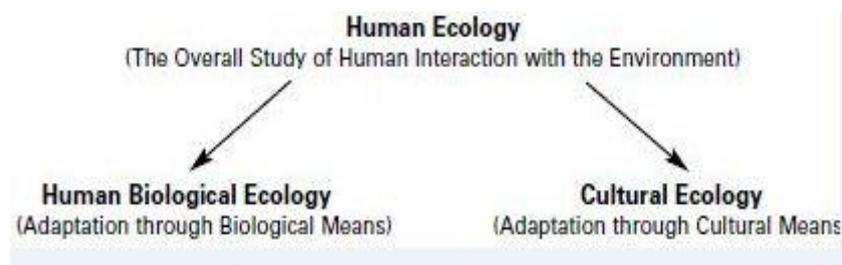


Baṭik Matarām
Sebuah Studi Filo-Ekologi *Āraṇyaka* sebagai *Citrasūtra* Dalam Rangka
Citra dan *Sūtra Baṭik Sēmèn*

Manu J. Widyasēputra
Paguyupan Trah Paṅjéran Dipanēgara Yogyakarta

A. Prastāvana

Banyak penelitian telah menunjukkan bahwa ekologi merupakan sebuah studi saling keterkaitan antara berbagai macam benda yang hidup dengan lingkungannya. Ekologi manusia adalah sebuah studi hubungan-hubungan dan saling keterikatan di antara umat manusia, biologi mereka, budaya-budaya mereka dan lingkungan fisik mereka. Para ahli ekologi manusia melakukan studi tentang sejumlah sapek budaya dan lingkungan, yang meliputi bagaimana dan mengapa budaya-budaya melakukan apa yang dikerjakan oleh budaya untuk memecahkan sejumlah besar permasalahan subsistensi mereka, dan bagaimana mereka budaya menyebarkan pengetahuan mereka mengenai lingkungan. Lapangan yang luas tentang ekologi manusia meliputi dua subdivisi mayor seperti yang terlihat dalam tabel di bawah ini¹



Ekologi biologi manusia merupakan sebuah studi aspek biologis dari relasi antara umat manusia bersama lingkungan mereka, dan ekologi budaya adalah sebuah studi tentang cara-cara yang di dalamnya budaya digunakan oleh masyarakat atau orang-orang untuk beradaptasi dengan lingkungan mereka².

Penelitian ini memusatkan perhatian pada masalah ekologi budaya (adaptasi melalui sarana-sarana budaya). Pada masa kini, mekanisme utama, yang dengan mekanisme itu umat manusia beradaptasi dengan lingkungan mereka adalah budaya, kemungkinan “metode paling potensial tentang adaptasi”, yang tersedia bagi umat manusia masa kini³. Tanggapan-tanggapan budaya meliputi teknologi dan organisasi,

¹ Mark Q. Sutton and E.N. Anderson, *Introduction to Cultral Ecology*. Second Edition, Lanham New York Toronto Plymouth, UK: Altamira Press. Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2010, p. 3-4; cf. Woldentensae Kahsaye, “The Cultural Ecology of Pastoral in Eritrea: A Geographical Inquiry”. A Dissertation of Lousiana State University, 2002, p. 26-45.

² Mark Q. Sutton and E.N. Anderson, *ibid*, 2010; cf. Joy McCorriston and Frank Hole, “The Ecology of Seasonal Stress and the Origin of Agriculture in the Near East”, *American Anthropologist* 93, No. 1 1991, p. 46-69; Betty J. Meggers, “Environmental Limitation on the Development of Culture”, *American Anthropologist* 56, No. 5, 1954, p. 801-824.

³ Theodosius G. Dobzhansky, “On the Evolutionary Uniqueness of Man”, *Evolutionary Biology*, No. 415-430, 1972, p. 422; lihat juga: Yehudi A. Cohen, “Culture as Adaptation”, in: Yehudi A. Cohen,

seperti misalnya struktur sistem ekonomi, politik, dan sosial. Dibandingkan dengan biologi, budaya merupakan mekanisme yang luar biasa fleksibel dan adaptif yang teratur, karena “tanggapan-tanggapan tata kebiasaan (behavioral) terhadap kekuatan environmental dapat diperoleh, ditransmisi dan dimodifikasi di dalam masa hidup individual-individual⁴. Semua masyarakat memiliki sebuah budaya yang spesifik, satu kelompok masyarakat yang menebarkan pola-pola dasar yang sama dan unik dari kebiasaan yang dipelajari. Seperti misalnya, setiap budaya mengalami satu adaptasi ekologis yang berlainan. Seseorang boleh memandang sebuah budaya sebagai suatu “populasi” yang dalam “populasi” itu budaya menduduki suatu area geografis yang berbeda, mempunyai sebuah jalan tertentu tetapi pasti untuk membentuk kehidupan, dan menduduki sebuah relung yang spesifik. Budaya-budaya berinteraksi naik dengan lingkungan alam dan lingkungan kultural. Suatu budaya pertama kali harus menjumpai keperluan-keperluan biologis anggota-anggotanya. Kemudian sejumlah kepentingan kultural anggota-anggotanya harus dipertemukan, disempurnakan melalui religi, regulasi sosial dan mekanisme-mekanisme lain. Kombinasi dari saling mempengaruhi biologis dan ekologis kultural sangatlah kompleks⁵.

Individual-individual dalam budaya-budaya lahir ke dalam sebuah sistem yang beroperasi dalam suatu lingkungan tertentu⁶. Dalam masyarakat-masyarakat tradisional, dalam sistem kultural, seseorang lahir ke dalam kecenderungan untuk lebih dipengaruhi oleh lingkungan alam. Sementara itu dalam budaya industri, lingkungan cenderung untuk lebih banyak dan lebih besar menjadi pemasukan sosio-ekonomi dalam kelas dan pemasukan (akses ke sumber-sumber), yang menjadi perbedaan lingkungan mayor di antara individual-individual⁷. Jadi, dalam budaya-budaya industri, proses-proses seleksi beroperasi lebih besar pada faktor sosio-ekonomi, yang mempengaruhi susunan genetik populasi-populasi⁸.

Ketika lingkungan (abiotik, biotik dan kultural) berubah, umat manusia beradaptasi baik secara biologis maupun secara kultural. Sebagaimana semua lingkungan berdinamika (bahkan sekalipun perubahan-perubahan itu merupakan perubahan yang kecil), sebuah budaya harus membuat penilaian yang konstan dalam rangka untuk memelihara semacam ekuilibrium, dan di sana terdapat suatu keterkaitan saling mempengaruhi antara praktek kultural dan adaptasi-adaptasi biologis. Sebuah variasi praktek-praktek kultural dapat mengurangi dampak perubahan lingkungan demikian pula tataran perbedaan-perbedaan lingkungan. Perbedaan-perbedaan itu boleh jadi berkaitan dengan musim, seperti misalnya, perbedaan-perbedaan dalam ketersediaan

(ed.), *Man in Adaptation: The Cultural Present*. New York: Aldine, 1974, p. 45-68; Patrick V. Kirch, “The Archaeological Study of Adaptation: Theoretical and Methodological Issues”, in: Michael B. Schiffer, (ed.), *Advanced in Archaeological Theory and Method*, Vol. 3, New York: Academic Press, 1980, p. 101-156.

⁴ Donald O. Henry, *Prehistoric Cultural Ecology and Evolution: Insights from Southern Jordan*. New York: Plenum Press, 1995, p. 1.

⁵ Mark Q. Sutton and E.N. Anderson, *op.cit.*, 2010, p. 96-97

⁶ Theodosius G. Dobzhansky, *op.cit.*, 1972, p. 427

⁷ Theodosius G. Dobzhansky, *ibid*, 1972, p. 427

⁸ Mark Q. Sutton and E.N. Anderson, *op.cit.*, 2010, p. 98

pangan antara musim kemarau dan musim penghujan, atau menurut istilah yang lebih panjang, seperti misalnya fluktuasi-fluktuasi klimatik. Budaya memilih dari sebuah variasi jalan keluar untuk bermacam-macam permasalahan, dan apabila sejumlah jalan kemuara belum tersedia, maka hal-hal yang lain tentu hadir dengan sendirinya. Perubahan teknologi juga akan mengubah penyamaan, mungkin meningkatnya serangkaian potensi dari pilihan-pilihan yang tersedia untuk sebuah budaya⁹.

Sekalipun demikian setiap budaya harus memecahkan sejumlah permasalahan yang dihadapi oleh budaya dan anggota-anggota individualnya. Untuk melaksanakan hal ini, setiap budaya memiliki institusi-institusi: peraturan, prinsip-prinsip, hukum-hukum, kontrak-kontrak sosial, dan organisasi-organisasi untuk menyimpan hal-hal yang bekerja dan memelihara sebuah perspektif di antara berbagai macam kepentingan. Solusi-solusi yang spesifik terhadap permasalahan-permasalahan harus saling bertautan dengan institusi-institusi dan organisasi-organisasi. Apabila solusi-solusi itu valid (memadai), budaya itu tetap hidup. Dari kepentingan itu ada fakta bahwa di sana mungkin rangkaian-rangkaian yang berlipat ganda dari solusi-solusi yang valid sengan sebuah budaya khusus yang memilih satu. Sebuah budaya yang berlainan myngkin telah memilih sebuah solusi yang berbeda, tetapi juga valid¹⁰. Berdasarkan uraian di atas, pada bagian berikutnya dikemukakan masalah yang berkaitan langsung dengan ekologi alam di sekitar kita, yang memperlihatkan peredaran dari Sūrya, Candra dan Kārttika. Ketiga benda angkasa itu merupakan *Kalyanamitra* bagi *saṅ kavi*, yang sedang menjalani *Tīrthayātra* di dalam *Āraṇyaka* selama berhari-hari, berbulan-bulan bahkan bertahun-tahun. Semua yang dijumpai oleh *saṅ kavi* selama di dalam *Āraṇyaka* menjadi citrasūtra bagi para penggubah kesenian, baik seni lukis, seni arsitektur, seni sastra, seni suara bahkan seni tari. Untuk itulah pada bagian berikutnya ini diuraikan mengenai pengertian citrasūtra.

B. Citrasūtra

Śāstra merupakan satu di antara bagian yang menarik dan permasalahan peradaban India pada umumnya dan sejarah intelektual India pada khususnya. Namun, gagasan dan hakikat *śāstra* menurut keberadaannya sendiri belum pernah didukung menjadi obyek kajian Indologi. Garis besar utama permasalahan *śāstra* berpusat pada tiga pertanyaan yang terkait. Bagaimana tradisi memandang keterkaitan *śāstra* tertentu dengan obyeknya; apakah implikasi pandangan ini bagi konsep perubahan kultural; adakah gagasan tradisional yang benar, atau penilaian, bagi dua pengertian sebelumnya. Pemahaman tentang keterkaitan antara *śāstra*, ‘teori’ dan *prayoga*, ‘aktivitas praktis’ dalam budaya Sansekerta secara diametris ditunjukkan berlawanan dengan yang biasanya dijumpai di Barat. Teori selalu dipegang erat dan bila perlu berlanjut dan menguasai praktek; tidak terdapat saling keterkaitan yang dialektik antara keduanya. Dua implikasi dari asumsi fundamental yang benar adalah, bahwa semua ilmu pengetahuan pra-eksis tensi, dan bahwa kemajuan hanya dapat dicapai oleh kesesuaian yang regresif tentang masa lalu. Keabadian *veda*, *śāstra par excellence*, merupakan satu gagasan yang benar atau jastifikasi bagi penilaian *śāstra*. Pampaknya yang prinsip dan ideologis adalah untuk menetralkan dan mende historisasi praktek

⁹ Mark Q. Sutton and E.N. Anderson, *ibid.*, 2010, p. 98

¹⁰ Mark Q. Sutton and E.N. Anderson, *ibid.*, 2010, p. 98

kultural, dua komponen dalam wacana yang lebih besar tentang kekuasaan.

Sekumpulan teks dengan kekunannya yang bermacam-macam, yang pada umumnya disebut *śāstra*, yang meliputi: *āgāmaśāstra*, *śilpaśāstra*, dan *vāstuśāstra*, secara teratur membantu sebagai sumber-sumber dokumenter bagi sejarah seni Asia Selatan. Kemudian muncul pertanyaan: apakah *śāstra* itu? Di satu sisi, jawaban itu tampaknya sangat jelas: *śāstra* adalah teks-teks otoritatif tentang topik-topik yang istimewa, dipelihara dari masa lalu dalam bentuk manuskrip-manuskrip *rontal*. Namun, Parker membuktikan bahwa pengamatan etnografis menyarankan sebuah jawaban yang jauh lebih kompleks dan kaya dalam implikasi-implikasi daripada sekedar yang kelihatan pada pandangan pertama¹¹. Di sini dikaji penggunaan *śāstra* dalam ilmu lukis Jawa, yang dinamakan *batik* di Yogyakarta.

Sheldon Pollock telah mencermati bahwa arti dari istilah *śāstra* adalah multivalen dalam berbagai macam konteks. Namun, ada sebuah pengertian yang cenderung menjadi tetap konsisten dengan penggunaannya dalam linguistik Patañjali, yakni *śāstra* mengkonotasikan *aturan*, terutama yang terletak pada otoritas dari kebenaran yang diungkapkan sebagaimana direkam dalam Veda-Veda¹². Upaya untuk menerapkan aturan-aturan *śāstra* pada karya-karya seni aktual dengan saksama belumlah memuaskan. Sebagai contoh, di dalam usahanya untuk memaparkan preskripsi *śāstra* mengenai ikonografi Varāhamūrti, ‘*avatāra* Viṣṇu dalam bentuk babi hutan,’ Adalbert Gail “merasa tidak ada kaitan yang tunggal antara arca dan teks *śāstra*.” Hal ini menuntun Gail untuk berkesimpulan bahwa *śāstra-śāstra* itu ditulis oleh para sarjana *Brāhmaṇa*, yang telah akrab dengan tradisi pembuatan arca yang telah ada pada saat itu, tetapi bukan dalam posisi untuk menetapkan tradisi-tradisi itu¹³. Dengan menggunakan komputer sebagai sarana analisis sistem-sistem *śāstra* untuk *tālamāna*, ‘proporsi’ yang diterapkan pada arca-arca kuna yang ada, John Mosteller menemukan ketidakbandingan yang sama¹⁴. Lebih jauh, ia mengamati bahwa *śāstra-śāstra* tulis itu tidak memberikan landasan yang memadai bagi pembuatan arca dengan sebenarnya, yang menuntunnya untuk mempertimbangkan secara meyakinkan bahwa teks-teks *śāstra* itu ditulis untuk tujuan-tujuan didaktik dan diarahkan pada mereka yang non-pelaksana¹⁵.

¹¹ Parker Samuel K., “Text and Practice in South Asian Art: An Ethnographic Perspective”, *Atribus Asiae* 63, no. 1, 2003, p. 5

¹² Sheldon Pollock, “Playing by the Rules: Śāstra and Sanskrit Literature”, in: A.L. Dallapiccola and S. Zingel-Ave Lallemand, (eds.), *The Śāstric Tradition in the Indian Art*. Wiesbaden: Steiner, 1989, p. 17-19; cf. Sheldon Pollock, *The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006, p. 39-50.

¹³ Adalbert J. Gail, “Iconography or Iconometry? Sanskrit Texts on Indian Art”, in A.L. Dallapiccola (ed), *Sastric Traditions in Indian Art*. Stuttgart: Steiner 1989, p. 109-111.

¹⁴ John F. Mosteller, “New Approach for the Study of Indian Art”, *Journal of the American Oriental Society* 107, no. 1 (Jan-Mar), 1987, p. 55-69; John F. Mosteller, “The Study of Indian Iconometry”, *Journal of the American Oriental Society* 108, no. 1 (Jan-Mar), 1988, p. 99-110; John F. Mosteller, “The Practice of Early Indian Iconometry: The Evidence of Images and Texts”, in A.L. Dallapiccola (ed), *Sastric Traditions in Indian Art*. Stuttgart: Steiner, 1989.

¹⁵ Parker Samuel K., *op.cit.*, 2003, p. 5; cf. Jan Brouwer, *The Makers of the World: Caste, Craft, and Mind of South Indian Artisans*. Delhi: Oxford University Press, 1995.

Sejak abad kedelapan belas, para sarjana Barat telah melakukan studi teks *śāstra* ini, seakan-akan teks itu merupakan obyek material “buku” dan dari sini terutama memelihara keilmiahannya tekstual. Hal ini tidaklah menjadi masalah, sepanjang seseorang mengingat dengan cermat bahwa *śilpāsāstra* hanyalah buku dalam pengertian metaforis. Dari semuanya itu, orang selalu berhadapan, dan menemukan bagi dirinya sendiri, pengetahuan budaya lain melalui ekstensi metaforis dari budayanya sendiri¹⁶, tetapi apabila metafora-metafora itu menjadi dipandang sebagai hal yang materiil, maka metafora-metafora itu menjadi penting bagi pengetahuan sebagai wahana yang bermanfaat¹⁷. Dalam tuturan sehari-hari, secara tipikal *śāstra* digunakan oleh para arsitek dan pematung Tamil, bukan untuk mengacu pada buku-buku, tetapi untuk merujuk pada tubuh pengetahuan. Apakah pengetahuan itu telah disalin secara tertulis atau tidak, atau sungguh diperlakukan sebagai obyek dalam sejumlah bentuk kasar, adalah permasalahan kedua yang membatasi tatarannya sendiri terhadap masalah validitas. Pengamatan pragmatis yang dapat ditekankan dalam mempertimbangkan hal ini adalah, bahwa banyak arsitek atau pematung dihormati dalam profesinya sebagai ahli *śāstra* tanpa selalu membaca sebuah versi tulis mereka tentang *śāstra*, baik dalam terjemahan Sanskerta mau pun Tamil. Dalam kenyataan, hal ini lebih merupakan aturan daripada pengecualian. Dalam wilayah praktek yang konkret, memahami *śāstra* berarti sungguh-sungguh tidak tergantung pada kata tertulis, sekalipun kata tertulis benar-benar menjadi satu dari sejumlah penjelmaan yang tidak dapat diprakirakan, dan sungguh sangat terhormat¹⁸. Dari perspektif eksternal, yang non religius, hal itu tampak bahwa konvensi-konvensi *śāstra* harus dihasilkan secara perlahan-lahan dan terus meningkat dalam improvisasi-improvisasi yang terus berkesinambungan dari praktek. Dalam kerangka pra-konsepsi Parker, kode-kode *śāstra* berjumlah banyak seperti halnya bahasa-bahasa tutur: kode-kode itu dengan jelas diciptakan oleh urusan manusia, akan tetapi diterima dan dihayati seakan-akan kode itu merupakan kekuatan eksternal, dengan kehidupan mereka sendiri. Namun, para pembangun kuil-kuil Tamil dan para pekerja mereka semakin memperjelas Parker bahwa mereka tidak melihat *śāstra* dalam pandangan yang sama. Mereka berbicara tentang *śāstra* dengan cara, yang menyarankan bahwa mereka menghayatinya sebagai serangkaian pembatasan yang tidak berasal dari manusia, dan bahwa dampak dari berpadu dengan mereka atau mengabaikan mereka merupakan sesuatu yang harus dibangkitkan untuk menyebut sesuatu yang rahasia atau metafisik. Namun, dampak-dampak itu tidak diperlakukan secara riil sebagai hal yang metafisik atau supernatural, tetapi sebagai hal yang sungguh diperhalus atau lembut, semacam atribut fisik yang

¹⁶ Roy Wagner, *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1980; Quint, David, *Epic and Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1993; Sheldon Pollock, “From the Discourse of Ritual to Discourse of Power in Sanskrit Culture”, *JRS* 4, 2, 1990, p. 290-320; William Padem, “Manuscripts”, in: F.R.P. Akehurst and Judith M. Davis, (eds.), *A Handbook of the Troubadours*. Berkeley: University of California Press, 1995.

¹⁷ Samuel Parker, *op.cit.*, 2003, p. 9; David Perkins, (ed.), *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

¹⁸ Samuel Parker, *ibid.*, 2003, p. 10; cf. Aida-Yuen Wong, “A New Life for Literary Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative?”, *Atribus Asiae* 60, no. 2, 2000, p. 297-326.

dilakukan oleh para ahli ketrampilan seni melalui manipulasi bahan yang lebih kasar, seperti batu, bata merah, lukisan¹⁹.

Śāstra yang berkaitan langsung dengan masalah ketrampilan ‘melukis, menggambar, membuat sketsa’ disebut *citrasūtra*. Konsep *citrasūtra* ini dapat dijumpai dalam pustaka-pustaka Sansekerta, yakni: *Citralakṣaṇa*, yang digubah oleh Nagnajit di Tibet dan *Viṣṇudharmōttara Purāṇa*. *Citralakṣaṇa* gubahan Nagnajit masih dapat bertahan hanya di Tibet, kendatipun teks itu pada mulanya merupakan teks Sansekerta. Sekalipun penelitian ini berkaitan dengan sumber Sansekerta, tetapi teks Tibet ini merupakan teks yang sangat fundamental untuk studi *citra-sūtra* India, karena dalam sejumlah hal dalam sejarahnya, *Citralakṣaṇa* diterjemahkan dari Bahasa Sansekerta ke dalam Bahasa Tibet dan oleh karena itu *Citra-lakṣaṇa* dapat diperlakukan menjadi satu di antara teks-teks awal tentang subyek tersebut bersama dengan *Viṣṇudharmōttara Purāṇa*²⁰. *Citralakṣaṇa* dikaitkan dengan Nagnajit, yang identitasnya masih menjadi perbincangan²¹. Lebih jauh lagi, penanggalan penggubahan *Citralakṣaṇa* belum diketahui dengan pasti. Goswamy and Dallapiccola²² menjelaskan bahwa:

*Unfortunately, because of the Sanskrit original having been lost, it is not possible to draw any conclusion regarding dating on the evidence of language and style. All things considered, however, we feel that the work may roughly be assigned to the early Gupta period. The mythology to which references are made in the invocation and [in] the text is developed, and [is] essentially Pauranic in its framework, and this may keep us from dating it quite as early as Laufer would have us do ... Bhattacharya, on the strength to the reference to Nagnajit in the **Br̥hat Saṃhitā** regards the work as having been completed by 6th century, a century that he regards as significant for the history of Vāstuvidyā.*

Apabila kita mempertimbangkan isi teks, kita dapat melihat bahwa terdapat persamaan antara *Citralakṣaṇa* Nagnajit, *Viṣṇudharmōttara Purāṇa* dan *Br̥hat Saṃhitā* (c. 550 M)²³, sehingga kita dapat menerima penanggalan teks seawal-awalnya ‘masa

¹⁹ Samuel Parker, *ibid.*, 2003, p. 10; cf. Aida-Yuen Wong, “A New Life for Literary Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative?”, *Atribus Asiae* 60, no. 2, 2000, p. 297-326

²⁰ B.N. Goswamy and A.L. Dahmen-Dallapiccola, *An Early Document of Indian Art*. New Delhi: Manohar, 1976, p. 26-27

²¹ cf. B. Laufer, *Das Citralakṣaṇa: Nach dem tibetischen Tanjur Herausgegeben und Ubersetzt*. Leipzig: O. Harroassowitz, 1913; D.N. Shukla, *Pratima Vigyan*. Lakhnau: Vastu Vangamaya Prakashan Sala, 1957, p. 10; B.N. Goswamy and A.L. Dahmen-Dallapiccola, *ibid.*, 1976, p. xii; R. Bhat, (ed), *Varahamihira’s Br̥hat Saṃhitā, part I and II*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1981, p. xxii and 550; G. Roth, “Notes on the *Citralakṣaṇa* and Other Ancient Works on Iconometry”, Taddei and Callier, (eds), *South Asian Archaeology 1987*, part 2, Rome: ISMEO, p. 979-1027, 1990, p. 989.

