

**TARI PIRING SEBAGAI REINVENSI TRADISI
DAN IKON BUDAYA MINANGKABAU
DI SUMATERA BARAT, INDONESIA**

ERNIDA KADIR

**PUSAT KEBUDAYAAN
UNIVERSITI MALAYA
KUALA LUMPUR**

2018

**TARI PIRING SEBAGAI REINVENSI TRADISI
DAN IKON BUDAYA MINANGKABAU
DI SUMATERA BARAT, INDONESIA**

ERNIDA KADIR

**TESIS DISERAHKAN SEBAGAI MEMENUHI
KEPERLUAN BAGI IJAZAH DOKTOR FALSAFAH**

**PUSAT KEBUDAYAAN
UNIVERSITI MALAYA
KUALA LUMPUR**

2018

UNIVERSITI MALAYA
PERAKUAN KEASLIAN PENULISAN

Nama: ERNIDA KADIR

No. Pendaftaran/Matrik: RHA 100001

Nama Ijazah: DOKTOR FALSAFAH

Tajuk Kertas Projek/Laporan Penyelidikan/Disertasi/Tesis (“Hasil Kerja ini”):

TARI PIRING SEBAGAI REINVENSI TRADISI DAN IKON BUDAYA MINANGKABAU DI SUMATERA BARAT, INDONESIA

Bidang Penyelidikan: ETNOKOREOLOGI

Saya dengan sesungguhnya dan sebenarnya mengaku bahawa:

- (1) Saya adalah satu-satunya pengarang/penulis Hasil Kerja ini;
- (2) Hasil Kerja ini adalah ASLI;
- (3) Apa-apa penggunaan mana-mana hasil kerja yang mengandungi hak cipta telah dilakukan secara urusan yang wajar dan bagi maksud yang dibenarkan dan apa-apa petikan, ekstrak, rujukan atau pengeluaran semula daripada atau kepada mana-mana hasil kerja yang mengandungi hak cipta telah dinyatakan dengan sejelasnya dan secukupnya dan satu pengiktirafan tajuk hasil kerja tersebut dan pengarang/penulisnya telah dilakukan di dalam hasil kerja ini;
- (4) Saya tidak mempunyai apa-apa pengetahuan sebenar atau patut semunasabunya tahu bahawa penghasilan Hasil Kerja ini melanggar suatu hak cipta hasil kerja yang lain;
- (5) Saya dengan ini menyerahkan kesemua dan tiap-tiap hak yang terkandung didalam hak cipta Hasil Kerja ini kepada Universiti Malaya (“UM”) yang seterusnya mula dari sekarang adalah tuan punya kepada hak cipta di dalam Hasil Kerja ini dan apa-apa pengeluaran semula atau penggunaan dalam apa jua bentuk atau dengan apa jug acara sekalipun adalah dilarang tanpa terlebih dahulu mendapat kebenaran bertulis dari UM;
- (6) Saya sedar sepenuhnya sekiranya dalam masa penghasilan Hasil Kerja ini saya telah melanggar suatu hak cipta hasil kerja yang lain sama ada dengan niat atau sebaliknya, saya boleh dikenakan tindakan undang-undang atau apa-apa tindakan lain sebagaimana yang diputuskan oleh UM.

Tandatangan Calon:

Tarikh:

Diperbuat dengan sesungguhnya diakui dihadapan,

Tandatangan Saksi:

Tarikh:

Nama:

Jawatan:

ABSTRAK

Kajian ini adalah mengenai penciptaan tari piring sebagai reinvensi tradisi dan ikon budaya Minangkabau di Sumatera Barat. Berdasarkan tradisi,, tari piring merupakan reinvensi daripada *pamenan* (permainan) masyarakat tradisional Minangkabau iaitu *bamain piriang* (bermain piring). *Bamain piriang* merupakan satu bentuk *pamenan* (permainan) kaum lelaki Minangkabau di *sasaran*. *Sasaran* merupakan suatu kawasan lapang yang digunakan untuk berlatih *pancak* (*pencak*). *Pancak* adalah aktiviti fizikal untuk mendapatkan kecekapan pergerakan dan kelajuan tindakbalas yang bertujuan untuk mempertahankan diri. Sepertimana *bamain piriang* wujud dalam masyarakat *pancak*, maka secara tidak langsung pergerakan *bamain piriang* dipengaruhi oleh pergerakan *pancak*. Sejak tahun 1950-an *bamain piriang* dicipta semula menjadi sebuah pementasan pentas yang dipanggil sebagai tari piring. *Bamain piriang* telah menjalani proses reinvensi dari segi struktur dan gaya. Ini disebabkan oleh kemunculan koreografer-koreografer baru yang majoritinya adalah wanita yang telah menyusun dan mengubah susunan asal *bamain piriang* kepada sebuah pementasan pentas iaitu tari piring. Oleh itu, fungsi dan estetika tarian tersebut berubah mengikut permintaan dunia hiburan semasa. Sebagai tamsilannya, tari piring telah dipersembahkan dalam acara pesta, majlis perkahwinan dan persembahan sambutan tetamu-tetamu khas seperti menteri-menteri.

Bamain piriang dicipta daripada pergerakan *pancak*, manakala tari piring adalah reinvensi kepada *bamain piriang*. Struktur dan fungsi daripada *bamain piriang* telah berubah dari *pamenan* menjadi sebuah pementasan pentas. Di samping itu, penyertaan jantina dalam proses reinvensi tari piring juga menjadi isu, di mana satu aktiviti yang dilakukan oleh kaum lelaki telah diubahsuai untuk dilakukan oleh perempuan untuk pementasan pentas. Perubahan ini telah membawa kepada beberapa kesan, terutamanya dalam pergerakan tarian yang bermula dari pergerakan yang tangkas dan keras berubah menjadi pergerakan yang lebih lembut dan menghiburkan.

Perubahan tari piring dapat dilihat dalam koreografi yang dicipta oleh lima koreografer yang adalah Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida. Walaupun *bamain piriang* dan tari piring wujud bersama, mereka mengandungi improvisasi dan inovasi. Kedua-dua *bamain piriang* dan tari piring mewakili budaya simbolik yang berasal dari pelbagai *nagari* (kampung) di kawasan Sumatera Barat.

Kata kunci: Tari Piring, reinvensi dan ikon budaya Minangkabau.

ABSTRACT

This research is about the reinvention of *tari piring* as the traditional and cultural icon of Minangkabau in West Sumatra. Based on the tradition, *tari piring* is the reinvention from one of traditional games (known as *pamenan*) by the Minangkabau society and it is called as the *bamain piriang* (*bermain piring*). *Bamain piriang* is a form of play (*pamenan*) by Minangkabau men in *sasaran*, that is an open field to practice *pancak*. *Pancak* is a physical activity to gain movement efficiency and speed of reaction as well as strength and immunity aimed to defend practitioners. As *bamain piriang* exists in the society of *pancake*, thus indirectly the movement of *bamain piriang* is influenced by the movement of *pancak*. Since the 1950s, *bamain piriang* is reinvented as one of the staged performance known as *tari piring*. *Bamain piriang* had undergone the reinvention process in term of structure and style. This is due to the emergence of new female choreographers, who have reconstructed and changed the original arrangement of *bamain piriang* to a staged performance of *tari piring*. Therefore, the function and the aesthetics of *tari piring* have changed according to the current demand such as the performance of *tari piring* in the entertainment events, wedding party, or special celebration performances such as welcoming the ministers.

Bamain Piriang is invented from *pancak* movement, meanwhile *tari piring* is a reinvention of *bamain piring*. The structure and function of *bamain piriang* has changed from *pamenan* into a staged performance. In addition, the involvement of gender in the reinvention process of *tari piring* has also became an issue where an activity that is was performed by men has been modified to be performed by women. These changes have brought into some effects, especially in the movement of the dance that is started from the movement that is agile and stiff turns into a softer and entertaining movement.

The changes of *tari piring* can be seen in the choreography that is created by the five choreographers who are Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti and Rasmida. Although *bamain piriang* and *tari piring* co-exist they contain improvisation and innovation. Both *bamain piriang* and *tari piring* represent symbolic culture derived from various *nagari* (village) in the area in West Sumatra.

Keywords: *Tari Piring*, reinvention and Minangkabau's culture.

PENGHARGAAN

Alhamdulillah, puji syukur dihadapkan kepada ALLAH S.W.T kerana atas limpahan rahmat dan karuniaNya sehingga tesis ini dapat diselesaikan untuk memenuhi sebahagian daripada syarat bagi memperoleh ijazah Doktor Falsafah di Universiti Malaya.

Selama masa pengajian sehingga selesainya tesis ini saya banyak mendapat bantuan dan sokongan dari pelbagai pihak. Oleh itu, dalam kesempatan ini saya ingin mengucapkan terimakasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada semua pihak yang telah memberikan sokongan dan menjayakan tesis ini.

Pertama, ucapan terima kasih disampaikan kepada Dr. Premalatha Thiagarajan selaku supervisor utama dan Dr. Rosdeen Suboh selaku co-supervisor. Bimbingan dan tunjuk ajar dari kedua-dua supervisor ini telah membuat kajian ini menjadi kukuh. Selain itu, saran-saran yang diberikan oleh Dr. Marlenny Denerwan dan Dr. Lawrence Ross pada sesi *Candidature Defence* dan seminar tesis adalah sangat membantu. Untuk itu saya pun mengucapkan terimakasih kepada mereka berdua.

Seterusnya, saya mengucapkan terima kasih kepada Pusat Kebudayaan melalui Pengarah Prof. Madya Dr. Mohamad Nasir Hashim dan pensyarah di Jabatan Tari Universiti Malaya, Prof. Dr. Mohd Anis Md Nor, dan Dr. Hanafi Hussin. Ucapan yang sama selanjutnya ditujukan kepada Pimpinan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang atas izin yang diberikan kepada saya untuk meninggalkan tugas sebagai pensyarah di lembaga tersebut. Kepada kawan-kawan di Jurusan Tari ISI Padangpanjang pun saya mengucapkan terima kasih atas semua sokongan dan bantuannya.

Ucapan terimakasih yang sedalam-dalamnya disampaikan pula kepada semua seniman tradisi, informan dan koreografer yang karyanya menjadi bahan kajian ini khususnya kepada Bapak Djamhur Datuk Panduko Nan Putiah di *nagari* Andaleh, ibu

Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti dan Rasmida. Manakala kepada ibu Hoerijah Adam, kerana beliau sudah meninggal dunia sejak tahun 1971, maka informasi tentang kehidupan dan karya-karya beliau banyak didapatkan dari saudara kandung beliau bernama Irsyad Adam. Sejak setahun yang lalu, Pak Irsyad pun sudah meninggal dunia. Semoga informasi yang diberikan menjadi amal bagi Tidak lupa ucapan terima kasih juga ditujukan kepada Muhammad Zharif Azzudin Bin Mohd Tahir yang telah membantu untuk menterjemahkan tesis ini dari bahasa Indonesia ke bahasa Melayu yang benar dan sesuai. Kepada Prof. Dr. Mohd. Raduan Mohd Ariff dan Prof. Dr. Md Sidin di Jabatan Asia Tenggara, Fakulti Sastra dan Sains Sosial, Universiti Malaya, yang sentiasa memberikan nasehat dan sokongan, setulusnya saya mengucapkan terima kasih. Begitu pula kepada adinda Dr. Jendrius terima kasih kerana menjadi kawan diskusi.

Selanjutnya saya ingin mengambil kesempatan untuk mengucapkan terima kasih dan penghargaan yang tinggi kepada suami tercinta iaitu Dr. Indra Utama dan dua anak kami, Rangga Cipta Perdana, M.A dan Genta Iverstika Gempita , M.A. Sokongan dari suami dan kedua anak kami menjadi kekuatan moral yang sangat kuat dalam menyelesaikan tesisi ini. Tesis ini didedikasikan kepada mereka.

Akhir kata, saya ingin mengucapkan terima kasih kepada kedua orangtua yang sudah meninggal dunia serta semua famili yang telah memberi sokongan sama ada secara moril dan materil.

Akhirnya, kepada ALLAH juga semua usaha ini dihadapkan.

Kuala Lumpur, Desember 2018

KANDUNGAN

PERAKUAN	ii
ABSTRAK	iii
ABSTRACT	iv
PENGHARGAAN	v
KANDUNGAN	vii
SENARAI GAMBAR	x
BAB I. PENDAHULUAN	1
1.1 Pengenalan	1
1.2 Latar Belakang Kajian	7
1.3 Objektif Kajian	17
1.4 Permasalahan Kajian	17
1.5 Kepentingan Kajian	18
1.6 Metodologi Kajian	20
1.7 Kajian Literatur	24
BAB II. <i>BAMAIN PIRIANG: PAMENAN MASYARAKAT MINANGKABAU</i>	34
2.1 Alam Minangkabau	34
2.2 <i>Bamain Piriang</i> dan Dabus <i>Pamenan</i> Masyarakat Minangkabau	43
2.2.1 Konsep <i>Bamain</i>	43
2.2.2 Klasifikasi Pertunjukan	44
2.3 Realiti Sosial Masyarakat Minangkabau Sebagai Pendukung Budaya	56
2.3.1 Pelaku Dan Penonton Persembahan	61
2.4 Elemen-Elemen Simbolik Dalam <i>Bamain Piriang</i> Sebagai Identiti Budaya Minangkabau	70
2.4.1 Pergerakan	70
2.4.2 Bahasa	74
2.4.3 Muzik	75
2.4.4 Kostum	79
2.4.5 Nilai	84

BAB III. PERUBAHAN DALAM ORIENTASI: *BAMAIN PIRIANG*

DARI KONTEKS ASLI MENJADI TARI PIRING UNTUK PERSEMBAHAN	86
3.1 Perubahan Orientasi Pola Hubungan Tradisional Menjadi Rasional	89
3.2 Penciptaan Tari Piring Sebagai Tari Persembahan	107
3.3 Penciptaan Tari Piring Untuk Pementasan Di Sumatera Barat	124
BAB IV. TARI PIRING SEBAGAI REINVENSI TRADISI DAN IKON BUDAYA MINANGKABAU DI SUMATERA BARAT, INDONESIA	138
4.1 Tentang Teori Invensi Tradisi dan Semiologi Dalam Tari Piring	138
4.1.1 Invensi Tradisi dan Reinvensi Tradisi	138
4.1.2 Semiologi	148
4.2 Tari Piring Reinvensi Dari Lima Koreografer Minangkabau Di Sumatera Barat	150
4.2.1 Generasi Pertama	151
4.2.1.1 Tari Piring Karya Hoerijah Adam	151
4.2.1.2 Tari Piring Karya Syofyani Yusaf	159
4.2.2 Generasi Kedua	163
4.2.2.1 Tari Piring <i>Golek</i> Karya Syaiful Erman	164
4.2.2.2 Tari Piring <i>Badantiang Di Rumah Gadang</i> Karya Susasrita Loravianti	168
4.2.2.3 Tari Piring <i>Badarai</i> Karya Rasmida	171
4.3 Huraian Analisis	173
4.3.1 Tindakan (<i>action</i>)	174
4.3.2 Aspek-Aspek Tradisi Yang Mengelilingi Substansi Aktiviti (<i>surrounding their substantial action</i>)	177
4.3.3 Ciri-Ciri Budaya Sebagai Sifat Simbolik (<i>symbolic nature</i>)	178
4.3.3.1 Terapan Semiologi Roland Bartes Terhadap Aspek-Aspek Tradisi Yang Mengelilingi Substansi Aktiviti Tari Piring	178
4.4 Impak Reinvensi Tradisi Ke Atas Seni <i>Bamain Piriang</i>	190
4.4.1 Pemupusan Bias Gender Dalam Budaya Minangkabau	190
4.4.2 Perempuan Sebagai Pemelihara Budaya	193
4.4.3 Konflik Memperkuat identiti Kelompok	194
4.5 Tari Piring Ikon Budaya Minangkabau	195
BAB V. KESIMPULAN	206
BIBLIOGRAFI	218
SENARAI INFORMAN	213

SENARAI GAMBAR

Gambar 1.	Peta Alam Minangkabau	36
Gambar 2.	Peta Luhak Nan Tigo	38
Gambar 3.	Gerak <i>Batanam Padi</i> .	50
Gambar 4.	Dabus dalam <i>Bamain piriang</i> .	52
Gambar 5.	Dabus dalam tari Piring.	52
Gambar 6.	Beberapa di antara kaum perempuan di tempat pertunjukan <i>Alek nagari</i> di <i>nagari</i> Andaleh Baruh Bukik dengan memakai kostum masa kini.	63
Gambar 7.	Penonton yang juga menjadi pelaku seni pada acara <i>alek nagari</i> Di <i>nagari</i> Andaleh Baruh Bukit, Kabupaten Tanah Datar.	64
Gambar 8.	<i>Simuntu</i> , iaitu orang yang berperan sebagai pemberi maklumat akan diadakan pesta rakyat di <i>nagari</i> Andaleh Baruh Bukit Kab. Tanah Datar	65
Gambar 9.	Pakaian seragam ahli jawatan kuasa pelaksana kegiatan <i>alek Nagari</i> Andaleh.	69
Gambar 10.	<i>Talempong Pacik</i> yang dimainkan dengan cara dipegang	76
Gambar 11.	Seperangkat <i>Talempong</i> dan Gendang bermuka dua.	77
Gambar 12.	<i>Talempong Pacik</i> .	78
Gambar 13.	Alat tiup Pupuik Batang padi	79
Gambar 14.	Bentuk Asal Kostum Lelaki untuk <i>Bamain Piriang</i> .	81
Gambar 15.	Kostum <i>Bamain Piriang</i> untuk penari lelaki pada acara penyambutan tamu. Persembahan diadakan di dalam ruangan.	81
Gambar 16.	Kostum <i>Bamain Piriang</i> untuk penari lelaki. Persembahan diadakan di <i>Sasaran</i> .	82
Gambar 17.	Baju Adat Minangkabau yang dipakai para Datuk pada acara Adat pengangkatan Penghulu	83
Gambar 18.	Baju Adat Minangkabau yang dipakai oleh para Datuk pada acara Adat	83
Gambar 19.	Permainan <i>Gandang Tambua</i> pada <i>alek nagari</i> Andaleh, Kabupaten Tanah Datar	91

Gambar 20.	<i>Bamain Piriang</i> pada alek <i>nagari</i> Andaleh, Kabupaten Tanah Datar	92
Gambar 21.	<i>Bamain Piriang</i> dilakukan oleh penari lelaki dan perempuan.	99
Gambar 22.	<i>Bamain Piriang</i> yang dimainkan oleh penari lelaki.	100
Gambar 23.	Hoerijah Adam Sang Peneguh Tari Minangkabau.	128
Gambar 24.	Syofyani Yusaf Pelopor Penggerak Tari Minangkabau.	134
Gambar 25.	Tari Piring Hoerijah Adam ditarikan oleh mahasiswa Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang	153
Gambar 26.	Tari Sepasang Api Jatuh Cinta karya Hoerijah Adam.	155
Gambar 27.	Tari Piring Hoerijah Adam.	157
Gambar 28.	Tari Piring Hoerijah Adam	157
Gambar 29.	Syofyani menari piring di atas pecahan kaca.	160
Gambar 30.	Tari Piring Syofyani.	162
Gambar 31.	Ritual sebelum persembahan dimulai oleh Syofyani.	163
Gambar 32.	Tari Piring <i>Golek</i> karya Syaiful Erman	165
Gambar 33.	Tari Piring <i>Golek</i> karya Syaiful Erman.	166
Gambar 34.	Tari Piring <i>Golek</i> karya Syaiful Erman	167
Gambar 35.	Pergerakan Sambah Pembuka, Tari Piring <i>Golek</i> Syaiful Erman	167
Gambar 36.	Tari Piring <i>Badantiang Di Rumah Gadang</i> , karya Susasrita Loravianti.	169
Gambar 37.	Tari Piring <i>Badantiang Di Rumah Gadang</i> , karya Susasrita Loravianti	170
Gambar 38.	Pergerakan Sambah Pembuka Tari Piring <i>Badarai</i> , karya Rasmida.	172
Gambar 39.	Gerak Melompat dalam Tari Piring <i>Badarai</i> .	173
Gambar 40.	<i>Gandang</i> .	184
Gambar 41.	<i>Pupuik Batang Padi</i> .	184
Gambar 42.	<i>Talempong</i> .	185

Gambar 43.	<i>Talempong</i>	185
Gambar 44.	Tari Piring pada baju anak-anak.	197
Gambar 45.	Tari piring pada papan Indosat.	198
Gambar 46.	Tari piring pada papan Baliho.	199
Gambar 47.	Tari Piring pada Pekan Budaya Sumatera Barat.	200
Gambar 48.	Tari Piring pada acara Festival Pagaruyung.	201
Gambar 49.	Tari Piring pada Jurnal <i>Garak-Garik</i> .	202
Gambar 50.	Persembahan Legenda Masyarakat Minangkabau <i>Cindua Mato</i> di Istana Budaya Kuala Lumpur, Malaysia	204
Gambar 51.	Tari Piring oleh penari-penari Minang-Malaysia di Istana Budaya Kuala Lumpur, Malaysia. Koreografer Indra Utama	204

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Pengenalan

Di Minangkabau, tari sebagai budaya merupakan manifestasi artistik berdasarkan tauhid (Tuhan Yang Satu). Tauhid sebagai dasar estetik telah wujud dalam *pancak* dan *pamenan*.¹ Kewujudan dasar ini dapat dilihat melalui motif-motif pergerakannya yang disebut *langkah tigo* (langkah tiga) dan *langkah ampek* (langkah empat).² Bentuk-bentuk pergerakan tersebut merupakan asas daripada *pancak* yang menitikberatkan kepada prinsip kewaspadaan yang tercakup dalam lapan kata kunci iaitu; *tagak*, *tagun*, *katak*, *jangko*, *garak*, *garik*, *pandang*, dan *kutiko*.³ Prinsip-prinsip *pancak* itu kemudian menjadi asas kepada karya-karya tari ciptaan semula (reinvensi) daripada koreografer-koreografer Minangkabau. Dalam penciptaan tarinya, koreografer Minangkabau juga berpandu kepada nilai-nilai Islam dan adat, iaitu *Adat Basandi Syarak-Syarak Basandi Kitabbulah* (ABS-SBK).

Bagi masyarakat Minangkabau, *pancak* dan *pamenan* dilakukan sebagai *parintang-rintang waktu* (aktiviti waktu lapang untuk hiburan). Waktu lapang yang ada dimanfaatkan dengan pelbagai latihan pergerakan bagi melenturkan anggota tubuh badan untuk meningkatkan kecekapan gerak dan kepantasan mereaksi serangan musuh ketika

¹*Pancak* adalah kegiatan fizikal untuk mendapatkan kecekapan gerak dan kepantasan mereaksi serta kekuatan dan kekebalan tubuh yang bertujuan untuk membela diri. *Pamenan* pula adalah suatu bentuk permainan masyarakat Minangkabau yang berkaitrapat dengan aktiviti kesenian. Dalam dunia akademik, disebut sebagai kesenian tradisi.

²*Langkah tigo* (langkah tiga) dan *Langkah Ampek* (langkah empat) adalah sebutan terhadap pergerakan *pancak* dan *pamenan* yang merujuk kepada tulisan Arab di dalam Al-Quran. Rujuk penulisan Indra Utama. Tari Minangkabau, Dari Pancak dan Pamenan Ke Tari Persembahan. Kuala Lumpur: Universiti Malaya (2017) 55-61.

³*Tagak* (adalah sikap berdiri yang kukuh), *tagun* (terhenti sesaat sambil berfikir sebelum mengambil tindakan), *katak* (memastikan dengan tepat dan cepat langkah yang harus diambil), *jangko* (dapat menduga hal yang akan berlaku), *garak* (melihat dan merasai gelagat dengan cekap dengan mempergunakan penglihatan dengan tajam), *garik* (dapat menangkap isyarat dan bergerak dengan pantas), *pandang* (dapat melihat keadaan atau masalah dengan mata atau pikiran), *kutiko* (saat yang tepat untuk bertindak dalam waktu yang bertepatan).

sesi perlawanan *pancak* berlangsung. Begitu pula dengan *pamenan*, aktiviti tersebut merupakan permainan masyarakat Minangkabau yang mempunyai hubungan terutama pada pergerakan kerana pergerakannya diterokai daripada pergerakan *pancak*. Salah satu bentuk *pamenan* masyarakat Minangkabau tersebut adalah *bamain piriang*. *Pancak* dan *bamain piriang* kedua-duanya itu dilakukan di suatu tempat yang dinamakan *sasaran*, iaitu suatu tempat lapangan terbuka yang tidak beratap dan berfungsi sebagai tempat permainan untuk kaum lelaki Minangkabau.

Bamain piriang adalah satu bentuk *pamenan* masyarakat petani Minangkabau. Sebagai *pamenan* masyarakat petani Minangkabau keberadaannya boleh dilihat di setiap *nagari* yang terdapat di Sumatera Barat.⁴ Pergerakan *bamain piriang* tersebut merupakan invensi daripada pergerakan *pancak*. Oleh itu, pergerakan-pergerakan *bamain piriang* wujud berdasarkan unsur-unsur pergerakan *pancak*. Unsur-unsur pergerakan tersebut dapat dilihat dari posisi *pitungguia* (lutut kaki ditekuk), *tagak itiak* (berdiri tegak dengan sebelah kaki manakala sebelah kaki yang lain diletakkan di atas lutut kaki yang berada dalam posisi berdiri tegak), *gelek* (mengelak), *mato lereang* (melirik dengan tajam), *ramo-ramo tabang* (rama-rama terbang), dan *tupai bagaluik* (tupai bergelut).

Bamain piriang menjadi inspirasi dan asas bagi penggiat-penggiat seni tari untuk mengamalkan bentuk baharu melalui reinvensi sebagai tari piring untuk pementasan. Ianya wujud dalam bentuk yang baharu dengan sistem yang sesuai dengan kaedah seni persembahan sehingga menghasilkan beberapa perbezaan secara teks dan kontekstual di antara *bamain piriang* dan tari piring. Meskipun demikian, kewujudan tari piring sebagai bentuk amalan baharu juga diterima oleh masyarakat sebagai tari Minangkabau kerana ia masih mengekalkan elemen-elemen invensi daripada pergerakan yang asal, bukan sahaja di Sumatera Barat tetapi di daerah-daerah lain sekitar Indonesia.

⁴*Nagari* adalah wilayah atau sekumpulan kampung yang ketentuan batas-batas wilayahnya berdasarkan kepada alam seperti sungai, hutan, bukit, dan sebagainya. Sekarang batas-batas *nagari* tersebut telah disesuaikan dengan pembahagian wilayah secara administratif dalam pemerintahan Sumatera Barat.

Persembahan-persembahan tari piring dipersembahkan untuk memeriahkan pelbagai kegiatan seperti majlis perkahwinan, pesta *alek nagari* (helat *nagari*), dan persembahan sambutan kepada tetamu-tetamu khas. Tari piring tercipta daripada beberapa koreografer yang berpendidikan dan berpengalaman seperti Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida yang mengamalkan ilmu-ilmu komposisi dari negara barat yang diperolehi dari institusi formal iaitu Institut Seni Indonesia (ISI) Padang Panjang. Kelima-lima koreografer tersebut secara kreatif mengaplikasikan bahan tradisi daerahnya berunsurkan pergerakan *bamain piriang* dengan meneliti tiga elemen dasar gerak iaitu ruang, waktu dan tenaga serta elemen-elemen lain yang sesuai dengan kaedah seni persembahan. Penyusunan ruang sesebuah urutan gerak berhubung dengan posisi seperti arah menghadap ke hadapan, ke belakang, ke arah sisi kanan, ke arah sisi kiri, ke arah penjuru (*diagonal*) kanan hadapan, ke arah penjuru kiri hadapan, ke arah penjuru kanan belakang, serta ke penjuru kiri belakang yang disusun mengikut ketinggian serta jarak pergerakan yang mengira aspek panjang atau pendek secara ritma. Pengolahan waktu pula dilakukan berdasarkan urutan gerak yang dikuatkan oleh tempo pergerakan sesuai keinginan penciptanya. Seterusnya adalah penggunaan tenaga dalam melakukan pergerakan. Penggunaan tenaga yang berbeza pada tubuh penari menghasilkan pergerakan yang dinamik dan kontra seperti pergerakan menegang dan mengendur serta pergerakan yang mengangkat bebanan yang berat dan ringan. Kombinasi ketiga-tiga elemen dasar pergerakan, iaitu ruang, waktu dan tenaga dalam tari piring oleh seorang penari atau sekumpulan penari dalam melakukan pergerakan tarian secara statik atau melakukan pergerakan dengan menggunakan seluruh ruang pentas mampu memperlihatkan nilai estetika dan keindahan pada karya tari tersebut.

Sesuai dengan peredaran masa, *bamain piriang* mengalami perubahan dari aktiviti yang bersifatkan ritual kepada sebuah aktiviti sekular dalam kehidupan harian bagi

masyarakat Minangkabau. Tari piring tradisional yang dipanggil sebagai *bamain piriang* telah disusun semula untuk menjaga nilai dan kehidupan bersama iaitu nilai-nilai solidariti di mana segala pergerakan dalam *bamain piriang* dilakukan secara sukarela tanpa beroleh ganjaran. Namun kini ia hanya lebih berfungsi untuk kepentingan hiburan komersial. Seni persembahan tradisional tersebut mesti bersaing dengan seni persembahan masa kini yang menguasai industri tari.

Keadaan *bamain piriang* semakin terjejas kerana upacara-upacara seperti Hari Besar Nasional yang pada awalnya diuruskan oleh kerajaan dengan melibatkan seni persembahan tradisional, secara tidak langsung berubah menjadi acara pentas dan tayangan televisyen swasta yang disusun mengikut populariti dan permintaan yang mengemukakan semangat individual, liberal, dan pasar. Hal ini berlaku secara meluas sama ada di kampung, bandar, atau pekan besar di Indonesia. Selain itu, disebabkan terdapat pelbagai batasan dalam mempersembahkan *bamain piriang* sebagai sebuah tarian tradisi telah dipulaukan kerana kesenian tradisi ini tidak dapat bersaing dengan tarian ciptaan semula iaitu tari piring yang dianggap sebuah persembahan moden yang dicipta oleh seniman yang berpendidikan dan berpengalaman. Hal ini menyebabkan peluang persembahan *bamain piriang* semakin tertutup kerana adanya pandangan dari masyarakat terutama kaum muda, bahawa kesenian tradisi tersebut adalah kuno dan ketinggalan zaman.

Pada sudut yang lain, kenyataan bahawa *bamain piriang* adalah aktiviti ketinggalan zaman adalah benar apabila berlakunya percanggahan di antara seniman tradisional dengan seniman yang telah melakukan ciptaan semula sebagai tari piring. Ini dapat difahami kerana aktiviti *bamain piriang* di kalangan seniman tradisional tidak dicipta sebagai seni persembahan tontonan, tetapi dibuat untuk keseronokan peribadi tanpa memerlukan pertimbangan elemen-elemen teater untuk persembahan di pentas. Sebaliknya penguasaan alat-alat teknologi dan pelaksanaan pengajaran pada program

penciptaan tari dalam sistem pendidikan di pelbagai institusi seni, memainkan peranan yang sangat penting dalam meningkatkan kualiti koreografi tari piring reinvensi para seniman terdidik sehingga mereka boleh bersaing ke arena antarabangsa. Uniknya persaingan tersebut tidak muncul sebagai sesuatu yang menimbulkan perubahan pada pendapat seniman tradisional sebagai pelaku *bamain piriang* kerana seniman tradisional yang merata-rata adalah pesilat memegang teguh ajaran adat seperti pepatah masyarakat Minangkabau “*bia lah harimau di dalam, tapi kambiang juo nan dikaluakan*” (walaupun harimau di dalam, kambing juga yang dikeluarkan). Pepatah tersebut bermaksud seniman tradisional sebagai masyarakat Minangkabau haruslah mampu mengawal kemarahan dengan tidak bertindak melakukan perkara yang boleh mendatangkan kerugian. Semangat untuk memberi peluang kepada seniman terdidik sering dilakukan oleh seniman tradisional apabila bergiat dalam suatu kegiatan yang sama. Fenomena tentang pendapat seniman tradisional dan seniman moden ini telah menarik perhatian seorang penata tari dari India iaitu Chandralekha.

Chandralekha ialah seorang penata tari wanita India yang turut mempersembahkan karya tarinya dalam Art Summit Indonesia (ASI) 1/1995 di Jakarta dalam rangka menyambut 50 tahun Kemerdekaan Republik Indonesia. Dalam perbincangan mengenai karya-karya tari yang ditampilkan pada ASI tersebut, Chandralekha mengatakan bahawa tidak perlu membuat perbandingan antara tradisi dan moden. Perkara ini kerana tugas seniman adalah memodenisasikan tradisi melalui sesebuah proses kreatif, bukan meniru atau menjadikan budaya sendiri sebagai bayangan-bayangan budaya lain. Akan tetapi bagaimana membuat tradisi tersebut tetap relevan untuk kehidupan sekarang. Selain itu, dalam forum yang sama, Sal Murgiyanto juga berhujah, “bagaimana untuk menilai tindakan yang telah menyebabkan perubahan tersebut terjadi berdasarkan konflik yang diungkapkan di atas dan tidak hanya menjadikannya sebagai

mangsa konflik tersebut serta bagaimana kesenian dapat terus dilakukan demi kepentingan kemanusiaan.”⁵

Idealnya institut-institut seni yang ada seperti Institut Seni Indonesia (ISI) Padang Panjang bertanggungjawab menjadi perintis bagi menjaga kelangsungan kehidupan *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat Minangkabau. Oleh itu, untuk mengawal masa depan tradisi ini, *bamain piriang* wajar dipelihara dalam apa cara sekalipun kerana tradisi tersebut dapat memperlihatkan identiti sesuatu bangsa di samping menjadi bukti kepada sejarah ketamadunannya pada masa lampau. Berdasarkan dua pandangan tokoh di atas, menunjukkan bahawa identiti adalah perkara penting dalam konteks kebudayaan. Oleh itu pembentukan identiti tidak boleh terpesong dari unsur budaya yang akan sering diungkapkan sebagai identiti budaya.

Laura Lengel (2005) berhujah bahawa identiti budaya adalah perkara yang sangat penting. Perkara tersebut lebih kritikal kerana berkaitan dengan komunikasi antara budaya. Akan tetapi penyelidikan kajian budaya tentang sejarah pembinaan identiti melalui amalan kreatif terutama dalam bidang kajian jantina dan perempuan telah terlepas pandang.⁶ Keadaan ini mendatangkan kesedaran pada kaum perempuan Minangkabau untuk mengambil hak asasi mereka. Kaum perempuan cuba menggali kekuatan simbolik budaya yang ada dalam bentuk amalan *bamain piriang* yang direinvensi secara berterusan sebagai tari piring sehingga ianya menjadi ikon budaya. Pandangan ini menjadi titik tolak untuk melihat elemen-elemen Minangkabau yang dikaji melalui tanda-tanda perubahan yang terdapat pada *bamain piriang* yang distrukturkan oleh majoriti koreografer perempuan Minangkabau di Sumatera Barat yang dikenali sebagai seni persembahan tari

⁵Chandralekha dalam Sal Murgiyanto, “Nasional Lokal, Global: Beberapa Masalah Kesenian Kita,” Mencermati Seni Pertunjukan I Perspektif Kebudayaan, Ritual, Hukum (Surakarta: The Ford Foundation & Program Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta. 2007), 28.

⁶Laura Lengel, Intercultural Communication and Creative Practice. Music, Dance, and Women’s Cultural Identity (London: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2005) 261.

piring. Pengkajian ini amat penting untuk melindungi budaya yang menjadi identiti budaya Minangkabau. Kebanggaan dalam mewarisi aktiviti *bamain piriang* yang telah diwarisi dari nenek moyang dan tari piring yang direinvensi oleh koreografer-koreografer Minangkabau sekaligus mengundang cabaran untuk semua orang bagi mengekalkan budaya tersebut daripada pencerobohan media massa yang sangat kuat mempengaruhi dan dapat mengubah tingkah laku manusia.

1.2 Latar Belakang

Daerah budaya Minangkabau merupakan kawasan asal orang Minangkabau yang kini dikenali sebagai Provinsi Sumatera Barat di Indonesia. Masyarakat Minangkabau hidup bermasyarakat sama ada yang berada di kampung, di rantau, di bandar dan pekan besar Indonesia bahkan sampai ke Negeri Sembilan dan Johor di Malaysia.

Sebagai salah satu kelompok etnik, Minangkabau memiliki kebudayaan dan sejumlah ciri-ciri budaya yang menjadi petanda identiti dan kewujudan mereka. Kebudayaan yang dimiliki tersebut menjadi pedoman kepada kehidupannya dan tanda-tanda budaya yang khas seperti adat istiadat, tradisi, bahasa, kesenian, agama, kesamaan, asal-usul daerah, sejarah social dan pakaian tradisional menjadi ciri-ciri bagi membezakan dari kelompok etnik yang lain. Tanda-tanda budaya yang dimaksudkan secara simbolik merupakan ikatan yang erat kepada bentuk dan produk budaya masyarakat seperti salah satunya adalah *pamenan bamain piriang*.⁷ Melalui peredaran masa, *bamain piriang* dikenali sebagai tari piring tradisional Minangkabau. Pergerakan-pergerakan pantas dalam *bamain piriang* yang dimainkan oleh pemain yang juga adalah

⁷Temubual dengan Mak Yahya, pandeka silek Harimau Campo dan pemain Mancak di *nagari* Koto Anau, Kabupaten Solok, Sumatera Barat. Temubual ini mula-mula dijalankan pada 30 Maret 2009 untuk mendapatkan data untuk kemasukan pengajaran di Universiti Malaya pada semester 1 tahun 2010.

pesilat memberikan wadah untuk penciptaan tarian baru yang disebut tari piring yang oleh masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat dikenali sebagai *tari piring kreasi*.⁸

Apa yang menarik dalam karya-karya reinvensi sebagai tari piring kreasi ini adalah kreativiti dan kecekapan koreografer mengolah pelbagai tanda-tanda budaya seperti adat istiadat, tradisi, bahasa, agama, dan pakaian tradisional. Perkara tersebut bertujuan sebagai penentu kriteria-kriteria dan boleh menjadi sumber yang utama dalam elemen waktu dan ruang yang berbeza untuk mendatangkan emosi dan perasaan dalam setiap etnik Minangkabau. Bentuk-bentuk yang dipilih di antara tanda-tanda budaya tersebut adalah sebagai ciri identiti yang ditentukan oleh konteks perhubungan dan tujuan yang hendak dicapai. Pilihan-pilihan tersebut berdasarkan kepada pilihan secara rasional untuk mencapai tujuan yang diinginkan melalui perhubungan sosial. Dua jenis bentuk persembahan iaitu *bamain piriang* dan tari piring hasil reinvensi menjadi tumpuan dalam kajian ini. Kedua-dua bentuk persembahan yang mengekspresikan nilai-nilai budaya, makna dan fungsi tersebut dapat dilihat secara langsung ketika persembahan berlangsung. Selain itu, kedua-dua bentuk kesenian yang menggunakan piring ini juga dikaji berdasarkan pemerhatian video dan gambar-gambar fotografi yang didapati dari pelbagai sumber dan kajian lapangan.

Bamain piriang adalah salah satu bentuk *pamenan* masyarakat tradisional Minangkabau yang dapat dilihat di setiap *nagari* di Minangkabau dalam bentuk dan variasi yang berbeza. Kehadirannya dalam pelbagai upacara seperti *alek nagari* iaitu pesta rakyat yang berlangsung di wilayah pemukiman masyarakat tempatan. *Alek nagari* merupakan pesta menuai dan aktiviti tersebut memang melambangkan bentuk muka bumi *nagari* Minangkabau yang sesuai dengan upacara itu. Semasa pesta itu berlangsung,

⁸Tari piring kreasi adalah istilah yang diberikan oleh masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat untuk memanggil tari piring sebagai ciptaan baru. Tari piring kreasi majoriti wujud berasaskan kepada *bamain piriang* yang oleh Hobsbawm dan Terence Ranger (1983) dipanggil sebagai reinvensi (ciptaan semula) tradisi.

bamain piriang dipersembahkan. *Bamain piriang* berfungsi sebagai wahana ekspresi budaya yang berguna untuk menjaga keseimbangan masyarakat. Disebabkan itu, kehadiran *bamain piriang* di pelbagai upacara tersebut selalu ditunggu dan mendapat sambutan daripada para peminat kesenian itu. Orang ramai yang menjadi penonton *bamain piriang* bukan sahaja datang untuk memberikan penghargaan terhadap keindahan *pamenan* tersebut secara individu tetapi juga untuk menyatakan bahawa mereka adalah sebahagian dari kesenian tersebut. Berdasarkan pengamatan yang dilakukan, memperlihatkan bahawa penonton hadir bukan semata-mata menonton dan memahami makna yang disampaikan dalam tarian, tetapi tujuannya adalah untuk mengikat persaudaraan dan membangunkan solidariti. Mereka menonton *bamain piriang* sambil menjalankan hubungan silaturahim di antara mereka dengan cara melemparkan senyuman dan berkomunikasi antara satu sama lain.

Sebagai aktiviti sosial, *bamain piriang* merupakan sejenis kesenian yang berkonsepkan pergaulan yang menggambarkan kesederhanaan dalam gaya dan pergerakannya. Idea *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat *nagari* adalah lahir daripada persekitaran kehidupan mereka sebagai petani yang menanam padi. Pergerakan menanam padi ini terdapat dalam pergerakan *bamain piriang*. Ianya menggambarkan semangat masyarakat Minangkabau yang wujud melalui dentingan cincin yang dipasang di kedua ujung jari tangan telunjuk pemainnya dan dijentikkan ke piring yang berada di kedua telapak tangan penari.

Bamain piriang tidak mempunyai sebarang pola lantai. Dalam persembahannya pemain lazim membentuk garis lurus sahaja. *Pamenan* ini selalu dimainkan oleh lelaki secara berkumpulan dalam bilangan yang besar atau kecil pada malam hari di *sasaran* mahupun di halaman *rumah gadang* iaitu rumah adat tradisional orang Minangkabau.

Bamain piriang juga memperlihatkan ketangkasan fizikal dan memperlihatkan kemampuan tubuh badan menerima tusukan atau libasan benda-benda tajam dan panas.

Walaupun persembahan *bamain piriang* di setiap *nagari* ada perbezaan dan variasi, namun *bamain piriang* ini juga mempunyai persamaan dari segi unsur-unsur bentuk gerak, nama pergerakan, serta alat muzik yang digunakan untuk mengiringi tarian. Perbezaan dan ciri khas di *nagari* masing-masing disebabkan oleh faktor geografi, dan *adat salingka nagari* iaitu hak autonomi menjalankan adat di setiap *nagari* tersebut. Sekalipun setiap *nagari* memiliki bentuk dan variasi yang berbeza pada sikap-sikap pergerakan fizikal, namun masyarakat Minangkabau mengakui semua jenis *bamain piriang* dari *nagari* mana pun sebagai tari piring Minangkabau. Ini kerana *bamain piriang* di peringkat *nagari* di Minangkabau menunjukkan keadaan yang sama iaitu mengekalkan elemen-elemen simbolik Minangkabau. Dalam erti kata lain, apabila di dalam keakraban lingkungan *bamain piriang* dirumuskan sebagai “seni dan budaya kami.”⁹ *Bamain piriang* memanifestasikan tentang pemilikan sepertimana yang dikenali sebagai *bamain piriang Lumpo*, *bamain piriang Saniang Baka*, dan *bamain piriang Andaleh* dan lain-lain. Kata *Lumpo*, *Saniang Baka* dan *Andaleh* merupakan nama *nagari* yang menjadi pemilik *bamain piriang*. Akan tetapi apabila berhadapan dengan masyarakat lain, misalnya ketika dimainkan di luar daerah budaya Minangkabau, maka ianya dirumuskan sebagai “seni dan budaya kita (Minangkabau).”¹⁰ Semua bentuk *bamain piriang* tersebut menunjukkan identiti budaya sehingga ia menjadi ikon budaya Minangkabau.

Selari dengan sosio budaya kehidupan masyarakat Minangkabau, pertunjukan *bamain piriang* mengalami perkembangan yang dinamik dari segi persembahan dan kreativitinya. *Pamenan* yang pada awalnya merupakan karya milik kolektif beralih menjadi ungkapan pernyataan seni individu. *Bamain piriang* muncul dengan wajah yang baharu yang tidak lagi memperlihatkan simbol-simbol pergerakan yang akrab dengan

⁹Kata *kami* dalam tulisan ini bermakna sebagai kepemilikan atas nama kelompok/kampung atau *nagari* secara autonomi.

¹⁰Kata *kita* dalam tulisan ini bermakna sebagai kepemilikan bersama dalam satu etnik.

kehidupan pertanian seperti pergerakan menyabit, mencangkul, bertanam dan lain-lain. *Bamain piriang* hanya dimainkan oleh lelaki kerana menurut adat Minangkabau, kaum perempuan dilarang ikut menampilkan diri di hadapan khalayak ramai. Ini disebabkan adat Minangkabau yang menganut sistem kekerabatan matrilineal dalam ajarannya telah menanamkan rasa hormat dan memuliakan kaum wanita sebagai keagungan di dalam hidup berkaum.¹¹ Oleh kerana *bamain piriang* dipersembahkan pada waktu malam hari dan menjadi tingkah laku kaum lelaki, maka mengikut adat apabila perempuan melakukan sesuatu yang harus dikerjakan oleh kaum lelaki, perempuan itu diklasifikasikan sebagai perempuan yang tercela. Namun setelah beberapa dekad, *bamain piriang* menjadi aktiviti yang didominasikan oleh kaum wanita. Ianya dipengaruhi oleh keberadaan tari piring. Pelbagai reaksi dan ulasan muncul daripada penonton ketika mereka menyaksikan aksi penari-penari perempuan memijak pecahan kaca. Aksi tersebut sentiasa dipersembahkan pada acara *alek nagari* di *nagari* Andaleh Kabupaten Tanah Datar, Sumatera Barat. Terlihat adanya perasaan kecewa dari kalangan seniman tua kerana *bamain piriang* yang menjadi asas dan tumpuan kegiatan semakin tenggelam dalam pengaruh aliran kesenian moden seperti tari piring reinvensi. Namun bagi masyarakat sekarang mereka amat teruja menyaksikan aksi sebegitu. Secara tidak langsung para penonton terutamanya kaum remaja pada kegiatan *alek nagari* tersebut memberikan ucapan yang begitu teruja, seperti komentar yang sering terdengar ketika menonton persembahan tersebut yang berbunyi “*ndeh lamaknyo lai geraknyo*” (aduh sungguh elok gerakannya). Para penonton menikmati dan tidak mempersoalkan apakah *bamain piriang* dan tari piring yang telah dikreasikan baru telah terpesong daripada sumbernya yang asli kerana penglibatan kaum wanita. Pada amnya seni persembahan tersebut memang telah dikemaskin untuk kepentingan tontonan di pentas-pentas persembahan moden.

¹¹ Musyair Zainuddin, Implementasi Pemerintahan Nagari Berdasarkan Hak Asal-Usul Adat Minangkabau (Yogyakarta: Ombak, 2008) 128-129.

Tidak boleh dinafikan bahawa kedudukan *bamain piring* sebagai suatu seni komuniti berada pada tahap yang tidak stabil sebagai sebuah kesenian tradisional bagi masyarakat Minangkabau. Salah satu punca masalah ini berlaku kerana kehadiran tari piring yang dicipta semula untuk menarik minat para penonton bagi menyaksikannya. Hal ini mendapat perhatian seorang tokoh seni Indonesia. Julianti Parani berhujah bahawa masyarakat lama yang menjadi tunjang kesenian tradisi telah berubah dan berganti secara cepat kepada masyarakat baru sehingga fungsi seni tradisional sebagai suatu ritual dan kepentingan fungsi tradisional yang lain semakin lemah. Perubahan ini telah menggalakkan kesenian tradisi berubah bagi meningkatkan ekonomi yang berhubungan dengan industri kreatif.¹² Dalam hal ini birokrat, ahli perniagaan, dan badan-badan organisasi yang menguruskan kesenian dan kebudayaan adalah berperanan sebagai pelindung seni tradisi dan mengalakkan dunia seni dapat berkembang bagi menarik minat para pelancong. Hal ini secara tidak langsung dapat meningkatkan ekonomi tetapi tidak mendarangkan impak yang positif kepada nilai-nilai batiniah yang terkandung dalam kesenian tradisional seperti *bamain piring*. Sememangnya apa yang banyak berlaku adalah paradoks di mana orang-orang yang berkebolehan sebagai pelindung seni telah memberikan pengertian yang ringan kepada kesenian tradisi sebagai manifestasi seni sahaja. Bahagian yang penting dalam kesenian itu seperti keikhlasan seniman melakukan persembahan hanya dipandang enteng. Hal ini mendarangkan keimbangan kepada kesenian tradisi kerana perkara ini menyebabkan identiti sebuah tradisi itu hilang. Dalam pada itu, menerusi pemikiran Rais Yatim (2009), bekas Menteri Kebudayaan, Kesenian Dan Warisan di Malaysia bermula tahun 2004-2008, beliau menyatakan jika budaya ditentukan oleh suatu dasar yang dikuatkuasakan oleh pihak pemerintah atau kerajaan

¹²Julianti Parani, Seni Pertunjukan Indonesia Suatu Politik Budaya (Jakarta: Nalar, 2011) 46.

maka sesuatu kebudayaan itu akan berada di dalam acuan yang sempit justeru perkembangannya yang sihat akan terbatas atau terbantut.¹³

Tiada penyangkalan bahawa modenisasi yang telah berkembang sejak awal abad ke-20 dengan mengagungkan kebebasan individu dan melepaskan diri dari sistem tradisional telah meresap ke dalam diri para koreografer Minangkabau. Kini, dalam setiap koreografi yang wujud muncul nama-nama sebagai tanda pemilikan, seperti tari piring karya Hoerijah Adam, tari piring karya Syofyani Yusaf, tari piring Golek karya Syaiful Erman, tari piring Badantiang Di Rumah Gadang karya Susasrita Loravianti dan tari piring Badarai karya Rasmida. Kewujudan koreografi-koreografi itu menggunakan teknik-teknik persembahan moden dan ditampilkan pada panggung-panggung persembahan. Persembahan itu tidak sahaja ditampilkan di bandar-bandar besar bahkan sudah masuk ke pelosok-pelosok kampung. Dalam konteks ini, masyarakat mempunyai tugas-tugas tertentu dimana potensi diri dinilai dengan penghargaan wang. Pada titik ini pula profesionalisme berkembang dan keahlian dalam sesuatu ilmu ataupun pekerjaan menjadi hal yang penting. Di samping itu, pencantuman nama pada koreografi tersebut bukan sahaja berkaitan dengan kepakaran, tetapi juga menggambarkan kebanggaan terhadap jati diri.

Lima orang koreografer yang dipilih, iaitu Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida mewujudkan karya-karya tari mereka dengan landasan dasar yang kuat. Bagi Hoerijah Adam *pancak* dan *pamenan* merupakan asas dalam penciptaan karya-karya tarinya. Selain penggunaan asas *pancak* dan *pamenan*, Hoerijah juga tidak meninggalkan nilai-nilai tradisi yang diyakini iaitu adat dan syariat. Syofyani Yusaf pula adalah perempuan Minangkabau yang mampu memberikan inspirasi kepada koreografer-koreografer muda Minangkabau dalam penciptaan tari Minangkabau

¹³Rais Yatim, "Pembudayaan dan Binaan Negarabangsa," dalam Kebudayaan Malaysia Satu Pengenalan. Terjemahan Pauline Fan dan Christine Yong (Malaysia: Jabatan Kebudayaan & Kesenian Negara, 2009) 7.

moden. Syofyani terkenal dengan kemampuan koreografinya iaitu menyatukan elemen-elemen pergerakan *pancak* dan *pamenan* dengan unsur-unsur pergerakan tari bernuansakan Melayu. Hal yang berkaitan dengan pergerakan *pancak* dan *pamenan* itu tampak pada pergerakan yang ditarikan oleh penari lelaki, sedangkan pergerakan tarian Melayu dengan ciri pergerakan gemalai ditarikan oleh penari wanita. Pergerakan-pergerakan tersebut selalunya mengikuti *tempo* muzik yang berperanan sebagai pengiring tariannya. Salah satu karya tarinya yang tersohor adalah tari piring di atas pecahan kaca. Kepakaran Syofyani menggarap tari piring yang diangkat dari *pamenan* untuk sesebuah tari persembahan disampaikan melalui pergerakan dinamik dan tersusun yang ditarikan oleh penari lelaki dan wanita. Syofyani menggarap tari piring berdasarkan urutan proses pengolahan sawah yang disampaikan secara naratif, seperti dimulakan dari mengolah sawah, menanam padi, menyabit, menumbuk, hingga menjadi beras.

Ketokohan Hoerijah Adam dan Syofyani Yusaf berkait dengan tari piring, dan ikhtiar mereka untuk mencapai kejayaan dalam mempopularkan dan memperkenalkan tari piring sebagai identiti Minangkabau pada khalayak ramai sama ada di dalam mahupun di luar negara tidak diragui lagi. Hoerijah Adam pula telah mempelopori wanita dalam dunia seni persembahan, sesuatu yang dulunya dilarang dalam adat Minangkabau. Hoerijah Adam menyedari bahawa sesungguhnya wanita Minangkabau mempunyai kuasa yang sama dengan kaum lelaki ke atas pergerakan pembangunan kesenian. Oleh itu, Hoerijah Adam memperlihatkan bagaimana perempuan Minangkabau menarik tari Minangkabau. Syaiful Erman, Susasrita dan Rasmida pula dalam penciptaan karyanya juga berasaskan kepada tari piring tradisional *bamain piriang* dengan menggunakan teknik-teknik persembahan moden sehingga tarian mereka terlihat lebih dinamik dan bertenaga.

Di *nagari* Andaleh Kabupaten Tanah Datar, setiap tahun masyarakat *nagari* ini selalu mengadakan keramaian yang bertemakan Sepekan Kesenian Tradisi. Semasa acara

tersebut, *bamain piriang* selalu dipersembahkan sebagai klimaks dalam sesebuah acara. Namun beberapa tahun kebelakangan ini, *bamain piriang* tidak lagi tampil pada upacara *alek nagari* kerana tari piring ciptaan semula pun sudah mengisi ruang persembahan tersebut. Meskipun dalam tari piring reinvensi itu masyarakat tidak lagi menemukan simbol-simbol pergerakan yang akrab dengan kehidupan pertanian mereka seperti bentuk gerak bertanam, menyabit, mencangkul dan lain-lain, namun masyarakat tetap menerima dan menyatakan bahawa tari piring tersebut adalah tari piring Minangkabau. Masyarakat masih melihat bahawa ternyata simbol-simbol lain seperti unsur-unsur pergerakan *pancak* dan *bamain piriang*, kostum, bahasa, dan alat muzik yang menjadi identiti budaya masih lagi dikekalkan. Ia dibuat secara teratur dan berkesan. Uniknya, penerimaan bersama ini tidak berlaku pada tari tradisional yang lain. Hal ini menimbulkan daya tarikan yang menjadi alasan bagi saya untuk mengetahui secara mendalam bahagian-bahagian mana yang menjadi tanda di dalam seni persembahan tersebut sehingga ianya diterima sebagai tari Minangkabau dan sekaligus menjadi ikon budaya Minangkabau.

Sehubungan dengan itu, kajian ini dilakukan berkaitan dengan kehidupan masyarakat sebagai pemelihara tradisi melalui seni persembahan yang kreatif dan dinamik di Minangkabau yang dikenali sebagai seni persembahan tari Piring. Saya telah memilih lima buah tari piring hasil ciptaan lima koreografer berdasarkan kepada latar belakang pendidikan dan pengalamannya yang berbeza. Karya-karya tari piring yang dipilih untuk dikaji adalah Tari Piring karya Hoerijah Adam, Tari Piring karya Syofyani, Tari Piring *Golek* karya Syaiful Erman, Tari Piring *Badantiang Di Rumah Gadang* karya Susasrita Loravianti dan Tari Piring *Badarai* karya Rasmida.

Adalah sebuah kenyataan bahawa perubahan sentiasa berlaku. Begitu pula dengan kesenian sebagai manifestasi tamadun dari kehidupan masyarakat turut berubah seiring dengan perubahan cara hidup, cara berfikir serta cara bertindak dari masyarakatnya. Semenjak tahun 1950-an, *bamain piriang* yang merupakan kesenian tradisional telah

mengalami perubahan yang menyebabkan terhasilnya tari piring untuk pementasan yang berpunca dari kreativiti koreografer-koreografer baru. Tari piring reinvensi itu berkembang di kota dan di bandar-bandar besar di Sumatera Barat khususnya di Indonesia bahkan sampai ke luar negara. Dalam hal ini, tari piring kreasi baru telah tersebar secara meluas kerana adanya penerimaan. Asas penerimaan tersebut disebabkan adanya teks yang sama yang merupakan elemen-elemen identiti etnik Minangkabau yang kekal dipertahankan seperti busana, muzik, bahasa dan prop dalam tari piring sebagai kelengkapan tari. Semua unsur-unsur tempatan itu merupakan kekuatan dan simbol kepada tari piring untuk mengungkapkan identiti seni persembahan Minangkabau yang moden.

