

KEBERAGAMAN MASYARAKAT DALAM TEKS *GARAP LAKON BRAMBANG ULUNG*: STUDI WAYANG SASAK

Lalu Habiburrahman

habiburrahman@undikma.ac.id

Universitas Pendidikan Mandalika

DOI: <https://doi.org/10.29408/sbs.v7i2.28315>

Orchid ID: <https://orcid.org/0009-0008-1384-3564>

Submitted, 2024-11-27; Revised, 2024-11-27; Accepted, 2024-11-28

Abstrak

Penelitian ini fokus untuk mendiskusikan Keberagaman dalam Garap Lakon Wayang Sasak. Penelitian ini menggunakan teori strategi. Sudut pandang teori menggunakan strategi wayang. Metode penelitian yang digunakan dengan sudut pandang ini adalah metode penelitian lapangan. Analisis data menggunakan metode naratif. Penelitian ini menemukan, munculnya konsep: Widi, Hyang Widi, Sang Hyang Widi atau Sang Hyang Wiwakasan dalam pertunjukan wayang. Analisis menemukan konsep pinjaman dari keyakinan Hindu. Konsep ini adalah konsep Tuhan dalam agama dhalang-dhalang era awal wayang sasak. Ini seperti: I Nengah Goang dan I Nengah Giur. Analisis lebih jauh menemukan, kedua dhalang populer sasak di era ini memiliki musisi-musisi dari daerah Kumbung. Daerah Kumbung berdekatan dengan tempat berlangsungnya garap lakon wayang Brambang Ulung. Selain itu, daerah Penenteng Aik tempat garap lakon berlangsung juga bertetangga dengan komunitas Hindu seperti di Kraning dan di Ubung. Analisis data menyimpulkan, munculnya konsep Hindu dalam pertunjukan wayang sasak karena faktor struktural melalui pengaruh dhalang-dhalang populer era awal tetapi tidak ditolak secara kultural karena kedekatan geografis dusun penanggap yang mayoritas Muslim dengan dusun tetangga di dekatnya yang komunitas Hindu.

Kata kunci: strategi, keberagaman, wayang sasak

Abstract

This research is entitled Genetic Diversity in Working on Sasak Wayang Plays. This research uses strategy theory. Theoretical point of view using puppet strategy. The research method used from this point of view is the field research method. Data analysis uses narrative methods. This research found the emergence of the concept: Widi, Hyang Widi, Sang Hyang Widi or Sang Hyang Wiwakasan in wayang performances. Analysis uncovered a loan concept from Hindu beliefs. This concept is the concept of God in the dhalang-dhalang religion of the early Sasak wayang era. It's like: I Nengah Goang and I Nengah Giur. Further analysis found that these two dhalangs, which were popular in their Sasak era, had musicians from the Kumbung area. The Kumbung area is close to where work on the wayang play Brambang Ulung is taking place. Apart from that, the Penenteng Aik area where the work on the play took place also neighbors Hindu communities such as in Kraning and in Ubung. Data analysis concludes that the emergence of Hindu concepts in wayang sasak performances due to structural factors through the influence of popular dhalangs from the early era but is not rejected culturally due to the geographical proximity of the response hamlet, which is predominantly Muslim, to neighboring hamlets nearby, which are Hindu communities.

Keywords: strategy, diversity, Sasak puppets

PENDAHULUAN

Wayang sasak sebuah seni performatif pada masyarakat Sasak. Ada banyak nama yang disematkan pada wayang ini seperti: wayang lendong, wayang menak, wayang lombok, wayang sasak,

dll. Meski demikian, rujukan dari beragam nama ini merujuk pada identitas yang sama, sebuah seni pertunjukan wayang dengan sumber lakon kisah-kisah Amir Hamzah. Tim Penyusun Kamus Sasak, (2017:492), menyebut wayang dalam masyarakat Sasak disebut juga wayang lendong. Wayang Sasak disebut sebagai pemberian nama terhadap wayang kulit yang berkembang di Lombok atau disebut juga wayang *menak*, (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Bagian Proyek Pengembangan Permuseuman Nusa Tenggara Barat, 1987:5). Wayang Sasak, suatu jenis seni pedalangan yang membawakan lakon petikan dari (buku-pen) Serat Menak. Penggunaannya hanya untuk mengisi keramaian-keramaian dan acara-acara adat, (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya, Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, (1977/1978:215).

Saat ini, wayang sasak masih hidup ditengah-tengah masyarakat. Ini misalnya dijumpai terutama pada upacara-upacara perkawinan, sunatan, nazar dll. Selain itu, wayang juga masih dapat ditemukan pada perayaan-perayaan tertentu misalnya perayaan kemenangan kepala desa, perayaan perwakilan partai yang menjadi anggota dewan partai tertentu, kampanye-kampanye dll.

Wayang sasak menurut Poerbatjaraka mengenal lakon batang dan ranting. Lakon batang yakni lakon wayang yang bersumber dari tujuh buku Serat Menak dan lakon ranting yakni lakon-lakon yang bersumber dari lontar. Dalang Sasak menyebut yang pertama dengan *bel* dan yang kedua dengan *kawian*.