²² B.N. Goswamy and A.L. Dahmen-Dallapiccola, *ibid.*, 1976: xii.

²³ cf. R. Bhat, *ibid.*, 1981; Isabella Nardi, *The Theory of Citrasūtra in Indian Painting. A Critical Re-evaluation of their Uses and Interpretation*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006, p. 171. n. 3.

Gupta permulaan' dan berasumsi bahwa Nagnajit adalah pengarang yang disebut oleh Varāhamihira dalam *Bṛhat Saṃhitā*.

Sarjana pertama yang berurusan dengan *Citralakṣaṇa* adalah Berthold Laufer pada tahun 1913, yang menyunting dan menterjemahkan teks itu dari Bahasa Tibet ke dalam Bahasa Jerman. Sesudah itu terjemahan Bahasa Jerman itu dialih-bahasakan ke dalam Bahasa Inggris oleh Goswamy dan Dallapiccola pada tahun 1976 dengan judul *An Early Document of Indian Art*. Pada tahun 1987 Asoka Chatterjee Sastri menterjemahkan dari teks yang sama dari Bahasa Tibet ke dalam Bahasa Inggris dengan judul: *The Citralakṣaṇa: An Old Text of Indian Art*. Di dalam karyanya, ia juga berusaha untuk merekonstruksi versi Sansekerta dari teks itu. Sejauh ini *Viṣṇudharmôttara Purāṇa* adalah teks yang paling banyak diterjemahkan dan diinterpretasi di antara semua teks yang terkait dengan lukisan, seperti misalnya: *Agni Purāṇa* XLIV, *Bhaviṣya Purāṇa* CXXXII, *Matsya Purāṇa* CCLVIII²⁴. Penanggalan *Viṣṇudharmôttara Purāṇa* diperbincangkan secara luas²⁵, tetapi dengan mempertimbangkan keeratn isi antara *Citralakṣaṇa* Nagnajit dan *Bṛhat Saṃhitā*, *Viṣṇudharmôttara Purāṇa* mungkin juga masuk ke dalam kurun waktu Gupta antara tahun 450-650 M²⁶. *Viṣṇudharmôttara Purāṇa* dikenal berdekatan dengan kurun waktu Akbar. Dave membuktikan bahwa manuskrip yang paling tua yang digunakan dalam karyanya ditulis pada kulit kayu, yang dipergunakannya menjelang akhir kurun waktu Akbar. Manuskrip yang digunakan olehnya dapat bertanggal kurang lebih abad keenam belas dan kita dapat mengatakan bahwa *Viṣṇudharmôttara Purāṇa* ditransmisi dalam bentuk tulis menjelang tanggal itu. Titik fundamental ini memberi contoh bahwa sebuah teks tidak dapat dilihat sebagai yang termasuk pada kurun waktu tertentu atau termasuk pada aliran lukisan yang khusus daripada sebagai yang diturunkan secara berkesinambungan hingga anak cucu, tetapi teks itu dipandang sebagai sumber yang valid bagi pengetahuan tradisional²⁷. Selanjutnya, sejumlah sarjana yang pernah melakukan penelitian *Viṣṇudharmôttara Purāṇa* adalah Stella Kramrisch pada tahun 1924 dengan judul: *The Viṣṇudharmôttaram (Part III): A Treatise on Indian Painting*; Priyabala Shah pada tahun 1958 dengan judul: *Viṣṇudharmôttarapurāṇa Third Khandā*; Śivamurti pada tahun 1978 dengan judul: *Citrasūtra of the Viṣṇudharmôttara*; studi paling bagus menurut penilaian

²⁴ cf. H. Ruelius, *Scriputra und Alekhyalakṣaṇa: Zwei Texte zur Proportions- lehre in der indischen und ceylonesischen Kunst*. Göttingen, PhD Dissertation, 1974, p. 18.

²⁵ Stella Kramrisch, *The Viṣṇudharmôttara Purāṇa (Part III): A Treatise on Indian Painting*. Calcutta: University Press, 1924, p. 2-4; D.N. Shukla, op.cit., 1957, p. 10; P. Shah, (ed), *Viṣṇudharmôttarapurāṇa Third Khandā*, 1, Baroda: Oriental Institute, 1958, p. xxvi; A.K. Bhattacharya, *Citralakṣaṇa: A Treatise on Indian Painting*. Calcutta: Sarasvat Library, 1974; A.K. Bhattacharya, *Technique of Indian Painting: A Study Chiefly Made on the Basis of the Śilpa Texts*. Calcutta: Sarasvat Library 1976, p. 8; Dave, P., 1991, *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmôttara Purāṇa. Introduction, Critical Edition and Commentary*, PhD. Phil Thesis. University of Oxford, 1991, p. 60-61; Isabella Nardi, op.cit. 2006, p. 171. n. 5.

²⁶ Isabella Nardi, *ibid.*, 2006, p. 5-6; Dave Mukherji P., *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmôttara Purāṇa*. Delhi: IGNCA and Motilal Banarsidass, 2001

²⁷ Isabella Nardi, *ibid.*, 2006, p.: 6-7; Gunasinghe S., *La Techniquedela Peinture Indienne d'apres les Textesdu Śilpa*. Paris: Presses Universitaires d France; J. Irwin, and M. Hall, *Indian Painted and Printed Fabrics*. Ahmedabad: Calico Museum of Textiles, 1970.

Isabella Nardi adalah Parul Dave Mukherji pada tahun 2001 dengan judul: *The Citrasūtra of Viṣṇudharmōttara Purāṇa*²⁸.

Setelah melihat keberadaan teks *Citralakṣaṇa* dan *Viṣṇudharmōttara Purāṇa*, selanjutnya di lingkungan karya para sarjana filologi Sansekerta dengan penyuntingan dan terjemahan teks-teks itu, maka di sini akan dipaparkan masalah pengertian *citrasūtra* itu sendiri secara lebih lanjut. Berdasarkan *Nirukta*, ‘Etimologi’, kompositum *citrasūtra* terdiri atas dua kata, yakni: *citra* dan *sūtra*²⁹. *Citra* mempunyai arti, ‘gambar, lukisan, sketsa’ dan *sūtra*, ‘aturan yang mengandung aturan tentang kebenaran dan kebijaksanaan’,³⁰ *citrasūtra* mempunyai arti, ‘gambar, lukisan, sketsa yang mengandung aturan tentang kebenaran dan kebijaksanaan’. *Citrasūtra* dianggap menjadi bagian penting dari kepustakaan ilmiah Sansekerta yang menganalisis lukisan, gambar, sketsa dalam kerangka pemikiran filosofis India. Kata *citrasūtra* dipergunakan dalam penelitian ini sebagai istilah general yang memaknakan semua teks dan bagian sebuah teks yang berkaitan dengan *citra*³¹.

Kata *citra* pada umumnya digunakan sebagai sinonim dengan gambar, lukisan, sketsa, tetapi dalam sejumlah teks dan dalam sejumlah konteks, *citra* mempunyai pengertian yang jauh lebih luas, yakni representasi visual. Laufer adalah peneliti yang pertama kali mengungkapkan keraguan tentang arti kata *citra*. Ia membuktikan bahwa *citra* menyiratkan sebuah konotasi yang berlainan dari hanya sekedar gambar. Ia berpikir bahwa ilmu pengetahuan tentang fisiognomi (ciri-ciri atau atribut manusia) merupakan satu dari kemungkinan sumber-sumber yang memunculkan lukisan dan oleh karena itu *citra* dikaitkan secara erat dengan ilmu pengetahuan ini. Pandangan itu didasarkan pada fakta bahwa *Citralakṣaṇa* juga menyebut seorang ahli fisiognomi³²,

²⁸ Isabella Nardi, *ibid.*, 2006, p. 6; M.A. Dhaky, “The Influence of the Samarangana Sutradhara on Aparajitaprccha”, *Journal of Oriental Institute* X, Baroda, 1961, p. 226-234

²⁹ cf. Bishnupada Bhattacharya, *op.cit.*, 1958, p. 42-61

³⁰ M.A. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and Philologically with Special References to Greek, Latin, German, Anglo-Saxon and Other Cognate Indo-European Languages.* Oxford: At the Clarendon Press, 1872; V.S. Apte, *The Practical Sanskrit English Dictionary. Containing Appendices on Sanskrit Prosody and Important Literary and Geographical Names of Ancient India. Revised and Enlarged Edition.* Delhi, Varanasi, Patna, Madras: Motilal Banarsidass, 1985; V.S. Apte, *The Student’s Sanskrit-English Dictionary.* Delhi: Motilal Banarsidass, 2000; A.A. Macdonell, *A Sanskrit English Dictionary Being a Practical Handbook with Transliteration, Accentuation, and Etymological Analysis Throughout.* London: Longmans Green, And Co, 1893; Theodore Benfey, *A Sanskrit-English Dictionary with References to the Best Editions of Sanskrit Authors and Etymologies and Comparison of Cognate Words Chiefly in Greek, Latin, Gothic and Anglo-Saxon.* London: Longmans Green, And Co, 1866; Carl Cappeller, *A Sanskrit-English Dictionary Based upon The Petersburg Lexicons.* Strassburg: Karl J. Trübner, 1891

³¹ Isabella Nardi, *op.cit.*, 2006, p. 1

³² Menurut Varāhamihira, *sāmudravivṛta*, ‘ahli fisiognomi’ adalah seseorang yang secara cermat mengamati tinggi, berat, cara berjalan, kekokohan, kekuatan, yang berlandaskan pada tujuh karakteristik dasar, yakni: elemen-elemen: warna kulit, muka yang bersinar, suara, karakter natural, keberanian, asal-usul nenek moyang. Semuanya itu merupakan elemen-elemen yang menyarankan kekhususan kehidupan seseorang pada masa sebelumnya, bagian-bagian tubuh dan kemasyhuran alamiah dari seorang manusia, dan kemudian menerangkan masa lalu dan masa mendatang seseorang itu (*Bṛhat Saṃhitā* LXVIII, 1).

yakni Prahlāda, bersama dengan Nagnajit dan Viśvakarman. Laufer memang benar dalam pengamatannya bahwa ada ikatan antara *Citralakṣaṇa* Nagnajit dan teks-teks tentang fisiognomi, satu titik yang secara khusus menjadi bukti ketika kita membandingkan bagian-bagian bab 3 dari *Citralakṣaṇa* dan bab yang disebut *Puruṣalakṣaṇa* dari *Brhat Saṃhitā*. Lauer, yang kemudian dikutip oleh Goswamy dan Dallapiccola³³, menjelaskan sebagai berikut:

*I have strong doubt if Sanskrit **citra** and the corresponding Tibetan **ri-mo** can be used in the general sense of our word 'Malerei' (painting), signifying the art of painting The word **Citralakṣaṇa** is originally a term of physiognomy and signifies 'the characteristic sign of the bodily lines', specially of the hand and the fingers. The most important characteristics of the **Cakravartin** are taken from physiognomy and from there inducted into painting from this we can speculate or surmise that a strong bond existed between the texts on art and physiognomy, or at least that a common fund of technical expressions was shared by them Like painting, the science of physiognomy concerns itself with the sign of the bodies of human beings (**lakṣaṇa** or **vyañjana**).*

Selanjutnya, Dave bersepakat bahwa penggubah *Citralakṣaṇa* adalah seorang *sāmudravit*, 'ahli fisiognomi', sebagaimana dibuktikan oleh pengetahuannya yang sangat rinci tentang bermacam-macam ciri-ciri dalam anatomi manusia. Ilmu pengetahuan tentang fisiognomi, yakni *sāmudrikaśāstra* memaparkan model-model yang sempurna dan tampaknya lebih berkaitan erat dengan konteks fisiognomi daripada konteks lukisan, gambar, sketsa, tetapi *sāmudrikaśāstra* menjadi sebuah sumber yang penting bagi *Citralakṣaṇa*. Bahkan, apabila banyak ciri atau atribut yang diuraikan bagi *cakravartin* adalah tidak perlu untuk seorang pelukis dan dipahami hanya dengan mengacu pada teks-teks tentang fisiognomi, maka kita tidak mempunyai alasan untuk ragu bahwa *Citralakṣaṇa* Nagnajit adalah sebuah teks mengenai lukisan, gambar, sketsa. Kata *lakṣaṇa*, 'tanda karakteristik' dapat dipergunakan dalam dua ilmu pengetahuan, tetapi kata *citra* dalam konteks ini menunjuk pada teori tentang lukisan. Fisiognomi sebaiknya dipertimbangkan sebagai satu dari ilmu-ilmu pengetahuan yang mempengaruhi perkembangan wacana tentang lukisan dalam cara yang sama. Di dalam fisiognomi musik, menyanyi dan menari menjadi relevan dengan *Viṣṇudharmōttara Purāṇa*³⁴.

Perlu ditekankan di sini bahwa kadang kala demi pemahaman tentang *citrasūtra*, seorang peneliti sebagiknya berpikir tentang *citra* sebagai keseluruhan yang abstrak. Kata *citra*, ketika digunakan dalam *citrasūtra*, menunjukkan sebuah gagasan mental; *citra* merupakan sepatah kata yang digunakan secara abstrak oleh para penulis untuk menerangkan teori tentang proporsi, sikap mental dan sebagainya, sehingga gagasan

³³ B.N. Goswamy and A.L. Dahmen-Dallapiccola, *op. cit.*, 1976, p. 30-32

³⁴ Isabella Nardi, *op.cit.*, 2006: 22; cf. B. Laufer, *op.cit.*, 1913; B.N. Goswamy and A.L. Dahmen-Dallapiccola, *op. cit.*, 1976; P. Shah, *Shri Viṣṇudharmōttara (A Text on Ancient Indian Art)*, Ahmedabad: P. Shah, 1990; Shamsur Rahman Faruqi, "A Long History of Urdu Literary Culture. Part I: Naming and Placing a Literary Culture", in: Sheldon Pollock, (ed.), *Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*. Berkeley: University of California Press, 2003.

ini menjadi landasan bagi kita untuk berpikir tentang teori lukisan, gambar, sketsa, dan arca. Selanjutnya, di dalam kata *citra* belum dijumpai sebuah pembagian antara lukisan, gambar, sketsa dan arca, tetapi keduanya masih dalam suatu keadaan yang konseptual. Shah mendukung pandangan ini. Ia membuktikan bahwa kata *citra* digunakan dalam *Viṣṇudhar- mōttara Purāṇa* untuk menunjuk pada, baik lukisan, gambar, sketsa maupun arca. Ia memperlihatkan bagaimana sejumlah *śloka* tentang lukisan, gambar dan sketsa dalam *citrasūtra* dapat diterapkan pada *pratimālakṣaṇa* (*ViDh* III, 44-85), yang merupakan bagian yang secara dekat mengikuti *citrasūtra*. Dalam kenyataan, *pratimālakṣaṇa* teknik *citrasūtra* sebagai hal yang benar dan menjelaskan karakteristik, wahana dan lambang para dewa. Bagian yang memerinci proses pembuatan arca Brahmā, sebagai contoh, menyatakan bahwa arca Brahmā sebaiknya dibuat sesuai dengan tanda-tanda karakteristiknya, dan bahwa Brahmā sebaiknya dibuat dalam bentuk lukisan, gambar, sketsa atau representasi dari obyek pemujaan (*ViDh* III, 44: 5-8)³⁵. *Citrasūtra* adalah *sūtra* menjelaskan lukisan, gambar, sketsa dengan deskripsi-deskripsi tentang karakteristik utama, khususnya tanda-tanda keberhasilan dan kegagalan pada masa mendatang. Deskripsi ini pada khususnya menekankan pentingnya konsep-konsep fundamental, seperti misalnya: pengukuran, proporsi dan warna.

Menurut *Viṣṇudharmōttara Purāṇa*, lukisan, gambar, sketsa adalah paling cemerlang di antara semua seni dan mengakui *dharma*, *kāma* dan *artha*³⁶ (*ViDh* III, 43: 38). Teks itu juga menjelaskan bahwa seperti halnya Sumeru adalah gunung paling cemerlang, Garuda adalah pemimpin para burung, raja adalah paling baik di antara umat manusia, demikian pula lukisan, gambar, sketsa adalah terbaik di antara semua seni (*ViDh* III, 43: 39; *CiNag* I, 327-374). Dalam dialognya dengan Vajra, Bhagavān Markaṇḍeya menyatakan bahwa semua aturan yang diterangkan dalam *citrasūtra* hanyalah sebuah ringkasan, karena sangat tidak mungkin untuk memaparkan aturan-aturan secara rinci bahkan dalam ratusan tahun. Ia juga menerangkan apa yang tetap belum dikatakan sebaiknya dipahami dari tari dan apa yang tetap belum dikatakan dalam tari dapat diimprovisasi dari lukisan, gambar, sketsa (*ViDh* III, 43: 36-37). Selanjutnya, aturan-aturan menggambar sebaiknya diikuti untuk arca dan berlaku untuk bahan tambang, seperti: emas, perak dan tembaga (*ViDh* III, 43: 31).

Diuraikan pula dalam *Viṣṇudharmōttara Purāṇa* bahwa ornamen lukisan, gambar, sketsa adalah garis, bayang-bayang, dekorasi dan warna (*ViDh* III, 41: 10-15). *Ācārya*, ‘ahli’ mengungkap garis-garis, *vicakṣaṇa*, ‘kritikus’ mengungkap bayang-bayang, para perempuan mengungkap ornamentasi, dan orang kebanyakan mengungkap kekayaan warna. Ingatlah hal ini, lukisan, gambar, sketsa sebaiknya dikerjakan dengan hati-hati dengan sebuah cara, karena cara itu menguasai pikiran setiap orang. Teks juga menjelaskan bahwa tempat menggambar sebaiknya dipolesi dengan bagus, lapang, bebas dari serangga, bersinar, menyenangkan dan terpisah. Sebuah lukisan, gambar, sketsa yang dibuat dengan garis-garis yang lembut, jelas,

³⁵ Isabella Nardi, *op.cit.*, 2006, p. 23-24; P. Shah, *op.cit.*, 1990, p. 5-7; P. Dave, *op.cit.*, 1991, p. 380-381; Harry Falk, “Goodies for India: Literacy, Orality, and Vedic Culture”, in: Wolfgang Raible, (ed.), *Erneuerungformen Kultureller Prozesse*. Tübingen: Gunter Narr

³⁶ Dalam filosofi Hindu, *dharma*, *kāma*, *artha* disebut dengan istilah *trivarga* atau *tripurusārtha*; cf. Ariel Glucklich, *The Sense of Adharma*. New York Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 7-37.

berwarna sangat indah, dan merepresentasikan selembaar pakaian yang serasi untuk negeri tertentu, merupakan hal yang sangat luar biasa. *Viṣṇudharmôttara Purāṇa* III, 43: 19 menyebut secara berturut-turut: *guṇa*, ‘kualitas baik’ dan *doṣa*, ‘kualitas buruk’ dari lukisan, gambar, sketsa dalam satu daftar yang sangat rinci. Di sini disebutkan delapan *guṇa* dari sebuah lukisan: (1). Posisi tubuh; (2). Proporsional; (3). Penggunaan Garis Vertikal; (4). Menarik; (5). Rinci; (6). Menggambarkan Kebenaran; (7). Pengalaman Gagal; (8). Selalu Berkembang (*kṣaya* dan *vṛddhi* atau mengurangi). Selain itu dinyatakan juga (*ViDh* III, 42: 84-85) bahwa sebuah lukisan, gambar, sketsa yang dibuat dengan sangat hati-hati sesuai dengan petunjuk, kala dan usia, menjadi keberhasilan pada masa mendatang, ataupun menjadi sebaliknya. Sebuah lukisan, gambar, sketsa yang dipenetrasi dengan posisi tubuh, keindahan, penuh semangat dan rasa kasih, sebagaimana divisualisasikan oleh sebuah pemahaman pemikiran, dipercayai untuk memenuhi keinginan. Sementara itu, untuk *doṣa* dalam sebuah lukisan, gambar, sketsa, *Viṣṇudharmôttara Purāṇa* menjelaskan bahwa *doṣa* itu meliputi garis tipis dan tebal, kurangnya variasi, mata yang sangat besar melebihi ukuran normal, bibir dan pipi, ketidakkonsistenan dan kebiasaan yang tidak wajar dari atur-aturan proporsional. *Doṣa* yang lain dari sebuah lukisan, gambar, sketsa meliputi: kurang rinci, garis bengkok, ketidakserasian yang muncul dari warna. Lebih jauh lagi, sebuah lukisan, gambar, sketsa, yang tidak ada sikap tubuh, rasa kasih, memiliki tokoh dengan pandangan kosong, adalah kotor dan kepedihan hidup dianggap menjadi hal yang tanpa pujian dan penghargaan (*ViDh* III, 43: 7b-8, 17b, 20).

