

TRADISI DAN MODENITI

Kesusasteraan Melintasi Zaman dan Wilayah

Disunting oleh

LALITA SINHA, M.A. (USM)

Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan
Universiti Sains Malaysia



Penerbit Universiti Sains Malaysia
Pulau Pinang
2002

Pengedar:

Koperasi Kedai Buku Universiti Sains Malaysia Bhd.,
Universiti Sains Malaysia,
11800 USM Pulau Pinang,
Malaysia.

© Penerbit Universiti Sains Malaysia, 2002

Perpustakaan Negara Malaysia *Data Pengkatalogan-dalam-Penerbitan*

Tradisi dan modeniti: kesusasteraan melintasi zaman dan wilayah /
disunting oleh Lalita Sinha.

Mengandungi indeks

ISBN 983-9700-92-8

1. Malay literature—History and criticism. I. Sinha, Lalita.
899.2309 PL5101

m
899.2309
TRA

Penyunting naskhah: Zaibedah Hashim
Reka bentuk kulit buku: Mohd Murad Shahiran
Pembaca pruf: Rosni Habib
Taip/susun atur komputer: Sabrina Ahmad

15 JUN 2002

Dicetak oleh Sinaran Bros. Sdn. Bhd. NASKAH PEMELIHARAAN
PERPUSTAKAAN NEGARA MALAYSIA

APB 01070013

Kandungan

| | |
|--|-----|
| Prakata | v |
| 1. <i>Sejarah Melayu dalam Tuhfat al-Nafis: Sikap Raja Ali Haji terhadap Warisan Tradisi Noriah Taslim</i> | 1 |
| 2. <i>Pengaruh Bustan al-Salatin dalam Kesusasteraan Melayu Tradisional Jelani Harun</i> | 17 |
| 3. <i>Tradisi dan Modeniti di Pulau Penyengat: Syair Sultan Abdul Muluk sebagai Karya Sastra Melayu Zaman Peralihan G. L. Koster</i> | 39 |
| 4. <i>Takdir di dalam Kesusasteraan Melayu Lama dan Baru Ali Ahmad</i> | 60 |
| 5. <i>Transformasi Ontologikal dan Keindahan Patetik dalam Teori Kesusasteraan Jepun Md. Salleh Yaapar</i> | 74 |
| 6. <i>Peringgi dalam Kesusasteraan Melayu: Imej Luka yang Berkekalan Jelani Harun</i> | 83 |
| 7. <i>Imej Jepun di dalam Fiksyen Melayu Haron Daud</i> | 100 |
| 8. <i>Masa Silam Hadir dalam Masa Depan: Suatu Perspektif Berkisar terhadap Terjemahan Sastra dengan merujuk kepada Salina Lalita Sinha</i> | 107 |
| 9. <i>Unsur Realisme-Magis melalui Konsep Pencerobohan dalam Karya-Karya Awal Gabriel Garcia Marquez Shahnnon Ahmad</i> | 129 |
| 10. <i>Unsur Sejarah dalam Metafiksyen Historiografik: Satu Pemikiran Pascamoden Sohaimi Abdul Aziz</i> | 139 |
| 11. <i>Cerpen-Cerpen Dewan Sastra Tahun-Tahun Awal 70-an-Awal 80-an: Antara Kekalan Tradisi dengan Kecenderungan Modeniti Siti Hajar Che Man</i> | 158 |

Kandungan

| | |
|--|-----|
| 12. Strategi-Strategi Naratif di dalam <i>The Woman Warrior</i> dan <i>Nectar in a Sieve</i> : Cabaran-Cabaran Penulisan Wanita terhadap Genre Novel <i>Wong Soak Koon</i> | 170 |
| 13. Wole Soyinka: Budaya Yoruba dalam Latar Kontemporari <i>Siti Hajar Che Man</i> | 181 |
| Istilah | 193 |
| Indeks | 195 |

Prakata

Koleksi esei dalam buku ini merupakan hasil usaha ahli-ahli Bahagian Kesusasteraan, Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia, dalam menampilkan buah fikiran, pandangan dan perspektif ahli-ahli Bahagian tentang pelbagai aspek kesusasteraan dan teks sastera. Cadangan dan usaha awal penerbitan ini sudah dimulakan sejak beberapa tahun yang lalu dengan pelbagai proses seperti ketetapan tema, pengumpulan bahan daripada setiap ahli Bahagian, dan kerja-kerja penyuntingan. Sebahagian daripada esei yang dimuatkan telah pun diterbitkan dalam pelbagai jurnal, sementara sebahagian yang lain belum pernah diterbitkan lagi. Daripada sejumlah tiga belas esei yang berjaya dikumpulkan, jelas kelihatan suatu kesatuan tentang konsep "tradisi" dan "modeniti" dalam kesusasteraan. Justeru itu, "Tradisi dan Modeniti" telah dipilih sebagai judul khusus koleksi ini.

Tradisi dan modeniti biasanya tidak serasi. Kerap kali tradisi dikaitkan dengan kekekalan, dan modeniti dengan perubahan. Malah, telah menjadi pandangan umum bahawa akan sentiasa wujud suatu ketegangan di antara kedua-dua prinsip ini. Hal ini juga berlaku dalam konteks kajian budaya dan kesusasteraan. Akan tetapi, sesuatu yang bersifat tradisional tidak semestinya tidak serasi dengan modenisasi. Sebaliknya, modenisasi tidak semestinya melibatkan penolakan mutlak sistem dan nilai tradisional. Pandangan ini mewujudkan kemungkinan untuk mengadakan imbalan yang lestari di antara kedua-duanya. Kelebihan prinsip pertengahan atau kesederhanaan ini telah diungkapkan oleh B. H. Siddiqui, seperti berikut:

The principle of middle-wayness ensures the identity of a culture in difference, its continuity in change and its unity in diversity on the one hand, and infuses a new spirit in culture, adds to its vigor, tightens its hold, increases its breadth and enhances its capacity for assimilation and adaptation to new conditions of life on the other.

Dalam koleksi ini, pelbagai topik perbincangan modeniti telah dipersembahkan secara ilmiah dan kreatif, dan memperlihatkan suatu perbezaan dari segi dasar, idea, kecenderungan dan pengkhususan sastera serta minat tertentu, termasuk dalam soal pegangan teori dan sudut pandangan. Walau bagaimanapun, kesemua esei dalam koleksi ini memaparkan dua ciri umum, iaitu kepelbagaian dan kesinambungan di antara satu tradisi atau karya dengan yang lain.

Esei-esei telah disusun berdasarkan urutan kronologis zaman, bermula dengan beberapa esei yang memantau ke masa lampau, disusuli pula dengan esei-esei tentang perhubungan di antara masa lampau dengan masa kini, dan berakhir

dengan tumpuan kepada teks dan teori masa kini. Namun, pembahagian yang sedemikian tidaklah bererti bahawa suatu pembezaan mutlak di antara sesuatu zaman dengan yang lain telah dilakukan. Di samping itu, tidak juga dikemukakan sebarang andaian kualitatif tentang sesuatu zaman untuk menunjukkan tradisi sebagai kemunduran atau modeniti sebagai kemajuan. Malah, ciri yang akan jelas kelihatan ialah suatu kesinambungan idea dan pendirian dalam esei-esei yang diutarakan mengalir secara sistematik di antara bahagian-bahagian sebelum dengan berikutnya.

Pembuka tirai koleksi ini ialah bahagian yang membincangkan kesusasteraan tradisional. Esei oleh Noriah Taslim memaparkan perhubungan di antara dua karya besar Melayu, iaitu *Sejarah Melayu* dan *Tuhfat al-Nafis*. Memang tidak dapat dipertikaikan yang *Sejarah Melayu*, karya termasyhur abad ke-16 dan ke-17, menjadi sumber kepada pelbagai karya historiografik Melayu yang berikutnya. Walau bagaimanapun, penulis esei dalam analisis terperinci berjaya menunjukkan bagaimana pada dua abad kemudian seorang pengarang terkemuka, iaitu Raja Haji Ali, secara selektif dan dengan tujuan yang khusus, telah mengambil bahan daripada *Sejarah Melayu* dan menyampaikan suatu perspektif yang agak berbeza dalam karyanya *Tuhfat al-Nafis*. Saranan-saranan yang dikemukakan menunjukkan sikap dan persepsi pengarang *Tuhfat* terhadap warisan tradisinya dan terhadap etika dan suasana politik semasa.

Seterusnya, Jelani Harun meneliti *Bustan al-Salatin*, salah sebuah karya agung Melayu abad ke-17. Alasan dan hujah yang dikemukakan menunjukkan bahawa karya ini dan pengarangnya, Nuruddin al-Raniri, meninggalkan pengaruh yang penting ke atas budaya kepengarangan Melayu tradisional, terutamanya ke atas tradisi historiografi serta sastera adab Melayu. Di samping itu, penulis menunjukkan bahawa walaupun perkara ini tidak tercatat dalam mana-mana teks, karya *Bustan* serta ketokohan Raniri hadir sebagai sumber rujukan bagi beberapa buah karya tradisional sehingga abad ke-19.

Esei yang berikutnya oleh G. L. Koster terus berkisar pada sastera tradisional dan Raja Haji Ali melalui penelitiannya terhadap *Syair Sultan Abdul Muluk*, yang digelar sebagai "romance zaman peralihan". Sekali lagi Raja Haji Ali diperlihatkan mengubah isi dan bentuk sumbernya. Menurut Koster, pengubahsuaian tersebut dilakukan pada peringkat genre, berdasarkan perkembangan semasa. Penulis secara tuntas telah mengesan strategi-strategi Raja Haji Ali untuk melakukan beberapa perubahan dan pembaharuan dalam karya syairnya. Strategi ini diperlihatkan berjaya dalam mengatasi cabaran dan ancaman kepada budaya Melayu pada abad ke-19, khususnya dalam konteks penerapan nilai-nilai keislaman.

Peralihan sorotan kepada bahagian yang berkenaan dengan perhubungan rapat antara masa lampau dengan masa kini bermula dengan esei Ali Ahmad. Penulis meneliti persoalan takdir dalam kepercayaan dan kesusasteraan Melayu lama dan moden, serta bagaimana peralihan waktu merobah gambaran ini. Pelbagai genre tradisional disoroti, daripada cerita jenaka, penglipur lara,

sehingga kepada hikayat dan epik. Begitu juga genre moden, sama ada novel, cerpen atau sajak. Menurut penulis, kedua-dua kumpulan genre sastera Melayu tersebut dapat dikaitkan dengan sikap dan pandangan masyarakat, dan pengarang yang menghasilkannya. Penelitian beliau akhirnya menunjukkan bahawa persoalan takdir mempunyai tarikan yang kuat dan mungkin berkekalan dalam pemikiran dan penghasilan seni kreatif.

Esei Md. Salleh Yaapar memberi tumpuan kepada dua unsur penting dalam teori kesusasteraan Jepun, iaitu transformasi ontologikal dan keindahan patetik. Dengan mendasarkan perbincangan kepada karya-karya dua tokoh besar Jepun, iaitu Basho dan Kawabata, penulis menampilkan dengan penuh yakin unsur-unsur transformasi ontologikal dan keindahan patetik dalam karya masing-masing. Walaupun seorang pengarang berkarya dalam konteks tradisional dan seorang lagi dalam konteks moden, kedua-dua unsur tersebut nampaknya berkekalan dalam karya masing-masing. Faktor ini dikatakan merupakan sebab mengapa karya mereka berkualiti tinggi, mendapat pengiktirafan antarabangsa, dan kekal sepanjang masa. Penulis akhirnya menyarankan supaya unsur-unsur tersebut dimanfaatkan dalam dunia sastera tempatan sebagai suatu alternatif kepada teori Barat yang sekian banyak dan begitu lama diterima.

Imej orang asing terutamanya penjajah, dalam kesusasteraan Melayu mendapat perhatian dalam dua esei yang berikutnya. Jelani Harun, dalam sebuah lagi esainya, memperlihatkan imej negatif yang berkekalan terhadap orang putih dalam fikiran orang tempatan, baik dalam sastera lama mahupun dalam sastera moden. Pelbagai tindak-tanduk negatif "Benggali Putih" tersebut dalam hubungan mereka dengan orang Melayu sebagaimana tergambar dalam karya-karya pilihan telah dibicarakan secara kritis, khususnya dalam memperlihatkan perjuangan pengarang Melayu menebus kedaulatan maruah bangsa dan tanah air. Sikap perjuangan tersebut telah diungkapkan secara menarik melalui petikan puisi Nassury Ibrahim dalam esei ini, yang berbunyi:

Kisah Portugis tak cukup rempah,
Kisah Belanda tak cukup tanah,
Kisah Inggeris tak cukup timah,
Kisah keris tak cukup darah.

Selanjutnya, Haron Daud memperkatakan pula tentang imej orang Jepun seperti yang tergambar dalam fiksyen Melayu moden. Penelitian penulis adalah bersumberkan beberapa buah novel dan cerpen termasuk *Salina* oleh A. Samad Said dan "Syonan To 2640" oleh Arena Wati yang membayangkan orang Jepun sebagai pemusnah, kejam dan pencabul kehormatan. Penulis mendapati bahawa imej negatif ini juga berkekalan sehingga ke zaman selepas perang, walaupun di sana sini terdapat sedikit kelainan dalam ciri watak-watak tertentu.

Dalam esei terakhir bahagian ini, Lalita Sinha mengutarakan idea bahawa terjemahan sastera merupakan suatu penghubung masa dan tempat. Dengan

rujukan khusus kepada novel Melayu *Salina* dan dua terjemahan bahasa Inggerisnya, suatu perspektif "kitaran" terhadap amalan terjemahan diketengahkan. Pendekatan dalam amalan terjemahan yang sedemikian, di samping mengekalkan identiti dan mutu sesuatu teks asal dalam teks terjemahan, dipercayai dapat mengekalkan nilai budaya asal untuk penghayatan khalayak bahasa sasaran.

Bahagian selanjutnya merujuk khusus kepada teks kontemporari dan mengalih ke dunia sastera di luar alam Melayu. Bahagian ini bermula dengan esei Sasterawan Negara, Profesor Dato' Hj. Shanon Ahmad. Penulisan Gabriel Garcia Marquez menjadi bahan pemerhatiannya, dengan fokus utama kepada nada suara politik yang tersirat secara tajam dan halus di sebalik unsur realisme-magis dalam beberapa karya awal pengarang ini. Penulis juga membicarakan tentang keberkesanan unsur tersebut dari perspektif estetik dan sosial.

Masih di sekitar kesusasteraan Amerika-Latin, Sohaimi Abdul Aziz dalam esainya membincangkan teori kritikan metafiksiyen historiografik. Teori kritikan yang berlandaskan pemikiran pascamoden ini menganalisis secara khusus novel terkenal Marquez, *One Hundred Years Of Solitude*, dengan tumpuan kepada perhubungan di antara sejarah dengan sastera. Ditunjukkan di sini bagaimana unsur-unsur sejarah yang dibawa masuk ke dalam sastera Amerika Latin telah diubah, dirombak dan dijungkirbalikkan sehingga unsur-unsur sejarah itu tidak lagi sama, kerana telah diganggu oleh alat-alat sastera seperti parodi ironik.

Seterusnya perhatian pembaca dibawa ke Afrika dalam esei oleh Siti Hajar Che Man. Dengan meneliti drama *The Swamp Dwellers* oleh pengarang Nigeria terkemuka, Wole Soyinka, penulis memaparkan bagaimana Soyinka menerokai budaya Barat moden, tetapi pada masa yang sama, budaya dan nilai hidup Yoruba tradisional begitu mengental, bukan sahaja dalam dirinya tetapi begitu kukuh terjalin dalam seni kreativitiya. Unsur ini dikatakan dikekalkan oleh pengarang dengan sengaja untuk tatapan dan renungan generasi muda Afrika dan masyarakat antarabangsa keseluruhannya.

Esei Wong Soak Koon merupakan suara tunggal dalam koleksi ini yang memperlihatkan sudut pandangan daripada kaca mata pengarang wanita. Dengan memberi perhatian khusus kepada karya-karya Kamala Markandaya dan Maxine Hong Kingston, beliau memperhatikan penggunaan beberapa ciri *bildungsroman* wanita dalam penulisan pengarang-pengarang tersebut, yang merakamkan pergelutan hidup protagonis wanita. Penulis esei menunjukkan bagaimana novel-novel *Nectar In A Sieve* dan *The Woman Warrior* memperlihatkan ciri perbezaan di antara kepengarangan wanita dengan lelaki.

Esei terakhir bahagian karya moden, yang juga merupakan penutup tirai kepada keseluruhan koleksi ini, adalah satu lagi sumbangan Siti Hajar. Beliau meninjau cerpen-cerpen *Dewan Sastera* di sekitar tahun-tahun 70-an hingga 80-an. Secara keseluruhannya, penulis berjaya mengungkapkan beberapa ciri kelainan yang bercorak eksperimental, yang digunakan untuk memberi wajah baru kepada cerpen. Pada masa yang sama diperlihatkan suatu kecenderungan

untuk mengekalkan wajah tradisional yang sekian lama sebatian dengan konvensi, isi dan gaya cerpen Melayu.

Rantainya esei-esei ini diikat dengan benang kesinambungan. Walaupun ditulis secara berasingan oleh penulis yang berbeza dan pada masa yang berlainan pula, orientasi perbincangan menyerlahkan andaian sepakat antara penyumbang esei. Andaian yang dimaksudkan ialah seperti berikut: karya masa lampau tidak pernah sunyi daripada perubahan dan perkembangan; begitu juga, karya masa kini tidaklah terpisah daripada masa lampau. Hal ini didapati berlaku berulang kali, sama ada melalui penelitian terhadap kesusasteraan Melayu, India, Jepun, Afrika, dan Amerika Latin; atau yang merujuk secara khusus kepada genre drama, novel, cerpen, sajak, puisi, dan cerita jenaka; atau yang mengemukakan teori pascamoden dan ideologi sosiobudaya dan feminis; atau melalui pendirian yang bercorak tradisional atau kontemporari. Justeru itu, koleksi ini mempersembahkan konsep dan dengan cara yang tersendiri, yang mempunyai suatu kesatuan dalam kepelbagaian.

Sesungguhnya, sesuatu yang merupakan "kini" atau "moden" pada suatu masa akan menjadi "lama" dan "tradisional" mengikut peredaran masa. Namun begitu, dalam proses perubahan tersebut, unsur lama dan tradisional merupakan *moorings in the seas of change* dan seharusnya terus kukuh sebagai akar yang menunjangi pembentukan sesuatu yang lebih terkini dan moden.

Akhir sekali, kami berharap ragam bunga rampai yang disampaikan dalam bentuk esei tentang aspek-aspek tradisi dan modeniti dalam kesusasteraan ini dapat berkekalan manfaatnya bagi pembaca sekalian, sambil menjadi bahan renungan masyarakat umumnya, dalam alaf baru.

LALITA SINHA
Disember 2001

1

***Sejarah Melayu* dalam *Tuhfat al-Nafis*: Sikap Raja Ali Haji terhadap Warisan Tradisi**

Noriah Taslim

Sejarah Melayu (tajuk yang diberi oleh Abdullah Munshi) atau *Sulalatus-Salatin* (atau *Salasilah Sultan-Sultan* — tajuk pengarangnya), merupakan karya warisan bangsa Melayu yang dianggap sebagai *par excellence* oleh ramai sarjana moden, Barat dan Melayu. Karya ini lahir daripada satu tradisi keintelektualan Melayu yang subur di istana raja-raja Melayu sejak kurun ke-15. Bentuknya adalah manifestasi satu sudut pandangan, satu persepsi seorang pengarang Melayu dalam kurun ke-16 dan ke-17, terhadap masa silam bangsanya. Kecemerlangan karya ini bukan sahaja kerana ciri-ciri kesasteraannya yang halus dan kaedah naratif yang mantap¹ tetapi ia adalah monumen budaya yang mengumpul timbunan khazanah ilmu milik leluhur moyang orang Melayu dan yang paling pentingnya ia merupakan satu-satunya karya yang menurunkan secara rapi genealogi raja-raja Melayu yang asal dan berbangsa, menghubungkannya kepada tokoh-tokoh arketaipal dalam mitos-mitos kuno, tokoh-tokoh agung dunia yang mencakupi dunia sebelah barat dan India, melibatkan dunia udara dan laut, satu cantuman genealogi yang memadukan segala ciri afdal yang perlu ada pada seorang raja yang sah, yakni kesucian, kedaulatan, dan kebesaran.

Ia juga adalah dokumen politik yang mengasaskan dan memakutkan perjanjian suci raja-rakyat yang memutlakkan kedudukan raja dalam politik feudal dan mengkonkritkan ideologi kelas monarki, di samping mengkanunkan secara tidak langsung tatacara dan etika pemerintah dan rakyat yang perlu dianuti oleh setiap individu sekiranya tidak mahu bala menimpa negeri. Menepati genrenya dan tujuan penulisannya, ia juga adalah dokumen sejarah² yang cuba

¹ Ciri-ciri penulisan *Sejarah Melayu* seterusnya menetapkan konvensi sastera zaman berzaman (lihat Moy [1975] dan Matheson [1975]) menjadikan *Sejarah Melayu* sebagai karya "canon" yang menjadi teladan pengarang-pengarang terkemudian. Abdullah Munshi yang kuat mengkritik *Sejarah Melayu* pun tidak jauh berganjak daripada stail penulisan *Sejarah Melayu* (lihat Traill [1979] untuk komen tentangnya).

² Walaupun bukan dalam erti kata falsafah sejarah moden.

menjelaskan dasar-dasar kebangkitan dan kejatuhan sebuah negara kota yang besar, berkuasa dan berdaulat untuk panduan generasi akan datang.

Bagi pengarang-pengarang *annal* dan *chronicle* selepasnya, teks ini dijadikan sumber wewenang untuk mengesahkan tuntutan-tuntutan yang berkait dengan legitimitasi raja-raja Melayu dan tuntutan-tuntutan kuasa dan hak ke atas wilayah atau takhta kerajaan tertentu di daerah dunia Melayu ini. Dalam banyak hal ia digunakan sebagai strategi tokoh tertentu untuk menuntut taat setia rakyat bagi mengukuhkan ketahanan dinastinya.

Dalam masyarakat yang kewibawaan suara dan kebenaran kata perlu dihubungkan dengan wewenang tradisi, maka *Sejarah Melayu* memenuhi peranan ini dan untuk sekian lama (300–400 tahun) menjadi sumber kewibawaan dan kebenaran yang paling popular di rantau ini. Kepentingan *Sejarah Melayu* sebagai teks untuk menyangkut dan menjalin kebenaran, dan makna dilafazkan dengan baik oleh Matheson (1986, 36).

That such differing texts ... should refer to Melakan and pre-Melakan traditions is an indication of the strength, durability and influence of Sejarah Melayu traditions in the area ... The Seguntang section of Sejarah Melayu has been used by non-Malay courts to support claims to thrones of Malay kingdoms ... The Sejarah Melayu can be seen as a localising tool, a text to plug into, but diverge from, with conventions which can be refashioned and adapted to local, specific needs.

Kegunaan *Sejarah Melayu* sebagai a "text to plug into" dapat dilihat daripada beberapa contoh karya yang muncul selepasnya, di kota-kota pesisiran Selat Melaka dan di daerah Riau-Lingga terutamanya:

- (i) *Hikayat Siak* (1855) contohnya memasukkan seluruh teks *Sejarah Melayu* dan menghubungkan genealogi raja-raja Melaka sehingga kepada Sultan Mahmud II, Johor, "almarhum mangkat dijulang", semata-mata untuk mensahihkan Raja Kechil Siak sebagai keturunan langsung Raja Bukit Seguntang, hatta berhak menuntut takhta kerajaan Johor selepas kematian Sultan Mahmud II dalam tahun 1699.
- (ii) *Kitab Bustanus Salatin* karya ulama Aceh yang ulung — Nuruddin al-Raniri, ditulis khusus bagi menegakkan hak Iskandar Thani, Sultan Aceh pada abad ke-17, untuk memerintah kerajaan-kerajaan Melayu di Johor, Pahang dan Perak, berdasarkan pertalian darah yang langsung daripada keturunan Bukit Seguntang.
- (iii) *Sejarah Raja-Raja Riau*, sebuah karya sejarah pro-Bugis, yang dikarang pada awal kurun ke-19 malah cuba menghubungkan keturunan Bugis dengan raja-raja Bukit Seguntang untuk menunjukkan bahawa Bugis dan

Melayu mempunyai akar keturunan yang sama, justeru mempunyai hak yang sama ke atas kerajaan Melayu Johor-Riau.

- (iv) *Keringkasan Sejarah Melayu*,³ sebuah karya dari Riau-Lingga, memetik zaman pra-Melaka dalam *Sejarah Melayu* untuk mengesahkan Bendahara sebagai keturunan langsung daripada raja di Bukit Seguntang. Dibuktikan bahawa Bendahara yang pertama (keturunan terawal Bendahara) adalah saudara kepada Sang Nila Utama, Raja Singapura. Teks ini ingin mewajarkan peralihan kuasa keturunan raja-raja Melaka kepada Bendahara berikutan kemangkatan Sultan Mahmud II (1699) di zaman pasca-Melaka (Johor).

Demikian kita perhatikan dengan menggunakan wacana *Sejarah Melayu*, teks-teks seperti *Keringkasan Sejarah Melayu* "... is expressing its claim along very traditional lines" (Matheson 1986, 35). Teks tersebut terus-menerus memantapkan tradisi menuntut kewibawaan dan kesahihan melalui rujukan kepada genealogi yang afdal. Melaluinya, kerajaan tersebut menuntut hak sebagai pewaris langsung tradisi zaman Melaka.

Sebuah lagi karya yang juga menuntut kewibawaan "*along traditional line*" ialah *Rakit Kulim*, sebuah karya sejarah Inderagiri yang agak mutakhir (ditulis dalam tahun 1963). *Rakit Kulim* masih menggunakan *Sejarah Melayu* untuk mengasaskan keturunan raja-raja Inderagiri. Teks ini cuba menghubungkan keturunan Bukit Seguntang dengan raja Inderagiri yang pertama dengan cara menuntut bahawa baginda ialah putera gahara raja Melaka yang pertama memeluk agama Islam, justeru menegaskan bahawa sekiranya berlaku keputusan zuriat raja-raja Melaka, maka keturunan Inderagiri berhak untuk menuntut takhta kerajaan Melaka.

Begitulah, selepas hampir 400 tahun (dari kurun ke-17 hingga ke-20) berlalu daripada tarikh *Sejarah Melayu* ditulis, teks ini masih menjadi rujukan untuk menuntut kewibawaan dan kebenaran. *Sejarah Melayu* nampaknya berpengaruh sekali di negeri-negeri persisiran Selat Melaka. Di sepanjang abad tersebut, Iskandar Zulkarnain, Seri Teri Buana dan Bukit Seguntang hidup segar dalam ingatan pengarang-pengarang istana di negeri-negeri pantai Selat Melaka. Malah raja-raja Melayu sendiri masih bertaut kuat kepada asal usul yang "*mythical*" ini. Contohnya, Sultan Perak sehingga agak mutakhir, masih mengiktiraf pertalian keturunannya dengan raja-raja Bukit Seguntang, raja yang asal, raja yang berbangsa (dalam *Sejarah Melayu* disebut sebagai: "bangsa raja yang asal"). Contohnya, semasa menulis surat kepada kerajaan Ingeris di Pulau Pinang dalam tahun 1816, Sultan Perak menarik kuasa masa silam ini untuk melunjurkan citra kebesaran dan kedaulatannya. Mukadimah surat tersebut yang merakam hasrat Sultan Perak itu, diterjemahkan oleh Maier (1988, 93) seperti berikut:

³ Ditulis oleh Tengku Mohd. Salleh dalam tahun 1930, sebuah teks yang pro-Bendahara Johor.

I am a king of the ancient race. I am he who holds the Royal Sword and the Dragon Betel Stand, and the Shell Fish which came out of the sea, and came down from the Hill of Segantang ...

Suara tersebut adalah satu rujukan yang yakin kepada *Sejarah Melayu* sebagai sumber yang dapat memperakukan kesahihan raja Perak, sebagai raja yang berasal.

Rujukan kepada *Sejarah Melayu* bukan sahaja untuk tujuan kesahihan, tetapi juga untuk ketahanan (*survival*) sesebuah kerajaan. Dalam saat-saat genting dan goyah, pautan kepada teras kekuatan kesultanan masa silam adalah perlu untuk ketahanan kerajaan dan pemerintah masa kini. Kedaulatan Seri Teri Buana yang berjaya menzuriatkan satu jurai raja-raja Melayu yang agung dan bertaraf dan mengasaskan satu negara kota yang gagah dan teriktiraf dengan tamadun yang gilang-gemilang perlu disalurkan kepada peribadi raja-raja Melayu pasca-Melaka sekiranya mereka mahu terus menarik kesetiaan rakyat. Ketahanan kelas monarki bergantung kepada taat setia rakyat yang penuh dan bulat. Demikian kita lihat pada awal kurun ke-17, Sultan Allauddin di Johor atau lebih tepatnya Sultan Abdullah, Raja Dihilir (adinda Sultan Abdul Allauddin), telah menitahkan supaya "Hikayat yang dibawa dari Goa," (prototaip *Sejarah Melayu*) "diperbaiki" dengan tujuan untuk menarik kedaulatan masa silam dan melanjutkan kepada peribadi raja-raja Johor, dengan tujuan mendapat taat setia rakyat ketika usaha-usaha dijalankan untuk menangkis serangan yang bertubi-tubi dari Portugis dan Aceh, pada masa yang sama menegakkan semula dinasti Melaka di Johor.

Demikian terdengar pantulan gema *Sejarah Melayu* menelusuri benang-benang naratif teks-teks yang terkemudian. Mungkin gema tersebut dapat memberi kesahihan dan kebenaran kepada suara-suara tuntutan dalam teks-teks yang menyusul kemudiannya, atau mungkin gema tersebut dapat menghidupkan masa silam yang gemilang, membawanya ke zaman kini yang lesu. Namun jaringan perhubungan itu perlu erat dan jelas. Pengarang mungkin menyalin semula keseluruhan teks *Sejarah Melayu* seperti yang berlaku dalam *Hikayat Siak*, ataupun mengambil jalan mudah dengan hanya menyebut hubungan rajanya dengan genealogi raja-raja berasal dalam *Sejarah Melayu* seperti yang dilafazkan dalam *Keringkasan Sejarah Melayu* (1930):

Bahasa inilah Radja keturunan dari Bukit Seguntang (Palembang), asalnja daripada Iskandar Zulkarnain dan ialah radja yang adil lagi berdaulat jang mempunyai tachtta keradjaan serta kebesaran dan kemuliaan kepada segala Negeri Daerah Tanah Melaju. (Matheson 1986)

Dalam kedua-dua teks, persepsi pengarang terhadap sumber yang asal itu tidak berganjak jauh.

Mungkin kerana dikarang atau disusun semula di istana Johor, *Sejarah Melayu* mempunyai pertalian yang rapat dengan kawasan Johor-Riau-Lingga. Pada awal kurun ke-19 naskhah *Sejarah Melayu* hanya diketahui berada di Johor dan Riau sahaja. Pada akhir abad ke-19, Netscher menjumpai hanya tiga manuskrip *Sulalatus-Salat*, dan satu daripadanya dimiliki oleh istana Lingga yang terus-menerus mengemaskinikannya (Matheson 1986). Namun mungkin kerana kepopularitiannya, teks ini disalin semula beberapa kali; sehingga hari ini terdapat 34 versi *Sejarah Melayu*, empat daripadanya telah diterbitkan (Abdul Rahman 1995).

Sebuah lagi karya sejarah bangsa Melayu yang cukup besar, ditulis lebih kurang 200 tahun kemudiannya oleh Raja Ali Haji atau nama penuhnya Raja Ali al-Haj Engku Ahmad al-Haj (yang menyambung tugas bapanya) dan berjudul *Tuhfat al-Nafis* (ditulis di sekitar tahun 1866–1872) yang bermaksud "Pemberian/Hadiah yang Bernilai." Karya ini merakam peristiwa di sekitar kerajaan Melayu Melaka-Johor-Riau, dari sudut pandangan Raja Ali Haji. Tema-tema pentingnya berpusat kepada keperihalalan perpindahan kuasa daripada jurai keturunan Sultan Melaka kepada Bendahara (Sultan Abdul Jalil) dan kemudiannya kepada Bugis, dengan fokus kepada kedatangan suku Bugis yang kemudiannya membawa kepada campur tangan Bugis dalam politik Melayu Johor-Riau. Sebagai karya yang lahir di istana Riau, karya ini tentunya ditulis dalam jaringan pengaruh tradisi dan konvensi persuratan Melayu semasa itu yang tegar dinaungi oleh *Sejarah Melayu*. Namun sikap Raja Ali Haji terhadap karya yang memegang tampuk tradisi ini agak berbeza.

Sebagai mematuhi konvensi zamannya, Raja Ali Haji tetap memulakan teksnya dengan merujuk kepada "sejarah sebelah Melayu yang panjang-panjang" yang mengikut pengakuannya dalam *Tuhfat* akan "diringkaskan"⁵ tetapi seperti yang ketara dalam *Tuhfat*, "sejarah sebelah Melayu" itu bukan sahaja diringkaskan, tetapi dipilih isinya, diubahsuai, diberi rumusan langsung episod-episod tertentu, dikritik dan sering kali pula dipersoalkan kemunasabahan atau kebenaran sumber-sumber tradisi tersebut.

Sikap skeptikal Raja Ali Haji ke atas sumber wewenang ini mempunyai pertalian yang rapat dengan dunia kepengarangannya yang akan dibicarakan nanti. Aspek persekitaran, tujuan penulisan dan iltizam moral bertindak sebagai determinisme luaran, membentuk dunia interteks yang jaringan pengaruhnya amat kuat ke atas karya sejarah ini.

Sebelum kita memasuki dunia kepengarangan Raja Ali Haji, saya cadangkan kita bermula dengan menurunkan episod-episod daripada *Sejarah Melayu* yang dipilih dan dijalinkan ke dalam *Tuhfat*; diikuti kemudiannya dengan komen ringkas saya tentang episod-episod tersebut. Untuk tujuan ini saya menggunakan teks *Sejarah Melayu* edisi Shellabear. Walaupun edisi ini bukan yang tertua dan

⁵ Raja Ali Haji juga menggunakan sumber-sumber lain untuk membina bungkah-bungkah naratifnya, lihat Matheson (1971).

terasli, tetapi untuk tujuan kajian interteks ini, edisi ini agak sesuai kerana ia melengkapkan edisi Winstedt (1938, yang dianggap versi paling asli) dan besar kemungkinan juga berdasarkan kepada naskhah yang sama (Raffles 18); sementara perbezaannya dengan versi Winstedt adalah amat kecil. Dan untuk teks *Tuhfat al-Nafis* pula, saya menggunakan edisi yang telah disunting dan diterbitkan oleh Matheson (1982).

Sila rujuk Lampiran A untuk rentetan episod-episod tersebut ini.

Komen:

(a) Episod asal usul

Tiada langsung penyebutan mana-mana mitos, Seri Teri Buana dikatakan turun "daripada" Bukit Seguntang bukan turun "ke atas" Bukit Seguntang seperti dalam *Sejarah Melayu*. Tiada implikasi "dewa-raja" pada peribadi Seri Teri Buana hatta zuriat keturunannya.

(b) Episod di Singapura

i- "singa" dikaitkan dengan nama Singapura, bukan pembukaan Singapura. Tiada implikasi ghaib atau luar biasa kepada kemunculan binatang tersebut.

iv- dikaitkan terus pembunuhan seorang "aulia Allah" dengan pembalasan Tuhan yang berbentuk satu "*natural force*" yakni serangan ikan todak.

Dalam *Sejarah Melayu* disebut sahaja "hamba Allah" yang dikatakan bersalah kerana menunjuk-nunjuk kebolehan di hadapan permaisuri. Ada komitmen keagamaan yang kuat dalam *Tuhfat*.

vi- hukuman ke atas anak Sang Rajuna Tapa dikritik secara langsung (lihat + dalam lampiran).

vii- diragui episod Sang Rajuna Tapa menjadi Batu (lihat *dalam lampiran). Diubah peristiwa Sang Rajuna Tapa untuk mengurangkan kesan hebat penderhakaan. Dalam *Sejarah Melayu* peristiwa balasan penderhakaan itu dimaksimumkan dan diberi tanda alam sebagai pengesahannya.

Dengan takdir Allah taala, maka rumah Sang Rajuna Tapa itupun roboh, dan kerengkiangnya pun tumbang, dan beras pun

habis menjadi tanah, dan Sang Rajuna Tapa laki-isteri pun menjadi batu, ada batu itu sampai sekarang ini diparit Singapura itu.

(c) Episod Melaka

- i- dan
- ii- mitos dan peristiwa pengislaman diperikan dengan terperinci. Sultan Muhammad dipuji (lihat * dalam lampiran) dan kerana keadilannya dia dianugerahkan pemerintahan yang panjang.
- iii- dikritik peristiwa perebutan kuasa sehingga menyebabkan kematian sebagai akibat hambatan keduniaan (lihat * dalam lampiran).
- iv- si penderhaka adalah Jebat (versi Winstedt dan Shellbear menyebutnya Hang Kasturi).

Balasan kepada penderhakaan Jebat tidak ditekankan. Banding dengan pemerianya dalam *Sejarah Melayu*,

Maka bangkai Hang Kasturi itupun ditarik orang dibuangkan ke laut. Maka segala anak-bininya semuanya habis dibunuh, dan tanah kaki tiang rumahnya pun digali dibuangkan ke laut.

Kejatuhan Melaka di tangan Feringgi dihubungkan terus oleh *Tuhfat* dengan tindakan Sultan membunuh Bendahara, "dengan tidak sebenarnya itu." Dinilai dan dirumuskan malapetaka tersebut sebagai pemenuhan janji Allah ("maka datanglah takdir Allah") terhadap seorang raja yang zalim.

Rumusan

Beberapa perkara dapat ditafsirkan daripada komen di atas. Ketaranya, Raja Ali Haji amat bias, skeptikal dan manipulatif terhadap sumbernya. Bias dalam erti kata ia memilih dan hanya mengambil episod-episod yang relevan dengan perancangan agung teksnya. Ada episod-episod (seperti episod c: v) mendapat pemerian yang terperinci, sedangkan ada yang ditinggalkan terus, seperti episod perhubungan Melaka dengan Siam dan China yang amat penting bagi Melaka dalam *Sejarah Melayu*; demikian juga tidak ada penyebutan tentang mitos asal usul yang begitu dititikberatkan dalam *Sejarah Melayu*. Waadat yang mengawal dunia naratif *Sejarah Melayu*, dan menjadi arus-bawah yang cukup kuat dalam

perjalanan plotnya, tidak mendapat perhatian dan penyebutan Raja Ali Haji langsung.

Pemerintahan Sultan Mahmud Shah dan tindak-tanduknya disorot dengan lengkap, sedangkan raja-raja yang lain digarap sepintas lalu. Skeptikal kerana ia meragui kemunasabahan pernyataan-pernyataan dalam *Sejarah Melayu* (lihat episod b: ii). Manipulatif kerana ia mengubahsuai episod-episod *Sejarah Melayu*; penderhakaan diremehkan balasannya untuk mengurangkan aura balasan ghaib yang bersabit dengannya; sedangkan hukuman kepada kezaliman raja digerunkan dengan menghubungkan balasannya terus kepada punca kepada segala kuasa, yakni Allah. Apakah sebenarnya yang membentuk sikap Raja Ali Haji terhadap sumber tradisi ini? Apakah prinsip-prinsip kreatif dan organisasi yang mengawal dan membina naratifnya?

Esei ini seterusnya akan cuba menjelaskan sikap Raja Ali Haji di ambang proses kreativitinya, dengan meninjau aspek-aspek politik dan sosiopsikologi yang mempengaruhi pemikiran Raja Ali Haji, hatta hasil kreatifnya.

Dunia Interteks Raja Ali Haji

Tuhfat ditulis dalam lingkungan tahun-tahun 1866–1872 (dimulai oleh Raja Ahmad, lebih awal lagi) di istana Riau, beberapa tahun selepas Sultan Mahmud IV disingkirkan dari istana Lingga oleh Belanda (dalam tahun 1857) setelah mereka menyaksikan kelemahan-kelemahan pemerintahan Sultan tersebut, dan dapat pula mengesan atmosfera tegang di kalangan warga Bugis yang tidak berkenan dengan tingkah laku Sultan yang mengaibkan.⁶ Tentunya penyingkiran itu disokong oleh Bugis. Namun inisiatif tersebut tidak mungkin datang daripada mereka, kerana mereka tidak ingin dilibatkan dengan penderhakaan. Sultan Mahmud kemudiannya diganti oleh bapa saudaranya, Sulaiman, namun pemerintahan Lingga ditadbir sepenuhnya oleh Bugis Yamtuan Muda yang berjaya memberi keamanan kepada kawasan kepulauan tersebut.

Tuhfat dapat dikatakan dihasilkan dalam persekitaran yang aman ini, namun dengan ingatan yang masih segar akan situasi dunia yang kacau-bilau sebelumnya, apabila Lingga diperintah oleh raja-raja Melayu. Ketenteraman yang melingkari Riau-Lingga, membolehkan tumpuan dialih kepada aktiviti-aktiviti budaya dan keintelektualan. Justeru zaman ini memperlihatkan satu era kegemilangan persuratan Melayu yang bertapak di Riau. Istana Riau menjadi perkampungan untuk cendekiawan Bugis yang warak dan kuat iltizam Islamnya. Islam menjadi agenda yang kuat dalam pentadbiran Bugis di Riau, dan justeru merupakan tema dasar penulisan keluarga bangsawan Bugis ini. Dalam situasi dunia luar yang kacau-bilau, digawatkan oleh perebutan kuasa Belanda, Inggeris, Melayu, puak Bugis di Riau berjaya mempertahankan satu tradisi Islam yang

⁶ *Tuhfat* banyak memeriksa tentang perangai dan pekerti Sultan Mahmud IV yang sumbang dan menjolok mata.

kuat, yang setelah kehilangan banyak kuasa politik di dunia Melayu, dijadikan gayutan untuk ketahanannya (Barnard 1994).

Dalam keluarga inilah munculnya Raja Ali Haji, cendekiawan sekali gus ulama Muslim yang cukup konservatif, anti-Barat dan kuat iltizam Islamnya (Moy 1975). Didikan Islam yang panjang dan amat mantap di Timur Tengah, mendedahkan Raja Ali Haji kepada pemikir-pemikir Islam yang besar seperti Imam al-Ghazali. Pemikiran al-Ghazali terutama yang berkait dengan perilaku dan etika pemerintah Islam (contohnya *Nasihah al-Muluk*, Matheson 1986) amat mempesonakan Raja Ali Haji sehingga membentuk satu persepsinya yang tegar terhadap ciri-ciri keperibadian seorang pemerintah Muslim yang sepatutnya; dan mempengaruhi juga tafsirannya terhadap kenaikan dan kejatuhan negara kota dan raja-raja Melayu masa lalu. Kesedarannya sebagai seorang Muslim yang bertanggungjawab untuk memperbetul dan memperingatkan pemerintah-pemerintah yang salah laku, mendorong Raja Ali Haji untuk menulis dua buah karya kanun raja-raja yang penting, yakni: *Intizam wazaif al-Malik* dan *Thamarat al-Mahammah* yang tebal dipengaruhi pemikiran al-Ghazali.

Kedua-dua buku ini ditulis sebaik sahaja Sultan Mahmud IV diturunkan dari takhta (1857), mungkin untuk menjelas dan mewajarkan kejatuhan Sultan Mahmud dari sudut pemikiran atau falsafah politik Islam, sekali gus cuba mententeramkan kekecohan di kalangan masyarakat Melayu yang terkilan dan gusar dengan pelucutan jawatan tersebut. *Tuhfat* yang ditulis selepas kedua-dua buah kitab tersebut, dengan yang demikian, bukan sahaja menjadi wahana kepada idea-idea politik Raja Ali Haji yang terkandung dalam kitab-kitab tersebut, tetapi juga mengukuhkannya dengan contoh-contoh sejarah.

Adalah di luar keupayaan kertas kerja ini untuk mengupas pemikiran politik Raja Ali Haji yang terkandung dalam kitab-kitab tersebut. Tambahan pula idea-idea politik tersebut telah mendapat sorotan yang sangat baik dalam tulisan Matheson (1986). Namun secara esensinya, idea-idea politik tersebut mungkin boleh dirumuskan daripada perenggan-perenggan tulisan beliau yang saya petik di sini. Menurut Matheson (1968, 116, 125) yang menghurai falsafah politik Raja Ali Haji:

A king who forsook his religion in words or deeds, who was careless of the needs of Muslims and failed to improve their lot, who consorted with women in an unapproved manner was no longer acceptable as a ruler. The succession should then pass to the most fitting ...

dan

The well-being of the realm reflects the virtue of the ruler, for he alone has the power to create ideal spiritual state and the conditions favourable for material prosperity. Under the rule of a perfect prince the country also becomes perfect.

Nampaknya, pemikiran politik inilah yang kental mengawal proses kreatif Raja Ali Haji dan *Tuhfat* adalah manifestasi langsung pemikiran tersebut. Namun, untuk membuktikan tuntutannya, Raja Ali Haji perlu juga merujuk kepada model-model tingkah laku raja-raja masa silam. Dan *Sejarah Melayu* banyak sekali merakam peristiwa-peristiwa yang boleh dijadikan "petunjuk masa depan".

Tetapi ketaranya *Sejarah Melayu* juga mempunyai pemikiran politik yang tersendiri. Ketahanan negara kota dan kesejahteraan warganya adalah diasaskan kepada prinsip-prinsip waadat yang menuntut kepada keadilan raja dan kesetiaan rakyat yang utuh, dengan amaran balasan yang dahsyat terhadap penderhakaan. *Sejarah Melayu* melafazkan pendiriannya tentang penderhakaan dengan serius. Balasan penderhakaan dicontohi dengan jelas dan konkrit dalam alur naratifnya. Waadat tersebut walaupun menegaskan kepada kerahiman dan keadilan raja, tetapi dengan pengharaman penderhakaan ia turut mengukuhkan kemutlakan raja. Pemikiran politik inilah yang mendorong pengarang untuk memadukan aura kedewaan pada peribadi-peribadi raja Melaka melalui mitos, yang kemudiannya menyerapkan kedaulatan pada peribadi tersebut, menjadikan mereka digeruni dan diunggulkan.

Walaupun prinsip waadat hampir sama dengan falsafah politik Raja Ali Haji tetapi ada aspek-aspek tertentu yang tidak selari. Sementara *Sejarah Melayu* meletakkan tanggungjawab kesejahteraan negara kota ke atas perilaku raja dan rakyat, *Tuhfat* meletakkan tanggungjawab tersebut ke atas raja semata-mata (rujuk petikan di atas). Peribadi raja yang rosak, dan sifatnya yang mungkar dilihat sebagai punca kepada kejatuhan pemerintahannya dan segala kacau-bilau di alam.⁷ *Tuhfat* juga mempunyai persepsi yang berbeza terhadap konsep kemutlakan raja dan kekebalan peribadinya, yang dalam *Sejarah Melayu* dipupuk dan dipelihara dengan rapi. Sementara *Sejarah Melayu* mengunggulkan sifat "kedaulatan" raja, *Tuhfat* meletakkan keunggulan raja pada kekuatan rohaniannya, dan keupayaannya melawan nafsu.

Berpandukan pemikiran politik Raja Ali Haji ini maka dapat diwajarkan sikapnya terhadap sumber tradisi tersebut. Pertamanya kita perhatikan bahawa Raja Ali Haji telah menyisihkan terus mitos, kecuali mitos pengislaman (akan diwajarkan kemudian). Penyisihan mitos mungkin boleh ditakrifkan sebagai mencerminkan sikap Raja Ali Haji yang membenci amalan-amalan Islam dalam budaya Melayu yang terlalu bersifat sinkritik (Barnard 1994). Tetapi sikap tersebut tidak pula diperlihatkan semasa menghurai jurai keturunan puak Bugis. Mitos-mitos purba terutama yang terakam dalam epik Sulawesi yang terkenal *La Galigo* diterima sebagai huraian asal usul suku kaum Bugis. Mitos ini menyusur asal usul suku kaum Bugis kepada Dewa Patoto' (Raja di kayangan dan Penentu Takdir — To-Patoto'ε) dan Datu Palinge (Datu Paling — Dewi Pencipta), yakni generasi dewa dan dewi yang pertama dalam kompleks mitos Bugis itu

⁷ Hal ini dibincang dengan contoh-contoh yang relevan daripada *Tuhfat*, oleh Matheson (1986).

Bugis itu (Noorduyn 1988).⁸ Jadi nampaknya penyisihan mitos dalam *Sejarah Melayu* bertolak daripada dasar dan andaian lain yang mungkin dapat ditafsirkan seperti berikut.

Tanpa mitos, Bukit Seguntang hilang konotasi simboliknya dan Seri Teri Buana hilang ciri-ciri arketipalnya. Penyisihan mitos dengan itu meneutralkan peribadi raja, sebagai "dewa-raja," mencairkan kesakralannya hatta secara logik mitosnya raja kehilangan daulat dan tulah yang sangat digeruni oleh rakyat. Raja Ali Haji memperlihatkan sikapnya terhadap daulat dan tulah dengan meremehkan balasan penderhakaan yang terdapat dalam *Sejarah Melayu* (episod b: vii dan c: iv), malah diraguinya si penderhaka boleh bertukar menjadi batu seperti yang disebut dalam *Sejarah Melayu* (b: vii). Berdasarkan sikap ini, nampaknya petikan beberapa episod penderhakaan bukan untuk menunjukkan kekebalan atau kesakralan raja tetapi untuk mengubah persepsi rakyat terhadap konsep derhaka itu sendiri.

Waadat yang mengebalkan peribadi raja daripada penderhakaan juga disisihkan, justeru raja hilang kemutlakan kuasanya yang membuka sikap-sikap keterlaluan kepada kritikan dan tentangan. Dalam *Tuhfat*, Sultan Mahmud II yang zalim dan tidak berperikemanusiaan dibunuh oleh Megat Seri Rama tanpa menghitung natijah tindakan tersebut.⁹ Sebaliknya, tindakannya mendapat pula sokongan daripada Bendahara, suatu fenomena yang payah dibayangkan boleh berlaku dalam *Sejarah Melayu*.¹⁰ *Tuhfat* juga tidak langsung menyebut tentang tulah yang menimpa Megat Sri Rama. Megat dikatakan mati ditikam tombak Sultan Mahmud. Bukan mati akibat derita luka di kakinya yang berpanjangan sehingga ditumbuhi rumput (seperti yang dicatat dalam *Hikayat Siak*).

Peristiwa ke atas Sultan Mahmud II berulang ke atas Sultan Mahmud IV. Baginda diturunkan takhta kerana gagal memperlihatkan ciri-ciri kepimpinan Islam yang baik. Maka pencairan peribadi keturunan Bukit Seguntang mungkin sengaja dirancang untuk membolehkan penderhakaan berlaku ke atas Sultan Mahmud II dan IV, dan justeru mewajarkan pengambilalihan kuasa yang pertamanya oleh jurai keturunan bendahara, dan yang keduanya oleh keluarga Bugis.¹¹ Dalam falsafah politik Raja Ali Haji, raja yang buruk pekerti, mudah

⁸ Tentunya ada sebab-sebab tertentu mengapa mitos asas usul Bugis dimasukkan, satu daripadanya ialah untuk mengagung-agungkan keturunan Bugis.

⁹ Perlakuan ini tidak seperti Tun Biajit dalam *Sejarah Melayu* yang hanya menimang-nimang lembingnya di hadapan Sultan Mahmud (Melaka) apabila diketahuinya Sultan tersebut bermain-main dengan isterinya.

¹⁰ Kecuali dalam episod konflik legitimasi di antara Raja Kassim dengan Raja Ibrahim yang berbeza sekali dasar dan tujuan penderhakaan.

¹¹ Pembahagian kuasa yang terawal berlaku dalam tahun 1804 apabila Sultan Mahmud III berkahwin dengan Raja Hamidah, seorang puteri Bugis. Melalui perkahwinan tersebut, Riau diberi kepada Yamtuan Muda dan Lingga diperintah oleh Sultan Mahmud III. Setelah penyingkiran Sultan Mahmud IV, dalam tahun 1857, Raja Sulaiman dilantik menjadi pemerintah Lingga, tetapi pemerintahan Riau-Lingga sebenarnya dijalankan oleh Yamtuan Muda.

terdorong oleh nafsu, gagal menjaga keperihalannya negeri dan rakyat seperti yang dituntut oleh Islam, maka seperti yang tercatat di atas, raja tersebut "was no longer acceptable ruler. The succession should then go to the most fitting".

Untuk menegaskan idea-idea politik Islamnya jugalah maka Raja Ali Haji memilih episod-episod perilaku raja-raja silam untuk dijadikan model pekerti yang buruk dan baik. Episod Singapura difokuskan untuk memperlihatkan perilaku raja-raja yang bercanggah dengan tuntutan Islam:

- (a) Tidak peka dan hormat kepada para ulama (pembunuhan Tun Jana Khatib yang tidak pun disebut kesalahannya).
- (b) Menganiayai dan mengaibkan hamba, membunuh tanpa usul periksa, seperti yang terakam dalam episod pembunuhan anak Sang Rajuna Tapa.

Dalam kedua-dua peristiwa, Raja Ali Haji menusuk mesejnya dengan memperlihatkan bahawa balasan kerana tindakan-tindakan raja yang ingkar datang terus daripada Allah. Katanya: "maka berlakulah takdir Allah", pertama: Singapura dilanggar todak; kedua: Majapahit memusnahkan Singapura.

Raja Ali Haji kemudiannya menarik fokus kepada Sultan Mahmud, peribadi raja yang cukup hancur dalam sejarah Melaka, mengikut gambaran *Sejarah Melayu*. Raja Ali Haji melihat raja ini sebagai contoh terbaik untuk "tingkah laku yang tidak patut" dan ke atasnya balasan Allah yang maksimum dijatuhkan. Di atas bahunya diletakkan beban dosa kerana menyebabkan orang Melayu kehilangan nyawa dan negeri, dan Melaka dirampas oleh kaum kafir, keadaan yang kini dilihat oleh Raja Ali Haji sedang pula menggugat Riau/Lingga sekiranya Sultan Mahmud IV tidak diturunkan takhta. Untuk memperincikan keburukan perilakunya, Raja Ali Haji memasukkan semua anekdot-anekdot yang berkait dengan dirinya, termasuklah episod baginda dikatakan "mencuri" Tun Teja daripada tunangnya yang sengaja diubahsuai untuk menyempurnakan pensejarahannya.

Sultan Muhammad, raja Melaka yang pertama memeluk agama Islam diambil sebagai model tingkah laku yang sempurna. Pengislamannya dimurni dan diagungkan melalui mitos pengislaman (pemerriannya sama seperti *Sejarah Melayu*)—satu-satunya mitos yang diambil oleh Raja Ali Haji daripada *Sejarah Melayu*. Semasa pemerintahannya dikatakan:

Syahadan kata sahibul hikayat inilah raja yang adil lagi saksama pada zaman itu ... serta ramailah negeri Melaka itu serta amannya. Maka adalah lamanya ia di dalam kerajaan enam puluh tujuh tahun. (*Tuhfat al-Nafis*, 5)

Kesempurnaan perilakunya menjana kesejahteraan negeri Melaka, dan ganjaran Allah kepadanya—dia diberi pemerintahan yang panjang.

Raja-raja ini berdiri sebagai cermin di sepanjang sejarah Johor-Riau, untuk raja-raja yang terkemudian meneliti dirinya. Mesej moralnya jelas: raja yang rosak peribadinya, yang memungkiri tanggungjawabnya sebagai pemerintah, tidak layak diberi mandat memegang negeri. Pemerintahannya akan hanya membawa satu zaman huru-hara dan penderitaan. Peralihan kuasa dengan demikian adalah wajar dan patut dilihat sebagai penarikan kembali mandat tersebut oleh Allah.

Demikian secara agak ringkas dihuraikan sikap Raja Ali Haji terhadap warisan tradisinya. *Sejarah Melayu* bukan dirujuk untuk tujuan pengesahan legitimasi atau untuk menarik kedaulatan raja-raja silam bagi tujuan "survival" raja-raja masa kini, tetapi untuk dijadikan cermin tingkah laku dan panduan kepada tindakan generasi Johor-Riau-Lingga, sesuai dengan falsafah politik Raja Ali Haji dan komitmen Islamnya. Falsafah dan komitmen inilah yang mempengaruhi pemilihan, pengubahsuaian episod-episod dalam *Sejarah Melayu* dengan tujuan untuk mewajarkan peralihan kuasa yang berlaku dalam sejarah Johor-Riau-Lingga.

Raja Ali Haji melihat kemusnahan negara kota di zaman silam sebagai berpunca daripada kelemahan raja-raja Melayu yang gagal mentadbir mengikut tuntutan Islam. Penekanan yang bertubi-tubi ke atas rakyat akan kepercayaan kuno tentang kedewaan, kesakralan dan kedaulatan raja menyebabkan keterlaluan raja tidak dapat dikawal. Kepercayaan tentang tulah dan kutukan penderhakaan menggerunkan rakyat untuk berpaling tadah terhadap rajanya walau bagaimana jahat pekertinya sekali pun. Inilah sebenarnya yang menjadi intipati moral *Sejarah Melayu*. Etika politik ini diambil semula oleh *Tuhfat* tetapi dengan pengubahsuaian untuk memunculkan satu persepsi yang berbeza terhadap raja, kedaulatan dan penderhakaan.

Lampiran A

Sejarah Melayu dalam *Tuhfat al-Nafis*:

1. Episod asal usul

- (a) berasal daripada Raja Seri Teri Buana* dari Bukit Seguntang, ke Bentan, ke Singapura. * ialah raja asal Raja Melayu yang turun dari Bukit Seguntang.

(b) Fokus di Singapura

- i- episod singa dan penamaan Singapura
 - ii- pelantikan adinda Sultan sebagai Bendahara
 - iii- episod Badang
 - iv- episod ikan todak*
 - v- episod pembunuhan Tun Zainul Khatib*
 - vi- episod penganiayaan anak Sang Rajuna Tapa (gundik)+
 - vii- episod penderhakaan Sang Rajuna Tapa, serangan Majapahit, Sang Rajuna Tapa mati dan menjadi batu*
- * "kata yang empunya cetera pada masa ... inilah negeri Singapura itu keturunan bala dilanggar oleh ikan todak sebab kerana raja itu membunuh satu ulama aulia Allah namanya Tuan Zainul Khatib. Maka apabila mati ulama itu maka bala daripada Allah Subhanahu wataala pun turunlah, iaitu ikan todak datang dari laut menikam manusia."
 - + "padahal pekerjaannya itu tiada dengan usul periksa lagi."
 - * "Maka terjatuhlah Sang Rajuna Tapa itu bersama rumah belubur beras itu ke dalam parit. Lalulah ia mati dengan anak bininya menjadilah batu konon."

(c) Fokus Melaka

- i- pengislaman Sultan Muhammad Syah.*
 - ii- mitos pengislaman.+
- * "Syahadan pada kerajaan baginda Sultan Muhammad Syah inilah yang sangat adil serta ramailah negeri Melaka itu serta amannya. Maka adalah lamanya ia di dalam kerajaan enam puluh tujuh tahun."
 - + "... yang bermimpikan berjumpa hadrat Nabi kita Muhammad salla Allahu 'alaihi wassalam, yang diajar oleh Rasulullah salla Allahu 'alaihi wassalam, dengan mengucap dua kalimah syahadat, iaitu: asyhadu al la ilaha illa 'llahu, wa asyhadu anna Muhammadan Rasulu 'llahi: serta terkejut daripada tidurnya, dilihatnya zakarnya sudah terkhatan."

- iii- konflik Raja Ibrahim dan Raja Kasim, kematian Raja Ibrahim dan Raja Rekan.*
 - * "maka matilah keduanya sebab kerana pekerjaan kebesaran dan pekerjaan dunia."
- iv- Sultan Mansur Syah, peristiwa penderhakaan Hang Jebat dan pertikaman Jebat dan Tuah.
- v- Sultan Mahmud Syah
 - pembunuhan Tun Zainal
 - pengambilan Tun Teja*
 - keinginan untuk memperisterikan Puteri Gunung Ledang
 - bernafsu terhadap isteri-isteri menterinya, episod Tun Biajit
 - pembunuhan Bendahara Seri Maharaja dan Tun Ali
 - serangan Feringgi*
 - pelarian Sultan Mahmud Syah
 - pembunuhan Raja Ahmad
 - * "disuruhnya curi kepada Hang Nadim."
 - * "Maka apabila lepas baginda Sultan Mahmud itu membunuh Bendahara Seri Maharaja dengan tiada sebenarnya itu maka datanglah qadha Allah Subhanahu wataala, iaitu Feringgi melanggar negeri Melaka".

Bibliografi

- Abdul Rahman Haji Ismail. "Mencari Sejarah Melayu yang Asli: Suatu Perbincangan Berasaskan *Sulalatus-Salatin* Raja Bongsu." Kertas kerja untuk *Majlis Polomik Sejarah Malaysia*, Arkib Negara, Kuala Lumpur, 7 Disember 1995.
- Barnard, Timothy. "Taman Penghiburan: Entertainment and the Riau Elite in the Late 19th Century." *JMBRAS* Jil. 67, Bhg. 2, 1994.
- Karthirithamby-Wells. "The Johor-Malay World, 1511-1784: The Ideology of Kingship in the Context of Change." *Jurnal Sejarah* No. 1, 1988.
- Leonard, Andaya. *The Kingdom of Johore, 1641-1728*. Kuala Lumpur: OUP, 1975.
- Leonard, A. dan Matheson, V. "Islamic Thought and Malay Tradition." Di dalam A. Reid dan D. Marr, ed. *Perception of the Past in Southeast Asia*. Kuala Lumpur & Hong Kong: Heinemann, 1979.
- Maier, H. M. J. *In the Center of Authority*. Southeast Asia Program. New York: Cornell University, 1988.

Matheson, Virginia. "Strategy of Survival. The Malay Royal Line of Lingga-Riau." *JSEAS* Jil. XVII, No. 1, 1986.

_____. "The *Tuhfat al-Nafis*: Structure and Sources." *BKI* 140 (2 dan 3): 356-59, 1971.

Moy, Timothy J. "The *Sejarah Melayu*: Tradition of Power and Political Structure: An Assessment of Relevant Sections of the '*Tuhfat al-Nafis*'." *JMBRAS* Jil. 48, Bhg. II, 1975.

Muhammad Yusuf Hashim. *Persejarahan Melayu Nusantara*. Kuala Lumpur: Teks Publishing, 1988.

Noorduyn, J. "The Bugis Genealogy of the Raja Muda Family of Riau-Johor." *JMBRAS* Jil. LXI, Bhg. 2, 1988.

Noriah Taslim. "To Vindicate a Claim to Greatness: Political Nationalism and the Writing of Malay Annals." Kertas kerja untuk Seminar *National Build-Up and Cultural-Literary Processes*. Anjuran Nusantara Society, Moscow, Julai 1996.

Traill, H. F. O'B. "An Indian Protagonist of the Malay Language: Abdullah Munshi, His Race and His Mother Tongue." *JMBRAS* Jil. XVII, No. 1, Mac 1979.

Pengaruh *Bustan al-Salatin* dalam Kesusasteraan Melayu Tradisional

Jelani Harun

Mukadimah

Adalah satu kelaziman bahawa karya-karya besar akan meninggalkan pengaruh ke atas karya-karya lain. Karya berkenaan biasanya mempunyai beberapa ciri keistimewaan tertentu yang mampu menarik perhatian pengarang-pengarang lain untuk mencontohi kaedah penulisannya, meniru gaya bahasanya atau memetik isi kandungannya. Hal ini ditambah pula dengan personaliti pengarang karya berkenaan yang biasanya terdiri daripada para pengarang terkenal, kukuh dan mempunyai nama yang istimewa dalam bidang tulisannya. Dalam konteks kesusasteraan tradisional, karya agung seumpama *Hikayat Raja-Raja Pasai*, *Sejarah Melayu*, *Hikayat Hang Tuah*, *Taj al-Salatin* dan *Tuhfat al-Nafis* sering menjelma sama ada secara langsung atau tidak langsung dalam karya-karya yang terkemudian. Pengaruh *Hikayat Raja-Raja Pasai* misalnya terdapat dalam *Sejarah Melayu*, sementara genealogi raja-raja Melayu yang terdapat dalam *Sejarah Melayu* telah dipetik oleh Nuruddin al-Raniri dalam *Bustan al-Salatin*. *Taj al-Salatin* pula telah mempengaruhi seorang pengarang Melayu yang tidak diketahui namanya dalam menggubah sebuah karya ketatanegaraan yang dikenali sebagai kitab *Adab Raja-Raja*.¹

Tulisan ini bermaksud untuk meneliti pengaruh salah sebuah karya agung Melayu berjudul *Bustan al-Salatin* ke atas karya-karya kesusasteraan Melayu tradisional. Kajian ini penting sebagai suatu usaha awal untuk melihat dan mengenal pasti bagaimana karya agung abad ke-17 tersebut telah meninggalkan kesan dan pengaruh dalam perkembangan karya-karya historiografi dan adab Melayu selewat-lewatnya sehingga akhir abad ke-19. Kajian ini juga penting untuk mengesan sumbangan yang telah diberikan oleh pengarang karya

¹ Fasal 12 Bab II *Bustan al-Salatin* merupakan ringkasan genealogi raja-raja Melaka dan Pahang yang dipetik oleh Nuruddin al-Raniri daripada *Sejarah Melayu (Sulalatus-Salatin)*. Pengaruh *Taj al-Salatin* ke atas karya *Adab Raja-Raja* dapat dirujuk dalam Asma (1994). Manuskrip *Adab Raja-Raja* tersebut kini tersimpan di Perpustakaan Negara, Kuala Lumpur (PN 432).

berkenaan, Nuruddin al-Raniri, dalam sejarah perkembangan kesusasteraan Melayu tradisional secara keseluruhannya.

Nuruddin al-Raniri dan *Bustan al-Salatin*

Nuruddin al-Raniri merupakan seorang pengarang besar yang berasal dari Rander, India. Beliau tiba di Aceh sekitar tahun 1636 dan seterusnya dilantik menjadi penasihat di istana Aceh oleh Sultan Iskandar Thani (1636–1641). Ketokohan Nuruddin al-Raniri sebagai ulama dan pengarang terbukti melalui hampir tiga puluh buah kitab yang telah dihasilkannya, ditulis dalam bahasa Melayu dan Arab, merangkumi soal-soal keagamaan dan tentangannya terhadap ajaran tasawuf *wujudiyya* Hamzah Fansuri dan Syamsuddin al-Sumaterani yang menimbulkan polemik hebat di Aceh ketika itu.² Walau bagaimanapun, antara kitab-kitab karangannya, *Bustan al-Salatin* agak unik, kerana karya berkenaan memperlihatkan ketokohan Nuruddin al-Raniri sebagai penulis sejarah dan adab yang masih belum diterokai secara serius oleh para sarjana. Karya tersebut terdiri daripada tujuh bab dan terbahagi kepada enam puluh fasal yang dapat diringkaskan seperti berikut³:

Pengenalan

- | | | |
|-------------|---|---|
| Bab pertama | : | Tentang penciptaan alam (30 fasal) |
| Bab kedua | : | Tentang sejarah nabi-nabi dan raja-raja (13 fasal) |
| Bab ketiga | : | Tentang raja-raja yang adil dan menteri yang bijaksana (6 fasal) |
| Bab keempat | : | Tentang raja yang bertapa dan aulia (2 fasal) |
| Bab kelima | : | Tentang raja-raja yang zalim dan menteri yang aniaya (2 fasal) |
| Bab keenam | : | Tentang kemurahan dan keberanian (2 fasal) |
| Bab ketujuh | : | Tentang ilmu, akal, tabib, firasat, dan sifat-sifat perempuan (5 fasal) |

Kepopularan *Bustan al-Salatin* kepada pembaca zaman silam terbukti melalui tidak kurang daripada dua puluh lapan salinan manuskrip tersebut telah ditemui setakat ini (rujuk lampiran A). Manuskrip tersebut bukan sahaja telah ditemui di Aceh, tetapi juga di Bangkahulu, Jakarta, Riau, Melaka dan Johor. Hal ini menunjukkan *Bustan al-Salatin* telah meninggalkan kesan mendalam kepada pengarang dan pembaca Melayu zaman silam, sebagai teks yang sering disalin dan dibaca, dan sekali gus meninggalkan pengaruh pendidikan yang besar dalam kehidupan mereka seharian. Peringkat pentingnya *Bustan al-Salatin* kepada pembaca silam dicatatkan oleh salah seorang penyalin Melayu yang menasihati ibu bapa supaya menggalakkan anak-anak mereka membaca bahan-bahan bacaan yang berfaedah seumpama *Bustan al-Salatin* dan *Nasihah al-Muluk*. Manuskrip

² Rujuk senarai tiga puluh buah karya Nuruddin al-Raniri dalam Ahmad Daudy (1983), 48–58.

³ Pembahagian bab dan fasal ini berdasarkan manuskrip *Bustan al-Salatin* yang tersimpan di Royal Asiatic Society, London (Raffles Malay 8).

berkenaan kini tersimpan di Leiden (Leiden Cod. Or. 3234) dan telah ditranskripsi oleh Mulyadi (1983, 23–24) sebagai berikut:

Sebermula barangsiapa ada baginya beranak laki-laki atau perempuan, hendaklah anak itu jangan sekali-kali diberinya bersahabat dengan orang yang jahil dan yang permainan judi atau penyabung dan yang perebana, dan jangan membaca hikayat yang tiada berfaedah adanya, kerana dalam hikayat itu termasuk juga dustanya kepada memberi mudarat atau tiada harus menyuratkan hikayat itu. Nescaya binasalah adanya dalam dunia dan akhirat, sebab nyata dustanya hikayat dengan rebana itu.

Maka hikayat inilah dalam Tanah Melayu sangat masyhur kegemarannya perkataan dusta mengada-ada yang mengadakan dosa itu seperti nyata yang tersurat itu pun tiada harus ditaruh dalam rumah hikayatnya. Lagi kafir barangsiapa membaca dia atau menengar dia, seperti Hikayat Jawa Inderaputera itu pun nyata dustanya daripada dungu atau kurang budi juga segala yang membaca dia dan membenarkan dustanya itu.

Maka hendaklah anak cucunya sekalian disuruh membaca kitab yang keluar daripada ceritera hadis Nabi sallallahu alaihi wassalam dan hadis segala Nabi dicetera daripada pesuruh itu, dan ceritera daripada segala ulama yang bermuafakat dengan dalil Quran dan hadis segala Nabi sallallahu alaihi wassalam itu juga sebenarnya, dan membaca kitab ini, dan segala kitab yang dikarang segala ulama itu khabarnya daripada Quran dan hadis Nabi itu, seperti *Bustan al-Salatin* dan *Sifat al-Salatin*, dan *Nasihat al-Muluk* dan *Sifat al-Muluk*, dan lain daripada itu segala kitab yang diperbuat segala ulama yang dikeluarkannya daripada istilah Quran dan hadis itu jua yang harus dibaca dan didengarkan segala ceriteranya dan diturut segala pengajarnya, maka beroleh pahala dan faedahlah adanya.

Secara umum, *Bustan al-Salatin* terdiri daripada gabungan dua genre penting dalam kesusasteraan Islam, iaitu genre sejarah dunia (*Universal History*) dan genre adab untuk raja-raja (*Mirrors for Princes*). Genre sejarah dunia telah lama wujud dalam tradisi kesusasteraan Islam, antaranya melalui karya al-Tabari (m.d. 923) berjudul *Ta'rikh al-Rusul wa al-Muluk* dan al-Masudi (m.d. 966) berjudul *Muruj al-Dhahab*. Konsep sejarah dunia di sini bermaksud sejarah yang bermula daripada proses penciptaan alam dan Nabi Adam diikuti dengan sejarah nabi-nabi dan raja-raja purba, sejarah Nabi Muhammad dan kedatangan Islam, pemerintahan khalifah dan raja-raja Islam, sehinggalah berakhir pada sejarah kontemporari dengan zaman pengarang berkenaan. Tradisi sejarah dunia ini mencapai puncak kecemerlangannya dalam tradisi Parsi. Antara karya-karya besar yang telah dihasilkan termasuklah *Ta'rikh-i Banakiti* oleh al-Banakiti (m.d.

1317), *Ta'rikh-i Guzidah* oleh Qazwini (m.d. 1349) dan *Rauzat al-Safa* oleh Mirkhawn (m.d. 1479). *Ta'rikh-i Guzidah* misalnya telah diringkaskan oleh Hukk, Ethe dan Robertson (1925, 153–155) sebagai berikut:

- Pengenalan : Tentang kejadian alam
Bab I : a. Tentang nabi-nabi
b. Tentang raja-raja purba, ahli falsafah dan orang bijak pandai
- Bab II : Tentang raja-raja Parsi purba
Bab III : Tentang Nabi Muhammad dan para sahabat
Bab IV : Tentang raja-raja Islam di Parsi
Bab V : Tentang orang alim dan cerdik pandai
Bab VI : Tentang Qazwin, bandar kelahiran pengarang

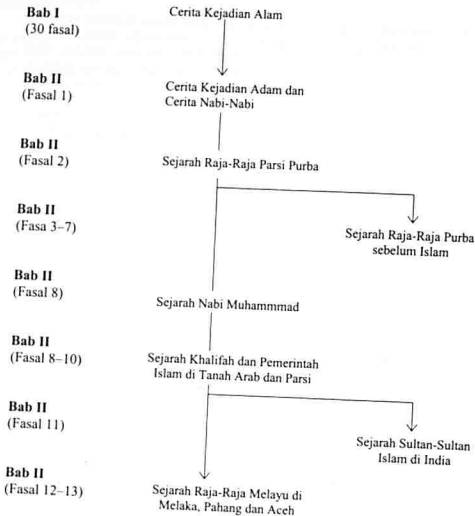
Tradisi sejarah dunia Parsi kemudiannya telah tersebar ke dunia luar terutamanya di India yang merupakan pusat penyebaran bahasa dan budaya Parsi di Asia. Dari India, lahir banyak karya sejarah dunia berteraskan model Parsi, antaranya melalui karya berjudul *Mirat-i Alam* oleh Bakhtawar Khan pada tahun 1668 dan *Mirat-i Aftab Numa* oleh Abdul Rahman pada tahun 1802. *Mirat-i Alam* misalnya, dikarang khusus oleh Bakhtawar Khan untuk Raja Aurangzib (1658–1707), yang jelas memperlihatkan susunan kronologi sejarah dunia daripada proses penciptaan alam hinggalah sejarah kontemporari pada zaman Raja Aurangzib. Tajuk-tajuk utama bagi karya tersebut telah diringkaskan oleh Morley (1854, 52–55) seperti berikut:

- Pengenalan: Tentang penciptaan alam, jin dan iblis
Buku I: a. Sejarah nabi-nabi
b. Sejarah ahli falsafah purba
c. Sejarah raja-raja Parsi purba
d. Sejarah raja-raja Yaman purba
- Buku II: 12 bab
a. Bab 1–3 : Sejarah Nabi Muhammad
b. Bab 4 : Sejarah empat Khalifah yang pertama
c. Bab 5 : Sejarah Imam dua belas
d. Bab 6 : Sejarah Mubashir
e. Bab 7–12 : Sejarah para sahabat Nabi Muhammad
- Buku III: Sejarah Bani Umayyah
Buku IV: Sejarah raja-raja Abbasiyyah
Buku V : Sejarah raja-raja Mongol
Buku VII: Sejarah Raja Aurangzib

Ciri-ciri genre sejarah dunia dalam *Bustan al-Salatin* dapat dilihat dengan jelas pada bab I dan II teks berkenaan. Bab I terdiri daripada tiga puluh fasal

khusus menceritakan proses kejadian alam, termasuk proses kejadian malaikat, jin, syurga, neraka, bumi, Loh Mahfuz, Arasy, awan, langit, laut, dan lain-lainnya. Bab II pula terdiri daripada tiga belas fasal, bermula daripada fasal tentang kejadian Nabi Adam, diikuti dengan cerita nabi-nabi, raja-raja purba di Parsi, Greek, Rom, Yaman dan Nejd. Fasal-fasal berikutnya berkisar kepada sejarah Nabi Muhammad, pemerintahan khalifah Bani Umayyah dan Abbasiyyah, dan diikuti dengan sejarah ringkas raja-raja Islam di India. Bab II tersebut diakhiri dengan sejarah raja-raja Melayu Melaka, Pahang dan Aceh. Sejarah raja-raja Aceh khususnya merupakan sejarah kontemporari kepada pengarang sewaktu beliau berkhidmat di istana Aceh yang merupakan salah satu ciri penting dalam genre sejarah dunia. Secara ringkasnya, struktur dan ciri-ciri asas bab I-II *Bustan al-Salatin* adalah menepati struktur dan ciri-ciri asas genre sejarah dunia tradisi Parsi seperti yang telah dihuraikan di atas sebagaimana diringkaskan dalam rajah berikut⁴:

⁴ Rujuk keterangan lanjut tentang bab I-II *Bustan al-Salatin* dalam Jelani (1996a).