Tentang kapan wayang masuk ke Lombok? Tampaknya pada tahap ke-3 dalam periode persebaran Islam di Nusantara menurut pemetaan Ricci, yakni setelah abad ke 14-15. Marrisons menyebut sekitar abad ke-17. Selain Marrisons, peneliti-peneliti seperti: Cederoth dan Istanti telah mengkonfirmasi hal ini. Terkait asal-usulnya, Marrisons dalam penelitiannya menduga bahwa wayang ini berasal dari Jawa. Temuan-temuan peneliti sebelumnya seperti Cederoth yang diikuti oleh Marrisons (1991) misalnya mengungkap peran-peran sosioidiologi wayang sebagai bagian dari persebaran Islam. Cederoth mengungkapkan dalam terjemahan sebagai berikut, “Penggunaan permainan bayangan untuk mempopulerkan Islam di Lombok, terutama melalui pahlawan romantisnya yang paling populer, tidak hanya melayani tujuan misionaris, tetapi kemudian, selama

periode pemerintahan Hindu Bali di Lombok, 1740-1894 M, sebagai fokus patriotisme Sasak, dan sarana mempertahankan moral masyarakat, dengan pesan yang mendasari kemenangan utama Islam”. Temuan Cederoth ini menunjukkan peran wayang dalam misi islamisasi Sasak. Selain itu, penelitian ini telah mengkonfirmasi wayang dalam teori jaringan sastra yang dikemukakan Ricci.

Uniknya, temuan Cederoth di era 1970 menunjukkan situasi yang paradoks. Disatu sisi, penelitian wayang pasca kolonisasi Belanda seperti dikutip sebelumnya menunjukkan fungsi-fungsi sosioidiologis Islam. Di sisi berbeda, apa yang diungkap Cederoth dalam penelitiannya menunjukkan posisi dominasi Hindu Bali di Lombok disaat berlangsungnya misi sosioidiologi Islam melalui wayang. Ini tampak dalam kurun sejarah antara 1740-1894 seperti diungkap Cederoth. Efek dominasi ini rupanya berkembang pada wilayah terdominasi yakni seni. Harnish (2003) dalam penelitiannya mengungkap bahwa Dhalang I Nengah Goang seorang dhalang Bali adalah guru dhalang-dhalang wayang sasak. Ini menguatkan dugaan dua peneliti sebelumnya yakni Hinzler (1981) dan Suparno (2010) yang menduga wayang sasak berasal dari Bali. Tetapi Marrisons, Cederoth dan Estianti menduga wayang sasak berasal dari Jawa. Tentang perdebatan ini, penelitian ini tidak bermaksud mencari tahu yang lebih benar diantara keduanya. Ini akan diserahkan pada sejarah seni untuk mengungkap hal tersebut.

Penelitian ini lebih diupayakan untuk menggali efek-efek dari latar historis paradoks tersebut. Akankah wayang sasak saat ini merekam sisi-sisi yang paradoks ini? Jika iya, seperti apa bentuknya dalam pertunjukan? Bagaimana hubungan pertunjukan dengan jaringan dhalang sasak? Bagaimana hubungan jaringan dhalang ini dengan tempat pertunjukan? Jawaban atas pertanyaan ini mungkin mengungkap: keberagaman dalam jaringan garap lakon wayang sasak; Hubungan struktural keberagaman ini dalam jaringan dhalang; Hubungan kultural jaringan dhalang dengan tempat pertunjukan.

Wayang, salah satu warisan klasik Nusantara. Keberadaannya telah membersamai sejarah suku-suku bangsa yang beragam di kawasan ini dalam kurun waktu yang cukup panjang. Beuningen (1913) mengutip dari Hazeu, meyakini bahwa wayang berasal dari Jawa. Ini mengacu pada istilah-istilah teknis wayang yang diyakininya tidak berasal dari India. Jika China memiliki wayang, ini tidak

sepopuler yang berkembang di Jawa. Beuningen juga sependapat dengan Hazeu, jika di Siam terdapat wayang, itu tidak berarti wayang dipengaruhi oleh China, tapi sangat mungkin dibawa orang Jawa atau melalui orang Melayu Malaka.

Munculnya Islam dan persebarannya yang cukup masif dari abad ke-7 dan terutama setelah abad ke-14 dan 15 di Asia Tenggara dan Selatan telah cukup banyak menarik minat peneliti. Ini karena kehadirannya di wilayah ini telah mendorong perubahan budaya yang cukup masif dari tradisi sebelumnya. Tradisi ini menemukan keyakinan yang telah tumbuh sebagai warisan dari tradisi sanskerta di era sebelumnya. Kondisi budaya ini tentunya berbeda seperti yang dihadapi tradisi ini di daerah asalnya di Timur Tengah. Perbedaan yang ada dengan di Asia Selatan dan Tenggara cukup menambah sisi menarik perubahan budaya di kawasan ini. Ada berbagai teori yang telah dimunculkan terkait dengan persebaran tersebut. Meski demikian, secara umum teori tentang jaringan perdagangan dan pernikahan adalah yang paling mengemuka diantara teori-teori yang ada saat ini.

Diantara teori-teori umum tersebut, Ronit Ricci (2011) dalam bukunya *Literature Conversion, and the Arabic Cosmopolis of South and Southeast Asia, Islam Translated*, menawarkan teori baru untuk melihat bagaimana Islam berkembang di Nusantara. Teori tersebut adalah teori jaringan sastra. Ricci (2011:3) menyebut sebagai berikut “*Literary networks were comprised of shared texts, including stories, poems, genealogies, histories, and treatises on a broadrange of topics, as well as the readers, listeners, authors, patrons, translators, and scribes who created, translated, supported, and transmitted them*”. Terjemahan bebas dari teori jaringan sastra Ricci itu sebagai berikut. Jaringan sastra terdiri dari teks, termasuk cerita, puisi, silsilah, sejarah, dan risalah tentang berbagai topik, serta pembaca, pendengar, penulis, pelindung, penerjemah, dan juru tulis yang membuat, menerjemahkan, mendukung, dan ditransmisikan mereka. Dengan mengambil sampel pada naskah Seribu Satu Masalah, Ricci melihat bagaimana naskah ini mengalami vernakulasi melalui dua cara yakni penterjemahan dan konversi.

