

# WACANA PENGAJIAN MELAYU

Diselenggarakan oleh  
Hanapi Dollah

© 1997 JPM, FSKK  
Universiti Kebangsaan Malaysia

Hakcipta terpelihara. Mana-mana bahagian penerbitan ini tidak boleh dihasilkan balik, disimpan dalam sistem simpan kekal, atau dipindahkan dalam sebarang bentuk atau sebarang cara sama ada cara elektronik, sawatan, salinfoto, rakaman dan sebagainya tanpa terlebih dahulu mendapat izin bertulis dari penerbit.

Perpustakaan Negara Malaysia

Data Pengakatalogan-dalam-Penerbitan

Hanapi Dollah, 1952-

Wacana Melayu / Hanapi Dollah.

ISBN 983-9391-03-8

I. Malay Literature-History and criticism. I. Seminar Wacana  
Persuratan Melayu (Pertama : 1996 : Bangi). II. Judul.  
899.2309

Diterbitkan oleh

Jabatan Persuratan Melayu

Fakulti Sains Kemasyarakatan dan Kemanusiaan

Universiti Kebangsaan Malaysia

43600 Bangi, Selangor Darul Ehsan.

Dicetak oleh

Percetakan Asni Sdn Bhd

No. 16, Jalan Sulaiman 1

Taman Putra Sulaiman

68000 Ampang

Selangor Darul Ehsan.

Tel: 03-451 0980 03-457 6689

Fak: 03-457 6689

M  
899 2309  
WAC

Harga RM15.00

\ M  
955089<sup>A</sup>

6 AUG 1998  
Perpustakaan Negara  
Malaysia

- 
- Raja dalam Pemikiran Politik Islam-Melayu:  
Telaah dan Ulasan terhadap Kitab Thamarat al-Mahammah ... 115  
*Sidek Fadzil*
- Cerita Lisan: Satu Pernyataan Politik Rakyat ... 124  
*Hanapi Dollah*
- Permasalahan Konsep Asas Tentang Budaya - Benda Melayu ... 142  
*Mohamed Anwar Omar Din*
- Seni Estetik Batik ... 154  
*Abdullah Jumain Abu Samah*
- Atap Tumpang Senibina Masjid Sepanjang Zaman ... 164  
*A. Halim Nasir*

---

# Prakata

---

Kesemua makalah ini adalah terhasil daripada seminar sehari Wacana Persuratan Melayu I yang diadakan pada 15 Mei 1996 di sini. Seminar ini sengaja dianjurkan oleh Jabatan Persuratan Melayu dengan tujuan untuk memperolehi sejumlah makalah yang boleh diterbitkan. Sebelum ia diterbitkan, ada baiknya kalau ia 'diwacanakan' terlebih dahulu. Dari satu segi, kelihatan setiap penulis makalah berbicara mengenai tajuk yang berbeza. Dari segi yang lain, persoalan yang dikemukakan itu semuanya berkait antara satu sama lain. Kalau disusuri pembacaannya daripada satu makalah kepada makalah selepasnya terasa sekali ikatan persoalan tersebut.

Makalah yang dihasilkan oleh Ismail Hamid, menjelaskan bagaimana karya-karya klasik Hindu mempengaruhi bukan sahaja penciptaan karya-karya hikayat Melayu tetapi menambahkan kepercayaan orang Melayu. Orang Melayu pula, tidak menerima unsur Hindu itu secara mentah sebagai yang selalu ditonjolkan oleh beberapa tulisan lepas (Winstedt, Wilkinson) tetapi telah diubahsuai. Bukan setakat itu sahaja, malah mereka telah mengsekularisasikan unsur Hindu yang sakral itu. Hakikat ini dapat dilihat pada cerita panji, iaitu suatu genre sastera Melayu. Sungguhpun cerita ini menyamai kisah Ramayana tetapi percintaan yang dibawanya tidak lagi sarat dengan ciri-ciri sakral. Cerita panji hanya merupakan kisah cinta dua insan dan hal ini dibicarakan oleh Noriah Mohamed.

Selain penerimaan pengaruh Hindu, kesusasteraan Melayu juga menerima pengaruh Islam yang datang daripada Arab, Parsi dan India. Walau bagaimanapun, pengaruh luar tersebut bukan sahaja tidak diterima secara mentah, tetapi tidaklah pula menenggelamkan apa yang telah dimiliki oleh orang Melayu. Penerimaan unsur-unsur luar itu memperkayakan lagi khazanah kesusasteraannya. Kekayaan ini telah diperlihatkan oleh Shafie Abu Bakar. Beliau telah menimbulkan betapa simpang-siurnya pengkategorian puisi Melayu. Terdapat kira-kira 20 jenis puisi (tradisional) dan pengkelasan setiap satunya tidak jelas serta bertindih antara satu sama lain. Pertindihan itu bukan sahaja dari segi bentuk tetapi juga asal-usul.



Dengan itu, penyelidikan yang lebih mendalam perlu diberikan kepada bidang tersebut khususnya dan kesusasteraan Melayu tradisional amnya. Walau bagaimanapun, pada pihak yang lain, kesusasteraan Melayu moden terus berkembang dan ia juga menuntut kajian terhadapnya. Terdapat pendapat empat orang penulis yang membicarakan novel dan cerpen, iaitu dua genre penting dalam kesusasteraan Melayu moden. Ramli Isin telah meneliti perkembangan novel mutakhir iaitu dua dekad kebelakangan ini. Beliau telah mengemukakan faktor-faktor penggalak, tema dan persoalan serta teknik penulisan yang terdapat di dalam novel-novel mutakhir itu. Perkembangan novel-novel mutakhir ini turut menjadi tumpuan pembicaraan Rosnah Baharudin.

Walaupun bagaimanapun, beliau melihatnya dari sudut karya-karya yang dihasilkan oleh penulis wanita. Rosnah memberi kesimpulan bahawa pada waktu kebelakangan ini, penulis wanita kelihatan begitu ketara baik dalam penulisan karya berat, mahupun karya remaja.

Mawar Shafei dan Othman Puteh pula memberi perhatian kepada genre cerpen. Mawar Shafei telah mengambil pendekatan mikro, iaitu membicara dua buah antologi cerpen dengan menggunakan kerangka teori psikoanalisis Freud. Pembicaraan Mawar ini menunjukkan bahawa cerpen sebagai fiksyen mampu menentengahkan apa sahaja. Hakikat ini telah dikemukakan oleh Othman Puteh. Tajuk makalah beliau yang berbunyi "Muatan Baru, Gaya Baru ... Generasi Baru", sudah cukup untuk menjelaskan mengenai kepelbagaian perkara dalam genre cerpen mutakhir ini.

Sudah tentu, tidak sahaja novel dan cerpen yang berkembang. Drama juga turut berkembang pada dekad terakhir ini. Perkara ini diketengahkan oleh A. Rahman Napih atau lebih dikenali sebagai Mana Sikana. Di samping mengemukakan faktor-faktor penggalak, beliau juga telah meneliti mutu drama dan skrip yang dipersembahkan. Beliau berkesimpulan bahawa dekad 1990-an adalah fasa perkembangan yang memberangsangkan kerana terdapat karya-karya yang baik dan kuat. Perkembangan itu adalah lanjutan dari dekad 1980-an sebelumnya.

Sekiranya A. Rahman Napih menjelaskan secara sepintas lalu persoalan korupsi, salah guna kuasa, konflik dan perbezaan kelas, di dalam drama-drama moden itu, maka Sidek Fadzil dan Hanapi Dollah pula mengemukakan persoalan perkara-perkara tersebut secara lebih khusus.

Berdasarkan kitab *Thamarat al-Mahammah*, karya Raja Ali Haji, Sidek membahaskan bahawa raja bukan sahaja tidak harus korupsi dan menyalahgunakan kuasa tetapi perlu adil dalam pemerintahannya dan untuk menjadi adil, raja juga harus berilmu. Hanapi menyoroti pemikiran politik Melayu melalui cerita lisan, iaitu genre sastera yang berkembang di kalangan rakyat. Beliau juga mendapati bahawa rakyat amat peka kepada penyelewengan kuasa dan penindasan.

Rakyat meskipun merupakan golongan yang diperintah dan hidup di kampung-kampung, bukanlah manusia tertutup sebagai yang selalu digambarkan oleh beberapa pengkaji. Mereka bukan sahaja peka kepada dunia di sekeliling dan di luar kampung mereka, tetapi juga amat kreatif dan dinamik. Kreativiti dan dinamik ini

---

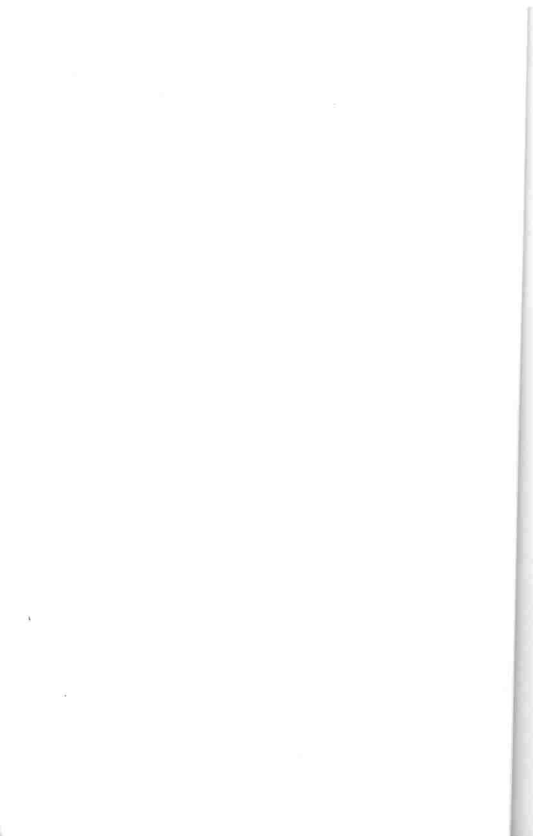
boleh dilihat juga dalam kesenian mereka. Perkara ini telah dibicarakan oleh Mohamed Anwar Omar Din, Abdullah Jumain Abu Samah dan A. Halim Nasir.

Mohamed Anwar mengulas tentang budaya benda orang Melayu yang terdiri daripada kraftangan, seni rupa, pertemuan, pertunanan, pertukangan ukiran dan binaan. Budaya benda ini digolongkan juga sebagai kesenian tradisional. Ulasan yang dikemukakan oleh Mohamed Anwar ini menjadi latar belakang kepada perbincangan khusus yang dibuat oleh Abdullah Jumain dan A. Halim. Abdullah menerangkan tentang seni dan estetik yang terdapat pada batik, manakala A. Halim pula meneliti aspek kelestarian atap tumpang pada binaan masjid.

Daripada keseluruhan perbincangan yang dihidangkan oleh makalah-makalah di atas, boleh dikatakan telah ada semacam keselarian baik dari segi tema (persoalan) mahupun perkembangan idea.

Persoalan dan idea yang berkaitan dengannya masih boleh diperlanjatkan lagi. Oleh itu, makalah-makalah ini amat membantu dalam memahami aspek budaya, sastera dan kesenian Melayu.

Hanapi Dollah  
Bangi, Oktober 1996.



---

# Sekularisasi Kepercayaan Hindu dalam Kesusasteraan Melayu Tradisional

Ismail Hamid

---

Perhubungan antara India dan alam Melayu bermula sejak awal kurun Masihi lagi. Karya-karya klasik India mencatat beberapa nama tempat di daerah Nusantara dalam bahasa Sanskrit. Misalnya *Epik Ramayana* menyebut nama-nama seperti *suvannabhumi*, *Suvarnadvipa* (Pulau Emas dan Semenanjung) dan lain-lain yang ditafsirkan sebagai nama-nama bagi daerah Nusantara. Nama-nama lain yang dimaksudkan sebagai Nusantara disebut juga sebagai *Yavadvipa* dan *Dvipantara* (Wheatley, 1966: 179-180).

Melalui hubungan India dengan alam Melayu maka tersebarlah pengaruh peradaban Hindu ke daerah alam Melayu sehingga berdirilah kerajaan-kerajaan Melayu kuno yang menganut kepercayaan agama Hindu seperti kerajaan Sriwijaya yang berpusat di Palembang; dan diikuti pula oleh Kerajaan Majapahit. Sementara itu kerajaan-kerajaan Hindu juga didirikan di daerah pulau Jawa seperti kerajaan Sailendra, Air Langga, Kendiri dan Singhasari.

Penyebarkan agama Hindu menyampaikan ajaran mereka melalui lisan dan tulisan. Hasil tulisan terbahagi kepada kitab-kitab agama dan karya sastra yang bercorak agama. Pada peringkat awal hasil persuratan Hindu itu dituliskan dalam bahasa Jawa kuno. Karya-karya agama dituliskan dalam bahasa Jawa kuno bersumber daripada *Kitab Rigveda*. Sementara karya-karya sastra yang dihasilkan bersumberkan daripada kitab-kitab *Mahabhrata*, *Ramayana* dan *Pancatantra*.

Hikayat-hikayat Melayu berunsur Hindu dituliskan oleh pengarang-pengarang Melayu bersumber dari karya-karya sastra Jawa. Antara karya-karya hikayat Melayu berunsur Hindu seperti *Hikayat Seri Rama*, *Hikayat Maharaja Rawana*, *Cerita Seri Rama*, *Hikayat Pandawa Lima*, *Hikayat Pandawa Jaya*, *Hikayat Sang Boma*, *Hikayat Sempurna Jaya*, *Hikayat Pandawa Lebur*, *Hikayat Darmawangsa*, *Hikayat Angkawijaya*, *Hikayat Pandawa Lesar*, *Hikayat Giliran Pandu Turunan* (Ismail Hamid, 1987: 116).

Hikayat-hikayat Melayu berunsur Hindu merupakan sebagai warisan kesusasteraan dari zaman Hindu. Justeru itu tidak hairanlah dalam karya-karya tersebut masih terdapat ciri-ciri pemikiran Hindu yang menjadi anutan masyarakat Melayu zaman pra-Islam. Walaupun masyarakat Melayu mengubah kepercayaan

kepada Islam, namun beberapa ciri-ciri pemikiran Hindu masih diwarisi dalam hasil kesusasteraan Melayu dan zaman Hindu itu. Proses Islamisasi berlaku dalam bidang kesusasteraan Melayu klasik, iaitu dengan penghapusan asas-asas doktrin agama Hindu yang menyentuh konsep ketuhanan Hindu. Namun begitu beberapa ciri kepercayaan keagamaan Hindu masih terdapat dalam karya-karya kesusasteraan Melayu yang bercorak Hindu. Keadaan ini berlaku kerana cerita-cerita yang dituliskan dalam bahasa Melayu itu dipadankan dari cerita-cerita yang terkandung dalam kitab-kitab agama Hindu seperti *Mahabhrata* dan *Ramayana*. Walaupun cerita-cerita dalam versi Melayu itu telah menghadapi proses kreativiti dan penciptaan kembali oleh pengarang-pengarang Melayu, namun beberapa unsur Hindu tidak dapat diasingkan daripada karya-karya tersebut, cuma pengertian terhadap simbol-simbol Hindu diberi pengertian yang baru oleh pengarang-pengarang Melayu.

### Unsur Dewa-Dewi

Dalam hikayat-hikayat Melayu bercorak Hindu mengisahkan mengenai watak-watak utama yang berciri kepahlawanan. Mereka diberikan sifat-sifat yang sempurna dan digambarkan sebagai keturunan daripada para dewa atau penjelmaan dari dewa. Misalnya watak Seri Rama dalam *Hikayat Seri Rama* versi Shellabear disebut sebagai penjelmaan dari dewa Visynu, iaitu salah satu dewa daripada dewa timurthe Hindu.

Dalam *Hikayat Seri Rama*, ibu kepada Seri Rama bernama Mandu Dari digambarkan sebagai manusia luar biasa dilahirkan dari buluh betung yang melambangkan penjelmaan dewa-dewi dalam berbagai bentuk. Sementara Seri Rama dilahirkan oleh ibunya setelah Mandu Dari menelan geliga pemberian Maharisi Dewata. Dengan itu Rama memiliki darah keturunan dewa dilahirkan ke dalam dunia melalui geliga yang dianggap suatu lambang yang boleh diberi atau diterima oleh para dewa sahaja.

Sementara itu watak Sita Dewi menurut kepercayaan Hindu sebagai jelmaan dewi Let'cumi, iaitu isteri Dewa Visynu, dilahirkan bersama-sama suaminya yang dalam bentuk inkarnasi Seri Rama (Idik Kadar, 1979: 6).

*Hikayat Pandawa Lima* juga menggambarkan para Pandawa yang menjadi watak-watak utama dalam hikayat tersebut sebagai berketurunan daripada dewa. Dalam hikayat yang tersebut dikisahkan bagaimana asal usul keturunan para Pandawa. Ibu mereka Kurati Dewi telah memohon kepada para dewa agar menurunkan benih keturunan mereka ke dalam dirinya. Justeru itu lahirlah lima orang putera melalui Kunti Dewi dan Mandu Dari.

- i. Yudhistira lahir dari keturunan Betara Dharma Dewa Pengadilan dan kematian.
- ii. Bhima lahir dari keturunan Betara Vayu, Dewa Angin.
- iii. Arjuna lahir dari keturunan Betara Indera, Dewa Angkasa Raya.

- iv. Nakula dan Sahadewa lahir dari keturunan Aswini Kembar, Putera Betara Surya, Dewa Matahari.

Dengan demikian watak para Pandawa dalam *Hikayat Pandawa Lima* sebagai jelmaan dari darah para dewa yang muncul ke alam dunia untuk menegak kebaikan dan menghapuskan kejahatan.

Dalam *Hikayat Pandawa Lima* dan lain-lain dibicarakan tentang watak-watak dewa dan dewi. Mereka dikatakan mendiami alam kayangan yang dikhususkan untuk para dewa. Dewa-dewa yang tersebut dipimpin oleh seorang ketua yang amat berkuasa terhadap para dewa bernama Betara Guru, iaitu dewa yang paling berkuasa terhadap semua para dewa.

Betara Guru sebagai raja bagi segala dewa membuat sesuatu keputusan untuk mengirim para dewa turun ke bumi dalam bentuk penjelmaan. Dewa-dewi dari kayangan yang diperintahkan oleh Betara Guru turun ke bumi untuk merubah keadaan pergolakan di atas muka bumi dengan membantu golongan manusia yang layak menerima bantuan para dewa yang tersebut bagi mengalahkan kekuatan yang jahat atau antagonis. Dalam *Hikayat Pandawa Lima* Dewa Wisnu diutus ke alam dunia dalam bentuk watak Betara Krisyna bagi membantu Pandawa untuk menentang Korawa yang mewakili kekuatan kejahatan. Dalam hikayat di atas dikisahkan bagaimana seorang dewa yang terkemuka dari kayangan bernama Begawan Narada diutuskan oleh Betara Guru ke alam dunia untuk menghidupkan kembali Maharaja Wurgadewa yang terkorban dalam peperangan sewaktu menentang Pandawa Lima.

### Konsep Dewaraja

Dalam *Hikayat Pandawa Lima*, *Hikayat Sempurna Jaya*, *Hikayat Sang Boma* dan *Hikayat Seri Rama* digambarkan bagaimana watak-watak utama dalam hikayat-hikayat tersebut sebagai keturunan dan para dewa, dan mereka direstui oleh para dewa dari kayangan untuk memimpin umat manusia sebagai raja. Mereka berjaya mengalahkan kekuatan kejahatan dan mewujudkan keadilan dan kebaikan di alam dunia.

Dari kisah-kisah yang digambarkan dalam hikayat-hikayat bercorak Hindu di atas cuba menjelaskan bahawa raja-raja dalam karya-karya sastera itu sebagai jelmaan dari para dewa ke alam dunia. Mereka bukan sahaja bertindak sebagai raja, tetapi juga sebagai dewa atau tuhan yang menjalankan arahan ketuanya Betara Guru dari kayangan. *Hikayat Sempurna Jaya*, *Hikayat Sang Boma* dan sebagainya menerangkan bahawa anak-anak raja berasal dari dewa-dewi dari kayangan. Justeru itu perkahwinan anak-anak raja yang tersebut sangat dipentingkan berlaku dengan puteri-puteri raja yang juga mempunyai darah keturunan dari para dewa dari kayangan. Terkadang-kadang raja-raja di dunia pula berkahwin dengan puteri-puteri dari kayangan. Maka dengan itu jelaslah bahawa raja-raja digambarkan dalam hikayat-hikayat bercorak Hindu sebagai dewaraja (devaraja).

Lanjutan dari pemikiran mengenai dewaraja maka lahir lah nilai taat setia tidak berbelah bahagi yang juga sebagai tuhan-tuhan kepada raja-raja seperti digambarkan dalam hikayat-hikayat Melayu bercorak Hindu kerana raja-raja yang tersebut merupakan penjelmaan tuhan yang perlu dipatuhi dan ditaati segala titah perintahnya. Sebarang tindakan mengingkari perintah raja-raja tersebut dianggapkan sebagai melawan perintah tuhan dan menderhaka kepadanya. Maka dengan itu nilai taat setia digambarkan dengan begitu jelas ditunjukkan oleh rakyat kepada raja-raja mereka. Akhir sekali taat setia tanpa berbelah bagi kepada raja menjadi suatu nilai yang penting dalam masyarakat Melayu tradisional seperti digambarkan oleh perwatakan Hang Tuah dalam *Hikayat Hang Tuah* terhadap raja Melaka.

Masyarakat Melayu tradisional mempercayai bahawa orang yang menderhaka kepada raja akan mendapat tulah atau malapetaka seperti digambarkan dalam *Hikayat Pandawa Lima* sewaktu Sang Rajuna yang dirasukkan oleh roh Maharaja Duryodeno melakukan penderhakaan terhadap Raja. Darmawangsa, akibat dari perbuatan itu Sang Rajuna mendapat penyakit kudis kerana mendapat sumpahan dan Raja Darmawangsa.

### Penjelmaan

Menurut ajaran agama Hindu bahawa dewa akan menjelma di dunia dalam berbagai bentuk bagi menegak keadilan. Penjelmaan tersebut dipanggil sebagai avatara. Misalnya Seri Rama dianggap sebagai avatara dari Dewa Visynu untuk menentang Rawana yang mewakili kekuatan jahat. Sementara Krisyna muncul dalam *Hikayat Pandawa Lima* sebagai jelmaan dewa Visynu untuk menyelamatkan para Pandawa dari angkara jahat kaum Korawa.

Sementara itu unsur penjelmaan yang bersumber dari konsep avantara itu muncul dalam hikayat-hikayat yang bercorak Hindu seperti *Hikayat Sang Boma* yang mengisahkan bagaimana Dewa Visynu menjelma sebagai Betara Kirsyna.

### Konsep Dharma

Dalam ajaran agama Hindu bahawa dharma itu merupakan tugas moral yang perlu dilaksanakan oleh manusia bagi menegak keadilan, kebenaran, kebaikan dan sebagainya. Dharma harus dipatuhi demi untuk kebaikan manusia. Sekiranya manusia tidak mematuhi peraturan Dharma maka ia akan mendorong manusia ke arah kejahatan (Dimock, 1974: 55).

Dalam *Hikayat Seri Rama*, watak Seri Rama bertindak untuk melaksanakan tugas dharma sebagai seorang suami yang bertanggungjawab terhadap keselamatan isteri Sita Dewi. Rama juga mematuhi tugas dharma dengan mematuhi perintah ayah untuk hidup dalam buangan di dalam hutan; Rama juga bertindak sebagai abang amat mengasihi adik-adiknya.

Sita Dewi dalam *Hikayat Seri Rama* digambarkan seorang wanita yang sangat kuat berpegang kepada etika dharma yang menjadi sebagai isteri yang setia dan sentiasa mematuhi suaminya Seri Rama. Sita Dewi rela meninggalkan kehidupannya yang mewah di dalam istana sebagai puteri raja dan mengikuti suaminya untuk hidup di dalam hutan yang penuh dengan kesengsaraan demi mengamalkan etika dharma. Dalam hikayat di atas Sita Dewi digambarkan menumpu cintanya dengan sepenuh hati kepada suami, tidak rela disentuh oleh lelaki lain kecuali suaminya. Dengan itu Sita Dewi digambarkan sebagai seorang wanita yang ideal dalam konteks etika dharma yang bersumber dari ajaran Hindu.

*Hikayat Pandawa Lima* memperlihatkan amalan konsep dharma apabila Pandawa sanggup memerangi saudara-saudara mereka kaum Korawa demi mematuhi peraturan dharma untuk menegak keadilan dan mewujudkan ketenteraman di alam dunia. Walaupun Korawa itu dari darah keturunan yang sama, tetapi kerana mereka tidak mematuhi dharma dan melakukan kejahatan maka Pandawa memerangi mereka demi untuk memenuhi tanggungjawab mereka seperti yang dikehendaki dalam peraturan dharma hikayat-hikayat Melayu yang bercorak Hindu yang lain juga mengandungi pemikiran yang menekankan konsep dharma ini. Misalnya *Hikayat Sang Boma* memaparkan kisah bagaimana Sang Boma cuba memaksa Darma Dewi menjadi isterinya dengan cara kekerasan. Perbuatan Sang Boma itu dianggap sebagai melanggar peraturan dharma. Justeru itu muncul Hanuman yang berjaya membunuh Sang Boma.

## Hukum Karma

Menurut ajaran agama Hindu bahawa manusia tertakluk kepada hukum karma yang menekan bahawa segala sebab yang dilakukan oleh manusia boleh membawa sesuatu akibat kepadanya; sama ada perbuatan manusia itu boleh membawa kebaikan kepadanya (pahala) atau keburukan (dosa) didasarkan kepada tindak tanduknya. Akibat dari perbuatan manusia itu akan dirasainya pada waktu hidupnya di dalam dunia atau sesudah ia dihidupkan kembali (reinkarnasi). Justeru itu manusia seharusnya berusaha untuk mencapai karma yang baik bagi menjamin kebahagiaannya dengan melaksanakan segala dharma (Idik Kadar, 1979: 1).

*Hikayat Seri Rama* menggambarkan tentang watak Rawana yang menerima akibat yang buruk menurut hukum karma. Rawana sebagai watak yang mengabaikan dharma dengan bersikap tamak dan mengikut nafsu serakanya. Misalnya ia menculik Sita Dewi, isteri Seri Rama dengan niat melakukan kejahatan. Akhirnya Rawana menerima padahnya menurut hukum karma yang membawa kemusnahan kepada dirinya.

*Hikayat Pandawa Lima* juga menegahkan contoh kekuatan kebaikan yang diwakili oleh pandawa yang berjuang untuk menegak keadilan dan kebaikan kepada umat manusia. Menurut hukum karma mereka akhirnya berjaya mencapai kemenangan dan memperoleh kebahagiaan dalam kehidupan. Sementara golongan



Korawa yang mewakili kekuatan kejahatan sentiasa dirasuk oleh perasaan hasad dan dengki. Walaupun mereka bersaudara tetapi kaum Korawa selalu berniat buruk terhadap Pandawa dan cuba memusnahkan mereka. Akibat dari tindak-tanduk kaum Korawa itu, maka mereka menerima akibat dari hukum karma apabila mereka semuanya terkorban di tangan Pandawa.

Dalam *Hikayat Sang Boma* juga digambarkan bagaimana pembalasan yang diterima oleh Darma Dewa yang meninggal isterinya Darma Dewi sehingga ia terpaksa berpisah hidup dengan isterinya. Setelah menempuh berbagai rintangan, maka akhir Darma Dewa berjaya menemui isterinya dan hidup bersamanya.

### Kayangan

Kayangan seperti digambarkan oleh karya-karya yang amat ajaib didiami oleh para dewa yang diketuai oleh Betara Guru. Alam kayangan itu disebut juga sebagai surgaloka, iaitu alam yang amat indah dengan segala keajaibannya. Alam yang tersebut dikatakan terletak di angkasa kerana untuk pergi ke alam yang tersebut diperlukan baju layang-layang yang boleh membawa seseorang itu terbang menuju ke negeri Kayangan. Kayangan didiami oleh para dewa dan ia tidak dapat dijejaki oleh manusia biasa kecuali raja-raja dan alam bumi kerana mereka juga dari titisan darah para dewa.

Di dalam Kayangan itu terdapat para pembantu kepada dewi-dewi di kayangan seperti inang pengasuh kepada puteri-puteri raja di dunia, pembantu-pembantu itu dipanggil bidadari. Misalnya dalam *Hikayat Pandawa Lima* digambarkan bagaimana Dewi Anggara dan Dewi Tanjung mempunyai 40 pembantu yang terdiri daripada bidadari dari Kayangan. Bagi manusia yang ingin memuja para dewa itu harus ditujukan pemujaannya itu kepada dewa di Kayangan tersebut.

### Bela dan Moksha

Salah satu ajaran agama Hindu digambarkan dalam *Hikayat Pandawa Lima* sebagai "bela" (sutte), iaitu kepercayaan agama Hindu yang menghendaki seorang balu atau wanita yang kematian suami melakukan "bela" atau membunuh dirinya untuk bersama-sama sebagai tanda setia dan kasih sayang kepada suaminya. Sebagai contoh mengenai konsep bela (suffi) yang terkandung dalam *Hikayat Pandawa Lima* seperti dipetik di bawah ini.

"Setelah segala isteri Pandiwa belalah itu, maka Maharaja Darmawangsa pun berjalanlah ke Kayangannya dengan segala Maharaja dan segala isterinya" (hal. 246).

Sementara itu *Hikayat Seri Rama* dan *Hikayat Pandawa Lima* menggambarkan

bagaimana tokoh-tokoh utama dalam hikayat-hikayat yang tersebut berjaya mencapai kesempurnaan hidup, iaitu Moksha seperti tersebut dalam agama Hindu. Misalnya Seri Rama, Sita Dewi dan Hanuman sesudah mereka melaksanakan tugas mereka menegak kebaikan (dharma) maka mereka semua berjaya mencapai tahap destini yang mereka tuju, iaitu Moksha, sebagai tatap kesempurnaan yang abadi. Demikian para Pandawa dalam *Hikayat Pandawa Lima* pergi ke alam Kayangan demi untuk menempuh kehidupan yang sempurna, iaitu Moksha.

Unsur-unsur pemikiran Hindu yang terdapat dalam kesusasteraan Melayu lama diterima oleh masyarakat Melayu lama dengan diberi tafsiran bahawa karya-karya sastera itu sebagai karya-karya dongeng yang tidak didasarkan kepada realiti bertujuan untuk hiburan kepada khalayak masyarakat Melayu tradisionial. Agama Islam yang menekankan fakta-fakta yang logik dan realiti sudah tentu tidak dapat menerima kisah-kisah fantasi sebagai sesuatu yang benar atau boleh mempengaruhi keyakinan mereka yang menganut agama Islam. Dewa-dewa yang dimaksudkan dalam karya-karya sastera yang dianggap sebagai tuhan-tuhan dalam kepercayaan Melayu zaman Hindu, kemudian menjadi makhluk-makhluk halus yang mendiami alam ghaib sahaja tidak lagi sebagai Tuhan yang perlu di sembah oleh manusia Melayu.

Sebagai kesimpulannya karya-karya kesusasteraan Melayu bercorak Hindu itu menghadapi proses sekularisasi dalam masyarakat Melayu tradisional. Karya-karya itu tidak dianggap sebagai karya-karya keagamaan, tetapi sebagai karya-karya yang mengisahkan gelagat manusia yang sentiasa menghadapi peristiwa-peristiwa konflik antara kekuatan jahat dan baik di dalam kehidupan mereka di dunia. Oleh kerana ramai manusia berpihak kepada yang baik, maka kekuatan yang baik akan beroleh kejayaan dan bagi kekuatan kejahatan menghadapi proses kemusnaha.

## Rujukan

- Dimock, E.C. 1970. *The Literature of India*, Chicago.
- Idik Kadar N.M. 1979. *Latar Belakang Kebudayaan Hindu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Ismail Hamid. 1987. *Perkembangan Kesusasteraan Melayu Lama*. Petaling Jaya: Longman.
- Khalid Hussain (ed). 1964. *Hikayat Pandawa Lima*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Shellabear, W.G. (ed). 1967. *Hikayat Seri Rama*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Wheatly, Paul. 1966. *The Golden Khersoness*. Kuala Lumpur: Pustaka Umum.

---

# Cerita Panji Sebagai Perlambangan

Noriah Mohamed

---

## Konsep Lambang

Lambang atau simbol adalah suatu hal atau keadaan yang merupakan pengantara pemahaman terhadap objek. Kata simbol berasal daripada kata Yunani "Symbolos" yang bermakna tanda atau ciri yang memberikan sesuatu hal kepada seseorang (Budiono Herusatoto 1985:10). Selain itu ia juga membawa makna tanda-tanda yang mempunyai pengertian di sebalik lambang-lambang tersebut.

Segala geraklaku manusia sama ada cara berfikir, berperasaan dan berkarya seringkali dipengaruhi dengan kata-kata simbol. Hal-hal begini amat lumrah dalam masyarakat timur lebih-lebih lagi pada masyarakat Melayu. Justeru itu seringkali dinyatakan bahawa manusia adalah manusia bersimbol.

Dalam masyarakat maju dewasa inipun manusia masih lagi dikelilingi oleh alam fizikal yang jitu di samping ciptaan-ciptaan dan pengucapan yang kadangkala penuh dengan simbol lahir dari kecerdasan otak dan imaginasi manusia. Malangnya simbol-simbol ini amat sukar untuk difahami kerana tidak ada kesejajaran dalam arus kefahaman di antara kelompok yang menggunakan simbol dengan kelompok yang cuba memahaminya.

Sebahagian lambang atau simbol adalah sekelompok kata-kata tertentu yang digunakan oleh seseorang dan ianya berupaya untuk memberikan makna yang mendalam di luar kata itu sendiri (Dharmawijaya, 1987: 33). Dalam hal ini pandangan Dharmawijaya hanya dapat digunakan jika ditunjukkan kepada bentuk bahasa yang berprosa atau puisi tetapi tidak sesuai digunakan untuk perkara-perkara yang jitu dan tampak. Justeru itu di dalam masyarakat Jawa yang melahirkan cerita-cerita Panji ini mempunyai berbagai lambang sehinggakan manusia Jawa itu amat kaya dengan lambang-lambang. Lambang-lambang ini tidak hanya terbatas kepada kata-kata malahan mencakup, barang (objek), gambar, warna dan perlakuan.

"Bangsa Djawa misuwur sugih lambang (pralambang), pralampita, pasemon utawa prasemon, nganti ana tetembungan "wong Djawa

enggone semu.' Mungguh tjarane wong Djawa nggawe pralambang iku sarana barang, sarana gambar, sarana warna utawa sarana basa." (Padmosoekotjo, 1960: 73)

Justeru itu amat wajar jika dilihat cerita-cerita Panji sebagai lambang manusiawi. Makalah ini hanya sekadar mencuplik aspek *tema* sebagai satu aspek besar dalam cerita-cerita Panji.

Pada dasarnya seseorang pengarang sering kali menggunakan gaya perlambangan sebagai satu gambaran bagi mendekati sesebuah panorama ataupun sesuatu perkara asalkan tidak menyimpang dari nilai-nilai yang dibolehkan oleh masyarakatnya. Aspek-aspek ini amat ketara di dalam cerita-cerita Panji terutama dalam babak ghairah dan babak kamar tidur, namun gambaran-gambaran ini dilukiskan secara halus dan berlambang sehingga pembaca/khalayak tidak merasa risih dan terguris.

Teknik gaya perlambangan juga membolehkan seseorang pengarang itu menggunakan kebijaksanaannya dan kepintarannya untuk memberikan satu sudut kelainan yang lebih positif sifatnya sehingga mesej yang ingin disampaikan oleh pengarang dapat difahami pula oleh khalayak.

Di dalam *Kamus Dewan* simbol atau lambang, membawa maksud tanda menyatakan atau mengenalkan sesuatu seperti tanda bendera, lencana, lukisan dan perkataan yang menggambarkan sesuatu hal atau mengandungi makna tertentu (*Kamus Dewan*, 1992: 699). Dalam hal ini lambang lebih menjurus kepada aspek kejiwaan, iaitu sesuatu unsur yang mengandungi makna dalaman yang perlu dihuraikan pula maknanya.

Dalam kesusasteraan, simbolisme sering ditekankan untuk melihat sejauhmana peranan yang ingin disampaikan oleh pengarang kepada pembaca melalui simbol-simbol tersebut. Walaupun manusia merupakan makhluk yang berakal namun peluahan idea yang disampaikan oleh pengarang selalunya tidak dapat lari daripada jalur-jalur kebudayaan yang ada di sekeliling mereka. Hal ini disebabkan manusia perlu hidup dalam masyarakat dan berinteraksi sesama sendiri, atau dalam kelompok, sebagaimana pengarang memerlukan khalayak untuk menyalurkan ideanya melalui karyanya.

Penghasilan sesuatu lambang dalam karya ini hanya difahami oleh khalayak yang mempunyai cita rasa yang sama dengan pengarang. Misalnya dalam masyarakat Melayu, apabila disebut kumbang dan bunga, secara spontan manusia Melayu memahami lambang tersebut, iaitu membawa erti lelaki dan wanita. Tetapi lambang ini mungkin tidak akan difahami oleh masyarakat yang berlainan cita rasa dan budayanya. Justeru itu kepelbagaian makna yang diberikan oleh pembaca sebaiknya hendaklah sejajar dengan makna yang diberikan oleh pengarang.

Meaning was not objective in the sense that an armchair is but it was not simply subjective either. It was a kind of 'ideal' object, in the sense that it could be expressed in a number of different ways but still remain the

same meaning. On this view, the meaning of literary work is fixed once and for all: it is identical with whatever "mental object" the author had in mind, or "intended" at the time of writing.

(Eagleton 1983: 67).

Dengan itu interpretasi yang diberi oleh seseorang pembaca seharusnya bergerak dalam lingkungan *system of typical expectation and probabilities* yang bersesuaian dengan kefahaman pengarang. Tegasnya, antara pengarang dan pembaca seharusnya mempunyai daerah kebiasaan (*familiar territory*) untuk kedua-duanya berinteraksi.

Jika dikaitkan dengan kerangka yang sedemikian, sudah pasti pembaca harus memahami budaya seseorang pengarang yang melahirkan karya-karyanya. Ertinya dalam memahami cerita-cerita panji juga, seseorang pembaca tidak lepas daripada memahami budaya pengarang yang menghasilkannya pada periode-periode tertentu pula. Dengan ini interpretasi yang akan diberikan oleh pembaca tidak akan lari daripada kemungkinan-kemungkinan maksud yang cuba disampaikan oleh pengarang.

### Panji dan Mitos

Panji sebagai mitos bulan misalnya telah dijadikan satu teori oleh Rassers dalam *De Pandji roman* 1922 dengan menyatakan perjalanan bulan mulai separuh terang hingga bulan purnama, kemudian menyusut kembali menjadi separuh gelap, setelah itu ke separuh terang semula dan menuju bulan purnama lagi. Semuanya ini dilambangkan dengan perjalanan hidup panji yang mendekati Candera Kirana (bulan separuh terang) untuk mendapatkan kebahagiaan bersatu dengan Candera Kirana (= bulan purnama). Apabila musuh cuba menculik Galuh, Panji akan merana (= bulan mengecil menjadi separuh gelap). Penculik dikejar, kemudian dikalahkan dan Panji kembali menuju kebahagiaan secara berkumpul lagi dengan kekasihnya (= separuh terang hingga bulan purnama lagi). Demikianlah peredaran bulan secara berulang (Soenarto Timoer, 1987: 6).

Bila Rassers mengaitkan cerita Panji dengan metos bulan, ianya bukan suatu yang baru kerana kata Candra dalam Galuh Candra Kirana sudah membawa makna bulan.

Dalam dunia Melayu dan Jawa, kecantikan seseorang wanita seringkali dikaitkan dengan bulan atau kadangkala cahaya muka seseorang itu dengan kata-kata gilang gemilang. Perkataan gilang gemilang ini pastinya menjurus kepada sorotan cahaya bulan. Gambaran ini dapat dilihat sewaktu penulis/pengarang karya *Panji Semirang* melukiskan rupa kecantikan Puteri Galuh Candra Kirana;

... rupanya sangat gilang gemilang, tiada dapat dikatakan lagi, hidungnya seperti dasun tunggal, matanya seperti bintang timur, bulu matanya lentik, jari tangannya seperti duri landak, betisnya seperti perut padi,

tumitnya seperti telur burung, pipinya seperti pauh dilayang, alisnya seperti bentuk taji, bibirnya seperti limau seulas.

(Noriah, 1992: 5)

Bukan sekadar dikaitkan dengan mitos bulan, cerita panji juga dikaitkan dengan mitos air, iaitu dengan mitos Sungai Brantas. Mitos Sungai Brantas ini lebih mirip kepada cerita *Andhe-Andhe Lumut* yang membawa makna Panji dalam penyamaran. Hal ini bersangkutan dengan kata "lumut" yang bermaksud basah, dan tempat ini akan kering apabila cuaca menjadi panas. Gambaran ini ada kesamaannya dengan peranan yang dimainkan oleh Panji yang menampilkan realiti dirinya sewaktu dalam penyamaran.

Persoalannya kini dapatkah cerita panji dilihat daripada makna perlambangan manusiawi? Persoalan sebegini jika disorot daripada pandangan Jawa, aplikasinya amat memungkinkan kerana manusia Jawa seringkali mencerna sesuatu karya dari sudut yang tersurat dan tersirat. Hal sebegini dapat disamakan dengan cara mereka menghayati pagelaran wayang khususnya wayang purwa.

Sudah menjadi ciri khas kebudayaan klasik, mempunyai nilai yang tersembunyi yang harus dicari dengan mengupas kulit yang menjadi kelopak pembungkusnya. Bahkan di dalam dipertunjukkan pagelaran wayang purwa, kita telah diajak menuju ke sana sekalipun secara sinandhi (rahsia).

(Ki Wahyu Pratista 1973: 7 & 8).

Pemberian makna yang tersirat memang suatu yang lazim kepada masyarakat Jawa dan makluman seperti itu pernah diperkatakan oleh Robson:

... Indonesian Scholars on the other hand like to point to the moral lessons to be found in classical literary works.

(Robson, 1988: 6)

Selaras dengan ini agak wajar jika diberi interpretasi tentang cerita panji yang dibicarakan ini. Cerita panji bukan sekadar cerita tetapi pengarangnya cuba menyampaikan sesuatu amanat secara tersirat. Dengan ini cerita panji dapat disamakan dengan teori pewayangan Jawa, iaitu apa yang terpampang di layar hanyalah bayangan dan bukan realitinya. Justeru itu pengertian pewayangan ini terus dikupas dan selari dengan selera masyarakat yang melahirkannya.

## Cinta

Dalam cerita panji sering dipaparkan tema cinta di antara watak Inu dan Galuh, iaitu dua watak manusia yang berlainan dari segi fizik dan emosi. Setiap cerita panji

merentetkan cerita yang hampir sama dan ini selaras dengan pandangan J.J. Ras,

The various panji tales are all simply variations on the same theme. One might almost say: they tell the same story, only in a different way.

(Ras 1973: 1).

Keragaman cerita panji membuktikan bahawa cerita ini amat digemari oleh masyarakat di rantau ini, mungkinkah kerana tema cintanya atau kerana pengembaraannya yang pelbagai? Namun yang nyata cinta yang terjalin di antara Galuh dan Inu telah dapat menarik ramai peminat kepada cerita panji.

Cinta Galuh dan Inu adalah cinta yang normal, yang lumrah di antara dua manusia yang berbeza dari segi fizikal dan emosi. Perbezaan atau bentuk yang berlainan dan berlawanan menjadi fenomena biasa di dunia ini, misalnya:

apabila ada siang - ada malam  
 apabila ada kecil - ada besar  
 apabila ada cantik - ada hodoh  
 apabila ada lelaki - ada perempuan

Kedua-dua konsep yang berbeza ini acap kali wujud di dalam kepala manusia. Apabila difikirkan tentang putih pasti terbayang pula hitam kerana kedua-duanya saling berkaitan. Hitam tidak akan wujud tanpa putih. Begitu juga lelaki tidak akan terpisah daripada wanita, cuma kesumbangan kadangkala berlaku juga apabila lelaki menyukai kaum sejenisnya. Gambaran seperti ini terungkap juga dalam cerita-cerita panji seperti Raden Inu menyukai Panji Semirang (Galuh dalam penyamaran) yang menyerupai lelaki. Kasih yang terjalin adalah kasih atau lebih tepat dikatakan cinta sejenis. Walau bagaimanapun, ia tidak lari daripada konsep cinta.

Walaupun cinta sejenis yang bersemitu tercetus di antara dua manusia yang sama jenis namun ia masih dapat dianggap berlaku di antara dua manusia yang berbeza kerana, yang satu akan berlagak seperti pria dan yang satu akan berlagak seperti wanita. Hal-hal begini dinamakan "binary opposition" dan rumusannya ialah bahawa di dalam hidup ini manusia tidak lepas daripada dua unsur yang berbeza (Hawkes 1986: 93).

Bentuk "binary opposition" ini berkait rapat dengan tanggapan atau persepsi manusia. Justeru itu hubungan tersebut muncul dalam manifestasi pemikiran manusia itu sendiri. Walaupun terdapat unsur-unsur pertentangan, manusia juga cenderung dalam menyesuaikan kembali (*reconciliation*) unsur-unsur yang bertentangan ini.

Dalam konteks "to reconcile" ini dapat dilihat seperti unsur hidup dan mati. Kedua-duanya tidak terpisah namun untuk mencari penyesuaian diperlukan

penyatuan, dan penyatuan ini dikatakan seperti seseorang yang mati, rohnya akan hidup dan kekal. Begitu juga "*reconciliation*" antara pria dan wanita adalah melalui perkahwinan. Jadi watak utama Panji (Inu dan Galuh) adalah lambang daripada perbezaan ini, namun mereka mempunyai satu ikatan, iaitu cinta. Demi cinta yang membara inilah mereka ingin bersatu dalam dunia perkahwinan.

Cinta adalah perasaan kasih yang dimiliki oleh setiap individu dan di dalam *Kamus Dewan*, pengertian cinta telah diberikan beberapa makna seperti:

1. perasaan atau berperasaan sangat sayang kepada (negara, orang tua, kebebasan dll).
2. perasaan atau berperasaan sangat berahi (asyik, kasih sayang).

(*Kamus Dewan*, 1992: 224)

Jika dikaitkan dengan cerita Panji, pasti kedua jiwa tokoh wira dan wirawati ini telah diikat dengan tali cinta yang disemai sejak kecil atas restu dari kedua belah keluarga Kuripan dan Daha. Cinta kedua tokoh ini terus bersemi walaupun pada dasarnya cinta kedua mereka hanya dimulai dengan ikatan pertunangan.

... Ratu Daha itupun masuk mendapatkan isterinya serta bertitah, demikian sabdanya, "Ya adinda, bahawa utusan negeri Kuripan datang ke mari itu hendak meminang Galuh Candra Kirana; kekanda sudah menerima surat peminangan itu dan sudah membalas dia serta mengabulkan maksudnya itu."

(Noriah, 1992: 16)

Cinta di dalam cerita panji dapat dianggap seperti dinamo penggerak untuk kedua-dua tokoh (Inu dan Galuh) berusaha sekuat tenaga agar dapat bersatu. Andai dikaitkan gambaran ini dengan kehidupan manusiawi dapatlah diertikan bahawa cinta adalah matlamat atau tujuan. Hidup tanpa tujuan tidak akan membawa seseorang itu ke tangga kejayaan. Dengan adanya matlamat dalam hidupnya, seseorang individu itu akan berusaha semaksimum mungkin untuk mencapai kejayaan.

Dalam cerita panji, gambaran Inu dan Galuh berusaha untuk bersatu amat banyak dipaparkan. Lihat petikan yang berikut:

"Aduh, kakang Jurude, baiklah pada pagi ini juga kakanda mengerahkan rakyat dan menteri, kerana aku hendak berjalan mengembara, sebab tiada senang hatiku berdiam di dalam negeri Daha ini."

(Noriah, 1992: 81)

Petikan di atas memperlihatkan bagaimana gelisahnyanya jiwa Galuh yang tidak betah untuk tinggal lama di Daha akibat perbuatan Paduka Liku dan anaknya Raden Galuh Ajeng. Galuh terus keluar dari Daha dengan menyamar diri sebagai lelaki.



Sewaktu dalam pengembaraan inilah Galuh sentiasa membawa patung emas pemberian tunangannya sebagai tanda ketulusan cintanya kepada Inu. Anak-anakan emas inilah yang terus dibelai sebagai wadah penyalur cintanya buat Inu.

Merpati putih terbang sekawan,  
 Terpikat seekor di dekat dapur,  
 Untunglah ada anakku tuan,  
 Hati yang lara jadi terlipur.

....

Merpati burung tangkapan,  
 Dapat tertangkap di pohon randu,  
 Kertapati hangsawan Kuripan,  
 Inilah anaknya penawar rindu.

(Noriah, 1992: 49)

Gambaran cinta yang amat mendalam di antara kedua tokoh utama panji ini dapat juga dilihat dalam *Syair Ken Tambuhan*. Di dalam syair ini ikatan cinta kedua tokoh lebih menjurus kepada cinta berahi kerana perlakuan keduanya memaparkan unsur-unsur erotik seperti petikan di bawah ini;

Hari ini sudah jauh malam,  
 Beradulah tuan di atas tilam,  
 Kekanda seperti orang yang geram,  
 Sampaikan apa rasa yang dendam.

Setelah jauh malam hari,  
 Makin bertambah asmara berseri,  
 Bujuk dan cumbu tiada terperi,  
 Ken Tambuhan dipangku Raden Menteri.

Ia pun lalai seketika,  
 Kain tersingkap pinggang terbuka  
 Rupanya seperti tarok angsoka,  
 Raden mencium melakukan suka.

Namun demikian, kedua tokoh dalam *Syair Ken Tambuhan* ini lebih rela mati bersama daripada hidup tanpa orang yang disayangi. Di sini membuktikan cinta di antara kedua tokoh tadi tidak sekadar cinta berahi tetapi lebih mirip kepada cinta yang lebih kental yang sanggup melakukan pengorbanan dan sanggup pula menghadapi sebarang risiko.

Di dalam *Hikayat Panji Semirang* misalnya, Inu sebagai tokoh wira amat menyintai Galuh. Walaupun dia dipaksa untuk berkahwin dengan Galuh Ajeng (anak Paduka Liku), Inu masih terus meninggalkan kemanisan malam pengantinnya.

Dia berasa sebal terhadap perlakuan Galuh Ajeng sehingga ia merasakan perlu keluar dari istana untuk mencari kekasihnya, Galuh, yang pada waktu itu menyamar sebagai Panji Semirang.

Inu begitu benci dengan Galuh Ajeng walaupun Galuh Ajeng sudah diberikan beberapa petunjuk oleh ibunya Paduka Liku bagaimana cara yang baik untuk memikat suami.

Ya anakku, jikalau anakku bersama-sama dalam peraduan baiklah anakku pura-pura takut dan sendu dahulu. Jikalau kekanda memegang tangan, tuan hendaklah tuan undur dan menarik tangan tuan agar kekanda Inu menggendong tuan... Maka patutlah pula anakku pura-pura menangis, supaya disapunya dan dibujuknya dengan perkataan yang lemah lembut.

(Noriah, 1992: 76).

Cinta adalah tujuan, dan hidup tanpa tujuan dapat diumpamakan seperti kapal yang berlayar tanpa pedoman. Tujuan hidup selalunya beriringan dengan kehendak masyarakat sebagaimana cinta di antara Inu dan Galuh sejajar dengan restu daripada kedua-dua pihak, Daha dan Kuripan. Kedua-duanya telah ditunangkan sejak kecil.

Nyatalah bahawa Galuh Cendera Kirana sudah dipinang oleh Ratu Kuripan untuk Raden Inu Kertapati.... Permaisuri dan Sang Nata pun bersukacita teramat sangat dan semakin bertambah-tambah kasih sayangnya pada Galuh Cendera Kirana itu, kerana Galuh Cendera Kirana itu sudah menjadi tunangan Raden Inu Kertapati itu."

(Noriah, 1992: 15 - 17)

Jadi matlamat seseorang individu di dalam kehidupannya sebaik-baiknya tidak bergeser dengan nilai yang ada dalam masyarakatnya. Misalnya seseorang yang ingin menjadi guru, pasti profesion itu sejajar dengan kehendak masyarakat kerana guru bertanggungjawab dalam mendidik anggota masyarakatnya. Pasti juga individu yang ingin meraih profesion itu akan berusaha sekuat mungkin untuk mencapai cita-citanya. Dalam hal ini cinta dan cita saling berkait kerana kedua-dua bertalian erat untuk menuju kejayaan.

## Penutup

Cinta yang terjalin di dalam cerita panji di antara Inu dan Galuh telah dipaparkan oleh pengarang dalam beberapa episod yang berkembang sehingga kedua-dua tokoh ini menemui kegemilangan. Jadi pengertian *Cinta* menghendaki usaha dan pengorbanan kedua-dua pihak yang terlibat. Cinta tidak akan bermakna jika ia hanya muncul di dalam sukma tanpa usaha untuk menyuburkannya dan tanpa

kegembiraan yang didambakan. Dalam cerita panji, cinta yang bersemi di dalam dua jiwa (Inu dan Galuh), juga tokoh-tokoh lain terus dijalin dalam episod-episod yang dinamakan plot sehingga dikembangkan menuju klimaks cerita dan akhirnya.

### Rujukan

- Budiono Herusatoto. 1985. *Simbolisme dalam budaya Jawa*. Yogyakarta: P.T. Hanindita.
- Dharmawijaya. 1987. *Berkenalan dengan puisi*. Petaling Jaya: Fajar Bakti Sdn. Bhd.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary theory an introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hawkes, Terence. 1986. *Structuralism and semiotics*. London: Methuan & Co. Ltd.
- Kamus Dewan*. 1992. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Ki Wahyu Pratista. 1973. *Kupasan wayang purwa (ke arah pendidikan ilmu jiwa dan budi pekerti sebagai kunci menuju hidup bahagia)*. Yogyakarta: Penerbit Praktis.
- Noriah Mohamed (peny.). 1992. *Hikayat Panji Semirang*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Padmosoekotjo S. 1960. *Ngengrengan kasusastran Djawa II*. Jogjakarta: Hien Hoo Sing.
- Robson S. 1988. *Principle of Indonesian philology*. Holland: Foris Publication.
- Ras, J.J. 1973. Function and Background of Indonesian Panji Teks" Paper read in S.E.A. Insulindian Archipelago of the 29th. International. Congress of Orientales, Paris.
- Socnarto Timoer. 1987. *Panji transformasi nilai sejarah melalui cerita rakyat*. Surabaya: Lembaga Javanologi.

---

# Masalah Pengkategorian dan Peristilahan di dalam Puisi Melayu Tradisional

Shafie Abu Bakar

---

## Pendahuluan

Keterlibatan penulis mengendalikan kursus MM2513 - Puisi Melayu Tradisional di Jabatan Persuratan Melayu, Universiti Kebangsaan Malaysia dan pengalaman penulis berhubung dengan Kertas Sastera Lama, Kesusasteraan Melayu pada peringkat Sijil Tinggi Persekolahan banyak membantu penulis di dalam mendalami bidang sastera lama, khususnya puisi yang menjadi minat penulis.

Dari keterlibatan dan pengenalan penulis dengan berbagai-bagai bentuk dan jenis puisi Melayu tradisional, penulis berpendapat bahawa bahasa Melayu kita kaya dengan perpuisian tradisional hasil dari kekayaan budi, ketinggian imaginasi dan kehalusan jiwa para sasterawan bangsa yang kebanyakannya tidak bernama dan juga hasil keterbukaan bangsa dan bahasa kita terhadap dunia luar. Di dalam bahasa Melayu dikenali bentuk-bentuk dan jenis-jenis puisi Melayu tradisional seperti:

- a. Pantun
- b. syair
- c. gurindam
- d. seloka
- e. teromba
- f. peribahasa berangkap
- g. talibun
- h. mantera
- i. bayt
- j. nazam
- k. rubai
- l. kit'ah
- m. masnawi
- n. ghazal
- o. zikir dan selawat

p.	barzanji
q.	tekateki
r.	endui
s.	rejang
t.	hadrah dan dabus

Bagi setiap puisi ini mempunyai bentuk, jenis dan ciri-ciri tersendiri yang mengidentifikannya dan membezakannya dari puisi-puisi yang lain. Sebenarnya untuk mengenal pasti puisi-puisi tersebut boleh saja dibicarakan satu persatu dengan bentuk, jenis dan ciri masing-masing. Namun akhirnya kita akan dapati ada antara puisi tersebut bersamaan dari segi bentuk, perbezaan dari segi jenis-jenis. Antaranya merentasi bentuk dan ada yang antaranya merupakan warisan dari tradisi tertentu yang mungkin perlu dibezakan dari bentuk-bentuk puisi yang lain.

### Permasalahan Antara Prosa dan Puisi

Di dalam mengkategorikan puisi ianya turut sama melibatkan pengistilahan. Bagi mengkategorikan antara bahasa puisi dan bahasa yang bukan puisi (prosa) terdapat istilah-istilah yang mengelirukan seperti prosa berirama (Harun Mat Piah, 1989: 400) yang boleh mengelirukan apakah ianya tergolong di dalam puisi atau bukan puisi. Menurut Harun, istilah ini disamakan dengan istilah di dalam bahasa Inggeris sebagai 'rhythmical prose' atau 'lyric prose' yang maksud sedemikian digunakan oleh seperti R.O. Winstedt, A.H. Johns dan P.L. Amin Sweeney. Contohnya sebagaimana kata Winstedt dan juga P.L. Amin Sweeney ialah seperti puisi-puisi bebas yang kedapatan di dalam cerita-cerita rakyat seperti gambaran puitik di dalam *Hikayat Awang Sulung Merah Muda* tentang Kota.

#### *Kota*

Kota besar sembilan ruang,  
Sepuluh dengan rembat guntung,  
Sebelas dengan pancung serong,  
Dua belas dengan anjung tinggi,  
Tiang sudut mentari delapan,  
Tiang panjang maharajalela,  
Tiang tengah syukur menanti,  
Galang-galang ular berang,  
Kasau kecil puteri menyembah,  
Kasau lentik helang berbega,  
Berbunga sawa mengelempai,  
Bertakuk bersedelinggam,  
Berjenang berbatu kawi,

berselimpar ukir jawa,  
 Lilit-melilit akar cina,  
 Garam sebuku sisa juragan,  
 Kenangan di makan ulat,  
 Layang-layang pintu raja.

(Pawang Ana, Raja Haji Yahya, 1985: 2)

atau ungkapan puisi tentang - Angin Bertiup dan kapal belayar di dalam *Hikayat Anggun Cik Tunggal* contoh:

### *Angin Bertiup*

Turun angin selatan Tuk panji,  
 Angin yang bergambar orang  
 Yang mencabutkan cekur di halaman,  
 Dan mencabutkan malai-malai di lumpur,  
 Dan merebahkan kerbau di padang,  
 Dan menyapu nyiur dara di halaman,  
 Angin berkerusi karang tembaga,  
 belanak main ditinjau karang,  
 Yu bermain di pintu kurung.

### *Kapal Belayar*

Tiang agung angguk-mengangguk,  
 Tiang topang imbas-mengimbas,  
 Gada-gada cemuk-mencemuk,  
 Ulai-ulai lilit-melilit,  
 Liang kumbang sembur-menyembur,  
 Tak terpada lajunya kapal,  
 bagai pucuk dilancarkan,  
 Bagai kumbang putus tali,  
 Jikalau tidak sama yang burung,  
 Burung bersayap kapal belayar.

(Pawang Ana, Raja Haji Yahya, 1985:4)

Dengan memberi contoh puisi bebas (talibun atau sesomba) sedemikian mengundang kontradiksi dan kekeliruan. Apa yang dikatakan prosa berirama, sebenarnya bukan prosa berirama, tetapi puisi bebas (mempunyai irama). Untuk mengelakkan daripada kekeliruan, diterima akan wujudnya 'prosa berirama' tetapi ianya bukannya puisi. Contohnya ialah seperti cerita-cerita Kaba (bahagian bahasa

prosa yang bukan puisi, tetapi mempunyai irama), iaitu seperti cerita *Sabai Nan Aluih*, *Cindua Mato*, *Rancak di Labueh Bercindai Aluih*, *Si Umbut Muda*, *Si Manja Ari*, *Anggun Nan Tungga*, *magak Jabang*, *Rambun Pamenan* dan lain-lain.

