

Manuskripita

Journal of Nusantara Manuscript Studies

Volume 16 No. 1, 2026



Manuskripta

PIMPINAN REDAKSI
Oman Fathurahman

DEWAN PENYUNTING INTERNASIONAL
*Achadiati Ikram, Annabel Teh Gallop, Dick van der Meij, Ding Choo Ming,
Edwin Wieringa, Henri Chambert-Loir, Jan van der Putten, Mujizah,
Nabilah Lubis, Roger Tol, Siti Chamamah Soeratno, Sudibyo,
Titik Pudjiastuti, Yumi Sugahara, Willem van der Molen*

PENYUNTING
*Aditia Gunawan, Ali Akbar, Asep Saefullah, Agus Iswanto,
M. Adib Misbachul Islam, Muhammad Nida' Fadlan,
Munawar Holil, Priscila Fitriasih Limbong, Yulianetta,*

REDAKTUR PELAKSANA
Abdullah Maulani

ASISTEN PENYUNTING
*Rahmatia Ayu Widyaningrum
Muhammad Heno Wijayanto*

DESAIN SAMPUL
Agung Zaenal Muttakin Raden

ALAMAT REDAKSI
*Sekretariat Masyarakat Pernaskahan Nusantara (MANASSA)
Gedung VIII, Lantai 1, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya,
Universitas Indonesia, Kampus UI Depok, 16424
Website. <http://journal.perpusnas.go.id/index.php/manuskripta>
Email. jmanuskripta@gmail.com*

MANUSKRIPTA (P-ISSN: 2252-5343; E-ISSN: 2355-7605) adalah jurnal ilmiah yang dikelola oleh Masyarakat Pernaskahan Nusantara (Manassa), asosiasi profesi pertama dan satu-satunya di Indonesia yang memperhatikan pengkajian dan pelestarian naskah Nusantara. Jurnal ini dimaksudkan sebagai media pembahasan ilmiah dan penyebaran hasil penelitian di bidang kajian naskah Nusantara. Terbit dua kali dalam setahun.

Daftar Isi

Artikel



- 1 *R. Bima Slamet Raharja*
Teks-teks Lakon Wayang
Karya Ki Widiprayitna Eks-Koleksi
J. L. Moens: Jembatan Masa Lalu terhadap Kajian
Filologi Pertunjukan
- 31 *Pande Putu Abdi Jaya Prawira*
Sarining Pamutus: Mantra Ruwat Jawa Kuno
dalam Catatan Lontar Bali
- 61 *Joko Daryanto, Bambang Sunarto, Bimo Kuncoro*
Ladrang Sri Katon Laras Pelog Pathet Barang:
Artikulasi Politik Masa Pemerintahan
Paku Buwana X
- 83 *Indra Sopian, Muhammad Sigit Pramudya,*
Asep Achmad Hidayat, Dedi Supriadi, Zulmi Ramdani
Formulasi Fitur Visual
Manuskrip Arab Pegon Sunda
untuk Pengembangan Sistem
Handwritten Text Recognition (HTR)
Berbasis Artificial Intelligence (AI)
- 113 *Hady Prasetya*
Bahasa Orang-Orang Mandala:
Relasi Bahasa antara Lontar Sunda
dengan Bahasa Orang Baduy



R. Bima Slamet Raharja

.....

**Teks-teks Lakon Wayang
Karya Ki Widiprayitna Eks-Koleksi
J. L. Moens: Jembatan Masa Lalu
terhadap Kajian Filologi Pertunjukan**

Abstract: This article examines the continuity and evolution of lakon wayang texts within the J.L. Moens collection, specifically those rewritten by Ki Widiprayitna. Moens' initiative was pivotal in documenting Yogyakarta's puppetry traditions, drawing from ancestral guidelines like *Pancakaki* and *Grenteng*. Widiprayitna's adaptations mirror live performances, meticulously preserving structural elements such as *janturan* (narrative descriptions), *pocapan* (dialogue), and *gendhing* (musical cues). These texts, including the *Pakem Ringgit Purwa*, serve as vital records of the transition from oral performance to written media. The inclusion of character illustrations further enhances the dramatic technicality of these records. By applying philological transcription to Widiprayitna's work, researchers can decode the essential symbols and modes that define these standardized plays. Ultimately, this study highlights Widiprayitna's critical role in formalizing and preserving the rich heritage of Javanese shadow puppetry for future generations.

Keywords: *Pakem Lakon*, Transmediality, Ki Widiprayitna, J. L. Moens, Symbols.

Abstrak: Artikel ini membahas eksistensi, kesinambungan, dan transformasi teks lakon wayang dalam koleksi J.L. Moens yang ditulis ulang oleh Ki Widiprayitna. Upaya Moens merupakan langkah krusial dalam mendokumentasikan pengetahuan pedalangan di Yogyakarta berdasarkan pakem-pakem leluhur seperti *Pancakaki* dan *Grenteng*. Tulisan yang dihimpun Widiprayitna disusun identik dengan struktur pertunjukan asli, mencakup elemen *janturan*, *pocapan*, hingga *gendhing*. Proses ini menandai peralihan medium dari pertunjukan lisan ke bentuk tertulis. Teks seperti *Pakem Ringgit Purwa* dalam koleksi ini menyimpan detail teknis serta rekaman sejarah pertunjukan masa lalu. Kehadiran ilustrasi tokoh wayang turut memperjelas aspek dramatik dan karakterisasi dalam cerita. Melalui transkripsi filologis terhadap karya Widiprayitna, kode, mode, dan simbol penting dapat terungkap. Secara keseluruhan, studi ini menyoroti peran vital Widiprayitna sebagai produser teks standar dalam melestarikan warisan budaya wayang kulit bagi generasi mendatang.

Kata Kunci: *Pakem Lakon*, Alih Wahana, Ki Widiprayitna, J. L. Moens, Simbol.

Kehidupan dunia pedalangan tradisi Yogyakarta pada kurun satu hingga dua dasawarsa terakhir dipandang secara kuantitas cukup menggembirakan, namun jika diamati dan dihayati dari sisi kualitas pergelaran wayang pada umumnya cukup memprihatinkan. Hal ini menyangkut penyampaian isi terutama di bidang pengayaan lakon cerita. Realita ini agaknya memang menjadi kesengajaan dari dalang yang mempunyai tujuan pragmatis yaitu agar sajiannya menarik perhatian, sehingga harapan yang timbul adalah bisa dipanggil lagi untuk pentas. Pengayaan lakon cerita wayang sebagai inti pagelaran wayang lebih sering berputar-putar pada cerita yang dipandang umum, enteng, ringkas, penuh sajian humor, dan menarik massa secara luas. Tidak ada yang salah dalam fenomena ini jika ditinjau dari aspek pragmatis yang diterangkan sebelumnya, namun di sisi lain menjadikan beberapa dalang enggan untuk menghayati lagi lakon-lakon wayang yang pernah ada sebelumnya.

Kreasi-kreasi baru dalam dunia pedalangan tradisi Yogyakarta banyak bermunculan, misalnya pentas semalam dimainkan oleh sejumlah dalang, tidak cukup seorang seperti pada umumnya. Pemilihan lakon yang lebih bebas serta populer, sebagai contoh *Semar mBangun Kayangan*, *Bagong mBangun Pabrik*, *Wahyu Katentreman*, *Wahyu Sandhang Pangan*, *Wahyu Kamulyan Jati*, *Gathutkaca Kalajaya*, dan sebagainya. Selain itu judul lakon dikemas dengan bahasa atau istilah yang dipandang menarik perhatian penonton dan terkesan menonjolkan aspek romantik-melankolis, seperti *Kasetyan Jati*, *Darmaning Satriya*, *Lenggahing Arjuna*, *Sang Narasoma*, *Pamomong Sejati*, *Bang-bang Wétan*, *Embun lan Pedhut*, dan lain sebagainya. Akan tetapi, hal itu adalah kebebasan bagi seniman untuk berkreasi, bebas memberikan tafsir yang bertujuan memikat hati dan perasaan penonton. Dunia seni termasuk pedalangan di dalamnya adalah ungkapan yang memuat anasir estetika dan bahwasanya ukuran keindahan tidak bebas dari subjektivisme, namun kiranya sulit melepaskan seni dari suatu estetika (Hasan 1988,152; Soetarno 2002, 3). Persoalan kebebasan berkreasi

dalam tradisi pedalangan Yogyakarta ini agaknya telah terjadi juga jauh sebelum fenomena dalam dua dasawarsa terakhir disinggung pada catatan di atas. Hasil perubahan yang dilakukan baik judul lakon maupun substansinya oleh dalang, bila digemari oleh masyarakat pendukungnya bisa menjadi suatu pedoman atau *pakem*. Sekalipun *pakem* lakon wayang ketika dipergelarkan juga tidak mesti sama, bahkan mengalami perubahan-perubahan yang baru walaupun sedikit demi sedikit.