Diantara jaringan sastra tersebut yang cukup populer dikalangan peneliti adalah wayang. Ricci menulis dalam terjemahan bebas sebagai berikut “Di seluruh Asia Selatan dan Tenggara materi yang disampaikan secara lisan serta tradisi performatif melengkapi dan memperkaya literatur tertulis

melalui matriks interaksi dan pertukaran yang kompleks dan berkelanjutan. Sejumlah besar orang dapat dianggap sangat melek huruf dalam tradisi mereka, meskipun buta huruf menurut standar modern, karena mereka tinggal di lingkungan di mana teks-teks dibacakan keras-keras untuk berbagai kesempatan dan cerita-cerita akrab dilakukan melalui wayang, tari, dan teater". Wayang adalah salah satu yang dapat dijumpai di Indonesia hingga saat ini. Tradisi wayang bahkan dikategorikan sebagai warisan dunia. Wayang sasak adalah salah satu diantara tradisi wayang di Indonesia meliputi: wayang jawa, bali, sunda, kalimantan dan lain-lain. Wayang sasak, wayang lendong atau wayang lombok adalah nama yang disematkan pada tradisi performantif yang berkembang pada masyarakat Sasak di Lombok.

Peneliti wayang sasak hingga saat ini tampaknya masih terbatas. Kasim, Sunardy (2016) meneliti ritual *pemerias* dhalang. Selain itu terdapat Qodri, Sahrul, (2018) yang memeriksa tokoh Amir Hamzah. Penelitian lapangan seperti yang dilakukan dalam penelitian ini: Hinzler (1980), Harnish (2003), dan Suparno (2015). Pada pemetaannya terhadap wayang Bali, Hinzler mengungkap bahwa wayang sasak di Lombok dengan pernik-perniknya seperti *blencong* (lampu pergelaran wayang), wayang, bentuk wayang dll menunjukkan bahwa wayang sasak di Lombok berasal dari Bali. Suparno dalam penelitiannya tahun 2010 juga mengungkap dugaan yang sama. Hinzler dan Suparno sepakat bahwa ada peran kolonisasi Bali dalam persebaran wayang di Lombok. Meski demikian, baik Hinzler maupun Suparno tidak dapat mengungkap informasi lebih detail dari sebatas wacana-wacana umum seperti itu. Harnish diantara dua peneliti ini lebih maju. Harnish menunjukkan bahwa Dhalang I Nengah Goang adalah guru dhalang-dhalang wayang di Lombok. Jawaban Harnish mengacu pada sejumlah narasumber yang nama-namanya dapat dijumpai pada penelitian Harnish (2003).

Penelitian ini adalah penelitian lapangan. Model ini dalam penelitian wayang tidaklah asing. Sejak era kolonial, metode-metode penelitian lapangan ini sebenarnya telah dilakukan meski terbatas. Penelitian lapangan di era tersebut tampaknya berorientasi pada sastra yakni dengan menitikberatkan kajian pada lakon dan demikian berarti kajian sastra. Informasi ini dapat kita jumpai dalam bibliografi penelitian wayang yang disusun oleh Gronendael. Lebih lanjut, Gronendael mengungkap, orientasi penelitian wayang keluar dari orientasi sastra dan menitikberatkan pada kajian antropologi

berlangsung setelah era pasca kolonial. Era ini berlangsung disekitar pertengahan hingga akhir 1960-an. Pada arena wayang, Gronendael, dalam bukunya, mencatat arah perubahan ini berlangsung sekitar 1967.

Terkini penelitian-penelitian lapangan misalnya reportoar seni pertunjukan yang diamati Sukistono, (2013). Penelitian tersebut melihat pada bentuk, gerak, dan karakterisasi. Penelitian lain misalnya, pengembangan alur melalui psikologi tokoh seperti yang dilihat Widayat (2004). Penelitian ini menitikberatkan pada pengembangan lakon meliputi: kemampuan bahasa, dialek, pengetahuan budaya dan informasi-informasi, dll. Penelitian lain misalnya melihat perbedaan struktur lakon tertentu antar dhalang seperti yang dibaca Masitoh 2016. Sadana (2005) memeriksa improvisasi dhalang.

Penelitian ini menggunakan teori strategi. Sudut pandang strategi yang digunakan adalah strategi wayang. Kayam melihat strategi wayang sebagai kiat dan strategi wayang kulit menghadapi lingkungan historisnya pada ruang dan waktu tertentu (Kayam, 1995:6). Pembacaan dalam mazhab ini menekankan pada dua hal : Pada skala mikro, pembacaan dilakukan pada skala waktu terbatas dan pada skala makro, membicarakan hampir seluruh aspek kehidupan bentuk kesenian tersebut sebagai implikasi dan sekaligus konteks dari aspek yang dibicarakan. Penelitian-penelitian dengan cara pandang ini sebagai berikut. Gronendael (1987) memeriksa peran dari sekolah-sekolah pedhalangan baik di Solo maupun Yogyakarta antara tahun 1920-an dan 1940-an. Menurut Gronendael, hadirnya sekolah-sekolah pedhalangan tersebut mempengaruhi perubahan fungsi wayang secara genetik melalui dhalang di balik wayang. Sears selanjutnya melihat sejauhmana efek dari institusi pendidikan pedhalangan seperti ASKI pada era pasca kolonial. Kayam melengkapi riset dua pendahulunya dengan mendeskripsikan gejala-gejala perubahan wayang di era setelah penelitian Sears di sekitar 1993 hingga 1995. Kayam melihat berbagai modifikasi oleh dhalang pada wayang menunjukkan kondisi wayang sebagai perkeliran yang terus mencari batasnya di era modern.

