

**KECENDERUNGAN
BARU
DALAM
NOVEL
MELAYU**

SATU KAJIAN STRUKTUR

Karya-karya Lain S. Othman Kelantan

Novel

1. *Pengertian*
2. *Pertentangan*
3. *Perjudian*
4. *Angin Timur Laut*
5. *Juara*
6. *Perwira*
7. *Gerinis*

Antologi Cerpen

1. *13 Cerpen S. Othman Kelantan*
2. *Surat*
3. *Ibu*
4. *Perkahwinan Rama-rama*

Kajian

1. *Falsafah Alam*
2. *Novel: Tanggapan dan Kritikan*
3. *Teknik Mengkaji Novel*

KECENDERUNGAN BARU DALAM NOVEL MELAYU

SATU KAJIAN STRUKTUR

S. Othman Kelantan

Dewan Bahasa dan Pustaka
Kementerian Pendidikan Malaysia
Kuala Lumpur
1987

KK. 809 - 3548 5101

Cetakan Pertama 1987
© Hakcipta S. Orhuan Kelantan 1987

Hakcipta terpelihara. Tidak diberarkan mengeluarkan ulang mana-mana bahagian, artikel, ilustrasi, isi kandungan buku ini dalam apa juga bentuk dan dengan apa cara pun sama ada secara elektronik, fotokopi, mekanik, rukaman atau lain-lain sebelum mendapat izin bertulis daripada Ketua Pengarah, Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur. Perundingan tetralikuk kepada perkiraan royalti atau honorarium.

Diaturhoruf oleh Sistem Komset Sdn. Bhd.
Muka Taip Teks: Goudy Old Style Roman
Saiz Taip Teks: 11/12 poin

Dicetak oleh Percetakan Sais Baru Sdn. Bhd.
No. 12, Lorong SS 13/3E,
Subang Jaya Industrial Estate,
47500 Petaling Jaya,
Selangor Darul Ehsan.
Harga \$14.00

R:

849.233

SAK

M

- 8 NOV 2004
Perpustakaan Negara

PENDAHULUAN

BUKU ini cuba memperlihatkan kajian tentang ciri-ciri khusus kecenderungan baru dalam novel-novel Melayu tahun 1960 hingga 1980 secara pendekatan struktur. Ciri-ciri khusus kecenderungan baru itu adalah sifat perubahan yang jelas dalam novel Melayu selepas Perang Dunia II. Bermula dengan tanda perubahan dalam awal tahun 1951, perkembangan struktur novel-novel Melayu mulai menolak sifat-sifat konvensional dan stereotaip. Walaupun umumnya novel-novel selepas Perang Dunia II, khusus dari tahun 1945 hingga 1959, masih konvensional dan stereotaip, tetapi novel *Rumah Itu Dunia Aku* (1951) oleh Hamzah telah menunjukkan tanda perubahan yang jelas dalam perkembangan strukturnya. Tanda perubahan inilah yang kemudiannya mendorong saya meneliti dan mengkaji perubahan struktur novel-novel Melayu dalam dua dekad kemudiannya.

Kajian ini mendapati bahawa perubahan struktur, khususnya dari segi ciri dalaman, adalah disebabkan oleh pengaruh pendidikan dan pembacaan. Pengarang-pengarang Melayu yang banyak menampakkan perubahan struktur dalam novel-novelnya adalah mereka yang berpendidikan Barat. Mereka banyak terdedah kepada bahan-bahan bacaan dari Barat, yang menyebabkan mereka mencipta novel yang lain sama sekali dengan novel-novel Melayu sebelum dan selepas Perang Dunia II. Mereka bukan meniru karya-karya besar dari Barat, tetapi pengaruh dari perkembangan beberapa aliran dalam kesusastraan Barat sesuai dengan pemikiran mereka. Perubahan pemikiran inilah yang menyebabkan adanya beberapa perubahan yang baik dalam perkembangan struktur novel-novel Melayu dalam jangka masa yang disebutkan di atas.

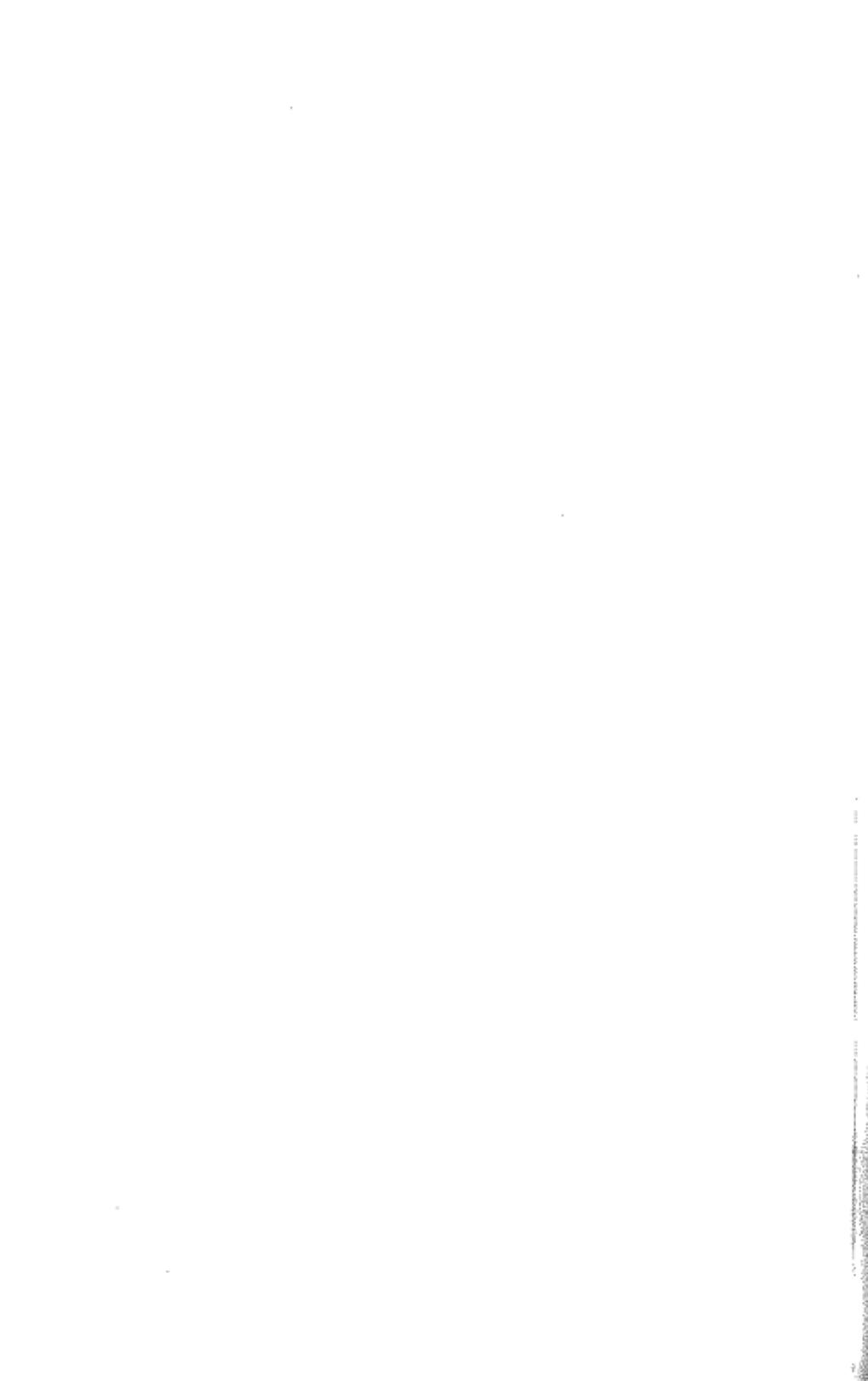
Perlu disebutkan bahawa buku ini asalnya adalah tesis saya sebagai memenuhi keperluan untuk mendapatkan ijazah Sarjana Sastera (M.A.), Universiti Sains Malaysia, Pulau Pinang. Saya amat berterima kasih kepada Datuk Profesor Shahnon Ahmad yang telah mendorong saya supaya melanjutkan pelajaran dan kajian saya ke peringkat Sarjana. Terima kasih saya ucapkan kepada Encik Mohd. Yusof Hasan yang menjadi penyelia saya yang pertama sebelum beliau melanjutkan pelajaran ke Australia. Ketiadaan beliau itu diganti oleh Bapak Drs. M.S. Hutagalung, yang telah memberi beberapa cadangan dan kritik yang mendorongkan saya lebih bersemangat untuk menyiapkan kajian ini. Terima kasih saya juga kepada orang-orang perseorangan yang telah membantu saya untuk mendapatkan bahan-bahan iaitu Cik Fatimah Busu, Encik Mohd. Salleh Yaapar, Encik Fadhlullah Jamil (ketiga-tiganya pensyarah Universiti Sains Malaysia) dan Ahmad Kamal Abdullah dari Dewan Bahasa dan Pustaka. Akhir sekali terima kasih saya kepada Universiti Sains Malaysia yang telah memberikan Biasiswa Siswazah Pembantu yang membolehkan saya membuat kajian ini dengan sepenuh masa; dan kepada Dewan Bahasa dan Pustaka yang menerbitkan buku ini seperti keadaannya sekarang.

Semoga buku ini boleh memberi manfaat kepada para pengkaji perkembangan novel Melayu dan menjadi bahan permulaan untuk mengkaji perubahan struktur novel Melayu dalam zaman seterusnya dengan pendekatan yang berlainan dalam bidang yang lebih luas lagi.

S. Othman Kelantan

KANDUNGAN

<i>Pendahuluan</i>	V
BAB	
I Latar Belakang Kajian	1
II Novel: Struktur dan Kecenderungan Baru	13
III Struktur Novel-novel Melayu Sebelum 1960: Tinjauan Sepintas Lalu	43
IV Struktur Novel-novel Berkecenderungan Baru Tahun 1960 – 1969 (I)	60
V Struktur Novel-novel Berkecenderungan Baru Tahun 1960 – 1969 (II)	110
VI Struktur Novel-novel Berkecenderungan Baru Tahun 1970 – 1980	152
VII Tinjauan Kembali dan Kesimpulan	206
<i>Lampiran</i>	
I Novel-novel Tahun 1960 – 1969	213
II Novel-novel Tahun 1970 – 1980	222
<i>Bibliografi</i>	231



BAB I

LATAR BELAKANG KAJIAN

PADA dasarnya kajian ini cuba memperlihatkan ciri-ciri khusus 'kecenderungan baru'¹ dalam novel-novel Melayu di sekitar tahun 1960 sehingga tahun 1980. Novel-novel itu dikaji secara pendekatan struktur,² kerana struktur itu amat penting dalam pembinaan sesebuah novel. Tanpa struktur, novel itu tidak mungkin berhasil sebagai karya kesasteraan yang sebenar. Pemilihan pendekatan secara ini akan dapat memberi penjelasan yang lebih nyata terhadap novel-novel yang dipilih untuk dikaji. Melalui pendekatan

¹Lihat Bab II.

²Pendekatan secara struktur menjadi popular selepas Perang Dunia I dan mendapat pengaruhnya yang terbesar selepas Perang Dunia II apabila golongan *organistic-formalist criticism* wujud sebagai golongan kritikan. Golongan *formalist* atau disebutkan juga *new critic* ini lebih mementingkan bentuk iaitu *form* yang mengandungi struktur atau ciri-ciri intrinsik semata-mata. Tokoh-tokoh pentingnya seperti T.S. Eliot, Stephen Crane, J.A. Richards dan William Empson menerangkan bahawa karya mestilah dilihat sebagai karya semata-mata. Kata Eliot: "Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet, but upon the poetry." Lihat Lewis Leary, *American Literary Essays*. New York: Crowell Co., tanpa tahun, hlm. 202; George Watson, *The Literary Critics*, Harmondsworth: Penguin Books, 1962, hlm. 182, 223; kata Crane pula kajian mestilah "poetry as poetry and not another thing." Rene Wellek, *Concept of Criticism*, New Haven: Yale University Press, 1971, hlm. 351 – 352, menyebutkan bahawa Benedetto Croce pula menganggap bahawa nilai estetika itu hanya boleh didapati dalam bentuk karya itu saja, dan malah bentuk atau *form* itu adalah mutlak dan sempurna. Sedangkan Richards pula berpendapat bahasa itulah yang penting, kerana dari bahasa atau strail itu melahirkan *ambiguity of language* yang menentukan nilai-nilai estetika itu; dan lihat juga M.S. Hutagalung, *Kritik Atas Kritik Atas Kritik*, Jakarta: Yayasan Tuhla, 1975.

struktur ini diperlihatkan ciri-ciri khusus 'kecenderungan baru' yang wujud di dalam novel-novel di Malaysia sebagai akibat dari hubungan dengan kesusteraan dunia, khususnya dunia Barat.

Memang tidak dapat dinafikan tentang adanya pendekatan secara ekstrinsik yang menggunakan ilmu-ilmu bantu seperti psikologi, sosiologi, sejarah, agama, falsafah dan antropologi untuk mengkaji sebuah novel. Tetapi dalam kajian ini pendekatan secara struktur dari segi intrinsik telah dipilih ketanpa untuk menjelaskan 'kecenderungan baru' dari sudut keberhasilannya sebagai novel. Walau bagaimanapun tidak dinafikan kemungkinan adanya perhubungan di antara intrinsik dan ekstrinsik dalam ciptaan novel. Ini hanya akan disentuh secara sambil lalu saja pada tempat-tempat yang diperlukan.

Dalam kajian ini secara ringkas diterangkan bahawa tradisi bercerita dalam masyarakat Melayu sudah lama wujud sebelum ciri-ciri 'kecenderungan baru' ini dilihat dalam novel-novel Melayu. Sifat persekitaran Malaysia secara langsung atau tidak langsung menyebabkan terciptanya karya-karya kesusteraan. Kedatangan agama Islam ke Malaysia adalah sebab-sebab penting yang menjadikan tradisi penulisan prosa khususnya genre 'hikayat' menjadi tradisi yang kuat. Ia menimbulkan tradisi penulisan prosa yang berpusat pada pentafsiran ayat-ayat al-Quran dan kisah nabi-nabi. Tradisi menulis prosa ini terus dilanjutkan oleh pengarang-pengarang Melayu ke dalam genre 'novel' setelah mereka berhadapan dengan pengaruh-pengaruh pendidikan Barat.

Pengaruh yang terakhir ini membawa perubahan terhadap novel-novel Melayu, khususnya apabila ditemui ciri-ciri 'kecenderungan baru' yang dilihat dari segi struktur atau intrinsiknya. Kesan yang amat jelas dilihat bahawa ciri-ciri 'kecenderungan baru' yang agak menyeluruh hanya ditemui selepas tahun 1960. Kesan ini didapati setelah membaca dan meneliti novel-novel Melayu selama lebih dua puluh tahun; ini mencakupi novel-novel sebelum dan sesudah Perang Dunia II. Dari bacaan dan penelitian, didapati bahawa ada sejumlah kecil novel-novel, khususnya antara tahun-tahun 1960 – 1980, yang memperlihatkan penyimpangan di dalam ciptaannya. Penyimpangan-penyimpangan itu meliputi soal-soal teknik penyampaian, pembinaan perwatakan, plot, latar dan unsur-unsur struktur lainnya. Ini merupakan perubahan yang ketara dalam novel-novel Melayu dari perubahan inilah yang disebut sebagai ciri-ciri 'kecenderungan baru', yang akan ditemui di dalam kajian ini nanti.

Selain dari bacaan dan penelitian sendiri, kajian ini juga berdasarkan kepada analisis, pendapat dan keterangan orang lain yang ada kekuarannya tersendiri. Penegasan penulis bahawa ciri-ciri 'kecenderungan baru' yang agak menyeluruh hanya ditemui selepas tahun 1960 itu dapat dilihat pada kajian beberapa orang sarjana kesusasteraan Melayu. Yahaya Ismail misalnya, menyebutkan bahawa novel-novel Melayu sebelum Perang Dunia II hanya menekankan soal-soal tema, watak dan plot.³ Temanya berkisar sekitar kahwin paksa, wataknya dibina secara hitam putih dan plotnya dibina secara mudah dan longgar kerana ceritanya berlaku di sekitar watak hitam putih itu. Seterusnya menurut Yahaya Ismail:

Novel-novel sebelum perang tidak membawa banyak perubahan dalam gaya karangan. Oleh sebab pengarang-pengarang menggunakan novel sebagai tempat menyampaikan pengajaran maka kita dapat pengarang berlagak sebagai guru dan para pembaca adalah murid-muridnya.⁴

Keterangan di atas menyatakan dengan terang bahawa novel-novel sebelum Perang Dunia II tidak ada sesuatu yang baru seperti yang ditemui dalam novel-novel selepas tahun 1960. Malah menurut A. Bakar Hamid:

Hasil-hasil sebelum perang yang kita golongkan sebagai kesusasteraan pada hari ini sebenarnya adalah *by-product* atau hasil yang tidak langsung dari cita-cita manusia Melayu mencapai masyarakat yang lebih maju, lebih bermoral, lebih beragama, masyarakat yang punya sosial dan kebangsaan.⁵

Ini menunjukkan novel-novel sebelum Perang Dunia II itu hanya menjadi alat kepada cita-cita membangunkan moral, agama dan kebangsaan. Yang demikian kepentingan novel sebagai hasil estetika belum lagi wujud; dan ini dengan sendirinya menunjukkan bahawa ciri-ciri khusus 'kecenderungan baru' seperti yang ditemui dalam novel-novel selepas tahun 1960 itu tidak diketemukan.

³Yahaya Ismail, "Novel Melayu Sebelum Perang Dunia Kedua", dalam Anwar Ridhwan (ed.), *Di Sekitar Pemikiran Kesusastraan Malaysia 1957 – 1972*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976, hlm. 168 – 169.

⁴Ibid., hlm. 170.

⁵A. Bakar Hamid, "Arah Perkembangan Kesusastraan Melayu", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 8, Ogos 1973, hlm. 345

Bahkan sehingga selepas perang perubahan itu belum ditemui seperti yang diakui oleh Mohd. Taib Osman:

Sehingga pecahnya Perang Pasifik, kesusasteraan Melayu moden masih belum lagi mencapai darjah kesusasteraan yang tinggi kerana tidak adanya kesedaran kesusasteraan itu sebagai satu-satunya bentuk seni kreatif. Kesusasteraan lebih dianggap sebagai saluran alternatif untuk menyalurkan fikiran-fikiran penulis tentang perkara-pekerja yang berkisar berhampiran dengan diri dan masyarakatnya sendiri. Sama ada ia seorang pembaharu agama, ataupun ia seorang cerdik pandai Melayu, atau seorang nasionalis berpendidikan Inggeris, ia tidak mengarang novel atau cerpennya sebagai seni persuratan tetapi sebagai satu medium untuk menyalurkan fikiran dan pendapat-pendapatnya.⁶

Perubahan yang bererti bukan saja tidak berlaku dalam novel-novel sebelum Perang Dunia II, malah sampai menjelang tahun 1950-an perubahan ini belum ketara. Ia memaparkan tema penyakit masyarakat⁷ yang ditimbulkan secara didaktik yang berlebihan sehingga menghilangkan tujuan artistik dan estetika novel-novel itu. Walau bagaimanapun, di dalam sifat-sifat didaktik kebanyakan novel-novel tahun 1950-an itu, ada satu perubahan di dalam novel-novel yang dihasilkan oleh Hamzah. Menurut Mohd. Taib Osman bahawa, "Hamzah juga sedar bahawa penulisan novel tidak seharusnya disifatkan sebagai pekerjaan membentuk moral; ciri-ciri artistik mestilah juga ada di dalam novel-novel."⁸ Tetapi perubahan yang berlaku dalam novel-novel Hamzah tidak begitu menyeluruh walau pun sedikit sebanyaknya sudah menunjukkan ciri-ciri 'kecenderungan baru'. Perubahan yang bererti dan menyeluruh ialah bila lahirnya novel *Salina*⁹ oleh A. Samad Said, dan novel ini dianggap oleh Mohd. Taib Osman sebagai "impact yang besar sekali ke atas golongan pembaca-pembaca Melayu."¹⁰

Novel *Salina* menjadi sempadan pembatasan kepada permulaan tahun 1960. Novel yang membawa perubahan besar ini memula-

⁶Mohd. Taib Osman, "Kesusasteraan Melayu Moden", *Pensdis*, Tah. 1, Bil. 2, April 1964, hlm. 16 – 17.

⁷*Ibid.*, hlm. 19.

⁸*Loc. cit.*

⁹A. Samad Said, *Salina*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹⁰Mohd. Taib Osman, *op. cit.*, hlm. 20.

kan munculnya novel yang kita sebut berkecenderungan baru itu. Bertepatan pula dalam dekad 60-an ini kegiatan penulisan novel berlaku secara serius. Peraduan Mengarang Novel anjuran Dewan Bahasa dan Pustaka dalam tahun 1958 dan 1962 telah menimbulkan semangat kepada pengarang-pengarang Melayu untuk menghasilkan novel-novel yang baik dan bermutu.¹¹ Penglibatan intelektual-intelektual Melayu yang berpendidikan Barat, baik lepasan sekolah menengah Inggeris atau universiti, ke dalam penulisan novel, sebahagian besarnya berlaku dalam dekad ini juga.¹² Pertumbuhan novel-novel Melayu masa ini telah menunjukkan kuantiti dan kualitinya.¹³

Walau bagaimanapun jumlah novel-novel berkecenderungan baru seperti *Salina* amat kecil. Ini disebabkan oleh beberapa faktor, antaranya seperti yang disebutkan oleh Abdullah Hussain bahawa "Kebanyakan novel-novel tidak ada mutunya, tidak bernilai sastera lagi kerana dibuat secara *mass-production* oleh pengarang yang

¹¹Novel *Salina* telah memenangi Hadiah Penghargaan dari Peraduan Mengarang Novel DBP 1958; judul asalnya *Gerhana I & II*, diterbitkan pertama kali dalam tahun 1961. Hadiah Kedua dimenangi oleh novel *Musafir* oleh Hasan Muhd. Ali, diterbitkan oleh DBP tahun 1959. Hadiah pertama tidak diberikan kerana "tiada novel yang mencapai mutu yang dikehendaki". Tahun 1962 novel *Desa Pingitan* oleh Ibrahim Omar memenangi Hadiah Kedua; *Lingkeret* oleh Arena Wati salah satu novel yang mendapat Hadiah Penghargaan. Hadiah pertama tidak diberikan dengan alasan yang sama.

¹²Ismail Muhammad, "Sasterawan-Sasterawan Melayu di Kuala Lumpur 1958 – 1969: Kemunculan dan Waktu Kegiatan Mereka", *Penulis*, Tah. 6, Bil. 1/2, April/Ogos 1972, hlm. 330 – 331, menyebutkan ada sejumlah 17 orang siswazah yang menceburkan dirinya dalam penulisan di sekitar tahun 1960-an.

¹³Lihat Yahaya Ismail, "Penerbitan Ciptasastera 1966 – 1967", *Dewan Bahasa*, Jil. 12, Bil. 8, Ogos 1968, hlm. 341; Yahaya Ismail, "Novel-Novel Melayu di Dalam Tahun 1967", *Bahasa*, Bil. 9, 1967, hlm. 9; Li Chuan Siu, "Sepintas Lalu Perkembangan Sastera Melayu Modern 1942 – 1963", *Dewan Sastera*, Jil. 2, Bil. 8, 9, 10; 15 Ogos, 15 Sept., 15 Okt. 1972; A. Bakar Hamid, "Novel-Novel Melayu Tahun 1971", *Penulis*, Tah. 6, Bil. 1/2, April/Ogos 1972, hlm. 373 – 386; Pyan Husayn & Ramli Isin, "Novel-Novel Melayu 1925 – 1973: Satu Senarai Rujukan", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 8, Ogos 1974, hlm. 383 – 414; Anwar Ridhwan, "Kesusasteraan Malaysia 1973", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 6, Jun 1974, hlm. 287 – 301; Anwar Ridhwan, "Kesusasteraan Malaysia 1974: Satu Survey Ringkas", *Dewan Bahasa*, Jil. 19, Bil. 4, April 1975, hlm. 219 – 236; Anwar Ridhwan, "Kesusasteraan Malaysia 1975: Satu Survey Ringkas", *Dewan Bahasa*, Jil. 20, Bil. 4, April 1976, hlm. 228 – 236; Zainal Abidin Bakar, "Novel: Melihat Perkembangan dengan Angka", *Dewan Sastera*, Jil. 6, Bil. 11, 15 November 1976, hlm. 59 – 60.

hanya ingin mendapat royaltinya saja."¹⁴ Ini diperkuatkan lagi dengan kajian beberapa orang sarjana kesusasteraan seperti A. Teeuw,¹⁵ Yahaya Ismail,¹⁶ Kassim Ahmad,¹⁷ dan A. Bakar Hamid.¹⁸ Kajian-kajian mereka tidak memperlihatkan adanya ciri-ciri 'kecenderungan baru' di dalam novel-novel dekad 60-an ini. Mereka hanya melihat secara umum terhadap perubahan struktur novel-novel Melayu. Dalam hal ini, Kassim Ahmad dengan pandangan yang radikal telah melihat juga arah perkembangan beberapa buah novel yang memperlihatkan teknik baru yang dianggapnya "mengingkari kenyataan masyarakat" atau bercorak "seni untuk seni". Menurut Kassim Ahmad: "Kalau kita menggunakan teknik-teknik yang terlalu moden, seperti *stream of consciousness*, *interior monologue* dan sebagainya, teknik yang sebenarnya kita pinjam dari sastera borjuis Barat, hanya segelintir kelas borjuis saja dapat memahami dan menikmatinya."¹⁹ Ini dengan jelas membuktikan adanya perubahan yang besar itu, terutama di dalam tangan pengarang-pengarang yang berpendidikan Barat. Tetapi penelitian dan pengkajian yang khusus terhadap novel-novel berkecenderungan baru seperti yang disebut oleh Kassim Ahmad itu belum dibuat secara mendalam. Malah Kassim sendiri dalam esei-eseinya tidak menyentuh soal ini.

Di sepanjang penelitian dalam kajian ini di samping beberapa pendapat para sarjana di atas, terdapat beberapa buah novel dari pada pengarang-pengarang yang berpendidikan Barat, yang telah membawa perubahan yang besar. Pengarang-pengarang novel seperti A. Samad Said, Arena Wati dan Shahnon Ahmad telah memperlihatkan perubahan besar itu sebagai hasil pengalaman pen-

¹⁴Abdullah Hussain, "Pasang Surutnya Novel-Novel Melayu", *Penulis*, Tah. 3, Bil. 2, September 1969, hlm. 148.

¹⁵A. Teeuw, "Kesan-Kesan Seorang Luar I: Tiga Novel Ruh Hayat", *Dewan Bahasa*, Jil. 9, Bil. II, November 1965, hlm. 489 – 493; "Kesan-Kesan Seorang Luar III: Dua Novelet karangan Shahnon Ahmad", *Dewan Bahasa*, Jil. 10, Bil. 3, Mac 1966, hlm. 107 – 113.

¹⁶Yahaya Ismail, *Kesusasteraan Moden dalam Esei dan Kritik I*, Singapura: Pustaka Nasional, 1967, hlm. 75 – 155; *Kesusasteraan Moden dalam Esei dan Kritik II*, Singapura: Pustaka Nasional, 1968, hlm. 122 – 187.

¹⁷Kassim Ahmad, *Dialog dengan Sasterawan*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd. 1979, hlm. 12 – 15, 20 – 22, 27 – 38, 62 – 66, 110 – 118. (Kumpulan esei tahun 1960-an.)

¹⁸A. Bakar Hamid, "Patah Sayap Terbang Jua: Tema dan Persoalan", *Penulis*, Tah. 3, Bil. 2, September 1969, hlm. 156 – 159.

¹⁹Kassim Ahmad, *op. cit.*, hlm. 71.

didikan mereka. Mereka banyak membaca buku-buku Inggeris sehingga terlihat penyimpangan yang besar di dalam novel-novel mereka. Perubahan dan penyimpangan itu dapat dilihat kepada cara mereka membina struktur novel-novel itu.

Penentuan sifat terhadap pengarang-pengarang lain yang banyak menghasilkan novel juga telah dibuat di dalam kajian ini. Misalnya, Ruhi Hayat (Ahmad Bostamam) telah menulis banyak novel, antaranya *Kabus Pagi*, *Kisah Semalam*, *Api dan Air Mata*, *Api Itu Masih Membara*, *Garis Hitam Membelah Langit* dan *Sorong Makan Tarik Makan*. Novel-novel ini membawa tema dan persoalan yang hampir sama: iaitu mengisahkan pengalaman sebagai seorang ahli politik; semuanya berkisar di sekitar nasionalisme, politik dan tahanan. Demikian juga dengan A. Samad Ismail yang menghasilkan novel antaranya ialah *Tembok Tidak Tinggi*, *Patah Sayap Terbang Jua*, *Kalau Kail Panjang Sejengkal*, dan *Hud* yang telah memperlihatkan caranya yang tersendiri. Temanya hampir sama mengenai perjuangan dan tahanan. Struktur novel-novelnya tidak berubah dari sifat-sifat stereotype novel-novel yang terdahulu. Hal yang sama terjadi juga kepada Yahaya Samah; dia menghasilkan novel-novel antaranya *Dahaga*, *Perahu Kecil Belayar Malam*, *Layang-Layang Putus Tali* dan *Sofia* telah memperlihatkan kecenderungannya kepada mengutarakan tema cinta asmara muda-mudi. Sebab-sebab itulah menjadikan penulisan novel, seperti yang disebutkan oleh Abdullah Hussain "secara *mass-production*" tidak membawa apa-apa pembaharuan di dalam strukturnya.

Demikian jugalah dengan pengarang lain yang aktif tetapi memperlihatkan bentuk yang serupa, stereotype, seperti Abdullah Hussain, Nora, Wijaya Mala dan lain-lain, (sekadar mengambil contoh-contoh tertentu dari novel-novel mereka untuk diteliti). Semuanya menunjukkan ciri-ciri stereotype yang jelas terutama di dalam strukturnya. Novel mereka tidak memperlihatkan sesuatu pembaharuan teknik selain dari memaparkan tema-tema kemasyarakatan secara luaran semata-mata. Akibat dari memaparkan soal-soal luaran itu novel-novel demikian pada umumnya tidak lepas daripada ciri-ciri konvensional baik di dalam membina watak, membina plot, mengemukakan latar dan unsur-unsur struktur yang lain yang masih tidak berubah. Berdasarkan kepada andaian yang merupakan penentuan dan berdasarkan kepada kajian sarjana-sarjana kesusteraan, menunjukkan bahawa novel-novel dalam dekad 60-an ini amat sedikit jumlahnya yang dapat disebut sebagai novel-novel berkecenderungan baru. Jumlah yang kecil itu telah memper-

lihatkan satu penyimpangan yang amat besar di dalam pembinaan strukturnya.

Penyimpangan yang didapati dalam beberapa buah novel dalam dekad 60-an itu, masih juga terdapat dalam dekad 70-an. Walaupun jumlahnya tidak besar, tetapi telah memperlihatkan pengekalan ciri-ciri khusus di dalam novel. Malah teknik arus kesedaran dan monolog dalaman seperti yang dibimbangkan oleh Kassim Ahmad dalam dekad 60-an itu, lebih jelas menampakkan kemajuannya. Novel-novel berkecenderungan baru agak lambat lahirnya dalam dekad 70-an sehingga pertengahan dan akhir dekad ini. Hanya seorang pengarang yang meneruskan usaha pembaharuan ini sebagai pengekalan ciri-ciri khusus yang semakin nyata. Bagaimanapun sehingga tahun 1971 teknik-teknik baru belum digunakan di dalam novel-novel Melayu. Ini dibuktikan dengan apa yang disebut oleh A. Bakar Hamid bahawa:

Kesederhanaan kelihatannya merupakan ciri terpenting dari novel-novel tahun ini. Teknik penulisan dan gaya bercerita pada kesemua karya-karya tahun ini sederhana sekali. Tidak ada usaha bereksperimen dengan teknik-teknik baru dan tidak banyak menggunakan teknik-teknik yang lebih rumit seperti *interior monologue* dan *stream of consciousness*.²⁰

Dengan ini nyata bahawa teknik arus kesedaran dan monolog dalaman itu belum menjadi ikutan walaupun sudah wujud dalam dekad 60-an. Ini juga menunjukkan tidak berlakunya perubahan dengan pesat dalam teknik-teknik yang lebih baru, walaupun sudah ada novel-novel yang dianggap bermutu seperti *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu*, *Rentong* dan *Ranjau Sepanjang Jalan*.²¹ Hal ini dapat juga dilihat kepada keluhan atau pendapat Shahnon Ahmad, sehingga menjelang 1973, yang menyebutkan bahawa:

Kita masih belum terjun ke dalam kancang kehidupan manusia yang *internal*. Konflik-konflik kita masih bercorak fizikal. Dan kalaupun ada ciri-ciri *internal* seperti daya emosi perwatakan, *interior monologue*, *stream of consciousness*, kita masih belum berani memaparkannya secara lebih jauh.

Trend perwatakan dan *setting* karya-karya prosa kita ini pun masih tradisional. Yang dipentingkan bukan kejiwaan manusia, bukan pemikiran manusia yang serba sofistikated,

²⁰A. Bakar Hamid, "Novel-Novel Tahun 1971", *Pendis*, Tah. 6, Bil. 1/2, April/Ogos 1972, hlm. 384.

²¹Iloc. cit.

tapi rata-rata kita bentangkan soal-soal external yang stereotip pada watak-watak kita. Setting karya-karya prosa kita masih bercorak fizikal; tidak berlatarbelakangkan kejiwaan manusia, dan kehidupan internal. Kerana itulah sebahagian besar novel dan cerpen kita masih tetap bercorak hanya sebuah cerita fizikal; bukan sebuah hasil seni yang agak filosofikal.²²

Kenyataan di atas membuktikan ‘sebahagian besar’ novel awal 70-an masih stereotype terutama dalam melukiskan perwatakan, latar dan sebagainya tanpa menggunakan teknik-teknik baru seperti arus kesedaran dan monolog dalaman. Menurut pendapat Shahnon Ahmad bahawa timbulnya kestereotaipan itu adalah disebabkan “masyarakat kita masih menilai sesuatu berdasarkan sifat-sifat fizikal menolak yang bersifat internal,” dan “kita kenal hidup hanya pada consciousness level saja; tidak pada unconsciousness level.”²³ Dengan demikian, novel-novel tidak banyak membawa pembaharuan di dalam teknik dan strukturnya.

Walau bagaimanapun novel-novel Melayu yang kecil jumlahnya, yang lahir dari beberapa orang yang banyak menimba pengetahuan dari Barat, telah memperlihatkan perubahan dan penyimpangan yang amat besar. Perubahan besar itu berlanjutan sehingga pertengahan dan akhir dekad 70-an. Ia memperlihatkan penyimpangan yang amat ketara dalam pembinaan struktur novel-novel Melayu. Walaupun novel-novel berkecenderungan baru dalam dekad ini tidak langsung wujud dari pemberangsangan perduaan, tetapi sedikit sebanyaknya ada kaitan dengan peningkatan kegiatan yang disarankan untuk mendapatkan mutunya yang baik.

Mulai tahun 1971 kerajaan Malaysia telah mengadakan Hadiah Sastera,²⁴ karya-karya cerpen, novel, puisi dan drama dihakimkan oleh satu panel hakim Hadiah Sastera. Hadiah Sastera ini diberhentikan pada tahun 1976, tetapi ditingkatkan kepada

²²Shahnon Ahmad, “Kegiatan Sastera Melayu ‘Moden’ Masih ‘Tradisional?’”, Dewan Sastera, Jil. 3, Bil. 3, 15 Mac 1973, hlm. 11.

²³Loc. cit.

²⁴Dewan Sastera, Jil. 2, Bil. 5, 15 Mei 1972, telah memuatkan sepenuhnya ucapan Tun Haji Abdul Razak bin Hussein, Perdana Menteri Malaysia, di hari penyampaian Hadiah Sastera pertama. Laporan panel hakim dan nama-nama pemenang juga dimuatkan. Novel *Serja Belum Berakhir* oleh Azizi Haji Abdullah diberi Hadiah Sastera dalam bahagian novel. Dalam tahun 1974 pula novel *Stengenge* oleh Shahnon Ahmad diberi Hadiah Sastera dalam bahagian novel.

Anugerah Sastera.²⁵ Serentak dengan pemberhentian Hadiah Sastera itu, Gabungan Penulis Nasional Malaysia (Gapena) telah mengadakan Peraduan Mengarang Novel; kali pertama tahun 1976 dan kali kedua 1979.²⁶ Dua jenis galakan ini, iaitu Hadiah Sastera dan Peraduan Mengarang Novel, telah menimbulkan banyak minat penulis-penulis Malaysia untuk mencipta novel-novel yang serius dan bermutu.

