



Volume 5 Nomor 1,  
April 2018: 37-48

## Eksistensi Ragam Hias Sulur Gelung Teratai

Akhmad Nizam, Wisma Nugraha Ch. R, dan SP. Gustami

Fakultas Seni Rupa, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Tlp. 081227797765, E-mail: amigonizam@gmail.com

### ABSTRAK

Dinding candi-candi Hindu dan Buddha di Jawa, sering ditemukan pahatan ragam hias sulur tumbuhan teratai yang tumbuh dari bonggol atau guci bergelung-gelung. Pada masa Islam awal, eksistensi ragam hias ini tetap bertahan. Berdasarkan kitab-kitab *Purana* Hindu, terdapat penjelasan mengenai konsep pembentangan alam semesta yang diwujudkan dalam bentuk gulungan teratai. Sementara itu, dari naskah lama milik para Wali, meskipun terbatas dalam lingkup tasawuf Tarekat Syaththariyah terdapat penjelasan mengenai teratai dengan nama bunga tunjung. Artikel ini membahas tentang konsep penciptaan karya seni berdasarkan teori adaptasi oleh Linda Hutcheon dalam bukunya: *A Theory of Adaptation*. Pembahasan lebih ditekankan pada aspek-aspek estetis visual yang terdapat di candi Lara Jonggrang Prambanan di Kalasan Yogyakarta, Candi Surowono di Kediri Jawa Timur dan makam Sunan Drajat di Lamongan Jawa Timur. Ragam hias tersebut, yang konsep penciptaannya diadaptasi dari kitab-kitab *purana* Hindu, maka pada masa Islam awal diyakini mengikuti prosedur teori tersebut, begitu juga pada masa berikutnya, tetapi makna filosofisnya mungkin kurang begitu dikenal.

Kata kunci: ragam hias; sulur gelung; *padmamūla*; tunjung; etnik

### ABSTRACT

*The Existence of Ornament of Lotus Tendrils.* The walls of Hindu and Buddhist temples in Java are often found in the carved ornament of lotus plants that is grown from tubers or urns. In early period of Islam in Java, the existence of this decorative variety remained. Based on the books of the Hindu Purana, there is an explanation of the concept of the the universe creations embodied in the form of lotus scrolls. Meanwhile, from the old manuscripts belonging to the Wali, although limited in the scope of Sufism of the Tarekat Syaththariyah there is an explanation of the lotus with the name of the Tunjung flower. This article discusses the concept of creating works of art based on the theory of adaptation by Linda Hutcheon in his book: *A Theory of Adaptation*. The discussion is more emphasized on the visual aesthetic aspects contained in Lara Jonggrang Prambanan temple in Kalasan Yogyakarta, Surowono Temple in Kediri East Java and Sunan Drajat tomb in Lamongan, East Java. The ornamental variety, whose concept of creation was adapted from Purana books of Hindu, was in early Islam believed to follow the theoretical procedures, as well as in later times, but the philosophical meaning may be less well known.

Keywords: ornaments; sulur gelung; *padmamūla*; tunjung; ethnic

### Pendahuluan

Eksistensi ragam hias atau ornamen dalam seni rupa, perwujudannya berangkat dari alam yang diidealisasi, disesuaikan dengan cita-cita keindahan manusia. Alam yang diaktualisasikan dalam ragam hias, bukanlah keindahan alami yang

konkrit seperti apa adanya, tetapi sudah distilisasi. Stilisasi merupakan pengubahan bentuk-bentuk di alam dalam seni menjadi bentuk-bentuk artistik atau gaya tertentu. Terkait dengan kata gaya, maka stilisasi disebut juga dengan "penggayaan". Terdapat bermacam-macam gaya ragam hias yang penyebarannya menurut Van Der Hoop,

terbagi menjadi dua. Pertama secara difusi, yaitu dari satu pusat menyebar dan kedua secara *elementargedanken*, yaitu adanya kesamaan fikiran dari manusia di belahan bumi yang berjauhan. *Elementargedanken* merupakan pemikiran yang muncul secara serentak atau hampir bersamaan dalam wilayah yang berbeda (Kirno, 2012: 177), maka muncul gaya Jawa Tengah, gaya Jawa Timur dan gaya-gaya di seberang Laut Jawa yang non-Hindu, karena tidak terpengaruh India, berbeda dengan gaya Jawa-Bali yang kental dengan warna India (Soedarso, 2006: 84). Sedangkan gaya Jawa Tengah, karena dedikasi dan kecintaan terhadap ukiran yang diwarisi dari nenek moyangnya maka tidak akan membiarkan sebilah kayu polos (Muchtar, 1991: 9).

Sebuah ragam hias dinamakan memiliki gaya, jika ragam hias tersebut sudah mengalami pembakuan dalam waktu yang lama, tidak berubah dan konstan. Ragam hias tersebut memiliki corak normatif khas, yang hanya menjadi ciri khususnya. Sebagai seni yang hadir dan berkembang di candi-candi dan di kraton, pada umumnya gaya ragam hias tidak lahir secara tiba-tiba sebagai cetusan karya baru, melainkan dalam rentang waktu yang lama. Dibutuhkan waktu panjang sejak pusat-pusat kekuasaan yang berarti pusat-pusat kebudayaan, berpindah-pindah dari Jawa Tengah (Mataram Lama abad 8-10 M.) ke Jawa Timur (Singasari-Majapahit abad 11-15 M.) kemudian kembali lagi ke Jawa Tengah (Mataram Baru abad 16 M. sampai sekarang). Selama perjalanan waktu puluhan abad itu banyak sekali tahap perkembangan yang dilalui (Sedyawati, 1981: 2).

Konsep penciptaan ragam hias sultur gelung teratai (*padmā*) berasal dari ajaran kosmogoni Hindu tentang penciptaan alam semesta. Konsep yang secara tematik berasal dari Hindu, diterapkan di candi-candi Buddha, bahkan diimplementasikan di masjid dan makam Wali Islam. Kiranya Islam menginginkan hilangnya bentuk-bentuk seni ke-Hinduan, tampaknya harapan ini tidak terwujud. Ragam hias *padmā* tidak lazim atau bukan dari khasanah kebudayaan Islam, disamping itu Islam melarang menggambarkan makhluk yang bernyawa. Penggambaran motif binatang yang disamarkan atau distilisasi dinilai sebagai ”jalan ke

luar”. Praktik stilisasi sebenarnya sudah dilakukan pada masa sebelum Islam (Sunaryo, 2003: 7)

Implementasi ragam hias, sebenarnya memiliki kedudukan yang istimewa dan menjadi salah satu pintu masuk untuk memahami ekspresi seni Islam. Hampir semua peneliti mengondisikan dan memekatkan ornamen Islam identik dengan gaya, jenis, dan identitas wilayah Arab, gaya *Arabesque-Arabeska*. *Arabesque* diakui sebagai seni tradisi yang sah, yang menjadi milik masyarakat Islam sejak lama, sedangkan penerapan ragam hias Islam awal di Jawa, tidak mengikuti gaya Arabeska.

