

BERKALA ARKEOLOGI

SANGKHAKALA



**DEPARTEMEN KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA
BALAI ARKEOLOGI MEDAN**

BERKALA ARKEOLOGI

SANGKHAKALA

Dewan Redaksi

| | | |
|----------------------|---|--|
| Penyunting Utama | : | Lucas Partanda Koestoro, DEA |
| Penyunting Penyelia | : | Rita Margaretha Setianingsih, M. Hum |
| Penyunting Tamu | : | Fitriaty Harahap, M. Hum Dra. Sri Hartini, M. Hum |
| Penyunting Pelaksana | : | Drs. Ketut Wiradnyana, M.Si. Dra. Nenggih Susilowati Ery Soedewo, S.S., M.Hum. Deni Sutrisna, S.S. Dra. Suriatanti Supriyadi |
| Alamat Redaksi | : | Balai Arkeologi Medan Jl. Seroja Raya Gg. Arkeologi Medan Tuntungan, Medan 20134 Telp. (061) 8224363, 8224365 E-mail: balar_medan@yahoo.com www.balai_arkeologi_medan.web.id |

Penerbitan Berkala Arkeologi "SANGKHAKALA" bertujuan memajukan kegiatan penelitian arkeologi maupun ilmu terkait, terutama di Nanggroe Aceh Darussalam, Kepulauan Riau, Riau, Sumatera Barat, dan Sumatera Utara, serta menyebarluaskan hasil-hasilnya sehingga dapat dinikmati oleh kalangan ilmuwan khususnya dan masyarakat luas umumnya. Redaksi menerima sumbangan artikel dalam bahasa Indonesia maupun asing yang dianggap berguna bagi perkembangan ilmu arkeologi, maksimal 15 halaman A4 dengan jenis huruf Arial ukuran 11 dan spasi 1,5. Naskah yang dimuat tidak harus sejalan dengan pendapat redaksi. Redaksi berhak menyunting sejauh tidak merubah isi. Berkala Arkeologi ini diterbitkan 2 kali dalam satu tahun.

BERKALA ARKEOLOGI

SANGKHAKALA

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR

i

| | |
|---|-----|
| Andri Restiyadi Visualisasi Dimensi Kewaktuan dalam Penggambaran Relief Cerita, (Studi Kasus Relief Cerita Krësna di Candi Prambanan) | 102 |
| Churmatin Nasoichah Tokoh <i>Suryya</i> (Juru <i>Pāñdāi</i>) dalam Penulisan Prasasti Gunung Tua (<i>Bhatāra Lokañatha</i>) | 113 |
| Defri Elias Simatupang Peranan Media dalam Pemberitaan Penggalian Arkeologis di Situs Takengon Berdasarkan Teori Agenda <i>Setting</i> | 128 |
| Eny Christyawaty Pengaruh Motif Hias Tradisi Megalitik pada Motif Songket Minangkabau | 137 |
| Ery Soedewo Beberapa Ikon Tantrayana dari Padang Lawas dan Cerminan Ritualnya | 150 |
| Jufrida Variasi Bentuk Rumah Panggung di Kota Medan dan Sekitarnya | 160 |
| Ketut Wiradnyana Wadah Dan Tanda Kubur, Sebuah Simbol dalam Tradisi Megalitik Masyarakat Nias Selatan | 170 |
| Nenggih Susilowati Gua dan Kawasan Karst, Daya Tarik serta Ragam Fungsinya dalam Kehidupan Manusia | 181 |
| Repelita Wahyu Oetomo Bahan dan Teknik Pembuatan Fragmen Gelang Kaca Samudera Pasai | 197 |
| Stanov Purnawibowo <i>Deureuham</i> dan Aktivitas Perdagangan Maritim di Samudera Pasai | 210 |
| Sukawati Suseptyo Tinjauan Arsitektur Rumah Adat Batak Toba di Pulau Samosir | 219 |
| Taufiqurrahman Setiawan <i>Loyang</i> Mendali Situs Hunian Prasejarah di Pedalaman Aceh Asumsi Awal Terhadap Hasil Penelitian Gua-Gua Di Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam | 229 |
| Abstracts | 240 |

KATA PENGANTAR

Berkala Arkeologi “Sangkhakala” Volume XII Nomor 24 menyajikan 12 artikel dengan beragam topik bahasan. Keragaman tema yang diulas dalam artikel kali ini dapat dilihat dari keduabelas naskah yang dimuat, antara lain tentang masalah lingkungan situs, religi, teknologi, seni, dan arkeologi publik.

Sangkhakala edisi kali ini dibuka dengan satu artikel yang ditulis oleh Andri Restiyadi yang membahas tentang representasi visual adegan-adegan dalam sejumlah panel relief di Candi Prambanan. Artikel kedua membahas tentang tokoh pandai besi yang namanya dituliskan pada satu prasasti dari Gunung Tua yang ditulis oleh Churmatin Nasoichah. Selanjutnya Defri Simatupang mengulas tentang aplikasi teori komunikasi dalam kajian arkeologi publik. Ery Soedewo sebagai penulis berikutnya menulis artikel yang membahas tentang cerminan ritus Buddha Tantrayana di situs Padanglawas pada masa jayanya dahulu. Sementara Jufrida menulis artikel yang membahas tentang ragam bentuk rumah tradisional Melayu di Kota Medan. Artikel berikutnya membahas tentang wadah dan tanda kubur dalam tradisi megalitik pada masyarakat di Nias Selatan yang diuraikan oleh Ketut Wiradnyana. Adapun Nenggih Susilowati kali ini membahas tentang kawasan karst dan pemanfaatannya di masa lalu maupun kini. Sedangkan Repelita Wahyu Oetomo membahas tentang teknologi pembuatan gelang kaca dari situs Samudera Pasai, Aceh. Artikel selanjutnya membahas tentang *deureuham* (dirham) Aceh yang berfungsi dalam perdagangan maritim Samudera Pasai, diuraikan oleh Stanov Purnawibowo. Berikutnya adalah satu artikel yang membahas tentang suatu situs prasejarah di pedalaman Aceh yakni situs Loyang Mendali diuraikan oleh Taufiqurrahman Setiawan.

Terimakasih diucapkan kepada Prof. DR. Bungaran Antonius Simanjuntak dan Drs. Bambang Budi Utomo (Peneliti Utama) sebagai mitra bestari yang telah memberikan saran dan masukan atas artikel yang masuk ke Dewan Redaksi. Saran dan masukan yang telah disampaikan sangat diperlukan guna meningkatkan kualitas tulisan dalam Berkala Arkeologi Sangkhakala. Demikian kata pengantar dari Dewan Redaksi, semoga tulisan-tulisan dalam Berkala Arkeologi “Sangkhakala” kali ini dapat diterima masyarakat, dan menambah pengetahuan masyarakat tentang kearkeologian.

VISUALISASI DIMENSI KEWAKTUAN DALAM PENGGAMBARAN RELIEF CERITA, (Studi Kasus Relief Cerita Krêsna di Candi Prambanan)

Andri Restiyadi
Balai Arkeologi Medan

Abstract

Story's relief is a combination of narrative and visual art which function as a communication media for people in the past. It moreover consists of social culture information, story's relief has also left tracks of the methode of an artist for framing the story in visual form. One thing that insteresting in this regard is time dimension visualization. Time dimension is extremely difficult visualized in the form of images without any information in the form of the verbal. Yet, the artist of the past were able to overcome these problems by way of a typical visualization without including any verbal information.

Kata kunci: Relief Cerita Krêsna, dimensi kewaktuan, teknik visualisasi cerita

1. Pendahuluan

Relief merupakan sebuah cara bercerita melalui medium arca. Dengan kata lain, relief adalah peralihan dari arca trimatra (tiga dimensi) ke gambar dwimatra (dua dimensi) (Tabrani 1986: 9), yang dapat mengungkapkan berbagai aspek kehidupan masyarakatnya. Dari sudut cara penggambarannya pada sebuah bidang, Bernards Cayne (1977: 246) mendefinisikan relief sebagai proyeksi sebuah bentuk pada suatu permukaan bidang tempat bentuk tersebut diwujudkan. Berdasarkan isi yang dikandungnya, relief dibagi menjadi dua yaitu, relief dekoratif dan relief cerita (Wirasanti 1991/1992: 5). Relief dekoratif adalah relief yang dipahatkan sebagai pengisi bidang kosong pada bangunan candi, sedangkan relief cerita merupakan pengungkapan visual dari naskah sastra ataupun cerita tutur, baik itu yang berasal dari India maupun Indonesia asli.

Fungsi dari sebuah relief tidak lain merupakan media komunikasi masyarakat yang berbentuk visual. Berdasarkan konteks spasio-temporal, komunikasi dalam hal ini dibagi menjadi dua, yaitu komunikasi intern dan ekstern. Komunikasi dalam arti intern adalah komunikasi yang terjadi dalam konteks masyarakat pada masa relief tersebut dibuat dan digunakan. Komunikasi intern dapat mencakup pendidikan, ajaran agama tertentu, sampai dengan legitimasi politik. Adapun komunikasi ekstern dalam hal ini berkaitan dengan konteks relief sebagai objek penelitian arkeologi. Sebagai objek penelitian, sebuah relief dapat mengandung informasi yang beraneka ragam. Untuk mendapatkan informasi-informasi tersebut tidaklah mudah. Arkeologi sebagai sebuah disiplin ilmu yang berkaitan dengan masa lalu hanya dapat memperkirakan informasi tersebut melalui data yang terbatas, sehingga hasil yang didapat dari sebuah penelitian akan selalu terdapat bias.

Metode pembacaan relief cerita pada umumnya dilakukan dengan cara mencocokkan adegan-adegan yang terpahat dalam panil-panil relief dengan naskah sastra yang kemungkinan menjadi acuannya. Tetapi cerita yang dipahatkan pada sebuah panil relief ternyata tidak selalu mengacu pada naskah sastra, tetapi dapat juga mengacu pada cerita-cerita rakyat yang penyebarannya lewat tuturan. Bagaimanapun juga ahli filologi sangat dibutuhkan di dalam upaya pengidentifikasi relief cerita (Fontein 2000: viii). Selain ahli filologi, yang dibutuhkan di dalam penelitian relief adalah sejarawan dan kritikus seni yang tentunya mempunyai tujuan dan hasil penelitian yang berbeda dengan ahli filologi.

Relief cerita, seperti halnya Relief Cerita Krésna yang terpahat di Candi Prambanan yang akan dijadikan studi kasus dalam tulisan ini, pada khususnya dapat dikategorikan sebagai teks naratif atau wacana naratif. Hal ini disebabkan karena salah satu informasi yang dapat diketahui dari sebuah relief adalah cerita itu sendiri. Cerita relief dalam hubungannya dengan tanda-tanda visual-naratif merupakan sebuah kajian yang menarik untuk diteliti. Walaupun demikian, mengkaji cerita melalui relief tidaklah sama dengan mengkaji cerita melalui naskah sastra.

Satu hal menarik berkaitan dengan keberadaan latar pada relief cerita adalah latar waktu. Latar waktu merupakan pengungkapan waktu terjadinya adegan yang digambarkan dalam relief. Dalam seni sastra, latar waktu biasanya dipaparkan secara eksplisit berkaitan dengan tahun, bulan, tanggal, hari, jam, maupun menit. Secara eksplisit dimensi kewaktuan seperti dalam karya sastra tidak dapat ditemukan dalam relief, karena tidak satu panil pun yang memuat indikasi jam, tanggal, bulan, dan tahun, sebagai waktu terjadinya sebuah adegan relief.

Adapun permasalahan yang diangkat dalam kesempatan kali ini adalah:

1. Dapatkah dimensi kewaktuan diungkapkan dalam bentuk visual dalam relief?
2. Bagaimana cara seniman pada masa lampau memvisualisasikan dimensi kewaktuan dalam relief cerita?

2. Landasan Pemikiran dan Metode Pendekatan

Mengkaji cerita melalui relief cerita akan lebih rentan terhadap *abberant decoding* apabila dibandingkan dengan naskah sastra. Hal ini dapat terjadi karena konvensi maupun cara pembacaan simbol-simbol dalam teks visual, seperti relief tidak sejelas dan segamblang simbol-simbol yang terdapat dalam naskah sastra. Adapun hal yang menjadikan alasan antara lain, 1) sebuah relief cerita haruslah dapat dipandang sebagai sebuah totalitas antara seni pahat dan seni naratif, 2) kreativitas seniman tidak hanya terbatas pada gaya seni pahatnya tetapi juga gaya bercerita dan gaya bahasa seniman bercerita. Gaya bercerita dan

gaya bahasa seniman bercerita dalam hal ini akan berhubungan dengan keberadaan unsur-unsur pokok yang terdapat dalam sebuah cerita naratif (Restiyadi 2006: 176).

Pada umumnya, hal-hal pokok dari sebuah cerita naratif mencakup unsur instrinsik dan ekstrinsik. Unsur intrinsik adalah unsur-unsur yang membangun cerita itu sendiri (Nurgiyantoro 2002: 23). Keterpaduan unsur-unsur ini akan membuat cerita menjadi hidup. Dengan kata lain apabila membaca sebuah cerita, maka unsur-unsur intrinsik inilah yang terlihat secara langsung. Termasuk di dalam unsur-unsur instrinsik antara lain tema, latar, plot, tokoh, dan gaya bahasa. Adapun unsur ekstrinsik adalah unsur-unsur yang berada di luar cerita dan tidak terlibat langsung dalam membangun cerita. Unsur-unsur yang termasuk di dalamnya antara lain keadaan subjektif individu seniman yang memiliki sikap, pemikiran, keyakinan dan lain sebagainya (Nurgiyantoro 2002: 23--24).

Peristiwa-peristiwa di dalam cerita tentu terjadi pada suatu waktu atau di dalam suatu rentang waktu tertentu dan tempat tertentu. Secara sederhana dapat dikatakan bahwa segala keterangan, petunjuk, pengacuan yang berkaitan dengan ruang, waktu dan suasana terjadinya peristiwa dalam suatu karya membangun latar cerita (Sudjiman 1991: 44). Latar dalam hal ini dibagi menjadi tiga bagian yaitu, latar tempat, latar waktu, dan latar sosial. Latar berfungsi untuk merealisasikan makna yang terkandung dalam sebuah cerita relief. Adanya latar, baik itu latar tempat, waktu ataupun latar sosial akan menambah cerita yang dipahatkan menjadi lebih nyata.

Dalam rangka memecahkan permasalahan di atas, digunakan model penalaran induktif. Metode yang digunakan adalah dengan cara mencermati tiap-tiap panel relief, dikorelasikan dengan unsur-unsur intrinsik sebuah karya, yaitu tema, plot, latar dan tokoh. Plot, dan tema, dalam hal ini terdiri dari tema utama cerita dan subtema adegan dalam panel, digunakan untuk mengetahui adanya pembabakan waktu dalam cerita. Adapun tokoh cerita, yang meliputi tokoh utama dan tokoh pendukung, digunakan untuk mengetahui perkembangan karakter tiap tokoh beserta *gesture* yang melekat pada figur tersebut. Selain itu, juga akan dilakukan pengamatan ikonografi terhadap setiap tokoh yang terlibat dalam cerita. Hal tersebut tentunya akan sangat membantu dalam proses pengidentifikasi tokoh. Melalui model analisis seperti yang diuraikan di atas, diharapkan akan mampu menjawab permasalahan yang dikemukakan.

3. Sekilas tentang relief cerita Kr̄sna di Candi Wisnu, Prambanan

Candi Prambanan terletak di Desa Karangasem, Kelurahan Bokoharjo, Kecamatan Prambanan, Kabupaten Sleman, Daerah Istimewa Yogyakarta. Kompleks ini dibangun di suatu dataran rendah di pinggir aliran Sungai Opak. Secara keseluruhan kompleks

percandian ini dibagi menjadi tiga halaman, yaitu, halaman pusat, halaman tengah, dan halaman luar. Tiap-tiap halaman dipisahkan oleh pagar keliling dan dihubungkan oleh pintu-pintu yang dipasang pada setiap sisinya, pintu utama berada di sebelah Timur.

Pada halaman pusat terdapat tiga candi utama (induk) yaitu Candi Siwa, Wisnu dan Brahma yang berjajar menghadap ke Timur. Di depan masing-masing candi utama terdapat tiga bangunan candi yang disebut Candi Nandi, Candi A dan Candi B. Selain itu pada halaman pusat juga terdapat dua candi apit yang terletak di sebelah Utara dan Selatan deret candi utama dan candi wahana, Candi Apit Selatan menghadap Utara dan Candi Apit Utara menghadap Selatan. Kemudian terdapat juga candi kelir yang diletakkan di depan pintu masuk halaman candi bagian dalam, serta empat candi sudut yang masing-masing diletakkan di empat sudut halaman pusat.

Mengenai pertanggalan kompleks percandian Prambanan, de Casparis (1956: 230--330) menghubungkan kompleks percandian ini dengan Prasasti Çiwagérha yang ditemukan tidak jauh dari kompleks percandian Prambanan. Berdasarkan prasasti tersebut, casparis menduga bahwa kompleks Candi Prambanan diresmikan pada hari Kamis Wage, tanggal 11, *Bulan Margasirsa* tahun 778 Çaka (856 Masehi). Asumsi tersebut berdasarkan pada isi prasasti Çiwagérha yang berbunyi:

“... ri kala nikang saha bda wudlang gunung sang wikusamarggacirasuklapaksa sawelas ya na tang tithi wrehaspati wagai lawan mawarukung ya na wara weh yatekana temek bhatara ginawai sinangnekara weh humus nikara tang çiwalaya samapta diwyottara ...”

Artinya:

“... pada saat tahun Saka 778, pada Bulan Margasirsa paro terang, tanggal kesebelas, Hari Kamis Wage dan wuruhung adalah dari dimana rumah Dewa Çiwa telah diselesaikan dengan sempurna serta diresmikan ...”.

Adapun relief yang terpahat pada Candi Prambanan bervariasi, dapat disebutkan antara lain relief *apsarā*, *gandharva*, singa, dewa *parivāra*, *kalpataru* dan sebagainya. Selain relief-relief tersebut terdapat dua relief cerita yang terpahat pada ketiga candi utama, yaitu Relief Cerita Rāmāyana, yang terpahat pada Candi Siwa dan Brahma, serta Relief Cerita Krēsna yang terpahat di Candi Wisnu. Akan tetapi relief-relief tersebut sekarang tidak utuh lagi. Terdapat beberapa batu yang hilang dan rusak. Pada relief cerita (dalam hal ini relief Cerita Rāmāyana dan Relief Cerita Krēsna) kerusakan dan hilangnya beberapa batu akan mempengaruhi identifikasi adegan yang dipahatkan.

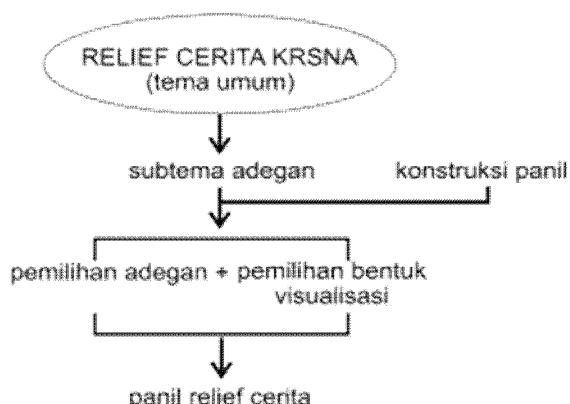
Relief Cerita Krēsna sebagai data primer dalam penelitian ini terpahat pada dinding pagar langkan bagian dalam Candi Wisnu kompleks percandian Prambanan (Lara Jonggrang). Jumlah keseluruhannya adalah tiga puluh panel relief. Pembacaan cerita relief dimulai dari

Panel 1 yang terdapat pada sebelah kiri pintu masuk, selanjutnya berurutan mengelilingi candi searah jarum jam (*pradaksinā*) sampai yang terakhir Panil 30 di sebelah kanan pintu masuk.

4. Visualisasi Dimensi Kewaktuan pada Relief Cerita Krĕsna

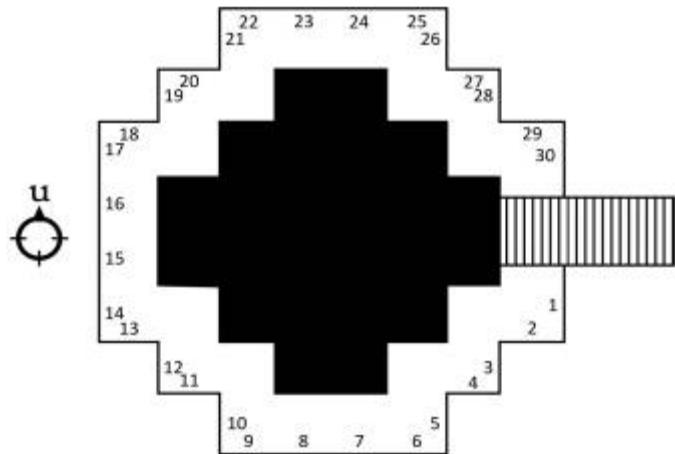
Latar waktu dalam relief dibangun dari sintagma antar komponen adegan-adegan dalam sebuah panil relief. Walaupun tidak seekspisit karya sastra, dimensi kewaktuan yang dibangun seniman tersebut dapat mengindikasikan adanya dimensi kewaktuan. Dalam sebuah relief cerita, panil-panil yang tersusun sedemikian rupa sehingga dapat dibaca dan diketahui alur ceritanya merupakan satu bentuk utuh dari penggambaran dimensi kewaktuan, tentunya dengan dukungan dari unsur-unsur pembentuk cerita yang lain.

Pada dasarnya, Cerita Krĕsna yang dipahatkan pada relief bukanlah sebuah cerita utuh dan runut, melainkan kumpulan dari penggalan-penggalan adegan. Penggalan-penggalan adegan tersebut dibingkai dalam panil-panil dengan ukuran yang berbeda-beda. Tiap-tiap panil relief dapat terdiri dari satu atau lebih adegan. Panil relief dalam hal ini bukan merupakan batas dari pergantian adegan. Selain dikonstruksi berdasarkan pertimbangan dekoratif, panil relief juga berfungsi memisahkan tema dari tiap-tiap adegan yang berbeda (lihat Gambar .).



Gambar 1. Bagan alir rekonstruksi kreativitas seniman dalam membingkai cerita

Dilihat secara keseluruhan, tiap-tiap panil relief yang menggambarkan cerita Krĕsna yang terdapat di Candi Wisnu telah disusun sedemikian rupa sehingga setiap adegan yang terpahat pada panil-panil tersebut dapat menceritakan gambaran tentang cerita Krĕsna yang dimaksudkan oleh seniman pembuatnya.



Gambar 2. Denah distribusi relief cerita Krsna di Candi Wisnu, Prambanan

Dalam konteks ini, susunan adegan-adegan tersebut sudah menunjukkan adanya usaha seniman untuk menggambarkan dimensi kewaktuan. Apabila susunan panil-panil relief tersebut diterjemahkan dalam bahasa verbal, maka akan menjadi seperti berikut: setelah peristiwa yang terjadi pada waktu dan tempat di Panil 1, selanjutnya terjadilah peristiwa yang terjadi pada tempat dan waktu di Panil 2, dan seterusnya sampai dengan Panil 30. Kata sambung *setelah* dan *selanjutnya*, dalam bahasa verbal merupakan kata sambung yang tidak lain diperuntukkan bagi latar waktu.



Gambar 3. Panil 4, kelahiran Kr̄sna



Gambar 4. Panil 5, Kr̄sna anak-anak



Gambar 5. Panil 7, Kr̄sna remaja



Gambar 6. Panil 10, Kr̄sna dewasa



Gambar 7. Panil 26, masa setelah Kr̄sna menjadi raja

Salah satu hal yang menarik berkaitan dengan dimensi kewaktuan dan visualisasinya pada Relief Cerit Kr̄sna adalah penggambaran figur Kr̄sna. Kr̄sna dalam relief ini digambarkan mulai dari lahir, anak-anak, remaja sampai dewasa. Selain menunjukkan sebuah alur cerita yang jelas, sekaligus menunjukkan sebuah dimensi kewaktuan. Gambaran tersebut merupakan gambaran jelas adanya latar waktu dalam Relief Cerita Kr̄sna. Dalam hal ini, latar waktu ditunjukkan dengan cara menggambarkan peristiwa yang terjadi pada waktu Kr̄sna lahir, anak-anak, remaja, dewasa, dan masa setelah Kr̄sna menjadi raja.



Gambar 8. Panil 6, juktaposisi adegan dalam satu panil

Adapun panil relief yang menggambarkan peristiwa sebelum lahirnya Kr̄sna adalah Panil 1, 2, dan 3. Panil yang menggambarkan peristiwa yang terjadi pada waktu Kr̄sna anak-anak adalah Panil 5 dan 6. Selanjutnya peristiwa yang terjadi ketika Kr̄sna remaja adalah Panil 7. Dari ketigapuluh panil secara keseluruhan, peristiwa yang paling menonjol digambarkan adalah peristiwa yang terjadi ketika Kr̄sna menginjak dewasa yaitu Panil 8 sampai dengan

14. Selebihnya, yaitu Panil 15 sampai 30 menggambarkan peristiwa yang terjadi pada masa ketika Kr̄sna telah menjadi raja. Selain hal tersebut di atas, adanya dimensi kewaktuan dalam relief tersebut juga ditunjukkan dengan adanya juktaposisi adegan dalam satu panil relief. Hal ini misalnya terdapat dalam Panil 6.



Gambar 9. Panil 7, juktaposisi adegan dalam satu panil

Pada panil tersebut terdapat dua adegan dengan tokoh yang sama, yaitu Kr̄sna (F2), Balarama (F3) semasa anak-anak, dan seorang raksesi (F1). Adegan pertama menunjukkan waktu berawal sedangkan adegan kedua menunjukkan waktu berakhir. Adegan-adegan dalam Panil 6 tersebut apabila disusun dalam bentuk verbal akan menggunakan kata penghubung "... setelah itu...", "... kemudian..." dan lain sebagainya. Kata-kata tersebut mempunyai hubungan kewaktuan yang berkelanjutan. Hal yang sama juga terdapat pada Panil 7. Walaupun tersusun dari dua adegan yang berbeda, tetapi latar tempat panil ini menunjukkan adanya kesamaan, yaitu tempat penggembalaan ternak. Adapun tokoh yang terlibat dalam adegan ini adalah Kr̄sna (F3), Balarama (F2), dan seorang anak (F1). Latar tempat yang sama menunjukkan bahwa kejadian tersebut berada dalam satu tempat tertentu, sedangkan dua adegan yang digambarkan dengan tokoh yang sama menunjukkan bahwa pada tempat tersebut telah terjadi dua kejadian yang berkelanjutan dengan tokoh utama yang sama. Melalui hal ini dapat dilihat bahwa terdapat sebuah dimensi kewaktuan yang memisahkan kedua adegan dalam satu panil tersebut.

Dalam Relief Cerita Kr̄sna ini terdapat satu lagi cara seniman memvisualisasikan dimensi kewaktuan yaitu dengan menjuktaposisikan figur yang sama dalam sebuah rangkaian gerakan. Hal ini misalnya terdapat dalam Panil 20.



Gambar 10. Panil 20, juktaposisi figur dalam satu panil

Pada panil ini digambarkan tiga figur raksasa dalam posisi duduk dengan latar sungai. Apabila diamati lebih teliti, figur raksasa tersebut mempunyai beberapa kesamaan dalam penggambarannya, baik dari segi ikonografi maupun anatomi wajah. Adanya kesamaan penggambaran figur raksasa tersebut dapat diinterpretasikan, bahwa figur yang digambarkan seniman adalah satu figur yang bergerak, bukan tiga figur yang berbeda. Apabila dilihat dari kiri ke kanan, figur raksasa tersebut menunjukkan sebuah gerakan. Gerakan tersebut terlihat melalui *gestur* tangan dan posisi duduknya, serta latar berupa sungai dan seekor ikan yang bergerak melompat. Teknik visualisasi semacam ini sekaligus menunjukkan dimensi kewaktuan yang diwujudkan dalam rangkaian gerakan. Gambaran yang sama terjadi pada Panil 24. Pada panil ini figur yang bergerak adalah figur brahmana. Apabila dilihat lebih teliti, tanda ikonografi dan ciri-ciri wajah figur brahmana tersebut menunjukkan adanya kesamaan. Panil 24 (F1a, F1b, F1c) merupakan satu figur yang bergerak, begitu juga dengan adegan seorang bangsawan yang bertemu dengan brahmana (F2a, F2b, dan F1) berkelanjutan pada adegan di sebelah kanannya (F2 dan F1a) dan berakhir pada F1b.

Penggambaran dimensi kewaktuan yang ada pada Relief Cerita Kr̄sna di Candi Wisnu, Kompleks Percandian Prambanan tersebut merupakan beberapa contoh kreativitas seniman Jawa dalam menggambarkan realitas dimensi kewaktuan. Dimensi kewaktuan merupakan salah satu hal yang sulit untuk dilukiskan dengan bahasa visual, tetapi seniman-seniman Jawa pada waktu itu dapat mengatasinya dengan beberapa cara visualisasi yang khas.



Gambar 11. Panil 24, juktaposisi figur dalam satu panil

5. Penutup

Relief cerita, sebagai sebuah bentuk komunikasi visual pada masa lampau ternyata menyimpan banyak informasi. Selain mengandung informasi berupa kondisi sosial budaya, sebuah teknik membingkai cerita dalam bentuk visual pun termuat di dalamnya. Menggunakan teknologi dan teknik penggerjaan yang sederhana apabila dibandingkan dengan masa sekarang, seniman pada masa tersebut ternyata mampu memunculkan dimensi kewaktuan dalam bentuk visual.

Dengan menggunakan pendekatan analisis cerita naratif, ternyata didapatkan beberapa bentuk cara visualisasi dimensi kewaktuan yang khas dalam sebuah relief cerita. Metode yang dilakukan oleh seniman dalam menggambarkan dimensi kewaktuan antara lain dilakukan dengan cara:

1. Menggambarkan kondisi tokoh cerita mulai dari lahir sampai dewasa dalam beberapa panil
2. Menjuktaposisikan dua adegan dalam satu panil dengan latar belakang yang sama
3. Menjuktaposisikan satu figur dalam satu adegan
4. Memvariasikan metode nomor 2 dan 3 dalam satu panil relief

Dilihat dari keempat poin di atas, apabila dicermati metode yang digunakan oleh seniman pada masa lampau untuk menggambarkan sebuah perpindahan *gestur* figur ke *gestur* yang lain telah menggunakan bentuk dasar dari animasi sederhana. Hal ini merupakan sebuah

wacana baru yang menarik dan patut diangkat ke permukaan menjadi sebuah permasalahan yang kemudian ditindaklanjuti dalam sebuah penelitian.

Kepustakaan

- Cayne, Bernards, 1977. *Encyclopedia Americana*. New York: American Corporation Heardquartes
- Dayakisni, Tri dan Yuniarni, Salis, 2004. *Psikologi Lintas Budaya*. Malang: Penerbitan Universitas Muhammadiyah Malang
- Fontein, Jan, 2000. "Introduction", dalam *Narrative Sculpture And Literary Traditions In South And Southeast Asia*, Marijke J. Klokke (ed.). Leiden: Brill
- Nurgiantoro, B., 1995. *Teori Pengkajian Fiksi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press
- Sudjiman, Panuti, 1991. *Memahami Cerita Rekaan*. Jakarta: Pustaka Jaya
- Tabrani, Primadi, 1986. "Meninjau 'Bahasa Rupa' (Visual Language) dari Relief Cerita Pada Candi Borobudur, Prambanan, dan Panataran dari Telaah 'Bahasa Rupa' Media Rupa Rungu Modern", *Laporan Penelitian*. Bandung: Institut Teknologi Bandung
- Restiyadi, Andri, 2006. *Analisis Sintaktik, Semantik, dan Kreativitas seniman Jawa Dalam Pembingkaian Tanda Visual - Naratif Pada Relief Cerita Krésna di Candi Prambanan (Sebuah Pendekatan Semiotika Desain)*, Skripsi Sarjana (S1). Yogyakarta: FS UGM
- Wirasanti, Niken, 1991/1992. "Mengamati Alam Pikiran dan Praktek Keagamaan Masyarakat Jawa Kuna Melalui Relief Sri Tanjung", *Laporan Penelitian*. Yogyakarta: FS UGM

TOKOH SURYYA (JURU PĀNDĀI) DALAM PENULISAN PRASASTI GUNUNG TUA (BHATĀRA LOKANĀTHA)

Churmatin Nasoichah
Balai Arkeologi Medan

Abstract

The mention of the name of Pāndai is rarely to be found in an inscription without any mention of the name of a king, royal official or a person who receives the inscription. His ability in mastering bilingual and expertise in making a statue Lokanātha, which is an important figure in Buddhism, not make an ordinary pāndai. He is mentioned in the inscription by the name of Suryya. In Mandailing society, Suryya is associated with their ancestors named Namora Pande Bosi.

Kata kunci: prasasti, *pāndai*, arca Bhatāra Lokanātha, bilingual

1. PENDAHULUAN

Nusantara merupakan bandar pelabuhan besar di Asia karena letaknya yang strategis sehingga dapat melakukan kontak langsung dengan pendatang. Para pendatang kemudian berbaur dan mempengaruhi kebudayaan lokal, baik dalam sistem keagamaan maupun pemerintahan. Salah satu bukti adanya pengaruh asing adalah dengan ditemukannya tinggalan-tinggalan arkeologis, antara lain berupa prasasti. Dilihat dari bentuk aksara, bahasa, serta isi sebuah prasasti, dapat diketahui adanya hubungan dan pengaruh yang datang dari luar, misalnya India, Persia, Cina, maupun Eropa. Adapun melalui isi prasasti, didapatkan berbagai informasi mengenai sistem pemerintahan, kehidupan sosial budaya, ekonomi, serta sistem keagamaan.

Di Sumatera, ditemukan beberapa prasasti yang dapat memberikan gambaran tentang kehidupan masa lampau masyarakatnya. Walaupun demikian, data prasasti yang ditemukan di Sumatera masih sedikit jika dibandingkan dengan temuan prasasti yang ada di Jawa. Beberapa temuan prasasti di Sumatera di antaranya Prasasti Kedukan Bukit 604 Šaka / 682 Masehi (Palembang, Sumatera Selatan), Prasasti Kota Kapur 608 Šaka / 686 Masehi (Pulau Bangka, Bangka-Belitung), Prasasti Karangberahi (Jambi), Prasasti Palas Pasemah (Lampung), Prasasti Dharmmāśraya 1208 Šaka / 1286 Masehi (Sumatera Barat), Prasasti Gunung Tua 1024 Masehi (Sumatera Utara), dan beberapa prasasti lainnya (Soedewo 2007: 23).

Di Sumatera Utara pada khususnya, pengaruh India yang masih dapat disaksikan sampai saat ini ditunjukkan pada keberadaan Kompleks Percandian Padang Lawas. Di kompleks percandian ini terdapat beberapa temuan prasasti. Dapat disebutkan antaranya adalah Prasasti Aek Sangkilon, Prasasti Tandihat 1 dan 2, Prasasti Gunung Tua (Bhatāra Lokanātha), Prasasti Sitopayan 1 dan 2, serta beberapa prasasti lainnya (Setianingsih 2003: 23).

5--14). Prasasti-prasasti tersebut dituliskan pada media yang berbahan batu dan logam dengan berbagai variasi bentuk.

Salah satu prasasti yang menarik ditemukan di kompleks percandian Padang Lawas adalah Prasasti Gunung Tua. Prasasti ini dituliskan pada media arca berbahan perunggu yang menggambarkan adanya pengaruh agama Buddha. Prasasti ini disebut Prasasti Gunung Tua karena ditemukan di daerah Gunung Tua, Padang Lawas, Tapanuli Selatan pada tahun 1885 Masehi. Pada tahun 1887, prasasti ini sempat dibawa ke Belanda (<http://www.mandailing.org/ind/kekrabatan-ren6.html>). Saat ini prasasti Gunung Tua sudah dikembalikan ke Indonesia dan kini disimpan di Museum Nasional Jakarta dengan nomor inventaris 626d (Brandes 1913: 265), sedangkan duplikasinya terdapat di Museum Negeri Sumatera Utara. Dalam artikelnya “*Études d'épigraphie Indonésienne, IV: discussion de la date des inscriptions*” (Damais 1955: 207-208) menyebut prasasti ini dengan nama *Lokanātha* karena media penulisannya pada lapis arca Bhatāra *Lokanātha*.

Hal yang membuat prasasti ini menarik dapat dilihat dari isi prasasti, yaitu adanya penyebutan nama *Suryya*, seorang *pāṇḍai* yang membuat prasasti tersebut. Tidak biasanya sebuah prasasti Hindu-Buddha menyebutkan nama pembuatnya. Berdasarkan media prasasti, prasasti Gunung Tua merupakan prasasti berbahan perunggu dan dituliskan pada sebuah lapis arca Bhatāra *Lokanātha*. Selain itu, dari bahasa yang digunakan, terdapat adanya penggunaan dua bahasa (bilingual) dalam penulisan prasasti Gunung Tua. Rumusan permasalahannya adalah siapakah sang juru *pāṇḍai* (*Suryya*) ini dan apa peranan dia dalam pembuatan prasasti Gunung Tua? Untuk memecahkan permasalahan tersebut digunakan metode penalaran yang bersifat induktif dan pembahasannya akan dibagi menjadi 2 sub, yaitu:

- a. Juru *Pāṇḍai* dalam pembuatan Prasasti
 1. Media Prasasti (Bahan dan Bentuk Prasasti)
 2. Unsur Bilingual dalam prasasti Gunung Tua
- b. Tokoh *Suryya* dan Peranannya

2. DESKRIPSI PRASASTI GUNUNG TUA

2.1 Deskripsi Arca Bhatāra *Lokanātha*

Seperti yang telah disebutkan di atas, Prasasti Gunung Tua dituliskan pada bagian belakang lapis arca Bhatāra *Lokanātha* yang berbahan perunggu. Tinggi Arca keseluruhan adalah 45,5 cm, sedangkan tinggi lapisnya 10 cm. Dilihat dari arcanya, terdapat pengaruh Buddha Mahāyāna.

Arca yang disebut dengan Bhatāra *Lokanātha* ini, sebenarnya lebih tepat jika dikatakan sebagai kelompok arca. Hal ini karena terdapat tiga figur dengan Bhatāra *Lokanātha* sebagai arca utama yang berada di tengah dua figur lainnya. Adapun dua figur tersebut



Replika Prasasti Gunung Tua (Bhatāra *Lokanātha*)
(Koleksi Museum Negeri Sumut)

hanya tinggal satu yang tersisa, dan arca lainnya hilang. Ketiga figur arca tersebut diletakkan dalam satu lapik yang berbentuk tiga buah balok yang menyatu.

Arca Bhatāra *Lokanātha* digambarkan dalam posisi berdiri dengan empat tangan. Tangan kiri bagian belakang diangkat setinggi bahu dengan telapak tangan menghadap ke arah bahu, dan tangan kiri bagian depan telah hilang. Adapun tangan kanan bagian belakang sepanjang pergelangan tangan telah hilang, dan tangan kanan bagian depan dalam sikap *varada mudrā*.

Pakaian yang dikenakan oleh arca Bhatāra *Lokanātha* adalah *samboghakaya*, yang tidak lain adalah pakaian sebagai *bodhisattva* layaknya seorang bangsawan. Di bagian belakang arca, tepat di tengah arca, terdapat garis lurus dari lapik yang memanjang ke atas sampai kepala yang kemungkinan adalah bagian penyangga. Terdapat kemungkinan ada bagian yang hilang tepatnya di belakang kepala dan di atas penyangga yaitu sebuah lingkaran cahaya (*aureole*).

Adapun dua arca yang terdapat di sisi kanan kiri Bhatāra *Lokanātha*, satu arca yaitu sebelah kanan telah hilang (kemungkinan *Hayagrīva*?) dan menyisakan sebuah lapik arca yang berbentuk padma. Di sisi kiri arca Bhatāra *Lokanātha* adalah arca *Tārā* dengan posisi duduk di atas bunga padma dan memegang bunga besar dengan kedua tangannya. Posisi keletakan arca *Tārā* dan *Hayagrīva* ini sedikit berbeda dengan beberapa keterangan yang menjelaskan tentang ikonografi arca Bhatāra *Lokanātha*. Benoytosh Bhattacharyya (1958:131) dalam bukunya *The Indian Buddhist Iconography* menyebutkan bahwa di sebelah kanan Bhatāra *Lokanātha* adalah *Tārā*, yang mempunyai penampilan damai yang memperlihatkan *varada mudrā* dan membawa *lotus* (teratai). Sedangkan di sebelah kirinya adalah *Hayagrīva*, yang memperlihatkan sikap hormat dengan agak membungkuk membawa

tongkat di kedua tangannya. Dia mempunyai warna merah, terlihat luar biasa dan mengenakan pakaian yang terbuat dari kulit harimau.

2.2 Deskripsi Prasasti Gunung Tua (Bhatāra Lokanātha)

Prasasti Gunung Tua atau sering disebut juga dengan Prasasti Bhatāra Lokanātha ini ditulis dalam aksara *pasca-Palawa*. Aksara *pasca-Palawa* merupakan penyebutan aksara-aksara di Nusantara yang berkembang setelah aksara palawa. Aksara ini merupakan aksara turunan dari aksara Palawa yang berasal dari India Selatan dan digunakan di berbagai tempat di Nusantara (Kozok 2006: 67). Aksara-aksara yang berkembang di Jawa, Sunda, Bali dan Sumatera merupakan bagian satu kesatuan dari aksara *pasca-Palawa* yang dikarenakan aksara-aksara tersebut ditemukan di tempat yang berbeda, sehingga penamaannya disesuaikan dengan nama wilayahnya. Misalnya, penamaan ‘aksara-aksara Jawa Kuno’ disebabkan karena aksara tersebut ditemukan di wilayah pulau Jawa, begitu juga dengan aksara-aksara Bali Kuno, Sunda Kuno, dan beberapa aksara di pulau Sumatera. Meskipun demikian, aksara-aksara tersebut secara paleografi di masing-masing wilayah sudah berbeda satu dengan lainnya.

Di Sumatera, sebagian besar aksara yang digunakan pada prasasti-prasasti masa Adityawarman yang ditemukan di Sumatera Barat hampir sama dengan aksara-aksara Jawa Kuno. Begitu juga dengan aksara-aksara pada prasasti yang ada di Kompleks Percandian Padang Lawas. Sebagian juga menggunakan aksara yang mirip dengan aksara Jawa Kuno, salah satunya adalah prasasti Gunung Tua. Oleh sebab itu, aksara-aksara yang digunakan pada prasasti Gunung Tua ini lebih tepat menggunakan istilah ‘aksara *pasca-Palawa*’ untuk penyebutannya, meskipun secara paleografi sangat mirip dengan aksara Jawa Kuno.

Dilihat dari segi bahasa, Prasasti Gunung Tua menggunakan dua bahasa, yaitu bahasa Sansekerta dan Melayu Kuno. Menurut pembacaan Louis-Charles Damais (1955: 207--208) dalam artikelnya “*Études d'épigraphie Indonésienne*, IV: discussion de la date des inscriptions” dikatakan bahwa prasasti Gunung Tua berangka tahun 961 Šaka (30 Maret 1039 Masehi). Pembacaan Damais ini masih kurang lengkap karena hanya sampai pada baris kedua yaitu kata terakhir yang berbunyi “... *Lokanātha*”. Pembacaan Damais tentang penyebutan angka tahun ini diikuti juga oleh Bambang Budi Utomo (2007: 92) dalam bukunya *Prasasti-prasasti Sumatra* yang mengatakan bahwa prasasti Gunung Tua berangka tahun 961 Šaka (30 Maret 1039). Selain itu, Bernet Kempers (1959: 69) dalam *Ancient Indonesian Art* juga menyebutkan bahwa prasasti Gunung Tua berangka tahun 1039 Masehi.

Prasasti Gunung Tua (dok. Utomo, 2007: 92)

Brandes membaca prasasti ini sedikit berbeda dengan Damais, yaitu mengenai penyebutan angka tahunnya. Ia menyebutkan bahwa prasasti Gunung Tua berangka tahun 946 Śaka (1024 Masehi) (Brandes 1913: 265). Sedangkan dalam *Berita Penelitian Arkeologi Balai Arkeologi Medan* No.10, Rita Margaretha Setianingsih dkk (2003) melakukan pembacaan yang lebih lengkap serta pembacaan angka tahun yang sama dengan Brandes yaitu 946 Śaka (1024 Masehi).

Berikut transkripsi Prasasti Gunung Tua (Setianingsih dkk 2003: 11--12):

1. *Swasti śaka warṣātīta 946 caitramāsa, tithi tritiya sukla, śekrawāra, tatkāla juru pā*
2. *η̄dai suryya barbuat bhatāra lokanātha, imānikuśala mūlā ni sarvva satva sādhāranikr*
3. *tvā, anu ttarā yām samyayakram bodhau parināmam yāmi*

Terjemahan :

1. Selamat tahun śaka 946, bulan Caitra, hari ketiga masa bulan terang, hari jumat. Ketika itu juru pandai yang bernama
2. Suryya membuat (patung) bhatāra Lokanātha, dari semua pekerja yang baik dari segala pembuatan, harapan saya
3. bagi semua kebijaksanaan yang tinggi dan lengkap

3. PEMBAHASAN

3.1 Juru Pāṇḍai Dalam Pembuatan Prasasti

Pada masa Hindu Buddha, dalam formula penulisan prasasti khususnya prasasti *Simā* yang ditemukan di Jawa, sebagian besar terdapat bagian yang menyebutkan nama seseorang yang memerintah (raja) dan pejabat yang menerima prasasti tersebut. Sedangkan prasasti-prasasti yang ada di Sumatera, sangat jarang ditemukan formula yang lengkap seperti di Jawa, meskipun ada disebutkan juga nama penguasa (raja) dalam beberapa prasasti, misalnya prasasti Dharmmāśraya. Sebagian besar prasasti Hindu Buddha di Sumatera dibuat untuk kepentingan keagamaan.

Penjelasan mengenai kronologi Sejarah Kebudayaan Indonesia di Sumatera khususnya masa Hindu Buddha masih sangat sedikit karena keterangan-keterangan yang ada dalam prasasti masih sangat kurang. Prasasti Gunung Tua yang ditemukan di daerah Gunung Tua (Padang Lawas) merupakan salah satu prasasti di Sumatera yang bisa dikatakan lengkap karena di dalamnya sudah dapat memberikan keterangan mengenai kronologi waktu dan

penyebutan nama seseorang. Dengan adanya penyebutan angka tahun, bulan, dan tanggal dapat membantu kita untuk mengetahui kronologi Sejarah Hindu Buddha di Sumatera.

Sedangkan adanya penyebutan nama seseorang dalam prasasti Gunung Tua, terdapat keunikan karena tidak biasanya sebuah prasasti dituliskan nama pembuatnya. Nama *Suryya* dalam prasasti Gunung Tua ini disebutkan memiliki profesi sebagai juru *pāṇḍai*. Di dalam kehidupan masyarakat Jawa Kuno, kelompok *pāṇḍai* termasuk kelompok golongan rendahan yang berada di luar kasta (Nastiti 1993: 273). Sedangkan Machi Suhadi (1993: 176) tulisannya dalam *Peranan Logam dan Pandai Logam Pada Masa Jawa Kuno* mengatakan bahwa dalam tradisi Jawa Hindu, kelompok *pāṇḍai* tidak termasuk di dalam pembagian empat kasta melainkan dimasukkan dalam golongan *candala*, yaitu suatu kelompok yang dianggap tidak terhormat.

Pengertian *pāṇḍai*, *pāṇḍe*, *pāṇḍay* adalah karyawan terlatih; pandai besi, pandai emas, dan sebagainya (Zoetmulder 1995: 744). Artefak logam terutama yang ditemukan pada masa klasik sangat beragam baik dari segi bentuk maupun bahan. Oleh sebab itu tidak mengherankan jika dalam sumber-sumber tertulis baik itu prasasti maupun naskah banyak yang menyebutkan istilah *pāṇḍai* atau *pāṇḍe*. Secara sepintas profesi *pāṇḍai* tidak ada bedanya dengan profesi tukang. Namun di banyak negara, seorang *pāṇḍai* (*blacksmith*) dianggap sebagai orang yang bijaksana, tempat orang menggantungkan kebutuhannya akan alat-alat yang diperlukan. Berhubung dengan kedudukan *pāṇḍai* itu, maka mereka digolongkan ke dalam orang yang mempunyai kekuatan magik yang mengetahui seni dan teknik membuat benda (Montana 1993: 262).

Dari kajian sejumlah prasasti kita dapat mengelompokkan *pāṇḍai* berdasarkan bahan baku yang dipakai ke dalam 5 kelompok, yaitu pandai mas (*pāṇḍai mās*), pandai perak (*pāṇḍai salaka*), pandai tembaga (*pāṇḍai tamwaga/tāmra*), pandai perunggu (*pāṇḍai kamsa/gansa*), dan pandai besi (*pāṇḍai wesi*) (Nastiti 1993: 269--270). Dalam prasasti Gunung Tua, jika dilihat dari media penulisannya yaitu pada lapis arca Bhatāra *Lokanātha* yang berbahan perunggu, jelas bahwa *Suryya*, sang *pāṇḍai* ini termasuk dalam juru *pāṇḍai* perunggu (*pāṇḍai kamsa/gansa*).

Keberadaannya sebagai seorang *pāṇḍai* (seperti yang telah disebutkan dalam prasasti), *Suryya* tentu bukan seorang *pāṇḍai* biasa, karena tidak biasanya seorang *pāṇḍai* menyebutkan namanya dalam sebuah prasasti tanpa ada nama lain seperti nama raja, pejabat kerajaan, maupun pejabat yang menerima prasasti. Ada dua hal yang akan dibahas berkaitan dengan keberadaan *Suryya* sang *pāṇḍai* ini, di antaranya, 1) Media Prasasti (bahan dan bentuk), dan 2) Unsur Bilingual dalam prasasti.

1. Media Prasasti (Bahan dan Bentuk Prasasti)

Dalam pembahasan mengenai media prasasti, ada dua unsur yang akan dibahas dan tentunya memiliki keterkaitan, yaitu bahan yang digunakan dan bentuk prasasti. Dilihat dari bahan yang digunakan, terdapat beberapa prasasti yang dibuat dengan media berbahan batu-batuan alam; logam-logam seperti emas, perak, dan perunggu; kayu; tanah liat; serta prasasti yang berbahan dari lontar. Media-media tersebut dibuat sesuai dengan kondisi alam (sebagai penyedia bahan) serta kebutuhan atau keperluan dari pembuatan prasasti itu sendiri. Pada prasasti-prasasti berbahan logam biasanya dituliskan dalam bentuk lempeng persegi panjang. Seperti pada sebagian besar prasasti-prasasti lempeng berbahan logam yang ditemukan di Jawa Tengah misalnya, Prasasti Wurutunggal (807 Šaka), Prasasti Telang II (825 Šaka), Prasasti Wonoboyo (abad ke-10 M), Prasasti Tunahan (794 Šaka), dan masih ada beberapa prasasti lain dengan bahan yang sama (Suhadi 1986: 28, 44, 53, 62).