Tumpuan kegiatan mencipta novel-novel yang serius dan bermutu dalam dua dekad yang terakhir ini, justeru penglibatan pengarang-pengarang Melayu yang berpendidikan Barat, telah melahirkan karya-karya yang berkecenderungan baru. Novel-novel ini tidak lagi sekadar menyampaikan perutusan, membina watak, mengemukakan latar dan menjalinkan plot secara stereotype, tetapi kelihatannya mendalami jiwa watak-wataknya secara gerak batin atau aksi dalaman dan psikologi melalui proses pengalaman jiwa yang amat meyakinkan. Teknik arus kesedaran dan monolog dalam itu telah mengurangkan aksi luaran secara pengembalaan fizikal watak dalam novel-novel ini. Ia menunjukkan perubahan yang ketara dan membezakan sifat-sifat kebebasan baru dalam melukiskan gerak batin watak-watak.

Novel-novel yang memperlihatkan ciri-ciri kecenderungan baru yang dijadikan dasar dalam kajian ini ialah *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu*, *Lingkaran*, *Teredah*, *Menteri*, *Ranjau Sepanjang Jalan* dan *Protes* sepanjang dekad 60-an; dan *Sampah*, *Srengenge* dan *Sehuang Menoduk Baung* sepanjang dekad 70-an.

Novel-novel tersebut telah dianalisis untuk memperlihatkan penyimpangan yang besar, yang membezakannya dari novel-novel stereotype yang lain. Sebab novel-novel inilah yang jelas kelihatan membawa perubahan yang amat bererti. Diharapkan dengan analisis ini akan kelihatan dengan nyata bagaimana sifat-sifat khusus 'kecenderungan baru' dari novel-novel ini.

Kajian ini dibahagikan kepada tujuh bab. Bab I merupakan pendahuluan yang menjelaskan bidang, cara dan had-had kajian seperti yang telah diterangkan. Bab II menerangkan tentang definisi 'novel', 'struktur' dan 'kecenderungan baru' yang men-

²⁵Datuk Hussein Onn, "Dari Hadiah Sastera kepada Anugerah Sastera", *Dewam Sastera*, Jil. 7, Bil. 12, 15 Disember 1977, hlm. 3 – 5.

²⁶Novel *Saga* oleh Abdul Mutalib Mohd. Hasan mendapat hadiah pertama 1976; novel *Hari-Hari Terakhir Seorang Seniman* oleh Anwar Ridhwan mendapat hadiah pertama 1979.

jadi titik-tolak kepada seluruh kajian ini. Unsur-unsur struktur yang penting seperti tema, latar, perwatakan, plot, stail dan sudut pandangan yang menjadi tujuan kajian ini dijelaskan dengan terperinci.

Dalam Bab III dibahagikan kepada dua bahagian. Bahagian pertama menerangkan faktor-faktor persekitaran masyarakat Melayu telah menimbulkan asas cerita. Cerita-cerita binatang, jenaka dan penglipur lara lahir dari faktor-faktor ini. Kemudian setelah orang Melayu berinteraksi dengan dunia luar, khususnya dunia Islam, genre 'hikayat' pula dikenali. Genre hikayat ini masih lagi bercampur aduk antara dongeng, mitos, legenda dan realiti; unsur-unsur struktur yang dipentingkan ialah perwatakan dan latar. Diterangkan juga bahawa golongan feudal dalam tempoh ini memilih genre hikayat dan separuh sejarah untuk menyatakan keagungan keturunan mereka dalam buku-buku seperti *Sejarah Melayu*, *Hikayat Raja-raja Pasai* dan *Hikayat Merong Mahawangsa*.

Pada bahagian kedua Bab III diterangkan perkembangan struktur novel-novel sebelum tahun 1960. Perkembangan itu dibahagikan kepada dua tahap, iaitu sebelum Perang Dunia II dan selepas Perang Dunia II. Tahap sebelum perang diterangkan struktur novel-novel golongan agama (1920-an), novel-novel golongan guru (1920-an/30-an) dan novel-novel golongan wartawan (1930-an/40-an). Pada tahap ini penulis menerangkan bagaimana peralihan genre 'hikayat' kepada 'novel'. *Hikayat Faridah Hanum* (1925/1926) oleh Syed Syeikh Ahmad al-Hadi adalah 'novel' Melayu yang pertama; satu perubahan kepada sifat-sifat realiti. Dalam tahap selepas perang pula diterangkan struktur novel-novel sebelum Asas 50 (1945 – 1950) dan semasa Asas 50 (1951 – 1959). Dalam tahap ini ditemui sebuah novel yang mengandungi ciri-ciri 'kecenderungan baru' tetapi tidak lengkap dan belum menepati ciri-ciri itu secara keseluruhannya; novel itu ialah *Rumah Itu Dunia Aku*.

Tiga bab seterusnya adalah teras dalam kajian ini, iaitu kajian ke atas novel-novel berkecenderungan baru. Bab IV tentang novel-novel *Salina*, *Sungai Mengdiri Lesu* dan *Ranjau Sepanjang Jalan* yang mempunyai ciri-ciri yang sama. Dalam Bab V mengenai novel-novel *Lingkar*, *Teredah*, *Menteri* dan *Protes* yang mempunyai ciri-ciri yang sama tetapi berlainan dengan novel-novel dalam Bab IV. Dalam Bab VI pula kajian ke atas novel-novel dekad 70-an, iaitu *Sampah*, *Srengenge* dan *Seluang Menodak Baung*. Semua kajian dalam tiga bab yang menjadi teras ini ialah ke atas semua unsur

struktur yang ditentukan dengan penekanan ke atas perwatakan dan plot.

Dalam Bab VII iaitu bab terakhir, adalah kesimpulan kepada semua kajian yang dibuat dalam bab-bab yang lalu. Dalam bab ini dirumuskan bagaimana perkembangan struktur novel-novel Melayu itu mengalami perubahannya. Ia bermula dari cerita rakyat, hikayat dan kepada novel, dan novel itu pula berubah kepada yang mempunyai ciri-ciri ‘kecenderungan baru’ di dalam pembinaan struktunya.

BAB II

NOVEL: STRUKTUR DAN KECENDERUNGAN BARU

SEBELUM dibuat analisis mengenai struktur novel-novel berkecenderungan baru, terlebih dahulu dijelaskan beberapa istilah yang digunakan di dalam buku ini. Definisi dan konsep istilah-istilah itu diterangkan dengan ringkas untuk memudahkan pemahaman dan cara penggunaannya dalam kajian ini. Ada tiga istilah penting untuk diberikan definisinya iaitu 'novel', 'struktur' dan 'kecenderungan baru'; termasuk juga istilah-istilah lain yang berhubung dengannya.

Novel

Penggunaan istilah 'novel' dalam kesusastraan Melayu amat baru, hanya kira-kira dua puluh tahun yang lalu.²⁷ Sebelumnya disebut dengan nama buku cerita, 'karangan cerita' dan hikayat.

²⁷Dalam tulisan Ani Ros, "Angkatan 50 Terkebelakang dari Cita-citanya", *Masaka*, Mac 1953, Singapura: Penerbitan Utusan Melayu, masih menyebut 'karangan cerita' kepada karya-karya kreatif Abdul Rahim Kajai dan Ishak Haji Muhammad. Terapi tulisan Orang Sekijang, "Perasaan dan Fikiran Sescorang Sasterawan", *Masaka*, April 1954, telah menyebutkan perkataan 'novel' kepada karya Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Penggunaan istilah 'novel' secara meluas dan bererti hanyalah dalam tahun 1957 oleh Hamzah dalam esainya "Pertumbuhan dan Perkembangan Novel Melayu", *Hiburan*, Singapura: Penerbitan Royal Press, sebanyak 19 siri, mulai Bil. 499, 2 Mac 1957 hingga Bil. 519, 10 Ogos 1957. Sebelum ini tidak ada istilah 'novel' digunakan dalam kesusastraan Melayu, khususnya di Tanah Melayu.

Hikayat itu sama maksudnya dengan *romance*²⁸ dalam bahasa Inggeris, ejaan bahasa Malaysianya romans.

Perkataan 'novel' ini berasal dari perkataan Itali iaitu *novella* atau *novelle* yang dimaksudkan kepada sesuatu cerita dalam bentuk prosa yang panjang dan mempunyai isi yang tertentu dan baru diperkenalkan. Sebab itu *novella* atau *novelle* itu dikatakan juga sebagai genre kesusasteraan yang baru.²⁹ Ertinya 'novel' itu adalah karya fiksyen dalam bentuk prosa, dan bentuk seumpama itu sangat baru dalam perkembangan kesusasteraan dunia. 'Novel' mempunyai ciri-ciri yang berlainan sekali daripada hikayat atau romans. Menurut Kroeber:

*The novel renders reality closely and in comprehensive detail. It takes a group of people and sets them going about the business of life. We come to see this people in their real complexity of temperament and motive. They are in explicable relation to nature, to each other, to their social class, to their own past.*³⁰

Kroeber menjelaskan bahawa 'novel' itu sangat menyerupai sifat realiti, iaitu menentukan segolongan manusia menghayati kehidupan, menentukan tujuan mereka dan mempunyai hubungan dengan alam dan sesama mereka, termasuk masa lampau mereka.

Evans pula berpendapat sebagai berikut:

*Novel is not only telling the story, but portraying something through the story. Along with the story, the novel gives a portrait of characters, or of social background... using not only description, but the dramatist's dialogue.*³¹

Bagi Evans pula 'novel' bukan sekadar bercerita, tapi menggambarkan watak-watak atau latar belakang masyarakat melalui cerita dengan menggunakan cara deskripsi dan dialog-dialog.

²⁸Rene Wellek dan Austin Warren, *Theory of Literature*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970, hlm. 216, menyebutkan bahawa "the romance is poetic or epic: we should now call it 'mythic,'" malah hikayat atau romans itu "describes what never happened nor is likely to happen."

²⁹Anthony Burgess, *The Novel Now*, London: Faber & Faber, 1971, hlm. 16.

³⁰Karl Kroeber, *Styles in Fictional Structure*, New Jersey: Princeton University Press, 1971, hlm. 113.

³¹Sir Ifor Evans, *A Short History of English Literature*, London: English Language Book Society, 1966, hlm. 149 – 150.

Menurut Wellek dan Warren:

Novel is a picture of life and manners, and of the time in which it is written. The romance, in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen... novel is realistic;... the novel develops from the lineage of non-fictional narrative forms – the letters, the journal, the memoir or biography, the chronicle or history, it develops, to speak, out of documents; stylistically, it stress representative detail, 'mimesis' in its narrow sense.³²

Wellek dan Warren menerangkan bahawa 'novel' itu satu gambaran kehidupan dan sifatnya realistik. 'Novel' mungkin disusun dari bahan-bahan bukan fiksyen seperti dari surat biasa, jurnal, peringatan atau biografi dan sejarah, yang dibina begitu rupa melalui teknik dialog watak-wataknya dengan teliti, melukiskan memek muka yang bererti – yang berlainan sekali daripada romans.

Shahnor Ahmad pula menerangkan tentang 'novel' seperti berikut:

Novel adalah satu bentuk pentafsiran rencaman hidup manusia menerusi satu bentuk sastera iaitu cereka. Ia adalah satu rangkumari tiga faktor utama yang timbal-menimbal antara satu dengan yang lain iaitu pengalaman peribadi, realiti rencaman hidup dan imaginasi... dan idea yang tercetus dari ketiga-tiga faktor itu berpusar pada satu tahap saja iaitu kehidupan manusia dalam segala liku-liku, keserbutan dan kerencamannya.³³

Berdasarkan kepada kenyataan bahawa 'novel' itu adalah gambaran sifat realiti masyarakat di dalam bentuk kreatif itulah, Michel Butor telah menulis novel-novelnya menyerupai buku ensiklopedia, dan Allain Robbe-Grillet lebih menekankan kepada soal-soal objek bukan manusia.³⁴

Tentang panjang pendek 'novel' tidak begitu jelas ukurannya. Bagi Forster lebih kurang 50,000 parah perkataan untuk sesebuah 'novel'.³⁵ Demikian juga dengan pendapat Burgess bahawa ukuran 50,000 parah perkataan sesuai untuk sesebuah 'novel'.³⁶ Jumlah perkataan sebanyak ini tentulah tidak boleh

³²Rene Wellek dan Austin Warren, *op. cit.*, hlm. 216.

³³Shahnor Ahmad, *Gidhah Novel*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1980, hlm. 4.

³⁴Anthony Burgess, *op. cit.*, hlm. 16.

³⁵E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth: Penguin Books, 1971, hlm. 15.

³⁶Anthony Burgess, *op. cit.*, hlm. 16.

dijadikan ukuran yang semestinya. Apa yang penting ialah isi 'novel' itu mestilah menggambarkan sifat realiti masyarakat; tentang kehidupan manusia dengan segala hubungannya dengan Tuhan dan sesamanya, berakal, bercakap seperti manusia biasa, berkahwin dan mengembangkan zuriat, mengalami pergelakan hidup lahir dan batin.

Jadi, apa yang dimaksudkan dengan 'novel' itu adalah berlainan sekali dengan hikayat. 'Novel' ialah rakaman kehidupan realiti manusia ke dalam bahasa kreatif, yang mencakupi masalah kehidupan dengan segala liku-likunya baik secara lahir atau secara batin. Ia juga meliputi masalah kepercayaan dan iman kepada Tuhan, keraguan dan segala bentuk pemikiran, yang diadunkan dengan imaginasi dan fantasi pengarang.

Struktur

Perkataan 'struktur' berasal dari perkataan Inggeris iaitu *structure*, yang bererti susunan, binaan atau asas untuk membina sesuatu supaya teratur dan baik.³⁷ Kemudian penggunaan kata 'struktur' ini dihubungkan dengan *architecture* yang diterangkan sebagai seni membina sesuatu bangunan supaya teratur, indah dan menarik.³⁸

Marshall dan Nelson memberi definisi 'struktur' seperti berikut:

*A structure can be defined as a body capable of resisting applied loads without any appreciable deformation of one part relative to another. The last part of this sentence is necessary in order to eliminate from the field of structure those mechanisms in which kinematic and dynamic effects are important. The function of a structure, therefore, is to transmit force from one point in space to another.*³⁹

Definisi di atas menjelaskan 'struktur' sebagai satu badan yang berkeupayaan dan berhubungan satu dengan yang lain. Fungsi 'struktur' untuk pembinaan ini ialah saling mengukuhkan ke atas tubuh atau binaan itu.

Dalam *The Encyclopedia Americana* pula terdapat definisi 'struktur' seperti di bawah ini:

³⁷A.S. Hornby, E.V. Gatenby dan H. Wakefield, *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*, London: Oxford University Press, 1972, hlm. 1001.

³⁸Ibid, hlm. 44.

³⁹W.T. Marshall dan H.M. Nelson, *Structures*, London: Pitman Publishing 1974, hlm. 1.

*Structural engineering, or the theory of structure, is the art and science of determining the dimensions, sizes and shapes of structures in order that may be strong enough to support the loads imposed upon them.*⁴⁰

Definisi ini tidak jauh bezanya dengan definisi yang diberikan oleh Marshall dan Nelson, hanya ditambahkan dengan bahawa teori 'struktur' itu sebagai satu seni dan sains mengenai ruangan, ukuran dan rupa yang dapat menampung beban yang berat. Maksudnya 'struktur' sesebuah bangunan itu mestilah berkemampuan menampung segala beban berat dari seluruh komponan 'struktur' bangunan itu. Dua definisi itu telah menjelaskan 'struktur' untuk bangunan yang memakan ruang dan beban.

Scholes pula memberi definisi 'struktur' dari segi cerita fable, iaitu satu bentuk yang lebih abstrak dengan mengatakan bahawa:

*Some of the strongest and most valuable of structural fables are direct projection of the present, which provide concrete realizations of current trends in our political and social situations.*⁴¹

Dalam cerita fable sekalipun, 'struktur' itu adalah dirancangkan untuk memberi kebenaran dan sesuai dengan kecenderungan masa kini terhadap situasi politik dan masyarakat. Kemudian, dari 'struktur' cerita fable ini kita melihat pula definisi 'struktur' novel.

Szanto menjelaskan seperti di bawah ini:

*The structure of the novel is created by the description of scenes and events presented by the mind that dominates them. Structure is thus based on point of view and is totally subservient to it. Objects are placed subsequent to earlier objects because they are perceived afterward; three kinds of perception remain – 'memory' (either correct or false), 'immediate', 'event' and 'hoped-for' or feared possibility.*⁴²

Definisi ini menjelaskan bahawa 'struktur' novel itu dibina dari hubungan-hubungan latar dan peristiwa yang mempengaruhi

⁴⁰The Encyclopedia Americana, Vol. 25, New York: Americana Corporation, 1927, hlm. 742.

⁴¹Robert Scholes, *Structural Fables*, Notre Dame & London: University of Notre Dame Press, 1975, hlm. 70.

⁴²George H. Stanto, *Narrative Consciousness*, Austin & London: University of Texas Press, 1972, hlm. 152 – 153.

fikiran manusia. 'Struktur' juga dilandaskan di atas sudut pandangan dan daya persepsi atau tanggapan yang mencakupi ingatan, peristiwa semasa dan harapan-harapan atau juga ketakutan. Ertinya 'struktur' sesebuah novel itu adalah binaan dari latar, peristiwa, ingatan, harapan dan ketakutan dari sifat realiti masyarakat yang dirancangkan secara teliti. Ia dibina menjadi satu kesatuan yang padu lalu disebut sebagai 'struktur'. Bahan-bahan binaan 'struktur' terdiri dari beberapa unsur yang saling berkait dan berhubungan antara satu sama lainnya dan amat kompleks.

Untuk lebih menjelaskan erti 'struktur' akan ditinjau 'struktur' sebuah rumah sebagai contoh. Ia terdiri dari beberapa unsur yang saling berhubungan. Sebuah rumah terdiri dari tiga bahagian iaitu bahagian bumbung, bahagian tiang dan bahagian lantai. Dalam bahagian bumbung terdapat tapak alang, alang, kasau, jeriau, atap, rabung dan tepukasau. Bahagian tiang pula mengandungi tiang besar atau tiang seri, tiang-tiang kecil, dinding, tingkap dan tangga. Bahagian lantai pula mengandungi penyambut dan gelegar. Kemudian unsur-unsur ini dibina, disatukan menjadi satu kesatuan yang padu, lalu terbentuklah sebuah rumah.

Dengan demikian jelaslah apa yang disebut 'struktur' itu adalah binaan atau organisasi yang menghubungkan unsur-unsur yang banyak dan kompleks menjadi satu kesatuan yang utuh. Jadi, 'struktur' sesebuah benda atau hal dibangunkan oleh beberapa unsur; dan demikian jugalah dengan 'struktur' novel, ia dibangun dan dibinakan oleh beberapa unsur.

Unsur 'struktur' dalam novel pada pendapat beberapa orang sarjana kesusasteraan berbeza-beza. Wellek dan Warren misalnya, menyebutkan 'struktur' itu sebagai *versimilitude*, watak, plot, latar dan sudut pandangan.⁴³ Forster pula menyebutkan 'struktur' novel itu terdiri dari cerita, manusia (termasuk sudut pandangan), plot, fantasi, *prophecy* dan *pattern rhythm*.⁴⁴ Yang dimaksudkan dengan fantasi itu ialah yang berhubung dengan *supernatural*.⁴⁵

⁴³Rene Wellek dan Austin Warren, *op. cit.*, hlm. 212 – 225. Unsur *versimilitude* diertikan sebagai "in detail is a means to illusion, but often used, as a decoy to entice the reader into some improbable or incredible situation which has 'truth to reality' in some deeper than a circumstantial sense."

⁴⁴E. M. Forster, *op. cit.*, hlm. 23 – 170; unsur-unsur ini diterangkan dalam Bab 2 sampai Bab 8.

⁴⁵*Ibid.*, hlm. 117 – 118.

Unsur *prophecy* pula dierangkan sebagai perasaan seseorang watak terhadap dosa, kesucian dan pembalasan.⁴⁶ Pattern pula dimaksudkan dengan aspek estetika,⁴⁷ dari estetika itulah melahirkan *rhythm*.⁴⁸

Menurut Boulton unsur-unsur 'struktur' dalam novel itu adalah *versimilitude*, sudut pandangan, plot, watak, dialog, latar dan tema.⁴⁹ Bagi Shahnon Ahmad pula yang dimaksudkan dengan unsur-unsur 'struktur' adalah gaya bahasa, idea, latar, cerita, plot, watak dan sudut pandangan.⁵⁰

Apa yang dapat dibuat kesimpulan kepada pendapat empat orang sarjana sastera ini bahawa unsur-unsur 'struktur' dalam novel itu berbeza-beza. Tapi mereka saling melengkapi dengan menyebutkan unsur yang tidak disebut oleh yang lain. Dari pendapat yang berbeza ini, unsur-unsur 'struktur' dalam novel yang dipilih dalam kajian ini ialah tema, latar, watak, plot, stail dan sudut pandangan.

1. Tema

Tema boleh dierangkan sebagai persoalan utama dalam sesebuah karya kesusasteraan. Dari tema ini timbul motif, perutusan dan persoalan-persoalan lain. Barnet, Berman dan Burto menyamakan tema dengan aksi dan digunakan sebagai perutusan dalam sesebuah karya didaktik.⁵¹

Ada beberapa definisi mengenai tema. Cuddon mengatakan bahawa:

*The theme of a work is not its subject but rather its central idea which may be stated directly or indirectly.*⁵²

⁴⁶Ibid., hlm. 130 – 131.

⁴⁷Ibid., hlm. 154.

⁴⁸Loc. cit.

⁴⁹Marjorie Boulton, *The Anatomy of the Novel*, London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975. Unsur-unsur ini diterangkan dalam Bab 2 sampai Bab 9, hlm. 15 – 145.

⁵⁰Shahnon Ahmad, op. cit., hlm. 9 – 79; unsur-unsur ini diterangkan dalam Bahagian Pertama: Aspek-aspek Novel.

⁵¹Sylvia Barnet, Morton Berman dan William Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston: Little, Brown and Company, 1960, hlm. 68.

⁵²J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London: Andre Deutsch, 1977, hlm. 679.

Definisi ini juga menentukan bahawa tema merupakan persoalan utama iaitu central idea sama ada diucapkan secara langsung atau tidak langsung.

Thrall dan Holman mengatakan bahawa tema itu adalah:

The central or dominating idea in a literary work... In poetry, fiction and drama it is the abstract concept which is made concrete through its representation, action and image in the work.⁵³

Definisi di atas hanya menambah selain dari persoalan utama, tema juga adalah konsep yang abstrak yang dilahirkan melalui watak, aksi dan imej di dalam sebuah karya kesusastraan.

Menurut Boulton pula, tema adalah seperti berikut:

What we shall find in every novel is a 'selection', a picking out of some aspect of life for attention, and a 'proportion'... Love, friendship and other encounters with the more exciting aspects of life, will usually be given their subjective importance.⁵⁴

Apa yang dimaksudkan dengan tema itu ialah persoalan atau idea utama yang telah dipilih dengan teliti oleh pengarang untuk diterapkan ke dalam novelnya. Ini lebih jelas lagi dengan apa yang disebut oleh M. Saleh Saad, bahawa:

Tema adalah sesuatu yang menjadi fikiran, sesuatu yang menjadi persoalan bagi pengarang. Di dalamnya terbayang pandangan hidup atau cita-cita pengarang; bagaimana ia melihat persoalan itu. Persoalan inilah yang dihidangkan pengarang, kadang-kadang atau sering juga dengan pemecahannya sekaligus. Pemecahan inilah yang diistilahkan dengan amanat. Jadi sesungguhnya ada sesuatu yang hendak dikatakan pengarang, baik positif ataupun negatif, bukan hanya sentimentalitas belaka.⁵⁵

Jadi, nyatalah bahawa tema itu adalah persoalan dan cita-cita pengarang di dalam novel. Ia disampaikan dengan cara istimewa; dan malah, menurut M. Saleh Saad, adalah lebih baik kalau pengarang 'menyembunyikan' cita-cita itu iaitu disampaikan secara implisit. Sebab ini akan memberikan tugas membongkar kepada peneliti kemudian dengan cara lebih mendalam dalam kajiannya.

⁵³A. Hibbard Thrall dan C.H. Holman, *A Handbook to Literature*, New York: The Odessy Press, 1960, hlm. 486.

⁵⁴Marjouri Boulton, op. cit., hlm. 142, 144.

⁵⁵Lukman Ali (peny.), *Bahasa dan Sastera Indonesia Sebagai Cermin Manusia Indonesia Baru*, Jakarta: Gunung Agung, 1967, hlm. 118.

Perkara lain yang muncul dari tema ialah bagaimana tema itu diterapkan di dalam novel. Penerapan dan penampilan tema di dalam sesebuah novel akan menentukan tarikan atau mendorong pembaca untuk menikmatinya dengan penuh perhatian. Pengemukahan tema baru yang mungkin belum ada dalam novel-novel sebelumnya, akan mendorong pembaca dan malah penilai untuk menikmati dan mengkjinya sebagai sesuatu yang menarik dan menyimpang dari kebiasaan. Bagi pengarang yang luas visinya akan menerapkan tema-tema baru yang belum ditampilkan oleh orang lain; dan tema-tema baru itu dengan cara yang menarik serta memberi penekanan yang mendalam, akan menarik perhatian pembaca dan penilai.

Dengan demikian, nyata bahawa idea yang menjadi tema itu bergantung kepada renungan yang kreatif dari pengarang novel. Pengarang yang kritis dan kreatif akan sentiasa mencari dan menemui tema-tema baru untuk dikemukakan di dalam karyanya. Ini kerana tema yang menarik itu bukan saja mendorong pembaca dan pengkaji, tetapi juga memperlihatkan kekayaan bahan dan pemikiran yang kompleks. Ia juga menunjukkan adanya idea dan keupayaan pengarang yang kompleks dalam menumpahkan keintelektualannya. Dari pemilihan tema yang besar, baru dan menarik itu akan menentukan juga keberhasilan novel-novel itu di dalam mengolah unsur-unsur lain. Sebab dari pengolahan tema itulah menimbulkan *unity* secara keseluruhannya kepada pembinaan plot, perwatakan, latar dan unsur-unsur struktur yang lain di dalam novel.

2. Latar

Latar adalah tempat atau kawasan yang tertentu yang dihadapi oleh watak dalam memainkan sesuatu peranan di dalam novel. Watak-watak akan bergerak, bertindak, berhubungan dengan kehidupan sepenuhnya pada latar yang telah ditentukan oleh pengarang.

Menurut Shahnon Ahmad, bahawa:

Tempat adalah salah satu latar dasar di mana cerita itu berlaku. Satu peristiwa atau sebuah cerita perlu pada tempat di mana hal itu terjadi. Mungkin tempat itu merupakan sebuah negeri, sebuah kota, sebuah kampung, antara desa-kota, sebuah kilang, sebuah rumah, sebuah pondok, sebuah

katil, sebuah kamar, sehelai tikar, sebuah kerusi dan sebagainya.⁵⁶

Selain daripada latar tempat sebagaimana yang disebut oleh Shahnon Ahmad itu, ada beberapa latar lagi seperti yang disebutkan oleh Rene Wellek dan Austin Warren. Latar yang disebutkannya itu ialah latar persekitaran, latar pemikiran yang disebut sebagai *a state of mind* dan latar suasana yang mungkin menimbulkan pelbagai bentuk peribadi.⁵⁷ Apa yang dimaksudkan dengan persekitaran ialah keadaan yang mengelilingi kehidupan watak, yang mungkin mempengaruhi cara berfikir watak. Latar pemikiran pula dimaksudkan dengan asas pemikiran yang selalunya menentukan segala tindak-tanduk watak. Latar suasana pula ialah bagaimana watak-watak akan terbentuk di dalam keadaan-keadaan yang tertentu, seperti misalnya suasana kota tentu berlainan sekali dengan suasana desa.

Ada lagi satu latar yang tidak kurang pentingnya iaitu latar masa atau waktu. Sebab masa atau waktu itu sendiri menentukan corak pemikiran dan tindakan watak-watak. Masa telah mempengaruhi kehidupan manusia; dan masa juga menentukan tarikh kejadian sesuatu peristiwa. Masa juga menentukan suasana yang berbeza.

Semua latar yang disebutkan itu mempunyai tugas penting dalam hubungannya dengan keseluruhan pembinaan perwatakan. Menurut Eudora Welty bahawa latar tempat itu adalah untuk menunjukkan sifat-sifat realiti masyarakat yang menjadi tempat kepada watak-watak itu. Kerana dengan menyebut nama tempat di bumi dengan masa yang tertentu itu, pengarang telah menekankan sifat realiti masyarakat; dan ini ia menjelaskan kebenaran wujudnya watak-watak yang dilukiskan itu.⁵⁸ Latar juga adalah untuk menimbulkan suasana pemikiran watak-watak; yang juga mungkin latar itu dijadikan simbol kepada pembinaan perwatakan. Latar yang dijadikan simbol-simbol tertentu ini biasanya dilukiskan secara terperinci untuk menimbulkan suasana-suasana yang tertentu.

Jadi, apa yang dimaksudkan dengan latar itu ialah tempat seperti desa atau kota, rumah, kamar dan sebagainya untuk dijadi-

⁵⁶Shahnon Ahmad, *op. cit.*, hlm. 44.

⁵⁷Rene Wellek dan Austin Warren, *op. cit.*, hlm. 221.

⁵⁸Eudora Welty, "Place in Fiction", dalam Shiv Kumar dan Keith McKean (ed.), *Critical Approaches to Fiction*, New York: McGraw-Hill Book Co., 1968, hlm. 249 – 252.

kan ruang kepada watak-watak untuk bergerak dan berpijak. Latar juga mencakupi persekitaran, suasana, masa dan pemikiran watak; berfungsi untuk menjelaskan sifat realiti masyarakat. Selain daripada menjelaskan kepada realiti masyarakat, latar juga banyak membantu kepada pembinaan perwatakan, jalinan plot, menampilkan tema dengan mencipta suasana-suasana tertentu. Melalui latar juga dapat memberi warna setempat yang amat erat hubungannya dengan pembinaan perwatakan. Dalam novel, latar ini menjadi sebahagian dari unsur struktur dan dari segi inilah biasanya ia dinilai sama ada berperanan atau tidak.

3. Perwatakan

Watak adalah unsur yang sangat penting dalam struktur novel, kerana watak itulah yang berperanan dalam semua keadaan. Dari watak inilah terjalinnya semua peristiwa dan munculnya sebab-akibat yang memungkinkan terjadinya plot. Oleh sebab pentingnya watak dalam sesbuah karya kesasteraan, khususnya novel, Aristotle pernah menyebutkan:

Character is means the personalities of the story.⁵⁹

Character gives up qualities, but it is in action – what we do – that we are happy or reverse. All human happiness and misery take the form of action.⁶⁰

Menurut Aristotle, watak itu memberi kualiti kepada karya tetapi di dalam bentuk aksi. Aksi yang dimaksudkan itu dilihat dari segi lakonan drama. Ini berbeza dengan watak di dalam novel yang hanya beraksi di dalam gambaran-gambaran bahasa yang digunakan oleh pengarang. Ini ada perbezaannya dengan pendapat Forster yang menyebutkan tentang watak seperti berikut:

Here we must conclude the comparison of those two allied species, Homo Sapiens and Homo Fictus. Homo Fictus is more elusive than his cousin. He is created in the minds of hundreds of different novelists, who have conflicting methods of gestation, so one must not generalize. Still, one can say a little about him. He is generally born off, he is capable of dying on, he wants little food or sleep, he tirelessly occupied with human relationships.

⁵⁹Sylvan Barnet dll., *op. cit.*, hlm. 67.

⁶⁰E.M. Forster, *op. cit.*, hlm. 91.

*And – most important – we can know more about any our fellow creatures, because his creatures and narrator are one.*⁶¹

Forster membandingkan antara ‘manusia benar’ dengan ‘manusia rekaan’; ‘manusia rekaan’ lebih sukar difahami kerana ia dicipta oleh novelis yang berbeza. Tetapi ‘manusia rekaan’ itu dilahirkan untuk sanggup menempuh maut, memerlukan makan dan tidur. Ini telah menyerupai kehidupan ‘manusia benar’.

Boulton pula mendefinisikan watak seperti ini:

*In fiction we watch people wrestling with problem that are not our own, with choices we can be thankfull we have not had to make; we see how experience educates people, often making them better, wiser, more humble before life, more perceptive; or how it may break them; making them better, vindictive or hopeless. All this should improve our intelligent self-awareness and self-criticism, and our intelligent awareness of others... fictional characters seem very 'lifelike'.*⁶²

Watak di dalam karya sastera mengikut Boulton adalah, manusia yang bergelut dengan masalah-masalah, mempunyai pilihan sendiri, mempunyai pengalaman pendidikan yang membolehkan mereka memperbaiki diri sendiri, menjadi lebih bijak, lebih bersopan dan merendah diri, mempunyai kesedaran dan kecerdasan seperti orang lain. Lebih dari itu bahawa watak yang hidup di dalam novel itu menyerupai manusia di luar novel.

Forster dan Wellek dan Warren membahagikan watak ke dalam dua jenis, iaitu watak ‘bulat’ dan watak ‘pipih’.⁶³ Yang dimaksudkan dengan watak ‘bulat’ ialah watak yang dinamik yang menjalani peranan secara kompleks baik dan jahat di dalam novel. Sedangkan watak ‘pipih’ adalah watak yang hanya berperanan sebelah pihak sahaja tanpa menjalani seluruh kehidupan.

Dengan demikian, dapat dijelaskan bahawa watak adalah personaliti atau individu-individu di dalam novel yang memegang peranan dalam seluruh kehidupannya. Mereka boleh berfikir sendiri, terpelajar atau tidak terpelajar, menghadapi masalah hidup, mempunyai keyakinan dan iman kepada Tuhan atau sebaliknya,

⁶¹Ibid., hlm. 63.

⁶²Marjorie Boulton, op. cit., hlm. 73.

⁶³E.M. Forster, op. cit., hlm. 75 – 86; Rene Wellek dan Austin Warren, op. cit., hlm. 219 – 220.

bersusah payah dan berusaha untuk kebaikan diri sendiri atau masyarakat, mempunyai sikap tersendiri yang positif atau negatif untuk menjalani seluruh kehidupan di dalam novel sepetimana kehidupan di luar novel.

Di kalangan watak itu, terdapat watak yang berperanan amat penting yang disebut sebagai watak utama atau watak penting. Ada pula watak yang berperanan kurang penting yang disebut sebagai watak sampingan. Ada juga watak yang seolah-olah tidak berperanan langsung kecuali kerana ada hubungan yang tertentu saja; ia disebut sebagai watak-watak sipi. Peranan watak-watak ini di dalam novel dijelaskan sebagai mempunyai kebolehan, mempunyai hobi, pendidikan, sifat-sifat fizikal dan mental, ada kemahuan dan cicitia, mempunyai perasaan cinta, benci dan sebagainya. Sifat-sifat watak yang disebutkan tadi dinamakan sebagai perwatakan. Peranan mereka yang menyerupai sifat-sifat manusia realistik itulah yang menentukan mereka sama ada termasuk ke dalam jenis watak 'bulat' atau watak 'pipih'.

Keyakinan pembaca terhadap watak-watak ini bergantung kepada cara pengarang menampilkan mereka di dalam novel. Cara pengarang menampilkan watak itu ada berbagai macam. Setengahnya menggunakan cara deskriptif dengan melukiskan satu per satu bermula dari sifat, sikap, kemahuan dan tindakan. Cara ini kurang menarik kerana watak-watak itu diwujudkan seperti patung; watak-watak seperti ini selalunya tidak ada kebebasan. Setengahnya pula menggunakan cara tidak langsung; iaitu peranan atau sifat dan sikap watak utama itu dilukiskan melalui watak-watak sampingan, yang diperkenalkan sedikit demi sedikit. Watak-watak sampingan atau watak-watak penting berdialog sesama mereka tentang watak utama; dari dialog-dialog itu kehadiran watak utama menjadi semakin jelas. Satu cara lagi ialah dengan secara langsung pengarang menampilkan watak ke tangan pembaca tetapi melalui pemikiran watak itu sendiri. Watak itu mungkin sedang berfikir tentang sesuatu, sedang mengingarkan sesuatu; lalu dari pemikirannya itu seluruh watak dan perwatakanya menjadi semakin jelas dan dikenal oleh pembaca. Cara penampilan watak yang terakhir ini lebih menampakkan kesan dan memperlihatkan kebebasan yang diberikan oleh pengarang kepada watak-wataknya.

Cara ini, yakni melalui pemikiran watak itu sendiri, segala peristiwa, kejadian baik masa lalu atau masa kini akan dapat dilihat secara bebas. Watak itu mungkin ditampilkan dengan cara ia berbicara melalui dialog-dialog yang terbayang jelas bahawa ia seolah-

olah hidup di depan pembaca. Atau mungkin pula watak-watak itu ditampilkan melalui suasana latar. Dalam sebuah latar yang bersih mungkin menampilkan watak yang teratur dan berpendidikan tinggi. Sedangkan dalam latar yang kotor mungkin menggambarkan kehidupan watak-watak yang juga pengotor, miskin dan tidak berpendidikan. Ini amat jelas dilihat di dalam pembinaan watak-watak pesimistik dan fatalistik yang biasanya disimbolkan oleh suasana latar yang kotor, sempit dan tidak teratur.