Genre adab pula merupakan suatu bentuk karya sastra yang telah berakar umbi dalam tradisi kesusasteraan Arab sejak zaman pra-Islam lagi. Secara umum, tradisi adab bermaksud karya-karya yang memberi panduan tentang tingkah laku dan moral manusia, akhlak yang murni dan berperibadi mulia, yang disampaikan melalui cerita-cerita nasihat dan teladan. Sebagaimana dalam genre sejarah dunia, tradisi adab juga telah berkembang pesat dalam kesusasteraan Parsi, khususnya dalam konteks adab untuk raja-raja, dengan kelahiran genre khusus yang umumnya dikenali sebagai *Mirrors for Princes*. Dalam genre ini, raja-raja dan para pembesar negara diberi pelbagai nasihat dan panduan oleh para penasihat dan sasterawan/sejarawan istana melalui petikan cerita-cerita sejarah, didaktik,

hikayat, agama, dan sebagainya, sebagai iktibar dan pedoman untuk mereka melaksanakan urusan pemerintahan negara dengan adil dan bijaksana.

Dalam kesusasteraan Parsi, genre *Mirrors for Princes* mencapai puncak kegemilangannya melalui tiga buah karya yang telah dikenali umum, iaitu *Qabusnama* oleh Kay Kaus ibn Iskandar, *Siyar al-Muluk* oleh Nizam al-Mulk (m.d. 1092) dan *Nasihah al-Muluk* oleh al-Ghazali (m.d. 1111). Sebagaimana genre sejarah dunia, genre adab Parsi juga telah tersebar ke beberapa negara Islam, terutamanya dalam era pemerintahan Mogul di India. Salah satu contoh yang baik dapat dilihat dalam karya *Mau'izah-i Jahangiri* oleh Muhammad Baqir Najm-i Sani (m.d. 1637) yang dikarang khusus untuk Sultan Jahangir (1605–1627). Karya tersebut terdiri daripada dua bab dan terbahagi kepada sepuluh fasal yang mengandungi pelbagai panduan kepada raja-raja dan para pembesar istana termasuk soal-soal keadilan, kemurahan, keberanian dan kebijaksanaan.³

Dalam kesusasteraan Melayu tradisional, terdapat beberapa contoh karya genre *Mirrors for Princes*, atau yang umumnya dikenali sebagai karya-karya ketatanegaraan, antaranya *Taj al-Salatin* oleh Bukhari al-Jauhari, *Bustan al-Salatin* oleh Nuruddin al-Raniri, *Intizam Wazaif al-Malik* dan *Thamarat al-Mahannah* oleh Raja Ali Haji, *Kitab Ringkas Berbetulan Lekas* oleh Raja Haji Kelana dan sebuah karya tanpa nama pengarang berjudul kitab *Adab Raja-Raja* sebagaimana telah dicatatkan di bahagian awal tulisan ini. Pada bahagian-bahagian tertentu, karya-karya seumpama *Safinatul Hukkam*, *Isma Yatim* dan *Hikayat Bakhtiar* juga dapat digolongkan sebagai karya-karya ketatanegaraan Melayu dalam pengertiannya yang luas. Minat awal orang Melayu terhadap karya-karya ketatanegaraan mungkin dapat dikesan melalui terjemahan Melayu dua buah karya adab Parsi yang kini masih dalam bentuk manuskrip: pertama, terjemahan sebuah karya adab Hussain Wa'iz al-Kashifi yang kini tersimpan di perpustakaan University of Cambridge (MS Gg.6.40) bertarikh sekitar tahun 1604, dan kedua, sebuah terjemahan karya al-Ghazali berjudul *Nasihah al-Muluk* yang kini tersimpan di perpustakaan University of Edinburgh (MS Dc.6.73–74) bertarikh sekitar tahun 1700⁴.

Ciri-ciri karya ketatanegaraan dalam *Bustan al-Salatin* dengan jelasnya dapat dilihat pada bab III–VII teks berkenaan. Dalam kesemua bab ini, Nuruddin al-Raniri telah menunjukkan kemampuannya sebagai penasihat raja melalui panduan-panduan dan siri cerita nasihat dan pengajaran. Secara ringkas, tema adab untuk raja-raja dalam *Bustan al-Salatin* dapat dibahagikan kepada dua bahagian: bahagian pertama berkisar kepada kisah raja-raja atau khalifah, dan bahagian kedua berkisar kepada orang penting dalam kehidupan raja-

³ Rujuk teks dan huraian tentang *Mau'izah-i Jahangiri* dalam Alvi (1989).

⁴ *Safinatul Hukkam* hasil karangan Syeikh Jalaluddin Tursani atas permintaan Sultan Aceh, Sultan Alauddin Johan Syah (1735–1760) pada 1153 Hijrah/1740. Sebahagian daripada karya tersebut berkisar kepada peraturan dan panduan kepada raja-raja dan para pembesar istana (rujuk Hasjmy [1987]).

⁵ Rujuk Ricklefs dan Voorhoeve (1977), 111–112 dan 120.

raja/khalifah seperti Perdana Menteri, wazir, kadi, khatib, utusan, panglima dan hulubalang yang dapat digolongkan sebagai para pembantu raja/khalifah. Secara keseluruhannya, isi kandungan bab III-VII *Bustan al-Salatin* jelas menunjukkan akan kewibawaan Nuruddin al-Raniri sebagai pengarang ketatanegaraan. Dalam menasihati raja-raja tentang sifat-sifat buruk "kezaliman" dia mengemukakan juga sifat-sifat "keadilan" sebagai pilihannya. Setiap hujah dibuktikan dengan dalil-dalil al-Quran, hadis, kata-kata ulama atau tokoh bijak pandai serta contoh-contoh cerita pendek (anekdot) daripada koleksi cerita-cerita moral atau peristiwa sejarah zaman lalu. Penekanannya amat jelas bahawa raja yang adil akan dicintai oleh rakyat dan akan membawa kemakmuran negara, sebaliknya raja yang zalim akan dibenci oleh rakyat dan akan membawa kehancuran negara. Demikian juga kepada para pembantu raja, pelbagai panduan telah diberikan untuk membantu mereka melaksanakan tanggungjawab dengan bijaksana. Penekanannya juga amat jelas bahawa pembantu raja yang adil dan bijaksana akan memuliakan raja dan negara sementara pembantu raja yang zalim aniaya akan memusnahkan raja dan negara. Tegasnya, raja dan pembantunya perlu bekerjasama dan perlu memiliki sifat-sifat yang sama, iaitu *keadilan* dan *kebijaksanaan*, agar rakyat dan negara selamat dan makmur.

Sewajarnya pengaruh Nuruddin al-Raniri terhadap tradisi historiografi dan adab Melayu dikaji melalui tulisan anak-anak muridnya. Sepanjang tempoh lebih kurang lapan tahun berkhidmat di istana Aceh (1636-1644), besar kemungkinan beliau ada memiliki anak-anak murid tertentu terutamanya daripada kalangan anak-anak tempatan Aceh. Malangnya tidak banyak maklumat tentang anak-anak murid Nuruddin al-Raniri di Aceh yang diketahui secara pasti. Menurut Mohd. Saghir Abdullah (1994, 83), salah seorang anak murid Nuruddin al-Raniri bernama Megat Sati ibn Amir Sulaiman, pengarang kitab yang bernama *Sharab al-Arifin li Ahl al-Wasilin*, tetapi tiada maklumat lanjut tentangnya yang diberikan. Sehingga kini hanya seorang sahaja pengarang yang telah dengan jelas menyata dirinya sebagai anak murid Nuruddin al-Raniri, iaitu Syeikh Yusuf al-Makasari. Dalam kitabnya *Safinat al-Najah*, Syeikh Yusuf menyatakan bahawa beliau pernah berguru dengan Nuruddin al-Raniri dan mendapat ijazah tarekat Qadiriyya daripadanya.⁸ Walau bagaimanapun, sebagaimana diketahui, Syeikh Yusuf tidak ada meninggalkan sebarang karya sejarah atau adab yang dapat dikaitkan dengan Nuruddin al-Raniri. Justeru itu, pengaruh tulisan historiografi dan adab Nuruddin al-Raniri sebagaimana terpapar dalam *Bustan al-Salatin* tidak dapat dikesan melalui karya tinggalan anak-anak muridnya, sebaliknya hanya dapat dikaji dalam karya-karya Melayu secara umum.

⁸ Rujuk Azyumardi (1994), 214.

Pengaruh *Bustan al-Salatin* ke Atas Tradisi Historiografi Melayu

Pengaruh *Bustan al-Salatin* dalam sastra Melayu paling awal dapat dikesan dalam bahagian Mukadimah *Sejarah Melayu*, khususnya dalam versi Shellabear dan versi A. Samad Ahmad (1612), yang besar kemungkinan telah disalin perkataan demi perkataan daripada Mukadimah *Bustan al-Salatin*. Andaian ini berdasarkan kepada kajian para sarjana bahawa versi awal *Sejarah Melayu* edisi Winstedt (1535) tidak mengandungi Mukadimah sebagaimana yang terdapat pada versi terkemudian tersebut.⁹ Kita dapati juga bahawa tradisi memulakan karya dengan puji-pujian kepada Allah dan Rasul tidak wujud dalam karya-karya historiografi Melayu yang lebih awal seumpama *Hikayat Raja-Raja Pasai* dan *Hikayat Aceh*, maka suatu andaian dapat dibuat bahawa tradisi tersebut hanya bermula dengan *Bustan al-Salatin*. Sedang bagi Nuruddin al-Raniri, gaya Mukadimah yang hampir sama dengan *Bustan al-Salatin* telah pun dihasilkan seawal karyanya yang pertama berjudul *Sirat al-Mustakim* yang dikarang antara tahun 1634–1644.¹⁰

Kita dapati juga bahawa gaya Mukadimah *Bustan al-Salatin* lebih mirip dengan mukadimah yang lazim terdapat dalam karya-karya adab Parsi. Contoh yang paling hampir terdapat dalam Mukadimah *Taj al-Salatin* karya Bukhari al-Jauhari. Gaya persembahan Mukadimah bagi *Bustan al-Salatin* dan *Taj al-Salatin* nyata mempunyai banyak persamaan. Jika penulisan *Bustan al-Salatin* itu sendiri banyak terpengaruh dengan *Taj al-Salatin* maka tidak mustahil pula Mukadimah *Bustan al-Salatin* juga sebagai kesan pengaruh daripada Mukadimah *Taj al-Salatin*.

Dengan alasan-alasan yang telah dikemukakan, besar kemungkinan Mukadimah *Sejarah Melayu* edisi tahun 1612 bersumber daripada Mukadimah *Bustan al-Salatin*, dan bukan sebaliknya. Penyalin *Sejarah Melayu* berkenaan, pastinya penyalinan yang dilakukan tahun 1644, yang terpengaruh dengan "roh keislaman" dalam Mukadimah *Bustan al-Salatin* telah mengambil Mukadimah tersebut sebagai pendahuluan *Sejarah Melayu* tanpa mencatatkan sumbernya.¹¹ Hal ini disokong pula dengan fakta bahawa *Sejarah Melayu* edisi A. Samad Ahmad (1983, 294) berakhir dengan kolofon yang mencatatkan peristiwa

⁹ Rujuk misalnya Winstedt (1938) dan T. Iskandar (1967).

¹⁰ Rujuk *Sirat al-Mustakim* di pinggir kitab *Sabil al-Muhtadin* karya Muhammad Arsyad al-Banjari.

¹¹ Tarikh Nuruddin al-Raniri selesai mengarang *Bustan al-Salatin* tidak dapat dipastikan dengan tepat. Walau bagaimanapun, suatu andaian dapat dibuat bahawa kitab tersebut selesai dikarang sebelum tahun 1644. Andaian ini berdasarkan maklumat yang terdapat dalam kitab *Asrar al-Insan* yang dikarang antara tahun 1640–1644. Dalam kitab tersebut, Nuruddin al-Raniri ada mencatatkan bahawa dia telah selesai mengarang bab tentang akal dalam bab VII *Bustan al-Salatin*: "Adalah pula beberapa daripada perkataan akal itu telah kami sebutkan dalam kitab *Bustan al-Salatin* pada bab yang ketujuh" (rujuk Tudjimah [1961], 125). Justeru itu, besar kemungkinan *Bustan al-Salatin* selesai dikarang sekitar tahun 1644.

serangan Jambi ke atas Johor yang berlaku sekitar tahun 1673, suatu jangka masa di mana *Bustan al-Salatin* telah hampir tiga puluh lima tahun dikarang oleh Nuruddin al-Raniri. Menurut T. Iskandar (1967, 41), penyalin tersebut bukan sahaja membuat interpolasi bahagian Mukadimah tetapi juga mencatatkan nama Tun Seri Lanang sebagai pengarang *Sejarah Melayu* berkenaan.¹²

Sebuah lagi contoh karya yang memperlihatkan pengaruh *Bustan al-Salatin* terdapat dalam bahagian pelukisan "Taman Ghairat Berahi" dalam *Hikayat Hang Tuah*, epik agung Melayu yang ditulis sekitar akhir abad ke-17 atau awal abad ke-18. Laksamana Hang Tuah telah mengetuai sebuah perutusan Raja Melaka ke Turki di mana mereka menjadi "terlalu hairan" menyaksikan keajaiban sebuah taman orang Turki. Pelukisan taman tersebut telah dibuat sebegitu teliti, dengan segala keindahan dan keunikan, melalui gaya bahasa yang juga indah dan unik, yang sebenarnya disalin perkataan demi perkataan daripada pelukisan "Taman Ghairah" dalam Fasal ke-13 bab II *Bustan al-Salatin* (lihat perbandingan pelukisan taman dalam kedua-dua buah karya tersebut dalam Shellbear [1917, 520-526] dan Siti Hawa [1992]). Adalah amat jelas sekali bahawa penulis atau penyalin *Hikayat Hang Tuah* yang mengetahui gambaran keindahan taman dalam *Bustan al-Salatin* telah terpengaruh untuk memetik bahagian tersebut untuk menggambarkan keindahan taman orang Turki tanpa mencatatkan sumber asalnya.

Pengaruh *Bustan al-Salatin* ke atas penulisan sejarah Melayu terus berkembang dalam era kemunculan Riau sebagai pusat kegiatan kesusasteraan Melayu sekitar tahun 1779-1911. Dalam era ini muncul ramai pengarang agama, sejarah dan sastera Melayu terutamanya daripada kalangan kaum bangsawan di istana Riau. Situasi di Riau ketika itu memberikan kita suatu alasan kukuh untuk membuat andaian bahawa banyak buku-buku agama dan sastera yang dikarang di Aceh, termasuk *Taj al-Salatin* dan *Bustan al-Salatin*, telah dibawa oleh para pedagang, pengembara atau secara peribadi ke Riau. Kedua-dua buku tersebut sudah tentu amat terkenal di istana Aceh, dan besar kemungkinan menjadi antara buku-buku yang dikehendaki di Riau oleh para pedagang baru di kepulauan tersebut. Di dalam senarai manuskrip *Bustan al-Salatin* (lihat lampiran A), sekurang-kurangnya sebuah manuskrip (Leiden K1.14) telah dikenal pasti disalin di Pulau Penyengat, Riau.

Kratz (1974), dalam artikelnya bertajuk "*Bustan-Copy and Johore-Histories*", telah menemui dua buah manuskrip yang mengandungi pengaruh *Bustan al-Salatin* yang telah ditulis di Riau: manuskrip Von de Wall 196 (disimpan di Jakarta) dan manuskrip Klinkert 24B (disimpan di Leiden). Dalam kajiannya, beliau mendapati kedua-dua manuskrip tersebut bermula dengan

¹² Perlu dicatatkan bahawa perbincangan tentang pengaruh Mukadimah *Bustan al-Salatin* ke atas *Sejarah Melayu* masih di peringkat awal. Suatu kajian filologi yang lebih menyeluruh tentang manuskrip-manuskrip *Sejarah Melayu* perlu dilakukan untuk mendapatkan suatu keputusan yang lebih sistematik.

sejarah Aceh dipetik secara terus daripada Fasal 13 bab II *Bustan al-Salatin*. Bahagian yang disalin ialah tentang Sultan Iskandar Thani dari umur tujuh tahun hingga kemangkatannya. Walau bagaimanapun, penyalin manuskrip berkenaan hanya berminat terhadap peristiwa-peristiwa sejarah yang terdapat dalam kehidupan Sultan Iskandar Thani yang dicatat secara ringkas dengan meninggalkan segala huraian lebar tentang kehidupannya. Misalnya, huraian panjang lebar tentang acara perkahwinan Sultan Iskandar Thani di istana Aceh, pelukisan Taman Ghairah dan perjalanan Sultan Iskandar Thani ke Pasai telah ditinggalkan. Selepas kemangkatan Sultan Iskandar Thani, penyalin/pengarang terus menceritakan kisah Dato Laksamana di Melaka dan akhirnya diikuti dengan kisah kekalahan Jambi ke tangan Johor pada tahun 1083 Hijrah (1673). Ternyata penyalin hanya mencatatkan peristiwa-peristiwa yang dianggapnya fakta sejarah Aceh dengan tujuan untuk menghubungkannya secara terus (Kratz 1974, 1) dengan sejarah kesultanan Johor. Huraian ini jelas menunjukkan bagaimana tulisan sejarah Aceh oleh Nuruddin al-Raniri telah mempengaruhi pengarang atau ahli sejarah Melayu untuk menunjukkan suatu kesinambungan sejarah antara Aceh dengan Johor.

Kecenderungan pengarang/ahli sejarah Melayu untuk menghubungkan tulisan sejarah Aceh oleh Nuruddin al-Raniri dengan sejarah Melayu seterusnya juga terdapat sebuah lagi manuskrip yang dikenali sebagai *Kitab Sembilan Perkara*. Manuskrip ini terdiri daripada gabungan sembilan tajuk/topik, antaranya termasuk tajuk tentang sejarah, hikayat, asal usul raja, budaya dan undang-undang.¹³ Perkara yang menarik diperhatikan ialah bahagian pertama manuskrip berkenaan tentang "Keturunan raja-raja Melaka, Pahang dan Johor pada tahun 1021 Hijrah" adalah disalin perkataan demi perkataan daripada Fasal 12 dan Fasal 13 bab II *Bustan al-Salatin*. Walaupun penyalin tidak menyatakan sumber rujukannya, tetapi adalah sangat jelas bahawa bahagian tersebut diambil secara terus daripada permulaan sejarah Melaka dalam Fasal 12 hingga ke cerita tentang Haji Kamal yang terdapat dalam Fasal 13 *Bustan al-Salatin*, termasuk huraian panjang lebar Nuruddin al-Raniri tentang Taman Ghairah. Dalam konteks ini, cara penyalin/pengarang *Kitab Sembilan Perkara* tersebut menyusun kisah sejarah Aceh di bahagian awal karyanya sebelum menjangkau ke tajuk-tajuk tentang sejarah Terengganu dan Johor pada bahagian-bahagian berikutnya jelas menunjukkan pengaruh tulisan sejarah Nuruddin al-Raniri yang diterima umum oleh kalangan penulis ketika itu.

¹³ Manuskrip *Kitab Sembilan Perkara* kini dalam simpanan Dewan Bahasa dan Pustaka, bertarikh 17 Rejab 1317 (1899), dan telah diterbitkan sepenuhnya oleh A. Samad Ahmad (1989).

Pengaruh *Bustan al-Salatin* ke atas Tradisi Adab Melayu

Pengaruh *Bustan al-Salatin* ke atas tradisi adab Melayu paling ketaranya dapat dilihat dalam *Hikayat Bakhtiar*. Di perpustakaan Royal Asiatic Society London, terdapat sebuah manuskrip *Hikayat Bakhtiar* (Raffles Malay 63) yang dimulai dengan Mukadimah yang disalin perkataan demi perkataan daripada Mukadimah *Bustan al-Salatin*.¹⁴ Hal ini menunjukkan bahawa Mukadimah *Bustan al-Salatin* bukan sahaja telah mempengaruhi penyalin *Sejarah Melayu* tetapi juga mempengaruhi penyalin *Hikayat Bakhtiar*. Selepas bahagian Mukadimah, diikuti dengan beberapa petikan al-Quran dan hadis yang mempunyai banyak persamaan dengan isi kandungan Fasal I bab I *Bustan al-Salatin*. Penyalin kemudian meneruskan tugasnya dengan menyalin kisah-kisah yang biasa terdapat dalam *Hikayat Bakhtiar* hingga ke cerita yang ke-38.

Versi panjang *Hikayat Bakhtiar* diduga telah dikarang selepas tahun 1644 kerana terdapat beberapa petikan cerita yang besar kemungkinannya berasal daripada *Bustan al-Salatin* meskipun tanpa dinyatakan oleh pengarang/penyalinnya. Ringkasan bagi cerita-cerita yang terdapat dalam versi panjang *Hikayat Bakhtiar* (sebanyak tiga puluh tujuh cerita) telah diterbitkan oleh Baharuddin Zainal pada tahun 1963 berdasarkan manuskrip milik Dewan Bahasa dan Pustaka. Sementara itu, ringkasan cerita-cerita *Hikayat Bakhtiar* berdasarkan manuskrip di Jakarta (sebanyak enam puluh tujuh cerita) telah dihuraikan oleh Brandes pada tahun 1895 (berdasarkan manuskrip Brandes 121). Daripada senarai cerita yang dipaparkan, ternyata sebahagian besar daripadanya mempunyai persamaan dengan cerita-cerita yang terdapat dalam *Bustan al-Salatin*. Persamaan ini menunjukkan bahawa penyalin atau pengarang *Hikayat Bakhtiar* telah memetik cerita-cerita tersebut daripada *Bustan al-Salatin* tanpa mencatatkan nama sumbernya. Senarai cerita dalam kedua-dua versi *Hikayat Bakhtiar* yang mempunyai persamaan dengan *Bustan al-Salatin* dapat diringkaskan seperti berikut:

¹⁴ Terdapat dua versi *Hikayat Bakhtiar*, iaitu versi pendek yang terdiri daripada lima buah cerita sisipan dan versi panjang yang terdiri daripada lebih banyak cerita sisipan yang ditokok tambah oleh para penyalin yang terkemudian, antaranya bersumber daripada *Hikayat Bayan Budiman*, *Taj al-Salatin* dan *Bustan al-Salatin*. Nama penyalin manuskrip Raffles Malay 63 dan tahun ia ditulis tidak diketahui tetapi kertas yang digunakan mempunyai *watermarks* "J. Whatman" dan "1811". Rujuk Ricklefs and Voorhoeve (1977), 141.

| Cerita yang terdapat dalam <i>Bustan al-Salatin</i> | Nombor cerita <i>Hikayat Bakhtiar</i> | |
|---|---------------------------------------|-------------------|
| | Baharuddin (1963) | Brandes (1895) |
| 1. Cerita Sultan Mahmud Ghazna dan Abu Mansur (bab III) | 8 | - |
| 2. Cerita Sultan Mahmud Ghazna dan Ayaz Khaz (bab III) | 11 | - |
| 3. Cerita raja zalim di Basrah yang memungut cukai (bab V) | 12 | - |
| 4. Cerita raja Hindustan yang menguji wazirnya (bab III) | 13 | - |
| 5. Cerita raja Kistasab dengan wazirnya yang khianat (bab III) | 17 | - |
| 6. Cerita Nusyirwan Adil berburu (bab III) | 18 | - |
| 7. Cerita Nusyirwan Adil mencari tanah yang bebas (bab III) | 18 | - |
| 8. Cerita Nusyirwan Adil menghukum menteri (bab III) | 18 | - |
| 9. Cerita Nusyirwan Adil dan raja China, Rum dan Hindustan (bab III) | 18 | - |
| 10. Cerita Ma'mum al-Rashid membuka kubur Nusyirwan Adil (bab III) | 18 | - |
| 11. Cerita seorang raja yang bertanya menteri tentang kepentingan askar atau harta (bab III) | 19 | - |
| 12. Cerita penjaga pintu raja Shahriar (bab III) | 20 | - |
| 13. Cerita seorang hamba raja yang menyembunyikan pakaian lamanya daripada pengetahuan raja (bab III) | 21 | - |
| 14. Cerita Umar al-Khattab membantu seorang isteri (bab III) | 23 | - |
| 15. Cerita Umar al-Khattab meminta seorang kanak-kanak membebaskan seekor unggas (bab III) | 23 | - |
| 16. Cerita tentang sepuluh sifat perempuan (bab VII) | 31 | 47a |
| 17. Cerita raja Shahriar dan Malaikat maut (bab V) | 34 | 62b |
| 18. Cerita Sultan Mahmud Ghazna mengadili rakyatnya (bab III) | 36 | - |
| 19. Cerita Sultan Ismail Samani mengadili rakyatnya (bab III) | 36 | - |
| 20. Cerita peperangan antara Sultan Ismail Samani dengan Sultan Umar ibn al-Layth (bab III) | 37 | - |
| 21. Cerita putera raja dengan burung bulbul (bab VII) | - | 43 |
| 22. Cerita sekumpulan wanita yang menceritakan keburukan suami masing-masing (bab VII) | - | 47d |
| 23. Keterangan tentang cinta dan perkahwinan (bab VII) | - | 48-50 |

| | | |
|--|---|-----|
| 24. Cerita wazir jadi kuda tunggangan seorang wanita (bab VII) | - | 51 |
| 25. Cerita Hajjaj dan Siti Raudhah (bab VII) | - | 55 |
| 26. Cerita raja menghukum wazir yang aniaya dalam memungut cukai (bab V) | - | 59 |
| 27. Cerita Abdullah Jauhari memberikan separuh umurnya kepada isterinya yang tidak setia (bab V) | - | 60 |
| 28. Cerita raja Ardashir dan puteri raja yang curang terhadap bapanya (bab V) | - | 61 |
| 29. Cerita raja zalim yang tidak mendengar nasihat menterinya (babV) | - | 62a |
| 30. Cerita wazir yang mengambil pemuda Badwi sebagai anak angkatnya (bab III) | - | 64 |
| 31. Cerita Iskandar Zulkarnain melalui sebuah bandar yang telah musnah (bab IV) | - | 65 |

Dalam konteks yang lebih luas, pengaruh *Bustan al-Salatin* ke atas sastera adab Melayu juga dapat dikesan secara tidak langsung melalui *Hikayat Bakhtiar*. Salah satu contoh yang baik dapat dilihat dalam cerita Hasinan dalam *Hikayat Maharaja Ali* yang mempunyai persamaan yang ketara dengan cerita Abdullah Jauhari yang terdapat dalam *Hikayat Bakhtiar* (Brandes no. 60), sebagaimana yang telah dihuraikan, adalah asalnya dipetik daripada bab V *Bustan al-Salatin*.¹⁵ Kedua-dua cerita Hasinan dan Abdullah Jauhari tersebut mempunyai persamaan dari segi tema, plot dan perwatakan: tentang suami yang malang, isteri yang setia/curang, Nabi Isa dan keajaibannya, dan raja yang bernafsu buas. Namun begitu, jika dalam *Bustan al-Salatin/Hikayat Bakhtiar* watak isteri Abdullah Jauhari digambarkan sebagai bersifat curang, watak Hasinan dalam *Hikayat Maharaja Ali* pula mewakili sifat seorang isteri yang setia kepada suami. Besar kemungkinan pengarang *Hikayat Maharaja Ali* mengetahui kisah kecurangan isteri Abdullah Jauhari dalam *Bustan al-Salatin/Hikayat Bakhtiar* tetapi secara sedar telah menterbalikkan imej "isteri derhaka" tersebut kepada "isteri contoh" untuk watak Hasinan ciptaannya sebagaimana telah diringkaskan oleh Braginsky (1988, 312-313) seperti berikut:

Cerita Hasinan

Suami dan isteri sangat mencintai antara satu sama lain.
 Suami meninggal dunia.
 Nabi Isa menghidupkan kembali si suami.

Cerita Abdullah Jauhari

Suami dan isteri saling bersumpah cinta abadi.
 Isteri meninggal dunia.
 Nabi Isa menghidupkan kembali si isteri.

¹⁵ *Hikayat Maharaja Ali* diduga telah dikarang sekitar akhir abad ke-17 atau awal abad ke-18 (Braginsky 1988), 304-316. Lihat teks tersebut dalam Mohd. Yusof (1989), 83-105.

Karena **mencintai** suaminya, si isteri mendapati diri di istana Raja Serdala dan **terpaksa** mulai percakapan dengan dia.

Raja Serdala berusaha mencumbui si isteri supaya kawin dengan dia.

Si isteri **tetap setia** pada suaminya.

Si suami bertemu dengan isterinya tetapi **tidak mengenali** dia.

Si isteri dengan **tidak adil** dituduh membuat kecurangan.

Selama pemeriksaan **ketidaksalahan** isteri menjadi jelas.

Si suami **bersatu** dengan isteri untuk selama-lamanya.

Si isteri dengan **kehormatan** menjadi ratu.

Karena **tidak mencintai** suaminya, si isteri secara **sukarela** mulai percakapan dengan raja Mesir.

Raja Mesir berusaha mencumbu si isteri supaya kawin dengan dia.

Si isteri **membuat kecurangan** terhadap suaminya.

Si suami bertemu dengan isterinya dan **mengenali** dia.

Si isteri dengan **adil** dituduh membuat kecurangan.

Selama pemeriksaan **kesalahan** isteri menjadi jelas.

Si suami **menolak** isteri untuk selama-lamanya (ambil semula separuh nyawa yang diberikan).

Si isteri dengan **kenistaan** mati.

Satu contoh lain tentang pengaruh tidak langsung *Bustan al-Salatin* ke atas sastra adab Melayu terdapat dalam cerita "Musang Berjanggut".¹⁶ Cerita berkisar kepada seorang putera raja bernama Kemala al-Arifin yang meninggalkan istananya untuk mengembara mencari seorang "perempuan", dan bukannya "betina", sebagai calon isterinya. Setelah berjaya berkahwin dengan "perempuan" impiannya, Dang Seri Arif Laksana, mereka kembali semula ke istana. Kecantikan Dang Seri Arif Laksana telah menimbulkan rasa berahi sultan, wazir dan para pembesar istana. Walau bagaimanapun, isterinya yang budiman dan bijaksana telah mengatur rancangan untuk mempertahankan maruahnya dan "mengajar" nafsu buas sultan dan para pembesar berkenaan. Untuk sultan khususnya, baginda telah dijadikan "kuda tunggangan" oleh Dang Seri Arif Laksana, sebanyak tujuh kali mengelilingi biliknya!

Peristiwa "kuda tunggangan" dalam cerita "Musang Berjanggut" di atas, besar kemungkinan mempunyai pertalian dengan kisah seorang wazir yang menjadi "kuda tunggangan" seorang wanita sebagaimana terdapat dalam bab VII *Bustan al-Salatin* dan kemudiannya dipetik sebagai cerita sisipan oleh penyalin *Hikayat Bakhtiar* (Brandes no. 51).¹⁷ Walaupun kisah dan watak bagi kedua-dua cerita berkenaan berbeza, tetapi plot, tema dan peristiwa "kuda tunggangan" bagi kedua-dua cerita itu banyak persamaan. Justeru itu, kita mempunyai alasan yang

¹⁶ Lihat huraian cerita "Musang Berjanggut" oleh Winstedt (1909) dan Maier (1991).

¹⁷ Tarikh manuskrip Klinkert 179 sebagaimana tercatat pada bahagian kolofon ialah 5 Syaaban 1281 (1864). Nama pengarang tidak dicatatkan tetapi besar kemungkinan manuskrip tersebut ditulis di Riau. Lihat huraian tentang cerita wazir yang menjadi kuda tunggangan sebagaimana terpapar dalam *Bustan al-Salatin* dalam Jelani (1996b).

kukuh untuk membuat andaian bahawa cerita raja menjadi "kuda tunggangan" dalam "Musang Berjanggut" besar kemungkinan bersumber daripada *Bustan al-Salatin* atau dipengaruhi secara tidak langsung melalui *Hikayat Bakhtiar* yang telah sedia popular kepada masyarakat Melayu masa silam.

Melalui contoh-contoh yang telah dikemukakan di atas jelas menunjukkan betapa pemilihan cerita-cerita didaktik oleh Nuruddin al-Raniri dalam *Bustan al-Salatin* telah mempengaruhi pengarang/penyalin *Hikayat Bakhtiar*. Contoh daripada cerita Hasinan dalam *Hikayat Maharaja Ali* dan cerita "Musang Berjanggut" pula menunjukkan kemungkinan pengaruh secara langsung *Bustan al-Salatin* ataupun secara tidak langsung melalui perantaraan *Hikayat Bakhtiar*. Selain dua puluh lapan buah manuskrip *Bustan al-Salatin* yang telah dapat dikesan (lihat lampiran A), sekurang-kurangnya terdapat dua belas manuskrip *Hikayat Bakhtiar* yang diketahui wujud hingga ke hari ini (lihat lampiran B), yang telah menyebarkan pengaruh Nuruddin al-Raniri dalam kesusasteraan Melayu tradisional.

Pengaruh *Bustan al-Salatin* dalam kesusasteraan Melayu tradisional tidak hanya terbatas dalam karya-karya prosa tetapi juga dalam bentuk syair. Sekurang-kurangnya sebuah manuskrip syair telah ditemui dengan jelas mengambil sumber daripada *Bustan al-Salatin*, iaitu Manuskrip Klinkert 179 yang kini tersimpan di Leiden. Syair tersebut terdiri daripada 341 rangkap, membicarakan pelbagai tema tentang wanita, sifat pemurah, persahabatan dan nasihat tentang tatakelakuan yang baik. Walau bagaimanapun, hanya tema tentang wanita, yakni tentang sepuluh sifat wanita, sahaja yang nyata dipetik daripada bab VII *Bustan al-Salatin*, sedangkan tema-tema yang lain mungkin bersumber daripada rujukan yang lain.¹⁸ Nama Nuruddin al-Raniri tidak dicatatkan oleh pengarang syair tetapi sebanyak tiga kali nama *Bustan al-Salatin* dinyatakan oleh penyair sebagai bahan huraian Nuruddin al-Raniri tentang sepuluh sifat wanita, yang asalnya bersumber daripada *Nasihat al-Muluk*,¹⁹ telah mempengaruhi penyair Melayu untuk disalin semula dalam bentuk syair. Ketiga-tiga rangkap yang mencatatkan nama *Bustan al-Salatin* dalam syair berkenaan adalah seperti berikut:

| | | |
|---------------------|--|--|
| Rangkap 207: | Maknanya itu sahaya nyatakan Segala saudara baik dengarkan | Dari <i>Bustan Salatin</i> dikeluarkan Supaya fitnah Allah luputkan |
| Rangkap 268: | Tetapi hendak dihabisi tilik Carilah yang boleh dipermilik | Kepada <i>Bustan</i> pulak ditilik Supaya kemudian jangan terbalik |
| Rangkap 316: | Tamatlah sudah syairnya <i>Bustan</i> Hati seperti digaru syaitan | Disuratkan fakir di dalam kesakitan Tiadalah tentu huruf suratan |

¹⁸ Lihat huraian tentang "sepuluh sifat wanita" dalam Jelani (1996b).

¹⁹ Rujuk Bagley (1964), 165-166.

Kesimpulan

Huraian di atas telah mengemukakan beberapa contoh pengaruh *Bustan al-Salatin* ke atas karya-karya Melayu sama ada dalam genre sastera sejarah, epik, adab, hikayat dan syair. Daripada contoh-contoh tersebut, ternyata *Bustan al-Salatin* telah meninggalkan pengaruh yang tidak sedikit dalam sejarah perkembangan sastera Melayu, terutamanya dalam tradisi historiografi dan adab Melayu. Sungguhpun dalam hampir keseluruhan karya-karya yang dikaji tidak tercatat nama *Bustan al-Salatin* dan Nuruddin al-Raniri sebagai karya sumber, namun penelitian secara terperinci jelas menunjukkan akan wujudnya rujukan kepada karya dan pengarang abad ke-17 berkenaan. Justeru itu, sebarang usaha untuk meneliti sejarah dan perkembangan tradisi historiografi dan adab Melayu, perlu mengambil kira sumbangan Nuruddin al-Raniri melalui *Bustan al-Salatin*. Sewajarnya kajian awal ini akan membuka ruang kepada suatu bentuk kajian pengaruh *Bustan al-Salatin* ke atas khazanah kesusasteraan Melayu secara lebih saintifik, khususnya melalui kaedah Kajian Genetik dalam disiplin Kesusasteraan Bandingan.

Walaupun bagaimanapun, huraian di atas juga menunjukkan bahawa sehingga kini, masih belum ditemui sebuah karya sejarah dunia dalam bahasa Melayu selain *Bustan al-Salatin*. Hal ini mungkin berpunca daripada kurangnya pengetahuan para pengarang tradisional terhadap bentuk penulisan sejarah dunia berkenaan. Kemungkinan juga genre sejarah dunia begitu asing di dunia Melayu hingga tidak menarik minat para pengarang atau sejarawan Melayu untuk mencubanya. Hal ini disokong pula dengan kenyataan bahawa sehingga kini belum ditemui sebarang terjemahan Melayu bagi karya sejarah dunia daripada tradisi Arab atau Parsi. Karya-karya seumpama *Ta'rikh al-Rusul wa al-Muluk*, *Ta'rikh-i Guzida* dan *Rauzat al-Safa* misalnya, sehingga kini masih belum ditemui terjemahannya dalam bahasa Melayu. Apabila Nuruddin al-Raniri memperkenalkan tulisan sejarah dunia melalui *Bustan al-Salatin*, tiada siapa yang tertarik untuk mencuba atau meniru bentuk karya tersebut. Sebaliknya, para pengarang Melayu lebih tertumpu kepada bahagian sejarah raja-raja Aceh yang terdapat di bahagian terakhir (Fasal 13), Bab II teks berkenaan. Sejarah raja-raja tersebut merupakan sumber sejarah penting bagi orang Melayu, lebih hampir dengan kehidupan orang Melayu zaman silam, dan mengandungi peristiwa-peristiwa sejarah semasa yang berlaku di persekitaran mereka.

Selain tiadanya pengaruh *Bustan al-Salatin* terhadap penulisan genre sejarah dunia orang Melayu, *Bustan al-Salatin* juga tidak meninggalkan pengaruh dalam penulisan genre ketatanegaraan orang Melayu. Bab III-VII *Bustan al-Salatin* merupakan suatu contoh penting tentang panduan tatacara pemerintahan raja-raja, tetapi tiada sebuah pun yang diketahui telah dicipta oleh pengarang Melayu berdasarkan model daripada *Bustan al-Salatin* tersebut. Walaupun para pengarang Melayu ada menunjukkan minat terhadap ketatanegaraan dengan penulisan *Taj al-Salatin*, kitab *Adab Raja-Raja*, *Isma Yatim* dan terjemahan

Nasihat al-Muluk karya al-Ghazali dan al-Khasifi, tetapi usaha untuk mencapai sebuah karya ketatanegaraan besar seperti mana yang diusahakan oleh Nuruddin al-Raniri tidak wujud. Pengarang adab Melayu hanya berminat untuk memetik beberapa contoh cerita teladan daripada karya tersebut dan tiada usaha yang dilakukan untuk mencontohi penulisan karya ketatanegaraan secara lebih serius. Tegasnya, pengarang Melayu hanya terpengaruh kepada sebahagian kecil daripada *Bustan al-Salatin* sedangkan isi utama karya tersebut tentang konsep sejarah dunia dan ketatanegaraan tidak mendapat reaksi yang sewajarnya. Hal ini menjadikan *Bustan al-Salatin* sebagai karya sastera dunia dan ketatanegaraan yang ulung dan istimewa dalam kesusasteraan Melayu tradisional.

Lampiran A

Senarai Manuskrip *Bustan al-Salatin*

| Tempat | Bab | No. Rujukan | Katalog |
|--------------|----------|-------------------|------------------------|
| Berlin | VII | Schoemann V, 7 | PNM 1992,14 |
| | VII | Schoemann V, 36 | PNM 1992, 94 |
| Brussels | VII | 21514 | Ronkel 1909, 516-17 |
| Jakarta | VII | KBG Mal. 310 | Ronkel 1909, 77 |
| | II | Jakarta Mal. 422 | Amir Sutarga 1972, 215 |
| | VI & VII | KBG Mal. 286 | Ronkel 1909, 76 |
| Kuala Lumpur | I-V | UM 41 | Howard 1966, 42 |
| Leiden | VI | Cod. Or. 1694 | Juynboll 1899, 218 |
| | II | Cod. Or. 1971 | Juynboll 1899, 216 |
| | VI | Cod. Or. 1673 | Juynboll 1899, 219 |
| | VI | Cod. Or. 1974 | Juynboll 1899, 220 |
| | VII | Cod. Or. 1918 (2) | Juynboll 1899, 220 |
| | VII | Cod. Or. 2199 (1) | Juynboll 1899, 221 |
| | VII | Cod. Or. 3234 (1) | Juynboll 1899, 221 |

| | | | |
|--------|--------------|----------------|--------------------|
| | I, II | Cod. Or. 5443 | Ronkel 1921, 20 |
| | V | K1.14 | Ronkel 1921, 18 |
| | VII | K1.67d | Ronkel 1921, 19 |
| | VII | Oph.119 | Ronkel 1921, 20 |
| | VII | Cod. Or. 6673 | Wan Ali 1985, 56 |
| | VII | Cod. Or. 6719 | Wan Ali 1985, 56 |
| London | I, II, IV, V | Raffles 8 | Ricklefs 1977, 134 |
| | I, II, IV, V | Raffles 42 | Ricklefs 1977, 138 |
| | VII | Raffles 17A | Ricklefs 1977, 134 |
| | VII | Raffles 70A | Ricklefs 1977, 142 |
| | VII | SOAS 36500 | Ricklefs 1977, 161 |
| Paris | VII | Mal. -Pol. 28 | PNM 1991, 1 |
| | VII | Mal. -Pol. 273 | PNM 1991, 160 |
| | IV | Mal. -Pol. 275 | PNM 1991, 163 |

Lampiran B

Senarai Manuskrip *Hikayat Bakhtiar*

| Tempat | No. Rujukan | Katalog |
|-----------------------|--------------------------------|------------------------|
| Jakarta | Brandes 121 (versi panjang) | Edwar Djamaris 1978, 2 |
| | Brandes 503 (versi panjang) | Edwar Djamaris 1978, 2 |
| | Von de Wall 179 (versi pendek) | Edwar Djamaris 1978, 2 |
| Kuala Lumpur (DBP) | No. 36181 (versi panjang) | Baharudin Zainal, 1963 |
| | No. 36182 (versi panjang) | Voorhoeve 1969, 373 |
| Leiden | Cod. Or. 6552 (versi panjang) | Ronkel 1921, 4 |
| | Cod. Or. 3374 | Ronkel 1921, 4 |

| | | |
|--------|---------------------------------|------------------------------|
| | Cod. Or. 6069 A (versi panjang) | Ronkel 1921, 4 |
| | Klinkert 38 | Ronkel 1921, 4 |
| | Oph. 80 (versi panjang) | Ronkel 1921, 4 |
| London | Raffles 63 (versi panjang) | Ricklefs/Voorhoeve 1977, 141 |
| | SOAS 36560 (versi pendek) | Ricklefs/Voorhoeve 1977, 161 |

Bibliografi

Manuskrip

- Bustan al-Salatin* (Raffles Malay 8)
Hikayat Bakhtiar (Raffles Malay 63)
Syair Bustan al-Salatin (Leiden Klinkert 24B)
Salinan fotokopi Manuskrip Leiden (Kinkert 24B)

Bahan Bercetak

- A. Samad Ahmad, penyusun. *Sulalatus-Salatin (Sejarah Melayu)*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1983.
- _____, penyusun. *Serangkai Warisan Islam*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.
- Ahmad Daudy, M. A. *Allah dan Manusia dalam Konsepsi Syeikh Nuruddin al-Raniry*. Jakarta: CV Rajawali, 1983.
- Amir Sutarga dan Jumsari Jusuf. *Katalogus Koleksi Naskhah Melayu Museum Pusat*. Jakarta: Department P & K, 1972.
- Andaya, Leonard Y. *The Kingdom of Johore (1641-1721)*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1975.
- Asma Ahmat. "Adab Raja-Raja: Sebuah Naskhah Melayu Genre Adab." *Jurnal Filologi Melayu* 3: 119, 1994.
- Azymardi Azra. *Jaringan Ulama Timur Tengah dan Kepulauan Nusantara Abad XVII dan XVIII*. Bandung: Penerbit Mizan, 1994.

- Bagley, F. R. C. *Book of Counsel for Kings* (terjemahan daripada karya al-Ghazali berjudul *Nasihah al-Muluk*). Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1964.
- Baharudin Zainal. *Bunga Rampai Sastera Lama III: Hikayat Bakhtiar*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1963.
- Braginsky, V. I. *The System of Classical Malay Literature*. Leiden: KITLV Press, 1963.
- _____. "Tajus Salatin (The Crown of Sultans) of Bukhari al-Jauhari as a Canonical Work and an Attempt to Create Malay Literary Canon." Kertas kerja yang dibentangkan di *Seminar Kesusasteraan Kanun di Asia Tenggara*, University of London, 5-7 April 1995.
- _____. *Yang Indah, Berfaedah dan Kamal: Sejarah Sastra Melayu dalam Abad 7-19*. Jakarta: RUL, 1998.
- Brandes, J. "Nadere Opmerkingen Over de Maleische Bewerkingen van de Geschiedenis der 10 Vizieren." *TBG* 38: 191-273, 1895.
- Edwar Djamaris. *Hikayat Bakhtiar*. Jakarta: Department P & K, 1978.
- Hasan Junus, penyusun. *Raja Ali Haji dan Karya-Karyanya*. Riau: Indonesia Pusat Pengajian Bahasa dan Kebudayaan Melayu Universitas Riau, 1996.
- Hasjmy, A. "Naskhah-Naskhah Tua Menyimpan Alam Fikiran Melayu Lama: Sebuah Studi tentang *Safinatul Hukkam*." Di dalam *Cendekia Kesusasteraan Melayu Tradisional* (diselenggarakan oleh Siti Hawa Haji Salleh). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987, 254-279.
- Howard, Joseph. *Malay Manuscripts: A Bibliographical Guide*. Kuala Lumpur: University of Malaya, 1966.
- Jelani Harun. "Bustanus Salatin: Konsep Sejarah Dunia dari Perspektif Historiografi Islam." *Dewan Sastera* April 1996: 41-50, 1996a.
- _____. "Sifat-Sifat Perempuan menurut Syeikh Nuruddin al-Raniri dalam Kitab *Bustanus Salatin*." *Dewan Sastera* Oktober 1996, 33-39, 1996b.
- Juynboll, H. H. *Catalogus van de Maleische en Sundaneesche Handschriften der Leidsche Universiteits-Bibliotheek*. Leiden: E. J. Brill, 1899.
- Katalog Manuskrip Melayu di Perancis*. Kuala Lumpur: Perpustakaan Negara Malaysia, 1991.
- Katalog Manuskrip Melayu di Jerman Barat*. Kuala Lumpur: Perpustakaan Negara Malaysia, 1992.

- Kratz, E. U. "Bustan-copy and the Johore-Histories." Kertas kerja yang dibentangkan di *Sixth International Conference on Asian History*, Yogyakarta, 26-30 Ogos 1974, 1-6, 1974.
- Maier, H. M. J. "The Laughter of Kemala Ariffin: The Tale of the Bearded Civet Cat." Di dalam *Variation, Transformation and Meaning. Studies on Indonesian Literatures in Honour of A. Teeuw* (diselenggarakan oleh J. J. Ras dan S. O. Rabson). Leiden: KITLV Press, 1991, 53-72.
- Mohd. Yusof Md. Nor. *Antologi Enam Hikayat*. Petaling Jaya: Fajar Bakti, 1989.
- Muhammad Arsyad al-Banjari. *Sabil al-Muhtadin* (jawi). Cairo: Dar Ihya' al-Kutub al-'Arabiyya, (tanpa tarikh).
- Mulyadi, S. W. R. *Hikayat Indraputra: A Malay Romance*. Holland: Foris Publications, 1989.
- Ricklefs, M. C. dan Voorhoeve, P. *Indonesian Manuscripts in Great Britain*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Ronkel, Ph. S. Van. *Catalogus der Maleische Handschriften in het Museum van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen*. 'S. Hage: M. Nijhoff, 1909.
- _____. *Supplement-Catalogus der Maleische en Minangkabausche Handschriften in de Leidsche Universiteits-Bibliotheek*. Leiden: E. J. Brill, 1921.
- Shellabear, W. G., penyusun. *Hikayat Hang Tuah (1-4)*. Singapura: Sidang Methodist, 1917.
- Tudjimah. *Asrar al-Insan fi Ma'rifa al-Ruh waal-Rahman*. Jakarta: Universitas Indonesia, 1961.
- Voorhoeve, P. "Notes on Some Manuscripts in the Library of the Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur." *BKI* 125: 371-373, 1969.
- Wan Ali Hj. Wan Mamat. *Katalog Manuskrip Melayu di Belanda*. Kuala Lumpur: Perpustakaan Negara Malaysia, 1985.
- Winstedt, R. O. "Musang Berjanggut (*The Tale of the Bearded Civet*)." *JSBRAS* 52: 121-172, 1909.

3

Tradisi dan Modeniti di Pulau Penyengat: *Syair Sultan Abdul Muluk* sebagai Karya Sastra Melayu Zaman Peralihan

G. L. Koster¹

Permasalahan

Syahdan suatupun tiada cendera mata kepada sahabat kita, hanyalah satu surat Hikayat Sultan Abdul Muluk yang sudah kita sendiri nazamkan dengan bahasa Melayu Johor yang terpakai pada masa ini, serta sehelai kain sutera perbuatan isteri kita sendiri. (Sj'air 1934, 5)

Dengan kata-kata inilah, yang ditulis pada tahun 1846, Raja Ali Haji menghadahi Roorda van Eysinga, seorang sarjana Belanda yang terkenal pada masa itu, dengan sebuah naskah yang mengandungi sebuah syair naratif panjang bertajuk *Syair Sultan Abdul Muluk* (SSAM). Nampaknya hadiah itu sangat dihargai oleh Roorda, sehingga mendorong beliau untuk menerbitkan naskah tersebut dalam jurnal *Tijdschrift voor Nederlandsch Indie* dalam tahun 1847. Sebenarnya edisi Roorda tersebut bukan merupakan terbitan pertama SSAM, kerana syair itu sudah terlebih dahulu diterbitkan oleh Raja Ali Haji dalam bentuk teks cap batu pada tahun 1845, barangkali melalui sebuah kedai buku di Singapura (Van der Putten dan Al-Azhar 1995, 11).

Walaupun dalam surat beliau kepada Roorda, Raja Ali Haji mendakwa bahawa beliau sendiri merupakan pengarang SSAM, dakwaan itu bukan tidak mungkin diragui. Menurut informasi yang diberikan Van Ronkel (1909, 321), seorang sarjana Belanda bernama Van den Berg pernah menemui catatan tulisan

¹ Dr. Koster bertugas di Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia, Pulau Pinang sebagai Profesor Madya. Antara mata pelajaran yang beliau kendalikan termasuklah sastra Melayu/Indonesia moden dan tradisional, dan sastra Asia dalam perbandingan. Makalah ini ditulis berdasarkan kertas kerja yang disumbangkan kepada *Simposium Raja Ali Haji* yang dilaksanakan di Pulau Penyengat, Riau, Indonesia pada 29–31 Oktober 1996.

dalam salah sebuah naskah kepunyaan H. Von de Wall. Catatan itu menyatakan bahawa pengarang SSAM sebenarnya ialah adik perempuan Raja Ali Haji, Raja Saleha. Tetapi, sayang sekali catatan Von de Wall tersebut sudah hilang sehingga kebenaran informasi itu tidak dapat dikenal pasti lagi (Abu Hassan 1993, 59, 156; Van der Putten dan Al-Azhar 1995, 11).

Walau bagaimanapun, tidak dapat dinafikan bahawa Raja Ali Haji—sama seperti Roorda—nampaknya sangat menghargai SSAM, sehingga beliau bukan sahaja mengakui sebagai pengarang (itu pun kalau beliau tidak merampas hak kepengarangan itu daripada tangan adiknya) tetapi juga berusaha sedaya upaya untuk mencari audien yang seluas-luasnya untuk syair itu. Sebagai jalan terbaik untuk mencapai idaman itu beliau memilih penerbitan SSAM melalui percetakan cap batu, suatu medium yang baru dan dianggap sebagai terancang di Alam Melayu ketika itu.

Mungkin sekali kita akan merasa hairan sesebuah karya sastera yang bercorak fiksyen dapat menerima penghargaan yang begitu tinggi sekali di Riau pada masa itu. Bukankah suasana yang menguasai kehidupan kebudayaan di daerah tersebut pada masa itu tidak begitu menggalakkan penghasilan dan penghayatan karya-karya sastera yang sedemikian kerana dianggap dapat merosakkan akhlak dan menyesatkan? Lagipun bukan tidak mungkin penulisan fiksyen pada masa itu masih dianggap sebagai suatu kegiatan kurang serius yang sewajarnya dielakkan oleh seorang pengarang Muslim, khususnya daripada kalangan istana Melayu.

Seperti yang lazim diketahui, pada masa itu, misalnya, Yang di-Pertuan Muda Raja Ali bin Raja Jaafar sangat berusaha untuk mendisiplinkan masyarakat. Beliau bukan sahaja melarang orang bermain judi dan menyabung ayam malah memberi titah agar semua perempuan memakai tudung. Gambaran tentang sikap beliau tersebut diceritakan oleh Raja Ali Haji seperti berikut: *"(...) (B)encilah ia akan orang bermain-main yang membawa kepada cabul laki-laki perempuan serta orang bernyanyi, beranyut dengan berpantun, sindir-menyindir pada pekerjaan zinah. Terkadang disuruhnya rampas biola dan kecapi orang yang beranyut, berdondang sayang yang dekat-dekat rumah orang yang baik supaya jangan jadi fitnah kepada anak muda orang dan supaya jangan jadi cabul negeri."* (Abu Hassan 1993, 13).

Andaian bahawa karya-karya sastera yang berunsurkan fiksyen dan hiburan tidak dapat berkembang di Riau pada masa itu kerana bercanggahan dengan agama tidak semestinya benar. Menurut Abu Hassan (1993), sejak zaman pentadbiran Raja Jaafar lagi cerita-cerita fiksyen dari Timur Tengah telah dibawa ke Penyengat. Cerita-cerita itu, yang dituturkan oleh tuan-tuan Sayyid, kemudian menjadi popular, sehingga sering kali dijadikan objek penulisan karya-karya saduran. Teks pertama yang dihasilkan dengan cara itu ialah *Hikayat Raja Golam*, saduran yang dibuat oleh seorang guru agama bernama Haji Abdul Wahab. Karya tersebut kemudian telah diperbaiki oleh Raja Ali Haji, sebagai

satu lagi bukti bahawa beliau bukan tidak mementingkan karya sastera yang bercorak fiksiyen (Abu Hassan 1993, 7).

Antara saduran-saduran lain yang diciptakan di Riau pada masa itu ialah karya-karya seperti *Syair Siti Zawiyah* dan *Syair Haris Fadzilah* hasil nukilan seorang pegawai di Masjid Raya, Penyengat, yang bernama Bilal Abu (Abu Hassan 1993, 9). Mungkin Bilal Abu begitu berminat mendengar cerita-cerita yang dituturkan oleh tuan-tuan Sayyid, sehingga mendapat ilham untuk menghasilkan sebuah syair yang berlatarbelakangkan Timur Tengah. Karya-karya sastera yang sedemikian barangkali dirasakan lebih boleh diterima oleh masyarakat Muslim daripada cerita-cerita yang berunsurkan Hindu Jawa, misalnya cerita-cerita Panji yang sudah sejak beberapa abad sangat popular di Alam Melayu.

Pengarang wanita mempunyai kedudukan yang penting dalam penghasilan karya-karya fiksiyen di Riau, khususnya dalam bentuk syair. Hal ini antara lain boleh dilihat sebagai satu tanda bahawa fiksiyen pada masa itu masih mempunyai kedudukan yang agak marginal. Kebanyakan penulis wanita berkenaan merupakan ahli keluarga Raja Ali Haji. Contohnya, seorang anak perempuan Raja Ali Haji bernama Raja Safiah diketahui melahirkan *Syair Kumbang Mengindra*, sedangkan seorang anak perempuannya yang lain bernama Raja Kalzum dikenali sebagai pengarang *Syair Saudagar Bodoh* (Abu Hassan 1993, 77-8).

Seperti yang sudah sering kali diujahkan oleh sarjana-sarjana seperti Hasan (1988), Matheson (1979), U. U. Hamidy (1983) dan Abu Hassan (1993), permulaan abad ke-19 di Riau merupakan satu era kelahiran semula kebudayaan Melayu. Perkembangan tersebut terjadi sebagai kesan daripada reaksi orang Melayu terhadap pengaruh kebudayaan dan kuasa kolonial Barat, yang semakin kuat ketika itu. Selain itu, perkembangan itu juga dirangsangkan oleh faktor-faktor dalaman. Salah satu faktor dalaman yang penting dalam mendorong perkembangan tersebut ialah keinginan yang muncul di kalangan masyarakat-masyarakat Muslim di Asia Tenggara untuk kembali kepada amalan agama Islam yang lebih murni dan lebih dekat dengan ajaran-ajaran asli al-Quran dan Nabi Muhammad.

Dalam perkembangan itu, Raja Ali Haji berada di barisan hadapan dan memainkan peranan penting sebagai tokoh politik dan tokoh kebudayaan yang terkemuka. Seperti yang lazim diketahui beliau telah mempergunakan bakat keintelektualannya untuk merumuskan jawapan-jawapan yang benar-benar bersifat Islam terhadap cabaran-cabaran yang dilemparkan kepada kebudayaan Melayu oleh kebudayaan Barat.

Betapa gigihnya usaha Raja Ali Haji untuk menghadapi kuasa yang dirasai beliau sebagai mengancam intipati dan nilai-nilai murni kebudayaan Islam dibuktikan melalui karya-karya beliau yang masih tetap merupakan satu warisan penting di Alam Melayu sampai ke masa kini. Menurut Raja Ali Haji, antara

nilai-nilai kemelayuan yang perlu dipertahankan bukan sahaja agama tetapi juga adat istiadat dan bahasa.

Contoh karya-karya Raja Ali Haji yang memperlihatkan usaha untuk mempertahankan kebudayaan Melayu dalam erti luas tersebut antara lain dapat dibaca dalam *Bustanul Katibin* dan *Kitab Pengetahuan Bahasa*. Dalam kedua-dua karya itu Raja Ali Haji dengan jelas menolak bahasa Melayu dari Singapura yang diwarnai oleh penggunaan bahasa Inggeris; malah kita saksikan bahawa dengan membetulkan bahasa dan adat beliau berusaha untuk membetulkan masyarakat dan membimbingnya semula ke jalan Allah.

Antara bidang-bidang kebudayaan Melayu yang pada permulaan abad ke-19 dianggap perlu diislamkan dan dimodenkan termasuklah bidang kesusasteraan. Memang tidak dapat dinafikan bahawa Raja Ali Haji juga banyak memberi sumbangan kepada usaha untuk mengadakan reformasi dalam bidang sastera. Seperti yang telah kita saksikan di atas, salah satu strategi yang digunakan oleh pengarang Melayu untuk menciptakan hasil sastera yang lebih berjiwa Islam dan lebih moden ialah melalui penghasilan karya-karya saduran dari Timur Tengah.²

Dalam makalah ini saya ingin menarik perhatian pembaca kepada satu strategi lain: mengubahsuaikan suatu genre³ (jenis kesusasteraan) yang sudah akrab dan sudah diterima, sehingga ia lebih cocok dengan keperluan keagamaan dan keduniaan masa kini. Genre yang dimaksudkan ialah cerita Panji, jenis kesusasteraan yang berasal dari Jawa dan berlatarbelakangkan kebudayaan Hindu Jawa. Genre itu juga boleh dipandang sebagai suatu penjelmaan ala Nusantara dari suatu jenis kesusasteraan yang sebenarnya ditemui hampir di merata tempat di dunia, iaitu jenis kesusasteraan *romance* (Frye 1976).⁴

² Untuk kajian tentang peranan karya saduran dalam memperkayakan dan mengubahkan sistem sastera Nusantara, lihat Teeuw (1986), 192-201. Sayang sekali program yang beliau cadangkan sebagai sumbangan kepada kajian sejarah sastera Nusantara, iaitu pengkajian secara teliti tentang proses transformasi yang terjadi dalam penghasilan karya saduran itu (khususnya perubahan karya yang diterjemahkan mahupun dalam sistem sastera yang menerimanya) masih jarang diberikan perhatian.

³ Selain menyadur karya-karya sastera dari luar dan mengubahsuaikan jenis-jenis kesusasteraan yang tersedia ada dalam tradisi sendiri, strategi untuk merombak tradisi kesusasteraan Melayu juga boleh dilakukan dengan menulis parodi berdasarkan jenis kesusasteraan tradisional. Contohnya, status tinggi karya-karya *romance* Hindu Jawa, iaitu cerita Panji, sebagai karya yang mengajar, diturunkan dengan menciptakan karya parodi yang hanya melucukan atau menghiburkan sahaja. Lagipun para watak cerita Panji yang dianggap tidak bersesuaian dengan Islam digantikan oleh binatang atau bunga. Tentang dua parodi yang diciptakan berdasarkan cerita Panji, iaitu *Syair Ikan Terubuk* dan *Syair Buah-Buahan*, lihat Koster (1997), 199-251; tentang satu contoh lain, iaitu *Syair Nuri* karangan Sultan Mahmud Badaruddin, Palembang, sila lihat Koster (1996).

⁴ Kajian Frye tentang *romance* hanya meliputi cara jenis kesusasteraan itu menjelmaan diri dalam sastera-sastera Barat. Untuk *romance* dalam sastera Cina tradisional, khususnya dalam cerita-cerita *chuanqi* dalam abad ke-8 pada zaman Dinasti Tang, sila lihat bab yang bertajuk "Romance" dalam Owen (1997), 130-148.

Sebagai contoh untuk penggunaan strategi pengubahsuaian suatu genre saya akan membincangkan SSAM⁵, suatu karya yang juga boleh digolongkan sebagai jenis kesusasteraan *romance*. Secara umum, perubahan yang diadakan oleh pengarang SSAM dalam genre tersebut boleh dicirikan sebagai:

- (a) menggantikan realiti kesusasteraan (dunia dalam kata) yang diceritakan dalam cerita Panji tradisional—iaitu realiti dunia Hindu Jawa—dengan realiti Timur Tengah;
- (b) menghalalkan cerita Panji, iaitu dengan membersihkannya bukan sahaja daripada sisa-sisa agama Hindu Jawa tetapi juga daripada unsur-unsur seks yang tidak senonoh dan merosakkan akhlak.

Sekiranya kita ingin mengkaji caranya sesuatu tradisi kesusasteraan dirombak—dan itu sememangnya yang akan saya bicarakan dalam makalah ini—eloklah kita fahami terlebih dahulu tentang maksud konsep tradisi. Dengan tradisi, saya maksudkan suatu keseluruhan amalan-amalan, adat istiadat dan kod-kod kebudayaan yang telah diterima sah oleh masyarakat secara turun-temurun. Syarat mutlak yang mesti dipenuhi di mana-mana pun agar tradisi dapat wujud dan dapat diturunkan ialah bahawa pengetahuan tersebut—yang terdiri daripada adat istiadat, pepatah, undang-undang, salasilah, kosmologi, sastera, mitos dan agama—selalu diingat dan diulangkan oleh masyarakat yang menjunjungnya.

Dalam sastera Melayu tradisional—dan sebenarnya dalam mana-mana sastera tradisional pun—asas yang menguasai segala sesuatunya ialah tuntutan supaya kita memperingati tradisi⁶. Karya tradisi harus diciptakan melalui ingatan pengarang atau penuturnya: berdasarkan pola-pola plot yang sudah akrab, dengan mempergunakan acuan-acuan untuk bercerita, seperti perwatakan yang tipikal, pola-pola aksi yang stereotaip, dan sebagainya. Tindakan yang diambil dan pilihan yang dibuat oleh para watak dalam sastera naratif tradisional Melayu juga didorong oleh keperluan untuk mengingat. Watak-watak pelupa tentang undang-undang sah akan dihukum sedangkan mereka yang ingat tentang undang-undang tersebut akan dipuji dan diberikan ganjaran. Audien juga didorong oleh keperluan untuk mengingat: mereka sepatutnya jangan lupa tentang contoh dan teladan yang diberikan oleh para watak dalam cerita.

Dalam analisis saya di bawah ini tentang cara mengubahsuaikan dan merombak jenis kesusasteraan *romance* seperti mana yang terdapat dalam

⁵ Kajian ini berdasarkan teks SSAM yang termuat dalam Abu Hassan (1993), 459–730.

⁶ Memang ini tidak bermakna bahawa kelupaan, kekreatifan, impian, keinginan dan lamunan tidak memainkan peranan penting dalam sastera Melayu. Tetapi semua itu dianggap lebih menyumbang kuasa karya untuk menghiburkan daripada kepada kuasanya untuk memberikan faedah atau manfaat (lihat Koster [1997], 19, 91–2). Tentang memperingati sebagai asas utama puilitika Melayu tradisional, sila lihat Koster (1997), 76–85.

SSAM, saya akan menumpukan perhatian kepada persoalan tentang sampai manakah pengarang masih terus mengingat, mengekalkan dan menegaskan atau sebaliknya dengan sengaja menentang, membuang dan melupakan konvensi tertentu yang diwarisi daripada tradisi cerita Panji Hindu Jawa, berdasarkan keperluan sezamannya.

Ringkasan Cerita SSAM

Isteri Sultan Barbari melahirkan seorang anak lelaki yang dinamakan Abdul Muluk. Setelah dewasa, ia berkahwin dengan sepupunya, Siti Rahmah. Sesudah ayahnya mangkat, Abdul Muluk ditabalkan sebagai sultan. Pada suatu hari dia pergi berjalan ke kerajaan Ban. Di sana dia memperoleh isteri kedua, iaitu Siti Rafeah, anak Raja Ban, dan membawanya pulang ke Barbari.

Kebetulan pada masa itu Sultan Hindustan ingin membalas dendam atas kematian pamannya yang pernah dipenjarakan atas titah ayah Abdul Muluk. Dia menyerang Barbari, mengalahkan tenteranya dan berjaya menangkap Abdul Muluk dan isteri pertamanya, Siti Rahmah. Siti Rahmah menolak semua usaha Sultan Hindustan untuk merapatinya, hingga terpaksa menerima seksaan dan dipenjarakan bersama-sama suaminya di Hindustan.

Sementara itu, Siti Rafeah, yang sudah mengandung tiga bulan, berjaya melarikan diri. Dalam perjalanan ke Hindustan untuk membebaskan suaminya, dia mendapat tempat perlindungan di rumah seorang syaikh dalam hutan. Di sana dia melahirkan anaknya yang kemudian diberi nama Abdul Ghani. Setelah diajar beberapa ilmu hikmat tentang peperangan oleh syaikh itu, Siti Rafeah meneruskan pengembaraannya, dengan meninggalkan anaknya dalam jagaan syaikh dan isterinya.

Dalam perjalanannya di hutan Siti Rafeah bertemu dengan tujuh orang pemburu dan berjaya membunuh kesemua mereka itu. Dia kemudian menyamar diri dengan memakai pakaian salah seorang di antara mereka. Setelah tiba di kerajaan Barbaham, dia mengabdikan diri kepada sultan kerajaan itu yang bernama Jamaluddin, dengan berpura-pura bahawa ia seorang pemburu dari Barbari, dengan memakai nama Dura. Seperti yang dijanjikannya kepada Sultan Barbaham, Dura membunuh paman raja itu, seorang yang bernama Bahsan yang berniat merampas takhta kerajaan, dan membawa kepalanya yang telah dipenggal kepada Sultan Jamaluddin. Sebagai ganjaran, Sultan Barbaham mengurniai Dura adik perempuannya, Siti Rahah, sebagai isteri dan menyerahkan takhta kerajaan kepadanya.

Setelah melawat Hindustan dengan menyamar diri sebagai seorang saudagar untuk mengintip keadaan di sana, Sultan Dura menyerang Sultan Hindustan, dan mengalahkannya. Dura membebaskan Abdul Muluk dan Siti Rahmah dari penjara dan memenjarakan Sultan Hindustan. Tidak berapa lama kemudian Sultan Dura menjatuhkan talak atas isterinya, Siti Rahah, dan

membujuknya agar rela menjadi isteri kepada Abdul Muluk. Takhta kerajaan Hindustan diserahkan kepada Abdul Muluk.

Akhirnya, Sultan Dura membukakan rahsia identiti sebenarnya, bahawa dia sebenarnya adalah Siti Rafeah, yang sudah dianggap mati oleh semua orang. Dia mengembalikan takhta kerajaan Barbaham kepada bekas sultannya. Sekarang anak Siti Rafeah, Abdul Ghani, meninggalkan rumah syaikh di hutan dan pergi mencari orang tuanya. Setelah bertemu semula dengan mereka dia dijadikan sultan di Ban.

Penggantian Realiti Hindu Jawa dengan Realiti Timur Tengah

Seperti yang telah saya bayangkan di atas, SSAM boleh dianggap sebagai cerita yang masih tetap berteraskan konvensi jenis kesusasteraan *romance* Panji. Salah satu bukti boleh dilihat dalam penggunaan adegan-adegan tipikal dalam syair itu. Seperti yang telah dibicarakan oleh Koster, cerita *romance* Panji tradisional terbina antara lain berdasarkan adegan-adegan tipikal, iaitu acuan-acuan untuk aksi-aksi dan gambaran stereotaip tertentu. Adegan-adegan tipikal itu, yang boleh dikenal pasti berdasarkan penggunaan kata-kata kunci tertentu, seperti *beradu*, *memakai/berhias* dan lain-lain, sering kali ditemui dalam bentuk deretan, misalnya, deretan *beradu*, *bangun*, *mandi/bersiram*, *memakai/berhias*, *santap sirih*, *memakai bau-bauan*, *berangkat/berjalan diiringkan oleh kedayan* (Koster 1997, 43-8).

Dalam sebuah cerita Panji yang hanya mengisahkan tentang hubungan cinta Raden Ini Kertapati dengan Raden Galuh, seperti misalnya *Syair Ken Tambuhan*, adegan-adegan tipikal lain yang sangat menonjol ialah *mendokong* kekasih di atas ribaan, *membujuk* kekasih (*bercumbu*), berpisah (*tinggallah*), *rebah pengsan*, dan lain-lain (Koster 1997, 193-4). Sedangkan dalam cerita-cerita Panji yang juga mengandungi episod-episod peperangan, misalnya *Hikayat Misa Taman Jayeng Kusuma*, kita juga akan menemui adegan-adegan seperti *musyawarat* di hadapan raja, ungkapan janji setia oleh para pahlawan kepada raja (*bercakap*), *pengerahan* bala tentera, *keberangkatan* para pahlawan ke medan perang, *berperangnya* para pahlawan, *larinya* musuh dan *khabar* kepada raja tentang kesudahan pertempuran (Koster 1997, 109-125).

Deretan-deretan adegan tipikal yang sedemikian, masih tetap ditemui dalam SSAM, sehingga pengarang SSAM boleh dikatakan masih tetap mengingati tradisi. Berdasarkan cara pengarang SSAM mempergunakan adegan-adegan tersebut dan deretannya, membuktikan kemahirannya dan keakrabannya dengan tradisi. Satu contoh yang menarik dapat dilihat apabila diceritakan tentang persiapan untuk perkahwinan Abdul Muluk dengan Siti Rafeah: *Sudah memakai duli mahkota / di singgahsana duduk takhta / bisai menjelis bagai dipeta / sepertikan lenyap dipandang mata // ...// puteri pun sudah dihiasi bondanya / dengan selengkap kainnya / lalulah sangat baik parasnya / gilang / gilang-*

gemilang cahaya wajahnya // rambutnya ikal bagai didandan / berpatutan dengan usulnya badan / putih kuning kilau-kilauan / terasalah seperti purnama bulan (SSAM 425, 429-430).

Namun, semasa membaca SSAM, kita akan meragui sama ada kita benar-benar berada dalam dunia *romance* Panji. Gangguan pertama yang kita alami sekiranya berharap membaca cerita Panji tradisional, ialah bahawa geografi dalam SSAM amat berbeza dengan geografi dalam cerita Panji tradisional, misalnya, seperti yang terdapat dalam *Hikayat Misa Taman Jayeng Kusuma*. Pengembaraan pembaca tidak akan melalui kerajaan-kerajaan dari zaman purba sejarah Hindu Jawa, seperti Kuripan, Daha, Gegelang atau Singasari, tetapi melalui tempat-tempat yang mempunyai nama-nama yang bunyinya terdengar sebagai berasal dari Timur Tengah, walaupun sering kali mustahil untuk ditunjukkan di peta bumi sebenarnya, seperti Barbari, Ban dan Barbaham.

Landskap yang kita lalui biasanya tidak lagi terdiri daripada hutan-hutan tebal dan lereng-lereng gunung sepi, yang hanya dihuni oleh pendita-pendita, tetapi daripada bandar-bandar seperti yang sering ditemukan pada permulaan abad ke-19 di Timur Tengah, bandar-bandar yang sesak dan sibuk, dan daripada jalan-jalan kafilah yang merentasi gurun.