Joseph Fischer, dalam *The Folk Art of Java*, setelah meneliti kebudayaan Jawa menyimpulkan, bahwa ada tiga aspek penting untuk mengkaji seni dan budaya Jawa di masa lampau, yaitu *myth, ritual, symbol* (1994: 2) Antara mitos, ritual dan simbol-simbol kepercayaan terjalin kuat dalam kesenian rakyat, sehingga untuk membuat perbedaan diantaranya sangat sulit. Bahkan diantara ketiganya telah melebur menjadi satu kesatuan. Sikap Islam yang inklusif terhadap simbol-simbol budaya, tentu melibatkan tradisi intelektual dan spiritual yang dinamis dan kreatif. Terdapat tokoh wayang disandingkan dengan kaligrafi Arab dalam kesenian rakyat Jawa; kisah penyebaran Islam oleh Wali; teks kaligrafi Arab dari Alquran berdampingan dengan aksara Jawa; *bouraq*; kaligrafi Semar; mitos Ratu Kidul. Tema-tema tersebut menunjukkan, bahwa ada konteks pendidikan dan pembelajaran yang berhubungan dengan fitur penting sejarah dan budaya Jawa. Hal ini sekaligus menepis “*particularly to that which has been incorrectly termed the ‘little tradition’*” (Fischer, 1994: 38).

Linda Hutcheon, dalam *A Theory of Adaptation* (Linda, 2006: 7-8), mendefinisikan adaptasi sebagai proses menyesuaikan, mengubah, menyocokkan, membuat menjadi sesuai. Adaptasi merupakan pengulangan, namun bukan peniruan dan merujuk kepada tiga hal. Pertama, merupakan pemindahan suatu karya yang dikenal dari satu bentuk ke bentuk yang lain (*process of transposition*), transposisi dari satu karya ke karya lain. Kedua, adalah sebagai proses kreatif (*process of creation*) yang melibatkan re-interpretasi dan re-kreasi. Proses adaptasi di dalamnya terdapat interpretasi ulang dan kreasi ulang. Ketiga, adaptasi pada dasarnya adalah

sebagai sebuah cara "... *telling the same story from a different point of view.*"

Proses adaptasi membutuhkan kreativitas, improvisasi, dan konsep karya yang dapat menghidupkan kembali ide-ide yang masih relevan dengan situasi di tengah masyarakat. Suatu karya bagaimanapun sederhananya pasti dilandasi oleh konsep, hanya segi kualitas yang membedakannya. Konsep adalah teks, sedangkan karya adalah konteks. Teks dalam hal ini lingkungan yang menyangkut juga zaman sebagai konsep lahirnya konteks atau karya seni. Teks zaman ditangkap manusia untuk melahirkan konteks sebagai konsep dan tanda zaman (Sunarya, 2003: 199).

### Mencari Persamaan Sifat

Pulau Jawa memiliki ragam hias flora dengan corak dan ciri-ciri khusus yang sudah dibakukan yaitu: gaya Pajajaran; Majapahit; Bali; Cirebon; Surakarta; Yogyakarta; Pekalongan; Jepara; Madura (Sunaryo, 2009: 165). Tiga gaya, yaitu Pajajaran, Majapahit dan Bali, ditengarai oleh Gustami sebagai ragam hias yang sangat menonjol dan berkembang terus sampai dewasa ini. Tiga gaya ragam hias yang lahir pada masa kebudayaan Indonesia Hindu ini sangat besar peranannya dalam dunia ragam hias (Gustami, 2008: 28).

Baik pada candi-candi Hindu (*Śaiva*) maupun Buddha terdapat rangkaian ragam hias yang cukup mendominasi dinding dan langkan candi, yaitu rangkaian panil hias yang menggambarkan "sulur gelung" (Sedyawati, 2014: 522). Jika dicermati, sulur gelung tersebut tidak lain adalah gubahan sulur-sulur teratai atau *padmā*. Brandes menamakannya ragam hias pilin tegar atau *recal citrant* (Hoop, n.d. 1949: 272). Di Bali terdapat ragam hias yang mirip dengan ragam hias sulur gelung teratai, yaitu *Patra* Cina, berupa teratai mekar dan kuncup dengan tangkai panjang menjuntai sebagai simbol Kemahakuasaan Tuhan Yang Maha Esa, yang menguasai tiga alam, yaitu *bhur*, *bwah*, *swah*, karena teratai hidup di tiga tempat. Akarnya di lumpur, batangnya di air, dan bunganya di udara (Sukanadi, 2010: 72-73).

Ragam hias sulur gelung teratai secara tematik dikaitkan dengan konsep kosmogoni Hindu

tentang proses pembentangan alam semesta berdasarkan kitab *Weda-samhita*, yang berarti kumpulan kitab *Weda*. Kitab *Purana* memiliki kedudukan sebagai sarana untuk memahami *Weda*. Menurut Hadiwijono, kata *Weda* berarti pengetahuan (*Wid* = tahu). Kitab ini merupakan ciptaan dewa *Brahma* sendiri. Isinya diwahyukan oleh dewa *Brahma* kepada para *rsi*, atau pendeta, dalam bentuk mantera-mantera, yang kemudian disusun sebagai puji-pujian oleh para *rsi* tadi sebagai pernyataan rasa hatinya. Sebagai pernyataan dewa tertinggi, maka kitab-kitab *Weda* dinamakan *Sruti* yang berarti apa yang didengar. *Weda* bukan rekaan manusia, *Weda* adalah nafas Tuhan, kebenaran yang kekal, yang dinyatakan atau diwahyukan Tuhan kepada *rsi*. (1971: 17). Kitab-kitab *Purana* berisi ikhtisar dan petunjuk keagamaan. Bentuknya yang sekarang, barangkali terwujud pada abad IV M., tetapi dasar-dasarnya sudah ada pada abad III SM. Maksud kitab *Purana* adalah menyiarkan pengetahuan keagamaan dan membangkitkan rasa penyembahan yang mendalam dikalangan rakyat, dengan perantara mite-mite, legenda dan cerita-cerita (Hadiwijono, 1971: 37), menurut tradisi terdapat lebih dari 18 kitab *Purana*.

Kitab *Brahma Purana* menjelaskan, bahwa pada mulanya di mana-mana yang ada hanyalah air dan *Brahman* yang merupakan esensi ke-Tuhanan tertidur di atas air dalam wujud *Viṣṇu*. Karena air itu nama lainnya adalah *nara* dan tempat tidur disebut *ayana*, maka *Viṣṇu* yang tidur di atas air itu disebut *Nārāyaṇa*. Dari dalam air muncullah telur keemasan, kemudian dari telur itu lahirlah *Brahma*. *Brahma* mencipta-kan diri-Nya sendiri, maka dikenal dengan nama *Svayambhu*, berasal dari kata *bhu* (terlahir) dan *svayam* (oleh dirinya sendiri). Selama satu tahun penuh *Brahma* tinggal di dalam telur itu, kemudian *Brahma* memecahkan telur menjadi dua bagian. Lalu *Brahma* menciptakan sorga dan dunia dari pecahan telur tersebut (Donder, 2007: 154-157).