Sedangkan prasasti Gunung Tua, dibuat dari bahan logam (dalam hal ini perunggu) dengan bentuk yang bukan lempeng seperti terdapat dalam prasasti pada umumnya, namun dibuat pada lapik arca. Seperti diketahui, banyak terdapat prasasti yang dituliskan dalam sebuah arca namun sebagian besar berbahan dari batu, sedangkan yang terbuat dari logam seperti perunggu jarang ditemukan. Dilihat dari bahannya, perunggu merupakan campuran antara tembaga dan timah yang lebih keras dan lebih kuat daripada kuningan (Montana 1993: 261) dengan perbandingan 90% tembaga (Cu) dan 10% timah. Timah yang digunakan bisa terdiri dari timah putih (Sn) atau Timah hitam/timbal (Pb). Perunggu yang terkeras dan terkuat mengandung banyak timah dan sedikit timbal, campuran ini memiliki titik leleh rendah sehingga banyak digunakan untuk pembuatan hias yang rumit, misalnya arca, genta, atau nekara (Susanto 1993: 193). Analisis terhadap artefak logam yang ditemukan di Indonesia menunjukkan bahwa kebanyakan campuran perunggu dalam artefak-artefak digunakan untuk alat upacara keagamaan (Triwurjani 1993: 106).

Dalam pembuatan artefak berbahan logam seperti perunggu, sang *pāṇḍai* harus memiliki pengetahuan lebih sehingga mengetahui aturan-aturan pembuatan yang berlaku pada saat itu. Latar belakang budaya maupun budaya yang berlaku pada saat itu selalu melatarbelakangi pembuatan suatu artefak, apalagi untuk kepentingan keagamaan (Triwurjani 1993: 104--105), misalnya arca-arca untuk kepentingan keagamaan dibuat dengan ketentuan bentuk dan ukuran. Selain itu, karena peralatan yang berbahan logam berkaitan dengan upacara keagamaan atau upacara yang menunjukkan kebesaran raja, maka tentunya bahan-bahan yang dipilih untuk membuat sarana upacara tersebut harus mempunyai nilai lebih dari pada bahan yang digunakan dalam aktivitas masyarakat umum (Susanto 1993: 194).

Perlu dilihat juga maksud dan tujuan sang *pāṇḍai* dalam membuat sebuah prasasti. Berdasarkan bahan yang digunakan, pembuatan prasasti berkaitan dengan fungsi dan kegunaan dari media itu sendiri. Artefak logam yang ditemukan, dapat dibedakan dalam 2 jenis fungsi, yaitu :

- Sebagai alat upacara keagamaan, artefak yang sering digunakan sebagian besar adalah yang berbahan dari perunggu meskipun tidak menutup kemungkinan penggunaan artefak dari bahan lain seperti emas, tembaga dan perak. Adapun alat-alat upacara yang berbahan perunggu di antaranya seperti arca-arca dewa, nekara, genta, lampu gantung, dan lain-lain.
- Sebagai alat kehidupan sehari-hari, kebanyakan artefak-artefak tersebut berbahan dari logam besi, di antaranya cangkul, parang, paku, engsel, dan lain-lain (Triwurjani 1993: 101).

Sedangkan Binford dalam bukunya *Archaeology as Anthropology* (1962: 217--225) membagi artefak ke dalam 3 kategori, yaitu:

1. Artefak Teknomik, yang berfungsi untuk keperluan sehari-hari manusia;
2. Artefak Sosioteknik, yang mempunyai fungsi utama pada bidang sosial;
3. Artefak Ideoteknik, yang berhubungan dengan upacara keagamaan/keperluan tertentu (Tjahjono 1993: 210).

Dilihat dari variasi bentuk prasasti, prasasti Gunung Tua dituliskan pada sebuah lapik arca Bhatāra *Lokanātha* dengan bahan perunggu. Arca Bhatāra *Lokanātha* ini merupakan bentuk lain dari *Avalokiteśvara* yang digambarkan berdiri dan berdampingan dengan *Tārā* dan *Hayagrīva*. Secara prinsip kedewaan, Bhatāra *Lokanātha* digambarkan dengan simbol warna putih, *Lotus* dan dalam sikap *varada mudrā*. Bhatāra *Lokanātha* mempunyai peran penting dalam agama Buddha. Dia sering disebut sebagai "Lord of The World". Di sisi lain Bhatāra *Lokanātha* dianggap juga sebagai bentuk lain dari *Lokeśvara*. Menurut sumber tertulis dari Nepal (*Sādhānamala*) menyebutkan bahwa Bhatāra *Lokanātha* mempunyai simbol putih, duduk dalam sikap *lalitāsana*, di atas rambut mahkotanya terdapat figur *vajradharma* yang bermudrā *varada* di tangan kanannya dan memegang lotus di tangan kirinya. Kata-kata suci untuk Bhatāra *Lokanātha* adalah "Hrih". Penggambaran Bhatāra *Lokanātha* sebagai bentuk lain dari *Avalokiteśvara* sangat jarang, namun penggambaran yang hampir sama adalah *padmapāṇi* karena mereka sama-sama memegang lotus dengan tangan kirinya. Hal inilah yang sering menimbulkan kerancuan di antara keduanya (Shakya 1994: 116--117).

Dalam *Lokanātha maṇḍala*, seharusnya disertai dengan *Tārā* di sebelah kanan, dan *hayagrīva* di sebelah kirinya, serta kedelapan *bodhisatva* lain yang mengelilinginya, yaitu *Maitreya*, *Kṣitigarbha*, *Vajrapāṇi*, *Khagarbha*, *Viśkambhī*, *Samantabadra*, *Mañjughoṣa*, dan

Gaganagañja. Selain itu juga diiringi juga oleh empat dewi, di antaranya adalah *Dhūpā*, *Puṣpā*, *Gandhā*, dan *Dīpā*, serta dikawal oleh empat pengawal pintu gerbang, yaitu *Vajrāñkuśī*, *Vajrapāśī*, *Vajrasphoṭā*, dan *Vajraghaṇṭā* (Bhattacharyya 1958: 131).

Arca Bhatāra *Lokanātha* pada prasasti Gunung Tua yang berbahan perunggu ini bentuknya hampir mirip dengan arca-arca yang ada di Jawa Tengah (Kempers 1959: 69). Namun bukan berarti arca Bhatāra *Lokanātha* (prasasti Bhatāra *Lokanātha* / Gunung Tua) ini dibuat atau di impor dari Jawa. Dalam isi prasasti yang berbunyi “*Tatkala juru pāñḍai suryya barbuat bhatāra Lokanātha*”, digunakan bahasa Melayu Kuno yang merupakan bahasa ibu dari masyarakat Gunung Tua. Hal ini membuktikan bahwa prasasti Gunung Tua ada kemungkinan dibuat sendiri di wilayah tersebut meskipun tidak menutup kemungkinan prasasti ini di impor dari Jawa.

Dari beberapa penjelasan di atas, dapat disimpulkan bahwa prasasti Gunung Tua yang berbahan perunggu ini digunakan untuk kepentingan keagamaan. Hal ini didukung juga dengan penulisannya pada sebuah arca Bhatāra *Lokanātha* yang mempunyai peranan penting dalam agama Buddha. Dapat dikatakan juga bahwa prasasti Gunung Tua merupakan salah satu contoh dari artefak ideoteknik.

2. Unsur Bilingual dalam Prasasti Gunung Tua (Bhatāra *Lokanātha*)

Penggunaan bilingual dalam sebuah prasasti merupakan hal yang menarik untuk dibahas, karena dalam penulisan prasasti menunjukkan bahwa sang penulis dan masyarakat pendukungnya memiliki dua unsur bahasa penutur meskipun hanya salah satu yang dikuasai. Dalam Kamus Besar Bahasa Indoensia edisi keempat, *bilingual* diartikan, 1) mampu atau biasa memakai dua bahasa dengan baik; 2) bersangkutan dengan atau mengandung dua bahasa. Sedangkan *bilingualisme* diartikan pemakaian dua bahasa atau lebih oleh penutur bahasa atau oleh suatu masyarakat bahasa (Sugono 2008: 192).

Orang-orang bilingual merupakan orang-orang yang pengetahuan bahasa asingnya kurang sempurna (Gonda 1991: 48). Kata-kata asing masuk ke dalam bahasa ibu dan ke dalam bahasa kenalan yang monolingual, ketika mereka mempergunakannya di antara mereka sendiri. Adanya penyerapan kata-kata dari bahasa lain didorong oleh beberapa faktor. Faktor pertama, banyak peminjaman kata/bahasa terjadi karena penutur peminjam tidak mempunyai kata-kata sendiri untuk menggambarkan benda atau gagasan asing yang diperkenalkan atau diimpor melalui berbagai jenis kontak. Kedua, kata asing dapat membantu seseorang untuk memahami secara lebih cermat dan meyakinkan, untuk mencari ungkapan yang lebih sesuai dan berbobot dalam mengungkapkan nuansa dan perbedaan halus yang tidak atau dirasakan tidak mampu untuk diungkapkan dengan kata-kata dalam bahasanya sendiri. Ketiga, tidak jarang ditemukan contoh kata-kata pinjaman yang mengarah pada kemudahan, keringkasan

dan kehemanan, tidak hanya dalam bidang yang abstrak tetapi juga dalam menunjukkan benda-benda kongkret, suatu kata asing sering terbukti sepadan dengan frase atau parafrase dalam bahasa sendiri (Gonda 1991: 49--50).

Prasasti Gunung Tua memiliki dua bahasa yang digunakan yaitu Sansekerta dan Melayu Kuno. Seperti yang sudah diketahui, bahasa Sansekerta merupakan bahasa impor yang dibawa langsung oleh para pendatang dari India Selatan. Bahasa Sansekerta banyak mempengaruhi kebudayaan nusantara terutama pada masa klasik. Dari beberapa prasasti ditemukan yang menggunakan bahasa Sansekerta, pada umumnya isi dari prasasti berkaitan dengan aspek religiusitas, misalnya dalam bentuk mantra. Bahasa Sansekerta dikenal sebagai bahasa Brahmana, dalam arti bahwa tidak semua kasta bisa mengerti dan memahami bahasa Sansekerta.

Sedangkan bahasa Melayu Kuno merupakan bahasa ibu atau bahasa asli penduduk pada masa itu. Terdapat adanya periodisasi dalam sejarah bahasa melayu, yaitu 1) Bahasa Melayu Kuno yang meliputi kurun abad ke-7 sampai abad ke-14; 2) Bahasa Melayu Tengahan yang mencakup di dalamnya apa yang lazim disebut bahasa melayu klasik yaitu meliputi kurun abad ke-14 sampai abad ke-18; 3) bahasa Melayu Peralihan, yang mencakup kurun abad ke-19; 4) bahasa Melayu Baru yang dipergunakan sejak awal abad ke-20 (Kridalaksana 1991: 5).

Penggunaan bilingual dalam prasasti Gunung Tua ini sangat jarang ditemukan dalam prasasti lain. Penggunaan dua unsur bahasa, berarti sang penulis memiliki kemampuan untuk menguasai dua bahasa (bilingualisme). Berikut beberapa pemisahan masing-masing bagian prasasti Gunung Tua:

1. *Swasti śaka warṣātīta 946 caitramāsa, tithi tritiya sukla, śekrawāra*

Seperti prasasti pada umumnya, di bagian awal disebutkan adanya unsur pertanggalan yang menyebutkan waktu dibuatnya prasasti tersebut. Pada bagian ini penggunaan unsur Bahasa Sansekerta digunakan seperti juga prasasti lainnya dalam menyebutkan unsur pertanggalan. Dalam prasasti ini disebutkan bahwa prasasti Gunung Tua dibuat pada tahun 946 Śaka (ada yang menyebutkan 961 Śaka?), bulan (*māsa*) caitra, tanggal (*tithi*) tiga, paruh terang (*suklapaksa*), dan hari (*wāra*) śekra/sukra? yang berarti hari jumat.

Unsur pertanggalan prasasti Gunung Tua ini hampir sama seperti prasasti Hindu-Buddha pada umumnya, karena di dalamnya mengandung unsur tahun, bulan, paruh bulan, dan hari. Namun dalam menyebutkan hari, hanya disebutkan siklus tujuh hari (*saptawāra*) saja, tidak disebutkan adanya siklus lima hari (*pañcawāra*) dan enam hari (*sadwāra*). Sedangkan unsur lain seperti *maṇḍala*, *grahacāra*, *yoga*, *rāśi*, maupun *dewatā* tidak disebutkan juga dalam unsur pertanggalan prasasti Gunung Tua ini.

2. *Tatkala juru pāṇḍai suryya barbuat bhatāra Lokanātha*

Kalimat berikutnya menyebutkan nama seorang *pāṇḍai* yaitu *Suryya* yang membuat arca bhatara *Lokanātha*. Dalam penulisannya digunakan bahasa Melayu Kuno. Hal ini menunjukkan bahwa sang *pāṇḍai* merupakan orang pribumi yang tinggal di daerah Gunung Tua yang memiliki kemampuan untuk menguasai dua unsur bahasa yaitu selain bahasa ibu (bahasa Melayu Kuno) yang dikuasainya, juga menguasai bahasa asing yaitu bahasa Sansekerta (bahasa yang sering digunakan untuk kepentingan keagamaan).

Sangat jarang dalam sebuah prasasti menyebutkan nama pembuatnya. Namun dalam prasasti ini jelas disebutkan bahwa *Suryya* (sang juru *pāṇḍai*) lah yang membuat arca Bhatāra *Lokanātha*. Satu hal yang menarik, terdapat unsur kesengajaan yang dimunculkan dalam prasasti ini, yaitu hanya pada kalimat di atas lah yang menggunakan bahasa Melayu Kuno. Sedangkan kalimat lainnya digunakan bahasa Sansekerta. Seperti diketahui bahwa bahasa Melayu Kuno merupakan bahasa ibu yang tentunya dapat dimengerti oleh masyarakat dari kasta atau kalangan manapun. Sehingga dapat disimpulkan sementara bahwa terdapat adanya legitimasi diri dari sang *pāṇḍai* agar diketahui oleh masyarakat bahwa *Suryya* adalah sang juru *pāṇḍai* yang membuat arca bhatāra *Lokanātha* tersebut.

3. *imāni kuśala mūlā ni sarvva satva sādhāranikrtvā, anu ttarā yām samyayakram bodhau parināmam yāmi*

Kemudian dilanjutkan dengan kalimat yang menggunakan bahasa Sansekerta. Kalimat ini lebih berisi tentang harapan sang *pāṇḍai* untuk mendapatkan kebijaksanaan yang tinggi. Dilihat dari bahasa yang digunakan yaitu bahasa Sansekerta, prasasti ini dibuat oleh seseorang yang dapat menguasai bahasa lain selain bahasa ibunya (bahasa Melayu Kuno) dan digunakan untuk kepentingan keagamaan karena seperti yang telah dijelaskan di atas bahwa prasasti-prasasti yang berbahasa Sansekerta digunakan untuk kepentingan keagamaan (religiusitas).

Pada masa Hindu-Buddha, tidak semua orang dapat menggunakan dan memahami bahasa Sansekerta. Hanya dari kalangan tertentu saja yang dapat menggunakannya, terutama dari kalangan Brahmana. *Suryya* yang tidak lain adalah sang *pāṇḍai* dalam pembuatan prasasti, selain yang profesinya sebagai juru *pāṇḍai* perunggu, karena kemampuannya menguasai dua bahasa (bilingualisme) juga merupakan seseorang yang memiliki pengaruh penting dalam kepentingan keagamaan di wilayah Gunung Tua.

Dari beberapa penjelasan di atas, dapat disimpulkan bahwa adanya bilingual dalam satu prasasti menunjukkan bahwa pada saat itu yaitu pada awal abad ke-10 di wilayah Gunung Tua sudah terdapat seseorang yang mampu menguasai dua bahasa (bilingual) yaitu Bahasa Sansekerta dan Bahasa Melayu Kuno yang tentunya bukan dari kalangan *pāṇḍai* biasa dan

juga setidaknya dilihat dari masyarakat pendukungnya saat itu, minimal mereka sudah mengenal adanya dua bahasa tersebut.

3.2 Tokoh *Suryya* dan Peranannya

Dari dua hal di atas, yaitu mengenai media prasasti (bahan dan bentuk prasasti) serta unsur bilingual, dapat disimpulkan bahwa *Suryya* bukanlah seorang *pāṇḍai* biasa. Selain menguasai dua bahasa, dia mampu membuat sebuah arca *Lokanātha* yang digunakan untuk kepentingan keagamaan yang tentunya memiliki aturan-aturan tertentu dalam membuatnya. Seperti yang telah disebutkan pada pembahasan sebelumnya, *pāṇḍai* dalam masyarakat Hindu Buddha dikelompokkan ke dalam golongan *Candala*. Dengan adanya pengaruh Hindu Buddha, dalam masyarakat Indonesia Kuno dibagi menjadi 2 kelompok, yaitu 1) kelompok empat kasta/catur warnna yang terdiri dari Brahmana, Ksatria, Waisya, dan Sudra; 2) Kelompok di luar kasta (*hulun, kawula, candala*) (Kartoatmodjo 1991: 60–61).

Profesinya sebagai *pāṇḍai* yang dalam masyarakat Hindu Buddha digolongkan dalam kelompok *candala*, tentunya *Suryya* adalah seseorang di luar kasta. Namun mengapa namanya disebutkan dalam prasasti? Pada penggambaran relief *pāṇḍai* besi pada Candi Sukuh menunjukkan bahwa golongan *pāṇḍai* pada waktu itu mempunyai peranan dan kedudukan yang cukup penting di dalam kehidupan suatu kerajaan. Hal ini dapat dimengerti mengingat bahwa golongan ini sangat diperlukan baik oleh lingkungan keraton maupun masyarakat pada umumnya. Lingkungan kraton memerlukan hasil karya mereka, disamping untuk memenuhi kebutuhan-kebutuhan praktis (lahiriah), juga kebutuhan-kebutuhan yang sifatnya spirituil (rohaniah), misalnya alat-alat upacara (sesaji) (Subroto 1980: 344). Sehingga terdapat dugaan adanya 2 golongan *pāṇḍai* yaitu golongan *pāṇḍai* yang berada di dalam kompleks keraton dan golongan *pāṇḍai* di luar kompleks keraton (Subroto 1985: 8).

Selain itu, *pāṇḍai* juga dapat digolongkan berdasarkan jenis artefak yang dibuatnya. Baskoro D. Tjahjono (1993: 212) dalam tulisannya *Permasalahan Klasifikasi Pandai Besi Pada Masa Klasik*, membagi jenis *pāṇḍai* dalam 2 kategori, yaitu:

- 1) ***Gosali***, yang dibuat adalah artefak teknomik, yaitu artefak yang dibuat untuk fungsi keperluan sehari-hari manusia. Dalam Kamus Jawa Kuno-Indonesia, *Gusali* atau *Gosali* berarti bengkel pandai besi (Zoetmulder 1995: 322). Dari kitab-kitab kesusastraan maupun prasasti banyak dijumpai istilah *Gusali* / *Gosali*. Berdasarkan Prasasti Sidoteko 1245 M (OJO LXXXIII), menyatakan bahwa *Gusali* adalah sebutan untuk para *pāṇḍai* (Tjahjono 1993: 212).
- 2) ***Ĕmpu***, yang dibuat adalah artefak sosioteknik dan artefak ideoteknik. *Ĕmpu, mpu, ampu, pu* adalah orang terhormat, “tuan”, yang mulia, seringkali, tetapi sama sekali tidak secara

eksklusif, tapi para rohaniwan (para brahmana dan yang lain) dan dihubungkan dengan kata benda kategorik atau kata benda nama diri (Zoetmulder 1995: 673).

Dari penjelasan di atas, *Suryya* sang juru *pāñdai* dikelompokkan dalam golongan *empu* karena kemampuannya dalam membuat artefak ideoteknik. *Suryya* dapat digolongkan juga ke dalam golongan *pāñdai* yang berada di dalam keraton karena kemampuannya dalam membuat artefak untuk kebutuhan-kebutuhan yang sifatnya spirituial (rohaniah), misalnya alat-alat upacara (sesaji). Kemampuan spiritual merupakan alternatif lain untuk kemampuan fisik sebab dalam kemampuan spiritual itu dituntut sikap laku sang *pāñdai* dalam ulah jiwa seperti bertapa, bertirakat, dan sebagainya. Juga mempunyai kemampuan baik dalam arti keramat (karamah) maupun dalam arti kesakten (kesaktian). Misalnya contoh dalam naskah Pararaton dikisahkan bahwa untuk membuat keris yang baik dan bertuah diperlukan syarat-syarat spiritual sehingga penyelesaian pembuat keris itu memakan waktu sangat lama. *Pāñdai* keris itu (*empu*) Gandring yang akhirnya menjadi korban oleh kerisnya buatannya sendiri sebab ditikam oleh Ken Arok, sang pemesan keris itu. Ken Arok kecewa karena keris pesanannya sudah terlalu lama belum selesai. *Empu* Gandring memberikan alasan bahwa keris itu belum sempurna karena masih ada syarat-syarat spiritual yang harus dikerjakannya (Montana 1993: 264--265).

Ada yang menyebutkan bahwa *Suryya* adalah *Namora Pande Bosi*. Dalam kepercayaan masyarakat Mandailing keturunan marga Lubis, dikenal adanya seseorang yang bernama *Daeng Malela* gelar *Namora Pande Bosi*. *Namora Pande Bosi* adalah seorang *pāñdai* yang bermukim di Hatalobu Hatongga Sigalangan, sekitar 13 Km dari Padang Sidempuan, Kab. Tapanuli Selatan. Sebelum *Namora Pande Bosi* yang bermukim di tempat tersebut, masih ada lagi yang bernama *Namora Pande Bosi*, yaitu kakek (datuk) dari kakek *Namora Pande Bosi* yang di Hatalobu tersebut. Dia bernama *Namora Pande Bosi I* (*Daeng Suryya*). *Namora Pande Bosi I* ini bermukim di Padang Bolak (Padang Lawas), yaitu Ruar Tonga (Sahit ni Huta). Nama *Namora Pande Bosi* inilah sebagai nama awal yang tercantum di dalam "Tarombo-Tarombo" atau Silsilah marga Lubis, yang masih banyak dimiliki oleh cucu-cucunya di daerah Mandailing sampai sekarang (Lubis 1993: 27).

Kaitannya dengan *Suryya*, dalam masyarakat Mandailing tidak dikenal seorang tokoh bernama *Suryya*. Kemungkinan *Suryya* adalah sebuah gelar untuk menyebut nama seorang tokoh yang dihormati oleh masyarakat setempat. Sehingga adanya kemungkinan bahwa *Suryya* adalah *Namora Pande Bosi I*. Namun hal tersebut masih perlu untuk dibuktikan lebih lanjut, yaitu dengan penelitian mengenai nenek moyang masyarakat Mandailing yang mendiami wilayah Gunung Tua. Satu hal yang pasti bahwa *Suryya* bukanlah seorang *pāñdai* biasa, namun seseorang yang memiliki peranan penting dalam kepentingan keagamaan di

wilayah Gunung Tua karena tidak sembarang orang dapat menuliskan bahkan menyebutkan namanya dalam isi prasasti.

4. Penutup

Dari beberapa pembahasan yang dijelaskan dalam uraian di atas dapat disimpulkan bahwa *Suryya* sang juru *pāṇḍai* adalah seorang *ēmpu* karena kemampuannya dalam membuat artefak ideoteknik. *Suryya* juga merupakan golongan *pāṇḍai* yang berada di dalam keraton karena kemampuannya dalam membuat artefak untuk kebutuhan-kebutuhan yang sifatnya spirituul (rohaniah), misalnya alat-alat upacara (sesaji). Ditambah lagi dengan adanya prasasti bilingual yang menunjukkan bahwa sang penulis dapat menguasai dua unsur bahasa yaitu Bahasa Melayu Kuno dan Bahasa Sansekerta menunjukkan bahwa sang penulis (*Suryya*) bukan orang dari kalangan biasa karena tidak sembarang orang bisa menguasai Bahasa Sansekerta (bahasa yang sering digunakan untuk kepentingan keagamaan).

Kepustakaan

- Bhattacharyya, Ma., Ph. D. Benoytosh, 1958. *The Indian Buddhist Iconography*. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay.
- Brandes, J.L.A., 1913. "Oud Javaansche Orkonden". Disunting oleh N.J. Krom, VBG, LX. Batavia: Albrecht & Co.; 's Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Damais, L.-Ch., 1955. "Etudes d'épigraphie Indonésienne, IV: discussion de la date des inscriptions", dalam *BEFEO* XLVII(1), Paris: Ecole Francaise d'Extreme Orient, hal. 1—290.
- Gonda, J., 1991. "Proses Peminjaman di Asia Tenggara", dalam *Masa Lampau Bahasa Indonesia: Sebuah Bunga Rampai*. Yogyakarta: Kanisius, hal. 47--71.
- Kartoatmodjo, M.M. Sukarto, 1991. "Peranan Golongan "Asta Candala" Dalam Perekonomian Indonesia Kuno", dalam *Analisis Hasil Penelitian arkeologi* II, Trowulan, 8-11 November 1988 Jilid II. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, hal. 60—65.
- Kempers, A.J. Bernet, 1959. *Ancient Indonesian Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kozok, Uli, 2006. *Kitab Undang-Undang Tanjung Tanah. Naskah Melayu yang Tertua*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Kridalaksana, Harimurti, 1991. "Pengantar Tentang Pendekatan Historis Dalam Kajian Bahasa Melayu dan Bahasa Indonesia", dalam *Masa Lampau Bahasa Indonesia: Sebuah Bunga Rampai*. Yogyakarta: Kanisius, hal. 1--21.
- Lubis, Mhd. Arbain, 1993. *Sejarah Marga-Marga Asli Di Tanah Mandailing*. Medan: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Prov. Sumatera Utara.
- Montana, Suwedi, 1993. "Pande Dalam Masyarakat Jawa, Pelaku Mysterious Art of Metallurgy", dalam *Analisis Hasil Penelitian Arkeologi* IV, Kuningan, 10-16 September 1991. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, hal. 261--266.
- Nastiti, Titi Surti, 1993. "Pandai Logam Dalam Kehidupan Masyarakat Jawa Kuno", dalam *Analisis Hasil Penelitian Arkeologi* IV, Kuningan, 10-16 September 1991. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, hal. 267--280.
- Setianingsih, Rita Margaretha, dkk., 2003. *Berita Penelitian Arkeologi* No. 10. Medan: Balai Arkeologi Medan.

- Shakya, Min Bahadur, 1994. *The Iconography of Nepalese Buddhism*. Kathmandu, Nepal: Handicraft Association of Nepal bekerja sama dengan ZDH/Technonet Asia Partnership Programme.
- Soedewo, Ery, 2007. "Kemelayuan dan Batas-Batasnya Pada Masa Hindu-Buddha", dalam Berkala Arkeologi *Sangkhakala* No. 20. Medan: Balai Arkeologi Medan, hal. 19—36.
- Subroto, PH., 1980. "Kelompok Kerja Pandai Besi Pada Relief Candi Sukuh", dalam *Pertemuan Ilmiah Arkeologi*, Cibulan, 21-25 Februari 1977. Jakarta: Proyek Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, hal. 342--357.
- Sugono, Dendy, 2008. *Kamus Besar Bahasa Indonesia Pusat Bahasa*, edisi keempat. Jakarta: Departemen Pendidikan Nasional.
- Suhadi, Machi, dkk., 1986. "Laporan Penelitian Epigrafi Jawa Tengah", dalam *Berita Penelitian Arkeologi* No. 37. Jakarta: Proyek Penelitian Purbakala Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Susanto, R.M., 1993. "Logam Sebagai Bahan Salah Satu Alat Upacara Kajian Pada Relief Candi", dalam *Analisis Hasil Penelitian Arkeologi* IV, Kuningan, 10-16 September 1991. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, hal. 193-196.
- Tjahjono, Baskoro D., 1993. "Permasalahan Klasifikasi Pandai Besi Pada Masa Klasik", dalam *Analisis Hasil Penelitian Arkeologi* IV, Kuningan, 10-16 September 1991. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, hal. 209--215.
- Triwurjani, Rr., 1993. "Hubungan Antara Bahan, Bentuk, dan Fungsi Artefak Perunggu di Indonesia", dalam *Analisis Hasil Penelitian Arkeologi* IV, Kuningan, 10-16 September 1991. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, hal. 101-109.
- Utomo, Bambang Budi, 2007. *Prasasti-prasasti Sumatra*. Jakarta: Pusat Penelitian dan Pengembangan Arkeologi Nasional.
- Zoetmulder, P.J., 1995. *Kamus Jawa Kuna-Indonesia*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.

<http://www.mandailing.org/ind/kekrabatan-ren6.html>

PERANAN MEDIA DALAM PEMBERITAAN PENGGALIAN ARKEOLOGIS DI SITUS TAKENGON BERDASARKAN TEORI AGENDA SETTING

Defri Elias Simatupang
Balai Arkeologi Medan

Abstract

This article tries to describe the extent to which the public interest against an archaeological excavation that has been covered by mass media. By using the approach of mass communications (agenda setting theory), it is tried to make a model of how to link the interest of various stake holders to the news coverage of archaeological excavation in order to achieve the optimum benefit..

Kata kunci : teori agenda setting, penggalian arkeologis, Situs Takengon

1. Pengantar

Takengon merupakan ibukota Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam. Kawasan dataran tinggi yang berhawa sejuk ini, dan memiliki banyak tempat wisata, teristimewa di sepanjang tepian Danau Lut Tawar. Pada tanggal 4 Juni 2007 sampai dengan 19 Juni 2007, Kantor Balai Arkeologi Medan telah melakukan penelitian awal di Kabupaten Aceh Tengah. Dari hasil penelitian awal tersebut, terindikasi bahwa Takengon adalah salah situs bekas hunian manusia prasejarah. Berdasarkan hasil penelitian awal tersebut, telah disimpulkan perlu adanya lanjutan tahapan penelitian arkeologi dalam bentuk kegiatan penggalian terhadap tiga lokasi ceruk (gua yang berukuran kecil) yang diduga pernah dihuni yakni Loyang Medali dan Puteri Pukes (di Kecamatan Kebayakan) dan Loyang Datu (di Kecamatan Linge). Adapun Loyang Medali merupakan penamaan dari ceruk-ceruk yang berada di bagian barat Gua Putri Pukes berjarak sekitar 1,6 km, tidak jauh dari Danau Lut Tawar, tepatnya di Jl. Panca Darma, Desa Medali, Kecamatan Kebayakan. Secara astronomis letaknya berada pada $04^{\circ} 38.599' \text{ LU}$ -- $096^{\circ} 52.064' \text{ BT}$. Luas areal Loyang Medali sekitar 900 m^2 . Pada areal Loyang Medali terdapat empat ceruk berderet dari barat laut – tenggara (Susilowati 2008: 71).

Pada tanggal 23 Februari 2009 sampai dengan 9 Maret 2009, Tim Penelitian Arkeologi dari Balai Arkeologi Medan melanjutkan penelitian, dengan melakukan penggalian di Loyang Medali. Tim yang diketuai Ketut Wiradnyana dengan dua belas orang anggota berhasil menemukan lapisan budaya berupa data arkeologis seperti arang, fragmen tembikar (gerabah), fragmen tulang hewan, cangkang *molusca* (kerang dan siput). Adapun temuan yang dianggap paling spektakuler berupa alat batu masa prasejarah yang biasa disebut beliung persegi, dan temuan kerangka manusia, yaitu bagian tulang paha dan pinggul (yang

diduga sebagai kerangka manusia purba). Kemudian pada saat itu, banyak liputan dari berbagai media massa dan elektronik yang meliput penggalian tersebut. Pemberitaan dari berbagai media massa tersebut pada dasarnya sangat membantu kegiatan pempublikasian aktivitas penelitian arkeologi, khususnya untuk Kantor Balai Arkeologi Medan. Namun sangat disayangkan apabila pemberitaan tersebut tidak mampu ditangkap sebagai peluang untuk mendapatkan keuntungan balik bagi Kantor Balai Arkeologi Medan. Keuntungan balik dalam hal ini adalah: munculnya kebijakan pemerintah setempat sebagai penguasa daerah, dalam melihat bahwa aktivitas penggalian arkeologis ini adalah sebuah kegiatan penelitian yang penting. Maka tulisan ini mencoba mengkaji melalui pendekatan Teori Agenda *Setting*, bagaimana media berperan dalam pemberitaan terhadap penggalian arkeologis di Situs Takengon.

2. Teori Agenda *Setting* dalam kaitan Arkeologi Publik

Pada masa terkini di kalangan akademisi/ ilmuwan arkeologi, telah muncul sebuah konsentrasi baru Ilmu Arkeologi, yang disebut sebagai Arkeologi Publik. Arkeologi Publik dimaknai sebagai laku arkeologi yang kiblatnya adalah arkeologi untuk masyarakat umum (publik). Ada beberapa perbedaan cara pandang para arkeolog untuk mendefinisikan istilah Arkeologi Publik. Paling tidak terdapat tiga definisi yang berbeda, yaitu: a. Dipersamakan dengan *Contract Archaeology* atau *Cultural Resources Management* (CRM), yang berkaitan dengan pengelolaan sumberdaya budaya (arkeologi). Cakupannya pun kemudian menjadi cukup luas, yakni mencakup segala hal yang biasa dilakukan dalam CRM, mulai dari konservasi sampai dengan masalah hukum/ perundangan, b. Diartikan sebagai kajian yang membahas cara mempublikasikan hasil penelitian arkeologi kepada masyarakat (cakupan kajiannya menjadi lebih sempit dibandingkan dengan point a), c. Diartikan sebagai bidang ilmu arkeologi yang khusus menyoroti interaksi arkeologi dengan publik atau masyarakat luas. Interaksi tersebut dapat terjadi dalam dua arah, baik dari arkeologi ke publik maupun dari publik ke arkeologi (Prasodjo 2004). Ketiga pendefenisian arkeologi publik tersebut, memiliki kesamaan yang melihat publik sebagai unsur yang tidak kalah penting dalam setiap penelitian arkeologi. Penelitian arkeologis sudah seharusnya dipublikasikan secara mengesankan kepada publik.

Berbicara tentang Arkeologi Publik, erat kaitannya dengan Ilmu Komunikasi. Arkeologi Publik dapat disamakan dengan salah satu bagian dari aplikasi Ilmu Komunikasi Massa, yang melalui media massa (siaran televisi, radio, dan surat kabar/ majalah) berkomunikasi pada publik. Perhatian kajian ilmu ini tertuju pada hal-hal yang menyangkut struktur media pempublikasian, hubungan media dan masyarakat, hubungan antara media satu dengan

media yang lain, dan dampak komunikasi massa terhadap aspek-aspek budaya masing-masing individu. Kalangan pekerja media (massa) mempunyai kemampuan untuk membentuk wacana kepada publik. Hal ini bisa disalah artikan untuk kepentingan yang baik maupun hal buruk, melalui pemberitaan yang mereka lakukan. Tidak selamanya, apa yang diberitakan di media merupakan kebenaran yang sesungguhnya. Motivasi dari para pekerja atau pemilik media jelas berbeda antara satu dengan yang lain.

Fenomena sosial yang sedemikian kompleks tidak mungkin mewakili secara lengkap kesamaan pesan yang dibentuk dan dipublikasikan oleh masing-masing media. Namun karena fungsi dan kemampuan media untuk mengkonstruksikannya menjadi realitas penyetujuan, berpengaruh kuat terhadap perubahan yang terjadi pada masyarakat pemirsanya, baik perorangan maupun secara kelompok, dan bahkan budaya setempat. Realitas penyetujuan maksudnya adalah realitas yang ditayangkan oleh media, baik itu berupa fakta, fiksi, atau rekaan budaya yang bukan sebenarnya (Wiryanto 2000: 11--13). Maka sebuah penggalian arkeologis di Situs Takengon pada dasarnya termasuk sebuah fenomena sosial-budaya, yang diharapkan mampu disampaikan sebagai sebuah pesan. Melihat sisi kepakaran kalangan pers dalam penyampaian pesan kepada publik, maka pesan yang ingin disampaikan dari penggalian arkeologis di Situs Takengon tersebut, tentunya akan lebih mudah menggunakan bantuan mereka, khususnya bila menggunakan pendekatan Teori Agenda *Setting*.

Teori Agenda *Setting* adalah sebuah teori yang dikemukakan oleh Maxwell McCombs dan Donald Shaw, yang membahas tentang proses dampak media massa atau efek komunikasi massa terhadap masyarakat dan budaya mereka. Teori ini mengatakan bahwa para jurnalis dan penyunting media massa, memainkan peranan penting dalam membentuk realitas sosial masyarakat melalui pemberitaan mereka. Publik bukan hanya belajar tentang isu-isu dan hal-hal lain melalui media, tetapi mereka juga belajar sejauh mana pentingnya suatu isu atau topik dari penegasan yang diberikan oleh media massa. Teori Agenda *Setting* menggambarkan kekuatan pengaruh media terhadap pembentukan opini masyarakat. Media massa memberitahukan kepada publik tentang isu-isu tertentu yang dianggap penting bagi mereka dan kemudian publik secara sadar maupun tidak sadar mempelajari dan memahami isu-isu pemberitaan tersebut. Jadi media massa mempunyai kemampuan untuk memilih dan menekankan topik tertentu yang mereka anggap penting (menetapkan agenda), yang membuat publik turut berpikir bahwa isu yang dipilih media itu memang benar-benar penting (Djuarsa dkk. 2003).

3. Pemberitaan terhadap Penggalian Arkeologis di Situs Takengon

Seperti yang telah disinggung pada bagian pendahuluan, penggalian Balai Arkeologi Medan di Situs Takengon pada bulan Februari tahun 2009, sempat menarik perhatian kalangan pekerja media lokal maupun nasional (ANTARA) untuk mempublikasikannya. Bahkan akibat pemberitaan tersebut, kepala pemerintahan setempat (Bupati Aceh Tengah) dan beberapa tokoh pembesar di Kabupaten Aceh Tengah, tertarik untuk menyempatkan diri meninjau langsung ke lokasi aktivitas penggalian arkeologis tersebut. Hal ini dapat dijadikan sebagai sebuah keberhasilan awal akan sebuah pemberitaan penelitian arkeologi bila ditinjau dari Teori Agenda *Setting*. Usaha selanjutnya yang seharusnya dapat dilakukan, bagaimana untuk mendapatkan manfaat optimal dari pemberitaan tersebut demi kesinambungan penelitian arkeologis tersebut bagi para arkeolog Balai Arkeologi Medan.



Dalam mengambil keuntungan dari adanya efek pemberitaan tersebut. Perlu ditingkatkan hubungan baik antara penggalian arkeologis di Situs Takengon dengan pemberitaan oleh media massa. Efek yang ditimbulkan dari pemberitaan aktivitas penggalian di Situs Takengon oleh media massa, dapat ditangkap berbeda pada masing-masing individu. Faktor individu mencakup karakteristik profil pribadi lepas dari masyarakat yang menangkap pesan dari pemberitaan tersebut. Dengan kata lain, perbedaan dari tiap manusia turut menentukan daya

tangkap terhadap makna isi pesan dari pemberitaan. Sedangkan faktor sosial maksudnya untuk menjelaskan bagaimana keadaan setiap masing-masing individu, pada saat menangkap pemberitaan tersebut (Nurudin 2007: 195--199). Sebagai contoh: Seorang dosen tentunya lebih mudah mencermati pemberitaan seputar penggalian arkeologis di Situs Takengon bila dibandingkan seorang petani yang hanya tamatan sekolah dasar (faktor individu). Namun seorang dosen yang sedang sakit atau disibukkan dengan urusan penting dalam waktu lama, akan sulit menangkap pemberitaan tersebut dibandingkan seorang petani yang sedang bersantai sambil membaca koran yang isi pemberitaan memuat tentang adanya temuan artefak maupun ekofak pada gua/ ceruk pada Situs tersebut yang menandakan adanya indikasi sebagai sebuah bekas hunian masa lalu.

Penggunaan fungsi media massa berdasarkan pendapat ahli (Harold Laswell dan Charles Wright), terdapat lima pendekatan fungsional, yakni: *surveillance* (pengamatan seksama), *correlation*, transmisi budaya, *entertainment* (hiburan), dan *mobilization* (penggerahan kekuatan). *Surveillance* maksudnya bahwa media menyediakan dan memberikan berita dan informasi penggalian tersebut kepada masyarakat untuk diamati secara seksama. *Correlation* maksudnya bahwa media menyediakan informasi dan berita kepada kita setelah mereka mengadakan seleksi, interpretasi, dan evaluasi kritis terhadap semua aspek yang mungkin akan muncul. Transmisi budaya maksudnya adalah bahwa media berfungsi sebagai refleksi dari kepercayaan, nilai-nilai, dan norma-norma yang berlaku disebuah tempat dan orang lain di tempat lain yang mengusung media tersebut. Sebagai *entertainment*, media berfungsi sebagai hiburan untuk penyegaran di saat waktu sedang senggang. Dan terakhir, media dapat berfungsi sebagai alat mobilisasi masyarakat untuk melakukan tindakan tertentu, terutama pada saat-saat krisis (Wiryanto 2000).

Untuk pemberitaan seputar penggalian arkeologis di Situs Takengon tersebut, seharusnya dapat dimasukkan kedalam kelima fungsi tersebut. Namun dapat dirasakan kalau untuk fungsi mobilisasi masih sangat sulit untuk mencapainya. Sering terjadi, ketika berita seputar penggalian arkeologi tidak sampai berfungsi sebagai penggerahan kekuatan. Hal ini memang wajar, karena fungsi *mobilization* memang yang paling sulit diantara fungsi yang lain. Fungsi ini dapat tercapai, apabila media benar-benar mampu meyakinkan publik akan betapa pentingnya pesan yang mereka sampaikan. Selanjutnya pesan itu (pemberitaan seputar penggalian arkeologis) diharapkan akan mampu mengajak publik untuk berbuat sesuatu, tentunya demi kepentingan bersama (publik, media, dan pemberi pesan kepada media). Apabila fungsi *mobilization* dapat diraih, maka dapat akan terjadinya kesinambungan penelitian arkeologis di masa ke depan. Masalahnya adalah, bagaimana caranya agar "umpan balik" di dapat berupa kesadaran publik untuk mendukung kelanjutan dari penelitian

tersebut. Di sinilah dibutuhkan penerapan teori agenda *setting* sebagai sebuah strategi tepat sasaran untuk mendapatkan “umpulan balik” tersebut. Untuk pembahasan teori ini dalam kaitannya strategi pemberitaan penggalian arkeologis, akan dijelaskan pada bab berikut dalam makalah ini.

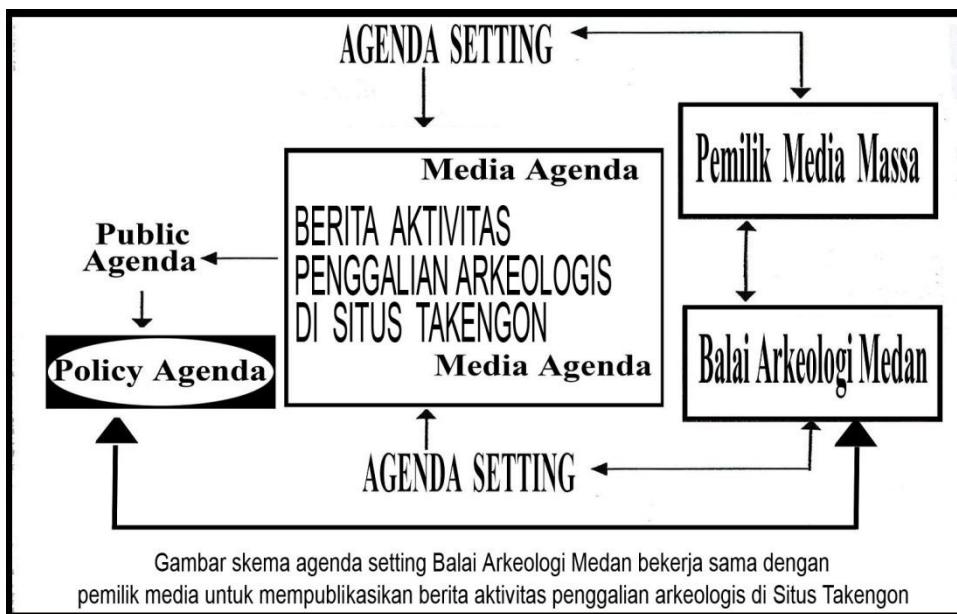
4. Penerapan Teori Agenda *Setting* dalam Pemberitaan Penggalian Arkeologis di Situs Takengon

Teori Agenda *Setting* yang tepat harus terlebih dahulu dirumuskan mencakup strategi dalam penerapannya. Balai Arkeologi Medan sedikit banyaknya harus mempelajari langkah-langkah penerapan agenda *setting* yang biasa diterapkan oleh para pemilik media massa. Biasanya, agenda *setting* dimulai dengan pekerjaan media massa dalam menyaring berita, artikel, atau tulisan yang akan dipublikasikan mereka. Secara selektif berita itu akan disunting oleh seorang penyunting (pimpinan redaksi) untuk menentukan berita mana yang pantas diberitakan dan mana yang harus disembunyikan. Setiap kejadian atau isu diberi bobot tertentu dengan panjang penyajian (ruang dalam surat kabar, waktu pada televisi dan radio) dan cara penonjolan (ukuran judul, letak pada suratkabar, frekuensi penayangan, posisi dalam suratkabar, posisi dalam jam tayang). Dan terakhir seorang pimpinan redaksi bertanggung jawab menentukan berita mana yang akan mereka tonjolkan sebagai agenda *setting* mereka. Ini semua biasanya masih berisifat rahasia yang hanya diketahui oleh para petinggi/ pemilik media massa tersebut.

Maka dapat kiranya diangkat sebuah usulan kreatif bahwa Balai Arkeologi Medan perlu menjalin kerja sama dengan pemilik media massa yang mau menjadikan penelitian arkeologi sebagai salah satu agenda *setting* mereka. Tentu saja, mereka harus turut diuntungkan berdasarkan idealisme visi dan misi media massa yang mereka miliki. Kalau sudah sama-sama saling menguntungkan, tinggal membahas bersama, sebuah kesepakatan teknis kapan dan bagaimana berita aktivitas penelitian arkeologi akan dijadikan salah satu agenda *setting* oleh media massa tersebut. Balai Arkeologi Medan juga sebaiknya harus mampu membuat agenda *setting* melalui media-media publikasinya milik mereka sendiri (misalnya melalui website resmi). Keseimbangan antara usaha pempublikasian secara sendiri dan bantuan pihak lain, pasti akan lebih cepat terasa mempengaruhi publik terhadap isi pesan yang sedang dipublikasikan. Apalagi kalau diprediksi, akan ada banyak media massa lain (yang bukan mitra resmi Balai Arkeologi Medan), turut memberitakannya karena merasa berita itu penting. Hal ini merupakan keuntungan tersendiri bagi Balai Arkeologi Medan. Publikasi gratis yang turut membantu berhasilnya agenda *setting* yang sudah disiapkan. Semua ini membutuhkan strategi komunikasi massa yang tepat untuk mewujudkannya.

Strategi komunikasi penerapan teori agenda *setting* yang tepat, dapat dibuat melalui tiga proses tahapan agenda *setting*, yaitu: 1. *Media Agenda* (proses dimana isu sedang atau telah diberitakan dalam media), 2. *Public Agenda* (proses ketika isu tersebut telah berhasil menjadi bahan pembicaraan publik), dan 3. *Policy Agenda* (proses ketika isu tersebut mampu mempengaruhi para pembuat kebijaksanaan menyadari pentingnya isu tersebut). Berdasarkan ketiga proses agenda *setting* tersebut, kiranya dapat disusun sebuah rencana agenda *setting*, yang dalam studi kasus makalah ini adalah tindak lanjut penelitian Situs Takengon di tahun 2010 yang akan datang. Harapannya adalah, dapat membuat sebuah rancangan agenda *setting* yang baik sejak awal. Adapun hasil penelitian/ penggalian sebelumnya dapat dijadikan sebagai tahapan awal dalam pengenalan Balai Arkeologi Medan di Kabupaten Aceh Tengah. Maka harus bisa sejak awal rencana kedatangan menjadi agenda media oleh berbagai media setempat. Di sinilah dimulai kerja sama dengan pemilik media massa yang tertarik menjadikan rencana itu sebagai salah satu agenda *setting* mereka. Mungkin kalau bisa, hampir di semua surat kabar, radio, TV lokal, memberikan liputan tentang rencana kedatangan ini. Maka dalam hal ini menurut teori agenda *setting*, terjadi proses media agenda dimana pemberitaan tentang kedatangan kembali tim Balai Arkeologi Medan akan mulai ramai didiskusikan oleh berbagai media hampir setiap hari untuk beberapa lama. Memang proses ini memerlukan periode yang berjarak mulai dari dua sampai dengan enam bulan bergerak dari agenda media menuju agenda publik (Severin & Tankard 2005).

Kemudian setelah isu tersebut ramai diberitakan oleh berbagai media, maka publik pun terkena terpaan media. Dampaknya berita tersebut menjadi akrab ditelinga publik dan mulai dibahas menjadi bahan diskusi oleh masyarakat hampir dari semua kalangan. Bila perlu hampir di setiap tempat, berita tersebut menjadi bahan pembicaraan publik. Hal ini dapat diartikan bahwa berita seputar kedatangan Tim Balai Arkeologi Medan untuk melakukan penggalian lanjutan di Situs Takengon tahun 2010, yang telah diagendakan media massa akhirnya menjadi agenda publik. Berita tersebut menjadi “cukup santer” diperbincangkan masyarakat. Rata-rata mulai menyatakan opini masing-masing seputar kedatangan Tim Balai Arkeologi Medan yang dianggap sebagai “pengungkap tabir masa lalu” daerah mereka. Maka terakhir *polici agenda* sebagai tahapan proses agenda *setting* kiranya dapat terwujud. Keberhasilan hingga sampai ke proses ini sangat ditentukan oleh keberhasilan pada proses sebelumnya. Harapan akan adanya kebijakan yang di bidik dari orang-orang yang telah kita pengaruhi melalui proses sebelumnya. Mungkin pihak pemerintah setempat atau masyarakat atas kesadaran mereka akan turut membantu pembiayaan selama penggalian. Berikut adalah sebuah skema agenda *setting* yang dapat dipelajari berdasarkan apa yang telah dijabarkan di atas.



Penutup

Sebagai mahluk sosial yang selalu berhubungan dengan orang lain, aspek media massa di jaman sekarang sudah menjadi bagian yang tak terpisahkan dalam kehidupan kita. Sekecil apapun efek itu, orang membutuhkan media massa dan media massa tentu saja bisa hidup oleh kinerja manusia. Dari beberapa asumsi mengenai efek komunikasi massa, teori agenda *setting* merupakan salah satu teori yang terus bertahan dan berkembang, karena dapat mempengaruhi agenda publik atau masyarakat melalui berbagai strateginya. Teori ini idealnya dapat diterapkan sebagai sebuah strategi publikasi bagi Kantor Balai Arkeologi Medan (dan instansi pemerintah bidang penelitian arkeologi lainnya). Kalau Balai Arkeologi Medan mau dikenal publik, maka hendaknya dirancang agenda *setting* yang baik untuk dikerjasamakan dengan para pemilik media / pers maupun melalui media publikasi milik sendiri. Sehingga dari berbagai isu yang dimuat di media massa, salah satu isu yang diagendakan oleh pemilik media adalah kegiatan penelitian arkeologi yang berkesinambungan. Isu yang mendapat perhatian lebih banyak dari media, akan menjadi lebih akrab bagi masyarakat dan pada akhirnya akan dianggap penting untuk didukung demi pelestarian warisan nilai-nilai kebudayaan bangsa kita.

