

❖ Dedeh Nur Hamidah

Sebuah topeng, lebih dari sekedar penutup wajah, sejatinya topeng mencerminkan pandangan dunia. Dalam masyarakat tradisional di Nusantara, topeng dianggap sebagai sarana bagi manusia untuk memahami dirinya, alam semesta, dan Tuhan.

Topeng mengajak kita untuk memahami perwatakan di balik topeng. Sebagian besar topeng itu adalah rekaman dari perangai manusia sendiri. Ada topeng bijak bestari, penuh angkara murka, bermuka banyak, atau lucu sehingga mengundang tawa. Setiap karakter dimunculkan lewat permainan anatomi wajah. Semua ekspresi ini merefleksikan wajah kita sendiri. Jika dicermati setiap topeng kemudian seperti kaca tempat bercermin diri, sarana untuk mendalami watak manusia sekaligus mengingatkan kita pada nilai kehidupan bersama. Topeng adalah gambaran nyata usaha manusia untuk hidup dalam dua dunia. Manusia ingin memahami diri sendiri sebagai jagat kecil dan menerima semesta alam raya sebagai jagat besar yang melingkupinya. Lewat topeng manusia mencoba mengabadikan dirinya.

Keragaman bentuk topeng itu menunjukkan betapa masyarakat di Nusantara memiliki kekayaan ekspresi visual. Dengan latar belakang budaya berbeda-beda, setiap kawasan punya cara sendiri untuk merekam perwatakan dan menuangkannya pada topeng. Sebagian topeng itu menjadi sarana pentas tari atau sandiwara, sebagian lagi jadi bagian dari ritual persembahan.

Topeng merupakan sarana untuk mengaktualisasikan kepercayaan akan adanya kekuatan di luar jangkauan pikiran dan fisik manusia. Lewat simbol-simbol tertentu dalam ritus religio-magis, topeng diyakini bisa menjadi jembatan menuju kemanunggalan dengan Tuhan.

Masyarakat Cirebon memiliki tradisi pertunjukkan tari Topeng. Dalam pementasan tari ini seorang penari mengenakan lima buah topeng yang dinamakan *panji*, *pamindo*, *rumyang*, *patih/tumenggung* dan *klana*, masing-masing mempunyai makna filosofis

tersendiri. Pada mulanya, produk ini dihasilkan para seniman istana atau seniman yang karyanya dipesan oleh istana, atau hasil karya keluarga keraton. Pada perkembangannya, terutama ketika keraton sudah kurang berperan dari segi finansial ataupun politis, pertunjukan tari ini berkembang di masyarakat dan sekarang dikenal beberapa variasi gaya pertunjukan berdasarkan lokalitasnya yaitu Losari, Slangit, Kreo, Pakandangan, Palimanan dan lain-lain. □

Mitologi Cirebon menyebutkan bahwa topeng yang sekarang diwarisi masyarakat Cirebon diciptakan oleh Sunan Panggung. Sunan Panggung ini diyakini sebagai Sunan Kalijaga. Tetapi *Babad Cirebon* menyebutkan bahwa Sunan Panggung adalah putera Sunan Kalijaga yang oleh Sultan Demak diangkat menjadi pangeran yang mengurus pertunjukan wayang dan topeng. Sunan Panggung menurunkan keahliannya kepada Pangeran Bagus dan tokoh inilah yang mengajarkan anak cucunya seni topeng dan wayang. □

Sifat sakral topeng sangat tampak pada Topeng Cirebon. Bahwa *dalang topeng* (penari topeng) harus menjalani serangkaian pendidikan dan pelatihan khusus oleh guru-guru yang terlatih. Mereka harus menjalani berbagai *pantang, puasa, semedi* dalam upayanya menyucikan diri (*meuseuh*). Demikian juga dalam memperlakukan *kedok* (topeng) yang tidak boleh diletakkan sembarangan dan harus tetap terbungkus kain putih. Sifat sakral tarian ini juga ditunjukkan oleh para *dalang topeng* yang akan mempertunjukkan tari-tarian berupa pengucapan mantra-mantra di depan kotak penyimpanan kedok-kedok. Gunanya memberi kekuatan penari dalam menarikan tari-tarian yang banyak itu. Tarian juga harus didahului oleh persediaan sajian berupa bedak, sisir, cermin yang melambangkan perempuan didampingi oleh cerutu atau rokok sebagai lambang perempuan; bubur merah lambang dunia manusia dan bubur putih lambang dunia atas; air kopi lambang dunia dunia bawah, air putih lambang dunia atas dan air the lambang dunia tengah. Sajian ini merupakan lambang-lambang dualisme dan pengesaan. Sajian adalah lambang keanekaan yang ditunggalkan. □

Dalam pemikiran masyarakat Cirebon wayang merupakan gambaran *sareat* (syariat), sedang topeng gambaran *tarekat*, tingkat hakikat ada di *barongan* atau *berokan* dan makrifat ada di *ronggeng*.

Namun *babad Cirebon* meletakkan wayang sebagai *syariat*, topeng sebagai *hakikat* dan ronggeng tempat *makrifat*.[□]

Adanya istilah-istilah *syari'at*, *ma'rifat* dan *hakikat* yang dilekatkan pada kesenian-kesenian rakyat Cirebon ini sekilas menunjukkan adanya pengaruh tarekat dalam Topeng Cirebon. Tarekat apa saja yang mempengaruhi tari Topeng serta apa bentuk pengaruhnya menjadi hal yang menarik untuk diteliti lebih jauh.

A. RUMUSAN MASALAH

Kajian ini diarahkan untuk mencoba menemukan pengaruh ajaran tarekat dalam Topeng Cirebon.