Manakala prosa berirama dari cerita-cerita rakyat Melayu di Semenanjung yang dituturkan dengan bentuk yang hampir sama antaranya ialah *Cerita Sulung Jawa*, *Puteri Lindung Bulan Kedah Tua* dan *Jubang Linggang* (Harun Mat Piah, 1989: 403). Pendeknya prosa berirama ini walaupun ianya mempunyai irama tetapi masih di bawah wilayah prosa, dan masih di luar sempadan wilayah puisi. Bagi puisi-puisi (bebas) yang terdapat di dalam cerita-cerita berkenaan dikategorikan sebagai puisi bebas (talibun). Selain dari cerita-cerita di atas, jika wujud unsur irama di dalam karangan prosa dapatlah diterima sebagai prosa berirama.

Selain dari istilah prosa berirama di atas, terdapat pula istilah - 'bahasa berirama' yang mungkin lebih luas cakupannya dan mungkin mengelirukan. Kerana di bawah bahasa berirama boleh dimasukkan prosa berirama sebagaimana telah dibicarakan dan segala jenis puisi yang sebenarnya adalah berbahasa berirama. Istilah ini antaranya digunakan oleh Mohd. Taib Osman - contohnya di dalam bukunya *Warisan Puisi Melayu*. Menurut Mohd. Taib Osman:

... bahasa berirama itu lahir kerana dorongan untuk menggambarkan sesuatu. Lazimnya pula ikatan-ikatan puisi ini diperlukan untuk menghiasi cerita. Bagi mereka yang pernah melihat drama tradisional orang-orang Minangkabau, iaitu 'Randai' ataupun mendengar penuturan 'kaba' atau cerita-cerita rakyat Minangkabau, jelas kepada mereka bahasa tutur kata keseluruhannya adalah bahasa berirama atau bahasa puisi.

(Mohd. Taib Osman, 1979: 136).

Jelas dari petikan di atas, termasuk di bawahnya apa yang dikatakan prosa berirama (Harun Mat Piah, 1989: 366) dan termasuk juga di bawahnya puisi bebas yang dikenali dengan talibun atau sesomba.

Pada pendapat penulis istilah bahasa berirama atau juga dikenali dengan runs yang luas cakupannya patut diganti dengan istilah yang lebih khusus misalnya ianya digolongkan di bawah 'puisi bebas' yang mana ianya sebagai satu jenis (talibun/sesomba) daripada beberapa jenis-jenis puisi bebas yang lain.

### Masalah Mengkategorikan Puisi

Untuk mengkategorikan puisi, maka memerlukan kriteria-kriteria yang dapat menyerlahkan perbezaan-perbezaan dan juga persamaan. Antaranya dari segi bentuknya, jenis dan ciri-cirinya atau hasil dari warisan atau pengaruh tertentu. Antara aspek-aspek di atas, dapatlah dikatakan bentuk merupakan faktor yang paling utama menentukan identiti sesebuah puisi dan membezakannya dari puisi-puisi yang lain.

Melihat kepada pengkategorian puisi-puisi tradisional yang pernah dibuat oleh

beberapa sarjana penilaian dari segi bentuk sememangnya diambil kira di dalam pengkategorian puisi-puisi berkenaan. Beberapa contoh dapat diambil seperti yang dilakukan oleh Mohd. Taib Osman yang membahagikan puisi kepada bentuk-bentuk terikat (pantun dan syair) dan bentuk bebas (seloka, teromba dan mantera) (Mohd. Taib, 1979: 167 halaman). Demikian juga dilakukan oleh S. Takdir Alisjahbana dengan dihujungi puisi-puisi dari pengaruh Arab-Parsi (Alisjahbana, 1965: 120 halaman). Penyusunan yang sedemikian juga dilakukan oleh Mohd. Yusof Md. Nor bersama Abd. Rahman Kaeh (1991: 238 halaman). Secara kebetulan penyusunan yang dilakukan mereka berdasarkan bentuk terikat dan bebas ini juga sesuai dilihat dari segi paling popular diikuti dengan puisi-puisi yang kurang popular.

Penyusunan genre puisi yang lengkap dilakukan oleh Harun Mat Piah di dalam bukunya yang berjudul *Puisi Melayu Tradisional: Satu Pembicaraan Genre Dan Fungsi*. Beliau menambah beberapa bentuk puisi yang selama ini tidak begitu dibicarakan. Contohnya selain dari pantun, syair, nazam, gurindam, seloka, tekateki dan teromba, beliau menambah pembicaraan mengenai peribahasa berangkap, talibun, prosa berirama dan zikir (Harun Mat Piah, 1989: 95).

Walau bagaimana di tengah kesempurnaan penyusunan yang dibuat oleh Harun Mat Piah kita dapati beliau membicarakan genre-genre puisi dari bentuk yang terikat membawa kepada puisi tradisional bebas. Beliau tidak meletakkan bentuk-bentuk seperti rubai, herzanji di bawah bab-bab khusus, kerana ia agak popular dan mempunyai tradisi lanjutan di dalam kesusasteraan Melayu, tidak seperti matnawi, qitah dan ghazal yang dianggap tidak mempunyai perkembangan lanjutan. Begitu juga meletakkan dikir (zikir) bersama disekalikan pembicaraan dengan mantera adalah agak kurang sesuai. Demikian juga memberi kedudukan prosa berirama sebagai judul bab kurang sesuai kerana Harun Mat Piah sendiri menganggapnya (aspek puisinya) boleh dikategorikan di bawah puisi talibun (Harun Mat Piah, 1989: 400) dan prosa berirama sesuai diletakkan di bawah prosa yang bersifat cerita secara khusus yang boleh dikategorikan sebagai 'kaba' atau cerita berirama.

### Cadangan Pengkategorian Puisi

Untuk mengkategorikan puisi Melayu tradisional secara mantap hendaklah dilihat dari segi:

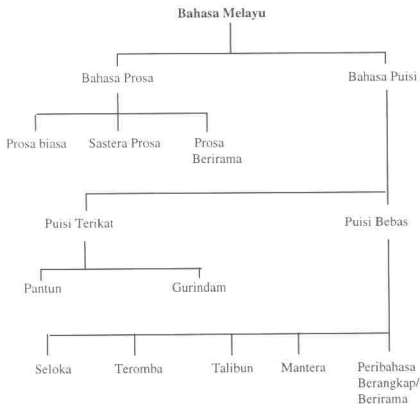
- a. Bentuk
- b. Ciri-ciri
- c. Faktor/pengaruh yang mewujudkannya.

Sebagai contohnya dari segi bentuknya ada puisi yang dikategorikan sebagai puisi terikat. Di bawah puisi terikat mungkin terdapat jenis-jenis yang ciri-cirinya di samping bersamaan ada perbezaan khusus. Demikian ada puisi bebas yang juga

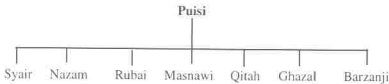


di bawahnya ada jenis-jenis puisi yang mempunyai kesamaan dan kelainan khusus. Dan ada kelompok puisi khusus yang mungkin sebahagiannya mempunyai kesamaan dengan ciri-ciri puisi terikat atau bebas, tetapi ada pembahagiannya dilihat dari faktor khusus misalnya pengaruh yang mewujudkannya. Pengkategorian dimaksudkan boleh dirajahkan sebagaimana dalam rajah-rajah berikut:

**Rajah I**  
**Jenis Puisi Melayu**

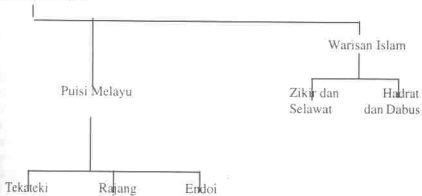


**Rajah 2:  
Warisan Puisi Islam**



**Rajah 3:  
Puisi Percampuran Bentuk**

**Merentasi Bentuk**



**Puisi Terikat**

Tiap-tiap kategori di atas diikat oleh bentuk tertentu. Misalnya pantun merupakan satu-satunya puisi Melayu asli yang paling original dan tidak kedapatan bentuk sedemikian di dalam puisi-puisi bangsa lain secara asli, melainkan dari bangsa Melayu di kawasan Nusantara. Sifat terikat pantun ialah dengan AB - ABnya - di samping wujudnya pantun dua kerat membawalah kepada 16 kerat. Antara ciri-ciri lain bagi pantun ialah wujudnya pembayang atau sampiran yang merupakan sesuatu yang unik bagi puisi pantun. Ciri-ciri lain jumlah suku kata bagi setiap baris antara 8 - 10. Jumlah perkataan bagi setiap baris antara 4 - 5 perkataan, setiap rangkap membawa persoalan yang sempurna (kecuali pantun berkait). Ada jeda di pertengahan baris. Bagi setiap pantun biasanya memiliki lambang-lambang yang sesuai dengan norma dan nilai masyarakat setempat dan biasanya terdapat hubungan makna antara pembayang atau sampiran dengan bahagian makna. Bagi bentuk

pantun pula mempunyai jenis-jenisnya seperti ada pantun dua kerat, 4 kerat, 6 hinggalah 16 kerat. Berdasarkan temanya ada pantun adat, pantun budi, pantun nasihat, pantun kepahlawanan, pantun kanak-kanak, pantun peribahasa dan perbilangan, pantun jenaka, pantun berkasih sayang, pantun kias dan ibarat, pantun agama, pantun tekateki, pantun memining, pantun kembara dan sebagainya (Zainal Abidin Bakar, 1983: 327 halaman). Pengkategorian pantun sebagai satu genre puisi Melayu yang bersifat terikat sebenarnya tidak mempunyai permasalahan. Walau bagaimana bukanlah menjadi tujuan penulis untuk membicarakan kesemua bentuk dan jenis puisi. Pantun diutarakan adalah sebagai contoh sempurna dari segi bentuk, jenis dan ciri-cirinya yang jelas dan unggul kedudukannya di dalam sastera Melayu. Apa yang mahu ditekankan seterusnya bahawa ada jenis-jenis puisi yang bermasalah dari segi peristilahan bentuk dan ciri yang menyebabkan bermasalah pula dari segi pengkategorianya.

### Permasalahan Gurindam

Antara yang bermasalah ialah gurindam baik dari segi istilah mahupun dari segi bentuk. Istilah gurindam menurut Za'ba adalah berasal dari bahasa Sanskrit yang diterima menerusi bahasa Tamil (Za'ba, 1965: 242). Walaupun istilah ini dipinjam dari luar, ianya merupakan peminjaman istilah semata-mata, lantaran tiada bentuk khusus yang diterima dari bahasa berkenaan bahkan bentuknya adalah tempatan.

Dilihat dari maklumat-maklumat awal tentang gurindam yang wujud di didalam cerita-cerita rakyat bentuknya tidak jelas. Di dalam *Hikayat Awang Sulung Merah Muda*, maksud bergurindam semacam herbalas pantun. Contoh: Maka bergurindamlah Awang Sulung Merah Muda:

“Ribu-ribu jalan ke kandis,  
Landak membawa geliganya;  
Bondaku tinggal jangan menangis,  
Anak membawa akan nasibnya.”

(Pawang Ana dan Raja Ali Haji Yahya, 1991: 43).

Di dalam *Hikayat Anggun Cik Tunggal* bergurindam juga memaksudkan merujuk kepada pantun. Maka Si Kembang Cina bergurindam pula, demikianlah bunyinya:

“Cantik pisang di Jambi,  
Menjulai sahaja yang belum,  
Bertanak sudahlah kami,  
Menggulai sahaja yang belum.  
Menjulai pisang di Jambi,  
Berseludang sahaja yang belum,

Menggulai sudahlah kami,  
Berhidang sahaja yang belum  
dan seterusnya...

(Pawang Ana & Raja Ali Haji Yahya, 1985: 123)

Di dalam Hikayat Malim Deman gurindam memaksudkan sebagai puisi bebas. Seperti gurindam orang dahulukala:

Awak tua bandar terbuka,  
Emas habis, dagangan mudah,  
Kerbau kambing sesak di padang,  
Itik angsa tenang kuala,  
Merpati lindungan langit,  
Rengkiang tujuh sejajar;  
Teman dengan sekerat kota  
Emas perak penuh di rumah  
Tangga rumah emas bertuang,  
Ibu tangga emas bertitik,  
Batuan sawa mengulur,  
Penuh sesak hamba sahaya;  
Ada yang empat senama  
Ada yang lima senama  
Dilaung di rumah di tanah menyahut  
Dilaung di tanah di rumah menyahut

(Mohd. Taib Osman, 1979, 131).

Manakala di dalam Sejarah Melayu disebut istilah gurindam tanpa memberi contoh yang jelas (Sejarah Melayu, 1967: 208). Dilihat dari segi pendefinisian terhadap gurindam juga ada semacam kecelaruan.

Za'ba di dalam Ilmu Mengarang Melayu melihat gurindam sebagai bentuk puisi terikat iaitu gurindam yang memakai pertentangan bunyi hujung, tidak sama panjang barisnya, bahkan ianya juga memasukkan contoh yang boleh dikategorikan sebagai talibun (sesomba) teka-teki, dan teromba atau perbilangn adat perpatih (Za'ba, 1965: 243-245). Akibatnya, gurindam sebagai satu bentuk yang tidak jelas dan bercampur aduk dengan bentuk yang lain.

Alisjhabana melihat gurindam lebih kepada contoh gurindam Raja Ali Haji, iaitu terjadi dari sebuah kalimat majmuk yang dibagi jadi dua baris yang bersajak — yang merupakan perhubungan antara anak kalimat dengan induk kalimat dengan jumlah suku kata tiap-tiap baris tiada ditentukan, demikian juga iramanya tiada tetap. Ianya membawa sesuatu nasihat atau kebenaran. Gurindam menurutnya dekat benar kepada pepatah atau peribahasa (Alisjhabana, 1965: 77). Beliau mengambil contoh gurindam Raja Ali Haji dan sebuah gurindam lain yang sama bentuknya.

Mohd. Taib Osman di dalam bukunya Warisan Puisi Melayu — mengambil kedua-dua pendapat Alisjhabana dan Za'ba yang melihat gurindam tidak begitu

berbeza dari seloka. Mohd. Taib Osman merumuskan pendapatnya:

“Mungkin dalam kebudayaan Melayu zaman silam, orang tidak begitu berhati-hati tentang definisi sesuatu perkara. Bukan dalam hal gurindam atau seloka sahaja, bahkan istilah pantun yang digunakan dalam buku Sejarah Melayu juga menunjukkan kepada berbagai pemakaian bahasa puisi, di samping bentuk pantun biasa yang kita ketahui. Pendek kata, memang payah hendak kita buat definisi yang jitu tentang bentuk-bentuk puisi Melayu lama.”

(Mohd. Taib Osman, 1979: 131)

Oleh kerana campur aduk mengenai bentuk gurindam antara sifat terikatnya (Gurindam Raja Ali Haji) dengan gurindam yang bersifat bebas (sebenarnya boleh dimasukkan di bawah kategori lain seperti teromba dan talibon), kita dapati Harun Mat Piah di dalam bukunya *Puisi Melayu Tradisional* mengelompokkan gurindam sebagai genre yang tidak tentu bentuknya — iaitu antara terikat dengan bebas, lantaran sedemikian beliau telah memberi kedua ciri-ciri gurindam terikatnya dan bebasnya (Harun Mat Piah, 1989: 316 & 320-321).

Penulis berpendapat kekeliruan ini dapat diatasi, jika kita menerima bahawa istilah gurindam sebelum dari gurindam Raja Ali Haji adalah bermaksud ‘puisi’ secara umum. Hanya dengan gurindam Raja Ali Haji barulah wujud gurindam secara teknikal. Ini secara sedar ditegaskan oleh Harun Mat Piah:

“Pemakaian istilah ‘gurindam’ sebagai istilah teknis kepada suatu bentuk puisi dimulakan oleh Raja Ali Haji, dengan karyanya, “Gurindam Dua Belas”, terkarang kira-kira dalam tahun 1846.”

(Harun Mat Piah, 1988, 312).

Jadi ‘gurindam’ hendaklah dilihat sebelum Raja Ali Haji sebagai istilah puisi secara umum dan gurindam sebenarnya, hendaknya diiktiraf secara tekniknya dipelopori oleh Raja Ali Haji (Shafie Abu Bakar, 1995). Ciri-cirinya ialah adalah puisi dua baris, rima akhir bagi setiap dua baris sama, namun jumlah perkataan bagi setiap baris tidaklah tentu. Jumlah keseluruhan baris dan bentuk rimanya bebas, ada timbalan balas antara baris pertama dan kedua, mengandungi pemikiran yang bernas, dan bukan bersifat bermain-main seperti seloka. Ia membawa unsur-unsur nasihat dan ajaran agama. Ciri-ciri puisi lama seperti asonansi dan alterasi dalam baris ada kalanya terdapat contoh.

#### Gurindam Pasal Yang Kesepuluh

Dengan bapa jangan durhaka,  
supaya Allah tidak murka.

Dengan ibu hendaklah hormat,  
supaya badan dapat selamat.

Dengan anak janganlah lalai,  
supaya naik ke tengah balai.

(Alisjahbana, 1965: 84)

Atau gurindam berikut yang bukannya dari Raja Ali Haji:

Kurang fikir, kurang siasat,  
Tentu dirimu kelak tersesat.  
Fikir dahulu sebelum berkata,  
Supaya terelak silang sengketa,  
Perkataan tajam jika dilepas,  
Ibarat beringin racun dan upas,  
Kalau mulut tajam dan kasar,  
Boleh ditimpa bawaha besar.

(Alisjahbana, 1965: 86)

### Puisi Bebas

Penggunaan istilah puisi bebas untuk menggantikan istilah, 'bahasa berirama' yang boleh memberi kekeliruan. Dimaksudkan dengan puisi bebas sebagaimana di dalam rajah yang lepas ialah seloka, teromba, talibun, mantera, dan peribahasa berangkap (berirama).

#### a. Seloka

Berhubung dengan puisi seloka sebenarnya tidak menimbulkan masalah baik dari segi pengkategorian, iaitu ianya puisi yang tidak terikat dengan rangkap yang tetap, rangkapnya memakai pertentangan bunyi yang bunyi rima akhirnya bebas dan mengandungi unsur-unsur jenaka, sindiran, ejekan, jenaka dan gurau senda.

Contoh-contohnya agak popular seperti seloka Emak di Randang, Pak Kaduk, Pak Pandir dan sebagainya.

Contoh:

Pak Kaduk

Aduhai malang Pak Kaduk  
Ayamnya menang kampung tergadai  
Ada nasi dicurahkan  
Awak pulang kebuluran  
Mudik menongkah surut  
Hilir menongkah pasang  
Ada isteri dibunuh

Nyaris mati oleh tak makan  
 Masa belayar kematian angin  
 Sauh dilabuh bayu berpupuk  
 Ada rumah bertandang duduk.

(Za'ba, 1965: 248)

Dari segi istilah meskipun seloka sebagaimana gurindam dikatakan juga berasal dari bahasa Sanskrit Shloka, yang berhubung dengan puisi epik-epik terbesar India iaitu Mahabhrata (100,000 rangkap seloka) dan Ramayana (24,000) (Harun Mat Piah, 1989: 334), Seloka Melayu adalah bersifat asli, dicipta dari contoh-contoh tempatan. Ianya bukan bersifat kudus sebagaimana kitab-kitab suci Hindu, sebaliknya lucu, sindir, ejek, jenaka dan gurau senda. Binaannya ringkas seperti puisi-puisi Melayu tradisional yang lain, dan berlainan dari puisi Sanskrit yang begitu panjang itu.

### b. Teromba

Teromba adalah puisi Melayu asli yang lahir dari adat dan masyarakat tempatan (Adat Perpatih). Ianya merupakan rumusan aturan, undang-undang yang dilembaga dan dirakamkan di dalam ungkapan-ungkapan yang tinggi dari segi fikiran dan halus dari segi estetikanya. Istilah teromba itu sendiri lahir dari kalangan pendukung adat perpatih itu sendiri selain daripada ianya juga dikenali sebagai perbilangan adat, undang-undang adat, terasul, tambo dan salasilah.

Teromba adalah puisi bebas yang tidak tentu jumlah baris, rangkap, rima atau jumlah perkataan dalam satu baris. Di dalam teromba kadang-kadang disisipkan dengan puisi-puisi yang lain seperti pantun, peribahasa dan sebagainya. Isinya memuatkan hal-hal yang berhubungan dengan undang-undang, adat istiadat yang diamalkan oleh kelompok masyarakat tertentu (Perpatih). Dapatlah dikatakan teromba puisi tempatan yang asli dan indah sebagaimana indahnya pantun. Contoh:

Usang-usang diperbaharui  
 lapuk-lapuk dikajangi  
 yang elok dipakai  
 yang buruk dibuang

Kalau singkat minta disambung  
 kalau panjang minta dikerat  
 kalau koyak minta ditampal

Seterusnya:

Dari nenek turun ke mamak  
 dari mamak ke kemanakan  
 patah tumbuh hilang berganti  
 pusaka begitu jua

dan,

Adat dipakai baru  
kain dipakai usang.

(Nordin Selat, 1976: 4).

### c. Talibun

Talibun atau sesomba dapat dikatakan istilah yang tidak biasa digunakan di dalam bahasa Melayu. Ianya merupakan istilah yang didatangkan dari luar Tanah Melayu. Menurut Harun Mat Piah, istilah talibun atau sesomba diambil dari buku Zuber Usman *Kesusasteraan Lama Indonesia*, dan istilah talibun ini dikemukakan di Indonesia oleh Dada Meuraxa dari contoh Talibun Pesisir.

#### *Talibun Pesisir*

Jip, jip badrun ya ... maulai  
Dengarkan saya hendak bertalibun  
Bukan umpat bukan sindiran  
Bukan dipetik dari fikiran.

(Harun Mat Piah, 1989: 375).

Sebenarnya sebelum istilah ini digunakan terutama oleh Harun Mat Piah telah ada istilah bagi jenis puisi tersebut iaitu bahasa berirama, atau juga runs. Tetapi istilah ini agak longgar, kerana ia tidak khusus, tetapi boleh merangkumi semua jenis puisi bebas dan juga puisi terikat. Jadi dengan penggunaan istilah ini dapat menghindarkan kekeliruan dengan sifatnya yang luas, kepada sifatnya yang khusus (talibun) dan membezakannya dari yang lain. Contohnya banyak kedapatan di dalam cerita-cerita rakyat seperti di dalam *Hikayat Awang Sulung Merah Muda* atau *Anggun Cik Tunggal* dan lain-lain lagi. Ciri-cirinya antaranya:

Berbentuk bebas dan tidak tentu jumlah barisan, perkataan dan suku kata dalam setiap baris. Dengan pemilihan kata, kewujudan unsur-unsur aliterasi dan asonansi dan dengan rentak dan iramanya menjadikannya ungunya yang indah lagi menarik. Manakala tema dan persoalannya berpelbagai seperti mengenai watak, gambaran alam, suasana keramaian dan sebagainya. Banyak contoh-contoh talibun dapat diambil dari cerita-cerita rakyat. Contoh:

Santapnya beradat,  
dua suap ketiga sudah  
keempat basuh tangan  
kelima kumur-kumur  
keenam makan sirih,  
kelat jatuh ke rongkongan  
seri naik ke muka.



(Pawang Ana - Raja Haji Yahya, 1991B: 70)

Oleh kerana istilah talibun (sesomsba) dapat menyelesaikan satu jenis puisi yang selama ini diberi nama secara umum. Diharapkan istilah ini (talibun/sesomba) walaupun tidak lahir dari tradisi penglipurlara/pencerita tempatan ianya kelak dapat dikenali dan dapat dilihat secara jelas, perbezaannya dengan istilah-istilah puisi yang lain.

#### d. Mantera

Istilah ini juga tidak menimbulkan permasalahan. Mantera sebagai puisi bebas dimaksudkan merangkumi apa yang diistilahkan sebagai jampi, serapah yang dijangkakan salah satu bentuk puisi Melayu terawal. Ia adalah pengucapan dan bentuk puisi atau prosa yang mengandungi tujuan dan konotasi magis, pengubatan dan perbomohan (Harun Mat Piah, 1989: 479). Secara halus jampi mempunyai sedikit perbezaan dari serapah (juga disitilahkan sebagai puja, cucu, seru, kemat dan lain-lain). Jampi mempunyai unsur-unsur agama (menyebut Allah, Nabi dan sebagainya).

#### *Ilmu Pengasih*

Si Irin namanya air  
 Si putih namanya engkau  
 Aku tahu asal usulmu  
 Dari darah putih ibumu  
 Dari darah merah bapamu  
 Bukan kurenung anak matamu  
 Tapi kurenung jantung hatimu  
 Nah terpanah engkau dengan panah asmara  
 Lalu kau tunduk kepada ku  
 Lalu engkau sayang dan cinta  
     berahi kepada ku  
 Dengan berkat doa lailahailallah  
     Muhammadur Rasulallah

(Mat Zani Abdullah, 1995/96: 159))

Manakala serapah lebih mencerminkan campuran animisme, tempatan dan Hindu Buddha berserta wujudnya bangkitan dan ancaman.

Contoh Serapah:

#### *Penunggu Padang*

Nenek sahakan raja di padang  
 Hulubalang babi beremas

Gembala tok pek gila  
 Sekalian perompak pejurit pelayan  
 Jikamu jatuh padang  
     Saudara empat puluh padang namamu  
 Mu jatuh kampung  
     Perompak empat puluh namamu  
 Mu jatuh halaman  
     Fakir miskin namamu  
 Kujatuhkan sifat anak cucu Adam, umat nabi  
 Mu jadi anak panah sakda roka  
 (...) ulu pamah paksa daging, paksa urat  
     Paksa sendi, paksa tulang  
 Urat ni seribu sembilan ratus tiga puluh tiga  
 Sendi tiga ratus enam puluh  
 Nadi tujuh puluh tiga  
 Jangan we canang ragam belaka tu  
 Jangan uat kerenah belaka  
 Romaku jangan we gugur  
 Kulit jangan carik  
 Urat simpul, darah beku, lang tokol  
 Sendiran bengkak bengken, semakwat  
 Kudis, kerapu, bisul, barah, campak  
 Kayap, badam ....

(Hashim Mamat Kelantan dalam  
 Mat Zani Abdullah, 1995/96: 63-64)

Antara ciri-cirinya bersifat bebas; isinya mengandungi soal-soal magis, perubatan dan perbomohan dan kandungannya bercampur baur antara pengaruh Islam, Hindu, tempatan (animisme). Terkandung di dalamnya seruan dan permohonan.

#### e. Peribahasa Berangkap/Berirama

Ia merupakan puisi yang amat sederhana yang merupakan permulaan bagi puisi yang telah berkembang seperti gurindam, seloka dan teromba (Harun Mat Piah, 1989: 459). Ia merupakan ungkapan padat indah antaranya dihiasi dengan unsur sastera. Ia menjadi ungkapan yang popular di tengah masyarakat, contoh

sesal dahulu pendapatan,  
 sesal kemudian tak berguna.

ringan tulang berat perut,  
 berat tulang ringan perut,

ada padi semua kerja jadi,

ada beras semua kerja deras.

(Harun Mat Piah, 1989: 460)

Cirinya walau ada kala sedikit terikat, tapi pada dasarnya ianya bebas. Ianya tidak semestinya dua baris (semacam Gurindam Raja Ali Haji), sebaliknya ada yang melebihi dua baris.

Contoh:

Ikut suka luka  
Ikut hati mati  
Ikut rasa binasa

Atau:

Muda akan tua  
Hidup akan mati  
Dunia akan tinggal  
Bilatah lagi?

(Harun Mat Piah, 1989: 461)

## Warisan Puisi Islam

Bahagian ini diwujudkan khas, kerana dari segi sejarahnya bentuk-bentuk puisi berkenaan mempunyai pertalian dengan Islam. Bahasa Melayu pula menerimanya melalui Islam dan berkembang melalui tradisi keilmuan. Penulis tidak begitu suka menggunakan istilah Arab-Parsi walaupun antara bentuk-bentuk puisi berkenaan diterima melalui tradisi kedua-dua bangsa tersebut. Ini ialah kerana bentuk-bentuk puisi berkenaan telah diterima sebagai warisan bersama umat dan berkembang di dalam berbagai-bagai bahasa umat. Dengan menggunakan istilah warisan puisi Islam, ia lebih dirasakan milik bersama, bukannya sebagai pengaruh dari luar. Puisi-puisi warisan dari Islam ditunjukkan dalam Rajah 2 sebelum ini, iaitu syair, nazam, bayt, rubai, masnawi, qitah, ghazal, qasidah, zikir, salawat, bezanji dan hadrat-dabus.

### a. Syair

Permasalahan yang berhubung dengan syair lebih dari segi peristilahan dan asal usul. Penulis agak kurang senang dengan setengah pendapat khususnya dari kalangan orientalis seperti Hooykaas (1965: 762-73) dan pengkaji tempatan seperti Harun Mat Piah sendiri, membuat kesimpulan mudah. Menurutnya:

“Daripada pemeriksaan yang ringkas itu dapatlah dibuat kesimpulan, iaitu syair Melayu tidak dibuat berdasarkan puisi Arab atau puisi. Jika

demikian, nyatalah sebenarnya pendapat yang mengatakan syair Melayu sebagai ciptaan masyarakat Melayu."

(Harun Mat Piah, 1989: 216)

Hujah mudah dapat diutarakan, bahawa sebelum kedatangan Islam tidak ada istilah dan bentuk puisi syair di dalam bahasa Melayu. Bentuk ini dikenali di dalam bahasa Melayu selepas kedatangan Islam abad ke 13. Antaranya syair dirakam pada maqam Malik al-Saleh (M. 1297), iaitu dari ungkapan Sayyiduna Ali mengenai kefanaan dunia dan kematian (Abd al-Aziz al-Kalami, t.t.: 39). Kemudian pada tahun 1380 syair mulai dicipta di dalam bahasa Melayu sebagaimana ditemui di Minye Tujuh, Aceh.

Hijrat nabi mungstapa yang prasida  
 tujuh ratus asta puluh sawarsa  
 haji catur dan dasarwara sukra  
 raja iman warda (?) rahmat Allah  
 gura berubasa mpu hak kadah pasema  
 taruh tasik tanah samuha  
 ilahi ya rabbi Tuhan samuha  
 taruh dalam swarga Tuhan samuha.

(Hassan Ahmad, 1964: ix)

Kewujudan syair di atas sesuai dengan bukti adanya kumpulan penyair-penyair di Pasai. Ini dinyatakan oleh Ibn Battutah ketika beliau datang ke Pasai sebelumnya iaitu pada tahun 1345/46M, bahawa tatkala beliau bersama Sultan Malik al-Zahir dan pembesar-pembesar bertolak dari masjid ke istana mereka disambut oleh pembesar-pembesar para fuqaha', ulama'-ulama', pegawai-pegawai, dan termasuklah juga kalangan penyair, tentera, pemuda dan hamba-hamba (Ibn Battutah, 1384/1964: 620). Syair kemudiannya digunakan di dalam *Taj al-Salatin*, *Sulalat al-Salatin* dan kemudian memuncak digubah oleh Hamzah Fansuri (Al-Attas, 1968: 20) dan seterusnya syair berkembang maju di dalam bahasa Melayu.

Syair berkembang di dalam bahasa Melayu adalah melalui tradisi ilmu. Contohnya syair-syair Hamzah Fansuri mengenai ketuhanan. Banyak keilmuan Islam diperkenalkan melalui matan-matan syair. Lantaran itu keilmuan berhubung dengan syair seperti arud dan qafiah, keilmuan berhubung dengan bahasa iaitu nahu dan saraf dan keilmuan berhubung dengan sastera iaitu balaghah menjadi keilmuan yang biasa dipelajari di dalam keilmuan Islam. Sebab itu syair-syair keilmuan turut dicipta di dalam bahasa Melayu seperti syair mengenai sifat Dua Puluh, syair mengenai keilmuan fiqh dan sebagainya.

Perkembangan syair di dalam bahasa Melayu, sebenarnya tidak dapat dinafikan dari mengalami perubahan dan penyesuaian. Ini tidak menafikan yang ianya berasal dari tradisi Islam. Perubahan dan penyesuaian dimaksudkan ialah kerana penyusunan syair di dalam bahasa Arab diasaskan pada timbangan wazan arud (16

timbangan) (al-Tibrizi, 1407/1986: 37-79) pada bahagian awal dan tengah dan bahagian akhirnya ditentukan oleh ilmu qafiah. Kesemua aturan ini sebenarnya tidak sesuai dengan kaedah bahasa Melayu (dari sudut arud hanya satu rentak (bahar) sahaja yang sesuai dengan bahasa Melayu iaitu bahar rajaz. Sebab itu sungguhpun syair berasal dari bahasa Arab, ianya mengalami penyesuaian dengan bahasa Melayu misalnya menurut persamaan hujung baris AAAA yang tidak semestinya sedemikian di dalam bahasa Arab, ukuran timbangan syair berbahasa Melayu lebih didasarkan pada suku kata bukannya wazan di dalam bahasa Arab. Penyesuaian ini tidak menafikan yang ianya berasal dari tradisi Islam. Sememangnya ciri-ciri syair di dalam bahasa Melayu menurut acuan bahasa Melayu iaitu setiap rangkap ada empat baris, rima akhir setiap baris ialah AAAA, setiap baris ada antara 4-5 perkataan, suku kata setiap baris antar 9 - 13 atau 8-12. Kesemua barisnya membawa isi, perutusannya tidak sempurna di dalam satu bayt, iaitu bergantung pada bayt-bayt berikutnya. Ianya boleh dilagukan secara berirama. isinya membawa berbagai-bagai tema, baik cerita hikayat dan berbagai-bagai pernyataan. Ianya tergolong dalam jenis puisi kata dan di dalam satu baris terdapat hentian atau jeda. Kesemua ciri-ciri ini lebih mencerminkan kesesuaian dengan unsur tempatan

#### **b. Nazam**

Adapun nazam sebenarnya berkaitan dengan syair. Di dalam bahasa Arab. Ianya dicitrakan oleh beberapa nazam terkenal seperti nazam Ka'b bin Zuhayr yang berjudul Banat Su'ad dan nazam al-Burdah oleh al-Busiri. Ianya terkenal di kalangan umat termasuk juga di alam Melayu. Sebuah nazam lagi terkenal di alam Melayu ialah nazam Aqidat al-Awwam oleh Muhammad al-Marzuqi dari Mesir. Nazam ini bersama dengan nazam al-Burdah al-Busiri menjadi sebahagian dari surah Barzanji. Nazam sedemikian amat mempengaruhi penyair-penyair nazam alam Melayu.

Di dalam bahasa Arab nazam bererti gubahan/susunan ianya boleh dihubungkan dengan syair. Di dalam kitab-kitab Arab seperti *Ihya'* perkataan nazim selalu digunakan bagi puisi syair - bermaksud penggubah syair tertentu. Keadaan ini mengalami sedikit perubahan di dalam bahasa Melayu.

Nazam bagi bahasa Melayu memerlukan penyusunan menurut wazan arud dan qafiah bahasa Arab. Sebab itu tidak ramai yang mengubah nazam di dalam bahasa Melayu kecuali kalangan ulama seperti ulama' Syeikh Ahmad bin Zainal Abidin Patani (Shafie Abu Bakar, 1994: 136-159). Tuan Guru Haji Mustafa Linggi (Za'ba, 1965: 240) dan Syed Muhammad bin Zainal Abidin (Shafie, 1994B: 77-107). Bentuk nazam amat terpengaruh dengan bentuk nazam Banat Suad, al-Burdah dan aqidat al-Awwam yang mempunyai rima akhir AABB dan CC atau ABAB atau AAAA, ABCB, DB. Contoh seperti Nazam Sifat 20, bersifat AAAABB

Aku mula nazam ini dengan nama  
Allah yang memberi fahamkan agama

Puji itu bagi Allah yang mulia  
 Lagi kekal Ia lagi yang sedia  
 Rahmat Allah dan salam atas nabi  
 Muhammadin yang Hashimi dan Arabi.

(Za'ba, 1965: 240)

Dengan demikian nazam di dalam bahasa Melayu berlainan sedikit dari bahasa Arab yang ditimbang secara arud dan qafiah, tapi bagi bahasa Melayu haruslah berciri. Terdiri dari 2 baris serangkap, jumlah perkataan dan suku kata dalam sebaris tidak tetap, skima rimanya sebagaimana disentuh di atas. isinya memuatkan hal-hal mengenai ajaran agama dan boleh disampaikan secara berlagu seperti nasyid, zikir, qasidah dan sebagainya.

### c. Bayt

Tidak ada puisi yang bernama bayt. Bayt merujuk baris-baris (setiap dua baris) dalam puisi syair, nazam dan sebagainya. Berbayt bermaksud membaca bayt-bayt sama ada syair, nazam atau puisi-puisi lain yang disusun di dalam baris-baris. Pendeknya bayt ialah setiap dua baris syair, nazam dan sebagainya.

## 8.4 Rubai

Bentuk rubai adalah merupakan warisan puisi Islam yang berasal dari Parsi. Bentuk ini identik dengan tokoh penyair seperti Umar Khayyam. Bentuk ini diperkenalkan ke dalam persuratan Melayu melalui *Taj al-Salatin* karangan Bukhari al-Jauhari. Hamzah Fansuri yang mencipta syair rubai mempunyai pertalian dengan tradisi rubai Parsi dan syair Arab. Hamzah dikatakan oleh Syed Naquib mencipta rubai sendiri sebagai syair di dalam bahasa Melayu (al-Attas, 1968 : 20), tetapi sifatnya masih ada unsur Parsi, walaupun berbentuk AAAA, antaranya tidak seperti syair biasa rubai Hamzah bagi setiap bayt dapat berdiri sendiri. Contoh puisinya:

Hamzah Fansuri di negeri Makkah  
 mencari Tuhan di Bayt al-Ka'bah  
 dari Barus ke Kudus terlalu payah  
 akhirnya mendapat di dalam rumah.

Meskipun rubai telah diperkenalkan ke dalam persuratan Melayu sejak awal abad ke 17, tetapi dapatlah dikatakan tidak popular. Ini oleh kerana bentuk rubai AABA di samping ada AAAA, merupakan bentuk yang janggal dan bertentangan dengan nilai indah (estetika) Melayu yang selalu melihat sesuatu berhujung sama atau bertentang itu sebagai indah kerana ianya merupakan sifat lumrah alamiah. Sebab itu bila Hamzah Fansuri mengambil dan menggunakan istilah dan bentuk

rubai, ia cenderung menggunakan persamaan rima akhir AAAA yang sesuai dengan citarasa estetika Melayu. Begitu juga kalau kita melihatkan terjemahan rubai Umar Khayyam yang pernah diterjemahkan oleh Haji Muhammad Said melalui versi Inggeris William Fitzgerald yang meraikan dari segi rima akhir AABA, tetapi Haji Muhammad Said menukarkan bentuk terjemahan kepada bentuk syair AAAA (Mohd Said Haji, 1946: 47 halaman). Walau bagaimana pada tangan Syed Naquib, seorang scholar yang faham tentang puisi Parsi warisan Islam ini ia menterjemah rangkaian rubai berdasarkan rima akhir rubai Asli iaitu AABA dan juga AAAA, dengan amat baik sekali (Al-Attas, 1959). Pada dasarnya persoalan rubai selain dari segi bentuk, yang tidak digemari dari segi ciri estetika Melayu, ianya memerlukan kepada fikiran yang bersifat falsafah mendalam yang menjadi sebahagian dari ciri rubai. Ini tidak begitu mampu dihasilkan oleh penyair biasa. Selain dari itu sebagaimana telah disebutkan ianya mengandungi empat baris sebagaimana syair dengan isinya lengkap dalam satu rangkap.

#### e. Masnawi, Qitah dan Ghazal

Masalah bagi bentuk-bentuk puisi ini - masnawi dari Parsi dan yang lain dari Arab ialah tidak popular selepas ia diperkenalkan di dalam persuratan Melayu. Masnawi yang berbentuk AA BB CC dan seterusnya yang identik dengan Jalaluddin Rumi sebenarnya menyerupai bentuk *Gurindam Raja Ali Haji* dan juga sebahagian dari ciri nazam. Jadi ianya merupakan duplikasi kepada puisi Melayu yang telah sedia ada. Manakala qit'ah agak kekaburan bentuknya. Dia merupakan potongan petikan terbaik dari puisi lain seperti syair atau qasidah yang selalunya membawa fikiran-mendalam. Jadi ianya tidak mempunyai kriteria yang jelas untuk dipegang dan diikuti, manakala ghazal yang berbentuk aa dengan diulang ab, bc dan cd dan seterusnya dengan baris-baris penghujung dan selalunya membawa tema-tema cinta dengan makna berturutan dengan baris-baris berikutnya tidak popular, oleh kerana sifat dengan ciri berkait lebih indah dan sesuai didukung oleh pantun biasa atau pantun berkait.

#### f. Barzanji

Barzanji secara luasnya ialah ingatan-ingatan kepada Rasulullah melalui pembacaan surah Barzanji. Istilah Barzanji adalah nama tempat bagi pengarangnya iaitu Sayyiduna Jaafar al-Barzanji, tetapi nama tempat ini dikenali sebagai menjadi bentuk sastera pujian kepada nabi ini iaitu Barzanji.

Dari segi kandungannya secara menyeluruh terbahagi kepada dua iaitu karangan prosa berirama, yang bahagian ini tidaklah menepati sebagai karya puisi yang kita bicarakan, manakala sebahagian lagi adalah puisi yang terdiri dari puisi-puisi marhaban, puisi burdah dan nazam aqidat al-Awwam. Kesemua hasil berkenaan di dalam bahasa Arab (majmuat Maulud Sharaf al-Anam, t.t.). Kepentingannya di dalam budaya ialah dari segi seni bacaan bagi upacara-upacara budaya yang bersifat

keagamaan, seperti sambutan maulid, perkahwinan, berkhatan dan sebagainya. Ada usaha menterjemahkan prosa berirama barzanji dan puisinya di dalam bahasa Melayu. Ini dilakukan antaranya oleh Tuan Haji Jamaluddin bin Hashim (Jamaludin, 1984), dengan pembacaannya menurut rentak lagu di dalam bahasa Arab. Malangnya tidak mendapat sambutan dari kalangan peminat barzanji manakala di dalam bidang puisi pula kurang sesuai dilagukan di dalam bahasa Melayu. Walau bagaimanapun, barzanji sungguhpun begitu berpengaruh sebagai sastera Islam di tengah masyarakat Islam di Malaysia.

### Merentasi Bentuk

Dimaksudkan ada beberapa puisi tradisional diberi nama bukan ianya mempunyai bentuk yang tersendiri, tetapi bersifat tema semata-mata, sedang dari segi bentuknya ia menumpang pada bentuk-bentuk yang lain. Contohnya seperti tekateki, rejang dan endoi. Nama-nama ini diasingkan untuk membezakan dengan puisi-puisi yang mempunyai bentuknya yang tersendiri atau jenis-jenis dari bentuk itu.

#### a. Teka-teki

Ianya satu cara pengujian akal yang boleh diutarakan di dalam prosa biasa. Ianya menjadi lebih indah bila menggunakan bentuk-bentuk puisi tertentu. Teka-teki antaranya menggunakan lebih daripada satu bentuk contoh teka-teki menggunakan bentuk pantun.

Tumbuk padi sulung tahun,  
 Hariraya, raya haji,  
 Di dalam teras ada daun,  
 Di dalam daun ada isi.

(Mohd. Taib Osman, 1979: 23)

Kedapatan pula teka-teki menggunakan syair. Contoh petikan dari sebahagian teka-teki:

#### Soalan

Dua sifat dualah nama,  
 Tetapi keduanya pekerjaan sama,  
 Menduga harus kerja selama,  
 Dia setempat beberapa lama.

#### Jawapan

Tengkolok dan lukah namanya itu  
 Di dalam air tempatnya tentu.



Selalu disempit bukan diburu,  
Di sana mereka duduk berlutu.

(Mohd. Taib Osman, 1978: 120-121)

Di dalam kata lain, teka-teki bersifat menumpang pada bentuk-bentuk yang lain. Ianya terikat dengan bentuk ditumpanginya menjadikannya pantun teka-teki atau 'syair teka-teki'. Inilah maksud sebagai merentasi bentuk itu.

#### a. Rejang

Ialah raksi mengenai hari-hari setiap hari yang dianggap mempunyai lambang yang dipercayai mempunyai pengaruh terhadap seseorang. Menurut kepercayaan untuk melakukan sesuatu hendaklah dilihat dari segi rejang hari agar membawa natijah yang baik. Pandangan tentang rejang hari ini diungkap antaranya mengambil bentuk pantun:

Sehari bulan rejangnya kuda  
Kuda aman dari pasai  
Dipacu lalu di bandar Selan  
Akhir zaman muda dan bisai  
Tuntutlah ilmu mengenal Tuhan,

Dua hari bulan rejangnya kijang  
Kijang mengantuk di rumpun buluh  
Memakan kaduk di dalam padi  
Tuntutlah ilmu biar bersungguh  
Hidup kita ini akhirkkan mati

dan seterusnya ....

(Harun Mat Piah, 1989: 62)

Contoh rejang juga menggunakan bentuk pantun:

Tiga puluh haribulan rejangnya wani,  
Dibawa kapal dari labuan,  
Jikalau selaku si anakan ini,  
Mabuk di dalam lautan rasan.

(Rayah Md. Ali Hajah, 1994: 124)

Juga dibawa di dalam bentuk syair, contoh:

#### *Syair Rajang Muda*

Bismillah itu mula berfirman,  
Awal menyebut Khaliq al-Rahman,

Ya Ilahi kupohonkan iman,  
Supaya kalbu dapat siuman.

(Royah Md. Ali Hajjah, 1994: 77)

### c. Endoi

Endoi bererti buaian, iaitu upacara atau istiadat menyatakan kesyukuran selepas ibu berjaya melepasi masa pantang dan anak di dalam keselamatan. Endoi diungkapkan secara berlagu. Ia dilakukan di dalam majlis sambutan berkenaan secara beramai-ramai. Kata-kata endoi - berasaskan syair. Contoh:

Bismillah itu permulaan nama  
Keadaan zatnya bersama-sama  
Zahirkan sifat menyatakan isma  
Kadim dan taat sedia lama.

(Harun Mat Piah, 1989: 710)

Nyatalah ungkapan puisi di atas adalah bersifat syair, yang dilagukan, endoi merupakan upacara yang bukan merupakan bentuk puisi, tapi aspek dari upacara kebudayaan.

## Merentasi Bentuk Puisi Warisan Islam

Sebagaimana di dalam puisi Melayu asli terdapat jenis-jenis puisi yang merentasi bentuk maka demikian juga di dalam jenis-jenis puisi dari warisan Islam. Antaranya ialah zikir dan salawat, hadrat dan dabus.

### a. Zikir dan Salawat

Zikir adalah istilah ibadat yang berasal dari bahasa Arab. Ianya bermaksud mengingati. Zikir dikaitkan dengan mengingati Allah. Termasuk di bawah zikir seperti tahmid, tahlil, tabhil dan lain-lain. Manakala salawat pula menyebut salawat terhadap nabi. Ianya juga bersifat ibadat. Kedua-duanya jalan bagi mendekati diri kepada Allah dan kasih kepada Rasulullah. Baik zikir atau salawat boleh disebut secara bahasa biasa - prosa. Tetapi di dalam melahirkan rasa patuh setia cinta baik kepada Allah, mahupun kepada Rasulullah bahasa apakah yang lebih mesra lagi indah selain dari bahasa puisi? Sebab itu di dalam zikir - salawat banyak medium yang digunakan. Antaranya membaca Quran adalah zikir, selain dari itu ada yang menungapkannya secara berseni seperti mengungkapkan al-Asma' al-Husna. Mentasbihkannya dengan ayat-ayat yang puitis. Contoh:

Subhana al-Malik yang dimakbud

Subhana al-Malik yang berwujud  
 Subhana al-Malik yang hidup  
 Yang tidak tidur dan tidak maut.

atau selawat kepada nabi seperti ungkapan:

Nabi Muhammad manusia bukan sebarang manusia  
 Dia ibarat permata di antara pecahan kaca.

Demikian zikir dan salawat sebenarnya boleh diungkap secara merentasi bentuk. Ia boleh diungkap (sememangnya diungkap) melalui syair (sifat dua puluh), pantun, nazam, rubai, masnawi dan berbagai lagi.

Zikir dan salawat adalah bersifat murni dan kudus, tetapi zikir dan salawat ini apabila dibawa keluar dari tempat ibadat, kadang-kadang boleh menurunkan tarafnya. Misalnya puji-pujian kepada Allah melalui lagu anak ayam turun sepuluh dan seterusnya di dalam zikir rebana (Dikir Pahang) tentulah tidak semurni dan sekudus amalan zikir ini semasa di dalam ibadat, misalnya di masjid. Begitu juga dengan salawat kepada nabi - melalui marhaban dan barzanji tidaklah semurni dan setulus masa beribadat. Namun kedua-dua situasi zikir rebana dan marhaban - berzanji masih dapat dipertahankan suasana keagamaan.

Walau bagaimana istilah zikir - turut digunakan pada lagu yang mungkin asalnya bertujuan baik, tetapi berubah dengan perubahan pendekatan misalnya ungkapan-ungkapan zikir di dalam permainann rodan di Terengganu. Zikir labah-laba di Kelantan. Lebih jauh dari itu ada yang dipanggil Dikir Barat - (Dikir Karut), di Kelantan yang sebenarnya ungkapan-ungkapannya bukan lagi mencerminkan maksud zikir yang diperkatakan di atas.

Walau bagaimana persoalan kita bahawa zikir dan salawat boleh diungkap secara merentasi bentuk sebagaimana disentuh di atas.

#### **b. Hadrat dan Dabus**

Sebagaimana endoi, hadrat dan dabus merupakan aktiviti pergerakan badan yang juga dilakukan dalam kumpulan -bersamanya dilagukan ungkapan-ungkapan menurut kesesuaian tertentu. Ianya mengambil bentuk syair. Contoh hadrat:

Jangan renum janganlah malu  
 Jangan renum janganlah malu  
 Adat meminang saja begitu  
 Adat meminang saja begitu.

(Harun Mat Piah, 1989: 73)

Contoh Dabus mengambil bentuk syair:  
 Sailela Tengku di Kelang

Menempa rantai dengan gelang  
 Kalau tuan bijak terbilang  
 Cubalah capai bunga di dulang.

atau bentuk pantun:

Sailela mahkota alam  
 Bukit zaman kubur aulia  
 Dituntut besi yang tajam  
 Besi yang tajam penawar duka.

(Harun Mat Piah, 1989: 73).

### Masalah Menyeluruh Puisi Tradisional

Sebagaimana telah dibicarakan banyak genre, bentuk dan jenis-jenis puisi Melayu tradisional. Namun dari satu segi banyaknya bentuk dan jenis puisi, tidak bererti banyaknya hasil-hasil tiap-tiap puisi berkenaan. Ini disebabkan antaranya pengklasifikasian puisi kepada tradisi dan moden dari satu segi membantutkan puisi-puisi berkenaan. Lantaran ada yang menganggap kerana puisi tradisi ini adalah setakat apa yang ada dan ia tidak akan meningkat jumlahnya. Anggapan ini tidak tepat. Bentuk-bentuk puisi Melayu tradisi, seharusnya dihidup dan dicipta, agar ianya terus berkembang dan hasilnya turut bertambah. Ini dapat dicontohi dari pantun. Walaupun pantun dikategorikan sebagai puisi tradisional, tetapi pemakaiannya berterusan dan jumlah pantun akan terus bertambah. Bentuk-bentuk puisi lain seperti bentuk-bentuk puisi bebas, seperti talibun, teromba dan seloka atau yang terikat seperti syair dan gurindam patut diteruskan penggunaannya agar bahan-bahan sedemikian akan terus bertambah. Pandangan sastera tradisi sebagai sastera lama yang tidak akan bertambah haruslah diubah agar kesemua genre dan jenis puisi yang dimiliki bangsa Melayu akan terus berkembang dan dinamik. Dari satu segi pembahagian puisi kepada tradisi dan moden kurang tepat dan merugikan perkembangan puisi tanah air, kerana penggiat-penggiat puisi menumpukan perhatian pada puisi moden, dan menganggap puisi lama sudah ketinggalan dan tidak ada tempat. Sebenarnya dilihat dari satu segi batas puisi tradisi dan moden tidak begitu jelas. Misalnya bentuk puisi moden mementingkan kebebasan, didapati apa yang dikatakan bebas itu sudah wujud di dalam jenis-jenis puisi bebas seperti talibun, teromba, seloka dan sebagainya. Sebab itu puisi bebas Melayu yang dikenali sebagai sajak itu lebih merupakan lanjutan kepada puisi-puisi bebas yang sedia ada di dalam puisi-puisi Melayu. Pengaruh Barat merupakan tambahan bagi perkembangan puisi moden tersebut. Jadi menggunakan bentuk-bentuk puisi tradisi - terutama yang dekat dengan ciri-ciri puisi moden lebih meluaskan ruanglingkup puisi Melayu di samping turut diperkembangkan bentuk-bentuk puisi tradisi.

### Kesimpulan

Dari pembicaraan yang lepas, makalah ini menganjurkan supaya cara mendekati, mengkategorikan dan menjeniskan puisi Melayu disemak balik agar dapat dibuat pendekatan pengkategorian dan penjenisan menjadi lebih jelas dan lebih senang dipelajari.

Pendekatan yang dianjurkan hendaklah diasaskan kepada bentuk yang di bawahnya dijeniskan jika ada penjenisan. Pengkategorian juga diasaskan kepada asal usul puisi yang dikelompokkan di bawah warisan Islam. Dengan itu pengkategorian puisi ada yang berbentuk terikat ada yang berbentuk bebas dengan pecahan jenis-jenis di bawahnya, termasuk ada yang dikategorikan sebagai di bawah warisan Islam. Permasalahan-permasalahan yang wujud di dalam kategori bentuk dan jenis puisi dibicarakan diuraikan dan diberi penyelesaian. Diharap pandangan ini dapat diterima baik. Kiranya ada pandangan-pandangan membina, maka penulis amat mengalu-alukannya.

### Rujukan

- Abd. al-Aziz al-Karam, t.t. *Diwan al-Imam Ali*. Beirut: Dar al-Qalam.
- Al-Attas, Syed Naquib. 1959. *Rangkaian Rubaiyyat*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Al-Attas, Syed Naquib. 1968. *The Origin of Malay Shaer*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Alisjahbana, S. Takdir. 1965. *Puisi Lama*. Petaling Jaya: Zaman Baru Limited.
- al-Tibrizi al-Khatib, 1407/1986. *Al-Wafi fi al-<sup>c</sup>Arud wa al-Qawafi*. Damshiq: Dar al-Fikr.
- Harun Mat piah. 1989. *Puisi Melayu Tradisional*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Hassan Ahmad. 1964. *Sha'er*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Hooykaas, G. 1965. *Perintis Sastera*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Ibn Battutah. 1384/1964. *Rihlat Ibn Battutah*. Beirut: Dar Sadir.
- Jamaluddin Haji bin Hashim. 1984. *Barzanji - Arab Melayu*. Johor: Jabatan Agama Johor.
- Majmu'at Maulid Sharaf al-Anam. t.t. Singapura: Ali Bahai Sharaf Ali and Co. Ltd.
- Mat Zani Abdullah. 1995/96. "Mantera Suatu Jenis Puisi Melayu Tradisional: Kajian dari Sudut Nilai Budaya dan Nilai-nilai Islam. Latihan Ilmiah, Jabatan Persuratan Melayu, Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Mohd. Said Haji bin Haji Sulaiman. 1946. *Syair Rubaiyyat Umar Khayyam*. Penang:

The United Press.

- Mohd. Taib Osman. 1979. *Warisan Puisi Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Nordin Selat. 1976. *Sistem Sosial Adat Perpatih*. Kuala Lumpur: Utusan Pub.
- Pawang Ana, Raja Haji Yahya. 1985. *Hikayat Anggun Cik Tunggal*. Petaling Jaya: Fajar Bakti.
- Pawang Ana, Raja Haji Yahya. 1991. *Hikayat Awang Sulung Merah Muda*. Petaling Jaya: Fajar Bakti.
- Pawang Ana, Raja Haji Yahya. 1991B. *Hikayat Raja Muda*. Petaling Jaya: Fajar Bakti.
- Royah Hajah Md. Ali. 1994. "Syair Kenangan Karya Muda Ali Saifuddin: Satu Analisis". Tesis Sarjana, Jabatan Pengajian Melayu, Universiti Malaya.
- Sejarah Melayu*. Edisi Shellabear. 1967. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Shafie Abu Bakar. 1995. "Gurindam: Citra Kepenyairan Raja Ali Haji", Kertas kerja dibentang di dalam Seminar Antarabangsa Kesusasteraan Melayu IV, anjuran Jabatan Persuratan Melayu dan Dewan Bahasa dan Pustaka yang berlangsung di Universiti Kebangsaan Malaysia dari 14 - 16 Ogos.
- Shafie Abu Bakar. 1994. "Teks Hadiqat al-Azhar wa al-Rayahin Sebagai Model Sastera Islam" dlm. *Teks Cerminkan Nilai Budaya Bangsa*, diselenggarakan oleh Othman Puteh. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Shafie Abu Bakar. 1994B. Sayid Muhammad bin Zainal Abidin Pengarang dan Penyair Nazam dari Terengganu dalam *Pengarang dan Kepengarangan Melayu*, diselenggarakan oleh Sahlan Mohd. Saman. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Za'ba. 1965. *Ilmu Mengarang Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Zainal Abidin Bakar. 1983. *Kumpulan Pantun Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

---

# Novel Melayu Mutakhir: Analisis Perkembangan, Pemikiran dan Struktur Penceritaan

Ramli Isin

---

## Pengenalan

Bagi membincangkan dan menganalisis perkembangan, pemikiran dan struktur penceritaan (naratif) novel-novel Melayu mutakhir, khususnya yang diciptakan dan diterbitkan sepanjang dekad-dekad 80-an dan 90-an, di sini saya tidak akan melepaskan hubungannya secara tuntas dengan fenomena yang berlaku dalam konteks perkembangan pada dekad-dekad sebelumnya terutama pada akhir dekad 70-an.

Pada hemat saya fenomena positif dan insentif sifatnya yang terjadi dalam konteks perkembangan novel Melayu sama ada dari segi faktor, pemikiran dan juga struktur penceritaan yang dapat dikesan sepanjang dekad-dekad 80-an dan 90-an ini secara langsung atau pun tidak adalah merupakan persambungan, pengluasan dan penyimpangan daripada faktor-faktor, pemikiran dan juga konvensi-konvensi penciptaan novel yang terdapat dan diterapkan sebelumnya.

## Perkembangan

Daripada penelitian didapati berlakunya suasana perkembangan novel Melayu yang cukup menggalakkan dan pesat di sepanjang dekad-dekad 80-an hingga 90-an. Perkembangan itu adalah didorong dan dirangsang secara positif oleh beberapa faktor penting seperti pengarang, penerbit, pembaca, pengkaji, Institusi Pengajian Tinggi, Institusi Kewangan, badan-badan kerajaan dan swasta dan sebagainya. Tanpa penglibatan atau "komitmen" yang sungguh-sungguh daripada faktor-faktor tersebut dalam memberikan tanggapan dan pandangan serta menganjurkan berbagai-bagai aktiviti yang berhubungan dengan genre dan perkembangan novel seperti menganjurkan sayembara atau peraduan mengarang, bengkel, seminar atau diskusi, tentu saja perkembangannya tidak serancak dan sepesat seperti yang terdapat kini.

