

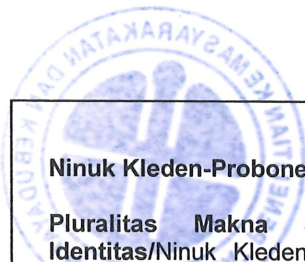
787-93

Pro
P



Pluralitas *Makna*
Seni Pertunjukan &
Representasi Identitas

• Ninuk Kleden-Probonegoro • Sutamat Aribowo • Yasmine Zaki Shahab • Ipit S. Dimiyati



Ninuk Kleden-Probonegoro

Pluralitas Makna Seni Pertunjukan dan Representasi Identitas/Ninuk Kleden-Probonegoro, Sutamat Arybowo, Yasmine Zaki Shahab, Ipit S. Dimiyati. Jakarta: Pusat Penelitian Kemasyarakatan dan Kebudayaan (PMB)-LIPI, 2004.
vi, 183 hlm, 21 cm

ISBN: 979-3584-21-1

1. Pluralitas – Seni – Indonesia

782. 1.

Pluralitas Makna Seni Pertunjukan dan Representasi Identitas

Penerbit : Puslit. Kemasyarakatan dan Kebudayaan-LIPI
Widya Graha, Lantai VI & IX
Jalan Gatot Subroto 10, Jakarta 12190
Telepon: (021) 5701232
Fax : (021) 5701232

PMB - LIPI

Pluralitas *Makna* Seni Pertunjukan & Representasi Identitas

• Ninuk Kleden-Probonegoro • Sutamat Aribowo • Yasmine Zaki Shahab • Ipit S. Dimiyati



Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia
Pusat Penelitian Kemasyarakatan dan Kebudayaan
(PMB - LIPI)
Jakarta, 2004

PMB Tgl. : 18-03-2005
No. : 27/2005
C1



KATA PENGANTAR

Laporan tentang *Pluralitas Makna Seni Pertunjukan dan Representasi Identitas* adalah hasil penelitian serangkaian penelitian yang berjalan selama tiga tahun di provinsi Kalimantan Selatan dan provinsi Kepulauan Riau. Dalam tiga tahun penelitian tiap tahun dilakukan refleksi terhadap penelitian terdahulu. Dengan demikian, permasalahan teoretis dan praktis, metodologi - termasuk teori, pendekatan dan konsep - secara bertahap selalu disempurnakan. Hal itu bukan berarti bahwa laporan yang terakhir ini adalah yang "terbaik", karena harus dibaca sebagai laporan yang tetap harus "diperbaiki".

Seni pertunjukan sebagai perhatian penelitian yang utama, mengalami penciptaan, kalau pada tahun anggaran pertama perhatian peneliti pada "semua" bentuk seni pertunjukan yang dikenal di kedua daerah penelitian masing-masing, maka pada laporan tahun ketiga ini dipilih seni pertunjukan yang dapat berlaku menjadi tanda budaya provinsi.

Penelitian tidak dapat dilakukan tanpa kerjasama beberapa pihak. Terutama institusi-institusi yang berhubungan langsung dengan seni pertunjukan (seperti Taman Budaya dan Disbudpar di Kalimantan Selatan, serta Disbudpar di Kepulauan Riau), sanggar dan grup, khususnya "Kembang Berenteng" dan "Bunga Anggrek" di Kalimantan Selatan, dan "Sanggam" di Kepulauan Riau. Atas bantuan dan kerjasamanya kami ucapkan banyak terimakasih.

Data dan informasi yang diperoleh dalam penelitian ini, tidak mungkin dapat mendalam apabila tidak ada informan yang dengan tulus bersedia membeberkan liku-liku kehidupan seniman dalam berkesenian. Pada Pak Bachtiar Sanderta, Pak Syarifuddin, Pak Jarkasi, Pak Sirajul Huda dan masih banyak informan dari Kalimantan

Selatan yang tidak mungkin disebutkan namanya satu-persatu di sini, kami ucapkan banyak terimakasih. Seperti juga halnya dengan Pak Akib, Pak Ilyas dan Pak Nizar, serta teman-teman lain yang cukup banyak di Kepulauan Riau, kami ucapkan banyak terimakasih.

Laporan penelitian ini tentu saja jauh dari sempurna. Oleh karena itu kami mengharapkan segala bentuk saran dan kritik yang konstruktif, sebagai proses pengembangan diri para peneliti.

Jakarta, 31 Desember 2004

Kepala Pusat Penelitian dan
Pengembangan Masyarakat dan
Kebudayaan - LIPI

Ttd.

Dr. M. Hisyam, APU

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR	i
DAFTAR ISI	ii
DAFTAR TABEL	v
BAB I MAKNA SENI PERTUNJUKAN DAN REPRESENTASI IDENTITAS; SUATU PERMASALAHAN	1
1. Keragaman Etnik dan Seni Pertunjukan; Permasalahan Penelitian	2
2. Redefinisi Metodologi	5
3. Tanda Budaya Sebagai Pendekatan dan Representasi Identitas Sebagai Rujukan	11
3.1 .Seni Pertunjukan dan Tanda Budaya	11
3.2. Penanda – Petanda	13
3.3. Makna: Sistem Sekunder Dalam Konotasi	16
3.4. Seni Pertunjukan dan Representasi Identitas	19
4. Operasionalisasi Masalah dan Teknik Penelitian	21
BAB II PROVINSI SEBAGAI KONTEKS PERMASALAHAN	25
1. Sejarah Provinsi	25
1.1 Sejarah Provinsi Kalimantan Selatan	25
1.2 Sejarah Provinsi Kepulauan Riau	28
2. Penduduk dan Diversitas Etnik	36
2.1 Etnik dan Wilayah Geografi Kalimantan Selatan	36
2.2 Etnik dan Wilayah Geografi Kepulauan Riau	40
2.3 Diversitas Penduduk dan Permasalahannya	48
3. Etnogenesis Dalam Tradisi Lisan	66
3.1 <i>Nan Sarunai</i> ; Heterogenitas Etnik Dalam Tradisi Lisan Masyarakat Kalimantan Selatan	66

	3.2 Bandar Anjang Luku; Heterogenitas Etnik Dalam Tradisi Lisan Melayu	68
	4. Provinsi dan Diversitas Kebudayaan	70
BAB III	SENI PERTUNJUKAN SEBAGAI EKSPRESI KEBUDAYAAN: DARI CITRA AKUSTIK SAMPAI PENANDA	73
	1. Seni Musik Sebagai Tanda Budaya: Panting dan Gazal	73
	1.1 Asal-Usul Panting dan Gazal; Tanda Budaya Yang Historis	75
	1.2 Unsur Magis Pada Panting dan Tidak Pada Gazal	93
	2. Seni Tari Sebagai Tanda Budaya; Japin dan Zapin.....	94
	2.1 Asal-Usul Japin dan Zapin	95
	3. Seni Teater Sebagai Tanda Budaya; Mamanda dan Mak Yong	110
	3.1 Asal-Usul Yang Serumpun: Mamanda dan Mak Yong	110
	3.2 Unsur Magis	126
	4. Seni Pertunjukan: Dari Ruang Privat Ke Ruang Publik	127
	5. Seni Pertunjukan Sebagai Ekspresi Kebudayaan	129
BAB IV	PEMBENTUKAN MAKNA: RELASI PENANDA DENGAN PENANDA	133
	1. Institusi dan Seni Pertunjukan.....	133
	1.1 Pansenbud dan Taman Budaya: Kekuasaan Yang Membentuk Identitas	134
	1.2 Disbudpar Tanjungpinang: Seni Melayu Sebagai Identitas.....	142
	2. Kontestasi dan Representasi Identitas.....	149
	2.1 Kontestasi Etnik.....	150
	2.2 Grup Sebagai Wahana Kontestasi	150
	3. Dialog Borneo & Festival Budaya Melayu; Tempat Penanda Berhubungan dengan Lyan	161
	4. Pembentukan Makna: Relasi dan Kontestasi	173

BAB V	PLURALITAS MAKNA SENI PERTUNJUKAN	
	DAN REPRESENTASI IDENTITAS	175
DAFTAR KEPUSTAKAAN		179

DAFTAR TABEL

Tabel 1	Penduduk Kabupaten Kepulauan Riau dan Suku Bangsa	44
Tabel 2	Komposisi Suku Bangsa Di Kalimantan Selatan, 2000	49
Tabel 3	Komposisi Suku-Bangsa Di Kepulauan Riau Tahun 2000 ..	55
Tabel 4	Distribusi Kelompok Etnik di Kepulauan Riau, Tahun 2000	55
Tabel 5	Penduduk Menurut Stat us Migrasi Seumur Hidup Kabupaten Kepulauan Riau	58
Tabel 6	Jumlah Organisasi dan Jenis Kesenian Provinsi Kalimantan Selatan	77



BAB I

MAKNA SENI PERTUNJUKAN DAN REPRESENTASI IDENTITAS; SUATU PERMASALAHAN

Bab pertama ini merupakan pendahuluan yang akan membicarakan empat hal yaitu permasalahan penelitian yang mempersoalkan keragaman etnik dan keragaman seni pertunjukan apabila diletakkan dalam konteks provinsi, kemudian akan dipertanggung jawabkan perubahan metodologi yang digunakan sejak penelitian pertama, kedua dan penelitian terakhir ini. Setelah itu, ditinjau konsep-konsep yang digunakan dalam penelitian, dan kerangka pemikirannya. Terakhir akan dipertanggung jawabkan pula operasionalisasi konsep-konsep dan kerangka pikiran yang telah disebutkan terdahulu.

Keempat hal tersebut akan menghantarkan empat bab berikutnya, yaitu konteks permasalahan yang tidak lain adalah provinsi yang merupakan wilayah administrasi pemerintahan, dan tiga bab berikutnya berbicara tentang seni pertunjukan itu sendiri. Bab tentang tari Zapin yang dikenal di dua wilayah penelitian, Kalimantan Selatan dan Kepulauan Riau. Bab tentang musik yaitu Panting yang dikenal di Provinsi Kalimantan Selatan dan Gazal di Provinsi Kepulauan Riau. Serta bab tentang teater yaitu Mak Yong dan Mamanda.

1. Keragaman Etnik dan Seni Pertunjukan; Permasalahan Penelitian

Pada masa Orde Baru slogan “Bhineka Tunggal Ika” yang berarti kesatuan dalam kemajemukan didengung-dengungkan sebagai sesuatu yang mengikat bangsa yang terdiri dari berbagai kelompok etnik. Apa yang muncul dari slogan dan praktek operasionalnya adalah pemikiran tentang adanya kebudayaan Indonesia yang homogen. Setelah Orde Baru jatuh pada tahun 1998 dan pemerintahan berganti melalui suatu reformasi, orang mulai menolak azas tunggal itu. Rencana pemerintah mengenai Otonomi Daerah telah dituangkan ke dalam UU No. 22/1999 dan diimbangi dengan UU No. 25/1999 tentang perimbangan keuangan antara pusat dan daerah. Berlakunya Otonomi Daerah itu dapat dibaca sebagai penolakan terhadap homogenisasi kebudayaan.

Setelah beberapa tahun Otonomi Daerah itu dijalankan, reaksi terhadap penolakan bentuk tunggal itu tampak muncul dalam semangat kedaerahan. Hal itu terwujud dalam segala bentuk aspek kehidupan kelompok-kelompok etnik, politik, ekonomi dan kebudayaan. Seperti yang terjadi di Provinsi Kalimantan Selatan, terjadi pemekaran kabupaten Hulu Sungai Utara dengan bergabungnya enam kecamatan untuk menjadi satu kabupaten sendiri yaitu kabupaten Balangan. Sedangkan di Kepulauan Riau, berkat adanya UU Otonomi Daerah, dapat melepaskan diri dari provinsi induknya yaitu Provinsi Riau, dan menjadi suatu wilayah Provinsi Kepulauan Riau. Dengan kata lain, semangat kedaerahan memperlihatkan kesadaran akan adanya pluralitas kebudayaan.

Semangat kedaerahan yang sebenarnya berarti semangat kelompok etnik, secara formal ditampung dalam bentuk provinsi. provinsi itu sendiri sebenarnya adalah suatu wilayah administrasi pemerintahan yang meskipun mempunyai dinamika dalam hal etnik yang sering ditandai dengan adanya bahasa yang dituturkan dan

kesenian yang digelar, sering diasosiasikan sebagai kebudayaan lokal (baca:etnik). Setiap provinsi boleh dikatakan mempunyai persoalannya sendiri dalam hubungannya dengan ketiga aspek tersebut, khususnya apabila tidak ada kebudayaan dominan yang dapat menyatukan (Bruner, 1961).

Di Jogjakarta dan Bandung, yang merupakan daerah khusus dan ibukota provinsi, di dominasi oleh kebudayaan Jawa dan Sunda. Sehingga kelompok etnik lain yang berdomisili di daerah administrasi ini "diwajibkan" aktif dalam kebudayaan dominan. Jakarta mempunyai kasus lain lagi. Daerah ini yang awalnya merupakan Daerah Khusus Ibukota, dihuni oleh berbagai kelompok etnis, meskipun kita semua tahu bahwa penduduk asli daerah administrasi ini adalah orang Betawi. Persoalan muncul saat Bamus Betawi mengklaim bahwa sebaiknya Gubernur DKI Jaya adalah orang Betawi, padahal orang Betawi tidak tinggal sebatas wilayah DKI itu saja. Kelompok etnis ini juga dapat dijumpai di daerah pinggiran Jakarta, yang termasuk dalam Botabek (Bogor, Tangerang dan Bekasi). Dari contoh tersebut di atas, tampak bahwa biasanya persoalan muncul apabila provinsi itu dihuni oleh berbagai kelompok etnik yang mengklaim diri sebagai penduduk "asli". Bagaimanakah halnya dengan di kedua daerah penelitian itu, karena Kalimantan mempunyai dua penduduk "asli" yaitu orang Dayak dan Banjar, sedangkan di Kepulauan Riau ada orang Melayu dan pendatang.

Demikian pula halnya dengan seni pertunjukan yang bermunculan di dalam provinsi. Dalam suatu wilayah provinsi bisa ditemui beberapa bentuk seni pertunjukan milik berbagai kelompok etnis yang tinggal dalam wilayah provinsi itu, selain juga adanya seni pertunjukan kreasi baru yang diciptakan oleh para koreografer yang mempunyai asal-usul dari berbagai kelompok etnis yang tinggal di sana, baik yang inspirasi ciptaannya didasarkan pada bentuk dan makna seni pertunjukan tradisional maupun bentuk dan makna baru yang diciptakannya sendiri.

Seni pertunjukan seringkali dibatasi gerak lingkungnya oleh provinsi, misalnya dalam kasus Lenong. Penelitian Kleden-Probonegoro (1996) memperlihatkan bagaimana Lenong sebagai salah satu bentuk teater milik orang Betawi dijadikan tanda budaya yang mempunyai konotasi dengan identitas DKI Jakarta Raya, padahal teater ini juga bisa dijumpai di wilayah Bogor, Tangerang (saat penelitian dilakukan sudah termasuk dalam Provinsi Banten) dan Bekasi. Apa yang hendak dikatakan di sini, bahwa suatu jenis seni pertunjukan tradisional sekalipun, keberadaannya dapat melampaui wilayah provinsi, mengikuti keberadaan kelompok etnis pemilik seni pertunjukan itu.

Penelitian ini sejak awal mengambil dua daerah penelitian yaitu Provinsi Kalimantan Selatan dan Provinsi Kepulauan Riau di mana keduanya tampak diikat oleh kebudayaan Melayu. Tahun-tahun penelitian yang tumbuh seiring Otonomi Daerah dengan semangat kedaerahannya, memperlihatkan munculnya seni pertunjukan yang bisa dijadikan tanda budaya. Suatu hal yang sangat menarik terjadi pada penelitian tahun ke tiga, karena di sana muncul identitas kemelayuan selain identitas provinsi. Hal ini terjadi bersamaan dengan kebangkitan Melayu; di Malaysia dengan ideologi Pan Melayu seperti gagasan datuk Ismail Husein, dan di Indonesia munculnya Melayu Baru Indonesia (secara eksplisit memasukkan orang dan kebudayaan Betawi, Banjar dan Riau) yang berpusat di Medan.

Gejala tersebut di atas memperlihatkan bagaimana kebudayaan yang diciptakan oleh pemerintah pada masa Orde Baru, pada masa Reformasi didekonstruksikan dan berhasil menghasilkan pluralitas budaya, tetapi tak lama kemudian kembali terjadi homogenisasi kebudayaan, meskipun berbeda dari bentuknya yang ada pada masa Orde Baru. Hal ini menimbulkan pertanyaan bagaimana pluralitas makna seni pertunjukan itu dapat menjadi tanda

budaya kabupaten, provinsi, negara dan secara hipotetis menunjukkan sifat kemelayan?

2. Redefinisi Metodologi

Perlu diketahui bahwa laporan yang dikemukakan ini adalah penelitian terakhir dari tiga tahun anggaran. Dengan demikian, baik topik, permasalahan, teori yang digunakan dan sifat penelitian merupakan perkembangan dari penelitian sebelumnya (Kleden-Probonegoro, dkk., 2002 dan 2003). Dengan demikian metodologi yang digunakan didefinisikan ulang, meskipun daerah yang diteliti masih sama yaitu Provinsi Kalimantan Selatan dan Provinsi Kepulauan Riau yang merupakan provinsi ke 31, berdiri pada bulan November 2002. Laporan yang dikemukakan sekarang tidak terlepas dari keempat hal tersebut di atas.

Pertama, penelitian tahun anggaran pertama (Kleden-Probonegoro, dkk, 2002) mempunyai topik yang dijadikan judul penelitian yaitu "Pemahaman Pluralisme Budaya Melalui Seni Pertunjukan". Topik ini tidak dapat dijalankan dalam penelitian, karena kenyataan memperlihatkan bahwa seni pertunjukan yang digelar atas nama provinsi, tidak mempunyai relevansi dengan pluralisme budaya, karena 79% penonton Taman Budaya lahir di Kalimantan Selatan sendiri (Lihat: Kleden-Probonegoro, dkk., Laporan 2003, tabel 2). Meskipun 58% penonton datang karena memang senang dengan acara yang digelar (Lihat: Laporan 2003, tabel 6), dan bukan karena Taman Budaya tidak memungut bayaran. Dengan demikian, mudah dimengerti kalau alasan mengunjungi Taman Budaya tidak didasarkan pada ideologi kebudayaan, tetapi hanya sekedar mencari hiburan gratis.

Berdasarkan kelemahan tersebut, maka pada tahun anggaran kedua topik itu pun diubah menjadi “Pemahaman Pluralitas Seni Pertunjukan dan Representasi Identitas”. Sayang, bahwa kemudian muncul laporan yang tercetak dengan judul “Memahami Pluralisme Budaya Melalui Karya Seni” (Laporan 2003). Dari tema yang berbeda itu, tampak pula fokus penelitian mulai bergeser. Kalau penelitian terdahulu menekankan pluralisme budaya, maka penelitian tahun anggaran kedua lebih menyoroti pluralisme seni pertunjukan yang diandaikan dapat berperan sebagai representasi identitas.

Topik laporan terakhir ini menjadi “Pluralitas Makna Seni Pertunjukan dan Representasi Identitas”, tampak lebih matang dan terarah dari penelitian-penelitian sebelumnya, dan tidak terlampau banyak menyimpang dari topik yang direncanakan dalam penelitian tahun sebelumnya.

Kedua, telah pula terjadi pergeseran permasalahan dari penelitian tahun anggaran pertama, kedua dan tahun terakhir ini. Kalau penelitian tahun pertama, permasalahan dimunculkan dari Jakarta berdasarkan sumber-sumber tertulis saja, maka tahun kedua masalah yang dimunculkan sudah dibangun secara induksi dari hasil penelitian pertama. Kalau diijinkan mengulang, permasalahan pada tahun ini mempertanyakan alasan provinsi memilih suatu jenis seni pertunjukan milik etnik atau sub-etnik tertentu, atau memilih seni pertunjukan ciptaan baru dengan dasar tradisi atau seni pertunjukan yang sifatnya baru sama sekali, untuk dijadikan tanda budaya (baca:identitas) provinsi. Padahal, seperti diketahui, dalam suatu wilayah provinsi ada berbagai kelompok etnik, berbagai kelompok sub-etnik dan tidak sedikit penata seni yang kreatif menghidupkan tradisi lama atau melahirkan ciptaan baru (Kleden-Probonegoro dkk., Laporan, 2003: 4). Sedangkan pada penelitian yang dilaporkan sekarang permasalahan lebih terfokus, tidak hanya pada provinsi tetapi juga pada tataran administrasi pemerintahan yang di bawahnya yaitu kabupaten dan administrasi pemerintah yang di atas

provinsi yaitu negara (Lihat: 1.1.), karena persoalan itulah yang kini muncul di lapangan.

Ketiga, dalam hal teori ada kontinuitas sejak penelitian tahun anggaran pertama, kedua dan tahun yang terakhir, yaitu teori semiotik. Hanya saja semiotik yang digunakannya pun berkembang sesuai dengan pemahaman peneliti terhadap teori itu dan kondisi-kondisi di lapangan. Semiotik yang digunakan dalam tahun pertama penelitian hanya mempersoalkan hubungan penanda dengan petandanya saja. Pada tahun kedua semiotik yang digunakan telah dipeertajam dengan menggunakan tradisi post-strukturalis. Kalau dalam tradisi strukturalisme, makna tanda (baca: tanda budaya) diperoleh secara pasif dari hubungan penanda dengan petandanya, maka tradisi post-strukturalisme tidak melihat tanda-tanda yang bermakna sebagai suatu hal yang bersifat pasif. Hal itu disebabkan karena makna tanda (baca:tanda budaya) tidak hanya lahir dari hubungan konotatif antara penanda dengan petandanya saja, tetapi ia juga berhubungan dengan tanda-tanda lain di sekitarnya dan juga dari perilaku menjadi tanda, *the act of sign-i-fying*. Hal yang terakhir ini menyebabkan pentingnya aktor pelaku. Dengan demikian proses pemaknaan menjadi penting dan tanda budaya yang sekarang menjadi representasi identitas belum tentu lusa ia juga tetap menjadi identitas.

Selain itu, dalam tahun anggaran penelitian kedua, tanda budaya diletakkan sebagai representasi identitas provinsi, yang dalam penelitian ini dipertajam dalam representasi identitas lokal dalam arti kabupaten dan provinsi, representasi identitas nasional dalam konteks negara Republik Indonesia, dan representasi identitas global dalam arti representasi identitas yang menggambarkan sifat kemelayuan.

Konsep *invented* yang dikembangkan oleh Habsbawn dan Ranger (1983) dan kemudian dikembangkan oleh Yasmine Shabab (1994) dalam disertasinya menjadi *revived*, *re-created* dan *invented*,

digunakan dalam penelitian tahun pertama, tetapi absen di tahun kedua. Tahun ketiga konsep tersebut kembali dirasakan perlu untuk mengkaji seni pertunjukan. Katagori yang sifatnya historis, meskipun tidak berada dalam tradisi teori semiotik, dirasakan dapat membantu mengkatagorikan data untuk dikaji lebih lanjut. Sifat konsep itu memperlihatkan bahwa seni pertunjukan yang sudah tidak dikenal dan kemudian dibangkitkan lagi, membangkitkan kreativitas para penata seni, untuk menambah atau mengurangi aspek-aspek seni yang dirasakan perlu, sesuai dengan kebutuhan masa kini. Faktor sejarah ini pulalah yang menyebabkan *re-created* dan *invented* tumbuh dari jejak-jejaknya di masa lalu. Dalam artian tradisi post-strukturalisme tidak ada teks yang baru, karena yang ada hanyalah kombinasi dari hal-hal yang telah ada, yang dipandang dengan cara baru.

Keempat, persoalan pendekatan dapat dihubungkan dengan sifat penelitian. Pada tahun anggaran pertama, penelitian bersifat deskriptif-eksploratif, untuk mencari permasalahan empiris yang akan diteliti pada tahun anggaran berikut. Hasil penelitian merupakan deskripsi bentuk-bentuk seni pertunjukan yang muncul di kedua provinsi yang dijadikan daerah penelitian, termasuk grup, sanggar dan institusi penyelenggara seni pertunjukan yang ditampilkan untuk tujuan-tujuan tertentu. Dengan kata lain, deskripsi tersebut memperlihatkan adanya hubungan antara jenis seni pertunjukan yang dipilih untuk dipagelarkan dalam ruang publik dengan institusi yang berwenang.

Pendekatan yang digunakan dalam penelitian tahun kedua diarahkan pada proses terbentuknya tanda budaya bagi Provinsi Kalimantan Selatan maupun Provinsi Kepulauan Riau. Untuk itulah mulai ditelusuri agen-agen kebudayaan, yang belum muncul dalam penelitian pertama.

Selain itu, kajian penelitian tersebut telah dapat memperlihatkan embrio kesamaan dan perbedaan yang terjadi di kedua provinsi itu, dan representasi identitas yang dimaknainya. Hanya saja, identitas yang dimaknai masih terbelenggu dalam konteks provinsi saja. Kelemahan itulah yang membuat penelitian terakhir tidak hanya memperhatikan representasi identitas hanya dalam konteks provinsi, tetapi juga di tingkat kabupaten dan negara.

Ada tiga bentuk persamaan yang terjadi antara Provinsi Kalimantan Selatan dan Provinsi Kepulauan Riau. Pertama, seni pertunjukan yang bersifat tradisional dan dikreasikan kembali, tampak justru lebih muncul untuk menjadi tanda budaya provinsi (Lihat: Kleden-Probonegoro dkk.,Laporann, 2003: 1.3.1.) daripada seni pertunjukan yang modern. Kedua, ada faktor kekuasaan yang menentukan munculnya suatu bentuk seni pertunjukan untuk dijadikan tanda budaya provinsi. Tampaknya, seni pertunjukan yang berhasil disosialisasikan sebagai tanda budaya provinsi adalah seni pertunjukan yang disentuh dan direpresentasikan oleh pemerintah atau kelompok dominan. Ketiga, seni-seni pertunjukan tersebut digelar dalam ruang publik tertentu, yaitu sehubungan dengan kegiatan provinsi dan berhubungan dengan konstruksi Melayu. Pada saat penelitian dilakukan tahun 2003, ada peristiwa yang patut mendapat perhatian khusus yaitu "Dialog Borneo" di Kalimantan Selatan, dan baru pada tahun 2004 digelar "Festival Budaya Melayu" seminar "Tradisi dan Revitalisasi Melayu" di Tanjung Pinang, Kepulauan Riau.

Perbedaan antara kedua daerah penelitian itu berhubungan dengan persoalan representasi identitas. Hasil penelitian tahun 2003 memperlihatkan bahwa suatu bentuk seni pertunjukan yang dapat menjadi tanda budaya, adalah seni pertunjukan yang menang dalam kontestasi antara kelompok pemilik seni pertunjukan tersebut, termasuk kontestasi antar grup atau sanggar, kontestasi antar

kelompok (atau sub-kelompok) etnik, kontestasi antara wilayah administrasi pemerintah dan kontestasi antara penata seni.

Dalam penelitian yang dilaporkan ini, persoalan kontestasi diperdalam. Pada persoalan kelompok etnik, di Provinsi Kalimantan Selatan ada dua kelompok etnik yang mengklaim sebagai kelompok etnik asli, yaitu orang Banjar dan orang Dayak. Sehingga kontestasi antar kelompok etnik terjadi di wilayah ini. Di Provinsi Kepulauan Riau, kebudayaan Melayu adalah kebudayaan dominan sehingga tidak terjadi kontestasi etnik, tetapi ada di antara grup, sanggar dan para penata seninya.

Dengan demikian uraian tersebut di atas telah memperlihatkan perubahan metodologi yang dilakukan dalam seluruh tahun anggaran penelitian, hingga diperoleh bentuk yang seperti tersaji saat ini. Kalau dalam kedua penelitian terdahulu persoalan hanya ada dalam lingkup kebudayaan lokal, saat ini ada dalam hubungan kebudayaan lokal (dalam tataran kabupaten dan provinsi) dengan kebudayaan nasional (Indonesia) dan global (kebudayaan dengan sifat kemelayuan). Dengan kata lain, temuan lapangan yang memunculkan konstruksi Melayu memperlihatkan perluasan obyek studi dari representasi identitas provinsi menjadi representasi identitas kemelayuan yang sifatnya masih hipotetis. Hipotesa Kemelayuan sebenarnya dapat dikembalikan pada Riset Desain pertama yang mengasumsikan bahwa perbandingan tanda budaya Provinsi Kalimantan Selatan dengan Provinsi Kepulauan Riau dapat dilakukan karena keduanya dihubungkan oleh kebudayaan Melayu.

3. Tanda Budaya Sebagai Pendekatan dan Representasi Identitas Sebagai Rujukan

Bagian ini akan membicarakan persoalan-persoalan baik secara teoretis maupun praktis, yang berhubungan dengan seni pertunjukan, termasuk alasan dipilihnya obyek penelitian ini untuk diperlakukan sebagai tanda budaya. Berbicara mengenai tanda budaya tidak bisa tidak kita harus meletakkannya dalam artian semiotik. Sedangkan representasi identitas timbul sebagai konsekuensi teoretis karena memperlakukan seni pertunjukan sebagai tanda (*sign*) budaya. Dalam bab ini pula akan dibicarakan operasionalisasi permasalahannya.

3.1. Seni Pertunjukan dan Tanda Budaya

Salah satu hal penting yang hendak dibicarakan terlebih dahulu adalah alasan mengambil seni pertunjukan untuk dijadikan obyek penelitian. Menonton seni pertunjukan, sebenarnya tidak hanya menonton gerakan-gerakan indah tubuh yang meliuk-liuk di panggung dengan iringan gending yang iramanya bisa menyusup di relung-relung hati, tetapi banyak hal lain yang bisa diketahui dari seni pertunjukan. Perspektif memandang seni pertunjukan dalam hubungannya dengan masyarakat komunitas seni dan birokrasi, adalah cara pandang yang banyak dilakukan oleh antropologi. Misalnya Kleden-Probonegoro (2000) melihat bahwa teater tradisional dapat berlaku sebagai dokumen komunitas. Berbagai makna terkandung dalam teater tradisional itu, mulai dari Lenong yang milik orang Betawi, narasinya mengandung perasaan orang Betawi terhadap Belanda (tuan-tuan tanah partikular), hingga topeng (1987) dan Mamanda yang menyimpan sistem nilai. Mengkaji Seni Pertunjukan juga dapat membawa kita memahami politik identitas (Kleden-Probonegoro-Probonegoro dkk.,Laporan,2002). Laporan

penelitian Lombok (Kleden-Probonegoro dkk.,2001) memperlihatkan bagaimana seni pertunjukan, Gendang Beleg, Rudat dan Kecimol, yang mengadakan kontestasi untuk dipakai dalam upacara *Nyongkol*, sebenarnya mengandung resistensi konflik etnik. James Peacock (1968) memperlihatkan bahwa pertunjukan Ludruk di Jawa Timur bukan hanya sekedar tontonan yang menarik saja, tetapi pagelaran itu juga berbicara tentang modernisasi orang Jawa Timur.

Berbagai kajian seni pertunjukan dengan beberapa contoh tersebut di atas memperlihatkan bahwa seni pertunjukan dapat berbicara banyak tentang kondisi sosial-politik, politik kebudayaan, konflik etnik, identitas, representasi identitas, dan sebagainya. Mengingat pentingnya seni pertunjukan dan obyek penelitian semacam ini tidak disentuh oleh para peneliti di Pusat Penelitian Masyarakat dan Kebudayaan, maka tolok ukur kami lah yang memberi perhatian. Seni pertunjukan yang dijadikan obyek penelitian adalah seni tari yaitu Zapin dan Jepen, seni musik yang meliputi Gazal dan Panting, serta seni teater yaitu Mak Yong dan Mamanda.

Penelitian ini, sebagaimana penelitian terdahulu, berangkat dari suatu pengandaian yang memperlakukan seni pertunjukan sebagai tanda budaya. Posisi seperti disebutkan ini mempunyai konsekuensi teoretis yang mengharuskan orang memperhatikan semiotik.

Semiotik yang merupakan bagian dari kajian linguistik, diawali oleh pakar bahasa, **Ferdinand de Saussure** dengan pengaruh strukturalisme yang marak pada permulaan abad ke 20 dan menyelimuti aura intelektual Perancis sekitar tahun 1960 dan 1970-an. Pakar yang berkebangsaan Swiss ini, dikenal pemikirannya melalui buku yang berjudul *Course in General Linguistics* (de Saussure, 1966). Sebenarnya buku ini tidak ditulis oleh de Saussure sendiri, karena terbit pertama kali pada tahun 1916, sedangkan de Saussure sudah meninggal pada tanggal 22 Februari 1913

(Benveniste, E., 1971: 29). Kemampuan menulis buku bagi de Saussure rupanya memang tidak sehebat kemampuannya untuk berpikir, karena itulah buku penting yang menyimpan pemikiran-pemikirannya itu ditulis oleh murid-muridnya¹. Sayang, bahwa di Universitas Geneva di mana ia bekerja, de Saussure tidak mendapat tempat untuk mengembangkan pemikirannya, dan nasib kemudian membawanya ke Paris. Di sinilah ia bertemu dengan kelompok ahli linguistik muda seperti A. Meillet dan M. Grammont.

De Saussure memperkenalkan empat konsep pokok dalam teori bahasanya, yang erat berhubungan dengan dualisme dalam strukturalisme; *langue-parole*, sintagmatik-paradigmatik, sinkronik-diakronik, dan konsep *signifiant-signifie* yang lebih dikenal dalam bahasa Inggris sebagai konsep *signifier-signified* atau dalam bahasa Indonesia *penanda-petanda*. Kajian dalam laporan ini menggunakan konsep yang disebutkan terakhir, karena penelitian ini mengandaikan seni pertunjukan sebagai Tanda (baca:Tanda Budaya). Berarti, seni pertunjukan adalah penanda yang petandanya ada dalam kebudayaan.

3.2. Penanda-Petanda

Konsep yang disebutkan ini berkembang dalam semiotik dan dikenal sebagai bagian dari teori tanda. Ada dua pendekatan yang digunakan untuk mengkaji tanda, yaitu apa yang disebut sebagai *model diadik* dan *model triadik*. Benny H.Hoed dalam *Prancis dan Kita; Strukturalisme, Sejarah, Politik, Film dan Bahasa* (2003:19)

¹ Dalam sejarah intelektual, hanya ada satu buku yang ditulis sendiri oleh de Saussure dalam bahasa Perancis, *Memoire sur le systeme primitif des Voyelles dans les langues indo-europeens* yang terbit pada tahun 1878 saat ia berusia 21 tahun.

menggolongkan de Saussure dan R. Barthes (tokoh yang pemikirannya digunakan dalam penelitian ini) sebagai tokoh semiotik yang menggunakan model diadik yang dikotomis, sedangkan model triadik dikenal dengan tokohnya antara lain Peirce. Berbeda halnya dengan pendapat Benny H. Hoed, St. Sunardi dalam *Semiotika Negativa* (2002: 47-52) menggolongkan kajian Barthes sebagai suatu karya yang lahir dari model triadik. Terlepas dari anggapan kedua tokoh semiotik Indonesia ini, yang perlu dikemukakan adalah alasan untuk memilih pemikiran Roland Barthes untuk dijadikan model bagi penelitian ini.

Paham semiotik Roland Barthes dipilih karena pertama, model yang dikemukakannya tidak hanya berlaku bagi penelitian linguistik saja, tetapi juga dapat diterapkan pada obyek-obyek yang non-verbal, seperti film. Kedua, makna yang pada masa de Saussure lahir dari hubungan penanda dan petanda secara pasif, oleh Roland Barthes dikembangkan menjadi sesuatu yang bersifat aktif. Linguistiknya disebut *linguistic of discourse* yang mempersoalkan wacana.

Roland Barthes berdiri di atas dasar pemikiran strukturalisme de Saussure, khususnya dalam penggunaan konsep penanda dan petanda², meskipun pada gilirannya nanti ia berkembang sendiri. De Saussure melihat hubungan antara penanda (*signified*) dengan petanda (*signifier*) dalam konteks bahasa. Setiap tanda terdiri dari dua unsur yang terkait satu dengan yang lain. Kedua unsur itu adalah penanda, yaitu citra akustik atau citra bunyi³ (bukan bunyi secara fisik tetapi citranya yang ada pada kognisi manusia) dan petanda yakni konsep yang berkaitan dengan penanda yang dalam bahasa sehari-

² Mungkin hal ini lah yang menyebabkan Benny H. Hoed menggolongkan pendekatan Barthes sebagai model diadik.

³ Istilah citra akustik diambil dari Benny H. Hoed (2003: 6), dan citra bunyi dari Masinambouw (2001:7).

hari disebut makna tentang makna akan dibicarakan secara terperinci dalam 1.3.3.

Apa yang dimaksudkan dengan tanda bagi Barthes yang masih berdiri dalam bayang-bayang de Saussure, dapat dilihat misalnya pada kata "supermarket". Citra akustik atau citra bunyi adalah kata "supermarket". Kata itu dapat menjadi tanda karena ia memiliki penanda (kata itu) dan petanda (tempat nyata di mana kita dapat berbelanja berbagai macam kebutuhan dengan manajemen mutakhir dan pelayanan prima). Kesatuan antara kata dengan kenyataan itulah yang membuat supermarket menjadi tanda. Bagi mereka yang buta huruf atau yang belum mengenal sama sekali ungkapan tersebut, kata "supermarket" bukanlah tanda. Justru karena ia tanda, ia dapat dihubungkan dengan tanda-tanda lain.

Contoh tersebut di atas memperlihatkan bahwa dalam perkembangannya kemudian, strukturalisme itu sendiri seperti kita tahu, tidak hanya digunakan untuk meneliti bahasa, tetapi juga untuk mengkaji teks (khususnya teks sastra), dan menjadi ilmu yang mempelajari kehidupan tanda dalam masyarakat dengan obyek-obyek yang non-verbal, seperti kesenian, bahkan psikoanalisis, sejarah dan filsafat.

Pemikiran Roland Barthes didasarkan pada dualisme de Saussure yang memperhatikan penanda dan petandanya. Hanya saja, Barthes kemudian mengembangkannya menjadi dua tataran, yaitu apa yang disebutnya sebagai sistem primer dan sistem sekunder (Hoed, 2003: 19). Bagi Barthes penanda adalah ekspresi dan petanda adalah *content* atau dalam bahasa Indonesia boleh disebut *isi*. Antara ekspresi dan isi dihubungkan oleh *relasi*. Makna petanda lahir dari hubungan antara ekspresi–relasi–isi. Makna yang lahir dari hubungan seperti ini lah yang disebutnya sebagai sistem primer atau sistem pada tataran pertama (*first order*) yang diperoleh melalui suatu konvensi.

Tanda-tanda lalu lintas adalah contoh yang baik untuk memperlihatkan makna pada sistem primer. Jika lampu merah menyala, maka pengendara harus berhenti karena lampu merah adalah petanda yang menjadi penanda bahwa pengendara harus berhenti. Makna ini telah disepakati dalam masyarakat. Bila penanda adalah lampu kuning, maka makna yang menurut Barthes lahir dari relasi antara penanda dengan petandanya, menyebabkan pengendara harus berhati-hati atau bersiap-siap. Bersiap menghadapi warna lampu yang berikut, hijau merupakan penanda untuk maju atau bersiap menghadapi warna merah yang mengharuskan pengendara untuk berhenti. Dalam hal ini hubungan antara penanda dan petandanya itu jelas. Tidak ada yang menentang kalau warna hijau berarti kendaraan harus berjalan atau warna merah harus berhenti, karena makna hubungan itu lahir dari konvensi yaitu kesepakatan budaya di antara anggota masyarakat kebudayaan yang bersangkutan.

Uraian di atas menjelaskan sistem primer, sedangkan apa yang dimaksudkan dengan sistem sekunder, menyangkut persoalan makna yang akan dibahas berikut ini.

3.3. Makna: Sistem Sekunder Dalam Konotasi

Contoh hubungan antara ekspresi-relasi-isi tersebut di atas, adalah sistem primer yang maknanya diperoleh melalui konvensi. Hubungan tersebut dapat berkembang ke sistem sekunder. Dalam hubungan antara ekspresi (yaitu ungkapan Barthes untuk penanda) dan isi, makna dibentuk melalui kondisi. Ada dua kondisi yang dikenal. Kondisi pertama, apabila ekspresi itu berkembang, sedang penandanya tidak, maka kita berbicara tentang meta bahasa. Kondisi kedua memperlihatkan bahwa isi (*content*) juga dapat berkembang meskipun dengan ekspresi yang sama. Dalam hal ini makna suatu isi

timbul karena relasi itu mempunyai konotasi atau relasi itu dapat pula merupakan suatu sinonim.

Seperti telah diuraikan sebelumnya, dalam tataran pertama ada hubungan antara ekspresi-relasi-isi, di mana relasi menghubungkan ekspresi dan isi. Pada sistem sekunder, pemaknaan antara ekspresi dan isi bertumpu pada konotasi yang tidak lain adalah makna baru yang merupakan perkembangan makna pertama. Di sini, isi merupakan rujukan lebih dari satu ekspresi. Dari contoh meja hijau tersebut di atas, E adalah ekspresi bunyi “meja yang berwarna hijau” dan sekaligus juga ekspresi dari “pengadilan”. Contoh lain yang diberikan oleh Beny Hoed adalah ekspresi dari bunyi akustik “coffee been” yang merujuk pada isi status simbol atau dengan kata lain, *coffee been* mempunyai konotasi dengan kelas sosial tertentu, atau *coffee been* adalah petanda yang mengekspresikan kelas sosial. Dengan kata lain, berbicara dalam sistem sekunder berarti kita berbicara mengenai *sinonim* atau *konotasi* dan/atau *metabahasa*.

Perkembangan ekspresi dalam sistem primer yang dapat menjadi metabahasa tampak misalnya dari kata “bintang”. Di sini bintang adalah penanda yang menjadi petanda akan bentuk-bentuk meteor yang ada di langit dan tampak gemerlapan di waktu malam hari. Perkembangan penanda dari kata bintang menjadi “bintang film”. Di sini telah terjadi perkembangan ekspresi (menjadi meta bahasa, tepatnya adalah metafor) dan perkembangan isi terjadi karena relasi menunjukkan suatu konotasi, antara ekspresi bintang film dengan “bintang-bintang” yang gemerlap di tengah kegelapan gedung bioskop yang memutar film⁴. Hoed melihat bahwa

⁴ Hoed melihat ekspresi yang lebih dari satu bentuk (meja hijau dan pengadilan) tetap sebagai sistem primer, tetapi kami jelas melihat bahwa dalam hal ini telah terjadi perubahan, dari sistem primer menjadi sistem sekunder, karena ada metabahasa maupun konotasi. Metabahasa, karena

pemaknaan dalam sistem sekundernya Barthes yang terjadi misalnya melalui bentuk *simbolik*, merupakan suatu pemaknaan baru berdasarkan pandangan anggota masyarakat.

Seperti telah diuraikan sebelumnya, bahwa makna tanda lahir dari hubungan antar tanda dengan tanda-tanda lain. Dari contoh sebelumnya dibicarakan kalau kita pergi ke supermarket, obyek yang kita saksikan itu juga dapat menjadi tanda, yang terdiri dari penanda (tempat itu sendiri) dan petanda misalnya gaya hidup orang kota (Sunardi, 2002: 48). Jadi, jelas di sini bahwa tanda yang dipelajari oleh semiotik bukan sekedar tanda-tanda linguistik, tetapi juga obyek-obyek yang non-verbal.

Apa yang dikerjakan oleh Roland Barthes dengan konsep konotasi adalah menaikkan linguistik de Saussure ke tataran yang lebih tinggi, yaitu linguistik yang disebutnya *linguistic of discourse*, linguistik wacana (St. Sunardi, 2002: 95). Barthes tidak melepaskan kaidah-kaidah analisis struktural, namun ia mengembangkan kajian strukturalisme melalui kajian konotasi, yang melihat bagaimana makna dapat berkembang sesuai dengan aktivitas kognitif pemakai tanda (Tommy Christomy, 2002: 8), seperti dicontohkan di atas.

Jadi, pemaknaan tanda bisa terjadi karena hubungan antara petanda dengan penandanya bersifat denotatif seperti halnya dengan contoh tanda lampu lalu-lintas tersebut di atas, tetapi juga bisa bersifat konotatif yang maknanya muncul dari hubungan antara tanda termaksud dengan tanda-tanda lain, seperti halnya "super market" dengan kelas sosial tertentu.

ekspresi lebih dari satu sehingga isinya pun berkembang menjadi makna yang lebih dari satu.

3.4. Seni Pertunjukan dan Representasi Identitas

Uraian di atas telah menjelaskan bahwa suatu wilayah provinsi biasanya dihuni oleh beberapa kelompok etnik, bahkan sering dua kelompok etnik atau lebih mengklaim diri sebagai kelompok etnik yang merupakan penduduk “asli” di daerah itu. Di wilayah provinsi yang sama dapat pula tinggal beberapa koreografer yang menciptakan seni pertunjukan berdasarkan materi tradisional yang diciptakannya kembali atau menciptakan suatu bentuk seni pertunjukan baru. Dengan demikian, ada beberapa golongan pemilik seni pertunjukan. Pertama, mereka adalah kelompok-kelompok etnik yang menjadi pemilik jenis seni pertunjukan yang sifatnya tradisional. Kemudian, para penata tari, penata musik dan teater adalah pemilik jenis seni pertunjukan yang menjadi garapannya. Persoalan yang muncul dari uraian tersebut di atas mempertanyakan seni pertunjukan milik siapa (kelompok etnik, institusi atau perseorangan) yang terpilih untuk dijadikan identitas atau tanda budaya provinsi, mengingat begitu banyaknya jenis seni pertunjukan yang dikenal oleh masyarakat yang bersangkutan.

Persoalan identitas itu muncul dari hubungan antara penanda dengan petandanya. Dalam realitas, hal itu berarti hubungan di antara seni pertunjukan yang diperlakukan sebagai tanda budaya (yang juga menjadi penanda) dengan apa yang direferensikan penanda itu. Perlu diketahui bahwa identitas itu sendiri bukan sesuatu yang telah ada demikian saja, tetapi diciptakan meskipun di lain pihak sebenarnya ia juga telah ada (misalnya gerak X dalam tari, atau tari x yang dijadikan dasar koreografi. Dengan kata lain para peneliti harus tetap memperhitungkan bahwa hubungan penanda dengan petandanya tidak lah bersifat linier dan final, dan penciptaan identitas menjadikan *proses representasi* berperan sebagai aspek yang tidak dapat dilepaskan dari penafsiran tentang tanda budaya itu. Representasi tidak hanya sekedar menjadi tanda budaya yang mewakili identitas provinsi, tetapi lebih sebagai ruang di mana terjadi

kontestasi dalam menafsirkan makna-makna tanda budaya, dan biasanya kontestasi itu muncul apabila seni pertunjukan dihubungkan dengan kekuasaan, seniman pelaku termasuk para koreografer.

Uraian di atas memperlihatkan bahwa dalam proses representasi itu aktor pelaku cukup penting, karena perhatian terhadap aktor pelaku memberikan ruang bagi identitas untuk berperan dalam wacana kontestasi tersebut. Karena representasi di sini lebih diartikan sebagai wadah di mana kontestasi wacana itu berlangsung.