Masyarakat tradisional Minangkabau memiliki norma sosial yang mengatur batas kebiasaan jantina dan peran jantina di dalam kehidupan bermasyarakat di mana wanita tidak dibenarkan untuk membuat persembahan di hadapan orang ramai. Namun demikian penglibatan perempuan dalam tari piring ciptaan semula ternyata tidak menimbulkan ketegangan sosial. Hal ini dapat dilihat dari reaksi positif yang ditunjukkan oleh masyarakat terhadap kehadiran perempuan dalam seni persembahan tari piring tersebut. Pelbagai acara seperti lomba, festival, menyambut tetamu Negara, perkahwinan, yang dilaksanakan oleh institusi-institusi tertentu selalu melibatkan tari piring yang ditarikan oleh penari perempuan sebagai persembahan utama. Masyarakat Minangkabau dapat menerima perubahan yang terjadi disebabkan golongan perempuan tidak melakukan atau meniru peranan lelaki sebagaimana dalam *pancak* dan *pamenan*. Akan tetapi golongan perempuan tersebut melakukan pergerakan-pergerakan yang melibatkan emosi dan perasaan dalaman dari permainan yang bercirikan *pancak* dan *pamenan*. Tarian tersebut memberi rangsangan yang menakjubkan melalui pergerakan-pergerakan yang dinamis. Acara pesta perkahwinan, *alek nagari* (pesta), festival, penyambutan tetamu kerajaan, bengkel, dan sebagainya, akan memberi kesempatan kepada masyarakat untuk menikmati

berbagai macam variasi tari piring dari sudut persembahan ataupun perbincangan di bidang keilmuan. Ia wujud di mana sahaja *nagari* di Minangkabau. Disebabkan itu, tari piring boleh diterima oleh masyarakat ramai sebagai tari Minangkabau.

1.3 Objektif Kajian

Penyelidikan ini bertujuan untuk menjelaskan keberadaan *bamain piriang* sebagai *pamenan* dan tari piring sebagai reinvensi yang menjadi ikon budaya Minangkabau. Untuk mencapai tujuan dalam pengkajian ini, beberapa objektif telah ditetapkan, iaitu:

1. Mengkaji *bamain piriang* dari bentuk *pamenan* ke tari piring persembahan yang menjadi ikon budaya Minangkabau.
2. Mengkaji bagaimana reinvensi memberi kuasa kepada wanita dalam seni persembahan tari piring.
3. Mengkaji kewujudan tari piring yang direinvensi melalui lima koreografer iaitu Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida, sehingga diterima sebagai ikon budaya Minangkabau.

1.4 Permasalahan Kajian

Permasalahan yang menjadi titik tumpuan dalam penyelidikan ini adalah persoalan *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat tradisional Minangkabau yang dibentuk secara terus menerus dengan pelbagai perubahan estetika seni persembahan tari piring yang menjadi ikon budaya Minangkabau di Sumatera Barat. Mengapa masyarakat Minangkabau dapat menerima perubahan yang terjadi dan bagaimana tari piring boleh diterima masyarakat ramai sebagai tari Minangkabau? Sebelum tahun 1950-an, seni persembahan tari piring tidak pernah ada dalam budaya Minangkabau kerana realitinya produk seni merupakan *pamenan* kaum lelaki bagi masyarakat *nagari* yang bukan untuk dipertontonkan tetapi adalah sebagai hiburan di peringkat lokal sahaja. *Pamenan* tersebut

dilakukan secara bersama-sama untuk mengisi masa lapang. Ini menyebabkan *pamenan anak nagari* bukan suatu aktiviti yang melibatkan wanita.

Permasalahan yang dapat dilihat adalah semenjak tahun 1950-an, kaum wanita telah ikut tampil di pentas persembahan untuk memperagakan pergerakan-pergerakan yang berhubung dengan seni persembahan tari piring. Kemunculan perempuan di dalam persembahan tari piring tersebut adalah satu perjuangan dan tidak akan berhenti sampai bila-bila. Kaum perempuan berjuang untuk diri sendiri dan berjuang untuk kumpulan serta berjuang untuk kesenian Minangkabau. Dalam erti kata lain, kewujudan tari piring sebagai reinvensi tradisi telah memberikan peluang kepada kaum perempuan untuk membuat persembahan bersama kaum lelaki yang merupakan usaha membangkitkan kesenian sebagai bentuk pengekalan identiti Minangkabau. Seni persembahan tari piring yang dipelopori oleh kaum perempuan ini amat popular di Indonesia dan di luar negara. Penglibatan perempuan dalam seni persembahan tari piring merupakan penggabungan fenomena baru dengan budaya lama yang membolehkan wujudnya kerjasama untuk mengekalkan sesebuah budaya Minangkabau. Oleh demikian, peranan perempuan dalam pembangunan kesenian tari piring menjadi kajian untuk mengetahui kesan berkaitan budaya Minangkabau.

1.5 Kepentingan Kajian

Berdasarkan kepada permasalahan kajian, proses mengecam identiti dalam tari piring terus dibentuk secara berterusan kerana keberadaan perempuan di dalam kehidupan masyarakat adat Minangkabau sangat disanjung tinggi dan oleh kerananya *pamenan bamain piriang* bukan aktiviti yang melibatkan kaum perempuan. Akan tetapi, realitinya penciptaan semula tari piring amnya dilakukan oleh kaum perempuan yang secara paradoks adalah sesuatu yang tidak mungkin wujud dalam adat budaya Minangkabau. Berkenaan dengan itu, kajian tentang penciptaan semula *bamain piriang* sehingga

menjadi tari piring yang melibatkan perempuan dan simbol-simbol dominan yang dibentuk semula untuk mengekalkan identiti oleh para koreografer menjadi sorotan di dalam kajian ini. Selain itu, bahan bukti yang mengatakan penglibatan perempuan dalam budaya Minangkabau seperti buku, artikel atau artifak tidak dijumpai. Oleh itu, perkara tersebut penting bagi mengenal pasti mengenai identiti tari piring sebagai produk budaya yang bercirikan ke-Minangkabau-an di pelbagai peringkat pengajian di Sumatera Barat. Hal ini tidak boleh diabaikan kerana perkara tersebut melibatkan identiti budaya Minangkabau. Justeru, kerana perkara ini sangat penting maka pengkaji memberikan sepenuh perhatian pada hal ehwal tentang identiti tari piring berdasarkan pemikiran kritikal yang bersifat emik sehingga ianya menjadi ikon budaya Minangkabau.

Seni persembahan tari piring pada era globalisasi adalah pembudayaan yang amat berat kerana perlu menghadapi cabaran yang hebat sama ada di desa mahupun di bandar. Oleh itu, semestinya seluruh masyarakat mengambil perhatian mengenai identiti bagi menetapkan kekuatan budaya amat disarankan. Dalam konteks inilah kajian tari piring amat penting dan bersesuaian dengan usaha untuk mencari pendekatan dan perancangan yang mampu mewujudkan masyarakat Minangkabau yang sedar budaya. Secara tidak langsung kajian terhadap identiti etnik dalam tari piring sebagai seni persembahan yang telah berorientasi ekonomi ini juga adalah sebagai bentuk usaha mengekalkan identiti Minangkabau. Di samping itu, kajian ini tidak sahaja menggunakan teori sebagai alat analisis tetapi juga menyelidikinya dengan mengadakan penyelidikan tentang sesuatu yang baru sehingga menemukan jawapan apakah teori yang dipakai merupakan hakikat kebenaran atau hanya sebagai teori sahaja.

1.6 Metodologi Kajian

Pemahaman sesuatu budaya dalam kelompok masyarakat memerlukan sebuah pengkajian yang teliti. Oleh itu, penyelidikan yang bersifat holistik dan mementingkan perspektif emik amat penting bagi mendapat data yang tepat dan sahih. Pendekatan yang

sesuai untuk ini adalah pendekatan penyelidikan kualitatif.¹⁴ Saya menggunakan pendekatan penyelidikan kualitatif ini untuk mendapatkan maklumat kajian secara lebih terperinci. Antara kaedah yang diaplikasikan adalah melakukan kajian lapangan dengan kaedah etnografi. Kaedah kerja lapangan ini dilakukan untuk melihat dan merakam objek kajian secara menyeluruh, mikro dan perbandingan yang terhad dalam ruang dan waktu tertentu. Fokus kajian ini adalah *bamain piriang* yang dilakukan di *sasaran* telah direinvensikan sebagai tari piring yang dipersembahkan di *sasaran* dan di panggung-panggung persembahan dan menjadi ikon budaya Minangkabau.

Kajian ini dimulakan dengan penyelidikan perpustakaan melalui pembacaan berkaitan dengan objek kajian. Hal ini bertujuan untuk mengumpul data sekunder dari maklumat yang terdapat pada buku, tesis, jurnal, dan akhbar tempatan tentang latar belakang sejarah, geografi, ekonomi dan sosial masyarakat. Semua bahan-bahan yang berkaitan seperti dokumen, foto-foto *bamain piriang* dan foto-foto persembahan tari piring ciptaan semula juga menjadi data sekunder yang diperlukan. Semua maklumat dan data diperolehi dari perpustakaan peribadi, perpustakaan Institut Seni Indonesia PadangPanjang, perpustakaan Universitas Andalas, perpustakaan Universitas Negeri Padang dan perpustakaan Utama Universiti Malaya.

Seterusnya, penyelidikan lapangan dilakukan di empat lokasi dalam daerah Sumatera Barat, iaitu di *nagari* Andaleh Baruh Bukik dalam Kabupaten Tanah Datar, *nagari* Matur-Lawang dalam Kabupaten Agam, *nagari* Parampuan Payakumbuh dalam Kabupaten 50 Kota dan daerah KurANJI yang berada di dalam kawasan Kota Padang. Dari keempat-empat lokasi penyelidikan tersebut saya memilih dan menetapkan satu lokasi iaitu *nagari* Andaleh Baruh Bukik yang dijadikan lokasi penyelidikan lapangan utama untuk penyelidikan ini. Hal ini kerana *nagari* Andaleh Baruh Bukik adalah satu-satunya *nagari* yang setiap tahun menganjurkan *alek nagari* (pesta rakyat).

¹⁴Burhan Bungin, Analisis Data Penelitian Kualitatif Pemahaman Filosofis dan Metodologis ke Arah Penguasaan Model Aplikasi (Jakarta: PT RajaGrafindo Persada, 2008) 9-10.

Dalam acara pesta rakyat itu, *pamenan* atau permainan *anak nagari* selalu mengambil peranan dimana pertunjukan *bamain piriang* atau tari piring selalu diiktiraf sebagai klimaks dalam acara tersebut.

Penyelidikan lapangan di *nagari* Andaleh Baruh Bukik dilakukan secara berulang yang dimulakan pada tahun 1999 apabila saya melakukan penyelidikan tentang *bamain piriang* untuk penulisan tesis tugas akhir program master di Universiti Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta-Indonesia. Selanjutnya setiap tahun dalam satu minggu sebelum *alek nagari* dimulakan saya selalu datang ke *nagari* Andaleh Baruh Bukik. Di situ saya memfokuskan pemerhatian kepada tingkah laku masyarakat, tingkah laku sosial, teknologi, hubungan sosial masyarakatnya, bentuk kesenian *bamain piriang* dan tari piring untuk melihat perubahan sosial dan budaya yang berlaku sepanjang tahun 1999 sehingga tahun 2013. Kaedah pemerhatian digunakan bagi mendapatkan gambaran sebenar tentang wujudnya kumpulan-kumpulan seni yang menampilkan persembahan tari piring baru sehingga mengakibatkan menenggelamkan kejayaan kumpulan seni tradisional di kampung-kampung Minangkabau. Berdasarkan kenyataan bahawa seni tradisional telah tenggelam, saya pergi kekawasan lapangan kajian dan melakukan temu ramah dengan seniman pelaku, pengurus kumpulan, tokoh-tokoh masyarakat dan penonton yang turut ada ketika persembahan berlangsung. Disebabkan penyelidikan ini dijalankan secara berulang dan bergantian dari satu kawasan ke kawasan yang lain dalam masa yang berbeza, maka proses penyelidikan ini berjalan dalam masa yang panjang.

Pengumpulan bahan kajian utama iaitu sumber primer didapati melalui temubual formal dengan informan utama. Temubual secara mendalam dijalankan kepada beberapa orang informan utama sebelum belajar secara praktikal. Temubual tersebut dilangsungkan secara formal mahupun tidak formal dan berlangsung dalam beberapa kali perjumpaan. Tujuan temubual ini diadakan adalah untuk mendapatkan maklumat secara lebih

mendalam sambil melakukan semakan silang (*cross-check*) terhadap maklumat-maklumat yang disampaikan sebelumnya sekiranya ianya dirasakan belum begitu jelas.

Kaedah temubual dilakukan untuk mendapatkan maklumat penting secara tepat dan sahih. Dalam hal ini, saya berperanan sebagai orang dalaman (*insider*). Oleh itu, saya melakukan pemilihan kualiti informan iaitu memilih orang yang berpengetahuan dan mengetahui sejarah *bamain piriang* dan juga mempunyai kebolehan melakukan *bamain piriang*. Informan utama adalah bapak Djamhur Datuk Panduko Nan Putiah iaitu seorang seniman, tokoh masyarakat *nagari* Andaleh. Masyarakat memanggilnya dengan sebutan *Kulipah*. Kulipah adalah orang yang bertanggungjawap terhadap segala sesuatu yang berkaitan dengan persembahan. Pada tahun 1999, ketika Djamhur Datuk Panduko Nan Putiah masih menjadi seorang *wali nagari* (Kepala Desa) di *nagari* Andaleh, kehidupan *bamain piriang* terpelihara dengan baik. Tetapi keadaan telah berubah dan berbeza apabila saya kembali lagi ke kawasan lapangan dan mengetahui ada perubahan yang berlaku setelah pemerhatian pertama dilakukan pada tahun 1999. Oleh itu, perbahasan mendalam mengenai *bamain piriang* dapat saya kumpulkan daripada pengalaman peribadi dan pengetahuan Djamhur sebagai pelaku *bamain piriang*. Di samping itu, saya juga mengumpul informasi lisan mengenai kes-kes yang pernah terjadi sepanjang Djamhur belajar dan mengajar *bamain piriang*. Temubual berlangsung dalam suasana keakraban, kadang-kadang informan utama memberi informasi secara berselang-seli di mana beliau menerangkan tidak mengikut struktur. Djamhur memiliki kearifan apabila beliau melihat saya gentar kerana tidak berani melakukan *dabus* atas suruhannya sepetimana yang terdapat dalam permainan *bamain piriang*. Untuk mendapatkan informasi lain yang boleh dihubungkan dengan informasi Djamhur, saya telah berjumpa dan temubual seorang lagi guru iaitu Labai Rajo Mudo (70tahun). Beliau adalah seniman tradisi dan *Guru Gadang* (guru besar) silat di perguruan seni tradisi silat *Singo Barantai* di daerah Pauh Kuranji dalam Kota Padang. Beliau mengatakan bahawa *bamain piriang*

bukan hanya satu aktiviti yang diajarkan tetapi aktiviti tersebut diajarkan bersama aktiviti kesenian yang lain di *sasaran* dan menjadi kegiatan utama pada lembaga pendidikan tradisional di surau-surau. *Bamain piriang* merupakan tahap awal dalam sistem pembelajaran pada perguruan silat *Singo Barantai. Pamenan* ini dilakukan oleh semua anak murid sebagai aktiviti pemanasan badan sebelum latihan pergerakan *silek pauah*.

Pada masa yang berbeza, saya juga memperoleh informasi mengenai nilai-nilai Islam dalam tari Minangkabau daripada informan utama yang lain iaitu Buya Masoed Abidin (81 tahun). Beliau adalah seorang ulama dan bekas Ketua Majelis Ulama Indonesia (MUI) Sumatera Barat bidang Dakwah (2003-2006). Seterusnya, untuk mendapatkan jawapan daripada soalan-soalan yang dikemukakan mengenai *bamain piriang* dilakukan melalui temubual secara berstruktur dengan responden. Semua informasi lisan yang diperolehi akan dicatatkan dalam buku nota dan dalam alat merekod audio. Persembahan *bamain piriang* dirakamkan dalam alat rakaman video. Selain itu, saya juga mengumpulkan data dari dokumen dan keterangan bertulis yang diperolehi dari pelbagai sumber.

Di samping itu, kaedah temubual juga dijalankan di kalangan seniman tradisi, seniman berpendidikan, pengurus kumpulan seni, masyarakat dan tokoh masyarakat. Antara soalan yang ditanyakan adalah berkaitan dengan biodata informan seperti umur, pendidikan, tempat asal, pekerjaan, dan peranan yang dimainkan dalam persembahan *bamain piriang* dan tari piring. Pengkaji juga mengajukan pertanyaan mengenai perkara asas seperti faktor-faktor mengapa *bamain piriang* dapat diterima dan diakui sebagai kesenian masyarakat Minangkabau, meskipun permainan itu berasal dari *nagari-nagari* yang berbeza di wilayah Minangkabau. Tambahan itu, soalan mengenai koreografi baru yang tidak menunjukkan simbol-simbol kehidupan petani diajukan kepada informan. Bagi mengesahkan pengumpulan data tersebut, alat-alat rakaman seperti perakam video, kamera, dan buku nota digunakan sebelum dan semasa kerja-kerja lapangan dijalankan.

Pencarian sumber dari internet juga dilakukan untuk mendapatkan bahan-bahan tambahan yang relevan seperti rakaman video dan peta yang dilampirkan di bahagian lampiran sebagai eviden. Selanjutnya, pengkaji juga menggunakan kaedah penulisan kajian tentang identiti tari piring dengan merujuk kepada buku rujukan yang dipilih mengikut kesesuaian kajian seperti mana diulas dalam ulasan karya buku di bawah ini.

1.7 Kajian Literatur

Topik kajian ini adalah mengenai reinvensi tradisi dan ikon budaya dalam tari piring. Oleh itu, penulisan yang menjadi bahan rujukan dalam kajian ini seperti buku, jurnal, majalah kebudayaan dan laporan penyelidikan menjadi bacaan utama. Kaedah kajian ini penting dijalankan untuk memperolehi maklumat dan pengetahuan berkenaan topik yang dikaji. Berdasarkan hasil pencarian bahan ilmiah di perpustakaan, beberapa penulisan yang relevan dirujuk untuk memahami masalah kajian ini.

Indra Utama dalam bukunya “Tari Minangkabau Dari *Pancak* dan *Pamenan* ke Tari Persembahan,” (2017:39-65), menjelaskan tentang persoalan kewujudan *pancak* dan *pamenan*. Indra menyatakan bahawa *pancak* merupakan seni mempertahankan diri yang berkembang di pelbagai *nagari*. *Pancak* dikembangkan mengikut cara-cara latihan tertentu yang memberi tekanan kepada kegiatan fizikal yang dilakukan secara berulang-ulang untuk mendapatkan kemampuan serangan, tangkis, elakan, tangkapan serta kemampuan gerak tipu untuk mencapai kemenangan terhadap lawan semasa bertarung. Dalam *pancak* terdapat unsur-unsur kegiatan yang memiliki aspek estetika. Unsur-unsur yang terkandung di dalam *pancak* sepetimana yang dinyatakan oleh Indra sememangnya wujud di dalam *bamain piriang* seperti *pitunggua*, *gelek*, *tagak itiak* dan *mato lereang*. Berkaitan dengan unsur-unsur *pancak* yang digunakan dalam tari piring diuraikan di dalam kajian ini.

Pamenan pula adalah permainan yang dilakukan dengan menggunakan pergerakan *pancak* secara berstruktur mengikut etika dan estetika budaya tempatan, yang dimainkan sebagai hiburan untuk memeriahkan pelbagai acara dan upacara di kampung-kampung. Bentuk pergerakan *pamenan* amnya serupa dengan pergerakan *pancak* yang dibina di *sasaran*. Kedua-duanya dibentuk oleh komuniti yang sama dalam satu lingkungan kebudayaan. Indra menyatakan bahawa perbezaan antara *pamenan* dan *pancak* adalah pada penggunaannya. Disebut *pancak* apabila pergerakannya digunakan untuk berlatih kelenturan, kecepatan, ketangkasan, agar sedia digunakan untuk bersilat. Sedangkan *pamenan* pula apabila pergerakannya yang digunakan untuk mendapatkan kenikmatan dan keindahan bentuk pergerakannya.

Dalam bukunya, Indra juga menuliskan tentang Hoerijah Adam dan Syofyani sebagai tokoh pelopor tari Minangkabau yang telah menciptakan karya-karya yang berasaskan pada *pancak* dan *pamenan*. Penjelasan berkait dengan penciptaan tari piring oleh Hoerijah Adam dan Syofyani seperti yang ditulis oleh Indra dalam bukunya hanya berupa informasi deskritif sahaja. Dalam perkara ini, Indra tidak mengkaji tari piring hasil ciptaan Hoerijah Adam dan Syofyani seperti yang menjadi topik kajian ini. Sungguhpun demikian, apa yang diuraikan oleh Indra tentang tari piring Hoerijah Adam dan Syofyani diambil sebagai data.

Claire Holt dalam penulisannya yang berjudul *Dances of Minangkabau* (1972) menjelaskan bahawa beliau menyaksikan persembahan tari piring di Kabupaten Agam, Sumatera Barat. Tarian tersebut diiringi nyanyian bersama sambil bermain tamborin. Setiap penari memegang dua piring yang besar di kedua tangan. Di jari tangan penari ada cincin yang terbuat dari bahan yang keras yang kemudian di pukul-pukulkan dihujung piring sambil bergerak mengikuti irama muzik sehingga menimbulkan bunyi yang beritma mencipta sejenis gaya *castanet*. Kedua-dua tangan memegang piring bergerak di udara, mengayun, melengkung, ke atas dan ke bawah membentuk angka lapan diikuti

selaras dengan pergerakan langkah-langkah tarian. Para penari membongkok sambil memutar-mutarkan piring di sekeliling badan mereka. Mereka mengelilingi antara satu sama lain, melangkah ke belakang dan ke hadapan, sebelah menyebelah sambil kedua tangan mengayunkan piring.

Semua yang diperhatikan oleh Claire Holt memberikan pertanda berkenaan dengan kewujudan *bamain piriang* di tengah masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat. Holt jelaskan dengan tepat peristiwa-peristiwa yang berlaku tentang aturan atau cara bekerja kesenian sebelum dabus dilakukan. Sebelum memulai persembahan, seluruh pemain melakukan ritual dengan duduk di atas tikar dan tunduk hormat sambil melakukan doa. Setelah itu mereka mendatangi seseorang yang berperanan sebagai *kulipah*. Para pemain itu menggenggam tangan *kulipah* dan kemudian mengambil prop dabus yang telah diasah tajam untuk memulai aksi dabus. Meskipun Holt tidak berbicara tentang reinvensi tari piring yang berasas kepada *bamain piriang*, namun saya menemukan data penting yang relevan. Data ini dapat membantu saya menjelaskan keberadaan *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat *nagari* Minangkabau di Sumatera Barat berkaitan proses ritual sebelum melaksanakan aksi dabus.

Adjuoktoza Rovylendes (1995) membuat laporan penyelidikan tentang “Karakteristik Tari Piring Di Desa Sungai Janiah Kecamatan Baso.” Beliau menjelaskan watak yang ada dalam *pamenan* tersebut seperti watak feminim dengan bentuk langkah pergerakan, pergerakan mengangkat kaki, dan pergerakan menghayun tangan yang kecil. Tarian ini ditarikan oleh penari lelaki dengan memakai kostum wanita yang disebut *biduan*.

Dalam hal ini, Adjuoktoza tidak menjelaskan secara jelas tentang watak feminim kecuali ditandai dengan bentuk tahap pergerakan yang kecil, iaitu langkah-langkah yang dilakukan dalam ukuran pendek. Tetapi Adjuoktoza telah memberi informasi dengan baik bahawa *bamain piriang* tersebut merupakan penggambaran dari kehidupan masyarakat

petani Minangkabau di Sumatera Barat. Sesungguhnya bentuk-bentuk *pamenan* masyarakat *nagari* di Minangkabau adalah permainan kaum lelaki. Apabila diperlukan peranan wanita dalam *pamenan* itu maka pemain lelaki menggunakan kostum wanita. Tulisan ini penting untuk membicarakan apa yang telah dilakukan oleh pengkaji terdahulu dan apa yang perlu dilakukan untuk kajian ini. Informasi tentang peranan lelaki sebagai *biduan* memberi inspirasi dan cadangan untuk penyelidikan selanjutnya.

Idun Ariastuti dan Afifah Asriati (1977) dalam laporan penyelidikannya “Studi Kasus Konsep Tari Piring,” Secara umumnya membicarakan tentang latar belakang pembentukan pergerakan berdasarkan penggunaan tenaga, ruang, dan waktu. Sememangnya penulisan ini tidak membicarakan tentang reinvensi dari lima koreografer sebagaimana yang dimaksudkan dalam kajian saya, namun tulisan Idun dan Afifah dapat menjadi rujukan untuk menjelaskan mengenai *bamain piriang* sebagai asas kepada penciptaan tari piring yang direinvensi oleh lima koreografer dengan mengolah ruang, waktu dan tenaga.

Wirma Surya (2011) menulis tentang “Tari Piring Di Pandai Sikek, Sebuah Tinjauan Pewarisan.” Beliau menjelaskan tentang pewarisan tari piring di *Pandai Sikek* yang bertujuan untuk menyelamatkan jatidiri dan harga diri sebagai manusia yang beradab dan beradat. Meskipun Wirma tidak menjelaskan sama ada tari piring tergolong kepada *pamenan* atau tari piring ciptaan baru dan bagaimana sistem pewarisan yang berlaku secara khas dalam *nagari* Pandai Sikek, namun informasi emik yang diberikan dapat membantu penyelidikan saya.

Semua bahan bacaan yang menjadi rujukan saya dapat membantu untuk menyingkap budaya dan keberadaan *bamain piriang* di tengah-tengah masyarakat pendukungnya. Selain itu, juga dapat menyingkap latar belakang reinvensi tari piring oleh Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, dan koreografer pelapis seperti Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida yang mempunyai latar belakang pendidikan dan pengalaman

mereka masing-masing. Bagi mengukuhkan kes kajian ini, teori invensi tradisi oleh Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (Ed). *The Invention of Tradition*. London: Cambridge University Press, 1983 turut digunakan untuk tujuan analisis.

Hobsbawm dan Ranger menjelaskan bahawa invensi tradisi adalah kesatuan amalan baru yang wujud secara terbuka atau tersembunyi melalui aturan-aturan dan ritual atau simbolik alam untuk menanamkan nilai-nilai, norma-norma, tingkah laku yang dilakukan secara berulang yang secara langsung menunjukkan keadaan dan sejarah masa lalu.¹⁵ Dalam erti kata lain, invensi tradisi merupakan penciptaan yang wujud sebagai tindakbalas terhadap situasi baru dengan merujuk kepada tradisi lama.

Tradisi pada umumnya diperakui oleh masyarakat sebagai amalan yang wujud sejak zaman dahulu kala. Tradisi menurut Hobsbowm dan Ranger (1983) adalah amalan baru. Amalan baru tersebut adalah rekaan atau ciptaan dan merupakan satu invensi tradisi. Oleh itu, majoriti tradisi adalah invensi tradisi yang wujud untuk kepentingan meneruskan tradisi dari satu generasi ke generasi seterusnya.

Hobsbawm dan Ranger (1983) berhujah bahawa invensi tradisi dapat berlaku pada bila-bila masa, tidak mengira kawasan, dan tidak mempunyai masa yang tertentu. Hal demikian ini boleh terjadi kerana berlakunya perubahan sosial apabila adanya pelbagai pengaruh kebudayaan lain sehingga unsur-unsur kebudayaan asal dapat berlaga atau diganti dengan unsur-unsur kebudayaan baru.¹⁶ Selain itu, faktor pendidikan memainkan peranan berlakunya perubahan dalam kehidupan kesenian sehingga banyak kemunculan tradisi baru hasil daripada invensi tradisi. Begitu pula kewujudan reinvensi berlaku kerana adanya idea yang bertentangan dan terjadinya perubahan akibat ketidaksesuaian sesuatu

¹⁵Hobsbawm, Eric dan Terence Ranger. *The Invention of Tradition* (London: Cambridge University Press, 1983) 1.

¹⁶Ibid, 4-5.

tradisi itu apabila zamannya berubah. Reinvensi berlaku dalam apa jua bentuk tradisi yang boleh diterimakan oleh masyarakat.

Teori reinvensi telah melahirkan tari piring baru yang dibuat berdasarkan penggunaan unsur-unsur *bamain piriang*. Hobsbawm dan Ranger (1983) menyatakan bahawa kewujudan amalan tradisi mengalami penambahbaikan dari segi ritual dan institusi bagi tujuan yang baru. Mereka memberi contoh seperti lagu-lagu tradisional yang telah digantikan dengan lagu-lagu baru yang mempunyai gaya penggunaan bahasa atau perkataan yang sama yang selalunya dikumpulkan oleh sekolah dalam sebuah perhimpunan tentang keagungan nilai-nilai patriotik yang semakin berkembang.¹⁷

Kajian ini mempunyai kaitan di mana *bamain piriang* direinvensi dan berubah menjadi tari piring. Para koreografer seperti Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti dan Rasmida menciptakan pelbagai variasi baru bagi memenuhi keperluan untuk pementasan tari piring sebagai seni persembahan. Meskipun para koreografer tersebut membuat variasi baru dalam karya tari mereka, namun mereka semua masih mengekalkan elemen-elemen *bamain piriang* yang mengandungi nilai-nilai budaya Minangkabau melalui kostum, pergerakan, bahasa, dan muzik.

Hobsbawm dan Ranger (1983) berpendapat bahawa apabila perkara lama masih hidup, tradisi tidak perlu dicipta ataupun dikembangkan secara langsung, kecuali dengan menuahkan tempat perlindungan semulajadi bagi manusia di tempat yang berjauhan dengan kehidupan yang lain. Akan tetapi kenyataan di Sumatera Barat, penciptaan tradisi dilakukan secara berterusan mengikut kepentingan semasa dan zaman. Kenyataannya, kedua-dua bentuk kesenian iaitu *bamain piriang* dan tari piring tetap hidup di kawasan masing-masing. *Bamain piriang* dipelihara di *nagari-nagari* dan tari piring wujud di kota-kota. Secara spesifiknya, kewujudan kedua-duanya berkaitan dengan kehidupan sosial masyarakat. *Bamain piriang* dilakukan untuk kepentingan adat seperti alek *nagari* dengan

¹⁷Ibid, 6.

penglibatan masyarakat secara bergotong-royong, manakala tari piring pula dimainkan untuk keperluan industri dan bersifat individu dengan pengurusan yang profesional. Hal ini merupakan satu pertanda bahawa *bamain piriang* dan tari piring memiliki fungsi sendiri-sendiri sehingga memberi sumbangan bagi keseimbangan budaya yang berterusan.

Mohd Anis Md Nor dalam artikelnya yang bertajuk “Public vs Private Displays: Reinventing Tradition in The Dances of Sabah and Sarawak” menyatakan bahawa reinvensi bertujuan untuk menghidupkan kembali tarian asli dari batasan pandangan pribumi kepada pandangan komuniti yang lebih luas serta untuk mengangkat tari tradisi ke ruang persembahan baru kerana didorong oleh kekuatan pasar wisata. Huraian artikel ini memberi informasi tentang proses reinvensi tari tradisi di Sabah dan Sarawak menjadi tarian baru untuk tatapan penonton di ruang persembahan dengan mengekal menggunakan ciri-ciri tarian asal. Mohd Anis juga menyatakan bahawa untuk melakukan reinvensi, perkara yang paling penting dalam melakukan reinvensi adalah penerimaan orang-orang yang memiliki kepentingan dengan tarian asal, iaitu para penari asal dan guru tari, koreografer, dan penonton di dalam memanfaatkan tarian baru hasil reinvensi.

Untuk membincangkan proses reinvensi dalam kajian ini, saya turut mengkaji nilai dan budaya yang diangkat dalam persembahan tari piring sebagai *substantial action* di mana aksinya adalah tari piring. Oleh itu, dalam konteks invensi tradisi, tari piring tersebut disebut sebagai *a set of practices*. Manakala aspek tradisinya seperti *sarawa galembong, destar, baju kurung, kodek, piring, salendang, talempong*, lagu dengan syair dalam bahasa Minang, merupakan *surrounding a substantial action*. Ciri-ciri budaya tersebut adalah bentuk dari *symbolic nature* yang merefleksikan identiti Minangkabau sebagai *substantial action*.

Seterusnya, untuk mengenal pasti simbol persembahan tari piring sebagai ikon budaya Minangkabau, pendekatan semiologi diaplikasikan dan pendekatan ini

dikembangkan oleh Roland Barthes. Hal ini belatar belakangkan alasan bahawa fenomena budaya bukan semata-mata objek-objek atau peristiwa-peristiwa material, melainkan objek-objek atau peristiwa-peristiwa yang bermakna yang disebut sebagai tanda-tanda.¹⁸ Prosedur ilmiah Barthes digunakan untuk mengenal pasti makna yang tersembunyi pada tanda-tanda persembahan yang menjadi penanda dalam *bamain piriang* dan tari piring yang menjadi ikon budaya Minangkabau. Makna-makna tersebut dapat dikenal pasti di dalam bukunya *Elements of Semiology* (1977) dikelompokkan menjadi dua, iaitu *Denotatif* dan *Konotatif*. Pada peringkat denotatif, tanda-tanda tersebut dirujuk sebagai signifikasi peringkat pertama, iaitu makna lisan dari suatu objek atau sesuatu yang digambarkan pada objek yang dipersoalkan. Selanjutnya pada peringkat konotasi, juga disebut sebagai signifikasi peringkat kedua, iaitu menjadi panduan penanda dan petanda yang maknanya boleh berubah antara satu sama lain kerana adanya perbezaan dalam pelbagai perkara.

Perbezaan peranan antara lelaki dan wanita dalam budaya Minangkabau adalah peruntukan adat. Simone de Beauvoir, iaitu tokoh feminism moden dan ahli falsafah Perancis yang terkenal pada abad ke-20,¹⁹ berkata peranan wanita atau norma feminin seperti penjaga, pemelihara, pasif, dan penerima adalah sifat yang ditentukan oleh budaya patriarki (lelaki dominan dalam masyarakat). Semua itu bukan sifat semulajadi wanita.²⁰ Apabila memerhati Hak Asasi Manusia dalam Perlembagaan Republik Indonesia 1945 (Undang-Undang Dasar 1945 Republik Indonesia), pasal 27 ayat (1) berbunyi: “semua warga negara adalah sama kedudukannya dalam hukum dan pemerintahan, dan wajib menegakkan hukum dan pemerintahan itu dengan tidak terkecuali.”²¹ Petikan ini dapat

¹⁸Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975) 4.

¹⁹https://id.wikipedia.org/wiki/Simone_de_Beauvoir

²⁰Hayati Nizar, Bundo Kanduang dalam Kajian Islam dan Budaya (Padang: Pusat Pengkajian Islam Dan Minangkabau, 2004) 90-91.

²¹ Ibid, 33.

menjelaskan perbincangan tentang perjuangan para koreografer wanita yang keluar dari adat tradisi dan penglibatan mereka dalam bidang persembahan tarian terutama Hoerijah Adam dan Syofyani yang mempelopori kebangkitan tarian Minangkabau.

Berdasarkan pemerhatian yang dibuat dari pelbagai sumber bacaan di atas, dapat dinyatakan bahawa kajian ini belum pernah dilakukan oleh pengkaji lain. Kajian tentang Tari Piring Sebagai Reinvensi Tradisi Dan Ikon Budaya Minangkabau Di Sumatera Barat, Indonesia adalah sebuah kajian yang asli. Tumpuan kajian ini adalah mengkaji *bamain piriang* dari bentuk *pamenan* ke tari piring persembahan yang menjadi ikon budaya Minangkabau dan bagaimana reinvensi memberi kuasa kepada wanita/perempuan dalam seni persembahan tari piring serta mengkaji kewujudan tari piring yang direinvensi oleh lima koreografer.

Walaupun Indra utama tidak mempelajari perkara yang menjadi asas kajian saya, namun dalam hal ini saya menyokong kajian Indra Utama yang menyatakan *pancak* dan *pamenan* sebagai prinsip penciptaan tarian Minangkabau kerana pada kenyataannya tarian piring yang dibuat oleh para koreografer mengungkapkan unsur pergerakan *pancak* dan *pamenan* yang wujud melalui pergerakan tari piring seperti dihurai pada bab III dan IV.

Begitu juga dengan tulisan Holt mengenai kewujudan *bamain piriang* sehubungan dengan proses ritual sebelum melakukan tindakan dabus adalah data penting untuk membuktikan kepercayaan yang dipegang oleh pelaku *bamain piriang* yang masih berlangsung sehingga sekarang. Adjuoktoza pula telah memberi informasi dengan baik bahawa *bamain piriang* merupakan penggambaran dari kehidupan masyarakat petani Minangkabau di Sumatera Barat. Sesungguhnya bentuk-bentuk *pamenan* masyarakat *nagari* di Minangkabau adalah permainan kaum lelaki. Apabila diperlukan peranan wanita dalam *pamenan* itu maka pemain lelaki menggunakan kostum wanita. Di sisi lain, walaupun Adjuoktoza tidak mengkaji secara jelas tentang watak feminim yang

dimaksudkannya kecuali ditandai dengan bentuk tahap pergerakan yang kecil, iaitu langkah-langkah yang dilakukan dalam ukuran pendek, tetapi tulisan tersebut penting untuk membicarakan apa yang telah dilakukan oleh pengkaji terdahulu dan apa yang perlu dilakukan untuk kajian ini. Informasi tentang peranan lelaki sebagai *biduan* memberi inspirasi dan cadangan untuk penyelidikan selanjutnya. Saya juga bersetuju dengan Idun dan Afifah bahawa pergerakan tari piring yang berasaskan daripada *bamain piriang* dibuat berdasarkan pengolahan ruang, waktu, dan tenaga. Sebagaimana juga dinyatakan oleh Wirma meskipun ia bicara tentang pelestarian tari piring di Pandai Sikek, namun secara asas pelestarian tersebut adalah penting untuk mengekalkan identiti bagi setiap warisan budaya yang ada.

Penulisan-penulisan daripada pengkaji di atas, telah membekalkan satu rencana kerja yang memberangsangkan fikiran kritikal untuk perbincangan selanjutnya mengenai *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat Minangkabau.

BAB II

BAMAIN PIRIANG: PAMENAN MASYARAKAT MINANGKABAU DI SUMATERA BARAT

2.1 Alam Minangkabau

Istilah Minangkabau lebih dikenali sebagai nama sebuah kumpulan etnik (suku) berbanding nama sebuah daerah di Indonesia. Orang-orang Minangkabau ini berhijrah hampir di seluruh provinsi dalam negara Republik Indonesia. Majoriti suku Minangkabau menghuni bahagian tengah pulau Sumatera utamanya di dalam daerah Propinsi Sumatera Barat.²² Manakala provinsi Sumatera Barat memang dikenali sebagai daerah utama suku Minangkabau sejak awal orang-orang Minangkabau wujud di bumi Indonesia. Kenyataan tersebut seperti dinyatakan oleh Mochtar Naim (1984) menjadikan kewujudan orang-orang suku Minangkabau berada pada peringkat keempat terbesar sesudah Jawa, Sunda dan Madura.²³ Bukti yang menjadi tanda kewujudan suku Minangkabau itu dapat dilihat pada cara kehidupan orang Minangkabau yang melaksanakan aturan adat Minangkabau dengan berasaskan kepada konsep matrilineal yang meletakkan perempuan pada tempat yang mulia secara adat.²⁴

Dari sudut pandang kajian kebudayaan, kawasan Minangkabau terbahagi kepada dua iaitu *Luhak* dan *Rantau*. Istilah *luhak* di dalam bahasa Minangkabau bermaksud tempat yang berbentuk cekungan. Oleh hal demikian, sebutan *luhak* telah digunakan bagi menyebut bahagian kawasan Minangkabau kerana kawasan ini berada di lembah-lembah antara gunung-ganung dalam jajaran bukit barisan yang berbentuk cekungan. Kawasan

²²Provinsi Sumatera Barat terletak pada 0°30' – 2° Lintang Utara dan 98° – 120° Bujur Timur dengan keluasan wilayah 42.224.65 km persegi, atau sekitar 1/48.2 dari luas seluruh Indonesia. Daerah ini berbatas sebelah Utara dengan Provinsi Sumatera Utara, sebelah Timur dengan Provinsi Riau, sebelah Selatan dengan Provinsi Bengkulu dan Jambi, sebelah Barat dengan samudera Indonesia.

²³Mochtar Naim, Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1984) 13.

²⁴Amir MS, Adat Minangkabau. Pola dan Tujuan Hidup Orang Minang (Jakarta: PT. Mutiara Sumber Widya, (1997) 14.

ini terletak di bahagian tengah Pulau Sumatera yang dipanggil daerah *Darek* (darat). Daerah *darek* yang berada di antara gunung-gunung merupakan kawasan tempat tinggal masyarakat Minangkabau dan merupakan daerah utama suku Minangkabau. Manakala *Rantau* pula dikenali sebagai kawasan yang berada di sekitar luar daerah *Darek*.²⁵

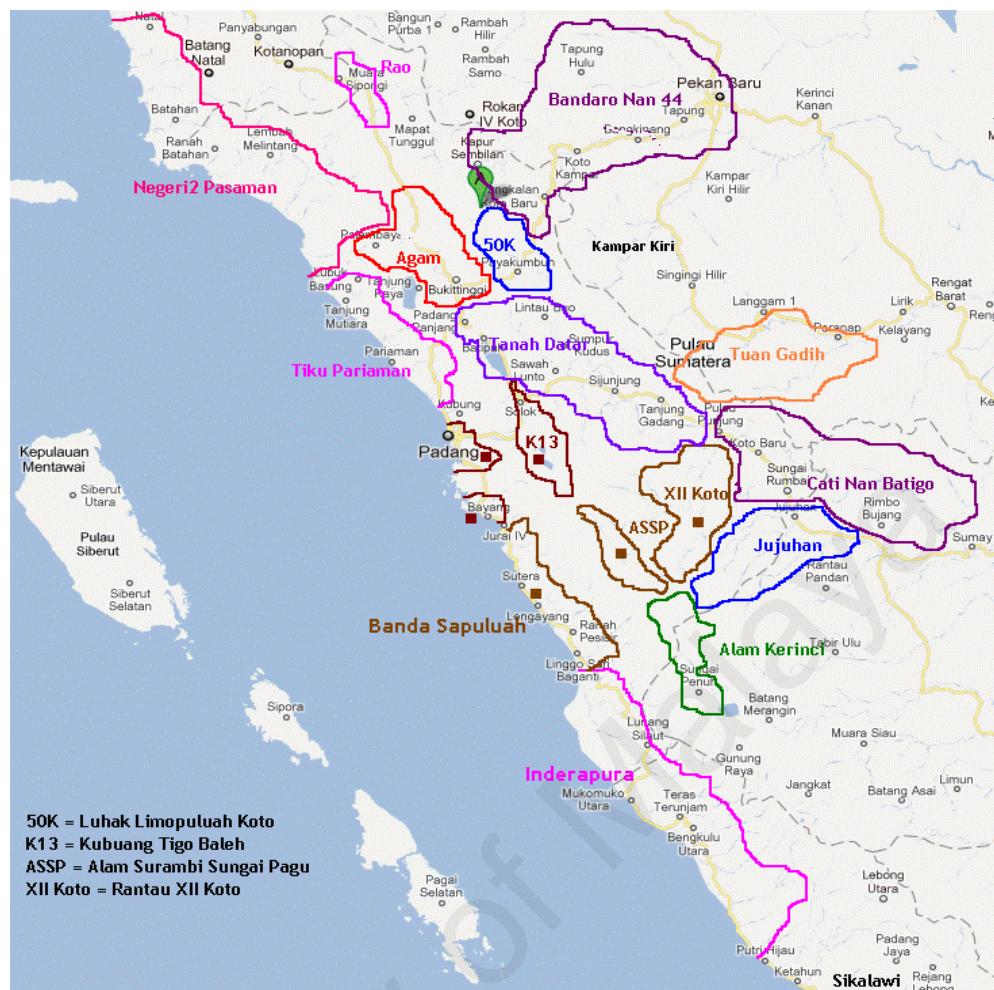
Istilah *rantau* bermaksud kawasan perkembangan orang Minangkabau setelah menjadikan kawasan *Darek* sebagai tempat tinggal rasmi dimana majoriti orang yang menetap di situ adalah suku Minangkabau. Oleh itu, kawasan perkembangan orang Minangkabau ini terbahagi pula kepada dua bahagian yang dikenali sebagai *Rantau Nan Duo*. Sebutan ini adalah untuk membezakan antara kawasan *rantau* yang berada di bahagian pesisir dan *rantau* di bahagian pedalaman.²⁶ *Rantau* di bahagian *pesisir* terletak di sepanjang pantai barat pulau Sumatera.²⁷

Kawasan *Darek* dikenali sebagai daerah utama suku Minangkabau yang menjadi pusat kehidupan suku Minangkabau. Secara adat daerah ini dibahagi ke dalam sistem pemerintahan tiga *luhak* atau yang dikenali sebagai *Luhak Nan Tigo*. Ketiga-tiga *luhak* tersebut dikenali pula dengan nama *Luhak Tanah Datar*, *Luhak Agam*, dan *Luhak 50 Koto*. Ketiga-tiga *luhak* tersebut pada masa ini berada dalam sistem pemerintahan Indonesia yang disebut Kabupaten Tanah Datar, Kabupaten Agam, dan Kabupaten 50 Koto seperti yang dapat dilihat pada Peta 1.

²⁵Mochtar Naim, Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1984) 61.

²⁶Rantau pedalaman disebut juga dengan rantau timur kerana mencakup seluruh Sumatera Tengah bahagian Timur.

²⁷Christine Dobbin, Kebangkitan Islam Dalam Ekonomi Petani Yang Sedang Berubah. Terjemahan Lillian D. Tedjasudhana (Jakarta: INIS, 1982) 1-4.



Peta 1.
Alam Minangkabau

(Sumber: <https://mozaikminang.files.wordpress.com/2012/02/alam-minangkabau.gif>)

Dari ketiga-tiga *luhak* di atas, *Luhak Tanah Datar* dikenali sebagai *luhak* paling tua kerana kewujudan kampung pertama dalam sistem pemerintahan adat Minangkabau berada di *nagari* Pariangan yang terletak di lembah gunung *Merapi* (berapi) dalam daerah *Luhak Tanah Datar*. Kenyataan tersebut dinyatakan melalui pantun yang sejak lama wujud di dalam pantun adat Minangkabau.

*Dari mano titiak palito,
di baliak telong nan batali,
dari mano asa niniak moyang kito,
dari puncak gunuang Marapi.*

(Dari mana titik pelita,
di balik tanglung yang bertali,

dari mana asal nenek moyang kita,
dari puncak gunung Merapi).²⁸

Dari Pariangan, masyarakat Minangkabau terus meluaskan daerah tempat tinggalnya sampai ke lembah-lembah di persekitaran gunung merapi yang ada di sekitar Luhak Tanah Datar sehingga ke persekitaran dua gunung lainnya yang berdekatan, iaitu gunung Singgalang dan gunung Sago.²⁹ Kawasan sekitar tempat penyebaran penduduk Minangkabau itu terdiri atas empat lembah dalam persekitaran Bukit Barisan. Masing-masing lembah tersebut dibatasi oleh gunung-ganung dan bukit berbatu. Lembah tersebut adalah lembah Agam, terletak di antara gunung Singgalang dan gunung Tandikat, lembah Tanah Datar yang terletak di antara gunung Merapi dan Singgalang, lembah 50 Koto yang terletak di antara gunung Singgalang dan gunung Sago dan lembah Singkarak-Solok yang terletak di antara gunung Merapi dan gunung Talang. Keempat-empat lembah tersebut mengikut sejarah dianggap sebagai satu kesatuan kampung halaman masyarakat Minangkabau yang disebut sebagai alam Minangkabau. Lembah Agam, lembah Tanah Datar, dan lembah 50 Koto adalah merupakan daerah utama masyarakat Minangkabau. Ketiga-tiga lembah itu disebut dengan *Luhak Nan Tigo*.

²⁸Amir M.S, Adat Minangkabau, Pola dan Tujuan Hidup Orang Minang (Jakarta: P.T. Mutiara Sumber Widya, 1997) 46.

²⁹Rusli Amran, Sumatera Barat Hingga Plakat Panjang (Jakarta: Sinar Harapan, 1981) 62-63.



Peta 2.

Luhak Nan Tigo

(Sumber: <https://mozaikminang.files.wordpress.com/2012/02/alam-minangkabau.gif>)

Manakala lembah Singkarak-Solok yang berada di sekitar gunung Talang menjadi *rantau* orang *luhak* Tanah Datar yang seterusnya berkembang pula sampai ke perbatasan Riau dan Jambi.³⁰ Keempat-empat kawasan ini memberi penghidupan kepada orang Minangkabau kerana potensi alam pertaniannya.³¹ Kenyataan demikian terjadi kerana dataran luas berbentuk cekungan di empat lembah dataran tinggi itu sangat sesuai untuk budi daya sawah basah. Oleh itu, sebahagian besar masyarakat Minangkabau hidup bergantung kepada hasil pertanian sehingga kini di mana hasil pertanian tersebut merupakan sumber pendapatan utama kawasan ini.³² Perkara ini merujuk kepada

³⁰ Mochtar Naim, *loc.cit.*

³¹ Christine Dobbin, *op.cit.*, p. 3-4.

³² Mochtar Naim, *op.cit.*, p. 16.

pernyataan Christine Dobbin (1982), menyatakan bahawa alam Minangkabau memiliki tanah yang subur yang kaya dengan mineral sehingga dapat meningkatkan kekuatan ekonomi penduduknya.³³ Dalam erti kata lain, potensi alam Minangkabau itu dapat memberi peluang kepada masyarakat Minangkabau yang tinggal di kawasan *Darek* untuk berkembang sebagai masyarakat petani.

Mengikut budaya Minangkabau, kampung-kampung yang dihuni oleh masyarakat Minangkabau di *Luhak Nan Tigo* disebut *nagari*. Sebagai *nagari*, kawasan tersebut memiliki pemerintahan sendiri. Oleh hal demikian, tiap-tiap *nagari* memiliki batas-batas *nagari* yang dijaga dan dipertahankan oleh masyarakatnya dari pelbagai ancaman. Batas-batas tersebut dahulunya dilakukan berdasarkan kesesuaian keadaan alam persekitaran seperti sungai, hutan, bukit, atau pepohonan. Namun sekarang batas-batas demikian tidak digunakan lagi kerana telah diganti dengan batas-batas wilayah secara pentadbiran pemerintahan formal mengikut undang-undang Republik Indonesia.

Selain itu, berkaitan dengan kehidupan sosial masyarakat Minangkabau yang berpandukan undang-undang dan hukum adat Minangkabau sama ada secara bertulis dan tidak bertulis. Semua bentuk undang-undang dan hukum tidak bertulis ditaati dengan setia oleh masyarakatnya dan menjadi aturan dalam menjalani hidup bermasyarakat. Undang-undang dan hukum adat tersebut berjalan selaras sehingga dapat menjadi medium yang menyatukan suku Minangkabau. Meskipun mungkin dalam perkembangannya terjadi perubahan dalam bidang hukum dan aturan-aturan bertulis, tetapi kesetiaan masyarakat Minangkabau dalam menjalani hukum adat adalah tidak berubah dalam setiap situasi.

Berdasarkan peribahasa Minangkabau, disebut *adat nan indak laluak dek hujan, indak lakang dek paneh* (adat tidak lapuk oleh hujan, tidak lekang oleh panas). Navis (1984) mengatakan bahawa sekalipun dalam sejarah kehidupan Minangkabau sudah

³³ Christine Dobbin, op.cit., p.9.

banyak kekuasaan asing yang berkuasa, namun mereka tetap berpegang teguh kepada adatnya sepermata dinyatakan dalam pantun Minangkabau.

*Sakali aia gadang,
sakali tapian barubah,
nan aia kahilia juo.
Sakali balega gadang,
sakali aturan batuka,
nan adaik baitu juo.*³⁴

(Sekali air besar,
sekali tepian berubah,
yang air ke hilir jua,
sekali kuasa berlebar,
sekali aturan berubah,
yang adat begitu jua).

Pantun di atas membawa maksud bahawa setiap kali berlakunya pertukaran kuasa pemerintah, perubahan pada peraturan dan undang-undang, namun alam pemikiran yang asas dari masyarakat Minangkabau tetap bertahan sehingga kini. Hal ini membuktikan adat Minangkabau bersifat terbuka dan dapat menyesuaikan diri. Dalam bahasa Minangkabau adat yang bersifat terbuka tersebut dipanggil *adaik babuhua sentak* (adat berbuhul sentak), yang membawa maksud sewaktu-waktu simpulan atau ketentuan adat dapat disesuaikan dengan keadaan semasa. Perkara tersebut menerangkan sifat masyarakat Minangkabau yang fleksibel dan dapat menyesuaikan diri dengan keadaan yang berubah-ubah, seperti yang disebut *nan elok dipakai, nan buruak dibuang* (yang elok dipakai, yang buruk dibuang).³⁵

Dalam realiti kehidupan sehari-hari, setiap *nagari* mempunyai adat dan cara kehidupan yang berbeza-beza. Dalam erti kata lain, kehidupan orang Minangkabau sehari-hari telah diatur oleh adat dalam *nagari* yang bersangkutan. Kenyataan ini

³⁴A.A. Navis. Alam Terkembang Jadi Guru (Jakarta: PT. Grafiti Pers, 1984) 86.

³⁵Ibid, 85-87.

memperlihatkan masyarakat di setiap *nagari* memiliki peraturan yang tersendiri dalam hal kebiasaan berperilaku, meskipun pada asasnya secara keseluruhan kehidupan mereka diatur oleh adat Minangkabau. Dalam pada itu, adat Minangkabau telah menjadi aturan yang merangkumi aspek kehidupan masyarakat Minangkabau. Sebagai sebuah aturan, adat Minangkabau telah dibahagi ke dalam empat kelompok aturan;

1. *Adat Nan Sabana Adat*, merupakan aturan utama yang berkaitan dengan falsafah kehidupan orang Minangkabau. Sebagai aturan utama, *adat nan sabana adat* dikenali sebagai *adat nan babuhua mati* iaitu aturan yang tidak akan berubah.
2. *Adat Nan Di Adatkan*, merangkumi aturan-aturan setempat atau tradisi yang berlaku di tengah kehidupan masyarakat dalam satu *nagari*. Istilah *adat nan diadatkan* bermakna aturan-aturan yang dibuat berdasarkan kesepakatan ketua adat dan diterapkan pada *nagari* yang menggunakannya. Oleh itu, pada setiap *nagari* akan ada aturannya tersendiri yang membezakannya dengan *nagari* yang lain. Peraturan yang terkandung dalam *adat nan diadatkan* ini dapat diubah berdasarkan kesefahaman dalam musyawarah adat *nagari*.
3. *Adat Nan Teradat*, iaitu adat yang digunakan untuk mengatur kebiasaan masyarakat sebagai individu ataupun secara berkumpulan dalam kehidupan masyarakat. Misalnya aturan-aturan yang berkaitan dengan permainan, sopan santun dan tegur sapa antara generasi. Oleh itu, aturan adat sedemikian boleh ditambah, dikurangi, atau ditinggalkan dengan syarat tidak menyalahi aturan utama adat Minangkabau yang menjadi landasan berpikir orang Minangkabau yang berdasarkan *alur* dan *patut*.
4. Adat Istiadat, iaitu adat yang digunakan untuk menguruskan aturcara majlis atau aktiviti yang lazim dijalankan dalam setiap *nagari* seperti pesta rakyat, upacara perkawinan, melakukan ritual dan permainan yang masing-masing *nagari* memiliki tatacara dan aturannya tersendiri. Kenyataan ini dikenali sebagai *adat salingka*

nagari. Maksud daripada perkataan tersebut adalah ketentuan yang ditetapkan oleh *nagari* masing-masing.

Keempat-empat kelompok aturan adat di atas masih lagi diamalkan sehingga kini. Adat berfungsi untuk mengatur kehidupan masyarakat dan juga mengatur bentuk-bentuk kesenian masyarakatnya. Bentuk-bentuk kesenian tersebut diatur di dalam undang-undang yang disebut *Undang-Undang Nan IX pucuak*. Undang-undang ini terdiri dari Sembilan bahagian, iaitu 1) undang-undang yang tertakluk kepada raja, 2) undang-undang yang tertakluk kepada ulama, 3) undang-undang yang tertakluk kepada penghulu, 4) undang-undang yang tertakluk kepada pakaian, 5) undang-undang yang tertakluk kepada permainan, 6) undang-undang yang tertakluk kepada bunyi-bunyian, 7) undang-undang yang tertakluk kepada keramaian, 8) undang-undang yang tertakluk kepada kebesaran ulama, 9) undang-undang yang tertakluk kepada hukum. Dalam konteks ini, undang-undang yang mengatur tentang kesenian adalah *undang-undang yang tertakluk kepada permainan*, bunyi-bunyian, dan keramaian.

