BAB IV

HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN

4.1. Proses Akulturasi Budaya pada Motif Ukiran Jepara

Dalam dunia antropologi istilah akulturasi atau kulturisasi mempunyai berbagai macam definisi, akan tetapi semua sepaham bahwa hal ini merupakan proses sosial yang timbul bila suatu kelompok manusia dengan satu kebudayaan dihadapkan dengan unsur-unsur kebudayaan asing, sehingga dapat diterima dan diolah kedalam kebudayaan sendiri tanpa menyebabkan hilangnya kepribadian kebudayaan asli (Fathoni, 2006: 30). Dalam proses akulturasi budaya tersebut, menjadikan seorang individu untuk mampu mempelajari dan menyesuaikan alam pikiran dan sikapnya dengan adat-istiadat, sistem, norma ataupun peraturan yang hidup dalam kebudayaan.

Tidak terlepas dalam bidang kesenian, akulturasi budaya juga punya pengaruh terhadap motif ukiran di wilayah Jepara. Perpaduan berbagai budaya mengakibatkan motif ukiran menjadi bertambah variasinya seiring dengan berbagai budaya yang masuk ke wilayah Indonesia atau Jepara khususnya, dibawa oleh para pendatang yang datang maupun yang menetap di Jepara di setiap periodenya.

4.1.1. Akulturasi pada Ornamen Mantingan

Masjid Mantingan, seperti yang sudah di jelaskan pada bab-bab sebelumnya, selain mengandung unsur-unsur budaya bernuansa Islami, juga mengandung unsur - unsur budaya tradisional (Hindu-Jawa). Di sana terdapat proses akulturasi yang terjalin harmonis. Di dalamnya memiliki muatan nilai-nilai tersendiri, yakni misi dan pesan syiar Islam di balik bentuk visual estetik, tersamar menjadi stilasi sulur-suluran berbentuk ukir-ukiran indah yang berfungsi sebagai hiasan dinding Masjid. Meskipun terdapat elemen estetik yang lain seperti pada pintu gerbang makam yang berbentuk candi bentar dan pada atap yang mirip bentuk meru (gunung), (Gustami, 2000: 100). Di samping pengaruh Hindu dan Islam, pada Masjid Mantingan juga ditemukan unsur-unsur gaya seni Cina, (Wagner, 1959: 148). Hal ini dibuktikan melalui hiasan medallion yang terdapat pada dinding-dinding Masjid. Hiasan dari batu karang berukir indah itu merupakan hasil karya Ratu Kalinyamat bersama Sultan Hadirin dan para pengikutnya. Hiasan tersebut tampaknya telah mengilhami para perajin ukir Jepara untuk meniru, mengembangkan serta menerapkannya pada benda-benda lain. Oleh karena itu, bentuk ukir-ukiran dengan motif hias kaligrafi Arab itu banyak dijumpai di Masjid-Masjid yang terdapat di Jepara, Demak dan daerah sekitarnya, (Gustami, 2000: 100-101).

Na'am (2016: 201-202) dalam disertasinya menyatakan bahwa sebagai sebuah produk budaya yang memadukan tradisi campuran antara agama Islam yang baru saja datang dengan tradisi lama yang sudah mendarah daging, ornamen yang ada di makam dan Masjid Mantingan masih menyisakan jejak-jejak budaya

Hindu, Budha bahkan juga Cina. Karya ornamen yang dibuat selain mempunyai fungsi sebagai penghias suatu benda juga memiliki nilai simbolis tertentu di dalamnya, menurut norma-norma tertentu (adat, agama maupun sistem sosial lainnya). Bentuk motif dan penempatannya sangat ditentukan oleh norma-norma tersebut terutama norma agama yang harus ditaati, untuk menghindari timbulnya salah pengertian akan makna atau nilai simbolis yang terkandung di dalamnya, oleh sebab itu pengerjaan suatu ornamen simbolis hendaknya menepati aturan-aturan yang ditentukan. Adanya enam panel yang memiliki relief pada kedua sisinya, membuktikan bahwa di Mantingan terjadi perubahan tata nilai, yaitu tata nilai kesenian dari masa Hindu menuju ke kesenian masa Islam sehingga relief di Mantingan merupakan transisi yang benar-benar terjadi dalam sejarah Indonesia.

Menurut pendapat Uka Tjandrasasmita, faktor mengenai latar belakang gaya bangunan dan beberapa ukiran yang menunjukkan kelanjutan tradisi pra-Islam mungkin disebabkan para pembuatnya mempunyai maksud-maksud yang lebih dalam dari pada itu. Maksud tersebut antara lain untuk menarik perhatian masyarakat yang belum masuk Islam sehingga mereka senang mengunjungi Masjid, (Tjandrasasmita, 2000: 65).

Dengan adanya akulturasi kebudayaan, justru menjadikan seniman lokal Jepara lebih kreatif serta mampu melahirkan aneka motif ukiran yang baru. Sebagai contoh, larangan dalam menggambarkan makhluk hidup sebagaimana aturan dalam ajaran Islam tidak menyurutkan niat seniman ukir Jepara pada masa tersebut untuk membuat ornamen dengan motif hewan maupun manusia. Seniman Jepara justru menyamarkan bentuk hewan atau makhluk hidup apapun dalam

ukiran tumbuhan. Proses penciptaan ragam hias dengan menggambarkan makhluk hidup terutama manusia dan binatang yang disamarkan dalam jaringan hiasan dekoratif yang memiliki maksud atau simbol ini dalam disiplin kriya disebut sebagai stilasi, (Nizam, 2013 dalam Na'am, 2016: 201).

Umumnya gaya seni rupa Islam bersifat nonikonik dan nonfiguratif, artinya konsep penghindaran atau penentangan penggambaran secara nyata ikon figur makhluk bernyawa baik binatang maupun manusia. Hal itu dikaitkan dengan adanya hadist tashwir larangan penggambaran makhluk bernyawa. Larangan tersebut berdampak pada tampilan dan gaya seni rupa Islam, yang lebih banyak berupa permainan garis dan bidang geometrik dengan perhitungan ilmu ukur, rumit dan presisi, perpaduan ilmu ukur dengan seni (arabesque), dan seni kaligrafi Arab (khat). Gejala pengaburan tampilan dan stilisasi bentuk binatang pada seni rupa Islam dipandang sebagai salah satu cara pemecahan masalah estetis terhadap hadist tashwir tersebut, (Supatmo, 2014: 68)

Ketika Islam datang, ciri-ciri artefak yang telah ada tidak dihilangkan, tetapi disesuaikan dengan kepentingan Islam. Sebagai contoh dapat dilihat pada hiasan ukiran yang terdapat pada dinding Masjid Mantingan Jepara. Motif ukiran Masjid Mantingan yang didirikan pada masa kejayaan Islam di Jawa, menunjukkan ciri-ciri peninggalan kebudayaan masa Hindu-Jawa, (Arifin, 2012: 22). Hal itu dapat dibuktikan melalui beberapa ornamen Mantingan seperti pada gambar medalion di bawah. Ornamen medalion yang seharusnya memiliki bentuk atau motif hewan yakni burung phoenix ini mengalami pengaburan bentuk aslinya menjadi sulur-suluran floral. Seni ornamen dengan cara mengaburkan,

menyamarkan atau merubah bentuk realis atau naturalis dari makhluk hidup (stilasi) pada dasarnya merupakan kesinambungan dari gaya pra-Islam. Gejala tersebut dapat dibuktikan dari beberapa ornamen medalion pada relief dinding candi Panataran-Jawa Timur, yang menyamarkan figur binatang kijang, gajah, singa dan hewan lainnya. Tampak pada gambar di bawah ini bahwa motif hewan kijangnya mengalami deformasi pada bagian ekornya.



Gambar IV.1. Gambar perbandingan ornamen medalion (kiri) pada dinding Masjid Mantingan dan (kanan) yang terdapat pada panel relief candi Penataran, (sumber: Na'am, 2016: 123, dan andrygobeh.blogspot.co.id)

Selanjutnya, akulturasi budaya pada ornamen Mantingan yang berikutnya adalah motif geometris. Melalui tangan emas Tjie Wie Gwan yang merupakan seniman ukir dengan berlatar belakang Islam-Cina, motif geometris yang serupa dengan seni rupa Islam juga menjadi salah satu motif pada ornamen dinding Masjid Mantingan. Qurtuby (2003: 137) menyebutkan bahwa nama Tjie

Wie Gwan, yang menurut sejarah tutur di Jepara merupakan seorang Cina Muslim yang ahli dalam pertukangan kayu dan seni ukir pada masa Ratu Kalinyamat (abad ke-16). Tjie Wie Gwan dijuluki sebagai Sungging Badar Duwung (ahli pemahat batu).



Gambar IV.2. Gambar ornamen geometris paduan flora dan oktagon pada dinding Masjid Mantingan,

(Sumber: Na'am, 2016: 91)

Ornamen geometris ini mempunyai struktur terpusat di mana bentuk ragam hias memiliki titik tengah dan kemudian menyebar secara simetris menuju batas bidang yang berupa lingkaran. Bila ornamen tersebut diberikan garis-garis imajiner dengan dimulai dari tengah, maka struktur ornamen tersebut akan seperti matahari yang sedang bersinar dengan aneka pengulangan. Bentuk rumit, geometris, tumbuhan, awan dan air yang berliku dan berbelit merupakan ciri khas

ornamen Islam yang disebut *"Arabesk (arabesque)"* atau *"turiq",* sebagaimana Rochim (1983: 155) yang dikutip oleh Na'am (2016: 91).

Meskipun demikian, tidak sedikit pula pendapat yang menyatakan bahwa Nusantara pada umumnya sudah mengenal ornamen dengan motif geometris ini sejak masa pra-Islam. Hal ini diperkuat dengan adanya pendapat dari Yudoseputro, 1993: 113), yang menyatakan bahwasanya hiasan floral-geometrik dengan motif arabesk (*arabesque*) di Indonesia lebih merupakan perpanjangan dari gaya seni hias pra Islam, baik yang bersumber dari seni hias zaman prasejarah maupun zaman Hindu. Jika gaya seni hias Islam dengan motif geometrik mencerminkan pertimbangan matematis-rasional, maka hiasan motif geometrik dari seni hias Indonesia, kemunculannya timbul karena pengaruh dari citra karya anyam dan tenun di satu pihak dan pandangan simbolik dan imajinatif dari masyarakat agraris di pihak lain.

4.1.2. Akulturasi pada Ornamen Gong Senen

Sedangkan akulturasi budaya yang terjadi pada ornamen gong Senen sangat berbeda dengan yang terjadi pada ornamen dinding Masjid Mantingan. Unsur budaya Hindu-Jawa kembali menguat dalam ornamen pada gong Senen. Hal ini dibuktikan pada motif makhluk hidup seperti motif naga, ular serta figur manusia yang diukir dengan cara penggambaran naturalis, bukan lagi tersamarkan atau terstilasi seperti pada ornamen dinding Masjid Mantingan.

Perlu diketahui bahwasannya motif ular naga yang terdapat pada ornamen gong Senen merupakan naga khas budaya Jawa. Naga bagi masyarakat Jawa pada khususnya diartikan sebagai makhluk imajiner (mitologis). Naga hadir dikarenakan imajinasi manusia dalam ruang *samadhi* (ruang laku tapa) yang berwujud ular besar tetapi tidak ada dalam kehidupan nyata, semua itu berada dalam alam bawah sadar sehingga terlihat fana. Karakteristik naga Jawa adalah tidak berkaki namun memiliki mahkota di kepalanya, berbeda dengan naga khas negeri Tiongkok yang biasanya memiliki kaki dan tanpa mengenakan mahkota. Hal ini senada dengan apa yang diungkapkan Anggraini, (2014: 52-53), bahwasannya naga digambarkan sebagai sesosok mahluk sakti berbentuk ular raksasa yang tidak memiliki kaki, namun tidak jarang pula diwujudkan mempunyai kaki. Naga dalam masyarakat Jawa disimbolkan dengan memakai badhog atau mahkota di atas kepalanya. Terkadang Naga digambarkan juga memakai perhiasan anting dan kalung emas. Naga juga sering kali digunakan sebagai hiasan yang kemudian dijadikan budaya jawa, misalnya terdapat pada gamelan, pintu candi serta gapura yang memiliki simbol sebagai penjaga. Naga atau ular menurut masyarakat Indonesia dianggap sebagai lambang dunia bawah. Sebelum zaman Hindu (*Neolithicum*), di Indonesia terdapat pemikiran bahwasanya dunia ini terbagi menjadi dua bagian, yaitu dunia bawah dan dunia atas, di mana masing-masing mempunyai sifat-sifat yang saling bertentangan. Dunia bawah antara lain dilambangkan dengan bumi, bulan, gelap, air, ular, kura-kura, buaya. Sedangkan dunia atas dilambangkan dengan matahari, terang, atas, kuda, rajawali. Dalam cerita Mahabarata atau pemikiran masyarakat Indonesia

sebelum zaman Hindu, naga atau ular selalu berhubungan dengan air, sehingga ada pula yang menganggap bahwa naga adalah simbol dewa penjaga air.

Selanjutnya, pada zaman Hindu-Jawa, burung merak merupakan binatang kendaraan (wahana) dari dewa perang Skanda atau Kertikeya, yang merupakan putra dari Sjiva dan Parwatu. Selain itu, motif burung merak banyak terdapat dalam kesenian Tionghoa, (Pepin, 1998: 194). Sedangkan motif ular yang berada di sisi samping kanan dan kiri gong Senen juga serupa dengan motif ular yang terdapat di *cagak* untuk gambang kayu yang berada pada Museum di Jakarta. Sebagaimana Pepin (1998: 214) nyatakan, pada gamelan orang Jawa alat-alat bunyi-bunyian itu sendiri selalu dibiarkan licin sama sekali, tidak memakai perhiasan (ornamen). Sedangkan barang-barang kayu, tempat menaruh atau menggantungkan alat-alat itu sebaliknya sering dihiasi dengan ukiran-ukiran yang banyak, sering juga diberi berbagai warna. Pada ukiran kayu itu berkali-kali kita dapati ragam hias ular (bermahkota), maupun naga. Sebagai contoh, perhiasan *cagak* (*grobogan)* untuk gambang kayu, semacam xylophoon dari kayu, ditaruh di atas bagian pinggir (samping) *grobogan* tadi, yang menyerupai pembesar bunyi untuk gambang itu. Kepingan kayu itu dipukul dengan semcam pukulan yang gepeng (pipih) yang bernama tabuh, yang longgar dipegang antara ibu jari dan telunjuk. Bunyinya tidak disebukan dengan tangan, seperti pada alat-alat perunggu. Alat bunyi-bunyian tersebut adalah salah satu dari bagian-bagian gamelan, yang tiap hari Minggu dipakai di Museum di Jakarta.



Gambar IV.3. Gambar sketsa rnamen pada cagak gamelan kayu yang terdapat di Museum Jakarta,

(Sumber: Pepin, 1998: 214)

Motif-motif makhluk hidup pada ornamen gong Senen seperti motif fauna dan figur manusianya diukir dengan cara penggambaran yang naturalis tentu bertentangan dengan ajaran Islam. Hal ini justru begitu kontradiktif apabila dilihat kondisi wilayah di Jepara yang pada masa tersebut merupakan daerah penguasaan Kerajan Islam Mataram. Namun, meskipun demikan, apabila

dianalisa lebih lanjut, akulturasi prinsip-prinsip ajaran Islam justru masuk dan melekat kedalam makna simbolis/filosofis pada berbagai motif ornamen tersebut. Hal yang serupa tidak jauh berbeda dengan bagaimana Sunan Kalijaga mendakwahkan ajaran Islam namun menggunakan media seni wayang kulit yang sejatinya merupakan hasil kebudayaan Hindu-Budha-Jawa. Contoh kasus demikian ini tidak terlepas dari prinsip manusia Jawa atau manusia Indonesia sebagaimana diungkapkan oleh Primadi (1999: 19) bahwa semua yang datang dari luar pasti diolah hingga tinggi muatan lokalnya, bahkan juga muatan kebangsaannya.

4.1.3. Akulturasi pada Kesenian Wayang

Orang Jawa mempunyai tradisi pemikiran yang unik, bersifat metafisik dan lekat dengan mistikisme atau mistisisme. tradisi pemikiran ini diaplikasikan dalam segala aspek budaya, baik yang bersifat material ataupun non-material. Kebudayaan tersebut mewujud lewat upacara ritual mulai tradisi sebelum kelahiran sampai upacara kematian, mulai dari bentuk arsitektur rumah yang ditinggalinya sampai cara berpikir masyarakatnya. Cara berpikir yang bersifat metafisik yang demikian juga sebagian besar masih mempengaruhi lingkup masyarakat Jepara sekalipun. Afif (2017) dalam wawancaranya mengatakan dari zaman dahulu kala hingga saat ini, beberapa wilayah di Jepara khususnya Pengkol serta beberapa wilayah di sekitaran lereng gunung Muria, masyarakatnya masih enggan untuk menanggap wayang di wilayahnya. Hal ini merupakan pantangan

dari para leluhurnya untuk tidak *nanggap* wayang kulit sebagai hiburan di setiap acara apapun. Apabila pantangan ini dilanggar, maka kelak yang bersangkutan biasanya akan terkena suatu musibah. Sehingga, suatu ketika diantara warga tersebut ada yang punya hajat, seperti menikahkan putra putrinya, sunatan, sedekah desa dan lain lain, maka mereka cenderung lebih suka untuk menanggap tayub (seni menari khas Jawa kuno yang diiringi musik gamelan), orkes dangdut, orkes musik dan lain sebagainya. Pantangan ini juga mempengaruhi bidang kesenian, khususnya ukiran. Para seniman ukir yang terlahir di wilayah tersebut juga enggan untuk menggambar bahkan mengukir ukiran dengan motif wayang. Mereka masih meyakini hingga saat ini bahwa wayang merupakan suatu hal yang *malati* atau *ngualati* (bikin kualat).