Kepustakaan

- Djuarsa, Sendjaja S. Dkk., 2003. *Teori Komunikasi: Materi Pokok Ilmu Komunikasi*, Modul 1--9, Diktat Universitas Terbuka. Jakarta
- Nurudin, 2007. *Pengantar Komunikasi Massa*. Jakarta: Grafindo
- Prasodjo, Tjahjono, 2004. *Arkeologi Publik*, makalah yang disampaikan dalam Pelatihan Pengelolaan Sumberdaya Arkeologi Tingkat Dasar, Trowulan, Mojokerto

- Severin, Werner J. dan Tankard, JR., James W., 2005. *Teori Komunikasi: Sejarah, Metode, dan Terapan di Dalam Media Massa – Edisi Kelima*. Jakarta: Penerbit Kencana
- Susilowati, Nenggih, 2008. "Potensi Gua Dan Ceruk Di Kabupaten Aceh Tengah Bagi Pengembangan Penelitian Arkeologi Dan Pariwisata", dalam *Berkala Arkeologi Sangkhakala, Vol. XI No. 21*. Medan: Balai Arkeologi Medan, hal. 70--83
- Wiryanto, 2000. *Teori Komunikasi Massa*. Jakarta: Grasindo

PENGARUH MOTIF HIAS TRADISI MEGALITIK PADA MOTIF SONGKET MINANGKABAU

Eny Christyawaty
Balai Arkeologi Medan

Abstract

Decorative menhir is one of archeological remains in West Sumatra that consists of various forms and sizes. Some decorative motifs are still exist till now, and used as traditional decorative motif of Minangkabau songket weaving.

Kata kunci: motif hias, menhir, songket

1. Pendahuluan

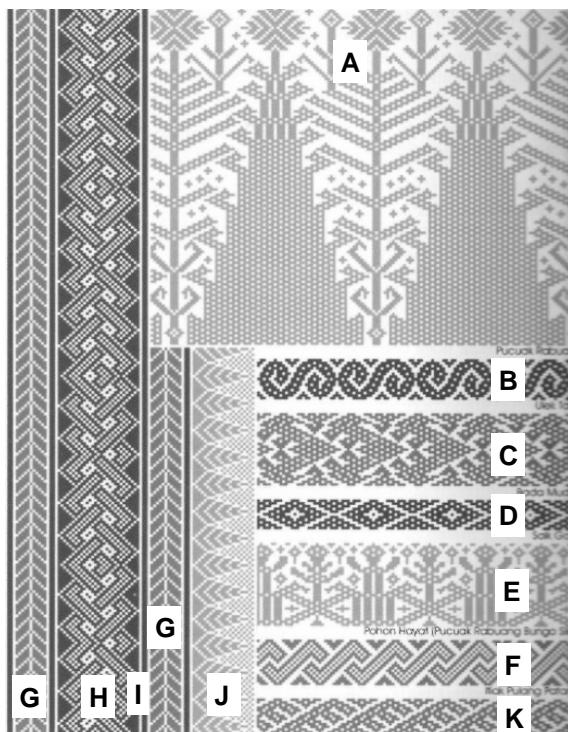
Temuan menhir dalam jumlah besar di Sumatera Barat menunjukkan bahwa daerah ini merupakan salah satu kawasan megalit Indonesia. R. von Heine Geldern berpendapat bahwa kebudayaan megalit Indonesia meliputi masa megalitik tua dan muda. Termasuk kebudayaan megalit tua (2500 -- 1500 Sebelum Masehi) adalah bangunan-bangunan dolmen, menhir, punden, meja, dan tahta batu. Sedangkan yang termasuk muda (1500 Sebelum Masehi -- abad pertama Masehi), ialah yang sudah mengandung unsur-unsur kebudayaan perunggu. Kebudayaan yang termasuk masa ini ialah makam dan keranda batu, patung, dan benda-benda bekal kubur (Soejono (ed) 1993: 205--206, Yudoseputro 2008:18--19).

Banyaknya tinggalan arkeologis berupa bangunan megalitik di wilayah Sumatera Barat menunjukkan bahwa budaya megalitik pernah berkembang di ranah Minangkabau ini, seperti di Kabupaten Limapuluh Koto. Tinggalan tersebut ditemukan di permukaan tanah milik keluarga, suku, dan ulayat masyarakat, berserakan hampir di seluruh kecamatan dan nagari, seperti Mahat, Koto Tinggi, Guguak, Suliki Gunung Mas, dan lain-lain. Salah satu tinggalan arkeologis tersebut adalah menhir berhias (Susanto & Sutopo 1996). Menurut Soejono (1993: 213) menhir ialah sebuah batu tegak yang sudah ataupun belum dikerjakan dan diletakkan dengan sengaja di suatu tempat untuk memperingati orang yang telah mati. Benda tersebut dianggap sebagai medium penghormatan. Bangunan-bangunan menhir yang ditemukan di wilayah Sumatera Barat terdiri dari berbagai ukuran dan bentuk, di antaranya ada bentuk menhir yang menyerupai hulu senjata atau memperlihatkan hiasan seperti keris. Menhir semacam ini sering dihubungkan fungsinya sebagai tanda penobatan kepala suku, artinya berkaitan juga dengan fungsi magis dari menhir (Yudoseputro 2008:17).

Menhir-menhir yang ada di Sumatera Barat umumnya sudah mengalami penggeraan dan bahkan beberapa di antaranya berhias dengan teknik pahat (ukir) yang halus. Motif hias yang digunakan umumnya geometris seperti bentuk tumpal, spiral tunggal, spiral ganda, garis

lurus, dan suluran (Susanto dan Sutopo 1996). Bagian yang menarik adalah motif-motif tersebut kemudian juga ditemukan pada tenunan songket yang dibuat di berbagai wilayah ranah Minang, seperti di Silungkang, Pandai Sikek, Koto Gadang, dan sebagainya. Berkenaan dengan hal itu rumusan permasalahannya adalah, adakah hubungan antara motif pada tenunan songket dengan motif yang digunakan pada menhir, dan motif-motif apa saja yang masih bertahan hingga kini ? Tulisan ini berusaha mengidentifikasi motif-motif pada tenunan songket yang memiliki kemiripan dengan motif-motif pada menhir.

2. Motif Hias pada Tenunan Songket Minangkabau



Keterangan:

- A. Motif pucuak rabuang II
- B. Motif ulek tantadu
- C. Motif bada mudiak II
- D. Motif saik galamai
- E. Motif pohon hayat (pucuak rabuang bunga sikaku)
- F. Motif itiak pulang patang I
- G. Motif bada mudiak I
- H. Motif saluak laka
- I. Motif batang pinang
- J. Motif pucuak rabuang I
- K. Motif itiak pulang patang II

Masyarakat Nusantara diperkirakan telah mengenal teknik menenun sejak masa prasejarah. Salah satu teknik menenun yang cukup tua adalah ikat lungsi (lungsin). Masyarakat pedalaman di beberapa daerah merupakan penghasil tenunan seperti itu, antara lain masyarakat di pedalaman Kalimantan, Sumatera, Sulawesi, dan Nusa Tenggara Timur. Menurut para ahli masyarakat daerah tersebut telah memiliki teknik tenun yang rumit dan paling awal. Mereka juga mempunyai kemampuan membuat alat-alat tenun, menciptakan desain dengan mengikat bagian-bagian tertentu dari benang, dan mengenal pencelupan warna. Wanda dan Gaworski (dalam Kartika 1982) mengatakan bahwa kemampuan tersebut oleh para ahli diperkirakan telah dimiliki oleh masyarakat yang hidup dalam masa perunggu dalam prasejarah Indonesia. Keunikan desain tenun yang diciptakan adalah suatu karya yang mencerminkan unsur yang berkaitan erat dengan kepercayaan, seperti pemujaan kepada leluhur dan memuja keagungan alam. Pada masa itu teknik desain tenun dengan

menggunakan pakan tambahan atau lungsin tambahan mulai dikenal. Suatu teknik desain tenun yang dalam jarak waktu yang lama pada masa sejarah kemudian dikenal dengan nama "songket" (Kartiwa 1982: 9).

Songket dalam kebudayaan Nusantara merupakan salah satu bagian dari khasanah budaya Indonesia yang dapat memberi identitas dengan ciri simbol-simbol tertentu untuk mengenal kelompok sosial (Kartiwa 2006: 121). Salah satu contohnya adalah tenunan songket Minangkabau yang jika ditelusuri tidak dapat dilepaskan dari identitas budaya masyarakat daerah tersebut. Songket Minangkabau dikenal melalui ciri-ciri dan bentuk fisik kain tenunnya, seperti nilai budaya, adat istiadat, *petatah petith* yang tercermin pada bentuk-bentuknya yang dapat dilihat dalam motif-motif hias, tata cara penggunaan, dan lain-lain.

Dilihat dari segi teknik, pembuatan kain songket adalah suatu bentuk teknik yang dihasilkan sesuai dengan asal kata "songket" dari kata "sungkit" atau "menjungkit" (Kartiwa 2006:125). Kata itu mengingatkan pada cara bagaimana benang tersebut dijungkit atau diangkat dan pada waktu benang pakan atau lungsin terangkat, kemudian melalui rongga yang terbentuk, maka disisipkan benang tambahan, baik benang pakan ataupun benang lungsin sehingga menghasilkan tampilan yang indah di permukaan kain. Oleh karena itu, teknik songket ini disebut juga teknik pakan tambahan atau lungsin tambahan. Hanya saja pada tenun songket lebih menonjolkan benang yang dipergunakan dengan benang lapis berupa benang emas atau perak.

Pada dasarnya motif hias tradisional Minangkabau bersumber pada lingkungan dan alam sekitarnya, sesuai dengan dasar falsafah masyarakatnya "alam terkembang jadi guru" sehingga motif yang muncul selalu berlandaskan pada lingkungan dan alam sekitarnya. Bentuk dasar ragam hias tradisional Minangkabau sebetulnya beranjak dari garis melingkar dan persegi. Barangkali prototipenya berasal dari garis melengkung dan lurus. Motif-motif yang umumnya digunakan adalah motif tumbuhan, seperti akar (*aka cino*), buah (*tampuak manggih*), dan daun (*sirieh*). Motif lainnya ialah motif geometri, seperti segitiga (*pucuk rabuang*), segiempat, dan jajaran genjang (*salapah, sayik galamai*). Ada juga motif yang yang diinspirasi dari nama-nama hewan, meski bentuknya stilasi (distilir), yaitu *itiak pulang patang, bada mudiak*. Karena alasan religi maka flora dan fauna tidak ditampilkan secara naturalis tetapi stilasi khususnya fauna, serta benda-benda atau properti untuk upacara adat (Navis 1984: 184).

Lebih jauh Navis (1984) mengatakan pada dasarnya variasi motif hias Minangkabau yang terdapat pada ukiran maupun tenunan songket diberi nama berdasarkan garis dominan, seperti:

1. Lingkaran berjajar dinamakan ular gerang, karena lingkaran itu menimbulkan asosiasi pada bentuk ular yang melingkar.
2. Lingkaran yang berkaitan dinamakan *saluak* (seluk) karena bentuknya berseluk atau berhubungan satu sama lain.
3. Lingkaran berjalin dinamakan *jalo* (jala) atau *tangguak* (tangguk) atau *jarek* (jerat) karena menyerupai jalinan benang pada jala penangkap ikan
4. Lingkaran sambung menyambung atau disebut *aka* (akar), karena bentuknya merambat, akar ganda yang pararel disebut *kambang* (kembang)
5. Lingkaran bercabang atau beranting terputus disebut *kaluak* (keluk)
6. Lingkaran yang bertingkat dinamakan *salompek* (selompat)

Dari uraian tersebut dapat diketahui bahwa bentuk melingkar mendominasi bentuk motif hias tradisional Minangkabau. Meskipun demikian keberadaan motif geometris masih mendapat tempat dalam khasanah ragam hias Minangkabau (<http://www.herwandy-wendy.blogspot.com>).

3. Motif Hias pada Bangunan Menhir di Sumatera Barat

3.1 Masa Prasejarah

Beberapa wilayah kabupaten di Provinsi Sumatera Barat memiliki tinggalan arkeologis berupa bangunan megalitik, antara lain Kabupaten Limapuluh Koto, Agam, dan Tanah Datar. Tinggalan arkeologis itu umumnya berupa menhir dengan berbagai bentuk dan ukuran, serta sebagian bermotif hias. Menhir berasal dari bahasa Breton di Inggris Utara yang terdiri atas kata *men* berarti batu, dan kata *hir* berarti berdiri. Jadi menhir artinya batu berdiri (batu tegak). Menhir di Indonesia berfungsi sebagai batu peringatan yang berkaitan dengan pemujaan arwah nenek moyang agar memberikan kesejahteraan bagi yang masih hidup (Soejono 1993: 210). Yudoseputro (2008:16) menyebutkan bahwa kebiasaan mendirikan menhir bersumber dari kepercayaan kepada kekuatan gaib dan kepada arwah yang meninggal. Menhir juga berfungsi magis, antara lain sebagai tugu kesuburan, yang dianggap dapat menyuburkan tanah pada lahan pertanian sehingga didirikan di sekitarnya. Biasanya pada menhir tersebut terdapat motif hias yang merupakan lambang kesuburan seperti gelombang air dan bentuk kelamin wanita. Menhir bermotif hias kelamin wanita terdapat di Situs Balai Adat Guguk, Kabupaten Limapuluh Koto. Di bagian atas motif itu terdapat relief burung yang sedang mematuk biji-bijian. Pada sisi samping kanan dan kirinya terdapat hiasan garis lurus bersilangan yang membentuk segitiga.

Kemudian menhir yang ditemukan di Situs Belubus pada kedua sisi lebarnya dihiasi motif spiral yang bentuknya menyerupai ular. Pada sisi bagian depan terdapat hiasan lingkaran menyerupai bentuk *cakra* dengan dua buah garis horizontal yang berjajar pada sisi atas dan bawah. Bentuk hiasan pada sisi belakang berupa empat buah ceplok bunga yang menyerupai motif *kawung*. selain itu, di situs ini juga terdapat menhir yang pada bagian lengkungnya terdapat takikan-takikan berbentuk gerigi dan pada sisi lebarnya berhiaskan motif sulur-suluran. Motif hias sulur-suluran yang terdapat pada menhir-menhir di Sumatera Barat, diduga merupakan ekspresi terhadap vegetasi di lingkungan sekitar, salah satunya adalah jenis tumbuhan paku.

Situs Bawah Parit berada di kawasan Mahat, Kabupaten Limapuluh Koto merupakan situs yang terluas (6000 m^2) dan memiliki 370 buah menhir berbagai bentuk dan ukuran. Beberapa diantaranya ada yang berhias dengan motif geometris (segitiga, lingkaran, spiral, spiral ganda) dan motif sulur-suluran (Susanto dan Sutopo 1996: 16). Tinggalan arkeologis di Situs Bawah Parit, Kawasan Mahat diperkirakan telah ada sekitar 2500 SM – 1500 SM berdasarkan tipologi menhir, dan sekitar 2070 SM – 2130 SM (setelah dikoreksi) berdasarkan hasil pertanggalan radiokarbon terhadap sisa rangka manusia di situs tersebut yang menunjukkan 3.500 ± 100 BP (Aziz & Siregar 1997:19).

3.2 Masa Islam

Menhir ternyata tidak hanya berfungsi pada masa prasejarah saja, tetapi ketika agama Islam sudah masuk ke wilayah Sumatera Barat menhir masih difungsikan sebagai tanda atau nisan kubur. Hal ini ditandai dengan masih banyak ditemukannya makam-makam Islam pada periode awal di Sumatera Barat (sekitar abad ke- 15 M hingga abad ke-16 M) yang menggunakan nisan (tanda kubur) berbentuk menhir (Susanto & Sutopo 1996). Makam-makam tersebut antara lain ditemukan di Kabupaten Tanah Datar, yaitu Situs Makam Tuan Titah, situs Ustano Rajo Alam, situs Ustano Saruaso, situs Makam Indomo, dan situs Kuburajo. Dengan demikian dapat diperkirakan menhir masa Islam sudah berumur ± 500 tahun. Menhir masa Islam banyak mengalami perkembangan meliputi variasi bentuk, hiasan, maupun bahan.

Salah satu nisan atau tanda kubur berbentuk menhir yang memiliki motif hias adalah makam di situs Ustano Rajo Alam. Salah satu makam dengan sepasang nisan berbentuk menhir dihiasi dengan relief motif sulur-suluran, pilin, sulur ganda, tumpal yang raya dengan motif sulur-suluran. Hiasan ini hampir memenuhi bidang permukaan kedua sisi samping kanan dan samping kiri. Motif geometris sebagai motif yang dikenal sejak masa prasejarah juga masih digunakan di situs Makam Ustano Saruaso. Bentuk menhir yang diadopsi sebagai nisan pada

masa Islam di Sumatera Barat, dan pemanfaatan motif-motif hias masa prasejarah pada nisan-nisan tersebut membuktikan bahwa pengaruh budaya megalitik masa prasejarah tidak hilang begitu saja. Selain itu kreativitas seni masyarakat pada masa itu pun tidak hilang, tetapi masih berlanjut meskipun telah terjadi proses akulturasi dengan budaya yang baru. Bahkan proses akulturasi dengan budaya asing telah menghasilkan transformasi karya cipta seni dalam kebudayaan Indonesia, khususnya budaya Minangkabau.

Hasil karya seni berupa artefak batu tegak (menhir) merupakan karya manusia masa lampau yang mengandung nilai-nilai keindahan, selain itu juga dapat dipandang sebagai gagasan, kaidah yang mengandung konsep keindahan, perilaku, serta benda hasil karya masa lalu yang mencakup aspek bentuk dan makna simbolik. Adanya seni hias pada menhir yang bermotif dan mengalami proses berubah sepanjang masa dapat dikaitkan dengan fungsi seni sebagai kebutuhan sosial dan integratif. Seni hias pada menhir di Sumatera Barat memiliki nilai keunikan, kelangkaan dan *blue print* desain atau pedoman nilai-nilai bagi budaya masa lampau (Suparlan dalam Aziz 1998).

4. Pengaruh Motif Hias Tradisi Megalit pada Motif Tenunan Songket Minangkabau

Di Minangkabau setiap nagari mempunyai aturan adat sendiri-sendiri yang bisa jadi berbeda satu sama lain sehingga ada istilah *adat salingka nagari* (adat selingkar nagari). Begitu pula dengan nama-nama motif hias pada tenunan songket yang ada di tiap-tiap nagari bisa berbeda-beda. Meskipun demikian ada beberapa nama motif yang namanya sama di semua nagari di ranah Minang ini, seperti *kaluak paku*, *aka cino*, *pucuak rabung*, dan *itiak pulang patang* (Summerfield 2007:174). Motif-motif tersebut diyakini adalah motif songket paling tua. Hal ini terbukti dengan adanya kemiripan motif-motif tersebut dengan motif hias pada bangunan megalit, yaitu menhir yang ada di beberapa kabupaten di Sumatera Barat dari masa prasejarah maupun masa Islam. Dengan kata lain motif hias tradisional Minangkabau sebenarnya sudah berusia sangat tua karena sudah muncul pada masa prasejarah, yaitu pada masa tradisi megalitik yang berkembang di kawasan Sumatera Barat. Pada dasarnya motif hias tradisional Minangkabau mengacu kepada alam lingkungan sekitarnya. Hal ini sesuai dengan dasar filosofi adatnya, yaitu *alam takambang jadi guru* (alam terkembang jadi guru). Motif-motif pada tenunan songket pun bukan hanya sekedar motif tetapi juga menjadi bahasa rupa untuk mengajarkan filosofi adatnya.

Berikut ini adalah motif-motif tenunan songket Minangkabau yang mempunyai kemiripan dengan motif hias menhir:

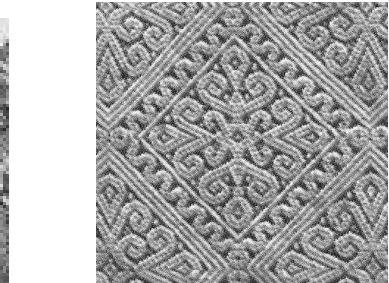
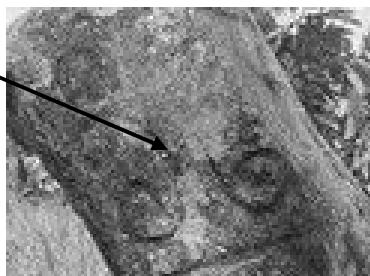
a. Motif *kaluak paku* atau *gelung paku*

Motif *kaluak paku* memiliki kemiripan dengan motif spiral yang terdapat pada menhir di Situs Balabuih, Situs Subbarang, Situs Guguak Nunang, dan Situs Bawah Parit. *Kaluak* (dalam bahasa Minang) diartikan sebagai gelung atau liukan. *Kaluak paku* dapat diartikan sebagai gelungan atau lingkaran-lingkaran dari pucuk tanaman paku yang masih muda, yang memiliki keindahan dan kedinamisan. *Kaluak paku* merupakan bagian dari tanaman paku, khususnya bagian (pucuk) yang masih muda yang melingkar-lingkar (bergelung-gelung) ke bagian dalam, kemudian di bagian paling ujungnya akan bergerak ke luar serta ke arah atas.

Motif spiral pada menhir diperkirakan terinspirasi oleh tanaman paku, karena kedua motif itu memiliki kemiripan bentuk. Selain itu juga didukung oleh keberadaan jenis tanaman paku yang tumbuh di sekitar situs-situs tempat menhir berada. Pengamatan terhadap jenis tumbuhan paku di sekitar situs menunjukkan jenis paku resam (*Gleichenia microphylla*, Famili *Polypodiaceae*) dan paku tali (*Lygodium scandens*, Famili *Schizaeaceae*) yang hidup merambat, menyenangi tempat terbuka, tingginya jarang lebih dari 40 cm (Aziz 1998: 26). Tanaman paku atau pakis dalam taksonomi botani dikelompokkan dalam tumbuhan rendah. Beberapa jenis paku ditemukan bisa tumbuh di tepi pantai maupun di daerah pegunungan yang tinggi dan lembab. Pada beberapa masyarakat di Indonesia, jenis paku-pakuan ini ada



Motif hias pada menhir di Situs Bawah Parit, Mahat



Motif *kaluak paku* pada tenunan songket

di antaranya yang dimanfaatkan sebagai sayuran atau obat. Demikian juga dengan masyarakat Minangkabau menggunakan jenis tanaman ini sebagai sayuran.

Makna dari motif *kaluak paku* adalah menggambarkan sifat kodrati manusia. Pada pucuk tanaman paku yang muda pada awal pertumbuhannya melingkar ke arah dalam, kemudian setelah semakin bertumbuh lingkarannya akan berkembang ke arah luar. Begitu juga manusia seharusnya, terlebih dahulu seharusnya mengenal dirinya sendiri terlebih dahulu, sebelum melakukan sosialisasi dan interaksi dengan lingkungannya. Melingkar ke arah

dalam juga mengandung makna introspeksi diri atau mengoreksi kesalahan diri sendiri, barulah mengoreksi atau mengkritik orang lain (Wimar 2006: 30-- 49).

b. Motif *Itiak pulang patang*

Motif *itiak pulang patang* ini mempunyai kemiripan dengan motif pilin pada menhir di situs Makam Ustano Rajo Alam. Motif pilin diukir pada bagian pinggiran nisan (*outline*).



Motif *itiak pulang petang* pada tenunan songket



Motif hias pada menhir di Situs Makam Ustano Raja Alam

Motif *itiak pulang patang* atau *itik pulang petang* terinspirasi oleh sifat itik yang selalu berombongan dan beriringan ketika mereka pulang dari penggembalaan di sawah. Bentuk itik tidak digambarkan secara realis tetapi digambarkan secara stilasi (distilir). Jika diperhatikan dalam kehidupan nyata, itik selalu berombongan ketika berangkat mencari makan, maupun ketika pulang pada petang hari. Rombongan itik tersebut selalu berjalan beriringan, tidak ada yang saling mendahului atau saling berkelahi. Jika itik yang paling depan (pemimpin) berhenti untuk minum atau melakukan sesuatu, maka rombonganpun akan berhenti dan melakukan hal yang sama. Bisa dikatakan mereka selalu patuh kepada pemimpin rombongan yang cuma satu dan merupakan satu-satunya yang berjenis kelamin jantan.

Masyarakat Minangkabau memaknai motif *itik pulang petang* dengan istilah *pai satampuan*, *pulang sabondong* artinya kerja bersama-sama, ringan sama dijinjing, berat sama dipikul.¹ Selain itu juga menyiratkan adanya keteraturan dan kedisiplinan dalam berorganisasi dan bermasyarakat. Tanpa hal itu, pastilah akan sulit untuk sampai pada tujuannya.

Filosofi *itiak pulang patang* ini diserap oleh masyarakat perantauan Minangkabau. Kesulitan hidup di kampung halaman menyebabkan orang Minang harus merantau untuk mencari

¹ Hasil wawancara dengan Hj. Sanuar (83 th), penenun songket senior di Pandai Sikek.

kehidupan yang lebih baik dan layak. Ada yang berhasil adapula yang gagal, meskipun demikian pada hari raya Idul Fitri orang-orang Minang akan pulang kampung bersama-sama atau berombongan, yang dikenal dengan istilah *pulang basamo* atau pulang bersama.

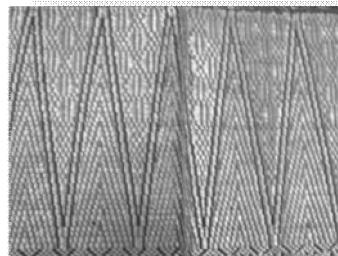
c. Motif *Pucuak Rabuang*

Bentuk motif *pucuak rabuang* memiliki kemiripan dengan motif tumpal pada menhir-menhir di situs Makam Ustano Raja Alam, situs Balai Adat Guguk, situs Tanah Sati, dan Situs Bawah Parit.

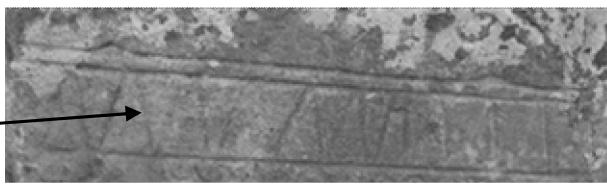
Pucuak rabuang atau pucuk rebung adalah tanaman bambu yang masih muda. Pucuk rebung atau pucuk bambu muda oleh masyarakat Minang maupun masyarakat daerah lain di Nusantara sering dijadikan sebagai sayuran. *Rabuang* atau pucuk bambu muda kelak akan berproses serta bertumbuh menjadi pohon bambu yang tinggi dan kuat, sehingga bisa dan layak digunakan untuk berbagai keperluan, misalnya bahan bangunan, kursi, tempat tidur, pagar, dan sebagainya. Dengan kata lain *rabuang* atau bambu adalah tanaman yang sangat bermanfaat sejak muda sampai tuanya. Karena sifat dan kegunaannya inilah maka tanaman ini digambarkan dalam tenunan songket Minangkabau sebagai simbol filosofi kehidupan masyarakat Minangkabau. Semboyan hidup haruslah selalu menjadi berguna dan bermanfaat bagi orang lain, tertuang dalam mamangan adat:

Ketek paguno, gadang tapakai yang artinya sewaktu muda kita sudah berguna, ketika sudah menjadi tua pun kita masih bermanfaat bahkan lebih bermanfaat. Tanaman ini juga dikatakan "wakatu ketek rabuang, alah gadang batuang", artinya ketika kecil disebut rebung, tapi sudah besar dikatakan bambu. Artinya rebung merupakan bagian dari proses regenerasi atau pertumbuhan dari suatu tanaman bambu. Ketika masih muda rebung enak untuk dimasak dan dimakan, tetapi ketika sudah dewasa "enak"nya lain lagi, yaitu *lamak ka lantai, lamak ka dindiang*, artinya cocok untuk dibuat lantai, cocok untuk dibuat menjadi dinding². Dengan kata lain meskipun sama-sama berguna, hanya saja kegunaan yang masih muda dan setelah dewasa berbeda. Terjadi suatu perubahan fungsi sesuai umur, semakin dewasa seseorang maka peran dan tanggung jawabnya pun semakin besar.

² Hasil wawancara dengan Hj. Sanuar (83 th), penenun songket senior di Pandai Sikek.



Motif *Pucuak Rabuang* pada tenunan songket



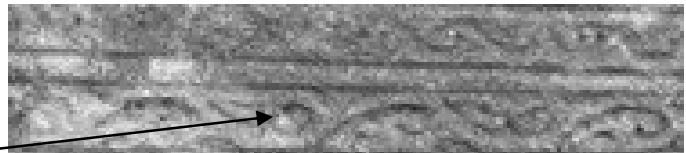
Motif hias pada menhir di Situs Bawah Parit, Mahat

d. Motif *Ulek Tantadu*

Motif *ulek tantadu* pada tenunan songket Minangkabau mempunyai bentuk yang mirip dengan motif hias menhir di Situs Bawah Parit yang ada di Kabupaten Limapuluh Koto, Sumatera Barat, yaitu bentuk melingkar seperti spiral. Bagi masyarakat Minangkabau, motif *ulek tantadu* memiliki arti filosofi yang mengajarkan arti kehidupan.



Motif *ulek tantandu* pada tenunan songket



Motif hias pada menhir di Situs Bawah Parit, Mahat

Tantadu adalah sejenis serangga yang menghisap madu bunga. Makanan yang dihisap dari bunga bukan hanya untuk dirinya tetapi juga menghidupi ulat (*ulek*) yang hidup di perutnya.

Antara *tantadu* dengan ulat tersebut terjalin kerja sama dalam kehidupan kedua makhluk tersebut. Ulat (*ulek*) berguna dalam menghadapi musuh *tantandu*. Adapun makna yang tersirat dari motif *ulek tantadu* ialah tentang saling ketergantungan satu dengan yang lain dalam kehidupan (Wimar 2006: 42).

Uraian di atas menggambarkan bahwa motif tenunan songket Minangkabau, yang hingga saat ini masih dibuat oleh para penenun songket di wilayah Provinsi Sumatera Barat, sebagian merupakan motif turunan dari budaya masa lampau. Hal ini dibuktikan dengan keberadaan menhir dengan motif hiasnya pada situs-situs megalitik maupun situs-situs masa Islam di ranah Minang. Kemiripan motif tersebut menggambarkan bahwa sebagian budaya megalitik tidak langsung hilang begitu saja, tetapi masih mempengaruhi kehidupan masyarakatnya. Pengaruh budaya megalitik juga terlihat pada pemanfaatan bentuk menhir sebagai nisan-nisan makam Islam kuno di wilayah itu.

Motif hias pada menhir di wilayah Sumatera Barat telah mengalami berbagai proses seiring dengan perkembangan jaman, salah satunya transformasi makna dan penamaan motif hias sesuai dengan perkembangan budaya masyarakat pendukungnya. Budaya tersebut berkembang seiring dengan meningkatnya interpretasi dan pemahaman masyarakat terhadap lingkungan alam sekitarnya. Oleh karena itu tidak mengherankan jika motif hias menhir tersebut tidak hilang begitu saja, tetapi mengalami interpretasi ulang oleh masyarakat pendukungnya. Sebagian motif tetap bertahan hingga masa kini dengan bentuk lain, yaitu sebagai motif hias tenunan songket Minangkabau.

Bertahannya motif hias dari masa ke masa meskipun mengalami berbagai proses membuktikan bahwa seni merupakan kebutuhan sosial dan integratif. Karya seni berupa motif hias pada menhir maupun tenunan songket menjadi milik masyarakat, sedangkan individu-individu yang menjadi warga masyarakat pendukung budaya tersebut mempunyai pengetahuan kebudayaan. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa sebagian motif hias pada tenunan songket Minangkabau berakar dari masa prasejarah (sekitar 2070 SM -- 2130 SM) maupun masa Islam (sekitar abad ke- 15 M -- abad ke- 16 M).

5. Penutup

Menhir berhias maupun tenunan songket yang penuh dengan motif hias merupakan bukti bahwa masyarakat Minangkabau merupakan masyarakat yang kreatif dan mempunyai cita rasa seni yang tinggi. Selain itu, bentuk-bentuk motif hias pada menhir merupakan bentuk ekspresi atas kepekaan terhadap lingkungan alam sekitarnya. Begitu pula tenunan songket Minangkabau, selain merupakan hasil karya seni, juga merupakan ekspresi atas kepekaan

terhadap lingkungannya, karena motifnya diambil dari flora dan fauna yang hidup di sekitarnya.

Keunikan desain tenun yang diciptakan oleh masyarakat Minangkabau adalah suatu karya yang mencerminkan kearifan lokal masyarakat setempat dalam menyikapi sesama dan alam lingkungan sekitarnya. Selain sebagai karya seni rupa tradisional, tenun songket Minangkabau dan juga sebagai wahana komunikasi dalam konteks *bahasa rupa* untuk menyampaikan pesan-pesan adat. Pesan adat tersebut berupa ajaran moral, tata cara, dan tatanan hukum adat yang dijadikan acuan atau pegangan bagi masyarakat pendukungnya dalam kehidupan sehari-hari. Dari setiap lembar songket tersebut kita dapat melihat kreativitas nenek moyang Minangkabau dalam meneruskan dan menghidupkan tradisi budaya mereka sehingga tetap eksis sampai sekarang.

Kepustakaan

- Aziz, Fadhila Arifin, 1998. "Batu Tegak (Menhir): Wujud Kreativitas Seni Hias Masyarakat Minangkabau pada Masa Lampau", dalam Buletin Arkeologi *Amoghapasa*, Nomor: 7/IV. Batusangkar: Suaka Peninggalan Sejarah dan Purbakala Provinsi Sumbar dan Riau, hal. 24--30
- Aziz, Fadhila Arifin, dan Siregar, Darwin Alijasa, 1997. "Pertanggalan Kronometrik Sisa Rangka Manusia dari Situs Bawah Parit Mahat, Sumatera Barat", dalam Jurnal Arkeologi: *Siddhayatra*, Nomor:1/II. Palembang: Balai Arkeologi Palembang, hal. 12—22
- Bart, Benhard (ed.), 2008. *Revitalisasi Songket Lama Minangkabau*. Padang: Studio Songket ErikaRianti
- Haviland, William.A dan Soekadijo, 1988. *Antropologi* Jilid 2. Jakarta: Erlangga
- Kartiwa, Suwati, 1982. *Songket Indonesia*. Jakarta: Museum Nasional
- Kartiwa, 2006. "Songket dalam Kebudayaan Minangkabau", dalam *Revitalisasi Songket Lama Minangkabau*, Benhard Bart (ed). Padang: Studio Songket ErikaRianti, hal. 121--131
- Masinambow, E.K.M dan Hidayat, Rahayu S, 2001. *Semiotik: Mengkaji Tanda dalam Artifak*. Jakarta: Balai Pustaka
- Priyowidodo, Gatut, 2004. *Inventarisasi dan Identifikasi Tenun Antik Pandai Sikek Kecamatan X Koto Kabupaten Tanah Datar*. Padang: RISTEK DAN Universitas Eka Sakti
- Soejono, R.P. (ed.), 1993. *Sejarah Nasional Indonesia* I. Jakarta: Balai Pustaka
- Sumardjo, Jakob, 2002. *Arkeologi Budaya Indonesia: Pelacakan Hermeneutis-Historis terhadap Artefak-Artefak Kebudayaan Indonesia*. Yogyakarta: Qalam
- Summerfield, Anne, 2006. *Walk in Splendor: Ceremonial Dress and The Minangkabau*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of CulturalHistory Textile

Susanto, R.M. dan Sutopo, Marsis, 1996. *Survei Arkeologi Situs Limapuluh Kota, Sumatera Barat, Laporan Penelitian Arkeologi*. Medan: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional dan Balai Arkeologi Medan (tidak diterbitkan)

Wimar, 2006. "Mengamati Sebentuk Motif, Mencermati Untaian Makna Filosofi", dalam *Revitalisasi Songket Lama Minangkabau*, Benhard Bart (ed). Padang: Studio Songket ErikaRianti, hal. 29--49

Yudoseputro, Wiyoso, 2008, *Jejak-jejak Tradisi Bahasa Rupa Indonesia Lama*, Jakarta: Yayasan Seni Visual Indonesia

<http://www.herwandi-wendy.blogspot.com>. *Menhir dan Akar Budaya Pola Hias Minangkabau*, 21 April 2008

BEBERAPA IKON TANTRAYANA DARI PADANG LAWAS DAN CERMINAN RITUALNYA

Ery Soedewo
Balai Arkeologi Medan

Abstract

In its heyday, the Padanglawas site area was the center of civilization of Tantric Buddhism. Various Tantric Buddhism rites are reflected in a number of icons found in that area.

Kata kunci: Ritus, Buddha, Tantrayana, Padanglawas

1. Pendahuluan

Salah satu kepercayaan besar yang masih dianut oleh sebagian warga Indonesia adalah agama Buddha. Kehadiran Buddha terkait dengan arus niaga antara Kepulauan Nusantara dengan India di masa lalu. Secara umum Buddhisme terbagi menjadi 2 mazhab/sekte besar yakni *Hinayana* (kendaraan kecil) dan *Mahayana* (kendaraan besar). *Hinayana* lebih mengutamakan spiritualisme individual, oleh sebab itu aliran ini tampak lebih terikat pada aspek-aspek formal kehidupan dalam vihara (*monasticism*). Sebaliknya, dalam pandangan *Mahayana* spiritualisme seharusnya disebarluaskan kepada khalayak (*altruism*), tidak semata bagi kepentingan diri sendiri (Swaboddhi 1979: 69--71).

Buddha Mahayana sendiri terbagi menjadi 6 mazhab, yakni mazhab *Madhyamikavada* (Kearifan Baru), mazhab Buddhisme Keyakinan/Kebaktian, mazhab *Yogacarayana-Vijnanavada*, mazhab *Tantrayana*, mazhab *Dhyana* (Chan/Zen), dan *Rnyin-Ma-Pa* (Swaboddhi 1979: 102). Salah satu dari keenam mazhab tersebut yakni Tantrayana terbagi lagi menjadi 2 mazhab utama yakni *Vajrayana* dan *Mi-tsung*. Salah satu dari kedua mazhab utama Tantrayana yang berkembang di Nusantara adalah *Vajrayana*.

Bukti keberadaan Tantrayana antara lain terlihat pada artefak-artefak yang terselamatkan dari sejumlah situs purbakala di Indonesia, yang berupa arca, prasasti, serta bangunan percandian. Selain itu didapatkan juga satu naskah yang berisi tentang ajaran Tantrayana yakni kitab Sanghyang Kamahayanikan. Sebagian dari berbagai bentuk artefak itu, pada masa lalu pernah berfungsi sebagai objek/media pemujaan dewa. Ilmu yang mempelajari kaidah-kaidah yang berhubungan dengan pembuatan objek pemujaan disebut ikonografi, yang diturunkan dari 2 kata dalam bahasa Yunani yakni *eikon* dan *graphoo*. Secara harfiah kata *eikon* (ikon) berarti bayangan, potret, atau gambar; sedangkan kata *graphoo* berarti menulis atau memerinci. Jadi ikonografi berarti rincian suatu benda yang menggambarkan tokoh dewa atau sosok keramat dalam bentuk lukisan, relief, mosaik, arca, atau benda lainnya yang dibuat khusus untuk dipuja atau dalam beberapa hal dihubungkan dengan

upacara keagamaan yang berkenaan dengan pemujaan dewa-dewa tertentu (Banerjea 1974: 2-4; Sahai 1975: 1-2 dalam Maulana 1993: 1).

Wujud ikon Tantrayana yang banyak ditemukan di Indonesia adalah arca dan relief. Keberadaan arca dan relief dalam khasanah kebudayaan Indonesia selain ditemukan di Jawa dan Bali juga ditemukan di Sumatera. Sejumlah tempat di Sumatera yang menyimpan hasil budaya masa Hindu-Buddha tersebut antara lain Lampung, Sumatera Selatan, Jambi, Sumatera Barat, dan Sumatera Utara. Arca-arca dan relief-relief Hindu maupun Buddha yang ditemukan di Sumatera berasal dari kisaran masa antara abad VII hingga XIV Masehi, atau dari masa kejayaan Śrīwijaya di Sumatera bagian selatan hingga era kekuasaan kerajaan Mālayu di bawah Ādityawarman di Sumatera bagian barat. Selain dari kedua entitas politik yang menonjol di Sumatera tersebut, di pedalaman Sumatera bagian utara juga ditemukan arca dan relief Hindu-Buddha.

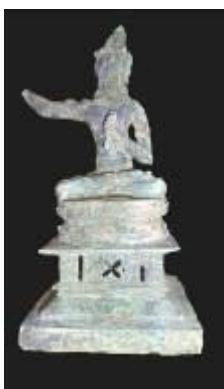
Keberadaan arca dan relief dari masa Hindu-Buddha di pedalaman Sumatera Utara terutama berasal dari kawasan purbakala Padanglawas, yang kini secara administratif terbagi ke dalam 2 satuan administratif kabupaten, yakni Kabupaten Padang Lawas dan Kabupaten Padang Lawas Utara. Banyak pakar purbakala sepakat bahwa kepurbakalaan di Padanglawas adalah peninggalan dari suatu peradaban yang banyak dipengaruhi oleh salah satu mazhab/aliran dalam Buddha Mahayana, yakni Vajrayana atau disebut juga Tantrayana. Selain sebagai bukti keberadaan konsep Vajrayana pada masa lalu di kawasan Padanglawas, arca dan relief yang ditemukan di situs ini juga dapat digunakan sebagai data rekonstruksi ragam ritus Vajrayana yang dipraktekkan di kawasan Padanglawas pada masa kebudayaan Hindu-Buddha mendominasi kawasan ini.

Ritus Tantrayana yang seperti apakah yang dahulu dipraktekkan di Padanglawas saat kawasan itu masih didominasi ajaran tersebut. Guna pemerian ritus dimaksud, data artefaktual berupa arca, relief, dan prasasti merupakan data utama, didukung oleh data sekunder berupa rekaman etnografis yang relevan sebagai alat analogi untuk memahami sekumpulan fakta arkeologis yang ada. Alur penalaran induktif dipakai untuk memaparkan ragam ritus Tantrayana yang pernah dipraktekkan di Padanglawas dahulu. Langkah awalnya adalah mengidentifikasi sejumlah artefak dari situs Padanglawas yang ditemukan sejak para peneliti Belanda mengeksplorasi kawasan tersebut di akhir abad ke-19 hingga hasil penelitian serta pengumpulan sejumlah artefak oleh berbagai instansi kebudayaan Indonesia akhir-akhir ini. Berikutnya adalah membandingkan antara data artefaktual dengan rujukan-rujukan kepustakaan yang berkaitan dengan ritus Tantrayana serta didukung pula oleh analogi yang didasarkan pada catatan etnografis berhubungan dengan ritus dimaksud. Tahap selanjutnya

adalah penggambaran ritus Tantrayana di kawasan Padanglawas, lalu ditutup dengan kesimpulan.

2. Beberapa Ikon Vajrayana dari Padanglawas

Berikut ini adalah beberapa ikon dari situs Padanglawas yang dapat dikaitkan dengan salah satu mazhab dalam Buddha Mahayana. Ikon dimaksud tidak saja berupa arca, namun juga lembaran emas bertuliskan mantra, dan relief.



Arca Arapacana koleksi Museum Negeri Provinsi Sumatera Utara berbahan perunggu ini berukuran tinggi 23 cm dan lebar 11 cm, digambarkan dalam sikap duduk (*asana*) *vajraparyankāsana*, yang menggambarkan kedua kaki dilipat (bersila) dengan kedua telapak kaki menghadap ke atas. Duduk di atas bantalan teratai yang mekar (*padmāsana*), yang diletakkan di atas suatu batur persegi yang dihiasi bentuk krawangan silang dan vertikal pada keempat sisinya. Tangan kanannya terentang, namun sayang mulai pergelangan hingga telapaknya telah hilang sehingga tidak diketahui benda yang dipegangnya (dalam sumber-sumber ikinografis disebutkan tangan kanannya memegang sebilah pedang); sedangkan tangan kirinya yang menggenggam *pustaka Prajñāpāramitā* (kitab/buku Prajñāpāramitā) ditekuk di depan dadanya. Kedua tangan dihiasi dengan kelat bahu dan gelang. Kepalanya sebagian ditutupi oleh karat perunggu (*malachite* hijau), kepalanya dihiasi oleh *kirita-mukuta*. Badannya yang dalam sikap tegak dihiasi oleh kalung dan *upavita* (tali kasta). Sosok arca Arapacana adalah citra dari salah satu tokoh dewa dalam agama Buddha yang merupakan salah satu perwujudan dari tokoh Bodhisattva Mañjusri. Benda-benda yang dipegangnya yakni *pustaka* (buku) dan *khadga* (pedang) menunjukkan bahwa Dia adalah dewa ilmu pengetahuan. Buku yang digenggamnya adalah buku kebijaksanaan, sedangkan pedangnya melambangkan kemampuannya menghancurkan kebodohan serta kegelapan.



Arca Padmapani tampak depan (kiri);
tampak belakang (kanan)

Data selanjutnya adalah arca Padmapani ini adalah salah satu arca perunggu koleksi Museum Negeri Provinsi Sumatera Utara bernomor inventaris 3478 setinggi 8 cm, dan lebar 4 cm, yang sudah dilapisi *malachite* hijau. Digambarkan dalam sikap duduk *satvaparyankāsana* (bersila, kaki kanan di atas kaki kiri), duduk di atas *padma* (teratai) yang sebagian besar sudah lenyap; tangan kanan dalam sikap *vara/varadamudra* (memberikan anugerah), mengenakan kelat bahu dan gelang ada pergelangan

tangannya, demikian halnya dengan tangan kiri juga mengenakan kelat bahu, serta gelang pada pergelangannya, namun mulai bagian itu hingga telapak tanggannya sudah dalam keadaan putus, pada tangan kanan ini masih terlihat sisa sebentuk juntaian yang memanjang dari pertemuan (terjepit) lengan dengan tangan hingga ke pangkuannya. Bagian badan dihiasi oleh ikat pinggang, selempang yang terjuntai mulai bahu kiri menuju ke bagian kanan pinggang terus berlanjut lagi ke arah bahu kiri, mengenakan kalung yang menutupi hingga sebagian dari dadanya; dan bagian kepalanya dihiasi oleh mahkota yang dibentuk dari jalinan rambutnya (*jatamakuta*), meskipun samar-samar pada bagian mahkotanya masih tampak wujud Buddha Amitabha. Arca perunggu ini ditemukan oleh anggota masyarakat di areal sekitar situs Biara Tandihat di Padang Lawas, Kecamatan Barumun Tengah, Kabupaten Padang Lawas (Soedewo 2006: 29-30).

Ikon Tantrayana berikutnya adalah arca Lokanātha yang ditemukan di Gunung Tua, kini menjadi koleksi Museum Nasional di Jakarta, sedang replikanya berada di Museum Negeri Provinsi Sumatera Utara. Arca ini didirikan di atas lapik berukuran panjang 42 cm, lebar 17 cm, dan tinggi 7 cm. Di bagian belakang lapik arca ini terdapat pertulisan dalam aksara Pasca Pallawa dan berbahasa Melayu Kuna dan Sanskerta. Insripsi tersebut memuat tentang nama pembuat dan tahun pembuatannya, teks serta terjemahannya adalah sebagai berikut (Setianingsih dkk 2003: 11-12):

swasti çaka warsātita 946 caitramāsa, tithi tritiya sukla, çekrawāra, tatkala juru pā

(selamat tahun saka 946, bulan caitra, hari ketiga masa bulan terang, hari Jumat, ketika itu juru pa)

ndai suryya barbuat bhatāra lokanātha, imānikuçala mūlā ni sarvva sādhāranikr
(ndai suryya membuat -arca- bhatara lokanatha, dari semua pekerja yang baik dari segala pembuatan, harapan saya)

tvā, anuttarā yām samyakram bodhau parināmam yāmi
(bagi semua kebijaksanaan yang tinggi dan lengkap)

Arca utama (Lokanatha) digambarkan berdiri di atas *padma* (teratai) dalam sikap *samabhanga* (kedua kaki tegak sejajar), bertangan empat, tangan kanan di depan dalam



Arca Lokanatha tampak depan (kiri); tampak belakang (kanan)
dok. Museum Negeri Prov. Sumatera Utara

sikap tangan menolak bahaya (*abhayamudra*), sedangkan tangan kiri depan mulai siku hingga telapak tangan hilang, demikian halnya dengan tangan kanan belakang telah hilang mulai bagian pergelangan tangan hingga telapaknya, sedangkan bagian tangan kiri belakang digambarkan

seperti memegang suatu benda namun bendanya tidak diketahui lagi karena hilang. Dalam sikap duduk *satvaparyāṅkāsana* (bersila, kaki kanan di atas kaki kiri) di atas lapik berbentuk *padma* (teratai), tepat di sisi kiri arca Lokanatha adalah arca seorang dewi (Hayagriva). Di sisi kanannya terdapat lapik arca berbentuk *padma* namun arca yang berada di atasnya (kemungkinan arca dewi Tara) sudah hilang.

Objek berikutnya adalah arca Vairocana yang berukuran tinggi 8,5 cm; lebar 4,5 cm; dan



panjang 6,7 cm ini disimpan di Balai Arkeologi Medan. Merupakan hasil temuan penduduk di sekitar Biara Bahal III. Arca ini digambarkan dalam sikap duduk bersila kedua telapak kaki menghadap ke atas (*paryāṅkāsana*) pada tempat duduk (*asana*) berbentuk *padma*. *Asana* berbentuk *padma* tersebut berada di atas lapik berdenah segi empat. Di bagian depan lapik itu terdapat hiasan berupa 2 ekor rusa yang mengapit 1 roda (*cakra*). Tokoh digambarkan berambut keriting, mata terbuka dan tanpa *urna* (tonjolan di dahi). Jubah yang dikenakan menutupi bagian lengan hingga mata kaki, ujung bawah jubah terlihat di bagian kaki arca. Pada bagian belakang *asana* terdapat 2 lubang masing-masing berdiameter 0,6 cm. Dilihat keletakan kedua lubang tersebut, diperkirakan fungsinya adalah sebagai tempat untuk memasukkan *stela* (sandaran arca) yang menegakkan *prabha* (lingkaran cahaya pada bagian belakang kepala arca yang menyiratkan kesucian) dan *cattrā* (payung). Hal ini diperkuat oleh keberadaan tonjolan di bagian punggung arca yang jelas merupakan media penghubung *stela* dengan arca untuk memperkuat penyatuan strukturnya (Setianingsih 2001:96).

Selain berwujud arca, ikon Vajrayana lainnya yang ditemukan di Padanglawas adalah sejumlah relief. Relief-relief yang dapat dikaitkan dengan eksistensi mazhab Vajrayana di Padanglawas adalah relief para Yaksa menari di batur Biara Bahal dan relief para Yaksa serta sosok berkepala binatang menari dari areal Biara Pulo. Penggambaran adegan relief-relief yang berasal dari Biara Pulo cukup beragam, mulai dari yaksa yang mengangkat kaki kanannya hingga hampir menyentuh kepalanya ditopang oleh tangan kanannya (lihat foto Yaksha paling kiri), sementara tangan kirinya tampak lurus teracung. Yaksha berikutnya (kedua dari kiri pada foto di bawah) dengan mimik wajah terkesan ceria, kaki kirinya digambarkan ditekuk setinggi perutnya, sedang kedua tangan diangkat seolah menyunggi sesuatu. Relief ketiga (ketiga dari kiri pada foto di atas) ekspresi wajahnya terkesan lebih menyeramkan dengan garis bibir tertarik ke bawah yang dilengkapi dengan gigi-gigi atas termasuk taring, kaki kanannya ditekuk setinggi perut, sedangkan kaki kirinya digambarkan hampir lurus ke bawah. Sosok keempat digambarkan berkepala kerbau yang digambarkan seolah berjingkrak, kedua kaki ditekuk, namun kaki kanan posisinya lebih tinggi dibanding



Kiri--kanan: 1, 2, & 3 yaksa menari; 4 & 5 sosok berkepala binatang menari

kaki kirinya, tangan kanan ditekuk hingga ke arah kepalanya, tangan kirinya tidak ada lagi karena ketika ditemukan kondisinya sudah patah. Sosok kelima (paling kanan) digambarkan berkepala gajah yang kaki kirinya ditekuk setinggi perut, sementara kaki kanannya lurus ke bawah, tangan kanannya ditekuk hingga melampaui bagian kepalanya, namun tangan kirinya tidak diketahui lagi gambarannya karena telah hilang saat ditemukan.