Seorang dalang dalam pertunjukan wayang kulit mempunyai peran, fungsi, dan tugas mempergelarkan kisah atau lakon-lakon sehingga dituntut menguasai ragam naratif dari berbagai sumber Ramayana, Mahabarata, Panji, legenda, hingga mitologi setempat serta pengetahuan ragam gending, lagu, tembang, wacana aktual, juga segala aspek seni dan kehidupan sehari-hari. Dengan begitu, tuntutan praktek pertunjukan lakon wayang kulit terhadap dalang sangat kompleks (Christianto R 2009,77). Dalang dituntut untuk dapat menciptakan perubahan-perubahan, tidak hanya sekedar bertumpu pada kepentingan ekonomis dan materi yang diburu, namun memerhatikan pedoman-pedoman yang ada sebelumnya (Wiryamartana 1998, 38). Pendapat ini ditopang oleh kurangnya literasi pedalangan yang berupa *bothèkan*¹ lakon bagi dalang generasi muda pada dua dasawarsa terakhir. Argumentasi ini diakui oleh beberapa dalang muda yang lebih senang terhadap lakon-lakon yang sedang *trend* dan digemari masyarakat serta diakses mudah, seperti pemanfaatan media sosial *YouTube* dibandingkan jika harus duduk membaca literatur lama atau berkomunikasi pada dalang senior².

1 Diartikan sebagai tempat penyimpanan berbagai hal penting. Menurut Poerwadarminta dalam *Baoesastra Djawa* (1939, 58) berarti peti yang mempunyai banyak laci sebagai tempat penyimpanan, khususnya jamu dan berbagai hal lain. Dunia pedalangan sering digunakan istilah '*bothèkan lakon*' yang berarti tempat atau media berkumpulnya lakon-lakon wayang.

2 Wawancara dengan Wahyu Prasetyo Aji (24 tahun) seorang dalang muda sekaligus *abdi dalem* urusan wayang di Pura Pakualaman Yogyakarta pada 12 September 2025.

Kritik terhadap keengganan menggali sumber pedalangan lama ini juga pernah disampaikan oleh mendiang Ki Timbul Hadiprayitno, seorang dalang senior dalam *pakeliran* tradisi Yogyakarta di era 1970an hingga 2000an yang menyarankan bahwa seorang dalang perlu rajin mempelajari dan menggali dari buku-buku supaya tidak kehilangan jejak (1998, 33). Pendapat ini kiranya memberi tanda bahwa, selain menggali tradisi lisan yang sudah sering dilakukan oleh para dalang, juga diharapkan mempelajari tradisi tulis yang berupa teks-teks lakon wayang. Penggalan dan mempelajari teks yang berasal dari tradisi tulis ini bertujuan untuk menambah pengetahuan, meresepsi, dan mengolah dengan penuh kreativitas untuk ditata kembali menjadi lakon dengan tidak semata-mata mencampuradukkannya dengan ciptaan sesepuh dalang pendahulunya (Hadiprayitno 1998, 33). Dengan kata lain bahwa pembacaan dengan perenungan mendalam sebelum menuangkan dalam olahan narasi kembali itu menjadi aspek penting yang harus dilakukan oleh seorang dalang. Mengkaji pedalangan atau cerita pewayangan diharapkan untuk sadar pada sumber-sumber tradisi yang telah berjalan sebelumnya, karena perbedaan-perbedaan teks mempunyai kedudukannya yang masuk akal baik dari sisi penghayatan, sastra, dan religi setempat darimana teks itu berasal (Wiryamartana 1998, 96-97).

Yogyakarta sebagai ruang wilayah tradisi, di dalamnya penuh dengan berbagai produksi artistik yang secara kultural boleh dibilang bergerak lamban dan cenderung tertutup dalam persebaran kesusasteraan wayang. Kendatipun demikian, Yogyakarta sebagai pewaris budaya Jawa di samping Surakarta tetap menunjukkan geliat yang tidak kunjung padam. Pada awal abad ke-20, seorang dalang bernama Ki Widiprayitna yang berasal dari Sentolo, Kulonprogo yang dikenal luas sebagai dalang pelopor pertunjukan *wayang golek menak* di wilayah Yogyakarta terutama pada tahun 1950-an (Sukistono 2009, 67). Pada awalnya, Widiprayitna berasal dari keturunan dalang wayang kulit purwa pada yang dilahirkan sekitar

tahun 1892 di desa Klebakan, Salamrejo, Sentolo, Kulonprogo Yogyakarta dan kiprahnya mendalami *wayang golek purwa* pada tahun 1925 seusai belajar teknik pementasan wayang golek kepada Ki Pawira Yasa serta berkembang untuk mendalami lagi pengetahuan tentang wayang golek menak hingga dikenal sampai meninggalnya sebagai dalang *wayang golek menak* sampai tahun 1982 (Sukistono 2009, 69-71). Selama pergaulannya dalam dunia wayang terutama pada tahun 1925-an itulah, agaknya Widiprayitna bertemu dengan J.L. Moens, seorang insinyur pengairan berkebangsaan Belanda yang menaruh perhatian berlebih pada kebudayaan Jawa.

Dari pertemuannya dengan Moens inilah, Widiprayitna dipercaya untuk mengkoordinasi beberapa dalang di wilayah Kulonprogo dan sekitarnya untuk menghimpun pengetahuan wayang berdasarkan memori kolektif dalang menyajikan cerita-cerita wayang yang beragam, legenda, mitos, adat istiadat, dan sebagainya; yang dituangkan dalam tulisan. Moens adalah tokoh yang dipandang penting peranannya selain sebagai kolektor naskah, juga inisiator penulisan naskah baru yang merekam kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa (Rahmawati 2019, 2). Berkat upaya Moens yang menghimpun banyak naskah koleksinya ini telah membawa pengetahuan dan budaya masyarakat Jawa yang banyak dituturkan melalui tradisi lisan serta pertunjukan wayang oleh dalang dikemas menjadi tradisi tulis (Rahmawati 2019, 2). Suatu pengetahuan yang berasal dari tradisi kerakyatan ini menjadi salah satu ciri tersendiri dan pantas menjadi bahan diskusi lebih lanjut karena didokumentasikan melalui bentuk tertulis.

Rekaman pertunjukan dan *sanggit* lakon dengan kemasan gaya kerakyatan merupakan karakteristik yang ada dalam teks-teks lakon kumpulan Ki Widiprayitna dan rekan-rekannya ini. Wayang gaya kerakyatan, baik dari sisi lakon maupun

*cak garap pakeliran*³nya merupakan *genre* yang hidup dan berkembang di daerah-daerah yang jauh dari bekas pusat kerajaan di Indonesia, yakni di pedesaan, pegunungan, dan pesisiran dengan ikatan lokalitas yang cukup kuat (Nugroho 2019, 1). Namun demikian, produksi pengetahuan tradisi lisan yang dialihwahanakan menjadi tradisi tulis yang dikelola oleh Moens melalui perantara Widiprayitna dan dalang-dalang lain sempat tenggelam dan tersimpan diam begitu lama tanpa adanya penggalan dan diskusi koleksi naskahnya. Bahkan, ahli waris Widiprayitna sendiri tidak mengetahui atau menyimpan setidaknya salinan-salinan teks lakon milik leluhurnya. Naskah-naskah koleksi Moens yang dituliskan kembali oleh sebagian para dalang ini memuat narasi, ilustrasi pemerjelas tekstual, catatan sejarah lokal, etnografi yang dapat digunakan untuk melihat kebudayaan Jawa dalam sudut pandang yang lain.

Persoalan penting yang perlu diperhatikan adalah penggalan kembali teks-teks lakon yang telah ditulis berdasarkan memori kolektif para dalang; yang diwujudkan dalam teks lakon cerita wayang dengan mengambil tokoh utama sebagai penggerak naratifnya sebagai bahan pengayaan, referensi, renungan, dan olah ide kreatif bagi pembaca masa kini atau ahli waris pedalangan saat ini. Widiprayitna menghimpun lakon-lakon itu berdasarkan pada pedoman yang pernah dikisahkan oleh leluhur dalang seperti *Pancakaki*, *Kandhangwesi*, *Pakuwaja*, dan *Grenteng*. Nama-nama itu dikenal sebagai leluhur dalang yang dikenal di lingkungan pedalangan tradisi Yogyakarta. Nama Pakuwaja dikenal sebagai dalang yang berasal dari wilayah Kulonprogo pada masa awal

-
- 3 Istilah “*cak*” berarti ‘cara mengerjakan sesuatu’. Istilah “*garap*” dalam dunia pedalangan diartikan sebagai suatu sistem rangkaian kegiatan yang dilakukan oleh dalang bersama tim kerabat kerja, seperti pemain gamelan (*pengrawit/niyaga*), *wiraswara* (vokal pria) dan *swarawati/sindhèn* (vokal wanita) dalam semua unsur ekspresi pagelaran wayang untuk menghasilkan pertunjukan yang berkualitas. Sedangkan “*pakeliran*” berarti ‘pentas pertunjukan wayang’. Dengan begitu, “*cak garap pakeliran*” dimaknai setidaknya sebagai cara seorang dalang dan kelompoknya mengerjakan sesuatu demi tujuan terciptanya pentas wayang yang berbobot dan berkualitas.

pemerintahan Sultan Hamengku Buwana I, begitu pula nama Grenteng yang sering disebut selain sebagai penatah wayang keturunan Ki Resapenatas, ia pun mempunyai keahlian sebagai seorang dalang (Rijasudibjaprana 1957, 5). Keberadaan lakon-lakon leluhur dalang dapat menjadi pengayaan dan referensi penting sebagai produksi kultural pada masa itu yang perlu diketahui pewaris pedalangan di masa sekarang.