Hal senada dengan *Viṣṇudharmôttara Purāṇa*, *Citralakṣaṇa* Nagnajit menekankan elemen yang berhasil dan gagal dari sebuah lukisan, gambar, sketsa. Sebuah lukisan yang baik dan berhasil dinyatakan sebagai lukisan yang mengikuti prinsip ukuran, dan konsekuensinya prinsip proporsional. Pendekatan ini dapat dilacak pada satu alasan religius, bahwa sebuah gambar yang dipuja, harus sempurna dalam segala aspek, sehingga memiliki kekuatan yang memberkati. *Citralakṣaṇa* II, 432-527 menjelaskan bahwa “Seni pengukuran dalam lukisan didasarkan pada pemujaan semua dewa, yang menuntun pada peningkatan kemasyhurannya dan pembuangan kotoran dosa dan ketakutan”. Untuk alasan ini, seorang pelukis diharapkan memahami hal-hal yang fundamental dalam pengukuran. Tujuan utama menggambar tampaknya adalah pemujaan sebuah gambar yang menjelmakan semua elemen yang memberkati dan memuat pengukuran-pengukuran dan proporsi yang tepat dan sesuai. Titik ini juga ditemukan dalam teks-teks lain, seperti misalnya: *Pratimāmāna lakṣaṇa*, yang menekankan hal yang berkualitas baik dan yang berkualitas kurang baik dari lukisan, gambar, sketsa. Vātsyāyana (c. abad ketiga) menerangkan seni melukis sebagai satu dari 64 ilmu pengetahuan komplementer dari *Kāmasūtra*, bersama dengan tari, menyanyi dan musik instrumental. Yaśodhara (abad ketigabelas) menjelaskan bahwa lukisan, gambar, sketsa lukisan, gambar, sketsa memiliki *ṣaḍ-anga* atau enam kualitas esensial. Enam kualitas itu adalah *rūpabheda*, ‘perbedaan bentuk’, *pramāṇa*, ‘proporsi’, *bhāva* dan *lavanyayojana* ‘penambahan emosi dan kelembutan’, *sādrśya*, ‘mirip atau serupa’ *varṇika bhāṅga* (pembagian warna)³⁷.

Sambil berusaha menjelaskan konsep *citra*, *Aparājitaṭṭapṛcchā* menyatakan bahwa alam semesta direpresentasikan dalam *citra* melalui cara yang sama dengan bulan

³⁷ Isabella Nardi, op.cit., 2006, p. 24-25; G.D. Shastri, *The Kāmasūtra by Śrī Vatsyayan Muni with the Commentary Jayamangala of Yasodhar*. Benares: Jai Krishnadas-Haridas Gupta, 1929, p. 29-30

dipantulkan dalam air. Teks itu menerangkan bahwa *citra* adalah penjelmaan *rūpa* atau bentuk. Oleh karena itu *citra* adalah fundamental bagi semua seni, teks itu menspesifikasikan bahwa *citra* sebagai seni mengekspresikan diri melalui garis dan warna. Sementara itu warna mengungkapkan *bhāva* atau perasaan dalam setiap *citra* (*ApaPr* 224: 11-19; 232: 17; 228: 18)³⁸. *Aparājitaṭṭhā* memperlakukan *varṇa*, ‘warna’, *rasa*, ‘penghayatan estetik’, *rekḥā*, ‘garis sketsa’ dan *bhūṣaṇa* sebagai elemen esensial dari lukisan, gambar, sketsa (*ApaPr* 232: 17)³⁹. Teks itu juga menunjuk pada *citrabhūmi*, ‘latar belakang’ dan *vartanā*, ‘bayang-bayang’ sebagai bagian yang membentuk seni lukis (*ApaPr* 230: 30; 231; 236: 23)⁴⁰. Sejumlah bagian pembentuk lukisan, gambar, sketsa yang diuraikan dalam *Aparājitaṭṭhā* abad keduabelas dapat dilacak dalam *Sumarāṅgana Sūtradhara*, yang menyebutkan *aṣṭa-aṅga* dari lukisan, gambar, sketsa, harus dianut untuk mencapai keberhasilan seseorang sebagai pelukis. *Aṣṭa-aṅga* ini merupakan delapan langkah teknis yang esensial untuk lukisan, gambar, sketsa yang baik. *Aṣṭa-aṅga* itu berlainan dengan *ṣaḍ-aṅga* dari Yaśodhara yang memberi penekanan lebih pada estetika daripada kualitas teknis yang baik. Kendatipun teks yang merujuk pada *aṣṭa-aṅga* dari lukisan, gambar, sketsa dalam *Sumarāṅgana Sūtradhara* telah rusak, tetapi delapan hal itu dapat diidentifikasi sebagai berikut: (1). *vartikā*, ‘membuat kuas’, (2). *bhūmi-bandhana*, ‘memoleskan lepa’, (3). *lepyakarma*, ‘pelepaan akhir’, (4). *rekḥākarma*, ‘membuat sketsa’, (5). *varṇākarma*, ‘memberi warna’, (6). *vartanākarma*, ‘memberi bayang-bayang’, (7). *lekhakarāṇa*, ‘membentuk garis besar’, (8). *dvikākarma*, ‘menggaris untuk yang kedua kali dan terakhir’.

Śilparatna I, 46: 1-7a karya Śrī Kumāra menjelaskan bahwa *citra* dapat dibagi menjadi tiga tipe, yaitu: *citra* menunjuk pada arca dalam bentuk bulat-pipih, *ardhacitra* berarti relief dan *citrābhāsa* menunjuk pada lukisan, gambar, sketsa atau lebih tepatnya *ābhāsa*, ‘menyerupai’ *citra*⁴¹. *Citra* dan *ardhacitra* sebaiknya diukirkan pada batu-bata, lepa, kayu, batu, baja atau batu-blok. Dengan materi-materi itulah, *citra* dan *ardhacitra* sebaiknya dibuat, baik untuk dilihat maupun untuk didengar oleh para seniman; dan *citra* dan *ardhacitra* ini sebaiknya dihiasi dengan berbagai macam warna. Menurut *Śilparatna* I, 46: 7b-13, semua istana dan pintu gerbang sebaiknya diberi dekorasi dengan berbagai macam lukisan, gambar, sketsa untuk menambah keindahannya. Teks itu memberi definisi *citra* sebagai representasi obyek-obyek sesuai dengan hakikat seorang individu, bergerak dan tidak bergerak, seperti dijumpai dalam tiga dunia. *Śilparatna* berlanjut menerangkan bahwa *citrābhāsa* sebaiknya ditampilkan pada permukaan yang lembut dari dinding yang berlepa, di tempat-tempat internal dan eksternal yang sesuai, dengan menggambarkan cerita-cerita yang memberkati dan arca-arca para dewa. Sementara itu adegan perang antara *sura* dan *asura*, kematian, penderitaan yang luar biasa, pelaksanaan

³⁸ lih. L.M. Dubey, *Aparājitaṭṭhā: A Critical Study*. Allahabad: Lakshmi Publication 1987, p. 408; cf. Popatbhai Ambashansankar Mankad, *Aparājitaṭṭhā of Bhuvanadeva. Edited with Introduction*. Baroda: Oriental Institute, 1950, p. i-cxl.

³⁹ L.M. Dubey, *ibid.*, 1987, p. 409

⁴⁰ L.M. Dubey, *ibid.*, 1987, p. 410

⁴¹ Pembagian *citra* menjadi *tripartite* semacam ini dapat dijumpai juga dalam teks-teka lain, seperti misalnya teks *Mānasāra* LI, 13-14.

tapas, penggambaran tokoh telanjang, seharusnya tidak ditampilkan di rumah-rumah⁴². Pada permukaan dinding, sebaiknya digambar lukisan-lukisan yang lebih besar, yang menunjukkan cerita-cerita memberkati, yang dipaparkan dalam *Āgama*, *Veda* dan *Purāṇa*. Gambar ini sebaiknya dilukis dengan tataran warna-warna yang indah, mewarnainya jangan terlalu banyak, tetapi juga jangan terlalu sedikit, untuk memadukan persyaratan bentuk, *rasa*, *bhāva* dan *karma*. Gambar ini tentu memberi bermacam-macam anugerah bagi sang pelindung seni dan pelukisnya. Lepas dari ini semua, lukisan yang tidak memberkati, yang menyebabkan dampak buruk, sebaiknya tidak dilukis atau diusahakan dilukis, apabila seseorang menginginkan kebahagiaan di kedua dunia⁴³.

Lukisan tradisional India bersifat naratif dan cerita yang digambarkan dalam lukisan dijumpai dalam kepustakaan *Āgama*, *Veda* dan *Purāṇa*. Kecenderungan ini ditampilkan oleh sejumlah penggubah *citrasūtra*. Dengan *Śilparatna*, kita menjumpai satu-satunya contoh, yang di dalamnya menjelaskan aspek penting dari lukisan. Dalam kaitan ini Bhattacharya mengambil kesempatan untuk mengulangi keterangan bahwa para pelukis Kerala secara literer mengikuti aturan-aturan teks, tetapi melupakan bahwa bagian yang menarik ini dipadukan oleh semua lukisan tradisional India. Selanjutnya, Bhattacharya⁴⁴ memberi komentar bahwa:

It has already been noted that the themes depicted by the Kerala painters were usually the stories narrated in the Agamic and Puranic literature and this fully agrees with the injunction of the Citralakṣaṇa, according to which the stories recorded in the Āgamas and Vedas and Purāṇas should be represented in painting. They also followed the axiom of the text that in painting 'all objects, movable or immovable, found in the three worlds', should be depicted in their respective nature. Besides, the suggestion given at the outset by the composer of the text, that all the palaces, religious as well as secular, and gate-ways (gopurams) should be decorated with painting, appears to have been fully accepted by the builders of tge age ... Hence, it is clear that principles of painting laid down in the Citralakṣaṇa are the reflection of usual practices of the contemporary Kerala artists.

*Nārada Śilpa Śāstra*⁴⁵ bab 71 memperkenalkan penjelasan lain tentang *citra*. Menu-

⁴² Sebuah daftar yang sama dari tema-tema yang menguntungkan dan merugikan dapat dijumpai dalam *Viṣṇudharmōttara Purāṇa* III, 43: 13b-17ab. Teks ini menerangkan adegan-adegan semacam persiapan peperangan, tanah-tanah pekuburan, tragedi, kematian, orang-orang yang didera dengan penderitaan dan kekerasan, banteng tanpa tanduk, gajah tanpa belalai dianggap sebagai hal yang tidak menguntungkan dan gambar-gambar itu tidak diperkenankan dilukis di rumah-rumah. Gambar-gambar itu hanya diijinkan dilukis di gelanggang kerajaan dan kuil-kuil. Gambar-gambar yang dianggap menguntungkan seperti sembilan *nidhi*, 'sesuatu yang sangat berharga' seperti: *vidyādhara*, *brāhmaṇa*, *garuḍa* dan *vānara* boleh dilukis di rumah-rumah. Lukisan seseorang atau dirinya sendiri harus tidak pernah dibuat di rumahnya sendiri.

⁴³ Isabella Nardi, op.cit., 2006, p. 27-28.

⁴⁴ A.K. Bhattacharya, *Technique of Indian Painting: A Study Chiefly Made on the Basis of the Śilpa Texts*. Calcutta: Sarasvat Library 1976, p. 27-28

⁴⁵ *Nārada Śilpa Śāstra* adalah sebuah pustaka silpa milik tradisi India Selatan yang hadir dalam bentuk manuskrip dari MSS Library of the Theosophical Society of Adyar, Madras Sejumlah bagian yang

rut *Nārada Śilpa Śāstra*, lukisan, gambar, sketsa, hadir semacam itu untuk menarik pikiran kita dan memberi kesejukan pada mata kita. Lukisan, gambar, sketsa, harus mempunyai sejumlah warna dan cemerlang. Ornamen-ornamen harus dilapisi emas dan dihiasi permata⁴⁶. Lukisan, gambar, sketsa, pada umumnya, sebaiknya memberi berkat dan dengan bentuk yang menampilkan kasih⁴⁷. *Nārada Śilpa Śāstra* mengatakan bahwa lukisan, gambar, sketsa, hadir untuk kesenangan para dewa, bagi kepuasan para dewa yang bersemayam di bangunan, dan juga untuk keindahan. Lukisan, gambar, sketsa dibagi ke dalam tiga macam atas dasar tempat yang menghasilkan karya itu: di lantai, dinding dan di bawah permukaan tanah. Berbagai macam lukisan sebaiknya dibuat di berbagai lapis permukaan dalam jumlah yang banyak disesuaikan dengan ukuran-ukuran pada umumnya, dengan garis-garis horizontal dan kesamaan dengan aturan-aturan yang mempertimbangkan garis-garis pose. Bergantung pada tempat yang berlain-lainan, lukisan, gambar, sketsa sebaiknya menampilkan berbagai macam subyek, seperti misalnya: hewan-hewan, dewa-dewa, *gandharva-gandharva*, *yakṣa-yakṣa*, *kinnara-kinnara*, para *vidyādhara* dan umat manusia (*NŚŚ* 71: 17-18)⁴⁸.

Dari uraian di atas dapat ditunjukkan di sini bahwa *śāstra* mempunyai relasi yang sangat erat dengan *sūtra* dan keduanya telah menjadi bahan kajian yang sangat intensif. Renou mengungkapkan bahwa *sūtra* merupakan sub-genre yang mayor dari *śāstra*⁴⁹. Analisis sistematik dan sintetik terhadap fenomena ini sebagai keseluruhan, sebagai yang menyajikan permasalahan yang unik dan spesifik tentang dirinya sendiri, belum pernah dilakukan. Dalam tradisi lukis Jawa yang disebut *wayan* dan *batik*, kiranya dijumpai refleksi kaitan antara *śāstra* dan *sūtra*, sementara teks memberi sumbangan yang berupa konsep yang dapat dipergunakan untuk menelusuri keberadaan *śāstra* dan *sūtra* di dalam *batik*. Untuk kepentingan itulah, teks, dan *batik* akan dibicarakan dengan mendasarkan diri pada konsep *citrasūtra* secara lebih khusus dan *śāstra* secara lebih luas. Dari ketiga bahan yang dijadikan sarana analisis *citrasūtra*, dimungkinkan dapat diperoleh pengertian bahwa menurut definisi standard, *śāstra* merupakan sebuah kodifikasi verbal dari *sūtra-sūtra*, baik yang berasal dari wilayah Ilahi maupun wilayah manusiawi untuk regulasi positif dan negatif dari sejumlah praktek tertentu bagi manusia⁵⁰. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa *śāstra*, terutama *veda*, ‘*śāstra* transenden’, menempatkan secara

relevan untuk lukisan, gambar, sketsa telah diterbitkan oleh Raghavan pada tahun 1935, yang terjemahannya dipergunakan oleh Isabella Nardi.

⁴⁶ Perlu dicatat di sini dengan saksama bahwa ornamen-ornamen berhias ini merupakan karakteristik yang khas dari lukisan-lukisan Tanjore tradisional.

⁴⁷ V. Raghavan, “Two Chapters on Painting in the *Nārada Śilpa Śāstra*”, *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, III, 1, 1935, p. 19.

⁴⁸ cf. V. Raghavan, *ibid.*, 1935, p. 24-25; Isabella Nardi, *op.cit.*, 2006, p. 27.

⁴⁹ Renou, Louis, 1963, “Sur le Genre du *sūtra* dans la Littérature sanskrite”, *Journal Asiatique*, p. 165-216

⁵⁰ Sheldon Pollock, “The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History” *Journal of the American Oriental Society* 105, no. 3. Indological Studies Dedicated to Daniel H.H. Ingalls (Jul-Sep), 1985, p. 499-519

komprehensif semua ilmu pengetahuan. *Śāstra* dengan sendirinya abadi, tidak salah, sumber *caturvarga* dan landasan bagi segala aktivitas⁵¹. Di sinilah pentingnya pemahaman tentang *śāstra* pada umumnya dan *citrasūtra* pada khususnya, untuk mencermati segala aspek aktivitas manusia di berbagai bidang kehidupan.

Banyak orang telah berusaha menunjukkan pengertian kata *Sēmèn* menurut pengertian ethno-etimologi⁵² dan ethno-hermeneutika⁵³. Kedua istilah itu sebenarnya dapat masuk dalam wilayah antropologi budaya. Sebagai disiplin ilmu pengetahuan, antropologi telah lama hadir untuk perbincangan sejarah kehidupan sebagai tipe yang penting data ethnografis. Sejarah kehidupam, asumsi yang berjalan, merupakan sebuah titik fokus untuk persepsi individual dan tanggapan untuk pola-pola kebudayaan yang lebih luas. Terdapat diskusi-diskusi metode sejarah kehidupan dalam antropologi⁵⁴, tetapi di sana terdapat sedikit dalam hal jalan pendekatan-pendekatan ekspisit untuk untuk analisis materi-materi sejarah kehidupan⁵⁵. Sebagaimana sering terjadi dengan data ethnografis yang kompleks, ketegangan analisis yang sistematis tentang jumlah data yang sapat dikuasai dan pernyataan yang luas tentang pola-pola terintegrasi yang tujuannya, memunculkan atau membangkitkan sebuah beban yang menyebabkan frustrasi untuk perkembangan metodologis. Selanjutnya diungkapkan data filologis dan literer, yang dipergunakan untuk memahami *Citra Baṭik Sēmèn*.

C. Smara dan Śiva Sebagai *Citrasūtra*

Mpu Dharmaja dalam *Smaradahana*⁵⁶ menguraikan bahwa Śiva adalah *śatru*, ‘mu-suh’ natural Smara, karena Śiva adalah lambang kesucian, seorang *brahmacarī* yang kekal (*MBh* XIII 17: 45 dan 72), sungguh-sungguh *avatāra* kesucian (*KumāraS* V, 30). Ketika Himālaya berusaha membawa Pārvaṭī kepadanya, Śiva menolak dengan alasan misogini yang tradisional (*ŚivaP* II, 3, 12: 28-33):

Gadis dengan pantat yang sangat elok ini tidak boleh datang mendekati aku.
Orang-orang bijaksana memahami bahwa seorang perempuan benar-benar menjadi bentuk pemikat. Khususnya seorang perempuan muda adalah

⁵¹ Sheldon Pollock, *ibid.*, 1985, p. 519.

⁵² Dell Hymes, *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality. Towards An Understanding of Voice*. London: Taylor and Francis Ltd. 2004, p. 25-34.

⁵³ Rudolf Bultmann, “Hermeneutics and Theology”, in: Kuty Meuller-Vollmer, (ed.), *The Hermeneutics Reader. Texts of the German Traditions from the Enlightenment to the Present*. New York: The Continuum Publishing Company, 2006, p. 241-255.

⁵⁴ L.L. Langness, *The Life History in Anthropological Science*. New York: Holt, Rinehar and Winston, 1965, p. 16-20; David Mandekbaum, “The Study of Life History”, *Current Anthropology* 14, 1973, p. 177-196.

⁵⁵ Michael Agar, “Stories, Background Knowledge and Themes, Promels in the Analysis of Life History Narrative”, *American Ethnologist*, Vol. 7, No. 2, May, 1980, p. 334.

⁵⁶ Teks *Smaradahana* yang dipergunakan dalam penelitian ini adalah suntingan teks *Smaradahana* yang dikerjakan oleh R.N. Poerbatjaraka. Suntingan teks itu dijadikan sebuah buku, yang berjudul “Smaradahana. Oudjavaansche Tekst met Vertaling”, *Bibliotheca Javanica* 3, Bandoeng: A.C. NIX en Co, 1931.

peng-hancur seorang *tapasvī*. Aku adalah seorang *tapasvī*, seorang *yogī*, maka apakah pentingnya seorang perempuan bagiku? Seorang *tapasvī* harus sudah tidak pernah berhubungan dengan para perempuan.

Berkat kesuciannya itu, Śiva dianggap menjadi satu-satunya karakter di *bhavana*, ‘alam semesta’, yang mampu menolak Smara. Ketika Brahmā berencana untuk menggoda Śiva, ia berkata, “Namun, apakah perempuan di *triloka*, ‘tiga dunia’ mampu memasuki hatinya, yang menyebabkan ia meninggalkan *tapas*-nya, dan apakah perempuan mampu memperdayanya? Bahkan Smara pun tidak akan mampu memperdayanya, karena Śiva adalah seorang *yogī* yang sempurna dan tidak tahan mendengar para perempuan disebut-sebut (*ŚivaP* II, 2, 8: 17-18; *MatsyaP* CLIV, 213-216; *SkandaP* I, 2, 24: 17-20). Dari sumber yang sama dikatakan bahwa pada mulanya Smara pun tidak ingin menyerang Śiva dengan alasan sebagai berikut:

Tidakkah engkau mengetahui bahwa Śiva sangat sulit untuk diatasi. Ketika seseorang bermaksud menundukkan nafsu birahi, ia menghayati Śiva, Śiva merasakan kenikmatan dalam *tapas*, dan semua *brāhmaṇa* terus-menerus mencerca aku dengan berkata, “Bahwa Smara sangat jahat, api besarnya menyelimuti pengetahuan orang bijaksana dan menjadi musuh mereka yang abadi. Oleh karena itu Smara selalu harus dihindari seperti seekor ular. Kemudian, bagaimana aku mampu membuat birahi Śiva dengan keberadaanku yang semacam ini?”

Reaksi Śiva terhadap Smara adalah membuat Smara menjadi ngeri dengan ucapannya yang keras, “Hai Smara!, engkau yang dungu, aku melihat bahwa sejumlah lubang berisi ular-ular berbisa, demikian pula ular-ular yang tidak berbahaya. Baiklah, aku akan menarik racunmu” (*Manmathonmathana* IV, 25 ff). Sebagai raja para *tapasvī*, Śiva memiliki kekuatan shamanistik untuk mengatasi ular-ular, yang mengabdinya sebagai perhiasan personal; perilaku dan kemasyhurannya sebagai seorang peminum racun, memberi bobot yang khusus untuk mengancam Smara.

Namun, setiap pernyataan-pernyataan ini hanyalah merupakan sebuah *thesis*, yang harus dijawab dengan *antithesis*: kesucian Śiva ditetapkan untuk melawan nafsunya, kekebalannya untuk melawan kerentanannya. Banyak mite, yang memberi ilustrasi kesucian Śiva, muncul dalam sebuah bayangan cermin, demikian juga memuat implikasi-implikasi birahi di dalam dirinya sendiri. Satu naratif semacam itu merupakan uraian tentang mite, yang di dalamnya Śiva memberi penjelasan kepada Viṣṇu dan ia menjadi penyebab Viṣṇu meninggalkan bentuk *vāraha*. Di dalam mite *vāraha* ini Śiva mengatakan bahwa Viṣṇu harus menikahi Pṛthivī. Menurut versi ini, Pṛthivī diganti dengan sekelompok perempuan *asura* dan anak-anaknya tetap menyusahkan (*ŚivaP* III, 22: 45-55; *ŚivaP* III, 23: 1-36):

Ketika Viṣṇu telah menghalau *asura-asura* kembali masuk ke dunia bawah, di sana ia kebetulan melihat sekelompok perempuan cantik. Diserang oleh panah-panah asmara, Viṣṇu tinggal di sana dan bercinta dengan perempuan-perempuan itu. Mereka melahirkan anak-anak yang menimbulkan bencana bagi *bhuvana*, ‘dunia’. Untuk menyelamatkan para *sura*, Śiva menjelma menjadi seekor banteng dan masuk ke dunia bawah. Banteng itu melenguh dan kemudian membunuh putra-putra Viṣṇu. Lalu

Śiva menerangkan Viṣṇu sambil berkata, “Engkau tidak harus menuruti kemauan seksualmu, menjadi budak nafsu”. *Sura-sura* yang lain, ingin masuk ke dunia bawah untuk melihat perempuan-perempuan yang menggairahkan itu, tetapi Śiva kemudian meng-ucapkan *śapatha*, ‘kutukan’. Ia berkata, “Siapa saja yang memasuki tempat ini akan mati, kecuali bagi seorang *brāhmaṇa*, yang telah terkendali-kan nafsunya dengan sempurna”. Dengan demikian Viṣṇu, penikmat utama para perempuan, disucikan oleh Śiva, kemudian *bhavana*, ‘alam semesta pun sangat bersuka cita.