3. Ritus Tantrayana di Padanglawas

Secara harfiah kata *tantra* menurut Lama Anagarika Govinda ada kaitannya dengan benang, tenunan, jalinan atau jaringan, yang kemudian maknanya berkembang menjadi jalinan hal atau benda dengan aksi atau perbuatan, saling ketergantungan antara segala yang hidup, hubungan tiada putusnya antara sebab musabab dengan akibat. Sehingga secara etimologis *tantra* dapat diartikan sebagai jalinan benang sejarah kehidupan seseorang (Swabodhi 1979: 144).

Sebagai salah satu sekte dalam Buddha Mahayana, Tantrayana tampaknya merupakan sekte utama di Sumatera setidaknya sejak abad ke-8 Masehi, bersamaan waktunya dengan yang ada di Jawa. Maraknya aliran ini di Sumatera telah membawa pulau ini sebagai salah satu pusat pembelajaran/studi Tantrayana pada masanya. Hal itu terbukti oleh datangnya salah seorang tokoh penting dalam penyebaran Tantrayana di Tibet pada abad ke-11 Masehi, yakni Guru Atisa. Beliau yang juga dikenal sebagai Acarya Dipamkarasrijana dilahirkan dari suatu keluarga bangsawan di Bengal pada akhir abad ke-10 Masehi atau awal abad ke-11 Masehi. Saat masih muda, beliau berlayar ke Sumatera untuk berguru pada seorang pakar dalam tradisi Bodhisattva yang dikenal sebagai Guru Suvarnadvipa. Seusai menamatkan pendidikannya di Sumatera, beliau diundang oleh penguasa Tibet untuk meluruskan kesalahpahaman berkaitan dengan ajaran Hinayana, Mahayana, dan Tantrayana. Di Tibet beliau mendirikan sekte Tantrayana Kadampa yang menjadi salah satu aliran Buddha utama di Tibet hingga saat ini (Shakya 1994: 59--60).

Menurut Bhikshu Sangharakshita, Tantrayana merupakan kombinasi kepentingan kebaktian rakyat jelata dengan praktek meditasi Yogacaryana, serta metafisika Madhyamika. Tujuan utama praktek Tantrayana adalah *siddhi* (sukses) memperoleh kesehatan, kekayaan, dan

kekuatan, juga *siddhi* (sukses) mencapai Penerangan Sempurna dalam hidup ini. Dalam pandangan Tantrayana, cara tercepat untuk mencapai Kebebasan –dari *samsara*– tidak dapat diperoleh dari *sutra* (buku/kitab), namun harus dipandu oleh seorang guru spiritual (*acarya*) yang dapat menerjemahkan tuturan Sang Buddha atau rahasia sejati suatu doktrin. Tanpa melalui pentahbisan (*abhisheka*) resmi sebagai anggota dari mazhab Tantrayana, seorang siswa tidak diperkenankan memulai latihan spiritualnya.

Berikut ini adalah praktik-praktek kegamaan/ritus sekte Tantrayana yang diajarkan oleh seorang guru (*acarya*) kepada para siswanya, yang meliputi (Swabodhi 1979: 152–154):

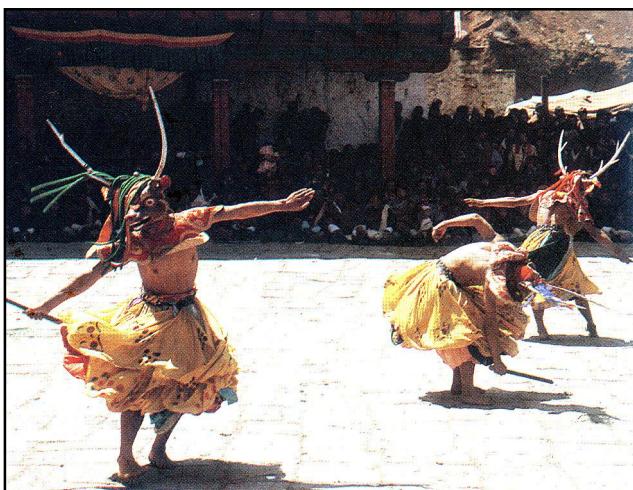
1. Penghafalan dan pelafalan mantra. *Mantra* berasal dari sebuah kata dalam bahasa Sanskerta, berarti jampi-jampi yang mampu menghasilkan akibat kegaiban apabila diucapkan dengan benar. Mantra-mantra dalam aliran Tantrayana sangat banyak, masing-masing mempunyai khasiat serta ketentuan yang khusus. Misalnya mantra yang ditujukan pada sosok dewa harus berakhir dengan *hum* atau *phat*, sedang bila ditujukan pada sosok dewi harus berakhir dengan *svaka*, dan bila ditujukan pada dewa yang netral (tanpa kelamin) mantranya harus berakhir dengan *namah*.
2. *Mudra-asana* dan tarian. Meliputi praktik berbagai sikap tangan (*mudra*) dan duduk (*asana*) yang rumit yang dapat menghasilkan kekuatan gaib. Selain itu dalam doktrin Tantrayana dinyatakan, suatu ritus yang sempurna harus meliputi tiga segi kehidupan yakni: jasmani, tutur atau ucapan, dan fikiran. Jasmani bertindak melalui gerakan badan, sedangkan tutur atau ucapan melalui mantra, dan fikiran melalui semedi.
3. Meditasi, merupakan sarana perantara untuk mencapai tujuan, yakni penyatuan dengan dewata. Tata cara meditasi/semadi aliran ini adalah sebagai berikut, pertama harus memiliki pengertian tentang *sunyata* (kehampaan) serta berusaha agar individualitas/kepribadian yang terpisah itu menyelami *sunyata* tersebut; kedua harus menghafal serta mengkhayalkan *bijamantra* (benih/permulaan suku-suku kata) dengan bantuan bunyi seperti *am*, *hum*, *svaha* sehingga si pemuja dapat mencipta para dewa dari alam kekosongan; ketiga harus membentuk suatu konsepsi gambaran lahir/wujud konkret dari para dewa, sebagaimana yang dilukiskan atau dipatungkan; keempat melalui proses penyamaan si pemuja sendiri menjadi dewata, hal demikian sudah lazim dalam tradisi kegaiban (esoterik) bahwa penyamaan dengan dewa yang dipuja memungkinkan pengikutsertaan gaya gaib dari dewata. Jadi pada hakekatnya subjek identik dengan objek, atau dengan kata lain penyembah dengan yang disembah (dewa) tak dapat dipisahkan satu dari yang lain.

Untuk keperluan meditasi, aliran Vajrayana membuat suatu lingkaran gaib yang disebut *mandala* yang dibentuk dari alat atau benda tertentu. Ada yang dibentuk di atas kertas atau kain, ada pula yang digambarkan di atas tanah dengan beras atau batu kerikil berwarna, dan ada juga yang diukir di atas batu atau logam. Lingkaran gaib ini merupakan gambaran atau bagan yang melukiskan para dewa dan dewi dalam pertalian spiritualnya. Tujuannya adalah untuk memperoleh *vipassana* (gambaran terang) dalam upaya menembus alam spiritual (Swabodhi 1979: 154).

Berbagai ritus Tantrayana tersebut terefleksikan pada keberadaan sejumlah ikon dari Padanglawas. Berbagai arca yang ditemukan di Padanglawas dan telah berhasil diidentifikasi, adalah objek atau media membentuk suatu konsepsi gambaran lahir/wujud

konkrit dari para dewa, yang merupakan langkah ketiga dalam meditasi. Penggambaran arca-arca dewa dalam beragam sikap tangan/mudra dan sikap duduk/asananya jelas menggambarkan salah satu ritus Tantrayana, yakni *mudra-asana*.

Rangkaian ritus lain dalam Buddhisme Tantrayana adalah tarian, yang dalam konsep Tantrayana merupakan salah satu dari ketiga langkah ritus yang sempurna, yakni lewat olah gerak jasmani. Di daerah utara India seperti Tibet, Nepal, dan Bhutan, di mana Buddhisme Tantrayana masih dipraktekkan hingga saat ini, tarian merupakan salah satu ritus penting yang tetap dijalankan terutama pada saat-saat perayaan hari besar keagamaan. Di Tibet, salah satu upacara keagamaan besar adalah festival *Cham*, yang dikaitkan dengan tarian-tarian di kuil yang berhubungan dengan ritus pengusiran setan/kekuatan jahat (*exorcism*). Salah satu tarian (lebih tepatnya disebut sendratari) yang ditampilkan dalam festival *Cham* tersebut adalah sendratari *Mani Rimdu*. Para penari yang terlibat sebagian besar adalah para biarawan kuil yang mengenakan berbagai karakter topeng yang menggambarkan sosok-sosok kahyangan. Di saat para biarawan tersebut melakonkan berbagai adegan tari -dalam



Sendratari dalam upacara *Paro Tsechu* di Bhutan. Para penarinya mengenakan topeng binatang, seperti dalam gambaran relief dari Candi Pulo (sumber Stratton, 1986:48)

kondisi trans- mereka merasa menjadi sosok-sosok dari kahyangan. Tujuan utama dari praktik tarian tersebut bagi para biarawan adalah inisiasi keimanan mereka dalam Buddha (Tantrayana). Arti penting ritus *Mani Rimdu* sendiri adalah sebagai upacara keagamaan yang dilakukan dengan tarian, yang berfungsi sebagai suatu simbol keagamaan. Para penonton yang datang diajak untuk menjadi saksi hubungan antara para biarawan dengan para mahluk kahyangan yang tercermin lewat gerakan-gerakan

tarian selama sendratari itu berlangsung. Dalam rangkaian upacara *Paro Tsechu* (suatu upacara tahunan Buddha Tantrayana) di Bhutan, yang puncaknya adalah ditampilkannya gambar besar tentang sejumlah ikon utama dalam kepercayaan Buddha Tantrayana di Bhutan, ditampilkan pula sejumlah tarian magis. Salah satu bentuk tarian itu adalah tari topeng yang para penarinya menari menggunakan topeng dalam beragam bentuk -baik nyata maupun mitologis- seperti, wajah para dewa, kuda, anjing, kerbau, harimau, dan lain-lain (Stratton 1986: 47).

Tarian sebagai salah satu ritus utama dalam Tantrayana, sebagaimana masih dipraktekkan di Tibet atau Bhutan hingga saat ini, dahulu tampaknya juga pernah dilakukan di

Padanglawas. Ketika Padanglawas masih merupakan pusat peradaban bercorak Tantrayana, tarian-tarian magis sebagaimana digambarkan di sejumlah panel relief dari Biaro Pulo, adalah ritus penting yang pernah mewarnai kehidupan keagamaan kawasan ini pada masa lalu. penggambaran sosok-sosok berkepala binatang pada relief dari Biaro Pulo, merupakan rekaman dari aktivitas tarian magis yang menggambarkan para penari bertopeng kepala binatang seperti yang dilakukan di Bhutan saat festival *Paro Tsechu*. Seperti halnya di Bhutan atau Tibet saat ini, ritus tarian yang dahulu pernah dipraktekkan di Padanglawas bertujuan untuk menggambarkan hubungan antara para biksu/biarawan dengan mahluk-mahluk kahyangan.

Ritus Tantrayana lainnya yang dahulu diperkirakan juga dipraktekkan di Padanglawas adalah penghafalan dan pelafalan mantra. Keberadaan mantra sebagai salah satu unsur penting dalam praktik Tantrayana di Padanglawas pada masa jayanya dahulu, ditemukan di areal Biaro Sisangkilon. Mantra tersebut digoreskan pada selembar emas tipis berukuran 5 cm x 13 cm, yang transkripsinya adalah sebagai berikut (Utomo 2007: 95):

*darrānandasyadīpamkarasyadara
ramyaramyaśrīkaruṇālayawi
mārayamārayakārayakāra
caturwimsatinetrāyatahāna
hūm
...rasyapari
...(rā) rānwaranwayawanwa
... sakapālamālānika
//om astāna*

Bentuk serupa namun dengan mantra yang berbeda juga ditemukan di areal kompleks Biaro Tandihat I. Digoreskan pada selembar emas tipis berukuran 4,5 cm x 12,5 cm, transkripsinya adalah sebagai berikut (Utomo 2007: 97):

*wanwanwanāgī
bukāngṛhūgr
hūcītrasamasyasā
tūnhahāhahā
hūm
hūhūhehai
hohauhaha
omāhūm*

Mantra-mantra tersebut, terutama yang berasal dari situs Biaro Tandihat I, diduga kuat merupakan mantra yang dilafalkan oleh pengikut Tantrayana saat melakukan suatu ritus magis yang esoteris (rahasia) sifatnya. Kata-kata di bagian akhir mantra tersebut yakni *hūhūhehai*, *hohauhaha*, dianggap oleh sebagian pakar sebagai tawa lepas para peserta ritus Tantrayana di suatu *ksetra* (tanah lapang tempat meletakkan mayat).

4. Penutup

Meskipun diketahui ada kemiripan dengan berbagai pembanding maupun data analogi, harus dipahami bahwa yang tergambar pada sejumlah ikon yang ditemukan di situs Padanglawas tidak lebih dari refleksi/cerminan/pantulan dari kondisi nyata ritus Tantrayana di masa lalu. Kondisi sebenarnya, bagaimana ritus Tantrayana dahulu dipraktekkan di Padanglawas tidak akan dapat diuraikan pada kesempatan ini. Mengingat, hal itu merupakan bagian dari ranah perilaku yang mustahil untuk dapat direkonstruksi, kecuali hanya sekedar gambaran semunya saja yang didapat dari cerminan objek-objek arkeologis yang ada.

Kepustakaan

- Banerjea, Jitendra Nath, 1974. *The Development of Hindu Iconography*. Calcutta: University of Calcutta
- Brandes, J.L.A., 1887. "Een Jayapatra of Acte van Eene Rechterlijke Uitspraak van Saka 849", dalam *TBG XXXII:1-52*
- Hartini, Sri, dkk., 2008. *Katalog Koleksi Prasejarah, Klasik, Islam, Kolonial Museum Negeri Prop. Sumatera Utara*. Medan: Museum Negeri Provinsi Sumatera Utara
- Maulana, Ratnaesih, 1993. *Siva Dalam Berbagai Wujud: Suatu Analisis Ikonografi di Jawa Masa Hindu-Buddha*. Jakarta: Fakultas Sastra Universitas Indonesia
- Sahai, Bhagawant, 1975. *Iconography of Minor Hindu Buddhist Deities*. New Delhi: Abhinav Publications
- Setianingsih, Rita Margaretha, 2001. "Vairocana dan Amitabha, Emanasi Buddha di Padang Lawas, Sumatera Utara", dalam Berkala Arkeologi *Sangkhakala* no. 9. Medan: Balai Arkeologi Medan hal: 91--100
- , dkk., 2003. "Prasasti dan Bentuk Pertulisan Lain di Wilayah Kerja Balai Arkeologi Medan" *Berita Penelitian Arkeologi* No. 10. Medan: Balai Arkeologi Medan
- Shakya, Min Bahadur, 1994. *The Iconography of Nepalese Buddhism*. www.buddhanet.net
- Soedewo, Ery, 2006. "Arca Perunggu Garuda dan Boddhisatva Padmapani dari Padang Lawas", dalam Berkala Arkeologi *Sangkhakala* no.17. Medan: Balai Arkeologi Medan hlm: 26--34
- Stratton, Carol, 1986. "The Paro Tsechu Festival and The Giant Thang-ka", dalam *Monthly Magazine: Orientations*. Hongkong: Orientations Magazine Ltd. hal: 46--50
- Swaboddhi, Harsa, 1979. Medan: Buddha Dharma Pelbagai Yana. D.P. Yayasan Perguruan Bodhi dan Budaya
- Utomo, Bambang Budi, 2007. *Prasasti-prasasti Sumatra*. Jakarta: Pusat Penelitian dan Pengembangan Arkeologi Nasional

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/58385.html>

VARIASI BENTUK RUMAH PANGGUNG DI KOTA MEDAN DAN SEKITARNYA

Jufrida
Balai Arkeologi Medan

Abstract

Malay tribe generally erected colonnaded building or storeyed house, including those who live in Medan. Storeyed houses located in Medan were partly built in colonial period (end of 19th century) to early independences (mid of 20th century). Construction of the building and its ridge shape are highly varied.

Kata kunci: rumah panggung, konstruksi, bubungan

1. Pendahuluan

Setiap individu manusia maupun suku mempunyai suatu keterampilan atau karya sesuai dengan kondisi lingkungan tempat tinggalnya. Seperti halnya suku Melayu yang mayoritas mendiami daerah sekitar pesisir atau sekitar aliran sungai. Kondisi lingkungan tersebut mendorong masyarakat setempat membangun rumah bertiang tinggi, yang sering disebut dengan rumah panggung. Bentuk rumah panggung sering dihubungkan dengan bentuk perahu, yang menjadi alat transportasi sehari-hari serta menunjang kegiatan ekonomi masyarakat tersebut, seperti perdagangan. Masyarakat Melayu pada umumnya adalah pelaut sekaligus sebagai pembuat perahu sehingga ide pembuatan rumah terinspirasi pada pembuatan perahu. Hal ini diketahui dari bagian-bagian rumah panggung yang memiliki kemiripan dengan nama bagian-bagian dari perahu. Misalnya lantai yang ditopang tiang tonggak pada rumah panggung disebut *geladak* atau *gelagar*. Begitu juga bagian atap atau bubungan rumah panggung dikenal dengan sebutan atap *layar*. Pada bagian ujung rumah panggung yang berbentuk segitiga yang menutupi dua *kasau* yang melintang disebut dengan *tebar layar*. Pada perahu, tebar layar adalah membentangkan kain (layar) untuk menadah angin agar perahu dapat bergerak sesuai arah.

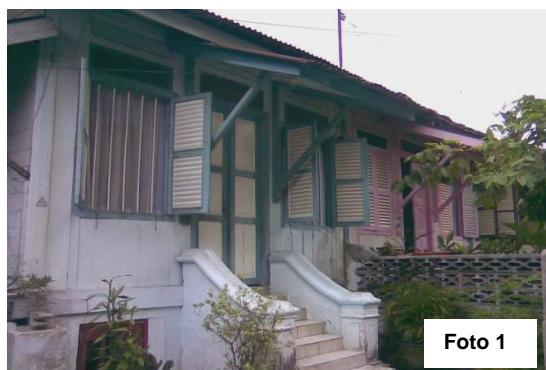
Para pelaut Melayu membuat perahu hanya dengan menyambung papan-papan dengan lunasnya dan tidak menggunakan paku. Kelebihan dan kesederhanaan pembuatan perahu itu dapat dianggap memiliki kesamaan dengan cara pembuatan rumah panggung, sehingga rumah panggung diibaratkan sebagai perahu di daratan (Taguchi 2003: 16). Kesederhanaan pembuatan rumah panggung terletak pada pembuatannya yang tidak menggunakan paku tetapi menggunakan teknik rusuk, pahat, dan pasak. Pada perkembangan selanjutnya bangunan rumah panggung mengalami beberapa perubahan sesuai kondisi lingkungan alam dan lingkungan sosial terutama pada pemanfaatan bahan, teknik, maupun konstruksinya. Berkenaan dengan hal itu rumusan permasalahannya adalah bagaimana perkembangan

rumah panggung yang terdapat di Kota Medan dan sekitarnya dari masa ke masa. Tulisan ini bersifat deskriptif dengan alur penalaran induktif untuk menjawab permasalahan di atas.

2. Beberapa bentuk rumah panggung di Kota Medan dan sekitarnya

Rumah panggung yang terdapat di Kota Medan dan sekitarnya mempunyai ciri khas berupa kolong di bagian bawah bangunannya sehingga mudah dikenali. Rumah panggung yang terdapat di wilayah itu mayoritas berada di sekitar daerah aliran sungai (Sungai Babura dan Sungai Deli). Terdapat perbedaan antara rumah panggung yang terletak di sekitar daerah aliran sungai dan di daratan yang jauh dari daerah aliran sungai (umumnya rumah panggung ini berorientasi ke arah jalan). Rumah panggung yang terdapat di sekitar daerah aliran sungai umumnya masih memiliki bentuk tradisional rumah panggung Melayu. Sedangkan rumah panggung yang terdapat di daratan yang jauh dari daerah aliran sungai cenderung lebih modern.

Di Jl. Brigjend Katamso no. 256, Medan terdapat satu unit rumah panggung dengan kondisi sangat baik yang dibangun pada tahun 1898. Tiang penyangga bangunan pada awalnya berbahan kayu, karena lapuk tiang tersebut kemudian dilapisi dengan batu bata dan dilepa semen. Bangunan ini dilengkapi dengan beranda/teras yang diberi pagar dengan ketinggian sekitar 1 meter. Adapun anak tangga semen terletak di bagian kiri bangunan. Bangunan itu juga dilengkapi dengan pintu dan jendela berdaun ganda berbahan kayu. Lantai dan dindingnya dari papan kayu yang direkatkan dengan teknik *lidah pian*¹. Untuk menutupi kayu-kayu penopang papan lantai (*gelagar*) agar tidak kelihatan, maka dipasang papan penutup yang disebut *ikat pinggang*. Pada bagian *ikat pinggang* itu kadang diberi ornamen (Al Mudra 2004: 75). Bangunan tersebut menggunakan atap berbahan seng dengan teknik konstruksi bubungan *layar*.



Kemudian di Jl. Brigjend Katamso - Mantri no. 22, Medan terdapat tiga unit rumah panggung yang saling berdampingan (Foto 1). Fisik bangunannya masih tergolong baik. Tiang penyangga bangunan pada awalnya keseluruhan berbahan kayu, tetapi karena sebagian lapuk sebagian tiang dilapisi semen. Tiang-tiang itu berukuran sekitar 1,5 meter. Anak tangga berbahan semen terdapat di bagian depan pintu masuk.

¹ Bentuk pahatan pada kedua sisi lebar papan, satu sisi dipahat membentuk *lidah* (timbul), dan sisi lainnya dibuat *alur* (cekung). Dinding papan disusun secara vertikal dan dirapatkan dengan cara bagian *lidah* (timbul) dimasukkan ke dalam bagian *alur* (cekung) (Al Mudra 2004:72).

Bangunan ini menggunakan lantai dan dinding papan dengan teknik *lidah pian*. Untuk menutupi *gelagar* digunakan *ikat pinggang* tanpa ornamen. Rumah panggung ini juga memiliki pintu dan jendela berdaun ganda berbahan kayu berkisi-kisi. Ketiga unit bangunan itu disatukan oleh atap berbahan seng berbentuk bubungan *layar*, sehingga *tebar layar* maupun *tombak layar* berada di sisi kiri dan kanan bangunan.

Di Jl. Sekata gang Melati no. 35, Medan terdapat dua unit rumah panggung dengan kondisi bangunan relatif baik. Bangunan itu dibangun sekitar tahun 1890-an. Secara keseluruhan bangunan rumah panggung ini menggunakan bahan papan kayu. Tiang sebagai penyangga bangunan berbahan kayu dengan tinggi sekitar 2 meter. Anak tangga berbahan kayu terdapat di bagian depan bangunan. Anak tangga yang digunakan termasuk dalam kategori *tangga picak*. *Tangga picak* adalah tangga pipih yang dibuat dari papan tebal yang dipasang menembus pada papan tiang tangga (Al Mudra 2004: 69). Bangunan itu memiliki beranda berpagar kayu dengan tinggi sekitar satu meter, dan dihiasi dengan ornamen sederhana. Dinding bangunan menggunakan teknik *tindih kasih*, yaitu dengan cara menempelkan papan pertama dengan papan kedua dan diberi jarak sekitar setengah dari lebar papan. Jarak dari papan pertama dengan papan kedua ditutup dengan papan ketiga, sehingga papan pertama dan papan kedua tertindih sedangkan papan ketiga berada di atas (Al Mudra 2004: 73). Bangunan itu menggunakan pintu dan jendela berdaun ganda. Bagian jendela dibuat tinggi seukuran dengan bagian pintunya sehingga daun jendelanya juga tinggi, tetapi bagian bawahnya ditutup dengan papan sedangkan bagian atasnya berteralis. Bentuk atap yang digunakan adalah bubungan *layar* berbahan seng. Kedua unit bangunan tersebut menggunakan satu bubungan saja, sehingga posisi *tebar* dan *tombak layar* berada pada sisi kiri dan kanan bangunannya. Kondisi bangunan itu sekarang kelihatan tidak memiliki panggung lagi, karena bagian panggungnya dijadikan sebagai ruangan berdinding bata yang berfungsi sebagai gudang (Foto 2).



Foto 2



Foto 3

Rumah panggung yang berada di Jl. Utama no. 64, Medan dibangun sekitar tahun 1912 dengan konstruksi bangunan berbahan kayu (Foto 3). Tiang penyangga berbahan kayu dengan tinggi sekitar 1 meter. Kondisi tiang sebagian mengalami pelapukan sehingga sebagian tiang kayu itu pada bagian samping kiri dan kanannya ditopang batu bata berlepa semen. Anak tangga berbahan kayu yang termasuk dalam kategori *tangga picak*. Bangunan itu berlantai dan berdinding papan kayu dengan teknik pemasangan *lidah pian*. Pintu dan jendela berdaun ganda berbahan kayu. Bagian jendela dibuat tinggi seukuran dengan bagian dindingnya sehingga daun jendelanya juga tinggi, tetapi bagian bawahnya ditutup dengan papan sedangkan bagian atasnya berteralis. Bagian atap menggunakan konstruksi bubungan pelana berbahan genteng.



Selanjutnya rumah panggung yang terletak di Jl. Sekata, gang Melati no. 29, Medan didirikan sekitar tahun 1880-an. Secara keseluruhan konstruksinya menggunakan bahan kayu hingga kini masih terlihat kokoh. Bangunan itu menggunakan tiang penyangga berbahan kayu, tetapi pada tahun 2001 tiang tersebut dilapisi semen. Bangunan rumah panggung ini memiliki anak tangga berbahan kayu yang disebut dengan *tangga pipih*². Bagian tiang tangga menggunakan bahan kayu bulat. Posisi anak tangga berada di samping kiri menuju ke serambi samping kiri. Beranda itu diberi pagar setinggi 1 meter. Bangunan menggunakan lantai kayu, namun pada tahun 2001 lantai kayu dilapisi dengan bahan triplek. Bagian dindingnya juga berbahan kayu dengan teknik konstruksi *lidah pian*. Kini bagian dinding di dalam ruangan juga dilapisi triplek. Bangunan menggunakan pintu dan jendela berbahan kayu berdaun ganda, berukuran tinggi 2 meter. Selanjutnya bangunan itu menggunakan atap berbahan seng dengan bubungan pelana. Pada awalnya tahun 1954 atap bangunan rumah panggung ini menggunakan bahan atap rumbia namun kemudian digantikan dengan atap bahan seng (Foto 4).

Di daerah Silalas terdapat rumah panggung yang dibangun sekitar tahun 1912, dengan menggunakan ornamen *balustrade* pada bagian jendela panjangnya (Fukushima dkk. 2003: 29). Bangunan itu menggunakan tiang dan anak tangga dari semen. Bagian lantai dan dinding berbahan kayu dengan teknik pemasangan *lidah pian* dan menggunakan *ikat pinggang* tanpa ornamen. Selanjutnya bagian pintu dan jendela berdaun ganda dengan tinggi

² Anak tangga dari papan tipis yang dipahatkan ke dalam tiang tangga (Al Mudra 2004: 66).

sekitar 2 meter. Jendela terletak di samping kiri dan bagian depan dekat pintu, selain bentuknya yang panjang juga bagian atasnya dilengkapi dengan kisi-kisi. Kemudian pada ruangan depan digunakan jendela berbahan kaca. Untuk bangunan atap bangunan tersebut menggunakan bahan genteng dengan konstruksi bubungan pelana.

Rumah panggung yang didirikan sekitar tahun 1890-an terdapat di jalan raya Deli Tua. Kondisi bangunannya masih baik. Konstruksi rumah panggung ini secara keseluruhan menggunakan bahan kayu. Tiang bangunan pada awalnya menggunakan bahan kayu dengan ukuran tinggi sekitar 1,5 meter. Selanjutnya karena sebagian tiang itu mengalami lapuk kemudian dilapisi batu bata dan dilepa semen. Tangga semen terdapat di bagian depan teras/beranda. Beranda diberi pagar kayu dengan ukiran tembus berukuran tinggi sekitra 1 meter. Dinding rumah menggunakan bahan konstruksi kayu dengan teknik konstruksi *lidah pian*. Menggunakan pintu dan jendela berdaun ganda berkisi-kisi. Tinggi jendela sekitar 1,2 meter, relatif pendek dibandingkan dengan rumah panggung lainnya. Bagian atapnya menggunakan bubungan limas berbahan genteng (Foto 5).



Foto 5

Di Jl. Rahmadsyah, Medan terdapat satu unit rumah panggung yang dibangun sekitar tahun 1910-an. Konsidinya masih baik. Bangunan itu bentuknya khas karena pada bagian depan berbentuk persegi-depalan yang berbeda dengan bangunan lain disekitarnya. Bagian tiang bangunan hampir tidak terlihat lagi, karena areal di sekelilingnya terdapat timbunan tanah sehingga bagian kolong hampir tertutup. Walaupun demikian dapat diketahui bahwa tiang bangunannya menggunakan bahan kayu. Tangga semen terdapat di sebelah kiri bangunan posisinya menuju ke ruangan bagian dalam. Adapun lantai dan dinding menggunakan bahan kayu dengan teknik konstruksi *lidah pian*. Jendela berbahan kaca ditempatkan pada hampir semua dinding ruang depan, sedangkan pada ruangan lain menggunakan jendela berbahan kayu. Jendela kayu berdaun ganda dengan ukuran sekitar 1,2 meter. Bagian atap ruangan depan menggunakan bubungan payung berbahan genteng, sedangkan pada ruangan lain menggunakan bubungan pelana berbahan genteng.

Rumah panggung di Jl. Sekata gang Melati no. 35 Medan dibangun pada tahun 1883. Kondisi cukup memprihatinkan karena sebagian mengalami kerusakan. Secara keseluruhan bangunan ini menggunakan bahan kayu (Foto 6). Sebagian besar tiang kayunya telah

mengalami lapuk sehingga diberi tiang pembantu untuk menopang bengunannya. Tangga masuk berbahan kayu, termasuk kategori *tangga pipih*. Tangga tersebut menuju ke bagian beranda. Beranda itu berpagar setinggi 1 meter dengan ukiran tembus. Bagian lantai dan dinding berbahan kayu. Bagian dinding menggunakan teknik pemasangan *tindih kasih*. Bangunan ini juga menggunakan *ikat pinggang* tanpa ornamen. Pintu dan jendela berbahan kayu, berdaun ganda. Selanjutnya bagian atap menggunakan atap *joglo* (pengembangan dari bentuk limas), berbahan seng.



Istana Maimoon di jalan Brigjend Katamso-Medan yang dibangun pada tahun 1888 juga menggunakan konstruksi bangunan panggung, tetapi cenderung lebih moderen. Beberapa bagian bangunan itu sudah menggunakan bahan semen, tetapi sebagian masih menggunakan bahan kayu. Seperti bagian tiang dan anak tangga misalnya, sudah menggunakan bahan semen. Posisi anak tangga menuju ke ruang utama. Lantai ruang utama juga menggunakan bahan semen, tetapi lantai ruang kamar yang berada di bagian samping kiri dan samping kanan ruang utama menggunakan bahan kayu. Selanjutnya bagian beranda dilengkapi dengan pagar setinggi 1 meter menggunakan bahan kayu, demikian juga bagian selasarnya berbahan kayu. Dinding bangunannya berbahan kayu dengan teknik pemasangan *lidah pian*. Bagian pintu dan jendela menggunakan bahan kayu berdaun dua. Tinggi pintu dan jendela sama. Kemudian bagian atap menggunakan bahan sirap dengan bubungan kombinasi. Bentuk bubungan itu merupakan perpaduan antara bubungan pelana dan limas (Al Mudra 2004: 35). Kini atap sirapnya diganti dengan bahan seng.

3. Variasi bentuk bubungan rumah panggung di Kota Medan

Hasil peninjauan yang dilakukan di beberapa lokasi, diketahui bahwa pada umumnya rumah panggung yang terdapat di Kota Medan dan sekitarnya menggunakan bahan kayu. Konstruksi bangunan panggung berbahan kayu merupakan konstruksi yang dikenal sejak lama oleh masyarakat Melayu. Teknik tradisional Melayu terlihat pada teknik pemasangan dinding dan lantai papan kayunya, kemudian juga pada jenis-jenis anak tangga, serta bagian atap terutama yang masih menggunakan *tebar layar* dan *tombak layar*. Konstruksi bangunan panggung di masa lalu pernah menjadi *trend*, bahkan ketika kolonial Belanda memasuki wilayah tersebut. Unsur modern yang berasal dari Eropa sebagian juga turut mempengaruhi

tampilan bangunan panggung pada masa itu. Unsur modern terlihat pada pemanfaatan bahan semen antara lain pada bagian tiang, tangga, dan lantai. Kemudian pemanfaatan bahan kaca pada bagian jendela, dan bahan seng pada atap. Masuknya pengaruh dari daerah lain seperti Jawa, terlihat pada pemanfaatan bahan genteng dan sirap pada atap.

Konstruksi bangunan panggung merupakan bentuk adaptasi terhadap iklim tropis, sehingga ideal digunakan di daerah Medan dan sekitarnya. Bentuk panggungnya menghindarkan dari kelembaban tanah sehingga bagian ruangan di atasnya menjadi kering. Kemudian pembuatan jendela atau pintu yang lebar, jendela panjang, serta daun pintu atau daun jendela berkisi-kisi, memudahkan masuknya udara ke dalam ruangan sehingga terasa sejuk. Demikian juga penambahan ventilasi di bagian atas jendela menambah kesejukan di dalam ruangan.

Sebagian rumah panggung yang terdapat di Medan dan sekitarnya mengalami perubahan/penambahan bahan, seperti pada tiang atau atap yang akhirnya mempengaruhi tampilan bangunannya. Pada tiang diketahui melalui penambahan bahan bata dan semen untuk memperkuat tiang lama yang mengalami lapuk. Pada bagian atap diketahui melalui perubahan bahan yang digunakan seperti rumbia dan sirap kemudian diganti seng. Rumah panggung yang terdapat di wilayah itu memiliki atap dengan beragam bentuk bubungan. Ragam bentuk itu dipengaruhi oleh beberapa unsur budaya seperti budaya Melayu, Jawa, dan Eropa (Kolonial Belanda), bahkan terdapat beberapa bangunan yang menggunakan perpaduan dua bentuk bubungan yang berbeda. Beberapa bentuk bubungan itu sebagai berikut:

1. Bubungan *Layar* atau Perisai

Bubungan *layar* atau perisai paling banyak digunakan pada rumah panggung di Kota Medan dan sekitarnya. Bentuk bubungan ini konstruksinya sangat sederhana, penopangnya terletak di bagian tengah berukuran panjang dengan atap berada di bagian samping kanan dan samping kiri (Gbr. A). Kesederhanaannya tidak hanya terletak pada konstruksinya tetapi juga bahan atapnya, biasanya berbahan rumbia. Bentuk bubungan *layar* atau perisai, disebut oleh masyarakat Melayu di daerah Riau dengan bubungan panjang sederhana (Al Mudra 2004: 35). Bentuk bubungan itu merupakan ciri khas rumah panggung tradisional Melayu karena penyebaran dan bagian-bagiannya mengadopsi dari bentuk perahu, seperti *tebar layar*, *tombak layar* (tiang penyangga agar layar dapat berdiri). Rumah panggung yang menggunakan bubungan *layar* atau perisai adalah rumah panggung yang berada di Jl. Mantari no. 22, Jl. Sekata gang Melati no. 35 dan Jl. Ismaliyah no. 101, Medan.

2. Bubungan Pelana.

Bubungan ini menggunakan lima penopang yaitu, dua di bagian depan dan dua di bagian belakang (kuda-kuda) dengan posisi menyangga bagian tengah yang merupakan puncak atap (posisi horizontal) (Gbr. B). Bentuk bubungan ini oleh masyarakat Melayu Riau disebut bubungan lima. Bentuk bubungan tersebut sering digunakan pada bangunan kolonial di Medan. Penyebutan dari bentuk bubungan pelana diperkirakan berhubungan erat dengan pelana alat yang digunakan sebagai lapis penunggang kuda atau alat untuk pegangan yang terpasang pada kuda. Begitu juga halnya dengan penamaan kuda-kuda yang digunakan sebagai menyangga atau penahan dari penopang kayu bubungan (Frick 2004: 54--56). Penyebutan maupun bentuk pelana dan kuda-kudanya mengingatkan pada kebiasaan atau budaya bangsa Eropa (Kolonial) yang menggunakan kuda sebagai sarana transportasi. Adapun beberapa bangunan rumah panggung yang menggunakan bentuk bubungan tersebut adalah rumah panggung di Jl. Utama no. 64, Jl. Sekata gang Melati no. 29, dan rumah panggung di jalan daerah Silalas, Medan.

3. Bubungan Limas

Konstruksi bubungan limas ini menggunakan empat penopang, dua penopang berada di bagian depan dan dua lagi di belakang dengan posisi bertemu di bagian tengah/puncak bubungan (Gbr. C). Penyebutan bentuk bubungan ini secara umum sama dengan daerah lain, hanya saja masyarakat Jawa menyebutnya dengan *limasan*. Bentuk atap *limasan* di Jawa cenderung memiliki kemiringan yang tajam dan menggunakan bahan sirap atau genteng (Sumalyo 1993: 110). Sebagian masyarakat Melayu mengadaptasi bentuk atap itu dan menerapkan pada rumah panggungnya. Karena umumnya digunakan bahan rumbia atau seng, maka kemiringan atapnya cenderung agak landai. Hasil peninjauan di Kota Medan diketahui bahwa atap limas yang digunakan pada rumah panggung adalah *limasan trajumas*. *Limasan trajumas* adalah bentuk bubungan limasan bertingkat yang sering digunakan oleh masyarakat Jawa dalam konstruksi bubungan bambu (Frick 2004: 53). Bentuk bubungan seperti itu digunakan pada rumah panggung yang berada di Jl. Raya Deli Tua. Salah satu bentuk pengembangan dari bentuk limas adalah bentuk joglo seperti yang terdapat di Jl. Sekata gang Melati no. 35, Medan.

4. Bubungan Payung

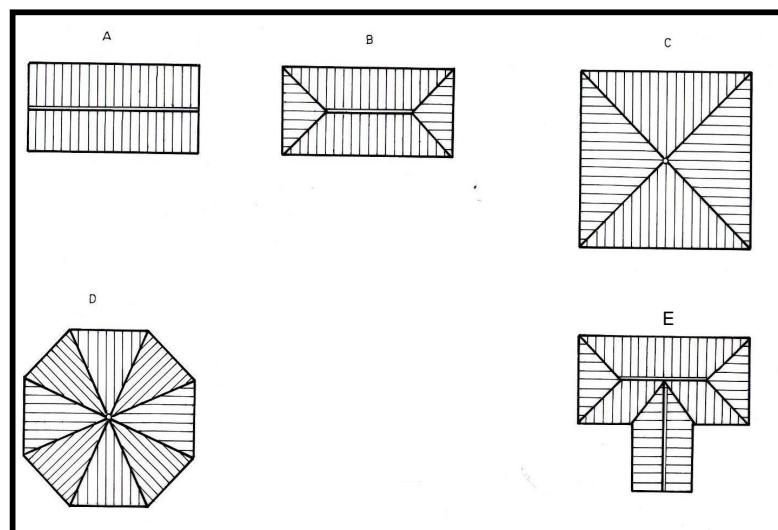
Bentuk bubungan ini mirip limas, tetapi jumlah penopang lebih banyak, yaitu enam atau delapan dengan posisi bertemu di bagian tengah/puncak bubungan (Gbr. D). Bentuk atap itu mirip juga dengan atap kerucut pada konstruksi bambu (Frick 2004: 53). Bentuk bubungan

payung terdapat pada rumah panggung yang berada di Jl. Rahmadsyah, Medan. Bagian yang menggunakan konstruksi bubungan payung hanya ruang depan/ ruang tamu saja sedangkan ruangan lain menggunakan bubungan pelana sehingga rumah panggung tersebut terlihat khas.

5. Bubungan Kombinasi

Bubungan itu merupakan perpaduan antara dua bentuk bubungan, seperti bubungan layar dengan pelana, bubungan limas dengan pelana, dan lain-lain (Gbr. F). Perpaduan dua bentuk bubungan dalam satu bangunan menggambarkan adanya perpaduan dua unsur budaya yang berbeda, bersifat tradisional atau modern. Biasanya bubungan pelana digunakan untuk menaungi ruangan bagian depan, sedangkan bubungan layar menaungi ruangan kamar, selasar, dan ruangan lain. Bubungan kombinasi cukup banyak digunakan pada rumah panggung di Kota Medan maupun di daerah Riau. Bentuk bubungan itu terdapat pada bangunan panggung Istana Maimoon di Jl. Brigjend Katamso dan rumah panggung di Jl. Raya Deli Tua.

Bentuk-Bentuk Bubungan



Keterangan :

- A. Bubungan Layar atau Perisai
- B. Bubungan Pelana
- C. Bubungan Limas
- D. Bubungan Payung
- E. Bubungan Kombinasi

Gambar A, B, C, F (Sumber Al Mudra 2004: 35)

Gambar D (Jufrida 2009)

4. Penutup

Rumah panggung yang terdapat di Kota Medan dan sekitarnya bentuknya cukup bervariasi terutama terlihat pada bagian bubungannya. Bahannya umumnya kayu namun seiring perkembangan zaman mengalami penambahan akibat bagian-bagiannya yang rusak, seperti

tiang atau atap. Rumah panggung di wilayah itu dapat dikatakan sebagai bangunan tradisional Melayu. Bentuk rumah panggung tradisional Melayu terinspirasi pada pembuatan perahu sehingga bagian-bagiannya memiliki kemiripan dengan bagian-bagian perahu. Perahu merupakan salah satu sarana masyarakat Melayu yang bermata pencaharian sebagai pelaut dan nelayan. Pada rumah panggung tradisional Melayu dapat dikatakan bahwa konstruksi yang dihasilkan secara tidak langsung dipengaruhi oleh mata pencaharian masyarakatnya.

Kedatangan bangsa asing maupun suku lain ke wilayah tersebut juga mengakibatkan masuknya unsur budaya lain, sehingga berpengaruh pada tampilan rumah panggungnya. Sebagian bangunan menggambarkan perpaduan unsur budaya yang mempengaruhi seperti unsur budaya Melayu, Jawa, dan Eropa (Kolonial Belanda).

Kepustakaan

- Al-Mudra, Mahyudin, 2004. *Rumah Melayu, Memangku Adat Menjemput Zaman*. Yogyakarta: Balai Kajian dan Pengembangan Budaya Melayu.
- Ekoprawoto, Amran, 2007. "Citra Rumah Tradisional Melayu". *Harian Analisa*, Medan
- Fukushima, Chiaki, dkk., 2003. "Bangunan", dalam *Rumah Panggung, Perahu di Kota Warisan Sejarah Arsitektur Medan*. Medan: hal. 24--45
- Frick, Heinz, 2004. *Ilmu Konstruksi Bangunan Bambu, Pengantar Konstruksi Bambu*. Yogyakarta: Kanisius
- Luckman Sinar, Tengku, 1993. *Motif dan Ornamen Melayu*. Medan: Lembaga Pembinaan & Pengembangan Seni Budaya Melayu
- Sinaga, Novalita C., 2003. "Kehidupan", dalam *Rumah Panggung, Perahu di Kota, Warisan Sejarah Arsitektur Medan*. Medan: RAC, BWS, MAAN, hal. 9--11
- Sumalyo, Yulianto, 1993. *Arsitektur Kolonial Belanda di Indonesia*. Yogyakarta: Gadjah Mada Univ. Press
- Taguchi, Takumi, 2003. "Sejarah", dalam *Rumah Panggung, Perahu di Kota Warisan Sejarah Arsitektur Medan*. Medan: RAC, BWS, MAAN, hal. 14--20

WADAH DAN TANDA KUBUR, SEBUAH SIMBOL DALAM TRADISI MEGALITIK MASYARAKAT NIAS SELATAN

Ketut Wiradnyana
Balai Arkeologi Medan

Abstract

In relation to death, the burial is one of the procession of the human life cycle for every culture. Therefore, the procession of death have a very important role with the special treatment of the deceased. In relation to social life, the various aspects raised is a sign of the importance of the procession meant. To understand the various social aspects can be observed presumably conceived through the symbols on coffin and grave mark.

Kata kunci: wadah kubur, tanda kubur, simbol, masyarakat Nias Selatan

1. Pendahuluan

Upacara kelahiran, perkawinan dan kematian merupakan rangkaian prosesi siklus dalam kehidupan setiap suku bangsa di dunia ini. Ketiga prosesi dimaksud merupakan prosesi inti selain prosesi lainnya seperti inisiasi, menaikkan status sosial, menanam padi dan masih banyak lagi yang dilakukan masyarakat tradisional. Upacara kematian merupakan salah satu upacara penting yang dilakukan masyarakat tradisional. Upacara dimaksud tidak saja berkaitan dengan religi yang dianutnya, akan tetapi berbagai simbol-simbol yang ada padanya memiliki fungsi dan makna tertentu. Keterkaitan dengan religi dapat diamati dari kepercayaan akan adanya kehidupan setelah mati atau adanya alam lain selain alam yang kita tempati. Keterkaitan dengan status sosial dapat diamati dari perlakuan masyarakat terhadap si mati yang berbeda dengan anggota masyarakat lainnya. Makna-makna dimaksud sangat penting artinya bagi kelangsungan kehidupan masyarakat.

Nias sebagai sebuah pulau di bagian barat pulau Sumatera terbagi atas dua kabupaten yaitu Kabupaten Nias dan Kabupaten Nias Selatan. Secara budaya¹ wilayah Nias dibagi menjadi dua bagian, yaitu Nias Utara dan Nias Selatan. Kedua wilayah budaya dimaksud memiliki perbedaan budaya yang tidak terlalu jelas, hanya saja berbagai aspek inti dari budaya dimaksud jelas sangat berbeda. Kedua wilayah budaya dimaksud memiliki tinggalan arkeologis yang berciri budaya megalitik. Budaya megalitik sangat berkaitan erat dengan penghormatan terhadap leluhur. Berbagai tinggalan megalitik yang ada padanya (terutama

¹ Pembagian wilayah budaya didasarkan atas bentuk rumah adat yang berbeda antara Nias bagian utara dengan Nias bagian selatan. Untuk rumah adat di Gomo disamakan dengan bangunan adat di Nias bagian selatan. Selain itu didasarkan juga atas fungsi arca megalitik yang diletakkan di luar rumah adat, yang berbeda antara ke dua wilayah tersebut. Di selatan berfungsi sebagai simbol status sosial sedangkan di utara ada yang berfungsi sebagai media pemujaan leluhur. Dari sebaran situs dan pentarikhan yang telah dilakukan juga menunjukkan bahwa Nias terbagi atas dua wilayah budaya (Wiradnyana 2007). Hal tersebut berbeda dari Viaro (1990) yang membagi wilayah budaya Nias atas 3 bagian yang didasarkan atas arsitektur rumah adat semata.

yang monumental) lebih dikaitkan dengan aspek struktur sosial diantaranya status sosial pemiliknya, sedangkan aspek lainnya seperti religi tidak terlalu menonjol keterkaitannya. Aspek yang menonjolkan religi tentunya dapat diamati dari prosesi kematian yang dilaksanakan masyarakat Nias. Wadah dan tanda kubur merupakan salah satu hal yang dimungkinkan memiliki keterkaitan dengan struktur dimaksud, namun seperti apa keterkaitannya? Selain itu perbedaan antara wadah dan tanda kubur memberi fungsi dan makna tersendiri bagi masyarakat Nias. Itulah diantaranya dari berbagai permasalahan yang akan diulas.

2. Pendekatan teoritis

Upaya mendekati berbagai hal yang berkaitan dengan fungsi dan makna wadah dan tanda kubur diantaranya melalui teori interaksionisme simbolik yang berhubungan dengan fungsi dan makna suatu tindakan manusia baik secara individu maupun kelompok. Riyadi Soeprapto dalam bukunya *Interaksionisme Simbolik* (2002), mengutip pendapat Herbert Blumer menyatakan bahwa manusia bertindak terhadap sesuatu berdasarkan makna-makna yang ada pada sesuatu itu. Makna itu diperoleh dari hasil interaksi sosial yang dilakukan dengan orang lain. Makna-makna tersebut disempurnakan pada saat proses interaksi sedang berlangsung. Sedangkan pendapat Charoon yang dikutip, yaitu: "Pentingnya pemahaman terhadap simbol-simbol ketika seseorang menggunakan teori interaksionisme simbolis. Simbol digunakan sebagai perwakilan dan komunikasi yang ditentukan oleh orang-orang yang menggunakannya, orang-orang tersebut memberi arti, menciptakan dan mengubah obyek tersebut di dalam interaksi. Simbol sosial tersebut dapat terwujud dalam bentuk obyek fisik (benda-benda kasat mata), kata-kata (untuk mewakili obyek fisik, perasaan, ide-ide dan nilai-nilai) serta tindakan (yang dilakukan orang untuk memberi arti dalam komunikasi dengan orang lain)". (Charoon dalam Suprapto 2002).

Teori fungsional dari berbagai tokoh diantaranya Kingsley Davis dan Robert Merton serta Emile Durkheim. Mereka mengatakan, bahwa setiap kelompok dalam masyarakat akan melaksanakan tugas tertentu dan secara kontinyu, karena ini merupakan cermin dari apa yang disebut sebagai fungsional tersebut. Sebuah prilaku atau tindakan sosial akan bisa dibenarkan karena hal tersebut dalam masyarakat dinilai sebagai fungsional. Suatu pola prilaku bisa muncul dan sekaligus bisa hilang dan berubah sesuai dengan perkembangan sosial yang terjadi dan sesuai dengan kebutuhan apa yang diinginkan dalam masyarakat tertentu (Suprapto 2002). Dalam masyarakat Nias Selatan masing-masing struktur sosial memiliki tugas dan fungsi tersendiri dan ketika tugas dan fungsi tersebut berjalan itulah yang dimaksud fungsional dan merupakan prilaku sosial yang dibenarkan oleh masyarakat.

3. Wadah dan tanda kubur

3.1 Wadah kubur

Wadah kubur yang dimaksud di sini adalah wadah bagi si mati ketika mayat atau kerangka dimasukkan ke dalam wadah kubur. Dalam masyarakat Nias Selatan wadah kubur dimaksud setidaknya terbagi atas 2, yaitu peti batu dan peti kayu. Peti batu merupakan wadah kubur yang banyak ditemukan di depan rumah adat besar, yaitu rumah adat bagi para pemimpin masyarakat kampung. Peti batu ada yang berukuran besar, panjangnya dapat mencapai 2 meter, dan ada juga yang berukuran kecil panjangnya kurang dari setengah meter. Untuk wadah kubur yang berukuran besar sudah sangat jarang ditemukan di Nias. Wadah kubur ini hanya ditemukan di Desa Hili Falage, Nias Selatan (Susanto dkk.1995). Kondisinya sudah rusak terutama pada bagian depannya. Dari kerusakan dan informasi masyarakat diketahui bahwa hiasan yang berupa *lasara*² di depan wadah kubur tersebut sudah hilang. Secara umum wadah kubur dimaksud bentuknya seperti sebuah perahu naga dengan hiasan pahatan *lasara* di depannya. Pada bagian belakangnya juga dibuat melandai sehingga tampak seperti sebuah buritan perahu.

Peti kayu juga ditemukan di desa Bawomataluo, Nias Selatan. Peti kayu ini bentuknya sama dengan peti batu yang berbentuk perahu naga, hanya saja peti batu ini disangga tiang kayu di seluruh sudut-sudutnya. Tinggi tiang dimaksud bervariasi, yaitu sekitar 2 meter dari permukaan tanah. Dalam perkembangannya di depan peti kayu ini ditancapkan sebuah batu (*behu*) yang berfungsi sebagai tanda kubur (nisan).