Di Minangkabau kesenian tradisional hidup kerana adanya upacara-upacara *nagari* yang diatur oleh adat. Kesenian-kesenian tersebut diadakan untuk memeriahkan upacara-upacara adat seperti perayaan perkahwinan, perayaan *batagak pangulu* (pengangkatan penghulu), dan acara sosial kemasyarakatan yang lain seperti *alek nagari* (perayaan pesta rakyat di *nagari*). *Alek nagari* merupakan peristiwa besar yang ditunggu-tunggu oleh masyarakat di mana masyarakat secara sukarela melibatkan diri secara beramai-ramai untuk bergotong-royong menjayakan pesta rakyat tersebut. Pelbagai bentuk *pamenan* masyarakat dimainkan bagi memeriahkan *alek* dan salah satu *pamenan* tersebut adalah *bamain piriang* yang dilakukan pada bahagian kemuncak pesta sebagai

hiburan. Oleh itu, masyarakat menyebut kesenian adalah *bunga-bunga adat*.³⁶ Hal ini sebagaimana ungkapdalam sastera lisan Minangkabau.

*Kalau alam alah takambang,
Marawa tampak takiba,
Aguang tampak tasangkuik,
Adaik badiri di nagari,
Silek jo pamenan kabungonyo.*

Sekiranya alam sudah berkembang,
Marawa kelihatan berkibar,
Gong kelihatan tersangkut,
Adat berdiri di nagari,
Silat dan pamenan jadi hiasan bunganya.³⁷

2.2 *Bamain Piriang dan Dabus Sebagai Pamenan Masyarakat Minangkabau*

2.2.1 Konsep *Bamain*

Bamain adalah istilah yang digunakan oleh masyarakat tradisi Minangkabau untuk mendeskripsikan aktiviti kesenian yang dilakukan oleh masyarakat. Aktiviti kesenian tersebut secara emik disebut *pamenan* iaitu permainan yang dilakukan oleh masyarakat Minangkabau untuk mengisi waktu lapang mereka. Dalam dunia akademik, istilah *pamenan* difahamkan sebagai “seni tradisional Minangkabau.” Salah satu bentuk *pamenan* atau seni tradisional tersebut adalah *ba-main piriang*.

Bagi masyarakat Minangkabau, untuk menyebutkan nama *pamenan* yang berkaitan dengan aktiviti seni persembahan selalunya didahului dengan kata “*ba*” yang bererti “main.” Contohnya, untuk menyebut permainan *bansi*, iaitu sejenis alat musik tiup tradisional Minangkabau, orang Minangkabau menyebutkan kata *ba-bansi*, ertinya

³⁶Temubual dengan Mursal Tunggue Bumi, bekas sekretaris Kerapatan Adat Nagari (KAN) di *nagari* Andaleh Baruh Bukik, sabtu 16 Februari 2010.

³⁷Temubual dengan Masrul Malik, seorang pembina silat dan tenaga medis Kota Padangpanjang di Padangpanjang, 20 Desember 2010.

“main” *bansi* atau “bermain” *bansi*. Begitu pula ketika menyebut bentuk-bentuk *pamenan* yang lain, seperti *ba-randai*, *ba-sado*, *ba-luambek*, *ba-mancak*, yang ertiannya adalah main *randai*, main *sado*, main *lu-ambek*, dan main *mancak*. Bilamana penggunaan kata “*ba*” dirasakan tidak sesuai untuk menyebut objek permainan, maka kata “*ba*” tersebut diikuti dengan kata “main.” Misalnya dalam menyebut persembahan tari piring. Kata *ba-piriang* dirasa tidak sesuai dari segi rasa bahasa dan sebutan orang Minangkabau, maka kata “*ba*” diikuti dengan kata “main” sehingga menjadi “*ba-main piriang*” iaitu bermain piring atau menarikan tarian piring.³⁸ Oleh itu, kata “*ba*” yang difahami dalam bahasa Minangkabau sebagai kata “main” adalah suatu konsep bahasa dalam seni persembahan yang bersifat Minangkabau. Perkara tersebut merupakan sebuah sistem berstruktur dalam bentuk pergerakan spesifik yang tidak memiliki aspek-aspek tertentu yang difahami melalui wacana dialek bahasa, perilaku, persepsi dan kebersamaan.

2.2.2 Klasifikasi Pertunjukan

Bamain piriang merupakan salah satu *pamenan* atau permainan anak *nagari* yang mempunyai dua bentuk aktiviti. Bentuk aktiviti yang pertama adalah pertunjukan *bamain piriang* iaitu *bamain* menggunakan piring (pinggan) di kedua telapak tangan dan bergerak melayari ruangan dengan amat menarik. Manakala, bentuk aktiviti yang kedua adalah pertunjukan *bamain piriang* memperlihatkan kemampuan kekebalan tubuh iaitu *bamain piriang* di atas longgokan pecahan kaca tanpa mengalami luka dan rasa sakit. Masyarakat Minangkabau menyukai *pamenan* ini kerana ianya mempunyai keunikan yang menampakkan *virtuosity* pelakunya. Dalam pada masa yang sama, terdapat perbezaan kepada kebolehan pelaku yang *bamain piriang*. Terdapat pelaku yang boleh *bamain* di

³⁸Indra Utama, “Penciptaan Tari Minangkabau Untuk Pementasan Dari *Pancak* Dan *Pamenan*.” (Tesis Ph.D, Pusat Kebudayaan Universiti Malaya, 2012) 95-96.

atas pecahan kaca dan ada pelaku *bamain piriang* yang hanya melakukan pergerakan tanpa melakukan aksi yang berbahaya. Berdasarkan kebolehan si pelaku merujuk kepada realiti diri sebagai individu dan realiti sosial lain yang berada di luar diri sehingga realiti ini menjadi sesuatu yang objektif.

Pada mulanya, *bamain piriang* dilakukan untuk menampakkan rasa kebersamaan masyarakat Minangkabau. *Bamain piriang* dimainkan secara berkumpulan yang diselang dengan permainan yang lain seperti *ba-mancak*, *ba-saluang* (musik tradisional) dan *ba-dendang* (kisah kehidupan yang dilakukan) oleh kaum lelaki di *sasaran* untuk hiburan bersama. Aktiviti ini dikawal oleh para *ninik mamak*, *cadiak pandai* dan pesilat sebagai orang-orang yang berpengaruh dalam kehidupan masyarakat tempatan. Persembahan tersebut biasa berlangsung pada malam hari sehingga menjelang subuh dan ditonton oleh masyarakat.

Bentuk pergerakan *bamain piriang* adalah berkaitan dengan kehidupan masyarakat petani, di mana hampir semua pergerakannya menggambarkan kegiatan petani dalam mengolah tanah dengan menggunakan alat-alat pertanian seperti sabit, cangkul dan bajak. Dalam *bamain piriang* bentuk pergerakan menyabit, mencangkul, membajak dan bertanam merupakan pergerakan yang terdapat dalam permainan tersebut. Selain menggambarkan kegiatan petani di sawah, pergerakan dalam *bamain piriang* juga tercipta dari peniruan terhadap gerak binatang, dan pergerakan sehari-hari. Oleh itu, nama-nama pergerakan seperti *alang maraok* (pergerakan burung helang yang sedang malayah ke bawah), *ramo-ramo tabang* (rama-rama terbang), *babadak* (berbedak), *bacamin* (bercermin), *tagak alif* (berdiri alif), *tagak itiak* (berdiri dengan satu kaki), dan *langkah ampek* (langkah empat) adalah sebahagian nama-nama yang terdapat dalam *bamain piriang*. Kenyataannya bentuk-bentuk gerak dan nama-nama gerak serta alat muzik yang digunakan untuk mengiringi *bamain piriang* semuanya hampir sama dan terdapat benda yang sama di daerah *darek* dan *rantau*. Meskipun demikian, *bamain piriang* ada di setiap

nagari tetapi kesenian tersebut tetap memiliki ciri-ciri yang berbeza kerana aliran *pancak* yang menjadi asas *bamain piriang* adalah berbeza di setiap *nagari*.

Ciri-ciri berbeza yang dapat dilihat adalah pada pergerakan *bamain piriang*, prop, kostum dan lirik lagu yang mengiringi tarian. Kesemua itu berhubung dengan faktor sejarah berdasarkan geografi setempat, iaitu *darek* (darat) dan *pasisie* (pesisir) serta hak autonomi yang dimiliki di setiap *nagari* dalam menjalankan adat istiadat yang berlaku di *nagari* masing-masing. Kuasa mutlak yang dimiliki oleh setiap *nagari* menyebabkan *nagari* memiliki identiti sendiri. Edi Sedyawati (1984) mengatakan bahawa dengan melihat *pamenan* atau tari tradisional tersebut, beliau dapat mengenali dan mengetahui dari daerah mana *pamenan* tersebut berasal kerana *pamenan* itu dapat menerang ciri-ciri sesebuah daerah dalam kawasan masyarakat Minangkabau.³⁹ Contoh kesenian *darek* lebih bercorak kesenian petani kerana menunjukkan keterampilan. Manakala kesenian dari kawasan *pasisia* pula adalah bercorak kesenian bandar (pelabuhan) yang bersifat hiburan. Seni persembahan *pasisie* banyak dipengaruhi oleh kesenian pendatang yang diadaptasi dan berkembang menjadi kesenian khas masyarakat *pasisie* Minangkabau.

Melihat pada penyataan bahawa *rantau* menjadi sempadan kepada dunia luar dan kepelbagaiannya yang dihasilkan adalah kerana pertembungan dengan dunia luar, maka Tsuyoshi Kato (1989) berpendapat bahawa *rantau* menjadi pintu masuk bagi idea dan amalan baru yang diperkenalkan ke alam Minangkabau dan *darek* menunjukkan identiti Minangkabau.⁴⁰

Secara tradisinya, *bamain piriang* merupakan permainan kaum lelaki dalam jumlah yang tidak terbatas. Permainan ini dapat diimprovisasikan mengikut kehendak pemainnya. Dalam melakukan permainan *bamain piriang*, setiap pemain memerlukan

³⁹ Edi Sedyawati, Tari Tinjauan Dari Berbagai Segi (Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya, 1984) 40.

⁴⁰ Tsuyoshi Kato, Nasab Ibu Dan Merantau Tradisi Minangkabau yang Berterusan di Indonesia, terjemahan Azizah Kassim (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malaysia, 1989) 143.

dua buah piring yang dipegang di tangan kanan dan tangan kiri pemain. Pada hujung jari telunjuk atau jari tengah di kedua-dua belah tangan dipasangkan sebentuk cincin yang terbuat dari *damar* atau dari besi. Jari-jari yang memakai cincin itu dilakukan pada piring yang dipegangkan mengikut irama muzik sambil melakukan pergerakan sehingga menimbulkan bunyi yang sesuai dengan ritma pergerakan. Kedua-dua piring digerakkan di sekitar badan menyerupai angka lapan sambil berguling, meloncat, dan meliuk-liukkan badan serta ada pula yang dilakukan sambil meletakkan suluh di atas kepala. Adapun ukuran kepandaian ditentukan oleh kemahiran memainkan piring dalam pelbagai kedudukan. Bilamana piring jatuh penari dijuluki sebagai *pandeka buluih* (pendekar bulus), iaitu pendekar yang kalah dan dengan rasa malu ia harus meninggalkan *sasaran*. Hal ini memperlihatkan bahawa permainan *bamain piriang* mengawal banyak perkara daripada seniman pelakunya seperti ketrampilan teknik iaitu kemampuan penari dalam menggunakan tubuhnya untuk melakukan gerakan-gerakan yang sukar, membawa tubuhnya bergerak menjelajahi ruang, menggunakan tenaga sehingga mampu membangkitkan rasa bagi diri sendiri mahupun orang lain yang menonton.

Meskipun *bamain piriang* tidak bersifat kepahlawanan, tetapi permainan tersebut perlu dilakukan oleh orang-orang yang pandai menggunakan senjata. Gerak-gerak tangan ketika memegang piring, memainkan dan membalik-balikan piring, merupakan gaya pesilat dalam mempermaining senjata.⁴¹ Pelbagai nama gerak dikenakan kepada rangkaian pergerakan *bamain piriang* iaitu gerak *babadak* (berbedak), gerak *tagak itiak* (berdiri dengan satu kaki, kaki yang lain menempel di samping lutut kaki yang berdiri), gerak *batanam* (bertanam), gerak *basiang* (bersiang), gerak *bacamin* (bercermin), gerak *manatiang piriang* (membawa pinggan di kedua tangan), gerak *mancangkua* (mencangkul), gerak *batanam bertanam*, gerak *manyabik* (menyabit), gerak *mambajak*

⁴¹Yasman. "Studi Terhadap Gerak Tari Piring Di Andalas Kec Batipuh Kab Tanah Datar" (Padangpanjang: ASKI PP, 1989/1990) 12-22.

(membajak), gerak *manampi* (menampi), gerak *maangin* (meangin-angin), gerak *ramo-ramo tabang* (rama-rama terbang), gerak *alang maraok* (helang yang terbang melayah), dan gerak *punta tali jawi* (memintal tali pengikat lembu). Semua gerak yang terdapat di dalam *bamain piriang* tersebut merupakan himpunan gerak-gerak yang indah. Latar belakang penari yang pesilat adalah penting bagi menampakkan kepentasan pergerakan kerana pergerakannya mengandungi unsur-unsur silat dan memberi kesan kepada pergerakan keras, tangkas, pantas dan tajam.

Struktur pergerakan dan penamaan gerak yang terdapat pada *bamain piriang* di setiap *nagari* Minangkabau tidak memiliki aturan yang baku dan tersusun. Sekalipun tarian tersebut pada amnya menggambarkan kegiatan masyarakat dalam mengolah sawah, namun peniruan kepada pergerakan semula jadi dalam kehidupan sehari-hari seperti berbedak, melihat cermin, pergerakan aktiviti binatang dan pergerakan nelayan juga ada. Kesemua pergerakan tersebut digabungkan dalam *bamaian piriang*. Berdasarkan pergerakan dan penamaan tersebut, dapat diertikan bahawa pembentukan gerak-gerak tari hanya berpedoman pada ingatan dan pergerakan-pergerakan tersebut antara satu sama lain hanyalah bersumberkan daripada alam semesta.

Dalam kehidupan masyarakat Minangkabau, alam semesta merupakan medium pembelajaran. Alam merupakan petunjuk dan panduan dalam kesenian Minangkabau dan kejadian alam memberi manfaat serta memberi impak yang baik kepada perilaku. Oleh itu, secara sengaja atau tidak, masyarakat selalu memanfaatkan alam untuk melakukan aktiviti harian.⁴² Dalam aktiviti *bamain piriang*, pergerakan dan penamaannya adalah bersumber dari kehidupan petani, gerak-gerak binatang, atau pun dari gerak alam. Seniman mencipta pergerakan dan menetapkan tema berdasarkan pemerhatian suasana yang ada di sekitar mereka. Justeru itu, banyak variasi yang terbentuk dalam *bamain piriang* di setiap *nagari*. Walaupun terdapat perbezaan dan variasi pergerakan di setiap

⁴²Jamaris Jamna, Pendidikan Matrilineal (Padang: Pusat Pengkajian Islam Minangkabau, 2004)66-67.

nagari di Minangkabau, namun terdapat persamaan pada unsur-unsur asas seperti bentuk gerak, nama gerak serta peralatan muzik yang digunakan untuk mengiringi *bamain piriang*. Bentuk dan nama pergerakan tersebut tercipta berdasarkan sikap pergerakannya, iaitu seperti gerak *batanam* (bertanam), *manyabik* (menyabit), *mancangkua* (mencangkul), *membajak* (membajak), *alang babega* (elang berputar-putar).

Pergerakan *bamain piriang* merupakan pergerakan yang lincah dan dinamik. Pergerakan yang terbentuk ini mencerminkan kegembiraan masyarakat kerana telah berhasil dalam bidang pertanian. Biasanya *bamain piriang* diiringi muzik tradisional dengan menggunakan alat-alat muzik seperti *talempong pacik*,⁴³ gendang bermuka dua dan dilengkapi pula dengan alat tiup *pupuik batang padi*.⁴⁴ Permainan muzik ini dapat dilakukan sambil duduk ataupun berdiri. Sebagai pelengkap persembahan, para pelaku memakai kostum baju *taluk balango* dengan seluar *galembong* warna hitam, *sisampiang* yang disarungkan di pinggang, ikat pinggang *bajumbai*, dan kepala yang ditutupi *destar*. Pada amnya, makna-makna pergerakan *bamain piriang* dapat difahami dengan jelas kerana pergerakannya merupakan hasil daripada gerak kehidupan seharian yang jelas menggambarkan cara-cara orang bertani (lihat gambar 3).

⁴³*Talempong pacik* adalah sejenis bonang yang terbuat dari perunggu, berjumlah 1-3 buah yang digenggam dengan tangan kiri dengan tombolnya menghadap ke samping kanan. Tangan kanan pula memegang stick untuk memukul tombol ketiga talempong tersebut secara bergantian untuk menghasilkan bunyi yang beraturan.

⁴⁴*Pupuik batang padi* adalah sejenis alat tiup yang terbuat dari batang padi yang dililit dengan daun kelapa untuk menghasilkan corongnya.



Gambar 3.
Gerak Batanam Padi.
(Sumber: Adjuoktoza Rovylendes, 2013)

Merujuk gambar di atas, sikap tubuh penari dalam posisi membongkok ke hadapan dengan aras yang merendah (datar). Kedua tungkai ditekuk dan kaki kanan berada di belakang dan kaki kiri menyentuh tanah dengan hujung jari kaki. Berat badan berada di atas kaki kiri. Lengan kiri pula ditekuk di samping kiri badan dan lengan kiri ke depan datar sambil tangan memegang piring. Manakala, lengan kanan berada pada aras rendah sambil tangan memegang piring. Pergerakan ini pada zahirnya seperti menggambarkan kegiatan petani dalam menanam padi. Pergerakan sedemikian itu menurut Desmond Morris (1977) tergolong dalam kategori *theatrical mimicry*,⁴⁵ iaitu meniru aksi yang dilihat dan dilakukan secara sedar dengan meniru pergerakan tersebut.

Pergerakan tari selalu wujud dalam ruang. Oleh itu, kesedaran dan kepekaan terhadap elemen ruang menjadi asas dalam sesebuah tarian kerana tubuh penari yang

⁴⁵Desmond, Morris. Manwatching: A Field Guide to Human Behavior. New York: Harry N. Publishers, 1977, p.28

bergerak menciptakan corak-corak atau pergerakan mengikut ruang dan hubungan timbal balik antar gerak dan ruang akan membangkitkan makna tertentu.⁴⁶ Berkaitan dengan *bamain piriang*, ruang yang digunakan untuk persembahan tidak mempunyai batas yang tertentu. Batas ruang tempat persembahan hanya pada ruangan penonton berada kerana ruang persembahan *bamain piriang* dilaksanakan di ruang terbuka yang disebut *sasaran*. *Sasaran* tidak memiliki batasan ruang yang tegas sepetimana yang terdapat pada panggung-panggung moden. *Sasaran* adalah suatu tempat terbuka yang disediakan untuk tempat permainan anak *nagari*. Setiap *nagari* memiliki *sasaran*, sepetimana dinyatakan dalam *Undang-Undang Nagari Minangkabau* yang disebut *bahalaman bapamedanan*. Perkataan *bahalaman bapamedanan* bermaksud sesebuah *nagari* mesti memiliki tempat untuk melakukan permainan dan kesenian.

Dalam pertunjukkan *bamain piriang* bukan hanya mempersembahkan pergerakan-pergerakan yang indah sahaja, tetapi juga melibatkan pergerakan aksi yang mengerikan dan tidak berstruktur. Adakalanya, dalam persembahan *bermain piriang*, penari menampilkan pergerakan-pergerakan yang menarik seperti pergerakan mencucuk badan dengan alat yang tajam sehingga menembusi badan, pergerakan memasukkan obor berapi ke dalam mulut, memijak serpihan kaca tanpa sebarang alat keselamatan. Pergerakan-pergerakan tersebut jika dilihat dengan pandangan mata kasar adalah perkara yang mengerikan dan membahayakan diri. Sehubungan dengan itu, Claire Holt (2000) menyatakan bahawa keadaan yang misteri dalam persembahan tarian adalah persembahan yang menampilkan perkara-perkara yang aneh dan menarik perhatian orang ramai.⁴⁷ Demonstrasi seperti itu dalam bahasa Minangkabau dipanggil *dabuih* (dabus). Perbuatan tersebut boleh disaksikan apabila pemain melakukan pergerakan *bamain*

⁴⁶Sal Murgiyanto. Koreografi. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan, 1992, p. 25.

⁴⁷Claire, Holt. Melacak Jejak Perkembangan Seni Di Indonesia. Alih Bahasa R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000, p. 125.

piriang di atas serpihan kaca. Lazimnya, dalam persembahan tradisional, serpihan kaca yang digunakan adalah pecahan kaca yang berasal dari botol kaca yang keras dan tajam. *Dabuih* (dabus) merupakan satu bahagian persembahan dan merupakan bahagian kemuncak persembahan dalam *bamain piriang* (lihat gambar 4 dan 5).



Gambar 4.
Dabus dalam *Bamain Piriang*
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)



Gambar 5.
Dabus dalam tari Piring
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Edi Sedyawati (1981/1982) menyatakan bahawa tarian yang mempersembahkan dabus, pada umumnya akan dipersembahkan untuk memperlihatkan kepandaian para penari. Kepandaian yang dimaksudkan adalah menampilkan kemahiran teknik, melakukan aksi pergerakan lompatan dengan gaya tertentu yang boleh menarik minat penonton dan teknik berguling serta kepentasan pergerakan kaki dan tangan penari. Persembahan tersebut memberikan tekanan pada sifat akrobatik, namun kadangkala dicampur dengan unsur-unsur lain seperti kekebalan, keajaiban dan permainan silap mata.⁴⁸

Bukan semua penari atau pemain yang mampu untuk melakukan persembahan dabus dalam *bamain piriang* kerana setiap penari atau pemain perlu mengikuti syarat-syarat yang sudah ditentukan oleh guru, *pawang* ataupun *kulipah*. Setiap *pawang* mempunyai cara masing-masing dalam mengajar pemain untuk menguasai kemahiran menggunakan senjata atau peralatan. Penggunaan alat senjata oleh pemain mempunyai kaitan dengan sistem dan kepercayaan di antara pemain dengan alat tersebut. Di samping itu, penggunaan peralatan dalam *bamain piriang* terikat dengan kepercayaan keagamaan dan ilmu-ilmu ghaib.

Di kawasan Lawang, Kabupaten Agam, alat yang digunakan untuk permainan dabus ini adalah serpihan kaca yang berasal dari botol minuman yang tajam dan keras. Serpihan-serpihan kaca itu kemudiannya diletakkan di atas dulang atau talam besar. Seterusnya, bacaan mantera dilaksanakan oleh *pawing* di atas longgokan serpihan kaca yang bertujuan untuk mengelakkan sebarang kecederaan yang mungkin berlaku terhadap pemain. Ritual tersebut dikenali sebagai *penawar* dalam persembahan tari tradisional Minangkabau. Sebelum mempersembahkan dabus, para pemain akan duduk di atas lantai dan menghadap guru atau *pawang* untuk dibacakan mantera dan melakukan upacara pengisian batin. Selain itu, serpihan-serpihan kaca dan tapak kaki para pemain diasapkan

⁴⁸Edi Sedyawati. "Aspek-Aspek Komunikasi Budaya yang Diekspresikan Dalam Tari" dalam (Analisis Kebudayaan, Tahun II Nomor 3, 1981/1982) 70-71.

dengan kemenyan. Pembakaran dan mengasapkan kemenyan merupakan tindakan yang terdapat dalam kepercayaan yang dianuti oleh masyarakat Minangkabau. Di samping itu, pembacaan mantera-mantera yang dilakukan berulang-ulang kali membuktikan bahawa guru atau pawang tersebut mempunyai hubungan dengan ilmu ghaib untuk membolehkan manusia mempengaruhi alam sekitar untuk membuatkan alam sekitar yang berada di sekeliling mereka yang mematuhi kehendak dan tujuan persembahan itu dilaksanakan.⁴⁹ Asas ilmu ghaib tersebut adalah kepercayaan kepada kekuatan sakti.⁵⁰ Pengucapan mantera adalah suatu perbuatan ilmu ghaib berdasarkan pendirian bahawa kekuatan sakti yang keluar dari upacara itu memaksa dewa-dewa atau roh untuk memenuhi keinginan manusia.⁵¹

Perlindungan yang dilakukan oleh *pawang* terhadap para pemain dabus hanya berfungsi sewaktu persembahan berlangsung sahaja, iaitu pada saat mereka melakukan pergerakan-pergerakan di luar kelaziman *bamain* di atas longgokan serpihan kaca. Luka atau cedera boleh berlaku jika longgokan serpihan kaca yang diberi mantra tersebut keluar daripada kawasan yang dilonggokan itu.

Di *nagari* Andaleh Baruh Bukik, Kabupaten Tanah Datar, tindakan *pawang* (biasa dipanggil *kulipah*) terhadap alat dan pemain mempunyai cara yang lain untuk diaplikasikan. Cara yang dimaksudkan adalah setiap pemain harus menyediakan 12 biji buah-buahan, kain putih lima *heto*, pisau, dan seekor ayam *biriang* (ayam yang memiliki bermacam warna). Syarat tersebut merupakan penanda rasmi kemasukan ahli dalam komuniti seni *bamain piriang*. Djamhur Dt. Paduko Nan Putiah, seorang *kulipah*, seniman dan mantan *wali nagari* Andaleh Baruh Bukik, menyatakan bahawa manfaat mewujudkan syarat-syarat tersebut adalah untuk kebaikan pemain itu sendiri.

⁴⁹ Koentjaraningrat, Beberapa Pokok Antropologi Sosial (Jakarta: PT. Dian Rakyat, 1981) 276.

⁵⁰*Ibid.*, 276.

⁵¹*Ibid.*, 286.

Penggunaan piring bertujuan untuk memberikan keyakinan kepada pemain agar tidak berasa ragu-ragu dalam bermain piring. Ketika *bamain piriang* berlangsung, jika berlaku kemalangan di mana piring pecah maka telah tersedia piring di tepi pentas untuk digantikan. Penggunaan pisau adalah sebagai tanda bahawa pemain mesti cepat berfikir dan pantas bertindak untuk menangkap dan mentafsirkan pelbagai cabaran mendatang. Selanjutnya, kain putih adalah simbol kain kafan di mana kita semua akan meninggal dunia dan kembali kepada sang pencipta. Manakala, penglibatan haiwan ternak iaitu ayam *biriang* pula bertujuan untuk membuktikan tahap kemahiran calon pemain dalam mempelajari *bamain piriang* dan dabus. Ayam *biriang* merupakan sejenis ayam yang susah diperolehi. Bagi mendapatkan ayam tersebut pemain memerlukan kesabaran. Faktor kesabaran ini merupakan syarat kepada pemain untuk dapat mengendalikan emosi pada saat melakukan pergerakan dabus. Semua syarat tersebut merupakan langkah awal bagi membantu tugas *kulipah* dalam mengisi batin calon pemain. Untuk membolehkan semua kegiatan berjalan dengan lancar, maka keyakinan dan kepercayaan diperlukan antara calon pemain dan *kulipah*.

Permainan dabus dengan memijak dan berguling di atas serpihan kaca yang runcing dan tajam dilakukan dengan penuh kesedaran. Pemain melakukan tanpa rasa takut kerana mempercayai selain perlindungan yang datang dari Illahi, para pemain yakin bahawa ada kekuatan lain yang dipercayai dapat melindungi mereka.

Masyarakat tradisional Minangkabau masih mempercayai adanya kekuatan alam ghaib yang dapat mempengaruhi dan menguasai mereka. Oleh itu, mereka melakukan pelbagai tindakan agar dapat berhubung dengan alam ghaib untuk tujuan mencari keselamatan. Salah satu cara berhubung dengan alam ghaib adalah dengan membaca mantera. Berkaitan tindakan keselamatan dalam *bamain priang*, mantera diucap oleh *kulipah* dalam bahasa Minangkabau sepetimana yang dicatat di bawah ini.

*Hei Jibrail pesuruh Allah
Turunlah Engkau di langik nan katujuah
Mambusekla Engkau di bumi nan katujuah
Nyatokanlah tiang arah nan tajadi di hadapan si anu
Ikekkanlah badan si anu basikusani
Hai akhirullah
Bajalan si anu dalam dzikirullah
Bapindah si anu dalam dzat Allah
Mati si anu dalam kalimah Laa ilaha illallah.⁵²*

(Hei Jibrail pesuruh Allah
Turunlah Engkau dari langit yang ketujuh
Naiklah Engkau dari bumi yang tujuh lapis
Lindungilah apa yang akan terjadi dalam diri si anu
Lapisilah badan si anudengan besi berani
Hei Tuhanku yang Satu
Berjalan si anu dalam ingatan Allah
Berpindah si anu dalam zat Allah
Meninggal si anu dalam kalimah Laa ilaha illallah).

Mantera yang diucapkan oleh *kulipah* perlu dilakukan dengan kesungguhan dan kepekatan yang tinggi. Di samping membaca mantera disertakan juga lafaz kalimah Tuhan dan mengagungkan Allah sebagai tanda penyerahan diri. Pembacaan mantera tersebut dimaksudkan sebagai usaha menakluk penguasa alam ghaib yang diyakini dapat memberikan rasa tenteram kepada diri pemain. Persembahan *bamain piriang* dapat terlaksana dengan baik. Mereka yakin bahawa menggabungkan kedua-duadoa tersebut dapat menjamin keselamatan diri.

2.3 Realiti Sosial Masyarakat Minangkabau Sebagai Pendukung Budaya

Dalam aturan adat Minangkabau, syarat-syarat utama mendirikan sebuah *nagari* adalah apabila *nagari* tersebut memenuhi beberapa syarat seperti *babalai-bamusajik* (berbalai-bermasjid), *basuku-banagari* (bersuku-bernagari), *bakorong-bakampuang*

⁵²Mantra ini diucapkan langsung oleh *kulipah* iaitu bapak Djamhur Dt. Panduko Nan Putiah di Andaleh, tanggal 11 April 2000 dan bacaan yang sama pada tahun 2012.

(berkorong-berkampung), *bahuma-babendang* (berhuma-berbendang), *balabuah-batapian* (berlabuh-bertapian), *basawah-baladang* (bersawah-berladang), *bahalaman-bapamedanan* (berhalaman-berpemedanan), dan *bapandam-bapusaro* (berpendam-berpusara).⁵³ Semua syarat tersebut wajib ada agar kewujudan *nagari* dapat diiktiraf sebagai *nagari* oleh masyarakat Minangkabau.

Salah satu syarat yang berbunyi *bahalaman-bapamedanan* (berhalaman dan berpemedanan) memberi makna bahawa *nagari* memelihara permainan dan kesenian. Halaman dan *pamedanan* adalah padang terbuka yang digunakan untuk tempat melaksanakan pelbagai permainan rakyat dan pesta keramaian anak *nagari* yang melibatkan kegiatan kesenian. Oleh itu, kesenian bagi masyarakat Minangkabau adalah tergolong kepada permainan rakyat yang dilakukan secara terbuka dari rakyat untuk rakyat. Kenyataan ini sesuai dengan kehidupan sosial masyarakat yang menjunjung tinggi kebersamaan. Oleh kerana sifatnya yang terbuka, maka permainan rakyat mudah berubah-ubah bentuk dan strukturnya. Perubahan tersebut merupakan kesan daripada pertembungan budaya Minangkabau dengan budaya luar, kemajuan pendidikan, dan pengaruh media komunikasi serta teknologi. Gabungan budaya Minangkabau dengan budaya luar terjadi kerana pelbagai faktor seperti kedatangan pihak asing yang datang secara mengejut dan menakluki Minangkabau, perbezaan geografi dan juga kerana kehidupan masyarakat Minangkabau yang gemar berhijrah ke merata-rata tempat. Pengaruh-pengaruh kebudayaan asing dan faktor geografi itu memberi kesan yang berbeza kepada permainan rakyat tempatan.

Peter L.Berger dan Luckman (1966) menyatakan bahawa masyarakat adalah produk manusia dan manusia merupakan objek realiti dari produk sosial. Kedua-duanya menggambarkan sifat dialektik yang wujud dari fenomena masyarakat yang saling isi-

⁵³A.A.Navis. Alam Terkembang Jadi Guru Adat Dan Kebudayaan Minangkabau (Jakarta: PTGraffiti Pers, 1984) 92.

mengisi. Berger dan Luckman memandang masyarakat sebagai proses yang berlangsung dalam tiga dialektis yang terjadi secara serentak, iaitu eksternalisasi, objektiviti, dan internalisasi.⁵⁴ Ketiga-tiga tahap proses ini membentuk realiti sosial yang merupakan suatu pembinaan sosial ciptaan masyarakat yang bersangkut dengan peristiwa sejarah yang bermula dari masa silam sehingga masa kini serta peristiwa yang akan tercatat pada masa hadapan. Selain itu, di Minangkabau, masyarakat menciptakan realiti social untuk mengisi batin dan menikmati seni berdasarkan adaptasi dari nilai-nilai adat dan agama Islam yang menjadi asas kehidupan masyarakat yang berkenaan. Nilai-nilai tersebut meliputi nilai ketuhanan, kemanusiaan, persaudaraan, musyawarah dan demokrasi, *raso jo pareso* (akhhlak dan budi pekerti) serta semangat gotong royong.

Masyarakat Minangkabau sebilangan besar adalah petani. Selain menjalani aktiviti di sawah dan ladang, masyarakat dalam kampung juga melakukan aktiviti dalam bidang kesenian yang mereka sebut *pamenan*. Kegiatan ini lazim mereka lakukan di sebelah malam untuk hiburan dan kesempatan untuk berkumpul bersama saudara-mara lain untuk mengeratkan hubungan persaudaraan. Salah satu contoh bentuk ungkapan kreativiti seni masyarakat petani Minangkabau itu adalah *bamain piriang*. Sebagai produk budaya, *bamain piriang* tumbuh berdasarkan kepentingan kelompok masyarakat dan bukan berdasarkan perkembangan peribadi individu. Dalam budaya seperti itu, individu mempunyai batas dalam kelompok masyarakat dan berekspresi menurut aturan yang telah ditentukan secara bersama.

Sesuai dengan sifat-sifat tradisinya, pada umumnya masyarakat tradisional tidak memerlukan penonjolan diri secara peribadi. Hal ini demikian telah menyebabkan aktiviti *bamain piriang* yang ada di setiap *nagari* di Minangkabau tidak diketahui siapa penciptanya. Menurut Umar Kayam (1981), pada mulanya kewujudan kesenian tradisi

⁵⁴ Peter L. Berger and Thomas Luckmann, The Social Construction of Reality A Treatise in the Sociology of Knowledge (London: Allen Lane The Penguin Press, 1966) 149.

dipelopori oleh seorang seniman. Namun, setelah aktiviti tersebut menjadi permainan yang dilakukan oleh masyarakat, masyarakat terus mendakwa bahawa kesenian tersebut sebagai milik bersama.⁵⁵ Konsep pemilikan yang sedemikian merupakan ciri-ciri kehidupan masyarakat tradisional yang dinyatakan oleh Robert Redfield (1990) yang disebut sebagai komuniti kecil.⁵⁶ Redfield menyatakan bahawa sebuah komuniti kecil adalah sebagai integrasi dalam kawasan komuniti kecil itu berada.⁵⁷

Komuniti kecil merupakan suatu sistem ekologi di mana masyarakat, kebudayaan dan lingkungan alam mempunyai hubungan mempengaruhi antara satu sama lain. Apabila masyarakat merupakan petani yang tergolong dalam suatu sistem ekologi yang utuh dan saling berhubung dengan dasar yang mendukungnya, maka status kreativiti seni masyarakat tersebut adalah sama dengan kreativiti pertanian yang menggunakan alat-alat pertanian seperti sabit, cangkul dan bajak yang berfungsi untuk memudahkan pekerjaan petani. Oleh itu, kreativiti seni dalam masyarakat pertani adalah kreativiti pertanian.⁵⁸ Perkara tersebut mencerminkan budaya dalam bentuk *bamain piriang*. Sebahagian besar pergerakan merupakan cerminan dari kegiatan petani yang bekerja sehari-hari dalam membajak tanah dengan menggunakan alat-alat pertanian seperti sabit, cangkul, dan bajak. *Bamain piriang* menjadi bentuk gerak menyabit, mencangkul, dan membajak. Semua itu merupakan bentuk adaptasi masyarakat terhadap alam yang menjadi sumber kehidupan. Berdasarkan penyataan itu, Berger dan Thomas menyebutnya sebagai eksternalisasi.

⁵⁵ Umar Kayam, “Kreativitas Dalam Masyarakat,” dalam Umar Kayam (ed), Seni, Tradisi, Masyarakat (Jakarta: Sinar Harapan, 1981) 39.

⁵⁶ Robert Redfield dalam Koentjaraningrat, Sejarah Teori Antropologi II (Jakarta: Universitas Indonesia, 1990) 139.

⁵⁷*Ibid.*

⁵⁸ Umar Kayam, “Kreativitas dalam Seni dan Masyarakat Suatu Dimensi dalam Proses Pembentukan Nilai Budaya dalam Masyarakat” dalam Analisis Kebudayaan Tahun II-Nomor 2 (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1981/1982) 52.

Masyarakat tradisional Minangkabau umumnya menyukai *bamain piriang* kerana permainan tersebut mempunyai ciri-ciri yang dapat mewakili kewujudan masyarakat *nagari*. Khusus untuk *bamain piriang*, pelaku bukan sahaja pandai *bamain* (bermain) dengan menggerakkan piring di kedua telapak tangan atau bergerak menjelajahi ruang secara cergas, tetapi ada juga sebahagian pelaku *bamain* di atas tompokan (longgokan) serpihan kaca yang tajam tanpa mengalami kecederaan dan rasa sakit. Kelincahan dan ketangkasan gerak demikian disebut *dabuih* (dabus), iaitu kepandaian yang berada di luar kemampuan manusia biasa. Realitinya, tidak semua orang sanggup melakukan pergerakan yang boleh mendatangkan bahaya iaitu *bamain* di atas serpihan kaca kecuali orang-orang pilihan di bawah komando (perintah) seorang tokoh utama yang disebut *syaman*, *pawang*, atau *kulipah*. Kegiatan ini memerlukan latihan yang serius. Oleh itu, secara objektif para pelaku dabus berhimpun dalam satu kumpulan di bawah bimbingan seorang lelaki yang disebut oleh masyarakat iaitu *syaman*, *pawang*, atau *kulipah*. Dalam hal ini para pelaku dabus mesti mengikhlaskan diri melakukan internalisasi iaitu penghayatan terhadap proses latihan dan ajaran guru (*kulipah*) dengan melibatkan diri menjadi ahli dalam perguruan dan mematuhi aturan-aturan perguruan yang telah menjadi ketetapan.

Sebaliknya sebagai penyelia sekaligus guru, *kulipah* bertugas mengatur persembahan. Kerja-kerja produksi dimulai dari persiapan, latihan, pementasan, dan pembahagiaan tugas-tugas lain setelah persembahan selesai. Tradisi yang selalu dilakukan oleh anggota kumpulan apabila mengadakan persembahan adalah selalu berjumpa *kulipah* untuk minta izin dan doa restu agar supaya *bamain piriang* dan pertunjukan dabus dapat berjalan dengan baik. Seorang demi seorang datang dan bersalaman dengan *kulipah*, para pemain perlu mendengar nasihat agar tidak menggelabah dalam *bamain piriang* dan melakukan *dabus* serta selalu berserah diri

kepada Allah Yang Maha Kuasa. Nilai-nilai akhlak, budi pekerti dan nilai-nilai ketuhanan dalam interaksi sosial tersebut boleh didapati daripada kesenian *bamain piriang* ini.

Sebagai ahli kumpulan, mereka tidak terlupa tata etika bergaul menurut adat dan agama. Semua anggota dalam kumpulan tersebut juga perlu melakukan hubungan sosial bagimenerapkan nilai-nilai kemanusiaan seperti mengambil perhatian akan nasib ahli kumpulanseperti ungkapan adat, iaitusasakik sasanang (sama-sama merasakan sakit dan senang), *sahino samalu* (sama-sama merasakan nasib yang kurang beruntung yang dialami seseorang), *sabarek sapikua* (seiya sekata dalam perjanjian). Hubungan sosial yang dilakukan oleh anggota kumpulan tersebut merupakan salah satu usaha untuk mempertahankan keakraban dalam kumpulan.

Sebagai ekspresi budaya, kewujudan *bamain piriang* selalu mendapat tempat di hati masyarakat Minangkabau. Perhubungan kedua-duanya sukar diketepikan kerana *bamain piriang* menghimpun pandangan kolektif masyarakat Minangkabau. Tidak kira ianya berasal dari *nagari-nagari* yang berada di wilayah daerah *darek* ataupun yang berasal dari *nagari-nagari rantau*. Boleh dikatakan dari keseluruhan *pamenan* yang hidup dan berkembang di Minangkabau, *bamain piriang* merupakan produk budaya yang hampir merata ada di setiap *nagari*. Oleh itu, *bamain piriang* dinyatakan sebagai produk budaya orang Minangkabau secara bersama. Kesenian ini ditampilkan pada setiap peristiwa *alek nagari* (pesta kampung) yang selalu diposisikan pada tempat utama sebagai puncak acara dalam kegiatan tersebut.

Pelaku Dan Penonton Persembahan

Sal Murgiyanto (1992) mengatakan bahawa seni persembahan wujud kerana adanya dua elemen utama iaitu pelaku persembahan dan penonton persembahan.⁵⁹ Dalam

⁵⁹Sal Murgiyanto. "Seni Pertunjukan di Indonesia Pada Masa Teknologi Canggih," (dalam Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni. BP ISI. Yogyakarta, 1992) 27.

pada itu, penonton persembahan dapat berperanan sebagai penyaksi ataupun sebagai pemerhati dalam persembahan *bamain piriang*, penonton bukan berperanan sebagai pengamat melainkan mereka hadir sebagai penyaksi. Penonton datang ke *sasaran* sebagai arena tempat permainan bukan hanya untuk menonton persembahan tetapi juga membina dan mengeratkan persaudaraan. Menonton persembahan *bamain piriang* bagi masyarakat penonton adalah masa untuk bertemu dalam suasana yang berbeza dengan hari-hari yang lain. Dalam hal ini masyarakat penonton datang bukan semata-mata untuk mengerti dan menikmati makna yang disampaikan dalam *bamain piriang* dan persembahan lainnya, tetapi yang lebih penting adalah jalinan dan ikatan persaudaraan dan membangunkan solidariti. Oleh itu, persembahan yang dilakukan di arena permainan, khususnya persembahan *bamain piriang* merupakan hiburan yang dinanti-nantikan. Boleh dikatakan hampir semua warga tidak terbatas umur, tua dan muda, lelaki ataupun perempuan, mengikuti dan mengambil bahagian dalam acara itu. Pastinya peristiwa tersebut tidak hanya dipenuhi oleh masyarakat tempatan, namun ianya juga dikunjungi oleh masyarakat dari *nagari* sempadan. Mereka menyatu dalam kawasan terbuka tempat persembahan. Pada masa itu, setiap individu mempunyai kebebasan menciptakan realiti untuk mengekspresikan diri. Mereka datang dengan menghiasi diri menjadikan sesuatu lebih cantik dengan pelbagai jenis bahan dan model pakaian, selipar, dan beg tangan perempuan dalam pelbagai warna (lihat gambar 6).



Gambar 6.
Beberapa di antara kaum perempuan di tempat pertunjukan *alek nagari* di *nagari* Andaleh Baruh Bukik dengan memakai kostum masa kini.
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Bagi sebahagian kaum ibu dan remaja puteri, mereka berdandan menyerupai artis, tidak kisah berkesesuaian ataupun tidak. Selain itu, di antara ramai-ramai penonton persembahan tersebut terdapat juga remaja puteri bergaya dengan memakaikan hiasan kepala seperti tanduk kerbau (yang oleh orang Minangkabau disebut *tikuluak tanduak*), mengenakan baju kurung berwarna kuning keemasan dengan *kodek* (kain sarung yang dipakai kaum ibu) serta kalung melilit di leher. Berdiri di belakang orang yang memakai jubah hitam dengan topeng penutup muka (lihat gambar 7).



Gambar 7.

Penonton yang juga menjadi pelaku seni pada acara *alek nagari* di *nagari* Andaleh Baruh Bukit, Kabupaten Tanah Datar.
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Di tengah keramaian tersebut juga terdapat dua orang yang berpakaian *ijuk* iaitu serabut yang berwarna hitam pada pangkal pelelah enau yang dililitkan pada badan, dan kedua-duanya juga memakai topeng untuk menghilangkan identiti peribadinya (lihat gambar 8). Mereka dipanggil “*simuntu*,” iaitu orang yang bertugas memberikan isyarat kepada masyarakat kampung bahawa peristiwa budaya akan berlangsung. Sambil berjalan mengelilingi kampung, mereka beraksi di tengah-tengah masyarakat yang lalu lalang dan menghentikan kereta yang lalu untuk meminta sumbangan bagi keperluan acara. Mereka melakukan perarakan di sepanjang *nagari* diikuti oleh masyarakat tua dan muda, lelaki dan perempuan. Pada akhir perjalanan, mereka berhenti di halaman *Balai Adat*, iaitu tempat pertemuan para *pemuka adat*, para *kaum alim ulama*, *cerdik pandai nagari* tempatan. Kenyataan tersebut merupakan pertanda bahawa peristiwa budaya akandilaksanakan di depan *Balai Adat*. Kostum yang dipakainya memberikan petunjuk bahawa mereka semua bukanlah penonton biasa.



Gambar 8.

Simuntu, iaitu orang yang berperan sebagai pemberi maklumat akan diadakan pesta rakyat di *nagari* Andaleh Baruh Bukit Kab. Tanah Datar
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Adalah kenyataan bahawa dalam kehidupan bermasyarakat, setiap orang memiliki pelbagai ungkapan isyarat yang berfungsi sebagai petunjuk identiti diri. Barker (2012) mengatakan identiti sepenuhnya merupakan konstruks sosial yang diekspresikan melalui pelbagai bentuk pementasan yang dapat dikenali oleh orang lain dan diri sendiri. Dalam erti kata lain, orang tidak hanya berinteraksi dengan orang lain tetapi secara simboliknya juga berinteraksi dengan diri sendiri. Hal ini membuktikan bahawa dalam tata kehidupan bermasyarakat, manusia mempunyai peranan iaitu sebagai individu dan sebagai makhluk sosial. Sebagai individu ianya terikat kepada kudrat peribadi dengan sifat dan perwatakan

yang dimiliki. Sebagai makhluk sosial, ianya terikat pada lingkungan. Masing-masing mempunyai peranan sesuai dengan jawatan yang disandang.

Seperti gambar di atas, penampilan yang ditunjukkan adalah remaja puteri dan lelaki berpakaian jubah hitam memakai penutup muka berserta dua orang berpakaian *ijuk* tersebut telah memberi isyarat tentang identity yang baru. Identiti baru itu terjadi kerana individu-individu tersebut sedang menjalankan peranan yang ditugaskan di wilayah sosial. Penonton mampu memecahkan kod dan membaca maksud yang tersirat dari penampilan orang-orang itu bahawa mereka adalah pelaku persembahan. Sebagai subjek sosial, identiti baru tersebut tercipta melalui simbol-simbol yang berhubungan dengan kegiatan yang dilakukan. Hubungan yang terjadi di wilayah sosial tersebut berdasarkan pernyataan Hall, iaitu yang disebut sebagai “*significant others*”, di mana identiti yang stabil terpecah menjadi identiti-identiti yang lain.

Sedar atau tidak sedar, secara psikologi dalam status sosial yang baru tersebut perilaku dengan pelbagai ragam muncul seperti gaya bicara, cara berjalan dan ekspresi muka sebagai cerminan status sosialnya yang baru. Sebagai pelaku tontonan, pada saat itu mungkin saja mereka merasakan sebagai seorang primadona, seorang yang hebat, penari yang handal yang mampu melakukan sesuatu yang menarik perhatian, dan karakter-karakter lain serta mereka merasakan yang kehadiran mereka diperhatikan oleh penonton.

Sebalik kejayaan pelaksanaan acara, jelas ada tindakan-tindakan tertentu yang dilakukan masyarakat untuk memastikan pelaksanaan kegiatan berjalan dengan lancar. Walaupun masyarakat Minangkabau menganut agama Islam, namun amalan-amalan agama sebelumnya seperti kepercayaan animisme tidak pudar. Kebudayaan masyarakat petani masih bergantung kepada kekuatan alam ghaib. Dalam perkara ini, Islam tidak mempunyai sebarang peranan, tetapi semata-mata hanya penambahan yang

melengkapkan ritual-ritual keagamaan yang telah wujud sebelumnya. Hal ini dengan sendirinya menunjukkan keadaan yang sinkretik.⁶⁰

Di dalam kehidupan masyarakat tradisional Minangkabau, amalan animisme dapat dilihat ketika melaksanakan *pamenan*, terutamanya yang berkait dengan tindakan-tindakan *dabus* seperti yang terdapat dalam persembahan *bamain piriang*. Untuk tujuan keselamatan, masyarakat biasanya melakukan upacara-upacara tertentu dengan menggunakan pelbagai kelengkapan untuk memberi *paureh* iaitu ramuan-ramuan seperti limau dan asap kemenyan yang diselerakkan pada tempat-tempat persembahan. Menurut masyarakat, semua yang dilakukan itu bertujuan untuk mendapatkan ketenteraman, walaupun mereka tetap menyebut dan mengagungkan Allah sebagai tanda penyerahan diri.

Perilaku masyarakat yang berusaha mencari penyesuaian atau keseimbangan antara dua agama (sinkretik) adalah kerana masyarakat yakin adanya dua alam, iaitu alam nyata dan alam ghaib. Alam nyata, adalah semua alam yang dapat ditangkap dengan pancaindera manusia yang terdiri dari benda-benda padat, cair, atau benda gas. Alam ghaib pula, adalah alam akhirat, suatu alam yang jauh lebih hebat, lebih luas dan lebih moden dari alam nyata.⁶¹ Mereka meyakini bahawa di alam ghaib banyak mahluk halus berkeliaran ke merata tempat yang tidak dapat ditaklukkan. Oleh itu, mereka hanya dapat mencari keselarasan dan keseimbangan dengan lingkungan alam tersebut melalui pelbagai bentuk upacara untuk mencapai ketenteraman.

Alam bagi orang Minangkabau adalah guru bagi kehidupan mereka. Alam dan unsur-unsurnya memiliki peranan masing-masing. Mereka saling berhubung namun tidak saling mengikat dan tidak saling melenyapkan. Unsur-unsur alam yang berbeza-beza

⁶⁰ Ajat Sudrajat. Etika Protestan dan Kapitalisme Barat. Relevansinya dengan Islam Indonesia (Jakarta: Bumi Aksara, 1994) 119.

⁶¹ Bey Arifin, Samudera Alfatihah (Surabaya: PT Bina Ilmu, 1989) 111-116.

fungsi tersebut berjalan dengan ketentuan dan peranan masing-masing dalam sesuatu yang harmoni.

Berpijak pada falsafah alam ini, masyarakat Minangkabau dapat mengambil pengajaran bahawa setiap individu dalam masyarakat adalah penting walaupun kemampuan dan peranan mereka berbeza-beza sepetimana dinyatakan dalam pepatah: *nan buto paambuih lasuang, nan pakak palapeh badia, nan lumpuh paunyi rumah, nan kuaik pambao baban, nan binguang disuruah-suruah, nan cadiak lawan barundiang* (yang buta penghembus lesung, yang pekak pelepas bedil, yang lumpuh penghuni rumah, yang kuat pemikul beban, yang bodoh disuruh-suruh, yang pintar lawan berunding). Dari huraian di atas, menggambarkan bahawa orangMinangkabau menganut fahaman dialektika yang disebut *bakarano-bakajadian* (bersebab dan berakibat) sebagai dinamik alam yang selaras dan dinamis.

Dilihat dari perspektif Barker (2012), pelbagai bentuk penampilan yang diekspresikan oleh penonton merupakan sebuah konstruksi sosial. Kehadiran mereka pada pertunjukan *bamain piriang* dalam acara keramaian *nagari*, pada asasnya disebabkan motivasi diri yang mewujudkan kesedaran bahawa mereka memiliki budaya dan merasakan makna sosial yang sama yang diperolehi melalui simbol-simbol yang terdapat dalam persembahan *bamain piriang*. Setiap individu yang hadir pada peristiwa itu terikat kepada proses-proses sosial seperti sumbangan sukarela yang mereka berikan sama ada dalam bentuk benda atau wang bagi menjayakan kegiatan keramaian *nagari*. Selain penonton, ahli jawatankuasa penyelengaraan acara *alek nagari* yang memakai t-shirt (lihat gambar 9) bercetak “*panitia sepekan pergelaran seni anak nagari dan khitanan masal Andaleh* (panitia pengurusan seni persembahan dan majlis berkhatan daripada masyarakat tempatan),” bertugas membawa *ketingding* (keranjang yang diperbuat dari bambu) berjalan mengelilingi dan mendekati penonton. *Ketiding* tersebut adalah sebagai tempat meletak wang sumbangan yang diberi oleh masyarakat sebagai simbol

mengambil berat dan rasa kebersamaan mereka terhadap penyelenggaraan keramaian *nagari* yang diadakan.



Gambar 9.

Pakaian seragam ahli jawatankuasa pelaksana kegiatan alek *nagari* Andaleh.
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Sifat tanggungjawab dan penyertaan secara langsung yang dilakukan oleh individu-individu dalam acara keramaian *nagari* merupakan salah satu ciri kebersamaan masyarakat tradisi. Identiti diri yang melekat pada individu-individu yang terbentuk dalam proses sosial itu menjelma menjadi identiti sosial masyarakat Minangkabau. Realiti subjektif yang berhubungan dengan masyarakat yang terikat dengan proses-proses sosial dapat dibentuk sebagai subjek untuk diri sendiri dan untuk individu lain. Pembentukan identiti diri dari proses sosial tersebut selalunya berkait dengan peristiwa budaya sehingga ianya wujud di dalam identiti budaya tempatan.

2.4 Elemen-Elemen Simbolik Dalam *Bamain Piriang* Sebagai Identiti Budaya Minangkabau

Salah satu simbol Minangkabau dalam dunia tari adalah *bamain piriang*. Permainan tersebut merupakan ikon budaya yang terdapat di seluruh *nagari* di Minangkabau. Kehadirannya dalam pelbagai upacara pesta tradisional (*alek nagari*) mampu menghimpunkan orang-orang untuk datang menonton persembahannya. Anya Peterson Royce (1977) mengatakan kewujudan tari di dalam sesebuah masyarakat adalah sebagai penanda identiti.⁶² Penanda identiti sebuah kelompok penting dikenali sebagai simbol kewujudan kelompok itu. Berkait dengan *bamain piriang*, ciri-ciri kompleks yang menunjukkan *pamenan* tersebut tersusun dari bentuk dan simbol yang meliputi pergerakan, bahasa, muzik, pakaian, piring, nilai, norma yang menjadi sifat yang khas pada *pamenan* itu.

Pada asasnya, *bamain piriang* bukan hanya sekadar mengolah gerak sehingga menghasilkan keindahan dalam sesebuah koreografi tetapi juga merupakan terjemahan koreografi terhadap hubungan timbal balik antara makhluk hidup dan alam lingkungan mereka. Hubungan timbal balik yang saling mempengaruhi antara sesama manusia dan antara manusia dengan alam lingkungan tersebut melahirkan karya seni yang dikenali sebagai *bamain piriang*. Kewujudan kesenian ini tercipta daripada persekitaran hidup sebagai petani. Hal ini dapat dilihat dari keseluruhan pergerakan *bamain piriang* yang dirujuk daripada kegiatan masyarakat yang mengerjakan sawah padi. Simbol-simbol yang dipakai dalam *bamain piriang* amat mudah untuk dikenal pasti.

⁶²Anya Peterson Royce, The Anthropology Of Dance (Bloomington & London: Indiana University Press, 1977) 155.

2.4.1 Pergerakan

Pergerakan *bamain piriang* yang dapat dilihat di seluruh *nagari* Minangkabau secara fizikal mempunyai banyak persamaan yang membentuk identiti sebagai budaya Minangkabau. Persamaan tersebut berlaku kerana *bamain piriang* berasaskan kepada sumber yang sama daripada unsur-unsur pergerakan *pancak*. Di sebalik persamaan tersebut juga terdapat perbezaan dalam penglibatan faktor alam dimana kewujudan *pancak* berkait rapat dengan alam. Alam Minangkabau yang terdiri dari lembah-lembah dan pesisiran pantai barat pulau Sumatera memberikan petunjuk kepada masyarakat bagaimana mereka mengadaptasikan diri dengan alam untuk kehidupan. Oleh itu dalam falsafah adat Minangkabau telah wujud peribahasa, *alam takambang jadi guru* yang bermaksud alam adalah guru bagi kehidupan orang Minangkabau.