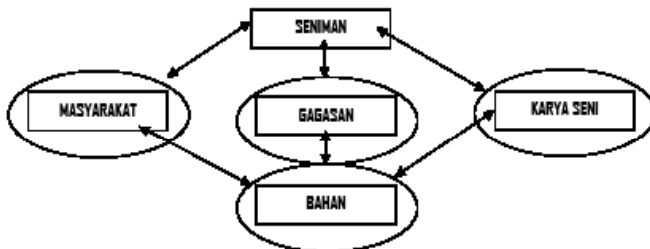
1. Bagaimanakah sejarah dan perkembangan Topeng Cirebon?
2. Bagaimanakah perkembangan tarekat Syattariyah di Cirebon?
3. Bagaimanakah pengaruh tarekat Syattariyah dalam Topeng Cirebon? Bagaimana bentuk-bentuk pengaruh tersebut?

B. PEMBATASAN MASALAH

Penelitian ini akan mengkaji pengaruh ajaran tarekat Syattariyah pada Topeng Cirebon bentuk-bentuk pengaruh tarekat Syattariyah pada Tari Topeng Cirebon baik berupa gerakan, busana, dan doa-doa (mantra-mantra) dalam ritual pementasan Tari Topeng Cirebon baik sebelum maupun pada saat menarikan Topeng Cirebon.

C. LANDASAN TEORI/KONSEP

Dalam masa perkembangan Islam di Jawa banyak dihasilkan karya seni, baik seni rupa ataupun seni pertunjukkan. Dalam kesenian dapat dinyatakan sebenarnya terdapat lima unsur yang saling berkaitan sebagai berikut.



Kelima unsur itu saling berkaitan dan mengisi dalam menghasilkan suatu karya seni, jadi tidak ada satu unsur pun yang diabaikan. Dari kelima unsur tersebut, gagasan mendasari keempat unsur lainnya, misalnya antara seniman dan masyarakat harus berada dalam “satu bahasa dan satu gagasan” apabila hendak mengapresiasi suatu karya seni, jika tidak karya seni tidak mendapat penghargaan dalam masyarakat. Demikian pula dalam mengekspresikan gagasan berkeseniannya seniman harus memilih bahan/media apa yang digunakan sehingga ada keterkaitan antara seniman, gagasan, media dan hasil karya seni. Keutuhan lima unsur kesenian dalam karya seni keislaman agaknya cukup diperhatikan oleh para penghasil karya seni keislaman di masa silam, terutama dalam sejarah perkembangan Islam di Nusantara.¹

D. METODE PENELITIAN

Tahapan penelitian akan dilakukan dalam empat tahap yaitu:

1. Tahap Pengumpulan data

a. Studi kepustakaan dan dokumentasi

Studi kepustakaan merupakan tahapan pengumpulan data sekunder yang mendukung terhadap penelitian ini. Dalam kasus penelitian terhadap Tari Topeng Cirebon, data yang diteliti meliputi data sejarah, data arkeologis, dan data etnografi. Data sejarah diperoleh melalui sumber-sumber lisan maupun tulisan (buku-buku sejarah, arsip, sumber dari internet) yang menerangkan tentang Tari Topeng Cirebon tersebut dari masa terawal hingga masa terkini. Data arkeologis diperoleh melalui temuan tinggalan artefaktual seperti bentuk-bentuk topeng, busana, gamelan dan musik pengiring. Data etnografi diperoleh melalui pengamatan langsung pada saat pementasan Tari Topeng Cirebon. Data dapat juga diperoleh melalui pencarian dokumentasi foto atau video tentang Tari Topeng Cirebon. Selain itu, data dapat diperoleh dari sumber lain seperti pencarian data melalui situs internet, dokumentasi hasil foto/gambar yang pernah diterbitkan, pengamatan melalui beberapa dokumentasi video pementasan

1 A.A. Munandar, *Jurnal LEKTUR Keagamaan*, Puslitbang Lektur Keagamaan, Vol. 7 No. 1, 2009

Tari Topeng Cirebon yang pernah berlangsung.

1. *Observasi ke lapangan*

Data primer diperoleh melalui observasi di lapangan. Dalam observasi dilakukan wawancara. Teknik wawancara yang digunakan adalah wawancara bebas berstruktur. Responden diarahkan peneliti bercerita seluas-luasnya tentang objek material maupun non material dari Tari Topeng Cirebon tersebut. Kegiatan wawancara juga berguna untuk mencocokkan keterangan yang diperoleh dari sumber lainnya. Hasil wawancara ini tidak dapat begitu saja digunakan namun harus dikritik dahulu kebenarannya sehingga akan didapat data-data yang cukup valid. Kritik kebenaran hasil wawancara dapat dilakukan melalui perbandingan jawaban yang diperoleh dari para informan yang menggunakan pertanyaan yang sama. Jawaban-jawaban dari para informan akan dipilih berdasarkan jawaban yang memiliki tingkat kebenaran yang tertinggi dari sudut pandang penulis dan penulis bertanggung jawab akan pemilihan jawaban itu.

2. *Klasifikasi data*

Keseluruhan data objek penelitian baik berupa data sejarah, data arkeologi, maupun data etnografi dideskripsikan kemudian berdasarkan penalaran induktif (mulai dari pengamatan-pengukuran hingga terbentuk hipotesis-model-teori) sehingga kedudukannya hanya bersifat memberi contoh (sampel) untuk interpretasi. Jadi kajian ini bukan untuk menjelaskan gejala yang teramati saat ini tetapi sekedar memberi gambaran kemungkinan adanya saling pengaruh antara gejala budaya Tari Topeng Cirebon dengan ajaran tarekat Syattariyah.²

3. *Analisis Data*

Dalam penelitian ini, data etnografi Tari Topeng Cirebon akan dihubungkan dengan data Tarekat Syattariyah. Wujud hubungan kedua data tersebut akan dilihat melalui hasil data-data perbandingan yang muncul, apakah telah terjadi pengaruh Tarekat Syattariyah terhadap Tari Topeng Cirebon (dalam bentuk

² Puslitbang Arkenas, *Metode Penelitian Arkeologi*, Puslit Arkenas: 2008, h. 189

ide atau gagasan, aktivitas atau perilaku, maupun kelengkapan upacara atau artefak). Adapun cara menganalisisnya berdasarkan parameter wujud kebudayaan itu sendiri, yaitu wujud ide atau gagasan, wujud aktivitas atau tingkah laku, dan wujud kebendaan atau artefak. Ketiga variabel wujud kebudayaan tersebut masing-masing terdiri dari berbagai komponen parameter pengamatan.