Dalam konteks penciptaan dan penghasilan sesebuah novel dan juga genre-genre sastera yang lain, dari mula proses penciptaan hingga menemui khalayak

pembaca dan penelaah, setiap faktor terutama yang bersifat sosiologikal itu tidak mungkin menonjolkan peranannya dan bergerak sendiri-sendiri. Setiap faktor itu mempunyai hubungan yang erat dan sentiasa tunjang menunjang dalam melahirkan sesebuah novel. Pada lazimnya sesebuah manuskrip novel yang telah selesai proses penciptaannya sama ada bertujuan untuk memasuki sesuatu sayembara atau peraduan mengarang dan akhirnya mungkin dinyatakan sebagai pemenang salah satu hadiah atau pun bertujuan untuk dihantar langsung kepada sesebuah penerbit dengan harapan akan diterbitkan, tidak akan sampai kepada khalayak pembaca atau penelaah sekiranya tiada mendapat perhatian dan kerjasama yang sungguh-sungguh atau sewajarnya daripada sebarang institusi penerbit sama ada kepunyaan pemerintah atau swasta yang bertanggungjawab. Dalam hal ini saya mengambil contoh manuskrip novel **Imam** (1995), karya Sasterawan Negara Abdullah Hussain yang telah diangkat sebagai pemenang hadiah pertama dalam peraduan mengarang novel Hadiah Novel Nasional yang menawarkan hadiah pertama bernilai RM30,000, anjuran bersama penerbit Utusan Melayu dengan Public Bank pada tahun 1992 - 1994. Pada hemat saya sekiranya tiada usaha sama dan kerjasama yang erat di antara kedua-dua institusi penerbit dan kewangan tersebut atau pun penerbit-penerbit dan institusi-institusi kewangan lain yang kukuh kedudukannya tentu saja manuskrip novel **Imam** yang setebal 705 halaman yang termasuk halaman keterangan yang berhubungan dengan nota kaki dan rujukan setelah dicetak ini tidak akan muncul dalam bentuk sebuah novel yang utuh seperti yang dapat khayalak pembaca tatapi pada hari ini. Keadaan yang sama juga mungkin terjadi pada skrip novel **Mereka Yang Tertewas 2** (1995) karya Hasanuddin Md. Isa yang setebal 450 halaman cetak sekiranya tidak ada daya usaha yang sungguh-sungguh menerbitkannya daripada penerbit swasta Creative Enterprise Sdn. Bhd. dan novel **Anugerah** (1995) yang setakat ini merupakan novel Melayu paling tebal diterbitkan pada dekad 90-an dan dekad-dekad sebelumnya iaitu 1351 halaman karya Zaharah Nawawi iaitu salah seorang pengarang wanita tanah air yang paling prolifik dan berterusan sejak akhir dekad 50-an, sekiranya tiada inisiatif Dewan Bahasa dan Pustaka menerbitkannya.

Dalam konteks menerbitkan skrip-skrip novel Melayu yang secara relatif tebal halamannya seperti **Imam**, **Mereka Yang Tertewas 2** dan **Anugerah** di mana ketiga-tiganya boleh digolongkan ke dalam kelompok novel-novel Melayu mutakhir yang bernilai dan serius pengolahan tema dan persoalan-persoalan kemasyarakatan yang menjadi pemikiran pengarang-pengarangnya atau pun skrip-skrip novel yang diterbitkan sebelumnya, kemungkinan besar pihak penerbitnya akan mengalami atau menanggung risiko kerugian yang tinggi kesan daripada pemasarannya yang lembab dan kurangnya sambutan yang diberikan oleh khalayak pembaca. Sebagaimana yang sedia dimaklumi bahawa daya beli dan daya baca khalayak khususnya yang terdiri daripada mereka yang mendapat didikan formal aliran kebangsaan terhadap novel-novel Melayu atau pun Indonesia memang berada di tahap yang rendah, lebih-lebih lagi terhadap novel-novel Melayu atau Indonesia yang membawakan tema, persoalan-persoalan dan pemikiran-pemikiran yang



serius dan berat untuk difahami serta dihayati. Ini ditambah pula dengan penerapan struktur dan teknik penceritaan atau teknik naratifnya yang kompleks, non-konvensional dan sukar diikuti oleh khalayak pembaca. Sebagai contoh beberapa buah novel yang dihasilkan oleh Shahnnon Ahmad seperti novel **Tunggul-tunggul Gerigis**, **Patriach** dan **Al-Syiqaq I**; Arena Wati seperti novel **Panrita** dan **Sudara**; A. Samad Said seperti novel **Hujan Pagi** dan **Cinta Fansuri**. Mana Sikana seperti novel **Ronjang** dan **Kesesatan**; dan S. Othman Kelantan seperti novel **Ruang Perjalanan**. Fenomena kerendahan daya beli dan baca ini ditambah pula oleh faktor harga di mana beberapa buah novel yang diterbitkan kira-kira dua dekad kebelakangan ini secara relatifnya tinggi (mahal). Ini terbukti pada novel **Imam** yang berharga RM 29.90, novel **Sudara** RM 20.00, novel **Anugerah** RM60.00, novel **Panrita** RM18.00 dan novel **Mevrouw Toga** RM18.00.

Dalam konteks ini suatu hakikat yang tidak dapat dinafikan ialah tidak semua khalayak pembaca atau penggemar novel-novel Melayu mutakhir malah novel-novel Melayu sebelumnya itu mendapat didikan secara formal dalam bidang kesusasteraan ke arah pemahaman dan penghayatan yang sewajarnya. Terutama ke arah pemahaman dan penghayatan novel-novel bentuk baru (*nouveau roman* atau *nouveau nouveau roman*) yang mula meresap dan bertapak dalam pemikiran beberapa orang pengarang novel Melayu seperti A. Samad Said, S. Othman Kelantan dan Mana Sikana pada dekad-dekad perbincangan ini. Justeru kebanyakan mereka (kecuali mereka yang sedang mengikuti kursus-kursus kesusasteraan Melayu di beberapa Pusat Pengajian Tinggi di negara ini atau pun mereka yang secara langsung terlibat dengan pengajaran pembelajaran mata pelajaran kesusasteraan Melayu di institusi-institusi Pengajian Tinggi atau di Sekolah-sekolah Menengah) lebih suka membaca novel-novel Melayu yang kurang serius tema, pemikiran dan teknik penceritaan yang diterapkan. Kadangkala digolongkan ke dalam kategori novel-novel Melayu popular atau ringan. Novel-novel demikian yang tebalnya relatif sederhana ternyata tidak terlalu memberatkan daya fikir dan daya tanggap untuk memahami dan menghayati di samping harganya pun tidak terlalu membebankan jika dibandingkan dengan harga novel-novel yang serius di atas.

## Pengarang

Daripada penelitian terhadap faktor pengarang novel ini, saya mendapati dua golongan pengarang telah melibatkan diri secara langsung sama ada secara produktif mahu pun tidak di sepanjang jangka masa perbincangan itu. Pertama golongan pengarang novel yang telah melibatkan diri mereka secara sungguh-sungguh dalam penciptaan genre novel ini sejak dekad 70-an lagi atau pun pada dekad-dekad sebelumnya. Memang tidak dinafikan terdapatnya beberapa orang pengarang novel Melayu yang berkarya pada dekad-dekad 80-an - 90-an itu telah mula berkarya dalam genre ini jauh sebelum dekad 70-an, contohnya Abdullah Hussain, Shahnnon Ahmad, A. Samad Said dan Arena Wati. Keempat-empat pengarang ini

ternyata tidak pernah kekeringan bahan dan ilham penciptaan di sepanjang penglibatan mereka. Pengarang-pengarang yang lain yang tergolong ke dalam kelompok pertama ini ialah Dharmala N.S., Anwar Ridhwan, Zahari Affandi, Bahruddin C.D., Abdul Talib Mohd. Hassan, Harun Hj. Salleh, Shaari Isa, Amil Jaya, Khadijah Hashim, Zaharah Nawawi, S. Othman Kelantan dan Azizi Hj. Abdullah.

Seterusnya pengarang-pengarang yang digolongkan ke dalam kelompok kedua iaitu terdiri daripada pengarang-pengarang yang secara relatifnya mula menceburkan diri dalam bidang penciptaan novel ini pada akhir dekad 70-an atau pun awal dekad 80-an. Antara pengarang-pengarang yang dimaksudkan ialah Hasanuddin Md. Isa, Lokman Dollah, Mohd. Affandi Hassan, Azmah Nordin, Obasiah Hj. Usman, Iskandar Azmi Merican, B.H. Amir, Rosmini Shaari, Mana Sikana, Siti Rahmah G. Ibrahim, Norhisham Mustafa, Dzul Karnain Ithnain, Zakaria Ali, Osman Ayob, Jong Chian Lai dan Siti Hawa Mohd. Hassan. Pengarang-pengarang tersebut yang kebanyakannya masih muda dalam usia cukup berbakat, berpotensi, berwawasan dan menjanjikan dalam memberikan corak dan halatuju perkembangan genre novel Melayu pada akhir abad ke XX atau awal abad ke XXI nanti.

Di samping pengarang-pengarang di atas sebenarnya masih ramai lagi pengarang tanah air yang melibatkan diri dalam penciptaan novel ini yang tidak dijejarkan namanya sama ada dalam golongan pertama mahu pun golongan kedua. Mereka lebih banyak memberikan perhatian dan tumpuan kepada menciptakan atau menghasilkan novel kanak-kanak, novel remaja dan novel popular yang memang tidak terangkum dalam ruang lingkup kajian dan analisis ini. Satu hal yang menarik dalam konteks penghasilan novel kanak-kanak, novel remaja dan novel popular sepanjang dekad 80-an - 90-an ini ialah tentang kepesatan perkembangan dan jumlahnya di mana jauh lebih pesat dan besar berbanding dengan penghasilan novel-novel yang serius. Pada hemat saya fenomena ini terjadi juga tidak terlepas daripada peranan yang dimainkan oleh faktor penerbit swasta dan pemerintah seperti Dewan Bahasa dan Pustaka, Marwifis Publisher dan sebagainya, di samping sambutan yang menggalakkan daripada khalayak pembaca yang kebanyakannya terdiri daripada golongan kanak-kanak dan remaja yang masih berada di alam persekolahan.

### **Sayembara atau Peraduan Mengarang**

Walaupun tanpa sebarang penganjuran peraduan atau sayembara mengarang diadakan pada dekad 80-an - 90-an ini, novel Melayu tetap mengalami perkembangan dan pertambahan hasil, namun pada hemat saya dengan adanya penganjuran sesuatu peraduan atau mengarang novel oleh sesuatu institusi penerbit, institusi kewangan atau pun badan-badan penulis di tanah air itu, perkembangannya sama

ada dari segi kualiti mahu pun kuantiti ternyata lebih pesat dan menggalakkan. Seterusnya kepada pengarang pula sama ada pengarang baru mahu pun yang telah lama berkecimpung, penganjuran sesuatu peraduan atau sayembara novel ini secara langsung atau pun tidak menjadi rangsangan atau dorongan dalam usaha untuk menampilkan bakat, daya kreativiti dan pemikiran mereka dalam genre tersebut. Ini terbukti dengan kemunculan beberapa pengarang berbakat tanahair hasil daripada sesuatu sayembara atau peraduan mengarang itu seperti A. Samad Said, Anwar Ridhwan, Baharuddin C.D. dan juga Jong Chian Lai.

Walaupun sepanjang dekad 80-an - 90-an ini, hanya beberapa kali saja dianjurkan peraduan atau sayembara mengarang novel yang dianggap besar dan bermakna oleh beberapa institusi penerbit dan kewangan seperti Esso, Penerbit Utusan Melayu, Public Bank, Yayasan Sabah, Gapena, Bahagian Agama Jabatan Perdana Menteri dan sebagainya, namun pada hemat saya sumbangannya cukup besar. Ini bukan saja terhadap perkembangan novel Melayu mutakhir itu, malah juga kepada pengarang-pengarang yang berjaya. Dalam konteks ini pengarang-pengarang yang berjaya itu di samping menerima hadiah yang biasanya berupa wang tunai yang relatif lumayan di mana ada yang menawarkan hingga puluhan ribu RM, juga skrip novelnya yang berjaya itu akan diterbitkan oleh pihak penganjur dalam waktu yang singkat. Antara sayembara atau peraduan mengarang novel yang diadakan dan dianggap berprestij pada dekad-dekad tersebut ialah Sayembara Novel Yayasan Sabah - Gapena yang telah menonjolkan tiga buah novel sebagai pemenang iaitu **Empangan** karya Zakaria Ali pemenang kedua, novel **Jaringan** karya Rosmini Shaari dan **Warna Sebuah Lembah** karya Osman Ayob sebagai pemenang ketiga. Sebanyak tiga buah novel telah diketengahkan oleh pihak penganjur daripada sayembara Hadiah Novel Nasional iaitu **Imam** karya Abdullah Hussain pemenang pertama, **Wi & William** karya Azizi Hj. Abdullah pemenang kedua dan **Nostalgia Padang** karya Dzul Karnain Ithnain dan sayembara penulisan novel Esso - Gapena I yang telah mengketengahkan dua buah novel sebagai pemenang kedua dan ketiga iaitu **Pemberontakan** karya Jong Chian Lai dan **Angin Pijar** karya S.M. Noor.

Berhubungan dengan faktor-faktor yang lain seperti Institusi Pengajian Tinggi, pengkaji, pengkritik bengkel, forum, seminar dan diskusi walau pun kesan secara mendadak daripada peranan yang dimainkan dalam konteks perkembangan novel Melayu mutakhir ini, sama ada kepada pembaca atau pengarang tidak begitu jelas terutama sekiranya ditinjau secara berpisah-pisah, namun bila dihubungkan secara langsung antara faktor-faktor kelihatan turut membantu. Umpamanya pengkritik, terutama pengkritik-pengkritik yang bersungguh-sungguh dalam memahami, menanggapi, menganalisis, memberi makna dan membincangkan sesebuah novel itu, terutama novel-novel yang baru dihasilkan. Dalam konteks ini hasil sesuatu tanggapan dan kritikan secara jujur bukan sahaja memberi manfaat kepada diri pengkarya dan pengarang yang menciptakan novel itu malah juga kepada khalayak pembaca. Segala pemikiran dan tanggapan pengkritik terhadap sesebuah novel atau novel-novel yang dibacanya kemudian dicetuskannya di dalam

hasil-hasil kritiknya itu secara langsung boleh menjadi rantai penghubung dan membantu seseorang khalayak pembaca atau penelaah menghayati dan memahami novel yang berkenaan. Lebih-lebih lagi novel-novel yang membawakan pemikiran tema dan persoalan-persoalan yang berat dengan unsur-unsur falsafah kemanusiaan dan teknik penceritaan yang kompleks ataupun novel-novel yang dapat digolongkan ke dalam novel-novel metafiksiyen. Memang tidak dinafikan sepanjang dekad kajian terdapatnya beberapa pengarang novel Melayu yang menghasilkan novel-novel yang mengungkapkan pemikiran dan tema serius dan kompleks struktur atau teknik penceritaannya serta sukar pula ditanggapi dan dihayati. Contohnya Mana Sikana dengan novel-novelnya **Ronjang** dan **Kesesatan**, S. Othman Kelantan dengan novelnya **Ruang Perjalanan**, Shahnon Ahmad dengan novelnya **Tunggul-Tunggul Gerigis** dan Abdullah Hussain dengan novelnya **Imam**. Dalam konteks faktor dan peranan pengkritik ini, Hashim Awang, Shahnon Ahmad, Othman Puteh, Sahlan Mohd. Saman, Abdullah Tahir, Mohd. Yusof Hasan, Ungku Maimunah Mohd. Tahir, Mana Sikana, Rahman Shaari dan Rosnah Baharudin adalah merupakan pengkaji, peneliti dan pengkritik yang telah banyak memberikan sumbangan pemikiran mereka yang cukup membina pada dekad-dekad 80-an - 90-an itu kepada khalayak pembaca dan perkembangan novel-novel Melayu mutakhir.

### Analisis Pemikiran (Tema) dan Persoalan

Bagi menganalisis dan membincangkan tema dan persoalan-persoalan penting atau dominan sifatnya yang menjadi renungan dan pemikiran kepada pengarang-pengarang novel Melayu yang berkarya pada dekad-dekad 80-an - 90-an itu, saya berpendapat tidak mungkin memisahkannya secara mutlak dengan tema-tema, persoalan-persoalan dan juga permasalahan-permasalahan, terutama yang berhubungan dengan kehidupan manusia dan fenomena-fenomena alam yang mereka hadapi yang telah menjadi renungan dan pemikiran dan diungkapkan oleh pengarang-pengarang di dalam novel-novel mereka sebelum dekad-dekad kajian. Lebih-lebih lagi dengan tema-tema, dan persoalan-persoalan yang diungkapkan di dalam novel-novel yang dihasilkan pada dekad-dekad 60-an an 70-an. Dalam konteks ini bukan saja terdapat persamaan-persamaan motif malah segala pemikiran, tema dan persoalan-persoalan yang diungkapkan di dalam novel-novel yang dianalisis itu juga adalah merupakan persambungan dan perluasan daripada sebelumnya. Tidak dapat dinafikan sepanjang perkembangan genre novel sejak sebelum perang hingga kini rantai persambungan dan perluasan pengungkapan tema dan persoalan pada setiap dekad itu memang tidak pernah terputus dalam pengertian muncul sesuatu tema dan persoalan yang sama sekali berbeza dan baru berbanding dengan dekad sebelumnya. Keadaan ini bukan saja dapat dikesan daripada novel-novel Melayu mutakhir yang dihasilkan oleh pengarang-pengarang yang sudah berkarya sebelum dekad-dekad kajian malah juga pada novel-novel yang dihasilkan oleh pengarang-pengarang yang mula melibatkan diri pada akhir

dekad 70-an atau awal dekad 80-an. Di samping itu saya juga mendapati pada dasarnya tema dan persoalan-persoalan yang menjadi pemikiran kepada pengarang-pengarang Melayu mutakhir itu tidak lari daripada tiga aspek yang ditampilkan secara bersama, kait-mengait dan tunjang menunjang iaitu sosiobudaya, sosioekonomi dan juga sosiopolitik yang secara langsung melingkari, mempengaruhi dan mencorakkan kehidupan atau sikap, pemikiran serta nilai-nilai kehidupan seseorang manusia individu mahu pun kelompok masyarakat, baik di kota-kota ataupun di desa-desa yang terletak jauh di pedalaman, sama ada di wilayah Semenanjung mahu pun di wilayah Sabah dan Sarawak.

Sebenarnya dalam konteks sebuah novel yang telah jadi, ketiga-tiga aspek yang ditegaskan itu mungkin dapat dikesan atau pun dihayati oleh khalayak pembaca melalui citra-citra khusus yang berhubungan dengan kemiskinan, sikap dan pandangan hidup, akhlak (positif dan negatif), pendidikan (formal dan tidak formal) keagamaan, kepercayaan, kehancuran dan penyelewengan dalam sesebuah rumahtangga, keluarga atau masyarakat, pertentangan pemikiran dan ideologi, pembangunan (insan dan infrastruktur), pencemaran dan gejala alam, konflik, kekejaman, penindasan, percintaan dalam pengertian yang luas (termasuk cintakan bangsa dan tanah air), penyalahgunaan kuasa, rasuah, sains dan teknologi dan sebagainya.

Kesan daripada pembacaan terhadap novel-novel yang dipilih, saya mendapati bahawa pecahan tema dan persoalan-persoalan di atas itu memang muncul dengan jelas, walaupun tidak kesemuanya sekaligus, umpamanya dalam novel **Mereka Yang Tertewas** (1 dan 2) karya Hasanuddin Md. Isa, **Imam** karya Abdullah Hussain, **Hoi dan Wi & William**, **Anak Belantara Tropika** karya Azizi Hj. Abdullah, **Nostalgia Padang** karya Dzul Karnain Ithnain, **Jalur-Jalur Imbauan**, **Di Sebalik Sebuah Kubah**, **Hidayah**, **Murtad**, **Liku-Liku Pertembungan** karya Harun Hj. Salleh, **Tok Guru**, **Sutan Baginda**, **Tunggul-Tunggul Gerigis**, **Al-Syqaq I** dan **Patriarch** karya Shahnnon Ahmad, **Panrita**, **Sudara**, **Mevrouw Toga**, **Pantai Harapan**, **Citra**, **Kuntum Tulip Biru**, **Sakura Mengorak Kelopak**, **Bunga dari Kuburan** karya Arenawati, **Ustaz**, **Wajah Seorang Wanita**, **Ruang Perjalanan** karya S. Othman Kelantan, **Jejak Pulang**, **Ketulahan**, **Juragan** karya Dharmala N.S., **Pungkad** karya Obasiah Hj. Usman, **Bagaton** karya Amil Jaya, **Gesunnya Langit Hijau Nanga Tiga**, **Pindah** karya Jong Chian Lai, **Ronjang**, **Keserayan** karya Mana Sikana, **Empangan** karya Zakaria Ali dan lain-lain.

Daripada sekian banyak pecahan tema dan persoalan-persoalan yang menjadi renungan dan pemikiran kepada pengarang-pengarang yang berkarya pada dekad-dekad tersebut, suatu hal yang cukup menarik perhatian pengkaji ialah tentang pengolahan dan pengungkapan tema dan persoalan-persoalan kemasyarakatan yang ada hubungannya dengan keagamaan dan kepercayaan terutama agama Islam yang cukup serius pengolahan dan pengucapannya berbanding dengan tahun-tahun sebelumnya. Dalam konteks ini munculnya kecenderungan yang sungguh-sungguh di kalangan beberapa orang pengarang (Melayu) itu untuk menghasilkan novel-novel yang membawakan tema dan persoalan-persoalan tentang keagamaan dan

kepercayaan secara dominan itu, ialah kerana adanya timbul kesedaran intelektual atau daya fikir yang mendalam pada diri pengarang-pengarang yang berkenaan yang mungkin teransang, tercabar atau pun terimbau oleh sesuatu isu atau fenomena yang terjadi di dalam anggota masyarakatnya atau di dalam kesusasteraan Melayu itu sendiri, khususnya yang menyentuh tentang sastera Islam di rantau Nusantara ini. Umpamanya isu "sastera Islam" dan polemik "sastera Islam" yang pertama kali dicetuskan oleh Shahnnon Ahmad di dalam beberapa esainya pada awal tahun 1970-an dan kemudian dibukukan dengan judul **Kesusasteraan dan Etika Islam** (Fajar Bakti, 1981). Buku tersebut telah mendapat tanggapan dan kritikan negatif dan positif daripada beberapa orang sarjana dan cendekiawan tempatan dan juga pengarang tanahair, sehingga membawa kepada satu polemik yang berpanjangan. Antara mereka yang merancakkan polemik itu ialah Mohd. Affandi Hassan, Shafie Abu Bakar, Mana Sikana, S. Othman Kelantan, Rahman Shaari, Nahmar Jamil dan lain-lain. Walau bagaimanapun polemik pemikiran dan pendirian yang terjadi di antara Shahnnon Ahmad dengan Kassim Ahmad itulah yang benar-benar menghidupkan suasana tentang polemik "sastera Islam" itu kepada tanggapan khalayak pembaca dan penelaah sastera. Sehingga esei-esei dan kritikan-kritikan mereka yang bersifat polemik itu telah dibukukan dengan judul **Polemik Sastera Islam** (Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987). Mungkin kesan daripada polemik sastera Islam ini telah merangsang beberapa badan atau institusi tertentu untuk menganjurkan peraduan atau mengarang novel, yang khusus berunsurkan Islam, antaranya Peraduan Mengarang Sempena Abad ke XV Hijrah dan Peraduan Mengarang Novel Islam dan Sayembara Anugerah Novel Daruliman I. Pengarang-pengarang tanah air yang secara langsung terlibat dan menonjol mencitrakan pemikiran dan persoalan-persoalan tentang keagamaan dan kepercayaan dan karya-karya mereka dapat digolongkan ke dalam novel-novel yang "indah dan bermakna" tidak hanya mengutamakan "hiasan dan keseronokan" semata bila ditinjau dari perspektif atau kacamata Islam di sepanjang dua dekad itu ialah Abdullah Hussain, Shahnnon Ahmad, S. Othman Kelantan dan Harun Hj. Salleh. Tema-tema dan persoalan-persoalan yang menjadi renungan dan pemikiran dalam novel atau novel-novel mereka itu walaupun tidak seluruhnya, pada hemat saya sesuai untuk memancarkan nilai-nilai estetik intelektual yang sepadu sebagaimana yang digariskan oleh Mohd. Affandi Hassan dalam bukunya **Pendidikan Estetik Daripada Pendekatan Tauhid** (Dewan Bahasa dan Pustaka, 1992). Pengarang-pengarang itu tidaklah terlalu memberatkan atau memberi penekanan kepada penyerlahan nilai-nilai estetik emosional semata-mata. Terutama yang berkait dengan pencitraan perwatakan manusia, baik yang bersifat lahiriah mahupun batiniah seperti geraklaku, pemikiran, dialog dan lain-lain. Antara novel-novel yang boleh digolongkan ke dalam kelompok ini ialah **Masuk Ke Dalam Cahaya, Al-Syiqaq 1, Arbain, Hidayah, Mengejar Kedamaian, Seorang Guru Tua, Mereka Yang Tertewas** (1 dan 2), **Imam, Ustaz, Di Sebalik Sebuah Kubah, Nurul Hidayah, Kesesatan, Uzlah dan Ronjang**.

Daripada penelitian boleh dikatakan kebanyakan pengarang yang

mengungkapkan pemikiran dan persoalan-persoalan yang berhubungan dengan keagamaan dan kepercayaan ini memberikan tumpuan kepada fenomena, dilema-dilema dan juga konflik yang terjadi di kalangan manusia individu, keluarga mahupun masyarakat di negara ini khususnya yang beragama Islam. Fenomena ini merangkumi tentangan-tentangan, rintangan-rintangan dan cabaran cabaran sama ada yang bersifat lahiriah mahupun psikologi dan mental yang dihadapi oleh para pendakwah sewaktu berdakwah dan menyebarkan ajaran dan syiar Islam yang murni kepada generasi kini dan generasi akan datang. Dakwah dan pengajaran pembelajaran itu ada yang disampaikan secara tradisional melalui sekolah-sekolah pondok (pasentren) mahupun secara moden dan sistematik terancang dengan teliti sesuai dengan perubahan-perubahan yang berlaku di dalam sesebuah masyarakat di desa dan di kota dan juga perkembangan ilmu, sains dan teknologi serta kehendak masyarakat semasa seperti yang terungkap dalam novel **Al-Syiqaq I, Mereka Yang Tertewas (1 dan 2), Imam, Seorang Guru Tua, Murtad dan juga Di Sebalik Sebuah Kubah**.

### Struktur dan Teknik Penceritaan

Daripada penelitian terhadap kebanyakan novel-novel Melayu mutakhir yang dihasilkan sepanjang dekad 80-an dan 90-an itu, pada dasarnya saya dapati bahawa struktur dalaman, jalinan plot, watak dan perwatakan, latar dan suasana, jurus pandang dan penerapan bahasa dan teknik-teknik penceritaannya tidaklah semuanya menonjolkan perbezaan atau penyimpangan yang terlalu ketara, jika dibandingkan dengan struktur dan teknik-teknik penceritaan yang diterapkan dalam novel-novel Melayu pada dekad-dekad sebelumnya, terutama pada dekad 70-an. Secara rigidnya, daripada penelitian dua bentuk struktur dan teknik penceritaan dapat dikesan dengan jelas diterapkan oleh pengarang-pengarang dalam novel-novel mereka yang dikaji itu. Pertama struktur dan teknik penceritaan yang masih konvensional sifatnya dan kedua struktur dan teknik penceritaan yang non-konvensional atau menyimpang daripada konvensi-konvensi penciptaan novel konvensional yang sedia ada dan lazim diterapkan sejak dekad 20-an atau pun sejak munculnya novel-novel Melayu awal yang dimulai oleh novel **Hikayat Faridah Hanum** dan diikuti oleh **Kawan Benar** dan **Iakah Salmah**? Dalam konteks ini pengarang-pengarang mutakhir ini juga adalah merupakan penyambung atau penerus dalam menerapkan konvensi-konvensi yang menjadi dasar penciptaan novel itu. Konvensi-konvensi penciptaan yang mereka terapkan itu pula sama ada yang berupa struktur atau pun teknik penceritaan bukanlah muncul secara tiba-tiba pada dekad 20-an itu dan mungkin didasarkan kepada konvensi-konvensi penciptaan novel dari luar, Barat mahupun Asia Barat atau berkemungkinan pula didasarkan kepada konvensi-konvensi dan teknik-teknik penciptaan yang memang sedia ada dalam lingkungan budaya dan sastera Melayu tradisional sendiri seperti dalam

"sastera hikayat" dan "epik" umpamanya **Hikayat Hang Tuah, Hikayat Malim Deman, Hikayat Malim Dewa, Hikayat Awang Sulung Merah Muda dan Hikayat Panji Semirang**. Justeru di sini tidak hairanlah Hashim Awang dalam kajiannya menegaskan bahawa novel-novel Melayu awal atau pun sebelum perang itu adalah "novel hikayat". Ini disebabkan ciri-ciri atau pola-pola dan teknik penceritaan yang terdapat pada sesebuah hikayat atau epik itu masih dapat dikesan penerapannya di sepanjang perkembangan plot cerita novel Melayu awal atau sebelum perang itu.

Pada hemat saya keadaan demikian terjadi disebabkan kebanyakan pengarang-pengarang novel Melayu yang aktif dan terus mencipta novel pada dekad-dekad perbincangan ini, adalah terdiri daripada pengarang-pengarang yang telah menghasilkan novel mereka dengan menerapkan struktur, teknik dan gaya penceritaan secara konvensional dan non-konvensional pada dekad 70-an atau sebelumnya. Abdullah Hussain, Arena Wati, Azizi Hj. Abdullah, S. Othman Kelantan, A. Samad Said, Zaharah Nawawi dan juga Khadijah Hashim adalah di antara pengarang-pengarang yang dimaksudkan. Lantaran jangka masa di antara dekad 70-an dengan 80-an atau 90-an itu secara relatifnya adalah pendek, tentu saja pengarang-pengarang yang telah kukuh menguasai teknik penceritaan dan membentuk jatidiri mereka, tidak mungkin melakukan perubahan atau penyimpangan dalam konteks penerapan teknik penceritaan itu secara mendadak seluruhnya dan radikal sifatnya daripada landasan sesuatu kelaziman dan konvensi itu.

Daripada penelitian terhadap unsur-unsur yang membentuk, membina struktur naratif atau plot penceritaan novel-novel Melayu mutakhir itu, secara keseluruhannya dapat dikategorikan ke dalam dua bentuk penampilan plot yang tidak terlalu mutlak sifatnya. Pertama novel-novel yang plot penceritaannya berkembang secara konvensional, mengikut pola kronologi. Dalam konteks ini penceritaan atau perlukisan rentetan sesuatu kisah, peristiwa atau kejadian yang berlaku sama ada yang berhubungan dengan alam semulajadi dan fenomenanya mahu pun yang berhubungan dengan penceritaan sesebuah masyarakat desa atau kota itu mengikut urutan masa dan *sequence* sifatnya. Kemunculan setiap peristiwa atau kejadian yang lebih kemudian hingga berakhirnya plot, dipengaruhi oleh faktor-faktor akibat daripada peristiwa-peristiwa atau kejadian-kejadian yang dicitrakan sebelumnya. Lantaran tidak ada sebarang penyimpangan, rintangan atau gangguan yang boleh mengacau tumpuan daya baca khalayak pembaca, membuatkan khalayak pembaca dengan mudah dapat mengikuti dan memahami jalan ceritanya dari awal hingga akhir, walaupun pemikiran dan persoalan-persoalan yang diolah oleh pengarangnya relatif besar. Antara novel-novel Melayu mutakhir itu yang jelas perkembangan plot penceritaannya didominasi oleh plot konvensional ialah **Sesudah Fajar Sebelum Senja, Gugurnya Langit Hijau Nanga Tiga, Saga 2, Wi & William, Hidayah, Di Sebalik Sebuah Kubah, Pantai Harapan, Gami, Arbain, Isteri dan Janji**. Perubahan-perubahan atau penyimpangan-penyimpangan yang terdapat ternyata amat kecil dan penampilannya tidaklah sampai menjejaskan perkembangan struktur plot secara kronologis itu. Saya mendapati bahawa penerapan struktur plot



secara konvensional dalam novel-novel Melayu yang dianalisis ini, adalah merupakan pilihan utama kepada kebanyakan pengarang, lebih-lebih lagi kepada pengarang-pengarang yang relatif baru menceburkan diri dalam bidang novel ini. Dalam konteks ini mungkin mereka itu belum begitu didedahkan kepada struktur dan teknik-teknik penciptaan yang lebih unik atau kompleks dan mengarah kepada struktur atau teknik penciptaan yang non-konvensional itu atau pun daya kepengarangan mereka memang belum atau tidak tergerak untuk melakukan sebarang penyimpangan atau perubahan dalam penerapan struktur dan teknik penceritaan itu. Dalam konteks ini mereka mungkin lebih selesa menerapkan struktur plot dan teknik penceritaan secara konvensional yang dikuasai bagi menyalurkan pemikiran, visi dan amanatnya kepada khalayak pembaca atau pengkaji dengan jelas walaupun sebenarnya mereka mampu melakukan sesuatu kelainan atau penyimpangan.

Kelompok kedua ialah novel-novel yang plot dan teknik penceritaannya dikembangkan oleh pengarang-pengarangnya dengan menerapkan dua bentuk plot dan teknik penceritaan bersama atau berbaur dalam mencitrakan sesuatu pemikiran dan permasalahan. Dalam konteks ini, walaupun ada di antara novel-novel mutakhir yang dikaji itu menonjolkan struktur penceritaan sesuatu kisah, kejadian atau peristiwa yang berlaku di dalam sesebuah masyarakat itu, sekiranya pemikiran pengarangnya diilhami oleh sesuatu yang bersifat realistik atau kenyataan kontekstual mengikut perkembangan waktu seperti yang terdapat pada kelompok pertama, namun di sepanjang perkembangan plotnya, pengarangnya telah menyisipkan berbagai-bagai teknik, gaya atau unsur penceritaan yang mungkin tiada disisipkan dalam novel-novel kelompok pertama demi untuk melontarkan idealisme-idealismenya yang boleh memberi atau meninggalkan kesan bukan saja dalam aspek hambatan tanggapan, kelancaran bacaan dan pemahaman khalayak pembaca, terutama kepada khalayak-khalayak pembaca yang telah mempunyai horizon harapannya malah juga kepada pembentukan plot itu sendiri. Dalam konteks ini untuk menyisipkan penyimpangan-penyimpangan dan perubahan-perubahan teknik penceritaan itu, umpamanya yang berhubungan dengan renungan dan pemikiran pengarangnya dalam ketiga-tiga sosio yang dinyatakan itu, kebanyakan pengarang novel yang terlibat telah mengangkat watak atau watak-watak, sama ada watak utama atau watak-watak sampingan untuk memainkan peranannya.

Segala bentuk penyimpangan dan perubahan yang dilakukan oleh pengarang dalam pembentukan plot dan aspek-aspek lainnya itu ada antaranya menjadikan penceritaannya jungkir balik sifatnya, tidak lagi mengikuti urutan kebiasaan, ini menyebabkan khalayak pembaca sukar untuk mengesan atau menebusuri hubungkait citra-citra atau pemikiran yang dimunculkannya, yang mana seharusnya citra itu terletak di pangkal, tengah atau hujung seperti yang lazimnya terdapat pada struktur plot dan teknik penceritaan novel yang berkembang secara konvensional, mengikut urutan masa. Dalam hal ini saya mendapati bahawa pengarang-pengarang yang terlibat dalam kelompok kedua ini mengingkari proses pembentukan plot yang berdasarkan kepada sebab dan akibat atau kesan yang terlalu mutlak itu.

Pengarangnya melakukan penyimpangan dalam pembentukan plot dan pencitraan sesuatu kejadian atau peristiwa itu dengan penuh ideal melalui watak atau watak-watak itu adalah bertujuan untuk menarik minat atau pun menimbulkan kesan kejutan kepada khalayak pembaca. Kebiasaan khalayak pembaca didedahkan kepada novel-novel yang plot bermula daripada awal (pangkal), tengah dan akhir cerita tidak akan terdapat pada novel-novel seperti **Imam, Kesesatan, Panrita, Ruang Perjalanan dan Wi & William**. Dalam konteks ini khalayak pembacanya mungkin didedahkan lebih awal dengan kisah-kisah atau peristiwa-peristiwa yang terjadi di pertengahan atau pengakhiran plot. Kemudian seterusnya barulah pengarang perlahan-lahan mencitrakan atau pun mendedahkan kisah-kisah atau kejadian-kejadian yang seharusnya didedahkan di awal plot penceritaan itu. Dalam hal ini khalayak pembaca atau pengkaji novel di awal-awal pembacaannya lagi sudah mendapat semacam bayangan atau sudah menemukan citra-citra yang merupakan peristiwa-peristiwa yang akan (mungkin) terjadi pada bahagian-bahagian pertengahan (akhir) cerita. Suatu kelemahan yang dirasakan dengan menampilkan perkembangan plot secara demikian ialah kehilangan minat untuk meneruskan bacaan dan daya saspens kepada khalayak pembaca. Walaupun terdapat perubahan daripada penstrukturan plotnya dari segi penyusunan kisah-kisah dan peristiwa-peristiwa, namun perkembangan ceritanya masih digerakkan oleh watak atau watak-wataknya secara aksi lahiriah dan bagi khalayak pembaca yang teliti, mereka dengan mudahnya dapat menyusun semula kisah-kisah atau peristiwa-peristiwa yang tidak tersusun itu ke dalam suatu susunan plot yang kronologikal sifatnya.

Pada saya, penstrukturan atau penyusunan plot yang tidak kronologikal ini bukanlah merupakan suatu penyimpangan atau perubahan yang terlalu menarik perhatian jika dibandingkan dengan pembentukan dan perkembangan struktur plot secara pemikiran dan khayalan melalui watak atau watak-watak utamanya. Sehubungan dengan perkembangan struktur plot penceritaan yang difokuskan kepada aliran pemikiran yang bersifat kesedaran (*consciousness*) dan bawah sedar (*sub-conscious*) itu, suatu hal yang menarik perhatian ialah pengarang-pengarangnya memberikan kebebasan ada kalanya tanpa batas terutama kepada watak atau watak-watak penting penggerak cerita yang ditampilkan dalam merealisasikan renungan, fikiran, pandangan dan khayalannya terhadap sesuatu isu, baik negatif mahupun positif, fenomena masyarakat atau diri peribadi dari satu lokasi atau latar tempat atau ruang legar yang terbatas (tidak terbatas), sempit atau sama sekali tidak pasti batasannya malah ada kalanya hingga ke alam ilusif dan dunia reka pengarangnya semata-mata. Tidak mungkin kisah-kisah atau peristiwa-peristiwa yang dimunculkan oleh watak atau watak-watak melalui khayalan, tuturan atau pemikirannya itu boleh dihubungkan dengan sebarang fakta dan dunia nyata. Citra-citra yang dimunculkan itu lebih merupakan mainan atau olokan yang kadangkala terlalu dilebih-lebihkan serta mengelirukan. Kemunculannya bukan saja bersifat fiksiyen malah sudah bersifat metafiksiyen.

Dalam konteks ini watak atau watak-watak penting yang sepenuhnya diberikan peranan oleh pengarang untuk mengembangkan plot penceritaan dan menyampaikan

amanatnya itu seolah-olah distatiskan daripada sebarang gerakan atau aksi lahiriah. Watak atau watak-watak itu tidak digerakkan daripada satu latar ke satu latar atau daripada satu ruang ke satu ruang yang realistik, berjarak jauh atau dekat seperti yang sering dicitrakan dalam novel-novel yang plotnya berkembang secara kronologi dan pengelanaan sifatnya, contohnya novel **Sandera** karya Arena Wati atau novel **Panglima Awang** karya Harun Aminurrashid. Walau bagaimana pun dalam konteks novel pemikiran ini pengarangnya tidak merehatkan minda watak atau watak-wataknya itu daripada memunculkan pemikiran, renungan dan khayalan terhadap atau berhadapan dengan sesuatu isu dan permasalahan. Sentiasa berada dalam keadaan *restless*, gelisah, resah dan risau. Segala rupa pemikiran dan renungan yang muncul berterusan ada kalanya sehingga membentuk suatu sub-plot atau cerita yang baru dan lengkap dengan unsur-unsur konflik, saspens, kejutan dan sebagainya sama ada tentang kisah-kisah masa lampau, masa kini atau akan datang. Mungkin juga ketiga-tiga bentuk cerita itu muncul dalam sifat yang berbaaur atau bersilih ganti. Novel **Panrita** karya Arena Wati dan **Ruang Perjalanan** karya S. Othman Kelantan dan novel **Kesesatan** karya Mana Sikana pada saya adalah merupakan novel-novel Melayu mutakhir yang cukup menonjol penerapan teknik atau aliran kesedaran dan bawah sadar ini. Citra-citra dunia dan bumi reka yang dimunculkan itu akan terputus atau sama sekali sirna daripada pemikiran watak atau watak-watak yang terlibat lantaran disebabkan oleh sesuatu bunyi benda jatuh, bunyi suara watak lain seperti memanggil, mengejut atau memberi salam, ketukan pintu dan sebagainya. Kemunculan gejala-gejala atau unsur-unsur tersebut akan menyedarkan semula minda pengelanaan ke alam bawah sadar watak atau watak-watak itu dan khalayak pembaca akan menemui semula plot penceritaan dasarnya yang terhenti beberapa ketika. Dari sini barulah pengarangnya meneruskan semula plot cerita dasar itu dan menempatkan semula diri watak atau watak-wataknya ke alam realiti atau alam nyata dengan minda yang rasional. Namun di sepanjang perkembangan sambungan plot dasar itu mungkin hingga ke akhir ceritanya pengarang terus memunculkan berbagai-bagai lagi citra manusia dan peristiwa realiti atau fiksi melalui aksi, pemikiran dan ilusi watak atau watak-wataknya.

Dalam konteks ini unsur mimpi, igau, pengsan atau pun ilusi adalah merupakan unsur-unsur yang boleh diolah oleh pengarang untuk mengembangkan plot penceritaan yang menerapkan aliran kesedaran atau bawah sadar itu dengan tujuan untuk memunculkan anak-anak plot. Namun mungkin boleh dianggap suatu kelemahan dalam penggunaan teknik aliran kesedaran atau bawah sadar ini, iaitu bila sesuatu kisah atau peristiwa yang menjadi anak plot itu dimunculkan terlalu panjang atau terlalu kerap, boleh meninggalkan kesan negatif kepada khalayak pembaca atau peneliti, umpamanya mereka boleh keliru dan kehilangan punca penumpuan, dan horizon harapan, malah mungkin juga mereka bingung dalam menanggapi, memahami keseluruhan perkembangan pemikiran dan amanat pengarangnya. Sebagai contoh penerapan unsur pengsan dan ilusi dalam mencitrakan sesuatu peristiwa atau kejadian yang berhubungan dengan kemasyarakatan (sosiologi), agama (teologi), sejarah, sains dan teknologi, geografi, geologi,

falsafah, kesenian dan sebagainya yang terlalu panjang sehingga dirasakan pencitraannya itu benar-benar terputus daripada dunia realiti dan plot dasarnya ialah dalam novel **Panrita** karya Arena Wati. Semua fenomena dan gejala itu dimunculkan oleh Arena Wati melalui watak utama dan pentingnya, Tun Tan Sri Datuk Prof. Dr. Kamis bin Rabu atau Omba (setelah pengsan atau koma sewaktu tawaf, selama dua belas bulan dan dirawat di Hospital Makkah). Pengarang mungkin sengaja memanjangkan pengsan watak tersebut dengan tujuan mengambil kesempatan untuk melontarkan segala pemikiran dan renungannya yang berkaitan dengan kebesaran Allah s.w.t. dan fenomena-fenomena serta dilema kemanusiaan dan alam semesta yang tanpa batas latar, ruang, tempat dan waktu itu. Melalui Omba (roh) Tun Tan Sri Datuk Prof. Dr. Kamis bin Rabu, Arena Wati telah membawa khalayak pembacanya mengembara ke pelbagai pelusuk dunia nyata, dunia ilusi dan fantasi untuk menemui tokoh-tokoh tertentu sama ada benar-benar wujud, legenda atau mitos dalam bidang-bidang yang dinyatakan, seperti Oedipus, Jocasta, Zeus, Hades, Persephone, Tuan Putri Gunung Ledang, Raniri, Wan Empuk, Sang Nila Utama, Prometheus, Raffles, Shih Hwang Ti, Hamzah Fansuri dan lain-lain. Konsentrasi dan pemikiran khalayak, pembaca benar-benar tercabar dan terputus hubungannya dengan dunia nyata (*real*), dunia di mana mereka berpijak, masuk ke dunia antah berantah, dunia reka ciptaan pengarang semata-mata yang ada kalanya dibauri dengan unsur-unsur atau fakta-fakta sejarah lampau, legenda-legenda dan juga mitos-mitos sama ada yang terdapat di Barat mahu pun di Timur. Sepanjang perjalanan plot penceritaan novel **Panrita** ini watak Omba (roh) Tun Tan Sri Datuk Prof. Dr. Kamis bin Rabu dipergunakan atau dieksploitasi sepenuhnya oleh pengarang untuk menyalurkan idea dan pemikirannya yang ideal dan di luar jangkauan pengetahuan sesetengah (kebanyakan) khalayak pembaca dan pengkaji. Pendeknya novel **Panrita** ini, plotnya yang berkembang secara kompleks itu dibentuk oleh pengarangnya dengan mendasarkan kepada berbagai-bagai teks atau cerita yang telah muncul atau sedia ada sebelumnya; baik yang bertulis atau pun lisan umpamanya cerita Wan Empuk, Sang Nila Utama, dan Puteri Gunung Ledang. Ada di antara tokoh-tokoh tersebut (sama ada bersifat legenda atau pun mitos) dengan panjang lebar dicitrakan dalam buku **Sejarah Melayu, Hikayat Hang Tuah** dan buku-buku pengetahuan sains kemanusiaan dan kemasyarakatan lainnya.

Dalam konteks ini watak atau watak-watak yang berperanan sebagai pengembang plot itu, contohnya watak Omba Tun Tan Sri Datuk Prof. Dr. Kamis bin Rabu dalam **Panrita**, watak aku dalam **Ruang Perjalanan** dan watak Su Usul dalam **Tunggul-Tunggul Gerigis**, watak Wi dalam **Wi & William** dan watak La dalam **Hoi!**, lebih kerap distatiskan dan direhatkan oleh pengarang daripada melakukan pergerakan-pergerakan yang bersifat lahiriah atau yang bersifat dramatik termasuklah berdialog dan berinteraksi yang boleh memindahkan kedudukan atau posisi daripada satu latar tempat atau ruang legar ke satu tempat atau ruang legar yang lain.

Namun bagaimana pun kecenderungan menerapkan teknik penceritaan secara non-konvensional terutama melalui pemikiran watak atau watak-watak utama dan

penting dalam novel-novel Melayu yang dihasilkan sepanjang dekad-dekad penelitian ini pada saya belumlah sampai ke tahap menguasai secara dominan atau menenggelami struktur plot dan teknik penceritaan novel Melayu yang menerapkan struktur plot dan teknik penceritaan secara konvensional yang dihasilkan secara serius sepanjang kira-kira dua dekad itu.

### Andaian dan Pendapat

Daripada perbincangan dan analisis di atas, pengkaji mengutarakan beberapa andaian dan juga pendapat yang tidak terlalu rigid sifatnya.

Pertama sepanjang kira-kira dua dekad penelitian itu saya mendapati suasana dan perkembangan penghasilan novel-novel Melayu mutakhir yang serius pengolahannya cukup menggalakkan terutama bila ditinjau dari segi faktor-faktor penggiat dan pendorong ke arah menghasilkan novel-novel itu, sama ada yang terdiri dari badan atau institusi swasta mahu pun pemerintah.

Kedua penelitian dari segi tema dan persoalan-persoalan yang menjadi renungan dan pemikiran pengarang-pengarang, walaupun pada keseluruhannya adalah merupakan penerusan dan perluasan daripada persoalan-persoalan dan permasalahan-permasalahan yang berhubungan dengan ketiga-tiga aspek sosio yang telah mendapat perhatian yang meluas dan berbagai-bagai perspektif daripada pengarang-pengarang terdahulu seperti yang dibincangkan, namun pada saya ada beberapa isu semasa yang diutarakan oleh beberapa orang pengarang dengan cukup menarik dan memberi kesan dan renungan kepada khalayak pembaca, terutama yang berhubungan dengan isu dan persoalan-persoalan keagamaan dan kepercayaan sesuatu bangsa atau kaum, khususnya agama Islam. Dalam konteks ini penumpuan pengarang-pengarang untuk menimba bahan-bahan pemikiran dan renungan ialah desa dan kota. Bagaimana pun ini bergantung kepada tema dan persoalan serta motif utama pemikiran mereka, kerana lazimnya aspek tersebutlah yang akan mengarahkan atau menentukan latar dan suasana penceritaan yang sesuai sama ada desa, kota atau mengambil kedua-duanya sekali.

Ketiga dari segi penerapan struktur plot dan teknik penceritaan dalam novel-novel yang dikaji itu juga didapati cukup rencam dan menarik, walaupun sebahagian besar pengarang terutama pengarang-pengarang baru masih lagi menerapkan struktur plot dan teknik penceritaan novel yang konvensional sifatnya, namun beberapa orang pengarang yang terkemuka telah melakukan pembaharuan-pembaharuan dan penyimpangan-penyimpangan yang ketara sama ada secara besar-besaran mahupun bahagian-bahagian kecil di sepanjang perkembangan plotnya dengan menerapkan teknik aliran kesedaran dan bawah sedar. Pada pandangan saya, perubahan dan penyimpangan ini adalah merupakan satu petanda yang baik bahawa perkembangan genre novel Melayu mutakhir khususnya dalam aspek pembinaan plot dan teknik penceritaan berada dalam keadaan yang dinamis dan pengkarya-pengkaryanya sentiasa bersifat kreatif dan inovatif.

## Rujukan

- Baharudin C.d. 1982. *Sesudah Fajar Sebelum Senja*. Kuala Lumpur: Sarjana Enterprise.
- Rosmini Shaari. 1988. *Isteri*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Rosmini Shaari. 1989. *Janji*. Shah Alam: Marwilis Publisher & Distributors Sdn. Bhd.
- Arena Wati. 1987. *Kuntum Tulip Biru*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Arena Wati. 1987. *Bunga dari Kuburan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Arena Wati. 1987. *Sakura Mengorak Kelopak*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Abdullah Hussain. 1995. *Imam*. Kuala Lumpur: Utusan Publications & Distributors Sdn. Bhd.
- Abdul Manap Abdul Malik. *Mengejar Kedamaian*. Kuala Trengganu: Penerbitan Yayasan Trengganu.
- Abdul Rahman Harun. 1985. *Seorang Guru Tua*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Arena Wati. 1995. *Mevrouw Toga*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Arena Wati. 1994. *Sudara*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- A. Samad Said. 1987. *Hujan Pagi*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- A. Samad Said. 1994. *Cinta Fansuri*. Kuala Lumpur: Penerbit Fajar Bakti Sdn. Bhd.
- Azizi Hj. Abdullah. 1995. *Wi & William*. Kuala Lumpur: Utusan Publications & Distributors Sdn. Bhd.
- Azizi Hj. Abdullah. 1994. *Hoi!*. Kuala Lumpur: Penerbit Fajar Bakti Sdn. Bhd.
- Dharmala N.S. 1987. *Juragan*. Kuala Lumpur: Al-Haqq Publication.
- Dharmala N.S. 1990. *Ketulahan*. Kuala Lumpur: Penerbitan Ibunda.
- Dzul Karnain Ithnain. 1995. *Nostalgia Padang*. Kuala Lumpur: Utusan Publications & Distributors Sdn. Bhd.
- Harun Haji Salleh. 1986. *Di Sebalik Sebuah Kubah*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Harun Haji Salleh. 1992. *Murtad*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Harun Haji Salleh. 1986. *Hidayah*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Hasanuddin Md. Isa. 1995. *Mereka Yang Tertewas 2*. Kuala Lumpur: Creative Enterprise Sdn. Bhd.

- Jong Chian Lai. 1986. *Gugurnya Langit Hijau Nanga Tiga*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Jong Chian Lai. 1994. *Pemberontakan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mana Sikana. 1987. *Kesesatan*. Shah Alam: Marwilis Publisher & Distributors Sdn. Bhd.
- Obasiah Hj. usman. 1989. *Pungkad*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Sabda S. 1985. *Arbain*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Shahnon Ahmad. 1985. *Al-Syiqaq 1*. Kuala Lumpur: Teks Publishing.
- Shahnon Ahmad. 1988. *Tunggul-tunggul Gerigis*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- S. Othman Kelantan. 1989. *Ruang Perjalanan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Zaharah Nawawi. 1995. *Anugeah*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Zakaria Ali. 1991. *Empangan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

---

# Penulis Wanita Malaysia

## Mutakhir: Satu Ulasan Umum

---

Rosnah Baharudin

---

Dalam dekad mutakhir ini penglibatan wanita dalam bidang penulisan novel dan cerpen semakin bertambah berbanding dengan dekad-dekad sebelumnya terutama jika ditinjau dari sudut kuantiti karya yang dihasilkan. Satu faktor yang cukup menarik ialah terdapat seorang pengarang yang telah berterusan berkarya sejak mula menceburkan diri dalam bidang penulisan iaitu sejak zaman pra-merdeka. Seorang lagi belum berhenti berkarya sejak mula menulis dekad pada 60-an. Bagi dua orang pengarang ini iaitu Zaharah Nawawi dan Khadijah Hashim kesinambungan mereka berkarya merupakan satu pencapaian yang gemilang. Ini kerana sejarah sastera Melayu telah menyaksikan betapa sukarnya pengarang wanita Malaysia melepasi berbagai halangan untuk berkarya secara konsisten dalam jangka masa yang panjang (untuk keterangan lanjut lihat Rosnah bt Baharudin, Sari, 1989).

Zaharah Nawawi telah mula berkarya sejak 1952 dan Khadijah Hashim pula mula menulis pada tahun 1969 terus menghasilkan cerpen dan novel, malah di tangan Zaharah sendiri telah lahir dua buah novel yang dapat dikira memulakan satu tradisi baru dalam penghasilan karya sastera wanita (akan dibincangkan dalam bahagian II makalah ini kelak).

Satu perkara yang menarik dalam perkembangan mutakhir ini ialah bertambahnya bilangan novelis dan cerpenis yang aktif berkarya dari Malaysia Timur: Sabah dan Sarawak. Fenomena ini merupakan satu perkembangan yang cukup membanggakan kerana selama ini kebanyakan pengarang wanita Malaysia datangnya dari Semenanjung. Antara yang paling menyerlah ialah Azmah Nordin walaupun beliau bukan anak kelahiran Sabah tetapi telah menetap di sana sejak 1972. Sehingga kini negeri Bawah Bayu itu memberi cukup banyak ilham untuknya berkarya. Selain itu terdapat Obasih Hj. Othman, Rahmah G. Ibrahim, Mariam Omar, Siti Hadiah dan lain-lain. Bagi penulis wanita Sarawak terdapat Jamilah Morshidi dan Hajjah Jais.

Dekad 80-an merupakan dekad penting bagi perkembangan pengarang wanita Malaysia. Antara sebabnya ialah banyaknya peraduan menulis novel dan Hadiah Karya Sastera, juga kerana suasana dunia sastera Malaysia sendiri. Dekad itu menyaksikan kelahiran ramai pengarang wanita sama ada melalui peraduan atau



tidak. Dalam beberapa peraduan yang dianjurkan oleh beberapa institusi kerajaan, GAPENA dan Yayasan Sabah nama pengarang wanita yang berjaya sebagai pemenang, mendapat tempat utama atau saguhati tetap ada. Antaranya Mashitah Mohd Nor dengan novel *Kemboja Di Pinggir Kali* mendapat tempat pertama dalam peraduan menulis novel GAPENA - Yayasan Sabah III, 1985. Dalam peraduan novel GAPENA- Yayasan Sabah IV, 1988, Rosmini Shaari memenangi tempat ke dua dengan novel *Jaringan* seterusnya dalam peraduan menulis novel anjuran GAPENA - Kumpulan Perangsang pada 1993 seorang penulis muda Saloma Mat Lajis dengan novelnya *Pelangi Tengah Hari* (1995) telah memenangi tempat pertama. Kejayaan yang dicapai oleh pengarang wanita itu walaupun bilangannya sedikit tetap menunjukkan kemampuan pengarang wanita Malaysia dalam bidang penulisan. Pengiktirafan itu telah memberi keyakinan untuk mereka terus berkarya tanpa terhad pada peraduan sahaja. Bagi penulis wanita peraduan hanyalah sekadar medan menguji kemampuan bersaing dalam bidang penulisan. Dalam masa yang sama jika karya mereka berjaya mereka dapat mencipta nama dengan lebih cepat dan karya mereka diterbitkan.

Pengarang wanita dalam dekad mutakhir ini turut menunjukkan kemampuan dalam peraduan menulis novel remaja. Azmah Nordin pernah memenangi tempat ketiga peraduan menulis novel sejarah anjuran Persatuan Sejarah Malaysia dengan novelnya *Timulak Kapal Perang*. Zaidah Hj. Baharudin pula menang hadiah penghargaan sayembara Novel Remaja anjuran GENERASI dan Marwilis Publisher tahun 1990. Jika dibandingkan dengan pengarang wanita lain Azmah Nordin merupakan pengarang yang paling banyak memenangi peraduan dan hadiah sama ada di peringkat kebangsaan ataupun di peringkat negeri Sabah.

Tahun 1988/89 merupakan tahun yang cukup bermakna pada pengarang produktif ini. Novelnya *Dukanya Abadi* telah memenangi Hadiah Sastera Sabah. Cerpennya 'Singkowoton' telah memenangi dua hadiah sekaligus iaitu Hadiah Karya Sastera Malaysia dan hadiah Karya Sastera Sabah. Novelnya *Dari Dalam Cermi* (1992) merupakan novel yang memenangi tempat pertama Peraduan Menulis Novel 1989 anjuran kerajaan Negeri Sabah dengan kerjasama badan Bahasa Sabah sempena 25 tahun Sabah merdeka. Novelnya *Debur Menerpa* (1992) memenangi hadiah ketiga dalam peraduan yang sama.

Antara faktor menarik, kebanyakan novelis wanita yang disebut di atas turut juga menghasilkan cerpen dan tersiar dalam beberapa buah akhbar dan majalah tempatan. Malah mengumpulkan cerpen mereka itu dalam bentuk antologi. Pengarang itu termasuklah Zaharah Nawawi yang menghasilkan *Suara Ombak* (1994), *Di Hujung Penantian* (1988), Siti Zainon Ismail menghasilkan *Dongeng Si Siti Kecil* (1988), *Attar Lembah Mawar* (1988) *Bunga Putik Putih* (1992), Azmah Nordin, *Singkowoton* (1994), Anis, *Utopia*, Anis Sabirin, *Persona* (1995), Halifah Hj. Khalid, *Irma* (1991) Zurinah Hassan, *Meneruskan Perjalanan* (1987) dan lain-lain. Cerpen-cerpen mereka juga diterbitkan dalam banyak antologi bersama penulis lain. Selain mereka, ramai cerpenis wanita terus menulis dan mencipta nama seperti Balkis Ahmad, Hasidah Disan dan Mawar Shafei.

Jika membincangkan tentang pengarang wanita, kita tidak dapat menyetepikan begitu sahaja segolongan pengarang yang menghasilkan novel popular. Tidak banyak kajian yang dilakukan ke atas pengarang dan novel kategori ini sedangkan kehadiran mereka dan karya mereka cukup merangsangkan generasi muda. Pendapat ini berdasarkan sambutan hangat pembaca ke atas novel dalam kategori ini. Antara mereka ialah Samsiah Mohd. Nor yang mulai pertengahan dekad 80an hingga 1996 telah melahirkan 13 buah novel yang menerima sambutan baik daripada pembaca muda. Novelnya *Sindora* (1991, 1991, 1993, 1994) telah dicetak hampir 13 ribu naskah, *Tangisan Bulan Madu* (1991, 1991, 1992, 1993, 1994) lebih 15 ribu naskah dan *Kemboja Berguguran*, 12 ribu naskah (dipetik dari Kamisi Mohd Yusuf, 1994). Begitu juga novel karya Ras Adibah Radzi, *Tiada Indah* dicetak 20 ribu naskah (pengakuannya pada 25 Jun 1995 di majlis mesyuarat PENA).

Sambutan yang hebat ini jika dibandingkan dengan novel serius yang selalunya dicetak 3 ribu naskah dan memakan masa bertahun-tahun untuk habis terjual (novel *Anugerah* di cetak 1,000 naskah sahaja) secara tidak langsung menunjukkan kemampuan genre novel popular menarik perhatian khalayak, khususnya generasi muda untuk berjinak-jinak dengan novel. Minat generasi muda supaya gemar membaca dapat dipupuk di peringkat awal dengan menggalakkan mereka membaca bahan bacaan yang mereka gemari seperti yang dicirikan oleh novel popular itu. Antaranya mudah difahami kerana kebanyakannya menggunakan struktur plot konvensional ada permulaan, pertengahan dan akhiran. Sering novel kategori ini mengutarakan tema pencintaan muda-mudi. Watak-wataknya pula terdiri kalangan terpelajar sebuah sekolah menengah atau pusat pengajian tinggi, datang dari golongan sederhana atau kaya. Suasana cerita yang ditampilkan pula selalunya ceria di kalangan orang-orang muda intelek dan hidup senang yang merupakan suasana penceritaan yang diminati oleh ramai pembaca muda dan penggemar genre ini.

