kulit kayu atau buah-buahan yang sudah menjadi sampah. Cara membuatnya pun bervariasi, dari mulai yang sangat sulit dan rinci, dengan teknik ukiran dan lukisan yang rumit, sampai pada yang dibuat secara mudah, seperti dengan guntingan kertas atau kain, rangkaian daun-daunan, dan irisan buah labu atau kulit jeruk.

Topeng tidak selamanya dipakai untuk menutupi muka, dengan cara digigit, diikat dengan tali, atau ditempel dengan perekat. Akan tetapi banyak topeng dipakai di luar posisi muka pemainnya: ada yang dipegang, dipakai di atas

kepala sehingga menyerupai topi atau helm, ditempelkan di bagian belakang kepala, di dacia atau di perut, dan disambungkan dengan tongkat. Pada pertunjukan topeng di Jawa Tengah, Jawa Timur dan Bali sebagian besar dikenakan dengan ikatan tali. Sementara topeng Cirebon dikenakan dengan cara menggigit "canggem". Canggem terletak pada bagian dalam topeng Cirebon, tepatnya di bagian dalam mulut topeng. Oleh karena itu perwujudan keseluruhannya pun menjadi bermacam-macam.

2.4. Muka

Walaupun ekspresi tubuh manusia bukan hanya melalui muka, melainkan oleh sikap (gesture) dan gerak dari seluruh tubuh, tapi muka menjadi pusat perhatian (center of interest) yang utama, baik dalam komunikasi sehari-hari maupun dalam dunia pertunjukan. Dalam topeng selalu ada unsur muka (lengkap atau tidak), baik manusia maupun binatang. Bentuk topeng yang paling banyak adalah yang dekat dengan struktur muka manusia, karena itu pula, banyak tarian yang memakai topeng memerankan seorang atau beberapa tokoh yang berhubungan dengan karakter atau ekspresi muka manusia. Jika suatu topeng ditarikan, maka kita dapat melihat adanya hubungan antara si penari dengan topeng itu, baik dari segi bentuk topeng dan gerak penarinya, maupun dari hal-hal di luar itu. Ketika ia menari tanpa topeng dan dengan topeng, terjadi perbedaan yang cukup besar. Banyak penari yang mengatakan bahwa ketika ia memakai topeng, perasaan keraguan, "kesopanan" (tata hubungan) pribadi dengan penonton yang kebanyakan sudah kenal itu menjadi hampir luntur. Dengan topeng yang menutupi mukanya, ia merasa lebih bebas dalam mengekspresikan karakternya.

2.5. Muka Ganda: Pemain dan Topeng

Sebagian besar topeng digunakan untuk menutupi muka pemainnya, sehingga muncul sebuah sosok perwujudan baru yang berbeda. Di sisi lain, terdapat pula topeng yang dipakai di atas kepala, seperti topeng-topeng binatang dalam tradisi Indian Amerika. Muka pemainnya secara sengaja tidak ditutupi, bahkan tetap menjadi bagian dari "seni pertunjukan." Oleh karena itu, cukup sulit untuk menentukan muka yang mana yang sebenarnya dimaksudkan sebagai perwujudan seninya. Jelas, dalam kasus ini, keduanya dianggap penting. Apabila suatu perwujudan itu dianggap harus jelas, maka muncul kegandaan makna. Dalam kesenian, hal-hal yang tidak jelas ini banyak sekali ditemukan, karena sebuah kesenian memerlukan penafsiran. Sehingga ketidak jelasan seperti ini tidak bisa dipandang sebagai sesuatu yang tidak logis atau tidak rasional, melainkan harus dipahami bahwa kesenian punya sistem logika tersendiri. Hal yang hampir serupa dengan tradisi topeng Indian-Amerika itu adalah "topeng" dalam *bunraku*, sebuah seni pertunjukan boneka di Jepang. Dalam *bunraku* satu boneka dimainkan oleh 3 orang, dan seorang di antaranya adalah master atau tokoh ahli. Dua orang yang dianggap "pemain-pembantu" memakai pakaian serba hitam dan memakai "topeng" hitam yang menutupi seluruh kepalanya, sehingga mereka tidak tampak di panggung yang berlayar hitam. Akan tetapi master-nya tidak memakai penutup muka. Persamaan *bunraku* dengan kasus topeng Indian Amerika dapat disaksikan pada dua figur yang satu sama lain tidak berhubungan apabila dikaitkan dengan tokoh dari cerita yang dilakonkan. Akan tetapi, pada

kasus *bunraku* tampaknya muka ganda tersebut lebih bersifat teknis agar yang menonjol adalah masternya yang tanpa topeng.



Gambar 2.3. Bunraku satu boneka si mainkan tiga orang di Jepang
(Sumber: *http://jepang.panduanwisata.id*)

Dalam pertunjukan topeng Cirebon, kedua muka itu tampil tidak secara bersamaan, tetapi bergantian oleh seorang penari: seniman menari dahulu tanpa topeng, kemudian diteruskan dengan memakai topeng. Yang menarik di sini, tarian tidak bertopeng itu bukanlah semata sebagai pendahuluan, tambahan, atau sampingan, melainkan merupakan bagian yang tidak kalah pentingnya dengan bagian yang bertopeng. Hal ini dapat dilihat dari kuatnya pola tarian tanpa topeng, yang berbeda antara satu karakter dengan karakter lainnya. Di sini proses transformasi/pembebasan diri penari dari egonya sendiri, berlangsung secara eksplisit, untuk kemudian memuncak pada dikenakannya topeng yang sesuai dengan karakter yang dipilihnya; proses ini terjadi hampir pada seluruh karakter topeng.

2.6. Topeng Setengah Muka

Penampakan dua elemen muka (penari dan topeng) dapat terlihat dalam topeng-topeng setengah muka. Topeng jenis ini terdapat di banyak tempat. Dengan hanya sebagian muka yang tertutup, maka tampilan keseluruhan muka terbentuk atas dua bagian: topeng dan muka penarinya yang tampak. Bagian muka penari yang tampak itu, seperti mata dan mulut, dapat membuat ekspresi yang berubah-ubah. Topeng serupa ini banyak terdapat pada pertunjukan topeng pajegan di Bali, yakni untuk topeng Bondres (Seni pertunjukan topeng yang sering menampilkan tokoh-tokoh yang lucu). Pada saat penggunaan topeng dapat terlihat adanya perubahan ekspresi melalui manipulasi mata, mulut, dan dagu pemainnya, dari satu topeng yang sama.