4. Tahap kesimpulan

Pada tahap ini, diharapkan penelitian telah memberikan suatu gambaran yang jelas berupa hipotesis untuk menjawab sejauh mana pengaruh tarekat Syattariyah pada Tari Topeng Cirebon.

E. SEJARAH TOPENG CIREBON

Seni Topeng konon berasal dari Jawa Timur atau Jenggala. Dalam tokoh cerita Panji atau raja-raja pada jaman pemerintahan Raja Lembu Amiluhur atau Prabu Dewa di Jenggala yang wilayahnya meliputi Jawa Timur, Jawa Tengah, Madura dan Bali. Tari Topeng tersebut dibawa oleh seniman, berkeliling ke Jawa Barat melalui Jawa Tengah, setibanya di Sunda bersenyawa dan tumbuh berpadu dengan kesenian rakyat.³

Saat Cirebon menjadi pusat pengembangan Islam, Sultan Cirebon bekerja sama dengan Sunan Kalijaga dan Pangeran Panggung mengangkat kesenian Tari Topeng dan wayang menjadi tontonan yang berfungsi sebagai tuntunan dalam penyebaran agama Islam kepada masyarakat.⁴

Menurut pendapat salah seorang seniman dari ujung gebang-Susukan-Cirebon, Marsita, kata topeng berasal dari kata "Taweng" yang berarti tertutup atau menutupi. Sedangkan menurut pendapat umum, istilah kata Topeng mengandung pengertian sebagai penutup muka/kedok. Berdasarkan asal katanya tersebut, maka tari Topeng pada dasarnya merupakan seni tari tradisional masyarakat Cirebon yang secara spesifik menonjolkan penggunaan penutup muka berupa topeng atau kedok oleh para penari pada waktu pementasannya.

3 Parsenibud Kabupaten Cirebon, *Seni Topeng Cirebon*, Tanpa Tahun, h. 67

4 *Ibid.*; Rokhmin Dahuri, dkk. 2004. *Budaya Bahari Sebuah Apresiasi di Cirebon*. Jakarta: Percetakan Negara RI. h. 127; Pusat Studi Sunda. 2008. *Kujang, Bedog dan Topeng*, h. 82

Penduduk desa ini adalah juga penerus dari para penari Keraton Cirebon yang dahulu memeliharanya. Ketika Raja-raja Cirebon diberi status “pegawai” oleh Gubernur Jenderal Daendels, dan tidak diperkenankan memerintah secara otonom lagi, maka sumber dana untuk memelihara semua kesenian Keraton tidak dimungkinkan lagi. Para abdi dalem Keraton terpaksa dibatasi sampai yang amat diperlukan sesuai dengan “gaji” yang diterima Raja dari Pemerintah Hindia Belanda.

Begitulah penari-penari dan penabuh gamelan Keraton harus mencari sumber hidupnya dirakyat pedesaan. Topeng Cirebon yang semula berpusat di Keraton-keraton, kini tersebar di lingkungan rakyat petani pedesaan. Dan seperti umumnya kesenian rakyat, maka Topeng Cirebon juga dengan cepat mengalami transformasi-transformasi. Proses transformasi itu berakhir dengan keadaannya yang sekarang, yakni berkembangnya berbagai “gaya” Topeng Cirebon, seperti Losari, Selangit, Kreo, Palimanan dan lain-lain.

Kehadiran para seniman di desa-desa disambut hangat oleh masyarakat, maka tak ayal lagi berkembanglah seni-seni di daerah terutama seni tari topeng.⁵ Karena jauh dari keraton, para seniman ini lebih bebas berkreasi. Maka timbulah bermacam-macam gaya tarian topeng menurut selera desa masing-masing. Namun semua seniman yang berada di luar keraton masih tetap menjalin suatu ikatan yang berdasar pada pola pikir bahwa keraton adalah sumber budaya dan sumbernya para guru seni. Pengembangan seni tari topeng sejak masa itu di dalam keraton sendiri kurang menggembirakan sehingga apabila keraton memerlukan penari topeng dengan terpaksa mengambil dari desa-desa. Pada kurun waktu yang lama di keraton tidak lagi mempunyai penari, nayaga, dalang, pengukir, penyungging yang langsung keturunan keraton. Baru setelah pemerintah menggalakkan budaya daerah maka pihak keraton mulai banyak yang belajar menari topeng, memukul gamelan dan seni lainnya. Gurunya tetap mengambil dari desa-desa.⁶

Menurut *Babad Cerbon*, pada saat berkuasanya Sunan Gunung Jati sebagai penguasa Islam di Cirebon, maka datanglah percobaan untuk meruntuhkan kekuasaan Cirebon di Jawa

⁵ *Ibid*, h. 11

⁶ *Ibid*.

Barat. Tokoh pelakunya adalah Pangeran Welang dari daerah Karawang. Tokoh ini ternyata sangat sakti dan memiliki pusaka sebuah pedang bernama *Curug Sewu*. Penguasa Cirebon beserta para pendukungnya tidak ada yang bisa menandingi kesaktian Pangeran Welang. Dalam keadaan kritis maka diputuskan bahwa untuk menghadapi musuh yang demikian saktinya harus dihadapi dengan diplomasi kesenian. Setelah disepakati bersama antara Sunan Gunung Jati, Pangeran Cakrabuana dan Sunan Kalijaga maka terbentuklah tim kesenian dengan penari yang sangat cantik yaitu Nyi Mas Gandasari dengan syarat penarinya memakai kedok/topeng.