Minimnya referensi disebabkan faktor yang sudah disebutkan di atas, misalnya keengganan generasi pedalangan muda di wilayah Yogyakarta untuk mencari tahu teks-teks lakon yang sebenarnya sudah pernah didokumentasi secara tertulis ini. Kemajuan teknologi yang menampilkan banyak rekaman pertunjukan wayang baik secara audio maupun visual dari sebagian dalang *sepuh*⁴, seperti almarhum Ki Timbul Hadiprayitno, Ki Suparman, Ki Hadisugito, Ki Sugi Hadikarsono, dan lain-lain yang berasal dari wilayah pedalangan tradisi Yogyakarta tidak dapat dipungkiri peranannya serta menjadi referensi yang praktis bagi para seniman pedalangan muda. Kondisi ini sebenarnya menunjukkan bahwa transmisi kultur pedalangan dan *taste* pendukung pergelaran lakon wayang di wilayah Yogyakarta masih didominasi oleh kultur lisan. Meskipun tidak sepenuhnya demikian, karena sebagian kecil dengan penuh kesadaran dari para dalang muda pun membuat catatan pergelaran di luar berbagai rekaman audio-visual yang telah beredar baik catatan penuh atau berupa kerangka lakon.⁵ Akan tetapi sosok generasi penerus yang membuat catatan atau teks atas jalannya sebuah pertunjukan wayang mulai jarang ditemukan, sehingga pengetahuan-

4 *Sepuh* berarti senior atau generasi sebelumnya. Dalang *sepuh* dimaknai sebagai dalang senior tempat menimba pengetahuan pedalangan.

5 Pengalaman membuat catatan pertunjukan berupa kerangka lakon, alur dramatik, tokoh-tokoh yang berperan di dalam lakon dilakukan oleh Ki Sumanto Susilamadya (46 tahun), seorang dalang muda pakeliran gaya Yogyakarta sekaligus *wiyaga* (pemain gamelan). Sumanto menuturkan ia membuat catatan ketika mengikuti pagelaran banyak dalang senior di wilayah Yogyakarta seperti almarhum Ki Timbul Hadiprayitno, Ki Hadisugito, Ki Gito Adi Wasito, Ki Singku Cermasutarjo, dan Ki Hadisutikno. Wawancara pada 13 Juli 2024.

pengetahuan yang bersifat narasi lakon, kebiasaan dalang, dan hal penting lain seringkali hanya mengendap dalam pikiran-pikiran dan kurang diungkapkan. Kendatipun demikian, jejak digital para dalang tersebut perlu ditopang dan didukung oleh adanya tambahan pengayaan referensi tekstual sebagai sumber penting serta untuk menunjukkan peran strategis para leluhur dalang yang teks-teks lakonnya telah dihimpun oleh Ki Widiprayitna bersama para dalang melalui inisiator J.L. Moens.

‘Filologi Pertunjukan’: Himpunan teks Lakon oleh Ki Widiprayitna sebagai Pengalihwahanaan

Dari latar belakang di atas diketahui bahwa pada sekitar tahun 1925-an terjadi transmisi pengetahuan pedalangan yang diinisiasi oleh J.L. Moens dengan berkoordinasi dengan Ki Widiprayitna untuk menuliskan berbagai lakon wayang berdasarkan memori kolektif para dalang. Dari keterangan ini terdapat Kesimpulan bahwa terjadi proses peralihan dari tutur atau lisan menjadi bentuk baru berupa teks tertulis. Widiprayitna menghimpun teks-teks tersebut ke dalam beberapa metode dan struktur dramatik yang berbeda-beda. Metode pertama, yaitu bentuk naratif yang berupa *pakem pedalangan jangkep* yang memuat deskripsi naratif mulai dari persiapan pertunjukan oleh para *niyaga/wiyaga* (pemain gamelan) yang menata gamelan, memasang *kelir* (layar putih), menata wayang. Dilanjutkan dengan dalang menyalakan lampu *bléncong* (lampu untuk pertunjukan wayang), dalang memberi aba-aba, gending gamelan berbunyi, dalang mulai menceritakan adegan yang *dikelir*⁶, dialog, dan lain sebagainya hingga akhir pertunjukan.

Metode kedua yaitu dengan menjelaskan naratif pagelaran yang mengisahkan adegan pertama hingga kurang lebih adegan keenam atau biasa disebut dengan *pakem balungan*

6 Istilah di-*kelir*-kan atau '*dikelir**ké*' adalah menyangkut apa yang diceritakan, siapa saja tokoh yang dimunculkan dalam sebuah lakon wayang, dan juga bagaimana cerita tokoh tersebut dipergelarkan oleh dalang.

lakon meskipun di dalamnya dimuat dialog antartokoh. Dari kedua metode yang digunakan oleh Widiprayitna tersebut terdapat kesamaan yaitu adanya adegan yang digunakan untuk menceritakan peristiwa, kejadian, dan tindakan yang dilakukan oleh tokoh. Selain itu penggunaan bahasa formula yang menjadi idiom atau istilah dalam *pakeliran*, terutama *pakeliran* tradisi Yogyakarta.

Meskipun dituliskan dengan bahasa yang lugas, sederhana namun nuansa *pakeliran* tetap dikedepankan sehingga menghadirkan kesan bagi pembaca bahwa teks lakon wayang tersebut adalah seolah-olah pertunjukan wayang yang dialihwahanakan atau ditranskripsi dalam media tulis. Ciri khusus yang ditunjukkan oleh adanya penulisan teks lakon ini disertai juga dengan kehadiran ilustrasi dalam bentuk visual wayang kulit purwa dengan bentuk ungkap wayang purwa gaya Yogyakarta sebagai penghias adegan yang diceritakan. Ilustrasi bergaya wayang kulit ini memberi informasi mengenai sisi kreatif yang dikembangkan oleh penulis dan penggagas teks lakon. Aksara Jawa digunakan sebagai media penulisan agaknya menjadi faktor kesengajaan untuk menunjukkan otoritas atau legitimasi yang ingin dibentuk oleh Moens sebagai inisiator sekaligus sebagai kolektor naskah.

Meskipun Groenendaal dalam catatannya belum mampu menebak maksud dari Moens mengumpulkan banyak naskah daritulisan para dalang dibawah koordinasi Widiprayitna (2016, 521-523), namun selain berkaitan dengan tujuan pemajuan pendidikan pribumi di masa tersebut juga memperlihatkan serta membuktikan produksi kultural dalam tradisi tulis yang hidup di wilayah pedalangan kerakyatan. Apakah hal ini memperlihatkan pula adanya resistensi terhadap gaya penceritaan versi keraton? Kiranya dapat diterima secara logis jika pada waktu lampau keraton, khususnya Keraton Yogyakarta lebih menunjukkan 'keangkuhan' dan kemegahan terhadap tradisi besarnya, dalam hal ini keraton dipandang sebagai pusat kebudayaan (Raharja 2020, 5). Namun demikian, menurut Selo Soemardjan, dalam hal kesenian keraton

khususnya, menjadi cenderung tertutup yang berlaku pada beberapa bidang kesenian klasik seperti tari dan karawitan (Groenendael 1987, 149). Posisi seni pedalangan yang berlaku di keraton bisa diberlakukan khusus pada batas-batas tertentu. Artinya, pengaruh kerakyatan tetap ditoleransi sepanjang tidak berlebihan pada sajian di dalam istana. Keraton pun tetap memberikan dukungannya pada gaya pedalangan kerakyatan.

Dugaan lain yang timbul, agaknya selain bertujuan menggali informasi yang terkait budaya lokal bagi Moens dan ketertarikannya yang mendalam terhadap kegiatan pelestarian kesusasteraan dalam pernaskahan Jawa adalah keinginan mencari sudut pandang alternatif terhadap kebudayaan Jawa. Peran Moens menjadi penting dalam menunjukkan ciri-ciri naskah koleksi miliknya yang cenderung resisten terhadap kecenderungan lakon-lakon wayang yang berasal dari lingkungan keraton. Sejalan dengan aktivitasnya sebagai panitia dalam kongres kebudayaan, kongres bahasa Jawa, anggota dewan pengurus harian Museum Sonobudoyo, dewan redaksi dalam majalah *Djawa*, kerjasama pelestarian kesusasteraan dan kebudayaan Jawa bersama Pigeaud, dan banyak artikel publikasi tentang perkembangan Hindu-Buddha di Jawa yang ditulis menunjukkan bahwa Moens mempunyai kewenangan besar dan patut diperhitungkan sebagai tokoh yang memajukan kebudayaan Jawa pada era 1920-1940-an (Rahmawati 2019).

Sekalipun dalam upaya pemerolehan naskah banyak terjadi bentuk relasi patron-klien yang didasarkan pada transaksi ekonomi dengan bukti Moens memberi imbalan kepada para penyusun naskah, seperti Ki Widiprayitna dan kawan-kawannya itu, namun arus pengetahuan pedalangan menjadi mengalir demikian deras. Rahmawati (2019, 3-4) berpendapat sumber keuangan Moens tentu saja salah satunya adalah didapatkan dari pemerintah kolonial Belanda sebagai bentuk kebijakan politik etisnya. Meminjam pendapat Alisjahbana (Widati et al. 2001, 20-21) bahwa usaha yang dilakukan Moens terhadap salah satunya ‘pemajuan’ bidang pengetahuan ‘sastra

pedalangan kerakyatan ini patut diduga mewakili pikiran-pikiran golongan kolonial yang agak *enlightened*, yang di dalam pikirannya terkandung semangat politik etis. Memang terbukti pada masanya bahwa pengetahuan pedalangan kerakyatan yang menggunakan legitimasi pakem leluhur dalang banyak dimunculkan pada naskah-naskah himpunan Widiprayitna di bawah prakarsa Moens. Di samping itu pula, usaha ini memberi alternatif lain terhadap lakon-lakon dan pola kesusasteraan yang diproduksi oleh keraton.