Ringkasan penciptaan menurut kitab *Brahmānda Purāna* tidak jauh berbeda, bahwa pada awalnya tidak ada apa-apa, dunia berada dalam keadaan yang gelap gulita. Dalam keadaan seperti itu *Brahman* (esensi ke-Tuhanan) ada di mana-mana. Alam semesta waktu itu hanya



dipenuhi dengan air, dari dalam air itu muncul telur (*anda*) keemasan (*hiranya*). Dalam telur keemasan itu *Brahma* menciptakan diri-Nya sendiri (*Svayambhu*), dan karena rahim *Brahma* berupa telur keemasan, maka *Brahma* juga disebut *Hiranyagarbha*. *Brahma* memiliki empat (*catuh*, *catur*) wajah (*mukha*), sehingga *Brahma* juga dikenal dengan *Caturmukha*. Apapun yang ada di dunia ini berasal dari kandungan *Hiranyagarbha* (Donder, 2007: 156-157).

Terdapat beberapa versi tentang keberadaan dewa *Brahma*, bahwa dewa *Brahma* dilahirkan dari dewa tertinggi ketika bersekutu dengan *Sakti* nya, *Maya*. Ditempat lain dikisahkan, bahwa dewa *Brahma* ditetaskan dari telur emas yang terapung-apung di atas air yang pertama. Kisah yang tersebar luas dan terkenal adalah, bahwa *Brahma* dilahirkan dari bunga lotus atau teratai yang keluar dari pusar *Viṣṇu*. *Viṣṇu* ini mula-mula bertiduran di lautan yang pertama di atas naga *Sesa* berkepala seribu. Ketika tertidur sebatang lotus atau teratai tumbuh dari pusarnya dan dari bunga lotus itulah Dewa *Brahma* dilahirkan (Hadiwijono, 1971: 39-40).

Gulungan teratai, penggambarannya selalu terlihat tumbuh dari akar alami atau dari bonggol bulat telur atau *pentholan* (Gambar 1a). Tidak



Gambar 1. *Padmamūla* candi Lara Jonggrang Prambanan: a: *Padmamūla* dari biji telur atau *pentholan*; b: *Padmamūla* biji permata; c: *Pūrṇakalāśa*; d: *Pūrṇaghāṭa*.

(Sumber: Nizam, 2018)

hanya di India, di Jawa dan di tempat lain, akar atau bonggol teratai yang paling umum digambarkan dalam bentuk permata (Gambar 1b). Sebagian besar permata ini berdimensi simetris, halus dan padat di bagian luarnya, namun tidak jarang diperlihatkan juga penampang melintang yang menunjukkan bagian dalamnya berupa biji, juga berbentuk permata yang diselubungi kulit cangkang tebal. Biji ini adalah bagian utama tanaman teratai, yaitu akar: Skr. *Padmamūla* (Bosch & FONTEIN, 1960: 42) Adalah Bosch juga yang mengaitkannya dengan konsep kosmogoni Hindu, berkenaan dengan proses penciptaan dan pembentangan alam semesta, yaitu benih keemasan yang merupakan pangkal mula alam semesta yang diam di tengah air semesta. Karena benih itu berada di air, maka sulur gelung, digambarkan tumbuh dari makhluk yang berasosiasi dengan air, seperti kepiting, ikan, gajah dan lain-lain. Sulur-suluran itu digambarkan bercabang-cabang, dan percabangan itu disejajarkan dengan percabangan terus-menerus dalam proses kehidupan, dari kelahiran yang satu ke kelahiran yang lain (Sedyawati, 2014: 522-523).

Ragam hias sulur gelung teratai, sebelum menemukan bentuknya yang rumit seperti di atas, dapat diimajinasikan perkembangan bentuknya mulai dari biji keemasan seperti permata atau bulatan bola kecil sebagai pangkal tumbuhnya sulur, tangkai, daun dan bunga, kemudian dari biji itu diubah menjadi vas bulat gemuk sederhana, maka telah hadir *kumbha*, *kalāśa*, atau *ghāṭa* (Gambar 1c-d). Vas sederhana ini kemudian berkembang menjadi mangkuk yang diisi dengan bunga yang terkenal itu, dan dinamakan *pūrṇakalāśa* atau *pūrṇaghāṭa* atau *amṛitaghāṭa* atau *bhadraghāṭa* (Bosch & Fontein, 1960: 110).

Sulur, daun dan bunga teratai yang keluar dari mulut jambangan itu sangat lebat, seakan-akan dimuntahkan, maka Kempers mengartikannya sebagai lambang kemujuran dan kebahagiaan (Kempers, 1954: 21). Berkenaan dengan banyaknya percabangan sulur-sulur teratai Hoop mengutip pendapat Bosch, bahwa dalam khuluknya [karakter] bunga teratai itu tidak memakai sulur-sulur. Tetapi dalam pelukisannya sering digambarkan pakai sulur-sulur. Sulur-sulur itu tidak dimaksud tangkainya, tetapi akar tinggal

teratai yang melilit dalam lumpur di bawah air. Akar tinggal ini mempunyai buku-buku [ruas-ruas] pada jarak yang teratur, dan dari sinilah tumbuh seberkas tangkai-tangkai daun dan bunga. Buku-buku inilah terutama mempunyai arti sebagai lambang kesuburan (1949: 270). Sepanjang sejarah seni India, guci berlimpah (*pūrṇakalāśa*, *pūrṇaghāṭa* dan lain-lain) menjadi simbol paling umum dari semua simbol keberuntungan, sebagai pagar gaib yang digunakan secara merata oleh semua mazhab, terjadi tidak hanya di India, namun juga di luar India dan di Indonesia (Coomaraswamy, 1931: 61).

*Pūrṇakalāśa* jelas dianggap sebagai guci berlimpah, penuh, tidak pernah habis, tetapi bentuk yang sebenarnya, selalu dikaitkan dengan tumbuh-tumbuhan. Seperti yang diperagakan di relief-relief candi, secara garis besar *pūrṇakalāśa* umumnya adalah guci bulat dengan kaki, dan leher yang pendek. Tubuh guci dilingkari pita atau ban yang diikat dengan simpul. Sulur-sulur teratai tersebut muncul dari mulut guci, hampir selalu diatur demikian sehingga sepasang gulungan teratai menggantung tumbuh ke atas simetris. Ragam hias ini sangat efektif mengisi bidang vertikal sampai mencapai ketinggian yang diinginkan. Gulungan teratai, terkadang menyertakan burung atau binatang dalam gulungannya.