Mulailah tim kesenian ini mengadakan pertunjukan ke setiap tempat seperti lazimnya sekarang disebut ngamen. Dalam waktu singkat tim kesenian ini menjadi terkenal sehingga Pangeran Walang pun penasaran dan tertarik untuk menontonnya. Setelah pangeran Walang menyaksikan sendiri kebolehan sang penari, seketika itu pula dia jatuh cinta. Nyi Mas Gandasari pun berpura-pura menyambut cintanya dan pada Saat Pangeran Walang melamar maka Nyi Mas Gandasari minta dilamar dengan Pedang *Curug Sewu*. Pangeran Walang tanpa pikir panjang menyerahkan pedang pusaka tersebut bersamaan dengan itu maka hilang semua kesaktian Pangeran Walang.

Dalam keadaan lemah lunglai tidak berdaya Pangeran Walang menyerah total kepada sang penari Nyi Mas Gandasari dan memohon ampun kepada Sunan Gunung Jati agar tidak dibunuh. Sunan Gunung Jati memberi ampun dengan syarat harus memeluk agama Islam. Setelah memeluk agama Islam Pangeran Walang dijadikan petugas pemungut cukai dan dia berganti nama menjadi Pangeran Graksan. Sedangkan para pengikut Pangeran Walang yang tidak mau memeluk agama Islam tetapi ingin tinggal di Cirebon, oleh Sunan Gunung Jati diperintahkan untuk menjaga keraton-keraton Cirebon dan sekitarnya.⁷

Sementara itu, menurut mitologi Cirebon, topeng yang sekarang diwarisi masyarakat Cirebon diciptakan oleh Sunan Panggung. Sunan Panggung ini diyakini sebagai Sunan Kalijaga. Tetapi *Babad Cirebon* menyebutkan bahwa Sunan Panggung adalah

⁷ Cerita ini diambil dari buku *Babad Cirebon Carang Satus* dan pernah dipentaskan melalui pagelaran Wayang Golek Cepak oleh Dalang Aliwijaya di Keraton Kacirebonan Cirebon

putera Sunan Kalijaga yang oleh Sultan Demak diangkat menjadi pangeran yang mengurus pertunjukan wayang dan topeng. Sunan Panggung menurunkan keahliannya kepada Pangeran Bagus dan tokoh inilah yang mengajarkan anak cucunya seni topeng dan wayang.⁸

Sifat sakral topeng sangat tampak di Topeng Cirebon. Bahwa dalang topeng (penari topeng) harus menjalani serangkaian pendidikan dan pelatihan khusus oleh guru-guru yang terlatih. Mereka harus menjalani berbagai pantang, puasa, semedi dalam upayanya menyucikan diri (*meuseuh*). Demikian juga dalam memperlakukan kedok (topeng) yang tidak boleh diletakkan sembarangan dan harus tetap terbungkus kain putih.⁹

Menurut Sujana Arja, salah seorang maestro tari topeng Cirebon, tradisi yang ada pada tari topeng sudah tidak sama dengan waktu ketika ia menari dulu. Selain banyak orang yang hanya asal bisa menarikan dan tuntutan masyarakat agar tari topeng diubah atau dimodifikasi, ternyata ada banyak tata cara dan tradisi yang harus dihilangkan mengikuti arahan pemerintah. Ada tiga hal yang harus diubah oleh Sujana beserta kelompok tarinya, yaitu ketentuan tidak boleh ngamen dari rumah ke rumah (*bebarang*), tidak boleh pakai kaus kaki ketika menari, dan harus mengganti baju berwarna hitam dengan baju yang lebih meriah. Pemakaian kaus kaki putih dilarang karena pemerintah menganggap kaus kaki putih adalah simbol orang-orang penganut komunis padahal kaus kaki putih tersebut merupakan simbol kesucian seseorang, lebih dari sekadar aksesoris. Seorang dalang yang akan menari harus suci hati dan pikirannya, dalam hal ini disimbolkan dengan kaus kaki berwarna putih. Aturan baru lainnya adalah perihal baju yang harus dibuat lebih berwarna, tidak polos dengan warna hitam.¹⁰

Secara garis besar tari Topeng Cirebon ini terdiri atas:

1. Tari yang bersifat raksasa (Danawa)
2. Tari yang bersifat krodan (gagah) misalnya : Rahwana, Kangsa
3. Tari Tumenggungan
4. Tari Panji

⁸ *Ibid.*, h. 244

⁹ Jacob Sumardjo, *Op. Cit.*, h. 265

¹⁰ D01/DB01/LITBANG KOMPAS

Dari keempat tari topeng ini dapat dikembangkan secara tradisi, yang memiliki khas sendiri seperti:

1. Tari Panji
2. Tari Samba
3. Tari Tumenggung
4. Tari Rummyang
5. Tari Kelana/Rahwana
6. Tari Jingga Anom
7. Tari Pentul
8. Tari Tembem

Akan tetapi yang sampai saat ini dikenal adalah Tari Panji, Tari Samba, Tari Tumenggung, Tari Rummyang dan Tari Kelana/Rahwana.