3.2 Tanda kubur

Tanda kubur yang dimaksud di sini adalah tanda bahwa ada orang yang dikuburkan di tempat tersebut. Adapun tanda kubur tersebut berupa sebuah *behu* yang diberdirikan baik dengan bentuk persegi empat panjang dengan ukuran berkisar 1,5 - 2 meter, maupun berupa pahatan kepala *lasara* beserta lehernya dengan ukuran berkisar 1 meter. Jadi tanda kubur yang umum ditemukan di Nias Selatan adalah berupa *behu* dan kepala *lasara*. *Behu* sebagai tanda kubur hanya dibuat sebuah dan diletakkan di depan kuburan dan pahatan yang umumnya digambarkan adalah salib. Seringkali sebuah tanda kubur yang berupa *behu* tersebut disejajarkan posisinya dengan salib berbahan kayu yang berfungsi juga sebagai tanda kubur.

² Binatang mitos, yang menyerupai hewan naga, biasanya dipahatkan hanya bagian kepala saja dan ditempatkan di depan rumah adat para bangsawan, pintu masuk kampung, hiasan bagian depan peti mati, gagang pisau dan lainnya.



4. Simbol dalam wadah dan tanda kubur

4.1 Simbol kosmologi dan religi

Mendrofa (1981), menyebutkan bahwa dalam kosep kosmologi masyarakat Nias Selatan penganut tradisi megalitik, dikenal adanya 9 (sembilan) tingkatan langit. Kesembilan dari tingkatan langit dimaksud mungkin punya pertalian erat dengan adanya sembilan anak Hia³, atau 9 (sembilan) tingkatan konstruksi rumah adat (*omo hada*) di Bawomataluo⁴, di Ono Hondro dan lainnya, atau 9 (sembilan) tingkatan upacara peningkatan status sosial (*owasa/faulu*) yang dilakukan. Diasumsikan bahwa dari 9 (sembilan) tingkatan langit yang dikenal dalam konsep kosmologi masyarakat Nias Selatan mengingatkan kita akan konsep simbolisme, *Bhuana Agung* (alam besar) dan *Bhuana Alit* (alam kecil) dimana bentuk alam diwujudkan kedalam bentuk bangunan seperti halnya dalam konsep Hindu/Buddha. Konsep Hindu/Buddha menganggap candi merupakan refleksi dari bentuk terkecil alam semesta ini, begitu juga manusia dianggap bentuk terkecil dibandingkan candi itu sendiri. Di Nias Selatan dapat diasumsikan bahwa alam semesta yang memiliki 9 (sembilan) tingkatan langit itu

³ Harmmerle (2001:84), menyebutkan bahwa hasil dalam sebuah wawancara di Sifalago Gomo mendapatkan informasi bahwa ada 9 keturunan yang bernama Hia. Sonjaya (2008:38) menyebutkan bahwa ... ada banyak anak Sirao tapi hanya 9 yang berhasil turun ke Nias ... Wiradnyana (2006) dalam wawancara mendapatkan informasi bahwa 9 tingkatan langit berkaitan dengan keberadaan 9 tingkatan dalam rumah adat dan 9 tingkatan upacara *owasa*.

⁴ Wiradnyana (2006) dalam wawancara mendapatkan informasi bahwa 9 tingkatan langit berkaitan dengan keberadaan 9 tingkatan dalam rumah adat dan 9 tingkatan upacara *owasa*).

direfleksikan menjadi *Bhuana Alit* dalam bentuk bangunan utama bangsawan Nias dan *owasa/faulu* merupakan upacara pencapaian tingkatan alam dimaksud.

Keberadaan tinggalan arkeologis di Nias Selatan pada umumnya merupakan sebuah sistem budaya.⁵ Unsur-unsur yang ada di dalamnya saling terkait dan sebagian memunculkan atau menghasilkan berbagai variasi. Artinya dalam sebuah satuan unsur budaya dapat juga merupakan sebuah sistem tersendiri di dalamnya. Sebut saja religi yang merupakan salah satu unsur kebudayaan, di dalamnya terdapat sistem dengan satuan-satuan unsur yang ada padanya saling terkait.

Keberadaan religi awal masyarakat Nias khususnya Nias Selatan dapat diidentifikasi melalui prilaku masyarakat yang sebagian besar berkaitan dengan penghormatan terhadap leluhur. Hal ini ditemukan pada keseharian masyarakat di Nias Selatan yaitu pada *hoho fabolosi* (syair kematian yang dinyanyikan oleh perempuan) yang diantaranya menyebutkan:

*Hai bapakku engkau telah meninggalkan kami
Kita tidak bertemu lagi
Engkau akan berpulang ke leluhurmu
Engkau telah meninggalkan kami dengan kesedihan
...* (wawancara dengan Hikayat Manao, tanggal 01.04.2008)

Selain itu, dalam keseharian ketika masyarakat masa lalu menemukan sesuatu hal yang besar atau dianggap luar biasa atau keinginannya tercapai maka mereka menyebut atau menyampaikan ungkapan terimakasih kepada leluhur. Penyebutan leluhur tersebut mengindikasikan bahwa, leluhur yang dianggap berada di alam lain masih memiliki hubungan yang erat dengan keturunannya di alam nyata. Ungkapan dalam bentuk terimakasih tersebut jelas menunjukkan bahwa leluhur dapat mempengaruhi kehidupan keturunannya (Wiradnyana 2008: 28).

Dari uraian tersebut diduga religi awal masyarakat Nias Selatan sangat berkaitan dengan kepercayaan akan adanya dunia lain selain dunia nyata dan sekaligus mempercayai bahwa ada kehidupan setelah mati. Selain itu juga mereka percaya bahwa dengan memberikan penghormatan terhadap leluhur maka kehidupannya akan semakin baik. Artinya kehidupan di alam lain dapat mempengaruhi kehidupan di alam nyata.

Untuk itulah maka prosesi kematian mendapatkan perlakuan yang istimewa di masyarakat. Melalui wadah kubur dan juga tanda kubur masyarakat Nias Selatan mencoba untuk menyampaikan berbagai hal yang berkaitan dengan kosmologis dan religi. Bahwa ada kehidupan di alam lain, dan alam dimaksud memiliki 9 tingkatan, dan tingkatan yang terendah adalah yang ke-9, dimana manusia itu hidup (alam yang kita tinggali) dan alam yang tertinggi adalah yang berada dalam urutan ke-1. Untuk mencapai alam yang jauh letaknya tersebut

⁵ Lihat teori sistem (Luhman, dalam Ritzer dan Goodman 2004: 242--246).

maka mereka menyiapkan sarana transportasi bagi si roh. Transportasi dimaksud adalah wadah kubur, baik yang berupa sarkofagus maupun peti kayu dengan bentuk yang serupa dengan sarkofagus. Karena alam arwah dianggap jauh dan dalam perjalanan akan mendapatkan berbagai halangan maka diupayakan untuk meminimalisir berbagai kendala, yaitu dengan menyiapkan pahatan binatang *lasara* di depan wadah kubur tersebut. Dalam anggapan masyarakat Nias Selatan masa lalu binatang ini memiliki kekuatan dan kesaktian yang mampu memberikan perlindungan bagi tuannya. Konsep semacam ini tampaknya juga ditemukan pada masyarakat tradisional lainnya, seperti masyarakat Batak Toba yang membuat sarkofagus dengan bentuk seperti sebuah perahu, masyarakat Toraja yang menyimpan tulang si mati dalam wadah berbentuk perahu.

Masyarakat Nias Selatan dalam memperlakukan si mati (orang tua/laki-laki) yang masuk dalam golongan masyarakat menengah ke bawah, yaitu dalam prosesi kematian maka pada waktu sakit dilakukan pesta dengan memotong babi serta mendatangkan *ere* (pendeta). Upacara ini lebih ditekankan pada pemberian makan terakhir bagi si sakit. Dalam upacara itu si anak meminta kemuliaan terhadap si bapak yang akan meninggal.

Pada waktu bapak itu meninggal maka mayat didudukkan serta ditempatkan di depan rumah (di sudut kiri) dan dijaga sampai mayat itu habis karena busuk. Setelah daging yang melekat pada mayat itu habis maka kepala mayat itu diambil dan diletakkan di atas piring, dibersihkan dengan minyak kelapa lalu dimasukkan ke dalam peti batu dan kemudian diletakkan di depan rumah. Selain itu ada juga yang ditanam di bawah *behu* (batu berdiri).

Masa sekarang masyarakat Nias Selatan dalam memperlakukan si mati dengan menguburkan si mati sesuai dengan agama yang dianutnya (Kristen umumnya). Namun masih ada perbedaan yang jelas pada model di bagian depan peti mati yang digunakan seperti peti mati dengan hiasan kepala *lasara* (binatang mitos, berupa kepala naga dilengkapi dengan taring dan tanduk) hanya diperuntukkan bagi bangsawan. Sebagian lagi menggunakan sebuah tanda kubur di depan kuburan seperti halnya penempatan batu nisan. Hal tersebut memberikan asumsi bahwa ide megalitik yang berkaitan dengan konsep kosmologis dan religi telah lama ditinggalkan (diganti dengan konsep agama yang baru) masih melekat erat pada beberapa kelompok masyarakat. Itu dimungkinkan karena beberapa bagian dari konsep megalitik yang berkaitan dengan struktur sosial masyarakat masih digunakan hingga kini. Sehingga beberapa prosesi tradisi megalitik masih digunakan sekalipun lebih menonjolkan aspek struktur sosial dimaksud.

Prosesi penguburan dimaksud jelas menunjukkan bahwa ada prosesi primer dan prosesi skunder bagi si mati. Prosesi primer ditunjukkan dengan menempatkan si mati di depan rumah hingga hanya tersisa tulang belulang. Sedangkan prosesi skunder yaitu dengan

menempatkan si mati ke dalam wadah batu (peti kubur batu). Perlakuan penguburan primer dan skunder tersebut juga ditemukan pada masyarakat di Toraja, Sulawesi Selatan; Batak Toba dan Batak Karo di Sumatera Utara; Bali: masyarakat Dayak dan lainnya yang masih menganut tradisi megalitik. Perlakuan dimaksud merupakan wujud dari rasa hormat terhadap si mati yaitu dengan memperlakukan jasadnya untuk kedua kalinya dan menempatkan ke dalam wadah yang layak serta dianggap sebagai sarana ke alam arwah. Penguburan primer juga dianggap sebagai upaya memberikan bekal kubur yang kedua bagi si roh di alam arwah.

Proses dimaksud tentunya menghabiskan materi yang lebih banyak dibandingkan hanya dengan memperlakukan jasad si mati sekali saja. Tentunya prosesi skunder hanya dimungkinkan bagi kelompok masyarakat yang memiliki kedudukan sosial yang lebih dibandingkan masyarakat biasa. Kedudukan yang lebih dimaksud adalah bentuk refleksi dari prilaku masyarakat terhadap tokoh yang dihormati seperti halnya penghormatan terhadap leluhur. Ide tersebut sudah berlangsung turun temurun dan dianggap benar oleh masyarakat serta merupakan ide yang dimiliki dan dilaksanakan oleh leluhur. Masyarakat diwajibkan berperan aktif untuk mengikuti dan juga melaksakan sehingga berbagai aturan adat yang diterapkan oleh leluhur akan selalu dilaksanakan (fungsional). Hal dimaksud dimungkinkan karena leluhur dapat mempengaruhi kehidupan orang yang masih hidup dengan kata lain jika aturan adat yang ditetapkan leluhur tidak diikuti maka leluhur dapat memberikan berbagai masalah bagi kehidupan masyarakat di alam nyata.

Selain itu diduga penguburan skunder juga memberi makna akan harapan masyarakat agar si mati meningkat statusnya dan berada pada lapisan langit yang lebih tinggi. Hal ini dimungkinkan karena ide upacara yang besar akan menaikkan status bagi orang yang melaksanakan atau bagi tujuan dari orang yang melaksanakan upacara, seperti manaiakan status saudara kandung, bapak, paman dan lainnya.

Berkaitan dengan tanda kubur yang berbentuk kepala *lasara* juga memiliki fungsi yang sama dengan kepala *lasara* yang berada di depan sarkofagus. Hanya ide tentang sarana transportasi tidak lagi mendominasi, karena status sosial si mati dan juga keterbatasan dana dalam menyiapkan dan melaksanakan upacara penguburan primer, sehingga mayat yang dikuburkan di dalam tanah, atau kerangka yang dikuburkan di dalam tanah hanya ditandai dengan pahatan kepala *lasara*⁶ saja. Hal tersebut menunjukkan bahwa transportasi yang berupa perahu roh tersebut tidak digunakan dalam perjalanan roh ke alam arwah, hanya saja upaya untuk meminimalisir berbagai kendala diupayakan dengan baik. Dari hal tersebut

⁶ Bentuk *lasara* yang sepintas menyerupai naga, konsepnya mungkin berkaitan dengan naga sebagai simbol akuatik, dimana dalam masyarakat Asia Tenggara, naga sering menghiasi bangunan, hiasan seni dan berbagai bangunan lain seperti yang diuraikan oleh Joedodibroto (2008 :182) dalam Mengenal Arsitektur Nias.

dapat diungkapkan bahwa adanya kepercayaan bahwa alam lain atau tingakatan lapisan langit itu memiliki jarak yang sangat jauh dan dalam pencapaiannya penuh dengan berbagai permasalahan.

4.2 Simbol struktur sosial

Masyarakat Nias umumnya mengenal sistem struktur sosial yaitu kelompok bangsawan (*si'ulu, si' ila, salawa*) dan kelompok masyarakat biasa (*sato*). Ada juga melihat struktur sosial masyarakat atas tiga bagian yaitu kelompok bangsawan (*si'ulu, si'ila, salawa*), kelompok masyarakat biasa (*sato*) dan kelompok budak (*sawuyu, harakana*)⁷. Masyarakat Nias dalam melaksanakan sistem pemerintahan tradisionalnya membagi masyarakat atas empat bagian yaitu kelompok bangsawan (*si'ulu, salawa*), kelompok bangsawan, penasehat (*si'ila*), kelompok masyarakat biasa (*sato*) dan kelompok budak (*sawuyu, harakana*). Sedangkan dalam kegiatan religi masyarakat Nias memiliki empat struktur pelapisan masyarakat yaitu: *siulu* (bangsawan), *ere* (pemuka agama), *Ono mbanua/sato* (rakyat biasa) dan *Sawuyu* (budak).

Kelompok kekerabatan yang terkecil yang disebut keluarga batih di Nias paling tidak ada dua penyebutannya. Keluarga batih di Nias bagian Utara disebut *fanganbaton* sedangkan di Selatan disebut *gagambato*. Dalam masyarakat Nias kelompok yang terpenting adalah *Sambun mohelo* atau *sambua faono* (keluarga luas) yaitu keluarga batih senior beserta keluarga batih putera-puteranya yang tinggal bersama di dalam satu rumah, dan merupakan satu kesatuan ekonomis. Keluarga luas ini boleh berpisah jika keluarga anaknya dapat membangun sendiri rumah yang tentunya dibarengi dengan pesta adat⁸. Kelompok kekerabatan yang lebih besar yang merupakan gabungan dari beberapa keluarga luas dari satu leluhur disebut *Mado*. Seperti halnya marga pada masyarakat Batak, *Mado* di Nias juga memiliki cabang-cabang.

Dalam masyarakat Nias kelompok organisasi sosial yang terkecil disebut *gana*. Kelompok organisasi tradisional ini terdiri dari beberapa keluarga batih dari satu marga atau dapat juga dari beberapa marga yang di dalam desa itu tidak cukup banyak anggotanya dalam membentuk *gana* tersebut. Dalam kelompok *gana* itu terdapat seorang pemimpin yang tugas fungsinya sangat jelas pada upacara adat saja. Kumpulan dari pada beberapa *gana* disebut *nafolu*. Seperti halnya *gana*, *nafolu* juga dipimpin oleh seseorang yang tugas fungsinya sangat jelas hanya pada upacara adat saja. Kumpulan dari beberapa *nafolu* disebut *banua*,

⁷ Hampir semua penulis buku tentang Nias membagi struktur masyarakat Nias menjadi 3 bagian yaitu, kelompok bangsawan, masyarakat biasa, dan budak.

⁸ Pesta adat pada pembangunan rumah tidak hanya berkaitan dengan aspek religi, tetapi juga aspek sosial lain, diantaranya aspek ekonomi yaitu sistem pajak yang diterapkan oleh penguasa bagi orang yang akan memanfaatkan lahannya untuk tempat tinggal diantaranya.

yang dapat diidentikkan dengan desa dengan pemimpinnya disebut *salawa* (di utara) dan *siulu* (di Selatan). Selain pejabat tersebut di desa juga ada pejabat lain yang disebut *si' ila* yang diangkat oleh rakyat dan tidak didapatkan secara turun temurun. *Si' ila* ini dalam sebuah kampung jumlahnya bisa banyak dan pemimpin *si' ila* disebut *balo si' ila*. Di selatan Pemimpin *banua* yang disebut *siulu* memiliki pemimpin lagi yang disebut *balo siulu*. Sedangkan kumpulan dari beberapa *banua* disebut *öri* (negeri) yang dipimpin oleh *tuhenöri*.

Kepercayaan masyarakat Nias tradisional meyakini bahwa kematian tidak merubah status sosial pada waktu si mati masih hidup. Artinya kalau si mati itu memiliki kedudukan tinggi dalam masyarakat seperti golongan *si'ulu* maka di alam sana dianggap masih berkedudukan sebagai *si'ulu* atau sebaliknya jika yang meninggal itu adalah masyarakat biasa (*sawuyu*) maka di alam sana si mati tidak akan berubah statusnya. Kematian dianggap sebagai salah satu proses untuk menuju dan hidup di alam lain, sehingga segala prosesi kematian yang dilakukan di alam nyata ketika masih hidup akan mempengaruhi juga kehidupan di alam lain.

Dengan keyakinan seperti itu maka prosesi kematian bagi seseorang juga akan sangat penting, terlebih bagi kelompok bangsawan. Kelompok bangsawan akan tidak mau menurunkan/diturunkan statusnya (bila perlu dinaikkan lagi), sehingga berbagai prosesi kematian dibuat lebih megah dan dianggap mampu memberikan kehidupan yang lebih baik dari aspek ekonomi dan juga sosial dan religi di alam sana bagi si mati. Berbagai prosesi yang berkaitan dengan aspek ekonomi dan yang berakibat positif bagi kehidupan di alam lain diantaranya melalui kurban babi dan bekal kuburnya. Sedangkan aspek sosial dalam prosesi kematian yang berakibat terhadap kehidupan di alam lain yaitu, perlakuan terhadap si mati dengan memberikan wadah kubur dan juga prosesi penguburan skunder. Untuk aspek religi yaitu, akan didapatkan dari prosesi yang telah dilakukan selama masih hidup dan juga pada waktu tokoh itu mati dengan berbagai kurban dan sarana maka dianggap sebagai bekal yang cukup bagi si mati untuk berada di lapisan langit tertentu. Ketiga aspek tersebut sejalan dengan uraian Malinowski bahwa kebudayaan itu harus dapat memenuhi kebutuhan biologis dan psikologis (Syam 2006: 31).

Mengingat hal tersebut maka bagi golongan bangsawan akan melakukan prosesi kematian dengan sebaik-baiknya dan semegah-megahnya sehingga si mati statusnya tidak berubah bahkan kalau dimungkinkan lebih meningkat lagi. Hal ini sebagai upaya untuk meningkatkan status sosial dan menempatkan roh si mati berada pada lapisan langit yang paling tinggi melebihi status sosial ketika si mati masih hidup. Salah satu upaya dimaksud yaitu, dengan menempatkan jasad si mati ke dalam wadah kubur yang berbentuk perahu. Bagi masyarakat biasa hal itu tidak dapat dilakukan karena prosesi dimaksud memerlukan kurban babi yang cukup banyak disamping menyiapkan berbagai keperluan/bahan wadah kubur. Selain itu

aturan adat yang mengaturnya, diantaranya berbagai prosesi disesuaikan dengan status sosial si mati di masyarakat kecuali mendapatkan ijin dari bangsawan tertinggi (*balo si'ulu*) di kampungnya.⁹

Jadi dapat dikatakan bahwa wadah kubur secara khusus berfungsi sebagai wadah jasad si mati dalam prosesi penguburan primer maupun skunder, sedangkan fungsi lainnya adalah sebagai sarana transportasi arwah si mati ke alam lain.

Pada kelompok masyarakat yang lebih rendah status sosialnya di masyarakat Nias Selatan (seperti *si'ila*) maka mereka dapat menggunakan *lasara* sebagai tanda kubur di depan makamnya. Artinya kelompok masyarakat yang statusnya lebih rendah hanya dapat menggunakan bagian depan dari sebuah sarana transportasi arwah yaitu hiasan kepala *lasara*. Selain itu dapat juga digunakan *behu* dalam berbagai ukuran yang ditempatkan di depan makam, tanpa hiasan kepala *lasara*, hanya berisi nama alias (gelar) nama panggilan dan tanggal/tahun lahir dan kematian dan sedikit hiasan flora. Artinya ada pergeseran bentuk dan fungsi dari sebuah tanda kubur di Nias Selatan yaitu, dari penggunaan kepala *lasara* ke *behu* yang mirip dengan bentuk nisan sekarang di makam-makam pada umumnya. Secara khusus kepala *lasara* pada bagian depan makam dianggap berfungsi sebagai binatang yang menolak mala petaka yang akan mengganggu perjalanan roh ke alam arwah. Sedangkan wadah kubur hanya semata-mata berfungsi sebagai tanda kubur. Sehingga dapat dikatakan bahwa fungsi dan makna tanda kubur tersebut lebih menonjolkan aspek struktur sosial dibandingkan dengan aspek religi dalam tradisi megalitik.

Dari uraian tersebut di atas maka dapat dikatakan bahwa secara umum wadah kubur dan juga tanda kubur berfungsi sebagai upaya mengkomunikasikan berbagai aturan yang telah ditetapkan dalam setiap 10 tahun (*fondrako*) sehingga berbagai kondisi sosial masyarakat sesuai dengan keinginan para tokoh yang memprakasai berbagai aturan adat dimaksud. Aturan itu dapat berupa aspek religi dan juga berbagai aspek yang berkaitan dengan sosial masyarakat seperti struktur sosial misalnya.

5. Penutup

Bahwa wadah kubur memiliki fungsi secara khusus sebagai wadah jasad si mati dan sarana roh menuju ke alam arwah serta hiasannya sebagai penolak bala. Sedangkan tanda kubur berfungsi sebagai tanda sebuah kubur seseorang dan penolak bala dalam kaitannya dengan perjalanan roh ke alam arwah. Dalam perkembangannya wadah kubur masih ada digunakan

⁹ Teori fungsional yang dikemukakan oleh Emile Durkheim sesuai dengan aturan yang dijalankan oleh masyarakat yang tentunya telah mendapatkan legalitas atas aturan yang diberlakukan bahwa masing-masing kelompok memiliki fungsi dan juga hak tertentu yang mengikutinya.

sebagai wadah jasad si mati bagi kelompok bangsawan tertentu dan tanda kubur hanya berfungsi sebagai tanda kubur saja.

Mengingat aspek religi sudah berubah dari religi lama ke agama yang baru maka penggunaan wadah dan tanda kubur juga berubah dari penonjolan makna religi ke penonjolan makna sosial, seperti makna status sosial seseorang. Secara umum wadah dan tanda kubur merupakan simbol dan berfungsi sebagai upaya untuk mengkomunikasikan berbagai aturan adat yang telah disepakati oleh tokoh-tokoh masyarakat. Bahwa aspek sosial pada masyarakat Nias Selatan khususnya yang berkaitan dengan religi dan struktur sosial dapat dilihat pada wadah dan tanda kubur.

Kepustakaan

- Hammerle, P. Johannes, 2004. *Asal Usul Masyarakat Nias: Suatu Interpretasi*. Gunung Sitoli: Yayasan Pusaka Nias
- Joedodibroto, Rijadi, 2008. "Mengenal Arsitektur Nias", dalam *Nias Dari Masa Lalu Ke Masa Depan*. Jakarta: BPPI, hal.184--263
- Mendrofa, Shokiaro Welther, 1981. *Fondrako Ono Niha, Agama Purba- Hukum Adat –Mitologi-Hikayat Masyarakat*. Jakarta: Inkultra Fondation
- Ritzeer, George dan Goodman, Douglas J., 2004. *Teori Sosiologi Modern*. Jakarta: Kencana
- Soeprapto, Riyadi, 2002. *Interaksiisme Simbolik*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sonjaya, Jajang. A., 2008. *Melacak Batu, Menguak Mitos. Petualangan Antar Budaya di Nias*. Yogyakarta: Kanisius.
- Susanto, R.M. dkk., 1995. *Laporan Hasil Penelitian Arkeologi, penelitian Arkeometri di Kabupaten Nias, Prov. Sumatera Utara*. Medan: Balar Medan (tidak diterbitkan)
- Syam, Nur, 2006. *Madzhab-Madzhab Antropologi*. Yogyakarta: LKiS
- Viaro, Alain, 1990. "The Traditional Architectures of Nias", dalam *Nias Tribal Treasures Cosmic, Reflections in Stone, Wood and Gold*. Delft: Vokenkundig Museum Nusantara
- Wiradnyana, Ketut, Dominique Guilaud & Hubert Forestier, 2006. *Laporan Penelitian Arkeologi, Situs Arkeologi di Kabupaten Nias, Prov. Sumatera Utara*. Balar Medan dan IRD (belum diterbitkan)
- Wiradnyana, Ketut, 2007. "Rentang Budaya Prasejarah Nias: Dating dan Wilayah Budaya", dalam *Sangkhakala* Vol X.No.20. Medan: Balai Arkeologi Medan, hal. 47--56
- Wiradnyana, Ketut, 2008. "Melacak Religi Lama Dari Berbagai Folklor Pada Masyarakat Nias", dalam *Amerta* Vol.26 No.1 Jakarta. Puslitbang Arkenas, hal. 23--29
- Wiradnyana, Ketut, 2008. "Batu Besar di Pulau Terpencil", dalam *Nias Dari Masa Lalu Ke Masa Depan*. Jakarta: BPPI, hal. 92--181

GUA DAN KAWASAN KARST, DAYA TARIK SERTA RAGAM FUNGSINYA DALAM KEHIDUPAN MANUSIA

Nenggih Susilowati
Balai Arkeologi Medan

Abstract

Rock shelter and cave and also its karst environment are natural resources for the benefit of human life from the past until now. In the past, human has exploited natural resources for various purposes. Remains of past human activities at these sites are cultural resources that object of an archaeology research. The natural resources consisting in the archaeological sites is also exploited by human for a variety of other interests that conflict of interest occurs.

Kata kunci: gua, ceruk, karst, prasejarah, sejarah

1. Pendahuluan

Kawasan karst terdapat hampir di seluruh pulau besar dan beberapa pulau kecil di Nusantara. Di Sumatera kawasan tersebut terdapat pada bagian pantai timur, pantai barat, dan bagian tengah pulaunya. Pulau Nias (salah satu pulau kecil di bagian barat Sumatera) juga memiliki kawasan karst (Junaedy 2009: 49, Peta). Karst adalah bentang alam unik yang berkembang pada batuan mudah larut --terutama batu gamping-- karena proses karsifikasi. Air hujan plus karbondioksida akan melarutkan batu gamping sehingga di permukaan terbentuk aneka jenis bukit dan lembah. Di bawah permukaanpun berkembang sistem perguaan dan sungai bawah tanah. Proses karsifikasi ini berlangsung selama jutaan tahun sehingga menghasilkan bentang alam seperti yang ada sekarang (Junaedy 2009: 52). Kawasan karst merupakan salah satu sumberdaya alam nirhayati yang tidak dapat diperbaharui karena pembentukannya memerlukan waktu jutaan tahun. Di dalamnya terdapat juga sumberdaya alam hayati yaitu, flora dan fauna yang perlu dilindungi dan mempunyai peranan penting dalam ekosistemnya (Nasution 2009). Kawasan karst dengan keanekaragaman hayati dan nirhayati merupakan sumberdaya alam yang bermanfaat bagi kehidupan manusia.

Kehidupan manusia selalu memiliki keterkaitan dengan lingkungan alamnya, bahkan manusia cenderung beradaptasi dengan lingkungannya melalui kebudayaan. Dengan demikian lingkungan yang beragam tempat manusia hidup turut memberi warna pada keragaman budayanya, termasuk lingkungan karst. Sumberdaya alam hayati dan nirhayati pada kawasan karst merupakan daya tarik yang mendorong manusia untuk memanfaatkannya, termasuk gua-gua (*cave*) dan ceruk-ceruk alam (*rock shelter*) yang terbentuk di kawasan tersebut. Pemanfaatan tempat itu telah berlangsung sejak dulu, bahkan sejak manusia hidup di masa prasejarah.

Kondisi lingkungan merupakan salah satu faktor penentu dalam pemilihan lokasi situs. Beberapa variabel yang berhubungan dengan kondisi lingkungan tersebut antara lain: a. tersedianya kebutuhan akan air, adanya tempat berteduh, dan kondisi tanah yang tidak terlalu lembab; b. tersedianya fasilitas-fasilitas yang diperlukan untuk bergerak lebih mudah; c. tersedianya sumber makanan baik flora dan fauna dan faktor-faktor yang memberi kemudahan di dalam cara-cara perolehannya; d. faktor-faktor yang memberi elemen-elemen tambahan akan binatang laut atau binatang air (dekat pantai, danau, sungai, mata air) (Butzer 1964: 337). Faktor lingkungan tersebut sangat berpengaruh terhadap situs-situs dari masa prasejarah. Manusia cenderung untuk memanfaatkan atau melakukan strategi subsistensinya pada tempat-tempat yang menyediakan sumber-sumber bahan untuk memenuhi kebutuhan hidupnya. Sisa aktivitas manusia pada situs-situs gua yang mengandung budaya kala Holosen di Nusantara menunjukkan bahwa manusianya mengeksplorasi lingkungan dengan memanfaatkan hasil hutan dan binatang buruan (Soejono 1993).

Mengingat faktor lingkungan sangat penting dalam pemilihan situs, maka rumusan permasalahannya adalah mengapa manusia memilih dan memanfaatkan kawasan karst dan pergunaannya sebagai tempat beraktivitas ? Faktor apa saja yang mendorong manusia memilih dan memanfaatkan tempat-tempat itu dan bagaimana bentuk aktivitas manusia masa lalunya ? Untuk menjawab permasalahan itu maka digunakan data-data arkeologis serta kondisi lingkungan situs, terutama pada situs-situs gua/ceruk yang terdapat di bagian utara Sumatera. Kemudian juga data-data lain berkaitan dengan pemanfaatan kawasan karst kini.

2. Sumberdaya budaya di wilayah pulau Sumatera bagian utara

Pemanfaatan gua-gua dan ceruk-ceruk alam di kawasan karst cukup beragam sesuai dengan kondisi lingkungan, kepentingan manusia, dan masanya, sehingga aktivitas manusianya juga berbeda-beda di masing-masing situs. Sisa-sisa aktivitas manusia di masa lalu itu merupakan sumberdaya budaya yang menjadi objek penting bagi penelitian arkeologi.

2.1 Gua dan ceruk prasejarah

Situs-situs gua/ceruk prasejarah tersebar pada beberapa wilayah di Nusantara, antara lain Papua, Sulawesi, Kalimantan, Jawa, dan Sumatera. Umumnya budaya yang terdapat di situs-situs itu bercorak mesolitik hingga neolitik awal, bahkan juga terdapat budaya yang bercorak paleolitik. Di Sumatera, situs gua/ceruk prasejarah ditemukan di bagian selatan dan utara. Situs Gua Tiangko Panjang (Kecamatan Sungai Manau, Kabupaten Bangko, Jambi), Provinsi Sumatera Selatan mewakili situs di bagian selatan Sumatera. Aktivitas di situs itu berlangsung sekitar 10.250 ± 140 BP berdasarkan hasil pertanggalan radiokarbon terhadap

kayu dan biji yang terbakar (Bronson dan Teguh Asmar 1973). Kemudian untuk bagian utara Sumatera meliputi Gua Kampret, Gua Marike, dan ceruk Bukit Lawang di Kabupaten Langkat, Provinsi Sumatera Utara; serta Gua Puteri Pukes dan Loyang Mendali, di Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam. Pulau Nias yang berada di wilayah Kabupaten Nias, Provinsi Sumatera Utara memiliki Situs Gua Tögi Ndrawa dan Gua Tögi Bogi. Selain itu di Sumatera juga terdapat ceruk-ceruk yang berkaitan dengan budaya bercorak megalitik, seperti yang terdapat di Kecamatan Luhak, Kabupaten Lima Puluh Kota, Provinsi Sumatera Barat.

Gua Kampret terletak di wilayah administrasi Desa Bukit Lawang, Kecamatan Bahorok, Kabupaten Langkat. Gua itu terletak pada lereng pegunungan Bukit Barisan pada ketinggian 180 meter dpl. Lingkungan sekitarnya berupa hutan yang masuk dalam kawasan Taman Nasional Gunung Leuser. Mulut gua menghadap ke timur dan intensitas penyinaran hanya pada bagian depan gua. Adapun kedalaman gua sekitar 1.000 meter. Tidak jauh dari situs berjarak sekitar 100 meter terdapat aliran sungai Bahorok. Jenis temuan yang terdapat di Gua Kampret juga berkaitan dengan budaya mesolitik berupa fragmen cangkang moluska, fragmen tulang, dan alat batu (batu pukul, serpih, kapak batu) (Tim Penelitian 1998:12--14). Gua Marike dan ceruk Bukit Lawang juga berada di sekitar DAS Bahorok, Kabupaten Langkat. Kompleks Gua Marike terdiri dari tiga buah gua dan tiga buah ceruk. Disebutkan bahwa di kompleks gua itu ditemukan kapak batu (*Sumatralith*) yang kini disimpan di Perancis. Demikian juga dengan Ceruk Bukit Lawang, dalam laporan McKinnon di situs itu pernah ditemukan kapak batu (*Sumatralith*). Ceruk itu berukuran lebar 30 meter, kedalamannya sekitar 7 meter, dan tinggi langit-langit sekitar 3 meter (Tim Penelitian 1997: 4--6). Alat batu yang ditemukan di ketiga situs gua tersebut memiliki ciri morfologi dan teknologi yang sama dengan budaya Hoa-Binh (Wiradnyana 2005: 46).

Masih di wilayah Provinsi Sumatera Utara terdapat gua yang dimanfaatkan pada masa prasejarah seperti Gua Tögi Ndrawa dan Gua Tögi Bogi. Gua Tögi Ndrawa terletak di wilayah administrasi Desa Lölöwönu Niko'otanö, Kecamatan Gunung Sitoli, Kabupaten Nias. Gua Tögi Ndrawa terletak pada ketinggian \pm 175 meter dpl, merupakan kompleks gua yang terdiri dari dua buah gua dan tiga buah ceruk (Wiradnyana dkk. 2002). Bagian mulut kedua buah gua itu menghadap ke arah tenggara, sedangkan bagian mulut ketiga buah ceruk menghadap ke timur. Ketiga buah ceruk tersebut diapit oleh dua buah gua, posisinya berderet selatan--utara. Gua yang terletak di bagian paling selatan berukuran tinggi 2,25 meter, lebar 6,20 meter, dan panjang 18,5 meter. Ketiga ceruk yang terdapat di bagian tengah masing-masing berukuran tinggi 3,15 meter, lebar 6 meter, kedalaman 5 meter; selanjutnya tinggi 1,45 meter, lebar 4,5 meter, kedalaman 8 meter; serta tinggi 8 meter, lebar

4 meter, dan kedalaman 3 meter. Gua yang terdapat di bagian paling utara berukuran tinggi 6,5 meter, lebar bagian mulut gua 8 meter, lebar bagian lantai gua 20 meter, dan kedalaman gua sekitar 75 meter. Kemudian Gua Tögi Bogi terletak di wilayah administrasi Desa Binaka, Kecamatan Gunung Sitoli Idanoi, Kabupaten Nias. Gua Tögi Bogi berjarak sekitar 18 km dari Kota Gunung Sitoli. Gua Tögi Bogi berada pada lereng bukit dengan ketinggian sekitar 75 meter dpl. (Wiradnyana 2007: 49). Di kedua gua tersebut terdapat berbagai jenis temuan berupa ekofak, artefak, dan non artefak.

Di Gua Tögi Ndrawa temuannya berupa fragmen cangkang moluska, fragmen tulang dan gigi hewan, serta fragmen tulang dan gigi manusia, kemudian peralatan berbahan batu, tulang, cangkang moluska, dan berbahan tanah liat (tembikar), serta perhiasan berbahan moluska dan sapit kepiting. Selain itu juga terdapat hematit dan arang. Adapun temuan di Gua Tögi Bogi berupa peralatan berbahan batu (alat serpih, pelandas, dan pemukul), berbahan tanah liat (tembikar), dan fragmen moluska dengan variasi yang sama dengan di Gua Tögi Ndrawa. Hasil analisis pertanggalan dengan metode radiometri pada sampel berupa cangkang moluska hasil ekskavasi di kedua situs tersebut, menunjukkan bahwa aktivitas di Gua Tögi Ndrawa berlangsung sekitar 12.170 ± 400 B.P. sampai dengan 850 ± 90 B.P., dan Gua Tögi Bogi sekitar 4960 ± 130 B.P. sampai dengan 950 ± 110 B.P. (Wiradnyana 2007: 51). Disebutkan bahwa kemungkinan aktivitas manusia di Gua Tögi Bogi lebih lama dari itu,



Tampak depan ceruk-ceruk Loyang Mendali

mengingat *dating* yang dilakukan baru pada kedalaman 1 meter.

Di Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam juga terdapat ceruk dan gua prasejarah, antara lain Loyang Mendali dan Gua Puteri Pukes (Susilowati 2008). Loyang Mendali terletak di Jl. Panca Darma, Desa Mendali, Kecamatan Kebayakan, Kabupaten Aceh Tengah.

Lingkungan ceruk-ceruk itu berada tidak jauh dari Danau Lut Tawar, berjarak sekitar 50 meter. Di Situs Loyang Mendali terdapat empat ceruk posisinya berderet tenggara-baratlaut. Ceruk yang terdapat di tenggara, bagian mulut ceruk menghadap ke selatan berdiameter 9 meter, tinggi 3 meter, dan jarak dari mulut ceruk ke dinding ceruk 2,8 meter. Ceruk kedua bagian mulutnya menghadap ke baratdaya berukuran diameter 9 meter, tinggi 8 meter, dan jarak mulut ceruk ke dinding ceruk 2 meter. Ceruk ketiga bagian mulut ceruk menghadap ke

selatan berdiameter 17 meter, tinggi 5 meter, dan jarak mulut ceruk ke dinding ceruk 6 meter. Kemudian ceruk keempat yang berada di bagian barat laut, mulut ceruk menghadap ke barat daya berdiameter 28 meter, tinggi 6,5 meter, dan jarak dari mulut ceruk ke dinding ceruk 7 meter. Tidak jauh dari Loyang Mendali berjarak sekitar 1,6 km ke arah timur terdapat Gua Puteri Pukes yang berada di wilayah administrasi Desa Bebuli. Gua itu berada di sekitar Danau Lut Tawar berjarak sekitar 80 meter. Mulut gua berada di bagian selatan berdiameter 1,6 meter, dan tinggi 2 meter. Adapun ukuran gua itu panjang sekitar 25 meter dan lebar antara 5 -- 17 meter.

Di ceruk-ceruk Loyang Mendali terdapat temuan lepas berupa fragmen tulang, fragmen cangkang kerang dan siput, fragmen tembikar polos dan tembikar hias. Sedangkan hasil ekskavasi pada tahun 2009 di ceruk tersebut menghasilkan temuan berupa fragmen tulang binatang, fragmen tulang terbakar, fragmen gigi, kerangka manusia, beliung persegi, calon beliung, serut samping, dan artefak batu (Setiawan & Wiradnyana 2009). Temuan lepas di Gua Puteri Pukes antara lain lumpang batu, batu pelandas, dan fragmen tembikar. Di Gua Puteri Pukes juga terdapat sumur dan stalakmit yang menyerupai patung, namun pada benda tersebut tidak terdapat indikasi dikerjakan oleh tangan manusia. Keberadaan stalakmit itu oleh masyarakat dihubungkan dengan cerita yang cukup dikenal di Tanah Gayo, yaitu tentang Puteri Pukes. Artefak dan ekofak yang ditemukan pada bagian permukaan maupun dalam tanah di situs tersebut menggambarkan adanya aktivitas manusia di dalamnya.

Kedua situs itu letaknya berdekatan dan keduanya berada di sekitar Danau Lut Tawar, sehingga kemungkinan keduanya dimanfaatkan pada masa yang hampir sama. Kronologi absolut belum diketahui, namun melalui artefak yang ditemukan mendukung keberadaan budaya mesolitik hingga neolitik awal. Indikasi neolitik diketahui melalui temuan fragmen tembikar pada bagian yang mendekati permukaan tanah. Fragmen tembikar itu merupakan bagian dari wadah yang kemungkinan berfungsi sebagai tempat memasak atau menyimpan makanan/air.

Berbeda dengan situs-situs di atas, di wilayah Provinsi Sumatera Barat, yaitu di Jorong Balik Bukit, Kenagarian Andaleh, Kecamatan Luhak, Kabupaten Lima Puluh Kota terdapat ceruk-ceruk dengan tinggalan bercorak megalitik. Ceruk-ceruk itu adalah Ngalaubukit Gadang II, Ngalaubukit Gadang III, dan Ngalaubukit Panjang I. Tinggalan arkeologis pada ceruk-ceruk tersebut berupa pahatan lubang dakon dan lubang lumpang pada batuan (*bedrock*) ceruk (Susilowati & Oetomo 2002). Ruangan ceruk-ceruk itu berbentuk hampir setengah lingkaran dan langit-langitnya semakin ke dalam semakin rendah. Ketiga ceruk itu menghadap ke arah timur, masing - masing ukurannya yaitu tinggi 3,5 meter, lebar 12 meter, kedalaman 11

meter; selanjutnya tinggi 3,5 meter, lebar 23 meter, kedalaman 16 meter; serta tinggi 2 meter, lebar 5 meter, dan kedalaman 2,5 meter.

Keberadaan tinggalan arkeologis itu tidak hanya pada ceruk-ceruk yang mudah dijangkau seperti Ngalau Bukit Gadang II, Ngalau Bukit Gadang III, melainkan juga pada ceruk yang sulit dijangkau – seperti di Ngalau Bukit Panjang I – jelas diperuntukkan bagi tujuan tertentu. Walaupun ditempatkan pada ceruk yang mudah dijangkau, lubang dakon di Ngalau Gadang II dipahatkan pada bidang yang agak miring, sehingga kemungkinan tidak berfungsi praktis seperti untuk permainan dakon pada umumnya. Demikian halnya dengan lubang dakon dan lubang lumpang di Ngalau Bukit Gadang III dipahatkan dengan garis-garis yang diperkirakan memiliki arti tertentu. Kondisi tersebut menggambarkan bahwa keberadaan tinggalan tersebut kemungkinan tidak berkaitan dengan fungsi praktis, namun memiliki tujuan atau fungsi tertentu berkaitan dengan budaya megalitik. Di daerah lain batu dakon dan lumpang batu ditemukan di situs-situs pemujaan maupun penguburan bersama-sama dengan bangunan megalitik lain, sehingga keberadaannya sering dikaitkan dengan upacara-upacara yang dilaksanakan di situs itu. Misalnya situs megalitik di Salakdata dan Tugugede, Sukabumi, Provinsi Jawa Barat (Sukendar 1977: 9).

Keberadaan megalit pada suatu situs sering dikaitkan dengan komunitas masyarakat yang hidup menetap dan mengembangkan bidang pertanian sebagai mata pencahariannya. Secara umum kondisi lingkungan di sekitar ceruk-ceruk itu memenuhi persyaratan sebagai lokasi permukiman dan pertanian di masa lalu, karena lingkungannya memiliki beberapa variabel yang dibutuhkan. Antara lain: lahan yang relatif datar, kondisinya subur (diketahui melalui vegetasi tanaman yang tumbuh di sekitar tempat tersebut), serta dekat dengan sumber air. Sumber air terdekat adalah aliran Batang Sinamar berjarak sekitar 900 meter, dan Batang Tabik berjarak sekitar 2.000 meter. Kondisi lingkungan dengan variabel - variabel yang mendukung aktivitas pertanian dikaitkan dengan keletakan tinggalan arkeologisnya maka diperkirakan fungsi tinggalan itu berkaitan dengan upacara-upacara pada kegiatan pertanian ketika tradisi megalitik masih dijalankan masyarakatnya.



Lingkungan di sekitar ceruk-ceruk di Kenagarian Andaleh

2.2 Gua/ceruk masa sejarah

Di Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam terdapat gua yang dimanfaatkan pada masa sejarah, yaitu Gua Seumancang/Cot Mancang yang terletak di lereng perbukitan dalam kawasan Taman Nasional Gunung Leuser. Tepatnya berada di wilayah Dusun Seumancang, Desa Mata'i, Kecamatan Blangpidie, Kabupaten Aceh Baratdaya (Susilowati 2005). Di bagian utaranya terdapat aliran Krueng Susoh yang berjarak sekitar 280 meter dari gua. Perjalanan menuju ke gua itu melalui permukiman dan perkebunan penduduk, kemudian menyeberangi aliran sungai kecil/*alue* Panglima Sigogang, dilanjutkan dengan mendaki bukit karena gua berada di bagian lerengnya. Sebelum sampai ke gua itu terdapat dua ceruk yang sempit, lembab, dan permukaan lantainya berbatu-batu. Ceruk pertama menghadap ke arah barat laut, ceruk kedua ke arah baratdaya. Gua Seumancang terdapat di bagian tenggara sekitar 20 meter dari ceruk kedua. Mulut gua menghadap ke arah barat, berukuran tinggi 3 meter, lebar 3,5 meter.

Gua Seumancang mempunyai dua ruangan, ruangan pertama berukuran panjang 20 meter, lebar 5 meter, dan tinggi langit-langit 8 meter. Kemudian ruangan kedua terletak di bagian tenggara sekitar 5 meter dari mulut gua berukuran panjang 22 meter, lebar 6,5 meter dan tinggi langit-langit 10 meter. Kondisi gua ini secara keseluruhan cukup gelap dan lembab yang diakibatkan oleh kondisi penyinaran kurang. Sementara itu sebagian permukaan lantai gua pada ruangan pertama relatif datar, sirkulasi udara cukup, cahaya matahari bisa masuk ke sebagian ruangan sehingga dapat dijadikan sebagai tempat berkegiatan.

Di dalam ruangan pertama gua itu terdapat bentuk makam yang berukuran panjang. Masyarakat mempercayai bahwa makam itu merupakan lambang dari seorang tokoh yang cukup disegani bernama Hasanuddin/Tengku Di Kandih. Menurut informasi tokoh itu adalah salah seorang pengawal kerajaan Aceh yang kemudian meninggal dan dimakamkan di Desa Kila, Nagan Raya. Informasi lainnya menyebutkan bahwa keturunannya kini adalah generasi ke- 4, sehingga tinggalan tersebut kemungkinan berasal dari abad ke-19. Disebutkan juga bahwa Hasanuddin adalah tokoh yang sudah memeluk agama Islam dan memanfaatkan gua sebagai tempat untuk mendekatkan diri kepada Allah. Keberadaan batu-batu besar di dekat makam tersebut juga dipercaya pernah digunakan sebagai alas sholat dan meletakkan Al Qur'an. Di sisi lain adanya pengaruh Islam diketahui melalui makam yang berorientasi pada arah utara -- selatan. Pengaruh Islam juga terlihat dari pertulisan yang menggunakan huruf Arab pada sebagian dinding gua. Setidaknya melalui tinggalan-tinggalan itu menggambarkan adanya aktivitas manusia di dalam gua yang berkaitan dengan Islam sebagai religi yang dianut oleh tokoh tersebut.

Selanjutnya di wilayah Provinsi Sumatera Barat, yaitu di Jorong Balik Bukit, Kenagarian Andaleh, Kecamatan Luhak, Kabupaten Lima Puluh Kota selain ceruk-ceruk yang berkaitan dengan tradisi megalitik, juga terdapat ceruk-ceruk yang digunakan sebagai tempat persembunyian pada masa pemberontakan PRRI/Permesta tahun 1958. Informasi ini diperoleh dari masyarakat setempat. Ceruk-ceruk itu berada pada lereng Bukit Dalimo dan Bukit Kaciak, yaitu Ngalau Bukit Dalimo I, Ngalau Bukit Dalimo II, dan Ngalau Bukit Kaciak I (Susilowati & Oetomo 2002). Ceruk-ceruk tersebut berada pada bagian yang tinggi (25 -- 40 meter) dari jalan desa, sehingga untuk mencapainya harus ditempuh dengan mendaki lereng bukit itu. Sebagian ceruk seperti Bukit Dalimo I di bagian barat lautnya berbatasan langsung dengan tebing yang curam.

Ngalau Bukit Dalimo I dan Ngalau Bukit Kaciak I menghadap ke barat, sedangkan Ngalau Bukit Dalimo II menghadap ke selatan. Secara umum ruangan ceruk berbentuk hampir setengah lingkaran dan langit-langitnya semakin ke dalam semakin rendah. Ceruk-ceruk itu merupakan ceruk yang sempit dengan ukuran tinggi 6 meter, lebar 17 meter, kedalaman 10 meter; selanjutnya tinggi 3,5 meter, lebar 8,5 meter, kedalaman 12 meter; serta tinggi 2 meter, lebar 4 meter, dan kedalaman 10 meter.

Di dalam dan luar ceruk-ceruk itu terdapat berbagai temuan yang merupakan sisa aktivitas manusia pada ceruk-ceruk itu. Di Ngalau Bukit Dalimo I terdapat temuan fragmen kaca. Kemudian di bagian tengah langit-langit Ngalau Bukit Dalimo II terdapat cekungan berbentuk lingkaran bertingkat semakin mengecil di bagian atasnya, menyerupai kubah berdiameter sekitar 1,5 meter dan kedalaman sekitar 20 cm. Bentuknya cukup simetris mengindikasikan adanya hasil karya manusia. Pahatan ini kemungkinan dimaksudkan untuk meninggikan bagian ini sehingga menambah ruang gerak di dalam ceruk. Selanjutnya di bagian luar Ngalau Bukit Kaciak I terdapat jalur jalan setapak untuk keluar masuk menuju tempat itu yang sudah tidak digunakan lagi sehingga tertutup oleh rumput dan tanaman liar. Selain itu juga ditemukan fragmen tembikar di bagian dalam dan luar ceruk tersebut. Berbagai temuan tersebut didukung kondisi dan keletakannya pada bagian lereng yang tinggi dan cukup terjal, serta informasi dari masyarakat menggambarkan adanya aktivitas manusia yang memanfaatkan ceruk sebagai tempat persembunyian (masa pemberontakan PRRI/Permesta tahun 1958)).

3. Potensi serta pemanfaatan kawasan karst dan pergunaannya

Fenomena bentang lahan permukaan karst yang unik, bawah permukaannya yang berupa sistem pergunaan dan sungai bawah tanah merupakan obyek yang sangat menarik untuk diteliti. Kawasan karst Indonesia, yang beriklim tropika basah, menjadi ladang flora

berendemisitas tinggi. Kondisi karst yang cukup ekstrem, seperti tingginya kalsium dan magnesium tanah, melahirkan jenis tumbuhan unik. Fauna unikpun banyak dijumpai di bentang karst Indonesia, meliputi fauna yang hidup di habitat karst luar maupun yang hidup dalam gua (Junaedy 2009: 60). Selain itu pada kawasan karst juga tersimpan sumber air. Perilaku air di kawasan itu membentuk sistem hidrologi yang rumit dan khas. Air karst bergerak melalui sistem retakan celah-celah gua (Junaedy 2009: 56). Tidak mengherankan jika mata air banyak ditemukan di kawasan itu.