Kenyataan di lapangan memperlihatkan bahwa Provinsi Kalimantan Selatan dan Riau Kepulauan, selama masa penelitian pernah mengirimkan duta seni, yang secara khusus menggelar seni tari di Malaysia, Sabah dan Serawak. Gejala ini memperlihatkan bahwa seni pertunjukan tersebut dapat diandaikan berperan sebagai (representasi) identitas yang mewakili Kalimantan Selatan, Riau Kepulauan dan Indonesia, dalam hubungannya dengan Malaysia. Ungkapan lain mengatakan bahwa seni pertunjukan tertentu itu telah telah masuk dalam arus globalisasi, yang memerlukan kemampuan lokal untuk mendekati, mempengaruhi dan mencampurtangani proses global. Di sini seni pertunjukan tidak hanya berhenti pada persoalan identitas per se saja, tetapi lebih sebagai peluang lokal untuk ikut membentuk identitas diri. Dalam terminologi lain, tanda baru terbentuk dalam hubungannya dengan tanda-tanda budaya yang lain.

Hal lain yang perlu diketahui adalah pentingnya aspek media untuk mendukung terjadinya proses representasi. Aktor pelaku dan media, yaitu festival atau tempat di mana seni pertunjukan itu digelar merupakan kontestasi wacana seni pertunjukan, yang pada gilirannya akan mempersoalkan subyektivitas dan kesadaran identitas. Kesadaran identitas itu terjadi saat "aku" menginternalisasi katagori identitas melalui "liyan" (*the other*) dan kontemplasi terhadap yang "liyan".

Jenis seni pertunjukan yang akan dijadikan kajian adalah seni tari, seni musik dan teater. Ketiganya dipilih berdasarkan adanya katagori yang sama di kedua daerah penelitian; Zapin di Riau Kepulauan dan Jepen di Kalimantan Selatan, untuk katagori tari. Sedangkan aspek musik dari Kepulauan Riau yang dikaji adalah Gazal yang di Kalimantan Selatan dikenal dengan nama Panting. Katagori teater dari Kepulan Riau yang dikaji adalah Mak Yong, sedangkan dari Kalimantan Selatan adalah Mamanda.

4. Operasionalisasi Masalah dan Teknik Penelitian

Ada dua hal pokok yang telah dibicarakan dengan panjang lebar dalam uraian di atas. Pertama adalah *permasalahan* yang memunculkan persoalan yang akan dicari jawabnya melalui penelitian, dan kedua adalah *pendekatan* yang digunakan untuk menjawab permasalahan tersebut dan melalui kerangka pikirnya. Pendekatan harus dioperasionalisasikan supaya dapat digunakan di lapangan untuk menjaring data yang diperlukan guna menjawab permasalahan yang diajukan. Perlu diingatkan kembali bahwa pokok permasalahan penelitian ini adalah mencari alasan apakah yang menyebabkan provinsi memilih suatu jenis seni pertunjukan milik etnik atau sub-etnik tertentu, atau memilih seni pertunjukan ciptaan baru dengan dasar tradisi, atau memilih seni pertunjukan kreasi baru sama sekali, untuk dijadikan tanda budaya (baca: identitas) provinsi.

Permasalahan ini didekati dan dikaji secara semiotik dengan memperlakukan seni pertunjukan sebagai tanda budaya. Konsekwensi teoretiknya membuat kita mengandaikan penanda yang dalam ungkapan Roland Barthes adalah ekspresi, yaitu seni pertunjukan (seni musik, tari dan teater). Jadi, ekspresi seni pertunjukan merupakan petanda apa? Itulah persoalan teoretis yang muncul. Kemudian, perlu diingat kembali ada relasi yang menghubungkan penanda dan

petanda. Melalui relasi ini tampaknya petanda yang menurut Roland Barthes adalah konsep, dalam kasus penelitian tidak lain adalah representasi identitas provinsi. Makna yang ditunjuk oleh penanda itu lahir dari suatu hubungan yang sifatnya konotatif.

Karena penelitian dalam laporan ini adalah penelitian tahun ketiga, maka operasionalisasi yang patut dilaporkan, juga merupakan rangkaian dari tahapan sebelumnya. Pada tahun anggaran pertama, yang dilakukan adalah meng-inventarisasi jenis-jenis seni pertunjukan yang ada di kedua provinsi daerah penelitian. Tahun kedua, kita mulai memperhatikan secara acak beberapa jenis kesenian yang diketahui dari tahun anggaran pertama. Hasil penelitian tahun anggaran kedua memperlihatkan ada beberapa jenis seni pertunjukan yang mempunyai kesamaan antara Provinsi Kepulauan Riau dengan Provinsi Kalimantan Selatan. Sehingga pada tahun ketiga ini, mulai dilakukan perbandingan jenis-jenis seni pertunjukan yang masuk dalam satu katagori, yang dimiliki kedua provinsi obyek penelitian tersebut. Seni pertunjukan musik yang diperdalam adalah seni tari Zapin (Kepulauan Riau) dan Jepen (Kalimantan Selatan), dan seni musik yaitu Gazal (Kepulauan Riau) dan Panting (Kalimantan Selatan), serta seni teater yaitu Mak Yong (Kepulauan Riau) dan Mamanda (Kalimantan Selatan).

Kemudian, harus dijabarkan pemilik seni pertunjukan itu. Apakah seni pertunjukan itu milik suatu kelompok etnik yang tinggal di wilayah kedua provinsi itu, atau milik penata seninya, atau ia sudah diambil menjadi milik institusi tertentu.

Kedua, seperti diketahui bahwa makna tanda budaya (baca: identitas) diperoleh melalui relasi yang dibangun di antara penanda dan petandanya, selain juga melalui relasi antara seni pertunjukan sebagai tanda budaya dengan tanda-tanda lain. Dengan cara ini dimunculkan makna seni pertunjukan itu.

Dalam hubungannya dengan konsep relasi yang dikemukakan Barthes guna memperoleh makna, maka yang dilakukan adalah mencari para penata seni pertunjukan, mewawancarai mereka dan mempertanyakan alasan atau motivasi untuk menata suatu bentuk seni pertunjukan. Tentu di sini dipersoalkan pula kelahiran seni pertunjukan itu, dan bagaimana ia dapat digelar dalam peristiwa-peristiwa pertunjukan tertentu. Misalnya seni pertunjukan Kalimantan Selatan yang digelar di Jogjakarta, Surabaya dan Malaysia, atau seni pertunjukan Provinsi Kepulauan Riau yang digelar di Pangkal Pinang dan Malaysia.

Hubungan antara tanda budaya dengan tanda-tanda lain dioperasionalkan dengan memperhatikan pula institusi-institusi terkait, seperti Kanwil Pariwisata dan Budaya, Dewan Kesenian, Taman Budaya, dan Sanggar-Sanggar Seni.

Teknik Penelitian

Teknik penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah teknik-teknik penelitian dari metode kualitatif yaitu wawancara, yang dilakukan baik secara individual maupun berkelompok. Teknik penelitian lain adalah observasi, yang terutama dilakukan pada saat menonton pagelaran seni. Kedua teknik ini dibantu dengan *tape recorder* dan kamera.

BAB II

PROVINSI SEBAGAI KONTEKS PERMASALAHAN

Bab ini akan membicarakan tiga hal yang berhubungan dengan provinsi, yaitu sejarah berdirinya provinsi Kalimantan Selatan dan provinsi Kepulauan Riau, serta manusia yang ada di dalamnya, seperti misalnya komposisi penduduk dan terjadinya kelompok-kelompok etnik yang ada di daerah itu serta lembaga-lembaga terkait dengan aktifitas kesenian di kedua provinsi tersebut di atas. Hal ini perlu dibicarakan secara khusus karena provinsi adalah konteks di mana permasalahan penelitian ini dibicarakan.

1. Sejarah Provinsi

Kebudayaan tidak ada yang bersifat ahistoris, karena itu faktor sejarah tidak bisa ditinggalkan dalam pembicaraan mengenai kebudayaan. Latar belakang sejarah provinsi Kalimantan Selatan berbeda dengan provinsi Kepulauan Riau, dan berdampak pada perbedaan segala macam aspek kebudayaan termasuk pembentukan representasi identitasnya. Perbedaan teknik dalam membicarakan kedua daerah penelitian ini adalah, bahwa latar belakang sejarah provinsi Kalimantan Selatan berbiacara selintas sejak pembentukan provinsi ini pada jaman pemerintahan kolonial Belanda, sedangkan uraian tentang provinsi Kepulauan Riau dibicarakan dengan panjang lebar dengan kurun waktu setelah reformasi. Hal itu disebabkan karena pemekaran provinsi ini dari provinsi Riau (daratan).

1.1. Sejarah Provinsi Kalimantan Selatan

Pembicaraan mengenai provinsi ini akan dimulai sejak masa kolonial Belanda, jaman Jepang, dan di masa kemerdekaan. Alasan

menggunakan rentang waktu yang cukup lama, karena masa pemerintahan Belanda secara tidak langsung juga mempengaruhi terbentuknya kebudayaan Banjar di Kalimantan Selatan.

Stbl (*Staatblad*) 1936/68 (Cilik Riwut, 1979) pemerintah Belanda menetapkan ordonansi pembentukan *Gouvernement* (bisa di Indonesiakan sebagai provinsi, yaitu daerah yang diperintah oleh Gubernur), dengan tiga wilayah yaitu Sumatera, *Borneo* (yang kemudian menjadi Kalimantan) dan *Groote Oost*. Wilayah *Borneo* sendiri ditetapkan dengan ibu kotanya Banjarmasin yang dibagi ke dalam dua *residentie* (dalam bahasa Indonesia bisa disebut Keresidenan).

Pertama, *Residentie Zuide & Ooster Afdeeling* (keresidenan ini meliputi wilayah Selatan dan Timur) yang terbagi ke dalam lima *Afdeeling* (setingkat dengan kabupaten), dan setiapnya dibagi lagi ke dalam *Onderafdeeling* (yang bisa disejajarkan dengan *kawedanaan* pada pemerintahan Orde Baru). *Afdeeling* Banjarmasin membawahi empat *Onderafdeeling*, *Afdeeling* Hulu Sungai membawahi lima *Onderafdeeling*, *Afdeeling* Kapuas Barito terdiri dari enam *Onderafdeeling*, dalam *Afdeeling* Samarinda ada lima *Onderafdeeling*, dan *Afdeeling* Bulongan Berau termasuk didalamnya lima *Onderafdeeling*.

Wilayah pemerintahan kedua ada di bagian Barat Borneo yang pada masa pemerintahan kolonial disebut sebagai *Westerafdeeling*, yaitu *Afdeeling* Pontianak dengan tiga *Onderafdeeling*, *Afdeeling* Singkawang membawahi dua *Onderafdeeling* seperti halnya *Afdeeling* Sintang dan *Afdeeling* Ketapang.

Setelah Jepang kalah, Belanda memerintah lagi dan berdasarkan *Staatsblad* 1946 no. 64, Borneo dibagi ke dalam tiga keresidenan, yaitu *Residentie Zuid Borneo* (Keresidenan Borneo Selatan), *Residentie Oost Borneo* (Keresidenan Borneo Timur) dan *Residentie West Borneo* (Keresidenan Borneo Barat). Tidak lama

kemudian *Zuid Borneo* (Borneo Selatan) dibagi empat, yaitu Kotawaringin, Dewan Dayak Besar yang didirikan berdasarkan surat keputusan tgl. 7 Desember 1946 no.10 (*Staatsblad* no.134), Federasi Kalimantan Tenggara terdiri atas P.Laut, Pagat dan Cantung Sampanahan. Daerah-daerah yang disebutkan belakangan ini didirikan berdasarkan SK Pemerintah 8 Januari 1947 no.2, *Staatsblad* no.3 dan Dewan Banjar (SK.Pemerintah Hindia Belanda tgl.14 Januari 1948 no.1).

Pada masa kemerdekaan, Kepres 4 April 1950 no.147/8/9, menetapkan daerah-daerah Banjar, Dayak Besar dan Kalimantan Tenggara dihapuskan dari RIS, dan masuk dalam wilayah Republik Indonesia yang ibu kotanya berkedudukan di Jogjakarta. Berdasarkan keputusan itu, Kalimantan dibagi menjadi empat provinsi, yaitu Kalimantan Barat, Kalimantan Tengah, Kalimantan Timur dan Kalimantan Selatan.

Setelah Reformasi, dengan diberlakukannya UU.no.22/1999 dan UU.no.25/1999 menguatkan rencana pemerintah tentang Otonomi Daerah, demikian juga yang terjadi dengan provinsi Kalimantan Selatan. Gejolak Otonomi Daerah menyebabkan pemekaran daerah, dan di awal tahun 2002 enam kecamatan di wilayah Hulu Sungai Utara melebur menjadi satu kabupaten baru yaitu Kabupaten Balangan. Demikian juga halnya di bagian Selatan provinsi ini, berdiri kabupaten baru yaitu kabupaten tanah Bumbu.

Apa yang ingin dikatakan dengan uraian tersebut di atas adalah, pembagian wilayah di Kalimantan Selatan yang dilakukan oleh Belanda, sebenarnya menunjukkan wilayah kebudayaan. Karena orang Banjar menyebut daerah Hulu Sungai sebagai *Benua Lima* yang berarti Kabupaten Tapin, Hulu Sungai Selatan, Hulu Sungai Tengah, Hulu Sungai Utara dan Kabupaten Tabalong. Secara kebudayaan kelima daerah ini mempunyai warnanya masing-masing, meskipun sekarang ada satu kabupaten baru (yang merupakan pemekaran dari

kabupaten Hulu Sungai Utara), namun tampaknya kabupaten baru ini masih terikat dengan kebudayaan Hulu Sungai Utara.

1.2. Sejarah Provinsi Kepulauan Riau

Lebih dari pertengahan dasawarsa 50-an, tepatnya tanggal 10 Agustus 1957, telah dibentuk Pemerintah Daerah Swatantra Tingkat I Provinsi Riau dengan ibukota di Tanjungpinang. Dengan pertimbangan keadaan politik pada akhir dasawarsa 50-an, ibukota Provinsi Riau pindah dari Kepulauan ke Daratan, tepatnya di kota Pekanbaru. Melalui dinamika yang panjang, Provinsi Riau mencakup wilayah yang luas dan memiliki potensi sumber daya alam yang kaya. Lebih-lebih pada jaman Orde Baru dengan masuknya perusahaan-perusahaan minyak asing, khususnya dari Amerika Serikat, Provinsi Riau menjadi tumpuan harapan sumber devisa Negara bagi Pemerintah Pusat. Ditambah lagi hasil bea cukai dari Tanjung Balai Karimun, maka daerah ini merupakan penghasil devisa Negara terbesar di Indonesia.

Munculnya jaman Reformasi membuat penduduk daerah ini ikut melakukan eforia, masing-masing kabupaten ingin memekarkan wilayahnya dan membentuk kabupaten baru. Pada saat ini menurut Undang-Undang tidak ada lagi istilah daerah tingkat I, daerah tingkat II, dan tidak ada istilah kota administrasi atau kotamadya, sehingga mudahnya penduduk untuk membuat kabupaten baru, juga provinsi baru. Di sinilah antara lain ada keinginan penduduk Kepulauan Riau untuk memisahkan dari wilayah Daratan menjadi Provinsi sendiri yang disebut Provinsi Kepulauan Riau. Mengenai dinamika berdirinya Provinsi Kepulauan Riau dapatlah diikuti dalam uraian di bawah ini.

Pengertian Baru Tentang “Kepulauan” Dewasa ini

Berdasarkan latar belakang uraian di atas, persoalan yang cukup penting kiranya perlu membangun kembali nuansa kesejarahan seperti tampak dalam “*Hikayat*” yang dimiliki penduduk Kepulauan Riau. Sejak bangsa Portugis mendarat di pantai Semenanjung Malaka selalu terjadi tarik menarik ikatan Lautan dan Daratan. Itu menunjukkan terdapat kaitan bahwa orang Daratan dengan Lautan tidak dapat dipisahkan. Walaupun pada perjalanannya silih berganti akibat pengaruh kekuasaan, tetap suatu saat akan muncul kembali sesuai dengan kepentingan ekonomi.

Penduduk Kepulauan Riau mengalami dua kali sejarah hitam. Yang pertama pada tahun 1824 ketika terjadi traktat London, mereka dipisahkan dengan saudaranya serumpun oleh penguasa kolonial. Yang kedua pada tahun 1964 / 1965 telah terjadi konfrontasi antara Indonesia dengan Malaysia. Pada jaman traktat London antara penduduk Kepulauan Riau dengan Semenanjung secara fisik belum pisah, namun sejak masa konfrontasi mengalami tragis, mereka terpisah hingga saat ini.

Sejak dulu secara ekonomi antara Semenanjung dengan Kepulauan Riau memiliki kaitan barter kebutuhan bahan pokok sehari-hari, baik di lautan maupun di daerah demarkasi. Begitu terjadi masa konfrontasi kegiatan saling memenuhi kebutuhan pokok telah terhenti, bahkan kalau ada penduduk yang masih melakukan transaksi di tengah laut dianggap penyelundup dan diperkarakan di Kepolisian. Penduduk Kepulauan juga Daratan sudah biasa mendapatkan beras, minyak goreng, terigu, dan lain-lain melalui Singapura atau langsung dari Negeri Tiongkok. Sebaliknya para *taoke* Singapura telah mendapatkan secara barter hasil perkebunan berupa karet, gambir, lada, atau hasil laut senantiasa diperoleh dari Kepulauan Riau atau Daratan.

Pada masa kejayaan *taoke-taoke* (pengusaha lokal) di daerah Kepulauan Riau, mereka memiliki hubungan *patron-klien* dengan

orang setempat. Peranan tersebut bukan hanya menyangkut masalah perniagaan bahan pokok sehari-hari, melainkan menangani juga beberapa group kesenian atau seni pertunjukan sebagaimana dalam kesenian Dondang Sayang atau teater Bangsawan. Grup Bangsawan di Kepulauan Riau menampakkan bahwa mereka dapat mengakomodasi segala cerita yang datang dari luar komunitasnya. Para pemainnya juga datang dari berbagai latar belakang etnis. Unsur-unsur pertunjukannya menunjukkan campuran dan variatif.

Dalam penelitian ini telah dijumpai beberapa kelompok etnik sebagaimana dicantumkan di dalam tabel di muka, masing-masing etnis cepat membaaur dan menerima kesenian orang setempat yang berarti mereka ada kecenderungan dapat mengadopsi dan menyesuaikan diri dengan kesenian kelompok lain termasuk kesenian kelompok pendatang, seperti Reog Ponorogo, Wayang Kulit, dan Joget Medan. Ini berarti menunjukkan bahwa pemahaman pluralisme budaya dapat dikaji dan dipahami melalui seni pertunjukan atau kesenian.

Kembali kepada masalah ketergantungan, selama ini orang-orang Darat membutuhkan sarana perniagaan melalui jalur laut dan memiliki ketergantungan tinggi pada Kepulauan. Bahkan sejak dulu cukai terbesar diperoleh dari daerah Kepulauan yang kebetulan Kantor Wilayah (Kanwil) Bea Cukai tingkat provinsi justru terletak di sebuah kota kecamatan yaitu Tanjung Balai Karimun. Sekarang ini pertumbuhan Kepulauan Riau dengan dibukanya beberapa kawasan industri, menunjukkan ada sebuah harapan bagi penduduk Kepulauan, sehingga konsekuensinya dapat menimbulkan kecemburuan. Darat bersatu dengan Laut karena faktor ekonomi, tetapi sebaliknya mereka pisah juga karena faktor ekonomi. Ketika terjadi konflik tentang pemekaran provinsi, seolah Kepulauan akan kehilangan jatah APBD 260 milyar lebih, padahal jika LNG Natuna yang jumlahnya 30 sumur sudah mulai dieksploitasi, tentu hasilnya jauh lebih besar dari jatah APBD tersebut. Menurut para ahli (pakar),

LNG Natuna dapat melebihi aset Aceh Utara atau Negeri Brunai Darussalam. Sekarang ini justru daya hidup ekonomi yang sedang tumbuh di Kepulauan Riau dapat dipadukan dengan jiwa pluralisme sebagaimana tampak dalam seni pertunjukan. Dengan kata lain Kepri yang sudah terlanjur memiliki berbagai penduduk yang beda-beda etnik harus segera dinetralisir dengan kekuatan baru yang disebut kesatuan pluralisme berdasar atas kebersamaan, sehingga tak mungkin potensinya akan hilang begitu saja. Kepri yang mengkristal pada jaman Reformasi, maka harus segera dicairkan kembali pada masa damai, dan sifat kesejarahannya yang pluralistik perlu ditata ulang agar penduduknya mencapai kemakmuran bersama.

Bukan itu saja, dalam rangka melaksanakan Otonomi Daerah, Pemerintah Kepri segera mengusahakan terobosan untuk menggali sumber-sumber penghasilan daerah yang baru. Dengan demikian memungkinkan adanya penyegaran yang tidak bergantung lagi seperti masa lalu. Ini berarti perjuangan rakyat Kepri untuk menjadi provinsi bukannya tuntutan emosional, melainkan benar-benar merupakan tuntutan rasional untuk menjadikan daerah Kepulauan Riau sebagai daerah yang kuat dan mandiri. Berarti pula masyarakatnya akan mampu mengejar ketertinggalannya dengan daerah lain di Indonesia.

Terwujudnya Provinsi Kepulauan Riau

Setelah melalui perjalanan panjang, Kepulauan Riau disahkan sebagai provinsi baru oleh Pemerintah Jakarta dan Dewan Perwakilan Rakyat Republik Indonesia, pada Sidang Paripurna DPR-RI di Jakarta, tanggal 24 September 2002. Seluruh fraksi sepakat menerima Undang-Undang tentang Pembentukan Provinsi Kepulauan Riau sebagai provinsi di wilayah NKRI yang ke – 32. Pada mulanya ketika masyarakat Kepulauan Riau menyampaikan aspirasinya melalui prosedur dari bawah, semua tokohnya sangat antusias senasib seperjuangan, hampir tak ada perbedaan visi untuk memisahkan diri

dari Provinsi Riau menjadi provinsi sendiri yang disebut Provinsi Kepulauan Riau (disingkat Kepri). Tetapi dalam perjalanannya muncul konflik dan intrik yang berkepanjangan. Pemerintah provinsi induk beserta Ketua DPRD – nya belum rela memberikan rekomendasi, dengan alasan Kepri belum siap sumber daya manusia-nya dan keuangan terencana sebagai provinsi. Untuk merealisasi Undang Undang Pembentukan Provinsi Kepri, panitianya yang berkedudukan di Tanjungpinang sering menerobos langsung ke Jakarta untuk melakukan negoisasi dengan berbagai pihak, termasuk dengan Mahkamah Agung. Melalui fatwa hukum dari lembaga tinggi tersebut, sesuai surat Ketua MA Nomor: KMA/300/V/2002, memperkenankan DPR-RI dan Pemerintah Pusat dapat mengesahkan terbentuknya Provinsi Kepri tanpa terikat dengan prosedur persetujuan Gubernur dan DPRD Riau selaku provinsi induk.

Menurut informan di Tanjungpinang, keterlambatan peresmian Provinsi Kepri sebenarnya bukanlah karena Pemerintah Jakarta tak memperhatikan, melainkan karena masih ada persyaratan administrasi yang harus dipenuhi. Dalam perkembangannya persyaratan itu telah lengkap, maka akhirnya pada tanggal 1 Juli 2004, diresmikanlah Provinsi Kepri oleh Menteri Dalam Negeri Hari Sabarno, atas nama Presiden RI Megawati Soekarnoputri. Pada saat itu juga langsung ditunjuk dan dilantik Pejabat Gubernur Kepri H. Ismeth Abdullah, yang selama ini dianggap memahami permasalahan daerah Kepulauan Riau karena ia sudah lama menjabat sebagai Kepala Otorita Batam. Pada tanggal 1 Juli 2004 merupakan hari yang bersejarah, karena konflik internal maupun eksternal di daerah ini sudah bisa di atasi. Paling kurang perseteruan Daratan dan Kepulauan sudah reda. Konflik antara pihak legislatif dengan pihak eksekutif di Kabupaten Kepulauan Riau sudah selesai. Kabupaten Natuna sudah bersedia bergabung menjadi wilayah Provinsi Kepri. Kepulauan Lingga sudah resmi menjadi Kabupaten di wilayah Provinsi Kepri.

Sesungguhnya istilah Kepulauan Riau tidak dapat dipisahkan dari sejarah panjang mengenai Bintan, Batam, Karimun, Natuna, dan Lingga yang dahulu di bawah Kemaharajaan Melayu. Daerah-daerah itu hampir memiliki sejarah yang sama karena merupakan pemekaran dari Kabupaten Kepulauan Riau. Pada masa kejayaan Kerajaan Melayu, yaitu Riau Bintan, Riau Johor, dan Riau Lingga, tadinya merupakan satu kesatuan wilayah, lalu sesudah *Traktat London* tahun 1824, kekuatan kerajaan dipecah dan dipisahkan menjadi dua kekuasaan oleh Belanda dan Inggris. Wilayah Semenanjung dan Temasik (sekarang Singapura) di bawah kekuasaan Inggris dan wilayah Kepulauan Riau dan sebagian wilayah Indragiri Hilir di bawah Pemerintah Hindia Belanda.

Pada tahun 1913, Kerajaan Riau Lingga dihapuskan oleh Pemerintah Hindia Belanda, kemudian di Daik - Lingga bekas ibukota kerajaan, ditempatkan seorang *Amir*, yaitu jabatan setingkat Camat sebagai *Districk Thorden*. Dalam perkembangannya bekas wilayah Kerajaan Riau Lingga dan Indragiri Hilir dijadikan satu karesidenan yang terbagi dalam dua *afdeling*, yakni Tanjungpinang dan Indragiri Hilir. Karesidenan tersebut berpusat di Tanjungpinang yang dipimpin oleh seorang Residen.

Setelah pasca kemerdekaan, Pemerintah RI telah menggabungkan wilayah Kepulauan Riau berstatus otonom tingkat II yang dipimpin oleh seorang Bupati Kepala Daerah. Kabupaten Daerah Tingkat II Kepulauan Riau membawahi Kawedanan Tanjungpinang, Tanjung Balai Karimun (sekarang Kabupaten Karimun), Lingga-Singkep (sekarang Kabupaten Lingga), dan Kepulauan Tujuh (sekarang Kabupaten Natuna). Tanjungpinang sendiri memiliki sejarah yang unik, karena pada jaman pergolakan PRRI/Permesta tahun 1957/1958, justru kota ini menjadi cikal-bakal ibukota Provinsi Riau sebelum dipindahkan ke Pekanbaru. Dan dewasa ini juga menjadi tempat Panitia Pembentukan Provinsi Kepulauan Riau.

Pada jaman Orde Baru wilayah administrasi Karesidenan dihapuskan dan namanya diubah menjadi Pembantu Gubernur, juga wilayah Kawedanan diubah menjadi Pembantu Bupati. Pendeknya kawasan Kepulauan Riau ini dari masa ke masa selalu mengalami perubahan administrasi pemerintahan baik secara fisik maupun non fisik. Secara fisik menyangkut luas geografi dan pembagian kekuasaan dan secara non fisik berhubungan dengan struktur kekuasaan serta penyebutan nama penguasanya. Pada era Orde Baru daerah ini juga mengalami penyeragaman sebagaimana di daerah lain di Indonesia. Kepala Adat, Kepala Suku, maupun Kepala Kampung berubah fungsi dan otoritasnya berkurang.

Mulai tahun 1969, pemerintah Orde Baru merencanakan sebagian wilayah Kepulauan Riau akan dibuka sebagai pengembangan daerah industri, diantaranya adalah Pulau Batam. Pulau tersebut dianggap sebagai pulau kosong yang pada waktu itu penduduknya diperkirakan 6.000 jiwa yang tersebar di pantai-pantai. Kemudian pada tahun 1973/1974 direalisasi sebuah daerah Otorita Pengembangan Daerah Industri Pulau Batam. Ini berarti sejak tahun ini wilayah Kabupaten Kepulauan Riau telah dikurangi. Batam sendiri tadinya sebuah perkampungan pantai sebagian besar penduduknya menggerobol di pantai Sekupang dan di bawah administrasi pemerintahan Kecamatan Belakangpadang. Secara kebetulan Sekupang sejak jaman Pertamina dipimpin Ibnu Sutowo telah menjadikan daerah ini sebagai pusat alat-alat berat untuk pengeboran minyak yang dikelola oleh Perusahaan Dermott dari Amerika. Dengan demikian pemerintah Orde Baru sangat mudah memanfaatkan kawasan ini sebagai pintu gerbang yang dapat menghubungkan Singapura dengan Batam.

Pada jaman *booming* minyak bumi kawasan industri Batam juga Bintan Utara berkembang sangat pesat, sehingga tahun 1983 terdapat dua kota yaitu Batam dan Tanjungpinang diubah statusnya menjadi Kota Administrasi Batam dan Kota Adminitrasi

Tanjungpinang. Jadi dalam waktu bersamaan wilayah Pemerintahan Kabupaten Kepulauan Riau sudah dikurangi lagi dua kekuasaan yaitu Kotip Batam dan Kotip Tanjungpinang. Kemudian dalam perkembangannya kedua Kotip tersebut berubah menjadi Kotamadya dan pada jaman Reformasi, penyebutannya menjadi Kota Batam dan Kota Tanjungpinang. Hal ini dikarenakan menurut Undang Undang pada jaman Reformasi tidak ada lagi pembagian pemerintahan daerah berdasarkan tingkat I dan II, sehingga Kotamadya sudah tidak ada lagi, tinggal Pemerintah Provinsi, Pemerintah Kabupaten, dan Pemerintah Kota.

Pada jaman Reformasi, hampir banyak daerah yang menuntut pemekaran kabupaten. Tidak ubahnya, daerah Karimun dan Natuna juga menginginkan segera mengubah statusnya sebagai daerah Kabupaten. Dalam perkembangannya berdasarkan Undang Undang No. 53 tahun 1999 dan No. 13 tahun 2000, wilayah Kabupaten Kepulauan Riau dimekarkan lagi menjadi tiga kabupaten, yaitu Kepulauan Riau, Karimun, dan Natuna. Seiring dengan pengembangan wilayah tersebut, berarti Provinsi Kepulauan Riau saat itu meliputi (i) Kabupaten Kepulauan Riau, (ii) Kabupaten Karimun, (iii) Kabupaten Natuna, (iv) Kota Batam, (v) Kota Tanjungpinang.

Pada saat penelitian ini dilakukan telah lahir satu lagi kabupaten baru yang sudah disahkan dalam Sidang DPRD Kepulauan Riau, yaitu Kabupaten Lingga. Kabupaten ini disahkan melalui Undang-Undang Nomor 31 tahun 2003 dan diresmikan pada tanggal 7 Januari 2004. Sedangkan pemerintahan mulai berjalan sejak dilantiknya Bupati pada Mei 2004. Sekarang dapat diibaratkan lengkaplah kembalinya "Mitos Kemaharajaan Melayu" yang dalam hal ini masih dalam koridor NKRI dan diwakili oleh sebuah Provinsi Kepulauan Riau yang beribukota di Tanjungpinang.

2. Penduduk dan Diversitas Etnik

Bagian ini dimaksudkan untuk memberikan gambaran pluralisme dalam gambaran kuantitatif di lokasi penelitian. Indikator pluralisme yang digunakan di sini adalah variabel suku-bangsa, variabel agama dan variabel migrasi. Ketiga variabel ini dipilih karena topik penelitian yang membahas mengenai kesenian tidak dapat dipisahkan dari kesukubangsaan. Distribusi dan eksistensi variasi kesenian amat berkaitan dengan distribusi, variasi dan eksistensi kelompok-kelompok etnik. Gambaran migrasi dapat memberikan nuansa mengenai komposisi etnik pendatang dalam arti komposisi suku-bangsa dan jumlahnya. Adapun variabel agama merupakan gambaran penunjang karena seringkali aspek seni berkaitan dengan kehidupan beragama. Data sensus tahun 2000 memberikan kesempatan menyajikan deskripsi kuantitatif obyektif yang berimbang dari kedua lokasi penelitian, Kalimantan dan Riau, yang pada gilirannya memberikan kesempatan untuk melihat persamaan dan perbedaan diversitas dan pluralitas di kedua lokasi penelitian ini.

2.1. Etnik dan Wilayah Geografi Kalimantan Selatan

Kalimantan Selatan secara historis dihuni oleh orang Banjar. Orang Banjar menyebut diri mereka *Urang Banjar*, itu pun kalau berhubungan dengan mereka yang tidak berasal dari Banjar. Di kalangan orang Banjar sendiri, mereka biasa menyebut daerah asal, termasuk kabupaten, kecamatan dan bahkan desa dari mana mereka berasal. Di samping itu dikenal pula sebutan *Orang Hulu Sungai*, yang biasanya diucapkan oleh orang Kuala yang ada di bagian *Hilir Sungai*. Bagi masyarakat daerah ini hulu sungai dianggap daerah yang terbelakang, dibandingkan dengan daerah Hilir yang karena lokasinya dapat lebih mudah berhubungan dengan dunia luar, karena itu dianggap mempunyai status yang lebih tinggi.

Orang Banjar merupakan perpaduan antara orang Melayu yang tampaknya dominan dengan orang Dayak Bukit, Dayak Ngaju dan orang Dayak Maanyan. Perbedaan dominasi etnik dalam genealogi ini sangat berpengaruh pada pengelompokan kebudayaan yang pada gilirannya akan membedakan kelompok orang Banjar yang satu dengan lainnya. Berdasarkan perpaduan kedua kelompok etnik ini, di Kalimantan Selatan dikenal ada tiga kelompok orang Banjar yang mempunyai wilayah tempat tinggal, variasi bahasa dan adat-istiadatnya. Ketiganya adalah orang *Banjar Kuala*, orang *Banjar Batang Banyu*, dan orang *Banjar Hulu* yang juga disebut orang *Banjar Pahluhan*.

Orang Banjar Kuala lahir dari perpaduan antara orang Melayu dengan orang Dayak Ngaju. Kelompok ini secara tradisional tinggal di daerah muara sungai sekitar Banjarmasin, Martapura dan Pleihari. Orang Banjar Batang Banyu merupakan perpaduan antara orang Melayu dengan orang Dayak Maanyan dan tinggal sepanjang Sungai tabalong. Sedangkan orang Banjar Hulu merupakan perpaduan antara orang Melayu dengan orang Dayak Bukit yang tinggal di kabupaten Tapin (Syarifuddin, 1989/1990: 9-10), (Idwar Saleh, 1983/1984:16-22).

Menurut keterangan kedua penulis tersebut di atas, orang Banjar Kuala mempunyai ciri kebudayaan sungai yang bisa dilihat dari bentuk rumah, alat transportasi, mata pencaharian dan bahasa. Jalan utama daerah ini dilalui dengan perahu yang disebut *klotok*, meskipun sekarang sudah ada jalan darat tetapi penduduk tetap memilih jalan sungai. Mata pencaharian utama penduduk berhubungan dengan sungai, selain pertanian sawah pasang-surut.

Akan halnya orang Banjar Hulu, secara tradisional mereka tinggal di *Benua Lima* (lihat: II.1.) yaitu di kabupaten Tapin, Hulu Sungai Selatan, Hulu Hulu Sungai Tengah, Hulu Sungai Utara dan Kabupaten Tabalong (dan setelah pemekaran ada kabupaten Balangan). Daerah yang secara tradisional disebut Benua Lima ini

mempunyai mata pencaharian pertanian, sawah pasang-surut (khususnya di sekitar rawa), ladang dan di daerah ini banyak ditanami karet yang pada masa penjajahan Belanda menjadi komoditi yang dapat diandalkan (Tunjung, 2004).

Kedua kelompok etnik ini pada gilirannya menetap di Banjarmasin, dikenal sebagai Orang Banjar oleh para migran, dan tetap menyebut diri berdasarkan tempat asal yaitu wilayah administrasi pemerintahan.

Pengelompokan Etnik

Komposisi etnik mereka yang tinggal di Kalimantan Selatan dapat dilihat pada tabel 2. Selain kelompok etnik yang menganggap diri sebagai penduduk “asli”, Kalimantan Selatan dihuni oleh orang Bugis, Madura, Sunda, Betawi, dll.

Orang Jawa di Banjarmasin dapat ditemukan di mana saja, tetapi ada daerah-daerah di mana mereka mengelompok secara dominan. Perkampungan orang Jawa yang cukup besar adalah kampung Jawa yang juga merupakan tempat berkumpulnya orang Jawa. Di sini mereka tinggal dalam compound yang pindah dari Solo sebagai hasil program bedol desa. Di sini orang Jawa tampak cukup eksklusif karena mereka menolak kehadiran etnik lain, khususnya etnik tertentu.

Di Banjarmasin terdapat 22 paguyuban yang merepresentasikan daerah asal pada tingkat kabupaten. Tujuan utama paguyuban adalah melestarikan tradisi daerah asal mereka serta sebagai wahana minta tolong sesama migran. Seluruh paguyuban bernaung di bawah satu paguyuban besar, PAKUWOJO, yang merupakan singkatan dari Paguyuban Wong Jowo yang didirikan tahun 1986 dan diakui oleh pemerintah dengan SK Gubernur tahun 2002. Beberapa paguyuban mempunyai kelompok-kelompok seni seperti wayang kulit, reog, campur sari di mana

penontonnya biasanya hanya orang Jawa. Kalaupun ada kelompok etnik lain biasanya merupakan orang-orang yang terikat oleh tali perkawinan.

Menurut informan dalam penelitian ini, orang Madura termasuk etnik grup yang kurang membaur, cenderung bergaul dengan kelompoknya sendiri. Mereka memiliki mesjid sendiri, busana yang dapat dikenali dan cenderung hidup dalam kebudayaan Madura. Kesenian Madura yang tumbuh di tengah kelompok etnik ini adalah ronggeng. Eksistensi ronggeng terjaga karena mereka memiliki arisan ronggeng. Perkampungan Madura yang terdapat di Banjarmasin merupakan pelarian dari konflik di Kalimantan Tengah. Mungkin faktor ini yang menyebabkan persepsi informan di Kalimantan Selatan melihat orang Madura sebagai kelompok etnik yang menutup diri dan kehadirannya kurang disenangi. Mereka umumnya berprofesi sebagai pedagang sate, penjual ayam dan tukang becak.

Orang Cina di Kalimantan umumnya pedagang di daerah Pecinan. Orang Banjar membagi orang Cina atas tiga kelompok, Cina sengke yang kurang membaur; Cina pasar yang juga kurang membaur dan Cina intelek merupakan kelompok Cina yang membaur. Kelompok intelek ini mendominasi keanggotaan organisasi keturunan Cina yang bernama HIPINDO singkatan dari Himpunan Pemuda Pemuda Indonesia. Setelah G30S aktifitas HIPINDO amat menurun karena keterkaitannya dengan BAPERKI organisasi yang terlarang karena keterlibatan mereka dengan gerakan G30S. Pada pasca G30S mereka mengalihkan perannya pada usaha pemadam kebakaran, sektor yang amat dibutuhkan di Banjarmasin sehingga kehadiran HIPINDO dapat bertahan. Adapun orang Arab juga berlokasi di kampung Arab yang profesinya pada umumnya sebagai pedagang.

2.2. Etnik dan Wilayah Geografi Kepulauan Riau

Sejak jaman kolonial, daerah ini tampak labil, terutama faktor administrasi pemerintahan dan persebaran penduduk. Dari masa ke masa kekuasaan politik senantiasa berubah-ubah, sehingga persebaran penduduk mengikuti pola perubahan politik. Secara historis, setelah "*Traktat London*" tahun 1824, penduduk Riau Lingga terbelah menjadi dua bagian. Bagian Utara (Semenanjung Malaka, Johor, Singapura) ikut wilayah kekuasaan Inggris, dan bagian Selatan (Kepulauan Riau) di bawah kekuasaan Belanda. Setelah traktat London tersebut, secara politik kiblat Kepulauan Riau bergeser ke Batavia, sedangkan Semenanjung Melayu ke Singapura. Pada jaman pendudukan Jepang, terjadi perubahan pemusatan kekuasaan, kiblat Kepulauan Riau bukan lagi ke Batavia, melainkan ke Singapura. Hal ini atas kebijakan pemerintah Bala Tentara Jepang telah mengadakan reorganisasi, wilayah Riau Lingga dan Pulau Tujuh dipisahkan dari Sumatra, dan ditempatkan di bawah administrasi di Singapura (Andaya, 1995).

Pada masa pasca kemerdekaan RI, tampaknya Belanda masih memiliki pengaruh besar terhadap Kepulauan Riau dan penduduknya masih mau menerima kehadiran Belanda. Kemudian setelah Belanda mengakui kedaulatan RI tahun 1949, pemerintah Jakarta telah menjadikan Kepulauan Riau sebagai karesidenan yang membawahi empat kabupaten, yaitu: Kampar, Bengkalis, Indragiri, dan Kepulauan Riau, di bawah Sumatra Tengah yang berpusat di Bukit Tinggi. Pada masa ini pemerintah Jakarta membaca gejala bahwa akan terjadi ketegangan antara pusat dan daerah, maka pada tahun 1957 telah dibentuk Provinsi Riau yang beribukota di Tanjungpinang. Tidak lama kemudian pecah pemberontakan PRRI pada tahun 1958, lalu Kotapraja Pekanbaru direbut oleh Jakarta. Bertepatan dengan serangan Jakarta menghadapi PRRI, maka Gubernur Provinsi Riau dilantik pada Februari 1958. Dengan kembalinya keadaan tenang, ibukota Provinsi Riau dipindahkan dari Tanjungpinang ke kota minyak

Pekanbaru karena di sini adalah pusat kegiatan ekonomi untuk wilayah Daratan.

Masa Orde Baru daerah ini menjadi pemasok terbesar devisa pemerintah pusat di Jakarta. Oleh karena itu dengan dalih stabilitas nasional, gubernurnya selalu dipilih dari etnik Jawa. Bukan itu saja penyebabnya, kebetulan orang-orang Riau Daratan dengan orang Riau Kepulauan sering terjadi ketegangan bila gubernurnya dipilih dari salah satu dari dua kelompok itu. Apabila yang menjabat gubernur orang Kepulauan maka orang Daratan kurang cocok, sebaliknya jika orang Daratan yang menjabat, orang Kepulauan tidak setuju. Akhirnya kebijakan pemerintah pusat agak otoriter, dipilihlah gubernur orang Jawa sekaligus militer. Sebagaimana diuraikan di atas sebenarnya dari masa ke masa wawasan pemahaman tentang Daratan dan Kepulauan selalu berubah-ubah sesuai dengan perubahan administrasi pemerintahan, dan disinilah sumber konflik sangat potensial.

Selanjutnya pada masa reformasi sebagaimana daerah lain di Indonesia, di mana-mana terjadi gerakan *eforia*, tidak ubahnya masyarakat Provinsi Riau juga ikut menikmati *eforia* tersebut. Di satu pihak masyarakat Provinsi Riau ingin merdeka sendiri bebas dari tekanan Jakarta. Hal ini merupakan *retorika* politik sekaligus gerakan *diaspora* sebagaimana diinginkan orang Melayu pada umumnya baik di Semenanjung atau di Kepulauan Riau. Namun diaspora itu gugur karena orang-orang Kepulauan Riau memiliki pemikiran sendiri ingin menjadi provinsi. Dalam hal ini keduanya mengalami ketegangan yang cukup lama. Akhirnya Riau Daratan di pihak yang harus menerima kenyataan karena keterlibatan pemerintah Jakarta tetap masih ada dan kuat. Dampaknya adalah Riau Daratan tidak bisa merdeka, dan Kepulauan Riau meningkat statusnya sebagai provinsi sendiri lepas dari Daratan, walau terjadi sengketa yang cukup lama. Tanpa disadari sebuah konflik yang terlampau panjang semuanya telah dirugikan, karena tak dapat menyiapkan sumber daya manusia

yang handal. Sekarang sudah terlanjur seperti nasi menjadi bubur, lahirnya Provinsi Kepulauan Riau memang agak prematur. Namun yang penting keduanya telah menyadari masih adanya kaitan historis bagaimana caranya membuka kembali tentang hubungan Darat dengan Kepulauan.

Sebagaimana terjadi di masa lampau, hubungan ini dimarakkan oleh para pendatang. Dapat dikatakan bahwa baik Riau Daratan maupun Kepulauan Riau, pertumbuhan ekonomi sesungguhnya bergantung dari para pendatang. Juga tidak menutup kemungkinan berasal dari mana para pendatang tersebut, yang jelas dari penjuru Nusantara makin bertambah banyak jumlahnya. Dari segi etnik perlu disadari bahwa pendatang di Daratan tampaknya lebih besar orang Minangkabau dari pada lainnya dan di Kepulauan Riau sangat nampak Cina-nya. Tanjungpinang memang memiliki daya tarik yang kuat karena mengandung keuntungan ekonomi, sehingga Cina banyak berdatangan di sini. Pada tahun 1846, misalnya orang Cina berduyun-duyun datang ke kawasan ini, kemudian menetap berdomisili. Pada masa ekspansi timah Singkep tahun 1891, orang Cina juga berdatangan sebagai buruh. Pada masa Kesultanan Riau Lingga orang Cina dianggap menunjukkan kebaikan. Mereka bisa mengolah sagu sebagai makanan pokok pada saat itu, sehingga orang-orang Cina dianggap berbuat baik membantu Sultan Lingga untuk mencari uang dan memulihkan kekuasaannya (Andaya,1995). Namun pada tahun 1911 sejarah menghendaki lain, karena sang Sultan lari meninggalkan negerinya menuju ke pengasingan Singapura yang merupakan wilayah kekuasaan Inggris dan Riau Lingga secara resmi diduduki oleh Pemerintah Belanda.

Sekarang ini di pulau-pulau kecil tidak terhindarkan dari komunitas Cina, karena mereka memang etnik yang ulet dan mampu bekerja keras dari pekerjaan kasar hingga yang halus. Proyek-proyek perkebunan lada dan gambir dapat bertahan karena dikelola oleh

etnik Cina, walau sebagian ada pula *taoke-taoke* (pengusaha lokal) Melayu yang menjadi penyalur penjualan bahan pokok dari Singapura. Terlepas dari itu semua, dapat dipahami bahwa mereka berdomisili di mana saja dipastikan dapat menyesuaikan diri dengan sesama pendatang dan orang setempat. Kalaupun di Kepulauan Riau (sebut: Batam) sekarang ini sering kita dengar suatu konflik etnik berupa tawuran fisik, jarang sekali terlibat dari etnik Cina.

Dalam perkembangannya penduduk Kepulauan Riau saat ini seperti tampak dalam hasil sensus tahun 2000 berjumlah 319.230 jiwa. BPS telah mengkategorikan suku bangsa berdasarkan keadaan pasca era industrialisasi di kawasan tersebut, sebagai berikut; Melayu Riau, Jawa, Minangkabau, Batak/Tapanuli, Melayu, Melayu Banjar, Cina, Bugis, dan lainnya. Ini adalah klasifikasi versi BPS, dan jumlah penduduk yang paling besar adalah orang Melayu Riau, yaitu 123.196 jiwa (lihat tabel). Di situ disebutkan 3 istilah "Melayu": Melayu Riau, Melayu Banjar, dan Melayu (saja). Kalau kita jumlahkan ke 3 kelompok orang Melayu itu, maka jumlah mereka mencapai 131.599 jiwa. Sedangkan orang Flores, Lombok, Madura, Manado, besar kemungkinannya dimasukkan ke dalam kategori "Lainnya".