Melihat tradisi seni tari topeng, pengamatan kita tidak bisa lepas dengan perlengkapan yang dipakai seperti tersebut di bawah ini :

- *Kedok* atau topeng yang terbuat dari kayu dan cara memakainya dengan menggigit bantalan karet pada bagian dalamnya.
- *Sobra* sebagai penutup kepala yang dilengkapi dengan *jamangan* dan dua buah *sumping*. Macam-macam bentuk *sobra* adalah *Sobra sulu selembur*, *Sobra jeruk sejajar*, *Sobra Gedang searip*, *Sobra Merang segedeng*.
- Baju yang berlengan.
- Dasi yang di lengkapi dengan peniti ukon (mata uang jaman dulu)
- *Mongkron* yang terbuat dari batik lokoan.
- Ikat pinggang stagen yang dilengkapi *badong*.
- Celana sebatas bawah lutut.
- *Sampur* atau selendang
- Gelang tangan
- Keris
- Kaos kaki putih sampai lutut
- Kain batik
- Kadang - kadang dilengkapi dengan *boro (epe)*

Selain kelengkapan busana tersebut di atas kadang- kadang untuk Tari Topeng Tumenggung menggunakan tambahan berupa tutup kepala kain ikat dan di lengkapi dengan peci dan kaca mata.

Iringan gamelan biasanya berlaras *slendro* atau *prawa* yang terdiri dari satu *pangkon bonang*, satu *pangkon saron*, satu *pangkon titil*, satu *pangkon kenong*, satu *pangkon jengglong*, satu *pangkon ketuk*, satu *pangkon klenang*, dua buah *kemanak*, tiga buah gong (*kiwul*, *sabet* dan *telon*), seperangkat *kecrek*, seperangkat *kendang* yang terdiri dari *kempyang*, *gendung*, *ketiping*. Semuanya dimainkan dengan alat pemukul, kecuali untuk Tari Topeng Tumenggung *kendang* dimainkan secara biasa yaitu ditepak atau dipukul dengan tangan.

Lagu - lagu yang mengiringi adalah :

- Kembangsang untuk Topeng Panji
- Kembangkapas untuk Topeng Pemindo
- Rumyang untuk Topeng Rumyang
- Tumenggung untuk Topeng Tumenggung
- Barlen untuk Topeng Jinggaanom
- Gonjing untuk Topeng Kelana
- Lagu tratanan dan lagu wayang perang pada saat perang antara Tumenggung dan Jinggaanom.¹¹

Sesuai dengan fungsi topeng sebagai sarana dalam pertunjukkan drama tari, bahan utama untuk membuat topeng adalah jenis kayu yang ringan, yang mudah dipahat dan diraut atau diukir, tahan akan serangan serangga, serta lembut dan halus seratnya. Beberapa jenis kayu yang memiliki persyaratan tersebut anatara lain *kayu pale*, *kayu waru*, *kayu kapas*, *kayu jaran*, dan *kayu randu*. Bahan warna berasal dari bahan alamiah seperti atal untuk warna kuning, oker atau coklat dari sejenis batu atau tanah liat, putih dari abu tulang atau tanduk, hitam dari arang lampu minyak, biru dari pohon tarum, warna emas atau prada biasanya didatangkan dari Cina dan dipakai untuk memberikan kesan ekspresi topeng agung dan anggun.¹²

11E. Yusuf Dendrabrata (Alm), Hasil Lokakarya «Menyingkap Tari Cirebon», Keraton Kasepuhan tanggal 19 Desember 1996

12 Wiyoso Yudoseputro, *Op.Cit.*, h. 204-208

Pembuatan topeng pada Islam lama merupakan kegiatan untuk mementaskan tradisi kesenian lama. Topeng menjadi bahasa rupa, sebagai media komunikasi pendidikan yang meleburkan diri dengan tarian yang diiringi dengan gamelan. Drama dan tarian ini bermula dari pusat-pusat kegiatan seni budaya, yaitu di istana dan tempat tinggal para bangsawan. Lakon cerita yang dipertunjukkan biasanya bersumber pada siklus Ramayan dan Mahabarata.

Sebagai karya seni istana dengan ketentuan-ketentuan kaidah seni yang serba mengikat, maka pembuatan dan wujud topeng dikenakan peraturan-peraturan. Karena bakat seni yang berbeda di pusat-pusat kesenian tersebut, maka timbul perbedaan gaya topeng yang kemudian berpengaruh terus dalam perkembangan topeng pada zaman Islam. Perbedaan gaya tersebut tampak pada unsur-unsur ekspresi dan ungkapan artistik seperti pada warna, garis dan atribut topeng. Ekpresi topeng adalah pencerminan dari wajah ke dalam perlambang tipologis.

Para sultan dan bangsawan pada zaman Islam lama sesuai dengan tradisi kebudayaan istana, terus berusaha untuk mengembangkan dan menyempurnakan tarian topeng yang telah dirintis pada zaman sebelumnya. Usaha ini disertai dengan memasukkan ajaran hidup berdasarkan agama Islam yang disesuaikan dengan falsafah agama masa lampau.¹³

Dalam rangka menyebarkan agama Islam oleh para wali sebagai mubaligh, kesenian yang berpusat di istana tersebar ke pelosok masyarakat sebagai sarana pendidikan moral dan etik. Ini berarti bahwa seni pertunjukkan seperti tarian topeng berkembang pula di dalam masyarakat sebagai sarana penyebaran nilai-nilai hidup berdasarkan falsafah agama. Seni topeng pada zaman wali dikembangkan, baik nilai-nilai drama tarinya maupun nilai kesenirupaannya. Di tangan para wali dan sultan, kesenian memiliki nilai-nilai baru yaitu nilai simbolik perwatakan manusia sesuai dengan ajaran moral-etik pada waktu itu. Nilai simbolik tersebut tampak pada konsep pembentukan wajah dari topeng dengan penggarapan warna, garis dan tata rias lainnya. Terciptalah perumusan kaidah estetik visual dari seni topeng yang

13 Wiyoso Yudoseputro, *Jejak-jejak Tradisi Bahasa Rupa Indonesia Lama*, (Jakarta: Yayasan Seni Visual Indonesia, 2008), h. 204-205

memandang arti perlambangan watak tiap tokoh yang diperankan dalam lakon cerita.¹⁴

Pada awalnya, tari topeng digunakan untuk menyebarkan agama dengan datang ke rumah seseorang dengan mengharapkan pemilik rumah bisa mengucapkan dua kalimat syahadat. Namun dalam perkembangannya, pembacaan syahadat tidak dikembangkan lagi, tapi diganti dengan *bebarang* (mengamen), ketika musim panen padi tiba kelompok tari topeng mendatangi dari rumah ke rumah untuk mengamen, mereka dibayar dengan padi sistem *bakdeng* (satu bedeng atau sekitar 30 kilogram padi untuk satu babak).