Wayang dalam budaya Jawa diperkirakan telah ada sebelum ajaran Islam berkembang di Nusantara, yaitu sejak sekitar abad ke-15, (Tim Penulis Sena Wangi, 1999: 1648). Wayang mempunyai fungsi religi sejak lama, bahkan sebelum Hindu masuk ke Indonesia. Pada zaman Neolitikum, pertunjukan wayang semula merupakan upacara keagamaan atau upacara yang berhubungan dengan kepercayaan yang dikerjakan pada waktu malam hari untuk memuja Sang Hyang, dan sebagai lakonya diambil dari metodologi kuno, yaitu tentang kepahlawanan nenek moyang, (Mulyono, 1983: 76). Setyo Budi (2002: 2) menyebut wayang kulit sebagai suatu kesenian yang menampilkan adegan drama bayangan boneka yang terbuat dari kulit binatang, terbentuk pipih, diwarna dan bertangkai.

Karena itu, dalam wayang dikenal sosok Dalang (aktor yang memainkan figur wayang) dan lakon (tokoh wayang yang diperankan). Lakon ini

sangat dipengaruhi unsur budaya lokal klasik dan budaya luar. Lakon yang dipengaruhi budaya lokal didasarkan pada kisah-kisah leluhur dan hasil kreasi dalang pendahulu, seperti semar, gareng, petrok dan bagong. Sedangkan lakon yang berasal dari budaya luar seperti yang dikisahkan dalam kisah Ramayana dan Mahabarata dengan lakon Rama, Rahwana, hingga Pandawa Lima dan seterusnya, (Mulyono, 1975: 87).

Di Jawa khususnya, wayang kulit dimanfaatkan serta dipergunakan sebagai sarana media dakwah Agama Islam. Ia berkembang pesat, mengalami berbagai transformasi dalam aspek visual, dan aspek pendukung lainnya seperti karawitan, sastra, dan sebagainya. Perkembangan ini melibatkan peranan dan pengaruh para ulama Sufi dan pihak penguasa lokal yang telah memeluk Islam. Bahkan *Walisongo* sendiri terlibat secara intensif dalam hal ini, terutama Susuhunan (Sunan) Kalijaga dan putranya Susuhunan (Sunan) Panggung, (Djajasoebrata, 1999: 79).

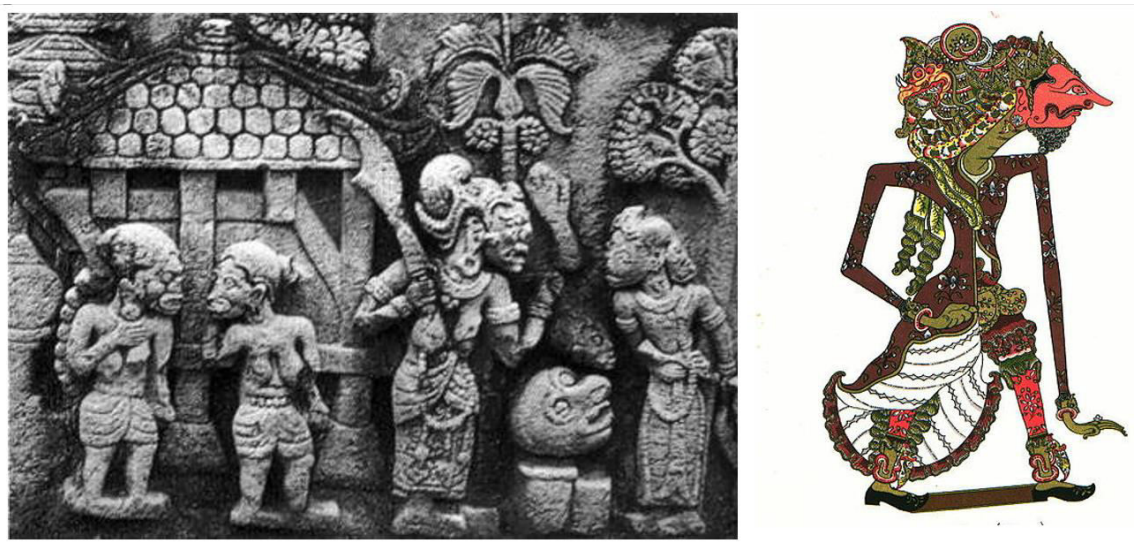
Meskipun pada awalnya terjadi selisih pendapat diantara para *Walisongo* sebagai penyebar hukum serta ajaran Islam. Namun akhirnya mereka sepakat untuk menggunakan wayang kulit sebagai media dalam mensosialisasikan ajaran-ajaran Islam pada lapisan masyarakat, baik masyarakat tingkat atas hingga masyarakat tingkat bawah, dengan berbagai perubahan pada bentuk wayang tersebut. Hal ini senada dengan yang telah dikemukakan oleh R.T. Jasawidagea, “setelah runtuhnya kerajaan Majapahit (1433 Saka) wayang beber dibawa ke Demak. Sultan Demak begitu menyukai wayang (beber) tersebut. Tetapi hal itu menyalahi syari’at (aturan) Islam. Maka sang Sultan meminta para Wali untuk

merubah bentuk-bentuk wayang itu. Sehingga masing-masing tokoh dijadikan satu buah, dibuat dari kulit kerbau, bentuknya hampir serupa dengan wayang kulit pada masa kini, hanya tanganya belum bersambungan", (Zarkasi, 1984: 31).

Mereka (para *Walisongo*) berusaha keras untuk mendiplomasikan antara seni wayang yang memiliki unsur budaya non-Islam (Hindu-Budha-Jawa) dengan ajaran Islam. Berkat peran mereka, seni wayang kulit oleh sebagian pihak dimaknai mengandung ajaran Islam (Tarekat) dalam tiap aspeknya, meskipun masih berkisah tentang hikayat India-Hindu-Budha-Jawa, (Hardjowirogo, 1953: 20-25). Pada era *Walisongo* (Kerajaan Demak) ini, wayang telah mengalami masa pembaharuan, baik secara bentuk dan cara pergelaran wayang maupun isi atau fungsi simbolisnya, yang disesuaikan dengan zamannya. Bentuk wayang yang semula realistik proporsional atau naturalistik seperti tertera dalam relief candi-candi kemudian disesuaikan dengan ajaran Islam yang melarang penggambaran makhluk hidup, sehingga dirubah cara penggambarannya menjadi bentuk abstrak imajinatif sebagaimana wayang yang ditemui pada masa sekarang ini. Selanjutnya isi dan fungsi wayang bergeser dari ritual agama Hindu menjadi sarana pendidikan, dakwah, yang mampu diterima oleh seluruh lapisan masyarakat. Selain itu, pada pementasan atau pergelarannya, terdapat banyak sekali tambahan atau pembaruan dalam peralatannya, seperti *kelir* atau layar, *blencong* atau lampu, *debog* atau pohon pisang untuk menancapkan tangkai wayang, dan masih banyak lagi lainnya.

Brandon (2003: 43-44) menambahkan bahwasannya seni pada masa tersebut mendapat pengaruh besar dari ajaran agama. Negara-negara Muslim pada

umumnya melarang menggambar mahluk hidup, namun berbeda dengan sikap masyarakat Muslim di Jawa yang lebih toleran terhadap kesenian yang telah ada. Misalnya, penggambaran manusia dan hewan dengan perwujudan rupa wayang, (Lombard, 2008: 190). Bentuk-bentuk wayang Hindu yang secara realistik menggambarkan mahluk hidup dan mirip sekali dengan bentuk-bentuk wayang pada relief candi, pada zaman Islam digubah menjadi bentuk-bentuk yang non-realistik. Bentuk non-realistik tersebut dianggap sebagai penggambaran mahluk yang sudah mati. Demikian juga garis-garis pada bagian leher wayang yang merupakan tanda sudah disembelih, (Dharsono, 2012: 223-224).

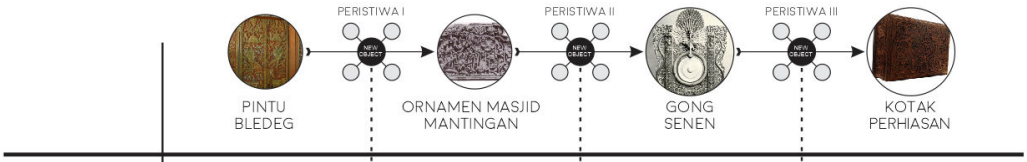


Gambar IV.4. Gambar perbandingan wayang pada masa Hindu-Jawa (kiri) dan wayang pada masa kini (kanan),

(sumber: Hendrayana, 2009: 30 dan wikipedia.com).

4.2. Production Process

Sebuah produk desain (artefak) yang dihasilkan merupakan hasil kombinasi dari suatu material bahan baku, yang kemudian diolah melalui proses-proses tertentu dengan menggunakan teknik, peralatan, keterampilan dan energi yang sesuai dengan bentuk, sifat serta berbagai fungsi yang yang terdapat pada artefak tersebut beserta muatan-muatan estetik simbolik yang terkandung dan dipancarkannya melelui gejala-gejala yang bisa ditangkap oleh kelima indera manusia.



	PINTU BLEDEG	ORNAMEN MASJID MANTINGAN	GONG SENEN	KOTAK PERHIASAN
MATERIAL	Kayu jati	Batu padas kuning	Kayu jati	Kayu jati
TECHNIQUE-TOOLS-SKILLS	Tatah - tatah penguku, penilap, kol, ganden - Jawa, Cina	Tatah - tatah penguku, penilap, kol, ganden - Jawa, Cina, Islam	Tatah - tatah penguku, penilap, kol, ganden - Jawa	Tatah - tatah penguku, penilap, kol, coret, pembuluk, ganden - Jawa
ENERGY	Manusia	Manusia	Manusia	Manusia

Tabel IV.1. Tabel komparasi material, *technique-tools-skills* dan energi masing-masing ukiran

4.2.1. Material

Burger (1957) sebagaimana dikutip dalam Gustami (2000: 185) mengatakan bahwa 23 persen dari seluruh luas pulau Jawa berupa hutan, sedangkan luas hutan di Indonesia di luar Jawa mencapai 69 persen. Jumlah hutan di Indonesia berkisar 120 juta hektar, yang diperhitungkan 4 persen dari seluruh

luas hutan di seluruh dunia. Sehingga wajar apabila sebagaian besar daerah di Jawa Tengah khususnya di daerah pantai utara memiliki hutan jati yang sangat luas. Diantaranya, mulai kawasan Jepara, Rembang hingga Blora membentang hutan jati yang luas, di daerah ini pohon jati tumbuh subur hingga mencapai ketinggian, lebar dan serat kayu atau tekstur yang berkualitas. Sedangkan di Jawa Tengah bagian barat terbentang mulai daerah paling barat di kota Semarang hingga Banyumas, (Gustami, 2000: 44). Sehingga tidak mustahil, pada masanya, para *Walisongo* dalam membangun Masjid Agung Demak menggunakan kayu jati kualitas terbaik dengan konstruksi bangunan yang unik, karena di sekitaran wilayah kekuasaan kerajaan Demak Bintoro memiliki kekayaan hutan jati yang sangat lebat.

Kayu jati *(Tectona grandis L.f.)* berasal dari pohon yang cepat tumbuh. Hasil risalah sifat makroskopik menunjukkan bahwa terasnya berwarna kuning emas kecoklatan, mudah dibedakan dengan gubalnya yang berwarna putih keabu-abuan, coraknya sangat indah terutama bila dibuat *flat-sawn* (metode pemotongan atau penggergajian secara mendatar baik vertikal maupun horisontal seperti papan sehingga serat kayu kelihatan terekspose). Corak indah disebabkan jati merupakan jenis *hardwood* yang struktur sel pembuluhnya *ring-porous*. Karakteristiknya adalah kayunya agak keras, arah serat lurus sampai bergelombang, teksturnya moderat. Bentuk sel pembuluhnya bundar sampai oval, (Pandit, 2011: 121).

Selain kayu jati, seniman ukir Jepara tidak jarang juga menggunakan kayu sonokeling sebagai bahan material ukirnya, atau bahkan mereka menggunakan kombinasi diantara keduanya. Kayu sonokeling *(Dalbergia latifolia*

Roxb.), tergolong *fancy-wood* (golongan kayu mewah) terutama disebabkan karena kayu terasnya berwarna coklat tua bergaris kehitaman, sehingga terkesan mempuyai corak dekoratif indah, teksturnya halus, arah seratnya lurus, licin, rata dan agak mengkilap. Sonokeling mempunyai corak indah karena pola pembentukan kayu terasnya khas sehingga disebut *trees with irregular heartwood*. Karakterisiknya adalah memiliki kekerasan yang tergolong sedang sampai agak keras, (Pandit, 2011: 122).



Gambar IV.5. Gambar perbandingan permukaan/tekstur kayu jati dan sonokeling,

(Sumber: qlapa.com)

Potensi sumber daya alam berupa pohon jati dan sonokeling yang dimiliki oleh wilayah Kabupaten Jepara bisa terbilang sangat melimpah, tidak heran bila potensi ini dimanfaatkan dengan baik oleh para masyarakat Jepara sebagai komoditas seni ukir berbahankan kayu jati dan sonokeling. Baik tubuh atau batang pohon maupun akar dari pohon jati mampu dimanfaatkan masyarakat

jepara sebagai media seni ukir. Batang pohonnya yang berdiameter lebih besar dan panjang umumnya dibelah menjadi beberapa bagian seperti papan dengan ketebalan masing-masing papan 2 cm hingga 10 cm atau lebih tergantung kebutuhannya. Bagian-bagian yang dibelah ini nantinya bisa digunakan sebagai media ukir untuk *gebyok*, sandaran pada kursi mebel, hiasan pada pintu-pintu dan jendela pada rumah jawa, lemari, hiasan dinding, dan lain sebagainya. Batang pohon dengan diameter yang lebih kecil serta masih *gelondongan* akan dipotong dengan panjang tertentu atau sesuai kebutuhan, biasanya potongan pohon jati ini menjadi media untuk membuat aneka patung, kursi, hiasan ruangan, bahkan macan kurung. Sedangkan akar dari pohon jati biasanya dimanfaatkan sebagai meja hias dengan seni ukir relief.



Gambar IV.6. Potret ukiran macan kurung,

(Sumber: koleksi komunitas Rumah Kartini)

Selain itu, kayu jati juga sering digunakan sebagai bahan baku pembuatan kapal-kapal atau juga perahu, sebagaimana Lombard (1996: 54) nyatakan, bahwa di pelabuhan Jepara itulah armada atau perahu-perahu atau jung-jung Jawa dimodifikasi dan dipersenjatai sedemikian rupa sehingga menjadi armada perang. Hal itu bisa dimengerti karena bersama Rembang, Jepara yang memiliki banyak hutan jati di pedalaman memang terkenal dengan usaha galangan perahu (kapal, jung pribumi). Para pedagang yang kaya dari berbagai daerah datang ke kedua tempat itu untuk membuat jung.

Kedua jenis kayu ini dipilih sebagai bahan baku pembuatan ukiran karena selain melimpahnya kayu tersebut di sekitaran wilayah Jepara serta tekstur dan warnanya yang indah, namun juga memeliki karakteristik kekerasan yang tepat untuk menjadi media ukir. Karakter kekerasannya yang tepat, tidak terlalu keras namun juga tidak terlalu lunak ini menjadikan kayu jati maupun kayu sonokeling tidak penyok serta tidak hancur ketika ditatah dengan alat tatah atau alat ukir. Selain itu, kedua kayu ini juga memiliki tingkat keawetan yang tinggi, mampu bertahan lama dalam kondisi cuaca yang berbeda-beda, serta kuat terhadap serangan hama yang menyerang kayu.

Selain penggunaan material kayu sebagai bahan baku pembuatan ukiran, tidak jarang pula seniman ukir menggunakan media batu padas kuning.

Contoh pengaplikasian media batu padas kuning yang digunakan untuk mengukir ini bisa ditemui di ornamen dinding yang terdapat pada Masjid Mantingan. Pemilihan batu dengan jenis padas berwarna kuning tidak lain karena karakteristiknya yang kurang lebih sama dengan karakteristik pada kayu jati maupun kayu sonokeling.