Gulungan teratai bergelung sempurna seperti spiral sampai akhir gelungannya, baik dalam komposisi tumbuh vertikal, maupun dalam komposisi peregangan horizontal. Sulur gelung ditampilkan secara mengesankan di Candi Lara Jonggrang, Candi Kalasan, Candi Barong, Candi Barabudur dan lain-lain. Pangkal tumbuhnya tidak lagi hanya dari bonggol atau guci saja, tetapi dapat tumbuh dari binatang. Meskipun pangkal tumbuhnya bermacam-macam, namun hampir selalu digambarkan dalam bentuk bulat atau gemuk. Menjadi sukar dibedakan kemudian, antara bentuk bonggol yang menyerupai vas bulat, ataukah vas yang menyerupai bonggol. Secara botani, teratai memang dapat tumbuh dari bonggol maupun dari jambangan, tentu saja berisi air. Dalam hal ini antara bentuk bonggol dan jambangan, memiliki kemiripan bentuk atau kesamaan. Bonggol yang bulat disamakan dengan bentuk jambangan yang bulat. Karena kedua hal ini dapat disamakan, maka

dapat juga digantikan atau ditukar. Bukankah dari keduanya memang dapat tumbuh tanaman? Maka di kaki Candi Banyunibo yang terletak di Dusun Cepit, Kelurahan Bokoharjo, Kecamatan Prambanan, Sleman DIY terdapat sulur teratai yang tumbuh dari kerang. Kerang digunakan sebagai pengganti bonggol dan jambangan, karena kerang laut yang besar dapat juga dijadikan sebagai jambangan.

Borobudur memiliki corak jambangan atau bonggol yang lebih variatif. Tidak hanya jambangan, bonggol ini dapat berupa kura-kura, ular yang melingkar, ikan, sapi, burung, ketam, semuanya dibuat dengan bentuk gemuk bulat. Ada banyak variasi bentuk yang dipahatkan di tempat candi-candi yang lain, semuanya berpangkal pada ragam hias sulur dan jambangan yang merupakan simbol dari keberuntungan, kemujuran, kebahagiaan dan kesuburan. Tampaknya bagi orang Jawa dahulu (Jawa Tengah) semua yang mempunyai persamaan sifat dianggap sama pula dalam hakikatnya. Jika dari awal sudah diketahui pemikiran khusus seperti ini, dapatlah dipahami bahwa pergantian seperti itu sesungguhnya telah dan dapat dilakukan. Maka tidak mengherankan, jika di Candi Lumbung Muntitan terdapat sulur gelung teratai yang tumbuh dari ketiak orang, tentu saja dari ketiak orang gendut-bulat. Orang gendut tersebut tidak lain adalah *bhūta*. *Bhūta*, menurut Sedyawati adalah makhluk lambang dunia bawah (Sedyawati, 1992: 2). Tokoh *bhūta* dalam kosmologi Hindu digambarkan gendut pendek, yang mendukung pilaster pada candi-candi Hindu maupun Buddha, sekali lagi makhluk dunia bawah yang masih berasosiasi dengan air.

Tema pemikiran keagamaan di Jawa Timur, pada abad ke-14 dan ke-15 M., berhubungan erat dengan "kelepasan" (Sjamsudduha, 1998: 69). Pembebasan diri dari belenggu kembalinya manusia kepada Tuhan. Seperti yang terlihat dalam karya sastra *Arjunawijaya*, *Sutasoma*, *Arjuna Wiwaha*, *Sudamala* dan *Sri Tanjung* semuanya memiliki tema tentang kelepasan. Relief *Sri Tanjung* berkembang sepenuhnya di Candi Surowono, menceritakan tentang perselingkuhan yang naas, di mana kesetiaan tokoh perempuan dipertanyakan. Seorang istri yang setia mengalami cobaan yang



tidak benar, termasuk kematian. Kisah ini populer selama masa Majapahit.

Tiga fragmen relief (Gambar 2 *a-c*) alur ceritanya masih di dunia, memiliki latar belakang alam, pohon dan sungai. Ketika Sri Tanjung dihidupkan lagi dari kematian, latar belakangnya menjadi lain, yaitu ragam hias “sular gelung” (Gambar 2 *d*). Begitu juga dengan dua relief di sudut tenggara, ketika Sidapaksa pamit akan pergi ke surga (Gambar 2 *e*) dan ketika Sri Tanjung berada di gerbang surga dewa Indra yang dikawal



Gambar 2. Relief Sri Tanjung Candi Surowono:  
*a*: Sidapaksa bertemu Sri Tanjung pada suatu malam dan jatuh cinta; *b*: Sidapaksa duduk ditepi sungai, menyesal telah membunuh istrinya; *c*: Jasad Sri Tanjung yang dihanyutkan menyeberangi sungai mengendarai ikan besar; *d*: Kalika pelayan Durga, mengembalikan Sri Tanjung setelah dihidupkan kembali, *a-d* (Kinney, 2003); *e*: Sidapaksa pamit kepada Istrinya; *f*: Sri Tanjung di gerbang surga, *e-f* (Kieven, 2013).

Dorakala (Gambar 2 *f*), dua-duanya menggunakan sular gelung sebagai latar belakangnya. Tampaknya sular gelung, digunakan sebagai seting surga dan bangkitnya kehidupan setelah kematian. Sular gelung teratai di Jawa Timur, seperti yang dapat dilihat di Candi Surowono, perwujudannya sudah demikian disarikan, hanya setangkai gulungan teratai yang tumbuh dari bonggol.

Konsep yang diambil dari karya sastra yang diwujudkan dalam relief merupakan proses transformasi (Soedjono, 2015: 104). Sular gelung teratai, gagasannya diambil dari kitab-kitab *Purana* dapat dipandang sebagai ‘tindakan adaptasi’ karena melibatkan re-interpretasi, penciptaan kembali. Setiap seniman berurusan dengan konsep dasar visualisasi dalam proses kreatifnya. Kasus semacam ini muncul ketika seniman harus mengubah suatu karya seni tertentu menjadi bentuk disiplin seni baru lainnya. Kasus ini dilakukan dengan mengubah karya sastra menjadi bentuk seni visual baru dari sudut pandang yang berbeda.

### Berjalan Bersama Tetapi Terpisah

Ekspresi seni Islam sumber ideologinya terkait dengan pandangan dunia Islam itu sendiri terhadap “Alquran” terhadap wahyu “Tidak ada Tuhan selain Tuhan”. Ini adalah gagasan tentang “*at-tawkhid*”, kesatuan Allah, tentang keberadaan sejati Tuhan (Madden, 1975: 425). Fondasi seni Islam tidak lain adalah *tawkhid* ini, membenarkan Keesaan Ilahi (Burckhardt, 1987: 230).

Gagasan *at-tawkhid* diekspresikan dalam bentuk, pertama: “pola tak terbatas” (*infinite pattern*), yaitu garis-garis yang saling menjalin, terus berlanjut, tidak memiliki awal dan akhir, menunjukkan kesatuan dalam kesederhanaan. Inilah simbol pertama dan kedua sekaligus, Allah tak terbatas (*infinity*) dan *unity* kesatuan-Nya. Kedua, “prinsip keabadian” melalui pengulangan pola geometrik, tumbuhan dan bunga (Madden, 1975: 426-427). Bintang (cahaya) yang dibingkai pola geometrik segi enam, dijalin motif tumbuhan ditempatkan seolah-olah terus bermunculan dari empat arah, atas, bawah, kanan dan kiri, memberi kesan titik awal dan akhir yang tidak diketahui, karena tidak memusat pada satu titik, tetapi titik-

titik pusatnya menyebar ke segala arah. Sekali lagi, tidak terbatas, tanpa awal dan akhir. Susunan pola ini menggambarkan prinsip keabadian Tuhan. Ketiga, prinsip abstraksi, sebagai konsekuensi logis pelarian dari realisme, Arabeska tidak merepresentasikan figur dan keempat, tentu saja, "kaligrafi Arab".