Mulanya menarik tari topeng kebanyakan para dalang wayang kulit yang sebelum pentas wayang pada siang hari. Sang dalang harus menari topeng terlabeih dahulu. Oleh karena itu, para dalang wayang kulit yang lahir sebelum tahun 1930-an diwajibkan untuk mendalami topeng terlebih dahulu sebelum menjadi dalang wayang kulit.¹⁵

Penyajian tari topeng Cirebon memiliki beberapa versi dan gaya sesuai di mana tempat kesenian itu berkembang. Sekalipun namanya tetap topeng Cirebon, tetapi satu sama lain memiliki cirri-ciri yang berbeda. Hingga dewasa ini dikenal topeng gaya Slangit (termasuk Kreo), gaya Ciluwung, gaya Palimanan dan gaya Losari.

Sepintas gaya topeng Cirebon nampak sama tetapi bila dicermati lebih seksama, terutama gerakan-gerakan tari dari masing-masing gayanya Nampak ada perbedaan. Sebenarnya hal ini merupakan penekanan sebagai gaya saja tetapi pada dasarnya topeng yang berada di Cirebon mempunyai pola pandang dan pijakan yang sama. Perbedaan yang menonjol terutama tampak pada urutan penampilan. (linggar h. 44-45)

Tari Topeng Cirebon berdasarkan urutannya yang lima sebagai berikut.¹⁶

Panji: kedoknya berwarna putih bersih. Tariannya termasuk golongan *alep* atau *liyep* atau halus. Menurut Endo, inilah tarian paling halus dengan langkah-langkah minimalis. Lebih banyak

¹⁴ Wiyoso Yudoseputro, *Op. Cit.*, h. 206

¹⁵ Elang Yusuf Dendabrata.....

¹⁶ Jacob Sumardjo, h. 241-243

menampilkan gerak “diam yang dinamis”. Teknik gerakan jauh dari spektakuler, nyaris monoton dan “kurang menarik” bagi penonton awam. Meskipun demikian, tarian ini justru yang paling sukar ditarikan, karena diperlukan disiplin keras, penahanan diri, memakan tenaga, sangat serius, dan amat tertib sejak awal. Sekalipun tarian ini merupakan tarian pertama, justru tarian ini dipelajari oleh para penarinya dalam tahap-tahap akhir karena persyaratan tariannya yang demikian ketat.

Bagian-bagian gerak tari Panji ini akan diulang dalam keempat tarian yang kemudian menyusul. Dan lagu yang mengiringinya disebut *kembangsungsang*, merupakan lagu terpanjang dan tersulit dimainkan. Irian lagu ini sering tampil kontras dengan gerak tarinya. Irama cepat dan bunyi yang keras disambut gerak tari yang amat minim bahkan hampir tanpa gerak.

Tari yang kedua adalah *Pamindo*, yang dalam bahasa setempat berarti “tarian yang kedua”. Tari Pamindo Gimbal berkedok warna putih-merah jambu dengan ukiran di rambutnya. Sifat tariannya *branyak*, *ronyeh*, *ganjen*, atau *kenes*. Kedok lebih tengadah dibanding Panji yang menunduk. Tarian Pamindo ini gesit, ringat, nikmat, genit dan arogan yang mengekspresikan kemudaan dan kegembiraan hidup. Tariannya tidak dapat dikatakan halus atau gagah, karena tarian sebelumnya (Panji) lebih halus.

Tarian ketiga adalah *Rumyang* yang merupakan istilah untuk tari, kedok dan iringan lagunya. Kedok Rumyang berwarna putih-merah jambu, polos tanpa ukiran rambut, mirip kedok Panji. Tariannya mirip Pamindo Gimbal yaitu gerakan laku seorang putrid, bersolek. Tarian rumyang merupakan hasil olahan tarian Panji dan Pamindo. Lagu pengiringnya Rumyang. Selama menari tak pernah buka kedok.

Tarian keempat adalah *Patih/Tumenggung*. Warna kedok merah untuk Patih dan *kembang cung* atau ungu terong untuk Tumenggung. Tariannya gagah atau *pongawawa*. Irian lagunya *Tumenggungan* atau *Jipang Walik*.

F. PERKEMBANGAN TAREKAT SYATTARIYAH DI JAWA BARAT

Tarekat ini didirikan oleh Abdullah al-Syattar (w. 1428). Ia adalah seorang da'i dari India, murid seorang 'alim bernama

Muhammad Arif. Semula ia tinggal di Jawnpur pada masa pemerintahan Ibrahim Shah Sharqi (1402-1440), kemudian pindah ke Malwa (Multan) sampai ia wafat. Salah seorang muridnya yang kemudian mengembangkan ajaran-ajarannya adalah Muahammad 'Ala dari Bengali yang dikenal dengan nama Qazan Syattari. Sedangkan orang yang kemudian berjasa menyempurnakan tarekat ini sehingga menjadi suatu tarekat yang berdiri sendiri adalah Muhammad Ghawth dari Gwalior (w. 1562). Ia kemudian digantikan oleh Syah Wajih al-Din yang menulis beberapa karangan dan mendirikan madrasah.¹⁷ Dari kawasan India tarekat ini berkembang ke negeri-negeri lain.