Bukan sahaja tempat-tempat yang kita lalui, tetapi juga nama-nama para watak yang kita temukan, tidak ada kena-mengena lagi dengan dunia dalam cerita-cerita Panji. Nama-nama watak dalam bahasa Sanskreta atau bahasa Jawa Kuno seperti Misa Yuda Panji Kusuma Indera atau Raden Ratna Wilis telah digantikan dengan nama-nama Islam, seperti Syahabuddin, Syamsuddin, Qamaruddin, Jamaluddin Adamani, Rahah al-Habani dan lain-lain.

Di samping itu, makanan, minuman dan perumahan yang digambarkan dalam SSAM juga kelihatan agak luar biasa kepada seorang pembaca yang akrab dengan cerita Panji tradisional. Misalnya, budak yang membawa berita tentang ketibaan kapal Abdul Muluk ke istana Ban dihidangkan dengan *kawa* dan *halwa* (SSAM 271). Dalam episod setelah Sultan Dura dikahwinkan dengan adik Sultan Jamaluddin, beradulah mereka dalam bilik peraduan yang *terberanda* (SSAM 1157). Jelaslah, realiti yang kita masuki dalam SSAM ialah realiti dunia Timur Tengah.

Mungkin perbezaan yang paling menonjol ialah bahawa dengan SSAM kita telah meninggalkan masyarakat aristokrasi Jawa, dengan istana-istana dan taman-tamannya, dengan putera-putera dan puteri-puterinya, untuk memasuki dunia masyarakat umat Islam, yang nampak lebih egalitarian atau demokratis, kerana di sana para bangsawan, walaupun masih tinggal di istana, tinggal dalam bandar sehingga sering kali berganding bahu dan bergaul secara agak berdekatan dengan saudagar-saudagar, tukang-tukang pandai, guru-guru agama dan rakyat jelata lain. Perubahan seperti ini bukanlah merupakan perbezaan yang remeh-temeh. Pengarang SSAM sebenarnya secara sengaja berusaha untuk melupakan model realiti *kerajaan* Hindu Jawa, seperti yang tertuang dalam cerita Panji tradisional.

Huraian di atas tidak bererti bahawa keseluruhan model realiti dan ideologi *kerajaan lama*⁷ dibuang dan ditolak dalam SSAM. Peranan penting keluarga diraja memang tetap diakui dan digambarkan dalam puisi itu. Lagipun melalui penggunaan adegan-adegan tipikal, model *kerajaan lama* juga masih diteruskan sedikit. Namun begitu, terdapat satu konsep penting Hindu Jawa yang secara jelas telah disingkirkan daripada *romance* dalam SSAM, iaitu konsep raja sebagai penjelmaan dari dewa-dewa, atau dengan kata lain, konsep *dewaraja*⁸.

Pengarang SSAM sebenarnya menghujahkan bahawa kelahiran seseorang dalam keluarga diraja masih belum merupakan bukti yang mencukupi bahawa dia layak ditabalkan sebagai raja dan pemimpin. Satu syarat yang lebih penting lagi ialah bahawa—sama dengan Siti Rafeah—ia harus membuktikan dirinya seorang Muslim yang baik, beriman, sabar dan tabah, serta dikasihi oleh para menteri dan rakyatnya.

Bahkan, di sana sini dalam SSAM dibayangkan kemungkinan bahawa seorang raja sebenarnya harus dipilih. Misalnya dalam SSAM, episod di mana wazir tertua kerajaan Barbari mengesyorkan supaya mematuhi wasiat Sultan Barbari yang telah mangkat agar menabalkan anaknya yang bernama Abdul Muluk, disyairkan oleh pengarang seperti berikut: *Dengarkan tuan ayuhai encik / Wazir al-Alam empunya sabda / Abdul Muluk sultan muda / menggantikan kerajaan ayahanda baginda / sukakah kamu atau tiada? // Menjawab segala hulubalang layskar pendekar / serta sekalian rakyat lasykar / mengatakan suka riuh dan gempar / gemuruh seperti bunyi bertagar* (SSAM 169 d-171; bandingkan SSAM 1148).

Sebenarnya, fokus SSAM boleh dikatakan telah diperluaskan sehingga menjangkau secara serius kepada kehidupan rakyat jelata. Dengan demikian pengarang juga membukakan pintu jenis kesusasteraan *romance* untuk aspek-aspek realiti dan bahasa yang ketika itu masih dianggap sebagai tidak layak digunakan dalam penggambaran dunianya. Sebagai kesannya ialah bahawa pembaca SSAM merasakan seolah-olah genre itu disegarkan oleh suatu realisme baru.⁹

Realisme baru dan segar itu, misalnya, terasa dalam gambaran ketibaan kapal Abdul Muluk di pelabuhan kesultanan Ban. Pada masa kapal beliau mendekati pelabuhan, baik dalam kapal mahupun di pelabuhan, alat teropong telah digunakan oleh orang yang ingin memerhatikan semua peristiwa dengan baik. Kapal itu dibawa masuk ke dalam pelabuhan dengan pertolongan seorang

⁷ Tentang ideologi dan konsep *kerajaan lama*, sila rujuk perbincangan secara teliti dalam Milner (1982).

⁸ Tentang konsep *dewaraja* pada umumnya lihat Milner (1983); konsep *dewaraja* dalam cerita Panji dibincangkan dalam Koster (1997), 183–90.

⁹ Bandingkan visi Auerbach (1971) tentang sejarah sastera naratif Barat sebagai satu proses perluasan tetap konsep realisme. Menurut pandangan beliau, proses itu didorong oleh fakta bahawa dari semasa ke semasa unsur-unsur realiti yang dianggap tidak layak diperlakukan dalam genre tertentu, dibiarkan masuk representasinya.

mualim. Di samping itu, pelabuhan Ban juga dikatakan mempunyai pejabat kastam diraja (*pabean dalam*) (SSAM 291-7).

Gambaran tentang ketibaan kapal di atas, yang amat berbeza dengan gambaran stereotaip ketibaan kapal dalam tradisi Panji Hindu Jawa, mewujudkan suatu perasaan sensasi seolah-olah kita benar-benar menghadiri peristiwa pendaratan itu, kerana ia mengingatkan kita kepada gambaran tentang ketibaan kapal di pelabuhan seperti yang banyak ditemui dalam sumber-sumber tentang sejarah Dunia Melayu abad ke-19. Realisme segar itu juga terasa dalam adegan keberangkatan kapal Abdul Muluk dari Ban seperti berikut: *Telah terbongkar sudahlah sauh / layar dijolok bedil gemuruh / mulut bosman terlalu riuh / banyaklah matrus yang kena gocoh* (SSAM 484).

Seerti yang kita saksikan di sini, realisme segar juga tidak dapat mengelakkan daripada membukakan pintu kepada pembaharuan dalam bahasa kesusasteraan. Kata-kata *bosman* dan *matrus* kedua-duanya dipinjam daripada bahasa Belanda, dan masing-masing bererti "jurutinggi" dan "kelasi". Seandainya Raja Ali Haji benar-benar pengarang SSAM, boleh disimpulkan bahawa beliau nampaknya tidak selalu tegas dalam mempertahankan pendirian konservatif beliau tentang masalah bahasa Melayu dengan menentang kemasukan kata-kata daripada bahasa asing.¹⁰

Walau bagaimanapun, sesuatu yang tidak dapat dinafikan sama sekali ialah bahawa penyegaran jenis kesusasteraan *romance* dalam SSAM terasa bukan sahaja dalam aspek realisme baru karya itu tetapi juga dalam aspek bahasanya, yang lebih mendekati ciri-ciri penggunaan bahasa Johor yang sezaman pada masa syair itu ditulis, seperti yang juga dititikberatkan oleh Raja Ali Haji dalam surat beliau kepada Roorda.

Loghat orang Johor, dan realisme yang melingkupi dunia rakyat biasa itu juga terasa dalam episod yang mengisahkan bagaimana seorang pengisar gandum berusaha untuk membela Abdul Ghani yang sedang dalam perjalanan ke Hindustan untuk bertemu semula dengan orang tuanya. Dalam perjalanan tersebut Abdul Ghani telah dituduh mencederakan anak orang lain: *Serta sampai bapa si polan / Abdul Ghani hendak dilukakan / tukang gandum berkata perlahan / baik sabar dahulu taulan // Jika diat dikehendak saudara / hamba*

¹⁰ Untuk pendirian Raja Ali Haji berkenaan perlunya diperjuangkan kemurnian bahasa Melayu saya merujuk kepada, misalnya *Kitab Pengetahuan Bahasa* beliau. Di bawah lema *baju* (yang tercetak sebagai *bagu*) dijelaskan: (...) (*Djan tutur katapun berubah pula, sungguhpun bahasa Melayu diperbuatnya kacau-kacaukan Holanda atau Inggeris pula, dan ada yang setengah berkata-kata menyebut kata itu bilang seperti katanya, dia bilang atau saya bilang, dan sudah pula bahasa Melayu itu diubah pula peraturan, seperti pasti dikatanya dengan musti, dan jika berkata "nanti saya beri tahu" dikata pula "nanti saya kasih tahu" (...)*) (Raja Ali Haji [1987], 197). Dan di bawah lema *janggal* kita diberitahukan tentang kesalahan-kesalahan seperti *menyebut berkata-kata itu bilang dan menyebut pasti itu mesti dan menyebut lurus rurus dan menyebut peti pandangan itu terumul* (bahasa Belanda: *trommel*, G.L. K) (...) (Raja Ali Haji [1987], 312-313).

timbanglah dengannya segera / Abdul Ghani jangan cedera / budak nan tidak akal bicara // berkata pula bapa si polan / hamba tak mau tu begitu taulan / darah anak jadi jualan / marilah kita menghadap sultan (SSAM 1760–62).

Proses Pembersihan dan Penghalalan *Romance*

Walaupun dalam SSAM Raja Ali Haji nampaknya berusaha untuk melupakan unsur-unsur dari realiti kesusasteraan tradisi cerita Panji—iaitu model realiti *kerajaan* Hindu Jawa dengan konsep *dewarajanya*—namun tidak dapat dinafikan bahawa dalam puisi itu beliau masih tetap berusaha mengingat, meneruskan dan menegakkan satu unsur penting lain dalam warisan cerita Panji, iaitu struktur plotnya sebagai *romance*.

Seperti yang telah diujulkan Koster (1997, 161–215) berdasarkan *Syair Ken Tambuhan* (Teeuw 1966), cerita Panji sebagai *romance* antara lain merupakan cerita perkahwinan yang berusaha untuk menyelaraskan dua asas yang bertentangan, iaitu "cinta demi cinta" dan "cinta demi keperluan kemasyarakatan", seperti harta, kedudukan sosial dan lain-lain. Cerita yang sedemikian akan membayangkan kemungkinan bahawa orang biasa dapat diterima sebagai suami atau isteri orang bangsawan, walaupun mereka bukan berketurunan bangsawan. Hujahan Koster di atas antara lain berdasarkan rujukannya kepada buku tulisan Bloch (1983).

Tidak dapat dinafikan bahawa SSAM antara lain boleh dibaca sebagai cerita yang berusaha untuk mengharmonikan impian tentang mobiliti sosial dengan kenyataan bahawa stabiliti sosial tetap perlu dikekalkan. Dengan kata lain, pengarang dalam aspek ini memang mengingat dan meneruskan tradisi cerita Panji lama. Contohnya, pada satu pihak disajikan kepada kita cerita menarik tentang seorang pemburu bernama Dura, yang berkat kecekapan dan kegigihannya tetap naik pangkat sehingga menjadi sultan di Barbaham. Sedangkan pada pihak lain, kita juga diajar bahawa seorang puteri memang tetap seorang puteri dan bahawa hanyalah seorang puteri dapat diakui sebagai isteri yang setanding dan layak dikahwinkan dengan putera raja.

Koster juga telah menekankan bahawa cerita Panji tradisional wajar dilihat sebagai karya sastera yang menjadikan masalah-masalah pentafsiran sebagai tema penting, iaitu dengan mengisahkan cerita tentang bagaimana seorang watak utama keturunan raja Koripan atau raja Daha kehilangan jati diri sebenarnya sehingga menjadi objek untuk pentafsiran oleh watak-watak lain tetapi akhirnya memperoleh semula jati diri tersebut. Dengan kata lain, watak utama dijadikan "penanda" yang mengembara dalam cerita dengan selalu menjadi objek rasa-rasa curiga, kehairanan dan pentafsiran (Koster 1976, 173–183; bandingkan Frye 1976, 53–4; 102–4; 173).

Tahap pertama dalam plot cerita Panji boleh disebut sebagai peringkat jati diri watak utama masih diketahui. Keadaan itu boleh disamakan dengan

situasi ketika berada di "rumah" sendiri dalam suasana riang, dalam dunia kebahagiaan dan ketenteraman, kedamaian dan kebebasan, dalam dunia realiti, iaitu dalam dunia yang masih tetap dikuasai hukum-hukum yang adil.

Tahap kedua terdiri daripada peringkat keterasingan atau keterbuangan. Keterasingan dalam konteks ini bererti bahawa watak utama berada di luar dunia aman yang disebutkan tadi, dalam satu dunia gelap yang mengerikan, dalam keadaan keterpisahan, kesunyian, kehinaan, kepedihan atau kesakitan. Dunia keterasingan ini juga dihubungkan dengan beradanya segala sesuatu dalam cengkaman ilusi, ketakutan, kekhuatiran dan tirani. Dalam keadaan yang sedemikian hukum-hukum yang sah tidak lagi berlaku: jatidiri sebenar watak utama tidak dikenali.

Untuk membuat watak utama meninggalkan tahap pertama dan memasuki tahap kedua, pengarang harus meniadakan identiti sebenarnya watak utama. Penurunan wira—atau wirawati—masuk ke dalam dunia gelap yang penuh asing itu akan dimulakan dengan pengarang mencipta episod-episod untuk menunjukkan bagaimana watak utama melupakan atau menyembunyikan identiti sebenarnya. Itulah sebabnya mengapa muncullah beberapa motif yang saling berkait erat: amnesia, penyamaran dan penurunan taraf sosial watak utama.

Pendeknya, plot *romance* sebagai keseluruhan boleh dicirikan sebagai suatu gerakan pulang semula ke jatidiri asalnya, suatu lingkaran tertutup, di mana pengakhiran cerita balik ke permulaannya, walaupun dengan satu perbezaan. Dalam proses lingkaran ini, watak utama sudah menerima beberapa pengalaman dan melalui beberapa ujian dengan jayanya, sebagai bukti bahawa ia memang wajar diakui semula dalam taraf sosial tingginya (Koster 1997, 173–4).

Di sini bukannya tempat untuk membuktikan kebenaran dakwaan Koster bahawa—tidak kisah sama ada *Syair Ken Tambuhan* yang pendek atau *Hikayat Cekel Waneng Pati* yang panjang—semua cerita Panji diciptakan berdasarkan hanya satu model plot, iaitu model *romance* (untuk itu lihat Koster 1997, 194–8). Walau bagaimanapun, pola plot cerita Panji ini dengan mudah sahaja dapat ditunjukkan dalam SSAM, sehingga boleh dikatakan bahawa dalam aspek plot pengarang juga masih tetap mengingat, meneruskan dan menegaskan tradisi lama *romance* Panji Hindu Jawa.

Pada permulaan SSAM, Siti Rafeah masih menikmati suatu keadaan kebahagiaan sebagai puteri yang dihormati kerana berasal daripada keluarga bangsawan dan sebagai bakal ibu yang menantikan kelahiran anaknya dengan penuh gembira. Namun begitu, tanpa terjadi suatu kejahatan cerita tidak akan jadi. Peranan penjahat yang menggerakkan plot SSAM dimainkan oleh Sultan Hindustan. Dengan menyerang kerajaan Barbari beliau mengubah dunia terang dan riang puteri jelita itu kepada dunia gelap yang berada dalam cengkaman kezaliman, ketidakadilan dan penderitaan. Semasa memasuki dunia mengerikan itu Siti Rafeah menyembunyikan—dan dengan begitu kehilangan—identiti sebenarnya. Ia menyamar sebagai lelaki. Nama samarannya ialah Dura, yang secara signifikan bererti "berhati risau" atau "susah hati".

Tahap yang dimasuki puteri itu sekarang ialah tahap penyamaran, ilusi dan kepura-puraan. Sekarang Siti Rafeah berpura-pura bahawa dia ialah seorang "pemburu" dari Barbari yang berasal daripada rakyat jelata. Menurut dakwaan si "lelaki" itu, dia sesat jalan sehingga kebetulan tiba di kerajaan Barbaham. Kemudian kita saksikan bahawa Siti Rafeah mengambil—atau diberikan oleh pengarang—beberapa identiti palsu lain, iaitu sebagai "pahlawan", "saudagar", "penyanyi gurindam", dan akhir sekali, sebagai "Sultan Barbaham". Akhirnya Siti Rafeah berhasil pulang kepada jatidiri asli sebenarnya melalui tindakan mengingat yang dilakukan oleh beliau dan kembali kepada keadaan meriah yang pernah dialaminya. Pada peringkat akhir ini, berlaku semula undang-undang yang sah: seorang puteri tetap seorang puteri.

Motivasi penting untuk wirawati SSAM ialah bahawa dia merupakan seorang isteri idaman yang selalu ingat tentang keperluan untuk setia kepada suaminya dan tidak pernah melupakan amanahnya. Sikapnya itu telah diramalkan oleh nujum pada hari kelahirannya, sesudah terjadi hujan lebat sepanjang tujuh hari. Menurut kata-kata nujum, hujan lebat yang berpanjangan itu merupakan "*tanda alamat anakda nan sangat besar tuahnya / sangat berkhidmat kepada suaminya*" (SSAM 241 b-c) lagipun tanda bahawa "*kemaluan suaminya ia membalaskan / melepaskan suaminya dari kesakitan*" (SSAM 242 c-d).

Siti Rafeah bukan sahaja membuktikan dirinya seorang Muslim yang tabah, tetapi juga wanita daripada golongan bangsawan yang tidak melupakan amanah yang diwarisinya. Ke mana-mana pun dia pergi, ia mencontohi teladan-teladan gemilang nenek moyangnya, misalnya dengan membuktikan diri seorang pahlawan hebat yang tidak menghiraukan nyawa dalam peperangan. Dengan itu, jelaslah bahawa melalui tindakan-tindakan mengingat dan contoh-contoh yang didirikan oleh Siti Rafeah dalam SSAM, baik undang-undang agama Islam, mahupun undang-undang tertentu dalam ideologi kerajaan Melayu diseru dan ditegakkan semula.

Berbanding dengan sifat Siti Rafeah yang digambarkan sebagai "peringat" yang memperolehi semula status tingginya dengan membuktikan kelayakannya sebagai anak raja dan ketabahannya sebagai Muslim yang taat, sebaliknya Sultan Hindustan telah membuktikan dirinya tidak layak sebagai raja. Dia menampilkan wajahnya sebagai watak yang hanya mengikuti nafsunya sahaja, bererti, sebagai seorang "pelupa" yang kekurangan akal budi. Kerana sikap "pelupa" tersebut beliau dihukum secara naratif, iaitu dengan dikalahkan dan dipenjarakan oleh "Sultan Barbaham".

SSAM tidak kekurangan episod yang memperlihatkan perilaku Sultan Hindustan yang "pelupa". Pada permulaan cerita kita saksikan bahawa beliau melanggar adat istiadat dengan tidak mengisytiharkan keadaan peperangan sebelum menyerang kerajaan Barbari. Fakta bahawa beliau gagal mengingat dan didorong oleh keghairahan yang tidak terkawal juga terlihat dalam episod di mana ia berusaha keras untuk memaksa isteri orang, iaitu Siti Rahmah, isteri pertama Sultan Abdul Muluk, menyerahkan kehormatannya kepadanya.

Watak "pelupa" lain ialah paman Sultan Barbaham yang ingin merampas takhta kerajaan daripada tangan sepupunya. Sesuatu yang menarik ialah bahawa watak ini digambarkan kepada kita sebagai orang yang terlalu menggilakan nyanyian puisi gurindam. Kelemahan inilah yang memungkinkan Siti Rafeah mendekatinya dalam samaran sebagai penyanyi gurindam¹¹ dan membunuhnya. Satu komentar terhadap status puisi gurindam? Kalau begitu, menarik pula fakta bahawa Raja Ali Haji juga pernah menulis puisi gurindam, walaupun barangkali jenis kesusasteraan itu dianggap oleh beliau dan masyarakat sezamannya sebagai kurang serius dan kurang "bermanfaat".

Sampai selesainya cerita SSAM para watak terus terperangkap dalam permainan realiti dan ilusi. Sampai rahsia identiti sebenar wirawati dibukakan pada masa pertemuan semula, para watak lain terlibat dalam usaha untuk menentukan "makna" sebenar, atau dengan perkataan lain jatidiri sebenar, si "penanda" mengembara itu. Identiti itu hanya terasa secara samar-samar sahaja oleh mereka yang arif dan bijaksana, seperti kilauan indah sebuah permata yang terlihat samar-samar di sebalik selubung debu yang menutupinya.

Misalnya, ketika Sultan Barbaham ingin mengahwinkan Dura dengan Siti Rahah, para wazir beliau yang sudah setengah curiga bahawa Dura bukan orang biasa menasihatkan baginda dengan berkata: *lagipun Dura pemandangan mata / bukannya asal orang yang leta / parasnya elok bagai dipeta / lemah lembut barang dikata // Perangai adab amat sempurna / bukan layaknya orang yang hina / arif serta bijaksana / memberi hati gundah gulana* (SSAM 1131-2). Pendeknya, pengarang SSAM di sini dan di banyak tempat lain dalam ceritanya menyeru, mengingat dan menegakkan asas penting ideologi kerajaan tradisional bahawa "usul selalu menunjukkan asal".

Menurut Owen (1997, 130) *romance* pada umumnya boleh ditakrifkan sebagai penggambaran hubungan antara lelaki dengan perempuan yang dijalinan melalui pilihan individu secara bebas dan yang tidak disahkan atau dibenarkan oleh masyarakat. Munculnya jenis kesusasteraan itu berhubungan erat dengan penciptaan ruang dalam karya sastera untuk pentafsiran dan penilaian secara individu dan dengan timbulnya keinginan dalam masyarakat untuk menciptakan ruang untuk menjalani kehidupan individu dan mengungkapkannya perasaan peribadi (Owen 1997, 130).

Tidak dapat dinafikan bahawa kebanyakan ciri-ciri takrifan di atas juga masih sah dalam hal SSAM. Dalam penjelmaan baru cerita Panji dalam pakaian Islam itu kita masih tetap diceritakan tentang pilihan secara peribadi oleh wira dan wirawati. Kita juga masih tetap menyaksikan banyak adegan di mana wira dan wirawati mencurahkan perasaan cinta mereka secara peribadi. Dengan kata lain, daya tarikan erotik dan unsur lirik masih tetap memainkan peranan penting seperti juga halnya dalam *romance* Hindu Jawa.

¹¹ Adegan ini memang merupakan versi Islam tentang satu adegan yang terkenal dalam cerita Panji Hindu Jawa, iaitu episod Panji yang bertindak sebagai dalang (Harun [1980], 80-3).

Contoh tentang erotik dan lirik dalam SSAM, yang membuktikan bahawa pengarang memang masih tetap mahir dalam tradisi dan masih tetap tahu mengingatnya, misalnya, terdapat dalam kata-kata yang diungkapkan Abdul Muluk kepada Dura pada masa pertemuan semula pada hujung cerita: *Utama jiwa nyawa kakanda / dijunjunglah kurnia tuan adinda // tangkai hati wajah yang persih / barang yang memandang gemar dan kasih / tuanlah ubat badan yang letih / kakanda umpama benang yang putih* (SSAM 1501-2). Sama dengan cerita Panji tradisional, dalam SSAM luahan-luahan perasaan yang sedemikian sering kali berlaku sehingga seolah-olah memudahkan, atau bahkan memberhentikan, pergerakan aksi dalam cerita.

Unsur-unsur erotik dan lirik boleh digabungkan dengan keghairahan seksual, yang sememangnya tidak kurang dirasai oleh Abdul Muluk semasa bertemu pertama kalinya dengan Siti Rafeah. Sememangnya pertemuan itu berlaku dalam sebuah taman indah yang dihiasi pohon-pohon angsoka seolah-olah satu peringatan kepada pembaca: "Janganlah lupa! Anda sedang memasuki Taman Romance!" Dalam SSAM episod itu diceritakan secara demikian: *Lalu berhenti duli yang ghana / berlingung di balik pohon angšana / terpandanglah siti yang bijaksana / dengan seketika gundah-gulana // demi terpandang kepada mata / parasnya seperti tulisan peta / hilanglah arwah di dalam cita / lemah segala sendi anggota* (SSAM 361-2).

Dalam SSAM kepentingan daya tarikan nafsu dan keinginan seksual tidak dinafikan. Namun keinginan seksual tersebut tidak diberi tempat atau kepentingan yang sama seperti yang sering terdapat dalam *romance* Panji Hindu Jawa. Dalam cerita Panji tradisional pengembaraan wira dan wirawati antara lain juga selalu didorong oleh rasa *dendam berahi*, iaitu rasa ketidakpuasan seksual dan emosional, kerana terpisah daripada pasangan dan jodoh. Hal ini agak berbeza dengan wirawati SSAM yang mengambil nama samaran Dura. Faktor yang mendorongnya untuk mengembara, bukanlah ketidakpuasan seksual dan emosional, tetapi rasa khuatirnya, iaitu keinginan halalnya sebagai isteri setia untuk membalas dendam dan menghapuskan aib yang dideritai suaminya.

Di sini kita saksikan bahawa satu pengubahsuaian besar telah dilakukan ke atas tradisi oleh pengarang SSAM. Atas nama kesopansantunan Islam, unsur-unsur seks, dan khasnya unsur-unsur yang berkaitan dengan seks tidak terkawal di luar nikah, telah disingkirkan daripada tradisi dan dengan sengaja dilupakan pengarang. Contohnya, dalam tradisi kita sering menemui adegan-adegan tipikal di mana para wanita sesebuah desa merasa begitu tertarik sekali kepada rupa Raden Inu Kertapati yang kacak sehingga menawarkan buah dada mereka kepada beliau. Sememangnya kelakuan tidak senonoh itu tidak berlaku dalam adegan perjalanan Abdul Muluk ke pasar di Ban: *Gemparlah orang di dalam negeri / laki-laki perempuan datang berlari / bertumbuk bertampar sama sendiri / hendak melihat Sultan Barbari // (...) // baginda berjalan lemah gemulai / parasnya elok / tiada ternilai / seolah-olah seperti mampelai / orang melihat banyak yang lalai*.

Dalam cerita-cerita Panji tradisional adegan pertemuan dalam taman larangan secara tidak terelak-clakkan akan membawa kita kepada adegan wira dan wirawati berasmara. Walau bagaimanapun, adegan berasmara seumpama ini telah disingkirkan dalam SSAM, mungkin kerana dianggap akan merosakkan akhlak pembaca. Walaupun tidak dapat dinafikan bahawa saat pertemuan di taman merupakan keadaan dengan mana hawa nafsu kurang terkawal, pengarang kemudian berusaha keras untuk mengawal godaan nafsu tersebut, iaitu dengan menjadikan kedua-dua kekasih sebagai suami isteri dengan secepat mungkin, sebelum benar-benar terjadi sesuatu yang tidak diinginkan. Berlainan dengan cerita Panji tradisional, dalam SSAM pertemuan secara intim hanya diizinkan kepada mereka setelah perkahwinan sudah dilaksanakan: *Telah sampai genap tiga hari / lalu bersiram Sultan Barbari / Samalah kedua laki isteri / Betapa adat raja yang bahari* (SSAM 443).

Seperti yang lazim diketahui, dalam permainan ilusi dan realiti yang berlaku dalam cerita Panji tradisional terdapat satu adegan popular yang begitu menggelikan hati. Adegan tersebut berkaitan dengan peristiwa di mana Raden Galuh dalam samaran sebagai lelaki berada di dalam bilik peraduan bersama isterinya yang baru diperolehi sebagai ganjaran perkhidmatannya kepada raja. Walaupun adegan itu juga masih ditemukan dalam SSAM—iaitu adegan Sultan Dura dalam bilik peraduan *terberandanya* bersama-sama dengan Siti Rahah—ia tidak dijadikan pengarang satu peluang untuk bersenda gurau: *Setelah malam sudahlah hari / Dura berkata kepada isteri / "Marilah beradu adinda puteri / kakanda mengantuk tiada terperi"* (SSAM 1158).

Tidak hairanlah bahawa satu-satunya watak yang diizinkan pengarang mengikut hawa nafsunya ialah watak jahat yang dihukum kemudiannya, iaitu Sultan Hindustan. Sultan Hindustan berasa amat tertarik ketika bertemu dengan "saudagar" yang "*rupanya elok laksana gambar*" dan "*bunyi suaranya seperti perempuan*". Pada saat sultan meminta saudagar itu—sebenarnya Siti Rafeah dalam samaran—menjual baju cantiknya dan menanggalkannya, sehingga rahsia identiti sebenar wirawati kita nyaris dibukakan, ia berjaya melepaskan diri daripada situasi yang sulit itu dengan menjawab: *Tiada patut hamba yang leta / menanggalkan baju di majlis takhta* (SSAM 1239 c-d). Yang kita saksikan ialah kepatutan dan kesopansantunan Islam ditegakkan pengarang, walaupun beliau mengakui wujudnya perasaan-perasaan erotik yang sukar untuk dielakkan: Sultan Hindustan bertanya kepada Dura *mengapa bajumu bau perempuan* (SSAM 1245 d).

Kesimpulan

Dalam makalah ini saya telah cuba mengesan cara pengarang SSAM berusaha mengubahsuaikan jenis kesusasteraan *romance* Panji Hindu Jawa sehingga lebih sesuai dengan keperluan sezamannya. Keperluan sezaman itu terdiri daripada tuntutan-tuntutan agama dan moral Islam. Dengan kata lain, saya telah mengkaji SSAM sebagai karya yang lahir daripada ketegangan antara tradisi dengan modeniti, atau dalam istilah-istilah lain, sebagai karya yang lahir daripada ketegangan antara ingatan dengan kelupaan. Yang telah cuba saya buktikan ialah bahawa pada satu pihak pengarang masih ingin "mengingat" dan meneruskan tradisi *romance* lama, sedangkan pada pihak lain beliau juga berusaha untuk membuang dan "melupakan" unsur-unsur tertentu yang tidak lagi diingini.

Tradisi *romance* lama diteruskan kerana SSAM masih tetap merupakan cerita tentang masalah-masalah cinta, perkahwinan dan mobiliti sosial. Cerita itu pada satu pihak seolah-olah membayangkan kemungkinan bahawa orang biasa dapat diterima sebagai pasangan setanding untuk orang bangsawan, asal sahaja ia mampu membuktikan kelayakannya. Pada pihak lain ia menegaskan model masyarakat aristokratis yang tidak mengizinkan mobiliti sosial, iaitu dengan menyarankan bahawa seorang puteri akan tetap seorang puteri kerana "usul menunjukkan asal" dan bahawa hanya seorang puteri sahajalah yang layak untuk dijadikan pasangan putera raja.

Pengarang SSAM juga masih tetap meneruskan dan mengingat tradisi cerita Panji Hindu Jawa kerana masih tetap menuturkan cerita yang berkisar kepada kehilangan dan diperolehi semula identiti watak utama, atau dengan perkataan lain, cerita yang menjadikan pentafsiran suatu tema yang menonjol. Dalam cerita yang sedemikian, watak utama dijadikan "penanda" mengembara yang selalu merupakan objek rasa-rasa curiga, kehairanan dan pentafsiran watak-watak lain. Ciri khas cerita Panji Hindu Jawa ini, iaitu permainan ilusi dan realiti, masih tetap diteruskan dan diingat dalam SSAM oleh pengarang, yang membuktikan dirinya sangat akrab dengan tradisi.

Usaha-usaha pengarang SSAM untuk mengadaptasikan jenis kesusasteraan *romance* kepada keperluan tersebut—iaitu kerelaan beliau untuk "melupakan" tradisi—dapat dikesan sekurang-kurangnya dalam dua perkara berikut:

1. dalam fakta bahawa model realiti *kerajaan* lama dan ideologi *dewaraja* Hindu Jawa disingkirkan daripada karyanya, sesuatu yang juga membawa kepada pembaharuan dalam bidang bahasa, dan
2. dalam fakta bahawa karya beliau dibersihkan daripada representasi unsur-unsur erotik dan seks yang tidak terkawal dan boleh merosakkan akhlak, khususnya seks di luar nikah.

Walaupun pengubahsuaian genre *romance* kepada tuntutan sezaman merupakan satu perubahan yang bukan tidak penting, ia tidak bermakna bahawa pengarang SSAM telah meninggalkan paradigma *commemoration*, atau dengan kata lain bahawa ia telah memasuki kawasan sastera moden dan meninggalkan paradigma sastera Melayu tradisional. Beliau hanya menggantikan objek-objek *commemoration* yang dianggap patut menurut pandangan dunia dan ideologi Hindu Jawa dengan objek-objek *commemoration* yang dipercayai lebih berpatutan dengan agama dan moral Islam. Ingatan masih tetap diterimanya sebagai asas utama puitika sastera.

Seperti halnya dalam semua sastera tradisional, SSAM masih tetap ditulis untuk menawarkan kepada pembaca contoh teladan untuk diingat dan diikutinya, antara lain dengan mempergunakan adegan-adegan tipikal, suatu perbezaan ketara berbanding, misalnya, dengan novel dalam sastera moden. Yang dipentingkan pengarang dan pembaca novel moden ialah bahawa karya seolah-olah menyediakan satu peluang untuk secara imaginasi membayangkan atau mengkaji apakah agaknya akan terjadi sekiranya kita meletakkan watak ini atau watak itu dalam keadaan ini atau keadaan itu. Novel sebagai makmal untuk menguji andaian-andaian kita tentang keadaan dunia dan potensi kita (Koster 1997, 113-4; Hulme 1984, 34-37)¹².

Seperti yang lazim diketahui, cerita Panji Hindu Jawa sudah sejak beberapa abad sangat digemari dan popular, bukan saja di Nusantara tetapi juga di Thailand, Kampuchea dan negara-negara berhampiran lain. Cerita itu bukan saja ditemukan dalam sastera naratif, baik yang berbentuk prosa mahupun yang berbentuk puisi, tetapi juga diadaptasikan untuk dipentaskan. Betapa larisnya cerita Panji itu suatu masa dahulu juga terbukti oleh kewujudan sejumlah besar naskhah yang memuatnya dan masih tersimpan dalam perpustakaan di Kuala Lumpur, Jakarta, London dan Leiden.

Hanya sekiranya kita insaf tentang kepopularan cerita ini, maka barulah kita mengerti mengapakah agaknya Raja Ali Haji—kalau beliau benar-benar pengarang SSAM—sudi membazirkan masanya menulis sebuah cerita Panji dan merasa bangga dengan karya yang beliau hasilkan. Sebenarnya, apa yang ingin beliau lakukan ialah "menculik" *romance* Panji¹³ yang begitu digemari sekali oleh orang ramai untuk menjadikannya satu lagi alat untuk mengislamkan masyarakat, sesuai dengan keperluan yang dirasakan oleh masyarakat sezamannya.

¹² Sebuah transformasi cerita Panji yang lebih dekat sedikit kepada novel moden ialah *Syair Siti Akhbari* karangan peranakan Cina, Lie Kim Hok (1884). Karya tersebut menggabungkan konvensi cerita Panji yang diislamkan (SSAM) dengan konvensi tertentu yang diambil alih daripada novel-novel aliran realisme idealis Belanda (Koster [1997], 111-113).

¹³ Konsep "*kidnapped romance*" ini saya "culik" daripada Frye (1976), 29-30. Satu contoh menarik yang disebut oleh Frye ialah *The Fairie Queen* (1580-1) karya Edmund Spenser. Dalam karya fiksiyen tersebut *romance* dikerahkan untuk menyokong revolusi Protestan sezamannya dan memperkenalkan ideologi yang berkaitan dengannya.

Pendeknya, cerita Panji, yang suatu masa dahulu merupakan alat untuk propaganda ideologi *kerajaan* Hindu Jawa dikerahkan Raja Ali Haji untuk berfungsi sebagai alat untuk menyebarkan ideologi *umat*, walaupun tanpa dibuang keseluruhan ideologi *kerajaan* kerana usul masih tetap dianggapnya menunjukkan asal. Seperti yang lazim diketahui ideologi *umat* semakin penting dan berpengaruh dalam pemikiran dan perdebatan politik, dan sosial di Alam Melayu sejak permulaan abad ke-19 (lihat Milner 1995, 137-166).

Huraian di atas diharap dapat menjelaskan persoalan tentang mengapakah penulisan fiksi seperti SSAM tidak dianggap sebagai bercanggahan dengan keperluan untuk mendisiplinkan masyarakat. Bukankah Raja Ali Haji, dalam percubaannya untuk menghalalkan dan mengislamkan cerita Panji, sebenarnya telah bertindak sama seperti Raja Ali bin Jaafar semasa pemerintahannya sebagai Yang di-Pertuan Muda di Riau?

Bibliografi

- Abu Hassan Sham, peny. *Puisi-Puisi Raja Ali Haji*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1993.
- Auerbach, Erich, (*repr.*). *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Diterjemah oleh Willard Trask. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- Bloch, R. H. *Etymologies and Genealogies: A Literary Anthropology of the French Middle Ages*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1983.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambr. Mass. & London: Harvard University Press, 1976.
- Harun Mat Piah. *Cerita-Cerita Panji Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1980.
- Hasan Junus. *Raja Ali Haji. Budayawan di Gerbang Abad XX*. Pekan Baru: Universitas Islam Riau Press, 1988.
- Hulme, Katherine. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York/London: Methuen, 1984.
- Koster, G. L. "Stranded in a Foreign Land: Sultan Mahmud Badaruddin of Palembang's *Syair Nuri*." *Indonesia Circle* No. 68, m.s. 22-34, 1996.

- _____. *Roaming through Seductive Gardens: Readings in Malay Narrative*. Leiden: KITLV Press, 1997.
- _____. "Making It New in 1884: Lie Kim Hok's *Syair Siti Akbari*." *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde (Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia and Oceania)* 154 (1): 95-115, 1997.
- Matheson, V. "Suasana Budaya Riau dalam Abad ke-19: Latar Belakang dan Pengaruh." Di dalam *Tradisi Johor-Riau, Kertas Kerja Hari Sastera*, 1983. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987, 103-129.
- Milner, A. C. *Kerajaan: Malay Political Culture on the Eve of Colonial Rule*. Tucson: University of Arizona Press, 1982.
- _____. "Islam and the Muslim State." Di dalam M. B. Hooker. *Islam in Southeast Asia*. Leiden: Brill, 1983, 23-49.
- _____. *The Invention of Politics in Colonial Malaya: Contesting Nationalism and the Expansion of the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Owen, Stephen. *The End of the Chinese "Middle Ages": Essays in Mid-Tang Literary Culture*. Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1997.
- Putten, van der, J. dan Al Azhar, peny. Di dalam *Berkekalan Persahabatan. (In Everlasting Friendship. Letters from Raja Ali Haji)*. Leiden: Dept. of Languages and Cultures of Southeast Asia and Oceania University of Leiden, 1995.
- Raja Ali Haji. *Kitab Pengetahuan Bahasa. Kamus Loghat Melayu Johor, Pahang, Riau dan Lingga*. Pekan Baru: Dep. Dik. Bud. Proyek Pengkajian Kebudayaan Melayu, 1987 (cetakan semula).
- _____. *Kitab Pengetahuan Bahasa, iaitu Kamus Loghat Melayu Johor, Pahang, Riau dan Lingga*. Pekan Baru: Dep. Dik. Bud. Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Melayu, 1986/7 (1927).
- Ronkel, Ph. S. van. *Catalogus der Maleische Handschriften in het Museum van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen*. Batavia: Albrechts, Hage: Nijhoff [Verhandelingen Bat. Gen. 57], 1909.
- Roorda, van Eysinga, peny. "Abdoel Moeloek, Koning van Barbarië." *Tijdschrift voor Nederlandsch Indie* 4: 285-526, 1847.
- Sj'air. *Sj'air Abdoel Moeloek*. Balai Poestaka: Batavia-Centrum, 1966.
- _____. "Translation, Transformation and Indonesian Literary History." Di dalam C. D. Gijns dan S. O. Robso. *Cultural Context and Textual Interpretation*. Dordrecht-Holland/Cinnaminson - U.S.A.: Foris Publications, 1986.

- Teeuw, A. *Shair Ken Tambuhan*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1934.
- U. U. Hamidy. *Riau sebagai Pusat Bahasa dan Kebudayaan Melayu*. Pekan Baru: Bumi Pustaka, 1983.
- Watson Andaya, B. dan V. Matheson. "Islamic Thought and Malay Tradition." Di dalam A. Reid dan D. Marr, peny. *Perceptions of the Southeast Asian Past*. Singapore: Heinemann Educational Books, 1979, 108-128.

4

Takdir di dalam Kesusasteraan Melayu Lama dan Baru

Ali Ahmad

Pendahuluan

Kesusasteraan adalah sepanjangnya tentang manusia, tentang tindak-tanduknya, pemikiran, permasalahan dan penyelesaiannya, yang sekali gus menggambarkan akan corak pemikiran pengarangnya terhadap apa yang ia tanggapi tentang watak-watak dan kehidupan yang mereka lalui. Dalam perbicaraan yang singkat ini saya akan tumpukan kepada persoalan konsepsi takdir yang dapat dikesan daripada hasil-hasil kesusasteraan yang dikaji secara selektif. Saya akan cuba mengkaji tentang kesejajaran atau ketidaksejajaran gambaran perilaku dan pemikiran watak-watak dalam sesebuah hasil sastera dengan konsepsi takdir dalam kepercayaan tertentu dan bagaimana peralihan waktu mengubah gambaran ini. Di mana yang dapat penulis akan cuba meneliti kesan pandangan tentang takdir ini terhadap elemen-elemen sastera dalam hasil-hasil tertentu itu.

Takdir—Takrifan dan Kesannya di dalam Karya Sastera

Takdir selalunya diertikan secara umum sebagai nasib, baik atau buruk, walaupun selalunya ia cenderung diberi konotasi nasib yang buruk. Penelitian yang lebih halus tentang takrif takdir ini meminta kita menghubungkan ia dengan usaha atau "perjalanan" seseorang dalam kehidupannya untuk mencapai matlamat kehidupan seperti kejayaan, kesentosaan, kesejahteraan dan lain-lain. Dalam seseorang menjalani kehidupannya menuju kepada matlamat itu ia akan menjalankan aktiviti-aktiviti yang dikira logikal pada akalinya mengikut kepercayaan agamanya. Ini adalah rukun sebab-akibat. Tetapi rukun sebab-akibat ini bukanlah faktor mutlak yang membantu ia mencapai matlamat. Faktor mutlak ini adalah satu tenaga ghaib di luar kuasa manusia, *mana* (semangat), Dewata Mulia Raya, Allah atau sebagainya mengikut kepercayaan masing-masing.

Bagaimanakah penelitian dari sudut takdir ini berkaitan dengan sastera? Oleh kerana kesusasteraan dihasilkan daripada fikiran pengarang manusia dan oleh kerana manusia dari apa agama pun mempercayai adanya takdir maka takdir dapat ditinjau daripada sikap pengarang dan unsur-unsur yang wujud dalam sastera. Masalahnya ialah sejauh mana langsung atau tidak langsungnya hal ini diterapkan di dalam hasil-hasil sastera. Ada kalanya keterkesanan pengarang kepada persoalan takdir adalah nyata dan pada yang lain mungkin tidak nyata. Keterkesanan yang nyata boleh berbentuk penggunaan teknik *deus ex machina* dan motif-motif luar biasa. Sebaliknya, pernyataan keyakinan terhadap takdir yang tidak nyata merupakan plot *happy ending* yang lumrah bagi kebanyakan romans. Dalam penelitian saya ini, saya cuba melihat persoalan takdir dengan menggunakan *framework* yang luas, bukan yang terhad seperti maksud *the fated ones* atau *the victims of fate*.

Konsepsi Takdir di dalam Masyarakat Melayu

Apabila dikatakan takdir dalam masyarakat Melayu, ia melibatkan satu sorotan yang panjang merangkumi peninjauan terhadap beberapa perubahan dalam beberapa fasa bentuk fikiran. Saya tidak mampu melakukannya di atas kertas yang pendek dan umum ini. Walau bagaimanapun, adalah memadai untuk menyatakan adanya perbezaan konsepsi takdir dalam pemikiran orang Melayu yang masih menganuti fahaman animisme, yang dipengaruhi oleh agama Hindu dan yang beragama Islam. Jika kita menerima peribahasa Melayu sebagai perakam kepada pemikiran Melayu zaman sebelum dipengaruhi oleh Hindu dan Islam, peribahasa seperti "Kalau kail panjang sejengkal, jangan lautan hendak diduga", "Secupak takkan menjadi segantang" dan "Enggang sama enggang, pipit sama pipit" adalah di antara penunjuk kepada keterikatan pemikiran masyarakat Melayu lama kepada ikatan takdir yang sukar diubah. Walau bagaimanapun, sukar bagi kita menganggap ini sebagai petunjuk mutlak kepada sifat berputus asa atau menyerah bulat-bulat kepada takdir, sebab ada juga bidalan-bidalan lain yang menunjukkan keterbukaan fikiran terhadap ikatan takdir ini seperti "sedikit-sedikit lama-lama jadi bukit" atau "menggenggam bara api biar sampai menjadi arang". Tetapi memandangkan sifat masyarakat primitif secara umumnya adalah amat tertakluk kepada kepercayaan bahawa unsur-unsur alam ghaib banyak mempengaruhi nasib mereka, dan juga kepada hukum adat, ikatan sosial dan anggapan terhadap alam maka dapatlah dianggap bahawa pandangan orang Melayu sebelum datangnya pengaruh Hindu terhadap takdir adalah lebih terikat.

Sejauh manakah pengaruh agama Hindu dapat mengubah akan konsepsi seorang Melayu terhadap takdir? Jika kita berpandukan kepada kesimpulan yang dikemukakan oleh Syed Muhammad Naquib (1972) bahawa pengaruh Hindu hanya mengesani kehidupan orang Melayu dalam bidang seni dan tidak dalam falsafah hidupnya, ada kemungkinannya tidak banyak berlaku perubahan dalam konsepsi takdir ini. Memandangkan tentang ketatnya stratifikasi sosial dalam

sistem agama Hindu kita mungkin terdorong untuk menyimpulkan bahawa berlaku peneguhan keterikatan pemikiran orang Melayu kepada takdir. Yang pasti berlaku ialah persoalan takdir yang berkaitan dengan mobiliti sosial, dengan maksud ketidakmungkinan seseorang daripada kelas bawahan dapat menduduki tingkat atasan. Begitu juga seterusnya seseorang daripada rakyat bawahan jika dijatuhkan hukuman tidak mungkin dapat melepaskan diri daripada hukuman orang atasan, kerana baginya pasti tiada pembela. Secara umumnya takdir dalam agama Hindu adalah bersifat kejam atau kukuh. Menurut H. M. Busthami (1949), agama Hindu yang berasaskan kepada kepercayaan bahawa buruk dan baik itu didatangkan balasannya di dunia ini, mengajarkan bahawa hidup itu tersusun dari tiga segi bernama triwarga. Triwarga itu adalah *dharma* berupa kewajipan dan tanggungjawab, *aria* yang bermaksud perlengkapan hidup yang merupakan keuntungan dan kerugian dan *karma*, iaitu kelazatan dan kebahagiaan hidup. Agama Hindu amat terikat kepada hukum *karma*, iaitu pembalasan baik bagi segala aksi yang baik dan pembalasan jahat bagi yang jahat, tetapi pembalasan ini diterima di dunia ini juga dan ini diyakini terlaksana melalui konsep inkarnasi atau *tanasukh* yang bermaksud kelahiran semula. Dalam konsep ini, roh seseorang itu dihidupkan kembali dalam sifat-sifat fizikal yang masih bernafsu kepada kehendak kebendaan. Nyatalah dengan ini bahawa ia tertakluk kepada beberapa asas keagamaan seperti titisan darah dewa, darjat kasta dan jenis, takdir dalam kepercayaan agama Hindu bergantung kepada runtutan di antara *dharma* dengan *karma*.

Islam pula meletakkan kepercayaan kepada takdir sebagai satu daripada rukun iman yang enam. Ia juga menuntut penganutnya untuk beriman kepada Allah, malaikat-malaikat, rasul-rasul, kitab-kitab dan hari akhirat. Selain itu, Islam juga menuntut penganutnya untuk mempercayai bahawa buruk dan baik itu merupakan ketentuan daripada Allah kerana segalanya adalah dalam kekuasaan-Nya. Ini tidak bererti Islam mengajar kepada penyerahan diri secara membuta tuli, tetapi ia bermaksud dalam keterbukaan peluang untuk berusaha dengan rahmat berupa kesempurnaan tubuh badan dan pemberian akal budi yang biasanya ditentukan oleh hukum sebab-musabab, seseorang masih tertakluk kepada ketentuan mutlak daripada Allah yang Maha Pencipta dan yang Maha Menguasai. Jadinya, menerima akan takdir adalah syarat bagi tauhid yang sempurna.

Di atas, saya cuba menerangkan konsepsi takdir daripada pandangan beberapa kepercayaan. Walaupun kita boleh mengenali corak pandangan yang mempengaruhi kepercayaan seseorang kepada takdir, tetapi pada ketikanya wujud juga kesamaran. Ini berlaku disebabkan berkemungkinan kepercayaan yang berbagai itu bertindan tindih. Jika kita cuba mengambil seorang Melayu-Muslim yang berpendidikan moden sebagai contoh, boleh jadi kepercayaan kepada semangat dalam kepercayaan animisme itu hidup bersama dengan penyerahan kepada takdir yang ditentukan oleh Allah. Kita sendiri kadangkala menyedari betapa pendidikan sekular yang menuntut bukti-bukti empiris dalam

sains sosial dan sebab-akibat dalam sains tabii mempengaruhi akan konsep takdir yang dianjurkan oleh Islam. Hal-hal seperti ini mungkin ketara dalam hasil-hasil sastera yang akan kita telaah selepas ini.

Takdir di dalam Kesusasteraan Melayu Lama

Dalam subtopik ini penulis menyoroti secara amat ringkas tentang beberapa jenis hasil sastera yang dicipta oleh masyarakat peribumi di zaman silam yang dianggap telah terhasil dalam zaman pra-Hindu pada asalnya, walaupun pada beberapa aspek telah sedikit sebanyak dipengaruhi oleh unsur-unsur Hindu dan Islam. Dalam khazanah sastera Melayu lama kita mendapati satu jenis sastera popular, iaitu cerita jenaka. Di dalam cerita jenaka yang kebanyakannya tentang orang kebanyakan kita tersua dengan ketentuan takdir yang negatif, yang malang atau tidak baik. Pak Kadok dan Pak Pandir dianggap seerti dengan kekebalan dan kebodohan, oleh itu dapat dimengertikan mengapa di dalam cerita "Pak Kadok" dan "Lebai Malang" kedua-dua watak utamanya terus-menerus ditimpa takdir yang buruk. Kecelakaan yang lebih parah tertimpa pula kepada Mat Jenin yang berkeinginan untuk memperbaiki diri, walaupun sekadar berimajinasi dan dalam berbuat demikian ia menemui tragedi. Apakah ini menggambarkan wujudnya sikap tidak menggalakkan inisiatif di kalangan masyarakat lama? Sebaliknya, cerita "Nujum Pak Belalang" dan "Si Luncai" kelihatan lebih positif lalu menolak sangkaan kita yang awal. Pak Belalang dengan sedikit kebijaksanaan dan unsur-unsur kebetulan memperoleh nasib yang baik, manakala Si Luncai dengan fikiran tipu daya dapat menyelamatkan dirinya daripada kecelakaan. Barangkali wujud pengaruh fikiran feudal dalam mencorakkan sikap terhadap takdir apabila kita melihat kembali cerita "Pak Kadok" yang telah kita sentuh terlebih dahulu. Terpedayanya Pak Kadok dalam perlagaan ayam dengan anak raja menerangkan tekanan pengaruh feudal terhadap fikiran rakyat sehingga mereka menerima takdir sebagai sesuatu yang mengikat kehidupan mereka daripada memperbaiki diri. Anehnya, karya-karya seperti ini disampaikan sebagai cerita penuh humor seolah-olah masyarakat sendiri menerima kecelakaan sebagai sebahagian daripada kehidupan biasa mereka.

Cerita-cerita jenaka yang saya sentuh di atas terkarang dalam bentuk yang mudah, iaitu sebagai kisah-kisah pendek yang belum rumit strukturnya. Cerita-cerita penglipur lara sebagai roman rakyat adalah lebih canggih walaupun pada dasarnya berbagai cerita dipersembahkan dalam bentuk yang stereotaip. Jika kita ambil *Hikayat Malim Deman* (Pawang Ana, Raja Ali Haji Yahaya 1983) sebagai salah satu contoh untuk memeriksa kedudukan takdir, kita menemui seakan-akan wujud satu pandangan yang *neutral* daripada pengaruh terhadap hubungan takdir dengan status. Dalam menceritakan nasib anak-anak raja yang berkonflik, putera raja dari bumi, Malim Deman, memperoleh kejayaan, manakala anak raja dari kayangan, iaitu Mambang Molek, walaupun telah bertunang secara sah dengan Puteri Bongsu, dia terpaksa berhadapan dengan Malim Deman yang

sentiasa dibekalkan dengan berbagai hikmat dan akhirnya ia mati dalam pertarungannya dengan Malim Deman.

Jika dilihat dari sudut perwatakan, nyatalah pengarang mendampingi takdir yang baik bagi protagonis dan takdir yang buruk sebaliknya menimpai seorang antagonis. Ini merupakan stereotaip bagi roman rakyat. Suatu yang menarik di sini ialah kecondongan pengarang memenangkan putera raja dari bumi yang memberi implikasi kepada pandangan tinggi terhadap tanah bumi dibandingkan dengan kayangan. Oleh kerana pada hakikatnya, dalam kepercayaan animisme secara umumnya wujud rasa keterikatannya kepada kuasa ghaib—semangat, peri, hantu, orang bunian—maka sikap pengarang ini dapat dianggap sebagai sesuatu yang di luar norma. Ia juga dapat dianggap sebagai satu pelarian daripada pemikiran biasa dan ini merupakan satu lesen bagi seorang pengarang. Unsur-unsur sastera lain yang menonjol dalam sastera tradisional ini adalah kegunaan motif-motif benda luar biasa yang banyak dihubungkan dengan peribadi protagonis seperti batil, cincin, rambut, baju layang, borak dan sebagainya, yang kesemuanya membantu protagonis dalam usaha menyempurnakan cita-citanya. Kewujudan motif-motif ini sejajar dengan corak pemikiran masyarakat Melayu zaman animisme. Unsur-unsur lain yang menarik ialah motif bilangan tertentu, di dalam hikayat ini tujuh dan seratus, motif nenek kebayan atau ibu kepercayaan dan mimpi.

Selanjutnya, kita akan cuba meninjau dua buah hasil daripada zaman pengaruh Hindu, satu dalam kategori roman dan satu lagi dalam jenis epik. *Hikayat Seri Rama* amat terkenal sebagai sebuah hikayat yang menggambarkan wira ideal bagi masyarakat Hindu. Ia menggambarkan perlawanan di antara *dharma* dengan *karma*, yang masing-masing diwakili oleh protagonis Seri Rama dan antagonis utama Rawana. Kedua-duanya adalah daripada golongan bangsawan dan bertitiskan darah dewa, yang merumuskan bahawa kedudukan status peribadi tidak terlibat dalam menentukan keidealan moral. Apa yang penting hendak disampaikan oleh pengarang *Hikayat Seri Rama* (Shellabear, ed. 1964) ialah bahawa setiap individu telah ditakdirkan untuk mengalami satu pertentangan dengan individu yang lain, dan pertentangan dicorakkan oleh cita rasa yang ada pada setiap orang, iaitu unsur *dharma* yang kuat seperti yang tergambar wujud pada diri Seri Rama, misalnya, dia cuba mengelakkan daripada berhadapan dengan konflik keluarga, tetapi bagaimanapun dia tetap berhadapan dengan individu-individu lain, iaitu Rawana, seorang maharaja yang penuh dengan keinginan kepada kuasa dan nafsu—satu gambaran *karma*—walaupun telah mempunyai kuasa yang begitu banyak dia masih mahu memiliki Sita Dewi. Dalam pertarungan sedemikian pengarang memberi bantuan kepada Seri Rama dengan sifat-sifat moral dan fizikal yang baik, agar khalayak dapat cenderung kepada sifat-sifat mulianya sebagai sifat-sifat sabar, jatidiri, cekal dan lain-lain. Seri Rama memperoleh pertolongan daripada Dewata Mulia Raya dan akhirnya mengalami kemenangan dalam pertarungan itu dan di hujung kehidupannya ia mengecap kejayaan, iaitu pembebasan mutlak. Sebaliknya, khalayak dapat

menyimpulkan akan kenegatifan sifat-sifat yang ada pada Rawana yang penuh dengan keinginan kuasa, keseronokan nafsu dan kedegilan. Dalam perlawanan yang amat sengit yang mengorbankan banyak sekali nyawa, khususnya sanak saudara malah anaknya sendiri (Indrajit), dia tidak sesekali mengendahkan rayuan Seri Rama untuk berdamai bahkan menolak pujukan isterinya, Manduari supaya menghentikan perang yang tidak menguntungkan itu. Pengarang menunjukkan bagaimana Rawana secara simbolik menghadapi *samsara* melalui proses inkarnasi (hidup kembali). Dengan kata lain, pengarang menekankan bahawa pertarungan di antara baik dengan jahat merupakan rukun hidup dan dalam rukun hidup ini terlihat kemutlakan hukum *karma*, iaitu memenangkan kebenaran. Jika kita kembali mengingatkan akan intisari roman rakyat peribumi (penglipur lara) yang mana kita bersua dengan motif-motif *supernatural* begitulah juga motif-motif seumpama ini berulang, malah ia amat signifikan di dalam *Hikayat Seri Rama*, iaitu dengan penglibatan para dewa menunjukkan kesaktiannya. Dapat juga dilihat bahawa kerap kali kemunculan Dewata Mulia Raya adalah di luar dugaan dan dengan itu dapat dianggap sebagai satu unsur *deus ex machina* yang amat ketara. Seperkara lain yang menarik terdapat di dalam *Hikayat Seri Rama* ialah perihal ujian yang dikenakan ke atas Sita Dewi, isteri Seri Rama. Tidak semudah wirawati di dalam *Hikayat Malim Dewa* yang telah kita bicarakan sebelum ini yang mana beliau dapat diterima kembali oleh suaminya dan kemudian melangsungkan kehidupannya dengan aman dan damai tanpa ujian yang lanjut. Sebaliknya, Seri Rama meletakkan ujian kepada Sita Dewi sehingga isterinya itu terpaksa membakar dirinya untuk membuktikan kesuciannya sebelum beliau dapat diterima kembali oleh Seri Rama. Pada peringkat yang lain, Sita Dewi terfitnah melukis gambar Rawana seolah-olah membuktikan kecintaannya terhadap Rawana. Beliau telah keluar dari istana dan terpaksa masuk hutan serta mendapat perlindungan daripada Maharashi Kala, tetapi akhirnya dicari semula oleh Seri Rama. Nyata juga di sini bahawa seorang wanita khususnya seorang wirawati di dalam sebuah epik yang agak canggih sifatnya diberikan ujian-ujian tertentu bagi membuktikan akan kejujurannya.

Satu pola yang sama dapat dilihat di dalam sebuah roman pengaruh Hindu. Saya mengambil *Hikayat Marakarma* (Inon, ed. 1985) sebagai contoh. Walaupun hikayat ini dijeniskan sebagai karya yang mempunyai pengaruh Islam, pada dasarnya ia adalah sebuah roman Hindu. Perubahan yang dilakukan ke atasnya adalah sekadar memasukkan nama Allah dan unsur-unsur lain yang kurang signifikan dari sudut bentuk. Di dalam cerita ini, Marakarma dan saudara perempuannya, Tuan Puteri Mayang Mengurai anak kepada seorang maharaja dewa yang telah turun ke bumi tanpa restu Betara Guru, telah menghadapi berbagai kesukaran, seperti kemiskinan, tersisih, tertangkap oleh manusia yang berhati rakus, dan berbagai-bagai dugaan lain, persis seperti apa yang diramalkan oleh Betara Guru. Walau bagaimanapun, mereka ini akhirnya memperoleh kejayaan dan kemenangan serta hidup dengan aman damai dengan isteri dan suami masing-masing. Nyata sekali roman ini menjadikan kata-kata Betara Guru

sebagai rukun hidup yang perlu dijadikan sebagai penentu takdir ini. Melanggar kata-kata Betara Guru menjadi motivasi kepada pergerakan plot menuju kepada fasa-fasa pengembaraan yang penuh dengan berbagai dugaan. Dalam perjalanan itu juga wira memiliki berbagai barang hikmat yang menjadi motif-motif luar biasa yang amat stereotaip dalam roman seumpama ini. Barang-barang hikmat inilah yang menjadi pembantu dalam memberi kemenangan di akhir perjalanan mereka itu. Dapat disimpulkan bahawa cerita ini lebih canggih daripada cerita penglipur Melayu yang nyata mempunyai motif-motif sastera Hindu termasuk konsepsi takdirnya dan mengulang guna alat sastera di dalam epik *Hikayat Seri Rama*.

Bagaimanakah persepsi takdir tergambar di dalam karya-karya yang berunsurkan Islam? Islam walaupun menjadikan kepercayaan kepada takdir itu sebagai satu daripada rukun iman namun ia memberikan ruang yang luas untuk seseorang menjalankan tindakan. Di dalam *Syair Siti Zubaidah Perang China* (Abdul Mutalib, ed. 1983), Siti Zubaidah yang dimadukan dan tidak dilayani secara adil tetap berfikiran positif dengan bertindak keluar dari istana dan menyamakan diri, berusaha membantu akan suaminya Sultan Zainal Abidin yang telah ditawan di negeri China. Beliau bergabung tenaga dengan pihak-pihak lain untuk menyerang China dan akhirnya berjaya membebaskan Zainal Abidin daripada tawanan. Kes ini bukanlah kes istimewa bagi seorang isteri raja yang asalnya anak seorang ulama, tetapi sama juga halnya dengan Darmataksiah di dalam *Hikayat Darmataksiah* (Mohd. Yusuf, ed. 1989) yang mendapat pembelaan malaikat oleh sebab keelokan akhlaknya, iaitu bersabar di atas nasib dia tersingkir dari rumahnya kerana memotong rambutnya tanpa izin suami, sehinggalah ia dibawa pulang kembali ke rumah suaminya dan diterima semula dengan penuh kasih sayang. Perbezaannya di dalam hikayat ringkas ini ruang gerak bagi pelakunya untuk bertindak adalah amat terhad. Daripada contoh-contoh ini diberikan gambaran bahawa kebaikan akhlak menarik kepada penentuan nasib yang baik. Dan sesuai dengan tujuan moral karya-karya bercorak Islam apa yang penting diketengahkan adalah akhiran bagi naratif-naratif tersebut. Akhirannya biasanya berbentuk kemenangan bagi kebaikan. Kes nyata ialah di dalam cerita *Hikayat Bayan Budiman* (Winstedt, ed. 1960) yang mana protagonis Bibi Zainab yang tergoda oleh nafsunya akhirnya dapat dilalaikan oleh si burung bayan dengan berbagai-bagai cerita yang mengasyikkan sehingga ia tidak berjaya untuk melakukan kejahatan dengan pemuda yang dia cintai. Nyata di sini akhlak yang baik dapat memanggil ketentuan yang baik dalam kehidupan walaupun dia seorang wanita dan daripada apa status pun.

Keterbukaan ruang bagi individu untuk bertindak di samping kemutlakan kuasa Allah untuk menentukan kudrat-Nya seperti yang tergambar di dalam beberapa hasil yang disebutkan di atas adalah berscejajaran dengan pandangan yang dianjurkan oleh Islam. Ia tentang semua individu yang berlainan status dan seks. Dalam sastera bercorak Islam amanat moralnya amat nyata. Hal ini juga dapat dikesan di dalam *Hikayat Amir Hamzah* (A. Samad Ahmad, ed. 1987) salah

sebuah epik bercorak Islam. Kezahiran Amir Hamzah, anak seorang bangsawan Mekah untuk menumbangkan seorang raja besar, iaitu Raja Nusyirwan Adil adalah telah ditakdirkan. Walau apa juga usaha untuk menyekat perjalanan takdir ini (daripada dalam karya klasik hal ini selalunya berbentuk firasat) akan tetap berlaku. Untuk menjadikan ia akan berlaku, pengarang mengulang guna motif-motif *supernatural*, tentunya yang mirip kepada kepercayaan dan selera khalayak Muslim walaupun tidak kurang motif-motif tradisional jahiliah diteruskan sama.

Namun satu kelainan perlu ditonjolkan tentang *Hikayat Amir Hamzah* ini, iaitu tentang erti atau rupa kejayaan dalam arus takdir itu. Pertamanya, kejayaan pelaku melalui satu akhiran turun naik kekalahan dan kemenangan. Amir Hamzah banyak mengalami kegagalan di samping kemenangan. Keduanya, kemenangan tidak semestinya bererti kejayaan dalam bentuk kehidupan fizikal. Amir Hamzah ditakdirkan mati dalam satu peperangan dengan pihak musuh. Mati di dalam hikayat ini bukan kekalahan, tetapi satu kemenangan tinggi bagi seorang wira Islam. Bukan protagonis Amir Hamzah sahaja yang meneng dalam kematian, tetapi ramai yang lain seperti rakan-rakannya, isteri, anak dan cucunya. Ini ialah satu pola pemikiran yang perlu diterima oleh khalayak Muslim.

Pemikiran yang Islamik ini walau bagaimanapun tidak menjadi contoh yang teguh di dalam karya-karya naratif peribumi. Tema dan plot pokok *Sejarah Melayu* kelihatannya menyebelahi takdir yang baik bagi pihak raja dan sebaliknya buruk bagi rakyat jelata. Raja telah ditakdirkan untuk memerintah dan rakyat untuk patuh kepada raja. Ini ada kaitannya dengan konsepsi darjat ketinggian yang diwarisi daripada titisan darah dewa yang asalnya adalah daripada kepercayaan Hindu. Dimasukkan juga ke dalam kepercayaan ini akan konsepsi daulat yang menjadikan pantang untuk menyanggah kata-kata raja. Sebaliknya, takdir telah menuding jarinya ke arah rakyat jelata, tiada kemungkinan untuk mengubah kedudukan bagi mereka, malah menunjukkan kebijaksanaan seolah-olah merupakan seperti yang dapat dirumuskan daripada kesan buruk yang diterima oleh seorang budak dari Singapura yang akhirnya dihukum mati kerana kebijaksanaannya. Walau bagaimanapun, dalam keseluruhan tema dan plot *Sejarah Melayu* (Shellabear, ed. 1975), moral Islam berkaitan dengan takdir digunakan sebagai amanat suci. Kejatuhan Melaka dan merempatnya Sultan Mahmud di akhir cerita itu merupakan satu pengajaran yang nyata tentang bala yang pasti akan dijatuhkan kepada negeri yang tidak lagi mengendahkan sunnah Allah yang telah ditunjukkan berulang-ulang kali di dalam kitab suci al-Quran. Ini benar juga di dalam *Hikayat Raja-Raja Pasai*, *Hikayat Merong Mahawangsa* dan *Tuhfat al-Nafis*.

Pengarang *Hikayat Hang Tuah*, walaupun masih mengekalkan corak hukum takdir yang dimiliki oleh pemikiran feodal, cuba berganjak sedikit memberi ruang bagi seorang rakyat biasa untuk meningkatkan namanya. Hang Tuah bukan seorang anak raja untuk layak menjadi wira dalam lingkungan kehidupan feodal. Rangka kasar gerak tindak di dalam *Hikayat Hang Tuah* adalah sekitar arena feodal, tetapi watak utama yang ditunjukkan adalah Hang Tuah yang jelas

mengalami pergerakan ke atas secara berperingkat-peringkat, sehingga seolah-olah Hang Tuah menjadi pusat bagi ketentuan nasib negeri Melaka dan rajanya. Oleh kerana pengarang patuh dan menghormati akan kedaulatan raja Melaka maka tindakan Hang Tuah hanya terbatas bagi maksud untuk menyukakan raja. Tetapi penelitian yang lebih nyata terhadap segala tindak-tanduk Hang Tuah menunjukkan yang kegemilangan Hang Tuah itu bergantung kepada keris taming sari yang "diwarisi" dari Taming Sari. Hilangnya keris taming sari telah menyebabkan Hang Tuah uzur dan mengakibatkan hilangnya juga ketahanan Melaka melawan Feringgi. Nyata ini adalah perlanjutan daripada kepercayaan animisme. "Semangat", satu konsepsi dalam kepercayaan animisme Hang Tuah dilanjutkan terus oleh pengarang hikayat ini apabila dia enggan "mematikan" Hang Tuah, agar "semangat" ini muncul kembali pada satu masa yang diperlukan. Satu tafsiran lain ialah ia sebagai pengukuhan tema *messiah* yang muncul dalam banyak kesusasteraan masyarakat-masyarakat lain.

Sorotan kita yang ringkas terhadap beberapa hasil sastera Melayu lama menunjukkan kewujudan konsepsi takdir dalam fikiran pengarang dan konsepsi ini disulam pada cerita-cerita mereka. Pada prinsipnya peranan takdir terhadap warna hidup watak-watak adalah hampir serupa dengan *varian* yang berbeza apabila dikenakan kepada watak-watak berlainan status dan seks. Kepercayaan agama menentukan *varian* ini. *Varian* ini pula mengubah sedikit corak plot dan amanat yang disampaikan.

Takdir di dalam Kesusasteraan Melayu Moden

Kebaharuan di dalam kesusasteraan Melayu adalah secara langsung kesan daripada perubahan sosial yang mula berlaku pada awal kurun ke-20 yang pada dasarnya merupakan kesan campur tangan British dalam pentadbiran dan politik Tanah Melayu. Keharuan ini ditandakan dengan perubahan pemikiran seperti yang dapat disedut daripada tulisan-tulisan di akhbar dan majalah Melayu ketika itu. Antara tema yang kerap diulang bicara adalah tentang pendidikan corak baharu, perubahan sikap hidup, usaha menuju kemajuan, menentang kekolotan dan peluang pelajaran bagi anak-anak perempuan. Pengucapan baharu ini bukannya tanpa tentangan, ia terpaksa berhadapan dengan pemikiran bersifat konservatif. Pertentangan pendapat ini boleh disoroti dalam konflik di antara Kaum Tua dengan Kaum Muda yang berlaku secara nyata lebih kurang dua dekad pada awal kurun ini (lihat Roff 1967). Pada akhirnya terasakan suara-suara pembaharuan memperoleh jalan yang licin pada dekad-dekad seterusnya.

Sejauh manakah sasterawan dipengaruhi oleh angin perubahan ini? Pada zahirnya, ternyata pengarang-pengarang Melayu menempah jalan perubahan seperti terbukti dengan usaha mereka melahirkan genre baharu—novel, cerpen dan sajak. Di sini, saya hadkan dalam meneliti konsep takdir yang wujud di dalam karya-karya yang selektif. Salah seorang daripada penulis yang secara prolifk menggesa perubahan ialah Muhammad Yusuf Ahmad. Beliau amat kritis

terhadap pemikiran yang kolot dan tertutup yang masih wujud di kalangan masyarakat Melayu walhal bangsa-bangsa mendatang telah maju dalam bidang pendidikan dan ekonomi, dan menyarankan agar bangsa Melayu memperbaiki sikap dan mengubah cara hidup. Karya fiksiennya yang terulang berupa cerpen panjang yang bersiri "Mencari Isteri" (1929) membayangkan akan citarasa penulis muda ini. Visi Muhammad Yusuf terpancar dalam cita-cita protagonis Mahmud dan Adnan yang merupakan anak-anak Melayu lulusan Malay College Kuala Kangsar dan menjadi Pegawai Pentadbir Melayu di Kuala Lumpur. Mahmud khususnya amat cenderung memandang tinggi akan kehidupan di bandar yang lebih terbuka dan baginya untuk dapat berkenalan rapat dengan keluarga tauke Tan Wong Bee merupakan satu kemegahan. Sebaliknya, ia memandang rendah akan kehidupan bangsanya sendiri sebagai orang yang tidak berpelajaran dan tidak berdisiplin. Oleh yang demikian, dia memilih untuk memesrakan hatinya dengan satu harapan menjadikan Miss Yap Ah Moi sebagai isterinya, tetapi malangnya gadis itu menolak pelawaan untuk kahwin atas sebab yang amat logis, iaitu kemungkinan besar bahawa kehidupan mereka akan tersisih oleh kaum dan keluarga masing-masing. Demikian juga dengan rakan sejawatnya, Adnan, memandang tinggi terhadap Siti Rohani, seorang gadis Sumatera berpendidikan Belanda yang ditemuinya di dalam sebuah kapal dan menaruh harapan yang tinggi untuk menjadikannya sebagai isterinya kerana padanya seorang gadis Melayu sebagai teman hidup amat tidak sesuai dengan status kerja dan pendidikan yang ada padanya. Kedua-duanya, Mahmud dan Adnan terpaksa tunduk kepada takdir. Dan takdir ini berupa keterpaksaan untuk menerima penjodohan daripada ibu masing-masing. Pilihan Muhammad Yusuf Ahmad untuk mengakhirkan cerita sedemikian menggambarkan dilema pengarang terhadap satu pertentangan yang kuat antara harapan yang besar untuk berubah dengan realiti sosial dan keluarga yang masih berhati-hati untuk berubah.

Kebanyakan novel-novel sebelum Perang Dunia Kedua mengambil tema dan plot *romance* dengan berlatarbelakangkan zaman baharu. Karya Harun Aminurrashid, *Melur Kuala Lumpur* (1930) membawa tema kemajuan di samping cinta tiga segi. Muhammad Jaafar merupakan seorang saudagar kain yang berjaya, yang telah mengambil Sulaiman untuk bekerja dengannya. Sulaiman berjiwa maju, rajin dan amanah menjadikan ia disukai oleh anak majikannya yang bernama Nurisa. Lama-kelamaan hatinya terpaut kepada Nurisa, tetapi malangnya Nurisa ditunangkan dengan sepupunya, Hashim, rakan sekolahnya. Hatinya tambah terhiris apabila dia dituduh menyelewengkan wang majikannya. Walaupun kemudian dia bebas daripada sabit kesalahan, dia meninggalkan Tanah Melayu untuk ke Berlin dan belajar di sana. Harun Aminurrashid meletakkan takdir daripada penanya untuk membatalkan pertunangan Nurisa-Hashim untuk mensejajarkan akhiran yang memenangkan kepada yang benar, sesuai dengan sebuah novel yang masih dipengaruhi oleh plot *romance*.