Berkaitan dengan kewujudan *pancak*, di sekeliling daerah *Luhak Nan Tigo* dijumpai gaya *pancak* yang terkenal dengan sebutan *silek tuo* (silat tua). Merujuk kepada pesilat Minangkabau, *silek tuo* diiktiraf sebagai silat tertua kerana ianya berasal dari *nagari* Pariangan yang merupakan *nagari* tertua dan menjadi *nagari* asal orang Minangkabau. *Nagari* Pariangan terletak di daerah *Luhak Tanah Datar*. Sifat yang khusus yang terdapat pada *silek tuo* adalah mengutamakan teknik bertahan daripada menyerang. Aspek yang menjadi asas kepada pergerakan *silek tuo* ini terletak pada kekuatan *pitungguwa* (kuda-kuda), kemampuan *gelek* (mengelak) dan mempunyai pelbagai bentuk posisi dan pergerakan lengan untuk melindungi bahagian badan yang penting.⁶³

Bentuk-bentuk aliran *pancak* lain yang terkenal adalah *silek Harimau* (silat harimau). Aliran silat harimau ini tercipta dan berkembang di daerah Kabupaten Solok. Daerah ini dahulunya merupakan hutan tropika yang di dalamnya hidup pelbagai jenis

⁶³ Indra Utama, op.cit., p. 70.

binatang buas seperti harimau. Sebelumnya masyarakat tempatan meyakini bahawa harimau merupakan binatang buas yang memiliki kekuatan yang tidak dapat ditandingi, manusia berusaha belajar ilmu bela diri, melatih kemahiran dengan meniru pergerakan-pergerakan pantas daripada binatang sakti itu untuk melindungi diri dari serangan yang datang terutamanya dari harimau dan binatang buas yang lain. Bentuk pergerakannya menjadi asas kepada pergerakan harimau. Perkara ini dapat dilihat pada bentuk pergerakan tubuh badan kehadapan sambil mengekalkan posisi kaki dalam kedudukan *pitunggu* serta pergerakan jari-jari tangan mengembang dengan tenaga yang penuh pada saat kedua-dua lengan dan bahu bergerak dengan pantas seperti mengelakkan diri daripada terkena serangan atau bahaya.

Di seluruh *nagari* dalam Kabupaten Pesisir Selatan terdapat pula aliran *pancak* yang terkenal dengan sebutan *silek luncua* (silat luncur).⁶⁴ Kewujudan *silek luncua* merupakan bentuk adaptasi seniman terhadap alam. Pergerakan *gelek* (mengelak) dengan berluncur sambil mengeluarkan suara berdesis yang dilakukan oleh pesilat, menampakkan asas pergerakan belut iaitu sejenis ikan yang panjang seperti ular dan licin yang banyak terdapat di kawasan paya dalam *nagari* di Pesisir Selatan. Bentuk pergerakan yang wujud melalui anggota badan seperti lengan, bahu dan kedua-dua kaki dalam kedudukan *pitunggu* tersebut merupakan satu langkah silat untuk melepaskan diri dari serangan lawan.

Asas pergerakan seperti *pitunggu*, *gelek*, dan pergerakan lengan untuk melindungi badan tersebut menjadi asas dalam *pancak*. Setelah Islam masuk ke Minangkabau pergerakan *pancak* mengikut kepada ajaran Islam sehingga wujud pula pergerakan *pancak (silek) langkah tigo* dan *pancak (silek) langkah ampek*. *Pancak (silek)*

⁶⁴ Temubual dengan Bertha, Pengetua kumpulan seni Singo Barantai Pessel dan pengurus Ikatan Pencak Silat Indonesia (IPSI) Bidang Silat Tradisi Pesisir Selatan, tanggal 24 November 2013 di Balai Selasa, Pesisir Selatan.

langkah tigo dirujukkan kepada tiga asas tulisan Arab, iaitu *tagak* (berdiri) Alif, *pitunggua* (kuda-kuda) Dal, dan langkah Mim.⁶⁵

Tagak (tegak) berdiri Alif merupakan sikap atau gaya sama ada dalam kedudukan berdiri, membongkokkan badan (jongkok), atau pun dalam kedudukan duduk menjongkok. Sikap *tagak* Alif secara amnya berdiri dalam keadaan lurus dengan kedua telapak tangan bertemu di depan dada. Selain itu, kedudukan *tagak* Alif dalam keadaan berdiri lurus dengan tangan menyilang di depan dada, atau dalam posisi membongkok ataupun duduk menjongkok dengan tangan kanan menyentuh kepala bahagian belakang dan tangan kiri memegang sisi pinggang sebelah kanan. Sikap *tagak* Alif selalu dilakukan sebelum memulakan pergerakan *pancak*.

Tagak Alif bermakna penyerahan diri kepada Allah. Setelah itu baru boleh dituruti pergerakan *pitunggua* Dal iaitu kedua-dua kaki dalam paras rendah membentuk huruf Dal dalam tulisan Arab dengan pergerakan tangan dalam pelbagai bentuk di hadapan badan. Pergerakan *pitunggua* Dal ini berguna untuk membina kekuatan untuk bertahan. Seterusnya, melakukan pergerakan yang disebut *maurak langkah* (mengungkai langkah) iaitu melakukan pergerakan membentuk huruf Mim dalam tulisan Arab dengan kedudukan salah satu kaki digantungkan. Mengikut susunan dalam struktur silat ini, pergerakan *maurak langkah* membentuk huruf Mim hanya boleh dilakukan apabila pergerakan *tagak* Alif dan *pitunggua* Dal dilakukan dengan baik.

Kewujudan *pancak* (*silek*) *langkah ampek* juga bermula dengan *tagak* Alif. Tetapi sebagaimana diuraikan oleh Indra Utama:

.....sesudah tagak Alif diikuti dengan pergerakan membentuk huruf Lam, Lam, dan Ha sehingga secara keseluruhan terbaca Allah. Sesudah tagak Alif pergerakan diteruskan dengan melangkah dua langkah ke depan mengikut huruf Lam iaitu membentuk kedudukan di akhir hitungan satu kaki

⁶⁵ Bart Barendregt dalam Wim van Zanten, Oideon, The Performing Arts World Wide (Netherlands: Research School CNWS Leiden, The Netherlands, 1995) 114. Seperti juga dikutip oleh Indra Utama, ibid 82.

menggantung. Posisi kaki menggantung tersebut berfungsi sebagai gerak tipu yang dapat dirubah kepada pelbagai bentuk posisi lain sama ada dalam pergerakan berputar dan bergerak ke delapan penjuru arah. Setelah dua langkah Lam diakhiri dengan pergerakan membentuk huruf Ha. Dalam bahasa Minangkabau ianya disebut gerak simpie, iaitu menyilangkan kaki agar mudah melakukan pergerakan mengelak, berputar ataupun untuk mencapai kedudukan rendah sambil berputar.⁶⁶

Semua bentuk pergerakan di atas merupakan asas daripada *pancak (silek)* Minangkabau yang menekankan kepada prinsip berwaspada yang dirangkumi dalam lapan kata kunci iaitu *tagak, tagun, katak, jangko, garak, garik, pandang, kutiko*. Keseluruhan elemen-elemen *pancak* ini menjadi asas pula kepada *bamain piriang* dan tari piring ciptaan semula.

2.4.2 Bahasa

Bahasa merupakan komponen penting bagi sesuatu budaya. Bahasa merupakan simbol keseluruhan pemikiran manusia bagi menggambarkan sesuatu identiti. Signifikasi bahasa terletak pada peranannya sebagai alat komunikasi atau pengantaraan budaya dari satu generasi ke generasi seterusnya.

Bahasa Minangkabau juga mempunyai fungsi lain yang melambangkan identiti Minangkabau. Perkara ini bermaksud bahawa bahasa Minang yang selalu digunakan dalam melantunkan syair-syair dalam mengiringi rentak kaki pelaku *bamain piriang* adalah penggambaran identiti dari segi bahasa. Para pelaku seni di Minangkabau sedar bahawa bahasa sebagai identiti perlu dipertahankan sebagai jati diri kesukuan. Semangat kesukuan yang dibangun oleh pelaku seni dalam *bamain piriang* dinyatakan sebagai satu tekad untuk menjunjung budaya Minangkabau. Dalam *bamain piriang*, syair-syair lagu

⁶⁶ Indra Utama, op.cit., p. 88-89.

yang diucapkan dalam bahasa Minang menggambarkan nilai-nilai pendidikan, agama dan keindahan yang menjadikan kehidupan lebih bermakna. Syair-syair tersebut dilakukan oleh seorang penyanyi yang dipanggil *janang* yang mempunyai suara yang merdu. Syair tersebut dicipta oleh ahli jawatankuasa pelaksana keramaian dan contoh syair yang dapat dilihat seperti di bawah.

*Anak urang di Bukiktinggi,
Nak lalu ka Kayutanam,
Jikok Buyuang pandai manari,
Cubo kaokan urang batanam.⁶⁷*

(Anak orang di Bukittinggi,
Hendak lalu ke Kayutanam,
Jika Buyung pandai menari,
Cuba kerjakan orang bertanam).

Setelah *janang* selesai menyanyikan syair tersebut, pemain langsung melakukan gerak *batanam* (bertanam padi). Begitu seterusnya penari melakukan pergerakan sesuai dengan syair yang dinyanyikan.

2.4.3 Muzik

Muzik dan tarian mempunyai pola dan ritma yang saling berhubungan. Dalam penyediaannya, *bamain piriang* diiringi oleh muzik tradisional dengan alat muzik seperti *talempong*, gendang serta alat tiup *pupuik batang padi*.

Talempong merupakan seperangkat alat muzik yang terdiri dari beberapa gong kecil yang diperbuat dari logam kuning, besi dan tembaga. Salah satu jenis *talempong* yang banyak digunakan oleh masyarakat tradisi Minangkabau adalah *talempong pacik*. Dinamakan *talempong pacik* kerana cara memainkannya dengan cara *dipacik* (dipegang)

⁶⁷Idun Ariastuti dan Afifah Asriati. "Studi Kasus Konsep Gerak Tari Piring Padangpanjang."(ASKI Padangpanjang, 1996) 13-14.

di mana masing-masing pemain memegang dua buah *talempong* yang dipukul sehingga menghasilkan nada-nada pendek secara berulang (lihat gambar 10).



Gambar 10
Talempong pacik yang dimainkan dengan cara dipegang

(Sumber:<https://www.google.com/search?q=talempong+pacik&oq=talempong+pacik&aqs=chrome..69i57j0l5.16220j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>)

Selain *talempong pacik* yang terdiri dari dua buah *talempong* yang dimainkan dengan cara dipegang, juga terdapat beberapa buah *talempong* yang disusun di atas suatu tempat yang terbuat dari kayu yang dipanggil sebagai standar *talempong*. Alat muzik tersebut boleh dimainkan secara duduk atau secara berdiri. Sama seperti *bamain piriang*, alat muzik *talempong* juga banyak tersebar di kawasan *nagari* Minangkabau, dan tidak boleh dipersoalkan lagi, melalui muzik masyarakat dapat mengenali daripada mana asal muzik tersebut. Oleh itu, muzik *talempong* juga dapat menjadi penanda sebuah identiti dari etnik Minangkabau.

Gambar di bawah ini adalah contoh alat-alat muzik *talempong* dan *gendang*, yang digunakan untuk persembahan bentuk-bentuk *pamenan* masyarakat Minangkabau yang dalam perkembangannya juga digunakan untuk mengiringi tari piring.



Gambar 11.
Seperangkat talempong dan gendang bermuka dua
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Gambar di atas memperlihatkan bahawa tidak ada batasan yang tegas antara pemain dengan penonton. Sememangnya kesenian sebagai *pamenan anak nagari* di Minangkabau tidak memiliki tujuan lain selain hiburan bagi masyarakat. Oleh itu, pemain atau pelaku seni bebas meletakkan alat-alat muzik dimana-mana yang mempunyai ruang untuk menempatkan semua alat muzik dalam satu tempat. Dalam erti kata lain, persembahan *pamenan anak nagari* tidak memerlukan tempat-tempat khusus seperti pentas atau syarat-syarat tertentu seperti perancangan dan penyediaan peralatan lampu, persiapan panggung, tata rias, kostum, dan sebagainya sebagaimana syarat yang harus dimiliki oleh persembahan-persembahan moden. Manakala kesenian *anak nagari* berfungsi untuk mengisi keramaian *alek nagari*, maka orang-orang dapat menyaksikan permainan mereka secara langsung bahkan adakalanya penonton pun turut terlibat di dalam permainan kesenian tersebut. Pemain boleh bermain di setiap penjuru kawasan tanpa batasan, penari dan pemain muzik boleh berada di antara atau di tengah-tengah

penonton. Kecuali apabila kesenian *anak nagari* diundang oleh lembaga-lembaga tertentu untuk meraikan acara keramaian yang mereka lakukan. Pada kebiasaanya mereka meletakkan pemain kesenian di tempat yang khusus seperti terlihat pada penampilan muzik *talempong pacik* (lihat gambar 12).



Gambar 12.
Talempong Pacik
(Sumber: <http://kebudayaanindonesia.net/culture/821/talempong-pacik>)

Alat muzik yang lain adalah *pupuik batang padi* iaitu alat muzik tradisional yang dimainkan dengan cara ditiup (gambar 13) yang berfungsi mengiringi permainan *talempong* melalui nada-nada improvisasi.



Gambar 13.
Alat tiup Pupuk Batang Padi
(Sumber:<https://www.google.com/webhp?sourceid=chromeinstant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=pupuk%20batang%20padi>)

2.4.4 Kostum

Salah satu unsur lain yang menjadi simbol identiti budaya Minangkabau dalam *bamain piriang* adalah pakaian atau busana. Di Minangkabau, busana *bamain piriang* untuk lelaki lazim digunakan potongan baju yang menyerupai baju adat iaitu baju longgar berwarna hitam atau merah (walaupun kemudian persoalan warna ini boleh berubah mengikut situasi, keadaan, dan juga perkembangan zaman), seluar *galembong*, *deta*, *sisampiang* dan *cawek* (ikat pinggang). Busana sedemikian dipakai oleh seniman tradisional ketika membuat persembahan di *sasaran* ataupun di mana-mana tempat sesuai menurut tempat yang ditentukan oleh penyelenggara kegiatan. Pakaian tersebut secara emik mengandungi makna yang tertentu.

Sepertimana disampaikan oleh Zafril Tamimi Dt. Sati, bahawa *Deta* (destar) iaitu sepotong kain untuk lilit kepala melambangkan seseorang yang memiliki pengetahuan yang luas. *Baju hitam* melambangkan keterbukaan seseorang pemimpin pada masyarakatnya, ringan tulang dan suka membantu orang lain. Seluar *galembong*

melambangkan kemampuan membuat keputusan secara bijaksana. Selain itu, seluar *galembong* memiliki keunikan tersendiri, iaitu dapat menghasilkan bunyi yang memberangsangkan apabila dipukul sehingga dapat menaikkan semangat dalam kumpulan ketika bermain *pancak* dan *randai*.

Pada zaman moden, terdapat banyak penghasilan seluar *galembong* yang dibuat daripada kain *songket*, iaitu bahan yang ditenun dengan benang berkilauan. Pakaian yang dibuat menggunakan songket yang ditenun hanya digunakan oleh pengantin lelaki ketika berkahwin atau lelaki terhormat di atas pentas.

Berbeza dengan itu, pakaian yang dipakai untuk permainan silat dan *pancak* di *sasaran* adalah berwarna hitam. *Sisampiang* (sampin) adalah kain yang disarungkan di badan untuk menunjukkan tanda berhati-hati dan menjaga diri dari kesalahan. *Sisampiang* mesti diikat dengan *cawek* iaitu kain yang diikat di pinggang bagi memastikan *sisampiang* tidak longgar. Hal ini melambangkan kekuahan ikatan atau pegangan dalam menyatukan masyarakat dan warga suku Minangkabau.⁶⁸ Berdasar falsafah masyarakat Minangkabau, busana adalah adat yang menggambarkan ciri-ciri pemakaian yang berpedoman yang berteraskan ajaran agama Islam. Contoh kostum atau busana tersebut dapat dilihat seperti bentuk asal gambar 14 dan sebagaimana yang dipakai oleh penari piring berdasarkan gambar di bawah.

⁶⁸ Temubual dengan Zafril Tamimi Dt. Sati, pimpinan kaum suku Sikumbang Kab. Agam di Bukittinggi, tanggal 20 November 2014.



Gambar 14

Bentuk asal kostum lelaki untuk *bamain piriang*

(Sumber:https://www.google.com/search?q=foto+baju+silat+Minangkabau&tbo=isch&tbs=1&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiHsazskO_eAhWPfn0KHZe1CSgQ7Al6BAgFEB0&biw=1280&bih=689)



Gambar 15.

Kostum *bamain piriang* untuk penari lelaki pada acara penyambutan tamu.

Persembahan diadakan di dalam ruangan

(Sumber: diproses semula daripada foto Syofyani Yusaf, 2014)



Gambar 16.

Kostum *bamain piriang* untuk penari lelaki. Persembahan diadakan di *sasaran*
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Berdasarkan gambar di atas, kedua-dua penari memakai baju berwarna hijau dan seorang penari lainnya memakai *sarawa galembong* berwarna hitam. Perkara ini menunjukkan bahawa kesenian *anak nagari* tidak memiliki batasan-batasan dan kriteria ideal tertentu sebagaimana berlaku pada seni persembahan moden seperti tari piring ciptaan semula. Walaupun demikian, reka bentuk kostum yang digunakan oleh penari seni tradisional *bamain piriang* dan tari piring tetap berasas kepada bentuk pakaian adat Minangkabau. Berikut salah satu contoh bentuk baju adat Minangkabau yang dipakai oleh para Datuk pada acara *batagak Pangulu* (pengangkatan Penghulu) di *nagari* Pauah-Kamang Mudiak, Kabupaten Agam (gambar 17 dan 18).



Gambar 17.
Baju Adat Minangkabau yang dipakai para Datuk
pada acara Adat Pengangkatan Penghulu
(Sumber: Zafril Tamimi Dt. Sati, 2007)



Gambar 18.
Baju Adat Minangkabau yang dipakai oleh para Datuk pada acara- acara adat.
(Sumber: Zafril Tamimi Dt. Sati, 2007)

Bamain piriang lazimnya dimainkan oleh penari lelaki dengan berpakaian silat berwarna hitam (*baju dan sarawa galembong*). Dalam komuniti masyarakat Minangkabau, kostum sedemikian adalah menggambarkan identiti sebagai pesilat.

Pemakaian busana silat mempunyai garis batasan dimana baju yang digunakan hendak mengikuti adat pemakaian masyarakat Minangkabau. Namun apabila suatu kumpulan tidak memiliki baju warna hitam dan memakai pakaian berwarna lain, tidak mendatangkan sebarang masalah dan tidak mengganggu sedikit pun estetika pergerakan secara fizikal. Berdasarkan penggunaan kostum dalam tarian ini, menampakkan keunikan pada kesenian ini, di mana pemakaian boleh dijadikan simbol sebagai adat masyarakat Minangkabau.

2.4.5 Nilai

Sebagai *pamenan anak nagari*, *bamain piriang* tidak semata-mata mengungkapkan kesenangan hiburan sahaja, tetapi juga dijadikan sebagai alat untuk membina nilai-nilai solidariti. Perkara ini dapat dilihat dari kebersamaan yang dilakukan oleh anak-anak muda dan masyarakat yang bekerjasama untuk bergotong-royong menjayakan acara alek *nagari*. Nilai-nilai kebersamaan tersebut merupakan hakikat kehidupan masyarakat Minangkabau dalam hubungan antara manusia dengan manusia.

Dalam *bamain piriang*, nilai-nilai kebersamaan dapat dilihat dari hubungan yang baik antara pemain dengan pemain dan hubungan antara pemain dengan *kulipah* (pawang). Realitinya, sebagai individu pemain *bamain piriang* tidak mengembangkan diri sendiri dan tidak menguasai satu sama lain. Dalam erti kata lain, para pelaku *bamain piriang* mempunyai pemahaman tentang makna pengetahuan diri seperti dalam ajaran falsafah adat tradisional Minangkabau. Individu menjadi besar kerana mereka berkongsi dan bekerjasama. Setiap orang berasa sebahagian daripada yang lain. Oleh itu, tidak ada ketuanan peribadi, di mana secara struktur pemain adalah individu dan semua pemain adalah ahli kumpulan.

Di sisi lain, kehadiran *kulipah* dalam satu kumpulan seni secara fungsional mempunyai perbezaan. Perbezaannya adalah disebabkan peranan, di mana kulipah adalah orang yang memainkan peranan sebagai pelindung bagi semua pelaku *bamain piriang*. Beliau adalah orang yang bertanggungjawab untuk perkembangan fizikal dan mental para pemain. Panduan fizikal dijalankan melalui latihan pergerakan, dan pembangunan mental dilakukan dengan mengajar bagaimana bersikap terhadap Allah dan sesama manusia.⁶⁹ Bagi pelaku kehadiran kulipah dapat memberikan semangat dan rasa keyakinan diri dalam melakukan *bamain piriang*. Ini adalah kerana hubungan dalaman antara pelaku *bamain piriang* dengan kulipah sebagai panduan rohani.

Begitu pula dalam pergerakan *bamain piriang* yang merupakan gambaran bagi kehidupan masyarakat petani dalam mengerjakan sawah padi. Bentuk-bentuk pergerakan itu memperlihatkan hubungan masyarakat dengan alam. Pemain bergerak dalam posisi kedua kaki menapak kuat di bumi dengan sangat pantas, cekap, cepat, dan tangkas. Perkara ini merupakan ciri-ciri dari pergerakan *pancak* yang menjadi asas dalam *pamenan* masyarakat Minangkabau. Pergerakan-pergerakan itu pula menjadi penanda utama yang membolehkan *bamain piriang* dikategorikan sebagai tari Minangkabau di samping kekuatan dalaman yang dimiliki oleh para penarinya.

⁶⁹ Ernida Kadir. "Misteri Di Balik Pertunjukan Tari Piring Di Atas Kaca Di Desa Andaleh – Sumatera Barat." Thesis (Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada, 2001) 151.

BAB III

PERUBAHAN DALAM ORIENTASI: *BAMAIN PIRIANG DARI KONTEKS ASLI MENJADI TARI PIRING UNTUK PERSEMBAHAN*

Perubahan adalah gejala umum yang selalu berlaku di dalam kehidupan masyarakat seiring dengan perjalanan waktu dari masa lampau ke masa kini menuju ke masa hadapan. Pastinya perubahan boleh membawa kesan sama ada yang mendatangkan manfaat dan tidak bermanfaat. Perubahan yang mendatangkan manfaat tentu saja dapat menambah kekuatan kepada kebudayaan yang menaunginya. Manakala perubahan yang tidak mendatangkan manfaat adalah hal yang dapat menghilangkan nilai dan norma yang berkembang di tengah kehidupan masyarakat sehingga terjejas kepada hilangnya jati diri bangsa. Realitinya perubahan tersebut juga berlaku terhadap kesenian, dalam hal ini adalah pada kesenian tradisional *bamain piriang* sebagai salah satu bentuk *pamenan* orang Minangkabau di Sumatera Barat menjadi tari piring sebagai seni persembahan.

Perubahan yang terjadi terhadap seni pergerakan *bamain piriang* kepada tari piring dapat dianggap sebagai perubahan yang mendatangkan manfaat kepada kekuatan kebudayaan Minangkabau. Adapun perubahan tersebut merupakan akibat dari situasi yang bergerak secara dinamik di tengah kehidupan masyarakat Minangkabau yang membuat penyesuaian bagi memunculkan pembaharuan dan kemajuan. Bentuk perubahan pada *bamain piriang* telah berubah menjadi tari piring yang dapat dilihat dari bentuk persembahannya. Perubahan ini telah dikenal pasti kerana tari piring itu sendiri menyentuh cara-cara persembahan moden yang melibatkan cara-cara persembahan dalam dunia industri kesenian sehingga memerlukan daya inovasi pada kesenian bagi mengimbangi kemajuan dunia global. Meskipun perubahan dari *bamain piriang* yang merupakan *pamenan* (permainan) masyarakat tradisional Minangkabau telah wujud menjadi tari piring sebagai ungkapan artistik yang dibuat menurut tuntutan seni persembahan moden, namun proses perubahan tersebut tidak berhenti sehingga kesenian

itu dikenali sebagai tari piring sahaja. Perubahan yang terjadi itu adalah melibatkan campuran unsur-unsur budaya lama dengan unsur-unsur budaya baru yang berkembang pada masa kini sehingga melahirkan tari piring dalam bentuk yang baru. Manakala tari piring yang baru itu tetap diterima oleh masyarakat Minangkabau sebagai tari yang mewakili budaya Minangkabau. Dalam hal penerimaan ini, masyarakat Minangkabau memiliki kriteria untuk menentukan nilai tari piring yang banyak memunculkan kesan sebuah hasil kerja kreatif penciptaan.

Fahaman budaya yang mendalam dalam diri orang Minangkabau menjadi kekuatan dan alat untuk melihat ada atau tidak nilai-nilai budaya dalam karya-karya tari piring reinvensi yang banyak muncul di mana-mana tempat, sama ada di ranah (*domain*) budaya tempatan mahu pun di tempat lain di luar ranah budaya sehingga ia diterima sebagai tari Minangkabau. Pemahaman yang mendalam terhadap budaya tempatan kebiasaannya dimiliki oleh masyarakat yang berada di wilayah budaya tempatan berbanding masyarakat Minangkabau yang berada di luar wilayah budaya. Hal ini disebabkan masyarakat yang berada di dalam wilayah budaya yang terikat secara utuh dengan sistem adat yang berlaku sehingga karya-karya tari piring yang dicipta oleh para koreografer tempatan selalu dirujuk kepada *pancak* dan *bamain piriang* sehingga diterima sebagai tari Minangkabau.

Akan tetapi tari piring ciptaan semula ini akan memberi impak yang buruk kepada *bamaian piriang* apabila penghasilan tarian piring tersebut dihasilkan oleh koreografer yang tidak mempunyai ilmu dan pengalaman terhadap budaya Minangkabau. Tarian jenis ini banyak dijumpai di luar wilayah budaya yang dibuat oleh imigran Minangkabau untuk kepentingan hiburan dan ekonomi. Sebagai contoh, persatuan pelajar Indonesia di Purdue University di West Lafayette, Indiana, mempersembahkan koreografi tari piring dalam acara festival Indonesia 2008.⁷⁰ Begitu pula persembahan tari piring yang ditampilkan

⁷⁰Lihat Jefferson Kuesor, <https://www.youtube.com/watch?v=itCrJPbl8I4>, 2008.

oleh kumpulan seni Tydzien Kultury Beskidzkiej 2011.⁷¹ Kedua-dua persembahan tari piring ini apabila dilihat dari perspektif koreografi belum memenuhi kualiti yang diharapkan. Garapan isi, bentuk, dan teknik yang lemah tidak dapat menghasilkan persembahan tari yang professional. Adalah wajar bila orang Minangkabau yang memahami budaya sukunya menghasilkan tarian piring dan menunjukkan identitinya.

Tidak dapat dinafikan bahawa pembaharuan dalam kehidupan seni persembahan di Sumatera Barat dipengaruhi oleh kehadiran lembaga pendidikan seni seperti Institut Seni Indonesia (ISI) yang berada di kota Padangpanjang. Lembaga pendidikan seni ini dapat dianggap sebagai salah satu faktor pendorong terjadinya perubahan itu. Sebagai institusi seni, ISI Padangpanjang memfasilitasi para pensyarah dan para siswa untuk selalu menyelidiki berbagai bentuk seni tradisional Minangkabau yang disebut *pamenan* itu. Salah satunya adalah *bamain piriang* yang tersebar di berbagai pelosok *nagari* di Sumatera Barat. Di lembaga pendidikan tersebut juga diajarkan tari-tari tradisional Minangkabau secara berperingkat sesuai dengan tahap pembelajaran secara teknik dan ianya termasuk di dalam kurikulum sebagai bahan pengajaran.

Kehadiran *pamenan* atau tarian tradisional di institusi ini mempunyai kesan positif. Secara tidak langsung dengan memasukkan tarian tradisional ini ke dalam kurikulum yang menunjukkan bahawa ISI Padangpanjang telah melakukan upaya untuk memelihara aset budaya. Kewujudan *pamenan* atau tari-tari tradisional di lembaga tersebut juga dapat memberi inspirasi untuk diambil sebagai bahan dasar penciptaan tarian baru kepada pelajar yang mengambil kursus penciptaan tari. Hasilnya, sistem pendidikan di ISI Padangpanjang terbukti dapat menghasilkan karya-karya tari baru yang mempunyai nilai dan kualiti yang bertepatan dengan unsur tradisional dan struktur penyusunan mengikut teori moden meskipun *vocabulary* (perbendaharaan) pergerakan tarinya diambil dari tari-tari tradisional yang disebut *pamenan* itu. Secara langsung

⁷¹ Lihat Samisi2429, <https://www.youtube.com/watch?v=mIB98TSJaWM>, 2011.

penggunaan pergerakan tari tradisional dalam penciptaan tari-tari baru dapat mempertahankan nilai estetika kesenian lama yang melekat pada tarian tradisional. Usaha sedemikian dilakukan untuk mengekalkan identiti budaya Minangkabau melalui penciptaan karya-karya tari baru.

Pada amnya, para koreografer pada zaman sekarang aktif mencipta tari-tari baru berupa tari piring yang berasas kepada seni tradisional *bamain piriang* itu dan majoriti daripada koreografer-koreografer itu mendapatkan pendidikan formal di lembaga pendidikan seni, sehingga mampu menjadi perintis kepada proses pemodenan, pengelolaan, industrialisasi, inovasi dan globalisasi. Para koreografer tersebut mengubah *bamain piriang* dari konteks persembahan tradisional kepada seni persembahan pentas yang lebih artistik dan diiringi dengan sinografi serta alat teknikal yang moden.

3.1 Perubahan Orientasi Pola Hubungan Tradisional Menjadi Rasional

Bamain piriang sebagai *pamenan* orang Minangkabau adalah aktiviti sosial yang bersifat pergaulan. Permainan ini dimainkan dengan rela hati dalam suasana santai yang tidak berorientasi kepada perkara-perkara lain seperti keinginan untuk mendapatkan hadiah, penghormatan, sanjungan ataupun keuntungan material. *Bamain piriang* wujud berdasarkan minat yang sama dalam sesebuah kumpulan. Perkara ini dapat diperjelaskan bahawa permainan ini merupakan sebuah aktiviti riadah bagi masyarakat Minangkabau dan merupakan sebuah aktiviti yang dapat meluahkan perasaan gembira untuk mempertahankan kesatuan masyarakat secara sosial yang mempunyai perhubungan dengan orang lain dalam kehidupan ber-*nagari*. Oleh yang demikian, ianya bersesuaian dengan sifat kehidupan masyarakat yang mengikut tradisi budaya masyarakat Minangkabau.

Masyarakat tradisional Minangkabau tidak gemar mencari populariti berkaitan dengan kesenian kebudayaan. Perkara ini bermaksud setiap orang yang terlibat sebagai

pemain, seniman atau pemuzik dalam *bamain piriang* tidak gemar menonjolkan diri kerana aktiviti ini dilakukan atas sukarela dan sifat bertanggungjawab sebagai masyarakat Minangkabau yang mementingkan adat dan kebudayaan. *Bamain piriang* wujud dari persekitaran kehidupan petani yang berfungsi sebagai memperkenalkan budaya dan bertujuan untuk menjaga keseimbangan dalam ikatan persaudaraan bagi membangunkan solidariti sesama anggota masyarakat dalam *nagari*.

Umar Kayam (2006) mengatakan bahawa Minangkabau merupakan wilayah *genealogy* di mana masyarakat Minangkabau amat mementing sifat kekeluargaan dalam kehidupannya. Perkara ini berkaitan dengan penyimpanan data warisan dalam keluarga bagi setiap suku yang terdapat di bumi Minangkabau. Berdasarkan sistem ekonomi pertanian yang baik, perkara tersebut dapat menjamin sistem berjalan dengan baik dan lancar. Sistem dimaksud dapat wujud menjadi sistem kekuasaan “kekeluargaan” melalui fahaman *genealogy* sebagai masyarakat petani.⁷²

Sistem kekeluargaan seperti ini seterusnya mempengaruhi bentuk-bentuk *pamenan* yang ada di tengah kehidupan masyarakatnya. Sebagai contoh, sudah menjadi tradisi pada setiap tahun di *nagari* Andaleh, Kabupaten Tanah Datar, yang menjadi salah satu tempat penyelidikan bagi kajian ini merupakan *nagari* yang sering melaksanakan keramaian *alek nagari* (pesta kampung). *Alek nagari* tersebut dilaksanakan pada setiap hari raya Aidil Fitri selama satu minggu bagi memeriahkan suasana hari kemenangan umat Islam setelah sebulan berpuasa dibulan ramadhan. Suasana *alek nagari* dimeriahkan lagi dengan pelbagai aktiviti *pamenan* yang menggembirakan seperti pertandingan pacu karung, makan keropok yang digantung dengan tali dan pelbagai persembahan kesenian tradisi. Aktiviti-aktiviti itu dijalankan bersama dan untuk keseronokan bersama. Salah satu bentuk aktiviti persembahan kesenian itu adalah permainan *gandang tambua* (lihat

⁷²Umar Kayam. “Seni Pertunjukan dan Sistem Kekuasaan” dalam Sal Murgiyanto, dkk. *Mencermati Seni Pertunjukan I, Perspektif Kebudayaan, Ritual, Hukum*. Surakarta: The Ford Foundation & Program Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2006, hal. 103.

gambar 19) dan *bamain piriang* (gambar 20). Tampak dikedua-dua bentuk persembahan itu tidak ada batas antara pemain dengan masyarakat. Orang boleh masuk dan mengambil bahagian dalam persembahan tersebut dan meninggalkan atau berhenti apabila mereka tidak mahu bermain. Manakala persembahan *bamain piriang* selalunya menjadi persembahan kemuncak yang dipersembahkan pada acara penutupan *alek nagari* di hari terakhir.



Gambar 19.
Permainan Gandang Tambua pada *alek nagari* Andaleh, Kabupaten Tanah Datar.
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)



Gambar 20
Bamain piriang pada *alek nagari* Andaleh, Kabupaten Tanah Datar
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Pelaksanaaan *Alek Nagari* pada hari raya aidil fitri di *nagari* Andaleh boleh berfungsi pula sebagai cara untuk menjalinkan hubungan silaturahim antara sesama anggota masyarakat, sama ada yang pulang dari rantau dan yang berada di kampung. Manakala kegiatan ini pula kadang-kadang dijadikan sebagai tempat untuk mencari jodoh kepada anak-anak muda yang belum berkeluarga.

Pada prinsipnya orang Minangkabau, sepertimana yang dinyatakan dalam pepatah adat Minangkabau adalah masyarakat yang hidup berdasarkan pedoman *masyarakat nan sakato*.⁷³ Berdasarkan pedoman ini, setiap individu mesti menghormati aturan yang sudah disepakati melalui mesyuarat adat untuk menciptakan syarat-syarat, rukun-rukun dan peraturan antara individu dengan individu lainnya. Kenyataan ini terdapat dalam kegiatan *alek nagari* yang dilaksanakan di *nagari* Andaleh tersebut.

Alek nagari yang dilaksanakan di *nagari* Andaleh, Kabupaten Tanah Datar, adalah salah satu contoh saja dari kegiatan serupa yang dilakukan oleh banyak *nagari* di Sumatera Barat kerana *alek nagari* memang sering dianjurkan oleh setiap *nagari* di Minangkabau untuk pelbagai tujuan. Ada *alek nagari* yang dibuat bertujuan untuk memeriahkan pelantikan kepala (ketua) suku kaum dalam *nagari*, ada pula *alek nagari* yang bertujuan untuk memeriahkan acara mendirikan *rumah gadang*⁷⁴ baru. Manakala *alek nagari* di Andaleh selalu dilaksanakan setiap tahun untuk memeriahkan hari raya Aidil Fitri.

Memandangkan kegiatan *alek nagari* dilaksanakan atas prinsip kebersamaan, maka pelaksanaan kegiatan *alek nagari* tersebut mengandungi nilai-nilai kebersamaan

⁷³Istilah *masyarakat nan sakato* merupakan ungkapan yang menyatakan bahawa setiap individu mesti ikut aturan adat bagi menjamin kesatuan masyarakat adat di dalam *nagari*.

⁷⁴*Rumah gadang* adalah bangunan rumah yang berfungsi sebagai tempat tinggal kaum perempuan dari sebuah keluarga besar yang berasal dari satu ibu sebagai asal keturunannya. Oleh itu, di *rumah gadang* berkumpul satu kehidupan komunal keluarga Minangkabau yang tergabung dalam satu keluarga yang disebut *samande* (satu ibu) yang dikenal sebagai *extended family*.

yang dipegang teguh oleh orang Minangkabau melalui kata *dari awak untoak awak*. Maknanya adalah bekerja dengan semangat bersama untuk mencapai kebersamaan. Kenyataan ini jelas dapat mengukuhkan identiti masyarakat Minangkabau dalam kehidupan sehari-hari mereka sebagai masyarakat petani Minangkabau di Sumatera Barat. Prinsip kebersamaan ini wujud secara harmoni di mana pada diri setiap anggota masyarakat dalam *nagari* itu tidak ada yang mencuba menonjolkan diri secara peribadi bagi menghindari konflik dan persaingan terbuka di tengah kehidupan ber-*nagari*. Perkara sedemikian boleh dilihat ketika mereka mempersempahkan permainan yang disebut *bamain piriang* dalam acara *alek nagari* di mana pemain mahu tidak menonjolkan diri sebagai pemain utama ataupun orang terpenting di dalam kumpulan itu. Para pelaku *bamain piriang* itu berasa senang dan gembira apabila permainan tersebut dikenali sebagai permainan milik bersama.

Perubahan adalah sifat masyarakat yang menunjukkan beberapa peralihan dalam hal entiti tertentu yang terjadi dalam waktu tertentu.⁷⁵ Ia difahami sebagai sesuatu yang tidak boleh dielakkan. Perubahan berlaku dalam semua aspek kehidupan sepertimana yang terjadi dalam *bamain piriang* yang merupakan *pamenan* masyarakat Minangkabau.

Suka atau tidak suka *bamain piriang* sebagai budaya harus disesuaikan dengan keperluan masyarakat yang mengamalkannya. Sepertimana sifat manusia yang tidak pernah puas oleh pemikirannya yang selalu berkembang, mendorong orang menggunakan kemahiran kreativiti dan inovasi mereka sama ada dalam bentuk idea atau gagasan mahupun sistem teknologi moden. Dalam konteks ini *bamain piriang* berubah dengan munculnya gagasan baru pada masyarakat pendukung *pamenan* tersebut, iaitu kehidupan yang diarahkan kepada pembangunan aktiviti perindustrian. Oleh itu, *bamain piriang* mengalami perubahan pula secara penulisan dan konteksnya, yang semula dilakukan secara bersukaria di *sasaran* dalam konteks permainan oleh masyarakat *nagari*,

⁷⁵ John Scott, Sosiology: The Key Concepts (Jakarta: PT Rajagrafindo Persada, 2011) 31.

seterusnya direinvensikan oleh koreografer sebagai tari piring dan dipersembahkan di atas pentas. Perkembangan yang dimaksudkan adalah kejadian ketika perubahan cara berfikir orang Minangkabau dari cara berfikir sebagai masyarakat petani kepada cara berfikir masyarakat industri selari dengan arah pembangunan yang sedang berjalan di Indonesia.

Sebelum adanya kemajuan pembangunan dan teknologi, masyarakat Minangkabau sangat bergantung kepada tanah untuk menjalankan aktiviti pertanian yang membina kehidupan berdasarkan pertanian. Setelah beberapa abad, sebagai kehidupan pertanian yang mengamalkan pekerjaan berkaitan sawah padi, sedikit demi sedikit perubahan berlaku dan terbina melalui pelbagai industri yang mewujudkan golongan kapitalis yang berfikir berdasarkan logik dan rasional. Perubahan yang berlaku melibatkan kepada kepentingan yang berdasarkan peningkatan ekonomi melalui kegiatan-kegiatan industri kreatif. Dalam pada itu, tindakan-tindakan yang dilakukan berdasarkan pemikiran rasional telah mewujudkan produk-produk kebudayaan yang baru bagi tujuan penyesuaian terhadap perkembangan kehidupan moden.

Proses industrialisasi dalam kehidupan moden di Indonesia memang telah dicadangkan oleh pemerintah Indonesia bagi meningkatkan sektor pembangunan negara. Perkara ini mempengaruhi kepada pola hubungan kerja yang sebelum ini berasaskan pola kerja tradisional kepada pola kerja yang mengikut rasional. Perubahan tersebut telah memberi kesan kepada sistem yang dilaksanakan oleh masyarakat Minangkabau dimana masyarakat mengubah cara pandang ke arah cara-cara yang rasional berdasarkan pertimbangan yang berkesan dan perkiraan keuntungan dan kerugian daripada tradisi yang digunakan sebelumnya sebagai masyarakat petani tradisional. Berkait dengan itu, aspek yang mendapat perhatian penting dalam perubahan tersebut adalah dari segi aspek ekonomi. Oleh itu, tidak dinafikan sehingga zaman yang disebut era globalisasi sekarang ini, masyarakat secara rasional menerapkan prinsip ekonomi untuk memperoleh keuntungan yang besar dengan pengorbanan yang sekecil-kecilnya.

Sememangnya prinsip ekonomi dalam pemikiran menggalakkan manusia kepada melakukan tindakan yang efektif. Oleh itu, pemikiran-pemikiran untuk melakukan tindakan yang strategik secara pantas dan berkesan mesti dilakukan agar dapat mencapai hasil yang besar secara perhitungan ekonomi. Oleh yang demikian, dominasi aspek ekonomi membawa kesan sangat besar untuk kehidupan yang menjalankan aktiviti kesenian. Soedarsono (2003) mengatakan bahawa faktor ekonomi dalam kehidupan seni persembahan lebih dipengaruhi oleh faktor yang datang dari luar kesenian itu sendiri, seperti politik dan sosial.⁷⁶ Hal tersebut terjadi kerana adanya kepentingan yang berkaitan dengan pencitraan diri peribadi untuk mendatangkan keuntungan secara material.

Prinsip ekonomi berkaitan dengan industri kreatif di Sumatera Barat sangat besar pengaruhnya terhadap perkembangan seni persembahan khasnya pada tari piring. Dapat dilihat dimana-mana tempat acara yang melibatkan adanya seni persembahan di Sumatra Barat selalu mempersembahkan tari piring dalam bentuk yang baru sesuai selera masa kini. Tari-tari piring reinvensi tersebut dibuat sesuai dengan keperluan pementasan yang bersifat komersial. Di dalam persembahannya perlu dijelaskan nama koreografer dan pemainnya serta diuruskan melalui cara-cara pengurusan acara yang dilakukan oleh organisasi kesenian moden. Kenyataan demikian terjadi kerana pengaruh adanya perubahan pemikiran dari konteks permainan tradisional yang mengutamakan kebersamaan kepada cara-cara persembahan yang membuat kiraan keuntungan dan kerugian secara rasional. Berdasarkan situasi itu, koreografer bekerja dengan seluruh tenaga dan kreativiti berdasarkan tuntutan kehidupan yang menjadikan kesenian sebagai alat produksi untuk pembangunan ekonomi. Prinsip lama berkesenian sebagaimana yang dilakukan dalam *bamain piriang* mulai dilupakan. Pemikiran rasional berdasarkan

⁷⁶Soedarsono, R.M, Seni Pertunjukan: Dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003)

perhitungan ekonomi dalam persembahan tari piring dapat dikatakan sebagai sebuah perubahan dari kehidupan kumpulan kepada kehidupan individu.

Edy Sedyawati (1981) mengatakan bahwa perubahan-perubahan yang terjadi di dalam kehidupan masyarakat dan budayanya telah menyebabkan kesenian-kesenian tradisi mengalami perubahan dari segi bentuk dan konsep pelaksanaannya.⁷⁷ Perubahan yang berlaku dalam kehidupan masyarakat adalah perubahan terhadap corak idea dan pengetahuan masyarakat disebabkan pengaruh faktor dalam dan pengaruh luaran yang berpunca dari masyarakat setempat. Perubahan cara berfikir tersebut menjadi pedoman bagi sikap dan perilaku masyarakat yang menyokong kebudayaan untuk memacu kehidupan *bamain piriang* ke arah yang lebih baik selaras dengan perkembangan pembangunan yang membawa kepada kegiatan industri kreatif. Perubahan utama yang dapat dilihat adalah teknik persembahan terhadap tari piring yang menampakkan ketegasan adanya perbezaan antara masyarakat tradisional yang melakukan *bamain piriang* dalam konteks permainan di *nagari* dan masyarakat moden yang melakukan tari piring dalam konteks persembahan di kota.

Secara realitinya, persembahan tari piring yang wujud sebagai penggambaran budaya Minangkabau telah berkembang di seluruh Nusantara. Bahkan perkembangannya itu melampaui batas geografi Minangkabau yang berada di Sumatera Barat. Tari piring umumnya dipersembahkan dan diajarkan di bandar-bandar besar dalam negara Indonesia dan luar negara. Kenyataan ini berpadanan dengan perubahan yang dinyatakan oleh Sedyawati dimana perubahan yang terjadi di tengah kehidupan masyarakat dan budaya telah menyebabkan tarian tradisi mengalami perubahan dari segi bentuk maupun konsep persembahannya sehingga menjadi tari persembahan pentas.⁷⁸

⁷⁷ Edy Sedyawati, Perumbuhan Seni Pertunjukan (Jakarta: Sinar Harapan, 1981) 40.

⁷⁸ Ibid.

Umumnya orang-orang yang hidup di kota dalam daerah Sumatera Barat adalah penduduk yang berpindah dari *nagari-nagari* dengan berbagai alasan dan keperluan. Masalah yang sering didengar adalah kerana alasan mendapatkan pendidikan iaitu ingin mendapatkan pendidikan ke peringkat yang lebih tinggi kerana lembaga-lembaga pendidikan itu berada di kota-kota besar di Sumatera Barat. Salah satunya adalah Lembaga Pendidikan Tinggi Seni, disebut Institut Seni Indonesia (ISI) yang berada di kota Padangpanjang. Para pelajar di Lembaga Pendidikan Tinggi Seni ini datang dari pelbagai *nagari*, bahkan ada yang datang dari negeri lain untuk belajar kesenian. Lembaga pendidikan seni ini mengajar koreografi dalam bentuk teori dan praktikal sehingga para pelajar yang mengambil kursus koreografi mencapai kemampuan mencipta tari baru sama ada yang berasaskan pergerakan tari tradisional dan moden. Di Lembaga Pendidikan Tinggi Seni ISI Padang Panjang berlakunya proses reinvensi ke atas *bamain piriang* yang wujud dalam bentuk baru yang dipanggil sebagai tari piring.

Proses pembelajaran yang diajarkan kepada anak-anak muda yang berasal dari *nagari-nagari* itu, seperti yang dinyatakan Sairin (2006), mengakibatkan terjadinya peningkatan sistem pengetahuan dan gagasan yang dimiliki oleh mereka. Peningkatan sistem pengetahuan dan gagasan itu seterusnya menjadi kekuatan yang tidak nampak (*invisible power*),⁷⁹ sehingga berpotensi menjadi pendorong kepada pemikiran, sikap dan perilaku mereka untuk lebih kreatif terutama dalam penciptaan karya seni baru. Tidak hairan pada masa akan datang tari piring wujud dimana-mana sebagai hasil ciptaan baru. Berdasarkan pernyataan tersebut, informasi yang dapat diperolehi adalah bahawa kegiatan *bamain piriang* yang dilakukan dalam konteks permainan di *nagari-nagari* kini berubah menjadi tari piring yang ditampilkan untuk persembahan pentas. Secara tidak sedar kenyataan ini menjadi rantaian daripada aktiviti yang menghubungkan antara kegiatan yang sudah menjadi tradisi dalam kehidupan masyarakat komunal telah berubah

⁷⁹Sjafri Sairin, Perubahan Sosial Masyarakat Indonesia, Perspektif Antropologi (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002) 1.

kepada kesenian yang bersifat rasional yang mengutamakan kepentingan identiti individu meskipun masih berada dalam bingkai budaya Minangkabau.

Sesungguhnya identiti budaya Minangkabau tidak pernah hilang apabila prinsip-prinsip keciran budaya Minangkabau itu masih diaplikasikan dalam karya seni ciptaan baru seperti yang dilakukan oleh para pencipta tari piring. Perkara tersebut akan diperjelaskan secara terperinci dalam bab keempat.

Sekarang ini kebebasan individu adalah milik setiap orang. Kesedaran terhadap identiti budaya sering diterapkan selari dengan identiti individu dalam karya seni. Maknanya, setiap penciptaan karya seni baru meskipun dibuat dengan menggunakan elemen-elemen kesenian tradisi, namun nama penciptanya mesti disebutkan dalam buku program. Tidak terkecuali dalam penciptaan tari piring yang memasukkan nama penciptanya sebagai hal yang menunjukkan identiti koreografer sekaligus latar belakang budaya yang menaunginya seperti tari piring ciptaan Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida. Kelima-lima koreografer tari piring ciptaan baru tersebut dikenali kerana karya ciptaan mereka yang memiliki ciri-ciri dan nilai estetika yang berbeza. Walaupun berbeza namun memiliki persamaan mengenai sejarah dan asal usul budaya, iaitu budaya Minangkabau. Hal sedemikian menampakkan adanya identiti individu sekaligus menampakkan identiti budaya Minangkabau yang kekal dinyatakan dalam karya baru tersebut.

Tari piring umumnya dicipta oleh koreografer yang mendapat kelulusan daripada lembaga pendidikan kesenian. Kewujudan tarian ini lebih banyak dikenali dan dipersembahkan di bandar-bandar berbanding di *nagari*. Tarian ini sering ditampilkan dalam berbagai kegiatan hiburan sama ada untuk memeriahkan acara seperti perkahwinan, penutupan sebuah persidangan dan acara perasmian tertentu. Sebagai sebuah tarian persembahan, tari piring ditarikan oleh perempuan dan lelaki sama ada secara bersama atau berasingan. Namun Yenny Eliza cuba mengintegrasikan perempuan

dan lelaki di dalam *bamain piriang* (gambar 21). Perkara ini adalah berbeza dengan *bamain piriang* pada masa dahulunya di mana semua pemainnya terdiri dari lelaki sahaja (gambar 22) walaupun pada masa skarang kaum wanita sudah mula menyertai permainan ini dan mengaplikasikan kesenian ini.



Gambar 21.
Bamain piriang dilakukan oleh penari lelaki dan perempuan.
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)



Gambar 22.
Bamain Piriang yang dimainkan oleh penari lelaki.
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Penglibatan perempuan dalam *bamain piriang* seperti yang dapat dilihat pada gambar 21 adalah salah satu bentuk usaha pemuliharaan yang dilakukan oleh Yenny Eliza, iaitu seorang penari, koreografer, dan seniman yang telah mendapat pendidikan dari Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang. Eliza berusaha meniru pergerakan *bamain piriang* dengan menyusun pergerakan-pergerakan tersebut menjadi sebuah struktur tarian yang baik. Tujuan utamanya Eliza melakukan peniruan pergerakan tersebut adalah untuk menarik minat penonton supaya tidak meninggalkan budaya asas *bamain piriang* kerana tari piring yang direinvensi yang meletakkan penggunaan tenaga pada pergerakan amat esktrem telah wujud dan menjadi sebuah karya yang menarik dan digemari. Ikhtiar yang dilakukan oleh Eliza belum mendapatkan respon yang baik dari para seniman tradisional. Tidak ada seniman tradisional *bamain piriang* bersama-sama dengan penari wanita tersebut kecuali pemainan dabusnya. Hal demikian merupakan sebuah simbolik bahawa sememangnya *pamenan bamain piriang* adalah *pamenan* kaum lelaki Minangkabau. Tindakan Eliza meniru semula dan menyusun semula struktur *bamain piriang* adalah salah satu bentuk pemuliharaan dan langkah untuk mengekalkan keberlangsungan kesenian *bamain piriang* yang telah dilupakan kerana tokoh seniman *bamaian piriang* ada telah meninggal dunia atau berhijrah ke negeri lain atau telah pencer atau beralih bidang.

Meskipun tari piring sudah dicipta baru untuk keperluan pementasan, namun dari segi busana yang digunakan tetap memperlihatkan ciri-ciri etnik Minangkabau dengan pengubahsuaian dari segi *mode*, warna dan aksesori yang digunakan. Penari perempuan memakai *baju kuruang* (*baju kurung*) dengan kain *kodek* (kain sarung) yang longgar, selendang menyilang dari bahu ke bahagian tengah badan serta sunting. Manakala penari lelaki pula memakai pakaian silat dengan *destar* dan sesamping (sampin) yang warna seperti hijau, biru dan lain-lain. Bagi penari wanita, penggunaan aksesori telah berubah dengan mengikut kesesuaian kostum penari wanita agar kelihatan lebih menarik. Hal ini

telah menampakkan bahawa busana tari piring yang telah mengalami pengubahsuaian untuk keperluan pementasan itu tetap tidak menghilangkan ciri-ciri dan nilai estetika sebagai kostum budaya Minangkabau. Dari segi aspek warna, pada umumnya masih menggunakan warna-warna asas yang mencirikan bendera Minangkabau iaitu kuning, merah, dan hitam. Ketiga-tiga warna ini selalu digunakan dalam pelbagai acara budaya Minangkabau sama ada dalam bentuk pelaminan, *marawa*⁸⁰ dan pakaian. Ketiga-tiga warna tersebut mencerminkan wilayah adat Minangkabau iaitu *Luhak Nan Tigo*. Warna hitam melambangkan *luhak Limo Puluah Koto*, warna kuning melambangkan *luhak Tanah Datar*, dan warna merah melambangkan *luhak Agam*.

Pada masa kini, penyesuaian warna kostum tari telah mengikut perkembangan politik di Indonesia. Bagi mendapatkan tajaan busana dan sebagainya daripada parti politik, kebanyakannya kumpulan menarik perhatian politik dengan mengaplikasikan ketiga-tiga warna pada kostum tarian bagi menampakkan ciri-ciri Minangkabau. Perkara ini bertepatan dengan pernyataan yang diungkap oleh Soedarsono (2003) bahawa seni persembahan di Indonesia seringkali tidak dapat melepaskan diri dari kepentingan politik. Sesuatu yang telah menjadi kebiasaan di mana warna busana dan aksesori tarian perlu mengikut keinginan dan penetapan oleh parti politik tersebut. Busana dan aksesori tarian yang digunakan dalam peringkat ini selain menjadi alat ekspresi seni dan identiti budaya, juga menjadi alat politik bagi menampakkan mereka prihatin kepada rakyat. Penggunaan busana dan aksesori menjadi menarik kerana perkara tersebut juga merupakan aspek yang dipertandingkan dalam pertandingan tarian.

Sebagai sebuah tari persembahan penciptaan tari piring adalah seiring dengan penciptaan muzik pengiringnya. Bentuk kemasan muzik untuk mengiringi tari piring sama penting dengan penciptaan tari piring itu sendiri. Menariknya, muzik yang

⁸⁰*Marawa* (umbul-umbul) adalah warna kebesaran orang Minangkabau, iaitu melambangkan wilayah adat *Luhak Nan Tigo*. Warna kuning melambangkan luhak Tanah Datar, warna merah melambangkan luhak Agam, dan warna hitam melambangkan luhak Lima Puluh Kota.

mengiringi tari piring adalah menggunakan peralatan muzik tradisional yang digabungkan dengan alat muzik barat seperti arkodion, biola, gitar bass elektrik dan alat muzik perkusi. Manakala dalam penciptaan muzik pengiring tari piring itu juga dimasukkan pantun-pantun yang dinyanyikan dalam bahasa Minangkabau.

Lirik-lirik yang terdapat pada pantun yang dinyanyikan adalah menggunakan bahasa Minangkabau. Semua itu memperlihatkan kegigihan untuk menggekalkan suatu identiti. Perkara tersebut menandakan juga bahawa identiti budaya Minangkabau yang wujud melalui muzik irungan tari piring sememangnya digunakan untuk tujuan menampilkan gambaran budaya Minangkabau. Selain itu, penggunaan bahasa Minangkabau di dalam muzik pengiring tari piring tersebut dapat meningkatkan perasaan kecintaan orang Minangkabau terhadap budayanya yang telah hidup di kota.