Gambar 2.4 Topeng Bondres Bali
(Sumber: *http://i.ytimg.com/ dan http://www.balimaskmaking.com*)

Pada umumnya kehadiran topeng untuk peran yang lucu, seperti panakawan (pengiring, pelayan dari suatu tokoh bangsawan), tokoh kasar, kakek atau nenek, tampak sangat penting. Hampir semua jenis pertunjukan topeng di Jawa mempunyai topeng sejenis ini. Bahkan, ada pertunjukan topeng yang tidak lagi memakai topeng untuk karakter utama dalam cerita (bangsawan, satria) tetapi

tetap mempunyai peran yang memakai topeng setengah muka, seperti untuk Jantuk dalam topeng Betawi. Di Jawa Tengah dan Yogyakarta, yang paling terkenal adalah sepasang topeng setengah-muka, Bancak dan Doyok, atau Tembem dan Pentul. Di Cirebon, Tembem dan Pentul ini pun pernah dikenal, walaupun kini jarang sekali dimainkan dalam topeng. Dalam wayang wong Cirebon, yang sejak tahun 90-an sudah tidak hidup lagi, Tembem dan Pentul ini menjadi tokoh Semar dan Gareng. Jika dipertunjukkan, bodor yang memakai topeng Pentul ini biasanya sebagai panakawan dengan nama Patrajaya, pengiring Pamindo. Pentul dipakai untuk peran Jaka Bluwo, yaitu sebagai penyamaran Panji Inu Kartapati.

2.7. Pewarisan Topeng Cirebon

Bertahannya kesenian topeng di Cirebon sebagai tradisi yang tetap diusung oleh masyarakat pendukungnya, sangat berkaitan dengan sistem pewarisan tari topeng yang terjadi, baik secara internal maupun eksternal. Secara internal pewarisan ini dilakukan oleh pendukung utama tari topeng itu sendiri melalui sistem keluarga yang bersifat informal, sedangkan secara eksternal dilakukan melalui sosialisasi dan perluasan apresiasi secara formal melalui sisterti pendidikan. Proses pewarisan dalam sistem keluarga terjadi secara turun temurun atau melalui cara pengajaran tradisional yang bersifat informal serta erat hubungannya dengan praktik adat istiadat dalam konteks sebuah desa, sesuai dengan lingkungan, tradisi, serta kepercayaan setempat. Cara pembelajaran ini biasanya tidak diselenggarakan melaiui suatu pendidikan khusus, tetapi melalui pengalaman sehari-hari, pengamatan, dan penyampaian dongeng-dongeng leluhur.

Selain proses pewarisan dalam sistem keluarga, dikenal pula sistem sekolah yang bersifat formal. Sistem sekolah dirancang dalam satuan waktu dan kurikulum tertentu, yang biasanya dilaksanakan di luar konteks masyarakat pendukungnya. Pewaris topeng ini merupakan pencatat bentuk pertunjukan topeng dari jaman ke jaman karena selama itu belum ada alat rekam yang dapat bertahan lama. Meskipun demikian kondisi pewaris seni topeng dan masyarakatnya sangat ditentukan oleh keadaan sosial, politik, dan budaya pada jamannya.

2.8. Pewarisan dalam Sistem Keluarga

Proses pewarisan tari topeng dalam sistem keluarga adalah suatu proses pendidikan yang erat kaitannya dengan kondisi lingkungan, tradisi, serta kepercayaan setempat. Cara pewarisan ini terlaksana di dalam sebuah lingkungan keluarga. Pada kenyataannya proses ini tidak hanya diikuti oleh anggota keluarga yang masih ada hubungan darah saja, tetapi juga diikuti oleh orang lain di luar keluarga, yang menjadi murid dan sepakat mengikuti sistem keluarga tersebut. Cara orang luar yang masuk pada sistem keluarga ini sering disebut dengan istilah nyantrik (berguru dengan mengikuti cara hidup gurunya).

Praktik pewarisan sistem keluarga sekurang-kurangnya meliputi tiga tahap, yakni proses mengkondisikan (conditioning) atau latihan kepekaan, latihan keterampilan, dan laku spiritual. Proses ini ditempuh tidak terbatas oleh ruang dan waktu. Penari-penari generasi usia 60-an yang kini menjadi maestro, seperti Sudjana Ardja, Keni Ardja (Slangit-Cirebon), Rasinah (Pekandangan-Indramayu), Carpan (Cibereng-Indramayu), dan Sawitri (alm. dari Losari) mendapatkan

keahliannya dengan melaksanakan tahapan tersebut sebagai laku normatif dalam tradisinya, sedangkan generasi muda penari topeng usia di bawah 30-an seperti: Een Endrawati (Beber/Ligung-Majalengka), Baerni (Gegesik-Cirebon), Nani (Palimanan-Cirebon), Nur Anani, Kartini, dan Taningsih (Losari-Cirebon) hanya sebagian yang mengalami tahapan seperti generasi pendahulunya.

Murid- murid di luar keluarga yang sengaja berguru kepada seniman topeng dengan cara nyantrik, hanya sebagian saja yang melakukan tahapan pembelajaran dari cara-cara yang pernah dilakukan gurunya. Faktor-faktor yang mempengaruhi perbedaan ini, salah satunya adalah perubahan jaman. Generasi seniman topeng Cirebon usia 60-an mempelajari seni topeng pada saat Indonesia belum merdeka, sedangkan generasi muda mempelajari seni topeng setelah Indonesia merdeka bersamaan dengan wajib belajar di sekolah formal yang kemudian juga diikuti dengan berdirinya sekolah-sekolah kesenian.

2.8.1. Latihan Kepekaan

Proses mengkondisikan atau latihan kepekaan merupakan proses yang tidak disadari oleh pewaris seni topeng sendiri pada umumnya karena telah dilakukan sejak usia dini. Di Cirebon dan sekitarnya, penari topeng dikenal dengan sebutan dalang topeng. Kata penari atau tari, dalam bahasa Cirebon nyaris tak pernah dipakai dalam percakapan sehari-hari. Dalang Topeng adalah sebutan yang lazim digunakan untuk menunjuk penari topeng dan joged adalah kata yang artinya sama dengan tari. Kata dalang tampaknya memunyai makna untuk menunjuk status kegiatan seseorang

yang berkaitan keterampilan memainkan suatu kesenian. Oleh sebab itu, seseorang yang memunyai keterampilan memainkan berokan disebut dengan dalang berokan, yang menari Sintren, disebut dalang Sintren, yang memainkan wayang disebut dalang wayang, dan sebagainya. Dengan demikian, maka kata dalang topeng artinya adalah penari topeng yang biasanya menarikan kelima kedok : Panji, Pamindo, Rumyang, Tumenggung, dan Klana. Seorang dalang wayang (merangkap penari topeng) biasanya membawa anak-anaknya sejak bayi pada pertunjukan-pertunjukannya. Para ibu, keluarga dalang ataupun pemain gamelan, sudah biasa menyusui dan menidurkan anaknya di atas panggung ketika mereka pentas. Bagi anak-anak usia dini sudah terbiasa menonton tari menirukan dan mendengar musik topeng ketika terdapat pertunjukan kesenian, baik bersama orang tua maupun pada pertunjukan lain di masyarakat.