Antara karya-karya lain yang signifikan diterbitkan sebelum Perang Dunia Kedua ialah *Putera Gunung Tahan* (1937) dan *Anak Mat Lela Gila* (1941), kedua-duanya karya Ishak Hj. Muhammad. *Anak Mat Lela Gila* mengisahkan perihal Mat Lela, seorang watak ganjil dan eksentrik, hidup sebatang kara tetapi telah ditakdirkan ke atasnya untuk memelihara seorang bayi (Bulat) dan kemudiannya dicuri oleh orang. Cerita berterusan dengan plot yang agak berliku-liku tetapi penuh dengan ketentuan takdir seperti berpisah dan berjumpa kembali melalui motif-motif mimpi (Bulat bermimpikan Tuan Puteri Bunian) dan objek ajaib seperti buluh perindu yang boleh memerdukan suara Bulat. Pengarang kelihatannya terpengaruh dengan konsepsi takdir yang tradisional, menerima takdir seada-adanya tanpa berontak atau soal, malah melalui mulut Mat Lela hal ini diperteguhkan dengan hujahan Mat Lela bahawa setiap yang berlaku ke atasnya dan Bulat juga adalah dalam ketentuan Allah. Selanjutnya, apabila meneliti plot cerita ini, ia kelihatannya menerima akan hukum perlawanan di antara baik dengan jahat dan dalam hal ini ia mengakhiri cerita dengan balasan buruk bagi kejahatan dan mengakhiri kebaikan bagi yang benar setelah menjalani dugaan. Pasti novel ini mengemukakan kebaharuan watak dan kritikan terbuka, tetapi fikrah Ishak Haji Muhammad masih konservatif dari sudut kepercayaan agamanya, khususnya dalam persoalan takdir.

Karya Ishak yang lebih bermakna ialah *Putera Gunung Tahan*, iaitu sebuah satira politik. Pada prinsip dasarnya, novel ini menolak tanggapan penulis-penulis Melayu dewasa itu yang melihat kehadiran Inggeris di Tanah Melayu membuka jalan kepada kemajuan. Jika sikap ini dianggap sebagai sesuatu yang ditakdirkan, maka Ishak adalah progresif, tetapi pendekatannya adalah tradisional. Beliau meneruskan dengan teknik pertentangan (*juxtaposition*), mengecap keburukan yang paling keji bagi British yang diwakili oleh watak William dan Robert. Kedua-dua watak ini mempunyai sikap bongkak penjahat dan oleh pengarang "ditakdirkan" untuk mati sebagai balasan kepada niat jahat dan kezalimannya. Sebaliknya, watak yang baik seperti Ratu Bongsu daripada masyarakat bunian diketengahkan sebagai model wira yang penuh kecintaan terhadap nilai-nilai murni dan keberanian. Di tengah-tengah dua golongan ini adalah golongan feodal dan agama yang sudah kehilangan moral dan terpaut kepada kebendaan. Dalam mengengahkan amanat yang dirasakan amat darurat bagi *survival* bangsa Melayu, pengarangnya meruntun hati pembaca untuk melihat keajaiban-keajaiban dalam kepercayaan masyarakat tradisional yang belum tercemar oleh idea Barat. Justifikasi kepada menekankan kebenaran hujahannya tidak berpandukan kepada sebab musabab, sehingga ia menentukan takdir bagi watak-watak dan aliran ceritanya sehingga menggunakan sepenuhnya lesen seorang pengarang.

Tinjauan yang ringkas terhadap fasa awal zaman baru dalam perkembangan kesusasteraan Melayu menunjukkan kurangnya perubahan pengarang-pengarang dalam konsepsi mereka terhadap takdir. Tidak dinafikan adanya perubahan watak yang diketengahkan. Hampir keseluruhan novel tahun-tahun '20-an dan

'30-an menggunakan watak orang biasa, bukan anak raja atau bangsawan, tetapi keterikatan pengarang kepada konsep takdir masih berbentuk lama seperti dirasakan secara nyata atau tidak nyata dalam tindakan-tindakan watak dan ini mencorakkan plot yang dikawal oleh konsep keadilan mengawali keadaan.

Apakah keadaan ini terjadi disebabkan oleh zaman berkenaan yang merupakan zaman transisi dan pengarang belum bebas sepenuhnya daripada pemikiran lama? Kita cuba meninjau bagaimana A. Samad Said menangani persoalan takdir di dalam salah satu novelnya bertajuk *Salina*. *Salina*, watak utama di dalam novel ini adalah seorang pelacur tetapi dia tidak merasa ganjil di atas kerjayanya dan masyarakat Kampung Kambing juga, kecuali Haji Karman. Mereka seolah-olah menerima *fate accompli* kepada keadaan yang buruk, fizikal dan moral di dalam novel ini. Dalam ketundukan manusia kepada sejarah yang kejam ini nampaknya A. Samad Said cenderung untuk memilih wanita sebagai mangsa takdir, manakala sang lelaki utama novel klasiknya ini, iaitu Abdul Fakar, menjadi *opportunist* bagi menghirup madu yang tiada terbela oleh keadaan dan takdir tidak menghukum di atas kelakuannya yang buas itu.

Pengarang-pengarang Melayu semakin kreatif meninggalkan tema dan teknik stereotaip. Di pertengahan tahun '60-an arena sastera digegarkan oleh kemunculan *Ranjau Sepanjang Jalan* (1966) karya Shahnnon Ahmad. Shahnnon bukanlah penulis baru dan *Ranjau Sepanjang Jalan* bukan novelnya yang pertama. Di dalam beberapa buah novelnya yang terdahulu tidaklah begitu ketara peranan takdir, kerana jika kita mengambil *Rentung* (1965), sebagai contoh, amat jelas pembentukan plot yang berasaskan sebab-akibat. Di dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*, kita tersua kembali kepada sentuhan takdir terhadap kehidupan manusia, malah di dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* bukan sekadar sentuhan tetapi memuncak kepada tekanan yang amat kuat. Shahnnon tidak begitu terpaut kepada rasionaliti yang seharusnya memihak kepada Lahuma dan keluarganya. Lahuma mempunyai bendang yang luas, suami isteri yang rajin bekerja, latar kampung yang seharusnya masih memelihara akhlak kejiranan dan harapan kepada Allah yang kental, sebaliknya ia memilih untuk membiarkan takdir mencengkam kehidupan mereka. Lahuma mati, Jaha gila dan masa depan anak-anak mereka digambarkan tanpa keceriaan. Novelnya boleh dikatakan tidak sejajar dengan kehidupan sebenar, iaitu keluarga di desa Melayu dan dengan fikrah yang bukan Melayu-Islam. Tetapi sebagai novel, ia ada realitinya yang tersendiri, iaitu realiti kecerekaan seperti dibayangkan dengan perulangan dalam bahasanya, mimpi dan gambaran melampau dan pendekatan aliran bawah sedar yang digunakan. Ia merupakan satu realiti psikologi, kesan daripada wawasan "*Malay power*" sebelumnya yang jelas tidak boleh diharapkan tercapai. Shahnnon melihat nasib bangsa Melayu, khususnya petani, akan terus dilanda oleh arus takdir yang kuat dan "kejam". Kekecewaan ini bukan tiada asas sejarahnya. Takdir yang begitu keras telah dilalui oleh masyarakat Melayu sebelumnya seperti yang Shahnnon ketahui dan diluahkan melalui *Al-Syiqaq* (1985). Rasa tidak senang terhadap

nasib bangsanya masih dapat dikesan dalam perbincaraan-perbincaraan naratif dan bukan naratif.

Aliran pemikiran dan kreativiti yang sedemikian tidak lagi berasaskan rasionaliti tahun-tahun '50-an dan '60-an, yang menjadi corak pemikiran dan kreativiti penulis Asas '50-an dan protes sosial. Tahun-tahun itu meletakkan kenestapaan kepada kelas bawahan kerana eksploitasi golongan yang berpihak kepada feudal atau golongan agama, satu fikiran lanjutan daripada Ishak. Inovasi Shahnon Ahmad yang dimulakan dengan *Ranjau Sepanjang Jalan* seolah-olah merupakan satu daya tarikan kepada penulis-penulis lain. Di dalam karya Anwar Ridwan pula, iaitu *Hari-Hari Terakhir Seorang Seniman* (1979) dan *Arus* (1990), telah meletakkan tangan takdir yang keras kepada protagonis orang tua (sama seperti Lahuma dan Jeha di dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*). Di awal penceritaannya, Pak Hassan diikat oleh nostalgia seni bercerita silam dan kesedihan di atas kehilangan isteri tersayang, tambah membenamkan nasibnya kepada perasaan dan emosi sehingga "mimpinya" mengakibatkan ia mati lemas di dalam parit. Novel kedua Anwar memamatkan watak tua Pawang Kri yang sepanjangnya dihipit oleh nasib gelap akibat permusuhannya dengan Lebai Amrah yang berpengaruh di dalam masyarakat. Oleh sebab itu, ia hidup menyisihkan diri setelah isterinya dibaham buaya dan akhirnya ia sendiri mati di dalam mulut buaya. Bezanya novel-novel Anwar dengan Shahnon *Ranjau Sepanjang Jalan* adalah berlakunya kolaborasi di antara manusia dengan alam dalam "memusnahkan" watak-watak tua. Hal ini dapat juga dikesan dalam karya Azizi Hj. Abdullah, *Seorang Tua Di Kaki Gunung*.

Bagaimana tindakan takdir terhadap wanita di dalam novel-novel berkenaan? Seperti yang telah dinyatakan, Jeha gila dan semua anak perempuannya itu memerhatikan masa depan yang balam. Watak-watak wanita di dalam kedua-dua novel Anwar Ridwan menghadapi nahas (rogol dan dibaham buaya). Tangan takdir terasakan keras terhadap wanita. Walau bagaimanapun, novel Khadijah Hashim *Badai Semalam* (1968), merupakan satu kekecualian. Khadijah seolah-olah mahu memimpin keluar wanita daripada penyerahan buta kepada takdir. Protagonisnya Mazni, walaupun bernasib malang, namun ia dapat bertahan mendaki tangga-tangga kepayahan menuju masa depan yang cerah. Sungguhpun begitu novel seumpama ini jarang ditemui dalam era pengarang tersebut, contoh yang amat ketara adalah *Wajah Seorang Wanita*, karya S. Othman Kelantan, sehingga apabila mengikuti novel-novel sezaman kita merasakan sangat akan tekanan takdir ke atas wanita.

Setakat ini saya telah cuba menyoroti persoalan takdir di dalam kesusasteraan Melayu moden dengan contoh-contoh daripada karya-karya beberapa orang penulis terkemuka yang saya anggap cukup representatif. Di luar dugaan, penulis-penulis moden amat terkesan dengan fenomena bersifat ghaibi atau luar daripada rasionaliti, walaupun mereka telah jauh membebaskan diri daripada teknik penulisan lama. Walau bagaimanapun, teknik yang bersifat psikologi membantu menjadikan karya mereka diterima sebagai segar walhal di belakang

keaktiviti mereka masih kuat pengaruh kepercayaan terhadap takdir seperti apa yang dirasakan oleh pengarang-pengarang tradisional. Takdir, oleh itu dapat dianggap sebagai unsur yang kekal dalam fikiran pengarang-pengarang kerana unsur ini sentiasa dihadapi oleh manusia. Persoalan takdir mempunyai tarikan dalam seni kreatif dan tarikan ini akan berkekalan.

Bibliografi

- A. Samad Ahmad, ed. *Hikayat Amir Hamzah*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987.
- Ahmad Kamal Abdullah, et al. *Sejarah Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Pustaka, 1990.
- Busthami Ibrahim, H. M. *Agama-Agama Besar di Dunia*. Medan: Pustaka Kemajuan, 1949.
- Inon Shahrudin Abdul Rahman, ed. *Hikayat Marakarma*. Kuala Lumpur: Teks Publishing, 1985.
- Li Chuan Siu. *Ikhtisar Sejarah Kesusasteraan Melayu Baru (1830-1945)*. Kuala Lumpur: Pustaka Antara, 1966.
- Pawang Ana, Raja Ali Haji Yahaya. *Hikayat Malim Deman*. Petaling Jaya: Penerbit Fajar Bakti, 1983.
- Roff, W. R. *The Origin of Malay Nationalism*. Kuala Lumpur: University of Malaya Press, 1967.
- Syed Muhammad Naquib Al-Attas. *Islam dalam Sejarah dan Kebudayaan Melayu*. Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia, 1984.

5

Transformasi Ontologikal dan Keindahan Patetik dalam Teori Kesusasteraan Jepun

Md. Salleh Yaapar

Tulisan ini bertujuan untuk menonjolkan dan meneliti dua unsur yang utama dan saling berkait dalam teori kesusasteraan Jepun. Unsur-unsur tersebut ialah transformasi ontologikal dan keindahan patetik. Unsur-unsur ini akan diteliti dengan merujuk kepada idea-idea dan karya-karya Matsuo Basho (1644-1694) dan Yasunari Kawabata (1899-1972). Basho ialah tokoh abadi daripada kesusasteraan Jepun tradisional, sementara Kawabata ialah pengarang moden yang berjaya meraih Hadiah Nobel. Semoga penelitian ini dapat memperlihatkan beberapa keunikan dan kekuatan daripada teori kesusasteraan Jepun yang mungkin dapat dimanfaatkan dalam kegiatan kesusasteraan di Malaysia masa kini, iaitu sebagai alternatif atau tambahan kepada unsur-unsur teori yang telah lama diterima daripada kesusasteraan Barat.

II

Kebudayaan Jepun tradisional, dengan kepelbagaian bidangnya, banyak dicorakkan oleh ajaran dan amalan hidup Zen Buddhisme (Suzuki 1973; Hoover 1978). Idealisme utama dalam Zen sebagai *do*, atau jalan kerohanian, ialah untuk seseorang insan mencapai transformasi ontologikal. Pada peringkat yang unggul, transformasi ini memungkinkannya mencapai kilatan pencerahan yang disebut *satori/bodhi*, dan mengembalikannya kepada *ku/sunyata*, yakni "kekosongan mutlak" atau "yang abadi" yang menjadi sumber dan dasar bagi segala yang wujud. Justeru itu, tumpuan utama dalam pelbagai amalan Zen, terutama *zazen* atau duduk bermeditasi, ialah terhadap usaha yang dengan serentak dapat menumpulkan diri luaran atau ego seseorang dan menyuburkan diri dalamnya atau tingkat kebuddhaan yang terbenam pada dasar wujudnya (Suzuki 1971, 22-66). Di satu pihak, usaha ini berpotensi membebaskan setiap insan daripada belenggu kehidupan fenomenologikal dan pemikiran konseptual-rasional. Di pihak yang lain, ia dapat pula memupuk dan membina kehidupan kerohaniannya bersama pemikiran yang bersifat intuitif. Proses pembebasan dan penyuburan

diri serentak sebeginilah yang akhirnya membolehkan seseorang pengamal Zen mencapai *satori* dan mendekati *ku* atau "kekosongan mutlak".

Satori ialah satu pengalaman kilatan yang meliputi dua aspek yang bersifat transformatif dan yang sama-sama dapat membahagiakan pula orang yang memperolehinya (Hisamatsu 1982, 51-52). Aspek pertama ialah kebebasan daripada bentuk. Ini bermaksud seseorang itu berjaya membebaskan dirinya daripada seluruh kehidupan fenomenologikal, kehidupan yang pada asasnya ditandai oleh orientasi wujud yang bercorak duaan (yakni subjektif dan objektif) dan berbilang. Aspek kedua pula ialah kejayaan seseorang itu menyedari bahawa kewujudannya, dan seluruh alam maya yang bersifat sementara itu, berada dalam satu kesatuan dengan *ku*, malah tidak pernah terpisah darinya. Aspek inilah yang akhirnya mengembalikan insan berkenaan ke akar dasar wujudnya, dan yang menyatukannya dengan "kekosongan mutlak" atau "yang abadi" di dunia ini.

III

Idealisme seperti yang dihuraikan di atas terdapat juga dalam dunia kesusasteraan Jepun, terutama yang bercorak tradisional. Ini kerana kesusasteraan tersebut, seperti halnya kesenian Jepun secara umum, tidak terlepas daripada pengaruh Zen (Suzuki 1973, Hoover 1978).

Justeru itu, dalam kesusasteraan Jepun terdapat fahaman estetik yang memberatkan kecenderungan ke arah pencapaian transformasi ontologikal dan pencerahan (*satori*). Dalam estetika ini, karya yang indah merupakan ekspresi seni seseorang yang telah berjaya membebaskan dirinya daripada orientasi hidup fenomenologikal dan memperolehi pencerahan. Seniman ini telah berjaya kembali ke dasar wujudnya yang pada hakikatnya tidak terpisah daripada *ku* yang abadi. Keindahan pada karya-karya yang dihasilkan oleh seniman seperti ini umumnya ialah keindahan yang bersifat patetik; iaitu keindahan yang berkait rapat dengan rasa sedih atau dukalara yang timbul apabila, sesudah transformasi, disadari sifat kerapuhan dan kesementaraan insan serta alam maya berbanding dengan hakikat wujud *ku* yang kekal abadi. Dapat ditegaskan bahawa dalam konteks ini karya sastera sebenarnya adalah rakaman pencapaian kerohanian, transformasi ontologikal, dan pencerahan si seniman sendiri. Justeru itu, ia amat berpotensi pula untuk membawa transformasi dan pencerahan yang hampir sama kepada khalayaknya.

IV

Basho, penyair agung Jepun dari abad ke-17, memang menghasilkan karya-karyanya menurut estetika yang sublim ini. Jalan puisi, atau *kado*, yang dirintisnya jelas berkisar di sekitar penghayatan keindahan patetik dan pengalaman ontologikal yang bersifat transformatif. Basho ialah seniman yang

secara jelas menemukan Zen dengan *haiku* lantas mengangkat darjat puisi itu ke mercunya. Di tangan Basho, *haiku* menjadi seni murni yang di dalamnya terdengar kemerdekaan nyanyian kebebasan diri dan terkandung kemungkinan pengalaman ontologikal yang membahagiakan (Md. Salleh 1994).

Menurut teori kreativiti Basho, proses penghasilan *haiku* secara unggulnya memerlukan penyair berada dalam satu kesatuan yang harmonis dengan alam sekitarnya dan objek puisinya. Dalam konteks inilah penyair menumpulkan fakulti interpretifnya dan melenyapkan egonya (Basho 1974, 33). Secara kental, hal ini berlaku terutama melalui proses konsentrasi (*sammai/samadhi*) sehingga si penyair mengalami *mu-nen* atau pembersihan fikiran (konseptual) dan kehilangan subjektiviti.

Sebenarnya, pada detik penyatuan tersebutlah diri dalaman penyair, yang sekian lama terlena di dasar wujudnya, akhirnya bangun dan menyedari hakikat sebenar tentang kewujudannya dan dunia sekitarnya. Diri ini menyedari secara intuitif dan terus (*chih-chih*) objek atau unsur alam yang menjadi bahan perpuisiannya. Justeru itulah, objek atau unsur alam berkenaan kini tidak lagi disedari atau digarapi dalam keadaan hariannya. Yakni, sebagai satu benda biasa, benda yang sentiasa menyembunyikan hakikat dirinya daripada garapan fikiran konseptual dan analitikal. Sebaliknya, ia menyerlah sebagai sesuatu yang penuh rahsia dan menakjubkan, iaitu sebagai sesuatu yang amat sementara dan secara ontologikal tidak terpisah daripada dasar bagi semua kewujudan, dan justeru itu sentiasa berada dalam "kesatuan yang asal". Kilatan kesedaran atau pencerahan inilah yang kemudiannya menjelma sebagai *haiku*, puisi yang comel lagi sugestif itu. Perlu ditegaskan di sini bahawa penjelmaan ini tidak berlaku secara direka-reka. Sebaliknya, ia terjadi secara spontan, terus dan bersahaja, selaras dengan pencapaian kerohanian, atau transformasi ontologikal, dan kreativiti si penyair sendiri. Dalam konteks inilah Basho berkata bahawa puisi yang sublim dan tulen tidak dicipta oleh penyairnya secara subjektif; sebaliknya, terbentuk secara alamiah (Basho 1974, 33). Pandangan ini bertepatan pula dengan teori tentang karya dan seniman dalam kesenian Jepun pada umumnya, iaitu karya tidak dibentuk oleh si seniman. Sebaliknya, si seniman ialah saluran yang melaluinya karya memperoleh bentuk (Holborn 1978, 19).

Perkara-perkara yang disebut di atas dapat difahami dengan jelas apabila ditinjau perjalanan hidup Basho, proses perkembangan penulisannya, dan karya-karyanya sendiri. Menurut catatan sejarah hidupnya, sejak awal lagi penyair agung yang berasal dari Ueno ini hidup dan berkarya dalam iklim budaya yang berorientasikan idealisme Zen. Ia menghayati tingkat kerohanian *wabi* yang dengannya seseorang dapat menerima kesederhanaan-kedaifan dan dukalara dengan berani dan rasa gembira. Sesuai dengan semangat kerohanian tersebut, mulai tahun 1680, Basho merapatkan diri dengan alam dan bersemadi buat beberapa lama di sebuah pondok kecil di tepi Sungai Sumida dekat Edo yang kini dipanggil Tokyo. Di situlah beliau meneruskan penghasilan karya-karya puisinya yang kian lama kian bertambah matang. Di situlah juga dia, kemudiannya,

belajar *zazen* daripada seorang guru yang bernama Buccho (1642–1715). Sejak latihan dan amalan meditasinya, bersama siri pengembaraan yang dilakukannya ke merata ceruk rantau tanah Jepun, Basho berjaya menghasilkan banyak lagi *haiku* dan catatan perjalanan yang indah-indah dan menakjubkan, dan sekali gus menempa nama sebagai penyair agung Jepun yang tiada tandingan.

Salah sebuah puisi Basho yang masyhur ialah *haiku* tentang gagak, yang ditulis sekitar tahun 1680 seperti berikut:

*Kare eda ni
Karasu no tomari keri
Aki no kure*

(Terjemahan)

Di atas ranting kering
Bertenggek si gagak
Senja musim gugur

Puisi ini amat ringkas dan objektif, yakni tanpa sentuhan fikiran. Namun, ia menyerlahkan intuisi penyairnya yang amat mendalam dan berkesan. Ia menampilkan secara indah dan patetik pertemuan sebuah figura dengan sebuah ruang kosong. Figura itu ialah si gagak yang bertenggek di atas ranting kering di penghujung hari. Ruang kosong itu pula ialah latar alam musim gugur, satu latar yang luas dan kabur. Keberadaan si gagak yang kerdil, sepi, dan kehabisan peluang untuk mencari rezeki itu amat menyedihkan. Kesan ini tentunya lebih terasa apabila keberadaan tersebut dipertentangkan pula dengan alam yang luas-lepas dan abadi, bersama musim-musimnya yang saling berganti. Ruang kosong yang luas terbentang dan abadi dalam puisi ini sebenarnya tidak merujuk kepada sfera fenomena atau alam fizikal sahaja. Lebih dari itu, ia menyaranakan sfera nomena yang tidak dapat dizahirkan. Sesungguhnya, ia adalah fenomena yang menggemakan nomena, yakni "kekosongan mutlak" yang sememangnya infinit dan abadi.

Dalam estetika yang dibicarakan ini kesan/ rasa kesepian (*sabi*) dan kesedihan kerana kesementaraan (*aware*) memang menduduki tempat yang tinggi. Secara teknikalnya, dalam tradisi kesenian dan kerohanian Jepun *sabi* bermaksud sejenis keindahan yang terbit daripada kesan/ rasa kesepian yang bercampur kedaifan. Kesan/ rasa ini pula berpunca daripada penenggelaman sesuatu yang rapuh dan sementara ke dalam sesuatu yang teguh dan abadi. Keindahan seperti ini jelas ditimbulkan dalam puisi di atas oleh imej gagak yang sepi dan menyedihkan yang wujud dalam ruang dan masa yang tidak lagi menjanjikan rezeki dan kesenangan. Ia juga dapat diperhatikan dalam sebuah lagi *haiku* yang indah oleh Basho:

Sabishisa ya
Iwa ni shimikomu
Semi no koe

(Terjemahan)

Kesepian —
Meresap ke batu-batan
Jeritan reriang

Sabi dalam puisi ini timbul daripada teriakan riang-riang daif yang didengar oleh Basho di tengah-tengah hutan tua dengan batu-batan yang berabad-abad umurnya. Teriakan itu segera hilang begitu sahaja meresap ke dalam batu-batu pejal yang ada.

Hampir bersamaan dengan *sabi*, *aware* pula merujuk kepada keindahan yang berkait dengan kesedihan atau dukalara yang timbul kerana kesementaraan atau kesingkatan hayat sesuatu benda. Keindahan ini juga dapat dihayati di dalam kedua-dua *haiku* tadi, khususnya apabila disedari betapa singkatnya hayat gagak dan jeritan riang-riang berbanding dengan kepanjangan umur unsur-unsur alam di sekitar kedua-duanya.

Demikianlah, dalam ruang yang terhad, dan dengan kuasa saranan yang kuat, setiap puisi tersebut dapat mengungkap secara indah dan sublim kebenaran kosmik dan hakiki tentang sesuatu subjek. Yakni, kebenaran yang menonjolkan hakikat perhubungan antara wujud yang sementara dengan wujud yang abadi. Kebenaran ini sesungguhnya, adalah rakaman detik-detik pengalaman ontologikal dan pemahaman intuitif si penyair sendiri yang telah berjaya mengalami transformasi diri. Namun, jika dihayati dengan sempurna, puisi-puisi yang mengandungi kebenaran ini dapat pula membawa transformasi ontologikal kepada khalayaknya.

Selain *haiku*, Basho juga amat terkenal kerana karya-karya catatan perjalanannya. Karya-karya ini dihasilkan dalam bentuk campuran antara prosa yang evokatif dengan *haiku* yang sugestif, dan merupakan rekod perjalanan peribadinya ke pelbagai tempat dan destinasi di tanah Jepun. Antara karya-karya ini yang paling menonjol ialah *The Narrow Road To The Deep North* (1974), iaitu catatan perjalanannya ke daerah yang paling utara di Honshu dari tahun 1689 hingga tahun 1691. Pengembaraan Basho memang membawanya secara fizikal ke wilayah pendalaman jauh di utara Honshu. Untuk ke sana dia terpaksa pula meredah jalan dan lorong yang sempit lagi sukar. Jadi, pada satu tahap, tajuk karyanya memang menepati rekod dan kisah perjalanan fizikalnya. Namun, apabila dihalusi ternyata bahawa pengembaraan Basho bukanlah sekadar pergerakan fizikal dari satu tempat ke satu tempat. Lebih dari itu, ia merupakan perjalanan seorang insan ke dalam dirinya sendiri, yakni satu perjalanan kerohanian. Hal ini disarankan juga oleh istilah *oku* (*deep*) pada tajuk karya itu

sendiri. Istilah ini yang bersifat metaforikal dan membawa erti "dalam" atau "dalaman," tidak "jauh."

Sesungguhnya, secara metaforikal, perjalanan Basho di dalam karya agung ini ialah perjalanan rohaniah seorang insan ke dalam dirinya dan pencariannya di sekitar misteri dan makna kewujudan. Dengan menziarahi bukit-bukit, hutan-hutan, pohon-pohon, makam-makam, dan individu-individu tertentu di wilayah pendalaman Honshu, Basho bukan sahaja menghayati keindahan alam tetapi juga mengalami transformasi ontologikal. Hasilnya, pada saat-saat tertentu ia mendapat pencerahan atau iluminasi. Dengan pencerahan itulah ia memperoleh kesan dan visi tentang "yang abadi" di dalam atau di sebalik unsur-unsur alam yang pada hakikatnya amat sementara.

V

Yasunari Kawabata, novelis Jepun yang memenangi Hadiah Nobel, hidup dan menulis kira-kira tiga abad selepas Basho. Namun, dia juga tidak terlepas daripada pengaruh idealisme kebudayaan dan estetika Jepun tradisional yang bersumberkan Zen. Sebagai seniman abad ke-20, Kawabata tentunya banyak terdedah kepada unsur-unsur kebudayaan dan kesusasteraan Barat moden. Tetapi, pendedahan ini tidak menyebabkan dia lupa akan akar budaya dan sasteranya. Sebaliknya, ia gemar berbicara tentang Zen dan semangat atau jiwa Jepun, dan tentang estetika yang datang bersamanya. Dalam berbuat demikian, Kawabata sering pula merujuk kepada tokoh-tokoh kerohanian dan kesenian dari zaman tradisional seperti Saigyō (1118–1190), Dogen (1200–1253), Ryōkan (1758–1831), dan Basho sendiri. Hal ini ketara di dalam esei-esainya, terutama dalam ucapannya sempena penerimaan Hadiah Nobel pada tahun 1968 yang diterbitkan dengan judul *Japan, The Beautiful, And Myself* (Kawabata 1981).

Dalam ucapan tersebut Kawabata berbicara dengan penuh keyakinan, antaranya, tentang transformasi ontologikal yang dialami melalui *zazen* dan amalan-amalan lain di bawah bimbingan guru di monastri Zen. Menurutnya, transformasi ini membawa bersamanya kekosongan fikiran dan membolehkan seseorang itu masuk ke dalam "kekosongan", iaitu dimensi kerohanian yang tanpa batas, dan memperoleh pencerahan. Kawabata mengaitkan ruang kosong yang terdapat pada karya seniman Jepun yang tipikal dengan kekosongan yang infinit ini. Malah, katanya, kekosongan yang menandai karya-karyanya juga berkait rapat dengan kekosongan abadi tersebut, dan tidak dengan kehampaan makna atau nihilisme seperti yang difahami di Barat (Kawabata 1981, 41).

Sebagai seniman yang cukup peka terhadap tradisi budayanya, Kawabata juga berbicara tentang keistimewaan rasa indah yang berasaskan *aware* seperti yang telah dijelaskan di atas. Baginya, ini ialah jenis keindahan yang telah lama dikenali dan dihayati oleh para seniman dan masyarakat Jepun. Ia merupakan keindahan yang mempunyai kualiti patetik, kerana ia amat berkaitan dengan kerapuhan dan kesementaraan yang menjadi sifat asasi alam dan manusia.

Sebenarnya, karya-karya cereka Kawabata sendiri banyak menimbulkan kesan keindahan seperti ini. Malah, kira-kira sepuluh tahun sebelum beliau membunuh diri, Kawabata pernah menghasilkan sebuah novel yang secara khusus menumpukan perhatian pada persoalan keindahan dan kesedihan. Dalam terjemahan Inggeris novel ini terkenal sebagai *Beauty And Sadness* (Kawabata 1975). Hampir sama dengan novel ini, karya-karya Kawabata pada umumnya menampilkan persoalan di sekitar perhubungan dan kebahagiaan manusia yang selalunya tidak berkekalan (Md. Salleh 1978). Persoalan ini tentunya berkait rapat dengan tanggapan pengarang tentang manusia dan kehidupan. Bagi Kawabata dan kebanyakan seniman Jepun, secara asasi wujud semacam sifat kesementaraan pada manusia dan kehidupan dan persekitarannya. Inilah yang sering dirujuk dalam konteks falsafah sebagai "dunia terapung".

VI

Perbincangan di atas telah cuba menampilkan dan meneliti dua unsur utama dalam teori kesusasteraan Jepun, iaitu transformasi ontologikal dan keindahan patetik. Unsur-unsur ini jelas terdapat dalam pemikiran dua orang tokoh besar, seorang dari masa lampau dan seorang lagi dari masa kini. Lebih dari itu, unsur-unsur ini memang menjadi panduan dan asas kepada penghasilan karya-karya mereka sendiri, dan telah menyebabkan karya tersebut mempunyai kualiti yang tinggi dan diiktiraf pada peringkat antarabangsa.

Justeru itu, adalah wajar bagi para pemikir dan penulis di Malaysia dan Asia Tenggara merenung dan memanfaatkan (sejauh yang bersesuaian) unsur-unsur ini sebagai tambahan atau alternatif kepada unsur-unsur teori yang telah lama diterima daripada kesusasteraan Barat.

Bibliografi

- Basho. *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Penguin Classics. Middlesex: Penguin Books, 1974.
- Epistola, S. V. "The Haiku As Poetic Form." *Asian Studies I*, 1963.
- Henderson, Herold G. *An Introduction to Haiku*. New York: Doubleday & Company, 1958.
- Hisamatsu, Shin'ichi. *Zen and the Fine Arts*. Tokyo: Kodansha International, 1982.
- Holborn, Mark. *The Ocean in the Sand: Japan: From Landscape to Garden*. Boulder: Shambhala Publications, 1978.

- Hoover, Thomas. *Zen Culture*. New York: Vintage Books, 1978.
- Introduction to Contemporary Japanese Literature Pt. II*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1959.
- Izutsu, Tshihiko dan Toyo Izutsu. "Far Eastern Existentialism: Haiku and Man of Wabi." Di dalam Joseph P. Strelka, ed. *The Personality of the Critic*. University Park & London: Pennsylvania State University Press, 1973.
- Izutsu, Toyo. "Haiku-Things and the Haiku-Events." *Temenos*. 1981, 131-144.
- Kawabata, Yasunari. *Japan, the Beautiful, and Myself*. Tokyo, New York & San Francisco: Kodansha International, 1981.
- _____. *Beauty and Sadness*. Diterjemah oleh Howard Hibbett. Middlesex: Penguins Books, 1975.
- _____. *The Sound of the Mountain*. Diterjemah oleh Edward G. Seidensticker. Middlesex: Penguin Books, 1974.
- _____. *House of Sleeping Beauties*. London: The Quadriga Press, 1969.
- _____. *The Existence and Discovery of Beauty*. Diterjemah oleh V. H. Vigliolmo. *The Mainichi News Papers*, May 1969.
- _____. *Thousand Cranes*. Diterjemah oleh Edward G. Seidensticker. New York: Berkley Publication, 1968.
- _____. *Snow Country*. Diterjemah oleh Edward G. Seidensticker. New York: Berkley Publication, 1960.
- Md. Salleh Yaapar. "Zen dan Haiku: Kini yang Abadi dalam Puisi." Di dalam Abdul Ahmad, ed. *Kesusasteraan Bandingan sebagai Satu Disiplin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1994.
- _____. "Dukalara: Dunianya si Kawabata." *Dewan Sastera* (Ogos), 1978, 48-52.
- Mitsuo, Nakamura. *Contemporary Japanese Fiction — 1926-1968*. Tokyo: Japan Cultural Society, 1969.
- Paz, Octavia. *Convergences: Essays on Art and Literature*. London: Bloomsbury, 1987.
- Petersen, Gwenn Boardman. *The Moon in the Water: Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1979.
- Schlieman, Dorothy S. "Yasunari Kawabata's Narrow Bridge of Art." *Literature East and West* XV: 890-907, 1971.

Transformasi ontologikal dan keindahan patetik

Smith, Huston. *The Religion of Man*. Perennial Library. New York: Harper & Row, 1965.

Stryk, Lucien et al. *Zen Poems of China and Japan*. Anchor Books. New York: Anchor Press/Doubleday, 1973.

Suzuki, D. T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

———. *What is Zen*. Perennial Library. New York: Harper & Row, 1972.

Ueda, Makoto. *Matsuo Basho*. Tokyo: Kodansha International, 1982.

———. *Literary and Art Theories in Japan*. Ohio: The Press of Western Research University, 1967.

6

Peringgi dalam Kesusasteraan Melayu: Imej Luka yang Berkekalan

Jelani Harun

*Negeri telah dirubahkan
untuk senang sebentar,
si rakus riang menjual tanah
kepada musuh yang menyediakan emas
dan akhirnya kita serahkan sejarah
kepada saudagar dan Feringgi biadab.*

—Muhammad Haji Salleh, *Sajak-Sajak Sejarah Melayu*

Mukadimah

Peringgi (atau Feringgi) merupakan gelaran yang diberikan oleh pengarang Melayu kepada orang Portugis yang berasal dari negeri Portugal. Sejak zaman silam, orang Portugis terkenal sebagai ahli pelayaran besar dunia seperti Vasco da Gama, Cabral, Dom Christovao dan Ferdinand Magellan.¹ Di bawah pemerintahan Raja Manuel I (1495–1512), Portugal menjadi sebuah kuasa yang cukup kuat dengan pembentukan beberapa dasar baru, termasuk dasar perluasan daerah kekuasaan di sebelah Asia, khususnya yang berkait rapat dengan misi perdagangan rempah, penjajahan dan penyebaran agama Kristian (*Gold, Glory and God*) dalam mencapai cita-cita *Asia Portuguesa*.² Kehebatan mereka dalam peperangan terbukti melalui pemusnahan dan pembakaran beberapa buah bandar pelabuhan di India seperti Ceuta, Cochin, Diu dan Surat sekitar awal abad ke-16. Di bawah pimpinan Francisco d'Almeida (1505–1509), tentera Portugis telah

¹ Peringgi/Feringgi (*franc* dalam istilah Perancis atau *farang* menurut istilah Thai) dalam tulisan ini khusus bermaksud orang Portugal dan bukan orang Eropah secara umum sedangkan dalam konteks pengarang Melayu tradisional terdapat kemungkinan menganggap seluruh orang Eropah sebagai Peringgi (rujuk keterangan dalam Lombard [1986], 159).

² Rujuk huraian lanjut tentang *Asia Portuguesa* dalam Yahaya (1986), 30.

berjaya menawan Goa di India dan seterusnya dijadikan pusat pentadbiran Portugal di Asia. Pada tahun 1511, Alfonso d'Albuquerque yang menjadi Wizurai kedua di Goa (1509-1515) menghalakan pula meriam tentera Portugis ke kota Melaka dan seterusnya berjaya menguasai bandar pelabuhan dagang yang sedang cemerlang ketika itu.

Di dalam *Sulalatus-Salatin/Sejarah Melayu*, nama Peringgi pertama kali muncul sebagai "Benggali putih" ketika pengarang atau penyusunnya menceritakan kisah kedatangan sebuah kapal perdagangan Peringgi dari Goa, India, yang telah menimbulkan kehairanan penduduk Melaka: "maka pada seorang orang Peringgi itu, berpuluh-puluh orang Melaka mengerumun dia, ada yang memutar janggutnya, ada yang menepuk kepalanya, ada yang mengambil cepiaunya, ada yang memegang tangannya" (*Sejarah Melayu* 1983, 230). Petikan di atas menggambarkan betapa asingnya orang Peringgi (orang Barat) dalam kehidupan orang Melayu ketika itu. Saudagar-saudagar Benggali putih tersebut kemudian telah dijemput mengadap Bendahara Seri Maharaja, dijadikan "anak angkat" dan dianugerahi persalinan. Sikap "tidak sopan" Peringgi terserlah ketika ketuanya menyarungkan rantai emas berpermata ke leher Bendahara. Perbuatan yang dianggap tidak beradab tersebut cuba dihalang oleh hulubalang Melayu tetapi ditegah oleh Bendahara dengan kata-kata, "Jangan kamu turuti, kerana ia orang yang tiada tahu bahasa" (*Sejarah Melayu* 1983, 230).

Tidak berapa lama selepas itu, sekali lagi anak bumi Melaka diziarahi oleh "Benggali putih" tetapi kali ini dengan iringan tembakan-tembakan meriam berpeluru besi bulat padu dengan tujuan untuk menguasai negeri yang "makmur" dan "terlalu ramai bandarnya" itu (*Sejarah Melayu* 1983, 230). Anak bumi Melaka kembali kehairanan kerana melihat peluru meriam bulat yang "amat tajamnya" itu (*Sejarah Melayu* 1983, 230). Serangan Peringgi yang pertama telah menemui kegagalan dan memaksa mereka kembali ke Goa. Dalam serangan kedua, tentera Peringgi di bawah pimpinan Alfonso d'Albuquerque dan "dengan seribu soldadu beristinggar" (*Sejarah Melayu* 1983, 254)³, akhirnya berjaya menewaskan negeri Hang Tuah tersebut.

Realiti ketewasan Melaka adalah fakta sejarah tetapi cara pengarang atau penyusun *Sejarah Melayu* menceritakan sebab-sebab Peringgi menyerang Melaka kerana ingin menguasai kemakmuran negeri tersebut sangat penting

³ "Benggali putih" di sini lebih merupakan gambaran sifat fizikal orang Portugis. Mereka digambarkan memiliki tubuh yang besar, mungkin sebanding dengan saiz tubuh saudagar-saudagar Benggali yang terdapat di Melaka ketika itu, tetapi memiliki warna kulit lebih cerah berbanding orang Benggali tersebut! Kapal perdagangan yang dimaksudkan ialah angkatan perang Portugis yang terdiri daripada lima buah kapal di bawah pimpinan De Sequeira yang tiba di Melaka pada 11 September 1509. Teks *Sejarah Melayu* yang digunakan dalam kajian ini ialah edisi A. Samad (1983).

⁴ Jumlah tentera pimpinan d'Albuquerque yang datang menyerang Melaka dicatatkan seramai 1,400 orang, iaitu 800 tentera Portugis dan 600 tentera upahan Sepoi dengan sembilan belas buah kapal (Yahaya [1986], 33).

diberi perhatian.⁵ Secara tersirat, pengarang atau penyusun *Sejarah Melayu* cuba menyatakan bahawa Peringgi memiliki sikap "tidak jujur" dalam hubungannya dengan orang Melayu. Kemurahan hati pembesar-pembesar Melayu yang menerima kedatangan awal mereka sebagai saudagar dan diterima sebagai "ahli keluarga angkat" telah dikhianati dengan sifat ketidakjujuran mereka.

Dari satu sudut yang lain, serangan Peringgi ke atas Melaka telah memberi ruang kepada pengarang atau penyusun *Sejarah Melayu* untuk menggambarkan peri keberanian dan semangat kepahlawanan orang Melayu Melaka. Sebelum Peringgi berjaya mencero bohi istana Melaka, mereka telah menerima tentangan yang cukup hebat daripada raja, para pembesar dan hulubalang Melayu: bahawa wira-wira Melaka tidak melepaskan negeri mereka secara mudah kepada Peringgi. Kisah peperangan antara Peringgi-Melayu kemudiannya berlanjutan hingga ke bahagian akhir karya agung tersebut. Selepas menawan Melaka, Peringgi telah melancarkan beberapa siri serangan terhadap beberapa buah wilayah di kepulauan Melayu seperti Bengkalis, Bulang, Kota Kara, Kopak dan Bintan. Namun begitu, serangan-serangan tentera Peringgi tersebut telah diberi tentangan hebat oleh penduduk tempatan. Kisah Temenggung Seri Udani dan beberapa pembesar lain yang berpantang maut sebelum ajal mempertahankan Kota Kara, misalnya (*Sejarah Melayu* 1983, 264), merupakan suatu contoh peri keberanian dan semangat keperwiraan orang Melayu dalam menentang Peringgi.

Demikianlah reaksi pengarang atau penyusun *Sejarah Melayu* terhadap kedatangan Peringgi ke Melaka yang awal-awal lagi ditandai dengan imej "anak angkat" yang melukakan hati dan perasaan "keluarga angkat". Luka tersebut ternyata tidak mudah sembuh malah merintis ilham para seniman Melayu dalam memperlihatkan sikap mereka terhadap Peringgi seterusnya. Pelbagai tema tentang tindak-tanduk Peringgi di bumi Melayu telah diungkap secara kreatif oleh para pengarang tradisi dan moden sekali gus juga menonjolkan sikap dan pendirian mereka tentang kedatangan kuasa luar tersebut. Dalam karya-karya yang dihasilkan tercerna pelbagai imej tersurat dan tersirat tentang "Benggali putih" berkenaan yang cuba diteliti dan dibicarakan sewajarnya dalam tulisan ini.

Peringgi dan Seniman Hikayat Melayu: Imej Ganas dan Bernafsu Rakus yang Menerima Pembalasan

Kisah pelanggaran Peringgi ke atas Melaka kemudian telah menjelma dalam beberapa buah hikayat Melayu dengan gambaran imej orang Portugal sebagai suatu bangsa yang ganas dan bernafsu rakus. Rajanya sanggup melakukan apa

⁵ Pelbagai kajian ilmiah telah pun dilakukan oleh para sarjana sejarah dan sastera tentang faktor-faktor kedatangan dan penaklukan Portugis ke atas Melaka yang di luar daripada batas perbincangan dalam tulisan ini. Lihat misalnya senarai karya-karya ilmiah tersebut dalam bahagian bibliografi buku tulisan Muhammad Yusoff Hashim berjudul *Kesultanan Melayu Melaka* (1990).

sahaja demi memenuhi tuntutan hawa nafsu terhadap kejelitaan puteri Melayu. Contoh yang paling ketara terdapat di dalam *Hikayat Anggun Che Tunggal*, sebuah cerita lisan yang telah dibukukan oleh R. O. Winstedt berdasarkan cerita penutur hikayat terkenal Pawang Ana. Hikayat tersebut berkisar kepada kisah pelayaran watak utama bernama Anggun Che Tunggal ke negeri Portugal untuk menuntut bela terhadap Raja Bedurai Putih, yang kerana keganasan dan kerakusan nafsunya, telah memusnahkan negeri Tiku-Periaman dan melarikan beberapa orang puteri raja.⁶ Kisah keganasan orang Portugal semasa memusnahkan negeri Tiku-Periaman digambarkan sebagai berikut (*Hikayat Anggun Che Tunggal* 1960, 11):

Arakian peperangan itu pun sampailah kedelapan harinya naiklah seribu orang panglima yang pilihan dititahkan oleh Raja Bedurai Putih mengamok mana-mana orang yang melawan dan disuruh tangkap rajanya dan ditawani sekalian perempuan serta dengan tuan puteri dayang-dayang sekaliannya. Maka demi segala panglima itu mendengar titah rajanya, masing-masing pun berlompatanlah seperti harimau lepas tangkapan lalu turun ke sampian tundanya berdayung, naik ke darat mengamok ke dalam kota istana dan setengah mengamok ke dalam pekan pesara.

Namun begitu, kesedihan pembaca terhadap nasib malang penduduk Tiku-Periaman hanya sementara. Kelahiran watak Anggun Che Tunggal dengan sifat-sifat keluarbiasaannya telah membalas perbuatan aniaya orang Portugal. Dengan tekad keberanian, dia belayar menempuh gelombang lautan untuk menuju ke negeri Portugal. Dalam suatu peperangan laut, angkatan Raja Bedurai Putih hancur dimusnahkan dan Raja Bedurai Putih mati dibunuh. Abang Raja Bedurai Putih yang menjadi Raja Portugal ketika itu terpaksa melutut meminta perdamaian dengan Anggun Che Tunggal kerana takut negerinya dibinasakan (*Hikayat Anggun Che Tunggal* 1960, 103).

Ayohai sekalian raja-raja dan orang besar-besar rakyat tentera hina dina sekalian, sekarang ini pada fikiran beta, baiklah kita persilakan Raja Tunggal Junjungan itu masuk ke dalam negeri kita ini, kita permuliakan, supaya jangan jadi peperangan kita dengan dia, kerana sebab adik beta Raja Bedurai Putih pun sudah mati dibunuhnya, dan kapal jaga-jaga negeri ini pun sudah ditawannya. Jikalau kita lawan juga, tentulah tiada kita beroleh menang, akhirnya kita macam adik kita juga ...

Demikianlah *Hikayat Anggun Che Tunggal* memperlihatkan imej Peringgi dalam pandangan seniman hikayat Melayu. Penghinaan dan kekejaman yang mereka lakukan terhadap penduduk Tiku-Periaman telah dibalas setimpalnya. Raja Portugal dan rakyatnya digambarkan sebagai "pengecut" yang terpaksa

⁶ Tiku dan Periaman merupakan dua buah wilayah di Sumatera Barat, Indonesia.

menghulur tangan perdamaian dengan para wira dari kepulauan Melayu demi keselamatan diri dan negeri. Keberanian Raja Ahmad dan pahlawan-pahlawan Melaka menentang Peringgi di dalam *Sejarah Melayu* tidak sedikit pun dimiliki oleh raja dan pahlawan-pahlawan Portugal di dalam *Hikayat Anggun Che Tunggal*. Walaupun kisah serangan Raja Bedurai Putih ke atas Tiku-Periaman tersebut tiada kaitan dengan kisah serangan Peringgi ke atas Melaka, namun secara tersirat, ingatan terhadap peristiwa kejatuhan Melaka ke tangan "Benggali putih" memang cukup ketara sekali. Pemilihan nama raja negeri Portugal dan serangan Raja Bedurai Putih dengan "seribu orang tenteranya" misalnya akan mengimbas ingatan kita kepada serangan d'Albuquerque dengan seribu orang soldadunya sebagaimana tercatat di dalam *Sejarah Melayu*. Malah pemilihan nama "Bedurai putih" itu sendiri seakan-akan menyamai "Benggali putih". Motif pengarangnya juga cukup jelas untuk merendahkan imej Peringgi: bahawa mereka adalah suatu bangsa yang angkuh, ganas dan bernafsu buas. Adalah tidak keterlaluan jika diandaikan bahawa pembaca *Hikayat Anggun Che Tunggal* akan tersenyum lega ketika membayangkan Raja Portugal yang ketakutan hingga terpaksa menghulur tangan perdamaian dengan seorang putera raja dari kepulauan Melayu!

Sebuah lagi hikayat yang tidak kurang memperlihatkan unsur keganasan dan kerakusan nafsu Peringgi terdapat di dalam *Hikayat Malim Dewa*, juga daripada cerita lisan Pawang Ana. Di dalam hikayat tersebut, diceritakan peristiwa Raja Portugal (dieja sebagai Pertokal), menyerang negeri Kuala Air Batu untuk melarikan Puteri Andam Dewi, tunangan Malim Dewa, tetapi mengalami kekalahan teruk dan pulang dengan kehampaan. Pelbagai usaha dilakukan oleh Raja Pertokal untuk terus cuba memiliki Puteri Andam Dewi seperti menggunakan ilmu sihir dan menghantar utusan peminangan, tetapi usaha-usaha tersebut juga gagal. Raja Pertokal akhirnya meminta bantuan abangnya Maharaja Sianggerai di negeri Goa Batu Belang yang memiliki burung garuda beranak tujuh. Serangan garuda akhirnya telah memusnahkan negeri Kuala Air Batu hingga menjadi "padang jarak padang terkukur." Demi menyelamatkan tunangnya, Malim Dewa belayar ke negeri Raja Pertokal dan berjaya membunuh garuda, Raja Pertokal dan Maharaja Sianggerai tersebut. Peri Malim Dewa membunuh Raja Pertokal diceritakan seperti berikut (*Hikayat Malim Dewa* 1960, 102): "Maka pedang itu pun diparangkan baginda kepada Raja Pertokal, maka kenalah leher Raja Pertokal putus terpelantingnya kepalanya ke tanah. Maka ia pun rebah lalu mati."

Secara sepintas lalu, cerita *Hikayat Malim Dewa* di atas tidak jauh bezanya dengan banyak cerita hikayat yang lain, tentang kewiraan dan kecurangan, namun pemilihan nama Raja Pertokal dan abangnya Maharaja Sianggerai yang berasal dari Goa Batu Belang akan segera mengingatkan kita kepada Peringgi yang berpangkalan di Goa, India. Keganasan Raja Pertokal dan garuda yang menyerang negeri Kuala Air Batu pula akan membawa ingatan kita kepada serangan kapal-kapal perang Peringgi ke atas beberapa buah bandar di India dan

Melaka. Dalam hikayat tersebut, keganasan Raja Pertokal ditambahi pula dengan sifat kerakusannya terhadap perempuan, suatu pernyataan imej rendah yang sangat mengaibkan. Peri kerakusan nafsu Raja Pertokal ditunjukkan tatkala dia terpandang wajah Puteri Andam Dewi (*Hikayat Malim Dewa* 1960, 69): "maka ia pun tiada terkata-kata lagi tercengang sahaja tiada sedar akan dirinya, keluar air liur daripada mulutnya." Jika dalam realitinya, tentera Peringgi datang menyerang Melaka dari Goa, tetapi dalam hikayat tersebut, Malim Dewa, putera raja negeri Kuala Bandar Muar, pergi menyerang ke negeri Goa Batu Belang. Misi Malim Dewa, yang sebenarnya merupakan misi pengarang *Hikayat Malim Dewa*, mencapai puncaknya dengan kematian pemerintah Goa Batu Belang tersebut yang maut terkena tikaman keris Melayu (*Hikayat Malim Dewa* 1960, 136):

Maka kata Maharaja Sianggerai, "Hai Malim Dewa, mana senjata engkau lagi, cuba datangkan kepada aku!" Maka baginda pun terlalu amat murkanya lalu segeralah menghunus keris jalak jantan lalu menikam kepada Maharaja Sianggerai, maka kena adanya terus juga ke belakangnya. Maka ia pun lalu mati tersungkur rebah ke bumi.

Penggunaan nama "Raja Pertokal" dan nama negeri "Goa" juga terdapat dalam sebuah lagi hikayat Melayu yang terkenal, iaitu *Raja Donan*. Penerbitan edisi jawi berserta terjemahan Inggeris hikayat tersebut telah diusahakan oleh Maxwell (1886) yang berdasarkan cerita lisan Mir Hassan. Dalam hikayat tersebut terdapat kisah seorang puteri yang terpaksa belayar melarikan diri bersama abangnya Chamar Laut kerana tidak mahu menjadi isteri Raja Pertokal (dieja sebagai Petukal). Semasa di laut, berlaku satu pertempuran antara Chamar Laut dengan Raja Donan yang mengakibatkan kematian Chamar Laut. Raja Donan yang berasa simpati dengan nasib malang tuan puteri telah pergi mendapatkan Raja Petukal yang ketika itu sedang berlabuh di negeri Lubok Goa Batu. Semasa di negeri Lubok Goa Batu, Raja Petukal telah mengarahkan orangnya meminta cukai laut daripada Raja Donan tetapi tidak berjaya. Akibatnya berlaku peperangan besar antara Raja Petukal dengan Raja Donan. Dengan ilmu luar biasa yang dimiliki oleh Raja Donan akhirnya berjaya menewaskan Raja Petukal secara begitu tragik sekali (*Raja Donan* 1886, 269):

Raja Donan sudah tajalli di hadapan Raja Petukal itu lalu ditangkap pula Raja Petukal itu serta dilambung-lambungkan tiga kali sampai ke awan biru dan dipusing-pusing pula tiga kali. Maka menggerutup segala sendi tulang Raja Petukal itu, lalu dibalingkan pula, singgah di kayu, kayu patah, jika singgah di gunung, gunung runtuh. Maka Raja Petukal itu pun jatuh ke laut yang makan orang iaitu pusat Tasik Pauh Janggi, lalu Raja Petukal itu pun mati.

Beberapa contoh hikayat di atas jelas memperlihatkan peri imej Peringgi yang tercemar dalam khazanah kesusasteraan Melayu. Mereka digambarkan

sebagai pihak yang sering menjadi punca kekacauan di negeri-negeri Melayu. Lantaran tidak mampu mengawal nafsu berahi terhadap kejelitaan puteri-puteri Melayu, Raja Portugal tersebut sanggup melakukan apa sahaja, hatta menyerang dan memusnahkan sesebuah negeri. Namun begitu, bagi pengarang-pengarang hikayat Melayu, setiap kekejaman yang dilakukan ada pembalasannya, di mana Raja Portugal berkenaan dipancung hingga "putus terpelanting kepalanya" atau ditikam dadanya hingga "tembus ke belakang" oleh para hero dari kepulauan Melayu.

Agak menarik juga diperhatikan bahawa sebilangan besar hikayat-hikayat tersebut di atas berlatarbelakangkan beberapa buah wilayah di kepulauan Sumatera, Indonesia. Di samping itu, nama watak-wataknya juga lebih menunjukkan ciri-ciri nama orang kepulauan Sumatera. Perkara ini mungkin ada hubungannya dengan sejarah permusuhan Aceh atau negeri-negeri di daerah Sumatera dengan Peringgi yang sudah pun berlaku sekitar awal abad ke-16 lagi.⁷ Dalam jangka waktu antara 1524-1641 misalnya, pelbagai siri peperangan telah berlaku antara Aceh (ada ketika tertentu bersekutu dengan tentera Belanda) dengan Peringgi di Melaka. Justeru itu, kemungkinan bagi pencerita-pencerita hikayat Melayu menghalakan "kritikan halus" mereka terhadap Peringgi yang berperang dengan wilayah-wilayah di Sumatera tersebut memang tidak dapat disangkal.

Di samping karya-karya yang telah diuraikan di atas, terdapat beberapa contoh karya lain yang turut memperlihatkan imej negatif Peringgi daripada genre hikayat Melayu walaupun secara singkat.⁸ Di dalam *Hikayat Raja Budiman* misalnya, berlaku suatu peristiwa yang amat memalukan Raja Portugal. Raja Portugal (dieja sebagai Raja Petukal) tertarik hati dengan kekacakan Lela Muda, anak Raja Budiman, dan menyuruh puterinya, Dang Rashidah, menawan hati putera raja tersebut. Namun begitu, pujuk rayu puteri Raja Petukal tersebut tidak memberi kesan di hati putera Melayu yang teguh peribadi, menyebabkan puteri tersebut menanggung rasa malu yang tidak terhingga (*Hikayat Raja Budiman* 1896, 85): "Ayuhai ayah, semangat anak ayah hendak permalu anak ayah, hendak tampal kulit anjing di muka anak ayah, hendak tampal kulit babi di muka anak ayah, hendak tampal muka anak, malu sangatlah anak, panggil orang

⁷ Pada tahun 1524, Sultan Aceh yang bernama Ali Mughayat Syah (1514-1528), telah berjaya mengalahkan tentera Peringgi dalam suatu peperangan laut. Permusuhan Aceh dengan Peringgi kemudiannya berlanjutan selama 120 tahun, iaitu sehingga Peringgi di Melaka tewas kepada Belanda pada tahun 1641.

⁸ Cerita tentang keganasan Raja Portugal melarikan puteri-puteri Melayu juga terdapat di dalam *Bongsu Pinang Peribut*. Dalam cerita tersebut terdapat kisah Raja Portugal (dieja sebagai Petugal) bernama Raja Bedurai yang menyerang negeri Semawar dan berjaya melarikan Puteri Rantai Mas ke negeri Portugal. Perbuatan aniaya Raja Bedurai akhirnya menerima pembalasan sewajarnya di tangan wira Melayu bernama Bongsu Pinang Peribut. Cerita *Bongsu Pinang Peribut* telah diterbitkan oleh Hamsiah Abdul Hamid (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1964).

muda itu tiada ia mau datang!" Demikianlah peri pengarang hikayat Melayu mencemar imej orang Portugal dalam ilham kreatifnya, yang walaupun hanya sebagai selingan cerita, tetapi mengandungi kata-kata tajam dan melukakan perasaan.

Peringgi dan Pengarang *Hikayat Hang Tuah*: Imej Angkuh yang Ditewaskan

Hikayat Hang Tuah, epik Melayu yang cukup terkenal di peringkat antarabangsa, tidak ketinggalan memuatkan beberapa kisah Peringgi yang berhubung dengan hero kebanggaan Melayu tersebut, khususnya berdasarkan edisi Shellabear. Peri kesombongan dan keangkuhan Peringgi diperlihatkan tatkala Hang Tuah berada di negeri China. Kapal *Mendam Berahi Hang Tuah* diarahkan oleh pihak China supaya berlabuh berhampiran kapal-kapal Peringgi tetapi tidak dibenarkan oleh Peringgi dengan ugutan akan ditembak dengan meriam. Ugutan Peringgi tidak menggerunkan Hang Tuah yang sebaliknya mencabar: "sama banyak pun baik, atau sama seorang pun baik" (*Hikayat Hang Tuah* 1917, 417). Peringgi yang marah dengan cabaran Hang Tuah cuba membuat serangan terhadap Laksamana tersebut tetapi menerima tentangan hebat daripada hulubalang Melayu hingga mengakibatkan ramai Peringgi yang terbunuh atau lari dan banyak kapalnya karam musnah. Peristiwa tersebut diceritakan oleh pengarang *Hikayat Hang Tuah* dengan nada menyindir seperti berikut (*Hikayat Hang Tuah* 1917, 426):

Maka Laksamana pun melanggar ghali kapitan, maka Feringgi pun membedil tiada juga berbunyi, maka perahu Laksamana pun hampirlah, maka soldadu itu pun memegang pedang dan shamsinya, maka Laksamana pun mengamoklah, maka perang itu pun terlalu ramai, seketika lagi, maka alahlah ghali Feringgi itu. Setelah dilihat oleh kapitan itu halnya, maka ia pun segeralah terjun ke sampannya lalu lari. Maka ada seorang hulubalangnya terlalulah besar panjangnya lagi berani, maka ia datang hendak memarang Laksamana, maka tangannya pun terketar-ketar, maka diparang oleh Laksamana penggal dua.

Kehebatan Hang Tuah berperang dengan Peringgi diceritakan secara lebih menarik lagi dalam episod Peringgi menyerang Melaka. Raja Portugal menitahkan empat puluh buah kapal perangnya pergi menyerang Melaka, dalam mana setiap kapal terdiri daripada lima ratus orang tentera dan lima puluh pucuk meriam. Walau bagaimanapun, dalam serangan tersebut Peringgi telah tewas dengan teruknya. Banyak daripada kapal tersebut telah terbakar, karam dan rosak binasa. Paling menariknya, pihak tentera Melaka ketika itu dipimpin oleh Laksamana Hang Tuah yang sedang sakit, yang mana dalam edisi Klinkert (1898, 42-57) yang tidak dicatatkan sumbernya, Hang Tuah diceritakan sedang sakit dan berjalan secara bertongkat. Kehebatan dua puluh ribu tentera Peringgi yang dilengkapi dengan kapal-kapal perang yang besar dan bersenjata meriam

tidak mampu mengalahkan angkatan Melaka yang hanya dipimpin oleh seorang Laksamana yang sedang sakit dan jalan bertongkat!

Peristiwa orang Melayu mengamuk membunuh Peringgi berterusan ketika pengarang *Hikayat Hang Tuah* menceritakan kisah penyerangan Belanda ke atas Peringgi di Melaka, iaitu pada zaman selepas Hang Tuah. Dalam serangan tersebut pihak Belanda telah bersekutu dengan orang Melayu di Johor untuk menewaskan Peringgi. Detik kejatuhan Peringgi ke tangan Belanda ketika itu telah dipergunakan oleh pengarang untuk menghukum Peringgi, kali ini melalui hero daripada kalangan pembesar Melayu, Datuk Paduka Raja. Imej Peringgi ketika itu telah jatuh ke tahap yang paling rendah, sebagai orang yang kalah perang, dibunuh habis tanpa ampun (*Hikayat Hang Tuah* 1917, 559):

Maka Datuk Paduka Raja pun mengamoklah di dalam kota Melaka itu memarang dengan pedangnya, dan segala orangnya yang bersertanya tiga puluh orang itu. Seketika itu juga berperang, maka Feringgi itu pun habis mati, mana yang hidup semuanya habis lari keluar kota, maka diturut oleh segala orang yang di luar itu. Maka Feringgi pun semuanya habis mati, dan negeri Melaka pun alahlah.

Peringgi dan Nuruddin al-Raniri: Imej Pengkhianat yang Dihukum

Sifat-sifat ketidakjujuran Peringgi di Melaka berulang di Aceh sebagaimana terpapar di dalam *Bustan al-Salatin* oleh Nuruddin al-Raniri. Dalam Fasal ke-13 Bab II kitab berkenaan, Nuruddin al-Raniri menceritakan secara ringkas tentang sifat-sifat tidak jujur dan khianat orang Peringgi di Aceh semasa pemerintahan Sultan Iskandar Thani (1636-1641). Kedatangan Peringgi pertama kalinya telah disambut baik oleh Sultan Iskandar Thani dan dikurniai dengan pelbagai persalinan. Namun begitu, sifat tidak jujur orang Peringgi tersebut akhirnya terbongkar dengan tindakan mereka melarikan rakan-rakan yang menjadi tawanan di Aceh. Sifat pemaaf Sultan Iskandar Thani ditunjukkan ketika kedatangan Peringgi kali kedua yang juga diterima dengan baik dan dihadiah pelbagai kurniaan. Namun, sifat murah hati dan pemaaf orang Melayu telah dinodai oleh Peringgi ketika kedatangan mereka kali ketiga yang akhirnya telah menimbulkan kemarahan sultan hingga dijatuhi hukum bunuh. Sikap "tidak mengenang budi" Peringgi dalam hubungannya dengan negeri-negeri Melayu tersebut diceritakan secara ringkas dan padat oleh Nuruddin al-Raniri sebagai berikut (*Bustan al-Salatin* 1992, 24):

Syahadan adalah pada masa itu datang beberapa Feringgi ke bandar Dar al-Salam menghadap Paduka Seri Sultan Iskandar Thani Alauddin Mughayat Syah Johan Berdaulat, serta mereka itu mohonkan ampun dan taubatlah mereka itu daripada segala pekerjaan yang telah lalu itu. Maka dikurniai Paduka Sultan Iskandar Thani akan mereka itu beberapa daripada harta dan persalinan, bahawa

pada sangka baginda sesungguhnya seperti sembahnya itu. Maka segala kafir yang malaun itu pun khianat juga hatinya, hingga dilarikannya beberapa daripada Feringgi yang telah tertawan pada zaman Seri Sultan Raja Iskandar Muda Johan Berdaulat. Kemudian dari itu maka datang pula mereka itu ke bandar Dar al-Salam, itu pun dimaafkan Seri Sultan Iskandar Thani Alauddin Mughayat Syah akan dosanya itu. Maka dipersembahkan mereka itu beberapa daripada intan dan permata. Maka dianugerahi akan mereka itu gandar bergandalah daripada adat harganya. Kemudian hari itu maka datang mereka itu sekali lagi ke bandar Dar al-Salam, maka nyata khianatnya dan sangatlah maghrurnya. Maka datanglah ke atas mereka itu murka Allah Taala, maka sekalian mereka itu pun habis dititahkan Paduka Seri Sultan Iskandar Thani Alauddin Mughayat Syah Johan Berdaulat penggal batang lehernya.

Catatan Nuruddin al-Raniri tentang tindak-tanduk Peringgi di Aceh, di samping memperlihatkan sikap tipu daya Peringgi, juga memperlihatkan sikap Nuruddin al-Raniri sendiri terhadap "Benggali putih" tersebut. Kata-kata yang dipilihnya seperti "malaun", "khianat", "maghrur" dan "murka Allah taala" jelas memperlihatkan sikap marah dan bencinya terhadap Peringgi. Sikap tersebut mungkin ada kaitannya dengan kesan pembacaannya terhadap *Sejarah Melayu* (Sejarah Melayu merupakan salah sebuah bahan rujukan Nuruddin al-Raniri yang dicatatkan dengan jelas di dalam *Bustan al-Salatin*) atau berkaitan dengan perbuatan tentera Peringgi yang telah meranapkan beberapa buah bandar di India yang berlaku di sekitar awal abad ke-16 termasuk membakar bandar tumpah darahnya Rander pada tahun 1530. Kebenaran fakta tentang kisah Peringgi yang terdapat di dalam petikan *Bustan al-Salatin* di atas masih perlu dikaji secara lebih mendalam, namun, dalam konteks tulisan ini, petikan di atas jelas memperlihatkan imej luka Peringgi dalam sebuah kitab sejarah yang cukup penting di alam Melayu, khususnya berdasarkan tulisan Nuruddin al-Raniri, seorang ulama dan ahli sejarah yang mempunyai pengaruh besar dalam sejarah Aceh dan dunia Melayu seluruhnya.

Selain *Bustan al-Salatin*, imej Peringgi sebagai "pengkhianat" juga terdapat di dalam *Hikayat Hang Tuah*, khususnya berdasarkan manuskrip Dewan Bahasa dan Pustaka (DBP) yang telah diusahakan oleh Kasim Ahmad (1975). Dalam edisi tersebut, diceritakan bahawa Peringgi telah datang dari Manila untuk berdagang di Melaka. Kedatangan mereka pada kali pertama adalah dengan aman tanpa sebarang masalah. Setahun kemudian, Peringgi datang lagi dengan membawa emas dan perak untuk "memohonkan beli tanah sebidang belulang" daripada Puteri Gunung Ledang. Bendahara, Temenggong dan Laksamana tidak bersetuju dan mahu merujuk kepada sultan terdahulu: "Baik kita persembahkan raja, jangan diberi, kerana Feringgi orang jahat" (*Hikayat Hang Tuah* 1975, 521). Kata-kata "Peringgi orang jahat" dalam petikan tersebut akhirnya menjadi kenyataan. Belulang yang dipinta telah dipintal-pintal menjadi tali yang panjang dan menjadi ukuran tanah yang mereka perolehi cukup luas. Lebih daripada itu, di atas tanah tersebut telah didirikan gudang-gudang untuk tujuan perniagaan,

tetapi tersembunyi senjata-senjata meriam, yang akhirnya memuntahkan peluru secara mengejut pada waktu tengah malam: "Maka segala rumah dan pagar dan balai dan jambatan orang Melaka itu pun habislah diterbangkan oleh peluru meriam itu" (*Hikayat Hang Tuah* 1975, 522). Kisah tentang Peringgi di dalam *Hikayat Hang Tuah* edisi Kasim Ahmad (DBP), walaupun pendek, tetapi menggambarkan bahawa kejayaan Peringgi menawan Melaka adalah secara tipu daya. Cara pengarang hikayat tersebut menceritakan kisah Peringgi melancarkan serangan mengejut di tengah malam tanpa memberi peluang kepada pihak Melaka bersiap sedia dapat ditafsirkan sebagai suatu tindakan khianat dan pengecut!

Penyair Sinyor Kosta: Imej Pemuda Peringgi yang Hilang Haluan Cinta

Para penyair Melayu juga tidak ketinggalan dalam memaparkan tindak-tanduk Peringgi di Tanah Melayu. Salah sebuah syair yang dimaksudkan berjudul *Syair Silambari* atau *Syair Sinyor Kosta*. Penerbitan syair tersebut telah diusahakan oleh Mohd. Yusof (1986) dan telah diberi ulasan menarik oleh Braginsky (1994) sebagai "filem Melayu yang pertama." Penulis asal syair tersebut tidak dapat dipastikan tetapi kemungkinannya ditulis di Palembang atau Melaka sekitar akhir abad ke-18 atau awal abad ke-19 (Teeuw 1992). Secara ringkas, *Syair Sinyor Kosta* menceritakan kisah seorang saudagar muda Portugis bernama Sinyor Kosta yang datang berdagang di Melaka dan terpicat dengan kecantikan Siti Lela Mayang, wanita Pegu (Burma) yang menjadi gundik seorang tauke Cina. Setelah termakan dengan tipu daya Sinyor Kosta, Siti Lela Mayang bersetuju lari bersamanya ke Portugal. Tauke Cina terpaksa bersusah payah memburu kapal Sinyor Kosta hingga berlaku peperangan di laut yang membawa kekalahan dan kerugian besar kepadanya.⁷ Sesampainya di Portugal, Sinyor Kosta dengan bangga memberitahu ibunya tentang kejaguhannya melarikan isteri orang tersebut (*Syair Sinyor Kosta* 1986, 108):

Sinyor tawa dengan kata,
"Ayuh bonda ibu kita,
Anak orang dalam kota,
Sinyor ambil dengan senjata."

Sepintas lalu, *Syair Sinyor Kosta* merupakan syair yang menghiburkan, kisah cinta dan kelucuannya, di samping tidak kurang pula menggambarkan suasana

⁷ Terdapat beberapa versi *Syair Sinyor Kosta* dengan akhiran cerita yang berbeza. Misalnya, terdapat versi yang berakhir dengan kematian Sinyor Kosta dan Siti Lela Mayang. Sinyor Kosta kemudiannya bertukar menjadi naga sementara Siti Lela Mayang bertukar menjadi ular sawa. Rujuk Mohd. Yusof (1986), Braginsky (1994) dan Teeuw (1992).

kehidupan bandar kosmopolitan Melaka zaman silam. Namun, penelitian secara mendalam akan mendedahkan beberapa makna tersirat penyair yang menghalakan kritikan halusnyanya terhadap Peringgi. Dalam syair tersebut digambarkan betapa sifat rakus Sinyor Kosta yang sanggup melakukan apa sahaja demi tuntutan nafsu berahinya: "rasuah wang dan harta benda" untuk membeli cinta gundikan, permainan "ubat guna-guna" dalam pemujaan hati, tipu daya dalam merangsang perbuatan melarikan diri dan kedherhakaan isteri terhadap suami, malah hingga sanggup berbunuh-bunuhan. Tidak terjelma kesucian cinta di dalam syair tersebut. Semuanya berpunca daripada kegilaan mabuk kepayang dan penyakit "berahi" Sinyor Kosta, anak muda Peringgi yang kalah moralnya dengan kejelitaan wanita Timur.

Demikianlah peri halusnyanya penyair Melayu menghalakan kritiknya terhadap Peringgi yang dapat dilihat sebagai suatu ulangan kepada imej luka raja-raja Portugal yang melarikan puteri-puteri raja Melayu di dalam hikayat-hikayat Melayu. Walaupun watak utama syair tersebut hanya merupakan seorang pemuda Peringgi dan bukan seorang raja Portugal sebagaimana terdapat dalam hikayat-hikayat Melayu, tetapi hal ini memperlihatkan bahawa tema tentang "kerakusan nafsu" hingga sanggup berperang berbunuh-bunuhan di dalam syair tersebut sangat rapat hubungannya dengan kisah "kerakusan nafsu" raja-raja Portugal di dalam hikayat-hikayat Melayu. Tegasnya, perbuatan raja-raja Portugal melarikan puteri-puteri Melayu dalam hikayat-hikayat Melayu kini menular pula ke peringkat rakyat biasa. Membaca syair tersebut bagai melihat sebuah filem, tetapi dalam konteks ini, "*crooknya*" pemuda Peringgi, yang sengaja dipilih oleh pengarahnya, yang "menangis" gara-gara pemuda Peringgi tiada bermoral dan hilang haluan dalam memenuhi tuntutan cinta hatinya (*Syair Sinyor Kosta* 1986, 109):

Tamatlah syair baharu ditulis,
Sahaya menyurat sambil menangis,
Jangan dibawa tengah manjelis,
Terlalulah banyak orang memalis.

Harun Aminurrashid dan Pengarang Kreatif Moden Melayu: Imej Peringgi yang Terus Luka

Selain para pengarang Melayu klasik, kisah penyerangan dan kejatuhan Melaka ke tangan Peringgi juga telah menimbulkan ilham kepada ramai penulis Melayu moden sebagaimana yang dapat dilihat di dalam *Panglima Awang* oleh Harun Aminurrashid (1961), *Tun Biajid* oleh Ibrahim (1966), *Zaman Gerhana* oleh A. Samad (1976), *Pembalasan Anak Bentayan* oleh Hamdan (1987), dan beberapa buah karya lain. *Pembalasan Anak Bentayan* misalnya mengisahkan perjuangan seorang wira Melayu bernama Andak yang menentang Peringgi di Melaka serta orang Melayu yang bersubahat dengan "Benggali putih" tersebut. Seperti yang

dapat dijangkakan, imej Peringgi dalam novel tersebut berada pada tahap yang cukup tercemar sebagai "hantu dan puaka" yang mengacau keamanan negeri Melayu. Petikan berikut sebagai suatu contoh jelas memperlihatkan imej luka Peringgi dalam nukilan kreatif moden Melayu (Hamdan 1987, 44):

Andak ketawa. "Kami bukan berdepan dengan hantu syaitan, tuk," jawab Andak.