Memandangkan sambutan hangat pembaca terhadap genre ini sewajarnya novel kategori ini turut diberi perhatian. Ini kerana ada di antara pengarang yang disebutkan di atas sangat berhati-hati ketika menghasilkan novel-novelnya dengan memberi perhatian yang penting kepada penggunaan struktur ayat atau dialog yang betul pada para watak-wataknya (pengakuan Samsiah Mohd. Nor, lihat *Metro Ahad*, 17 Disember 95, juga ketika pertemuan dengan pengkaji pada Jun 1995). Selain menghibur novel kategori ini dapat menyemai minat membaca dan peka pada penggunaan bahasa yang terpelihara struktur bahasanya.

Kehadiran novel popular ini tidak wajar dipandang ringan kerana telah ada peminatnya yang tersendiri (lihat senarai novel remaja popular Khadijah Hashim). Perkembangan genre ini dalam dekad 80an dapat dikaitkan dengan wujudnya beberapa faktor yang mendorong perkembangan ini. Antaranya suasana masyarakat yang terbuka kepada budaya kota apabila semakin ramai golongan muda-mudi yang boleh membaca dan memerlukan bahan bacaan ringan. Ini diikuti pula dengan tertubuhnya tiga buah syarikat penerbit yang banyak menerbitkan dan mempopularkan novel kategori ini. Antaranya, syarikat Creative Enterprise, yang

ditubuhkan pada 1978, Marwilis Publication 1986 dan K Publishing, pada 1980-an. Ketiga-tiga syarikat penerbit ini beroperasi dengan aktif dan telah berkembang dengan baik.

Gandingan antara suasana sastera, pengarang dan penerbit dalam menghasilkan novel popular dengan sendirinya menunjukkan betapa pentingnya genre ini diberi perhatian oleh para pengkritik. Bilangan pengarang wanita yang menceburi bidang penulisan dalam kategori ini juga bertambah, mungkin dirangsang oleh sambutan pembacanya dan ciri novel itu sendiri. Malah sebahagian besar pengarang wanita dalam dekad ini turut menghasilkan novel-novel popular dan remaja. Di Malaysia novel popular sangat dekat hubungannya dengan novel remaja. Pendapat ini berdasarkan watak-watak yang ditampilkan adalah orang-orang muda yang bergelut dengan masalah percintaan.

Banyak perkara yang mendorong pengarang wanita dekad mutakhir ini untuk menghasilkan karya secara berterusan. Antaranya azam yang kental hasil dari pendedahan pengalaman dan pembacaan yang luas, kebanyakan mereka menguasai bahasa Inggeris dengan baik dan boleh meluaskan horizon pembacaan dan minda. Membaca merupakan kegemaran kebanyakan pengarang wanita. Dunia dan pemikiran kebanyakan mereka tidak lagi terkurung dalam rumahtangga sahaja seperti yang diratapi oleh Virginia Woolf dalam bukunya yang terkenal *A Room of One's Own* (1929). Bagi pengarang wanita British ini ruang bergerak yang terhad seperti kekurangan pendidikan dan kebebasan telah membantutkan kreativiti pengarang wanita.

Bagi pengarang wanita dalam dekad mutakhir ini kedua-dua halangan itu telah lama ditembusi. Sebahagian besar mereka telah mencapai pendidikan tinggi hingga ke peringkat ketiga di dalam atau di luar negara. Dunia pengalaman mereka luas. Ada di antara mereka memegang jawatan pensyarah, guru, wartawan, penerbit. Namun faktor yang menarik ialah dalam dekad ini telah muncul penulis sepenuh masa seperti Azmah Nordin dan Saloma Mat Lajis. Walaupun mungkin sumber pendapatan atau hidup mereka bukan dari hasil penulisan namun kewujudan mereka sangat bermakna kepada bidang penulisan kreatif tanahair.

Persaingan menjadi semakin sengit kerana bertambah ramai munculnya bakat baru yang secara tidak langsung merupakan dorongan yang sihat kepada mereka untuk terus berkarya. Kejayaan dalam peraduan merupakan semangat untuk terus berkarya malah terus menulis untuk mengukuhkan nama yang telah tercatat dan dikenali peminat. Penulis golongan ini termasuklah Azmah Nordin, Rosmini Shaari, Siti Aminah Yusof dan Khadijah Hashim.

Ramai pengarang wanita muda khususnya seperti Samsiah Mohd. Nor, Saloma Mat Lajis dan Nor Zailina Nordin mempunyai azam dan tekad yang mantap untuk menghasilkan karya yang lebih bermutu pada masa akan datang (lihat *Metro Ahad* 17/12/95, 31/3/96 dan 14/4/96). Bagi pengarang yang selama ini menghasilkan cerpen dan sajak telah menghasilkan novel pula dalam dekad 90an. Pengarang itu ialah Siti Zainon Ismail yang menghasilkan novel Pulau Renik Ungu (1994) dan novel remaja *Rembang Flamboyan* (1995) Zurinah Hasan juga telah menghasilkan

novel remaja *Hatimu Aisyah* (1994) setelah menghasilkan beberapa antologi puisi dan sebuah antologi cerpen perseorangan. Keazaman dan tekad ini penting dalam memastikan kesinambungan mereka berkarya.

Kebolehan menghasilkan dua genre iaitu cerpen dan novel sekaligus merupakan faktor yang menyebabkan pengarang-pengarang itu terus produktif. Kebanyakan pengarang wanita yang aktif dalam dekad mutakhir ini menguasai dua genre ini dengan baik.

## II

Seperti yang dinyatakan di atas pengarang wanita dalam dekad mutakhir ini menunjukkan kesungguhan dalam menghasilkan karya walaupun menulis merupakan kerja sampingan (melainkan dua pengarang yang disebut di atas).

Dari segi karya (lihat senarai karya yang dapat dikumpulkan dalam bahagian lampiran) kebanyakannya mencirikan karya wanita iaitu yang berlegar di sekitar pengalaman, jiwa dan sensitiviti wanita. Masalah yang dihadapi wanita dikupas dan dibentangkan dalam kebanyakan karya. Seperti pendapat Elaine Showalter, penulis wanita mempunyai ciri karya-karya mereka sendiri "a literature of their own." Dalam karya itu wanita sering dipilih sebagai watak utama.

Kecenderungan ini tidak pula bermakna tidak ada pengarang wanita yang meletakkan lelaki sebagai protagonis novelnya. Pemilihan ini sangat bergantung pada tema dan persoalan cerita. Sebagai contohnya dapat dilihat pada novel *Hujan Debu* (1991) karya Rosmini Shaari yang mengutarakan Sabri seorang wartawan sebagai protagonis dan Zaharah Nawawi pula telah mengangkat Panglima Saleh seorang tokoh terkemuka dalam zaman darurat dari daerah Batu Pahat, Johor sebagai prtagonis dalam novel sejarahnya, *Panglima Saleh Selempang Merah* (1988). Azmah Nordin pula telah mengangkat Ripin, seorang muafak dalam novelnya *Kukui* (1988). Dalam tiga buah novel di atas tidak pula pengarangnya menonjolkan watak lelaki yang lemah sebaliknya mereka digambarkan sebagai tokoh-tokoh yang mampu menguasai arena hidup mereka walaupun mereka menghadapi cabaran hidup yang getir.

Selain itu pengarang wanita mula mengorak langkah yang positif ke arah memantapkan lagi karya mereka khususnya genre novel. Kecenderungan baru ini secara tidak langsung telah mula menyimpang daripada kebiasaan pengarang yang mengangkat kisah cinta sebagai tema penting yang secara tradisinya merupakan kegemaran ramai pengarang wanita. Penyimpangan ini dapat berlaku kerana telah ada pengarang yang menghasilkan novel setelah melakukan penyelidikan terhadap sesuatu perkara terlebih dahulu. Sebagai kesannya muncullah novel yang mengutamakan tema dan persoalan yang jauh dari pengalaman pengarang sendiri sebagai seorang wanita. Sebagai contoh dapat dilihat pada novel *Dukanya Abadi*, dan *Pantai Kasih* karya Azmah Nordin, *Hujan Debu* karya Rosmini Shaari dan *Panglima Saleh* dan *Anugerah* karya Zaharah Nawawi.

Tema yang dibentangkan dalam beberapa novel yang disebut di atas memperlihatkan pengarang tidak lagi terlalu terikat dengan pengalaman wanita yang selalu dianggap terhad kepada dunia mereka terutama rumahtangga. Dalam dua buah novelnya yang disebut itu jelas memperlihatkan Azmah memulakannya dengan penyelidikan. Novel yang pertama itu tentang dunia adat resam etnik Murut. Adat Berian sebagai syarat perkahwinan telah merupakan penghalang ke arah wujudnya sebuah rumahtangga yang bahagia seperti yang dialami oleh pasangan Paring dan Kinawa. Adat yang memaksa lelaki memenuhi syarat menghantar barang hantaran yang mahal telah membelenggu hidup mereka sehingga terpaksa bercerai. *Pantai Kasih* pula menyorot dengan mendalam dunia perubatan disebuah hospital swasta. Masalah kejiwaan para doktor dan jururawat institusi itu telah disorot juga dengan mendalam.

Zaharah Nawawi pula telah menjalankan penyelidikan yang mendalam hingga terhasilnya dua buah novel sejarah beliau itu. Ketokohan Panglima Saleh dalam zaman darurat menentang komunis berjaya dipindahkan dalam bentuk novel. Begitu juga kegigihan kaum ibu UMNO ketika berganding bahu dengan pemimpin UMNO menentang Malayan Union pada tahun 1946 memberi angin segar dalam penghasilan genre novel Malaysia. Sesungguhnya dengan menghasilkan karya berdasarkan penyelidikan terhadap sesuatu perkara yang menjadi minat ramai mampu menarik perhatian pembaca. Sekaligus juga dapat memberi kelainan kepada karya wanita seperti yang dibentangkan dalam novel *Anugerah* karya Zaharah Nawawi itu.

## Rujukan

- Asmiaty Amat, 1996 *Pemikiran dan Citra Watak Dalam Novel Azmah Nodin*, Latihan Ilmiah, JPM, UKM.
- Dudovitz, Resa L. 1990 *The Myth of Superwoman: Women's Bestsellers in France and the United States*, London: Routledge, 1990.
- Harian Metro, 17 Disember 1995, 31 Mac 1996 dan 14 April 1996.
- Kamisi Mohd. Yusuf, 1994 Penerbit Creative Enterprise: Sumbangan Dalam Perkembangan Sastera Malaysia. Latihan Ilmiah, JPM, UKM.
- Lentricchia, Frank dan Mc Laughlin, Thomas, 1995 *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: The University of Chicago.
- Rosnah Baharudin, 1989 "Women Writers in Malaysian Literature", *SARI* hal. 51-72.
- Rosnah Baharudin 1990 "Dukanya Abadi: Makna Perkahwinan Kinawa", *Dewan Sastera*, Mei, 1990, hal. 17-20.
- Rosnah Baharudin 1993 "Hujan Debu: Terasnya Kasih Sayang" *Dewan Sastera*, Feb. 1993, hal. 89-91.

- 
- Rosnah Baharudin 1991 "Cerpen-cerpen Siti Zainon Ismail: Antara Konvensi dan Perubahan", *Dewan Sastera*, Disember hal. 88-91.
- Rosnah Baharudin "Singkowoton: Sesal dan Dendam Wanita", *Dewan Sastera*, September hal. 52-56.
- Showalter, Elaine, 1984 *Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. London: Virago. 1984 (edisi I, 1979).
- Woolf, Virginia, 1929 *A Room of One's Own*.

**A. ANTOLOGI CERPEN PERSEORANGAN**

- Anis Sabirin, *Persona* (1995)  
 Anis, *Utopia*  
 Azmah Nordin, *Singkowoton* (1994)  
 Fatimah Busu, *Al-Isra'* (1985)  
 Halilah Hj. Khalid, *Irma* (1991)  
 Marian Omar, *Ababil* (1993)  
 Siti Zainon Ismail, *Dongeng SiSiti Kecil* (1988)  
                           *Attar Lembah Mawar* (1988)  
                           *Bunga Putih Putih* (1991)  
 Zaharah Nawawi, *Nasib* (1987)  
                           *Di Hujung Penantian* (1988)  
                           *Suara Ombak* (1994)  
 Zurinah Hasan, *Meneruskan Perjalanan* (1987)

**B. NOVEL****Azmah Nordin**

- Dukanya Abadi* (1988)  
*Kukui* (1988)  
*Dari Dalam Cermin* (1992)  
*Debur Menerpa* (1992)  
*Pantai Kasih* (1994)  
*Halusinasi* (1995)  
*Timulak Kapal Perang* (1989)  
*Di Lambai Debur Cinta* (1990)  
*Siti Ariana* (1993)  
*Ima Puteri Air* (1994)  
*Puteri Harapan* (1994)  
*Puteri Khairuni* (1994)  
*Kewujudan Maya* (1995)  
*Impian Akuatik* (1995)

**Haniza Hashim**

- Rumah Kecil Di Pinggir Ladang* (1994)

**Jamilah Morshidi**

- Kenyalang Terbang Bebas* (1987)  
*Seorang Gadis Sebuah Harapan* (1987)  
*Memburu Kasih* (1990)

**Khadijah Hashim**

- Senator Adila* (1992)  
*Alun Hidup* (1990)  
*Melawan Arus* (1993)  
*Cinta Ke Dua* (1993 cet. ke 6)  
*Mira Edora* (1993 cet. 8)  
*Laila Azwa Gadisku* (1993 cet. ke 14)

**Mashitah Mohd. Nor**

- Kemboja Di Pinggir Kali* (1987)

**Norzailina Nordin**

- Sewangi Kasih* (1995)  
*Ilusi Semurni Hati* (1996)  
*Arca Impian* (1994)

**Obasiah Hj. Usman**

- Pungkad* (1989)  
*Malisiah* (1986)  
*Bertaut* (19880)  
*Tautan Kasih* (1992)

**Ras Adibah Radzi**

- Kalau Tak Indah*  
*Ika* (1996)

**Raja Azmi**

- Black Widow*

**Robayah Mahmud**

- Nostalgia* (1991)

**Rokiah Abu Bakar**

- Pendakian* (1992)



**Rosmini Shaari**

*Isteri* (1988)  
*Hujan Debu* (1991)  
*Jaringan* (1990)

**Saloma Mat Lajis**

*Pelangi Tengahari* (1995)  
*Sebalik Lingkaran* (1993)  
*Ranum* (1993)

**Samsiah Mohd. Nor**

*Sindora* (1991, 1991, 1993, 1994)  
*Maya Pusara* (1992, 1993)  
*Anom Suraya* (1992)  
*Tangisan Bulan Madu* (1991, 1991, 1992, 1993, 1994)  
*Bebunga Lalang* (1991)  
*Riana* (1992)

*Anggerik Kota*  
*Selimut Malam* (1993)  
*Koqin Karemo* (1992)  
*Kemboja Berguguran* (1991)  
*Helang Bebas Di Angkasa* (1993)  
*Sangkar* (1995)

**Siti Eiasah Ab. Rashid**

*Atok Siti* (1993)

**Siti Hawa Mohd. Hassan**

*Di Ambang Impian* (1991)

**Siti Rahmah G. Ibrahim**

*Hijarah* (1988)  
*Cinta Pui Bersemi Lagi* (1989)  
*Rangkaian Kasih* (1994)

**Siti Aisah Murad**

*Setitis Sinar Di Kabus Biru* (1987)

**Siti Aminah Hj. Yusuf**

*Di Hujung Perjalanan* (1991)

**Siti Zainon Ismail**

*Pulau Renik Ungu* (1994)

*Rembang Flamboyan* (1995)

**Zaidah Hj. Baharuddin**

*Mega Di langit Barat* (1990)

**Zaharah Nawawi**

*Selamat Datang Azie Farahah* (1988)

*Panglima Saleh Selempang Merah* (1988)

*Menuju Puncak* (1990)

*Anugerah* (1995)

---

# Sebuah Jukstaposisi Antara *Sangkar* Anwar Ridhwan dan Psikoanalisis Freud

Mawar Shafei

---

## Pendahuluan

*SANGKAR* merupakan kumpulan cerpen Anwar Ridhwan yang terkemudian (1986). Walau bagaimanapun melaluinya kita disajikan semula dengan sepuluh buah cerpen lain dari dua buah kumpulan cerpen sebelumnya iaitu *Parasit* dan *Sesudah Perang*.

Melalui *Sangkar* Anwar telah mengetepikan konvensinya. Sebelum ini beliau kerap memilih tajuk kumpulan cerpen berdasarkan salah sebuah daripada tajuk-tajuk cerpen yang terkandung di dalamnya. Pemilihan tajuk *Sangkar*, tidak lagi bersifat klise seperti yang berlaku ke atas *Parasit* dan *Sesudah Perang*. Kedua-dua tajuk kumpulan cerpen itu ternyata diangkat daripada salah sebuah cerpen yang termuat di dalamnya.

Jika disusuri semua cerpen di dalam *Sangkar*, dikesani frasa **sangkar** menerusi cerpen 'Tik! Tik! Tik!' di dalam segmen kedua *Sangkar*, Fikir Yuyutsu. Melalui 'Tik! Tik! Tik!', Anwar mengilustrasikan keadaan para doktor di sebuah klinik. Mereka membayangkan klinik itu sebagai sangkar:

Doktor pemilik klinik itu sendiri tidak menduga, bahawa pada suatu hari kliniknya akan menjadi sangkar. Baginya sangkar adalah lambang. Sangkar adalah imej. Sebuah sangkar selalu membayangkan kurungan, sama ada burung menghuni di dalamnya atau tidak. Sangkar kosong pun membayangkan imej yang mengerikan. Ia kosong mungkin kerana penghuninya telah mati. Ia kosong mungkin menanti penghuni baru, yang bakal terpenjara

Tapi fikirnya, bukankah dunia ini pun sebuah sangkar maha besar?

(*Sangkar*, 128)

Pemilihan *Sangkar* adalah berikutan daripada beberapa faktor. Antaranya,

pengkaji mendapati sememangnya banyak unsur psikologi yang terselit dalam kumpulan cerpen ini. Institusi Hadiah Sastera Malaysia 1986/87 telah menyokong kenyataan ini. Anwar Ridhwan dikatakan telah berjaya memanfaatkan unsur-unsur kemanusiaan yang penuh terlurik dengan pembelaan serta bauran emosi yang tinggi.<sup>1</sup> Cerpen yang ada turut memfokuskan kepada beberapa watak yang memenuhi tuntutan kajian ini yang lebih mengufuk kepada horizon *character-centred*.

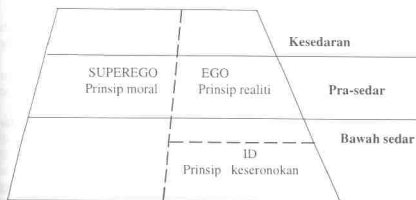
Justeru penemuan awal tentang kemajudan unsur-unsur psikologi melalui penelitian pengkaji dan penilaian yang dibuat oleh Hadiah Sastera Malaysia 1986/87 tentang kandungan unsur-unsur psikologi di dalam *Sangkar*, pengkaji akan cuba menganalisis beberapa watak di dalam *Sangkar*: cerpen 'Sesudah Perang' dan 'Gua, Perempuan dan Pandangan Darat' dengan kesejajaran beberapa aspek dari psikoanalisis Freud.

## Analisis

### Masitah

Imbas kembali Masitah terhadap peristiwa dia diperkosa oleh seorang askar Jepun, bermula apabila dia berada di sumur rumahnya. Berikutan daripada peristiwa 20 tahun lalu itu, lahirlah Jali. Fizikal Jali yang berbeza daripada adik-adiknya, Sumi dan Salmi dari segi kecerahan warna kulit dan kebijaksanaan, mengganggu Masitah. Trauma tersebut telah membentuk Masitah sebagai seorang pendengar yang baik, perahsia dan pembersih.

Melalui daerah sadar, pra-sedar dan bawah sadar Freud, psikologi Masitah dapat dianalisis.



**Daerah Kesedaran Watak Masitah  
di dalam 'Sesudah Perang'**

Berdasarkan rajah tersebut, ingatan Masitah terhadap trauma dia diperkosa berada pada tahap pra-sedar. Setiap peristiwa yang berlaku masih diingat oleh Masitah. Dia dapat mengimbuai kembali detik awal bayang seorang lelaki (askar Jepun) yang menunggunya di sumur, pada suatu pagi yang remang-remang.

Model neurosis Freud mengandaikan bahawa trauma yang dihadapi oleh seseorang tidak dapat diterima oleh minda kesedaran. Melalui mekanisme bela diri, ia perlu direpresikan.<sup>2</sup> Watak Masitah cuba merepresikan peristiwa hitam itu. Walau bagaimanapun terdapat objek yang terus berusaha agar trauma tersebut dapat dibebaskan ke daerah kesedaran. Objek tersebut adalah Jali.

Jali, anak lelaki tunggal Masitah dan Budin merupakan lambang mangkin yang memindahkan trauma dua dekad lalu itu ke daerah sedar Masitah. Peristiwa yang berlaku di daerah pra-sedar Masitah merupakan sesuatu yang tidak disedari. Namun pada satu-satu masa, dengan kehadiran Jali, ia boleh direnung dan diingat kembali bagi mengeluarkannya ke daerah sedar.

Superego Masitah telah mengawal id melalui prinsip moral. Peristiwa hitam yang menyimpannya, dirahsiakan daripada pengetahuan suaminya, Budin demi kesejahteraan rumahtangga mereka.<sup>3</sup> Keunggulan ego (*ego ideal*) Masitah, akhirnya dapat membina landasan untuk memuaskan kehendak id (melalui mengasosiasi dengan watak dalam novel yang dibaca oleh Jali).

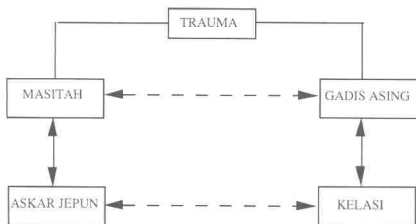
Beberapa perlakuan Jali telah memangkinkan Masitah untuk mengembalikan trauma lalu ke tahap sedarnya. Kehadiran Jali pada suatu pagi yang masih remang-remang di sumur, memulakan imbas kembali Masitah. Penularan ingatan dari daerah pra-sedar ke daerah kesedaran bertambah apabila Jali membuat pengakuan bahawa dia hampir memperkosa Khatijah. Kenyataan ini pasti saja menambahkan lagi ingatan Masitah terhadap peristiwa yang dialaminya 20 tahun lalu.

Melalui episod ini didapati Masitah menjadikan dirinya sebagai seorang pendengar yang cermat dan teliti. Setiap butir bicara Jali dianalisis sebegitu rupa oleh Masitah. Sifat pendengar yang teliti ini juga didapati apabila Masitah begitu berminat mendengar cerita Jali tentang novel yang dibacanya.

Sikap Masitah sebagai seorang pendengar yang teliti juga dikesani apabila dia menyatakan kepada Jali bahawa, "Ibu belum pernah menolak untuk mendengar kata-katamu, bukan?"<sup>4</sup>

Trauma lalu menular lagi ke daerah sedar Masitah apabila dia mengandaikan kelasi (di dalam cerita Jali) akan mengahwini gadis asing (dirinya). Hubungan ini dapat diilustrasikan gadis menerusi rajah di atas.

Berdasarkan mekanisme bela diri Freud, Masitah tidak melakukan sebarang identifikasi.<sup>5</sup> Sebaliknya asosiasi yang dilakukannya lebih memburukkan keadaan. Masitah semakin tertekan; menjadikannya seorang yang perahsia. Rahsia selama 20 tahun itu dapat disorokkan oleh Masitah daripada pengetahuan sesiapa terutama suaminya, Budin. Doa yang dipanjatkannya di akhir cerita juga, masih mengharapakan agar dia terus menjadi seorang perahsia setelah Jali pulang ke tanahair nanti.



#### Petunjuk



Asosiasi yang dilakukan oleh Masitah  
Hubungan intim

#### **Asosiasi yang dilakukan oleh Masitah Antara Novel dan Realiti**

Tuhanku, aku tahu pemergiannya membuat aku merasa bebas dari bencana perang. Namun kuucapkan terima kasih juga kepada Mu kerana sepanjang masa itu Kau menjadikan aku seorang perempuan yang kuat menyimpan rahsia serta dapat melawan hebatnya perang batinku. Tetapi dia akan kembali dalam masa lima tahun lagi. Jika Kau masih panjangkan usiaku untuk menghadapi saat-saat itu, hanya satu permohonanku, berilah aku kekuatan seperti yang telah Engkau berikan sebelum ini. Amin.

(Sangkar, 16)

Melalui teori Freud, pengkaji yakin pembentukan personaliti Masitah mula dibina pada awal zaman kanak-kanaknya. Tahap perkembangan psikoseksual Freud yang kedua iaitu tahap dubur,<sup>6</sup> menggariskan bahawa pada tahap ini kanak-kanak mula dapat mengawal diri mereka. Kawalan ini melalui prinsip realiti. Pada tahap ini kanak-kanak akan dididik tentang kebersihan melalui latihan tandas. Kanak-kanak memperoleh nikmat seksual daripada bermain, menahan atau membuang najis.

Bagi mereka yang berjaya meloloskan diri pada tahap ini, akan menjadi seorang dewasa yang penjimat, pembersih dan sistematik.<sup>7</sup> Salah satu faktor yang menjayakan

kanak-kanak melewati tahap ini ialah pujian atau ganjaran yang diberikan oleh ibu bapa kepada mereka. Ternyata di dalam kajian ini, Masitah mempunyai ciri pembersih, sistematik, dan kemas serta teratur di dalam menguruskan sesuatu perkara.

Beberapa tindakan Masitah menampakkan ciri ini. Kenyataan ini dapat dibuktikan menerusi beberapa petikan di bawah,

- i) Sampai di tangga Masitah membasuh kakinya. Setelah kedua tapak kakinya dikilir puas-puas sementara air terus turun dari mulut geluk, dan setelah Masitah yakin kedua-dua kakinya telah bersih dari tanah serta kekotoran, diletakkan geluk di sisi tangga. (*Sangkar*, 5)
- ii) Dipakainya kain batik itu kemas-kemas. (*Sangkar*, 6)
- iii) Cadar yang menutup tilam itu diratiknya, lalu dilipat kemas-kemas. Tiga buah bantal di atas ranjang diambilnya, lalu dijemur di tingkap. Dari dalam almari dikeluarkan sehelai cadar lagi, yang biasanya digunakan untuk menutup ranjang di siang hari. (*Sangkar*, 8)
- iv) Disapunya lantai ruang tamu perlahan-lahan. (*Sangkar*, 10)

Menurut Mac Millan (1991) dalam *Evaluated the Complete Arc*, watak seperti Masitah sudah melakukan mekanisme bela diri jenis pembentukan reaksi. Masitah menjadi seorang yang pembersih, sistematik dan penjimat. Sebaliknya dia tidak menjadi seorang yang pengotor atau zalim. Sifat 'pembuang' seperti pengotor dan zalim adalah berikutan daripada didikan tandas yang keras daripada ibu bapa. Walau bagaimanapun melalui mekanisme bela diri pembentukan reaksi dan kejayaan melewati tahap ini, sifat 'pembuang' dapat diubah kepada sifat 'penahan' iaitu pembersih.

Namun terdapat satu lagi penilaian tentang sikap pembersih Masitah. Masitah merupakan seorang mangsa perkosaan. Masyarakat kerap memandang golongan seperti Masitah sebagai sesuatu yang kotor. Berdasarkan prinsip moral, superego Masitah sekali lagi melakukan represi. Masitah merepresi atau melupakan 'kekotorannya' melalui sifat pembersih. Ini jelas dipaparkan menerusi episod Masitah membasuh kakinya 'dari tanah serta kekotoran'. Ia dilakukan sebaik saja Masitah selesai mandi di sumur, lokasi trauma 20 tahun itu berlaku.

## Adam

Setelah selesai membaca 'Gua, Perempuan dan Pandangan Darat', disadari bahawa perjalanan watak Adam ke hutan pala, hanya merupakan khayalan. Khayalan itu banyak dipengaruhi oleh keadaan dirinya yang tidak boleh berkahwin.

Berdasarkan kedua-dua fenomena tersebut, pengkaji mengesani bahawa Adam mengalami kebimbangan (*anxiety*). Kebimbangan nuerotik Adam terjadi akibat daripada pertahanan egonya yang lemah. Pada masa yang sama keperluan id (untuk berkahwin) begitu kuat. Akibatnya Adam menyalurkan keinginan tersebut melalui mekanisme bela diri sublimasi iaitu melukis dan menulis puisi cinta.<sup>8</sup>

Kebimbangan ini merupakan rentetan daripada penyakit yang dihidapinya. Namun berdasarkan teori psikoseksual Freud, berkemungkinan ini bermula sejak tahap mulut lagi (18 bulan ke bawah). Adam diandaikan tidak memperolehi sepenuhnya proses penyusuan (menghisap, menggigit atau mengulum), sedangkan proses ini merupakan perbuatan untuk mengurangkan kebimbangan.<sup>9</sup> Akibat daripada tidak sempurnanya proses ini, ia berlarutan sehingga Adam dewasa.

Kebimbangan ini semakin parah apabila doktor mengesahkan bahawa Adam akan mati seminggu selepas dia berkahwin. Doktor juga mengandaikan umur Adam tidak akan menjejaki lebih daripada 45 tahun jika dia masih berhasrat untuk berumahtangga.

Kesan daripada kebimbangan ini, personaliti Adam mula dibentuk sebagai seorang yang terlalu bergantung kepada pihak lain (*dependent*). Lekatan (*fixation*) pada tahap mulut ini dapat dikesani pada sikap Adam yang terlalu menggantungkan kepercayaan kepada doktor bahawa dia tidak boleh berkahwin. Namun jika Adam berjaya melepasi lekatan itu, mungkin saja dia berpersonaliti seorang yang dinamik, tidak mudah mengalah atau seorang yang berjiwa besar.

Walau bagaimanapun ada beberapa tindakan Adam yang cuba melangkaui garisan lekatan akibat kekecewaan melampau itu (*excessive frustration*). Adam membayangkan bahawa tubuh seorang wanita adalah seperti 'semenanjung yang menghampar jauh ke kaki langit' dan seperti 'seekor raksasa betina'. Namun tubuh wanita yang disimilikan dengan semenanjung, adalah rendah peratusannya.

Pengkaji telah menganalisis peratusan gambaran 'semenanjung' dan 'raksasa' yang diperspektifkan oleh Adam. Analisis tersebut adalah seperti berikut,



**Perspektif Adam Tentang Tubuh Wanita**



Peratusan yang diperoleh adalah berdasarkan kekerapan penggunaan perkataan 'semananjung' dan 'raksasa betina' yang digunakan oleh Anwar. Berikutan daripada penelitian pengkaji, sebanyak 12 kali diksi 'raksasa betina' disebut berbanding dengan 'semananjung' yang hanya 7 kali.

Analisis ringkas ini menunjukkan walaupun lekatan yang berlaku pada tahap mulut Adam, telah menjadikannya seorang yang *dependent*, namun id Adam masih terus berfungsi. Id Adam masih ingin menang dengan memanipulasi wanita yang dianggap sebagai 'sekor raksasa betina yang telah tewas'.<sup>10</sup>

Adam juga didapati cuba memanipulasi Si Pandir melalui nasihatnya untuk menjadi seorang pelukis besar. Namun ternyata Adam masih dibelenggu oleh lekatan tahap mulut. Petikan berikut menegaskan berlakunya lekatan tersebut,

Si Pandir selalu menyatakan kepadanya mahu jadi pelukis besar seperti dia. Di studionya Si Pandir sanggup duduk berjam-jam lamanya memerhatikan dia melukis. Dia Ingin menasihatkan Si Pandir apa yang seharusnya dilakukan untuk menjadi pelukis besar. Tetapi dia selalu kehilangan bakat untuk memberi nasihat. Dia tidak mahu membawa fikiran Si Pandir masuk ke dalam fikirannya. Dia juga merasa ragu, apakah dia boleh membawa fikiran Si Pandir ke satu pintu gerbang kebijaksanaan dan melepaskan fikiran Si Pandir di sana untuk kemudiannya Si Pandir menemukan idea-idea yang bererti. Si Pandir sudah dewasa sekarang, fikirnya. Terserahlah kepada Si Pandir membuat apa yang difikirkannya baik  
(Sangkar, 117-118)

Individu sadistik seperti Adam masih menyimpan rasa iri. Ia disalurkan melalui strategi manipulasi dan dominasi, walaupun pada hakikatnya dia lemah (Ryckman 1982, 43). Walau bagaimanapun khayalan merupakan mekanisme bela diri Adam yang paling ketara untuk egonya memenuhi kehendak id.

Selain daripada berpersonaliti sebagai seorang yang terlalu bergantung, pengkaji mengesani bahawa Adam juga menghadapi lekatan pada tahap dubur dan kubul. Pemerhatian ini berdasarkan indikator diri Adam sebagai seorang pelukis dan penyair. Apabila pendidikan ke tandas tidak berjaya dan tidak sempurna, Adam melanjutkannya dengan kegiatan melukis (pornografi) dan menulis puisi cinta.

Melalui lekatan tersebut, Adam juga menjadi seorang yang pengotor. Ciri-ciri tersebut dapat pengkaji kesani melalui episod Adam di dalam biliknya,

- i) Dari satu penjuru ke penjuru kamar tidurnya, bertaburan kertas-kertas. Antaranya catatan dan puisi yang belum sudah. Diambil secekap kertas yang berada di tengah kamar, lalu disusun dekat dinding sebelah kanan. Kertas-kertas lain ditompok di sana juga, sehinggalah kamar itu kelihatan sebahagian lantainya di tengah-tengah.

(Sangkar, 120)

- ii) Dengan pakaian yang tidak ditukar, dia berbaring di tengah-tengah kamar. (*Sangkar*, 120)
- iii) Seekor tikus tiba-tiba mengintai dari celah-celah tompokan buku (*Sangkar*, 120.)

Sikap pengotor ini merupakan hasil daripada kegagalan sama ada kerana lekatan atau sikap ibu bapa. Menurut Ewen (1980) di dalam *An Introduction to the Theories of Personality*, anak-anak yang dididik tegas pada tahap ini akan memiliki sifat pembuang (*anal expulsive*) seperti degil dan pengotor.

Untuk membicarakan lekatan Adam pada tahap kubul ini, pengkaji ingin menyentuh beberapa konflik yang berlaku. Menurut Freud, tahap ini merupakan masa yang terpenting di dalam pembentukan personaliti seseorang.

Berdasarkan mekanisme bela diri khayalan Adam, pengkaji mendapati tingkahlaku autoerotik Adam berlarutan dari zaman kanak-kanak hingga dewasa. Di dalam khayalannya seperti memasuki gua, berjumpa tubuh-tubuh wanita dan raksasa betina, kelihatan Adam seakan mencipta perlambangan tentang kehendak seksualnya.<sup>11</sup>

Libido<sup>12</sup> Adam dikesani beralih kepada ibunya. Pada peringkat awal libido kanak-kanak beralih kepada ibu bapa. Pada konteks ini Adam mengalihkan libido kepada ibunya. Freud menamakan konflik ini sebagai kompleks oedipus.<sup>13</sup>

Konsep konflik ini ialah apabila kanak-kanak lelaki menyimpan rasa takut terhadap ayah mereka akibat daripada libido yang dialihkan kepada ibu. Ayah dilihat sebagai mempunyai lebih sifat kekelakuan dan berkuasa. Kanak-kanak lelaki menganggap ayah mereka sebagai pesaing (*rival*). Ketakutan ini berubah kepada kebimbangan kembiri (*castration anxiety*). Kanak-kanak lelaki takut zakar mereka akan dipotong oleh ayah. Perasaan mereka semakin tertekan apabila melihat kanak-kanak perempuan tidak mempunyai zakar. Mereka mengandaikan 'zakar' kanak-kanak perempuan telah dipotong oleh ayah mereka. (Hjelle dan Ziegler 1992, 95).

Implikasi rasa takut kanak-kanak lelaki ini berlaku pada zaman dewasa mereka. Di dalam konteks kajian ini Adam didapati turut menghadapi kompleks oedipus ini. Ciri-ciri personaliti Adam adalah seperti berikut.

#### Personaliti Adam Akibat Kompleks Oedipus

Personaliti	Episod di dalam cerpen
Pendiam	Jawapan yang pendek di dalam perbualan
Pasif	Pasrah kepada ketentuan doktor tentang penyakitnya
Lembut	Diksi di dalam puisinya <sup>14</sup>

Adam cuba mengawal sifat manipulasi, iri hati dan ganas terhadap ayahnya. Justeru itu diperhatikan Adam begitu pendiam, pasif, berserah dan lembut. Malangnya Adam tidak melakukan sebarang bentuk identifikasi. Dia tidak menjadikan sifat kelelahan, kuasa dan ketegasan ayahnya sebagai motivasi. Oleh itu walau Adam mengenali peranan jantannya sebagai lelaki (berdasarkan keinginannya untuk berkahwin) dia masih pesimis, ditambah dengan wujudnya hambatan iaitu penyakitnya.

## Rumusan

Psikoanalisis Freud diperhatikan dapat memenuhi tuntutan kajian. Ciri-ciri yang ada pada dua watak pilihan, dapat disesuaikan dengan kandungan teori psikoanalisis Freud. Ciri-ciri kesedaran, mekanisme bela diri (contohnya represi, identifikasi, sublimasi dan khayalan), ketergantungan dan lekatan dapat ditemui dalam diri watak-watak tersebut. Justeru itu melalui pendekatan psikoanalisis ini dapat dijustifikasikan mengapa Masitah dan Adam masing-masing memiliki sifat-sifat antaranya pembersih dan pengotor.

Pengkaji percaya tidak semua konsep psikoanalisis yang dikemukakan oleh Freud dapat digunakan di dalam kajian ini, malah kajian-kajian lain yang bersifat tipikal Melayu, tipikal timur. Lebih-lebih lagi dengan personaliti ketimuran, kemelayuan dan penuh dengan etos tradisi Anwar Ridhwan dan kebanyakan watak ciptaannya, pasti saja gagasan Freud yang mengangkat sesuatu yang bertentangan tidak dapat dijadikan satu kiblat yang mutlak.

Namun masih terdapat beberapa saranan Freud yang masih boleh diterima kewajarannya. Mekanisme bela diri Freud dan aspek bawah sedar ada rasionalnya. Ia dapat dijustifikasikan dengan watak-watak ciptaan Anwar. Lebih-lebih lagi Anwar merupakan seorang pengarang yang gemar dan kerap mengadun nilai-nilai kejiwaan lewat karya-karyanya. Ia sejajar dengan kata-kata Anwar sendiri,

Memanfaatkan unsur psikologi dengan baik dan berkesan akan menjadikan pembaca menghadapi karya kita seperti menghadapi permasalahan manusia yang hidup secara jujur dan utuh, bukan memegang teks yang kaku dan kering (Ahmad Kamal 1993, 50-51).

## Nota Hujung

<sup>1</sup>Laporan Hadiah Sastera Malaysia dalam *Dewan Sastera*, Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur, Februari 1989, Jilid 29, hlm. 78.

<sup>2</sup>Represi merupakan salah satu daripada mekanisme bela diri Freud. Represi bermakna menekankan pengalaman pahit dan menyakitkan ke alam tidak sedar agar tidak mengganggu ego. Represi merupakan mekanisme bela diri yang paling asas berupa pertahanan daripada ancaman dalaman seperti kerisauan.

<sup>3</sup>Sebenarnya keretakan rumahtangga kedua pasangan ini mungkin saja berlaku apabila garisah (*instinct*) Budin mendapati bahawa dia akan kehilangan sesuatu pada hari Masitah diperkosa oleh askar Jepun (*Sangkar*, hlm. 5-6).

<sup>4</sup>Anwar Ridhwan. *Sangkar*, Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur, 1986, hlm. 1.

<sup>5</sup>Identifikasi merupakan salah satu daripada mekanisme bela diri Freud. Ia bermakna proses mengambil dan mengkonsolidasikan (mengukuhkan) sifat-sifat seseorang yang lain ke dalam dirinya.

<sup>6</sup>Tahap dubur berlaku pada kanak-kanak yang berusia 18 hingga 36 bulan. Tahap ini juga dikenali sebagai *anal sadistic*. Istilah ini digunakan oleh Sherman (1979).

<sup>7</sup>Personaliti jenis ini dinamakan sifat 'penahan' atau anal retentive. Pelbagai lagi ciri personaliti jenis ini boleh dirujuk di dalam *Personality Theories* oleh Ziegler (1992).

<sup>8</sup>Sublimasi ini merupakan alternatif terbaik buat individu yang menghadapi kebimbangan seperti Adam. Bagi individu yang gagal melakukan sebarang bentuk mekanisme bela diri, mereka akan melakukan perbuatan yang dianggap melanggar etika sosial.

<sup>9</sup>Andaian ini dibuat oleh Hjelle dan Ziegler (1992, 96).

<sup>10</sup>Analisis ini berdasarkan bilangan perkataan 'semenanjung' dan 'raksasa' di dalam penelitian watak Adam oleh pengkaji.

<sup>11</sup>Kenyataan ini merupakan andaian pengkaji berdasarkan pembacaan di sepanjang kajian ini.

<sup>12</sup>Libido bermakna dorongan biologikal atau nafsu. Istilah ini digunakan oleh Freud di dalam menerangkan konsep id.

<sup>13</sup>Menurut Hergenbahn (1984) di dalam *An Introduction to the Theories*, konsep kompleks oedipus atau oedipus complex berasal dari sebuah teater klasik oleh Sophocles yang bertajuk *Oedipus Tyrannus*. Ia mengisahkan watak Raja Oedipus yang membunuh ayahandanya untuk mengahwini bondanya.

<sup>14</sup>Lirik puisi tersebut adalah seperti berikut,

tentang perempuan,  
sebuah bisik dari Tuhan:

kefinci kecil yang mempesona  
pola dalam tawa dan tangisnya

biru mawar diredup dingin  
kelopaknya gugur jua oleh kasarnya angin  
layang-layang tiba-tiba buas membesar  
di genggamannya talinya berkisar

kerap pula sebuah dusun subur  
melepas bebas kau ke bukit-sumur

kadang dia bukakan pintu dendam musim tengkujuh  
mencambuk laut kapal hilang sauh

## Rujukan

- Ahmad Kamal Abdullah. 1991. *Jambak 2*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Allport, Gordon W. 1971. *Personality: A Psychological Interpretation*. London: Constable and Company, Inc.
- Atkinson, Rita L dan Richard C. 1983. *Introduction to Psychology*. New York: Harcourt Braace Inc.
- Coon, Denis. 1977. *Introduction to Psychology*. New York: West Publishing Co.
- Freud, Sigmund. 1953. *A General Introduction to Psychoanalysis*. New York: Permabooks.
- Hamzah Hamdani. 1987. Sangkar: Kumpulan 22 Buah Cerpen Terbaik Anwar Ridhwan dalam *Dewan Sastera* Julai, hlm. 26-27.
- Hamdan Sulaiman. 1978. Batu Belah Batu Bertangkup: Satu Pandangan Terhadap Psikoanalisis Manusia dalam *Dewan Bahasa* Februari, hlm. 114-120.
- Hjell, Larry dan Ziegler, Daniel J. 1992. *Personality Theories*. New York: McGraw-Hill, Inc.

- 
- Ones, Ernest. 1957. *The Life and Work of Sigmund Freud*. Victoria: Hogarth Press.
- Mahmood Nazar Mohamed. 1990. *Pengantar Psikologi: Satu Pengenalan Asas Kepada Jiwa dan Tingkahlaku Manusia*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Malcom, Macmillan. 1991. *Freud Evaluated the Complete Arc*. Amsterdam: North- Holland.
- Richard, M Ryckman. 1982. *Theories of Personality*. California: Brooks/Cole Publishing Co.
- Sherman, Mark. 1979. *Personality: Inquiry and Application*. New York: Pergamon Press.
- Shukri Matt Aii. 1995. Freud dan Luncai. *Dewan Sastera*, Disember: 29-32.

---

# Muatan Baru, Gaya Baru dalam Cerpen Pengarang Generasi Baru

Othman Puteh

---

Sebenarnya banyak yang dapat dibincangkan tentang kehidupan genre cerpen dalam jagat pencerpenan di tanahair kita kini. Sekiranya kita bersedia memperuntukkan sedikit kelompongan waktu, memberikan sedikit pengorbanan berbentuk material menelusuri gerak jalur kehidupannya, akan ditemukan beberapa indeks yang menarik untuk kemudiannya memungkinkan kita masuk ke wilayah kehidupan genre cerpen yang hampir mencapai usia 70 tahun pada awal abad ke-21 ini.

Banyak faktor yang terlaksana dalam masyarakat setempat, di peringkat kebangsaan dan apatah lagi pada tahap antarabangsa ikut mencorakkan ragi kehidupan dalam jagat pencerpenan. Transformasi yang wujud dalam pelbagai ruang, jurusan dan waktu banyak memberikan sumbangan kepada perubahan-perubahan yang disaksikan kini. Secara rincinya, perubahan-perubahan itu melanda kehidupan insan sesuai dengan takdir sejarah di sesebuah negara baik dalam kehidupan berpolitik, ekonomi, budaya, kemajuan teknologi maklumat mahupun dalam caragaya menangani pelbagai fenomena yang tercetus berdasarkan citarasa lokal, berpaksikan agama dan fahaman-fahaman yang relevan bagi menentukan kepenakatan hidup itu sendiri.

Yang agak dominan, dan ingin dibicarakan tentang kehidupan genre cerpen dalam jagat pencerpenan di tanahair kini ialah yang berkaitan dengan jalur kedua. Apabila disebutkan jalur kedua bermakna wujudnya jalur pertama dalam dunia pencerpenan itu. Jalur pertama bermakna jalur konvensional yang sedia wujud, yang mantap di tangan beberapa pengarang cerpen yang mapan dan konsisten berkarya dengan menampilkan muatan cerita yang lazim, setia meneruskan tradisi penciptaan yang sedia mantap dengan langgam penceritaan yang terikat pada konsep yang lazim pula.

Jalur kedua merupakan jalur yang menyimpang keluar dari jalur konvensional yang memperlihatkan kelainan dalam menghantar pengucapan pemikiran, muatan subjek ceritanya juga cenderung pada penerokaan, kelihatan agak agresif, memberontak, bergaya baru, tidak cukup berkarya dengan cuma berbekalkan bakat alam dan imaginasi tetapi ditunjangi dengan penyelidikan yang rapi dengan langgam yang cocok dengan gaya hidup zaman kini.

Dari hakikat sejarah, diakui memang; betapa kedua-dua jalur itu tetap dan

sentiasa wujud. Ini membuktikan kehidupan itu bermakna, bermanfaat dan kita sebagai insan beroleh sesuatu yang baru di samping terus-terusan disogohkan dengan sesuatu yang lazim. Cuma dalam konteks perbincangan ini, cerpen-cerpen yang terhasil dan mengalir ke muara jalur kedua ini memperlihatkan keunikannya, keyakinan diri peribadi pengarang yang mengucapkannya, bergaya baru ~ tentu sahaja dengan muatan yang baru ~ dan mula memperoleh perhatian setelah hampir dua dekad kurang dan atau bobos dari jaring peneliti, pengkaji, editor dan panel penilai; apatah lagi dari ketajaman mata fikir khalayak pembaca dan atau peminat sastera biasa. Terkadang-kadang, karya-karya cerpen bergaya baru di tangan generasi baru ini bukan sahaja tidak disenangi oleh segelintir pencipta cerpen sendiri, malah ikut diperlecehkan dalam media cetak hingga dikaitkan pula dengan pelajar-pelajar sastera di peringkat sekolah menengah.

Justeru, *P-S* (Januari-Februari 1996) sebuah "wadah interakasi generasi baru sastera" yang berpusat operasi di Kuantan dengan dua tenaga penggerak gigih yang juga merupakan pengarang-penyair generasi baru, yang saya tatapi baru-baru ini, saya tertarik juga meneliti lontaran pemikiran Rahimidin Zahari tentang "Buku dan Manusia Seniman Generasi Baru" yang merasakan keterkilanannya kerana banyak khazanah, aset berharga dari tangan Talib Y.K., Marsli N.O., Daeng Ramliakil, Zaen Kasturi, Muhd. Nasruddin Dasuki dan S.M. Zakir yang terlepas dari jaringan, yang diharapkan dapat dilihat secara terbuka dan saksama.

Memang merekalah di antara pengarang cerpen generasi baru yang dimaksudkan itu dengan senarai yang wajar dipanjangkan; antara lainnya Gunawan Mahmood, Jong Chian Lai, Azmah Nordin, A. Karim Kadir, Daniel Jebon Janaun, Jais Sahok, Hizairi Othman, Shapiai Mohd. Ramli, Awangku Merali Pengiran Mohammad, Saroja Theavy ap Balakrishnan, Uthaya Sankar S.B., Faisal Tehrani dan Mawar Shafie.

Dari tangan mereka lahir, antara lainnya, karya-karya kumpulan/antologi cerpen *Korporat* (DBP: 1995), *Ijazah* (Cetakan terhad: 1990), dan *Paris* (Cetakan terhad: tanpa tarikh) karya Daeng Ramliakil; *Musim Terakhir* (DBP: 1988) oleh Jong Chian Lai; *Yuda* (DBP: 1992) dan *Zen dengan Pedangnya* (manuskrip cerpen 1991-1995) oleh Zaen Kasturi; *Purbawisesa* (DBP: 1992) karya Mohd. Nasruddin Dasuki; *Perjalanan ke Z* (DBP: 1992) oleh Shapiai Mohd. Ramli; *Birunya Biru* (DBP: 1993) ciptaan Talib Y.K.; *Harga Sebuah Kematian* (DBP: 1993); karya Gunawan Mahmood *Garis Panorama* (DBP: 1994) hasil karya Jais Sahok; *Biduan* (DBP: 1994) karya Marsli N.O.; *Singkowoton* (DBP: 1994) dan *Wizurai* (manuskrip bakal terbit di DBP) karya Azmah Nordin; *Merengkuh Langit* (DBP: 1995) oleh S.M. Zakir; *Pesta Mimpi* (DBP: 1995) karya Daniel Jebon Janaun; *Siru Kambam* (manuskrip bakal terbit di DBP) karya Uthaya Sankar SB; *Gemerlapan* (manuskrip bakal terbit di DBP) karya Saroja Theavy ap Balakrishnan; *Hati Milik Kami* (DBP: 1992) oleh Hizairi Othman dan *Rayan* (manuskrip) oleh Mawar Shafie; di samping karya cerpen eceran mereka yang tersiar dalam pelbagai wadahnya majalah dan suratkhbar. Merekalah di antara pengarang cerpen generasi baru yang kini dengan yakin diri memberikan warna dan jalur baru itu. Kebaruan jalur dengan muatan



bergaya baru itu dapat ditelusuri dari aspek subjek cerita, cara bagaimana subjek cerita itu diperoleh dan gaya menghantar subjek itu ataupun langgam penceritaannya.

Pada umumnya, di kalangan mereka itu mempunyai kecenderungan, kearifan dan ketrampilan dalam aspek tertentu. Umpamanya, Zaen Kasturi lewat *Yuda* dan *Zendengan Pedangnya* senang sungguh kembali ke zaman bahari untuk mengangkat bahan-bahan dalam hikayat lama, karya-karya agung, karya historiografi Melayu dan cerita panji sebagai muatan bahan ceritanya. Lalu kita temukan tafsiran baru yang diasosiasikan dengan kehidupan kini dalam karya-karyanya yang berbentuk satire dan parodi seperti dalam "Sat Malangkai", "Keterbalikkan Versi Pesan Raden Panji" (ada 4 cerpen semuanya) "Medan Yuda", "Yuda II", "Kisah Lain Tentang Nadim" dan "Catatan Lanang II".

Muhd. Nasruddin Dasuki menerusi *Purbawesisa* berusaha menolak konvensi dalam penampilan muatan dan langgam penceritaan. Yang ketara ialah kecenderungannya mengemukakan muatan berunsur Islami seperti dalam cerpen "Purbawesisa", "Ighawa", "Pencarian Tasyahud", "Lelaki Terluka di Kota Cantik", "Lelaki Buronan", "Pelamin Laut" dan "Mukasyaf." Sementara S.M. Zakir pula menokok kecenderungan pada Zaen Kasturi dan Muhd. Nasruddin Dasuki dengan mengangkat muatan falsafah dari pelbagai tamadun bangsa besar di jagatraya di samping memanfaatkan kehidupan keinsanan yang dikaitkan dengan agama dan ideologi tertentu.

Kumpulan cerpen *Merengkuh Langit* karya S.M. Zakir memuatkan 20 buah cerpen yang jelas memperlihatkan bakat. Pengarang ini juga mempunyai potensi dan menjanjikan kecemerlangan dalam genre ini sekiranya dia terus serius dan memiliki hayat kepengarangan yang panjang. Beberapa buah cerpennya, seperti "Mimpi Senapati", "Enigma daripada Sebuah Noumena" dan "Sebuah Retrospektif" pernah memenangi pelbagai hadiah sastera anjuran institusi DBP-Maybank, DBP-DBKL dan Utusan Melayu-Public Bank. Data ini membuktikan kehadiran pengarang muda ini adalah signifikan dalam arus perkembangan genre cerpen Melayu.

Ada dua aspek keunikan apabila meneliti karya-karya cerpen pengarang ini. Pertama, unik dan istimewanya dapat ditelusuri dari aspek pemilihan tema. Pengarang bukan sahaja berupaya dan berjaya mengangkat tema dari bahan sejarah tanahair seperti dalam cerpen "Mimpi Senapati", tetapi berjaya juga mengangkat pelbagai tema yang berkaitan dengan kepercayaan beragama, falsafah, dan bahan-bahan persoalan dari cerita-cerita hikayat atau dari bahan sastera klasik, tempatan dan mancanegara. Karya-karya sedemikian dapat dijejaki melalui cerpen-cerpen "Indrajit", "Tao", "Kisah Icarus", "Garis-garis Paralel" dan "Lagu Canggung Dahulu Kala." Ternyata pemilihan tema yang digarapnya memperlihatkan adanya usaha pengarang meneroka suatu dimensi yang agak lain seperti yang pernah ditemukan dalam cerpen-cerpen Melayu dan diberikan pula tafsiran/tanggapan baru yang sesuai dengan konteks zaman. Ini dapat pula ditemukan pada cerpen "Debu-debu Jalan", "Menyirat Nirmala", "Sano", "Pohon Epal" dan "Relung, Pelita, Kaca, Pohon dan Zaiton."

Aspek kedua yang wajar dibicarakan ialah dari teknik pengolahan bahan-bahan

ceritanya yang menarik dengan menerapkan aliran kesedaran seperti dalam cerpen "Mimpi Senapati". Melalui cerpen-cerpen yang lain memperlihatkan pengarangnya berupaya menangani teknik dengan baik, terutama dalam menyorot gejala jiwa watak protagonis dan atau antagonisnya. Oleh kerana temanya yang pelbagai dan mengangkat bahan daripada pelbagai tradisi dan budaya dunia, tentu sahaja latar cerita dan wataknya terdiri dari pelbagai kategori. Dan semuanya itu dihantar oleh pengarang dengan menyakinkan dan sekaligus menyerlahkan bakat serta identiti pengarangnya.

Kumpulan cerpen *Korporat* karya Daeng Ramliakil mengandungi 15 buah cerpen yang kesemuanya pernah disiarkan dalam pelbagai wadah penerbitan - suratkhbar, majalah - di tanah air. Cerpen-cerpen yang terhimpun dalam kumpulan ini mempunyai jatidirinya, agak unik dan bertalian dengan antologi/kumpulan cerpen yang pernah diterbitkan.

Pertama, cerpen-cerpen pengarang ini hampir semuanya beraliran baru, bukan konvensional dan hal ini menyerlah kecenderungan/jatidiri yang terdapat dalam kebanyakan cerpen yang dihasilkan oleh Daeng Ramliakil.

Kedua, justeru itu, bahan yang diolahnya dan teknik pengolahan pengarang agak berbeza dengan pengarang-pengarang cerpen yang konvensional walaupun ia tidak menyamai stail penulisan dan pemilihan bahan seperti Zaen Kasturi, S.M. Zakir, Marsli N.O. dan Muhd. Nasruddin Dasuki. Tetapi mereka berlima ini di antara pengarang yang berada dalam suatu era/generasi baru (mutakhir) di dunia pencerperan Melayu.

Ketiga, dari aspek penggunaan gayabahasa, pengarang ini juga memperlihatkan stailnya yang tersendiri dan cenderung pada istilah/kosa kata yang berunsurkan agama.

Dilihat dari aspek muatan, subjek cerita *Korporat* menampilkan tema yang pelbagai, malah dalam banyak hal pengarang cenderung mengaitkan/menampilkan persoalan yang ada unsur-unsur agama Islam seperti dalam cerpen "Anggun Cik Tunggal", "Alam Barzakh dan Shahnun", "Lebai Malang", "Bacalah" dan "Umi Sudah Sembahyang". Penampilan subjek tema ini adalah wajar dengan tuntutan semasa dan secara tidak langsung pengarang cuba berdakwah melalui sastera dengan gayanya sendiri.

Sementara dalam cerpen "Filem I" dan "Filem II" pengarang cuba meneroka persoalan dan fenomena dalam dunia hiburan dan atau perfileman dengan memberikan pendapatnya terhadap filem-filem tempatan dan membandingkan prestasi yang dicapai oleh pengarah antarabangsa, seperti Steven Spielberg. Dan watak 'kita' cuba mengemukakan idea baru sebagai pengarah tanahair yang berwibawa.

Cerpen "Aku di dalam Keris Mas" menampilkan keanehan dua orang peneliti sastera yang hampir serupa yang berkunjung ke rumah Keris Mas. Sementara "Lebai Malang" pula pengarang menyindir golongan tabligh yang ingin menyebarkan harakah Islam tetapi tindakan mereka melukakan hati nurani masyarakat dan mencemarkan surau.

Cerpen "Kawan-Kawan" memaparkan gerakan jenayah di kalangan warga yang terbiar yang tidak punya pegangan agama. Di sinilah timbulnya kesedaran 'aku' apabila dia insaf akan keterlanjurnya lalu kembali kepada kehidupan beragama. Sedangkan cerpen "Umi Sudah Sembahyang" ikut membincangkan kesibukan orang politik hingga lupa agama. Cerpen "Sindrom Bisu" merupakan semacam satire politik yang menyindir politikus berlidah ular/bercabang dalam melaksanakan tanggungjawab mereka.

Cerpen "Lingkar Setan" membicarakan diri 'kita' (aku) yang hidup terumbang-ambing kerana tekanan-tekanan dan penipuan yang dilaksanakan terhadap diri 'kita' hingga dia mengambil jalan keluar hidup secara berdikari. Cerpen "Korporat" pula, secara ilusif pengarang mempertemukan tokoh-tokoh dalam karya kreatif untuk berdialog sebagai suatu kritikan terhadap dunia korporat kini.

Dua buah cerpen yang lain iaitu "Istana Pagaruyung" dan "Menjadi Julius Ceaser: Kaca Mata Melayu", merupakan usaha pengarang menjejak kembali zaman silam dalam sejarah Minangkabau dan memasuki dunia kreatif ciptaan Shakespeare. Kedua-dua cerpen ini sebagai alegori dengan mempertemukakan dua watak dari berlainan zaman. Demikian juga dengan cerpen "Botol Anak Batin" yang mempertemukakan Botol dengan Macbeth yang ingin membunuh Shakespeare tetapi ditegah oleh Botol kerana bumi daerah sini bukan tempat tumpahan darah.

Jelas, cerpen-cerpen Daeng Ramliakil banyak menghantar kritikan sosial tetapi langgam pengucapannya tidak langsung dan harus ditanggapi dengan melaksanakan pembacaan secara rapi. Hanya dengan cara ini cerpen-cerpen ini dapat dihayati dengan baik dan ini merupakan identiti pengarang. Di samping itu, pengarang banyak sekali mengemukakan imej watak dari zaman silam seperti Anggun Cik Tunggal dan Lebai Malang, watak-watak dari karya kreatif moden dan Barat seperti Saaman, Amilah, Macbeth dan Ceaser. Ini membuktikan betapa luasnya pembacaan pengarang yang sekaligus menuntut pengertian pembaca ketika menghayatinya. Dengan kata-kata lain, membaca *Korporat* memerlukan kesabaran yang tinggi.