Tari piring wujud melalui tubuh badan penari berdasarkan penggunaan pergerakan yang diambilkan dari *bamain piriang*. Hal ini bermakna bahawa tubuh adalah media utama dalam tari piring dan tari lainnya untuk mewujudkan mesej yang ingin disampaikan oleh koreografer kepada penonton. Sepertimana Madia Patra Ismar (2013) mengatakan bahawa tubuh penari merupakan ejen yang mempresentasikan budaya. Perjuangan identiti melalui tubuh penari selaku ejen yang mewakili budaya Minangkabau diungkapkan melalui pergerakan tubuh sebagai reaksi yang merefleksikan realiti dan pandangan dunia sosial.⁸¹ Doris Humphrey (1972) pula menyatakan bahawa belajar menari terutamanya belajar untuk membentuk tubuh menjadi keadaan yang fleksibel sehingga boleh dibentuk sebagai penggambaran pernyataan idea atau emosi. Untuk mencapai matlamat ini dua tahap telah diaplikasikan, iaitu proses pencetak mekanikal

⁸¹Madia Patra Ismar (2013), disampaikan dalam seminar tari dengan tema “Identitas Tubuh yang Mengglobal” di ISI Padangpanjang, tanggal 14 Desember 2013.

yang diklasifikasikan sebagai teknik dan pengembangan intelektual dan emosi yang dikenal pasti sebagai inspirasi.⁸²

Berdasarkan perkara tersebut, memperlihatkan bahawa tubuh penari memiliki jatidiri bagi memperlihatkan identiti suatu masyarakat. Tambahan itu, seorang penari tari piring yang baik adalah penari yang memiliki kemampuan penghayatan dan berkebolehan dalam mengolah tubuh sebagai sebuah bentuk dan seterusnya dijadikan sebuah koreografi. Dalam masa yang sama, tari piring ditampilkan melalui pergerakan yang menarik seperti melompat, jongkok, berguling dan menginjak-injak serpihan kaca sambil memutar-mutar piring di sekeliling badan. Kemampuan dan keterampilan sedemikian menjadikan persembahan tari piring menjadi lebih menarik sehingga mengundang kekaguman orang-orang yang menontonnya. Oleh kerana tari piring dibuat untuk keperluan industri kreatif maka tari piring pun dicipta mengikut kesesuaian selera penonton masa kini. Umumnya penari tari piring terdiri daripada para lelaki tampan dan wanita-wanita cantik sambil memakai aksesori yang menampakkan lebih menarik.

Tari piring diciptakan untuk hiburan penonton dalam sesebuah persembahan tetapi tarian ini juga berfungsi sebagai persembahan ketika majlis perkahwinan dan tarian menyambut tetamu. Selain itu, tari piring ini telah dirakamkan dan dicetakkan dalam bentuk cakera padat yang berfungsi untuk menjadi rujukan dan penyelarasian. Cakera padat ini boleh diperolehi daripada kedai-kedai dan perpustakaan. Hal ini dapat mengekal nilai estetika tari piring yang mempunyai hubungan dengan *pamenan* iaitu *bamain piriang*.

Berdasarkan pernyataan di atas menunjukkan dua bentuk kesenian yang menggunakan piring sebagai properti tari, iaitu *bamain piriang* yang dimainkan pada kegiatan-kegiatan tradisional di pelbagai *nagari* dan tari piring yang dipersembahkan sebagai tarian ciptaan baru yang merupakan persembahan pentas. Kedua-dua bentuk

⁸²Selma Jeanne Cohen, Doris Humphrey, an artist first: an autobiography/edited and completed (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1972) 250.

kesenian ini mempunyai perhubungan di antara satu sama lain dan menjadi asas serta rujukan bagi setiap koreografer yang ingin melakukan koreografi tari piring. *Bamain piriang* masih terus dimainkan bagi acara *alek nagari* meskipun tari piring sudah wujud dan ditampilkan dalam pelbagai persembahan di bandar-bandar. Pernyataan demikian menunjukkan bahawa kesenian lama tidak mati ditelan zaman tetapi kedua-dua kesenian ini menjadi hiburan bagi komuniti masing-masing tetapi di tempat yang berbeza. Sebelum ini tari piring hanya dipersembahkan di pentas-pentas di kota, tetapi sekarang tari piring akhirnya juga dipersembahkan di *nagari-nagari* atas jemputan pelbagai pihak. Perkara ini membuktikan bahawa penyebaran tari piring tidak mengenal batas geografi. Mengikut perspektif lain, tari piring boleh dijadikan sebagai pengekalan identiti, namun pada perspektif lain, kedatangan tari piring ke wilayah *nagari* menyebabkan *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat *nagari* merundum dan diabaikan.

Sesungguhnya kewujudan tari piring yang dicipta baru oleh para koreografer yang rata-ratanya berkelulusan perguruan tinggi seni itu dapat memberikan pengayaan kepada *bamain piriang*. *Bamain piriang* secara akademik disebut sebagai tari piring tradisional tersebut menjadi lebih dikenali kerana kewujudan tari piring dalam pelbagai persembahan. Persembahan tari piring di pentas persembahan juga kadang-kala turut menampilkan aksi *bamain piriang* dengan mempersembahkan aksi menginjak-injak serpihan kaca sambil melakukan pergerakan yang pantas.

Berbeza dengan aksi *bamain piriang* yang menggunakan serpihan kaca dari botol minuman yang keras dan tajam, aksi menginjak-injak serpihan kaca dalam tari piring lazim menggunakan serpihan kaca dari piring porselen yang jauh lebih lembut dan tidak tajam berbanding pecahan kaca dari botol. Kecuali tari piring karya Syofyani tetap menggunakan pecahan-pecahan kaca yang berasal dari botol yang terkenal keras dan tajam. Penggunaan pecahan kaca daripada botol tersebut adalah salah satu aspek yang membezakan tari piring Syofyani dengan tari piring yang lain.

Secara positifnya, penciptaan tari piring untuk perkembangan industri kreatif dalam kesenian jelas mencerminkan bahawa berlakunya perubahan penyelarasan pola, iaitu perhubungan antara kesenian yang pada mulanya bersifat tradisional dan seterusnya membawa kepada pemikiran rasional.

Pembangunan yang pesat terhadap industri teknologi menyebabkan terjadinya perubahan yang menimbulkan impak positif dan negatif. Secara positif industrialisasi memberikan perkembangan bagi memelihara kesenian yang bercirikan kemodenan. Sebaliknya, pembangunan yang pesat ini secara negatifnya dapat melemahkan kekuatan kesenian yang hidup di tengah-tengah masyarakat tradisional di desa atau kampung. Hal ini dapat dilihat pada bentuk-bentuk *bamain piriang* yang secara fizikalnya telah kalah bersaing dengan tari piring yang telah mengalami proses pengolahan secara artistik. Kejadian itu telah menyebabkan pemain serta permainan itu sendiri tidak dipentingkan lagi. Kejadian itu amat berat untuk ditanggung oleh para seniman tradisi dan masyarakat di *nagari-nagari* Minangkabau. Walaupun secara fizikalnya tokoh-tokoh seniman tidak mempertikaikan tetapi sebenarnya kehilangan kesenian itu dirasai.

Sememangnya *bamain piriang* sedang menghadapi cabaran dan rintangan dalam dunia persembahan. Kebelakangan ini sudah begitu banyak pihak memperkatakan tentang *bamain piriang* yang kesemuanya membawa kepada komen yang negatif seperti sudah kuno, monoton, banyak pengulangan yang membosankan, dan sebagainya. Penekanan kepada *bamain piriang* dari sudut pembinaan pun sudah kurang mendapat perhatian. Jika peluang tidak diberikan oleh kesenian *bamain piriang* untuk kembali menjadi acara yang dinanti-nantikan oleh masyarakat, ianya akan menyebabkan kesenian tradisi ini hilang di bumi Minangkabau. Di samping itu, konflik antara seniman tua dan seniman muda berlaku kerana pelbagai persoalan dan alasan dilontarkan. Ini merupakan salah satu tantangan yang harus dihadapi agar supaya kedua-dua bentuk seni tersebut berjalan seiringan. Salah satu cara mengatasi masalah tersebut adalah dengan

meningkatkan kemampuan dan kualiti sumber daya manusia, terutamanya kepada seniman tradisi. Mereka boleh menganjurkan sesi latihan di *sasaran*, mengadakan bengkel mengenai *bamaian piriang* dan mengajar secara teori bagaimana kesenian *bamaian piriang* berlangsung dan apakah syarat-syarat dan adat yang perlu dipatuhi.

Adalah paradoks bahawa ada dua ungkapan yang saling berbeza iaitu ungkapan dukacita dari kalangan seniman tradisional kerana kewujudan tari piring secara perlahan menenggelamkan *pamenan* mereka, dan sikap tidak peduli dari sebahagian masyarakat penonton yang tidak mempersoalkan perubahan yang terjadi terhadap kesenian tradisional mereka. Hal ini disebabkan mereka terpesona dengan kesenian tarian piring yang menakjubkan serta mempunyai keindahan yang mempersona sehingga membuatkan mereka tidak mempersoalkan tentang kewujudannya. Sememangnya oleh seniman tradisi konflik tersebut tidak lahir dalam tindakan bersemuka yang boleh mencetuskan pergaduhan. Kecekapan seniman tradisi dalam mengawal konflik adalah kerana tuntunan adat yang dituangkan dalam petua adat yang berbunyi *bialah harimau dalam paruik tapi kambiang juo nan dikaluakan* (walaupun harimau dalam perut akan tetapi kambing juga yang dikeluarkan). Perkataan ini mengandung erti bahawa dalam menghadapi hal-hal yang tidak baik harus berlaku bijaksana dan pandai membawa diri, menjauhi sifat-sifat buruk seperti menentang seseorang berkelahi. Dalam hal ini nampak bahawa seniman tradisi mempunyai mekanisme khusus yang dapat dipakai untuk mempertahankan kumpulan dari kemungkinan konflik sosial iaitu adat istiadat. Mereka meyakini bahawa konflik-konflik yang muncul di antara kumpulan-kumpulan yang ada tidak menjadikan mereka harus bergaduh dan bermusuhan, tetapi justeru secara internal menjadikan kebersamaan mereka semakin erat.

Margaret M. Poloma (2013) berhujah, konflik merupakan situasi yang positif untuk membentuk serta mempertahankan struktur. Konflik dengan kelompok lain dapat

memperkuatkan kembali identiti kelompok dan melindunginya agar tidak lebur ke dalam dunia sekelilingnya.⁸³

3.2 Penciptaan Tari Piring Sebagai Tari Persembahan

Pada subtopik 3.1, telah diuraikan tentang perubahan landasan pola hubungan tradisional orang Minangkabau di dalam aktiviti *bamain piriang* menjadi pola hubungan rasional melalui kegiatan tari piring. Terjadinya perubahan tersebut adalah selari dengan perubahan sosio budaya masyarakat yang menjadi arah pembangunan di Indonesia, iaitu dari masyarakat pertanian menjadi masyarakat industri. Arah pembangunan negara Indonesia menuju masyarakat industri mulai berlaku sejak zaman pemerintahan Orde Baru di bawah kepimpinan Soeharto yang dilaksanakan melalui konsep Rencana Pembangunan Lima Tahun (REPELITA) secara berperingkat (fasa). Selama kepimpinan Orde Baru Soeharto, REPELITA telah membangun sehingga fasa ke-VI. Dengan demikian, selama itu pula perubahan terjadi pada kebudayaan Indonesia dari budaya pertanian menuju budaya industri.

Budaya masyarakat pertanian sudah berjalan sejak orang Minangkabau wujud dibahagian tengah Sumatera. Salah satu ciri dari kehidupan masyarakat petani adalah mengamalkan suatu kehidupan bersama dengan berbagai bentuk ritualnya yang kadangkala melibatkan aktiviti kesenian. Berlawanan dengan itu, budaya masyarakat industri menampakkan kehidupan kapitalis yang menonjolkan kemampuan individu secara profesional dalam persaingan antara individu di tengah kehidupan bermasyarakat. Bilamana seseorang individu tidak mampu bersaing di tengah kehidupan masyarakat industri kerana tidak memiliki keupayaan tertentu secara profesional, maka pasti tidak dapat berkembang secara ekonomi sehingga tidak dapat mencapai kejayaan. Justeru itu, seni persembahan dalam dunia industri telah wujud persaingan antara seniman

⁸³ Margaret M. Poloma (2013), Sosiologi Kontemporer, terj Yasogama, Jakarta: PT Rajagrafindo Persada, 106-107.

penciptanya untuk mencapai kemajuan tertinggi secara individu, termasuk di dalam penciptaan tari piring di Sumatera Barat.

Umumnya, penciptaan tari piring untuk pementasan dilakukan oleh koreografer yang berkelulusan Perguruan Tinggi Seni yang secara konvensional memang belajar tentang cara-cara mencipta tari di perguruan tinggi seni itu. Di Perguruan Tinggi Seni yang terletak di Sumatera Barat, disebut Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang,⁸⁴ para pensyarah memang mengajarkan pelbagai bagi tari tradisional Minangkabau yang diambil dari *pamenan* yang tersebar di seluruh *nagari* kepada para pelajar. Tari-tari tradisional tersebut kemudian dijadikan bahan dasar penciptaan tari baru. Berdasarkan kenyataan demikian, tari piring pun dicipta berdasarkan kacukan yang menggunakan pergerakan *bamain piriang* dengan unsur-unsur tari di luar *pamenan* berdasarkan penggunaan teknik penciptaan tari yang datang dari Barat melalui pendidikan.

Pergerakan *bamain piriang* yang amnya diambil oleh para koreografer adalah *pitungguwa, gelek, mato lereang, tagak itiak, tagak gantuang, ramo-ramo tabang*, dan *tupai bagaluik*. Semua pergerakan tersebut dikembangkan dengan mempertimbangkan unsur-unsur ruang, waktu, dan tenaga. Perkembangan tersebut mengikut kepada kesedaran estetik masing-masing koreografer. Perbezaan bentuk-bentuk pergerakan yang dibuat oleh para koreografer dihasilkan dari kemampuan interpretasi koreografer terhadap bentuk-bentuk pergerakan *pitungguwa, gelek, mato lereang, tagak itiak, tagak gantuang, ramo-ramo tabang*, dan *tupai bagaluik*. Oleh kerana tari piring dicipta baru berdasarkan kacukan tersebut maka di dalam penciptaan tari piring pun mesti disebutkan nama penciptanya sebagai hal yang mencerminkan jatidiri koreografer secara individu.

⁸⁴Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang merupakan lembaga pendidikan tinggi seni negeri pertama yang ditubuhkan di luar Jawa dan Bali. Manakala perguruan tinggi seni yang telah ditubuhkan sebelumnya di Indonesia berada di Solo, Jawa Tengah, Yogyakarta dan Bali. ISI Padangpanjang pada awalnya bernama Konservatori Karawitan atau disingkat KOKAR. Mulai ditubuhkan pada tahun 1965 yang dipelopori oleh tokoh-tokoh pendidikan dan seniman di Sumatra Barat. Lembaga ini telah beberapa kali berganti nama selari dengan peningkatan kualiti pendidikannya. Dari KOKAR seterusnya berubah menjadi Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI). Seterusnya berubah lagi menjadi Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STS), dan sekarang menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) yang menyelenggarakan pendidikan seni sampai ke peringkat pascasiswazah.

Hobsbawm dan Ranger menyebut proses demikian sebagai reinvensi tradisi kerana ianya digarap berdasarkan kepada tradisi yang lama. Oleh itu, kewujudannya dalam bentuk tari piring sesungguhnya merupakan sebuah reinvensi tradisi.

Lembaga Pendidikan Tinggi Seni di Padangpanjang ini sejak ditubuhkan tahun 1965 selalu berusaha melaksanakan usaha penggalian, membina dan mengembangkan bentuk-bentuk kesenian Minangkabau. Usaha sedemikian jelas dicantumkan di dalam *statuta* (ketetapan) Perguruan Tinggi tersebut. Kegiatan penggalian bentuk-bentuk kesenian tradisi Minangkabau dilakukan dengan mempelajari kesenian tradisi yang berada di *nagari-nagari* sama ada secara praktikal dan kajian yang berkaitan dengan latar belakang sejarah kewujudan kesenian tradisional itu. Proses pembelajarannya, ada yang dilakukan di *nagari* tempat kesenian itu berada dan ada pula yang dilakukan di dalam kampus Perguruan Tinggi Seni tersebut dengan cara jemputan seniman tradisi yang membuat bengkel tari. Semua bentuk seni tradisi yang dianggap memiliki kelayakan seperti mempunyai bentuk-bentuk pergerakan yang jelas untuk diajarkan dalam kelas praktikal terus diambil sebagai bahan pembelajaran. Aspek-aspek sejarah yang lain diambil sebagai bahan kajian utamanya dalam bidang etnokoreologi dan etnomusikologi.

Keberadaan *bamain piriang* di ISI Padangpanjang sememangnya telah memperkaya kewujudan tari tradisional sebagai bahan pembelajaran. Oleh itu, *bamain piriang* dipelihara secara akademik, dipelajari mengikut arahan yang tercantum di dalam kurikulum, serta dikaji oleh beberapa orang pengkaji seperti Yasman (1989/1990) melalui penyelidikannya yang berjudul “*Studi Terhadap Gerak Tari Piring Di Andalas Kecamatan Batipuh, Kabupaten Tanah Datar;*” Idun Ariastuti dan Afifah Asriati (1997) melalui penyelidikannya yang berjudul “*Studi Kasus Konsep Gerak Tari Piring;*” dan Adjuoktoza Rovylendes (1995) melalui penyelidikannya berjudul “*Karakteristik Tari Piring di Desa Sungai Janiah, Kecamatan Baso.*” Secara praktikalnya, pergerakan yang terdapat pada *bamain piriang* dijadikan sebagai bahan dasar penciptaan tari baru seperti

tari piring *Golek* oleh Syaiful Erman, tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* oleh Susasrita Loravianti dan tari piring *Badarai* oleh Rasmida. Pada setiap tahun, terdapat tari piring baru menurut versi penciptanya, yang terdiri dari para pelajar ISI Padangpanjang bagi memenuhi tuntutan tugas mata kuliah koreografi. Hasil ciptaan tari piring baru itu dijadikan sebagai bahan rujukan persembahan oleh kumpulan-kumpulan seni persembahan yang terdapat di Sumatera Barat. Ada lima karya tari yang dikenali dan sering ditampilkan dalam berbagai pementasan di acara-acara perayaan dan hiburan besar. Kelima-lima tari piring itu dicipta oleh 1) Hoerijah Adam, 2) Syofyani Yusaf, 3) Syaiful Erman, 4) Susasrita Loravianti dan 5) Rasmida.

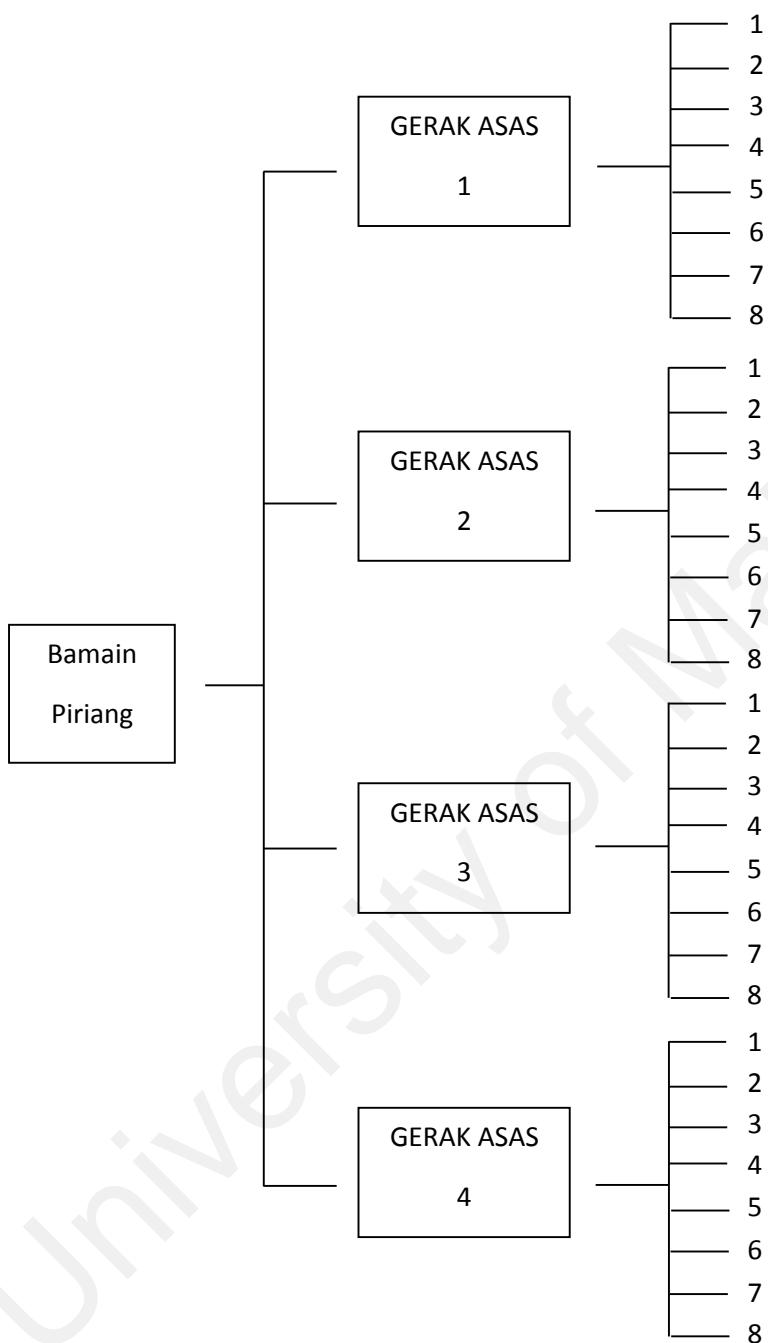
Hoerijah Adam adalah koreografer yang telah berjasa mengajarkan teknik penciptaan tari baru yang diambil dari tari-tari tradisi termasuk *bamain piriang*. Beliau pernah menjadi pensyarah di ASKI Padangpanjang pada tahun 1970-an. Syofyani Yusaf pula adalah seorang koreografer yang mencipta tari piring di atas pecahan kaca yang sangat popular di Indonesia. Karya tari piring ciptaan beliau disokong sepenuhnya oleh muzik yang menarik ciptaan Yusaf Rahman yang merupakan suami kepada Syofyani. Tari piring Syofyani memiliki keistimewaan iaitu menampilkan aksi memijak pecahan kaca dari botol bir yang keras dan tajam. Tari piring ciptaan Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida pula merupakan karya tari yang dihasilkan dari proses pembelajaran secara akademik di ISI Padangpanjang. Kelima-lima tari piring itu memiliki gaya sendiri-sendiri sesuai watak tarian yang diinginkan penciptanya. Adrienne Kaeppler (2001) menyatakan bahawa untuk melihat gaya tari ciptaan koreografer itu boleh diamati dari bentuk yang muncul secara berulang-ulang pada setiap persembahannya.⁸⁵

Proses penciptaan tari piring mengikut pembelajarannya di lembaga Pendidikan Tinggi Seni ini dilakukan secara berperingkat. Peringkat pertama adalah menguasai

⁸⁵Adrienne Kaeppler (2001). "Dance and The Concept of Style." Jurnal. Year Book for Traditional Music Vol. 33/2001, ICTM, hal. 51.

semua pergerakan *bamain piriang* yang akan diambil sebagai asas penciptaan tari baru. Penguasaan *bamain piriang* tidak hanya berkaitan dengan kemampuan secara praktikal sahaja, tetapi mesti juga dapat mengetahui semua permasalahan yang berkaitan dengan kewujudan *bamain piriang* sama ada dari segi sejarahnya, pemain asal, pergerakan dan kepedulian masyarakat serta pemerintahan *nagari* berkaitan pemeliharaan produk kebudayaan *nagari* mereka. Untuk menguasai kesenian *bamain piriang* sama ada secara praktikal dan pengetahuan yang menjadi latar belakang wujudnya *bamain piriang* itu diperlukan masa setidaknya satu semester atau 15 minggu proses pembelajarannya.

Pada peringkat kedua, seorang pencipta tari piring harus memilih bahagian-bahagian dari pergerakan *bamain piriang* yang dianggap penting untuk dijadikan gerak asas. Misalnya, koreografer memilih bahagian gerak *batanam*, gerak *ramo-ramo tabang*, dan gerak *tupai bagaluik*, gerak *mancangkua*, untuk dirangkai menjadi satu gerak asas yang terdiri dari lapan pergerakan dalam lapan hitungan. Pemilihan bahagian-bahagian gerak tersebut dilakukan berdasarkan pertimbangan bentuk-bentuk gerak yang dianggap sesuai untuk keperluan penciptaan tari piring baru. Di dalam proses reinvensi sebagai tari piring persembahan pentas setiap koreografer bebas menentukan berapa jumlah gerak asas yang diambil untuk dikembangkan. Di dalam pengisian kursus penciptaan tari baru di ISI Padangpanjang, motif-motif pergerakan yang menjadi gerak asas itu berjumlah sebanyak empat rangkaian gerak asas. Masing-masingnya diberi nama gerak asas satu, dua, tiga dan empat. Contoh dalam gambar rajah di bawah ini.



Gambar Rajah: Gerak Asas 1 - 4

Setiap satu gerak asas terdiri dari lapan pergerakan dalam lapan hitungan (lihat contoh gambar rajah di bawah ini).

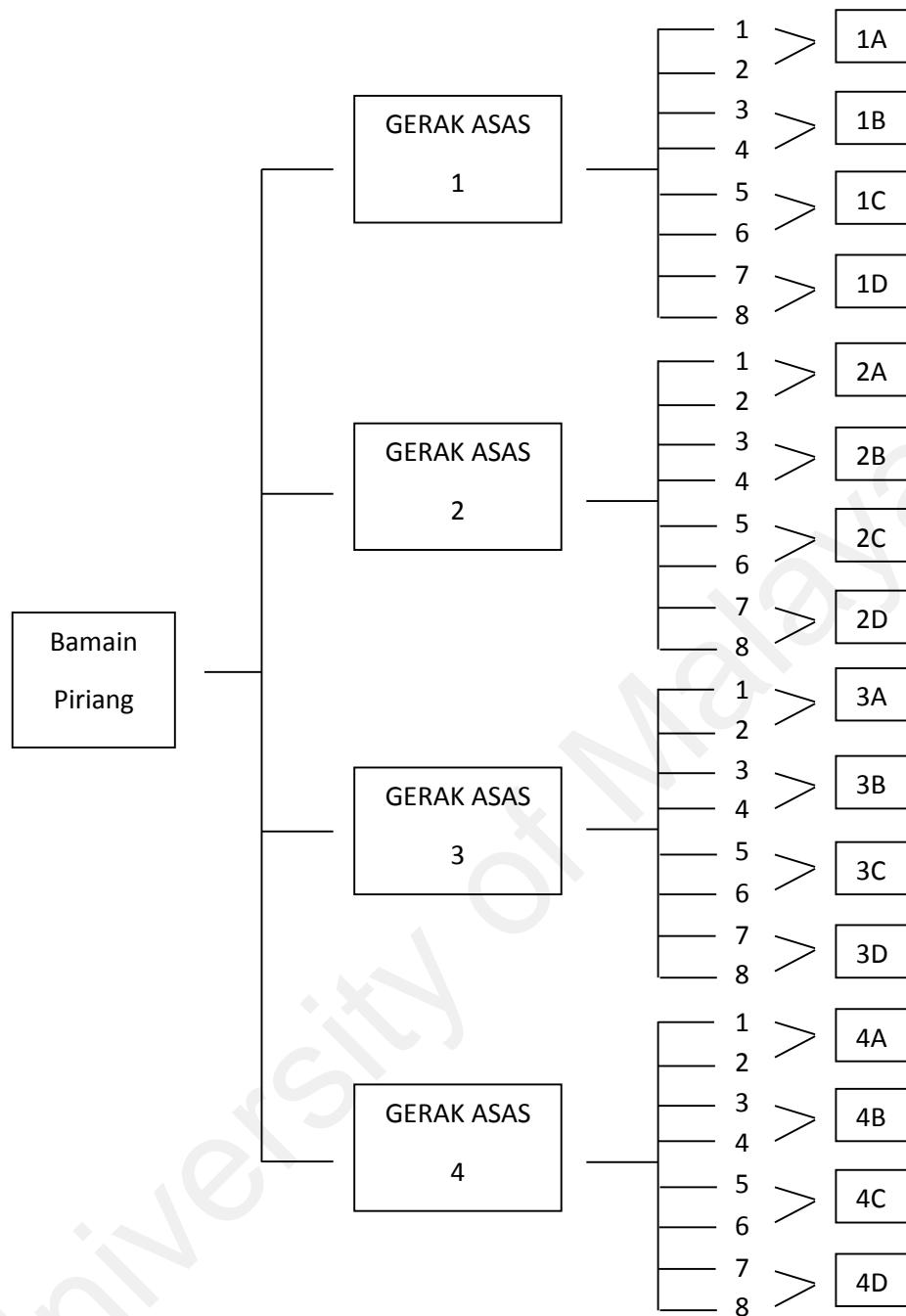
Gerak Asas	Deskripsi Gerak:	Proses Reinvensi: Pengembangan Gerak
1	<p>Hitungan 1:</p> <p>Kaki/tungkai:</p> <p>Kaki kanan melangkah ke samping kanan rendah. Diikuti oleh kaki kiri melangkah ke samping kaki kanan dengan ujung jari kaki menyentuh lantai.</p> <p>Lengan/Tangan:</p> <p>Tangan kanan bergerak melingkar di samping badan dengan posisi akhir lengan atas ke arah pepenjuru kanan, lengan kanan bawah di tempat/tegak lurus. Tangan kiri bergerak ke samping kanan berada di bawah siku tangan kanan.</p> <p>Kepala:</p> <p>Pergerakan kepala minima bertumpu pada pandangan kearah hadapan.</p> <p>Badan:</p> <p>Bergerak ke samping kanan.</p> <p>Hitungan 2:</p> <p>Kaki kiri ke hadapan diikuti kaki kanan berada di samping kaki kiri dengan ujung jari kaki menyentuh lantai. Kedua lutut ditekuk. Kedua lengan ke hadapan datar. Pandangan ke hadapan datar.</p> <p>Hitungan 3:</p> <p>Kaki kanan bergerak ke pepenjuru kanan depan. Berat badan pada kaki kanan. Kedua-dua lengan bergerak ke sisi badan dan berakhir pada pepenjuru kanan depan tinggi. Pandangan ke depan.</p>	<p>1. Ruang:</p> <p>Tingkatan (level), Arah Hadap, Jangkauan Gerak.</p> <p>2. Waktu:</p> <p>Tempo</p> <p>3. Tenaga:</p> <p>(berhubungan dengan rasa).</p>

	<p>Hitungan 4:</p> <p>Kaki kanan ditekuk diikuti kaki kiri bergerak ke samping kaki kanan jinjit. Kedua-dua lengan bergerak ke samping badan dengan posisi akhir lengan bawah ke depan datar. Pandangan ke bawah.</p> <p>Hitungan 5:</p> <p>Kaki kanan lurus, kaki kiri bergerak ke samping kiri. Lengan kanan lurus ke pepenjuru kanan depan dan lengan kiri lurus ke samping kiri. Pandangan ke samping kiri.</p> <p>Hitungan 6:</p> <p>Kaki kanan ditekuk, kaki kiri bergerak ke samping kaki kanan jinjit. Lengan kanan tetap dan tangan kiri bergerak ke samping kiri badan. Pandangan ke samping kiri.</p> <p>Hitungan 7:</p> <p>Kaki kanan ditekuk, kaki kiri ke hadapan dengan ujung jari kaki menyentuh lantai. Pandangan ke hadapan.</p> <p>Hitungan 8:</p> <p>Kaki kiri melangkah ke hadapan diikuti kaki kanan di samping kaki kiri dengan kedua-dua lutut ditekuk. Kedua-dua lengan bergerak masing-masing ke samping kanan dan kiri datar. Pandangan ke hadapan.</p>	
	<p>1</p> <p>Proses pergerakan sama untuk pergerakan kaki, tangan, badan, dan kepala. Namun berakhir dengan posisi kedua lutut ditekuk rendah (jongkok)</p>	<p>Tingkatan:</p> <p>Rendah</p>
	<p>2</p> <p>Proses pergerakan sama untuk pergerakan kaki, tangan. Pergerakan badan condong ke hadapan, dan pergerakan kepala ke arah samping kiri dengan pandangan lurus ke hadapan. Namun arah hadap berubah ke pepenjuru kiri belakang.</p>	<p>Arah Hadap:</p> <p>Kepenjuru kiri belakang</p>
	<p>3</p>	<p>Waktu:</p>

	<p>Proses pergerakan sama untuk pergerakan kaki, tangan. Pergerakan badan condong ke hadapan, dan pergerakan kepala ke arah samping kiri dengan pandangan lurus ke hadapan. Namun arah hadap berubah ke pepenjuru kiri.</p> <p>Pergerakan ini dilakukan dalam tempo bervariasi sedang, lambat, dan cepat.</p>	
	<p style="text-align: center;">4</p> <p>Proses pergerakan sama untuk pergerakan kaki. Proses pergerakan juga sama tetapi berakhir di depan badan. tangan. Pergerakan badan condong ke hadapan, dan pergerakan kepala ke arah samping kiri dengan pandangan lurus ke hadapan. Namun arah hadap berubah ke pepenjuru kiri.</p> <p>Pergerakan ini dilakukan dalam tempo bervariasi</p>	Jangkauan Gerak:

Gambar Rajah: Deskripsi Gerak Asas

Selanjutnya, setiap motif gerak asas itu dikembangkan lagi menjadi empat gerak dan dikembangkan sehingga pergerakannya berjumlah sebanyak enam belas gerak. Kegiatan ini berada pada peringkat ketiga dari proses penciptaan tari piring baru yang menggunakan pergerakan *bamain piriang*. Cara-cara yang dilakukan di dalam usaha mengembangkan gerak asas itu adalah dilakukan berdasarkan teknik pengembangan alur gerak yang boleh dipendekan dan dipanjangkan mengikut garis perjalanan gerak itu sendiri. Tambahan itu, perkembangan gerak dapat dilakukan melalui penempatan aras/tahap gerak sama ada aras tinggi, aras pertengahan dan dan rendah. Arah hadap penari juga boleh dijadikan sebagai pengembangan gerak asas. Dari cara-cara perkembangan gerak yang dilakukan itu akan dapat dihasilkan sebanyak empat macam bentuk pergerakan berbeza yang berasal dari satu gerak asas. Setiap gerak pengembangan tersebut dilakukan dengan hitungan yang sama iaitu lapan hitungan. Lihat gambar rajah di bawah ini.



Gambar Rajah: Pengembangan Setiap Gerak

Pengembangan gerak dari setiap gerak asas tersebut dilakukan melalui penggabungan dua gerakan dalam dua hitungan, seperti di bawah ini.

Hitungan 1 dan 2: dikembangkan menjadi rangkaian gerak dalam lapan hitungan. Rangkaian gerak tersebut dipanggil dengan Gerak 1A.

Hitungan 3 dan 4: dikembangkan menjadi rangkaian gerak dalam lapan hitungan. Rangkaian gerak tersebut dipanggil dengan Gerak 1B

Hitungan 5 dan 6: dikembangkan menjadi rangkaian gerak dalam lapan hitungan. Rangkaian gerak tersebut dipanggil dengan Gerak 1C

Hitungan 7 dan 8: dikembangkan menjadi rangkaian gerak dalam lapan hitungan. rangkaian gerak tersebut dipanggil dengan Gerak 1D

Pergerakan yang wujud dari pengembangan dua gerakan dalam dua hitungan tersebut dideskripsikan sebagai berikut.

Gerak Asas:	Deskripsi Gerak:	Proses Reinvensi: Pengembangan Gerak
1A (hitungan 1 an 2)	<p>Hitungan 1:</p> <p>Proses pergerakan sama untuk pergerakan kaki, tangan, badan, dan kepala. Namun berakhir dengan posisi kedua lutut ditekuk rendah (jongkok)</p> <p>Hitungan 2:</p> <p>Proses pergerakan sama untuk pergerakan kaki, tangan. Pergerakan badan condong ke hadapan, dan pergerakan kepala ke arah samping kiri dengan pandangan lurus ke hadapan. Namun arah hadap berubah ke pepenjuru kiri belakang.</p> <p>Hitungan 3:</p>	Tingkatan (level) Arah Hadap: Peppenjuru kiri belakang

	<p>Proses pergerakan sama untuk pergerakan kaki, tangan. Pergerakan badan condong ke hadapan, dan pergerakan kepala ke arah samping kiri dengan pandangan lurus ke hadapan. Namun arah hadap berubah ke pepenjuru kiri. Pergerakan ini dilakukan dalam tempo bervariasi sedang, lambat, dan cepat.</p> <p>Hitungan 4:</p> <p>Proses pergerakan sama untuk pergerakan kaki. Proses pergerakan juga sama tetapi berakhir di depan badan. tangan. Pergerakan badan condong ke hadapan, dan pergerakan kepala ke arah samping kiri dengan pandangan lurus ke hadapan. Namun arah hadap berubah ke pepenjuru kiri. Pergerakan ini dilakukan dalam tempo bervariasi.</p> <p>Hitungan 5:</p> <p>Kaki kiri ke hadapan diikuti oleh kaki kanan ke depan <i>tagak gantuang</i> (awang-awangan).</p> <p>Hitungan 6-7:</p> <p>Kaki kiri bergerak di tempat diikuti kaki kanan bergerak ke samping kanan dengan ujung jari kaki kanan menyentuh lantai. Lengan kanan bergerak ke samping kanan datar. Lengan kiri ke samping kiri dengan siku ditekuk. Pandangan ke samping kanan.</p> <p>Hitungan 8:</p>	<p>Waktu: Tempo</p> <p>Jangkauan Gerak:</p> <p>Tingkatan</p> <p>Waktu: Tempo</p>
--	--	--

	<p>Kaki kanan ke samping kiri diikuti dengan kaki kiri bergerak ke hadapan dengan ujung jari kaki menyentuh lantai.</p> <p>Lengan kanan bergerak ke hadapan datar dan tangan kiri bergerak ke samping badan.</p> <p>Pandangan ke hadapan.</p>	Arah Hadap
1B (hitungan 3 dan 4)	<p>Hitungan 1 dan 2</p> <p>Kaki kanan ke pepenjuru kanan depan. Berat badan pada kaki kanan.</p> <p>Kedua-dua lengan ke pepenjuru kanan depan tinggi.</p> <p>Pandangan ke depan.</p> <p>Pada hitungan 2 perlahan-lahan kedua-dua lutut ditekuk hingga posisi jongkok.</p> <p>Hitungan 3 dan 4</p> <p>Berputar $\frac{3}{4}$ ke kiri satu hitungan dan pada hitungan 4 kaki kanan ke pepenjuru kanan belakang dengan ujung jari menyentuh lantai.</p> <p>Berat badan pada kaki kiri.</p> <p>Tangan kanan memegang pinggang sebelah kiri dan lengan kiri ke arah pepenjuru kiri tinggi.</p> <p>Pandangan ke tangan kiri.</p> <p>Hitungan 5</p> <p>Kaki kanan ditarik ke samping kaki kiri dan kedua-dua lutut ditekuk.</p> <p>Lengan kiri ditarik sehingga siku sejajar dengan tangan kanan.</p> <p>Badan condong ke hadapan.</p> <p>Pandangan ke bawah.</p> <p>Hitungan 6 dan 7</p> <p>Istirahat</p> <p>Hitungan 8</p>	Tingkatan, tempo, dan arah hadap

<p>1 C (hitungan 5 dan 6)</p>	<p>Kedua-dua kaki di tempat biasa Kedua-dua lengan masing-masing bergerak ke pepenjuru kanan dan kiri tinggi. Pandangan ke hadapan.</p> <p>Hitungan 1 Kaki kanan lurus, kaki kiri bergerak ke samping kiri. Lengan kanan lurus ke pepenjuru kanan depan, Lengan kiri lurus ke samping kiri datar. Pandangan ke samping kiri.</p> <p>Hitungan 2 Kaki kanan ditekuk sejalan dengan kaki kiri jinjit di samping kaki kanan. Lengan kiri di tempat rendah di sampang badan. Pandangan ke hadapan.</p> <p>Hitungan 3 Kaki kanan berdiri biasa. Kaki kiri ke samping kiri dengan berat badan di kaki kanan. Lengan kiri bergerak ke samping kiri datar. Pandangan ke samping kiri. Lengan kanan istirahat.</p> <p>Hitungan 4 Kaki kanan, kaki kiri, lengan kiri istirahat. Lengan kanan ke samping kiri datar. Pandangan ke hadapan.</p> <p>Hitungan 5 Kaki kiri bergerak ke samping kaki kanan jinjit. Kedua-dua lutut kaki diteku.. Kedua-dua lengan di tempat rendah di sampang badan.</p>	<p>Tingkatan, arah hadap, dan waktu</p>
---	--	---

	<p>Badan condong ke hadapan. Pandangan ke bawah.</p> <p>Hitungan 6-8</p> <p>Kaki kanan bergerak ke hadapan dengan berat badan berada pada kaki kanan. Kedua-dua lengan bergerak di sisi badan hingga berakhir di pepenjuru kanan dan kiri depan tinggi. Pandangan ke hadapan.</p>	
1 D (hitungan 7 dan 8)	<p>Hitungan 1</p> <p>Kaki kanan ditekuk, kaki kiri ke hadapan dengan ujung jari menyentuh lantai. Lengan kanan dan kiri bergerak masing-masing ke samping badan/di tempat rendah. Pandangan ke hadapan.</p> <p>Hitungan 2 dan 3</p> <p>Kaki kanan, kaki kiri, kedua-dua lengan istirahat. Pandangan bergerak ke samping kanan</p> <p>Hitungan 4 dan 5</p> <p>Perlahan-lahan badan condong ke hadapan dan berat badan berpindah ke kaki kiri. Kedua-dua lengan bergerak dari sisi badan ke pepenjuru kanan dan kiri depan tinggi. Pandangan ke hadapan.</p> <p>Hitungan 6-8</p> <p>Kaki kanan jinjit di samping kaki kiri. Berat badan pada kaki kiri. Kedua-dua lutut ditekuk.</p>	Tingkatan, arah hadap, arah gerak, dan waktu

	Kedua-dua lengan bergerak ke sisi badan di tempat rendah. Pandangan ke hadapan.	
--	--	--

Gambar Rajah: Deskripsi Pengembangan Gerak Asas I A

Peringkat keempat adalah proses menyusun dan menstrukturkan 16 pergerakan yang dikembangkan dari gerak asas sehingga menjadi sebuah tari baru. Penyusunannya mengikut keinginan si pencipta berdasarkan irama dan tempo lagu yang digunakan sebagai muzik pengiringnya. Di ISI Padangpanjang, biasanya muzik irungan tari dicipta berdasarkan teknik komposisi muzik yang dipelajari oleh mahasiswa dari jabatan muzik tradisional dan muzik barat. Proses penciptaan muzik irungan tari ini, pada umumnya dilakukan melalui teknik penyusunan lagu-lagu tradisional Minangkabau. Walaupun durasi yang diberikan adalah lima hingga tujuh minit tetapi perlu melibatkan dua buah lagu tempo yang berbeza dan digabungkan. Tari-tarian hasil ciptaan seperti tari piring ini umumnya digunakan untuk hiburan pada acara-acara kesenian di pentas persembahan.

Teknik penciptaan tari piring di ISI Padangpanjang seperti telah dijelaskan di atas akan terus diajarkan kepada pelajar jurusan tari yang mengambil mata kuliah penciptaan tari yang disebut koreografi. Mata kuliah koreografi ini diajarkan secara berperingkat dari peringkat satu sampai sehingga peringkat lima bersesuaian dengan tahap kesukarannya. Kuliah koreografi yang berkaitan dengan penciptaan tarian yang berdurasi pendek iaitu lima hingga tujuh minit terletak pada peringkat kedua yang disebut penataan tari. Hasil pembelajaran dari mata kuliah ini dijelaskan di dalam proforma kursus dengan ayat mahasiswa mampu menata tari pendek dengan durasi lima hingga tujuh minit yang kata kuncinya terletak pada kata menata tari atau penataan tari. Istilah menata tari atau penataan tari memberi erti menyusun pergerakan yang sudah ada, atau yang diambil dari

tari tradisi untuk disusun berdasarkan teknik penataan tari sehingga wujud menjadi tari baru.

Setiap tahun ISI Padangpanjang menghasilkan tari-tari ciptaan baru yang merujuk kepada tari tradisi yang diambil sebagai sumber karya, tidak terkecuali tari piring yang menjadi topik huraihan pada bab ini. Semua tari ciptaan baru tersebut ada yang diambil sebagai bahan persembahan oleh kumpulan-kumpulan tari yang banyak terdapat di berbagai daerah dalam provinsi Sumatera Barat. Adakalanya juga tari-tari baru hasil ciptaan pelajar ISI Padangpanjang itu diajarkan di sekolah-sekolah menengah tempat mereka belajar sebelum meneruskan pelajaran di ISI Padangpanjang.

Kewujudan tari piring sebagai hasil dari proses pembelajaran di ISI Padangpanjang yang tersebar di pelbagai daerah utamanya dalam provinsi Sumatera Barat itu banyak diambil sebagai bahan persembahan. Pada masa kini, antara kewujudan *bamain piriang* yang dipelihara oleh masyarakat *nagari* dengan tari piring yang umumnya dimainkan oleh pelajar-pelajar sekolah menengah pada masa ini adalah cukup berimbang. Meskipun demikian, kedua-dua kesenian tidak pula saling lenyap kerana *bamain piriang* yang terdapat di berbagai *nagari* tetap dipelihara oleh masyarakat *nagari* sebagai cara mempertahankan identiti *nagari*, manakala tari piring sebagai tari baru dibolehkan berkembang kerana asasnya bersumberkan dari *bamain piriang*. Kenyataan ini menghasilkan seni persembahan yang menggunakan piring sebagai propertinya di Sumatera Barat menjadi lebih kaya. Dalam pada itu, tari piring pun menjadi lebih dikenali sehingga dijadikan ikon budaya Minangkabau yang berpusat di provinsi Sumatra Barat.

Perlambangan tari piring sebagai ikon budaya Minangkabau di Sumatera Barat ternyata tidak hanya wujud melalui tarian itu sendiri, tetapi juga dilakukan melalui tayangan gambar-gambar pada spanduk, *banner*, filem, sinetron, drama, serta kertas undangan acara kesenian yang ditujukan sebagai promosi acara berkenaan.

Penggambaran tari piring sedemikian di Sumatera Barat semakin lama menjadi semakin kuat dalam hal memberi tanda identiti budaya Minangkabau.

3.3 Penciptaan Tari Piring Untuk Pementasan Di Sumatra Barat

Ada lima orang tokoh pencipta tari piring di Sumatera Barat yang dikenali sehingga kini dengan karya tari piringnya yang sering ditampilkan dalam berbagai acara. Mereka adalah Hoerijah Adam (baca: Huriah Adam), Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti dan Rasmida. Karya tari piring hasil penciptaan dari kelima-lima koreografer ini sering ditampilkan oleh kumpulan-kumpulan seni tari di Sumatera Barat dan dipelajari secara akademik di sekolah-sekolah dan di perguruan tinggi kesenian. Berdasarkan tempoh penciptaannya, kelima-lima koreografer tersebut dapat dikategorikan kepada dua generasi pencipta tari piring baru untuk pementasan iaitu koreografer generasi tahun 1960-1980an dan koreografer generasi tahun 1980-sekarang. Masa penciptaan tari ini juga menandakan gaya tari serta latar belakang budaya yang mempengaruhinya. Pencipta tari piring generasi tahun 1960-1980an adalah Hoerijah Adam dan Syofyani Yusaf, manakala pencipta tari piring generasi tahun 1980-sekarang adalah Syaiful Erman, Susasrita Loravianti dan Rasmida.

Tari piring yang dicipta oleh Hoerijah Adam dan Syofyani Yusaf dapat disebut mewakili generasi tahun 1960-an yang lebih banyak dipengaruhi persembahan tari Melayu yang menghibur dengan variasi tempo lambat yang dimainkan melalui gerak lemah gemalai sampai kepada tempo cepat melalui pergerakan pantas sambil memutarkan piring di sekeliling badan dengan irungan irama muzik kacukan tradisional dan moden. Bahkan, khusus untuk tari piring ciptaan Syofyani Yusaf juga menampilkan kemampuan menginjak pecahan kaca tanpa mengakibatkan luka sambil memutarkan piring di sekeliling badan penarinya. Tarian yang dicipta pada tahun 1960-an umumnya tidak

menunjukkan tema tertentu. Ianya hanya merupakan susunan pergerakan yang indah dan menarik minat penonton sebagai sebuah persembahan yang menghiburkan.

Berkaitan dengan muzik irungan tari yang dibuat oleh Hoerijah Adam dan Syofyani merupakan penyusunan yang diambil dari irama lagu-lagu popular Minangkabau. Lagu-lagu yang disusun itu terdiri dari dua atau tiga lagu yang mempunyai tempo yang berbeza bagi memberikan suasana persembahan yang menarik. Penyusunan muzik sedemikian dalam tarian-tarian Melayu sengaja dibuat untuk menarik minat penonton terhadap persembahan tari yang dimulai dari tempo lambat sehingga tempo yang cepat. Kebiasaananya, persembahan tari diakhiri dengan sebuah klimaks iaitu berhenti secara serentak pada kemuncak lagu yang bertempo laju.

Bila mana dilihat dari komposisi pola lantai tariannya, tari piring hasil ciptaan Hoerijah Adam dan Syofyani selalu menampakkan posisi penari yang simetri iaitu seimbang pada sisi kiri dan sisi kanan di atas pentas dengan pandangan menghadap kepada penonton. Hal ini demikian, merupakan ciri khas bentuk dan gaya persembahan tari Melayu yang pada tahun 1960-an memang sering muncul di tengah kehidupan masyarakat bandar di Sumatera Barat. Kumpulan-kumpulan kesenian Melayu yang dikenali dengan sebutan Sandiwara Deli yang datang dari Sumatera Utara memang sering berkunjung ke bandar-bandar yang ada di Sumatera untuk mengadakan pementasan. Pementasan sandiwara di sesebuah negeri itu memakan masa selama satu bulan sebelum berpindah ke bandar lain. Persembahan tersebut sangat mempengaruhi dan memberi inspirasi kepada pelaku-pelaku seni di Sumatera. Persembahan itu amat menpengaruhi pelajar-pelajar sekolah sehingga menyebabkan kegiatan kesenian di sekolah-sekolah pun menampilkan kesenian nuansa Melayu. Khusus kepada dua nama koreografer di atas iaitu Hoerijah Adam dan Syofyani, kedua-dua tokoh tersebut adalah wanita yang mengetuai kebangkitan seni persembahan tari piring di Sumatera Barat. Penciptaan tari Minangkabau di Sumatera Barat selalu dikaitkan dengan ketokohan Hoerijah Adam, iaitu

seseorang seniman Minangkabau yang dipanggil oleh Sal Murgiyanto (1991) sebagai peneguh tari Minangkabau (*Redefining Minangkabau Dance*).⁸⁶ Hoerijah Adam telah memberikan sumbangan yang besar terhadap tari moden di Indonesia dan berjaya mengubah orientasi tari Minangkabau yang sebelumnya berasaskan tari Melayu kepada pergerakan yang berasaskan *pancak* dan *pamenan*.

Mulai tahun 1980-an, penciptaan tari di Sumatera Barat sudah menggunakan teknik koreografi moden yang dipelajari melalui mata kuliah Komposisi Tari dan Koreografi di perguruan tinggi seni terutamanya di Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang. Sejak saat itu, karya-karya tari hasil ciptaan koreografer selepas tahun 1980-an menampakkan adanya unsur teknik pengolahan elemen-elemen tari seperti gerak, ruang, tempo, penggunaan ruang pentas, kostum dan tatacahaya. Pengisian ruang pentas tidak lagi mengikuti tatacara persembahan tari Melayu yang simetri dengan menghadap kearah kepada penonton, tetapi sudah mengalami pengolahan yang mempertimbangkan kekuatan posisi penari di atas pentas dengan pergerakan yang sesuai. Koreografer faham bahawa jikalau menginginkan pergerakan fokus kepada pergerakan yang dilakukan oleh kelompok penari yang berada pada sudut kanan belakang misalnya maka pergerakan yang besar dan pantas mesti diciptakan untuk kelihatan lebih menarik daripada pergerakan yang dilakukan penari yang berada di sudut kiri depan pentas.

Di ISI Padangpanjang, pengolahan gerak untuk mewujudkan tari piring baru tetap diambil dari bentuk-bentuk *bamain piriang* sebagai asas penciptaannya. Akan tetapi, proses pengolahan pergerakan dilakukan berdasarkan penerokaan pergerakan dengan menggunakan piring sebagai perlengkapannya. Perkara ini adalah berbeza dengan cara-cara penciptaan tari piring pada masa dahulu yang hanya mengambil motif-motif pergerakan *bamain piriang* untuk disusun menjadi tari piring baru. Dalam hal ini, koreografer mengambil beberapa pergerakan yang menarik daripada *bamain piriang*

⁸⁶ Sal Murgiyanto, (1991), “Moving Between Unity and Diversity, Four Indonesian Choreographers.” Disertasi Doktor of Philosophy. New York University, 78.

untuk dirangkai menjadi satu tarian yang diiringi oleh muzik untuk membangkitkan semangat penari. Adakalanya muzik yang digunakan adalah muzik yang sudah ada dan koreografer kemudian menyusun dan menyesuaikan ritma pergerakan tersebut dengan ritma muzik. Oleh itu, tari piring yang dicipta selepas tahun 1980-an semakin banyak variasi kerana bentuk pergerakan dan susunan tarinya telah menggunakan teknik komposisi moden yang dipelajari di lembaga Pendidikan Tinggi Seni. Selain itu, koreografi tidak lagi sekedar menampilkan susunan bentuk-bentuk gerak yang cantik dan indah berdasarkan tempo irungan muzik yang menghibur seperti yang terdapat pada tari piring dahulu, tetapi telah dibuat berdasarkan idea/tema naratif ataupun isu yang menjadi pengisian dalam koreografinya. Penciptaan tari piring baru tersebut sudah memiliki tema tertentu yang menjadi rujukan karya. Karya-karya tari piring yang akan dibincangkan dan dijelaskan adalah karya Syaiful Erman iaitu *Piriang Golek*, karya Susasrita Loravianti iaitu *Badantiang Di Rumah Gadang* dan Rasmida iaitu *Piriang Badarai*.

Hoerijah Adam, sepatimana telah dihuraikan pula oleh Indra Utama, merupakan salah satu tokoh seni tari Minangkabau. Beliau merupakan cahaya mata pasangan Syeh Adam dan Fatimah di desa Balai-Balai, Padangpanjang pada 6 Oktober 1936. Namanya diambil dari bahasa Arab yang berarti "kemerdekaan." Maksud nama beliau telah tersurat pada dirinya di mana Hoerijah Adam dikenali sebagai seniman pencari kemerdekaan.



Gambar 23.
Hoerijah Adam Sang Peneguh Tari Minangkabau.
(Sumber: Institut Seni Indonesia Padangpanjang, 2012)

Ayahnya Syeh Adam, B.B. adalah seorang ulama nasionalis yang mempunyai minat besar dan usaha nyata untuk mengembangkan kesenian di daerahnya Padangpanjang. Sekolah agama yang diberi nama Perguruan Madrasah Irsyadin Naas (MIN) Padangpanjang yang didirikan oleh ayahnya tersebut, ayahnya telah menyediakan kemudahan tempat persembahan seperti pentas dan alat-alat muzik sebagai permulaan pembelajaran kesenian. Di sekolah itu, Hoerijah Adam belajar agama dan kesenian secara serentak bersama rakan-rakannya. Salah satu guru kesenian yang dibawa oleh ayahnya untuk mengajarkan *pancak* dan *pamenan* di sekolah itu adalah Pakih Nandung. Di perguruan Madrasah Irsyadin Naas (MIN) Hoerijah memperoleh ilmu pengetahuan dan menjalani latihan *pancak* dan *pamenan* dengan rajin dan bersunguh-sungguh. Berkat kesungguhannya, beliau telah mampu menari dan mencipta beberapa tarian baru yang kemudian diajarkan kepada pelajar-pelajar di sekolah itu. Antara tarian ciptaannya adalah tari saputangan, tari selendang, tari nina bobok, dan tari gaduh lambah yang semuanya bernuansa Melayu. Selain itu, kesemua muzik yang mengiringi tarian Hoerijah Adam

adalah lagu yang dicipta oleh adik kandung Hoerijah iaitu Akhyar Adam. Ayahnya pula yang berperan sebagai pembuka jalan bagi anak-anaknya untuk mengembangkan diri bergerak di bidang seni.

Untuk mempelajari tari dan muzik melayu, Hoerijah Adam bergabung dengan kumpulan Barisan Seni Bangsa di bawah pimpinan Syofyan Naan, iaitu seniman dan tokoh pengembang tari-tari moden nuansa melayu di Sumatera Barat. Penglibatan serta kerjasama yang baik dan sokongan yang diberikan oleh Syofyan Naan kepada Hoerijah menjadikan Hoerijah semakin berjaya dengan karya-karya tarinya. Hoerijah melakukan pementasan di tempat-tempat terbuka dan membuka peluang karya-karya tarinya ditonton oleh orang ramai. Selain itu, Hoerijah Adam juga aktif belajar melukis dan membuat patung bersama suaminya Ramudin. Karya-karya lukisnya banyak digunakan sebagai hiasan dinding di pejabat-pejabat pemerintah, bahkan satu karya patung yang sampai hari ini berdiri teguh di pusat kota wisata Bukit Tinggi adalah berjudul “Patung Pahlawan Tak Dikenal.”