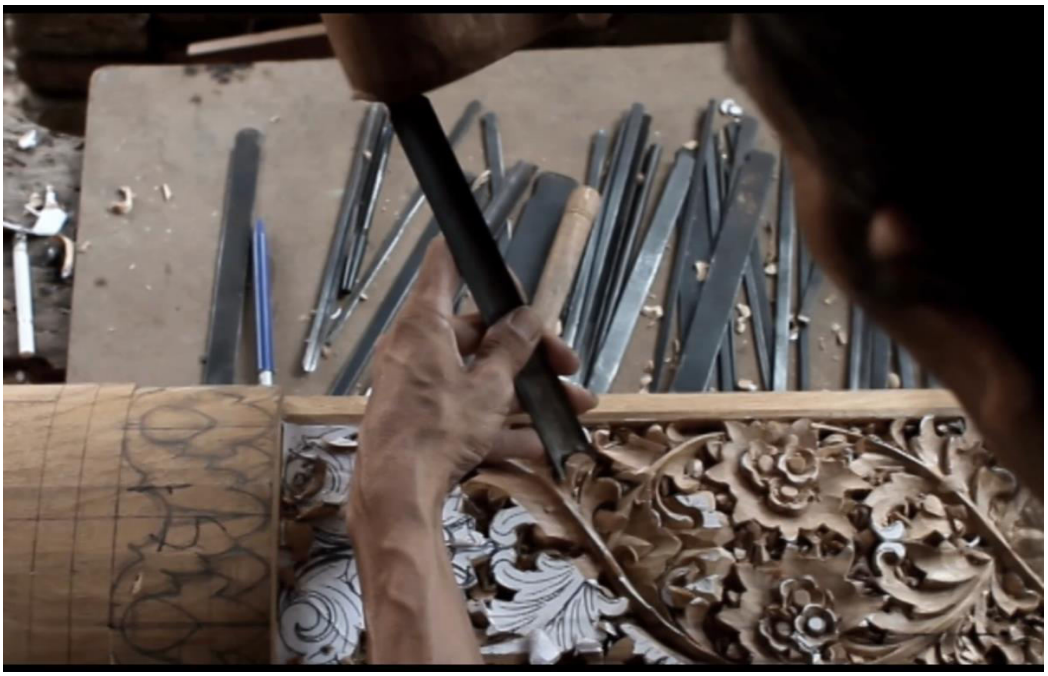
4.2.2. Technique and Tools

Perbandingan atau perbedaan antar peristiwa perubahan yang ditinjau dari faktor teknik-alat-skill nya tidak begitu signifikan. Dari segi teknik dan alat, perbedaan hanya muncul akibat dari berkembangnya teknologi pada setiap zaman. Sebagai contoh, menurut Muji (2017) dalam wawancaranya, sebelum era kolonial, alat tatah hanya sebatas tatah penguku, tatah penilap, serta tatah kol, namun seiring berkembangnya zaman serta guna memudahkan kerja para seniman ukir maka akhirnya muncul alat baru seperti tatah coret tatah pembuluk serta alat lain yang menggunakan mesin seperti mesin bor, mesin bobok dan lain sebagainya.

a. Technique

Teknik dasar dalam menggunakan menatah atau mengukir adalah dengan memegang alat tatah dengan tangan kiri dan palu ganden dengan tangan kanan. Posisi jari tangan kiri dalam memegang alat tatah adalah sisi alat tatah bagian atas dijepit antara ibu jari dan jari telunjuk, jari tengah dan jari manis, kemudian sisi bawahnya (tepat di atas bagian mata tatah) ditahan dengan ujung

jari kelingking. Teknik selanjutnya adalah alat tatah ditempelkan pada media ukir (kayu/batu) sesuai dengan sketsa, kemudian dipukul ujung atas alat tatah dengan tekanan tertentu untuk menghilangkan beberapa bagian pada media ukir sesuai yang diinginkan sehingga menghasilkan ornamen ukiran yang telah ditentukan.



Gambar IV.7. Gambar teknik menatah/mengukir: tangan kiri memegang tatah, tangan kanan memegang palu ganden,

(sumber: koleksi komunitas Rumah Kartini)

b. Tools

Peralatan *(tools)* untuk mengukir kayu dapat dibedakan dalam dua bagian yaitu alat tatah inti dan alat bantu. Alat inti terdiri dari satu set tatah/pahat penguku atau mata pahat yang melengkung seperti kuku, satu set tatah penilap

atau mata pahat lurus, ditambah sejumlah tatah kol, tatah coret, tatah pembuluk serta palu kayu ganden sebagai pemukulnya. Sedangkan alat pembantu merupakan alat yang digunakan untuk meringankan kerja para seniman ukir sesuai dengan perkembangan teknologi dan mesin pada masing-masing zamannya. Adapun alat bantu ini diantaranya adalah mesin bor, mesin bobok, blower, amplas dan lain sebagainya.



Gambar IV.8. Gambar peralatan dalam mengukir,

(sumber: bukalapak.com)

Adapun deskripsi serta fungsi dari masing-masing alat tatahnya adalah; **tatah penuku**, satu set nya biasanya berjumlah kurang lebih 20 buah, dengan

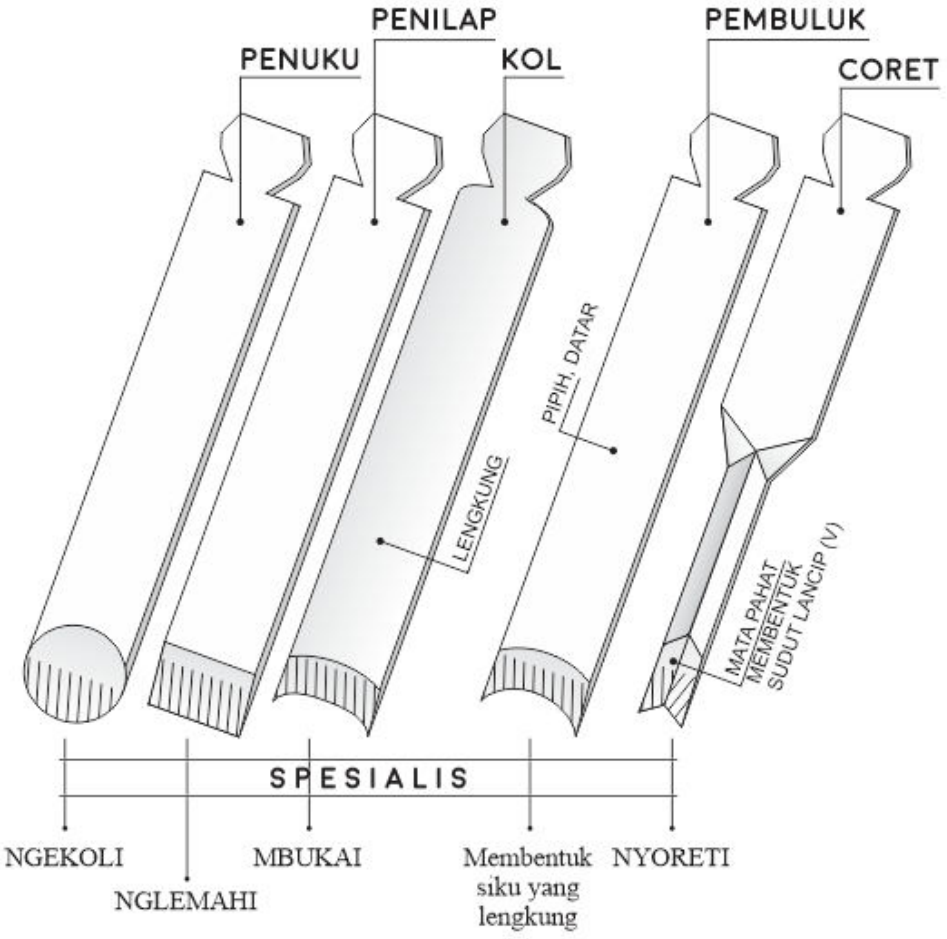
lebar yang berbeda-beda. Memiliki ketebalan sekitar 3 mili meter, dan panjangnya kurang lebih 24 cm. Lebarnya yang paling kecil sekitar 1,5 mm, sedangkan yang paling lebarnya sekitar 4 cm, dengan selisih antar ukuran lebarnya kurang lebih 1 mm hingga 0,5 mm. Tatah penuku memiliki bentuk mata tatah yang berbentuk bulat lonjong seperti kuku, dengan ujung sisinya yang tajam. Fungsi secara umum tatah penuku adalah untuk menatah/mengukir garis-garis sesuai pada gambar sketsa yang telah ditempelkan pada media ukir *(ngekoli).*

Sedangkan pada **tatah penilap**, satu set nya biasanya berjumlah 10 buah dengan ukuran lebar yang masing-masing berbeda. Ketebalannya kurang lebih 3 mm dan panjangnya kurang lebih 24 cm. Sama seperti tatah penuku, lebarnya yang paling kecil sekitar 1,5 mm, sedangkan yang paling lebarnya sekitar 4 cm. Tatah penilap memiliki bentuk mata tatah rata, dan memiliki fungsi umum untuk membuang/mengurangi area di luar ornamen (lemahan), atau tahapan ini disebut dengan *nglemahi.*

Berikutnya, **tatah kol**, sama seperti tatah penuku dan penilap, satu set nya biasanya berjumlah 10 buah dengan ukuran lebar yang masing-masing berbeda. Ketebalannya kurang lebih 3 mm dan panjangnya kurang lebih 24 cm. Sama seperti tatah penuku, lebarnya yang paling kecil sekitar 1,5 mm, sedangkan yang paling lebarnya sekitar 4 cm. Tatah kol memiliki bentuk yang melengkung, dan tajam di ujung sisi mata tatahnya. Karakternya yang melengkung memudahkan para seniman ukir dalam membentuk motif floral. Adapun fungsi umumnya adalah membentuk ornamen mengikuti garis-garis yang telah tertatah sebelumnya *(mbukai).*

Tatah yang keempat adalah **tatah coret**, sesuai dengan namanya, tatah ini memiliki fungsi untuk memberikan coretan berupa garis dengan ketebalan tertentu di beberapa bagian pada motif ornamen *(nyoreti).* Tatah coret memiliki bentuk yang berbeda dari tatah lainnya, bentuknya menyerupai huruf "v", membentuk siku dengan mata tatah di ujung sisinya.

Kemudian, alat tatah yang terakhir adalah **tatah pembuluk**. Karakternya hampir menyerupai tatah kol, namun permukaannya tidak melengkung, melainkan pipih datar, dengan mata tatah yang cekung ke dalam. Adapun fungsinya adalah untuk memudahkan dalam membuat ulir serta membentuk siku suatu bidang agar melengkung.



Gambar IV.9. Gambar sketsa alat-alat tatah

4.2.3. Processing energy

Setelah material atau media untuk mengukir telah disiapkan, teknik mengukir sudah dikuasai serta adanya peralatan mengukir yang mendukung kinerja untuk mengukir kemudian digerakkan oleh sebuah energi yakni manusianya itu sendiri atau senimannya selanjutnya sinergi antar kesemuanya tersebut akan melahirkan sebuah proses atau tahapan-tahapan mengukir guna menghasilkan suatu artefak baru.

Tahapan-tahapan dalam mengukir sehingga menghasilkan ornamen ukiran tertentu umumnya dimulai dari pembuatan sketsa, penatahan atau pengukiran media ukir, hingga melakukan polesan finishing akhir untuk menghasilkan ukiran yang indah. Adapun tahapan-tahapan secara rinci menurut Muji (2017) dalam wawancaranya adalah; tahap yang pertama yakni **pembuatan sketsa** ornamen. Sketsa ornamen dibuat menggunakan alat tulis yang digoreskan pada kertas mal atau bisa juga menggunakan software multimedia grafis pada komputer, kemudian dicetak pada kertas yang telah disesuaikan. Selanjutnya kertas berisi sketsa ornamen tersebut direkatkan pada media kayu yang telah disiapkan sebelumnya. Namun, tidak jarang pula seniman ukir yang lebih ahli membuat sketsa ornamen ukirannya langsung digambar di atas permukaan kayu di mana akan diukir ornamen tersebut.

Tahap kedua adalah ***mboboki***. Tahap ini merupakan tahapan membuang area latar atau area luar dari ornamen ukiran menggunakan mesin bobok kayu. Tahap ini diperlukan apabila ukiran kayu yang akan dibuat tersebut berdimensi ukir tembus atau ukir krawangan *(Ayour Relief).* Umumnya penerapan gaya seni ukir tembus ini sering dijumpai pada ukiran komponen rumah tradisional Jawa, seperti pada pintu, jendela, ventilasi, *gebyok* atau yang merupakan sekat antar ruangan dan lain sebagainnya. Sehingga tahap ini akan dilewati bilamana ukirannya tidak berdimensi ukir tembus.

Tahap ketiga adalah ***Ngekoli***, merupakan tahap dimulainya penatahan setiap garis-garis pada sketsa dalam kertas mal yang telah direkatkan sebelumnya, sehingga menjadi suatu bentuk atau motif serta ornamen tertentu yang masih rata

atau datar. Tahapan ini bertujuan untuk memudahkan teknik yang akan dikerjakan pada tahapan selanjutnya.

Tahap keempat adalah ***nglemahi,*** merupakan tahapan penatahan atau membuang beberapa bagian pada media ukir hingga kedalaman tertentu pada area luar atau latar dalam ornamen inti yang telah diukir garis-garisnya pada tahap sebelumnya. Tahap ini tidak lagi diperlukan bilamana ukiran tersebut bergaya kerawangan atau telah di-*bobok-i* pada tahap sebelumnya.

Tahap kelima adalah tahap ***mbukai****,* merupakan tahap penatahan atau pengukiran untuk membentuk ornamen mengikuti garis-garis yang telah tertatah sebelumnya. Kemudian tahap berikutnya adalah ***nyoreti***, yakni tahapan memberikan coretan berupa garis dengan ketebalan tertentu di beberapa bagian pada motif ornamen yang telah diukir sebelumnya, umumnya tahap ini bertujuan untuk memberikan kesan realis pada motif daun,bunga, suluran serta motif tertentu lainnya.

Dan tahap terakhir adalah tahap ***finishing***. Tahap *finishing* ini merupakan kumpulan dari beberapa proses atau tahapan lain serta yang terakhir setelah suatu objek benda tersebut selesai diukir sebelum akhirnya ukiran tersebut mampu dinikmati hasilnya, atau kemudian dipasarkan. Adapun tahapan atau proses dari *finishing* diantaranya adalah;

a. Penguasan

Penguasan pada media ukir kayu merupakan tahapan di mana media ukir diberikan lapisan cairan fermentasi daun tembakau dengan jalan

dikuaskan pada permukaanya. Pemberian lapisan cairan fermentasi tembakau ini berfungsi untuk memberikan kesan warna yang alami pada ukiran yang telah jadi.

b. Pengamplasan

Setelah ukiran yang telah diberikan cairan fermentasi daun tembakau tadi dikeringkan, kemudian permukaan ukiran dilakukan pengamplasan. Tahap pertama adalah menggunakan amplas yang kasar fungsinya supaya bekas ketum (sisa-sisa lem atau pekerjaan yang belum rata) pada produk cepat rata. Jika permukaannya rata bisa digunakan mesin amplas, tapi bila tidak rata atau berupa ukiran, maka harus diamplas dengan tangan. Amplas yang digunakan biasanya bernomor 80–120. Setelah diamplas pada tahap awal, bekas amplas akan masih terlihat karena menggunakan amplas kasar.

Tahap berikutnya adalah diamplas lagi dengan menggunakan amplas yang agak halus supaya bekas amplas kasar hilang dan hasilnya bagus, tidak menggelembung dan serat kayunya terlihat rata. Pada tahapan ini biasanya digunakan amplas bernomor 140–180. Seorang pengamplas harus tahu cara menggosok kayu yang benar, yaitu harus searah dengan serat kayu. Jika dilakukan berlawanan dengan arah serat kayu maka akan menimbulkan goresan amplas dan jelek dipandang. Goresan sekecil apapun akan jelas kelihatan bila telah di-*finishing*. Sedangkan pada zaman pra-modern seperti ini, di mana modernisasi belum terjadi atau belum ditemukannya amplas,

maka seniman ukir pada masa tersebut biasanya menggunakan *klaras* atau daun pisang yang sudah kering sebagai pengganti amplas.

c. Nyangkling

Nyangkling merupakan teknik menggosok-gosokkan sebuah benda berbahankan kayu jati berbentuk lonjong dan panjang serupa pensil ke permukaan ukiran kayu. Tahap ini bertujuan untuk memadatkan permukaan ukiran kayu, selain itu juga membuat permukaan ukiran kayu menjadi lebih mengkilap.

4.3. Need-Will-Fear as Content

Umumnya sebuah produk desain diciptakan untuk memenuhi sebuah kebutuhan. Maslow (1970: 19) menyebutkan bahwa terdapat 5 macam tipe dasar kebutuhan, diantaranya adalah kebutuhan fisiologis *(physiological needs)*, kebutuhan akan rasa aman *(safety needs)*, kebutuhan untuk diterima *(social needs),* kebutuhan untuk dihargai *(self esteem needs)* dan kebutuhan aktualisasi-diri *(self actualization).* Salah satu atau kesemuanya dari lima macam ini merupakan awal mula bagaimana sebuah produk desain dirancang hingga diproduksi. Begitu juga dengan Gong Senen serta kotak perhiasan Kartini, dalam pembuatannya juga tidak terlepas dari upaya untuk memenuhi sebuah kebutuhan.