*Korporat* memuatkan cerpen-cerpen non-konvensional. Oleh itu, plot cerita cerpen-cerpen ini tentu sahaja tidak dilihat dari pengertian E.M. Forster. Pengarang tidak mementingkan logik cerita tetapi lebih menekan mesej yang ingin dihantarkannya. Di samping itu, watak-watak dalam *Korporat* adalah watak-watak yang sering kembara dalam ilusi, halusinasi dan imaginasi mereka yang cukup hebat berkelejititan untuk keluar dan memasuki alam ini (zaman silam, alam barzakh).

Setelah meneliti keseluruhan cerpen dalam *Korporat* ini, didapati pengarangnya mempunyai caragaya yang tersendiri dalam menghantar gagasannya dan ini dilaksanakan melalui karya-karya yang berbentuk non-konvensional serta cenderung melakukan eksperimen. Dalam bidang pencerpenan pengarang ini mula muncul dengan jatidirinya dan agak banyak juga karyanya tersiar dalam media cetak di samping pernah memenangi hadiah sahuhati cerpen anjuran DBKL-DBP 1990.

Cerpen-cerpen dalam kumpulan *Korporat* sebenarnya memberikan satu dimensi baru, satu jalur dalam dunia sastera Melayu sebagai satu upaya pengarang meneroka untuk menemukan diri dalam pengucapan cereka cerpen.

Kumpulan cerpen *Siru Kambati* oleh Uthaya Sankar SB mengandungi 16 buah cerpen, iaitu enam cerpen belum pernah disiarkan di mana-mana wadah, sementara 10 cerpen lagi pernah diterbitkan dalam majalah, suratkhbar mingguan dan buku antologi bersama. 5 daripada 10 buah cerpen itu pula pernah memenangi Hadiah Cerpen Maybank - DBP 1992 iaitu "Nayagi" (hadiah pertama) dan "Siru Kambati" (hadiah penghargaan), cerpen "Wanita", "Doa Tahun Baru", dan "Sebuah Cerita Biasa" memenangi Hadiah Saguhati Peraduan Cerpen Maybank - DBP 1993/94.

Cerpen "Orang Pulau" memaparkan perselisihan/pergaduhan antara orang Melayu - China di Pulau Pangkor berpunca daripada pergaduhan budak-budak yang merebak hingga ke kalangan orang dewasa. Walhal, generasi muda yang diwakili 'aku/Hussein dan Ah Chee tidak bermusuhan seperti generasi tua hingga sampai berbunuhan dan mencetuskan suasana buruk mengerikan. "Brotherhood of the Banyan" merupakan cerpen terpanjang dalam kumpulan ini dan mengemukakan sebuah cerita yang menarik berbaur misteri tentang 'aku' dalam perjalanan ke London untuk belajar dan sempat bertemu dengan Sree dalam bas ekspres lalu mengingatkan kisah-kisah lama bersama Ris/Balakhirshnan dan Han/Khandan semasa tinggal di kawasan yang sama.

"Siru Kambati" dan "Nayagi" pernah memenangi hadiah peraduan cerpen 1992. Cerpen terawal menampilkan insan yang tidak mengaku kewujudan Tuhan, dan akhirnya menerima pembalasan yang setimpal. Sementara cerpen kedua iaitu "Nayagi" mengemukakan perjuangan gadis India yang berusaha memperjuangkan hak memilih dan kebebasan diri dan upaya menentukan pasangan hidupnya. Madhavi, gadis itu, bukan sahaja harus berhadapan dengan orang tuanya - emak dan nenek - yang memaksanya menerima abang iparnya sebagai suami, tetapi secara tidak langsung dia berkonflik dengan adat yang wujud dalam sistem masyarakatnya.

Kisah penyiasatan terhadap kehilangan berhala emas Kaali Devi yang melibatkan terancamnya kehidupannya adik beradik kembar — Raja dan Ramani — terungkap dalam cerpen "Pancayat". Raja dituduh mencuri oleh empat orang kampung yang berkepentingan. Sejak itu adiknya Ramani melakukan penyiasatan dan pada akhirnya terbongkarlah rahsia Sitambaran dan kunci-kuncunya yang punya angkara. *Pancayat* adalah suatu raga pengadilan dalam budaya masyarakat beragama Hindu/keturunan India yang masih berlangsung atau diamalkan di negara ini.

Cerpen "Vis-a-Vis" memaparkan monolog dalam diri insan yang terlaksana di lokasi vakum yang membincangkan tentang pendirian, sikap manusia menghadapi kehidupan ini. Cerpen "Kakak, Tolonglah Saya" mengangkat cerita 'aku' cuba menyelamatkan Ameena gadis India yang diculik dan dipaksa kahwin dengan seorang Arab tua. Cerpen ini mengangkat bahan realiti yang pernah berlaku di India.

Menerusi cerpennya "Bitara Sita" dan "Menyimpang" pengarang mengemukakan watak-watak Rama Sita dan Ravana yang terdapat dalam *Hikayat*

*Ramayana* lalu diberikan makna dan tafsiran baru dalam konteks ini. Demikian juga dengan cerpen "Krishna: Potret Diri" yang mengangkat kisah Krishna yang menjadi daya tarikan wanita hasil daripada eksploitasi Raja Iblis, lalu hanyut berada dalam kemabukan rasa, akhirnya sadar dan insaf lalu ingin menjadi Krishna yang asli murni.

Tiga buah cerpen Uthaya Sankar SB yang memenangi hadiah saguhati dalam peraduan Maybank - DBP 1993/94 ialah "Wanita", "Doa Tahun Baru" dan "Sebuah Cerita Biasa". Secara berurutan dan kebetulan pula ketiga-tiga cerpen ini menampilkan ragi kehidupan keluarga India yang menganut agama Hindu. Cerpen "Wanita" merupakan sindiran humor terhadap kecenderungan wanita keturunan India menukar nama sendiri kepada nama suami apabila berkahwin, sebagai satu upaya menonjol gengsi walaupun ia memperlihatkan suatu perjuangan yang terlalu bergantung pada lelaki.

Cerpen "Doa Tahun Baru" adalah kisah keharmonian hidup dalam keluarga Amma-Appa bersama-sama dua orang anak kembarnya. Sementara cerpen "Sebuah Cerita Biasa" sesungguhnya merupakan kisah biasa seorang isteri, Yasoda, yang tidak menyenangi mertuanya, Kannama, dan adik iparnya, Karpagam yang tinggal serumah dengannya. Cerita tentang fitnah mencuri ini dikemukakan melalui sudut penceritaan seekor burung nuri.

Tiga buah cerpen yang lain mengemukakan tentang kejayaan penulis dalam jagat penulisan yang diceburinya dan berhasil menerbitkan karyanya dalam tiga bahasa menerusi cerpen "Sang Penulis". Cerpen "Impian Syarif" pula membincangkan kisah watak yang berminat dengan persoalan agama Islam. Aku yang bukan Islam memberikan ideanya tentang cara bagaimana yang wajar dilakukan agar orang bukan Islam lebih tertarik pada Islam. Dan cerpen "Mengubah Teks" merupakan percubaan pengarang menampilkan watak aku yang berhadapan dengan watak-watak dan teks sastera yang lain seperti Sinappal dalam cerpen Azizi Hj. Abdullah, Hanuman dalam teks *Ramayana* dan beberapa watak yang lain lagi.

Terdapat beberapa aspek yang menarik dalam kumpulan cerpen *Siru Kambam* ini. Pertama, wujudnya kecenderungan pengarang menampilkan latar yang khusus Siru Kambam iaitu suatu daerah/kawasan berhampiran Taiping yang menggambarkan secara dominan kehidupan masyarakat India dan hubungannya dengan masyarakat majmuk.

Kedua, justeru itu, terserlah warna lokal dalam karya-karya cerpen pengarang ini. Dan ini amat signifikan bagi khalayak untuk mengetahui ragi kehidupan masyarakat India.

Ketiga, pengarang menampilkan cerita atau pengolahan ceritanya dalam dua kaedah iaitu - pertama secara konvensional seperti terungkap dalam cerpen "Wanita", "Orang Pulau", "Doa Tahun Baru" dan "Kakak, Tolonglah Saya". Kedua, terserlah pula beberapa percubaan atau eksperimen pengarang dalam teknik dan kecenderungan ke arah parodi melalui cerpen-cerpen "Sang Penulis", "Mengubah Teks", "Menyimpang" dan "Vis-a-Vis".

Keempat, pada kesemua cerpen dalam kumpulan ini memperlihatkan

ketrampilan pengarang muda ini menguasai mekanisme penulisan dengan baik dan ia diperteguhkan pula dengan bahasa dan gaya bahasa yang menarik. Ini merupakan petanda positif pada pengarang muda ini.

Marsli N.O. melalui kumpulan cerpennya *Biduan* cuba mengemukakan karya bergaya katun dengan insiden yang terkadang-kadang secara sedar dijungkirbalikkan, dilebih-lebihkan, dan dengan motif humor berbau sinis, malah. *Biduan* memuatkan 16 buah cerpen beraliran baru. Di samping itu, cerpen lainnya menampilkan persoalan kekuasaan lewat cerpennya "Mahkota". Cuma Marsli N.O. tidak ketara sangat dalam mengungkapkan pergolakan kekuasaan yang menjadi rebutan seseorang di samping ia disimbolikan dengan imej mahkota yang serentak membawa erti kekuasaan.

Watak "Dia" bangga dan amat menyenangkan, menyayangi malah; mahkota yang berada di kepalanya sejak 15 tahun. Suatu tempoh waktu yang relatif panjang bagi seseorang itu berkuasa. Dalam konteks negara kita, tempoh itu berada dalam tiga penggal. Lantas, bagi memastikan mahkota tetap di kepalanya 'Dia' sanggup melakukan apa saja untuk survival. Justeru itu dibiarkan rakyatnya hanyut dan leka dan tenggelam dalam pesta pora.

Sesungguhnya, sebelum pesta-pesta itu, ada semacam protes terhadap 'Dia' atau Yang Pertama oleh watak Juak Pertama. Kekhuatiran pesta-pesta akan melemahkan sikap warga. Namun, apabila Yang Pertama merasakan mahkota semakin berat dan uban tumbuh di kepalanya lalu diminta Juak Kedua mencabutnya. Tetapi, ternyata pula lain yang berlaku. Darah memancut dari bekas liang cabutan membasahi wajah dan seujur tubuhnya. Begitu uban dicucuk kembali di kepala, di liang cabutan, darah tiba-tiba berhenti mengalir.

Ada yang lucu terjadi di tahap ini. Yang Pertama ketawa tetapi Juak Kedua terpelekan melihat tanduk tumbuh di kepala Yang Pertama. Realiti dan logik? Usah ditanyakan tentang itu. Yang ketara ia dapat ditafsirkan dengan pelbagai kemungkinan. Pertama, memang sudah berlaku seperti yang dinyatakan. Kedua, ada unsur kelucuan yang berbau dengan sindiran tentang kekuasaan yang menjadi milik atau semacam warisan pusaka Yang Pertama. Ketiga, ia semacam suatu simbol yang cuba ditafsirkan sebagai kekuasaan mutlak yang berakar umbi dalam hayat Yang Pertama.

Pernyataan di atas, hanya seberkas kemungkinan yang mungkin wajar dipertahankan hakikat kebenarannya dan tidak mustahil pula untuk dipertikaikan kesahihannya. Namun, satu hal yang wajar disebutkan di sini betapa dalam konteks Kesusasteraan Melayu Lama, khususnya dari kategori historiografi terdapat peristiwa mencabut atau *membantun* rambut emas. Kejadian itu melibatkan Merah Gajah mencabut satu-satunya rambut emas isterinya Puteri Betung lalu keluar darah dan tiba-tiba puteri hilang lenyap. Akibatnya berlakulah saling berbunuh di kalangan keluarga Raja Ahmad dan Raja Muhammad. Peristiwa ini terdapat dalam *Hikayat Raja-raja Pasai*.

Dalam hal ini tidak pula dapat dipastikan apakah peristiwa Juak Kedua mencabut uban Yang Pertama merupakan suatu kebetulan atau suatu keselarian

pemikiran. Atau, apakah ia berlaku di luar kesedaran? Namun, yang pasti pengarang cerpen "Mahkota" tentu mempunyai hujah atau alasan. Di samping itu, di hujung peristiwa mencabut uban dan atau rambut emas itu tidaklah membawa kesan akibat yang sama. Puteri Betung hilang ghaib, sementara Yang Pertama sempat meminta dicacahkan kembali uban itu lalu bertukar wajah.

Cerpen "Hidung" ternyata ditulis seenaknya, lucu dan menarik. Cerita dimulakan dengan peristiwa aneh apabila watak dia melihat di cermin didapatinya hidungnya sudah beralih kedudukan, berganjak kira-kira 20 milimeter dan ada bekas koyak berdarah. Lalu berterusanlah keanehan itu. Dia malah cuba menelusuri pengalaman silam yang menyebabkan terjadi demikian. Kiranya, hidungnya yang resdung dan pernah herdenyut-denyut.

Usaha dia untuk mengalih hidung di kedudukan asal ternyata gagal. Dia khuatir pada reaksi isterinya. Begitu isterinya melihat hidungnya, perempuan itu memohon ampun kerana selama ini dia gagal dan tidak menyedari suaminya yang sebenar, yang mulia kerana berhidung ganjil. Cerpen ini membawa persoalan maruah, harga diri yang dipaparkan secara simbolik. Walaupun kelihatannya semacam main-main tetapi kritikan sosialnya amat tajam dan pasti melukakan. Sebagai ilustrasi ditampilkan sikap isteri yang banyak kerenah terhadap suami. Isteri yang bersandiwara cuma.

Fikirkan pula mimpi hidup yang tidak fungsional lagi. Tidakkah ini satu sindiran terhadap insan - individu dan kelompok - yang tidak peka dengan persekitarannya. Tidakkah itu juga pukulan terhadap institusi atau agensi yang sudah terhakis segala kuasa dan pengaruhnya lalu membiarkan segala sesuatu berleluasa tanpa teguran.

"Kau lihatlah di sekelilingmu. Apa yang sedang terjadi. Najis di sana sini. Bangkai di sana sini. Asap di sana sini. Tetapi kau pura-pura tidak pernah menyedari itu..."

Tidakkah itu penyuaaran protes terhadap berleluasanya kemaksiatan (najis), kezaliman dan kekejaman (bangkai) dan pencemaran (asap) yang wujud dalam lingkungan hidup kita?

Apabila dia berhadapan dengan segalanya itu, terutama pengakuan isterinya sendiri menyebabkan dia tersentak dan cuba mengenal diri apakah yang dialami itu suatu realiti atau suatu ilusi cuma. Pengarang muda itu semakin sinis berkat kepekaannya mengangkat objek tertentu sebagai wahana melontarkan serpihan-serpihan kritikan yang menghiris.

Cerpen "B \_\_\_ A" bukan sahaja menampilkan persoalan yang aneh tentang kekhuatiran kelompok manusia yang diancam mimpi yang mengerikan, malah mereka terdiri daripada manusia yang serba aneh dengan perilaku yang ekstrim aneh. Keanehan itu berpunca daripada mimpi ngeri yang dialami tiga malam berturut-turut tentang langit terbelah dan sebuah dunia akan jatuh menghempap mereka.

Kengerian itu mendorong mereka berhimpun di kawasan lapang untuk menanti mimpi menjadi realiti. Yang ketara, sepanjang waktu penantian itu, ada keanehan yang berlaku di warung kopi, di pasar dan di bank. Malah di mana-mana sudah tercetus keributan dan ketidaktentuan hala lagi. Mimpi kini menjadi wabak yang mengancam. Lantas bagaimana mahu menghindari persoalan aneh dan menakutkan itu?

Yang Pertama, selaku pemerintah di daerah itu menegah warganya bermimpi. Yang bermimpi akan dikenakan hukuman berat. Yang memprotes akan dibuang di Pulau Sita. Lalu warga yang terasa ada semacam paksaan menyarankan agar diserahkan sahaja mimpi mereka kepada Yang Pertama.

Pada tahap ini, kita melihat semacam ada kritikan sosial yang cuba dilontarkan oleh pengarang lewat cerpennya. Yang jelas, pengarang mengkritik perampasan hak kebebasan warga melakukan sesuatu ~ dalam konteks ini bermimpi ~ lalu rakyat secara sinis menyerahkan segala hak mereka kepada pemimpin. Begitupun, Yang Pertama selaku pemimpin tiada berupaya menangani masalah itu lalu bersikap lebih realistik dengan mengembalikan hak dan suara rakyat dan ini digambarkan seperti berikut:

“Sebagai pemimpin aku sesungguhnya tidak berdaya untuk menghalang ribuan rakyat dari terus bermimpi, meski aku tahu mimpi-mimpi itu telah meracun fikiran mereka.”

Dan dengan pengakuan penuh pasrah itu Yang Pertama semacam melihat turunya malapetaka atau bala terhadap rakyat di daerahnya.

Dua kumpulan cerpen Azmah Nordin, masing-masing berjudul *Singkowoton* dan *Wizurai* memuatkan 37 buah cerpen yang jelas memperlihatkan banyak kelainan dan ketara wujudnya anjakan ke jalur kedua. Jalur baru yang ditampilkan pengarang ini lebih menekankan muatan yang jarang dibicarakan, amat langka malah di tangan pengarang segenerasi dengannya. Azmah Nordin sering mengemukakan kerenah insan dalam jagat serba baru dan semasa seperti yang berhubungan dengan dunia carigali petroleum dalam “Badai Bertatah Intan”, konflik dalam dunia perubatan/bidang kedokteran dalam “Diagnosis”, “Mikrotome”, “Kuntum Pelangi” dan “Si Jantung Pelangi”; dunia sains komputer dalam “Bercak”, dunia keusahawanan/perhotelan dalam “Comel”, “Monopoli” dan “Dayan”, dunia bursa saham dan institusi kewangan dalam “Titian Gelora”, dunia alam sekitar yang berhubungan dengan kelestarian, ekologi dan ekosistem dalam “Ibunda” satira politik dalam “Plankton” dan dunia golf dalam cerpen “Nur”.

Pengarang ini juga amat ketara mengangat martabat wanita menerusi karyanya dan justeru itu keyakinannya terhadap feminisme memang sukar dipinggir. Apatah lagi sekiranya diteliti cerpennya “Mega Imej Wanita Pemberang” (*Dewan Sastera*, Januari 1995) dan “Nur” (*Dewan Sastera*, Januari 1996). Di samping gaya penceritaannya, pengarang amat mementingkan gerak gejolak bawah sedar insan, dengan memanfaatkan disiplin psikologi.



Muatan baru bergaya baru di tangan pengarang generasi baru ini sesungguhnya suatu petanda positif dan menarik dalam kehidupan pencerperan khasnya dan dunia kesusasteraan Melayu amnya. Kehadiran karya-karya yang sedemikian adalah wajar dengan perubahan zaman, sesuai dengan kemajuan dalam bidang ilmu pengetahuan dan pencapaian intelektual pengarang itu sendiri. Memang tidak dinafikan betapa wujudnya kesukaran dalam menghayati karya-karya tersebut. Bagaimanapun segala-galanya itu pasti tidak mustahil kerana kemustahilan itu sendiri merupakan satu bahagian daripada kehidupan yang harus dilalui. Justeru itu, ia dimungkinkan dalam pengungkapan untuk menghantar pesan dengan gaya dan ragi yang tersendiri yang sekaligus menuntut pengertian dan penghayatan yang wajar, tepu ketelitian dari setiap khalayaknya.

### Rujukan

- Azmah Nordin. 1994. *Singkowoton*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Azmah Nordin. 1996. *Wizurai*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- (Bakal Terbit)
- Daeng Ramliakil. 1990. *Ijazah*. (Stensilan).
- Daeng Ramliakil. t.th. *Paris*. Kuantan.,
- Daeng Ramliakil. 1995. *Korporat*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Daniel Jebon Janaun. 1995. *Pesta Mimpi*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Gunawan Mahmood. 1993. *Harga Sebuah Kematian*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Hizairi Othman. 1992. *Hati Milik Kami*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Jais Sahok. 1994. *Garis Panorama*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Jong Chian Lai. 1988. *Musim Terakhir*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Marsli N.O. 1994. *Biduan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Muhd. Nasruddin Dasuki. 1992. *Purbawisesa*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Othman Puteh. 1995. *Pengisian Dunia Sastera*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Othman Puteh. 1996. *Langgam Penceritaan Cerpen Melayu*. Kuala Lumpur: Fajar Bakti.

- 
- Saroja Theavy ap Balakrishnan. *Gemerlapan* (Manuskrip).
- Shapiai Mohd. Ramly. 1992. *Perjalanan Ke Z*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- S.M. Zakir. 1995. *Merengkuh Langit*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Talib Y.K. 1993. *Birunya Biru*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Uthaya Sankar SB. *Siru Kambam*. (Manuskrip).
- Zaen Kasturi. 1992. *Yuda*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Zaen Kasturi. *Zen dengan Pedangnya*. (Manuskrip).

---

# Drama 1990-an: Sedang Mencari Diri

A. Rahman Napiah

---

Memasuki dekad 1990-an, walaupun kaki kita masih berada di peringkat menengah, sudah menunjukkan tanda-tanda yang sangat memberangsangkan. 1980-an kita telah melihat perkembangan yang menarik dengan terhasilnya beberapa karya oleh Zakaria Ariiffin, Anwar Ridhwan dan Nordin Hassan. Ada beberapa faktor yang turut mengembangkan drama pada dekad 1990-an ini. Pertama Kementerian Kebudayaan- Kesenian dan Pelancongan telah mengujudkan pentas drama di Matic dan kemudiannya di Panggung Seni. Segala perbelanjaan pentas dibiayai oleh kerajaan. Perlu juga dinyatakan di akhir-akhir tahun 1980-an dan awal 1990-an pentas drama telah mengalami musim kering. Tidak banyak drama yang dipentaskan dan ini bererti juga skrip kurang dihasilkan.

Dengan adanya kegiatan di kedua-dua tempat itu bererti penulis-penulis akan menyediakan skripnya. Kebetulan pula penulis-penulis drama itu sendiri mengarah dan mementaskannya. Begitu juga beberapa peraduan menulis skrip drama telah dianjurkan antaranya oleh GAPENA dan TEMA dan lainnya turut menghasilkan beberapa skrip yang baik. Sambutan terhadap peraduan-peraduan tersebut sangat menggalakkan yang akhirnya juga menghasilkan beberapa skrip yang baik. Di bawah ini kita cuba bincangkan beberapa skrip pilihan untuk melihat pemikiran dan makna yang dibawakan oleh drama-drama tersebut.

Wan Ahmad Ismail telah menghasilkan *Wayangan Mak Nang* yang secara semiosisnya merujuk kepada perbezaan darjat golongan bangsawan dengan masyarakat biasa yang cuba membuka tabir konflik klas.

Tengku Zubedah: Mak Nang, Mak Nang! kau menembak kita kau rela membunuh tuan mu sendiri. Tahukah engkau siapa kita? Kita pewaris kerabat negeri ini. Kau mahu menguasai seluruh rumah besar ini.

Tengku Zubedah: Anakanda jangan diagung-agungkan kebolehan mereka dan jangan pula merendah serta menghina mertabat istana! Darah kita darah bangsawan, hartawan dan juga golongan atas kita mempunyai kuasa, kita boleh buat apa saja!!!

*Dewan Sastera, 1993: 88)*

Keistimewaan dan kekuatan drama ini selain daripada strukturalismenya yang berpadu dan berhubungan dalam jalinannya ialah penggunaan bahasa atau dialog yang menarik. Penggunaan perkataan yang digunakan adalah tepat dengan situasi, yang menjadikan drama ini dapat mengangkat persoalan yang hendak dikemukakan. Bahasa yang digunakan walaupun ringkas tetapi ia adalah tepat dengan apa yang hendak ditonjolkan oleh pengarang. Pemilihan perkataan yang ringkas dan padat ini menjadikan drama ini sebagai sebuah drama yang mesra dengan pembaca dan penonton jika ia dipentaskan. Sebagai contoh di mana ia menepati dengan kriteria yang disebutkan dapat diperhatikan dengan dialog yang diucapkan di bawah ini:

Tengku Mariam : Saya mahu beredar sekejap.

Tengku Zubedah : Ke mana anakanda?

Tengku Mariam : Saya ingin bertemu Tengku Arif!

Tengku Zubedah: Untuk apa Anakanda telah menolak lamaran beliau!!

(*Dewan Sastera*, 1993: 85)

Bahasa perumpamaan, peribahasa dan yang bersifat aforismatik menjadi kegemaran pengarang dalam memperkuat dialognya. Tujuan pengarang memasukkan bahasa-bahasa ini adalah untuk menguatkan hujah dan juga untuk melambangkan keperibadian orang Melayu di dalam memperkatakan tentang sesuatu perkara. Bahasa yang digunakan adalah lembut tetapi sebenarnya mengandungi pengertian yang mendalam. Sebagai contohnya kita lihat petikan di bawah:

Pak Mat Nobat: Tengku puteri. Kami sudah tua. Tidak larat lagi untuk menabur bakti di istana ini. Banyak lagi tenaga muda boleh diambil untuk mengambil tempat kami. Walaupn kami pergi, bukan bermakna kami benci dengan istana ini, maklumlah dari kecil hingga tua kami di istana ini. Kata orang tempat jatuh lagi dikenang inikan pula tempat bermain.

Pak Mat Nobat: Engku telah melakukan kesalahan. Sepatutnya anak ini diasuh dan diajar semasa kecil - Bukan sekarang! kalau buluh hendaklah dilentur semasa rebungnya!!

(*Dewan Sastera*, 1993: 83)

Drama *Wayangan Mak Nang* juga mempunyai unsur-unsur keislaman. Drama ini cuba mengajak para pembaca untuk melihat nilai-nilai keislaman itu sendiri di dalam masyarakatnya. Agama Islam sendiri mengajar umatnya supaya jangan sombong dan terlalu angkuh dengan kelebihan yang ada pada kita. Pengarang cuba menyedarkan betapa hubungan sesama manusia itu penting demi untuk menjaga keharmonian masyarakat. Unsur dakwah juga diselitkan dengan secara tidak langsung:

Mak Nang: Engku tidak boleh menyalahkan al-marhum semata-mata. Ini semua sudah takdir. Banyak hikmat tersirat dari kejadian ini. Tuhan maha adil dan maha kuasa. Dia mahu manusia insaf dan sadar diri. Manusia dilahirkan sama, tidak ada darjat kebesaran atau bawahan. Kita sebagai makhluk ini seharusnya sadar dan insaf. Jika Tuhan mahu mengambil kekayaan kita, sekelip mata pun boleh.

(*Dewan Sastera*, 1993: 82)

Di dalam petikan ini walaupun dinyatakan secara sepintas lalu, ia sebenarnya mengandungi pengertian yang amat mendalam. Pengucapan oleh watak Mak Nang terhadap Tengku Zubedah adalah sebenarnya satu ingatan bukan sahaja kepada Tengku Zubedah malah ia bertujuan untuk memberikan peringatan kepada khalayak bahawa Allahlah yang berkuasa terhadap segala-galanya. Segala apa yang ingin Tuhan lakukan terhadap makhluknya dapat dilakukan walaupun makhluknya tidak inginkan perkara itu terjadi pada dirinya. Dalam Islam haruslah dapat memancarkan sikap hidup bertakwa sambil menekan kepada kebaikan-kebaikan amalan bermasyarakat, yang sifatnya berlandaskan a-Quran, dan al-Sunnah. Tegasnya pengerjaan seni dapat menggambarkan konsep dan nilai-nilai hidup Islam.

Drama ini juga dapat dikaji dengan menggunakan pendekatan feminisme, terutamanya daripada apa yang dilakukan oleh watak-watak perempuannya untuk mengekalkan keadilan dan hak mereka. Wanita-wanita dalam drama ini mempunyai kekuatan yang tersendiri sehingga mereka dapat menguasai keseluruhan jalan ceritanya. Kekuatan watak perempuan yang dibina oleh pengarang dapat dilihat daripada petikan berikut:

Tengku Zubedah: Tidak anakanda. Salmah tidak membunuh sesiapa. Tetapi rumah besar ini, rumah besar ini telah gergadai, digadaikan kepada Chong Lai bapa Samah. Rumah besar ini bukan milik kita semua lagi. Dia sudah berpindah milik kepada bangsa lain. Darjat kita sudah hilang (sesal bermain di wajah) Ini semua akibat perbuatan terkutuk almarhum Tengku Sulaiman yang kaki perempuan itu!

(*Dewan Sastera*, 1993: 88)

Kaum hawa yang lembut dan lemah itu tidaklah boleh dipermainkan begitu sahaja seperti apa yang disangkakan oleh orang-orang lelaki. Perkara ini jelas dari petikan di atas, akibat perbuatan orang lelaki yang cuba berpoya-poya menyebabkan semuanya telah tergadai kepada bangsa asing. Semua ini adalah berlaku kerana adanya sifat 'lali' di pihak lelaki yang suka menganggap perempuan semuanya lemah untuk melakukan sesuatu perkara. Sebenarnya apa yang ingin diucapkan oleh pengarang adalah secara intrinsik. Pengarang sebenarnya mahu memberi pengajaran kepada pembaca semua apabila melakukan sesuatu perkara hendak dilakukan hendaklah dengan cara yang amat berhati-hati kerana yang akan menerima akibat buruk nanti adalah generasi terkemudian. Dalam drama ini juga secara total

kaum perempuan telah menang dalam memainkan peranannya dalam menjatuhkan kaum elaki. Kelalian kaum lelaki menyebabkan mereka kehilangan semua sekali iaitu maruah, harta, pangkat malah mereka juga telah kehilangan sebahagian besar dari harta yang telah dipusakai secara turun temurun itu.

Di dalam karya ini juga pengarang ingin menjelaskan kepada para pembaca bahawa kehidupan orang kaya itu sebenarnya tidak aman dan tenang. Mereka sentiasa berada di dalam ketakutan, bimbang kalau-kalau kedudukan mereka akan tergugat. Mereka juga akan takut kehilangan kuasa yang ada pada mereka. Perkara ini amat bertentangan dengan keadaan jiwa orang yang miskin yang sentiasa damai dan tenteram. Ini dapat dilihat dari petikan di bawah:

Tengku Zubedah: (Terpandang potret di dinding dan terus marah) kalian semua membuang potretku? Kemudian menggantungkan wajah-wajah hina ini di samping suamiku????! sungguh mengaibkan!!! Nampaknya kamu sudah naik tocang, mahu merampas kuasakuasa dalam istana ini! ! ! ???

Pak Mat Nobat: Engku, Engku jangan menghina patik semua. Sepatutnya wajah kami sudah lama tergantung di dinding itu. Bukan wajah Engku! Wajah kami lebih mulia, wajah kami suci dan senyuman kami lebih ikhlas.

(*Dewan Sastera*, 1993: 83)

Dari petikan di atas sudah jelas menggambarkan kedudukan jiwa orang kaya berbanding dengan kedudukan jiwa orang miskin. .Imej pembunuhan juga dimasukkan di dalam drama ini. Perbuatan jahat walau diselindung macam manapun ia tetap akan diketahui umum. Pembunuhan dilakukan walaupun diaturkan dengan cara yang paling bijak, ia tetap akan diketahui umum juga akhirnya. Ia dilihat melalui petikan di bawah ini:

Tengku Zubedah: Kitalah yang membunuh Tengku Ali, kerana kemangkatan Tengku Sulaiman, Tengku Ali bermain cinta pula dengan Salmah, gundik baginda yang sekaligus mempunyai hubungan sulit dengan Tengku Sulaiman.

(*Dewan Sastera*, 1993: 86)

Secara intertekstual drama ini seakan-akan sama dengan drama *Anak Nazar Tujuh Keramat*, apabila ahli keluarga mereka yang bersalah, kesalahan itu cuba dialihkan kepada orang lain. Manusia di kalangan bangsawan ini menanggap seolah-olah mereka tidak melakukan kesalahan. Daripada petikan di atas jelas mereka cuba melemparkan kesalahan kepada orang lain yang tidak kena mengena dengan hal yang mereka sedang hadapi.

Kebudayaan adalah merupakan satu hasil kesenian yang diwarisi secara turun temurun. Ia merupakan khazanah yang amat berharga, melalui kebudayaan sesebuah

masyarakat dapat diukur tentang ketinggian tamadunya. Kebudayaan Melayu perlulah dikekalkan kerana unsur-unsur budaya tradisional. Drama *Wayangan Mak Nang* sebenarnya sebuah drama yang mahu melihat unsur-unsur kebudayaan Melayu dikekalkan dalam masyarakatnya. Bagi menjadikan unsur kebudayaan sebagai satu elemen yang perlu dipertahankan. Ia diserapkan melalui pertuturan watak-watak dalam drama ini.

Tengku Mariam: Bonda! Bonda jangan menghina yang lama! yang lama tetap penting. Bonda jangan lupa bonda juga sudah tua!!! sepatutnya bonda bersama pak tua dan Mak Nang berganding bahu mengekalkan kebudayaan tradisi yang diwarisi dari rumah besar ini! ! !

(*Dewan Sastera*, 1993: 82-83)

Mak Nang : Bukan istana! Kita bukan dari golongan kerabat tetapi dari kalangan rakyat biasa. Mak Nang mahu bergiat dan menghidupkan kembali kebudayaan tradisi seperti gamelan, rodan dan menora yang semakin pupus kini. Mak Nang akan membantu Dollah Canang dan juga Semek Gigi Emas yang telah pun menjalankan kebudayaan di kampung.

(*Dewan Sastera*, 1993: 87)

Unsur kebudayaan Melayu menjadi sebahagian daripada paksi drama ini, adanya golongan tua dan muda yang mahu mengekalkan kesenian Melayu tradisional ini. Golongan tua didokong oleh watak Mak Nang dan yang muda pula didokong oleh watak Tengku Mariam. Dalam penulisan drama ini juga dimasukkan juga adat istiadat di kalangan istana di antara kalangan keluarga diraja dan di kalangan pekerja di istana. Ini dapat dilihat dari panggilan Engku kepada keluarga diraja dan patik bagi diri pekerja di istana. Adat istiadat istana ini menunjukkan status keistanaan. Di dalam drama ini juga jelas menunjukkan tentang tebalnya pegangan adat di dalam sesebuah istana. Ini dapat dilihat dari aspek tanah perkuburan yang diletakkan di dalam kawasan istana. Tanah perkuburan tersebut adalah hanya golongan kerabat sahaja bukannya untuk golongan orang biasa. Ini dapat dilihat dengan mengambil petikan di bawah sebagai contoh:

Pak Mat Nobat: Anakanda Tengku Puteri, kawasan istana bukanlah hak kami. Kawasan pemakaman itu adalah direzabkan untuk kaum kerabat sahaja. Orang kebanyakan yang tiada taraf seperti kami tidak akan diberikan keistimewaan. Lagipun kami rela disemadikan di mana-mana sahaja setelah nyawa bercerai dengan badan. Kami mendesak kerana kami tahu hidup kami, jodoh dan pertemuan dan sebagainya ditentukan oleh Illahi.

(*Dewan Sastera*, 1993: 82)

*Peran*, karya Noordin Hassan banyak menggunakan simbol dan imajan. Melalui pentafsiran semiotik, simbol atau lambang-lambang ini penting untuk memberi makna kepada sesuatu teks karya. *Peran* juga syarat dengan tanda-tanda atau lambang yang perlu kita renungi bersama. Apa yang ingin disampaikan oleh Noordin Hassan ialah manusia mempunyai sifat-sifat baik dan buruk di dalam dirinya sendiri dan yang mana satu akan muncul bergantung kepada situasi dan keadaan. Dalam drama ini watak Tuan Leh digambarkan mempunyai kecenderungan untuk menyelseweng ke arah kejahatan akibat godaan dan hasutan Nostradamus, tukang ramal berbangsa Perancis, yang begitu dipercayai oleh Tuan Leh. Nostradamus melambangkan pengaruh luar yang cuba menggoda dan menghasut Tuan Leh untuk melakukan kejahatan seperti memikat Indah walaupun dia telah mempunyai isteri iaitu Ku Intan. Nostradamus juga menghasut Tuan Leh supaya menggelapkan duit kerajaan bagi membeli *penthouse* dan kereta Ferrari untuk Indah. Di sini ternyata watak Nostradamus ini berjaya memasukkan jarumnya sehinggakan Tuan Leh benar-benar jatuh hati kepada Indah lantas mengikut segala kemahuannya. Melalui watak Tuan Leh ini, Noordin Hassan sebenarnya ingin mengkritik golongan yang tidak bermaruah dan menyelseweng daripada tanggungjawab sebenar. Tuan Leh ternyata betul-betul mabuk asmara untuk memiliki Indah. Pertemuan Tuan Leh dan Indah sudah dijangka kerana mengikut ramalan Nostradamus, dia akan memenangi perllawanan golf dan Indah yang menjadi *reporter* akan menemuramahnya.

Noordin turut menampilkan idea dan pemikirannya menerusi penggunaan simbol, umpamanya dalam mengetengahkan soalan maruah, beliau menggunakan istilah 'kepala'. Dalam *Peran* pengarang menampilkan watak Dr. Shrinker atau Dr. Akli, yang menggunakan tengkorak manusia yang telah dikedut dan dikerdilkan; yang telah *dishrinkkan* dalam sesi terapinya. Dr. Shrinker dipercayai kepala adalah penting, oleh itu kita hendaklah menjaganya dengan baik. Kalau kepala kita terlalu besar, bengkak atau *swollen*, ia menunjukkan jiwa atau hati yang sombong dan bongkak. Dengan menampilkan simbol 'kepala' ini Noordin cuba membawa mesej bahawa sebagai manusia, kita dilahirkan dengan fitrah yang sama sahaja tiada suatu pun keistimewaanannya. Apabila kita sudah mati nanti, tiada apa yang tinggal, kecuali tengkoraknya sahaja. Justeru itu manusia perlulah menjaga 'kepala'nya agar tidak menjadi bongkak, keras kepala dan sombong diri. Persoalan sifat dan perilaku manusia yang suka berpura-pura, hipokrit dan sombong diri diutarakan. Hal ini boleh diperhatikan dalam petikan berikut:

Dr. Shrinker: 'People', dengar sini: Manusia tak puas-puas menghiaskan diri supaya lebih berkilau daripada orang lain. Tetapi akhirnya bila muzik telah berhenti apa yang tin-gal (sambil menyelak kain yang menutup muka tengkorak) serupa saja dengan manusia lain.

(*Peran*: 77)

Petikan di atas memperlihatkan bahawa sifat naluri manusia gemar menghiaskan



diri dengan pebagai keindahan. Dengan demikian berlakulah penyamaran kerana manusia selalunya bertopeng sehingga tersembunyi identiti yang sebenar. Penyamaran ini pula berlaku mengikut keadaan dan situasi. Identiti dan kemahuan selalunya tersembunyi di belakang topeng tersebut. Sesuaiilah drama ini diberi judul *Peran* kerana watak-wataknya masing-masing melakonkan watak yang pelbagai dan mempunyai peranan yang berbeza pula. Penggunaan lambang atau simbol turut diberi perhatian oleh Noordin Hassan. Umpamanya istilah 'serban hijau' memberi makna kebangkitan Islam di dalam perkembangan dunia kini. Kuasa-kuasa Barat digambarkan begitu takut dan resah dengan kebangkitan dunia Islam sekarang, hingga mereka berusaha untuk menyekat dan menghapuskannya. Persoalan lain yang cuba dibawa oleh Noordin Hassan ialah tentang isu-isu semasa seperti campurtangan kuasa-kuasa Barat dalam kancah pergolakan dunia ketiga. Hal ini diungkapkan melalui dialog berikut:

Ku Besah : Oh, pulau yang kata helang nak mari berteduh tu?

Man : Tak tahu apalah nak jadi nanti. Mula-mula berteduh, dengan cara halus nanti ceroboh. Jangan- jangan nak menakutkan orang lainkah?

(*Peran*: 79- 80)

Campur tangan kuasa Barat ini mendapat kritikan dan sindiran yang cukup halus daripada Noordin Hassan. Beliau selanjutnya menyentuh persoalan ini melalui penggunaan muzik dan lagu moden yang diiringi dengan tarian. Kritikan yang cukup halus ini dipaparkan dengan menggabungkan unsur-unsur dialog, tari dan muzik yang tiap-tiap satu dijalinakan untuk membentuk identiti persembahan yang tersendiri. Dengan menggunakan unsur-unsur ini drama *Peran* dirasakan begitu bertenaga dan memperlihatkan kemampuan pengarangnya dalam mengeksploitasikan bahasa. Bahasa yang digunakan oleh Noordin Hassan disusun begitu rapi dan indah sekali di dalam dramanya ini. Penggunaan bahasa Inggeris pula amat banyak, namun begitu ia adalah wajar dan sesuai dengan perwatakan dan permasalahan yang diutarakan.

*Projek Besar* karya Dinsman memaparkan watak-watak yang terlibat dengan rasuah seperti watak Dato' Isman yang merupakan seorang pengarah di syarikat tersebut dan merupakan dalang dalam menjayakan projek. Watak-watak lain yang turut terlibat ialah watak Dato' Omar, Datin Rosalind, Cik Idris dan Salim. Kebanyakan daripada mereka ini adalah terdiri dari golongan atasan. Sememang rasuah sudah menjadi sehati dengan masyarakat sekarang. Ramai di antara mereka telah banyak terhutang budi dengan rasuah yang sudah pun menjadi satu daripada cara hidup mereka sama ada rasuah dalam bentuk perkhidmatan ataupun bentuk kewangan dan seribu macam bentuk rasuah lagi. Dalam drama ini kenyataannya dapat dilihat melalui dialog Maniam:

Maniam: ... tapi kamu tak tahu berapa banyak orang yang rasuah sekarang.  
Saya terlibat dengan rasuah. Betul. Bos kita, Datuk pun pernah terlibat dengan rasuah.

Jadi, beliau telah menyelitikan persoalan masyarakat di sekitarnya melalui drama ini sebagai satu sindiran yang diharapkan akan dapat memberi sedikit kesedaran kepada golongan yang terlibat agar mengambil daya usaha memperbaikinya untuk kehidupan yang lebih sempurna. Drama ini juga menggambarkan sekumpulan manusia yang menggunakan politik untuk kesenangan diri mereka dan untuk tujuan-tujuan yang tertentu tanpa mengambil kira kesalahan-kesalahan dari segi undang-undang dan agama. Schubungan dengan perkara ini, berlakulah rasuah merasuah dengan agak meluas, sedangkan kerajaan sedang berusaha untuk membangunkan negara dan memperbaiki cara hidup masyarakat khususnya masyarakat Melayu agar lebih berstatus dan dipandang tinggi oleh masyarakat lain. Ini menunjukkan betapa ramainya orang menggunakan kuasa yang ada di tangan mereka dengan sewenang-wenang dan menjadikannya sebagai satu skandal dalam sesebuah negara. Jelas sekali masyarakat yang dibincangkan oleh Dinsman itu adalah satu masyarakat yang sedang berada dalam keadaan kritikal dan penuh kekacauan. Masalah rasuah ini merupakan satu masalah sosial yang penting terutamanya di tahun-tahun lapan puluhan dan sembilan puluh. Jadi dari segi realitinya juga Dinsman cuba menonjolkan satu imej sosial yang jelas seraya memprotes masyarakat pada ketika ini dengan mengambil persoalan rasuah ini sebagai persoalan utama dalam drama masyarakat ini.

Secara simboliknya drama ini juga ingin menyampaikan pemikiran bahawa keruntuhan moral akan menjadi sebab terpenting mundurnya orang Melayu dalam berbagai bidang. Perasaan dan sikap hidup yang negatif akan melembatkan perkembangan dan kemajuan, dramatis yang sensitif dengan masyarakatnya akan melihat sejarah dan peristiwa sezaman dengan melakukan penilaian yang positif bagi memperbaiki moral manusia. Persoalan moral ini biasanya dihadapi dengan permasalahan dualisme yang kemudiannya dikaitkan dengan hubungan sesama manusia dan hubungan manusia dengan masyarakat. Sebenarnya persoalan moral besar dan penting yang mempersoalkan tentang tinggi dan rendahnya masyarakat dan kebudayaan, malah dikaitkan dengan tamadun sesuatu bangsa. Oleh itu soal rasuah adalah merupakan soal maruah bangsa yang boleh meruntuhkan tamadun sesebuah negara itu jika ianya tidak dikawal dari terus merebak.

Bagi merealisasikan daya kretaviti, imaginasi, ilusi serta visinya dalam drama *Projek Besar* ini pengarang cuba menyingkap beberapa sikap dan pandangan masyarakat melalui pengalaman langsungnya bergaul dan berinteraksi dengan anggota masyarakat. Sememangnya budaya sogok untuk memenuhi cita-cita atau mengekalkan kuasa telah dijalin dengan sebegitu rupa dan dapat menarik perhatian masyarakat. Satu hakikat yang jelas setiap drama yang dihasilkan banyak memaparkan pengalaman realistik pengarang dan pengalaman inilah yang menjadi titik tolak pengarang semasa menghasilkan drama tersebut. Persoalan dan kepribadian dan hakikat diri pengarang adalah suatu yang dominan dalam menghasilkan sesebuah karya kreatif atau drama memang tidak dapat ditolak begitu sahaja.

Melalui drama *Projek Besar* ini, juga Dinsman telah mengkritik masyarakat Melayu yang suka menghebohkan sesuatu rancangan yang hendak dilaksanakan,

sedangkan ianya belum lagi terlaksana. Peristiwa ini ditonjolkan dengan kehadiran wartawan-wartawan untuk mengambil gambar dan ingin menemuramah orang yang terlibat dengan projek besar yang akan dilakukan. Satu lagi persoalan yang dikemukakan dalam drama ini ialah berhubung dengan sikap orang Melayu yang suka melakukan sesuatu yang orang lain tidak pernah buat. Tujuannya semata-mata adalah untuk mendapatkan nama dan sanjungan. Lantaran itulah setiap projek yang hendak dilakukan mestilah besar untuk mengemparkan seluruh dunia.

*Raja Lawak* karya Zakaria Ariffin mengisahkan konflik psikologi yang dialami oleh seorang pelawak veteran bernama Pak Man Bombay. Konflik itu berkaitan antara profesion dan dengan rumahtangganya. Konflik psikologikal dalam profesion timbul kerana Pak Man dicemuh dan tidak diminati lagi oleh generasi baru, kerana teknik lawaknya yang ketinggalan zaman. Isterinya juga sentiasa mendesak supaya beliau berhenti berlawak kerana tidak sanggup lagi melihat Pak Man dicemuh. Tambahan pula kesihatan Pak Man sudah tidak mengizinkannya untuk bergiat aktif. Konflik rumahtangga pula timbul kerana kerapnya berlaku pertelagahan antara Pak Man dengan isterinya berkaitan dengan ketidakmampuan Pak Man menyara isterinya. Ditimbulkan juga kisah kecurangan isterinya serta perbezaan usia di antara kedua mereka yang menyebabkan wujud rasa rendah diri Pak Man kepada isterinya. Pak Man akhirnya meninggal dunia di atas pentas, tempat beliau mencari rezeki selama ini dengan membawa segala masalahnya bersama. Secara ironinya sebelum kematiannya, Pak Man sempat menyuarakan masalah yang dihadapinya kepada penonton dalam persembahan lawak jenaka yang dipersembahkannya.

Drama ini berjaya mengungkapkan masalah dunia seni dan seniman dengan baiknya. *Raja Lawak* berjaya menyedarkan kita tentang realiti sebenar dunia seniman. Profesion mereka, khususnya pelawak, membuatkan mereka sentiasa kelihatan riang dan tidak mempunyai masalah peribadi serta bersedia untuk menghiburkan kita dengan sebaik-baiknya. Tetapi sebagai manusia biasa mereka mempunyai permasalahan peribadi. Pak Man Bombay sebenarnya mewakili golongan artis amnya dan para pelawak khususnya. Kita dapat merasai tekanan jiwa yang dialami oleh Pak Man sebelum beliau membuat persembahan lawak jenaka di pentas. Penukaran watak Pak Man dari seorang yang bersedih kerana bertegang leher dengan isterinya di belakang pentas kepada seorang pelawak yang baik dan melupakan segala masalahnya apabila beraksi di pentas berjaya menyedarkan kita akan realiti sebenar hidup artis/pelawak.

Masalah artis yang gila *glamour* dan menggunakan kesempatan itu untuk berkelakuan sumbang juga merupakan persoalan yang ingin dikemukakan oleh *Raja Lawak*. Watak MG. Ramli dan Sarah merupakan model kepada artis yang bersikap demikian. Mereka sanggup melanggar tatasusila Melayu dan Islam semata-mata kerana khayal dengan *glamour* dan keseronokan dunia artis. Masalah artis ditipu oleh penganjur pertunjukan pertas juga diserlahkan dengan teknik yang amat nyata. Ia merupakan suatu protes kepada masalah dunia insan-insan seni yang tidak pernah tamat. Adegan penganjur pertunjukan pentas dikejar di hadapan penonton membuatkan kita merasai sama masalah mereka. Yang menariknya

teknik Zakaria Ariffin menghubungkan mesej dan pemikiran *Raja Lawak* dengan latar belakang pentas. Latar belakang yang menggambarkan bahagian belakang pentas yang berselerak, berconteng serta kotor memang secocok dengan mesej *Raja Lawak* iaitu kehidupan artis/pelawak yang hanya indah pada penampilan mereka di pentas. Kehidupan mereka di belakang pentas sebenarnya penuh dengan konflik, cabaran, cemuhan, fitnah, penghinaan, prasangka serta masalah-masalah peribadi.

Konflik psikologi Pak Man Bombay dan masalah hilangnya rasa hormat artis-artis muda (*rockers*) kepadanya adalah mewakili konflik yang dihadapi oleh masyarakat kita dewasa ini. *Rockers* menjadi model tata hidup generasi muda yang hampir hilang identiti Melayunya, memuja budaya Barat serta tidak mematuhi norma dan nilai-nilai moral bangsa dan agama. Pak Man Bombay pula menjadi model golongan tua yang kesepian, memerlukan perhatian, kasih sayang dan penghormatan daripada semua. Berbezanya cara hidup dua generasi dalam *Raja Lawak* membawa pemikiran tentang konsep ruang antara dua generasi itu seperti yang wujud kini. Hilangnya rasa hormat *rockers* kepada Pak Man Bombay bererti hilangnya rasa hormat generasi muda kepada golongan tua.

*Dosa Demang* karya Rahman Shaari merupakan drama adaptasi yang telah digubah oleh Rahman Shaari berdasarkan dari buku *Sejarah Melayu*. *Dosa Demang* memaparkan tentang watak Demang Lebar Daun yang telah membuat waadat dengan Sang Sapurba. Melalui watak Demang Lebar Daun, peristiwa dalam drama ini dikembangkan. Kisah bermula dengan Demang Lebar Daun yang menjadi Raja Palembang, tidak begitu dihormati oleh rakyatnya lalu beliau merancang satu helah untuk menyuruh rakyat menyanjung raja. Setelah datang tiga orang pemuda asing iaitu Nila Pahlawan, Krisna Pendita dan Nila Utama. Lantas Demang telah melantik Nila Utama sebagai raja dengan gelaran Sang Sapurba. Namun Sang Sapurba ini mengidap penyakit rasi (kedal) kerana beliau kerap terlibat dengan perhubungan bebas dengan perempuan sewaktu dalam perjalanan ke Palembang. Dia tidak lama memerintah Palembang, kemudian meninggal akibat penyakit tersebut. Kematianya tidak dihebahkan kepada rakyat malah tanpa pengetahuan rakyat Demang Lebar Daun telah melantik abangnya Nila Pahlawan suami kepada Wan Empuk dengan gelaran Sang Sapurba. Akhirnya beliaulah yang kekal menjadi raja Palembang dengan berbagai-bagai daulat yang telah diciptakan oleh Demang Lebar Daun bagi mengagungkan kebesaran raja Palembang.

Muslihat Demang itu berjaya, bermula dari situ segala perubahan telah dibuat oleh Demang supaya rakyat menghormati Sang Sapurba, di samping itu beliau juga telah memperkenalkan gelaran 'Yang Tuan', dan 'beta' untuk golongan raja. Sementara gelaran 'patik' pula adalah untuk golongan bawahan seperti rakyat. Gelaran-gelaran tersebut memang terdapat dalam buku *Sejarah Melayu*. Tujuan semua gelaran itu diperkenalkan adalah supaya rakyat tidak menderhaka dan menghormati raja. Setelah Sang Sapurba menjadi raja dan diakui oleh rakyat maka Demang telah memperkenankan anaknya Wan Sendari menjadi isteri Sang Sapurba. Peristiwa ini telah dirancang oleh Demang supaya anak cucunya kelak akan berketurunan Sang Sapurba. Tidak secara langsung anak cucunya akan dilantik

menjadi raja dan dipandang mulia dalam masyarakat.

Terdapat unsur-unsur kritikan masyarakat seperti peristiwa Nila Utama yang mengidap penyakit rasi (kelamin) kerana banyak melibatkan diri dengan pergaulan bebas lelaki dan wanita semasa dalam perjalanan menyebabkan 39 orang isterinya telah dijangkiti penyakit tersebut. Dalam konteks ini Rahman Shaari cuba mengambil watak dan peristiwa dalam *Sejarah Melayu* kemudiannya diparodi sesuai dengan perubahan zaman hari ini. Menerusi *Dosa Demang* pengarang cuba mengkritik segelintir masyarakat yang suka bertukar-tukar pasangan akhirnya dijangkiti penyakit tersebut. Malahan berjangkit pula kepada orang tidak berdosa menjadi mangsanya. Peristiwa itu samalah dengan fenomena yang berlaku hari ini iaitu penyakit Aids. *Dosa Demang* juga mengutarakan tentang persoalan politik, dalam hubungan ini, dramatis ini cuba mengaitkan suasana peristiwa zaman silam berdasarkan watak-watak dalam *Sejarah Melayu* kemudian diolah dan disesuaikan dengan pergolakan politik hari ini. Ini jelas kalau dilihat pada tajuk drama ini iaitu *Dosa Demang*. Dari sini kita dapat lihat bahawa kesilapan masa dahulu telah mendatangkan kesan kepada generasi hari ini. Sebagaimana yang diketahui Demang Lebar Daun dalam *Sejarah Melayu* merupakan orang yang pertama membuat waadat (perjanjian) antara raja dengan rakyat.

Segala petikan perjanjian dalam drama ini ditransformasi secara fizikal daripada hipogramnya *Sejarah Melayu*. Ini adalah bertujuan untuk menunjukkan sejelas-jelasnya peristiwa yang telah berlaku pada masa dahulu di antara raja dengan rakyat sudah ada perjanjian, bahawa raja tidak boleh mengaibkan hamba rakyatnya. Seandainya perbuatannya dianggap dosa besar hendaklah dihukum bunuh itupun kalau bersesuaian dengan hukum syarak. Berdasarkan skrip drama ini, Rahman Shaari telah mengubah sedikit dari teks *Sejarah Melayu*. Mengikut *Sejarah Melayu* pemerintahan atau perjanjian dari pihak raja adalah merupakan kehendak Sang Sapurba sendiri. Ini terbukti dalam petikan:

“Maka titah Sang Sapurba, akan pinta bapa itu hamha kabulkanlah, tetapi hamba minta satu perjanjian pada bapa hamba”

Maka sembah Demang Lebar Daun, ‘Janji yang mana itu, Tuanku?’

Maka titah Sang Sapurba, ‘Hendaklah pada akhir zaman kelak anak cucu bapa hamba jangan derhaka pada anak cucu kita, jikalau ia zalim dan jahat pekerti sekalipun.’

Maka sembah Demang Lebar Daun, ‘Baiklah, Tuanku. Tetapi jikalau anak buah Tuanku dahulu mengubahkan dia maka anak cucu patik pun mengubahkanlah.’

Maka titah Sang Sapurba, ‘Baiklah, kabullah hamba akan waadat itu.’

(*Sejarah Melayu*: 20)

Sebaliknya bukanlah dirancang atau direncanakan berdasarkan kehendak Demang sendiri seperti dalam *Dosa Demang*.

Demang Lebar Daun: "Sekarang saya khabarkan pula permintaan pihak raja ini pun akan dikemukakan dengan menggunakan bahasa yang baku. Eloklah tuan membacanya sendiri."

(Dosa Demang: 82)

Daripada petikan di atas jelas bahawa dalam drama *Dosa Demang*, Demang Lebar Daun yang telah membuat permintaan bagi pihak raja, cuma raja (Sang Sapurba) hanya disuruh membaca apa yang telah dikemukakan atau yang telah dicipta oleh Demang itu. Ini kerana raja itu telah dilantik oleh Demang Lebar Daun dan segala sesuatu yang raja hendak dilakukan adalah merupakan perancangan Demang tersebut. Raja hanya dijadikan 'pak turut' atau boneka kepada Demang demi kepentingannya. Kesan daripada perjanjian yang telah dibuat oleh Demang Lebar Daun inilah rakyat patuh dan taat kepada raja dan tidak boleh menderhaka. Satu perkara lagi yang menarik perhatian dalam drama ini Demang merupakan pengaruh kepada raja. Ini dapat dilihat dalam petikan:

Demang Lebar Daun: (Kepada Nila Pahlawan). Kenapa tak sebut "beta", (kepada rakyat). Dengar semua, kalau raja zalim dan jahat pun kita tidak boleh derhaka. Faham?

Nilai Pahlawan: (Kepada Demang Lebar Daun) Apa hamba nak jawab?

Demang Lebar Daun: (Agak kuat) tuanku kena sebut "beta", jangan sebut hamba.

(Dosa Demang: 83)

Semua ungkapan dalam petikan tersebut memang tidak terdapat dalam *Sejarah Melayu*. Ungkapan di dalam petikan tersebut telah ditambah oleh dramatis ini untuk menyegarkan drama ini. Sekali baca seolah-olah nampak lucu sebab raja berada di bawah telunjuk Demang. Seolah-olah menampakkan kebodohan Sang Sapurba yang terlalu menurut perintah Demang. Selain daripada itu dramatis juga ada memasukkan unsur-unsur sinis dalam drama ini. Di mana raja yang dilantik oleh Demang akhirnya memijak kepala Demang. Ini dapat dilihat seperti petikan berikut:

Nilai Pahlawan: Mengkubu Bumi Demang Lebar Daun, kedatangan Demang tanpa memberitahu beta terlebih dahulu dianggap salah. Keluar dari sini dan beritahu pengawal jika Demang hendak mengadap beta.

Demang Lebar Daun: Tapi, tapi tuan...

Nilai Pahlawan: Inilah Tuanku Sang Sapurba raja yang berdaulat. Keluar cepat sebelum Demang dianggap menderhaka kerana mempersoalkan perintah beta.

(Dosa Demang: 85)

Ungkapan yang terdapat di dalam petikan tersebut merupakan unsur eksistensi yang telah dibuat oleh dramatis berdasarkan watak dalam *Sejarah Melayu*. Ungkapan tersebut memang tidak terdapat dalam *Sejarah Melayu*. Berdasarkan petikan di atas, sebenarnya dramatis ini cuba menyindir segolongan masyarakat yang terlalu mengharap sesuatu yang bakal menjadi miliknya tetapi akhirnya dia yang menjadi sampah setelah orang yang dipuja itu berada di tempat yang tinggi. Segala usahanya menaikkan status itu tidak dikenang sedikitpun. Begitulah yang tersirat di sebalik ungkapan itu. Demang sedikitpun tidak dihiraukan oleh Sang Sapurba setelah kedudukannya kukuh dan mendapat taat setia daripada rakyat. Dalam drama 'Dosa Demang' pengarang telah mengubah suai peristiwa yang berlaku iaitu peristiwa perkahwinan Wan Sendari. Menerusi 'Dosa Demang' Wan Sendari dikahwinkan dengan Nilai Pahlawan (Sang Sapurba) oleh Demang Lebar Daun. Sementara peristiwa sebenar dalam *Sejarah Melayu* Wan Sendari dikahwinkan dengan Nila Utama (Sang Sapurba) yang merupakan isterinya yang terakhir yang menyebabkan penyakit kedalnya sembuh. Dalam *Sejarah Melayu* dikatakan bahawa perkahwinan Wan Sendari dengan Nila Utama adalah setaraf, sementara semua isterinya sebelum itu dikatakan tidak setaraf kerana setelah berkahwin dengan Nila Utama dinaiki kedal kerana itulah. Dalam drama 'Dosa Demang' Nila Utama dikatakan meninggal dunia akibat penyakit rasi dan tidak ada perempuan yang boleh menyembuhkan penyakitnya itu.