Penelitian strategi wayang dengan model yang relatif mendekati penelitian lapangan ini adalah penelitian Christianto (2012). Christianto (2012) menggunakan teori strategi yang disebutnya tata kelola untuk memeriksa tata kelola wayang di Jawa Timur. Dari penelitiannya, Christianto

menemukan bentuk-bentuk kontribusi agen-agen dalam arena wayang. Efek-efek dari kontribusi ini salah satunya adalah *nyalap-nyaur*. Penelitian ini akan menerapkan mazhab strategi wayang yang sama. Meski demikian, penelitian ini akan melihat strategi wayang dalam garap lakon. Dari bentuk-bentuk garap lakon yang diproduksi dhalang, akan dilacak agen-agen dhalang yang mungkin berkontribusi dalam menghadirkan bentuk-bentuk produksi wayang dalam garap lakonnya.

METODE

Data yang dikumpulkan dalam penelitian ini adalah data rekaman. Ini dilakukan untuk mengumpulkan data garap lakon. Data garap lakon dikumpulkan dari pertunjukan Dhalang Muhammad. Habiburrahman, Lalu (2024 : 5-6) mengumpulkan sejumlah data pertunjukan dhalang tersebut dalam kurun antara tahun 2018-2022. Dari lakon-lakon yang dipertunjukkan, penelitian menemukan garap lakon Brambang Ulung adalah salah satu dari garap lakon yang laris di pasar penanggap. Dari seluruh data tanggapan tiga diantaranya menanggapi lakon Brambang Ulung. Garap lakon ini selanjutnya ditentukan sebagai data. Data ini kemudian ditranskripsi hingga elemen terkecil kata. Transkripsi dilakukan dengan menggunakan movieavi video editor dan microsoft word. Elemen-elemen data yang menunjukkan keberagaman dipandang sebagai data. Analisis data dilakukan dengan analisis naratif. Keterjalinan antara data dan jaringan dhalang dan jaringan penanggap inilah yang dipandang sebagai bentuk keberagaman dalam garap lakon wayang sasak.

PEMBAHASAN

A. Gambaran Umum Lakon Brambang Ulung

Garap lakon Brambang Ulung berlangsung dalam sebuah pertunjukan dalam rangka syukuran pernikahan yang berlangsung di Dusun Penenteng Aik. Dusun ini terletak di Desa Ubung Kecamatan Jonggat. Sebelah Barat desa ini berbatasan langsung dengan Desa Kumbang, desa asal musisi-musisi I Nengah Goang dan I Nengah Giur semasa jayanya (bagian ini akan dibahas pada bagian selanjutnya artikel ini). Pertunjukan lakon Brambang Ulung ini berlangsung pada tanggal 28 September 2018.

Lakon Brambang Ulung mengisahkan tentang serangan balik yang dilakukan pasukan Brambang Ulung yang dipimpin Raja Barongasti ke Kerajaan Arab. Serangan balik ini terjadi karena Alam Daur salah satu punggawa kerajaan Arab yang dipimpin Jayengrana membunuh Ni Diyah Rangdirah. Ia adalah Puteri Raja Barongasti, Raja Kerajaan Brambang Ulung. Di dalam pergelaran wayang sasak, pembunuhan Ni Diyah Rangdirah dilakukan Alam Daur karena Ni Diyah Rangdirah berupaya menculik Raden Manusantun. Ini dilakukannya dengan maksud untuk menjadikan Raden Manusantun untuk menjadi suaminya. Untuk melancarkan niatannya, Ni Diyah Rangdirah menggunakan ilmu *leak*. *Leak* dalam KBBI daring diartikan sebagai hantu jadi-jadian, konon berupa binatang (kera, burung hantu, dan sebagainya) yang diciptakan seseorang dengan jalan memantrai diri. Pada pergelaran wayang sasak, informasi ini dapat dijumpai pada garap lakon sebagai berikut:

- Abutak* : *Yen makane serah makane Alam Daur oleh amejah Ni Diyah Rangdirah wante panakawan. Sun balas bukum wantening kala gusti wantening yeee... Prabu Alam Daur iku amejah Ni Diyah Rangdirah.*
- Mamiq* : *Gawen tematek, anuk medol, anuk selak Rangdirah. Tegetih ngeres gaweke laek. Nyandang ne yak tematek.*
- Abutak* : *Maka serahkan Alam Daur yang telah membunuh Ni Diyah Rangdirah, panakawan. Kami hendak membalas dendam gusti kami kepada dia..., Prabu Alam Daur itu telah membunuh Ni Diyah Rangdirah.*
- Mamiq* : *Alasannya dibunuh, dia leak. Dia Rangdirah itu leak. Resikonya menjadikan diri leak waktu itu. Karena itulah dia dibunuh.*