Jepara pada masa kepemimpina Citrokusumo merupakan Jepara yang tengah membangun kembali kehidupan kotanya paska dipindahkannya pelabuhan laut ke Semarang. Pemindahan pelabuhan laut ini menjadikan Jepara bukan

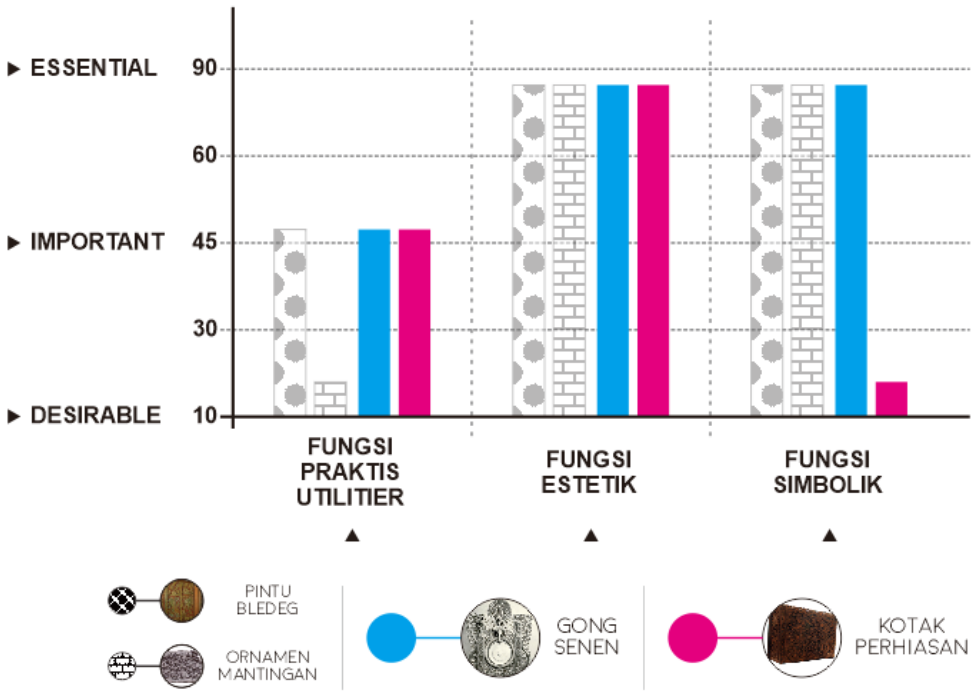
sebagai kota yang ramai orang berlalu lalang, berbeda ketika pelabuhan utama masih berada di Jepara. Pemindahan ini juga menjadikan Jepara sebagai sebuah kota yang terlupakan. Sebagaimana kejadian ini juga diceritakan kembali oleh Kartini (1903) dalam artikelnya yang berjudul *Sudut yang Terlupakan* dalam bahasa Belanda, di majalah Eigen Haard *;*

> *"Engkau sangat manis, sangat memesona dengan udaramu yang damai; jalan-jalanmu yang indah dan teduh yang mengundang orang menapakinya, dengan sudut-sudut intim yang menyambut kawan berkumpul bercanda-tawa; alun-alun indahmu yang selalu terbentang dalam jubah hijau velvet dihiasi titik-titik bunga, yang berkembang dalam taman yang anggun, dikelilingi pohon beringin yang meneduhi rumah-rumah di belakangnya […] ; laut surgawimu yang membuat kita lupa akan kekhawatiran duniawi kita, mengayun-ayun kita di atas buih ombaknya dan melingkupi kita dengan nafasnya yang segar, sehat dan membangkitkan semangat; pantai indahmu tempat orang bisa menikmati tontonan alami nan indah, lukisan penuh warna dan cahaya akan mentari yang meninggalkan langit dan bentangan air beriak, yang riaknya – sekarang hanya percikan kecil tapi lain kali mengalir serampangan – pecah di pasir putih."*

Sampai akhirnya Citrokusumo dibantu oleh sahabat-sahabtnya seperti Tunggulwulung dan Sentono berdiskusi untuk mencari cara bagaimana membangkitkan kebersamaan para rakyat Jepara yang sedang memudar itu. Hingga akhirnya tercetuslah usulan untuk membuat Gong Senen sebagai media

atau sarana pemersatu rakyat Jepara yang dipimpin Citrokusumo saat itu. Gong dengan berbagai macam filosofi yang luhur itu setelah jadi kemudian di tempatkan di pendopo kabupaten, dan dibunyikan bersamaan dengan adanya acara rutinan masyarakat Senenan yang selalu memainkan alat musik gamelan pada setiap hari Senin. Diciptakannya Gong Senen sebagai media pemersatu masyarakat Jepara ini merupakan salah satu solusi atas kebutuhan aktualisasi-diri *(self actualization)* pemerintahan Jepara kala itu yang dipimpin oleh Citrokusumo.

Lain halnya dengan kotak perhiasan Kartini, dalam usahanya untuk menaikkan taraf hidup para warga Jepara di kala itu, Kartini yang merupakan seorang putri dari bupati Jepara yang tengah menjabat mengupayakan untuk mempromosikan berbagai cindera mata kepada para koleganya di Belanda. Selang beberapa waktu, usaha Kartini dalam mengenalkan Jepara ini menuai hasilnya, berbagai pesenan diterima Kartini melalui surat-surat dari para sahabatnya di Belanda. Salah satu contoh pesanannya adalah kotak perhiasan pesanan Nyonya Mevrouw Abendanon. Usaha menaikkan taraf hidup para seniman Jepara yang hidup di bawah garis kemiskinan ini merupakan kebutuhan fisiologis *(physiological needs)* Kartini, sehingga salah satunya kotak perhiasan Kartini yang dijual bagi sahabatnya di Belanda ini merupakan bentuk solusi pemecahannya.



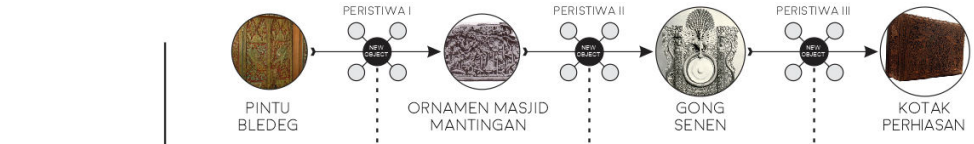
Gambar IV.10. Grafik nilai masing-masing artefak berdasarkan tingkat *essential, important* atau *desirable*-nya

Dalam pembuatannya, secara umum Gong Senen memiliki fungsi sebagai pelengkap bunyi pada alat musik gamelan, sehingga ini yang merupakan nilai utilitas atau nilai fungsi kegunaan yang terkandung pada Gong Senen. Sedangkan nilai utilitas atau fungsi praktis yang terkandung dalam ukiran pada Gong Senen ini hanya terbatas pada tingkatan keinginan *(Desirable)* saja, artinya baik ada ataupun tidaknya ukiran pada gayor gong tidak mempengaruhi fungsi praktis pada gayor gong maupun gong pada Gong Senen tersebut. Hal serupa juga berlaku bagi ukiran pada kotak perhiasan Kartini, artinya, bahwa ada maupun tidak adanya ukiran dalam kotak perhiasan tersebut tidak mempengaruhi fungsi

praktis pada kotak perhiasan, kotak perhiasan tetap berfungsi sebagai tempat atau media menyimpan perlengkapan menjahit, sedangkan ukiran ornamennya sekedar memiliki fungsi sebagai penghias atau menambah keindahan pada kotak perhiasan Kartini.

Kemudian fungsi estetikanya adalah, bagaimana orang-orang mampu melihat keindahan mahakarya seni ukir yang terdapat pada Gong Senen serta kotak perhiasan Kartini ini. Dalam grafik komparasi fungsi ukiran di atas menempatkan fungsi estetika ukiran pada Gong Senen serta kotak perhiasan Kartini hampir mendekati tingkatan sangat perlu *(Essential),* artinya adanya ukiran ornamen pada masing-masing benda mahakarya ini sangat berpengaruh pada bagaimana cara orang memandang kedua benda tersebut.

Selanjutnya, fungsi simbolik pada Gong Senen secara umum juga berada pada tingkatan sangat perlu *(Essential),* artinya dalam pembuatannya, Gong Senen memang sengaja ditanamkan fungsi-fungsi simbolik oleh para perancangnya. Gong Senen memiliki beberapa fungsi diantaranya sebagai penanda atau simbol media untuk memperkuat hari jadi kota jepara dan menjadi media pengingat hikayat Jepara, serta sebagai sebuah simbol harapan untuk mempersatukan semua golongan yang ada di Jepara sesuai dengan awal mula tujuan dibuatnya Gong Senen tersebut oleh Citrokusumo, Tunggulwulung dan Sentono yang merupakan 3 orang penggagas pembuatannya.



	PINTU BLEDEG	ORNAMEN MASJID MANTINGAN	GONG SENEN	KOTAK PERHIASAN
UTILITY FUNCTION	Pintu pada Masjid	Hiasan dinding Masjid	Bagian dari alat musik gamelan	Kotak menyimpan peralatan menjahit
AESTHETICAL EXPRESSION	Jawa - Cina	Jawa - Cina - Islam	Jawa - Cina	Jawa
SYMBOLIC VALUE	Simbol pembangunan masjid Agung Demak	Simbol pembangunan masjid Mantingan	Simbol pengingat hikayat Jepara	-

Tabel IV.2. Tabel komparasi nilai masing-masing ukiran

4.3.1. Utiliter Practical Function

Bila ditelaah lebih lanjut menggunakan kaidah *form follow function*, maka dengan mudah akan diketahui fungsi kegunaan dari masing-masing contoh kasus. Ornamen naga yang diukir pada dua buah papan berbahankan kayu jati yang saling bertemu sisinya, kemudian dipasangkan engsel pada sisi yang tidak saling bertemu sebelah kanan dan kirinya kemudian dikaitkan pada *kusen*-nya, serta dipasangkan *knop* guna mempermudah untuk membuka dan menutupnya. Maka fungsi dari benda ini adalah sebagai pintu untuk keluar masuknya para jamaah yang ingin beribadah di Masjid Agung Demak.

Selanjutnya, ornamen yang diukir pada permukaan beberapa batu padas kuning, dengan bentuk lingkaran, segi empat, segi enam serta ada pula yang ersegi panjang, ornamennya ada yang bergaya geometris khas seni Islam, motif floral, makhluk hidup dan lain sebagainya. Ornamen pada batu ini ditempel pada

beberapa sisi dinding Masjid Mantingan, dengan fungsinya sebagai hiasan dinding Masjid tersebut.

Kemudian, ornamen dengan motif naga, floral, figur serta burung merak di bagian atasnya diukir pada *gayor* (penyangga) sebuah gong, secara khusus *gayor* ini memiliki fungsi kegunaan sebagai penyangga gong agar mampu untuk berdiri dan mudah untuk dibunyikan. Sedangkan secara keseluruhan gong Senen ini memiliki fungsi sebagai salah satu alat musik bunyi-bunyian pada gamelan.

Sedangkan sebuah kotak berbahankan campuran kayu jati dan sonokeling dengan berukirkan ornamen berupa motif wayang dan motif floral yang diukir pada setiap sisi-sisi sebuah kotak serta aksara jawa bertuliskan "ꦩꦫꦶ" (marie) pada sisi atas atau penutupnya, secara keseluruhan kotak tersebut memiliki fungsi kegunaan sebagai tempat untuk menyimpan perhiasan seperti cincin, gelang, liontin dan lain sebagainya. Kotak tersebut dipesan oleh Nyonya Mevrouw Abendanon kepada Kartini sebagai hadiah untuk calon menantunya, Marie Ovink-Soer.

4.3.2. Aesthetical Artistic Expression

Ekspresi estetik pada suatu benda (artefak) erat kaitannya dengan keindahan pada benda tersebut. Hal ini bisa ditinjau dari segi ketrampilan, ketelitian, ketekunan juga keseriusan para seniman dalam menciptakan sebuah karya dengan kandungan seni yang indah dan mempesona. Na'am (2016: 153)

menyatakan bahwa fungsi estetik pada suatu benda (artefak) merupakan fungsi universal yang memperindah serta memperkaya. Ornamentasi adalah alat yang paling mudah untuk mencapai keindahan. Hal ini didasarkan pada unsur-unsur seperti bentuk simetrisnya, pola-pola motif yang disusun secara teratur, warna-warna yang menyenangkan dan bentuknya yang agung dan beragam, serta pemunculan teknis yang khas. Di lingkup Jepara pada khususnya, dapat dilihat suatu ornamen ukiran dengan fungsi estetik dapat dijumpai dengan mudah pada bangunan rung-ruang publik yang menggambarkan corak ornamen Jepara yang menghiasinya. Bangunan penuh ukiran yang indah, rumit, *ngremit*, dan *ngrawit* sebagai indikator tingginya kemampuan estetik dan ketrampilan teknik para perajin dalam berkarya seni.

Nilai keindahan ornamen tidak dilihat secara parsial, terpisah antara bagian satu dengan bagian yang lain, tetapi dipandang dan diinterpretasikan secara utuh dan keseluruhan. Sebab keindahan ornamen dalam hal ini lebih khusus pada bentuk ornamen Jepara, dilihat terdapat beberapa azas dan ketentuan meliputi azas kesatuan yaitu perwujudan motif saling mengisi, mendukung dan melengkapi. Azas tema atau konsep, terdapat ide yang menjadi penekanan atau penonjolan pada bentuk motif, susunan atau irama dari pembentukan konsep dasar. Azas keseimbangan yang secara perwujudannya tertata antara unsur-unsur pembentuk motif sehingga dapat menciptakan satu kesatuan dalam nilai, harmonis, dinamis dan estetis. Azas kerumitan dan kesulitan menjadi sangat tampak dalam proses pembuatan ornamen Jepara karena memiliki sifat yang luwes dan halus sehingga

membutuhkan kesabaran, ketelitian, ketekunan dan keterampilan yang tinggi, (Na'am, 2016: 154).

Untuk itu wajar apabila suatu ornamen sudah pasti mengandung keindahan visual, sebagaimana makna dari kata ornamen yang bersal dari bahasa latin *ornare,* yang memiliki arti kata menghiasi, atau dalam bahasa Indonesia ornamen disebut dengan ragam hias. Secara visual, baik ukiran pada pintu bledeg, ornamen dinding Masjid Mantingan, ornamen gong Senen maupun ornamen pada kotak perhiasan Kartini merupakan suatu wujud karya seni rupa, sehingga keindahannya menjadi salah satu tujuan dibuatnya benda (artefak) tersebut. Namun, tidak ada suatu standar khusus untuk menilai seindah apa suatu ukiran ornamen pada masing-masing benda, akan tetapi keuletan, keseriusan atau keterampilan para seniman ukirnya lah yang menjadi tolok ukurnya. Sebagaimana Sumardjo (2000: 31) yang mengutip pendapat Benedetto Corce bahwa karya seni atau benda seni itu tak pernah ada, sebab seni itu ada dalam jiwa setiap penanggapnya (pengamatnya). Artinya karya seni merupakan pancaran keindahan yang ada dalam diri pencipta atau pengamatnya. Keindahan sebuah karya sulit untuk digeneralisasikan karena sifatnya sangat personal (pribadi). Mungkin bagi seseorang, suatu karya seni tertentu sudah terlihat indah, namun bagi orang lain itu tidak atau belum indah, karena tergantung kepada perasaan masing-masing pengamatnya. Pendapat tersebut didukung dengan teori subjektif di mana keindahan tergantung pada susunan pikiran dan indera manusia. Sedangkan pertimbangan baik buruk, indah dan jelek adalah hasil olahan indrawi sendiri.

Artinya keindahan itu tergantung kepada orang yang mengamati objek benda tersebut, (Sembiring, 2012 : 12).

4.3.3. Symbolic Value

Dalam wacana dunia kesenirupaan dan budaya benda, pembicaraan estetika yang penting adalah mengupas simbolisme. Hal itu karena manusia bukan saja sebagai makhluk pembuat alat, melainkan juga sebagai makhluk pembuat simbol melalui bahasa visual, (Sachari, 2002: 14). Untuk itu, suatu ornamen selain memiliki fungsi estetik, tidak jarang pula fungsi simbolis *(symbolic value)* ikut tertanam di dalamnya. Fungsi simbolis yang terkandung dalam ornamen umumnya bisa ditemui pada setiap benda atau artefak yang berhubungan dengan upacara adat istiadat, keagamaan atau kepercayaan, serta pada benda pusaka dan lain sebagainya. Ciri khas nya adalah ornamen pada benda atau artefak tersebut menggunakan motif kala *(sengkalan),* naga, burung, serta motif makhluk hidup lainnya. Umumnya, para seniman ukir di mana seniman tersebut mengerjakan sendiri ukirannya mulai dari konsep gambar ornamen hingga eksekusi penatahannya maka biasannya tidak meninggalkan pesan-pesan *(symbolic value)* di dalam makna ukirannya. Sebagaimana yang terdapat pada contoh kasus ini, seperti ornamen pada pintu bledeg, ornamen dinding Masjid Mantingan serta ornamen pada gong Senen.

Namun, dalam perkembangannya, demi mengejar keuntungan ekonomis serta efisiensi waktu, fungsi simbolis suatu ornamen menjadi

tersisihkan, seringkali seniman ukir misalnya hanya menonjolkan ekspresi keindahan estetisnya semata, tanpa turut serta menanamkan fungsi simbolis di dalamnya. Seniman ukir yang hanya mengerjakan ukiran ornamen sesuai pesanan ornamen hasil kreasi tuannya juga merupakan salah satu faktor mulai ditinggalkannya fungsi simbolis pada suatu ornamen. Sebagai contoh kasus ini adalah ornamen ukir pada kotak perhiasan Kartini, di mana Singowiryo selaku seniman ukirnya hanya mengerjakan ukiran berdasarkan apa yang telah digambarkan oleh Kartini selaku konseptor gambarnya.