"Peringgi itu lebih dahsyat dari hantu syaitan, anakku! Balas orang tua itu.

Andak masih tertawa tetapi dia mengangguk. Memang benar kata Tuk Pawang, fikirnya. Peringgi lebih dahsyat dari hantu dan puaka.

Dalam konteks pengarang moden, roman sejarah *Panglima Awang* mendapat tempat yang sangat istimewa sekurang-kurangnya dari dua sudut: temanya yang nasionalistik dan kaitannya dengan peristiwa penjelajahan dunia. Dari sudut sejarah, Ferdinand Magellan dicatatkan telah membeli (?) seorang pemuda Melayu di Melaka, yang dikenali sebagai Enrique atau "*Henry the Black*", dan membawanya pulang sebagai hamba ke Sepanyol. Ketika Magellan memulakan ekspedisi pelayarannya dari Sepanyol untuk mengelilingi dunia dia membawa bersama pemuda tersebut dengan tugas sebagai *interpreter*. Semasa tiba di Filipina, berlaku peperangan antara pasukan ekspedisi Magellan dengan penduduk di Pulau Mactan yang membawa maut kepada Magellan serta beberapa orang anak buahnya. Enrique yang tercedera berjaya menyelamatkan diri untuk pulang semula ke Melaka atau Sumatera dan secara logiknya muncul sebagai orang pertama yang berjaya mengelilingi dunia dengan selamatnya. Demikianlah sejarah ringkas Magellan dengan Enrique yang kemudiannya telah dijelmakan secara kreatif oleh Harun Aminurrashid dalam roman sejarahnya.¹⁰

Roman *Panglima Awang* menceritakan kisah seorang pemuda yang tidak diketahui asal usulnya diberi nama sebagai Panglima Awang (gambaran watak Enrique) yang ketika itu sedang bertunangan dengan seorang serikandi Melayu bernama Tun Gayah. Setelah ketewasan Melaka di tangan Peringgi, Panglima Awang telah memimpin wira-wira Melayu untuk mengatur serang balas terhadap Peringgi. Namun begitu, cita-citanya telah terhalang kerana dia telah ditangkap oleh pihak Peringgi dan dibawa ke Goa untuk dijual sebagai hamba abdi. Semasa dalam pelayaran ia bersahabat baik dengan Fernando (gambaran watak Ferdinand Magellan), kapten kapal dari Portugal yang berkhidmat di bawah raja Sepanyol, dan beberapa kali menyelamatkan nyawa kapten tersebut daripada bahaya. Persahabatan terjalin erat dan akhirnya Panglima Awang tidak jadi

¹⁰ Kisah Enrique dapat dirujuk dalam Muhammad (1982), Roditi (1972), Nowell (1962) dan Guillemard (1890). Dalam Guillemard (1890), 322 misalnya, terdapat catatan tentang Enrique yang dikatakan bersumber daripada surat wasiat Magellan. Antara lain catatan tersebut menyatakan bahawa Enrique merupakan hamba Magellan yang berasal dari Melaka, berumur sekitar dua puluh enam tahun dan beragama Kristian.

dijual tetapi sebaliknya dibawa belayar ke Portugal dan Sepanyol. Dari Sepanyol, Panglima Awang kemudiannya mengikuti semula Fernando untuk belayar menjelajahi dunia dengan niat utama untuk pulang semula ke bumi Melaka. Semasa tiba di Cebu, angkatan Fernando berperang dengan penduduk Mactan dan mengakibatkan kematian Fernando. Panglima Awang akhirnya kembali ke Melaka dan meneruskan semula gerakan sulit menentang Peringgi.

Dari sudut tema, roman *Panglima Awang* menampilkan kisah kesetiaan dan keperwiraan anak Melayu yang tidak berbelah bahagi terhadap tanah air tercinta melalui watak Panglima Awang. Dia sanggup menggadaikan nyawa dan kemewahan hidup demi perjuangan menentang Peringgi. Sifat kewiraannya sukar ditandingi oleh pihak lawan. Dalam satu pergaduhan di kapal, dia mampu menewaskan orang Peringgi yang secara fizikalnya jauh lebih besar daripadanya. Ciri-ciri peribadinya yang berjiwa tinggi, berbudi dan ikhlas, bukan sahaja telah menawan hati Fernando tetapi juga telah menawan hati Mariam, adik kapten kapal tersebut. Namun begitu, pujuk rayu gadis jelita tersebut untuk berkahwin dengannya tidak mampu menawan hati halus si Awang. Kejelitaan gadis Portugal "tidak laku" pada si Awang, yang sesungguhnya, dapat dilihat sebagai suatu ulangan kepada kegagalan puteri raja Petukal memujuk Lela Muda di dalam *Hikayat Raja Budiman*. Lebih daripada itu, sifat rakus si Sinyor Kosta di dalam *Syair Sinyor Kosta* tidak berjangkit pada pemuda Melayu yang tampan dan berhemah tinggi ini. Cintanya hanya untuk tanah airnya dan pilihan hatinya tetap pada gadis Melayu. Demikianlah tingginya moral Panglima Awang nukilan Harun Aminurrashid yang tersirat pelbagai sindiran halus dan tajam terhadap imej Portugis yang telah sedia luka. Roman tersebut dengan jelas memperlihatkan betapa peribadi dan imej orang Melayu jauh lebih tinggi dan kukuh daripada orang Portugal.

Penutup

Imej luka Peringgi dalam kesusasteraan Melayu adalah pernyataan perasaan seniman Melayu tentang pencerobohan kuasa Barat pertama di negeri Melayu. Pelbagai tema tentang tindak-tanduk Peringgi di Tanah Melayu telah dirakamkan dalam khazanah sastera Melayu, bermula dari zaman lampau hingga masa kini, dan penulis yakin, tema tersebut akan terus hidup dan berkekal di hati para pengarang Melayu. Contoh-contoh yang dikemukakan di atas hanyalah sebahagian kecil daripada banyak lagi karya lain yang ada memperlihatkan imej Peringgi dalam khazanah kesusasteraan Melayu yang terlepas daripada perhatian penulis. Karya-karya tentang Peringgi tersebut, sama ada bernada patriotik, kutukan, sindiran, lucu atau sebagainya, amat jelas berpusat kepada haluan yang sama: pernyataan imej Peringgi yang luka dalam lipatan sejarah dan kenangan orang Melayu. Kemunculan watak-watak hero Melayu yang gagah perkasa dan berani berjuang menebus maruah bangsa di dalam karya-karya berkenaan menjadikan imej luka Peringgi kian parah. Selepas Peringgi, orang Melayu

berhadapan pula dengan imperialis "Benggali putih" Belanda (1641–1824) dan Inggeris (1824–1957), yang juga tidak kurang meninggalkan pelbagai kisah suka-duka dalam khazanah kesusasteraan Melayu tradisi dan moden, sebagaimana terungkap dalam bait puisi Nassury Ibrahim seperti berikut:¹¹

Kisah Portugis tak cukup rempah,
Kisah Belanda tak cukup tanah,
Kisah Inggeris tak cukup timah,
Kisah keris tak cukup darah.

Bibliografi

- A. Ghafar Ibrahim. *Suara Anak Merdeka: Antologi Puisi Kebangsaan Shapadu-Gapena*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1992.
- A. Samad Ahmad. *Zaman Gerhana*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976.
- _____, penyusun. *Sulalatus-Salatin (Sejarah Melayu)*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1983.
- Braginsky, V. I. *Erti Keindahan dan Keindahan Erti dalam Kesusasteraan Melayu Klasik*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1994.
- Guillemard, F. H. H. *The Life of Ferdinand Magellan and the First Circumnavigation of the Globe 1480–1521*. London: George Philip & Son, 1890.
- Hamdan Raja Abdullah. *Pembalasan Anak Bentayan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987.
- Hamsiah Abdul Hamid, penyusun. *Bongsu Pinang Peribut*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1964.
- Harun Aminurrashid. *Panglima Awang*. Singapura: Pustaka Melayu, 1961.
- Hikayat Anggun Che Tunggal* (susunan R. O. Winstedt). Singapura: Malaya Publishing House, 1960.
- Hikayat Hang Tuah* (berdasarkan versi Shellabear). Singapura: Sidang Methodist, 1917.

¹¹ Lihat puisi Nassury Ibrahim berjudul "Pidato Umum di Dataran Merdeka" di dalam antologi puisi *Suara Anak Merdeka* (diselenggarakan oleh A. Ghafar [1992], 35).

Peringgi dalam Kesusasteraan Melayu

- Hikayat Malim Dewa* (susunan R. O. Winstedt dan Raja Haji Yahaya berdasarkan cerita Pawang Ana). Singapura: Malaya Publishing House, 1960.
- Hikayat Raja Budiman* (edisi jawi serta terjemahan Inggeris oleh Hugh Clifford). Singapura: American Mission Press, 1896.
- Ibrahim Mahmood. *Tun Biajid*. Pulau Pinang: Saudara Sinaran, 1966.
- Kasim Ahmad, penyelenggara. *Hikayat Hang Tuah* (menurut naskhah Dewan Bahasa dan Pustaka). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975.
- Klinkert, H. C. *Bunga Rampai Besar iaitu Beberapa Fasal yang Elok-Elok Terpungut dari dalam Hikayat dan Syair Melayu (Jawi)*. Leiden: P.W.M. Trap., 1898.
- Lombard, Denys. *Kerajaan Aceh Jaman Sultan Iskandar Muda*. Diterjemah oleh Winarsih Arifin. Jakarta: Balai Pustaka, 1986.
- Macgregor, I. A. "Notes on the Portuguese in Malaya." *JMBRAS* 28: 5-47, 1955.
- Maxwell, W. E. "*Raja Donan*, a Malay Fairy Tale Told by a Malay Rhapsodist." *JSBRAS* 18: 241-269, 1886.
- Mohd. Yusof Md. Nor. *Syair Sinyor Kosta: Satu Kajian Teks*. Kuala Lumpur: Teks Publishing, 1986.
- Muhammad Haji Salleh. "The Use of History in Harun Aminurrashid's Novels." Di dalam Abdullah Hussain, *Harun Aminurrashid Pembangkit Semangat Kebangsaan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1982, 315-329.
- _____. *Sajak-Sajak Sejarah Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1992.
- Muhammad Yusoff Hashim. *Kesultanan Melayu Melaka*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1990.
- Nowell, Charles E. *Magellan's Voyage Around the World: Three Contemporary Accounts*. Evanston: Northwestern University Press, 1962.
- Roditi, Edouard. *Magellan of the Pacific*. London: Faber and Faber, 1972.
- Siti Hawa Haji Salleh, penyelenggara. *Bustan al-Salatin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1992.
- Teeuw, A. "Petualangan Seorang Sinyor Asing di Asia Tenggara: Tentang Apresiasi Syair Sinyor Kosta." Di dalam G. Moedjanto dan B. Rahmanto, penyusun. *Tantangan Kemanusiaan Universal*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1992, 507-530.

Yahaya Abu Bakar. "Sumber Portugis mengenai Melaka TM 1511-1641: Suatu Tinjauan mengenai Politik, Pentadbiran dan Perbalahan Kuasa di Selat Melaka." Di dalam Omar Farouk Bajunid, penyusun. *Esei-Esei Budaya dan Sejarah*. Kuala Lumpur: Universiti Malaya, 1989, 65-105.

_____. "Portugal dan Usaha ke Timur, dengan Tumpuan kepada Melaka serta Persoalan di Sekitar Flor de la Mar." Di dalam Kapal dan Harta Karam (susunan Jawatankuasa Penerbitan, Jabatan Sejarah Universiti Malaya). Kuala Lumpur: Persatuan Muzium Malaysia, 1986, m.s. 27-41.

Wilkinson, R. J. "The Capture of Malacca A.D. 1511." *JSBRAS* 60: 71-76, 1911.

Imej Jepun di dalam Fiksyen Melayu

Haron Daud

Kemunculan Jepun sebagai kuasa besar di Asia dan pendudukannya di Tanah Melayu pada tahun 1941 hingga 1945 telah melahirkan satu suasana baru dalam kehidupan masyarakat di sini. Slogan "Asia untuk Asia" dan "Asia Timur Raya" yang dilaungkan Jepun dapat menarik minat dan perhatian segolongan masyarakat yang berjiwa nasionalis. Namun tindakan dan perlakuan pemerintah Jepun ternyata bertentangan dengan slogan-slogan tersebut. Tentera Jepun bertindak kejam dan zalim ke atas masyarakat tempatan. Kekejaman dan kezaliman itu mendapat perhatian para penulis novel dan cerpen seperti Ahmad Murad Nasarudin, A. Samad Ismail, Arena Wati, A. Samad Said dan lain-lain. Penulis-penulis tersebut merakamkan imej Jepun di dalam karya mereka.

Imej Jepun sebagai kuasa pemusnah terbayang dengan meletusnya perang. Peperangan telah menghancurkan manusia dan kemanusiaan. Ramai manusia yang tidak berdosa terkorban. Di antara mereka termasuklah Zainab, Salimah, Mansur suami Tuminah dan Tompong di dalam novel *Sungai Mengalir Lesu*; Muhamad Yusop, kekasih Siti Salina dan suami Katijah yang juga ayah Hilmy di dalam *Salina*; Marzuki dan beberapa orang penduduk kampung di dalam novel *Di Hadapan Pulau* karya A. Samad Said. Perang Jepun mengakibatkan ramai manusia menderita. Dalam cerpen "Syonan To 2604" karya Arena Wati dibayangkan murid-murid hilang persekolahan dan manusia seperti Alan kehilangan kaki. Penderitaan masyarakat lebih ketara apabila Jepun berjaya mengalahkan British, tentera-tenteranya yang memerintah Tanah Melayu banyak melakukan pembunuhan ke atas penduduk tempatan. Penduduk kampung dikerah untuk menjadi buruh paksa. Mereka yang tidak mengikut perintah dipenjarakan dan sesiapa yang cuba melarikan diri ditembak.

Seorang sojar Jepun ... menembak tiga das ke arah beberapa orang yang sedang hendak lari keluar. Dua orang jatuh tersembam, seorang memegang lutut sambil meraung, sementara seorang lagi langsung tidak bergerak. (*Di Hadapan Pulau*, m.s. 90)

Penduduk tempatan yang disyaki menentang Jepun ditangkap dan diseksa atau dibunuh. Watak Yazid di dalam *Nyawa Di Hujung Pedang*, ditangkap dan diseksa oleh Yosimura. Yazid dipaksa minum air sehingga perutnya kembung. Sekeping papan diletakkan di atas perut Yazid kemudian dipijak-pijak sekuat tenaga sehingga air memancut keluar melalui mulut, telinga, mata dan hidung (m.s. 60). Tidak cukup dengan itu Yazid dijatuhkan hukuman mati tanpa bicara, tangan Yazid diikat dan dibawa ke tepi lubang untuk dipancung kepala. Yosimura dengan bengis mengangkat pedang samurainya yang berkilat, mujurlah umur Yazid masih panjang kerana belum sempat Yosimura menjatuhkan pedangnya ia dihalang oleh ketua MP kerana waktu itu Jepun telah mengaku kalah kepada tentera British (m.s. 73-76).

Dalam masa pemerintahan Jepun, masyarakat tempatan dipaksa memberi hormat dengan menundukkan kepala apabila menemui tentera Jepun, terutama di kawasan pos kawalan. Mereka yang ingkar akan ditampar atau diseksa. Sikap Jepun itu antaranya digambarkan oleh Arena Wati ke atas watak Jusoh di dalam *Sandera*. Jusoh ditampar dan diseret. Ia dipaksa menjongkok. Tentera Jepun membuka butang seluar Jusoh untuk memastikan sama ada Jusoh orang Melayu atau Cina. Bagi Jusoh itu satu penghinaan yang tidak boleh dimaafkan. Dia mengangkat lutut dan menghentak kedua belah sikunya ke bawah yang menyebabkan muka dan tengkuk Jepun itu terjepit kuat sehingga keluar darah daripada hidung dan mulutnya. Keributan terjadi. Askar-askar Jepun berkeria. Jusoh berdiri tenang dan menentang. Askar yang berdiri di simpang itu, yang mesti setiap orang lalu sujud kepadanya, sekarang mengangkat dan membidikkan senapangnya ke arah Jusoh. Seorang pegawai Jepun menampar Jusoh. Sebelum badannya mencecah bumi, Jusoh menyepak di celah kangkang pegawai itu. Jusoh ditambak hingga mati.

Paling ramai menjadi mangsa kekejaman Jepun ialah orang Cina. Di dalam novel *Sungai Mengalir Lesu*, A. Samad Said membayangkan bahawa tentera Jepun menggantung, memancung dan menembak berpuluh-puluh orang Cina (m.s. 16). Arena Wati pula di dalam novelnya *Sandera* menyebut Jepun mengumpul orang Cina dan disuruh menggali kubur sendiri sebelum dibunuh (m.s. 109-110). Menurut Hall (1979, 1001) beribu-ribu orang Cina dibunuh Jepun tidak lama selepas British menyerahkan Singapura. Di Johor sahaja, daripada rekod-rekod yang tidak lengkap menunjukkan bahawa pihak Jepun telah membunuh sekurang-kurangnya 5,493 orang Cina, 551 orang Melayu, 44 orang India dan Ceylon serta 31 orang Serani, sepanjang tempoh pendudukannya di Tanah Melayu (Ghazali 1978, 11). Kekejaman dan pembunuhan Jepun semasa memerintah Tanah Melayu menyebabkan ramai mangsa yang masih hidup kehilangan tempat bergantung dan putusnya kasih sayang. Penderitaan kanak-kanak yang kehilangan ibu bapa dan datuk tempat mereka berlindung tergambar, di antaranya, melalui watak Afidah yang kehilangan datuknya, Marzuki di dalam *Di Hadapan Pulau*. Nasib malang juga dialami Siti Salina di dalam *Salina* yang kehilangan ibu bapa dan kekasihnya.

Imej Jepun juga diperlihatkan sebagai pencabul kehormatan. Ramai wanita, terutama anak-anak gadis telah diperkosa oleh tentera Jepun. Sehubungan itu, mereka akan melarikan diri dan bersembunyi di tempat-tempat yang dirasakan selamat sekiranya pihak Jepun datang ke kawasan mereka. Siti Salina di dalam *Salina* telah dirogol oleh beberapa orang tentera Jepun. Hall (1979, 1002) menegaskan bahawa perogolan paling banyak berlaku di Tanah Melayu pada zaman Jepun. Ghazali (1978, 10-11) menambah bahawa pihak Jepun tidak menghormati orang tempatan dengan merampas harta benda dan merogol mereka. Keadaan bertambah gawat pada zaman perang apabila ada manusia mengambil kesempatan, contohnya Tengku Shaion di dalam *Ke Mana Terbangnya?*, telah dirogol oleh dua lelaki semasa dia berlari untuk menyelamatkan diri di dalam *shelter* (m.s. 65). Perogolan itu mengakibatkan mangsanya tidak mempunyai masa depan yang cerah. Siti Salina dan Tengku Shaion akhirnya menjadi pelacur sepenuh masa.

Pemerintah Jepun mendatangkan banyak masalah. Anggota masyarakat hidup dalam serba kekurangan dengan keperluan asas, terutama makanan, jauh daripada mencukupi. Masalah ini digambarkan dengan berkesan oleh A. Samad Said di dalam *Sungai Mengalir Lesu*. Penduduk di tepi-tepi sungai itu sanggup makan apa sahaja. Mulyadi, Irwan dan budak-budak seperti Dalim dan rakan-rakannya saban hari mencari sisa makanan di dalam sungai yang kotor,

Mereka berenang-renang dan berjalan di tepi sungai yang kebetulan sedang surut. Di antara lecah lumpur, di celah-celah rangka tongkang dan golean balak, mereka menjengah mencari-cari kalau-kalau ada ayam atau itik mati, kalau-kalau ada kulit nenas atau ubi yang tersadai. Mata mereka selalu ke tengah sungai memerhatikan setiap sampah-sampah yang mengalir lesu, mengharapkan juga kalau-kalau di tengah-tengah sampah-sarap itu ada makanan busuk yang boleh dimakan. (*Sungai Mengalir Lesu*, m.s. 14)

A. Samad Said turut memaparkan gambaran itu melalui watak Hanafi di dalam *Langit Petang* (1980, 90) bahawa semasa di Syonan-to (Singapura), manusia sanggup makan apa sahaja dan dia sendiri pernah memakan bangkai kucing. Kekurangan bahan makan berkait rapat dengan dasar penjajah Jepun yang tidak membawa masuk makanan dari luar. Bagi mengatasi masalah itu Jepun menggalakkan masyarakat bercucuk tanam, namun hasilnya jauh daripada memuaskan. Manakala Jepun sendiri bertindak merampas bekalan makanan di kedai-kedai. Makanan rampasan itu disimpan di gudang-gudang yang dikawal ketat siang dan malam. Perut yang lapar boleh menyebabkan manusia melakukan apa sahaja. Terdapat segolongan anggota masyarakat yang bertindak mencuri makanan di dalam simpanan Jepun. Basir, Ariappan, Munusamy, Choo Keng dan Mukmin di dalam *Sungai Mengalir Lesu* berkali-kali telah melakukannya di gudang yang terletak di tepi sungai. Keberanian dan kepintaran mereka akhirnya

tercabar apabila semuanya mati ditembak tentera Jepun (m.s. 103-04). Tindakan yang hampir sama dilakukan oleh sekumpulan penduduk di dalam *Keladang* (1979, 135). Mereka tidak lagi mempedulikan peluru dan tembakan, lalu dengan penuh berani mencuri makanan yang terdapat di gerabak kereta api. Kejayaan mendapatkan makanan itu membolehkan mereka menampung hidup untuk beberapa ketika, tetapi tidak kurang juga yang mendapat kecelakaan—nyawa mereka melayang di muncung senapan Jepun. Antara yang bernasib malang itu termasuklah Bajuri. Ia meninggalkan tiga orang anak yang terpaksa menempuh hari-hari muka dengan kesamaran.

Kesulitan mendapatkan makanan agak mudah diatasi sekelompok wanita. Desakan perut yang kosong dan mulut yang perlu disuap menjadikan maruah dan diri sudah tidak berharga lagi. Di dalam *Sungai Mengalir Lesu*, Salimah menyerahkan "daging mentahnya" kepada Katayama untuk mendapatkan sebungkus makanan, manakala Tuminah, janda muda yang kematian suami kerana terkena bom, tanpa segan silu sanggup menukarkan susunya dengan susu tin dan menyerahkan segala-galanya kepada Basir demi mendapatkan beras dan sardin. Demikian juga dengan Taksiah dan Rosiah di dalam *Di Hadapan Pulau*. Taksiah mendapatkan makanan daripada kem tentera Jepun dengan mudah setelah menyerahkan tubuhnya. Rosiah pula, ditemui Aziz, sedang bertelanjang bulat bersama seorang tentera di satu tempat penyorokan makanan.

Imej Jepun sebagai kuasa yang menyebabkan penderitaan masyarakat digambar juga oleh para penulis apabila mereka menyentuh soal kemudahan perubatan dan kesihatan. Pihak Jepun ternyata tidak sedikit pun mengambil berat dalam soal tersebut berdasarkan masalah kesihatan yang dihadapi masyarakat. Ketiadaan kemudahan perubatan menimbulkan masalah kepada masyarakat. Ibu Hafiz di dalam *Langit Petang* meninggal dunia ketika melahirkannya kerana ketiadaan bidan dan perubatan semasa perang. Manakala penyakit dapat merebak dengan mudah. Watak Abas di dalam *Keledang* menderita diserang tokak di lutut. Kemudian ditambah pula dengan penyakit biri-biri (beri-beri). Lebih memilukan hati, dalam keadaan beliau sedemikian rupa, isterinya melarikan diri dengan lelaki lain. Penyeksaan yang bertindan-lapis itu menjadikan beliau sasau dan mencari ketenangan di hutan. Watak Mulyadi di dalam *Sungai Mengalir Lesu* menemui ajalnya setelah sekian lama dihinggapi tokak dan malaria. Mayat beliau yang sepatutnya dikuburkan hanya ditenggelamkan ke dalam sungai oleh Irwan. Penderitaan akibat penyakit dan kelaparan itu digambarkan oleh A. Samad Said seperti berikut:

Wajah di sekitar bandar di seberang sungai itu sudah tidak dipedulikan orang sangat Di tepi-tepi pagar sekolah di bawah pokok saga dan kenanga beberapa orang melarat berbaring dan duduk dengan badan yang kurus, berpenyakit dan terjelir-jelir lapar. Seorang daripada mereka ialah yang menolong Irwan mengangkat mayat Mulyadi
(*Sungai Mengalir Lesu*, m.s. 105)

Keadaan sedemikian menyebabkan mereka yang tidak berupaya menghadapi penderitaan dan cabaran hidup telah memilih jalan singkat dengan membunuh diri. Di dalam *Di Hadapan Pulau*, A. Samad Said menggambarkan ramai orang mati dan terbiar, semakin ramai yang membunuh diri sama ada terjun ke dalam laut atau menggantung diri di pokok. Di dalam *Sungai Mengalir Lesu* terdapat orang yang menggantung diri di jambatan hijau. Malah ada di antara mereka yang sengaja menghanyutkan diri dengan perahu berdekatan kem pada waktu malam supaya ditembak mati oleh tentera Jepun.

Imej Jepun sebagai kuasa yang tewas setelah British menang dalam perang tahun 1945 digambarkan oleh A. Samad Ismail di dalam novel *Tembok Tidak Tinggi*. Tentera Jepun, informan dan mereka yang bekerjasama dengan Jepun telah ditahan dalam penjara di Outram, Singapura. Walaupun mereka ditawan, namun mereka tidaklah disiksa sebagaimana yang mereka lakukan ke atas mangsa mereka dahulu. Orang Jepun hanya ditampar oleh askar Australia dan mereka disuruh berlari mengelilingi padang. Selepas Tanah Melayu (Malaysia) merdeka amat jarang pengarang Melayu mengisahkan tentang Jepun. Arena Wati di dalam *Sandera* ada sedikit bayangan imej Jepun yang cuba "membalas budi" di atas kekejamannya dahulu. Kobe, bekas juruterbang tempur Jepun semasa perang telah mengusahakan sebuah hotel di Tokyo. Beliau telah "menghadiah mahkota" anak gadisnya Yaeko berusia tujuh belas tahun kepada Mahmud yang menginap di hotelnya (m.s. 359-61). Pada umumnya, sangat kurang penulis Melayu yang memperlihatkan imej dan suasana Jepun di tanah air mereka sebagaimana Yasunari Kawabata memperincinya di dalam *Snow Country*. Wijaya Mala nampaknya cuba mengisi kekurangan itu dengan mengisahkan pasangan kekasih Nagasawa dan Yoshiko, bekas *geisha* di dalam cerpen "Tsunokakushi". Namun imej lelaki Jepun yang kejam dan ganas tidak terlepas daripada kaca mata pengarang seperti Wijaya Mala itu. Kondo, bekas suami Yoshiko merupakan seorang lelaki yang sujud kepada wang, *sake* dan perempuan. Menurut Yoshiko,

Malah manusia Kondo manusia buas, masih belum puas. Sampai dapat anak, Kondo menjadikan dia bukan isteri, tapi hamba. Hamba yang dijual beli. (m.s. 35)

Yoshiko yang mengharapkan kasih sayang dan tempat berlindung daripada seorang lelaki ternyata terus kecewa apabila kekasihnya Nagasawa yang dikenalnya sejak enam bulan masih mahu menangguhkan perkahwinan mereka

dan menuduh Yoshiko sebagai pembunuh bekas suaminya. Yoshiko mengakhiri kekecewaannya dengan terjun membunuh diri dari tingkat enam. Pengarang yang sama juga menyentuh sedikit imej Jepun di dalam cerpen "Rumah Tinggal", dengan menyebut ahli Parlimen Jepun pernah bertumbuk sesama mereka di dalam parlimen dan pengarang-pengarang besar Jepun seperti Mishima dan Kawabata mati dengan harakiri kerana adat (m.s. 43).

Berdasarkan pembicaraan di atas, dapat dikatakan bahawa pada dasarnya imej Jepun di dalam karya fiksiyen Melayu adalah bersifat negatif. Pengarang menggambarkan imej sedemikian bukan mengikut perasaan mereka semata-mata, malah berdasarkan realiti sebagaimana yang pihak Jepun lakukan. Gambaran mereka lebih nyata jika dipadankan dengan sumber sejarah, antaranya, tulisan Hall.

Bibliografi

- A. Samad Ismail. *Tembok Tidak Tinggi*. Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru, 1967.
- A. Samad Said. *Bulan Tak Bermadu di Fatehpur Sikri*. Melaka: Abas Bandung, 1966.
- _____. *Sungai Mengalir Lesu*. Singapura: Pustaka Nasional, 1975 (cetakan pertama 1967).
- _____. *Di Hadapan Pulau*. Kuala Lumpur: Pustaka Sistem Pelajaran, 1978.
- _____. *Keledang*. Kuala Lumpur: MacMillan, 1979.
- _____. *Adik Datang*. Kuala Lumpur: Penerbitan Adabi, 1980.
- _____. *Langit Petang*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1980a.
- _____. *Salina*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1980b (cetakan pertama 1961).
- Ahmad Murad Nasaruddin. *Nyawa di Hujung Pedang*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975.
- Arena Wati. *Sandera*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976.
- _____. "Syonan To 2604." Di dalam Hashim Awang, ed. *Cerita Seorang Seniman*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979.
- Ghazali Mayudin. *Johor Semasa Pendudukan Jepun 1942-1945*. Bangi: Jabatan Sejarah, Universiti Kebangsaan Malaysia, 1978.

Imej Jepun di dalam fiksiyen Melayu

Hall, D. G. E. *Sejarah Asia Tenggara* (terj.). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979.

Reischauer, E. O. *Jepun Dahulu dan Sekarang* (terj.). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1970.

Wijaya Mala. "Tsunokakushi." Di dalam Hashim Awang, ed. *Cerita Seorang Seniman*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979, 30-40.

_____. "Rumah Tinggal." Di dalam Othman Puteh, ed. *Cerpen Malaysia Selepas Perang Dunia Ke-2*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1988, 39-45.

Yasunari Kawabata. *Snow Country*. New York: Berkeley Publishing, 1960.

Masa Silam Hadir dalam Masa Depan: Suatu Perspektif Berkaitan terhadap Terjemahan Sastera dengan Merujuk kepada *Salina*

Lalita Sinha

*What you have as heritage, Take now as task; For thus you will
make it your own!*

—Goethe

Pengenalan

Pendekatan lazim dalam disiplin Kesusasteraan Bandingan adalah pertemuan dan penyimpangan antara pelbagai elemen sastera, sama ada pada tahap tradisi dan genre ataupun teks dan diksi, dalam karya-karya sastera. Dalam hal perbandingan, pentafsiran makna teks biasanya dikaitkan dengan soal hermeneutik. Hermeneutik melibatkan pentafsiran teks berdasarkan persekitaran atau sejarahnya, iaitu unsur kesejarahannya, dan juga berdasarkan tujuan asal pengarang menghasilkan teks tersebut. Pendapat yang diterima umum ialah setiap teks mempunyai kesejarahan yang khusus dan tersendiri, yang merupakan konteksnya. Maka, konteks mendasari teks.

Unsur kesejarahan yang perlu diambil kira menjadikan usaha pentafsiran makna teks dalam sesuatu bahasa, suatu perkara yang rumit. Hal ini menjadi lebih rumit lagi apabila melibatkan proses terjemahan, kerana ia melibatkan dua bahasa, iaitu bahasa dalam teks asal (teks sumber) dan teks terjemahan (teks sasaran). Terjemahan sastera mengangkat teks daripada suatu persekitaran budaya dan bahasa tertentu dan memindahkannya kepada suatu persekitaran yang lain yang berbeza dari segi budaya dan bahasanya. Sering kali, cara dan bentuk pernyataan dalam bahasa asal berkontras dengan bahasa sasaran. Tahap kerumitan yang diakibatkan oleh kontras dapat disampaikan dengan jelas melalui contoh yang digunakan oleh Lila Ray tentang pernyataan peredaran masa, mengikut persepsi serumpun peribumi Amerika Selatan. Beliau mengatakan:

The Quescha of Bolivia speak of the past as ahead and of the future as behind. What you can see is in front of you (i.e. future), what you

cannot is behind (i.e. past). Experience is classified in different and revealing ways by different people. (Ray 1972, 33)

Pandangan ini menampakkan bahawa apabila makna yang diungkapkan dalam suatu bahasa asal ingin dipindahkan ke satu bahasa yang lain, unsur kesejarahan teks asal turut terlibat. Malah, apabila pemindahan ini berlaku di antara budaya Barat dengan bukan Barat, misalnya dari bahasa Melayu ke bahasa Inggeris, jurang perbezaan di antara persekitaran teks asal dengan teks terjemahan bertambah lagi. Maka, seseorang penterjemah sastera bukan sahaja harus menguasai kedua-dua bahasa tetapi juga harus mempunyai tahap kefahaman dan kepekaan yang agak mendalam tentang kedua-dua budaya yang terlibat.¹ Jika tidak, hasil sesuatu terjemahan akan gagal menyampaikan segala unsur teks asal secara tepat dan menyeluruh. Mengikut teori penerimaan, kedudukan sesuatu karya bergantung kepada penerimaannya dan imej teks yang didirikan oleh pembaca dan pengkritik. Oleh itu, pengejalan keseluruhan teks asal dalam proses terjemahan adalah penting, supaya sesuatu teks terjemahan dapat mendirikan imej dan kesan yang seakan-akan sama dengan imej dan kesan teks asal.

Dalam hal ini, diskusi yang berikut mengutarakan satu perspektif berkitar, terhadap perkembangan dalam terjemahan. Perspektif ini didasarkan kepada kenyataan bahawa amalan terjemahan telah dan akan mengalami perkembangan dan hala mengikut objektif tertentu, yang dilihat bukan sebagai kemajuan atau kemunduran, tetapi sebagai peringkat evolusi.

Perbincangan cuba memperlihatkan beberapa peringkat umum dalam evolusi bidang terjemahan, bermula dengan peringkat pertama, iaitu dasar asli atau tradisional. Cara terjemahan yang agak sempit ini, bersifat *verbatim*, atau *literal*, iaitu secara harfiah. Tujuannya adalah untuk mengekalkan secara menyeluruh makna teks asal sebagai suatu makna yang hakiki dan mutlak. Seterusnya, amalan sedemikian diperlihatkan bertukar pada tahap dua mengikut perkembangan dalam persekitaran teks. Keadaan dalam persekitaran mengakibatkan makna dianggap sebagai subjektif dan boleh berubah-ubah. Maka terjemahan bersifat *free* (bebas), iaitu penterjemah mempunyai kebebasan mengendalikan terjemahan teks mengikut selera dan minat penterjemah atau khalayak sasaran. Kemudian pada tahap tiga, dasar penterjemahan bertukar lagi, berdasarkan pengiktirafan yang diberi kepada identiti karya asal sebagai unsur yang amat penting bagi nilai sesuatu karya. Maka itu, terjemahan bersifat *functional* (fungsian), iaitu semata-mata untuk menyampaikan kesan teks asal kepada pembaca terjemahannya. Walaupun tujuannya ialah untuk mencapai ketaatan kepada makna asal dan dengan itu menjadikan teks terjemahan lebih setia kepada teks asal, kadangkala niat dengan pelaksanaan tidak selari. Oleh itu, sebagai tahap perkembangan yang selanjutnya, disarankan tahap terjemahan yang bersifat *holistic* (menyeluruh). Ini bermakna terjemahan adalah tertakluk secara ketat kepada teks asal supaya seboleh-bolehnya, keseluruhan unsur

¹ Aspek inilah yang membezakan proses penterjemahan sastera daripada penterjemahan umum.

intrinsik dan juga unsur ekstrinsik dikekalkan dalam terjemahan. Ia merupakan pengembalian kepada amalan asal terjemahan (iaitu secara *verbatim*) tetapi secara lebih terbuka, yakni dengan memanfaatkan pengalaman, pengetahuan, dan kebijaksanaan yang telah diperoleh melalui proses dan perkembangan sehingga kini. Maka pengembalian kepada amalan asal terjemahan sedemikian memperlihatkan penyelesaian kitaran yang telah melalui beberapa tahap yang tertentu.

Sedangkan proses kitaran di atas merujuk kepada tahap-tahap perkembangan terjemahan secara umum, perbincangan seterusnya akan mengaitkannya dengan perkembangan yang berlaku terhadap suatu teks khusus, iaitu *Salina* oleh A. Samad Said, dan dua terjemahan teks ini. Setiap teks yang tersebut merupakan satu peringkat dalam "perkembangan" atau untung-nasib teks ini. Perbandingan teks asal dalam bahasa Melayu dengan kedua-dua terjemahannya dalam bahasa Inggeris yang telah diterbitkan, menunjukkan bahawa setiap teks tersebut mengandungi cerminan keadaan semasa dalam persekitarannya. Tanggapan yang diutarakan ialah terjemahan yang pertama merupakan *re-presentation* kerana mempunyai sifat "kecurangan" kepada teks asal, manakala yang kedua merupakan *representation* iaitu mempunyai sifat "kesetiaan" kepada teks asal.

Kesemua peringkat dalam terjemahan dilihat juga dalam konteks peredaran masa, iaitu dengan pembahagian masa secara kasar kepada "silam", "kini", dan "depan". Konsep biasa terhadap perubahan dalam konteks peredaran masa ialah masa merupakan satu proses linear. Menurut Joseph Gusfield,

"Tradition" and "Modernity" are widely used as polar opposites in a linear theory of social change ... It accentuates the idea of change in contemporary new nations and economically growing societies as one which entails a linear movement from a traditional past toward a modernized future. (Gusfield 1967, 351)

Dalam perspektif ini, peringkat awal atau masa silam dalam sesuatu perkembangan dianggap sebagai "primitif" dan mundur manakala peringkat terkini atau masa depan sebagai "maju".

Sebaliknya, ramai ahli sosiologi berpandangan bahawa ini adalah suatu salah anggapan, dan melihat perkembangan masa dalam perspektif berkitar. Dalam perspektif ini satu tahap hanya merupakan titik tolak kepada yang lain, dan oleh itu tradisi tidak lagi semestinya bererti mundur dan statik atau modeniti bererti maju dan dinamik. Berdasarkan kepada pandangan ini, perbincangan yang selanjutnya cuba menyangkal konsep tradisi dan modeniti sebagai suatu dikotomi.

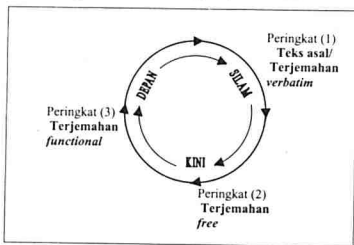
Umum: Perspektif Berkitar terhadap Terjemahan

Pandangan John Scott dalam hal peredaran masa berkaitan dengan "kemajuan" atau "kemunduran" dinyatakan secara tuntas seperti berikut:

Western thought is preoccupied with a linear view of time and space, seeing the individual on some form of timeline which begins with "primitive" and moves forward to the present and future to a time when the individual is presumably "civilised". This time-space perception is consistent with the colonisation mentality and is backed up by the western pseudo-science of social Darwinism. Yet history would tell us that the human race has not "developed" along linear projections. A study of past and present civilisations reveals human civilisation to be cyclic and irregular in nature. This historic fact is incompatible with Western developmental views which, through various social and psychological constructions, have labelled indigenous people and their cultures, and their performing arts, as primitive or at an early stage of civilisation and/or development. (Scott 1994, 108)

Pandangan ini boleh dikaitkan dengan apa yang didapati berlaku dalam proses penterjemahan secara umum, mana corak sesuatu hasil terjemahan ditentukan oleh objektif dan keadaan sekitar yang wujud pada masa yang berkenaan.

Dalam rajah 1, peringkat-peringkat perkembangan dalam amalan dan corak penterjemahan dibahagikan secara kronologis seperti berikut:



Rajah 1

Gambaran ini menggariskan pandangan berkitar terhadap beberapa peringkat perkembangan dalam dasar terjemahan. Sememangnya ini merupakan pemudahan, dan terjemahan tidak berkembang sedemikian dengan tetapnya. Walau bagaimanapun pada keseluruhannya, tidak boleh dinafikan bahawa terdapat keselarian secara umum antara peringkat perkembangan terjemahan (Peringkat 1, 2 dan 3) dengan peredaran masa (silam, kini dan depan).

Perbincangan yang berikut meninjau beberapa persoalan tentang peringkat-peringkat terjemahan dan kaitannya dalam konteks masa dan persekitaran.²

Terjemahan *Verbatim*

Cara *verbatim* merupakan peringkat awal dalam terjemahan (lihat Peringkat (1), rajah 1). Perkembangan terjemahan secara besar-besaran dalam tamadun Barat berlaku sekitar zaman perkembangan agama Kristian. Kitab suci Kristian asal dalam bahasa Ibrani dan Yunani diterjemahkan ke dalam bahasa Latin dan Inggeris dengan tujuan dakwah. Dalam hal ini, tanggapan umum ialah bahawa terjemahan adalah *necessary*, tetapi ia lebih merupakan *a necessary evil*. Dalam konteks ini teks asal diberi penempatan yang terunggul, kerana makna dalam teks asal mewakili *logos*, iaitu kebenaran yang mutlak dan tidak berubah-ubah. Ini bermakna bahawa penterjemah langsung tidak mempunyai hak atau kebebasan untuk mengubah sebarang kandungan teks asal, dan oleh itu terjemahan diharuskan bercorak *verbatim*. Peringkat terjemahan ini boleh dilihat sebagai memenuhi tujuan dan ideologi satu zaman tertentu.

Terjemahan sedemikian terikat secara ketat kepada teks asal, dan kelebihan ialah paras makna linguistik yang dapat dipindahkan dalam terjemahan secara tepat adalah tinggi, walaupun di sana sini terdapat ungkapan yang kurang gramatis. Oleh yang demikian, teks asal atau mesej yang bersifat *perennial* dapat dipelihara. Dalam kata lain, penterjemah mengabdikan teks asal dengan mengabdikan diri kepada makna yang terkandungnya. Akibatnya, teks terjemahan turut mendapat kedudukan yang amat tinggi, malah mempunyai status *canonical*.

Sebaliknya, kekurangan terjemahan *verbatim* ialah, makna ekstra-linguistik, iaitu makna yang terbenam dalam budaya asal, pernah dikorbankan dalam proses penterjemahan. Akibatnya, berlaku kecacatan makna dalam teks terjemahan. Walau bagaimanapun, perkara yang patut difikirkan dalam pertimbangan baik-buruk terjemahan sedemikian ialah sumbangan penterjemah kitab suci secara keseluruhan. Tanpa terjemahan, sebahagian besar orang bertuturan bahasa Inggeris tidak dapat memahami kitab Bible, sama seperti sebahagian besar orang lain yang bukan celik huruf dalam bahasa asal agama yang mereka anuti.

Terjemahan *Free*

Terjemahan secara *free* pula, merupakan satu peringkat yang selanjutnya dalam perkembangan terjemahan (lihat Peringkat (2), rajah 1). Perkembangan ini secara kasar berlaku seiring dengan zaman imperialisme dan kolonialisme. Maka sebahagian besar terjemahan pada masa ini diwarnai oleh ideologi tertentu. Pada tahap ini sastera negara Barat menduduki tempat yang terbaik atau pusat

² Maklumat berkenaan sejarah perkembangan terjemahan sastera dalam huraian ini berpandukan artikel Andre Lefevere, "Introduction: Comparative Literature and Translation." Lihat *Comparative Literature* 47(1): 1-10 (1995).

dan sastra bukan tempatan, iaitu karya-karya negara penaklukan yang diterjemahkan, dianggap sebagai sastra pinggir. Maka terjemahan hanya dibaca oleh segelintir pembaca sekadar untuk mengetahui sedikit sebanyak tentang negara lain, biasanya kerana berminat terhadap sesuatu yang dianggap eksotik.

Terjemahan dalam konteks ini dengan jelas memperlihatkan beberapa sifat umum. Pertama, kecenderungan menterjemahkan semata-mata untuk memenuhi sesuatu ideologi atau *poetics* negara yang menguasai. Ini bermakna, sama ada secara sedar atau tidak sedar, penterjemah mempunyai agenda sendiri yang mungkin berbeza daripada pengarang asal. Kedua, wujudnya tahap kebebasan, kadangkala yang tidak terbatas, untuk mengubahsuai dan menciptakan semula teks asal mengikut minat dan selera pembaca atau pihak yang mengarahkan terjemahan sesuatu teks. Akibatnya kepatuhan dan penepatan makna asal sama sekali tidak menjadi hal yang penting. Oleh itu, dalam teks terjemahan, penyimpangan jauh dari teks asal dari segi bentuk mahupun isi menjadi lumrah, dan segala jenis adaptasi, imitasi, versi yang lain, parodi, dan lain-lain telah dihasilkan atas nama terjemahan. Ketiga, terjemahan sastra tradisi "minor" (yang dikuasai) dinilai berdasarkan kayu ukur sastra tradisi "major" (yang menguasai), dan dilihat sebagai kurang baik apabila kurang menepati norma tersebut. Di sini jelas wujudnya dikotomi pusat-pinggir dalam kedudukan dan penilaian sastra.

Sebaliknya, pengaruh positif terjemahan sedemikian terletak kepada kenyataan bahawa berlakunya saduran dan *appropriation* pelbagai genre dan karya sastra, antara budaya yang berbeza. Misalnya, genre seperti *rubai* Parsi dan *haiku* Jepun yang diadaptasikan dalam sastra Anglo-Amerika, *pantun* Melayu dalam sastra Perancis, *stoka* India dalam sastra Melayu, dan novel moden Barat dalam sastra bukan Barat. Dengan itu terjemahan sekurang-kurangnya dapat memperkenalkan pelbagai karya sastra kepada khalayak yang selama ini tidak mengenalinya. Juga, teks terjemahan memberikan "nafas baru"³ kepada teks asal dan secara sengaja atau tidak, sesuatu tradisi sastra mempengaruhi sesuatu tradisi sastra yang lain, malah memperkembangkannya. Hal ini boleh ditafsirkan sebagai kuasa yang cukup besar bagi terjemahan dalam hal saling mengayakan sastra di antara budaya.

Terjemahan *Functional*

Terjemahan *functional* (lihat Peringkat (3), rajah 1) didapati mencirikan terjemahan pada dekad akhir-akhir ini. Secara umum, masa ini menampakkan cenderung dan potensi yang menggalakkan, untuk pengembalian kedudukan utama kepada teks asal, dan dengan itu terjemahan menuju balik ke arah prinsip dan amalan tradisional, iaitu seboleh-bolehnya untuk mengekalkan teks asal.

³ Ibid., m.s. 9.

Peringkat ini dapat dikaitkan dengan perkembangan dalam disiplin Kesusasteraan Bandingan sejak 1970-an, iaitu perspektif yang lebih bersifat menerima terhadap sastera "emergent" (Godzich 1988, 18), yang menggalakkan proses a *repossession of the cultural heritage* dalam karya-karya sastera kelainan dalam tradisi sastera *emergent*, atau pascakolonial atau "baru", yang termasuk sastera Afrika, Asia, Amerika Latin, dan juga peribumi dan lisan. Dengan itu makin berkurangnya sifat dan pandangan Eurosentrik dalam penilaian teks, yang selama ini merupakan asas kepada dikotomi pusat-pinggir.

Suasana dan keadaan sedemikian mencetuskan penghasilan karya secara melimpah-ruah dalam bahasa bukan Barat, yang memerlukan terjemahan ke dalam bahasa Barat. Seiring dengan perkembangan orientasi baru yang tersebut itu, bidang terjemahan juga, sejak tahun 1970-an, menampakkkan suatu persediaan bagi pertimbangan semula asas, tujuan, dan amalan penterjemahan.

Sedangkan sebelum ini teks asal diterjemahkan dengan menyesuaikan dengan selera dan kefahaman pembaca Barat, dan demi untuk mencapai sebaran luas, dasar terjemahan dalam keadaan baru mengundang penterjemah mengekalkan identiti teks asal, dan sekali gus, budaya asal. Identiti teks terbina daripada perkataan, ungkapan, unsur, dan etos secara keseluruhan, yang terpancar dalam teks asal. Terjemahan *functional*, yang bersifat dinamik, membolehkan teks asal dipelihara dalam bentuk seakan-akan asal, walaupun diterjemah ke dalam bahasa yang lain dan dipindah ke dalam budaya yang lain. Oleh itu, tujuan *accommodation* dan *celebration* terhadap unsur kelainan dan kepelbagaian dalam mana-mana teks sastera boleh menjadi kenyataan. Pendek kata, walaupun sesuatu teks perlu melalui proses penterjemahan, teks tersebut dapat mengekalkan kualiti asalnya. Dengan itu, kualiti bagi kedua-dua teks, iaitu asal dan terjemahan, dapat dikekalkan sekali gus. Di sini juga didapati bahawa terjemahan mempunyai daya untuk menyokong sesuatu tujuan semasa yang tertentu, dalam kes ini, untuk mengekalkan identiti sesuatu teks asal.

Dalam hal ini terjemahan *functional* merupakan mekanisme untuk memberi kesan sesuatu ungkapan dalam teks terjemahan yang sama seperti dalam teks asal. Misalnya, dalam teks sastera, sering terdapat banyak ungkapan idiomatik yang secara jelas dapat dikenal pasti dan dikaitkan khusus dengan masyarakat yang di wakili dalam teks asal. Contoh terjemahan ungkapan idiomatik *functional* ialah pepatah Inggeris, *Laughter, the best medicine* yang diterjemah sebagai "Ketawa, penawar duka" dan bukan sebagai "Ketawa, ubat yang terbaik." Ungkapan padanan terjemahan ini berfungsi pada dua tahap: pertama, menggantikan idiom Inggeris dengan idiom Melayu; kedua, menyampaikan suatu etos yang khusus. Perkataan "penawar" itu memperlihatkan kecenderungan masyarakat Melayu tradisi untuk memfokus kepada dimensi hidup metafizikal. Ungkapan ini merupakan simbol kepada

... some of the other dimensions of human existence and social life — such as the aesthetic, the ritual, or the mystic (which) very heavily stress the various primordial dimensions of life. (Eisenstadt 199, 145)

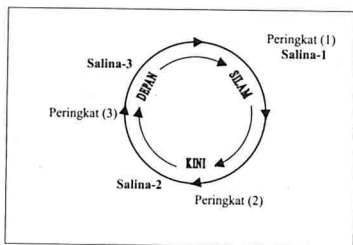
Maka contoh terjemahan ungkapan *functional* ini menampakkan betapa pentingnya kesedaran budaya yang tinggi, pada pihak penterjemah.

Pada umumnya, walaupun teks asal dapat dikekalkan melalui terjemahan *functional*, bahaya berlakunya penyimpangan jauh, sentiasa wujud. Maka itu penterjemah harus peka terhadap makna tersirat dalam ungkapan asal apabila menyampaikannya dalam teks terjemahannya.

Khusus: Perspektif Berkitar terhadap *Salina*

Tahap-tahap umum terjemahan yang telah dihuraikan di atas dapat dikaitkan dengan "untung-nasib" sebuah novel sezaman Melayu yang terkenal, iaitu *Salina*, nukilan A. Samad Said.⁴ Terjemahannya yang pertama dalam bahasa Inggeris dihasilkan oleh Harry Aveling, dan yang kedua, oleh Hawa Abdullah.

Perkembangan secara kronologis dalam penghasilan ketiga-tiga teks *Salina* boleh juga dilihat mengikut perspektif berkitar yang telah dihuraikan. Rajah 2 menggambarkan peringkat-peringkat khusus berkenaan dengan teks tersebut:



Rajah 2

Dalam rajah 2 ini, teks asal *Salina* merupakan titik permulaan dalam kitaran ini, terjemahan bahasa Inggeris pertamanya yang dianggap sebagai gabungan terjemahan *free* dan *functional*, merupakan tahap selanjutnya, sedangkan terjemahan keduanya yang bercirikan terjemahan *functional* dan *verbatim*, merupakan tahap terkemudian. Daripada contoh beberapa ungkapan padanan ketiga-tiga teks (*concordances*) dalam lampiran di akhir esei, ciri-ciri ini dalam teks terjemahan yang berkenaan dapat dilihat.

⁴ A. Samad Said, *Salina* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976).

Pertimbangan yang menjadi penting dalam pentafsiran makna ialah gabung jalinan erat di antara soal *milieu* dengan identiti produk (unsur dalam teks) dan proses (unsur luar teks) berkaitan teks tersebut. Hal ini melibatkan jangka waktu lebih kurang 50 tahun: latar masa novel adalah jangka masa 1940-1950-an; teks asal diterbitkan pada tahun 1961, iaitu sejurus selepas tahun merdeka; terjemahan pertama terbit pada tahun 1975 dan yang kedua, tahun 1991. Latar tempat dan masa novel ialah Malaya/Singapura lepas perang yang mencerminkan secara khusus dekad pentadbiran tanah air oleh penjajah British. Dalam konteks masa ini, soal identiti melibatkan tiga aspek berlainan, iaitu "orang Melayu", "orang Malaya", dan "orang Malaysia".

Identiti "orang Melayu" merujuk kepada identiti mereka sebagai satu kumpulan etnik tempatan yang khusus. Dengan itu, latar rekaan di dalam *Salina* mencerminkan latar sebenar. Maka identiti bertumpu pada Samad sebagai pengarang (unsur ekstrinsik) dan pada masyarakat Melayu Muslim Kampung Kambing, sebagai watak-watak terpenting (unsur intrinsik).

Seterusnya identiti "orang Malaya" yang terdapat di dalam teks *Salina*, merujuk kepada kumpulan etnik Melayu dan juga masyarakat majmuk tempatan yang terdiri daripada orang Melayu, Cina, India dan kelompok minoriti yang lain. Identiti ini dilihat dalam konteks zaman selepas penjajahan orang British dan kemerdekaan. Di sini identiti merujuk kepada pada penduduk tempatan sebagai satu kelompok, serta corak interaksi mereka.

Akhir sekali, identiti "orang Malaysia" adalah berhubungan dengan dekad kini yang menyaksikan gabungan politik Malaya, Singapura, Sabah, dan Sarawak dalam pembentukan negara Malaysia, pada tahun 1963. Hubungan perkembangan ini dengan teks ialah kedua-dua terjemahan *Salina* diterbitkan (walaupun selang lebih daripada 15 tahun) dalam konteks kenegaraan dan semangat kebangsaan. Dua aspek bahasa adalah menjadi pertimbangan yang relevan dalam hal ini. Yang pertama ialah pelaksanaan dan penggunaan bahasa Malaysia sebagai bahasa kebangsaan, dan yang kedua, penggunaan bahasa *Malaysian English* atau "bahasa Inggeris Malaysia" sebagai bahasa Inggeris tuturan (yang berbeza daripada penggunaan bahasa Inggeris formal atau *standard*), yang berleluasa dalam masyarakat Malaysia. Maka, identiti merujuk kepada bangsa dan bahasa.

Dengan kesedaran tentang aspek-aspek yang tersebut di atas, pembaca teks asal mendapat satu gambaran yang agak jelas dan tepat tentang *milieu* teks ini. Maka, apabila mendekatinya, kesedaran tentang pengarang dan juga teks sebagai sebahagian intim budaya dan masyarakatnya adalah penting. Dalam kata lain, teks tidak dapat diceraikan daripada konteks apabila makna sesuatu ungkapan cuba diungkapkan semula dalam bahasa-bahasa lain.

Teks Asal: *Salina*-1

A. Samad Said, pengarang teks asal *Salina* menerima anugerah Sasterawan Negara pada tahun 1985. Novel ini (seterusnya "*Salina*-1"), iaitu karya

pertamanya, mempunyai pelbagai keistimewaan. Karya ini telah memenangi hadiah Peraduan Mengarang Novel anjuran Dewan Bahasa dan Pustaka, dan pernah diberi sanjungan sebagai "world literature" oleh sarjana Barat.⁵ Selain itu, *Salina-1* telah diterbitkan semula (edisi semakan yang menggunakan sistem ejaan baru bahasa Malaysia), dan dicetak semula tiga kali. Teks ini juga merupakan sebahagian daripada *canon*, atau daftar karya Melayu. Khalayaknya telah diperluaskan melalui terjemahan ke dalam lima bahasa, iaitu Inggeris, Jepun, Mandarin, Tamil, dan Perancis. Juga diterima umum adalah pandangan bahawa novel ini menandakan satu peristiwa penting dalam perkembangan novel Melayu moden yang serius. Fakta-fakta seperti ini jelas membuktikan yang teks ini mempunyai suatu kedudukan penting bukan sahaja dalam, tetapi juga di luar negara.

Pengarang *Salina-1* melaksanakan mimesis dalam teksnya dengan mempersembahkan imej orang Melayu dan budayanya melalui dunia rekaan yang memiripkan dunia sebenar. Seperti yang dikatakan oleh sarjana tempatan, "it is the anchorage in the real world that gives meaning, significance and value to the fictional world" (Salleh 1995, 12).

Pandangan A. H. Johns, seorang tokoh Barat sastera Melayu tentang *Salina-1* adalah seperti berikut:

Samad Said offers no moral judgements. He presents a picture of life as it is lived ... Equally important, this novel gives an identity to Malay writing ... a distinctness in quality of vision, atmosphere and dynamic structure is immediately apparent. (Johns 1979, 111)

Selain penggambaran naratif di dalam *Salina-1*, pengarang menggunakan dialog dengan amat berkesan untuk menghidupkan realiti dalam teks. Pengarang meneroka kemungkinan estetik bahasa Melayu, iaitu bahasa tutur atau dialek tempatan, dengan menampakkan pola nahu, idiom dan intonasi bahasa pasar. Tambahan pula, ciri "gangguan linguistik" muncul dalam dialog pada tahap fonetik, sintaksis dan semantik. Ciri ini memperlihatkan pengaruh bahasa Tamil dalam bahasa pasar Melayu, yang didapati secara menyeluruh dan konsisten dalam semua dialog watak Tamil. Menerusinya, suatu kesan yang jelas tentang kepelbagaian masyarakat tempatan yang sebenar dipersembahkan. Para pengkritik pernah melaung-laungkan sokongan mereka terhadap kehandalan pengarang dalam penggunaan unsur-unsur bahasa seperti ini secara hidup dan realistik.

Selain itu, teks ini sarat dengan maklumat budaya dan pandangan hidup masyarakat tempatan yang disampaikan melalui beraneka ragam alusi dan asosiasi, secara tersurat mahupun tersirat. Seperti yang diketahui umum, unsur ini boleh berfungsi sebagai penanda kelainan budaya. Maka unsur ekstrinsik dan

⁵ Lihat "Kata Pengantar" oleh A. Teeuw di dalam *Salina*, terjemahan Harry Aveling (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975).

intrinsik mendirikan suatu identiti yang khusus kepada teks ini, yang menjadikannya berfungsi sebagai *culture-bearer* (wakil budaya tempatan).

Segala aspek teks ini menyumbangkan nilai yang tinggi kepada Salina-1 dan melayakkannya untuk menduduki tempat yang bukan sembarangan dalam tradisi sastera Melayu. Maka dalam proses penterjemahannya, perhatian yang juga bukan sembarangan patut diberi agar dapat memindahkan segala kehebatan teks ini dalam bahasa Inggeris, dan hal ini merupakan cabaran dan kerumitan kepada penterjemah yang mengendalikannya.

Terjemahan Pertama: Teks Salina-2

Terjemahan Inggeris pertama *Salina* oleh Harry Aveling, seorang sarjana Australia yang ternama sebagai penterjemah dan pengkaji budaya Melayu, telah diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada tahun 1976. Beberapa ciri teks ini membezakannya daripada teks asal. Yang paling ketara ialah tebalnya teks terjemahan nyata sekali kurang daripada teks asal.⁶ Mungkin penterjemah bertujuan menyesuaikan teks Melayu asal dengan minat khalayaknya yang bahasa ibundanya Inggeris. Menurut Aveling,

It is too long and far too repetitious. I didn't believe English readers would be prepared to read through the whole thing as is ... My translation was an attempt to present the novel in a way which would be meaningful to new readers ... My audience ... might be interested to read what was of worth in Malay literature. (Aveling 1997, temu ramah)

Dalam usaha yang sedemikian, Salina-2 kehilangan, sama ada seluruh atau sebahagian daripada peristiwa, ungkapan khusus-budaya, rujukan, alusi dan sebagainya. Hal ini menyebabkan suatu penyimpangan besar daripada teks asal. Di samping itu, seperti yang biasa berlaku dalam proses penterjemahan, banyak unsur budaya dan bahasa Melayu yang khusus dalam teks asal yang telah disebutkan, tidak juga disampaikan, kadangkala kerana tidak ada ungkapan padanannya dalam bahasa Inggeris. Dengan itu hilangnya ciri kelainan teks asal, dan sebaliknya didapati sifat seragam dengan budaya Inggeris dalam teks terjemahan. Justeru kerana kesan dan identiti khusus teks asal tidak disampaikan dalam terjemahan, Salina-2 dianggap sebagai suatu terjemahan *free*, yang menyampaikan cerita dan sebahagian unsur daripada teks asal.⁷

Perkara yang harus difikirkan ialah tujuan teks ini diterjemahkan dalam bahasa Inggeris. Sekiranya khalayak yang bertutur bahasa Inggeris hanya

⁶ Angka kasar jumlah perkataan bagi Salina-1 ialah 136,000 perkataan, sedangkan Salina-2 ialah 80,000, iaitu pemendekan sebanyak 42 peratus.

⁷ Perbandingan dan penganalisan teks ini secara terperinci untuk membuktikan kesahan pandangan ini pernah dilakukan oleh pengkaji. Lihat Lalita Sinha, "Translation Issues in Comparative Literature: A Study of the Translation of Culture-Specific Expressions in *Salina*." Tesis Sarjana, Universiti Sains Malaysia, 1998.

berminat dengan ceritanya, mungkin terjemahan ini mencukupi. Akan tetapi, adalah dirasakan bahawa karya asal yang disanjung tinggi dalam persekitaran budaya asal, yang kaya dengan identiti tempatan, dan yang telah dihasilkan dalam masa dan tempat dengan tujuan tertentu tidak dapat disampaikan sepenuhnya melalui terjemahan secara bebas. Malah penterjemah tidak mewakili teks asal kepada khalayaknya secara adil. Sudah tentu tanggapan khalayak bertuturan Inggeris terhadap teks asal adalah berdasarkan teks terjemahan, kerana diandaikan bahawa terjemahan itu mewakili teks asal semata-mata. Maka, apabila unsur-unsur yang menjadikan teks asal itu bernilai tinggi tidak wujud dalam teks terjemahan, tidaklah hairan sekiranya teks asal dinilai sebagai kurang baik.

Terjemahan Kedua: Teks Salina-3

Terjemahan kedua *Salina* telah dilaksanakan oleh Hawa Abdullah, seorang penterjemah Melayu, dan diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka pada tahun 1991. Ciri teks ini yang agak jelas ialah kesamaannya dengan teks asal. Usaha penterjemah untuk mengekalkan kandungan teks asal secara keseluruhan telah menjadikan teks ini lebih panjang daripada teks asal.⁸ Menurut Hawa,

To me, it was important to translate exactly what the author had in mind. It is difficult for a translator not to tamper with the original in any way. Hence I translated every piece of the conversations throughout Salina, the emotions in the author's mind ... You could say I was striving for a 100% transfer of the original. (Hawa 1996, temu ramah)

Setiap ungkapan teks awal disampaikan, dan penterjemah melakukannya dengan cara *functional* dan *verbatim*. Selain itu, penterjemah menggunakan media yang difikirkan amat sesuai untuk mewakili unsur bahasa tuturan khusus dalam dialog teks asal, iaitu bahasa *Malaysian English* atau bahasa Inggeris Malaysia.⁹ Bahasa sedemikian rupa merupakan kelumrahan di negara ini. Maka, kedua-duanya ciri bahasa pasar Melayu dan ciri gangguan linguistik bahasa Tamil yang terdapat dalam teks asal diwakili dengan media bahasa *Malaysian English*, dan oleh itu, suatu latar dan suasana atau *milieu* yang seakan-akan sama dengan teks asal dapat disampaikan dalam bahasa Inggeris. Maka itu, Salina-3 dapat mengekalkan aspek penting Salina-1. Pendek kata, Salina-3 mengekalkan identiti khusus teks Melayu asal walaupun menggunakan bahasa Inggeris untuk menyampaikannya. Ini menunjukkan kemungkinan bahawa dengan kesedaran

⁸ Angka kasar jumlah perkataan bagi Salina-2 ialah 160,000 perkataan, iaitu tambahan sebanyak 18 peratus kepada teks asal.

⁹ Hal ini juga diperlihatkan dalam kajian perbandingan yang dirujuk. Lihat Lalita Sinha, *ibid.* yang menunjukkan bagaimana bahasa Inggeris Malaysia, iaitu bahasa tutur Inggeris sebagai bahasa kedua yang digunakan, menampakkan pola nahu, idiom dan intonasi yang berlainan daripada bahasa Inggeris "standard".

tinggi terhadap budaya dan bahasa tempatan, dan dengan berpandu secara rapat dan teliti kepada teks asal, tidaklah mustahil untuk memindahkan sesuatu teks asal kepada teks terjemahannya, secara menyeluruh.

Tidak dinafikan bahawa teks Salina-3 boleh dipersoalkan dari segi "kebakuan" bahasa Inggerisnya. Teks ini pernah dikritik kerana ciri ini. Menurut Hawa,

They all say that the English is bad. But that's the way we speak with each other. I translated the way it was meant to be. It may sound provincial and unsophisticated but the characters are simple folk, not in touch with "Queen's English" so to speak. My exposure to the West and the first hand information I gained enabled me to see the various stratas of society, the way they behave, the way they speak. For example, the way the Cockney speaks—we also have the "Cockney" group in Malay society if one cares to delve deeper. (Hawa 1996, temu ramah)

Bahasa yang digunakan dalam Salina-3 pernah dikatakan kurang gramatis. Walau bagaimanapun, hal ini dapat dipertahankan berdasarkan premis bahawa ciri ini, yang mencerminkan bahasa Inggeris tuturan tempatan yang sebenar, merupakan sebahagian daripada *The New Englishes*, iaitu pelbagai ragam bahasa Inggeris tuturan di negara-negara pascakolonial. Adalah menjadi kenyataan bahawa karya yang ditulis dalam gaya ini untuk mewakili sastera masing-masing kian meningkat penerimaannya dalam suasana dan orientasi baru dunia sastera. Implikasinya pernah diperkatakan seperti berikut:

Whether written from monoglossic, diglossic, or polyglossic cultures, post-colonial writing abrogates the privileged centrality of "English" by using language to signify difference while employing a sameness which allows it to be understood. It does this by employing language variance, the "part" of a wider cultural whole ... (Ashcroft et al. 1989, 51)

Selain itu, harus difikirkan juga tujuan teks ini diterjemahkan semula dalam bahasa Inggeris, sedangkan terjemahan Inggerisnya telah wujud. Andaian yang boleh dibuat adalah terjemahan terdahulu mungkin memberi kesan negatif pada teks dan budaya asal, yang difikirkan patut diperbaiki melalui satu terjemahan yang terkemudian, yang dikendalikan oleh penterjemah tempatan.

Yang tidak kurang pentingnya juga, teks Salina-3 mempersembahkan dan mendedahkan keseluruhan Salina-1 kepada khalayak sedunia yang bertuturan Inggeris, tidak mengira sama ada pembaca orang Malaysia atau Afrika atau Inggeris. Sebab teks asal dipersembahkan tanpa "ditapis" mana-mana bahagiannya, pembaca boleh membuat penilaian terhadap teks asal dengan anggapan bahawa teks terjemahan mewakili teks asal semata-mata. Dengan itu, penilaian dapat dilakukan ke atas kekuatan dan kelemahan yang sebenar dalam teks asal. Implikasinya ialah, penilaian terhadap karya sastera bukan Inggeris

yang diterjemahkan ke dalam bahasa Inggeris bukan lagi dibandingkan berdasarkan norma sastera Inggeris, tetapi mengikut rangka rujukannya yang tersendiri. Pendek kata, penilaian itu dapat dilaksanakan secara adil.

Penyempurnaan Kitaran: Gagasan Terjemahan *Holistic*

Secara umum, sarjana Kesusasteraan Bandingan berpandangan bahawa persekitaran budaya mempunyai pengaruh yang amat penting terhadap sesuatu teks dan juga terhadap proses penterjemahan. Umpamanya, Susan Bassnett mengatakan bahawa:

Writing does not happen in a vacuum, it happens in a context and the process of translating texts from one cultural system into another is not a neutral, innocent, transparent activity. It is instead a highly charged, transgressive activity and the politics of translation and translating deserve much attention ... Translation has played a fundamental role in cultural change and as we consider the diachronics of translation practice we can learn a great deal about the position of receiving cultures in relation to source text cultures. (Bassnett 1993, 160)

Manakala Andre Lefevere pernah mengatakan bahawa:

The attitude that uses one's own culture as the yardstick by which to measure all other cultures is known as ethnocentricity. I submit that all cultures have it but that only those who achieve some kind of superiority flaunt it ... An ethnocentric attitude allows members of a culture to remake the world in their image, without first having to realize how different the reality of that world is. It produces translations that are tailored to the target culture exclusively and that screen out whatever does not fit in with it. (Lefevere 1992, 120)

Untuk mengatasi masalah yang disebutkan, adalah penting untuk menyedari bahawa sastera adalah produk sesuatu budaya, dan kerana itu meritnya patut dinilai berdasarkan ukuran budayanya. Maka adalah disarankan bahawa pendekatan *holistic* terhadap terjemahan menyediakan kemungkinan untuk mengatasi masalah prasangka yang biasanya wujud. Secara sedar atau tidak sedar, seorang penterjemah yang berasal dari satu budaya yang tertentu, yang ingin menyampaikan teks itu kepada satu budaya yang lain terpengaruh oleh sikap etnosentrisme.

Holistic dimengerti sebagai keseluruhan. Pengertian ini berhubungan dengan penterjemahan secara intrinsik dan ekstrinsik. Maka terjemahan *holistic* difahami pemindahan teks asal pada dua tahap. Yang pertama, dengan menterjemahkan keseluruhan unsur intrinsik teks asal, dan yang kedua dengan tidak mengabaikan segala unsur ekstrinsik teks sebagai dasar dalam proses pentafsiran dan pemindahan makna. Gagasan ini melibatkan penguasaan bahasa

asal dan kefahaman budaya asal serta sifat terbuka, menerima, dan positif dalam usaha mendekati teks asal.

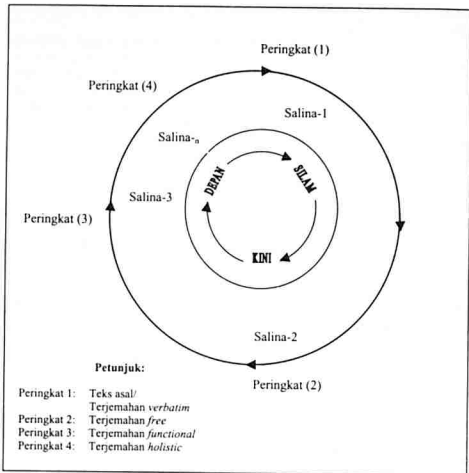
Berdasarkan perkembangan sosiobudaya-politik sedunia, adalah difikirkan masa kini sudah pun masanya untuk mengamalkan terjemahan secara *holistic*. Pertama, kerana budaya dan sastera yang sekian lama dianggap "pinggiran," kini berada dalam proses mencari, menuntut kembali dan menegakkan identiti dan jatidiri. Dalam terjemahan karya sastera pinggiran, kesedaran tentang hal ini dapat menghalakan penterjemah kepada usaha untuk seboleh-bolehnya mengekalkan teks asal dalam terjemahan. Dan kedua, kerana budaya dan sastera yang sekian lama dianggap "pusat", telah menyedari bahawa sastera pinggiran mempunyai nilai yang tersendiri. Malah, ia juga boleh merupakan sumber bagi memperkaya pengalaman dan perkembangan sendiri. Pandangan D. V. K. Raghavacharyulu berkaitan dasar pengayaan material semasa zaman penjajahan boleh merupakan satu analogi yang menarik dengan hal ini. Kata-katanya,

... just as the rich material resources of the region, almost limitless and inexhaustible were a lure to fortune-hunters as well as traders, an abundant source of riches is to be possessed by whoever is willing to look ... (Raghavacharyulu 1980, 32)

dapat dikaitkan dengan budaya dan sastera pinggiran sebagai sumber pengayaan juga. Dalam konteks ini, terjemahan menampilkan ke depan sebagai satu media yang berkeupayaan tinggi ke arah ini.

Kesimpulan

Untuk tujuan menyarankan perspektif kitaran terhadap terjemahan secara umum dan khusus, beberapa faktor sosiobudaya dan sejarah dalam persekitaran teks telah dibincangkan. Dengan membandingkan tahap-tahap perkembangan dalam terjemahan secara umum, dan penghasilan teks *Salina* secara khusus dalam konteks peredaran masa, terdapat banyak keselarian di antara kedua-duanya. Hal ini dapat digambarkan oleh kitaran-kitaran *concentric* atau sepusat, seperti berikut:



Rajah 3

Dalam rajah 3, kitaran luar mewakili tahap terjemahan secara umum dan kitaran dalam mewakili terjemahan *Salina* secara khusus. Pada Peringkat (1) teks terjemahan *verbatim* dianggap setaraf nilainya dengan teks asal. Maka *Salina-1*, iaitu teks asal terletak pada tahap yang sama.

Kemudian pada Peringkat (2), iaitu pada masa terjemahan bebas berleluasa, teks terjemahan dianggap sebagai jauh menyimpang daripada teks asal. Pada umumnya, *Salina-2* memperlihatkan ciri terjemahan *free* dan terjemahan *functional*, dan oleh itu diletak di antara kedua-dua tahap ini.

Selanjutnya pada Peringkat (3) terjemahan lebih bercorak *functional* apabila nilai teks asal diiktiraf semula dan terdapat usaha untuk mengekalkan nilai tersebut dalam terjemahan. Hal ini juga mencirikan *Salina-3* dan oleh itu diletak di antara tahap *functional* dengan *verbatim*. Dengan itu teks ini dilihat sebagai

balik semula ke arah cara terjemahan asal dan juga mengembalikan nilai teks asal. Oleh itu Salina-3 diletak berdekatan dengan Peringkat (4), iaitu sama dengan Salina-_n, yang merupakan mana-mana terjemahan *Salina* pada masa depan yang bersifat *holistic*. Dengan kata lain, Salina-3 dipandang sebagai suatu terjemahan yang *futuristic*, kerana bercirikan *holistic*. Oleh itu teksnya diletak dalam lingkungan Peringkat (4).

Perkembangan dalam apa-apa bidang pun, jika dilihat dari perspektif berkisar, membenarkan pandangan bahawa tradisi dan modeniti tidak semestinya berkonflik. Sebaliknya, yang satu merupakan titik tolak kepada yang lain yang mungkin lebih baik. Maka, perbandingan hasil terjemahan tidak membawa implikasi penilaian semata-mata, tetapi lebih untuk memperlihatkan pengaruh latar budaya dan masa yang berlainan terhadap terjemahan.