Dalam garap lakon, Mamiq menghadapi Abutak. Abutak meminta agar pasukan Mekah menyerahkan Alam Daur atau dikenal juga dengan nama Serandil kepada pasukan Brambang Ulung. Jika itu dilakukan, maka mereka tidak akan menggempur Mekah. Permintaan itu tentu saja di tolak. Pada dialog antar tokoh, *Mamiq* menjelaskan sebagai berikut *Gawen tematek, anuk medol, anuk selak Rangdirah. Tegetih ngeres gaweke laek. Nyandang ne yak tematek.* Terjemahan dari penjelasan *Mamiq* sebagai berikut” Alasannya dibunuh (Ni Diyah Rangdirah), karena mengubah diri menjadi *leak* (makhluk jadi-jadian). Dia Rangdirah, leak. Dipraktikkannya ilmu leaknya. Wajarlah ia dibunuh. Dialog dalam lakon ini berlangsung antara 01.11.00. Puncaknya karena tidak bersepakat, kedua

punakawan kemudian melangsungkan perang tanding. Pada garap lakon wayang sasak malam tersebut, peristiwa itu terjadi pada 01:11: 43.

Setelah perang tanding antar punakawan tersebut, pertarungan berlanjut ke pertarungan *baris muda*. *Baris Muda* ini dapat disetarakan dengan dengan satria dalam wayang Jawa. Mereka ini terdiri dari putera-putera Jayengrana. Selain itu, terlibat juga para *baris pengarsa* atau setara dengan perwira-perwira kerajaan Mekah. Para perwira ini terdiri dari: Umar Maya, Maktal, Umar Madi, Taptanus dan Saptanus dan Alam Daur/Serandil/Selandir. Seluruh pasukan inti kerajaan Mekah dapat ditaklukkan oleh pasukan Brambang Ulung yang dipimpin oleh patih sakti bernama Lumbe Laut dan Lumbe Geni.

Saat kekuatan Mekah semakin lemah, Marpinjun salah satu isteri Jayengrana menemui suaminya itu. Ia yang tengah hamil besar, meminta izin kepada Jayengrana untuk turun menghadapi pasukan-pasukan Brambang Ulung. Marpinjun tidak tega berdiam diri melihat kerajaan Mekah diobrak-abrik pasukan Raja Barongasti yang dipimpin Lumbe Laut dan Lumbe Geni. Jayengrana tidak mengizinkan niatan tersebut. Ia justeru meminta kepada Marpinjun untuk menyingkir dari Mekah untuk menyelamatkan kandungannya. Marpinjun tidak dapat menolak perintah suaminya tersebut. Jayengrana kemudian meminta agar Abdul Muttalib ayahandanya ikut serta menemani Marpinjun.

Selain itu, turut serta Raden Abbas dan beberapa pengawal. Mekah kian porak-poranda. Rombongan Marpinjun, Abdul Muttalib, Raden Abbas dll telah meninggalkan kerajaan tersebut. Mekah yang tengah menghadapi gempuran hebat kerajaan Brambang Ulung semakin jauh. Rombongan itu telah memasuki hutan belantara. Waktu telah mendekati malam. Di satu tempat, rombongan itu berhenti. Mereka berencana beristirahat dan tidur ditempat tersebut.

Saat Abdul Muttalib tertidur, ia didatangi suara gaib. Pada pergelaran malam tersebut, peristiwa itu terjadi pada pukul 2.27.29. Suara gaib tersebut menyampaikan sebagai berikut.

Suara Gaib : *Eh tesire Abdul Muttalib. Iki rungunan kapi hujar ire yaking ulun sire kang kadiyang ape. Rungunan hujar ire yaking ulun sire Abdul Muttalib. Lah iye, den age pade pisah sareng lan Marpinjun sire. En tetep akikintil sareng lan Ni Dijah*

Marpinjun, tan prewangde sengkale. Pade pisah! Tilar akne iku Marpinjun, mangdane basuki panemu nire. Lab iye rungunan bujar ire yaking ulun sire Abdul Muttalib.

Terjemahan : Wahai engkau Abdul Muttalib. Dengarkan apa yang kusampaikan kepadamu. Simak dengan seksama apa yang kusampaikan kepadamu Abdul Muttalib. Berpisahlah engkau dengan Marpinjun. Jika kau tetap bersama dengan Ni Diah Marpinjun, tak ayal kalian akan mengalami musibah. Berpisah kalian! Tinggalkanlah Marpinjun, untuk kebajikannya. Simak dengan seksama perintah yang kusampaikan kepadamu Abdul Muttalib.

Secara umum, wangsit tersebut memerintahkan kepada Abdul Muttalib agar segera meninggalkan Marpinjun di tempat tersebut. Wangsit itu juga memuat jika Abdul Muttalib tidak menjalankan perintah tersebut maka hal buruk akan menimpa mereka. Karena itu, Abdul Muttalib semestinya mematuhi perintah wangsit tersebut. Dalam garap lakon yang berlangsung pada pukul 2.27.29, belum diketahui, siapa sumber perintah tersebut. Sumber perintah akan jelas dalam dialog berikutnya.

B. Penggunaan Nama Tuhan dalam Garap Lakon Wayang Sasak

Berselang kurang dari 10 detik setelah wangsit turun, Abdul Muttalib terjaga. Data pada pukul 2.28.20, Abdul Muttalib terjaga. Ia kemudian menggumamkan wangsit yang turun kepadanya untuk segera meninggalkan Marpinjun. Berikut kutipannya.