Dongeng-dongeng leluhur yang disampaikan orang tuanya sebelum tidur masih mereka peroleh. Dongeng-dongeng itu memberi pengetahuan kosmologi, mitologi, etika, dan filsafat kehidupan. Kebiasaan di atas memberi dasar kepekaan bagi keahlian seninya setelah anak menjadi dewasa. Salah satu contoh keberhasilan cara ini terbukti pada anak-anak Sumitra (bapak Sawitri) di Losari. Semua anak Sumitra memiliki keahlian seni, baik sebagai penari, penabuh gamelan, pengukir kedok atau wayang, maupun sebagai dalang wayang. Keberhasilan proses mengkondisikan atau melatih kepekaan yang dialami oleh keluarga Sumitra di Losari

dipengaruhi oleh dukungan masyarakatnya dalam bentuk mengalirnya undangan pertunjukan kepada mereka.

Kesenian lain yang berkembang pada masa itu, seperti *lais, sintren, brai*, dan sebagainya, tampaknya kurang menarik minat masyarakatnya, sehingga topeng dan wayang kulit merupakan tontonan yang menarik bagi mereka. Dalam proses mengkondisikan ini, anak-anak mengamati gerak-gerik bapak, ibu, atau saudara mereka, pada saat mereka menari. Dalam pertunjukan topeng, anak-anak disuruh duduk di dekat kotak topeng atau sambil menabuh gamelan. Pada saat itu, si anak merekam dengan mata dan hatinya semua peristiwa yang terjadi di atas panggung. Dari proses ini tampaknya anak-anak kemudian melakukan latihan praktik tari dengan meniru gerak penari yang ditontonnya.



Gambar 2.5. Topeng Menor
(Sumber: Dokumentasi penulis)

Proses mengkondisikan anak pada situasi berkesenian topeng sejak tahun 1980-an jarang dilakukan lagi oleh para orang tua mereka di desa-desa. Salah satu sebabnya adalah menurunnya pertunjukan topeng di

masyarakat. Hanya sebagian kecil orangtua yang masih melakukannya, contohnya Mimi Carini (65 tahun pada tahun 2011), yang pada tahun 2011 mengadakan pentas di Dago Tea House Bandung, dengan mengajak cucunya Tati (13 tahun) pada acara tersebut. Ketika Mimi Carini menari, Tati dan adiknya duduk di dekat kotak sambil memperhatikan gerak-gerik Mimi Carini. Dengan cara demikian, Tati merasa lebih gampang untuk mengingat dan melakukan gerak-gerak tari tersebut.

2.8.2. Latihan Keterampilan

Latihan keterampilan teknik menari yang dilaksanakan oleh seniman usia sepuh "tua" diawali dengan cara menabuh gamelan atau ngrawit, kemudian diikuti dengan menari; sedangkan generasi muda kebanyakan hanya latihan keterampilan menari saja. Keterampilan menabuh gamelan diawali dengan pengalaman mendengar gending wayang dan topeng, diikuti dengan praktik menabuh yang telah dilakukannya sejak kecil. Bagi anak-anak seniman topeng dan wayang, cara ini memperkuat sensitivitas musikalnya sehingga pada usia sekitar sembilan tahun mereka sudah bisa menabuh gamelan (ngrawit). Cara belajar menabuh gamelan sejak usia dini dilakukan oleh Sudjana Ardja dari Desa Slangit dan Sawitri dari Losari.

Alat-alat yang dimainkan oleh anak itu adalah *ketuk-kebluk* dan *kemanak*. Semakin tambah usia semakin banyak alat yang dikuasainya. Mereka merasa bahwa pengalaman *ngrawit* ini merupakan landasan untuk

mempermudah penguasaan gerak tari topeng. Hanya sebagian kecil generasi muda mengikuti cara orang tuanya belajar menabuh gamelan terlebih dahulu. Salah satunya adalah Inukertapati, putra dari Sujana Arja di Slangit. Kemampuan praktik tari diperoleh melalui ngamen atau pertunjukan keliling. Seperti pada uraian sebelumnya, ternyata mengamen merupakan sarana paling efektif dalam proses pewarisan topeng, karena di situ lebih banyak terjadi pelatihan keterampilan teknik sekaligus pentas secara langsung. Selain itu, tampil menari pada usia anak melatih mental, kepercayaan diri, dan keberanian sebagai calon penari. Pada usia ini pula biasanya tubuh masih cukup lentur sehingga mudah melakukan berbagai peniruan gerak-gerak tari. Kritik dan saran dari orang tua terhadap penampilan anaknya dilakukan pada saat istirahat malam di rumah orang yang disinggahi, atau juga kadang-kadang di balai desa.

Tarian yang ditampilkan oleh anak-anak biasanya diawali dengan tarian berkarakter lincah, seperti tari Pamindo. Tampaknya tarian tersebut sesuai dengan perkembangan karakter anak-anak yang memang cenderung lincah. Setelah tarian tersebut dianggap cukup baik dan anak menjadi dewasa, maka tari berikutnya adalah tari Tumenggung/tari Patih dan tari Klana. Ngamen tidak dilakukan lagi ketika generasi Sawitri dan Sujana melaksanakan proses pewarisan ini. Pertunjukan keliling dilarang oleh pemerintah setempat pada tahun 1970-an dengan alasan telah mempermalukan pembina kesenian (dalam hal ini Dikbud atau Kasie. Kebudyaan kabupaten). Oleh karenanya, proses pewarisan selanjutnya

hanya dilakukan berdasarkan latihan keterampilan tari saja. Mereka mendapatkan keterampilan gerak dengan cara meniru. Pelatih berada di depan, sedangkan siswa berada di belakangnya. Sebagai iringan tariannya menggunakan musik yang diputar dari kaset. Cara latihan ini dapat menghilangkan komunikasi langsung antara penari dan penabuh gamelan. Di samping itu, penanaman sensitivitas atau kepekaan terhadap seni topeng sejak usia dini berkurang dan bahkan dikatakan hilang. Kendatipun demikian, alternatif penggunaan iringan kaset dapat membantu proses latihan secara mandiri.

Tari yang dipelajari generasi muda adalah tari-tarian yang sudah distandarkan, baik gerak maupun musiknya. Salah satu contoh proses pewarisan ini adalah di Losari pada grup "Purwa Kencana," pimpinan Sawitri, mereka latihan dengan jadwal rutin bersama pengrawit setiap hari Minggu. Waktu latihan hari-hari lain disesuaikan dengan jadwal sekolah mereka masing-masing. Setelah mereka menguasai satu sampai dengan tiga tarian, maka latihan rutin pun berhenti. Latihan bersama pemain musik diganti dengan iringan musik hasil dari rekaman kaset sesuai dengan keperluan menghadapi pentas. Kebiasaan belajar yang seperti ini kurang menguntungkan bagi pengembangan kemampuan penari. Kekayaan gerak tari topeng yang dimiliki generasi pendahulunya tidak dapat diwariskan sepenuhnya kepada generasi muda. Penguasaan tari topeng generasi muda hanya terbatas pada gerak-gerak yang terstruktur sesuai dengan rekaman musiknya dalam durasi waktu sekitar 8 sampai

dengan 15 menit. Akhirnya kemampuan kreativitasnya di atas panggung tidak dapat dilakukan oleh generasi muda sekarang ini.