Kategori orang Melayu memang perlu mendapat perhatian secara khusus. Karena orang Melayu Banjar dapat kita duga adalah orang Melayu yang berafiliasi pada kelompok etnik Banjar, demikian juga halnya dengan Melayu Riau. Kelompok etnik yang disebutkan belakangan ini berafiliasi pada kelompok etnik di Kepulauan Riau. Kalau demikian, maka sebenarnya istilah Melayu (saja) memang tidak jelas, maksudnya orang Melayu yang berafiliasi pada kelompok etnik mana? Kemungkinan besar BPS ingin menyebut suku asli atau Orang Laut tetapi mengalami kesulitan, kemudian dengan mudah dikategorikan sebagai Melayu. Dari ke 3 kelompok orang Melayu, orang Melayu Riau jumlahnya tertinggi, mengapa? Besar kemungkinannya orang-orang Cina yang sudah masuk Islam dikategorikan sebagai Melayu Riau. Mereka tidak dimasukkan

sebagai orang Melayu (saja), karena tampaknya mereka bukan “suku asli” dan bukan “Orang Laut”.

Tabel: 1
Penduduk Kabupaten Kepulauan Riau dan Suku Bangsa

No.	Suku Bangsa	Laki-Laki	Perempuan	Jumlah
1	Melayu Riau	61.679	61.517	123.196
2	Jawa	35.693	34.983	70.676
3	Minangkabau	10.085	9.938	20.023
4	Batak/Tapanuli	5.286	5.906	11.192
5	Melayu	2.820	2.907	5.727
6	Melayu Banjar	1.430	1.246	2.676
7	Cina	21.074	19.608	40.682
8	Bugis	3.827	2.958	6.785
9	Lainnya	19.512	18.761	38.273
Jumlah		161.406	157.824	319.230

Sumber : Sensus Penduduk 2000, BPS, Jakarta, hlm. 75

Tampaknya jumlah kelompok etnik di Kepulauan Riau mengalami perubahan sejalan dengan administrasi pemerintahan. Wilayah Kabupaten Kepulauan Riau tadinya dianggap terlampau luas. Kemudian dalam pemekarannya dikurangi satu persatu dan tidak terstruktur, sehingga tampak membingungkan bagi orang awam. Dasar pertimbangannya tidak konsisten dan sinkron, melainkan berdasarkan improvisasi kepentingan sesaat.

Pada awalnya yang dipisah adalah Kecamatan Belakang Padang, karena Pulau Batam dibuka sebagai kawasan industri dan pasar bebas, maka wilayah kecamatan tersebut mau tidak mau lepas dari wilayah Kabupaten Kepri. Tahap kedua wilayah Batam dimekarkan menjadi BARELANG (Batam-Rempang-Galang), mau tidak mau wilayah Kecamatan Rempang dan wilayah Kecamatan Galang lepas juga dari Kabupaten Kepri. Kemudian pada masa Reformasi, wilayah Tanjung Balai Karimun memisahkan diri sebagai otonom kabupaten tersendiri, yang meliputi tiga kecamatan, yaitu Tanjung Balai, Tanjung Batu, dan Moro. Ini berarti wilayah kabupaten

Kepri dikurangi lagi tiga kecamatan tersebut. Tidak lama lagi wilayah yang paling ujung utara dekat laut Cina Selatan, yaitu wilayah Natuna-Anambas minta menjadi kabupaten sendiri, yang meliputi Kecamatan Bunguran Timur, Bunguran Barat, dan Jemaja. Jadi pada era Reformasi saja sudah kehilangan wilayah enam kecamatan. Pada saat penelitian ini dilakukan, sudah diresmikan menjadi kabupaten sendiri yaitu Kepulauan Lingga, yang terdiri dari 3 kecamatan yaitu Lingga, Singkep, dan Senayang. Dalam hal ini persebaran penduduk sungguh sulit diprediksi, karena secara administrasi selalu berubah.

Provinsi Kepri sendiri untuk jangka panjang akan beribukota di Tanjungpinang sebagaimana dalam sejarah pernah menjadi pusat pemerintahan. Untuk sekarang ini sementara waktu sambil mempersiapkan administrasinya, pemerintahan dilaksanakan di Batam. Alasannya, untuk menetralsir supaya pihak Pekanbaru dan pihak Tanjungpinang menjadi saling memahami dan secara kebetulan infrastruktur baik fisik maupun non fisik di Batam cukup memadai. Di situ terdapat gedung-gedung perkantoran, Pelabuhan Laut Batu Ampar, Pelabuhan Udara Hang Nadim, sarana informasi dan komunikasi yang semuanya sudah berstandart internasional. Menurut rancangan yang diputuskan Panitia Pembentukan Provinsi Kepri dan sudah disetujui oleh DPRD Kabupten Kepri juga diputuskan DPR-RI, wilayah Provinsi Kepri terdiri dari: Kabupaten Kepri, Kabupaten Karimun, Kabupaten Natuna, Kabupaten Lingga, Kota Tanjungpinang, dan Kota Batam. Sedangkan jumlah penduduknya saat ini seluruhnya diperkirakan 1.500.000 jiwa.

Pengelompokkan Etnik

Dapat dikatakan bahwa tidak ada hal yang lebih karakteristik di Kepulauan Riau, kecuali sebutan nama kampung berdasarkan kelompok etnik. Hampir semua pulau yang berpenghuni, baik di wilayah kota kecamatan maupun kota kabupaten, senantiasa dapat dijumpai: Kampung Cina, Kampung Jawa, Kampung Bugis, Kampung

Boyan, Kampung Flores, dan sebagainya. Dalam perkembangannya juga ada sebutan lain, misalnya Kampung Cina di Tanjungpinang dikenal dengan nama Kampung Senggarang. Barangkali karena etnik Cina sudah menyebar merata di Pulau Bintan, sebutannya kembali mengikuti letak geografi seperti Kampung Cina di Pulau Lingga sekarang dikenal dengan sebutan Kampung Pasar. Sedangkan kelompok etnik Minangkabau dan Batak, jarang sekali disebut nama kampungnya. Kemungkinan besar kedua etnik tersebut datangnya di Kepulauan Riau lebih belakangan bersamaan dengan dibukanya kawasan Otorita Batam atau kawasan industri Bintan Utara.

Hal yang menyulitkan adalah mencari perkampungan Melayu, sebab di wilayah Kepulauan Riau, masyarakat umum justru tidak menyebut Kampung Melayu. Di pulau Jawa dan Kawasan Timur Indonesia, sebutan kampung Melayu berarti penghuninya adalah keturunan Arab atau orang Keling –India. Juga sulit dijumpai nama kampung yang dihuni Orang Laut. Kelompok Orang Laut menyebut alamatnya sesuai dengan nama teluk, nama sungai, atau nama tanjung, misalnya Teluk Kelumu, Sungai Buluh, Tanjung Butun, dan lain-lain. Pada hakekatnya kelompok etnik Melayu sebagian besar tinggal di perkampungan pantai berarti dekat dengan laut, sekaligus dekat dengan mata pencahariannya sebagai nelayan atau petani kebun di sepanjang pantai. Barangkali itulah karena mereka adalah orang setempat, sehingga tidak menggunakan nama kampung berdasarkan etnik.

Selain itu menyebut kelompok etnik Melayu sepanjang sejarah tampak mengalami kesulitan. Ketika Belanda datang ke Asia Tenggara khususnya Nusantara, setiap mendarat di suatu tempat atau kepulauan, ia dengan mudah menyebut "ini Aceh, ini Minang, ini Batak, ini Dayak, ini Bugis, ini Sunda, ini Jawa", dan sebagainya. Tetapi begitu ia sampai di Kepulauan Riau, ia mengalami kesulitan untuk menyebut nama komunitas penduduknya. Dengan kata lain, untuk menyebut etnik Melayu, Belanda mengalami kesulitan mencari

ciri khasnya dan ia tidak berani menyebut “ini Melayu” seperti halnya etnik lain (Sutamat, 2002). Hal ini kemungkinan disebabkan begitu cairnya kehidupan etnik di alam Kepulauan Riau dengan letak geografinya yang terbuka dan penduduknya sebagian besar tinggal di sepanjang pantai.

Pantai bagi masyarakat Kepulauan Riau adalah “jantung kehidupan”. Ia dapat memberi kemakmuran sekaligus malapetaka penghuninya. Dapat memberi kemakmuran karena pantai merupakan pintu gerbang para nelayan dalam kegiatannya sehari-hari. Dan menjadi malapetaka karena pantai di Kepulauan Riau merupakan kawasan yang menjadi rebutan para industriawan dalam rangka ekspansi untuk melebarkan bidang usahanya. Pantai yang sudah dihuni para nelayan hingga turun-temurun, tiba-tiba digusur begitu saja untuk kepentingan industri tanpa memperdulikan “*human cost*” yang harus dibayar.

Apabila kita perhatikan tabel 1 di muka, yang menarik dari data sensus itu adalah tidak tercatatnya etnik Melayu di Kalimantan Selatan, padahal eksistensi etnik Melayu amat nyata di provinsi ini. Perjalanan sejarah dan peninggalan tradisi Melayu amat nyata dan eksis. Lalu kenapa tidak ada catatan tentang etnik Melayu dalam sensus tahun 2000, seakan-akan kelompok etnik ini tidak terdapat di Kalimantan Selatan. Salah satu kemungkinan mereka tercatat sebagai orang Banjar. Kemudian muncul pertanyaan apakah berarti tidak ada dari penduduk Kalimantan Selatan yang Melayu? Untuk provinsi Kalimantan Timur dan Kalimantan Tengah, misalnya, orang Dayak yang telah memeluk agama Islam disebut dan menyebut dirinya sebagai orang Melayu atau Banjar. Bagaimana bila mereka atau keturunan mereka bermigrasi ke Kalimantan Selatan? Apakah mereka membanjar? Kelemahan sensus yang tidak mencatat keberadaan etnik Melayu di Kalimantan Selatan menyebabkan kami tidak dapat menyatakan secara kuantitatif bahwa ada persamaan etnik dominan di provinsi Riau dan provinsi Kalimantan Selatan, yaitu

etnik Melayu walaupun secara kualitatif hal ini amat nyata kehadirannya.

2.3. Diversitas Penduduk dan Permasalahannya

Bagian ini akan membicarakan persoalan kependudukan yang ada di kedua daerah penelitian, provinsi Kalimantan Selatan dan Kepulauan Riau.

*** Pluralisme di Kalimantan Selatan**

Sensus Penduduk tahun 2000 yang menyajikan data kelompok etnik di seluruh Indonesia telah memberikan kesempatan untuk melihat diversitas etnik di negeri ini. Data sensus menunjukkan bahwa Kalimantan Selatan berpenduduk 1.45% dari penduduk Indonesia yang berjumlah 205.843.196 orang (Suryadinata, 2003: 3). Dari jumlah tersebut (2.984.024), 29.81% berada di lokasi penelitian Kodya Banjarmasin, suatu jumlah yang cukup signifikan. Dari sumber yang sama tampak bahwa pluralitas etnik di Kalimantan Selatan terjadi dalam arti mayoritas Banjar (76.3%), disusul oleh etnik Jawa (13.1%), Sulawesi Selatan (3.5%), Dayak (1.9%) dan Madura (1.2%). Untuk Kodya Banjarmasin 76.3% dari penduduknya adalah orang Banjar, 13.1% orang Jawa, 3.5% penduduk Sulawesi Selatan, 1.9% Dayak dan 1.2% Madura.

Walaupun dalam arti kelompok etnik dan agama Banjarmasin dapat dikatakan hampir homogen di mana mayoritas etnik Banjar dan penganut Islam, tingginya migrasi masuk ke daerah ini menyebabkan Banjarmasin menjadi cukup heterogen dengan munculnya etnik non-Banjar dan penganut non Islam. Adanya korelasi antara pendatang, profesi dan tempat tinggal berpengaruh pada pembentukan dan peningkatan loyalitas etnik. Demikianlah diversitas demografi menjadi penting di dalam konteks ini.

Walaupun proporsi dari beberapa suku-bangsa tampak kecil seperti tampak pada tabel 2, tetapi arti mereka cukup signifikan seperti tampak pada kerusuhan-kerusuhan etnik yang terjadi di provinsi-provinsi di Kalimantan yang didominasi oleh suku Madura dan Dayak. Tabel tersebut tidak menunjukkan adanya orang Dayak. Penelitian kualitatif memperlihatkan bahwa orang Dayak yang memeluk Islam mengidentifikasi diri sebagai orang Banjar. Besarnya proporsi orang Jawa yang menduduki peran dan posisi penting dalam banyak aspek kehidupan terutama dalam bidang pemerintahan, menyebabkan kehadiran kelompok etnik ini mempunyai kontribusi dalam permasalahan yang berkaitan dengan distribusi dan komposisi etnik di daerah ini. Ini berarti bahwa heterogenitas dalam proporsi yang kecil tetap mengundang masalah masyarakat pluralis di Kalimantan Selatan.

Tabel: 2
Komposisi suku-bangsa di Kalimantan Selatan, 2000

No.	Suku-bangsa	Jumlah	%
1	Banjar	2.271.586	76.34
2	Jawa	391.030	13.14
3	Lain-lain	96.867	3.26
4	Bugis	73.037	2.45
5	Madura	36.334	1.22
6	Bukat, Buket, Ukit, Bukut	35.838	1.20
7	Mandar	29.322	0.99
8	Bakumpai	20.609	0.69
9	Sunda	18.519	0.62
10	Betawi	1.113	0.04
11	Minangkabau	989	0.03
12	Banten	196	0.01
TOTAL		2.975.440	100.00

Sumber: Suryadinata, Leo, 2003:25

Migrasi dan Diversitas Etnik

Salah satu kemungkinan penyebab permasalahan dalam diversitas etnik di Kalimantan Selatan adalah karena diversitas etnik tersebut merupakan hasil dari proses migrasi. Dengan demikian kelompok etnik mayoritas adalah etnik asli sedangkan variasi etnik minoritas merupakan kelompok etnik pendatang. Data migrasi di Kalimantan Selatan menunjukkan bahwa jumlah migran di Kalimantan Selatan cukup besar, di mana 27.8% dari penduduk di provinsi Kalimantan Selatan berasal dari luar provinsi ini. Sedangkan untuk kodya Banjarmasin, 29.8% dari penduduk kota ini lahir di luar kota Banjarmasin (Kleden-Probonegoro dkk, Laporan; 2002). Kemungkinan status penduduk sebagai pendatang merupakan salah satu kontributor, karena pada kenyataannya walaupun proporsi etnik lain kecil dalam kuantitas, tetapi status sebagai pendatang menyebabkan masalah perbedaan etnik tetap signifikan.

Dalam arti distribusi agama, Kalimantan Selatan khususnya Banjarmasin relatif homogen, di mana 97.1% dari penduduk di Kalimantan Selatan beragama Islam, dan proporsi ini sebesar 95.7% untuk Kodya Banjarmasin. Proporsi yang bukan Islam masing-masing 0.5% Katolik; 1% Protestan, 0.5% Hindu dan 0.4% Budha. Proporsi ini berturut-turut 1.3%, 2.0%, 0.2% dan 0.8% untuk Kodya Banjarmasin. Demikianlah dapat diasumsikan di sini bahwa keterkaitan kesenian dengan agama bila muncul merupakan keterkaitan dengan posisi Islam.

Walaupun data kuantitatif menunjukkan bahwa hampir seluruh penduduk kodya Banjarmasin adalah etnik Banjar, tetapi pendekatan kualitatif memperlihatkan bahwa homogenitas etnik di Kalimantan Selatan, juga Banjarmasin sebenarnya bersifat semu, karena sifat homogen ini hanya muncul pada tataran kehidupan publik. Di dalam kehidupan publik di mana mereka berinteraksi dengan kelompok etnik lainnya, hampir setiap orang menyatakan diri sebagai orang Banjar. Ini terjadi pada setiap kelompok responden,

para seniman, pegawai pemerintah, mahasiswa, penduduk. Seorang koreografer Jawa yang bersuamikan orang Jawa, lahir, besar, sekolah di Jogjakarta telah ditransfer ke Banjarmasin sebagai pelatih tari di Taman Budaya, namun dalam wawancara kami mengira ia orang Banjar karena dialek Banjar yang digunakannya seperti orang Banjar yang lain. Mungkin untuk penutur bahasa Banjar dapat mengidentifikasi aksen dari penari tersebut, tetapi sebagai bukan penutur bahasa Banjar tampak bahwa penari tersebut bertutur sempurna dalam bahasa Banjar. Dari hasil wawancara diketahui bahwa yang bersangkutan adalah orang Jogja, tapi telah melihat dirinya sebagai orang Banjar. Menjawab pertanyaan kami dijelaskan bahwa tanpa merubah dirinya menjadi Banjar, seseorang akan merasa asing dalam pergaulan karena kebudayaan dominan di daerah ini adalah kebudayaan Banjar. Demikianlah seseorang menciptakan dirinya menjadi Banjar dalam kehidupan publik mereka.

Walaupun setiap orang akan melihat dirinya sebagai orang Banjar dalam kehidupan publik mereka, dalam kehidupan privat mereka tetap merasa dan mempunyai loyalitas terhadap kelompok asal mereka sebagaimana tampak dalam wawancara mendalam dengan kelompok mahasiswa yang sedang berlatih seni di taman Budaya. Wawancara tersebut mendukung temuan data sensus karena para informan mengidentifikasi dirinya sebagai orang Banjar walaupun orangtua mereka bukan berasal dari kelompok etnik Banjar tapi kelompok etnik lainnya di Kalimantan seperti orang Hulu Sungai, orang Kandangan, orang Rantau atau bahkan dari luar Kalimantan seperti orang Jawa, Banten. Data kuantitatif kami terhadap 149 orang responden di Sekolah Menengah Umum menunjukkan bahwa hanya 67.1% yang lahir di kodya Banjarmasin. 19.4% lahir di kabupaten lain di Kalimantan Selatan, 4.7% lahir Jawa dan sisanya tidak menjawab . Dari mereka yang lahir di Banjarmasin pun belum tentu orang Banjar, tetapi berasal dari etnik lainnya di Kalimantan atau dari luar Kalimantan. Demikianlah mereka mengidentifikasi

dirinya sebagai Banjar karena umumnya mereka lahir dan besar di Banjarmasin, atau lahir diluar Banjarmasin tetapi besar di kota ini.

Pengidentifikasi diri sebagai orang Banjar hanya terjadi di ruang publik, karena di ruang privat mereka tetap hidup dalam tradisi daerah asal seperti dalam penggunaan bahasa, tradisi, sistim kekerabatan dan sebagainya. Situasi dalam kehidupan privat ini telah menanamkan *sense of belonging* dari etnik orangtua mereka. Demikianlah dalam kehidupan privat, mereka tidak merasa sebagai orang Banjar, tetapi sebagai anggota kelompok etnik orangtua mereka. Mereka mengidentifikasi diri sebagai orang Banjar karena kelompok etnik ini merupakan kelompok etnik dominan, universal dan superior di Banjarmasin.

Perbedaan etnik dalam bentuk kesadaran kelompok juga dibentuk oleh beberapa faktor, seperti hubungan profesi dengan kelompok etnik; hubungan tempat tinggal dengan kelompok etnik seperti kampung Jawa, kampung Madura, kampung Cina, kampung Arab dan seterusnya serta difasilitasinya kelompok-kelompok etnik dengan organisasi-organisasi sukarela yang bukan saja mewadahi anggotanya dengan media komunikasi, tetapi juga terpeliharanya identitas daerah asal di daerah migran.¹

Penelitian mengenai "Pendefinisian Kembali Tradisi dan Identitas Etnik" (Erwiza, 2000) menunjukkan bahwa arus migran ke Kalimantan Selatan diiringi dengan masuknya berbagai kesenian ke daerah ini. Jenis-jenis kesenian ini muncul bersamaan dengan kedatangan berbagai grup etnik baik pada masa kerajaan Islam Banjar maupun pada masa pemerintah kolonial Belanda, serta pada masa kemerdekaan. Kesenian Jawa dan Sunda yang berkembang di Kalimantan Selatan datang bersama dengan kedatangan tenaga kerja kontrak dari pulau Jawa di daerah pertambangan dan perkebunan

¹ Deskripsi lengkap lihat laporan pertama hasil penelitian (Kleden-Probonegoro dkk, 2002).

pada masa penjajahan Belanda. Kemudian diikuti dengan pengiriman transmigran Jawa pada masa kemerdekaan. Kuli-kuli kontrak dan transmigran tersebut datang sambil membawa alat-alat kesenian mereka. Demikianlah misalnya daerah-daerah bekas perkebunan karet di Hulu Sungai dan daerah pertambangan batubara di di Pengaron dan Pulau Laut terdapat kesenian wayang kulit, wayang wong dan kuda gipang. Untuk daerah Kabupaten Hulu Sungai Selatan, Belanda sengaja mendatangkan alat-alat musik dari Jawa dan Sunda untuk hiburan bagi kuli-kuli kontrak yang tinggal di daerah-daerah yang letaknya jauh terpencil di pedalaman. Diharapkan kuli-kuli ini menjadi betah dan dapat tinggal lama. Dengan pertunjukan kesenian yang disertai prostitusi dan permainan judi, para kuli akan terjerat hutang sehingga perpanjangan kontrak menjadi suatu keharusan. Ketika terbentuk komunitas Jawa atau Sunda di perkebunan dan pertambangan, khususnya setelah tahun 1930an, dengan rekrutmen tenaga kerja bebas dan keluarga mereka, maka berbagai ragam kesenian lalu dibina dan diturunkan dari satu generasi ke generasi berikutnya.

Pembinaan tradisi masing-masing etnik ini bukan hanya sebatas di Kalimantan Selatan, mereka bahkan berkomunikasi dengan perkembangan kesenian di tanah asal mereka. Ketika komunitas Jawa di daerah kampung Jawa menyelenggarakan sebuah perayaan pada tahun 2000, mereka mendatangkan tokoh kesenian yang sedang kondang saat itu, Ki Mantep, dengan biaya yang amat mahal. Honor tujuh juta rupiah disamping tiket pesawat dan transport lokal, bukanlah jumlah kecil untuk kelas menengah bawah saat itu. Demikianlah dalam kehidupan kelompok mereka baik dalam kehidupan keluarga maupun dalam kehidupan intra etnik, tradisi tetap mereka pertahankan sehingga kita dapat melihat perbedaan tradisi dalam kehidupan publik dan kehidupan privat, di mana dalam kehidupan privat menyandang tradisi etnis yang bersangkutan sedangkan dalam kehidupan publik menyandang tradisi dominan yaitu tradisi Banjar.

Gambaran di atas menunjukkan bahwa walaupun orang Banjar merupakan kelompok mayoritas, maka batasan Banjar harus diterjemahkan secara berhati-hati. Tampaknya ada kecenderungan orang untuk mengidentifikasi dirinya sebagai Banjar. Tampak ada gejala membanjar dari para migran. Data empiris menunjukkan bahwa tampaknya ada kelompok etnik pendatang yang amat mudah dan cepat membanjar dan ada kelompok etnik pendatang yang lambat dan sulit membanjar. Banyak pendatang pada umumnya menyandang ciri-ciri etnik Banjar, yang tampak terutama pada bahasa ataupun dialek mereka karena ini merupakan alat yang paling membantu mereka dalam menjalani proses membanjar.

*** Pluralisme di Kepulauan Riau**

Menurut Suryadinata (2003) yang didasarkan atas sensus 2000 penduduk Riau berjumlah 4.947.971 dengan pertumbuhan 4.04 %/th jauh di atas tingkat pertumbuhan nasional 1.37%/th. Antara tahun 1995-2000 jumlah migrasi di Riau 526.711 di mana hanya 91.280 yang merupakan migrasi keluar.

Menurut distribusi kelompok etnik Melayu merupakan kelompok etnik terbesar (37.74%) diikuti Jawa (25.05%), Minangkabau (11.26%), Batak (7.31%), (Banjar (3.78%), Bugis (2.27%) dan Sunda (1.69%). Di ibukota Pekanbaru orang Minang merupakan kelompok etnik terbesar (37.96%), diikuti Melayu (26.10%), Jawa (15.70%), Batak (11.06%). Dalam arti pluralisme etnik, maka untuk Riau etnik Melayu, Minang dan Batak memiliki tingkat jumlah yang amat signifikan dan amat berimbang diantara ketiganya.

Kini Riau terbagi atas Provinsi Riau dan Provinsi Kepulauan Riau di mana komposisi etnik di Kepulauan Riau relatif sama dengan komposisi etnik di provinsi Riau. Untuk Kepulauan Riau terjadi konsentrasi lokasi dari kelompok-kelompok etnik, di mana

orang Melayu dominan di Natuna (85.27%). Di Karimun juga orang Melayu merupakan etnik dominan walaupun tidak sebesar di pulau Natuna. Di Batam komposisi etnik relatif sama, walaupun orang Jawa merupakan etnik dominan (26.78%). Batam merupakan pulau yang paling heterogin dalam arti etnik.

Tabel: 3
Komposisi Suku-Bangsa di Riau Tahun 2000

No.	Suku-bangsa	Jumlah	%
1.	Melayu	1.792.558	37.74
2.	Jawa	1.190.015	25.05
3.	Minangkabau	534.854	11.26
4.	Batak	347.450	7.31
5.	Lain-lain	329.817	6.94
6.	Banjar	179.380	3.78
7.	Cina	176.853	3.72
8.	Bugis	107.648	2.27
9.	Sunda	80.282	1.69
10.	Madura	5.338	0.11
11.	Betawi	3.941	0.08
12.	Banten	1.932	0.04
TOTAL		4.750.068	100.0

Sumber: Suryadinata, 2003:144

Tabel di atas memperjelas apa yang diuraikan sebelumnya yang memperlihatkan dominasi orang Melayu di tengah kelompok etnik yang lain.

Tabel: 4
Distribusi Kelompok Etnik di Kepulauan Riau, tahun 2000

Suku-bangsa	Kep.Riau	Natuna	Batam	Karimun
Melayu	40.39	85.27	17.61	50.39
Jawa	22.14	6.34	26.78	17.94
Minangkabau	6.27	0,70	14.93	4.04
Batak	3.51	0.50	14.97	2.30
Banjar	0.84	0.14	0.67	0.78
Cina	12.74	2.52	6.28	13.76
Bugis	2.13	0.38	2.29	2.77
Lain-lain	11.99	4.15	16.47	8.02
J u m l a h	100.0	100.0	100.0	100.0

Sumber: Suryadinata, 2003:148

Menurut sensus 2000 penganut Islam merupakan mayoritas di Riau (88.63%), yang diikuti oleh Kristen (6.75%), Budha (4.18%) dan Hindu (0.19%). Menurut sensus 1971, 9.40% penganut Kong Hu Cu yang merupakan konsentrasi terbesar di Indonesia. Pada tahun 2000 di Riau kepulauan penganut Islam sebesar 80.72%. Penganut Islam terbesar terdapat di Natuna (95.24%) dan proporsi terendah terdapat di Batam (76.69%). Penganut Islam selalu merupakan mayoritas di setiap daerah di Riau, tetapi penganut non-Islam bervariasi di setiap daerah. Penganut agama Budha merupakan kelompok dominan kedua terbesar di Riau Kepulauan dan di Karimun, sedangkan penganut agama Kristen merupakan kelompok dominan kedua terbesar setelah Islam di Batam.

Migrasi di Kepulauan Riau

Daerah ini menjadi konsentrasi para migran yang penduduknya terdiri dari berbagai latar belakang etnik. Penduduk pendatang yang paling lama di daerah ini adalah orang Cina. Mereka datang ke daerah ini diperkirakan pada jaman Sriwijaya, kemudian menyebar luas terhitung tahun 1457 sejak hubungan

perniagaan antara Cina dengan Asia Tenggara meningkat. Rangkaian episode ini digambarkan dalam *Sejarah Melayu* yang menjelaskan pengaruh penting antara Selat Malaka dan Laut Cina Selatan. Adrian Lopian (1994) menggambarkan Selat Malaka sebagai "jantungnya lautan", yang dapat mengalirkan semua aktivitas dari Atlantik ke kawasan Pasifik. Pada abad – 15 orang Cina dari negeri Tiongkok berdatangan melalui Laut Cina Selatan menuju daerah terbuka yang di kenal dengan "*Riau Archipelago*". Mereka beranak pinak sampai sekarang membaaur menjadi satu bersama orang setempat. Singkatnya pada masa itu hubungan perniagaan dari negeri Tiongkok bertambah maju pesat seiring perkembangan kawasan Selat Malaka.

Begitu pula orang dari pulau Jawa berdatangan silih berganti dibawa oleh Belanda sebagai kuli kontrak, untuk membuka perkebunan dan pertambangan. Sejak terjadi konsesi ekonomi antara Sultan Riau Lingga pada akhir abad-19, banyak orang Jawa yang datang ke daerah ini untuk bekerja di pertambangan timah dan bouksit. Tetapi ada pula yang transit saja berhubung akan pergi ke Singapura dan Johor dalam rangka sebagai kuli kontrak di perkebunan karet. Sebagian ada pula orang Jawa yang hendak pergi dagang ke Timur Tengah atau naik haji ke Arab Saudi, kebetulan kehabisan perbekalan, kemudian singgah dahulu di daerah ini. Sebaliknya orang Timur Tengah yang hendak pergi dagang ke tanah Jawa, mereka sering singgah dulu ke Malaka atau Tanjung Balai Karimun, dan akhirnya ada yang menetap di daerah Kepulauan Riau.

Saat ini daerah Kepulauan Riau tetap menjadi daerah terbuka baik sebagai daerah transit atau daerah tujuan untuk berdomisili. Banyak orang dari berbagai penjurur telah menjadikan daerah ini sebagai "*persinggahan*" sanak famili berdasarkan etnik seperti disebut di atas. Kini orang Jawa yang hendak pergi ke Malaysia sebagai Tenaga Kerja Indonesia (TKI), biasanya naik kapal laut menuju ke Pelabuhan Kijang di Pulau Bintan atau melalui Pelabuhan Batu Ampar

di Pulau Batam, kemudian mereka singgah dulu beberapa hari di Tanjungpinang, baru berangkat ke lokasi tujuan di Malaysia. Orang Jawa Timur, orang Lombok, orang Flores dan lainnya demikian juga. Tanpa disadari banyak penduduk Indonesia yang hendak pergi ke luar negeri dengan menggunakan kapal laut dapat dipastikan sebagian besar melalui jalur Kepulauan Riau. Jadi Kepulauan Riau adalah daerah migran yang paling strategis di Indonesia.

Kenyataan di lapangan saat ini sulit untuk membedakan penduduk pendatang atau orang baru dengan penduduk yang tinggal lama di Kepulauan Riau. Hal ini disebabkan sejak dibukanya Batam dan Bintan Utara sebagai kawasan industri, mobilitas penduduk begitu cepat. Pada jaman kolonial dan pasca kemerdekaan trayek kapal laut dari pulau Jawa ke daerah ini hanya sekali dalam tiga bulan, dengan menempuh waktu perjalanan 3-4 hari lebih. Kemudian dengan kemajuan teknologi kapal laut, pada saat ini semua trayek cukup lancar, rata-rata seminggu satu kali dengan waktu perjalanan hanya ditempuh 26 jam. Tetapi anehnya tingkat perkembangan migrasi sepertinya menurun, paling kurang menurut hasil sensus penduduk tahun 2000 yang dilakukan oleh BPS, untuk daerah Kabupaten Kepulauan Riau disebut 30,79%. Pada hal pada jaman kolonial (1910) penduduk Cina yang berdomisili di kota Tanjungpinang saja sudah mencapai 58,86%. Barangkali penduduk yang datangnya sebelum masa kemerdekaan sudah dianggap sebagai penduduk lama dan dianggap sebagai bukan status migran.

Tabel: 5
Penduduk Menurut Status Migrasi Seumur Hidup
Kabupaten Kepulauan Riau

No.	Jns Kelamin	Non Migran	Migran Masuk	Jumlah	(%)
1	Laki-Laki	112.112	49.487	161.599	30,62
2	Perempuan	109.016	48.867	157.883	30,95
J u m l a h		221.128	98.354	319.482	30,79

Sumber: *Sensus Penduduk 2000*, Jakarta : BPS., hlm.78

Seperti Kalimantan Selatan, pendatang di Riau mayoritas Orang Jawa yang diikuti dengan Bugis, Madura dan Jawa. Berbeda dengan Kalimantan Selatan di mana jumlah orang Batak amat kecil, maka orang Batak di Riau cukup besar karena kedekatan lokasi antara Provinsi Riau dan provinsi Sumatera Utara, daerah asal etnik Batak. Untuk Kalimantan Selatan, maka orang Dayak yang besar jumlahnya setelah orang Banjar. Walaupun orang Jawa di Kalimantan Selatan dan Riau sama-sama merupakan etnik pendatang mayoritas, namun jumlah orang Jawa di Riau hampir menyamai proporsi penduduk asli, orang Melayu. Ini amat berbeda dengan jumlah orang Jawa di Kalimantan yang proporsinya hanya 13.14%, dibandingkan dengan proporsi penduduk asli, orang Banjar 76.34%. Menarik untuk melihat bagaimana pengaruh kehadiran etnik Jawa di Riau dan Kalimantan yang merupakan refleksi perbedaan proporsi etnik Jawa di kedua provinsi ini.

Potensi Sosial-Budaya di Kepulauan Riau

Kepulauan Riau memiliki letak yang sangat strategis. Secara geografi ia terletak di Selat Malaka yang merupakan selat teramai di dunia karena dilewati dan disinggahi oleh kapal-kapal besar yang mengadakan pelayaran dari Atlantik ke Pasifik. Ia dekat dengan Singapura yang merupakan pusat perdagangan internasional dan memiliki jalur langsung transportasi udara ke penjuru dunia. Setelah *Traktat London* baik Singapura maupun Kepulauan Riau, sebenarnya saling berlomba untuk mendirikan Pelabuhan Laut sebagai tempat transit perdagangan internasional. Temasik (Singapura) dibeli dari Sultan Husin seharga 82 (delapan puluh dua) ringgit tahun 1857. Kemudian dibangun oleh Raffles dan menjadi pelabuhan besar berkembang pesat pada tahun 1875.

Demikian pula Residen Nietser mewakili Pemerintah Hindia Belanda pada waktu itu berusaha keras membangun Pelabuhan Bintan, namun tidak sehebat Raffles, sehingga Pelabuhan Bintan kalah

bersaing dengan Singapura. Pada saat itu perekonomian dunia sedang membaik, hasil perkebunan karet, gambir, kopra sedang meningkat. Sekitar tahun 1870 harga kopra di pasaran dunia naik, sehingga pendapatan melalui cukai diperkirakan dapat membiayai pembangunan fisik pelabuhan. Namun kekalahan bersaing membangun perekonomian dengan Singapura bukan menjadi penghalang untuk maju di bidang lain bagi penduduk Kepulauan Riau. Sebagian penduduk di wilayah kerajaan Melayu telah mengembangkan sektor lain, seperti sastra dan budaya. Pada masa perekonomian membaik, Singapura mampu membangun pelabuhan dagang terbesar, sedangkan Kepulauan Riau telah mampu mengembangkan identitas dirinya dengan kesusasteraan dan bahasa Melayu. Pada saat harga kopra membaik itu pula alam pikiran dan seni pertunjukan di Kepulauan Riau ikut semarak. Beberapa seni pertunjukan ikut hidup, antara lain teater Bangsawan yang datang dari Parsi kemudian menyebar ke Semenanjung Melayu hingga ke Kepulauan Riau. Begitu pula teater Mak Yong yang tadinya berasal dari Naratiwat Patani, kemudian menyebar seiring dengan perkembangan kebudayaan Melayu. Juga teater Mendu di daerah Kepulauan Tujuh (Natuna), dapat tempat di hati masyarakat pendukungnya seiring dengan kebutuhan media ekspresi bagi kegiatan ritual masyarakat pulau-pulau. Tak ketinggalan pertunjukan musik Melayu dan Joget Dangkung berkembang untuk menghibur para nelayan atau petani kebun bersamaan dengan masa panen atau menyambut pendaratan para nelayan. Singkatnya, kebutuhan akan kesenian bagi masyarakat Bandar adalah bersamaan dengan bangkitnya pertumbuhan sosial ekonomi. Atau sebaliknya, adanya perubahan sosial secara besar-besaran bagi masyarakat Bandar membawa dampak besar bagi perkembangan kesenian di Kepulauan Riau.

Seiring dengan perubahan jaman, walau sejarah tidak akan terulang, namun masa kejayaan Kerajaan Melayu telah mengilhami para penguasa negeri yang penduduknya masih serumpun. Kerajaan

Melayu dipisah oleh kolonialisme Barat dan secara riil pada saat ini berada di tiga negara, yaitu Indonesia, Malaysia, dan Singapura. Tampaknya pada jaman kejayaan ASEAN, para pemimpin di tiga negara tersebut telah sepakat untuk saling meningkatkan pertumbuhan ekonomi yang saling menguntungkan ketiga pihak dengan menggunakan kriteria "keunggulan komparatif". Singapura mempunyai modal dan teknologi; Malaysia mempunyai pasar; dan Indonesia memiliki lahan dan tenaga kerja. Oleh karena itu mereka sepakat untuk saling menyampaikan keunggulannya dengan mengadakan kerjasama yang disebut "*Growth Triangle*" SIJORI (Segitiga Pertumbuhan Singapura – Johor – Riau). Sebenarnya hal ini bukan kerjasama tiga negara mengingat Johor adalah negeri bagian dari Malaysia, dan Riau maksudnya adalah Riau Kepulauan merupakan provinsi di bawah Republik Indonesia. Namun apapun istilah yang dipakai, yang penting esensinya adalah ingin memakmurkan kawasan sekeliling Selat Malaka, dalam rangka menyambut pertumbuhan ekonomi ASEAN.

Dari segi makro, konsep tersebut telah berhasil membawa sistem perekonomian Kepulauan Riau ke dalam sistem Kapitalisme global, walau di sana-sini masih ada kekurangannya. Dampak yang cukup menonjol dari penerapan kerjasama SIJORI tersebut adalah pesatnya perkembangan Pulau Batam sebagai kawasan industri dan pergudangan, juga pesatnya kawasan Bintan Utara sebagai kawasan industri dan pariwisata. Di Bintan Utara tepatnya di daerah Sebung Lagoi telah dibangun kawasan Pariwisata Terpadu dan hasilnya cukup spektakuler telah dapat mendatangkan wisatawan mancanegara melalui Bandar Udara Changi Singapura. Sementara pengelola kawasan tersebut adalah pengusaha dari Singapura dengan sistem kontrak selama tiga puluh tahun, dan kalau memungkinkan dapat diperpanjang lagi.

Paling kurang setelah dilaksanakan kerjasama SIJORI tersebut baik secara sosial, ekonomi, maupun budaya, ketiga belah pihak

saling merasa diuntungkan. Bersamaan dengan pengembangan kawasan SIJORI telah hadir beberapa grup kesenian baik dari Melayu maupun dari luar Melayu. Barangkali dapat dikatakan bahwa sejarah telah terulang, di mana perekonomian tumbuh secara baik, maka di situ pula kesenian tumbuh menyebar. Tidak ubahnya di kawasan wisata Lagoi, di situ telah berkembang grup-grup kesenian di desa wisata Teluk Pengudang, walaupun setelah dibiarkan kompetisi secara terbuka ternyata grup kesenian yang tetap berjalan hidup adalah Reog Ponorogo, Barongsai, Tari Bali, dan Jaipong dari Jawa Barat.

Tanjungpinang Sebagai Pusat Perdagangan dan Kota Wisata

Kota Tanjungpinang terletak di ujung teluk Bintan. Sebelah barat terdapat selat Riau yang dapat berhubungan langsung dengan Kota Batam. Antara Tanjungpinang – Batam dapat ditempuh dengan perjalanan *speed boad* selama 30 menit atau dengan *ferry* sekitar 1 jam. Jumlah penduduknya 137.356 jiwa, yang terdiri dari berbagai etnis. Ia adalah kota lama yang dibangun oleh Belanda setelah kalah menguasai Melaka. Walaupun pemerintah Hindia Belanda gagal membangun pelabuhan Bintan sebagai pelabuhan besar yang bisa mengakses ke penjuru dunia, namun infrastruktur teluk Bintan telah bermanfaat bagi pemerintah sekarang.

Dibandingkan dengan Singapura, sebenarnya Tanjungpinang lebih memiliki jalur strategis. Ia terletak di posisi silang yang menghubungkan pelayaran internasional timur dan barat, ia juga dapat menghubungkan jalur perdagangan dari laut Cina Selatan dengan Samudra Hindia. Hal ini mau tidak mau Tanjungpinang dapat menjadi aset berharga yang turut berperan dalam pertumbuhan perdagangan. Dari nilai total kegiatan ekonomi, lima tahun terakhir ini ternyata sektor perdagangan, hotel, dan restoran menduduki paling tinggi, yaitu 35,54%. Sektor perdagangan menjadi penting karena lahan Tanjungpinang, adalah mengandung bouksit, tidak bisa ditanami padi atau untuk tanah pertanian. Tingkat keasamannya

sangat tinggi sehingga hanya dapat ditanami jenis hortikultura atau tanaman keras.

Selama ini beras dan sayuran didatangkan dari Sumatra Barat, Sumatra Utara, dan Thailand. Kebutuhan pokok hampir semua didatangkan dari luar, termasuk dari negeri Cina. Tekstil dan pakaian masih dipasok dari pulau Jawa. Tampaknya infrastruktur perdagangan juga pertambangan yang sudah ada tinggal melanjutkan dari jaman Belanda. Di sekitar pulau Bintan terdapat bahan bouksit di daerah Kijang wilayah Bintan Timur, tambang timah di daerah Tanjung Batu dan Tanjung Balai Karimun, juga terdapat di pulau Singkep. Pasir granit hampir merata di wilayah perairan Kepulauan Riau. Dan Tanjungpinang adalah pusat komunikasi bagi dunia pertambangan tersebut.

Kini menghadapi masa pasca timah dan bouksit pemerintah Kota Tanjungpinang sudah ambil anjang-ancang kelak tahun 2020, akan menjadikan Tanjungpinang sebagai pusat dagang, jasa, industri, dan pariwisata. Dalam perdagangan bukan saja menjadi tempat transit, melainkan juga akan menjadikan pusat pengolahan supaya dapat membuka peluang lapangan kerja bagi penduduk setempat.

Kini di Tanjungpinang sudah terdapat 24 perusahaan dengan modal dalam negeri dan 9 perusahaan modal asing. Hampir setengahnya telah bergerak di bidang jasa perhotelan. Hal ini seiring dengan Tanjungpinang sebagai salah satu tujuan wisata di Riau Kepulauan. Selain itu pelabuhan Sri Bintan Pura sejak tahun 1989 ditetapkan menjadi pelabuhan bebas visa, hal inilah yang mempercepat Kota Tanjungpinang berkembang sebagai kota perdagangan. Dengan semaraknya perdagangan, seperti otomatis tampak seperti jamur di musim penghujan telah bermunculan kegiatan kesenian melalui berdirinya beberapa sanggar seni tari dan sanggar seni musik, juga muncul beberapa yayasan yang menangani

event organisation dalam kegiatan besar baik yang diselenggarakan oleh pemerintah Kabupaten maupun oleh pemerintah Kota.

Kepulauan Riau Sebagai “Kiblat” Kebudayaan Melayu

“Kiblat” adalah konsep yang diberikan oleh para informan di lapangan, selain juga digunakan oleh Barbara Watson Andaya (1983), Haji Buyong Adil (1981) dan Muhammad Yusoff Hashim (1992).

Di mana sesungguhnya pusat kebudayaan Melayu Riau? Begitu cairnya kebudayaan Melayu, sangat sulit untuk mengatakan batasan tentang “Melayu”. Kini banyak peninggalan situs-situs berupa makam lama, bangunan Masjid, Klenteng tua, namun semua itu masih merupakan “saksi bisu”. Dikarenakan sebagian besar masih merupakan cerita rakyat dan sejarah lisan yang diwariskan secara turun temurun. Walaupun terdapat komunitas keturunan Bugis yang mengukir sejarah melalui karya sastra dan bahasa, namun dari karya itu belum semua dapat memperjelas pemahaman tentang kebudayaan Melayu. Karena banyaknya jenis etnis yang tinggal di kawasan Kepulauan Riau, sering terjadi polemik antar mereka mengenai asalmula siapa yang mengembangkan kebudayaan Melayu. Hanya mereka seperti sepakat tidak memperdebatkan secara panjang lebar, terutama peran etnis Tionghoa dalam pengembangan kebudayaan Melayu.

Sejarah Melayu kontemporer lebih memperlihatkan paradigma bahwa kawasan Melayu adalah terbuka, banyak dihuni oleh pendatang dari berbagai penjuru Nusantara, dan merupakan tempat transit dari mana saja. Dengan demikian kebudayaan Melayu berkembang bersamaan dengan perubahan sosial dan perkembangan masyarakat Bandar yang dikembangkan oleh orang-orang Eropa di Asia Tenggara. Yang paling kompeten memperhatikan Melayu sebagai identitas etnis sebenarnya adalah penduduk yang

tinggal di Semenanjung Melaka dan di Riau Kepulauan. Lalu dalam konteks tersebut di mana kebudayaan Melayu berkembang ?

Setelah Kerajaan Riau Johor jatuh, karena terjadi perebutan kekuasaan, maka ibukota kerajaan pindah ke Riau Lingga tepatnya di Ulu Sungai Daik. Sesudah itu mengalami pasang surut sesuai dengan kecakapan pemimpinnya. Pada masa itu mengingat kemenangan Riau Lingga dibantu oleh orang Bugis, maka terjadi pembagian kekuasaan, Sultan Besar dipegang oleh orang Melayu yang berkedudukan di Daik, dan Yamdipertuan Muda dipegang oleh keturunan Bugis dan berkedudukan di Pulau Penyengat (depan Kota Tanjungpinang). Sejak itu pulau Penyengat menjadi berkembang ramai dan di depannya dibangun rumah Belanda sekaligus untuk mengawasi aktivitas kerajaan yang berada di Penyengat.

Pada masa tersebut peradaban Melayu mulai tampak dengan munculnya karya-karya sastra, bahasa, agama, dan pemerintahan. Munculnya mitos tersebut, hingga kini wilayah ini menjadi sumber acuan bagi orang Melayu baik yang tinggal di Riau Kepulauan maupun di Semenanjung. Bukan itu saja, sesungguhnya mitos itu juga didukung oleh peradaban baru yang dibawa oleh Eropa ke kawasan ini melalui kemajuan pertambangan, perkebunan karet dan gambir, serta perdagangan lainnya.

Memang dahulu terdapat cerita yang mengatakan bahwa orang Melayu adalah suka berdagang. Dapat dibuktikan melalui banyaknya *taoke-taoke* tradisional yang menggambarkan kebesaran etos kerja mereka. *Taoke-taoke* inilah merupakan tokoh-tokoh adat yang sekaligus menjadi penggerak kebudayaan Melayu. Agaknya sulit dibuktikan, tetapi pada masa kejayaan teater Bangsawan di Penyengat atau Lingga, sesungguhnya sponsor utama pertunjukan adalah para *taoke* tersebut, sudah tentu termasuk *taoke* Cina dan Arab.

Sejarah kebudayaan Melayu Riau berkembang dengan mudah mengakomodasi kebudayaan yang dibawa oleh para pendatang

termasuk kebudayaan dari Eropa. Sekarang ini sudah menjadi *trade mark* bahwa kiblat kebudayaan Melayu adalah Riau Kepulauan. Bahkan orang Semenanjung sendiri mengakui adanya pernyataan tersebut, hal ini seiring dengan peninggalan yang masih bisu, yaitu makam raja-raja Melayu yang terletak di Pulau Penyengat, Pulau Bintan, dan Pulau Lingga dan masih dipercayai sebagai cikal bakal yang menurunkan para Sultan di Semenanjung Melayu pada saat ini. Jadi kekuatan Kota Tanjungpinang yang terletak di Pulau Bintan pada saat ini adalah masih kuatnya mitos sebagai kiblat kebudayaan melayu Riau, sehingga layaklah bila Walikota sekarang mencanangkan Tanjungpinang, selain kota perdagangan, jasa, dan industri, adalah kota pariwisata khususnya untuk wisata budaya. Tampaknya inilah yang akan laris dijual untuk konsumsi masyarakat Malaysia dan Singapura. Sejak dibukanya kerjasama SIJORI dan bebas visa, maka setiap minggu berduyun-duyun orang Malaysia dan Singapura telah mengunjungi Batam, Bintan, dan Penyengat. Kemudian terakhir biasanya bermalam di Kota Tanjungpinang, yaitu sebuah kota budaya dengan menggunakan logo payung emas dan semboyan “jujur bertutur, bijak bertindak”.