Demikianlah yang dimaksudkan dengan watak-watak itu. Ia menggambarkan 'manusia' di dalam novel: yang mempunyai nafas, kemauan, cita-cita, sikap hidup dan tingkah laku tersendiri, kepercayaan dan ideologi, perjuangan atau menyerah kepada nasib. Mereka ditampilkan oleh pengarang dalam pelbagai cara seperti yang disebutkan di atas untuk memberi kehidupan kepada mereka. Cara yang paling berkesan ialah bagaimana watak-watak itu diberi kebebasan tersendiri tanpa kelihatan campur tangan pengarangnya; dan ia selalunya ditampilkan secara gerak batin atau aksi dalaman, *internal life* watak-watak dengan cara pengamatan dalaman pengarang, yang menyorot ke dalam batin watak-wataknya. Apa yang jelas bahawa semua watak itu adalah gambaran sifat realiti masyarakat yang diterapkan ke dalam novel melalui latar tertentu. Ia juga berhubung rapat dengan idea yang dijadikan tema yang mahu disampaikan oleh pengarang.

Dengan cara penampilan watak-watak secara ini di dalam latar atau situasi yang tertentu, akan terjalinlah bentuk-bentuk plot yang tertentu, menerangkan tema, menonjolkan stail tersendiri; dan ini amat erat hubungannya dengan unsur-unsur struktur lainnya di dalam novel. Dari gambaran dan penampilan secara inilah watak-watak itu dinilai sama ada berjaya atau tidak, sama ada memberi kepuasan atau tidak kepada pembaca dan pengkaji.

4. Plot

Perkembangan cerita dalam sesebuah novel ditentukan oleh pemikiran dan tindakan watak-watak yang berhubung dengan rangkaian peristiwa. Peristiwa-peristiwa yang berlaku dalam seluruh cerita itu mempunyai sebab-akibat, mengapa dan bagaimana akhirnya, yang menentukan seluruh perjalanan isi novel itu dapat diketahui menurut urutan masanya yang tertentu. Jalan cerita, rangkaian peristiwa yang bersebab-akibat dan mengikuti urutan masa itu dinamakan plot.

Menurut pendapat Aristotle, plot itu lebih penting daripada watak, oleh sebab plot itu menjadi jiwa dan menyatukan seluruh cerita. Selanjutnya kata Aristotle:

Plot is 'soul of tragedy', thus making it more important than character. Plot is 'unified stories' or 'the whole structure of incident'.⁶⁴

Boulton pula menganggap plot itu penting kepada sesebuah novel seperti pentingnya rangka kepada satu tubuh. Sebab plot itulah yang menyatukan semua unsur struktur yang lain. Kata Boulton selanjutnya:

A plot is a story, a selection of events arranged in time, and one reason why we go on reading a novel is to see what happens next. A true plot, however, is rather more; it has causality; one thing leads to another; and another reason why we go on reading a novel is that we are interested in why things happen. A plot has a beginning which leads through a middle to an end; it makes some kind of pattern; the probability must appear not only in events, but in their sequence; a plot contains motives, consequences, relationships.⁶⁵

Subject matter varies; but all plot have some relationship to time, because cause and effect take place in time.⁶⁶

Definisi Boulton ini menjelaskan bahawa plot adalah kumpulan peristiwa yang berlaku mengikut urutan masa iaitu ada permulaan, ada pertengahan dan pengakhiran. Semuanya ini berlaku di dalam masa atau waktu yang tertentu dan ada sebab akibatnya.

Pendapat ini sama dengan pendapat Forster, dan malah menambah dengan katanya:

The plot, then, is the novel in its logical intellectual aspect: it requires mystery, but mysteries are solved later on: the reader may be moving about in worlds unrealized, but novelist has no misgiving.⁶⁷ ... intelligence and memory for the plot.⁶⁸

⁶⁴Sylvan Barnet dll., *op. cit.*, hlm. 67.

⁶⁵Marjorie Boulton, *op. cit.*, hlm. 45.

⁶⁶*Ibid.*, hlm. 61.

⁶⁷E.M. Forster, *op. cit.*, hlm. 103.

⁶⁸*Ibid.*, hlm. 113.

Plot juga dianggap sebagai aspek intelektual yang lojik di dalam novel, seperti pendapat Forster di atas, iaitu kerana di dalam plot itu terjalannya segala misteri yang boleh menarik minat pembaca.

Danziger dan Johnson pula berpendapat bahawa plot itu adalah:

A narrative of motivated action, involving some conflict or question which finally resolved. 'A narrative' does not necessarily mean a simple sequence of events, although the normal mode of development in fiction is chronological, this pattern of movement in time (the pattern of 'and then... and then...') is often altered for special purposes.⁶⁹

Definisi ini tidak banyak berbeza dengan dua pendapat sebelumnya, tetapi definisi ini menambah bahawa corak plot itu berlainan daripada corak jalan cerita yang selalunya lurus dengan pola 'dan kemudian... dan kemudian...' Plot pula menerangkan tujuan tindakan, melibatkan beberapa konflik dan persoalan yang mungkin akhirnya diselesaikan.

Jadi, apa yang dimaksudkan dengan plot itu ialah jalan cerita yang merangkaikan peristiwa dan kejadian, pemikiran watak baik dari segi kecerdasan dan ingatan, hubungan sebab-akibat, berlaku dalam urutan masa yang tertentu, dan mempunyai jalinan yang dimulai dengan satu permulaan melalui pertengahan dan berakhir dengan satu kesudahan.

Oleh sebab plot adalah jalinan dari beberapa unsur tadi, menyebabkan ia muncul dalam beberapa peringkat. Ia tidak cukup dengan tiga tahap itu saja; sebab tiga tahap itu dapat dipecahkan kepada beberapa tahap yang kecil dan lebih jelas lagi. Menurut M. Saleh Saad plot mempunyai enam tahap, itu proses yang bermula dari satu permulaan kemudian meningkat kepada pertikaian; meningkat lagi kepada perumitan lalu menjadi puncak; kemudian mengendur kepada peleraian lalu tamat pada satu pengakhiran.⁷⁰ Pada permulaan, watak-watak ditampilkan; akibat perhubungan antara watak-watak itu munculnya kejadian dan peristiwa lalu terjadi pertikaian. Pertikaian itu amat luas bidangnya; mungkin batin, dengan alam, dengan masyarakat dan

⁶⁹Marlies K. Danziger dan W. Stacy Johnson, *An Introduction to Literary Criticism*, Massachusetts: D.C. Heath & Co., 1961, hlm. 19.

⁷⁰Lukman Ali, op. cit., hlm. 120.

juga nasib. Dalam peringkat ini muncul tegangan-tegangan yang diakibatkan oleh pertikaian yang ditingkatkan kepada perumitan untuk tiba kepada titik puncak. Tegangan-tegangan itu selalunya ditimbulkan oleh pengarang di dalam tahap pertikaian dan perumitan yang diselesaikan pada satu titik puncak. Pada puncak ini tidak selalunya diikuti oleh peleraian, tetapi mungkin merupakan juga pengakhiran kepada sesebuah novel. Demikian juga pengakhiran cerita tidak semestinya penyelesaian; ia mungkin hanya menimbulkan persoalan saja.⁷¹

Pembinaan plot secara konvensional selalunya mengikut kronologi yang bermula pada satu permulaan dan berakhir pada satu penyelesaian. Tegangan-tegangan dilakukan pada pertengahan sebelum tiba pada titik puncak dan mungkin juga tegangan ini dilakukan selepas titik puncak itu. Dalam plot novel-novel moden, permulaan cerita mungkin tidak bermula pada satu kisah awal watak, seperti semasa kecilnya, tetapi mungkin dimulakan di tengah-tengah kejadian atau peristiwa; mungkin waktu watak sudah dewasa. Kemudian melalui imbaskembali barulah ditimbulkan kisah zaman awal watak sebagai permulaan. Melalui tegangan-tegangan yang tertentu, akhir plot menemui penyelesaian atau peleraianya. Ini disebut sebagai teknik *in medias res*.⁷² Teknik ini permulaannya bukanlah awal cerita tetapi tenus terjun ke tengah-tengah; kemudian semua kejadian dan peristiwa dihubungkan oleh imbaskembali untuk menjelaskan awal cerita atau permulaan watak-watak itu yang sebenarnya. Cara ini tidak mengikut kronologi kerana ia hanya sekadar menampilkan satu cerita yang mungkin satu aspek saja dari kehidupan. Tetapi di dalam ceritanya berkembang seluruh pengalaman watak-watak itu; mungkin sejak zaman kecilnya melalui imbaskembali sehingga zaman dewasanya. Konflik-konflik jiwa ditimbulkan untuk menjadi tegangan yang menarik, dan akhirnya menemui titik puncak. Setelah titik puncak, mungkin plot dibiarkan secara terbuka tanpa penyelesaian. Teknik plot secara ini banyak terdapat dalam novel-novel moden sekarang.

Novel-novel moden menampilkan pelbagai jenis plot. Antaranya ialah plot rumit yang ditimbulkan oleh rangkaian peristiwa,

⁷¹*Ibid.*, hlm. 120 – 121.

⁷²Joseph T. Shipley (ed.), *Dictionary of World Literature*, New Jersey: Littlefield, Adams & Co., 1962, hlm. 277; lihat juga Rene Wellek dan Austin Warren, *op. cit.*, hlm. 218.

kejadian dan rentetan lainnya yang amat kompleks; dan lazimnya tidak tersusun secara kronologi. Lawan dari plot rumit ialah plot sederhana atau mudah, iaitu jalinan peristiwa atau kejadian yang tidak banyak, tidak ada teknik-teknik baru, watak-watak terbatas dan lazimnya disusun secara kronologi. Satu jenis lagi ialah plot erat atau padu, iaitu segala susunan peristiwa dan kejadian amat erat antara satu sama lain; mempunyai sebab-akibat dalam kejadian dan peristiwa dan ia mengarah kepada satu pokok persoalan utama yang menjalin semua ceritanya. Lawan dari plot erat ini ialah plot longgar, iaitu plot tradisi yang tidak ada sebab-akibat, ceritanya mengisahkan satu tokoh tertentu saja secara lurus; mungkin ada peristiwa atau episod tetapi bahagian ini mungkin tidak berkaitan dengan pokok persoalan, ia tidak menjejaskan jalan cerita kalau dibuang. Seperti selalunya plot longgar ini tersusun secara kronologi.

Dari jalinan plot rumit yang kompleks dan plot erat, memungkinkan pengakhiran plot tidak ditemukan oleh penyelesaiannya, kecuali ia dibiarkan secara terbuka saja. Kemungkinan lain ialah menampilkan pengakhirannya dalam sifat *eureka*⁷³ iaitu akhiran plot rumit atau erat yang muncul dari gerak batin atau aksi dalaman watak-watak yang disampaikan secara teknik monolog dalaman atau arus kesedaran; di samping menggunakan dialog, imbas kembali dan imbas muka. Peristiwa, kejadian dan pemikiran yang menggambarkan gerak batin itu mengakibatkan wujudnya latar yang terhad, yang menunjukkan kurangnya aksi luaran secara

⁷³Joseph V. Landy, *Insight: A Study of the Short Story*, Manila: Jesuit Educational Association, 1972, hlm. 12 – 18, menyebutkan bahawa kata *eureka* dijadikan istilah dalam plot yang wujud dari gerak batin watak dalam latar terbatas, yang menunjukkan kejayaan; disebut juga dengan nama plot 'orang dalam kolah' (*man in the tub*). Sebenarnya perkataan *eureka* ini diambil dari ucapan seorang filsuf dan ahli matematik Yunani (Greek) yang bernama Archimedes (287 – 212 S.M.). Kisahnya: Archimedes telah ditugaskan oleh Raja Heiron II supaya mencari satu formula untuk menentukan adakah emas pada mahkotanya itu tulen atau palsu. Mahkota itu sebenarnya telah dipinjamkan oleh Raja Heiron kepada seorang raja, dan bila mahkota itu dikembalikan kepadanya, Raja Heiron merasa syak terhadap keasliannya walaupun kelihatan sama. Pada suatu hari, setelah beberapa lama berfikir menggunakan segala daya inteleknya, ketika dia sedang berada di dalam kolah tempur mandinya dan melihat air keluar setelah dia masuk ke dalam kolah itu, tiba-tiba dia melompat keluar dan berteriak-teriak dengan kata-kata "Eureka! Eureka!" yang bererti "Aku telah menemuiinya! Aku telah menemuiinya!" sehingga dia lupa sedang berrelanjang bulat. Lihat *The Encyclopedia Americana*, Vol. 2, New York: Americana Corporation, tanpa tarikh, hlm. 168 – 169.

fizikal. Lazimnya sifat *eureka* itu wujud dari gerak batin watak-watak yang menunjukkan pencarian atau penemuan kepada sesuatu yang berakhir dengan kejayaan.

Satu lagi pengakhiran plot rumit atau erat yang memakai teknik monolog dalaman dan arus kesedaran serta dialog, imbaskembali dan imbas-muka sebagai mengurangkan aksi luaran secara fizikal, tetapi sekadar hanya pendedahan saja bukan menemui sesuatu kejayaan, disebut sebagai sifat 'orang terpenjara'.⁷⁴ Pengakhiran sifat plot ini ialah akibat dari gerak batin watak-watak yang menunjukkan sifat-sifat kelemahan tanpa kejayaan; malah pemikiran dan hubungan peristiwa dan kejadian seolah-olah terikat dan terpenjara kepada 'nasib' atau 'takdir' tanpa berusaha untuk melepaskan diri. Sifat plot 'orang terpenjara' hampir sama dengan plot *eureka*; bezanya plot *eureka* wujud dari peristiwa gerak batin watak yang menunjukkan kecerdasan dan kejayaan, sedangkan plot 'orang terpenjara' lahir dari peristiwa gerak batin watak yang mendedahkan sifat dan sikap pesimistik dan fatalistik tanpa berusaha untuk melepaskan dirinya dari kongkongan 'nasib' dan 'takdir' itu. Persamaan kedua-duanya ialah lahir dari pengakhiran plot rumit atau mungkin plot erat.

5. Stail

Menggunakan bahasa untuk menggambarkan watak, tema, latar dan peristiwa dalam sesebuah novel dengan keupayaan memilih kata-kata, memakai ayat-ayat yang teratur dan indah, pengulangan kata-kata dan ayat, mencipta ungkapan-ungkapan secara tersendiri, adalah disebut stail; atau disebut juga gaya bahasa. Stail ini menjadi unsur struktur yang penting kerana dari teknik stail inilah yang mengikat semua keindahan struktur novel itu. Keupayaan seseorang pengarang menggunakan stail bahasa menentukan kejayaan sesebuah novel; sebab novel menggunakan media bahasa.

⁷⁴Ibid., hlm. 7 – 10. Joseph V. Landy telah menerangkan sejenis plot yang dinamakan plot 'orang dalam lubang' (*man in the hole*), iaitu gambaran bagaimana plot itu terjadi oleh pemikiran watak-wataknya yang berfikir untuk melepaskan dirinya dari latar terhad yang menyeksakannya itu. Plot ini lebih umum kerana watak-wataknya mungkin dapat melepaskan dirinya dari situasi yang menyeksakan itu. Sedangkan plot 'orang terpenjara' lebih spesifik untuk menggambarkan pemikiran dan gerak batin watak-watak yang merupakan 'pendedahan' kepada sikapnya yang negatif, yang disimbolkan oleh latar yang terhad; yang menunjukkan watak-wataknya tidak boleh melepaskan dirinya dari situasi dan oleh sikapnya yang negatif dan pesimistik itu.

Menurut Bergonzi:

By 'style' I mean almost anything that is worth talking about in a novel, considered as a unique verbal structure. It is not only aesthetes who believe that form and content go indissolubly together: as Trilling put it, 'that novel make some of its best moral discoveries or presentations of fact when it is concerned with form'.⁷⁵

Definisi ini menerangkan bahawa sesuatu pembicaraan yang baik itu dianggap sebagai struktur penulisan yang unik kerana dapat menyatukan bentuk dan isi dalam sesebuah novel. Ia juga dianggap sebagai penemuan moral dan pernyataan fakta yang memperindah bentuk, dan ini merupakan stail yang dinamik. Seperti lazimnya pula, semuanya ini berlaku di dalam susunan bahasa yang mudah difahami; malah lebih baik dan berharga, menurut Boulton.⁷⁶ Bagi Mohd. Yusof Hasan pula stail itu timbul dari kelamaan dan kekerapan yang digunakan oleh seseorang pengarang. Katanya:

Stail seseorang pengarang dapat dilihat selepas ia memperlihatkan gaya tulisannya dalam beberapa karya dan dalam jangka waktu yang panjang. Dalam karya-karya dan jangka waktu tersebut dapat dianalisis beberapa ciri tentang gaya penulisannya, seperti kekerapan penggunaan kata-kata, rangkai-rangkai kata, kalimat-kalimat, ungkapan-ungkapan dan ragam-ragam bahasanya.⁷⁷

Seseorang pengarang mempunyai kebiasaan penulisannya yang ketara dan kebiasaan itu pula menyimpang dari kebiasaan pengarang-pengarang yang lain.⁷⁸

Definisi ini hampir sama dengan pendapat Shahnon Ahmad yang mengatakan stail itu adalah gambaran keperibadian seseorang pengarang.⁷⁹

⁷⁵Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, London: The Macmillan Press, 1979, hlm. 17.

⁷⁶Marjorie Boulton, *The Anatomy of Prose*, London: Routledge & Kegan Paul, 1966, hlm. 79.

⁷⁷Mohd. Yusof Hasan, *Bahasa Duerah dalam Karya-Karya Shahnon Ahmad*, Tesis Sarjana Sastera (M.A.), Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia, 1976, hlm. 4.

⁷⁸*Ibid.*, hlm. 5.

⁷⁹Shahnon Ahmad, *op. cit.*, hlm. 9.

Jadi, apa yang dimaksudkan dengan stail itu ialah gaya bahasa seseorang pengarang dalam keupayaan kreatifnya memilih kata-kata, ayat-ayat, ungkapan-ungkapan, perbandingan-perbandingan dan gambaran-gambaran bahasa secara tersendiri.

6. Sudut Pandangan

Setiap pengarang menentukan teknik penyampaian yang tertentu di dalam novelnya, iaitu dengan menentukan bagaimana cara atau perhubungan si pencerita melihat ceritanya. Ia boleh dilihat dari berbagai sudut. Cara pencerita melihat ceritanya ini disebut sebagai sudut pandangan atau pusat pengisahan atau pusat penceritaan.

Menurut Wellek dan Warren, Forster, Boulton dan Shahnon Ahmad bahawa sudut pandangan itu ada dua yang utama, iaitu disebut sudut pandangan orang pertama dan sudut pandangan orang ketiga serbatahu atau *omniscient*.⁸⁰ Sudut pandangan orang pertama dimaksudkan dengan cara pencerita menjadi orang pertama yang turut terlibat secara langsung. Cara ini selalunya digunakan 'aku' atau 'saya'. Kemungkinan lain sudut pandangan orang pertama ini ialah 'aku' sebagai wakil dari cerita orang lain; atau hanya sebagai pelapor saja. 'Aku' yang kedua ini terbatas.

Sudut pandangan orang ketiga serbatahu pula dimaksudkan dengan pencerita menjadi dewa maha tahu yang menggerakkan watak-wataknya seperti patung. Kepada setengah pengarang, sudut pandangan ini digunakan dengan luas kerana ia lebih mudah dan lebih mendalam.

Mochtar Lubis pula menyebutkan selain dari sudut pandangan di atas, ada sudut pandangan yang disebut sebagai *multiple*,⁸¹ iaitu percampuran antara beberapa sudut pandangan. Sudut pandangan *multiple* ini tidak berapa jelas kerana ia selalu berubah-ubah. Menurut M. Saleh Saad pula bahawa sudut pandangan boleh dilihat dalam lima cara. Pertama: tokoh utama menuturkan ceritanya sendiri; kedua: tokoh bawahan menuturkan cerita tokoh utama; ketiga: pengarang pengamat, yang menuturkan cerita dari luar sebagai seorang pemerhati; keempat: pengarang analistik, yang menuturkan cerita tidak hanya sebagai seorang pengamat, tetapi

⁸⁰Rene Wellek dan Austin Warren, *op. cit.*, hlm. 222 – 223; E.M. Forster, *op. cit.*, hlm. 85 – 89; Marjorie Boulton, *The Anatomy of the Novel*, hlm. 29 – 44; Shahnon Ahmad, *op. cit.*, hlm. 73 – 79; lihat juga Shiv K. Kumar dan Keith McKean, *op. cit.*, hlm. 305 – 313, 315 – 332.

⁸¹Mochtar Lubis, *Teknik Mengarang*, Djakarta: Perpustakaan Perguruan P.P. dan K., 1955, hlm. 16.

berusaha juga menyelam ke dalam dasar; dan kelima: percampuran antara pertama dengan keempat, yakni suatu cara yang melaksanakan percakapan batin atau aksi dalaman.⁸²

Menurut M. Saleh Saad lagi bahawa dalam sudut pandangan jenis ketiga, pengarang bertindak sebagai pemerhati atau peninjau dari luar. Biasanya gambaran adalah terhad kepada soal-soal luaran saja; dan sesuai dengan cara ini penokohan dilakukan secara analitik. Ini berbeza dengan sudut pandangan jenis keempat, di mana pengarang sebagai pengamat mungkin ikut hadir di dalam diri tokoh-tokoh tertentu untuk memberi pengamatan dalaman, walaupun tidak ketara. Pengarang tersembunyi di dalam diri tokoh-tokoh kerana yang ditampilkannya hanyalah peristiwa dan tingkah laku tokoh-tokoh itu. Ini memberi pengamatan dalaman yang mendalam di samping menunjukkan kebebasan tokoh-tokoh itu bergerak dan berbicara. Bagaimanapun, menurut beliau, dalam sebuah karya yang baik, kedua-dua cara ini digunakan secara bergantian,⁸³ untuk menimbulkan pengamatan dalaman tokoh-tokoh dan menampakkan kebebasannya.

Dalam novel-novel yang lebih banyak menggambarkan gerak batin watak-watak, sudut pandangan ketiga selalu dipilih, tetapi pengamatan dalaman hanya diberikan kepada tokoh-tokoh utama dan penting. Pemilihan ini untuk menghindarkan campur tangan pengarang secara langsung. Atau seperti yang disebutkan oleh M. Saleh Saad di atas, untuk menyampaikan percakapan batin atau aksi dalaman, pengarang selalu menggunakan sudut pandangan orang pertama sebagai tokoh menuturkan cerita yang menjadi wakil tidak langsung dari pengarang yang bersifat analitik yang menyelam ke dasar dalaman itu. Dengan demikian, tidak kelihatan campur tangan pengarang secara langsung di dalamnya. Pemilihan sudut pandangan ini lebih menampakkan kebenaran tokoh-tokoh di dalam novel. Penyorotan jiwa tokoh-tokoh utama lebih mendalam; dan tokoh-tokoh kelihatan seperti bergerak sendiri, berfikir sendiri tanpa diarah-arah seperti patung oleh pengarangnya.

Apa yang jelas kepada kita bahawa pemilihan sudut pandangan adalah penting di dalam novel untuk menjelaskan cara penceritaan yang lebih berkesan. Sudut pandangan ini merupakan teknik pengarang dalam menyampaikan ceritanya dan ia amat penting. Seperti yang disebutkan oleh Mark Schorer bahawa:

⁸²Lukman Ali, *op. cit.*, hlm. 125 – 126.

⁸³Ibid., hlm. 126.

When we speak of technique (as point of view), we speak of nearly everything. For technique is the means by which the writer's experience, which his subject matter, compels him to attend to it; technique is the only means he has of discovering, exploring, developing his subject, of conveying its meaning, and, finally, of evaluating it.⁸⁴

Dengan pemilihan sudut pandangan dalam pembinaan novel, bererti seluruh unsur intrinsik novel sudah disatukan. Kerana teknik inilah dapat dilihat adanya pembinaan perwatakan, plot, latar, dialog, stail dan sebagainya. Dari sini juga dapat dilihat bagaimana adanya kerjasama atau kesatuan semua unsur yang amat penting; dan inilah juga menentukan nilai-nilai struktur yang padu dan menyeluruh yang tidak dinilai secara terpisah-pisah.

Kecenderungan Baru

Perkataan 'kecenderungan' berasal dari kata dasar 'cenderung' yang bererti condong atau menaruh minat kepada sesuatu; dan 'kecenderungan' bererti kesukaan atau keinginan.⁸⁵ Secara luas ia diertikan sebagai 'mencerminkan gaya atau model terakhir',⁸⁶ dan diertikan juga sebagai 'aliran falsafah moden'.⁸⁷ Dalam konteks novel, dua erti yang awal itu lebih sesuai dan ia digunakan dalam definisi seterusnya.

Dengan demikian, 'kecenderungan baru' itu bererti wujudnya satu cara baru bagaimana sesuatu cerita atau persoalan disampaikan dalam sesebuah novel. Secara lebih terperinci, ia memberi erti bagaimana pembinaan perwatakan digambarkan, bagaimana jalinan plot dikemukakan dan bagaimana unsur-unsur struktur lainnya ditampilkan. Semuanya disampaikan dengan cara baru yang lebih munasabah, rapi dan bebas.

⁸⁴John E. Tilford, Jr., "Point of View in the Novel", dalam Shiv K. Kumar dan Keith McKean, op. cit., hlm. 305 – 306.

⁸⁵T. Iskandar (ed.), Kamus Dewan, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1970, hlm. 179.

⁸⁶John M. Echols dan Hassan Shadily, *An English – Indonesia Dictionary*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1955, hlm. 603, memberi erti 'kecenderungan' itu sebagai trend dalam bahasa Inggeris, iaitu "to reflect the latest 'trend'."

⁸⁷Khalid M. Hussain (ed.), *Kamus Duabahasa, Bahasa Inggeris – Bahasa Malaysia*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979, hlm. 1284, memberi erti perkataan trend itu sebagai "the 'trend' of modern thought."

Apa yang dimaksudkan dengan 'kecenderungan baru' itu ialah adanya kemungkinan penyimpangan di dalam binaan struktur novel-novel Melayu, yang memperhatikan kelainan daripada kebiasaan lama yang konvensional dan stereotype. Secara kasar dan umum, antara penyimpangan yang mungkin dapat dilihat adalah meliputi ciri-ciri berikut:

Pertama: menggunakan teknik monolog dalaman dan atau arus kesedaran.

Monolog dalaman adalah terjemahan langsung dari perkataan *interior monologue* atau *internal monologue*; dan arus kesedaran adalah terjemahan dari perkataan *stream of consciousness*. Monolog dalaman, seperti yang disebutkan oleh Edouard Dujardin, ialah:

The 'internal monologue', like every monologue, is the speech of a given character, designed to introduce us directly into the internal life of this character, without the author's intervening by explaining or commenting, and like every monologue, is a discourse without listener and a discourse unspoken.⁸⁸

Monolog dalaman itu dikatakan sebagai ucapan watak secara dalaman atau *internal life* tanpa campur tangan pengarang, yang juga disebut sebagai ucapan tanpa pendengar dan ucapan tanpa percakapan. Atau juga disebut sebagai "pemikiran yang hanya berada di dalam *mind* semata-mata."⁸⁹ Menurut Edward Bowling pula bahawa monolog dalaman itu adalah:

'Interior monologue' can cover the whole of the consciousness. The narrative method employed in this dream-passage should, therefore, be designated as the 'stream of consciousness' technique.⁹⁰

Monolog dalaman itu adalah tumpuan kepada keseluruhan kesedaran dan cara penceritaan terutama untuk menyatakan sesuatu bayangan yang digambarkan secara teknik arus kesedaran. Ia juga lebih tersusun dan lebih tajam daripada arus kesedaran; dan juga lebih menampakkan 'pusat' pemikiran watak yang banyak

⁸⁸Leon Edel, *The Psychological Novel 1900 – 1950*, New York: J.B. Lippincott Company, 1953, hlm. 80.

⁸⁹Ibid., hlm. 81.

⁹⁰Lawrence Edward Bowling, "What is the Stream of Consciousness Technique?" dalam Shuv K. Kumar dan Keith McLean, op. cit., hlm. 355.

menggunakan perkataan dari imej-imej. Ini jelas seperti yang disebutkan oleh Leon Edel, bahawa:

The term 'internal monologue' become merely a useful designation for certain works of fiction of sustained subjectivity, written from a single point of view, in which the writer himself narrows down the 'stream of consciousness' and places us largely at the 'center' of character's thought – that center where thought often uses word rather than images.⁹¹

Dengan keterangan Leon Edel itu jelas menunjukkan bahawa monolog dalaman adalah sebahagian daripada teknik arus kesedaran yang dipertajamkan untuk menentukan 'pusat' pemikiran watak di dalam satu sudut pandangan yang lebih subjektif, lebih tersusun dan lebih jelas pemikirannya.

Mengenai arus kesedaran pula, William James misalnya telah memilih istilah ini sebagai metafora dalam menjelaskan pemikiran yang disebut *chain of thought*, *train of thought* dan *stream of subjective life*; dengan menggunakan perkataan *stream* atau arus itu dertiakan kepada sesuatu yang mengalir seperti sungai,⁹² misalnya. Dengan demikian, arus kesedaran itu memberi erti pengaliran pemikiran seseorang watak dengan penuh sedar, yang merupakan kesedaran terhadap sesuatu dari seluruh pengalamannya. Goldberg menyebutkan bahawa:

'Stream of consciousness' – that is through the act of mind by which they shape and order reality in the very process of experiencing it.⁹³

Arus kesedaran merupakan satu arus pemikiran dari hasil pengalaman yang sudah menjalani proses yang pelbagai macam, yang keseluruhannya berada di dalam *mind*, yang masih belum tersusun, masih melompat-lompat tidak keruan.⁹⁴ Atau seperti juga yang disebutkan oleh Edward Bowling bahawa:

'Stream of consciousness' is that narrative method by which the author attempt to give a direct quotation of mind – not merely of the language are but of the whole consciousness.⁹⁵

⁹¹Leon Edel, *op. cit.*, hlm. 86.

⁹²*Ibid.*, hlm. 79.

⁹³S.L. Goldberg, *Joyce*, Edinburgh: Oliver and Boyd, 1972, hlm. 70.

⁹⁴Joseph T. Shipley, *op. cit.*, hlm. 75.

⁹⁵Lawrence Edward Bowling, *op. cit.*, hlm. 364.

Edward Bowling menyatakan bahawa arus kesedaran itu adalah cara penceritaan bagaimana pengarang cuba mendalamai pemikiran watak di dalam seluruh kesedarnannya. Lebih jelas lagi mengikut beliau bahawa cara ini adalah "memperkenalkan secara langsung ke dalam kehidupan dalaman (*internal life*) watak tanpa sebarang campur tangan pengarang untuk mengulas atau menerangkan sesuatu."⁹⁶

Dengan lebih jelas bahawa monolog dalaman dan arus kesedaran itu adalah satu cara pengarang melukiskan sifat dalaman watak ke dasar batin dengan sedalam-dalamnya tanpa menunjukkan campur tangan pengarang. Arus kesedaran disampaikan secara langsung tanpa menampakkan ulasan atau analisis, tetapi masih belum tersusun, masih mengalir dan melompat-lompat, lebih luas dan umum. Sedangkan monolog dalaman adalah pembatasan pemikiran dan perasaan yang telah tersusun, yang diucapkan di dalam batin secara khusus. Ia menekankan sesuatu pemikiran tertentu yang sangat rapat dengan bawahsedar, pengucapan batin yang ditimbulkan oleh kesedaran atas sesuatu soal tertentu, yang lebih dipersempitkan (*narrow down*) untuk menjadi lebih tajam, dari sifat arus kesedaran yang luas dan umum.⁹⁷

Kedua: menggambarkan watak dan segala aktivitinya lebih khusus kepada gerak batin atau aksi dalaman, *internal life*, dengan mengurangkan aksi luaran secara pengembaraan fizikal.

Apa yang dimaksudkan dengan gerak batin watak ialah tumpuan terhadap pemikiran dan pengucapan secara *internal life*, kehidupan dalaman. Gambaran terhadap watak lebih khusus di-

⁹⁶Lic. cit.

⁹⁷Di Barat perkembangan novel-novel teknik monolog dalaman dan arus kesedaran dianggap amat baru. Ia bermula pada akhir abad ke-19. Edouard Dujardin yang menulis *Les Lauriers sont coupés* (1887) yang bererti 'Pohon-pohon Lauriers Sudah Dipangkas', dianggap novelis Perancis yang pertama menggunakan teknik monolog dalaman atau disebut juga teknik *soliloquy*. Teknik monolog dalaman dan arus kesedaran ini lebih meluas dan jelas dalam karya Dorothy Richardson, lebih-lebih lagi dalam karya-karya James Joyce seperti *A Portrait of the Artist as a Young Man* dan yang paling terkenal ialah *Ulysses* (1922). Kemudian teknik ini mendapat pengaruhnya dalam abad ke-20 di seluruh dunia terutama negara-negara bekas tanah jajahan atau yang mendapat pengaruhnya pendidikan Barat. Lihat Leon Edel, op. cit., hlm. 79 – 86; Shiv K. Kumar dan Keith McKean, op. cit., hlm. 349 – 365; S.L. Goldberg, op. cit., hlm. 1 – 100; George H. Szanto, *Narrative Consciousness*, Austin & London: University of Texas Press, 1972; H.B. Jassin, *Tiga Penjár dan Daerahnya*, Djakarta: Gurung Agung, 1953. hlm. 25.

tumpukan kepada pemikiran, pengalaman bawahsedar dan kesedaran mental. Kemudian apa yang dimaksudkan dengan mengurangkan aksi luaran secara pengembalaan fizikal itu ialah tidak adanya pengembalaan watak yang menunjukkan kegagahan tubuh badan, berjalan dari satu tempat ke satu tempat yang memakan banyak ruang tempat dan masa. Semua gerakan menunjukkan fizikal bukan mental, disebut sebagai aksi luaran; dan semua gerakan yang menunjukkan penggunaan mental, pemikiran, konflik batin, pengalaman bawahsedar baik dalam bentuk mimpi, khayal, fantasi dan kesedaran lainnya disebut sebagai gerak batin atau aksi dalaman.

Ketiga: menggunakan dialog-dialog yang berfungsi dan untuk mengurangkan aksi luaran.

Dialog-dialog sebenarnya digunakan dalam mana-mana novel sebelum novel-novel berkecenderungan baru. Tetapi penggunaan dialog dalam novel-novel berkecenderungan baru ini lebih berfungsi dan besar peranannya. Ini disebutkan oleh M. Saleh Saad bahawa:

Cakapan dalam sebuah cerita rekaan serbaguna sifatnya. Ia berguna untuk alur, berguna untuk penokohan dan berguna pula untuk latar. Oleh sebab itulah cakapan harus sentiasa merupakan unsur yang organik dalam ceritera.⁹⁸

Dialog sebagai 'unsur yang organik' inilah yang ditampilkan dalam novel-novel berkecenderungan baru. Ia membawa peranan untuk menunjukkan kurangnya aksi luaran watak secara pengembalaan. Sebab watak mungkin berdialog pada tempat yang tidak menunjukkan ruang jarak yang luas. Dengan adanya dialog-dialog seperti ini ia menunjukkan berlakunya gerak batin, menunjukkan watak berfikir, mengalami peristiwa-peristiwa lahir dan batin, yang diluahkan di dalam dialog dialog tadi. Dialog-dialog ini lahir sebagai kesedaran dalaman watak yang berpunca dari pemikiran, ingatan dan pengalaman bawahsedar, yang kemudian diterjemahkan ke dalam bahasa percakapan. Dengan demikian dialog-dialog seperti ini membawa fungsi untuk mengurangkan aksi luaran dan menggambarkan gerak batin.

Keempat: menggunakan teknik imbaskembali dan imbasmuka yang lebih banyak dan intensif, antara lain juga berfungsi untuk mengurangkan aksi luaran.

⁹⁸Lukman Ali, *op. cit.*

Teknik imbaskembali, seperti juga dialog, telah digunakan dalam novel-novel sebelum ini. Tetapi dalam novel-novel itu tidak begitu berfungsi kalau dibandingkan dengan novel-novel berkecenderungan baru. Imbaskembali dalam novel-novel berkecenderungan baru berfungsi untuk menjelaskan masa lalu yang dihubungkan dengan masa kini. Imbaskembali digunakan dengan kerap dan ber-selang-seli dengan dialog-dialog atau monolog dalaman dan arus kesedaran sebagai satu cara yang berfungsi menunjukkan adanya gerak batin dalam usaha mengurangkan aksi luaran. Ia juga menggambarkan adanya pengalaman bawahsadar dalam hubungan pengalaman dari seluruh hidup watak-watak.