Kondisi demikian juga terdapat dalam kawasan karst di Pulau Sumatera. Kawasan karst dengan sistem pergunaannya menjadi habitat yang baik bagi flora dan fauna. Kondisi gua/ceruk yang gelap, lembab, dengan temperatur rendah serta sirkulasi udara yang kurang, menjadi habitat bagi bakteri, jamur, hewan parasit, serangga, burung layang-layang, kelelawar, dan ular. Di antara makhluk hidup itu terjadi rantai makanan. Kemudian antara makhluk hidup yang terdapat di dalam gua maupun di luar gua terdapat keterkaitan satu sama lain, juga terjadi rantai makanan (Whitten dkk. 2000: 313-335). Keanekaragaman hayati yang hidup di kawasan itu merupakan sumber bahan makanan bagi manusia. Demikian juga dengan sungai bawah tanah maupun mata air di kawasan tersebut merupakan sumber air yang diperlukan dalam kehidupan manusia. Dapat dikatakan pada kawasan karst terdapat sumberdaya alam yang dapat dimanfaatkan bagi kehidupan manusia dari dulu hingga kini.

Sumberdaya alam yang melimpah itu telah dimanfaatkan sejak masa prasejarah ketika manusia masih hidup dengan berburu dan mengumpulkan makanan. Tinggalan arkeologis di Gua Togi Ndrawa dan Togi Bogi di Pulau Nias, kemudian Gua Kampret, Gua Marike, dan ceruk Bukit Lawang di DAS Bahorok, serta Loyang Mendali dan Gua Puteri Pukes di Tanah Gayo, Kabupaten Aceh Tengah menggambarkan bahwa di dalamnya terdapat aktivitas manusia yang berkaitan dengan hunian. Gua-gua dan ceruk-ceruk itu dimanfaatkan sebagai tempat tinggal yang bersifat tetap atau sementara. Flora dan fauna di sekitarnya dimanfaatkan untuk memenuhi kebutuhan hidup, termasuk sebagian fauna yang hidup di dalam gua/ceruk. Melalui ekofak yang ditemukan di Gua Togi Ndrawa misalnya, berupa fragmen tulang kelelawar (*Chiropteridae*) dalam jumlah yang cukup banyak, menggambarkan bahwa manusia pada masa itu mengkonsumsi jenis hewan yang hidup di dalam gua. Demikian juga dengan hewan yang mudah diperoleh di sekitar gua/ceruk itu seperti moluska (Kelas *Gastropoda* dan *Pelecypoda*), ikan (Kelas *Pisces*), kepiting (*Scilla serrata*), kura-kura (*Testudinidae*), biawak (*Varanidae*), landak (*Hystricidae*), tikus (*Muridae*), dan ular (*Boidae*), maupun hewan buruan seperti kera (*Genus Macaca*), rusa (*Cervidae*), babi (*Suidae*), dan

kerbau/sapi (*Bovidae*). Jenis hewan tersebut diketahui melalui keberadaan fragmen cangkang serta fragmen tulang dan gigi hewannya.

Manusia memilih gua/ceruk sebagai hunian masa prasejarah disebabkan di sekitarnya menyediakan sumber bahan makanan yang menguntungkan secara ekonomis. Selain itu juga didukung oleh ketersediaan sumber air tawar dari sungai atau danau yang terdapat disekitarnya, serta sumber bahan (seperti batuan, tanah liat, tulang, dan cangkang moluska) untuk membuat peralatan yang digunakan untuk menunjang aktivitas hidupnya. Sumberdaya alam berupa bahan makanan, sumber air, sumber bahan peralatan, dan tempat tinggal yang nyaman (gua/ceruk) merupakan kebutuhan penting dalam mempertahankan hidup. Pemanfaatan sumberdaya alam itu berlangsung dalam kurun budaya mesolitik hingga neolitik awal.

Situs-situs di Kecamatan Luhak, Kabupaten Lima Puluh Kota kondisinya agak berbeda dibandingkan dengan situs gua/ceruk yang lain. Pemanfaatan sebagai ceruk hunian pada masa prasejarah belum didapatkan mengingat belum ditemukannya artefak maupun ekofak yang mendukung aktivitas itu. Namun melalui tinggalan berupa lubang lumpang maupun lubang dakon yang dipahatkan pada batuan ceruk di Ngalau Bukit Gadang II, Ngalau Bukit Gadang III, dan Ngalau Bukit Panjang I, menggambarkan adanya aktivitas manusia yang berkaitan dengan budaya megalitik. Secara umum kondisi ceruk-ceruk tersebut kurang nyaman untuk dihuni karena berbagai kondisi yang tidak mendukung, seperti kelembaban tinggi, pencahayaan kurang, permukaan lantai tidak rata dengan kondisi berbatu-batu, serta ruangan yang dangkal dan sempit.

Keberadaan tinggalan arkeologis itu kemungkinan tidak berkaitan langsung dengan aktivitas hunian ceruknya, tetapi pada aktivitas yang berlangsung di sekitarnya, seperti kegiatan bercocok tanam (pertanian). Kegiatan itu dapat berlangsung karena adanya lahan yang subur di sekitar situs. Hal ini diketahui dari vegetasi yang tumbuh di sekitar situs dan pemanfaatan lahan oleh masyarakat kini sebagai lahan persawahan. Kondisi itu juga didukung oleh keletakannya yang dekat dengan sumber air seperti aliran Batang Sinamar dan Batang Tabik. Diperkirakan kondisi lingkungan pada saat pembuatan tinggalan arkeologis itu tidak jauh berbeda dengan kondisinya kini. Hal ini mengingat adanya suatu pendapat bahwa pada prinsipnya keadaan lingkungan fisik masa sekarang dapat dijadikan dasar untuk memberikan gambaran tentang keadaan lingkungan masa lalu (Mundardjito 2002). Seperti diketahui bahwa budaya megalitik berkembang pada masa manusia sudah mengenal bercocok tanam, kurun waktu tertua sekitar 2500--1500 SM, dan berkembang hingga masa-masa kemudian (Soejono 1993: 224). Kurun waktu itu memungkinkan kondisi lingkungannya tidak jauh berbeda dengan masa kini.

Kemudian perbandingan dengan data etnografi diketahui bahwa dakon mempunyai fungsi cukup beragam sesuai dengan upacara yang dilaksanakan di suatu tempat. Misalnya di Sulawesi Selatan pada waktu orang meninggal sering diadakan permainan dakon, dan di Flores dakon dimanfaatkan untuk mencari musim tanam yang baik (Sukendar 1985: 53; 1991: 67). Keberadaan lubang dakon pada ceruk yang sulit dijangkau seperti di Ngalau Bukit Panjang I, dan penempatan pahatan lubang dakon pada bidang yang agak miring di Ngalau Bukit Gadang II mengindikasikan adanya pemanfaatannya berkaitan dengan keperluan yang bersifat tidak praktis. Kemungkinan berfungsi sebagai alat permainan dakon untuk mencari musim tanam yang baik. Demikian juga dengan pahatan lubang dakon dan lubang lumpang dengan garis-garis yang berakhir pada tepian batuannya di Ngalau Bukit Gadang III. Garis-garis tersebut diperkirakan untuk mengalirkan air dalam upacara kesuburan. Analogi ini dikaitkan dengan kondisi lingkungan di sekitar situs. Adanya lahan yang subur dan didukung oleh sumber air yang dekat memungkinkan adanya aktivitas bercocok tanam, walaupun dalam bentuk yang lebih sederhana dibandingkan sekarang. Dengan demikian keberadaan tinggalan arkeologis itu berkaitan dengan penyelenggaraan upacara-upacara tradisi megalitik yang berkaitan dengan kegiatan bercocok tanam (pertanian), seperti mencari musim tanam yang baik atau meminta kesuburan. Dalam hal ini pemanfaatan sumberdaya alam berupa batuan pada ceruk-ceruk itu berkaitan dengan religi lama (tradisi megalitik).

Pemanfaatan sumberdaya alam pada kawasan karst bagi kehidupan manusia yang berkaitan dengan religi juga ditemukan hingga masa sejarah. Di Gua Seumancang, Kabupaten Aceh Tengah terdapat indikasi adanya aktivitas itu. Jejak aktivitas yang ditinggalkan adalah bentuk makam Islam berukuran panjang, pertulisan menggunakan huruf Arab pada dinding gua, bebatuan yang diinformasikan oleh masyarakat pernah dimanfaatkan sebagai alas sholat dan meletakkan Al Qur'an, serta informasi masyarakat tentang tokoh yang melakukan aktivitas di tempat itu. Jejak aktivitas itu menjelaskan bahwa seorang tokoh yang telah memeluk agama Islam bernama Hasanudin memanfaatkan kesunyian gua untuk memperdalam religinya.

Di sisi lain sumberdaya alam di kawasan karst dimanfaatkan untuk menunjang kegiatan lain, seperti tempat persembunyian. Ceruk-ceruk alam yang dimanfaatkan sebagai tempat persembunyian terdapat di Kecamatan Luhak, Kabupaten Lima Puluh Kota. Menarik bahwa ceruk-ceruk yang terdapat di sana tidak hanya dimanfaatkan bagi aktivitas manusia berkaitan dengan religi lama (tradisi megalitik), tetapi sebagian dimanfaatkan sebagai tempat persembunyian pada masa pemberontakan PRRI/Permesta tahun 1958. Ceruk-ceruk di kawasan itu selain terdapat pada bagian lereng bukit yang rendah, juga pada bagian yang tinggi dan terjal sehingga sulit dijangkau. Ceruk-ceruk yang dimanfaatkan sebagai tempat persembunyian adalah ceruk-ceruk pada bagian yang tinggi dan terjal. Posisi tersebut cukup

strategis dan menguntungkan karena sulit dijangkau dari bawah. Selain itu keletakan ceruk-ceruk itu pada tempat yang tinggi memudahkan untuk mengawasi lingkungan sekitarnya. Tinggalan arkeologis yang terdapat di dalamnya seperti fragmen tembikar, fragmen kaca, dan cekungan berbentuk lingkaran bertingkat menyerupai kubah, jejak anak tangga, serta informasi masyarakat mendukung pemanfaatan tersebut.



Tampak depan Ngalau Bukit Dalimo I

Berbagai tinggalan arkeologis sebagai sisa aktivitas manusia masa lalu yang tersimpan di dalam maupun di luar gua-gua dan ceruk-ceruk itu, merupakan sumberdaya budaya yang bermanfaat bagi pengembangan arkeologi. Sumberdaya budaya maupun sumberdaya alam di kawasan karst dan pergunaannya bermanfaat bagi

kehidupan masyarakat. Selain itu berbagai sektor antara lain kehutanan, pariwisata, dan pertambangan juga memiliki kepentingan terhadap sumberdaya tersebut.

Di sektor pariwisata misalnya, seperti yang sedang digalakkan di wilayah Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam dengan memanfaatkan gua-gua di sana, antara lain Loyang Datu, Loyang Koro, dan Gua Puteri Pukes. Gua-gua itu telah mengalami perubahan akibat beberapa tampilan yang dibuat



Pemangkasan stalakmit untuk pembuatan anak tangga di Loyang Koro

manusia berkaitan dengan kegiatan wisata di tempat tersebut. Seperti pembuatan tangga-tangga semen dan tempat duduk semen di Loyang Datu, pemangkasan stalakmit untuk pembuatan anak tangga di Loyang Koro. Di satu sisi tampilan itu memang memberi kemudahan dalam menyusuri gua, tetapi di sisi lain merusak keindahan alami gua itu. Kerusakan lain juga terjadi pada sebagian ceruk di Loyang Mendali, Kabupaten Aceh Tengah. Tanah yang mengandung lapisan budaya pada ceruk tersebut, dikeruk dijadikan sebagai bahan urugan bagi kegiatan pembangunan di sekitar Danau Lut Tawar.

Lapisan budaya pada gua atau ceruk juga dapat mengalami kerusakan akibat aktivitas manusia yang lain, seperti pemanfaatan ceruk sebagai kandang ternak. Terutama pada ceruk yang terletak di bagian lereng yang agak tinggi, sebagian lapisan tanah yang mengandung artefak maupun ekofak runtuh akibat pijakan kaki ternak-ternak itu. Kenyataan ini terjadi pada ceruk di Loyang Mendali, Kabupaten Aceh Tengah. Pemanfaatan ceruk sebagai kandang ternak juga dijumpai di Kabupaten Lima Puluh Kota, Provinsi Sumatera Barat yaitu di Ngalau Seribu, Ngalau Panjik (Kenagarian Taram, Kecamatan Harau), serta Ngalau Tiris dan Ngalau Bukit Kaciak II (Kenagarian Andaleh, Kecamatan Luhak). Di bagian permukaan tanah ceruk-ceruk tersebut penuh dengan kotoran ternak dan tumpukan jerami, sementara secara arkeologis sebagian ceruk-ceruk itu memungkinkan untuk dikembangkan bagi kegiatan penelitian arkeologi.

Kerusakan pada gua/ceruk kadang juga diakibatkan oleh hal lain yang menyangkut ekonomi masyarakat seperti yang terjadi di Gua Loyang Datu, Kabupaten Aceh Tengah. Kekayaan hayati dalam gua memiliki daya tarik tersendiri seperti keberadaan kelelawar yang menghuni langit-langit atau dinding gua yang gelap. Kelelawar itu menghasilkan *guano* (kotoran) yang kemudian diuraikan oleh bakteri dan jamur, sehingga dapat digunakan sebagai pupuk yang sangat bermanfaat bagi kegiatan pertanian. *Guano* memiliki nilai ekonomis karena dapat diperjualbelikan dan dapat meningkatkan hasil panen pada kegiatan pertanian. Manfaat inilah yang menyebabkan sebagian masyarakat berkegiatan sebagai pencari *guano*. Untuk meningkatkan hasil *guano* itu para pencari *guano* memahat dinding Gua Loyang Datu untuk membuat cekungan-cekungan. Kegiatan tersebut jelas akan merusak keindahan serta ketahanan gua tersebut. Keindahan maupun ketahanan gua justru karena keberadaan stalaktit, stalakmit, dan bagian dinding yang terbentuk oleh proses alamiah.

Tidak hanya kekayaan hayati, kini kawasan karst dan pergunaannya memiliki nilai ekonomis lain sehingga terancam mengalami kerusakan. Kawasan ini mengandung bahan tambang batuan kapur (gamping) dan bahan tambang lain yang terbentuk bersamaan batuan kapur, seperti kalsit dan marmer. Menurut Hanang Samodra (dalam Junaedy 2009: 60) batuan kapur merupakan bahan dasar dalam pembuatan karbit, peleburan dan pemurnian baja, pengendapan bijih logam non-*ferrous*, campuran keramik, pembuatan bata *silica*, soda abu, penjernih air, kaca, dan gula, hingga pemutih pada industri kertas, *pulp*, serta karet. Batuan kapur terutama digunakan dalam skala besar pada industri semen. Pemanfaatan batuan kapur yang berlebihan sebagai aset tambang inilah yang dapat menyebabkan kerusakan ekosistem kawasan karst.

Keanekaragaman hayati yang hidup di kawasan karst merupakan kekayaan lain bagi sektor kehutanan. Hutan dengan flora dan fauna yang terbentuk di kawasan itu memiliki nilai

ekologis yang penting bagi lingkungan hidup. Di sisi lain jenis tanaman keras tertentu yang dapat tumbuh di kawasan itu juga memiliki nilai ekonomis dalam industri kayu. Sektor kehutanan memiliki kewenangan dalam pemanfaatan hutan itu untuk kepentingan yang bernilai ekologis (konservasi hutan), maupun ekonomis (izin penebangan kayu). Kegiatan yang berkaitan dengan nilai ekonomis seperti penebangan kayu, cenderung menjadi penyebab kerusakan pada kawasan karst demikian juga perguannya. Sedangkan kegiatan yang bernilai ekologis seperti konservasi bersifat melindungi ekosistem kawasan tersebut. Langkah konservasi terhadap kawasan tertentu biasanya dengan menetapkan sebuah kawasan sebagai Taman Nasional. Penetapan Taman Nasional terhadap kawasan itu secara tidak langsung dapat menyelamatkan hutan dengan keanekaragaman hayatinya, serta gua/ceruk yang terdapat di dalamnya. Antara lain Gua Seumancang/Cot Mancang (Aceh Baratdaya) dan Gua Kampret (Sumatera Utara) yang terletak di lereng perbukitan dalam kawasan Taman Nasional Gunung Leuser.

Kawasan karst dengan sistem perguaan dan sungai bawah tanahnya dipandang dari sudut keilmuan juga merupakan kekayaan yang tak habis untuk diteliti. Sumberdaya alam itu bermanfaat bagi penelitian dan pengembangan berbagai disiplin ilmu seperti geologi, biologi, paleontologi, biospeleologi, dan karstologi. Beberapa gua dan kawasannya yang sering dijadikan sebagai lokasi penelitian berbagai bidang ilmu itu, antara lain gua-gua dan kawasan karst di Lho' Nga (Aceh Besar), Gua Kotabuluh (Tanah Karo, Sumatera Utara), dan Liang Pengerukan dekat Bahorok (Langkat, Sumatera Utara) (Whitten dkk. 2000). Sangat disayangkan bahwa sebagian kawasan karst yang terdapat di Sumatera bagian utara dan beberapa gua di dalamnya, kini sebagian telah mengalami kerusakan akibat penambangan batuannya untuk industri semen atau penambangan batu kapur oleh masyarakat setempat. Di antaranya beberapa gua pada kawasan karst yang terdapat di Kecamatan Darul Imarah, Kabupaten Aceh Besar (<http://karstaceh.com/aven>).

4. Penutup

Kawasan karst dengan sistem perguannya merupakan sumberdaya alam yang memiliki daya tarik tersendiri sehingga dimanfaatkan oleh manusia dari masa ke masa sesuai dengan kepentingannya. Di beberapa tempat menunjukkan bahwa gua dan ceruk digunakan oleh manusia masa lalu untuk kepentingan yang berbeda-beda serta rentang waktu yang berbeda-beda juga. Situs gua dan ceruk, serta lingkungan sekitarnya merupakan lokasi yang strategis dan menguntungkan secara ekonomis bagi manusia pada masa prasejarah (mesolitik hingga neolitik awal). Kondisi gua dan ceruk yang kering dan tidak lembab merupakan tempat yang nyaman untuk tempat tinggal. Demikian juga keletakannya yang dekat dengan sumber bahan makanan, sumber bahan peralatan, dan sumber air (sungai,

danau) sehingga memudahkan jangkauan manusianya dalam mencari penghidupan pada masa itu. Kemudian di tempat lain pada masa yang lebih muda, ketersediaan sumber bahan batuan pada ceruk, dimanfaatkan untuk membuat peralatan yang menunjang aktivitas religi lama (upacara-upacara tradisi megalitik berkaitan dengan kegiatan bercocok tanam). Kegiatan tersebut didukung oleh kondisi lingkungan yang memiliki variabel berupa lahan yang subur (melalui vegetasi tanaman yang tumbuh di sekitar situs), dan dekat dengan sumber air (sungai).

Pada masa sejarah di tempat yang berbeda, pemanfaatan gua tidak dipandang dari sisi ekonomis tetapi karena kondisi dan situasi tempatnya. Seperti pemanfaatan Gua Seumancang, kondisi gua yang cukup lapang dan nyaman serta didukung situasinya yang sepi, dimanfaatkan oleh seorang tokoh yang telah menganut Islam untuk mendekatkan diri pada Allah. Selanjutnya pada ceruk-ceruk di Luhak, kondisi keletakannya pada bagian lereng bukit yang tinggi dan terjal merupakan tempat yang strategis untuk persembunyian (pada masa pemberontakan PRRI/Permesta tahun 1958).

Daya tarik kawasan karst dan pergunaannya seakan tidak pernah habis hingga kini. Berbagai kepentingan yang menyangkut pemanfaatan sumberdaya alam dan sumberdaya budaya berlangsung di sana. Kawasan tersebut sangat potensial karena memiliki nilai ekonomis maupun nilai ekologis. Sumberdaya alam kawasan karst dan pergunaannya memiliki nilai ekonomis, karena dapat dimanfaatkan oleh berbagai sektor seperti pariwisata, pertambangan, dan kehutanan. Di sisi lain sumberdaya alam yang terkandung di dalam kawasan itu memiliki nilai ekologis yang sangat penting bagi kehidupan manusia di bumi. Kawasan itu juga berpotensi bagi kegiatan penelitian berbagai bidang ilmu (termasuk di dalamnya arkeologi) berkaitan dengan sumberdaya yang ada, yaitu sumberdaya alam dan sumberdaya budayanya. Pemanfaatan sumberdaya alam dan sumberdaya budaya di kawasan tersebut harus tetap mempertimbangkan konservasi dan pelestariannya.

Kepustakaan

- Bronson, Bennet dan Teguh Asmar, 1973. *Laporan Penelitian Arkeologi di Sumatera*, Jakarta: Lembaga Peninggalan Purbakala Nasional dan University of Pennsylvania Museum
- Butzer, Karl W., 1964. *Environment and Archaeology: An Introduction to Pleistocene Geography*. Chicago: Aldine Publishing Company
- Junaedy, Cahyo, 2009. "Habis karst terbitlah nestapa, adakah jalan tengah?", dalam *National Geographic Indonesia*, Mei vol. 5 No. 5, Jakarta: National Geographic Society, hal. 44-63
- Mundardjito, 2002. *Pertimbangan Ekologis Penempatan Situs Masa Hindu-Budha di Daerah Yogyakarta*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra, EFEQ

- Nasution, Abdillah Imron, 2009. "Kawasan Karst Naga Umbang Ihok Nga", dalam *Karst Aceh menuju pembangunan berkelanjutan dan berwawasan lingkungan*. <http://karstaceh.com/entrance/kawasan-karst-naga-umbang-ihok-nga>
- Setiawan, Taufiqurrahman & Wiradnyana, Ketut, 2009. *Laporan Penelitian Arkeologi, Ekskavasi Gua-Gua di Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam*. Medan: Balai Arkeologi Medan (belum diterbitkan)
- Soejono, R.P. (ed.), 1993. *Sejarah Nasional Indonesia Jilid I Jaman Prasejarah*. Jakarta: Balai Pustaka
- Sukendar, Haris, 1977. "Penelitian Prasejarah di daerah Jampang Kulon dan Sekitarnya (Jawa Barat)", dalam *Berita Penelitian Arkeologi* No. 10. Jakarta: Pusat Penelitian Purbakala dan Peninggalan Nasional
- , 1985. *Peninggalan Tradisi Megalitik di daerah Cianjur, Jawa Barat*. Jakarta: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional
- , 1991. "Mata Pencaharian, Kemahiran Teknologi dan Sumber Daya Alam dalam Hubungan dengan Eksistensi Megalit di Dataran Tinggi Pasemah", dalam *Analisis Hasil Penelitian Arkeologi II*. Jakarta: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, hal. 65--78
- Susilowati, Nenggih & Oetomo, Repelita W., 2002. *Laporan Penelitian Arkeologi, Penelitian di Gua-Gua Kecamatan Harau dan Kecamatan Luhak, Kabupaten Lima Puluh Kota, Provinsi Sumatera Barat*. Medan: Balai Arkeologi Medan (belum diterbitkan)
- Susilowati, Nenggih, 2005. *Laporan Penelitian Arkeologi, Penelitian Arkeologi di Kabupaten Aceh Barat Daya, Provinsi Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam*. Medan: Balai Arkeologi Medan (belum diterbitkan)
- , 2008. "Situs dan Objek Arkeologi di Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam", dalam *Berita Penelitian Arkeologi* No. 19. Medan: Balai Arkeologi Medan
- Tim penelitian, 1997. *Laporan Penelitian Arkeologi. Survei Gua-gua di Bukit Lawang dan sekitarnya, Kecamatan Bahorok, Kabupaten Langkat Provinsi Sumatera Utara*. Medan: Balai Arkeologi Medan (tidak diterbitkan)
- Tim penelitian, 1998. *Laporan Penelitian Arkeologi. Ekskavasi Situs Gua Kampret Tahap II Desa Bukit Lawang, Kecamatan Bahorok, Kabupaten Langkat, Sumatera Utara*. Medan: Balai Arkeologi Medan (tidak diterbitkan)
- Whitten, Tony, Sengli J. Damanik, Janzanul Anwar, & Nazaruddin Hisyam, 2000. "The Ecology of Sumatra", in *The Ecology of Indonesia Series*, Volume I. Singapore: Periplus Editions (HK) Ltd.
- Wiradnyana, Ketut, Nenggih Susilowati, & Lucas P. Koestoro, 2002. "Gua Togi Ndrawa, Hunian Mesolitik di Pulau Nias", dalam *Berita Penelitian Arkeologi* No. 08. Medan: Balai Arkeologi Medan
- Wiradnyana, Ketut, 2005. "Keletakan Situs dan Karakteristik Moluska, Indikasi Strategi Adaptasi Pendukung Budaya Hoa-Binh di Pantai Timur Sumatera", dalam *Berkala Arkeologi Sangkhakala* No. 15. Medan: Balai Arkeologi Medan, hal. 44--53
- , 2007. "Rentang Budaya Prasejarah Nias: Dating dan Wilayah Budaya", dalam *Berkala Arkeologi Sangkhakala* Vo. X No. 20. Medan: Balai Arkeologi Medan, hal. 47—56
- <http://karstaceh.com/aven/wisata-gua-dan-pengelolaan-karst-yang-berwawasan-lingkungan>

BAHAN DAN TEKNIK PEMBUATAN FRAGMEN GELANG KACA SAMUDERA PASAI

Repelita Wahyu Oetomo
Balai Arkeologi Medan

Abstract

Glass bracelets from Samudera Pasai is made using simple technology with low temperature combustion level. It's possible that glass bracelets are the goods in a mass production to be accessible by the public. During that period, glassmaking technique with better quality has been known much earlier in other parts of Nusantara. Glass bracelets are also known by the name of Chettiar.

Kata kunci: Gelang Kaca, partikel silika, porositas, polutan, Chettiar

I. Pendahuluan

Nama Samudera Pasai identik dengan pusat penyebaran Islam pertama di Nusantara dan beberapa kerajaan lain di sekitarnya, seperti Malaka, Johor dan sebagainya. Pengukuhan Samudera Pasai sebagai pusat penyebaran Islam pertama, berdasarkan inskripsi yang memuat angka tahun 1297 M dari makam seorang raja yang bernama Malik As-Shaleh yang merupakan pendiri dari Kerajaan Pasai. Pasai dianggap merupakan institusi Islam pertama di Nusantara yang memiliki peran aktif dalam upaya-upaya penyebaran agama Islam. Sebagai sebuah pusat kota kerajaan, pengaruh Samudera-Pasai cukup besar pengaruhnya di beberapa tempat di Nusantara.

Di daerah, yang saat ini bernama Kecamatan Samudera, berada tidak jauh dari tepian Sungai Pasai, Kabupaten Aceh Utara, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam masih dapat kita temui tinggalan arkeologis di bekas Kerajaan Samudera-Pasai yang cukup untuk membuktikan kebesaran nama Pasai pada masa lalunya. Walaupun tidak cukup banyak bangunan monumental yang tersisa dari kebesaran Kerajaan Samudera-Pasai, namun keberadaan ratusan makam serta serakan temuan artefaktual yang tersebar di bekas wilayah pusat kerajaan Samudera-Pasai cukup membuktikan kebesarannya.

Makam-makam tersebut adalah tempat dimakamkannya raja, alim ulama atau pembesar kerajaan lainnya yang tersebar di beberapa desa dan kecamatan, bekas wilayah kekuasaan Samudera Pasai pada masa lalu. Adapun temuan artefaktual di antaranya adalah berupa keramik, tembikar, manik-manik batu, kaca, gelang-gelang kaca, bahkan temuan berupa mata uang, baik berupa mata uang timah, tembaga dan emas, yang disebut *deureuham* (dirham) (Sodrie,2007). Konsentrasi temuan berupa keramik dan tembikar sangat melimpah pada radius yang cukup luas. Di sela-sela temuan tembikar dan keramik terselip temuan lain, salah satunya adalah gelang-gelang kaca yang akan dibahas dalam tulisan ini.

Tidak diketahui secara pasti bagaimana temuan berupa gelang-gelang dari bahan kaca terdeposit bersamaan dengan temuan keramik dan tembikar. Kuantitasnya cukup melimpah sehingga memunculkan asumsi, apakah temuan gelang-gelang kaca tersebut diproduksi di tempat tersebut? Apabila dilihat dari kualitas, temuan gelang-gelang kaca tersebut, tidak banyak mengalami perkembangan dibandingkan dengan temuan manik-manik kaca yang telah diproduksi jauh sebelumnya. Hal ini menimbulkan pertanyaan apakah tidak mungkin gelang kaca diproduksi di tempat tersebut? Permasalahan yang muncul adalah terdiri dari berapa tipe bentuk gelang-gelang kaca di Samudera-Pasai, serta bagaimana teknik pembuatan gelang-gelang kaca tersebut. Diharapkan melalui tulisan kali ini dapat diketahui beberapa karakter akan muncul pada gelang-gelang kaca tersebut sehingga dapat dijadikan bahan acuan untuk penelitian selanjutnya.

Pengumpulan fragmen gelang kaca tersebut dilakukan pada saat penulis melakukan survei dengan Tim Penelitian Puslitbang Arkenas pada tahun 2008 yang dipimpin oleh Hedy Surachman (Tim Penelitian, 2008). Tulisan ini bersifat deskriptif dengan alur penalaran induktif.

Kaca adalah merupakan campuran dari bahan-bahan, kuarsa, potassium atau soda dan kapur. Penggunaan kaca tertua diperkirakan berasal dari Mesopotamia, sekitar 2500 SM. Bentuk-bentuk perhiasan berbahan kaca seperti manik-manik ataupun gelang awalnya dibuat untuk meniru perhiasan berbahan batuan yang sering dipakai oleh orang kaya. Salah satunya adalah yang disebut *faiience*. *Faiience* adalah sejenis keramik dari kuarsa pasir yang diberi glasir berwarna yang ditemukan di Mesir. Manik-manik dari kaca dan *faiience* inilah yang dibuat untuk meniru jenis batu yang dipakai oleh orang kaya.

Orang Funisia dari Lebanon dan Tunisia masa kini, adalah yang pertama yang menyebarkan produk mereka di seputar Laut Tengah dan memasuki Eropa. Kemudian orang Romawi (100 SM – 476 M) yang mewarisi perindustrian Funisia dan Mesir, mengirimkan ke Timur Jauh tetapi dalam jumlah kecil. Dalam periode Islam (600 M – 1400 M) hasil produksi kaca tersebar di wilayah yang luas. Manik-manik tersebut ditemukan di sub-Sahara, Afrika, Asia Tenggara dan Asia Tengah. Selama ini Fustat (Kairo sekarang) di Mesir merupakan pusat pembuatan manik-manik yang utama. Pusat pembuatan manik di Asia Barat ada di Tyre dan Sidon, dekat Beirut, Damascus, Aleppo dan Samarra (Adyatman 1993: 9).

Kaca India yang paling awal ditemukan di utara, dan umumnya diduga berasal dari masa dikenalnya pembuatan besi. Pada abad kedua SM, manik kaca bukan lagi benda kebutuhan yang langka. Pusat-pusat pembuatan manik kaca di daerah utara, Kusambi dan Achichatra (\pm 200 SM – 400 M) telah membuat manik kaca gulung, meniru manik dari batu, khususnya macam jenis batu akik, seperti *agate*, *oniks* dan *karnelian*.

2. Variasi fragmen gelang kaca

Berdasarkan pengamatan terhadap beberapa fragmen gelang kaca, setidaknya terdapat empat tipe dari gelang-gelang kaca tersebut. Adapun uraiannya sebagai berikut:

2.1 Fragmen Gelang Kaca Tipe I

Gelang kaca tipe I memiliki penampang persegi empat. Umumnya gelang tipe ini memiliki hiasan di permukaannya, menggunakan warna-warna yang menarik.

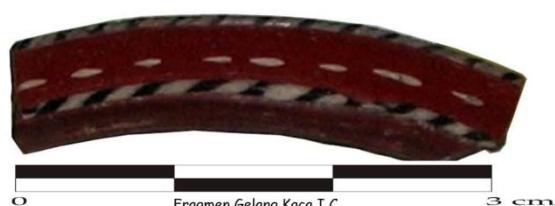
I. A. $\varnothing = 5$ cm, $T = 3,5$ mm dan $L = 4$ mm.

Warna dasar hitam, dengan motif hias berupa garis di tiap sisi, sedangkan di tengah berwarna putih.



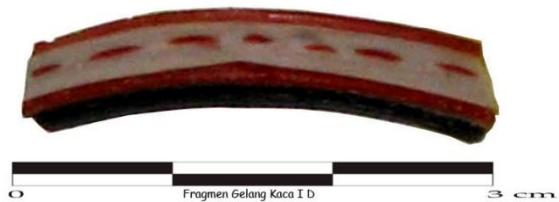
I. B. $\varnothing = 4,5$ cm, $T = 3$ mm, $L = 3,5$ mm.

Warna dasar gelang kaca hitam dengan pola hias garis putih putus-putus dengan motif menyerupai seutas tali.



I. C. $\varnothing = 5,5$ cm, $T = 4$ mm, $L = 7$ mm

Warna dasar gelang coklat kemerahan, dengan motif hias seutas tali kecil di tiap sisi dengan warna hitam-putih, abu-abu (karena kotor) dan hitam. Di bagian tengah terdapat motif hias garis putus-putus.



I. D. $\varnothing = 5,5$ cm, $T = 3,5$ mm, $L = 5,5$ mm.

Warna dasar gelang hitam dengan hiasan berupa lapisan luar (motif hias) melapisi sisi luar gelang berwarna putih (abu-abu karena kotor?) dengan motif hias bagian luar berupa garis lurus berwarna merah, sedangkan di bagian dalam berupa garis putus-putus.



I. E. $\varnothing = 5$ cm, $T = 3,25$ mm, $L = 5,2$ mm.

Warna dasar gelang hitam dengan lapisan luar berwarna kuning, dengan hiasan dua buah garis berwarna merah di sisi terluar.

I. F. $\varnothing = 5$ cm, $T = 3,5$ mm, $L = 5$ mm.

Warna dasar hitam dengan hiasan 2 buah garis di sebelah luar berwarna hijau dan sebuah garis putih di bagian dalam (tengah).

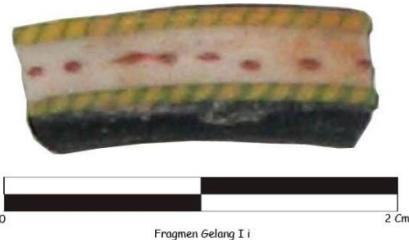
I. G. $\varnothing = 5$ cm, $T = 3,5$ mm dan $L = 5$ mm.

Warna dasar hitam (?) dengan motif hias berupa 2 buah garis lurus di bagian luar berwarna hijau dan sebuah garis putih di tengah yang dipadu dengan garis putus-putus warna hijau juga.

I. H. $\varnothing = 5$ cm, $T = 4$ mm dan $L =$ bervariasi antara 3 – 5 mm.

I. I. $\varnothing = 5$ cm, T dengan hiasan = 4,5 mm, $L = 6,5$ mm.

Warna dasar hitam, dihiasi dengan lapisan berwarna putih. Di bagian luar terdapat hiasan dengan motif tali, paduan warna kuning, merah. Di tengah titik-titik berwarna merah.



I. J. $\varnothing = 5$ cm, $T = 3$ mm, $L = 5$ mm.

Warna dasar kuning dengan motif hias garis lurus, timbul, warna merah di bagian tepi, sedangkan di tengah garis putus-putus membentuk tali warna merah dan kuning.



I. K. $\varnothing =$, tidak diketahui, $T = 3$ mm, $L = 5,5$ mm.

Warna dasar hitam dengan lapisan luar berwarna kuning.

Di tiap sisi terdapat titik putih dengan motif hias yang sudah tidak jelas.



I. L. $\varnothing =$ tidak diketahui. $T = 4$ mm, dan $L = 6$ mm.

Warna dasar hitam, lapisan hias berwarna kuning dengan motif hias tali/tambang warna merah dan kuning, di tengah titik-titik berwarna merah.

I. M. $\varnothing = 5$ cm, $T = 3,5$ cm dan $L = 5$ mm.

Warna dasar gelang hitam, motif hias sisi-sisi tambang/tali, warna putih dan biru laut. Tengah hiasan bermotif garis putus-putus berwarna putih.

2.2 Fragmen Gelang Kaca Tipe II

Penampang belah rotan ganda. Warna hitam, tanpa motif hias.

II. A. $\varnothing = 5$ cm, $T = 3,5$ mm, $L = 4$ mm

II. B. $\varnothing = 5,5$ cm, $T = 3,5$ mm. $L = 3,5$ mm

II. C. $\varnothing = 5,5$ cm, $T = 3$ mm, $L = 3,5$ mm



2.3 Fragmen Gelang Kaca Tipe III

Merupakan tipe setengah lingkaran atau disebut belah rotan. Pada tipe ini terdapat dua jenis yaitu yang dilengkapi dengan hiasan maupun yang polos. Motif hias yang terdapat pada fragmen gelang tersebut diantaranya adalah titik-titik berwarna dan garis. Sedangkan yang

polos meliputi gelang berwarna hijau hitam dan biru. Motif hias titik-titik meliputi warna-warna putih, hijau, kuning, abu-abu dan merah.

III. A. $\varnothing= 4,5$ cm, tebal 4,5 mm dan Lebar 3,6 mm

Warna dasar hitam, dengan motif hias hijau kekuningan, hiasan bintik-bintik.

III. B. $\varnothing= 5$ cm, tebal 3 mm, lebar 5,5 mm

Warna Hitam, kotor dan rusak bercampur dengan abu-abu.

III. C. $\varnothing= 5,5$ cm, tebal 6 mm, lebar 3,5 mm

Warna hitam, motif hias bintik-bintik hijau dan putih kecil-kecil



III. D. $\varnothing= 4,5$ cm, tebal 5 mm lebar 3 mm

Warna hitam, motif hias bintik-bintik besar

– kecil. Besar berwarna kuning kehijauan dan yang kecil berwarna putih.

III. E. $\varnothing= 5$ cm, tebal 4,5 mm dan lebar 3mm

Warna hitam, motif hias bintik-bintik besar – kecil. Besar berwarna kuning kehijauan dan yang kecil berwarna putih.



III. F. $\varnothing=5$ cm, tebal 5,5 mm dan lebar 3 mm.

Warna hitam, motif hias hijau kekuningan titik-titik besar dan putih pada titik kecil

III. G. $\varnothing= 5$ cm, tebal 4,5 mm dan lebar 3,5 mm

Warna dasar hitam, motif hias garis putih (sudah agak aus)



III. H. $\varnothing=6$ cm, tebal 4 mm dan lebar 4 mm

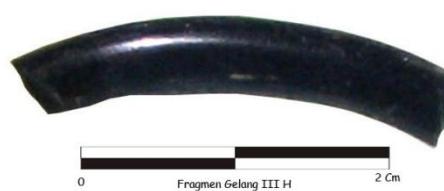
Warna biru tanpa hiasan

III. I. $\varnothing= 5$ cm, tebal 4,5 mm dan lebar 3 mm

Warna dasar hitam, dengan motif hias telah rusak/aus

III. J. $\varnothing=4$ cm, tebal 4,5 mm dan lebar 3 mm

Warna hitam, motif hias garis-garis kuning



III. K. $\varnothing=3,5$ cm, tebal 4 mm dan lebar 3 mm

Warna hitam dengan motif hias titik-titik putih



III. L. $\varnothing = 5$ cm, tebal 5,5 mm dan lebar 3,5 mm

Warna hitam, dengan motif hias kuning putih (bintik-bintik)

III. M. $\varnothing = 5$ cm, tebal 4,5 mm dan lebar 3,5 mm

Warna hitam polos

III. N. $\varnothing = 5$ cm, tebal 5,5 mm lebar 3,5 mm

Warna hitam dengan motif hias titik-titik kuning dan putih (yang kecil-kecil)

III. O. $\varnothing = 5,5$ cm, tebal 4 mm dan lebar 7 mm

Warna hitam polos.



2.4 Fragmen Gelang Kaca Tipe IV

Fragmen gelang kaca ini tidak dapat dimasukkan ke dalam salah satu tipe di atas sehingga dikategorikan dalam tipe IV. Penampangnya setengah lingkaran, bentuknya agak lebar, memiliki sisi membulat, dan dilengkapi dengan hiasan atau tidak.



IV. A. $\varnothing = 5$ cm, tebal 3 mm, lebar 5 mm

Warna dasar hitam dengan hias berupa 2 buah garis berwarna kuning.

IV. B. $\varnothing = 3,5$ cm, tebal 2,5 mm, lebar 3,5 mm

Warna dasar hitam dengan motif hias berupa 2 buah garis/tambang, putih-biru.

IV. C. $\varnothing = 4$ cm, tebal 2,5 mm, lebar 4,5 mm

Warna dasar hitam dengan motif hias 2 garis berwarna hijau kebiruan.

IV. D. $\varnothing = 4,5$ cm, tebal 2,5 mm, lebar 4,5 mm

Warna dasar hitam dengan pola hias berupa 3 buah garis berwarna kuning.

IV. E. $\varnothing = 4,5$ cm, tebal 2 mm, lebar 5 mm

Warna dasar hitam kotor, dengan pola hias berupa 2 garis hijau di pinggir, sedangkan di tengah berupa titik-titik putih.



3. Analisis teknik pembuatan gelang kaca

Pengamatan yang dilakukan terhadap warna gelang kaca memperlihatkan hasil seperti yang dipaparkan sebagai berikut.

1. Pada fragmen gelang kaca berwarna hitam mengindikasikan sebuah proses pembakaran yang kurang sempurna. Hal ini dapat dilihat dari adanya pori-pori pada permukaannya. Keberadaan pori-pori tersebut mengakibatkan fragmen gelang kaca cenderung rapuh, karena tingkat porositasnya cukup tinggi. Beberapa bagian permukaan gelang tampak tidak rata, karena unsur silika yang digunakan sebagai bahan dasar pembuatan gelang dikerjakan secara kasar. Bahan yang digunakan, apabila dilihat melalui irisan melintang pada bagian pecahannya, tampak kotor oleh partikel-partikel lain walaupun tertutup oleh keberadaan pewarna hitam.
2. Fragmen gelang kaca berwarna kuning juga terdapat adanya *polutan* berwarna hitam yang memberi kesan kotor. *Polutan* ini semakin terlihat jelas karena warna gelang yang cerah. Apabila dibandingkan dengan gelang kaca berwarna hitam, dilihat dari irisan melintang bagian pecahannya terlihat lebih tidak teratur. Struktur partikel silikat yang terdapat pada bahan dasar pembuatan gelang kaca dapat dilihat dengan mata telanjang. Meskipun demikian, partikel yang berwarna putih/ bening pada gelang kaca berwarna kuning tidak begitu tampak jelas apabila dibandingkan dengan partikel silikat yang terdapat pada gelang kaca berwarna hitam. Hal ini dikarenakan perbedaan tingkat kekontrasan warna antara partikel silikat dan bahan pembentuk gelang kaca.
3. Pada fragmen gelang kaca berwarna merah, terdapat perpaduan partikel warna yang cukup menyolok. Pertama adalah warna kuning yang merupakan warna dasar gelang kaca. Warna kuning ini merupakan kesatuan dari partikel penyusun (silika) yang pada dasarnya tidak berwarna (bening), kemudian diberi warna kuning. Kedua, adalah warna merah. Di antara warna merah dan kuning terdapat warna gradasi yang urutannya adalah kuning, kuning kemerahan, dan merah pekat. Tampaknya, teknik hias seperti ini dilakukan dengan cara menempelkan cairan berwarna merah pada dasar gelang yang berwarna kuning. Fragmen gelang kaca berwarna merah ini juga mengindikasikan adanya teknik pembakaran yang kurang sempurna. Hal tersebut tampak dari keberadaan gumpalan partikel silikat dengan butiran berwarna bening.



Melalui deskripsi dari hasil pengamatan atas warna gelang-gelang kaca tersebut, selanjutnya dapat dibandingkan antara fragmen gelang kaca berwarna kuning, hitam, dan merah. Apabila dilihat melalui partikel-partikel penyusunnya, terlihat bahwa fragmen gelang yang mempunyai

warna dasar kuning proses pewarnaannya kurang sempurna apabila dibandingkan dengan fragmen gelang berwarna hitam. Hal ini antara lain disebabkan karena tingginya tingkat kesulitan yang dialami seniman untuk menentukan komposisi bahan yang diperlukan untuk memberikan efek warna merah pada kaca, karena komposisi yang berlebihan akan membuat warna kaca menjadi hitam. Tidak mengeherankan apabila pewarnaan gelang kaca berwarna hitam mencapai hasil yang cukup baik, karena kemudahan dalam pembuatan komposisi bahannya. Adapun pada fragmen gelang kaca berwarna putih memperlihatkan adanya *polutan* pada partikel penyusunnya berupa bintik-bintik berwarna merah, hitam, dan abu-abu. Hal tersebut disebabkan karena tercampurnya bahan-bahan dasar yang digunakan dengan unsur lain secara tidak sengaja. Keberadaan *polutan* ini menjadi semakin terlihat jelas karena warna dasar gelang yang berwarna putih.

Partikel *polutan* tidak lain merupakan unsur yang mengotori warna gelang kaca. Walaupun secara kasat mata tidak tampak, tapi kiranya perlu juga untuk sedikit dibahas mengingat pengaruhnya terhadap warna gelang kaca. Partikel *polutan* pada beberapa fragmen gelang kaca yang dijumpai pada umumnya berwarna gelap atau kontras dengan warna dasar yang dikehendaki seniman. Beberapa warna yang sering muncul menjadi *polutan* adalah hitam, abu-abu, dan warna lain yang tentunya kontras dengan warna dasar gelang kaca. Pada kaca modern, *polutan* tidak begitu tampak karena teknik dan teknologi yang digunakan dalam pemisahan antar bahan lebih sempurna dibandingkan dengan teknik dan teknologi yang digunakan pada masa lampau. Demikian juga yang terjadi pada teknik pembakaran yang digunakan. Semakin tinggi tingkat pembakarannya maka partikel-partikel yang berpotensi menjadi *polutan* dapat melebur dan menyatu dengan bahan dasar yang digunakan.

Adapun partikel berwarna bening tidak lain merupakan partikel dari silikat yang proses pembakarannya kurang sempurna. Apabila dilihat melalui ilmu kimia, tanah liat termasuk dalam *hidrosilikat alumina*, tanah liat termasuk dalam *hidrosilikat alumina*, yang dalam keadaan murni mempunyai rumus $Al_2O_3 \cdot 2 SiO_2 \cdot 2 H_2O$, dengan perbandingan berat unsur-unsurnya 47% oksida silinium (SiO_2), 39% oksida aluminium Al_2O_3 , dan 14 % Air (H_2O). Apabila *feldspat* dibakar akan meleleh dan membentuk leburan gelas yang menyebabkan partikel tanah dan bahan lain melebur satu dengan yang lain. Bahan ini mengandung *soda* dan *potash*. Dalam hal ini bahan yang paling murni adalah:

- a. *Potash Feldpat (orteroclase)*
- b. *Soda feldspat (aibite)*
- c. *Lime feldspat (anorthite)* yang mengandung *alumunium*, *silika*, dan *fluk*.

Bahan-bahan murni tersebut banyak menghasilkan *natrium* (Na_2O) yang umum digunakan untuk pembuatan glasir. Glasir *feldspart* akan memberikan efek putih susu (*milky*) karena adanya gelembung-gelembung sangat halus pada badan glasir.

Efek warna didapatkan dari perpaduan beberapa unsur yang membentuk warna pada tanah liat setelah proses pembakaran. Untuk menimbulkan efek warna pada kaca, ditambahkan oksida bahan-bahan sebagai berikut:

- a. Warna hijau dapat dicapai dengan menambahkan unsur besi
- b. Warna merah didapat dari oksida tembaga
- c. Kobalt untuk warna biru
- d. Uranium untuk warna kuning, namun kelebihan warna akan mengakibatkan kaca berwarna hitam (Astuti 1997:13--18).

Untuk mencapai titik lebur bahan silikat secara sempurna, setidaknya diperlukan suhu 1000° C. pada umumnya pembakaran yang digunakan dalam proses produksi gelang-gelang kaca ini menggunakan suhu yang lebih rendah dari standar di atas. Hal ini berdampak pada peleburan unsur-unsur pembentuknya yang kurang sempurna dan selanjutnya menjadikan kaca tersebut tidak berwarna bening, berpori menyerupai batu, dan rapuh. Kesederhanaan teknik penggerjaan dan teknologi yang digunakan dapat dilihat dengan jelas dari permukaan gelang kaca tersebut. Permukaan gelang kaca cenderung korosif dan kurang licin, sehingga mudah terkikis. Akibat lain dari teknik pembakaran yang kurang sempurna menjadikan ikatan antar bahan/silikat menjadi tidak sempurna pula. Banyak terdapat rongga-rongga terisi udara. Seiring dengan berjalannya waktu, fragmen kaca yang terdeposit pada lahan yang mengandung garam mengakibatkan rongga-rongga tersebut terisi dengan unsur-unsur garam yang membuat tingkat korosifitas kaca semakin tinggi, sehingga pada saat ditemukan kondisi gelang kaca semakin kusam dan rapuh. Berkaitan dengan warna gelang-gelang kaca yang ditemukan di Samudera Pasai, terdapat beberapa motif hias tertera pada permukaannya, antara lain:

- a. Hiasan berbentuk garis tipis dicapai dari penambahan warna yang berbeda dengan warna dasar gelang
- b. Hiasan berbentuk garis timbul yang terdapat pada bagian tepi di sepanjang permukaan gelang, baik polos ataupun bermotif tali
- c. Hiasan berupa bintik-bintik yang terdapat di sepanjang permukaan dasar gelang
- d. Gabungan dari beberapa motif yang telah disebutkan di atas.

Kembali pada penggerjaan, teknik yang digunakan dalam pembuatan gelang-gelang tersebut sebenarnya tidak jauh berbeda dengan teknik yang digunakan dalam pembuatan benda-benda lain berbahan kaca seperti botol, dan manik-manik. Adapun yang membedakan terdapat pada tahap pembentukan dan penyempurnaannya, dalam hal ini adalah pemberian

hiasan. Pembuatan peralatan berbahan kaca dilakukan dengan cara memanaskan bahan-bahan seperti yang telah disebutkan di atas (silikat dan unsur-unsur campurannya) pada suhu 1000° C. Setelah dicapai titik lebur, dalam keadaan kental, cairan tersebut dibentuk sesuai keinginan seniman. Adakalanya proses pembentukan memakan waktu cukup lama, sehingga cairan kaca menjadi dingin dan mengeras. Dalam rangka menyempurnakan bentuk, diperlukan pemanasan lagi. Proses pemanasan tersebut dapat berlangsung berulang-ulang hingga mencapai bentuk yang diinginkan.

Untuk pembentukan gelang atau manik-manik diperlukan tahapan yang hampir sama. Tahap pertama adalah mengolah adonan kaca dengan cara memanaskan bahan yang telah dicampur dengan berbagai warna seperti yang telah ditentukan sebelumnya. Pada umumnya bahan-bahan penyusun dibuat dalam bentuk batangan dengan berbagai ukuran, disesuaikan dengan keperluan. Dapat dikatakan bahwa bahan dasar untuk membuat gelang kaca berbeda dengan bahan yang nantinya akan digunakan sebagai pembentuk hiasan.