3. Etnogenesis Dalam Tradisi Lisan

Bagian ini akan menguraikan narasi asal mula terjadinya heterogenitas etnik di daerah penelitian. Di Kalimantan Selatan ada cerita tentang *Nan Sarunia* yang memperlihatkan hubungan antara orang Dayak dan Banjar, sedangkan di Kepulauan Riau ada *Bandar Anjang Luku*

3.1. *Nan Sarunai*; Heterogenitas Etnik Dalam Tradisi Lisan Masyarakat Kalimantan Selatan

Fridolin Ukur (1971: 86) dalam disertasinya untuk mendapatkan gelar theologi di Jakarta, menyebut nama *Nan Sarunai*

yang dari penelitiannya muncul dalam *nyanyian wadian* dan cerita tradisional. Menurut tradisi yang dilisankan itu Nan Sarunai adalah kerajaan orang Dayak Maanyan yang pernah mengalami jaman keemasan. Wilayah Nan Sarunai meliputi seluruh Barito Timur sampai ke Tanah Pasir. Kerajaan ini kemudian lenyap karena *usak Jawa*, berarti dihancurkan oleh Jawa. Bila dihubungkan dengan sejarah kerajaan Jawa, kerajaan terbesar yang pernah mencakup nusantara ini adalah Majapahit, dan daerah yang pernah dikuasai di Kalimantan adalah tempat kediaman orang Dayak Maanyan, yaitu Barito, Pasir dan Tabalong.

Wawancara dengan seorang informan, Djantera Kawi, menyebutkan bahwa Nan Sarunai adalah kerajaan Melayu tua. Raja kerajaan ini mempunyai lima orang anak yang setelah dewasa pergi mencari kehidupan masing-masing. Ada yang pergi ke arah utara dan menurunkan Dayak Iban, ada yang pergi ke Barat dan menurunkan Dayak Ngaju, ada yang ke timur menurunkan Dayak Abal dan ke Selatan menurunkan Dayak Awayan. Keempat anak Nan Sarunai yang pergi tersebar ke arah mata angin, bisa dihubungkan oleh seorang anak nan Sarunai yang berdiri di tengah keempat saudara-saudaranya, yaitu orang Banjar. Keturunan ke lima orang anak Nan Sarunai ini kemudian dikenal tinggal di daerah yang disebut *Banua Lima*, dan orang Banjar menjadi *Dangsanak* yaitu saudara tuanya orang Dayak.

Mitos tersebut di atas telah menceritakan hubungan antara orang Dayak dengan Banjar. Menariknya di sini, bahwa orang Banjar dianggap saudara tua orang Dayak. Hal ini berbeda apabila kita perhatikan sejarah orang Banjar (Lihat: II.1.) yang melihat bahwa orang Dayak lebih tua, dalam arti lebih dahulu ada di Kalimantan Selatan. Kemudian, baru orang Banjar lahir dari persatuan antara orang Melayu dengan orang Dayak.

3.2. Bandar Anjang Luku : Heterogenitas Etnik Dalam Tradisi Lisan Melayu

Provinsi Kepulauan Riau kaya akan khasanah budaya berupa cerita rakyat, legenda, dan mite. Hingga kini khasanah itu masih merupakan bagian cerita kehidupan masyarakatnya dan masih mendapatkan apresiasi dari generasi penerusnya. Salah satu cerita rakyat yang mereka ekspresikan adalah asal mula nama kampung, nama kota, nama gunung, nama teluk, atau nama sungai yang dianggap merupakan bagian dari peristiwa social. Kalau kita datang di suatu tempat, kita akan jumpa dengan seorang penutur yang dapat menceritakan nama tempat tersebut. Di antara cerita rakyat yang menarik yang ada hubungannya dengan realita kehidupan sehari – hari dan menceritakan heterogenitas etnik adalah *Bandar Anjang Luku*. yang pada akhirnya kita kenal sebagai Tanjungpinang: ibukota Provinsi Kepulauan Riau.

Bandar Anjang Luku terletak di pantai sebelah barat Pulau Bintan. Pada jaman dahulu kala menurut alkisah orang-orang tua, Bandar ini merupakan Bandar kecil, tempat persinggahan Laksamana Hang Tuah ketika berlayar dari Sungai Duyung kampung halamannya menuju ke Melaka atau sebaliknya. Dalam cerita digambarkan bahwa di sekitar Bandar kecil ini ditumbuhi banyak pohon pinang dan mengalir anak sungai Bintan yang airnya jernih tak pernah surut di musim kemarau (Wawancara dengan Pak Ali, juru kunci Makam Daeng Marewa dan Daeng Celak).

Setelah masa kejayaan Hang Tuah, Bandar ini berkembang sebagai tempat berkumpulnya para saudagar atau taoke Cina dan pedagang sukubangsa. Pada jaman sultan Ibrahim dari Melaka, Bandar Anjang Luku sebagai tempat untuk musyawarah para pedagang dari Jawa, Bugis, Melayu, India, dan Arab. Lama kelamaan beratus ratus kapal layar, baik besar maupun kecil, beraneka ragam ikut berlabuh di Bandar ini. Setiap hari suasananya riuh dan selalu

ramai. Lalu orang Melayu menyebutnya daerah ini menjadi Riau, artinya “ramai”.

Para pedagang dari berbagai penjuru tersebut, sering menginap dan mendirikan tenda-tenda atau kemah di tepi pantai. Mengingat ramainya Bandar Anjang Luku, Sultan Melaka bertitah, agar kawasan ini dikuasai karena merupakan daerah perniagaan. Apa yang dibicarakan para pedagang di kawasan ini disebut “Mufakat Anjang Luku”. Yaitu Suatu tekad bersama untuk menguasai perdagangan di perairan Selat Melaka dan Selat Riau, maksudnya selat yang memanjang dari Batam-Rempang-sampai Galang. Sultan memerintahkan agar kawasan ini dijaga keamanannya, karena pada saat itu orang-orang Eropa sudah berdatangan melalui selat ini dan mereka juga berniat merebut kawasan ini.

Seorang penutur lain, pernah bercerita bahwa menyalakan api unggun untuk menerangi kemah-kemah yang didirikan. Cahayanya tampak terang benderang sampai di seberang Kampung Cina Senggarang. Api unggun itu juga bermaksud untuk mengusir nyamuk yang saat itu masih merajalela. Seringkali api unggun itu bertahan dari malam ke malam sampai musyawarah para pedagang selesai. Para nelayan Cina dan Melayu yang sering melewati daerah itu bertanya-tanya, cahaya apa yang terang itu kepada sesama temannya. Mereka keheran-heranan dan bersaut-sautan antar temannya. “Oo, Pi-Pei nang” suara salah satu nelayan Cina. Apa kau tahu yang bersinar itu? tanya nelayan Melayu. Nelayan Cina menjawab “pi-pei nang”, artinya pantai pinang.

Nelayan Cina itu bertemu dengan nelayan Melayu yang lain, kemudian berdialog mengenai apa yang dilihatnya. Orang Cina menyebut “pi-pei nang” maksudnya api-api yang dinyalakan orang, sedangkan Orang Melayu itu menyebut “Pian Pi-nang” artinya pantai pinang. Nelayan Cina dan nelayan Melayu itu melanjutkan pembicaraannya sambil menoleh ke arah api yang mereka lewati. Nelayan Melayu berkomentar, di sana banyak pohon pinang, apakah

ada orang membakar pokok pinang di pian Anjang Luku ? Jawab nelayan Cina, tidak sahabat, “pi-peï nang”. Di situ bukan pokok pinang yang terbakar, melainkan api unggun orang ramai. Berita itu tersebar samapi ke seluruh para nelayan baik Cina maupun Melayu dan Bugis, terus mereka bersorak sorai, kalau begitu kita besok pagi beramai-ramai menjual ikan ke “pi-peï nang”.

Sejak tersebarnya berita itulah para nelayan Cina yang tinggal di Senggarang menyebut Bandar kecil itu “Pi-Pei Nang”. Artinya api-api orang. Dan nelayan Melayu menyebut “Piang Pinang”. Artinya Pantai pokok pinang. Karena terletak di sebuah tanjung, Bandar ini kemudian di sebut “Tanjung Pinang”. (BM. Syamsuddin, 1995).

Dari masa ke masa Kota Tanjungpinang berkembang menjadi Bandar besar, menjadi kota persinggahan para migran dari penjuru Nusantara. Letaknya yang sangat Startegi, dekat Selat Melaka yang bias menghubungkan Samudra Atlantik dan Samudra Pasifik, Laut Cina Selatan dan Lautan Hindia, sehingga daerah ini tepat di posisi silang yang sesungguhnya lebih strategis dari Singapura. Dari cerita rakyat di atas menunjukkan penduduknya sangat heterogin. Juga dalam perkembangannya sekarang ini menurut data BPS, penduduknya terdiri dari berbagai macam suku bangsa yang ada di Nusantara. Walau sebagian besar dikenal sebagai penduduk Melayu, namun perlu dicermati bahwa pengamatan lapangan yang didukung data BPS menunjukkan penduduknya sangat heterogin. Hal ini akan membawa pengaruh pula pada perkembangan kebudayaan yang menyebar di daerah Kepulauan Riau, amatlah heterogin, khususnya tampak melalui adat istiadat dan keseniannya.

4. Provinsi dan Diversitas Kebudayaan

Kedua provinsi yang dijadikan obyek penelitian ini mempunyai latar belakang berbeda, sehingga menimbulkan pula perbedaan dalam bentuk kebudayaan yang dijadikan konteks permasalahan.

Sifat asli-tidaknya kelompok etnik yang tinggal dalam wilayah geografis penelitian, mempunyai pengaruh dalam menentukan dijadikannya seni pertunjukan sebagai tanda budaya provinsi.

Di Kalimantan Selatan ada dua kelompok etnik yang mengklaim diri sebagai penduduk asli, yaitu orang Dayak dan orang Banjar. Tampaknya tidak ada perseteruan tentang kelompok etnik asli, karena keduanya merasa bersaudara. Secara sosiologis orang Dayak yang memeluk Islam mengidentifikasi dirinya sebagai orang Banjar atau orang Melayu. Beberapa studi memperlihatkan bahwa orang Banjar berasal dari kelompok orang Dayak tertentu. Selain itu, mitologi *Nan Sarunai* memperlihatkan bahwa kedua kelompok etnik ini masih bersaudara. Dalam hubungannya dengan seni pertunjukan yang bisa dijadikan tanda budaya provinsi, tampaknya ada pembagian yang jelas. Seni pertunjukan orang Dayak menjadi representasi identitas provinsi Kalimantan Selatan, khususnya apabila digelar di Taman Mini Indonesia Indah (Lihat: Laporan, 2003), sedangkan seni pertunjukan orang Banjar akan ditampilkan di Malaysia, Singapura, Brunai apabila hendak dihadapkan dengan “yang Lain”.

Di Kepulauan Riau persoalan penduduk berbeda dari daerah yang disebutkan terdahulu. Seperti telah diungkapkan sebelumnya, data statistik 2000 memperlihatkan adanya tiga nama “Melayu”, yaitu Melayu Riau, Melayu Banjar, dan Melayu (saja). Katagori Melayu Banjar, tampaknya adalah orang Melayu yang berafiliasi Banjar, Melayu Riau adalah orang Melayu yang afiliasinya pada daerah Riau Daratan, sedangkan orang Melayu (saja) diduga adalah orang Riau asli, tetapi apakah mereka orang Laut. Adalah pertanyaan yang tidak terjawab oleh BPS. Besarnya kelompok katagori orang Melayu, disebabkan karena keturunan orang Cina yang beragama Islam dimasukkan dalam katagori ini, seperti juga halnya orang Dayak yang beragama Islam masuk dalam katagori orang Banjar atau Melayu.

Kuatnya orang Melayu yang tampak dominan di Kepulauan Riau, membuat kemungkinan seni pertunjukan lebih homogen bila dibandingkan dengan Kalimantan Selatan. Di Kalimantan Selatan, migran Jawa masih membawa kebudayaannya melalui paguyuban dan undangan seni pertunjukan dari daerah asal. Hal itu lah yang menyebabkan perlunya dibedakan antara ruang privat dan ruang publik di daerah yang disebutkan belakangan ini. Di ruang publik, migran dan keturunannya biasanya mengaku sebagai orang Banjar, tetapi di ruang privat mereka tetap menjalankan kebudayaan etnik asalnya. Hal lain yang perlu diketahui, karena mereka yang dimakamkan di Pulau Penyengat, Bintan dan Pulau Lingga, adalah cikal-bakal sultan di Semenanjung Malaka.

Uraian singkat di atas memperlihatkan bahwa diversitas penduduk dapat dikembalikan pada kelompok etnik dominan yaitu orang Melayu. Perlu diingat bahwa orang Banjar juga dapat digolongkan ke dalam rumpun orang Melayu, karena ada konsep Melayu Banjar di Kepulauan Riau.

BAB III

SENI PERTUNJUKAN SEBAGAI EKSPRESI KEBUDAYAAN: DARI CITRA AKUSTIK SAMPAI PENANDA

Bab ini membicarakan seni pertunjukan mulai dari citra akustik sampai pada penandanya. Adapun seni musik yang akan dideskripsikan adalah Panting dan Gazal, Japin dan Zapin untuk seni tari dan Mamanda serta Mak Yong yang akan mewakili seni teater. Dalam laporan ini seni pertunjukan diperlakukan sebagai tanda yang dalam artian Roland Barthes tidak lain adalah ekspresi (baca: ekspresi kebudayaan). Dengan demikian, ia akan menjadi penanda yang sekaligus jug mempunyai petanda. Meskipun demikian, bab ini baru akan mendeskripsikan penandanya, dan belum mengkaji posisi seni pertunjukan sebagai petanda.

1. Seni Musik Sebagai Tanda Budaya: Panting dan Gazal

Sebelum peran musik yaitu Panting dan Gazal yang diandaikan sebagai tanda budaya itu dibicarakan, ada baiknya kalau diingat kembali bahwa penelitian ini berangkat dari pemikiran Roland Barthes. Menurutnya, sesuatu dapat dianggap sebagai tanda karena terdiri dari dua unsur yaitu penanda yang merupakan citra akustik atau citra bunyi dan petanda yang merupakan makna atau realitas. Selain itu, perlu diingat bahwa bagi Barthes tanda itu juga berarti ekspresi. Dalam hal ini tidak lain adalah ekspresi seni musik orang Banjar dan orang Kepulauan Riau. Sebagai tanda budaya, Panting dan Gazal tidak bersifat ahistoris, karena itu di sini akan pula dibicarakan asal-usulnya, dan sifat khusus dari musik ini yaitu peran

kekuatan magis, serta dibicarakan pula wacana ke dua bentuk musik yang dijadikan obyek dalam penelitian ini. Dengan demikian di sini akan diperlihatkan bahwa citra bunyi Panting dapat menjadi tanda karena mempunyai penanda dan petandanya.

Di Kepulauan Riau seni musik yang ditemukan dalam penelitian ini adalah seni musik yang sudah menyebar di pulau-pulau, bukan saja di Kota Tanjungpinang. Namun setiap ada acara besar di Kota Tanjungpinang, grup-grup di pulau-pulau itu sering diundang untuk memeriahkan acara tersebut. Sebagian besar seni musik Melayu biasanya diiringi vokal dan sering lagu-lagu rakyat muncul secara spontanitas. Musik dengan nyanyian lagu-lagu tidak diajarkan secara khusus, pelakunya menerima warisan secara turun-temurun. Generasi muda sebenarnya secara formal menerima warisan itu dari upacara perkawinan, khitanan, atau di waktu kelahiran. Sifatnya merupakan lagu daerah, walau sering didendangkan tanpa alat musik. Walau musik dan lagu, isinya tetap mirip berbalas pantun, bait-baitnya sangat jelas serta mengandung awalan dan akhiran. Beberapa musik dan lagu tersebut dapat dijumpai dalam grup, seperti : Dondang Sayang, Joget Dangkung, Gazaal, Rebana, Burdah, dan Kompang. Juga dalam grup musik untuk mengiringi teater Mak Yong, Mendu, atau Wayang Bangsawan. Kecuali Rebana, Burdah, dan Kompang, alat musik Melayu hampir semua menggunakan biola dan gong. Kini semua musik Melayu telah menggunakan akordion dan biola, entah di televisi atau acara resmi Pemda.

Lagu-lagu lama yang anonim, selalu menjadi pujaan masyarakat bahkan sekarang Bupati Kepri sendiri telah mengeluarkan hasil rekaman berupa CD dan VCD, mirip revitalisasi lagu-lagu lama agar tak hilang. Misalnya, Sri Mersing, Siti Payung, Tanjung Katung, Pasir Panjang, Ma' Inang, Serampang Laut, Damak Sayang, Makan Sirih, Sri Bentan, Gunung Banang, Pulau Pinang, dan lain-lain.

1.1. Asal-Usul Panting dan Gazal; Tanda Budaya Yang Historis

Suatu penciptaan (baca: penciptaan seni) tidak mungkin tumbuh demikian saja dari kepala senimannya, entah itu para penata dan pencipta seni secara pribadi maupun kelompok etnikny. Hal itu lah yang menyebabkan pentingnya membicarakan asal-usul musik dan alatnya, yaitu Panting dan Gazal.

• Asal-Usul Panting: Dari *Pemantingan Tunggal* Sampai Orkestra

Citra bunyi Panting berasal dari bahasa Banjar *mamanting* atau *dipanting* yang dalam bahasa Indonesia berarti dipetik, karena alat musik ini dibunyikan dengan cara dipetik tali snarnya. Pada mulanya orang tidak mengenal musik Panting yang berupa orkestra seperti sekarang ini, tetapi hanya alat musik saja. Meminjam istilah Masinambouw, seperti dijelaskan sebelumnya, maka citra bunyi Panting pada awalnya merupakan penanda yang dalam hal ini berbentuk *alat* musik.

Asal-usul Panting dapat dilihat dari dua hal yaitu kemiripan Penanda dan Narasi. Kemiripan penanda memperlihatkan dua asal Panting. Pertama, pendapat bahwa panting asalnya adalah milik orang Dayak yang tinggal di daerah pegunungan. Anggapan ini didasarkan pada penelitian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan yang dipimpin oleh Syarifuddin (1984/1985) dan diperkuat oleh peneliti lain, Syarifuddin R. (1985/1986:19).

Menurut penelitian mereka, salah satu tribe orang Dayak yaitu Dayak Dusun Deyah yang tinggal di pegunungan Meratus, kabupaten Tabalong, mempunyai alat musik yang disebut *kesyapi* yang bentuknya mirip dengan Panting. *Kesyapi* yang kemudian juga dikenal sebagai kecapi, tampak lebih ramping dan lebih panjang daripada

Panting yang kemudian dikenal di kabupaten Tapin. Cara membunyikan *Kesyapi* mirip dengan Panting, yaitu dengan cara dipetik. Bedanya, kalau Panting lebih digunakan sebagai alat hiburan, tetapi *Kesyapi* digunakan dalam upacara Buntang, yaitu mengiringi *Balian* menari.

Kedua, kemiripan penanda lain yang mirip dengan Panting adalah alat musik Gambus yang dikenal di kabupaten Tapin. Dalam hal bentuk, Gambus tampak lebih gemuk daripada Panting. Kabupaten Tapin, tampaknya perlu mendapat perhatian khusus karena daerah ini dianggap bukan hanya tempat Panting itu berasal, tetapi juga banyak sanggar yang memiliki grup Panting, seperti Yang tertera dalam tabel berikut ini.



Tabel: 6
Jumlah Organisasi dan Jenis Kesenian Provinsi Kalimantan Selatan

Kod./Kabupaten	Musik										Tari										Teater					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6			
Kod.Banjär	3	-	3	-	2	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-			
Kabp.Banjär	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-			
Barito Kuala	5	14	8	5	1	-	2	1	3	4	-	3	2	2	7	2	6	2	1	4	4	-	-			
Tapin	5	11	6	1	1	-	2	1	-	-	5	13	-	-	4	1	3	1	5	2	1	2	2			
H.S.Selatan	7	12	1	1	1	-	1	1	-	-	11	-	-	-	-	-	4	1	6	8	-	-	-			
H.S.Tengah	6	19	3	1	1	1	1	6	-	-	4	5	-	-	5	-	3	-	1	3	1	-	-			
H.S.Utara	2	13	6	-	1	9	1	1	1	-	1	5	1	-	3	-	1	1	1	3	-	-	-			
Tabalong	-	-	1	-	-	-	1	1	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-			
Kota Baru	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	1			
Tanah Laut	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-			
Jumlah	33	71	28	7	7	11	8	11	5	6	39	15	3	2	19	1	2	19	6	16	20	2	2			

Sumber: Diolah dari Data Organisasi Kesenian Provinsi Kalimantan Selatan, Kanwil Diknas Provinsi Kalimantan Selatan, 2001

- Keterangan:
- | | | |
|-------------------|-----------------|-----------------------|
| Musik | Tari | Teater |
| 1. Hadrah | 1. Kuda Gepang | 1. Mamanda |
| 2. Rebana | 2. Kuda Lumping | 2. Kuda Gepang Carita |
| 3. Panting/Gambus | 3. Reog | 3. WaYang gong/orang |
| 4. Dangdut | 4. Japin | 4. WaYang Kulit |
| 5. Suling | 5. Sasingaan | 5. Teater Modern |
| 6. Madihin | 6. Bagandut | 6. Teater Lamut |
| 7. Karawitan | 7. Pencak Silat | |
| 8. Orkes Melayu | | |
| 9. Karaoke | | |
| 10. Keroncong | | |

Tabel tersebut di atas memperlihatkan bahwa Panting yang dimasukkan dalam satu katagori dengan Gambus¹, menurut data tahun 2001, di kabupaten Tapin mempunyai organisasi yang terbanyak dibandingkan dengan kabupaten lain. Kondisi ini berbeda dengan kondisi tahun 1996/1997 yang memperlihatkan bahwa di Kodya Banjarmasin ada 14 grup Japin, di kabupaten Banjar ada 3 grup, kabupaten Tanah Laut memiliki 2 grup Panting, Hulu Sungai Selatan mempunyai 4 grup, Hulu Sungai Twngah dan Kabupaten Tabalong masing-masing mempunyai sebuah grup Panting. Kalau kita perhatikan laporan Taman Budaya (anggaran 1996/1997), maka jelaslah bahwa Kodya Banjarmasin termasuk sebagai salah satu daerah yang memiliki grup musik Panting Yang terbanyak. Tetapi kondisi kini berbicara lain, karena di Kodya itu pada tahun 2001, seperti tercatat dalam tabel di atas, hanya ada 3 grup musik Panting. Berarti, di Kodya Banjarmasin grup musik Panting sedang turun pamornya, seperti juga halnya di Tabalong. Sedangkan di kabupaten Hulu Sungai Utara dan Hulu Sungai Selatan, grup Panting berkembang, meskipun kenaikannya tidak drastis. Kalau kita perhatikan tabel tersebut di atas, tampak bahwa Tapin adalah daerah di mana Panting itu digemari.

Angka yang ditunjuk dalam tabel tersebut di atas, pada tahun 2004 ini mungkin tidak berlaku lagi. Meskipun demikian, tabel ini masih dapat dianggap relevan dalam arti bisa menunjukkan secara "obyektif" keberadaan grup-grup seni, termasuk kabupaten Tapin Yang boleh dianggap sebagai pusat Panting. Hal ini dikuatkan oleh pendapat salah seorang informan, Sirajadul Huda yang pegawai Parsenibud, dalam wawancara tanggal 22 Mei 2002 yang mengatakan asal-mula Panting dari kabupaten Tapin.

¹ Ingat uraian sebelumnya bahwa Panting di Tapin sebenarnya adalah sama dengan Gambus

Panting (baca: alat) terbuat dari kayu bulat yang ditoreh bagian tengahnya sehingga membentuk lubang yang memanjang menyerupai ketimun yang dibelah dua. Bentuknya mirip gitar tetapi lebih ramping dan tampak menjadi lebih panjang. Bagian permukaannya ditutup dengan kulit binatang yang tipis, misalnya kulit ular sawah, kulit kambing, kulit biawak, kulit rusa, dan sebagainya, yang dikeringkan. Snarnya dibuat dari benang nylon.

Kepala Panting, yaitu bagian atas Panting itu dibentuk atau sekarang orang juga mengukirnya, dan Panting dinamakan sesuai dengan ukiran Kepala Panting. Orang mengenal beberapa macam nama Kepala Panting, seperti *Lalai Gajah*, bentuk ini dianggap tertua yang diciptakan oleh seorang *Datu* yaitu nenek moyang, yang bentuk mukanya mirip belalai gajah. Selain itu dikenal pula nama-nama lain seperti *Putri Kurung*, *Putri Manjanguk*, *Mayang Bungkus* yang disebut pula *Mayang Kurung*, *Mayang Maurai* atau *Mayang Marakai*, *Sari Dewi* dan *Si Runtuh Palatar*. Nama yang diberikan pada Kepala Panting, mengandung makna tertentu. Misalnya kepala Panting Yang bernama *Si Runtuh Palatar*, Nama ini muncul dari peristiwa saat pagelaran Panting. Begitu banyaknya penonton pada saat pagelaran Panting, sehingga *palatar*, bagian depan rumah, runtuh karena tidak kuat menahan para penonton yang banyak berdiri di sana. Sementara itu *Mayang Marakai*, hampir tidak pernah lagi digunakan dalam pagelaran, karena orang percaya apabila alat ini dimainkan, menyebabkan perkumpulan atau organisasi musik ini akan *marakai* (bahasa Banjar untuk pecah). Jadi, mereka takut kalau terjadi perpecahan di antara para pemainnya. Meskipun demikian, Panting Mayang Marakai ini sangat sesuai untuk dimainkan perorangan, untuk meruntuhkan hati (entah siapa yang ingin diruntuhkan hatinya oleh pemain Panting ini).

Kalau laporan tentang Panting tersebut di atas didasarkan pada kemiripan penanda, maka narasi asal-usul Panting akan diuraikan berikut ini. Penelitian lapangan menunjukkan ada dua versi

asal-usul Panting. Versi pertama menceritakan bahwa Panting berasal dari kabupaten Tapin, sedangkan versi kedua memperlihatkan bahwa Panting tidak berasal dari kabupaten Tapin maupun pegunungan Meratus. Darimana ia berasal dapat diketahui dari uraian berikut ini.

Narasi Asal-Mula Panting

Pertama, versi ini diceritakan oleh seseorang seni yang pernah menjabat sebagai ketua Taman Budaya yang kedua. Menurut informan ini, Panting berasal dari Tapin, yang dibawa oleh pedagang kelapa sampai Banjarmasin. Informan yang gemar melakukan perjalanan ke daerah-daerah pedalaman, menuturkan bahwa suatu kali ia berkunjung ke Harakit di kabupaten Tapin. Daerah ini dihuni oleh orang Dayak Bukit. Informan melihat seseorang memainkan kecapi (Kecapi Dayak Bukit) yang menggunakan nada pentatonis dan bukannya slendro. Alat musik ini dibawanya kembali ke Banjarmasin. Di lain kesempatan di daerah Kuin Selatan, Banjarmasin, ia melihat seseorang memainkan gambus dengan bentuk kecil, yang disebut Gambus Biuku (kura-kura). Di kabupaten Tapin, gambus seperti ini disebut Panting. Dari hasil ngobrolnya dengan pemain Gambus atau Panting itu, ternyata para pemain Gambus Biuku juga berasal dari Tapin. Mereka berdagang kelapa dan beras di pasar terapung, Kuin, Banjarmasin. Gambus dibawanya untuk menghibur diri selama dalam perjalanan menuju pasar. Sambil bermain Panting ia juga melantunkan lagu-lagu. Berangkat dari peristiwa ini informan beranggapan bahwa Panting yang menurutnya sama dengan Gambus, berasal dari kabupaten Tapin.

Kedua, seorang informan dari desa Barikin² di kabupaten Hulu Sungai Tengah, mengklaim bahwa Panting berasal dari daerahnya. Menurut informasinya, orang mengenal musik Panting karena jasa Tuan Guru H. Masyukro yang makamnya ada di Barabai (i.b. kabupaten Hulu Sungai Tengah). Panting dibawanya dari Malaka, karena di perantauan ia memang bekerja di perkebunan karet Batu Pahat. Ketika perkebunan karet di daerah Hulu Sungai yang juga kampung halamannya itu berkembang, Tuan Guru kembali ke kampung, dan membuka perkebunan karet di sana. Ternyata, di samping bibit karet, ia juga membawa alat musik Panting yang saat itu digunakannya untuk keperluan berzikir.

Versi terakhir asal-mula Panting memperlihatkan hubungan alat itu dengan Islam. Diduga penyamaan Panting dengan Gambus juga merupakan salah satu usaha untuk memasukkan Panting sebagai tanda budaya yang tidak lepas dari Islam.

Dari Pemantingan Tunggal Sampai Orkestra

Pada masa sebelum penjajahan Belanda, seperti diuraikan sebelumnya, alat sejenis Panting yaitu Kesyapi ditemukan di pegunungan Meratus pada orang-orang Dayak. Pada masa ini, Panting hanya dikenal sebagai alat musik yang dimainkan sendiri, seorang *pemantingan* didampingi oleh seorang *panyanyian* yaitu penyanyi dan mereka duduk berdampingan. Kemudian, para penyanyi ini juga menggerakkan tubuh mereka dalam gerakan-gerakan tari yang disebut *bagandutan*.

² Barikin dikenal sebagai desa seni, karena di sini tinggal seniman Yang sejak turun temurun berasal dari daerah ini.

Pada masa penjajahan Belanda, Panting (baca:alat musik) berkembang hingga masyarakat Tapin mengenal musik (orquestra) Panting. Musik ini digunakan untuk mengiringi tari Japin dengan penonton yang duduk di sekeliling pagelaran Yang diselenggarakan dalam suatu arena. Musik Panting yang alat musik utamanya adalah Panting, diiringi oleh Gendang yang dalam bahasa Banjar disebut *Babun*, Gong atau *Agung* dan Rebab, yang dipadu dengan suling, mengiringi Japin. Menurut para informan, pada masa ini Panting (baca:orkes) dan Japin banyak digemari oleh masyarakat pedesaan. Di daerah Tapin khususnya, *panyanyian* dan *pagandutan* dan *panjapinan* berkembang dengan marak.

Pada masa penjajahan Jepang, musik Panting yang dimainkan bersama dengan Japin, masih cukup populer, dan banyak digelar untuk merayakan panen yang sering dihubungkan dengan pesta pernikahan. Hal ini terjadi sampai awal tahun 1960-an, di mana Panting tidak dipisahkan dari Japin.

Sekitar tahun 1968, musik Panting mulai kurang digemari oleh masyarakat yang tinggal di kota dan di sekitar perkotaan. Hal ini diduga karena masuknya orkes, sandiwara, radio dan film. Meskipun demikian, meskipun di pedesaan orang tetap menyenangi Panting dan Japin³.

Perkembangan Panting dari alat musik tunggal menjadi penanda yang berbentuk orkestra, menimbulkan wacana tentang tokoh yang berhasil mengangkat Panting ke ruang publik. Penelitian di lapangan menemukan dua versi tokoh yang mengklaim sebagai orang yang membuat Panting menjadi orkes atau musik Panting.

³ Hal ini tampak saat tim survey Koleksi Proyek Pengembangan Permuseuman di Kalimantan Selatan, mengunjungi desa Harakit (kabupaten Tapin), di mana orang Dayak Bukit itu tinggal, mereka disambut oleh musik Panting dan Japin.

Versi pertama dikisahkan oleh seorang bekas ketua Taman Budaya yang pada tahun 1974 pergi ke desa Pandahan, kabupaten Tapin, dan melihat orang bermain Panting disertai dengan Biola. Pengamatannya tentang Panting (baca:alat musik) yang dimainkan bersama dengan Biola, memberi inspirasi untuk mendirikan Orkes Panting. Pak Be Es, informan yang pada waktu itu menjadi ketua Taman Budaya Provinsi Kalimantan Selatan, mengusulkan idenya ini pada Dinas Kebudayaan. Ide ini disambut oleh Dinas Kebudayaan, Orkes Panting didirikan dengan membuat tambahan bentuk Pantingnya. Jadi, tidak memasukkan gendang, rebab dan biola saja, seperti pada masa penjajahan Belanda, tetapi membuat bentuk Panting baru.

Sebenarnya ada versi lain yang mengklaim membuat orkes Panting, yaitu seorang seniman serba bisa dari desa Barikin, kabupaten Hulu Sungai Tengah. Kakeknya adalah dalang wayang kulit yang juga mempunyai grup Wayang Gong dan Kuda Gepang. Menurut keterangannya Panting baru dikenal sekitar tahun 1980-an, saat ia sedang melakukan percobaan untuk mencari bentuk suatu musik baru. Idenya timbul dari menonton televisi yang menggelar acara kebudayaan Sunda. Di sana ada pertunjukan musik Degung dan Jaipongan. Pertunjukan itu menggunakan alat musik kecapi. Setelah itu seniman tersebut berpikir bahwa pertunjukan semacam itu dapat dibuat di Barikin. Ia ingat akan Gandut dan Japin. Dengan ide ini dibuatnya musik Panting, dengan peralatan musik pengiringnya, Biola, Suling, Kendang, Terbang, Keprak, Gong besar dan kecil. Tokoh ini membuat empat bentuk Panting dengan irama yang berbeda, yaitu pembawa, pengiring, peningkah (Panting dengan guratan) dan penggulung yang mirip dengan celo. Alat musik Panting itu kemudian diberinya listrik, menjadi alat musik listrik.

Seniman Barikin tersebut mengakui peran Be Es yang ketua Taman Budaya (pada waktu itu) yang mempopulerkan Panting. Bachtiar Sanderta sering datang ke Barikin dan menonton orkes

Panting dari grup milik Sarbaini. Selanjutnya informan ini mengatakan bahwa Bachtiar Sanderta tertarik pada musik Pantingnya, dan pada tahun 1982 grupnya diminta mengadakan pertunjukan di Taman Budaya, Banjarmasin.

*** Asal-Usul Gazal: Dari Syair Persia Sampai Musik Melayu**

Pada tanggal 28 Juli, malam hari, saat dilaksanakan pesta ucapan selamat datang oleh Walikota Tanjungpinang di sebuah hotel di pinggir laut, saat pembukaan *Revitalisasi Budaya Melayu*, mengalun musik yang “berbau” timur tengah dari arah panggung. Sambil mencicipi hidangan yang ala Melayu, beberapa orang berbisik, bertanya; “Musik dari mana?” Mungkin mereka mengira bahwa musik itu jenis gambus, padahal bukan. Ia adalah musik Gazal. Beberapa alat yang dimainkannya adalah: Harmonium (semacam Akordeon, tapi ditarik-ulurnya sambil duduk), Gambus, Gitar, *Tabla*, Do (gendang), Biola, dan Marakas.

Semula Gazal itu sebutan untuk bentuk puisi yang berasal dari Persia. Itulah sebabnya syair dalam lagu-lagu Gazal memperlihatkan suatu susunan huruf atau kalimat yang puitis dan beraturan. Ketika ia ditimpali dengan musik yang ritmis, maka syair itu menjadi lantunan lagu yang begitu indah di dengar. Sungguh sayang, sekarang banyak orang Melayu yang tidak menguasai lagu-lagu Gazal. Padahal, selain keindahannya yang mampu membuat orang terkesima, secara jumlah lagu Gazal itu berjumlah ratusan, dan rata-rata anonim. Beberapa lagu yang sampai kini masih sering terdengar, di antaranya adalah “Sayang Musalmah”, “Sri Mahkota”, dan “Raja Dialang”. Menurut Azmi Mahmud, salah seorang penggerak grup musik Gazal dari Pulau Penyengat Tanjungpinang, tema-tema lagu Gazal begitu jelas menggambarkan jiwa-jiwa orang Melayu yang Islami dan penuh kelembutan.

Belum ada upaya untuk melakukan pendokumentasian lagu-lagu Gazal, baik yang dilakukan pemerintah maupun swasta. Pemerintah Tanjungpinang memang telah melakukan upaya penelusuran nilai-nilai sejarah Melayu. Jika lagu-lagu Gazal yang banyak itu tidak segera diupayakan untuk didokumentasikan, mungkin lima belas atau dua puluh tahun kemudian, syair-syair lagu itu yang konon mengandung nilai-nilai yang patut dijadikan sebagai pedoman hidup, terutama bagi masyarakat Melayu, mungkin hanya akan tinggal dongengan belaka.

Seorang penyanyi Gazal, Raja Chadidjah, Ibu Azmi, menyebutkan alasan mengapa orang-orang tidak begitu banyak bisa menyanyikan Gazal. "Sebetulnya orang Melayu umumnya menyukai lagu dan musik Gazal, tetapi karena sulit menyanyikannya, banyak yang malas untuk mempelajarinya." Memang penyanyi Gazal butuh kepekaan musikal yang relatif tinggi. Ia harus pandai berimprovisasi. Walaupun lagu Gazal itu sudah jelas not dan akordnya, namun biasanya penyanyi melakukan improvisasi di antara melodi-melodi utamanya. Begitu pula saat memulai lagu, tak ada aba-aba yang jelas untuk memulai sebuah lagu, kecuali kepekaan penyanyilah untuk memulainya.

Gazal, yang dianggap sebagai seni musik tradisional Melayu, dari Timur Tengah masuk ke Kepulauan Riau konon melalui Johor. Senelum masuk ke Johor, Gazal terlebih dulu populer di Muar (Malaysia). Ketika sudah masuk ke Kepulauan Riau, ia tumbuh subur di Penyengat. Di pulau kecil itu semula begitu banyak grup Gazal, tetapi seiring dengan berlalunya waktu, kini hanya tinggal satu grup saja, yakni *Sri Gurindam Melayu Gazal Pulau Penyengat* pimpinan Azmi Mahmud. Gazal sebagai kesenian musik dan vokal ini pertamakali digunakan sebagai alat dakwah penyebaran agama Islam. Dalam perkembangannya kemudian, Gazal berfungsi sebagai hiburan. Gazal sering tampil pada acara khitanan, pernikahan,

memeriahkan hari-hari besar agama Islam, atau juga hari-hari besar nasional, seperti Hari Kemerdekaan Indonesia.

Musik Gazal sangat kental dengan warna Islamnya. Ia masih disukai oleh banyak orang, dan dianggap sebagai musik yang khas Melayu. Kini grup musik Gazal sudah jarang di Kepulauan Riau. Konon hanya ada dua grup musik Gazal, yakni (1) di Pulau Penyengat seperti telah disebutkan di atas, dan (2) di Pulau Karimun. Dari yang hanya dua grup itu, grup Gazal yang ada di Pulau Karimun para pemain musiknya sudah berusia tua, uzur, jadi sudah jarang pentas. Di Penyengat para pemain dan penyanyi musik Gazal usianya relatif muda. Jadi mereka masih begitu banyak kesempatan untuk bisa tampil di berbagai peristiwa.

Alasan grup musik Gazal jarang ada di Provinsi Kepulauan Riau walaupun masyarakat masih menggemarinya, karena memainkan Gazal cukup sulit bila dibandingkan dengan musik dangdut atau pop. Selain itu peralatannya Gazal juga tidak mudah didapat, seperti harmonium tidak bisa diperoleh di Kepulauan Riau, dan harus diimport dari Singapura.

Sri Gurindam Melayu Gazal Pulau Penyengat

Seorang anak muda yang memimpin musik Gazal adalah Azmi Mahmud. Ia belajar secara otodidak, melihat orangtuanya berlatih musik Gazal. Ia sudah bermain Gazal sejak berumur 10 tahun. Saat itu grup Gazal ayahnya baru terbentuk, sekitar 2 tahunan. Setiap latihan ia melihatnya. Akhirnya, karena sering melihat Azmi menjadi tertarik untuk ikut bermain di dalamnya. Alat yang pertama kali dimainkannya adalah Tabla. Kemahiran bermain Tabla diawali dengan mencoba, dan ternyata bisa. Orang-orang yang melihatnya pada saat itu kaget, termasuk orangtuanya, karena mereka tahu

bahwa dirinya tak pernah latihan sebelumnya. Semenjak itu orangtuanya mengajak ikut bermain, menyelang anggota yang tidak bisa hadir pada saat ada tawaran untuk berpentas. "Saya ingat betul ketika saya pertama kali ikut main di Grup Gazal pimpinan ayah saya", akunya. "Pada saat itu saya disuruh mengganti orang yang tidak bisa ikut pentas, karena ia harus bekerja sebagai pesuruh sekolah. Orangtua saya memutuskan bahwa penggantinya saya, karena tidak ada orang lain lagi. Hingga saat inilah saya main".Sekarang ia tidak hanya bermain Tabla, tapi juga Biola, Gitar, dan Harmonium.

Keluarga Mahmud boleh dikatakan sebagai keluarga seniman. Ibu, Bapak, anak-anaknya terlibat dalam kesenian. Sebelum terjun menekuni Gazal Pak Mahmud adalah pemimpin sebuah kelompok band, dan Chadidjah, isterinya, sebagai penyanyi. Keterlibatan dengan Gazal diawali oleh tawaran Pak Murwanto, Bupati Tanjungpinang saat itu, untuk memainkan seni tradisi Melayu, dengan diberi peralatan. Pak Mahmud menyanggupinya; karena isterinya berasal dari keluarga seniman Melayu juga, maka ketika harus menyanyikan Gazal, ia sudah tidak mengalami kesulitan yang berarti, tinggal memoles di sana-sini saja.

Setelah Pak Mahmud sudah tidak sanggup memimpin grup gazal lagi karena sakit, dan lalu meninggal dunia pada tahun 2003, hanya dia dan anak lelakinya saja, Azmi, yang meneruskannya. Kata Ibu Chadidjah dulu sulit mencari penyanyi gazal perempuan. Anaknya yang perempuan dulu pernah ikut menyanyi gazal, tapi setelah menjadi seorang isteri polisi, hidupnya diserahkan untuk melayani suaminya tersebut. Ia mengatakan bahwa untuk melakukan kaderisasi sulit. Banyak penyanyi di pulau Penyengat, tapi umumnya penyanyi dangdut atau pop tahun 60-an. Ketika mereka disuruh menyanyi gazal, mereka tidak bisa. Gazal memiliki cengkok yang khas, yang sulit untuk diikuti. Sebetulnya Ibu Chadidjah ingin melakukan kaderisasi penyanyi Gazal dari anak SD, tapi umumnya ibu anak-

anak yang akan diajari menyanyi Gazal melarangnya, karena dianggap mengganggu sekolah. Sekarang ada beberapa remaja perempuan yang belajar menyanyi Gazal, dan bisa. Kini Gazal pimpinan Azmi bisa pentas dengan personil yang umumnya berusia relatif muda.

Azmi adalah satu-satunya anak pak Mahmud yang mengikuti jejak ayahnya. Menurut ibu Chadidjah anak tersebut memiliki bakat seni yang luar biasa. Ia bisa memainkan berbagai alat. Pada waktu kecil anak itu tertimpa buah kelapa, dan pingsan selama enam hari. Saat sadar ibunya sedang melahirkan adik Azmi. Mungkin karena peristiwa itu, demikian ibu Chadidjah menuturkan, anaknya jadi pintar.

Sekarang Azmi telah menjadi pemimpin grup Gazal yang bernama *Sri Gurindam Melayu Gazal Pulau Penyengat*, menggantikan ayahnya yang sakit. Ia bersama ibunya, Raja Chadijah, serta dua orang adiknya berusaha untuk menegakkan eksistensi grup tersebut. "Dulu di Penyengat ini banyak grup Gazal", katanya Azmi. "Sekarang tinggal satu, ya grup kami itu. Bahkan saya berani mengatakan bahwa grup Gazal kami, merupakan satu-satunya grup yang ada di Kepulauan Riau. Memang di Tanjungbalai Karimun ada satu, tapi sudah jarang pentas, dan pemainnya sudah tua-tua".

Kondisi ini cukup membuat Azmi prihatin dan khawatir. Ia menyadari bahwa jika tidak ada kaderisasi, mungkin saja Gazal warisan nenek moyang itu, akan hilang dari Kepulauan Riau. Oleh karena itu, Azmi berusaha untuk mengajak anak-anak muda yang ada di Pulau Penyengat berlatih Gazal. Hanya beberapa orang saja yang tertarik, meskipun demikian, Azmi tampak terlihat bangga dengan grup Gazal yang dipimpinnya.

Ketidak tertarikan anak-anak muda Pulau Penyengat pada Gazal, tentu memiliki banyak sebab. Misalnya, bahwa Gazal

dianggap sebagai musik orangtua, sudah kuno, tidak lagi dapat mewakili semangat zaman yang terus berubah. Menurut Azmi, hal itu juga disebabkan oleh tingkat kesulitan memainkan Gazal. Katanya, lagu-lagu Gazal itu sulit dinyanyikan oleh orang yang tak terbiasa menyanyikannya, karena ia memiliki cengkok yang khas. Selain itu, musik Gazal memiliki tempo yang cepat. Penyanyi tidak menunggu pengantar lagu (introduksi) selesai, ia masuk sesuai *feeling*. Kepekaan semacam itu tidak tumbuh secara tiba-tiba, tapi harus melalui proses latihan yang panjang. Demikian pula dengan pukulan Tabla Gazal, tak ada patokan-patokan teknis yang bisa dilatihkan, karena pukulannya bersifat improvisatoris. “Jika seseorang ingin belajar pukulan Tabla Gazal, orang tersebut harus tekun berlatih dalam waktu yang relatif lama, karena kalau hanya sambil lalu saja, kepekaan musikalnya sulit sekali untuk terasah”, ujar Azmi menerangkan.

Azmi bercerita bahwa ia pernah mengelana ke Jakarta untuk bermain musik, dan bergabung dengan Grup Musik Melayu Sri Bintang. Penghasilannya cukup besar, yakni sekitar satu juta rupiah (sebelum krisis moneter melanda Indonesia), tetapi kemudian kelompok musiknya bubar. Ia kembali ke Tanjungpinang, dan meneruskan kembali bermain Gazal.

Ketekunan dan semangat Azmi yang demikian besar, akhirnya membuahkan hasil. Grup Gazal pimpinannya selalu tampil setiap Minggu, minimal sebulan lima kali. Selalu saja ada orang yang mengundangnya untuk tampil dalam acara khitanan, pernikahan, resepsi, perpisahan pejabat, atau juga di hotel-hotel sebagai sajian bagi turis. Grup Gazal pimpinan Azmi dibayar minimal 1 juta rupiah untuk di dalam kota, dan di luar kota bisa sampai 6 juta rupiah. Kini bisa memiliki rumah dan menghidupi keluarga dengan bermain Gazal dan musik. Ia telah betul-betul menggantungkan hidup dari kegiatan itu.