Demikian juga dengan teknik imbasmuka. Ia digunakan sebagai bayangan ilusi yang amat rapat hubungannya dengan bawahsadar watak. Bayangan masa depan secara ilusi itu berfungsi mendedahkan pengalaman jiwa watak-watak yang diakibatkan oleh pemikiran, kenangan, cita-cita, niat dan harapan, dan seluruh pengalaman hidup dari segi dalaman atau *internal life* watak-watak itu. Dengan demikian, fungsi imbaskembali dan imbasmuka bukan sekadar hubungan biasa masa lalu dengan masa kini dan bayangan mimpi yang tidak keruan, akan tetapi merupakan hubungan saling berkait dan jangkauan masa depan watak-watak yang wujud dari gerak batin itu.

Kelima: mewujudkan latar terhad, yang diakibarkan oleh pembinaan watak secara gerak batin.

Latar yang terhad ini wujud diakibatkan oleh pembinaan perwatakan secara gerak batin yang disampaikan dengan teknik arus kesedaran dan monolog dalaman; di samping menggunakan dialog, imbaskembali dan imbasmuka. Apa yang dimaksudkan dengan latar terhad itu ialah latar yang menunjukkan tidak adanya pengembalaan fizikal dari satu tempat ke satu tempat. Latar ini wujud mungkin hanya di dalam sebuah kampung, dalam satu kawasan tertentu dalam sebuah rumah, dalam sebuah kamar, di atas sebuah kerusi dan sebagainya. Latar ini tidak menunjukkan adanya ciri-ciri pengembalaan fizikal watak, kecuali hanya berlaku secara gerak batin dalam teknik monolog dalaman dan arus kesedaran; juga dalam dialog, imbaskembali dan imbasmuka.

Latar terhad ini mempunyai dua fungsi. Pertama: untuk menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan. Latar ini lazimnya diperincikan untuk menimbulkan kesan yang mendalam, yang sesuai dengan watak-watak yang dibina. Kedua: hanya sekadar menjadi tempat watak-watak bergerak dan mendiaminya saja. Latar

ini sedikit sebanyaknya secara langsung atau tidak langsung ada hubungannya dengan kota yang melambangkan adanya kesan-kesan pemodenan.

Keenam: secara umumnya pula dari plot rumit atau plot erat mungkin melahirkan pengakhiran sifat plot eureka atau plot 'orang terpenjara'.⁹⁹

Kemungkinan adanya ciri-ciri inilah yang disebut sebagai 'kecenderungan baru'. Ia membawa cara dan teknik baru dalam menampilkan perwatakan, pembinaan plot, pemilihan sudut pandangan dan unsur-unsur struktur lainnya.

Selain daripada ciri-ciri ini ialah juga adanya kesan penggunaan dan analisis psikologi secara halus dan rapi oleh pengarangnya untuk menampilkan watak-watak. Watak-watak itu dibina melalui sebab-sebab tertentu sebagai sorotan dalaman yang mengakibatkan mereka bertindak dan melakukan perubahan di dalam hidupnya. Perkembangan jiwa watak-watak itu dapat dilihat dari sudut pengalaman jiwa atau melalui simbol-simbol yang mewujudkan nilai-nilai tertentu. Kesan psikologi yang terkenal dan selalu dikaji dalam novel ialah cara psikoanalisis Freud, cara tipainduk Jung dan cara genotype Caudwell.¹⁰⁰

⁹⁹ Lihat bahagian plot dalam bab ini, hlm. 26 - 31.

¹⁰⁰ Secara umum dan ringkas dijelaskan bahawa menurut Freud, karya itu lahir dari proses sublimasi di dalam id atau bawahsedar (*subconscious*) akibat dari kemauan yang tidak terpenuhkan di dalam ego atau kesedaran. Proses sublimasi itulah melahirkan karya atau disebut *super-ego*. Jung pula berpendapat bahawa karya itu lahir dari bawahsedar masyarakat secara kolektif yang dialami oleh pengarang. Apa yang ada dalam karya, menurut Jung adalah rupa masyarakat kolektif yang disebut sebagai *social unconscious*. Sedangkan Caudwell pula berpendapat bahawa karya itu adalah *social ego* atau pengalaman masyarakat atau kesedaran masyarakat yang dilihat secara genotype. Istilah genotype itu diburaikan sebagai bentuk naluri manusia yang tidak pernah berubah tetapi selalu berhubung dengan kebudayaan yang selalu berubah. Manusia itu tidak berubah iaitu mengalami hidup, berkemauan, berjuang, berkelamin, mati dan selangitnya. Sedangkan nilai-nilai budaya selalu berubah, masa berubah, masyarakat berubah dan tiap-tiap peribadi berbeza. Sebab itu seni atau karya itu adalah peryesuaian psyche kepada persekitaran untuk menentukan *survival* kebudayaan yang spesifik. Lihat Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychology*, New York: Washington Square Press, 1962; Sigmund Freud, "Art as Wish-Fulfilment", dalam Melvin Rader (ed.), *A Modern Book of Aesthetics*, New York: Holt, Reinhart and Winston, 1966; Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, New York: Standard Edition, 1977; Carl Jung, "Psychology and Literature", dalam Melvin Rader, *op. cit.*

Pengutamaan dan penonjolan nilai-nilai estetika¹⁰¹ juga termasuk dalam ciri-ciri umum 'kecenderungan baru'. Estetika mempunyai hubungan yang amat erat dengan pembinaan struktur. Nilai estetika ini tidak dapat dipisahkan dari bentuk novel itu sendiri, iaitu sudut intrinsiknya; seperti yang disebut oleh Benedetto Croce bahawa: "*The aesthetics fact is form and nothing but form.*"¹⁰² Malah Croce menganggap keindahan bentuk itu adalah mutlak dan mencapai kesempurnaan.¹⁰³ Sebab bentuk itulah memperkembangkan unsur-unsur struktur. Penulis juga bersetuju dengan pendapat Michael Lane yang menyebutkan bahawa:

*Structuralism seeks its structure not on surface, at the level of the observed, but below or behind empirical reality.*¹⁰⁴

Kenyataan ini menjelaskan bahawa pengalaman empiris pencipta novel itu terterap di dalam karya-karya ciptaan mereka. Pengalaman pengarangnya di dalam masyarakat dan hubungannya dengan persekitaran, pendidikan, nilai-nilai budaya, bahasa yang dipergunakan dan pengaruh perubahan kesusasteraan di seluruh dunia, telah terbina di dalam novel. Semua unsur pengalaman ini diterapkan ke dalam novel dengan cara baru melalui pembinaan gerak batin tokoh-tokoh utama secara teknik monolog dalam dan arus kesedaran; di samping menggunakan dialog, imbaskembali dan imbasmuka yang ditekankan fungsinya. Ciri-ciri inilah yang dikaji kerana ia menjelaskan kelainan dan penyimpangan yang menampakkan *empirical reality* itu secara implisit.

¹⁰¹Curt John Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York: Dover Publication Inc., 1966, hlm. 13, menyebutkan bahawa estetika itu adalah suatu yang berhubung dengan keindahan atau *beautiful*. Ia menjadi satu ilmu yang menggunakan daya tanggapan untuk menghayati sesuatu keindahan pada sesuatu karya. Menurur pendapat Baumgarten dan Croce bahawa estetika itu adalah tanggapan terhadap keindahan yang dilihat secara internal di dalam karya. Malah bagi Croce, estetika itu adalah '*activities of spirit*' di dalam sebuah karya. Lihat juga Harold Osborn (ed.), *Aesthetics in the Modern World*, London: Thames and Hudson, 1968, hlm. 16; William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New Delhi: Oxford & IBH Publishing Co., 1974, hlm. 502; dan D.E. Berlyne, *Studies the New Experimental Aesthetics*, Washington: Hemisphere Publishing Corporation, 1974.

¹⁰²Rene Wellek, *Concept of Criticism*, New Haven: Yale University Press, 1971, hlm. 351 – 352.

¹⁰³Wimsatt dari Brooks, op. cit., hlm. 505.

¹⁰⁴Michael Lane (ed.), *Structuralism a Reader*, London: Jonathan Cape, 1970, hlm. 13 – 14.

BAB III

STRUKTUR NOVEL-NOVEL MELAYU SEBELUM 1960: TINJAUAN SEPINTAS LALU

PERKEMBANGAN struktur dalam novel-novel sebelum tahun 1960 ini berlaku dalam jarak masa yang lama kerana ia bermula dari sebelum munculnya genre novel lagi. Kajian ini dibahagikan kepada bab-bab kecil yang dapat menjelaskan ruang jarak dan masa perkembangan itu.

Tradisi Bercerita dalam Masyarakat Melayu: Hubungannya dengan Struktur

Dalam masyarakat Melayu terdapat beberapa faktor penting yang menyebabkan timbulnya cerita-cerita tentang kehidupan mereka. Pemikiran dan cara hidup orang Melayu dipengaruhi oleh alam persekitaran mereka.

Kepelbagaiannya binatang dari yang kecil seperti semut sehingga kepada yang besar seperti gajah, telah hidup begitu rapat dengan manusia. Mereka memburu binatang-binatang liar di dalam hutan urutuk dijadikan bahan makanan; dan setengahnya pula dijinakkan lalu menjadi binatang ternakan mereka. Kemungkinan dari pemerhatian ke atas setengah-setengah binatang yang lemah fizikalnya seperti pelanduk atau kancil, kucing, arnab, siput dan lain-lainnya yang sentiasa terdedah kepada bahaya, lahirlah cerita-cerita seperti "Pelanduk Menipu Harimau", "Kura-kura Menang Berlumba dengan Arnab", "Siput Menang Berlumba dengan Helang" dan sebagainya. Semuanya itu menjelaskan bahawa pihak yang lemah

itulah yang sentiasa ‘berfikir’ untuk menyelamatkan dirinya; yang dihubungkan dengan penggunaan ‘akal’ dalam cerita-cerita itu.

Kemudian dari kehidupan mereka yang bergolak itu memungkinkan lahirnya pula cerita tentang manusia. Golongan yang lebih gagah dan kaya atau disebut sebagai golongan feudal, beroleh kemenangan dan kedudukan yang sangat tinggi dalam masyarakat; mereka memperhambakan golongan yang lebih rendah iaitu suatu kelumrahan dalam sejarah perkembangan masyarakat. Dari golongan feudal muncullah cerita-cerita susur-galur keturunan dan kepahlawanan datuk nenek mereka yang ajaib-ajaib. Kemungkinan dari kesan ini dapat dilihat dalam beberapa buah karya klasik yang terkenal. *Sejarah Melayu* mengemukakan tema keagungan Melaka dengan keturunan Raja-raja Melaka dan Bendahara. *Hikayat Raja-raja Pasai* mengemukakan tema tentang kedatangan Islam yang mula-mula ke sebelah Timur dan Raja-raja Pasailah yang pertama menerima Islam di sebelah sini. *Hikayat Merong Mahawangsa* pula mengemukakan tema penyucian terhadap keturunan Raja-raja Kedah yang bergelumang dengan maksiat; iaitu setelah mereka menerima Islam. Karya-karya ini merupakan karya-karya golongan istana dan penuh dengan cerita-cerita adat istiadat, pantang larang, kesukaan dan kegemaran raja-raja dan bagaimana taat setia dan kepatuhan pahlawan-pahlawan terhadap raja mereka.¹⁰⁵

Dari kalangan rakyat biasa pula selain daripada cerita-cerita binatang, muncul dua jenis cerita lagi yang disampaikan secara lisan, iaitu cerita jenaka dan cerita penglipur lara. Cerita jenaka masih terpisah-pisah dan fungsinya adalah untuk menghibur. Ceritanya menggelikan hati kerana adanya unsur-unsur jenaka di sekitar kisah-kisah manusia bodoh tetapi bernasib baik seperti Pak Pandir dan Pak Belalang; manusia bodoh yang malang seperti Pak Kaduk dan Lebai Malang; manusia cerdik yang dizalimi dan menipu raja seperti Si Luncai. Cerita penglipur lara pula lebih tersusun dan sudah jelas bentuknya. Antaranya ialah *Hikayat Awang Sulung*

¹⁰⁵Karya-karya ini dianggap separuh sejarah. Tetapi ternyata karya-karya ini memilih cara bercerita bukan memaparkan fakta-fakta sejarah. Terdapat banyak unsur mitos dan legenda dalam menceritakan keturunan raja-raja. Nama Iskandar Zulkarnain selalu dikaitkan dengan keturunan Raja-raja Melaka dan Perak; keajaiban manusia yang lahir dari buluh betung dan buih bagi keturunan Raja-raja Pasai dan Kelantan. Ianya mengemukakan tema dan perwatakan sebagai karya cerita bukan sejarah.

Merah Muda, *Hikayat Anggen Cik Tunggal*, *Hikayat Malim Deman*, *Hikayat Malim Dewa* dan *Hikayat Raja Muda*.¹⁰⁶ Cerita-cerita penglipur lara ini mengemukakan watak-watak rakyat biasa yang menjadi raja oleh sebab kejujuran, kegagahan dan kesaktiannya. Cerita jenis ini mungkin merupakan satu pelarian pemikiran rakyat yang sentiasa melihat kepada keagungan golongan feudal dalam masyarakat Melayu. Mereka tidak mungkin mencapai kedudukan yang tertinggi itu kerana takhta bukan diperolehi dengan pencapaian tetapi dengan nasab keturunan. Oleh sebab itu para penglipur lara mencipta cerita-cerita yang menggambarkan pencapaian rakyat biasa dari faktor-faktor yang lain.

Kemudian apabila agama Islam dianut oleh orang Melayu, banyak karya kesusasteraan Islam terutama dari Arab dan Parsi telah diterima menjadi bahan bacaan yang berharga. Cerita-cerita ini ada yang diterjemahkan langsung dari bahasa Arab, Parsi atau India ke dalam bahasa Melayu, dan ada pula yang telah ditulis dalam bahasa Melayu berdasarkan cerita-cerita mulut dan sumber-sumber al-Quran, Hadis dan kepercayaan-kepercayaan Islam lainnya. Cerita-cerita ini disebut dengan nama ‘hikayat’, iaitu satu genre baru dalam kesusasteraan Melayu selepas cerita penglipur lara. Perkataan ‘hikayat’ ini berasal dari perkataan Arab, iaitu bererti cerita-cerita yang menggambarkan watak sebagai satu-satunya yang penting.¹⁰⁷ Antaranya ialah *Hikayat Nabi Yusuf*, *Hikayat Muhammad Ali Hanafiah*, *Hikayat Amir Hamzah*, *Hikayat Nabi Bercukur*, *Hikayat Iskander Zulkarnain*, *Hikayat Bayan Budiman* dan *Hikayat Kalilah dan Dimnah*. Genre ‘hikayat’ ini amat terkenal sehingga karya-karya separuh sejarah pun disebut dengan nama ‘hikayat’.

Sama ada karya itu bersifat separuh sejarah atau penglipur lara, menyerupai ‘hikayat’, ia mengemukakan perwatakan sebagai unsur struktur yang penting. Ia juga mengemukakan tema sebagai alat bagi mempengaruhi rakyat terbanyak supaya mereka menyanjung ketaatan, keagamaan dan kenegaraan.

¹⁰⁶Cerita penglipur lara ini mendekatkan kisah raja-raja kepada rakyat, dan kadang-kadang secara langsung rakyat biasa menjadi raja oleh sebab mempunyai kesaktian, kegagahan dan kecantikan rupa parasnya. Ia memperlihatkan impian rakyat untuk mencapai kedudukan yang tinggi dalam masyarakat. Cerita-cerita jenaka dan binatang juga digolongkan sebagai penglipur lara mengikut pendapat lain. Lihat Mohd. Taib Osman, “Classical Malay Literature: A Brief Survey”, *Asian Pacific Quarterly*, Vol. III, No. 3, 1971, hlm. 53.

¹⁰⁷L.F. Brakel “Persian Influence of Malay Literature”, dalam Mohd. Salleh Yaapar (koleksi esei), *Tradition Malay Literature*, hlm. 32 – 33.

Kemudian apabila pengaruh Inggeris telah meluas di Asia Tenggara khususnya di Tanah Melayu, cara menyampaikan cerita ini mulai berubah. Abdullah bin Abdul Kadir Munsyi yang menulis dua buah karya *Hikayat Abdullah* dan *Kisah Pelayaran Abdullah* tidak lagi mengemukakan perwatakan sebagai unsur struktur yang penting. Sebaliknya Abdullah Munsyi telah memilih tema dan persoalan semasa yang biasa di kalangan masyarakat dan raja-raja Melayu; dan mengemukakan kritik-kritiknya yang tajam terhadap persoalan-persoalan itu. Unsur-unsur mitos dan legenda telah berubah kepada gambaran realiti.

Walau bagaimanapun Abdullah Munsyi bukanlah menulis cerek; apa yang ditulisnya ialah *genre* ‘autobiografi’ iaitu sesuatu yang baru dalam kesusastraan Melayu. Karya Abdullah Munsyi bukan lagi memuja golongan feudal atau mencela rakyat tanpa alasan, tetapi mengemukakan fikiran-fikiran secara kritis terhadap persoalan semasa.

Karya-karya Abdullah Munsyi mengemukakan kritik secara terbuka, secara eksplisit. Ini berbeza dengan karya-karya cerita jenaka seperti *Pak Belkang* dan *Si Luncai* yang mengemukakan kritiknya terhadap masyarakat secara halus, secara implisit. Sebuah lagi *Musang Berjanggut* memaparkan kritik masyarakat yang amat halus; karya ini berasal dari Parsi.

Pada umumnya dalam cerita-cerita rakyat ini peranan watak sangat dipentingkan. Vladimir Propp telah menyusun satu kaedah aksi watak untuk menguji kebenaran cerita-cerita jenis ini. Propp telah mengemukakan tiga puluh satu aksi watak untuk diuji,¹⁰⁸ tetapi dalam kajian ini tidak dirasakan perlu untuk dikemukakan. Aksi watak itu adalah untuk menjelaskan pembinaan plot dan latar di dalam cerita. Ia sekurang-kurangnya menjadi asas kepada pertumbuhan unsur-unsur struktur yang lebih moden dan kompleks.

Struktur Novel-novel Melayu Sebelum Perang Dunia II (1925 – 1941)

Novel yang pertama dalam kesusastraan Melayu ialah *Fandah Hanum*¹⁰⁹ oleh Syed Syeikh Ahmad al-Hadi yang diterbitkan per-

¹⁰⁸Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, USA: University of Texas Press, 1975, hlm. 25 – 36.

¹⁰⁹Penulis menggunakan nama ini mengikut edisi Penerbitan Qalam Press Singapura tahun 1950 dan 1951, empat jild. Dalam cetakan (jawi) Qalam ini nama ‘hikayat’ telah dihilangkan.

tama kali dalam tahun 1925 (jilid pertama) dan tahun 1926 (jilid kedua). Mengikut Mohd. Taib Osman bahawa novel ini "adalah sebuah karya yang tujuan utamanya ialah untuk mereformasikan masyarakat Melayu"¹¹⁰ sebagai lanjutan dari perjuangannya untuk menentang "berkembangnya pengaruh peradaban Barat ke dalam kehidupan orang-orang Islam."¹¹¹ Terciptanya *Faridah Hanum* menandakan wujudnya genre novel untuk menggantikan hikayat. Novel ini masih melanjutkan ciri-ciri hikayat khususnya di dalam gambaran perwatakan dan latar kediaman yang agak dilebih-lebihkan; seperti kata Mohd. Taib Osman:

Karya ini dianggap sebagai novel kerana latar belakangnya adalah masyarakat moden dengan pelakon-pelakon yang sebenarnya memainkan peranan masing-masing. Tetapi masyarakat dan pelakon-pelakon dalam novel itu biasanya terdiri dari orang asing, kebanyakannya orang Arab, dan watak-watak utama cerita selalunya bukanlah manusia lelaki dan perempuan biasa tetapi golongan aristokrat dan kaya pula. Rumah mereka seperti istana dan mempunyai taman-taman seperti taman-taman tuan puteri yang digambarkan dalam hikayat. Cara kehidupan yang digambarkan jauh melampaui kehidupan manusia biasa.¹¹²

Sebagai novel pertama dalam zaman peralihan dari hikayat kepada novel, *Faridah Hanum* masih melanjutkan tradisi pertentangan antara baik dengan jahat, dan menerapkan unsur-unsur pengembalaan. Temanya masih tentang percintaan antara seorang dara bernama Faridah Hanum dengan seorang tetuna bernama Syafik Afandi. Bezanya dengan hikayat ialah disebabkan ianya mengemukakan banyak persoalan lain seperti perjuangan pembebasan wanita, penegakan moral dan hukum agama, perubahan haluan percintaan yang gagal kepada mencintai tanahair yang sedang diancam musuh dan bergiat di dalam kerja-kerja amal dalam masyarakat. Menurut Yahaya Ismail bahawa:

Percintaan dalam karya ini bukanlah percintaan antara seorang wira yang mencari seorang wanita yang diilhamkan oleh mimpi, ataupun yang ditemui dalam pengembalaan

¹¹⁰Mohd. Taib Osman, "Kesusasteraan Melayu dan Perubahan Sosio-budaya", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 8, Ogos 1974, hlm. 365.

¹¹¹Loc. cit.

¹¹²Ibid., hlm. 365 – 366.

seperti yang sering terdapat dalam kebanyakan hikayat, tetapi percintaan dalam *Faridah Hanum* mempunyai nilai intelektual... percintaan antara keduanya lebih merupakan sebagai paduan spiritual hasil daripada cita-cita yang sama. Tema percintaan seumpama ini adalah tema percintaan yang baru dalam kesusastraan Melayu wakru ini.¹¹

Latar yang dikemukakan dalam *Faridah Hanum* berbeza sama sekali dengan latar dalam hikayat. *Faridah Hanum* mengemukakan latar tempat di Mesir, iaitu Kaherah, Iskandariah dan Sudan. Oleh sebab adanya latar tempat yang nyata, maka timbul jarak ruang dan masa yang tertentu dan lebih meyakinkan pembaca. Dengan menamakan tempat-tempat yang diketahui wujudnya secara nyata dan menentukan tanggal hari bulan seperti 'bulan Mei' dan 'tahun 1894', menentukan nama hotel, adalah memberi kesan pembaharuan dan lebih meyakinkan. Latar yang realistik seperti ini merupakan penyimpangan dari latar dalam hikayat.

Perkembangan plot novel ini berbeza dari hikayat. Walaupun ia menggunakan cara naratif atau deskripsi tetapi penyimpangan yang nyata ialah pada permulaannya yang menggunakan teknik imbaskembali. Fasal Saru novel ini bukanlah permulaan tetapi imbaskembali dari Fasal Kedua, kemudian harulah dilakukan secara kronologi. Plotnya berkembang bukan secara naratif atau deskripsi semata-mata tetapi melalui konflik batin protagonisnya yang menimbulkan ketegangan sehingga sampai kepada peleraian cerita. Perkembangan plot cara ini sangat berbeza dengan hikayat yang lazimnya berdasarkan peristiwa-peristiwa fizikal dan fantastik.

Dalam gambaran perwatakan *Faridah Hanum* masih meneruskan tradisi hikayat, iaitu mewujudkan sifat-sifat watak pipih secara pertentangan antara baik dengan jahat. Watak Faridah Hanum dan Syafik Afandi sejak awal sampai ke akhirnya telah digambarkan sangat unggul. Faridah Hanum tetap masih gadis walaupun sudah kahwin tiga tahun dengan Badarudin Afandi, semata-mata kerana kesetiannya kepada Syafik Afandi. Badarudin Afandi pula digambarkan sangat jahat iaitu pemabuk, penjudi, tidak bertimbang rasa dan bebal. Faridah Hanum dan Syafik Afandi merupakan dua watak intelek yang menjadi tujuan penting pengarangnya. Pemilihan watak-watak intelek dengan dasar pendidikan moden Barat belumlah ada sebelum novel ini.

¹¹ Yahaya Ismail, "Syed Syeikh al-Hadi: Pembuka Zaman Baru dalam Bidang Novel", *Detak Hafusa*, Jil. 18, Bil. 11, November 1974, hlm. 553 - 554.

Syed Syeikh al-Hadi masih menggunakan stail hikayat apabila menggambarkan sesuatu terutama tentang kecantikan. Ada unsur *hyperbole* dalam memberi gambaran kecantikan Faridah Hanum dan Syafik Afandi. Selain daripada menggunakan bahasa prosa, Syed Syeikh al-Hadi banyak sekali menggunakan syair untuk menerangkan rupa paras Faridah Hanum. Puisi syair dalam novel ini digunakan sebagai perantaraan untuk menggambarkan sesuatu situasi yang romantis. Ini juga untuk menjelaskan fungsi syair yang lebih kuat daripada syair dalam hikayat.

Dalam mengembangkan seluruh cerita, Syed Syeikh al-Hadi telah memilih sudut pandangan orang ketiga serbatahu (*omniscient*). Sudut pandangan orang ketiga ini membolehkannya menyampaikan segala perutusan secara 'khutbah' iaitu dialog-dialog yang panjang dan amat ketara unsur didaktiknya. Kita dengan jelas dapat melihat kehadiran pengarangnya di mana-mana sama ada secara bercerita apalagi dalam dialog-dialog.

Penyimpangan struktur yang dilakukan oleh Syed Syeikh al-Hadi dengan novelnya *Faridah Hanum* ini menjadi batu tanda peralihan genre hikayat kepada genre novel yang lebih kompleks dan realistik dengan memilih latarnya di Mesir dan watak-wataknya orang Arab.

Novel yang penting kerana latarnya di Tanah Melayu dan watak-wataknya terdiri daripada orang-orang Melayu ialah *Iakah Salmah?* (1928)¹¹⁴ oleh Ahmad bin Muhammad Rashid Talu. Penyimpangan besar yang berlaku kepada *Iakah Salmah?* ialah pada pemilihan latarnya. Latar tempatnya semua berlaku di Tanah Melayu: Ulu Yam, Kuala Lumpur, Kedah, Pulau Pinang, Kelantan, Singapura dan Borneo Utara. Ini termasuklah negeri-negeri yang dilalui oleh watak-watak dengan kenderaan seperti Perak, Pahang, Johor, Melaka dan Terengganu. Nama-nama tempat ini meyakinkan pembaca dari segi peristiwa yang berlaku ke atas watak-wataknya, sebab setiap kejadian yang berlaku ditentukan di mana tempatnya.

¹¹⁴Ahmad bin Muhammad Rashid Talu, *Iakah Salmah?*, Kuala Lumpur: Fajar Bakti, 1975. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini. Novel pertamanya ialah *Kawun Benar* (1927); oleh latarnya di Tanah Melayu dengan watak-wataknya juga orang Melayu, novel ini dianggap novel Melayu yang asli dan pertama. Lihat Mohd. Taib Osman (1974), op. cit., hlm. 336; juga Li Chuan Sui, A Bird's-eye View of the Development of Modern Malay Literature, 1921 – 1941, Kuala Lumpur: Pustaka Antara, 1970, hlm. 15.

Plot novel ini berkembang di dalam beberapa teknik, iaitu secara 'khutbah', secara imbas kembali dan secara teknik menggunakan 'badut' yang bertindak sebagai kelakar. Teknik 'badut' ini merupakan yang terbaru dalam novel-novel Melayu; 'badut' itu terdiri dari 'Kalam', 'Kertas' dan 'Dakwat'. Ketiga-tiga rakan ini selalu bercakap untuk menerangkan cerita baik di permulaan bab, di pertengahan bab atau di penghujung bab. Misalnya:

"Hai Kalam, siapa dia perempuan itu? Dan siapa yang dinantinya? Dan di stesen mana ianya menunggu tadi?" pertanyaan Kertas.

"Sabarlah! Insya-Allah akan dinyatakan," jawab Kalam.¹¹⁵

Kemudian setelah diketahui nama-nama mereka dan segala kisah mereka, 'badut-badut' itu bercakap lagi seperti ini:

"Apa kata Kertas sekarang! Belum jugakah lagi tuan-tuan tahu akan nama-nama mereka yang ditanya tadi?" pertanyaan Kalam.

"Sudahlah kami tahu! Tetapi apa yang menangguhkan halnya Syamsiah yang akan datang itu?" kata Kertas dan Dakwat.

"Insya-Allah akan diceritakan," jawab Kalam.¹¹⁶

Cara novel *Iakah Salmah?* memperkembangkan tema dan perwatakan melalui beberapa teknik ini di dalam latar tempat dan masa yang ditentukan membawa kemajuan selangkah lagi selepas *Faridah Hanum*. Melalui latar yang demikian, perwatakan Salmah lebih bebas dan lebih maju, seperti yang disebut oleh A. Bakar Hamid bahawa "pada *Faridah Hanum* tema ini hanya dipersoalkan dalam perbualan-perbualan. Pada *Iakah Salmah?* selain dalam perbualan kita dapat melihat watak Salmah sebagai wanita yang bebas,"¹¹⁷ kerana keberaniannya keluar menempati latar-latar yang berlainan itu.

Setelah *Faridah Hanum* dan *Iakah Salmah?* ada lagi beberapa buah novel dari golongan guru yang menarik. Novel-novel ini masih juga melanjutkan ciri-ciri hikayat terutama dalam pembinaan

¹¹⁵*Iakah Salmah?*, hlm. 2.

¹¹⁶ibid., hlm. 4.

¹¹⁷A. Bakar Hamid, "Ahmad Rashid Talu dengan *Iakah Salmahrya*". *Penulis*, Tah. 3, Bil. 2, September 1969, hlm. 151.

watak-watak, yang dikembangkan hanya watak-watak pipih; jahatnya berterusan dan kalau baiknya pula tidak pernah cacat. Novel-novel itu antaranya ialah *Hikayat Percintaan Kasih Kemudaan* (1927)¹¹⁸ oleh Ahmad Kotot, *Mencari Isteri* (1927)¹¹⁹ oleh Muhammad Yusuf Ahmad, *Melur Kuala Lumpur* (1930)¹²⁰ oleh Harun Aminurrashid dan *Bercinta Yang Tidak Berfaedah* (1932)¹²¹ oleh Abdullah Sidek. Novel-novel ini mengikut A. Bakar Hamid adalah novel-novel percintaan dan pengembawaan, seperti katanya:

Salah satu pola cerita Melayu sebelum perang ialah yang mengisahkan hubungan watak utama laki-laki dengan watak utama perempuan. Hubungan Awang dengan Dara ini dipisahkan oleh hutan belukar yang tebal, gunung-ganang yang tinggi dan jurang yang dalam. Oleh itu, cerita berpusat pada *adventure* yang harus dialami oleh sepasang manusia ini untuk bertemu kembali. Dan tidak jarang pula, pengembawaan telah menjadi sebahagian besar dari *adventure* Si Awang tadi. Pola hubungan Awang-Dara dan pengembawaan ini dianggap pola induk dalam kesusasteraan Melayu.¹²²

Tetapi novel *Mencari Isteri* berlainan dari apa yang telah menjadi anggapan umum di atas itu. Novel ini telah memperlihatkan perkembangan strukturnya yang baik khususnya dari segi teknik plotnya. Plotnya dibina secara *in medias res* dan penggunaan dialog-dialognya terutama ketika Mahmud dan Miss Yap Ah Moi menyatakan perasaan tentang percintaan mereka sangat jelas dan tidak menampakkan campur tangan pengarangnya.¹²³ Teknik lain yang digunakan ialah mengadakan babak-babak tertentu dalam tiap-tiap bab untuk menampakkan kehadiran watak-wataknya. Latarnya juga tidak luas; hanya berpusat pada dua buah rumah,

¹¹⁸Ahmad Kotot, *Hikayat Percintaan Kasih Kemudaan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹¹⁹Muhammad Yusuf Ahmad, *Mencari Isteri*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹²⁰Harun Aminurrashid, *Melur Kuala Lumpur*, Singapura: Pustaka Melayu, 1956. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹²¹Abdullah Sidek, *Bercinta yang Tidak Berfaedah*, Johor Bahru: Abdullah Sidek, 1949. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹²²A. Bakar Hamid (1969), *op. cit.*, hlm. 152 – 153.

¹²³*Mencari Isteri*, hlm. 42 – 46.

yang menjelaskan tidak adanya pengembalaan. Satu penyimpangan yang amat ketara dalam novel ini ialah tentang peleraian ceritanya. Ia tidak memenangkan cita-cita protagonisnya Mahmud dan Adnan atau Miss Yap Ah Moi. Mereka gagal dalam bercinta dan akhirnya kembali kepada tradisi bangsanya sendiri. Peleraian cerita secara ini telah menolak kebiasaan cerita *happy ending* di dalam tradisi cerita dalam kesusasteraan Melayu.

Perlu juga dijelaskan bahawa penggunaan imbaskembali dan teknik plot secara *in medias res* mula berlaku dalam genre novel, sebagai satu perbezaan yang nyata dari genre hikayat. Tetapi teknik imbaskembali ini amat sedikit dan tidak diperdalamkan dengan sorotan jiwa yang bererti. Ia hanya digambarkan sebagai kenangan masa lalu saja, bukan secara pendalamkan jiwa yang memberi pengaruh yang berkesan ke dalam sikap hidup watak untuk masa kini atau masa akan datang. Imbaskembali itu juga dijadikan sebagai selingan dan kurang memberi kesan; dan tidak pula berfungsi untuk mengurangkan aksi luaran kerana watak-watak sebenarnya masih mempunyai ruangan dan masa yang sangat luas. Demikian juga dengan teknik plot *in medias res*, ia tidak memberi fungsi yang jelas untuk mengembangkan plot. Ini dapat dibuktikan dengan ruangan jarak tempat dan masa watak-watak itu masih panjang dan masih bersifat pengembalaan fizikal.

Oleh yang demikian, imbaskembali dan *in medias res* atau dialog dalam novel-novel waktu ini kurang berfungsi dalam membina watak-watak secara gerak batin. Sebab novel-novel ini masih ada ciri-ciri hikayat secara pengembalaan fizikal tanpa pendalamkan jiwa watak-wataknya. Selain dari itu novel-novel ini juga lebih mementingkan didaktik sehingga menghilangkan binaan strukturnya seperti yang disebutkan oleh A. Bakar Hamid bahawa:

Hasil-hasil sebelum perang yang kita golongkan sebagai kesusasteraan pada hari ini sebenarnya adalah *by product* atau hasil yang tidak langsung dari cita-cita manusia Melayu mencapai masyarakat yang lebih maju, lebih ber-moral, lebih beragama, masyarakat yang punya sosial dan kehangsaan.¹²⁴

Kenyataan ini benar, sehingga dua buah novel Ishak Haji Muhammad yang amat penting waktu ini masih mempunyai unsur-

¹²⁴A. Bakar Hamid, "Arah Perkembangan Kesusasteraan Melayu", Dewan Bahasa, Jil. 18, Bil. 8, Ogos 1973, hlm. 345.

unsur didaktik untuk menyampaikan cita-cita pengarangnya. Kedua-dua novel penting itu menjadi alat kepada perjuangannya. Tapi yang amat penting kepada kedua-dua novel itu, iaitu *Putera Gunung Tahan* (1937)¹²⁵ dan *Anak Mat Lela Gila* (1941)¹²⁶ ialah kerana iaanya disampaikan secara satira,¹²⁷ satu bentuk baru dalam perkembangan novel-novel sebelum Perang Dunia II. Novel-novel ini menyampaikan kritikan dan kecaman terhadap sesuatu golongan atau masyarakat seperti yang disebutkan oleh Fatimah Busu bahawa:

Dalam konteks satira hari ini, satira bukan saja sebagai cemuh, sindiran dan celaan, tetapi yang penting ialah sebagai kritikan dan kecaman yang menyeluruh, bukan saja dalam kesusastraan, tetapi meliputi semua aspek yang berkaitan dengan aktiviti manusia sejagat.¹²⁸

Kedua-dua novel satira ini adalah alat kepada Ishak Haji Muhammad untuk menyampaikan cita-cita nasionalisme yang diperjuangkannya. *Putera Gunung Tahan* disampaikan secara menggunakan simbol-simbol dan imej-imej alam; ia memilih sifat-sifat alam sebagai pernyataan dan perutusan sehingga menimbulkan kekeliruan dan sukar hendak difahami oleh orang-orang luar yang tidak tahu akan latar belakang perjuangan Ishak Haji Muhammad.¹²⁹ Walau bagaimanapun di awal novelnya itu telah diper-

¹²⁵Ishak Haji Muhammad, *Putera Gunung Tahan*. Kuala Lumpur: Pustaka Budaya Agency, 1973. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹²⁶Ishak Haji Muhammad, *Anak Mat Lela Gila*, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad, 1967. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹²⁷Satira asalnya dari perkataan satire dalam bahasa Inggeris, bererti karangan atau tulisan yang mempersendakan atau menyindir orang; lihat T. Iskandar (ed.), *Kamus Dewan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1970, hlm. 1020. Juga diertikan sebagai satu bentuk atau tulisan yang menonjol atau menunjukkan kebodohan seseorang atau masyarakat sebagai ejekan atau menunjukkan kebodohan idea atau adat; lihat A.S. Hornby dll., *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*, London: Oxford University Press, 1972, hlm. 879, diuraikan sebagai "form or writing holding up a person or society to ridicule or showing the foolishness of an idea, custom etc." Lihat juga Joseph T. Shipley (ed.), *Dictionary of World Literature*, New Jersey: Littlefield, Adams & Co., 1962, hlm. 359 – 360.