2.8.3. Laku Spiritual

Laku spiritual pada masa generasi Sawitri (seorang pimpinan grup tari Purwa Kencana) merupakan bagian dari proses pendidikan untuk menjadi seorang dalang topeng atau wayang. Laku spiritual ini dimaksudkan untuk mendapatkan kekuatan supranatural dalam jiwanya, baik pada saat pertunjukan maupun dalam kehidupan sehari-hari. Cara laku spiritual adalah mandi air bunga di perempatan jalan, mandi di tujuh sumber mata air, mengunjungi makam-makam keramat atau leluhur, dan berpuasa. Seniman topeng di Cirebon dan sekitarnya, seperti Andet Suanda (alm), Ening Tasminah, Sudjana Ardja, Dewi (alm), dan Sawitri (alm), pernah melakukan laku tersebut. Ada beberapa macam puasa yang dilakukan Sawitri, antara lain ngetan (hanya makan nasi ketan saja saat berbuka puasa), nuitih (hanya makan nasi putih saja dan segelas air), dan puasa wali (tidak makan dan minum sepanjang hari). Puasa wali merupakan puasa yang paling berat karena tidak makan dan minum selama 40 hari. Jenis puasa lain yang pemah dilakukan oleh Dewi (alm), yaitu puasa yang hanya makan cabai saja tanpa makanan lain, sedangkan Sudjana Ardja pernah melakukan puasa hanya makan pisang saja, atau menghindari makanan buatan manusia. Laku spiritual ini hampir tidak lagi dilaksanakan dalam proses pewarisan dalam sistem keluarga. Kenyataan

ini disebabkan oleh adanya berbagai faktor yang mempengaruhinya, misalnya, pergeseran kepercayaan dan perubahan gaya hidup. Laku spiritual ini berhubungan dengan kepercayaan generasi terdahulu terhadap hal-hal yang bersifat mistis. Tampaknya kepercayaan tersebut tidak lagi dimiliki oleh generasi muda, sedangkan adanya perubahan gaya hidup, misalnya, hal ini disebabkan oleh kebijakan sistem pemerintahan Orde Baru yang dengan pesat ingin menuju pada suatu masyarakat industri yang modern. Perangkat elektronik serta media massa audio-visual seperti radio, tape recorder, film, televisi, turut berperan dalam situasi ini. Media-media tersebut mampu menggeser pertunjukan wayang kulit dan topeng karena unsur pencitraannya secara audiovisual yang dikemas dengan gaya modern lebih menarik. Industri budaya ini sangat besar pengaruhnya dalam perubahan gaya hidup masyarakat, sehingga generasi muda lebih suka meniru gaya bintang pop yang pernah mereka lihat di televisi, serta mengikuti gaya hidup modernnya daripada mengikuti cara hidup generasi pendahulunya.

2.8.4. Pewarisan dalam Sistem Sekolah

Sistem sekolah formal dilaksanakan berdasarkan kurun waktu terbatas dengan kurikulum yang beragam. Pendidikannya lebih mengutamakan sistem kelas di luar konteks budaya masyarakatnya. Pendidikan sekolah formal ini dapat dibagi menjadi dua bagian, yakni pendidikan profesi dan pendidikan umum. Pendidikan profesi menuju pada penguasaan keterampilan seni sebagai profesi seperti pada sekolah

menengah kejuruan dan lernbaga pendidikan tinggi seni maupun kependidikan seni. Pendidikan umum bertujuan untuk menghasilkan peminat atau apresiator seni, seperti di sekolah umum. Jelas, dua wilayah ini memiliki cara pendekatan yang berbeda dalam. pengajarannya. Pengajaran kesenian di lembaga-lembaga pendidikan tinggi seni, kependidikan seni, serta sekolah kejuruan seni bertujuan agar peserta didik terampil menari. Lembaga ini mempunyai peranan penting salah satunya dalam regenerasi penari topeng Cirebon dan kesenian lainnya. Untuk mencapai tujuan di atas, pada proses belajar mengajar tari tradisi topeng Cirebon, dihadirkanlah senimannya dari Desa Slangit dan Losari sebagai pengajar dan nara sumber. Tentu saja pembelajaran ini masih mempunyai kelemahan dibandingkan dengan cara seniman topeng mempelajari keseniannya pada masa lalu. Kelemahannya yaitu, dalam proses pembelajaran dengan sistem pewarisan di sekolah mereka tidak dapat merasakan secara langsung bagaimana suasana pertunjukan yang sebenarnya ketika pementasan.

2.9. Mengamen atau Bebarang

Mengamen atau bebarang adalah pertunjukan keliling, dari desa ke desa, dari halaman ke halaman dengan jumlah anggota rombongan yang lebih sedikit dibandingkan dengan rombongan topeng pada hajatan. Pemainnya terdiri atas empat atau lima pemain gamelan dan penari. Biasanya penari topeng pada acara mengamen ini adalah anak-anak usia sembilan sampai dengan dua belas tahun yang berasal dari anggota keluarga grup pengamen. Alat gamelan pokok yang

dibawa pengamen ini adalah kendang, saron, ketuk-kebluk, kecrek, gong, dan kiwul. Semua peralatan ini dibawa dengan cara dipikul. Selain itu, mereka pun sering membawa peralatan memasak sederhana (untuk menanak nasi dan memasak air). Pertunjukan topeng pada acara mengamen, tariannya dilakukan babak demi babak dalam durasi waktu terbatas atau sesuai dengan permintaan penontonnya. Tarian yang ditampilkan terdiri atas tari Pamindo dan tari Rumiang untuk penari anak-anak, dan tari Tumenggung serta tari Klana untuk penari yartg lebih dewasa. Tari Panji jarang dipentaskan pada acara ini. Mengamen dilakukan untuk mendapatkan penghasilan. Pada masa ini seniman topeng Cirebon pada umumnya tidak mempunyai pekerjaan lain (misalnya: bertani), sehingga apabila undangan dari masyarakat berkurang, maka para seniman mengadakan pertunjukan atas inisiatif grupnya dengan cara mengamen, yang biasanya dilakukan pada saat menunggu panen tiba dan pada tahun baru Cina. Keterkaitan pertunjukan topeng dengan acara tahun baru Cina tampaknya mempunyai tujuan tertentu, baik bagi kaum etnis Cina maupun masyarakat asli setempat. Namun keterkaitan itu sampai sekarang belum terungkap dan masih diperlukan penelitian yang mendalam tentang keterkaitan yang ada. Mengamen dilakukan pula sebagai salah satu proses pendidikan atau regenerasi penari dan penabuh, karena dengan demikian calon-calon penari dan penabuh mendapatkan kesempatan latihan yang banyak. Secara tidak disengaja topeng dalam acara mengamen ini telah menarik perhatian seniman-seniman di daerah-daerah yang dikunjungi. Mereka belajar tari topeng dengan cara mengundang seniman topeng Cirebon, sebagai gurunya. Akhirnya bermunculan jenis tari topeng seperti di Sumedang dan Bandung yang

kini disebut sebagai topeng Priangan. Sejak tahun 1970-an mengamen tidak pernah dilakukan lagi oleh seniman Cirebon. Alasannya adalah: mengamen dilarang oleh pemerintah setempat karena dianggap "memalukan".