Tarekat ini masuk ke Indonesia diperkirakan sekitar tahun 1665 dengan tokoh pembawanya Abdul Rauf al-Singkili (1620-1695), seorang ulama Aceh.¹⁸ Ia menerima tarekat ini dari dua orang ulama yaitu Syaikh Ahmad al-Qusyasyi di Mekah dan muridnya bernama Syaikh Ibrahim al-Kurani di Madinah. Abdul Rauf menerima *khirqah* berupa selendang putih dari gurunya sebagai pertanda bahwa ia mendapat *ijazah* mengajarkan tarekat ini kepada orang lain.¹⁹ Tarekat ini masuk ke Jawa dibawa oleh Abdul Muhyi yang merupakan salah satu murid terkemuka Abdul Rauf al-Singkili. Banyak silsilah tarekat di Jawa dan Semenanjung Melayu melalui dirinya secara langsung.²⁰

Dalam konteks dunia Melayu-Indonesia, tarekat sejak awal telah memainkan peran penting, terutama karena Islam yang masuk ke wilayah ini pada periode awal adalah yang bercorak tasawuf, sehingga karenanya tarekat, sebagai organisasi dalam dunia tasawuf senantiasa dijumpai di wilayah mana pun di Melayu-Indonesia ini. Di beberapa wilayah tertentu, tarekat menjadi fenomena istana ketika para pengikut dan sebagian guru tarekatnya menjadi bagian dari keluarga, atau menjadi pejabat istana. Untuk di Cirebon, beberapa sumber menjelaskan bahwa sejumlah pembesar kerajaan di Kesultanan Cirebon adalah

17 J. Spencer Trimingham, *The Sufi Orders in Islam*, New York: Oxford University Press, 1973, h. 97-98

18 Karel A. Steenbrink, *Beberapa Aspek Tentang Islam di Indonesia Abad ke-19*, Jakarta: Bulan Bintang, 1984, h. 174

19 Hawash Abdullah, *Perkembangan Ilmu Tasawuf dan Tokoh-tokohnya di Nusantara*, Surabaya: Al-Ikhlash, 1980, h. 49-53

20 Azyumardi Azra, *Jaringan Ulama Timur Tengah dan Kepulauan Nusantara Abad XVII & XVIII*, Bandung: Mizan, 2004, h. 201

murid-murid tarekat yang dihubungkan secara langsung dengan guru-guru tarekat di Mekah. Di keraton Cirebon misalnya, ada beberapa nama yang menjadi mursyid tarekat Syattariyah seperti P.S. Sulendraningrat, yang juga merupakan keturunan Sunan Gunung Jati yang ke-15.²¹ Mbah Muqayim, penghulu keraton dan pendiri pesantren Buntet, konon juga menjadi mursyid Syattariyah keraton. Dalam catatan kakinya Muhaimin mengatakan bahwa menurut Kyai Fu'ad Hasyim tarekat Syattariyah di Cirebon dan daerah lain berkembang menjadi dua bentuk yaitu yang berbahasa Arab yang berkembang di kalangan pesantren (termasuk Buntet) dan yang berbahasa Jawa yang diajarkan di keraton.²²

G. AJARAN TAREKAT SYATTARIYAH

Dalam kitab *al-Simt al-Majid*, Syaikh Ahmad al-Qusyasyi, khalifah Tarekat Syattariyah di Haramayn, menjelaskan berbagai tuntutan dan ajaran bagi para penganut tarekat, termasuk di dalamnya Tarekat Syattariyah. Kitab ini berisi aturan dan tata tertib menjadi anggota tarekat serta juga berisi tuntunan tentang tata cara zikirnya.

Menurut al-Qusyasyi, gerbang pertama bagi seseorang untuk masuk ke dunia tarekat adalah baiat dan *talqin*. Oleh karenanya, dalam kitab ini, al-Qusyasyi menjelaskan secara detail tata cara baiat dan *talqin* tersebut, bahkan al-Qusyasyi membedakan antara tata cara baiat bagi laki-laki, perempuan dan anak-anak. Di kemudian hari, model zikir, baiat dan *talqin* yang dikemukakan al-Qusyasyi ini hampir secara keseluruhan diikuti oleh para ulama Tarekat Syattariyah di dunia Melayu-Indonesia.²³

Konsep martabat tujuh yang dibawa Syekh Abdul Muhyi lebih cenderung pada paham ortodoksi dengan penjelasan yang menggunakan istilah khas dan lambang-lambang filosofis yang penuh dengan karakteristik mistik. Dalam penjelasan martabat tujuhnya Syekh Abdul Muhyi pertama-tama menggarisbawahi perbedaan antara Tuhan dan hamba agar tidak terjebak pada

21 Oman Fathurrahman, "Tarekat Syattariyah, Memperkuat Ajaran Neosufisme" dalam Sri Mulyati et al, *Mengenai dan Memahami Tarekat-tarekat Muktabarah di Indonesia*, Jakarta: Prenada Media, 2004, h. 151-152

22 Muhaimin A.G., *Islam dalam Bingkai Budaya Lokal Potret dari Cirebon*, Jakarta: Logos, 2001, h. 343

23 Omat Fathurrahman, *Op. Cit.*, h. 174

identiknya alam dengan Tuhan. Ia mengatakan bahwa wujud Tuhan adalah *qadim* (azali dan abadi) sedangkan keadaan hamba adalah *muhdas* (baru). Dari martabat tujuh itu, *qadim* meliputi martabat *ahadiyah*, *wahdah*, dan *wahidiyah*. Semuanya merupakan martabat keesaan Allah swt yang tersembunyi dari pengetahuan manusia. Inilah yang disebut *wujudiyah*. Sedangkan martabat lainnya termasuk *muhdas*, yaitu martabat-martabat yang serba mungkin, yang baru berwujud setelah Allah memfirmankan “*kun*” (jadilah).²⁴

Adapun konsep martabat tujuh menurut Abdul Muhyi Pamijahan yang telah dimodifikasi adalah sebagai berikut.²⁵

Martabat Ahadiyah, yaitu martabat pertama Allah yang mutlak sendiri, hanya zat semata, belum disertai sifat, dan belum karsa mencipta atau memberi apa pun. Ke-ada-an yang mutlak ini sebenarnya tidak terjangkau sehingga disebut *la ta'yun*. Saat itu wujud Allah hanya dapat diistilahkan dengan *wujud haq*, *wujud mahadh*, *ghaibul ghuyub*, *ghaibul hurwiyat*. Uraian tentang martabat *ahadiyah* ini sebenarnya kembali menggarisbawahi perbedaan antara Tuhan dengan hamba, dengan menegaskan ke-ada-an Allah yang mutlak tersembunyi dari pengetahuan siapa pun.