¹²⁸Fatimah Busu, "Ciri-ciri Satira dalam Novel-novel Melayu dan Afrika Modern: Satu Kajian Perbandingan", Tesis Sarjana Sastera (M.A.), Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia, 1977, hlm. 33.

¹²⁹J.U. Nasution, "Ishak Haji Muhammad", *Dewan Sastera*, Jil. 2, Bil. 11, 15 November 1972, hlm. 5, menyebarkan bahawa: "Putera Gunung Tahan... sebagai sebuah karya sastera novel ini belum berhasil... terlalu kuat cerita-cerita

ingatkan bahawa: "... telah dikarangkan dia bagi bacaan orang yang tahu berfikir dan bukanlah dimaksudkan bagi bacaan budak-budak sekolah."¹³⁰

Bagaimanapun, novel satiranya yang kedua *Anak Mat Lela Gila* menampakkan perkembangan struktur yang lebih baik. Plot yang dibina dalam novel ini menyimpang dari kebanyakan novel dalam tahap ini. Teknik imbaskembali lebih banyak digunakan dan lebih mendalam serta agak berfungsi. Plot secara *in medias res* tidak sekadar memulakan aksi watak di pertengahan cerita, tetapi lebih berfungsi; dan diselang-selikan pemakaiannya dengan teknik-teknik lain termasuk teknik drama.¹³¹ Imbaskembali digunakan lebih meluas dalam Bab-bab 2, 3, 6 dan 7; di samping ada pula teknik imbas-muka. Walau bagaimanapun, seperti yang telah dijelaskan sebelum ini, imbaskembali ini tidak berfungsi untuk mengurangkan gerak aksi luaran watak-watak. Ia sekadar untuk menjelaskan masa lalu dan hubungannya dengan masa kini; yang ditekankan sedikit hanya mengenai peristiwa yang lebih mendalam. Novel ini masih terdapat ciri-ciri hikayat dalam pembinaan watak yang dikembangkan secara pengembalaan fizikal. Tetapi watak-wataknya tidak lagi berpusat kepada kehandalan dan kesaktian. Plotnya pula dibina dari beberapa teknik seperti dalam dialog, bab-bab, babakan-babakan, pemikiran, imbaskembali dan mimpi sebagai gambaran imbas-muka.

Struktur Novel-novel Melayu Selepas Perang Dunia II (1945 – 1959)

Perubahan yang penting ke atas struktur berlaku dalam novel-novel selepas perang. Ciri-ciri pengembalaan watak telah berubah kepada pemikiran dan tindakan-tindakan yang berlaku adalah di dalam latar yang terbatas. Tekanan ke atas stail juga mendapat perhatian selain daripada pembinaan plot yang meyakinkan.

Novel-novel Ahmad Lutfi¹³² telah memperlihatkan dua perubahan penting, iaitu pemilihan latar dan tema. Keseluruhan-

mustahil di dalamnya. Kehidupan moden dimasukkan ke dalam dunia khayal, dunia superrutinul, dunia mambang dan peri seperti di dalam cerita hikayat."

¹³⁰Putera Gunung Tahan, hlm. 'Ingatan Pengarang'.

¹³¹Anak Mat Lela Gila, hlm. 77 – 80, 82 – 83; Putera Gunung Tahan, hlm. 26 – 41, 57 – 61.

¹³²Antara novel-novel Ahmad Lutfi ialah *Terkorban Di Bilik 69* (1949), *Mengai Tuhan* (1949), *Subuh di Tepi Laut* (1949), *Pelayan* (1948), *Empat Kali Haram* (1949), *Sinalugor Indonesia* (1949), *Geylang Seru Karam* (1949), *I Love You*

nya mengemukakan tema cinta muda-mudi yang dijadikan objektif perutusan tentang moral dan akhlak. Tetapi pemilihan latar menunjukkan satu perubahan, iaitu pemilihan latar yang lebih sempit yang tidak menunjukkan pengembalaan fizikal watak-watak.

Dalam novel *I Love You* misalnya, pemilihan latar dibuat dengan teliti. Pertemuan dan perkelahan antara Amir dengan Amirah, Amin dengan Aminah, iaitu empat orang teruna dara di kota raya Singapura dipilih sebuah kebun bunga dan Tanjung Katung. Ini menimbulkan kesan romantis kepada pembaca. Kemudian Amir dan Amirah memilih sebuah kamar di sebuah restoran untuk berehat dan makan-makan. Latar yang eksklusif seperti ini merupakan rangsangan kepada percintaan yang akhirnya membawa kejahanatan zina. Melalui latar seperti inilah amanat cerita disampaikan dengan menggunakan bait-bait syair¹³³ sebagai satu stail kepada kebanyakan novel sebelum perang. Di dalam novel *Hoki* juga latarnya berlaku di hotel, taman bunga dan tepian pantai. Demikian juga dalam novel-novel Terkorban Di Bilik 69, Bilik 69, Bilik 69 Di Bandung dan *Sibuh Di Tepi Laut*. Latar yang dipilih ini telah memperlihatkan tidak adanya ciri-ciri pengembalaan fizikal di dalam pembinaan perwatakan; dan dengan jelas pula binaan plotnya berlaku di dalam rangkaian tindakan, dialog, monolog dan imbastembali.

Menjelang tahun 1950-an, stail novel-novel Melayu telah memperlihatkan perubahannya yang besar. Ciri-ciri syair dan pantun telah mula diketepikan. Dalam novel *Corak Masyarakat*¹³⁴ oleh Rumaja Malaya, dan umumnya novel-novel dari penulis ini, telah memperlihatkan stail yang indah, tersusun dan kreatif. Gambaran situasi disampaikan melalui bahasa-bahasa perbandingan, bahasa konotatif dan ungkapan-ungkapan yang imaginatif dan kreatif. Misalnya, "fikirannya berperang hebat sendirian", "air muka yang seruh-keruh", "tekanan asmara membenam kuat di persada jiwa", "gelisah

(1950), *Huki* (1949), *Ustazoh* (1950), *Tuan Kadi* (1950), *Bilik 69 di Bandung* (1950) dan *Gua Musang* (1950). Semua novel ini dicetak dan diterbitkan oleh Penerbitan Qalam Singapura yang dimilikinya sendiri.

¹³³*I Love You*, blm. 79 – 82.

¹³⁴Rumaja Malaya, *Corak Masyarakat*, Johor Bahru: Abdullah Sidek, 1953.

Tiga novel lagi dari penerbit yang sama oleh penulis ini ialah *Isteri Seorang Tentera* (1953), *Pecah dan Tenggelam* (1953) dan *Gadis Sanditeera* (1954); dan sebuah lagi *Di Bawah Loceng Gereja*, Singapura: Penerbitan Geliga, 1956. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

dan resah", "memendam kegeloraan hatinya" dan "tertari-tari dengan senyum menawan sayang di ruangan matanya".¹³⁵

Pemilihan kata-kata, perbandingan dan pergandaan bahasa seperti "sinar seminar", "air kesedihan", "dilanyak duka", "menggelapkekatkan jalan hidupnya", "dibalut kesejukan malam", "tertindih di bawah balak-balak kasta", "telaga jiwa", "mendung sedih", "padang hidup" dan "membakar dapur hatinya" telah memperlihatkan sifat kreatifnya yang sangat menyegarkan. Stail yang kreatif dan imaginatif telah menjadi satu perubahan yang mempesonakan dalam perkembangan novel waktu ini.

Perubahan yang amat penting dan amat bererti ialah apabila lahirnya novel *Rumah Itu Dunia Aku*¹³⁶ oleh Hamzah. Novel ini mengemukakan watak-watak dan membina plotnya di dalam situasi latar yang terhad, iaitu di sebuah rumah. Tidak ada gerak fizikal secara pengembaraan dari satu tempat ke satu tempat yang memakan jarak ruang dan tempat. Watak-watak hanya bergerak secara gerak batin, secara aksi dalaman, yang disampaikan di dalam teknik dialog, imbasmuka dan imbaskembali, terutama dari watak utama.

Novel *Rumah Itu Dunia Aku* merupakan sebuah novel yang mempunyai struktur yang agak baik. Ia mengemukakan seorang watak utama yang menamakan dirinya 'saya' atau Lin yang bercerita tentang kehidupannya secara imbaskembali. Seluruh cerita ini adalah kisah-kisah masa lalu yang diceritakan kembali oleh Lin kepada seorang doktor di sebuah hospital selepas dia dirogol oleh Mahmud dan dicekik oleh Husni,¹³⁷ iaitu dua orang abang kandung sebaik berlainan ibu. Cerita Lin ini ditulis kembali oleh seorang pengarang dari mulut doktor itu.¹³⁸

Permulaan novel ini berlaku pada bab akhir dan ini menjadi bingkainya; kemudian barulah terjadi plot secara kronologi dalam dua kali imbaskembali. Imbaskembali pertama berlaku dalam Bab 1 dan imbaskembali kedua berlaku dalam Bab 2. Semua bab, kecuali bab akhir adalah isi 'naskhah' yang ditulis oleh pengarang tadi.

¹³⁵Cinta Masyarakat, hlm. 5 – 6.

¹³⁶Hamzah, *Rumah Itu Dunia Aku*, Singapura: Melayu Raya Press, 1951. Novel-novelnya yang lain ialah *Samsung*, Singapura: Geliga, 1956, *Hujan Air Mata*, Singapura: Geliga, 1958. Sebuah lagi *Rumah Kasong* digabungkan ke dalam *Samsung* dan diterbitkan oleh Pustaka Melayu, Singapura, 1961. Serenusnya disebut nama buku/reks dari edisi ini.

¹³⁷*Rumah Itu Dunia Aku*, hlm. 86 – 87.

¹³⁸Ibid., hlm. 88.

Kecuali Bab 2 dilakukan imbaskembali sepenuhnya, bab-bab lain imbaskembali dilakukan secara selingan. Novel ini berakhir pada satu titik puncak dalam Bab. 27, sebelum bab akhir yang berupa keterangan pengarang atau yang menjadi bingkainya itu.

Ada beberapa aspek yang sangat menarik dalam novel ini. Pembinaan perwatakannya, khususnya Lin watak utama seorang gadis yang cantik, dilakukan secara gerak yang terbatas, ke arah gerak batin. Walaupun penyorotan jiwanya tidak mendalam dan konflik batinnya tidak diperincikan secara pengamatan dalaman, tetapi pengurangan gerak fizikal secara pengembaraan telah dilakukan dengan baik. Watak Lin hanya tinggal dalam sebuah rumah: sejak lahir dan sampai matinya. Ia tidak pernah mengembara ke mana-mana. Pelukisan tentang wataknya hanya dilakukan dalam teknik dialog, kenangan imbaskembali dan bayangan imbasmuka, yang semuanya merupakan satu kenangan atau *memoir* yang panjang.

Pembinaan plot mempunyai hubungan yang rapat dengan pembinaan perwatakan Lin. *Memoir* Lin itulah yang menyebabkan terbinanya plot novel ini secara kronologi. Lin dalam novel ini digambarkan oleh pengarangnya sebagai seorang watak yang terseksua yang disimbolkan oleh latarnya yang terhad; dan juga oleh sikapnya yang pesimistik dan fatalistik. Lin merupakan orang gaji yang merendahkan diri berlebihan sehingga dijadikan hamba abdi, dicaci maki oleh Mak Pah, isteri Syed Ahmad (ayah Lin sendiri). Tapi Lin masih setia membuta tuli; dan masih tetap menganggap rumah yang dihuninya itu "rumah saya."¹³⁹ Apabila Syed Ahmad meninggäl dunia, Lin menolak semua harta pusaka asalkan dapat terus tinggal dalam rumah itu.¹⁴⁰ Mahmud telah tiga kali cuba merogol Lin,¹⁴¹ tetapi Lin diam saja sehingga akhirnya dia dapat dirogol oleh Mahmud dalam percubaannya kali keempat.¹⁴² Lin bercerita bagaimana dia dirogol dan dicekik, yang menjadi titik puncak plot novel ini, sebagai berikut:

Malam itu Mahmud menyuruh saya masuk ke kamarnya, saya menolak. Mahmud mendesak dengan mengatakan dia tidak akan melakukan apa-apa pun ke atas saya. Dia hanya meminta pertolongan mengemasakan pakaianya kerana

¹³⁹Ibid., hlm. 29.

¹⁴⁰Ibid., hlm. 43.

¹⁴¹Ibid., hlm. 9 – 10, 50, 65.

¹⁴²Ibid., hlm. 85 – 86.

malam itu juga dia akan berangkat entah ke mana.... Berpendapat bahawa malam itu malam akhir saya serumah dengan Mahmud permintaannya itu saya laksanakan. Di masa saya mengemaskin pakaiannya ke dalam kopor...Mahmud bangun menutup pintu kamar itu, saya mula berasa takut. "Sebelum aku pergi malam ini aku mahu...." Mahmud menerkam kepada saya dan memeluk saya, saya menjerit sekutu-kuat hati.¹⁴³

Perwatakan Lin dilukiskan oleh pengarangnya secara kurang meyakinkan. Seluruh gambaran mengenai Lin dilihat dari sudut pesimistik dan negatif yang berlebihan. Lin dilukiskan sebagai seorang gadis cantik yang menghairahkan sedang terumbang-ambilng oleh ketiadaan ibu bapanya dan juga menumpang hidup di rumah orang kaya. Dia kehilangan pegangan dan amat pesimistik terhadap hidup. Dan hanya rumah inilah satu-satunya 'dunia kehidupannya' sehingga dia tidak dapat melihat kebebasan lain di luar rumahnya. Sikapnya inilah menyebabkan Lin terkongkong dan menderita sejak lahir sampai ke saat-saat kematiannya yang tragik itu.

Semua pembinaan perwatakan Lin berlaku secara gerak yang terbatas, mengarah kepada gerak batin. Penyampaian cerita secara *memoir* dalam teknik imbaskembali, dialog, monolog dan imbas-muka, merupakan satu cara untuk mengurangkan aksi luaran. Ia juga mengemukakan latar yang terhad diakibatkan oleh gerak batin walaupun tidak disorot secara mendalam. Pembinaan plot berlaku secara bingkai dalam bab akhir dan secara kronologi dalam bab-bab seterusnya. Bagaimanapun plot yang terbina dalam novel ini adalah lahir dari *memoir* dalam ingatan dan kenangan Lin, yang lebih merupakan plot dari latar terhad. Aspek-aspek ini amat menarik, kerana jelas kelihatan novel ini telah membawa beberapa perubahan kepada struktur novel-novel Melayu dalam tahap ini.

Walau bagaimanapun, novel *Rumah Itu Dunia Aku* ini belum mencapai tingkat yang dikehendaki dalam perubahan struktur. Tidak ada penyoroton jiwa secara pengamatan dalaman terhadap watak Lin untuk menentukan pembinaan secara gerak batin yang menyeluruh. Cara penyampaiannya juga masih seperti deskripsi oleh *memoir* yang panjang itu. Stailnya tidak menarik kerana tidak menampakkan bahasa kreatif dan imaginatif walaupun telah

¹⁴³Loc. cit.

meninggalkan kebiasaan lama syair dan pantun. Tetapi novel ini, secara keseluruhannya, telah mengarah kepada perubahan besar yang menjadi landasan kepada kajian ini dalam novel-novel selepas tahun 1960.

BAB IV

STRUKTUR NOVEL-NOVEL BERKECENDERUNGAN BARU TAHUN 1960 – 1969 (I)

PERKEMBANGAN novel-novel Melayu dalam dekad ini pada keseluruhannya amat menggalakkan. Selain daripada kuantiti¹⁴⁴ ia juga menunjukkan dari segi kualiti khususnya di dalam pembinaan struktur. Sebahagian besar dari novel yang berkualiti masih membina strukturnya dalam bentuk konvensional; iaitu masih terikat kepada gerak aksi luaran secara fizikal yang menunjukkan pengembaraan. Pemilihan latarnya masih menunjukkan ruang jarak tempat yang memberi gambaran pengembaraan fizikal itu. Akan tetapi yang lebih menggalakkan lagi ialah kerana dari novel-novel yang berkualiti dan konvensional ini terdapat pula sejumlah novel yang berbeza sama sekali binaan strukturnya. Novel-novel ini menunjukkan kurangnya aksi luaran dan lebih banyak menumpukan kepada gerak batin atau *internal life* watak-wataknya; latarnya diwujudkan secara terhad yang menunjukkan kurangnya aksi fizikal. Cara penyampaiannya juga berbeza kerana novel-novel ini memilih teknik monolog dalaman dan arus kesedaran di samping menggunakan dialog, imbas kembali dan imbas muka. Novel-novel ini disebut sebagai novel-novel yang berkecenderungan baru. Hanya novel-novel jenis ini saja yang ditumpukan penganalisisannya dalam kajian ini kerana ia menunjukkan perbezaan yang jelas dengan novel-novel konvensional seperti yang telah dianalisis dalam Bab III.

¹⁴⁴Lihat Lampiran I, hlm. 213 – 221.

Novel-novel yang berkecenderungan baru ini amat memperingkatkan gerak batin yang mengakibatkan wujudnya latar yang terhad. Latar terhad ini mempunyai dua fungsi, iaitu pertama untuk menunjukkan persekitaran tertentu seperti untuk mewujudkan kemiskinan dan penderitaan. Latar ini dilukiskan oleh pengarangnya sebagai simbol kepada pembinaan watak-wataknya yang miskin dan menderita, pesimistik dan fatalistik. Ia juga menjadi simbol kepada wujudnya situasi-situasi tertentu yang mungkin menekan kehidupan watak-watak yang menyebabkan mereka menderita. Novel-novel yang tergolong dalam jenis ini ialah *Salina*¹⁴⁵ dan *Sungai Mengalir Lesu*¹⁴⁶ kedua-duanya oleh A. Samad Said dan *Ranjau Sepanjang Jalan*¹⁴⁷ oleh Shahnon Ahmad.

Kedua: latar yang menunjukkan ruangan tempat duduk watak-watak untuk berfikir dalam menyelesaikan sesuatu masalah. Latar ini wujud sebagai satu ruangan saja dan ia tidak menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan; ianya juga seperti tidak berfungsi disebabkan gerak batin watak-watak tidak terikat langsung dengannya. Secara sosial dan psikologi, latar ini bersangkutan dengan suasana kota atau yang berhubungan dengan suasana kota; dan lazimnya latar ini tidak diperincikan oleh pengarangnya kerana ianya seolah-olah tidak berfungsi. Novel-novel yang menepati ciri-ciri latar ini ialah *Lingkaran*¹⁴⁸ oleh Arena Wati, *Terededah*,¹⁴⁹ *Menteri*¹⁵⁰ dan *Protes*¹⁵¹ ketiga-tiganya oleh Shahnon Ahmad.

Dalam bab ini kajian dibuat ke atas novel-novel *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu* dan *Ranjau Sepanjang Jalan*, yang memperlihatkan ciri-ciri yang sama, yang akan diperlihatkan nanti. Novel-novel *Lingkaran*, *Terededah*, *Menteri* dan *Protes* akan dikaji dalam Bab V.

¹⁴⁵A. Samad Said, *Salina*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976, (Cetakan Pertama 1961). Seterusnya disebutkan nama buku/teks dari edisi ini.

¹⁴⁶_____, *Sungai Mengalir Lesu*, Kuala Lumpur: Pustaka Gunung Tahan, 1967. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹⁴⁷Shahnon Ahmad, *Ranjau Sepanjang Jalan*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu, 1966. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹⁴⁸Arena Wati, *Lingkaran*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara, 1965. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹⁴⁹Shahnon Ahmad, *Terededah*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung, 1965. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹⁵⁰_____, *Menteri. Alur Setar*: Dinas Penerbitan Pustaka Sekolah, 1967. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

¹⁵¹_____, *Protes*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung, 1967. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

Perlu juga disebutkan bahawa penumpuan kajian dan analisis secara terperinci ini ditumpukan kepada unsur-unsur struktur semua novel di atas adalah bertujuan untuk menemui dan memperlihatkan ciri-ciri 'kecenderungan baru'. Sebab hanya dengan meneliti unsur-unsur struktur itu sajalah novel-novel ini dapat dilihat keberhasilannya sebagai novel-novel berkecenderungan baru, yang memperlihatkan kelainan dan penyimpangannya dari novel-novel Melayu sebelum ini.

Tema

Novel-novel *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu* mengemukakan tema yang sama iaitu tentang hancurnya nilai-nilai moral dan kemanusiaan disebabkan oleh kemiskinan dan penderitaan. Novel *Ranjau Sepanjang Jalan* pula mengemukakan tema mengenai penderitaan disebabkan oleh kedegilan dan kejahilan tidak mahu menggunakan teknik-teknik moden dalam pertanian. Hancurnya nilai-nilai moral disebabkan penderitaan, dan penderitaan disebabkan oleh kejahilan itu membawa watak-wataknnya kepada sikap pesimistik dan fatalistik sehingga menghilangkan daya inteleknya.

Salina memperkembangkan tema tentang hancurnya nilai-nilai moral disebabkan oleh penderitaan itu di dalam beberapa persoalan yang menarik. Perang Dunia II telah mengakibatkan kemiskinan; dan Kampung Kambing yang wujud selepas perang itu menjadi latar tempat tinggal orang-orang yang miskin yang diakibatkan oleh perang itu. Persoalan kemanusiaan dikembangkan di dalam peribadi Siti Salina, seorang pelacur, dan sifat kebinatangan diwujudkan dalam watak Abdul Fakar lelaki 'simpanan' Siti Salina. Persoalan ini menjadi persoalan sosial dan psikologi di kampung setinggan yang sesak itu. Persoalan 'iman', 'nasib' dan 'takdir' juga ditimbulkan di dalam perbincangan Hilmy dan Haji Karman yang menjadi renungan penting untuk menjelaskan temanya. Persoalan-persoalan kerosakan akhlak muda-mudi, kehidupan pelacur dan pelayan Siti Salina dan Nahidah, sikap materialistik Zarina, percintaan yang gagal antara Hilmy dengan Nahidah sampai kepada persoalan pilihanraya, telah dilukiskan oleh pengarangnya dengan begitu jelas untuk menonjolkan temanya tentang kehancuran nilai-nilai moral yang disebabkan oleh penderitaan dan kemiskinan yang wujud selepas Perang Dunia II.

Tema yang sama dalam *Sungai Mengalir Lesu* juga dikembangkan melalui persoalan-persoalan hangat seperti Tuminah, Salimah dan Zainab menjual 'tubuh' untuk mendapatkan makanan dan sim-

pati. Persoalan kemanusiaan ditimbulkan dalam watak Mak Buruk terhadap Tompong yang cacat dan Giap Hong terhadap askar Jepun yang menyerah diri. Persoalan kebinatangan diwujudkan dalam watak Basir, Ahmad Jani dan Sayeed Ayuub. Sikap pesimistik dan fatalistik yang berlebihan ditimbulkan dalam watak Mulyadi dan Irwan. Dengan adanya persoalan-persoalan lain yang dikembangkan dengan teliti oleh pengarangnya melalui aksi watak-watak tertentu sebagai yang disebutkan, maka tema kehancuran nilai-nilai moral yang disebabkan oleh penderitaan dan kemiskinan dapat dilihat dengan jelas. Kemiskinan ini diakibatkan oleh pendudukan Jepun di Singapura semasa Perang Dunia II.

Dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* pula tema penderitaan yang disebabkan oleh kejahanan dan kedegilan dikembangkan dalam beberapa persoalan 'iman' dan 'takdir'. Lahuma dan Jeha adalah keluarga petani yang mempunyai 14 relung tanah sawah, suatu nilai harta yang lumayan. Tapi penderitaan yang ditanggung oleh petani ini ialah kerana cabaran alam yang merupakan serangan 'kosmik' yang amat hebat oleh kerana kesilapan disebabkan kejahanan dan kedegilan tidak mahu menggunakan peluang kemudahan moden dalam pertanian. Sikap memahami 'iman' dan 'takdir' yang salah, sikap tidak mahu berkomunikasi dengan jiran sekampung dan secara bersendirian untuk menyelesaikan masalah sehingga membawa kepada 'salah tindakan' dikembangkan dengan begitu berkesan. Persoalan mengenai sikap orang kampung yang tidak berpelajaran dan sikap degilnya yang melebihi batas, telah membina kejelasan tema penderitaan yang disebabkan oleh kejahanan di dalam novel ini.

Dengan demikian, nyata bahawa ketiga-tiga novel ini melalui beberapa persoalan yang mencakup seluruh kegiatan manusia luaran dan dalaman telah mengutarakan amanat yang cukup jelas; iaitu bahawa seseorang manusia itu disebabkan oleh kemiskinan dan penderitaannya akan mengakibatkan runtuhnya nilai-nilai moral dan kemanusiaan, yang akan membawa manusia kepada bersikap pesimistik dan fatalistik di dalam hidupnya. Tema penderitaan yang disebabkan oleh perang dalam *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu* yang membawa kepada hancurnya nilai-nilai moral, dan tema penderitaan dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* yang disebabkan oleh kedegilan dan kejahanan memahami 'iman' dan 'takdir', merupakan tema baru dalam perkembangan novel Melayu, iaitu yang disampaikan di dalam bentuk gerak batin dalam satu latar yang terhad.

Plot

Plot Salina dimulakan dengan perpindahan Hilmy, 18 tahun, bersama ibunya Katijah, 49 tahun, ke Kampung Kambing. Jiran baru ini berkenalan dengan Haji Karman, Kurupaya Samy tuan punya rumah kambing, dan Siti Salina, seorang wanita muda yang cantik. Ini diikuti oleh pertemuan pertama Hilmy dengan Nahidah dalam Bab 2. Kemudian plot berkembang kepada perbualan Katijah dengan Siti Salina dalam Bab 3. Di sini ada garisan imbas kembali tentang keluarga Siti Salina yang musnah oleh bom Jepun, dan juga kematian ayah Hilmy oleh sebab yang sama. Bab 4 plot dikembangkan dengan pertentangan antara Zarina dengan Sunarto; Zarina menghalau anak angkatnya itu kerana kurang mendapat wang. Imbas kembali lagi tentang riwayat Sunarto yang berasal dari Indonesia dan bagaimana Mutualib, suami Zarina ayah Nahidah dan Mansur, memungutnya. Di sini pertama kali Hilmy melihat wajah Abdul Fakar 'suami' Siti Salina yang sudah berusia 30 tahun.

Plot dikembangkan dalam Bab 5 dengan perbualan ghairah antara Zarina dengan Abdul Fakar. Melalui perbualan mereka tersingkap perangai buruk Abdul Fakar dan Zarina, 36 tahun. Pertentangan Zarina dengan Sunarto dikembangkan lagi di sini dan diakhiri dengan Abdul Fakar bertumbuk dengan Sunarto dalam Bab 6. Bab-bab seterusnya berkembang dengan baik, dan imbas kembali lagi tentang Siti Salina mengajak Abdul Fakar tinggal bersama-sama tanpa nikah. Konflik jiwa Siti Salina dibentangkan secara halus disebabkan oleh penyeksaan Abdul Fakar yang memukul dan menyepaknya.

Bab 10 mengisahkan konflik batin Siti Salina selepas dipukul oleh 'suaminya'. Secara psikologi dijelaskan di dalam imbas kembali bagaimana percintaan Siti Salina dengan Muhammad Yusuf dan cita-citanya hendak menjadi doktor. Tetapi perang telah merampas semua impian dan cita-cita Siti Salina. Ini seakan-akan satu kesimpulan mengapa Siti Salina sangat sayang dan kasih kepada Abdul Fakar yang garang dan bengis itu.

Kisah selanjutnya ialah tentang bagaimana Zarina berusaha untuk mempergunakan kemudahan dan kebogaran tubuh gadis Nahidah untuk mengaut keuntungan dalam hidupnya. Konflik batin Nahidah tentang kegadisannya yang terancam oleh Abdul Fakar dan cita-cita ibu tirinya, dilukiskan di dalam bentuk Zarina membunuh semut-semut tanpa perasaan: yang menjelaskan keruntuhan yang sedang dilakukan terhadap Nahidah. Nahidah terpaksa tunduk kepada kemahuan Zarita untuk menjadi pelayan

dengan penuh rasa bimbang dan ragu-ragu. Kemudian diikuti dengan imbaskembali riwayat Zarina yang kecewa ketika berpisah dengan suaminya yang pertama waktu usianya 15 tahun. Kemudian setelah berpisah dengan suaminya yang kedua dia lalu menjadi pelacur, kena penyakit; setelah sembuh lalu bersekedudukan dengan seorang India. Waktu inilah Zarina kahwin dengan Mutualib. Bab ini diakhiri dengan Mansur mlarikan diri dan Zarina berzina dengan Abdul Fakar.

Bab-bab seterusnya mengisahkan kebimbangan Nahidah terhadap ancaman Encik Salim di tempat kerjanya. Kemudian diselingkan dengan pertemuan Hilmy dengan Nahidah; Hilmy baru pulang dari latihan kadet di Nee Soon. Plot ditingkatkan dengan konflik batin Nahidah tentang pekerjaannya dengan cintanya kepada Hilmy; diikuti dengan pernyataan cinta terus terang dari Hilmy kepada Nahidah.

Dalam Bab 25 perhatian ditumpukan kepada keriangan Nahidah kerana pernyataan kasih Hilmy dengan gambaran masa depannya; ini diikuti dengan cita-cita Hilmy hendak menjadi seorang architect. Kemudian dengan secara mendadak plot meningkat dan menjadi titik puncak dengan kisah Nahidah dirogol oleh Abdul Fakar di akhir bab ini. Bab berikutnya gambaran tentang kekecewaan Nahidah setelah dirogol, dia kehilangan harapan dan pertimbangan lalu dirogol lagi oleh Encik Salim dan kawan-kawannya. Kemudian plot berkembang dengan cepat, Nahidah mlarikan diri dari Kampung Kambing.

Selepas ini plot berkembang mengenai kisah Zarina menghalau Sunarto; kali ini Sunarto mlarikan diri. Diikuti dengan Abdul Fakar memukul Siti Salina lagi. Kemudian melalui teknik imbaskembali disingkapkan faktor-faktor yang menyebabkan Siti Salina memuja *superiority* Abdul Fakar: wajah ini saling tak tumpah dengan kekasihnya yang telah mati itu. Dia tidak mahu kehilangan 'kekasisinya' buat kali kedua. Sebagai selingan, plot dikembangkan dengan kisah pilihanraya pertama di Singapura dan sakit Katijah bertambah-tambah. Siti Salina lari ke Kelantan.

Dalam bab akhir, plot berkembang dengan amat cepat. Bab ini merupakan ringkasan dari seluruh kejadian di Kampung Kambing selepas dua tahun. Hilmy bertemu dengan Mansur di Pasar Minggu Kuala Lumpur. Melalui imbaskembali Mansur, Hilmy mengetahui Kampung Kambing terbakar dan mengorbankan Razman dan Haji Karman. Nahidah telah kahwin dengan buruh pelabuhan. Sunarto masih mengayuh beca. Abdul Fakar balik ke laut menjadi

kelas semula. Zarina tidak diketahui ke mana perginya. Siti Salina kembali semula ke Singapura dan sekarang tinggal bersama Mek Kalsom seorang pelacur yang sedang sakit. Melalui sepucuk surat dari Siti Salina kepada Hilmy yang disampaikan oleh Mansur itu, Hilmy tahu bagaimana Siti Salina masih sayangkan dia. Dengan azam baru Hilmy yang sudah jadi kerani di Kuala Lumpur, dia menaiki kereta menuju ke Singapura untuk menemui Siti Salina dan juga seorang kanak-kanak bermama Bulat.

Plot dalam *Sungai Mengalir Lesu* dimulakan dengan gambaran beberapa orang kanak-kanak berada dalam sungai dekat sebuah jambatan hijau, sedang mengutip sisa-sisa makanan seperti sayur busuk, pisang lisut dan kayu-kayu yang hanyut. Diikuti oleh pelukisan yang menarik mengenai Tuminah, janda muda 24 tahun yang berasa bimbang terhadap adiknya Dalim, 11 tahun. Secara monolog dalam dan imbas kembali tentang kesanggupan Tuminah menyerahkan tubuhnya kepada Basir untuk mendapatkan makanan.

Plot ditingkatkan dengan kegemparan bunyi siren tanda kapal terbang datang menyerang, diikuti oleh Tuminah menarik adiknya masuk ke dalam shelter, yang di dalamnya sudah ada jiran-jiran seperti Ahmad Jani, Giap Hong, Kuldip Singh, Sayeed Ayuub, Mak Buruk, Salimah dan Basir. Dari sini plot dijalin secara imbas kembali: Tuminah mengingati suaminya Mansur yang mati kena bom. Kemudian dikembangkan kepada Tompong yang cacat dan Sayeed Ayuub mendatangi isterinya Zainab yang dikurung dalam bilik.

Pusat perhatian kemudian dipanoramakan kepada Katayama seorang sojar Jepun yang 'pengasih'; hubungannya dengan Salimah, anak gadis Mak Buruk. Kemudian perhatian berpindah pula kepada Tuminah secara imbas kembali: tentang ibu bapanya yang mati kena bom Jepun. Bab ini diakhiri dengan Tuminah bermesra dengan Basir.

Dalam Bab 2 pandangan ditumpukan kepada kengerian para tawanan orang putih seramai 600 – 700 orang yang sedang digiring oleh askar-askar Jepun. Diikuti oleh kisah Giap Hong bersama keluarganya dan imbas kembali tentang kematian ayahnya yang ditembak oleh Jepun, dan sumpahnya hendak membala dendam. Kemudian perhatian dipusatkan kepada Mulyadi yang sakit kerana tokak yang busuk di buku lali kiri dan di lutut kanannya. Teknik imbas kembali lagi untuk menjelaskan masa lampau Mulyadi dan kawannya Irwan di Indonesia yang dikerah sebagai buruh paksa

Jepun. Kontras dengan penderitaan Mulyadi dan Irwan, dilukiskan kisah Sayeed Ayuub, 52 tahun, mendatangi dan menguncikan Zainab, isterinya dalam bilik tidurnya.

Selepas ini pusat perhatian diubah kepada Ahmad Jani yang sedang bercakap-cakap dengan Tuminah. Imbaskembali lagi tentang bagaimana Maniseh, isteri Ahmad Jani dilarikan orang. Diikuti oleh imbaskembali Tuminah tentang perkahwinannya dengan Mansur dan keguguran anak sulungnya; dan tentang suami Mak Buruk yang ditangkap oleh Jepun.

Kemudian plot dikembangkan kepada dendam Giap Hong dan pembunuhan Katayama oleh orang yang tidak dikenali. Bab ini diakhiri dengan kisah Mulyadi yang menderita kerana tokak dan mewasiatkan kepada Irwan supaya anak patung yang dimilikinya disampaikan kepada anaknya di Semarang kalau dia mati. Kemudian pelukisan tentang keganasan Jepun yang mencari pembunuh Katayama. Selingan secara imbaskembali bagaimana Ahmad Jani kehilangan isteri, tiba-tiba menemui Zainab yang sedang menangis; berlaku pujanan dan mereka saling bermesra. Dari sini plot dikembangkan kepada Basir yang berusaha mencari makanan dengan cara mencuri dari gudang Jepun di tepi sungai. Kemuncak dari usaha Basir itu ialah ia telah ditembak mati oleh Jepun.

Dalam Bab 6 iaitu bab terakhir, plot berkembang di sekitar kisah-kisah serangan Inggeris; penderitaan Mulyadi kerana tokak yang menghancurkan kakinya; suami Mak Buruk pulang kepada keluarganya; Salimah, Zainab dan Tompong mati kena bom; kekalahan Jepun dan Giap Hong yang tidak sampai hati hendak membala dendam kerana Jepun sedang diariaya oleh orang ramai. Di akhir bab ini dikisahkan secara amat tragik tentang kematian Mulyadi kerana tokaknya dan mayatnya dihanyutkan oleh Irwan ke dalam sungai. Mengakhiri bab ini ialah satu selingan yang besar ertinya, anak patung Mulyadi diambil kembali oleh seorang Inggeris yang kehilangan anak patung itu pada permulaan perang tiga setengah tahun yang lalu.

Novel *Ranjau Sepanjang Jalan* memulakan plotnya dengan menerangkan keyakinan dan 'iman' petani Lahuma dan Jeha; keazaman mereka untuk meneruskan hidup dari hasil titik keringat sendiri dari tanah milik mereka sendiri, bersama-sama dengan tujuh orang anak-anaknya: Sanah 17 tahun, Milah 16 tahun, Jenab, Semek, Liah, Lebar dan Kiah. Perhatian ditumpukan sepenuhnya kepada Lahuma dalam Bab 2; dia mengenangkan kesusahan dan penderitaan apabila turun ke sawah. Diikuti dengan Lahuma turun

ke sawah pada malam itu dan menyapu air sawah ke mukanya serta berdoa panjang. Ia menggambarkan perjuangan bersawah itu sebagai satu perjuangan suci seperti ibadat.