Dalam paparan lebih lanjut, Timbul Hadiprayitno (1988, 4) menerangkan pula bahwa di luar keraton pun juga terdapat seni budaya wayang dengan beragam '*cak pakeliran*'nya, dalam arti versi garap *pakeliran* dengan gaya pedalangan yang berbeda-beda dengan ciri khas masing-masing. Widiprayitna lebih cenderung menyajikan *cak pakeliran* atau garap versi *kulon negara*, yang berarti corak pedalangan kerakyatan tradisi Yogyakarta dari wilayah budaya barat Keraton Yogyakarta.

Dari penjelajahan mengenai beberapa lakon yang dituliskan oleh Widiprayitna dan kawan-kawan (Pigeaud II 1968, 679-693; Behrend 1997, 993-994) terdapat sejumlah kultus terhadap tokoh yang dipandang populer seperti lakon tentang figur tokoh misalnya, tokoh Bima (misal: *Bima Meguru*, *Bima Kacep*, *Bima Tulak*, *Bima Oyek*, *Bima Siwar*, *Bima Bugis*, *Bima Tani*, dll); tokoh Gathotkaca pada teks *Kasantikaning Raga* (misal: *Gathutkaca Siyung*, *Gathutkaca Braja*, *Gathutkaca Thathit*, *Gathutkaca Keris*, *Gathutkaca Tani*, dan lain-lain) terdapat keragaman judul lakon, pola penceritaan, struktur dramatik, penyebutan otoritas yang sama hingga tujuan yang sama; yang berusaha ditampilkan berbeda dengan pola penceritaan tradisi keraton yang cenderung sangat berhati-hati, penuh estetika, dan menampilkan kewibawaan juga kemashuran tokoh-tokoh tersebut. Selain itu berbagai naskah berisi kumpulan lakon pesanan Moens kepada para dalang di wilayah pedesaan

Yogyakarta yang ditulis berdasarkan *pakem*⁷ dalang *sepuh*, seperti dalang Pancakaki, Pakuwaja, Kandhangwesi, dan Grenteng. Sebagian besar naskah itu juga ditulis dengan judul yang secara eksplisit menggambarkan pedoman dan referensi lakon pertunjukan, seperti teks naskah *Pakem Lakon Ringgit Purwa Warni-warni*, *Babad Grenteng*, *Kawruh Padhalangan*, *Pakem Pancakaki*, *Lakon Bima*, *Cariyos Brayut*, *Lakon Wayang Warni-warni*, *Pakem Grenteng*, *Pakem Pakutwaja*, *Bab Kayon*, dan masih banyak lagi (Behrend 1998, 23-33). Sejumlah teks yang terhimpun dalam judul-judul sebagaimana ditulis tersebut sebagai bukti keberadaan tradisi tulis di lingkungan pedalangan kerakyatan gaya Yogyakarta. Adanya lakon yang dihimpun melalui teks pakem bisa dikatakan sebagai jejak ‘pertunjukan budaya’ yang di‘bekukan’ atau sebagai pedoman bagi siapa pun yang hendak membawakan pertunjukan itu, setidaknya unsur-unsur pakeliran di dalamnya dapat diterapkan.

Milton Singer berpendapat bahwa pertunjukan-pertunjukan yang di dalamnya terdapat ide, pemikiran serta gagasan khusus dari suatu masyarakat memperlihatkan hal penting bahwasanya ‘masyarakat’ tersebut memiliki peradaban yang sangat kuat (Arps 2016, 1). Masyarakat memandang budaya mereka terangkum dalam satu naratif yang dipertunjukkan dalam sebuah pagelaran wayang serta dialihungkapkan lagi melalui media tertulis sebagaimana yang dihasilkan dalam naskah-naskah kumpulan koleksi Moens dari para dalang ini. Tradisi tulis yang menerangkan berbagai lakon wayang ini masuk dalam ranah yang memuat prinsip teoretis filologi. Jika meminjam pendapat Bernard Arps menyatakan bahwa pendekatan filologis sangat bermanfaat untuk memfasilitasi apresiasi yang halus dan kokoh dengan menunjukkan bagaimana

7 Istilah *pakem* yang sering disebutkan di dalam kajian ini berarti sebuah pedoman atau tuntunan tentang naratif wayang, bagaimana tokoh diceritakan dan diolah dalam sebuah sajian lakon. Tentu saja pada prinsip dasarnya pakem bersifat tidak kaku, monoton dan mampu disesuaikan dengan cara dalang menggarap ceritanya, sehingga menghasilkan sajian yang menarik dan berbobot.

dalang membangun tradisi wayang dan sumber-sumber yang lain, kondisi historis diperlihatkan dalam membantu membentuk pertunjukan, lingkungan sosial-budaya baik secara langsung maupun tidak langsung yang berkontribusi di dalamnya (2016, 6-7). Berdasarkan pendapat inilah, agaknya beberapa teks lakon dari himpunan Ki Widiprayitna ini dapat dipahami tradisi yang berjalan di dalamnya, kondisi sosial-budaya yang berperanserta, cakupan historis mengenai bahasa dalang yang digunakan, iringan, struktur dramatik, dan beberapa hal yang lain. Mengacu pada prinsip-prinsip teoretis filologi, teks-teks semestinya dipelajari sebagai objek yang bersifat artefak, dapat ditafsirkan, intertekstual, kontekstual, dan historis serta sifat-sifat teks ini serupa dengan sifat yang dimiliki oleh pertunjukan (Arps 2016, 41).

Kajian ini tidak jauh dengan apa yang sudah dilakukan oleh Arps yang menerapkan prinsip-prinsip filologi pada teks ke dalam satu sajian pertunjukan wayang. Kedua objek tersebut saling terjadi pengalihwahanaan yaitu dari teks menuju pertunjukan serta sebaliknya dari pagelaran wayang melalui rekaman dan selanjutnya ditranskripsi kembali menjadi teks. Damono mempertegas dalam keterangannya bahwa alih wahana mencakup kegiatan penerjemahan, penyaduran, dan pemindahan dari satu jenis kesenian ke jenis kesenian yang lain (2012, 1). Upaya yang dilakukan oleh Moens sebagai inisiator terdokumentasikannya berbagai teks lakon dengan dua metode penyusunan sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, bisa dikatakan sebagai peralihan mode.

Mode yang dimaksudkan adalah persoalan deskripsi yang tidak sekedar fenomena transgenerik, melainkan transmedial, yaitu fenomena yang dapat terjadi lebih dalam satu media. Teks lakon tidak hanya dibaca sebagai bagian karya sastra, namun juga melampaui media verbalnya karena membawa sifat secara transmedialitas (Wolf dan Bernhart 2007, 3). Selain mode naratif, deskripsi yang lain menunjukkan adanya fenomena mode kewilayahan mengenai bagaimana teks lakon diungkapkan, ciri atau karakteristik semacam apa yang

ditemukan di dalam teks sehingga timbul suatu kecenderungan ‘gaya ungkap’ pertunjukan wayang dari daerah mana dengan kode bahasa, istilah, dan lain sebagainya. Hal ini berarti juga masuk dalam pengalihwahaan yang melibatkan prinsip filologis pada teks ke dalam pertunjukan dan sebaliknya, memberikan keleluasaan bagi pembaca dan pemerhati teks untuk menemukan dan menguraikan masalah yang sebelumnya tidak disadari pentingnya. Ratusan lakon yang dihimpun oleh Widiprayitna dan rekan-rekan sesama dalang ini tidak hanya disimpan sebagai koleksi perpustakaan di dalam negeri, namun sebagian lagi berada di luar negeri terutama menjadi koleksi Universitas Leiden, Belanda. Persoalan yang utama adalah pengalihwahanaan tahap pertama yaitu transliterasi dari aksara Jawa ke aksara latin untuk memberikan akses kemudahan bagi para generasi penerus yang kurang mengerti mengenai tulisan Jawa.

Pembahasan Beberapa Ragam Teks Lakon: Menguk Informasi

Keanekaragaman lakon yang telah dikumpulkan oleh Ki Widiprayitna bersama para dalang lainnya yang dikelompokkan berdasarkan pedoman atau pakem leluhur dalang serta dokumentasi lakon lama baik bergenre wayang kulit purwa maupun wayang gedog perlu mendapat perhatian dan dilakukan diskusi mendalam. Pengetahuan yang terdapat di dalam kumpulan lakon itu tidak sekedar penting dari sisi naratifnya, namun berbagai pemikiran, ide, gagasan, kebiasaan di masyarakat yang berlaku pada masa lampau; yang berkaitan dengan mitos, adat-istiadat, takhayul, dan sebagainya memberi ruang pengkajian lebih lanjut. Tulisan yang disusun berdasarkan struktur dramatik pertunjukan wayang menjadi hal yang dapat diapresiasi. Teks lakon itu memperlihatkan bagaimana dalang bernarasi dengan bahasa yang berkembang sesuai dengan suasana awal abad ke-20, ilustrasi pertunjukan yang dibekukan dalam tulisan, konsep

estetika dan tradisi yang berkaitan dengan sumber referensi secara intertekstual dimaknai oleh masyarakat pedalangan kerakyatan pada masa itu, serta ideologi semacam apa yang dikembangkan. Selain itu, untuk memberikan kesan menarik pada teks lakon juga ditambahkan ilustrasi bergaya ungkap wayang kulit purwa sebagai pemerjelas dan penghias cerita. Ilustrasi visual ini dibuat untuk menjelaskan peristiwa atau kejadian yang terdapat pada beberapa adegan dalam teks lakon.