Adapun pemerian tahapan selengkapnya dalam pembuatan gelang-gelang kaca adalah sebagai berikut:

1. Pemanasan bahan dasar berupa batangan kaca yang terlebih dahulu diberi warna untuk membuat bagian dasar gelang. Setelah mencapai titik lebur seperti yang diinginkan, bahan tersebut dibentuk dengan cara digosok.
2. Setelah bentuk gelang telah sesuai dengan yang diinginkan, selanjutnya adalah tahap pemberian hiasan dari bahan yang mempunyai warna berbeda dengan warna bahan dasar. Penempelan hiasan dicapai melalui beberapa tahap tergantung pada banyaknya warna hiasan. Semakin banyak warna yang digunakan, maka proses yang terjadi juga semakin banyak dan sebaliknya. Setelah motif hias/hiasan yang dimaksud telah selesai dikerjakan, proses selanjutnya adalah penempelan pada bahan dasar gelang. Proses penempelan hiasan ini dilakukan pada kondisi panas.
3. Bahan dasar dan hiasan yang telah menyatu selanjutnya ditarik sehingga membentuk batangan-batangan bahan dasar gelang. Setelah cairan kaca tersebut ditarik, sehingga timbul perpaduan warna antara warna dasar dan hiasan, selanjutnya adalah proses pencetakan. Cetakan gelang kaca dengan diameter antara 5 -- 6 cm (diketahui dari diameter rata-rata temuan gelang di Samudera Pasai) dibuat dalam proses yang berbeda.
4. Setelah cairan tersebut dingin, maka gelang kaca yang telah dingin dan mengeras dipisahkan dari cetakannya, untuk dihaluskan dengan cara dipotong atau dikikis pada sisi-sisinya sehingga membentuk penampang yang rata berbentuk persegi empat atau setengah lingkaran. Motif hias tipis yang terdapat pada beberapa gelang tipe I (gambar I.D, I.E, dan I.I) dilakukan dengan cara menempelkan dua bahan dengan warna berbeda kemudian ditarik, dibentuk, serta dihaluskan dengan cara memotong atau mengikisnya.

Pembuatan hiasan pada kedua sisi terluar, baik berupa hiasa garis polos atau motif tali dilakukan setelah bentuk dasar telah dicapai (setelah proses pemotongan dan pengikisan). Hal ini dapat dilihat dari jejak hiasannya yang kadangkala keluar dari bentuk dasarnya. Cara yang digunakan adalah dengan memanaskan batang kaca berdiameter kecil, baik polos ataupun dengan motif tali yang telah disiapkan sebelumnya. Dalam kondisi masih panas, lelehan batang kaca tersebut ditempelkan pada kedua bagian tepi gelang kaca yang sudah jadi. Adapun pemberian hiasan berupa garis putus-putus dilakukan dengan cara yang sama (gambar I.D.) dengan memutus lelehannya.

Adakalanya motif hias yang terdapat pada gelang kaca berupa tonjolan-tonjolan (gambar III.C.). Teknik yang sama juga berlaku pada motif jenis ini, tentunya dengan intensitas penempelan hiasan yang berbeda. Pemberian hiasan ini dilakukan pada saat adonan kaca lebih dingin. Hal ini dapat dilihat dari jejak-jejak penggerjaan pada gelang kaca yang dijumpai. Seringkali hiasan yang diberikan pada saat suhu adonan kaca telah turun akan berakibat pada hiasan tempel yang sering terlepas/tidak melekat sempurna. Cara yang sama juga dilakukan dalam proses pembuatan manik-manik berbahan kaca, yaitu dengan menumpuk bahan dan hiasan pada saat kondisi adonan kaca masih panas. Perbedaannya terletak pada pembentukan hiasannya. Hiasan pada manik-manik kelihatan lebih menyatu dengan bahan dasarnya karena proses pemanasannya dilakukan berulang-ulang.

Proses penempelan hiasan pada bahan kaca dilakukan pada saat kondisi adonan kaca masih panas atau dingin dapat diketahui melalui adanya gradasi warna. Apabila gradasi warna tidak begitu terlihat, maka dapat diduga bahwa proses penempelan hiasan tersebut dikerjaan pada saat adonan kaca sudah dingin dan sebaliknya, ketika gradasi warna tersebut jelas terlihat, maka dapat disimpulkan bahwa proses penggerjaannya dilakukan pada saat kondisi adonan kaca masih panas. Hiasan diberikan pada bagian dasar bahan pada saat bagian dasar tersebut telah melalui pembakaran tahap pertama (*biscuit*). Pemberian hiasan ini tampak telihat dari hiasan-hiasan berupa titik-titik, garis putus-putus dan lain-lain. Adapun proses tarik adonan kaca untuk membentuk paduan warna dan bentuk dapat diketahui melalui adanya alur-alur di sepanjang sisi pada gelang kaca, terutama terlihat pada gelang berwarna hitam. Walaupun demikian, pada fragmen gelang kaca berwarna cokelat, keberadaan alur-alur penggerjaan tersebut tidak begitu jelas terlihat.

Fragmen gelang kaca, selain ditemukan di Samudera Pasai juga dijumpai di beberapa situs di Indonesia. Situs-situs tersebut di antaranya adalah daerah Barus. Ekskavasi yang dilakukan di Situs Lobu Tua, Kecamatan Andam Dewi, Kabupaten Tapanuli Tengah, Provinsi Sumatera Utara, ditemukan juga gelang-gelang kaca sejenis. Selain gelang gelang kaca, di

situs tersebut juga ditemukan bahan untuk membuat cincin. (Guillot 2008: 260) menyebutkan bahwa gelang-gelang seperti ini di Aceh disebut sebagai gelang *Chettiar*. Guillot juga menambahkan bahwa *Chettiar* merupakan kasta pedagang dari India Selatan. Selanjutnya tidak disebutkan apakah kedua indikasi ini berarti bahwa gelang tersebut dibuat di India?

Memang dapat dikatakan tidak banyak informasi yang didapat mengenai temuan gelang-gelang kaca di Nusantara, namun dilihat dari teknik dan teknologi yang digunakan dalam proses pembuatan gelang-gelang tersebut tidak jauh berbeda dengan teknik dan teknologi yang digunakan dalam pembuatan manik-manik kaca yang telah berkembang jauh sebelumnya. Salah satu daerah penghasil manik-manik kaca di Nusantara diketahui terletak di Sriwijaya. Teknik dan teknologi pembuatan manik-manik kaca ini berkembang seiring dengan kemajuan yang dicapai oleh Kerajaan Sriwijaya pada masa itu.

4. Penutup

Tampaknya tingkat pembakaran dengan suhu rendah dalam proses pembuatan gelang-gelang kaca, dilakukan dengan sengaja, mengingat dengan cara seperti itu gelang-gelang kaca tersebut tampak menjadi lebih artistik dengan warna-warna lebih pekat, tidak transparan, bila dibandingkan kalau menggunakan pembakaran suhu tinggi. Beberapa fragmen gelang kaca bahkan tampak seperti batuan, sehingga tujuan awal dari pembuatan gelang kaca sebagai tiruan dari batuan alam dapat tercapai. Gelang-gelang kaca tersebut merupakan barang-barang murah yang diproduksi dengan kualitas kurang bagus (produksi massal), mengingat di Samudera Pasai cukup banyak ditemukan fragmen gelang-gelang kaca. Kemungkinan barang tersebut justru diproduksi di daerah tersebut, "industri rumahan", yang pembuatannya menggunakan teknologi sederhana, walaupun pada masa itu teknik pembuatan kaca dengan kualitas lebih baik sudah dikenal, hal ini diketahui dengan ditemukannya fragmen-fragmen kaca bening, yang berasal dari pecahan wadah (botol?). Guillot (2008: 57) berpendapat bahwa; Penamaan gelang sejenis yang ditemukan di Aceh, yang oleh disebut sebagai gelang *Chettiar*, memungkinkan gelang-gelang tersebut diimport dari India Selatan, mengingat *Chettiar* adalah kasta pedagang yang berasal dari India Selatan. Fragmen gelang-gelang kaca tersebut diproduksi dari daerah yang mengkhususkan pembuatan gelang-gelang kaca dengan ciri khas seperti itu dengan menggunakan teknologi dan bahan yang khas pula dengan maksud menjaga kualitasnya tanpa banyak perubahan dari tahun ke tahun.

Kepustakaan

Adyatman, Sumarah, 1993. *Manik-manik di Indonesia*. Jakarta : IKAPI

Astuti, Ambar, 1997. *Pengetahuan Keramik*. Yogyakarta : Gadjah Mada University Press

- Guillot, Claude dkk., 2008. *Barus Seribu Tahun yang Lalu*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, École Française d'Extrême-Orient, Association Archipel dan Puslitbang Arkenas, Forum Jakarta-Paris
- Sodrie, Achmad Cholid dkk., 2007. *Penelitian Arkeologi Samudera Pasai Kecamatan Samudera, Kabupaten Aceh Utara Di Lhoksumawe, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam*. Jakarta: Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, Pusat Penelitian dan Pengembangan Arkeologi Nasional, Laporan Penelitian
- Tim Penelitian, 2008. *Laporan Penelitian Pusat Peradaban Islam Samudera Pasai, Kabupaten Aceh Utara, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam*. Jakarta: Puslitbang Arkenas

DEUREUHAM DAN AKTIVITAS PERDAGANGAN MARITIM DI SAMUDERA PASAI

Stanov Purnawibowo
Balai Arkeologi Medan

Abstract

Deureuham of Samudera Pasai Kingdom is one of the fact of the past in line with commercial activity, especially in commercial maritime around the eastern coast of Northern Sumatera. As one of the official exchange rate at that time, deureuham of pasai inspired coinage in the Islam Kingdom in Malay Peninsula.

Kata kunci: dirham, maritim, perdagangan

1. Pendahuluan

Indonesia sebagai negara kepulauan terbesar di dunia, memiliki sumberdaya budaya melimpah yang berkenaan dengan interaksi manusia di Nusantara. Perjalanan sejarah kebudayaan yang berhubungan dengan aktivitas perairan, baik di laut maupun di darat telah banyak meninggalkan jejak dari masa lalu, yang dapat kita sebut sebagai sumberdaya budaya, yang dapat dikaji untuk berbagai macam kepentingan positif dalam mengelola peninggalan sumberdaya kebudayaan untuk pembangunan nasional pada masa sekarang dan mendatang. Berkaitan dengan arti penting nilai sumberdaya budaya, berikut ini beberapa nilai penting yang terdapat di dalamnya: nilai penting sejarah yang ada pada tinggalan arkeologis dapat dijadikan sebagai fakta masa lalu yang memiliki nilai tinggi, berkenaan dengan peristiwa yang terjadi pada masa lalu atau menjadi bukti penting tentang perkembangan dalam bidang tertentu. Nilai penting ilmu pengetahuan berupa potensi yang dimiliki oleh sumberdaya budaya tersebut untuk diteliti lebih lanjut dalam rangka menjawab masalah-masalah dalam bidang keilmuan tertentu. Nilai penting kebudayaan yang terdapat pada sumberdaya budaya tersebut dapat menjadi wakil dari hasil pencapaian budaya tertentu, mendorong proses penciptaan budaya, atau menjadi jatidiri (*cultural identity*) bangsa atau komunitas tertentu.

Wilayah Nusantara memiliki potensi besar dalam hal ketersediaan data arkeologis yang berkaitan dengan aktivitas maritim dan perdagangan di masa lalu, khususnya di wilayah Sumatera bagian Utara. Keberadaan tinggalan arkeologi yang berhubungan dengan aktivitas maritim, khususnya perdagangan dapat ditelaah melalui artefak yang berhubungan dengan perdagangan, misalnya uang logam, bangkai perahu, keramik, gerabah, komoditas perdagangan dan lain sebagainya. Banyaknya potensi data arkeologi yang berkenaan dengan aktivitas perdagangan masa lalu belum banyak dibahas dari perspektif arkeologi.

Dalam kesempatan ini dibahas mengenai artefak mata uang emas dari Samudera Pasai yang dikenal dengan nama lokal *deureuham* (dirham) sebagai data arkeologis yang dapat dijadikan bukti eksistensi perdagangan maritim di pesisir timur Sumatera bagian utara, khususnya di Samudera Pasai, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam. Dirham dapat dikatakan sebagai salah satu data arkeologis yang berkenaan dengan aktivitas perdagangan maritim di wilayah Nusantara, khususnya di Kerajaan Samudera Pasai. Walaupun tidak dapat dipungkiri, bahwa pada masa pra-Islam telah ada mata uang emas yang kemungkinan besar dibuat dan dipakai sebagai alat tukar yang ditemukan di Jawa, Barus, Jambi, Bengkulu dan Tanah Genting Kra (Guillot 2008: 277 -- 283).

Hasil-hasil penelitian serta tulisan berkenaan dengan mata uang dari situs Samudera Pasai sebagai peninggalan masa lalu telah banyak ditulis dan diinformasikan kepada masyarakat luas baik melalui media khusus penelitian maupun media massa lainnya. Secara khusus dalam tulisan ini mengangkat permasalahan yang berkenaan dengan objek arkeologi berupa dirham dari Kerajaan Samudera Pasai yang ditemukan di situs Samudera Pasai atau diduga berasal dari masa kerajaan tersebut.

Adapun permasalahan yang akan dikaji dalam tulisan ini adalah; seperti apa perbedaan dan persamaan bentuk dirham yang dikeluarkan pada masa pemerintahan yang berbeda, serta gambaran umum dirham Kerajaan Samudera Pasai sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari aktivitas perdagangan, khususnya perdagangan antarpulau di sekitar Selat Malaka serta Nusantara pada umumnya.

Metode pemecahan masalah menggunakan alur penalaran induktif yang diawali dari hal-hal yang bersifat khusus untuk mendapatkan suatu generalisasi umum dari permasalahan yang akan dibahas. Adapun alur penalaran dalam pembahasan kali ini diawali dengan pendeskripsi sampel artefak dirham yang kemudian dianalisis menggunakan kajian arkeologis berdasarkan aspek *formal* (bentuk), *spasial* (lokasi) dan *temporal* (waktu) dari data arkeologi tersebut, selanjutnya data tersebut memasuki tahapan pembahasan yang menghasilkan gambaran umum tentang dirham dari Kerajaan Samudera Pasai.

2. Dirham Samudera Pasai

Situs Samudera Pasai terletak di wilayah pesisir timur Pulau Sumatera yang menghadap langsung ke Selat Malaka. Saat ini lokasi tersebut diperkirakan berada di wilayah Desa Beuringin, Kecamatan Samudera, Kabupaten Aceh Utara, Propinsi Nanggroe Aceh Darussalam. Secara geografis lokasi situs ini, salah satunya diperkirakan terletak di antara dua batang sungai, yaitu Sungai Pase yang bermuara di kuala Pase $05^{\circ}08'831''$ LU $097^{\circ}13'296''$ BT dan Sungai Lanco yang bermuara di kuala Lanco $05^{\circ}08'457''$ LU $097^{\circ}11'994''$

BT. Kedua sungai tersebut mengalir dari arah selatan ke arah utara menuju Selat Malaka (Sodrie 2007: 11).

Gambar 1: peta lokasi situs Samudera Pasai, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam (sumber: google map)



Mata uang yang ditemukan di situs Kerajaan Samudera Pasai ada dua jenis, yaitu mata uang dari bahan emas dan timah. Mata uang dari bahan emas dikenal dengan istilah *deureuham* atau dirham, sedangkan mata uang yang berbahan timah dikenal dengan istilah *uang kaf*. Nilai yang dimiliki oleh kedua mata uang logam tersebut berbeda, nilai *deureuham* lebih tinggi dari *uang kaf* (Sodrie 2007: 59). Menurut beberapa ahli, mata uang tersebut dianggap sebagai mata uang emas tertua yang dikeluarkan oleh sebuah institusi kerajaan Islam di Asia Tenggara. Samudera Pasai merupakan pusat perdagangan dan pusat perkembangan agama Islam di sekitar Selat Malaka yang berkembang di akhir abad ke-13 hingga awal abad ke-16 Masehi.

Sebagai bandar perdagangan utama di sekitar Selat Malaka khususnya serta Nusantara pada umumnya, Kerajaan Samudera Pasai telah mengeluarkan mata uang emas dalam bentuk koin bulat yang dinamakan dirham. Mata uang emas Kerajaan Samudera Pasai resmi dikeluarkan pertama kali sebagai mata uang kerajaan pada masa pemerintahan Sultan Muhammad Mālik al-Ṭāhir (1297 -- 1326) putra dari Sultan Mālik al-Šāleh, raja pertama Kerajaan Samudera Pasai. Berikutnya, mata uang emas dikeluarkan pada masa pemerintahan Sultan Salah al-Din (1405 -- 1412) yang tidak menuliskan gelar Mālik al-Ṭāhir pada dirham yang dikeluarkan masa pemerintahannya. Selanjutnya adalah dirham yang dikeluarkan setelah masa kepemimpinan Sultan Salah al-Din, meneruskan kembali tradisi lama dengan menuliskan gelar Mālik al-Ṭāhir serta ungkapan *al-sultān al-‘ādil* pada masa

pemerintahan Sultan Abdullah Mālik al-Ṭāhir (1501 -- 1513) serta terakhir masa pemerintahan Sultan Zain al-Abidīn (1513 -- 1524).

Mata uang emas yang dikeluarkan pada masa Sultan Muhammad Mālik al-Ṭāhir memiliki diameter 10 mm, berat 0.58 gram, kadar 18 karat, di satu sisi koin terdapat tulisan Muhammad Mālik al-Ṭāhir menggunakan huruf Arab, sedangkan di sisi lainnya terdapat tulisan *al-sultān al-ādil*. Dirham yang dikeluarkan pada masa pemerintahan Sultan Salah al-Din (1405 -- 1412) memiliki diameter 9 mm, berat 0.54 gram dengan kadar emas 17 karat. Pada satu sisinya terdapat tulisan Arab yang dibaca Salah al-Din dan di sisi lainnya terdapat tulisan Arab yang dibaca *al-sultān al-ādil* (Alfian 2005: 55).

Dirham yang dikeluarkan pada masa pemerintahan Sultan Abdullah Mālik al-Ṭāhir memiliki diameter 10 mm, berat 0.572 gram dengan kadar emas 14 karat. Pada satu sisinya terdapat tulisan Arab yang dibaca Abd. Allah Mālik al-Ṭāhir dan pada sisi lainnya terdapat tulisan Arab yang dibaca *al-sultān al-ādil*. Saat ini benda tersebut menjadi koleksi Museum Negeri Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam MNA (Museum Negeri Aceh) No. Inventaris 858. Berikutnya adalah dirham yang dikeluarkan pada masa pemerintahan Sultan Zain al-Abidīn (1513 -- 1524) memiliki diameter 9 mm, berat 0.58 gram, dengan kadar emas 17 karat. Pada satu sisi terdapat tulisan Zain al-Abidīn serta di sisi lainnya terdapat tulisan *al-sultān al-ādil* yang keduanya ditulis memakai huruf Arab. Saat ini benda tersebut menjadi koleksi Museum Negeri Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam MNA No. Inventaris 544 (Sulaiman 1998: 15 - 16).

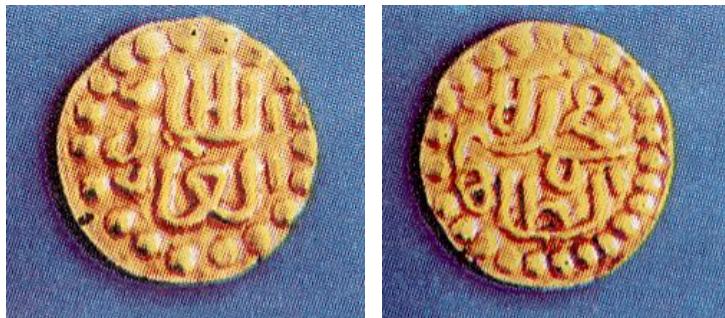


Foto 1: Dirham Samudera Pasai dari masa Sultan Muhammad Mālik al-Ṭāhir (tanpa skala, sumber: Alfian 2005).

Pada kedua sisi dirham yang dibuat masa pemerintahan Sultan Muhammad Mālik al-Ṭāhir terdapat bulatan-bulatan kecil menonjol yang mengelilingi sisi dirham sebagai pembatas. Pada sisi yang bertuliskan *al-sultān al-ādil* berjumlah 19 bulatan dan pada sisi yang bertuliskan Muhammad Mālik al-Ṭāhir terdapat 24 bulatan. Selain itu, terdapat juga bulatan kecil yang menonjol berderet mengelilingi bagian tepi dirham.

Dirham yang dikeluarkan pada masa pemerintahan Sultan Salah al-Din pada bagian sisi yang bertuliskan Sultan Salah al-Din terdapat 12 buah bulatan kecil menonjol yang berderet

melingkari tepian dirham sedangkan pada sisi yang bertuliskan *al-ādil* terdapat bulatan kecil yang menonjol berderet melingkari bagian tepi dirham berjumlah 17 buah.



Foto 2: Dirham Samudera Pasai dari masa Sultan Salah al-Din (tanpa skala, sumber: Alfian 2005)

Adapun dirham yang dikeluarkan pada masa pemerintahan Sultan Zain al-Abidīn juga masih terdapat bulatan kecil yang menonjol berderet mengelilingi bagian tepi dirham. Pada sisi yang bertuliskan Sultan Zain al-Abidīn terdapat 23 buah serta pada sisi yang bertuliskan *al-ādil* berjumlah 23 buah.



Foto 3: Dirham Samudera Pasai dari masa Sultan Zain al-Abidin (tanpa skala, sumber: Alfian 2005)

Dirham yang dikeluarkan Kerajaan Samudera Pasai secara umum berbentuk bundar dengan bagian tepiannya tidak rata, terdapat bulatan-bulatan kecil yang menonjol berderet mengelilingi bagian sisi dirham, terdapat relief inskripsi yang berhuruf Arab dan berbahasa Arab di kedua sisinya. Pada setiap dirham yang dikeluarkan oleh sultan yang berkuasa terdapat penyebutan nama gelar sultan dengan gelar *Mālik al-Tāhir* pada satu sisi, kecuali dirham yang dikeluarkan oleh Sultan Salah al-Din (1405 -- 1412) dan Sultan Zain al-Abidīn (1513 -- 1524), dan pada sisi lainnya terdapat tulisan *al-sultān al-ādil* pada setiap dirham yang dikeluarkan oleh Kerajaan Samudera Pasai.

Adapun informasi lain yang berkenaan dengan dirham yang ada di Kerajaan Islam Samudera Pasai adalah berita Cina yang ditulis oleh Ma Huan dalam *Ying-yai Shēng-lan* mengenai nilai kadar emas yang terdapat pada mata uang emas di Kerajaan Samudera Pasai adalah 70%

emas murni, dengan diameter 0.6 *inch* (lebih kurang 16 mm) serta memiliki berat sekitar 0.02758 *ounces troy* atau sekitar 2.758 gram (Chun 1970: 120).

3. Dirham dalam aktivitas perdagangan

Sekitar abad ke-13 Kerajaan Samudera Pasai merupakan daerah perdagangan utama di pesisir timur pantai Sumatera. Hal tersebut tidak mengherankan, karena lokasinya terletak di daerah yang menjadi "jalur sutera" kedua dalam dunia perdagangan internasional saat itu, yaitu Selat Malaka. Daerah di sekitar Pasai, khususnya Pasai dan Pidie merupakan daerah penghasil rempah-rempah utamanya lada yang diminati para pedagang dari luar Nusantara. Para pedagang dari daerah India (Gujarat, Bengala dan Keling) serta para pedagang dari Siam, Pegu dan Kedah melakukan aktivitas perdagangan di sekitar Selat Malaka, serta sebagian di antaranya berdagang di Pasai serta Pidie. Hubungan perdagangan antara Pasai dengan Jawa berkembang dengan pesat, terutama hak istimewa yang diberikan kepada pedagang dari Jawa di Samudera Pasai, mereka dibebaskan dari bea cukai impor dan ekspor atas barang dagangan yang dibawanya. Selain berdagang dengan para pedagang dari daerah sekitar Selat Malaka, Nusantara dan daerah barat, para pedagang dari Samudera Pasai juga melakukan hubungan dagang dengan daerah timur, khususnya dengan para pedagang Cina. Berbagai sumber, terutama yang berasal dari masa Dinasti Yuan (1280 -- 1367) dapat diketahui Sultan Pasai mengirimkan utusan-utusan dagangnya ke Quilon di India barat pada tahun 1282, setelah mendengar saran-saran yang disampaikan oleh para utusan dari Cina di Quilon, maka Samudera Pasai mengirimkan dua orang utusannya ke Cina. Hal tersebut disambut baik oleh Maharaja Cina saat itu yang pada masa selanjutnya mengirimkan para utusan dagangnya ke Samudera Pasai di sekitar abad ke-15 (Alfian 1998: 49).

Pada sekitar abad ke-13 hingga abad ke-16 Masehi, Selat Malaka menjadi jalur perdagangan maritim utama. Diawali dengan keberadaan bandar perdagangan di Pasai dan Pidie, hingga munculnya hegemoni bangsa Eropa, terutama Portugis di Selat Malaka yang menjadikannya sebagai salah satu jalur perdagangan maritim teramai pada masa itu. Munculnya mata uang emas yang dikeluarkan oleh institusi Kerajaan Islam Samudera Pasai, menjadikannya sebagai kerajaan Islam pertama di kawasan Asia Tenggara yang mengeluarkan alat tukar secara resmi.

Dalam perdagangan terjadi aktivitas pertukaran (*exchange*) barang dan jasa. Pertukaran barang dan jasa dapat dilakukan melalui sistem transaksi barter dan transaksi jual beli, tentunya dengan menggunakan alat tukar resmi yang berlaku di suatu daerah tersebut. Perdagangan dapat dirumuskan sebagai tindakan perniagaan yaitu tindakan pembelian barang-barang untuk dipakai sendiri, dijual kembali dalam jumlah besar atau kecil dalam

bentuk mentah atau telah dikerjakan sebagai barang dagangan atau hanya menyewakan barang tersebut untuk dipergunakan (Pamoentjak & Ichsan 1993: 1). Perdagangan dan pertukaran pada awalnya dilakukan menggunakan sistem barter. Seiring dengan kemajuan pola pikir serta teknologi yang dikembangkan oleh manusia, maka diciptakanlah sebuah alat tukar agar aktivitas perdagangan ataupun transaksi menjadi semakin efektif. Pada masa yang lebih lanjut sistem barter berangsur mulai ditinggalkan, setelah dikenalnya alat tukar resmi dalam kegiatan perdagangan, adapun alat tukar resmi tersebut dapat berupa mata uang. Meskipun demikian, tidak dipungkiri hingga saat ini sistem barter masih dipergunakan oleh sebagian masyarakat di Nusantara dalam transaksi perdagangan.

Aktivitas perdagangan secara umum tidak dapat dipisahkan dari transaksi jual beli. Transaksi jual beli dilakukan oleh penjual sebagai produsen, pembeli sebagai konsumen serta pedagang antara. Transaksi jual beli dapat dilakukan melalui sistem perdagangan langsung yang mempertemukan penjual dan pembeli secara langsung tanpa pedagang perantara, hal demikian biasanya lebih diminati para penjual dan pembeli karena akan mendapatkan kesepakatan harga yang lebih baik dan murah dibandingkan bila melalui penjual perantara.

Dirham tidak saja menjadi alat tukar dalam aktivitas perdagangan di daerah Pasai semata, tetapi juga sudah menjadi alat tukar yang umum digunakan dalam aktivitas perdagangan di sekitar Selat Malaka, selain mata uang emas yang dikeluarkan oleh Portugis di Goa yang disebut *cruzado*. Dalam transaksi perdagangan di Pasai, menurut Tomé Pires seorang penulis berkebangsaan Portugis, nilai tukar satu mata uang emas *cruzado* adalah sama dengan 9 (sembilan) mata uang emas *dramas* (sebutan orang Portugis terhadap dirham Pasai) (Cortesão 1967).

Samudera Pasai pada masa lalu dikenal sebagai bandar perdagangan. Tentu saja suatu daerah yang telah menjadi bandar perdagangan memiliki kompleksitas yang lebih tinggi bila dibandingkan dengan kota pelabuhan. Hal tersebut dapat dilihat dari fakta masa lalu yang mencatat beberapa etnis dari luar daerah tersebut banyak yang berdagang di Samudera Pasai. Sebagai sebuah bandar perdagangan yang menjadi tumpuan utama di sektor ekonomi Kerajaan Samudera Pasai, penguasa setempat mengambil kebijakan ekonomi dengan menciptakan alat tukar resmi berupa mata uang emas yang dikenal dengan dirham pada masa pemerintahan Sultan Muhammad Mālik al-Ṭāhir (1297 -- 1326). Setelah masa kejayaan kerajaan Samudera Pasai, tradisi pembuatan dirham dilanjutkan pada masa kerajaan Aceh Darussalam. Selain diteruskan oleh kerajaan Aceh Darussalam, teknik penempaan mata uang emas juga diperkenalkan ke Malaka oleh para pedagang dari Pasai, sebagai hasil aliansi antara Malaka dengan Pasai. Hal tersebut terjadi setelah pada tahun 1414 raja Malaka Parameswara memeluk agam Islam serta menikahi putri Pasai (Alvian 1998).

Dirham yang dikeluarkan sejak masa pemerintahan Sultan Muhammad Mālik al-Ṭāhir dari Kerajaan Samudera Pasai, dapat dikatakan sebagai salah satu bukti nyata masa lalu mengenai kejayaan maritim dalam bidang perdagangan yang dilakukan oleh masyarakat di Nusantara pada umumnya, khususnya di Samudera Pasai. Selain dirham yang dapat dijadikan sebagai fakta masa lalu tentang kejayaan dan keberadaan sebuah bandar perdagangan yang ramai di Kerajaan Samudera Pasai, terdapat fakta lain mengenai ramainya aktivitas perdagangan dan keberadaan bandar perdagangan di Samudera Pasai yang berupa catatan perjalanan yang ditulis oleh Tomé Pires, bahwa di Samudera Pasai memiliki beberapa armada kapal kargo yang disebut *lancharas* (Cortesão 1967: 144--145). Catatan sejarah dari Tomé Pires tersebut merupakan data pendukung mengenai keberadaan sebuah bandar perdagangan di Samudera Pasai yang memiliki sarana beberapa buah kapal kargo yang disebut *lancharas* oleh orang Portugis, yang dimungkinkan berfungsi sebagai sarana mengangkut barang yang sangat mendukung mobilitas keluar masuk barang dagangan di Samudera Pasai.

Meskipun telah terdapat mata uang emas milik bangsa asing (Portugis) yang lebih tinggi nilainya serta lebih dulu ada (*cruzado*), tetapi dalam segi aspek teknologi penempaan mata uang dari Samudera Pasai dijadikan acuan bagi bandar perdagangan-bandar perdagangan lain, khususnya di wilayah yang sekarang menjadi bagian dari Malaysia dan Brunei Darussalam pada masa selanjutnya dalam bidang teknologi penempaan mata uang logam sebagai alat tukar resmi dalam aktivitas perdagangan, selain mata uang logam asing terutama dari Portugis dan Cina yang ada pada masa itu. Hal tersebut diungkapkan oleh pakar numismatik William L.S. Barrett, bahwa uang emas dari Samudera Pasai dan Aceh yang bertulisan Arab di kedua sisinya kemungkinan merupakan faktor pencetus dalam menciptakan mata uang timah Kerajaan Brunei (Barrett 1988:12 dalam Alfian 1998: 51).

4. Penutup

Berdasarkan uraian di atas, khususnya pada deskripsi dimensi bentuk (*form*) dapat diperoleh gambaran secara umum perbedaan dan persamaan dari sampel dirham yang dikeluarkan oleh Kerajaan Samudera Pasai pada masa yang berbeda. Adapun perbedaan bentuk secara fisik pada masing-masing dirham yang dikeluarkan secara resmi oleh para penguasa di Kerajaan Samudera Pasai adalah pada ukuran diameter, kadar emas serta beratnya. Walaupun sebenarnya perbedaan tersebut kecil, tetapi hal tersebut berpengaruh pada dimensi bentuk setiap dirham yang dikeluarkan pada masa yang berbeda, terutama pada jumlah bulatan kecil menonjol yang berderet melingkar di bagian sisi tepian dirham. Sedangkan persamaan di antara sampel dirham dari masa yang berbeda tersebut adalah dalam hal penulisan nama sultan penguasa dan gelar Mālik al-Ṭāhir pada satu sisi kecuali

masa Sultan Salah al-Din yang tidak menuliskan Mālik al-Ṭāhir pada dirham yang dikeluarkan pada masa pemerintahannya, sedangkan pada sisi yang lainnya terdapat inkripsi *al-sultān al-ādil*.

Sebagai salah satu bentuk kejayaan maritim masa lalu di Nusantara, khususnya dalam bidang perdagangan antarpulau, penciptaan alat tukar berupa mata uang emas yang dikenal dengan sebutan dirham dapat dijadikan sebagai cermin dari masa lalu serta bukti yang tidak dapat disangkal oleh siapa pun mengenai kejayaan masa lalu masyarakat Nusantara, khususnya di Kerajaan Samudera Pasai dalam menciptakan suatu objek budaya material yang dimanfaatkan dalam dunia perdagangan serta menjadi inspirasi dan pencetus bagi penciptaan mata uang logam di daerah lain di yang saat ini merupakan bukan bagian wilayah dari Negara Kesatuan Republik Indonesia.

Kepustakaan

- Alfian, Teuku Ibrahim, 1986. *Mata Uang Emas Kerajaan-Kerajaan di Aceh, Banda Aceh*. Banda Aceh: Museum Negeri Aceh.
- , 1998. "Bandar-Bandar Niaga di Sekitar Selat Malaka", dalam *Diskusi Ilmiah Bandar Jalur Sutra* (Kumpulan Makalah Diskusi). Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan RI, hal. 47--84.
- , 2005. *Kontribusi Samudera Pasai Terhadap Studi Islam Awal di Asia Tenggara*. Yogyakarta: Cenninets Press.
- Barrett, William L.S., 1988. *Brunei and Nusantara: History in Coinage*. Bandar Seri Begawan: Brunei History Centre.
- Cortesão, Armando, 1944, *The Suma Oriental of Tomé Pires. An Account of the East, from Red Sea to Japan, written in Malacca and India in 1512-1515*. Translated from Portuguese MS in the Bibliothèque de la Cambre des Députés, Paris, and edited by Armando Cortesão. London: Hakluyt Society, 2 vols
- Guillot, Claude dkk., 2008. *Barus Seribu Tahun yang Lalu*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, École Française d'Extrême-Orient, Association Archipel dan Puslitbang Arkenas, Forum Jakarta-Paris.
- Mills, J.V.G., 1970, *Ma Huan, Ying-yai Shēng-lan (The Overall Survey of the Ocean Shores)* (1433). Cambridge University Press for The Hakluyt Society, University Press.
- Pamoentjak, K. St. & Achmad Ichsan, 1993. *Seluk Beluk dan Teknik Perniagaan*. Jakarta: PT. Pradnya Paramita.
- Sodrie, Achmad Cholid dkk., 2007. *Penelitian Arkeologi Samudera Pasai Kecamatan Samudera, Kabupaten Aceh Utara di Lhoksumawe, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam*, Laporan Penelitian. Jakarta: Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, Pusat Penelitian dan Pengembangan Arkeologi Nasional
- Sulaiman, Nasruddin, 1998. "Deureuham Aceh", dalam Buletin *RUMOH ACEH* (informasi dan komunikasi museum). Banda Aceh: Museum Negeri Provinsi Daerah Istimewa Aceh, hal. 14--18.

<http://www.google map.co.id>

TINJAUAN ARSITEKTUR RUMAH ADAT BATAK TOBA DI PULAU SAMOSIR

Sukawati Susetyo
Puslitbang Arkeologi Nasional

Abstract

Many of Batak Toba traditional houses are still found in Pulau Samosir, and other areas in North Sumatra. When studying the techniques of this traditional house structure design, we have great admiration for the creativity our ancestors. All materials come from the natural environment where they lives, as well as building technique have been taking into account the various effects caused by the earthquake and fire has been well anticipated. Beside that, all the elements of building and decorative art which have been drawn by high philosophical meaning. As technology development, the building materials are easier to get so the building of tradisional house was increasingly abandoned.

Kata kunci: Rumah Adat Batak Toba, Arsitektur, Pola Pemukiman

1. Pendahuluan

Ilmu Arsitektur mempelajari hal-hal yang berhubungan dengan bangunan ditinjau dari segi keindahan, sedangkan membangun dari segi konstruksi disebut ilmu bangunan. Kedua ilmu ini tidak dapat dipisahkan dengan tegas karena suatu bangunan akan mencakup unsur konstruksi maupun keindahan, dan konstruksi mempengaruhi keindahan bangunan secara keseluruhan (Maryono dkk.1985: 18). Dalam ilmu arsitektur secara garis besar dikenal arsitektur vernakular (tradisional) dan arsitektur modern. Rumah adat merupakan karya arsitektur tradisional, dan merupakan bagian kajian dari ilmu arsitektur. Arsitektur tradisional yang muncul lebih awal dari arsitektur modern, dalam pembangunannya dilandasi oleh kepercayaan setempat yang kuat sehingga bagian-bagian bangunan mempunyai makna filosofis tertentu. Hal ini berbeda dengan arsitektur modern yang merupakan pengaruh dari barat, konsepnya lebih berdasar kepada unsur praktis, logika, serta dengan perhitungan matematis.

Sebagai bangsa yang multietnis, Indonesia memiliki beragam rumah adat, salah satunya adalah rumah adat Batak. Suku Batak terdiri dari lima puak yaitu Batak Toba, Angkola-Mandailing, Simalungun, Karo, dan Pakpak-Dairi (Harahap& Siahaan 1987: 53). Masing-



Foto 1. Deretan rumah pada sebuah *huta* di Pulau Samosir

masing puak mempunyai rumah adat. Kelima rumah adat tersebut memiliki perbedaan arsitektur terutama pada bentuk atap dan detil ornamen dinding rumah. Meskipun demikian semuanya mempunyai ciri yang sama yaitu berbentuk persegi panjang dan berupa rumah panggung.

Suku Batak Toba adalah penduduk yang mendiami wilayah Pulau Samosir, Kabupaten Samosir, Provinsi Sumatera Utara. Adapun rumusan permasalahannya adalah seperti apakah struktur bangunan rumah adat Batak Toba dan makna simbolis motif hiasnya.

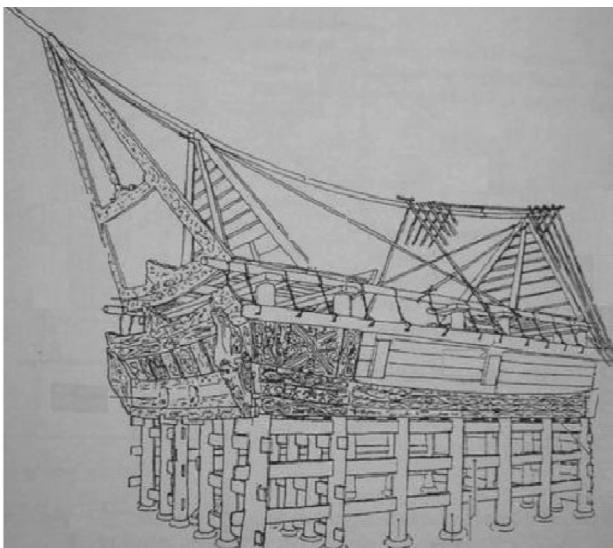
2. Konstruksi dan motif hias rumah adat Batak Toba

Seperti bangunan tradisional lainnya, rumah adat Batak Toba berbentuk rumah panggung dengan bahan utama kayu. Di samping kayu, bahan-bahan lainnya merupakan bahan yang terdapat di alam sekitar tempat tinggalnya yaitu ijuk, rotan, pelepas enau, bambu dan batu. Rumah berbentuk panggung dapat mengatasi kelembaban yang disebabkan oleh iklim tropis, di samping juga untuk menghindari serangan binatang buas.

Dalam pembangunannya, cara mengaitkan antara unsur bangunan satu dengan lainnya menggunakan pasak melalui sambungan-sambungan antar kayu, atau diikat. Peralatan yang dipergunakan dalam mendirikan rumah antara lain berupa beliung untuk meratakan dan membelah kayu; kapak untuk memotong dan membelah kayu; pahat untuk membuat lubang-lubang sambungan, pen dan mengukir; linggis untuk mentatah atau meratakan batu pondasi; dan golok untuk memotong ijuk, bambu dan pelepas enau. Sebagai ukuran dipakai depa, jengkal, asta dan langkah, yang juga diterapkan pada pembuatan rumah-rumah tradisional di Jawa, Bali dan daerah-daerah lain. Penutup atapnya menggunakan ijuk, sedangkan pondasinya adalah batu tanpa ditanam (Maryono dkk.1985: 56-57).

Waktu pembangunan sebuah rumah adat biasanya mencapai 5 tahun yang dilakukan secara bertahap sambil mengumpulkan bahan-bahan. Adapun pembangunannya dilakukan secara gotong royong. Secara konstruktif, rumah adat Batak Toba terdiri dari tiga bagian pokok yaitu kaki, tubuh, dan atap bangunan dengan komposisi bagian atap merupakan bagian terlebar.

Bagian kaki bangunan ditopang oleh pondasi dari batu (batu *ojahan*) tanpa ditanam. Batu *ojahan* ini mencegah air tanah masuk ke dalam tiang rumah yang akan mengurangi kekuatan kayu, di samping itu juga untuk menghindari kerusakan pada saat terjadi gempa. Tinggi kolong berkisar antara 1,65-2,35 meter, ketinggian ini dimaksudkan agar kolong dapat untuk menempatkan kerbau, sapi, kuda, dan babi. Pada bagian kolong rumah di bagian depan samping kanan terdapat pintu (*baba ni bara*) untuk keluar masuk binatang ternak. Kekuatan bangunan bagian bawah dicapai dengan menghubungkan tiang-tiang satu dengan lainnya menggunakan balok yang disebut *ransang* (*tustus*). Teknik sambungan yang dipakai adalah



Gambar 1. Rumah Adat Batak Toba (Sumber: Domenig,2003)

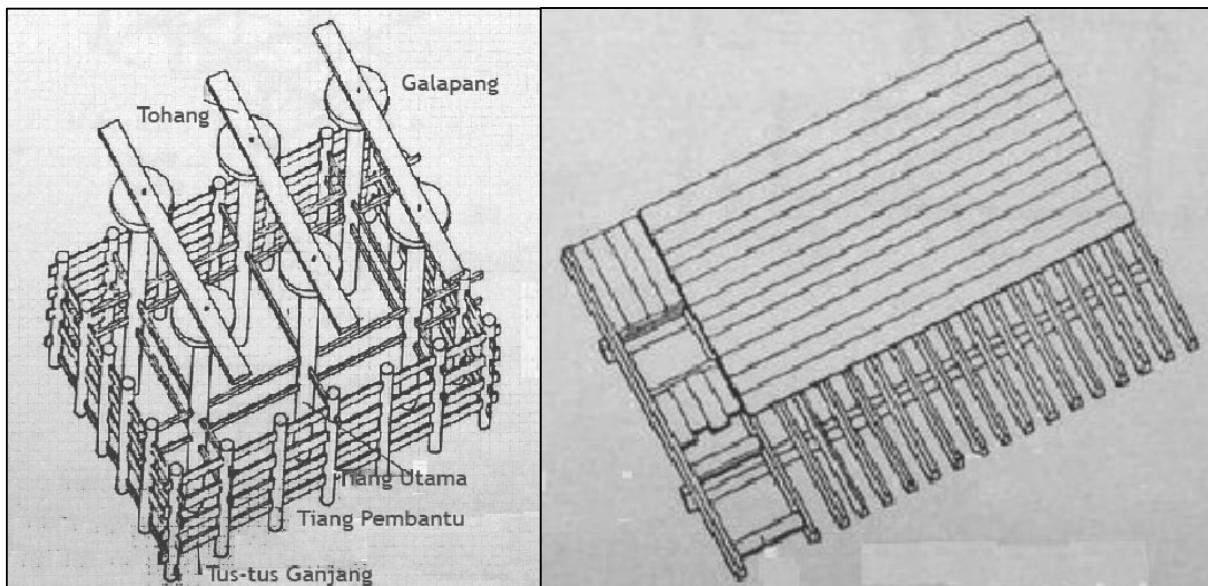
sambungan tusuk pada lubang dengan pen kayu; dan sambungan ikatan menggunakan tali ijuk (Maryono dkk. 1985: 59).

Sesuai dengan adat kepercayaan masyarakat setempat dalam usaha mendapat keselamatan pemilik rumah, saat pendirian rumah ini diadakan pesta dengan memotong kerbau atau babi, kepala dan darah binatang tersebut ditanam di bagian

bawah umpak yang terdapat di salah satu sudut. Tangga ditempatkan di bagian tengah bawah rumah; dan di depan rumah jika pintu masuk berada di depan rumah. Tangga ini selalu berjumlah ganjil 5, 7, dan 9. Di samping itu dikenal 2 buah tangga yaitu tangga jantan (*balatuk* tunggal) dan tangga perempuan (*balatuk ni boru*). *Balatuk* jantan terbuat dari sebatang kayu utuh yang dilubangi, sedangkan *balatuk ni boru* terbuat dari potongan kayu keras yang dibentuk menjadi tangga. Sebelum peletakan tangga, di bawahnya ditanami ijuk dan ramuan obat-obatan serta telur ayam, bertujuan agar penghuni rumah terhindar dari mara bahaya (Napitupulu dkk.1997: 46).

Tiang-tiang rumah terdiri dari dua macam yaitu tiang utama dan tiang pembantu¹. Tiang utama berjumlah 6 buah, berada di bagian dalam dan mempunyai tugas utama menyangga atap rumah. Yang menarik dari tiang utama ini adalah diletakkannya kayu bulat (*galapang*) di atas tiang, berfungsi untuk menghalangi tikus keluar- masuk ke rumah. Di atas *galapang* diletakkan balok kayu (*tohang*) searah dengan lebar rumah. *Tohang* inilah yang bertugas menopang bagian kerangka atap. Tiang-tiang lainnya merupakan tiang pembantu yang berada di luar tiang utama, berfungsi memperkuat bangunan dengan cara disusun saling berkaitan dengan balok horizontal (*tus-tus ganjang/ransang*).

¹ Jumlah tiang dalam tulisan ini, -baik tiang utama maupun pembantu- hanya merupakan contoh kasus karena jumlah tiang pada rumah adat Batak Toba ditentukan oleh ukuran rumah.



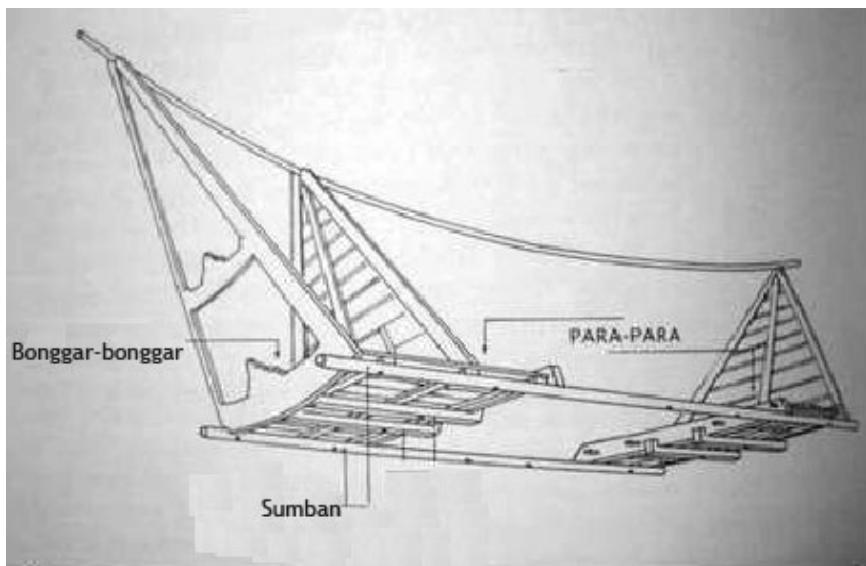
Gambar 2-3. Tampak atas bagian kaki dan Tiang-tiang (kiri); Lantai rumah (kanan)
 Sumber: Domenig 2003 : 511 dengan pengolahan oleh penulis

Bagian lantai rumah dibuat melalui tiga susunan kayu yang saling menumpuk. Dua buah kayu memanjang berfungsi sebagai landasan bagi susunan kayu yang melintang yang berjumlah sekitar 17 buah, tergantung panjang rumah. Di atasnya diletakkan papan kayu (*gulang-gulang*) yang merupakan lantai rumah dan disusun rapat memanjang.

Tahap selanjutnya adalah memasang atap dengan tujuan jika rumah sudah diberi atap maka akan lebih nyaman dalam mengerjakan bagian selanjutnya.² Balok yang berada di bagian paling bawah disebut *sumban*, yaitu balok-balok kayu tempat tiang-tiang dihubungkan dengan pasak. Sedangkan *Urur*³ adalah bagian dari atap rumah dari kayu bulat panjangnya ± 7 meter, membujur dari bungungan (*bongkolan*) sampai tritisan (*tumboman*). *Urur* berfungsi untuk menahan atap dari *lais*, yaitu pelepasan enau yang khusus dianyam untuk menahan atap -yang dibuat dari ijuk-.

² Keterangan ini diperoleh secara lisan dari Prof. Ris. Dr. Harry Truman Simanjuntak.

³ Dalam bangunan Jawa *urur* (mungkin) sama dengan *usuk* yaitu berupa kayu atau bambu dengan keletakan dari atas ke bawah (dari *bungungan* ke *tritisan*). Jika terbuat dari bambu maka harus utuh. Pasangan usuk adalah *reng* yaitu kayu panjang dengan lebar ± 4 cm atau jika dari bambu maka bambu tersebut dipecah menjadi 4 bagian dan disusun horizontal.



Gambar 4. Kerangka atap (Sumber: Domenig 2003: 82)

Atap rumah adat Batak Toba berbentuk memanjang dengan bagian atas cekung. Sedangkan dinding bagian depan dan belakang berbentuk segitiga dipasang miring keluar, bagian ini disebut *Salapsap*. Pada bagian depan rumah terdapat balkon (*bonggar-bonggar*). Balkon ini di

samping untuk mengintai musuh, juga tempat duduk pemusik pada saat mengiringi tarian pesta *mangalahat horbo*. Di bagian dalam atap terdapat rak (*para-para*) untuk menyimpan (gudang). Setelah kerangka atap terpasang selanjutnya memasang atap (*tarup*) yang terbuat dari ijuk. *Tarup* ini terdiri atas tiga lapis, lapisan pertama dari ijuk, lapisan kedua juga dari ijuk yang langsung diambil dari pohon enau yang masih padat, dan lapisan ketiga berupa susunan ijuk yang paling rapi. Selanjutnya ketiga susunan ijuk diikat dengan menjahit menggunakan bambu dengan jarak 0,5 meter. Pengrajaan terakhir adalah bubungan yang berada memanjang di atap rumah, diikat menggunakan rotan serta ijuk. Kekuatan rotan dan ijuk ini bisa mencapai ±100 tahun-an (Napitupulu dkk.1997: 54).

Pemasangan dinding rumah pada tubuh bangunan dikerjakan dengan memasang dinding dari papan kayu ke-4 dinding yaitu bagian depan rumah, sisi kiri, sisi kanan, dan belakang. Jika pekerjaan ini sudah selesai dilanjutkan dengan mengerjakan hiasan yang harus dimulai pada bagian *Siharati* (*ture-ture*) yaitu papan yang letaknya paling bawah dari bagian tubuh rumah. Oleh sebab itu bagian *siharati* ini juga disebut mula *gorga*.