Azmi tidak melulu bermain di grup Gazalnya, ia juga diajak turut bergabung dengan Sanggam. Pertama kali ikut dengan Sanggam, karena diajak oleh pimpinanya, Hoosnizar Hood. Ajakan itu lalu diterimanya, karena menurut Azmi, jika dia hanya di Gazal, lingkungan pergaulannya menjadi sempit. Keterlibatannya di Sanggam dirasakannya sebagai hal yang sangat berharga, karena ia merasa banyak menimba pengalaman dari kawan-kawannya di sana. Azmi sudah lima tahun bergabung dengan Sanggam, dan aktif bermain Gazal telah 18 tahun lebih. Di Sanggam ia bertindak sebagai pemain biola, rebana dan akordeon, untuk memberi kekuatan warna etnik pada musik pengiring tarian.

Selain di Sanggam, Azmi juga sering membantu grup-grup musik lainnya untuk pentas. Orang-orang sering memintanya untuk main di grupnya. Kegiatan Azmi dengan musik, baik di grup Gazalnya maupun grup milik orang lain, tidak pernah lepas dari warna Melayu. Bukan berarti ia tidak tertarik pada jenis musik lain, seperti dangdut atau pop, yang begitu digemari oleh anak-anak muda sebayanya di Tanjungpinang umumnya dan Pulau Penyengat khususnya. Pulau Penyengat dulu pernah menjadi salah satu pusat kebudayaan Melayu. Sisa-sisanya masih terlihat hingga kini, tetapi bersama berlalunya waktu, lambat laun orang-orang Penyengat nyaris melupakan keseniannya. Oleh karena itu, Azmi bertekad untuk tetap berada di jalur tradisi, baik yang asli maupun kreasi.

Menurut Azmi, keinginan untuk membangun kembali budaya Melayu, tampaknya dimiliki pula oleh pemerintah setempat. Dulu ide mendirikan grup Gazal yang sekarang dipimpinnya, dicetuskan oleh Bupati Kepulauan Riau. Setelah berdiri dan diberi bantuan berupa peralatan, kemudian diserahkan ke Raja Daud, kakek Azmi. Saat kakeknya telah tua, grup itu diserahkan ke bapaknya, Mahmud Hasan. "Sekarang bapak saya telah tiada, oleh karena itu kini sayalah yang bertanggungjawab terhadap runtuh atau berdirinya grup Gazal ini", ujar Azmi.

Dalam pandangan Azmi grup *Gazal* pimpinannya layak mendapat bantuan pemerintah kota, karena selain eksistensinya jelas, berdiri sudah lama, dan telah sering dimanfaatkan baik oleh masyarakat maupun oleh pemerintah, juga karena grup tersebut bertahan menekuni musik tradisi Melayu yang masih “asli”. “Bukankah pemerintah sedang mengembangkan pariwisata melalui budaya? *Gazal* cocok untuk itu, karena mencerminkan adat Melayu”, katanya.

Alasan itu pulalah yang menyebabkan ia berpendapat bahwa *Gazal* merupakan salah satu seni tradisi yang paling pantas diangkat sebagai identitas provinsi. Namun selain itu, ia pun menyebut *Zapin* sebagai tari yang bisa diangkat untuk itu. “Tari *Zapin* telah hidup lama di Melayu”, ungkapnya. “Identitas provinsi semestinya memang tradisi yang belum berubah, sebab ia mencerminkan sifat asli dari orang Melayu. Bisa pula seni-seni kontemporer, tapi menurut saya, harus seni kontemporer Yang bertitik-tolak dari tradisi”.

Gazal Azmi Tanpa Saingan

Musik *Gazal*, meskipun tidak sepopuler *Zapin*, namun *Gazal* masih tetap menjadi hiburan Yang masih digemari oleh masyarakat Melayu di Kepulauan Riau. Dalam khitanan, pernikahan, ataupun acara-acara resmi Yang diselenggarakan pemerintah, *Gazal* masih menjadi alternatif untuk disuguhkan kepada para tamu undangan Yang datang.

Banyaknya kesempatan untuk tampil, membuat grup musik *Gazal* pimpinan Azmi, *Sri Gurindam Melayu Gazal Pulau Penyengat*, tidak terlalu tergantung pada order peristiwa yang diselenggarakan pemerintah; justru kesempatan tampil lebih banyak karena untuk memenuhi permintaan masyarakat (swasta), baik secara pribadi

seperti untuk memeriahkan perkawinan atau khitanan, maupun secara kelembagaan seperti misalnya permintaan perusahaan swasta Yang berada di Tanjungpinang untuk menyambut tamunya Yang datang dari Jakarta.

Banyaknya pesanan untuk tampil, membuat Azmi sebagai seniman bisa hidup dari bermain musik, dan karena alasan itu pula Azmi mengajak kawan-kawan sebayanya, khususnya yang berada di Pulau Penyengat, untuk bergabung menjadi pemain Gazal, sebab menurut pertimbangannya secara material kegiatan itu tidak terlalu mengecewakan. Apalagi bila diingat bahwa grup Gazal pimpinannya merupakan grup Gazal satu-satunya yang masih aktif yang ada di Kepulauan Riau. Jadi, bisa dikatakan bahwa *Sri Gurindam Melayu Gazal Pulau Penyengat* tak memiliki saingan dalam kiprahnya sebagai grup musik Gazal. Betul bahwa di Pulau Karimun masih ada grup Gazal, tapi para pemainnya sudah tua-tua, dan akses ke Tanjungpinang sebagai ibukota provinsi relatif lebih jauh dibandingkan domisili grup Gazal Azmi yang relatif dekat dan secara administratif masih berada dalam wilayah Kota Tanjungpinang.

Begitulah, Azmi bersama kawan-kawannya, bisa tampil hampir seminggu dua kali di berbagai tempat. Mereka diundang di seantero Kepulauan Riau untuk tampil. Hanya saja mereka belum pernah dapat undangan bisa untuk pentas di luar negeri. Bila grup Zapin Pak Ilyas selalu dapat undangan atau permintaan dari Malaysia atau Brunai Darussalam, walaupun harus menanggung ongkos sendiri, kelompok Gazal Azmi belum pernah mengalaminya. Konon di negeri Johor Malaysia Gazal sangat populer, dan banyak grup di negeri tetangga tersebut. Jika Azmi hanya mementaskan musik Gazal seperti grup Gazal datuknya pada 25 tahun yang lalu, tentu orang Malaysia tak perlu mengundang grupnya, karena kelompok serupa itu banyak di negerinya.

1.2. Unsur Magis Pada Panting dan Tidak Pada Gazal

Unsur magis dalam seni musik tampaknya kuat terjadi di Kalimantan Selatan, tetapi tidak di Kepulauan Riau. Uraian berikut ini memperlihatkan bagaimana unsur magis itu digunakan dalam musik Panting Gazal.

* Kepercayaan Dalam Panting

Bagian dalam perut Panting sering diisi dengan benda-benda yang mempunyai kekuatan magis yang biasanya bertujuan untuk menarik penonton. Seperti misalnya kembang kenanga, atau benda yang dinamakan *tambang liring*, sedangkan benda yang dinamakan *sumbaga* itu dipasang dengan tujuan agar Panting berbunyi merdu, sama seperti apabila Panting itu *dirajah*⁴.

Komunitas Panting percaya akan adanya *Datu* atau *Datung*, yaitu yang menjaga Panting. Mereka akan datang bila dipanggil melalui upacara tertentu. Orang percaya bahwa *Datung* penjaga Panting atau yang tinggal di dalam tubuh Panting itu ada enam, yaitu Datung Lampai, Datung Bangkala, Datung Kalambai, Datung Kundai, Datung Ujung dan Datung Lampasari yang dipercaya berjenis kelamin perempuan.

Menurut kepercayaan, Datung Lampai Sari datang ke desa Pandahan dan kemudian menetap di desa Margasari, semuanya ada

⁴ Orang Banjar mempunyai kebiasaan *merajah*, meminta seorang Tuan Guru untuk memanterai sesuatu Yang dianggapnya penting. Misalnya seorang ibu Yang anaknya hendak menempuh ujian, maka ia pergi pada seorang Guru di Desa Dalam Pagar, Martapura untuk merajah pena anaknya (Laporan: PMB.-LIPI, 1997).

di kabupaten Tapin. Datung Ujung jatuh cinta pada adik Lampai Sari setelah ia menyanyi. Datung Ujung ingin mendatangi kekasihnya ke Barito, tetapi sungai dibendung dengan batu, sehingga jalan ke Barito terhalang di Pandahan. Orang percaya bahwa kisah Datung Ujung yang terhenti di Pandahan menyebabkan desa ini dikenal sebagai penghasil *panyanyian* atau penyanyi dan *Gandut* atau penari yang banyak dipanggil untuk mengisi seni pertunjukan di daerah-daerah sekitarnya.

Kisah cinta Datung Ujung dan adik Lampai Sari yang tidak kesampaian, tampaknya melegetimasi Pandahan, daerah yang dikenal sebagai tempat *Gandut* dan *Penyanyian* yaitu penari dan penyanyi perempuan. Kedua peran ini tidak lagi diminati oleh seniman-seniman perempuan di daerah Hulu Sungai, sehingga untuk eksistensi, suatu grup seni pertunjukan banyak mengambil gadis dari daerah ini.

Akan halnya Datung penjaga Panting, sebenarnya tidak semua Panting dijaga oleh para Datung atau salah satu Datung. Panting dalam bentuk modern yang menggunakan listrik, besar kemungkinannya tidak dijaga oleh para Datung. Seperti diketahui bahwa Panting banyak dibuat di daerah Hulu Sungai, sehingga persaingan untuk mendapatkan bunyi Panting yang paling baik, membuat orang mengaktifkan kekuatan supernatural para Datung ini.

2. Seni Tari Sebagai Tanda Budaya: Japin dan Zapin

Proyek Pembinaan Permuseuman Kalimantan Selatan (1995/1996) yang berada di bawah naungan Kanwil Pendidikan dan Kebudayaan (pada waktu itu), membuat empat klasifikasi seni tari di Kalimantan Selatan. Keempatnya yaitu seni tari tradisional, seni tari klasik, seni tari rakyat, dan tari kreasi baru. Kategorisasi seni tari

seperti yang dilakukan oleh Kanwil Pendidikan dan Kebudayaan itu dapat pula diberlakukan di Kepulauan Riau. Di daerah penelitian ini, baik Japin maupun Zapin termasuk dalam katagori seni tari rakyat yang juga dikreasikan oleh beberapa grup.

Kegiatan seni tari Melayu di Tanjungpinang cukup semarak, karena volume pementasan telah menjamin grup-grup untuk memiliki semangat berlatih. Di sana seni tari tetap mendapat prioritas untuk pentas dalam rangkaian kegiatan wisata. Memang selain tarian Melayu di sana juga terdapat seni tari yang lain, seperti tari Bali, Reog Ponorogo, Jaipong Sunda, dan Barongsai, tetapi pihak Dewan Kesenian berusaha memasukkan tarian Melayu agar ia suatu saat bisa hidup mandiri.

Kondisi seni tari di kedua daerah penelitian akan diuraikan satu persatu berikut ini.

2.1. Asal-Usul Japin dan Zapin

Japin yang dikenal di Kalimantan Selatan dan Zapin yang tumbuh di Kepulauan Riau, adalah jenis tari yang mirip dan tampaknya tumbuh subur di daerah-daerah yang dihuni oleh pemeluk Islam. Misalnya orang Betawi, mengenal Zapin yang juga disebut Zapin (Peta Budaya Betawi, 1986:127). Perbedaan memang tampak di sana-sini, karena Japin atau Zapin Betawi diiringi oleh orkes Gambus dan tiga buah gendang kecil.

*** Asal-Usul Japin: Tradisi dan Kreasi**

Seni tari tradisional adalah tari tradisi yang dilakukan secara turun temurun yang berfungsi untuk mengiringi suatu upacara. Di Kalimantan Selatan tari tradisional itu misalnya tari Balian, tari

Bakanjar, tari Babang sai, dan tari Gantor, yang semuanya milik kelompok etnik Dayak. Tari klasik muncul pada jaman kerajaan, tinggi mutunya dan mengandung aspek filosofis yang mendalam. Jenis tari ini biasanya ditarikan di depan raja, baik dalam upacara di kerajaan maupun mengisi acara-acara di kerajaan. Termasuk dalam jenis tari ini adalah Baksa Kembang, tari Topeng, dan Dadap Rahayu. Tari klasik biasanya diiringi oleh gamelan yang mirip dengan gamelan Jawa. Oleh sebab itu orang beranggapan bahwa tari klasik di Kalimantan Selatan dibawa oleh orang-orang Jawa pada waktu Majapahit masuk ke sana. Tari Rakyat muncul sebagai kreativitas spontan dari rakyat. Tari Japin yang juga disebut Japin termasuk dalam katagori tari rakyat ini.

Tidak mudah untuk mengetahui asal-usul Japin, karena tampaknya tarian ini muncul secara bersamaan di beberapa tempat. Orang bisa menemuinya di Kota Baru, yang merupakan daerah pantai, tetapi juga di Tapin yang termasuk daerah Hulu Sungai Selatan, bahkan ada informan yang menganggap Japin berasal dari Barabai di kabupaten Hulu Sungai Tengah. Bagaimana pun penggemar Japin dapat membedakan dua bentuk Japin, Japin Pesisir yang lembut dan Japin Hulu, ada pula yang menyebutnya Japin Gunung yang keras. Japin selalu diiringi oleh musik Panting. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa usia Japin tidak lebih tua dari Panting.

Kalau dilihat dari gerakannya, ada dua macam Japin seperti diuraikan di atas, maka dilihat dari sudut jenis keseniannya, di provinsi Kalimantan Selatan orang juga mengenal dua macam Japin, yaitu Japin tari dan Japin Cerita.

Japin Tari

Seperti yang telah dikatakan sebelumnya, Japin selalu diiringi oleh musik Panting. Penari Japin disebut *Panjapinan*. Japin ditarikan dalam grup oleh beberapa pasang penari yang semuanya terdiri dari laki-laki, hanya saja untuk pasangannya sebagian dari mereka mengenakan pakaian perempuan, sehingga kelihatan berpasangan. Keduanya biasanya turun bersama-sama sesuai dengan pasangan yang telah disiapkan. Dalam perkembangannya sekarang ada pula Japin yang ditarikan oleh perempuan saja, dan kelompok tari seperti ini dikenal dengan nama *Japin Banjar*.

Orang mengenal banyak jenis tari Japin Yang sebenarnya hanya variasi dari langkah-langkah tari Japin. Ciri tari Japin adalah langkahnya Yang disebut *sisit* dan telapak tangan menggenggam dengan ibu jari yang mencuat. Tidak sedikit penata tari yang mengkreasikan Japin, sehingga dikenal cukup banyak nama tari Japin. Seperti misalnya *Igel Japin* yang dikreasikan oleh Sirajul Huda pada tahun 2002, kemudian penata tari yang sama mengkreasikan *Japin Rantauan*. Kreasi baru ini disebut *Garapan*, seperti yang pernah terjadi pada tahun 1999 yaitu Festival Pagelaran Tari Japin Garapan.

Pada tahun 2001 atas kerjasama Taman Budaya dengan Parsenibud diselenggarakan di Banjarmasin Festival Karya Tari Daerah se Kalimantan Selatan. Ada 12 grup dari enam kabupaten yang turut dalam festival ini. Pemenang pertama akan dikirim ke Jakarta untuk turut seerta dalam Festival Tari Daerah Nasional di TMII. Pemenang kedua, jatuh pada tari Japin *Anak Durhaka* dari sanggar Primata, Banjarmasin, yang akan dikirim ke Festival Borneo untuk mewakili Kalimantan Selatan.

Japin Bakisah

Japin Bakisah, dalam bahasa Indonesia disebut *Japin Carita* baru dikenal di luar daerahnya sekitar tahun 1960-an saat salah seorang informan pergi ke Sungai Miai dan melihat *Japin* yang mirip dengan *Japin Anak Delapan* di Kota Baru. *Japin* ini disebut *Japin Anak Delapan*, karena pagelaran ini dimulai dengan tarian delapan orang anak raja. Di Banjarmasin *Japin Carita* diperkenalkan oleh Bachtiar Sanderta.

Pada mulanya suatu pagelaran *Japin* sangat terikat pada aturan-aturan tertentu. Struktur pagelaran *Japin Anak Delapan* yang identik dengan sandra tari, adalah sebagai berikut (i) *Tukang Kisah*, (ii) *Raja* bersama delapan orang rakyatnya, (iii) *Selingan* atau ada pula yang menyebutnya hiburan, yaitu tarian yang berpasang-pasangan. Laki-laki berpasangan dengan laki-laki atau laki-laki menari dengan pasangannya yang mengenakan pakaian perempuan meskipun sebenarnya ia adalah laki-laki juga. (iv) *Raja* muncul bersama putrinya, (v) *Anak muda* datang dan membujuk *Putri Raja*, (vi) *Raja* menikahkan putrinya dengan anak muda. Kalau kita perhatikan struktur pertunjukan ini, mirip dengan pagelaran teater *Mamanda*.

Tukang Kisah adalah orang yang membuka acara. Ia akan menjelaskan semua hal yang berhubungan dengan pagelaran. Menjelaskan pada penonton jalannya cerita *Bajapen* yang merupakan sandratari itu. Setelah itu, tidak ada lagi kata-kata di tempat pertunjukan, karena itulah *Japin* adalah sandra tari yang kisahnya dimunculkan oleh gerakan-gerakan tari.

Raja bersama dengan 8 orang rakyatnya pada babak kedua juga tampil dengan menari. *Raja* dihadap oleh delapan orang rakyatnya yang berbaris seperti pasukan yang berjalan sambil menari di bawah pimpinan raja.

Selingan adalah tarian berpasang-pasangan, entah laki-laki dengan laki-laki atau laki-laki dengan pasangan yang berpakaian perempuan. Pasangan-pasangan ini menari bergantian. Adegan dilanjutkan dengan munculnya raja bersama putrinya yang juga dilakukan dengan menari. Selanjutnya muncul adegan anak muda yang merayu putri raja. Mamanda menyebut adegan ini *babujukan*, suatu istilah yang tidak dikenal dalam Japin. Adegan terakhir adalah raja menikahkan putrinya. Dengan pernikahan ini berakhir pulalah pertunjukan Japin.

Pada saat penelitian ini dilakukan di Banjarmasin hanya ada dua grup Japin saja, tetapi seperti juga halnya dengan teater Mamanda, Japin Bakisah juga sudah masuk kampus Universitas Mulawarman untuk difestivalkan. Japin Bakisah yang juga pernah digelar di Taman Budaya pada tanggal 20 Mei 2002 berjudul *Bogam Di Atas Tikar Bamban*. Narasi ini mengisahkan perjuangan Hasan Basri, pahlawan Kalimantan Selatan, ketika menegakkan Indonesia sampai dengan proklamasi. Perjuangannya yang dimulai dari Kandangan, kurang mendapat perhatian pemerintah.

*** Asal-Usul Zapin Melayu: Islam dan Kreasi Tanda Budaya**

Tari Zapin merupakan salah satu tari tradisional Melayu yang dimaksudkan sebagai hiburan. Konon Tari Zapin berasal dari Yaman, dan berkembang ke Nusantara melalui dua jalur, yaitu langsung dari Arab, dan jalur dari Gujarat India. Diperkirakan Zapin dibawa oleh para pedagang India dan Arab pada abad ke-13 dan abad ke-14. Kedatangan para pedagang itu mewariskan zapin yang dikenal sebagai Zapin Arab; sedangkan Zapin yang sekarang berkembang di Melayu, khususnya di Provinsi Kepulauan Riau, adalah Tari Zapin Yang telah beradaptasi dengan kebudayaan setempat, dan disebut sebagai Zapin Melayu.

Awalnya tarian ini dibawakan oleh lelaki saja, karena membutuhkan energi yang banyak. Tapi pada perkembangan selanjutnya, Tari Zapin pun dibawakan oleh perempuan juga, bahkan menjadi tari pergaulan antara lelaki dan perempuan. Biasanya Tari Zapin disajikan pada saat acara memasuki rumah baru, khitanan atau perkawinan. Ada perkembangan selanjutnya, tarian tersebut disajikan dalam berbagai acara, seperti penyambutan tamu agung, pelantikan pejabat baru, atau suguhan hiburan di hotel-hotel. Zapin berasal dari kata "*al-zafn*" yang berarti langkah kaki. Hal itu terlihat dari Tari Zapin yang lebih bertumpu pada variasi gerakan kaki. Perbedaan antara gerak kaki Tari Zapin Arab dengan Tari Zapin Melayu, yakni bahwa yang pertama gerakannya berbetuk zig-zag, sedangkan Tari Zapin Melayu berbentuk huruf "alif" (lurus).

Sedangkan dalam menyertakan lagu-lagunya, Zapin Arab menggunakan lagu-lagu Arab, dan Zapin Melayu menggunakan syair-syair atau pantun-pantun Melayu. Bila awalnya Zapin Arab itu menggunakan alat musik seperti *Mmarwas*, *Dumbuk* (sejenis gendang) dan Biola, dalam Zapin Melayu peralatan itu ditambah dengan akordeon dan gendang Melayu.

Ada beberapa hal yang dianggap sebagai keunikan Tari Zapin, yakni: pertama bahwa Tari Zapin itu memperlihatkan kesatuan antara musik dengan tarian yang begitu lembut, namun menyemburkan semangat pergaulan, baik bagi para penarinya maupun penontonnya; kemudian, walaupun Tari Zapin itu berasal dari Arab, tapi ia telah beradaptasi dengan "ruang" orang Melayu, dan akhirnya ia menjadi seni tari khas Melayu, yang halus dan lembut, dan tak lagi memperlihatkan gerak-gerak aslinya yang dianggap agak kasar; selanjutnya, secara simbolik Tari Zapin itu memperlihatkan kepentingan dan usaha bersama, tidak memperlihatkan kepentingan-kepentingan Individu; terakhir, bahwa Tari Zapin itu unik karena ia seni yang memperlihatkan nilai-nilai Islami yang senantiasa menjadi pedoman hidup orang Melayu.

Di Sumatera Tari Zapin memiliki banyak ragamnya. Seperti misalnya, Tari Zapin di daerah Deli relatif berbeda dengan daerah Tambelan. Tapi meskipun begitu, ada ciri khas yang utama dalam Tari Zapin, dari mana pun juga asalnya, yaitu bahwa Tari Zapin itu, seperti yang diyakini oleh Moch Ilyas Said (atau biasa disebut Pak Ilyas), lembut, tidak melonjak-lonjak. Oleh karena itu, ketika ada yang melakukan suatu pembaharuan dalam Tari Zapin, Pak Ilyas bereaksi dengan keras dengan mengatakan bahwa itu bukan tari Zapin, tapi tari kreasi. Dia mengatakan bahwa Tari Zapin yang “asli” di Kepulauan Riau hanya Tari Zapin yang diajarkan di Sanggarnya, yakni Tari Zapin Tambelan, yang terdiri dari beberapa jenis, di antaranya: Zapin Sarang Laba-laba, Zapin Tali, Zapin Tempurung, Zapin Tembong dan Zapin Ghawai.

Pak Ilyas dan Keaslian Zapin

Pak Ilyas merupakan salah seorang penggerak Tari Zapin di Tanjungpinang. Beliau memiliki sanggar seni yang diberi nama Yayasan Sanggar Seni Tari Tanjungpinang. Rombongan Kesenian pimpinan Pak Ilyas, demikian ia biasa dipanggil, itu bernama Yayasan Sanggar Seni Tari Melayu Kota Tanjungpinang. Pada saat didirikan, yakni tahun 2001, yayasan tersebut bernama Yayasan Sanggar Seni Tari Budaya Adat Tambelan. Tambelan merupakan nama gugusan pulau di kawasan Lautan Cina Selatan yang termasuk wilayah Kabupaten Kepulauan Riau. Pak Ilyas berasal dari sana. Nama sanggar itu kemudian diganti atas permintaan Pemerintah Kota Tanjungpinang saat akan pergi ke Malayasia untuk mengisi acara Malam Seni Indonesia pada tanggal 16 Mei 2003 di Kuala Lumpur. Pada saat itu Pak Ilyas beserta yayasannya diminta oleh Kedutaan Indonesia untuk tampil di sana. Permintaan itu kemudian disampaikan kepada Pemerintah Kota. Walikota berkenan untuk memberikan dana

dengan syarat agar sanggar itu berganti nama menjadi Yayasan Sanggar Tari Melayu Kota Tanjungpinang.

Di Tanjungpinang seni tradisional Melayu yang perkembangannya cukup pesat adalah seni tari. Banyak sanggar seni yang mengembangkan tari, meskipun demikian, begitu terbatas kesempatan untuk tampil di muka publik. Umumnya sanggar-sanggar tari itu dalam menampilkan karya-karyanya begitu tergantung pada undangan pihak lembaga pemerintah atau perusahaan-perusahaan swasta, seperti pengelola hotel atau perusahaan minyak bumi. Biasanya mereka tampil dalam acara-acara peringatan hari-hari bersejarah, seperti Hari Proklamasi, Hari Jadi Kota, penyambutan tamu penting, atau hiburan untuk para pengunjung tempat wisata. Di samping itu, ada pula beberapa festival tari, baik tingkat provinsi maupun tingkat kota, yang diselenggarakan oleh pihak pemerintah. Beberapa sanggar, seperti Sanggam pimpinan Husnizar Hood, memanfaatkan peristiwa itu untuk tampil.

Begitu jarang sanggar-sanggar tari di Tanjungpinang berinisiatif menyajikan tarian atas inisiatif sendiri. Beberapa seniman tari mengungkapkan bahwa tampaknya hal itu sulit dilakukan di Tanjungpinang. Betapa tidak, pertunjukan atas inisiatif sendiri membutuhkan dana yang tidak sedikit, dan tentu saja hal itu tidak dimiliki oleh sanggar-sanggar seni di Tanjungpinang, karena mereka tidak punya uang. Bisa saja kesulitan serupa itu ditangani dengan mencari sponsor atau menjual tiket kepada para penonton. Sampai saat ini perusahaan yang mau mensponsori suatu sanggar seni belum ada. Begitu pula dengan penjarangan dana dari hasil menjual tiket pertunjukan. Di Tanjungpinang, pertunjukan tari untuk umum belum pernah dipungut bayaran. Jadi, bila pertunjukan tari harus memungut bayaran, hal itu dapat memberatkan penonton, yang akibatnya akan menjauhkan seni tari dari masyarakat.

Kesempatan untuk tampil relatif terbatas, sehingga antara satu sanggar dengan sanggar lain sering saling berebut kesempatan. Beberapa seniman yang memiliki hubungan dekat dengan beberapa pejabat biasanya lebih banyak mendapatkan kesempatan untuk tampil dalam acara-acara yang disponsori pemerintah setempat. Tentu saja perilaku seperti itu menimbulkan rasa iri pada diri seniman yang jarang diberi kesempatan untuk tampil. Seperti misalnya dalam acara Revitalisasi Budaya Melayu di bulan Juli dan Agustus itu, beberapa sanggar diberi ruang untuk tampil, tapi sanggar lainnya tidak, padahal mereka cukup eksis dan konsisten berkarya.

Seperti diutarakan Pak Ilyas, bahwa pemerintah sangat timpang dalam memperlakukan sanggar-sanggar seni. Pemerintah tak memiliki kriteria yang jelas mengapa sanggar yang satu berhak tampil, dan sanggar yang tidak. Selanjutnya ia mengungkapkan tentang Sanggam, sanggar yang dipimpin Nizar, yang diberi kesempatan untuk menyajikan Tari Persembahan dalam pembukaan Festival. “Bukan kami tak sanggup untuk tampil, tapi kami tidak diberi kesempatan oleh Pemkot”, kata Pak Ilyas berapi-api. “Padahal yang disajikan Nizar itu bukan tari Melayu, tapi tari kreasi. Mana ada tari Melayu melonjak-lonjak! Lihat Tari Melayu Deli, tidak ada gerakan yang terlonjak-lonjak!”.

Apa yang hendak dikatakan dengan uraian tersebut di atas, adalah kurangnya perhatian pemerintah pada sanggar-sanggar seni tradisional, padahal mereka sudah berlatih, misalnya untuk kegiatan festival Melayu. Saat penelitian dilakukan sanggar ini juga telah berlatih untuk tampil di Brunai, tetapi belum ada biaya. Pak Ilyas berpendapat, untuk sanggar-sanggar seni yang mengembangkan seni Melayu seharusnya pemerintah memberikan dana pembinaan. Provinsi Kepulauan Riau yang baru dibentuk harus memperlihatkan itikadnya untuk mengembangkan kebudayaan setempat. Jika tidak, begitu kira-kira pendapat Pak Ilyas, provinsi Kepri tidak memiliki ciri

khlas yang bisa kebanggan baik pihak pemerintah maupun masyarakat yang ada di dalamnya.

Sanggar Tari Zapin yang dipimpin pak Ilyas tampil dalam festival budaya Melayu, dan karya-karya tarinya pernah dapat pujian saat tampil di Malaysia. Grupnya juga tampil pada acara Revitalisasi Budaya Melayu yang dipersiapkannya dengan cukup matang, meskipun demikian ia kecewa karena tidak diberi kesempatan untuk menampilkan Tari Persembahan bagi para tamu undangan. Usahnya antara lain membuat kostum baru, pakaian Melayu yang digunakan dalam Zapin, sebanyak 5 stel, meskipun dana bantuan pemerintah belum turun.

Mencari kesempatan tampil, baik di dalam maupun di luar negeri, kiranya menjadi obsesi Pak Ilyas bagi sanggar seni yang dipimpinnya. Setelah merasa sukses di negeri Jiran Pak Ilyas ingin mengulang lagi di Brunai. Oleh karena itu, ketika dari negara Brunai ada undangan tampil di sana, meskipun tidak dibayar oleh negara bersangkutan Pak Ilyas begitu antusias menyambutnya. Ia melaukan lobi ke berbagai pihak. Menurut pengakuannya untuk keberangkatannya ke Brunai ia harus mencari uang sekitar 100 juta. Sekitar tiga puluh juta telah terkumpulkan di kocek Pak Ilyas, hasil pendekatan Pak Ilyas pada pihak-pihak tertentu, seperti Pejabat Gubernur Kepri, Ismeth Abdulah.

Penari Zapin di sanggar Pak Ilyas adalah orang-orang yang berasal dari berbagai daerah, seperti Kalimantan, Medan, Padang dan sebagainya. Anak-anaknya juga terlibat. Semuanya masih muda, rata-rata usia 20-an, baru keluar SMU. Pemain musiknya ada yang dari Tambelan. Buta. Kata Pak Ilyas, ia digunakan karena sangat pandai, dan sentuhannya pas. Para pemain sanggar Pak Ilyas dibebaskan untuk main di mana saja, asal minta izin terlebih dulu, yang diharamkan Pak Ilyas adalah memainkan Zapin yang diajarkan di sanggarnya untuk kepentingan sanggar lain. "Kami akan tuntutan!",

katanya. “Zapin kami Zapin Tambelan atau Bengkalis. Itu sudah hak kami. Orang Bengkalis pasti akan menuntut bila ada Zapin karyanya dimainkan oleh orang lain. Kalau kita menggunakan orang lain dengan menampilkan Zapin Bengkalis bolehlah, tapi kalau orang lain membawakan Zapin Bengkalis, maka itu tidak boleh.” Tampaknya, Pak Ilyas kurang menyadari bahwa seni tradisional secara umum di Indonesia, tak bisa diklaim oleh seorang individu sebagai miliknya, sebab umumnya kesenian itu milik kolektif.

Pak Ilyas beranggapan bahwa Zapin yang diajarkan di sanggarnya berbeda dengan Zapin orang lain. Teja, salah seorang seniman Tari Zapin di Tanjungpinang, misalnya, membawakan Zapin kreasi. Keyakinan Pak Ilyas adalah, bahwa Zapin yang selalu dibawakan oleh sanggarnya merupakan Zapin di jaman dulu, Zapin tradisi, seperti orang-orangtua dulu membawakannya. “Coba saja lihat, mana ada Zapin sekarang yang menggunakan tali. Hanya ada pada Zapin kami, yakni Zapin laba-laba. Ketika tampil di luar negeri, kami dapat sambutan meriah. Menurut mereka tarian kami unik. Paman saya dulu pernah membawanya ke Jakarta, pada jaman Soekarno. Zapin yang tampil sekarang umumnya Zapin kreasi. Zapin tradisional itu hanya ada dalam grup kami. Zapin Yang melonjak-lonjak itu hanya tarian Barat!” Kata Pak Ilyas.

Pak Ilyas adalah sosok seniman otodidak. Ia belajar kesenian saat masih di Tembalan, kira-kira berumur sepuluh tahunan. Pada saat itu Yng didalamnya terutama Pencak Silat. Setelah dewasa dan disibukkan dengan pekerjaan, kemudian kesenangannya mendalami kesenian Melayu sempat terhenti, tetapi minatnya kemudian kembali muncul saat ia melihat bahwa anak-anak muda sekarang mulai beralih selera pada kesenian-kesenian asing. Ia merasa prihatin atas hal itu, dan minatnya untuk berkesenian itu pun kembali muncul. Ia membentuk sanggar seni bersama sanak familinya, dengan harapan anak-anak muda, mulai meminati lagi kesenian Melayu yang penuh ajaran moral serta nilai-nilai yang Islami.

Bagi Pak Ilyas budaya Melayu umumnya, dan kesenian Melayu khususnya, tak bisa dilepaskan dari nilai-nilai Islami. Untuk membuktikan hal tersebut, kemudian Pak Ilyas mengambil salah satu contoh Tari Zapin, yakni Zapin Sarang Laba-laba. Menurutnya Zapin Sarang Laba-laba adalah merupakan gambaran dari Nabi Muhammad SAW saat bersembunyi di Gua Sur dengan Abu Bakar ketika dikejar-kejar serombongan pemuda Quraisy yang akan menganiayanya. Ketika itu tiba-tiba datang laba-laba membuat sarang di mulut gua. Maka, atas bantuan laba-laba itu akhirnya Nabi Muhammad dan Abu Bakar bisa selamat, karena pemuda-pemuda Quraisy tidak menyangka kalau mereka ada di dalam gua.

Dalam upaya mengembangkan Tari Zapin, Pak Ilyas masih membiayainya sendiri. Pekerjaan utama Pak Ilyas sekarang adalah sebagai kontraktor, menyewakan peralatan untuk pesta, organ tunggal, tenda, dan membuka warung nasi di depan rumahnya. Hasil dari usahanya itu kemudian disisihkan sedikit untuk berkesenian. Tentu saja itu tidak cukup. Sebetulnya ia memiliki harapan bahwa Pemerintah Kota Tanjungpinang bisa membantunya untuk keluar dari masalah tersebut. Menurutnya, ada alasan yang cukup kuat bagi pemerintah kota untuk membantu persoalan dana yang di hadapi olehnya sebagai seorang seniman yang bergerak di bidang seni tradisional Melayu. Ia lalu menyebutkan visi dan misi kota Tanjungpinang, yakni sebagai kota budaya dan pariwisata. "Kehadiran sanggar yang saya pimpin kan bisa jadi aset untuk menarik turis mancanegara, sebab kesenian yang digelutinya sangat unik dan khas Melayu", kata berapi-api. Tampaknya harapan tinggal harapan, karena hingga saat ini Pemerintah Kota belum menjanjikan apa-apa bagi eksistensi sanggar yang dipimpinya.

Di rumahnya, Jalan Basuki Rachmat Gang Tempinis 1/90 Tanjungpinang, yang juga berfungsi sebagai sekretariat sanggar dan tempat latihan, pak Ilyas memperlihatkan berbagai alat musik untuk mengiringi Tari Zapin, seperti gambus, gendang dan biola. Selain itu,

ia juga menunjukkan berbagai kostum untuk menari baik yang tersimpan dalam beberapa kopor maupun yang dipajang di lemari kaca.

Sanggar tari pimpinan Pak Ilyas sering main di panggung-panggung tertentu jika ia diundang untuk menyajikan tarian. Seperti sudah disebutkan, bahwa sanggar pimpinan Pak Ilyas belum pernah melaksanakan acara sendiri yang khusus menampilkan Zapin.

Pak Ilyas tampaknya percaya bahwa Zapin yang diajarkannya kepada anak-anak muda di Sanggarnya adalah Zapin warisan nenek moyang. Tari Zapin asli, belum terpengaruh oleh apapun. Ia tidak ingin mengajarkan Zapin yang dikreasikan. Alasannya karena jika Zapin, maka yang harus ditampilkan adalah format tarian seperti yang diajarkan orang-orang dulu. Bila Tari Zapin diubah, atau diberi tambahan, maka ia akan menjadi tari kreasi.

Zapin oleh informan dianggap sebagai salah satu kesenian tradisional Melayu yang masih memperlihatkan keasliannya, karena itu Zapin pantas menjadi maskot Kota Tanjungpinang. Zapin juga bisa dijadikan identitas provinsi Kepulauan Riau karena sesuai dengan nilai Melayu yang Islami.

Begitulah Pak Ilyas, sosok yang demikian percaya bahwa dalam seni-seni tradisi mengandung nilai-nilai tinggi yang dapat meningkatkan kualitas hidup masyarakat pendukungnya. Seperti halnya seni Melayu umumnya dan Zapin khususnya, merupakan warisan nenek moyang yang semestinya tidak ditinggalkan oleh anak-anak muda. Hal itu rupanya membuat prihatin Pak Ilyas, oleh karena itu melalui sanggar yang dibentuk beserta anak dan cucunya, ia mencoba memperkenalkan kembali seni tradisi kepada anak-anak muda, dalam hal ini Zapin, supaya mereka kembali menoleh seni tradisi.

Membangun Pusat Tari Zapin

Ketika Sanggam menyelenggarakan Bintang Zapin Festival (BZF) pada tahun 2001, sang penggagas, Hoesnizar Hood, seperti di kutip *Kompas* (Sabtu, 3 November 2001), menyebutkan bahwa pelaksanaan tersebut sebetulnya untuk menepis kekhawatiran bahwa pusat Tari Zapin bisa pindah ke Negeri Jiran. Kekhawatiran itu timbul karena di Malaysia, tepatnya di Negeri Johor Bahru, telah terlebih dulu melaksanakan Festival Zapin se-Dunia yang menghimpun rumpun-rumpun Melayu di negara-negara Selatan.

Kini penyelenggaraan BZF diambil alih oleh Pemkot Tanjungpinang, dan menjadi agenda tetap pemerintah. Diharapkan dengan adanya festival Zapin secara rutin, kehidupan tari di Kepulauan Riau bisa menjadi lebih hidup, dan masyarakat semakin paham bahwa Zapin, yang merupakan tari tradisi Melayu, merupakan suatu warisan nenek moyang yang patut dijaga kelestariannya.

Sebetulnya BZP hanyalah salah satu acara saja. Yang diharapkan bisa mengembalikan Provinsi Kepulauan Riau menjadi pusat Kebudayaan Melayu. Berbagai kegiatan telah dilakukan oleh pihak-pihak yang berkuasa agar Kepulauan Riau bisa dilihat lagi sebagai barometer dalam masalah kemelayuan, seperti penelitian situs sejarah dan penerbitan-penerbitan buku, penyelenggaraan seminar atau lokakarya, melaksanakan event-event kesenian baik berupa festival maupun bukan, dan sebagainya.

Menjadikan Kepulauan Riau sebagai pusat kebudayaan Melayu memang sangat beralasan bila mengingat sejarah Kerajaan Melayu pada abad ke-14. Kerajaan Melayu yang dipimpin oleh Sultan Mansur Syah berpusat di Malaka sudah berkuasa di sekitar pesisir Selatan, seperti Johor, Singapura dan Thailand. Hingga abad ke-18 Kerajaan Melayu masih berkuasa.

Kesultanan Daek, Lingga, Raja Muda di Penyengat dan Ketemenggungan di Bulang, merupakan federasi kekuasaan yang berkonfederasi menjadi satu. Kekuasaannya meliputi Johor, Riau, dan Lingga. Pada masa itu sejumlah kebudayaan Melayu berkembang dengan pesat, dan salah satunya adalah Tarian Zapin.

Namun seiring dengan perkembangan waktu Tari Zapin semakin lama semakin dilupakan orang. Masyarakat Melayu yang semula selalu menyertakan Zapin dalam setiap kegiatan yang dianggap penting, banyak yang lebih memilih kesenian lain yang lebih baru dan relatif lebih murah, seperti Dangdut, Layar Tancap, atau *electone*. Namun memasuki tahun 1990-an Zapin kembali populer di masyarakat Melayu. Banyak sanggar-sanggar tari yang mulai tumbuh dan mengembangkan Zapin. Beberapa grup melakukan kreasi dengan bertitik-tolak dari tradisi, sedangkan yang lainnya berusaha menumbuhkan kembali Tari Zapin yang dianggap asli.

Sekarang pemerintah provinsi Kepulauan Riau mencoba membuat acara-acara kesenian yang bisa menampilkan Zapin. Seiring dengan itu, sanggar-sanggar pun tumbuh sebagai respon dari "ruang" yang disediakan pemerintah. Tampaknya optimisme Hoosnizar dan beberapa budaywan Kepulauan Riau lainnya, bahwa pusat Tari Zapin tidak akan pindah ke negeri Jiran, mulai memperlihatkan lampu hijau. Masyarakat kini mulai menyadari bahwa Zapin memang warisan budaya Melayu. BZF merupakan salah satu ajang yang dianggap bisa mengembalikan Kepulauan Riau bisa kembali menjadi pusat tari Zapin Dunia.

3. Seni Teater Sebagai Tanda Budaya: Mamanda dan Mak Yong

Seperti bentuk laporan tentang deskripsi seni pertunjukan pada dua seni terdahulu, seni teater pun diawali dengan asal-usul Mamanda dan Mak Yong. Kemudian dilanjutkan dengan unsur magis yang menyertai kedua bentuk teater ini. Laporan tentu tidak meninggalkan aspek-aspek khusus yang ingin ditonjolkan oleh tiap teater termaksud.

3.1. Asal-Usul Yang Serumpun: Mamanda dan Mak Yong

Mamanda dan Mak Yong, sebenarnya juga hampir seluruh teater di Indonesia dapat dikembalikan pada rumpun teater Melayu yang berpusat di jazirah Malaka. Penelitian seorang ahli etnomusikologi Tan Sooi Beng (1993) yang membicarakan teater Bangsawan dengan cukup mendalam, mengatakan bahwa teater ini dipengaruhi oleh teater Parsi Yang sangat populer sekitar tahun 1880-an. Bahkan salah seorang pemilik grup Bangsawan, Mamat Mashor, diundang oleh Sultan Deli untuk mengadakan pertunjukannya di sana. Pada akhir abad ke 19 teater Bangsawan tidak saja mempengaruhi Mak Yong di Kepulauan Riau dan Mamanda di Kalimantan Selatan, tetapi juga mempunyai andil lahirnya Ketoprak di Jawa Tengah, Komedi Stambul, Ludruk di Jawa Timur, Sandiwara Yang juga disebut Tonil di Jawa Barat, sampai pada teater Zarzuela di Philipina, Likay di Thailand, Chai Luong di Vietnam Selatan dan Lakon Bassac di Kamboja (Tan Sooi Beng, 1993:19). Dengan demikian jelas bahwa baik Mamanda maupun Mak Yong, keduanya berasal dari teater Bangsawan di Malaka.

* Asal-Usul Mamanda

Uraian singkat di atas telah menjelaskan bahwa Mamanda serumpun dengan teater-teater lain yang muncul dari pengaruh teater Bangsawan di jazirah Malaka. Secara etimologi, *Mamanda* berasal dari kata *mama* yang diberi imbuhan *nda* yaitu sebutan bagi mereka yang disayang. Kata *mama* itu sendiri adalah kata manis dari *marina* yang dalam bahasa Banjar berarti paman. Dalam pagelaran teater kata *mamanda* digunakan oleh raja saat ia berbicara dengan Mangkubumi dan Perdana Menteri yang dalam bahasa setempat disebut Wazir. “Mamanda Mangkubumi” dan “Mamanda Wazir”, itulah panggilan raja pada kedua petinggi kerajaan itu.

Kanwil Depdikbud Propinsi Kalimantan Selatan (1994/1995) seperti juga halnya Bachtiar Sanderta (1997) mencatat bahwa kata *mama* dan *mamanda* dapat ditemui dalam *Tutur Candi* dan *Hikayat Banjar*. Berikut adalah kutipan yang dapat dijadikan contoh;

“Ayah Bunda, lamun daun melati itu luruh sudah hamba itu mati dibunuh Mama Lambu Mangkurat” (Bachtiar Sanderta 1997:3).

“Marilah anakku, kita basuka-suka malunta. Maka sahut keduanya: Baiklah mamanda hamba tiada anggan saparti kahandak mamanda itu. Mamanda turun dahulu ka parahu” (Kanwil Depdikbud, 1994/1995)

Apa yang hendak ingin dikatakan dengan menghubungkan Mamanda dengan Tutur Candi, Hikayat Banjar dan bahasa Banjar, tidak lain bahwa dengan melihat etimologi dan bagaimana kata itu digunakan, tampak bahwa Mamanda dihasilkan oleh orang Banjar.

Bachtiar Sanderta, seorang sutradara teater Mamanda yang juga sesepuh seni pertunjukan di Kalimantan Selatan, menghubungkan Mamanda dengan *Komedi Indra Bangsawan* yang

menurutnya juga dikenal dengan nama *Abdul Muluk*, yang berasal dari Malaka. Apa yang diungkapkan Bachtiar Sanderta dapat dipahami. Karena sekitar tahun 1880-an dari Timur Tengah melalui India tiba di Malaysia suatu bentuk teater baru yang oleh orang-orang di sana disebut *Bangsawan* dengan menggunakan ciri-ciri Islam dan India (Ghulam Sarwar Yousof, 1982:53). *Bangsawan* merupakan gabungan ciri-ciri tradisional dengan ciri-ciri teater Barat seperti layar, lampu, dan menggunakan skenario.

Teater *Bangsawan* ini lah yang pada gilirannya nanti mempunyai andil munculnya teater-teater “tradisional” Indonesia. Kalau Ghulam Sarwar Yousof membicarakan apa yang kemudian di Malaysia disebut *Bangsawan*, maka Tan Sooi Beng (1993:16-18) membahas perkembangan *Bangsawan* sebagai bagian dari bukunya. Pada tahun 1880 di Malaysia, khususnya Penang, ada suatu bentuk teater yang disebut Teater Parsi yang kemudian menjadi sangat populer. Saya menduga bahwa Teater Parsi ini adalah bentuk *Bangsawan* yang datang dari India, karena teater ini menggunakan lagu-lagu Hindustan yang dinyanyikan oleh orang India termasuk yang Islam, orang Arab dan orang Malaysia sendiri. Sekitar tahun 1890-an berbagai jenis teater Parsi muncul. Seperti apa yang dikenal sebagai Wayang Parsi, Tiruan WaYang Parsi, *Komedi Melayu* yang juga disebut *Bangsawan*. Diawal abad ke 20 orang menggunakan istilah *Opera* untuk menyebut teater yang tadinya dikenal sebagai *Bangsawan*.

Kembali pada apa yang dikatakan oleh Bachtiar Sanderta, bahwa pada tahun 1897 di bawah pimpinan Encik Ibrahim bin Wangsa dan istrinya, Encik Hawa, teater Abdul Muluk datang ke

Banjarmasin untuk mengadakan pertunjukan di sana selama kurang lebih satu bulan lamanya (Bachtiar Sanderta, 1997:2)⁵.