Pada contoh kasus ornamen pada gong Senen, selain memiliki fungsi yang umum seperti sebagai penanda atau simbol media untuk memperkuat hari jadi kota jepara dan menjadi media pengingat hikayat Jepara, serta sebagai sebuah simbol harapan untuk mempersatukan semua golongan yang ada di Jepara sesuai dengan awal mula tujuan dibuatnya Gong Senen, pada ornamen gong Senen juga terdapat beberapa bagain ornamen yang secara khusus menjadi bahasan tersendiri, dikarenakan masing-masing bagian tersebut memiliki makna fungsi atau nilai simbolik tertentu. Adapun bagian-bagian tersebut diantaranya adalah; dimulai dari yang paling dasar, disebutlah ***umpak*** atau undak-undakan pada bagian bawah kaki yang merupakan landasan atau pondasi utama bagaimana gong senen dapat berdiri dengan kokoh. Dalam pembuatannya umpak memakai hitungan tertentu, dalam tradisi budaya Jawa disebut sebagai ilmu *pitung* atau ilmu hitung. Fungsi *utilities*-nya adalah sebagai penguat serta pengikat, maksudnya umpak berfungsi sebagai pondasi yang kokoh dan kuat bagi keseluruhan bagian ukiran pada Gong Senen.

Apabila tidak ada umpak atau pondasi yang kokoh tersebut, maka semua bagian bisa jadi akan runtuh.

Pondasi (umpak) terdiri dari 3 susun atau lantai, dengan masing-masing lantai terdapat beberapa kotak dengan ukiran ornamen bunga dengan jumlah yang berbeda-beda pada setiap lantainya. Adapun makna simbolik dari 3 susun umpak adalah sebagai prinsip manusia yang harus mampu menjalankan 3 perkara serta meninggalkan 3 perkara. Kemudian, pada lantai yang paling dasar, terdapat jumlah kotak berisi ornamen bunga yang berjumlah 36 kotak ornamen, kemudian apabila dijumlahkan masing-masing angkanya maka akan muncul angka 9, angka 9 ini yang kemudian menurut penuturan Nardi, memiliki makna simbol sebagai adanya 9 wali besar yang berada di tanah Jawa (*Walisongo*). Sembilan wali besar inilah yang dianggap sebagai awal pondasi masuknya dan tersebarnya ajaran Islam di tanah Jawa, khususnya wilayah Jepara.

Selanjutnya, naik keatas dari *umpak*, maka berdirilah **dua Pilar** yang serupa namun tak sama yang merupakan pilar penyangga dari keseluruhan bagian pada gong senen. Kedua pilar ini memiliki makna simbolik sebagai sebuah keseimbangan, keserasian atau konsep berpasang-pasangan dalam kehidupan, seperti adanya pria dan wanita, siang dan malam, baik dan buruk serta adapun yang lain sebagainya.

Disebut 2 **pilar** yang serupa namun tak sama ini karena ornamen ukirnya pada bagian kiri dan kanan berbeda, perbedaan ornamen ukir pada kedua pilar ini merupakan simbol ukuran kehidupan semua golongan, umat atau orang-

orang, di mana kehidupannya tidak ada yang sama, seperti ada yang sederhana, ada yang bermewahan, ada yang bercukupan dan lain sebagainya. Kemudian, dalam masing-masing pilar terdapat ornamen pot bunga di bagian bawah kemudian menjulur 2 batang tanaman yang bersulur-sulur saling bersilangan satu sama lain serta tumbuh beberapa daun dan bunga di setiap batangnya. Ornamen pot bunga pada kedua pilar tersebut memiliki pesan simbolik untuk tidak seenaknya sendiri dalam mengarungi kehidupan, atau harus ada kendali tertentu, karena sebagai makhluk sosial tentu dalam kehidupan tidak untuk hidup sendiri, tetapi juga harus menghidupi yang lain, hidup dan menghidupi, sebagaimana pot bunga dan bunga atau tanaman dalam pot tersebut. Selanjutnya, persilangan antara dua suluran batang tumbuhan di atas pot pada pada masing-masing pilar, jumlahnya juga berbeda. Persilangan tara dua suluran batang tumbuhan di bawah ukiran patung Mbah Tunggulwulung berjumlah 5 persilangan lebih banyak dibanding di bawah Mbah Sentono yang hanya berjumlah 4 persilangan. Perbedaan persilangan ini menjadikan nilai simbol bahwa yang dinamakan manusia tentu tidak selalu sama, niat bisa jadi sama, namun yang di pikiran bisa jadi berbeda antara manusia satu dengan manusia lain.

Selanjutnya, objek ukir dengan motif **buah-buahan** memiliki makna simbol yakni dalam berkehidupan, manusia dilarang untuk berputus asa atau putus harapan. Selain itu, Nardi menambahkan bahwa buah-buahan juga memiliki simbol suatu *pitutur* atau falsafah Jawa yang menyebutkan, *"yen wani ojo wedi-wedi, yen wedi ojo wani-wani",* yang artinya, "jika berani maka jangan merasa takut, sedangkan jika takut maka jangan pernah berani melakukan sesuatu".

Falsafah Jawa ini mengajarkan kepada masyarakat Jepara pada khususnya untuk tidak menjadi manusia yang ragu-ragu dalam bertindak atau dalam mengambil keputusan.

Ada **3 tokoh** atau figur yang diukir dalam Gong Senen, selain merupakan perancang atau pemrakarsa dibuatnya Gong Senen, tokoh-tokoh ini merupakan tokoh berpengaruh di Jepara pada zamannya, maka wajar bila ketokohannya diukir pada beberapa bagian dalam Gong Senen. Ukiran figur pada pilar sebelah kanan adalah Mbah Tunggulwulung, cirinya adalah tangan kanannya berkacak pinggang, tangan kiri mengacungkan pedang, serta berambut ikal. Sedangkan yang berada di pilar sebelah kiri adalah Mbah Sentono dan yang terakhir adalah Mbah Citrokusumo yang berada di bawah gong, diukir dengan kondisi duduk bersila seolah-olah tengah bertapa dengan dikelilingi oleh badan *kala* dan kepala *kala* berada di atasnya.

Nardi menambahkan, adapun nilai simbolik dari ukiran figur Tunggulwulung adalah sebagai pengikat semua golongan atau semua ormas, yang dimaksud golongan adalah antar umat, tidak hanya umat Muslim, tapi juga harus bisa merakyat, dari muslim ke non muslim dan bermacam kepercayaan, khususnya yang ada di Jepara. Selanjutnya, ukiran atau patung figur Sentono, merupakan simbol nenek moyang dari masyarakat Senenan dan Jepara, beliau telah berjasa bekerja keras serta bekerja sama dengan tokoh-tokoh atau ulama-ulama pada masanya untuk bisa menjadikan adanya kota Jepara yang lebih maju dibanding sebelumnya. Sedangkan ukiran atau patung figur Citrokusumo merupakan simbol dari seorang ahli ritual (semedi) dalam budaya Jawa atau

Istikhoroh dalam budaya Islam. Citrokusumo adalah tokoh yang mengukir secara keseluruhan dari awal hingga akhir Gong Senen. Selain itu juga merupakan tokoh yang menjadi penentu kapan adanya kisah serta pemberi nama Gong Senen ini, tentunya dengan cara Istikhoroh atau ritual semedi. Maka, dalam ornamen atau relief Gong Senen beliau tidak diukir serupa Sentono dan Tunggulwulung, beliau diukir atau digambarkan dengan kondisi tengah ber-ritual atau semedi untuk menentukan tanggal, hari dan pasaran dalam mengawali pembuatan Gong Senen, dan adapun harinya adalah hari Rabu *Legi*.

Pada bagian samping atau sayap Gong Senen baik di kanan maupun di kirinya terdapat 2 ukiran **patung naga** berdiri dengan kondisi ekor di atas, badan meliuk bergelombang bersandar pada kedua pilar dan kepalanya di bawah tepat menempel di atas umpak. Naga ini merupakan simbol penguat atau pengikat bagaimana rakyat Jepara khususnya harus mampu bekerja sama, menyatukan ide dan gagasan. Nardi menambahkan, rakyat Jepara harus mengikuti filosofi Jawa, "*ojo gung binathara, ojo adigang adigung adiguna",* atau "jangan sok berkuasa, membanggakan kekuatannya, membanggakan kebesarannya serta membanggakan kepandaiannya", termasuk jangan menjadi orang yang rakus dan serakah.

Diantara kedua pilar Gong Senen terdapat **tubuh naga** yang tampak bersisik tanpa kepala dan ekor yang seolah-olah tengah melingkari gong yang sebagai titik pusatnya. Tubuh ular tanpa kepala yang melingkar ini memiliki makna simbol sebagai seluruh unsur ke-duniawi-an. Sedangkan pada tubuh naga melingkar ini terdapat sisik yang berjumlah 99, selanjutnya apabila angka 9 dan 9 ini dijumlahkan maka akan muncul angka 18, di mana angka ini melambangkan

bahwa jaman dahulu, para pemrakarsa Gong Senen, yakni Citrokusumo, Tunggulwulung dan Sentono dalam membuat Gong Senen ini membutuhkan waktu 1 windu atau 8 tahun.

Untuk hitungan-hitungan Jawa keseluruhan seperti dalam naga, burung merak, gong, bunga, alat pemukulnya atau tabuh dan lain-lain, dalam Islam itu menjadi hitungan tasbih yang jumlahnya sama dengan jumlah sisik pada badan naga yang melingkar di tengah, yakni 99 buah. Lalu, jumlah 99 ini dipecah menjadi 2 bagian, 50 pertama adalah merupakan jumlah dari 30 huruf Arab dan 20 aksara Jawa. 20 berikutnya adalah hasil penjabaran atau penjumlahan dari angka-angka 5 dalam jumlah hari pasaran, 7 dalam jumlah hari masehi serta 8 dari jumlah tahun proses pembuatan Gong Senen. Kemudian, sisanya merupakan filosofi dari bagaimana umumnya manusia hidup tidak sendirian, sebagai makhluk sosial manusia hidup membutuhkan teman, dalam bahasa Islam harus bisa memegang pedoman bahwa manusia sesungguhnya punya *kakang kawah adi ari-ari*, punya 4 saudara 5 wujud atau *sedulur papat limo pancer,* dalam istilah Jawa disebutlah *sing ngarsa sang sejati sang komodoyo sang komowurug sang komodadi,* sedangkan dalam bahasa Agama atau bahasa Arab adalah *sufiyah* (unsur air)*, aluamah* (unsur angin)*, muthmainah* (unsur tanah) dan *amarah* (unsur api).

Sedangkan **Gong** di tengahnya merupakan objek tak ukir dari keseluruhan komponen pada Gong Senen. Gong berbahankan perunggu yang menjadi titik pusat dari mahakarya ukiran Jepara ini memiliki makna simbolik sebagai perumpamaan Sang Maha Segalanya, yakni Alloh *Subhanahu wa Ta'ala*,

merupakan titik pusat di mana seluruh makhluk dan semesta bersujud kepada-Nya. Nardi dalam wawancaranya menambahkan, disebut "Gong" karena apabila titik pusat lengkungannya dipukul oleh alat pemukulnya (tabuh) maka akan bersuara seperti "*guoong"*. Bunyi ini kemudian oleh perancang gong senen, Citrokusumo, dikaitkan dengan bunyi terakhir pada salah satu sifat Alloh, di mana orang Jawa menyebutnya dengan, *"Gusti ingkang Moho Agùng"* atau Tuhan yang Maha Agung. Di mana bunyi ucapan huruf vokal (ù) pada kata *Agùng* hampir menyerupai bunyi ucapan huruf vokal (o).

Objek ukir terakhir adalah pada bagian **burung merak** yang mengepakkan sayap dan ekornya. Ukiran burung merak ini terdapat atau terdiri dari 14 lapisan bulu merak pada seluruh bagian pada tubuh merak, seperti pada badan, sayap, ekor serta bagian-bagian lainnya. Selanjutnya, bilamana angka-angka pada jumlah lapisan bulu merak tersebut dijumlahkan maka akan muncul angka 5 yang memiliki nilai simbol dari 5 rukun Islam serta adanya hadits Nabi Muhammad SAW untuk menjaga 5 perkara sebelum datangnya 5 perkara, yakni; *jogo enommu sakdurunge teko tuomu, jogo sehatmu sakdurunge teko loromu, jogo sugihmu sakdurunge teko mlaratmu, jogo sempatmu sakdurunge teko sempitmu* serta *jogo uripmu sedurunge teko matimu.* Sebagaimana bunyi haditsnya;

اِغْتَنِمْ خَمْسًا قَبْلَ خَمْسٍ شَبَابَكَ قَبْلَ هَرَمِكَ وَصِحَّتَكَ قَبْلَ سَقَمِكَ وَغِنَاكَ قَبْلَ فَقْرِكَ وَفِرَاغَكَ قَبْلَ شُغْلِكَ وَحَيَاتَكَ قَبْلَ مَوْتِكَ

> "Diriwayatkan oleh sahabat Abdullah Ibnu Abbas RA bahwa Baginda Rasulullah SAW bersabda: Manfaatkanlah lima perkara sebelum kamu kedatangan lima perkara (demi untuk meraih keselamatan dunia akherat). Pertama, manfaatkanlah masa mudamu sebelum datang masa tua mu. Kedua, manfaatkanlah sehatmu sebelum datang sakitmu. Ketiga, manfaatkanlah masa kayamu (kekayaanmu) sebelum datang faqirmu. Keempat, manfaatkanlah waktu luangmu sebelum kamu disibukkan oleh berbagai macam urusan. Kelima, manfaatkanlah masa hidupmu (kehidupanmu) sebelum kamu meninggal dunia."

Kemudian pada bagian ekor merak, di mana pada bagian ekor merak ini terdapat 3 lapisan bulu dan setiap lapisan bulunya terdapat jumlah bulu yang berbeda pada setiap lapisannya. 3 lapisan bulu pada ekor merak ini merupakan simbol dari 3 alam kehidupan pada manusia, yakni alam antara atau alam ruh, alam kandungan, dan yang terakhir adalah alam fana.

Selanjutnya, pada lapisan terakhir pada ekor merak ini, di mana merupakan simbol dari alam fana atau alam dunia terdapat 21 bulu yang memiliki pesan-pesan dalam menjalani kehidupan di alam yang fana ini. Nardi dalam wawancaranya menambahkan, angka 21 di mana cara membacanya adalah dari 2 hal yang menjadi 1 atau menyatu, merupakan simbol dari filosofi Jawa "*manunggaling kawulo Gusti"*. Nurbaya sebagaimana dikutip Nurlailiyah (2013: 13) dalam penelitiannya mengungkapkan bahwa konsep *manunggaling kawulo Gusti* dikenal sebagai ajaran tasawuf Syekh Siti Jenar yang merupakan salah satu wali pada masa *Walisongo* atau pada masa peralihan kekuasaan di Jawa, dari

Majapahit ke pemerintahan Islam Raden Fatah di Demak Bintoro. Konsep yang dalam bahasa Islam-nya disebut dengan *wahdatul wujud* ini secara garis besar adalah bahwa Sang Pencipta merupakan tempat kembali semua makhluk, dengan kembali kepada Tuhannya, maka manusia telah bersatu dengan Tuhannya. Dalam ajarannya pula, *manunggaling kawula Gusti* bermakna bahwa di dalam diri manusia terdapat roh yang berasal dari roh Tuhan sebagaimana intisari ayat Al-Quran yang menerangkan tentang penciptaan manusia:

> *"Ketika Tuhanmu berfirman kepada malaikat: "Sesungguhnya Aku akan menciptakan manusia dari tanah. Maka apabila telah Kusempurnakan kejadiannya dan Kutiupkan kepadanya roh-Ku, maka hendaklah kamu tersungkur dengan bersujud kepadanya." Q.S. Shaad: 71-72 "*

Selain itu, dalam badan merak, yang di mana seluruh ukiran bulu-bulu merak berpusat pada ukiran ini mengandung makna simbolik tersendiri sebagai sebuah harapan dari para pemrakrsa Gong Senen agar kelak rakyat Jepara mampu terus untuk bersatu dan *merak*-yat. Kemudian, pada mulut merak terdapat pengait untuk mengaitkan atau menggantung alat pemukul gongnya, atau yang disebut dengan **tabuh**. Dalam tabuh ini terdapat 5 ukiran berbentuk lingkaran di bagian atas, serta 7 lingkaran di bagian bawahnya. 5 lingkaran menunjukkan 5 hari pasaran, yakni *kliwon, legi, pahing, pon dan wage,* sedangkan 7 lingkaran menunjukkan hari masehi mulai jumat hingga kamis. Fungsi tabuh adalah sebagai media untuk membunyikan gong dengan cara dipukulkan ke sebuah bagian satu lengkungan yang menonjol dalam gong. Di mana sebuah lengkungan yang

menonjol pada gong ini menunjukkan makna simbol bahwa dalam mempersatukan umat antar golongan itu tujuannya hanya satu, yakni kembali ke yang maha satu atau maha Esa.