Pada pembahasan subbab ini dijelaskan beberapa hal yang penting diketahui dari beberapa contoh teks lakon wayang tulisan Ki Widiprayitna dan para rekan dalang. Memang jika dibandingkan dengan keadaan sekarang, *pakeliran* atau pertunjukan wayang tahun 1920-an telah jauh mengalami perbedaan dan perubahan. *Pakeliran* masa itu, bisa dikatakan sebagai garapan pikir pada masyarakat budaya Jawa, di antaranya mampu menjelajahi masalah-masalah mutakhirnya. Suatu hal yang bisa ditangkap dari tradisi tulis mengenai lakon-lakon wayang ini ada pada kebebasan menafsirkan, bebas dari sebuah keterikatan. Dengan kata lain, seorang dalang sebagai seniman dan pujangga mempunyai kreativitas yang erat hubungannya dengan modalitas penghayatan “bebas untuk sesuatu” (Soetarno 2002, 3).

Begitu juga yang terjadi dalam teks-teks lakon ini, misalnya dalam teks *Kasantikaning Raga* yang mengisahkan mengenai figur tokoh Gathotkaca, putra Werkodara yang mulai kelahiran hingga proses menuju dewasa banyak mengalami berbagai peristiwa penting yang berkaitan dengan *rites of passages*. Petualangan memperoleh kekuatan baik secara fisik maupun batin, penaklukan berbagai elemen langit dan bumi yang memperkuat karakteristik Gathotkaca; yang diwujudkan dalam lakon-lakon tentang *wanda* atau sifat karakteristik jasmaniah dan kekuatan maha dahsyat yang dimilikinya untuk bekal sebagai panglima perang. Gagasan dan ideologi yang tercermin dalam naskah *Kasantikaning Raga*, terutama pada jilid pertama ini begitu tertata dengan baik karena meliputi

tiga fase dalam kehidupan tokoh Gathotkaca, mulai dari fase *pra* atau awal yang menceritakan tentang kelahiran dan masa mudanya, fase *madya* yang berkaitan dengan sarana pencarian ilmu kesaktian dengan cara berguru, bersemadi dengan proses-proses tertentu, dan fase *wasana* atau akhir yang ditandai dengan pembuktian kekuatan hasil semadi itu ke berbagai tempat dengan penaklukan-penaklukan yang dilakukan (Raharja 2025, 623-630). Persoalan tentang tokoh Gathotkaca ini masih berlanjut pada teks lakon jilid kedua hingga keempat yang lebih kompleks dengan berbagai petualangan yang dialami oleh Gathotkaca sebagai kesatria sekaligus sebagai perantara bagi hubungan manusia dengan segala hal yang bersifat mistik dan gaib sebagaimana dalam lakon *Gathutkaca Buru Peperi*, *Gathutkaca Kècèk- Gagak*, *Gathutkaca Mendhung*, *Gathutkaca Paser Sundel-Bolong*, dan lain sebagainya (Behrend 1997, 994).

Dalam satu teks lakon yang dituliskan kembali itu ditemukan setidaknya beberapa aspek yang dipandang estetik. Tentu saja unsur estetika ini berkaitan erat dengan pengetahuan estetika pedalangan yang memberikan mutu atau bobot tersendiri. Apabila diproyeksi seperti halnya sebuah sajian pagelaran, maka dalam satu teks lakon terdapat pengetahuan yang di dalamnya memuat teknis *pakeliran* atau pengetahuan penunjang sajian *pakeliran*. Nojowirongko menyebutkan bahwa seorang dalang harus mempunyai bekal berupa cerita, yang meliputi *janturan*, *pathetan*⁸, *sendhon*⁹,

8 *Pathetan* adalah bentuk sulukan *pakeliran* baik dalam gaya Surakarta maupun Yogyakarta yang mempunyai fungsi membangun suasana megah, tenang, agung, dan mantap.

9 *Sendhon* dimaknai sebagai bentuk sulukan yang berfungsi membangun suasana sedih, penyesalan, keharuan, atau romantisme.

*ada-ada*¹⁰, *dhodhogan*¹¹, *keprakan*¹² serta *gendhing*¹³, *sabetan*¹⁴, *catur*¹⁵, *ginem* atau dialog serta *sanggit*¹⁶ (Nojowirongko 1958, 8; Soetarno 2002, 10). Unsur pokok dalam *pakeliran* berupa lakon atau cerita, sedangkan unsur pendukung berupa media ungkap *pakeliran* meliputi wacana *pakeliran* (*catur*), gerak-gerik figur wayang (*sabet*), iringan musik pertunjukan (*gending*, *dhodhogan*, *keprakan*) dan vokal dalang (*sulukan*) (Nugroho 2025, 4). Di dalam *pakeliran*, lakon berfungsi sebagai kerangka dasar untuk pertunjukan wayang yang terdiri atas adegan, tindakan, dan perang (Nugroho 2025, 4; Sumanto 2002). Sebagaimana beberapa penjelasan mengenai adanya unsur pokok dalam *pakeliran*, bisa diamati selanjutnya dalam beberapa teks lakon yang ditulis, misalnya dalam lakon naratif *Lampahan Lairé Kapi Nara Trigangga* atau *Lakon Senggana Dhuta* dan *Lampahan Nambak Wontenipun Kapi Suwida lan Satubanda*.

Sebelum masuk pada *janturan*¹⁷ yang diucapkan oleh dalang menjelang *jejer* (adegan) pertama digambarkan kondisi secara umum mengenai latar lingkungan sosial-budaya yang

-
- 10 *Ada-ada* adalah bentuk *sulukan* yang mempunyai fungsi membangun suasana tegang, bersemangat, geram, atau kondisi ketergesa-gesaan.
 - 11 *Dhodhogan* adalah bunyi pukulan *cempala* atau kayu pemukul kotak untuk membangun suasana tertentu dalam *pakeliran* wayang.
 - 12 *Keprakan* adalah bunyi lempengan logam yang disebut *keprak* yang dihasilkan dari sepakan kaki kanan dalang untuk membangun suasana tertentu dalam *pakeliran* baik dengan atau tanpa iringan gamelan.
 - 13 *Gendhing* adalah susunan nada-nada yang membentuk irama dan lagu tertentu; menghasilkan harmoni antara bunyi instrumen dan bunyi vokal.
 - 14 *Sabet* atau *sabetan* adalah segala hal yang menyangkut gerakan wayang dalam *pakeliran*.
 - 15 *Catur* adalah dialog pembicaraan tokoh wayang atau narasi.
 - 16 *Sanggit* adalah cara penggarapan lakon atau interpretasi seorang daang terhadap sebuah karya yang telah ada untuk menghasilkan kebaruan. *Sanggit* dimaknai juga dengan kreativitas kemampuan dalang dalam mengolah sebuah lakon tertentu, baik melalui ucapan, *sabetan*, dan penggarapan unsur-unsur lain.
 - 17 *Janturan* adalah *kandha* atau cerita yang diucapkan seorang dalang selama *gending* berjalan atau *gending* disirep (dibunyikan perlahan) (Mudjanattistomo, dkk. 1977, 14).

berlangsung pada masa itu. Dalam Lakon *Lairé Kapi Nara Trigangga* atau *Lakon Senggana Dhuta* diceritakan.

Wanci jam gangsal panggelaring gangsa. Satunggal bonang, kalih penerus, tiga saron demung, lajeng brangkat. Gong kagantung. Lajeng wanci jam pitu sami tata. Lajeng yaga ninthing bonang laras nem. Yaga nyepeng tabuh, gangsa mungel gendhing Manyarsèwu. Sak antawis kendhang nyuwuk, gangsa kèndel. Yaga sami udut-udutan.

Waktu jam lima, gamelan digelar dan ditata. *Bonang* ditata pertama, kemudian *bonang* penerus. Terdapat tiga *saron/demung*. Lalu berangkat. *Gong* digantungkan. Kemudian jam tujuh semua bersiap. Para penabuh gamelan, terutama *bonang* mengawali memainkan *laras nem*. Para memegang *tabuh* (pemukul gamelan), gamelan berbunyi *gendhing Manyarsewu*. Setelah berapa lama, kendang menghentikan permainan. Gamelan berhenti. Para *niyaga* merokok terlebih dahulu.

Keterangan di atas menunjukkan sebuah peristiwa sosial yang terjadi sebelum pertunjukan wayang dimulai. Gambaran tersebut menampilkan hal yang biasa dilakukan oleh para pendukung pagelaran wayang, yaitu mereka mempersiapkan instrumen pengiring berupa gamelan. Setiba di lokasi pertunjukan, maka gamelan yang dibawa dengan cara dipanggul itu akan ditata terlebih dahulu. Menurut penuturan seorang dalang senior di Yogyakarta, pada waktu sekitar tahun 1950-an seorang dalang yang ditanggap oleh empunya hajat akan datang berjalan kaki beserta dengan rombongannya yang terdiri dari istri dalang, biasanya berperan sebagai pemain *gendèr*, *waranggana* atau *sindhèn*, dan beberapa orang

niyaga atau pemain gamelan¹⁸. Apabila tempat tinggal dalang berada jauh, seperti di wilayah pedesaan yang sangat langka transportasinya, maka perjalanan yang ditempuh adalah dengan berjalan kaki. Alat musik berupa gamelan, seperti *saron* dibawa dengan cara dipanggul oleh para pemainnya. Jika diperhatikan melalui teks tersebut, instrumen yang disebutkan pun tidak banyak, yaitu *bonang* rangkap (*barung* dan *penerus*), tiga buah *saron* (*demung*, *saron*, dan *peking*), *kendhang*, dan *gong*. Agaknya hal ini berbeda jika dibandingkan dengan instrumen gamelan pengiring pertunjukan wayang yang sangat lengkap dengan nada *sléndro* dan *pélog*. Petunjuk yang ditemukan dalam teks lakon ini akan menerangkan bahwa instrumen yang digunakan sepanjang *pakeliran* adalah hanya gamelan dengan nada *sléndro*. Apabila pada masa lampau, dalang dan anggotanya, yaitu para pemain gamelan berjalan terlebih dahulu dari tempat asalnya menuju ke tempat yang dituju atau tempat penanggap.