Abdul Muluk sering disebut oleh beberapa orang tokoh Mamanda yang mengaggap bahwa teater Yang disebutkan terdahulu itu lah yang menjadi cikal bakal Mamanda. Sayang bahwa penjelasan ini tidak disertai rujukan yang dapat digunakan untuk pengujian silang, dan uraian Sanderta tidak pula dapat dirujuk dalam buku Tan Sooi Beng (1993), yang secara khusus membicarakan Komedi Indra Bangsawan. Ahli etnomusikologi ini mengakui bahwa teater Bangsawan dipengaruhi oleh teater Parsi dan salah seorang pemilik grup teater ini, Mamat Mashor, diundang oleh Sultan Deli untuk mengadakan pertunjukan di sana (Tan Sooi Beng, 1993:16), tetapi ia tidak menyinggung Banjarmasin atau Kalimantan Selatan secara langsung. Sanderta memang merujuk nama *Indra Bangsawan*, yang mungkin dapat dihubungkan dengan tulisan Tan Sooi Beng yang mengatakan bahwa pada tahun 1885 ada seorang Parsi kaya yang tinggal di Penang dan mendirikan rombongan teater *Pushi Indra Bangsawan*. Rombongan ini lah yang menyebut diri pertama kali sebagai *Teater Bangsawan* Yang kemudian melawat ke Jawa dengan membawa pengaruh *Komedi Stambul* (Tan Sooi Beng, 1993:16,33). Di Jawa teater ini dikreasikan oleh Matieu.

Saya percaya bahwa ada hubungan antara Parsi dengan Indra Bangsawan dan Mamanda, meskipun untuk sementara ini masih ada mata rantai Yang hilang. Kalau kita perhatikan bahwa di sekitar tahun 1890-an banyak jenis teater di kawasan Asia Tenggara ini yang berpangkal pada teater Bangsawan (Tan Sooi Beng, 1993:16), maka tidak lah mustahil kalau salah satunya menjadi

⁵ Ibrahim bin Wangsa dan istrinya Encik Hawa Yang mengadakan pertunjukan di Banjarmasin, juga dikisahkan oleh sattar, seorang sutradara Teater Mamanda dari Samarinda, Kalimantan Timur.

Mamanda. Mungkin saja ada seorang Ibrahim bin Wangsa yang datang ke Banjarmasin, meskipun jejaknya terlepas dari pengamatan Tan Sooi Beng. Menariknya, Tan Sooi Beng dalam melukiskan persebaran teater populer di Asia Selatan dan Tenggara pada akhir abad ke 19 dan awal abad ke 20, memperlihatkan dalam peta (peta 2.1.,19) Banjarmasin sebagai salah satu kota di mana teater *Bangsawan* pernah mengadakan pertunjukannya.

Sementara itu menurut pengamatan Sanderta, di Banjarmasin pada akhir abad ke 19, *Komedi Indra Bangsawan* yang juga disebut *Abdul Muluk* atau ada pula yang menyebutnya *Badamuluk*, sangat mempengaruhi munculnya suatu jenis teater baru yang disebut *ba Abdul Muluk* yang di Kalimantan Selatan lebih dikenal dengan nama *Badamuluk*. Secara harafiah *badamuluk* berarti “ber Abdul Muluk”⁶.

Islam dan Mamanda

Islam turut memegang andil dalam menentukan pasang-surutnya Mamanda. Menurut keterangan seorang informan, sampai dengan sekitar tahun 1970 sangat sulit untuk mendapatkan *pemandaan perempuan* (seniman perempuan teater Mamanda). Ia yang sekarang menjadi ketua sanggar, bertahun-tahun (ia berasal dari keluarga seniman) menjadi *pemandaan perempuan*, karena pada masa itu golongan agama dan adat melarang perempuan untuk tampil di muka umum. Kisah ini juga dialami oleh Muhammad (40 tahun), pemeran tokoh *Hadam* Yang pada waktu itu tinggal di kota Barabai. Di wilayah Pasar Tiga Barabai, tinggal berdekatan apa yang disebut dengan orang-orang “banci” dan mereka sering diminta

⁶ Menurut Sanderta, *Abdul Muluk* adalah nama lain untuk *Komedi Indra Bangsawan*. Saya tidak mendapatkan nama Abdul Muluk ini dalam bukunya Tan Sooi Beng.

untuk ikut menjadi *pemandaan perempuan*. Penonton senang karena mereka lucu dan lebih menarik bila dibandingkan dengan *pemandaan perempuan*, yang penting lagi, tidak dilarang agama.

Uraian tersebut di atas memperlihatkan bahwa Islam turut menentukan dinamika Mamanda. *Pemandaan*, seperti halnya orang Banjar pada umumnya yang tergolong patuh pada agama, membebaskan diri dari kekangan agama dengan mencari *pemandaan laki-laki* yang dapat berperan sebagai *pemandaan perempuan*.

Mamanda Sebagai Tanda Budaya

Mamanda adalah milik orang Banjar yang dalam hal ini berdiam di provinsi Kalimantan Selatan. Pagelaran teater ini diiringi oleh secara tradisi sebenarnya ada dua bentuk Mamanda, yaitu *Mamanda Tubau* yang dikenal di daerah Hulu Sungai Tengah dan *Mamanda Pariuk* yang ada di Margasari, wilayah kabupaten Tapin. *Mamanda Tubau* masih digunakan untuk memeriahkan pesta perkawinan di daerah Hulu Sungai, sedangkan *Mamanda Pariuk*, tidak lagi. Sedangkan bentuk Mamanda yang digelar di Banjarmasin (yang menjadi obyek penelitian ini), merupakan campuran antara *Tubau* dengan *Pariuk*. Perbedaan yang dapat menjadi ciri khusus ketiga bentuk Mamanda, tentu ada, meskipun demikian ada pula ciri yang merupakan kesatuan di mana ketiganya dapat disebut Mamanda. Secara garis besarnya ciri persamaan itu ada pada tokoh dan struktur umum pagelaran.

Tokoh Mamanda yang tidak bisa ditinggalkan adalah dua orang raja yang bersemayam di dua kerajaan, keluarga raja yang terdiri dari permaisuri dan putrai atau putra mahkota, dan staf kerajaan terdiri dari Mangkubumi yang bertugas menggantikan raja

apabila ia tidak berada di tempat, *Wazir* (bertugas sebagai penasehat raja), *Harapan I* dan *Harapan II*, dan empat orang perwakilan dari angkatan bersenjata. Selain itu, ada pula tokoh yang hanya dimunculkan apabila dibutuhkan. *Harapan I* dan *Harapan II*, adalah dua orang pegawai istana yang bertugas menghias balai persidangan dan menjaga keamanan istana. Selain itu juga ada *Hadam* (bersama istrinya) yang bertugas mengasuh putra-putri raja.

“Teater Banjarmasin”: Mamanda Yang Di-rekreasikan

Teater Banjarmasin, adalah nama sanggar yang mengunggulkan Mamanda. Sanggar ini adalah binaan Taman Budaya, selalu memenangkan festival dan menjadi rujukan grup-grup Mamanda yang lain. Faktor pendukung yang tidak dapat diremehkan adalah, adanya sutradara dan pengarang narasi yang unggul karena banyak melakukan terobosan, yaitu Bachtiar Sanderta dan pemandaannya (seniman) yang rata-rata mempunyai pendidikan akademik. Dengan demikian tidak heran kalau teater ini mempunyai narasi yang sering merujuk pada isu nasional.

Menarik untuk disimak bahwa Teater Banjarmasin sering menggelar narasi “Tahta Batu Laki Batu Bini”, narasi dari Hulu Sungai yang menceritakan suami-istri jin, tetapi sering memasukkan dialog persoalan kontemporer. Narasi ini antara lain digelar di Taman Budaya pada tahun 1997 dan di Gedung Kesenian Jakarta pada tahun 2002. Selain itu, pada tanggal 22 Agustus 1999 Teater Banjarmasin menggelar “Gandut Bariah” di Taman Ismail Marzuki untuk mengisi salah satu acara kegiatan Asosiasi Tradisi Lisan.

“Gandut Bariah” ditulis oleh Bachtiar Sanderta, seperti juga halnya narasi yang disebutkan terdahulu. *Gandut* adalah perempuan penari yang menerima bayaran dari laki-laki yang menari

bersamanya, karena itu lah status penari Gandut dianggap rendah. Dalam perkembangannya kemudian, di antara tahun 1986-1987 Taman Budaya mengangkat Bagandut sebagai seni tari tradisional Yang patut dikenal oleh masyarakat luas.

*** Asal-Usul Mak Yong**

Cukup menarik bahwa suatu komunitas yang tinggal di wilayah kabupaten telah memiliki tiga bentuk teater, yaitu Mak Yong di Bintan Timur, Mendu di daerah Natuna, dan Bangsawan di daerah Lingga-Singkep. Walaupun teater tersebut keberadaannya terpisah, namun sebagai seni pertunjukan ia sudah dikenal oleh masyarakat Melayu dan dapat pentas di mana saja.

Mak Yong yang asalnya dari Naratiwat – Patani, kemudian ke Kelantan – Malaysia, dan masuk ke daerah Kepulauan Riau sekitar abad ke – 18 pada masa pemerintahan Sultan Sulaiman. Pada awalnya teater ini hanya dipentaskan di Istana, lama-kelamaan berkembang menjadi kesenian rakyat dan merupakan hiburan bagi masyarakat yang tinggal di pantai. Ceritanya lebih banyak mengkisahkan Kerajaan Khayangan dengan raja-raja jin dan sejenisnya.

Ada sumber lain yang mengatakan bahwa Mak Yong tidak datang ke Malaysia pada abad ke 18. Konon Mak Yong datang ke Semenanjung Melayu pada abad ke-14, sebelum Islam masuk, tapi data tertulis tentangnya hanya ada pada abad 19 (Yousof, 2004: 1).

Di Kepulauan Riau, Mak Yong telah ada sejak seratus tahun ke belakang. Frank Swettenham menyebutkan bahwa pada abad ke-19 Mak Yong di Kepri selalu dibawa oleh perkumpulan kecil yang mengembara dari desa ke desa. Namun seiring perkembangan

waktu, Mak Yong di Kepri sudah jarang ditanggap orang. Apalagi ketika Islam menjadi agama mayoritas, Mak Yong yang bertentangan dengan aqidah Agama Islam, tidak lagi ditanggap. Malahan menurut informasi, di Kelantan Malaysia, Mak Yong dilarang tampil, karena mengajarkan berlaku musyrik. Hal itu tidak berarti bahwa Mak Yong hilang dari Kepulauan Riau. Di Kampung Baru Keke dan di Mantang Lama, masih ada kelompok Mak Yong. Sejak Tahun 2003, ketika Pak Atan, kepala rombongannya, meninggal dunia, Mak Yong kampung Keke sudah tidak pernah pentas lagi, hanya di Pulau Mantang Lama, Kelompok Mak Yong pimpinan Pak Khalid. Malah Pak Khalid begitu yakin bahwa kelompok Mak Yong pimpinannya adalah Mak Yong satu-satunya yang masih hidup, artinya masih bisa melakukan pementasan bila diundang oleh penanggap.

Narasi Asal-Usul Mak Yong

Ada tiga sumber tentang asal-usul Mak Yong yang berupa narasi, yaitu: (1) narasi tentang Mak Hiang, (2) Dua Beranak, dan 3) Tiga Beranak (Yousof, 2003), yang diuraikan sebagai berikut. *Narasi tentang Mak Hiang* berasal dari Mubin Sheppard yang berasumsi bahwa kata "mak yong" berasal dari Mak Hiang, yang berarti semangat padi. Hubungan Mak Yong dengan pertanian dapat terlihat dari lirik lagunya, meskipun tidak begitu meyakinkan. Hal itu disebabkan karena Mak Hiang bukan suatu nama, hanya gelar untuk Dewi Sri, seperti yang diutarakan oleh Yousof. Sedangkan citra dewi padi yang banyak muncul dalam lirik lagu Mak Yong, menurut Yousof kesan itu kurang tepat. Sebab dalam lirik lagu itu bukan Dewi Sri yang dipuja, tapi Dewi Bumi yang juga disebut Ibu Bumi, lambang kesuburan dan kreativitas.

Narasi kedua dan ketiga berhubungan dengan Semar, Petruk dan Gareng (Di Malaysia disebut Turas). Dalam penelitiannya yang

mendalam Yousof begitu yakin bahwa Mak Yong dipengaruhi mitos Jawa. Katanya, Mak Yong berasal dari permainan atau pun hiburan yang melibatkan punakawan, makhluk halus, atau juga dewa. Permainan ini dilakukan di bawah pokok-pokok pohon dengan tarian dan musik. Tarian Mak Yong konon berasal dari peniruan para makhluk tersebut terhadap daun dan dahan yang gugur, sedangkan musik dan nyanyian Mak Yong dipercaya berasal dari tiruan bunyi tiupan angin.

Struktur Pagelaran

Struktur pertunjukan Mak Yong, terutama di Kepulauan Riau, cukup sederhana. Pertama-tama Buka Tanah, kemudian Bertabik dengan lagu, dilanjutkan dengan Cerita, dan akhirnya Penutup.

Buka Tanah, merupakan doa pembuka. Suatu bujukan kepada makhluk-makhluk yang mendiami tempat yang dijadikan pertunjukan, agar mau memberi izin kepada rombongan Mak Yong untuk berpentas. Buka Tanah juga bisa dikatakan sebagai doa, agar pertunjukan, para pemain Mak Yong dan penonton bisa selamat selama pertunjukan berlangsung.

Bertabik melalui lagu adalah ucapan salam, baik kepada para makhluk halus maupun penonton. Biasanya lagu itu juga jadi alat panggil kepada mereka yang akan menonton agar segera datang, karena pertunjukan akan segera dimulai.

Cerita merupakan inti pertunjukan, beberapa tokoh di antaranya mengenakan topeng. Pak Yong diperankan oleh perempuan yang menjadi lelaki, sedangkan tokoh Inang dibawakan oleh laki-laki yang menjadi perempuan. Pak Yong tidak menggunakan topeng, tapi Inang mengenaannya. Jenis topeng ada

yang berwarna merah, putih dan hijau. Hijau biasanya orang Cina. Entah mengapa orang Cina topengnya harus hijau.

Setelah cerita berakhir, ditutup lagi oleh doa, seperti dalam Buka Tanah.

Fungsi Ritual Mak Yong

Seni pertunjukan tradisi Melayu, dapat dibagi ke dalam tiga fungsi, yaitu fungsi ritual, pengobatan, dan hiburan. Dalam operasional, fungsi ritual, umumnya adalah semangat memuja roh yang dipercayai mempengaruhi kehidupan sukunya. Oleh sebab itu fungsi ini berhubungan erat dengan unsur magis yang akandibicarakan secara khusus nanti. Syukuran untuk perkawinan, kelahiran, dan panen, menolak malapetaka alam seperti letusan gunung berapi, gempa bumi, banjir, dan sebagainya, serta memohon perlindungan kampung halaman atau rumah yang baru dibangun dari bencana yang tidak terduga.

Dalam memenuhi fungsi pengobatan biasanya ada seniman yang dianggap sebagai orang yang bisa menjembatani antara pengganggu kesehatan seseorang atau seluruh warga dengan dewa yang bisa diandalkan untuk menjaga kehidupan manusia. Sedangkan dalam fungsi hiburan, adalah seluruh seni pertunjukan, baik yang digunakan untuk fungsi ritual, pengobatan, atau pun bukan, pada dasarnya berfungsi sebagai hiburan jika ia dilaksanakan di hadapan umum, terbuka ditonton oleh siapa pun. Namun tentu saja ada seni yang sebetulnya sama sekali bukan untuk ritual atau pengobatan, tapi semata-mata untuk hiburan. Dalam seni pertunjukan Melayu, yang berfungsi sebagai hiburan, terutama pada masa sekarang, adalah Teater Bangsawan, Tari Zapin, Gazal, dan sebagainya.

Seperti sudah disebutkan bahwa Mak Yong pada awalnya digunakan sebagai sarana untuk ritual, dan juga sekaligus sebagai hiburan. Sebagai sarana ritual Mak Yong dipercaya dapat digunakan untuk meruat kampung halaman, sukuran, dan juga bernazar. Dalam perkembangan selanjutnya, terutama setelah Islam menjadi agama mayoritas suku Melayu, Mak Yong tak lagi dijadikan sebagai sarana ritual, tetapi lebih pada pemenuhan sarana hiburan.

Meskipun demikian, bukan berarti ciri-ciri Mak Yong sebagai sarana ritual hilang sama sekali dari pertunjukan Mak Yong di masa kini. Dalam pertunjukan Mak Yong dilaksanakan oleh Mak Yong Pak Khalid atau pun Pak Atan, struktur pertunjukan Mak Yong seperti yang telah disebutkan di atas, tetap menjadi ciri pertunjukan Mak Yong. Doa Buka Tanah atau pun Penutup merupakan ciri yang tampaknya masih mengandung kepercayaan pada roh-roh yang dipercayai menguasai “ruang” tempat Mak Yong tersebut berpentas. Oleh sebab itu pertunjukan Mak Yong terlebih dulu harus permissi terhadap para penunggu “ruang” tersebut, dan berterimakasih setelah pertunjukan selesai. Pak Satar, penerus dan anak Pak Atan, merasa bahwa dia belum siap meneruskan Mak Yong pimpinan bapaknya tersebut, karena belum menguasai doa buka tanah dan doa penutup pertunjukan Mak Yong. Artinya, bahwa tanpa doa-doa tersebut Mak Yong menjadi kehilangan ciri khasnya yang paling esensial.

Kini Mak Yong jarang dipertunjukkan. Orang-orang merasa tidak perlu lagi kehadiran Mak Yong, karena tampaknya ia dianggap bertentangan dengan ajaran agama Islam. Beberapa orang budayawan Melayu mengkhawatirkan Mak Yong hilang dari tanah Melayu, padahal ia sesungguhnya mencerminkan semangat hidup etnik Melayu pra-Islam. Keprihatinan itu memang pantas diberikan terhadap Mak Yong, sebab kini keberadaannya betul-betul dalam kondisi kritis, antara ada dan tiada.

Kelompok Mak Yong Pak Khalid: Satu-satunya di Dunia?

Mak Yong di Kepulauan Riau kini memang nyaris tidak pernah dipertunjukkan untuk kepentingan hajatan perkawinan, khitanan, dan sebagainya, oleh masyarakat Melayu, Tentu saja hal itu bukan berarti orang-orang Melayu di Kepri sudah tidak menyukai Mak Yong. Saat Mak Yong dipentaskan pada Revitalisasi Budaya Melayu di bulan Agustus 2004 yang lalu, masyarakat tampak begitu antusias untuk menyaksikan pertunjukan tersebut. Tidakkah ini mengindikasikan bahwa Mak Yong masih disukai oleh orang-orang Melayu? Hanya mungkin karena mempertunjukan Mak Yong harus dengan biaya yang relatif mahal, karena melibatkan orang yang banyak, maka masyarakat lebih suka menyajikan hiburan-hiburan murah-meriah, seperti *elektone* misalnya, untuk memeriahkan perkawinan, dan khitanan.

Rombongan Mak Yong Pak Khalid yang terdapat di Mantang Lama, mungkin kini satu-satunya grup Mak Yong yang masih aktif, tetapi frekuensi pentasnya sangat jarang. Undangan untuk pentas paling banyak hanya datang dalam waktu setahun satu kali, atau malah tidak sama sekali.

Para seniman Mak Yong di Pulau Mantang Lama, seperti halnya kesenian-kesenian rakyat umumnya di Indonesia, bukanlah pemain profesional yang mengandalkan hidup sepenuhnya dari bermain Mak Yong. Para pemain lelaki kebanyakan berprofesi sebagai nelayan, sedangkan pemain perempuannya anak-anak sekolah dan ibu rumah tangga. Mereka biasa latihan bila ada pesanan untuk pentas. Latihan dilaksanakan pada malam hari. Siang hari, seperti biasanya, mereka semua sibuk dengan pekerjaan sehari-hari.

Pak Khalid terlihat begitu bangga dengan kelompok Mak Yong yang dipimpinnya, karena menurutnya kelompok ini tinggal

satu-satunya di dunia. “Mak Yong di Bintan Timur itu hanya ada dua, yakni Mak Yong pimpinan Pak Atan, dan Mak Yong pimpinan saya,” katanya suatu sore di Mantan Lama saat diwawancarai. “Sekarang Pak Atan sudah meninggal. Tinggal Mak Yong di Mantan ini saja yang hidup. Saya berani bertaruh, bahwa Mak Yong inilah yang hanya ada satu-satunya di Pulau Sumatera, malah mungkin di Indonesia. Konon katanya ada Mak Yong di Kelantan, tapi sekarang dilarang tampil, karena dianggap bertentangan dengan ajaran agama Islam. Jadi mungkin saja Mak Yong saya ini merupakan Mak Yong yang ada satu-satunya di dunia.”

Sebelum tahun 2003 di Kampung Baru Keke ada satu kelompok Mak Yong lagi, yakni Rombongan Mak Yong pimpinan Tengku Muhamad Atan (atau biasa dipanggil Pak Atan). Tapi pada tanggal 30 Mei 2003 Pak Atan meninggal dunia, dan anaknya, Tengku Muhamad Satar (Pak Satar), tidak menyangka bahwa bapaknya bisa berpulang begitu cepat. Ia merasa belum siap untuk melanjutkan rombongan Mak Yong pimpinan bapaknya tersebut, karena menurut pengakuannya ia belum menguasai “ilmu dalam” dari Mak Yong. Pak Satar merasa menyesal karena sebelum Bapaknya meninggal dunia dia tidak minta terlebih dulu doa membuka tanah, atau doa penutup pertunjukan.

Usia Pak Khalid kini sekitar 70 tahun. Badannya agak bongkok, tapi wajahnya terlihat segar dan sehat. Suaranya serak, namun lantang. Maklum mantan seorang aktor. Bicaranya tegas, jago dalam membangun tangga dramatik! “Kalau saya meninggal maka tutup bukulah Mak Yong itu”, katanya sambil terkekeh-kekeh.

Ada keinginan Pak Khalid untuk mewariskan ilmu mengenai Mak Yong pada orang lain, terutama pada orang Melayu Kepulauan Riau. Dia bercerita bahwa suatu hari ada seorang Singapura datang padanya memohon untuk diajarkan Mak Yong. Pak Khalid belum berani memberikannya. Ia tak ingin Mak Yong dikuasai oleh orang

asing. Dalam pikirannya, jika Mak Yong dibawa oleh orang asing ke negerinya, maka ia akan kembali ke Indonesia menjadi uang. “Mak Yong kita direbut oleh mereka”, ujarnya. Oleh karena alasan itulah ia tidak mengajarkan Mak Yong kepada orang Singapura atau orang asing mana pun.

Pak Khalid beruntung, karena baik pemerintah Kota Tanjungpinang maupun Kabupaten Kepulauan Riau merasa memiliki Mak Yong pimpinannya, karena itu bila ada kegiatan-kegiatan tertentu di kedua tempat itu yang dirasakan perlu ada pertunjukan Mak Yong, grup Mak Yong Pak Khalid selalu diundang. Sayangnya kegiatan-kegiatan yang menyertakan Mak Yong jarang terjadi. Jadi, meskipun grup Pak Khalid adalah satu-satunya di Kepulauan Riau, tetap saja ia jarang dapat pesanan untuk berpentas. Padahal pertunjukan Mak Yong sekarang begitu tergantung pada permintaan lembaga-lembaga pemerintah atau swasta, sebab masyarakat nyaris tidak pernah meminta pertunjukan Mak Yong untuk berpentas.

Mati Enggan Hidup pun Tidak; Kebutuhan Revitalisasi?

Dalam Revitalisasi Budaya Melayu yang diselenggarakan pada tanggal 28 Juli – 1 Agustus 2004, banyak kesenian Melayu yang ditampilkan, seperti Zapin, Ghazal, Bangsawan, dan Mak Yong. Terlihat jelas bahwa melalui kegiatan tersebut, Kepulauan Riau sebagai provinsi baru di Indonesia, ingin merumuskan kembali identitas dirinya sebagai Melayu yang memiliki perbedaan-perbedaan dibandingkan dengan provinsi lainnya. Apalagi di masa lalu Kepulauan Riau dianggap sebagai pusat kebudayaan Melayu yang paling gemilang.

Peristiwa itu, seperti dikatakan Walikota Tanjungpinang, Suryatati A. Manan (2004:04), tidak dimaksudkan untuk

membangkitkan kembali yang mati, karena seperti ungkapan Hang Tuah: “Tak akan mati Melayu di bumi!”. Revitalisasi yang dimaksudkan adalah “...upaya untuk membangkitkan kembali semangat berkesenian sebagai bentuk penguatan budaya di dalam masyarakat,” begitu sambutan Suryatati seperti yang tertulis di Buku Acara.

Namun dalam kasus Mak Yong ada hal sangat paradoks. Artinya, Mak Yong di hari-hari biasa dibiarkan saja untuk hidup dalam kondisi tak berdaya, tak ditoleh. Ketika perhelatan besar akan dilakukan, seperti peristiwa revitalisasi itu, kesenian-kesenian yang hidupnya berada dalam ketidaktentuan tersebut, seperti Mak Yong, mulai ditoleh, diberi biaya untuk tampil. Tentu saja kebijakan seperti itu hanya akan mengaburkan tujuan pencarian identitas. Sebab ketika identitas yang telah berkembang seiring dengan perkembangan zaman ingin dilacak lagi akarnya, maka ia harus mengorek kembali sisa-sisa masa lalu yang tersisa.

Mak Yong rupanya serupa “anak” yang dibuang, ia diakui sebagai akar Melayu, namun dibiarkan hidup dalam kondisi sekarat. Apakah ini ada hubungannya dengan anggapan bahwa Mak Yong bertentangan dengan aqidah Agama Islam, seperti halnya di Kelantan Malaysia, sehingga ia tak pantas hidup dalam komunitas Melayu yang mayoritas Islam, meskipun ia berasal dari “rahim”-nya?

Hoosnizar Hood dan Akib, dua seniman Tanjungpinang, mengatakan bahwa Mak Yong tidak bisa hidup karena tidak berusaha untuk beradaptasi dengan perkembangan zaman. Cerita-ceritanya, seperti Wak Perambun, kurang memiliki relevansi lagi dengan kondisi sekarang. Cerita-cerita baru tidak dikembangkan. Para senimannya lebih suka mempertunjukkan cerita-cerita yang sudah ada. Itulah yang menyebabkan masyarakat kurang menyukai pertunjukan Mak Yong.

Bisa jadi pendapat serupa di atas benar. Jika memang “ya”, lalu siapakah yang bertanggungjawab bagi maju-mundurnya Mak Yong? Mengapa para seniman Tanjungpinang yang “lebih makmur” tidak berusaha untuk mengembangkan Mak Yong? Pemerintah kabupaten Kepulauan Riau dan Kota Tanjungpinang menurut Pak Khalid tidak pernah memberikan perhatian bagi tumbuh dan berkembangnya Mak Yong. Kira-kira pada tahun 1998, Pak Khalid pernah mendapat penghargaan dari Pusat Pelatihan Seni Sanggam, pimpinan Hoosnizar Hood, sebagai seniman yang telah berjuang menghidupi kesenian yang digelutinya secara konsisten. Hanya itu saja. Selebihnya, kelompok Mak Yong Pak Khalid tetap saja berada dalam kondisi “hidup enggan mati tak mau”. Ia hanya dipanggil untuk pentas hanya pada saat-saat tertentu saja. Ia diberi perhatian hanya ketika orang-orang merasa perlu mencari “akar” identitas kesukuannya, saat orang melakukan festival atau seminar. Singkat kata, Mak Yong hanya dijadikan sebagai wadah untuk melakukan “basa-basi” mengenai jatidiri.

3.2. Unsur Magis

Mamanda yang digelar di Banjarmasin tidak lagi menggunakan unsur-unsur magis, berbeda apabila grup Mamanda itu dari Hulu Sungai. Di daerah Hulu pagelaran biasanya dibantu oleh kekuatan supernatural, misalnya dengan sajian atau upacara yang minta ijin pada si empunya daeah supaya tidak mengganggu meskipun di daerah itu ada keramaian. Hal-hal semacam ini tidak lagi ditemui pada grup-grup di ibu kota provinsi.

Berbeda halnya dengan Mak Yong di Kepulauan Riau. Seperti sudah disebutkan, Mak Yong adalah kesenian rakyat Melayu tua, telah ada sebelum pengaruh Islam masuk ke semenanjung Melayu (termasuk Sumatera). Unsur-unsur pertunjukan Mak Yong

menunjukkan bahwa teater tersebut memiliki hubungan yang sangat kuat dengan sistem kepercayaan animisme. Kembali mengutip Yousof, ia beranggapan bahwa Mak Yong berasal dari shamanisme, yang bisa terlihat dari: (a) persembahan Mak Yong yang bercorak ritual, dan (b) cerita *Dewa Muda*, salah satu cerita Mak Yong Kelantan yang terpenting, juga memperlihatkan kepercayaan yang kuat terhadap hal tersebut.

Uraian tersebut di atas memperlihatkan ada perbedaan antara Mamanda dengan Mak Yong dalam unsur kekuatan magis yang menyertai kedua teater ini. Tampaknya Mak Yong cenderung menggunakan kekuatan magis dibandingkan Mamanda.

4. Seni Pertunjukan: Dari Ruang Privat ke Ruang Publik

Apa yang dimaksudkan dengan ruang privat di sini, tidak lain adalah seni pertunjukan yang digelar dalam hubungannya dengan tradisi kelompok etnik, karena menyertai ritus kehidupan, biasanya pesta perkawinan dan pesta khitanan. Selain itu, tempat pagelaran juga dapat dijadikan ukuran, karena pagelaran yang dilakukan di tempat asal kesenian tersebut berarti pagelaran di ruang privat. Sedangkan apabila pagelaran diselenggarakan di luar wilayah di mana kelompok etnik itu tinggal atau dinikmati oleh kelompok-kelompok etnik lain, maka hal itu berarti seni pertunjukan tersebut digelar di ruang publik.

Dalam hal ini tampaknya tidak ada perbedaan antara seni pertunjukan di Kalimantan Selatan dan seni pertunjukan di Kepulauan Riau, atau di antara Panting dengan Gazal, Japin dengan Zapin, dan Mamanda dengan Mak Yong.

Di Kalimantan Selatan, Panting tadinya hanya dipagelarkan di ruang privat saja, tetapi sejak tahun 1980-an musik ini telah memasuki ruang publik. Panting yang masih berada dalam ruang privat misalnya yang digunakan untuk memeriahkan pesta perkawinan, dan tampaknya akhir-akhir ini Panting kembali digelar bersama Japin (karena Japin harus diiringi musik Panting). Sering juga dalam pesta perkawinan, Panting dimainkan pada siang hari dan pada malam harinya digelar Japin, meskipun bisa juga Panting kembali digelar pada malam hari. Selain mengiringi Japin (Japin tidak harus tidak diiringi Panting), Panting bisa juga mengiringi tari-tarian lain (tetapi tidak wajib), misalnya *Tirik* dan *Ahui*. Kedua tarian yang disebutkan belakangan ini biasanya tidak ditarikan dalam pesta perkawinan, tetapi dalam pagelaran-pagelaran yang tidak berhubungan dengan ritus.

Sejak sekitar tahun 1982 dan 1983, musik Panting yang diiringi melodi pengiring yang disebut *Panting Pemacah*, dan Panting dengan nada bas yang disebut *Panting Penggulung*, mulai populer kembali, tetapi dalam bentuk yang lain, yaitu pagelaran Panting tanpa Japin lagi. Sejak tahun-tahun yang disebutkan itu, Panting memang sudah populer di Banjarmasin yang merupakan ibu kota provinsi Kalimantan Selatan, bahkan Taman Budaya mempunyai grup Panting binaan yang tetap menggunakan biola dan gendang (mirip dengan gendangnya orang Sunda) yang dikenal sejak masa penjajahan, dan sering mengadakan pagelaran.

Orkes Panting juga disertakan dalam festival pada tahun 1982 di Jakarta, dan masuk dalam 10 besar. Sekembalinya dari Jakarta, Bachtiar Sanderta yang tokoh Taman Budaya itu menyelenggarakan lokakarya Panting, dan setelah itu Panting pun mulai populer kembali. Masuknya Panting ke ruang publik membuatnya sering memainkan lagu-lagu Banjar modern di samping lagu-lagu tradisional. Seperti misalnya "Lagu Dua", "Sisip", "Paris",

“Tangkawang”, “Lagu Arab”, dan lagu-lagu rakyat seperti “Ahui”, dan lain-lain.

Sebenarnya hal yang sama terjadi pada Japin dan Mamanda. Seni pertunjukan itu telah bergeser perannya dari ruang privat yang diselenggarakan di daerah Hulu Sungai, perlahan-lahan masuk ke ruang publik, dengan pagelaran di Taman Budaya atau pusat-pusat kesenian lain. Tujuannya pun tidak lagi hanya untuk memeriahkan pesta hajatan, yang bisa dianggap sebagai ciri kebudayaan Hulu Sungai, tetapi juga turut dalam kontestasi yang diselenggarakan baik di Banjarmasin maupun di Jakarta atau di tempat-tempat lain seperti Malaysia, untuk memenangkan identitas provinsi.

Di Kepulauan Riau, Gazal mempunyai jangkauan ruang publik dalam wilayah provinsi Kepulauan Riau saja. Seni musik ini lebih banyak tampil untuk memeriahkan resepsi pada pesta pernikahan dan khitan yang masih digolongkan sebagai ruang privat. Tampilnya Gazal dalam ruang publik misalnya digunakan untuk memberi suasana saat upacara perpisahan pejabat, dan kadangkala juga digelar di hotel untuk sajian para turis.

Akan halnya Mak Yong, tampaknya sudah meninggalkan ruang privatnya, karena orang tidak pernah menggunakannya lagi untuk memeriahkan pesta perkawinan. Ruang publik yang dimasukinya sangat tergantung dari permintaan, saat pemerintah daerah mencari “akar” identitasnya saja. Misalnya untuk memeriahkan seminar Revitalisasi Kebudayaan Melayu.

5. Seni Pertunjukan Sebagai Ekspresi Kebudayaan

Bagian pertama, kedua, ketiga dan keempat bab ini telah membicarakan seni pertunjukan, musik (Panting dan Gazal), tari

(Japin dan Zapin), dan teater (Mamanda dan Mak Yong), sebagai bentuk ekspresi kebudayaan. Selanjutnya, tentu akan dipertanyakan apa yang diekspresikan oleh seni pertunjukan tersebut di atas dalam kebudayaan?

Di kedua daerah penelitian, provinsi Kalimantan Selatan dan Kepulauan Riau, seni pertunjukan itu tidak saja mempunyai kesamaan tetapi juga ada perbedaannya. Perbedaan ada pada segi-segi teknik, dan dalam hubungannya dengan masalah penelitian tampaknya yang lebih penting adalah persamaannya.

Perbedaan dalam seni musik tampak ada-tidaknya bentuk seni pertunjukan yang dikreasikan kembali. Panting yang dikenal di Kalimantan Selatan, telah dikreasikan dari bentuk "asli"-nya ke dalam bentuk orkestra yang mengiringi penyanyi dan tari Japin. Sedangkan Gazal tampaknya tidak mengalami perubahan drastis seperti itu. Hal itu pulalah yang menyebabkan Panting tumbuh demikian subur, sedangkan Gazal di seluruh Kepulauan Riau tinggal dua grup saja, di Pulau Penyengat dan Karimun. Dalam hal asal-usul, tidak ada sejarah Panting yang menjelaskannya secara eksplisit. Panting, menurut narasi adalah alat musik yang digunakan untuk mengiringi zikir Tuan Guru H.Masyukro yang dibawa dari daerah perkebunan karet tempatnya bekerja di Malaka. Sedangkan Gazal lebih bisa ditelusuri dari faktor sejarah, yang dengan tegas dinyatakan oleh informan, berasal dari Persia.

Kedua bentuk seni musik ini mempunyai persamaan karena keduanya mempunyai nuansa Islam. Alat musik pendukung Panting dan Gazal, mirip Gambus yang kental dengan nuansa Islam, demikian juga halnya dengan syair Panting (baru kemudian Panting juga digunakan untuk mengiringi lagu-lagu Banjar modern). Sedangkan lagu-lagu Gazal dianggap cukup sulit, dan pada awal perkembangannya Gazal digunakan sebagai alat dakwah penyebaran agama Islam.

Demikian pula halnya dengan Japin dan Zapin, perbedaan timbul karena Japin diiringi oleh musik Panting, sedangkan Zapin mempunyai musik pengiringnya sendiri. Sejarah asal-usul Japin tidak diketahui dengan pasti, tetapi karena tari ini diiringi oleh musik Panting, maka dapat diduga bahwa Japin di Kalimantan Selatan tidak berumur lebih tua dari Panting. Kondisi ini berbeda dari provinsi Kepulauan Riau. Saat penelitian dilakukan, orang mengenal dua macam Zapin yang menurut informan berasal dari Timur tengah, yaitu Zapin Arab dan Zapin Melayu. Zapin Arab gerakannya berbentuk zig-zag dan Zapin Melayu berbentuk lurus. Zapin Arab menggunakan lagu-lagu Arab dan Zapin Melayu menggunakan syair-syair Melayu. Perbedaan lain, kalau Japin mempunyai variasi dengan Japin Bakisah, tetapi tidak demikianlah halnya dengan Zapin. Selain itu, informan Zapin secara eksplisit menyatakan adanya nilai-nilai Melayu dalam tari Zapin.

Kesamaan di antara kedua jenis tari ini lagi-lagi nuansa Islam. Baik Japin maupun Zapin pada awalnya hanya boleh ditarikan oleh pria saja. Pasangan perempuan adalah laki-laki yang mengenakan pakaian perempuan. Dalam perkembangannya kemudian baru penari Japin dan Zapin itu berpasangan-pasangan, laki-laki dan perempuan, tetapi saat ini tidak sedikit perempuan yang menjadi penari Japin atau Zapin. Informan Zapin ada yang secara eksplisit mengatakan bahwa Zapin mengandung nilai-nilai Melayu

Seni teater, Mamanda dari Kalimantan Selatan dan Mak Yong dari Kepulauan Riau dalam uraian di atas, memperlihatkan bahwa keduanya berasal dari rumpun yang sama, yaitu rumpun teater Melayu.

Kajian tentang seni pertunjukan seperti tersebut di atas dengan demikian memperlihatkan adanya ekspresi Islam dan Melayu.



BAB IV

PEMBENTUKAN MAKNA: RELASI PENANDA DENGAN PENANDA

Dalam bab pendahuluan telah diuraikan bahwa suatu tanda, dalam hal ini adalah seni pertunjukan, dapat menjadi tanda (baca: tanda budaya), karena ada citra bunyi yang menjadikannya sebagai penanda dan sekaligus juga merujuk pada petanda. Penanda dalam konsep Roland Barthes tidak lain adalah ekspresi yang dalam kasus penelitian ini maknanya lahir dari dua kondisi. Pertama, apabila ekspresi itu berkembang dan penandanya tidak, maka kita berbicara dalam tataran meta bahasa. Kondisi kedua, terjadi apabila *content* dari petanda itu berkembang meskipun dengan ekspresi yang sama. Dalam hal ini, hubungan antara penanda dengan petandanya bersifat konotatif yang menurut Benny Hoed, seperti disebutkan di atas, merupakan makna baru dari ekspresi.

Citra bunyi dengan penanda dan petandanya, serta makna yang menyertainya telah dibicarakan dalam bab terdahulu. Bab ini akan membicarakan relasi antara penanda yang juga bisa disebut ekspresi, dengan petanda-petanda lain seperti institusi, sanggar atau grup, dan hubungan di antara seniman dengan institusi. Dengan cara ini dapat dimunculkan makna yang menurut Roland barthes berada dalam sistem sekunder itu.

1. Institusi dan Seni Pertunjukan

Di kedua daerah penelitian, Kalimantan Selatan dan Kepulauan Riau, tampaknya ada perbedaan pada institusi yang secara langsung mengurus seni pertunjukan dan yang pada gilirannya

mempunyai kekuasaan untuk menjadikan seni pertunjukan itu sebagai tanda budaya. Di Kalimantan Selatan, institusi termaksud adalah Parsenibud dan Taman Budaya, sedangkan di Kepulauan Riau adalah Disbudpar. Uraian selengkapnya, tentang kondisi ini dapat diketahui dari uraian berikut ini.

1.1. Parsenibud dan Taman Budaya: Kekuasaan Yang Membentuk Identitas

Setelah reformasi pada tahun 2000, institusi yang berhubungan dengan seni pertunjukan berbeda dari pemerintahan sebelumnya. Pada saat penelitian ini dilakukan ada empat institusi yang berhubungan dengan seni pertunjukan. Keempatnya adalah Parsenibud yang singkatan dari Pariwisata, Seni dan Budaya, yang berada di bawah departemen, Taman Budaya, Dewan Kesenian dan Lembaga Budaya Banjar. Laporan ini akan membicarakan dua institusi yang disebutkan terdahulu karena perannya yang besar dalam menjadikan seni pertunjukan sebagai tanda budaya.

Dewan Kesenian didirikan pada tahun 1970-an, ketuanya yang pertama adalah Anang Adensi yang juga seorang seniman teater. Perhatiannya tidak hanya pada seni, tetapi juga pada jurnalistik, karena ia adalah juga tokoh pers "Mimbar Masyarakat". Oleh karena itu, tidak lah mengherankan apabila ia membuat majalah untuk Dewan Kesenian. Dalam organisasi dibedakan antara Dewan Kesenian Tingkat Pusat (provinsi Kalimantan Selatan) dengan Dewan Kesenian Tingkat Kodya dan Kabupaten yang lebih dikenal sebagai Dewan Kesenian Daerah (DKD). Dewan Kesenian di tingkat provinsi belum mempunyai aktivitas yang dianggap cukup berarti, berbeda dengan DKD. Misalnya DKD kabupaten Hulu Sungai Tengah, mempunyai sanggar yang sangat diandalkan yaitu "La Posko" yang grup-grup keseniannya sering mewakili kabupaten Hulu Sungai Tengah dalam festival yang diselenggarakan di Banjarmasin.

Lembaga Budaya Banjar didirikan berdasarkan Surat Keputusan Gubernur pada tahun 1995. Institusi ini mempunyai tiga bidang yaitu, adat-istiadat, sejarah dan kesenian. Tugas utamanya adalah menginventarisasi kesenian Banjar, menggali dan membakukan kebudayaan Banjar. Hal ini dianggap penting karena bisa menetralsir konflik, tetapi tidaklah demikian halnya dengan generasi muda dan para akademisi, karena mereka menganggap bahwa dengan pembakuan institusi ini tidak bisa menerima perubahan.

Apa yang hendak dikatakan di sini, bahwa baik Lembaga Budaya Banjar maupun Dewan Kesenian Daerah, keduanya tidak berperan langsung dalam menjadikan seni pertunjukan sebagai tanda budaya.

Parsenibud

Seksi Kesenian di Parsenibud Kalimantan Selatan adalah bentuk baru yang dilakuka setelah re-organisasi di jaman reformasi. Tadinya, seksi kesenian adalah salah satu di antara tiga seksi yang dimiliki oleh Kanwil Diknas, dua seksi lainnya adalah Muskala (Museum dan Benda Purbakala) dan Jarahnitra (Sejarah dan Nilai Tradisional). Pindahannya seksi kesenian dari Kanwil Diknas ke Parsenibud, seperti layaknya bedol desa, karena seluruh personil dan data ikut dibawa pindah. Parsenibud sendiri mempunyai dua sub dinas (Subdin), yaitu Subdin Kebudayaan dan Kesenian, serta Subdin Pariwisata. Mereka yang berasal dari seksi kesenian di Kanwil Diknas masuk ke Subdin Kebudayaan dan Kesenian di Parsenibud.

Parsenibud, khususnya Subdin Kebudayaan dan Kesenian bekerjasama dengan Taman Budaya, dalam arti yang diuraikan berikut ini.

Taman Budaya

Taman Budaya Provinsi Kalimantan Selatan didirikan berdasarkan SK Mendikbud 0241/0/1981 pada tanggal 23 Agustus 1981, dengan ketuanya yang pertama A.Syaichan. Pada waktu itu di Jakarta sudah berdiri Taman Ismail Marzuki sebagai pusat pagelaran seni. Taman Budaya dibangun berdasarkan ide antara lain untuk mengembangkan dan melestarikan seni pertunjukan daerah. Institusi ini mempunyai devisi tari, musik, teater dan sastra, yang setiapnya bertugas merealisasikan ideologi Taman Budaya.

Tugas Taman Budaya provinsi Kalimantan Selatan adalah untuk menjaga seni budaya Kalimantan Selatan, yang dioperasionalkan dengan melakukan pembinaan, di samping sebagai kordinator kelompok-kelompok seni. Kelompok-kelompok seni yang dibina oleh Taman Budaya, yaitu "Teater Banjarmasin", "Teater Obor" dan "Sanggar Budaya", mempunyai kesempatan untuk mengadakan latihan dan mengadakan pagelaran di sana, mempunyai kesempatan untuk diikuti dalam berbagai festival. Selain itu di sini pulalah digelar kreasi para penata seni.

Tugas Taman Budaya yang berhubungan dengan kesenian Banjar menyebabkan seni pertunjukan daerah, yaitu kabupaten yang ada di wilayah ini, dapat disaksikan di institusi ini. Selain itu, di Taman Budaya orang dapat pula menyaksikan pagelaran dari daerah-daerah lain, seperti misalnya "Pagelaran Seni Pertunjukan se Indonesia" yang diikuti oleh provinsi-provinsi yang ada di Indonesia.

Sejak berdirinya Taman Budaya selalu bekerjasama dengan institusi lain. Kalau pada jaman Orde Baru, Taman Budaya banyak berhubungan dengan Kanwil Pariwisata dan Jarahnitra, keduanya berada di bawah Diknas, selain juga dengan Kanwil Penerangan. Setelah reformasi, Kanwil Penerangan diiadakan, demikian juga halnya dengan Diknas, sejak itu kerjasama dilakukan dengan Parsenibud.

Perubahan bukan tidak membawa dampak, karena kalau tadinya Taman Budaya didanai oleh Pemerintah, karena secara administrasi berada di bawah Kanwil Pendidikan dan Kebudayaan, maka setelah reformasi berdasarkan Perda No.16 tahun 2001, sejak tanggal 9 November 2001 Taman Budaya berdiri sendiri. Tentunya hal ini bukanlah sesuatu yang mudah, karena dengan adanya Perda tersebut, mulai dirasakan kesulitan dalam hal pendanaan.

Meskipun demikian kerjasama Parsenibud dengan Taman Budaya tetap berjalan. Pada tahun 2001 diselenggarakan Festival Kaya Tari Daerah Kalimantan Selatan yang pemenangnya akan dikirim ke Jakarta mengikuti Festival Tari Daerah Nasional di TMII, dan juara ke dua, yaitu tari Japin Anak Durhaka” mewakili Kalimantan Selatan ke Festival Borneo. Selain itu Lomba Musik Panting se Kalimantan Selatan, kerjasama dilakukan dalam arti pendanaan dari Parsenibud dan tempat pagelaran di Taman Budaya.

Taman Budaya dan Re-kreasi Seni

Karya seni (baca: seni pertunjukan) secara garis besarnya dapat dibagi ke dalam dua bagian, yaitu seni tradisional dan seni kontemporer. Apa yang dimaksudkan dengan seni kontemporer menurut batasan ini tampaknya banyak digelar di Taman Budaya. Akan halnya seni kontemporer itu sendiri, kajian tentang Taman Budaya memperlihatkan ada tiga bentuknya. Yaitu, seni kontemporer yang penciptaannya sama sekali tidak mengambil unsur dari tradisi, dan seni pertunjukan yang sebagai kesatuan sebenarnya telah ada, tetapi kemudian dikreasikan sebagai bentuk baru.

Dalam kerangka pikir telah disebutkan bahwa seni (baca: seni pertunjukan) yang dikreasikan kembali, tidak lepas dari faktor sejarah, karena dalam hal ini tampaknya kreasi seniman tumbuh dari jejak-jejak di masa lalu, dengan maksud, fungsi dan tujuan yang disesuaikan dengan kondisi waktu penciptaan.