Sesuai dengan erti namanya “merdeka” Hoerijah memerdekan dirinya dari batas-batas adat budayanya yang melarang wanita tampil di depan khalayak ramai. Sokongan utama untuk Hoerijah berkreativiti di bidang kesenian adalah ayah dan saudara-saudara lelakinya. Kesungguhan dan semangatnya terhadap kesenian tidak pernah luntur walaupun ayahnya meninggal dunia pada tahun 1953. Hoerijah bersama-sama pelajar Madrasah terus menjalankan aktiviti kesenian dan mengadakan persembahan terulungnya di Sumatera Barat. Pada tahun 1958 Hoerijah mendirikan kumpulan seni bernama “Group Kesenian Hoerijah Adam.”

Di saat terjadinya konflik politik di Sumatera Barat pada tahun 1957-1961 dimana Pemerintah Revolusi Republik Indonesia (PRRI) memberontak kepada pemerintahan pusat di Jakarta, kumpulan kesenian Hoerijah diminta bergabung dengan bahagian Urusan Moril, Hiburan, dan Kesejahteraan (URRIL) dan menjadi anggota URRIL dalam

Divisi III Tentara Nasional Indonesia (TNI) Sumatera Barat. Pihak URRIL melihat kehadiran Hoerijah dan kelompoknya sebagai manfaat kepada kepentingan propaganda pemerintah melalui persembahan tari dan muzik bagi memulihkan hubungan pemerintah pusat dengan masyarakat Minangkabau yang setia kepada PRRI.⁸⁷

Apa yang dilakukan oleh Hoerijah dengan kumpulannya adalah suatu perkara yang luar biasa. Penglibatan persembahan tarian telah dilakukan di khalayak ramai di atas arahan pemerintah. Perkara tersebut telah menyimpang dari norma sosial yang ditetapkan adat. Dalam hal ini, secara tidak langsung pemerintah telah membuka ruang bagi perempuan keluar dari kungkungan adat yang mengikatnya.

Semasa menjalankan tugas sebagai anggota URRIL, Hoerijah dihantar ke Jakarta pada tahun 1963 untuk memimpin kumpulan tari dalam memeriahkan Ganefo (*Games of The New Emerging Forces*). Pada kesempatan itu, Hoerijah mempersembahkan karya tari terbarunya yang berasaskan kepada pergerakan *pancak* dan *pamenan*. Tarian tersebut adalah tari “Pahlawan” dan tari” Pembebasan.” Karya tari Hoerijah telah mendapat kritikan yang negatif dan diluar jangkaan beliau. Kritikan tersebut adalah dari masyarakat Minang di Jakarta kerana masyarakat tersebut tidak lagi bertemu dengan idiom-idiom yang akrab dengan mereka di dalam tari Minang yang bernuansakan Melayu. Sememangnya orang-orang Minang pada masa itu lebih mengenal tari Minangkabau dalam bentuk pergerakan lemah gemalai bernuansakan Melayu. Mereka terkejut melihat pergerakan-pergerakan yang pantas, tangkas, dan tajam yang ditarikan oleh perempuan dengan memakai seluar galembong yang menurut mereka adalah pergerakan-pergerakan busana yang pantas untuk kaum lelaki. Untuk Hoerijah kritikan tersebut memberi kesedaran yang penting mengenai sebuah identiti budaya di dalam tari. Beliau mula mempersoalkan bahawa pemuliharaan nilai-nilai budaya tradisional adalah penting untuk

⁸⁷Indra Utama, “Penciptaan Tari Minangkabau Untuk Pementasan Dari *Pancak* Dan *Pamenan*.” (Tesis Ph.D, Pusat Kebudayaan Universiti Malaya, 2012) 186.

jatidiri di tengah-tengah penyeragaman budaya Melayu sebagai budaya Nasional. Hoerijah pun kemudian belajar *pancak* dan *pamenan* kepada guru-guru silat di *nagari* Saniang Baka Kabupaten Solok dan *nagari* Padang Magek Kabupaten Tanah Datar. Penguasaan *pancak* dan *pamenan* itu menjadi asas bagi penciptaan-penciptaan karya tarinya.

Di Padangpanjang beliau berasa terlalu sempit dan banyak mendapat tentangan dari kalangan masyarakat. Hoerijah berhijrah ke Jakarta pada tahun 1968. Di Jakarta beliau bekerja dengan rakan-rakannya seperti Yulianti Parani dan Farida Feisol (ballet), Sentot Sudiharto (Jawa), I Wayan Diya (Bali) yang berasal dari berbagai latar belakang tari dalam suatu bengkel Tari di Pusat Kesenian Jakarta, Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM). Kegiatan bengkel yang diketuai oleh Sardono W. Kusumo bertujuan untuk melestarikan tari-tari tradisi yang hidup di pelbagai daerah di Indonesia. Peserta diharuskan mempelajari tari-tari tradisi dari daerah sendiri maupun tari tradisi dari daerah lain. Pengalaman yang diperolehi dari apresiasi terhadap tari tradisi tersebut menjadi asas terciptanya karya tari baru. Untuk Hoerijah bengkel tersebut amat berkesan sehingga tercipta karya-karya baru dengan menggunakan unsur-unsur *pancak* dan *pamenan*.

Hoerijah sangat menyedari bahawa tari tradisi Minangkabau yang berakar kepada *pancak* dan *pamenan* amat memungkinkan untuk diangkat menjadi tari moden kerana ianya memiliki keciran iaitu sikap berhati-hati dan selalu bersiap sedia dalam keadaan apa pun. Sikap berhati-hati ini tertanam dalam diri pemain dan wujud dalam pergerakan *pitungguua* (lutut ditekuk), *tagak itiak* (berdiri dengan sebelah kaki), *mato titiak* (melihat sesuatu secara teliti pada satu arah yang dituju), *mato lereang* (melihat dengan tajam ke samping kanan atau kiri), *gelek* (mengelak dengan cepat), *tusuak* (menikam), *kepoh* (menangkis dan mementalkan ke suatu sisi, mengait dengan kaki), dan *siku* (menyinggung dengan siku). Dari penguasaan unsur-unsur *pancak* dan *pamenan* ini,

Hoerijah menciptakan tiga belas motif gerak sebagai asas tari Minangkabau. 13 motif gerak asas yang dicipta oleh Hoerijah Adam tersebut memiliki tempo ritma gerak yang berbeza. Hoerijah Adam cuba menggabungkan kecepatan dan ketangkasan *pancak* dan *pamenan* dengan nuansa pergerakan tari yang lemah lembut namun tajam.

Kehidupan kota metropolitan yang jauh dari tradisi tempatan, memudahkan Hoerijah untuk mengeksplorasi. Mempunyai ilmu mengenai agama dan mempunyai kemahiran berfikir yang terbuka terhadap perubahan, Hoerijah berjaya menghasilkan karya tari yang bertaraf antarabangsa. Beliau menampilkan karya-karya tarinya di forum nasional dan antarabangsa sebagai ikon budaya Minangkabau.

Usaha Hoerijah Adam disokong oleh pelajar-pelajar dari Lembaga Pendidikan Tinggi Seni seperti pelajar-pelajar ASKI Padangpanjang dan juga oleh seniman-seniman tari di Jakarta. Selain itu, sokongan rasmi juga diperolehi dari institusi Pemerintah. Hoerijah Adam menjadi popular di kalangan pemerintah dan lembaga-lembaga pendidikan. Para pelajar umumnya menyukai karya-karya Hoerijah kerana memunculkan nuansa baru tanpa menghilangkan akar budaya asli. Secara konsep, Hoerijah Adam telah menembus batas kebiasaan yang berlaku dalam karya tari dan menemukan warna baru dalam khazanah tari Minangkabau baru. Irsyad Adam (2012) menyatakan bahawa orientasi kreatif Hoerijah Adam pada masa itu menumpukan kepada cerminan budaya Minangkabau moden melalui aktiviti seni tari.⁸⁸

Setidaknya apa yang dilakukan oleh Hoerijah Adam berkait dengan aktiviti kehidupan tari Minangkabau yang telah mengukuhkan kembali tari Minangkabau yang berasaskan gerak tari melayu kepada tari Minangkabau, iaitu *pancak* dan *pamenan*. Beliau juga menempatkan posisi wanita Minangkabau sebagai manusia yang mempunyai

⁸⁸ Temu bual dengan Irsyad Adam di rumah beliau di Padangpanjang, Sumatera Barat, 20 Desember 2012.

hak yang sama dengan kaum lelaki di dalam pembangunan khasnya dalam bidang kesenian tanpa menghilangkan identiti sebagai perempuan Minangkabau yang mukminat.

Pada masa yang sama Syofyani Yusaf, seorang perempuan Minang yang sudah hampir seluruh hidupnya mengabdikan diri pada kesenian terus bertahan dengan konsep tari persembahan gaya Melayu-Minangkabau. Dikatakan Melayu-Minangkabau kerana beliau yang dibesarkan dan hidup dalam lingkungan adat serta alam budaya Minangkabau, dalam penciptaan tarinya tetap menggunakan unsur-unsur pergerakan *pancak* dan *pamenan* dengan unsur-unsur tari melayu secara sama rata. Beliau memegang teguh adat dan budaya yang telah mengalir dalam darah dagingnya sepanjang hidup.

Syofyani dilahirkan di Bukit Tinggi pada 14 Disember 1935. Beliau merupakan cahaya mata bagi pasangan Boestamam Sutan Makmur dan Sajjar Boestamam. Beliau adalah anak pertama yang sekaligus mewarisi bakat seni dari ayahnya yang seorang seniman tradisi Minangkabau. Boestamam adalah seorang guru *pancak* yang menguasai banyak ragam tari tradisional Minangkabau terutama tari-tari yang memperlihatkan kemampuan di luar batas kemampuan manusia, seperti tari piring di atas longgokan pecahan kaca atau lazim dikenal dengan sebutan dabus. Kepandaian dalam permainan dabus tersebut dipelajari dari ayahandanya bernama Datuk Tumanggung.⁸⁹

⁸⁹Temubual dengan Syofyani tanggal 3 Januari 2011 di Padang, Sumatera Barat.



Gambar 24.
Syofyani Yusaf Pelopor Penggerak Tari Minangkabau
(Sumber: Syofyani Yusaf, 2013)

Syofyani mewarisi bakat seni tari semenjak kecil. Apabila diadakan pertandingan Tari Melayu Serampang Dua Belas di peringkat daerah di Sumatera Barat, beliau mencapai kejohanan pada pertandingan tersebut. Oleh itu tidak hairan Syofyani sering mewakili daerahnya pada pertandingan-pertandingan tari yang diadakan oleh lembaga-lembaga daerah di dalam ataupun di luar provinsi. Beliau telah melibatkan tari dengan serius bermula pada tahun 1950, apabila beliau belajar di Sekolah Menengah di Sekolah Guru B (SGB) Bukit Tinggi. Ia sering dipilih untuk membawakan beberapa tarian yang diadakan oleh Pemerintah Bukit Tinggi. Selain ayahnya, Syofyani juga mendapatkan ilmu tari melayu daripada dua orang gurunya yang juga seniman iaitu Djermias Sutan Bagindo dan Rasyid Manggis.

Pada tahun 1950-an, kesenian nuansa Melayu berkembang dengan baik di Sumatera Barat. Oleh itu, tarian Syofyani sering digunakan untuk mengisi pelbagai acara rasmi pemerintah dan juga untuk memeriahkan hari perkahwinan. Pergerakan langkah

melenggang dan tubuh berayun dengan gerak-gerak lengan dan jari gemalai, merupakan ciri dari tari-tari Syofyani. Tarian ini disusun mengikut irama muzik yang dimainkan berdasarkan lagu-lagu melayu. Di samping mempelajari tari-tari Melayu, Syofyani juga terus melatih diri supaya cekap dalam menguasai tari piring di atas longgokan pecahan kaca. Kebolehan Syofyani menari di atas longgokan pecahan kaca jarang dimiliki oleh penari lain sebab untuk menari di atas pecahan-pecahan kaca merupakan keterampilan khusus yang memerlukan keberanian untuk mempelajarinya.

Selain belajar tari, Syofyani juga mempelajari pengurusan acara persembahan tari sehingga ia mampu mengurus sendiri persembahan yang dilakukan. Kemampuannya dalam mencipta, melatih, dan mengurus persembahan membuat beliau dipercaya oleh Perguruan Tinggi yang ada di seluruh Sumatera Barat untuk mencipta dan memimpin latihan tari untuk mengikuti Pekan Kesenian dan Olah Raga Mahasiswa seluruh Indonesia yang diselenggarakan di Bali pada tahun 1961. Sebagai penata muzik bagi acara tersebut adalah Yusaf Rahman dari Universitas Andalas. Beliau sendiri ketika itu adalah seorang pelajar di Institut Keguruan Ilmu Pendidikan (IKIP) Padang. Akhirnya kerjasama antara Syofyani dan Yusaf Rahman yang dibina melalui seni ini terus menjadi bentuk kerjasama peribadi untuk mencapai tahap perkhawinan. Mereka kemudian juga mengukuhkan tekad membina kumpulan seni yang diberi nama “Syofyani Dance Group.” Kumpulan seni ini sangat teguh berdiri di kota Bukit Tinggi sebagai kota wisata.

Tarian yang menjadi *trademark* dari kumpulan tari Syofiani adalah Tari piring di atas pecahan kaca. Tarian ini merupakan warisan daripada datuknya Dt. Tumanggung. Biasanya penari yang berada di atas pecahan kaca adalah dari keluarga terdekat. Syofyani sendiri tidak menolak manakala adiknya yang biasa melakukan tarian tersebut berhalangan. Tidak ada pilihan lain, datuknya memahui dan menentukan Syofyani tampil sebagai pengganti adiknya. Sebagai pemula, ada rasa kekhawatiran dan rasa takut yang

berlebihan dalam dirinya. Dalam bayangannya muncul hal-hal buruk bagaimana kalau pecahan kaca itu melukai kakinya?

Syofyani dan Yusaf Rahman adalah pasangan serasi dan mereka cukup tersohor di Sumatera Barat. Hampir semua acara penyambutan tamu, perkahwinan, dan kegiatan-kegiatan pemerintah dimeriahkan oleh kehadiran Syofyani Dance Group. Kumpulan Syofyani ini juga melakukan kerjasama dengan sanggar-sanggar seni yang ada di Jakarta, terutamanya sanggar tari Sangrina Bunda pimpinan Elly Kasim yang juga adalah seorang penyanyi Minang asal Padang Pariaman. Para *Bundo Kanduang* ini dengan gigih selalu mengenalkan budaya Minang ke tengah-tengah masyarakat di dalam maupun di luar Negara.

Karya tari Syofyani terdiri dari perpaduan pergerakan *pancak* dan *pamenan* yang digabungkan dengan pergerakan yang bernuansakan Melayu. Unsur-unsur pergerakan *pancak* dan *pamenan* tersebut pada amnya dimainkan oleh para penari lelaki mengikut tempo irungan muzik yang berirama, sedangkan pergerakan yang lemah gemalai yang bernuansakan Melayu ditarikan oleh penari perempuan. Tampak sekali pergerakan-pergerakan yang dilakukan oleh penari perempuan memiliki cita rasa yang halus dan lembut. Pergerakan tarian diatur dengan tenaga yang berbeza membangkitkan kesan mendalam bagi pelaku dan penonton. Begitu juga unsur-unsur *pancak* dan *pamenan* yang dibawakan oleh penari lelaki mengikut kepada irama muzik Melayu maka pergerakan tersebut pun menjadi lembut. Busana tari Syofyani selalu terlihat mewah dan gemerlap. Penari lelaki menggunakan baju longgar dengan seluar galembong dan penari perempuan memakai baju kurung dengan kodek melilit menutupi tubuh dengan tutup kepala *tikuluak tanduak* ataupun berupa sunting menghiasi kepala. Kedua-dua jenis pakaian tersebut diperbuat dari pelbagai warna dan modelnya tetap mencerminkan budaya Melayu-Minangkabau moden.

Perubahan yang berlaku pada *bamain piriang* sebagai *pamenan* kaum lelaki Minangkabau menjadi tari piring sebagai seni persembahan moden sememangnya telah pun wujud. Perubahan tersebut selaras dengan kehidupan masyarakat Minangkabau yang dinamis, yang terbuka untuk menerima sesuatu yang baharu tanpa kehilangan watak sebagai orang Minangkabau. Institusi pendidikan tinggi ISI Padangpanjang memainkan peranan penting dalam menghasilkan koreografer berpendidikan moden sebagai agen untuk memelihara budaya Minangkabau melalui reinvensi tradisi daripada *bamain piriang*. Selanjutnya untuk pembahasan mengenai tari piring sebagai reinvensi tradisi dan sekaligus menjadi ikon budaya Minangkabau akan dihuraikan pada bab berikutnya.

BAB IV

TARI PIRING SEBAGAI REINVENSI TRADISI DAN IKON BUDAYA MINANGKABAU DI SUMATERA BARAT, INDONESIA

Tari piring merupakan hasil budaya masyarakat yang mempunyai perkaitan langsung dengan *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat *nagari* di Minangkabau. Tari Piring ini merupakan satu amalan baru yang diterimakai oleh masyarakat Sumatera Barat. Amalan ini diwujudkan untuk kepentingan penerusan tradisi daripada *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat Minangkabau masa dulu.

Tradisi masyarakat sering diperakui sebagai amalan yang wujud sejak dahulu lagi, namun menurut Hobsbawm dan Ranger, tradisi adalah amalan baru yang berdasarkan asal-usulnya. Berdasarkan sebab itu, maka muncul apa yang disebutkan Invensi dalam Tradisi.

4.1 Tentang Teori Invensi Tradisi Dan Semiologi Dalam Tari Piring

4.1.1 Invensi Tradisi dan Reinvensi Tradisi

Teori Invensi Tradisi telah diperkenalkan oleh Eric Hobsbawm dan Terence Ranger dalam bukunya *The Invention of Tradition*. Menurut Eric Hobsbawm dan Terence Ranger (1983), invensi tradisi adalah kesatuan amalan baru yang wujud secara terbuka atau tersembunyi melalui aturan-aturan dan ritual atau simbolik alam untuk menanamkan nilai-nilai, norma-norma, tingkah laku yang menunjukkan keadaan masa lalu dan kesinambungan dengan sejarah masa lalu.⁹⁰ Akan tetapi, terdapat perbezaan antara invensi tradisi dengan sejarah masa lalu kerana invensi tradisi merupakan penciptaan

⁹⁰Hobsbawm, Eric., Ranger, Terence. "Introduction: Inventing Traditions," *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger. London, Cambridge University Press, 1983.Dalam kutipan teks: (Hobsbawm, Eric, dan Ranger, Terence 1)

yang wujud sebagai tindakbalas terhadap situasi baru dengan merujuk kepada tradisi lama.

Tradisi secara amnya diperakui sebagai amalan yang wujud sejak zaman dahulu kala oleh masyarakat. Akan tetapi, tradisi menurut Hobsbawm dan Ranger (1983) adalah amalan baru apakala memerhati dengan teliti keadaan semula yang berbeza sama sekali daripada pandangan masyarakat. Amalan baru tersebut adalah rekaan atau ciptaan dan ia merupakan satu invensi tradisi. Oleh itu, kebanyakan tradisi adalah invensi tradisi yang wujud untuk kepentingan kelanjutan tradisi dari satu generasi ke generasi selanjutnya.

Hobsbawm dan Ranger (1983) berhujah bahawa invensi tradisi dapat berlangsung pada sebarang masa, kawasan, dan ukuran masa yang tidak tertentu. Hal demikian boleh terjadi kerana berlakunya perubahan sosial apabila adanya pelbagai pengaruh budaya lain sehingga unsur-unsur budaya asal dapat digeser atau diganti. Selain itu, pendidikan merupakan faktor penting perubahan dalam kesenian yang menyebabkan kemunculan tradisi baru yang terhasil daripada invensi tradisi.

Invensi tradisi boleh berlaku terhadap apa sahaja perkara dalam masyarakat tradisional mahupun dalam masyarakat moden. Oleh itu, boleh dikatakan bahawa *bamain piriang* yang wujud sebagai *pamenan* masyarakat di Minangkabau adalah satu bentuk yang tidak tetap atau statik dan berubah ikut peredaran masa. *Bamain piriang* ini boleh dikonstruk atau direka semula dalam jangka masa yang tidak tertentu dan disesuaikan dengan sesuatu yang dikehendaki berdasarkan zaman.

Reinvensi *bamain piriang* mengambil bentuk tari piring atas pentas. Dalam konteks ini terjadi perubahan koreografi daripada *bamain piriang* menjadi tari piring. Terjadinya perubahan tersebut adalah seperti yang dikatakan oleh Hobsbawm dan Ranger (1983) bahawa kewujudan amalan tradisi mengalami perbaikan dari segi ritual dan institusi bagi terwujudnya tujuan yang baru. Mereka mencontohkannya dengan lagu-lagu tradisional yang telah digantikan dengan lagu-lagu baru yang mempunyai gaya

penggunaan bahasa atau perkataan yang sama selalunya dikumpulkan oleh sekolah dalam himpunan tentang keagungan nilai-nilai patriotik yang semakin berkembang.⁹¹ Berkaitan dengan perubahan itu, tari piring sebagai perwujudan reinvensi tradisi ini juga mengalami perubahan daripada asalnya *bamain piriang*. Para koreografer seperti Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti dan Rasmida menciptakan varian-varian baru bagi memenuhi keperluan untuk pementasan tari piring mereka sebagai seni persembahan. Meskipun para koreografer tersebut membuat varian-varian baru dalam karya tari mereka, namun mereka semua masih mengekalkan elemen-elemen *bamain piriang* yang mengandung nilai-nilai budaya Minangkabau melalui kostum, pergerakan, bahasa, dan muzik.

Hobsbawm dan Ranger (1983) berpendapat bahawa apabila perkara lama masih hidup, tradisi tidak perlu dicipta atau pun dikembangkan secara langsung. Akan tetapi kenyataan di Sumatera Barat penciptaan tradisi dilakukan secara berterusan mengikut kepentingan semasa dan zaman. Kenyataannya lagi adalah kedua-dua bentuk kesenian *bamain piriang* sebagai kesenian tradisi dan tari piring sebagai reinvensi tradisi tetap hidup di kawasan masing-masing iaitu *bamain piriang* adalah kesenian masyarakat *nagari* yang ada di Minangkabau. Tari piring pula berkembang dan hidup sebagai kesenian Bandar. Secara spesifik kewujudan kedua-duanya berkait rapat dengan praktik-praktik sosial, dimana *bamain piriang* dilakukan untuk kepentingan adat seperti alek *nagari*, pengangkatan penghulu yang dilakukan secara bergotong-royong dan penglibatan langsung daripada masyarakat tempatan. Tari piring pula merupakan tarian yang orientasinya menuju kepada industri, bersifat individual dan memiliki pengurusan tertentu untuk pelaksanaannya. Ini adalah tanda bahawa *bamain piriang* dan tari piring berfungsi dalam masyarakat Minangkabau dan tari piring sebagai reinvensi tradisi menyumbang kepada keseimbangan budaya yang berterusan.

⁹¹Ibid, 6.

Invensi tradisi juga berlaku secara berterusan dalam bidang politik tanpa mengira masa dan tempat kejadian untuk mendapatkan sesuatu yang menjadi simbol dan identiti bagi kumpulan-kumpulan tertentu, seperti dalam penjelasan beliau:

They seem to belong to three overlapping types: a) those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour.⁹²

Bersandarkan petikan di atas, invensi tradisi boleh dibahagikan kepada tiga jenis elemen yang berpautan iaitu: 1) Penubuhan simbol-simbol solidariti kepada suatu kumpulan. Hal ini sangat berkait erat dengan kes-kes yang berlaku di Sumatera Barat. Sebagai contoh, masyarakat *nagari* Andaleh Baruh Bukik Kabupaten Tanah Datar bersatu dalam mengetengahkan kebudayaan dan kesenian mereka seperti *bamain piriang* dan bahkan tari piring untuk meramaikan pesta rakyat (*alek nagari*) yang dilaksanakan setiap tahun secara berlanjutan. Pelaksanaan kegiatan tersebut melibatkan pelaku seni dan masyarakat sehingga terjadi sosialisasi antara pemain dengan pemain dalam kumpulan dan antara pemain dengan masyarakat. Dalam proses sosialisasi tersebut, masing-masing mempunyai peranan untuk menjayakan pesta rakyat yang dimaksudkan. Adapun tradisi yang mengelilingi substansi dari aktiviti (*surrounding their substantial action*) daripada kumpulan seni masyarakat Andaleh Baruh Bukik, muncul beberapa orang berperanan sebagai *simuntu*, iaitu orang yang seluruh badannya dilapisi dengan ijuk yang terbuat dari sabut kelapa dan menggunakan topeng sehingga identiti aslinya tidak diketahui. Mengikut maklumat dari penduduk setempat, simuntu telah lama wujud, tetapi tahun yang tepat kehadirannya tidak diketahui. Simuntu mempunyai peranan untuk menarik perhatian dan sebagai tanda akan adanya suatu keramaian dalam *nagari*. Sebelum acara dimulakan, *simuntu* bertugas sebagai pencahari dana dan pemberi isyarat kepada masyarakat bahawa

⁹²Ibid, 9.

peristiwa budaya akan berlangsung. Manakala apabila acara sedang berlangsung, *simuntu* bertugas mengawal jalannya pertunjukan. Kewujudan *simuntu* menjadi keunikan tersendiri bagi *nagari* Andaleh sehingga ianya menjadi simbol dan identiti bagi masyarakat Andaleh Baruh Bukik secara amnya.

Sesungguhnya penglibatan *bamain piriang* ataupun tari piring pada penyelenggaraan kegiatan *alek nagari* (pesta rakyat) bukan sahaja ada di dalam *nagari* Andaleh, tetapi juga pada *nagari-nagari* lain dalam wilayah *darek* dan *rantau* dalam Provinsi Sumatera Barat. Begitu pula dalam acara-acara festival pada peringkat daerah dalam Provinsi Sumatera Barat, para penyelenggara yang bergiat daripada pelbagai lembaga selalunya mengetengahkan *bamain piriang* ataupun tari piring sebagai bahan utama untuk mengisi acara. Kesempatan ini memberikan peluang kepada masyarakat yang ada di *nagari-nagari* Minangkabau untuk bersatu padu menampilkan *bamain piriang* atau tari piring, dan kedua-dua bentuk kesenian masyarakat tersebut menjadi simbol dan identiti bagi masyarakat Minangkabau secara amnya.

Dari sudut yang lain, keunikan yang dimiliki oleh setiap *nagari* di dalam produk budayanya itu menjadi identiti kepada *nagari* itu sendiri. 2) Untuk kepentingan pengukuhan kedudukan pelbagai pihak dalam satu institusi, di mana kewujudan invensi tradisi adalah bagi mengekalkan keperluan dan menetapkan dengan pasti penguasaan ke atas institusi yang bersangkutan. Hal ini boleh dijumpai pada tata aturan adat *salingka nagari* yang dijalankan oleh lembaga-lembaga adat yang ada di tiap-tiap *nagari*.

Sebagaimana berlaku dalam setiap *nagari* di Minangkabau, masing-masing mempunyai tata aturan adat *salingka nagari* di mana tiap-tiap *nagari* memiliki hak autonomi untuk mengatur kehidupan masyarakat dalam *nagari* masing-masing. Meskipun demikian, semua adat *salingka nagari* tetap merujuk kepada falsafah hidup iaitu *Adat Basandi Syarak, Syarak Basandi Kitabullah* (Adat Bersendikan Syarak, Syarak Bersendikan Kitabullah) dan *Alam Takambang Jadi Guru* (Alam Terkembang Jadi Guru).

Jadi, dalam hal ini, institusi berperanan memberikan struktur kepada sesuatu masyarakat di mana nilai-nilai dan norma-norma budaya tersebut dikukuhkan dan diperlaksanakan.

3) Tujuan utama adalah sosialisasi dengan mengambil kira kepercayaan, sistem nilai dan tingkah laku yang dibentuk menjadi satu sistem budaya yang diterimapakai dalam masyarakat dan diperakui sebagai satu rujukan. Sebagai contoh, aturan-aturan yang mengesahkan berlakunya suatu perkahwinan yang ketentuannya diatur dalam adat Minangkabau, di mana tatacara perkahwinan dilakukan mengikut syarak (agama) dan mengikut adat *salingka nagari*. Perkahwinan menurut syarak adalah mengucapkan akad nikah di hadapan kadi, dan selanjutnya baru boleh dilaksanakan perhelatan menurut adat *salingka nagari*.

Dalam konteks invensi tradisi, semua acuan yang menjadi teladan dari ketiga-tiga contoh yang mengetengahkan *bamain piring* atau pun tari piring, tata aturan adat *salingka nagari*, dan aturan perkahwinan di atas adalah bentuk perwujudan sebuah tradisi. Oleh itu, ketiga-tiga jenis invensi tradisi seperti yang dijelaskan oleh Hobsbawm dan Ranger di atas, dapat dipergunakan untuk mengenalpasti tradisi-tradisi yang ada di Minangkabau. Terutamanya, fungsi yang pertama iaitu penubuhan simbol sosial kepada suatu kumpulan yang menjelaskan bahawa suatu komuniti selalu diamalkan oleh lembaga-lembaga pemerintah bersama masyarakat. Pelaksanaan kegiatan seperti pesta rakyat (*alek nagari*), pelbagai festival dengan mengesyorkan tari piring sebagai perkara yang diutamakan untuk mencapai fungsi simbolik sebagai pembawa identiti Minangkabau boleh menjadi contohnya.

Bersandarkan pemikiran Hobsbawm dan Ranger (1983) mengenai invensi tradisi, nyata kelihatan bahawa tradisi adalah suatu yang baru pada waktu yang tertentu. Kewujudan invensi ke atas satu amalan tradisi dilakukan mengikut kepada perkembangan daripada suatu keadaan kepada yang lain mengikut perubahan masa. Oleh itu, tradisi tersebut adalah satu amalan baru dan merupakan satu invensi di dalam tradisi.

Sebilangan besar tari piring di Sumatera Barat telah wujud kerana penciptaan baru dari sebuah tradisi. Ianya dihasilkan melalui asas pergerakan *bamain piriang* yang berasaskan pula kepada unsur-unsur pergerakan *pancak*. Ini boleh diertikan bahawa tari piring merupakan kelanjutan dan bentuk baru dari *bamain piriang (pamenan)*. Oleh itu ia merupakan reinvensi daripada *bamain piriang (pamenan)*. Kewujudannya terjadi kerana kepentingan generasi semasa yang secara sedar ingin menjadi satu tradisi dengan menyesuaikan budaya setempat untuk bersesuaian dengan budaya yang berlaku di dalam masyarakat moden.

Kebanyakan tradisi adalah suatu penciptaan yang wujud sebagai tindakbalas daripada sesuatu dengan berasaskan kepada tradisi lama. Kewujudannya boleh berlaku dalam apapun jua bentuk tradisi yang boleh diterimapakai oleh masyarakat. Akan tetapi, kerana ketidaksesuaian sesuatu tradisi itu apabila zamannya berubah, maka melalui sesebuah invensi (penciptaan) akan wujud reinvensi sebagai penerus daripada tradisi lama yang telah diadaptasikan kepada bentuk-bentuk baru yang diterimapakai oleh masyarakat di mana kesenian tersebut tumbuh. Perubahan itu sejalan dengan perubahan-perubahan yang berlaku dalam masyarakat dan budaya, sehingga menyebabkan kesenian tradisi pula mengalami perubahan dalam bentuk mahupun konsep. Kita juga membuat pemerhatian bahawa laluan kepada tradisi adalah disatukan dengan kumpulan-kumpulan tertentu. Ianya bukanlah sesuatu yang susah bagi komuniti yang mendukung segala ciptaan tradisi.

Keunikan *bamain piriang* telah merangsangkan perkembangan tari di Minangkabau di mana berlakunya reinvensi yang wujud dalam bentuk tari piring yang dipersembahkan di pentas-pentas moden di mana-mana tempat. Akan tetapi keunikan yang ada tidak menjadikan *bamain piriang* diminati dengan baik oleh masyarakat khususnya generasi muda. Tidak hairan bahawa secara terang-terangan wujud pula penilaian ke atas kesenian tradisi *bamain piriang* yang dianggap kuno dan membosankan berbanding tari piring yang diakui lebih dinamik dan energik.

Sememangnya kesan budaya global telah banyak mengubah cara hidup dan cara pandang khususnya kaum generasi muda yang lebih terdedah kepada unsur-unsur baru. Gejala yang tidak membina ini mendatangkan kesan yang tidak baik terhadap jati diri dan kesinambungan bina bangsa. Oleh itu, demi kepentingan melestarikan budaya asal maka Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang melakukan pembinaan kepada kumpulan-kumpulan seni tradisional di *nagari-nagari* dan menjadikan *bamain piriang* sebagai material pengajaran di dalam kurikulum. Berseiringan dengan tugas ISI Padangpanjang itu, para koreografer secara berkesinambungan melakukan reinvensi sehingga bermunculan pelbagai bentuk koreografi tari piring dan secara tidak langsung *bamain piriang* sebagai tari asas boleh berkekalan.

Selain perubahan orientasi peningkatan ekonomi melalui industri kreatif, reinvensi tersebut juga disebabkan oleh keinginan para koreografer untuk menyelamatkan kesenian tradisi *bamain piriang* dari kebinasaan, apabila ia ditinggalkan oleh generasi muda yang terlalu mudah meniru budaya hak orang lain dengan begitu sahaja sehingga rosak jati diri dan hilang asas budaya sendiri. Ini bukan sekadar kebimbangan biasa, kerana jika diamati generasi muda di bandar yang menjadi punca segala aktiviti, akan tersua juga amalan asas mereka. Mereka asyik dengan pengaruh-pengaruh global yang telah dipopularkan melalui pelbagai media sehingga mereka terdedah kepada unsur-unsur baru yang tidak semestinya membina jati diri. Seperti contoh kumpulan tari *Peligrosa line dance* dari Padang Sumatera Barat.⁹³ Kumpulan ini terdiri sepenuhnya dari tiga penari wanita, menggunakan pakaian t-shirt warna merah dengan jeans sempit dan topi pet menghiasi kepala. Mereka menari di Panorama Ngarai Sianok, tempat pelancongan alam semulajadi di daerah Bukittinggi, Sumatera Barat. Secara teks, seperti pergerakan, penari, dan koreografi, tidak dijumpai elemen-elemen tradisi di dalam pertunjukannya.

⁹³ Lihat Peligrosa line dance, <https://www.youtube.com/watch?v=-gsec555uo>

Nampaknya inspirasi untuk pergerakan tiga penari di atas dipengaruhi oleh pergerakan salsa, yang merupakan tarian yang sangat popular di Amerika Latin dengan irungan muzik irama perkusi bertempo cepat. Ketiga penari itu tidak sepertinya biasa dengan pergerakan asas salsa sehingga pergerakan yang mereka jalankan terkesan seperti tiruan salsa. Ini adalah munasabah kerana mereka tidak menguasai teknik pergerakan dan watak yang terletak di dalam gabungan gerakan pelvis dan langkah yang bertenaga dan menari dengan sentiasa mengekalkan sentuhan mata pasangan mereka.

Peligrosa line dance tidak sendiri, banyak kumpulan-kumpulan tari lain melakukan hal yang sama yang amnya ditarikan oleh anak-anak muda. Sekarang fenomena tersebut tidak hanya berlaku di kota atau Bandar sahaja, tetapi telah masuk ke *nagari-nagari* di Sumatera Barat. Akibat dari itu tradisi lama *bamain piriang* sudah pun mulai ditinggalkan. Dalam kondisi ini para koreografer wajar mengambil kira perubahan-perubahan yang telah dan sedang berlaku dalam *bamain piriang* sebagai budaya. Cara atau prinsip lama yang telah usang diganti atau diperbaharui dengan penyesuaian keadaan baru. Oleh itu, para koreografer yang berkemampuan membangun benteng seni budaya sendiri dengan melakukan proses reinvensi tradisi yang kini menjelma menjadi satu bentuk baru iaitu tari piring sebagai tari persesembahan. Para koreografer Minangkabau itu berusaha membina semula dan mengungkapkan identiti Minangkabau yang moden melalui pencampuran unsur-unsur *pancak* dan *bamain piriang* dengan unsur-unsur lain dari teknik-teknik tari moden.

Di sini tampak bahawa kajian tari piring membangkitkan isu tradisi iaitu persembahan yang dahulunya adalah sebagai satu bentuk *pamenan* dalam pesta *alek nagari* yang ditampilkan di *sasaran*, selanjutnya dicipta semula bagi persembahan pentas moden. Perwujudan tari piring tersebut juga adalah salah satu bentuk perimbangan yang harus terus ditubuhkan untuk menghindari osmosis budaya yang terus berlaku, di mana nilai-nilai budaya kuat dari luar akan berpengaruh menyedut nilai-nilai budaya lokal

sehingga dapat menjadikan generasi muda tidak ada lagi kepercayaan kepada jati diri dan asas budaya sendiri. Oleh itu, usaha para koreografer dalam memperkasakan *bamain piring* sebagai warisan budaya yang diperkembangkan selaras dengan kemajuan sehingga menjadi tari piring dengan tetap mengekalkan elemen-elemen asal, merupakan tindakan yang logik. Pada peringkat ini kita tidak harus terus berasa hilang semangat dalam menghadapi cabaran global. Sebagai pendukung budaya para koreografer terus memupuk identiti dan memperkayakannya dengan melakukan ciptaan semula yang memiliki hala tuju secara berterusan. Untuk melihat hal itu lebih dalam, pengkaji melakukan analisis terhadap tradisi tari piring bagi mengenalpasti bahawa tari piring merupakan reinvensi dari *pancak* dan *bamain piring (pamenan)* sebagai budaya Minangkabau.

Reinvensi tari piring mempunyai varian-varian baru seperti pergerakan melompat, pusingan, jongkok, yang dilakukan dengan menggunakan teknik (cara bergerak) iaitu dengan menggerakkan tubuh secara ekspresif. Varian lainnya adalah bentuk dan warna kostum, rias muka, muzik dan pola lantai. Wujudnya varian-varian baru ini menyebabkan tari piring secara nyata berubah dari struktur pergerakan, tari secara amnya dan fungsi asalnya. Pada mulanya *bamain piring* yang oleh kalangan akademik disebut sebagai tari piring tradisional pergerakannya bersifat mimigri, iaitu peniruan yang menggambarkan bagaimana orang mencangkul, membajak, menanam, dan seterusnya. Perbendaharaan gerak yang demikian itu adalah produk dari budaya yang mencerminkan kehidupan masyarakat petani Minangkabau (lihat gambar 3 pada bab II).

Sebaliknya dengan tari piring pergerakannya telah mengalami proses penyesuaian yang dirancang berdasarkan pemrosesan aspek ruang, waktu, dan dinamika. Koreografer membuat elemen-elemen gerak yang lazim menjadi sesuatu yang tidak lazim dan itu menjadi sesuatu yang menarik. Sebagai hasil, muncul suatu bentuk yang baru kerana kombinasi teknik dan unsur-unsur yang digunakan oleh koreografer adalah sesuatu yang

berbeza. Perubahan itu berlaku disebabkan perkembangan budaya dan tuntutan zaman. Walaupun demikian, penyesuaian pergerakan yang terjadi tetap memiliki kejelasan bentuk dimana ia tetap menghasilkan gaya tari yang berkait dengan daerah budaya dan peribadi koreografernya.

Para koreografer berusaha menunjukkan kreativiti dan identiti yang saling bertindih sebagai perseorangan dan juga sebagai orang Minangkabau melalui aspek-aspek tradisi tari piring. Terkait dengan itu, saya memilih lima buah karya tari piring yang popular di Sumatera Barat bahkan di peringkat Nasional. Kelima-lima tari piring ini diakui representatif untuk mewakili perkembangan mutakhir seni persembahan tari piring Minangkabau. Karya-karya tersebut adalah: 1) Tari Piring ciptaan Hoerijah Adam, 2) Tari Piring ciptaan Syofyani Yusaf, 3) Tari Piring Golek ciptaan Syaiful Erman, 4) Tari Piring Badantiang di Rumah Gadang ciptaan Susasrita Loravianti, dan 5) Tari Piring Badarai ciptaan Rasmida.

4.1.2 Semiologi

Teori Semiologi diaplikasikan untuk melihat dan mengenalpasti tanda-tanda yang digunakan dalam tari piring yang wujud melalui pergerakan, kostum, muzik, dan bahasa yang memberi tanda (*sign*) bahawa tari piring adalah ikon budaya Minangkabau.

Menurut Barthes, pemunculan simbol pada budaya material seperti kostum, alat-alat muzik, dan budaya bukan material berupa bahasa memiliki makna yang tersembunyi. Makna tersebut seperti dalam bukunya *Elements of Semiology* (1977) dikelompokkannya menjadi dua, iaitu *Denotatif* dan *Konotatif*. Diperangkat denotatif, tanda-tanda tersebut dirujuk sebagai signifikasi tingkat pertama sebagai makna primer, iaitu makna yang literar dari suatu objek atau objek yang dipersoalkan. Hal ini diilustrasikannya dalam sistem yang saling berhubungan, iaitu terdiri dari istilah *significant* menjadi Ekspresi (E), dan *signifie* menjadi Isi (C). Selanjutnya Barthes berhujah bahawa antara E dan C harus ada Relasi (R) sehingga terbentuk tanda (*sign*). Konsep relasi ini dapat membuat teori

tentang tanda semakin berkembang kerana R ditetapkan oleh pemakai tanda. Menurut Barthes E dapat berkembang membentuk tanda baru sehingga ada lebih dari satu penanda dengan C yang sama. Gejala ini oleh Hoed (2014) disebut sebagai metabahasa atau kesinoniman.⁹⁴ Barthes berpendapat bahawa adanya relasi dalam semiologi ini mengakibatkan perkembangan makna menjadi lebih kompleks. Seperti yang dikatakannya ada makna denotatif, iaitu merupakan makna pertama hubungan E dan C. Selanjutnya proses relasi manusia memunculkan dua kemungkinan makna tingkat sistem sekunder, iaitu makna konotasi dan makna metabahasa. Makna konotasi terjadi bilamana proses E-R-C pada sistem primer (keseluruhan tingkat pertama) menjadi C pada sistem sekunder. Makna metabahasa terjadi bilamana proses E-R-C pada sistem primer menjadi E pada sistem sekunder.⁹⁵ Dalam erti kata, konotasi merupakan kesatuan penanda dan petanda yang maknanya dapat bervariasi di antara satu orang dan orang lain disebabkan adanya perbezaan di segala hal. Namun Hall (1997) mengatakan bahawa orang yang memiliki kod kultural yang sama akan menginterpretasikan tanda-tanda dengan cara yang hampir sama.⁹⁶

Secara lebih lanjut Barthes (2013) mengembangkan pula semiologi sistem mitos untuk mengkaji fenomena budaya. Mitos yang dimaksudkan oleh Barthes di sini adalah *a type of speech*, suatu cara kewujudan tuturan yang disajikan dengan sebuah wacana.⁹⁷ Mitos di sini tidak menyembunyikan apa pun, ianya hanya sebuah pembelokan.⁹⁸ Mitos merupakan suatu proses sistem penandaan. Ia diuraikan menjadi tiga unsur iaitu *signifier*, *signified*, dan *sign* pada sistem tingkat pertama atau sistem primer. Pada sistem

⁹⁴ Benny H. Hoed, Semiotika dan Dinamika Sosial Budaya (Depok: Komunitas Bambu, 2014) 57.

⁹⁵ Roland Barthes, Elements Of Semiology (New York: Hill and Wang, 1977) 89-94.

⁹⁶ Hall, Stuart. "The Work of Representation," Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, ed. Stuart Hall (London: Sage Publications, 1997) 38.

⁹⁷ Roland Barthes, Mitologi. Terj. Nurhadi A. Sihabul Milah (Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2013) 152.

⁹⁸ Ibid. 186.

sekunder, Barthes menggunakan istilah untuk ketiga-tiga unsur tersebut menjadi *form*, *concept*, dan *signification*.⁹⁹ Cara analisis Barthes ini dipergunakan untuk menganalisis tanda-tanda ikon yang wujud dalam tari piring yang secara estetik mengandungi makna dan hubungannya dengan dunia sosial di luarnya. Melalui tanda dan makna artistik koreografer menyampaikan pesan tersembunyi yang dimungkinkan mengandung ideologi yang berhubungan dengan identiti.

4.2 Tari Piring: Reinvensi Dari Lima Koreografer Minangkabau Di Sumatera Barat

Selanjutnya dengan mengamati perkembangan penciptaan tari piring secara diakronik di Sumatera Barat, dapat dinyatakan bahawa nama-nama seperti Hoerijah Adam dan Syofyani Yusaf adalah sosok perempuan Minangkabau generasi pertama yang menjadi pelopor kebangkitan tari Minangkabau. Seiring dengan berjalannya waktu, kreativiti yang dilakukan kedua tokoh tari tersebut diteruskan oleh generasi kedua iaitu Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida. Kelima-lima koreografer ini dalam masa yang berbeza menghasilkan tari piring reinvensi yang berasas kepada *bamain piring* yang berbeza sepetimana dijelaskan di bawah ini.

4.2.1 Generasi Pertama:

4.2.1.1 Tari Piring Karya Hoerijah Adam

Di sepanjang kerjayanya Hoerijah Adam mencipta dua tari piring. Tari piring pertama merupakan tarian berkumpulan yang ditarikan oleh empat hingga enam penari wanita dengan tempoh waktu lebih kurang lima minit. Tari piring ini dicipta pada tahun 1960-an ketika seni persembahan di Sumatera Barat sedang disenangi sebagai aktiviti

⁹⁹Sunardi, ST, Semiotika Negativa (Yogyakarta: Penerbit Buku Baik, 2004) 185.

anak-anak sekolah yang dipengaruhi oleh persembahan seni nuansa Melayu. Pada 1960-an itu, seni persembahan nuansa Melayu memang menguasai dunia persembahan di Indonesia sama ada dalam bentuk muzik, lagu-lagu, cerita-cerita yang disampaikan melalui drama pentas dan radio, serta persembahan tari. Pada tahun 1960-an pula, Presiden Soekarno menyatakan bahawa kesenian nuansa Melayu adalah bentuk kesenian yang memiliki jiwa budaya Indonesia.¹⁰⁰ Oleh itu, Soekarno mengeluarkan perintah agar kesenian nuansa Melayu diajarkan secara merata di sekolah-sekolah dalam Negara Republik Indonesia menjadi seni persembahan yang ditampilkan di Istana Negara. Pada masa itu, tari-tari hasil ciptaan baru yang berasaskan kepada budaya daerah pun mesti merujuk kepada cara-cara persembahan seni nuansa Melayu, tidak terkecuali tari piring ciptaan Hoerijah Adam. Ini menunjukkan bahawa kuasa pemerintahan memberi pengaruh kuat kepada aktiviti artistik. Meskipun Hoerijah dibesarkan dalam lingkungan adat dan budaya Minangkabau, namun kehidupan politik yang dijalankan oleh pemerintahan tetap menjadi bahagian yang integral dalam kehidupan Hoerijah dan masyarakat Indonesia amnya. Oleh itu, dapat dikatakan bahawa sesungguhnya penciptaan tari piring ini berada di bawah pengaruh politik Pemerintah. Meskipun demikian ternyata naluri adat dan budaya yang diwarisi turun temurun tidak boleh lepas dalam diri Hoerijah. Walaupun tari piringnya dipengaruhi oleh nuansa melayu, namun identiti budaya Minangkabau tetap dikenalkan melalui aspek-aspek tradisi dalam tari piring seperti kostum, muzik, dan bahasa.

Hoerijah memberi nama tari piring invensi beliau yang pertama ini dengan nama *Tari Piring* sahaja. Namun untuk membezakannya dengan tari piring yang lain terutama di ISI Padangpanjang, maka ianya disebut *Tari Piring Hoerijah Adam*. Hal ini menandakan bahawa tari piring tersebut adalah hasil karya Hoerijah Adam kerana di Sumatra Barat terdapat beberapa tari piring lainnya yang dicipta dan ditarikan oleh

¹⁰⁰ Indra Utama, *Tari Minangkabau Dari Pancak dan Pamenan ke Tari Persembahan* (Kuala Lumpur: Universiti Malaya, 2017) 108-109.

kumpulan-kumpulan kesenian. Salah satu ciri-ciri persembahan tari piring Hoerijah ini adalah menggunakan lilin yang menyala di atas piring.

Tari Piring Hoerijah tidak memiliki tema apapun selain merupakan susunan pergerakan yang indah. Seni persembahan ini diiringi lagu berirama yang menghiburkan yang dihasilkan melalui alat muzik campuran tradisi Minangkabau seperti *talempong* dan *bansi* (sejenis seruling) dengan alat muzik barat seperti akordion, gitar bass elektrik, dan drum. Bagi menyesuaikan tangga nada dari alat muzik tradisi itu, maka nada-nada yang ada pada *talempong* dan *bansi* disesuaikan dengan tangga nada kromatik yang terdapat pada muzik barat. Tujuannya adalah agar tari piring Hoerijah ini wujud sebagai tari hiburan dan tidak melepaskan latar belakang budaya Minangkabau sepetimana seni persembahan yang popular pada masa itu.

Penari tari piring Hoerijah Adam berjumlah empat hingga enam adalah semua penari perempuan. Oleh itu, estetika pergerakan tarian piring dicipta khusus oleh Hoerijah untuk penari perempuan. Bagi menunjukkan nuansa budaya Minangkabau dalam tarian, semua penari tari piring menggunakan baju kurung dengan sarong tenun khas sepetimana apa yang biasanya pakaian perempuan Minangkabau. Untuk keindahan kostum, model baju kurung diberikan pelbagai hiasan renda kuning dengan menggunakan selendang berwarna terang yang menyilang dari bahu kanan ke pinggang kiri dan mengenakan tutup kepala tipikal Minangkabau yang disebut *tikuluak tanduak* dan pemakaian sunting sebagai penghias kepala.



Gambar 25.
Tari Piring Hoerijah Adam.
Ditarikan oleh mahasiswa Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang
(Sumber: ISI Padangpanjang, 2015).

Sesuai dengan karakter persembahan tarian nuansa Melayu yang pada masa itu popular di Indonesia, terutama di Sumatra Barat, maka persembahan tari piring Hoerijah Adam pun memiliki karakter yang sama dengan nuansa persembahan tari Melayu. Dalam pada itu, persembahan tari piring Hoerijah Adam telah dimulakan dengan pergerakan yang lemah gemalai dengan irungan muziknya yang berirama. Sesetengah dari tarian itu dilanjutkan dengan irama muzik tempo sederhana dan cepat untuk menampilkan suasana hiburan dengan perasaan gembira. Manakala muzik iringannya diatur dari dendang lagu tradisi Minangkabau yang diwujudkan melalui paduan alat muzik tradisional dan alat muzik barat sehingga betul-betul memberi kesan yang menghiburkan.

Tari piring kedua diciptakan oleh Hoerijah Adam di Jakarta pada tahun 1970. Tari piring ini merupakan tari tunggal yang beliau tarikan sendiri dengan tajuk *Sepasang Api Jatuh Cinta*. Tari *Sepasang Api Jatuh Cinta* merupakan karya tari yang dicipta berdasarkan penggunaan unsur-unsur pergerakan *bamain piriang* yang berasaskan kepada pergerakan *pancak* dan *pamenan* yang dikacuk dengan unsur-unsur tari moden

sehingga menampakkan adanya unsur kontemporari yang menampilkan tema tertentu di dalam tariannya. Untuk irungan muzik tariannya itu Hoerijah Adam menggunakan muzik *Violin Cocerto IV* dari Paganini.

Hoerijah menggunakan dua buah piring yang dipegang di kedua telapak tangannya dengan lilin menyala di atas piring tersebut serta menggunakan kostum baju kebaya dalam. Memandangkan tajuk tari yang berbunyi *Sepasang Api Jatuh Cinta* tampak jelas ada tema tertentu yang menjadi latar belakangnya. Ia dikatakan tari *Sepasang Api Jatuh Cinta* kerana menceritakan kehidupan peribadinya berkaitan dengan perasaan hati Hoerijah yang sedang kecewa.

Bila dilihat dari bentuk persembahannya, mungkin penonton tidak melihat tari *Sepasang Api Jatuh Cinta* sebagai tarian yang memperlihatkan identiti budaya Minangkabau walaupun bentuk pergerakannya menggunakan vokabulari *bamain piriang* yang umum menjadi permainan masyarakat Minangkabau di *nagari-nagari*. Tempo pergerakan yang ditarikan tidak konsisten seperti bentuk-bentuk tari hiburan yang sebelumnya ada. Apalagi bila dilihat dari segi kostum yang dipakai dan muzik iringannya adalah sangat berbeza daripada tari piring yang sering disaksikan di atas pentas. Dalam pada itu, fokus utama karya tari *Sepasang Api Jatuh Cinta* adalah kepada ungkapan rasa Hoerijah Adam yang diwujudkan di dalam tarian, bukan kepada bentuk persembahan untuk menghibur penonton melalui pergerakan indah dengan irungan lagu yang berirama sepetimana yang sering dilihat di pentas-pentas tari hiburan yang bernuansakan budaya Melayu-Minangkabau.



Gambar 26.
Tari *Sepasang Api Jatuh Cinta* karya Hoerijah Adam.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 1970)

Tari *Sepasang Api Jatuh Cinta* dicipta dan dipersembahkan di Jakarta. Tarian ini menggunakan peralatan dua buah piring dengan api lilin yang menyala sehingga memberikan sesuatu nuansa yang lain. Murgiyanto menyatakan bahawa persembahan ini mendapat sambutan dan pujiyan dari pengamat seni di Jakarta, meskipun mungkin tidak sepenuhnya diterima oleh masyarakat Minangkabau sebagai tarian yang menampakkan ciri-ciri budaya Minangkabau. Jakarta adalah kota urban yang terbuka bagi masuknya unsur-unsur budaya asing. Di Jakarta, Hoerijah Adam melakukan penciptaan tari dengan memasukkan unsur-unsur moden untuk keperluan tatapan masyarakat kota. Sebaliknya sebahagian imigran Minangkabau di Jakarta masih memandang persembahan tari piring tersebut dari kaca mata tradisional. Mereka tidak melihat corak khas tarian Minangkabau yang lazim ditarikan dalam jumlah penari yang banyak, diiringi dengan muzik talempong, memakai bahasa Minangkabau di setiap syair-syair yang dilakukan, tempo pergerakan yang cepat, meskipun pergerakannya memperlihatkan elemen-elemen *bamain piriang* yang tegas dan pantas. Penjiwaan yang dalam nampak di pergerakan *mato lereang* (melirik). Frans Haryadi seorang seniman muzik, pendidik dan anggota Dewan Kesenian

Jakarta, sepetimana dijelaskan oleh Murgiyanto, menyatakan bahawa tari *Sepasang Api Jatuh Cinta* yang ditarikan langsung oleh penciptanya iaitu Hoerijah Adam merupakan eksperimen yang berhasil kerana menggunakan muzik violin *Concerto IV* dari Paganini. Beliau kagum dengan kepekaan muzikal Hoerijah yang memadukan dua elemen budaya yang sangat berbeza iaitu *bamain piriang* yang memiliki latar belakang budaya Minangkabau dengan unsur-unsur tari moden yang diiringi muzik klasik barat. Dinyatakan oleh Haryadi bahawa penciptaan karya tari seperti ini hanya dapat dilakukan oleh seseorang yang memiliki kemampuan sangat kreatif sehingga dapat menghasilkan karya yang impresif.¹⁰¹

Kedua bentuk tari piring hasil ciptaan Hoerijah Adam di atas dapat dinyatakan sebagai karya tari Minangkabau yang mewakili masa penciptaannya. Pada karya tari piring yang pertama menampakkan adanya pengaruh nuansa Melayu yang kuat dimana bentuk, gaya dan karakter persembahannya betul-betul memiliki nuansa tari Melayu. Hal sedemikian dapat dilihat dari komposisi pergerakan yang seirama dengan tempo muzik yang dibuat berirama yang menghiburkan. Susunan penari di atas pentas pun selalu berada pada posisi simetri dengan mempertimbangkan arah hadap kepada penonton (lihat gambar 27 dan 28 di bawah ini).

¹⁰¹Sal Murgiyanto (2000). “Hoerijah Adam Peneguh Tari Minangkabau.” Dalam KALAM, Jurnal Kebudayaan. Jakarta: Komunitas Utan Kayu, hal. 90.