Ada dua perkara yang membenarkan andaian bahawa perkembangan terjemahan pada masa hadapan lebih memberi manfaat kepada semua pihak sekiranya sesuatu terjemahan bersifat *holistic*. Pertama ialah proses perubahan terjemahan, seperti juga semua tanggapan, wacana, atau aliran, tidak dapat dielakkan dan sebaliknya, harus melalui proses evolusi. Menurut Elaine Showalter yang suka berpandu kepada perspektif bercorak mengembang "*such a process fosters transformation and leads to growth*" (Showalter 1987, 243). Berdasarkan kepada idea ini, setiap peringkat dalam perkembangan terjemahan, termasuk juga pada tahap yang terjemahan yang menyimpang daripada teks asal dari segi isi dan bentuk, adalah perlu. Seperti yang telah dibincangkan dalam bahagian awal esei ini, setiap peringkat perkembangan ada baik buruknya, dan yang penting ialah usaha untuk memanfaatkan pengalaman dan pengajaran yang diperoleh daripadanya.

Perkara kedua ialah sedangkan pada masa dahulu dunia dan manusia wujud dalam keadaan dan suasana yang berpetak-petak, umpamanya dengan berhubungan secara pusat-pinggir, major-minor, berkuasa-dikuasai, masa sekarang sedang menyaksikan usaha dan tujuan ke arah globalisasi. Ini termasuk komunikasi dan pertukaran melalui media elektronik, yang menyediakan ruang untuk mewujudkan konsep *dunia tanpa sempadan*. Hal ini memungkinkan suatu kesan saling pengayaan antara pelbagai tradisi sastera, yang termasuk karya-karya terjemahan sastera. Akhir kata, terjemahan sastera *holistic* dapat mendedahkan sesuatu tradisi sastera kepada khalayak yang asing kepadanya, tetapi pada masa yang sama dapat menegakkan kelainan dan keistimewaannya.

Lampiran A

Contoh Ungkapan Padanan dalam Teks-Teks Salina

Contoh dalam lampiran ini merupakan ungkapan yang memperlihatkan pelbagai alusi tempatan, kepercayaan, amalan, dan beberapa aspek berkenaan kesusasteraan Melayu. Contoh-contoh ini menampakkan kesannya ungkapan asal berbanding dengan kesan ungkapan terjemahan secara *verbatim*, *free*, *functional* dan/atau *holistic* dan juga yang telah dihilangkan dalam terjemahan.

Setiap set contoh ini ada tiga ungkapan: yang pertama daripada teks asal (Salina-1), yang kedua, teks terjemahan Aveling (Salina-2), dan yang ketiga, teks terjemahan Hawa (Salina-3). Angka pada hujung setiap ungkapan merupakan muka surat sumbernya.

| | |
|---|--------------|
| Ha, itu pun dia pokok cempedaknya. | (1) |
| That's the jack-fruit tree. | (1) |
| There's the "cempedak" tree. | (2) |
| ----- | |
| terperuk di rumah macam jeruk | (142) |
| locked away | (109) |
| always cooped up in the house like a hermit | (197) |
| ----- | |
| Bapak Inah memang dah tak ada | (106) |
| Yes | (89) |
| I know that my father has passed away | (149) |
| ----- | |
| dan yang paling selalu joget? | (60) |
| Who danced with her most of the time? | (53) |
| and the one who danced the "joget" most? | (85) |
| ----- | |
| Cuma tinggal endak jerang air dan bikin sambal belacan saja. | (159) |
| I only have to boil some water, and make some anchovy sauce. | (122) |
| I only have to boil some water and make some "sambal belacan" paste (chilly paste) | (222) |
| ----- | |
| Tosei? Apom? Nasi lemak? Putu mayang? Roti perata? | (101) |
| (dihilangkan) | (85) |
| "Tosai"? "Apom"? "Nasi Lemak": "Putu Mayang"; "Roti Perata"? | (141) |
| ----- | |
| perempuan tua India yang berada di dalam jamban itu menyanyi lagu "Arya Mala" pula—lagu pujaan orang-orang India di ketika itu. | (19) |
| The old woman sang the currently popular Indian devotional song, Arya Mala the voice of the elderly Indian woman in the lavatory singing the song "Arya Mala"—a popular song at the time. | (19) (26) |
| ----- | |
| Ada harti? | (10) |
| Is that clear? | (10) |

| | |
|--|-------------------------|
| Do you h - understand? ----- | (15) |
| Ai-sei, kuat romenlah! What a lover! | (235) (174) |
| Oh I say, there's a strong romance going on! ----- | (326) |
| Kau tak usah cakap banyak Just keep out of this Don't talk much ----- | (193) (146) (271) |
| Kapal-kapal terbang tak akan mengebom masjid! (dihilangkan) These planes will not bomb the mosque! ----- | (213) (159) (299) |
| dia orang tu tak tau mengucap (dihilangkan) they ... do not know how to recite verses from the Koran ----- | (215) (160) (301) |
| Dunia ini tempat singgah, tempat kita buat ibadat (dihilangkan) This world is a stopping place, a place where we carry out our religious duties ----- | (184) (139) (259) |
| surat Yasin kecil dan membacanya dari mula semboyan panjang pendek berombak-ombak itu berbunyi sehinggalah semboyan panjang melulu dibunyikan chanting the brief Yasin chapter of the Quran over and over again until it was pure melody a small "Yassin" book which he would begin to read from the time the siren first sounded to the end when the siren gave a long wailing sound ----- | (214) (159) (299) |
| Boleh jadi juga kak Inah dah termakan atau terkena buat Perhaps he has some hold over her Probably Inah has been charmed ----- | (23) (22) (31) |
| Dia berdiri agak jauh sedikit dari gadis yang ... He stood near her He stood some distance away ... | (20) (15) (21) |

Kalau endak tunggukan kesempatan, pendeknya sampai mati pun awak tak akan cuba membaca buku-buku Melayulah ... Nanti kalau orang tanya Hilmy tentang penulis-penulis Melayu, Hilmy kata tak ada sajarah ya? Kata sajarah buku-buku Melayu tak ada mutunya, atau katakan sajarah orang-orang Melayu ni malas endak tulis cerita. Atau sesekali nanti bila ada orang tanya: awak kenal Tun Seri Lanang tak? Hah, gelengkan sajarah kepala tu — bilang tak tau. Atau katakan sajarah Tun Seri Lanang tak ada dalam masyarakat Melayu, ya? Dan kalau orang tanya pulak: awak kenal Harun Aminurrashid? Entah. Kenal Abdullah Sidik? Entah. Kenal Keris Mas? Kenal Tongkat Warrant? Entah. Kenal Hamzah? Entah. Kenal Jymy Asmara? Entah. Ai, main entah sajarah. Dan kalau orang tanya awak orang apa? Melayu! Habis tak tau nama pengarang-pengarang Melayu? ... Nak taruh muka di mana?

(261)

You should make time if you're a Malay.

(195)

If you wait for the opportunity, then maybe you won't try to read Malay books till doomsday ... If people were to ask you about Malay writers what will you say? There aren't any, right? Are you going to say Malay books don't come up to the standard or say simply that Malays are lazy to write stories. Or once in a while when people ask: do you know Tun Seri Lanang then you say there is no Tun Seri Lanang in Malay society, right? And if you are asked: do you know Harun Aminurrashid? No. Do you know Abdullah Sidek? I don't know. What about Keris Mas, Tongkat Warrant? Don't know. How about Jymy Asmara? No. Just say no to all their questions. Then if they ask you what race do you belong to? I'm Malay! Then how come you do not know the names of Malay authors? ... How on earth are you going to look them in the face?

(364)

Kalau benar buku-buku orang Melayu tidak bermutu, bacalah saja kerana isinya, periksalah apa yang terkandung di dalam hati dan fikiran penulis-penulis Melayu, periksalah apa yang ditulis oleh penulis-penulis Melayu tentang orang sebangsanya

(261)

(dihilangkan)

(195)

If it's true Malay books don't come up to the standard, just read them for their contents, examine what is in the heart and mind of Malay writers, examine what is written by Malay writers about people of their own race

(363)

Dan mereka bersua di dalam shelter ... Di shelter tersebut mengeluarkan segala apa yang masih tersimpan mesra di hati masing-masing. Kemudian mereka berpisah. Dan betullah seperti yang dikatakan oleh Muhammad Yusup: "Perang merampas saya dari Inah," sebab sejak hari itu Muhammad Yusup yang dikasihinya, yang diharap-harapkannya dapat hidup bersamanya itu, hilang dirampas perang, perang yang menjadi perampas, perompak, penyamun, penyiksa, pengkhianat, penipu, penghancur dan pembunuh! (126)

They met in the shelter and parted. The war took him away; she never saw him again (99)

And they met in the shelter ... It was in the shelter that they revealed what was in their hearts—their true feelings for each other. Then they parted. And true to Muhammad Yusup's words: "The war has snatched me from you Inah" and so from that time onwards Muhammad Yusup whom she loved and hoped to spend her life with disappeared, a victim of the war, the war that had become the intruder, the pirate, the robber, the torturer, the traitor, the cheat, the destroyer and the murderer! (176)

Bibliografi

A. Samad Said. *Salina*. Ed. ke-3. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976.

_____. *Salina*. Diterjemah oleh Harry Aveling. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975.

_____. *Salina*. Diterjemah oleh Hawa Abdullah. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1991.

Ashcroft, Bill et al. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989 (siri).

Aveling, Harry G. "Questions-2." Temu ramah dengan pengkaji.
H.Aveling@latrobe.edu.au (10, 14 Julai 1997).

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.

Eisenstadt, S. N. *Tradition, Change and Modernity*. New York: John Wiley & Sons, 1973.

Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993 (siri).

- Godzich, Wlad, ed. "Emergent Literature and the Field of Comparative Literature." Di dalam *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory & Practice* (Clayton Koelb dan Susan Noakes). Ithaca: Cornell University Press, 1988, 18-36.
- Gusfield, Joseph R. "Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change." *The American Journal of Sociology* 72(4): 351-362, 1967.
- Hawa Abdullah. Temu ramah dengan pengkaji, 12 Ogos 1996. Petaling Jaya. Catatan.
- Johns, Anthony H. *Cultural Options and the Role of Tradition: A Collection of Essays on Modern Indonesian and Malaysian Literature*. Canberra: Faculty of Asian Studies/Australian National University Press, 1979.
- Lefevere, Andre. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.
- Md. Salleh Yaapar. *Mysticism and Poetry: A Hermeneutical Reading of the Poems of Amir Hamzah*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1995.
- Pelikan, Jaroslav. *The Vindication of Tradition. The 1983 Jefferson Lecture in the Humanities*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Platt, John et al. *The New Englishes*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- Raghavacharyulu, D. V. K. *The Critical Response. Selected Essays on the American, Commonwealth, Indian and British Traditions in Literature*. Madras: The Macmillan Company of India, 1980.
- Ray, Lila. "The Translator: His Triple Role." *Indian Literature*, "Problems of Translation." 15: 28-33, 1972.
- Scott, John. "Aboriginal Theatre: Does 'Sold-Out' Mean 'Selling Out?'" *Race and Class* 35(4): 107-111, 1994.
- Showalter, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, & Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Sinha, Lalita. "Translation Issues in Comparative Literature: A Study of the Translation of Culture-Specific Expressions in *Salina*." Tesis Sarjana, Universiti Sains Malaysia, 1998.

9

Unsur Realisme-Magis melalui Konsep Pencerobohan dalam Karya-Karya Awal Gabriel Garcia Marquez

Shahnon Ahmad

Pendahuluan

Apa yang menjadi objektif utama dalam hujah-hujah berikut ini ialah untuk memperlihatkan bukan saja unsur-unsur realisme-magis yang disebutkan melalui konsep pencerobohan di dalam karya-karya awal G. G. Marquez tetapi juga mengapa unsur ini begitu menebal di dalam karya-karyanya dan sejauh mana pula keberkesannya unsur-unsur ini dari perspektif estetik dan sosial.

Tentu saja hujah-hujah berikutnya akan didahului dengan takrif realisme-magis itu sendiri sebagai satu aliran dalam perkembangan yang begitu mendadak semacam "boom" dalam perkembangan Kesusasteraan Amerika Latin Moden semenjak tahun-tahun lima puluhan; khususnya genre cereka.

Perlu sangat dinyatakan di sini bahawa sumber hujah untuk mencapai objektif ini hanya terbatas kepada beberapa karya awal pengarang ini saja, iaitu sebuah novelet berjudul *Leaf Storm*—LS (1) dan empat buah cerpen "A Very Old Man With Enormous Wings"—"Old Man" (2), "The Handsomest Drowned Man In The World"—"Drowned Man" (3), "One Day After Saturday"—ODAS (4), dan akhirnya "The Innocent Erendira & Her Heartless Grandmother"—"Erendira" (5).

Takrif Realisme-Magis

Istilah realisme-magis adalah cantuman dua kata: *realism* dan *magic*. Realisme ini asalnya adalah satu aliran yang dianuti oleh satu gerakan sastera bermula awal abad ke-19, terutama dalam prosa dengan para perintisnya seperti Honore' de Balzac di Perancis, George Eliot di England, dan William Dean Howells di Amerika. Ia diaplikasikan kepada prosa yang memaparkan ilusi kehidupan yang mencakupi persekitaran, para watak dan segala keperihalan yang realistik, iaitu

yang munasabah dan yang meyakinkan seperti yang biasa ditanggapi oleh pancaindera umum.

Ia juga mencirikan langgam penceritaan yang cenderung kepada lukisan kebenaran sesetia mungkin dengan kenyataan, dengan gaya yang tuntas agar kelihatan seperti benar. Kerana itu aliran realisme sebagai langgam penceritaan sering bertentangan dengan aliran idealisme dan romantisme yang dianggap lebih emosional, sentimental dan kadang-kadang agak hiperbolik sifat emosi dan sentimennya, lebih *picturesque*, lebih *adventurous* dan lebih *heroic* daripada yang sebenarnya.

Yang penting dalam aliran realisme ini ialah langgam penceritaannya hendaklah menjamin pengalaman manusia yang dipaparkan itu diterima oleh manusia rasional dan penuh kewajaran. Dalam beberapa hal gaya realisme ini lebih objektif sifatnya kerana pengarangnya lebih impersonal; berlainan dengan gaya romantisme atau idealisme yang lebih personal/subjektif.

Dalam maknanya yang lebih khusus, realisme bertonggakkkan kesetiaan kepada kenyataan dalam penampilannya lewat karya sastera kreatif; hampir sinonim maknanya dengan *verisimilitude*. Dalam konteks ini realisme sebenarnya adalah satu elemen yang cukup signifikan dalam sebahagian besar aliran penulisan dalam sejarah manusia. Hanya mulai pertengahan abad ke-19, realisme mulai dipengaruhi oleh naturalisme dan dalam kesepaduan realisme-naturalisme itu makna realisme lebih menyorankan maksud sikap yang bercorak politikal, filosofikal.

Saranan makna lewat penampilan realisme lebih bersifat langsung—*one-to-one correspondence*—antara yang representatif dengan subjeknya. Ia tidak menyorankan banyak makna dan langsung tidak berberaian maknanya seperti dalam teknik ambiguiti atau absurditi atau teknik mimpi. Seorang realis pastinya menghindari ragi tradisional langgam novel; malah kebangkitan realisme boleh dikatakan sebagai penentang terhadap kepalsuan dan sentimentaliti yang dianggapkan oleh seorang realis tertampil dalam fiksyen romantik. Kepada pengarang realistik, prosa sewajarnya mudah, jelas dan langsung dan objektiviti seharusnya menjadi pegangannya.

Di tangan Marquez, realisme yang difahami itu dieksploitasi, diolah kembali dan dalam beberapa hal dicabuli dengan jalinan unsur-unsur fantasi, mitos dan legenda. Fantasi adalah unsur yang tidak wujud dan tidak berpijak di bumi nyata. Banyak yang erat kaitannya dengan yang luar biasa dan watak-watak bukan manusiawi. Mitos pula biasanya bersumberkan kepercayaan rakyat yang banyak dihubungkan dengan episod-episod *supernatural* sebagai wahana menginterpretasikan peristiwa-peristiwa *natural* bertujuan untuk memperoleh persepsi khusus manusia atau pandangan kosmik ataupun hanya sekadar pengarangnya ingin bercanda.

Mitos agak berlainan dengan legenda kerana legenda lebih bersumberkan sejarah walaupun agak kurang dari sudut *supernaturalnya*. Mitos dan legenda

pula agak jauh bezanya dengan dongeng kerana mitos dan legenda agak kurang sifat didaktiknya dan merupakan warisan bangsa dan bukan rekaan individu.

Dalam konteks mitos dan legenda inilah, banyak yang bercorak dongengan dengan ceritera pari-pari, manusia yang boleh terbang, kematian dan tragedi yang menakutkan dan makhluk-makhluk yang muluk yang kononnya wujud di luar alam nyata dan penciptaan kota-kota yang hanya dalam khayalan semata. Dalam beberapa aspek yang lain, unsur *supernatural* juga digabungkan sehingga penampilan keluarbiasaannya dan keluarganya ketara sekali seperti yang terdapat dalam cereka *Gothic* yang seram penuh misteri itu. Dan dalam beberapa hal lagi unsur-unsur alam seperti angin, hujan, masa dan debu dipersonifikasikan sebagai watak-watak yang berjiwa dan berfungsi.

Langgam penceritaannya pula nampak sangat sengaja digembar-gemburkan, dilebih-lebihkan sehingga fantasinya melimpah ruah, lebih sensasi dan lebih terasa karutnya; menyimpang amat jauh dari dunia nyata. Ini bukan bertujuan mencapai matlamat yang ideal tetapi lebih untuk menerokai *passion* akal budi yang bukan rasional.

Gabungan antara realisme dengan unsur *magical* yang sebeginilah lahirnya satu aliran *magical realisme* atau realisme-magis yang menjadi *trademark* di dalam karya-karya Marquez.

Konsep Pencerobohan dan Analisisnya

Keseluruhan karya-karya yang dibicarakan di sini (malah di dalam karya-karya Marquez yang lain pun) biasanya bermula dengan ketibaan pendatang yang umumnya tidak diundang, memasuki sebuah kota yang dinamakan Macondo, sebuah kota khayal ciptaan Marquez. Kota Macondo yang tidak wujud sebenarnya ini tetapi hanya wujud dalam khayalan Marquez ialah sebuah kota yang melambangkan keharmonian dan keaslian hidup masyarakatnya, penuh kesederhanaan, aman damai dengan perhubungan yang amat mesra di kalangan penduduknya, perhubungan yang amat harmonis dengan alam dan juga dengan Tuhan.

Pengertian makna citra kota Macondo ini penting ditanggapi lebih awal sebelum mendekati karya-karya Marquez kerana citra itu sering diselari dan juga dipertentangkan antara nilai-nilai tradisional yang umumnya harmonis dengan diri, alam dan tuhan dengan nilai-nilai luar yang didatangi oleh modernisme yang mencerobohi Macondo. Macondo yang tenang, harmonis dan terasa lesu dan sepi itu tidak dapat menepisi dirinya daripada dicerobohi oleh penceroboh-penceroboh yang gelojoh seperti modernisme, materialisme dan segala "kemajuan" dan nilai baru yang asing bagi masyarakat Macondo.

Di dalam *Leaf Storm* (LS), novel Marquez yang pertama yang mendatangi Macondo ialah American Banana Company (ABC) di sekitar tahun 1903 tetapi Marquez memberi nama jolokan kepada pendatang itu sebagai "Ribut Daun" atau "*Leaf Storm*". Dan membawa bersamanya *moderniti* atau apa yang disimpulkan

sebagai kemajuan untuk kesejahteraan penduduk Macondo yang sebelumnya merupakan sebuah kota kecil yang sepi tetapi aman, harmonis dengan alam dan para penghuninya bersatu padu, hormat menghormati antara satu dengan lain.

Tetapi bersama *moderniti* yang dilambangkan melalui ABC itu didatangi juga *amusement parlors*, *electric plants*, "*rubbles*", dan "*dregs*", iaitu manusia hampas yang tidak bermoral, pelacur, samseng yang tidak harmonis dengan nilai Macondo yang asli. Penceroboh-penceroboh ini secara gelojoh mengubah *world-view* Macondo daripada "*the old world*" kepada "*the new world*", dari cara hidup yang lambat dan sepi tetapi tenang dan tenteram yang akur dengan iklim dan suasana yang juga lambat dan tenang kepada cara hidup yang pantas dan gopoh, memindahkan sikap hidup yang tenang menghadapi maut kepada masyarakat dalam kereputan. Moderniti dengan segala "kemajuannya" begitu cepat menghakis nilai-nilai tradisional penduduk Macondo. Moderniti telah dikatakan membawa "kemajuan" kepada Macondo tetapi sebenarnya menjurus kota itu ke arah kereputan dan akhirnya kehakisan.

Yang menarik di dalam LS ini bukan sahaja impak sosial dan nilainya akibat moderniti tetapi Marquez telah menerokai realiti Amerika Latin melalui kota khayal Macondo ini dengan kaedah sudut pandangan orang pertama berubah-ubah, iaitu satu dari sudut pandangan seorang budak berusia 10 tahun, satu dari sudut ibu budak yang berusia lebih kurang 40 tahun, dan satu lagi dari sudut pandangan nenek budak yang sudah tua. Tiga sudut pandangan ini dengan segala keluasan dan keterbatasan pengalaman dan sensitiviti mereka, cuba melihat Macondo dari tiga generasi, iaitu generasi lama, generasi transisi lama-modern dan generasi moden.

Di dalam "Old Man", pencerobohnya yang memasuki Macondo ialah seorang tua yang bersayap besar. Keajaiban dan fantasi orang tua dan ketakjuban bagaimana orang tua itu menempuh lautan yang bergelombang dengan ribut yang maha dahsyat dan tiba-tiba terlantar di pantai Macondo ini menimbulkan seribu satu interpretasi daripada penduduk Macondo yang memperlihatkan keterasingan tetapi tetap ada harga diri dengan hakikat kehidupan mereka yang cukup ringkas dan sederhana. Mereka menganggap orang tua bersayap besar itu adalah "*the mayor of the world*" atau "*a five star general*" atau "*a race of winged wisemen who could take charge of the universe*".

Kisahnyanya menjadi semacam sebuah parodi pula—parodi pentafsiran (*parody of the interpretation*)—di mana Marquez memperolok-olokkan penduduk Macondo sebagai "*provincial*" (kampung) jahil, mudah diperdaya dan betul bendul, hanya melalui orang tua yang ganjil yang tidak bermaya dan berada dalam keadaan letih-lesu, yang tidak seharusnya datang ke kampung mereka yang aman itu. Keadaan yang sama terdapat di dalam karya "Drowned Man" yang mana pencerobohnya pula adalah mayat yang penuh ajaib dan dapat bertahan sebagai mayat dalam perjalanan amat jauh menempuh lautan yang bergelombang menuju pantai Macondo.

Di sini Marquez bermain dengan mayat untuk memperlihatkan sistem nilai dan sikap penduduk Macondo. Mayat ini, sesudah dikikis segala keledak dan kekotoran daripada tubuhnya, kemudiannya nampak begitu tampan, kacak dan begitu impresif terutama kepada wanita. Mereka menganggap mayat itu adalah lelaki yang tercantik sekali dalam dunia dan kedatangan lelaki kacak itu, meskipun hanya mayat, adalah satu kebanggaan kepada mereka dan sesuatu yang terindah dalam sejarah Macondo yang selama ini terasing dari dunia luar.

Mereka telah mengadakan satu majlis yang luar biasa hebatnya untuk mengebumikan mayat ini supaya kelak Macondo menjadi pusat sejarah dunia kerana ketibaan mayat yang tampan dan kacak itu. Mayat yang diberi nama Estaban itu kemudiannya telah menimbulkan keinsafan bahawa pemergiannya adalah satu malapetaka kepada Macondo dan kembalilah Macondo menjadi lengang dan sepi seperti sediakala. Itulah pertama kali penduduk Macondo merasa sepi dan tersisih kerana terpaksa mengebumikan mayat itu. Tetapi dengan imaginasi, khayalan dan mimpi-mimpi yang enak, Macondo kembali menjadi kota yang sejahtera.

Imaginasi yang *magical* menjadi pusat utama dalam karya ini. Dan kesan-kesan makna daripada ketidaksedaran dapat dirasai. Perjalanan mayat dalam lautan yang bergelombang penuh misteri, benar-benar menuntut daya imaginasi yang kuat. Manusia mati lemas juga dikatakan satu keakraban dalam kesusasteraan dan mengaitkannya dengan aspek-aspek positif. Meskipun lelaki tampan itu sudah mati, tetapi senyumannya, kekacakannya adalah satu kemenangan. Walaupun hanya mayat yang datang, tetapi cerita menjejaki *mood* yang optimistik. Ia adalah sebuah *fable* imaginasi dengan plotnya yang bersifat realisme-magis.

Dalam satu gaya yang kebudak-budakan, Marquez lagi sekali memperolok-olokkan penduduk Macondo yang menganggap kota itu sebagai pusat dunia. Dalam konteks yang lain ia lebih menyiratkan makna tamadun asing yang sudah tua, yang dekad, reput dan sudah mati tetapi masih dikagumi oleh penduduk Macondo yang cepat kagum dengan keluarbiasaan budaya asing. Sama juga hal ini dengan karya "Old Man" di mana manusia tua yang bersayap itu dapat dikaitkan dengan budaya Amerika yang sudah lapuk dan usang tidak berupaya membina tamadun baru yang lebih keinsanan sifatnya tetapi masih juga tiba ke Macondo dan masih mampu menggugat sistem hidup penduduk Macondo. Dalam LS, budaya tua yang sudah tidak berfungsi ini datang dalam bentuk perindustrian dan pengkorporatan yang bersamanya membawa apa yang dilaungkan sebagai *moderniti* dengan segala kemewahan tetapi yang sebenarnya bersama moderniti itu ialah ribut, debu yang menajiskan kesucian Macondo, mencemarkan tradisi Macondo kerana yang datang sebenarnya adalah budaya yang sudah tercemar yang tersirat dalam simbol "*rubble*", "*dregs*", "*amusement parlors*", "*the electric plants*", persundalan, "*gangsters*" dan sebagainya.

Penceroboh melalui wajah-wajah gelombang daun dengan segala ramuan peradaban asingnya yang negatif, orang tua bangsa yang jijik yang bersayap serta

mayat lelaki terkacak di dunia yang mati lemas adalah sebenarnya telah diparodikan oleh Marquez melalui keajaiban dalam keadaan yang luar biasa untuk melahirkan satu *discrepancy*—satu kelainan yang ketara, antara *subject matter* dengan langgam penceritaan.

Sekali imbas nampak kerenah temehannya bagaikan sebuah kisah olok-olok hanya untuk bacaan kanak-kanak, tetapi di sebaliknya meninggalkan kesan yang cukup mendalam dan dengan sendirinya menuntut kita untuk turut berkhayal dan berimajinasi dengan meluas bagi membayang dan turut bermimpi keajaiban lewat realisme-magisnya. Marquez ingin menyampaikan sesuatu yang besar berkaitan dengan budaya asing yang sudah reput, mati aspek manusiawinya dan tidak berfungsi lagi di negara asalnya tetapi masih rela mendatangi negara asing yang hidup aman damai seperti Macondo dan disambut pula dengan penuh keperihatinan dan simpati, malah mempesonakan penduduk Macondo, kota khayalan Marquez, yang semenjak zaman berzaman hidup harmonis dan penuh kepuasan.

Dalam "One Day After Saturday" (ODAS) pencerobohnya adalah sekumpulan burung gagak yang tiba-tiba menyerbu masuk rumah dan kota Macondo khusus untuk mati. Bangkai burung gagak bergelimpangan dan banyak cermin-cermin rumah pecah kerana diserang masuk oleh burung-burung gagak khusus untuk mati di dalamnya. Lagi sekali Marquez mendatangi penceroboh dalam karya ini dan kedatangan itu bukan saja meretakkan keharmonian dan ketenteraman Macondo tetapi melahirkan pula berbagai interpretasi tentang peristiwa itu sehingga melibatkan paderi yang melihatnya dari sudut agama dan mayor yang mendekatinya dari sudut politik.

Marquez jelas cuba lagi memperolok-olokkan mentaliti penduduk Macondo dan sekali gus merupakan komentari secara sinis terhadap yang berkuasa; baik yang berkuasa dalam agama mahupun dalam pemerintahan. Menariknya karya ini ialah antara lain dari sudut plot ceritanya. Dalam keadaan hiruk-pikuk dan tidak menentu masyarakat Macondo akibat kedatangan burung-burung itu, tiba-tiba cerita mengambil plot baru yang amat paradoks sifatnya. Penceroboh baru menjelma melalui kereta api dalam watak budak "*a wandering Jew*". Maka dengan serentaknyanya peralihan pemerhatian masyarakat Macondo berlaku sehingga melupakan peristiwa yang baru saja berlalu. Paderi dan Mayor, dua orang yang berkuasa dalam bidang masing-masing tidak lagi dihormati kerana tidak dapat memberi makna kepada kedua-dua peristiwa pencerobohan itu. Mereka menjadi tidak berfungsi dalam sebuah masyarakat yang sudah pun *decadent* dan *impotent*. Marquez lagi sekali menggunakan unsur-unsur *magical* dalam kritikan sosialnya.

Karya-karya ini ternyata untuk memperolok-olok sesuatu dengan kaedah *non-sensical* (tidak masuk akal). Ciri-ciri ini amat rapat dengan cerita parodi, iaitu satu gaya penceritaan yang hampir sama dengan karikatur dalam seni lukis, khusus untuk mempermainkan sesuatu yang signifikan seperti agama, politik ataupun tokoh-tokoh yang tertentu. Di sana sini pengarang melukiskan episod-

episodnya secara lucu dan tidak masuk akal dan memperkaitkannya dengan cerita-cerita lama yang berunsurkan mitos, legenda, dan cerita-cerita rakyat lain yang kaya dengan fantasi.

Kedatangan seorang lelaki tua yang bersayap besar dengan segala ketuaannya, seorang lelaki kacak yang sudah pun menjadi mayat, dan sekumpulan gagak yang bersusah payah datang dan menceroboh masuk hanya sekadar untuk menjadi bangkai adalah kisah-kisah luar biasa yang disengajakan untuk menarik daya imaginasi dan daya persepsi pembaca yang tidak rasional untuk mengenal realiti yang tersirat dan terkambus di dalamnya.

Di sana sini Marquez sengaja melakukan *distortion* terhadap sesuatu yang murni, yang *sublime* ditidakeruankan, emosi yang ikhlas disemarakkan sentimentalitinya dan sesuatu yang serius seperti status paderi dengan ilmu agamanya, status pihak yang berkuasa dipermain-mainkan. Jelas di sini bahawa Marquez telah sengaja melahirkan satu *discrepancy*, kelainan yang cukup ketara antara *subject matter* dengan gaya penceritaan. Satu gaya penceritaan yang baik lagi indah dieksploitasikan setuntasnya untuk sesuatu yang remeh-temeh dan sebaliknya sesuatu yang signifikan dikisahkan secara olok-olok.

Dalam beberapa hal karya-karya seumpama ini bukan hanya parodi pentafsiran tetapi apabila kekasaran dan kepejalannya memuncak ke arah kepelampauan hiperbolik yang sukar dibendunginya, ia boleh menjadi karya-karya *travesty* yang dimaknakan sebagai *a writing which by its incongruity of style or treatment ridicules a subject inherently noble or dignified*. Atau mungkin dapat digolongkan sebagai karya-karya bercorak *lampoon*, iaitu *writing which ridicules and satirizes the character or personal appearance of a person in a bitter, scurrilous manner*.

Sebagai karya-karya berbentuk parodi pentafsiran, kita boleh membuat beberapa kesimpulan bahawa Marquez menonjolkan pentafsiran ala parodi ini kerana pertama, dengan tafsiran yang lucu-lucu yang kepelampauan sifatnya itu dapat memperlihatkan jati diri keegoan seseorang. Dalam makna yang lain, perwatakan diri, khususnya sikap dan mentaliti, dapat ditafsirkan melalui tafsiran yang dibuat terhadap sesuatu. Kedua, pentafsiran yang hebat-hebat dan muluk dengan sendirinya menunjukkan kehebatan dan kepesonaan diri yang mampu mengatasi segala. Ketiga, pentafsiran yang berbagai cuba mempermudah sesuatu yang serius. Keempat, sesuatu pentafsiran yang di luar dugaan dan di luar kebiasaan boleh mengubah sikap masyarakat. Ia adalah juga kesempatan atau satu pelarian bagi masyarakat Macondo yang serba daif dan ketinggalan untuk berada dalam iklim apa yang dikatakan moderniti dengan segala kelimpahruahan kekayaannya, walaupun secara khayalan dan sekejap saja.

Perlakuan dan pentafsiran penduduk Macondo terhadap lelaki tua yang bersayap besar, perlakuan dan pentafsiran terhadap mayat lelaki mati lemas, perlakuan dan pentafsiran terhadap sekawan burung gagak yang merempuh masuk khusus untuk mati adalah detik-detik yang memuncakkan rasa bangga. Keluarbiasaan peristiwa yang tiba-tiba berlaku dengan sekejap mata saja

melupakan penderitaan dan kedaifan yang dalam realitinya sedang dialami oleh mereka.

Ketiga-tiga karya awal Marquez ini agak berlainan daripada novelnya yang pertama *LS*. *LS* adalah novel suasana, bukan novel peristiwa. Meskipun apa yang hendak dikisahkan itu adalah peristiwa moderniti dalam rupa ABC yang mendatangi Macondo yang masih tradisional dan lebih bersifat politikal, namun yang penting di dalam karya ini ialah teknik penceritaannya yang mendekatinya dari tiga sudut pandangan orang pertama berubah-ubah, iaitu sudut pandangan budak, emak budak dan nenek budak.

Sudut pandangan nenek adalah juga elemen yang berkuasa dan telah banyak melalui sejarah jatuh-bangunnya Macondo. Suara nenek adalah suara yang melambangkan kekuasaan dan tradisi yang diyakininya. Nenek banyak bermonolog dan banyak menarik kembali Macondo dari perspektif sejarah. Sedangkan emak budak adalah antara tradisi dengan moderniti, antara anaknya dengan bapanya. Isabel, nama emak budak, tidak berapa mengenal tradisi yang memaknakan Macondo tetapi tidak juga mengenal moderniti yang diresapi ABC. Budak masih dalam kekosongan; baik makna tradisi mahupun makna moderniti tetapi nenek yang tidak akan hidup lama lagi itu tahu yang cucunya akan terjebak dalam moderniti yang didatangi oleh ABC.

Tujuan utama Marquez dalam *LS* ialah untuk memperolehi keberkesanan yang berbeza dalam penggunaan sudut pandangan seumpama ini. Karya ini menggerakkan pembaca ke masa silam yang *real* tetapi tradisional sifatnya, kembali ke realiti yang disirati oleh situasi masa itu. Gerakan kepada realiti yang *immediate*, yang subjektif dialami oleh budak dan Isabel, emak budak, ternyata terperangkap di tengah-tengah realiti budak dan realiti nenek.

Di dalam "Erendira" pula pencerobohnya adalah lain dari yang lain dan mempunyai fungsi yang berbeza jika dibandingkan dengan karya-karya yang telah dibincangkan. Di dalam "Erendira", Macondo dicerobohi angin celaka—*the winds of misfortune*. Seorang gadis berusia 14 tahun menjadi pembantu rumah kepada neneknya tetapi malang menyimpannya pada suatu malam bilamana angin kencang datang dan kebakaran berlaku sehingga rumah dan segala harta kepunyaan nenek musnah. Erendira dipersalahkan dan disuruh membayar segala kerugian yang ditaksirkan oleh nenek. Satu-satunya cara untuk membayar hutang itu ialah dengan Erendira menjadi pelacur. Semenjak itu Erendira pun menjadi pelacur dan dengan perkhidmatan itu yang dikira selama 8 tahun 7 bulan dan 11 hari, barulah langcai hutang Erendira. Dengan bermulanya perjalanan Erendira sebagai pelacur itulah Marquez menampilkannya dengan paparan unsur-unsur realisme-magis yang menakjubkan.

Paradigme eksploitasi benar-benar menjadi faktor penting dalam "Erendira". Sikap dan tindakan nenek penuh dengan *magic* dan Erendira hanya dijadikan objek yang dieksploitasikan. Tetapi akhirnya Erendira jatuh cinta pada seorang pemuda dan cerita secara romantik cuba bertegak bahawa *the magic of love could still control the forces of evil*.

Berbanding dengan karya-karya yang telah dibicarakan, karya ini terbabas jauh daripada realiti. Ia lebih berbentuk *romance* dengan kisah yang lebih *adventurous* dan lebih *fanciful* daripada karya-karya realistik. Isu-isu sosial masih wujud seperti eksploitasi dan penindasan tetapi telah dimagikkan dengan gaya hiperbolik dan unsur-unsur fantasi. Para tokoh dan peristiwa dalam "Erendira" ternyata terkeluar dari manusiawinya khusus untuk mewujudkan suasana romantik yang penuh keluarbiasaan.

Dalam beberapa liku cerita, *tension* atau pertentangan antara *romance* dengan realiti berlaku untuk menyampaikan idea kemunasabahan dalam kehidupan yang begitu *exciting* dan bermakna. Dilihat dari sudut pengembaraan Erendira sebagai pelacur (yang dieksploitasikan), ia adalah satu *romance* tetapi dilihat dari sudut nenek (yang mengeksploitasikan) ia lebih sebagai satu tragedi yang amat romantik; berlainan dengan tragedi klasik yang lebih setia kepada tradisi. Ia berlainan dengan tragedi klasik kerana lebih bebas dan agak tersirat dalam aspek plot, skop tema. Tumpuannya bukan lagi pada perjalanan cerita tetapi pada watak nenek dengan penampilan imajinasinya yang luar biasa dan tersirat pula unsur-unsur ironi yang dimagikkan secara berlebihan-lebihan. Terasa plot dan peristiwa yang sudah tidak munasabah lagi, situasinya tidak natural lagi dan di sana sini dimelodramatikkan *beyond plausibility*.

Umpamanya nenek pada mulanya dibunuh dengan arsenik oleh kekasih Erendira tetapi diselamatkan melalui satu *magic*. Kemudian dibunuh lagi dengan sebutir bom, juga diselamatkan secara *magic*. Akhirnya nenek ditikam dan mati tetapi kematian itu masih juga dimagikkan melalui darahnya yang berwarna hijau.

Namun bilamana kita mulai mengenal Marquez dengan latar belakang politiknya dan motif-motif di sebalik karya-karyanya secara menyeluruh, karya "Erendira" ini jelas bertema politik, sama dengan LS, ataupun secara yang lebih implisit, sama dengan "Old Man"; malah dengan "Drowned Man" sekalipun. Melalui "Erendira", Marquez menyiratkan kefahaman kekuasaan bolos atau *the naked power* yang dimagikkan dengan pendekatan sensibiliti yang menyajikan penjonolan emosionalisme lawan kepada rasionalisme. Di sini pendekatan Marquez adalah pergantungan kepada emosi dan sentimentaliti sebagai panduan ke arah realiti.

Sensibiliti yang mempercepatkan impak rasa terharu, meninggalkan beberapa kesan, antara lain, ialah aspek kehodohan dari satu segi kehidupan, zaman eksploitasi dan penindasan yang panjang, perhubungan *exploiter* dengan yang dieksploit, kuasa bolos, kepentingan diri, kaedah memperalatkan apa saja untuk mengekalkan kekuasaan, perubahan yang mendadak di luar dugaan, kekebalan pihak yang berkuasa, kepelampauan dan sebagainya.

Nenek yang mendukung makna-makna ini sebagai lawan kepada Erendira yang segar bugar, cantik dan jujur, menyerah apa saja, kesucian *virginity* yang *sacred*, kebenaran dan aspek *the innocent side of man* sebagai lawan kepada *the ugly side of man*.

Namun begitu nada suara politik Marquez ini ternyata tersirat di sebalik episod-episod yang romantis, penuh melodrama dan yang amat kembang dengan *magic* dan fantasi yang banyak membuahakan keperihalan di luar dugaan.

Bibliografi

Gabriel Garcia Marquez. *Leaf Storm*. Picador, 1979.

_____. "The Handsomest Drowned Man in the World." Di dalam *Leaf Storm*. Picador, 1979.

_____. "A Very Old Man With Enormous Wings." Di dalam *Leaf Storm*. Picador, 1979.

_____. "One Day After Saturday." Di dalam *No One Writes to the Colonel*. Picador, 1968.

_____. "The Innocent Erendira & Her Heartless Grandmother." Di dalam *The Innocent Erendira*. Picador, 1981.

10

Unsur Sejarah dalam Metafiksyen Historiografik: Satu Pemikiran Pascamoden

Sohaimi Abdul Aziz

Pengenalan

Fiksyen adalah sebuah genre sastera yang menggarap cerita dan dikisahkan dalam bentuk naratif menerusi imaginasi pengarangnya. Sejarah fiksyen boleh ditelusuri dalam karya-karya sastera lama seperti kisah-kisah dongeng, legenda dan mitos yang disampaikan secara naratif oleh tukang-tukang cerita. Di Barat, fiksyen boleh ditelusuri semenjak zaman Greek-Roman lagi dan dalam konteks sastera Melayu lama, fiksyen telah wujud semenjak zaman sastera lisan lagi. Fiksyen pada peringkat awal ini tidak memberi perhatian kepada kehidupan yang sebenar sama ada masa itu ataupun masa lalu. Dalam konteks sastera Melayu lama, fiksyen pada peringkat awal ini berlatarbelakangkan kepada kisah-kisah yang ada kaitannya dengan negeri antah berantah.

Fiksyen moden mula berkembang di Barat pada penghujung abad ke-17 dan ke-18 apabila kehidupan manusia mula menjadi tema penting. Aspek-aspek kemanusiaan dan kemasyarakatan mula mendapat perhatian para pengarang yang ditanggapi dari pelbagai sudut seperti sejarah, psikologi, sosiologi, ekonomi, politik dan agama. Dengan itu perkembangan fiksyen pada peringkat ini memperlihatkan ia bukan semata-mata satu rekaan pengarang yang digarap menerusi imej-imej yang tertentu tetapi ia juga satu cerminan yang memancar latar budaya persekitaran dan pengarangnya. Dengan kata lain, fiksyen moden mempunyai kaitan dengan realiti.

Metafiksyen

Fiksyen moden yang muncul pada penghujung abad ke-17 dan ke-18 ini terus mengalami perubahan dan perubahan ini bersesuaian dengan perkembangan pemikiran manusia. Perkembangan ini boleh dilihat apabila muncul istilah yang lebih maju yang dikenali sebagai metafiksyen. Secara literal, metafiksyen

bermaksud fiksiyen-fiksiyen, iaitu sebuah metafiksiyen menjelaskan atau membuat komentar tentang identitiinya sebagai sebuah fiksiyen dari sudut naratif ataupun/dan bahasanya (Hutcheon 1984, 1). Dengan kata lain, pada dasarnya metafiksiyen adalah fiksiyen yang menjelaskan identiti dirinya sendiri. Salah satu karya metafiksiyen awal yang boleh dijadikan contoh ialah karya John Barth yang bertajuk *Lost In The Fun House* (1968). Karya ini mengisahkan sebuah keluarga yang keluar untuk bercuti ke Atlantic City. Watak utama dalam karya ini ialah Ambrose. Ambrose adalah lelaki remaja yang menemani keluarganya yang terdiri daripada ibu, bapa, abang dan seorang gadis yang juga merupakan rakan sepermainannya semasa kecil bernama Magda. Gadis ini telah menjadi satu daya penarik seksual kepada Ambrose. Perasaannya ini telah menyebabkan ia beralih kepada satu fantasi di mana ia membayangkan bertemu dengan seorang gadis yang cantik di sebuah tempat hiburan di dalam sebuah filem dan mereka akhirnya menjadi sepasang kekasih. Namun Barth sebagai pengarang karya ini telah mengkritik ataupun membuat komentar terhadap fantasi Ambrose:

Is any more tiresome, in fiction, than the problems of sensitive adolescents? And it's all too long and rambling as if the author...
(Lodge 1992a, 206)

Petikan di atas memperlihatkan secara tiba-tiba pengarang hilang konsentrasi dan keyakinannya kepada cerita yang sedang ditulis dan semacam tidak bermaya untuk menyudahkan ayat-ayatnya. Dari segi sejarah, metafiksiyen telah wujud lebih awal lagi melalui karya-karya sastera lama. Di Barat, dua buah karya klasik yang sering dirujuk apabila memperkatakan tentang metafiksiyen awal ialah *Tristram Shandy* oleh Laurence Stern dan *Don Quixote* oleh Miguel de Cervantes. Justeru itu, kedua-dua karya ini dapat diklasifikasikan sebagai metafiksiyen tradisional ataupun metafiksiyen pada peringkat awal perkembangannya di Barat.

Satu aspek penting yang dikemukakan apabila memperkatakan tentang metafiksiyen khususnya metafiksiyen moden ialah hakikatnya sebagai satu dunianya yang tersendiri, iaitu ia tidak merujuk ke luar. Sehubungan dengan itu, metafiksiyen mempunyai sifat-sifat yang disebut sebagai *self-informing*, *self-reflective*, *self-reflexive*, *auto-referential* dan *auto-representational* (Hutcheon 1984, 1). Hakikat metafiksiyen sebagai sebuah genre sastera yang bersifat *self-reflective* bertentangan dengan pandangan terdahulu tentang fiksiyen yang menerima karya sastera sebagai satu peniruan realiti ataupun sebagai seni mimetik. Seni mimetik melihat karya sastera adalah cermin kepada realiti seperti yang digarap oleh realisme. Kenyataan ini dijelaskan oleh George Lukacs (1972, 23): "*The literature of realism aiming at a truthful reflection of reality.*" Kemudian landasan realisme ini mula digugat oleh pemikiran yang berada di sebalik kemunculan genre metafiksiyen moden. Perkembangan ini ada hubungannya dengan kemunculan modenisme. Manusia dalam pemikiran moden

adalah manusia yang kelihatan terpisah daripada persekitarannya. Pemikiran begini berakar semenjak zaman Renaissance yang menganggap manusia sebagai agen intelek yang bebas dan proses pemikiran manusia tidak terikat dengan sejarah dan persekitaran budayanya. Semuanya ini disimpulkan oleh Rene Descartes di dalam satu frasa yang mudah, iaitu *I think, therefore I am*. Manusia moden berada dalam keterasingan kerana hubungannya dengan persekitarannya telah terputus dan tidak lagi dapat melakukan hubungan yang bermakna. Pemikiran ini dicerminkan melalui genre *nouveau roman* seperti yang dikemukakan oleh Robb Grillet (1965, 73) dalam karyanya *Towards A New Novel*:

... and one can say that it [art] expresses nothing but itself. It creates its own equilibrium itself, and its own meaning for itself. It stands by itself...

Sehubungan itu, pandangan Grillet ini dikatakan sebagai satu daripada beberapa pandangan yang membina teori metafiksiyen moden. Antara karya-karya yang diterima sebagai karya metafiksiyen ialah karya-karya Grillet sendiri seperti *In The Labyrinth* dan *Jealousy*. Semenjak kemunculan *nouveau roman* pada tahun 1950-an dan 1960-an, konsep *non-referential* telah melanda kebanyakan penulisan fiksiyen di Eropah dan Amerika. Maka karya-karya daripada John Fowles, Italo Calvino, Samuel Beckett, John Barth dan Jorge Luis Borges diterima sebagai metafiksiyen. Walau bagaimanapun, ada sesetengah pengkritik yang telah mengangkat karya-karya Grillet dan Beckett bukan lagi sebagai metafiksiyen moden tetapi sebagai metafiksiyen pascamoden.

Karya-karya mereka telah diterima sebagai metafiksiyen pascamoden oleh sesetengah pengkritik seperti Lodge (1992b, 181) kerana sifatnya yang tidak lagi bertujuan untuk mencerminkan realiti ataupun memperkatakan tentang sebarang kebenaran yang dipersetujui bersama. Namun tidak semua pengkritik bersetuju dengan hakikat ini. Seorang daripadanya ialah Linda Hutcheon. Bagi Hutcheon (1988, 40), beliau tidak menerima karya-karya ini sebagai metafiksiyen pascamoden tetapi hanya sebagai karya-karya yang dikelaskan sebagai *an extreme of modernist autotelic self-reflection*. Dalam konteks metafiksiyen, Hutcheon mempunyai pengertian yang berbeza tentang modenisme dan pascamodenisme.¹ Bagi Hutcheon sungguhpun metafiksiyen pascamoden bersifat auto-representasi tetapi ia mempunyai hubungan dengan unsur di luar dirinya, iaitu sejarah. Namun hubungan itu bersifat ironik dan kritis:

The more complex and more overt discursive context of postmodernism goes one step beyond this auto-representation and its demystifying intent, for it is fundamentally critical in its ironic relation to the past and the present. This is true of postmodern fiction and architecture, as it is of much contemporary historical, philosophical, and literary theoretical discourse today. (Hutcheon 1988, 41)

Petikan di atas memperlihatkan pengertian metafiksi pascamoden melewati auto-representasi, iaitu sungguhpun metafiksi pascamoden bersifat auto-representasi, ia juga ada hubungan dengan "dunia" luar. "Dunia" luar yang dimaksudkan itu dalam metafiksi pascamoden ialah unsur sejarah.

Hubungan Sejarah dan Sastera

Sebenarnya persoalan tentang perhubungan di antara fiksyen dengan sejarah bukan sesuatu yang baru. Dalam konteks sejarah sastera di Barat, hubungan sastera dan sejarah telah diperkatakan semenjak Aristotle lagi. Beliau telah memperkatakannya dalam konteks sejarawan dan penyair. Aristotle (1970, 32-33) dalam karyanya yang terkenal, iaitu *Poetics* telah menyatakan bahawa terdapat perbezaan di antara sejarawan dengan penyair. Beliau menyatakan bahawa ahli sejarah hanya dapat menyatakan apa yang telah terjadi tentang masa lalu yang tertentu. Manakala penyair dapat menyatakan kemungkinan tentang apa yang akan berlaku dan pernyataan itu pula bersifat sejagat. Dengan kata lain, bagi Aristotle sastera itu bukan sahaja terpisah daripada sejarah bahkan lebih tinggi statusnya daripada sejarah. Jurang di antara sastera dengan sejarah pada peringkat awal, nampaknya begitu ketara. Sastera dan sejarah menjadi dua disiplin yang berbeza. Perbezaan di antara sejarah dengan sastera semakin nyata apabila muncul pengertian "sejarah moden", iaitu sejarah yang berasaskan kepada pendekatan yang saintifik. Dalam pendekatan sejarah moden setiap fakta yang diperolehi itu dibuktikan kesahihan dan kebenarannya melalui kaedah-kaedah yang tertentu. Sehubungan itu, sejarah pula dikatakan lebih saintifik daripada sastera. Salah seorang pendukung kepada pengertian sejarah moden ialah R. G. Collingwood. Sejarah moden bagi Collingwood (1973, 18) adalah satu disiplin yang mempunyai empat ciri, iaitu saintifik, humanistik, rasional dan *self-revelatory*, iaitu dihasilkan secara objektif dan tidak ada campur tangan peribadi penulisnya.

Walau bagaimanapun, jurang yang semakin melebar di antara sejarah dengan sastera tidak bermakna sastera memencilkan sejarah. Sebaliknya, sastera telah membawa masuk sejarah ke dalam dunianya. Hal ini jelas apabila terdapat pengarang-pengarang tertentu yang telah menggunakan tokoh-tokoh ataupun peristiwa-peristiwa sejarah dalam karya-karya mereka. Sehubungan itu, muncul cerita-cerita sejarah ataupun fiksyen sejarah. Dalam konteks sastera Melayu lama, muncul genre sastera sejarah seperti *Sejarah Melayu* yang terkenal itu. Dalam konteks yang kontemporari muncul genre novel bukan fiksyen pada tahun 1960-an dan 1970-an. Antara karya-karya yang dikenali sebagai novel bukan sejarah ialah *Radical Chic* oleh Tom Wolf, *Armies Of The Night* oleh Norman Mailer dan *Schindler's Ark* oleh Thomas Keneally. *Schindler's Ark* yang berlatarkan Perang Dunia Kedua ditulis berdasarkan kepada kisah benar tentang seorang usahawan Jerman yang menggunakan kedudukannya sebagai majikan

kepada buruh paksa di Poland, iaitu sebuah negara yang di bawah penguasaan Nazi-Jerman untuk menyelamatkan sekelompok orang Yahudi daripada menjadi mangsa kekejaman Nazi. Novel ini telah difilemkan dengan memakai judul *Schindler's List* oleh Steven Spielberg. Sungguhpun pada mulanya penerbit di Amerika menganggap *Schindler's Ark* sebagai bukan fiksyen tetapi karya ini telah menerima penganugerahan Booker di Britain sebagai sebuah fiksyen. Kemunculan novel bukan fiksyen ini ada hubungannya dengan aliran Journalisme Baru (*New Journalism*)² yang dikemukakan oleh seorang wartawan bernama Tom Wolf melalui antologinya yang bertajuk *The New Journalism* (1973).

Genre novel bukan fiksyen telah diangkat sebagai fiksyen yang mempunyai dunia yang tersendiri sungguhpun ia mempunyai unsur sejarah:

The nonfiction novel or new journalism is not satisfied with unadorned reality, simple story fact, traditional reportorial effect. In this respect, it opposes mimetic representation, opposes convention of reality, opposes the event itself ... Such works move against clear and defined meaning, against sharp delineation of subject and object. The revolt here is not against fiction but against simplistic ways of perceiving ... (Karl 1983, 564)

Dengan kata lain, novel bukan fiksyen juga diterima sebagai metafiksiyen kerana sifatnya yang *self-reflective*, iaitu genre ini mahu dirinya dibaca dan diteliti sebagai sebuah dunia yang tersendiri sungguhpun ada keterikatannya dengan realiti ataupun peristiwa sejarah.

Genre fiksyen bukan novel yang diterima sebagai metafiksiyen moden terus berkembang dan kini muncul pula metafiksiyen pascamoden yang dikenali sebagai metafiksiyen historiografik. Seperti mana dengan metafiksiyen, metafiksiyen historiografik juga mengeneipkan hubungannya dengan unsur-unsur di luar dirinya. Sungguhpun metafiksiyen historiografik jelas membawa masuk peristiwa sejarah ke dalam dirinya namun hubungan itu telah menjadi kabur sehingga menghasilkan dunianya yang tersendiri:

Historiographic metafiction refutes the natural or common sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to the truth from that identity. (Hutcheon 1988, 93)

Dalam konteks metafiksiyen historiografik penulisan sejarah ataupun historiografi telah dinilai semula. Perkembangan ini selari dengan pemikiran yang memikir semula sejarah. Hakikat ini menjadi dasar kepada pemikiran

pascamoden. Menurut Umberto Eco (1992, 73) pemikiran pascamoden berbeza dengan moden kerana pemikiran pascamoden menerima masa lalu (sejarah) kerana penolakan terhadap sejarah dan pemusnahannya akan menghasilkan kebisuan (*silence*). Namun masa lalu yang diterima itu dikaji semula dan tidak dalam keadaan yang asal (*...revisited but with irony, not innocently*).

Memikir Semula Sejarah

Penulisan sejarah atau historiografi diterima sebagai hasil daripada proses pemilihan dan pentafsiran terhadap sesuatu peristiwa sejarah berdasarkan kepada ideologi yang tertentu. Ekoran itu dipercayai bahawa penulisan sejarah ada implikasi ideologikal. Fakta sejarah dihasilkan atau dibina berdasarkan kepada pertanyaan yang dikemukakan kepada peristiwa yang berlaku dan pertanyaan itu berdasarkan tujuan tertentu. Fakta sejarah tidak akan wujud sehinggalah sejarawan itu menciptanya melalui proses pemilihan dan tujuan. Justeru itu fakta sejarah dipercayai tidak lagi mempunyai unsur keobjektifannya. Masa lalu dan masa kini sudah dipisahkan kerana masa kini tidak lagi berhubungan dengan masa lalu. Masa lalu adalah hasil daripada proses pentafsiran yang bertujuan dan berkepentingan. Hakikat yang sama dipercayai berlaku apabila unsur sejarah dibawa masuk ke dalam fiksiyen. Unsur sejarah yang digarap itu telah melalui proses pemilihan dan pentafsiran pengarang berdasarkan kepada ideologi dan minatnya. Salah seorang yang memikir semula pengertian sejarah moden ialah Hayden White. Sejarah moden mempertahankan antaranya objektiviti. Namun menurut White, penulisan sejarah sebenarnya mengandungi unsur-unsur tropikal, iaitu unsur-unsur yang mengundang pentafsiran. Fakta-fakta sejarah adalah *tropes* yang mengundang pentafsiran apabila digunakan dan pentafsiran ini mempunyai tujuan tertentu mengikut sistem kepercayaan atau idea yang mentafsirnya:

Theorists of historiography generally agree that all historical narratives contain an irreducible and inextinguishable element of interpretation. (White 1992, 51)

Kebenaran yang dibawa oleh sejarah dan kebenaran yang digarap oleh fiksiyen tidak berbeza. Kedua-duanya adalah wacana dan kebenaran wacana yang dikemukakan itu adalah kebenaran yang tidak ada hubungannya dengan kebenaran di luar karya. Sejarah dan fiksiyen dilihat sebagai sesuatu yang telah disemiotikkan ataupun dikodkan. Sehubungan itu, dalam metafiksiyen historiografik penulisan sejarah sebenarnya dianggap sama dengan penulisan sastera (Connor 1989, 127). Pengertian begini terhadap penulisan sejarah ada kaitannya dengan apa yang disebut oleh Ihab Hassan (1992, 196) sebagai proses dekanonisasi, iaitu *"...we decanonise culture, demystify knowledge, deconstruct the languages of power, desire, deceit..."*. Sebelum itu, Jean-Francois Lyotard

telah membincangkan pengertian dekanonisasi sebagai manifestasi pemikiran pascamoden. Pemikiran Lyotard berpaksikan kepada kepercayaannya tentang kehilangan kredibiliti metanaratif ataupun grand naratif untuk mengesahkan pengetahuan sains. Dalam masyarakat tradisional, naratif (seperti cerita rakyat, legenda dan mitos) memainkan peranan yang penting dalam mencorak masyarakat dan membangunkan institusi sosialnya. Naratif ini tidak perlu unsur-unsur luar untuk tujuan kesahannya bagi masyarakat tradisional.

Pemikiran pascamoden berbeza dengan pemikiran moden. Dalam pemikiran moden, metanaratif masih diperlukan. Misalnya, pengetahuan sains memerlukan metanaratif yang di antaranya ialah dialektika kejiwaan, hermeneutika makna dan emasipasi kemanusiaan untuk kesahannya. Sungguhpun metanaratif dianggap oleh para saintis sebagai hasil minda yang primitif, prejudis, jahil dan ideologikal namun pemikiran moden masih memerlukannya (Sarup 1993, 135). Dalam pemikiran moden metanaratif dihubungkan dengan kebenaran.

Dalam pemikiran pascamoden metanaratif itu sudah diketepikan kerana kesan daripada perkembangan teknologi dan kapitalisme yang tidak lagi menekankan kepada kebenaran tetapi sebaliknya kepada keberkesanan (Lyotard 1994, 28). Kuasa dan kedudukan metanaratif sudah diruntuhkan dan yang ada hanyalah naratif kecil:

We no longer have course to the grand naratives — we can resort neither to the dialectic of Spirit nor to the emancipation of humanity as a validation for post modern scientific discourse. But as we have just seen, the little narative [petit recit] remains the quintessential form of imaginative invention, most particularly in science. (Lyotard, 1994, 32)

Kehadiran naratif kecil memperlihatkan pemikiran pascamoden tidak lagi mencari kebenaran dalam ilmu pengetahuan seperti sejarah. Sejarah dalam konteks pascamoden adalah sejarah yang mengenyepikan usaha untuk menemukan kebenaran masa lalu yang objektif. Bagi Lyotard, pascamodenisme adalah *incredulity towards metanarratives* (Harvey 1993, 45). Hakikat ini juga mencerminkan kesan yang didapati apabila terputusnya perhubungan di antara masa kini dengan masa lalu. Pandangan yang sama juga telah diketengahkan oleh salah seorang pemikir besar Barat abad ke-20 ini, iaitu Michel Foucault. Sungguhpun ramai yang menerima Foucault sebagai sejarawan namun bagi Foucault dia tidak berhasrat untuk mengkaji sejarah asal usul sesuatu itu walaupun istilah seperti *geneology* ataupun *history* banyak digunakan dalam penulisannya seperti *history of morality* dan *history of sexuality*. Foucault sebenarnya banyak dipengaruhi oleh tulisan-tulisan Friedrich Nietzsche seperti *On The Geneology Of Morals*. Sebagaimana Nietzsche, Foucault (1984, 93) juga melihat sejarah dari tiga perspektif:

The first is parodic, directed against reality, and opposes the theme of history as reminiscence or recognition; the second is dissociative, directed against identity, and opposes history given as continuity or representative of a tradition; the third is sacrificial, directed against truth, and opposes history as knowledge.

Sehubungan itu, sejarah sudah mendapat pengertian yang berlainan dan bertentangan dengan yang lazim difahami. Keadaan ini terjadi apabila masa lalu dan masa kini sudah dipisahkan. Ekoran itu masa kini dapat ditafsirkan dan ditulis tanpa terikat dengan masa lalu. Masa kini menjadi dunia yang tersendiri dan kebenaran masa kini menjadi terlalu subjektif sehingga persoalan kebenaran itu tidak dipedulikan lagi. Bagi Foucault (1980, 193) kebenaran tidak wujud dalam penulisannya.

Apabila kebenaran tidak lagi menjadi pokok persoalan maka Foucault mengantikannya dengan keraguan demi keraguan dan keraguan memang ditonjolkan dalam setiap persoalan yang dibincangkannya. Persoalan keraguan dan terciirnya kebenaran juga terserlah dalam teori metafiksi historiografik. Dalam metafiksi historiografik, kebenaran di dalam fiksi bersifat tidak pasti kerana kebenaran itu banyak dan begitu juga dengan kepalsuan. Keadaan yang sama berlaku kepada sejarah apabila kebenaran sejarah dicurigai dan dinafikan. Justeru itu kebenaran bukan persoalan yang sesuai untuk ditelusuri dalam fiksi (Hutcheon 1988, 109). Dengan kata lain, sungguhpun metafiksi historiografik memperlihatkan perhubungan sejarah dan sastera namun unsur sejarah yang dibawa masuk itu akan diganggu dan persoalkan semula sehingga menghasilkan satu entiti yang baru:

I have been arguing that postmodernism is a contradictory cultural enterprise, one that is heavily implicated in that which it seeks to contest. It uses and abuses the very structures and values it takes to task. Historiographic metafiction, for example, keeps distinct its formal auto-representation and its historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here—just unresolved contradiction. (Hutcheon 1988, 106)

Pascamodenisme yang kaya dengan mainan dan pluralisme dianggap sebagai *contradictory cultural enterprise* telah menjadi dasar kepada pembentukan teori metafiksi historiografik. Kemasukan unsur sejarah ke dalam fiksi tidak memaparkan satu jurang yang memisahkan di antara sejarah dengan fiksi. Kedua-duanya telah bercampur gaul di antara satu dengan lain bukan untuk menjadi satu entiti yang berhubungan, sebaliknya berkontradik di antara satu dengan lain. Oleh kerana metafiksi historiografik hidup di dalam kerangka pascamoden maka sudah pasti ia berbeza dengan genre-genre sastera yang lain. Metafiksi historiografik adalah lebih kompleks dan lebih problematik berbanding dengan metafiksi yang dikenali oleh Hutcheon sebagai *late*

modernist auto-representation seperti genre fiksi bukan novel. Di dalam metafiksi historiografik tidak ada lagi kehadiran, tidak ada lagi kebenaran luaran yang dapat dijadikan rujukan. Apa yang dirujuk ialah dirinya sendiri. Pandangan begini mempunyai persamaan dengan konsep simulakrum seperti yang dikemukakan oleh Jean Baudrillard. Menurut Baudrillard setiap imej itu ialah simulakrum, iaitu salinan yang sempurna yang tidak mempunyai sumber yang asal. Menurut Baudrillard lagi dalam era teknologi maklumat dan kemunculan masyarakat pengguna manusia kini hidup dalam dunia simulakra dan terperangkap dalam mainan imejan ataupun penanda. Ekoran itu, perhubungan manusia semakin jauh dan terpisah dengan realiti yang di luar. Bagi Baudrillard fungsi TV dan media massa ialah untuk menghalang respons pengguna dan mengasingkan individu, iaitu meletakkan mereka dalam dunia simulakra.

Shubungan dengan itu, adalah mustahil untuk membezakan di antara yang *real* dengan yang diperlihatkan ataupun dibayangkan, "...simulation threatens the difference between true and false, between real and imaginary" (Baudrillard 1991, 126-133; 1981; 168; Sarup 1993, 165). Maklumat yang disalurkan bersesuaian dengan ideologi dan minat golongan tertentu. Keadaan ini berlaku dalam penulisan sejarah. Dalam konteks metafiksi historiografik ia adalah simulakrum dan kesimulakrumannya itu jelas apabila unsur sejarah yang dibawa masuk itu telah diputarbelitkan, ditokoktambahkan dan difiksikan. Justeru itu, sudah tidak ada lagi hubungan dengan sumber yang asal. Keadaan ini lebih jelas lagi apabila adanya unsur kontradiksi dalam metafiksi historiografik. Lantaran itu, bagi Baudrillard yang ada hanyalah *hyper-reality*, iaitu satu realiti luar biasa di mana ketegangan lama, iaitu di antara realiti dengan ilusi dan di antara realiti seadanya dengan realiti semestinya telah diruntuhkan. Apabila ketegangan lama itu telah terhakis, maka realiti tidak lagi menjadi rujukan untuk menentukan kebenaran (Sarup 1993, 165-166). Maka yang wujud ialah *hyper-reality*, iaitu lebih *real* daripada yang *real*.

Dalam metafiksi historiografik, proses ini dilakukan dengan menggunakan satu teknik penulisan yang dikenali sebagai parodi ironik. Secara umum parodi ialah:

... parody in its broadest sense and application may be described as first imitating and then changing either, and sometimes the "form" and "content", or style and subject-matter, or syntax and meaning of another work, or most simply its vocabulary. (Rose 1993, 45)

Parodi adalah satu peniruan daripada satu sumber. Bagi "menghidupkan" sesuatu parodi itu, maka pembaca mesti mengetahui sumber asalnya dan sumber asalnya itu selalunya adalah sumber yang sudah dikenali umum. Peniruan ini akan diikuti dengan melakukan perubahan kepada apa yang ditiru sama ada bentuk, isi, ayat ataupun patah perkataannya. Tujuan parodi ini ialah untuk

melucukan karya sumber. Parodi yang berjaya ialah parodi yang dapat melucukan sumber yang ditiru. Pengertian begini adalah pengertian tradisional tentang parodi. Pengertian tradisional ini telah mengalami perubahan untuk disesuaikan dengan perubahan pemikiran.

Dalam pengertian moden parodi tidak semestinya melucukan sumber yang asal. Parodi dalam pengertian moden khususnya moden di penghujung (*late modern*) telah diletakkan sebagai *double-coding* yang bertujuan untuk menghasilkan sesuatu yang baru dengan mendekonstruksikan sumber lama dan melahirkan sesuatu yang berkontradik. Pengertian moden ini telah dikembangkan lagi. Unsur *double-coding* itu masih dikenakan tetapi unsur lucu sudah digugurkan seperti yang dikemukakan Hutcheon di dalam bukunya yang berjudul *A Theory Of Parody. The Teaching Of Twentieth Century Art Form* (1885) (Ibid., 239). Bagi Hutcheon menggugurkan unsur lucu daripada parodi merupakan satu perubahan kepada konsep parodi dalam pengertian pascamoden. Namun ada juga yang tidak sependapat dengan Hutcheon seperti Charles Jencks yang masih menekankan unsur lucu itu dan *double-coding*, iaitu campuran antara lucu dengan kompleksiti (ibid.). Apabila unsur lucu dikeluarkan maka unsur ironi telah digantikan dan kombinasi ini menghasilkan parodi ironik. Ironi umumnya adalah kenyataan ataupun kod-kod yang bersifat kabur kerana terdapat beberapa lapisan makna. Setiap kod itu sekurang-kurangnya mempunyai dua mesej, iaitu yang tersurat dan tersirat. Menerusi parodi ironik, fungsi dua makna yang terdapat dalam ironi mencerminkan konsep *double-coding* dalam parodi pascamoden. Kehadiran parodi ironik dalam metafiksi historiografik berfungsi untuk mengaburkan hubungan sejarah dan fiksi. Penggunaan parodi ironik tidak terhad kepada fiksi tetapi juga seni-seni yang lain seperti filem, lukisan, muzik dan seni bina. Fungsi parodi ironik dalam hasil-hasil seni bukan sahaja untuk membawa kembali sejarah dan ingatan kepada masa lalu, iaitu ketika manusia berada dalam keadaan tertanya-tanya dan teraba-raba tentang sejarah (*history forgetting*) tetapi juga bertujuan untuk menyoal kembali autoriti perlakuan menulis (*act of writing*) seperti penulisan sejarah. Hal ini terjadi dengan merujuk kepada wacana sejarah dan fiksi yang berada dalam satu jaringan intertekstual yang menafikan sebarang pusat yang satu (Hutcheon 1988, 129). Dengan kata lain, kewujudan parodi ironik dalam metafiksi historiografik mencabar konvensi penulisan sejarah dan kehadiran unsur sejarah dalam fiksi. Sehubungan itu metafiksi historiografik menimbulkan masalah kepada kegiatan merujuk sumber di luar karya dan seterusnya menyoal kembali hakikat penulisan sejarah seperti yang difahami dalam konteks pengertian penulisan sejarah moden.

One Hundred Years Of Solitude sebagai Karya Metafiksyen Historiografik

Terdapat beberapa buah karya sastra yang dapat dikelaskan sebagai metafiksi historiografik. Antara karya-karya itu ialah karya Salman Rushdie yang berjudul *Midnight's Children*, *The Satanic Verses* dan karyanya yang terbaru, iaitu *The Moon's Last Sigh*. Seterusnya *The Name Of The Rose* oleh Umberto Eco dan *One Hundred Years Of Solitude* oleh Gabriel Garcia Marquez. Esei ini akan membincangkan bagaimana *One Hundred Years Of Solitude* dapat diangkat sebagai sebuah metafiksi historiografik. Terdapat beberapa unsur sejarah yang telah digarap oleh Marquez dalam *One Hundred Years Of Solitude* (OHYOS). Salah satu unsur sejarah yang dibawa masuk itu ada berkaitan dengan sejarah Colombia yang berlaku pada tahun 1928.³

Sejarah Colombia yang digarap dalam OHYOS ialah peristiwa berdarah yang dikenali sebagai Pembunuhan Beramai-ramai Cienaga 1928 yang berlaku di Santa Marta, Colombia. Peristiwa berdarah ini ada kaitannya dengan perkembangan perusahaan pisang di Colombia menerusi sebuah syarikat bernama United Fruit Company (UFC). Syarikat ini merupakan gabungan beberapa buah syarikat di Amerika Syarikat bermula pada tahun 1899. Menjelang 1930-an syarikat ini menguasai 60 peratus daripada perdagangan pisang dunia. Dekad selepas 1909, merupakan satu dekad perkembangan ekonomi yang pesat di Colombia. Pada ketika itu, ramai pelabur swasta dari Amerika Syarikat telah membuat pelaburan dalam UFC. Perkembangan ini telah menyebabkan berlakunya kekurangan buruh murah. Pada masa yang sama kegiatan kesatuan buruh yang radikal juga turut berkembang. Mereka menuntut kenaikan gaji dan kemudahan lain. Salah satu usaha mereka untuk mendapatkan tuntutan itu ialah melalui pemogokan yang dihalakan kepada kepentingan pelabur-pelabur asing itu. Dalam masa 15 tahun berlaku empat pemogokan yang besar terhadap UFC, iaitu pada tahun 1918, 1924, 1928 dan 1934.

Peristiwa mogok 1928 bermula pada bulan Oktober. Golongan pekerja menuntut sembilan perkara seperti perumahan, insurans berkelompok, kesihatan, pendidikan yang lebih baik dan mengiktiraf semua pekerja sebagai pekerja yang sah (UFC menggunakan buruh-buruh murah secara haram tanpa pengetahuan kerajaan Colombia) (Williams 1984, 84). Namun UFC tidak mahu berunding tentang tuntutan-tuntutan itu. Sehubungan dengan itu berlaku pemogokan yang lebih besar dan lebih berani lagi.

Sungguhpun kerajaan Colombia tidak bersetuju dengan UFC atas beberapa isu seperti dasar monopolinya, namun mereka telah bertindak di atas dasar untuk menjaga kepentingan syarikat UFC. Kerajaan Colombia telah menghantar sepasukan tentera ke zon pisang itu di bawah pemerintahan Jeneral Carlos Cortes Vargas. Lebih kurang 400 pemogok telah ditangkap dan dipenjarakan. Masalah tidak juga selesai. Tindak-tanduk pemogok-pemogok semakin ganas. Pada

4 Disember 1928, syarikat UFC berusaha untuk meneruskan kegiatan ekonominya dengan bantuan tentera dan pasukan antimogok. Perkembangan ini telah merumitkan lagi keadaan. Pada 5 Disember, Cortes Vargas menerima telegram daripada kerajaan Colombia yang telah mengisytiharkan bahawa zon pisang itu sebagai kawasan darurat. Beliau kemudiannya telah mengeluarkan satu dikri untuk mengharamkan sebarang perhimpunan yang melebihi daripada tiga orang. Pada hari yang sama satu kumpulan pemogok muncul di perkarangan stesen kereta api di Cienaga.

Pada 1:30 pagi 6 Disember, Cortes Vargas tiba di Cienaga bersama-sama dengan tentera-tenteranya. Apabila pemogok-pemogok itu enggan bersurai setelah amaran diberi, Cortes Vargas telah mengarahkan pemogok-pemogok itu ditembak. Beberapa orang telah terbunuh. Kemudian zon pisang bertambah kacau. Para pemogok bertindak dengan lebih ganas lagi dengan menyerang harta benda dan pegawai-pegawai syarikat UFC. Sehubungan dengan itu, pihak tentera bertindak dengan lebih keras dan ramai lagi yang terkorban (Minta 1987, 168-169).

Selepas peristiwa berdarah itu, timbul semacam satu pakatan untuk menutup kejadian yang sebenar daripada diketahui oleh masyarakat. Dikatakan bahawa kerajaan Colombia tidak akan mendapat apa-apa faedah jika peristiwa itu didedahkan seperti jumlah sebenar yang terkorban. Masyarakat yang tinggal di zon itu pula keberatan untuk tampil ke depan untuk mendedahkan keadaan yang sebenar. Jorge Eliccen Gaitan (seorang peguam muda yang kemudiannya memimpin parti Liberal pada tahun 1940-an) telah membuat siasatan secara tidak rasmi. Dia telah berjaya mendapatkan testimoni bertulis dan oral tentang kejadian berdarah ini dan hasil siasatannya telah dibahaskan di kongres Colombia. Dalam perbahasan itu, Gaitan mendedahkan bahawa pihak tentera telah terlibat di luar batasan (Ibid., 169). Menurut seorang saksi, diceritakan bahawa mereka yang mati dan cedera dibawa di dalam trak tentera dan dihumban ke laut ataupun dikebumikan dalam satu liang kubur yang besar yang disediakan oleh pihak tentera yang terlibat dalam pembunuhan itu.