Taman Budaya sebagaimana halnya institusi pemerintah yang lain, juga menerima pegawai yang lulus dari seleksi pusat. Para sarjana seni mendaftarkan diri ke Direktorat Kesenian, setelah lulus ujian seleksi mereka bisa ditempatkan di daerah, termasuk di Taman Budaya Banjarmasin. Pada saat penelitian dilakukan, di Taman Budaya ada beberapa sarjana seni lulusan Jawa, selain pegawai yang diangkat oleh Taman Budaya. Satu orang sarjana teater, dua orang sarjana tari, dua orang sarjana pedalangan dan satu orang di bagian interior. Menurut informasi, orang Banjar sendiri kurang suka untuk masuk ke sekolah seni yang formal, seperti Sekolah Tinggi Seni yang ada di Yogyakarta dan Solo.

Salah seorang sarjana tari dari STSI Yogyakarta ada yang membantu devisi tari dan menjabat sebagai *pamong budaya*. Selain itu ia sendiri juga menciptakan tari sebagaimana rekan-rekannya di sana. Tokoh kita ini tampaknya adalah orang yang terbuka, karena garapannya sering dikritik kental dengan nuansa Jawa. Apa yang dilakukannya kemudian adalah mengikuti kursus menari di sebuah sanggar di Banjar Baru. Rupanya ia merasa berhasil, dan dapat dibuktikannya dari garapan yang menurutnya dapat diterima oleh rekan-rekan kerjanya.

Setelah dua tahun bekerja di Banjarmasin, daerah yang lama-kelamaan melekat di hati tokoh kita itu dan terekspresi dari logat bicaranya selama wawancara yang tidak menimbulkan kesan bahwa ia orang Jawa, maka ia pun mulai mencipta. Ciptaannya antara lain diberinya nama *Kelang-Kelok* dan *Intuisi*, keduanya adalah tari kontemporer. Selain itu ia juga mencipta *Samudra Putih*, sandra tari yang menceritakan tentang pengislaman Sultan Suryansyah. Gerakannya diambil dari tarian orang Dayak Balian yang dikombinasikan dengan langkah tari Banjar. Para penari mengenakan *sasirangan* (motif tradisional Banjar), warna merah dikenakan oleh tokoh antagonis, *sasirangan* warna hijau dikenakan oleh tokoh *balian* (dukun), warna kuning digunakan untuk menggambarkan adegan

mengislamkan Sultan Suriansyah, dan warna putih dalam sendra tari itu dikenakan pada para pemain yang memerankan tokoh masyarakat Islam. *Samudra Putih* diiringi oleh musik orang Dayak dan Panting. Warna Jawa juga dimasukkannya saat kerajaan Demak mengantar Sultan ke Banjar.

Apa yang hendak dikatakan di sini, adalah kuatnya nuansa Banjar di Kalimantan Selatan, paling tidak seperti yang tampak dari kasus tersebut di atas. Pengaruh luar tidak masuk ke dalam aspek tari mereka (kalau pun dicoba, menurut informan tarinya kurang disukai), yang menurut informan lain terlebih karena sifat orang Banjar yang menjaga tradisi mereka. Informasi lain yang diperoleh adalah bahwa gerak dasar tari seseorang tidak bisa diubah. Katakan lah tari Jawa itu lambat, sedangkan gerak tari dasar orang Banjar cepat.

Kalau kita hubungkan karya seni seniman Taman Budaya, maka seniman Taman Budaya tidak memunculkan seni pertunjukan “tua” yang sudah lama tidak muncul. Dengan kata lain, tidak memunculkan seni yang sifatnya *revived*.

Kesenian kontemporer yang penciptaannya tidak mengambil unsur tradisi banyak pula dilakukan oleh sanggar atau grup-grup seni (dalam “Data Organisasi Kesenian Kalimantan Selatan” dimasukkan dalam katagori seni modern) yang kemudian dipentaskan di Taman Budaya. Meskipun ada pula beberapa seniman Taman Budaya yang mengkreasikan kembali seni tradisi.

Misalnya Mis Erna telah mengkreasikan *Tirik Lalan*. Sebelum mengkreaskannya ia melakukan penelitian tentang tari ini, di daerah Tapin. *Tirik* dalam bahasa daerah berarti pergaulan dan *Lalan* adalah cerita tentang seorang raja yang ingin pergi ke luar kerajaan, karena ingin mengenal masyarakatnya dengan lebih baik. Untuk keinginannya itu ia rela meninggalkan istrinya, tetapi sang permaisuri tidak mau melepas suaminya. Supaya maksudnya terkabul, raja merayu istrinya. Jadi, *Tirik Lalan* sebenarnya adalah tarian tentang rayuan raja pada istrinya. Tarian ini mempunyai *setting* kehidupan

masyarakat di daerah Tapin; setelah panen padi *diirik* kemudian ditampi oleh perempuan-perempuan sambil bernyanyi. Nyanyian perempuan dengan tepuk tangan, memang menjadi ciri khas *Tirik Lalan*.

Tirik Lalan telah dibakukan melalui proyek BKKMI yang nantinya menjadi Dewan Kesenian. Sampai saat ini *Tirik Lalan* diajarkan di Sekolah Menengah Pertama, bahkan ada juga Sekolah Menengah Umum yang mengajarkannya sebagai bagian dari mata pelajaran keseniannya. Selain itu, bila Pemerintah Daerah mendapatkan tamu penting, maka *Tirik Lalan* sering digunakan untuk menyambut tamu-tamu ini.

Contoh lain dari bentuk kesenian yang diciptakan kembali oleh seniman Taman Budaya, Heryadi yang juga anggota "Perpekindo", adalah *Gandut* yang juga banyak dijumpai di daerah kabupaten Tari ini pada awalnya dapat digolongkan sebagai tari pergaulan. Pada jaman Belanda dahulu, penari *gandut* bersama dengan penonton laki-laki menari di tengah lingkaran dengan iringan *agung* (gong), *rebab*, biola dan *babun* (kendang). Dalam bahasa daerah, adegan ini disebut *Bagandutan*. Orang mengenal empat macam tari *Gandut*, yaitu *Gandut Mangandangan*, *Gandut Mandung-Mandung*, *Gandut Keroncong* dan *Gandut Manunggal* (Idwar Saleh, 1976).

Seorang perempuan tidak demikian saja bisa menjadi penari *gandut*, karena sampai dengan tahun 1980-an harus ada beberapa syarat yang harus dipenuhi, yaitu harus bisa melakukan jurus-jurus bela diri dan mengerti mantera. Sebagai catatan, banyak cerita beredar bahwa penari *Gandut* banyak yang menggunakan susuk di bagian tubuhnya. Misalnya, supaya senyumnya bisa tampak lebih menarik, maka susuk dipasanginya di bagian bibir. Pada masa itu penari *Gandut* dianggap mempunyai status yang rendah, karena mereka menerima uang dari laki-laki yang boleh memberikan uang dengan meletakkannya di bagian tubuh penari *Gandut*. Dalam

perkembangannya kemudian, uang itu tidak diletakkan di bagian tubuh si penari, tetapi dalam bokor yang disediakan di tepi lingkaran.

Penari Gandut sering dinikahi kalangan atas, termasuk pejabat-pejabat desa dan orang-orang berada, meskipun mereka sebenarnya sudah beristri. Contoh klasik penari Gandut yang menikah dengan golongan atas, adalah Sultan Adam yang memerintah kerajaan Banjar pada tahun 1850-an. Ia beristrikan seorang penari Gandut yang kemudian diberinya nama Nyai Ratu Komala Sari (Idwar Saleh, 1976). Ada suatu tabu yang sebenarnya merupakan peringatan bagi kaum laki-laki, yaitu jangan sekali-kali menghina penari Gandut. Karena besar kemungkinannya ia akan jatuh cinta pada Gandut, bahkan dalam kenyataannya tidak sedikit dari mereka yang bersedia menjual tanah dan rumahnya guna biaya perjalanan untuk mencari penari itu.

Sebenarnya tidak semua orang atau semua kelompok itu memandang rendah penari Gandut. Karena dalam seminar di Taman Budaya tahun 2000, ketua Dewan Kesenian Daerah menceritakan bahwa penari Gandut tidak bisa semena-mena dipermainkan oleh laki-laki, karena sebenarnya ia dijaga oleh saudara laki-laki atau bapaknya yang duduk sebagai penabuh *babun* pengiring *bagandutan*. Di dekat mereka biasanya disimpan parang yang akan digunakan sewaktu-waktu, kalau ada laki-laki yang berani mengganggu anak perempuan atau saudarinya.

Tari Gandut ini kemudian hilang pada masa Jepang, sekitar tahun 1940-an tanpa orang mengetahui sebabnya, dan muncul kembali di awal kemerdekaan di Tapin dengan bentuk seperti yang diuraikan di atas. Bahkan sampai tahun 1965, ketika seseorang yang sekarang menjadi tokoh Taman Budaya mulai memperhatikan seni pertunjukan, ia belum pernah mendengar tentang Gandut ini.

Dalam perkembangannya kemudian, Jarahnitra mengadakan penelitian tentang Gandut, dan tahun 1983 di desa Pandakan, kecamatan Tapin Tengah dipertontonkan *bagandut* versi baru yang

tidak menggunakan uang. Baru sekitar tahun 1986-1987 Taman Budaya menggelar *bagandut* hasil kreativitas senimannya.

Kini, *Gandut* sebagaimana layaknya *Tirik Lalan*, diajarkan di Sekolah Menengah Pertama dan Sekolah Menengah Umum sebagai bagian dari mata pelajaran kesenian. Khususnya di kabupaten Tapin, *Gandut* dipagelarkan sebagai seni tari yang dimunculkan untuk memeriahkan hari-hari besar Nasional, dengan penari yang kebanyakan adalah siswi-siswi Sekolah Menengah tersebut di atas.

Tirik Lalan dan *Gandut*, adalah contoh seni tari yang direkreasikan oleh seniman Taman Budaya. Posisinya pun berpindah, dari ruang privat di kabupaten Tapin dan masuk ruang publik di Taman Budaya, Banjarmasin. Akan halnya *Japin* tampaknya tidak menjadi perhatian untuk dikreasikan kembali oleh seniman Taman Budaya (Lihat: III.2.1.), tetapi lebih dimunculkan oleh sanggar di luar Taman Budaya.

1.2. Disbudpar Tanjungpinang: Seni Melayu Sebagai Identitas

Sejak tanggal 1 Juli 2004 Provinsi Kepulauan Riau resmi terbentuk dengan ibukota di Tanjungpinang. Sebagai ibukota suatu provinsi, tentu saja kota Tanjungpinang harus menyediakan berbagai sarana dan prasarana yang bisa memperlancar laju administrasi, ekonomi, politik dan budaya. Untuk menuju ke arah sana, para pengelola kota sedang melakukan pembangunan fisik secara besar-besaran. Kenyataan tersebut, menurut Suryatati, Walikota Kota Tanjungpinang, dalam sambutan “Seminar Sehari Pemakaian Pantun dalam Kehidupan Masyarakat” pada tanggal 12 Agustus 2003 yang diselenggarakan oleh SESABU (Seni Sastra Budaya), perlu diimbangi oleh pembangunan mental-spiritual, sehingga kehidupan berada dalam kondisi seimbang. Dalam rangka pembangunan mental-spiritual itu, maka kebudayaan Melayu harus diangkat, ia harus menjadi maskot kota Tanjungpinang; tentu saja dengan tidak

mengabaikan budaya dari etnik lainnya yang ada di Tanjungpinang. Dengan kata lain, kesenian Melayu mesti menjadi tanda bagi identitas provinsi Kepulauan Riau.

Dalam rangka mengembangkan seni dan budaya sebagai representasi identitas provinsi, pemerintah kota Tanjungpinang berusaha memberdayakan salah satu institusinya, yaitu Dinas Kebudayaan dan Pariwisata (Disbudpar), semaksimal mungkin. Tidak hanya itu, seperti diungkapkan Drs. Abdul Kadir Ibrahim (biasa dipanggil Akib), Kasubdin Kebudayaan Disbudpar, Disbudpar pun memiliki tanggungjawab bagaimana seni dan budaya tersebut bisa dijadikan sebagai salah satu daya tarik bagi para wisatawan dari mancanegara, terutama dari Singapura dan Malaysia, untuk datang ke Tanjungpinang. Untuk mewujudkan hal tersebut, Disbudpar telah berusaha menyusun renstra, membuat program tahunan seni dan budaya, serta melakukan hubungan kerjasama dengan sanggar-sanggar dan paguyuban seni yang ada di Tanjungpinang. "Tapi seideal apapun sebuah rencana", demikian Akib menambahkan, "tak akan terlaksana bila tidak 'diketuk palu' oleh DPRD". Menurutnya, banyak para anggota dewan yang menganggap bahwa seni tidak memberikan masukan secara ekonomi untuk kas kota, tapi sebaliknya memboroskan uang.

Menurut Akib Disbudpar memiliki dana yang kecil untuk mengembangkan kesenian. Dengan tidak merinci secara jelas berapa dana yang telah dianggarkan untuk kesenian, ia berujar bahwa Disbudpar telah berusaha dengan keras untuk merealisasikan rencana-rencananya. Disbudpar telah mencari 'siasat' agar programnya tetap berjalan, seperti misalnya membina hubungan baik dengan sanggar-sanggar seni atau paguyuban-paguyuban etnik¹

¹ Selain etnik Melayu, banyak orang dari berbagai kelompok etnik yang ada di Indonesia tinggal di Tanjungpinang, seperti Cina, Jawa, Batak, Bugis, dan Padang. Pada umumnya kelompok etnik tersebut mendirikan paguyuban yang di dalamnya ada kegiatan kesenian.

yang banyak tumbuh di Tanjungpinang. “Disbudpar tidak diperbolehkan memiliki sanggar atau grup keseniannya sendiri”, selanjutnya Akib menjelaskan, “Oleh karena itu kami mutlak perlu bekerjasama dengan grup atau sanggar seni yang ada di Tanjungpinang, baik yang berbasis tradisi maupun modern”.

Ada banyak grup atau sanggar seni di Tanjungpinang, baik yang bergerak di bidang sastra, musik, tari dan teater. Umumnya mereka tumbuh dan berkembang mengandalkan kemampuannya masing-masing. Artinya, mereka tidak pernah berhenti menghidupi kesenian, baik yang tradisi maupun modern, dengan mengeluarkan dana dari kantongnya sendiri-sendiri. Pemerintah kota memang telah membantu beberapa grup secara terbatas, misalnya memberikan bantuan berupa peralatan. Ini dimaklumi karena Kota Pemerintah Tanjungpinang baru berdiri tahun 2001, dan efektifnya baru tahun 2002. Sebagai contoh, tahun 2003 pemerintah memberi bantuan kepada kelompok Joget Dangkung pimpinan Mak Dara yang berada di Sungai Jang. Juga untuk musik keroncong, grup seni silat, grup teater Mendu Bestari pimpinan Asmu'id, BA., dan sebagainya. Bantuan pemerintah memang belum untuk seluruh sanggar. Dalam menentukan mana yang layak dibantu dan mana yang tidak, biasanya ditentukan dengan melihat secara langsung peralatan yang dimiliki oleh grup bersangkutan. Bila ada grup atau kelompok kesenian yang sudah lama berdiri, tetapi tidak memiliki peralatan yang cukup memadai, maka grup itulah yang dibantu oleh pemerintah.

Meskipun Pemerintah Kota baru memberikan bantuan peralatan pada kelompok atau sanggar secara terbatas, karena anggaran kesenian Kota Tanjungpinang sangat kecil, tapi Akib berpendapat bahwa mereka tetap bisa hidup. “Pengorbanan seniman Tanjungpinang itu luar biasa dalam memajukan kesenian”, katanya. “Mereka rata-rata tak sulit bila diajak kerjasama dengan pemerintah kota. Walaupun dibayar dengan minim, bila untuk kepentingan acara Disbudpar, mereka bersedia untuk tampil”.

Pada dasarnya dalam memberikan bantuan terhadap sanggar atau grup kesenian, Pemerintah kota melalui Disbudpar Tanjungpinang tidak menentukan atau melihat bahwa yang perlu diberi bantuan itu harus sanggar atau grup yang bergerak dalam seni tradisi. Titik tolaknya tradisi atau penciptaan seni yang baru (kreasi), bagi pemkot sama saja. Tapi jika selama ini yang diberi bantuan adalah sanggar atau grup yang berbasis tradisi, itu didasarkan pada kondisi obyektif, yakni bahwa pada saat ini memang sanggar-sanggar itulah yang terlihat kondisinya memprihatinkan. Menurut Akib, biasanya sanggar atau grup yang bergerak dalam katagori kreasi, secara material, seperti misalnya Sanggam yang dipimpin oleh Hoesnizar, lebih memadai dibandingkan dengan sanggar atau grup kesenian tradisi. Mereka cukup luwes menangkap peluang-peluang untuk mengatasi persoalan keuangan bagi keberlangsungan dan tegaknya eksistensi mereka di tengah masyarakat. Hal ini bisa dipahami, sebab mereka bisa menangkap semangat jaman, sehingga karya-karyanya bisa digemari oleh masyarakat, dan karena itu ia selalu diundang atau ditanggap untuk mengisi acara dalam event-event tertentu. Sedangkan sanggar-sanggar yang bergerak dalam rangka pelestarian tradisi, biasanya sudah jarang ditanggap masyarakat. Meskipun demikian, karena tugas pemerintah salah satunya melestarikan tradisi, maka sanggar atau grup yang bergerak di bidang tradisi itu selalu diberi kesempatan tampil pada event-event yang diselenggarakan pemerintah, seperti dalam peringatan Hari Kemerdekaan Indonesia, atau peristiwa-peristiwa penting lainnya.

Pada umumnya yang paling berkembang di Tanjungpinang adalah sanggar tari, yang mengembangkan tari kreasi. Misalnya tarian baru yang ide dasarnya diambil dari Tari Zapin atau tari tradisi Melayu lainnya. Sedangkan tari yang betul-betul kontemporer (*invented*) belum tampak. Koreografer masih terbatas, di antaranya: Peppy Chandra, Drs. Amirudin, Safarudin. Setiap SMU di Tanjungpinang biasanya memiliki grup tari. Ini terbukti waktu Disbudpar mengadakan Festival Tari Tradisional, lebih dari 32 grup

SMU mengikutinya. Kenyataan ini memperlihatkan bahwa kesenian Melayu masih digeluti oleh masyarakat. Di Tanjungpinang, mungkin ada sekitar lima puluh grup atau sanggar kesenian.

Akib selanjutnya menuturkan, bahwa sebetulnya sanggar atau grup kesenian yang betul-betul baru atau sama sekali yang tidak menengok tradisi di Tanjungpinang belum ada, kecuali grup-grup musik. Sanggar atau grup kesenian yang bergerak dalam bidang seni pertunjukan (*performing art*), walaupun berlabel kreasi biasanya titik-tolakannya adalah tradisi, artinya ide-ide dasar yang dijadikan sebagai bahan bagi penciptaan karya baru tersebut adalah seni-seni tradisi. "Saya pikir hal ini cukup menguntungkan bagi Kota Tanjungpinang yang sedang menggalakkan pariwisata", kata Akib. "Sebab para turis yang datang biasanya ingin melihat tontonan yang masih berbau tradisi".

Selain mengembangkan kesenian sebagai salah satu daya tarik pariwisata, pemerintah kota Tanjungpinang pun sering memenuhi undangan kesenian untuk berpentas di luar, seperti di Jakarta, provinsi (Riau), atau luar negeri. Pemenuhan undangan tersebut terutama untuk memperkenalkan seni Melayu yang ada di Tanjungpinang pada masyarakat yang ada di luarnya. Diharapkan dengan dikenalnya Tanjungpinang melalui kesenian yang tampilkannya, orang-orang menjadi berminat datang ke kota tersebut. Ada dua jenis undangan yang selama ini diterima Tanjungpinang, yakni langsung kepada Sanggar tertentu yang diundang untuk tampil dengan memakai tembusan ke pemerintahan kota, dan undangan secara resmi ke pemerintahan kota. Untuk jenis yang pertama, biasanya jika *event* itu dianggap penting, pemkot membantu dalam masalah finansial, baik berupa ongkos atau akomodasi selama di luar kota. Sedangkan bila undangan itu jenis yang kedua, biasanya pemkot melakukan koordinasi dengan Dewan Kesenian, lalu dewanlah yang mengatur semuanya sebagai utusan Tanjungpinang. Utusan kesenian yang telah dibentuk dewan itu umumnya merupakan

gabungan dari berbagai grup atau kelompok, lalu dibentuk team, yang kemudian dilatih oleh orang dewan kesenian. Pendek kata, pemerintah kota Tanjungpinang tidak pernah menunjuk langsung grup tertentu. Ini dilakukan agar tidak terjadi kecemburuan sosial di antara grup atau sanggar tersebut.

Selain sanggar, SMU, dan Dewan Kesenian², di Tanjungpinang tumbuh pula sanggar-sanggar seni dari berbagai kelompok etnik lain selain Melayu, seperti Batak, Padang, Jawa, Cina dan Flores. Sanggar tersebut kebanyakan merupakan bagian dari paguyuban. Disbudpar juga sering melakukan kerja sama dengan mereka. Pemerintah Kota telah beberapa kali mengundang kelompok reog Ponorogo dan Campursari yang ada dalam Paguyuban Jawa. Bahkan suatu kali pernah ada acara budaya Nusantara yang dibuat oleh Frangki, dengan sajian hiburan kesenian dari berbagai etnik seperti Tapanuli, Indonesia Timur, Jawa, bahkan kesenian Melayu. Pemerintah kota turut membantunya dengan memberikan dana.

Acara-acara kesenian yang diselenggarakan oleh Disbudpar memiliki banyak bentuk, yaitu: (1) Acara kesenian dalam rangka peringatan hari-hari besar, baik tingkat nasional maupun lokal; (2) Acara kesenian dalam rangka perlombaan tertentu, misalnya perlombaan kapal boat; (3) Acara festival kesenian yang dilombakan atau pun tidal; (4) Untuk memenuhi undangan tampil, baik di tingkat provinsi, nasional, maupun mancanegara; (5) Agenda-agenda khusus yang diselenggarakan dengan sengaja untuk menghibur rakyat (masyarakat).

Jika diperhatikan secara seksama, jelas bahwa Pemerintah Kota Tanjungpinang, dalam hal ini Disbudpar, berkepentingan

² Meskipun di Kota Tanjungpinang sudah ada Dewan Kesenian, tetapi ia tidak berkembang, dan tidak memiliki kesekretariat. Seniman-seniman yang menjadi pengurusnya lebih banyak berkecimpung sendiri-sendiri, atau juga mengembangkan sanggarnya masing-masing.

terhadap tumbuh dan berkembangnya sanggar-sanggar yang ada di Tanjungpinang. Disbudpar sebagai institusi pemerintah, seperti sudah dikatakan Akib, tidak diperkenankan untuk mendirikan sanggar seni. Padahal ia harus menjalankan program-program yang telah disusunnya. Agar program Disbudpar bisa terwujud, ia harus mengajak para seniman, baik secara perorangan maupun secara kelompok.

Ketergantungan Disbudpar terhadap sanggar-sanggar seni dalam mewujudkan programnya, tampaknya hal ini ditangkap oleh beberapa seniman sebagai peluang yang cukup menguntungkan. Mereka berlomba-lomba membuat sanggar seni. Harapannya, dengan mendirikan sanggar tersebut mereka dapat memiliki kesempatan untuk tampil dalam *event-event* yang diselenggarakan pemerintah (Dispubpar). Disbudpar tidak pernah mengumumkan agendanya yang berhubungan dengan kesenian kepada masyarakat luas. Apalagi persoalan anggaran yang telah dialokasikan oleh pemerintah untuk kegiatan kesenian. Kondisi ini menyebabkan terjadinya dominasi oleh kelompok tertentu dalam mengisi acara-acara kesenian pemerintah kota, yakni kelompok-kelompok yang didukung oleh orang-orang yang memiliki akses terhadap kekuasaan.

Kondisi serupa itu kiranya bisa pula memiliki dampak yang kurang baik bagi kehidupan kesenian itu sendiri. Artinya, para seniman berkarya hanya berdasarkan pesanan, bukan karena keinginan pribadi untuk berekspresi. Di Tanjungpinang hal itu terlihat bahwa tak pernah ada pertunjukan tari, musik, atau teater yang tidak berdasarkan pesanan; umumnya pertunjukan seni yang dibawakan oleh sanggar-sanggar seni di Tanjungpinang terjadi karena ada yang meminta atau pertunjukan "dalam rangka", yakni pertunjukan dalam rangka memenuhi pesanan (terutama) penerintah, seperti misalnya peringatan hari-hari besar, hiburan untuk menyambut tamu baik dari pusat maupun mancanegara, atau peresmian gedung yang baru dibangun.

Ada beberapa hal yang perlu dicatat dari urian di atas, yakni bahwa kota Tanjungpinang yang direncanakan untuk menjadi provinsi Kepulauan Riau, berusaha untuk membangun kembali kesenian Melayu sebagai daya tarik pariwisata. Di samping itu, seni Melayu pun diusahakan diangkat untuk menjadi identitas provinsi. Untuk menuju ke arah sana, maka Pemerintah Kota Tanjungpinang, melalui Disbudpar, mencoba menggalakkan kegiatan kesenian. Namun karena menurut aturan tidak boleh memiliki sanggar seni sendiri, maka dalam upaya mewujudkan agendanya, Disbudpar harus bekerjasama dengan sanggar-sanggar seni. Kondisi tersebut memberikan dampak yang positif bagi tumbuhnya sanggar-sanggar seni. Hanya saja Disbudpar tidak pernah mengumumkan kepada publik tentang agenda kegiatannya, kecuali *event-event* yang telah menjadi agenda tetap. Begitu pula dengan masalah keuangan atau anggaran untuk kesenian. Ini menyebabkan terjadinya suatu ketimpangan perlakuan terhadap seniman. Artinya, umumnya hanya sanggar-sanggar seni tertentu saja yang sering tampil mengisi agenda kegiatan Disbudpar atau yang dapat bantuan dana untuk peralatan, yaitu sanggar-sanggar seni yang dimiliki oleh para seniman yang memiliki akses yang lebih luas terhadap pemerintahan atau kekuasaan.

2. Kontestasi dan Representasi Identitas

Seperti telah diuraikan sebelumnya, identitas bukanlah sesuatu yang *given* tetapi harus diperjuangkan. Di daerah penelitian, perjuangan muncul dalam bentuk kontestasi; kontestasi antar etnik untuk mengunggulkan seni pertunjukan mana yang dapat dijadikan tanda budaya provinsi, kontestasi di antara seniman dan penata seni, untuk mengunggulkan karyanya, dan kontestasi di antara sanggar atau di antara grup.

Dalam bagian ini akan dibahas persoalan kontestasi seperti disebutkan di atas.

2.1. Kontestasi Etnik

Bab II antara lain telah membicarakan diversitas etnik yang di provinsi Kalimantan Selatan dan Kepulauan Riau yang pada umumnya terjadi karena migrasi. Kalau komposisi penduduk Kalimantan Selatan seperti yang tertera dalam tabel 2 kita perbandingkan dengan komposisi penduduk Kepulauan Riau dalam tabel 3, tampak jelas adanya migran ke daerah penelitian. Di Kalimantan Selatan selain orang Banjar, ada pula kelompok-kelompok etnik dari Pulau Jawa, Sumatera, Sulawesi dan daerah-daerah lain di Kalimantan sendiri. Demikian juga halnya yang terjadi di Kepulauan Riau.

Kalau di Kalimantan Selatan orang Banjar adalah penduduk yang dominan, maka demikian pulalah halnya di Kepulauan Riau. Orang Melayu adalah penduduk dominan. Perbedaannya, di Kalimantan Selatan ada dua kelompok etnik yang mengklaim sebagai penduduk asli, orang dayak dan orang Banjar.

Kontestasi etnik tidak terlampaui mencolok, karena masing-masing kelompok etnik di Kalimantan Selatan mempunyai lahannya masing-masing. Seni pertunjukan milik orang Dayak biasanya dikirim ke Taman Mini Indonesia Indah di Jakarta, sedangkan seni pertunjukan orang Banjar yang bernuansa Islami biasanya digelar di daerah-daerah yang dominan Islam, seperti Brunei dan Malaysia dan di festival-festival yang sering diselenggarakan, baik di Kalimantan sendiri atau di kedua negara tersebut. Sedangkan di Kepulauan Riau, kontestasi etnik tidak terjadi karena dominasi Melayu yang cukup kuat.

2.2. Grup Sebagai Wahana Kontestasi

Bagian ini akan memperlihatkan kontestasi yang ada dalam sanggar atau antar antar sanggar di Kalimantan Selatan dengan kasus sanggar “Kembang Berenteng” dan “Bunga Anggrek”,

sedangkan di Kepulauan Riau kontestasi antara sanggar Tambelan dan Sanggam.

“Kembang Berenteng” dan “Bunga Anggrek”

“Kembang Berenteng” dan “Bunga Anggrek” adalah dua buah sanggar yang sebenarnya bisa dikatakan masih “bersaudara”. Hal itu disebabkan karena salah satu ketua Bunga Anggrek (Bunga Anggrek telah mempunyai beberapa ketua) pernah belajar atau pernah menjadi anggota Kembang Berenteng.

Zulfan Syah yang sekarang menjadi ketua “Kembang Berenteng” adalah salah seorang cucu dari Amir Hasan Bondan. Amir Hasan Bondan belajar menari dari Pangeran Hidayatullah, raja terakhir kerajaan Banjar, yang dibuang ke Cianjur oleh Belanda. Dalam pembuangan itu ia sering bermimpi akan gerakan-gerakan tari yang kemudian diceritakan pada Amir Hasan Bondan yang datang dari Banjarmasin untuk belajar di Stovia, Bandung.

Amir Hasan Bondan menuliskan gerakan-gerakan itu dan kemudian dikenal sebagai pengarang “buku” *Selayang Pandang Suluh Sejarah Kalimantan*³. Dalam “buku” itu dituliskan pula amanah Pangeran Hidayatullah, yaitu: (i) tari yang dipelajari harus diwariskan, (ii) Jangan dibayar dengan murah, (iii) Harus dipelihara. Dengan demikian, tari yang diperoleh dari mimpi dan diajarkan Pangeran Hidayatullah pada *Amir Hasan Bondan*, adalah tari klasik. Dalam sejarah kemudian Amir Hasan Bondan mendirikan perkumpulan tari (klasik) di Banjarmasin yang bernama *Perpekindo* yang merupakan singkatan dari Perintis Peradaban Kebudayaan Indonesia. *Perpekindo* didirikan sebagai perlawanan terhadap Belanda, karena melalui

³ Sebutan “buku” yang diberikan oleh informan yang orang Banjar, sebenarnya tidak lain dari ketikan (yang kemudian diperbanyak dengan mesin stensil).

kesenian ia dapat mengumpulkan orang dan membuat grup. Tari klasik itu diberi nama, misalnya “tari Ladon”, “Dara Manginang”, “Baksa Dadap”, “Baksa Lilin”, dan sebagainya.

Beberapa orang informan, bahkan yang dari Amuntai di Hulu Sungai Utara sekalipun, mengatakan bahwa penari-penari klasik Kalimantan Selatan boleh dikatakan pasti Perpekindo, seperti Mis Erna yang sekarang merupakan tangan kanan Taman Budaya, Rustam, Haryadi, Surya, dengan penabuh Hernarto dan Hermansyah.

“Perpekindo” meskipun namanya tetap ada, tetapi sekarang sudah tidak aktif lagi. Anggota “Perpekindo” yang merupakan aset penari unggul, kemudian mendirikan sanggar dan grup-grup sendiri. Tiga sanggar terkenal yang pendirinya berasal dari anggota Perpekindo adalah “Haur Gading” yang artinya bambu kuning, dipimpin oleh Gusti Jaelani, “Kembang Berenteng” yang dipimpin oleh Zulfan Syah, dan “Salendang Hambang”. “Haur Gading” yang anggotanya kebanyakan bangsawan, lebih dikenal sebagai grup Damarwulannya.

“Haur Gading” sekarang sudah mati, karena para bangsawan yang bergelar Gusti itu tidak mau meneruskan kepandaiannya (Damarwulan) kepada orang *Jaba* yaitu mereka yang bukan bangsawan. Menurut keterangan, kematian Damarwulan karena tidak tersentuh pemerintah dan tidak ada pembinaan.

Sanggar “Kembang Berenteng” yang beralamatkan di Balitung Darat dipimpin oleh Zulfan Syah yang menurut pengakuannya adalah keturunan orang Dayak Ngaju. Tari garapannya yang pertama mempunyai gaya Dayak, yaitu *Gumba Satria* yang mengisahkan seorang pahlawan Dayak. Kembang Berenteng didirikan oleh Zulfan Syah pada tahun 1974. Munculnya

nama itu diilhami dari banyaknya penjual *kembang berenteng*⁴ yang dijual pada hari Kamis dan Jum'at di daerah Hulu Sungai Utara.

Zulfan Syah menggeluti beberapa bentuk kesenian, seperti yang dimiliki oleh sanggarnya. Ia menjadi pelatih Mamanda yang pada tahun 1976 turut dalam kegiatan Festival Teater Tradisional di Taman Ismail Marzuki pada tahun 1976. Ia pun belajar tari modern. Pada tahun 1985 ia menggeluti Panting. Saat ini grup musik Pantingnya tidak ada lagi, karena anak buah yang dibina masing-masing mendirikan sanggar lagi. Informan yang dulu mempunyai 25 buah Panting, kini hanya mempunyai 1 alat Panting. Meskipun demikian, menurut pengakuannya ia tetap bisa menggunakannya apabila alat musik itu diperlukan.

Menurut pengakuan Zulfan Syah kemunduran grupnya disebabkan karena permintaan dan pengiriman grup kesenian selalu melalui Taman Budaya. Padahal, Taman Budaya juga mempunyai grup seni, sehingga grup atau sanggar-sanggar yang berafiliasi ke Taman Budaya lah yang bisa maju. Misalnya festival Japin yang hanya bisa diikuti oleh tiga grup saja. Padahal di Banjarmasin ada lebih dari 20 grup Japin. Demikian juga kalau hendak dikirim ke Jakarta, hanya grup Taman Budaya saja. (Ingat bahwa ada tiga grup binaan Taman Budaya, yaitu Teater Banjarmasin, "Teater Obor" dan "Sanggar Budaya").

Sanggar "Bunga Anggrek" yang diketuai oleh Rospandi, seorang bekas anggota "Kambang Berenteng", berdiri sejak tahun 1980. Sanggar ini didirikan oleh kakek Rospandi. Seperti telah dikatakan, Rospandi pernah menjadi anggota "Kambang Berenteng", dan setelah kakeknya meninggal ia pindah ke sanggar sang kakek untuk memimpin. Sanggar ini mengadakan latihannya di Bappeda,

⁴ Adalah bunga yang digunakan untuk bunga tabur di kuburan, tetapi dirangkai dengan menusukkannya di lidi enau.

karena ia tidak termasuk sanggar binaan Taman Budaya yang dengan leluasa dapat mengadakan latihan di sana.

Berbeda halnya dengan “Kambang Berenteng”, “Bunga Anggrek” masih sering mendapat panggilan. Tahun 2003 sanggar ini diminta oleh Dinas Kebudayaan dan Pariwisata untuk mengisi Festival Karya Tari Daerah di Palembang, dan sanggarnya membawakan Japin. Selain itu sanggar ini juga sering diminta untuk mengisi acara di gedung Mahligai Pancasila, dan dalam waktu dekat juga diminta hadir di Hotel Barito.

Keberhasilan sanggar “Bunga Anggrek” bukan tidak menggunakan perhitungan. Bagi Rospandi, mencantumkan nama-nama besar sebagai anggota sanggar, dapat memudahkan segala macam urusan yang ditemui. Selain itu, ia harus aktif mencari panggilan. Jangan mengharap orang akan meminta sanggarnya untuk mengisi suatu kegiatan. Hubungan Rospandi dengan pimpinan sanggar-sanggar lain juga baik-baik saja. Misalnya ia pernah menghubungkan sanggar “Tiga Saudara” dengan Pemda untuk meminta bantuan Rp.5.000.000, yang pada akhirnya berhasil diperoleh sanggar itu.

Apa yang hendak dikatakan dengan membandingkan “Kambang Berenteng” dan “Bunga Anggrek”, adalah keberhasilan ada di “Bunga Anggrek”. Sanggar ini betul tidak menyandang nama seniman-seniman besar seperti Amir Hasan Bondan, Mis Erna dan lain-lain, tetapi ia menyandang kekuasaan dengan menyantumkan mereka yang duduk dikekuasaan. Selain, juga dibantu oleh sikap pimpinannya, yang aktif mencari panggilan dan bersedia membantu sanggar lain. Dengan kata lain, kekuasaan juga menentukan apakah suatu sanggar bisa dipakai atau tidak.

Sanggar “Tambelan” dan “Sanggam” di Tanjungpinang

Di Tanjungpinang ada banyak grup atau sanggar seni yang bergerak dalam bidang tari. Dalam dokumen Disbudpar memang belum tercatat daftar nama-nama grup tersebut. Menurut Drs. Abdul Kadir Ibrahim (biasa dipanggil Akib), Kasubdin Kebudayaan Disbudpar, pencatatan belum dilakukan Disbudpar karena dana untuk pekerjaan tersebut belum tersedia. Jika dihitung secara kasar ada sekitar 30-an grup Zapin di Tanjungpinang. Grup atau sanggar ini biasanya akan muncul bila diadakan festival-festival tari. Setelah selesai festival, karena mungkin kesulitan dana, mereka pun hilang dari peredaran.

Dari sekian jumlah grup atau sanggar seni tari yang “timbul-tenggelam” yang ada di Tanjungpinang, Yayasan Sanggar Seni Tari Tanjungpinang (atau Yayasan Sanggar Seni Tari Budaya Adat Tambelan) pimpinan H. Mohd. Ilyas Said (biasa dipanggil Pak Ilyas) dan Pusat Pelatihan Seni Sanggam pimpinan Hoesnizar Hood (biasa dipanggil Nizar), merupakan dua grup yang boleh dikatakan cukup konsisten dalam berkarya. Sanggar Seni Pak Ilyas (kita sebut saja Tambelan) bergerak dalam bidang seni tari tradisi Zapin, sedangkan Sanggam lebih banyak mengembangkan seni tari ciptaan baru atau seni kreasi dengan menggunakan tradisi sebagai sumber inspirasi.

“Tambelan” dibentuk karena keinginan Pak Ilyas untuk melestarikan tradisi. Pak Ilyas percaya bahwa tradisi Melayu, khususnya Tari Zapin memiliki nilai-nilai yang tinggi yang bisa dijadikan sebagai pedoman hidup. Seiring dengan perkembangan waktu, dalam pandangan Pak Ilyas, orang-orang yang merasa diri sebagai etnik Melayu, terutama anak-anak mudanya, mulai melupakan tradisi, dan lebih menyukai nilai-nilai asing yang sebetulnya jauh dari kepatutan bila dilihat dari perspektif adat Melayu yang telah berabad-abad di anut oleh nenek moyangnya. Karena merasa prihatin dan khawatir adat Melayu akan pudar, Pak Ilyas kemudian mendirikan “Tambelan”. Diharapkan dengan berdirinya

sanggar seni tersebut, anak-anak muda kembali akan menyukai kesenian Melayu, khususnya Tari Zapin.

Sedangkan “Sanggam” didirikan oleh beberapa seniman Tanjungpinang dengan motivasi yang berbeda bila dibandingkan dengan Tambelan. Nizar menyebutkan bahwa awal berdirinya Sanggam, yakni pada tahun 1994, karena menyaksikan banyaknya eksistensi sanggar atau grup yang timbul sebentar dan tenggelam entah ke mana. Beberapa seniman Tanjungpinang lalu berpikir untuk mendirikan sanggar seni yang dikelola secara profesional dan modern. Menurut mereka, penyebab paling utama dari sanggar atau grup kesenian sebelumnya yang “gulung tikar” setelah satu atau dua kali melakukan kegiatan kesenian adalah karena sanggar atau grup itu dikelola dengan manajemen tradisional. Atas pemikiran tersebut, kemudian lahirnya “Sanggam”, suatu sanggar untuk menampung kegiatan berkesenian di Tanjungpinang, yang diharapkan pengelolannya didasarkan pada konsep-konsep yang lebih modern, lebih terpola, dengan program-program yang juga lebih terencana. “Sanggam” merupakan kosakata Melayu lama yang berarti baik, gagah kuat. Harapannya dengan menggunakan nama itu, ia bisa menjadi inspirasi yang selalu menyangga orang-orang yang ada di dalamnya untuk bisa menjadi lebih baik, lebih gagah, lebih kuat dan lebih hebat.

Sesungguhnya “Sanggam” memiliki motivasi untuk mengembangkan berbagai jenis seni, seperti sastra, teater, musik, dan tari. Hal itu belum terlaksana karena “Sanggam” sebagai sebuah sanggar seni yang mencoba berpijak pada orientasi profit, untuk sementara hanya konsentrasi pada musik dan tari, dua cabang kesenian yang cukup digemari oleh masyarakat Melayu Kepulauan Riau. Jika “Tambelan” beritikad melestraikan tradisi, “Sanggam” justru bertujuan untuk mengembangkan tradisi. Menurut Nizar, tradisi bukanlah suatu ‘benda’ yang mati, ia berkembang mengikuti perubahan jaman. Oleh karena itu, Sanggam tidak memiliki tujuan

untuk melestarikan seni tradisi yang asli, tetapi berusaha untuk menjadikan tradisi sebagai sumber inspirasi dalam upaya menciptakan seni-seni yang relatif baru. “Kalau seniman itu selalu membuat sesuatu yang sudah ada”, Nizar berpendapat, “saya pikir seniman tersebut melakukan pengulangan saja, tidak melakukan proses kreatif”. Obsesi untuk membuat hal yang baru didasarkan pada pemikiran, bahwa “Sanggam” harus menciptakan alur sejarah kesenian di Melayu. “Jika dahulu ada Serampang Dua Belas, mengapa Tandak Lemang, salah satu karya tari seniman Sanggam, misalnya, tidak menjadi kesenian tradisi yang akan memperkaya tradisi tari Melayu?,” ujar Nizar selanjutnya.

Dalam mencari kesempatan berpentas “Tambelan” dan “Sanggam” memiliki pola yang relatif sama, yaitu menunggu pesanan dari orang lain, baik masyarakat secara umum maupun pemerintah. Masyarakat secara umum bisa berupa permintaan perorangan maupun kelembagaan, seperti hotel atau perusahaan swasta lainnya; sedangkan pemerintah adalah pemesan pertunjukan-pertunjukan seni atau tari dari pihak Disbudpar atau lembaga-lembaga lain yang berada di bawah naungan Pemkot Tanjungpinang dan Kabupaten Kepulauan Riau untuk keperluan festival, peringatan hari-hari besar, penyambutan tamu, memenuhi undangan pusat (Jakarta) atau luar negeri, dan sebagainya.

“Tambelan” di bawah pimpinan Pak Ilyas berusaha juga menerobos untuk mencari kesempatan berpentas di luar negeri melalui hubungannya secara pribadi dengan orang-orang yang ada di KBRI Malaysia atau juga dengan orang-orang Brunai Darussalam. Beberapa kali sanggarnya mendapat undangan agar bisa tampil di negara-negara tetangga tersebut, dan biasanya Pak Ilyas berusaha keras untuk memenuhi undangan tersebut walaupun harus banting kiri dan kanan untuk mencari dana, karena ternyata pihak pengundang tidak pernah menyediakan dana untuk honor maupun akomodasi. Menurut pengakuannya, Pak Ilyas kadang harus merogoh koceknya

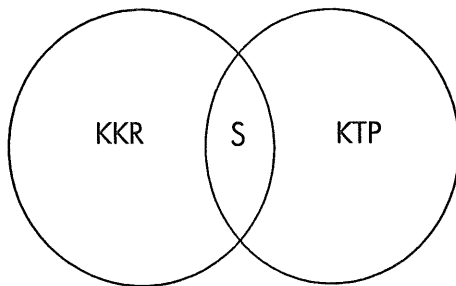
sendiri dalam mendanai pertunjukan di luar negeri tersebut, tetapi sebagaimana besar biasanya ia harus memohon ke pihak pemkot atau provinsi sehingga rombongannya bisa berangkat menyajikan karya Tari Zapin bagi masyarakat di Malaysia atau Brunai, dan selama ini pihak pemerintah selalu membantunya walaupun tidak seluruh pembiayaan.

Dalam hal kesempatan untuk mengadakan pentas di dalam kota atau provinsi, tampaknya "Tambelan" tidak semujur kesempatan yang diperoleh "Sanggam". Jika Pemerintah Kota Tanjungpinang atau Pemerintah Kabupaten Riau memiliki acara kesenian yang menampilkan pertunjukan tari, biasanya "Sanggam"-lah yang terlebih dahulu diminta. Namun hal ini tidak berarti bahwa "Tambelan" sama sekali tidak pernah diundang atau dipesan. Akan tetapi jika Pemerintah Kota hanya memerlukan satu grup saja, maka pilihan akan jatuh pada "Sanggam".

Pak Ilyas merasa bahwa sanggarnya dianaktirikan, baik oleh Pemkot Tanjungpinang atau pun Pemerintah Kabupaten Riau. Ia melihat perlakuan yang tidak sama oleh pemerintah di kedua pemerintahan itu terhadap sanggar-sanggar yang jumlah tidak sedikit tersebut. Untuk sanggar atau grup seni yang hanya satu atau dua kali pentas, Pak Ilyas tidak keberatan bila pemerintah tidak terlampau peduli terhadap eksistensinya, tetapi bila sanggar tersebut memperlihatkan kegiatan yang kontinyu seperti sanggar yang dipimpin, menurut Pak Ilyas semestinya pemerintah memberikan perhatian yang penuh dan tidak memperlakukannya secara berbeda dengan grup atau sanggar yang pimpinannya memiliki akses atau dengan orang-orang pemerintahan.

Hal yang menarik dari "Sanggam" adalah bagaimana pemimpinnya menyusun strategi agar dapat berada dalam dua wilayah kekuasaan yang berbeda. Artinya, secara administratif "Sanggam" berada di wilayah kota Tanjungpinang, tetapi orientasi sanggar ini ke Kabupaten Kepulauan Riau (Kepri). Dengan

pertimbangan, menurut Nizar, jika “Sanggam” berorientasi ke kota, Kepri memiliki masalah besar, karena budayawannya sangat terbatas, mereka hanya ada di Daik, Dabo dan pulau-pulau yang lainnya. Orientasi membuat “Sanggam” diuntungkan. Jika ada program atau event di Kota Tanjungpinang, mereka mengundang “Sanggam” karena Sanggam salah satu sanggar yang berdomisili di Tanjungpinang; kalau ada acara di Kepri juga bisa ikut Kepri, karena “Sanggam” tercatat sebagai sanggar yang ada di Kepri. Hal itu belum tentu terjadi jika “Sanggam” orientasinya ke kota, mungkin Kepri tidak akan mengundang “Sanggam” untuk tampil dalam acara-acara yang diselenggarakannya. Jika digambarkan hubungan “Sanggam” dengan Pemerintah Daerah Kabupaten Kepulauan Riau dan Pemerintah Kota Tanjungpinang, akan terlihat seperti di bawah ini:



Keterangan:

KKR = Kabupaten Kepulauan Riau;

KTP = Kota Tanjungpinang;

S = Sanggam

Sebetulnya “Tambelan” pun posisinya sama seperti “Sanggam” yakni meskipun ia berdomisili di Tanjungpinang, tetapi ia tetap memiliki orientasi ke Kepulauan Riau. Nama “Tambelan” yang disandang sanggar pimpinan Pak Ilyas tersebut, sudah mengidentifikasi, karena nama Tambelan itu sendiri merupakan nama gugusan pulau yang berada dalam wilayah Kabupaten Kepulauan Riau. Bisa jadi mengapa “Tambelan” jarang dilibatkan dalam acara-acara yang diselenggarakan pemerintah adalah: (1) bahwa yang

terlibat di sanggarnya itu didominasi oleh sanak-famili, (2) bahwa profesionalitas sanggarnya masih dalam pengujian, (3) bahwa Pak Ilyas kurang memiliki kedekatan dengan orang-orang yang memiliki akses pada kekuasaan.