Seni Islam menekankan keheningan, diam-diam, kontemplatif, tidak mencerminkan gagasan, tetapi mengubah lingkungan dan membiarkan orang berbagi dalam keseimbangan yang inti pusatnya tidak terlihat. Seni nonrepresentatif tidak mengurangi kualitas ini, dengan menghalangi setiap citra yang datang di benak manusia, akan mengarahkan pikiran pada sesuatu di luar dirinya dan memproyeksikan jiwanya ke atas, melampaui dirinya. Alih-alih menjerat pikiran dan membawanya ke dunia khayalan, seni ini melarutkan jiwa (*fixations*) seperti perenungan arus sungai, nyala api, atau daun yang bergetar karena angin, perenungan ini dapat melepaskan "berhala" dalam kesadaran hati (Burckhardt, 1987: 29-31).

*Arabesque* sebagai bendera seni Islam seperti itu memunculkan stigma, bahwa Islam mereduksi kemajuan salah satu cabang seni, karena adanya larangan membuat patung atau melukiskan manusia (Alisjahbana, 1982: 38). Ada anggapan, bahwa larangan tersebut benar-benar atas dasar Alquran, padahal di dalam Alquran tidak terdapat larangan itu. Larangan itu umumnya berasal dari abad ke-11 dan ke-12 M. ketika para ulama fikih sangat dominan menggantikan peran golongan Mu`tazilah. Sebelum itu tidak mempersoalkan masalah gambar figur (Muthari & Akbar, 2000: 349).

Sebenarnya terdapat dasar estetika seni Islam seperti yang terdapat dalam hadis "Allah itu Maha Indah dan mencintai keindahan" (Muslim, 1992: 59-60). Keindahan alam pada hakikatnya merupakan cerminan dari cahaya keindahan Ilahi, *inna al Jamil yuhibbu al-jamal* (Asy'arie, 2001: 288), di samping itu terdapat dasar estetika Islam dalam Alquran surat Saba`/34:13 (kisah Nabi Sulaiman sebagai kolektor karya seni).

*Arabesque*, jelas beda nasab dengan ragam hias sulur gelung teratai. Sulur gelung teratai secara mengesankan ditampilkan di mihrab (teratai tiga dimensi menggantung) dan mimbar khutbah lama

Masjid Agung Cirebon, di kompleks masjid dan makam Sendang Duwur, makam Sunan Drajat di Lamongan Jawa Timur, Masjid Menara Kudus, kompleks masjid dan makam Mantingan Jepara, di pendapa dan mimbar khutbah masjid Agung Demak, makam Sunan Muria dan di kompleks makam Wali yang lain. Mengapa teratai (*padmā*) Hindu menjadi elemen penting ragam hias masjid dan makam Islam yang dimuliakan?

Teratai pada masa Hindu, selalu dihubungkan dengan Sri-Laksmi dan *padmā*, tidak lain adalah simbol kesuburan dan kehidupan yang berakar dan mengambil kekuatannya dari sumber air primordial (semesta), mewakili mekarnya kehidupan, awal kehidupan, simbol seluruh alam semesta yang tercipta, atau kelahiran alam makrokosmos. Selain itu terdapat arti kedua, teratai mengacu pada kemurnian dan kekuatan spiritual. Berakar di lumpur tapi mekar di atas air, sama sekali tidak terkontaminasi oleh lumpur, teratai merupakan kesempurnaan dan otoritas spiritual. Motif umum dalam ikonografi Hindu-Buddha adalah kursi lotus [*padmāsana*: tempat duduk/berdirinya arca]. Para dewa-dewi, para Buddha dan Bodhisattva, biasanya duduk atau berdiri di atas teratai, menunjukkan otoritas spiritual mereka sebagai Buddha atau manusia yang sudah melampaui batasan dunia yang terbatas (lumpur eksistensi, sebagaimana adanya) dan mengapung dengan bebas dalam kemurnian dan kerohanian. Menunjukkan kesempurnaan atau penyempurnaan yang melampaui batas dunia material (Kinsley, 1988: 21).

Teratai di tangan Wali memiliki kedudukan yang istimewa, dalam naskah *Puspa Rinonce* koleksi Dasy, berisi kumpulan tembang *macapat* dalam bahasa Jawa beraksara *pegon*, ditemukan di Drajat Lamongan Jawa Timur. Secara definit menyebut bunga tunjung atau teratai. "...*tanpa pepantan tanpa tulis, kang tunjung tanpa telaga, pepitu pada tunggale, kang awas ujar punika, aja keliru tampa, si bisu mutusi padu, tilase kuntul nglayang*" dalam (Sjamsudduha, 1998: 241). Artinya kurang lebih: "Tiada titik tiada aksara, bunga teratai tanpa telaga, bertujuh menjadi satu, waspadalah apa yang diucapkan ini, jangan keliru menerimanya, si bisu menghakimi orang bertengkar, bekasnya bangau melayang".



Teratai yang dapat hidup tanpa telaga (*kang tunjung tanpa telaga*) kedudukannya sudah tidak tergantung lagi pada lumpur eksistensi dunia, artinya teratai tersebut menggambarkan capaian spiritual dalam taraf yang sudah melampaui batasan dunia yang terbatas. Ungkapan-ungkapan di atas meskipun tampak paradoks, sebenarnya secara tersamar melukiskan hakikat kedudukan manusia sempurna (*insan kamil*) yang dianggap atau sebagai tamsil pantulan dari Dzat Mutlak. Keberadaannya sebagai bayang-bayang Tuhan, ibarat air sebagai penghubung antara laut dan ombak, jika manusia dapat membebaskan ikatan hawa nafsu, membebaskan diri dari lumpur telaga dunia, menjadi *tunjung tanpa telaga* atau menurut Hidajat setelah mengetahui bibit *kawit* `asal mula`, satu *wiji* `biji` dan jalan kembalinya (Hidajat, 2015: 5).

Redaksi mengenai tunjung disebut juga dalam kitab *Tariq Syaththariyah*, koleksi Rahmat Dasy, berasal dari Gresik. Berisi ajaran Martabat Tujuh dan cara-cara berdzikir. Sulit memastikan dari Wali siapakah ajaran ini berasal. Karena ditemukan di Gresik bisa jadi berasal dari ajaran Sunan Ampel sendiri atau dari Sunan Bonang ataukah dari Raden Fattah. Pada halaman 76 terdapat teks bunga tunjung beserta *sarah* atau keterangan dengan huruf miring (dalam tulisan ini, *sarah* diletakkan di antara tanda ||...|| ) yang menunjukkan kedudukan atau tamsil bunga tunjung dalam maqam (posisi) *ruh idhofi*. Petikan naskahnya sebagai berikut, “Huruf kang tanpo aksoro; || Dzatullah ||, *segara tanpo tepi*; || *kamulyaning Allah* ||, *papan tanpo tulis*; || *asmarabur tannono kawulo Gusti* ||, *tunjung tanpo telogo*; || *roh idhofi* ||” .... Terjemahan bebasnya kurang lebih: “Huruf yang tiada aksara; || Dzat Allah ||, laut tiada tepi; || Maha Mulya Allah ||, papan tiada tulisan; || asmara (cinta yang sudah menyatu) membaur kawula Gusti; ||, bunga teratai tanpa telaga; ||ruh idhofi||”.