Kedudukan Śiva dalam hal kesucian sungguh-sungguh tegas, tetapi di sini Śiva menyarankan bentuk banteng, lambang seksualitas, di samping binatang *śarabha* dari mite *vāraha*, dan dengan cemerlang Śiva menuturkan *śapatha* untuk mempersembahkan dirinya sendiri (seorang *brāhmaṇa* yang terkendali nafsunya dengan sempurna) dan mengizinkan putra-putranya untuk menikmati para perempuan *asura*⁵⁷. Dengan kat lain dapat dinyatakan bahwa bagi dirinya sendiri Śiva selalu menjaga kesuciannya sendiri, tetapi ia memberi izin kepada para putranya untuk menikmati para perempuan. Suatu keberadaan yang dapat dikatakan merupakan hal yang paradoks, jika tidak ditelusuri secara mendalam melalui jalur mitologi dan juga jalur ritual, yang cukup rumit.

Varian kedua memaparkan aspek Śiva hingga titik keseluruhan mite yang di balik. Setelah mengulangi mite itu dengan sejumlah varian-varian minor, mite itu berlanjut (*ŚivaP* III, 22: 45-55; *ŚivaP* III, 23: 1-36; *DharmaS* IX: 46-61):

Setelah mengeluarkan *śapatha* dan *asura-asura* telah kembali ke *svaḥ-loka*, ‘dunia atas’, *kāla* pun telah berlalu. Kemudian pada suatu hari, Śiva sangat asyik dengan *manas*-nya dan Pārvatī kebetulan meminta kepada-nya apa yang sedang ada di dalam *manas*-nya. Śiva berkata, “Aku sedang berpikir tentang para perempuan cantik dari *bhuḥ-loka*, ‘dunia bawah’, perempuan paling cantik di *bhavana*”. Pārvatī berkata, “Engkau bodoh!, karena engkau mudah diperdaya. Aku akan melihat mereka sendiri!”. Śiva berkata, “Pergilah!”. Demikianlah Pārvatī pergi ke *bhuḥloka*, dan ketika melihat kecantikan dan para perempuan *asura* di sana, ia berkata kepada mereka, “Kecantikan kalian tiada berguna, seperti halnya kecantikan tumbuh-tumbuhan beracun. Prajāpati mencipta para perempuan demi kenikmatan seksual para lelaki, tetapi Śiva mengutuk suami-suami kalian, melarang mereka masuk kemari. Sekarang, biarkanlah anak-anakku, kelompok Śiva, para *tapasvī* yang bijaksana, menjadi suami kalian dan bercintalah dengan mereka”. Kemudian Pārvatī lenyap. Demikianlah, Viṣṇu, penikmat utama para perempuan, bercinta dengan perempuan *asura* di *bhuḥ-loka*.

Pembalikan mite itu adalah jelas dari pemutaran baris terakhir. Pada baris terakhir itu ditunjukkan bahwa permainan cinta Viṣṇu dijadikan pusat naratif daripada pensuci-

⁵⁷ O’Flaherty, Wendy Doniger, *Asceticism and Eroticism in the Mythology of Śiva*. London: Oxford University Press, 1973, p. 142; cf. Wendy Doniger O’Flaherty, *Tales of Sex and Violence: Folklore, Sacrifice, and Danger in the Jaiminya Brahmana*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

annya. Śiva, yang telah mampu mengendalikan nafsunya, tidak dapat membantu berpikir tentang para perempuan *asura*. Kelemahan Śiva diperbincangkan oleh istrinya, dan ambivalensi kedudukannya dinyatakan dalam multi bentuk dari putra-putranya, yang diizinkan untuk bercinta dengan para perempuan *asura*, karena status Mereka sebagai *tapasvī* dan kesucian mereka yang diprakirakan benar⁵⁸. Sungguh, hampir tidak mungkin dapat ditemukan sebuah mite, yang di dalamnya memaparkan bahwa Śiva tetap suci sepanjang masa, sekalipun banyak mite didasarkan pada premis inisial dari kesuciannya. Bahkan dalam *upakhyaṇa* dari *vīracarita Mahābhārata*, yang mendeskripsikan Śiva sebagai *Brahmacarī* yang suci, Śiva dipuja sebagai *sura*, yang “bersenang-senang dengan para putrinya dan istri-istri para *tapasvī* dengan rambut yang terurai, *phallus* yang besar, telanjang, dengan penampilan yang menggairahkan. *Bhuvana* dicipta dari *śukra*, ‘sperma’, yang menetes dari *liṅga* Śiva selama melakukan hubungan seks dan para *sura* pun memuja *liṅga* itu (*MBh XIII*, 14: 101-102; *MBh XIII*, Appendiks I, no. 4: 66-67).

Dalam *Kakavin Smaradahana* diuraikan bahwa Śiva sedang menjalani *tapas*, ‘tapa, memanaskan dirinya’ sebagaimana disebut dalam *SD I*, 8-10:

8. *ṅṅnī kāla bhaṭāra nātha magave yogādi saniṣṃṛti,*
ṅkānēṅ meru vukir viśeṣa patapān saṅ siddha yogīśvara,
hōb niṅ darśana towi duṅhus i pasir niṅ lvah gihānyāparō,
hyaṅ niṅ hyaṅ pva sirātapāpa ta kunaṅ sādhyān muvah de nira.
9. *sotan tāpan avak nira ṅ paramatattvānūti sarvāgama,*
ūṅkāradī śivāṅgasandhi patatā niṅ brāhmamantrākṣara,
tiṅkah niṅ daśamūrti nitya ginēlar pōh niṅ svaravyaṅjana,
sūkṣmajñānaviśeṣa rakva humiḍēṅ dhyāyī nirālambana.
10. *ēnak tiṅkahi de bhaṭāra rumēgēp lyus niṅ samādhi hati,*
tan vaṅ mātra sumiṅhitēṅ sukha lavan krīḍādi nārīkrama,
heman rūm nika ṅ apsari tan inivō de hyaṅ jagatkāraṇa,
lāvan rūm ni manis girīndraduhitādevī sumantēn rara.

Terjemahan:

8. Pada masa lalu, Bhaṭāra Nātha sedang melaksanakan yoga yang tertinggi, semua ingatannya telah lenyap, di sana, di Mèru gunung yang sangat cemerlang, tempat bertapa sang raja yogi yang telah sempurna, naungan Pohon Darśana, di lereng tepian sungai, guanya sangatlah dekat, dewa di antara para dewa pun ia bertapa, apakah konon yang akan dijadikan tujuannya lagi oleh-Nya?
9. Sangatlah mengagumkan, tubuhnya merupakan hakikat tertinggi, mengikuti semua aturan adat-istiadat,

⁵⁸ Wendy Doniger O’Flaherty, *ibid.*, 1973, p. 142-143; cf. Hillary Peter Rodrigues, *Ritual Worship of the Goddess. The Liturgy of the Durgā Pūjā with Interpretations*. Albany: State University of New York Press, 2003.

Ūṅkāra tertinggi merupakan rahasia tubuh Śiva, urutan *akṣara Mantra Brāhma*,

paparan sepuluh perwujudan selalu direntang, intisari bunyi-bunyi konsonan dan vokal,

pengetahuan yang sangat halus-tersembunyi yang sangat cemerlang, ia tiada bergerak tenggelam dalam kontemplasi, tiada penopang sama sekali.

10. Sangat tenang sikap dan perilaku Bhaṭāra, Ia memusatkan perhatian pada keheningan *samādhi* dalam hati, tiada sedikit pun berkecenderungan pada kesukaan beserta bermain cinta dan lain-lain, lebih-lebih berhubungan dengan perempuan, sayang, kecantikan para bidadari itu tidak dijadikan perhatian oleh Hyaṅ Jagatkarāṇa, demikian pula harumnya kemanisan Girīndraduhitādevī, yang masih gadis remaja.

Śiva memang merupan manifestasi kesucian dan kebersihan pikiran di antara para dewa, segala bentuk benda-benda keduniawian bahkan perempuan tidak dijadikan perhatinnya. Menurut gubahan Mpu Dharmaja keadaan itu sangat membahayakan dan mengancam keberadaan pada dewa, karena pada waktu itu Surālaya diancam oleh Nīlarudraka sebagai yang diuraikan dalam *SD I*, 11-12 berikut ini:

11. *kāvīṭ pva ṅ surasaṅghya mogha sinukū de niṅ vatēk rākṣasa, vadvā niṅ jaya nīlarudraka sumara sōsōk tēkēṅ kahyaṅaṅ, ri ṅ senāpura tāṅaraṅ ri suku niṅ hemādri lambvan kidul, ṅkānān durga kuṭanya bhīṣaṅa lurah śobhārarēm durjaya.*
12. *yēkāṅde gigu ri hyaṅ ādbhuta kabeh ri ṅ svargalokārurah, sakveh saṅ dSDalokarākṣaka mahōm tan sah paḍālapkēna, saṅ siddhārṣi vasiṣṭha nārada tumūt gandharva len apsara, saṅ hyaṅ śakra sirādhikāra pinatih ṅkānēṅ sabhāmaṅḍala.*

Terjemahan:

11. Pada awalnya ialah: kelompok sura, tiba-tiba diserang oleh gongan para rakṣasa, bala tentara Nīlarudraka yang selalu menang, menyebar mendesak sampai ke kahyaṅaṅ, di Senāpura lah namanya, di kaki Gunung Hima lereng bagian selatan, di sana yakni sangat sulit dicapai istananya, menakutkan, bersinar, tetapi indah dan tenang, sulit dikalahkan.
12. Itulah yang menyebabkan cemas para dewa. ketakutan semuanya, di seluruh Svargloka, kacau balau, semua pelindung sepuluh penjaga mata angin berunding tiadaberpisah bersama-sama untuk mencari jalan keluar, para *ṛṣi* terhormat yang telah sempurna, Vasiṣṭha, Nārada turut serta selain *gandharva* dan *apsara*,

Sanj Hyaṅ Śakra, ia yang sangat mulia, dijadikan pemimpin di sana di lingkaran ruang yang terbuka.

Untuk mengatasi terjadinya haru-hara yang melanda Surâlaya, para *sura* terutama dewa Daśalokapāla, *ṛṣi*, *gandharva*, *apsara* mengadakan perundingan, agar mereka dapat terlepas dan bebas dari serangan raja Nīlarudraka, yang bertahta di Negara Sēnāpura, yang letaknya di Gunung Hima di lereng bagian selatan. Perundingan itu dipimpin oleh Surapati atau Indra, yang dijadikan pemimpin mereka sebagaimana yang dapat dibaca dalam *SD I*, 13-14 berikut ini:

13. *sāmpunyān patatāvatāra niḥ ahōm saṅ hyaṅ trinetrāvuvus,
sōjar vīra surāpsara kita kabeh ndin dāya dentāpraja,
brahmā viṣṇu huvus kavēs kavēnēsan sor sāra tovin laga,
ta n svīnēn ḡhulun iḡ raṅāḡgana hanāmetāśrayāḡdohana.*
14. *yadyan hyaṅ paramēśvarāstu śaraṅā ta n paṅgēgō saṅjata,
āpan saṅgraha ri ḡ samastabhuvanālaṅgēḡ tēduh niścala,
ḡhiḡ rūpādi viśeṣa pañcaviṣayāḡde rāga vāhyēndriya,
tan vyāpāra manah nirērika kabeh kevalya nirgrāhaka.*
15. *mōjar saṅ maṅjaran vṛhaspati nihan tōpaya devādhipa,
saṅ yaḡ kāma sira prihēn sēkuṅjanāmbēk radvijan योग्याना,
konētāmanahēḡ rarashati maran rāgi bhatārālulut,
paṅgil saṅ hyaṅ umā kakūḡjana nirāḡḡḡkiḡ sēdēḡ kanyakā.*
16. *yapvan sāmpun SDukrSDonita sirāpaṅgih padāḡgōḡ smara,
vehēn pva ḡ sēkar aḡlaḡit maḡiḡdama śrī pārvatī prārthanān,
ḡkā tā vehēn anona vāhana salahrūpā dvipēndrānana,
rodṛārudra nikēḡ upāya vulikēn petēn pagantākēna.*
17. *nāhan sāra vuvus vṛhaspati yinogyān de hyaṅ indrāḡalēm,
āpan paṅḡita siddhavākya pinatih de niḡ vatēk devatā,
tovin śabdaka vedapārāga vēkas niḡ nīti ri ḡ kahyaḡan,
vruh ri ḡ śāstra kuḡaramantra ḡuniveh cārakya kāmandaka.*

Terjemahan:

13. Setelah itu, mereka pun menjadi teratur perwujudan perundingan itu, Sanj Hyaṅ Trinētra berkata,
“Seperkataan wahai para pahlawan, sura, apsara, kalian semua: apakah kekuatan dari kalian untun berperang,
Brahmā dan Viṣṇu telah terhalau, menjadi pucat, kalah kuat apalagi berperang,
akan terdesak aku di medan pertempuran, sebaiknya adalah untuk mencari perlindungan, supaya ia menghalau jauh-jauh.
14. Apabila Hyaṅ Paramēśvara berkenan menjadi pelindung, ia pun memegang senjata,

sebab ia merangkul seluruh alam semesta itu, menjadi kekal, sejuk, tiada bergejolak,
hanya penampilan yang sangat cemerlang: lima nafsu, menyebabkan birahi yang berkaitan dengan indriya,
apabila tidak melakukan aktivitas keduniawian pikirannya, semuanya menjadi terkunci secara sempurna, menekan segala keinginan.

15. Berkatalah ia yang bernama Vṛhaspati, ”Beginilah upayanya wahai raja para dewa,
Saṅ Hyaṅ Kāma, ia harus diusahakan untuk mengupayakan hati guru yang terhormat, agar menjadi lembut,
suruhlah ia memanah dengan keharuan hati, sehingga menjadi birahi, Bhaṭara menjadi bernafsu,
diharapkan Saṅ Hyaṅ Umā untuk dirindukan olehnya, meluluhkan hatinya, karena ia sedang menjadi putri remaja.
16. Apabila telah bergerak sperma dan indung telur, mereka berdua bertemu dan selalu berhubungan asmara,
ubahlah bunga-bunga menjadi mega-mega agar mengidamlah Śrī Pārvatī, itulah yang akan dituju,
ketika itu usahakanlah agar ia melihat tunggangan yang buruk rupa, seekor raja gajah yang mengerikan,
menakutkan dan menjadi ngeri itu upaya yang harus diwujudkan, diusahakan dan direalisasikan..
17. Demikian wibawa perkataan Vṛhaspati, disetujui oleh Hyaṅ Indra, ia memuji-muji,
sebab ia cendekiawan yang perkataannya telah sempurna, dijadikan pemimpin oleh para devatā,
bahkan cerdas dalam tatabahasa, sangat mahir *Veda*, puncak dari ahli siasat di kahyaṅan,
sangat paham *Śāstra*, *Kuṭaramantra*, lebih-lebih ajaran *Cānakya* dan *Kāmandaka*

Dalam pertemuan itu akhirnya ditemukan siasat untuk menundukkan Śiva yang sedang tenggelam dan tekun dalam *samādhi*. Satu-satunya cara ialah Saṅ Hyaṅ Indra sebagai Saṅ Hyaṅ Harirāja harus mengirim dūta untuk tujuan itu, yakni mengirim Smara ke “medan perang” untuk melawan Śiva. Setelah terjadi perundingan yang alot dan dengan jaminan Vṛhaspati, akhirnya Smara setuju dan bersedia menundukkan Śiva dengan senjata-senjatanya (*SD II*, 1-19). Namun, pada saat itu Smara masih meminta waktu untuk berpamitan dengan Ratih, istrinya. Semula Ratih berkeberatan dan merasa was-was hatinya, karena Smara harus berhadapan dengan maharaja para dewa, tetapi berkat perkataan Smara bahwa Vṛhaspati bersedia menjamin keselamatannya, akhirnya dengan sangat berat hati Ratih rela melepas kepergian suaminya untuk menjadi dūta Indra (*SD III*, 1-15-*SD IV*, 1-12). *Śubhadivaśa ri ṅ ēñjiṅ prāptēṅ kāla pasamayan*, “Pada waktu pagi hari yang cerah, tibalah hari kesepakatan” antara Smara dan para dewa. Mereka segera berangkat menuju Mahāmeruparvata, tempat Śiva melaksakan *samādhi*-nya. Mereka

berjalan di angkasa melintasi gunung-gunung, hutan-hutan, laut-laut yang sangat indah (SD V, 6-13), akhirnya mereka pun sampai di Mahāmeruparvata dan setelah berhasil menundukkan penjaga Śiva yakni Mahākāla dan Nandīśvara (SD VI, 1-14). Smara pun segera memulai *kārya*-nya dan diawali dengan melakukan pemujaan kepada Saṅ Hyaṅ Hara Nīlakaṇṭha dengan *mantra* (SD VI, 15-17) berikut ini:

15. *katon ta saṅ hyaṅ hara nīlakaṇṭha,
i sor nikā ṅ darśana tuṅgu śaṅka,
sēdēṅ nirālabana sūkṣmabuddhi,
taṅan parēṅ muṣṭi nirātalaṅkup.*
16. *nda tan vavaṅ sāhasa saṅ masādhyā,
mulat katīkṣṇan hati mogha matvaṅ,
maṅaṅjali pāda bhaṭāra mamvit,
mupākṣamākēn gati niṅ śarīra.*
17. *bhaṭāra sēmbah ni patikta nātha,
si kāmādevāṅapakāra nīca,
nda tan panēmva gri ṅ upadravāgōṅ,
namo harāyāstu jagaddhitāya.*

Terjemahan:

15. Terlihatlah Hyaṅ Hara Nīlakaṇṭha, di bawah Pohon Darśana, menyanding Śaṅka, ia sedang lepas, pikirannya dalam keadaan rahasia, tangan bersama-sama sikapnya, menelangkup.
16. Tidak segera menyeranglah, ia yang mempunyai tujuan itu, mencermati dengan ketajaman hati, segera menghormat, menyembah kaki Bhaṭāra, memohon izin, meminta maaf atas perilaku dirinya.
17. “Wahai Bhaṭāra, sembah hambamu, wahai pelindung, Si Kāmādeva melakukan kesalahan, hina, maka ia akan menemui penderitaan dan malapetaka yang besar, semoga hormat untuk Hara Yang Membawa Kesejahteraan”

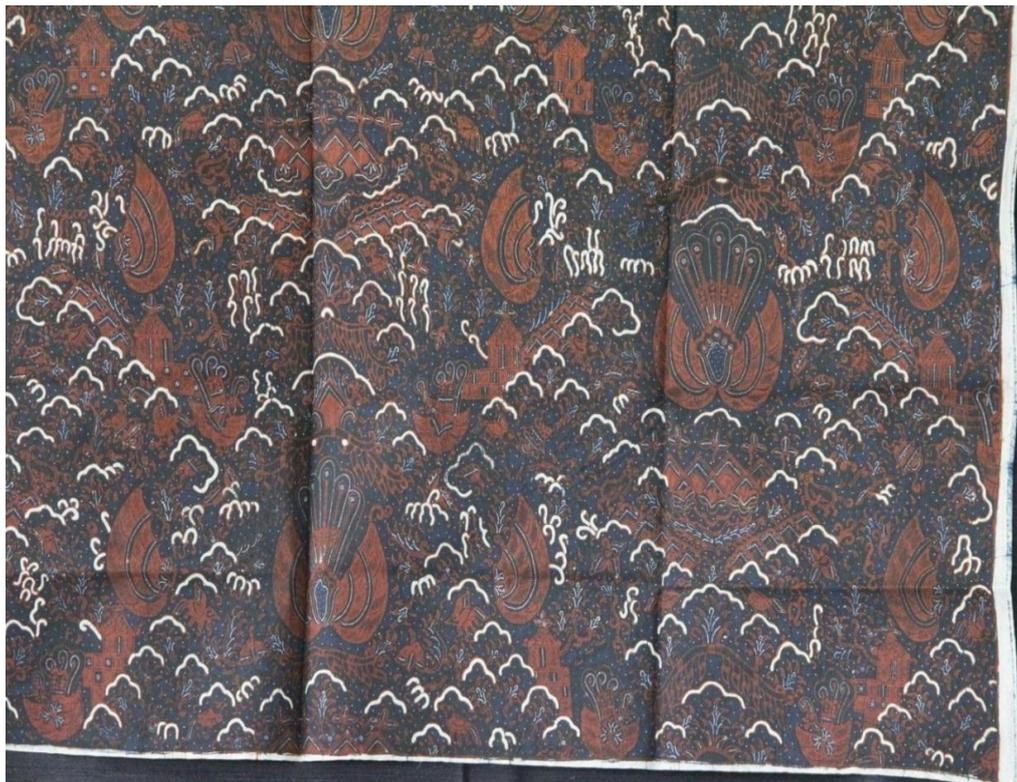
Setelah melakukan perhormatan yang luar biasa, barulah Smara mengawali *yud-dha*, ‘perang’ melawan Śiva. Ia mempergunakan senjata-senjatanya, yang berupa berbagai macam bunga. *Kusuma*, ‘bunga-bunga’ dipergunakan sebagai *śastra*, ‘senjata-senjata’. Dalam rangka memahami *kusuma* sebagai *śastra*, ditempuh sejumlah langkah, yang diawali dengan *nirukta*, ‘etimologi’ judul tulisan ini, yakni *śastrakusuma* selanjutnya ditelusuri makna *śastrakusuma* ini dengan *dhvani* dan *rasa* dengan berdasarkan *citrasūtra*.