Terdapat banyak sumber yang melaporkan peristiwa berdarah ini. Ada laporan daripada akhbar, buku sejarah dan laporan daripada Alberto Castrillion (pemimpin pemogok) tentang peristiwa berdarah ini, namun tidak ada satu yang secara khususnya menjelaskan tentang jumlah pemogok yang terkorban. Menurut Cortes Vargas hanya sembilan orang telah terkorban. Manakala menurut telegram yang dihantar oleh ketua delegasi Amerika Syarikat ke Colombia, lebih daripada 1,000 pemogok telah terkorban (Williams 1984, 85). Seterusnya ada juga membuat laporan tentang peristiwa ini tetapi gagal menyatakan jumlah sebenar yang terkorban. Walau bagaimanapun, menurut Marquez lebih daripada 3,000 pemogok telah terkorban. Hanya dua orang terselamat. Pernyataan ini diperlihatkan dalam OHYOS.

Unsur sejarah yang telah dibawa masuk oleh Marquez ke dalam OHYOS telah melalui proses dikanonisasi, iaitu ia telah diputarbelitkan,

ditokoktambahkan dan difiksikan. Proses dikanonisasi dilakukan melalui teknik parodi ironik. Peristiwa Pembunuhan Beramai-ramai Cienaga 1928 telah diparodi dan diironikkan dalam OHYOS. Kisahnya bermula apabila pekerja-pekerja syarikat pisang American Banana Company (ABC) melakukan demonstrasi secara besar-besaran untuk menyuarakan rasa tidak puas hati mereka di atas beberapa isu seperti masalah kesihatan, penempatan dan pembayaran gaji secara kupon. Seterusnya berlaku satu mogok yang lebih besar (sebelum itu sudah ada mogok tetapi dalam skala yang kecil). Dalam mogok ini seluruh operasi ABC terhenti. Tidak ada pisang yang dipotong dan 200 buah gerabak kereta api tersadai. Kemudian pihak tentera diarah mengambil alih tugas pekerja-pekerja yang mogok itu. Pihak tentera diamanahkan untuk menjaga ketenteraman awam. Para pekerja telah bertindak dengan lebih ganas lagi. Harta benda syarikat dibakar. Kemudian pada hari Jumaat, pihak tentera dihantar untuk menyelesaikan masalah. Seterusnya, di stesen kereta api bersama-sama dengan orang ramai yang terdiri daripada lelaki, perempuan dan kanak-kanak yang berjumlah lebih kurang 3,000 orang, Jose Arcadio Segundo melihat pihak tentera memasang 14 mesing di sekeliling tempat perhimpunan itu. Pada mulanya pihak tentera membacakan dikri yang mengarah orang ramai bersurai tetapi arahan itu tidak diendahkan. Sehubungan dengan itu, Cortes Vargas yang menjadi pegawai operasi ketenteraan itu mengarahkan pihak tentera menembak orang ramai yang tidak mahu bersurai.

Dalam peristiwa pembunuhan itu, Arcadio Segundo serta seorang kanak-kanak telah terselamat. Arcadio Segundo hanya pengsan dan apabila sedar ia dapati dirinya berada di atas timbunan ratusan mayat di dalam sederet gerabak kereta api yang sedang bergerak ke laut untuk dihancurkan mayat-mayat di sana. Arcadio Segundo terjun untuk menyelamatkan diri. Kemudian selama tiga jam dia berjalan dan akhirnya berjumpa dengan sebuah rumah yang dihuni oleh seorang wanita dengan seorang anaknya. Arcadio Segundo bertanya tentang peristiwa pembunuhan itu: Wanita itu hanya menjawab dengan menyatakan bahawa:

"There haven't been any dead here", she said. "Since the time of your uncle, the colonel, nothing has happened in Macondo." (Marquez 1970, 251)

Kemudian Arcadio Segundo meneruskan perjalanannya untuk pulang dan ia sempat singgah di tiga buah rumah dan setiap persinggahan itu ia tidak lupa untuk bertanya tentang peristiwa negeri itu. Dan jawapan yang hampir serupa diterima:

"There weren't any dead." (Ibid., 251)

Pihak kerajaan pula melalui kenyataan rasminya telah menyatakan bahawa para pekerja telah meninggalkan stesen dan selamat pulang. Kenyataan kerajaan ini disebar melalui media massa berulang kali untuk meyakinkan apa yang telah terjadi. Kenyataan yang disebar melalui media massa ini adalah simulakra menurut pandangan Baudrillard kerana itu adalah hasil daripada pentafsiran pihak berkuasa yang berkepentingan dan kenyataan itu tidak lagi memungkinkan reaksi daripada orang ramai. Lagipun apabila ditanya oleh keluarga yang menjadi mangsa, pihak tentera tetap menjelaskannya dengan nada dan tujuan yang sama:

"Nothing has happened in Macondo, nothing has ever happened and nothing ever will happen. This is a happy town." (Ibid., 252)

Kenyataan yang dikeluarkan oleh pihak tentera dan beberapa ulasan ataupun pandangan penduduk Macondo yang didapati oleh Arcadio Segundo adalah kenyataan dan pandangan yang bersifat ironik kepada peristiwa yang disaksikannya. Maksud yang cuba disampaikan oleh pengarang dikonkritkan lagi melalui kesungguhan Arcadio Segundo untuk menjelaskan kedudukan sebenar yang disaksikannya sendiri. Sungguhpun kerajaan melalui pihak tentera menafikan dan menutup mulut rakyat daripada bersuara tentang peristiwa berdarah itu, Arcadio Segundo tetap berpendapat bahawa lebih daripada 3,000 orang telah terkorban. Beliau telah dihantui oleh peristiwa ngeri itu dan takut untuk keluar rumah. Setiap kali mendengar kereta api berlalu, Arcadio Segundo berkata bahawa mayat-mayat yang terkorban itu sedang dibawa oleh kereta api itu untuk dibuang ke laut. Dan untuk lebih jelas lagi Arcadio Segundo menyatakan bahawa yang telah terkorban ialah sebanyak 3,408 orang. Seterusnya, Arcadio Segundo mengingatkan anak saudaranya, iaitu Aureliano Babilonia tentang peristiwa berdarah itu. Pada penghujung novel ini, Babilonia bertanya kepada seorang paderi tentang peristiwa berdarah itu dan secara ironik paderi itu menjelaskan:

"Oh, my son," he sighed. "It's enough for me to be sure that you and I exist at this moment." (Ibid., 330)

Penggunaan unsur parodi ironik telah mengganggu unsur sejarah yang dibawa masuk ke dalam OHYOS. Peristiwa Pembunuhan Beramai-ramai Cienaga 1928 yang dicerna oleh Marquez telah ditokok tambah, diperbesar-besarkan dan akhirnya difiksikan. Justeru itu apa yang dihasilkan oleh Marquez ada hubungannya dengan pandangan Baudrillard (1988, 170) yang mengatakan, *"It bears no relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum."* Maka melalui OHYOS Marquez telah menghasilkan satu lagi versi sejarah tentang peristiwa Pembunuhan Beramai-ramai Cienaga 1928 kerana dalam metafiksi historiografik tidak ada bezanya di antara penulisan sejarah dengan

fiksien. Dalam konteks pascamodenisme menurut pengertian Lyotard, tidak ada lagi kebenaran sejarah apabila metanaratif telah diruntuhkan. Yang ada hanya naratif kecil yang sudah tidak lagi kisah kepada kebenaran. Masa kini tidak lagi terikat dengan masa lalu. Apabila tidak ada lagi perbezaan di antara penulisan sejarah dengan fiksien maka hubungan di antara sejarah dengan fiksien menjadi kelam dan kabur. Tidak ada lagi garis pemisah yang jelas. Kehadiran parodi ironik dalam OHYOS telah mencerminkan hakikat penulisan sejarah dan fiksien mengikut pemikiran pascamoden.

Berdasarkan kepada teori metafiksi historiografik maka didapati di antara penulisan sejarah dengan fiksien tidak ada perbezaan. Masing-masing berada dalam budaya sistem tanda, pembinaan ideologikal yang bersifat *autonomous*. Unsur sejarah yang dibawa masuk itu sudah diputarbelitkan, diperbesarkan dan difiksikan. Lantaran itu hubungan OHYOS dengan peristiwa sejarah Pembunuhan Beramai-ramai Cienaga 1928 berkontradik. Akibatnya OHYOS menjadi *self-reflective* kerana hubungan luarnya telah terganggu. Bagi pembaca, hubungan OHYOS dengan peristiwa Pembunuhan Beramai-ramai Cienaga 1928 berlaku pada peringkat proses imaginatif. Pada peringkat ini hubungan berlaku dalam keadaan yang samar-samar sahaja. Hakikat ini berhubungan dengan teori metafiksi historiografik yang menganggap bahawa kesedaran sejarah tidak dihakis secara total. Sebenarnya kesedaran sejarah masih ada tetapi pada peringkat yang dikelirukan ataupun dipermasalahkan. Keadaan ini sesuai dengan pandangan Hutcheon tentang pascamodenisme sebagai *contradictory cultural enterprise*.

Nota

1. Pascamodenisme telah menjadi lebih daripada satu keadaan sosial dan pergerakan budaya, iaitu ia telah menjadi satu pandangan hidup (Jencks 1991, 10). Istilah pascamodenisme adalah satu istilah yang global. Ia mula digunakan di Amerika pada tahun 1960-an oleh Ihab Hassan dan Leslie Howe apabila mereka membicarakan tentang kesusasteraan pascamoden. Manakala istilah pascastrukturalisme telah digunakan di Eropah khususnya di Perancis. Istilah pascastrukturalisme lebih menjurus kepada persoalan tentang hakikat bahasa seperti yang diperlihatkan oleh Jacques Derrida dalam karyanya *Writing And Difference* (1978). Namun ada yang menggunakannya silih berganti tanpa mempunyai maksud ataupun pengertian yang berbeza. Pascamodenisme Amerika yang lebih luas ruang lingkupnya telah tersebar ke Eropah. Sehubungan dengan itu, muncul Lyotard dan Julia Kristeva di Perancis dan Habermas di Jerman dan mereka mula mempopularkan istilah pascamodenisme di sana (untuk pemetaan lanjut tentang pascamoden sila lihat Huyssen 1992, 44-72). Pascamodenisme telah dibincangkan dan dibahasakan secara meluas, ribuan buku dan esei telah memperkatakannya secara kritikal dan panjang lebar. Fenomena yang tumbuh dan berkembang di Barat ini telah melata dan sampai ke Timur, termasuk

dunia ilmu di Malaysia. Hakikat ini mencerminkan bahawa pascamodenisme telah menjadi agenda penting dalam perbincangan filosofikal pada separuh kedua abad ke-20 ini. Perbincangan filosofikal ini boleh dibahagikan kepada tiga aliran. Aliran pertama ialah aliran yang memahami pascamodenisme sebagai *enterprise* yang baru (*a radical rupture*) dan terpisah serta bertentangan dengan modenisme (modenisme bermula tahun 1450-an hingga 1950-an). Aliran kedua ialah aliran yang meletakkan pascamodenisme sebagai lanjutan dan perluasan yang ketara kepada modenisme. Aliran ini memahami istilah "pasca" sebagai *sublations* dan bukan pemusnah ataupun pemisah kepada yang terdahulu. Aliran ketiga adalah aliran yang menerima pascamodenisme bukan sahaja membawa unsur-unsur modenisme tetapi juga memperlihatkan sesuatu yang baru yang tidak ada pada modenisme. Aliran pertama didukung di antaranya oleh Ihab Hassan. Ihab Hassan di dalam bukunya *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (1971) telah membuat semacam satu dikotomi untuk memperlihatkan perbezaan beberapa ciri di antara modenisme dengan pascamodenisme. Sebahagian daripada dikotomi di dalam tulisan Ihab Hassan (1993, 152) adalah seperti berikut:

Modernisme

Tujuan (*Purpose*)
Hierarki (*Hierarchy*)
Sintesis (*Synthesis*)
Kehadiran (*Presence*)
Genre/Sempadan (*Genre*)
Interpretasi/Membaca
(*Interpretation/Reading*)
Pembacaan (*Readerly*)
Petanda (*Signified*)

Pascamodenisme

Mainan (*Play*)
Anarki (*Anarchy*)
Antitesis (*Antithesis*)
Ketidakhadiran (*Absence*)
Teks/Interteks (*Text/Intertext/Boundary*)
Menentang Interpretasi/Salah Baca
(*Against Interpretation/Misreading*)
Penulisan (*Writerly*)
Penanda (*Signifier*)

Aliran kedua pula didukung di antaranya ialah Charles Jencks, Jurgen Habermas dan David Harvey. Sungguhpun Jencks juga membuat semacam satu dikotomi di antara modenisme dengan pascamodenisme namun beliau percaya bahawa pascamodenisme adalah lanjutan, kacukan dan perumitan unsur-unsur modenisme. Sebahagian daripada tulisan Jencks (1991, 34) adalah seperti yang di bawah:

Modenisme

monisme (*monism*)
harmonisasi yang mudah
(*simple harmony*)
patriarkikal (*patriarchal*)
hierarkikal (*hierarchical*)

Pascamodenisme

pluralisme (*pluralism*)
harmonisasi yang tidak lagi harmoni
(*disharmonious harmony*)
pascapatriarkikal (*post patriarchal*)
heterarkikal (*heterarchical*)

Habermas (1992, 158 dan 168) melihat pascamodenisme sebagai satu budaya kepada apa yang diistilahkannya sebagai *new conservative* (pascamodeniti) dan ia adalah satu penyudah kepada modeniti (modeniti ialah satu rangkaian sistem sosial, politik dan ekonomi yang wujud di Barat semenjak abad ke-18—datang bersama *Renaissance* dan daripada modeniti lahir pula pascamodeniti) yang diistilahnnya

sebagai projek yang belum selesai. "The New Conservatives take the most affirmative position on the accomplishments of modernity." Harvey (1993, 44) pula menyatakan bahawa "... postmodernism is simply a version of modernism ... But postmodernism responds to the fact of that (ephemerality, fragmentation, discontinuity, and the chaotic ...) in a particular way."

Aliran ketiga didukung di antaranya oleh Hutcheon. Beliau menerima pascamodernisme bukan sahaja berbeza daripada modernisme tetapi juga masih membawa bersama unsur-unsur modernisme. Menurut Hutcheon (1988, 43), pascamodernisme mencabar beberapa aspek dogma moden seperti pandangan tentang autonomi seni, memisahkan seni daripada kehidupan dan seni sebagai ekspresi subjektiviti individu. Sebaliknya, beberapa aspek dogma moden diterima seperti seni yang bersifat *self-reflexive*, ambiguiti ironik dan penentangannya terhadap realisme klasik.

2. Melalui Journalisme Baru ini, Wolf telah membezakan empat teknik yang dipinjam daripada penulisan novel, iaitu (i) memaparkan sesuatu berita itu melalui pembabakan dan tidak berdasarkan kepada satu ringkasan cerita sahaja; (ii) memberi perhatian kepada penggunaan dialog daripada teknik laporan; (iii) memberi penekanan kepada pemaparan peristiwa dari sudut pandangan orang yang terlibat dan bukan dari sudut pandangan yang berkecuali (*impersonal*); dan (iv) dipaparkan secara terperinci tentang orang yang terlibat dalam sesuatu peristiwa itu dari aspek fizikal, pakaian, bahasa gerak geri dan sebagainya yang akan bertindak menjadi satu mekanisme untuk mencerminkan status, perwatakan dan persekitaran sosialnya (Lodge 1992b, 204). Dalam konteks yang lebih luas, Pergerakan Journalisme Baru ini dikatakan di antaranya berpunca daripada kesan peperangan Vietnam. Peperangan ini telah menimbulkan kecenderungan masyarakat di Amerika termasuk golongan wartawan dan juga pengarang untuk tidak lagi percaya kepada maklumat-maklumat ataupun fakta-fakta yang dihebahkan oleh pihak tentera dan media. Perhubungan fakta dengan kebenaran mula dipertikaikan dan terhakis. Perkaitan di antara kebenaran, fakta dan objektiviti dipersoalkan. Timbul persoalan siapakah yang berhak menentukan dan mencipta kebenaran? Sesuatu fakta itu belum tentu mempunyai kebenaran. Kebenaran menjadi sesuatu yang subjektif. Pemikiran begini turut mewarnai pemahaman tentang penulisan sejarah. Sehubungan dengan itu, pengertian tentang kebenaran sejarah mula dipersoalkan dan pemikiran begini menjadi salah satu ciri pemikiran pascamoden.
3. Gabriel Garcia Marquez dilahirkan pada 6 Mac 1928 di Aracataca, Colombia. Pada lapan tahun pertama ia telah tinggal bersama dengan datuk dan neneknya. Semasa tinggal dengan datuk dan neneknya itu, Marquez bukan sahaja didedahkan dengan cerita-cerita rakyat tetapi juga dengan kisah-kisah sejarah Colombia seperti Perang Seribu Hari (1899-1902). Datuknya juga terlibat dengan pergolakan sejarah Colombia. Sehubungan dengan itu, Marquez juga berpeluang mendengar beberapa versi peristiwa sejarah Pembunuhan Beramai-ramai Cienaga 1928. Keadaan ini telah mempengaruhi penulisan Marquez. Selain peristiwa Pembunuhan Beramai-ramai Cienaga 1928, OHYOS juga membawa masuk satu lagi peristiwa sejarah Colombia, iaitu Peperangan Seribu Hari (1899-1902). Dalam peristiwa sejarah ini tokoh sejarahnya ialah Jeneral Rafael Uribe-Urbe. Tokoh ini telah diparodikan dan

diironikkan oleh Marquez dan dijelmakan melalui watak yang nama Kolonel Aureliano Buendia. Selain unsur parodi ironik, pemaparan perwatakan Kolonel Aureliano Buendia juga dipaparkan dengan menggunakan teknik realisme majis. Ekoran itu, kekaburan hubungan sejarah dan fiksi semakin berkesan.

Bibliografi

- Aristotle. *Poetics*. Gerald F. Else (terj. dan peng.). University of Michigan Press: Ann Arbor Paperbacks, 1970.
- Baudrillard, Jean. "The Ecstasy of Communication." Di dalam Hal Foster, ed. *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Washington: Bay Press, 1991 (cetakan ketujuh).
- _____. "Simulacra and Simulations." Di dalam Mark Poster, ed. *Jean Baudrillard Selected Writings*. Cambridge, UK: Polity Press, 1988.
- Collingwood, R. J. *The Idea of History*. London: Oxford University Press, 1973 (cetakan semula).
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. New York: Basil Blackwell, 1989.
- Eco, Umberto. "Postscript to the *Name of the Rose*." Di dalam Charles Jencks, ed. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.
- Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Disunting oleh Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984.
- _____. *Power/Knowledge Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*. Disunting oleh Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.
- Habermas, Jurgen. "Modernity: An Unfinished Project." Di dalam Charles Jencks, ed. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge MA & Oxford, UK: Blackwell, 1993 (cetakan semula).
- Hassan, Ihab. "Pluralism in a Postmodern Perspective." Di dalam Charles Jencks, ed. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.
- _____. "Towards a Concept of Postmodernism." Di dalam Thomas Docherty (ed. dan pengenalan). *Postmodernism a Reader*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York & London: Methuen, 1984.

- _____. *A Poetics of Postmodernism History, Theory and Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.
- Huyeesn, Andreas. "Mapping the Postmodern." Di dalam Charles Jencks, ed. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.
- Jencks, Charles. "The Postmodern Agenda." Di dalam Charles Jencks, ed. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.
- Karl, Frederick R. *American Fictions: 1940-1980. A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper & Row Publisher, 1983.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. New York: Penguin Books, 1992a.
- _____. "Mimesis and Diegesis in Modern Fiction." Di dalam Charles Jencks, ed. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992b.
- Lukacs, George. *The Meaning of Contemporary Realism*. Diterjemah oleh John dan Necke Mander. London: Merlin Press, 1972.
- Lyotard, Jean-Francois. "The Postmodern Condition." Di dalam Steven Seidmen, ed. *The Post-Modern Turn. New Perspectives on Social Theory*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Marquez, Gabriel Garcia. *One Hundred Years of Solitude*. London: Pan Books, 1970.
- Minta, Stephen. *Gabriel Garcia Marquez Writer of Colombia*. London: Jonathan Cape Thirty-Two Bedford Square, 1987.
- Plato. *Republic*. Diterjemah oleh Benjamin Jowett. New York: Airmont Publishing Company, 1968.
- Robbe-Grillet, Alain. *Snapshots and towards a New Novel*. Diterjemah oleh Barbara Wright. London: Calder and Boyars, 1965.
- Rose, Margaret, A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Post-Modernism*. Ed. ke-2. Athens: University of Georgia Press, 1993.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1992 (cetakan kelima).
- Williams, Raymond L. *Gabriel Garcia Marquez*. Boston: Twayne Publishers, 1984.

**Cerpen-Cerpen *Dewan Sastera* (1970-an–1980-an):
Antara Kekalan Tradisi dengan
Kecenderungan Modeniti**

Siti Hajar Che Man

Kajian tentang cerpen-cerpen Melayu sama ada sebelum mahupun selepas Perang Dunia Kedua hingga ke dekad ini telah banyak dilakukan oleh para sarjana dan penulis tempatan. Hal ini membuktikan betapa *genre* ini cukup digemari, popular dan amat penting untuk dibicarakan dalam hubungannya dengan perkembangan Kesusasteraan Melayu.

Wacana ini cuba memperlihatkan minat baru yang muncul di kalangan para cerpenis tempatan dalam menghasilkan cerpen dengan gaya baru. Golongan ini cuba mempersembahkan cerpen ciri-ciri kelainan berbanding dengan cerpen-cerpen konvensional yang dinamakan sebagai cerpen-cerpen non-konvensional atau tak lazim. Dalam erti kata lain, cerpen berwajah baru ini mempunyai kelainan dari segi kebiasaan gaya persembahan, idea dan olahan, serta teknik penceritaan. Dalam erti kata lain, jangka waktu ini telah tercetusnya pelbagai fenomena dalam pembinaan cerpen baik dari segi isi mahupun strukturnya. Kehadiran cerpen-cerpen ini seolah-olah ia semacam satu keghairahan di kalangan penulis-penulis cereka moden di Malaysia untuk menghasilkan karya yang berbentuk eksperimental (Anwar 1975, 36–40).

Sikap di kalangan segelintir cerpenis Malaysia kini lebih cenderung menghasilkan cerpen yang tidak berwatak utama, tidak jelas latar belakang masa dan tempat, malah sukar diuruti hujung pangkalnya. Penghasilan cerpen sebegini pernah dinyatakan sebagai "cerpen sebegini saling bertentangan serta tindih-menindih antara kebenaran dengan kepalsuan realiti dan imaginasi" (Shahnon 1989, 78). Bahkan, jalinan plot cerpen-cerpen berwajah baru ini diolah dengan menggunakan teknik interior monolog. Teknik seperti ini berupaya mengungkapkan fikiran, dialog, emosi dan pengalaman batin seseorang watak. Demikian juga cerpen yang berasaskan sejarah telah diolah kembali dengan penuh segar, dengan membawa pembaca ke zaman itu. Hakikatnya kepelbagaian teknik dan peralihan tema yang digarap dapat memperlihatkan akan adanya

kecenderungan beberapa orang cerpenis bereksperimen dan lari dari pengertian yang konvensional.

Penghasilan genre cerpen dengan pencernaan secara konvensional agak mudah dikenal pasti. Hal ini kerana pengkaedahannya masih akur dengan hukum-hukum konvensi. Kebiasaan yang ditemui ialah cerpen konvensional ini sering ditakrif tentang penggabungan elemen-elemen struktur yang terdiri dari satu watak utama yang mewakili sesebuah masyarakat, cita-cita dan golongan tertentu. Watak dan perwatakan di dalamnya mengalami satu pergerakan, baik secara lahiriah mahupun batiniah. Watak itu berada dalam satu ruang dan lokasi yang boleh ditentukan. Jalinan cerita atau plot digabungjalinkan secara mudah dengan mempunyai pengenalan cerita, aksi menaik, klimaks dan aksi menurun dan akhiran cerita. Pengertian seumpama inilah dikatakan konvensional yang telah lama diterima umum. Pengungkapan dan keperihalan kerenah hidup manusia digubah dengan jalinan elemen-elemen struktur yang berkronologi. Jalan ceritanya meliputi pendedahan, puncak dan peleraian menyebabkan jalinan antara unsur-unsur penciptaan seperti watak, latar, gaya dan sudut pandangan tidak kompleks, semruwat dan jungkir balik untuk difahami akan persoalan yang diungkapkan.

Kini, pengertian cerpen telah menemukan satu pengertian yang bertentangan daripada takrif yang telah puluhan tahun dituruti. Dalam takrifnya yang konvensional, cerpen adalah cerita imaginatif yang ringkas, mendedahkan satu peristiwa yang khusus dan satu watak utama, mempunyai satu plot, yang kehalusannya dipadatkan begitu rupa untuk memantapkan penceritaannya. Pada kebanyakan penulis, takrif ini masih diikuti dengan setia. Namun, bentuk penulisan cerpen non-konvensional benar-benar mencabar pola penceritaan cerpen yang terbina secara konvensional. Struktur cerpen ini telah mengimbas kembali corak penceritaan yang dihasilkan oleh Michael Butor, Alain Robbe Grillet dan Nathalie Sarrante. Ekoran dengan tersemainya ciri-ciri non-konvensional yang pernah dihasilkan oleh para sasterawan dunia sebelah barat seperti Jean Paul Sartre, Albert Camus, Frank Kafka, Samuel Beckett, William Faulkner dan Ernest Hemingway, maka muncullah hasil-hasil cerpen tempatan yang lebih kompleks. Di antara cerpen yang menerima pengaruh baru ini dan dapat dikesan ialah dalam cerpen pada awal 1970-an hinggalah kini. Terciptalah cerpen "Dunia Adalah Sebuah Apartment" (Dewan Sastera, Mac 1973), "Matra, Tasik Dan Laut" (Dewan Sastera, Mei 1980), "Angin Pulau" (Dewan Sastera, November 1983), "Fakurdabakia" (Dewan Sastera, September 1976), "Dan Parasit-Parasit" (Dewan Sastera, Julai 1974), "Pecah-Pecah Ombak" (Dewan Sastera, September 1979), "Igau" (Dewan Sastera, Disember 1971), "Kelapa Nan Sebatang" (Dewan Sastera, September 1973), "Mimpi Yang Bertaburan" (Dewan Sastera, Jun 1975) dan "Perjalanan Kedua" (Dewan Sastera, Jun 1972). Kelangsungan dari itu dapat dikenal pasti golongan cerpenis yang mempunyai kecenderungan baru di era-1970-an ini termasuklah antaranya Anwar Ridwan,

Mana Sikana, Razak Mamat, Siti Zainon Ismail, S. Othman Kelantan, Othman Puteh dan Shahnon Ahmad.

Konsep non-konvensional ini pada dasarnya ialah tak lazim yang membawa pengertian sesuatu yang melencong, bercabang dari yang lurus atau tidak biasa. Hakikatnya, penghasilan cerpen yang tak lazim ini sukar diterima dalam erti kata cerpen non-konvensional ini memperlihatkan beberapa wajah baru, idea baru atau berkecenderungan baru (meminjam istilah S. Othman Kelantan dalam tesis sarjananya), dalam perkembangan mutakhirnya. Dalam erti kata lain, non-konvensional ini juga ialah adanya kemungkinan minat baru, cara baru, stail baru dalam binaan struktur cerpen Melayu moden yang memperlihatkan kelainan daripada hukum pembinaan konvensional. Secara kasarnya, cerpen ini menggarapi dan merangkumi teknik aliran kesedaran dan sekali gus digabungkan persoalan cerita secara monolog dalaman.

Jalinan ceritanya dijalinakan secara semruwat dan jungkir balik yang amat sukar ditemui sama ada di awal mahupun di pengakhiran cerita. Stail seperti ini amat berkaitan dengan apa yang terjadi dalam pemikiran manusia pada ketika yang tertentu tidaklah teratur melainkan dijalin secara kompleks, fikiran, perasaan, refleksi, asosiasi dan ingatan terhadap masa depan. Malahan, cerpen-cerpen ini diadakan tanpa dapat dikenal pasti lokasi yang digunakan, ruang dan masa yang pasti, justeru kelainan struktur dapat dikesan berbanding penghasilan cerpen-cerpen konvensional yang memaparkan watak-watak *real*. Kelainan ini diadakan dengan penggunaan imej dan simbol yang memerlukan tafsiran di sebalik yang tersurat dan sekali gus menagih tuntutan fikiran khalayak. Bahkan penggunaan bahasa superlatif dan figuratif digemblengkan bersama jalan cerita yang bercelaru dan dibicarakan secara non-episodik. Keperihalannya ini menyukarkan kefahaman khalayak dan kelancaran perjalanan cerita seolah-olah tidak lancar. Namun, di sebalik ketidaklancaran itu, teradunnya keunggulan para cerpenis menerapkan stail dan bahan-bahan baru sama ada dalam persembahan idea mahupun struktur sesebuah cerpen. Cerpen sebegini acap kalinya tidak berakhir dengan satu kesan keseluruhan yang mudah difahami seperti mana dalam cerpen konvensional.

Perubahan rasa, minat dan kecenderungan ini seolah-olah menyarankan bahawa munculnya di kalangan pengarang yang mula menagih sesuatu yang baru, memberontak dan menghakis pola-pola penciptaan konvensional (Shahnon 1989, 77). Gaya kepengarangan konvensional ini dirasakan sudah tidak terdaya lagi berdialog dan bermonolog tentang keperihalannya kemanusiaan yang serba kompleks dan sofistikated. Kedudukan realisme yang kukuh sejak berpuluh tahun ini akhirnya mendapat cabaran yang hebat. Berbagai-bagai nama diberikan kepada jalur baru dalam kesusasteraan ini seperti *introverted novel*, *anti-novel*, *irrealism*, *surfiction*, *new fiction*, *fabulation* dan *metafiction*. Pendekatan baru ini seolah-olah mengisytiharkan dirinya sebagai anti-watak, anti-plot, anti-mesej dan anti-realiti. Proses penciptaannya tidak lagi terikat pada hukum sebab dan akibat seperti mana dalam ciri-ciri konvensional.

Selaras dengan kompleksiti kehidupan manusia, maka kelainan dari segi penggunaan teknik pengayaan dan penceritaan dapat dianggap satu paradigma baru atau asas baru. Ia bertujuan untuk menganalisis keperihal manusia yang kompleks, maka tekniknyanya juga harus kompleks. Malahan, pengarang-pengarang cerpen non-konvensional bukan lagi bertindak sebagai perakam waktu, sebagai pelapor mahupun tulang-tulang cerita (ibid., 78). Mereka telah bertindak untuk menyuarakan realiti dalaman manusia dan mereka juga menolak elemen-elemen penceritaan yang terkongkong dengan hukum-hukum konvensional seperti tema, idealisme, perwatakan yang pipih, bulat dan serba sempurna, menolak latar masa yang berkronologi dan plot yang bersebab-akibat. Segala-galanya anti-konvensi, *anti-establishment*, dan mereka mewujudkan budaya menentang justeru tidak ada lagi akhiran luar duga, anti-klimaks, langsung menghakiskan leraian yang dibuat-buat. Kemungkinan adanya ciri-ciri inilah yang disebut sebagai satu bentuk non-konvensional. Cerpen berwajah baru ini membawa cara dan teknik baru dalam menampilkan perwatakan, pembinaan plot, pemilihan sudut pandangan dan gaya penyampaian. Justeru itu, apabila kita meneliti perkembangan cerpen-cerpen Melayu mutakhir haruslah dilihat dari *weltanschauung* yang lebih luas, rasional dan wajar. Sikap tidak menolak pandangan yang lain daripada bentuk dan aliran yang konvensional merupakan satu petanda wujudnya kematangan daya fikir terhadap pengucapan seni para pengarang kreatif. Hal ini menunjukkan perkembangan cerpen-cerpen non-konvensional bukanlah melanggar dan langsung tidak akur dengan kaedah konvensi, tetapi mengungkapkan persoalan kreatif dan percubaan era baru dalam memperkayakan kaedah bercerita, variasi dan keragaman dalam penghasilan cerpen Melayu moden.

Hasil kajian yang dijalankan (Siti Hajar 1990) terdapat 73 buah atau 15.53 peratus cerpen berkecenderungan baru dihasilkan. Jumlah cerpen ini dikesan daripada jumlah keseluruhan sebanyak 470 buah cerpen yang pernah disiarkan dalam *Dewan Sastera* sepanjang tahun 1970 hinggalah 1984. Misalnya penghasilan cerpen dalam tempoh lima tahun (1970–1974) hanya terdapat lapan buah cerpen yang terbina secara berkelainan struktur. Kelapan-lapan buah cerpen ini memaparkan tema keakuan yang berligar dalam diri watak utama. Cerpen-cerpen ini "Perjalanan Kedua", "Dunia Adalah Sebuah Apartment", "Igau", "Monolog", "Tak Keruan", "Kalau Ibu Sampai Takah Tiga", dan "Kelapa Nan Sebatang". Cerpen-cerpen ini menyentuh persoalan kejiwaan manusia dan menungan watak-watak utama dikontraskan dari semasa ke semasa dengan kehidupan rumah tangga yang konkrit (Fernando 1976, 14–18). Manakala cerpen "Perjalanan Kedua" dan "Dunia Adalah Sebuah Apartment", kedua-duanya memaparkan *split-personality* watak-watak utamanya yang berada dalam keresahan, kebimbangan, ketakutan dan ketidaktentuan, apakah dan bagaimanakah penyelesaian sebuah akhiran hidup. Cerpen "Dan Parasit-Parasit" agak sukar menemukan tema cerita kerana apa yang dihadapi oleh watak baru, pertamanya di peringkat kesedaran dan keduanya pengertian perasaan yang

berlaku dalam batin "Aku". Kedua, aliran fikiran ini mencakupi unsur-unsur kenangan bercampur aduk antara perasaan dengan realiti dan keperihalan ini dipersembahkan dalam detik yang amat singkat.

Berdasarkan huraian umum tersebut, dapat ditentukan bahawa cerpen dalam tempoh ini telah menepati ciri-ciri non-konvensional. Ketentuan ini didasarkan kepada kegagalan untuk menemui satu tema yang khusus diolah oleh pengarang. Persoalan yang dapat dikesan ialah isi cerita tidak dapat menemukan satu kata dasar atau mesej yang khusus seperti mana tema-tema yang dapat ditemui di dalam cerpen konvensional. Keadaan ini berlaku disebabkan struktur penceritaan tidak lagi terikat dengan jalinan plot yang berkronologi. Gambaran yang dipaparkan disulami dengan *absurdity* lalu memperlihatkan *abnormal, illogical* dan tidak mementingkan plot dan peristiwa berkembang sebebas-bebasnya. Percaturan cerita yang anti-plot dan anti-kisah telah menjadi bukti kepada satu bentuk kecenderungan dan gaya baru dalam pembinaan cerpen non-konvensional.

Cerpen ini juga menggunakan latar terhad atau *internal life*, iaitu pengungkapan peristiwa di dalam diri watak-watak utama. Walau bagaimanapun, cerpen "Kelapa Nan Sebatang" masih boleh dibuat telahan, iaitu kisah Wak Da yang hidup melarat di kampung dan terpaksa menyeberangi sungai yang mengalir deras selepas hujan untuk mencari rezeki. Dengan hanya dibantu oleh sebatang pohon kelapa beliau berusaha untuk ke seberang walaupun tindakannya itu menjadi ejekan kanak-kanak nakal. Cerpen yang lainnya seperti "Monolog", "Perjalanan Kedua", "Dunia adalah Sebuah Apartment", "Dan Parasit-Parasit", "Igau", "Kalau Ibu Sampai Takah Tiga", dan "Tak Keruan", secara jelas telah dituntaskan oleh pengarang secara latar terhad. Latarnya hanya bergolak dalam diri dan berbau antara ingatan, igauan dan fikiran yang kacau dan kompleks. Tidak ada lagi gambaran seperti suasana kampung, kota, desa, hutan dan laut yang melatari cerpen tersebut. Walaupun cerpen "Dunia Adalah Sebuah Apartment", terdapat nama tempat seperti London, Hong Kong, Malaysia, Central Hospital, Victoria Peak dan New Territories, namun pemaparan peristiwa ini hanyalah berkisar dalam ingatan watak "aku". Tidak wujud lagi latar masa, bahkan latar tempat di dalam cerpen ini tidak dijalinan secara berurutan tetapi kerap kali terpisah-pisah. Jelasnya, suasana yang melatari cerpen ini simpul-menyimpul dalam gabungan realiti, ilusi, fantasi dan kreativiti pengarang. Panorama kisah masyarakat yang dipaparkan sama sekali tidak meluas seperti dalam cerpen konvensional. Hal ini kerana teknik pencantasan ruang litup dipersempitkan seboleh mungkin. Cerpen ini juga diolah secara jungkir balik dan mewujudkan sifat plot orang terpenjara, iaitu sifat khusus daripada plot rumit yang membezakannya daripada plot cerpen konvensional. Struktur plotnya menjadi kacau, mengarah kepada sifat dalaman manusia seperti yang terdapat dalam kebanyakan karya *absurd*.

Walaupun bagaimanapun, kecenderungan para cerpenis dalam tempoh lima tahun seterusnya (1975-1979) lebih menunjukkan keghairahan mereka untuk meneroka teknik-teknik penulisan yang lebih mencabar. Persoalan ini mencakupi

persoalan falsafah dalam menganalisis kompleksiti kemanusiaan lewat daya kreatif yang pasti saja menuntut kehalusan kesenimanannya, kewujudan *internal rhymenya*, keanalitikalannya dan penyungkilan rahsia dalaman manusia (Shahnon 1989, 77). Justeru itulah, jumlah cerpen non-konvensional lebih banyak berbanding lima tahun sebelumnya. Hasil kajian dapat dikesan sebanyak 31 buah cerpen non-konvensional telah dihasilkan. Golongan cerpenis terdiri daripada ramai golongan muda yang berpeluang mempelajari kursus-kursus kritikan dan disiplin bantu di pusat-pusat pengajian tinggi. Mereka mula didedahkan dengan cara penulisan yang telah sekian lama mendapat tempat di Eropah dan Amerika. Antara mereka termasuklah Anwar Ridhwan, Razak Mamat, Fatimah Busu, Siti Zainon Ismail, Mana Sikana, S. Othman Kelantan, Rogayah Abdul Hamid, Othman Putih, Dinsman dan Shahnon Ahmad yang setia dan terus aktif. Amat jelas nama-nama ini telah memonopoli arena penulisan cerpen berwajah baru. Mereka ini seolah-olah cuba membebaskan tradisi berkreatif secara konvensional yang selama ini mengekang kebebasan kreativiti.

Kehadiran nama-nama ini telah menghasilkan cerpen non-konvensional yang dapat dikenal pasti, antaranya "Gap-Gup-Gap", "Saudara X", "Hipokondriakial", "Mimpi Sang Puteri", "Mimpi Yang Bertaburan", "Pulau Nyanyian", "Gua", "Perempuanku Dan Darat", "La Q", "Aku Adalah Lakonanku", "Pecah-Pecah Ombak", "G", dan "Fakurdabakia". Cerpen ini mengutarakan persoalan dalaman dan konflik batin watak. Juga menggarap persoalan dan kisah yang diceritakan dengan melampaui kemampuan daya tanggapan pancaindera manusia seperti mimpi, di alam barzakh, igauan, fantasi dan imaginasi tempat-tempat yang sukar dibuat telahan. Lebih terasa keserabutan dan ketidaktentuan pengolahan persoalan akan keperihalannya manusia dalam cerpen "La Q", "Mimpi Sang Puteri", "Aku Adalah Lakonanku", "Hari", dan "G". Cerpen ini menyediakan satu bentuk kesukaran untuk mengesan satu tema dan pengolahan kehidupan manusia yang jelas seperti mana pembacaan terhadap cerpen konvensional. Walaupun tanggapan masih boleh dibuat bahawa cerpen tersebut mengisahkan cinta dan kasih sayang, tetapi disebabkan pengembangan dan percantuman unsur imej, simbol, metafora dan personifikasi dengan kepekaan pengarang menyebabkan adunan cerita menjadi kabur dan *ambiguous*.

Cerpen ini juga tidak meninggalkan satu kesan keseluruhan, dapat dianggap hanya sebagai satu eksperimen kerana di dalamnya tidak ada kekusutan yang memerlukan penjelasan yang muktamad. Struktur pembinaannya tidak lagi memperlihatkan kehadiran kaedah konvensional, malahan apa yang terungkap ialah konflik batin. Misalnya dalam "Pecah-Pecah Ombak", terdapat kegelisahan dan pergolakan jiwa yang dilalui oleh watak "Dia" dan Badri. Ketidaktenteraman ini dibaurkan dengan rasa kesedihan dan kekacauan untuk memperjelaskan perasaannya ketika sudah berpisah dengan kekasihnya Nia seorang pendatang haram yang dilambangkan sebagai "pecahan ombak". Kegetiran dan suasana kehidupan yang kompleks menjadi lebih wajar digambarkan dalam urutan cerita yang tidak berplot. Hal ini kerana, sekiranya dijalinkan dengan plot

konvensional, pasti pula ada tahap-tahap perkembangan yang membawa kepada satu penyelesaian di mana wujud semacam penghakiman terhadap peristiwa yang berlaku. Malah dalam kehidupan sehari-hari, kehidupan *real* tiada pula "plot". Kenyataan ini selari dengan saranan Ivy Compton-Burnett bahawa *real life has no plot* (Hashim 1979, 14). "Pecah-Pecah Ombak" memaparkan peristiwa di mana pengarangnya dapat menghindarkan dirinya dari "bersuara" atau "bercerita" kepada audien. Pengarang mengambil peranan untuk hanya mendedahkan (*showing*) segala peristiwa yang ada. Ia tidak lagi menceritakan (*telling*) semuanya dalam cara yang sewenang-wenang.

Suasana penceritaan yang sukar dikenal pasti turut ditemui dalam cerpen "Aku Dan Lakonanku" yang kemungkinan besar didasarkan kepada sebuah lukisan. Malah menurut Mana Sikana (1977, 12) cerpen ini "lebih merupakan sebuah cerpen aliran kesedaran yang dilahirkan dari nurani dan lubuk rasa pengarang. Bahasanya berstailkan abstrak dan metafizik. Unsur eksistensialisme Timur juga terjelas dalam cerpen ini. Cerpen ini perlu dibaca dengan teliti." Pelukisan suasana yang demikian biasa juga menimbulkan keremang-remangan kerana ia tidaklah secara terang menghuraikan apa yang harus terjadi selanjutnya. Ini dapat dibuktikan daripada pernyataan berikut (S. Othman Kelantan 1977, 3)

Hujan bergerak ke dalam suatu dimensi. Biru juga. Kemudian keduanya membenturi merah yang sudah mantap, membeku, kaku dalam suatu kehidupan abstrak dalam satu dimensi yang entah di mana sempadannya antara Hijau, Merah, Ungu dan Biru yang bergerak dan berganjak, masih terdapat suatu dimensi ruang yang diperlukan.

Suasana dan latar penceritaan seperti inilah menjadikan khalayak tidak mengetahui dan sukar menanggapi mesej yang ingin disampaikan pengarang. Namun, cerpen non-konvensional ini ada ketikanya tidak mementingkan kefahaman khalayak, dan pengarang hanya inginkan cerpen ini berfungsi untuk melepaskan citarasa mereka. Sebab itulah, cerpen ini juga sukar ditentukan dari mana dan bila sesuatu kejadian itu berlaku. Bahkan watak-watak yang hanya disebut sebagai "Hijau", "Biru", "Ungu" dan "Merah" berlegar-legar tidak ketentuan punca dan arah. Lebih membingungkan, cerpen ini tidak meninggalkan satu kesan yang menyeluruh, kerana akhiran ceritanya hanya disebutkan (S. Othman Kelantan 1977, 6),

Sebuah penghayatan dalam kombinasi telah wujud, dan sepi.

Sementara itu, jalinan plot dalam cerpen "G" benar-benar lari daripada kaedah persembahan secara konvensional. Kita telitikan ungkapan berikut (Abdul Rahim 1978, 14),

G, muncullah!
 G, muncullah!
 G, muncullah!
 G, G, G, G, G, G!
 Muncuuuuuallah ! ! !
 G, G, G, G, G, G, G, G, G, G, G, !!!
 G ! !
 G ! !
 Oooooo ! ! !
 ooooooooo OO ! ! !
 oooo OOO ! ! !

Jika beginilah gaya penceritaan dan persembahan cerpen yang dianggap menyimpang struktur, pastilah keperihalan ini amat berbeza dengan cerpen-cerpen yang masih mengekalkan ciri-ciri konvensional. Umpamanya kita telitikan cerpen "Kegigihan", "Nabila", "Tanah" dan banyak lagi cerpen yang dipersembahkan secara konvensional, jelas pada tajuknya sahaja, audien sudah dapat membuat ramalan tentang tema, watak, plot dan latar ceritanya. Malahan aspek struktur persembahannya agak *stereotaip* dan mempunyai keselarian dalam mengubahsuai diksi, latar sama ada di kampung atau di bandar, plot yang mempunyai aksi menaik dan menurun serta akhiran ceritanya mempunyai kesimpulan yang erat.

Dalam tempoh lima tahun seterusnya (1980–1984), jumlah cerpen yang dikenal pasti sebagai berkelainan struktur atau tak lazim berjumlah 34 buah. Dari segi kuantiti, ternyata tempoh ini menjanjikan bahawa cerpen tak lazim di kalangan para cerpenis, pengkritik mahupun peminat sastera mula menarik minat. Walau bagaimanapun, dari segi penglibatan pengarang, penguasaan masih berbaur di antara para cerpenis muda dengan penulis yang telah sekian lama bergiat, antaranya Anwar Ridhwan, Mana Sikana, Othman Puteh, Razak Mamat, Fatimah Busu, Rogayah Abdul Hamid, Siti Zainon Ismail, Moechtar Awang dan Shahnon Ahmad yang masih unggul menempatkan dirinya sebagai pengarang yang mempunyai ketajaman sensitiviti.

Penghasilan cerpen dalam tempoh ini telah mengeksploitasi unsur-unsur alam sebagai imej dan simbol dalam melengkapkan jalan cerita. Pencernaan cerpen ini juga turut mengaplikasi kisah sejarah dan hikayat yang diolah dengan begitu baik sebagai bahan mentah untuk berkarya namun tetap menjanjikan kesegarannya. Secara keseluruhannya, plot dalam cerpen tempoh ini diungkapkan secara plot-rumit yang mempunyai *unity* dan *coherence*, yang berkisar di sekitar peristiwa dan pemikiran watak-wataknya. Jalinan cerita ini berlaku secara gerak batin yang disalurkan melalui teknik arus-kesedaran, monolog dalaman dan disampaikan melalui teknik dialog, imbas kembali dan imbas muka. Jalinan ini terungkap dalam cerpen "Al-Amin", "Cerita Kedua Sang Adam", "Al-Isra", "Haluan", "Matra, Tasik Dan Laut", dan "Sri Padma". Jalinan plot rumit ini menunjukkan sikap pengarang yang tidak lagi bersikap *carbon copy* tentang keperihalan

mereka terhadap realiti masyarakat, seperti mana yang dislogankan terhadap cerpen konvensional. Perjalanan cerita tidak lagi berhubung baik antara pengenalan, pertengahan dan peleraian. Cara ini sudah dianggap lama dan tidak *real*. Cerpen ini banyak memaparkan kancah keserabutan, antara yang nyata dengan yang berlimbo dan sukar ditanggapi urutan perjalanan cerita. Tidak ada peleraian yang muluk diukirkan oleh pengarang. Hal ini jelas di dalam cerpen "Sri Padma" dan "Matra, Tasik Dan Laut". Kedua-dua buah cerpen ini banyak menggunakan imej alam dan jalan ceritanya pula mengarah kepada plot eureka dan dijalinan pula secara *in medias res*. Stail ini mengarah kepada perutusan yang keremang-remangan dan pemaparan pengarang dalam menyelami fikiran bawah sedar watak.

Pembinaan cerpen "Saudara X", "O", "Aqula", "Sang Raja", "La Q" dan "Sang Pertapa" bersifat anti-plot dan anti-kisah yang amat bertentangan dengan dasar konvensional. Pembinaan plot dalam hampir keseluruhan cerpen ini dibina secara *in medias res*. Teknik ini permulaannya bukanlah pengenalan cerita, tetapi bermula di tengah cerita, kemudian semua kejadian dan peristiwa dihubungkan secara imbas kembali untuk menjelaskan peristiwa yang telah berlaku. Penataran dalam cerpen ini telah mengeksploitasi imej alam, unsur-unsur sejarah, penggunaan tokoh-tokoh yang berperanan dalam sejarah bangsa, misalnya penghidupan semula tokoh Sisyphus, Hang Jebat, Malikul Mansur, Radin Galuh Cendera Kirana, Patih Kerma Wijaya, Mat Jenin, Nabi Adam, Pak Pandir, Plato dan Al-Amin. Kisah yang berasaskan sejarah diolah kembali dengan gabungan unsur-unsur kreatif dan imaginatif.

Walau bagaimanapun, penghasilan cerpen seperti "Al-Amin", "Matra, Tasik Dan Laut", "Sang Raja", "Al-Kisah Cetera Yang Ke-9", "Aqula", tidak menjanjikan satu suasana, masa dan tempat yang boleh diketahui di mana sebenarnya peristiwa itu berlaku. Misalnya lokasi cerpen "Al-Amin" dikisahkan sebagai (Fatimah 1984, 7),

Gua gelap-gelita menggugup batu-batu purba sedang berwarna hitam berlekit lukut-lumut mati dan abadi. Pelantiaan gua gondol dan tindih. Debu memendap senyap rantai di leher berbunga gemerencing. Rantai di perut berbunyi gemerencing. Rantai di kaki berbunyi gemerencing, penghujung segala milik gua, krenggg, kreceeeeg, kranngg ... kraaaannnnnggggg!

Sementara di dalam cerpen "Matra, Tasik Dan Laut", panorama yang melatari cerpen ini dinyatakan sebagai (Othman 1980, 14),

Angin semilir, Matra. Entah dari arah mana bertiup. Dan kau sedang apa di sana? Ah, lambat-lambat sekali aku mendepang tangan, hati-hati menguris kedua belah kaki melenggokkan tubuh menolak kelembutan aur.

Panorama yang dilakarkan begitu simbolik, sukar ditentukan lokasi di mana berlakunya peristiwa tersebut. Keadaan ini mempengaruhi kekaburan perutusan yang hendak disampaikan. Itulah sebabnya salah satu sebab munculnya cerpen non-konvensional ini adalah untuk membebaskan diri daripada terikat dengan kaedah konvensi. Pengarang bebas meluahkan idea dalam pelbagai ragam dan suasana dalam satu keadaan yang tidak terikat. Penghasilan cerpen non-konvensional juga menjanjikan erti kepuasan diri dan kebebasan berkarya. Justeru kelompok pengarang ini seolah-olah meleraikan diri dan stail kepengarangan daripada kaedah konvensi yang dikatakan sebagai peraturan dan kerangka atau model yang perlu diakuri untuk menghasilkan cerpen.

Namun demikian sampai di mana akan berakhirnya minat ke arah pembinaan cerpen sebegini? Cerpen ini telah memperlihatkan kecenderungan membentuk dan mengutarakan persoalan dalaman penokohan secara gerak batin. Pemaparan seperti ini membabitkan proses kreatif dan imaginatif di samping kesepaduan daya persepsi, sensitiviti, ilusi dan fantasi. Kebolehan pengarang sudah pasti mengambil kira daya kepekaan seperti yang disarankan oleh Brewster Ghiselin (1952, 12) *the creative process is the process of change ...* Oleh itu dapat dikatakan kreativiti bersifat peribadi, subjektif dan dimiliki oleh para cerpenis yang kreatif, imaginatif dan mempunyai daya sensitiviti yang tajam. Walau bagaimanapun, cerpen konvensional yang dihasilkan masih tetap canggih dan ada keunggulannya yang tersendiri. Bahkan cerpen yang terbina secara konvensional itu tidak bermakna tidak kreatif dan imaginatif, hanya mungkin keperihalan manusia yang dipaparkan mengungkapkan realiti yang kurang mencabar pemikiran audien. Walau bagaimanapun, dalam kita berkarya harus diingat bahawa setiap pendekatan dan kelainan yang dibawa oleh tamadun barat harus dinilai terlebih dahulu sebelum diikuti. Ini bertujuan supaya kita mempunyai alternatif dalam berkarya. Tidak semua pengaruh dan aliran yang dicipta mereka canggih dan cemerlang. Sebagaimana pandangan Affandi Hassan (1991, 48)

... para penulis moden Eropah mengatakan tidak perlu ada pemikiran dalam sastera, sebuah sastera bukan sedia ilmu ...

Malahan kita harus berfikir akan cadangan dan usaha beliau dalam memperkenalkan satu *genre* dalam penghasilan karya sastera yang diberi nama *espen*. Menurut beliau, "genre ini ingin memakai teknik khutbah dan metodologi penyelidikan moden, dengan mengutamakan pemikiran dalam penulisan, dan

cula menggunakan segala macam teknik penulisan moden, hatta cara penggunaan nota kaki sekali pun.¹

Proses kreatif sewajarnya bertunggakkan Islam yang syumul, kerana bersastera itu sendiri adalah beribadat kepada Allah. Justeru keperihalan hidup manusia dan makhluk Allah lainnya harus berlandaskan tauhid dan hakikat kejadian manusia itu sebagai Abdillah dan Khalifatullah. Dan bersastera itu sendiri untuk Allah, maka hasil-hasil karya seharusnya jelas akan idealisme yang dibawa, sebagaimana ingatan Allah dalam Al-Quran (asy-Syuura: 221-227) mafhumnya,

Apakah akan aku beritakan kepadamu, kepada sesiapa syaitan-syaitan itu turun? Mereka turun kepada tiap-tiap pendusta lagi yang banyak dosa. Mereka menghadapkan pendengaran (kepada syaitan) itu, dan kebanyakan mereka adalah orang-orang yang pendusta. Dan penyair-penyair itu diikuti oleh orang-orang yang pendusta. Dan penyair-penyair itu diikuti oleh orang-orang sesat. Tidakkah kamu melihat bahawasanya mereka suka mengatakan apa yang mereka sendiri tidak mengerjakannya? Kecuali orang-orang (penyair-penyair) yang beriman dan beramal saleh dan banyak menyebut Allah dan mendapat kemenangan sesudah menderita kezaliman. Dan orang-orang yang zalim itu kelak akan mengetahui ke tempat mana mereka akan kembali.

Bibliografi

- A. Rahman Yusuf. "Realisme dan Metafiksyen dalam Cerpen-Cerpen Anwar Ridhwan". *Dewan Sastera*, Ogos: 30-35, 1988.
- Abdul Rahim Md. Ali. "G". *Dewan Sastera*, September: 14-16, 1978.
- Anwar Ridhwan. "Kelainan dalam Beberapa Cerpen Mutakhir". Bahagian 1. *Dewan Sastera*, Oktober: 36-40, 1975.
- Fatimah Busu. "Al-Amin". *Dewan Sastera*, Ogos: 7-10, 1984.
- Fernando, Lloyd. "Semangat Mengkaji Diri dalam Cerpen-Cerpen Baru Shahnnon Ahmad". *Dewan Sastera*, September: 14-18, 1976.

¹ Dalam satu artikel bertajuk "Kesan dari Suatu Majlis", yang disiarkan melalui *Dewan Sastera* (September 1989, 48) beliau menjelaskan bahawa espen adalah kombinasi jurnalisme baru bersifat agak *investigate in a mild form* di mana pemikiran yang serius yang biasanya diluahkan dalam bentuk esei, dan sedikit daya kreatif dengan menggunakan aspek drama dan penulisan cerpen. Tujuannya supaya pembaca dapat mengikuti persoalan yang berat-berat secara ringan sambil berhibur dan berfikir.

- Ghiselin, Brewster. *The Creative Process*. New York: New American Library, 1952.
- Hashim Awang. "Karya Cereka September: Cerpen-Cerpen Tanpa Plot". *Dewan Sastera*, September: 14-17, 1979.
- Mana Sikana. "Sastera Bentuk Baru Mencabar Masyarakat". *Mingguan Malaysia*, Mei: 12, 1977.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge, 1993.
- Mohd. Affandi Hassan. "Medan-Medan dalam Sistem Persuratan Melayu". Bahagian 4. *Dewan Sastera*, Jun: 47-50, 1991.
- Othman Puteh. "Matra, Tasik dan Laut". *Dewan Sastera*, Mei: 14-17, 1980.
- S. Othman Kelantan. "Aku Adalah Lakonanku." *Dewan Sastera*, Jun: 3-4, 1977.
- Shahnon Ahmad. "Cereka Melayu Ala Nouveau Roman". *Dewan Sastera*, Disember: 77-81, 1989.
- Siti Hajar Che Man. *Cerpen-Cerpen Non-Konvensional (1970-an-1980-an)*. Di dalam Majalah *Dewan Sastera* dan *Horison: Satu Kajian Penyimpangan Struktur*. Tesis Sarjana. Universiti Sains Malaysia, 1990.

Strategi-Strategi Naratif di dalam *The Woman Warrior* dan *Nectar in a Sieve*: Cabaran-Cabaran Penulisan Wanita terhadap Genre Novel*

Wong Soak Koon

Dalam usaha beliau menghuraikan tentang perhubungan kesusasteraan dan ideologi sosiobudaya sesebuah masyarakat, Terry Eagleton merumuskan bahawa, "*Literary works are not mysteriously inspired, or explicable simply in terms of their author's psychology. They are forms of perception, particular ways of seeing the world; and as such they have a relation to that dominant way of seeing the world which is the social mentality or ideology of an age*".¹ Pendapat Eagleton ini disokong oleh Raymond Williams yang juga melihat kesusasteraan sebagai satu di antara pelbagai institusi manusia yang dikelolakan berdasarkan beberapa skrip ideologikal yang berfungsi untuk menyampaikan cara dominan bagi mentafsirkan pengalaman manusia.² Justeru itu, bentuk novel boleh juga dikaji sebagai satu di antara wacana masyarakat yang digunakan untuk mengekalkan nilai-nilai dominan yang mengawal perkembangan dan peranan wanita dalam mana-mana masyarakat. Konvensi fiksyen, khususnya perwatakan dan plot bukan sahaja *neutral* (berkecuali), atau estetik tetapi membawa "arahan" daripada pihak-pihak dominan dalam masyarakat yang ingin mengacuankan pengalaman hidup manusia. Dalam erti kata yang lain, kategori fiksyen dan kategori sosial dalam penafsiran tingkah laku manusia saling mempengaruhi seolah-olah berada dalam suatu litar ideologikal. Perlitan ini, walaupun tidak diputuskan langsung, telah dikaji semula dan dicabar oleh beberapa pengarang, pembaca dan pengkritik wanita sama ada berbangsa Eropah atau bukan Eropah

* Versi pertama esei ini diterbitkan dalam *Dewan Sastera* (Jun 1997), m.s. 62-68.

¹ Lihat Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (Berkeley: University of California Press, 1976), m.s. 6.

² Untuk maklumat lanjut, sila rujuk kepada Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press), m.s. 212.

dalam penulisan kreatif dan kritikan mereka yang bertujuan menganalisis penulisan tentang dan oleh wanita (*women writing and writing women*)³.

Keberkesanan genre "novel" sebagai saluran untuk menyuarkan pengalaman hidup para wanita telah diperdebatkan sejak abad kesembilan belas lagi. Pada zaman itu, para pengarang seperti George Eliot (nama pena Marianne Evans), Charlotte Bronte dan adiknya, Emily telah pun bergelut dengan persoalan sama ada bentuk novel (seperti yang ditulis oleh Daniel Defoe atau pengarang lelaki yang lain yang mengangkat realisme-sosial sebagai teknik novel) mampu bersikap adil kepada pemaparan sensitiviti watak wanita. Debat tentang novel sebagai saluran untuk pemaparan selok-belok lapisan (*interiority*) seseorang wanita dilanjutkan oleh Virginia Woolf dan Dorothy Richardson dan pembahasan ini belum reda malah dijadikan lebih kompleks dengan sumbangan pengarang-pengarang bukan Eropah seperti Maxine Hong Kingston, Ama Ata Aidoo, Leila Chudori dan lain-lain yang menampilkan karya-karya yang mencabar sempadan genre novel lalu membaharui ciri-ciri novel seperti turutan peristiwa dalam pembinaan plot, perhubungan gender, pembinaan identiti gender, penutup cerita dan lain-lain. Aktiviti mengkaji semula narativiti dilakukan berpakatan dan berkemuniti oleh tiga pihak penting dalam pengajian kesusasteraan daripada perspektif feminis, iaitu penulis, pengkritik dan pembaca. Seperti mana yang diterangkan oleh Judith Kegan-Gardiner, "*Many women critics tell woman readers how to read women writers; and they tell women writers how to write for woman readers. The implied relationship between the self and what one reads and writes is personal and intense*".⁴ Penghayatan yang dilakukan oleh Rachel Du Plessis, seorang pengkritik feminis terhadap beberapa pengarang wanita abad sembilan belas dan dua puluh memerangsangkan kita untuk membaca semula karya-karya wanita yang setakat ini cuma dianalisiskan tanpa melibatkan ideologi gender sesebuah masyarakat.

Dengan memfokuskan kepada resolusi atau penutup plot dalam karya beberapa pengarang yang mempelopori penulisan novel wanita seperti Eliot dan Bronte, Du Plessis mendapati bahawa novel wanita abad kesembilan belas lazimnya ditutup dengan dua peristiwa, iaitu *perkahwinan* atau *kematian* watak. Plot begini digelar beliau *romance plot* di mana wirawati seolah-olah tidak mempunyai *telos-telos* lain. Yang menarik, Du Plessis berpendapat bahawa *romance plot* di dalam novel-novel abad kesembilan belas, contohnya *Middlemarch* sebenarnya sudah pun dicabar oleh suatu lagi dorongan di dalam

³ Pemikiran saya tentang penulisan wanita dan kongkongan genre novel amat diperkayakan oleh beberapa pengkritik khususnya Rachel Blau Du Plessis di dalam *Writing Beyond the Ending* (Bloomington: Indiana University, 1985); Molly Hite, *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative* (Ithaca: Cornell University Press, 1989); dan Ian Wajcick-Andrews, *Margaret Drabble's Female Bildungsromance: Theory, Genre and Gender* (New York: Peter Lang, 1995).

⁴ Lihat "On Female Identity and Writing by Women," di dalam Elizabeth Abel (peny.), *Writing and Sexual Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), m.s. 185.

jiwa wirawati, iaitu dorongan untuk membentuk suatu cara hidup yang lebih *autonomous*. Wirawati seperti Dorothea Brooke diperkenalkan pada permulaan novel Eliot sebagai insan yang aktif, mempunyai hasrat tinggi untuk melakukan sesuatu aksi yang boleh meninggalkan kesan bagi masyarakat tetapi akhirnya Dorothea dipaparkan terpaksa menyerah kepada keinginan *telos romance plot*. Justeru itu, Dorothea mentransformasikan diri kepada seorang wanita yang sudah puas menjadi *helpmate* kepada suami keduanya. Mestikah keinginan seseorang wanita untuk perkembangan identiti yang lebih memperlihatkan aksi "*heroic*" akhirnya disalurkan ke dalam acuan perkahwinan seolah-olah tenaga dan keghairahannya mesti dibendung? Pengarang-pengarang wanita abad kesembilan belas berada dalam keadaan serba salah, antara keinginan untuk membina plot yang lebih segar supaya hasrat watak wanita untuk jatidiri dipersembahkan dan keraguan bahawa strategi naratif begini akan dianggap masyarakat sebagai pemberontakan terhadap nilai-nilai sosial budaya yang telah lama menentukan citra wanita melalui *telos plot* tertentu. Freud sendiri telah menyumbang kepada kewibawaan *romance plot*. Dalam kuliah-kuliah beliau tentang psikologi wanita, Freud mengatakan bahawa tenaga yang digunakan seorang wanita untuk menjadi feminin dengan matlamat hidup yang berkisar kepada suami, rumah tangga, "*has left her no paths open to further development as though, in fact, the difficult development which leads to femininity had exhausted all the possibilities of the individual*".³ Rumusan Freud dikritik dan dicabar oleh pengarang wanita yang menegaskan bahawa perkembangan wanita boleh memperlihatkan satu *trajectory* yang lebih aktif dan luas daripada yang dirangkumi oleh ruang rumah tangga. Selain Woolf dan Richardson yang telah disebut di atas, pengarang wanita seperti Doris Lessing, Olive Shreiner dan lain-lain berusaha mencari satu struktur naratif yang boleh memaparkan *bildungs* atau pembentukan jatidiri seorang wanita dengan lebih berkesan. Mereka tidak mahu meniru ciri-ciri *bildungsroman* lelaki kerana bentuk itu juga memperlihatkan perangkap yang boleh memenjarakan jiwa dan sensitiviti wanita; bentuk *bildungsroman* lelaki sebenarnya membawa nada autokratis. Jenis *self-realisation* yang diburu penulis wanita berbeza daripada matlamat protagonis *bildungsroman* lelaki. Pengarang wanita mengkritik ego patriarkal yang proses pembentukan identitinya juga satu fungsi untuk dominasi (penaklukan persekitaran dan manusia).

Walaupun *bildungsroman* tradisional boleh memperlihatkan beberapa variasi dari segi isi dan bentuk, namun *bildungsroman* boleh ditakrifkan sebagai "*biographical, assuming the existence of a coherent self; dialectical, understanding identity to be conditioned by a process of interaction between psychological and social forces; historical, describing identity changing over time*

³ Lihat Sigmund Freud, "The Psychology of Women", di dalam *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, terjemahan W. J. H. Sprott (New York: W.W. Norton, 1933), m.s. 184.

and optimistic, in the belief of a possible meaningful development".⁶ Satu contoh yang baik *bildungsroman* sebagai wacana dominan ialah Wilhelm Meister yang merekodkan perkembangan protagonis lelaki sebagai perkembangan ciri-ciri semula jadi dalam sesuatu masyarakat yang prihatin. Justeru itu, bentuk *bildungsroman* yang memaparkan protagonis lelaki melalui corak ini adalah selaras dengan konsep masa sebagai "a progressive, ordered whole."⁷ Oleh yang demikian, plot *bildungsroman* begini juga mengikut turutan masa yang linear dan *chronological*. Dalam plot kronologis, perkembangan protagonis lelaki lazimnya dibentuk dengan protagonis bermula sebagai orang terasing daripada masyarakatnya tetapi akhirnya pulang ke pangkuan masyarakat lalu mengambil alih posisi yang "rightful" dan "natural". Dengan erti kata lain, pemisahan yang pada mulanya memisahkan protagonis daripada masyarakatnya tidak menggoncangkan identiti bangsa, gender dan budayanya. Oleh yang demikian, *bildungsroman* boleh dikatakan salah satu di antara wacana dominan masyarakat (iaitu wacana patriarkal, imperialis, kapitalis, bourgeois) yang berfungsi untuk membentuk seseorang individu ke arah kepatuhan kepada nilai-nilai homogen masyarakat. Dalam menghuraikan tentang sumbangan Fanon kepada kritikan wacana begini, Homi Bhaba mengkaji bagaimana Fanon menyoal rumusan positivistik begini. Pertama, Fanon menggoncangkan (*destabilises*) konsep *coherent self*. Apakah *coherent self* yang diburu seseorang protagonis lelaki dalam *bildungsroman* cuma dicapai dengan menafikan potensi untuk *psychic disruptions* di dalam dirinya sendiri? Fanon memaksa kita memikirkan kemungkinan bahawa "forms of social and psychic alienation and aggression—madness, self-hate, treason, violence—can never be acknowledged as determinate and constitutive conditions of civil authority, or as the ambivalent effects of the social instinct itself."⁸ Penulisan pengarang wanita mencabar kewibawaan *bildungsroman* terutama pencapaian a *coherent self*. Keyakinan tentang diri yang dibanggakan protagonis lelaki dalam *bildungsroman* boleh dilihat melalui isi dan teknik bentuk ini. Ada baiknya ciri-ciri bentuk *bildungsroman* ini ditinjau dan di samping itu dibandingkannya dengan ciri-ciri yang diamalkan oleh pengarang wanita dalam usaha mereka mengemukakan suatu perspektif wanita tentang pembentukan identiti wanita melalui *bildungsroman* wanita.⁹ Kamala Markandaya dan Maxine Hong Kingston menggunakan beberapa di antara ciri-ciri *bildungsroman* wanita dalam merakamkan pergelutan hidup protagonis wanita masing-masing, iaitu Rukmani dan Maxine.

⁶ Ruth Felski, "The Novel of Self Discovery: A Necessary Fiction?", *Southern Review* 19(2): 138 (1986).

⁷ Homi Bhaba, "Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Condition," di dalam Patrick Williams dan Laura Chrisman (peny.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (New York: Columbia University Press, 1994), m.s. 114.

⁸ Bhaba, "Remembering Fanon", m.s. 116.

⁹ *Ibid.*

Perbezaan yang penting di antara penulisan wanita dengan *bildungsroman* lelaki yang mungkin perlu disentuh terlebih dahulu berkisar kepada subjektiviti dan pembinaan suara dalam sesebuah karya. Banyak karya wanita mengkaji secara *self-reflexive* bagaimana sukarnya memulihkan subjektiviti wanita yang telah diacukan oleh wacana lelaki dan lantas itu bagaimana rumitnya mencari kembali suara "I". Novel *The Woman Warrior* oleh Hong Kingston, misalnya, meneroka secara *self-reflexive* dua tujuan protagonis "I" yang dijalinkan keduanya, iaitu (a) pencarian identiti melalui suatu perhubungan kompleks dengan ibunya. dan (b) pencarian suatu suara dan bentuk seni yang berkesan. Oleh kerana penulisan wanita lazimnya merakamkan pergelutan begini (*a coming into voice paralleling a coming into identify*) maka suara "I" dalam karya seperti *The Woman Warrior* dan *Nectar In A Sieve* tidak mempunyai sifat *authoritarian* atau nada angkuh. Ganti nama "I" juga merangkumi suara "We" dan oleh yang demikian, kedua-dua novel ini tidak dikelolakan dengan memusat kepada kesedaran seorang individu sahaja seperti yang kita temui dalam watak-watak *Robinson Crusoe* dan *Stephen Daedalus*. Du Plessis mengemukakan satu istilah baru untuk cara penulisan begini, iaitu *collective bildungsroman*. Melalui Maxine dan Rukmani, iaitu daripada memori mereka dan pergelutan mereka untuk menyuarakan kesengsaraan golongan *marginal* dalam masyarakat seperti kaum petani, wanita tua dan muda, orang miskin, pendatang *Asian American*, termasuk juga yang cacat seperti Puli (*Nectar In A Sieve*) dan yang "gila" misalnya Moon Orchid (*The Woman Warrior*), egoisme "I" dalam *bildungsroman* lelaki dicabar.

Dalam novel-novel wanita ini tidak ada seorang watak yang pusat tetapi watak-watak lain yang biasa digelar watak sampingan juga penting dalam memperkayakan persoalan pengarang. Menurut Molly Hite, bentuk novel adalah *a form that emerged with the bourgeoisie and embodies the ethical priorities of this ascendant class*. Justeru itu, bentuk novel *privileges agency*. *Agency* bermaksud kewibawaan seseorang watak untuk mengatasi kesemua halangan sosial ekonomi atau psikologi. Lantaran itu, di dalam novel biasa "*major characters have free will, a power construed by the bourgeois ideology informing the novel as the ability to triumph over various kinds of obstacles*".¹⁰ Watak *Crusoe* yang berjaya menakluki persekitaraan pulau di mana ia terkandas, mengawal dengan baik, Friday (watak sampingan), di samping mengatasi kesunyian jiwa adalah contoh suatu watak yang mempunyai *agency* terpuji dalam novel penulisan lelaki. Sebagai kontras, novel-novel Hong Kingston dan Markandaya mendedahkan secara terperinci betapa sukarnya perjuangan golongan masyarakat yang didiskriminasikan kerana kelas dan gender mereka. Justeru itu, bagi pengarang wanita ini *agency* bukan suatu kurniaan ideologi yang *a priori* tetapi diperjuangkan melalui pergelutan dengan kuasa kelas atasan

¹⁰ Sila lihat Hite, *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*, m.s. 25.

seperti mana Rukmani menghadapi kuasa pihak kolonial dan sistem Zamindar (tuan punya tanah) dalam *Nectar In A Sieve* sedangkan watak wanita Hong Kingston pula terpaksa mencari kembali *agency* daripada genggamannya pihak tertentu seperti patriarki kaum Cina (sama ada di kalangan pendatang Cina atau di tanah asal mereka) dan kebudayaan orang putih, iaitu bangsa Amerika yang mengepung budaya pendatang *Asian-American* itu. Oleh kerana subjektiviti dan suara "I" dalam penulisan wanita dilahirkan daripada kesedaran tentang penindasan maka nada keegoan dielakkan. Apa yang dipentingkan digelar sebagai *intersubjectivity* dan oleh yang demikian agak sukar untuk kita mengatakan watak yang manakah yang patut dianggap protagonis pusat. Istilah yang mungkin lebih tepat untuk watak wanita seperti Rukmani dan Maxine ialah *communal protagonist*, tetapi berbeza dengan protagonis lelaki dalam *bildungsroman* lelaki, identiti *communal* watak-watak perempuan ini bukan dikurniakan tetapi dicapai melalui suatu perjuangan hidup yang berat yang juga dicerminkan dalam perjuangan penulis sendiri untuk merekabentuk plot segar, iaitu plot yang tidak membawa nada dominan. Seperti mana yang dijelaskan oleh seorang pengkritik, *The communal protagonist operates then, as a critique both of the hierarchies and authoritarian practice of gender and of the narrative practice that selects and honors only major figures.*¹¹

Plot dalam penulisan wanita kini lebih terbuka dari segi resolusi atau penutup cerita. *Telos* perkahwinan sebagai penamat tidak lagi diberi tempat penting demi membukakan ruang kepada penceritaan beberapa variasi perhubungan gender yang beranekaragaman. Jikalau di dalam *romance plot* ikatan heteroseksual dan pasangan suami isteri dijadikan motif pusat sesebuah karya, di dalam *The Woman Warrior* dan *Nectar In A Sieve* beberapa jenis perhubungan manusia lelaki dan wanita dipersembahkan. Freud sendiri dalam *Group Psychology And The Analysis Of Ego* (1921) telah menjelaskan bahawa keinginan *libidinal* seseorang individu tidak semestinya ditunaikan cuma melalui saluran perhubungan suami isteri. Freud memperluaskan maksud naluri seksual supaya melibatkan dorongan *libido* yang lebih menyeluruh, iaitu "*a larger framework called libido—including love for parents and children, love for friends, love for humanity*". Lantaran daripada penjelasan ini, kita dapati bahawa, "*Libidinal ties are broader and more encompassing than romance*".¹² Dengan mementingkan jenis-jenis perhubungan manusia yang luas ini, penulisan wanita mempersembahkan ikatan di antara adik-beradik, dan yang penting sekali bagi wanita, perhubungan ibu dan anak wanita. "*We think back through our mother if we are women*", kata Woolf dalam *A Room Of One's Own*.¹³ Woolf juga mengajak kita memikirkan tentang suatu tahap *pre-oedipal* di mana pemikiran dan bahasa wanita belum lagi distrukturkan oleh

¹¹ Du Plessis, *Writing Beyond the Ending*, m.s. 163.