Dramatis melakukan modifikasi ini sebenarnya untuk memperlihatkan Demang Lebar menjadi orang yang memainkan peranan penting dan mempunyai motif tertentu dalam penentuan jodoh anaknya Wan Sendari dengan Sang Sapurba supaya bakal melahirkan keturunan yang sihat bebas dari penyakit kedal. Lantaran itulah semasa Nila Utama masih hidup anaknya Wan Sendari disembunyikan tanpa pengetahuan Nila Utama. Mengenai konsep daulat dalam 'Dosa Demang' dramatis cuba mengutarakan bahawa daulat sebenar tidak wujud melainkan setelah ia dicipta oleh Demang Lebar Daun, kerana biasanya perkara yang aneh berlaku kepada orang asing yang tidak diketahui asal-usulnya senang dipercayai oleh rakyat. Caranya dengan melebih-lebihkannya. Tujuannya supaya rakyat menghormati raja yang baru dilantik. Sementara dalam *Sejarah Melayu* konsep daulat dikaitkan dengan metos asal-usul jurai keturunan yang diceritakan satu persatu. Di mana ketiga-tiga beradik bersaudara itu terdapat alat kelengkapan yang menjelaskan atau untuk dibuktikan kebesarannya. Sehingga buah padi Wan Empuk dan Wan Malini menjadi emas. Sementara dalam 'Dosa Demang' tidak diutamakan peristiwa tersebut cuma Demang Lebar Daun ada mengubahkannya berita mengatakan padi Wan Empuk menjadi emas. Sebenarnya Demang telah menipu rakyat untuk menunjukkan kebesaran Sang Sapurba yang tiba di situ telah menyebabkan padi Wan Empuk berbuah emas. Sebenarnya Demang telah menuai semua padi tersebut dan membayarkan harga padi tersebut kepada Wan Empuk. Peristiwa itu telah menjadi rahsia Wan Empuk.

Wan Empuk : Saya tahu, Wan Sendari mendengar berita saya mendapat padi emas. kan?

Wan Sendari : Ya, Kakak tentu kaya sekali. Apa yang kakak buat dengan emas yang sebanyak itu? Saya lihat kakak biasa-biasa saja tidak banyak memakai perhiasan emas.

Wan Empuk : Itu rahsia. Setakat ini biarlah itu menjadi rahsia....

(*Dosa Demang*: 84)

Dari segi bahasanya, keseluruhannya telah diubah kepada bahasa Melayu moden tidak menggunakan stail bahasa dalam *Sejarah Melayu*. Namun begitu dramatis ada juga mengikut stail bahasa lama terutama pada waadat di antara Sang Sapurba dengan Demang Lebar Daun yang dipetik dari teks *Sejarah Melayu*. Secara keseluruhannya dapatlah dibuat kesimpulan bahawa skrip drama 'Dosa Demang' karya Rahman Shaari diangkat dari peristiwa yang berlaku dalam *Sejarah Melayu* dan watak-wataknya juga menggunakan watak-watak yang terdapat dalam *Sejarah Melayu*. Dari segi bahasanya pula digunakan bahasa Melayu moden dan terdapat juga unsur-unsur sinis dan lucu dalam drama ini. Menerusi drama ini Rahman Shaari berjaya mengolah skrip drama ini walaupun mengambil peristiwa-peristiwa lama tetapi dapat dihubungkan dan disesuaikan dengan perkembangan semasa.

Drama *Menanti Bahagia* karya Shaharom Husain berkisar keluarga Encik Salleh dan Salehah. Mereka mempunyai tiga orang anak iaitu Salimah, Salim dan Salam. Encik Salleh merupakan seorang pesara tapi masih melakukan kerja-kerja amal dan kebajikan kepada masyarakat seperti mengurus perjalanan masjid, kebajikan anak-anak yatim, khairat kematian dan lain-lain. Salehah merupakan seorang surirumah yang mana tanggungjawabnya menjadi ketiga-tiga anaknya di samping suaminya. Anak-anak mereka iaitu Salimah, Salim dan Salam masing-masing akan menempuh peperiksaan yang penting iaitu Salimah, peperiksaan Sijil Tinggi Pelajaran, Salim pula peperiksaan Sijil Pelajaran dan Salam Peperiksaan Sijil Rendah Pelajaran.

Bahagian satu, kisah dipaparkan bagaimana Salimah telah membuka radio dengan kuat sehingga mengganggu jiran-jirannya di sebelah. Perbuatannya itu dilarang oleh ibunya, Salehah. Dalam pada itu dia terus menasihatkan anaknya supaya jangan berlawan-lawan dan bermegah-megah kerana bermegah itu adalah riak, dan riak dilarang keras oleh agama. Bahagian dua, menceritakan Encik Salleh yang pulang dari tugas-tugasnya, menasihati anaknya Salimah supaya jangan ponteng sekolah. Dalam babak itu juga dia telah bertanya perihal Salam yang belum pulang dan juga bertanya ke mana perginya Salim. Encik Salleh juga bertanya tentang keadaan pelajaran Salimah. Encik Salleh mengingatkan Salimah tentang betapa pentingnya pelajaran dan sijil serta ijazah dalam zaman sekarang. Bahagian ketiga, Salam telah pulang dari sekolah, dan mereka iaitu Encik Salleh, Salehah, Salimah dan Salam bersembahyang jemaah. Selepas sembahyang Encik Salleh memanggil Salimah dan Salam, untuk memberitahu tentang Salim yang tak pulang-pulang lagi semenjak dari pagi. Sedangkan Salim sudah dua tiga kali berkelakuan



demikian. Salehah bimbang Salim akan menempuh peperiksaan tidak lama lagi. Sementara itu Encik Salleh menasihatkan Salam supaya tidak beza membeza di antara satu sama lain. Encik Salleh memberitahu anak-anaknya Salimah dan Salam, supaya belajar hingga ke universiti, dan tidak mengharapkan pencen beliau yang hanya cukup untuk makan, minum, pakai dan belanja sekolah setakat sekolah menengah. Encik Salleh mahu anak-anaknya berbuat begitu dan taat kepada ajaran agama Islam. Dalam pada itu Salimah dengan keadaan terburu-buru keluar dengan membawa sekotak rokok Rothmans King Size dan sekotak mancis kecil yang dijumpai dalam pakaian Salim. Encik Salleh memperkatakan bahawa keretakan sudah berada di ambang rumah mereka.

Bahagian empat, memaparkan di mana datang dua orang kawan Salim iaitu Karim dan Kamariah yang bertanya tentang Salim. Kamariah merupakan kawan kepada Salehah, tetapi dia sudah tidak bersekolah lagi kerana gagal dalam peperiksaan di tingkatan tiga. Mereka datang hendak mengajak Salim ke taman hiburan, kerana di sana datang seniman-seniman dari Barat menunjukkan tarian dengan nyanyian-nyanyian. Karim dan Kamariah datang hendak belanja Salim tengok pertunjukan tersebut. Oleh kerana Salim belum pulang, mereka meminta diri untuk balik. Gelagak dan perangai Salim itu amat mengecewakan Salehah. Bahagian kelima, menunjukkan Salim telah pulang dan terkejut dengan sambutan ibu, kakak dan adiknya. Mereka sedang bercakap tentang diri Salim. Salim telah ditanya tentang perlakuan selama ini dan di mana dia telah mendapatkan rokok yang dijumpai dalam kocek seluarnya. Bahagian keenam, mengisahkan Encik Salleh pulang dari mesyuarat di masjid dan dia telah mendengar perbualan antara Salehah, Salimah, dan Salim. Salim memberitahu bahawa rokok yang ada dalam pakaiannya adalah pemberian Karim. Di sinilah pecah tembela Salim yang suka lepak-lepak di kompleks anu, mengusik-usik orang dan sebagainya. Perbuatannya ini dilarang oleh Encik Salleh supaya Salim tidak terpengaruh dengan keadaan persekitaran. Di sini juga Salim telah berterus terang bahawa kawan-kawannya anak orang kaya, tapi bagi Encik Salleh dia lebih suka kepada kesederhanaan kerana kebahagiaan bukan terletak kepada kaya atau tidak, tetapi rumahtangga yang bahagia dan ketaqwaan kepada Allah. Akhirnya Salim telah bertaubat dan kesal atas perbuatannya itu. Bahagian ketujuh, adalah mengisahkan peristiwa yang berlaku enam tahun kemudian. Kini Salimah telahpun bekerja iaitu sebagai pendidik. Salimah juga akan melanjutkan pelajarannya ke Mesir bersama Salman yang bakal menjadi suaminya. Sementara Salim pula menerima surat bahawa permohonannya untuk membuat ijazah lanjutan telah di luluskan dengan tajaan biasiswa Jabatan Perkhidmatan Awam ke Britain. Manakala Salam pula sedang belajar di Universiti Saitama Tokyo dan berjaya naik ke tahun dua. Encik Salleh pula mengingatkan anak-anaknya supaya mencari dan menuntut ilmu kerana itu sebahagian dari perlaksanaan rukun Islam.

Drama *Periuk Nasi* karya Mohd Ghaus Nasaruddin mendedahkan realiti hidup masa kini yang penuh dengan segala tipu muslihat dan kepura-puraan. Golongan kaya telah menggunakan segala kesempatan yang ada dari kekuasaan dan kedudukan mereka demi menambahkan lagi kekayaan mereka. Dalam usaha mencapai tujuan

mereka, mereka telah melakukan perkara-perkara yang melanggar nilai-nilai murni. Betapa kekayaan telah menjadi ukuran kejayaan hidup, sedangkan nilai-nilai murni seperti kehormatan dan harga diri telah tidak dipedulikan lagi. Golongan manusia sama ada yang miskin ataupun kaya mengarahkan cita-cita hidup mereka untuk menambahkan kekayaan kebendaan. Antara kedua-dua golongan tadi, terdapat pula perbezaan yang nyata di antara mereka. Peluang bagi mereka yang sedia kaya adalah terbuka luas sementara golongan miskin mempunyai peluang yang terbatas. Dengan kata lain, peluang bagi golongan miskin untuk mencapai kedudukan sosial yang lebih baik adalah terbatas berbanding dengan golongan kaya. Dengan itu, tidak dapat tidak, mereka terpaksa tunduk dan memperhambakan diri mereka kepada golongan kaya demi memperoleh bahagian yang kecil dari kekayaan yang dimiliki oleh golongan kaya. Drama ini turut mengutarakan bahawa kelulusan akademik semata-mata tanpa dilengkapi dengan segala tipu muslihat dan akal yang bijak adalah tidak cukup untuk menjamin kejayaan hidup.

Berdasarkan kenyataan-kenyataan di atas, drama "Periuk Nasi" dirasai adalah sesuai sekali ditinjau dari pendekatan semiotik. Jika diteliti, drama ini amat kaya dengan sistem perlambangan. Apabila kita cuba melihat persoalan-persoalan yang dibawa oleh drama ini, maka yang jelas dan penting diuraikan adalah aspek pemikiran pengarangnya. Dalam hal ini, sesuatu yang perlu diperhatikan dalam penelitian drama ini ialah fungsi bahasa sebagai tanda. Bahasa Mohamed Ghouse Nasuruddin penuh dengan tanda untuk mengajak pembaca mencari makna yang tersirat, di samping memahami budaya sosial mengikut konteks zamannya. Hal ini adalah bertepatan dengan pendekatan semiotik yang mengkaji budaya mempertingkatkan anggapan sistem makna-makna sosial yang dikongsi sebagai tambahan kepada beberapa andaian sistem makna-makna sosial yang dikongsi bersama. Ini adalah sebagai syarat untuk memahami budaya.

Mohamed Ghouse Nasuruddin melalui drama *Periuk Nasi* memperlihatkan pertentangan kelas antara yang kaya dengan yang miskin. Sistem kelas ini juga berpunca daripada sikap dan feudalisme sosial yang mencorakkan suatu bentuk penjajahan baru di mana golongan kaya yang berkuasa sering menindas golongan miskin yang lemah. Melalui drama *Periuk Nasi* ini, Mohamed Ghouse Nasuruddin mengajak pembaca berfikir dan mencari simbol-simbol yang menyentuh pemikiran pembaca. Melalui drama yang memaparkan konflik antara golongan miskin dengan golongan kaya, sebagai landas pemikiran drama ini, jelas bahawa pengarang cuba mengutarakan nilai yang dipegang oleh kedua-dua golongan tadi dalam mengejar kenikmatan hidup. Melalui keupayaan diksi, perlambangan dan metofera yang ditampilkan oleh pengarang, pembaca mampu melihat kekuatan drama ini. Dan menerusi pendekatan semiotik, percubaan ini sangat menarik. Hal ini kerana pengarangnya berjaya mempertentangkan konsep nilai yang dipegang oleh mereka yang kuat iman dengan mereka yang telah lucut ikatan nilai murni dalam usaha mencapai cita-cita hidup mereka. Drama "Periuk Nasi" didominasi oleh pelbagai sistem tanda. Hal ini diwakili oleh tokoh-tokoh Sri Duka, Anon, Sang Karong, Dening S. K., Kartaka, magunda, Laguna, dan dialog (bahasa) yang mempertikaikan

antara lainnya soal rezeki yang halal dan haram, pertarungan manusia yang berbeza kedudukan dalam mencapai cita-cita hidup, dan yang kalah dan yang menang dalam pertarungan tadi menurut ukuran wang, kebendaan dan kuasa. Dalam hal ini, drama ini telah menggunakan lambang periuk nasi, yakni yang kaya dilambang oleh pemilik periuk nasi yang besar sementara yang miskin pula dilambangkan oleh pemilik periuk nasi yang kecil.

Anon tersangat ingin tahu rahsia bagaimana Sri Duka memperolehi periuk nasi yang begitu besar kerana dia juga ingin memiliki periuk nasi yang besar seperti Sri Duka. Dalam hal ini, dia telah dituduh tamak oleh Sri Duka. Walau bagaimanapun, Anon telah membalas bahawa dia bukan tamak, tetapi hanya inginkan kehidupan yang lebih selesa. Di sinilah berlakunya konflik peribadi antara tokoh-tokoh apabila bertembung dengan realiti hidup moden yang menguasai masyarakat. Di satu pihak Sri Duka mengatakan dia telah bekerja bersungguh-sungguh dalam mencapai apa yang dimilikinya. Sedangkan di pihak yang lain, Anon juga menyatakan bahawa dirinya juga berusaha bersungguh-sungguh tetapi periuk nasinya masih kecil. Hal ini adalah kerana dalam hidup moden ini, berkat kesungguhan semata-mata, tidak menjamin dapat mencapai keselesaan hidup ataupun mencapai taraf hidup yang tinggi.

Noordin Hassan ternyata agak lebih prolifik dan seterusnya menghasilkan drama *Sirih Bertepuk Pinang Menari* berkisar pada kisah raja, anak-anak dan pelbagai peristiwa berkaitan dengan istana. Noordin meletakkan feudalisme sebagai satu sistem yang perlu dikaji semula. Justeru kerana baik dan buruk yang dapat dikutip dari permasalahan feudal ini kerana ia menyebabkan sikap dan nilai masyarakatnya menjadi statik. Perbezaan kuasa dan corak pemerintahan jelas menjadi dasar pemikiran drama ini. Noordin secara jelas cuba mentafsir kembali konsep kuasa. Drama ini jika dihayati cukup kaya dengan sindiran yang tajam yang ditujukan kepada golongan feudal yang kadang-kadang melakukan penyelewengan dan menggunakan kekuasaan yang ada padanya sewenang-wenangnya untuk kepentingan peribadi. Drama yang penuh sindiran ini berjaya dihidupkan oleh pengarang melalui kekuatan bahasanya. Tanpa keupayaan pemilihan diksi, perbandingan dan metafora, pembaca tidak mungkin melihat kekuatan drama ini. Dan menerusi pendekatan semiotik, percubaan ini sangat menarik. Lebih jelas lagi Noordin cuba mempertikaikan kekuasaan golongan istana masa lalu dengan meletakkan satu tafsiran sindiran kepada kekuasaan dalam konteks golongan istana pada hari ini.

Dalam mengungkapkan kisah ini, Noordin kembali semula ke zaman lipurlara iaitu dengan mengemukakan tokoh yang mengembara kerana ada muslihat dan pelebaran dengan kembalinya tokoh ini ke istana semula bersemuka dengan puteranya. Sultan Idris Bistari mengembara dan berkelana menyamar menjadi rakyat jelata kerana mempunyai muslihat tertentu dengan meninggalkan istana di bawah pimpinan dan kekuasaan Raja Muda Zahiruddin. Raja Muda telah menggunakan kekuasaan yang ada padanya sewenang-wenangnya untuk kepentingan peribadi.

Perkara pertama yang dilakukan oleh Raja Muda ialah memecat wazir tua

dengan melantik wazir muda. Dan yang paling tragis Raja Muda telah mempersendakan-sendakan segala nasihat dan tunjuk ajar dari Baginda Sultan. Malah Raja Muda mengubah corak pemerintahan Baginda Sultan. Ini dapat diperhatikan bahawa mengikut Raja Muda muzik zaman baru harus diubah menjadi lebih rancak, dengan penari-penari yang lebih muda. Usaha untuk memansuhkan segala corak pemerintahan Duli Baginda Tuanku Sultan memperlihatkan kepada kita bahawa perbezaan sistem nilai yang dipegang mereka. Raja Muda memegang nilai kehidupan yang serba baru, ingin menunjuk-nunjuk dan bermegah. Dengan itu, untuk menyambut kedatangan seorang raja dari negeri sahabat, Raja Muda mahu membina istana yang bergemerlapan serta taman yang indah seperti "Taman Gul Bakawali" yang terbesar dan terindah di rantau. Baginda juga mahukan sebuah bahtera yang bersalut dengan emas. Baginda telah mengarahkan rakyat jelata supaya menjual segala emas yang ada pada mereka dengan harga yang murah. Malah untuk ke arah kemegahan dan kepentingan peribadi beliau turut berhajat untuk mendapatkan emas dari luar negara pula. Cita-cita Raja Muda itu dilaksanakan dengan utusan peminangan ke atas puteri Kamaliah di negeri Langkapura, dan juga memberi teka-teki yang harus dijawab. Andaikata negara Langkapura tidak dapat memberi jawapan kepada 'Sirih Bertepuk Pinang Menari' negeri itu akan diserang dan Puteri Kamaliah serta emas akan dirampas.

*Yang Menjelma dan Menghilang* karya Anwar Ridhwan adalah di antara teks yang terbaik dekad 1990-an, yang menggambarkan cerita secara berlapis-lapis, iaitu tiga lapisan yang segala-galanya berpunca daripada tekanan jiwa dan pemikiran akibat daripada suatu kemalangan. Urutan ceritanya kompleks daripada suatu ilusi zaman lampau berpindah ke dunia kenyataan, dan kemudian kita menemukan suatu pengembarangan dan pertemuan; dalam keadaan demikianlah pengarangnya mempersoalkan makna hidup. Lagi sekali kekuatan drama Anwar tidak sahaja kepada persoalan dan pemikiran, juga kepada kekuatan teknik dan dialognya.

Watak-wataknya masuk ke dalam kerangka watak yang lain, muncul dan menghilang bersatu dan mengembang. Watak-watak itu diambil daripada hipogram cerita-cerita panji dan peperangan serta konfliknya pun adalah suatu transformasi dengan makna yang dikinikan. Kadang-kadang kita merasakan di dalamnya ada unsur Jawa dan Hindu. Sewaktu kita membacanya ingatan dan neuron kita dimasuki oleh cerita panji dan Ramayana. Secara halus unsur-unsur itu bergema. Dan hal ini bukannya sesuatu yang aneh di dalam karya pengarang, di dalam fiksyennya warna ini kita rasakan. Drama ini dihasilkan dalam bentuk surealisme, tetapi dalam keadaan tertentu kita disuguhkan pula dengan realisme. Ertinya aliran realisme dan unrealisme itu wujud dalam suatu kombinasi dan di sinilah saya kira kekuatan drama ini. Jika dilihat dalam konteks teks pasca-modernisme, teks ini memenuhi tuntutan sebagai karya pasca-modernisme. Surealismenya lebih kompleks dan kuat daripada karya Noordin Hassan. Semangat dan pemikiran di dalamnya juga kental.

Demikianlah beberapa buah drama yang telah dihasilkan dalam zaman awal dekad 1990-an. Rata-rata kita melihat bahawa ia sebagai suatu kesinambungan tahun 1980-an. Noordin Hassan terus berkarya dengan cara dan gayanya. Zakaria

Ariffin yang menghasilkan *Pentas Opera* yang sangat kuat di tahun 1980-an menghasilkan sebuah drama komedi-tragedi. Meskipun pada hematnya drama ini tidak dapat mengatasi dramanya awalnya, tetapi ia tetap sebagai drama yang kuat. Anwar Ridhwan pula memperlihatkan suatu pencapaian yang amat tinggi. Malah pada pandangan saya dramanya *Yang Menjelma dan Menghilang* itu adalah drama terkuat awal 1990-an.

### Rujukan

- Wan Ahmad Ismail, 'Wayangan Mak Nang', *Dewan Sastera*, 1993.  
Noordin Hassan, 'Peran', *Dewan Sastera*, Disember 1991.  
Noordin Hassan, *Sirih Bertepuk Pinang Menari*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1993.  
Dinsman, 'Projek Besar', *Dewan Sastera*, September 1991.  
Zakaria Ariffin, 'Raja Lawak', *Dewan Sastera*, 1993.  
Mohd. Gaus Nasaruddin, 'Periuk Nasi', *Dewan Sastera*, 1992.  
Rahman Shaari, 'Dosa Demang', *Dewan Sastera*, Mac 1993.  
Anwar Ridhwan, *Yang Menjelma dan Menghilang*, Kuala Lumpur: Dewan bahasa dan Pustaka, 1992.

---

# Raja dalam Pemikiran Politik Islam-Melayu: *Telaah dan Ulasan terhadap Kitab Thamarat al-Mahammah*

Sidek Fadzil

---

Dalam tradisi keserjanaan Islam, karya-karya yang membicarakan pemikiran politik Islam biasanya dikategorikan sebagai karya-karya **al-siyasat al-shar'iyah**. Khazanah karya - karya bidang - bidang lain seperti Ilmu Kalam, Fiqh dan lain-lainnya. Ini adalah akibat sejarah politik Islam sendiri yang pernah menempuh zaman peminggiran ulama dari arena perpolitikan yang semakin cemar dalam budaya **al-siyasat bi al-ma'na al-sathiy** (pendangkalan makna politik). Menyusutnya penyertaan politik para ulama ternyata membawa dampak negatif terhadap perkembangan pemikiran politik Islam.

Bagaimana kita masih bernasib baik dapat mewarisi sejumlah karya-karya besar **siyasah shar'iyah** terutama yang dihasilkan oleh para ulama yang pernah ikut serta dalam pemerintahan Islam zaman mereka, atau terlibat dalam pergolakan politik umat zaman masing-masing. Antara yang terpenting termasuklah **Suluk al-Malik fi tadbir al-Mamalik** oleh Ibn Abi Rabi' (abad III hijrah); **al-Ahkam al-Sultaniyyah wa al-Wilayat al-Diniyyah** oleh al-Mawardiyy (abad IV hijrah); **al-Ahkam al-Sultaniyyah** oleh Abu Ya' la al-Farra' (abad V hijrah); **al-Tibr al-Masbuk fi Nasihat al-Muluk** dan **Ihya 'Ulum al-Din** oleh al-Ghazali (abad V Hijrah).

**Thamarat al-Mahammah** - Pengenalan ringkas

Kitab **Thamarat al-Mahammah Diyafatan li al-Umara' wa al-Kubara' li Ahl al-Mahkamah** adalah karya Raja Ali Haji. Teks yang dirujuk ialah naskah cetakan Pejabat Cetak Kerajaan Lingga, tahun 1304 hijrah.<sup>1</sup> Judul dalam bahasa Arab itu diterjemahkan oleh pengarangnya sendiri sebagai, "**Buah-buahan yang Dicitacita Hal Keadaan Jadi Jamuan bagi Raja-raja dan bagi Orang Besar-Besar yang Mempunyai Pekerjaan di dalam Tempat Berhukum.**" Kitab yang mengandungi pendahuluan (muqaddimah), tiga fasal dan penutup (khatimah) itu

sebenarnya telah selesai ditulis jauh lebih awal dari pada tarikh itu. Penulisnya mencatatkan tarikh beliau **menyelesaikannya** pada 10hb Sya'ban, 1275 hijrah (1304 H, 71):

Ketiadaan tanda baris dan pengejaan yang tidak seragam pada judul kitab ini menimbulkan kesulitan memastikan bacaan yang tepat. Barbara Watson Andaya dan Virginia Matheson dalam artikelnya, "Pikiran Islam dan Tradisi Melayu: Tulisan Raja Ali Haji dari Riau (ca. 1809 - ca. 1870)" mencatatkannya sebagai **Thammarat/Thamarat al- Mahammah** (1983). Tetapi dalam tulisannya yang lain (1991, 8) beliau menyebutnya sebagai **Thamaratu 'l-Muhimmah**. Memang kalimat **m-h-m-m-h** dapat dibaca sebagai **muhimmah** (tugas/penting/perlu) dan **mahammah** (yang disukai/diharapkan). Berdasarkan terjemahan Melayu oleh pengarangnya sendiri iaitu "**Buah-buahan yang dicita-cita...**" (1304H, 3 ia boleh dibaca **Thamarat al-Mahammah**.

Selain itu terdapat kejanggalan dari segi tatabahasa dalam rangkaian kata **Thamarat al-Mahammah**. Jika kalimat **al-Mahammah** (yang dicita-cita) itu adalah sifat kepada **Thamarah** (buah-buahan) maka sepatutnya ia ditulis sebagai **al-Thamarat, al-Mahammah** (dengan tambahan alif dan lam pada kalimah **Thamarah**).<sup>2</sup> Terdapat juga kekeliruan pada rangkaian kata - **wa al - Kubura al-ahl al-mahkamah** pada halaman tiga yang mengandungi kelainan kata judul pada halaman-halaman sebelumnya yang ditulis **wa al-kubara' li ahl al-mahkamah**. Selain daripada kemungkinan tersalah cetak, pengarangnya mungkin kurang pasti tentang cara pengungkapannya yang tepat mengikut tatabahasa Arab. Rasanya lebih tepat jika disebut **wa kubara' ahl al-mahkamah**.

Dalam buku Kesusasteraan Melayu Tradisional yang diselenggarakan oleh Zalila Sharif dan Jamilah Haji Ahmad (1993), kitab ini disebut sebagai **Thamarat al-Muhammad** (hlm. 70 dan 71) dan **Thamarat al-Muhimmah** (hlm. 448 dan 480) dan digolongkan dalam genre sastera Undang-undang. Demikian juga dengan UU, Hamidy yang mencatatkannya sebagai "... kitab undang-undang yang terpakai di Riau..." (1988, 228). Bagaimanapun Muhammad Yusoff Hashim menilai kitab ini sebagai, "... bercorak nasihat dan ketatanegaraan" (1992, 479). Memang isi dan isu berbincangan kitab ini sebenarnya tidak banyak bersifat undang-undang atau kanun. Sebaliknya ia bersifat pemikiran politik berupa panduan memerintah/mentadbir yang mirip karya-karya **siyasah shar'iyah** seperti **al-Ahkam al-Sultaniyyah** oleh al-Mawardi atau Abu Ya'la. Oleh itu mungkin ia lebih sesuai dikategorikan sebagai Sastera Ketatanegaraan.

### **Pemikiran Politik Thamarat al-Mahammah**

**Thamarat al-Mahammah** (seterusnya disebut TM) tidak terus membincangkan isu politik. Ia bermula dengan mukadimah yang mengandungi perbincangan tentang "kelebihan ilmu."<sup>3</sup> Maksud yang tersirat dari kandungan mukadimah

sedemikian itu ialah untuk memberikan landasan keilmuan kepada budaya politik. Maksudnya politik harus bersifat **knowledge based**. Mesej ini terbayang di hujung mukadimah TM. "Maka inilah bahayanya jahil di dalam dunia didapatnya celaka dan di dalam akhirat didapatnya azab **na'udhu bi'llahi minha** dan tiada boleh lepas daripada segala yang tersebut itu melainkan dengan menuntut ilmu serta diamalkan adanya khususnya pula segala raja-raja dan orang besar jika tiada dengan ilmu dengan apa hendak menghukumkan segala manusia dan bagai mana boleh mengetahui benar salahnya orang yang berdakwa itu (intaha)" (1304H, 6).

Setelah meletakkan asas keilmuan itu Raja Ali Haji (seterusnya akan disebut RAH) memulakan perbincangannya dengan isu pengangkatan raja (bab I, fasal 1).<sup>4</sup> Beliau melihat politik (perlantikan raja, menteri dan lain-lain serta hal-hal yang berkaitan dengannya) bukan sebagai urusan yang bersifat sekular dan terpisah dari agama. Sebaliknya ia adalah bahagian yang integral dari ajaran Islam. Malah mengangkat raja menurut hukum agama adalah **fardu kifayah** (1304H, 7). Implikasi dari premis sedemikian itu raja ditundukkan kepada hukum dan etos keagamaan di samping mendapat pengabasahannya juga dari agama.<sup>5</sup>

RAH melanjutkan perbincangannya dengan kaedah-kaedah perlantikan raja. Beliau menyebut tiga cara pengangkatan raja yang dianggap sah menurut hukum agama:

- a. **Bay'ah** oleh kelompok **ahl al-hall wa al-'aqd**
- b. **Istikhlaf** (dilantik oleh raja terdahulu semasa hayatnya).
- c. **Taghallub** (memenangi tampuk pemerintahan menerusi cara kekerasan).<sup>6</sup>

Perlantikan raja menerusi **bay'ah** para **ahl al-halli wa al-'aqd** (terjemahan harfi: orang-orang yang mampu merungkai dan mengikat) adalah kaedah yang bermodelkan perlantikan Abu Bakr al-Siddiq sebagai khalifah pertama. Ada dua unsur penting dalam kaedah ini iaitu **syura** (mesyuarat/muafakat) di kalangan **al-hall wa al-'aqd** (yang diperincikan oleh RAH sebagai, "beberapa laki-laki yang adil daripada orang baik-baik dan serta kepala-kepala dan serta daripada ulama yang hadir dan yang layak pada tempat itu...") (1304H, 7) dan **bay'ah** (dengan lafaz perlantikan, "kami semua **ahl al-hall wa al-'aqd** kemudian daripada muafakat dan musyawarah yang telah sudah putus mentauliahkan fulan menjadi raja kami di dalam kerajaan negeri ini dengan segala takluk daerahnya dan berlakulah antara kami dengan raja kami mengikut seperti ayat yang Maha Mulia firman Allah di dalam Qur'an al-'azim, **ati'u 'Llah wa ati'u 'r-Rasul wa uli 'l-amri minkum** yakni taatlah kamu akan Allah Ta'ala dan taatlah kamu akan Rasulnya dan yang mempunyai pekerjaan yakni yang mempunyai hukum daripada kamu (1304H, 7).

Kaedah kedua yang disebut sebagai **istikhlaf** itu dijelaskan oleh RAH sebagai bermodelkan cara perlantikan 'Umar ibn al-Khattab r. 'a. Beliau dinamakan



sebagai khalifah kedua oleh Khalifah Abu Bakr semasa hayatnya setelah dipersetujui oleh Sahabat-sahabat kanan. **Istikhlaf** dalam sumber-sumber klasik yang lain disebut juga sebagai **ahl al- ikhtiyar**, iaitu orang-orang yang layak memilih raja atau ahli **shura** adalah merupakan wakil-wakil umat. Memang dalam tradisi politik Islam perantukan khalifah memerlukan kerelaan umat (**rida al-muslimin**).

Dalam pemikiran politik Islam memang tidak ada satu kaedah perantukan (ketua negara) yang dianggap baku. Namun kebanyakan ulama-ulama **siyasah shar'iyah** termasuk al- Mawardiyy Abu Ya'la menerima hanya dua kaedah itu sahaja.<sup>7</sup> Cara ketiga yang disebut oleh RAH sebagai **taghallub** itu menurut sebilangan ulama bukanlah kaedah yang dianggap unggul. Perantukan menerusi kekerasan seperti yang disebut oleh Abu Ya'la dengan istilah **al-ghalabah** itu adalah suatu kekecualian yang hanya dibolehkan dalam keadaan dharurat (Al-Farra 1983, 21; Abu Faris 1980, 362). (Al-Farra 1983, 21; Abu Faris 1980, 362). Bagaimanapun RAH menyenaraikan **taghallub** (yang didefinisikan sebagai, "yakni dengan kekerasan seorang laki-laki yang mempunyai kekuatan mengalahkan satu negeri itu kemudian menjadilah ia raja dengan dirinya sendiri." sebagai salah satu "sebab yang mengesahkan menjadi raja" (1304 H, 7), tanpa sebarang penjelasan lanjut.

Seperti yang biasa dilakukan oleh ulama **siyasah shar'iyah**, RAH berbicara juga tentang syarat-syarat kelayakan menjadi raja yang dirumuskannya dari sumber-sumber klasik ketatanegaraan Islam iaitu, "... hendaklah raja itu Islam yang teguh megang ugama Islam dan laki-laki yang mukallaf dan merdeheka lagi adil lagi yang mempunyai ijihad yang elok dan mempunyai bicara yang baik dan pendengaran yang baik dan penglihatan yang baik dan mempunyai berani yang tetap dan yang rajin tiada jemu dan malas daripada mendirikan kerajaannya lagi pantas segera berbangkit pada tiap-tiap pekerjaan yang jadi kebajikan." (1304H, 8)

Syarat-syarat yang terasa serba unggul itu sebenarnya dipadankan dari syarat-syarat **ahl al-imamah** seperti yang banyak dibincangkan oleh para ulama ketatanegaraan Islam. Bagaimanapun sesuai dengan konteks tempatan RAH menggugurkan satu syarat yang dianggap oleh kebanyakan ulama sebagai sangat asasi iaitu syarat keturunan **Quraysh**. Rasional pengguguran syarat tersebut dapat difahami kerana ia memang tidak relevan dengan konteks Melayu.

Mengenai satu isu yang pernah berbangkit dalam sejarah pemikiran politik Melayu, ia itu soal boleh atau tidak seorang perempuan menjadi raja, RAH mengambil pendirian menjadikan kekelakuan sebagai syarat. Walaupun beliau tidak memberikan huraian lanjut, namun dapat dimengerti bahawa beliau menerima kesepakatan para ulama silam bahawa perempuan tidak boleh menjadi ketua negara berasaskan sabda Nabi s.a.w., "Tidak akan berjaya kaum yang menyerahkan kepemimpinan kepada perempuan" - (Sahih Muslim). Hadith tersebut ditafsirkan sebagai do'a Nabi s.a.w. agar mereka yang melakukannya ditimpa kegagalan. Do'a yang sedemikian membawa implikasi pengharaman wanita menjadi ketua negara. Selain itu tugas ketua negara (**al-imamat al-'uzma**) bukan sahaja mentadbir urusan umat dan negara tetapi juga mengimami umat Islam dalam sembahyang (**al-**

**imamat al-sughra**). Tugas **imamah** sembahyang itulah yang secara mutlak tidak dibolehkan (Abu Faris 1980, 359).

Bagaimanapun terdapat kalangan ulama mutakhir yang mempertikaikan tafsiran tersebut. Muhammad al-Ghazaliy misalnya menganggap tafsiran sedemikian itu terlepas dari konteks situasi yang melatarinya. Menurutnyanya Hadith tersebut adalah ulasan Nabi s.a.w. terhadap apa yang berlaku di Parsi. Ketika menghadapi gerakan ketenteraan Islam, Parsi mengamalkan sistem monarki kuku besi yang menindas rakyat. Sementara itu kekuatan tenteranya menjadi semakin lemah. Dalam keadaan sedemikian itulah takhta kerajaannya diwariskan kepada seorang wanita yang kebetulan sangat lemah. Perkembangan terakhir itu merupakan petanda keruntuhan total kerajaan Parsi. Andainya pemimpin wanita Parsi itu kuat, bijaksana, adil dan demokratik tentunya Nabi s. 'a.w. memberikan ulasan yang berlainan pula (M. Ghazaliy t.t. 48-51).

Muhammad al-Ghazaliy menghujah bahawa tidak mungkin Nabi s. 'a.w. mengeluarkan hukum yang bertentangan dengan wahyu yang diturunkan kepadanya, wahyu tentang Ratu Balqis pemimpin kerajaan **Saba** yang dengan kebijaksanaannya berjaya membawa kaumnya kepada keimanan dan kejayaan (al Nam' 23-24). Muhammad al-Ghazaliy lalu menyimpulkan bahawa kaum yang dipimpin oleh wanita seunggul Balqis tidak akan gagal atau kecewa (t.t. 50).

Dalam sejarah perkembangan pemikiran politik Islam, Dunia Melayu pernah mencatat sejarah pengangkatan wanita menjadi raja negara Islam. Aceh Darussalam misalnya pernah diperintah oleh empat orang raja perempuan selama 59 tahun berturut-turut (Hajmy 1977). Yang menariknya pengangkatan raja-raja perempuan itu mendapat dukungan para ulamanya termasuk Qadiy Malk al- 'Adil Syeikh Abd al-Rauf. Sementara itu Syeikh Jalaluddin Tursaniy, Qadiy Malik al-Adil dan Mufti Besar zaman pemerintahan 'Ala' al-Din Johan Syah (1735-1760M) menulis dalam kitabnya **Safinat al-Hukkam fi Takhlis Khisam**,

"Dan sah raja perempuan... kerana dharurat, supaya jangan sunyi pekerjaan (orang) Islam daripada hukum syara 'Allah...'" (Hasjmy 1977, 57).

Bagaimana dalam sejarahnya pendapat yang membolehkan wanita menjadi raja itu tidak dapat bertahan setelah datang fatwa dari Makkah bahawa, "seorang wanita tidak sah menjadi raja menurut hukum Islam." Dengan itu juga raja perempuan terakhirnya, Ratu Kamalat Syah diturunkan dari takhta pada tahun 169M (Hasjmy 1977, 214-215).

Dalam fasal 2 TM, RAH menjelaskan pula konsep raja dalam konteks Islam. Meskipun beliau mengekalkan istilah raja, tetapi ia telah diberi makna baru berasaskan peristilahan politik Islam seperti khalifah, sultan dan imam. Raja dalam erti khalifah ditakrifkannya sebagai, "Khalifah rasulullah s. 'a.w pada mendirikan Islam dan menghukumkan akan segala hamba Allah dengan hukuman Qur'an dan Hadith dan ijma.'" Raja dalam erti sultan ditakrifkannya sebagai, "mengeraskan

hukuman atas segala rakyatnya dengan hukuman yang adil yang datang daripada Allah dan rasulNya." Raja dalam erti imam pula ditakrifkannya sebagai, "ikutan segala rakyatnya pada segala hukuman dan perintahnya yang tiada membawa kepada kufur dan ma'siat makna imam itu di hadapan yang diikuti perintahnya..." (1304 M, 9).

Ternyata konsep raja telah mengalami transformasi makna. Dengan makna-makna baru yang terkandung dalam istilah-istilah khalifah, sultan dan imam itu, raja tidak lagi merujuk kepada konsep **devaraja** (raja sebagai jelmaan dewa). RAH jelas menolak raja yang "bermaharajalela" apabila beliau mengatakan bahawa dalam kitab-kitab ulama **mutaqaddimin** (yang terdahulu) dan **muta'akhkhirin** (yang mutakhir) tidak pernah terdapat makna raja "berbuat sebarang kehendaknya seperti kudapat istilah setengah negeri mentasyabbuhkan yakni mengumpamakan raja mereka itu dengan makna berbuat barang sekehendaknya terkadang tergelincir lidah mereka itu dengan diumpamakannya dengan Allah s.w.t dengan kata mereka itu raja itu **fa'alun lima yurid** atau **fa'alun lima yasha'** yakni berbuat barang sekehendaknya maka tasybih ini tiada syak kepada haramnya baik tak baik membawa kepada kufur **na'udhu bi 'Llahi minha'** (1304H, 10).

Raja yang jahil tentang makna sebenar ke-raja-an itu disebutnya sebagai "raja hawa", iaitu yang menyangka makna raja itu,

memperbuat apa sukanya di atas rakyatnya jadilah ia mengikutkan hawa nafsunya tiada tahu akan halal dan haram dan dosa dan pahala dan sah dan batal serta melalaikan dia daripada memenuhkan perutnya dengan makanan yang lazat-lazat dan membatalkan akan cerdiknnya dengan membanyakkan sekedudukan dengan perempuan sebab memenuhi syahwatnya serta tamak dan lobanya pada beristeri dan bergundik sehingga berjalanlah segala askarnya segenap dusun dan kampung-kampung rakyatnya mencari perempuan yang baik-baik rupa supaya memenuhi nafsu syahwat rajanya jadi banyaklah segala rakyat tenteranya pecah belah hatinya sehingga liar hati mereka itu kepada rajanya dengan sebab perbuatan yang amat dhalalat ini (1304H, 70).

RAH memang menekankan kesetiaan kepada raja yang menepati erti dan memenuhi segala persyaratannya. Mematuhi raja ditegaskannya dengan hukum fardhu, manakala mengingkarinya dianggap **baghy** (derhaka). Golongan penderhaka yang dalam istilah fiqh di sebut **bughah** harus diperangi. Bagaimanapun sesuai dengan ajaran Islam, RAH membataskan kesetiaan itu pada hal-hal "yang tiada membawa kufur dan ma'siat" (1304H, 10).

Seperkara yang menarik, RAH juga memberikan ruang untuk pemecatan raja. Namun ruang tersebut ternyata amat sempit. Raja boleh dipecat hanya jika ia murtad. Penggantian raja kerana fasiq (kehilangan sifat **'adalah**) hanya dibolehkan jika tidak menimbulkan fitnah. Selain itu seorang raja harus turun takhta jika tidak

berdaya menjaga kepentingan rakyat, tertawan (tidak harapan untuk bebas), gila atau mengalami kecacatan seperti buta, tuli dan bisu (1304H, 15-16). Ternyata RAH hanya mengemukakan pendapat para ulama terdahulu tentang isu pemecatan imam. Pendapat-perdapat tersebut umumnya bertolak dari al-Mawardiyy, pemikir politik Islam yang dikatakan mula-mula mengemukakan kemungkinan pemecatan imam.

Mungkin ada benarnya andaian Barbara Watson Andaya dan Virginia Matheson bahawa penulisan kitab TM yang membicarakan kedudukan, makna, fungsi dan perilaku raja ini mempunyai kaitan dengan krisis moral dan etik yang melanda istana riau-Lingga ketika itu. Penulisan TM diselesaikan pada bulan Mac 1859, iaitu 17 bulan selepas pemecatan Sultan Mahmud (Oktober 1857) yang terkenal dengan perilaku buruknya (Andaya dan Matheson 1983, 116). Memang seperti yang diakui oleh RAH sendiri bahawa TM ditulis untuk kaum kerabatnya yang memerintah Riau-Lingga. Katanya, "Inilah akhir-akhir barang yang dikurniakan Allah Ta'ala atasku pada menahirkan sedikit tertib kerajaan dan rahsia pekerjaan ahl al-mahkamah atas fahamku yang singkat dan atas ilmuku yang kurang akan tetapi daripada sangat hajatku hendak menahirkan atas kaum kerabatku pada tempatku ini." (1304H, 71).

### Nota hujung

1. Selain teks ini terdapat teks lain bertarikh 1275H (terbit di Lingga dalam huruf Jawi). Terdapat juga naskhah lain bertarikh 1277H (de waal 18) di Museum Nasional, Jakarta yang kemudiannya dialih aksara oleh Cuti Riowati Aziz sebagai tesis sarjananya yang kemudian diterbitkan oleh Dep. P&K, Jakarta, 1982. Lihat Zalila Sharif & Jamilah Haji Ahmad (ed.) 1993, **Kesusasteraan Melayu Tradisional**, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 448.
2. Kejanggalan yang sama terdapat juga pada judul karya Raja Ali Haji yang lain, **Tuhfat al-Nafis** apabila ia diterjemahkan sebagai **The Precious Gift** (Matheson & Andaya, 1982). Terjemahan yang menepati rangkaian kata **Tuhfat al-Nafis** (dengan anggapan hubungan **idafah** atau **maudah- mudaf ilayh**, bukan **sifah - mawsuf**) ialah **A Gift from the Precious**. Terjemahan **The Precious Gift** hanya dianggap tepat jika judulnya **al-Tuhfat al-Nafisah** (dengan tambahan alif dan lam pada kalimat Tuhfat dan tambahan ta' marbutah pada kalimat al-Nafis). Nampaknya memang menjadi kebiasaan RAH menulis ungkapan-ungkapan Arab tanpa mengambil berat soal ketepatan tatabahasanya. Misalnya dalam TM beliau berulang kali menyebut ungkapan **Qur'anal-Azim** (dengan tambahan alif dan lam pada kalimat **Qur'an**).
3. Gaya pendekatan begini memperlihatkan pengaruh kitab-kitab klasik Islam terutama **Ihya' Ulum al-Din** oleh al-Ghazaliyy. Kitab **Ihya'** yang membicarakan pelbagai aspek ajaran Islam (Usuluddin, Fekah dan Tasawwuf) itu dibuka dengan kitab **al-'ilm**, bermula dengan bab pertama tentang **fadilat**

- al-**ilm** (kelebihan ilmu). Lihat al-Ghazaliy t.t. *Ihya' 'Ulum al-Din*. Juz. I. Beirut: Dar Ihya al-Turath al-'Arabiyy, hlm. 4-13. Lihat juga terjemahan ringkasan *Ihya' 'Ulum al-Din* oleh al-Falambaniy, Shaykh 'Abd al-Samad t.t. *Siyar al-Salikin*. Juz. I. Bangkok: Maktabah wa Ma'ba 'ah Muhammad al-Huda, hlm. 3-21.
4. Kebanyakan kitab-kitab **siyasa shar'iyah** memang rata-rata meletakkan isu **imamah** (kepemimpinan umat) pada urutan teratas. Al-Mawardiyy mengawali kitab **al-Ahkam al-Sultaniyyah** dengan bab **Fi 'Aqd al-Imamah** (Perlantikan Imam). Demikian juga Abu Ya'la yang memulakan perbincangannya dengan **Fusul fi al-Imamah** (Fasal-fasal Mengenai Keimaman/Kepemimpinan); dan begitu pulalah dengan Ibu Taymiyyah dalam kitabnya. **al-Siyasat al-Shar'iyah fi islah al-Ra'ih wa al-Ra'iyah** memulakan perbincangannya dengan bab **al-Wilayat** (perlantikan pemimpin).
  5. Raja yang memenuhi segala persyaratan keagamaan adalah tergolong dalam **uli 'l-amri** dan dengan demikian mendapat pengabsahan keagamaan menerusi ayat, "Wahai orang-orang yang beriman, taatilah Allah, taatilah RasulNya dan uli 'l-amri dari kamu". - **al-Nisa'**: 59.
  6. Zaila Sharif & Jamilah Haji Ahmad dalam buku selenggaraan mereka, **Kesusasteraan Melayu Tradisional** (DBP, 1993, hlm. 480) menyebutnya sebagai **taghlab**. Kalimat **t-gh-l-b** dalam teks TM itu lebih sesuai dibaca sebagai **taghallub** iaitu nama terbitan daripada kata kerja **taghallaba**.
  7. Al-Mawardiyy dan Abu Ya'la misalnya masing-masing menyebut, "**wa al-imamatu tan'aqidu min wajhayn: ahaduhuma bi ikhfiyar ahl al-aqd wa al-halli. Wa al thaniy bi 'ahd al-imam min qabl.**" (terlaksananya perlantikan imam dengan dua cara: pertama, menerusi pemilihan **ahl al-'aqd wa al-halli**. Kedua, dengan perlantikan imam sebelumnya). Lihat al-Mawardiyy t.t. **al-Ahkam al-Sultaniyyah**. Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah, hlm. Lihat juga Abu Ya'la 1993 - **al-Ahkam Sultaniyyah**. Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah, hlm. 23.

## Rujukan

- Abu Faris, Muhammad Abd. Al-Qadir 1980, *Al-Qadiy Abu Ya' la al-Farra wa Kitabhu al-Ahkam al-Sultaniyyah*. Beirut: Mu'assasat al-Kisalah.
- Al Farra, Abu Ya' la Muhammad ibn al-Husayn 1983, *Al-Qadiy Sultaniyyah*. Beirut: Mu'assasat al-Kisalah.
- Al Ghazaliy, Muhammad t.t. *Ihya' Ulum al-Din*. Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabiyy.
- \_\_\_\_\_, t.ta, *Al-Sunnah al Nabawiyyah Bayna Ahl al-fiqhwa Ahl al-Hadith*, t.tp. Nar al-Shuruq.

- Al-Mawardi, t.t. *al-Ahkam al-Sultaniyyah*. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.
- Andaya, B. W dan Matheson V, 1983, *Pikiran Islam dan Tradisi Melayu*. A. Reid dan D. Marr (eds.) *Dari Raja Ali Haji Hingga Hamka*: Indonesia dan *Masa Lahinya*, Jakarta: Grafitipers.
- Hamidy, UU., 1988. *Riau Sebagai Pusat Bahasa dan Kebudayaan Melayu*, Pekanbaru: Bumi Pustaka.
- Hasjmy, A. 1988. *59 Tahun Aceh Merdeka Di Bawah Pemerintahan Ratu*, Jakarta: Bulan Bintang.
- Matheson, V. dan Andaya, B.W. 1982. *The Precious Gift*, Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Muhammad Yusoff Hashim, 1992 *Persejarah Melayu: Kajian Tentang Tradisi Sejarah Melayu Nusantara*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Raja Ali Haji. 1304H, *Thamarat al-Mahanmah*, Lingga: Printing Office.
- Reid, A. dan Marr, D. 1983. *Dari Raja Ali Haji Hingga Hamka Indonesia dan Masa Lahinya*: Jakarta, Gra Fitipen.
- Sjadzali, H.M., 1990. *Islam dan Tata Negara: Anjuran Sejarah dan Pemikiran*, Jakarta: Universitas Indonesia.
- Zalila Sharif dan Jamilah Haji Ahmad (ed.) 1993, *Kesusasteraan Melayu Tradisional* Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka

---

# Cerita Lisan: Satu Pernyataan Politik Rakyat

Hanapi Dollah

---

## Pendahuluan

Lazimnya cerita rakyat yang dikenali juga dengan panggilan tradisi lisan dilihat pertama-tama sekali sebagai alat untuk berhibur dan mendidik secara tidak langsung kepada ahli anggota masyarakat (Fatimah Yassin 1990,:197) tetapi jarang dilihat sebagai suatu pernyataan politik. Cerita lisan sebagai suatu tradisi dalam kehidupan rakyat, maka sudah tentu ia bukan hanya sebuah cerita untuk sebegitu sahaja. Cerita rakyat dianggap mengandungi pelbagai riwayat tentang kehidupan mereka. Umpamanya, LeVine (1984) ketika meneliti cerita-cerita lisan tentang witchcraft dan sorcery di kalangan orang Gusii di Kenya menemui pelbagai aspek tentang kehidupan harian mereka. Begitu juga Parlos Kavouras (1994) yang pada kedatangan pertamanya enggan memberi perhatian kepada cerita tentang 'trimistiro' di Kampung Kapathos di Greece telah menemui citra komuniti tersebut setelah dikajinya cerita itu dalam lawatan keduanya ke situ.

Sebagai tradisi, ia tidaklah hanya kata-kata sahaja. Di sebalik tuturan itu terdapat 'cerita' yang tidak tertutur. Seorang pengkaji budaya memperoleh keterangan bukan sahaja dari perkara yang dituturkan, tetapi juga perkara yang tidak tertutur atau non-verbal, malah keterangan yang relevan tentang sesebuah budaya itu adalah pada bahagian bukan-tuturan itu (Okely 1994).

Disadari juga kebelakangan ini bahawa budaya bukan sahaja bersabit dengan struktur dan pola tetapi juga ia dilihat sebagai pengamalan dan proses. Budaya tidak lagi dilihat sebagai model-model yang bersifat direktif. Ia hanya dianggap sebagai suatu sumber bersama yang mungkin digunakan dan mungkin tidak digunakan. Sebagaimana ditegaskan oleh Clifford Geertz (Sheveder 1984) bahawa budaya bukan susunan batu-bata yang kemas dan rapi tetapi lebih bersifat seperti longgokkan pasir yang boleh dan sentiasa mengubah bentuknya. Tegasnya ia tidak dikawal oleh program yang sistematik. Model-model yang disediakan oleh budaya banyak bergantung kepada praktiknya tetapi bukan pada koda yang abstrak. Sebagaimana ditegaskan oleh Graham Watson (Rudie, 1994: 31) bahawa budaya tidak menyediakan suatu kerangka kerja tetapi lebih merupakan persembahan (reper-

toire) longgar yang menjadi sumber interpretasi para pelakonna untuk bertindak.

Anggota sesebuah budaya bukanlah pelakon yang pasif yang hanya memancarkan apa yang disebut sebagai 'fax model of internalizing culture' yang hanya mempersembahkan wataknya sebagai mesin percetak kepada mesej yang diterimanya (Strauss dan Quinn 1994). Setiap pelakon tersebut dianggap sebagai agen yang bermotivasi dan kegiatannya itulah budayanya (Dandrade dan Strauss 1992). Dengan perkataan lain budaya bukanlah sebuah teks. Ia lebih merupakan sebuah persembahan, suatu yang sentiasa terjadi, dicipta dan dicipta semula dalam hubungan antara para pelakonna (Rudie 1994: 142). Di dalam persembahan itulah terkandung pengamalan hidup, nilai, emosi, motif, sensasi, perasaan, pemikiran dan tindakan (Kempny dan Burszta 1994, 121).

Seandainya terdapat cerita yang dituturkan oleh anggota sesebuah komuniti atau masyarakat, maka cerita itu adalah tentang pengalaman kehidupan itu. Oleh itu, kalau sekadar mendengar cerita itu sebegitu sahaja, maka ia tidak mudah dihayati kandungannya. Cerita seperti ini kalau dilihat dalam konteks 'local knowledge' yang dikemukakan oleh Clifford Geertz (1983) itu, sudah tentu ialah adalah suatu keterangan budaya yang penting.

Kalau diteliti cerita rakyat Melayu pada dasarnya ia mengandungi beberapa kategori pelakon utamanya, iaitu kelas pemerintah-raja, orang agama, rakyat biasa dan sebagainya. Secara mudah kategori ini boleh dibahagi dua sahaja iaitu rakyat biasa dan kelas yang berkuasa. Sebagaimana dimaklumi dalam masyarakat Melayu tradisional, raja dan ulama berada dipihak yang berkuasa, manakala rakyat biasa adalah kelas yang dikuasai. Dalam kehidupan begini boleh sahaja dianggap bahawa kedua-dua pihak itu saling bertindak untuk menjaga kepentingan masing-masing. Bagi pemerintah dan penguasa, ia cuba mengekalkan, malah menguatkan kuasa dan pengaruhnya. Bagi orang biasa, mereka cuba mempertahankan kesejahteraan hidup mereka serta menentang sebarang pengelewangan dan ketidakadilan. Untuk memudahkan pengamatan ini, maka cuba dilihat politik rakyat dan kemudian dipadankan dengan cerita yang mereka tuturkan.

### **Pendekatan Kajian**

Penelitian tentang politik baik oleh ahli sains politik, antropologi dan sejarah mulai menyedari bahawa persoalan dan kehidupan politik bukan sahaja terdapat pada peringkat negeri seperti di istana, kerajaan dan hubungan diplomatik tetapi juga terdapat pada paras lokal (Rogers 1992). Oleh itu, drama politik bukan sahaja menjadi skrip lakon untuk raja dan pembesarnya tetapi juga orang yang tinggal di kampung seperti tok guru, tok dalang, primodona makyung dan orang biasa. Drama mereka ini seperti yang diperlihatkan oleh Rogers, juga mewarnai pergolakan politik di paras nasional. Sementelahan juga telah lama diperlihatkan bahawa kehidupan kampung yang biasa itu sebenarnya tidak pernah terasing dengan dunia



luar baik sebelum mahupun selepas kolonial (Kahn 1980).

Suatu hal lain yang juga telah disedari bahawa politik bukan sahaja ada dalam peristiwa besar seperti peperangan dan pemberontakan (Sullivan 1982) tetapi ia juga ada di dalam kehidupan harian rakyat biasa di kampung-kampung kecil di pedalaman (Shahril 1983, Scott 1985). Scott telah menghasilkan kajian yang amat baik tentang persoalan politik dalam kehidupan harian orang kampung yang biasa itu. Orang kampung yang pada umumnya miskin tidak menerima begitu sahaja ketidakadilan sosial dalam kehidupan mereka. Penentangan secara terbuka jarang dapat dilakukan dan berisiko tinggi. Cara penentangan yang sebaik-baiknya adalah melalui 'senjata-senjata kecil' seperti mengumpat, cacian di belakang dan cerita. Penentangan begitu adalah lebih selamat (Scott, 1976: 236).

Pendapat Scott ini kalau dipadankan dengan apa yang disebut cerita rakyat (tradisi lisan) yang tersebar dari mulut ke mulut itu amat serasi sekali. Pada umumnya cerita rakyat adalah bertemakan politik. Hal ini boleh dilihat kepada cerita penglipur lara ataupun bukan penglipur lara seperti cerita jenaka dan cerita rakyat lain. Sudah tentu, hampir keseluruhan cerita penglipur lara adalah berkait dengan istana dan raja, iaitu pusat kehidupan politik tradisional. Watak raja itu pula digambarkan dengan pelbagai keistimewaan sama ada dari segi rupa paras mahupun kebolehan. Pada dirinya terdapat kuasa sakti (luar biasa) sehingga boleh memusnahkan segala orang-orang yang melawannya. Cerita ini juga berakhir dengan raja tersebut hidup penuh bahagia.

Cerita seperti ini boleh sahaja dilihat sebagai 'senjata kecil' orang kampung dalam menyuarakan hasrat politik mereka. Sebagaimana dimaklumi bahawa dalam sistem sosial yang bersifat despotik, rakyat tidak mempunyai apa-apa kerana kesemuanya adalah untuk raja. Dalam kehidupan sebegini, sudah tentu kehidupan harian mereka adalah kehidupan raja. Seandainya mereka berbicara tentang raja, maka mereka sebenarnya masih berbicara tentang kehidupan mereka. Unsur-unsur fantasi dan dogeng digunakan dalam cerita ini boleh sahaja ditafsirkan sebagai unsur untuk melindungi kenyataan sebenar. Umpamanya, unsur kesaktian dan serba boleh raja di dalam cerita ini boleh sahaja diertikan sebagai raja yang despotik. Untuk mengatakan secara terlanjang begitu sudah tentu suatu yang tidak mungkin dapat dilakukan. Cerita ini yang berkesudahan dengan kebahagiaan juga boleh ditafsirkan sebagai suara rakyat yang ingin mengatakan bahawa di dalam sistem kehidupan itu hanya raja sahaja boleh menikmati kebahagiaan selamanya.

Pernyataan yang sama boleh dilihat dalam cerita bukan penglipur lara. Umpama cerita yang berwatakkan orang biasa, malah berwatakkan seorang pemalas, kerdil, miskin dan buta pun diperlihatkannya dalam warna politik di atas. Watak-watak itu diperlihatkan mempunyai cita-cita untuk menjadi kaya, raja atau berkahwin dengan puteri raja. Cerita Awang yang melebihi 100 buah cerita itu telah diperlihatkan watak-wataknya seperti berikut dalam Jadual I di bawah.\* Kalau diperhatikan jadual itu, kelihatan rakyat miskinpun hidup melarat tetap peka dengan nasib masa depan mereka. Ternyata bahawa nasib itu boleh diperbaiki sekiranya mereka juga diberi peluang berpolitik iaitu menjadi orang berkuasa dan kaya.

**Jadual I:  
Bilik Awang**

Nama Cerita/Watak	Peribadi Awal	Peribadi Kemudian	Ganjaran Hidup
Awang Si Pemalas	malas	rajin	jadi Raja
Awang Bongsu	miskin	sabar	kaya
Awang Kenit	kecil	berjasa kepada raja	besar dan tanpa kahwin
Awang Durung	keseorangan	menolong raja	puteri raja

Sumber: Inon Shahrudin (1990, 257)

Dengan itu, dalam cerita ini agak ketara keinginan rakyat adalah juga mahu bahagia seperti raja ataupun orang kaya. Jalur ini juga dapat dilihat dalam cerita-cerita makyung (Hanapi Dollah 1993).