Dalam hal ini *Baṭik Matarām* yang menjadi bahan analisis. Seperti telah disebutkan pada judul subbab ini, Āraṅyaka menjadi *Citrasūtra Baṭik Matarām*. Sebagaimana dinyatakan pada bagian sebelumnya, kata *citra* mempunyai arti ‘gam-

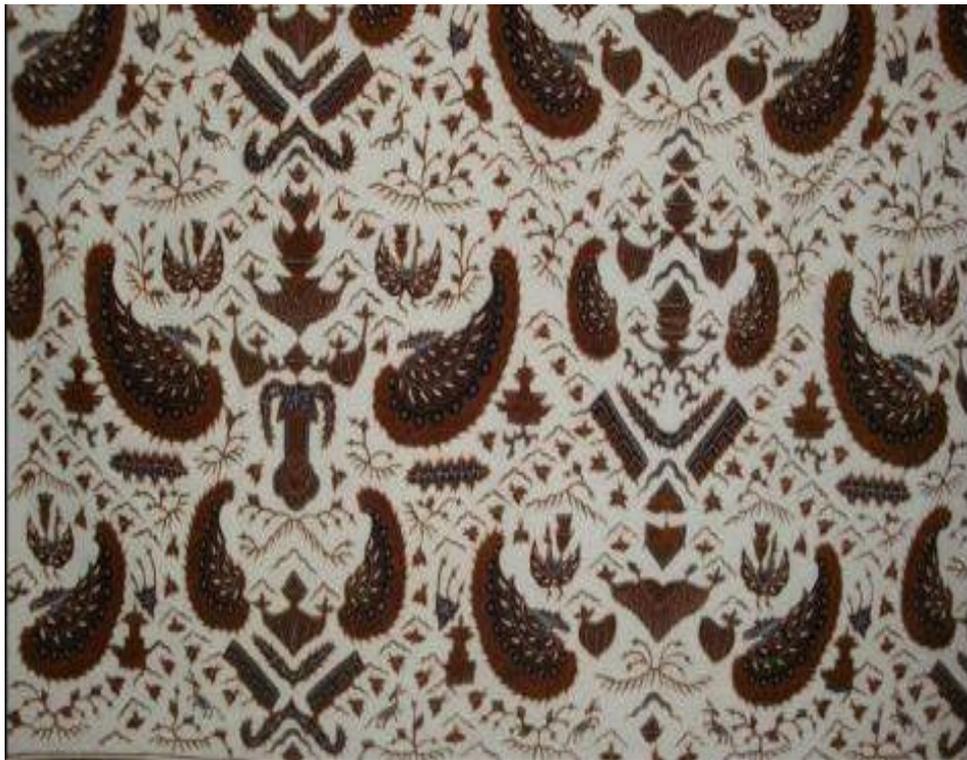
bar, lukisan dan sketsa’, sementara *sūtra*, ‘aturan yang mengandung tatanan tentang kebenaran dan kebijaksanaan’, sehingga kompositum *citrasūtra* berarti, ‘gambar, lukisan, sketsa yang memuat aturan tentang tatanan kebenaran dan kebijaksanaan’. Dalam konteks ini *Batik* juga merupakan gambar, lukisan yang mengandung aturan tentang tatanan mengenai kebenaran dan kebijaksanaan’. *Āraṇyaka* dituangkan dalam selembar kain *mori*⁵⁹ menjadi gambar, lukisan, sketsa yang berisi aturan mengenai tatanan kebijaksanaan dan kebenaran dan di sini yang dipakai untuk merepresentasikan *citrasūtra* itu adalah *Āraṇyaka*. *Batik* yang ditelusuri lebih lanjut dalam kaitannya dengan *Āraṇyaka* adalah *citra Batik Sēmèn*.

D. *Citra Śastrakusuma*

Bunga-bunga yang disebut dalam *SD VI-VII* dijadikan oleh Smara sebagai śastra untuk menundukkan Śiva yang sedang tenggelam dan tekun dalam samādhi-nya. Apabila diteliti dengan saksama, ternyata dalam *SD VI, 19-SD VII, 7* ini terdapat 11 macam bunga, yaitu: bunga *Turi*, bunga *Tarahudan*, bunga *Kanigara*, bunga *Sarasija*, bunga *Kuriñjēm*, bunga *Nagapuspa*, bunga *Dēlima*, bunga *Kañiri*, bunga *Pudak* atau bunga *Cinḍaga*, bunga Asana dan bunga Vuṇu. Bunga-bunga itu akan diuraikan satu-persatu.



⁵⁹ Tom Hoogervorst, “Detecting Pre-Modern Lexical Influence from South India in Maritime Southeast Asia”, *Archipel* 89, 2015, p. 73: Di sini ditunjukkan oleh Tom Hoogervorst bahwa kata *mori* diadaptasi ke dalam Bahasa Jawa dari Bahasa Tamil *muṛi*.





D.1. Bunga *Turi*

Dilukiskan oleh Mpu Dharmaja kuncup bunga *Turi*, yang disamakan dengan *gaḍiṅ* dibentuk atau dibuat menjadi panah yang berbentuk *Ardhacandra*, ‘bulan sabit’: *kuñcupnyârēja piṅḍa danta/ minuṣṭi himpêr panah ardhacandra* (SD VI, 19 c-d). Oleh Smara panah *Ardhacandra* dilepas untuk mengenai sasaran hati Śiva, tetapi panah itu menyangkut pada *jaṭa*, ‘kelabang atau kepangan rambut’ Śiva yang sedang menjalani *samādhi*. Panah *Ardhacandra* dari bunga *Turi* mengalami kegagalan, maka Smara pun mempergunakan panah bunga yang lain.

D.2. Bunga *Tarahudan*

Smara mempergunakan senjata bunga yang lainnya, yaitu panah yang terbentuk dari bunga *Tarahudan*. Smara menyusun panah dengan jalan mengumpulkan bunga-bunga *Tarahudan*, sehingga terbentuklah anak-anak panah: *saṅ hyaṅ smara muvah amanah sirêṅ tarahudan savarayaṅ apupul* (SD VII, 1c). Bunga *Tarahudan* yang sudah terbentuk menjadi anak panah itu, lalu dilepaskannya, tetapi tidak mampu mengenai sasarannya, yaitu hati Śiva, sebab anak panah itu singgah di telinga Śiva, yang sedang ber-*samādhi*, sehingga anak panah bunga *Tarahudan* itu bagaikan menjadi *sumping* di telinga Śiva: *mampir i kapö sahaja kadi sadak* (SD VII, 1d). Namun, Smara belum putus asa, ia mempergunakan panah bunga yang lainnya.

D.3. Bunga *Kanigara*

Smara pun menjadi sangat tercengang-cengang, pada waktu melihat panah-panah bunganya hanya berlalu tanpa ada yang mencapai sasarannya. Oleh karena itulah Smara kemudian mengambil panah yang berupa bunga *Kanigara*. Selanjutnya bunga

Kanigara yang berbentuk bulat ini, dibentuknya menjadi senjata *Cakra* lalu senjata *Cakra* ini pun berputar-putar di telunjuk jarinya dan sesudah itu dilepaskannya ke arah Śiva. Terlepasnya bunga *Kanigara* yang telah menjadi senjata *Cakra* itu bagaikan *payung kuning* yang terlempar dan bersinar-sinar beriringan dengan bulan: *jrah niṅ kanigara kumēṅar paṅakra nira sampun umidēri taṅan/ śīghra n umēsāt asēmu payuṅ kuniṅ kahabalanṅ kadi vulan adulur* (SD VII, 2c-d). Bunga *Kanigara* yang serupa dan sebesar cermin, jatuh di kepala Śiva, sehingga menjadi ketopong Śiva. Ketika bunga *Kanigara* itu jatuh nampak bagaikan bintang yang beralih tempat: *trāsā ṅ kanigara sacrēmin tibāsēmu tarēṅ pinaka- rukuh ira* (SD VII, 3d). Dengan ketopong bagaikan seorang raja, nampak sekali wajah Śiva semakin nampak keberadaannya sebagai dewa tertinggi dari para dewa di Kahyangan Suarālaya.

D.4. Bunga *Sarasija*

Sesudah senjata *Cakra* Smara tidak berhasil menggoyahkan Śiva yang sedang menjalani *samādhi*, maka Smara mengambil senjatanya yang lain, yang itu panah yang dibuat dari bunga *Sarasija*. Bunga *Sarasija* ini dilengkapi bulu-bulu tunas pohon *Kanaka*, ‘Emas’. Oleh Smara *konta*, ‘tombak’ bunga *Sarasija* yang sudah lengkap berhias ini, diluncurkan ke arah hati Śiva, tetapi *konta* bunga *Sarasija* ini menyangkut di leher Śiva, sehingga seakan-akan menjadi kalung-kalungnya Śiva: *konta sarasija kumucup huvus hinēlaran kayu kana- kāsēvō/ moghātēka pinakakaluṅ-kalū ira jagatpati kadi minaha* (SD VII, 4a-b), sehingga Śiva benar-benar diberi perhiasan yang luar biasa indahnyanya.

D.5. Bunga *Kuriṅjēm*

Melihat Śiva semakin tidak tergoyahkan, Smara pun menjadi gusar. Ia lalu mengambil *tomara*, ‘lembing’ yang terjenal sangat mengerikan. *Tomara* yang dipakainya itu terbuat dari bunga *Kuriṅjēm* sangat tajam dan disamakan dengan *curiga siji*, ‘keris yang sangat runcing’. *Tomara-tomara* dari bunga *Kuriṅjēm* itu dilemparkan ke arah Śiva, tetapi kemudian bertebaranlah di dadanya, sehingga bunga-bunga *Kuriṅjēm* itu pun bagaikan *vīja*, ‘biji-bijian ritual sebagai persembahan’, yang melekat di dada Śiva: *mvaṅ tomara nira kucup iṅ kuriṅjēm aluṅid kadi curiga siji/ sumrāk tēka lukar asirat-sirat masēmu vīja rumakēt i jaja* (SD VII, 4d). Berkat senjata-senjata yang dilepaskan oleh Smara, Śiva menjadi seorang mahādeva yang sangat tampan dan lengkap dengan atributnya sebagai dewa tertinggi di lingkungan Śivaisme.

D.6. Bunga *Nagapuṣpa*, *Kaṅiri*, *Ryak* dan *Vēlas Arēp*

Melihat Śiva masih tetap dalam keadaan tetap tenang tiada tergoyahkan, Smara pun menjadi semakin cemas, ia kemudian mengambil senjatanya yang lain, yang terbentuk dari bunga *Nagapuṣpa*. Panah Smara ini sebagai seekor *nāga* yang sangat menakutkan. Panah dari bunga *Nagapuṣpa* pun diuraiak dengan sangat rinci oleh Mpu Dharmaja sebagai berikut: *hrū tikṣṇa rinēgēp ira nāgapuṣpaDara pāṣa rinēcēp inaṅit, cūlanya dalima kumucup sisiknya sēkar iṅ ryak aṅivak galak, huntunya kaṅirisalagāliḍah vēlasarēp miṅis aṅalad-alad* (SD VII, 5b-d). Diuraikannya panah *Nagapuṣpainsi* sangat tajam dan mempunyai membelit yang sangat kuat, tetapi

sangatlah indah dan kemudian menjadi karangan bunga. Taring *Nagapuspa* itu terbentuk dari bunga-bunga yang sedang menguncup, sisik *nāga* itu terbentuk dari bunga-bunga *Ryak*, sehingga menjadi seekor ikan yang sangat ganas. Kemudian gigi-giginya dari bunga-bunga *Kañiri* yang sedang bertunas, sementara lidahnya adalah bunga-bunga *Vēlas Arēp* yang membara dan berkilau-kilauan. Nāga yang terbentuk dari bunga-bunga itu segera dilepaskan dari busurnya seakan-akan menjadi pelindung Manasija. Ketika itu dengan sangat garang panah *Nagapuspa* membelit tubuh Śiva, tetapi kemudian menyampir di pundaknya menjadi *savit*, 'serempang seorang *brāhmaṇa*': *ṅkā rodra kavilēt y avak bha-ṭāra sumavit pinakasavit ira* (SD VII, 6b). Dengan demikian atribut Śiva semakin lengkap dan ke-dewa-annya semakin tampak nyata..

D.7. Bunga Puḍak atau Ciṇḍaga

Kusumaśara kembali berusaha untuk menundukkan Śiva dengan bunga *Puḍak* atau bunga *Ciṇḍaga*. Bunga *Puḍak* itu dibentuk mejadi paruh seekor burung Garuḍa, sungguh-sungguh sama: *sambut varayaṅ ira puḍak vinimba cucuk iṅ garuḍa paḍa-paḍa* (SD VII, 6c). Putik-putik sari bunga *Puḍak* itu bergerumung, menyebar, merata, seperti ketika burung Garuḍa itu sedang menganga paruhnya, menjadi sangat tajam: *sārinya kumusuh aṅabab sumār tuvi sēḍēṅ maṅap ariṅi-riṅi* (SD VII, 5d). Panah bunga *Puḍak* itu segera dilepaskan, tetapi berubah menjadi *Antiṅ-Antiṅ* yang menghiasi telinga Śiva: *hrū ciṇḍaga lēpas i bhaṭāra sātmya kadi kuṇḍala nira tumatiṅ* (SD VII, 8a). Apa yang dilakukan oleh Smara tidak membuat Śiva menjadi tergodas, tetapi ia menjadi semakin tampan sebagai Saṅ Hyaṅ Śaṅkara: *hyaṅ śaṅ- kara sira kadi hinyasan kadi rakēt saji hinuvusakēn, lvir arca lagi sinavuran sēkar kadi tulis ratu vinuri-vuri, āpan sapamanah ira manmathāmuvuhi rimbis amuhara halēp* (SD VII, 7-b-d). Saṅ Hyaṅ Śaṅkara sungguh dihiasi, sehingga ia diperumpamakan sebagai *rakēt*, 'topèṅ'; *arca lagi sinavuran sēkar*, 'seperti arca yang ditaburi bunga-bunga sesajian'; *tulis ratu vinuri-vuri*, 'lukisan seorang raja yang digambar dengan berbagai macam warna'. Semua hasil memanah Smara menambahkan keindahan dan menyebabkan Saṅ Hyaṅ Śaṅkara semakin tampan.

D. 8. Bunga *Parijāta* dan bunga *Campaka*

Smara semain habis kesabarannya, karena semua hasil memanahnya tidak dapat melukai Śiva sama sekali, tidak ada yang mampu menggoyahkan hatinya. Dalam hatinya Smara kecewa, marah dengan dirinya sendiri: *hāh nirguṇa takari gatiṅku tan sahinarēp-harēp iṅ SDaraṅa* (SD VII, 7d). Ia merasa tiada berguna, malu dan sangat hina, karena ia dipercaya untuk menjadi pelindung para dewa yang sedang terancam oleh bahaya serangan Nīlarudraka. Usaha selanjutnya ia mempergunakan panah bunga *Parijāta*, panah yang dapat menundukkan lima indriya. yaitu: peraba, penciuman, pencecap, pendengaran dan penglihatan: *hyaṅ manmatha śaravara pārijāta rinēgēp nira muvah aṅayat, hrū sparśaviṣaya pamaṅan ya rūpa rasa gandha vacana kalima*, (SD VII, 11 b-d) bersama dengan bunga *Campaka*, bunga *Parijāta* diberi ratus wangi dan dibubuhi dengan mantra-mantra: *sāmpun rinatus inabhi-mantra campakamayāluṅid iṅid-iṅidan* (SD VII, 11 d), sehingga keduanya menjadi panah yang sangat tajam dan sangat berbahaya.

D. 9. Bunga *Asana* dan bunga *Vuṇu*

Dua panah bunga *Parijata* dan bunga *Campaka* yang telah diberi ratus wangi dan mantra-mantra baunya yang sangat wangi menyebar ke segala penjuru dan panah itu disebut sebagai panah *Pañcaviṣaya*: *mrik ta ṅ jēnu viṣa nikana ṅ panah kusuma pañcaviṣaya* (SD VII, 12a). Jika dicermati dengan sangat saksama: *dinēlō* (SD VII, 12a), keatraktifan, nurani paling dalam, yang menarik pikiran, mengiring angin yang berputar-putar dan berkelok-kelok, lalu diraihnya (SD VII, 12 b):: *ākarsaṇa hṛdaya manoharāṅiriṅ bāyu bhujaga rinēgēp*, maka menyalalah bunga *Asana* bersama bunga *Vuṇu* membalasnya bagaikan gunung berapi: *muntab ta ṅ asana kalavan vuṇū ri pamalēsnya kadi gunuṅ apuy* (SD VII, 12c). Panah *Kusuma Pañcaviṣaya*, panah bunga *Asana* dan panah bunga *Vuṇu* segera dilepaskan ke arah Śiva: *śīghra n lēpasakēn i bhāṭāra* (SD VII,12d), akhirnya tiada khayal lagi Śiva pun hatinya terkena sasaran dan kemudian panah-panah bunga itu menembus dan merasuk ke dalam hati Śiva: *tan dva maṅṅēnē hati nira tumanēm* (SD VII, 2d).

D.10. *Senāpati Ṛtumāsa*

Ketika mengalami keputusan, malu, kecewa dan marah dalam hatinya, Smara pun marah: *krodha hyaṅ atanu ri bhāṭāra tan hana vikāra nira vinulatan* (SD VII, 9a) lalu mengundang pasukannya melalui *yoga*, dan segala macam keindahan pun datang untuk membantu Smara: *rēp dhyāna ta sira vēkasan yumoga pararāmya ḍatēṅ anulūṅa* (SD VII, 9b). Akhirnya dalam sekejap segala macam bentuk kerinduan pun menyelimuti bala tentara musim, mereka lalu menyerang: *ri ṅ sakṣaṇa tēka sumaput laṅō ni lēṅṅ iṅ ṛtubala maṅasut* (SD VII, 9c). Awan gelap pun segera memberi isyarat kepada kilat dan petir untuk memerangi, menghempasi dan mencari sasaran: *rēmṛēm dumadak aṅujivat kilatnya ḍatēṅ amraṅ anavat aṅani* (SD VII, 9d). Tiga *senāpati* musim pun: *Madhumāsa, Kartika, Basanta* tiba bergemuruh lalu menyerang: *senāpati ṛtu madhumāsa kartika basanta gumuruh aṅasut* (SD VII, 10a), demikian pula segala macam yang meyebabkan hati ini menjadi merana bersama-sama merebahkan keindahan, kemudian bersama-sama menyebar: *salvir niṅ amuhara raras samāṅrēbahi rāmya sama-sama sumār* (SD VII, 10b). Semuanya menghempas semi-semi dan tunas-tunas, semilirnya angin pun segera menghembus bunga-bunga, sehingga tertiuip ke sana ke mari: *kapvāṅhabēti sēmi sirir nikā ṅ aṅin anūb sēkar aruṅū-ruṅū* (SD VII, 10c). Kegelapan menyebar, hujan gerimis pun ke mana-mana, semua tiada bosan-bosannya, menuju ke segala penjuru: *kīrṅa ṅ rēmṅ asira-siran ririsnya paḍa tan bēsuraṅ arah-arah* (SD VII, 10d). Telah tibalah segala macam keindahan, mereka bergegas dan tiada henti-hentinya bergemuruhnya petir beserta guruh: *sāmpun tēka sahana nikaṅ kalaṅvan atulumbu manitiri patēr* (SD VII, 11a). Dengan bantuan balatentara musim yang sangat kuat dan dipimpin oleh *senāpati Madhumāsa, Kartika dan Basanta*, akhirnya Smara pun berhasil menundukkan hati Śiva, sehingga Saṅ Hyaṅ Śambhu ini menjadi terkulai tiada daya: *saṅ hyaṅ śambhu sira kēnēṅ panah kalēṅgak* (SD VIII, 1a).

E. *Sūtra Śastrakusuma*

Berdasarkan uraian di atas, apabila semua penjelasan dari Mpu Dharmaja dalam *Kakavin Smaradahana VI-VIII* divisualkan menjadi *Batik* yang didasarkan pada

citrasūtra, maka diperoleh gambaran sebagaimana terlukis dalam *Batik*, yang bernama *Batik Citra Sēmèn Luḡid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḡèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drēkuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priḡgadani*. Berdasarkan *nirukta* kompositum *Sēmèn Luḡid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḡèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drēkuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priḡgadani* dapat diuraikan satu persatu. *Sēmèn* berasal dari kata *sēmi*, ‘tunas-tunas bunga, maupun pohon, kasih’: (OJED II, 1982: 1735) sebagaimana terdapat dalam beberapa sumber teks Jawa Kuna: AV XVI, 4: *kavēlas-arēp sēkar sēmi nika ḡ kayu paḡa turuḡ aḡharas ḡluḡ*; HV X, 7: *lvir sēmi ni ḡ tahēn sira lume pinanasan i lutut nirē kita*; HV XVI, 2: *ri gatiḡku māḡ sasēmi ni ḡ vēlas arēp alaḡō kēnēḡ riris*; HV XXIV, 4: *sēmi tinata tinata lumalay*; BY XXXVII, 3: *sēmi ni ḡ aśoka kaḡlihan aḡun-aḡun ōnēḡ i tēḡah nirārja linigā*; GK IV, 6: *bhasmaḡku n hrēbuk iḡ puḡak miḡiḡ asampēta sēmi sinalaḡsaḡ iḡ gaḡuḡ*; SD III, 1: *dyah saḡ luḡḡah i siḡku sinvam i lututku pavilētan i rāga ni ḡhulun/ saḡ tēḡḡo ri tuvuhku saḡ sēmi ni kiḡkiḡ iḡ alara bēsur kēnēḡ riris/ aḡlilāḡalaya laḡēnku sinirir ri ḡ unāḡ anaḡis aḡḡaḡap tavaḡ/ puḡḡēl tan pasēvō kinārya kinarāḡ-karaḡ mahal i śakti ni ḡ vidhi*; SD V, 4: *(ratha) rinavis sēmi ni ḡ jriḡ*; BK III, 39: *kadi sēmi pamiḡkisan puḡak*; BK XIV, 4: *sēmi vahu vēlas ya tōḡvan-uḡḡvan/ pēkulēn ira/*; BK XXIX, 7: *aḡrēḡō ḡērah ika ḡ asurabala / kavanin irāvuvuh sēmi kadhīran ira tēlas aron kamānavibhavan*; BK XLVIII, 6: *pira kari sāra ni ḡ sēmi panumbakēḡ kayu sare*; Sut. CXXXVIII, 4: *vahv ādan sēmi ni ḡ tahēn tḡḡa latā n kadi vahu kataman javēh pisan*; ŚR VI, 1: *sēmi ni ḡ kayvankumram paḡa maḡis*; ŚR XXXVII, *makādi sēmini ḡ majārja sulasih panēkara ni ḡ aḡracanē sira*; SV II, 9: *hastāḡeraḡi sēmi ni ḡ haśoka*; SV XII, 8: *humaḡaḡ sēmi ni ḡ rudita mambēt alaris / pinraḡ hiḡ pavana*; AbhV XLII, 14: *asuma kēpvan alōk/ kadi sēmi ni ḡ haśoka* (OJED, II, 1982: 1735).