Berbeda halnya dengan bagian-bagian atau ornamen-ornamen pada Kotak Kartini, dalam pembuatannya, baik Singowiryo sebagai perajin ukirnya maupun Kartini sebagai perancangnya tidak menanamkan nilai-nilai simbol tertentu pada kotak perhiasan ini. Sehingga dalam grafik komparasi ukiran di atas menempatkan fungsi simbolik ukiran pada kotak perhiasan Kartini dalam tingkatan keinginan *(Desirable,* artinya tanpa adanya makna simbolik dalam ukirannya, kotak perhiasan Kartini tetap berfungsi sebagaimana fungsi, serta tetap indah dipandang ukiran ornamennya. Namun tidak menutup kemungkinan ornamen-ornamen yang terdapat pada kotak perhiasan Kartini ini juga memiliki nilai simbol yang kurang lebih sama dengan ornamen-ornamen ukir pada Gong Senen, karena dalam pembuatannya pun sebagian besar merupakan hasil pengamatan Kartini pada ornamen-ornamen yang diukir pada Gong Senen, sebagaimana yang disampaikan Afif (2017) pada wawancaranya. Maka tidak heran apabila ditemukan beberapa ornamen yang kurang lebih memiliki motif yang sama pada kedua benda tersebut. Adapun kesamaan ornamen pada keduanya sebagaimana disebutkan dalam grafik di atas adalah adanya ornamen tumbuhan yang bersulur-sulur batangnya, dengan ditumbuhi daun-daunan serta bunga dan buah di setiap ujungnya. Ukiran floral tumbuhan yang bersulur-sulur ini merupakan salah satu ciri khas ukiran motif Jepara. Ukiran dengan motif demikian ini seringkali ditemui pada ukiran dalam *gebyok*, hiasan dinding,

furnitur rumahan dan lain sebagainya yang secara khusus dibuat oleh para seniman ukir Jepara.

Baik motif floral pada ornamen ukir gong senen maupun ornamen yang lainnya, Sutrisno (2012: 26) dalam buku Pelangi di Tanah Kartini, menyebutkan bahwa makna simbolik yang terkandung dari ornamen yang mengandung unsur flora dan fauna adalah adanya filosofi yang mengakar dalam hidup kerakyatan, di mana filosofi tersebut memiliki tujuan sebagai simbol kesuburan dan kemakmuran. Kesuburan dan kemakmuran adalah filosofi yang sering ditemui dalam ornamen-ornamen di sekitaran candi-candi di tanah Jawa, seperti ornamen pada Candi Prambanan, Borobudur dan candi lainnya . Filosofi yang *'adiluhung'* (jawa klasik) seperti ini seharusnya melekat pada setiap pengrajin ukir relief guna menghargai hasil ciptaan orang lain atau penghargaan bagi penciptanya. Di sisi lain, keberadaan motif floral dalam suatu ornamen terkadang memiliki fungsi sebagai pengisi bidang-bidang kosong dalam ornamen serta berfungsi sebagai *frame* (bingkai) suatu ornamen.

4.4. Human Being

Manusia adalah makhluk dengan sifat-sifat dasar *(Biophysics – Psycho – Socio Culture Spiritual)*, serta gagasan-gagasan abstrak – *intangible* tentang *need-will* dan *fear*-nya dalam menyelenggarakan kehidupan bersamanya di bumi ini. Gagasan yang bersifat abstrak *i-material* tersebut, akan menjadi suatu wujud objek yang membenda dan *tangible*, bilamana ditautkan dengan fenomena-

fenomena empirik dari material (yang bisa diadakan) *technique / skill / tools* (yang dikuasai) serta enerji (yang dipergunakan), dengan dipandu oleh metoda kerja tertentu yang relevan, (Ahadiat, 2011: 3).

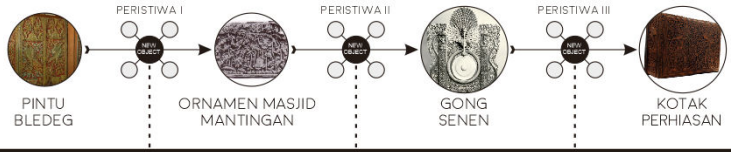
Setiap objek sebagai unsur dari lingkungan spasial yang mengelilingi seseorang yang berada dan beraktifitas di ruang tersebut berpotensi sebagai *"sender"* yang memancarkan stimulus-stimulus atau gejala yang bisa ditangkap dan dipersepsi oleh kelima indera manusia sebagai *"receiver"* yang kemudian secara kognitif diinterpertasi dengan melibatkan imajinasi, proses berpikir, bernalar dan proses pengambilan keputusan atas apa yang akan dilakukan sebagai respon manusia terhadap stimulus yang ia tangkap tersebut. Respon tersebut bisa bersifat gagasan, pikiran dan citra tentang objek-objek serta ruang yang bersangkutan maupun tingkah laku atau berbagai kegiatan. Dengan latar belakang budaya serta pengalaman hidup yang berbeda-beda sebagai latar belakang kepribadiannya, seorang individu akan memproses hal-hal yang diserap sebagai stimulus oleh inderanya menjadi masukan yang akan memberikan pengaruh yang berbeda terhadap persepsi maupun tingkah laku sebagai keluarannya, (Ahadiat, 2011: 6).

Kehidupan komunitas perajin ukiran Jepara dapat dikatakan unik, karakteristik dan dinamis. Meskipun dalam beberapa hal, kehidupan perajin ukiran Jepara tidak berbeda dengan kehidupan perajin tradisional lainnya di Indonesia, namun dalam hal-hal tertentu terdapat perbedaan yang cukup menonjol. Mereka tidak hanya tergolong masyarakat petani yang menggarap sawah ladangnya dengan penuh ketekunan, atau sebagai nelayan yang melakukan

profesinya dengan penuh gairah, tetapi juga sebagai perajin dan pengusaha mebel ukir yang memiliki dedikasi tinggi terhadap profesinya. Ketekunan mereka menghayati dan melaksanakan ibadah kiranya dapat menjadi contoh bagi umat, khususnya umat Islam, yang berpengaruh kuat dalam menyikapi bidang profesinya. Latar belakang kehidupan mereka yang unik, karakteristik dan dinamis itu menjadi modal dasar yang mampu mendorong kegiatan industri di Jepara dapat berkembang pesat, (Gustami, 2000: 251).

4.4.1. Keahlian Seniman Ukir Jepara

Adanya akulturasi beberapa kebudayaan yang terjadi di Jepara khususnya, menjadikan motif ukir menjadi beraneka ragam. Sebagaimana grafik tabel peristiwa yang telah dibahas di atas mengindikasikan bahwa peristiwa perubahan I merupakan peristiwa perubahan pada masa peralihan antara akhir periode kekuasaan kerajaan Majapahit dan masuknya kebudayaan Islam yang membaur dibawa oleh para sultan yang menguasai Kerajaan Islam pada masa tersebut. Sebagaimana dalam studi kasus artefak yang dibahas pada laporan ini, yakni pintu bledeg yang terdapat pada Masjid Agung Demak dan ornamen dinding di kompleks makam Mantingan.



	PINTU BLEDEG	ORNAMEN MASJID MANTINGAN	GONG SENEN	KOTAK PERHIASAN
KONSEPTOR	Ki Ageng Selo	Ratu Kalinyamat	Citrosumo, Sentono, Tunggulwulung	Kartini
PENGRAJIN UKIR	Ki Ageng Selo	- Tjie Wie Gwan - Sunan Kalijaga	Citrosumo	Singowiryo
SKILL	Jawa, Cina	Jawa, Cina, Islam	Jawa	Jawa

Tabel IV.3. Tabel perbandingan konseptor, pengrajin ukir dan gaya keahlian yang dimilikinya

Tidak menutup kemungkinan bahwa dalam membuat artefak ornamen pada dinding kompleks Masjid makam Mantingan, Ratu Kalinyamat pada masa tersebut mendatangkan langsung pengrajinnya dari negeri asalnya. Ukiran pada dinding mesjid yang terbuat dari batu padas kuning jelas bermotif Cina, merupakan salah satu bukti adanya campur tangan pertukangan Cina di mesjid ini. Sebagaimana yang disampaikan oleh Kartini dalam kumpulan catatannya (Kartini, *Door Duisternis*), yang menyebutkan bahwa dia pernah mengunjungi tempat pemakaman Sultan Mantingan (Pangeran Hadlirin), di mana di dalamnya banyak terdapat ukir-ukiran dan serta rumah-rumahan yang bercorak Cina, (Graaf, 1985: 131).

Sedangkan tokoh pertukangan kayu yang berperan besar di daerah Jepara adalah Tjie Wie Gwan. Menurut cerita tutur setempat makam Tjie Wie Gwan terletak diantara makam pangeran Hadiri dan Ratu Kalinyamat. Bahkan ukir-ukiran kayu yang indah bergaya Cina di makam dalam komplek mesjid

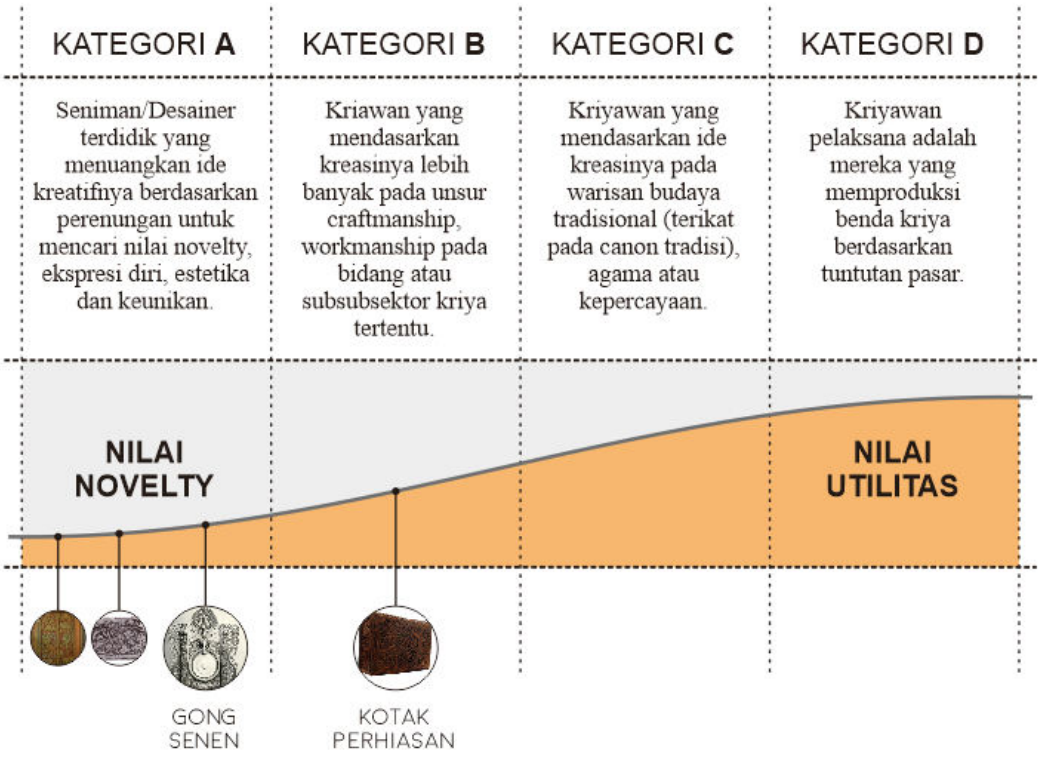
Mantingan tersebut diperkirakan orang setempat merupakan karya Tjie Wie Gwan, karena ia meninggal bertahun-tahun kemudian setelah meninggalnya Ratu Kalinyamat, (Qurtuby, 2003:137).

Hal ini senada dengan apa yang dituliskan Na'am (2016: 223) dalam disertasinya, bahwasannya Ratu Kalinyamat memiliki peran penting terhadap penciptaan ornamen pada kompleks Masjid dan makam Mantingan. Beliau berperan sebagai penggagas atau konseptor dalam proses pembuatan ornamen. Sedangkan dalam pelaksanaannya, Ratu Kalinyamat dibantu oleh Tjie Wie Gwan atau yang dikenal dengan Patih Sungging Badardawung. Selain itu, Ratu Kalinyamat juga melibatkan Sunan Kalijaga dalam merancang dan melaksanakan berbagai program pembangunan kompleks Masjid dan makam Mantingan tersebut.

Keahlian serta ketrampilan yang dimiliki oleh seniman ukir Jepara merupakan keahlian yang diperoleh turun temurun dari nenek moyang masyarakat Jepara pada khususnya, untuk itu wajar apabila keahlian seniman ukir Jepara tersebut terus lestari hingga saat ini. Sebagaimana yang telah dibahas pada bab atau subbab sebelumnya, maka dapat dianalisa bahwa Citrokusumo dengan hasil karyanya berupa mahakarya seni ukir pada Gong Senen berikut nilai-nilai yang terkandung di dalamnya, termasuk dalam kategori A dalam tabel *skill* seniman ukir Jepara. Citrokusumo termasuk kategori A karena sesuai dengan klasifikasinya yang merupakan seniman ukir terdidik yang menuangkan segala ide dan gagasan kreatifitasnya juga berdasarkan perenungan untuk menjadikan sebuah

produk desain yang memiliki nilai-nilai seperti nilai historis, filosofis, estetis, praktis serta nilai-nilai lainnya.

Sedangkan Singowiryo dengan hasil karyanya berupa kotak perhiasan Kartini, menjadikannya masuk dalam kategori B. Meskipun Singowiryo juga terkadang menuangkan ide serta gagasannya pada sebuah ukiran Macan Kurung misalnya, namun pada ukiran kotak perhiasan Kartini buatannya, Singowiryo tidak merancang sendiri ukiran tersebut, melainkan ada peran Kartini yang merancang seperti apa motif ukiran dalam kotak perhiasannya, sedangkan Singowiryo tinggal mengukirnya. Hal ini sesuai dengan klasifikasi kategori B, bahwa dalam pembuatan ukiran kotak perhiasan Kartini, Singowiryo berperan sebagai seniman yang mendasarkan kreasinya lebih banyak pada unsur *craftmanship*, atau *workmanship*.

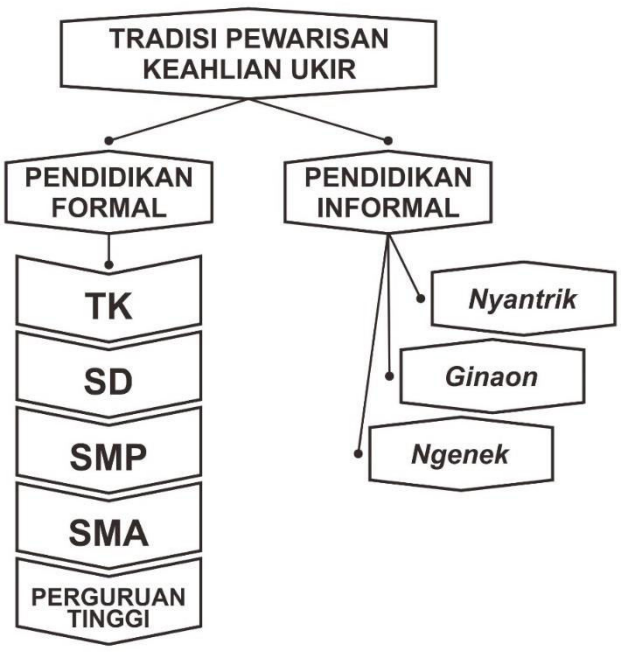


Tabel IV.4. Tabel skill seniman ukir Jepara,

(Sumber: Ahadiat, 2017, digambar ulang oleh Irsyada, 2018)

4.4.2. Tradisi Pewarisan Keahlian

Selanjutnya, dalam strategi pengembangan serta pembinaan seni ukir di Jepara, tentu diperlukan campur tangan oleh pemerintah dan bersinergi dengan masyarakat Jepara pada khususnya. Pengembangan dan pembinaan ini bertujuan agar seni ukir Jepara terus terwariskan hingga lestari dan tidak punah ditelan zaman. Adapun langkah untuk menunjang pengembangan dan pembinaan ini adalah dengan mencetak seniman-seniman ukir baru yang memiliki keahlian yang unggul. Ada 2 tahapan bagaimana masyarakat dan pemerintah Jepara yakni melalui pendidikan formal maupun informal.



Gambar IV.11. Bagan tradisi pewarisan keahlian ukir

Pada zaman dahulu, dan masih dilestarikan hingga saat ini, pewarisan keahlian mengukir sebagian seniman Jepara diberikan secara alami dari generasi tua kepada generasi mudanya secara turun temurun. Selain itu pewarisan keahlian seni ukir juga diberikan melalui pengajaran dalam sebuah padepokan mengukir. Umumnya padepokan ini memiliki setidaknya satu orang empu atau seniman ukir yang mahir untuk mengajarkan ilmu seni ukirnya kepada para santrinya atau muridnya. Maka tidak heran dalam lingkup masyarakat Jepara hingga saat ini, khususnya wilayah Senenan serta daerah sekitar lain yang mata pencaharian utama warganya adalah mengukir, seringkali dijumpai aktif aktivitas mengukir, baik tukang atau seniman ukir yang tengah mengerjakan proyek ukirnya, ataupun seniman ukir yang tengah melatih mengukir kepada anak didiknya.