Abdul Muttalib (2.28.20) : *Iki dumeling kang tedak wantening ire iki badi pinerentah tilar Marpinjun wantening alas agung.*
(Ini wangsit datang kepadaku, yang memerintahkan agar meninggalkan Marpinjun ditengah hutan belantara.)

Dhalang : ee yande

Sendon
(tembang)
(2.28.34)

Abdul Muttalib (2.28.37) : *Lab iye Masku Nyawe Marpinjun, iki anedu meling wangsit saking Sang Hyang Widi iki, pinerentah badi pisah sareng lan sire mangkin Masku Nyawe. Paran kedah hire?*

(Wahai puteriku, ini ada wangsit dari Sang Hyang Widi, memerintahkan agar berpisah denganmu Puteriku. Bagaimana menurutmu?)

- Ni Diyah : *Singgih, daveg, Prabu Sepuh Raga Ingandike. Yen wus mangkane prentabing*
 Marpinjun *Widi, daveg. Ayuane pade ngelihar wantening iyuning Widi, Dewe Ramaji*
 (2.28.51) *raga ingandike.*
 (Iya, Prabu yang mulia. Jika memang perintah Hyang Widi, silahkan. Segerakan melaksanakan perintah Widi, Dewa Ayahanda yang mulia).
- Abdul : *Eh, lah ye yen mangkane. Pade nyerah jive rage wantening Widi. Yen dede pade*
 Muttalib *pisah, bakal salah tajoh hire enjang enjing. Pade pisah wantening kini mangkin*
 (2.28.51) *Masku Nyawe.*
 (Itulah akan halnya. Mari kita berserah jiwa dan raga kepada Hyang Widi. Jika kita tidak berpisah, maka itu menjadi pilihan kita yang salah. Kita berpisah disini puteriku tercinta).
- Marpinjun : *Singgih yen mangkane. Sewade-wadene mangkin. Sikiwale adene ngelihar*
 (2.29.14) *wantening prentabing Widi mangkin Dewe Prabu Sepuh Raga Ingandike.*
 (Siap kiranya. Apapun yang terjadi. Yang penting segera laksanakan perintah Hyang Widi sekarang Dewa Prabu ayahanda yang mulia).
- Abdul : *Lab iye yen mangkane. Lab iye, sun serah hire ring Sang Hyang Wiwakan.*
 Muttalib *Yen Rinakse dining Widi mangkin tan sengkale sire mangkin Masku Nyawe.*
 (2.29.24) (Begitulah kiranya. Baiklah, kita berserah pada Sang Hyang Wiwakan. Jika kita melanggar perintah Hyang Widi, maka tak ayal kita akan mendapat musibah anak-anakku tercinta).
- Marpinjun : *Singgih, daveg yen mangkane*
 (2.29.33) (Iya Ayahanda, persilahkan kiranya).
- Abdul : *Lab iye, Masku Sedaye sire. Tinon dining Widi iki. Pade pisah wantening kene.*
 Muttalib (Wahai anakku semua. Mari laksanakan perintah Hyang Widi. Mari kita
 (2.29.34) tinggalkan tempat ini).
- Marpinjun : *Singgih daveg Ramaji Raga Ingandike*
 (2.29.42) (Persilahkan Ayahanda yang mulia).
- Dhalang *paranteme paran polah diirigingi gending selutur.*
selutur
 (tembang)
 (2.29.44)

Pada dialog antara Abdul Muttalib dan Ni Diyah Marpinjun yang berlangsung sejak pukul 2.28.20 sampai pukul 2.29.42, atau dengan durasi 62 detik atau satu menit dua detik, informasi dari siapa wangsit tersebut datang muncul. Pada pukul 2.28.37, Abdul Muttalib menyampaikan bahwa wangsit tersebut berasal dari Sang Hyang Widi. Marpinjun menjawab pada pukul 2.28.51. Pada jawabannya, Marpinjun menyebut Widi sebanyak dua kali sebagai bentuk singkat dari kata Sang

Hyang Widi. Dalam dialog pada waktu yang sama, Marpinjun menyebut Abdul Muttalib dengan Dewa Ramaji atau dalam Bahasa Indonesia dapat diterjemahkan dengan ayahanda yang mulya.

Pada dialog-dialog berikutnya pada sekitar topik wangsit yang dibahas Abdul Muttalib dan Marpinjun ini, masih ditemukan penggunaan kata Widi misalnya: pada 2.28.51 Abdul Muttalib menyebut Widi. Pada 2.29.14, Marpinjun juga menggunakan nama Widi. Pada durasi 2.29.24. Abdul Muttalib menyebut Sang Hyang Wiwakasan. Selanjutnya, Abdul Muttalib kembali menggunakan nama Widi. Pada durasi 2.29.34, Abdul Muttalib kembali menggunakan kata Widi.

C. Konsep Tuhan dalam Garap Lakon Brambang Ulung dan Keberagamannya

Konsep: Widi, Hyang Widi, Sang Hyang Widi untuk mendefinisikan Tuhan bukanlah hal umum pada orang-orang Sasak. Orang-orang Sasak mendefinisikan pencipta dengan Allah. Orang Sasak juga mengenal konsep lokal untuk menyebut Allah dengan *Nenek Kaji*. Karena itu, konsep-konsep Widi, Hyang Widi, Sang Hyang Widi tidaklah umum dikalangan orang-orang Sasak untuk mendefinisikan tuhan.