Pada deskripsi teks tersebut langsung disebutkan bahwa *niyaga* memainkan nada *laras nem*¹⁹ dengan nama *gendhing* berjenis *lancaran* di bawah *laras sléndro* berjudul *Manyarsèwu*. Dalam permainan karawitan, terdapat dua *laras* yaitu *sléndro* dan *pélog*. *Sléndro* adalah *laras* dalam karawitan yang mana dalam satu oktaf terbagi atas lima nada dasar dengan interval yang sama (Sumanto 2008, 2). Menurut Sumanto, dalam pertunjukan wayang kulit purwa dalam tradisi Yogyakarta

18 Wawancara dengan Ki Simun (Mas Wedana Cermajaya), 85 tahun, seorang dalang senior yang beralamat di Logandeng, Playen, Gunungkidul, Yogyakarta sekaligus sebagai *abdi dalem* dalang di Keraton Yogyakarta. Ki Simun menuturkan pengalaman pribadi serta ayahnya yang juga seorang dalang ketika ditanggap oleh seorang yang berada di wilayah yang berbeda di wilayah Gunungkidul pada tahun 1950-an berangkat berjalan kaki dari kediamannya mulai pagi hari hingga menjelang jam dua siang. Baik kotak wayang, kelir, dan perangkat gamelan ia bawa berombongan oleh pemain gamelan beserta beberapa orang yang mengiringi perjalanan mereka. Wawancara pada 14 Juni 2022.

19 Penyebutan *laras* di dalam teks ini sebenarnya mengacu pada *titilaras* atau nada. Penyebutan *laras* pada permainan gamelan masa lampau di lingkungan *karawitan pedalangan* sama dengan penyebutan *pathet*. Setiap *laras* memiliki *pathet*. *Laras slendro* mempunyai tiga *pathet* yaitu *pathet nem*, *pathet sanga*, dan *pathet manyura*.

terdapat empat *larasan* atau *pathet* yaitu *pathet nem*, *pathet sanga*, *pathet manyura*, dan *pathet galong* (2008, 15)

Hal lain yang masuk dalam persiapan pertunjukan wayang selain pada penataan gamelan, *gawang kelir*, dan wayang juga digambarkan dalam awal teks *Lampahan Radèn Bukbis Ngagem Topeng Waja Mripat Suryakantha* secara lebih jelas sebagai berikut.

...

Panjak nata debog, plangkringké tapak dara, mbukak kothak, tutup diparingke tengen, lajeng njèrèng kelir lajeng dipunplacaki langkung canthèlké gawang.

Nyimping wayang saking tengen, lajeng saking kiwa, tengah leres lowah kalih tengah kaki tengah leres tancep kayon.

Panjak nyanthèlké bléncong, trus kasumut, tata rampung sadaya, dhalang sak wiyaganipun sami lenggahan, sak untawis lajeng dipun caosi dhahar sarta wédang.

Terjemahan:

Panjak menata *debog* (batang pisang), dinaikkan ke *tapak dara* (penyangga *debog*). Ia membuka kotak. Tutupnya diletakkan di sisi kanan lalu merentangkan *kelir* (kain putih) lalu diberi penguat (*diplacaki*) agak berlebih untuk menggantungkannya di tiang gawang (*kelir*).

(Panjak) menata wayang dari sisi kanan lalu sisi kiri berlanjut. Bagian tengah diberi ruang yang longgar sekitar 2 setengah kaki tepat untuk menancapkan *kayon* (wayang gunung).

(Selanjutnya) *panjak* menggantungkan lampu (*bléncong*) lalu dinyalakan. Penataan telah usai. Dalang dan para pemain gamelan semuanya dalam posisi duduk lalu diberi makan serta minum.

Berdasarkan keterangan tersebut, beberapa peristiwa sosial-budaya tergambarkan yaitu proses penataan wayang

dengan cara *menyimping* (menata wayang dengan mengurutkan figur tokoh wayang dari wayang yang berukuran besar sampai dengan yang berukuran kecil). Proses ini merupakan hal yang biasa dilakukan sebelum pertunjukan wayang mulai. Penataan panggung, peletakan instrumen gamelan, pemasangan *gawang kelir* dan gedebog batang pisang tempat wayang-wayang tertancap hingga pada penataan wayang dengan cara dijejerkan berurutan sesuai aturan sampai dengan pemasangan lampu pertunjukan. Apabila jaman lampau yang digunakan bukan lampu dengan aliran listrik, melainkan lampu minyak dengan sumbu yang nyalanya akan selalu dipantau dan diatur sesuai dengan ketentuan pergelaran wayang. Naskah *Bab Dhalang* menyatakan bahwa *bléncong* mempunyai fungsi untuk menyinari wayang. *Bléncong* umumnya terbuat dari logam kuningan atau tembaga yang dibuat serupa dengan *cèrèt* (tempat air minum) dengan diberi sumbu dari benang dan di dalamnya diisi dengan minyak kelapa.

Peristiwa sosial yang dapat direkam lebih lanjut adalah pernyataan dalam dua teks tersebut adalah '*yaga sami udut-udutan*' [pemain gamelan merokok] dan '*dhalang sak wiyaganipun sami lenggahan, sak untawis lajeng dipun caosi dhahar sarta wédang*' [Dalang dan para pemain gamelan semuanya dalam posisi duduk lalu diberi makan serta minum.]. Kondisi ini memperlihatkan hal yang umum sebagai interaksi sosial yaitu hubungan timbal balik yang dinamis antarindividu dengan kelompok atau kelompok dengan kelompok.

Hal yang berkaitan dengan narasi pertunjukan diperlihatkan misalnya dengan *janturan* yang mengawali adegan pertama sebagaimana dicatat melalui teks pada kedua lakon tersebut. *Janturan jejer* pertama pada teks ini sungguh amat berbeda dengan *janturan jejer* pertama yang telah 'dibakukan' setelah adanya pendidikan bagi dalang di wilayah Yogyakarta yaitu *Habirandha (Hanganakake Biwara Rancangan Dhalang)*. *Pamulangan Dhalang Habirandha* yang didirikan pada tahun 1925 oleh Sultan Hamengku Buwana VIII betul-betul mengolah dan mendidik calon dalang di lingkungan

wilayah tradisi Yogyakarta untuk memperoleh pengetahuan tentang banyak hal mengenai pedalangan dan pewayangan. Pola pendidikan dalang ini banyak menekankan aspek kepatutan dan penerapan yang tepat mengenai olah bahasa, adab dan *unggah-ungguh* yang seyogyanya digunakan dalam berbagai adegan *pakeliran*. Di samping olah bahasa dan sastra pedalangan, hal yang terkait *ginem*, *catur*, dan *sabetan* (gerakan wayang dalam berbagai keadaan baik ketika tenang, berjalan, dan berperang) juga menjadi perhatian serta pembelajaran di dalamnya. *Janturan* yang diungkapkan dalam teks *lakon Lairé Kapi Nara Trigangga* adalah sebagai berikut.

*Hong wilahèng kang kawarnaa, mastuhu purnama sidhem.
Mantra sangking wétan ngendanu saka kulon awor soroté
Bethara Surya. Cariyos sangking Jonggringsalaka tumedhak
dhateng marcapada katampi wali sesanga kadadèkna wayang
bèbèr. Ilangé wayang bèbèr kang maujud panggung kiwa lan
tengen...*

Bunyi *janturan* ini juga sama ditemukan dalam lakon *Setija angsal Topeng Prunggu* yakni sebagai berikut.