Pak Ilyas merasa bahwa “Sanggam” terlalu dimanja, atau dijadikan sebagai anak emas, padahal tari yang disuguhkannya, demikian menurut penilaian Pak Ilyas, jauh dari tradisi Melayu. Dalam Tari Persembahan yang selalu ditampilkan oleh Sanggam di berbagai kesempatan, semangat yang ditampilkannya tidak lembut dan penuh kehalusan sebagai manaik laiknya orang Melayu. “Tarian Sanggam itu melonjak-lonjak”, kata Pak Ilyas. “Mana ada tari Melayu yang melonjak-lonjak? Kami tidak pernah diberi kesempatan untuk menampilkan Tari Persembahan. Jika sekali waktu kesempatan itu datang, saya ingin tunjukan pada masyarakat tentang Tari Persembahan Melayu yang sesungguhnya.”

Uraian di atas telah memperlihatkan bagaimana kontestasi di antara sanggar, “Sanggam” dan Tambelan”, berikut adalah contoh hubungan antara grup musik Gazal, “Sri Gurindam Melayu Gazal” dengan pemerintah. Kontestasi ada di antara sesama seniman, meskipun dalam satu grup yang bertujuan untuk memenangkan perhatian kekuasaan.

Sebagai orang yang terlibat secara langsung dalam grup Gazal yang pernah diberi perhatian oleh pemerintahan sebelumnya, Azmi merasakan benar perubahan-perubahan kebijakan pemerintah seiring dengan pergantian pimpinan tersebut. Dulu jika ada peralatan Gazal yang rusak dan perlu diganti atau diperbaiki, dan ternyata memerlukan uang yang relatif tidak sedikit, biasanya Bupati memberikan bantuan walaupun tidak seluruhnya. Hampir delapan tahun hal serupa itu tidak pernah lagi dialami oleh grup Gazalnya. Kini, saat revitalisasi di dengungkan oleh pemerintah kota Tanjungpinang, Gazal Azmi pun kembali mendapat perhatian yang cukup dari pemerintah. Tampaknya pemerintah merasa memiliki

kepentingan untuk menghidupkan terus musik Gazal, sebab ia bisa dijadikan sebagai identitas Melayu yang paling tepat. Selain musiknya banyak disukai bukan hanya oleh orang Melayu, ia pun begitu kental menggambarkan citra Islam di dalamnya.

3. *Dialog Borneo & Festival Budaya Melayu; Tempat Penanda Berhubungan Dengan Lyan*

“Dialog Borneo” dan “Festival Budaya Melayu” adalah dua peristiwa budaya yang dapat dijadikan contoh tempat penanda yang berupa seni pertunjukan itu dihadapkan pada *lyan* (*the other*). Makna seni pertunjukan muncul dalam hubungannya dengan *lyan* tersebut.

Dialog Borneo

Dialog Borneo ke VII dilaksanakan pada tgl. 1 sampai dengan tgl.2 Juni 2003 di Banjarmasin. *Dialog* yang dalam bahasa Melayu berarti seminar (masalah sosial-ekonomi dan budaya), memang dihadiri oleh peserta dari Malaysia, Serawak, Brunei dan tentu saja perwakilan Borneo wilayah Indonesia yaitu dari Kalimantan Selatan sendiri, Kalimantan Timur, Kalimantan Barat dan Kalimantan Tengah.

Peserta seminar dan pemakalahnya tampak sepeham dalam anggapan peristiwa seminar merupakan re-konstruksi kebudayaan Melayu (-Kalimantan). Dengan demikian sangat lah relevan membicarakan seni pertunjukan yang ditampilkan pada acara ini, karena seni pertunjukan yang digelar akan langsung berhadapan dengan *Lyan* dan sekaligus berperan sebagai identitas.

Ada dua bentuk seni pertunjukan yang digelar sebagai selingan dalam *Dialog Borneo* ini, yaitu bentuk tari dan teater. Tarian yang ditampilkan di sana ada tiga yaitu Babujukan (tampil dalam acara pembukaan), Junjung Buih dan Japin Carita yang menggunakan narasi *Okaka-Okiki*. Dua yang disebutkan terakhir,

menyemarakkan acara penutupan. Ketiganya dapat menjadi tanda budaya karena perannya sebagai penanda dengan identitas sebagai petandanya.

Tari *Babujukan* sebenarnya sudah cukup lama dikenal oleh masyarakat, karena pada tahun 1979 pernah dihadirkan dalam Festival Tari Rakyat di Amuntai dan mewakili Kodya Banjarmasin. *Babujukan* sebenarnya adalah satu adegan dari rangkaian adegan yang ada dalam salah satu babak pagelaran Mamanda. Sehingga tari *Babujukan* yang muncul dalam acara ini sebagai tari lepas, sebenarnya merupakan tari yang dikreasikan kembali oleh penata tarinya. Pada malam pembukaan Dialog Borneo ke VII itu lah *Babujukan* ditarikan dengan nuansa yang berbeda dari *Babujukan* pada Mamanda. Pada peristiwa pembukaan Dialog Borneo itu, *Babujukan* hanya ditarikan oleh perempuan. Ada dua kelompok perempuan yang menari dengan pakaian yang berbeda. Satu kelompok dengan warna kuning dan kelompok lain mengenakan kebaya berwarna biru. Tampaknya tarian ini juga mengimajinasikan rayuan laki-laki pada perempuan, hanya saja yang menjadi tokoh laki-laki adalah perempuan-perempuan penari.

Babujukan sebagai sebagai penanda, di satu sisi tampak indah dan jelas perannya, penonton tahu bahwa tari *Babujukan* berasal dari Kalimantan Selatan, tetapi di sisi lain keindahan *Babujukan* tampak tidak bisa dinikmati oleh semua penonton. Ada satu meja di mana duduk wakil dari Malaysia yang tampak membaca daftar acara saat pagelaran. Tampak seperti dia risih melihat gerakan merayu meskipun itu ditarikan oleh sesama perempuan.

Selain *Babujukan* masih ada tari *Junjung Buih* yang sudah dikenal umum pada tahun 1999 bahkan mungkin sebelumnya, dalam acara Pekan Temu Budaya yang diselenggarakan dari tgl. 23 sampai 26 Agustus, di Taman Budaya Banjarmasin. *Junjung Buih* yang tampil saat itu adalah kreasi Heryadi yang menjadi pegawai Taman Budaya dan anggota grup Parpekindo. Perlu dicatat sedikit bahwa grup

Parpekindo yang merupakan singkatan dari Perintis Peradaban Kebudayaan Indonesia. Saat ini Parpekindo sendiri sudah tidak aktif lagi, tetapi anggotanya yang dididik cukup keras, sudah mendirikan grup-grup lain dengan patokan Parpekindo. Parpekindo adalah grup yang memelihara tari klasik dan masih berhubungan dengan Pangeran Hidayatullah, raja terakhir kerajaan Banjar, yang oleh Belanda dibuang ke Cianjur. Pangeran Hidayatullah dalam pembuangannya mimpi gerak-gerak tarian yang kemudian ditulis oleh Amir Hasan Bondan, dan disatukan dalam suatu kumpulan yang diberi nama *Selayang Pandang Suluh Sejarah Kalimantan*. "Buku" ini sampai sekarang dijadikan pegangan para penari klasik. Anang Burhanuddin yang meninggal tahun lalu dan dikenal sebagai guru tari klasik tetap berpegang pada buku itu. Anang belajar tari klasik dari Amir Hasan Bondan, dan ialah yang kemudian mendirikan grup Parpekindo di Banjarmasin. Amir Hasan Bondan dan grupnya, kata orang, mendirikan Parpekindo karena mengikuti amanah Pangeran Hidayatullah, yaitu tari yang dipelajari harus diwariskan, jangan dibayar dengan murah dan tari harus dipelihara. Oleh sebab itu tidaklah mengherankan kalau beberapa murid Parpekindo kemudian mendirikan grup-grup terkenal seperti Kembang Berenteng dan Haur Gading, dua grup yang mengajarkan tari-tarian klasik.

Junjung Buih adalah nama legenda tentang seorang putri pada masa Negara Dipa pada abad ke 13 di Amuntai. Pada masa itu datang ekspansi dari Kediri Utara, Jawa Timur. Ekspansi itu dipimpin oleh Mpu Jatmika yang kemudian menaklukkan daerah-daerah di sekitar Amuntai yaitu Tabalong, Balangan, Petak, Alai dan Amandit dan di Amuntai mereka membangun sebuah candi yang disebut Candi Agung. Empu Jatmika yang menyebut dirinya Maharaja Candi, mempunyai dua orang putra, yang sulung bernama Empu Mandastana dan si bungsu bernama Lembu Mangkurat yang juga disebut Lambung Mangkurat. Empu Jatmika bukanlah keturunan raja, karena itu ia mengatakan pada kedua orang putranya supaya mereka jangan berharap untuk mejadi raja yang sebenarnya dengan jalan

bertapadi dalam gua dan putra yang lain bertapa di dekat pusaran air sungai. Tiba-tiba dari pusaran air itu muncul seorang putri yang bernama Junjung Buih yang mengaku dirinya sebagai calon raja Negara Dipa. Putri itu tidak mau keluar dari pusaran air apabila ia tidak diberi kain untuk menutup tubuhnya dan tidak diberi sebuah istana dengan tiang dari *betung bertulis* dan *berprada*, yaitu bambu bertulis yang berlapiskan emas. Putri itu baru keluar dari pusaran air setelah permintaannya dipenuhi dan ia minta disebut Putri Junjung Buih dan ia juga disebut Putri Ratna Janggala Kediri dan Putri Ciptasari.

Lambung Mangkurat yang kemudian menjadi Mangkubumi berusaha mencarikan suami bagi putri Junjung Buih. Dalam mimpinya ia menemukan putra raja Majapahit yang bernama Pangeran Suryanata dan kemudian ia lah yang menjadi suami Junjung Buih.

Perkawinan Junjung Buih dengan Pangeran Suryanata dapat dianggap sebagai dualisme kosmologi kepercayaan orang Maanyan dan Ngaju. Dari pelambang ini terlihat bahwa telah terjadi perpaduan antara unsur pendatang dengan unsur Dayak. Datangnya Empu Jatmika dan Raden Suryanata ke Banjar berarti masuk pula unsurHindu.

Pakaian yang dikenakan penarinya adalah kain dan kebaya yang sudah dipermodern. Saat menceritakan Junjung Buih muncul dari permukaan air, digunakan selendang yang dipermainkan demikian rupa sehingga memberi nuansa gelombang air.

Junjung Buih yang dikreasikan dan tampil dalam rangka Dialog Borneo, penarinya dibagi dalam dua kelompok, lima orang berpakaian biru dan lima penari lainnya mengenakan kain dengan kebaya berwarna kuning. Nama yang sama dengan penampilan yang berbeda dari pagelaran tahun 1999, karena penata tarinya pun berbeda, paling tidak yang mencolok adalah tidak digunakan lagi selendang.

Dengan demikian Junjung Buih adalah nama tari yang cukup dikenal, karena keterkaitannya dengan legenda orang Banjar. Apa yang tampak dalam kasus tari ini adalah, bahwa tanda budaya provinsi juga muncul karena legenda yang dikenal dalam sejarah Banjar dan tidak asing lagi bagi seluruh orang Banjar.

Akan halnya teater ada tiga pagelaran teater dalam Dialog Borneo yaitu Mamanda, Japin Carita dengan narasi Okaka-Okiki, dan teater dari Serawak. Kalau Mamanda dan teater dari Serawak itu digelar pada tanggal yang sama, 1 Mei 2003 yaitu hari kedua malam, setelah siangya berseminar, maka Japin Carita digelar malam berikutnya, tanggal 2 Mei malam. Dalam laporan ini hanya akan dideskripsikan mengenai pagelaran seni pertunjukan yang dijadikan obyek penelitian, setelah contoh proses seni pertunjukan yang dikreasikan kembali, dibicarakan di atas.

Mamanda

Mamanda yang digelar dalam Dialog Borneo mempunyai narasi berjudul *Putri Bungsu*. Dalam buku panduan acara tertera Mamanda yang digelar itu adalah produksi Dinas Pariwisata Seni dan Budaya Kodya Banjarmasin, dengan pimpinan produksinya Yusri Burhanuddin yang bertugas di dinas yang disebutkan itu. Teater produksi Dinas Pariwisata Parsenibud ini meskipun tampak menggelar Mamanda, tetapi masih berhubungan dengan grup besar "Teater Banjarmasin" sebagai pelaksananya dan Thaha sebagai pimpinan pelaksanaannya. Ide ceritanya pun lahir dari tokoh besar Mamanda, Bachtiar Sanderta yang sejarah kehidupannya telah dibicarakan dengan panjang lebar dalam laporan tahun lalu (Lihat: Laporan, 2002).

Putri Bungsu yang dijadikan judul pagelaran adalah nama seorang putri kerajaan. Kerajaan Sabasinia (nama imajinatif) adalah kerajaan yang kaya raya dan rakyatnya menikmati kemakmuran yang

berlimpah ruah. Sementara itu kegembiraan orang-orang di kerajaan lengkap dengan adanya calon suami seorang cucu raja, karena ayahnya akan menggantikan raja. Putri Bungsu oleh orang tuanya sudah hendak dinikahkan dengan kekasihnya itu, tetapi ia selalu menghindar. Pada akhirnya ia minta “tanda kawin” berupa tambang dan kilang minyak yang sudah dapat dipastikan akan memberi hasil yang lumayan.

Keadaan ini berubah saat Maharaja Sungkamwani, ayah Putri Bungsu, naik tahta. Ia mengambil apa yang menjadi hak rakyat untuk dijadikan milik pribadinya, dan rakyat hanya bisa menikmati upah yang rendah. Situasi yang menyedihkan ini menggugah perasaan Putri Bungsu untuk segera menyadarkan ayahandanya, tetapi ia tidak berhasil. Dalam kerajaan itu sendiri terjadi konflik, bahkan raja melakukan penangkapan dan penculikan terhadap mereka yang menantang kebijakan kerajaan. Raja makin angkara murka.

Sementara itu ada kelompok perampok yang menamakan kelompoknya Mandaraka, dan kelompok ini banyak merampok orang-orang kerajaan Sabanisia yang lalu-lalang di wilayahnya. Kerajaan semakin kacau, raja yang tamak disertai dengan rakyat yang menderita dan masih ada ketentraman yang dikoyak. Di tempat perampok itu berkumpul terjadi dialog yang berhubungan dengan isu yang sedang hangat. Beberapa kata dalam dialog yang dapat terekam adalah lelucon di antara para perampok yang mengatakan, bahwa “sembahyang tetap, merampok jalan”. Dalam kejadian lain kawan perampok mengeledah salah seorang korban mereka. Katanya, “periksa bom”. Masih di kalangan perampok ada dialog bersayap yang pokok soalnya tentang matematika, panjang dan lebar. “Kalau panjang kasian ibu-ibu, kalau lebar kasian bapak-bapak”.

Sementara itu di istana, datang dua orang rakyat yang melaporkan bahwa anaknya dibunuh dengan cara diberi minuman keras. Kejadian ini diketahui oleh Putri Bungsu dan dilaporkan pada

ayahandanya, tetapi ia justru diusir oleh sang ayah. Putri Bungsu pergi diiringi oleh Wazir, penasehat istana. Tidak lama kemudian, calon menantu raja datang dan melaporkan bahwa ia bertemu *bubuhan*⁵ perampok (yang sebenarnya adalah teman-temannya sendiri). Ia masuk istana dengan cara kasar dan berteriak bahwa istana diserbu oleh orang-orang yang membawa bom, dan ternyata yang datang adalah kelompok perampok.

Kemudian terjadilah pertarungan yang cukup seru, antara tentara kerajaan melawan kelompok perampok. Pada akhirnya yang namanya disebutkan belakangan dapat ditaklukkan, dan perampok-perampok itu segera diadili di istana. Hal ini mengejutkan Putri Bungsu yang segera datang kembali ke istana, setelah ia mendengar bahwa kekasihnya ada dalam salah satu kelompok perampok itu. Ternyata sang kekasih adalah anak dari pimpinan. Putri Bungsu baru sadar bahwa kekasihnya yang telah dipercaya kerajaan, adalah musuh yang menyusup ke dalam kerajaannya sebagai mata-mata. Dengan senyum yang pedih, Putri Bungsu memeluk kekasihnya sambil menikamkan pisau ke lambung sang kekasih. Ia merelakan kekasihnya itu tidak hanya untuk menjalani hukuman mati yang diputuskan pengadilan, tetapi ia sendiri lah yang merenggut nyawanya.

Ada beberapa hal yang patut digaris bawahi sehubungan dengan Mamanda yang melakonkan Putri Bungsu ini. Pertama, narasi adalah karya orang yang cukup terkenal yaitu Bachtiar Sanderta, baik karyanya yang digelar dalam Dialog Borneo maupun karya-karyanya yang lain tidak berpihak pada salah satu versi Mamanda tradisional, Mamanda *Tubau* atau Mamanda *Margasari*. Mamanda karya Bachtiar Sanderta adalah perpaduan dari keduanya, selain juga

⁵ *Bubuhan* sebenarnya adalah konsep keluarga luas (*extended family*) orang Banjar, yang kemudian berkembang. Saat penelitian dilakukan orang mengenal *bubuhan* partai, *bubuhan* kampung, *bubuhan* ibu-ibu, dan sebagainya.

selalu memberi tempat untuk improvisasi. Hal itu lah yang menyebabkan munculnya kata-kata bersayap yang bisa diartikan sebagai porno meskipun dilain pihak pembicaraan berkisar sekitar masalah matematika. Sifat tradisional Mamanda yang digelar terletak antara lain dalam kepornoan ini. Kedua, isu nasional yang masih hangat selalu menyertai pagelarannya. Dalam hal ini adalah persoalan bom dan goyang Inul. Beberapa waktu sebelum pagelaran, Jakarta sedang dilanda bom, sementara itu goyang “ngebor” penyanyi dangdut Inul sedang marak dan menimbulkan kontroversi. Di satu pihak ia dianggap sebagai pembaru dunia dangdut, tetapi di lain pihak ia dianggap melanggar norma khususnya norma dalam agama, karena goyongannya dianggap mengundang syahwat. Ketiga, ungkapan yang menyatakan “sembahyang tetap, merampok jalan” dinyatakan dengan mimik sindiran. Hal ini sebenarnya memperlihatkan hubungan teater ini dalam konteks masyarakat yang Islami.

Mamanda yang digelar dalam acara Dialog Borneo, menurut semua informan dapat dianggap sebagai seni pertunjukan Kalimantan Selatan, karena ciri khas Kalimantan Selatan tetap dipertahankan oleh teater ini, meskipun dalam dialognya menyinggung isu nasional, juga bahasa Indonesia yang digunakan di sana-sini dapat dimengerti oleh tamu-tamu dari Malaysia dan Serawak. Ciri khas Mamanda yang dipertahankan adalah kerajaan yang berperan sebagai pusat narasi. Secara teoretis teater ini juga bisa dijadikan penanda, karena merujuk pada identitas. Dalam hal ini Mamanda tidak saja disaksikan oleh penonton yang orang Banjar, tetapi juga oleh Liyan di luar kelompok etnik Banjar, di luar Kalimantan Selatan dan di luar Indonesia.

Japin Carita: Okaka-Okiki

Japin yang menggelar carita *Okaka-Okiki* sudah dikenal lama di kabupaten Hulu Sungai Utara yang dikatagorikan sebagai tari

keraton oleh tokoh-tokoh seniman, dan tampaknya cerita *Okaka-Okiki* itu sendiri mempunyai variasi. Hal itu jelas nampak saat digelar dalam acara Dialog Borneo, berbeda dengan *Okaka-Okiki* kreasi Anang Burhanuddin, seniman keraton⁶ dari desa Palimbahan, Amuntai.

Cerita *Okaka-Okiki* menurut versi Hulu Sungai Utara, mengisahkan dua orang kakak beradik yang dibuang ke hutan, dan berusaha menanam padi. Sedangkan narasi dengan judul yang sama, diekspresikan dalam Japin Carita yang digelar dalam Dialog Borneo, menceritakan kisah dua orang kakak beradik yang tinggal di kampung. Kedua orang tua anak itu ingin pergi ke kota dan kedua orang anaknya disuruh menjaga sawah. Kemudian datang dua mahluk jin yang mengganggu si anak perempuan, karena kakaknya yang laki-laki pergi sebentar. Dalam narasi ini muncul nasehat di antara teman sepermainan Kaka dan Kiki. Misalnya supaya mendengarkan nasehat orang tua, yaitu supaya jangan berjalan di waktu magrib. Hal itu disebabkan karena berjalan di waktu magrib menunjukkan bahwa kamu tidak sembahyang dan bukankah kejahatan juga selalu dilakukan di waktu malam?⁷

Kalau *Junjung Buih* dapat menjadi penanda (tanda budaya) karena ia berhubungan dengan legenda, maka Japin dengan carita *Okaka-Okiki* muncul sebagai tanda budaya karena dongeng dan nilai-nilainya yang sudah dikenal oleh orang Banjar. Narasi yang

⁶ Anang adalah gelar bangsawan, pengganti Raden, Pangeran dan Gusti, yang dikenal di daerah Amuntai, kabupaten Hulu Sungai Utara. Menurut sejarah, saat perang Banjar, Pangeran Tumenggung kalah dalam pertempuran ketika melawan Pangeran Samudra, karena itu gelar kebangsawanannya dicopot. Sehingga di desa palimbahan, kabupaten HSU, ketiga gelar tersebut di atas diganti dengan "Anang".

⁷ Selain itu, masyarakat Banjar percaya bahwa *senja kuning* yang datang waktu magrib adalah saat orang membuang *racun* (magi) dan saatnya para hantu keluar dan sering membawa anak-anak.

sudah dikenal dapat memudahkan penata tari untuk mengambilnya sebagai landasan penciptaan, mudah diterima oleh orang Banjar dan dengan demikian unsur *selfnya* menjadi kuat saat berhadapan dengan Liyan. Dengan kata lain, identitas Banjar memang dibentuk melalui tari tersebut di atas.

Festival Budaya Melayu

Festival pertunjukan di Kepri adalah kegiatan menjaga tradisi Melayu yang dieksplicitkan dengan menghubungkan penanda yang berupa seni pertunjukan dengan penanda lainnya. Selama era reformasi sudah beberapa kali diadakan festival yang didanai oleh Pemda. Pada mulanya merupakan kegiatan sanggar kemudian pihak pemerintah ikut terlibat langsung sebagai panitia. Pada bulan Oktober 2000 untuk pertama kali diadakan “Bintan Zapin Festival” di Kota Tanjungpinang. Kegiatan ini memancing keberhasilan untuk mengadakan “Bintan Zapin Festival” yang kedua. Tampaknya bersamaan dengan acara syukuran terbentuknya Provinsi Kepri maka diadakan pesta rakyat secara besar-besaran dengan menambah isi program dengan istilah “Bintan Art 2002”, tetapi intinya adalah festival. Pada festival kali ini, selain masih melanjutkan Bintan Zapin Festival, ditambah acara pementasan teater, pameran lukisan, kolaborasi seni tari dan musik dari berbagai daerah, dan ada semacam dialog budaya yang membahas tentang perkembangan dunia Melayu dari segi kebudayaan.

Pertunjukan-pertunjukan yang muncul dalam pementasan relatif baru bangkit dari pulau-pulau, diantaranya Wayang Bangsawan dari Ulusungai Daik dan teater Mak Yong dari Kampung Keke Bintan Timur. Hal ini dianggap sesuai tajuk rencana kerja yaitu “seni dari pulau ke pulau”. Menarik pula bahwa indikator keberhasilan dari festival kali ini oleh panitianya, apabila telah mencapai apa yang mereka sebut “bersanding dan membanding” sebagai sasaran yang ditempuhnya. Jadi Bintan Art 2002 juga

merupakan keberhasilan Kepri sebagai pusat olah budaya sesuai dengan Renstra Pemkab dan Pemko dan didukung pula oleh seniman setempat. Atas kerja keras sanggar-sanggar dan Dewan Kesenian Kepri dengan menghadirkan beberapa seniman dari daerah lain di Indonesia, maka keberadaan grup kesenian Melayu diketahui kehebatannya. Selama ini Kepri kurang diperhitungkan dalam forum nasional, maka setelah Bintang Art 2002 mendapat apresiasi dari seniman di luar Kepri.

Pada jaman Orde Baru kegiatan lomba, festival, pergelaran kesenian, sering mendapat kritikan dari kelompok di luar sistem, karena kegiatan tersebut dianggapnya memasung kreativitas seniman. Jadi seniman hanya dapat berkarya bila sesuai dengan pesanan lomba atau festival. Walau begitu tampaknya tidak berlaku bagi daerah Kepri, karena daerah ini volume pemanggungan sangat jarang. Jadi kalau tak ada festival atau lomba justru akan membuat sebuah grup akan menjadi lesu. Oleh karena itu pada jaman Reformasi daerah Kepri tampaknya tidak perlu lagi penyesuaian dan pertimbangan dengan untung rugi atau plus minusnya. Yang jelas kegiatan festival di daerah Kepri lebih banyak manfaatnya bagi kehidupan sebuah grup seni pertunjukan.

Dari kegiatan lomba atau festival, tampaknya semakin mudah diduga bahwa jenis kesenian apa saja asal berbau Melayu dapat dijadikan wakil untuk duta seni yang dapat dikirim ke mana saja. Sebelum terjadi pemekaran provinsi, beberapa grup dari Tanjungpinang sering mewakili pertunjukan atas nama provinsi. Apalagi sekarang sudah resmi menjadi provinsi sendiri, dapat dipastikan grup kesenian dari daerah ini makin eksis dan dapat dengan leluasa menggunakan kesenian Melayu sebagai representasi identitas Provinsi Kepri pada forum nasional, regional, dan global.

Selain kegiatan-kegiatan di atas masih ada pula kegiatan yang bersifat sporadis dan spontanitas yang dilakukan beberapa Dewan Kesenian, seperti Kenduri Melayu yang diikuti masyarakat

serumpum atau tempatan, juga beberapa kali Kemah Budaya. Kegiatan tersebut tidak banyak menampilkan pertunjukan, melainkan lebih mengarah ke dialog budaya atau diskusi-diskusi yang dilakukan oleh para penulis dan para pengarang di daerah Kepulauan Riau dan ASEAN. Kenduri napak tilas perjalanan Kerajaan Melayu pernah pula diselenggarakan di Daik, ibukota Kabupaten Lingga. Pertemuan ini telah berhasil menghadirkan para anggota Himpunan Penulis Melayu Serumpun dari Semenanjung Malaysia, Singapura, Brunai Darussalam, dan Indonesia. Seiring dengan perkembangan daerah Kepulauan Riau sebagai provinsi, Batam juga menarik bagi para penulis dunia Melayu sebagai tempat persinggahan dan pertemuan-pertemuan mereka untuk mengadu ide dan gagas-gagasan baru sekaligus tempat mengapresiasi terhadap beberapa karya yang telah dipublikasikan.

Setelah disahkan dan diresmikan Provinsi Kepulauan Riau pada tanggal 1 Juli 2004, juga menggugah Walikota Tanjungpinang bekerja sama dengan Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI dan Asosiasi Tradisi Lisan, untuk menyelenggarakan *Revitalisasi Budaya Melayu* pada tanggal 28 Juli – 1 Agustus 2004 di Senggarang Tanjungpinang. Kegiatan ini bertema “Alam Melayu sebuah realitas kemajemukan” dengan menampilkan beberapa acara, seperti Seminar Tentang Pluralitas dan Identitas Budaya Melayu, Lokakarya Mengenai Seni Tradisi Melayu, Festival Pluralisme Kesenian Kepulauan Riau, Kemah Budaya ASEAN, Peresmian Gedung Kesenian Aisyah Sulaiman dan Pencanangan Kawasan Budaya Raja Ali Haji di kota baru Senggarang.

Tampaknya kegiatan tersebut mendapat sambutan masyarakat dengan antusias, karena tampilnya pertunjukan di beberapa tempat baik di gedung tertutup maupun di panggung terbuka, selalu dipadati pengunjung. Di samping itu ada semacam kesan syukuran yang dilakukan masyarakat atas selesainya segala konflik yang melelahkan selama ini dari persiapan pemekaran daerah hingga terwujudnya

kembali Provinsi Kepulauan Riau yang dahulu pernah mereka miliki di Tanjungpinang. Inilah saatnya yang tepat masyarakat Tanjungpinang memanjatkan puji syukur dengan disertai bangkitnya kembali roh kebudayaan Melayu sebagaimana tercermin di dalam acara Revitalisasi Budaya Melayu di Senggarang Tanjungpinang. Revitalisasi bersamaan dengan diresmikan provinsi baru, juga merupakan apresiasi masyarakat terhadap keinginan untuk tetap menguatkan Kepulauan Riau, sebagaimana tercermin di jiwa masyarakatnya “Majulah Tanjungpinang” dan “Jujur Bertutur, Bijak Bertindak”.

4. Pembentukan Makna: Relasi dan Kontestasi

Uraian dalam bab ini sebenarnya telah memperlihatkan bahwa makna seni pertunjukan itu lahir dari relasi antara seni pertunjukan dengan institusi dan juga dari kontestasi yang wadahnya, sebagai contoh, dapat dilihat dari Dialog Borneo di Kalimantan Selatan dan Festival Budaya Melayu di Kepulauan Riau.

Dialog Borneo menurut para peserta dialog adalah salah satu cara dalam mengkonstruksi Melayu. Dengan demikian, sebenarnya apa yang muncul dalam acara itu dapat dijadikan tanda budaya Melayu, dan bukan tanda budaya provinsi Kalimantan Selatan, tanda budaya provinsi Kalimantan Barat, Kalimantan Tengah, Brunai, tanda budaya Serawak atau tanda budaya Malaysia, karena semuanya tercakup sebagai konstruksi Melayu. Hal ini kemudian diperkuat dengan adanya Festival Budaya Melayu.

Akan halnya tari Babujukan dan Sendratari Junjung Buih, berdasarkan deskripsi tersebut di atas dapat dijadikan penanda bagi provinsi Kalimantan Selatan, demikian juga bentuk teaternya yaitu Japin Carita dan Mamanda. Teater Serawak yang menggelar narasi sejarah Serawak, tampak sebagai penanda budaya Serawak dengan petanda identitas Serawak yang tidak meninggalkan nuansa Melayu.

Berangkat dari deskripsi dan uraian tersebut di atas, Japin Carita dengan judul narasi *Okaka-Okiki* tersebut di atas memang dapat dijadikan tanda budaya provinsi (secara implisit juga menyangkut Indonesia), meskipun bukan tidak menimbulkan kontroversi. Hal itu disebabkan karena ada seorang informan yang menganggap bahwa Japin Carita itu tidak memperlihatkan ciri Kalimantan Selatan. Japin Carita Kalimantan Selatan seharusnya dua arah, berarti penonton turut memberi reaksi pada apa yang dijadikan tontonan, dan tidak hanya duduk menonton saja. Bagaimana pun pejabat yang kontroversi ini tampaknya lupa kalau reaksi seperti yang diharapkannya itu bisa timbul kalau antara penonton dengan gelaran berada dalam satu kebudayaan. Kalau pun tidak, harus ada pemahaman antara keduanya yang bisa dijembatani oleh bahasa. Sayangnya, pendapat pejabat itu tidak dapat menghentikan peran Japin Carita sebagai penanda (tanda) budaya dengan petanda representasi identitas.

Festival Zapin dan Bintang Art yang masih merupakan kelanjutan dari festival yang disebutkan terdahulu, memperlihatkan bagaimana seni pertunjukan itu dimaknai. Pemenang festival menjadi penanda provinsi, dan hal yang sama terjadi pada seni pertunjukan yang dijadikan hiburan seminar dan lokakarya, karena menghadapkan seni pertunjukan itu dengan lyan.

BAB V

PLURALITAS MAKNA SENI PERTUNJUKAN DAN REPRESENTASI IDENTITAS

Penelitian yang diungkapkan dalam laporan ini mengkaji seni pertunjukan di dua daerah penelitian, provinsi Kalimantan Selatan dan provinsi yang baru berdiri yaitu Kepulauan Riau. Seni musik, di Kalimantan Selatan yang dikaji adalah Panting dan di Kepulauan Riau adalah Gazal. Seni tari di Kalimantan Selatan adalah Japin dan di Kepulauan Riau adalah Zapin, sedangkan seni teater yang dikaji adalah Mamanda di Kalimantan Selatan dan Mak Yong di Kepulauan Riau. Dalam kajian, seni pertunjukan tersebut diperlakukan sebagai tanda budaya. Sehingga persoalan penelitian juga tidak dapat dilepaskan dari sikap memperlakukan seni pertunjukan itu. Dengan demikian, persoalan yang diajukan mempertanyakan bagaimana makna seni pertunjukan yang pluralistis itu dapat menjadi tanda budaya bagi kabupaten, provinsi, negara dan bahkan sifat kemelayuan?

Di daerah asal seni pertunjukan, seperti Panting, Japin dan Mamanda atau Gazal, Zapin dan Mak Yong dapat menjadi ciri khusus daerah (baca:Kabupaten). Panting yang dianggap berasal dari kabupaten Tapin, dapat menjadi ciri kabupaten itu. Demikian juga halnya dengan Japin, meskipun asal-usulnya tidak jelas, karena tari ini diiringi oleh Panting, tetapi orang selalu menganggapnya dari daerah Hulu, dan Mamanda bisa disebut Mamanda Tapin, karena dimainkan oleh grup Tapin (dikenal dengan Mamanda Pariuk) atau ada juga Mamanda dari Hulu Sungai (HST dan HSS) yang dikenal sebagai Mamanda Tubau. Demikian juga halnya dengan Gazal yang dikenal orang sebagai Gazal dari Pulau Penyengat, Zapin yang memang muncul di seluruh kepulauan Riau, tetap dapat menunjuk pada pulau asal (Zapin Karimun atau Zapin Penyengat, dan

sebagainya), serta Mak Yong Kampung Keke dan Mak Yong Pulau Lama.

Citra bunyi seni pertunjukan tersebut di atas, mempunyai petanda yang maknanya ada pada sistem primer dan perannya dibatasi dalam lingkup ruang privat. Pada tataran ini Panting dan Gazal, Japin dan Zapin, serta Mamanda dan Mak Yong, berperan untuk memeriahkan pesta dalam ritus kehidupan.

Dalam perkembangan waktu seni pertunjukan keluar dari ruang privat menuju ke ruang publik. Panting dan Gazal, Japin dan Zapin serta Mamanda dan Mak Yong tidak lagi bergelar hanya untuk memeriahkan pesta hajatan, tetapi juga digunakan untuk memeriahkan hari kemerdekaan, diundang ke hotel, menyambut tamu, dan mengikuti festival. Festival yang diselenggarakan di luar wilayah kabupaten, biasanya di ibu kota provinsi menjadikan seni pertunjukan itu mewakili daerahnya; mewakili kabupatennya ketika grup berhadapan dengan liyan yang tidak lain adalah kabupaten – kabupaten lain, dan saat menghadapi festival di luar provinsi, maka grup tersebut akan berhadapan dengan liyan dari provinsi-provinsi lain, demikian seterusnya sampai grup harus berhadapan dengan liyan dari negara lain. Dalam hal ini liyan tidak lain dari penanda. Dengan kata lain, seni pertunjukan sebagai penanda berhubungan dengan penanda-penanda lain.

Hubungan antara seni pertunjukan dengan liyan membuat seni pertunjukan itu menjadi identitas. Kalau berhadapan dengan liyan di tingkat kabupaten, maka ia akan menjadi identitas kabupaten. Kalau berhadapan dengan liyan di tingkat provinsi, maka ia akan menjadi identitas provinsi, demikian seterusnya. Apa yang terjadi di sini adalah, bahwa seni pertunjukan sebagai tanda budaya dengan penanda dan petandanya, mempunyai makna yang ada pada tataran sistem sekunder yang berbeda dengan sistem primer tersebut di atas.

Dari sudut seni pertunjukan itu sendiri, tampaknya yang bisa muncul sebagai tanda budaya di atas tataran kabupaten, bukan

semata-mata seni pertunjukan daerah yang mengunggulkan sifat keaslian, tetapi seni pertunjukan yang telah dikreasikan (*re-created*) demikian rupa oleh para penata seni. Di sini mulai tampak bahwa identitas itu juga diberi makna dari hubungan antara seni pertunjukan itu dengan institusi dan dari adanya kontestasi karena identitas tidak diterima secara *given*. Faktor politik, ekonomi dan kebudayaan juga menentukan.

Dalam kondisi seperti ini tampaknya Panting dan Gazal, Japin dan Zapin serta Mamanda dan Mak Yong tidak hanya menjadi tanda budaya kabupaten, provinsi dan tanda budaya Indonesia, tetapi juga menjadi tanda budaya Melayu. Sifat kemelayuan ini muncul dalam kasus seperti yang telah dibicarakan sebelumnya yaitu Dialog Borneo yang dikuatkan dengan adanya Festival Kebudayaan Melayu.

Penelitian ini memperlihatkan bahwa orang Melayu sebenarnya tidak pernah mencari identitas, sehingga seperti otomatis mereka kalau ditanya mana yang disebut Melayu, tentu merujuk pada dirinya. Seorang keturunan Menado bila sudah tinggal lama dalam kebersamaan di kawasan Riau Kepulauan dalam pengakuannya selalu merasa dirinya sebagai orang Melayu. Orang keturunan Buton walau tidak lahir di tanah Melayu suatu ketika pasti menjadi Melayu. Ia berasumsi bahwa ketika sudah makan minum di tanah Melayu bertahun-tahun, maka ia merasa dirinya sudah menjadi Melayu. Sebenarnya tidak terlampau sulit menjadi Melayu, karena orang-orang pendatang yang sudah lama tinggal di kawasan ini bisa disebut Melayu bila mereka merasa senasib seperjuangan menjadi Melayu.

Para pendatang mudah menjadi Melayu juga disebabkan oleh mudahnya mereka menikmati keseniannya. Barangkali kesenian merupakan wahana ekspresi universal yang memiliki keindahan tanpa mengenal batas etnis. Walaupun pada mulanya kesenian diciptakan atau hasil kreasi sekelompok etnis, tidak mustahil ia bisa diterima sebagai kreasi umum yang dapat dinikmati oleh siapa saja. Hal ini telah terjadi di dunia Melayu, mereka menerima kesenian dari luar

komunitasnya, kemudian diserap dan menyebar luas, akhirnya menjadi kesenian yang dapat dinikmati oleh publik.

Namun perlu dibatasi bahwa kesenian Melayu yang selama ini dapat dijadikan tanda budaya oleh provinsi lama (Riau) maupun oleh provinsi baru (Kepri) adalah kesenian yang tidak semata didasarkan pada alat, melainkan pada bentuk dan ekspresi mereka pada seni tradisi. Dengan kata lain, seni pertunjukan dikembalikan pada citra akustiknya, penanda atau ekspresi dan petandanya.

DAFTAR KEPUSTAKAAN

- Adil, Haji Buyong, *Sejarah Sebangsa*, Kualalumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pelajaran Malaysia, 1981
- Andaya, Barbara Watson dan Virginia Matheson, "Pikiran Islam dan Tradisi Melayu", dalam Anthony Reid & David Marr, *Dari Raja Ali Haji Hingga Hamka*, Jakarta : Grafiti Pers, 1983.: 97-120
- Badan Pusat Statistik, *Kepualauan Riau Dalam Angka 2001*, Tanjung Pinang : BPS & Bappeda Kepri, 2002
- Badan Pusat Statistik, *Penduduk Riau Hasil Sensus Penduduk 2000*, BPS
- Benveniste, E, *Problems in General Linguistics*, Coral Gables: University of Miami Press, 1971
- Bruner, E.M., "Urbanization and Ethnic Identity in North Sumatera", *American Anthropologist*, LXIII, 1961: 508-521
- Burhanuddin Soebely, *Mamanda; Ampunilah Tuanku*, Kandangan: Penerbit Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Kabupaten Hulu Sungai Selatan, 2002
- Cilik Riwut, *Kalimantan Membangun*, Banjarmasin (tanpa penrbit), 1979
- Djantera Kawi, Jarkasi, Zakiah Agus Kusasi, Zainuddin Hanafi, *Struktur Teater Tradisional Mamanda*, Proyek Pembinaan bahasa dan Sastra Indonesia dan daerah Kalimantan Selatan, 1995/1996
- Eriksen, Thomas Gyland, *Ethnicity & Nationalism; Anthropological Perspectives*, London and Boulder, Colorado : Pluto Press, 1993

- Erman, Erwiza, "Kesenian Dalam Konteks Sosial-Politik dan Ekonomi Negara", dalam Kleden-Probonegoro, Ninuk, *Pendefinisian Kembali Tradisi dan Identitas Etnik*, Jakarta: Laporan PMB-LIPI, 2000
- Fredolin Ukur, *Tantang-Djawab Suku Dajak*, disertasi untuk mendapatkan gelar Doktor Ilmu Theologia dari Sekolah Tinggi Theologia di Djakarta, 20 Desember 1971
- Galba, Sindu dkk, *Laporan Pemetaan Tradisi Lisan dan Kesenian (Daerah Riau Kepulauan)*, Jakarta : Asosiasi Tradisi Lisan, 1999
- Galba, Sindu dkk., , *Asal Usul Nama Tempat Bersejarah di Bintan, Daik Lingga dan Singkep*, Tanjung Pinang : Bappeda & BKSNT, 1999
- Galba, Sindu dkk., *Sejarah Kerajaan Riang Lingga*, Tanjungpinang : Bappeda Kabupaten Kepulauan Riau dan BKSNT , 2001
- Galba, Sindu dkk.,, *Peta Kesenian Rakyat Melayu Kabupaten Kepulauan Riau*, Tanjungpinang : Dinas Pariwisata Kabupaten Kepulauan Riau dan BKSNT. , 2002
- Habsbawn, E & T Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- Haskim, Muhammad Yusoff, *Hikayat Siak*, Kualalumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malaysia, 1992
- Hoed, Benny, "Strukturalisme de Saussure di Perancis dan Perkembangannya", *Perancis dan Kita; Strukturalisme, Sejarah, Politik dan Bahasa*, Jakarta: Wedatama Widya Sastra, 2003

- Idwar Saleh, **Tari Gandut**, Masyarakat Sejarawan Indonesia Cabang Banjar, Banjarmasin: Laporan Penelitian, 1976
- Idwar Saleh, **Sekilas Mengenai daerah Banjar dan Kebudayaan Sungainya Sampai Dengan Akhir ABAD KE 19**, Banjar Baru: Museum Negeri Lambung Mangkurat, Propinsi Kalimantan, 1983/1984
- Irzanti Sutanto & Ari Anggari Harapan, **Perancis dan Kita; Strukturalisme, Sejarah, Politik dan Bahasa**, Jakarta: Wedatama Widya Sastra, 2003
- Kanwil Depdikbud Prop. Kalsel, **Deskripsi Mamanda; Sebuah Teater Tradisi Kalimantan Selatan**, Proyek Pembinaan Kesenian Kalimantan Selatan, 1994/1995
- Jarkasi, **Mamanda; Seni Pertunjukan Banjar, dari Realitas Tradisional ke Kesenian Populer**, Banjarmasin: Dewan Kesenian Kalimantan Selatan, 2002
- Kleden-Probonegoro, Ninuk, "Teater Topeng Sebagai Teks dan Maknanya; Suatu Tafsiran Antropologi", **Masyarakat Indonesia, Majalah Ilmu-Ilmu Sosial Indonesia** Jilid XIV,no.2, Jakarta: Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia, 1987
- Kleden-Probonegoro, Ninuk, **Teater Lenong: Studi Perbandingan Diakronik**, Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 1996
- Kleden-Probonegoro, Ninuk, Sutamat Arybowo, Erman, Erwiza **Pendefinisian Kembali Identitas Etnik**, Jakarta: Laporan PMB-LIPI, 2000
- Kleden-Probonegoro, Ninuk, Yekti Maunati, Yasmine Z. Shahab, **Kesenian di Lombok; Representasi Dominasi Etnik**, Jakarta: Laporan PMB-LIPI, 2001

- Kleden-Probonegoro, Ninuk, Yasmine Shahab, Sutamat Arybowo, *Pemahaman Pluralisme Budaya Melalui Seni Pertunjukan*, Jakarta: Laporan PMB-LIPI, 2002
- Lapian, Adri . . . 1994
- Masinambouw, E.K.M. & Hidayat, Rahayu S., *Semiotik, Mengkaji Tanda dalam Artifak*, Jakarta: Balai Pustaka, 2001
- Peacock, James, L, *Rites of Modernization; Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1968
- Saussure, F., *Corse in General Linguistics* (diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris oleh Wade Baskin dengan pengantar dan catatan), New York, Toronto, Melbourne: Cambridge University Press, 1966
- Sanderta, B. & Sapri Kadir M., *Mamanda*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Jendral Kebudayaan, Taman Budaya Propinsi Kalimantan Selatan, 1997
- Sewell Jr.,W., "Geertz, Cultural Systems, and History; From Synchrony to Transformation", dalam *The Fate of Culture; Geertz and Beyond* (ed.Sherry B.Ortner), London: University of California Press Ltd., 2000
- Shahab, Yasmine, *The Creation of Ethnic Tradition: Betawi of Jakarta*. Submitted for the degree of Doctor of Philosophy, School of Oriental and African Studie, University of London., 1994
- Sunardi, ST, *Semiotika Negativa*, Yogyakarta: Kanal, 2002
- Sutamat Arybowo dkk, *Inventarisasi Naskah lama dan Dokumentasi Kesenian Tradisional di Riau Kepulauan*, Jakarta : PMB-LIPI dan Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Riau,1994
- Syamsuddin, BM., *Cerita Rakyat Daerah Kepulauan Riau*, Jakarta: PT. Gramedia Widiasran Indonesia, 1995

Daftar Kepustakaan

- Syarifuddin, *Musik Panting dari Tapin*, Seri Penerbitan Khusus Museum Negeri Lambung Mangkurat, Propinsi Kalimantan Selatan, 1984/1985
- Syarifuddin, *Perahu Banjar*, Banjar Baru: Museum Negeri Lambung Mangkurat Propinsi Kalimantan Selatan, 1989/1990
- Tan Sooi Beng, *Bangsawan; A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*, Singapore: Oxford University Press, 1993
- Tommy Christomy (ed.), *Indonesia: Tanda Yang Retak*, Jakarta: Wedatama Widya Sastra, 2002
- Tundjung, *Karet dari Hulu Sungai; Budidaya, Perdagangan dan Pengaruhnya terhadap Perekonomian di Kalimantan Selatan, 1900-1940*, Disertasi yang diajukan untuk memperoleh gelar Doktor dalam Bidang Ilmu Pengetahuan Budaya Program Studi Sejarah, di Universitas Indonesia, 30 Agustus 2004
- Yusof, Ghulam Sarwar, *Drama Tari Mak Yong; Suatu Pengenalan*, Kualalumpur: Dewan Budaya, 1979