Martabat kedua, *wahdat*, yaitu ketika Allah mencintai ke-ada-an dirinya sendiri. Dalam martabat kedua ini Allah mulai karsa atas segalagalanya sehingga ke-ada-an Allah disebut *isyiq* atau *asyiq* (cinta dan pecinta). Ketika itu dikatakan bahwa Allah juga mulai bersiap-siap, tetapi tetap dalam *wujudullah*. Ke-ada-an tetap ini dinayatakan sebagai *a'yan tsabitah* sebab yang memberi dan menerima keadaan itu sebenarnya adalah Allah. Lebih jauh keadaan ini pun diistilahkan dalam *wujud mumkin*, *adam mumkin*, *haqiqat mumkinah*, *hakikat muhammadiyah*, *nur Muhammad*, *nur*, *nurullah*, *syuhud*, *bahrul hayat*, *ta,yun awal*, *naqatu ghaib*, *ruh qudus*, dan *ruh rabbani*. Artinya istilah-istilah khas itu merupakan hakikat dari semua (ke-ada-an) yang serba mungkin, yang dimaklumkan dalam ilmu Allah.

Martabat ketiga, *wahidiyat*, yaitu ketika ke-ada-an Allah diistilahkan dengan *ma'syuq* sebab ketika itu, konon telah tampak

24 M. Solihin, *Sejarah dan Pemikiran Tasawuf di Indonesia*, Bandung: Pustaka Setia, 2001, h. 92-93

25 *Ibid.*, h. 93-95

semua yang dimaklumkan dalam ilmu Allah, yangn dicintai Allah. Artinya, Allah mulai menunjukkan diri-Nya sendiri, dan juga mulai meng-*ada*-kan semua (ke-*ada*-an) yang serba mungkin segala-galanya. Allah telah *karsa* atas terjadinya masing-masing yang ada tersebut, yang meng-*ada*-nya pun telah diketahui oleh *Ilmullah* sehingga ke-*ada*-an Allah ketika itu, konon, dinyatakan juga sebagai *a'yan nabitah*. Setelah keserbamungkinan disebut *ta'yun*, bahkan diistilahkan juga *kunhi* Dzatullah, *ma'lumat ilhami*, *wahdatul jami* dan *wujudl idhafi*. Jadi, martabat *wahidiyah* adalah ketika Allah mulai meng-*ada*-kan segala-galanya tanpa memerlukan sarana. Allah hanya memfirmankan "*Kun!*".

Martabat, keempat, *alam arwah*, yaitu martabat nyawa ketika belum menerima nasib, dan nyawa itu masih merupakan cahaya suci yang pertama kali dijadikan kehidupan sehingga disebut nyawa *rahmani*. Keadaan nyawa *rahmani* sebenarnya masih belum dibebani embel-embel apa pun sebab nyawa itu baru dijadikan Allah sebagai *jauhar*, bahkan belum juga pecah dalam bentuk nyawa yang dibebani ketentuan hidup.

Martabat kelima, *Allah mitsal*, yaitu tercapainya nyawa *rahmani* karena mulai menerima nasib, dibebani ketentuan hidup, dan dijadikan Allah sebagai *jisim*. Sebagai ke-*ada*-an nyawa-nyawa yang mempunyai pesan sendiri-sendiri. Maka terjadilah apa yang diistilahkan dengan *nyawa nabati*, *nyawa hewani*, *nyawa jasmani*, dan *nyawa rohani*.

Nyawa keenam, *alam ajsam*, yaitu ketika meng-*ada*-kan jasad halus, yang diistilahkan *ruhiyah*, yang siap menanggungkan pancaindera lahir dan batin, dan juga semua hal lainnya sehingga disebut jasad halus yang telanjang. Artinya, jasad halus itu masih sangat polos (*kasyf*) untuk menerima hal-hal baik dan buruk. Adapun jasad halus (*ruhiyah*) itu, tidak lain adalah bercampurnya semua nyawa yang sebelumnya berperan sendiri-sendiri, sampai jadi satu, dengan selang waktu seratus lima puluh ribu tahun. Setelah *ruhiyah* tersebut jadi, Allah mulai menegaskan kesaksian "*alastu birobbikum*"²⁶ (Bukankah aku Tuhanmu?). *Ruhiyah* itu tegak lalu mengucapkan "*hamdalah*" dan mengiyakan "*balaa syahidna*"²⁷

²⁶ Alquran Surat al-A'raf ayat 172

²⁷ *Ibid.*

Martabat ketujuh, *alam Insan Kamil*, yaitu Allah meniupkan nyawa yang dinamakan roh *idhofi*, roh yang telah bersaksi (syahadah) kepada Tuhan, ke dalam jasmani Adam yang ketika ditiup sebagian memasuki tulang sulbi adam (*jauhar manikem*, substansi nyawa) dan sebagian lagi memasuki muka Adam yang dinamakan *nurbuwat Rasulullah*. Bangsa manusia yang ada di muka bumi ini berasal dari *jauhar manikem*, sedangkan nyawa Nabi Muhammad adalah dari *nurbuwat Rasulullah*, yang tidak lain adalah pemuka semua nyawa,.