¹² *Ibid.*, m.s. 164.

¹³ Lihat Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1957), m.s. 79.

retorika *masculine* yang membentuk pemikiran *binary* ("self/other", "male/female") supaya kita tidak lagi mengklasifikasikan realiti melalui terminologi hierarkikal. Strategi yang digunakan penulis wanita untuk menyuarakan bantahan terhadap naratif dominan ialah: (a) pembinaan *communal protagonist* supaya ganti nama "I" juga merangkumi pengalaman "We", (b) plot yang tidak kronologis atau *linear* tetapi jungkir balik supaya menampilkan kepentingan perhubungan dengan ibu (*mother-child dyads*), dan (c) memperluaskan perhubungan gender supaya tidak terhad kepada suami isteri sahaja dan lain-lain. Menurut pakar-pakar psikologi seperti Erikson dan Freud (iaitu para pakar lelaki) "*stability and constancy are desirable goals for human personality because the process of identity formation is a development process towards an autonomous individual*".¹⁴ Sebagai kontras kepada rumusan pakar-pakar lelaki ini, Nancy Chodorow mengemukakan pendapatnya tentang perkembangan *female personality* yang berbeza daripada turutan yang disarankan Erikson dan Freud. Menurut Chodorow, "*female personality formation is not a predetermined process* tetapi mempunyai ciri-ciri *cyclical as well as progressive*. Lantaran itu *female personality* adalah *relational and fluidly defined*".

Dalam penghayatan turutan peristiwa-peristiwa penting dalam *The Woman Warrior* dan *Nectar In A Sieve* didapati bahawa plot kedua-dua novel tidak memperlihatkan *linearity* yang kronologis. Jikalau seseorang membaca novel Markandaya dengan sepintas lalu sahaja maka akan dirumuskan bahawa cerita Rukmani tidak berbeza daripada plot kronologis yang mengikut masa jam, bulan dan tahun, iaitu bermula dari perkahwinan Rukmani semasa beliau berusia dua belas tahun sehingga lanjut usianya. Namun, pada hemat saya, turutan begini yang mirip plot kronologis cuma pada permukaan sahaja kerana apabila diteliti dengan lebih mendalam didapati bahawa memori Rukmani, dari mana datangnya rentetan peristiwa-peristiwa ini, sebenarnya berpaut kepada irama alam semula jadi dan oleh yang demikian turutan yang dikemukakan Markandaya melalui watak wanitanya adalah *cyclical*. Ingatan Rukmani semasa ia merenungi hidup yang pahit-manis berkisar kepada irama musim, sama ada musim kemarau mahupun musim banjir. Alamlah yang mempengaruhi kesedaran kaum petani tentang masa dan bukan jam tangan atau kalendar. Malah apabila sampai hari kedatangan Sivaji (wakil tuan punya tanah) untuk mengutip hutang sewa, Rukmani dikejutkan. Markandaya, dengan pekanya meletakkan kesedaran masa Rukmani yang mementingkan irama alam bersisi-sisian dengan pengalaman yang berciri kemanusiaan seperti kelahiran dan kematian. Kesedaran masa wanita yang demikian coraknya diserapkan Markandaya ke dalam pembinaan plot demi membandingkan konsep masa Rukmani dengan konsep masa kapitalis yang diamalkan tuan punya tanah; melalui teknik ini Markandaya mengkritik pengiraan masa golongan Zamindar yang cuma berdasarkan wang ringgit.

¹⁴ Dipetik oleh Judith Kega-Gardiner di dalam artikelnya bertajuk "On Female Identity and Writing by Women," di dalam Elizabeth Abel (peny.), *Writing and Sexual Difference*, m.s. 182.

Apabila kita beralih kepada *The Woman Warrior* kita menemui struktur plot yang juga mencabar kronologi. Perkembangan protagonis Hong Kingston, iaitu Maxine adalah proses yang memerlukan aktiviti jungkir-balik. Yang direnungi watak wanita Hong Kingston bukan sahaja pengalaman dirinya sendiri tetapi hidup ibunya serta wanita-wanita lain seperti *No-name Aunt*; legenda dan dongeng rakyat tentang serikandi Fa Mu Lan juga diserapkan ke dalam kesedaran Maxine supaya digunakan untuk pembinaan identiti. Justeru itu, kedua-dua novel mempersembahkan proses ingatan sebagai suatu saluran untuk protagonis wanita mencari kembali makna identiti mereka yang dikaburi oleh beberapa pihak berkuasa. Dalam hidup Rukmani pihak-pihak berkuasa yang perlu dihadapinya ialah sistem *Zamindar*, kolonialisme yang memperhebatkan gejala kapitalisme (misalnya, pembinaan kilang di dalam kampung Rukmani) dan juga adat *dowry*. Maxine pula menghadapi kuasa dominan dalam bentuk prejudis kaum Cina terhadap wanita (anak-anak wanita selalu digelar sebagai ulat yang cuma pandai makan beras: *Girls are maggots in the rice*, m.s. 46), dan penindasan daripada orang Amerika yang tidak memahami pendatang Cina.

Penulisan wanita begini yang sengaja memutuskan kronologi plot adalah sesuai untuk persoalan Markandaya dan Hong Kingston, iaitu pemulihan jiwa dan raga wanita yang telah dicerderakan oleh keanekaragaman penindasan, melalui daya ingatan wanita yang tidak lagi menyusun pengalaman manusia melalui hierarki atau *binaries*. Proses pemulihan yang saya maksudkan bukan suatu proses yang senang dan lazimnya bermula dari tahap keraguan, ketidaktentuan dan kehilangan. Dalam *Nectar In A Sieve*, misalnya, Markandaya menegaskan betapa sukarnya bagi Rukmani menemui makna hidupnya dengan mempersembahkan dalam novelnya beberapa contoh di mana kekeliruan Rukmani dirakamkan (misalnya bila anak-anaknya ingin mogok: "*People will never learn! Kenny had said it, and I had not understood, now here were my own sons saying the same thing, and still I did not understand,*" m.s. 69). Melalui penceritaan riwayat hidup dirinya, Rukmani mencapai sejenis pemahaman yang tidak cuma berdasarkan intelek tetapi, wujud daripada sensitiviti yang prihatin. Lantaran itu, Markandaya mempersembahkan cerita Rukmani melalui cara penulisan yang meniru cara lisan supaya memberi kita ilusi bahawa cerita ini didongengkan. Menurut Roland Barthes dalam *Writing Degree Zero*, penulisan dan pencetakan adalah cara berkomunikasi yang lebih *authoritarian* daripada penyampaian melalui cara lisan.¹⁵ Ilusi penyampaian secara lisan yang dipakai Markandaya juga didapati dalam novel Hong Kingston. Ibu Maxine kerap kali digambarkan mendongengkan anaknya dengan *talk story* (iaitu "korg koo" dalam dialek Canton). Perkembangan Maxine dikaitkan dengan kesan-kesan

¹⁵ Lihat Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (New York: Vintage, 1973), m.s. 40. Dalam novel Raja Rao bertajuk *Kanthapura*, Rao juga cuba menggunakan ilusi penyampaian secara lisan dengan menampilkan suara seorang nenek tua. Perbandingan dan perbezaan di antara pencapaian Rao dengan Markandaya akan saya kaji nanti.

cerita-cerita ibunya ke atas kesedaran Maxine dalam usahanya membentuk identitinya sebagai seorang wanita juga sebagai seorang pendatang "Asian American" dan, tidak kurang penting, sebagai seorang seniman. Malah dalam *The Woman Warrior* aktiviti *talk story* dan aktiviti pendengaran dikelolakan dengan lebih canggih oleh Hong Kingston sehingga novelnya jauh lebih eksperimental daripada novel Markandaya dan nyata lebih *self-reflexive* kerana merupakan novel yang sengaja membincangkan bagaimana sesebuah novel wanita patut ditulis. Dalam kedua-dua novel, perhubungan di antara watak-watak wanita amat penting dari segi perkembangan Maxine dan Rukmani. Walaupun kehadiran Nathan, serta anak-anaknya dalam kehidupan Rukmani tidak patut dinafikan, ikatan Rukmani dengan Ira, Old Granny dan satu galeri watak wanita yang lain menandakan betapa pentingnya sumbangan *nurturance* wanita kepada kehidupan *communal*. Oleh kerana wanita begini hidup di bawah kongkongan sistem *dowry* status mereka sebagai komoditi tidak boleh dilupakan. Persefahaman di antara Rukmani dengan Ira didedahkan Markandaya walaupun mereka tidak banyak bercakap.

Menjelang hari perkahwinan Ira, apabila Ira cuma berusia empat belas tahun, Rukmani mengatakan "*she was so pitifully young I could hardly believe she was to be married today*" (m.s. 40). Melalui watak Ira, Markandaya secara subversif mempersoalkan layanan pihak patriarki terhadap biologi wanita. Oleh kerana Ira tidak melahirkan anak selepas lima tahun berkongsi hidup dengan suaminya, ia dihantar balik kepada keluarganya dan dicaci sebagai wanita mandul. Akhirnya, Ira berjaya juga menghasilkan anak, walaupun di luar nikah. Dalam *The Woman Warrior* emak saudara Maxine juga hamil tanpa diketahui siapa bapa anaknya. Kisah *malu* emak saudara ini ditutup dan setiap ahli keluarga dilarang menyuarakannya seolah-olah wanita malang ini tidak pernah wujud. Keganasan masyarakat kampung dalam usaha mereka menghukum wanita ini meninggalkan kesan mendalam ke atas jiwa Maxine yang menceritakan semula riwayat hidup emak saudaranya supaya memori *No-name Aunt* itu tidak lenyap sahaja dalam sejarah wanita keluarga Maxine. Malah dalam penceritaan semula kisah "*No-name Aunt*" oleh Maxine, emak saudaranya diberi kuasa untuk menguruskan seksualitinya. Dari satu segi, Ira juga berani menentang norma-norma yang munafik kerana akhirnya ia memutuskan untuk melahirkan anak itu serta menjaganya walaupun bayi itu adalah anak luar nikah. Dalam usaha Ira mendirikan suatu "keluarga" yang berbeza dengan keluarga biasa ia banyak dibantu oleh ibunya.

Pertolongan ibu dalam pergelutan hidup seseorang wanita juga diperlihatkan melalui perhubungan Maxine dengan ibunya, tetapi ikatan ini jauh lebih rumit kalau dibandingkan dengan perhubungan Ira dan Rukmani. Pada permulaannya, Maxine berasa terasing daripada ibunya, malah malu kerana cara-cara ibunya menguruskan kehidupan di kalangan masyarakat orang Amerika seperti kegemaran ibu tawar-menawar semasa membeli belah serta pekerjaan ibu sebagai penanam tomato dan pembantu kepada bapa Maxine dalam perniagaan mencuci pakaian. Amalan hidup pendatang Cina ini aneh bagi Maxine yang dilahirkan di

Amerika. Beberapa kali pengarang mengulangi objek-objek yang dimasak ibu Maxine. Kita baca, "*My mother has cooked for us: raccoons, skunks, hawks, city pigeons, wild ducks, wild geese, black-skinned bantams, snakes, garden snails, turtles, that crawled about the pantry floor and sometimes escaped under the refrigerator or stove, catfish that swam in the bath tub*" (m.s. 106). Kematangan Maxine dicapai apabila dia menyedari bahawa usaha ibunya tidak patut dianggap memalukan sahaja; dari segi yang lain ibunya adalah seorang *survivor* yang dengan kebijakannya menggunakan objek-objek dari persekitaran barunya di Amerika untuk menyara hidup. Rukmani juga digambarkan begitu rajin menyimpan dan menjaga objek-objek seperti beras, cili dan garam. Pekerjaan biasa wanita ini dipertingkatkan darjatnya melalui teknik perwatakan Hong Kingston dan Markandaya sehingga usaha begini boleh juga disanjung sebagai sejenis seni. Menurut Alice Walker dalam karyanya bertajuk *In Search Of Our Mother's Gardens* walaupun ibunya tidak berpelajaran, ibu masih mencipta suatu budaya seni dalam kegiatan sehariannya: "*Whatever she planted grew as if by magic*".¹⁶ Melalui tafsiran ini, wanita seperti Rukmani dan ibu Maxine juga "pencipta" dan "seniman" walaupun media mereka tidak diberi pengiktirafan oleh masyarakat kerana mereka menggunakan "*the materials of everyday use*". Menurut Du Plessis wanita biasa begini "*has written, sung, made, or created, but her work, because in unconventional media, is muted and unrecognised*".¹⁷

Dengan kesedaran baru tentang pencapaian ibunya sebagai "seniman hidup", maka Maxine berjaya mengatasi kemarahan dan kritikan tajam terhadap ibunya dan lebih sedar tentang kepentingan nilai-nilai pendatang Cina yang dulu cuma dipandang sebagai perangkap yang menjeratkan jiwa. Pada penutup kedua-dua buah novel nada yang lebih tenang ditemui dan suatu arah keprihatinan dipersembahkan Hong Kingston dan Markandaya. Rukmani pulang ke pangkuan anak-anaknya dengan membawa balik Puli, seorang budak cacat yang telah dijaganya. Maxine, protagonis Hong Kingston mencapai wawasan yang lebih mendalam tentang identiti diri selepas memahami dan mengampunkan ibunya. Malah, Maxine sedar bahawa identitinya akan terus berkembang, iaitu *evolve* dan sebenarnya tidak ada penutup kerana identitinya bukan *Chinese* ataupun *American* tetapi *protean* dan *fluid*. Identiti terbuka begini mengikatkan kita kepada komuniti yang lebih luas dengan perhubungan yang lebih berprihatin, kerana ikatan ini tidak lagi dikongkong oleh sempadan gender, bangsa ataupun kelas. Selaras dengan kesedaran yang dicapai watak-watak wanita, penulisan Hong Kingston dan Markandaya juga mengatasi, malah mencabar, sempadan genre novel kerana penulisan begini mengambil sebagai projeknya, "*The humanizing of objective reality through the perception and nurturance of needs*".¹⁸

¹⁶ Dipetik oleh Du Plessis, m.s. 93.

¹⁷ *Ibid.*, m.s. 94.

¹⁸ *Ibid.*, m.s. 95.

Bibliografi

- Abel, Elizabeth (peny.). *Writing and Sexual Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Blau Du Plessis, Rachel. *Writing beyond the Ending*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Felski, Ruth. "The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?" *Southern Review* 19(2), (1986).
- Firdous Azim. *The Colonial Rise of the Novel*. London: Routledge, 1993.
- Freud, Sigmund. "The Psychology of Women." Di dalam *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Diterjemah oleh W. J. H. Sprott. New York: W.W. Norton, 1933.
- Gilbert, Sandra M. dan Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Giligin, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Hite, Molly. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Hong Kingston, Maxine. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girl among Ghosts*. New York: Vintage, 1976.
- Markandaya, Kamala. *Nectar in a Sieve*. New York: Signet, 1954.
- Williams, Patrick and Laura Chrisman (peny.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Wojcik-Andrews, Ian. *Margaret Drabble's Female Bildungsroman: Theory, Genre, and Gender*. New York: Peter Lang, 1995.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1957.

**Wole Soyinka dan *The Swamp Dwellers*:
Penampilan dan Pengaruh Budaya Yoruba
dalam Latar Kontemporari**

Siti Hajar Che Man

Secara ringkas, wacana ini cuba memantau sejenak senario sastera di benua Afrika dengan tumpuan khusus kepada seorang sarjana sastera terkemuka dunia, iaitu Wole Soyinka dan hasil kerja seninya. Oleh itu perbincangan ini akan menelusuri sejarah jaya diri Soyinka di samping meninjau minat dan kecenderungan beliau yang gemar menerap dan menyuburkan tradisi budaya Yoruba. Lebih menarik lagi, kesan terapan budaya ini bukan saja terisi dalam karyanya malah juga mewarnai kehidupan sehariannya. Walaupun minda dan peribadinya telah diadunkan dengan pengaruh dunia luar khususnya sewaktu beliau melanjutkan pengajian di England, namun cinta dan rasa kasihnya kepada pemupukan tradisi budaya setempat tetap diutamakan.

Nama Wole Soyinka sememangnya terkenal dalam dunia kesusasteraan dan kemanusiaan sejagat bukan saja di benua Afrika malah juga di seantero dunia sastera. Lebih hebat dan mengharumkan dunia sastera, Soyinka adalah pemenang Hadiah Nobel untuk Kesusasteraan pada tahun 1986. Sebagai pengarang yang berjiwa besar, tidak hairanlah beliau juga dikenali sebagai pejuang seni yang prolifik, eseis, pengkritik yang bebas pandangannya, penterjemah, dramatis, penyair dan pengarang Afrika yang bersuara lantang terhadap masalah sosial dan politik khususnya di Nigeria. Sikap dan pendirian peribadi menghadirkan dirinya sebagai pengarang Afrika yang cukup serba boleh dan inovatif. Sememangnya terbukti, Soyinka adalah dramatis terkenal dan hebat, menghasilkan begitu banyak drama berkualiti berbanding penulis Afrika yang lain terutama drama-dramanya yang berani mengadunkan nyanyian, tarian dan ritual. Kelantangan menyuarakan pandangan inilah menjadi salah satu sebab mengapa beliau dipenjarakan selama dua puluh dua bulan sebagai tahanan politik sewaktu berlaku perang Nigeria-Biafra.

Dilahirkan 67 tahun yang lalu, pada 13 Julai 1934 di Abeokuta, di Nigeria Barat, nama Soyinka begitu serasi dengan dunia akademik. Soyinka memulakan

alam persekolahannya di Abeokuta, selepas itu beliau melanjutkan pengajian di Government College dekat Ibadan lebih kurang 48 km dari Abeokuta. Pada zaman kolonial, inilah sekolah menengah yang terulung di seluruh Nigeria. Setelah itu, beliau bekerja selama 18 bulan di Government Medical Stores di Lagos. Arena dunia akademik dan keilmiahannya bermula pada bulan September, 1952 apabila beliau mendaftarkan diri sebagai mahasiswa di University College of Ibadan dalam usia 18 tahun. Di universiti ini jugalah beliau bertemu dengan Chinua Achebe dan Christopher Okigbo, dan beberapa tahun kemudian universiti ini turut menerima pendaftaran John Pepper Clark, Michael Echeruo dan Nkem Nwankwo. Soyinka kemudiannya mula mengorak langkah ke dunia luar dengan melanjutkan pelajarannya ke School of English di Leeds University dan berjaya memperoleh ijazah dengan kepujian dalam English pada tahun 1957. Beliau terdidik di University College di Ibadan, pernah mengajar dan menjadi ketua Jabatan Drama di Ibadan University pada tahun 1967, pernah berkhidmat di Lagos University dan Ife University, serta menjadi nadi utama Jabatan Drama, Lagos University. Namun, kota Leeds inilah telah berjaya mengukir dan mencorakkan karier Soyinka sebagai dramatis, penggiat drama dan teater. Pada waktu itu kota Leeds begitu aktif dengan teater universiti, selain menawarkan produksi drama klasikal dan moden. Dan di sini jugalah hadirnya George Wilson Knight, salah seorang warga Britain yang begitu imaginatif dan pengkritik drama kontroversial yang turut memberi sokongan moral dan penggalak utama kepada kerjaya Soyinka untuk menghasilkan drama-drama yang cenderung menyulamkan dan menekankan *structure of symbolism underlying dramatic ritual*.

Di sinilah bermulanya minat Soyinka untuk menyuntikkan *the meaning of tragedy for the Yoruba in terms of dramatic symbolism and the poetry of action* (Moore 1971, 6), dan minatnya ini turut mendapat sokongan dan kerjasama daripada Wilson Knight. Sewaktu menuntut, Soyinka tidak memulakan dirinya sebagai penulis drama pentas, tetapi melatih dirinya hanya sebagai *assiduous playgoer*. Tiga tahun di Leeds menyaksikan dirinya sebagai penulis puisi satira antaranya "The Other Immigrant" yang disiarkan dalam *Black Orpheus* pada bulan Mei, 1959. Pada musim panas tahun 1957, Soyinka meninggalkan Leeds setelah memperoleh ijazah dan menceburkan dirinya dalam bidang pengajaran di London. Sewaktu di London beliau telah berjaya menghasilkan dua buah drama *The Swamp Dwellers* dan *The Lion And The Jewel*. Di sinilah beliau bertemu dengan Geoffrey Axworthy seorang tenaga pengajar English di Ibadan University yang pada waktu itu memerlukan beberapa buah drama untuk dikeluarkan di New Arts Theater. Soyinka lalu menawarkan kedua-dua buah manuskrip untuk dihasilkan oleh produksi Ibadan. Pada musim luruh tahun 1958, beliau memulakan kariernya di Royal Court Theatre di London sebagai *script-reader*, yang turut memberi peluang kepadanya memerhati bidang pengarah dan pengurusan pentas. Dalam periode ini juga, iaitu antara tahun 1956 hinggalah 1960, bidang drama menampilkan drama-drama awal dan terkenal seperti hasilan

John Osborne, Arnold Wesker, John Arden, Ann Jellicoe, Samuel Beckett, dan pelakon-pelakon drama terkenal seperti Kenneth Haigh, Alan Bates, Joan Plowright, Mary Ure dan Frank Finlay. Soyinka mengambil peluang terbaik ini dengan menyertai kelompok dramatis terkenal ini yang memberi peluang kepadanya untuk membuat pementasan. Salah satu pementasan hiburan yang berjaya dipentaskan ialah *The Invention And Other Tales* pada 1 November, 1960, dan Soyinka juga telah menyampaikan bacaan puisinya termasuklah puisinya yang terkenal, iaitu "*Telephone Conversation*" yang dianggap sebagai puisi satira yang cukup matang yang pernah dihasilkan di kalangan generasi baru penyair Afrika Barat.

Dunia drama Soyinka seterusnya berkembang di tanah airnya sendiri, apabila dua buah dramanya dipentaskan, iaitu *The Swamp Dwellers* dan *The Lion And The Jewel* yang diarahkan oleh Ken Post dan Axworthy pada 20 dan 21 Februari 1959. Persembahan dua buah drama ini telah menuntaskan satu produksi cemerlang dan mencetuskan ilham baru kepada khalayak Nigeria yang kemudiannya berpendapat, sarjana seperti Soyinka seharusnya dibawa pulang segera ke tanah Nigeria supaya cetusan mindanya dapat dikecapi dan dikongsi oleh masyarakat Afrika seluruhnya. Kepulungannya telah dianugerahkan The Rockefeller Foundation untuk membolehkan beliau menjalankan penyelidikan tentang drama tradisional Afrika yang juga memberi peluang kepadanya untuk menjelajah ke seluruh Nigeria, membuat kajian, merakamkan perayaan tradisional, upacara-upacara keagamaan yang boleh diterapkan dalam pementasan dramanya.

Dunia sastera telah menyemarakkan nama Soyinka pada usia 23 tahun apabila dramanya *The Swamp Dwellers* telah dipentaskan di Student Movement House, London pada bulan September 1958. Hasilnya beliau dikatakan seorang dramatis yang paling berbakat dalam dunia *English-speaking*. Dalam periode antara tahun 1960-1967, Soyinka bukan saja telah berjaya mengeluarkan dan mengarahkan tujuh buah dramanya sendiri, tetapi juga turut membantu melancarkan drama hasilan rakan-rakan kulit hitamnya yang lain seperti Barry Reckord, Sarif Easmor dan J. P. Clark. Keaktifannya dalam bidang drama terus merangsangkan minatnya untuk membentuk dua buah pertubuhan teater, menghasilkan novel-novel dan antologi cerpen serta puisi, menyumbangkan puluhan tulisan yang berbentuk artikel dan *review*. Sementara itu gelaran penulis kontroversial yang melekat kepada bakatnya adalah sinonim dengan namanya dan kerana itu juga dia dipenjarakan. Semasa beliau ditahan oleh kuasa militeri Nigeria, antara Ogos 1967 hinggalah beliau dibebaskan pada Oktober 1969, semua kegiatan dan keaktifan beliau turut terhenti. Pengalaman semasa di penjara turut mempengaruhi cara beliau berkarya kemudiannya. Antara lain beliau bukanlah pengarang yang gemar bercakap tentang kerjanya secara terperinci ataupun tentang pengalaman yang pernah dilalui. Sikap dan pendiriannya lebih terarah kepada penyatuan dan pemupukan bakat untuk manfaat masyarakat dengan menanamkan rasa *silence and solitude*. Kedua-dua

konsep ini menjadi penyebab mengapa para sarjana yang mengkaji karya-karyanya ada waktunya gagal menulis atau menterjemah karya-karyanya lantaran gagal memahami kedua-dua konsep tersebut. Kegagalan ini menjadi agak ketara lagi kerana hampir kesemua hasil kerja seninya menggarapkan peristiwa-peristiwa tertentu dan pengalaman hidupnya.

Sejarah jaya dirinya bermula dengan budaya Yoruba. Sering kali apabila hasil seninya diteliti, pengkritik akan merumuskan bahawa budaya Yoruba adalah Wole Soyinka dan Wole Soyinka adalah budaya Yoruba. Akar umbi budaya Yoruba dan sejarah diri Soyinka adalah hubungan yang bertimbal balik, malah tidak dapat dipisahkan. Percernaan budaya ini bukan hanya tergarap dalam dirinya tetapi dalam setiap dan seluruh aspek karya seninya. Soyinka adalah dari kalangan masyarakat Afrika yang menuturkan dan mengekalkan bahasa Yoruba (Moore 1971, 4). Latar dirinya diwarnai dengan wajah setempat. Beliau dilahirkan dari puak Ijegba, di mana ayahnya dari suku Ijebu dan ibunya pula dari suku Egbas yang juga tinggal di sekitar Abeokuta yang terkenal dengan gelaran *under the rock*. Justeru itu, beliau memulakan dirinya sebagai Yoruba. Walaupun telah menghubungkan diri dan buah fikirannya dengan dunia luar, kedua-dua pengalaman ini dicantumkan dalam hasil kerja seninya. Selain dilahirkan dalam suasana Yoruba, beliau juga telah menjadi seorang ahli terpelajar tentang budaya masyarakatnya. Oleh itu tidak hairanlah dalam sebahagian besar hasil kreatifnya diserap dan disuntikkan dengan pengaruh budaya di samping menerapkan suasana bandar kelahirannya. Umpamanya dalam novelnya *The Interpreters*, beliau menyuntikkan dua pengaruh utama, iaitu *god of iron* dan persekitaran bandar kecil Abeokuta yang menjadi elemen utama dalam novel ini. Kepada beliau, *Abeokuta still has a markedly traditional aspect and its dramatic site is a continual reminder of its pre-colonial origin as a federal for the Egbas, who yathered their strength here in the early nineteenth century and withstood terrible sieges by Amazon armies of Dahomey* (Ibid). Salah satu imej yang hadir dalam tulisan-tulisannya ialah gambaran kekuatan fizikal dan spiritual bandar kelahiran dan tempat beliau dibesarkan.

Sebagai penggiat drama, eceis, pengkritik dan sarjana sastera, Soyinka mempunyai gaya yang tersendiri. Kendiriannya dibangunkan dengan beberapa matlamat yang boleh menjadi contoh kepada khalayak, antaranya daripada hasil-hasil kerja seninya, terdapat tema yang berbagai-bagai tetapi kesemuanya dapat disimpulkan *to a fundamental conflict between two protagonists: Man and Destiny* (Katamba 1975, 63). Ringkasnya soal-soal kemasyarakatan terpancar dalam puisi, drama, cerpen dan esei. Beliau juga bersikap tidak melibatkan diri dengan sebarang ideologi dan dalam masa yang sama beliau mencintai kebebasan (*enjoy maximum freedom*). Sebagai pengkritik dan pemerhati politik, beliau tidak percaya kepada pemerintahan diktator sama ada berniat jahat atau baik. Sebagai orang seni, Soyinka mementingkan persembahan seni dalam drama dan berpendapat *artist and the man are one*, dan sebagai pejuang kemanusiaan beliau menitikberatkan *man on earth* di mana beliau melihat *man is dressed for the*

nonce in African dress and lives in the sun and the tropical forest, but he represents the whole race (Jones 1973, 11).

Prinsip-prinsip inilah yang terpancar dalam karya seninya, antaranya karya puisinya "*Idanre And Other Poems*", "*Poems From Prison*", "*A Shuttle In The Crypt*" dan "*Ogun Abibiman*", manakala dalam dua buah novelnya, yaitu *The Interpreters* (1965) dan *Season Of Anomy* (1973), juga dalam antologi cerpen seperti *Madame Etienne's Establishment* dan *A Tale Of Two Cities*, dan dalam karya autobiografi seperti *Ake: The Years Of Childhood* (1981) dan *The Man Died: Prison Notes* (1972) dan pandangan peribadinya dalam bentuk esei dan memoir seperti *Myth, Literature And The African World* dan *Isara: A Voyage Around Essay*. Apatah lagi pandangan kemanusiaan, kematian dan takdir menjadi bahan utama dalam sebahagian besar dramanya, misalnya *A Dance Of The Forests* (1963), *The Swamp Dwellers* (1959), *The Lion And The Jewel* (1963), *The Strong Breed* (1964), *The Trials Of Brother Jero* (1964), *The Road* (1965), *Kongi's Harvest* (1967), *Madmen And Specialists* (1971), *Jero's Metamorphosis* (1973), dan *Death And The Kings Horseman* (1976).

Melihat kepada perkembangan penulisan Soyinka ini, saya pasti beliau lebih terarah dan cenderung kepada penghasilan drama. Kemungkinan kecenderungan ini disebabkan oleh drama dalam pengertian masyarakat Nigeria bererti *elegant imitation* di mana proses peniruan aksi watak amat bermakna dan berkesan kepada khalayak. Drama di Nigeria samalah juga seperti di Mesir dengan *Osiris* dan Yunani yang bermula dengan *The Oedipus*. Pengisian drama di Nigeria lebih dipengaruhi oleh tradisi agama, upacara magis dan perayaan rakyat negara tersebut. Asalnya bermula dengan tradisi *egungun* dan *oru* dalam masyarakat Yoruba, *egwugwu* dan *mmo* di kalangan masyarakat Ibo, dan *owu* dan *oru* dalam masyarakat Ijaw. Namun perkembangan drama terkini dapat dibahagikan kepada beberapa jenis, iaitu drama tradisional, popular dan sastera. Ketiga-tiga jenis drama ini saling bertautan.

Apakah pula pengertian tradisi budaya Yoruba di kalangan masyarakatnya? Yoruba adalah salah satu kelompok masyarakat Afrika yang amat menakjubkan. Budaya mereka bukan sahaja kaya dengan pupukan amalan tetapi juga telah mendapat pengaruh di dunia luar. Budaya Yoruba telah menjalur di sekitar Brazil dan sebahagian besar Amerika Selatan, Pulau-pulau Caribbean dan di Sierra Leone sejak berabad yang lalu. Namun, asal usul dan teras budaya Yoruba ini berasal dari Barat Nigeria. G. J. Afolabi Ojo memberikan pandangannya bahawa... *the area where Yoruba culture is typical coincides with the six western provinces of Western Nigeria [Oyo, Ibadan, Abeokuta, Ijebu, Ondo, Lagos], Ilorin Division of Ilorin Province, and Kabba Division of Kabba Province* (1966, 20). Dan di Abekuota inilah, Soyinka dilahirkan, iaitu sebuah kawasan yang masih utuh dan unggul dengan taraf kependudukan sebanyak 90 peratus penutur Yoruba.

Kehidupan tradisional Yoruba didominasi oleh agama. Tidak hairanlah Yoruba dikelilingi oleh Tuhan, *spirit* dan pemujaan nenek moyang yang kental.

Ekspresi yang bersifat idiomatik ini menjelmakan bahawa Yoruba menerangkan diri mereka sendiri sebagai 401 tuhan yang disebut oleh Soyinka sebagai *Irunmale*. Dalam hal ini *olodumare* atau *Olorun* ialah Tuhan yang Agung yang berfungsi sebagai pencipta, raja, sangat berkuasa, bijaksana, maha mengetahui, hakim dan suci. Soyinka menampilkan tuhan ini dalam dua buah karyanya, iaitu *The Interpreters* dan *A Dance Of The Forest*. Kepada Soyinka, Tuhan yang menjadi kesukaannya ialah *Ogun*, iaitu tuhan yang memelihara dan memupuk kasih sayang, keselamatan dan perlindungan kepada bayi dan kanak-kanak. Malahan *Ogun* juga memancarkan bahawa kehidupan manusia berasal dari kuasa dan kesucian yang ada pada anak-anak yang belum lahir. Antara nama-nama tuhan yang lain ialah *Esu* (kuasa yang meruntuhkan), *Sango* (tuhan cahaya atau kilat), *Sopona*, *Erinle*, dan *Esumare*.

Budaya Yoruba juga begitu kaya dengan perayaan, dari sesuatu yang ringkas seperti upacara penyembahan yang diraikan bersama keluarga, misalnya upacara kelahiran, perkahwinan, kematian, hinggalah kepada perayaan tahunan yang diadakan secara besar-besaran seperti upacara menaikkan Obas (raja). Dalam kajian ringkasnya, *A Year of Sacred Festivals in One Yoruba Town* (1970, 4), Ulli Beir menjelaskan terdapat sebelas perayaan utama disambut dalam sebuah bandar kecil yang hanya didiami 6,000 penduduknya! Bidang penternakan dan pertanian merupakan bidang pekerjaan utama masyarakat Yoruba. Walaupun ada di kalangan mereka adalah golongan yang tinggal di bandar, tetapi tanah-tanah pertanian mereka terletak jauh dari tempat tinggal. Hasilan ekonomi yang lain menjurus kepada aktiviti memburu, menangkap ikan, menenun, berniaga dan *dyeing* yang merupakan pekerjaan sampingan. Namun lumrah kerja-kerja mereka ialah membaik pulih tanah ladang, menajak, menyemai seperti inilah yang membentuk kehidupan seharian. Kemuncaknya tiba apabila mereka mengadakan pesta keramaian Yoruba setelah munculnya waktu menuai.

Masyarakat Yoruba juga mempunyai kerajaan yang bergelar Oba (pemimpin). Oba adalah raja yang diraikan dalam perayaan yang diadakan dengan penyatuan antara politik dengan agama. Kuasa spiritual Oba disebut *Kongi's Harvest*. Walaupun Oba ini telah tidak dipilih sebagai raja, namun kuasa spiritual Oba ini tetap berpengaruh dan berfungsi serta mendapat tempat dalam regim yang baru dipilih.

Latar belakang dan persekitaran seperti inilah yang mewarnai kehidupan Soyinka. Walaupun pada asasnya, beliau mendapat pendidikan hingga di peringkat universiti luar negara, beragama Kristian, malah pendidikan dan jasmaniah dirinya lebih bersifat Christian-European, namun amalan dan akar-umbi budaya Yoruba masih setia melingkungi dirinya. Justeru itulah, salah sebuah dramanya *The Swamp Dwellers* dihasilkan dengan mengambil kira permasalahan dan nilai-nilai kemanusiaan yang hampir keseluruhan diwarnai dengan pegangan hidup dan wajah setempat masyarakat Yoruba. Latar belakang tradisional mengambil tempat dan menjadi salah satu kunci utama dalam setiap hasilan kreatifnya. Soyinka juga telah mengisytiharkan dirinya tidak lagi

mengamalkan ajaran agama Kristian yang dianutinya, walaupun pengaruh agama ini masih terjelma dalam karya-karyanya (Temu bual, *Spear* 1966, 19).

Menerusi drama *The Swamp Dwellers* yang dihasilkan pada tahun 1958 dan dipentaskan pada tahun 1959 di London, beliau mengengahkan beberapa isu penting tentang sebuah kampung yang sedang menghadapi cabaran pembangunan material yang kemudiannya mempengaruhi dan mengancam cara dan amalan kehidupan, dan kepercayaan masyarakat yang diwakili oleh keluarga Alu dan Makuri. Kehidupan manusia yang hanya difokuskan kepada keluarga Alu telah menggambarkan pelbagai kerenah dan ragam masyarakat kampung.

Sebagai sebuah drama pendek, *The Swamp Dwellers* mencakupi pelbagai ragam tema. Sebuah kampung/desa dalam sebuah paya dijadikan latar drama ini menunjukkan kampung ini sedang diracuni dengan ciri-ciri kemodenan. Soyinka bermula dengan isu perkahwinan yang mulanya kelihatan agak mudah, antara Makuri dan Alu yang jelas menampakkan wujudnya perbezaan pendirian antara suami dengan isteri. Si suami kelihatan begitu berkuasa dan si isteri pula akur. Sebagai buktinya, kita telitikan kata-kata Alu (Soyinka 1965, 192)

Alu: "Where the rivers meet, there the marriage must begin. And the river bed itself is the perfect bridal bed."

Soyinka menggunakan pasangan ini untuk mengemukakan kepada penonton suatu bentuk tekanan yang dominan dan juga mungkin menghancurkan atau mengatasi kehendak individu dan masyarakat. Mungkinkah tekanan ini berupa tradisi, politik atau agama? Atau semuanya dijadikan untuk membolehkan rasa tamak yang keterlaluan untuk meraih keuntungan. Malangnya, Soyinka tidak menyediakan jawapan yang tersusun. Apa pun, khalayak harus akur bahawa kuasalah yang mengawal kehidupan mereka.

Persembahan drama ini juga dikatakan sebagai salah sebuah persembahan drama yang lebih meyakinkan berbanding *A Dance Of The Forest*. Acap kali dalam persembahan dramanya Soyinka akan mengeksploitasikan secara maksimum, juga memperkayakan jalinan dan komposisi nilai-nilai dramatik, bermula dengan rangkap-rangkap puisi, nyanyian ke tarian, tarian bertopeng dan pantomen. Walau bagaimanapun, jalinan plot drama *The Swamp Dwellers* agak membosankan disebabkan peranan *Drummer* dan *the little procession* yang mengiringi Kadiye secara terang telah mengganggu kelancaran dialog antara Alu dengan Kadiye yang beriya-iyanya menyambut kedatangan Kadiye. Drama ini dilatari dengan suasana *gloomy* dan *grim* tetapi sarat dan berat dengan makna-makna simbolik melewati pernyataan tentang tema kemerosotan sesebuah kampung. Satu tanggapan pantas yang boleh ditanggap ialah keadaan masyarakat tani yang realiti kehidupannya begitu suram dan kelam, lebih terkesan apabila aksinya dilakonkan pada waktu senja di sebuah pondok yang jauh terpencil di sebuah paya, di daerah sungai yang bernama Delta Niger. Adegannya bermula dengan pertengkaran suami isteri yang telah berumur, iaitu Makuri berusia dalam

lingkungan 60 tahun dan isterinya Alu, di mana mereka sedang menanti dengan penuh harapan kepulangan anak lelaki mereka Igwezu, yang telah keluar melihat tanah ladang mereka yang dilanda banjir. Dalam suasana kegelapan dan penuh penantian itu, mereka telah didatangi tetamu secara berturut-turut, setiap satunya mencadangkan perubahan dan pembaikan keadaan, misalnya antara *drought and flood*, *dearth and plenty* dan akhirnya *impatience and humility*.

Orang pertama yang memasuki rumah mereka ialah Blind Beggar yang telah berjalan begitu jauh dari utara, dengan menyusuri arus sungai yang panjang di mana tanah ladangnya telah diserang dengan belalang juta dan dipenuhi air. Blind Beggar telah menemui keluarga Makuri yang juga ditimpa nasib malang kerana air sungai telah melimpah dan merosakkan tanah ladang. Walau bagaimanapun, masih terdapat tanah-tanah ladang yang subur tetapi tidak diusahakan, kerana tanah itu suci untuk "*The Serpent of the Swamps*" dan tidak seorang pun boleh bercucuk-tanam di tanah yang dianggap suci itu.

Pelawat yang kedua ialah Kadiye, seorang pendeta atau *Chief Priest* kepada *The Serpent of the Swamps* dan penduduk kampung tersebut. Kedatangannya bertujuan untuk menggunting rambut dan bercukur kerana Igwezu dan Makuri sejak sekian lama menjalankan bisnes kedai gunting rambut di Kampung Paya. Sebagai menjalankan tugas untuk penduduk kampung, Kadiye telah menetapkan bahawa penduduk kampung perlu memberikan sebahagian daripada hasilan mereka kepadanya setiap tahun supaya *The Serpent* akan merestui hidup mereka dan terus memakmurkan hasil tananam di tahun-tahun mendatang. Soyinka sengaja membina imej Kadiye sebagai seorang yang gemuk, lantaran itulah Igwezu dengan nada yang sinis bertanya, "*Why are you so fat, Kadiye?*" (m.s. 195). Hakikatnya, kegemukan Kadiye ini mempunyai makna yang tersembunyi.

Akhirnya, pengunjung ketiga ialah anak Alu dan Makuri, iaitu Igwezu yang datang dengan rasa berang terhadap Kadiye. Igwezu beranggapan Kadiye telah memperdaya dan menipunya, kerana Kadiye telah menyaranakan kepada Igwezu sepatutnya ia berhijrah ke bandar yang menjanjikan berbagai-bagai kemodenan dan kesenangan hidup, hakikatnya Igwezu tidak mengecapi seperti yang disebut oleh Kadiye. Walhal apa yang terjadi ialah saudara kembarnya Awuchike telah merampas isterinya Desala serta merompak harta benda dan wangnya sehingga menyebabkan ia terpaksa kembali semula ke Kampung Paya untuk mengerjakan tanah paya yang menjadi harapan tunggalnya untuk membina hidup baru. Tetapi sekali lagi Kadiye memusnahkan harapannya yang terakhir itu. Sewaktu Kadiye leka di atas kerusi untuk bercukur, Igwezu dengan pantas mengambil pisau cukur untuk mengancamnya. Kita telitikan peristiwa ini yang menyaksikan kemarahan dan rasa geram dan tidak puas hati Igwezu terhadap Kadiye, pertelingkahan ini cuba dilaikan oleh Blind Beggar (Soyinka 1964, 39-40), kita telitikan perbualan berikut:

Igwezu : *You lie upon the land, Kadiye, and choke it in the folds of a serpent.*

Makuri : *Son, listen to me ...*

- Igwezu : *If I slew the fatted calf, Kadiye, do you think the land might breathe again? If I slew all the cattle in the land and sacrificed every measure of goodness, would it make any difference to our lives, Kadiye? Would it make any difference to our fates?*
- Kadiye : *(in a choking voice) Makuri, speak to your son ...*
- Beggar : *Master ... Master ...*
(Igwezu suddenly shaves off the final smear of lather with a rapid stroke which makes the Kadiye flinch. Releases him and throws the razor on the table. Kadiye scrambles up at once, tearing the cloth from his neck. Makes for the door.)
- Kadiye : *(panting) You shall pay for this ... I swear I shall make you pay for this ...*
Do you think that you can make an ass of the Kadiye? ... Do you think that you can pour your sacrifice into my ears with impunity?

Drama ini berakhir dengan Igwezu dengan rasa marahnya bergegas keluar ke kota semula, walaupun tanah yang ditinggalkan masih terus dilatari dengan suasana gelap dan dibanjiri dengan air. Kemungkinan kepergiannya kali ini untuk menempuh sebuah kematian atau setidaknya-tidaknya cuba untuk mencapai hasrat yang diinginkan, iaitu ingin menikmati erti sebuah kemajuan dan kekayaan. Kepergiannya ini menjadikan Kampung Paya terus diselubungi kesunyian kerana tidak ada lagi anak-anak muda yang akan menjadi pewaris dan pengganti generasi tua. Sebab itulah Igwezu melahirkan suara hatinya dengan rasa rakus, katanya: (Ibid., 41):

- Igwezu : *Only the children and the old stay here, bondsman. Only the innocent and the dotards.*

Secara simbolik kata-kata yang diungkapkan menggambarkan hilangnya semangat kepercayaan di kalangan pelapis muda kepada kehidupan tradisi, sistem pandangan hidup dan keluhuran budi penghuni paya. Kemungkinan juga Soyinka membina kata-kata ini sebagai peringatan kepada masyarakat Yoruba tentang pancaroba moden yang sedang melacuri amalan kehidupan mereka supaya lebih berhati-hati. Kata-kata ini dilafazkan sewaktu Alu dan Makuri telah pun meninggalkan pentas, hanya tinggal Beggar dalam suasana kesenyapan dan disinari cahaya yang semakin suram, katanya lagi (Ibid., 198),

- Beggar : *I shall be here to give account.*

Begitulah berakhirnya drama *The Swamp Dwellers*, di mana Soyinka telah mempersembahkan sebuah komuniti kampung yang jahil dan sudah hancur. Hancur yang dapat diertikan dan diselarikan dengan falsafah dan pegangan Soyinka, iaitu *silence and solitude*. Kehancuran ini juga disebabkan golongan muda yang diwakili oleh Igwezu dan saudara kembarnya Awuchike tidak dapat

menerima hakikat kemiskinan dan kehidupan yang bercelaru, tidak ada kepercayaan kepada Tuhan serta terpengaruh dengan tarikan bandar yang lebih menjanjikan ganjaran positif daripada kesan-kesan negatif. Ini juga salah satu cara untuk meninggalkan tanah asal. Sekiranya bandar telah memusnahkan nilai-nilai ketaatan terhadap sistem kekeluargaan dan kejiranan dan persahabatan, sebagaimana yang ditempuhi Igwezu, sebaliknya pula di Kampung Paya telah terbina pula nilai-nilai eksploitasi yang ditunjukkan oleh Kadiye. Soyinka cuba menampilkan Kadiye yang hanya berpura-pura, menggunakan agama untuk kepentingan dan kesenangan diri sendiri dengan menyusahkan orang kampung yang membuta-tuli menghormatinya sebagai wakil Tuhan. Alu dan Makuri yang mewakili golongan tua Kampung Paya mula menangi, membuat rungutan dan sungutan, melahirkan rasa kesedihan, menangi kehilangan anak dan mula memulangkan rasa marah dan geram kepada diri sendiri. Sekali lagi Soyinka memperlihatkan runtuhnya nilai-nilai didikan dan gagal tugas keibubapaan yang hanya akur dengan kehendak takdir. Namun, di pihak Beggar, dia terus berdiam diri. Martabat dan kejujuran yang tersemat dalam dirinya telah membezakan dirinya dengan watak-watak yang lain. Mungkinkah kerana ia seorang Islam? Apa pun rahsia Beggar yang sebenar pastinya disebabkan keinginannya begitu minimum, jika dibandingkan dengan Igwezu yang lari meninggalkan kampung kerana mendapati tanah yang ditinggalkan tidak akan mendatangkan hasil, begitu juga dengan sikap Kadiye yang tamak dan tidak tahu erti rasa puas hingga sanggup mengenakan penduduk kampung. Beggar begitu yakin bahawa cintanya dan keperluannya akan membuahkan hasil. Justeru dia tidak perlukan Kadiye untuk berada di antara dia dengan malang yang menyimpannya. Mengetahui dirinya yang buta dan melarat untuk seluruh perjalanannya hidupnya, dia dapat mengesan dan merasai melalui mata hatinya bahawa tanah ladang itu akan tetap mendatangkan hasil, sedangkan Igwezu, Alu, Makuri hanya menyaksikan kepahitan dan kegagalan. Namun pandangan ini tidak selari dengan pandangan Kadiye yang sememangnya tahu bahawa tanah ini suatu hari nanti akan menjadi miliknya. Sifat-sifat yang dimiliki oleh Beggar barangkali membuatkan drama ini menggambarkan sesuatu yang kabur.

The Swamp Dwellers juga seolah-olah menolak sesuatu yang bersifat selesa, tidak ada kematian, walaupun fenomena dan atmosferanya begitu suram dan kaya dengan firasat yang penuh prasangka. Justeru itu, dalam satu susunan jalan keluar, watak Beggar sengaja dibiarkan secara simbolik seorang diri di atas pentas dengan tasbih di tangan, sedangkan khalayak sedia memaklumi bahawa Alu dan Makuri adalah generasi usia senja yang gagal dalam kehidupan. Begitu juga Igwezu yang melihat bandar sebagai jalan keluar untuk merasai kesenangan, sementara Awuchike walaupun namanya saja yang disebut-sebut tetapi khalayak dapat menentukan bahawa proses kemodenan yang hanya berlandaskan nafsu, wang, wanita melumpuhkan binaan hidup insan. Lebih memburukkan keadaan, watak Kadiye telah mempersendakan tugasnya sendiri dengan tujuan untuk menjaga kepentingan dan agenda kehidupannya yang tamak. Namun, sebarang

titis harapan dan perubahan di Kampung Paya seharusnya diwakili oleh Beggar (pengemis buta). Walaupun cacat penglihatan, tetapi diri dan peribadinya dibina dengan ikatan nilai-nilai spiritual dan agama yang teguh. Justeru rumah Alu dan Makuri dianggapnya sebagai satu persinggahan untuk meneruskan cabaran hidup yang mendatang.

Perilaku dan latar belakang watak-watak dalam *The Swamp Dwellers*, dapat dikategorikan kepada tiga kelompok utama, pertamanya golongan yang terpengaruh yang diwakili oleh Awuchike (saudara kembar Igwezu), Kadiye dan ahli-ahli perniagaan di kota. Keduanya, golongan yang tertipu yang diwakili oleh Makuri dan isterinya Alu, dan ketiganya golongan yang menjadi mangsa, iaitu Igwezu dan Desala (isteri Igwezu). Watak-watak ini juga turut memancarkan falsafah pengarangnya dan percikan nilai-nilai budaya Yoruba yang semakin pudar, umpamanya, melalui Alu dan Makuri. Mereka begitu teguh menganggap Kadiye sebagai wakil tuhan, akur dengan kehendak tuhan yang menjaga tanaman dan dewa ular. Peranan mereka telah memperlihatkan pegangan nilai-nilai hidup kekeluargaan, erti sebuah perkahwinan, semangat kejiranan, menghormati tetamu (Alu dan Makuri meraikan kedatangan dan kunjungan Beggar dan Kadiye serta pengiringnya dengan penuh rasa hormat) dan pupukan kasih sayang sesama anggota keluarga. Melalui watak Kadiye, kita temui bagaimana beliau akan ke Kampung Daruga untuk melaksanakan upacara bersunat dan mengadakan sembahyang kesyukuran (m.s. 23), juga melalui watak Kadiye, Soyinka memperlihatkan bagaimana orang yang berpengaruh mula bersifat hipokrit dan *self-centered*, serta menggunakan kuasa dan agama untuk kepentingan diri sendiri. Secara tersirat Soyinka ingin menyampaikan hasrat murninya bahawa masyarakat Yoruba perlu berwaspada dengan cabaran yang semakin mencabar dan sikap mereka yang mudah goyah dengan kemewahan hingga sanggup menggadaikan maruah. Kadiye adalah lambang keruntuhan nilai hidup beragama. Igwezu pula lebih parah kerana gagal di bandar, dan gagal serta berputus asa untuk mengerjakan tanah ladang di kampung. Watak ini juga adalah lambang kepada golongan muda Yoruba dengan pengaruh dan hambatan kota metropolis. Lebih dahsyat lagi, watak Awuchike, adalah simbol kepada jiwa yang kering, dan padam dengan nilai-nilai kehidupan murni. Watak ini adalah simbol kepada golongan muda yang jiwa Yorubanya telah mati. Jiwa mereka sewajarnya disuntik dan terus disuburkan supaya semangat keYorubaan terus abadi. Namun, yang lebih murni dan penuh tersirat, Soyinka menampilkan watak Beggar sebagai sinar baru penghidupan, yang juga memungkinkan kepada kita tentang pendirian Soyinka terhadap Islam. Justeru, Soyinka secara langsung memperlihatkan penampilan watak-watak yang menangani drama ini diserapi dengan pengalaman manusia yang disulam dengan rasa kecewa dan dikecewakan (*disappointment and frustration*). Satu-satunya harapan terletak kepada Beggar.

Demikianlah berakhirnya *The Swamp Dwellers* yang memperlihatkan Soyinka sebagai penulis yang bercita-cita tinggi. Beliau sering menekankan dan memberikan perhatian kepada seni untuk menilai dan menafsir dunia sekitarnya.

Komitmentnya memberi kesan timbal balik secara konsisten terhadap potret-potret artis dalam dramanya. Tidak hairanlah, drama-drama hasilnya mengarah kepada soal-soal kondisi sosiobudaya dan suasana kepolitikan Afrika yang digandingkan dengan nilai-nilai tradisi dan moden. Persembahan dramanya juga disuburkan dengan pengisian dan tinjauan psikologikal watak-wataknya yang berfungsi sebagai perwakilan yang membina peranan manusia dengan nilai-nilai kesejagatan, kemanusiaan dan kemasyarakatan. Keadaan ini memberi kesan kepada persembahan dramanya yang diisi dengan beberapa isu utama, iaitu kematian dan kemanusiaan, kehidupan dan kehancuran. Kedua-dua elemen ini turut membentuk *sense of allegory*.

Itulah Soyinka yang menghidup dan menyegarkan nilai-nilai tradisi dalam karya-karya kreatifnya untuk tatapan dan renungan generasi muda di Afrika khususnya dan untuk pengetahuan masyarakat antarabangsa seluruhnya.

Bibliografi

- Banham, Martin dan Wake, Clive. *African Theatre Today*. London: Pitman Publishing, 1976.
- Jones, Eldred Durosimi. *The Writing of Wole Soyinka*. London: Heinemann, 1973.
- Katamba, Francis. "Death and Man in the Earlier Works of Wole Soyinka." *The Journal of Commonwealth Literature* April: 63-71, 1975.
- Killam, G. D., ed. *African Writers on African Writing*. London: Heinemann, 1973.
- Moore, Gerald. *Wole Soyinka: Modern African Writers*. London: Evans Brothers Limited, 1971.
- Soyinka, Wole. *Three Short Plays: The Swamp Dwellers, the Trials of Brother Jero, the Strong Breed*. London: Oxford University Press, 1969.
- Wastberg, Per., ed. *The Writer in Modern Africa*. Uppsala: The Scandinavian Institute of African Studies, 1968.
- White, Anthony Graham. *The Drama of Black Africa*. London: Samuel French, 1974.
- Wright, Edger. *The Critical Evaluation of African Literature*. London: Heinemann, 1973.

Istilah

Bahasa Malaysia

aliran kesedaran

bebas
berkecuali
bukan fiksiyen

fungsian

gangguan linguistik

inovatif

kebenaran luaran
keberkesanan
kecewa dan dikecewakan
kesejarahan

mengembang
mengesahkan
menyeluruh
modeniti
monolog dalaman

naratif kecil

penanda
pertemuan dan penyimpangan

teori penerimaan
terjemahan sastra

serba boleh
simulakrum

Bahasa Inggeris

stream of consciousness

free
neutral
non-fiction

functional

linguistic interference

innovative

external truth
performativity
disappointment and frustration
historicity

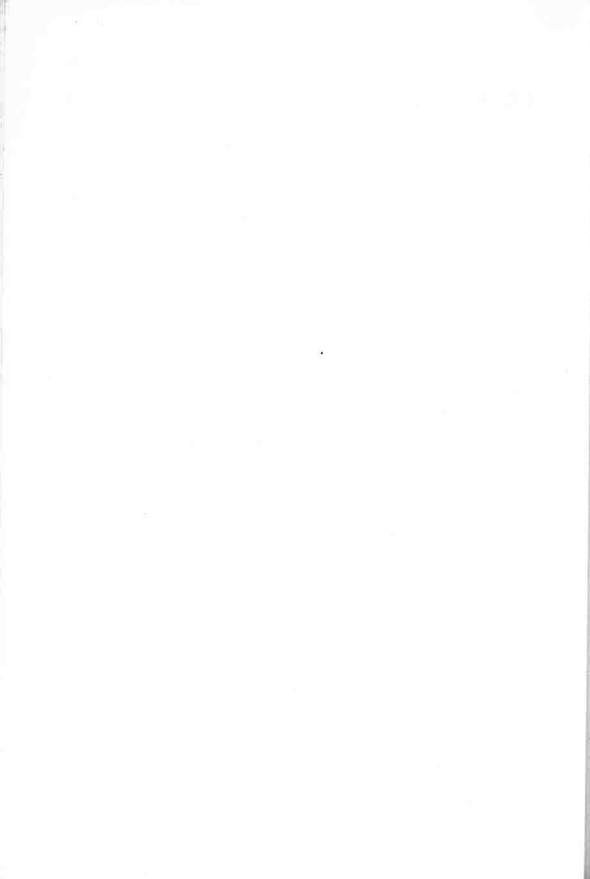
expansive
legitimise
holistic
modernity
interior monologue

petit recit

signifier
convergence and divergence

reception theory
linguistic interference

versatile
simulacrum



Indeks

- A. Samad Ismail, 100, 104
A. Samad Said, 71, 100, 101, 102, 103,
104, 109, 114, 115
Abdul Muluk, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 51,
53
Abdul Rahman Haji Ismail, 5
Abeokuta, 181, 184, 185
Abu Hassan Sham, 40, 41, 43
Accommodation, 113
Achebe, Chinua, 182
Acuan, 43, 45, 172
Adab Raja-Raja, 17, 23, 34, 36
Agency, 174
Ahmad Murad Nasarudin, 100
Aidoo, Ama Ata, 171
Akhlak, 22, 40, 43, 54, 55, 66, 71
Al-Azhar, 39, 40
Al-Banakiti, 19
Al-Ghazali, 9, 23, 34
Al-Jauhari, 23, 25
Al-Kashifi, 23
Al-Makasari, 24
Al-Masudi, 19
Al-Mulk, 23
Al-Raniri, 2, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 27,
32, 33, 34, 91, 92
Al-Sumaterani, 18
Al-Syiqaaq, 71
Al-Tabari, 19
Ambiguiti ironik, 155
Ambiguous, 163
Amerika Latin, 113, 129, 132
Amir Sulaiman, 24
Anak Mat Lela Gila, 70
Anti-konvensi, 161
Anti-novel, 160
Anwar Ridwan, 72, 159
Arden, John, 183
Arena Wati, 100, 101, 104, 105
Aristotle, 142
Arus, 72
Ashcroft, Bill, 119
Asia Timur Raya, 100
Asia untuk Asia, 100
Assiduous playgoer, 182
Audien, 40, 164, 165, 167
Autonomous, 153, 172, 176
Auto-referential, 140
Auto-representational, 140
Aveling, Harry, 114, 116, 117, 124
Aware, 77, 78, 79
Axworthy, Geoffrey, 182, 183
Azizi Hj. Abdullah, 72

Badai Semalam, 72
Baharuddin Zainal, 28
Balzac, Honoré de, 129
Bangsawan, 8, 26, 46, 49, 50, 51, 55,
64, 67, 71
Barth, John, 140, 141
Barthes, Roland, 177
Basho, Matsuo, 74, 75, 76, 77, 78, 79
Bassnett, Susan, 120
Bates, Alan, 183
Baudrillard, Jean, 147, 152
Beckett, Samuel, 141, 159, 183
Beir, Ulli, 186
Berkitar, *lihat* kitar
Bildungsroman, 172, 174, 175
Binary, 176
Black Orpheus, 182
Bodhi, 74
Borges, Jorge Luis, 141
Braginsky, V. I., 30, 93
Brandes, J., 28, 29, 30, 31, 35
Buccho, 77
Buruh paksa, 100, 143
Bustan al-Salatin, 17, 18, 19, 20, 21, 23,
24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
34, 36, 91, 92, 98
Busthami, H. M., 62
Butor, Michael, 159

Calvino, Italo, 141
Camus, Albert, 159
Celebration, 113

- Cerita jenaka, 63
 Cervantes, Miguel de, 140
Chih-chih, 76
 Chudori, Leila, 171
 Clark, John Pepper, 182, 183
Coherence, 165
 Collingwood, R. G., 142
Communal, 175, 176, 178
 Compton-Burnett, Ivy, 164
Cyclical, 176
- D'Albuquerque, Alfonso, 84, 87
Darwinism, 110
 Dasar penjajah, 102
 Derrida, Jacques, 153
 Descartes, Rene, 141
Deus ex machina, 61, 65
Dewaraja, 47, 55
Di Hadapan Pulau, 100, 101, 103, 104, 105
 Dikanonisasi, 150
Do, 74
Dogen, 79
Double-coding, 148
Drought and flood, 188
- Eagleton, Terry, 170
 Echeruo, Michael, 182
 Eco, Umberto, 144, 149
 Edo, 76
Egungun, 185
Egwugwu, 185
Elegant imitation, 185
Emergent, 113
 Enrique, 95
Erinle, 186
Erotik, 52, 53, 54, 55
Espen, 167-168
Esumare, 186
 Eurosentrik, 113
- Fabulation*, 160
 Faulkner, William, 159
 Figuratif, 160
 Fiksyen
 moden, 139
 Finlay, Frank, 183
- Foucault, Michel, 145, 146
 Fowles, John, 141
Free, 108, 111, 114, 117, 122, 124, 174
 Frye, Northrop, 42, 49, 56
Functional, 108, 112, 113, 114, 118, 122, 124
Geneology, 145
 Genre
 fiksyen, 143, 146, 147, 148
 sastera, 33, 139, 140, 142, 146
 Grillet, Robbe, 141, 159
 Gurindam, 51, 52
 Gusfield, Joseph, 109
- Hadiah Nobel, 74, 79, 181
 Haigh, Kenneth, 183
Haiku, 76, 77, 78, 112
 Hamba, 6, 12, 29, 48, 54, 95, 104
 Hamzah Fansuri, 18
 Harakiri, 105
Hari-Hari Terakhir Seorang Seniman, 72
 Harun Aminurrashid, 69, 94, 95, 96, 126
 Harvey, David, 145, 154, 156
 Hawa Abdullah, 114, 118
 Hemingway, Ernest, 159
 Hermeneutika, 145
Hikayat
 Amir Hamzah, 66, 67, 128
 Anggun Che Tunggal, 86, 87
 Bakhtiar, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 35
 Bayan Budiman, 28, 66
 Darmataksiah, 66
 Hang Tuah, 17, 26, 38, 67, 68, 84, 90, 91, 92, 93
 Maharaja Ali, 30, 32
 Malim Deman, 63, 64
 Malim Dewa, 65, 87, 88, 97
 Marakarma, 65
 Merong Mahawangsa, 67
 Raja Aceh, 21, 33
 Raja Budiman, 89, 96, 98
 Raja-Raja Pasai, 17, 25, 67
 Seri Rama, 11, 64, 65, 66

- Hindu, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 61, 63, 64, 65, 67
- Hindustan, 29, 44, 48, 50, 51, 54
- Hiperbolik, 130, 135, 137
- Hisamatsu, 75
- Holborn, Mark, 76
- Holistic*, 108, 120, 121, 123, 124
- Hong Kingston, 171, 173, 174, 177, 179
- Hoover, Thomas, 74, 75
- Hutcheon, Linda, 140, 141, 143, 146, 148, 153
- Hyper-reality*, 147
- Ideologi, 1, 47, 51, 52, 55, 56, 111, 112, 144, 147, 170, 171, 174, 184
gender, 171
- Ideologikal, *lihat* ideologi
- Ijaw, 185
- Ilusi, 50, 51, 52, 54, 55, 129, 147, 162, 167, 177
- Impatience and humility*, 188
- Imperialisme, 111
- In medias res*, 166
- Indonesia, 37, 38, 39, 86, 89
- Inkarnasi, 62, 65
- Interteks, 5, 6
- Intizam wazaif al-Malik dan Thamarat al-Mahammah*, 9, 23
- Introverted novel*, 160
- Irrrealism*, 160
- Irunmale*, 186
- Ishak Hj. Muhammad, 70
- Iskandar, 26
- Isma Yatim*, 23, 34
- Istiadat, 42, 43, 51
- Izutsu, Tshihiko, 81
- Jatidiri, 49, 50, 51, 52, 64, 121, 172
- Jawa, 19, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 57
- Jencks, Charles, 148
- Jepun, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 112, 116
- Johns, A. H., 116
- Journalisme Baru, 143, 155
- Jungkir balik, 159, 160, 162, 176
- Kado*, 75
- Kafka, Frank, 159
- Kajian genetik, 33
- Kapitalisme, 145, 177
- Karya agung, 17, 79, 85
- Kawabata, Yasunari, 74, 79, 81, 104
- Kebudayaan, 40, 41, 42, 43, 79, 175
- Kegan-Gardiner, Judith, 171
- Keindahan patetik, 74, 75, 80
- Kekosongan mutlak, 74, 75, 77
- Keledang*, 103
- Keneally, Thomas, 142
- Kesejarahan, 107, 108
- Kesusasteraan Bandingan, 33, 81, 107, 113, 120
- Ketatanegaraan, 17, 23, 33
- Khadijah Hashim, 72
- Khan, Bakhtawar, 20
- Kitab Ringkas Berbetulan Lekas*, 23
- Kitab Sembilan Perkara*, 27
- Kitar, 107, 108, 109, 110, 114, 121, 122, 123
- Kitaran, *lihat* kitar
- Knight, George Wilson, 182
- Kod, 43, 148
- Kolonialisme, 111, 177
- Kongi's Harvest*, 185, 186
- Konvensi, 1, 5, 44, 45, 56, 148, 159, 161, 167
- Koster, G. L., 39, 42, 43, 45, 47, 49, 50, 56
- Kratz, E. U., 26, 38
- Kristeva, Julia, 153
- Ku*, 74, 75
- Kuasa pemusnah, 100
- La Galigo*, 10
- Langit Petang*, 102, 103, 105
- Levefere, Andre, 128
- Libidinal*, 175
- Linearity, 176
- Linguistik, 111, 116, 118
- Lirik, 52, 53
- Litar ideologikal, 170
- Literat*, 108, 139

- Lukacs, George, 140
 Lyotard, Jean-Francois, 144, 145, 153
- Magellan, Ferdinand, 83, 95
 Maier, H. M. J., 3, 15, 31, 38
 Mailer, Norman, 142
 Major-minor, 123
 Mala, Wijaya, 104, 106, 124
Malay power, 71
Malaysian English, lihat The New Englishes
Mana, 60
 Markandaya, Kamala, 173, 174, 176, 177, 178, 179
 Marquez, Garcia, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 149, 150, 151, 152
 Mat Jenin, 63, 166
 Matheson, Virginia, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 41
 Md. Salleh Yaapar, 74, 76, 80
Melur Kuala Lumpur, 69
 Metafiksyen
 historiografik, 143, 144, 146, 147, 148, 149
 pascamoden, 141, 142
 Metanaratif, 145, 153
Milieu, 115, 118
 Mimetik, 140
 Mirkhawn, 20
 Mishima, 81, 105
 Mitsuo, Nakamura, 81
Mmo, 185
 Mobiliti sosial, 49, 55, 62
 Model, 10, 12, 20, 34, 46, 47, 49, 50, 55, 70, 167
 Modenisme, 140, 141, 154, 155
 Modeniti, 55, 109, 123, 154
 Motif, 50, 61, 64, 65, 66, 67, 70, 137, 175
 Muhammad Yusuf Ahmad, 68
 Mulyadi, S. W. R., 19, 38
Mu-nen, 76
Musang Berjanggal, 31, 32
 Musim, 77, 176, 182
 Muslim, 9, 40, 41, 47, 51, 58, 62, 67, 115
- Naratif, 1, 4, 7, 39, 43, 47, 51, 56, 66, 67, 72, 116, 139, 140, 145, 153, 172, 176
Nasihat al-Muluk, 9, 18, 19, 23, 32, 34, Nazi, 143
New fiction, 160
 Nietzsche, Friedrich, 145
 Nigeria-Biafra, 181
 Non-konvensional, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167
Non-referential, 141
Nouveau roman, 141
 Nujum Pak Belalang, 63
 Nusantara, 42, 56
 Nwankwo, Nkem, 182
Nyawa Di Hujung Pedang, 101
- Oba, 186
Ogun, 185, 186
 Ojo, G. J. Afolabi, 185
 Okigbo, Christopher, 182
Oku, 78
 Olodumare, 186
 Olorun, 186
 Orang terasing, 173
Oru, 185
 Osborne, John, 183
Osiris, 185
Owu, 185
- Pahlawan, 45, 51, 87
 Pak Kadok, 63
 Pak Pandir, 63, 166
Panglima Awang, 94, 95, 96
 Panji, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56
 Parodi, 42, 112, 132, 134, 135, 147, 148, 151, 152, 155
 ironik, 148, 153
 Pascamoden, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 153, 155
 Pascamodenisme, 141, 145, 153-155
 Patriarkal, 172, 173
 Pawang Ana, 63, 86, 87
 Paz, Octaria, 81
Pembalasan Anak Bentayan, 94

- Pembunuhan, 6, 12, 14, 100, 101, 150, 151
- Pencabul kehormatan, 102
- Penderitaan, 13, 50, 103, 104, 136
- Pentafsiran, 49, 52, 55, 107, 115, 120, 132, 135, 144, 152
- Penyengat, 26, 39, 40, 41
- Perang, 45, 65, 84, 87, 90, 91, 100, 102, 103, 104, 115, 181
- Perennial*, 111
- Perhubungan gender, 171, 175, 176
- Peringgi, 83-96
- Perubahan, 42, 43, 56, 61, 68, 70, 109, 123, 137, 139, 147, 148, 188, 191
- Pinggiran, 112, 121
- Plessis, Rachel Du, 171, 174, 179
- Plowright, John, 183
- Pluralisme, 146, 154
- Pola, 43, 50, 65, 67, 116, 118, 159, 160
- Prototaip *Sejarah Melayu*, 4
- Pusat-pinggir, 112, 113, 123
- Putera, 3, 29, 31, 46, 49, 55, 63, 64, 87, 88, 89
- Putera Gunung Tahan*, 70
- Putten, Van der, 39
- Qazwini, 20
- Raja Ali Haji, 1, 5, 7, 8-13, 23, 37, 39-42, 48, 49, 52, 56
- Raja Ali Haji Yahaya, 63
- Raja Aurangzib, 20
- Raja Donan*, 88
- Raja Haji Kelana, 23
- Rakit Kulim*, 3
- Ranjau Sepanjang Jalan*, 71, 72
- Realisme, 47, 48, 56, 129-131, 133, 134, 136, 140, 155, 156, 160, 171
- klasik, 155
- magis, 129, 131, 133, 136
- sosial, 171
- Renaissance, 141, 154
- Rentung*, 71
- Riau, 2, 3, 5, 8, 11, 12, 13, 18, 26, 32, 39, 40, 41, 57
- Richardson, Dorothy, 171, 172
- Romance*, 42, 43, 45-48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 69, 125, 137, 171, 175
- Romance plot*, 171
- Ronkel, Ph. S. van, 39
- Roorda, van Eysinga, 39, 40, 48
- Rushdie, Salman, 149
- Ryokan, 79
- S. Othman Kelantan, 72, 160, 163, 164
- Sabi*, 77, 78
- Saduran, 40, 41, 42, 112
- Safinatul Hukkam*, 23
- Saigyo, 79
- Salina*, 71, 100, 101, 102, 105, 107, 109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 124
- Samadhi*, 76
- Sammai*, 76
- Sandera*, 101, 104, 105
- Sani, Muhammad Baqir Najm-i, 23
- Sarrante, Nathalie, 159
- Sartre, Jean Paul, 159
- Sastera
- Melayu, 25, 26, 33, 39, 43, 56, 63, 68, 96, 112, 116, 117, 139, 142
- Satori*, 74, 75
- Sejarah
- dunia, 19, 20, 21, 22, 23, 33, 34, 181
- Sejarah Melayu*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 17, 25, 26, 28, 36, 67, 83, 84, 85, 87, 92, 142
- Seksual, 53, 140, 175
- Self*
- centered*, 191
- informing*, 140
- reflective*, 140, 143, 153
- reflexive*, 140, 155, 174, 178
- revelatory*, 142
- Semruwat, 159, 160
- Sense of allegory*, 192
- Seorang Tua Di Kaki Gunung*, 72
- Sezaman, 48, 55, 56, 72, 114
- Shahnon Ahmad, 71, 72, 129, 160, 163, 165
- Shellabear, W. G., 5, 7, 25, 26, 64, 67, 90, 97
- Si Luncai, 63

- Sigmund, Freud, 172
 Simulakrum, 147
 Sinha, Lalita, 107, 117, 118
Sirat al-Mustakim, 25
Siyar al-Muluk, 23
Snow Country, 104
 Soyinka, Wole, 181–189, 191, 192
 Spielberg, Steven, 143
 SSAM, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56
 Stern, Laurence, 140
 Strategi naratif, 172
 Stratifikasi sosial, 61
 Sultan
 Iskandar Thani, 18, 27, 91, 92
 Sumida, 76
Sungai Mengalir Lesu, 101–104
Sunyata, 74
 Superlatif, 160
Supernatural, 65, 67, 130, 131
Surfiction, 160
 Suzuki, D. T., 74, 75
Syair
 Silambari, 93
 Sinyor Kosta, 93, 94, 96, 98
 Siti Zubaidah Perang China, 66
 Sultan Abdul Muluk, 39
 Syed Muhammad Naquib, 61, 73

Taj al-Salatin, 17, 23, 25
Talk story, 177
 Taman Ghairat Berahi, 26
 Teeuw, A., 42, 49, 93, 116
Telos
 plot, 172
Tembok Tidak Tinggi, 104
Terjemahan, lihat free, functional, holistic, literal, sastra, verbatim
The New Englishes, 119
The Oedipus, 185
 Tipikal, 43, 45, 47, 53, 56, 79
Trajectory, 172
 Transformasi ontologikal, 74, 75, 76, 78, 79, 80
 Triwarga, 62
Tropes, 144
Tuhfat al-Nafis, 1, 5, 6, 12, 13, 17, 67

 U. U. Hamidy, 41
 Ueno, 76
Unity, 165
 Unsur eksistensialisme, 164
 Ure, Mary, 183

 Vargas, Carlos Cortes, 149, 150, 151
Verbatim, 108, 111, 114, 118, 122, 124

 Waadat, 10
Wabi, 76
 Wacana
 masyarakat, 170
Wajah Seorang Wanita, 72
 Wall, Von de, 26, 35, 40
 Wazir, 24, 30, 31, 32, 47, 52
 Wesker, Arnold, 183
 White, Anthony Graham, 144, 157
 Winstedt, R. O., 6, 7, 25, 31, 38, 66, 86, 97
 Wira, 50, 52, 53, 54, 64, 66, 67, 70, 85, 86, 89, 94, 95
 Wirawati, 50, 51, 52, 53, 54, 65, 171
 Wolf, Tom, 142, 155
Women writing, lihat writing women
 Woolf, Virginia, 171, 172, 175
Writing women, 171

 Yoruba, 181, 182, 184, 185, 186, 189, 191

 Zazen, 74, 77, 79
 Zen Buddhisme, 74