Gambaran tentang pemikiran Lahuma diteruskan dalam Bab 2. Lahuma dan Jeha mula turun ke sawah menyediakan tapak semaiannya selepas sembahyang subuh. Di sini plot ditingkatkan dengan ketakutan Jeha yang terserempak dengan seekor ular tedung. Ketakutan Jeha itu ditamatkan apabila Lahuma dapat membunuh ular tedung itu. Perhatian ditumpukan kepada Jeha; dia tertakut-takut dan tidak boleh turun ke sawah, ia telah kena 'genuh' atau 'kwong' ular tedung itu.

Tiga bab berikutnya perhatian tertumpu kepada Lahuma. Lahuma tidak memikirkan kemudahan untuk pertanian; dia sayang kepada wang lapan ringgit untuk upah menenggala dengan traktor untuk tiap-tiap satu relung tanahnya.¹⁵² Dalam menyiapkan tanahnya ini Lahuma terpijak duri nibung yang membawa kepada kematiannya.

Ketegangan oleh kematian Lahuma itu diubah pemerusatannya kepada Jeha pula. Bayangan Lahuma selalu berada dalam kepala Jeha; dan dia seolah-olah melihat Lahuma berada di mana-mana dalam bendang sawahnya. Digambarkan keazaman Jeha yang teguh: dia bersama-sama anaknya lebih sebulan menanam padi. Dari keazaman Jeha dikembangkan kepada ilusi Jeha yang selalu tertanam dalam kepalanya. Kemudian diikuti oleh serangan ketam beribu-ribu ke atas anak-anak padinya. Dari sini plot dikembangkan ke dalam bentuk mimpi Jeha: dia menemui Lahuma yang membisu tetapi terus mencabut padi dan memakan ketam-ketam itu sampai perutnya pecah. Perhatian terus kepada Jeha dengan konflik jiwanya yang hebat. Tekanan sosial terhadap 'janda banyak anak' dan 'janda galak banyak anak' menambahkan konflik jiwa Jeha. Fikiran Jeha dilukiskan dengan cara psikologi, bermula dengan perubahan kelakuannya membawa Kiah yang masih kecil ke tengah sawah mencabut rumput di tengah malam buta. Kemudian gangguan fikirannya kian hebat dan berakhir dengan Jeha menjadi gila. Tuk Penghulu menangkap Jeha dan dikurung dalam sangkar di tengah-tengah rumah Jeha. Pada tahap kegilaan Jeha inilah berlakunya titik puncak plot dalam seluruh novel ini.

¹⁵²Renjau Sepanjang Jalan, hlm. 47.

Kemudian plot dikendurkan dalam bab berikutnya, dengan gambaran tentang usaha Sanah bersama adik-adiknya melawan serangan banjir, menolak sampah-sarap yang akan memusnahkan padinya. Satu selingan dilakukan dengan kisah Jeha gila dibawa ke Tanjung Rambutan. Kemudian kembali kepada Sanah lagi. Konflik fikiran Sanah dan usahanya yang gigih menghadapi tugas berat seperti ibunya dulu; lukisan tentang serangan burung tiak beriburu-ribu menyerang padinya yang sedang menguning. Gambaran tentang ketenangan Sanah; dan plot diakhiri dalam Bab 16 dengan kepulangan Jeha tanpa kurangan gilanya. Jeha dikurung dalam sangkar di tengah-tengah rumahnya dan terus meraung dan menjerit sepanjang malam.

Demikianlah bagaimana tiga buah novel ini mengembangkan plotnya mengikut bab-bab secara kronologi dan diselang-selikan dengan babak-babak untuk menjelaskan imbas-kembali dan peristiwa-peristiwa yang terjadi. Pembinaan plot dalam *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu* kelihatan lebih rumit dan lebih terperinci kalau dibandingkan dengan binaan plot dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* yang lebih mudah dan lurus. *Salina* disusun dalam 34 bab, berbanding dengan 6 bab dalam *Sungai Mengalir Lesu* dan 16 bab dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*, lebih memperlihatkan unity di dalam urutan-urutan peristiwa dan caranya membentangkan peristiwa itu.

Perpindahan Hilmy dan Katijah ke Kampung Kambing dalam Bab 1 *Salina* merupakan pembukaan kepada peristiwa-peristiwa selanjutnya. Mereka berkenalan dengan Siti Salina dan Nahidah yang kebetulan lari kerana takut dipukul oleh ibunya; dan ini menjadi satu cara kepada pendedahan watak-watak berkenaan dalam novel ini seterusnya. Perkenalan membuka tirai peristiwa yang disampaikan secara perlu teliti: mula-mula Hilmy bertemu Nahidah diikuti dengan konfrontasi Zarina dengan Sunarto. Sampai di sini rahsia rumah tangga Nahidah dapat diketahui. Kemudian walaupun babak agak melompat kepada perbualan Zarina dengan Abdul Fakar, ternyata ini hanya sebagai pendedahan ke atas diri Zarina dan Abdul Fakar. Di sini plot ditingkatkan sedikit dengan peristiwa Abdul Fakar memukul Siti Salina dan diikuti dengan imbas-kembali kisah zaman gadis Siti Salina sewaktu perang. Sebelum ini imbas-kembali telah digunakan untuk menjelaskan latar belakang Zarina, Nahidah dan Hilmy.

Pertukaran tiap-tiap bab dalam *Salina* sebenarnya menurut urutan kejadian tetapi diselang-selikan dengan beberapa imbas-kembali yang berhubungan antara peristiwa-peristiwa yang berlaku

dalam tiap-tiap bab. Jalinan peristiwa dan kejadian masa lalu dengan peristiwa dan kejadian masa kini yang dilukiskan melalui kenangan imbaskembali itu tidak menunjukkan pemisahan dari urutan kejadian yang dikemukakan dalam tiap-tiap bab. Cuma ada empat bab yang kurang memuaskan dalam urutan peristiwa Hilmy dengan Nahidah dan peristiwa keseluruhan di Kampung Kambing. Ini berlaku dalam Bab-bab 21, 22, 23 dan 34, mengenai percintaan Hilmy dengan Nahidah dan surat-suratnya ditemui oleh Zarina, dan pemikiran Nahidah mengenai pengarang-pengarang Melayu. Empat bab ini terasa seperti tempelan semata-mata kerana pengarangnya hendak menyatakan intensity ketinggian darjah cinta kedua-duanya dan kecerdasan pemikiran Nahidah. Bab-bab ini lebih baik tidak ada; kerana ia mencacatkan sifat realistik percintaan Hilmy dengan Nahidah yang sudah nyata di dalam dialog-dialog dan hubungan mereka sehari-hari.

Bab 34 juga mencacatkan pembinaan plot *Salina*; kerana kewujudan bab ini secara mendadak dan lebih merupakan ringkasan seluruh cerita dalam novel ini. Urutan-urutan peristiwa dan kejadian melalui Bab-bab 1 sampai 33, kecuali empat bab yang disebutkan, sangat baik, teliti dan penuh dengan unsur-unsur ketegangan khususnya terhadap watak-watak utama Siti Salina dan Nahidah. Tetapi bab akhir hanya merupakan ringkasan dan amat mendadak sekali cara peleraianya, terasa seolah-olah melompat dan terpisah dari semua urutan yang terdahulu.

Ada lagi kecacatan kecil dalam pembinaan plot *Salina* ini iaitu tentang babak-babak dialog yang kurang penting tetapi terasa seperti diada-adakan untuk menjelaskan keintelektualan watak-wataknya. Misalnya babak-babak perbualan antara Razman dengan Abdul Fakar, terasa seolah-olah pengarangnya hendak menonjolkan keintelektualan Razman. Apalagi dalam Bab 29 terasa sangat diada-adakan apabila Razman menasihati Siti Salina supaya jangan berbuat baik kepada Abdul Fakar. Ini terasa tidak menolong kepada pembinaan plot yang baik kerana peristiwa ini tidak perlu ada; sebab Razman tahu Abdul Fakar itu sahabat baiknya. Demikian juga dengan perbualan Hilmy dengan Haji Karman tentang dosa, pahala dan masyarakat Kampung Kambing; seolah-oleh sengaja ditempelkan oleh pengarangnya untuk menunjukkan Hilmy itu seorang anak muda yang waras fikirannya walaupun tidak pernah dinyatakan apakah Hilmy pernah belajar agama.

Bagaimanapun, kecacatan-kecacatan kecil ini tidak mencacatkan keseluruhan pembinaan plot dalam *Salina*. Jalinan-jalinan

peristiwa, kejadian-kejadian semasa dengan urutan masa secara kronologi dan diselang-selikan dengan imbas-kembali dan imbas-muka, telah terbina satu plot yang baik, teliti dan kemas. Ia menjelaskan bagaimana plot rumit yang banyak peristiwa dan ramai watak-watak utama dan penting, telah dapat dibina secara *unity* dan *coherent* dengan segala peristiwa dan watak-watak yang kompleks itu.

Dalam *Sungai Mengalir Lesu*, pembinaan plotnya juga agak teliti dan menampakkan adanya *unity* antara peristiwa-peristiwa masa kini dengan masa lalu. Berbeza sedikit dengan *Salina*, novel ini memilih beberapa peristiwa dan kejadian secara tragik dalam melukiskan gambaran-gambaran pesimistik dan fatalistik watak-wataknya sebagai jalinan dan pembinaan plot. Novel ini disusun dalam 6 bab saja, tetapi ternyata pembinaan plotnya bukan bergantung kepada pertukaran bab-bab itu, tetapi bergantung kepada babak-babak yang mengambil sesuatu peristiwa dan kejadian secara *coherent*.

Dari segi pemilihan peristiwa dan kejadian, novel ini lebih baik kalau dibandingkan dengan *Salina*. Ia tidak ada peristiwa dan kejadian tempelan atau diada-adakan secara menonjol. Semua peristiwa berhubung rapat dan mempunyai pertalian yang erat antara satu sama lainnya. Walau bagaimanapun, peristiwa akhir dalam Bab 6 agak dilebih-lebihkan oleh pengarangnya walaupun tidak mencacatkan pembinaan plotnya secara keseluruhan. Peristiwa yang agak dilebih-lebihkan itu ialah bagaimana Irwan terpaksa menyerahkan kembali anak patung yang diamanatkan oleh Mulyadi supaya disampaikan kepada anaknya di Semarang, kepada seorang Inggeris tuan asal anak patung itu yang telah tercincir semasa permulaan pecah Perang Jepun. Ini tidak lojik sama sekali kerana dalam tempoh tiga setengah tahun dan dalam tahun-tahun peperangan pula, seorang Inggeris masih dapat mengenal anak patungnya. Terasa peristiwa ini sengaja dimasukkan untuk menggambarkan *intensity* kesedihan Irwan yang mahu berbakti kepada kawannya yang telah mati itu.

Berbanding dengan *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu* yang memperlihatkan plot rumit tetapi dijalin dan dibina dengan teliti dan rapi, yang memperlihatkan adanya *unity* dan *coherent*, plot dalam *Ranji Sepanjang Jalan* dibina dengan amat mudah dan lurus. Tidak banyak peristiwa dan watak-watak yang dilukiskan secara kompleks; yang dikemukakan hanyalah satu bentuk kehidupan sekeluarga petani, yang diwakili oleh Lahuma dan Jeha, meng-

hadapi musim tanam padi. Sepanjang musim tanam padi inilah saj dilukiskan peristiwa bencana alam dan serangan 'kosmik' yang hebat. Tidak ada peristiwa dan kejadian luar yang ditampilkan ke dalam pengalaman watak-watak Lahuma dan Jeha. Peristiwa dan kejadian bermula dari awal musim tanam padi sampai kepada musim menuai; dan cabaran yang diterima oleh keluarga ini hanyalah selama musim itu. Peristiwa dan kejadian ditampilkan secara mudah dan mengikut kronologi. Kecuali plot yang menunjukkan kemuncak oleh kematian Lahuma dan kegilaan Jeha, pembinaan plotnya lurus dan mudah difahami.

Apa yang amat ketara mengenai pembinaan plot dalam ketiga-tiga novel ini ialah ia memperlihatkan urutan yang berterusan di dalam persambungan bab-babnya. Ini mengingatkan kita kepada plot novel-novel konvensional yang bermula dari satu permulaan sebagai eksposisi, diikuti oleh rentetan konflik yang memperlihatkan persoalan yang dibicarakan dan menjadi puncak sebagai hasil dari konflik atau aksi luaran dan akhirnya menemui peleraian atau penyelesaiannya.

Ini dapat dilihat dalam *Salina* yang mendedahkan watak-wataknya dalam bab awal yang diikuti oleh aksi watak-watak yang semakin terang dan jelas dalam bab-bab seterusnya. Apa yang disebutkan dalam permulaan bab novel ini telah diwujudkan dengan jelas dalam bab-bab lain di dalam urutan plot yang mudah difahami. Demikian juga dengan *Sungai Mengulir Lesu*; nama-nama yang disebutkan pada permulaan bab akan diikuti oleh aksi-aksi yang lebih nyata dalam bab-bab dan bahak-bahak berikutnya dalam urutan yang berterusan. Di dalam *Ranji Sepanjang Jalur* lebih lurus lagi dan malah tumpuan tidak pernah berubah kecuali ke atas Lahuma dan Jeha, yang menunjukkan urutan plot tanpa gangguan oleh imbaskembali yang mengisahkan masa lampau petani itu.

Aspek penting yang menampakkan perbezaan dengan plot konvensional ialah ketiga-tiga novel ini memilih teknik *in medias res* sebagai pembukaan di dalam bab permulaan. Teknik ini lazimnya memulakan cerita di tengah-tengah kejadian dan peristiwa watak yang telah dewasa, kemudian imbaskembali digunakan untuk mengetahui masa lampau mereka. Misalnya, Siti Salina yang berkenaan dengan Hilmy dan Katijah dalam Bab 1 adalah seorang wanita yang sudah dewasa dan sudah menjadi pelacur. Latar belakang Siti Salina diriwayatkan secara imbaskembali. Teknik imbaskembali inilah yang banyak membezakan urutan plot *Salina* dengan plot

konvensional. Teknik imbaskembali ini juga yang membezakan di antara plot *Sungai Mengulir Lesu* dengan novel-novel konvensional. Kemudian perbezaan besar yang khusus dari ketiga-tiga novel *Salina*, *Sungai Mengulir Lesu* dan *Ranjau Sepanjang Jalan* ialah kerana ketiga-tiganya tidak ada keputusan terhadap pengakhiran ceritanya. Maksudnya tokoh-tokoh pentingnya dibiarkan begitu saja tanpa satu keputusan yang menentukan peleraian cerita dan kisah mereka.

Bagaimanapun ketiga-tiga novel ini telah menampakkan perbezaan yang amat ketara iaitu kerana pemilihan gerak batin tokoh-tokoh utamanya di dalam teknik monolog dalaman, arus kesedaran, dialog, imbasmuka dan imbaskembali. *Salina* telah mengambil teknik dialog sebagai fungsi utama untuk membina plotnya, kemudian diikuti oleh peristiwa masa lalu secara imbaskembali dan gambaran masa depan melalui imbasmuka. Teknik ini dilakukan secara meluas dan perlu sedar oleh pengarangnya di dalam tiap-tiap bab. Diselang-selikan juga dengan teknik monolog dalaman. *Sungai Mengulir Lesu* pula memilih peristiwa dan kejadian secara ingatan imbaskembali dan dialog-dialog untuk membina plotnya. Dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* lebih ketara lagi kerana plotnya dibina di dalam teknik arus kesedaran dan monolog dalaman di samping dialog-dialog pendek yang amat berfungsi. Apa yang jelas bahawa novel-novel ini telah memilih gerak batin watak-wataknya untuk membina plot sehingga mewujudkan latar yang terhad yang menunjukkan kurangnya aksi luaran.

Oleh sebab kewujudan plot berlaku di dalam peristiwa gerak batin watak-wataknya secara monolog dalaman, arus kesedaran di samping dialog, imbaskembali dan imbasmuka, maka plot yang terjadi adalah secara lebih kompleks; yang juga berlaku di sekitar latar yang terhad seperti di Kampung Kambing, di tepi jambatan hijau sebuah sungai dan di Kampung Banggul Derdap. Segala peristiwa dan masalah yang dihadapi oleh watak-wataknya lebih merupakan satu pendedahan atau *exposition* bukannya penyelesaian atau penemuan; lebih merupakan gambaran keseksian dan penderitaan; lebih merupakan pendedahan kehancuran nilai-nilai moral dan kemanusiaan, yang membawa manusia kepada bersikap pesimistik dan fatalistik, maka jenis plot rumit yang berlaku seperti ini adalah menepati sifat plot 'orang terpenjara' iaitu plot yang terjadi oleh alur peristiwa gerak batin watak-watak yang hanya merupakan satu pendedahan saja terhadap penderitaan itu.

Novel-novel *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu* dan *Ranjau Sepanjang Jalan* adalah jenis novel berkecenderungan baru yang mewujudkan sifat plot 'orang terpenjara', iaitu sifat khusus dari plot rumit, yang membezakannya dari plot novel-novel konvensional.

Perwatakan

Pembinaan watak Siti Salina sebagai salah seorang tokoh utama¹⁵³ dalam *Salina*, dilakukan dengan sangat halus dan teliti. Pengarangnya menggunakan berbagai teknik seperti dialog watak lain, melalui dialog dan imbas kembali Siti Salina sendiri dan juga melalui deskripsi pengarangnya. Untuk menonjolkan Siti Salina sebagai seorang wanita yang baik, ditampilkan melalui dialog Kurupaya Samy dengan Katijah, dikatakan: "Gila punya orang. Ini Inah gila juga. Tapi, dia punya hati banyak baik. Dia punya jantan tak ada baik, makan tidur saja, tahu."¹⁵⁴

Perkataan 'gila' yang diucapkan oleh Kurupaya Samy itu adalah kerana Siti Salina itu seorang pelacur yang begitu pengasih dan memanjakan seorang kekasihnya Abdul Fakar,¹⁵⁵ seorang bekas kelasi yang tidak pernah memberikan simpati kepadanya.¹⁵⁶ Kata-kata itu membayangkan rasa senang jiran-jiran terhadap Siti Salina walaupun dia seorang pelacur yang terkutuk. Siti Salina mempunyai rupa paras yang cantik dan berbentuk kurus tinggi dan masih muda.¹⁵⁷ Dia seorang yang lemah lembut dan sopan santun. Dia menyediakan dirinya sebagai 'adik' kepada Katijah, sebagai 'kakak' kepada Hilmy dan Nahidah, dan sebagai jiran yang amat menyenangkan.

Sikap yang amat ketara yang tumbuh dalam diri Siti Salina ialah menjadi seorang 'ibu' yang pengasih. Ini dapat dilihat kepada sikapnya terhadap budak yang bernama Bulat, anak jiran. Kata Siti Salina: "Kalau main 'tu hendaknya pakailah baju dan seluar, biar tak sejuk. Ini tidak. Mak bapak dia orang 'tu pula bukannya ambil berat;¹⁵⁸ dan katanya lagi: "Sebab kita orang tak ada anak sen-

¹⁵³A. Teeuw, "Salina", *Dewan Bahasa*, Jil. 8, Bil. 11, November 1964, hlm. 518, menyebutkan dua orang watak utama iaitu Siti Salina dan Nahidah yang menjadi dua 'titik pusat' kepada novel *Salina*. Beliau lupa kepada peranan Hilmy yang sangat besar dalam seluruh perkembangan cerita novel ini.

¹⁵⁴*Salina*, hlm. 12.

¹⁵⁵*Ibid.*, hlm. 359 – 362.

¹⁵⁶*Ibid.*, hlm. 110 – 111, 351.

¹⁵⁷*Ibid.*, hlm. 7.

¹⁵⁸*Ibid.*, hlm. 27.

dirilah, kita usik anak orang.”¹⁵⁹ Sifat keibuananya yang besar ini menjelaskan dia adalah seorang wanita yang sedar akan masa depannya; menyediakan zuriat. Sifat kewanitaannya yang terpuji tercetus di dalam tindakan-tindakannya seperti memberi bantuan material kepada Katijah yang selalu sakit-sakit dan membantu perkembangan Hilmy.¹⁶⁰ Dengan Nahidah pula Siti Salina mempunyai hubungan yang sangat rapat dan malah menjadi tempat Nahidah mengadu; dan memberikan simpati yang mendalam terhadap nasib Nahidah.

Sifat-sifat yang terpuji yang dimiliki oleh Siti Salina ini dilukiskan oleh pengarangnya amat bertentangan sama sekali dengan sikap hidupnya sebagai seorang pelacur. Lebih kontradiksi lagi apabila Siti Salina memelihara Abdul Fakar sebagai ‘suaminya’ yang tidak pernah dinikahi secara halal. Pemujaannya terhadap superiority lelaki ternyata sangat bertentangan dengan sifat-sifatnya yang terpuji tadi. Dia selalu dizalimi dan disekska oleh Abdul Fakar; malah dia dihina, dicaci dengan kata-kata “hanya tahu menyundal saja”¹⁶¹ dan dipukul.¹⁶² Tapi dia tidak bertindak; ini scolah-olah merupakan satu penyediaan pengorbanan terhadap penyecksaan dirinya oleh ‘takdir’ dari superiority lelaki yang telah memusnahkan kegadisannya dulu. Penyerahan dirinya kepada Abdul Fakar yang buas itu adalah penyerahan emosi dan sentimental yang menjadi jawapan dan ‘protes’ terhadap nasib yang merimpinya selama ini. Emosi dan sentimental itu menjadi pegangan utama Siti Salina tanpa mempergunakan akal fikirannya. Dia melupakan bahawa kedua-dua ciri emosi dan sentimental itu, seperti yang disebut oleh James Reeves, adalah mempunyai ciri-ciri yang palsu dan akhirnya akan menghasilkan kepura-puraan dan kekecewaan.¹⁶³ Siti Salina dalam pembinaan perwatakannya adalah watak split-personality yang menghairankan.

Hubungannya dengan Abdul Fakar disatukan oleh emosi tanpa akal fikiran; lebih dari itu aspek keimanan yang terjalin di dalam diri Siti Salina tidak dilukiskan oleh pengarangnya. Siti

¹⁵⁹Ibid., hlm. 274.

¹⁶⁰Ibid., hlm. 83, 365.

¹⁶¹Ibid., hlm. 88.

¹⁶²Ibid., hlm. 98 - 111, 347 - 357.

¹⁶³James Reeves, *The Critical Senses*, London: Heinemann Books, 1970, hlm. 80. Lihat juga Edward J. Murray (terjemahan Atan Long), *Penggerakan dan Emosi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1968, hlm. 88 - 90.

Salina menolong Katijah yang sakit batuk adalah sebagai keselarian cita-citanya hendak menjadi doktor sewaktu kecilnya dulu. Dia mengasihi Hilmey dan Nahidah tetapi membiarkan dirinya dianiaya oleh 'jantan' yang tidak bertanggungjawab. Ini ternyata amat bertentangan dan tidak lojik sama sekali dan 'tidak masuk akal'¹⁶⁴ menurut A.Teeuw walaupun dengan alasan bagaimana sekalipun. Malah menurut Shahnon Ahmad bahawa "Siti Salina sengaja menjerumuskan dirinya ke dalam lembah yang terkutuk kerana ruapan kemabukan rasa yang terbabas dari keimanan," tetapi Siti Salina "tidak mengharapkan sesiapa memahaminya kerana hubungan itu adalah hubungan di luar kebiasaan."¹⁶⁵

Oleh sebab penyerahan innocent Siti Salina kepada kebuasan Abdul Fakar, menyebabkan wujudnya keraguan, kesangsian dan kacau-bilau dalam jiwa Siti Salina. Dia tidak pernah merasakan keamanan dan kedamaian dalam batinnya. Sebab itu penyerahannya kepada superiority Abdul Fakar itu dianggap sebagai 'untuk menyusahkan diri sendiri' dan sebenarnya adalah watak yang lebih merupakan 'hanya objek tanpa roh.'¹⁶⁶ Walau bagaimanapun, Siti Salina dari sifatnya yang innocent itu, yang mewujudkan sifat-sifat kebaikan dan kejujuran yang terpuji adalah satu-satunya watak tipainduk yang ditonjolkan dalam novel ini. Sifat-sifat kebaikan dan kejujuran yang diamalkan oleh Siti Salina bertentangan sama sekali dengan tugas hariannya sebagai seorang pelacur yang menyerahkan tubuhnya kepada setiap lelaki yang menginginkannya.¹⁶⁷

Gambaran tentang pembinaan perwatakan Siti Salina sangat meyakinkan sekali terutama dalam situasi yang menekan seluruh inteleknya disebabkan kekecewaan sejak permulaan zaman gadisnya. Tekanan penderitaan dan kemiskinan menyebabkan jiwanya mangli dengan situasi pelacuran. Ini juga menggambarkan kekosongan jiwa Siti Salina dari 'iman' yang dilukiskan oleh pengarangnya secara implisit dengan hanya menyebutkan dia tidak pandai membaca surah *al-Ikhlas*.¹⁶⁸ Konflik jiwa Siti Salina antara keulungan 'kejantanan' Abdul Fakar dengan penyeksaan yang diterimanya,

¹⁶⁴A. Teeuw (1974), *op. cit.*, hlm. 421.

¹⁶⁵Shahnon Ahmad, "Siti Salina: Sebuah Renungan Kembali", Detak Sastera, Jil. 9, Bil. 10, 15 Oktober 1979, hlm. 49.

¹⁶⁶*Ibid.*, hlm. 51.

¹⁶⁷Salina, hlm. 108.

¹⁶⁸*Ibid.*, hlm. 182.

membuat dia akhirnya mengambil keputusan melepaskan dirinya dari *superiority* lelaki yang buas itu. Tetapi keputusan itu sebenarnya bukanlah *conscious* Siti Salina yang *innocent* tadi, sebaliknya ia hanyalah desakan dari kesakitan dan malu kepada Katijah yang dianggap 'kakak' itu.¹⁶⁹ Keputusan ini pun merupakan tekanan jiwa dari perbuatan 'takdir' dan 'nasib' itu juga. Sikap Siti Salina yang terakhir ini tidak terhenti di sini saja kerana akhirnya dia kembali semula kepada pekerjaan lamanya.¹⁷⁰

Dua lagi tokoh penting dalam *Salma* yang *innocent* ialah Nahidah dan Hilmy; kedua-duanya saling cinta-mencintai dan keduanya adalah pasangan yang ideal. Nahidah seorang gadis berusia 15 tahun,¹⁷¹ 'berbadan segar',¹⁷² periang dan peramah. Dalam kehidupannya yang miskin, bergantung hidup kepada pendapatan Sunarto sebagai pengayuh beca, jiwnya berkembang sebagai gadis yang menderita. Ibu tirinya, Zarina yang kejam dan materialistik menyebabkan Nahidah hidup dalam ketakutan dan kesangsian; apalagi setelah abangnya Mansur melarikan diri.

Sebagai seorang gadis, Nahidah mengharapkan masa depannya yang baik. Hatinya lurus dan mempunyai cita-cita untuk hidup bersama Hilmy.¹⁷³ Persekolahannya tidak tinggi tetapi Nahidah mempunyai kecerdasan; perbualannya dengan Hilmy menjelaskan kecerdasannya itu.¹⁷⁴ Sebagai seorang gadis, dia selalu melihat bahawa *superiority* lelaki itu sajalah yang dapat melindungi dirinya daripada sebarang ancaman bahaya. Sebab itu Nahidah meletakkan dirinya di bawah kawalan Sunarto, abang angkatnya yang tidak berdaya itu; dan mulai pula secara naluri mengharapkan perlindungan hidupnya di bawah Hilmy.

Tetapi cita-cita Nahidah yang luhur dan murni itu telah dimusnahkan oleh ibu tirinya Zarina. Lukisan yang digambarkan oleh pengarangnya tentang konflik batin gadis suci ini antara mahu dengan tidak menerima pekerjaan sebagai pelayan amatlah meyakinkan. Jiwa Nahidah menjadi kacau-bilau dan kesangsiannya makin bertambah. Konflik antara pekerjaan pelayan dengan cintanya terhadap Hilmy meletakkan Nahidah kepada kegelisahan.

¹⁶⁹*Ibid.*, hlm. 362 – 363.

¹⁷⁰*Ibid.*, hlm. 386.

¹⁷¹*Ibid.*, hlm. 13.

¹⁷²*Ibid.*, hlm. 15.

¹⁷³*Ibid.*, hlm. 280 – 281.

¹⁷⁴*Ibid.*, hlm. 260 – 262.

Kegelisahan dan kesangsiannya itu menyebabkan dia kehilangan daya pemikiran yang kritis; dan sikap kegelisahan dan sifat pemalunya yang berlebihan menyebabkan Abdul Fakar mengambil kesempatan merogolnya.¹⁷⁵ Nahidah kemudiannya menjadi terumbang-ambing: kehilangan harapan untuk hidup bersama Hilmy.

Berbeza dengan Siti Salina, walaupun Nahidah mengalami zaman pahit kegadisannya yang hilang secara paksa, mengalami kegelisahan dan tekanan jiwa yang hebat, tetapi dia tidak membuat 'protes' terhadap 'nasib' dan 'takdir' yang menimpanya. Dia cuba mengatasi situasi yang menekan itu; melepaskan diri dari tekanan seterusnya tanpa menceburkan dirinya ke dalam lembah pelacuran. Walaupun Nahidah masih muda dan kekurangan pengalaman di dalam kehidupan menyebabkan dia jatuh ke dalam 'penjara nasib' yang malang itu, tetapi harapannya masih tetap optimis; Nahidah akhirnya kahwin dengan seorang buruh pelabuhan yang tidak pernah dikenal namanya.¹⁷⁶

Watak Hilmy sebagai salah satu dari tiga tokoh penting dan utama dalam *Salina* ini dikembangkan bersama-sama dengan Nahidah. Walaupun usianya baru masuk 18 tahun¹⁷⁷ dan masih bersekolah di sebuah sekolah Inggeris,¹⁷⁸ tetapi telah berani menyatakan cintanya kepada Nahidah;¹⁷⁹ ini disebabkan oleh sifat dan kelakuan Nahidah yang *innocent* itu. Hilmy bercita-cita hendak jadi seorang *architect*¹⁸⁰ yang melambangkan hasratnya untuk membina masa depannya bersama Nahidah.

Sifat Hilmy menyenangkan Siti Salina dan Nahidah kerana pandai bergaul; mengambil hati dan bersopan santun; tapi tidak disenangi oleh Abdul Fakar dan Zarina. Kehidupan Hilmy yang miskin tidak menghalang pertumbuhan jiwanya. Malah kerana kemiskinannya itu dia lebih berusaha lagi untuk menjayakan dirinya. Dia mengharapkan perubahan ke atas nasib Nahidah dan Siti Salina, akan tetapi seperti orang-orang yang dikasihinya itu juga, Hilmy tidak mempunyai tenaga dan malah usahanya tidak jelas kelihatan.

Hilmy sebenarnya merupakan idealisme pengarangnya; iaitu cita-cita dan hasrat untuk satu pembangunan masa depan masyarakat yang bobrok seperti Kampung Kambing. Dia mem-

¹⁷⁵Ibid., hlm. 146 – 147, 151, 153, 296.

¹⁷⁶Ibid., hlm. 384.

¹⁷⁷Ibid., hlm. 1.

¹⁷⁸Ibid., hlm. 35.

¹⁷⁹Ibid., hlm. 280 – 281.

¹⁸⁰Ibid., hlm. 83, 288.

punyai pengetahuan yang banyak mengenai masyarakat sekitar walaupun masih muda. Persekolahan Inggerisnya melambangkan cita-cita moden ke arah perubahan nasib itu. Tetapi perkembangan dalamannya tidak begitu diperhatikan oleh pengarangnya. Ini menyebabkan konflik batin Hilmy apabila Nahidah dan Siti Salina terpisah darinya dan juga apabila kematian ibunya, tidak terlihat dan malah seperti tidak berkesan apa-apa kepada jiwa Hilmy. Kekurangan ini amat dirasakan kerana Hilmy adalah salah satu watak yang sama pentingnya dengan Siti Salina dan Nahidah tetapi dari sudut yang berlainan. Bagaimanapun, Hilmy masih mempunyai hasrat untuk membina kembali kehidupan orang-orang yang dikasihinya itu; ini dapat dilihat pada akhir novel ini Hilmy masih mengingati Siti Salina dan ingin menemuinya.

Selain dari tiga tokoh utama dan penting ini terdapat dua watak sampingan dan antagonis yang perlu dikenalpastikan, iaitu Abdul Fakar dan Zarina. Kedua-duanya bersifat ganas dan sikap hidupnya mengarah kepada 'kesenangan', 'kemewahan' dan 'kewibawaan' tanpa memperdulikan nasib orang lain. Abdul Fakar bekas seorang kelasi kapal yang lulus Darjah Tiga sekolah Melayu,¹⁸¹ adalah seorang lelaki tampan, penyolek, kemas, berkulit hitam manis, berbadan tinggi gempal, bermisai hitam tebal dan terpelihara molek, cara jalannya menarik, berusia 30 tahun; dia sebenarnya seorang lelaki yang *handsome*.¹⁸²

Sebagai seorang bekas kelasi, Abdul Fakar berjiwa kasar dan tidak tahu mengenang budi. Dia hidup goyang kaki di rumah Siti Salina sambil memuaskan nafsunya tanpa nikah dan tanpa mengambil risiko tanggungjawab. Dia tidak merasa Siti Salina sebagai 'isterinya' selain daripada hanya menganggap sebagai 'pelabuhan' yang disinggahinya di dalam pelayaran hidupnya saja. Dia berzina dengan Zarina¹⁸³ dan merogol Nahidah tanpa belas kasihan, seperti laut yang diharunginya; Abdul Fakar adalah watak antagonis yang amat kejam.¹⁸⁴

Abdul Fakar digambarkan oleh pengarangnya seolah-olah iblis yang wujud dari dalam laut dan setelah selesai peranannya

¹⁸¹*Ibid.*, hlm. 86, 320.

¹⁸²*Ibid.*, hlm. 46, 67.

¹⁸³*Ibid.*, hlm. 237.

¹⁸⁴*Ibid.*, Abdul Fakar selain daripada menganiayai Siti Salina (hlm. 88, 110 – 111, 350 – 351), dia juga berzina dengan Zarina (hlm. 237), bertumbuk dengan Sumarto (hlm. 74), mengejek Haji Karman (hlm. 223 – 224) dan merogol Nahidah (hlm. 295 – 296).

merosakkan manusia-manusia innocent lalu kembali semula ke dalam laut. Anehnya orang jabat dan kejam seperti ini akhirnya menemui jalan kehidupannya sendiri tanpa mendapat apa-apa balasan. Sifat dan sikap Abdul Fakar yang bengis, kejam dan sex maniac ini seolah-olah digambarkan oleh pengarangnya sebagai rupa dan peribadi 'nasib' dan 'takdir' yang menjatuhkan hukumannya kepada orang-orang seperti Siti Salina, Nahidah, Zarina dan Sunarto; dan 'nasib' itu akan pergi begitu saja kemudiannya tanpa kesan apa-apa kepada dirinya sendiri.

Zarina seorang lagi watak antagonis yang bengis, kejam dan materialistik. Dia juga bekas pelacur, berusia 36 tahun, kulitnya hitam manis dan mukanya agak cerah, bergigi sumbi emas, selalu beralis tipis hitam dan bercelak.¹⁸⁵ Sikap hidupnya pesimistik dan fatalistik; dia menyimpulkan bahawa perempuan itu hanya menjadi makanan lelaki dan tidak mungkin lepas daripadanya.

Secara amat meyakinkan, pengarangnya melukiskan bahawa kekejaman Zarina dapat disimpulkan ke dalam sikapnya sewaktu mengecek dan memujuk Nahidah supaya menjadi pelayan. Dalam waktu yang sama Zarina membunuh beberapa ekor semut yang sedang berbaris menuju kepada cawan kopinya. Semut-semut itu dibunuhnya seekor demi seekor tanpa perasaan mengapa dia mesti membunuh semut yang memerlukan masa untuk hidup itu.¹⁸⁶ Pembunuhan kejam ke atas semut-semut itu merupakan simbolik kepada pembunuhan ke atas masa depan Nahidah yang lemah itu. Zarina tidak membuka pintu toleransinya terhadap Nahidah secara mutlak selain dari sifat pura-pura simpatinya saja. Dia telah menentukan sikapnya terhadap hidupnya sendiri mestilah di atas tubuh Nahidah yang masih muda; sebagai ganti dirinya sendiri yang sudah tua. Pelukisan tentang perwatakannya meyakinkan, dan kehidupannya tidak selaras dengan nafsu buasnya sehingga akhirnya ia kecewa walaupun tidak dijelaskan oleh pengarangnya secara eksplisit.