Sejak pertengahan tahun 1970-an pemerintah, melalui kantor-kantor kebudayaannya mengimbau para seniman untuk tidak melakukan barangan, karena aktivitas itu dianggap memalukan. Menurut pandangan mereka, barangan tak terlalu berbeda dengan meminta-minta, yang sangat merendahkan derajat kesenian. Hal ini bertentangan dengan program pemerintah yang sedang mengupayakan peningkatan pengembangan kesenian, namun sampai saat ini pemerintah tidak dapat memberikan solusi yang kongkrit mengenai bagaimana cara membantu seniman untuk terus dapat eksis dimasyarakat. Barangan itu sesungguhnya tidak semata hanya untuk keperluan ekonomi. Ini adalah sebuah bagian yang menyatu dengan sistem pewarisan seninya, sebuah modus operandi yang paling praktis dari cara belajar-mengajar. Dalam barangan, si murid, yang telah diajari secara mendasar, akan punya kesempatan latihan setiap hari, setiap saat. Latihan itu bukan hanya akan menumbuhkan kelenturan tubuh, keluwesan gerak, kepekaan musikal, kepekaan ruang dan waktu, akan tetapi juga latihan mental-spiritual dalam menghadapi tantangan-tantangan praktis yang berat dan dalam menghadapi penonton.

Hilangnya pertunjukan mengamen bersamaan dengan pergeseran struktur sosial masyarakat dan politik, yang salah satunya ditandai dengan hadirnya "pembina kesenian." Padahal pelarangan mengamen oleh mereka belum bisa mewujudkan kegiatan pengganti dalam rangka regenerasi penari dan penabuh

topeng. Sehingga yang terjadi dewasa ini adalah putusnya tradisi pembelajaran secara alamiah seperti yang terjadi pada proses mengamen di atas. Seharusnya pemerintah dapat mengambil kebijakan dan mencarikan solusi agar tari topeng Menor dapat kembali kehabitatnya yaitu kedalam acara kenduri, upacara adat, dan perayaan hari besar.

2.10. Penggunaan Simbol dalam Topeng Menor

Setiap budaya memiliki ekspresi simbol yang berbeda, hal ini tentunya berkaitan pada cara pandang serta lingkungan yang berada di sekelilingnya. Simbol yang dimaksud dalam pembahasan di sini adalah simbol dan lambang yang mengekspresikan ide-ide, yang berlandaskan pada kepercayaan, mitologi yang sifatnya mistis dan religius. Namun pada intinya tetap mengacu pada nilai kesatuan yang bersifat paradoks atau *oposisi binner*, seperti perempuan-lelaki, langit-bumi, bulan-matahari dan hulu-hilir. Konsep ini mengacu pada kosmologi tiga dunia atau *triloka*, yang berasal dari paham Jawa-kuno pada masa Hindu.

Pembacaan terhadap karya seni pada masa pramodern lebih terfokus pada sistem religius atau budaya mistis spiritual, sehingga lahir konsep pembagian semesta yang mengandung empat arah mata angin, dan setiap arah mata angin memiliki pula unsur warna dan elemen-elemen pembentuk bumi.

Bentuk-bentuk yang digambarkan pada motif-motif ragam hias, pada umumnya adalah stilasi dari binatang, tumbuhan serta unsur-unsur yang ada di alam, di antaranya : burung melambangkan dunia atas, pohon melambangkan dunia tengah dan ular melambangkan dunia bawah, maksud dari gambaran

tersebut adalah manusia itu hidup tidak kekal dan berada di dunia tengah atau *madya pada*. Bila pengendalian hidupnya salah maka akan masuk dunia bawah atau lembah kesengsaraan, bila pengendalian hidupnya mencapai kebenaran, maka akan masuk dunia atas atau kemuliaan abadi. Makna keseluruhannya adalah, hidup itu tidak mudah, sengsara atau mulia adalah tergantung dari perbuatan dan pengendalian hidup manusia itu sendiri.Sedangkan konsep seni yang dianut oleh masyarakat Subang sebenarnya memiliki gabungan antara nilai Hindu, Budha dan Islam, sehingga bentuk dan ekspresi yang dihasilkan menjadi kaya, karena melebur menjadi suatu identitas lokal yang sangat kaya dan khas. Hasil peleburan berbagai nilai budaya terlihat dalam setiap aspek kegiatan seni, baik seni pertunjukan, ragam hias, seni rupa dan lainnya. Penciptaan topeng bertujuan agar wujud mengenai watak manusia tampak nyata, hal ini di dasari pula oleh perwujudan sifat-sifat abstrak kepada bentuk-bentuk nyata alam,walaupun muncul dalam bentuk yang di lebih-lebihkan, dan sifatnya stilasi. Pemaknaan pada wujud dan warna topeng sudah memberikan jaminan pada watak-watak itu, sehingga seolah-olah hadir dalam dunianya sendiri yaitu alam ghaib. Dalam visualisasi topeng dapat kita cermati makna pertama adalah warna yang digunakan pada topeng. Semakin gelap warna yang tersirat, maka semakin jauh ia dari dunia surgawi, begitu pula sebaliknya. Putih dianggap sebagai warna yang mencerminkan tingkat keimanan dan tingkat kesempurnaan, dan ia berperan sebagai pusat segala warna, segala perilaku, segala sifat (Ayoeningsih Dyah,2007:18).

Bentuk mata *liyep*(sipit), pada tokoh Panji menunjukkan tingkat kesempurnaan, selain itu arah tatapan mata menghadap kebawah, menyiratkan keberadaannya berasal dari dunia atas namun ia telah hadir pula di dunia bawah, karena ia melihat kearah bawah. Pada bentuk mata antara Rumyang, *lenyepan* dan Klana, *pentelengan* keduanya memiliki perbedaan sekaligus persamaan. Nilai sama adalah keduanya sama-sama menatap kearah depan dan bola mata terlihat besar, namun kelopak mata memiliki bentuk yang berlawanan. Mata Rumyang dan Klana mengandung makna bahwa mereka telah melihat banyak tentang kehidupan dengan cara mengembara, bedanya Rumyang pengembara dari dunia atas, sedangkan Klana pengembara dari dunia bawah.