Gambar 27.
Tari Piring Hoerijah Adam.
(Sumber. Ernida Kadir, 2015)



Gambar 28.
Tari Piring Hoerijah Adam.
(Sumber. Ernida Kadir, 2015)

Seterusnya karya tari piring kedua yang bertajuk *Sepasang Api Jatuh Cinta* telah dicipta berdasarkan eksplorasi Hoerijah Adam untuk mengekspresikan apa yang ada di dalam jiwanya melalui pergerakan tari. Tari *Sepasang Api Jatuh Cinta* lahir ketika dunia penciptaan tari moden mulai menapak di Indonesia terutama di Jakarta. Pada masa itu

tahun 1970-an di Taman Ismail Marzuki (TIM) Jakarta sebanyak enam orang koreografer Indonesia melakukan bengkel tari secara bersama dalam rangka menemukan konsep karya tari yang memiliki latar belakang budaya Indonesia. Mereka adalah Sardono W. Kusumo, Hoerijah Adam, Farida Syuman, Julianti Parani, Sentot Sudiharto dan I Wayan Diya. Hoerijah Adam yang memiliki latar belakang budaya Minangkabau berkolaborasi dengan penari-penari berlatar belakangan budaya lain di Indonesia. Setiap penari itu diberi kesempatan untuk mencipta karya tari dengan latar belakang budaya masing-masing dan disokong oleh semua peserta bengkel dan mahasiswa Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Dalam pada itu, Hoerijah Adam telah memanfaatkan kesempatan demikian untuk terus mencipta beberapa karya tari moden yang mengekspresikan jiwanya, salah satunya adalah tari *Sepasang Api Jatuh Cinta*.

Kedua-dua tari piring hasil karya Hoerijah Adam di atas, iaitu tari piring yang dilakukan secara berkumpulan dan tari piring yang ditarikan secara solo, tentu saja wujud kerana adanya apresiasi Hoerijah terhadap kesenian tradisionalnya di mana secara merata masyarakat Minangkabau memang memiliki permainan berbentuk seni yang disebut *bamain piriang*. Penciptaan tari piring oleh Hoerijah Adam itu ternyata memunculkan fenomena berkaitan ikon budaya Minangkabau melalui tari persebahan sehingga secara meluas dikenali sebagai tarian yang memiliki identiti budaya Minangkabau. Tari piring baru yang dicipta oleh Hoerijah untuk pementasan, memiliki asas *bamain piriang* yang berkembang secara tradisional dalam kalangan masyarakat Minangkabau yang diangkat kembali melalui pementasan seni. Kenyataan demikian memberi sebuah kepastian di mana tari piring yang dikembangkan oleh Hoerijah Adam sebagai salah seorang koreografer Sumatra Barat telah menghasilkan karya seni yang berlandaskan kepada budaya Minangkabau.

Keunikan tari piring Hoerijah Adam adalah invensi beliau tidak memperuntukkan tari piringnya ditarikan oleh penari lelaki. Oleh itu pergerakan-pergerakan berstruktur

yang diciptakannya berwatak feminin yang dicirikan dengan penggunaan jangkauan gerak yang pendek dan ditarikkan dengan lemah gemalai yang akan terlihat aneh bila dibawakan oleh penari lelaki.

4.2.1.2 Tari Piring Karya Syofyani Yusaf

Selain Hoerijah Adam, pelopor perempuan yang aktif mencipta tari termasuk mencipta tari piring untuk pementasan pada tahun-tahun 1960-an di Sumatra Barat ialah Syofyani Yusaf. Syofyani bersama kumpulannya “Syofyani Dance Group” mencipta beberapa tari persembahan sebagai karya kumpulannya itu. Antara karya tari yang dicipta itu adalah tari piring yang diinspirasi dari *bamain piriang nagari* Lawang yang menjadi kampung halaman kepada Syofyani.

Tari piring ciptaan Syofyani telah menjadi bidang seni yang menghiburkan dan mampu memikat masyarakat dari pelbagai peringkat dan status sosial. Hal ini adalah kerana ia memiliki rangkaian tempo pergerakan yang bervariasi seperti tempo lambat, sederhana dan cepat dan penuh dinamika. Tarian ini mempunyai struktur persembahan yang mudah difahami kerana menginterpretasikan kehidupan masyarakat petani Minangkabau secara naratif. Tarian ini pula diiringi muzik yang mempesonakan melalui susunan yang dibuat oleh Yusaf Rahman, suami kepada Syofyani. Pada bahagian akhir persembahan tari piring itu, ditampilkan aksi menginjak-injak pecahan kaca botol yang tajam dan mendebaran tanpa berakibat luka kepada penarinya. Persembahan dabus ini mendebaran namun memiliki daya tarik yang membuat penonton berdecak kagum kerana tarian ini telah dikemaskini sebagai tari persembahan.



Gambar 29.
Syofyani menari piring di atas pecahan kaca.
(Sumber: Foto Pembiasaan Indra Utama, 2016)

Syofyani membahagikan struktur tari piringnya kepada tiga bahagian yang ditandai oleh perubahan lagu dan tempo muziknya. Bahagian pertama menggambarkan suasana pagi yang cerah dan damai di mana para petani pergi ke sawah dengan hati gembira. Bahagian pertama ini dimainkan dengan tempo pergerakan yang lambat diiringi tempo muzik yang lambat mengalun. Bahagian kedua menampilkan keadaan petani mengolah sawah seperti mencangkul, menanam, menghalau burung, menuai dan menumbuk padi sehingga menjadi beras. Bahagian kedua ini menampilkan pergerakan dengan tempo sedang diiringi muzik dengan tempo sederhana. Bahagian ketiga pula adalah suasana gembira yang menampilkan pergerakan dengan tempo cepat sehingga

mencapai klimaks dengan menginjak-injak pecahan kaca botol yang tajam tanpa berakibat luka kepada penarinya. Walaupun pada bahagian tiga ini perbendaharaan pergerakan mengambil perbendaharaan daripada *bamain piriang*, tetapi kemahiran penari dalam melakukan aksi menginjak pecahan kaca memiliki perbezaan. Para penari Syofyani melakukan pergerakan sesuai dengan ritma muzik sehingga pergerakan tersebut nampak lebih dinamik. Pada bahagian terakhir dari struktur persembahan tari piring karya Syofyani ini, Syofyani sengaja meletakkan bahagian pergerakan *bamain piriang* dari *nagari* Lawang, Kabupaten Agam, kerana menampakkan kehebatan penarinya menginjak-injak pecahan kaca botol tanpa berakibat luka kepada penarinya.

Secara tradisinya, pergerakan-pergerakan yang mempertunjukkan kemahiran ini biasa ditampilkan oleh penari lelaki, namun pada tari piring Syofyani dilakukan oleh penari perempuan. Ini menandakan bahawa perempuan dapat melakukan pergerakan dan keberanian yang sama untuk melakukan aksi mendebaran itu. Di balik aksi tersebut sesungguhnya Syofyani berperanan sebagai *kulipah* iaitu orang yang membentengi para penari dari hal-hal yang tidak diinginkan. Syofyani memiliki ilmu kebatinan apabila dipelajarinya dari ayah dan kakaknya.

Sememangnya proses penciptaan seni persembahan pada tahun 1960-an di Sumatra Barat seperti tari, drama, drama tari, dan muzik iringannya adalah merujuk kepada cerita kehidupan seharian. Berdasarkan kenyataan itu, Syofyani pun menciptakan tari dengan merujuk kepada cerita kehidupan seharian yang dibuat secara naratif sama ada dalam bentuk pergerakan dan struktur garapannya. Persembahan demikian mudah difahami penonton kerana menghiburkan dan mudah difahamkan. Hal tersebut dalam kajian konsep kesenian merupakan kenyataan yang memang berkembang pada masa itu sepetimana dinyatakan sebagai kewujudan konsep mimesis dalam seni persembahan,

iaitu peniruan terhadap kehidupan alam persekitaran yang digambarkan kembali melalui karya seni.¹⁰²

Sehingga kini, meskipun konsep penciptaan tari baru sudah semakin berkembang, namun tarian hasil karya Syofyani khususnya tari piring tetap disenangi dan sering ditampilkan pada berbagai-bagai acara persembahan di Indonesia dan luar negara yang membawa nuansa budaya Melayu-Minangkabau. Tari piring Syofyani bahkan telah diajarkan kepada kumpulan-kumpulan tari di Malaysia terutama di Negeri Sembilan dan Istana Budaya.¹⁰³



Gambar 30.
Tari Piring Syofyani
(Sumber: Syofyani Yusaf, 1983)

¹⁰²Mengikut sejarahnya, konsep mimesis di dalam kesenian sudah wujud sejak zaman Yunani kuno. Teori Mimesis ini berpijakan pada pemikiran bahwa seni adalah suatu usaha untuk menciptakan tiruan alam. Kata mimesis berasal dari kata Yunani dimana teori ini pertama kali dicetuskan oleh Plato. Mimesis berasal dari kata *mimicry* yang berarti tindakan menirukan. Mimesis menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI, 2008: 915) berarti tiruan perilaku atau peristiwa terhadap kehidupan manusia. Teori ini pertama kali dijelaskan oleh Plato (428—348 SM) dan Aristoteles (384—322 SM).

¹⁰³ Temubual dengan Syofyani Yusaf, koreografer di Padang, Sumatera Barat, tanggal 5 April 2013.

Dalam setiap persembahan kesenian yang melibatkan penampilan tari piring Syofyani, tari piring ini selalu ditampilkan pada bahagian terakhir sebagai persembahan puncak oleh kumpulan-kumpulan yang menampilkannya. Hal ini dilakukan kerana tari piring Syofyani memiliki keunikan tersendiri iaitu persembahan menginjak-injak pecahan kaca botol yang keras dan tajam sambil memainkan piring di sekeliling badan dengan tempo muzik cepat yang dapat membuat penonton berdebar dan terpesona.

Untuk mengelakkan terjadinya luka kepada penari, maka semasa penari menginjak longgokan pecahan kaca yang keras dan tajam itu Syofyani melakukan bacaan-bacaan tertentu yang dilafazkan dengan suara perlahan-lahan (lihat gambar 31 di bawah ini).



Gambar 31.
Ritual sebelum persembahan dimulai oleh Syofyani
(Sumber: <https://groups.google.com/forum/#topic/rantaunet/ja1EM15w624>)

4.2.2 Generasi Kedua

Generasi kedua pencipta tari piring adalah koreografer yang lahir dari perguruan tinggi seni di kota Padangpanjang. Mereka adalah Syaiful Erman, Susasrita Loravianti dan Rasmida. Ketiga-tiga koreografer generasi kedua ini melakukan reinvensi dengan

terlebih dahulu melaksanakan penyelidikan ke beberapa *nagari* yang memiliki *pamenan bamain piriang*. Hasil penyelidikan tersebut kemudian menjadi bahan dasar bagi melakukan penciptaan tari piring mereka.

4.2.2.1 Tari Piring *Golek*, Karya Syaiful Erman

Syaiful Erman adalah lulusan program diploma dalam bidang penciptaan tari Minangkabau di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Padangpanjang tahun 1985. Sebelumnya dia juga menjadi pelajar di Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) di Padangpanjang. Pendidikan formal di bidang seni tari yang dia jalani selama lebih kurang tujuh tahun memberikan pemahaman kepadanya bagaimana seharusnya bersikap dalam usaha mencintai warisan budaya dan mengekalkannya di tengah-tengah arus globalisasi. Keinginannya yang kuat untuk berprestasi di bidang seni tari mendorong semangatnya untuk menambah ilmu pengetahuan melalui jenjang pendidikan yang lebih tinggi. Beliau melanjutkan pengajian dalam bidang penciptaan tari ke peringkat sarjana di Sekolah Tinggi Seni Karawitan Indonesia (STSI) di Surakarta, Jawa Tengah. Sepanjang kerjayanya sebagai koreografer, beliau banyak mencipta tari untuk pementasan yang salah satunya dikenali dengan tajuk *Tari Piring Golek* yang beliau ciptakan pada tahun 1990.

Tari Piring *Golek* merupakan tarian yang digarap berdasarkan perpaduan dua *bamain piriang* dari *nagari* yang berbeza, iaitu *bamain piriang* dari *nagari* Kotoanau, Kabupaten Solok, dan *bamain piriang* dari *nagari* Lumpo, Kabupaten Pesisir Selatan. Kedua-dua bentuk *bamain piriang* itu diolah menjadi sebuah tarian yang digunakan untuk persembahan di atas pentas. Istilah *golek* (berguling) yang dikenakan pada tajuk tari piringnya adalah kerana di dalam tariannya ini ada pertunjukan menggulingkan badan

sambil kedua-dua tangan memainkan piring dengan mengikuti tempo muzik yang cepat (lihat gambar 32).

Syaiful melakukan reinvensi dengan kefahaman terhadap ilmu komposisi tari. Beliau menggunakan elemen-elemen komposisi tari dengan memanfaatkan pengolahan ruang, waktu, dan tenaga. Beliau juga mempertimbangkan aras, tingkatan, pola lantai, kostum yang berkesesuaian. Pergerakan berguling merupakan elemen khas dari *bamain piriang* dari *nagari* Lumpo yang dalam karya tari ini hanya dilakukan oleh penari lelaki sahaja yang diolah oleh Syaiful untuk keperluan persembahan tari piringnya. Posisi gerak yang selalu merendah adalah kekuatan dari kedua-dua kesenian *bamain piriang* yang kemudian digarap dengan permainan tempo oleh Syaiful. Dalam koreografi ini, penari tetap memegang piring apabila berguling kearah kanan dan kiri secara bergantian dengan bertumpu kepada pungung belakang.



Gambar 32.
Tari Piring Golek karya Syaiful Erman
(Sumber: Hendra Nasution 2016)

Tari Piring *Golek* merupakan tarian yang mendapat perhatian penonton Indonesia dan Malaysia kerana pergerakannya yang pantas terlihat dari kelenturan gerakan berkelit

pada pinggang dalam posisi *pitunggue* (kuda-kuda) rendah.¹⁰⁴ Pergerakan ini merupakan pergerakan asas dari *bamain piriang* di *nagari* Lumpo dan Kotoanau. Oleh itu, sesiapa sahaja yang ingin menarikan tari piring *golek* ini mesti memiliki kemampuan dasar-dasar gerak pencaksilat di mana kekuatan utamanya adalah pada pinggang dan tungkai (kaki) dalam posisi rendah dan membungkuk (lihat gambar 33 di bawah ini).



Gambar 33.
Tari Piring Golek karya Syaiful Erman
(Sumber: Hendra Nasution 2016)

Syaiful sengaja mempertahankan kecirian *bamain piriang* dari sumbernya di *nagari* Kotoanau dan Lumpo. Hal tersebut dimaksudkan agar tari piring *golek* memiliki kelainan daripada tari piring hasil karya koreografer lainnya.

¹⁰⁴ Temubual dengan pak Jantan, pesilat dan pemusik talempung pada kumpulan seni Minang Saiyo, Seremban Malaysia tanggal 10 November 2014.



Gambar 34.
Tari Piring Golek karya Syaiful Erman
(Sumber: Hendra Nasution 2016)



Gambar 35.
Pergerakan *Sambah Pembuka*
Tari Piring Golek karya Syaiful Erman
(Sumber: Hendra Nasution 2016)

Tari piring *Golek* karya Syaiful menjadi bahan ajar untuk mata kuliah tari kreasi baru di Jabatan Tari Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang kerana tarian ini memiliki struktur yang jelas serta sumber yang didapati dari hasil penyelidikannya dapat dipertanggungjawabkan secara akademik. Tarian ini telah sering ditampilkan di pelbagai

pementasan dalam dan luar negara sebagai tarian yang menampilkan budaya Minangkabau. Tari piring *Golek* ini juga sudah dikenali di Malaysia dan menjadi bahan persembahan oleh kumpulan Jabatan Kesenian Kebudayaan Negara (JKKN) Negeri Sembilan.¹⁰⁵

Syaiful memahami bahawa keindahan boleh dikongsikan dengan sesiapa sahaja. Oleh itu, dalam mencipta *tari piring golek* beliau bukan hanya memberi penekanan kepada kesan untuk orang Minangkabau sahaja, tetapi unsur-unsur baru di dalam penciptaan tari juga ikut dipertimbangkan. Unsur-unsur baru tersebut telah memanfaatkan ilmu komposisi tari yang beliau dapat melalui pendidikan formal.

4.2.2.2 Tari Piring *Bandantiang Di Rumah Gadang*, Karya Susasrita Loravianti

Susasrita Loravianti adalah pensyarah di Fakulti Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang. Beliau merupakan lulusan terbaik Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Padangpanjang (1991) dalam bidang koreografi sehingga mencapai peringkat doktoral di Institut Seni Indonesia Surakarta.

Salah satu karya terbaik Susasrita Loravianti adalah *Badantiang di Rumah Gadang*. Karya tari piring *Badantiang di Rumah Gadang* yang berdurasi tujuh minit dicipta pada tahun 1990. Sumber pergerakan yang menjadi asas reinvensi tari *Badantiang Di Rumah Gadang* diambil dari pergerakan *sambah*, *buai-buai*, *bacamin*, *ramo-ramo tabang*, *pijak baro* yang terdapat dalam *bamain piriang* dari *nagari* Lumpo Kabupaten Pesisir Selatan dan *bamain piriang* dari *nagari* Saning Baka Kabupaten Solok. Loravianti telah mencipta pergerakan asas tersebut berdasarkan penggunaan ruang, waktu dan tenaga sehingga memunculkan varian baru yang membuatkan ramai orang terpikat.

¹⁰⁵ Temubual dengan Willadi Arasid, pemain Randai Kampung Gagu, Jelebu Negeri Sembilan Malaysia, tanggal 10 November 2014.

Secara koreografi, tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* menggambarkan kemeriahannya sebuah pesta yang dilaksanakan di *Rumah Gadang*. *Rumah Gadang* adalah simbol keagungan, tempat kediaman keluarga, lambang kehadiran suatu kaum, pusat kehidupan dan kerukunan, tempat bermuafakat dan melaksanakan pelbagai upacara.¹⁰⁶ Kekompleksan *Rumah Gadang* dengan fungsinya yang mengandungi pelbagai perkara tersebut menjadi inspirasi bagi Loravianti untuk mencipta tari baru. Karya tari yang bertemakan keselarasan dan bergotong-royong itu diwujudkan dalam koreografi kelompok yang penarinya terdiri daripada lelaki dan perempuan (lihat gambar 36 di bawah ini).



Gambar 36.
Tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* karya Susasrita Lora Vianti
(Sumber: Hendra Nasution, 2012)

Secara koreografi, tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* tidak lagi memperlihatkan simbol-simbol gerak yang akrab dengan kehidupan pertanian. Pergerakan yang kuat dan tajam yang dilakukan dalam tempo yang cepat pada amnya merupakan hasil interpretasi kreatif koreografer terhadap simpulan bahasa tradisi yang

¹⁰⁶A.A.Navis, Alam Terkembang Jadi Guru Adat dan Kebudayaan Minangkabau. Jakarta: PT Grafiti Pers, 1984) 176.

dibuat dengan menggunakan teknik persembahan moden. Namun beberapa posisi dasar seperti *pitunggua*, *gelek*, dan posisi badan yang lebih banyak mendekat ke bumi masih dikekalkan. Terdapat varian baru iaitu pergerakan-pergerakan berputar dalam posisi badan condong ke hadapan seperti posisi orang hampir jatuh yang dilakukan sambil bermain piring (lihat gambar 35 di bawah ini).



Gambar 37.
Tari Piring *Badantiang Di Rumah Gadang*.
(Sumber: Hendra Nasution, 2012)

Semua itu merupakan representasi dari unsur-unsur *pancak* yang menjadi sumber dasar tarian. Sebagaimana dalam *bamain piriang*, tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* juga berasas kepada ungkapan kehidupan bersama. Hal tersebut dapat dilihat pada naskah yang menjadi sinopsis yang berisikan nasihat bahawa keselarasan dan bergotong-royong akan menjadikan kita kuat.

Tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* diiringi oleh muzik yang menggunakan alat-alat muzik *talempong*, *gandang*, *pupuik sarunai* dan suara yang diungkapkan melalui syair-syair yang disebut *dendang*. Penggunaan bahasa lokal dalam *dendang* memberikan penegasan yang lebih tajam tentang budaya Minangkabau dalam karya tari yang bersangkutan. Tidak dinafikan, dinamika gerak yang dilahirkan oleh para penari di dalam

menarikan tari piring tersebut mampu merangsang dan memberikan apresiasi kepada penonton. Setiap gerak yang dilakukan secara harmonis dan serasi terutamanya dengan pola-pola ritma gendang dan *dendang* yang mengiringi tarian.

Karya tari *Badantiang Di Rumah Gadang* telah dipersembahkan di pelbagai tempat di dalam mahu pun di luar Negara. Berturut-turut pada tahun 2007 dipersembahkan di Taman Mini Indonesia Indah (TMII) Jakarta; di Penang, Malaysia; dan Enchating Indonesia di Singapura. Pada tahun 2008, tari *Badantiang Di Rumah Gadang* juga dipertunjukkan dalam acara Indonesia Archipelago Fiji, dan tahun 2009 kembali dipertunjukkan pada acara Pekan Budaya Sumatera Barat. Sampai sekarang tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* tetap wujud dalam kalangan masyarakat sebagai tarian yang menghiburkan. Struktur, kostum, pola lantai tarian yang selalu dimodifikasi sesuai dengan situasi dan kondisi menjadi kekuatan tarian ini untuk tetap dalam kalangan masyarakat penyokongnya.

4.2.2.3 Tari Piring *Badarai*, Karya Rasmida

Rasmida juga merupakan pensyarah dan koreografer tari Minangkabau lulusan program diploma dalam bidang penciptaan tari Minangkabau di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Padangpanjang. Beliau kemudian melanjutkan ke Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta sehingga ke peringkat doktoral dalam bidang penciptaan tari. Rasmida pula banyak mencipta tari persembahan yang salah satunya dikenal dengan nama *Tari Piring Badarai*. Istilah *badarai* dalam Bahasa Minangkabau memberi erti pecah berderai menjadi butiran-butiran yang halus.¹⁰⁷ Hal tersebut mempunyai hubungan dengan persembahan tari piringnya di mana pada bahagian akhir si penari membuat pertunjukan memecahkan piring sebagai kemuncak dari persembahan yang mendebarkan penonton.

¹⁰⁷Yos Magek Bapayuang. Kamus Baso Minangkabau (Jakarta: Mutiara Sumber Ilmu, 2015) 109.



Gambar 38.
Pergerakan Sembah Pembuka Tari Piring *Badarai* karya Rasmida
(Sumber: Hendra Nasution 2016)

Untuk memperlihatkan ciri-ciri tariannya, koreografer sengaja menampilkan suasana acara pesta yang secara simbolik terlihat saat penari membawa dulang dengan pergerakan *pancak* yang dilakukan secara melingkar. Suasana tersebut disampaikan secara naratif yang menggambarkan situasi gembira dalam pesta. Bagi menggambarkan suasana pesta yang meriah, tarian pun diselingkan dengan dentingan piring yang berhasil melalui jentikan jari penarinya ke piring yang mereka pegang. Adapun pencirian dalam persembahan *Tari Piring Badarai* terletak pada sisi penggambaran suasana yang secara naratif dimainkan dengan sangat bagus melalui elemen-elemen komposisi tari yang memang diperhitungkan untuk keperluan persembahan hiburan.

Pergerakan *Tari Piring Badarai* lebih banyak diciptakan sendiri namun tetap menggunakan asas pergerakan *bamain piriang* yang terdapat di *nagari* Lawang Kabupaten Agam. Dalam pergerakan tari piring tersebut terdapat gerakan melompat yang melambungkan badan dimana hal ini sama sekali tidak terdapat pada *bamain piriang* di Sumatera Barat.



Gambar 39.
Gerak melompat dalam Tari Piring *Badarai*
(Sumber: Rasmida, 2001)

Tari Piring Badarai ditarikan oleh lelaki dan perempuan secara berkelompok. Kostum yang dipakai oleh penari lelaki dan perempuan tetap berasaskan budaya Minangkabau yang dimodifikasi untuk pementasan. Kewujudan tari piring *Badarai* dapat mengekalkan keberadaan *bamain piriang* di *nagari* Lawang dari kepunahannya. Hal ini dapat dinyatakan kerana *bamain piriang* dari *nagari* Lawang memang dalam proses kepunahan kerana penari tradisi yang tua-tua sudah banyak yang meninggal dunia. Tarian piring *Badarai* ini pun telah menjadi salah satu bahan ajar tari kreasi baru di Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang dan sering ditampilkan di dalam maupun di luar negara sebagai persembahan yang memperformativitikan budaya Minangkabau.

4.3 Huraiian Analisis

Hobsbawm dan Ranger berhujah bahawa bentuk invensi tradisi boleh berupa *a set of practice* atau boleh juga berwujud *a ritual* ataupun berwujud *symbolic nature*. *A set of practice* tersebut sifatnya untuk mengatur dengan aturan yang boleh diterima. *Ritual* pula

menyifatkan bahawa ada nilai dan norma perilaku tertentu yang diajarkan kepada generasi berikutnya untuk sebuah sasaran yang diinginkan. Konsep mengenai *symbolic nature* adalah berkaitan dengan ciri-ciri budaya sebagai pengingat akan nilai-nilai yang menjadi simbol budaya yang bersangkutan.

Model analisis Hobsbawm ini digunakan untuk melakukan analisis bagi membuktikan bahawa tari piring merupakan reinvensi melalui pemisahan bentuk-bentuk aspek-aspek tradisi yang mengelilingi substansi dari aktiviti yang dikatakan oleh Hobsbawm sebagai *surrounding their substantial action* dengan petunjuk sebagai berikut: 1) *action*, iaitu tindakan, 2) *Surrounding their substantial action*, perwujudannya dilihat dari aspek yang mengelilingi substansi daripada aktiviti, 3) ciri-ciri budaya sebagai *symbolic nature*.

4.3.1 Tindakan (*Action*)

Boleh dinyatakan bahawa dalam konteks invensi tradisi, tari piring yang dicipta semula (reinvensi) oleh kelima-lima koreografer di atas adalah suatu *action* dan ianya disebut sebagai *a set of practice* kerana tarian tersebut memiliki struktur yang mengatur kewujudannya sebagai sebuah seni persembahan Minangkabau. Ia juga merupakan sebuah ritual kerana sehubungan dengan pertunjukan *dabus* yang terdapat pada tari piring Syofyani dan Rasmida. Di samping itu kelima-lima tarian tersebut juga wujud sebagai *symbolic nature*.

Sebagai *a set of practice*, struktur penari pada tari piring Hoerijah Adam terdiri daripada satu jantina iaitu tarian yang ditarikan oleh perempuan sahaja secara berkelompok. Kewujudan perempuan dalam tarian ini bermakna sebagai kemerdekaan atas penyertaan perempuan dalam seni persembahan yang dipertunjukkan di hadapan masyarakat ramai. Meskipun demikian Hoerijah Adam tetap mengekalkan keputusan sebagai perempuan bagi para penarinya. Oleh itu, karakter pergerakan tari dicipta sesuai

untuk perempuan di mana isi padu geraknya adalah kecil dengan penggunaan tenaga yang sedang, serta diiringi dengan alunan muzik seirama dengan pergerakan tari yang lemah gemalai. Pergerakan yang lemah gemalai tersebut dipengaruhi oleh pergerakan nuansa melayu yang memang pada saat tari piring ini dicipta tarian yang bernuansakan melayu sedang berkembang di Sumatera Barat, Indonesia amnya.

Adapun para penari tari piring ciptaan semula daripada Syofyani, Syaiful Erman, Rasmida, dan Susasrita Loravianti terdiri dari penari lelaki dan perempuan. Mereka menari secara bersama-sama di dalam kelompok masing-masing. Khusus pada tari piring Syofyani, terdapat perbezaan watak gerak antara penari lelaki dan penari perempuan. Pergerakan penari perempuan terlihat lemah gemalai kesan daripada budaya melayu dan sebaliknya pergerakan penari lelakinya tampak tajam, tangkas dan pantas sepertimana karakter sesungguhnya daripada sosok lelaki pemain *pancak*. Kekuatan penari lelaki semakin nyata kelihatan apabila penari lelaki melakukan ketrampilan permainan yang mendebaran iaitu menginjak longgokan pecahan kaca yang keras, runcing dan tajam. Untuk itu, Syofyani membekali diri para penarinya dengan siraman rohani iaitu mengajak para penari berdoa memohon ampunan dan meminta keselamatan dari Allah Yang Maha Kuasa. Syofyani juga memberikan nasihat yang patut diamalkan seperti jangan merasa sompong kerana mampu melakukan tari dengan bergerak pantas. Ritual ini dilakukan sebelum tarian dimulai.

Syaiful Erman pula menampakkan identiti Minangkabau melalui pergerakan tari piring *Goleknya*. Asas pergerakan tarinya bersumber daripada pergerakan *bamain piriang* dari *nagari Kotoanau* dan *nagari Lumpo*. Oleh itu karakter pergerakan tari piring *Golek* ini sangat dekat dengan pergerakan *bamain piriang* dari *nagari Kotoanau* dan *nagari Lumpo*. Pergerakan berguling serta posisi yang selalu rendah sambil berkelit, majoriti menjadi ciri khas dalam tari piring ini dan semua itu ditampilkan dengan baik

oleh para penari sama ada lelaki mahupun perempuan. Tentu sahaja ini boleh dilakukan apabila penarinya memiliki kemampuan yang prima.

Ketrampilan teknik yang baik di dalam seni persembahan memang merupakan salah satu kunci kejayaan sebuah karya tari. Hal tersebut diperlihatkan oleh para penari tari piring *Badarai* karya Rasmida. Para penari lelaki dan perempuan menari bersama-sama mengayunkan langkah diiringi oleh irama muzik talempong. Ciri khas daripada tarian ini adalah melakukan pergerakan melompat sama ada dengan satu kaki mahu pun dengan kedua-dua kaki sambil kedua-dua tangan memainkan piring. Asas pergerakan tarian ini bersumber kepada pergerakan *bamain piriang* dari *nagari* Lawang Kabupaten Agam, Sumatera Barat. Sama halnya dengan Syofyani, tari piring *Badarai* pun mengakhiri persembahannya dengan permainan mendebaran iaitu menginjak-injak longgokan pecahan kaca porselin dan memecahkan piring. Demi menjaga keselamatan para pemain dabus dan penari secara amnya Rasmida pun melakukan ritual keselamatan sebelum persembahan dimulai.

Tidak jauh berbeza dengan pergerakan tari piring *Badarai*, pergerakan tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* pun memiliki kualiti yang tidak kalah baiknya. Tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang* karya Susasrita Loravianti juga merupakan tarian dengan penari terdiri dari lelaki dan perempuan. Tarian ini ditarikan secara berkelompok dengan pergerakan-pergerakan tajam, cepat, tangkas dan pantas, cerminan daripada tari piring tradisional dari *nagari* Lumpo dan Saniang Baka. Pergerakan-pergerakan yang ditampilkan oleh para penari lelaki dan perempuan secara teknik lebih menawan sehingga tarian tersebut menjadi hidup. Interpretasi kreatif daripada Loravianti terhadap tari tradisional sebagai asas pergerakannya dan memadukan dengan teknik-teknik tari moden melahirkan gaya individu tanpa menghilangkan watak spiritual yang menjadi kekuatan tari tradisional.

4.3.2 Aspek-aspek Tradisi Yang Mengelilingi Unsur (Substansi) Aktiviti (*Surrounding Their Substantial Action*)

Tari piring ciptaan semula daripada koreografer di atas merupakan *action* daripada satu aktiviti yang bersifat *a set of practice* kerana tari piring memiliki aturan-aturan yang menyebabkan kewujudannya sebagai seni persembahan.

Adapun unsur-unsur (substansi) aktiviti daripada tari piring ciptaan semula yang diwujudkan oleh kelima-lima koreografer di atas adalah untuk mengekalkan suatu identiti. Berkait dengan itu maka dalam penciptaan karya tarinya kelima-lima koreografer tersebut mengangkat *pancak* dan *bamain piriang* yang menjadi *pamenan* masyarakat Minangkabau sebagai asas daripada pergerakan tarinya. Selain itu, kelima-lima koreografer di atas dengan tegasnya menggunakan simbol-simbol adat dan budaya sebagai satu kesatuan di dalam karya tari mereka. Dalam hal ini terlihat semua koreografer mengenakan kostum yang lazim dipakai oleh masyarakat adat seperti baju kurung dengan *kodek* (kain sarung tenunan yang dipasang sebagai rok panjang), *tikuluak tanduak* dan *suntiang* (sunting) sebagai hiasan penutup kepala, kalung yang melingkar di leher. Semua itu adalah perlengkapan yang dipakaikan untuk penari perempuan. Begitu pula untuk penari lelaki, mereka memakai baju *taluak balango*, *sarawa galembong* (seluar yang berukuran besar), *salempang*, *ikek pinggang* (ikat pinggang), dan *kabek kapalo* (ikat kepala). Walaupun kostum dan semua kelengkapannya tersebut telah diubahsuai untuk kepentingan persembahan, namun tidak menghilangkan ciri budaya yang melekat pada kostum tersebut. Selanjutnya piring, muzik *talempong*, dan syair-syair yang diungkapkan dalam bahasa Minang juga menjadi penanda dari identiti. Apa-apa yang dapat dilihat dari kesemua itu adalah aspek-aspek tradisi yang mengelilingi substansi dari tari piring (*surrounding their substantial action*) yang digunakan oleh kelima-lima koreografer.

4.3.3 Ciri-Ciri Budaya sebagai Sifat Simbolik (*Symbolic Nature*)

Semua aspek tradisi seperti baju kurung, *kodek*, *tikuluak tanduak* dan *suntiang* (sunting), kalung, baju *taluak balango*, *sarawa galembong* (seluar yang berukuran besar), *salempang*, *ikek pinggang* (ikat pinggang), *kabek kapalo* (ikat kepala), piring, muzik talempong, dan syair dalam bahasa Minangkabau yang diamalkan dalam seni persembahan tari piring di atas merupakan *symbolic nature*. Setiap *symbolic nature* tersebut memiliki makna budaya yang dapat diungkap melalui pendekatan semiologi yang menekankan tanda-tanda dan proses pemaknaannya. Walaupun begitu secara amnya pemakaian semua aspek-aspek tradisi tersebut bukan semata untuk menutup aurat atau untuk memberikan tekanan kepada kebagusan secara lahiriah untuk memuaskan hati, tetapi adalah sebagai kuasa untuk mengingat bahawa seni persembahan tersebut adalah seni persembahan Minangkabau. Hal ini bermakna bahawa penanda yang melekat pada diri penari yang menjadi aspek-aspek tradisi tari piring tersebut adalah penanda identiti.

Identiti etnik tersebut menjadi sesuatu yang penting kerana berfungsi sebagai pembeza manakala ianya berhadapan dengan etnik-etnik lainnya. Jadi apa yang tampak dari kreativiti para koreografer di atas dalam menata unsur-unsur budaya yang menghasilkan perpaduan harmonis tidak lain adalah menjadi simbol identiti. Identiti etnik yang menunjuk pada penanda yang dikenakan pada tubuh penari tersebut secara tersirat menyatakan diri sebagai satu etnik kerana ianya diikat oleh kesamaan-kesamaan budaya, agama, bahasa, nilai dan makna yang sama.

4.3.3.1 Terapan Semiologi Roland Barthes Terhadap Aspek-Aspek Tradisi Yang Mengelilingi Unsur (Substansi) Aktiviti Tari Piring.

Sebagaimana difahamkan bahawa kostum, muzik talempong, dan bahasa mempunyai nilai-nilai yang disepakati secara bersama dan diterima pakai secara amnya dalam kalangan masyarakat ramai. Budaya material dan budaya bukan material yang

menandai identiti dan kewujudan masyarakat Minangkabau tersebut, wujud di dalam seni persembahan tari piring. Ciri-ciri budaya tersebut masih lagi mengekalkan kekhasan menurut keasliannya seperti mana ia mula dipakai pada zaman dahulu.

Kostum

Kostum atau pakaian adalah salah satu benda budaya material yang menjadi unsur penting di dalam seni persembahan tari piring. Selain berfungsi untuk menutup aurat dan mengungkapkan watak, kostum tari piring juga berperanan sebagai penanda identiti iaitu mempamerkan nilai-nilai budaya Minangkabau yang berasaskan kepada agama Islam.

Wilson (1987) berhujah bahawa kostum berperanan sebagai medium yang menghubungkan tubuh biologi kita dengan kewujudan sosial dengan dunia sosial di luarnya.¹⁰⁸ Ertinya kostum secara simbolik memiliki makna yang signifikan di dalam masyarakat dan kebudayaan. Di dalam tari piring kostum yang digunakan dan dipakai oleh penari perempuan adalah kain penutup badan berbentuk baju kurung yang longgar dan labuh. Hal ini secara tersirat menunjukkan bahawa ada konsep tentang aurat yang mesti dijaga sebagaimana mengikut kepada tuntunan falsafah yang dianut iaitu *Adat Basandi Syarak, Syarak Basandi Kitabbulah* sebagai panduan dalam budaya Minangkabau. Manakala lelaki pula menggunakan baju longgar dengan seluar *galembong*, dilengkapi dengan *deta, sisampiang* dan *cawek* (ikat pinggang).

Merujuk kepada semiologi Barthes, terdapat adanya sistem pemaknaan primer dan sekunder pada contoh foto penari tari piring yang di atas. Pada sistem primer makna denotasi dari gambar 25 adalah seorang penari perempuan dengan memakai kostum baju kurung beludru yang longgar dan labuh dengan warna merah dan hitam berbunga-bunga kecil. Baju kurung dipasangkan bersama kain sarung tenunan yang disarungkan di badan dengan selendang diletakkan di bahu kanan dan ujungnya disilangkan ke samping badan.

¹⁰⁸Elizabeth Wilson, Adorned in Dreams: Fashion and Modernity (London: Virago Press, 1987) 2-3

Kostum ini semakin cantik apabila di leher penari perempuan dikalungi dengan kalung bermotif dengan warna keemasan dan hiasan kepala dengan kedua-dua ujungnya berbentuk runcing yang dipanggil sebagai *tikuluak tanduak* dan juga hiasan kepala dengan mema kai sunting berwarna kuning keemasan. Di tangan kanan dan kiri penari masing-masing memegang piring yang digunakan untuk menari.

Pada gambar 29, boleh dilihat Syofyani mengenakan pakaian baju kurung berpasangan dengan *sarawa galembong* (seluar berukuran besar), memakai destar sebagai ikat kepala dan *sisampiang* yang dililitkan pada pinggang. Di belakangnya duduk dalam barisan pemain perempuan dengan memakai baju kurung beludru dengan selendang di selempangkan (disilangkan) dari bahu kanan ke samping kiri badan. Hiasan kepala memakai *tikuluak tanduak*.

Gambar 30 memperlihatkan para penari perempuan memakai baju kurung beludru warna hitam dan merah sekaligus dengan *kodek* yang masing-masing sewarna dengan baju yang dipakai. Penari yang memakai baju kurung warna hitam memakai ikat pinggang yang terbuat dari perunggu dan memakai destar di kepala. Tiga penari lainnya memakai selendang yang *diselempangkan* dari bahu kanan ke samping kiri badan dengan *tikuluak tanduak* menghiasi kepala, sedangkan satu orang penari lainnya memakai *suntiang* di kepala.

Begitu pula penari piring lelaki dan perempuan pada gambar 31, masing-masing memakai baju *taluak balango* yang terbuat dari bahan beludru warna merah, *sarawa galembong*, *sisampiang*, ikat pinggang dan *destar* di kepala. Penari perempuan memakai baju kurung beludru warna hijau dengan *kodek*, selendang yang *diselempangkan* dan *tikuluak tanduak* sebagai hiasan kepala. Gambar 32 memperlihatkan penari lelaki berguling di lantai dengan memakai baju *taluak balango* dari bahan beludru dengan *sarawa galembong*, *sisampiang*, ikat pinggang, dan *destar* di kepala. Penari perempuan memakai baju kurung dari bahan satin warna pink berpasangan dengan kain sarung

songket dan ikat pinggang. Hiasan kepala berbentuk kipas yang terbuat dari kain satin yang sama.

Pada *tari piring Golek* karya Syaiful Erman (gambar 33) terlihat semua penari lelaki memakai baju *taluak balango* dan *sarawa galembong* yang bahannya terbuat dari katun. Mereka juga memakai sarung yang dijadikan *sisampiang*, ikat pinggang dan *destar* di kepala. Penari yang terlihat pada gambar 36 dan 37 juga memakai kostum yang sama dengan penari pada gambar 33, kecuali bahan baju terbuat dari beludru yang diberi variasi garis pada lingkaran lengan bajunya. Penari perempuan memakai baju kurung dengan bahan dari silk, memakai *kodek* dan selendang menghiasi kepala.

Gambar 38 menunjukkan penari lelaki memakai baju *taluak balango* warna coklat dan seluar biasa bermotif, memakai *sisampiang*, ikat pinggang, dan *destar* di kepala. Penari perempuan pula memakai baju kurung yang telah diubahsuai, memakai *kodek* dan *sisampiang* dengan *tikuluak tanduak* menghiasi kepala. Tidak jauh beza dengan kostum-kostum yang lain, pada gambar 39 penari lelaki memakai baju *taluak balango* dengan *sarawa galembong*, *sisampiang*, ikat pinggang, dan *destar* di kepala. Penari perempuan pula memakai baju kurung dengan seluar dan *sisampiang*, ikat pinggang, dan selendang di atas kepala.

Dapat dinyatakan bahawa semua kostum yang dipakai oleh penari (*signifier*) adalah (*signified*) baju tari yang berfungsi sebagai penutup aurat, mengungkapkan karakter dan sekaligus sebagai penegasan identiti. Pada sistem sekunder, kostum pada sistem primer oleh Barthes tidak disebut sebagai *sign* tetapi adalah *form* untuk membezakan dengan yang pertama. Foto penari perempuan dengan kostum lengkap yang melekat di badan (*form*) adalah representasi dari sosok perempuan yang agung dan bijaksana yang menjadi pemimpin wanita Minangkabau (*concept*). *Form* dan *concept* tersebut menyatu melalui sistem mitos yang diterima oleh masyarakat Minangkabau sebagai *Bundo Kanduang*, iaitu pemilik *rumah gadang* yang dihormati dan memegang

peranan penting di dalam kaumnya. Selengkapnya dapat dilihat dalam gambar rajah semiotika sistem mitos kostum di bawah ini.

(Sistem Primer)		<ul style="list-style-type: none"> - Penutup aurat - Mengungkapkan karakter - Penegasan Identiti
(Sistem Sekunder)	(Sign)	Kostum
	(Form)	Kostum
	(Signification)	Representasi sosok perempuan yang agung dan bijaksana yang menjadi pimpinan wanita Minangkabau (concept)
		Bundo Kanduang

Gambar Rajah
Semiologi Sistem Mitos Kostum Penari Wanita Dalam Tari Piring.

Begitu pula untuk pakaian penari lelaki adalah baju longgar berwarna hitam dipakai bersama *seluar galembong*, dilengkapi dengan *deta* menghiasi kepala, *sisampiang* dan ikat pinggang (*signifier*) adalah juga (*signified*) baju tari bagi penari lelaki Minangkabau. Pakaian dan model yang digunakan di dalam persembahan tari piring tersebut (*form*) merupakan hasil daripada usaha membuat sesuatu yang hampir sama dengan yang asli, iaitu pakaian yang dipakai oleh pemangku adat (*concept*). Oleh disebabkan mitos pakaian lelaki seperti itu diterima sebagai representasi dari seorang Penghulu. Pemakaian kostum ini mampu menumbuhkan kepercayaan diri dan secara tersirat memberikan kebanggaan pula kepada penari kerana makna yang melekat pada kostum tersebut. Lihat seperti gambar rajah di bawah ini.

(Sistem Primer)	Kostum Signifier	-Penutup aurat -Mengungkapkan karakter -Penegasan Identiti Signified
	(Sign)	Kostum
(Sistem Sekunder)	(Form)	Kostum Representasi sosok penghulu yaitu pemangku adat, orang yang berwenang memberikan legalitas dalam masalah adat didalam komunitasnya (concept)
	(Signification)	Penghulu

Gambar Rajah
Semiologi Sistem Mitos Kostum penari lelaki dalam Tari Piring

Talempong

Kelengkapan lain di dalam persembahan tari piring yang merupakan budaya material adalah talempong. Talempong merupakan alat muzik utama dan selalu ada di dalam tari piring tradisional mahu pun tari piring ciptaan semula. Persembahan *talempong* yang dipanggil dengan *batalempong* ini dilakukan secara berkelompok. Oleh itu persembahan talempong juga menggunakan alat-alat muzik lainnya seperti gendang (gambar 40) dan *pupuik batang padi* (gambar 41) yang berfungsi untuk mengiringi permainan *talempong* melalui nada-nada improvisasi. Dalam konteks ini konsep kelompok sangat penting untuk membangun harmonisasi yang dihasilkan dari pukulan *gandang* (gendang) dan tiupan *pupuik batang padi* (alat tiup yang terbuat dari batang padi yang dililit dengan daun kelapa).



Gambar 40.
Gandang.

(Sumber: <https://putravitophank.wordpress.com/alat-musik-tradisional-minang/>)



Gambar 41.
Pupuk Batang Padi.

(Sumber: <http://www.kabanews.com/uniknya-alat-musik-tiup-khas-minangkabau/>)

Tidak diragukan lagi bahawa melalui alat-alat muzik orang dapat mengenal pasti daerah asal dari muzik yang bersangkutan. Oleh itu dapat dinyatakan bahawa muzik *talempong* juga adalah penanda sebuah identiti iaitu etnik Minangkabau. Talempung secara denotatif adalah alat muzik pukul tradisional khas Minangkabau. Bentuknya seperti lingkaran dengan diameter 15 sampai 17,5 sentimeter. Bahagian bawahnya

berlobang sedangkan bahagian atasnya terdapat bulatan yang menonjol berdiameter 5 sentimeter sebagai tempat untuk dipukul sehingga menghasilkan pelbagai macam nada yang berbeza-beza (lihat gambar 42).



Gambar 42.
Talempong.

(Sumber:<http://minangkabausiana.bpa.sumbarprov.go.id/index.php/features/kesenian/90-talempong.html>)



Gambar 43
Talempong

(Sumber:[https://www.google.com/search?q=talempong+pakai+standart&tbs=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiLw5bF74HfAhUM5o8KHXcuAhMQ7Al6BAgEEA0&biw=1280&bih=640#imgrc=dgxHZ-BXVMmE9M:\)](https://www.google.com/search?q=talempong+pakai+standart&tbs=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiLw5bF74HfAhUM5o8KHXcuAhMQ7Al6BAgEEA0&biw=1280&bih=640#imgrc=dgxHZ-BXVMmE9M:)

Talempong (*signifier*) adalah (*signified*) alat muzik yang berfungsi untuk mengiringi tari piring. Ia berperanan sebagai penentu irama, pemberi semangat, sekaligus memberikan tekanan-tekanan tertentu kepada pergerakan langkah penari. Talempong sebagai *form* merupakan perantara pemberi maklumat kepada masyarakat dalam mengisi kegiatan-kegiatan adat. Ia pun memberikan kesejahteraan, rezki, hiburan kepada masyarakat (*concept*). *Form* dan *Concept* menyatu melalui sistem mitos yang diterima oleh masyarakat sebagai alat muzik tradisional Minangkabau (lihat gambar rajah di bawah ini).

(Sistem Primer)	Signifier talempong	-Pengiring tari -Penentu irama -Pemberi tekanan pada pergerakan -Penegasan Identiti Signified (Sign) Talempong
(Sistem Sekunder)	(Form) Talempong	Perantara pemberi maklumat kepada masyarakat berkaitan dengan kegiatan-kegiatan adat. Memberikan kesejahteraan, rezki, hiburan kepada masyarakatnya (<i>concept</i>)
	(Signification) Minangkabau	Muzik Tradisional

Gambar Rajah
Semiologi Sistem Mitos Alat Muzik Talempong Dalam Tari Piring

Bahasa

Bahasa merupakan salah satu bentuk daripada budaya non material yang merupakan simbol keseluruhan pemikiran manusia bagi menggambarkan jatidiri. Signifikasi bahasa terletak pada peranannya sebagai alat penghantar atau pengantaraan budaya dari satu generasi ke generasi berikutnya. Melalui interaksi bahasa kita boleh mengenal pasti bangsa atau suku kaum daripada komuniti tersebut. Oleh itu Halina Sendera Mohd. Yakin (2007) menjelaskan bahawa bahasa merupakan salah satu aspek identiti budaya yang dominan bagi membezakan kelompok komuniti dari satu budaya dengan kelompok komuniti dari budaya yang lain.¹⁰⁹

Bahasa Minangkabau memiliki hubungkait dengan jati diri orang Minangkabau. Hal ini dikatakan demikian kerana memperkatakan bahasa Minangkabau pada hakikatnya adalah memperkatakan aspek asas orang Minangkabau. Bagi para pelaku tari piring, bahasa Minangkabau menjadi amalan di dalam persembahan muzik yang berfungsi sebagai pengiring tari piring. Ianya adalah komponen penting yang berkait rapat dengan identiti tari piring sebagai produk budaya Minangkabau. Hal ini bermaksud bahawa bahasa Minang yang selalu dipakai dalam melantunkan syair-syair dalam mengiringi rentak kaki para pelaku tari piring adalah penggambaran daripada sesebuah identiti Minangkabau. Semangat kesukuan yang dibangun oleh pelaku seni dalam tari piring dinyatakan sebagai kebulatan tekad untuk menjunjung budaya Minangkabau. Hal ini sejalan dengan apa yang dinyatakan oleh Rais Yatim (2008) bahawa bahasa juga berfungsi mengungkapkan konsep, gambaran dan menjelmakan perbuatan.¹¹⁰ Ertinya bahasa mampu mengungkapkan sesuatu yang bermain-main di dalam perasaan dan fikiran manusia yang secara amnya disebut bayangan, citra, atau imej. Bayangan, citra

¹⁰⁹ Halina Sendera Mohd. Yakin, Identiti Budaya Etnik Palau' Di Semporna, Sabah: Konservasi, Adaptasi Dan Transformasi Budaya (Kota Kinabalu, Sabah: UMS, 2007) 29.

¹¹⁰ Rais Yatim, Alam Terkembang Menjadi Guru. Kuala Lumpur: Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, 2008, p. 3.

atau imej tersebut akan muncul dalam bentuk simbol-simbol. Sebagai contoh apabila di dalam mengiringi tari piring pemuzik berfikir tentang *batanam* (bertanam), maka pemuzik melalui nyanyian akan menuturkan sebagai *batanam* dan oleh penari dijelmakan dalam bentuk pergerakan seperti orang bertanam.

Sebagai salah satu alat ungkap, bahasa menjadi jembatan penghubung antara pemain muzik dengan penari. Melalui bahasa pemuzik mengeluarkan isi hati dengan kata-kata dalam bentuk syair yang dilakukan dan ianya sekaligus berfungsi untuk mengiringi tari piring. Syair-syair lagu tersebut diucapkan dalam bahasa Minang yang dilakukan dengan suara merdu oleh pemuzik. Syair-syair lagu tersebut dapat berubah sesuai menurut keadaan yang dinginkan. Salah satu contoh syair lagu tersebut adalah seperti dibawah ini.

*Anak urang di Bukittinggi,
Nak lalu ka Kayutanam,
Jikok Buyuang pandai manari,
Cubo kaokan urang batanam.¹¹¹*

(Anak orang di Bukittinggi,
Hendak lalu ke Kayutanam,
Jika Buyung pandai menari,
Coba kerjakan orang bertanam).

*Dengan Bismillah kito bukak do ai
Tiok karajo kadimulai
Salam takzim kami pintak do ai
Pado dunsanak kasadonyo.*

(dengan Bismillah kita buka
Setiap memulai suatu pekerjaan
Salam takzim kami minta
Kepada saudara semuanya).

Syair-syair yang dilakukan tersebut ditujukan kepada para penari. Dalam hal ini pemuzik mempunyai peranan sebagai komando dalam persembahan tersebut. Pemuzik

¹¹¹Idun Ariastuti dan Afifah Asriati. "Studi Kasus Konsep Gerak Tari Piring Padangpanjang." ASKI Padangpanjang, 1996, p. 13-14.

akan melagukan syair-syair sesuai dengan gagasan yang ada di fikirannya yang kemudian dijelmakan oleh penari ke dalam bentuk simbol-simbol. Sebagai contoh, ketika pemuzik berfikir tentang mengolah sawah, maka ia menuturkan *batanam* melalui syair-syair yang dilakukan (sebagaimana terlihat pada syair di atas), dan penari menjelmakan gagasan yang dituturkan tersebut ke dalam bentuk pergerakan *batanam*. Begitu juga apabila pemuzik ingin memberikan petua bahawa sebelum memulakan sesuatu pekerjaan mestilah terlebih dahulu berserah diri kepada Allah Yang Maha Kuasa, maka pemuzik menuturkan melalui syair (lihat contoh di atas) yang dilakukan dan penari menjelmakan ke dalam bentuk pergerakan *sambah* (sembah). Demikian seterusnya penari melakukan pergerakan sesuai dengan syair yang dituturkan. Dalam hal ini kelihatan bahawa muzik menjadi rujukan, walaupun dalam praktiknya muzik tersebut berfungsi untuk mengiringi tari. Terkait dengan tari piring di atas, contoh kes ini tampak pada *tari piring Badarai* karya Rasmida.

Melihat dengan teliti makna denotasi pada sistem primer di atas iaitu syair (*signifier*) adalah (*signified*) alat ungkap melalui kata-kata yang berfungsi sebagai pengiring tari, penentu pergerakan dan penegasan Identiti. Pada sistem sekunder, sistem primer (syair) diambil alih sepenuhnya sehingga seutuhnya wujudnya tetap sebagai syair iaitu karangan bersajak. Pada sistem sekunder ini Barthes memberi nama *Form* bukan *sign* untuk membezakan dengan yang pertama. Syair (*form*) bererti pemberi maklumat kepada penari berkaitan dengan kegiatan-kegiatan ke sawah seperti melakukan pekerjaan bertanam dan berserah diri dalam bentuk sembah (*concept*). *Form* dan *Concept* menyatu melalui sistem mitos yang diterima oleh masyarakat sebagai bahasa Minangkabau (lihat gambar rajah di bawah ini).

(Sistem Primer)	Syair	-Pengiring tari -Penentu pergerakan -Penegasan Identiti
	Signifier	

		Signified	
	(Sign)	Syair	
(Sistem Sekunder)	(Form)	Syair	Pemberi maklumat kepada penari berkaitan dengan kegiatan-kegiatan ke sawah iaitu <i>batanam</i> dan berserah diri iaitu sembah (concept)
	(Signification)		Alat perhubungan

Gambar Rajah
Semiologi Sistem Mitos Bahasa Minangkabau Dalam Tari Piring

4.4 Impak Reinvensi Ke Atas *Bamain Piring*

Kewujudan reinvensi boleh berlaku dalam apa jua bentuk tradisi yang semakin diterima pakai oleh masyarakatnya. Sepertimana kewujudan tari piring di Sumatera Barat merupakan reinvensi daripada *bamain piring*. Berlakunya reinvensi tersebut menimbulkan beberapa impak dalam kalangan masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat, iaitu:

4.4.1 Pemupusan Bias Gender Dalam Budaya Minangkabau

Perubahan sosial kesan daripada pelbagai perubahan zaman tidak dapat dihindari. Setiap golongan masyarakat tanpa mengira gender lelaki atau perempuan sentiasa berada di dalam proses perubahan yang tidak pernah berakhir kerana perubahan tersebut terus terjadi tanpa dibatasi waktu dulu, kini, dan akan datang. Sejalan dengan perubahan tersebut tuntutan peranan daripada masyarakat juga mengalami perubahan. Dalam hal ini perubahan masyarakat yang disebutkan adalah perubahan dalam masyarakat Minangkabau.

Secara amnya tidak boleh dinafikan bahawa ada bias gender di dalam budaya Minangkabau. Bias gender yang dimaksudkan adalah keadaan yang memihak yang merugikan salah satu jenis kelamin. Secara salasilah, dalam budaya Minangkabau jelas dinyatakan bahawa adanya pemisahan peranan antara kaum lelaki dengan kaum perempuan dalam kehidupan bermasyarakat. Dahulu, nilai-nilai budaya yang membentuk peribadi dan masyarakat Minangkabau masih terbatas pada nilai-nilai adat dan agama, menempatkan perempuan Minangkabau dalam kedudukan yang kuat, terhormat, dan terpelihara dengan baik. Menurut adat, perempuan Minangkabau diposisikan sebagai makhluk yang mulia, yang mesti dipelihara secara zahir mahupun batin. Dalam hal ini, perempuan Minangkabau mendapat perlindungan iaitu secara adat berupa harta pusaka dan secara agama berupa harta pencaharian dan kasih sayang dari suami. Oleh itu, kaum perempuan tidak dibenarkan berperanan dalam segala bentuk aktiviti di luar rumah, sekalipun sebagai wanita dan lelaki kedua-duanya mempunyai peluang yang sama untuk memainkan peranan dan mengambil bahagian dalam pelbagai bidang kehidupan seperti mendapatkan pendidikan dan berperanserta di pelbagai bidang seni. Hal ini berlanjut secara terus menerus walaupun pada hakikatnya Allah tidak membezakan jenis kelamin seperti diungkapkanNya dalam surat An-Nahl 16:97 “barangsiapa mengerjakan kebajikan baik lelaki mahupun perempuan dalam keadaan beriman, maka akan Kami berikan kepadanya kehidupan yang baik dan akan Kami beri balasan dengan pahala yang lebih baik dari apa yang telah mereka kerjakan.”¹¹²

Pemisahan peranan dan kedudukan perempuan Minangkabau tersebut semuanya adalah sifat yang dikulturkan oleh adat dan budaya *patriarki*. Mengasuh anak, memasak, mencuci, menyapu, dan seterusnya yang lazim dilakukan oleh perempuan dan pekerjaan-

¹¹² Imam Gazali Masykur., Agus Hidayatulloh, Mulazamah Fadhilah, Fuadi Hadi, Siti Irhamah Sail, Nazila Nq, Dwi Utari Febrina, Agi Sandyta, dan Imam Sobar. AlmumayyaZ Al-Quran Tajwid Warna Transliterasi Per Kata Terjemah Per Kata (Bekasi: Cipta Bagus Segara, 2014) 278.

pekerjaan berat lainnya seperti menebang pokok, bertukang, dan lain-lain yang dilakukan oleh kaum lelaki.