*Hong wilahèng mastuhu purnama sidhem, ana mantra-mantra
seka wétan ngendanu kulon, soroté baskara, saklumahing bumi
sakurebing langit, pundi kang kinarya éka adi dasa purwa....*

Pembuka *janturan* sebagaimana diungkapkan pada teks lakon kumpulan Widiprayitna tersebut telah jauh mengalami perubahan dan tidak lagi digunakan terutama pada kalangan dalang-dalang tradisi Yogyakarta dewasa kini. Istilah yang berbunyi “*mantra sangking wétan, ngendanu saka kulon awor soroté Bethara Surya*” (mantera dari timur, mendung mengumpul dari barat berbaur sinar sang Surya [matahari]) atau “*soroté baskara*” (sinar matahari) dipandang lebih arkais sekalipun jauh lebih sederhana dibandingkan dengan *janturan* yang dikembangkan mulai perkembangan sekolah pedalangan di keraton yaitu *Habirandha*. Agaknya dalang-dalang lebih memilih menyepakati *janturan* model keraton

yang lebih estetik meskipun sejumlah kata-kata agak sulit yaitu menggunakan bahasa Jawa kawi disebabkan pengaruh mereka yang belajar di keraton dan memperoleh apresiasi yang baik di kalangan masyarakat. Sebagaimana diterangkan bahwa keraton masih dipandang sebagai pusat ‘percanggihan’ budaya, termasuk penggunaan idiom-idiom yang ketat dalam bahasa pedalangannya. Cermajaya mengatakan bahwa leluhurnya dahulu menerapkan pola *janturan* mantera seperti disebutkan di atas. Akan tetapi, karena ayahnya ikut mengabdikan di keraton sejak masa Hamengku Buwana VIII dan terdapat kesepakatan penggunaan *janturan* pola *Habirandha*, maka perlahan-lahan *janturan* lama diganti.²⁰ Hal inilah yang salah satunya digunakan para dalang itu sehingga perlahan-lahan memantapkan menggunakan pola *janturan* yang berasal dari lingkungan keraton. Adapun *janturan* versi sekolah pedalangan *Habirandha* yang dianut para dalang tradisi Yogyakarta saat ini adalah sebagai berikut.

“Hong ilahèng. Hong ilahèng awigna mastu purnama sidhem. Awigna mastu silat mring Hyang Jagatkarana, siran tandha kawisésaning bisana; sana sinawung langen wilapa, estu maksih lestantun lampahing Budda; jinantur tutur katula, téla-téla tulat mrih labdèng paradya; winursita ngumapa paramèng niskara, karana dya tumiyèng jaman purwa; winisudha trah ingkang dinama-dama, pinardi tamèng lalata; mangkya tekap wasananing gupita, tan wun renggèng pralambang matumpa-tumpa, manggung panggeng panggunggung sang murwèng kata.” (Mudjanattistama et al. 1977, 74).

Pada dasarnya, *janturan* bagian *jejer* pertama yang sering disebutkan sebagai ‘mantera’ versi pedalangan kerakyatan yang ditulis kembali pada awal abad ke-20 ini tidak jauh berbeda dengan teks *janturan* versi sekolah dalang keraton *Habirandha*. Tulisan berupa teks lakon yang dihimpun oleh Ki Widiprayitna dan kawan-kawannya dengan menampilkan gambaran pertunjukan itu bisa dipastikan pula bahwa kedua

²⁰ Wawancara dengan Ki Simun (Mas Wedana Cermajaya) pada 14 Juni 2022.

pola *janturan* tersebut sebenarnya saling berdampingan dan tetap digunakan pada masanya sebelum adanya ‘kesepakatan’ para dalang bahwa *janturan* yang berbobot estetik milik keraton digunakan hingga saat ini. Hal ini merupakan catatan penting yang seyogyanya menjadi perhatian generasi muda pedalangan untuk mencermati kembali proses perjalanan teks *janturan jejer* pertama yang ‘sederhana’ menjadi lebih kompleks. Apabila diperhatikan, teks *janturan* versi keraton yang menunjukkan kata ‘*èstu maksih lestantun lampahing Budda*’ (sungguh masih berlangsung jalannya ‘cerita’ Budda) agaknya beririsan dengan kalimat *janturan* versi pedalangan yang berbunyi ‘*Cariyos sangking Jonggringsalaka tumedhak dhateng marcapada katampi wali sesanga kadadèkna wayang bèbèr*’ (cerita dari Jonggringsalaka turun ke dunia diterima oleh sembilan wali, lalu dijadikanlah *wayang beber*). Dua istilah kata yang menarik adalah *lampahing Budda* (cerita Budda) yang dapat disejajarkan maknanya dengan ‘*cariyos sangking Jonggringsalaka*’ (cerita dari Kahyangan Jonggringsalaka). Kata ‘*lampah*’ (laku; perjalanan) diperlihatkan sebagai proses yang terus berjalan hingga kedatangan para wali atau masuk pada masa Islam; yang diibaratkan dengan ‘*katampi wali sesanga*’ (diterima oleh sembilan wali) lalu diubah menjadi naratif wayang. Istilah ‘Budda’ dalam beberapa pandangan Jawa bukan berarti menunjuk pada paham atau agama Buddha, namun lebih pada ajaran yang dikenal sebagai ‘budi’ atau ‘ajaran budi’ dengan memuat banyak contoh serta teladan (Soemodidjojo 1952, 4).

Selain itu juga dalam teks lakon yang berbentuk *pakem lampahan* utuh, seperti pada *lampahan Watugunung*, *Radèn Bukbis ngagem Topeng Waja mripat Suryakantha*, dan *Lairé Kapi Nara Trigangga* diberi keterangan secara teknis hal pokok yang dilakukan dalang, misalnya “*Sak antawis gangsa mungel krawitan seseg. Sak antawis medhak Krawitan. Dhalang aba kothak, gangsa kèndel. Dhalang nembang lagon pathet lasem*”.: (Sementara waktu gamelan berbunyi [gending *Krawitan*] agak cepat, sementara masuk gending *Krawitan*, [lalu] dalang

memberi aba pada kotak dan gamelan berhenti. Dalang menyanyikan *lagon pathet lasem*.). Keterangan ini menjelaskan tahapan yang dijalankan setelah *janturan* berisi mantera dan penjelasan mengenai gambaran adegan selesai diucapkan, lalu terdapat keterangan waktu yang diberikan penulis melalui istilah gending bernama gending *Krawitan* atau *Karawitan* yang masih dibunyikan dan dipercepat (*seseg*). Keterangan lain ketika dalang memberi petunjuk melalui pukulan pada kotak mengisyaratkan gamelan berhenti. Kemudian dilanjutkan dalang menyanyikan *lagon* berupa *suluk wetah* yang berada pada ranah nada *slendro pathet nem* atau dalam teks sama dengan *pathet lasem*.

Seperti halnya petunjuk bagi pembaca atau pembelajar yang mempelajari teknik pedalangan, dalam teks juga dilengkapi petunjuk teknis lain seperti: “*Dhalang aba kothak, gangsa mungel Ayak-Ayak Lasem. Lajeng Prabu Dasamuka kundur ngedhaton. Para wadyabala sami medal jawi. Indrajit lajeng sami bidhal. Lajeng dhalang aba kothak, lajeng tancep kayon.*” (Dalang memberi aba-aba pada kotak, gamelan berbunyi gending *Ayak-Ayak Lasem*. Lalu Prabu Dasamuka kembali masuk ke kedaton. Para prajurit keluar, begitu pula Indrajit. Kemudian dalang memberi aba-aba pada kotak dan *kayon* ditancapkan.). Tidak hanya pada bagian awal, namun berbagai petunjuk teknis dan keterangan hal yang dilakukan oleh dalang selama pagelaran menjadi titik penting yang mendapatkan catatan.

Pengaturan nyala api penerang pertunjukan pada lampu *bléncong* diatur dengan cara menarik sumbu pada waktu yang telah ditentukan menurut *pathet* dalam iringan gamelan²¹. Misalnya pada menjelang bagian tengah yang disebut dengan

21 Penanda jalannya pagelaran wayang adalah pembagian adegan berdasarkan struktur *pathet* dalam iringan gamelan yang dibagi berurutan mulai dari *pathet nem* (*lasem*), *pathet sang*, *pathet manyura* dan *pathet galong*. Pada era lampau sebelum penerangan menggunakan lampu listrik, dipergunakan lampu minyak dengan cara mengatur nyala api besar dan kecil yang sering ditempatkan pada pergantian *pathet*.

pathet sanga, terdapat petunjuk bagaimana dalang berdiri dari duduknya dan menarik sumbu pada *bléncong*; yang diterangkan sebagai berikut: “*Lajeng dhalang aba kothak gangsa mungel ayak-ayak sanga. Gangsa mungel pathet sanga. Dhalang nyandhak sapit ngungalké bléncong. Dhalang nyepakken Semar, Gareng, Petruk, Bagong*” (Lalu dalang memberi aba-aba pada kotak, gamelan berbunyi Ayak-ayak Sanga. Gamelan berbunyi masuk ke *pathet sanga*. Dalang memegang capit dan mengatur (sumbu) nyala api pada *bléncong*. Dalang menyiapkan (wayang) Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong).

Di samping teknis jalannya pertunjukan yang cukup tertata yang dicatat dalam teks-teks lakon dan dijalankan pada sebuah pertunjukan wayang semalam suntuk memperlihatkan tradisi yang hidup pada masanya. Dalam hal ini aspek historis, sosio-budaya, dan pengetahuan mengenai isi teks lakon memberi ruang bagi filologi pertunjukan dan pengalihwahan. Diskusi ini agaknya belum dapat dituntaskan dengan baik, namun catatan penting bagi para generasi muda penggiat wayang untuk terus melakukan penggalian secara intensif dan komprehensif terhadap kehadiran teks-teks lakon wayang baik dalam bentuk *pakem lampahan jangkep* maupun *pakem balungan* himpunan Ki Widiprayitna dan para dalang di masa awal abad ke-20.