Dalam kisah Panji diceritakan bahwa sosok Rumyang adalah Dewi Sekartaji yang menyamar menjadi Panji Semirang, ia melakukan pengembaraan, begitu pula dengan sosok Kelana, yang selalu berada dalam pengembaraan, karena ia selalu di “pihak luar”. Rumyang memposisikan sebagai perempuan yang berkelakuan laki-laki, ia berada dalam wilayah orang kerajaan, dunia atas dan surga, namun didalamnya telah mengandung pula nilai manusia. Sedangkan Klana adalah sifat kelelakian yang sangat menonjol dan ia benar-banar berada di dunia manusia.

Dari unsur rupa yang dapat ditangkap secara visual, topeng memiliki kedekatan dengan rupa manusia dan antar topeng memiliki keterkaitan, baik secara visual, watak dan atribut pada topeng yang dapat diterjemahkan sebagai upaya penciptaan karya rupa yang mempertimbangkan seluruh unsur dengan nilai keseimbangan atau saling mengisi.

2.11. Riwayat Panji Sebagai Dasar Topeng Menor

Jika ditinjau dari bentuk aslinya, pertunjukan tari topeng pada masa kelahirannya berperan sebagai sarana ritual yang bersifat religius dan pertunjukannya berlangsung dalam lingkungan kerajaan. Dalam perkembangannya, pertunjukkan ini memiliki fungsi sebagai berikut :

Kandungan dalam pertunjukkan topeng pada dasarnya menggambarkan siklus kehidupan manusia, dari bayi beranjak ke masa kanak-kanak, masa dewasa hingga masa dimana seorang manusia telah mencapai kedudukannya. Dalam siklus kehidupan tersebut terkandung tiga unsur kehidupan manusia, yaitu perkawinan, perjalanan, pengembaraan serta pertempuran.

Topeng yang digunakan saat ini tetap menampilkan lima karakter, dan kelima karakter tersebut dibedakan dengan menggunakan lima jenis topeng. Perihal kelima tokoh dalam tarian tersebut, ternyata tidak dapat dilepas dari hikayat cerita panji yang diduga telah ada sejak tahun 1350 pada zaman kerajaan Majapahit.

Tafsiran etnik dalam perwatakan dalam karakter tari Topeng pada intinya adalah menceritakan kisah panji, yang menceritakan tentang pangeran dan putri dari empat negara yaitu Gegelengan, Kuripan, Daha, dan Singasari. Keempat Negara tersebut dipimpin oleh raja yang saling bersaudara.

Saat itu Raden Panji menolak perjodohan dengan putri Candra Kirana, putri dari Kerajaan Daha, karena Raden Panji sudah memiliki Martalangua, namun Martalangua dibunuh oleh permaisuri dari kerajaan Kuripan dan Panji

bersedih lalu melakukan mengembara dengan menyamarkan diri sebagai Panji Klana Edan. Dalam pelariannya Raden Panji bertemu dan jatuh cinta pada Panji Semirang yang ternyata ia adalah Putri Candra Kirana yang berubah atau menyamar menjadi laki-laki. Pernikahan Panji dengan Candra Kirana membuat bersatunya keempat kerajaan Jawa dan pusatnya di Kuripan. Panji diartikan sebagai yang pertama, yang berasal dari kata siji atau satu dalam bahasa Jawa.

Panji menggambarkan makhluk yang baru lahir kedunia, gambaran seorang bayi yang tidak berdaya. Hal tersebut terlihat pada gerakan tari yang kecil-kecil dan diam.

Tokoh kedua adalah Pamindo, tokoh ini menggambarkan masa kanak-kanak, digambarkan adalah Gunung Sari dari Kerajaan Daha. Tokoh Pamindo pada wayang, dikisahkan sebagai Raden Kuda Panulis. Sedangkan didaerah lain yaitu Losari-Cirebon, Pamindo diidentikan dengan tokoh Sutera Winangon. Tarian ini berada diposisi kedua, dalam bahasa Jawa Mindo artinya kedua.

Tokoh ketiga adalah Rumyang dalam wayang tokoh ini diidentikan dengan Sadewa dan Soemantri. Pada topeng Subang Rumyang merupakan tari ketiga. Rumyang diidentikan sebagai Candra Kirana, Dewi yang menjelma menjadi manusia. Candra Kirana menyamar sebagai Panji Semirang dan berprilaku laki-laki.

Penokohan Rumyang hampir sama dengan Panji kedua pasangan ini dianggap sebagai pasangan suami istri sejak di dunia atas. Asal kata Rumyang sendiri berasal dari Ramyang-Ramyang artinya mulai terang (Toto Amsar Suanda,

1989:24). Keadaan mulai terang atau carangcang tihang dalam bahasa sunda artinya baru setengah terlihat. Rumyang digambarkan sebagai manusia yang mulai terang dalam melihat kehidupan dunia, walaupun terlihat ragi-ragu dalam gerakkannya namun cenderung membuat gerakkan yang terlihat menolak dan membuang.

Rumyang menggambarkan masa remaja, dia melambangkan nak sulung perempuan namun memiliki asas seperti laki-laki. Itulah alasannya tarian ini menampilkan tokoh laki-laki walaupun ia perempuan. Gerak dalam tarian ini merefleksikan perjalanan serta penyamaran Candra Kirana sehingga sepanjang tarian ia tak pernah sedikitpun menanggalkan topeng agar penyamaran yang dilakukan berhasil.

Tokoh keempat adalah Patih yang selalu bergerak di area luar. Ia diidentikan sebagai raja Soka Windu, musuh keluarga Panji. Sedangkan dalam wayang dianggap sebagai Raden Setiaki dan Gatot kaca. Tarian ini menggambarkan pertikaian Tumanggung Magang Dirajat, calon menantu Raja Bawarna yang berupaya untuk menaklukan Jingga Anom. Dalam tarian ini didaapati pula unsur dialog sehingga tarian ini tampak seperti bagian fragmen tari. Sosok patih digambarkan sebagai kedewasaan jaman. Ia berada diarah barat-selatan atau sebagai pihak luar, duniawi, pihak musuh, kematian, kasar, dan kelelakian.

Tokoh kelima adalah Kelana Udeng dalam cerita wayang ia diidentikan dengan rahwana atau dasamuka. Klana digambarkan dengan karakter yang penuh

dinamika dengan hasrat jasmani dan duniawi. Terkadang ia disebut menak jingga karena melambangkan nafsu yang terkekang manusia. Sosok klana menggambarkan raja yang gagah perkasa bernama Buda Negara ia tergila-gila pada putri Dewi Runjung Ayu. Kisah lain menunjukkan klana adalah raja Blambangan yang ingin mempersunting Dewi Sekartaji dari kerajaan Jenggala yang tak lain adalah Candra Kirana yang merupakan pasangan Panji.