Sementara itu kata *luḡid* mempunyai arti, ‘tajam, ketajaman’ sebagaimana terdapat dalam sejumlah bacaan berikut ini: AV III,2: *avēdi luḡhit iḡ vaja*; HV VI, 9: *luḡid i mata nira*; RY VIII, 62: *siḡhākāra krūra luḡhid sihuḡnya*; HVj XL, 15: *tan pavyat luḡhid iḡ varāstra*; HVj LII, 15: *luḡid iḡ halis alaris anaḡyakeḡ hati*; *aliḡid*, *aluḡit*, ‘tajam’: HV XXIII, 4: *aḡaḡkus ri ḡ puḡak aluḡid*; SD XXXV, 9: *r ālap ta ḡ nītiśāstra bajra dumilah tal tulya tiḡḡḡāluḡit* (OJED, I, 1982: 10). Berdasarkan *nirukta*, kata *sēmi* dan *luḡid/luḡhid/luḡit* dapat diketahui bahwa *Sēmèn Luḡid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḡèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drēkuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priḡgadani* berarti, ‘tunas-tunas yang tajam’, yang dipergunakan untuk melangsungkan *yuddha*, ‘perang’ dan menurut mitologi Jawa Kuna yang berperang adalah Smara dan Śiva. Sehubungan yang menjadi pokok permasalahan di sini adalah masalah *Batik Citra Sēmèn Luḡid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḡèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drēkuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priḡgadani*, maka pembahasan adalah penelusuran *citra* itu sendiri, sementara masalah mitologi *yuddha* antara Smara dan Śiva menjadi latar belakang hadirnya berbagai macam bunga, yang menjadi senjata Smara dalam rangka menundukkan Śiva. Langkah pertama adalah pemahaman *dhvani* dari *Batik Sēmèn Luḡid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḡèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drēkuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priḡgadani* ini. sesuai dengan *citra* dari *Batik Sēmèn Luḡid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḡèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drēkuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priḡgadani* adalah berbagai macam bunga yang dijadikan senjata Smara, maka isi *citra* *Batik* ini disebut dengan nama *Śastrakusuma*.

Berlandas pada *nirukta* dapat dilacak kata *Śastrakusuma* merupakan komposisi-

tum Sansekerta, yang terdiri atas *śastra* dan *kusuma*. Kata *śastra* berasal dari akar bahasa Sansekerta $\sqrt{\text{śas-}}$. bentuk infinitifnya *śasati*, yang berarti, ‘membantai, menebang’, sehingga kata benda *śastra* berarti, ‘pisau, belati, pedang, senjata’. Beberapa kompositum Sansekerta, yang menggunakan kata *śastra* dapat ditunjukkan di sini: *śastra-karman*, n: ‘operasi bedah’; *śastra-kali*, m: ‘perang satu lawan satu dengan pedang’; *śastra-kopa*, m: ‘amukan dengan pedang dalam peperangan’; *śastra-graha*, m: ‘mengangkat pedang, perang tanding’; *śastra-grāhaka*, a: ‘yang memanggul senjata, dipersenjatai’; *śastra-ghata*, m: ‘hantaman pedang’; *śastra-devatā*, f: ‘devī perang’; *śastra-dhāraṇa*, n: ‘yang memanggul senjata’; *śastra-nidhana*, a: ‘yang gugur oleh pedang’; *śastra-niryāna*, a: ‘yang gugur dengan pedang’; *śastra-nyāsa*, m: ‘yang meletakkan senjata, mengundurkan diri dari peperangan’; *śastra-pāṇi*, a: ‘yang memegang senjata dengan satu tangan’; *śastra-pāṇin*, a: ‘yang memegang senjata dengan satu tangan’; *śastra-pāta*, m: ‘memotong dengan pisau’; *śastra-prahāra*, m: ‘pedang pencabut’; *śastra-bhṛt*, a: ‘yang memanggul senjata, yang dipersenjatai’, m: ‘*kṣatriya*’; *śastravat*, a: ‘yang dipersenjatai dengan pedang’; *śastra-vihita*, pp.: ‘yang dijatuhkan dengan senjata’; *śastra-vṛtti*, a: ‘hidup dengan senjata, hidup dengan profesi senjata’; *śastra-vraṇa-maya*, a: ‘yang tubuhnya penuh dengan luka-luka senjata’; *śastra-śikṣa*, f: ‘trampil dengan senjata’; *śastra-sampata*, m: pelepasan senjata, sengketa’; *śastra-hata*, pp.: ‘dibunuh dengan senjata’⁶⁰.

Selanjutnya, *kusuma* mempunyai arti, ‘bunga, tunas’; *kusuma-karmūka*, m: ‘nama Smara (yang mempunyai busur-busur bunga)’; *kusuma-kētu*, *kusuma-cāpa*, m: ‘yang berbusur bunga’; *kusuma-komala*, a: ‘yang lembut sebagaimana bunga’; *kusuma-druma*, m: ‘pohon yang berbunga’; *kusuma-dhanus*, *kusuma dhanvan*, m: ‘Smara (yang memiliki busur bunga)’; *kusuma-pura*, m: ‘Kota Bunga’, khususnya Pāṭaliputra; *kusuma-bāṇa*, m: ‘anak panah bunga’; *kusuma-maya*, a (ī): ‘terdiri atas bunga-bunga’; *kusuma-mārgaṇa*, m: ‘Smara’; *kusumaya*, den, P: ‘penuh dengan bunga-bunga’; *kusumita*, pp.: ‘musim berbunga, bersemi’; *kusuma lakṣman*, m: ‘khusus nama Pradyumna’; *kusuma-latā*, f: ‘pohon merayap yang berbunga’; *kusuma-lāvī*, f: ‘pengumpul bunga’; *kusuma-śayana*, n: ‘tempat berbaring dari bunga’; *kusuma-śara*, a: ‘yang mempunyai bunga sebagai anak panah-anak panah’, m: ‘nama Smara’; *kusumāsana*, *kusumasāyaka*, m: ‘Smara’; *kusuma-sāra*, ‘nama seorang pedagang’; *kusuma-surabhi*, a: ‘berbau harum karena bunga’; *kusumastabaka*, m: ‘benih-benih bunga’; *kusumākara*, m: ‘musim semi’; *kusumāñjali*, m: ‘menyembah dengan bunga-bunga’; *kusumāyudha*, m: ‘Smara’; *kusumāsava*, m: ‘madu’; *kusumāstarāṇa*, n: ‘kuncup-kuncup bunga-bunga’; *kusumāstra*, m: ‘Smara’; *kusumēṣu*, m: ‘Smara’.

Kompositum *Śastrakusuma* mempunyai arti, ‘bunga-bunga menjadi senjata’ atau ‘senjata yang berupa bunga-bunga’. Ketika dipahami dalam konteks *citrasūtra*, *Batik Citra Sēmèn Luḡid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Boḡdèt*, *Sēmèn Mlivis*, *Sēmèn Drēkuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priḡgadani* merupakan Batik yang memuat bunga-bunga yang sangat tajam yang dipergunakan dalam peperangan. Bunga-bunga yang dipergunakan untuk *yuddha* ini dituangkan dalam *Batik* yang

⁶⁰ A.A. Macdonnell, *op.cit.*, 1879, p. 310; cf. M.A. Monier-Williams, *op.cit.*, 1872, p. 997; V.S. Apte, *op.cit.*, 1985; p. 567; V.S. Apte, *op.cit.*, 2000, p. 689; Theodore Benfey, *op.cit.*, 1866; p. 482; Carl Cappeller, *op.cit.*, 1891, p. 368.

mempunyai latar belakang *kṛṣṇâmbara*, ‘kain yang berwarna hitam’: ŚR II, 3⁶¹. Kṛṣṇa didudukkan sebagai hakikat mistikal dari Realitas, yang dikaitkan dengan para dewa. Pernyataan yang senada ditunjukkan oleh *DevīBhPur* VI, 37; 48-50 bahwa kekuatan *Māyā* memanifestasikan diri dalam cara ini, yakni salah satu guṇa yaitu *Kṛṣṇa* merupakan penyebab penjelmaan atau tempat kelahiran *jīva-jīva* (*deha- sambhava*). *DevīBhPur* VI, 26, 2 menjelaskan bahwa tidak ada *moha*, ‘desoslusi, kebingungan’ tidak ada *jīva* yang dapat menjelma. Selanjutnya *DevīBhPur* VI, 31, 32) juga menerangkan bahwa *Kṛṣṇa* sebagai guṇa mempunyai asal-usul di dalam *Māyā* (*māyāsamudbhavāḥ*). Pada gilirannya *Kṛṣṇa* sebagai guṇa menjadi landasan untuk tiga energi kosmis, yakni: *jñānaśakti*, ‘energi Kebijaksanaan’; *kriyāśakti*, ‘energi Perilaku/Tindakan’, dan *dravyaśakti*, ‘energi Kebendawian’, Di dalam *BhPur* VIII, 5, 44 Viṣṇu disapa dengan kata-kata: *gunēṣu māyācariteṣu vṛttibhir na sajjamān*. Konsep guṇa dari warna *Kṛṣṇa* ditunjukkan berkaitan dengan ritual-ritual dan selanjutnya tujuan-tujuannya. Satu bagian dalam *PST* VI, 71 ff berurusan dengan perbedaan-perbedaan puji-pujian api ritual ke dalam tiga kelompok, *PST* VI, 76 membedakan tiga kelompok itu menjadi perbedaan-perbedaan sesuai dengan tujuannya, Upacara ritual dalam kelompok *sattvika* dilaksanakan pada saat upacara para dewa, kelompok yang termasuk *rajas* dikaitkan dengan rites-rites yang dimotivasi oleh keinginan khusus dari pihak *yajamāna*, ‘pengorban’, kelompok yang berkarakteristik *tamas* diarahkan untuk tindakan-tindakan manusia yang masih penuh kemauan. Dalam energi *Māyā*, *sattvika*, *rajas* dan *tamas* ada di bawah kendali warna *Kṛṣṇa*⁶².

Dari uraian di atas diperoleh pengertian bahwa *Batik Citra Sēmèn Lunjid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlavis, Sēmèn Drēkuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani* dengan berlatarkan *Kṛṣṇâmbara* memuat hakikat mistikal yang berkaitan erat dengan Sang Ilahi. Keberadaan itu semakin nampak dengan jelas dari kehadiran citra, yang berupa berbagai macam bunga: bunga *Turi*, bunga *Tarahudan*, bunga *Kanigara*, bunga *Nagapuṣpa*, bunga *Kañiri*, bunga *Kuriñjēm*, bunga *Sarasija*, bunga *Parijata*, bunga *Campaka*, bunga *Asana*, bunga *Vuṇu*, bunga *Ryak*, bunga *Vēlas Arēp*, bunga *Puḍak* dan *Senāpati Rtumāsa*, yang semua menjadi sarana bagi Smara untuk melangsungkan *yuddha* dengan Śiva. Wilayah yang diuraikan oleh Mpu Dharmaja, yang kemudian hari dituangkan dalam bentuk *Batik Citra Sēmèn Lunjid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlavis, Sēmèn Drēkuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani* adalah wilayah dewa, wilayah yang Ilahiah. Demikian pula perang yang dilakukan oleh Smara melawa Śiva bukanlah sembarang *yuddha*, tetapi merupakan *yuddha* sebagai *līlā*. Ada kata yang sangat penting untuk diperhatikan dalam konteks pemahaman Smara-Śiva selanjutnya, yakni: *līlā*. Secara harafiah kata *līlā*⁶³ mempunyai arti sebagai berikut:

sport, play, amusement; ease of faicility in doing anything; grace, charm,

⁶¹ *OJED*, I, 1982: 895.

⁶² Teun Goudriaan, *Māyā Divine and Human. A Study of Magic and Its Religious Foundations in Sanskrit Texts, with Particular Attention to a Fragment on Viṣṇu's Māyā Preserved in Bali*. Delhi Varanasi Patna: Motilal Banarsidass, 1978, p. 166-175.

⁶³ *OJED*, I, 1982, p. 1026-1027.

beauty, loveliness (Skt); playful, free from constraint, at ease, calm, free, tranquil, serene, unperturbed, care-free, relaxed, happy; put at rest (mind); confronted, relieved; moving freely, (smoothly, gracefully); graceful, beautiful, charming.

Jika di atas telah disebutkan, sebagai *rasavyaṅjaka*, Smara-Śiva membangkitkan *śāntarasa*, dengan kata *līlā*, keberadaannya semakin diperjelas, demikian pula keterkaitan antara *śāntarasa* dan *vīrarasa* di dalam dirinya. Secara filosofis pengertian *līlā* diterangkan oleh Kinsley⁶⁴ sebagai berikut:

The nature of the divinde as essentially, as possessing all possible attributes in its completeness, yet continuing in action of one sort or another, is expressed in the idea of divine lila, divine sport, play, or dalliance.

Selanjutnya ia menyatakan bahwa di satu pihak, tradisi itu memperkuat pada dewa-dewa yang benar-benar tidak memerlukan dan menginginkan sesuatu, teta- pi di lain pihak, tradisi itu juga menegaskan mengenai dewa-dewa yang terus- menerus melakukan aktivitas. Sebab itulah di dalam *BhGīta* (*MBh* VI, 25: 22-24), Kṛṣṇa Vāsudeva berkata sebagai berikut:

22. *na me pārthāsti kartavyaṃ triṣu lokeṣu kiṃ cana
nānavāptam avāptavyaṃ varta eva ca karmaṇi*
23. *yadi hy ahaṃ na varteyaṃ jātu karmaṇy atandritaḥ
mama vartmānuvartante manuṣyāḥ pārtha sarvaśaḥ*
24. *utsīdeyur ime lokā na kuryāṃ karma ced aham
saṃkarasya ca kartā syāṃ upahanyāṃ imāḥ prajāḥ*

Terjemahan:

22. Sama sekali tidak ada yang harus kukerjakan di tiga dunia, wahai Pārtha, tiada sesuatu yang tidak diperoleh harus didapatkan, tetapi aku masih terus bekerja.
23. Jika aku tidak bekerja dengan tiada mengenal lelah, di sepanjang jaman, maka seluruh umat manusia akan mengikuti jalanku
24. Wahai Pārtha, hanculah dunia ini, jika aku tidak melaksanakan pekerjaan, aku akan menjadi pelaku kekacauan, dan membunuh makhluk-makhluk.

Karma para dewa benar-benar lengkap, dan karena mereka bekerja terus menerus,

⁶⁴ David Kinsley, "Without Krisna There Is No Song", *History of Religions* 12, no.4, 1972, p. 150; cf. Sushil Kumar De, *The Kṛṣṇa-Karṇāmṛta. A Medieval Vaiṣṇava Devotional Poem in Sanskrit (Bengal Reension)*. Dacca: The University of Dacca, 1938, p. 1-306; Pandit Harihara Śastri, *The Nyāya Līlāvatī by Vallabhācharya with the Commentaries of Vardhamānopādhyāya Śaṅkara Miśra and Bhagīratha Thakkura*. Banares: Jai Krishnadās Haridās Gupta, The Chow- kambā Sanskrit Series Office, 1934; K.P.A. Menon, *Līlāsuka's Kṛṣṇakarṇāmṛtam*. Delhi-110 007: Nag Publisher, 1994.

setiap perilaku mereka boleh dipahami sebagai *līlā*, sebagai perilaku yang spontan, tanpa pamrih. Para dewa bekerja, tetapi tindakan mereka itu tidak diorientasikan secara pragmatik, oleh karenanya tindakan itu mempunyai pengertian bersenang-senang. Gagasan *līlā* menguraikan lebih teliti daripada sifat yang tidak bermotif dari aktivitas Ilahi, dan juga menguraikan aspek ke-Ilahi-an yang tercapai dalam kata *ananda*. Menurut definisi yang paling terkenal, Brahman adalah *sacchidananda*, ada, kesadaran dan *ananda* ‘kebahagiaan’. Dewa-dewa menguasai kebahagiaan; sifat dasar mereka adalah bahagia, mereka bergelimangan dengan kebahagiaan. Ide tentang *līlā* mengungkapkan aspek kedewaan secara dramatis, karenanya dewa-dewa sebagai tokoh yang berbahagia itu menari, tertawa, menyanyi. Sebagai makhluk magis, tindakan-tindakannya secara esensial merupakan permainan yang tanpa pamrih, sesuatu permainan yang cemerlang, mengagumkan, kadang-kadang mengerikan, tetapi sungguh-sungguh sangat mempesona. *Līlā* melakukan permainan ini tanpa menggabungkan keseluruhan yang esensial dengan kelengkapan kedewaan, transendensi akhir kedewaan yang dilukiskan dalam perwujudan Brahman, Buddha, Tīrthāṅkāra dan Yogī.

Gagasan *līlā* juga tidak menolak bahwa dewa itu hadir dalam *svabhāva*-nya. Hal itu hanya untuk menegaskan bahwa *svabhāva* dewa dalam sifat dasarnya yang bahagia, bertindak bebas, spontan, dan luar biasa untuk mengungkapkan dirinya sendiri, atau lebih tepat, memaparkan dirinya sendiri, dan secara insidental menggambarkan manusia. Pelukisan tentang Brahman, Buddha, Tīrthāṅkāra dan Yogī mengantarkan seseorang pada persoalan realitas dunia: dunia adalah sementara, selalu berubah, oleh karena itu dunia merupakan realitas semu. Gagasan *līlā* menyarankan hal yang sama. Dunia adalah permainan dewa, diciptakan dalam permainan, dan sebagaimana sebuah panggung yang merupakan tempat para dewa menari atau membuat kagum. Dunia adalah sementara, sebuah paparan fatamorgana, pertunjukan yang magis; hal yang jaringannya sangat tipis dan halus⁶⁵.

Di samping sifatnya yang sementara, dunia sangat menyenangkan, karena dunia berakar dari membanjirnya kebahagiaan Ilahi. Dunia diserap dengan kekuatan kreatif *saṅ dewa*⁶⁶. Dunia, yang meskipun sementara, tidak perlu meminta suatu tanggapan penarikan kembali. Sebagai suatu ungkapan ritme Ilahi, di sana terdapat undangan implisit untuk ambil bagian dalam kesenangan tarian kosmis⁶⁷. Dengan demikian, di dalam kesenangan, melalui kesenangan, dan juga demi kesenangan dari keberadaan yang benar-benar membahagiakan, sebagian besar tradisi religius Hindu telah “memerankan” dan “menampilkan” keselamatan⁶⁸.

Bagaimanakah jika pengertian *līlā* di atas diterapkan untuk Śasrakusuma dalam *Batik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drėkuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani?* Atribut Śasrakusuma:

⁶⁵ David Kinsley, *ibid.*, 1972, p. 151.

⁶⁶ cf. Heinrich Zimmer, *Philosophies of India*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974, p. 560-602; J.M. Sanyal, *The Srimad-Bhagavatam of Krishna-Dwaipayana Vyasa*. 5 vols. Calcutta: Oriental Publishing Co, t.t., p. 4; 62.

⁶⁷ cf. Rabindranath Tagore and Evelyn Underhill, *One Hundred Poems of Kabir*. London: MacMillan & Co, 1967, p. 17; 26; 32; 57 dan 69.

⁶⁸ David Kinsley, *op.cit.*, 1972, p. 152.

svasthā niḥ bhuvanāṇḍa yēka ginave, ‘Kesejahteraan alam semesta, itulah yang dijalankan’, agaknya telah menyarankan pada *svabhāva* Ilahi, yang membahagiakan manusia. Keputusan Smara untuk melakukan *yuddha*, yang dilandasi oleh *brata*, benar-benar merupakan *līlā*, karena hal itu dapat menyenangkan orang lain, setidak-tidaknya bagi Śiva, seperti yang diungkapkan olehnya: *dyah tan maṅkana cāra don ira sacīpati sumariha kīrtya ri ḥ jagat, pūrṇa niḥ sakadevatan makapurāsala hilāṅan ikaḥ durātmaka, ḥvaḥ sāmpun hinarēp-harēp tan ahalēp tēka malēmēh i kārya saḥ mahān, de nyān kāntaka yan jagaddhita nimitta saphala masiluḅluḅa ḥ yaśa* (SD III, 15a-d). *svabhāva* Smara, yang semacam itu ternyata benar-benar terpantul pada tindakan-tindakannya, yang dipaparkan oleh *saḥ kavi* dalam satuan naratif *Baṭik Citra Sēmèn Luḅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priḅgadani*. Dalam hal ini *līlā* selalu diikuti oleh kata kerja, yang menunjukkan adanya suatu aktivitas sebagai berikut:

*larap tika ḥ saḅjata sarvapuṣpa, minuṣṭi himpēr panah ardhaçandra,
sampūrṇa lumēpas ika ḥ ardhaçandra-salagāḅarah-arah i hati
jrah niḥ kanigara kumēḅnar pañakra nira sāmpun umidēr i taḅan
trāsa ḥ kanigara sacērmin tibāsēmu tareḅ pinakarukuh ira
kontā sarasija kumucup huvus hinēlaran kayukanaka sēvō*

Dari kutipan di atas tampak jelas bahwa *līlā* menghasilkan suatu aktivitas yang mempesona, mengagumkan, tetapi juga mengerikan, karena berkaitan langsung dengan *yuddha*. Melalui pengertian *līlā*, ternyata *yuddha* kemudian dapat dipahami dari dua sisi yang berlainan. Di satu sisi, *yuddha* merupakan suatu aktivitas yang mengerikan, tetapi di sisi yang lain, *yuddha* merupakan aktivitas yang menggem-birakan, sebagaimana dinyatakan oleh kutipan (SD VIII, 1-2) di bawah berikut ini:

1. *saḥ hyaḅ śambhu sira kēnēḅ panah kalēḅgak,
mūrçā tan pabiṣa sirāturu lumēḅḍō,
sākṣāt svapna nira katon girīndraputri,
mungv iḅ paḅkvan ira miḅiḅ rusak tikā ḥ ken.*
2. *saḅsiptāvuuḅu sira saḥ sēḍēḅ kēnēḅ tvas,
kontā ri ḥ viṣaya hanēḅ manāḅ umaḅḅēḅ,
rodraḅrēs dinavut irēḅ samāḅhirāja,
pyah tībrā tēkan i ḍaḍā hilī nikā ḥ luh.*

Terjemahan:

1. Saḅ Hyaḅ Śambhu ia terkena panah, terkulai, tidak ingat, tanpa bisa ia tidur, menelentang, semata-mata ia bermimpi terlihatlah Girīndraputrī, ada di pangkuannya, terhembus rusak kainnya.
2. Pendek kata, ia bangun, ia yang sedang terkena sasaran hatinya, tombak nafsu itu ada di hatinya, menancap, ia marah, kedewa, ditarknyalah samāḅḅhi yang agung itu,

terbelah, sangat dalam hingga di dada, mengalirlah peluhnya.