Sungguhpun selalu diajukan pertama-tama sekali cerita rakyat adalah untuk hiburan (Jamilah Hj. Ahmad 1990) tetapi ia tidaklah sekali-kali bersifat mentah. Para pendengar atau penonton sudah tentu terhibur dengan persembahan cerita tersebut tetapi untuk mengatakan cerita itu boleh melupakan realiti kehidupan harian mereka agak keterlaluan. Dalam suasana riang ria bersama alunan suara tok selampit, Awang batil/helanga dan tok dalang serta gubahan bunyi serunai, gebat dan gendang, rakyat juga mementaskan persoalan politik mereka. Dalam persembahan sebeginilah mereka juga boleh memaki kaum raja-raja yang selalu dilakukan oleh watak-watak badut di dalam cerita-cerita berkenaan.

Dalam kehidupan kampung, selain raja, rakyat juga bertembung dengan kepemimpinan orang agama ataupun lebih dikenali sebagai tok guru. Rakyat kampung lebih banyak berhubungan dengan orang agama ini dalam urusan hidup mereka. Sementelahan pula, orang agama selalunya menjadi orang perantaraan antara rakyat dengan raja dalam masyarakat Melayu tradisional (Nik Abdul Aziz Nik Hassan 1985).

### **Tok Guru dengan Ceritanya**

Pemakaian istilah tok guru dalam makalah ini adalah membawa maksud orang atau pakar agama. Orang-orang ini dipanggil juga dengan beberapa istilah lain seperti lebai, haji dan imam. Kadang-kadang tok guru itu juga adalah seorang lebai atau imam. Gelaran ini selalunya diberikan kepada pakar agama yang mengadakan kelas-kelas dan syarahan-syarahan kepada orang ramai.

Dalam kehidupan rakyat, tok guru dan orang agama yang lain mempunyai tempat yang tersendiri. Mereka dihormati dan harus dihormati kerana mereka bukan sahaja menguasai hal-hal keagamaan tetapi juga perkaitan dengan pihak istana. Dalam keadaan ini mereka tidak boleh ditentang secara terbuka dan terang-terangan. Seandainya mahu menyerang mereka, harus dilakukan sebagaimana rakyat menyerang raja, iaitu melalui cerita tuturan.

Agak menarik kalau diteliti cerita rakyat bersabit dengan pelakon terhormat ini. Cerita jenaka, yang sudah tentu namanya diambil dari sifatnya yang berjenaka itu secara nyata sekali menyerang kelas penguasa berkenaan. Kalau dalam cerita penglipur lara, suara tentangan itu disembunyikan di sebalik dogongan, maka dalam cerita ini ia dibungkus dengan jenaka. Jenaka adalah sifat yang kontra dengan terhormat dan suci (kudus). Malah hal-hal yang terhormat dan suci itu tidak harus dijenakkan.

Kisah jenaka yang memperihalkan keadaan orang agama boleh dilihat pada cerita Pak Pandir dan Lebai Malang. Di dalam cerita Pak Pandir, Haji dan Lebai disamakan dengan burung pipit dan kambing jantan. Sudah tentu kalau dikatakan secara langsung 'lebai seperti kambing' akan menjadi serangan terbuka kepada orang agama. Serangan terbuka seperti ini mempunyai risiko yang tinggi dalam masyarakat Melayu traditional. Agak menarik juga kalau dilihat penceritaan Pak Pandir ini apabila rumah orang agama itu terletak pada jalan yang bersimpangan dengan jalan ke rumah gergasi. Bukankah gergasi melambangkan kekuasaan dan kekuatan. Orang agama pula dalam realiti kehidupan sentiasa berhubungan dengan pihak istana (akan dijelaskan selepas ini). Cerita tentang lebai agak lebih ketara lagi dalam cerita Lebai Malang. Cerita ini memperihalkan tentang seorang lebai yang tamak dan bodoh. Tanpa diceritakan dalam bentuk cerita, ia adalah penghinaan yang nyata dan terbuka.

Cerita seperti ini bukan suatu kekecualian kerana ia masih boleh ditemui, dipertuturkan di kalangan rakyat. Umpamanya cerita Tok Guru dengan Ikan Besar dan Buah Nangka Tok Guru adalah antara dua cerita yang masih dilisani di kalangan rakyat di Kelantan sampai sekarang.

Cerita Tok Guru dengan Ikan Besar mengisahkan bagaimana seorang tani berjaya menangkap seekor ikan yang sangat besar di sebatang sungai yang berhampiran dengan kampungnya. Oleh kerana ikan sebesar itu belum pernah dilihat apakah lagi tertangkap maka disangsi sama ada halal dimakan ataupun tidak. Penangkapnya membawa ikan itu kepada tok guru di kampungnya. Jawapan yang diberi oleh tok guru apabila ditanya soalan di atas ialah hukumnya haram. Penangkap ikan merasa kesal amat sangat dan lantas berkata bahawa kalau ikan itu halal dimakan, beliau mahu memberi sekerat kepada tok guru. Lantas tok guru meminta dia menunggu sekejap untuk melihat kitab-kitab lain yang mungkin menyatakan sebaliknya. Setelah membuka beberapa kitab, tok guru itu berkata bahawa hukumnya adalah halal.

Manakala cerita tentang Buah Nangka Tok Guru pula mengisahkan tentang seorang tok guru yang mengajar orang ramai supaya bersifat pemurah dan tolong

menolong. Sekiranya mahu bersedekah, bersedekahlah barang-barang yang baik yang kita sayangi. Syarahan tok guru ini turut didengar oleh isterinya. Pada suatu pagi, ketika turun mandi di telaga di belakang rumahnya tok guru melihat buah nangkanya yang hampir masak sudah tidak ada di pohonnya. Buah-buah nangka yang tinggal hanya yang tidak elok. Setelah mandi, tok guru bertanya isterinya dan isterinya menjawab bahawa buah nangka itu telah disedekahkan kepada orang yang memawah tanah mereka. Tindakan isterinya itu telah dimarahi oleh tok guru dan bertanya kenapa beliau herani berbuat begitu tanpa meminta kebenarannya terlebih dahulu. Isterinya menjawab bahawa bukankah tok guru telah mengajar sedemikian dan perbuatan itu sangat-sangat dikehendaki oleh agama. Lantas tok guru membalas balik kata-kata isterinya itu dengan mengatakan bahawa apa yang diajarnya itu hanya untuk orang ramai-rakyat biasa sahaja.

### Kehidupan Kampung

Sebagai cerita rakyat, cerita tentang tok guru itu juga adalah serasi dipadankan dengan kedudukan dan peranan mereka dalam kehidupan kampung. Dalam struktur kehidupan tradisional atau disebut juga 'feudal' itu, peranan dan kedudukan orang agama seperti tok guru dan imam di paras kampung hampir sama dengan raja di paras negeri. Mereka adalah sebahagian daripada kehidupan kampung yang penting sebagaimana juga pentingnya raja kepada kehidupan sesebuah negeri. Malah perkembangan kehidupan kampung-kampung tani, dengan tradisi keagamaan dan monarki adalah begitu selari<sup>1</sup>. Ini menunjukkan bahawa peranan orang agama di dalam aspek politik adalah tidak dapat diketepikan begitu sahaja.

Kampung-kampung tani seperti yang terdapat di Kelantan dan Kedah adalah sesuatu penempatan tradisi yang panjang (Affifuddin Omar 1978). Penempatan sebegini boleh terbina kerana kegiatan pertanian sawah yang menuntut corak kehidupan yang sedemikian. Penduduk di kawasan tersebut hanya berpindah sekiranya berlaku peperangan dan pengusiran secara kekerasan. Kejadian seperti ini bolehlah dianggap suatu yang luar biasa. Kebiasaannya penduduk akan kekal dan cuba dikekalkan oleh pihak berkuasa di kawasan berkenaan. Hasil-hasil negeri adalah bergantung kepada pengeluaran mereka. Seseorang pemerintah, seberapa daya akan menjaga penempatan tersebut demi untuk memastikan bahawa baginda dapat memungut hasil negeri. Semakin banyak pengeluaran rakyat, semakin tinggi pendapatan pemerintah.

Di dalam tradisi kehidupan beginilah wujudnya institusi tok guru dan sekolah pondok. Pada dasarnya boleh di katakan bahawa sekolah pondok bertapak di kawasan persawahan. Selain daripada fakta penempatan perkampungan secara berterusan dan stabil itu, kawasan ini juga mampu menampung pembiayaan institusi pondok dan tok guru<sup>2</sup>. Sebahagian daripada pengeluaran rakyat, selain cukai kepada raja, juga disalurkan kepada institusi tersebut sama ada sebagai cukai agama, iaitu zakat dan fitrah serta derma-derma yang lain. Tanpa sokongan

keuangan/kebendaan (daripada orang ramai) yang tetap dan berterusan, institusi itu tidak mungkin dapat wujud. Pondok sebagai institusi pendidikan dan tok guru sebagai golongan profesional perlu dibiayai oleh pihak lain untuk mereka berfungsi. Sungguhpun institusi pondok dan tok guru dibiayai oleh rakyat, namun kedudukan institusi-institusi itu agak terpisah daripada rakyat miskin. Ianya agak eksklusif sifatnya, meskipun sistem pendidikan pondok kelihatan terbuka. Sebagaimana sistem pendidikan lain juga, peluang tersebut selalunya direbut oleh golongan berada, iaitu mereka atau keluarga yang bukan sahaja bersedia kehilangan tenaga kerja tetapi juga boleh menanggung sara hidup hariannya. Keupayaan sebegini hanya dimiliki oleh sebilangan kecil daripada anggota kampung. Justeru itu, kalau diteliti murid yang menghadiri sekolah pondok mereka terdiri daripada golongan berada dan bukan tani biasa (lihat jadual 2).

Sehubungan dengan itu, tok guru yang lahir daripada sistem pendidikan sekolah pondok dan sekaligus datang daripada keluarga yang berada itu adalah anggota kelas sosial yang lebih tinggi daripada penduduk kampung lain. Sesuai dengan kedudukan itu, kelas inilah yang mendominasi barisan kepemimpinan kampung. Kepimpinan ini sama ada dilantik secara rasmi oleh pihak berkuasa, iaitu sultan atau disahkan terima-pakai (diakui umum) oleh orang ramai. Penerimaan umum ini ialah seperti menjadi guru pondok atau imam solat di surau dan masjid. Tegasnya, tok guru tidak lahir daripada kalangan rakyat biasa. Sekolah pondok, terutama pada zaman kegemilangan adalah juga semacam sekolah berasrama di waktu kolonial lalu. Rakyat biasa yang miskin selalunya tidak berupaya menghantar anak-anak mereka ke sekolah berkenaan meskipun pendidikannya diberi percuma. Hakikat ini masih boleh dikesan sampai ke hari ini. Keluarga miskin selalunya tidak dapat membiayai persekolahan pondok meskipun pembiayaannya lebih rendah daripada sekolah biasa.

Kelulusan sekolah pondok akhirnya dikenali sebagai lebai, imam, tok guru dan haji kalau ia ke Mekah kemudiannya. Sungguhpun terdapat jenis kepimpinan yang lain seperti kweng (penggawa) dan nebeng (penghulu) lazimnya kepimpinan ini lebih rendah berbanding dengan mereka.<sup>4</sup> Kepimpinan ulama lebih banyak berfungsi dalam kehidupan harian tani. Manakala kepimpinan kweng dan nebeng lebih merupakan penyampai perintah kerajaan seperti untuk mengerah. Kepimpinan kepercayaan yang lain seperti tok bomoh, tok dalang, dan tok selampit mempunyai darjah (status) sosial yang lebih rendah lagi. Kepimpinan golongan ini lebih tertumpu kepada dimensi kehidupan lain yang dianggap kurang terhormat. Oleh itu mereka juga bukanlah penebar kepimpin ulama.

Boleh dianggap benar tentang hubungan ulama dan umara (raja) yang harmoni sebagaimana digambarkan oleh hikayat hikayat Melayu Lama itu. Dalam sistem politik tradisional, kepimpinan ulama terutama di paras kampung tidak terganggu dengan kepimpinan sistem di paras negeri. Malah sepanjang pemerintahan pada waktu itu ulama lebih berguna kepada raja. Kalau diteliti struktur politik tradisional, jelas sekali menunjukkan bahawa to guru adalah orang perantaraan penting antara raja dengan rakyat; sebelum terbanggunya pentadbiran birokrasi

Jadual 2:

**Profil dan Latar Belakang  
Tok Guru Yang Terpilih\***

Nama	Latar Belakang Keluarga	Pendidikan	Isteri	Jawatan
Hj. Ghazali Ismail	Ulama: bapa dan abang guru	Pondok ketika 7 tahun. Ke Mekah ketika 18 tahun	6	Ketua Ulama (1959); Penyelia Mubaligh dan Ketua Dewan Ulama PAS Kelantan.
Hj. Hashim Abu Bakar (1923)	Ulama & Sheikh (agen) haji	Pondok. Ke Mekah ketika 13 tahun	1	Ahli Jawatan-kuasa Dewan Ulama PAS Kelantan.
Hj. Abdul Hamid Daud (1931 -)	Haji dan Guru al-Quran	Pondok di Patani	4	Menolak jawatan yang mahu diberikan oleh PAS.
Hj. Daud Saleh (1932 -)	Kaya dan berpengaruh Bapa seorang lebai	Pondok dan ke Mekah ketika 21 tahun	1	Anggota Majlis Agama Islam Kelantan. Penyokong kuat UMNO.

\*Sumber: Shamsiah Mohd. Noor (1994); Rostani Ismail (1995)

moden, saluran pentadbiran negeri seperti memungut cukai raja adalah dilakukan oleh orang agama, khususnya yang berjawatan imam. Hubungan ini telah dijalinan melalui pemberian jawatan, perkahwinan dan persahabatan. Malah terdapat pengkaji yang membuat kesimpulan bahawa tok guru lebih suka memihak kepada raja daripada membela kepentingan rakyat (Nik Abdul Aziz Nik Hassan 1985). Memihak kepada raja, bermakna memihak kepada kepentingannya. Malah terdapat di kalangan mereka yang dianggap 'liar' (Wan Abdul Rahman, 1982). Hakikat ini menunjukkan dengan jelas kecenderungan politik yang dimiliki oleh kelas sosial ini.

Hakikat di atas bukan sahaja disedari oleh tok guru tetapi juga oleh rakyat biasa. Dalam meneliti politik kampung tumpuan tidak seharusnya tertunjuk

kepada tok guru, meskipun ia boleh dianggap pelakon utama, tetapi juga kepada orang ramai. Sungguhpun rakyat, terutama di waktu zaman tradisional kelihatan agak pasif, tetapi ternyata mereka tidak menerima ketidakadilan sosial hasil tindakan para pemimpin begitu sahaja. Sebagaimana ditegaskan sebelum ini bahawa cerita-cerita rakyat adalah antara 'senjata kecil' mereka untuk menentang pihak yang berkuasa. Agak menarik, kalau diperhatikan lebih lanjut tentang cerita rakyat itu dalam konteks budayanya.

Seandainya agama dianggap sebagai bentuk budaya formal, maka kepercayaan bukan agama seperti magis adalah budaya informal.<sup>5</sup> Budaya informal ini dijuarai oleh orang-orang yang dikenali sebagai tok dalang, tok bomoh, primadona mak yong, tok selampit dan sebagainya. Di sebalik perkembangan institusi pondok dan dominasi ulama, terdapat perkembangan persembahan budaya yang dikatakan kontra dengannya seperti wayang kulit, mak yong, dikir barat, selampit dan main puteri. Keadaan ini menunjukkan bahawa rakyat tidak seluruhnya akur kepada kehendak tok guru. Dengan lain perkataan, tok guru tidak dapat menguasai sepenuhnya politik kampung.

Walau bagaimanapun keadaan itu tidak menggugat kedudukan dan peranan tok guru. Secara terbuka dan formal, rakyat tunduk kepada tok guru sebagaimana mereka tunduk kepada raja. Umpamanya, apabila tok guru mengerah mereka membantu kerja-kerja pertanian seperti menanam dan menuai padi pada siang hari, mereka melakukannya. Pada malam hari, apabila kelir wayang kulit dihidupkan, mereka beramai-ramai menontonnya. Tok guru tidak perlu mengeluarkan apa-apa petua untuk mengharamkan persembahan itu, kerana kuasa dan pengaruh yang dimilikinya masih kental. Budaya informal ini bagi rakyat adalah pernyataan mereka bahawa mereka tidak seluruhnya dinaungi oleh kuasa dan pengaruh tok guru.

Apabila sistem politik demokrasi diperkenalkan, kedua-dua pihak, tok guru dan rakyat menyedari bahawa pentas dan skrip politik untuk mereka lebih terbuka dan nyata. Oleh kerana tok guru merasakan bahawa ia adalah pelakon utama dalam politik kampung, maka tradisi itu perlu diteruskan. Oleh itu tidak hairanlah kalau PAS yang dianggotai oleh tok guru telah dapat bertapak di kawasan-kawasan berkenaan. Satu pandangan selalu diutarakan dari masa ke semasa iaitu orang agama tidak harus terlibat secara langsung dalam politik. Pandangan ini sudah tentu ditujukan kepada para pemimpin PAS yang terdiri daripada tok guru. Sungguhpun pendapat ini boleh dibahaskan dengan panjang lebar tetapi suatu hal yang nyata, ianya bertentangan sekali dengan tradisi kewujudan institusi berkenaan.

Sebagaimana disebutkan sebelum ini bahawa rakyat tidak selalunya atau selamanya berpihak kepada tok guru. Mereka boleh menerima ataupun sebaliknya. Tradisi permainan politik sebeginilah yang menentukan jatuh bangun PAS dan parti yang melawannya. Harapan UMNO untuk menubuhkan parti itu bukanlah satu impian yang tidak berasas. Kalau orang yang bernama tok bomoh dan tok dalang masih boleh mempengaruhi orang ramai apatah lagi sebuah parti politik.

### Cerita Dari Kampung

Sebelum tahun 1990, sudah sukar untuk herpeluang menonton persembahan wayang kulit atau dikir barat, apatah lagi mak yong dan selampit. Pada tahun-tahun 1960-an dan awal 1970-an, masih boleh dikesani dengan mudah bunyi paluan gendang dan tiupan serunai pada malam hari terutamanya pada waktu bulan terang. Ini menunjukkan bahawa telah berlaku kemerosotan sambutan terhadap persembahan tersebut di kalangan rakyat. Sebaliknya, malam-malam hari telah diisi dengan bunyi-bunyi laungan syarahan melalui pembesar suara daripada majlis-majlis ceramah parti politik.

Agak menarik kalau diikuti kecenderungan politik para penguasa budaya informal tersebut seperti tok bomoh, tok dalang dan primadona mak yong. Hampir keseluruhan mereka berpihak kepada UMNO, parti yang menjadi lawan kepada PAS yang dimonopoli oleh para tok guru (Carsteins 1986, Fazlina Yaacob 1996, Amin Sweeney, 1972). Malah persembahan mereka yang disalurkan melalui media elektronik telah digunakan untuk berkempen kepada UMNO. Dengan itu, kalaulah diandaikan bahawa tok dalang, tok bomoh, primadona makyong itu adalah watak-watak antagonis kepada watak protagonis tok guru dalam pencaturan politik kampung, maka fungsi antagonis itu sekarang diambilalih oleh UMNO. Ketiadaan persembahan ini bolehlah diandaikan bahawa fungsi politik yang ada padanya telah diambil alih oleh para aktivis UMNO di peringkat kampung.

Rakyat sebagai satu pihak tersendiri dalam percaturan politik kampung sekarang terselit di antara tok guru (PAS) dan pemimpin baru." Boleh sahaja dibayangkan bahawa cerita rakyat yang ditutur sebagai 'senjata kecil' politik itu bukan sahaja membawa kisah tok guru, tetapi juga cerita-cerita tentang tok dalang, dan sebagainya. Oleh kerana tok dalang dan sebagainya itu sudahpun menduduki belakang panggung dalam drama kehidupan harian kampung, maka ia tidak memerlukan serangan lagi. Kalau diserang sekalipun dengan cerita-cerita menghina mereka, tidak membawa makna apa-apa kerana mereka sememangnya tidak terhormat seperti tok guru.

Kadaan itu berlainan kalau dibandingkan dengan pemimpin baru (aktivis UMNO) berkenaan. Kedudukan pemimpin baru itu, akibat proses pembangunan dan pentadbiran moden yang berlaku, kedudukan dan peranan mereka semakin penting. Orang kampung biasa terpaksa menghadapi mereka sebagaimana juga menghadapi tok guru. Mereka tidak lagi berada di belakang pentas dan tidak terhormat, tetapi mereka berdiri di depan pentas dengan citra yang mulia, apatah lagi mereka muncul dengan segala kekayaan dan kemewahan. Dengan itu, seandainya orang biasa mahu menyerang pemimpin baru tersebut mereka juga terpaksa menggunakan 'senjata kecil' berkenaan. Senjata kecil yang paling mudah digunakan ialah dengan mengadakan cerita lisan tentang mereka.

Di bawah ini diperturunkan dua buah cerita rakyat yang diambil dari sebuah



kampung di Kelantan. Sebuah cerita boleh dinamakan *Hantu Korporat* dan sebuah lagi sebagai *Tok Guru Kahwin Lagi*. Kedua-dua cerita bersangkutan antara satu dengan lain.

### *Hantu Korporat*

Bermula sebagai seorang pemuda kampung pada penghujung tahun 1960-an. Seorang juruteknik pertanian yang bekerja dengan agensi kerajaan sebelum bekerja dengan syarikat swasta kemudiannya. Semenjak inilah beliau mula membina citra dirinya sebagai seorang korporat. Kebetulan isteri beliau, iaitu seorang gadis anak bekas penghulu yang juga berhartu. Beliau telah bekerja dengan beberapa syarikat swasta. Beliau tidak tinggal di kampungnya. Beliau tinggal di bandar yang jauh. Sekali-sekali pulang ke kampung dengan kereta yang sentiasa baru dan berbeza jenama.

Beliau pulang ke kampung sekadar melawat ibu bapanya. Kebetulan ibu bapanya juga adalah antara orang yang dikatakan terkaya di kampung itu. Sekiranya semasa remaja dahulu, beliau selalu juga bergaul bersama orang kampung dan teman sebayanya. Setelah beliau bekerja dan menjadi orang korporat, semua hubungan itu tidak ada lagi. Beliau tidak lagi begitu mempedulikan tentang keadaan orang kampung, termasuklah jiran di sebelah rumah ibu bapanya yang juga merupakan keluarga termiskin di kampung itu.

Di kampung terscharberita bahawa beliau mempunyai syarikat sendiri, beberapa bidang tanah dan rumah kedai di bandar, beberapa buah kereta, termasuk kereta pacuan empat roda dan mempunyai rumah kediaman jenis banglo di bandar. Tegasnya, beliau dikenali oleh orang kampung sebagai seorang kaya. Namun kekayaannya yang dianggap oleh orang kampung sebagai melimpah ruah itu tidak pernah dapat turut dirasakan oleh orang kampung, sama ada melalui kenduri ataupun bantuan dan derma. Orang kampung biasa (miskin) merungut bahawa mereka tidak dijemput ke rumah beliau meskipun beliau mengadakan kenduri.

Di samping sifat-sifat di atas, beliau juga ditanggapi oleh orang kampung sebagai seorang yang rakus dalam mengejar kekayaan. Terserbar berita buat beberapa ketika bahawa beliau telah mengelap wang (hartu) syarikat sehingga beliau pernah digantung tugas beberapa bulan. Cerita selanjutnya, beliau berjaya membuka syarikat sendiri kerana mempunyai hubungan peribadi dengan Timbalan Menteri Besar Kelantan (pada masa itu kerajaan Kelantan masih di bawah Barisan Nasional). Berita seperti ini kalau ditulis dalam bahasa yang ringkas, ialah beliau adalah seorang UMNO.

Lebih kurang dua tahun lalu, iaitu awal tahun 1994 beliau telah dimasukkan ke hospital besar kerana menghadapi masalah tidak boleh membuang air besar. Mengikut beritanya, usus kecil beliau mempunyai ketumbuhan sehingga menyekat segala makanan yang masuk ke dalamnya. Akibat penyakit ini berlarutan melebihi setengah tahun, badan beliau semakin kurus, dengan mata yang cengkung. Walaupun dilakukan pembedahan, namun penyakitnya itu berterusan. Akhirnya di saat beliau

menghembus nafas terakhir, yang tinggal pada beliau ialah kerangka tetulangnyanya sahaja dan dengan matanya terpelusuk ke dalam.

Mayatnya telah dibawa pulang ke kampung, dimandi dan disemadikan di tanah perkuburan kampung. Pada sebelah malam hari pengkebumiannya itu, keluarganya mengadakan majlis tahlil arwah. Sepasang suami isteri yang pulang daripada majlis tahlil itu, pada malam itu terserempak dengan satu lembaga yang menyerupai mayat korporat tadi. Lembaga atau lebih dikenali sebagai hantu itu dikatakan turut ditemui oleh beberapa orang lain pada malam-malam berikutnya.

Akhirnya tersebarlah di kalangan anggota kampung bahawa hantu korporat muncul di kampung mereka. Sebahagian penduduk kampung takut untuk melalui kawasan yang berdekatan dengan rumah berkenaan, malah terdapat di antaranya yang tidak berani keluar malam lagi.

### **Tok Guru Kahwin Lagi**

Majlis tahlil yang diadakan selama tujuh malam berturut-turut selepas pengkebumian jenazah korporat tersebut telah mempertemukan tok guru yang mengepalai majlis itu dengan adik perempuan korporat berkenaan. Perempuan ini adalah anak gadis yang agak sudah berumur. Oleh kerana beliau adalah anak gadis keluarga kaya dan tidak pula berpelajaran tinggi ini menyebabkan dia sukar mendapat pasangan. Pemuda kampung yang pada umumnya daripada keluarga miskin beranggapan bahawa mereka tidak layak menjadi menantu orang kaya. Manakala pemuda yang makan gaji pula cenderung untuk memilih isteri yang berpelajaran dan mempunyai pekerjaan.

Tok guru yang mengetuai majlis tahlil itu adalah imam masjid kampung berkenaan. Beliau tidak dipanggil Tok Imam (Tuan Imam) kerana masjid itu baru sahaja dibina, iaitu empat tahun lalu. Gelaran asal beliau ialah lebai. Walaupun beliau sudah lama mengadakan kelas-kelas pengajaran tetapi setelah beliau dilantik menjadi mubaligh mukim oleh kerajaan PAS yang memerintah Kelantan selepas pilihanraya umum 1990 lalu, barulah panggilan tok guru itu diberikan kepada beliau. Semasa beliau mengajar itu pernah timbul cerita bahawa beliau berminat mengajar wanita sahaja tetapi tidak jemaah lelaki. Jemaah lelaki lazimnya tidak bertahan lama kerana beliau dikatakan selalu mengeluarkan kata-kata kesat kepada mereka. Orang perempuan selalunya diminta hadir seorang demi seorang di hadapannya. Tegasnya, minat beliau terhadap wanita seringkali diperkatakan oleh orang kampung.

Cerita beliau mahu kahwin muda adalah lebih panas daripada cerita majlis mengajar di atas. Dikatakan bahawa, setiap malam, selepas sahaja membaca tahlil dan doa, beliau terus ke dapur, untuk menikmati hidangan secara eksklusif dengan mendapat layanan daripada anak gadis tuan rumah. Pada mulanya, orang kampung tidak mempunyai apa-apa sangkaan memandangkan perbezaan umur yang melebihi 30 tahun dan juga beliau sebagai to guru. Orang ramai hanya menganggap bahawa beliau ke bahagian dapur sekadar untuk 'menggembirakan' anggota keluarga si

mati kerana kehadiran orang alim selalunya dikaitkan dengan keberkatan Ilahi.

Perkara ini menjadi buah mulut penduduk kampung hanya setelah beberapa orang terserempak dengan beliau sedang berbual dengan gadis tersebut beberapa kali di kawasan rumah gadis berkenaan. Berikutan dengan itu juga isteri lebai berkenaan memberitahu para sahabatnya bahawa lebai telah memberitahu bahawa yang ia mahu kahwin dengan gadis berkenaan. Gadis itu juga dikatakan bahawa bersedia untuk menjadi isteri kedua kepada tok guru. Pada waktu kedua-duanya memadu kasih, hantu korporat itu dikatakan selalu menjelma. Tok guru sendiri dikatakan pernah melihatnya dan memberi nasihat kepada orang ramai supaya tidak menghampiri rumah itu pada malam hari.

### Politik Kampung

Dalam menceritakan kembali cerita lisan di atas telahpun dimasukkan latar belakang secara ringkas tokoh-tokoh berkenaan. Untuk melihat politik di belakang cerita itu memerlukan pemerian lebih lanjut tentang kampung berkenaan. Kampung berkenaan dinamakan Kampung Pondok (bukan nama sebenar) sempena dengan sejarah sekolah pondok yang pernah wujud di sini sebelum merdeka. Kampung ini boleh dianggap kampung tipikal di Kelantan. Jumlah penduduknya seramai 410 orang yang terdiri daripada 170 orang lelaki dan 240 orang perempuan bersama dengan 83 buah rumah.

Kegiatan utama penduduk adalah pertanian iaitu menanam padi dan menoreh getah. Penanaman padi untuk makanan dan penorehan getah pula sebagai punca pendapatan tunai. Jumlah ketua rumah yang menjadikan pertanian sebagai pekerjaan asas mereka ialah kira-kira 63.3% ataupun 55 orang daripada keseluruhan ketua rumahtangga. Manakala yang makan gaji pula seramai 19 orang ataupun 22.9%. Mereka terdiri daripada guru/ustaz, kerani dan buruh (kerajaan dan swasta). Manakala baki yang selebihnya adalah berniaga seperti membuka kedai runcit dan

**Jadual 3**  
**Jenis Pekerjaan Utama Ketua Rumah Kampung Pondok (1990)**

Jenis Pekerjaan	Jumlah	Peratus
Tani	55	66.3
Berniaga	8	9.6
Makan gaji	19	22.9
Tidak Bekerja	1	1.2
Jumlah	83	100

kedai jahit (lihat jadual 3). Kemiskinan hidup di kalangan orang kampung adalah suatu fenomena biasa. Daripada penyelidikan yang dilakukan di dapati lebih kurang 1/3 ataupun 32.6% daripada keseluruhan ketua rumahtangga mempunyai pendapatan tunai bulanan kurang daripada RM150. Di waktu-waktu tertentu, terdapat beberapa keluarga yang hanya makan nasi sekali sehari. Meskipun pembangunan ekonomi negara kekal meningkat dalam kadar 7.0% setahun beberapa tahun kebelakangan ini, tetapi sektor pertanian yang melibatkan rakyat di kampung-kampung tidak banyak mengalami perubahan. Kalau dipakai pendapatan RM350 sebulan sebagai batas penentu kemiskinan, maka didapati kira-kira 82% ketua rumahtangga di kampung ini adalah miskin.

Di sebalik kemiskinan itu, sudah tentu tidak dapat dinafikan wujudnya segelintir anggota kampung yang kaya, iaitu yang berpendapat RM1000 ke atas. di Kampung Pondok ini didapati terdapat 6 orang ketua rumahtangga (7.2%) yang mempunyai pendapatan antara RM500 - 999 dan 3 orang (3.6%) yang mempunyai pendapatan RM1000 ke atas (lihat Jadual 4).

**Jadual 4:**

**Kadar Pendapatan Ketua Rumah  
Kampung Pondok (1990)**

Kadar Pendapatan (RM)	Bilangan	Peratus
0 - 49	2	2.4
50 - 99	9	10.9
100 - 149	16	19.3
150 - 249	25	30.1
250 - 349	16	19.3
350 - 499	6	7.2
500 - 999	6	7.2
1000 ke atas	3	3.6
Jumlah	83	100

Hakikat perbezaan yang berjurang ini dalam kehidupan kampung di Kelantan bukanlah suatu yang mengejutkan. Ianya telahpun dapat diperhatikan dengan jelas di persekitaran awal tahun 1960-an. Satu-satunya senario yang dilihat oleh Firth suami isteri semasa melawati kawasan kajiannya buat kali kedua pada tahun 1963 ialah jurang perbezaan miskin-kaya yang semakin meluas (Rosemary Firth, 1966: x).

Kedua-dua kisah tok guru dan korporat di atas adalah berlatarbelakangkan kemiskinan sebahagian besar orang kampung dan perbezaan yang berjurang

semakin lebar antara mereka dengan orang yang berada. Orang yang berada atau kaya ini adalah kelas yang terhormat tersebut, yang terdiri daripada orang agama (tok guru) dan pemimpin baru (korporat).<sup>7</sup> Serangan terhadap mereka ialah melalui penuturan cerita jelek tentangnya. Apa yang tersirat di dalam cerita tersebut adalah citra buruk tentang kelas atasan di kampung mereka.

### Kesimpulan

Terdapat tiga pelakon utama dalam kehidupan politik kampung. Pertama ialah rakyat biasa, kedua pemimpin agama kampung dan ketiga pihak istana/raja.

Rakyat sebagai kelas bawahan, sungguhpun kelihatan terpencil dan terpisah daripada politik negeri/raja tetapi mereka adalah pelakon yang aktif. Mereka amat menyedari bahawa mereka dikuasai oleh kelas sosial yang dianggap lebih mulia dan terhormat. Justeru itu mereka tidak boleh menentang secara terbuka dan nyata terhadap kelas sosial tersebut. Senjata yang paling selamat digunakan ialah dengan cerita lisan yang meriwayatkan perihal kelas sosial tersebut.

Pihak kedua yang juga aktif dan menyedari kepentingan terhadap kuasa dan pengaruh ialah tok guru. Malah terdapat pengkaji yang berpendapat bahawa kesedaran politik kelas ini amat tinggi, sehingga boleh dianggap 'liar'. Oleh itu, tidak hairanlah apabila sistem politik secara berparti diperkenalkan, mereka bergabung tenaga menubuhkan parti politik mereka sendiri yang dikenali sebagai PAS.

Pihak ketiga, iaitu sudah tentu ialah raja/istana. Sehingga sekarang raja masih merasakan politik adalah hak mutlak mereka, meskipun ia hanya sebagai lambang sahaja kepada sistem politik demokrasi yang diamalkan. Dalam sistem politik tradisional, tok guru menjadi pengantara istana dengan rakyat. Apabila sistem birokrasi moden diperkenalkan, raja tidak lagi bergantung kepada ulama, tetapi sebaliknya para pentadbir atau pemimpin baru. Ringkasnya, raja tidak lagi memerlukan tok guru. Tanda awal perpecahan persyarikatan antara raja dan tok guru dan politik Kelantan ialah pemberontakan Tok Janggut pada tahun 1915.

Oleh kerana kesemua pihak adalah pelakon yang aktif menyebabkan wujud suasana politik yang menarik terutama sekali di Kelantan di mana sebahagian besar penduduknya terdiri daripada orang kampung yang bertani (bersawah). Orang kampung, selain daripada menentang/menyokong kelas-kelas sosial di atasnya di waktu mengundi (yang juga sulit) seringkali menentang secara menuturkan cerita tentang anggota kelas-kelas sosial tersebut. Cerita lisan semasa yang dituturkan tidak begitu berbeza dengan cerita lisan yang lalu, iaitu ia mengisahkan tentang watak-watak dari kelas penguasa.

Cerita lisan sebagai tradisi budaya tidak sewajarnya ia dianggap semata-mata cerita untuk berhibur sambil memberi contoh teladan di waktu lapang. Cerita lisan harus dianggap pernyataan kehidupan para penuturnya. Barangkali boleh diandaikan bahawa cerita-cerita lisan lama tidak lagi dituturkan sekarang kerana senario politiknya sudah agak berbeza. Namun dalam senario yang baru, sudah tentu

muncul cerita lisan yang baru. Satu penyelidikan mengenainya, kalau dilakukan sekarang agak baik kerana dalam senario sosial yang berubah sekarang, cerita lisan juga berkemungkinan mempunyai beberapa dimensi baru.

### Nota Hujung

1. Pada dasarnya boleh dikatakan bahawa kawasan bertapaknya tradisi tok guru (ulama) dan pondok adalah di kawasan persawahan sama ada di Malaysia, Selatan Thailand ataupun Indonesia (Zamakhsyawi Dhofier, 1982; Navis 1983).
2. Hakikat yang sama juga wujud dalam insititusi pengajian Buddha di Thailand an Indo China (Keyes, 1983).
3. Jadual 2, meskipun bukan suatu data yang mencukupi untuk dibuat kesimpulan muktamad, tetapi ia dapat membayangkan tentang pola-pola utama tok guru. Pertama sekali, tok guru lahir daripada keluarga yang sudah pun menjadi orang agama. Kalaupun keluarganya bukan tok guru, tetapi sekurang-kurnangnya seseorang yang sudahpun ke Mekah. Pola kedua ialah keluarga yang kaya. Orang yang dapat ke Mekah adalah orang yang boleh dikategorikan kaya dalam kehidupan kampung. Kalau dibuat banciaan terperinci ke atas latar belakang sosio-ekonomi penuntut pondok (hatta sekarang pun), penemuan kajian nanti diagakkan tidak bercanggah dengan pola yang ditunjukkan oleh jadual berkenaan.
4. Sesetengah negeri memakai istilah Penghulu (Penggawa) dan Ketua Kampung (Penghulu). Kweng dan Nebeng adalah istilah Thai yang dipakai di Kelantan secara popular sebelum kolonial.
5. Istilah formal dan informal ini telah digunakan dalam membezakan kegiatan ekonomi yang bersifat korporat dengan ekonomi kecil-kecilan seperti penjajaan dan pengedaran dadah. Kegiatan korporat yang dianggap terhormat itu dikategorikan sebagai formal dan kegiatan kecil-kecilan itu dipanggil 'informal'. Penggunaan istilah ini juga sesuai untuk menganalisa budaya yang dianggap terhormat dan yang tidak atau kurang terhormat.
6. Pemimpin baru ini disifatkan oleh S. Husin Ali (1978) sebagai bersegi tiga, iaitu pegawai kerajaan, tuan tanah baru dan aktivis politik kerajaan (UMNO).
7. Pemimpin baru sekarang telah berubah daripada pegawai kerajaan yang disebut oleh S. Husin Ali itu kepada korporat.

### Rujukan

- Affifuddin Omar. 1978. *Peasants, Institutions and Development in Malaysia*. Dissertation Ph.d. Cornell University.
- Amin Sweeney. 1972. *The Ramayana and the Malay Shadow*. Kuala Lumpur:

Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.

- Carsteins, S.A. (ed.) 1986. *Cultural Identity in Northern Peninular Malaysia*. Athen: Ohio University.
- D. Andrade, R. dan Strauss, C. (eds.) 1992. *Human Motives and Cultural Models*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fatimah Yassin. 1990. Cerita Rakyat Sebagai Alat Pendidikan: Satu Analisa yang Bercorak Etika. Haji othman Daya, (ed.) *Tradisi Lisan Bercorak Cerita* Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan.
- Fazlina Yaakob. 1996. Khaidjah Awang: Primadona Mak Yong. Latihan Ilmiah, Jabatan Persuratan Melayu, Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi.
- Firth, Rosemary. 1966. *Housekeeping Among the Malay Peasants*. London: the Athlone Press.
- Geertz, Clifford. 1983. *Local Knowledge*. New York: Basic Books.
- Hanapi Dollah. 1992. Kepercayaan Pra-Islam Tani Melayu di Kelantan Dialog antara Raja dengan Tani. *Sari*, 60.
- Inon Shahrudin Abd. Rahman. 1990. Unsur-unsur Kejenakaan dalam Cerita Awang, Haji Othman Daya (ed.). *Tradisi Bercorak Cerita*. Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan.
- Jamilah Haji Ahmad. 1990. Analisa Isi Cerita-cerita Rakyat, Haji Othman Daya (ed.) *Tradisi Lisan Bercorak Cerita*. Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan.
- Kahn, J.S. 1980. *Minangkabau Social Formation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kavouras, P. 1994. Where the Community Reveals Itself: dan Reflexibility and Moral Judgement in Karpathos, Greece. K. Hastrup P. Hervick (eds.) *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London: Routledge.
- Kempung, M. dan Burszt, W.J. 1994. On the Relevance of Common Sense for Anthropological Knowledge, K. Hastrup dan P. Hervik (eds.), *Social Experience and Anthrpological Knowledge*. London: Routledge.
- Keyes, C.F. 1983. Peasant Strategies in Asian Societies: Moral and Rational Economic Approaches. *The Journal of Asian Studies*, XLII, 4.
- LeVine, R.A. 1984. Properties of Culture, R.A. Shweder dan R.A. LeVine (eds.) *Culture Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Navis, A.A. 1983. Membentuk Watak bangsa yang Berfikiran Maju *Berita Harian*, 22 Disember.
- Nik Abdul Aziz Nik Hassan. 1985. Ulama dalam Abad ke 19 di Kelantan;

- Koloqium Masyarakat Melayu Abad ke 19. Universiti Kebangsaan Malaysia, 20 Oktober.
- Okely, J. 1994. Vicarious and Sensory Knowledge of Chronology and Change: Ageing in Rural France. K. Hostrup dan P. Hervik (eds.). *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London: routledge.
- Rogers, M.L. 1992. *Local Politics in Rural Malaysia, Patterns of Change in Sg. Raya*. Boulder: Westview.
- Rosnani Ismail. 1995. "Tok Guru Pondok: Satu Tinjauan Gaya Hidup Mereka". Latihan Ilmiah, Jabatan Persuratan Melayu, Universiti Kebangsaan Malaysia.
- S. Husin Ali. 1977. *Masyarakat dan Pimpinan Kampung di Malaysia*. Petaling Jaya: Fajar Bakti.
- Scott, J.C. 1985. *Weapons of the Weak, Everyday Forms of Peasant Resistance*. Kuala Lumpur: Penerbit Universiti Malaya.
- Scott, J.C. 1976. *The Moral Economy of the Peasant Subsistence and Rebellion in Southeast Asia*. New Haven: Yale University Press.
- Shahril Talib. 1983. Voices from the Kelantan Desa 1900-1940. *Modern Asian Studies*, 9.
- Shamsiah Mohd. Noor. 1994. "Pengaruh Pondok dan Tok Guru: Satu Kajian Kes di Pulau Chondong". Latihan Ilmiah, Jabatan Persuratan Melayu, Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Shweder, R.A. 1984. A Colloquy of Culture Theorists. R.A. Shweder dan R.A. LeVine (eds.) *Culture Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strauss, C. dan Quinn, N. 1994. A Cognitive/Cultural Anthropology. R. Borofsky (ed.) *Assesing Development in Anthropology*. New York: McGraw-Hill.
- Sullivan, p. 1982. *Social Relations of Dependence in a Malay State: Nineteenth Century Perak*. Kuala Lumpur: MBRAS.
- Rudie, J. 1994. Making Sense of New Experience. K. Hastrup dan P. Hervik (eds.) *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London: Routledge.
- Wan Abdul Rahman Latif. 1982. Changing Perception of Leadership Among the Rural Malays in Kelantan. *Akademika*, 20 & 21.
- Zamakhsyani, Dhofier. 1982. *Tradisi Pesantren*. Jakarta: LP3ES.



---

# Permasalahan Konsep Asas Tentang Budaya - Benda Melayu

Mohamed Anwar Omar Din

---

## Pengenalan

Pada dasarnya perbincangan tentang budaya-benda hanya meliputi sebahagian daripada seluruh perbincangan tentang sebuah budaya. Ini adalah kerana ruang lingkup yang diliputi oleh sebuah budaya itu terbahagi kepada dua bidang yang utama iaitu budaya-benda (*material culture*) dan budaya bukan-benda (*non-material culture*).

Adalah sukar untuk membuat suatu sempadan yang jelas antara apa yang diertikan sebagai budaya-benda daripada apa yang diertikan sebagai teknologi. Pada dasarnya kedua-dua istilah ini membawa pengertian yang sama iaitu tentang usaha-usaha manusia mencipta perkara-perkara berbentuk benda (*material*) atau alat untuk membantu mereka menerokai kehidupan dengan lebih selesa. Dalam masyarakat tradisional, khususnya masyarakat Melayu, istilah budaya-benda merupakan suatu ungkapan yang hampir senama dengan istilah teknologi mereka. Secara eksplisit, ia dapat ditakrifkan sebagai ciptaan dalam bentuk kebendaan (termasuk makanan dan minuman) atau sebarang perkara yang boleh dilihat yang dihasilkan melalui cara dan alat yang mempunyai pertalian dengan khazanah pengetahuan, kecekapan dan nilai tradisi zaman lampau masyarakat tempatan. Dengan kata lain, ia merupakan sebarang ciptaan kebendaan hasil pengumpulan tradisi daripada zaman lampau.

Masyarakat Melayu mempunyai pengertian yang tersendiri apabila membicarakan tentang istilah-istilah dalam budaya-benda. Rencana ini berusaha memberi gambaran yang bersesuaian dengan hakikat yang tersirat di sebalik beberapa budaya-benda yang lahir daripada masyarakat Melayu. Keterangan ini adalah dihasil daripada kajilidikan selama lebih daripada lapan tahun di merata tempat di Semenanjung.

## KRAFTANGAN

Istilah kraftangan tidak ada dalam perbendaharaan kata Melayu tradisional. Ia

berasal daripada terjemahan istilah bahasa Inggeris 'handicraft'. Dalam pengertian umum, istilah ini boleh diselarikan dengan definisi yang diberi oleh Pertubuhan Bangsa-Bangsa Bersatu melalui *United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD)*:

Handicraft is a manual skilled-intensive product produced with or without the use of tools, simple instruments or implements operated directly or indirectly by craftsmen.

Dalam masyarakat Melayu, kraftangan itu berupa hasil ciptaan yang mempunyai nilai-nilai kesenian yang dihasilkan sepenuhnya atau terutamanya melalui pertukangan tangan sama ada untuk dijual atau sebagai kegiatan kegemaran. Oleh itu, daripada segi item, ia meliputi hampir kesemua budaya-benda Melayu. Bagaimanapun, arkitekural dan hasil ciptaan daripada bahan emas tidak dianggap sebagai kraftangan.

Antara item-item yang terkandung di dalam pengertian kraftangan Melayu adalah seperti hasil-hasil anyaman nipah dan buluh serta rotan, tembikar, alat-alat senjata, tekstil (seperti batik dan songket), pertukangan logam seperti perak dan tembaga, dan ukiran kayu. Secara lebih lanjut, *corpus* yang diliputi oleh pemikiran Melayu terhadap istilah tersebut adalah seperti berikut:

1. Diciptakan pada masa kini (kontemporari) dan dengan tujuan untuk dijual. Mungkin masih membawa ciri-ciri tradisional atau diubah suai ataupun ada yang membawa ciri yang benar-benar baru (kecuali daripada segi bahan atau tektiknya sahaja yang bersifat tempatan). Ciri-cirinya lebih ditentukan oleh cita-rasa pasaran.
2. Harganya adalah secara relatif adalah lebih murah dan berkelorasi dengan nilai estetikanya yang tidak begitu tinggi.
3. Ia lebih bermaksud sebagai perhiasan atau penciptaan sampingan (*extra goods*) dan bukan untuk memenuhi keperluan utiliti.
4. Penciptaannya adalah dalam skala yang agak massa iaitu sesuatu jenis karya itu dicipta dalam jumlah yang agak banyak dengan pola yang lebih kurang sama. Dengan itu ia tidak mementingkan keunikan.
5. Tidak semestinya penciptaannya menggunakan bahan dan teknik tempatan kerana ada sesetengahnya menggunakan bahan-bahan dari kilang dan dibuat dengan menggunakan alat-alat mesin.

Oleh hal yang demikian, kraftangan Melayu itu tidak hanya berkait dengan industri-industri tradisional semata-mata. Ia melibatkan juga bahan dan teknik yang moden.

## SENI TAMPAK atau SENI RUPA

Istilah seni tampak atau seni rupa juga tidak ada dalam perbendaharaan kata Melayu

tradisional. Masyarakat Melayu menanggapi kedua-dua istilah ini sebagai membawa pengertian yang sama kerana berasal daripada terjemahan istilah bahasa Inggeris 'visual arts' atau 'fine arts'.

Secara harfiah ia merujuk kesemua budaya-benda, sama ada dalam kraftangan mahupun arkitektural. Bagaimanapun *corpus* yang diliputi oleh pemikiran Melayu terhadap istilah tersebut berbanding dengan kraftangan adalah seperti berikut:

1. Penciptaan juga lebih bersifat kontemporari dan lebih merujuk kepada karya-karya berbentuk arca dan tembikar dan beberapa jenis karya lain yang berdimensi grafik berlandaskan matematik moden.
2. Lebih tinggi nilai estetikanya jika dibandingkan dengan kraftangan.
3. Mempunyai tujuan untuk dijual dan harganya lebih mahal.
4. Lebih unik, iaitu sesuatu jenis karya itu tidak bermaksud untuk dicipta dalam skala pengeluaran yang besar tetapi dengan ciri-ciri khusus dan tersendiri.
5. Mempunyai unsur-unsur abstrak ala Barat, walaupun sesetengahnya mungkin masih mengekalkan ciri-ciri tempatan.
6. Tidak semestinya menggunakan bahan dan teknik tempatan kerana ada sesetengahnya menggunakan bahan-bahan dari kilang dan dibuat dengan menggunakan alat-alat mesin.

## KAIN

Istilah kain membawa konotasi yang lebih tepat dan mendalam jika dibandingkan dengan istilah *tekstil* di kalangan orang Melayu. *Corpus* yang diliputinya:

1. Lebih bermaksud sebagai tekstil-tekstil, sama ada dicipta oleh masyarakat tempatan atau dibawa masuk dari luar, yang bersifat lama dan asli.
2. Lebih bermaksud dengan sifat utiliti kerana berfungsi sebagai sebahagian daripada keperluan harian.
3. Membawa dua pengertian: Pertama, dilihat daripada segi jenis-jenis seperti *kain batik jawa*, *kain songket* dan *kain punca potong*. Kedua, dilihat daripada segi utiliti iaitu ada istilah *kain basahan* yang bermaksud kain yang dipakai dalam kehidupan harian biasa. Di samping itu, istilah *kain basahan* juga merujuk kepada kain yang dipakai untuk mandi. Daripada segi utiliti juga ada istilah *kain batik jawa*, *kain songket* dan *kain punca potong*. Memang pada satu segi merujuk kepada jenis-jenis kain, misalnya, kain batik jawa adalah kain yang dibawa masuk dari Jawa ataupun yang dicipta oleh masyarakat tempatan dengan meniru motif dan corak dari Jawa. Tetapi, di kalangan masyarakat Melayu kampung, kain-kain jenis ini tidak dipakai dalam kehidupan harian biasa, sebaliknya hanya untuk menghadiri sesuatu kenduri atau keramaian. Ia dianggap semacam sebahagian daripada harta kerana ia disimpan bersama-sama dengan benda-benda yang paling berharga di dalam sesebuah rumah itu. Sehubungan itu, tanggapan ini dapat dikaitkan dengan

ungkapan Melayu *tinggal sehelai sepinggan* bagi menunjukkan itulah sahaja harta yang ada pada mereka setelah mengalami bencana seperti rumah terbakar atau ditenggelami banjir.

## PERTUKANGAN EMAS

Istilah pertukangan emas adalah istilah lama. Bagi masyarakat Melayu, ciptaan daripada emas (demikian juga perak dan tembaga) tidaklah dianggap sebagai kraftangan atau seni tampak (seni rupa). Karya pertukangan emas dibuat dengan cermat dan penuh hati-hati kerana harganya mahal. Ia dijual di tempat yang khas dan bukan di tempat terbuka. Memang ia merupakan item untuk berhias tetapi tujuannya adalah lebih daripada itu. Ia merupakan tanda prestij atau imej pemakainya, dan wahana menyimpan harta atau dana jaminan kehidupan masa depan.

## ALAT-ALAT SENJATA

Istilah senjata adalah istilah lama. Ia meliputi keris, pedang, lembing, tombak, badik, kerambit (kuku ayam), jambiah, lawi ayam, beladau, lading terus, golok, parang, kelewang, serunjong, candak, sodok, ronggas, kujur, pengawin, panah dan sumpit.

Pada masa ini, terdapat sesetengah alat senjata yang dicipta itu digolongkan sebagai karya kraftangan. Bagaimanapun, masyarakat Melayu beranggapan senjata-senjata yang tercipta pada zaman lampau adalah sebagai karya yang klasik, unik dan mempunyai latar belakang yang misteri serta berkait dengan unsur-unsur kerohanian. Ia juga berupa barangan yang bersifat utiliti. Daripada satu sudut, ia digunakan untuk mempertahankan diri. Daripada sudut yang lain ia, terutamanya keris, menjadi alat kelengkapan dalam kehidupan bagi melambangkan kepahlawan, kehebatan dan prestij, malah kekuasaan.

## UKIRAN KAYU

Istilah ukiran kayu lebih membawa konotasi lama atau tradisional. Antara item-item yang terkandung di dalamnya adalah hiasan ukiran kayu yang melekat pada dinding, kepala perahu dan pada alat-alat senjata. *Corpus* yang diliputi oleh pemikiran Melayu terhadap istilah tersebut adalah seperti berikut:

1. Merujuk kepada karya-karya yang menggunakan bahan kayu dan teknik serta alat tempatan. Pada prinsipnya, ia tercipta dengan melibatkan cara pertukangan tangan (*manual*) walaupun pada masa kini telah ada penggunaan alat-alat mesin.
2. Ia dicipta tanpa terpisah tetapi sehati atau melekat pada item-item lain seperti

pada dinding, kepala perahu dan pada alat-alat senjata. Hanya para penyelidik moden yang memberi tanggapan bahawa karya-karya seperti hulu keris, hulu parang atau kepala perahu sebagai arca atau seni tampak atau seni rupa. Namun tanggapannya tidak sedemikian di kalangan masyarakat Melayu kerana ukiran kayu tidak pernah dicipta dalam keadaan tersendiri tetapi menjadi sebagai sebahagian (*complementary*) daripada ciptaan-ciptaan lain.

3. Perekaan motif dan corak adalah daripada sumber flora, geometri dan khaligrafi Arab.

### Penghayatan Seni Khat dalam Ukiran Melayu

Di Alam Melayu, khat (pengaruh tulisan Arab) digunakan pada mata wang, tulisan kitab (agama dan kesusasteraan), surat menyurat, ukiran kayu dan lambang kebesaran negeri seperti bendera dan cap mohor. Dalam ukiran kayu adakalanya dikenali juga sebagai *Ukiran Bunga Ayat* dengan merujuk perkataan 'bunga' dengan pengertian motif dan 'ayat' sebagai ayat al-Qur'an.

Secara keseluruhannya bentuk huruf itu terdiri daripada jenis Kufi, Diwani, Thuluth, Thuluth Jali, Naskhi, Rihani, Ruqa'ah, Muhaqqaq, Ta'liq dan Riqa. Bagaimanapun, bentuk yang paling popular di kalangan masyarakat Melayu tradisional adalah Thuluth dan Diwani.

Teknik penciptaan huruf-huruf ini pada ukiran kayu terdiri daripada tiga bentuk: Pertama, huruf timbul; Kedua, huruf tenggelam; dan Ketiga, huruf tebuk. Ukiran-ukiran ini sentiasa melekat pada bahagian-bahagian atas, terutamanya dinding masjid dan rumah kediaman.

Fungsi ukiran khat melampaui tujuan sebagai perhiasan atau pemuas pandangan semata-mata. Dilihat daripada sudut mana sekalipun, khat dalam ukiran Melayu dihayati atau diapreseasi dengan 'mode' spiritual. Tujuan yang amat nyata adalah untuk mengingatkan masyarakat terhadap kepentingan ayat-ayat al-Qur'an dan al-Hadis dalam setiap detik kehidupan.

Selain itu, penciptaan tersebut adalah untuk mendapat *barakah* iaitu suatu kesan luar biasa dianugerahkan oleh Allah s.w.t. yang tidak dapat diterangkan secara harfiah atau akal fikiran biasa. Dengan berpaksikan *kebarakahannya* itu, penghayatan terhadapnya adalah dalam pelbagai cara. Ia terima sebagai 'penjaga' dan 'pengawal' rumah yang teristimewa daripada ancaman segala unsur yang tidak baik. Misalnya, ayat *Kursi* diharapkan dapat menjauhkan makhluk-makhluk halus yang menjadi tetamu yang tidak baik.

*Kebarakahannya* juga diharapkan untuk mendapat kesejahteraan dalam setiap bidang kehidupan. Umpamanya, Surat 23, Ayat 29 diharapkan *barakah* supaya tidak berlaku perkara-perkara yang tidak diinginkan di dalam rumah itu, sebaliknya dimurahkan rezeki. Manakala Surah 28, Ayat 85 diharapkan supaya tidak dimungkinkan (atau mudah-mudahan) dengan pertolongan Allah s.w.t. seseorang itu mati dalam perjalanan; ketika dia hampir mati, biarlah dia kembali ke

rumahnya. Adakalanya ayat ini ditulis sama ada pada kayu atau kertas dan dilekatkan atau dibawa bersama dalam kenderaan dengan harapan tidak akan berlaku kemalangan semasa di dalam perjalanannya.

Surat 12, Ayat 4 diukir dan dipasang pada sesuatu tempat dengan harapan *barakah* supaya binatang-binatang ganas seperti lipan dan ular tidak akan menghampirinya. Biasanya ayat-ayat seperti ini diletakkan di atas pintu. Demikian juga Surat 21, Ayat 69 dipasang atau diletakkan di atas pintu dengan doa semoga rumah tersebut tidak terbakar sebagaimana tidak terbakarnya Nabi Ibrahim a.s. yang dibuang oleh Namrud ke dalam api.

Demikianlah beberapa kaedah penghayatan masyarakat Melayu terhadap ukiran kayu yang mempunyai motif khat. Ia tidak boleh berada di tempat-tempat yang tidak sesuai seperti di kawasan kotor dan tepi tandas atau di bahagian bawah yang mudah dilangkahi manusia. Selalunya ia dilekatkan di dalam masjid dan rumah. Ia adalah karya seni suci Islam *par excellent*.

## BINAAN

### Seni Bina versus Bangunan

Istilah seni bina dan bangunan tidak ada dalam perbendaharaan kata Melayu tradisional. Istilah seni bina berasal daripada terjemahan istilah *architecture* dalam bahasa Inggeris. Demikian juga istilah bangunan, adalah berasal daripada terjemahan istilah *building*. Kedua-dua istilah ini mempunyai pengertian yang berbeza. Menurut Rikard Kuller (1973: 135), istilah seni bina membawa pengertian yang khusus iaitu suatu binaan yang mempunyai unsur-unsur kesenian yang dapat dikaitkan dengan penjelmaan logika secara saintifik untuk mendapat kesan-kesan estetik (*aesthetic appeal*).

Menurut Paul Oliver (1969), bukan semua bangunan yang dibina itu memenuhi ciri-ciri sebuah seni bina. Seni bina mempunyai kaitan dengan perekaan dan perancangan bangunan:

*Architecture is designed by architects and this sense does not include vernacular form of shelter* (1969: 10).

Daripada segi fungsi, seni bina lebih banyak bersangkutan dengan bangunan pentadbiran, pertahanan dan keagamaan seperti kota, bangunan awam (*public building*) dan rumah ibadat. Kita mungkin tidak perlu mengetahui siapakah penciptanya secara tepat, tetapi sesebuah seni bina adalah sebuah binaan yang dirancang oleh arkitek. Arkitek pula adalah:

‘Architect’ derives from the Greek *arkitekton*; arki-(or arch) meaning chief, superior or leader, and *tekton* -builder; making ‘chief builder’

... lays emphasis on the organiser of erection of structure (who may or may not be the designer). ... who conceive the building, prepares the plans and supervises the work involved, rather than one who is himself concerned directly with its construction (1969: 10).

Oleh itu, bangunan-bangunan seperti Bangunan Sultan Abdul Samad, Masjid Negara, *Rumah Tiang Dua Belas Kelantan* atau Rumah Gadang dapat digolongkan sebagai arkitektural. Tetapi bangsal basikal atau kandang kambing ataupun rumah kediaman biasa (*vernacular house*) hanya dapat digolongkan sebagai bangunan biasanya yang tidak mempunyai nilai seni yang tinggi.

### Binaan-Binaan Melayu Tradisional

Seperti telah dinyatakan, dalam masyarakat Melayu lama tidak ada istilah seni bina dan bangunan. Yang ada ialah istilah-istilah seperti istana, kota, balai, rumah, surau, masjid, pondok, wakaf, kandang dan reban.