Teks terkait bunga tunjung juga terdapat dalam kitab manuskrip *Saikh Majnun* koleksi dari *Rumah Ndalem*. Rumah yang ditempati keturunan Sunan Drajat, sekarang menjadi tempat tinggal R. Edy Santosa keturunan ke-15 dari R. Setyo Adji. Naskah ini berisi ajaran tasawuf, tulisan tangan dengan jenis *khatt naski* dalam genre prosa,

menggunakan bahan kertas *gedog* dengan tinta warna hitam dan merah dijilid dengan benang. Naskah *Saikh Majnun* ditemukan hanya satu dan mungkin hanya satu-satunya naskah yang ditemukan dalam keadaan lengkap setebal 4 cm, panjang 29 cm, lebar 20 cm dengan 21 jumlah baris per halaman. Adapun petikan naskah pada halaman 54, sebagai berikut, “*Sami ugo lan wangsit puniki, `Tunjung ingkang datanpo telogo`*, *Roh Idhofi sejatine, Dzatullah ananipun, punika sabdo kang rungsit, ciptane wong kang awas ...* Terjemahan bebasnya kurang lebih: “Sama juga dengan sasmita (isyarat) ini, `Teratai yang tanpa telaga`, Ruh Idhofi yang sejati, Dzat Allah adanya, ini adalah sabda yang pelik, ciptaan orang yang awas ....

Konsep tunjung tanpa telaga, yang disebut-sebut dalam kitab-kitab sastra dan prosa Islam menunjukkan bahwa, gagasan ini telah dikenal masyarakat luas. Tampaknya konsep ini diwujudkan secara visual. Sebagai contoh ragam hias teratai di makam Sunan Drajat dapat dilihat penggambarannya tahap demi tahap, mulai dari relief terbawah naik ke tingkat deret atas. Tingkat pertama, teratai digambarkan secara alami apa



Gambar 3. Relief teratai makam Sunan Drajat: *a*: Teratai naturalis tumbuh dari telaga dinding luar makam deret bawah; *b*: Teratai dibingkai cermin dinding dalam cungkup deret bawah; *c*: Suler gelung teratai deret tengah; *d*: Suler gelung teratai tingkat atas. (Sumber: Nizam, 2018)



adanya, tumbuh dari kolam atau telaga berbatu-batu (Gambar 3 a), kemudian teratai mulai meninggalkan air telaga yang digambarkan secara imajinatif dalam bingkai cermin (Gambar 3 b). Tingkat kedua atau relief deret tengah, teratai digambarkan tumbuh dari tanah saja tanpa air sama sekali, namun masih dapat dilihat tanah ini berupa gundukan. Batang-batang teratai atau akarnya masih melekat dengan tanah. Tingkat ketiga, yaitu deret relief atas teratai digambarkan tumbuh dari stilisasi ulir atau daun, hal ini menunjukkan teratai sama sekali tidak membutuhkan air atau tanah, teratai dapat hidup tanpa telaga (Gambar 3 d).

Secara visual bentuknya sama dengan motif lama, namun beberapa elemen atribut penting sulur gelung teratai Hindu sengaja tidak ditampilkan, seperti *padmāsana* benar-benar dihilangkan. Pangkal tumbuh sulur gelung teratai tidak muncul dari bonggol, permata atau jambangan melainkan dari gundukan tanah. Hal ini dihindari, karena sedikit saja menghadirkan jambangan, tentu akan dicap sama dengan *padmamūla* Hindu. Sinyalemen Fischer tampak disini, bahwa sikap Islam yang inklusif terhadap simbol-simbol budaya, melibatkan tradisi intelektual dan spiritual yang dinamis dan kreatif, dari simbol yang sama, dapat dimaknai berbeda, "... *telling the same story from a different point of view*" (Linda, 2006: 8).

Tampak "kecil" perbedaan yang ditampilkan namun berimplikasi "besar". Seniman makam dengan cerdas menggunakan simbol Hindu, yang sudah akrab dan dikenal luas oleh masyarakat, tetapi dimaknai lain, dengan kata lain bentuknya sama, *tapi ditegesi bedo`* (dimaknai lain), sekilas tampak berjalan bersama tetapi sebenarnya terpisah. Isi dengan demikian lebih penting dari presentasi. Hal ini memang kurang relevan dalam sorotan mata fikh, sebuah pendekatan hukum yang bersifat rincian, sementara luput dari pertimbangan dampak umum maupun isi pesan.

### Perubahan Ragam Hias Sulur Gelung Teratai

Tidak ada yang tidak berubah di dunia, membuat inovasi lewat "perubahan" dapat dikatakan sebagai pusat teori modern dan target tunggal seni Barat. Begitu banyak doktrin-doktrin

baru dilahirkan, seperti *Dekadentisme, Imagetisme, Futurisme, Disstrukturisme, Kontemporerisme Terbaru* dan lain-lain. Tidak ada yang kurang aneh dari hal-hal tersebut, misalnya Duchamp pelukis Pop, menambahkan kumis di wajah "Monalisa" dan menulis namanya dalam pispot berwarna putih, kemudian lukisan-lukisan tersebut terkenal (Feng, 1998: 43-44).

Terjadi krisis seni rupa Modern sejak tahun 1970-an, disusul munculnya wacana Posmodernisme. Dunia seni rupa diramaikan dengan wacana baru yang mempertanyakan dominasi seni rupa Modern. Bersamaan dengan itu berkembang "estetika multikulturalis" yang mengakui pluralitas seni rupa dan tidak membedakan cabang-cabang seni rupa (Sumartono, 2007: 52). Seni dan cabang-cabangnya di Indonesia pada masa lalu berada di bawah nama "kagunan", "karawitan", bahkan "kabudayaan *adhiluhung*". Yang dimaksud istilah itu antara lain *patangaring* atau *boman* (penyekat ruang dari kayu berukir), batik tulis, gamelan dan wayang kulit (Soedarso, 1999: 33). Pentas wayang kulit diinterpretasikan sebagai visualisasi terhadap kehidupan alam makro dan alam mikro, bahkan kerajaan bayang-bayang atau kerajaan arwah nenek moyang, alam roh (Gustami, 1992: 75-76). Warisan seni tradisi "adhiluhung", yang turun-temurun tersebut, justru semakin kokoh keberadaannya di tengah-tengah proses modernisasi (Subiyantoro, 1999: 344).