Pada abad yang ke 20, terjadi perubahan paradigma pemikiran dalam melihat pola relasi gender. Hayati Nizar (2004) dalam tulisannya menjelaskan bahawa menurut Simone de Beauvoir norma-norma feminin seperti pengasuh, pemelihara, pasif, dan penerima hanyalah sifat yang dikulturkan oleh budaya *patriarki*, bukan sifat alamiah perempuan. Sebahagian besar feminis percaya bahawa menghilangkan stereotaip gender dalam individu perlu dibantu dengan perubahan struktur masyarakat.¹¹³ Perubahan paradigma pemikiran dalam melihat pola relasi gender tersebut bukan hanya terjadi di Negara Barat sahaja, tetapi telah merasuk sampai ke Negara Timur seperti Indonesia. Bahkan ianya juga sampai ke wilayah-wilayah bahagian dalam negara Indonesia seperti di Sumatera Barat yang majoriti dihuni oleh masyarakat etnik Minangkabau.

Tidak boleh dinafikan bahawa pendidikan, komunikasi antara budaya, adalah pintu pembuka bagi penglibatan golongan perempuan Minangkabau ambil bahagian berkarya dalam kalangan masyarakat. Konsekuensi daripada pendidikan dan komunikasi antara budaya tersebut telah membawa perubahan besar terhadap kedudukan dan peranan perempuan Minangkabau sebagai anggota masyarakat. Mochtar Naim (2006) mengatakan bahawa secara sosiologi, pendulum dari kedudukan mereka telah bergeser dari perempuan dan *Bundo Kanduang* dalam kehidupan agraris tradisional pedesaan menjadi wanita pekerja dan wanita karir di perkotaan.¹¹⁴ Sekarang perempuan boleh ke luar rumah, melibatkan diri dalam dunia kerja. Salah satunya adalah penglibatan dalam bidang penciptaan karya seni tari yang menjadikan perempuan-perempuan tersebut sebagai koreografer yang menciptakan tarian Minangkabau baru yang berasaskan kepada

¹¹³ Hayati Nizar, Bundo Kanduang dalam Kajian Islam dan Budaya, (Padang: Pusat Pengkajian Islam Dan Minangkabau, 2004) 73-74.

¹¹⁴ Mochtar Naim, Tiga Menguak Tabir: Perempuan Minangkabau Di Persimpangan Jalan (Jakarta: CV. Hasanah, 2006) 64.

tradisi lama seperti mana dilakukan oleh Hoerijah Adam dan Syofyani. Lembaga pendidikan membuka kesempatan dan peluang bagi perempuan-perempuan Minangkabau untuk berkaryasama dengan kaum lelaki.

Memperhatikan Undang-Undang Dasar 1945 pasal 27 ayat (1) tentang hak asasi manusia berbunyi: “segala warga Negara bersamaan kedudukannya di dalam hukum dan pemerintahan, dan wajib menjunjung hukum dan pemerintahan itu dengan tidak ada kecualinya,” jelas mengatakan bahawa tidak ada perbezaan peranan antara lelaki dan perempuan. Di sini nampak bahawa aturan adat di atas telah mempersempit ruang gerak perempuan, namun kerana pendidikan yang berkembang sejak kemerdekaan menimbulkan kesedaran politik yang memberikan kesempatan yang sama kepada perempuan mengikuti pendidikan seperti mana kesempatan yang diberikan kepada kaum lelaki. Demikianlah perempuan keluar dari kungkungan adat dan penglibatan mereka di bidang persembahan tari iaitu menjadi koreografer, penari, dan sebagainya.

4.4.2 Perempuan Sebagai Pemelihara Budaya

Secara amnya penglibatan perempuan dalam aktiviti tari piring reinvensi telah mengambil peranan besar bagi kelangsungan budaya dan sesuatu tradisi dari satu generasi ke generasi selanjutnya. Banyak spesifikasi pergerakan di dalam *bamain piriang* yang ada di *nagari-nagari* Minangkabau diambil oleh koreografer sebagai asas bagi penciptaan tari piring mereka. Bukan sahaja di dalam bentuk pergerakan, peranan perempuan sebagai pelestari budaya juga terlihat dalam penggunaan kostum. Pada amnya para penari dan pemuzik memakai pakaian adat yang telah dikemaskini bagi kepentingan persembahan. Begitu pula dalam penggunaan alat-alat muzik, bahasa, para koreografer selalu mengekalkan tradisi dan budaya Minangkabau. Dengan ini, dapat disimpulkan bahawa peranan perempuan di dalam pencitaan tari piring reinvensi adalah sangat penting dan menentukan bagi pemeliharaan budaya Minangkabau.

4.4.3 Konflik Memperkuat Identiti Kelompok

Tidak dinafikan bahawa kewujudan reinvensi tradisi ke atas *bamain piriang* secara senyap memunculkan konflik antara seniman pelaku *bamain piriang* dengan seniman pelaku tari piring. Kewujudan tari piring reinvensi telah menguasai ruang-ruang persembahan bukan sahaja di bandar bahkan masuk hingga ke kampung-kampung. Hal ini menyebabkan ruang persembahan *bamain piriang* semakin sempit. Acara-acara seperti *alek nagari* (perhelatan kampung) yang lazim diisi oleh *bamain piriang* sekarang juga diisi oleh persembahan tari piring. Disebabkan batasan dalam segala hal, *bamain piriang* menjadi tersisih kerana tidak dapat bersaing dengan tari piring reinvensi di atas pentas yang dianggap moden dan lahir dari ciptaan seniman berpendidikan. Hal ini menyebabkan peluang persembahan *bamain piriang* semakin tertutup kerana adanya pandangan bahawa kesenian tradisi tersebut adalah kuno dan ketinggalan zaman. Inilah salah satu pencetus munculnya konflik antara seniman tradisional dengan seniman terdidik. Uniknya konflik tersebut tidak menjadi keadaan saling berhadapan di antara kumpulan mahupun individu sehingga tidak berlakunya pergaduhan kerana seniman tradisional memegang teguh ajaran adat yang dikiaskan dalam pepatah *bia lah harimau di dalam tapi kambiang juo nan dikaluakan* (walaupun harimau di dalam kambing juga yang dikeluarkan). Hal ini mengandungi erti bahawa sebagai orang Minangkabau seniman tradisional harus mampu mengawal konflik dengan baik apalagi berdepan dengan seniman terdidik berusia muda sebagai generasi pelapis. Seniman terdidik tersebut amnya adalah orang yang datang dari kampung yang sama dan bahkan ada di antara mereka yang memiliki hubungan kerabat. Di dalam satu peristiwa kesenian seperti *alek nagari*, kelompok seniman tradisi *bamain piriang* terkesan menjaga jarak dengan kumpulan tari piring. Oleh itu, penglibatan seniman tradisi *bamain piriang* di dalam aktiviti tari piring adalah sesuatu yang mustahil. Mereka sememangnya tidak mahu ikut terlibat di dalam aktiviti tari piring kerana dapat difahamkan bahawa tari piring bukanlah

dunia lelaki Minangkabau. Kesenian bagi lelaki Minangkabau adalah *pamenan*. Sebaliknya, seniman terdidik berusaha untuk melibatkan diri dalam aktiviti *bamain piriang*. Mereka tidak merasa ada hambatan untuk belajar kepada seniman tradisional *bamain piriang*.

Dalam situasi konflik yang demikian itu memberi tanda bahawa konflik yang terjadi antara seniman tradisional *bamain piriang* dengan seniman terdidik bukan konflik yang terjadi kerana ada unsur-unsur peribadi, tetapi konflik yang berasal dari kekecewaan terhadap tuntutan-tuntutan khas kepada oknum-oknum tertentu sebagai pelindung kesenian. Pelindung kesenian tersebut boleh saja Pemerintah atau lembaga-lembaga swasta. Dari perspektif sosiologi konflik yang demikian disebut sebagai konflik realistik.¹¹⁵

Terdapat paradoks yang mengatakan bahawa semakin dekat hubungan semakin sulit rasa permusuhan itu diungkapkan. Satu hal yang dapat disimpulkan bahawa oleh seniman tradisi justeru konflik yang ada tersebut ditanggap dengan positif sehingga konflik tersebut memberikan sumbangan bagi mempertahankan kelompok mereka.

4.4 Tari Piring Ikon Budaya Minangkabau

Tari piring adalah ikon budaya Minangkabau. Hal ini dapat dilihat dengan jelas dari kelengkapan-kelengkapan yang mengelilinginya seperti kostum, gerak, muzik, dan bahasa yang digunakan dalam muzik iringan tarian tersebut. Kostum yang terdiri dari baju kurung, selendang penutup kepala yang disebut *tikuluak tanduak* dan sunting, adalah baju adat kebesaran perempuan Minangkabau. Baju adat tersebut diubah suai sesuai dengan keperluan tarinya sehingga menjadi sesuatu yang berbeza dan lebih menakjubkan. Kostum yang dipakai oleh penari lelaki pula adalah diubah suai daripada baju *pancak* iaitu baju *taluak balango* dengan seluar *galembong*, memakai ikat pinggang dan *destar* (deta) sebagai ikat kepala.

¹¹⁵ Margaret. M. Poloma, Sosiologi Kontemporer (Jakarta: PT Rajagrafindo Persada, 2013) 110.

Bagi masyarakat Minangkabau, tari piring sering menjadi pilihan dalam kegiatan-kegiatan sosial yang dilakukan mengikut *nagari*. Bagi masyarakat Minangkabau yang tinggal di Bandar-bandar, iaitu berada di luar Sumatera Barat, tari piring merupakan alat untuk menghubungkan diri mereka dengan *nagari* asal Minangkabau. Kebiasaananya, masyarakat Minangkabau yang berada di luar Sumatera Barat selalu mempamerkan tari piring sebagai acara utama dalam pelbagai majlis. Boleh dikatakan bahawa tari piring ini berperanan sebagai alat peyatru orang-orang Minangkabau di perantauan.

Tidak sahaja di bidang sosial, para peniaga juga menggunakan ikon atau simbol tari piring sebagai imej yang boleh dijadikan sebagai objek untuk dijual atau diniagakan. Para peniaga sedar bahawa tari piring sebagai ikon budaya Minangkabau memiliki kekuatan besar untuk mempengaruhi masyarakat Minangkabau ataupun pelancong. Tari piring sebagai ikon wujud dalam pelbagai produk sebagai daya tarikan untuk mempromosikan perniagaannya dan berharap populariti tari piring sebagai warisan budaya masyarakat Minangkabau mampu menarik minat para pembeli untuk membeli produk tersebut. Pada masa yang sama, selain dimanfaatkan sebagai produk untuk dijual, ianya secara tidak langsung merupakan usaha yang menggambarkan identiti budaya Minangkabau. Berikut merupakan contoh pemanfaatan tari piring pada produk-produk yang berkaitan dengan ekonomi.



Gambar 44.
Tari piring pada baju anak-anak.
(Sumber: Ernida Kadir, 2016)

Mengikut Barthes, berdasarkan gambar 44 di atas adalah ekspresi (E1) yang memperlihatkan denotasi (R1) baju kaus anak-anak warna putih bergambarkan orang menari piring di halaman *Rumah Gadang* dan di depan sebuah jam berukuran besar yang dipanggil sebagai *jam gadang* (C1). Di sebalik tanda denotatif tersebut secara tersembunyi terdapat isi yang lain (C2) bahawa tari piring adalah ikon sebagai warisan budaya masyarakat Minangkabau. *Rumah Gadang* adalah ikon yang lain sebagai tanda kesukuan dari etnik Minangkabau. Tari piring sebagai ikon (C2) adalah konotasi.



Gambar 45.
Tari piring pada papan Indosat
(Sumber: Ernida Kadir, 2015)

Gambar 45 di atas adalah ekspresi (E1) memperlihatkan denotasi (R1) seseorang *Bundo Kanduang* memegang piring sambil tersenyum kepada setiap orang yang memandangnya. Secara tersirat terdapat isi atau makna yang lain iaitu makna konotasi (C2) bahawa Indosat iaitu satu perusahaan penyedia jasa telekomunikasi dan jaringan telekomunikasi di Indonesia, menawarkan saluran komunikasi untuk pelanggan telefon bimbit dengan pilihan pra-bayar mahupun pasca-bayar dengan merek Matrix dan Mentari. Indosat memiliki kekuatan besar sebagaimana kekuatan besar yang dipikul oleh *Bundo Kanduang* iaitu orang yang diagungkan di dalam kehidupan matrilineal Minangkabau dan dengan ramah melayani pelanggannya.



Gambar 46.
Tari piring pada papan baliho.
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Gambar 46 (E1) memperlihatkan denotasi (R1) sekumpulan penari piring sedang menari di tengah pertunjukan acara-acara yang lain (C1). Di sebalik tanda denotatif tersebut tersimpan makna yang lain yang tersembunyi iaitu konotasi (C2) betapa pun banyaknya persembahan yang ditampilkan dalam *Pakan Anak Nagari* yang diadakan oleh Pemerintahan Sumatera Barat melalui lembaga Taman Budaya pada tahun 2013, namun tari piring sebagai ikon budaya tetap hadir meramaikan acara.



Gambar 47.
Tari piring pada Pekan Budaya Sumatera Barat.
(Sumber: Ernida Kadir, 2013)

Gambar 47 adalah ekspresi (E1) memperlihatkan denotasi (R1) iaitu susunan acara pada Pekan Budaya Sumatera Barat yang dilaksanakan pada tahun 2013. Tiga orang lelaki berpakaian rasmi jas memakai peci dengan kain sarung menjuntai di leher. Di tempat lain sekumpulan penari menari piring dengan komposisi penari lelaki dalam posisi jongkok dan penari perempuan berdiri tegak. Makna tersirat di atas makna denotatif tersebut adalah bahawa kegiatan tersebut merupakan pengesahan bentuk-bentuk kesenian seperti tari piring untuk kepentingan pengekalan budaya Minangkabau. Tahap kepentingan majlis tersebut disimbolkan dengan pakaian formal daripada pemimpin-pemimpin yang amat mengambil berat mengenai konteks mengkalkan budaya Minangkabau.



Gambar 48.
Tari piring pada acara Festival Pagaruyung.
(Sumber: Ernida Kadir, 2014)

Gambar 48 adalah ekspresi (E1) memperlihatkan denotasi (R1) orang menari piring di dalam festival Pagaruyung. Kegiatan tersebut juga dibina oleh tokoh-tokoh masyarakat. Secara tersirat terdapat makna yang lain (konotasi/C2) bahawa tokoh dan pimpinan masyarakat peduli akan budaya sebagai jati diri yang mesti selalu dikenang. Festival adalah salah satu cara untuk menumbuhkan semangat cinta akan budaya.



Gambar 49.
Tari piring pada Jurnal *Garak jo Garik*.
(Sumber: Ernida Kadir, 2015)

Gambar 49 di atas adalah ekspresi (E1) iaitu memperlihatkan denotasi (R1) orang menari piring di halaman Rumah Gadang. Di sebalik makna denotasi tersebut tersimpan makna konotasi (C2) iaitu bahawa lembaga pendidikan bertanggungjawab terhadap pemuliharaan tari piring sebagai budaya Minangkabau.

Dari fakta di atas, dapat disimpulkan bahawa tari piring adalah ikon budaya Minangkabau. Dikatakan demikian kerana tari piring memiliki peranan penting di tengah-tengah kehidupan sosial masyarakat. Selain menghiburkan, tari piring juga merupakan reproduksi pernyataan-pernyataan terhadap fenomena seperti politik dan ekonomi. Secara politik, tari piring dimanfaatkan untuk mengumpulkan sebanyak mungkin orang bagi mendukung maksud tujuan politik yang ingin dicapai. Secara ekonomi pula para peniaga memanfaatkan tari piring untuk mendapatkan keuntungan yang sebesar-besarnya dari masyarakat yang datang membeli barang-barang perniagaannya. Para pelaku politik dan ekonomi tersebut mempunyai kemampuan dan dapat melihat peluang yang tepat dengan

memanfaatkan kekuatan tari piring sebagai milik masyarakat Minangkabau bagi meluruskan jalan mereka untuk mencapai tujuan masing-masing.

Di samping itu, tari piring juga menjadi alat pemersatu untuk semua masyarakat Minangkabau yang matrilineal. Persembahan tari piring seolah-olah memiliki kekuatan daya tarik yang kuat bagi orang-orang Minangkabau sehingga selalu ada dorongan untuk datang beramai-ramai menonton sambil berangan-angan menciptakan gambaran kehidupan masyarakat Minangkabau agraris di pikiran mereka. Kerinduan terhadap kehidupan masa lalu di tanah kelahiran menjadi terobati apabila mereka menyaksikan persembahan tari piring yang sememangnya berasaskan kepada *bamain piriang* yang merupakan gambaran dari kehidupan masyarakat petani Minangkabau masa dahulu. Sekurang-kurangnya itu lah pernyataan ungkapan perasaan masyarakat Minangkabau disapora Negeri Sembilan Malaysia. Hal ini terungkap apabila mereka para Minang diaspora beramai-ramai datang menyaksikan persembahan *Randai Cindua Mato* dan persembahan tari piring yang dibuat oleh perkumpulan masyarakat Minang di Malaysia yang pelaksananya diurus oleh JKKN Kuala Lumpur, Malaysia. Persembahan kesenian tersebut dilaksanakan pada tanggal 25 sampai 27 Mac 2016 di Istana Budaya, Kuala Lumpur. Seluruh kursi habis terisi bahkan banyak penonton yang tidak mendapatkan tempat duduk kerana semua tempat duduk yang tersedia telah diduduki oleh para penonton. Para pemain adalah artis-artis seniman papan atas Malaysia. Kehadiran para artis popular Malaysia juga adalah menjadi kekuatan untuk mengumpulkan ramainya penonton yang datang meraihkan acara kesenian itu.



Gambar 50
Persembahan Legenda Masyarakat Minangkabau *Cindua Mato*
di Istana Budaya Kuala Lumpur, Malaysia
(Sumber: Ernida Kadir, 2016)



Gambar 51
Tari Piring oleh penari-penari Minang-Malaysia. Koreografer Indra Utama
(Sumber: Ernida Kadir, 2016)

Kewujudan tari piring tidak mengenal batas wilayah geografis. Seni persembahan ini tumbuh, hidup, dan berkembang hampir di semua *nagari* yang ada di Minangkabau dan di pelbagai daerah diaspora. Hal tersebut dimungkinkan kerana sejalan dengan perpindahan penduduk mereka ikut membawa bentuk-bentuk keseniannya seperti tari piring.

Pada setiap kesempatan tari piring selalu mengambil bahagian dan berperan serta mengisi acara-acara yang diadakan oleh institusi-institusi formal maupun tidak resmi. Oleh demikian itu, boleh dikatakan bahawa tari piring adalah kesenian yang telah membumi pada kehidupan sosial masyarakat Minangkabau. Sekalipun orang Minangkabau telah meninggalkan tempat asal dan berada di kota atau Bandar-bandar besar di pelbagai tempat, namun manakala mereka mengadakan suatu hajatan apakah majlis perkahwinan, keramaian *alek nagari* (pesta rakyat), menyambut tamu-tamu kerajaan, dan sebagainya, mereka tetap menampakkan ciri sebagai orang Minangkabau. Ciri tersebut wujud melalui tari piring yang ditampilkan, pakaian, pengucapan dengan menggunakan bahasa ibu bahasa Minangkabau manakala mereka bertemu satu sama lain dalam acara-acara tersebut. Sememangnya kewujudan tari piring dapat memberikan sumbangsan positif kepada bidang-bidang social lainnya untuk pelbagai kepentingan masing-masing. Tari piring menjadi ikon budaya Minangkabau.

BAB V

KESIMPULAN

Kesenian di *nagari* Minangkabau adalah milik dan *pamenan* kaum lelaki. Ia berfungsi sebagai hiburan untuk mengisi masa lapang pada waktu malam. Kesenian tersebut juga merupakan seni perkauman yang dilakukan bersama dibawah pengawasan ninik mamak orang Minangkabau. Salah satu bentuk kesenian itu adalah *bamain piriang* yang merupakan *pamenan* (permainan) anak muda dan golongan tua di kampung-kampung Minangkabau. Selain untuk hiburan peribadi, *bamain piriang* juga dimainkan pada acara keramaian kampung seperti *alek nagari*, meraikan perkahwinan, dan sebagainya.

Hakikat bahawa zaman itu berubah tidak dinafikan. Semua orang turut terlibat menghadapi masalah sosio budaya global, sama ada di kota maupun di kampung-kampung Minangkabau. Kebiasaan-kebiasaan yang tidak terhitung jumlahnya telah mula diarahkan oleh tuntutan masa moden yang mencabar. Perwujudan pelbagai jenis budaya yang disalurkan oleh berbagai jenis media juga mempengaruhi perkembangan seni tradisional seperti *bamain piriang*. Kian hari *bamain piriang* semakin terpinggirkan kerana orang muda sebagai pemilik kebudayaan lebih bersimpati dengan budaya asing yang masuk tanpa dapat dihalangi. *Bamain piriang* juga mesti bersaing dengan munculnya seni persembahan bergaya masa kini. Ia semakin terpinggir apabila sesetengah penari tidak kuat dengan pengaruh budaya asing. Sebilangan besar seniman tua pelaku *bamain piriang* menarik diri dan ini boleh menjelaskan salah satu warisan budaya sehingga pupus dari *nagari* Minangkabau. Begitu juga kesenian yang mulanya bersifat komunal yang dilakukan secara bersama-sama namun kini juga telah menjadi milik individu yang pelaksanaannya dijalankan secara professional dengan sistem pengurusan moden dengan pembagian salary yang sewajarnya.

Pengaruh modernisasi menyebabkan kesenian itu berubah bergerak ke arah komersialisasi dan sekularisasi. Hal sedemikian menyebabkan terjadinya benturan-benturan antara nilai-nilai lama yang terkandung di dalam seni persembahan tradisional seperti semangat kebersamaan dengan nilai-nilai baru yang individual yang wujud pada seni persembahan masa kini. Perubahan ini pun nampak pada *bamain piriang* di mana *bamain piriang* mula menyesuaikan diri dan beralih ke dimensi komersial. Hal ini tidak terlepas juga dari persoalan ekonomi. Pada amnya pelaku *bamain piriang* adalah dari golongan petani yang menggantungkan hidup mereka dari hasil pengolahan tanah. Sekarang tanah-tanah tempat mereka bercocok tanam, ke sawah, berladang, telah terdesak oleh pembangunan-pembangunan gedung-gedung untuk berbagai kepentingan. Oleh itu, mereka tidak dapat bergantung hidup dari pertanian sahaja. Pelaku *bamain piriang* terjepit di antara dua pilihan, bertahan dengan keseniannya yang dilakukan dengan sukarela atas dasar suka-suka atau menari untuk mendapatkan wang agar mereka boleh hidup. Masalah ini jelas memberi tekanan hidup kepada pelaku *bamain piriang*. Hal ini menyebabkan beberapa di antara mereka menghadapi keadaan yang sukar sama ada untuk terus bergiat atau berhenti daripada penglibatannya.

Kesedaran perlunya kesinambungan *bamain piriang* sebagai warisan budaya masyarakat melalui reinvensi tradisi adalah penting. Oleh itu, perkara-perkara yang tidak rasional perlu diperjelas seperti penjelasan tentang aturan adat yang mengatur tentang peran gender di dalam bidang seni perlu dilakukan. Sebagaimana dulu di peringkat tradisi perempuan tidak boleh menari di hadapan orang ramai kerana ia adalah sesuatu yang pelik mengikut adat. Untuk itu perlu ada jalan bagaimana seharusnya menjalankan kesenian tersebut agar selaras dengan tuntutan Islam dan adat budaya seperti ada aurat yang mestilah dijaga. Dalam hal ini Hoerijah Adam dan Syofyani cuba mengambil inisiatif untuk memajukan *bamain piriang* dengan memasukkan unsur-unsur moden yang diselaraskan

dengan agama Islam dan adat, untuk menarik minat masyarakat agar *bamain piriang* tidak pupus ditelan zaman.

Penglibatan perempuan di dalam seni persembahan semenjak tahun 50-an membawa fenomena tersendiri bagi sejarah perkembangan seni persembahan di Minangkabau. Salah satu faktor yang membuka peluang kepada perempuan untuk mendapatkan hak mereka dalam pelbagai bidang seperti pendidikan dan penglibatan dalam bidang seni adalah kerana peranan ninik mamak yang semakin lemah dan peranan bapa yang semakin berkuasa.

Telah banyak anak-anak perempuan Minangkabau yang berpendidikan tinggi sehingga membawa perubahan pada fikiran dan tindakan mereka. Hal ini secara historis telah dibuktikan oleh tokoh perempuan Minangkabau seperti Hoerijah Adam dan Syofyani Yusaf. Kedua-dua perempuan ini meruntuhkan adat budaya Minangkabau yang mengatur tentang penglibatan perempuan di bidang seni. Difahamkan bahawa budaya Minangkabau sangat menghormati kaum perempuan sebagai keagungan dan menjadi lambang keturunan dengan panggilan *Bundo Kanduang*. Untuk menjaga martabatnya, penglibatan perempuan dalam bidang kesenian dan tampil di hadapan orang ramai dilarang secara adat. Hoerijah dan Syofyani adalah dua peribadi berpendidikan mencoba mendalami dan berupaya keluar dari kongkongan adat yang menurut akal pikiran daan logikanya semua itu adalah membelenggu perasaan dan hak perempuan sebagai insan manusia yang merdeka. Hakikatnya Allah pun tidak membezakan jenis kelamin untuk berbuat amal shaleh seperti yang tertulis dalam surat An-Nahl 16: 97 berbunyi “barangsiapa yang mengerjakan amal shaleh, baik lelaki maupun perempuan dalam keadaan beriman, maka sesungguhnya akan Kami berikan kepadanya kehidupan yang baik, dan sesungguhnya akan Kami berikan balasan kepada mereka dengan pahala yang lebih baik dari apa yang telah mereka kerjakan.”

Dari surat An-Nahl di atas dapat difahamkan bahawa Islam sangat menghargai perempuan dan tidak ada pemisahan gender dalam pelbagai posisi dan peranan di tengah masyarakat. Hal ini nampaknya relevan dengan pemikiran Hoerijah dan Syofyani beserta keluarganya. Di dalam usaha memelihara dan memajukan *bamain piriang*, Hoerijah dan Syofyani mendapat sokongan sepenuhnya daripada keluarga mereka. Beliau berdua sangat beruntung terlahir dari keluarga yang taat menjalankan agama dengan penuh keimanan. Oleh itu, selain potensi dan kualiti yang dimilikinya terutama di bidang seni, mereka juga disokong sepenuhnya oleh keluarga yang memahami nilai dan makna seni dalam kehidupan manusia. Namun keinginan Hoerijah dan Syofyani untuk melepaskan diri darikekangan kolonial adat yang membatasi ruang gerak perempuan dalam bidang kesenian, ternyata tidak sepenuhnya diterima oleh masyarakat. Hal ini disebabkan Hoerijah dan Syofyani dalam penciptaan tariannya melibatkan perempuan sebagai penari, di mana penglibatan perempuan adalah sesuatu yang tidak dibenarkan. Namun hambatan-hambatan yang diterima justeru menambah semangat untuk mereka lebih mendekatkan diri kepada budaya asal. Usaha-usaha gigih dilakukan oleh keduanya bagi membangkitkan semula tradisi *bamain piriang* yang hampir-hampir pupus.

Hoerijah dan Syofyani sedar betapa pentingnya identiti di dalam kesenian. Tindakan-tindakan yang dilakukannya dengan melakukan reinvensi tradisi ke atas *bamain piriang* merupakan suatu bentuk usaha pelestarian dan pengekalan identiti budaya Minangkabau. Dalam penciptaan tariannya kedua tokoh ini sentiasa mempertahankan elemen-elemen budaya melalui simbol-simbol pergerakan, kostum, bahasa, dan muzik sebagai jati diri kesukuan. Hal ini pula kemudian menjadi inspirasi bagi para koreografer muda terpelajar dalam penciptaan tari barunya seperti Susasrita Loravianti, Rasmida, dan Syaiful Erman. Kemunculan Syaiful Erman sebagai koreografer, penari lelaki, membuktikan bahawa seni persembahan masa ini adalah kesenian tanpa gender. Sememangnya peluang dan ruang yang telah terbuka memberi kuasa kepada perempuan

untuk hadir di depan orang ramai melalui seni persembahan sama ada sebagai koreografer atau sebagai penari dan pengurus seni. Perubahan-perubahan yang berlaku juga disebabkan kerana manusia sebagai penyokong budaya telah berubah kerana perubahan cara hidup dan kerana pergantian generasi. Akan tetapi, sekalipun adat berubah kerana zaman berubah, namun Minangkabau tidak akan hilang melainkan menjelma dengan wajah yang baharu.

Tari Piring dan *Bamain Piriang* adalah dua bentuk aktiviti seni masyarakat Minangkabau yang dapat dijumpai di hampir seluruh *nagari* di Minangkabau. Kedua-dua bentuk aktiviti seni ini berkait erat dengan *pancak* di mana *pancak* berfungsi untuk melatih kecekapan dan kepantasan gerak serta melatih kekuatan fizikal untuk mempertahankan diri. Unsur-unsur pergerakan *pancak* seperti *pitungguu* (posisi lutut ditekuk), *gelek* (mengelak dengan pantas), *tagak itiak* (berdiri tegak dengan sebelah kaki), *mato lereng* (melirik dengan tajam), merupakan asas kepada *bamain piriang*. Selain itu, pergerakan *ramo-ramo tabang* (rama-rama terbang), *tupai bagaluik* (tupai bergelut), adalah pergerakan yang merata-rata ada dalam pergerakan *bamain piriang*. Pergerakan-pergerakan *bamain piriang* tersebut selanjutnya menjadi inspirasi kepada koreografer-koreografer untuk mengamalkan bentuk baru melalui reinvensi tradisi sebagai tari piring untuk pementasan.

Apabila dikaitkan keberadaan *bamain piriang* sebagai *pamenan* dan tari piring sebagai seni persembahan moden, masing-masing memiliki ciri yang berbeza. Selain kedua-dua bentuk seni tersebut hidup dalam masa dan tempat yang berbeza, ciri utama yang membezakannya adalah dari segi pemain dan tempat ruang persembahan. Tari piring sebagai *pamenan* yang dikenal dengan sebutan *bamain piriang*, oleh masyarakat tradisional Minangkabau adalah suatu bentuk permainan atau *pamenan* yang dimainkan di tempat terbuka yang disebut *sasaran*. Tema-tema yang terdapat dalam *bamain piriang* sebagai *pamenan* masyarakat *nagari* Minangkabau lebih cenderung kepada sosial dan

ekologis. Seniman tradisi umumnya sentiasa menerokai idea berdasarkan isu-isu pertanian seperti proses mengolah tanah di kawasan pertanian. Oleh disebabkan itu, idea-idea yang dirujuk dari aktiviti kehidupan sehari-hari diambil dan dibentukkan menjadi pergerakan seperti gerak *menyabit*, *mencangkul*, *bertanam*, *ramo-ramo tabang*, dan *tupai bagaluik*. Aktiviti *pamenan* ini dikenali juga sebagai *pamenan urang mudo* kerana ianya hanya dapat dilakukan oleh kaum lelaki sahaja. Prinsip-prinsip pergerakannya mencerminkan ciri-ciri kelelakian sehingga tidak sesuai dimainkan oleh kaum perempuan. Sesuatu bentuk permainan yang asalannya dimainkan oleh lelaki sahaja, apabila dimainkan oleh jantina yang berlawanan, masyarakat tradisional menganggap ianya adalah sesuatu yang janggal dan dilarang di dalam adat.

Reinvensi ke atas *bamain piriang* yang dilakukan oleh Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti, dan Rasmida merupakan salah satu usaha untuk mengekalkan identiti budaya Minangkabau sehingga menjadi ikon budaya Minangkabau. Usaha yang dilakukan oleh kelima-lima koreografer tersebut dimulai dari penyelidikan terhadap *bamain piriang* yang ada di *nagari-nagari* Minangkabau. Mereka mengambil prinsip-prinsip pergerakan *bamain piriang* seperti *pitungguwa*, *gelek*, *tagak itiak*, *tagak gantuang*, *mato lereang*, *ramo-ramo tabang*, dan *tupai bagaluik* untuk dijadikan asas kepada reinvensi sebagai tari piring persembahan pentas. Prinsip-prinsip pergerakan tersebut diolah dengan mempertimbangkan pengembangan ruang, waktu, dan tenaga sehingga pergerakan yang dihasilkan menjadi dinamik dan menarik. Meskipun penciptaannya adalah dirujuk dari unsur-unsur pergerakan *bamain piriang* namun hasil reinvensi menjadi berbeza antara satu sama lainnya. Masing-masingnya memiliki varian-varian baru yang menjadi kekuatan kepada koreografi masing-masing.

Tari piring Hoerijah Adam menarik kerana pengolahan pergerakan yang sesuai dan pantas untuk dilakukan oleh penari perempuan. Tarian piring tersebut memberi kesan kemerdekaan untuk perempuan di mana seluruh pergerakannya terkesan lembut dengan

jangkauan gerak yang pendek yang dibawakan dengan aksentuasi tenaga yang lahir melalui rasa, lemah gemalai, bernuansakan melayu. Meskipun tarian tersebut zahirnya terlihat lemah gemalai dengan ritma yang sejalan dengan muzik namun kesan tegas sebagai ciri daripada *pancak* tetap wujud di dalam tari piring Hoerijah Adam. Tari piring ini memang sengaja dicipta untuk ditarikan oleh perempuan Minangkabau.

Syofyani pula memadukan unsur-unsur *pancak*, *bamain piriang* dan nuansa melayu di dalam karya tari piringnya. Pergerakan bernuansakan melayu diwujudkannya melalui pergerakan untuk penari perempuan dan pergerakan tangkas dan pantas dilakukan oleh penari lelaki. Di sini sepertinya Syofyani nampak masih mengekalkan persoalan gender dimana beliau membezakan peranan lelaki dan perempuan di dalam pergerakannya sebagaimana perbezaan peran lelaki dan perempuan di tengah kehidupan masyarakat Minangkabau. Akan tetapi, pada bahagian akhir dari tari piring Syofyani, malah menampilkan persembahan menginjak pecahan kaca yang dilakukan oleh penari perempuan. Hal sedemikian dapat mencerminkan sebuah perkembangan di mana menginjak pecahan kaca yang lazim dilakukan oleh lelaki dalam *bamain piriang* sekarang telah ditarikan oleh penari perempuan di dalam tari piring. Di atas semua itu, peranan Syofyani sebagai pelindung bagi keselamatan penarinya saat melakukan aksi menginjak pecahan kaca tetap dipegang oleh Syofyani.

Syaiful Erman pula memiliki ciri-ciri pada tari piring *Golek*-nya iaitu pergerakan yang bertenaga yang dilakukan dengan posisi badan condong ke hadapan dalam posisi *pitunggu* sambil mengayunkan piring di kedua-dua telapak tangan. Pergerakan berguling yang dilakukan oleh penari lelaki adalah puncak daripada persembahan tarian tersebut. Tari piring *Golek* sangat kuat menampilkan nuansa *pancak* yang diambil dari pergerakan *bamain piriang nagari lumpo*, Kabupaten Pesisir Selatan.

Susasrita Loravianti berjaya dengan tari piring *Badantiang Di Rumah Gadang*. Tarian ini memiliki keciran dengan tema yang diangkatkan iaitu musyawarah di *Rumah*

Gadang. Susasrita menggambarkan bagaimana proses pengambilan keputusan atas sesuatu perkara yang diselesaikan di *Rumah Gadang*. Peranan *Bundo Kanduang* sebagai pemimpin *Rumah Gadang* dan merupakan tempat bertanya. Selain itu *Bundo Kanduang* memiliki kuasa untuk membuat keputusan di *Rumah Gadang*. Hal ini dapat dilihat dalam bentuk pola lantai dan posisi penari seperti terlihat dalam koreografinya.

Tari piring *Badarai* merupakan karya tari daripada Rasmida. Tarian ini menggambarkan suasana kebersamaan masyarakat di dalam suatu perhelatan. Muzik yang jenaka membuat tarian ini kelihatan hidup. Pergerakan melompat sambil memainkan piring yang terdapat pada tarian ini merupakan ciri-ciri penting yang membezakan tari ini dengan tari-tarian piring lainnya.

Kelima-lima koreografer tersebut memiliki kekuatan masing-masing dan menjadi ikon sehingga karya-karya mereka selalu digunakan sekaligus sebagai alat untuk penyebaran budaya Minangkabau sama ada di dalam maupun di luar negara.

Di samping untuk mengekalkan identiti budaya, penggunaan tari piring pada baliho, baju, spanduk, bila dilihat dari sisi ekonomi tujuannya adalah untuk melapangkan jalan bagi menaklukkan pasar dan menarik minat masyarakat untuk menggunakan produk mereka. Dalam hal ini tari piring menjadi sesuatu hal yang penting. Kekuatan tari piring sebagai alat untuk merepresentasikan budaya Minangkabau dimanfaatkan oleh para peniaga untuk kepentingan bisnis mereka.

Menghidupkan kembali atau memulihara *bamain piriang* melalui reinvensi dalam bentuk tari piring bukan bermaksud memelihara satu sistem di dalam fasa masyarakat zaman dahulu, tetapi dalam dasar masyarakat sekarang dan di masa hadapan. Memelihara permainan tersebut bermaksud mengekalkan yang lama dan mencipta yang baru berdasarkan yang lama supaya tradisi tidak hilang ditelan zaman.

Melihat kewujudan tari piring dipelbagai tempat dan tarian tersebut sebagai aktiviti yang penting dalam pelbagai acara menunjukkan bahawa tari piring tidak lagi hanya merupakan produk budaya sahaja tetapi ianya telah menjadi ikon kebangkitan dan identiti budaya masyarakat Minangkabau. Sebagai contoh, pada tahun 2013 yang lalu dalam rangka ulang tahun Kota Padang yang menjadi pusat pemerintahan Sumatera Barat, Pemerintah Kota Padang mengarahkan seluruh lembaga pendidikan peringkat Sekolah Menengah Pertama (SMP) yang berada di wilayah Kota Padang untuk melibatkan diri secara langsung dalam menarikkan tari piring di lapangan terbuka bagi memeriahkan penutupan ulang tahun kota Padang. Selain juga dimanfaatkan oleh para pelaku politik dan ekonomi, pemilihan tari piring sebagai tarian yang digunakan untuk acara penutupan ulang tahun yang ditarikan oleh tiga ribu penari yang majoritinya adalah perempuan menjadi bukti bahawa tari piring adalah ikon budaya Minangkabau.

Untuk menampilkan kesenian tradisional *bamain piriang* mahupun tari piring reinvensi yang banyak bermunculan pada saat sekarang, maka di setiap *nagari* dalam provinsi Sumatera Barat telah dibangun *Medan Nan Bapaneh*, iaitu suatu tempat persembahan kesenian tradisional bagi masyarakat *nagari* termasuk persembahan *bamain piriang* dan tari piring. Akan tetapi masyarakat Sumatera Barat tidak boleh lengah. Pesatnya perkembangan teknologi dan semakin terbukanya ruang untuk menggunakan budaya asing akan membawa perubahan dalam kesenian dan kebudayaan masyarakat Minangkabau. Perubahan yang tidak dikawal dengan baik akan membawa impak kepada kehidupan kesenian sama ada yang bersifat tradisional mahupun reinvensi. Oleh itu, banyak cabaran yang dihadapi sehingga peningkatan daya saing antara masyarakat merupakan suatu kewajipan. Persiapan sejak mula perlu dilakukan dengan terancang. Segala kekuatan yang dimiliki harus dikenal pasti secara cermat dan terperinci sehingga strategi dan langkah kebijaksanaan yang harus dilakukan dapat dirumuskan.

Tari piring wujud di tengah kehidupan masyarakat kota. Kota atau bandar merupakan tempat berkumpulnya masyarakat pendatang yang ingin mengubah kehidupan mereka terutama dari segi pendidikan dan ekonomi. Oleh disebabkan itu, kota mempunyai ramai penduduk yang datang dari pelbagai suku bangsa dan budaya masing-masing. Umumnya kota terletak jauh dari kawasan kampung sehingga segala peraturan yang mengikat masyarakat kampung tidak berlaku di kota seperti aturan yang melarang kaum perempuan tampil di pentas persembahan. Kenyataan ini menyebabkan kaum perempuan di kota-kota berpeluang untuk meluahkan semangat kreativitinya dalam kesenian. Justeru semua tari piring yang dicipta di kota boleh ditarikan oleh lelaki dan perempuan secara bersama dalam jumlah yang tidak ditentukan. Peluang penglibatan oleh kaum perempuan dalam aktiviti kesenian ini juga disebabkan oleh adanya lembaga pendidikan. Melalui pendidikan itu, kaum perempuan Minangkabau memiliki peluang untuk bergerak dan kesempatan yang sama dengan kaum lelaki. Melalui pendidikan itu pula kaum perempuan Minangkabau dapat peluang untuk menari di hadapan khalayak ramai.

Bagaimanapun reinvensi tradisi ke atas *bamain piriang* memberi kesan terhadap ruang gerak kaum perempuan. Dulu, di tingkat tradisi kaum perempuan tidak diizinkan berperanserta di dalam berkesenian. Akan tetapi, interpretasi kolonial yang diamalkan dalam hegemoni adat yang diperuntukkan untuk aktiviti gender tertentu daripada *pancak* dan *pamenan*, akhirnya runtuh apabila Hoerijah Adam dan Syofyani merubah dan menggantikan pandangan daripada matrilineal menjadi postkolonial. Hoerijah Adam dan Syofyani membebaskan kaum perempuan dari kungkungan matrilineal konvensional gender untuk sebuah kreativiti seni tari tanpa keganasan. Sebaliknya upaya Hoerijah dan Syofyani membebaskan perempuan dari peran gender memperoleh sokongan daripada keluarga dan komuniti yang bekerjasama dengan mereka. Hoerijah dan Syofyani adalah seniman terdidik yang dalam berkreativiti hasil koreografinya sebelum ditampilkan di

wilayah publik terlebih dahulu diuji cuba di dalam lingkungan institusi tempat mereka bekerja. Hoerijah dan Syofyani menampilkan bentuk-bentuk tari kepada khalayak ramai tanpa melampaui batas wilayah *pamenan* sebagai kuasa lelaki Minangkabau.

Tari piring sebagai perwujudan reinvensi mengalami perubahan daripada asalnya, iaitu *bamain piriang*. Para koreografer seperti Hoerijah Adam, Syofyani Yusaf, Syaiful Erman, Susasrita Loravianti dan Rasmida menciptakan varian-varian baru bagi memenuhi keperluan untuk pementasan tari piring sebagai seni persembahan. Meskipun para koreografer tersebut membuat varian-varian baru di dalam karya tari mereka, namun mereka masih mengekalkan elemen-elemen *bamain piriang* yang mengandung nilai-nilai budaya Minangkabau melalui kostum, pergerakan, bahasa, dan muzik.

Patut juga dicatat bahawa Yenni Ellyza seorang koreografer muda dari *nagari* Andaleh Kabupaten Tanah Datar Sumatera Barat pernah melakukan pendekatan kepada seniman tradisi *bamain piriang* untuk dapat menari bersama di dalam satu pementasan. Ia cuba menggabungkan pergerakan *bamain piriang* dengan pergerakan baharu yang dibuat berdasarkan tuntutan seni persembahan di atas pentas. Untuk menjaga kemungkinan penolakan Yenni mempertunjukkan tarian piringnya di sasaran iaitu tempat *bamain piriang* secara tradisi dipersembahkan. Namun ternyata seniman tradisi *bamain piring* sukar menerima, mereka menolak ikut serta menari kerana melihat bahawa tarian yang dicipta oleh Yenni adalah seni persembahan moden.

Sememangnya *pamenan bamain piriang* tetap menjadi milik kaum lelaki di *nagari-nagari* Minangkabau dan seni persembahan tari piring reinvensi pula adalah kesenian tanpa gender yang hidup dan berkembang di Kota dan Bandar-Bandar besar di Indonesia. Para koreografer melakukan reinvensi dengan menggunakan ilmu komposisi yang memenuhi perlakuan teater bagi pementasan di atas panggung. Pergerakan-pergerakan penari direka bentuk dari aspek pengolahan ruang, waktu, dan tenaga yang dicapai melalui penyesuaian atau pelarasan mod (*stylization*). Pelarasanan mod pula

sentiasa berubah mengikut perkembangan budaya dan masa. Oleh itu, adalah wajar jika tari Minang tahun 50-an berbeza dengan tari Minang masa kini. Penyesuaian mod yang jelas dan konsisten akan menghasilkan gaya yang berkaitan dengan kawasan budaya, tempoh masa, dan keperibadian pencipta.

Reinvensi tradisi mesti terus dilakukan untuk menjaga kesinambungan tradisi. Salah satu cara untuk menarik minat dan memelihara kesenian adalah dengan memanfaatkan peluang bekerjasama dengan tokoh-tokoh seniman tradisional dan idola yang boleh dirujuk berkenaan dengan kesenian tradisional. Misalnya, mengangkat kembali *bamain piriang* di sasaran dengan ikut serta tokoh-tokoh idola dalam latihan menari. Penglibatan masyarakat luar dalam kesenian tradisi ini memberi impak yang positif, di mana kesenian tradisional ini boleh dipelihara dan dipulihara dari semasa ke semasa.

BIBLIOGRAFI

Buku

- A.A. Navis. Alam Terkembang Jadi Guru. Jakarta: PT. Grafiti Pers, 1984.
- Ayat Sudrajat. Etika Protestan dan Kapitalisme Barat. Relevansinya dengan Islam Indonesia. Jakarta: Bumi Aksara, 1994.
- Amir MS. Adat Minangkabau, Pola dan Tujuan Hidup Orang Minang. Jakarta: PT. Mutiara Sumber Widya, 1977.
- Anya Peterson Royce. The Anthropology of Dance. Bloomington & London: Indiana University Press, 1977.
- Barker, Chris. Cultural Studies Teori & Praktik. Terj. Nurhadi. Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2008.
- Bart Barendregt dalam Wim van Zanten, Oideon, The Performing Arts World Wide. Netherlands: Research School CNWS Leiden. The Netherlands, 1995.
- Bey Arifin. Samudera Alfatihah. Surabaya: PT Bina Ilmu, 1989.
- Burhan Bungin. Analisis Data Penelitian Kualitatif Pemahaman Filosofis dan Metodologis ke Arah Penggunaan Model Aplikasi. Jakarta: PT RajaGrafindo Persada, 2008.
- Christine Dobbin. Kebangkitan Islam Dalam Ekonomi Petani Yang Sedang Berubah. Terjemahan Lillian D. Tedjasudhana. Jakarta: INIS, 1982.
- Claire, Holt. Melacak Jejak Perkembangan Seni Di Indonesia. Alih Bahasa R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000.
- Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975.
- Desmond, Morris. Manwatching: A Field Guide to Human Behavior. New York: Harry N. Publishers, 1977.
- Edy Sedyawati. Pertumbuhan Seni Pertunjukan. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.
- . Tari Tinjauan Dari Berbagai Segi. Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya, 1984.
- Elizabeth Wilson. Adorned in Dreams: Fashion and Modernity. London: Virago Press, 1987.

Eric Hobsbawm, Terence Ranger. "Introduction: Inventing Traditions," The Invention of Tradition, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger. London: Cambridge University Press, 1983.

Halina Sendera Mohd. Yakin. Identiti Budaya Etnik Palau' Di Semporna, Sabah: Konservasi, Adaptasi Dan Transformasi Budaya. Kota Kinabalu, Sabah: UMS, 2007.

Hayati Nizar. Bundo Kanduang dalam Kajian Islam dan Budaya. Padang: Pusat Pengkajian Islam Dan Minangkabau, 2004.

Imam Gazali Masykur., Agus Hidayatulloh, Mulazamah Fadhilah, Fuadi Hadi, Siti Irhamah Sail, Nazila Nq, Dwi Utari Febrina, Agi Sandya, dan Imam Sobar. AlmumayyaZ Al-Quran Tajwid Warna Transliterasi Per Kata Terjemah Per Kata (Bekasi: Cipta Bagus Segara, 2014).

Indra Utama. Tari Minangkabau Dari Pancak dan Pamenan ke Tari Persembahan. Kuala Lumpur: Universiti Malaya, 2017.

Jamaris Jamna. Pendidikan Matrilineal. Padang: Pusat Pengkajian Islam Minangkabau, 2004.

John Scott, Sosiology: The Key Concepts. Jakarta: PT Rajagrafindo Persada, 2011.

Julianti Parani. Seni Pertunjukan Indonesia Suatu Politik Budaya. Jakarta: Nalar, 2011.

Koentjaraningrat. Beberapa Pokok Antropologi Sosial. Jakarta: PT. Dian Rakyat, 1981.

Laura Lengel. Intercultural Communication and Creative Practice. Music, Dance, and Women's Cultural Identity. London: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2005.

Margaret M. Poloma. Sosiologi Kontemporer, terj Yasogama. Jakarta: PT Rajagrafindo Persada, 2013.

Mochtar Naim. Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1984.

Musyair Zainuddin. Implementasi Pemerintah Nagari Berdasarkan Hak Asal-Usul Adat Minangkabau. Yogyakarta: Ombak, 2008.

Peter L. Berger and Thomas Luckmann. The Social Construction of Reality A Treatise in the Sociology of Knowledge. London: Allen Lane The Penguin Press, 1966.

Rais Yatim. Alam Terkembang Menjadi Guru. Kuala Lumpur: Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, 2008.

-----."Pembudayaan dan Binaan Negarabangsa," dalam Kebudayaan Malaysia Satu Pengenalan. Terjemahan Pauline Fan dan Christine Yong. Malaysia: Jabatan Kebudayaan & Kesenian Negara, 2009.

Robert Redfield dalam Koentjaraningrat.Sejarah Teori Antropologi II. Jakarta: Universitas Indonesia, 1990.

Roland Barthes. Elements of Semiology. New York: Hill and Wang, 1977.

-----, Mitologi. Terj Nurhadi A. Sihabul Milah. Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2013.

-----, Membedah Mitos-Mitos Budaya Massa: Semiotika Tanda, Simbol, dan Representasi. Terj. Ikramullah Mahyuddin. Yogyakarta: Jalasutra, 2007.

Rusli Amran. Sumatera Barat Hingga Plakat Panjang. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.

Sal Murgiyanto. "Nasional Lokal, Global: Beberapa Masalah Kesenian Kita," Mencermati Seni Pertunjukan I Perspektif Kebudayaan, Ritual, Hukum. Surakarta: The Ford Foundation & Program Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2007.

-----, Koreografi. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan, 1992.

Soedarsono, R.M. Seni Pertunjukan: Dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003.

Stuart Hall, David Held, on Hubert, and Kenneth Thompson. Modernity An Introduction to Modern Societies. Cambridge: Blackwell Publisher, 1996.

Stuart Hall. "The Work of Representation," Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, ed. Stuart Hall. London: Sage Publications, 1997.

Stuart Hall and Paul du Gay. Questions of Cultural Identity. London: SAGE Publications, 1996.

Sunardi, ST. Semiotika Negativa. Yogyakarta: Penerbit Buku Baik, 2004.

Syafri Sairin. Perubahan Sosial Masyarakat Indonesia, Perspektif Antropologi. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002.

Tsuyoshi Kato. Nasab Ibu Dan Merantau Tradisi Minangkabau yang Berterusan di Indonesia, terjemahan Azizah Kassim. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malaysia, 1989.

Umar Kayam. "Kreativitas Dalam Masyarakat," dalam Umar Kayam (ed), Seni, Tradisi, Masyarakat. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.

Umar Kayam. "Seni Pertunjukan dan Sistem Kekuasaan" dalam Sal Murgiyanto, dkk. Mencermati Seni Pertunjukan I, Perspektif Kebudayaan, Ritual, Hukum. Surakarta: The Ford Foundation & Program Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 2006.

Woodward, Ian. "The Material as Culture: Definitions, Perspectives, Approaches." Understanding Material Culture. Los Angeles: Sage Publication, 2007.

Artikel Majalah, Jurnal Ilmiah/ Penulisan Ilmiah

- Adrienne Kaeppler. 2001. "Dance and The Concept of Style." Jurnal. Year Book for Traditional Music Vol. 33/2001, ICTM (2001): 51.
- Edi Sedyawati. 1981/1982. "Aspek-Aspek Komunikasi Budaya yang Diekspresikan Dalam Tari" dalam Analisis Kebudayaan, Tahun II Nomor 3 (1981/1982): 70-71.
- Ernida Kadir. 2001. "Misteri Di Balik Pertunjukan Tari Piring Di Atas Kaca Di Desa Andaleh – Sumatera Barat." Thesis, Universitas Gadjah Mada (2001) 151.
- Idun Ariastuti dan Afifah Asriati. 1996. "Studi Kasus Konsep Gerak Tari Piring Padangpanjang." ASKI Padangpanjang (1996): 13-14.
- Indra Utama. 2012. "Penciptaan Tari Minangkabau Untuk Pementasan Dari Pancak Dan Pamenan." Disertasi, Pusat Kebudayaan Universiti Malaya (2012): 70, 88-89.
- Sal Murgiyanto. 1991. "Moving Between Unity and Diversity, Four Indonesian Choreographers." Disertasi Doktor of Philosophy. New York University (1991):78.
- Umar Kayam. 1981/1982. "Kreativitas dalam Seni dan Masyarakat Suatu Dimensi dalam Proses Pembentukan Nilai Budaya dalam Masyarakat" dalam Analisis Kebudayaan Tahun II-Nomor 2. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (1981/1982): 52.
- Yasman. 1989/1990. "Studi Terhadap Gerak Tari Piring Di Andalas Kec Batipuh Kab Tanah Datar." Padangpanjang: ASKI PP (1989/1990): 12, 22.
- Adrienne Kaeppler. 2001. "Dance and The Concept of Style." Jurnal. Year Book for Traditional Music Vol. 33/2001, ICTM (2001): 51.
- Sal Murgiyanto. "Seni Pertunjukan di Indonesia Pada Masa Teknologi Canggih." Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni. BP ISI. Yogyakarta (1992): 27.
- Sal Murgiyanto. "Hoerijah Adam Peneguh Tari Minangkabau". Kalam Jurnal Kebudayaan (2000): 90.
- Madia Patra Ismar. 2013. "Identitas Tubuh yang Mengglobal." ISI Padangpanjang, tanggal 14 Desember (2013): 1.

Websites

"Alam Minangkabau." Google penelusuran.2014

<<https://mozaikminang.files.wordpress.com/2012/02/alam-minangkabau.gif>>

"Alam Minangkabau." Google penelusuran. 2014

<<https://mozaikminang.files.wordpress.com/2012/02/alam-minangkabau.gif>>

"Alat tiup." Kabanews. 2016

<<http://www.kabanews.com/uniknya-alat-musik-tiup-khas-minangkabau/>>

“Jefferson Kuesor.” Yuotube, 2008. Youtube.com. 10 Juni 2017
<<https://www.youtube.com/watch?v=itCrJPbl8I4>,>

“Melita Sandra.” Yuotube. 26 November 2017. Peligrosa line dance. 10 Juni 2017
<<https://www.youtube.com/watch?v=-gsec555uo>>

“Pupuik Batang Padi.” Google penelusuran. 2014
<<https://www.google.com/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=pupuik%20batang%20padi>>

“Putravitophank.” Weblog. 2016
<<https://putravitophank.wordpress.com/alat-musik-tradisional-minang/>>

“Samisi2429.” Youtube. 15 Agustus 2011. Yuotube.com. 10 Juni 2017
<<https://www.youtube.com/watch?v=mIB98TSJaWM>,>

“Simone de Beauvoir.” Wikipedia, Ensklopedia Bebas, Juni 2017
<https://id.wikipedia.org/wiki/Simone_de_Beauvoir>

“Talempong.” Minangkabau diana bpa sumbarprov. 2014
<<http://minangkabausiana.bpa.sumbarprov.go.id/index.php/features/kesenian/90-talempong.html>

“Talempong Pacik.” Google penelusuran. 2014
<<http://kebudayaanindonesia.net/culture/821/talempong-pacik>>