Hiasan rumah terdiri dari figur-firug seperti kadal/biawak/cicak yang biasa disebut *boraspati*, payudara, dan *monster* kepala binatang. Cicak merupakan binatang penting dalam alam pikiran masyarakat Batak. Tidak mengherankan jika binatang ini sering dipahatkan pada bagian depan rumah atau lumbung padi, bahkan pada kubur baru. Hal ini dilatarbelakangi kepercayaan bahwa cicak merupakan lambang kemakmuran dan kesuburan. Cicak atau *boraspati ni tano* dianggap sebagai dewa tanah yang melambangkan kesuburan. Hiasan cicak sering dijumpai di beberapa tempat di Indonesia bahkan lebih jauh ke Polinesia. Adapun hiasan berbentuk payudara berjumlah 4 buah erat kaitannya sebagai lambang kesuburan (Simanjuntak dkk.1997).

Penggambaran yang paling umum pada *monster* berbentuk muka kerbau dengan tanduk melengkung ke atas, singa atau binatang yang tidak jelas. Berbagai variasi tersebut menyebabkan penamaannya menjadi bermacam-macam seperti singa-singa, *gajah dompak*, dan lain-lain (Hasibuan 1985: 38). Ada tiga teknik untuk menerapkan hiasan tersebut yaitu ukir, lukis dan tera. Motif kepala binatang dikerjakan dengan tiga teknik tersebut, sedangkan hiasan lainnya hanya menggunakan satu teknik (Mahirta 1997: 97). Sedangkan pewarnaannya terdiri dari warna merah, hitam dan putih.



Hiasan yang terdapat di bagian depan rumah (kiri); dan pada sudut depan rumah (kanan)

Motif hias rumah adat Batak Toba diklasifikasikan menjadi 20 jenis, yang secara umum dapat dikategorikan sebagai motif geometri, pilin, meander, kedok, binatang, manusia, dan tumbuh-tumbuhan. Motif hiasan ini telah dijumpai sejak zaman batu, perunggu, dan zaman klasik. Sebagai contoh, hiasan pohon hayat.⁴ Pada suku Dayak terdapat kepercayaan bahwa benua atas dilambangkan burung enggang, benua bawah dilambangkan oleh ular dan air. Di atas kedua Dewa tersebut terdapat satu ketuhanan yang meliputi dunia atas dan bawah yang dilambangkan dengan pohon hayat. Pohon hayat adalah sumber kehidupan, kekayaan, dan kemakmuran (Hoop 1949; Supriyatun 1989: 370).

Di samping motif-motif yang merupakan tradisi dan memiliki makna, juga dijumpai motif modern. Penerapan motif modern ini tidak didasarkan pada konsep tradisinya tetapi menurut kemauan si pembuat, misalnya gambar jenis-jenis lambang dalam kartu permainan (*claver*, hati, belah ketupat dan waru). Terkadang ditampilkan meja karambol, bunga dll. Kenyataan ini terlihat bahwa masyarakat sangat adaptif terhadap unsur baru dan tidak memegang teguh konsepsi lama. Masyarakat langsung menerima unsur dari luar dan terkadang menghilangkan unsur lama. Gejala ini sangat mengkhawatirkan karena budaya asli akan hilang oleh unsur-unsur baru (Simanjuntak dkk. 1997: 43). Hal seperti ini juga terlihat pada rumah-rumah adat yang sudah tidak lagi memenuhi aturan sebagai rumah adat.

⁴ Motif ini pada rumah adat Batak Toba disebut *Hariara sundung* di langit.

3. Fungsi rumah dan separasi ruang

Pada umumnya rumah adat Batak Toba dibedakan menjadi dua macam berdasarkan fungsinya yaitu sebagai tempat tinggal (*ruma*) dan sebagai lumbung -tempat menyimpan hasil pertanian- (*sopo*). Perbedaannya dengan rumah adalah : ruangan bawah *Sopo* terbuka, berfungsi untuk musyawarah, menerima tamu dan tempat bermain musik, adapun lantai dua merupakan lumbung. Domenig (2003) mengklasifikasikan jenis-jenis rumah adat Batak sebagai berikut:

1. *Sopo* terbuka: Berupa bangunan rumah terbuka, dengan multi fungsi yaitu tempat musyawarah, menerima tamu, bermain musik, dan sebagai tempat tidur anak laki-laki yang belum menikah.
2. *Jabu Sopo*: *Sopo* yang diberi dinding, berfungsi untuk tempat tinggal, dengan tangga dan pintu masuk berada di depan.
3. *Ruma Sisampuran*: berfungsi sebagai tempat tinggal, tangga dan pintu masuk berada di depan, dan terdapat balkon di bagian depan.
4. *Ruma Sitolumbea*: berfungsi untuk tempat tinggal, tangga dan pintu masuk berada di bagian bawah tengah rumah, terdapat balkon di bagian depan.



Foto 2. *Sopo* (Sumber: Hasibuan 1985)

Menurutnya *Sopo* awalnya adalah *huma* yaitu tempat beristirahat yang berada di tengah ladang. Karena kebutuhan akan tempat tinggal maka *sopo* yang berada di rumahnya dijadikan tempat tinggal juga, dengan cara menambah dinding pada tiang yang terbuka. Alasan ini didasarkan pada kenyataan bahwa pada suku Batak Toba dan lainnya, *sopo* artinya sama dengan *huma* (Domenig 2003: 68).

Bagian dalam rumah adat Batak Toba adalah ruang terbuka tanpa kamar-kamar, meskipun didiami oleh lebih dari satu keluarga. Pembagian ruang ini diatur oleh adat. Ruang di belakang sudut sebelah kanan disebut *jabu bona*, yang ditempati oleh kepala rumah dengan isteri dan anak-anak yang masih kecil, ruangan ini dahulu dianggap paling keramat. Di sudut kiri berhadapan dengan *Jabu bona* disebut *Jabu Soding* diperuntukkan bagi anak perempuan yang telah menikah tetapi belum mempunyai rumah sendiri. Di sudut kiri depan disebut *Jabu Suhat*, untuk anak laki-laki tertua yang sudah menikah, dan di seberangnya disebut *Tampar Piring* diperuntukkan bagi tamu. Bila keluarga berjumlah besar maka diadakan tempat di antara 2 ruang atau *jabu* yang berdempatan, sehingga ruang bertambah 2 lagi yang disebut

Jabu Tonga-ronga ni jabu rona. Di antara 2 deretan ruangan yakni di tengah-tengah rumah merupakan daerah netral yang disebut *telaga* dan berfungsi sebagai tempat bermusyawarah. Tiap keluarga mempunyai dapur sendiri yang terletak di belakang rumah, berupa bangunan tambahan (Napitupulu dkk. 1997: 56).

Di tanah Batak, orang mempunyai konsepsi bahwa alam beserta isinya diciptakan oleh *Debata Mulajadi Na Bolon* yang bermukim di atas langit dan mempunyai nama-nama lain sesuai dengan tugas dan tempat kedudukannya. Sesudah agama baru masuk (Kristen) maka terjadi percampuran, namun agama baru tersebut diterima dengan tidak meninggalkan kepercayaan lama. Upacara yang dilakukan sebelum mendirikan rumah adalah *Mangusung Bunti* untuk memohon kepada *Mula Jadi Nabolon* (Tri Tunggal Dewa) yakni *Barata Guru* sebagai penguasa benua bawah yang memberikan hari baik dan kesuburan tanah; *Silaon Nabolon* sebagai penguasa benua tengah yang memberikan keturunan; dan *Mangalabulan* sebagai dewa penguasa benua atas yang memberikan hidup, maut, harta, dan keberanian (Napitupulu dkk. 1997: 96). Pada rumah adat Batak Toba, kolong melambangkan dunia bawah, bagian tubuh bangunan melambangkan dunia tengah, dan bagian atap rumah melambangkan dunia atas.

Tiang-tiang rumah yang saling berkaitan untuk memperkuat, mempunyai makna filosofi yaitu permohonan agar kemanapun pergi selalu mendapat rejeki halal. *Bungulan* (bubungan) yang memanjang di atas atap mempunyai arti sebagai penghubung apabila seseorang berpisah dari keluarganya. Adapun atap dari ijuk yang berlapis-lapis mempunyai arti, bila penghuni rumah menikah lagi agar tidak melupakan istri pertama. Bagian atap yang disebut *urur* (Jawa: *usuk*) mempunyai makna agar penghuni rumah sehat walafiat. *Rame-rame* adalah frame yang mengapit *salapsap* (bentuk segi-tiga di bagian depan dan belakang atap rumah), mempunyai arti agar pemilik rumah mempunyai anak laki-laki yang pintar dan anak perempuan yang pandai menenun. Di bagian atap rumah ada bagian yang disebut *loting-loting* selain sebagai penerang rumah dan ventilasi, juga mempunyai makna untuk mengawasi *begu mongop*, yaitu hantu yang berada di sekitar pintu dan halaman rumah, oleh sebab itu di atasnya dipasang hiasan *jorngom* (*kedok*) untuk mengawasi hantu tersebut. Tempat meletakkan alat-alat musik (gendang dan gong) berada di bagian *halang gordang* (balkon). Hal ini menggambarkan bahwa untuk mengungkapkan suka dan duka, orang Batak memukul gendang.

Hiasan gambar manusia menarik kerbau melambangkan dalam hidupnya masyarakat Batak dilindungi dan diatur oleh adat. Gambar kuda dan penunggangnya membawa alat-alat perang melambangkan orang Batak siap berperang dan mati untuk mempertahankan kebenarannya. Hiasan singa-singa sebagai "kemuncak" bagian depan rumah mempunyai arti

berwibawa/kharisma, mengandung harapan untuk melindungi rumah dan penghuninya dari segala mara bahaya. *Rait* adalah bagian pada atap rumah yang terletak di bagian belakang. *Rait* dipasang lebih tinggi dari bagian depan rumah dengan harapan agar kedudukan anak lebih tinggi dari orang tuanya. Ukuran pintu yang rendah sehingga ketika masuk rumah harus menunduk melambangkan bahwa tamu harus menghormati pemilik rumah dan sebaliknya. Ruangan terbuka tanpa kamar-kamar mencerminkan sikap orang Batak yang suka berterus terang (Napitupulu dkk.1997: 45--55).

4. Penutup

Sebagai karya arsitektur tradisional, rumah adat Batak Toba menarik untuk dikaji terkait dengan cara membangun dan makna filosifis yang terkandung di dalam unsur bangunan maupun seni hiasnya. Kendati peralatan yang dipergunakan masih sangat sederhana namun teknologinya cukup tinggi. Sebagai contoh penempatan *galapang* di bagian atap rumah yang berfungsi menghindarkan keluar masuk tikus; Teknik penyambungan antar unsur bangunan dengan teknik ikat menggunakan ijuk dan rotan menyebabkan bangunan mampu bertahan hingga 100 tahun-an. Sedangkan penempatannya di atas pondasi batu bertujuan menghindari keruntuhan pada saat terjadi gempa, juga mengurangi pelapukan kayu. Konstruksi rumah panggung merupakan jawaban atas tantangan iklim tropis.

Perkembangan teknologi menyebabkan tradisi ini sulit bertahan, sehingga arsitektur tradisional Batak Toba lambat laun akan memudar. Hal ini terlihat pada pemakaian atap seng sebagai pengganti ijuk, pemakaian bermacam warna cat untuk menghiasi dinding rumah, dan pemanfaatan motif-motif modern. Kemudian karena kebutuhan hidup sebagian masyarakat Batak Toba harus merantau, menyebabkan perkampungan kuno tempat rumah-rumah adat itu berada kini ditinggalkan.

Kepustakaan

- Bangun, Payung, 1997. "Kebudayaan Batak", dalam *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia*, Koentjaraningrat, (ed.). Jakarta: Djambatan
- Domenig, Gaudenz, 2003. "Consequences of Functional Change Granaries, Granary-Dwellings, and Houses of the Toba Batak", dalam *Indonesian Houses Tradition and transformation in Vernacular Architecture*, Schefold, Reimar. Domenig, Gaudenz. Nas Peter (ed.). Leiden: KITLV Press, hal. 61--97
- ,2003. "Glosary of Technical Terms", dalam *Indonesian Houses Tradition and Transformation in Vernacular Architecture*. Schefold, Reimar. Domenig, Gaudenz. Nas Peter (ed), Leiden: KITLV Press, hal. 483--514.
- Harahap, Basyral Hamidy dan Siahaan, Hotman M., 1987. *Orientasi Nilai-Nilai Budaya Batak, Suatu Pendekatan Terhadap Perilaku Batak Toba dan Angkola-Mandailing*. Jakarta: Sanggar Willem Iskander
- Hasibuan, Jamaludin, 1985. *Seni Budaya Batak/Art et Culture Batak*. Jakarta: PT. Jayakarta Agung

- Hoop, A.N.J.Th.a Th., 1949. *Indonesische Siermotieven*. Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen
- Mahirta, 1997. Arti "Simbolis Karya Bendawi Tradisional Batak Toba", dalam *Cinandi*, Persembahan Alumni Jurusan Arkeologi Universitas Gadjah Mada Kepada Prof. Dr. H.R. Soekmono. Yogyakarta: Jurusan Arkeologi Fakultas Sastra, hal. 96--107
- Maryono, Irawan dkk., 1985. *Pencerminan Nilai Budaya dalam Arsitektur Indonesia*. Jakarta: Djambatan
- Napitupulu, S.P. dkk., 1997. *Arsitektur Tradisional Daerah Sumatera Utara*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI
- Simanjuntak, Harry Truman, dkk., 1996. *Laporan Penelitian Megalitik dan Ethnografi di Pulau Samosir, Kabupaten Tapanuli Utara, Provinsi Sumatera Utara. Medan*: Balai Arkeologi Medan (tidak diterbitkan)
- Supriyatun, M.M. Rini, 1989. "Seni Hias Bangunan Rumah Adat Batak Toba", dalam *Proceeding Pertemuan Ilmiah Arkeologi V*. Jakarta: Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia, hal. 350--375
- <http://www.tiscali.it/batak>, Kamus Batak Toba online, diakses tanggal 10-16 Maret 2008

LOYANG¹ MENDALI
SITUS HUNIAN PRASEJARAH DI PEDALAMAN ACEH
Asumsi Awal Terhadap Hasil Penelitian Gua-gua di Kabupaten Aceh Tengah,
Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam

Taufiqurrahman Setiawan
Balai Arkeologi Medan

Abstract

In Central of Aceh, there were an indications of the use of cave and rock shelter as a prehistoric settlement site. Indications of prehistoric settlement site was found among others in Loyang Mendali, Loyang Koro, Loyang Datu and also in Putri Pukes. To prove that indication, further research has been done with the excavation of the cave and rock shelter. Therefore, Balai Arkeologi Medan did the excavation in one of the cave, Loyang Mendali and obtained some data that provided an initial description on prehistoric settlement in Central Aceh..

Kata kunci: permukiman prasejarah, gua dan ceruk, artefak, ekofak

1. Pendahuluan

Gua sebagai salah satu tempat bermukim, adalah tempat yang dapat dikatakan cukup ideal dalam kehidupan manusia masa prasejarah, terutama pada masa mesolitik yang pada perkerangkaan periode sejarah model sosial ekonomis disejajarkan dengan masa berburu dan mengumpulkan makanan tingkat lanjut. Hal itu dikarenakan manusia prasejarah dapat memperoleh tempat yang cukup terlindung dari panas dan hujan serta setidaknya mengurangi gangguan binatang buas (Nurani 1995:78 -- 79).

Dalam kajian arkeologi, gua mampu memberikan data untuk merekonstruksi sejarah maupun proses budaya. Walaupun demikian, tidak ada tolok ukur yang pasti untuk menguji kelayakan gua sebagai hunian. Hal itu diuji dengan memperhatikan beberapa faktor lain, yaitu lingkungan dan juga kelayakan penghunian (*occupation feasibility*). Faktor ketergantungan manusia terhadap lingkungan sekitarnya memberikan gambaran akan penempatan lokasi hunian dekat dengan sumber air, serta kemudahan dalam melakukan proses berburu dan mengumpulkan makanan. Selain itu, kedekatan dengan sumber bahan perkakas juga memegang peran penting dalam penentuan lokasi hunian (Yuwono 2005: 45)

Faktor kelayakan penghunian gua sangat terkait dengan morfologi dan dimensi gua, sirkulasi udara, intensitas sinar, kelembaban gua, kerataan dan kekeringan sedimen permukaan gua, dan kelonggaran untuk bergerak. Indikasi lain adalah adanya temuan arkeologis di lantai gua,

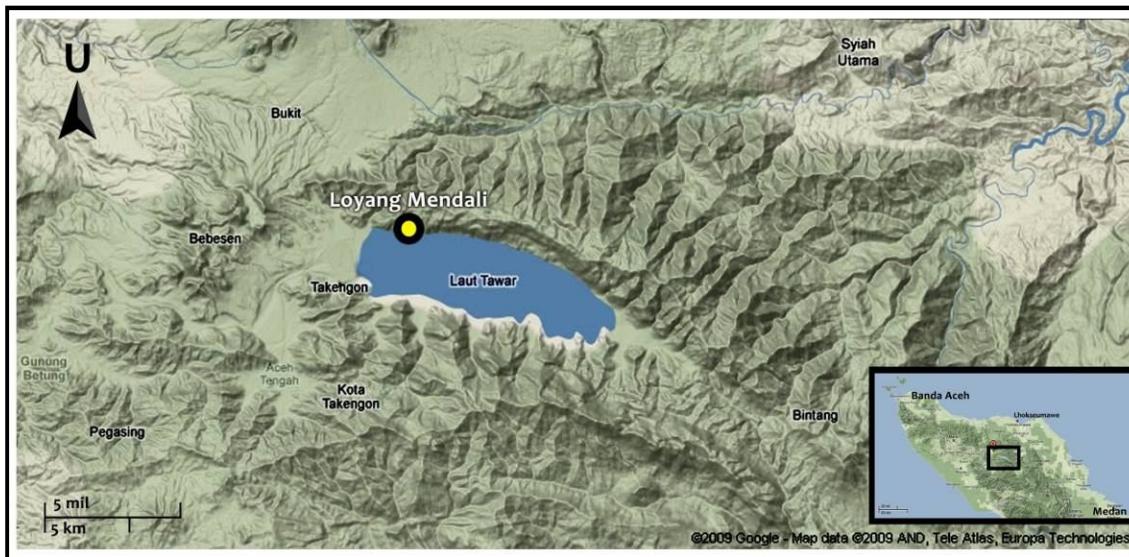
¹ Merupakan istilah lokal dari masyarakat Takengon untuk menyebut gua seperti halnya penyebutan *song* pada masyarakat Gunungkidul ataupun *leang* pada masyarakat di Sulawesi Selatan.

seperti artefak, ekofak, maupun fitur. Semakin banyak data yang ditemukan maka semakin potensial sebagai situs arkeologi (Straus 1990; Yuwono 2005: 45).

Nanggroe Aceh Darussalam merupakan provinsi yang berada di ujung barat dari wilayah Indonesia. Di wilayah ini terdapat beberapa bagian penting dalam sejarah bangsa Indonesia. Daerah ini dikenal pada masa lampau merupakan salah satu bandar perdagangan yang besar di Asia Tenggara dan tempat ditemukan situs kerajaan Islam tertua, yaitu Samudera Pasai di Kabupaten Aceh Utara serta Situs Bukit Kerang yang ada di Kabupaten Aceh Timur dan Aceh Tamiang. Sampai saat ini, tinggalan arkeologis yang ditemukan pada situs-situs di wilayah ini sebagian besar adalah tinggalan pada masa Islam-Kolonial, dan beberapa data tentang masa Prasejarah. Tinggalan arkeologis yang telah ditemukan antara lain masjid kuna, nisan kubur, sisa bangunan kerajaan, serta benteng pertahanan, bukit kerang, artefak batu *sumatralith* (kapak genggam Sumatera). Sebagian besar data arkeologi tersebut didapatkan di wilayah pesisir barat dan pesisir timur Aceh. Data arkeologi yang ditemukan di wilayah pedalaman Aceh masih relatif sedikit. Oleh sebab itu, diperlukan penelitian arkeologis yang bertujuan memberi gambaran tentang kehidupan pada masa lalu di daerah pedalaman Aceh. Salah satu lokasi penelitian yang mungkin dapat dipilih untuk kepentingan tersebut adalah Kabupaten Aceh Tengah.

Kabupaten Aceh Tengah merupakan bagian dari pegunungan Bukit Barisan, beribukota di Takengon. Kabupaten Aceh Tengah terletak antara $4^{\circ}10'$ LU -- $4^{\circ}58'$ LU dan $96^{\circ}18'$ BT -- $96^{\circ}22'$ BT. Luas wilayahnya mencapai $4.318,39\text{ km}^2$, dengan morfologi dataran dan perbukitan di bagian tengahnya dengan ketinggian 2000--2.600 meter dpl. Perbukitan yang berada di bagian tengah tersebut mengelilingi sebuah danau yaitu Lut Tawar (BPS 2005: 3).

Dari survei yang dilakukan oleh Balai Arkeologi Medan pada tahun 2007 di Kabupaten Aceh Tengah terungkap adanya gua/ceruk yang diduga dimanfaatkan sebagai hunian. Indikasi berupa temuan permukaan berupa fragmen tembikar polos dan berhias, batu pelandas, dan lumpang batu, ekofak tulang binatang, dan fragmen cangkang kerang yang ditemukan pada Gua Puteri Pukes, Loyang Mendali, dan Loyang Datu dengan temuan permukaannya (Susilowati 2008). Hasil survei arkeologis tersebut ditindaklanjuti dengan melakukan penelitian lanjutan yaitu ekskavasi arkeologis pada gua-gua arkeologis di Kabupaten Aceh Tengah pada tahun 2009. Ekskavasi dilakukan pada Situs Loyang Mendali dengan tujuan memberikan bukti lebih lanjut tentang pemanfaatan gua tersebut sebagai hunian pada masa lalu.



Peta 1. Lokasi Loyang Mendali
(Sumber: <http://maps.google.com/>; modifikasi: Taufiqurrahman Setiawan 2009)

Tulisan ini akan membahas hasil penelitian lanjutan yang dilakukan oleh Balai Arkeologi Medan pada tahun 2009 pada situs Loyang Mendali. Dari data yang didapatkan tersebut kemudian digunakan untuk menguji lebih lanjut tentang asumsi yang menyebutkan bahwa apakah Loyang Mendali merupakan lokasi hunian pada masa prasejarah? Asumsi/pertanyaan tersebut merupakan permasalahan yang akan dibahas dan dijawab dalam tulisan ini. Permasalahan tersebut akan dibahas dengan data yang didapatkan dari proses ekskavasi oleh Balai Arkeologi Medan pada tahun 2009. Selain itu, dengan hasil dari tulisan ini diharapkan dapat digunakan untuk menentukan langkah penelitian selanjutnya serta memberikan gambaran tentang masa prasejarah di pedalaman Aceh khususnya dan prasejarah di Sumatera bagian utara.

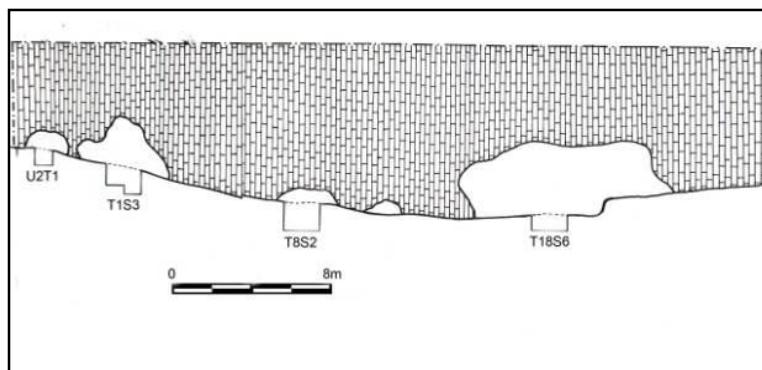
2. Penjaringan Data

Situs Loyang Mendali ini berada di Kecamatan Kebayakan dan terletak pada $4^{\circ} 38' 37.2''$ LU dan $96^{\circ} 52' 01.7''$ BT. Loyang Mendali ini berada pada salah satu bukit yang berjarak ± 200 meter dari danau dengan beda tinggi 12 meter dan terdiri dari empat buah ceruk yang berderet tenggara-baratlaut. Dari empat buah ceruk tersebut, hanya satu ceruk yang kondisinya relatif tidak terganggu, tiga ceruk yang lain telah mengalami kerusakan karena aktivitas penimbunan jalan yang memanfaatkan tanah dari dalam gua.



Foto 1. Loyang Mendali
(Dok. Balai Arkeologi Medan 2009)

Lokasi gua sangat dekat dengan danau dengan kemiringan lahan di depan gua relatif terjal sehingga namun aksebilitas ke lingkungan sekitarnya masih relatif mudah dilakukan. Bagian lantai gua miring di bagian baratlaut dan di rata di bagian tenggara (lihat gambar 1). Pada lantai gua kondisi tanah relatif kering dan dengan sedimen relatif tebal dan di beberapa tempat. Sirkulasi udara di dalam gua dan pencahayaan cukup bagus.



Gambar 1. Potongan tenggara-baratlaut dan kotak ekskavasi di Loyang Mendali
(Gambar: Pesta Siahaan, Modifikasi: Taufiqurrahman Setiawan 2009)

Ekskavasi yang dilakukan oleh Balai Arkeologi Medan tahun 2009 di Loyang Mendali bertujuan untuk membuktikan lebih lanjut adanya pemanfaatan gua tersebut sebagai hunian pada masa lampau. Untuk itu, ekskavasi dilakukan dengan menempatkan empat buah kotak ekskavasi pada lokasi yang berbeda, yaitu U2T1, T3S1, T8S2, dan T15S6 (lihat gambar 2). Kotak-kotak ekskavasi tersebut pada lokasi-lokasi yang kemungkinan dapat memberikan gambaran tentang pemanfaatan ruangan gua.

Kotak U2T1 merupakan kotak ekskavasi yang berada di bagian paling atas di mulut gua bagian baratlaut. Lantai gua pada bagian ini sangat sempit dan sangat kecil karena atap gua hanya setinggi 150 cm dari lantai gua. Cahaya matahari yang masuk pada bagian ini relatif sedikit karena dimensi ruangannya yang relatif sempit. Pada kotak ini temuan yang banyak ditemukan adalah fragmen tulang binatang serta fragmen tulang terbakar. Beberapa temuan

lain yang ditemukan pada kotak ini adalah fragmen gigi, serta fragmen tembikar berwarna putih dan pada beberapa bagian berslip merah. Pada kotak ekskavasi ini juga ditemukan bagian dari kerangka manusia yang berasosiasi dengan temuan batu alam yang diletakkan di atas kerangka tersebut. Lapisan stratigrafi pada kotak ini terdiri atas empat lapisan dengan lapisan terbawahnya adalah lapisan lempung, yang kemungkinan merupakan sedimen awal penyusun lantai gua.

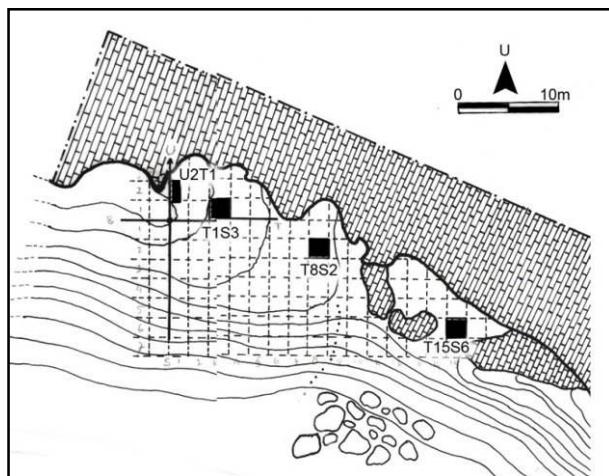
Kotak T1S3 merupakan sampel dari bagian lereng tengah lantai gua di bagian barat ceruk ini. Pada kotak ini tidak didapatkan temuan arkeologis. Lapisan stratigrafi pada kotak ini terdiri atas dua lapisan, yaitu lapisan humus dan lapisan lempung yang sama dengan lapisan terbawah dari kotak U2T1. Ketidakadaan temuan arkeologis pada kotak ini kemungkinan karena kondisi permukaan yang terjal sehingga memudahkan terjadinya transformasi pada tinggalan arkeologisnya.

Bagian ketiga yang dijadikan sampel adalah di bagian lereng bawah lantai ceruk. Kotak yang diekskavasi adalah kotak T8S2. Kotak ini kemungkinan dijadikan sebagai tempat beraktivitas bagi penghuni gua ini. Dari hasil ekskavasi pada kotak ini ditemukan adanya artefak cangkang kerang, fragmen tembikar, serta sisa-sisa pembakaran. Pada lapisan stratigrafi kotak ini tampak adanya sedimen-sedimen hasil transformasi dari tempat lain. Hal itu ditunjukkan dengan lapisan lempung yang merupakan lapisan dasar lantai gua ditemukan juga pada lapisan bagian atas.

Di bagian tenggara ceruk ini, satu kotak ekskavasi dijadikan sampel untuk mengetahui pemanfaatan bagian tersebut. Kotak ekskavasi tersebut adalah kotak T15S6. Permukaan lantai gua pada bagian ini relatif datar dan kering dan ruangan relatif luas, cahaya matahari dan sirkulasi udara pada bagian ini sangat baik. Pada kotak ini ditemukan artefak batu, beliung persegi serta calon beliung. Temuan lain yang mendominasi adalah fragmen tembikar polos, fragmen tembikar berhias, dan fragmen keramik. Temuan tersebut kebanyakan ditemukan pada lapisan tanah bagian atas hingga kedalaman 40 cm. Selain itu, terdapat juga temuan fragmen tulang binatang, fragmen tanduk, serta fragmen cangkang kerang. Lapisan stratigrafi pada kotak ini terdiri atas empat lapisan dengan lapisan lempung sebagai dasar lantai gua.

Dari hasil ekskavasi di Loyang Mendali ini, temuan arkeologis yang diperoleh dapat diklasifikasikan dalam dua kelompok yaitu artefak dan ekofak. Temuan artefaktual yang didapatkan dari ekskavasi ini terdiri atas artefak batu, artefak cangkang kerang, tembikar, dan keramik. Temuan ekofaktual didominasi oleh fragmen tulang binatang serta fragmen

cangkang kerang non-marin dan marin. Selain temuan tersebut, dari ekskavasi juga didapatkan temuan kerangka manusia sebagai bukti adanya pemanfaatan ruangan gua sebagai tempat aktivitas penguburan.



Gambar 2. Denah Kotak Ekskavasi di Loyang Mendali
(Gambar: Pesta Siahaan, Modifikasi: Taufiqurrahman Setiawan 2009)

Temuan artefak batu yang ditemukan adalah beliung persegi, calon beliung (lihat foto 2), serta serut samping. Beliung persegi yang ditemukan memiliki dua tajaman pada kedua ujungnya dan telah diupam halus dengan warna hitam kusam. Beliung persegi tersebut memiliki dimensi panjang 11,5 cm, lebar 3,6 cm, dan tebal 1,5 cm. Bahan beliung tersebut adalah batuan beku luar yaitu basalt. Kemungkinan beliung persegi tersebut merupakan *manuport* (benda yang dibawa oleh manusia) dari luar lingkungan Loyang Mendali. Asal artefak tersebut belum dapat diketahui karena masih belum ditemukannya lokasi sumber bahan artefak tersebut di sekitar lingkungan Loyang Mendali. Calon beliung persegi yang ditemukan berwarna krem dengan panjang 9,5 cm, lebar 4 cm dan tebal 1,7 cm. Bahan calon beliung tersebut adalah batugamping kersikan (*silicified limestone*). Bagian tajaman belum terbentuk, namun pada salah satu ujung calon beliung ini sudah ditipiskan. Bagian lain dari calon beliung ini juga belum mengalami proses pengupaman sehingga bagian badan calon beliung tersebut belum rata. Dengan adanya temuan dua artefak batu tersebut mengindikasikan gua tersebut dimanfaatkan pada masa neolitik.

Artefak kerang (lihat foto 3) yang ditemukan berjumlah dua buah dan ditemukan di kotak T8S2 spit 7 (80 cm). Artefak kerang ini dibuat dengan menghilangkan bagian punggung cangkang kerang, sehingga terbentuk seperti sabit. Pada bagian tajaman artefak ini ditemukan adanya luka pemakaian. Cangkang kerang ini berasal dari kelas *Arcticidae*, yang memiliki habitat hidup di pantai berlumpur dan rawa. Dengan adanya temuan tersebut terdapat kemungkinan pemanfaatan sumberdaya marin. Kemungkinan artefak ini

berhubungan dengan proses migrasi yang terjadi dari pesisir Aceh ke pedalaman dan sampai di Aceh Tengah.

Proses terdistribusinya cangkang kerang marin sampai ke daerah pedalaman masih belum dijelaskan secara pasti karena belum ditemukannya data yang lebih terperinci berkenaan dengan itu. Namun proses budaya tersebut dapat dijelaskan dengan beberapa kemungkinan, antara lain adanya eksploitasi musiman dan pertukaran. Eksploitasi musiman dilakukan oleh pemukim gua ke daerah pesisir dan kemudian membawa cangkang-cangkang kerang yang diperoleh ke pedalaman untuk dimanfaatkan sebagai perkakas atau perhiasan. Kemungkinan kedua adalah pertukaran komoditi yang dilakukan oleh dua kelompok masyarakat yang tinggal di daerah pesisir dan pedalaman (Yuwono 2005: 45).



Foto 2 dan 3. Artefak Batu dan Artefak Kerang yang ditemukan di Loyang Mendali
(Dok. Balai Arkeologi Medan 2009)

Temuan lain yang ditemukan pada ekskavasi Loyang Mendali ini adalah temuan fragmen tembikar. Fragmen tembikar yang ditemukan pada umumnya berhias dengan bentuk dasar goresan lurus, dan terdapat juga beberapa tembikar polos. Selain itu, ditemukan adanya sisa pembakaran/residu arang pada beberapa tembikar yang ditemukan. Hal tersebut memberikan gambaran akan kemungkinan penggunaan tembikar tersebut sebagai alat memasak makanan.

Fragmen tembikar berhias yang ditemukan dibuat dengan teknologi roda putar pelan. Hal itu ditunjukkan dengan adanya ketebalan tembikar yang tidak sama pada satu fragmen tembikar. Beberapa diantaranya ditemukan juga tembikar dengan teknologi roda putar cepat. Bahan tembikar tersebut adalah lempung dan temper pasir halus hingga pasir sedang. Fragmen tembikar yang berbeda ditemukan pada kotak U2T1. Fragmen tembikar yang ditemukan pada kotak tersebut berwarna putih dan berslip merah. Temuan tembikar tersebut

berasosiasi dengan temuan kumpulan fragmen tulang binatang dan juga temuan kerangka manusia yang ditemukan pada kotak ini pada kedalaman 90 cm.

Hiasan tembikar yang ditemukan di Loyang Mendali tersebut dapat diklasifikasikan dalam tiga kelompok yaitu (lihat foto 4):

1. Hiasan garis, yang terbagi atas tiga bagian
 - a. Garis dengan teknik gores yang berpotongan di bagian tengahnya (digores dari kiri dan dari kanan, sehingga bagian garis yang bersentuhan di tengah dibuat semakin kecil).
 - b. Garis dengan teknik tera dengan batas antar garis \pm 4 mm
 - c. Garis dengan teknik tera dengan posisi vertikal dan horisontal
 - d. Hiasan jala
2. Hiasan bulat
3. Hiasan geometris



Foto 4. Variasi Tembikar Berhias yang ditemukan di Loyang Mendali
(Dok. Balai Arkeologi Medan 2009)

Ekofak tulang binatang yang ditemukan di Loyang Mendali sebagian besar merupakan tulang panjang binatang. Bagian lain yang ditemukan adalah gigi, fragmen rahang, fragmen tengkorak, serta fragmen tulang sendi. Dari fragmen-fragmen tulang yang masih dapat teridentifikasi diketahui berasal dari tulang punggung ikan (*pisces*), aves, kepiting(*crustacea*), dan fragmen tengkorak monyet (*macaca*). Sebagian lain dari tulang-tulang tersebut ditemukan terbakar dan berasosiasi dengan temuan abu pembakaran. Kemungkinan ekofak tulang tersebut berhubungan dengan aktivitas perburuan dan penggunaan api untuk pengolahan makanan.

Ekofak lain yang ditemukan adalah fragmen cangkang kerang dan siput. Fragmen cangkang kerang yang ditemukan lebih banyak merupakan jenis kerang yang hidup di lingkungan non-marin. Kuantitas temuan yang tidak terlalu banyak memberikan gambaran tentang kemungkinan perburuan menjadi prioritas utama dalam memenuhi kebutuhan makanan

dibandingkan dengan upaya mengumpulkan makanan. Salah satu siput darat yang teridentifikasi adalah *planorbidae* (Hendersen 1998). Siput jenis tersebut hidup pada dahan-dahan pohon dengan lingkungan lembab. Belum diketahui secara pasti tentang dapat tidaknya siput jenis ini dikonsumsi.

Adanya temuan kerangka manusia di kotak U2T1 yang ditemukan berada di bawah sebuah batu. Bagian yang sudah ditemukan adalah tulang panjang kaki dan pinggul. Orientasi penguburan tersebut adalah barat-timur dan si mati dikuburkan dengan posisi telentang. Batu yang berada di atas kerangka tersebut kemungkinan merupakan pengaman untuk menghindarkan mayat dimakan oleh binatang buas. Temuan kerangka tersebut berasosiasi dengan fragmen-fragmen tulang binatang dan juga fragmen tembikar putih berslip merah. Kemungkinan fragmen tembikar tersebut merupakan bekal kubur karena temuan tersebut berada pada satu lapisan stratigrafi dan juga berada di dekat temuan kerangka tersebut.



Foto 5. Temuan kerangka manusia di Loyang Mendali
(Dok. Balai Arkeologi Medan 2009)

3. Kemungkinan Jalur Migrasi

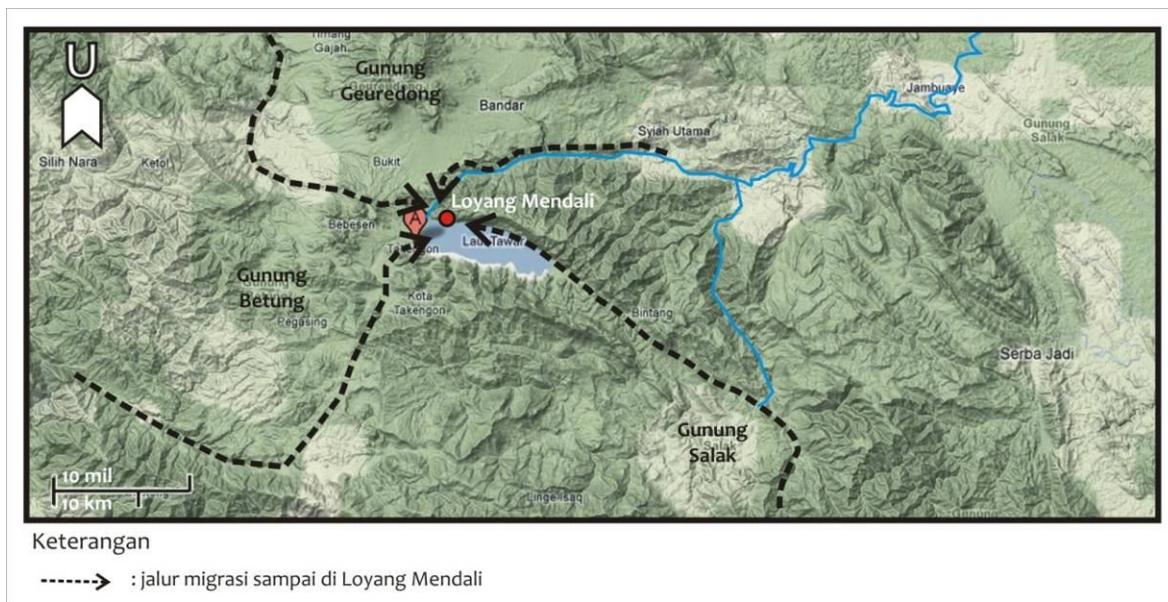
Dari beberapa analisis temuan di atas terdapat indikasi adanya migrasi dari luar daerah Danau Lut Tawar. Hal itu ditunjukkan dengan adanya *manuport* beliung persegi yang berasal dari luar lingkungan Loyang Mendali serta beberapa data ekofak yang berasal dari lingkungan pesisir pantai (marin). Kemungkinan telah terjadi eksploitasi secara musiman ke daerah pesisir namun bukti pendukung lainnya belum banyak didapatkan.

Lingkungan di sekitar Loyang Mendali yang berbukit-bukit yang relatif rapat tentunya akan sangat menyulitkan aksesibilitas penghuni gunanya maupun proses pencapaian daerah tersebut. Walaupun demikian, celah-celah dari bukit-bukit yang relatif lebih datar dan mudah dilalui sangat memungkinkan adanya proses migrasi ke Loyang Mendali dan lingkungan sekitarnya. Berdasarkan pengamatan yang dilakukan dengan menggunakan *google maps*

dapat terlihat adanya celah-celah yang memungkinkan datangnya manusia ke Loyang Mendali khususnya dan Danau Laut Tawar umumnya (lihat Peta 2).

Di bagian utara Danau Lut Tawar terdapat sebatang sungai yaitu Sungai Pesangan. Danau Lut Tawar ini merupakan hulu dari Sungai Pesangan yang mengalir ke timur dan bermuara ke Selat Malaka. Terdapat kemungkinan bahwa penghuni Loyang Mendali dan sekitarnya memanfaatkan jalur dari Sungai Pesangan tersebut untuk mencapai daerah tersebut karena kondisi lahan yang relatif datar sehingga mudah untuk dilalui.

Beberapa kemungkinan lainnya adalah dari arah tenggara, baratdaya, dan baratlaut. Ketiga kemungkinan migrasi ini berada pada daerah yang relatif lebih datar dan luas di bandingkan dengan jalur melalui Sungai Pesangan. Migrasi dari arah tenggara kemungkinan melalui daerah Bintang, Aceh Tengah dan juga Gunung Salak. Pada pengamatan lain yang dilakukan dengan *google maps* pada daerah di selatan Danau Lut Tawar ditemukan juga adanya sungai yang mengalir ke arah timur dan bermuara ke Selat Malaka dan bersatu dengan Sungai Pesangan di daerah Syiah Utama. Kemungkinan migrasi dari arah tenggara ini juga dimulai dengan melalui daerah aliran sungai tersebut juga. Proses migrasi dari arah baratdaya dan baratlaut memiliki kemungkinan yang hampir sama dengan dari tenggara maupun timur yaitu dengan memanfaatkan celah-celah di antara perbukitan di Pegunungan Bukit Barisan.



Peta 2. Kemungkinan Migrasi ke Loyang Mendali
(Sumber: <http://maps.google.com/>; modifikasi: Taufiqurrahman Setiawan 2009)

4. Penutup

Pada survei arkeologi yang dilakukan oleh Balai Arkeologi Medan tahun 2007, memberikan gambaran tentang pemanfaatan beberapa gua di Aceh Tengah sebagai gua hunian, antara lain Gua Putri Pukes dan Loyang Mendali. Berangkat dari asumsi tersebut maka dilakukan penelitian lanjutan berkenaan dengan hal tersebut untuk melakukan pengujian terhadap asumsi dari hasil survei yang telah dilakukan. Penelitian lanjutan tersebut dilaksanakan pada tahun 2009 dengan beberapa hasil yang telah diuraikan di atas.

Dengan ditemukan data-data tersebut menunjukkan bahwa Situs Loyang Mendali merupakan lokasi hunian pada masa prasejarah yang kemungkinan berlangsung dari masa mesolitik hingga ke awal neolitik dan kemudian digunakan kembali pada masa berikutnya. Hunian di Loyang Mendali juga didukung dengan pemanfaatan ruang gua untuk beraktivitas. Adanya temuan rangka manusia di salah satu bagian gua ini semakin memperkuat dugaan bahwa gua tersebut dijadikan sebagai lokasi hunian.

Penelitian terhadap gua-gua lain di Aceh Tengah dan sekitarnya layak untuk dilakukan untuk dapat mendapatkan gambaran yang lebih jelas tentang prasejarah di daerah pedalaman Aceh khususnya serta prasejarah Indonesia pada umumnya. Selain itu, perlu juga dilakukan survei-survei arkeologis di kabupaten lain di sekitar Kabupaten Aceh Tengah. Dengan itu maka akan dapat diperoleh data-data baru yang dapat memberikan gambaran kemungkinan akan proses migrasi dan juga proses budaya.

Kepustakaan

- BPS. 2005. *Aceh Tengah Dalam Angka*. Takengon: Biro Pusat Statistik Kabupaten Aceh Tengah dan Bappeda Kabupaten Aceh Tengah
- Henderson, Julia (ed). 1998. *Tropical Seashells*. Singapore: Periplus Edition (HK) Ltd
- Nurani, Indah Asikin. 1995. "Pola Permukiman Gua-gua di Kaki Gunung Watangan: Suatu Hipotesis Permukiman Gua Kawasan Timur Jawa", dalam Manusia dalam Ruang: Studi Kawasan dalam Arkeologi, *Berkala Arkeologi* Tahun XV-Edisi Khusus. Yogyakarta: Balai Arkeologi Yogyakarta, hal. 78--79
- Setiawan, Taufiqurrahman dan Ketut Wiradnyana. 2009. "Ekskavasi Gua-Gua di Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam". *Laporan Penelitian Arkeologi*. Medan: Balai Arkeologi Medan (belum diterbitkan)
- Straus, L.G. 1990. "Underground archaeology: perspective on caves and rockshelter", dalam *Archaeological Method and Theory*, Vol. 2, M.B. Schiffer (ed). Arizona: University of Arizona Press, hal. 255--304
- Susilowati, Nenggih. 2008. "Situs dan Objek Arkeologi di Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam", dalam *Berita Penelitian Arkeologi* No. 19. Medan: Balai Arkeologi Medan
- Yuwono, J. Susetyo. 2005. "Mozaik Purba Gunung Sewu: Hipotesis Hasil Eksplorasi Gua-gua Arkeologis Di Kecamatan Tanjungsari-Gunungkidul", dalam *Gunung Sewu Indonesian Cave and Karst Journal*, Volume 1 No. 1. Yogyakarta: Forum Karst Gunung Sewu, Indonesian caver Society, Subterra Community Indonesia, hal. 40--51

Abstracts

Andri Restiyadi, Balai Arkeologi Medan

Visualisasi dimensi kewaktuuan dalam penggambaran relief cerita (Studi kasus relief cerita Krêsna di Candi Prambanan)

Story's relief is a combination of narrative and visual art which function as a communication media for people in the past. It moreover consists of social culture information, story's relief has also left tracks of the methode of an artist for framing the story in visual form. One thing that insteresting in this regard is time dimension visualization. Time dimension is extremely difficult visualized in the form of images without any information in the form of the verbal. Yet, the artist of the past were able to overcome these problems by way of a typical visualization without including any verbal information.

Churmatin Nasoichah, Balai Arkeologi Medan

Tokoh Suryya (Juru Pāñdai) dalam penulisan prasasti Gunung Tua (Bhatāra Lokanātha)

The mention of the name of Pāñdai is rarely to be found in an inscription without any mention of the name of a king, royal official or a person who receives the inscription. His ability in mastering bilingual and expertise in making a statue Lokanātha, which is an important figure in Buddhism, not make an ordinary pāñdai. He is mentioned in the inscription by the name of Suryya. In Mandailing society, Suryya is associated with their ancestors named Namora Pande Bosi.

Defri Elias Simatupang, Balai Arkeologi Medan

Peranan media dalam pemberitaan penggalian arkeologis di Situs Takengon berdasarkan teori Agenda Setting

This article tries to describe the extent to which the public interest against an archaeological excavation that has been covered by mass media. By using the approach of mass communications (agenda setting theory), it is tried to make a model of how to link the interest of various stake holders to the news coverage of archaeological excavation in order to achieve the optimum benefit.

Eny Christyawaty, Balai Arkeologi Medan

Pengaruh motif hias tradisi megalitik pada motif songket Minangkabau

Decorative menhir is one of archeological remains in West Sumatra that consists of various forms and sizes. Some decorative motifs are still exist till now, and used as traditional decorative motif of Minangkabau songket weaving.

Ery Soedewo, Balai Arkeologi Medan

Beberapa ikon Tantrayana dari Padang Lawas dan cerminan ritualnya.

In its heyday, the Padanglawas site area was the center of civilization of Tantric Buddhism. Various Tantric Buddhism rites are reflected in a number of icons found in that area.

Jufrida, Balai Arkeologi Medan

Variasi bentuk rumah panggung di Kota Medan dan sekitarnya

Malay tribe generally erected colonnaded building or storeyed house, including those who live in Medan. Storeyed houses located in Medan were partly built in colonial period (end of 19th century) to early independences (mid of 20th century). Construction of the building and its ridge shape are highly varied.

Ketut Wiradnyana, Balai Arkeologi Medan

Wadah dan tanda kubur, sebuah simbol dalam tradisi megalitik masyarakat Nias Selatan

In relation to death, the burial is one of the procession of the human life cycle for every culture. Therefore, the procession of death have a very important role with the special treatment of the deceased. In relation to social life, the various aspects raised is a sign of the importance of the procession meant. To understand the various social aspects can be observed presumably conceived through the symbols on coffin and grave mark.

Nenggih Susilowati, Balai Arkeologi Medan

Gua dan kawasan karst, daya tarik serta ragam fungsinya dalam kehidupan manusia

Rock shelter and cave and also its karst environment are natural resources for the benefit of human life from the past until now. In the past, human has exploited natural resources for various purposes. Remains of past human activities at these sites are cultural resources that object of an archaeology research. The natural resources consisting in the archaeological sites is also exploited by human for a variety of other interests that conflict of interest occurs.

Repelita Wahyu Oetomo, Balai Arkeologi Medan

Bahan dan teknik pembuatan fragmen gelang kaca Samudera Pasai

Glass bracelets from Samudera Pasai is made using simple technology with low temperature combustion level. It's possible that glass bracelets are the goods in a mass production to be accessible by the public. During that period, glassmaking technique with better quality has been known much earlier in other parts of Nusantara. Glass bracelets are also known by the name of Chettiar.

Stanov Purnawibowo, Balai Arkeologi Medan

Deureuham dan aktivitas perdagangan maritim di Samudera Pasai

Deureuham of Samudera Pasai Kingdom is one of the fact of the past in line with commercial activity, especially in commercial maritime around the eastern coast of Northern Sumatra. As one of the official exchange rate at that time, deureuham of pasai inspired coinage in the Islam Kingdom in Malay Peninsula.

Sukawati Susetyo, Puslitbang Arkeologi Nasional

Tinjauan arsitektur rumah adat Batak Toba di Pulau Samosir

Many of Batak Toba traditional houses are still found in Pulau Samosir, and other areas in North Sumatra. When studying the techniques of this traditional house structure design, we have great admiration for the creativity our ancestors. All materials come from the natural environment where they lives, as well as building technique have been taking into account the various effects caused by the earthquake and fire has been well anticipated. Beside that, all the elements of building and decorative art which have been drawn by high philosophical meaning. As technology development, the building materials are easier to get so the building of tradisional house was increasingly abandoned.

Taufiqurrahman Setiawan, Balai Arkeologi Medan

Loyang Mendali situs hunian prasejarah di pedalaman Aceh, Asumsi Awal Terhadap Hasil Penelitian Gua-gua di Kabupaten Aceh Tengah, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam

In Central of Aceh, there were an indications of the use of cave and rock shelter as a prehistoric settlement site. Indications of prehistoric settlement site was found among others in Loyang Mendali, Loyang Koro, Loyang Datu and also in Putri Pukes. To prove that indication, further research has been done with the excavation of the cave and rock shelter. Therefore, Balai Arkeologi Medan did the excavation in one of the cave, Loyang Mendali and obtained some data that provided an initial description on prehistoric settelment in Central Aceh.