2.12. Cerita Panji Dalam Dimensi Sejarah

Diperkirakan bahwa cerita Panji muncul pada tengah pertama abad XIII, pada menjelang lahirnya kerajaan Majapahit. Dalam catatan sejarah, setidaknya tahun 1375 cerita Panji sudah populer di Jawa Timur. Hal ini dibuktikan dengan adanya relief di candi Panataran (1369) yang menggambarkan adegan Panji Kartala dihadap oleh panakawan Prasanta (Supriyanto, Henri, 1997: 14). Lahirnya cerita Panji saat itu dapat diduga ada hubungannya dengan peristiwa-peristiwa sejarah yang terjadi pada masa-masa sebelumnya. Setidaknya terdapat unsur-unsur kesamaan antara cerita Panji dengan keadaan dan peristiwa sejarah yang terjadi sebelumnya. Sejarah mencatat bahwa tahun 1049, sebelum turun tahta raja Airlangga di Kahuripan membagi kerajaan menjadi dua untuk anak-anaknya dari istri selir. Pembagian dua wilayah tersebut dibatasi oleh sungai Berantas. Di sebelah timur sungai Berantas, wilayah tersebut dinamakan Jenggala, dan di sebelah barat sungai Berantas bernama Panjalu, yang dikemudian hari terkenal dengan sebutan Kediri, atau Daha (Hall, 1988: 68). Dalam arti kata bahwa penguasa wilayah Jenggala dan Panjalu atau Kediri dalam sejarah adalah dua bersaudara yang merupakan putra raja Airlangga.

Selain itu, di dalam sejarah juga tercatat bahwa Candrakirana adalah permaisuri raja Panjalu (Kediri) yang bernama Kammeswara. Candrakirana sendiri adalah seorang putri yang berasal dari Jenggala (Kartodirdjo dkk, 1975:11). Artinya dua raja bersaudara itu pun masih memperkuat hubungan kekeluargaannya melalui ikatan-ikatan perkawinan antar anggota keluarga raja. Adapun di dalam sumber-sumber tertulis maupun folklor cerita Panji, Jenggala dan Kediri adalah dua kerajaan yang masing-masing dikuasai oleh dua raja kakak beradik, yaitu Prabu Lembu Amiluhur (Jenggala) dan Prabu Lembu Hamijaya (Kediri). Lembu Amiluhur adalah kakak dari Lembu Hamijaya yang keduanya adalah putra Resi Gatayu di Kahuripan. Terkait dengan nama 'Candrakirana', di dalam cerita Panji adalah istri Panji Asmarabangun atau juga dikenal dengan nama Inu Kertapati. Asmarabangun adalah putra Prabu Lembu Hamiluhur dari Jenggala, dan Candrakirana, yang juga bernama Sekartaji adalah putri Prabu Lembu Hamijaya di Kediri.

Keberadaan raja Jenggala dan raja Kediri di dalam cerita Panji, dengan demikian dapat dianalogikan sebagai dua penguasa wilayah Jenggala dan Panjalu dalam dimensi sejarah yang merupakan putra-putra keturunan raja Airlangga. Adapun perbedaannya adalah pada sosok Candrakirana, yang dalam cerita Panji adalah putri mahkota Kediri yang dipertunangkan dengan putra mahkota Jenggala Inu Kertapati yang kemudian menggantikan ayahnya sebagai raja Jenggala bernama Dewakusuma (Porbatjaraka, 1968: 104). Kronologi-kronologi peristiwa, dan kisah percintaan Asmarabangun dengan Candrakirana pun dalam cerita Panji

berkembang demikian luasnya dan penuh variasi, serta demikian pula perbedaan sebutan nama tokoh-tokoh utamanya.

Berdasarkan uraian di atas maka dapat diduga, bahwa penyusun pertama cerita Panji saat itu terinspirasi oleh peristiwa-peristiwa sejarah yang terjadi pada kerajaan-kerajaan di Jawa Timur abad X sampai dengan awal abad XIII. Oleh karena itulah dalam beberapa hal cerita Panji terasa seperti babad. Babad itu sendiri adalah catatan-catatan sejarah yang dielaborasi dengan unsur-unsur legenda dan mitos. Serat babad, yang banyak ditulis oleh para pujangga keraton tentang sejarah kerajaan, raja, dan situasi kehidupan kewilayahan suatu daerah kerajaan sering diungkapkan secara samar-samar. Data-data faktual yang menyangkut peristiwa sejarah, dan tokoh-tokoh yang terlibat di dalamnya seringkali diungkapkan dengan bahasa-bahasa simbol atau perlambang, apa lagi hal-hal yang menyangkut aib raja dan keluarganya. Sehubungan dengan itu, maka suatu serat babad cenderung bersifat subjektif. Tokoh-tokoh sentral yang berperan di dalam peristiwa sejarah sering berlebihan dipuja-puja, atau diagung-agungkan. Apakah itu raja, kesatria, panglima perang, tokoh spiritual, dan lain sebagainya. Inilah yang menyebabkan para sejarawan menganggap serat babad kurang falid untuk diacu sebagai sumber sejarah. Cerita Panji bila dicermati dan ditelaah lebih mendalam akan terasa sekali persamaannya dengan serat babad. Persoalannya bahwa catatan-catatan sejarah dalam bentuk serat babad baru muncul pada seputar abad XVIII. Oleh sebab itu mungkin sekali bahwa penyusunan cerita Panji saat itu didorong oleh spirit penulisan sejarah model serat babad, sebagaimana ungkapan-

ungkapan suasana hati empu Prapanca ketika menulis Nagarakretagama di periode Majapahit.

Di dalam Nagarakretagama nampak sekali bahwa Prapanca secara berlebihan mengagung-agungkan Hayamwuruk sebagai raja besar, berwibawa, yang ahli pula dalam berolah seni (seni pertunjukan). Justru dalam bentuk penceritaannya yang menyerupai serat babad maka lalu begitu elastis dan adaptif terhadap unsur-unsur legenda dan mitos. Hal ini pula yang memungkinkan para pujangga generasi-generasi berikutnya cerita Panji mengembangkan cerita Panji sedemikian rupa sehingga mengesankan cerita Panji sebagai cerita fiktif atau dongeng belaka. Perbedaan-perbedaan versi cerita Panji itu pun sampai sekarang masih bisa dilacak, baik cerita Panji dalam berbagai bentuk karya sastra maupun di dalam seni-seni pertunjukan seperti halnya wayang bèbèr, wayang gedhog, wayang topèng, dan gambuh yang berkembang dalam bentuk-bentuk tradisi lisan di masyarakat. Cerita Panji dalam karya-karya seni sastra itu pun masih dapat dibedakan antara versi Melayu dengan versi Jawa. Cerita Panji dalam versi Melayu inilah yang kemudian berkembang sampai ke daerah-daerah di semenanjung Asia Tenggara. Di Jawa sendiri perbedaan versi juga terjadi yang disebabkan oleh kehendak dan kreativitas personal dari masing-masing pujangga sastra. Selain versi melayu dan Jawa, cerita Panji juga memiliki versi yang berbeda dalam perkembangannya di Bali, dan ada kaitannya dengan sistem religi dan kepercayaan mayoritas masyarakat setempat, yaitu Hindu-Bali.