Saat ini, masyarakat kelas menengah di kota-kota lebih mengedepankan konsumsi produk simbolik dan transformasi estetik dibandingkan dengan nilai kegunaan dan fungsional sebagai gaya hidup. Konsumsi telah menjadi pembeda gaya hidup yang menunjukkan kelas-kelas sosial partikular dalam ruang masyarakat urban (Krisnanto, 2007: 20). Pencarian konsumtif pada akhirnya jatuh pada perabot dan benda-benda *kagunan* yang memiliki standar estetis. Bentuk rumah tradisional *kampung* dan terutama *limasan* sekarang banyak digemari dan dibangun secara pribadi, maupun untuk bangunan pemerintah pada pemukiman masyarakat urban Jawa karena indah dan dapat disesuaikan dengan kemajuan zaman (Sudiro, 2001: 280). Dapat dikatakan, bahwa di Indonesia pada dekade terakhir berkembang tren

gaya seni tradisi. Kecenderungan ini dengan sertamerta dianut banyak orang.

Sebagai negeri yang mewarisi kekayaan ragam hias tradisi dan klasik, segera memiliki dasar yang kuat bagi lahirnya gagasan penciptaan produk berwawasan "kagunan-kabudayaan *adhibiluhung*". Ketertarikan masyarakat akan kualitas artistik seni tradisi sangat beralasan. Kehadirannya tidak hanya sebagai produk benda atau elemen yang layak taruh, tetapi sebagai produk yang memiliki jiwa. Apa yang diperlihatkan kreator kriya selama ini menjadi indikasi optimalisasi ke-Kriyaan "craftmanship".

Latar belakang kehadiran produk tradisi ke-Kriyaan dapat dipahami melalui struktur budaya masyarakat yang berlapis-lapis. Seorang seniman kriya, akan menciptakan karya yang maksimal estetis untuk kalangan bangsawan dan tokoh spiritual masyarakat yang dihormati. Seorang bangsawan akan memberikan karya kriya istimewa untuk raja. Seorang seniman kriya Hindu akan mempersembahkan langsung untuk dewa-dewa, sedangkan seniman kriya Islam akan bekerja sungguh-sungguh mempersembahkan daya kreativitasnya untuk Tuhan dalam bingkai ibadah. Segala puncak-puncak potensiyalah yang diberikan. Maka lahirlah karya-karya kriya istimewa, klasik dan *adhibiluhung* yang berkaitan erat dengan religi dan pengabdian, di mana kualitas estetis dan capaian artistiknya tidak diragukan lagi.

Karya-karya istimewa inilah yang menjadi acuan para kreator kriya di tanah air. Karya kriya tradisi dipadu-padankan memasuki ruang-ruang publik dan pribadi, maka hadirilah: pintu kayu tua dari Madura, *gebyok* (*aling-aling*: dinding kayu berukir) dari Kudus Jawa Tengah, *grobok* (peti tua), *apit lawang* (pengapit pintu masuk menyerupai gapura), *jodang* (kotak untuk membawa barang hantaran), *krobongan* (tempat tidur), meja kursi dan perangkat rumah berukir ragam hias motif lama, tidak lain adalah sulur gelung teratai yang telah berevolusi bentuk. Melalui produk istimewa itulah, yang menjadi lokus dipahatkannya kembali ragam hias sulur gelung teratai.

Pertumbuhan selera tradisi ini kian meningkat, sedangkan produk orisinal terbatas. Dari sinilah kreator kriya merasa sah memproduksi barang

baru, tetapi tetap mengacu gaya benda-benda produk lama. Muncul lah gaya etnik Indonesia atau *Indonesia Ethnic Style*. Gaya ini kemudian mendampingi serta "menandingi" dominasi gaya-gaya *Japanese Style*, *Art Deco Style*, *Modern Style*, *Mediterranean Style*, *Contemporary Style* dan sebagainya (Dermawan T, 1995: 15). *Indonesia Ethnic Style* memperagakan gaya eklektik, di mana elemen-elemen estetis dan pemilihan ikon-ikon khas suatu budaya dipadukan oleh masing-masing individu pengguna. Kecenderungan ini menjadi tantangan tersendiri dan terbuka bagi gaya *Indonesia Ethnic Style*. Tidak menutup kemungkinan gaya khas suatu komunitas dapat diterima masyarakat global.

Salah satu karakter masyarakat urban, diantaranya adalah spirit untuk melakukan kesadaran terhadap kultur, karena tiap individu menginginkan identitas yang melekat pada dirinya. Ragam hias sulur gelung teratai penciptaannya didasari pemikiran ihwal kehidupan, spiritual, mikro-makrokosmos. Tujuan penciptaannya, tidak hanya sekedar mengejar produk yang elok-elok, tetapi untuk memuliakan hidup manusia. Ketertarikan masyarakat sekarang kepada capaian artistik sulur gelung teratai, lebih dari sekedar ketertarikan pada gaya dan pernak-pernik ruangan yang memberi kenyamanan estetis, namun memberi juga wawasan serta citra yang meneguhkan falsafah dan identitas. Akan tetapi identitas yang kabur, yang *hybrid*.

Hybriditas mengaburkan batas sekaligus mengafirmasi batas identitas dalam pengertian yang cair (Darmawan, 2012: 155). Hybriditas meyakini tidak ada satu kategori identitas yang murni juga menolak pemahaman akan identitas yang tidak punya batas sama sekali. Ragam hias sulur gelung teratai dalam wujudnya sekarang, dikenal sebagai ragam hias klasik Jawa, tidak lain adalah perubahan evolutif dari gulungan teratai *padmamūla*. Eksistensinya tidak dapat menjadi indikator identitas ke-Hinduan atau ke-Islaman. Visualisasinya sudah jauh dari *padmamūla* Hindu dan sudah hilang identitas *kang tunjung tanpa telaga*, karena sudah tercabut dari teks dan konteks zamannya, juga karena makna filosofisnya sudah tidak diketahui lagi.

## Simpulan

Melalui reduksi bentuk, makna asal suatu ragam hias menjadi tidak dapat dimaknai sama seperti asalnya. Wujud baru dengan demikian memunculkan makna baru. Inilah karya seni ragam hias Islam masa peralihan yang berhasil mengintegrasikan nilai-nilai religius yang saling meninggikan dan memuliakan. Jika wacana seni rupa Modern mengusung teori "perubahan", tetapi lupa dengan "perubahan evolutif puluhan tahun yang lalu tanpa meninggalkan fungsi asli".

Ragam hias sulur gelung teratai di candi-candi dan makam Islam berdasarkan gagasan teori adaptasi, berhasil secara mengesankan mengartikulasikan dari karya sastra ke dalam media baru tanpa mengurangi nilai-nilai sakralnya. Sebuah adaptasi karya turunan yang kedua (*mutrani*) tetapi bukan sekunder. Ide kreatif tersebut dilakukan dengan mengimplementasikan nilai-nilai agama yang digabungkan dengan praktik kesenian Jawa.

Perbedaan kepercayaan yang berat jika disampaikan secara *methok* (lugas), dapat disampaikan dalam bentuk karya seni dengan gaya yang cair. Inilah kedayaan seni, ternyata memiliki kedudukan yang strategis dan efektif sebagai media untuk menyampaikan pesan falsafah hidup melalui simbol.

Eksplorasi dan revitalisasi artefak budaya dapat memperkaya *Indonesia Ethnic Style*, yang memiliki karakter khas suatu entitas budaya. Gaya yang masih memiliki akar budaya yang jelas menjadi spirit kreativitas yang dicari masyarakat dunia.