Hingga saat ini di wilayah tersebut masih dikenal istilah *nyantrik, ginaon* serta *ngenek*. Sebagaimana Madjid (1997: 20) menyatakan bahwa ny*antrik* atau *cantrik* merupakan kata dalam Bahasa Jawa yang berarti orang yang selalu mengikuti guru kemana guru pergi menetap (istilah pewayangan) tentunya dengan tujuan agar dapat belajar darinya mengenai keahlian tertentu. Sedangkan Poerwanto dikutip dalam Adha (2015: 9) menambahkan bahwa *nyantrik* merupakan salah satu jenis pembelajaran informal bersifat tradisional dengan sistem kekeluargaan di mana proses pembelajaran tidak selalu terjadi secara vertikal atau kepada anak-cucu mereka, melainkan dapat pula secara horizontal yaitu manusia satu dapat belajar kebudayaan dari manusia lainnya, berbagai

pengalaman makhluk manusia dalam rangka kebudayaannya diteruskan dan dikomunikasikan kepada generasi berikutnya oleh individu lain.

Selanjutnya, *ginaon* adalah salah satu sistem magang ukir. Subiyantoro (2009: 134) dalam jurnal Paedagogia, menambahkan bahwa *ginaon* adalah salah satu pranata pendidikan informal, yang dalam fungsinya adalah untuk membudayakan pandangan-pandangan, pengetahuan-pengetahuan, kemampuan keterampilan dan nilai serta sikap dalam hal seni kerajinan ukir, yang umumnya dilakukan secara berkelompok, di mana proses berlangsungnya di tempat usaha (perusahaan). Berbeda halnya dengan *ngenek,* meskipun materi yang diajarkan cenderung sama dengan sistem *ginaon*, *ngenek* lebih bersifat privat atau peserta didik belajar dan praktik mengikuti langsung apa yang tengah diajarkan di samping tenaga pengajar ukir atau seniman ukir secara personal.

Proses pewarisan keahlian informal seperti dijelaskan di atas berlangsung secara berkesinambungan dari suatu generasi ke generasi berikutnya secara terus-menerus tanpa berkesudahan. Bahkan keinginan untuk menjadi seniman atau perajin tidak terbatas pada kalangan anak laki-laki saja, tetapi juga sudah merambah di kalangan anak perempuan. Umumnya anak-anak perempuan memang memilih pekerjaan yang lebih ringan, misalnya membuat atau menghaluskan ukiran. Dengan adanya kegiatan semacam itu, pada siang hari hampir semua orang sibuk melakukan pekerjaannya masing-masing, mulai dari anak-anak hingga orang tua, baik di rumah sendiri maupun di perusahaan milik orang lain. Dengan demikian, kesibukan mereka sehari-hari itu turut

meningkatkan frekuensi mobilitas penduduk di Jepara menjadi sangat tinggi, (Gustami, 2000: 254).



Gambar IV.12. Potret kegiatan mengukir Jepara pada jaman kolonial,

(Sumber: koleksi komunitas Rumah Kartini)

Sedangkan dari pendidikan formalnya, pada masa kolonial, guna menunjang perkembangan seni ukir Jepara yang telah dirintis oleh Kartini, maka pada tahun 1929 timbul gagasan dari beberapa orang pribumi untuk mendirikan sekolah kejuruan. Sebagaimana Priyanto yang dikutip Na'am (2016: 53), tepat pada tanggal 1 Juli 1929, sekolah pertukangan dengan jurusan meubel dan ukir dibuka dengan nama *"Openbare Ambachtsschool"* yang kemudian berkembang menjadi Sekolah Teknik Negeri.

Dewasa ini pewarisan keahlian ukir mulai diajarkan sejak Taman Kanak-kanak, kemudian secara berurutan naik ke Sekolah Dasar, Sekolah Menengah Pertama, Sekolah Menengah Atas hingga lanjut ke jenjang Perguruan Tinggi. Pada tingkat Taman Kanak-kank atau TK, pengembangan dan pembinaan seni ukir tidak secara langsung dikenalkan bagaimana mengukir dengan pola tertentu, namun lebih kepada penanaman pola pikir kepada para generasi baru masyarakat Jepara ini tentang bagaimana Jepara ini memiliki gelar sebagai kota ukir. Subiyantoro (2009: 134) dalam jurnal Paedagogia, menyebutkan bahwa TK Kalinyamat yang merupakan satu-satunya TK di dusun Taraman, menurut pengakuan gurunya, anak-anak memang belum dikenalkan bentuk gambar ukir secara langsung, melainkan masih pada tahap pengenalan dengan media lagu dan puisi. Selain itu, anak-anak juga dikenalkan gambar alat ukir atau tatah berikut gambar motif-motif ornamennya. Adapun lagu yang dinyanyikan berjudul *"Tembang Kutho Ukir",* dengan liriknya sebagai berikut,

Pancen nyoto ing kutho Jeporo (sungguh nyata di kota Jepara)

Ukir endah aneko werno (ukiran yang indah beraneka warna)

Angundang pariwisoto (mengundang ketertarikan wisatawan)

Junjung drajade nuso lan bongso (menjunjung nama baik nusa dan bangsa)

*Jeporo.. Jeporo.. Jeporo., (*Jepara.. Jepara.. Jepara..)

Kutho ukir kang kaloko (kota ukir yang terkenal)

Naik ke jenjang berikutnya, dengan adanya program dari pemerintah yakni pendidikan dalam hubungannya dengan potensi lokal, maka sejak tahun

1994 seni ukir telah menjadi mata pelajaran wajin bagi anak Sekolah Dasar (SD). Subiyantoro (2009: 135) menambahkan bahwa dari hasil penelitian di SD Taraman, ditemukan bukti bahwa muatan lokal seni ukir mulai diajarkan sejak kelas III sampai kelas IV, dengan frekuensi pengajaran sekali seminggu selama 2 jam pelajaran. Adapun materi yang disampaikan di kelas III masih terbatas pada pengenalan alat dan bahan ukir, sedangkan kelas IV sudah menjangkau pada teori mengukir, pengenalan motif-motif ukir serta menggambar motif ukir. Selanjutnya, murid kelas V dan VI materinya sudah mengarah pada praktik ukir dengan membuat benda ukiran sederhana 2 dimensi seperti, gambar kuda, ikan dan sebagainya, serta objek 3 dimensi seperti asbak dan tempat surat.

Pada jenjang berikutnya, seni ukir juga ditanamkan oleh guru kepada muridnya melalui program muatan lokal yang diberikan sekali dalam seminggu di Sekolah Menengah Pertama (SMP) mulai kelas I hingga kelas III. Subiyantoro (2009: 135) menambahkan bahwa materi untuk kelas I SMP ditekankan pada teori dan praktik membuat gambar, kelas II mengarah pada kemampuan menggambar dan praktik memahat motif tradisional-klasik, sedangkan kelas III sudah sampai pada kemampuan praktik mengukir motif kreasi baru.

Sekolah Menengah Industri Kerajinan (SMIK) merupakan jenjang berikutnya dari pendidikan formal setara Sekolah Menengah Atas (SMA) untuk strategi pengembangan serta pembinaan seni ukir di Jepara yang telah disiapkan oleh pemerintah setempat. Gustami (2000: 263) menambahkan siswa-siswi SMIK dididik dan dilatih secara khusus untuk menjadi tenaga terampil yang didukung oleh dasar-dasar pengetahuan seni rupa, khususnya di bidang seni tradisi.

Lembaga pendidikan ini memiliki program studi diantaranya; Kerajinan Kayu, Kerajinan Logam, Kerajinan Tekstil, dan Kerajinan Keramik.

Selanjutnya, pada jenjang yang lebih tinggi, yakni Perguruan Tinggi, di Jepara telah disiapkan pendidikan setingkat Diploma 3 (D3) yang diberi nama Akademi Teknologi Industri Kayu (ATIKA). Gustami (2000: 263) menambahkan bahwa lembaga pendidikan setara D3 ini memiliki jurusan Desain Kayu yang khusus mempelajari mebel dan interior, lalu jurusan teknik mesin kayu yang mendidik para mahasiswanya agar memiliki kemampuan keteknikan yang mendukung industri mebel (ukir) kayu, serta jurusan Manajemen Industri Kayu yang menyiapkan peserta didik untuk memiliki kemampuan mengelola usaha, khususnya yang berhubungan dengan seni ukir.

Selain itu, sebagaian kecil para seniman lokal Jepara juga menyekolahkan putra putrinya ke jenjang yang lebih tinggi di luar Jepara, yakni Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta. Gustami (2000: 264) menambahkan bahwa ISI Yogyakarta terdapat Fakultas Seni Rupa yang memiliki jurusan Seni Murni, Kriya dan Desain. Dalam jurusan Kriya dikembangkan Program Studi Kriya Seni yang memiliki pilihan utama kayu, logam, tekstil, kulit dan keramik. Umumnya, para putra-putri seniman lokal Jepara ini mengambil pendidikan yang relevan dengan pengembangan industri seni ukir Jepara dengan mengambil Fakultas Seni Rupa, Jurusan Kriya, Program Studi Kriya Seni, pilihan utama Kayu. Harapannya, selulusnya mereka dari program Strata 1 (S1) ISI Yogyakarta ini nantinya bisa kembali ke Jepara, baik sebagai seniman lokal dengan ilmu serta wawasan yang lebih luas, ataupun membantu berkembangnya seni ukir Jepara

dengan menjadi pengajar seni ukir di beberapa sekolah-sekolah ukir yang ada di Jepara, seperti SMIK, ATIKA ataupun sekolah-sekolah lain yang sekiranya membutuhkan tenaga pendidik yang berkompeten di bidangnya.

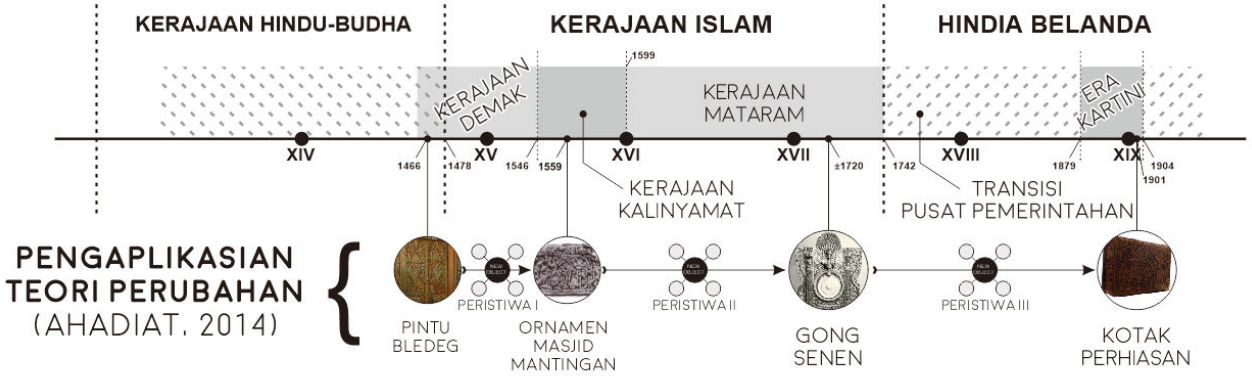
Dengan demikian jelas bahwa peranan sekolah sangat besar, dalam ikut serta melestarikan nilai seni ukir Jepara melalui program muatan lokal. Melalui proses pembelajaran di kelas oleh gurunya, dengan menanamkan pengetahuan serta ketrampilan dan sikap yang terkait dengan nilai seni ukir, adalah merupakan indikasi yang jelas bahwa sosialisasi ukir di sekolah sangat penting artinya bagi keberadaannya yang semakin kokoh.

Gustami (2000: 28) menambahkan, walaupun situasi politik di berbagai daerah di Indonesia pada abad ke-17, ke-18, dan ke-19 selalu diwarnai gejolak dan pemberontakan, namun aktivitas perundagian dan pertukangan (mengukir) di Jepara tetap berlangsung guna memenuhi permintaan masyarakat, khususnya bidang pertukangan dan perundagian (ukiran) yang diperlukan bagi kerajaan, kalangan bangsawan, orang-orang kaya, pedagang, dan penguasa kolonial Belanda. Hasil-hasilnya, antara lain berupa pembangunan rumah tinggal, istana raja, rumah kaum bangsawan, perabot mebel ukir, yang belakangan menjadi produk industri dan komunitas perdagangan.

Baik pendidikan formal maupun informal ini merupakan bentuk nyata bagaimana pemerintah Kabupaten Jepara bersinergi dengan seniman ukir setempat untuk terus menjaga agar ragam hias ukiran Jepara ini tetap lestari. Sebuah harapan besar dari mereka adalah lahirnya manusia-manusia baru dalam

masyarakat Jepara kemudian akan terus dilatih, dididik, serta diajarkan agar menjadi seorang seniman ukir, sehingga menjadikan mereka bangga sebagai penerus kebudayaan serta pewaris seni ukiran Jepara di masa mendatang.

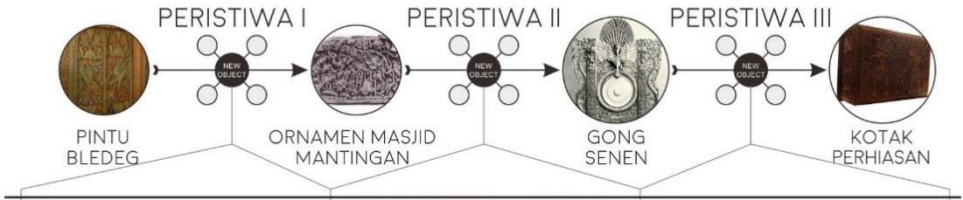
4.5. Analisa Peristiwa Perubahan



Gambar IV.13. Grafik Garis Waktu Peristiwa Perubahan

Peristiwa I merupakan peristiwa perubahan antara artefak pada masa Kerajaan Demak dan artefak pada masa Kerajaan Kalinyamat, Peristiwa II merupakan peristiwa perubahan antara artefak pada masa Kerajaan Kalinyamat menuju artefak pada masa Kerajaan Mataram Islam, sedangkan Peristiwa III merupakan peristiwa perubahan antara artefak pada masa Kerajaan Mataram Islam menuju era kolonial Hindia Belanda (masa Kartini). Masing-masing peristiwa perubahan ini memiliki faktor penyama dan faktor pembeda serta faktor-faktor lain yang mempengaruhi peristiwa perubahan desain ukiran. Selain itu, faktor-faktor yang mempengaruhi peristiwa perubahan tersebut juga memiliki dampak tertentu yang dihasilkan pada masing-masing ukiran.

4.5.1. Faktor Penyama dan Faktor Pembeda



APA YANG HILANG		
Motif **jambangan,** Motif makhluk **mitologi** (naga bermahkota)	Motif makhluk hidup yang diukir dengan cara penggambaran **stilasi**	Motif **hewan,** Motif makhluk **mitologi** (kala)
APA YANG BERUBAH		
Penggunaan material **kayu** > **batu alam**	Penggunaan material batu alam > kayu, Motif makhluk hidup yang **terstilasi** > **naturalis**	Motif figur/makhluk hidup yang diukir **naturalis** berubah menjadi motif figur wayang yang diukir **abstrak**
APA YANG BARU		
Penggunaan batu alam **(padas kuning)** sebagai media ukir, Motif **geometris**	Motif binatang dan beberapa figur diukir dengan bentuk **naturalis,** Motif **jambangan,** Ada dimensinya yang **relief tembus** atau krawangan	Motif figur wayang dan dengan cara penggambaran **abstrak,** Motif **aksara,** Penggunaan tatah **pembuluk** dan **coret**
APA YANG DIPERTAHANKAN		
Motif khas **Hindu-Jawa** (kala, floral), Cara penggambaran **stilasi,** Makna **simbolik** dan **estetik,** Penggunaan tatah **penuku, penilap** & **kol,** Dimensinya **relief rendah**	Motif khas **Hindu-Jawa** (floral, kala), Cara penggambaran **stilasi** (floral), Makna **simbolik** dan **estetik,** Penggunaan tatah **penuku, penilap** & **kol,** Ada dimensinya yang **relief rendah**	Motif khas **Hindu-Jawa** (motif floral), Makna **estetik,** Penggunaan tatah **penuku, penilap** & **kol,** Dimensinya **relief rendah**

Tabel IV.5. Tabel faktor penyama dan pembeda.

Peristiwa I merupakan peristiwa perubahan antara masa Kerajaan Demak dan pada masa Kerajaan Kalinyamat, ditinjau dari artefaknya sebagai

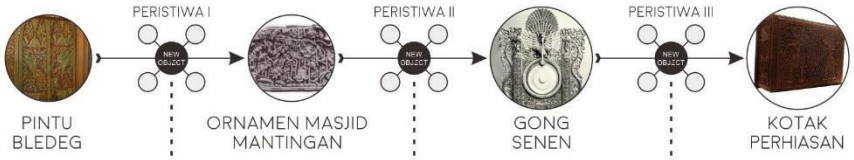
objek studi kasus yakni pintu bledeg dan ornamen Masjid Mantingan maka faktor penyama dan pembedanya adalah sebagai berikut; unsur **yang hilang** pada peristiwa perubahan ini adalah motif jambangan, motif makhluk mitologi yakni kepala naga bermahkota. Motif jambangan adalah motif dengan bentuk jambang atau vas bunga, umumnya dari vas ini muncul motif suluran floral, motif jambangan ini ditemukan pula pada beberapa ornamen panel candi roro jonggrang atau yang lebih terkenal disebut dengan candi prambanan serta ditemukan pula pada ornamen gong senen. Kemudian unsur **yang berubah** adalah pada penggunaan bahan baku kayu jati digantikan menjadi bahan baku batu padas kuning. Selanjutnya, unsur **yang baru** adalah penggunaan material batu padas kuning sebagai media ukirnya, serta hadirnya motif geometris yang menyerupai gaya seni rupa Islam. Sedangkan unsur **yang dipertahankan** adalah motif khas Hindu-Jawa seperti motif floral dan kala (*sengkolo)*-nya, cara penggambaran yang digubah atau stilasi, ukirannya memiliki makna simbolik dan estetik dengan dimensi ukiran berupa relief rendah serta penggunaan tatah penuku, penilap dan kol-nya.