2.13. Kaitan Simbol Visual dan Warna

Dalam perkembangan kesenian di Indonesia susunan warna memiliki karakter tersendiri, contohnya di Bali yang memiliki falsafah warna Panca Maha Butha berdasarkan ajaran Hindu dengan konsep air, api, udara, tanah dan angkasa. Sedangkan di masyarakat Jawa, pembagian warna dikaitkan pula dengan estetika keratin, yang detail dan memiliki susunan warna yang agung, serta dikaitkan pula dengan ajaran kejawen *"papat pancer sadulur limo"* yang mengadopsi empat arah mata angin dan memiliki pusat atau pancer (Ayoeningsih Dyah w, 2007 : 10).

Unsur warna tersebut diwakili oleh elemen besi, perak, perunggu dan emas. Pembagian berdasarkan empat arah mata angin, hal ini juga dikenal oleh masyarakat Sunda. Berkaitan dengan seni pertunjukan, warna ikut menentukan wanda dalam seni topeng, dan hal ini berkaitan dengan nilai budaya yang ada dalam masyarakat Cirebon sendiri memandang alam sekitar. Nilai simbolik tersebut lahir sebagai suatu ungkapan atas hubungan batin antara masyarakat Cirebon dengan lingkungannya, kepercayaan serta adat istiadat (Usep kustiawan, 1996:291).

Pengaruh agama juga menentukan pemaknaan dalam warna dan simbol-simbol. Dampaknya yaitu muncul makna-makna ganda dalam karya seni nusantara termasuk topeng Menor, Contohnya warna hitam yang memiliki dua arti simbolok di Cirebon yaitu kejahatan dan mistis.

2.14. Sejarah Topeng Dunia

Penggunaan topeng di dunia hampir universal, faktanya topeng dapat dengan mudah ditemukan dibeberapa tempat di dunia. Awalnya muncul dugaan bahwa manusia dalam evolusi ideal manusia pada zaman penggunaan topeng, sudah mulai percaya pada makhluk gaib yang mempengaruhi hidupnya baik dengan cara yang positif atau negatif. Makhluk gaib dianggap mencoba mempengaruhi kegiatan manusia dengan permohonan dan pengorbanan, dengan berusaha untuk mendapatkan bantuan mereka atau untuk mengalihkan kemarahan mereka, setiap kali manusia merasa bahwa ia mungkin telah diganggu oleh Makhluk gaib. Namun, hal ini sebagai langkah pertama untuk upaya logis berikutnya untuk memperoleh kualitas kekuatan-kekuatan supranatural. Atas dasar konsep umum yang disebut sihir simpatik atau imitatif menawarkan kemungkinan untuk mencapai tujuan yang diinginkan dengan meniru fenomena atau kualitas tertentu, manusia percaya bisa mencapai keberhasilan dengan mengadaptasi penampilan makhluk gaib yang dalam perkiraan manusia dalam pikirannya atau melihat dalam mimpinya. Selain proses ini aktif mental, pasif dan defensif dalam karakter, mungkin telah memainkan peran pada saat kelahiran konsep penggunaan topeng. Perampasan wajah yang berbeda bertujuan untuk mengubah identitas pengguna topeng, sehingga melindungi manusia melawan makhluk gaib, membuat makhluk gaib bingung dalam target kemarahan mereka, atau bahkan menakutkan mereka.

Kepercayaan akan adanya makhluk gaib dan kekuasaan mereka mempengaruhi kehidupan manusia juga mengakibatkan perlunya semacam

komunikasi dengan mereka. Dalam hal ini perlu kepekaan yang lebih tinggi, imajinasi dan bahkan kadang-kadang kemampuan untuk jatuh ke trans (alam bawah sadar) dengan kerugian sementara kesadaran. Suara yang tidak biasa dibuat di dunia mungkin telah dianggap suara roh, setan. Pria purba, berhubungan erat dengan alam, juga telah menemukan cara halusinogen (efek halusinasi yang bersifat mengubah perasaan dan pikiran) alami menciptakan keadaan seperti itu. Meskipun tidak menyadari dasar sebenarnya dari efek psikologis mereka, ia menganggap mereka sebagai alat memanipulasi makhluk gaib. Pengetahuan tentang cara ini mengangkat seorang individu untuk status seorang penyihir yang kuat, dukun dan lainnya. Di mata rekan-rekannya sesama suku. Eksklusivitas sosial yang dihasilkan dari itu mengilhaminya untuk menjaga pengetahuan sebagai rahasia berharga. Penyihir atau dukun, harus percaya dirinya sendiri, lebih daripada orang lain mampu melakukan kontak dengan kekuatan-kekuatan supernatural dan bahkan untuk mengerahkan pengaruh atas mereka, dengan syarat dia tidak kehilangan sifat manusianya yang lemah. Sebaliknya, hal ini sebagai ancaman untuk tingkat yang lebih tinggi, dan itu adalah topeng yang dimaksudkan untuk melindungi dirinya terhadap bahaya ini dengan menyembunyikan identitas manusianya yang rentan.

Mungkin ada motivasi dan kesamaa penyebab munculnya banyak topeng yang digunakan dalam situasi yang cukup beragam, setiap kali pria yakin bahwa kekuatan supranatural mendekat, maka topeng diperlukan untuk melindungi diri terhadap kekuatan yang berasal makhluk gaib, bahkan jika mereka tidak keluar untuk menyakiti siapa pun. Situasi seperti timbul pada saat kelahiran anak, pada

penyembuhan penyakit atau kematian seorang pria atau binatang terhubung dengan pria melalui ikatan totemistic kekerabatan, di inisiasi seorang pemuda ke dalam rahasia kehidupan, yang ia harus memiliki kedua sebagai individual dewasa dan sebagai anggota masyarakat, persiapan untuk berburu, panen, dan lainnya. Situasi ini menimbulkan aturan-aturan tertentu serta perilaku dan kegiatan, pelanggaran yang bisa mengancam keberadaan seluruh masyarakat dan setiap anggotanya (Hamlyn, 1992 : 6).

Dari sejarah singkat yang sudah dijelaskan terlihat bahwa penggunaan topeng dalam menari adalah sebagai penangkal godaan atau gangguan dari makhluk gaib oleh manusia purba. Selain itu mereka menggunakan topeng untuk keluar dari watak atau karakter dirinya, dalam kata lain mereka memerankan tokoh atau orang lain yang dianggap lebih sakti.