Konsep Sang Hyang Widi ini dapat dijumpai dalam keyakinan Hindu. Informasi ini misalnya dapat dijumpai dalam penjelasan I Ketut Biru dalam laman kemenag bali.go.id. Informasi serupa juga dapat dalam penjelasan Indah Sari (2024) pada laman rri.co.id. Dari dua sumber tersebut menyebut Tuhan dengan Ida Sanghyang Widi Wasa, sebagai Pencipta, Maha Pemelihara. Sang hyang widhi sebagai sesuatu yang di puja, dijunjung, lebih dari kita sendiri. Asal muasal yang kita tidak ketahui, namun ia yang maha kuasa yang disebut sebagai sang hyang widhi. Penggunaan kata Widi, Hyang Widi, Sang Hyang Widi untuk menyebut tuhan dengan demikian merupakan pinjaman dari keyakinan Hindu. Pertanyaannya, bagaimana ini bisa muncul dalam pergelaran wayang sasak?

D. Dhalang Hindu dalam Jaringan Wayang Sasak dan Jaringan Pasar Penanggap Saat Ini

Seperti telah disinggung sebelumnya, temuan Harnish (2003) mengungkap bahwa guru dhalang sasak adalah I Nengah Goang. Selain itu, Harnish juga menyebut I Nengah Giur, dhalang Bali lainnya yang juga populer dalam wayang sasak. Meski demikian, menurut Harnish, I Nengah Giur kurang sakti dibanding dengan I Nengah Goang. Temuan Harnish ini tidak ditolak oleh

dhalang-dhalang wayang sasak seperti: Dhalang Muhammad dan Dhalang Sukardi, meski demikian, tidak juga diterima sepenuhnya. Perbedaan tersebut muncul dalam wawancara bersama: Dhalang Sukardi, Dhalang Muhammad, Dhalang Muridun, Danurusamsi (Guru Asan Bonjeruk), dll. Wawancara berlangsung pada tanggal 29 September 2020 pukul 14.29 Wita. Wawancara dilakukan disela-sela latihan yang diadakan di sanggar wayang milik Dhalang Sukardi di Aiknyet, Narmada.

Dari analisis data lapangan mengungkap perbedaan data lapangan dan temuan Harnish. Jika Harnish menjajarkan antara I Nengah Goang dan I Nengah Giur, menurut Sukardi berbeda. Dhalang Sukardi menjelaskan bahwa I Nengah Giur adalah *sekabe* (musisi) dari Dhalang I Nengah Goang. Dhalang Muridun sempat mempertanyakan keraguannya tentang posisi I Nengah Giur sebagai *pengawin* (pembantu dhalang) semasa I Nengah Goang. Dhalang Sukardi membenarkan bahwa I Nengah Giur adalah *pengawin* Dhalang I Nengah Goang. I Nengah Giur menjadi dhalang setelah I Nengah Goang meninggal. Dhalang-dhalang lain setelah era kedua dhalang tersebut antara lain: Jero Ngiung, Pak Ayi dan Darundia. Dari nama-nama yang disebutkan, hanya Pak Ayi yang Dhalang Sasak Islam, selain itu adalah dhalang Hindu.

Uniknya, dhalang-dhalang era pertama ini, banyak melibatkan orang-orang sasak sebagai musisinya. Sukardi, Muridun dan beberapa musisi yang hadir dalam wawancara tersebut menyebut musisi-musisi Dhalang I Nengah Goang yakni: Amaq Kateh, Amaq Kawi, Amaq Mirati, Papuk Seriah. Mereka ini umumnya dari Kumbung. Dhalang berikutnya yakni I Nengah Giur juga berperilaku sama dengan pendahulunya. Dhalang ini juga menggunakan musisi-musisi asal Kumbung antara lain: Amaq Inti, Jumadi, Amaq Sri, dan lain-lain.

Seperti sempat disinggung pada bagian sebelumnya, Desa Kumbung tempat asal usul musisi-musisi era awal dhalang-dhalang sasak berjarak sekitar 3 kilometer dari dusun Penenteng Aik. Dusun ini adalah tempat berlangsungnya pergelaran garap lakon Brambang Ulung dilakukan oleh Dhalang Muhammad. Diantara Kumbung dan Dusun Penenteng Aik terdapat Dusun Kraning yang hingga saat ini dihuni oleh komunitas Hindu. Bergeser ke arah selatan dari Penenteng Aik adalah Desa Ubung. Di pusat desa ini hingga saat ini masih dijumpai komunitas Hindu yang hidup berdampingan dengan mayoritas muslim disekitarnya.

Data ini menunjukkan bahwa wayang sasak tidak hanya beragam secara genetik. Ini ditunjukkan dengan adanya kedekatan antara Dhalang Bali dan Musisi Islam dalam lingkaran produksinya. Di lingkaran pasar konsumsi, kedekatan seperti itu juga tergambar. Posisi Dusun Penenteng Aik yang bersisian langsung dengan komunitas Hindu di Kraning dan Ubung menunjukkan bahwa wayang sasak tidaklah asing dengan keberagaman. Maka ketika unsur-unsur Hindu muncul pada garap lakon, ini dapat dilihat sebagai struktur kesadaran yang tumbuh dalam lingkungan alamiah.