Seorang lagi watak sampingan yang menarik ialah Haji Karman; dia seorang tua, menjadi guru membaca al-Quran di Kampung Kambing dan arah hidupnya hanya kepada agama. Dia menganggap Siti Salina menjadi pelacur adalah kerana 'ketiadaan iman' dan sengaja hendak jadi pelacur.¹⁸⁷ Walaupun dia dianggap gila,¹⁸⁸ dan

¹⁸⁵Ibid., hlm. 49, 67.

¹⁸⁶Ibid., hlm. 158.

¹⁸⁷Ibid., hlm. 215 - 217.

¹⁸⁸Ibid., hlm. 181.

dianggap "mewakili tata masyarakat yang lama, sebenarnya sudah hilang untuk selama-lamanya" dan "hanya dapat menggoyangkan kepalanya melihat peredaran dunia — jawapan yang sesuai tidak ada lagi padanya,"¹⁸⁹ orang yang dianggap sebagai "mewakili pandangan metafizik yang ingin merubah dunia dengan ajaran-ajaran moral,"¹⁹⁰ ternyata adalah seorang watak satu-satunya yang masih membincangkan pembentukan moral, akhlak dan agama di dalam *Salina*. Haji Karman bukan saja muncul di dalam keruntuhannya manusia di Kampung Kambing, tetapi juga menyuarakannya sebagai menentukan sikap dan pendiriannya terhadap kejahatan-kejahatan, maksiat dan pengabaian terhadap pelajaran agama dan akhlak di kampung setinggan ini.

Tetapi agak sayang kerana pelukisan tentang watak sampingan ini terlalu menonjol dari aspek bahan ketawa dan ejekan orang lain. Padahal dalam satu segi yang lain ternyata Haji Karman adalah pembawa nilai-nilai moral dan agama yang masih terpancar di dalam kampung setinggan yang sudah porak-perancah oleh 'nasib' dan 'takdir' yang dipaksakan oleh perang itu. Ini juga menjelaskan betapa agungnya satu watak sampingan yang melambangkan masih hidupnya harapan terhadap kebukan moral dan kepimpinan agama yang akan menjadi sumber hidup watak-watak harapan masa depan yang lain seperti Hilmy dan Bulat.

Novel *Salina* memperkembangkan perwatakannya dengan amat baik dan meyakinkan sekali. Ia berkembang selaras dengan penerapan tema kemiskinan dan penderitaan selepas perang; satu tema pendedahan atau evocation terhadap watak-wataknya yang pesimistik dan fatalistik. Perwatakannya lebih menunjukkan pendedahan bukan penyifatan¹⁹¹ terhadap apa yang berlaku bukan penyelesaian. Malah menurut Mohd. Taib Osman, perwatakan dalam *Salina* ini adalah pendedahan suasana-suasana melarat, atau tepatnya pendedahan 'kebudayaan melarat'.¹⁹² Kenyataan ini ada keselariannya dengan apa yang telah dianalisis dan yang telah ditunjukkan melalui pembinaan perwatakan novel ini.

Sikap hidup watak-watak oleh sebab kemiskinan dan penderitaan menyebabkan mereka emosional dan sentimental tanpa banyak menggunakan intelektual seperti yang berlaku kepada Siti

¹⁸⁹A. Teeuw (1964), op. cit., hlm. 518.

¹⁹⁰Kassim Ahmad (1979), op. cit., hlm. 33.

¹⁹¹A. Teeuw (1964), op. cit., hlm. 518.

¹⁹²Mohd. Taib Osman (1974), op. cit., hlm. 372.

Salina, Nahidah, Abdul Fakar dalam *Salina* dan terdapat juga dalam novel *Sungai Mengalir Lesu*. Perbezaan latar masa hanya kerana novel ini berlaku semasa pendudukan Jepun di Singapura. Tidak ada watak-watak dalam novel ini yang muncul sebagai watak utama, tetapi hanya yang penting ditonjolkan ialah situasi atau zaman pendudukan Jepun itu. Zaman meleset itu telah menyebabkan watak-watak hidup di dalam penderitaan; dan mereka sanggup melakukan apa saja untuk mendapatkan makanan sebagai usaha *survival* mereka dalam zaman yang genting itu.

Sikap hidup Tuminah, Salimah dan Zainab hanyalah satu; iaitu mendapatkan kepuasan. Kepuasan itu dari dua sudut, iaitu mendapatkan makanan dan menikmati seks. Tuminah melihat kemampuan dirinya tergantung kepada tubuhnya yang segar. Dia sebenarnya tidak pernah memikirkan sebarang pekerjaan yang mungkin dilakukan olehnya dalam situasi yang demikian. Keselamatan dirinya tentu tidak terjamin oleh keganasan Jepun. Tapi di sebelah pihak lagi Tuminah tidak menghiraukan kebimbangannya apabila setiap masa dia menyerahkan dirinya kepada pelukan Basir untuk mendapatkan makanan.¹⁹³ Pembinaan perwatakan Tuminah dilukiskan seolah-olah menunjukkan satu lembaga tanpa roh kerana desakan situasi yang sangat ganas itu sehingga menghilangkan pertimbangan-pertimbangan moral dan agama. Kematian Basir kerana ditembak oleh Jepun ketika mencuri makanan di gudang,¹⁹⁴ meletakkan Tuminah pada satu tahap yang amat mengecewakannya; dan ini merupakan penyerahan dirinya lebih leluasa kepada 'takdir' dan 'nasib' itu.

Salimah dan Zainab dua orang lagi wanita yang menyerahkan dirinya kepada 'nasib' dan 'takdir' dalam situasi ini. Salimah masih gadis dan menyerahkan dirinya kepada Katayama untuk menampung belanja keluarganya yang besar. Kematian Katayama menghilangkan sumber pendapatan Salimah dan dia terdedah kepada bahaya. Salimah tidak mempedulikan dosa pahala dan tidak memikirkan tentang kermusnahan kegadisannya. Ini lebih kurang sama saja dengan Zainab yang menjadi isteri kepada seorang lelaki yang tidak bertimbang rasa, Sayeed Ayuub, sehingga terpaksa menagih simpati orang lain. Zainab dikurung sepanjang masa dalam rumah walaupun semua orang menyembunyikan diri ke dalam shel-

¹⁹³ *Sungai Mengalir Lesu*, hlm. 6 – 7, 23.

¹⁹⁴ *Ibid.*, hlm. 114.

ter ketika bom-bom Jepun digugurkan dari kapal terbang. Penyerahan dirinya kepada Ahmad Jani dan Karim merupakan satu pelarian kepada superiority lelaki yang ditinggalkan oleh suaminya. Zainab tidak memerlukan makanan seperti Tuminah dan Salimah kerana suaminya dapat memenuhi keperluan itu. Bagi Zainab, keperluan 'batin' tidak terhad kepada seks semata-mata, tetapi juga adalah kasih sayang yang sepenuhnya. Atas sikap itu Zainab sanggup menjadi 'isteri' kepada Ahmad Jani. Seperti yang berlaku kepada Salimah, penyerahan dirinya adalah merupakan penyerahan sepenuhnya kepada 'nasib' dan 'takdir' itu dan nasib kedua-duanya juga amat malang, mereka mati kerana kena bom.¹⁹⁵

Mulyadi dan Irwan dua watak lagi yang bersikap pesimistik dan fatalistik itu. Mulyadi mempunyai fizikal yang lemah kerana dinaiki tokak yang membusuk di buku lali kiri dan di lutut kanannya.¹⁹⁶ Kehidupan Mulyadi banyak bergantung kepada kawannya Irwan. Mereka, seperti orang lain juga, bergantung kepada rezeki yang hanyut dari sungai. Perwatakan Mulyadi dilukiskan penuh penderitaan dan ia lebih merupakan satu objek mati yang wujud seperti objek-objek mati yang terapung-apung dalam sungai itu juga. Penyerahan dirinya kepada 'nasib' dan 'takdir' ditemui sepenuhnya apabila dia mati disebabkan oleh tokak yang menghancurkan kakinya itu.¹⁹⁷ Seperti sikapnya yang menyerah tanpa usaha itu, kawannya Irwan telah menghanyutkan mayat Mulyadi ke dalam sungai¹⁹⁸ sebagai satu penyerahan sepenuhnya kepada 'nasib' dan 'takdir' itu.

Giap Hong satu lagi watak yang ditindas oleh situasi perang itu. Tapi sikapnya terhadap hidup lebih optimis kerana itu dia lebih berusaha. Dialah satu-satunya watak yang cerdas dan berinisiatif, optimistik terhadap masa depannya. Sikap Giap Hong yang pendendam ini, setelah dia melihat keseksaan orang-orang tawanan Jepun di tangan orang-orang yang pendendam, sikapnya serta-merta berubah. Sumpahnya dulu dibatalkan; dia hanya mengeluh dengan mengatakan "Maafkan aku, bapa, kerana tak menuntut bela."¹⁹⁹ Perubahan sikap ini adalah perubahan cara kehidupan, dan ini menunjukkan Giap Hong mempunyai kecerdasan dan daya

¹⁹⁵bid., hlm. 129.

¹⁹⁶bid., hlm. 37.

¹⁹⁷bid., hlm. 116 – 117.

¹⁹⁸bid., hlm. 134.

¹⁹⁹bid., hlm. 133 – 134.

berfikir yang tinggi, yang dapat membezakan antara kebengisan dengan perikemanusiaan.

Penampilan watak-watak kecil seperti Baharum, Dalim adik Tuminah, Aman, Sukun, Menon, Ah Lan dan Si Yong yang sekaliannya berusia antara 6 hingga 14 tahun, yang mencari makanan di dalam sungai dengan memungut pisang lisut, sayur-sayur busuk dan sisa-sisa makanan lainnya, adalah penampilan objek-objek paksaan 'nasib' dan 'takdir' pesimistik dan fatalistik itu. Objek-objek ini seperti yang disebut oleh Yahaya Ismail bahawa "setiap watak menggambarkan juga sebahagian dari kisah-kisah penderitaan manusia itu. Malah budak-budak seperti Dalim, Aman, Sukun dan Baharum juga menggambarkan satu aspek dari suasana yang kejam tersebut. Anak-anak kecil yang riang walaupun perut mereka lapar memberi contrast dengan suasana mendung di kala itu."²⁰⁰ Ini bererti penampilan watak-watak kecil itu adalah untuk menjelaskan keadaan penderitaan yang tidak memilih sesiapa; dan ini meninggikan gambaran tentang penderitaan itu.

Novel *Ranjau Sepanyang Jalan* menampilkan watak-watak Lahuma dan Jeha, suami isteri petani dengan tujuh orang anak-anak perempuannya, yang seluruh hidup mereka bergantung kepada kesuburan tanah. Latar belakang Lahuma, sejak datuknya Haji Debasa, adalah petani gigih yang setia pada pekerjaannya. Seperti kebanyakan petani Melayu yang tipikal pegangan hidupnya hanya berserah kepada 'nasib' dan 'takdir', seperti yang digambarkan oleh pengarangnya bahawa:

Mati hidup dan susah senang dipegang oleh Tuhan.
Dipegang oleh Allah Azzawajalla.

Ini pegangan Lahuma sekarang; malah telah menjadi pegangan kukuh sejak datuknya Haji Debasa dulu lagi. Tapi bila Haji Debasa, datuknya, disimpan dalam tanah, Lahuma meneruskan juga pegangan itu.

Mati hidup dan susah senang dipegang oleh Tuhan.
Dipegang oleh Allah Azzawajalla.

Jeha juga serupa pegangannya. Dia cuma ikut lakinya saja. Dan ikutan itu bukan setakat ikutan buta tulu semata. Dia percaya sampai ke bulu-bulunya sekali.

Mati hidup dan susah senang dipegang oleh Tuhan.
Dipegang oleh Allah Azzawajalla.²⁰¹

²⁰⁰Yahaya Ismail, *Kesusasteraan Moden dalam Esei dan Kritik 2*, Singapura: Pustaka Nasional, 1968, hlm. 135.

²⁰¹*Ranjau Sepanyang Jalan*, hlm. 1.

Baginya "segala kebahagiaan diterima dengan penuh kesyukuran, dengan ucapan 'Alhamdulillah' seribu kali; demikian juga penideritaan serta malapetaka yang menimpanya juga diterima dengan kesyukuran, dengan ucapan 'Alhamdulillah' seribu kali juga."²⁰² Pegangan ini menjadi inti kepada azam dan semangat perjuangannya dalam mengusahakan tanah, iaitu menjadi 'iman' kepada Lahuma dan Jeha. 'Iman' inilah yang menentukan sikap dan keupayaan mereka dalam menghadapi musim penanaman padi setiap tahun. Sebenarnya apa yang disimpulkan dalam 'iman' Lahuma dan Jeha itu tidak lebih daripada pemikiran terhadap seluruh musim penanaman padi, termasuk usaha mengerjakan tanah, menghadapi musuh-musuh seperti ketam, tiak, kemarau, banjir, ular dan penyakit.

Mereka bukan saja menghadapi semua itu dengan ketabahan dan kesabaran dalam mengerjakannya, tetapi juga menghadapi cabaran alam yang wujud itu sebagai makhluk-makhluk lain yang ganas dan kejam. Lahuma sedar bahawa "lumpur dan lintah dan matahari dan hujan tak dapat dipisahkan dari kehidupannya dan anak bininya turun-temurun," dan lambat-laun anak-anaknya "akan berlumpur dan berlintah kerbau juga."²⁰³ Dalam situasi ini Lahuma dan Jeha bukan saja mengerjakan kerja rutin saban tahun untuk hidup harian mereka, tetapi lebih dari itu, menurut A.H. Johns, mereka juga sedang "bertarung dengan kekuatan-kekuatan kosmik" yang menentukan seolah-olah "manusia tidak ada daya upaya dalam alam tanpa belas kasihan."²⁰⁴

Lahuma dilukiskan oleh pengarangnya sebagai petani gigih dan menyendiri; sikapnya yang menyendiri itu menunjukkan keyakinan yang kuat terhadap 'iman' yang diwarisinya. Pandangannya terhadap kekuatan kosmik, seperti yang disebutkan oleh Johns itu, adalah lumrah. Malah cintanya terhadap tanah mencapai peringkat maksima: Lahuma merasakan tugas itu sebagai satu ibadat. Ini dibuktikan dengan sikapnya sewaktu permulaan hendak mengerjakan tanahnya, malam itu Lahuma turun ke bendang memerhatikan seluruh sawahnya dalam gelap seperti seorang pah-

²⁰²Ibid., hlm. 2.

²⁰³Ibid., hlm. 36.

²⁰⁴A.H. Johns, "Manusia dalam Alam Tanpa Belas Kasihan", *Deutan Sastera*, Jil. 1, Bil. 3, 15 Mac 1971, hlm. 38. Lihat juga rencananya "Man In A Merciless Universe: The Work Shahnon Ahmad", *Tenggara*, Bil. 6, 1973.

lawan sedang memeriksa dan meneliti medan perjuangan yang akan ditempuhnya besok hari; lalu menyapu air sawah itu ke mukanya²⁰⁵ dan lantas berdoa panjang.²⁰⁶ Perbuatannya itu menyerupai perbuatan dalam ibadat sembahyang, iaitu menyucikan muka dengan air sebagai wuduk dan kemudian melakukan doa untuk keselamatan seterusnya.

Tapi sikapnya itu tidak cukup untuk menentang kekuatan alam. Hanya dengan doa dan harapan tanpa usaha praktikal, Lahuma tidak mungkin dapat meneruskan pekerjaannya. Pendiriannya yang dogmatik terhadap pembaharuan dalam cara mengusahakan tanah dengan traktor tuk penghulu yang mungkin dapat disewanya, tidak tepat dengan 'iman' yang dianutinya. Lahuma seperti petani-petani tipikal lainnya di mana-mana, amat bakhil dengan wang upah lapan ringgit satu relung untuk traktor itu mengerjakan tanah-tanahnya. Sikap ini tidak lojik dengan pendiriannya yang penuh tawakal dan cintanya yang penuh terhadap tanah. Traktor boleh memendekkan masa tenggala Lahuma dalam sehari dua saja dari usaha tenaga asalnya berbulan-bulan. Pemikiran Lahuma menjadi kontras sama sekali dengan usahanya yang gigih; dia menolak ikhtiar akan tetapi menyerahkan dirinya kepada 'takdir'. Lahuma silap memahami 'iman' yang dianutinya turun-temurun itu. Ikhtiar itu adalah satu rupa takdir di dalam pemikiran manusia yang amat jelas di muka bumi, dan ini membolehkan Lahuma mengerjakan sawahnya dengan berjaya.

Sikap Lahuma yang mengabaikan ikhtiar inilah yang menyebabkan keluarganya menderita. Dari sebab-sebab yang sangat kecil, hanya Lahuma terpijak duri nibung dalam sawahnya,²⁰⁷ akan tetapi merupakan serangan 'kosmik' yang berkesan, menyebabkan Lahuma tidak dapat meneruskan pekerjaannya. Lahuma tidak menyalahkan sesiapa kerana pegangan 'imannya' itu; sebagai satu 'protes' terhadap keazamannya hendak mengerjakan tanah yang sudah terganggu itu, Lahuma menghiris kakinya yang membengkak dan bernaah itu²⁰⁸ dan menghentakkannya ke bendul.²⁰⁹ Perbuatannya itu menunjukkan sikap merajuk terhadap apa yang berlaku; ia juga menunjukkan sikap pesimistik yang berlebihan dan

²⁰⁵ *Ranau Sepanjang Jalan*, hlm. 13 – 14.

²⁰⁶ *Ibid.*, hlm. 16.

²⁰⁷ *Ibid.*, hlm. 55 – 57, 65, 85.

²⁰⁸ *Ibid.*, hlm. 68.

²⁰⁹ *Ibid.*, hlm. 69.

bertentangan sama sekali dengan penyerahan dirinya kepada Tuhan. 'Iman' Lahuma bertaburan dengan perbuatannya itu dan menyebabkan tindihan penyakit busung yang memecah-mecahkan tubuhnya²¹⁰ sehingga menyebabkan kematianinya.²¹¹

Sikap Lahuma yang menyendiri dan tanpa ikhtiar itu adalah kesilapannya dalam memahami 'iman' terhadap musim menanam padi itu. Ini merupakan balasan terhadap sikapnya yang pesimistik dan fatalistik itu. Ianya juga merupakan jawapan kepada pemikiran dan keputusan yang salah diambil dari pengertian 'iman' dan 'takdir' terhadap kosmik atau alam yang lazimnya seperti yang disebutkan oleh Kassim Ahmad bahawa "alam sebenarnya tidak boleh dianggap sebagai musuh manusia. Tenaga-tenaga alam tersebut wujud antara lain, sebagai satu dorongan kepada manusia untuk mengatasi batasan-batasan kejadiannya; dan tenaga-tenaga alam boleh ditundukkan kepada kehendak manusia dengan tangan manusia sebaik saja tangan itu dibebaskan untuk berbuat demikian."²¹² Ikhtiar itulah satu-satunya jalan untuk menundukkan tenaga alam itu; dan ini tidak dilakukan oleh Lahuma.

Seperti Lahuma, Jeha juga bersikap seperti itu; penyerahan diri kepada 'nasib' dan 'takdir' dengan 'iman' yang salah. Jeha dilukiskan oleh pengarang novel ini berdaya upaya untuk mengerjakan tanah sawah bersama anak-anaknya terutama Sanah yang sudah berumur 17 tahun, selepas kematian Lahuma. Kata-kata Lahuma bahawa "tuk penghulu tidak akan menolong sesiapa"²¹³ dengan traktormya itu selalu bermain dalam ingatan Jeha; ini menunjukkan sikap pesimistik dan pemisahan diri dari jiran-jiran yang dianalkan oleh suaminya. Tetapi ternyata Jeha mendapat simpati dan tanahnya ditenggala oleh tuk penghulu dengan percuma.²¹⁴ Bagaimanapun tugas Jeha bukan senang. Tekanan jiwanya kian bertambah hari demi hari selepas kematian suaminya; dia melihat Lahuma berada di mana-mana dalam sawahnya.²¹⁵ Serangan ketam ketika padinya mula membesar, Jeha sudah mulai kehilangan pegangan terhadap 'iman' yang diyakininya selama ini.

²¹⁰Ibid., hlm. 84.

²¹¹Ibid., hlm. 89.

²¹²Kassim Ahmad (1979), *op. cit.*, hlm. 65.

²¹³Ranyau Sepunjang Jalan, hlm. 98.

²¹⁴Loc. cit.

²¹⁵Ibid., hlm. 92.

Perubahan fikirannya yang hebat dan menunjukkan Jeha telah menjadi watak *neurosis* ialah tentang mimpiannya bertemu dengan Lahuma: dia memerintahkan Jeha memungut ketam untuk menyelamatkan anak padinya; dan Lahuma sendiri telah memakan ketam itu sebanyak-banyaknya sehingga perutnya pecah.²¹⁶

Sikap pesimistik dan fatalistik Jeha selama ini telah membawa kepada keruntuhan peribadinya; Jeha digangu oleh igauan dan kelakuan yang menakutkan. Proses pengalaman jiwa Jeha ini mengakibatkan dia menjadi gila; dikurung dalam rumahnya sepanjang masa. Kegilaan Jeha ini disebabkan oleh tekanan jiwa yang merupakan jawapan yang sama seperti Lahuma, kerana kesilapannya memahami konsep ‘iman’ itu. Perubahan mentalnya kerana tidak sanggup menerima beban secara persendirian itu bukanlah satu paksaan ‘nasib’ atau ‘takdir’ yang diyakininya. Tapi ia merupakan implikasi dari pemikiran Jeha sendiri yang lemah dan kehilangan *superiority* lelaki yang diharap-harapkannya.

Kematian Lahuma dan kegilaan Jeha membebankan tugas kepada Sanah. Sanah secara tiba-tiba saja tanpa persediaan untuk menjadi pemimpin keluarga petani itu, telah bertindak menjadi ‘bapa’ dan ‘emak’ kepada adik-adiknya yang enam orang itu. Anehnya, dan inilah kenyataan yang diperolehi dari pembinaan perwatakan Sanah, walaupun usianya sangat muda dan belum ber suami, dapat mengatasi malapetaka itu dengan tenang, sabar dan berjaya. Sanah digambarkan oleh pengarang novel ini telah mewarisi kerja-kerja bapa dan emaknya sekaligus. Tapi Sanah dapat mengatasinya dan memberi keselesaan kepada adik-adiknya di samping dapat menjaga kesejahteraan ibunya yang gila dan terkurung dalam sangkar di tengah ruang rumahnya.

Pembinaan perwatakan Sanah lebih meyakinkan walaupun tidak digambarkan tentang keyakinan ‘imannya’ seperti yang diyakini oleh kedua orang tuanya. Sanah telah bekerja kuat mengutip ketam siang malam bersama-sama ibunya; kemudian setelah Jeha gila dia sendiri mengetuai adik-adiknya menentang banjir yang datang enam hari enam malam,²¹⁷ menentang serangan burung tiak beribu-ribu yang menyerang padinya yang sedang menguning, mengusahakan penuaian siang malam untuk menyelamatkan buah padinya itu. Kegigihan gadis muda ini lebih memperlihatkan

²¹⁶Ibid., hlm. 119 – 121.

²¹⁷Ibid., hlm. 159.

semangat keimanan, kesabaran, ketenangan dan kedamaian hati. Sanah tidak mengalami tekanan jiwa disebabkan adanya sikap tenang dan 'iman' yang benar dalam dadanya. Sanah lebih menampakkan praktikal daripada hanya keyakinan tanpa usaha dan ikhtiar di samping menenangkan hati. Sikap yang diambil oleh Sanah ini membuat dia lebih berjaya dan lebih menampakkan 'iman' terhadap keupayaan tenaga manusia dalam pertanian di samping bertawakal. Ketenangan itulah yang tidak ada kepada Jeha yang menyebabkan dia gila; dan ketenangan itu juga yang kurang kepada Lahuma yang menyebabkan dia menghiris kakinya sendiri.

Watak Sanah ini menjadi harapan masa depan kaum tani sebagai kesimpulan yang optimistik, seperti juga watak Hilmy dalam *Salina* dan watak Giap Hong dalam *Sungai Mengalir Lesu*. Mereka ini menjadi simbol kepada harapan masa depan sebagai 'sintesis' terhadap sikap pesimistik dan fatalistik dengan keyakinan 'iman' tanpa ikhtiar yang praktikal. Dengan keyakinan dalam rupa usaha yang praktikal inilah perwatakan Sanah dibina dan ia lebih hidup dan lebih meyakinkan.

Demikianlah novel *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu* telah menampilkan watak-watak yang mencerminkan keruntuhan moral dan akhlak oleh kemiskinan dan penderitaan yang membawa kepada sikap pesimistik dan fatalistik. Sikap itu telah mewujudkan ketiadaan daya intelektual. Demikian juga *Ranjau Sepanyang Jalan* telah menampilkan watak-watak yang menderita dengan parahnya disebabkan kedegilan dan kejahilan di dalam menanggapi keyakinan tentang 'iman' dan 'takdir' sehingga menolak kemudahan teknologi moden dalam pertanian yang menyebabkan tokoh-tokoh pentingnya menderita. Pembinaan perwatakan amat meyakinkan di samping ketelitian pengarangnya dalam melukiskan watak-wataknya.

Watak-watak Siti Salina dan Nahidah dalam *Salina* menjadi dua titik pusat kepada permasalahan keruntuhan moral manusia yang disebabkan oleh desakan situasi dan kekurangan iman. Keduaduanya memperlihatkan kegagalan manusia untuk mempertahankan dirinya daripada tekanan-tekanan kehidupan yang mencerut sampai mereka menjadi korban. Watak Hilmy menjadi 'idealisme' pengarangnya di samping menjadi penghubung kepada seluruh cerita. Watak Hilmy penting apabila dilihat bahawa penceritaan seluruh novel ini selalu mempunyai hubungan dengan kehadirannya. Ketiga-tiga tokoh ini memegang peranan yang amat besar dan penting walaupun dari segi peranannya ia terpisah-pisah antara satu

sama lain. Peranan dan sikap Siti Salina menunjukkan beberapa perbezaan dengan Nahidah dan Hilmy. Siti Salina pada zaman gadisnya mempunyai cita-cita yang amat tinggi: mahu menjadi doktor. Kejatuhan moralnya adalah proses yang lama diakibatkan oleh rasa kecewanya yang mendalam. Kekecewaannya inilah yang menyebabkan keruntuhan imannya. Akan tetapi Siti Salina dalam situasi keruntuhan moralnya itu, masih lagi menampakkan rasa kemanusiaan yang tinggi. Dia disenangi oleh semua jiran dan baktinya banyak terhadap Katijah, Hilmy dan Abdul Fakar. Proses pengalamannya dan perkembangan peribadinya yang kompleks ini menampilkan ia bukan saja sebagai watak tipainduk, akan tetapi adalah juga seorang tokoh bulat yang sempurna. Ia membezakan peranannya yang kompleks berbanding dengan Nahidah dan Hilmy yang lebih banyak menampakkan satu arah dan satu aspek kehidupan saja.

Watak-watak sampingan yang berperanan sebagai antagonis seperti Abdul Fakar dan Zarina, malah termasuk Nahidah dan Hilmy, wujud sebagai watak-watak pipih. Mereka wujud untuk menjadi sebab bagi meninggikan intensiti penderitaan yang ditanggung oleh Siti Salina dan Nahidah. Watak-watak lain yang memegang peranan untuk menimbulkan keintensifan penderitaan yang membawa kepada sikap negatif, terdiri dari watak-watak sipi, termasuk dalam golongan watak pipih. Mereka wujud untuk menyatakan satu aspek dari kehidupan yang dijalannya. Malah watak Hilmy sendiri diwujudkan untuk menyatakan 'idealisme' pengarangnya dan harapan masa depan, tetapi tidak dilukiskan secara nyata kecuali sikapnya yang menjadi penonton saja di dalam novel ini. Peranannya hanya satu aspek saja, iaitu aspek baik tentang cita-citanya, tidak seperti Siti Salina yang kompleks, maka Hilmy hanya termasuk dalam jenis watak pipih.

Sungai Mengalir Lesu pula tidak mewujudkan seorang tokoh penting pun yang boleh dilihat kepada perkembangan peribadi yang menarik. Ia hanya menampilkan bahawa situasi perang itu lebih penting dari segala-galanya; dan watak-watak sekaliannya yang menjalani situasi yang mencengkam dengan segala susah payah dan menderita. Salimah, Tuminah dan Zainab tidak lengkap peranannya sebagaimana yang dilihat di dalam peranan Siti Salina. Giap Hong yang memperlihatkan sikapnya yang lebih rasional tidak diperkembangkan dengan semestinya sebagai seorang tokoh. Giap Hong hanya diwujudkan seperti orang lain juga, iaitu menjalani hari-hari penderitaannya tetapi dapat mengatasi suasana itu lebih

baik daripada watak-watak lain. Perkembangan perwatakan tidak lengkap dan dihadirkan hanya untuk menyatakan dendam terhadap Jepun dan memaafkannya atas rasa perikemanusiaan. Sebab itu di dalam novel ini tidak terdapat watak bulat, dan apa yang dilukiskan oleh pengarangnya adalah sisa-sisa manusia yang ditinggalkan oleh perang, kerana itu mereka semuanya adalah watak-watak pipih.

Watak-watak dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* diwujudkan dengan agak unik kalau dibandingkan dengan watak-watak dalam kedua-dua novel sebelumnya. Selain dari hanya menampilkan seorang Lahuma sebagai suami, berikutnya hanyalah isterinya bernama Jeha dan tujuh orang anak-anaknya. Seluruh pemusatan ditumpukan kepada Lahuma; setelah Lahuma mati pemusatan ditumpukan pula kepada Jeha; dan setelah Jeha gila pemusatan ditumpukan kepada Sanah. Caranya membina perwatakan Lahuma, Jeha dan Sanah dilakukan secara urutan; yang ditekankannya hanyalah tentang keyakinan dan pengalaman jiwa khususnya Lahuma dan Jeha. Lahuma dilukiskan sebagai 'tiang seri' kepada satu keluarga petani, yang menjadi tonggak kepada kehidupan keluarganya yang besar itu. Kehadiran Lahuma adalah wajib, kerana ia seorang bapa dan menyentuh semua aspek kehidupan keluarganya. Ia dilukiskan sebagai seorang tokoh yang amat besar pengaruhnya kepada isteri dan anak-anaknya sepanjang hidup. Keputusan yang dibuat oleh Lahuma menunjukkan keputusan muktamad yang tidak mungkin dibantah; dan malah memberi kesan yang paling besar terhadap kehidupan keluarganya. Lahuma wujud sebagai tokoh 'penentu' di dalam kehidupan keluarganya. Apabila Lahuma membuat 'penentuan' menenggala tanahnya tanpa menggunakan traktor yang boleh disewa daripada tuk penghulu, ini bererti satu 'keputusan' mutlak terhadap kehidupan seluruh keluarga itu. Ini dapat dilihat kepada faktor 'penentu' Lahuma itu telah menyebabkan dia menerima malapetaka yang merupakan serangan 'kosmik' yang amat berkesan walaupun amat kecil sifatnya. Kehilangan Lahuma memberi kesan yang amat besar kepada keluarganya: Jeha menjadi gila dan Sanah secara tiba-tiba menjadi ketua keluarga walaupun ia masih seorang gadis. Lahuma telah menjadi pusat perkembangan keluarga bukan saja semasa hidupnya malah setelah dia mati pun masih lagi wujud 'semangatnya' itu. Malah semasa hidupnya dia telah menjalani peranan positif dalam usaha mengerjakan tanah dan menjalani masa negatifnya sewaktu menghiris kakinya. Kerana itu ternyata bahawa watak Lahuma ini adalah tokoh bulat yang juga sempurna pembinaannya.

Dengan demikian ternyata bahawa peranan penting dan utama saja tidak cukup untuk menentukan kewujudan seseorang tokoh bulat. Ia hendaklah menjalani semua aspek kehidupan dari yang baik kepada buruk yang menunjukkan pengalaman hidup yang kompleks seperti Siti Salina dan Lahuma; yang menunjukkan bukan saja kehadiran biasa akan tetapi menjelaskan sikap hidup yang kompleks dan berpengaruh. Watak Sanah hampir-hampir dibulatkan sikapnya yang seakan-akan mewarisi kegigihan Lahuma dan Jeha, akan tetapi peranannya sangat sedikit dan pembinaan perwatakannya masih berkembang. Ia belum sempurna di dalam peranannya yang memungkinkannya wujud sebagai watak bulat. Lebih-lebih lagi kelihatan jelas bahawa kehidupan Sanah dengan segala peranannya yang berat itu adalah satu lanjutan daripada pekerjaan Lahuma yang tidak selesai, yang telah diteruskan oleh Jeha yang sudah gila. Sanah masih menjadi watak pipih, walaupun sikap dan peranannya hampir-hampir dibulatkan, kerana ia berada di bawah bayang-bayang Lahuma.

Dari apa yang telah dianalisiskan di atas, nyatalah bahawa tokoh-tokoh utama yang memegang peranan penting saja tidak lengkap dari segi pembinaan perwatakannya untuk wujud sebagai tokoh bulat. Watak Nahidah dan Hilmy, iaitu yang menjadi dua titik dari tiga titik pusat dalam *Salina*, masih wujud sebagai watak pipih. Mereka berdua tidak menjalani pengalaman jiwa dan kehidupan yang kompleks, yang mencakupi soal-soal buruk dan baik, bermoral dan tidak bermoral. Ini berbeza dengan Siti Salina yang mempunyai *split personality* dan menjalani kehidupannya yang kompleks. Demikian juga Jeha dan Sanah dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*, mereka hidup sebagai sambungan dari 'penentuan' yang dibuat oleh Lahuma. Sedangkan Lahuma sendiri adalah kekuatan dan tenaga yang amat hebat kepada keluarga itu baik dari segi lahir atau batin. Kekuatan Lahuma bukanlah terletak kepada proses pengalaman dan sikap hidup seperti yang dialami oleh Siti Salina, akan tetapi adalah perjalanan jiwa sebagai keyakinan terhadap 'iman' dan 'takdir' di sepanjang musim pertanian. Ia menjelaskan sikap dan 'penentuan' yang dibuatnya, yang memberi pengaruh yang sangat besar terhadap kehidupan keluarganya sepanjang hidup. Itulah faktor-faktor yang menentukan wujudnya watak-watak pipih dan watak bulat di dalam tiga buah novel yang dikaji dalam bab ini. Pengarangnya amat teliti dan amat halus dalam melukiskan tiap-tiap aksi watak bersama-sama pemikirannya. Caranya menampilkkan watak-watak yang disesuaikan dengan situasi amat meyakin-

kan. Penekanan ke atas jiwa watak seperti dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* lebih meyakinkan lagi kerana terasa seolah-olah pemikiran watak-watak itulah yang sedang dipamerkan kepada kita. Ini dengan jelas dapat dilihat bahawa novel-novel ini telah menampilkan watak-wataknnya secara sifat realiti di dalam kehidupan novel; yang juga memperlihatkan keupayaan pengarangnya dalam menghayati dan menyorot jiwa watak-wataknnya dengan teliti, rapi dan mendalam.

Latar

Latar dalam ketiga-tiga buah novel *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu* dan *Ranjau Sepanjang Jalan* adalah latar yang menjadi simbol kepada pembinaan watak-wataknnya. Latar itu dilukiskan secara terbatas, yang diwujudkan oleh situasi yang tertentu yang mungkin menekan dan mempengaruhi kehidupan watak-wataknnya. Latar-latar yang dilukiskan dalam *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu* adalah latar yang wujud oleh akibat perang; iaitu Kampung Kambing dalam *Salina* ialah perkampungan setinggan yang sesak, yang wujud selepas Perang Dunia II di Singapura; dan kampung tepi sungai dekat sebuah jambatan hijau dalam *Sungai Mengalir Lesu* juga kampung setinggan yang wujud semasa pendudukan Jepun di Singapura juga. Latar Kampung Banggul Derdap dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* pula adalah sebuah kampung petani di pedalaman Kedah, yang terpencil dan dilukiskan sebagai latar kaum tani yang miskin. Semua latar ini diwujudkan sebagai simbol kepada pembinaan watak-wataknnya yang miskin dan menderita, yang mengakibatkan mereka bersikap pesimistik dan fatalistik terhadap hidup masa depan mereka.