Untuk menanti datangnya pagi hari, mereka bersenang-senang dengan berbagai macam aktivitas: *vidyādhari kavēkasan smarabāṇa nitya, moghālaṇō vijah agoṣṭi paḍāmajaṅ lek, len lālanāṅulih-ulih raras iṅ vilāśa, bvat siṅḍi de niṅ amuvus saha guyva-guyvan* (SD IV, 9). Aktivitas-aktivitas semacam itu sungguh memperlihatkan konsep *līlā*, yaitu: semacam permainan kosmis, yang di dalamnya Yang Mutlak menurutkan kehendaknya tanpa keinginan memperoleh buahnya. Konsep ketidak inginan itu memungkinkan Van Buitenen menyarankan bahwa *līlā* merupakan lawan dari *karman*⁶⁹. Oleh karena ‘di dalam mencipta, menopang, dan menyerap dunia, Dewa tidak mempunyai sebab-akibat dan tidak ada akhir yang akan dicapai’⁷⁰. Dengan demikian, *yuddha* yang diterapkan oleh Smara merupakan permainan kosmis, yang telah terbebas dari keinginan untuk memperoleh hasil, yang diharapkan oleh Indra dan para sura.

Jika keadaan Smara semacam itu dilihat dari sudut pandang *caturpuruṣārtha*, hal itu agaknya menunjuk pada *mokṣa*, yang merupakan *paramārtha* bagi manusia. Meskipun *mokṣa* melingkupi keberadaan Smara, tetapi, juga dikatakan oleh Kṛṣṇa dalam *BhGīta*, ia tetap bekerja dalam rangka melaksanakan *yuddha*. Dalam hal ini SD V, 3a menyatakan: *tuvi manasija sampun śuddhām vit ri ratih ira*, berarti bahwa Smara melakukan *padasevana*: ‘menghadap pada kakinya’ dan juga menjalankan *vandana*, ‘menyembah, memberi hormat’. Menurut Mitramiśra dalam *Bhaktiprakāśa*, *pada-sevana* dan *vandana* merupakan dua di antara sembilan macam sistem *bhakti*, yaitu: *śravaṇa, kīrtana, smarana, padasevana, arcana, vandana, daśya, sakhya, ātmanivedana*⁷¹. Apa yang dilakukan oleh raja-raja sekutu Smara ternyata juga menyarankan pada *bhakti*, yakni: mereka bersedia menjadi sahabat: *sakhya* dalam *yuddha*, dan juga menjadi abdi: *daśya*, karena mereka menyebut Smara sebagai tuannya: *senāpati ṛtu madhumāsa kartika basanta gumuruh aṅasut, salvir niṅ amuhara raras samāṅrēbahi rāmya sama-sama sumār, kapvāṅhabēti sēmi sirir nikā ṅ aṅin anūb sēkar aruṅu-ruṅu* (SD VII, 10a-c). *Svabhāva* yang termuat dalam *bhakti* ter-nyata mempunyai kesamaan dengan *līlā*, yakni: keduanya dapat menjadi penyebab kebahagiaan manusia⁷².

Apabila dikembalikan pada teori *dhvani, vyañjaka* yang berupa *līlā* dan *bhakti* rupanya menyarankan bangkitnya *bhaktirasa*. Menurut Abhinavabhārati, *bhaktirasa* dibangkitkan oleh *sthāyibhāva*, yang bernama: *rati*. Dalam kaitan ini, *rati* yang mem-bangkitkan *bhaktirasa* agaknya memang berkaitan erat dengan *śāntarasa*, dan diusul-kannya bahwa *bhaktirasa* ada di bawah *śāntarasa*⁷³. Keadaan semacam ini

⁶⁹ J.A.B. Van Buitenen, *Ramanuja's Vedarthasamgraha*. Pune: Deccan College Monograph Series, 1956, p. 192, n. 83.

⁷⁰ Sax, Williams, “Ritual and Performance in the Pandavalila of Garhwal”, dalam: Arvind Sarma, (ed), *Essays on the Mahabharata*. Leiden/Koln: E. J. Brill, 1991, p. 275.

⁷¹ Gudrun Buhemann, *Puja. A Study in Smarta Ritual*. Vienna: Gerold & Co, 1988a: p. 81

⁷² Gudrun Buhemann, *ibid.*, 1988a: 81; David Kinsley, *op.cit.* 1972, p. 150-151; cf. Gudrun Buhemann, *The Worship of Mahaganapati According to the Nityotsava*. Wichtrach: Institut für Indologie, 1988b.

⁷³ V. Raghavan, *The Number of Rasas*. Adyar: The Adyar Library Raghavan, 1940, p. 81.

kiranya tampak dalam *Batik Citra Sēmèn Lunjid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani. Yuddha* sebagai *līlā* agaknya menyarankan pada bangkitnya *bhaktirasa* yang didasari oleh *sāntarasa*. Bangkitnya *bhaktirasa* dalam *Aś* dapat menjadi lebih jelas dengan keterangan Rudraṭa, yang mengungkapkan tiga kategori *sthāyibhāva rati*, yang tidak berkaitan dengan masalah seksual⁷⁴, yaitu:

1. *Sthāyibhāva preyas* adalah *rati* yang mengantar pada *sakhya*, ‘persahabatan’ (cf. *sakhya* dalam *Bhaktiprakaśa*) dalam *SD* tercermin pada hubungan antara para sekutu, yang berupa *ṛtu* dengan Smara.
2. *Sthāyibhāva vatsalya*: *rati* yang menunjukkan hubungan antara orang tua dengan istri. Dalam *SD* hal itu tercermin pada hubungan antara Smara dengan Ratih
3. *Sthāyibhāva priti*: *rati* yang memperlihatkan hubungan antara pemimpin dan pengikutnya, seorang raja dengan pejabat bawahannya. Hal itu kiranya mengantar pada sistem *bhakti*: *dasya* (cf. *dasya* dalam *Bhaktiprakaśa*). Dalam *SD*, hal itu dapat dijumpai adanya hubungan yang erat antara Smara dengan sekutu: *kusuma* dan *ṛtu*.

Di samping ketiga hal di atas juga ditambahkan: *bhakti*, yaitu: penghormatan kepada orang yang lebih tua dan kebaktian kepada Dewa: *ratis cetor añjakata sukhabhogā-nukulyakṛt, sa priti-maitri-sauhardabhavasamjñās ca gacchati* (*AK*, Ch V). Di antara *samprayogiki priti, maitri, sauharda*, dan *bhāva, bhāva*-lah yang menjadi *sthāyibhāva bhakti*⁷⁵. Dari uraian di atas sekarang akan dapat dilihat hubungan erat antara *līlā* dengan *yuddha*, yang sebenarnya merupakan landasan bangkitnya *bhaktirasa*. Mengenai *bhakti* ini, secara lebih lanjut dapat dijelaskan berdasarkan pada keterangan dari Kinsley⁷⁶, yang menyatakan sebagai berikut:

In the bhakti tradition salvation is usually said to consist of union or communion with a particular deity or divine presence. This communion is described as being transcendently delightful, intoxicating, blissful, and overwhelming. It causes stupor, weeping, laughing, intoxication, and impulsive dancing. It cause those who experience it most fully to act as if mad, or in fact to becoma mad, by beggling, and stunning their minds. Communion with the divine in the Hindu tradition is rare described as comfortable, static or predictable. When man enters into a relationship with the divine or when the divine descends upon man, a topsy-turvym tumultuous, rambunctious affair gets underway, and this affair is appropriately described as mad.

⁷⁴ V. Raghavan, *ibid.*, 1940, p. 108-109

⁷⁵ V. Raghavan, *ibid.*, 1940, p. 109; cf. Mariasusai Dhavamony, *Love of God According to Salva Siddhanta. A Study in the Mysticism and Theology of Saivism*. Oxford: The Claredon Press, 1971, p. 17.

⁷⁶ Daid Kinsley, *op.cit.*, 1972: 304

Bhakti adalah tanggapan cinta kasih manusia terhadap anugerah Ilahi. Dalam anugerah itulah ia mengakui dirinya benar-benar tergantung demi kelepasannya. Menurut sekte-sekte *bhakti*, kelepasan diharapkan bukan dari teknik *yoga* atau praktek ritual, tetapi dari *prasāda* anugraha, ‘anugerah Ilahi’. Doktrin *avatāra* melatar belakangi prioritas inisiatif Ilahi. Theologi *bhakti* menekankan resiprositas penyerahan kasih; untuk penyerahan diri *bhaktā*, yang adalah *bhakti*, yang adalah *mukti*⁷⁷. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa *yuddha* yang akan dijalani oleh Smara ditampilkan dengan *līlā*, sebenarnya dipergunakan oleh *saṅg kavi* untuk membangkitkan *bhaktirasa*, yang menjadi pengikat *Batik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani*. Dalam aktivitas *kusuma* dan *ṛtu* itulah direntangkan kepedihan, malu, merasa hina, dan bahkan akhirnya marah (*SD VII*, 1-12), yang didasari oleh *bhakti-rasa*, yang nantinya akan semakin memperkuat keberadaan tipe *vīra*, yang melekat pada diri Smara sewaktu melawan *samādhi Śiva*, yang dalam konteks *citrasūtra* dipaparkan dalam *Batik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani*

F. Penutup

Berdasarkan pada uraian di atas, dapat dinyatakan bahwa *Batik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani* masih mempertahankan *rasa* yang melandasinya, yaitu *vīrarasa* dan *śṅgararasa* untuk menuju *rasa* tertinggi yaitu: *śāntarasa*. Bangkitnya *śāntarasa* dalam melalui *vyañjaka: Śastrakusuma* sebagai *dhvani*, yang hadir di dalam *yuddha* Smara dan Śiva, telah mengantarkan seseorang untuk memahami “berkuasanya” *rasa* kesembilan menurut Abhinavagupta. Petunjuk ke-*śāntarasa*-an *Batik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani*, dibangkitkan oleh *Śastrakusuma*, yang merupakan *vyañjaka*. Di sini tampak dengan jelas bahwa *vyañjaka* dapat menduduki tataran-tataran: mite-epik menurut Hildebeitel⁷⁸, yang dinyatakan dengan *Śastrakusuma*, yaitu: *Batik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani* yang beratribut *Śastrakusuma*, sehingga *rasa*-nya adalah *śāntarasa*, yang merupakan *rasa* tertinggi di atas delapan *rasa* yang lainnya. Seperti telah dikemukakan di atas, sesuai pandangan Ānandavardhana, *śāntarasa* tidak dapat dicapai secara langsung, tetapi harus melalui pembudidayaan *śānta* itu sendiri. Demikian pula halnya yang terjadi di dalam *Batik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani*, *śāntarasa* harus dicapai melalui ketegangan antara *bhaktivīrarasa* dan *dharmavīrarasa*, yang bertemu dalam bentuk *yuddha* antara Smara melawan Śiva. *Yuddha* inilah sarana untuk mencapai *śāntarasa*, baik pada tataran epik maupun pada tataran mite.

Śastrakusuma di seluruh *Batik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Bonḍèt, Sēmèn Mlivis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani*

⁷⁷ Mariasusai Dhavamony, op.cit., 1971, p. 23.

⁷⁸ Alf Hildebeitel, *The Cult of Draupadi. 2: On Hindu Ritual and the Goddess*. Chicago and London: Chicago University Press, 1991, p. 27-28.

memaknakan “berkuasanya” *śāntarasa* dalamnya, menurut pendapat Ānandavardhana, keberadaan *śānta-rasa* yang semacam itu disebut *aṅgīrasa*. Sekalipun *aṅgī* sinonim dengan *ātmā*, tetapi *aṅgī* menunjuk punya konotasi yang berlainan dengannya. *Ātmā* lebih mengarah ke sifat metafisik, sementara *aṅgī* menunjuk pada prinsip yang vital. Dari sini dapat dikemukakan pengertian *ātmā* sebagai berikut: kekal, stabil, mutlak, keadaan sadar, berdiri sendiri, tidak tergantung, puncak, tertinggi, mulia, dasar serta hakikat ada, mata dari mata, telinga dari telinga, penopang tubuh dan anggota-anggotanya. Prinsip yang memberi hidup, sumber kekuatan, saran penyebab adanya tubuh dan anggota-anggotanya. Jika *ātmā* mempunyai sifat transenden, *aṅgī* lebih bersifat immanen; kalau *ātmā* adalah *locus mokṣa*, *aṅgī* adalah prinsip vital yang memberi hidup kepada seluruh organisme. Oleh karenanya dikatakan oleh Ānandavardhana dengan metafora: *dhvani* adalah *kāvya viśeṣa aṅgī*⁷⁹, *dhvani* adalah *aṅgī* yang tertinggi dari *kāvya*.

Sementara itu dalam kaitannya dengan *rasa*, Ānandavardhana telah membuktikan bahwa kekuatan bahasa sastra membangkitkan *rasa*, yang terdapat dalam *dhvani*-nya. Semua *kāvya* yang indah, akan membangkitkan *rasa* melalui *dhvani* bahasanya⁸⁰. Prinsip Ānandavardhana dapat diutarakan di sini bahwa *rasa* sebenarnya adalah jiva *dhvani*: *yaḥ punar aṅgīraso bhavo sarvakāram alaṃkāryaḥ sa dhvaner ātmeti* (*DhĀI* p.48, 10-11). Inti dan hakikat *dhvani* adalah *rasa*, dan *rasa* bukan hanya pengalaman estetis serta pemikat. *Rasa* adalah pengalaman yang tertinggi melalui suara, arti, dan makna. *Rasa* merupakan pesona dan pemikat, yang membebaskan, tidak menjerat. *Rasa* adalah kebahagiaan dan kepuasan yang memuliakan, tetapi membuat orang tidak menjadi sombong dan tinggi hati. *Rasa* adalah kedamaian, yang membawa seseorang pada tanggung jawab, bukan kelembaman⁸¹.

Jika digabungkan dengan *aṅgī*, menjadi *aṅgīrasa*, berarti *rasa* yang vital, yang memberi hidup kepada semua organ, dalam hal *kāvya*, organ-organ itu meliputi: *Baṭik Citra Śēmèn Luṅid*, *Śēmèn Ranté*, *Śēmèn Boṇḍèt*, *Śēmèn Mlivis*, *Śēmèn Drékuku*, *Śēmèn Mañura*, *Śēmèn Ragas*, *Śēmèn Priṅgadani* dengan *Śastrakusuma*-nya, satuan naratifnya dan lain-lain. Semua itu dapat menjadi hidup, dapat menjadi sarana pembebasan, mencapai pengalaman tertinggi, mempunyai arti dan makna, berkat adanya *aṅgīrasa*. Dalam rangka *Baṭik Citra Śēmèn Luṅid*, *Śēmèn Ranté*, *Śēmèn Boṇḍèt*, *Śēmèn Mlivis*, *Śēmèn Drékuku*, *Śēmèn Mañura*, *Śēmèn Ragas*, *Śēmèn Priṅgadani*, *śāntarasa* merupakan *aṅgīrasa*: berarti bahwa keseluruhan *Baṭik Citra Śēmèn Luṅid*, *Śēmèn Ranté*, *Śēmèn Boṇḍèt*, *Śēmèn Mlivis*, *Śēmèn Drékuku*, *Śēmèn Mañura*, *Śēmèn Ragas*, *Śēmèn Priṅgadani* dapat hidup berkat *śāntarasa*, mulai dari *Baṭik Citra Śēmèn Luṅid*, *Śēmèn Ranté*, *Śēmèn Boṇḍèt*, *Śēmèn Mlivis*, *Śēmèn Drékuku*, *Śēmèn Mañura*, *Śēmèn Ragas*, *Śēmèn Priṅgadani*, sampai satuan-satuan naratifnya, dan lainnya. Arti, makna, inti, hakikat, dan lainnya dari *Baṭik Citra Śēmèn Luṅid*, *Śēmèn Ranté*, *Śēmèn Boṇḍèt*, *Śēmèn Mlivis*, *Śēmèn Drékuku*, *Śēmèn Mañura*, *Śēmèn Ragas*, *Śēmèn Priṅgadani* ditentukan oleh *śāntarasa*. Oleh karena itu tidak mengherankan, bila *śāntarasa* memainkan peran yang sangat penting dalam rangka menjadi asal-usul dan tujuan berbagai macam aktivitas manusiawi. Dikatakan bahwa *śāntarasa* diajarkan

⁷⁹ Amaladass Anand, SJ. *Philosophical Implications of Dhvani. Experience of Symbol Languages in Indian Aesthetics*. Vienna: Gerald & Co, 1984, p.136.

⁸⁰ Susan Tripp, “The Genres of Classical Sanskrit Literature”, *Poetics* 10, 1981, p. 215.

⁸¹ Amaladass Anand, SJ . *op.cit.*, 1984,p. 137..

sebagai sara- na mencapai *niḥśreyasa*, ‘kebahagiaan tertinggi’. *Śāntarasa* bangkit dari keinginan untuk mendapat *mokṣādhyātma*, ‘*ātmā* kelepasan’ dan mengantar pada *tattva-jñāna*, ‘pengetahuan hakikat’. *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Boṅḍèt, Sēmèn Mlavis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani* sebagai *vyañjaka* kiranya menyarankan ke arah pengertian itu.

Śāntarasa sebaiknya dikenali sebagai sarana yang memberi kebahagiaan dan kesejahteraan semua makhluk, *śāntarasa* juga disertai *saṁsthitā*, ‘kekokohan’ didalam *adhyātma*, yang dihasilkan dari pengekangan *buddhīndriya jñānēndriya*, yang meliputi: mata, telinga, hidung, kulit, dan lidah, serta *kāmēndriya*: organ- organ aktivitas fisik, seperti: tangan, kaki, mulut dan lain-lainnya⁸². Harus lebih ditekankan disini dalam hubungannya dengan teori *dhvani* Ānandavardhana bahwa *śāntarasa* merupakan *aṅgīrasa* dan *kāvyaṛtha*, *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Boṅḍèt, Sēmèn Mlavis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani*; kiranya *śāntarasa* menempati kedudukan yang sentral. Bagian akhir naratif *SD: maṅka tiṅkah i rūm nirāṅres añēñēr lvir sidhu muṅgv iṅ vuluh, ndah kālih sira ghāra tēka linēvih de śrī smarāṅṅdarat, rovaṅ saṅ prabhu sēndrapaṭṭa satatā ri ṅ ratna siḅhāsana, śrīkāmēśvara padmaguhya makaśaktīḅ aṣṭadevīḍatēḅ* (*SD XXXIX, 7*) kiranya tidak berbeda dengan perasaan Yudhiṣṭhira, ketika terjadi suasana ambang, antara perang atau damai (*MBh V, 1: 21-23*) seperti berikut ini:

21. *bhrātā bhrātaram anvetu pitā putreṅa yujyatām
smayamānāḅ samāyāntu pāñcālāḅ kurubhiḅ saha*

22. *akṣatān kurupāñcālān paśyema iti kāmaye
sarve sumanasas tāta śāmāyāma bharatarṣabha*

23. *alam eva śamāyāsmi tathā yuddhāya saṅjaya
dharmārthayor alam cāhaṅ mṛdave dāruṅāya ca*

21. Biarlah saudara mengikuti saudara, ayah disatukan dengan anaknya, semoga para Pāñcāla yang tersenyum, bersatu dengan para Kuru.

22. Aku menginginkan dapat melihat para Kuru dan Pāñcāla tiada terluka, kami semua berbahagia, damai, wahai Banteng keluarga Bharata.

23. Aku dapat berbahagia damai, dapat juga berperang, wahai Saṅjaya, dan aku dapat melakukan *dharma*, dapat juga *artha*, dapat lembut, dapat juga keras.

Dari teks diatas dapat diperlihatkan secara lebih jelas mengenai selalu diusahakannya *śānta*. Baik *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid, Sēmèn Ranté, Sēmèn Boṅḍèt, Sēmèn Mlavis, Sēmèn Drékuku, Sēmèn Mañura, Sēmèn Ragas, Sēmèn Priṅgadani saṅ citrakāra*, maupun *saṅ kavi MBh*, menjalin *śāntarasa* secara rumit, dan “berbelit-belit” dalam gubahannya. Namun demikian, *śāntarasa* mengendalikan kekuatan di balik karakterisasi *MBh* yang luas. *Śāntarasa* dapat dihayati dalam berbagai *rasa* heroik yang

⁸² J.L. Masson, and M.V. Patwardhan, *Santarasa. Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969, p. 93.

disajikan oleh *UdyPS*, *UdyPJK*, *BhīṣPS*, *BhīṣPJK*, *DroṇaPS*, *KarṇaPS*, *ŚalyaPS*, yang rupanya berlaku pula untuk *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḍèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drékuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani*. *Śāntarasa* mengendalikan *dharmavīrarasa* dan *bhaktivīrarasa* dalam *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḍèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drékuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani*, melalui pembudidayaan keduanya itu, barulah dapat dicapai *śāntarasa*. Dengan menelusuri gelombang *śānta*, seseorang menjadi terlena dan melupakan panjangnya perjalanan sulit di sepanjang gubahan, yang berlandaskan pada *rasa* tertinggi, seperti *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḍèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drékuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani*⁸³.

Kemudian mengenai perihalnya *bhaktirasa*, Ānandavardhana percaya bahwa Kebahagiaan Tertinggi hanya dapat dicapai melalui jalur *bhakti*. Dengan *bhakti* seseorang akan jauh lebih menyeleksi kebahagiaan daripada kenikmatan literer. *Bhakti* merupakan pengalaman batin, yang akan mengantarkan seseorang pada pemahaman mengenai misteri proses dunia⁸⁴. Dalam *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḍèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drékuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani* ternyata *bhakti* menduduki tempat yang sangat penting, karena melalui pembudi- dayaan *bhaktirasa* menjadi *bhaktivīrarasa*, baru dapat dicapai *śāntarasa*. Pembu- didayaan *bhaktivīrarasa* dalam rangka pentingnya penghayatan *bhakti* di sepan- jang *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḍèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drékuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani*, kiranya akan sangat berguna bagi pemahaman *Śastrakusuma* pada tataran yang lainnya.

Sebagai akhir dari pembicaraan pada bab ini, kiranya benar pernyataan Sinha, yang dikutip⁸⁵ di bawah berikut ini:

No literary appreciation of the Mahābhārata can be complete without studying the mind of Ānandavardhana which gripped the Mahābhārata problem as if in a single sweep and solved it to the entire satisfaction of the literary students of the Mahābhārata.