## Ucapan Terima Kasih

Rasa terima kasih diucapkan kepada bapak H. Rahmat Dasy, kolektor manuskrip Jawa Pasisiran di Kranji, Kec. Paciran, Lamongan Jawa Timur atas perkenan dan kebaikan beliau mengizinkan mengkaji bersama naskah-naskah langka.

## Kepustakaan

Alisjahbana, S. T. (1982). *Sejarah Kebudayaan Indonesia Dilihat dari Nilai-nilai*. Jakarta:

Jakarta: Dian Rakyat.

- Asyârie, M. (2001). Spiritualitas Seni dan Agama dalam Islam. *Seni: Jurnal Pengetahuan Dan Penciptaan Seni*, 8(2), 288.
- Bosch, F. D. K., & Fontein, A. (1960). *The Golden Germ. An Introduction to Indian Symbolism. (Translator, A. Fontein.)*. Mouton & Company.
- Burckhardt, T. (1987). *Mirror of the Intellect: Essays on Traditional Science and Sacred Art*. SUNY Press.
- Coomaraswamy, A. K. (1931). *Yaksas, part II. Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Wa-Shington*.
- Darmawan, D. (2012). "Jangan Bakukan Aku" Identitas Hybrid Islam di Indonesia. *Jurnal Kawistara*, 2(2).
- Dermawan T, A. (1995). "Interior Berwawasan Budaya", dalam *Indonesian Ethnic for Modern Interior*. Jakarta: PT Laras Indra Semesta.
- Donder, I. K. (2007). Kosmologi Hindu (Penciptaan, Pemeliharaan, dan Peleburan serta Penciptaan Kembali Alam Semesta). *Surabaya: Paramita*.
- Feng, T. (1998). "Pencarian Makna Perubahan: Kajian Awal Tentang Modernitas, Tradisi, dan Kebangkitan Budaya Pluralistik." *Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia, Keragaman Dan Silang Budaya: Dialog Art Summit, Th. IX*, 43–44.
- Fischer, J. (1994). *The folk art of Java*. Oxford University Press.
- Gustami, S. P. (1992). *Filosofi Seni Kriya Tradisional Indonesia, Seni: Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni II/01*. BP ISI. Yogyakarta.
- Gustami, S. P. (2008). *Nukilan Seni Ornamen Indonesia*. Yogyakarta: Jurusan Kriya Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia, Arindo.
- Hadiwijono, H. (1971). *Agama Hindu dan agama Buddha*. Badan Penerbit Kristen.
- Hidajat, R. (2015). Sungai sebagai Transmisi Ritual Urban Kesuburan melalui Pertunjukan Wayang Topeng. *Journal of Urban Society's Arts*, 2(1), 1. <https://doi.org/10.24821/jousa.v2i1.1264>
- Hoop, A. N. J. (1949). Th. à Th. van der (1949), *Indonesische siermotieven/Ragam-ragam perhiasan Indonesia/Indonesian ornamental design*. *Batavia: Koninklijk Bataviaansch*



- Genootschap van Kunsten En Wetenschappen*.
- Kempers, A. J. B. (1954). *Tjandi Kalasan dan Sari*. (T. R. Soekmono, Ed.). Jakarta: Dinas Purbakala Republik Indonesia Penerbitan Dan Balai Buku Indonesia.
- Kieven, L. (2013). *Following the Cap-Figure in Majapahit Temple Reliefs*. Brill.
- Kinney, A. R. (2003). *Worshiping Siva and Buddha: The Temple Art of East Java*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Kinsley, D. R. (1988). *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. London, England: University of California Press, Ltd.
- Kirno. (2012). Ragam Hias Binatang dalam Medalion” dalam Corak. *Jurnal Seni Kriya*, 1(2), 177.
- Krisnanto, S. (2007). Akar dan Luku di Kota, Traktor di Desa: Kriya Kayu Rastik dalam Konteks Valorisasi, Partikularisasi Gaya Hidup dan Perubahan Sosio-Kultural Masyarakat Kontemporer” dalam *Ars. Jurnal Seni Rupa & Desain*, (6), 20.
- Linda, H. (2006). *A theory of Adaptation*. Routledge, New York.
- Madden, E. H. (1975). some characteristics of Islamic art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(4), 423–430.
- Muchtar, B. (1991). Daya Cipta di Bidang Kriya. *Seni: Jurnal Pengetahuan Dan Penciptaan Seni*, 1(3), 9.
- Muthari, A. H. W., & Akbar, A. (2000). *Islam: cakrawala estetik dan budaya*. Pustaka Firdaus.
- Sedyawati, E. (1981). *Pertumbuhan seni pertunjukan*. Penerbit Sinar Harapan.
- Sedyawati, E. (1992). Seni: Mula Jadinya di Masa Lalu. *Seni: Jurnal Pengetahuan Dan Penciptaan Seni*, 2.
- Sedyawati, E. (2014). *Kebudayaan di Nusantara: dari keris, Tor-tor sampai industri budaya*. Komunitas Bambu.
- Sjamsudduha. (1998). *Sejarah Sunan Drajat: dalam Jaringan Masuknya Islam di Nusantara*. Surabaya: PT. Bina Ilmu.
- Soedarso, S. (1999). Seni Kriya: Cabang Seni yang Sedang Gelisah. *Seni: Jurnal Pengetahuan Dan Penciptaan Seni*, 7(1), 33.
- Soedarso, S. (2006). *Trilogi Seni, Penciptaan, Eksistensi, Dan Kegunaan Seni*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Soedjono, S. (2015). Creative by Way of Adaption: Ramayana Relief of Prambanan Temple. *Journal Of Urbarn Society's Arts*, 2(2), 104. <https://doi.org/10.24821>
- Subiyantoro, S. (1999). Perubahan Fungsi Seni Tradisi: Upaya Rasionalisasi Terhadap Pengembangan dan Pelestarian Kebudayaan. *Seni: Jurnal Pengetahuan Dan Penciptaan Seni*, 6(4), 344.
- Sudiro. (2001). Seni Bangunan Rumah Tradisional Jawa. *Seni: Jurnal Pengetahuan Dan Penciptaan Seni*, 8(3), 280.
- Sukanadi, I. M. (2010). *Seni Hias Pura Dalem Jagaraga*. Yogyakarta: Arindo Nusa Media.
- Sumartono. (2007). Revitalisasi Seni Kriya Indonesia. *Ars: Jurnal Seni Rupa & Desain*, 5, 52.
- Sunarya, I. K. (2003). Garis Lintang Penampang Kriya: Seni Refleksi Jiwa Zaman yang Ambigu. *Imaji: Jurnal Seni Dan Pendidikan Seni*, 1(2), 199.
- Sunaryo, A. (2003). Ragam Hias Figuratif pada Masjid Mantingan Jepara. *Ekspres: Jurnal Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta*, 1(2), 7.
- Sunaryo, A. (2009). *Ornamen Nusantara: kajian khusus tentang ornamen Indonesia*. Dahara Prize.