SIMPULAN

Dari analisis data menunjukkan bahwa keberagaman dalam garap lakon Brambang Ulung muncul dalam penggunaan nama Widi, Hyang Widi, Sang Hyang Widi untuk menyebut nama tuhan. Dari analisis yang dilakukan menemukan bahwa konsep tersebut adalah konsep penyebutan nama Tuhan dalam keyakinan Hindu. Karena itu, munculnya konsep ini dalam komunitas penanggap di Dusun Penenteng Aik yang mayoritas Muslim menjadi unik. Dari analisis dalam jaringan dhalang menemukan sebagai berikut. Dhalang-dhalang yang menurut Harnish dan dhalang-dhalang sasak adalah guru dhalang sasak beragama Hindu. Ini seperti I Nengah Goang dan I Nengah Giur. Uniknya, kedua dalang sasak populer di eranya ini menggunakan musisi-musisi Islam. Banyak dari musisi tersebut dari daerah Kumbung. Analisis tempat garap lakon Brambang Ulung berlangsung yakni Dusun Penenteng Aik menemukan bahwa dusun ini berdekatan dengan Kumbung, asal musisi-musisi I Nengah Goang dan I Nengah Giru, yakni sekitar tiga kilometer. Selain itu, tempat produksi garap lakon yang mayoritas muslim ini juga hidup berdampingan dengan dusun-dusun tetangganya komunitas Hindu seperti: Kraning dan Ubung.

Analisis data menunjukkan munculnya konsep Hindu dalam pertunjukan wayang patut diduga muncul terstruktur melalui lingkaran jaringan dhalang. Meski demikian, kedekatan wayang dengan penanggapnya juga mungkin mempengaruhi munculnya konsep tersebut. Ini berarti bahwa ruang kemungkinan tentang munculnya konsep Widi, Hyang Widi, Sang Hyang Widi dalam pertunjukan wayang saat ini tidak semata secara struktural, tetapi juga secara kultural. Ini tampaknya yang

membuat konsep: Widi, Hyang Widi, Sang Hyang Widi masih bertahan dalam pergelaran wayang sasak saat ini.

DAFTAR PUSTAKA

- Biru, I Ketut, __<https://bali.kemenag.go.id/gianyar/artikel/meraih-kasih-sayang-hyang-widhituhan>
- Gronendael, Victoria M. Clara van. (1987). *Dalang di Balik Wayang*. Pustaka Utama Grafiti.
- Gronendael, Victoria M. Clara van. (1987). *Wayang Theatre in Indonesia, an Annotated Bibliography*. Dordrecht.
- Harnish, D. (2003). "Worlds of Wayang Sasak: Music, Performance, and Negotiations of Religion and Modernity". *Asian Music*. Vol. 34, No. 2 (2003). pp. 91-120.
- Hinzler, H. I. R. (1981). Bima Swarga in Balinese Wayang. *Disertasi*. Leiden: Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde.
- Habiburrahman, Lalu (2024), Strategi Dhalang Muhammad dalam Arena Wayang Sasak. *Disertasi*. Yogyakarta, Universitas Gajah Mada.
- Indah sari, Ida Ayu Putu Widya, 2024. <https://www.rri.co.id/lain-lain/955550/ida-sang-hyang-widhi-wasa-sebagai-ibu-dari-kehidupan>
- Kartomi, Margaret (2002). "Meaning, Style and Change in Gamalan and Wayang Kulit Banjar Since Their Transplantation from Hindu-Buddhist Java to South Kalimantan". *The World of Music*, Vol. 44, No. 2, (2002), pp. 17-55. <http://www.jstor.org/stable/41699425>
- Kasim, Sunardy (2016). "Estetika pada Ritual Pemerias dalam Pementasan Wayang Sasak". *Jurnal Sangkareang Mataram*, Vol. 2, No. 4 (2016). pp. 17-21.
- Kayam, U. (2001). *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media.
- Marrison, G.E. (1999). *Sasak and Javanese Literature of Lombok*. London: KITLV Press.
- Paneli, Dwi Wahyu Wirawan (2017). "Transformasi Pertunjukan Wayang Orang Komunitas Graha Seni Mustika Yuastina Surabaya". *Journal of Art, Design, Art Education And Culture Studies (JADECS)*, Vol. 2, No. 2 (2017). <http://journal2.um.ac.id/index.php/dart/article/download/2185/1287>
- Ricci, Ronit. (2011). *Islam Translated, Literature, Conversation, and the Arabic COsmopolis of South and Southeast Asia*. The University of Chicago PResS, Chicago and London. <https://jurnal.isbi.ac.id/index.php/panggung/article/download/471/pdf>
- Sedana, I. N. (2005). " Collaborative Music in the Performance of the Balinese Shadow Theater". *Asian Music*, Vol. 36, No.1 (2005), pp. 44–59.
- Suhardjono, Liliek Adelina (2016). "Wayang Kulit and the Growth of Islam in Java". *Humaniora*, Vol. 7 No. 2 (2016), pp. 231-241.
- van Groenendael, Clara, V. M. (1987). *Dalang di Balik Wayang*, Terjemahan Bahasa Indonesia pada Pustaka Utama Grafiti. Jakarta: PT Pustaka Utama Grafiti.
- Widayat, Afendy (2004). "Struktur Sastra pada Cerita Wayang Purwa: Alternatif Pengembangannya". *Diksi*, Vol. 11, No. 1, (2004). http://eprints.uny.ac.id/4789/1/Struktur_Sastrapada_Cerita_WayangPurwo.pdf

Qodri, Sahrul, (2018). "Konsep Kesempurnaan Tokoh Wong Menak dalam Wayang Sasak".
Panggung, Vol. 28 No. 3 (2018), pp. 317-330.