Selanjutnya, peristiwa II merupakan peristiwa perubahan antara masa Kerajaan Kalinyamat dan masa Kerajaan Mataram, ditinjau dari artefaknya sebagai objek studi kasus yakni ornamen Masjid Mantingan dan ornamen pada gong Senen. Adapun faktor penyama dan pembedanya adalah sebagai berikut; unsur **yang hilang** pada peristiwa perubahan ini adalah hilangnya cara penggambaran stilasi pada motif makhluk hidupnya. Kemudian unsur **yang berubah** adalah cara penggambaran makhluk hidup yang stilasi berubah menjadi

cara penggambaran naturalis, serta penggunaan kembali material kayu sebagai media ukirnya menggantikan batu padas kuning. Berikutnya, unsur **yang baru** adalah motif makhluk hidup seperti naga, ular, burung merak dan figur manusianya diukir secara naturalis, hadirnya kembali motif jambangan, serta ada dimensi ukirannya yang berupa ukiran tembus atau krawangan. Sedangkan unsur **yang dipertahankan** adalah motif khas seni rupa Hindu-Jawa seperti motif floral dan kala (*sengkolo)*-nya, cara penggambaran yang digubah atau stilasi, ukirannya memiliki makna simbolik dan estetik dengan dimensi ukiran berupa relief rendah serta penggunaan tatah penuku, penilap dan kol-nya.

Peristiwa III merupakan peristiwa perubahan antara masa Kerajaan Mataram ke masa kolonial Hindia-Belanda, ditinjau dari artefaknya sebagai objek studi kasus yakni ornamen pada gong Senen dan ornamen pada kotak perhiasan Kartini, adapun faktor penyama dan pembedanya adalah sebagai berikut; unsur **yang hilang** pada peristiwa perubahan ini adalah hilangnya ukiran motif hewan, serta hilangnya motif makhluk mitologi (*sengkalan)*. Kemudian unsur **yang berubah** adalah cara penggambaran makhluk hidup yang naturalis pada motif figurnya berubah menjadi motif figur wayang yang digambarkan abstrak. Selanjutnya, unsur **yang baru** adalah munculnya motif figur wayang yang digambarkan abstrak, motif aksara Jawa serta penyempurnaan alat tatah yakni tatah pembuluk dan coret. Sedangkan unsur **yang dipertahankan** adalah motif khas Hindu-Jawa Jawa seperti motif floral-nya, ukirannya memiliki makna estetik dengan dimensi ukirannya berupa relief rendah serta penggunaan tatah penuku, penilap dan kol-nya.

4.5.2. Indikasi Proses Transformasi



INDIKASI PROSES TRANSFORMASI

	PINTU BLEDEG	ORNAMEN MASJID MANTINGAN	GONG SENEN	KOTAK PERHIASAN
TRANSFORMASI	Ornamennya didominasi dengan motif khas Hindu-Jawa (kepala naga bermahkota, motif jambangan)	Ornamennya memiliki kecenderungan serupa dengan gaya seni rupa Cina (medallion), dan Islam (stilasi, geometris)	Ornamennya kental dengan gaya seni rupa Hindu-Jawa, seperti motif hewan mitologi (ular naga bermahkota, kala), motif floral yang keluar dari jambangan hingga motif makhluk hidup yang diukir naturalis	Ornamennya masih bernuansa gaya seni rupa Hindu-Jawa, dengan motif yang menonjol adalah motif floral dan motif figur wayang yang diukir abstrak
MAKNA/FUNGSI	Simbolik & Estetik	Simbolik & Estetik	Simbolik & Estetik	Estetik
DIMENSI	Ukir rendah *(Bas Relief)*	Ukir rendah *(Bas Relief)*	Ukir rendah *(Bas Relief)* dan Ukir tembus atau krawangan *(Ayour Relief)*	Ukir rendah *(Bas Relief)*
MOTIF/TEMA	Makhluk **Mitologi** (kepala naga), **Flora**, **Kosmos** (lidah api), **Benda simbol** (mahkota, jambangan)	**Flora**, **Fauna** (kuda, phoenix, merak, kera, gajah), **Geometris**, Makhluk **Mitologi** (kala), **Benda nyata** (Pura)	**Flora** (buah, batang, daun dan bunga), **Fauna** (merak), **Figur Manusia** (Citrosumo, Sentono dan Tunggulwulung), Makhluk **Mitologi** (ular naga, kala)	**Geometris**, **Flora** (buah, batang, daun dan bunga), **Manusia** (wayang)
CORAK (GAYA PENGGAMBARAN)	**Stilasi** (flora, kepala naga, lidah api, mahkota, jambangan)	**Stilasi** (motif flora, fauna, hewan mitologi)	**Naturalis** (figur manusia, fauna, makhluk mitologi), **Stilasi** (flora)	**Abstrak** (figur wayang), **Stilasi** (flora)
TEKNIS ORNAMENTASI	Ornamen **pasif**	Ornamen **pasif**	Ornamen **aktif** (konstruktif) dan ornamen **pasif**	Ornamen **pasif**

Tabel IV.6. Tabel Indikasi Proses Transformasi,

Berdasarkan pembahasan faktor penyama dan faktor pembeda pada subbab sebelumnya, maka dapat ditarik sebuah indikasi-indikasi tertentu yang terjadi pada masing-masing artefak di setiap periodenya. Pada artefak pertama (Pintu Bledeg), indikasinya adalah, ornamennya didominasi dengan motif khas Hindu-Jawa, hal ini dibuktikan dari adanya ornamen kepala naga bermahkota dan motif jambangan. Kepala naga ini juga menjadi *sengkalan* atau *condrosengkolo* (khas Jawa) yang berbunyi "*nogo mulat saliro wani",* yang artinya menunjukkan tahun 1388 Saka atau 1466 Masehi. Motif mahkotanya merupakan mahkota raja yang khas dipakai oleh raja-raja majapahit (Hindu-Jawa), serta motif jambangan (vas/pot bunga), menjadi bukti bahwa gaya Hindu-Jawa masih mendominasi. Selain itu penggambaran makhluk hidup (kepala naga) yang digubah atau stilasi juga menjadi bukti bahwa ornamen tersebut telah disesuaikan dengan ajaran Islam.

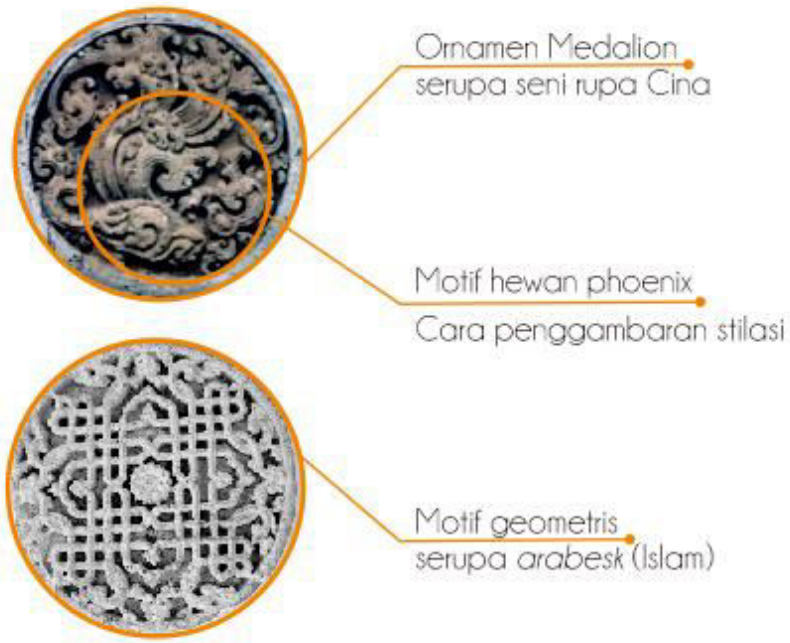
Selain itu, ornamennya memiliki fungsi simbolik dan estetik. Dimensi ornamennya adalah ukir (relief) rendah atau *bas relief,* serta memiliki motif tema makhluk mitologi (kepala naga), flora, kosmos (lidah api) dan benda simbol (mahkota, jambangan). Ornamen pada Pintu Bledeg ini memiliki corak atau cara penggambaran stilasi pada setiap motifnya. Sedangkan teknis ornamentasinya adalah ornamen pasif.



Gambar IV.14. Gambar Pintu Bledeg dan indikasi proses transformasinya

Pada artefak kedua, yakni ornamen dinding Mantingan indikasinya diantaranya adalah; ornamennya memiliki kecenderungan serupa dengan gaya seni rupa Cina (medalion) dan Islam (motif geometris dan cara penggambaran motif makhluk hidupnya yang stilasi). Ornamennya memiliki makna fungsi simbolik dan estetik, dengan dimensi ornamennya yakni relief rendah *(bas relief).* Kemudian, tema ornamennya adalah motif flora, fauna (kuda, phoenix, merak, kera, gajah), motif geometris, makhluk mitologi (kala) dan benda nyata (pura).

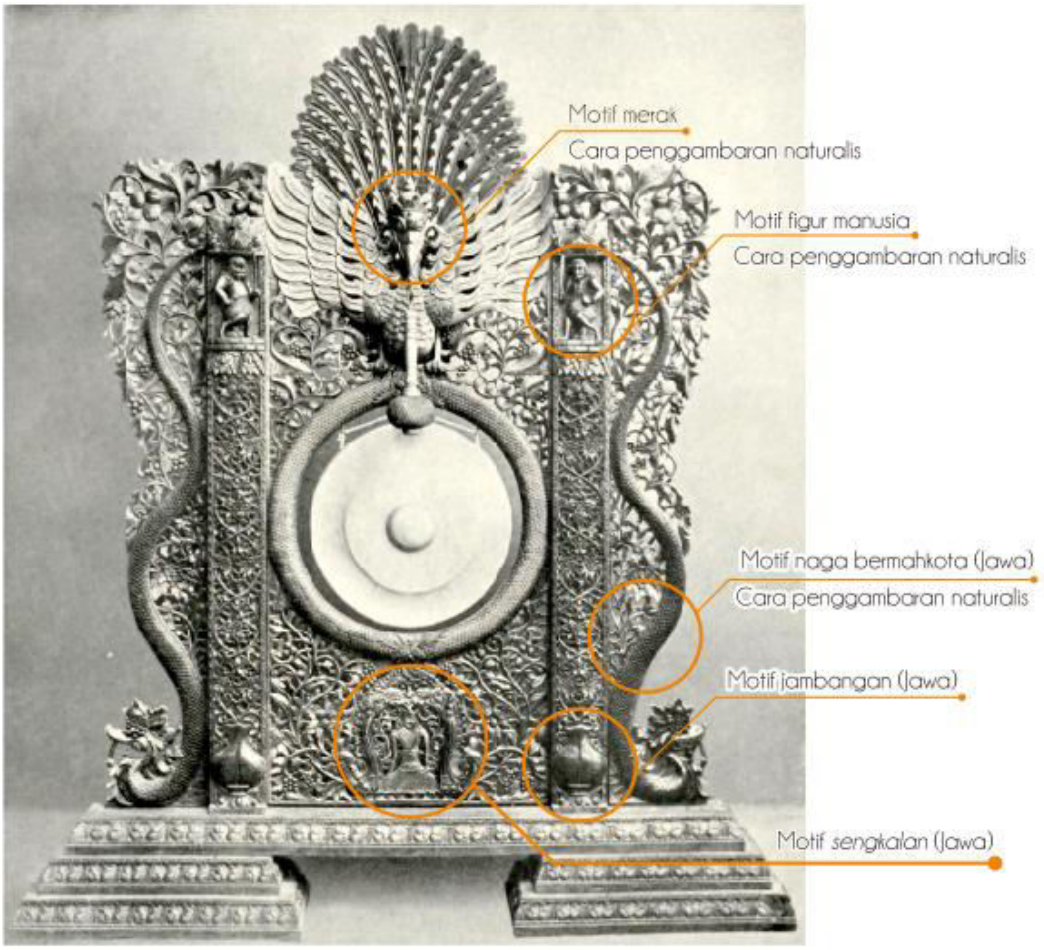
Adapun corak atau gaya penggambarannya adalah stilasi pada setiap motifnya. Sedangkan teknis ornamentasinya adalah ornamen pasif.



Gambar IV.15. Gambar ornamen Masjid Mantingan dan indikasi proses transformasinya

Berikutnya, pada objek ketiga, yakni ornamen pada Gong Senen, indikasi proses transformasinya diantaranya adalah; ornamennya kental dengan gaya seni rupa Hindu-Jawa, seperti motif makhluk mitologi (ular naga bermahkota, kala) serta motif floral yang keluar dari jambangan. Ornamennya memiliki makna atau fungsi simbolik dan estetik, selain itu juga memiliki dimensi relief rendah *(bas relief)* dan relief tembus atau krawangan *(Ayour Relief).* Selanjutnya, ornamen pada Gong Senen memiliki tema motif flora, fauna (merak),

figur manusia (Citrosumo, Sentono dan Tunggulwulung) dan makhluk mitologi (ular naga, kala). Adapun corak atau gaya penggambarannya adalah stilasi pada motif floranya, naturalis pada motif figur manusia, fauna dan makhluk mitologinya. Sedangkan teknis ornamentasinya adalah ornamen aktif (konstruktif) dan ornamen pasif.



Gambar IV.16. Gambar Gong Senen dan indikasi proses transformasinya

Dan pada objek terakhir, yakni pada ornamen kotak perhiasan Kartini, indikasi proses transformasinya diantaranya adalah; ornamennya masih bernuansa

gaya seni rupa Hindu-Jawa, dengan motif yang menonjol adalah motif floral dengan cara penggambarannya yakni stilasi dan motif figur wayang yang diukir abstrak. Ornamennya hanya sekedar memiliki fungsi estetik, dengan berdimensi ukir rendah *(bas relief).* Selain itu juga memiliki tema motif geometris, flora dan figur manusia (wayang). Sedangkan teknis ornamentasinya adalah dan ornamen pasif.



Gambar IV.17. Gambar kotak perhiasan Kartini dan indikasi proses transformasinya

4.5.3. Dampak yang Dihasilkan dari Peristiwa Perubahan

Adanya peristiwa perubahan pada setiap periode menjadikan berbagai dampak di segala aspek yang berhubungan terhadap ukiran Jepara. Dari segi alat tatah misalnya, penambahan atau penyempurnaan alat tatah berupa tatah coret dan tatah pembuluk menjadikan kemudahan tersendiri dalam mengukir ceruk

(cekungan) suatu motif, sperti motif floral, serta mengurangi sedikit waktu dalam mengukir bagi para seniman ukir. Namun di sisi lain, kemajuan zaman juga memberikan dampak yang sangat merugikan bagi para seniman ukir. Kemajuan teknologi mampu menghadirkan alat ukir berbasis mesin atau komputerisasi. Cukup merancang ornamen pada media elektronik komputer selanjutnya bahan material yang telah disiapkan akan diukir secara otomatis menggunakan mesin pengukir elektronik tersebut. Hal ini menjadikan peran para seniman ukir kedepannya akan diambil alih. Sehingga tidak dipungkiri, apabila perkembangan zaman ini tidak terkontrol oleh pemerintah setempat maka keahlian mengukir akan hilang di masa yang akan datang.

Selanjutnya, pada segi nilai simbolik *(symbolic value),* demi kepentingan finansial serta efisiensi waktu, menjadikan para seniman ukir mengkesampingkan nilai simbolik pada setiap artefak yang dibuatnya, seniman ukir cenderung lebih mengutamakan keindahan estetik ukiran yang dikerjakannya. Sehingga, ini menjadikan artefak-artefak yang diproduksi oleh para seniman ukir Jepara tidak memiliki kandungan pesan-pesan *(symbolic value)* atau filosofi tertentu dan mengakibatkan tidak terlacaknya tanggal atau tahun pembuatannya. Hal ini dibuktikan pada Tabel IV.2., yang menyatakan bahwa setelah masa Kerajaan-Kerajaan Islam runtuh, ukiran yang dibuat oleh para seniman ukir Jepara, tidak ditanamkan nilai-nilai atau pesan-pesan khusus di dalamnya. Di samping itu, banyaknya pesanan yang menginginkan bentuk motif ornamennya harus sesuai dengan permintaan pemesannya, maka tidak menutup kemungkinan

di tahun-tahun yang akan datang, ukiran yang dibuat oleh para seniman ukir Jepara akan kehilangan ciri khasnya.