Penutup

Teks lakon yang berjumlah ratusan buah himpunan dari Ki Widiprayitna beserta rekan-rekannya para dalang di lingkungan tradisi pedalangan Yogyakarta merupakan warisan berharga yang tetap memerlukan perhatian dan campurtangan pemerhati, terutama generasi muda dalang di wilayah Yogyakarta. Teks lakon yang telah disusun dalam bentuk naskah inisiasi dari J.L. Moens ini memperlihatkan hubungan erat antara pewaris pada saat itu dengan memori kolektif leluhurnya sehingga dikumpulkan sebagai ‘pedoman’. Sekalipun terjadi ‘pembekuan pertunjukan’, entah disengaja

atau tidak, entah dituliskan kembali atau disusun pasca-pertunjukan berdasarkan ingatan juru tulis (Ki Widiprayitna dan kawan-kawannya), namun teks tersebut merupakan hasil produksi kultural yang berkisah tentang ‘zaman’nya dengan berbagai dinamika yang terjadi. Aspek penting yang perlu diperhatikan adalah inti lakon yang hendaknya dihayati dan ditafsir ulang kembali oleh generasi muda dalang terutama di wilayah pedalangan Yogyakarta agar sajian ‘alih wahana’ ini mempunyai mutu yang patut diperhitungkan. Melalui filologi, banyak unsur secara dasar diketahui dan dipahami untuk belajar pada sejarah masa lalu serta jembatan penghubung antara sesuatu yang hilang dengan pewaris selanjutnya.

Bibliografi

- Arps, Bernard. 2016. *Tall Tree, Nest of the Wind. The Javanese Shadow-Play Dewa Ruci Performed by Ki Anom Soeroto. A Study in Performance Philology*. Singapore: National University of Singapore (NUS) Press.
- Bab Dhalang. Naskah koleksi Perpustakaan Museum Sonobudoyo Yogyakarta, Kode koleksi W 14/SK 59.
- Behrend, T.E. (Ed.). 1990. *Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 1. Museum Sonobudoyo Yogyakarta*. Jakarta: Penerbit Djambatan.
- . 1998. *Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 4 Perpustakaan Nasional Republik Indonesia*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia dan École Française d’Extrême-Orient.
- Behrend, T.E., dan Titik Pudjiastuti (Ed.). 1997. *Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 3-B. Fakultas Sastra Universitas Indonesia*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia dan École Française d’Extrême-Orient.
- Bernhart, Walter, dan Werner Wolf (Ed.). 2007. *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam-New York: Rodopi B.V.

- Christianto R, Wismanugraha. 2009. "Percantrikan Dalang Wayang Kulit Purwa Tradisi Jawatimuran." Dalam *Seni dalam Dimensi Bentuk, Ruang, dan Waktu*, ed. Timbul Haryono. Jakarta: Wedatama Widyasastra.
- Groenendaal, Victoria M. Clara van. 1987. *Dalang di Balik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- . 2016. "Moens' Written Transmission of Dalang Lore." *Wacana Journal of the Humanities of Indonesia* 17 (3): 521–555.
- Hadiprayitno, Kasidi/Timbul. 1988. "Pakeliran Ringgit Purwa Gaya Ngayogyakarta." Makalah Yayasan Ilmu Pengetahuan dan Kebudayaan 'Panunggalan' Lembaga Javanologi. Yogyakarta: Javanologi.
- . 1998. "Ikhwal Kelarisan Seorang Dalang dan Ilmu Pedalangan yang Tidak Monopolistik." Dalam *Inovasi dan Transformasi Wayang Kulit*, ed. Kasidi Hadiprayitno. Yogyakarta: Lembaga Studi Jawa.
- Kasantikaning Raga 1*. Naskah koleksi Perpustakaan Universitas Indonesia, Kode koleksi WY. 42 NR 534a.
- Kasantikaning Raga 2*. Naskah koleksi Perpustakaan Universitas Indonesia, Kode koleksi WY. 43 NR 534b.
- Kasantikaning Raga 3-4*. Naskah koleksi Perpustakaan Universitas Indonesia, Kode koleksi WY. 44 NR 534c-d.
- Lakon Wayang*. Naskah koleksi Perpustakaan Nasional Republik Indonesia, Kode koleksi AS 53.
- Mudjanattistomo, R.M., dkk. Tanpa Tahun. *Pedalangan Ngayogyakarta Jilid 1 Gegaran Pamulangan Habirandha*. Ngayogyakarta: Yayasan Habirandha.
- Nojowirongko, M.Ng. 1958. *Serat Tuntunan Pedalangan*. Ngayogyakarta: Tjabang Bagian Bahasa, Djawatan Kebudayaan Kementrian P.P. dan K.
- Nugroho, Sugeng, dkk. 2019. *Pertunjukan Wayang Kulit Gaya Kerakyatan. Jawatimuran, Kedu, dan Banyumasan*. Surakarta: ISI Press Surakarta.
- . 2025. *Teori Sanggit dan Garap dalam Paradigma Penciptaan dan Pengkajian Karya Pedalangan*. Surakarta:

- ISI Press Surakarta.
- Pakem Kandhangwesi*. Naskah koleksi Perpustakaan Nasional Republik Indonesia, Kode koleksi AS 60.
- Pakem Ringgit Purwa 3 Lampahan*. Naskah koleksi Perpustakaan Museum Sonobudoyo Yogyakarta, Kode koleksi W 57/SK 39b.
- Pakem Ringgit Purwa 10 Lampahan*. Naskah koleksi Perpustakaan Museum Sonobudoyo Yogyakarta, Kode koleksi W 58/SK 83.
- Pigeaud, Theodore G. Th. 1968. *Literature of Java Volume II Descriptive List of Javanese Manuscripts*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Raharja, R. Bima Slamet. 2020. *Pakem Ringgit Purwa. Tradisi Tulis Pedalangan di Yogyakarta Awal Abad XX*. Yogyakarta: Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada.
- . 2025. “Wanda Tokoh Gathotkaca dalam Naskah Kasantikaning Raga. Kajian Bentuk, Fungsi, dan Naratif Pakem Pancakaki.” Disertasi Doktor. Yogyakarta: Program Doktor Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Rahmawati, Salfia. 2019. *Straatvertoningen: Transliterasi dan Terjemahan Naskah Seni Pertunjukan Jalanan*. Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia.
- Rijasudibjaprana, Ki. 1957. “Sedjarah Pedalangan di Jogjakarta selama Duaratus Tahun.” *Madjalah Pedalangan Pandjangmas* V (4): 30 April. Jogjakarta: Pagujuban Anggara Kasih.
- Serat Pakem Ringgit Purwa 7 Lampahan*. Naskah koleksi Perpustakaan Museum Sonobudoyo Yogyakarta, Kode koleksi W 52/SK 17.
- Soemodidjojo, R. 1952. *Serat Asalipun Wajang. Njarijosaken Mula Bukanipun ing Tanah Djawi wonten Titingalan Wajang Purwa (Parwa)*. Ngajogjakarta: Pertjetakan Persatuan.
- Soetarno. 2002. *Pakeliran Pujosumarto. Nartosabdo dan Pakeliran Dekade 1996-2001*. Surakarta: STSI Press Surakarta.

- Sukistono, Dewanto. 2009. "Melacak Jejak Wayang Golek Menak Yogyakarta." Dalam *Seni dalam Dimensi Bentuk, Ruang, dan Waktu*, ed. Timbul Haryono. Jakarta: Wedatama Widyasastra.
- Sumanto. 2008. *Pengenalan Seni Karawitan. Bahan Ajar Mata Kuliah Karawitan*. Yogyakarta: Jurusan Sastra Nusantara Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada.
- Widiprayitna. Tanpa Tahun. *Wayang Purwa Pakem Grenteng*. Naskah koleksi Perpustakaan Universitas Leiden, Kode koleksi LOr 12.555.
- Widati, Sri, dkk. 2001. *Ikhtisar Perkembangan Sastra Jawa Modern Periode Kemerdekaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Wiryamartana, I Kuntara. 1998a. "Mahabharata dan Tradisi di Luar Kraton." Dalam *Inovasi dan Transformasi Wayang Kulit*, ed. Kasidi Hadiprayitno. Yogyakarta: Lembaga Studi Jawa.
- . 1998b. "Popularitas Tidak Perlu Diburu." Dalam *Inovasi dan Transformasi Wayang Kulit*, ed. Kasidi Hadiprayitno. Yogyakarta: Lembaga Studi Jawa.

Manuskripta

Volume 16 No 1, 2026

<https://doi.org/10.33656/manuskripta.v16i1>

R. Bima Slamet Raharja

Teks-teks Lakon Wayang

Karya Ki Widiprayitna Eks-Koleksi

J. L. Moens: Jembatan Masa Lalu terhadap Kajian

Filologi Pertunjukan

Pande Putu Abdi Jaya Prawira

Sarining Pamutus: Mantra Ruwat Jawa Kuno

dalam Catatan Lontar Bali

Joko Daryanto, Bambang Sunarto, Bimo Kuncoro

Ladrang Sri Katon Laras Pelog Pathet Barang:

Artikulasi Politik Masa Pemerintahan

Paku Buwana X

Indra Sopian, Muhammad Sigit Pramudya,

Asep Achmad Hidayat, Dedi Supriadi, Zulmi Ramdani

Formulasi Fitur Visual

Manuskrip Arab Pegon Sunda

untuk Pengembangan Sistem

Handwritten Text Recognition (HTR)

Berbasis Artificial Intelligence (AI)

Hady Prasetya

Bahasa Orang-Orang Mandala:

Relasi Bahasa antara Lontar Sunda

dengan Bahasa Orang Baduy



Published by:

Masyarakat Pernaskahan Nusantara (MANASSA)

Gedung VIII Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya

Universitas Indonesia,

Depok 16424 Jawa Barat

Telp./faks. 021-7870623

E-mail: jmanuskripta@gmail.com