Istilah istana merujuk kepada bangunan kediaman diraja dan pusat pemerintahan sesebuah negeri. Manakala istilah kota secara khususnya merujuk kepada seluruh pandangan darat buatan manusia yang berada di dalam lingkungan pagar istana. Adakalanya, ia juga digunakan untuk merujuk sebagai sebuah 'negeri'. Istilah balai pula merujuk kepada ruang khas di dalam sesebuah istana yang menjadi tempat mengadap raja.

Bagaimanapun, istilah balai bagi masyarakat Melayu membawa konsep yang luas. Ia berkait juga dengan ruang dan bangunan yang ada kaitan dengan masyarakat umum. Misalnya, ada frasa nama 'atas balai' yang merujuk kepada ruang tamu di dalam rumah biasa, 'balai raya' yang merujuk kepada bangunan tempat perjumpaan umum (*public hall*), 'balai penggawa/penghulu' yang merujuk kepada bangunan tempat perjumpaan orang awam yang berkait dengan pentadbiran tempatan, 'balai polis' yang merujuk kepada ibu pejabat polis daerah.

Istilah *surau* merujuk kepada bangunan kecil tempat orang ramai Islam melakukan solat jemaah biasa di peringkat kampung. Dari segi linguistik, *surau* adalah suatu istilah purbakala yang telah digunakan oleh masyarakat rantau ini sebelum mereka menganuti agama Islam lagi. Hakikat ini dapat dijelaskan berdasarkan pemerhatian R.A. Kern di Sumatera:

In the nineteenth century the Mandailing-Batak were converted to Islam by Minangkabau missionaries. It may latter introduced the word. It is also conceivable that the Muslim *suro* in Mandailing is continuation of pagan *suro*.

*Suro* in Batak is the same word as Minangkabau *surau*. The Minangkabau are Muslims; the *surau* is a chapel, a small mosque, not adapted for Friday services. So the name of the old pagan sanctuary ia tranfered of the new faith.

*Surau* is also the name of the village chapel all over Malaya, including Patani. I suppose this part of Malayan world does not differ from Sumatra. Here the *surau* may have had its pre-Islamic predecessor. This much can be said: it is likely that it had to do with ancestor-worship (1956: 7).

Selanjutnya, R.A. Kern menjelaskan daripada segi linguistik istilah *surau* mempunyai persamaan dengan istilah *soro* di kalangan masyarakat Fiji dan istilah *soroh* di kalangan masyarakat Sunda. Dengan ini dapat diasaskan kenyataan bahawa istilah *surau* di kalangan masyarakat Melayu itu adalah berasal daripada binaan yang berkaitan dengan kepercayaan terhadap roh nenek moyang semasa menganuti kepercayaan paganisme yang diubahsuai menjadi rumah ibadat selepas mereka menganuti agama Islam.

Kedudukan *surau* di kalangan masyarakat Melayu pada hari ini adalah lebih kurang sama dengan *musalla*, iaitu tempat orang ramai Islam melakukan solat jemaah biasa di sesebuah tempat yang kecil dan khusus. Bagaimanapun, masyarakat Kelantan mempunyai tanggapan yang berbeza dalam memperkatakan tentang hal ini. Di kalangan masyarakat Kelantan, adakalanya *surau* dirujuk juga sebagai sebuah masjid kampung. Di samping itu, mereka juga menggunakan istilah *balasah*, suatu penyelewengan bunyi daripada perkataan *madrasah* dalam bahasa Arab. Pada prinsipnya, istilah *madrasah* lebih merujuk kepada pusat pengajaran dan pengajian (Mohd. Nabir 1979).

Berbeza daripada *surau* dan *madrasah*, fungsi masjid melampaui sebagai tempat sembahyang jemaah semata-mata. Selain saiznya lebih besar dan menjadi tempat sembahyang Jumaat bagi sesebuah mukim, dalam zaman lampau masjid menjadi pusat pentadbiran bagi mukim itu.

*Wakaf* merupakan binaan yang bertiang dan berpeneduh, biasanya tanpa dinding, yang dibina di tepi jalan, di persimpangan jalan, di tepi sawah dan di kawasan tanah perkuburan. Walaupun ringkas, ia dibina dengan tujuan untuk tahan lama. Ia dibina dengan tujuan untuk kegunaan awam atau orang ramai. *Wakaf* mempunyai pelbagai fungsi di kalangan masyarakat Melayu. Daripada segi kemasyarakatan, ia menjadi tempat berihat sambil berbual-bual. Ia juga menjadi tempat persinggahan, termasuk di kalangan orang-orang yang bermusafir. Adakalanya mereka bermalam di atas *wakaf*. Biasanya disediakan kemudahan untuk sembahyang dan tidur seperti tikar dan berhampiran dengannya itu terdapat perigi.

Dalam beberapa keadaan, istilah *bangsal*, *dangau* dan *pondok* adalah lebih kurang sama maksudnya. Misalnya, ada frasa kata 'bangsal durian' yang disebut juga sebagai 'dangau durian' atau 'pondok durian'. Wujudnya tanggapan yang sama ini kerana ketiga-tiganya mempunyai bentuk binaan yang lebih kurang sama iaitu bertiang, berpeneduh dan tanpa dinding. Berbeza daripada *wakaf*, ketiga-tiga jenis binaan ini dibina dengan cara dan bahan yang ringkas dan tidak berkecenderungan supaya tahan lama. Dalam pengertian biasanya, ketiga-tiganya



tidak begitu bertujuan untuk kegunaan awam, tetapi untuk kepentingan sesebuah keluarga.

Jika dilihat daripada segi buaatannya, bangsal adalah lebih ringkas daripada dangau. Dangau pula lebih ringkas daripada pondok. Dalam bidang penternakan, istilah *bangsal* yang digunakan. Misalnya ada frasa kata 'bangsal lembu' yang bermaksud kandang lembu. Masyarakat Melayu tidak menggunakan frasa kata 'dangau lembu' atau 'pondok lembu'.

Adakalanya, dalam nada untuk merendah diri, masyarakat Melayu menggunakan juga istilah bangsal, dangau dan pondok itu sebagai merujuk rumah kediaman mereka. Misalnya ada ungkapan 'Jika ada masa datanglah ke bangsal (dangau atau pondok) kami', walaupun sebenarnya rumah orang yang mempelawa itu sebuah rumah batu yang besar.

### **RUMAH: Konsep dan Kedudukannya dalam Masyarakat**

Istilah rumah adalah berakar umbi daripada warisan purba masyarakat asli rantau Asia Tenggara. Penggunaan istilah ini tersebar luas di kalangan masyarakat Jawa, Bali, Batak, Tagalog, Malagasi, Bugis dan Cham (Sumet Jumsai 1988, Tiamson dan Caneda 1989, Dahl 1982, Dumarcay 1985, Budihardjo 1983, Evans 1951, Watson 1990). Ia disebut dengan pelbagai variasi bunyi seperti *omah*, *imah*, *uma*, *huma*, *amau* atau *trano*, tetapi asonasi dan konsepnya masih pada akar kata yang sama baik daripada segi ruang lingkup fizikal mahupun kemasyarakatan.

Pada dasarnya istilah rumah merujuk kepada binaan tempat kediaman manusia. Bagaimanapun tidak semua tempat kediaman manusia itu dapat dinamakan sebagai rumah. Istilah 'rumah' harus dikaitkan dengan perkataan-perkataan 'dibina' dan 'secara relatifnya lebih kekal' untuk membezakan di antara apa yang dikenali sebagai 'rumah' daripada apa yang dikenali sebagai gua, igloo, pondok atau bangsal (*shelter*), khemah (*tent*), *yurt* dan *hut*.

Sehubungan itu, gua tidak dapat diistilahkan sebagai rumah kerana gua wujud dengan sendiri, tanpa usaha manusia. Manakala igloo, pondok atau bangsal, khemah, *yurt* dan *hut* pula tidak dapat diistilahkan sebagai rumah kerana bersifat sementara.

Oleh itu, istilah rumah merujuk kepada sejenis tempat kediaman yang dibina dan didiami oleh manusia di dalam suatu tempoh masa yang lebih kekal jika dibandingkan dengan binaan-binaan lain. Istilah rumah ini dapat dikaitkan dengan definisi 'house' yang dikeluarkan oleh badan pakar perunding Pertubuhan Bangsa-bangsa Bersatu (W.H.O.):

It is the residential environment, neighbourhood, micro-district or the physical structure that mankind uses for shelter and the environs of the structure, including all necessary services, facilities, equipment and devices needed for physical health and social well being of family and individual (Monerasinghe 1970: 3-4).

Berdasarkan takrif di atas, pembinaan rumah berkait dengan keadaan alam persekitaran, kejiranan dan kawasan-kawasan mikro yang melindungi manusia daripada segala ancaman dan mempunyai kemudahan-kemudahan tertentu untuk membolehkan individu dan keluarganya hidup dengan selesa.

Rumah merupakan salah satu keperluan manusia yang paling utama, selain makan, minum dan pakaian. F.Engels menyatakan:

Mankind must first of all eat and drink, have shelter and clothing, before it can pursue politic, science, religious and art (Service 1971: 16).

A.H. Maslow (1943) meletakkan *safety and security* iaitu tempat kediaman sebagai keperluan yang kedua selepas makan dan minum (*vis.*, fisiologi) di dalam hirarki keperluan asasi manusia sebelum lahirnya keinginan untuk mencapai keperluan sosial lain seperti *esteem and status, self-actualization and fulfilment*.

Schubungan itu, menurut laporan Pejabat Penyelidikan Bangunan, Kementerian Teknologi Britain:

Houses and housing are a measure of a country's present achievement as well as an important part of its future. We shape that future while surrounded by dwellings built by past generations, recalling both their triumphs and their mistakes (Hole dan Attenburrow 1966: 1)

Keterangan-keterangan ini boleh dikaitkan dengan *corpus* pemikiran Melayu apabila memperkatakan tentang rumah. Ini adalah kerana pembinaan rumah Melayu lebih banyak melibatkan unsur-unsur kebudayaan seperti tingkah laku, pengetahuan, kemahiran, teknologi, kesenian, sistem sosial, ekonomi, politik, keperibadian individu, nilai, etos, kepercayaan dan institusi sosial.

Ada sesetengah ahli penyelidik telah menganggap rumah-rumah tradisional yang terdapat di Kelantan itu merupakan senibina peribumi bagi masyarakat Malaysia.

Maka bolehlah dianggap bahawa rumah Melayu tradisi yang masih terdapat di kawasan Patani, Kelantan dan Trengganu yang bersejarah itu sebagai gaya rumah-rumah yang sudah digunakan oleh orang-orang Melayu semenjak beratus-ratus tahun. Yang demikian tidaklah salah kiranya untuk menyatakannya sebagai 'bentuk rumah tradisi Semenanjung (Sheppard 1971: 2).

Sebagai sebahagian daripada hasil tinjauan yang telah dilakukan di lapangan, perhubungan timbal balik di antara pembinaan rumah dengan aspek-aspek budaya Melayunya dapat dianalisiskan daripada penyebutan beberapa nama bahagian rumah di dalam perumpamaan dan bidalan yang memanifestasikan "world-view" dan pemikiran masyarakatnya. Antaranya ialah 'basuh balai' atau 'buka balai': **permulaan sesuatu kerja**, 'bawa padi ke muka tangga': **memuji diri sendiri**,

‘berumah’: berkahwin, ‘kena ikat pintu’: hukuman cara tradisional yang dikenakan ke atas orang yang tidak membayar cukai kepada raja, ‘kilas kasau jantan’: suatu kaedah pelaksanaan hukuman mati cara tradisional dengan mencekek dengan tali atau rotan, ‘langkah bendul’: perkahwinan adik perempuan mendahului kakak perempuan, ‘menyusul bendul’: tentang umur kanak-kanak kira-kira setahun, ‘pintu belakang’: rasuah, ‘rumah tangga’: suami-isteri atau keluarga, ‘sebambung’: serumah atau dari satu tempat yang sama atau di bawah satu naungan (ketua atau tempat kerja), ‘segenap rumah’: setiap keluarga, ‘tiang peribadi’: tentang norma dan ciri-ciri peribadi, ‘tiang agama’: teras kepercayaan agama, ‘tangga’: jumlah keluarga (contohnya ‘sepuluh tangga’ bermaksud sepuluh buah keluarga).

Oleh itu, rumah boleh dianggap sebagai suatu dokumen dalam bentuk kebudayaan yang paling penting untuk membicarakan tentang proses turun menurun, pengstabilan dan pengekalan tradisi. Ini adalah kerana ia menjadi semacam media yang menghubungkan kehidupan manusia masa kini dengan asas-asas kehidupan zaman lampau. Akibat menjadi keperluan yang asasi dalam kehidupan manusia, ia berkembang selari dengan proses pembentukan kebudayaan. Dalam ruang lingkup inilah juga berlakunya proses timbal balik antara manusia, masyarakat, alam sekitar, kepercayaan, warisan dan sebagainya. Oleh itu, rumah merupakan bahan penyelidikan yang dapat memberi penjelasan secara serta merta tentang penerusan budaya dan juga tentang ciri-ciri peribadi masyarakat yang mendiaminya pada sesuatu masa kerana ia merakam sebahagian besar bentuk dan isi kandungan cara hidup manusia dan masyarakat berhubung dengan alam sekitar, kepercayaan, ekonomi, sosial, warisan dan sebagainya.

## Rujukan

- Abdul Halim Ahmad 1982. “Pendidikan Islam Di Kelantan” dalam Khoo Kay Kim (ed.), *Beberapa Aspek Warisan Kelantan*. Kota Bharu: Perbadanan Muzium Negeri Kelantan.
- Budihardjo, Eko. 1983. *Arsitektur dan Kota di Indonesia*. Bandung: Alumi.
- Dahl, Otto Chr 1982. “The House in Madagascar” dalam Izikowitz, K.G. and Sorensen, P. (eds.), *The House in the East and Southeast Asia: Anthropological and Architectural Aspects*. Scandinavian Institute of Asian Studies Monograph Series, No. 30.
- Dumarcay, J. 1985. *The House in South-East Asia*. Singapore: Oxford University Press.
- Evans, I.H.N. 1951. “Dusun and Other ‘House-Horns’” dalam *JMBRAS*, Vol. XXIV, Part 1.

- Hole, W.V. and Attenburrow, J.J. 1966. *House and People: A Review of Uses Studies at the Building Research Station*. London: Ministry of Technology Building Research Station, Her Majesty's Station Office.
- Jumsai, S. 1988. *Naga: Cultural Origin in Siam and West Pacific*. Singapore: Oxford University Press.
- Kern, R.A. 1956. "The Origin of the Malay Surau" dalam *JMBRAS*, Vol. 2, Part 1, May.
- Kuller, R. 1973. "The Aesthetic Joy and Repetition of the Ever Impredictable" dalam Rikard Kuller (ed.), *Architectural Psychology Proceeding of the Land Conference*. Pennsylvania: Hutchingson & Ross Inc.
- Maslow, A.H. 1943. "A Theory of Human Motivation" dalam *Psychological Review*, Vol. 50.
- Mohd. Nabir Abdullah 1979. *Al-Ihya Al-muaddin Al-Syarif Gunung Semanggol*. Bangi: UKM.
- Monerasinghe, N.J. 1970. *A Report on the Need for an Engineering Professing in Housing for Malaysia*. The Curriculum Structure, Diterbitkan oleh RIHED.
- Oliver, P. 1969. "Primitive Dwelling and Vernacular Architecture" dalam Paul Oliver (ed.), *Shelter and Society*. London: Barrie & Rockliff.
- Saad Shukri et al. 1972. *Detik-Detik Sejarah Kelantan*. Kota Bharu: t.p.
- Service, E.R. 1971. *Cultural Evolutionism: Theory in Practice*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Sheppard, M. 1971. "Seni Bina Asli Yang Terdapat Di-Tanah Semenanjung" dalam *Konggres Kebudayaan Kebangsaan*, (Anjuran Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan Malaysia).
- Tiamson, A. T. and Rasalinda N. Caneda, R.N. 1989. "Mosque Architecture and House Building in the Southeast Philipines" dalam *Persidangan Antarabangsa Pengajian Melayu*, (Jabatan Pengajian Melayu Universiti Malaya, 21-23 Ogos 1989)
- Watson, R. 1990. *The Living House: An Anthropology of Architecture in South-East Asia*. Singapore: Oxford University Press.

---

# Seni Estetik Batik

Abdullah Jumain Abu Samah

---

## Batik

Istilah *batik* mengandung dua konotasi iaitu (i) salah satu variasi teknik pencorakan tekstil yang secara khusus tergolong sebagai teknik *resist* di samping teknik *taritik* dan teknik *ikat*, dan (ii) kain yang sudah siap dicorakkan dengan teknik yang berkenaan iaitu teknik *batik* (Storey 1942, Keller 1967 dan Gibbs 1974). Teknik batik iaitu teknik yang tergolong sebagai teknik *resist* adalah teknik pencorakan tekstil yang bersifat purba dan distribusi penggunaannya bukan sahaja terdapat di Jawa, bahkan terdapat juga di China, Mesir dan Afrika. Penggunaan teknik *batik* di Tanah Melayu adalah pada tarikh yang jauh lebih kemudian iaitu di sekitar tahun-tahun 1930-an. Penggunaan teknik *batik* di Kelantan adalah bermula dengan usaha Hj. Che Su bin Haji Ishak (Abdullah Jumain Abu Samah, 1982: 90). Teknik *batik* di Kelantan berasal dari Jawa.

Istilah *batik* adalah berasal dari bahasa Jawa. Bagaimana pun istilah ini sudah menjadi suatu istilah yang universal. Kemantapan penggunaan istilah *batik* adalah lantaran keistimewaan dan kepopularitian kain-kain *batik* Jawa yang dihasilkan dengan teknik tradisional iaitu teknik yang melibatkan penggunaan *canting*. Alat-alat yang dikenal sebagai *canting* dimuatkan dengan campuran lilin dan *resin* yang dipanaskan. Dari muncungnya dialirkan campuran lilin dan *resin* kepada permukaan kain.

Campuran lilin dan *resin* ini segera serap ke dalam serat kain. Apabila kain berkenaan dicelup ke dalam bahan pewarna, diangkat semula, dikeringkan, dan kemudian direbus, campuran lilin dan *resin* dalam atau pada serat-serat kain akan tinggal. Terhasilah corak atau motif sebagaimana yang telah dilakarkan melalui penggunaan *canting* seperti yang dilakukan pada peringkat awal. Corak atau motif yang terhasil itu adalah berlatarkan warna bahan pencelup. Teknik seperti yang dijelaskan ini adalah berkait dengan teknik bagi menghasilkan batik dua warna. Corak atau motif adalah dalam warna asal sesehelai kain yang digunakan dengan berlatarkan warna pencelup. Untuk menghasilkan orak-corak atau motif-motif

dalam pelbagai warna melibatkan beberapa kali proses pencelupan. Pada setiap kali sebelum sesuatu proses pencelupan itu dijalankan, dilakukan terlebih dahulu kerja-kerja menerapkan campuran lilin dan *resin* kepada mana-mana bahagian yang apabila dijalankan proses pencelupan, bahagian berkenaan tidak menerima atau tidak terkena warna pencelup.

Teknik batik yang asal seperti yang digunakan di Jawa adalah teknik yang melibatkan penggunaan *canting*. Sehingga lebih kurang pada tahun 1850, suatu teknik baru iaitu teknik menggunakan blok telah dicipta bagi mempercepatkan penghasilan sesehelai kain batik (Storey, 1942: 16). Teknik membatik dengan menggunakan *canting* adalah terlalu rumit. Untuk mencorakkan sesehelai kain, khususnya untuk menghasilkan motif berbagai-bagai warna memerlukan masa di antara 30 hingga 50 hari dan cuma mampu dihasilkan oleh pembatik yang benar-benar memiliki kemahiran seni. Situasi ini menyebabkan kain-kain *batik* berharga mahal dan mampu dimiliki atau dipakai oleh masyarakat atasan. Penggunaan teknik blok yang bermula lebih kurang pada tahun 1850 itu adalah pada mulanya bertujuan untuk menghasilkan motif-motif batik yang dibuat dengan menggunakan teknik *canting*. Pengeluaran yang jauh lebih cepat menyebabkan batik-batik yang dihasilkan dengan teknik blok dijual jauh lebih murah. Sehubungan dengan itu mampu dibeli oleh orang ramai (Keller, 1967: 31).

Dalam teknik blok, usaha menerapkan bahan *resist* ialah dengan menggunakan sesebuah blok yang pada kebiasaannya dibuat daripada tembaga. Blok ini seolah-olah berkerawang dan memperlihatkan lakaran sesuatu motif atau corak. Bahagian permukaan sesebuah blok disentuhkan kepada campuran lilin dan *resin* yang dipanaskan. Permukaan blok kemudiannya ditekapkan kepada permukaan kain bagi menghasilkan lakaran motif yang apabila kain tersebut dicelup, bahagian yang terserap dengan campuran lilin dan *resin* itu tidak akan terkena bahan pencelup. Kain berkenaan kemudiannya diangkat, dijemur dan setelah kering direbus.

Proses merebus menyebabkan campuran lilin dan *resin* yang terserap ke dalam serat kain menjadi cair dan pada bahagian berkenaan muncullah motif atau corak yang berwarnakan warna asal dengan berlatarkan warna sesuatu pencelup. Sama seperti teknik membatik dengan menggunakan *canting*, teknik membatik dengan menggunakan blok juga boleh melibatkan beberapa kali proses menerapkan bahan *resist* pada bahagian-bahagian tertentu sesehelai kain sebelum sesuatu proses pencelupan. Untuk menghasilkan corak-corak yang lebih daripada dua warna, pada kebiasaannya melibatkan beberapa kali proses menerapkan bahan *resist* dan beberapa kali juga proses pencelupan.

Pada tahun-tahun 1930-an iaitu periodisasi bermulanya penggunaan teknik *batik* di Kelantan, teknologi membatik yang mula-mula digunakan di Kelantan itu bukanlah benar-benar tergolong sebagai teknik *batik*. Blok yang digunakan adalah diperbuat daripada kayu yang pada permukaannya diukir bentuk sesuatu motif atau corak. Permukaan corak atau motif ini dibasahkan atau disapukan dengan sesuatu pencelup yang berkeadaan likat atau pekat. Kemudian, ditekapkan kepada permukaan sesehelai kain yang hendak dicorak. Proses yang dilakukan adalah menyamai atau

serupa dengan proses "mencetak dengan ubi kentang" dalam aktivitas melukis, di sekolah. Teknik ini tidak sedikit pun melibatkan penggunaan bahan *resist* iaitu campuran lilin dan *resin* seperti yang digunakan dalam teknik membatik. Secara praktikal, kain yang coraknya dihasilkan dengan teknik berkenaan tidak wajar disebut sebagai kain *batik* tetapi cuma wajar disebut sebagai kain *batik tiruan* dengan maksud kain yang tidak dihasilkan dengan teknik *batik* tetapi corak atau motifnya adalah suatu peniruan kepada corak atau motif yang biasa terdapat pada sesehelai kain *batik*.

Teknik yang menggunakan blok daripada kayu seperti yang dijelaskan ini kemudiannya digantikan dengan teknik blok seperti yang digunakan di Jawa. Teknik yang melibatkan gabungan di antara teknik *batik* dan teknik pencorakan secara langsung (*direct method*) turut digunakan di Kelantan. Selain itu digunakan juga teknik yang melibatkan penggabungan di antara teknik *batik* dengan teknik *mordant*. Akhirnya, teknik menggunakan *canting* bagi menghasilkan *batik-batik halus* di Jawa telah diubahsuai atau diringkaskan bagi menghasilkan *batik-batik eksklusif*.

Dilihat berdasarkan kepada konsep seni, corak atau motif pada sesehelai kain batik adalah terkategori sebagai seni terapan. Seni terapan ialah seni atau nilai estetik yang diterapkan kepada sesuatu objek yang tujuan utamanya ialah untuk utiliti. Kepekaan tentang keistimewaan seni atau nilai estetik batik mendorong para pelukis untuk menghasilkan *batik* dalam konteks seni halus. Berbeza dengan seni terapan, seni halus semata-mata dihayati untuk tujuan "seni dan "kehadiran" seni atau nilai estetikanya adalah pada objek yang semata-mata untuk dihayati dari aspek seninya. Lukisan-lukisan *batik* adalah terkategori sebagai seni halus.

### Estetik dalam Seni Batik

Corak atau motif *batik* mengandungi nilai estetik dan dengan yang demikian tergolong sebagai hasil seni. Nilai seni atau estetik adalah berkait dengan keindahan yang dilaksanakan secara sedar dan pengwujudannya adalah berkait dengan usaha untuk mendapatkan keindahan atau untuk mencantikkan sesuatu. Kegiatan-kegiatan membatik adalah usaha yang secara langsung bertujuan memperindahkan sesehelai kain yang dalam konteks sebenar kain tersebut hanyalah untuk tujuan utiliti. Pengkategorian sama ada sesuatu yang dihasilkan itu tergolong sebagai hasil seni atau pun tidak, bergantung kepada tujuan penghasilan. Sekiranya ada aspek yang dihasilkan untuk tujuan keindahan, aspek berkenaan tetap lahir sebagai hasil seni. Semua objek yang dihasilkan oleh manusia iaitu objek-objek yang kebanyakannya diperlukan untuk tujuan utiliti diterapkan dengan nilai estetik. Cuma sedikit sahaja objek yang semata-mata dihasilkan untuk tujuan penghayatan keindahan (Herskovit, 1970: 380).

Situasi seperti yang dijelaskan ini menyebabkan unsur-unsur seni terapan seolah-olah tidak terserlah khususnya seni terapan yang tersemadi pada objek-

objek yang bersifat habis-pakai. Corak atau motif yang dihasilkan dengan teknik *batik* adalah juga wujud dalam konteks seni terapan dan menjadi kesatuan kepada objek yang bersifat habis-pakai. Kain-kain *batik* untuk pakaian atau kegunaan membuat langsir, sarung kusyen dan sebagainya adalah bersifat habis-pakai. Situasi ini boleh menyebabkan motif atau corak-corak yang dihasilkan dengan teknik *batik* kian menjadi lusuh selaras dengan lusuhnya kain-kain *batik* itu apabila digunakan.

Keindahan iaitu nilai estetik corak atau motif *batik* seolah-olah lebih terserlah ketika sesehelai kain *batik* itu dipilih untuk tujuan dibeli. Kain-kain *batik* dibebeke-belek dan dibanding-bandingkan bagi tujuan mendapatkan sesehelai kain *batik* yang lebih cantik. Pada ketika memilih untuk tujuan membeli, corak atau motif *batik* dinilai. Pada ketika membuat pemilihan untuk membeli, seseorang itu 'merelakan' dan 'melepaskan' jiwanya untuk menghayati sesuatu corak atau motif. *Willingness to perceive* iaitu situasi 'merela dan melepaskan jiwa untuk menghayati' membolehkan seseorang itu memberi gerak balas estetik (aesthetic response) kepada sesuatu hasil seni yang sedang dihayati. Dengan memberi gerakbalas estetik, seseorang itu akan merasai dalam jiwanya suatu bentuk pengalaman yang disebut sebagai pengalaman estetik. Lebih tinggi tahap ransangan oleh sesuatu hasil seni yang menimbulkan pengalaman estetik itu, lebih tinggi pulalah lagi tahap gerakbalas estetik yang diberikan kepada sesuatu hasil seni yang dihayati itu. Rasa kagum tentang keindahan sesuatu hasil seni termasuk keindahan corak atau motif *batik* adalah tercetus oleh adanya gerakbalas estetik.

Corak atau motif *batik* yang diklasifikasikan sebagai cantik adalah dari pengamatan dan pertimbangan estetik (aesthetic judgement) diri si penilai. Nilai estetik yang relatif sifatnya itu dari aspek praktikal cuma wujud dalam jiwa si penghayat atau penilai dan kepada mereka yang mengenali nilai estetik sesuatu hasil seni (*Encyclopedia of World Art*, 1959: 765).

Nilai seni atau nilai estetik adalah bersifat abstrak. Di samping itu adalah juga menjadi lumrah bahawa sesuatu nilai estetik di ukur berbeza di kalangan individu-individu yang berlainan. Sesuatu nilai estetik mungkin memberi gerakbalas estetik kepada seseorang tetapi nilai estetik yang sama mungkin langsung tidak mampu memberikan gerakbalas estetik kepada seseorang yang lain. Kalau pun ada, tahap kekaguman yang timbul seiring dengan adanya pengalaman estetik itu mungkin pula berbeza. Dengan yang demikian, sesuatu nilai estetik mungkin dikategorikan sebagai sangat cantik oleh seseorang tetapi nilai estetik yang sama cuma dianggap sederhana cantik oleh seseorang yang lain. Nilai estetik corak atau motif *batik* adalah juga bersituasi sedemikian.

Nilai estetik sesuatu hasil seni sama ada seni halus atau seni terapan dinilai berbeza. Dalam konteks teori estetik, kesediaan menilai (*willingness to perceive*) hanyalah sebagai unsur yang mendasari sesuatu penilaian estetik. Secara ringkas, kesediaan menilai hanya mendorong seseorang untuk memberi gerakbalas estetik dan seterusnya melakukan penilaian estetik namun penilaian estetik yang dilakukan itu cuma berlandaskan citrasa sendiri. Seseorang individu yang mempunyai



pengalaman dan melibatkan diri dalam bidang seni yang dihayatinya itu, lebih berkeupayaan melakukan penilaian estetik secara lebih tepat (Whelpton, 1970: 6-7). Pertimbangan estetik tentang sesuatu corak atau motif *batik* juga boleh menimbulkan pengalaman estetik kepada mana-mana individu dan seterusnya seseorang individu yang berkenaan boleh juga memberikan penilaian estetik iaitu cantik atau tidaknya corak atau motif *batik* yang berkenaan. Bagaimanapun, seseorang yang melibatkan diri dalam seni membatik terlengkap dengan pengetahuan yang membolehkan dirinya untuk menilai secara lebih tepat nilai estetik corak atau motif *batik* yang sedang dihayati.

Dilihat sebagai suatu keseluruhan, sama seperti mana-mana hasil seni yang lain, penilaian tentang nilai estetik *batik* adalah juga dipengaruhi oleh beberapa angkubah yang berkait antara satu dengan yang lain. Angkubah-angkubah ini merangkumi, (i) kesediaan menilai, (ii) pengalaman, penglibatan dan pengetahuan tentang sesuatu seni *batik* yang dinilai, (iii) perspektif yang dipilih untuk menilai, (iv) kuantiti sesuatu seni *batik* yang dinilai, dan (v) kualiti sesuatu seni *batik* yang berkenaan.

Pada dasarnya, orang ramai tidak mempunyai pengalaman, penglibatan dan pengetahuan sebenar tentang seni membatik. Bagaimana pun, sebagai manusia yang terlengkap dengan daya kognitif dan daya afektif, orang ramai juga mampu menghayati sesuatu corak atau motif *batik*. Dengan adanya kesediaan menilai, pintu jiwanya sudah terbuka untuk mengamati nilai estetik corak atau motif *batik* yang berada di hadapannya. Dengan pengetahuan yang cuma sedikit iaitu sebagai *layman*, individu berkenaan akan cuba memberi penilaian berdasarkan sesuatu perspektif. Sebagai contoh, ada kemungkinannya kategori cantik didasarkan kepada bentuk corak; atau warna-warna corak; atau kombinasi di antara corak dengan latar corak, atau halus atau kasarnya serat-serat kain; dan lain-lain lagi. Berdasarkan kepada sesuatu perspektif atau beberapa perspektif inilah diberikan ukuran tentang nilai estetik *batik* yang berkenaan. Kualiti sesehelai *batik* diukur secara lebih subjektif kerana tidak adanya pengetahuan, pengalaman dan penglibatan diri dalam seni *batik*. Walau pun orang ramai pada dasarnya mengukur nilai estetik *batik* mengikut citrasi individu dan tersendiri sifatnya namun kepuasan estetik adalah diukur kepada citarasa seseorang individu itu sendiri kerana nilai estetik termasuk nilai estetik *batik* pada praktikalnya cuma wujud dalam jiwa si penghayat.

Kuantiti sesuatu seni *batik* turut bertindak sebagai salah satu angkubah yang memberi kesan kepada penilaian estetik. Sesuatu hasil seni yang terdapat dalam jumlah yang banyak kurang berkeupayaan menimbulkan rasa kekaguman. Dengan yang demikian kurang berkeupayaan pula untuk mencetuskan tarikan estetik. Apabila kurangnya daya tarikan estetik, lebih-lebih lagi langsung tidak berkemampuan mencetuskan tarikan estetik, maka tidaklah pula seni *batik* yang kuantitinya terlalu banyak dan bersifat lumrah itu dihayati sebagai hasil-hasil seni yang bermutu. Kuantiti memberi kesan kepada tarikan estetik dan penilaian estetik.

Kuantiti sesuatu jenis *batik* termasuk kuantiti sesuatu corak *batik* yang sama, jelas memberi kesan kepada pertimbangan dan penghayatan estetik. Sebagai

contoh, kain-kain *batik tulis* di Jawa dihasilkan secara total melalui kemahiran tangan dan corak-corak tertentu diterapkan kepada sejumlah kain-kain *batik* yang terhad bilangannya. Penghasilannya adalah tidak sebanyak kain-kain yang dicorakkan dengan menggunakan mesin dan melibatkan teknik pencorakan secara langsung (*direct method*). Situasi ini, dan juga kualiti *batik tulis* itu sendiri memberi kesan kepada pertimbangan dan penghayatan estetik. Dalam konteks teori estetik, sesuatu hasil seni yang cuma terdapat dalam jumlah yang sedikit lebih berkemampuan mencetuskan tarikan estetik. Situasi inilah yang menyebabkan di antara lain, *batik tulis* dari Jawa dikagumi oleh wanita-wanita di Malaysia.

*Batik-batik eksklusif* yang terhasil melalui teknik *canting* yang sudah diringkaskan juga mempunyai situasi seperti *batik tulis*. *Batik eksklusif* seluruhnya melibatkan hasil-hasil kerja tangan dan motif-motif tertentu dihadkan kepada sejumlah helaian. Kuantiti yang terhad di samping kualiti sesuatu *batik eksklusif* itu sendiri memberi kesan kepada pertimbangan dan penghayatan estetik.

Situasi *batik tulis* dari Jawa dan situasi *batik eksklusif* seperti yang dijelaskan ini menyebabkan pihak pembeli memberikan tahap kualiti yang lebih tinggi kepada *batik tulis* dan *batik eksklusif* berbanding dengan *batik* dari jenis yang lain. Dengan demikian, harga sesehelai *batik tulis* atau juga sesehelai *batik eksklusif* jauh lebih mahal berbanding dengan *batik* yang lain.

Dilihat secara perbandingan, harga sesehelai *batik eksklusif* yang bermutu jauh lebih tinggi berbanding dengan sesehelai *batik tulis*. Situasi ini adalah disebabkan sesehelai *batik eksklusif* yang berkenaan bukan sahaja diakui nilai estetikanya oleh mereka yang berpengetahuan dan melibatkan diri dalam bidang *batik eksklusif* tetapi corak atau motif yang diterapkan kepada kain *batik eksklusif* yang berkenaan cuma dihadkan kepada sehelai atau beberapa helai kain sahaja. *Batik-batik* yang dihasilkan dengan teknik blok atau juga *batik-batik* yang melibatkan penggunaan mesin melibatkan pengeluaran besar-besaran dan di samping itu corak atau motif yang sama adalah bersifat lumrah atau biasa kerana kuantiti kain yang sama coraknya itu adalah banyak. Situasi ini adalah di antara faktor yang menyebabkan *batik-batik* berkenaan kurang mempunyai daya tarikan estetik dan dengan itu harganya lebih murah.

Pada masa ini terdapat beberapa variasi teknik *batik*. Kualiti sesehelai kain *batik* adalah juga bergantung kepada sesuatu teknik yang digunakan. Dalam artikel yang ringkas ini, kualiti *batik* yang dihasilkan melalui sesuatu teknik yang tertentu itu tidak akan dibincangkan secara terperinci tetapi cuma disentuh secara umum. Hal-hal yang difokuskan ialah tentang keistimewaan yang berkait dengan teknik *batik* sebagai suatu keseluruhan.

Seperti yang telah dijelaskan, teknik *batik* turut melibatkan kerja-kerja pencelupan dengan sesuatu warna yang tertentu. Proses mencelup menyebabkan warna pencelup (bahagian motif dan bahagian latar) menjadi sehati dengan atau ke dalam serat-serat kain. Kejelasan warna pencelup terdapat pada kedua-dua permukaan kain dan bukan bersifat lebih jelas pada satu permukaan sahaja. Dalam konteks teori estetik khususnya estetik tekstil terdapat kesatuan yang harmonis di

antara bahan pewarna dengan serat-serat kain yang dicorak. Berhubung dengan perkara ini, Peacock menjelaskan:

The design is IN rather than ON the fabrics and forms an intimate relationship with the texture of the cloth (1959:7)

Kejelasan warna motif dan warna latar kepada motif adalah berkeadaan sama pada kedua-dua belah permukaan kain; sama ada pada permukaan sebelah luar mahupun pada permukaan sebelah dalam. Petunjuk ini dapat digunakan oleh orang ramai untuk menentukan ketulenan sesehelai kain *batik*. Kain-kain *batik tiruan* tidak dihasilkan dengan teknik *batik*. Pencorakan kain-kain jenis ini adalah melalui teknik pencorakan stenselan (stensil) iaitu salah satu teknik pencorakan secara langsung. Motif kain-kain *batik tiruan* cuma jelas pada permukaan luar sahaja dan bukan sebelah-menyebelah. Sekiranya dianalisis secara terperinci, kain-kain berkenaan tidak wajar disebut kain *batik* kerana penghasilan corak-coraknya tidak sedikit pun melibatkan teknik *batik*. Adalah tidak wajar mengkategorikan teknik bagi penghasilan *batik-batik tiruan* itu sebagai salah satu variasi teknik *batik*. Frasa *batik tiruan* adalah bermaksud 'kain yang motif-motif atau corak-coraknya adalah suatu usaha peniruan kepada motif-motif atau corak-corak yang biasa terdapat pada kain-kain *batik*'.

Seperti juga hasil-hasil seni yang lain, teknik *batik* juga cuba ditiru. Dalam hal ini Keller dengan tegasnya menyatakan:

As with many of the fine arts and crafts, batik has also become subject to some imitations, in this case the machine-printed cottons falsely called batik because they have scraggly lines printed over the material, copying the crackle effect which is so characteristic of batik work (1967: 23).

Seperti yang dijelaskan oleh Keller, *batik tiruan* tidak wajar dikategorikan sebagai *batik*. Sebenarnya, *batik tiruan* wujud dalam dua konteks iaitu, (i) *batik tiruan* yang turut cuba meniru corak-corak retak seribu yang pada kebiasaannya terdapat pada kain-kain *batik*, dan (ii) *batik tiruan* yang cuma cuba meniru motif-motif atau corak-corak yang pada kebiasaannya terdapat sebagai motif-motif atau corak-corak *batik*.

Corak-corak retak seribu dalam teknik *batik* adalah unik sifatnya. Bagaimanapun, corak-corak retak seribu bukanlah satu kriteria yang mesti ada atau mesti ditonjolkan pada motif-motif atau corak-corak *batik*. 'Kehadiran' corak-corak retak seribu adalah bersifat pilihan.

Corak-corak retak seribu yang terhasil melalui teknik *batik* adalah tercetus oleh adanya corak-corak retak seribu pada campuran lilin dan *resin* yang diterapkan kepada kain yang akan dicorak melalui sesuatu proses pencelupan. Ketika kain tersebut direndam atau dicelup, bahan pewarna turut mengenai serat-serat kain

melalui retak-retak seribu bahan *resist* yang digunakan. Bentuk-bentuk retak seribu pada campuran lilin dan *resin* yang diterapkan kepada permukaan kain adalah semulajadi sifatnya. Sekiranya *resin* yang dijadikan sebagai bahan campuran itu sedikit sahaja, bentuk-bentuk retak seribu akan lebih banyak terjadi. Pengadunan campuran lilin dan *resin* adalah bergantung kepada hasrat seseorang pembatik sama ada untuk menghasilkan *batik* yang terhias dengan corak-corak retak seribu, atau tanpa corak-corak retak seribu. Di samping mengadunkan campuran bahan *resist*, seseorang pembatik akan merenyuk-renyukkan sehelai kain yang sudah diterapkan dengan bahan *resist* sekiranya pembatik berkenaan sengaja berhasrat untuk menghasilkan corak-corak retak seribu. Dengan merenyuk-renyukkan kain tersebut, campuran lilin dan *resin* yang sudah diterapkan pada sehelai kain itu akan menjadi patah-patah seribu dan seterusnya apabila kain tersebut direndam ke dalam bahan pewarna, bahagian-bahagian yang telah patah atau retak seribu itu akan menerima warna pencelup dan menghasilkan corak-corak retak seribu.

Corak-corak retak seribu mempunyai keistimewaan yang tersendiri. Oleh kerana bentuknya adalah selaras dengan bentuk retak seribu pada sehelai kain yang telah diterapkan dengan campuran lilin dan *resin*, dan bentuk retak seribu yang berlaku pada bahan *resist* ini berlaku secara semulajadi maka tidak ada dua atau lebih kain *batik* yang secara total sama dari aspek bentuk retak-retak seribunya. Bentuk motif boleh ditiru namun bentuk retak-retak seribu yang semulajadi sifatnya itu tidak mempunyai ruang untuk ditiru.

Kehadiran corak-corak retak seribu sebagai motif utama atau motif sampingan sehelai kain tidak semestinya menjadi petunjuk bahawa kain berkenaan dikategorikan sebagai *batik*. Ada kemungkinannya *batik* berkenaan adalah *batik tiruan*. Corak-corak retak seribu pada *batik tiruan* adalah bersifat kaku dan pada dasarnya cuma wujud pada sesebelah permukaan kain. Corak-corak retak seribu pada *batik asli* mempunyai daya tarikan estetik kerana garis-garis yang dikategorikan sebagai retak seribu itu terdiri daripada pelbagai saiz, bentuk, dan memperlihatkan kelainan tona warna.

Corak-corak retak seribu yang terhasil melalui penggunaan teknik *batik*, mempunyai warna yang sama dengan warna pencelup; merah, hijau, kuning, hitam dan sebagainya. Corak-corak retak seribu yang diperoleh melalui gabungan di antara teknik *batik* dan teknik *discharged* pula berwarna keputih-putihan, mirip kepada warna sesuatu bahan pencelup yang digunakan. Sebagai contoh, sekiranya bahan pencelup berwarna biru maka corak-corak retak seribu yang akan terhasil adalah biru keputih-putihan. Penggabungan teknik *batik* dan teknik *discharged* adalah semata-mata untuk menghasilkan corak-corak retak seribu yang unik sifatnya.

### **Keaslian dan Inovasi Teknik**

Corak-corak retak seribu yang terhasil semulajadi melalui teknik *batik* adalah unik

dan istimewa oleh kerana itulah teknik *batik* turut dimanfaatkan untuk menghasilkan lukisan-lukisan *batik* yang wujud dalam konteks seni halus (fine arts).

Seni halus ialah sesuatu hasil seni yang semata-mata dihayati untuk keindahan, berbeza dengan seni terapan yang hadir pada atau dalam sesuatu objek yang kepentingan utamanya ialah berkait dengan utiliti. Hasil-hasil seni *batik* wujud dalam dua kategori seni iaitu ada yang semata-mata dihayati untuk tujuan nilai estetik seni *batik*, dan ada juga yang menjadi nilai sampingan kepada sesehelai kain yang tujuannya sama ada untuk dijadikan pakaian atau sesuatu kegunaan lain, di rumah.

Corak atau motif *batik* khususnya yang mencernakan corak-corak retak seribu tidak mampu ditiru oleh pengilang-pengilang kain. Dengan adanya kedatangan orang-orang Barat ke Asia Tenggara, nilai estetik seni *batik* menarik perhatian mereka. Mereka berasa kagum terutamanya tentang keunikan bentuk corak-corak retak seribu yang terhasil melalui penggunaan bahan *resist*. Pengilang-pengilang di Eropah cuba mengeluarkan *batik tiruan*. Pada tahun 1860-an, mereka berjaya menghasilkan motif yang turut diiringi dengan corak-corak retak seribu tetapi bentuk dan pemanifestasian corak-corak retak seribu yang dihasilkan itu adalah kaku sifatnya. Teknik *batik* adalah teknik yang terciri sebagai kerja-kerja tangan dan berfungsi sebagai pelahiran estetik seseorang pembatik.

Teknik yang mudah dan bersifat purba ini memberi ruang untuk sesuatu inovasi. Sebagai contoh teknik *batik* dapat digabungkan dengan teknik *ikat* atau teknik *taritik* yang juga tergolong ke dalam kategori teknik *resist*. Teknik *batik* juga wajar digabungkan dengan teknik mencorak secara langsung; atau dengan teknik *mordant*; atau dengan teknik *discharged*. Penggabungan teknik *batik* dengan sesuatu teknik yang lain adalah suatu usaha yang walau pun berbentuk inovasi teknik namun keaslian teknik *batik* masih dikekalkan sebagai dasar. Hal yang berbentuk negatif ialah menggunakan sesuatu teknik lain tanpa sedikit pun memanfaatkan teknik *batik*, tetapi hasil-hasilnya dikategorikan sebagai *batik*.

## Rujukan

- Belfer, Nancy. 1972. *Designing in Batik and Dye*. Worcester, Massachusetts: Davis Pub.
- Bowen, Marjorie. 1974. *Designing with Dye Resists, batik Tie-and Dye*. London: Stephen Hope Books.
- Chakraborti & Maninder Kumar. 1970. *Batik-O-Tex Print*. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay.
- Deyrup, Astrith. 1971. *Getting Started in Batik*. New York: Collier Books.
- Gibbs, Joanifer. 1974. *Batik Unlimited*. New York: Watson-Guption Pub.

- Herskovit, Melville F. 1958. *Cultural Anthropology*. Calcutta: Oxford & IBH Pub.
- Hobson, June. 1965. *Batik Fabrics*. Leicester: Dryad Press.
- Keller, Ila. 1967. *Batik: The Art and Craft* (Second Edition). Tokyo: Charles E. Tuttle.
- Krause, Joseph H. 1969. *The Nature of Art*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice.
- Krevitsky, Nik. 1967. *Batik Art and Craft*. New York: Reinhold Pub.
- Langewis, L., & Wagner Frits, A. 1964. *Indonesian Textiles*. Leiden: N.V. Mouton.
- Meilach, Dona Z. 1973. *Contemporary Batik and Tie-Dye: Methods, Inspiration, Dyes*. New York: Crown Pub.
- Mijer, Pieter. 1919. *Batiks and How to Make Them*. London: B.T. Batsford.
- Mueller, Robert E. 1967. *The Science of Arts*. New York: The John Day.
- Muhling, Ernst. 1967. *The Book of Batik*. New York: Taplinger Pub.
- Peacock, B.A.V. 1959. *Short Description of Malayan Prehistory Pottery*. *Asian Perspectives*, No. 3, Part 2.
- Seldes, Gilbert. 1956. *The Public Arts*. New York: Simon and Schuster.
- Stein, Vivian. 1969. *Batik as a Hobby*. New York: Sterling Pub.
- Storey, Joyce. 1942. *Textile Printing*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Whelpton, Barbara. 1970. *Art Appreciation Made Simple*. London: W.H. Allen

---

# Atap Tumpang Senibina Masjid Sepanjang Zaman

A. Halim Nasir

---

## Pengenalan

Masjid adalah bangunan atau senibina yang digunakan oleh umat Islam sebagai tempat bersolat dan lain-lain kegiatan yang berhubungkait dengan agama dan masyarakat Islam. Masjid juga tidak dapat dipisahkan dengan tiga perkara penting sehingga wujudnya masjid. Pertama ia berkait rapat dengan kekuatan struktur, kedua ia berkaitan dengan fungsinya dan ketiga ia juga mementingkan estetik.

Antara ketiga-tiga perkara ini tidak ada yang lebih dan kurang, masing-masing memainkan peranan yang menjadikan masjid itu kukuh, indah dan dapat berfungsi dengan baik.

Tabiat manusia dan cara hidupnya juga memainkan peranan dalam pembentukan senibina masjid. Ia disokong pula oleh ekonomi masyarakat Islam dan juga masalah teknologi yang kian bertambah baik.

Senibina masjid sentiasa berubah, mengikut faktor alam, bahan binaan dan beberapa faktor lain, seperti faktor seperti keadaan ekonomi dan kepadatan penduduk. Dahulu orang Melayu memiliki satu bentuk masjid iaitu masjid atap tumpang, yang keseluruhannya dibuat daripada bahan kayu dan kemudian lahir pula masjid dengan gaya limasan di mana atapnya mula memperkenalkan atap genting dan lantainya telah memakai simen. Binaan ini diperkenalkan oleh penjajah Barat. Seperti contohnya masjid Abu Bakar di Johor Bharu, masjid Muhammadi di Kota Bharu dan masjid Jamek Muar dan pada awal abad ke 20 lahir pula masjid yang memakai kubah bulat yang disebut "kubah potong bawang".

Kemerdekaan Malaysia, telah melahirkan pula Masjid Negara dengan kubah potong payung, dan kini kubah potong bawang diperkenalkan semula dalam senibina masjid sebagai satu simbol atau perlambangan dalam seni bina masjid.

Walau bagaimanapun, ada ura-ura menghidupkan semula senibina masjid atap tumpang. Umpamanya seperti yang dapat dilihat di Pahang, Masjid-masjid daerah di sana mula memperkenalkan senibina tersebut. Begitu juga masjid Negeri Melaka (Masjid Al-Azim) mengambil contoh bumbung atap tumpang, nampaknya senibina masjid atap tumpang telah menjadi tarikan dan senibina masjid sepanjang zaman.

### Masjid Atap Tumpang Terawal

Berbagai-bagai andaian telah dibuat mengenai bagaimanakah bentuk senibina masjid yang paling awal digunakan oleh masyarakat Islam di rantau dunia Melayu ini. iaitu sejak sebahagian besar penduduk rantau ini menganut agama Islam.

Bukan sahaja senibina masjid awal sukar dikesan bagaimana bentuknya yang awal bahkan hingga sekarang inipun kedatangan Islam ke rantau ini pun masih menjadi tanda tanya, bila dan bagaimana agama ini sampai ke mari dan bagaimana pula agama ini dengan mudah dapat berkembang ke seluruh rantau dunia Melayu ini.

Memang tidak dapat dinafikan ada catatan yang dibuat oleh pengembara-pengembara luar mengenai penyiaran Islam di rantau ini. Namun catatan itu masih tidak dapat memberi kenyataan yang jelas.

Catatan-catatan ahli pengembaraan ini seperti Laksamana Cheng Ho pada abad ke 15, telah membuktikan Islam sudah ada di beberapa daerah di rantau dunia Melayu ini. Begitu juga catatan oleh Tom Pires pada awal abad 16 sedikit sebanyak memberikan keterangan tentang masyarakat Islam di rantau ini. Berdasarkan catatan epigrup sudah ada masyarakat Islam bermastautin di dunia Melayu ini, contohnya seperti epigrafi Fatimah bt. Maimun di Grisek, Jawa yang bertarikh pada awal abad ke 12.

Dalam abad 15, barulah jelas bentuk masjid yang digunakan oleh masyarakat Islam di rantau ini, bentuk "Masjid Atap Tumpang." Contoh terawal masjid ini ialah Masjid Agung Demak, Jawa. Masjid tersebut dibina pada awal abad ke 15, iaitu sewaktu Wali Sanga memainkan peranan dalam penyebaran Islam di rantau dunia Melayu ini.

Sebelum agama Islam tersebar luas di Nusantara ini, sebahagian kecil masyarakat Nusantara telah menganut beberapa kepercayaan, mula-mula sebagai pengamal ananisme, dan lahirah satu bentuk kebudayaan, yang dikenal sebagai kebudayaan megalik. Kepercayaan yang turun temurun ini dihubungkan dengan upacara pemujaan roh untuk ketua-ketua adat dan para pemimpin, dan lahirah waktu ini senibina dalam upacara adat, seperti Tugu Batu Hidup atau Menhir, Punden Berondak, Kubur Batu dan sebagainya.

Senibina zaman kebudayaan Megalik ini memperlihatkan dengan jelas bahawa manusia waktu itu melihat banjaran gunung atau meru maha sebagai tempat dewa-dewa atau makhluk ghaib bermastautin. Oleh itu ia harus dipuja dan salah satu cara pemujaannya ialah memuja tugu batu-batu (menhir) yang diambil dari gunung.

Budaya Hindu telah muncul dan berkembang sehingga banyak mempengaruhi budaya tempatan. Dari abad ke 4 hingga abad ke 14, perkembangannya meluas ke seluruh nusantara terutama di Jawa, Bali, Sumatera dan juga di Semenanjung Tanah Melayu sebagaimana yang dapat dilihat kesannya di Lembah Bujang, Kedah.

Hasil daripada perkembangan agama Hindu yang bercampur aduk dengan agama Buddha, lahirah satu bentuk rumah ibadat yang dipanggil Candi. Menurut Dr. Lamp (1961) bentuk atap candi di Lembah Bujang, adalah bentuk meru. Oleh



itu, pengaruh gunung atau meru masih menjadi sumber dalam membentuk senibina candi di Lembah Bujang.

Agama Islam datang ke nusantara ini sekurang-kurangnya pada abad ke-12. Berdasarkan epigrafi telah ada makam orang Islam yang bertarikh pada abad ke 11 dan 12, seperti contoh makam Fatimah bt. Maimum di Grisek yang bertarikh pada 419H(1028M) dan makan Siti Toha di Barus yang bertarikh pada 620H (1206M) (Othman dan Halim, 1990). Makam Sultan Malikul Saleh di Pasai bertarikh 1297M, makam-makam Islam di Trowulan di Surabaya, Jawa yang bertarikh abad ke 13 dan 14.

Jika telah ada orang Islam yang mangkat pada tarikh-tarikh tersebut maka sudah tentu sudah ada masyarakat dan mereka sudah tentu ada banyak masjid dan bagaimana bentuk masjid waktu itu hampir tidak dapat dipasti dengan jelas kerana tidak ada catatan bertulis.

Pada abad 15, sudah jelas bahawa satu bentuk senibina masjid telah diperkenalkan iaitu bentuk yang dipanggil Masjid Atap Tumpang atau disebut juga Masjid Atap Méru. Masjid terawal bentuk ini yang dapat dikesan ialah Masjid Agung Demak. Berdasarkan pada Candra-Sengkala (Raden Bratakeswa, 1952), masjid yang dinamakan Masjid Agung Demak itu di dirikan pada tahun saka 1388 atau tahun masihi 1466, dan pendapat kedua pula didirikan pada tahun saka 1401 (1479) (Sulichan Salam, 1960).

Hanya Masjid Agung Demak satu-satunya masjid atap tumpang yang berusia lebih 500 tahun yang dapat dikekalkan dan dapat berfungsi sampai sekarang. Masjid-masjid yang sezamannya habis musnah dan tidak dapat dikesan lagi.

Di Aceh ada terdapat beberapa buah masjid lama dengan pengaruh senibina masjid atap tumpang. Sebuah ialah masjid Baitul Rahman, yang dibina pada zaman pemerintahan Sultan Iskandar Mahkota Alam (Abad ke 17) dan pada abad itu seorang pengembara barat bernama Valentijn yang berkunjung ke Aceh telah melukis banjaran masjid tersebut. Berdasarkan lukisan tersebut jelas sekali senibina masjid tersebut terpengaruh dengan gaya senibina masjid atap tumpang (Halim Nasir, 1995: 55, Muhammad Said 1981). Sayangnya masjid Baitul Rahman yang menjadi kemegahan rakyat Aceh itu telah dibakar oleh tentera Belanda waktu berlaku perang Aceh dengan Belanda pada abad ke 19 dan sebagai gantinya Belanda membina masjid yang baru dengan batu dan dinamakan sebagai Masjid Baitul Rahman juga (Hamidy Araya, 1980).

Dalam abad ke 18 dan 19 pengaruh senibina masjid atap tumpang nampaknya tersibar luas ke seluruh pelusuk alam Melayu dan sebahagian besar masjid-masjid yang dibina pada waktu itu masih berfungsi dengan baik hingga sekarang antaranya seperti masjid tua Kampung Laut di Kelantan (1700M), masjid-masjid Indera Puri di Aceh, masjid tradisional di Melaka, seperti Masjid Terenggera (1728M), masjid Kg. Keling (1728M), masjid Kampung Hulu (1728M) dan ratusan buah masjid-masjid kuno di Jawa dan ratusan buah lagi yang terdapat di seluruh pelusuk nusantara ini.

## Bentuk, Struktur dan Ruang Masjid Atap Tumpang

Masjid yang awal diperkenalkan di alam Melayu ini dengan bentuk atap tumpang memperkenalkan bentuk gunung atau meru, dengan beberapa lapis atap, biasanya tiga lapis, bermula dari bumbung lapis bawah ia mengerucup dan mengecil ke arah atas dan pada puncaknya dipasang ragamhias yang dipanggil mahkota atap. Di Jawa ia disebut dengan berbagai-bagai nama, seperti momolo dan mastika. Kelihatan dari jauh bumbungnya yang tajam seperti bentuk piramid itu dibentuk oleh empat buah perabung atau disebut sum pecah empat.

Bumbung yang berbentuk piramid atau meru itu ditongkat oleh empat batang tiang seri atau di Jawa disebut tiang soko dan terdapat juga baris-baris tiang yang menongkat bumbung. Bumbung pertama (bumbung serambi) dan bumbung kedua (bumbung tengah) disokong oleh banyak tiang, sekurang-kurangnya ditongkat oleh 16 tiang untuk bumbung tengah dan 20 tiang lagi untuk bumbung serambi. Jumlah kesemua tiangnya ialah 40 batang tiang. Jumlah tiang tersebut dihubungkan dengan jumlah jumaah yang dapat bersolat di dalam masjid tersebut iaitu harus dapat menampung lebih 40 orang untuk solat Jumaat. Begitulah cetusan pemikiran orang Melayu pada zaman dahulu yang tetap mengambil kira masalah bangunan masjid yang dapat berfungsi dengan baik.

Masjid atap tumpang dibentuk secara bujur sangkar atau empat persegi dan arah kiblat terdapat ruang yang menonjol keluar, disebut mihrab dan sisinya ada mimbar. Serambi terdapat di kiri kanan ruang tengah (ruang solat). Di antara ruang-ruang itu ada dinding pemisah. Dinding tersebut dipasang pintu dan tingkap. Ruang serambi juga mempunyai dinding yang berpintu dan juga bertingkap.

Ruang solat terletak di bahagian tengah (ruang shaan). Namun ruang serambi juga dapat digunakan sebagai ruang solat, terutama waktu solat Jumaat dan solat raya iaitu jika ruang tengah telah penuh. Fungsi sebenar ruang serambi ialah tempat anak-anak mengaji quran, atau tempat membayar fitrah digunakan sebagai tempat akad nikah dan masyuarah.

## Penutup

Senibina masjid yang berasaskan meru atau gunung sehingga melahirkan masjid atap tumpang telah mula diperkenalkan dalam senibina masjid. Setelah agama Islam tersebar luas di Nusantara ini, pada abad ke 15 atau abad yang lebih awal, "masjid atap tumpang" adalah bentuk yang amat sesuai digunakan sepanjang zaman dalam senibina masjid, dan bentuk ini juga telah digunakan dalam senibina masjid hampir enam ratus tahun. Ini suatu hal yang sukar ditandingi oleh apa juga bentuk senibina di dunia ini.

## Rujukan

- Abdul Halim Nasir. 1995. *Senibina Masjid di Dunia Melayu Nusantara*. Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi.
- Hamidy Araya. 1980. *Jejak Sejarah Perang Aceh*. Editor, No. 22.
- Lamb, Alastair. 1961. *Pangkalan Bujang 'An Ancient Port of Kedah*. MIH. Jilid VII, No. 1.
- Muhammad Said. 1981. *Aceh Sepanjang Abad*. Medan.
- Othman Yatim dan Abdul Halim Nasir. 1990. *Epigrafi Islam Terawal di Nusantara*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Radin Bratakesewa. 1952. *Katrangan Candrasangkala*. Jakarta.
- Sheppard Mubin. 1990. *The Oldest Mosque in Malaysia*. *Malaysia in History*. 13(2). Kuala Lumpur.
- Solichin Salam. 1960. *Sekitaran Walisanga*. Jakarta: Menara Kudus.