Demikian pula halnya dengan berbagai transformasi-transformasi *Śastrakusuma*, yang salah satunya adalah *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḍèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drékuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani*, kiranya cukup beralasan untuk dikaji dan dipertimbangkan dengan menggunakan pemikiran Ānandavardhana, meskipun memang diperlukan penelitian yang berulang-ulang dan berhati-hati untuk pembedahan *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḍèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drékuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani*, dan juga *Baṭik-Baṭik* Njayogyakarta yang lainnya. Apabila dalam dunia kehidupan yang riil atau nyata, *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Bonḍèt*, *Sēmèn Mliviṣ*, *Sēmèn Drékuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani* dapat dipahami mempunyai fungsi tiga manfaat, yaitu: *jñānaśakti*, ‘energi Kebijakan’, *kriyāśakti*, ‘energi Perilaku/Tindakan’, dan *dravyaśakti*, ‘energi Kebendawian’, yang menjadi

⁸³ Amaladass Anand, SJ., *op.cit.* 1984, p. 201.

⁸⁴ Alf Hildebeitel “Toward a Coherent Study of Hinduism”, *Religious Study Review* 9, 1983, p.206-212.

⁸⁵ J.P. Sinha, *The Mahābhārata. A Literary Study*. Delhi, etc.: Maharchand Lachhmandas, 1977, p. 72.

daya kehidupan sehari-hari.

Untuk memahami *Citra Baṭik Matarām*, teristimewa *Citra Baṭik Sēmèn*, kita tidak dapat terlepas dari masalah ekologi alam dan ekologi budaya yang membentuknya. Akhir-akhir ini secara meyakinkan ekologi dispesifikasikan sebagai sebuah variabel dalam penyamaan-penyamaan yang paling prosesusual, tetapi di atas semuanya banyak hal seperti penyamaan semacam itu kemudian diputuskan dengan memperlakukan variabel itu sebagai sesuatu yang konstan. Juga, para arkeolog, bahkan para filolog belum pernah melakukan sama sekali, kerap kali mengangakat pendekatan statis, klasifikatori untuk ekologi, bahkan pada saat variabel-variabel manusia kebetulan dipertimbangkan sebagai bagian dari sebuah sistem yang dinamis. Diyakini bahwa konsep lingkungan sebaiknya tidak dianggap sinonim dengan sesosok tubuh dari data dengan latar belakang statis dan deskriptif. Sungguh, ekologi dipertimbangkan sebagai sebuah faktor yang dinamis dalam analisis konteks arkeologi dan filologi. Unsur-unsur dasar dari arkeologi dan filologi adalah artefak dan manuskrip dan konteks keduanya, yang berjenjang dari residu-residu dan paparan makanan, hingga sedimen dan endapan intelektual, dan matriks panorama dan uraian alam semesta dalam teks⁸⁶.

Istilah konteks berarti banyak hal untuk banyak orang, tetapi kata itu diturunkan dari kata kerja Latin *contexere*, yang berarti, ‘menenun atau menjalin bersama-sama’ atau ‘menghubungkan, mengkaitkan’. Bagi arkeologi dan filologi, konteks menyiratkan matriks berdimensi empat spasial-temporal yang meliputi, baik ekologi kultural maupun ekologi non-kultural, dan yang dapat diterapkan untuk sebuah artefak atau manuskrip tunggal atau untuk sebuah konstelasi situs-situs dan bagi konstelasi skriptorium-skriptorium. Konteks, demikian telah didefinisikan, merupakan sebuah fokus bagi pendekatan-pendekatan dalam arkeologi dan filologi. Sebagai contoh, arkeologi dan filologi spasial memusatkan perhatian pada pemolaan horzontal dari hal yang telah dicapai bersama-sama dalam sebuah situs dan sebuah skriptorium demikian pula saling-keterkaitan antar situs dan skriptorium, yang memuat uraian tentang *Baṭik Citra Sēmèn Luṅid*, *Sēmèn Ranté*, *Sēmèn Boṅdèt*, *Sēmèn Mlivis*, *Sēmèn Drèkuku*, *Sēmèn Mañura*, *Sēmèn Ragas*, *Sēmèn Priṅgadani*.. Konteks juga telah menjadi fokus dari arkeologi dan filologi yang memusatkan pada kerangka-kerangka temporal, analisis material dan teknologi, dan sumber-sumber dari material-mentah. Namun, yang paling penting, konteks telah menjadi fokus tradisional bagi kegiatan awal yang didefinisikan dengan sangat buruk, tetapi dengan jangkauan yang sangat luas, yang kadang-kadang diuraikan sebagai arkeologi dan filologi ekologi, yang meliputi, arkeologi: seperti arkeobotani, arkeologi-fauna, geo-arkeologi; filologi: paleografi, kodikologi, tekstologi, manuskriptologi⁸⁷. Dengan kata lain dapat dinyatakan bahwa ilmu pengetahuan ekologi dengan sukses membimbing ke arah kebijaksanaan solusi-solusi terhadap masalah-masalah, karena para ahli ekologi dapat dengan mudah melacak rantai akibat-akibat: ‘Masalah-masalah dapat dilihat dan dicium dan sumber-

⁸⁶ cf. Karl W. Butzer, *Archaeology as Human Ecology: Method and Theory for a Contextual Approach*. Cambridge London New York New Rochelle Melbourne Sydney: Cambridge University Press, 1982, p. 3-4; Anne Mette Hansen, Roger Lüdeke, Wolfgang Streit, Cristina Urchueguia, and Peter Shllingsburg, (eds.), *The Book as Artefact, Text and Border*. Amsterdam New York NY, 2005.

⁸⁷ Karl W. Butzer, *ibid*, 1982, p. 4; S.-K. Hong, J. Wu, J.-E. Kim, N. Nakaghosi, (Editors), *Landscape Ecology in Asian Cultures*. Tokyo, Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 2011; William H. Romme, ‘Landscape Ecology in Place’, in: Joan Iverson Nassauer, (ed.), *Placing Nature. Culture and Landscape Ecology*. Washington D.C., Covelo, California: Island Press, 1997, p. 109-162

sumbernya dengan gampang dapat diidentifikasi⁸⁸. Masalah-masalah itu juga dilokalisasi dan beresonansi dengan masyarakat, karena masalah-masalah itu secara langsung membahayakan kehidupan dan kesejahteraan lokal⁸⁹.

Dengan demikian dapat ditegaskan bagi para peneliti *Citra Batik Matarām* bahwa untuk mengungkapkan nilai-nilai yang tersirat dalam *Citra Batik Sēmèn*, sangat ditekankan untuk menguasai pemahaman ekologi alam, yang menjadi ruang lahir dan berkembangnya *Citra Batik Sēmèn* dengan sempurna. Ia tidak perlu secara khusus dan eksplisit menampilkan ajaran-ajaran atau dogma-dogma tertentu kepada hadirinnya, karena dalam tradisi *Citra Batik Matarām*, elemen-elemen ekologi alam: Flora dan Fauna Matarām pada dasarnya merupakan penaratifan suatu ajaran atau dogma tertentu dengan nuansa yang ritualistik. *Citra Batik Matarām*, khususnya *Citra Batik Sēmèn* sebenarnya merupakan penaratifan suatu upacara ritual tertentu dalam tradisi Jawa, yaitu upacara ritual *Tīrthayātra*, *Tapas*, dan *Vrata* dalam ekologi budaya dan *Citra Batik Sēmèn Matarām* dengan cemerlang berhasil menaratifikannya menjadi *citrasūtra*, yang ketat dan sangat menarik

⁸⁸ J.G. Speth, *Red Sky at Morning: America and the Crisis of the Global Environment*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004, p. 46-67; Mark R.T. Dale, *Spatial Pattern Analysis in Plant Ecology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 125-167.

⁸⁹ Oswald J. Schmitz, *Ecology and Ecosystem Conservation*. Washington Covelo London: Island Press, 2007, p. 1-10; cf. Jerry Rambo, *Conceptual Approach to Human Ecology*. Honolulu, Hawaii: East West Center, 1983, p. 6-19.

Daftar Pustaka

- Agar, Michael, "Stories, Background Knowledge and Themes, Promels in the Analysis of Life History Narrative", *American Ethnologist*, Vol. 7, No. 2, May, 1980.
- Aida-Yuen Wong, 2000, "A New Life for Literary Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative?", *Atribus Asiae* 60, no. 2, pp. 297-326.
- Amaladass Anand, SJ. *Philosophical Implications of Dhvani. Experience of Symbol Languages in Indian Aesthetics*. Vienna: Gerald & Co, 1984.
- Apte, V.S., 1985, *The Practical Sanskrit English Dictionary. Containing Appendices on Sanskrit Prosody and Important Literary and Geographical Names of Ancient India. Revised and Enlarged Edition*. Delhi, Varanasi, Patna, Madras: Motilal Banarsidass.
- Apte, V.S., 2000, *The Student's Sanskrit-English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Benfey, Theodore, 1866, *A Sanskrit-English Dictionary with References to the Best Editions of Sanskrit Authors and Etymologies and Comparison of Cognate Words Chiefly in Greek, Latin, Gothic and Anglo-Saxon*. London: Longmans Green, And Co.
- Bhat, R. (ed), 1981, *Varahamihira's Br̥hat Saṃhitā, part I and II*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Bhattacharya, A.K., 1974, *Citralakṣaṇa: A Treatise on Indian Painting*. Calcutta: Sarasvat Library.
- Bhattacharya, A.K., 1976, *Technique of Indian Painting: A Study Chiefly Made on the Basis of the Śilpa Texts*. Calcutta: Sarasvat Library.
- Bishnupada Bhattacharya, 1958, *Yāska's Nirukta and The Science of Etymology. An Historical and Critical Survey*. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay.
- Brouwe, Jan, 1995, *The Makers of the World: Caste, Craft, and Mind of South Indian Artisans*. Delhi: Oxford University Press.
- Bühnemann, Gudrun, 1988a, *Pūjā. A Study in Smarta Ritual*. Vienna: Gerold & Co.
- Bühnemann, Gudrun, 1988b, *The Worship of Mahāgaṇapati According to the Nityōtsava*. Wichtrach: Institut fur Indologie

- Buitenen, J.A.B. Van, *Ramanuja's Vedarthasamgraha*. Pune: Deccan College Monograph Series, 1956, p. 192, n. 83.
- Bultmann, Rudolf, "Hermeneutics and Theology", in: Kuty Meuller-Vollmer, (ed.), *The Hermeneutics Reader. Texts of the German Traditions from the Enlightenment to the Present*. New York: The Continuum Publishing Company, 2006, p. 241-255
- Butzer, Karl W. *Archaeology as Human Ecology: Method and Theory for a Contextual Approach*. Cambridge London New York New Rochelle Melbourne Sydney: Cambridge University Press, 1982
- Cappeller, Carl, 1891, *A Sanskrit-English Dictionary Based upon The Petersburg Lexicons*. Strassburg: Karl J. Trübner.
- Cohen, Yehudi A., "Culture as Adaptation:", in: Yehudi A. Cohen, (ed.), *Man in Adaptation: The Cultural Present*. New York: Aldine, 1974, p. 45-68
- Dale, Mark R.T., *Spatial Pattern Analysis in Plant Ecology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 125-167.
- Dave, P., 1991, *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmōttara Purāna. Introduction, Critical Edition and Commentary*, DPhil Thesis. University of Oxford.
- Dell Hymes, *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality. Towards An Understanding of Voice*. London: Taylor and Francis Ltd. 2004.
- Dhaky, M.A, 1961, "The Influence of the Samarangana Sutradhara on Aparajitāpṛccha", *Journal of Oriental Institute X*, Baroda.
- Dhavamony, Mariasusai , *Love of God According to Salva Siddhanta. A Study in the Mysticism and Theology of Saivism*. Oxford: The Clarendon Press, 1971
- Dobzhansky, Theodosius G., "On the Evolutionary Uniqueness of Man", *Evolutionary Biology*, No. 415-430, 1972, p. 422
- Dubey, L.M., 1987, *Aparajitāpṛccha: A Critical Study*. Allahabad: Laksmi Publication.
- Falk, Harry, 1989, "Goodies for India: Literacy, Orality, and Vedic Culture", in: Wolfgang Raible, (ed.), *Ernseinnungsformen Kultureller Prozesse*. Tübingen: Gunter Narr.
- Gail, Adalbert, J., 1989, "Iconography or Icononomy? Sanskrit Texts on Indian Art", in A.L. Dallapiccola (ed), *Sastric Traditions in Indian Art*. Stuttgart: Steiner
- Glücklich, Ariel, 1994, *The Sense of Adharma*. New York Oxford: Oxford University Press.

- Goswamy, B.N. and A.L. Dahmen-Dallapiccola, 1976, *An Early Document of Indian Art*. New Delhi: Manohar.
- Goudriaan, Teun, 1978, *Māyā Divine and Human. A Study of Magic and Its Religious Foundations in Sanskrit Texts, with Particular Attention to a Fragment on Viṣṇu's Māyā Preserved in Bali*. Delhi Varanasi Patna: Motilal Banarsidass.
- Gunasinghe S., 1970, *La Technique de la Peinture Indienne d'après les Textes du Śilpa*. Paris: Presses Universitaires de France; J. Irwin, and M. Hall, *Indian Painted and Printed Fabrics*. Ahmedabad: Calico Museum of Textiles.
- Henry, Donald O. *Prehistoric Cultural Ecology and Evolution: Insights from Southern Jordan*. New York: Plenum Press, 1995.
- Hiltebeitel, Alf, 1983, "Toward a Coherent Study of Hinduism", *Religious Study Review* 9,
- Hiltebeitel, Alf., 1991, *The Cult of Draupadi. 2: On Hindu Ritual and the Goddess*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Hong, S.-K. J. Wu, J.-E. Kim, N. Nakagoshi, (Editors), *Landscape Ecology in Asian Cultures*. Tokyo, Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 2011
- Hoogervorst, Tom, "Detecting Pre-Modern Lexical Influence from South India in Maritime Southeast Asia", *Archipel* 89, 2015, p. 73: Di sini ditunjukkan oleh Tom Hoogervorst bahwa kata *mori* diadaptasi ke dalam Bahasa Jawa dari Bahasa Tamil *muri*
- Kahsaye, Woldentensae. "The Cultural Ecology of Pastoral in Eritrea: A Geographical Inquiry". A Dissertation of Louisiana State University, 2002
- Kinsley, David, 1972, "Without Krisna There Is No Song", *History of Religions* 12, no.4, hlm. 149-180.
- Kirch, Patrick V., "The Archaeological Study of Adaptation: Theoretical and Methodological Issues", in: Michael B. Schiffer, (ed.), *Advanced in Archaeological Theory and Method*, Vol. 3, New York: Academic Press, 1980, p. 101-156.
- Kramrisch, Stella, 1924, *The Viṣṇudharmottara Purāṇa (Part III): A Treatise on Indian Painting*. Calcutta: University Press.
- Langness, L.L. *The Life History in Anthropological Science*. New York: Holt, Rinehar and Winston, 1965, p. 16-20
- Laufer, B., 1913, *Das Citralakṣaṇa: Nach dem tibetischen Tanjur Herausgegeben und Übersetzt*. Leipzig: O. Harroassowitz.

- Macdonell, A.A., 1893, *A Sanskrit English Dictionary Being a Practical Hand- book with Transliteration, Accentuation, and Etymological Analysis Throughout*. London: Longmans Green, And Co.
- Mandekbaum, David, “The Study of Life History”, *Current Anthropology* 14, 1973, p. 177-196
- Masson, J.L., and M.V. Patwardhan, *Santarasa. Abhinavagupta’s Philosophy of Aesthetics*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969, p. 93.
- McCorriston, Joy, and Frank Hole, “The Ecology of Seasonal Stress and the Origin of Agriculture in the Near East”, *American Anthropologist* 93, No. 1 1991, p. 46-69;
- Meggers Betty J. “Environmental Limitation on the Development of Culture”, *American Anthropologist* 56, No. 5, 1954, p. 801-824.
- Mette Hansen, Anne, Roger Lüdeke, Wolfgang Streit, Cristina Urchueguia, and Peter Shllingsburg, (eds.), *The Book as Artefact, Text and Border* Amsterdam New York NY, 2005.
- Monier-Williams, M.A., 1872, *A Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and Philologically with Special References to Greek, Latin, German, Anglo-Saxon and Other Cognate Indo-Europen Languages*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Mosteller, John F., 1987, “New Approach for the Study of Indian Art”, *Journal of the American Oriental Society* 107, no. 1 (Jan-Mar), p. 55-69.
- Mosteller, John F., 1988, “The Study of Indian Iconometry”, *Journal of the American Oriental Society* 108, no. 1 (Jan-Mar), p. 99-110.
- Mosteller, John F., 1989, “The Practice of Early Indian Iconometry: The Evidence of Images and Texts”, in A.L. Dallapiccola (ed), *Sastric Tradi- tions in Indian Art*. Stuttgart: Steiner.
- Nardi, Isabella, 2006, *The Theory of Citrasūtra in Indian Painting. A Critical Re-evaluation of their Uses and Interpretation*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- O’Flaherty, Wendy Doniger, 1973, *Asceticism and Eroticism in the Mythology of Śiva*. London: Oxford University Press.
- O’Flaherty, Wendy Doniger,, 1985, *Tales of Sex and Violence: Folklore, Sacrifice, and Danger in the Jaiminya Brahmana*. Chicago: University of Chicago Press.

- Padem, William., 1995, "Manuscripts", in: F.R.P. Akehurst and Judith M. Davis, (eds.), *A Handbook of the Troubadours*. Berkeley: University of California Press.
- Pandit Harihara Śastri, 1994, *The Nyāya Lilāvati by Vallabhācharya with the Commentaries of Vardhamānopādhyāya Śaṅkara Miśra and Bhagīratha Thakkura*. Banares: Jai Krishnadās Haridās Gupta, The Chow- kambā Sanskrit Series Office, 1934; K.P.A. Menon, *Līlāsuka's Kṛṣṇakarṇāmṛtam*. Delhi-110 007: Nag Publisher.
- Parker Samuel K., 2003, "Text and Practice in South Asian Art: An Ethnographic Perspective", *Atribus Asiae* 63, no. 1, pp. 5-34.
- Poerbatjaraka, R.Ng, 1931,. "Smaradahana. Oudjavaansche Tekst met Vertaling", *Bibliotheca Javanica* 3, Bandoeng: A.C. NIX en Co,
- Pollock, Sheldon, 1985, "The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History" *Journal of the American Oriental Society* 105, no. 3. Indological Studies Dedicated to Daniel H.H. Ingalls (Jul-Sep), p. 499-519.
- Pollock, Sheldon., 1989, "Playing by the Rules: Śāstra and Sanskrit Literature", in: A.L. Dallapiccola and S. Zingel-Ave Lallemand, (eds.), *The Śāstric Tradition in the Indian Art*. Wiesbaden: Steiner.
- Pollock, Sheldon., 1990, "From the Discourse of Ritual to Discourse of Power in Sanskrit Culture", *JRS* 4, 2.
- Pollock, Sheldon., 2006, *The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Popatbhai Ambashansankar Mankad, 1950, *Aparājitaṭṭra of Bhuvanadeva. Edited with Introduction*. Baroda: Oriental Institute.
- Rabindranath Tagore and Evelyn Underhill, *One Hundred Poems of Kabir*. London: MacMillan & Co, 1967.
- Raghavan, V., 1935, "Two Chapters on Painting in the *Nārada Śilpa Śāstra*", *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, III, 1, p. 15-25.
- Raghavan, V., 1940, *The Number of Rasas*. Adyar: The Adyar Library.
- Rambo, Jerry, *Conceptual Approach to Human Ecology*. Honolulu, Hawaii: East West Center, 1983, p. 6-19
- Renou, Louis, 1963, "Sur le Genre du sūtra dans la Littérature sanskrite", *Journal Asiatique*, p. 165-216.

- Rodrigues, Hillary Peter, 2003, *Ritual Worship of the Goddess. The Liturgy of the Durgā Pūjā with Interpretations*. Albany: State University of New York Press.
- Romme, William. H., "Landscape Ecology in Place", in: Joan Iverson Nassauer, (ed.), *Placing Nature. Culture and Landscape Ecology*. Washington D.C., Covelo, California: Island Press, 1997, p. 109-162
- Roth, G., 1990, "Notes on the *Citralakṣaṇa* and Other Ancient Works on Iconometry", Taddei and Callier, (eds), *South Asian Archaeology 1987*, part 2, Rome: ISMEO, p. 979-1027.
- Ruelius, H., 1974, *Sariputra und Alekhyalakṣaṇa: Zwei Texte zur Proportionslehre in der indischen und ceylonesischen Kunst*. Göttingen, PhD Dissertation.
- Sanyal, J.M., *The Srimad-Bhagavatam of Krishna-Dwaipayana Vyasa*. 5 vols. Calcutta: Oriental Publishing Co, t.t.
- Sax, Williams, 1991, "Ritual and Performance in the Pandavalīla of Garhwal", dalam: Arvind Sarma, (ed), *Essays on the Mahabharata*. Leiden/Koln: E. J. Brill.
- Schmitz, Oswald J., *Ecology and Ecosystem Conservation*. Washington Covelo London: Island Press, 2007, p. 1-10
- Shah, P., (ed), 1958, *Viṣṇudharmôttarapurāṇa Third Khaṇḍa*, 1, Baroda: Oriental Institute.
- Shah, P., 1990, *Shri Viṣṇudharmôttara (A Text on Ancient Indian Art)*, Ahmedabad: P. Shah.
- Shamsur Rahman Faruqi, 2003, "A Long History of Urdu Literary Culture. Part I: Naming and Placing a Literary Culture", in: Sheldon Pollock, (ed.), *Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*. Berkeley: University of California Press.
- Shastri, G.D., 1929, *The Kāmasūtra by Śrī Vatsyayan Muni with the Commentary Jayamangala of Yasodhar*. Benares: Jai Krishnadas-Haridas Gupta.
- Shukla, D.N., 1957, *Pratima Vigyan*. Lakhnau: Vastu Vangamaya Prakashan Sala.
- Sinha, J.P., 1977, *The Mahābhārata. A Literary Study*. Delhi, etc.: Maharchand Lachhmandas..
- Speth, G., *Red Sky at Morning: America and the Crisis of the Global Environment*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004
- Sushil Kumar De, 1938, *The Kṛṣṇa-Karṇāmṛta. A Medieval Vaiṣṇava Devotional Poem in Sanskrit (Bengal Reension)*. Dacca: The University of Dacca.

Sutton, Mark Q. and E.N. Anderson, *Introduction to Cultral Ecology*. Second Edition, Lanham New York Toronto Plymouth, UK: Altamira Press. Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2010.

Tripp, Susan, "The Genres of Classical Sanskrit Literature", *Poetics* 10, p. 213-230, 1981.

Wagner, Roy, *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1980..

Zimmer, Heinrich, 1974, *Philosophies of India*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Zoetmulder, P.J., 1982, *Old Javanese-English Dictionary*. 2 vols. The Hague: Martinus Nijhoff