Kampung Kambing dalam *Salina* dilukiskan sebagai sebuah kampung yang terdiri dari dua bahagian, iaitu di sebelah kiri jalan masuk adalah rumah-rumah pekerja *Public Work Department* (*P.W.D.*), dan di sebelah kanan jalan itulah rumah-rumah setinggan yang dihuni oleh watak-watak dalam novel ini. Kampung Kambing tidak mempunyai bekalan elektrik kecuali sebuah paip air yang dikongsi dengan pekerja-pekerja *P.W.D.* itu; dan malah paip air itu sebenarnya dibekalkan untuk pekerja-pekerja *P.W.D.* Jalan masuk ke Kampung Kambing hanya satu saja, itu pun tanahnya lekak-lekuk, becak dan berlubang di sana sini. Kampungnya sangat kotor penuh dengan belukar-belukar kecil yang tumbuh meliar tanpa kawalan; tidak ada longkang, dan rumah-rumah pula dibangunkan tanpa peraturan. Rumah tempat tinggal watak-watak penting dan utama Siti Salina, Nahidah dan Hilmy adalah rumah-rumah

haram yang asalnya kandang kambing Kurupaya Samy yang dibaiki sedikit-sedikit olehnya lalu dijadikan rumah sewa²¹⁸ kepada orang-orang miskin sebanyak dua puluh ringgit sebulan sewanya dengan pendahuluan lima puluh ringgit saja.²¹⁹

Semua penghuni Kampung Kambing terdiri dari orang-orang miskin dan berpendidikan rendah. Rumah-rumah mereka yang di-sewanya itu sebenarnya hanyalah gubuk-gubuk yang dibina daripada papan-papan peti susu yang berbulu-bulu, kulit-kulit balak yang tebal dan bercendawan, zink-zink tong minyak berkarat yang dileperkan dan atapnya dari kadbad-kadbad, tikar-tikar getah yang berlubang dan juga pokok-pokok labu yang menjalar liar dijadikan perteduhan daripada panas matahari. Hampir setiap gubuk itu pula berlantaikan tanah kecuali tempat makan disusun papan-papan yang berbulu-bulu menjadi meja. Dialog Siti Salina di bawah ini dapat menjelaskan suasana Kampung Kambing:

"Bukan pak haji tak rabu: kebanyakan orang-orang yang datang ke tempat ini, susahlah. Kalau tak susah, siapa hendak tinggal di tempat yang kalau siang panasnya macam neraka dan kalau malam banyak nyamuk pula."²²⁰

Selain daripada latar tempat yang kotor dan tidak berperaturan ini ialah juga latar suasana selepas Perang Dunia II. Suasana dan situasi selepas perang yang serba meleset dan kekurangan peluang pekerjaan, menyebabkan watak-wataknya miskin dan menderita. Mereka menjadi lemah dan tidak berdaya kerana dikurung oleh situasi meleset itu, seperti yang disebutkan oleh Laurent Metzger bahawa: "Penduduk Kampung Kambing berada dalam satu penjara yang dibuat oleh nasib. Kalau mereka mahu keluar dari penjara nasib, percubaan mereka sia-sia belaka."²²¹ 'Penjara' yang dimaksudkan itu ialah kewujudan latar yang terhad ini, yang dihimpit oleh suasana kemiskinan, yang menjadi simbol kepada pembinaan watak-wataknya.

Latar dalam *Sungai Mengalir Lesu* juga dilukiskan sebagai sebuah kampung settingan yang wujud semasa pendudukan Jepun di Singapura dalam suasana Perang Dunia II. Latar ini tidak diberikan nama tetapi dilukiskan seperti berikut:

²¹⁸Salina, hlm. 28.

²¹⁹Ibid., hlm. 2.

²²⁰Ibid., hlm. 7.

²²¹Laurent Metzger, "Salina: Sebuah Hasil Autobiografi", Dewan Sastera, Jil. 2, Bil. 7, 15 Julai 1972, hlm. 8.

Pagi itu hujan masih turun rintik-rintik lagi. Sungai yang hitam airnya tidak putus-putus berkalung-kalung kerana tikaman air hujan. Sampah-sarap di atasnya, terutama sayur-sayur busuk yang bergaul dengan habuk-habuk balak tidak bergerak sangat. Air terlalu pasang, dan tangga yang berhampiran dengan tiga batang balak semuanya tenggelam. Cuma sebuah tin tar yang buruk kelihatan berhanyut-hanyut dan tidak jauh darinya seekor tikus kelihatan masih lagi terkial-kial hendak naik di atasnya.

Jauh ke atas jambatan besi yang hijau itu kelihatan kaku seperti biasa. Di atasnya berjalan orang, motokar, basikal dan kereta lembu, semuanya seperti malas dan terhenjut-henjut. Sese kali dua tiga orang kanak-kanak berlari, sambil melonjak-lonjak sambil menjengah ke sungai yang amat malas itu. Dan sesekali pula kereta tersendat-sendat digerakkan oleh wap panas dari bara arang di belakangnya bergerak dengan bunyi yang amat menakutkan. Dan bila tersendat, drebarnya akan turun memusingkan pedal yang cuba menghangatkan peti wap yang sejuk oleh tikaman hujan itu.²²²

Dari sungai yang mengalir lesu itu kebanyakannya watak-wataknya mencari makanan dari sisa-sisa yang hanyut. Di sekitar sebelah tepi jambatan hijau itulah sebuah kampung setinggan telah wujud dalam situasi meleset. Sebagai penghuni kampung yang sesak di tepi jambatan hijau itu mereka saling berhubungan. Mereka menjadi seperti bersaudara, terutama ketika sama-sama melarikan diri ke dalam *shelter* apabila bom-bom digugurkan dari kapal terbang Jepun di kawasan mereka.

Latar dekat jambatan hijau di tepi sungai dan apalagi latar *shelter* sebagai tempat berkumpul untuk menyelamatkan diri, menjadi amat berfungsi kepada pembinaan watak-wataknya. Pengarangnya dengan sengaja melukiskan latar demikian untuk menimbulkan suasana melarat yang menyebabkan manusia kehilangan moral dan kemanusiaan. Latar *shelter* yang lebih kecil menjadi simbol 'penjara' kepada sikap pesimistik dan fatalistik yang membawa watak-watak itu kepada kehilangan daya intelektualnya.

Latar Kampung Banggul Derdap dalam *Ranau Sepanjang Jalan* adalah sebuah kampung terpencil di pedalaman Kedah, iaitu kampung pertanian yang banyak cabarannya. Latar kampung ini dipersempitkan lagi kepada petak-petak sawah yang diusahakan oleh

²²²Sungai Mengalir Lesu, hlm. 1 - 2.

Lahuma dan Jeha yang menjadi simbol dan amat berfungsi kepada pembinaan watak-watak gigih tetapi jahil, degil dan pemikirannya yang sempit, yang mengakibatkan keluarga itu menderita. Kampung yang terpencil dengan petak-petak sawah yang kecil juga menjadi simbol kepada pemencilan di dalam cara berfikir dan kejahilan memahami konsep 'iman' dan 'takdir' yang menyebabkan tokoh utamanya mati dan seluruh keluarganya menderita.

Kampung Banggul Derdap adalah satu latar biasa kepada kebanyakan petani. Tetapi situasi-situasi tertentu seperti serangan ketam dan tiak beribu-ribu, banjir dan kemarau serta ketiadaan semangat gotong-royong dari penghuni-penghuninya, menyebabkan tokoh utamanya Lahuma mengambil sikap yang salah terhadap pertanian dan kesakitannya. Suasana musim pertanian yang sibuk dilukiskan oleh pengarangnya menyebabkan tiap-tiap penghuni kampung itu tidak sempat hendak menolong orang lain. Latar kampung yang terpencil, petak-petak sawah yang kecil, dan ancaman bahaya banjir, kemarau, ketam dan tiak yang menimbulkan suasana panik itu, mengakibatkan wujudnya sikap yang salah lalu mewujudkan penderitaan menyebabkan watak-wataknya fatalistik dan pesimistik.

Melalui latar-latar yang dikemukakan di dalam tiga buah novel ini, ternyata pelukisan keruntuhan moral oleh kemiskinan yang disebabkan oleh perang dalam *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu*, dan penderitaan disebabkan oleh kejahilan dan kedegilan dalam memahami 'iman' dan 'takdir' dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*, adalah untuk mewujudkan latar yang menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan yang menjelaskan sikapnya yang pesimistik dan fatalistik. Dengan demikian dapatlah disimpulkan bahawa latar yang terhad di dalam tiga buah novel ini adalah menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan yang menunjukkan kurangnya penggunaan intelektual tetapi lebih banyak menurut emosi dan sentimental, menunjukkan kejahilan yang membawa kepada sikap negatif dan menyebabkan mereka menderita dan melarat. Ia juga mempunyai hubungan yang erat dengan penerapan tema, pembinaan plot dan unsur-unsur struktur yang lain.

Stail

Stail novel-novel berkecenderungan baru ini memperlihatkan keaslian, kreatif dan imaginatif dan perulangan yang amat menyegarkan. Ungkapan dan perbandingan dilakukan secara *natural* dan tidak lagi mengulangi kebiasaan lama dengan menggunakan pantun

dan syair apabila menggambarkan sesuatu peristiwa atau keindahan dan kecantikan wanita. Dalam menggambarkan sesuatu panorama, pengarangnya menggunakan stail yang menjelaskan kelangsungan terhadap situasi panorama itu, lukisaninya realistik, *natural* dan tepat. Misalnya:

Mentari sudah hampir kesembilan puluh darjah tegaknya ketika sebuah lori kecil dan buruk masuk perlahan-lahan tapi bising, ke jalan kecil berlekak-lekuk itu. Orang-orang yang tinggal di kampung itu kebanyakannya orang India dan Melayu – banyak menjengukkan mukanya dari rumah pekerja-pekerja Public Work Department di sebelah kiri jalan itu dan dari rumah-rumah kampung itu di sebelah kanan jalan, dan ada setengahnya yang sudah pun keluar ke tepi jalan kecil yang lekak-lekuk itu untuk melihat lebih dekat lagi siapa gerangan orang baru yang datang pindah ke kampung itu. Kanak-kanak sibuk dan bising mengekor lori yang bergerak perlahan-lahan dan tergilil-gigil itu. Beberapa ekor anjing menggonggong-gonggong kuat, seekor darinya penuh dengan penyakit kulit sehingga kulitnya hampir tidak berbulu.²²³

Lukisan ini amat *natural*, realistik dan kelihatan seperti dalam gambar potret atau foto; gambaran sebuah tempat dengan sifat realiti. Dalam *Sungai Mengalir Lesu* gambaran seperti ini boleh disaksikan pada permulaan novel ini, iaitu:

Pagi itu hujan masih rintik-rintik lagi. Sungai yang hitam airnya tidak putus-putus berkalung-kalung kerana tikaman air hujan. Sampah-sarap di atasnya, terutama sayur-sayur busuk yang bergaul dengan habuk-habuk balak tidak bergerak sangat. Air terlalu pasang, dari tangga yang berhampiran dengan tiga batang balak semuanya tenggelam. Cuma sebuah tin tar yang buruk kelihatan berhanyut-hanyut dan tidak jauh darinya seekor tikus kelihatan masih lagi terkial-kial hendak naik di atasnya.²²⁴

Gambaran panorama dengan stail seperti ini dapat dilihat juga dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*. Misalnya:

Senja menyelubungi Kampung Bangkul Derdap yang kaya dengan kemiskinan itu. Lampu-lampu minyak tanah mulai dipasang. Rumah-rumah yang tercatuk di pinggir-

²²³Sadina, hlm. 1.

²²⁴Staga Mengalir I, su, hlm. 1.

pinggir sawah itu telah samar-samar kelihatan dan sedikit demi sedikit terlupakan dalam pandangan. Rimba yang gagah tegak di belakang kampung itu mulai gelap. Pokok hijau yang tinggi-tinggi itu mulai tenggelam. Di langit bintang mulai nampak sana sini.²²⁵

Stail ini amat sederhana tanpa bombastik. Secara tidak langsung kita mengenali Kampung Kambing, kampung dekat jambatan hijau di tepi sebatang sungai dan Kampung Banggul Derdap. Kedatangan lori dan orang baru, wajah sungai dengan isinya dan bentuk serta suasana Kampung Banggul Derdap dapat dilihat secara realistik. Bahasa yang digunakan lebih mendekati bahasa sehari-hari, yang dapat ditangkap dan difahami dan amat langsung kesannya. Stail seperti ini digunakan juga dalam dialog-dialog; dan oleh sebab kelangsungan kesannya sehingga tidak ternampak campur tangan pengarangnya. Misalnya satu contoh stail dialog dalam *Salina* seperti ini:

"Wah! Si Mohsin 'ni pun 'dah tahu perempuan nam-paknya," kata Abdul Fakar, memerhatikan Mohsin, seorang budak berkulit putih berambut keriting, yang di-gelar oleh kawan-kawannya 'Jambu'.

Mohsin ketawa. Jelaslah dalam kemudaannya dia sudah dewasa!

"Cantik tak penari 'tu?'" tanya Abdul Fakar lagi.

"Cantik."

"Banyak orang *attack*?"

"E, yang cantik, tentulah banyak orang *attack*."

"Sombong tak?"

"Tidak. Ramah orangnya."

"Senang diventure?"

"Belum tau."

"Kau orang belum cuba?"

"Malam itu kita tak ada duitlah."

"Hmmm, habis tak ada orang bawa malam 'tu?!"

"Entahlah. Kita siang-siang 'dah pulang."

"Namanya siapa?"

"Eeer, Rr, oh ya, Rozana!"

"Rozana?"

"Ya. Tapi kawan-kawannya panggil dia Rozy."

"Oho, Rozy. Hmmm, manis namanya. Malam 'ni ada tak?"

²²⁵Ranjau Sepanjang Jalan, hlm. 8.

"Tentulah ada."

"Siapalah tau orang 'dah sapu."

"Tidak. Dia tentu ada."

"Kalau aku sentire ada can dapat tak?"

"Entah."

"Tak mau entah-entah. Cakap, boleh dapat tak?"

"Barangkali."

"Malam 'tu siapa paling rapat dengannya?"

"Banyak."

"Yalah. Siapa dia?"

"E, banyak."

"Hmmm, seorang daripadanya sapa?"

"Musa."

.....²²⁶

Di dalam *Salina*, stail dialog begini menjadi sebahagian daripada gerak batin watak-wataknya. Dari dialog yang langsung dan bahasa yang mudah ini dapat difahami tentang sikap dan pemikiran watak-wataknya.

Satu cara lagi stail ialah perulangan dalam menggambarkan sesuatu untuk mendapat kesannya yang lebih mendalam. Sama ada secara deskripsi atau dialog atau monolog dalaman atau arus kesedaran, perulangan itu memberi kesan yang langsung dan lebih tajam. Misalnya:

Mati hidup dan susah senang dipegang oleh Tuhan.
Dipegang oleh Allah Azzawajalla.

Ini pegangan Lahuma sekarang; malah telah menjadi pegangan yang kukuh sejak datuknya Haji Debasa dulu lagi. Tapi bila Haji Debasa, datuknya, disimpan baik-baik dalam tanah, Lahuma meneruskan juga pegangan itu.

Mati hidup dan susah senang dipegang oleh Tuhan.
Dipegang oleh Allah Azzawajalla.

Jeha juga serupa pegangannya. Dia cuma ikut lakinya saja. Dan ikutan itu bukan setakat ikutan buta tulis semara, tapi Jeha pun ada pegangan juga. Dia percaya sungguh. Dia percaya sampai ke bulu-bulunya sekali.

Mati hidup dan susah senang dipegang oleh Tuhan.
Dipegang oleh Allah Azzawajalla.²²⁷

²²⁶Salina, hlm. 59 - 60.

²²⁷Ranjau Sepanjang Jalan, hlm. 1.

Gambaran stail ini amat mudah tetapi mendalam kesannya; ia mengetukkan keyakinan dan ‘iman’ petani yang teguh dan kukuh. Perulangan ayat-ayat itu digunakan untuk menekan kesannya kepada pembaca. Dalam satu lukisan lain perulangan digunakan untuk menimbulkan kesan bagaimana seorang watak mula dihinggapi tekanan jiwa atau telah menjadi watak *neurosis*, yang telah melalui pengalaman bawahsedarnya, digambarkan seperti berikut:

“Lahuma!Lahuma!Lahuma!” jerit Jeha.

Lahuma membisu. Langkahnya berat-berat melangkah naik lurah itu. Dari mulut, telinga dan lubang hidungnya mengalir air bisa kekuning-kuningan.

“Lahuma!Lahuma!” jerit Jeha lagi.

Lahuma tiba di kemuncak tanah tinggi itu. Dia melihat ke bawah. Tanah ladang Bangkul Derdap terhampar di hadapannya.

“Lahuma!Lahuma!” panggil Jeha dari jauh.

Lahuma tidak berpaling. Dia membisu. Sanah lari ke sawah tetapi ditolak oleh Lahuma.

“Lahuma!Lahuma!Lahuma!” jerit Jeha lagi. Lahuma membisu juga. Dan air bisa kekuning-kuningan itu mengalir keluar lagi.

Lintang-pukang Jeha berlari ke arah lakinya.

“Aku juga mengutip ketam-ketam itu sejak beberapa hari,” rayu Jeha. Dia memandang perut besar lakinya yang busung itu lagi.

Lahuma membisu juga.

“Lahuma!Lahuma!Lahuma!”

Lahuma membisu. Lahuma berjalan meranduk baruh lagi. Padi-padi itu dicabutnya dan dilambung ke udara. Dia menunduk dan mulai mengutip ketam-ketam dan disumbatnya ke dalam mulutnya yang bengkak itu.

“Lahuma!Lahuma!Lahuma!”

Lahuma membisu. Tiba-tiba perut itu pecah bertaburan.

“Lahuma!Lahuma!Lahuma!” jerit Jeha sekuat tenaga.²²⁸

Perulangan itu berfungsi menekankan kesan kepada pembaca bagaimana sesuatu objek baik secara lahir atau abstrak itu digunakan. Yang nyata bahawa perulangan ini telah membawa perutusan

²²⁸Ibid., hlm. 119 – 121.

yang sangat berkesan. Dalam contoh yang lain, perulangan amat kerap digunakan untuk menekankan kesan, seperti berikut:

Jeha akan melawan ketam dengan tenaga Lahuma yang berada dalam dadanya. Jeha akan melawan sampai mati bila burung tiak menyerang padi masaknya nanti. Perjuangan itu bukan perjuangan dia seorang saja. Itulah juga perjuangan lakinya Lahuma. Perjuangan Lahuma untuk menyambung dan semata-mata menyambung nyawa anak-anak itu tidak akan selesai. Akan diteruskan oleh Jeha. Akan diteruskan oleh Sanah. Akan diteruskan oleh Milah. Akan diteruskan oleh Jenab. Akan diteruskan oleh Semek.

Akan diteruskan oleh Lebar. Akan diteruskan oleh Kiah. Hidup bersama padi. Mati bersama padi.²²⁹

Selain daripada dialog-dialog bebas dan bersahaja, gambaran secara perulangan untuk mendapatkan kesan yang maksima, ialah juga penggunaan bahasa perbandingan. Perbandingan ini juga menjelaskan sifatnya yang bersahaja itu yang juga mudah dan tepat. Misalnya:

Mereka diam sediam kuburan waktu malam.²³⁰

Di kaki mereka berselerakan dan melekat-lekat tahi kambing yang bulat-bulat kecil seperti biji makjun.²³¹

Malam itu jam tujuh lebih, bulan jernih sudah mengambang penuh.²³²

Fikiran Nahidah segera berlari kepada Hilmy.²³³

Panahan lampu putih dari atas menara terpaku ke lembar tersebut.²³⁴

Guruh jilat-menjilat di kampung yang memang semuanya menanti waktu untuk roboh itu kelihatan begitu muram dikerling oleh lintasan kilat yang mencabuk-cabuk.²³⁵

Senja menyelubungi Kampung Banggul Derdap yang kaya dengan kemiskinan itu.²³⁶

"Oo!Ooo!Ooooo!" jerkahnya sayup-sayup sambil mulutnya diserombongkan dengan kedua belah tapak tangannya.²³⁷

²²⁹Ibid., hlm. 101 – 102.

²³⁰Salina, hlm. 19.

²³¹Ibid., hlm. 25.

²³²Ibid., hlm. 14.

²³³Ibid., hlm. 296.

²³⁴Sungai Mengalir Lesu, hlm. 69.

²³⁵Ibid., hlm. 3.

²³⁶Ranjiu Sepanjang Jalan, hlm. 8.

²³⁷Ibid., hlm. 20.

Contoh stail perbandingan ini amat segar dan mudah difahami; ia menggambarkan ciri-ciri kreatif dan imaginatif dan amat *natural*. Pada keseluruhan ciri-ciri deskripsi, dialog, perulangan dan perbandingan di dalam bahasa yang mudah dan langsung telah mengikat keseluruhan novel-novel berkecenderungan baru ke dalam stailnya yang asli, kreatif, imaginatif dan *natural*.

Sudut Pandangan dan Teknik Penyampaian

Sudut pandangan ini adalah menerangkan bagaimana cara atau perhubungan si pencerita melihat ceritanya. Ia boleh dilihat dari berbagai sudut. Di dalam *Salina, Sungai Mengulir Lesu* dan *Ranau Sepanjang Jalan* pengarangnya telah memilih sudut pandangan orang ketiga serbatahu (*omniscient*) tetapi memberikan tugas pengamatan dalam kepada tokoh-tokoh utama untuk menyalurkan fikiran dan pendalamannya jiwa secara gerak batin atau aksi dalaman. Melalui sudut pandangan ini si pengarang dapat menganalisis watak-wataknya dengan cara yang khusus. Menurut M. Saleh Saad bahawa cara menyampaikan percakapan batin iaitu gerak batin, pengarang selalu menggunakan sudut pandangan orang pertama sebagai tokoh menuturkan cerita yang menjadi wakil tidak langsung dari pengarang yang analitikal yang menyelam ke dasar dalaman itu.¹⁴⁸ Ini juga bermakna pengarangnya membuat pengamatan dalaman serbatahu tetapi menyalurkannya secara tidak langsung ke dalam diri tokoh-tokoh utama, supaya tidak kelihatan pengarangnya bercerita dan melibatkan diri secara langsung. Inilah sudut pandangan khusus yang wujud dalam novel-novel berkecenderungan baru.

Dari sudut pandangan yang khusus ini pengarang dapat menganalisis watak-wataknya dengan cara mendalam ke dalam batin mereka. Cara penyampaian secara gerak batin ini dilakukan khusus melalui teknik monolog dalaman dan atau arus kesedaran di samping menggunakan dialog-dialog, imbaskembali dan imbasmuka yang mempunyai fungsi tertentu. Cara teknik yang amat khusus ini berlaku kepada semua novel-novel berkecenderungan baru.

Novel *Ranau Sepanjang Jalan* telah menggunakan teknik arus kesedaran dan monolog dalaman secara meluas untuk mendapatkan kesan gerak batin yang maksima melalui tokoh-tokoh pentingnya iaitu Lahuma dan Jeha. Tetapi di dalam *Salina* teknik arus kesedaran

¹⁴⁸Lukman Ali (peny.), *Bahasa dan Sastera Indonesia Sebagai Cermin Manusia Baru*, Jakarta: Gunung Agung, 1967, hlm. 125 – 126.

an dan monolog dalaman ini tidak digunakan secara meluas; ia banyak menggunakan dialog-dialog, imbaskembali dan imbasmuka, hanya sebagai selingan saja digunakan monolog dalaman. Dialog-dialognya amat berfungsi sekali dan ia digunakan secara keseluruhan untuk membina perwatakan, plot, stail dan untuk menjelaskan tema. Walaupun teknik dialog itu telah digunakan dalam novel-novel terdahulu tetapi fungsinya tidak ditekankan untuk menggambarkan gerak batin watak-watak. Ini berbeza dengan dialog-dialog dalam *Salma* yang berfungsi untuk menekankan pengamatan dalaman tokoh-tokoh utama secara gerak batin dan berfungsi untuk mengurangkan aksi luaran secara fizikal dan pengembalaan watak-watak. *Sungai Mengalir Lesu* juga tidak menggunakan teknik monolog dalaman dan arus kesedaran secara meluas, tetapi banyak menggunakan dialog, imbaskembali dan imbasmuka yang menunjukkan kurangnya aksi luaran. Imbaskembali hampir tidak digunakan dalam *Ranji Sepanjang Jalan*, tetapi imbasmuka banyak digunakan seperti yang dilakukan dalam *Salma* dan *Sungai Mengalir Lesu*.

Ranji Sepanjang Jalan amat ketara menggunakan teknik monolog dalaman dan arus kesedaran itu. Di bawah ini diturunkan contoh monolog dalaman seperti berikut:

Lahuma berjalan di atas permataang yang kecil dan panjang itu. Kakinya dicelepuk ke dalam air dan terasa sejuk benar.... Kemudian airnya dijentik-jentik beberapa kali dengan telunjuknya. Dan terkodek-kodeklah datang beberapa ekor lintah kerbau. Samar-samar terlihat binatang itu di atas permukaan air. Lahuma menghulurkan parangnya ke dalam air dan terkapuklah lintah kerbau itu....

"Aku tidak akan membunuh kau, kalau kau tidak menghisap darahku. Tapi bila aku habis menabur semai aku akan mengharung air ini. Dan di kala itu kalau kau semua masuk datang mengapuk pada betisku dan menghisap darahku, darah biniku dan darah anak-anakku aku akan bunuh semua. Aku akan bubuh racun kesemuanya."

Suara itu tidak terdengar ke mana-mana; malah ke telinga Lahuma sendiri pun tidak terdengar. Dia hanya menyebut-sebut dalam hati.

"Kau hisap darahku, kau aku bunuh habis-habisan."

Lahuma meninggalkan musuhnya yang masih belum mengganas itu.... Dijolok-joloknya lubang ketum itu dengan hulu parangnya.

"Kau akan kubunuh kalau kau mengamuk batang-batang padiku nanti. Akan kuhenyak dengan tumit kasarku ini. Akan

kutumbuk dengan hulu parangku ini. Akan kutangkap dan akan kurebus sampai terkoyak-koyak perut dan kulitmu.”²³⁹

Lahuma hanya berseorangan tetapi dia melayan fikirannya dengan kesedaran seolah-olah berdepan dengan bakal musuh-musuhnya itu. Lahuma bermonolog dalaman dan menginsafi bahaya-bahaya padi itu. Arus kesedaran digunakan dengan meluas dalam novel ini, dan salah satu contohnya sebagai berikut:

Lahuma memandang lagi ke tengah sawah. Air melompat ke udara bila tajak-tajak keluarga menjamah permukaan air bendang. Dan Lahuma mulai pening kepalanya. Bendang itu akan ditanam. Kemarau boleh jadi akan datang. Siapa akan berusaha memasukkan air dari becah. Banjir akan menyerbu. Akan melembahlah anak-anak padi itu. Tumbanglah anak-anak padi itu bila air deras merempuh. Rempuhan banjir akan membawa sampah-sarap, tin-tin kosong dan najis. Terkambuslah anak-anak padi itu kalau tidak ada siapa yang turun menimba batas. Akan tumbanglah padi-padi itu kalau tidak ada siapa yang menjaganya. Jeha boleh menjaga. Sarah boleh menjaga. Milah boleh menjaga. Semek boleh menjaga. Liah boleh menjaga. Lebar boleh menjaga. Kiah boleh menjaga. Lahuma mulai pening kepalanya lagi. Tapi jagaan mereka tidak akan terjamin.²⁴⁰

Secara arus kesedaran ini Lahuma dapat melihat bahaya dan kesusahan apabila padi mereka mulai ditanam, sedangkan dia berada di dalam keadaan sakit yang semakin teruk. Kesedaran itu membawa aksi Lahuma bergerak secara kehidupan dalaman, sedangkan dia sendiri berada di dalam rumahnya. Dia seolah-olah seperti melihat akan semua bahaya dan risiko yang akan dihadapi oleh Jeha dan anak-anaknya apabila dia sakit. Gerak batin secara monolog dalaman dan arus kesedaran ini berlaku terus-menerus apabila Lahuma mati; malah Jeha lebih banyak bergerak secara aksi dalaman ini. Gerak batin secara inilah juga membawa Jeha menjalani proses pengalaman jiwa sehingga menyebabkan dia gila. Pengamatian dalaman yang dilakukan oleh pengarangnya melalui watak Lahuma dan Jeha secara arus kesedaran ini lebih menampakkan pendalamannya jiwa dan dapat menyorot batin tokoh-tokohnya dengan mendalam dan terperinci.

²³⁹Ranjau Sepanjang Jalan, hlm. 13 – 14.

²⁴⁰Ibid., hlm. 66 – 67.

Di dalam *Salina* dialog-dialog dan imbas kembali amat penting dan berfungsi menggambarkan gerak batin watak-wataknya. Implikasi dari dialog-dialog itu selalunya menimbulkan peristiwa-peristiwa selanjutnya. Dialog Zarina dengan Nahidah di bawah, sebagai contoh, membawa implikasi gerak batin yang akhirnya meruntuhkan pertahanan peribadi Nahidah; dalam teksnya digambaran seperti ini:

"Ya, itulah. Jadi pelayan. Kerjanya tak susah. Cuma angkat barang-barang saja; angkat kopi, angkat kuih...."

"Idah tak maulah mak, jadi pelayan," katanya walau-pun tidak dimaksudkannya untuk mengeluarkan kata-kata itu kepada ibu tirinya....

Zarina terkejut mendengarkan kata-kata itu... kerana selama ini apa saja yang dikatakannya, tetap dipatuhi Nahidah.

"Idah, kalau boleh emak tak suruh kau kerja. Kalau boleh emak endak kerja sendiri, emak cari wang sendiri supaya dapat kita pindah ke tempat lain, dapat kita beli baju yang baik-baik lagi, dapat kita beli barang-barang perhiasan dan dapat kita hidup senang sedikit," Zarina bersuara lagi, harapannya untuk melembutkan hati Nahidah tidak padam-padam dari hatinya.

"Tapi keadaan memaksa sekarang 'ni nak. Kita tidak boleh harapkan Narto lagi sekarang. Semakin cepat kita boleh cari duit kita sendiri semakin baiklah.... Lagi pula semakin cepat kita boleh cari wang kita sendiri, semakin cepatlah boleh kita pindah dari Kampung Kambing 'ni, sebelum kita dihalau orang. Kampung ini tak lama lagi; rumah-rumah semuanya endak dirobohkan," Zarina berhenti seketika seolah-olah hendak mengambil nafas untuk melanjutkan penerangannya.

"Mak tak boleh jadi pelayan. Pelayan endak orang muda-muda, orang seperti kau 'ni. Sebab itulah emak suruh kau. Kalau emak boleh jadi pelayan, mak tak suruh kau; mak sajalah pergi kerja sendiri biar kau duduk di rumah buat kerja-kerja rumah.... Atau kau mau tinggal di bilik macam 'ni saja selamanya?"

Nahidah memandang ibunya, dan kerana dilihatnya pertanyaan ibunya itu sungguh-sungguh mengharapkan jawapannya, maka ia pun menjawab.

"Tidak."

"Kau mau kita susah selalu?" tanya Zarina lagi.

"Tidak," jawab Nahidah lagi.

"Habis, kenapa kau tak mau kerja? Betul mak cakap Idah, kalau mak muda macam kau 'ni, mak kerja saja, mak tak suruh kau...."

Nahidah mesti kerja sekarang; dia mesti jadi pelayan. Kalaupun mesti kerja mengapa mesti jadi pelayan? Mengapa tidak kerja lain?.... Mengapa dia harus menjadi pelayan? Apa bagusnya? Nahidah segera teringat semula kisah Roslinah yang selanjutnya. Begitu mendebarkan... sewaktu mendengar cerita itu. Tapi Roslinah menceritakannya dengan gelak ketawa....

"Semenjak itu seminggu aku dengan dia tinggal di hotel," kata Roslinah. "Kami macam suami isteri saja. Aku tak kira, sebab hari-hari diberinya aku duit, diberinya aku barang-barang perhiasan dan macam-macam lagi. Tetapi selepas seminggu 'tu dia tak datang-datang lagi.... Tetapi kita tak kira, ya? Asalkan ada duit saja sudahlah. Memang itu yang kita cari."

Tidak berani Nahidah mengingatkan lebih dari itu. Setakat itu saja sudah dirasanya berdosa.²⁴¹

Dalam gambaran di atas mengandungi tiga teknik sekaligus, iaitu dialog-dialog antara Zarina dan Nahidah, kemudian ingatan Nahidah tentang pilihan kerja yang disampaikan secara arus kesedaran dan akhirnya imbas kembali Nahidah sewaktu bercakap dengan kawannya Roslinah. Arus kesedaran Nahidah yang mempersoalkan buruk baiknya pekerjaan pelayan itu lebih menampakkan konflik di dalam jiwanya; lantas konflik jiwa itu dihubungkan dengan imbas kembali. Inilah gerak batin Nahidah yang disampaikan dalam teknik dialog yang amat berfungsi itu. Teknik monolog dalaman banyak juga digunakan, tetapi arus kesedaran tidak digunakan secara semestinya dan tidak begitu jelas. Contoh monolog dalaman, seperti di bawah ini:

Kalau benarlah dia cemburu, fikirnya, mengapa pula dibenarkannya aku bekerja. Bukankah dalam pekerjaan itu lelaki sajalah yang aku sua, malah lelakilah yang harus aku hiburkan, lelakilah yang harus aku nikmatkan. Kalau tidak, aku tidak akan diberikannya duit. Aku tidak akan dapat membawakan mi setiap malam, tidak dapat membawakan martabak, tidak dapat membawakan tauhu goreng, tidak dapat membawakan makanan yang sedap-sedap, tidak dapat membayarkan wang dobi baju-nya yang sentiasa bertukar, tidak dapat memberikannya wang

²⁴¹Salina, hlm. 166 – 167.

lima ringgit setiap hari! Tidakkah difikirkannya semua itu? Tidakkah terfikir olehnya bahawa untuk mendapatkan itu semua aku harus menghampiri lelaki? Tidakkah diketahuinya bahawa lelaki tidak akan memberikan wang percuma dengan tidak menaigh sesuatu yang 'mesra' dariku? Habis, mengapa dia mesti cemburu? Mengapa dia mesti berkata: aku berikan wangku kepada lelaki lain?²⁴²

Monolog dalaman ini tercetus dari kesedihan Siti Salina oleh sikap kasar dan sompong Abdul Fakar. Teknik ini banyak juga digunakan untuk menjelaskan pemikiran watak-watak utama seperti Siti Salina, Nahidah dan Hilmy. Teknik arus kesedaran hanya menjadi sebagai asas semata-mata, dan hampir-hampir seperti tidak digunakan kerana kebanyakannya dipertajamkan ke dalam monolog dalaman. Bagaimanapun teknik arus kesedaran itu digunakan juga pada beberapa tempat seperti yang ditunjukkan contohnya di bawah ini:

Wajah Abdul Fakar terang pula di kepala Hilmy.... Wajah Siti Salina pula memenuhi kepalanya. Wajah itu kali ini samar-samar saja. Kenapa Siti Salina ini sanggup menggadaikan dirinya hanya untuk kesenangan kepada orang yang sebenarnya tidak tahu pun membala budi atau seorang yang barangkali sama sekali tidak tahu apa sebenarnya budi itu? Apakah ada keistimewaan Abdul Fakar ini sehingga menyanggupkan Siti Salina untuk berbuat demikian? Apakah Siti Salina tidak tahu bahawa lelaki bukanlah Abdul Fakar ini seorang saja. Mengapa sehingga ke masa ini masih juga belum terniat di hati Siti Salina untuk meninggalkan Abdul Fakar, walaupun diketahuinya benar-benar Abdul Fakar sekarang ini sudah tidak begitu mengendahkan dirinya selain dari meminta wang dan makanan sahaja? Atau apakah Siti Salina itu sengaja hendak memalaskan Abdul Fakar sehingga dia menjadi seorang manusia yang benar-benar lemah dan tidak tahu mencari makanannya sendiri, kemudian baharu melepaskannya?

Pertanyaan. Pertanyaan. Berpuntal-puntal.²⁴³

Contoh arus kesedaran seperti ini amat sedikit dalam *Salina*; dan hampir tidak ada di dalam *Sungai Mengalir Lesu*. Tetapi kedua-dua novel ini banyak menggunakan teknik dialog dan monolog

²⁴²*Ibid.*, hlm. 108.

²⁴³*Ibid.*, hlm. 271.

dalam di samping imbaskembali dan imbasmuka sebagai cara menampilkan gerak batin watak-watak. Malah fungsi dialog menjadi amat penting sebagai luahan perasaan dalaman watak-watak, yang kadang-kadang dipertajamkan dengan monolog dalaman. Tetapi fungsi dialog telah menjadi kurang penting di dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* kerana teknik arus kesedaran dan monolog dalaman itu digunakan secara lebih luas dan berkesan.

Teknik imbasmuka juga menjadi sebahagian dari ciri-ciri aksi gerak batin dan psikologi watak-watak; ia membayangkan kemungkinan masa depan yang dihadapi. Misalnya Nahidah dalam *Salina* merasa cuak dan takut lalu dibayangkan dalam fikiran dan ingatannya terhadap sikap Zarina dan Abdul Fakar, telah mengalami bahaya yang ditakutkannya itu iaitu dia terpaksa menjadi pelayan dan kehormatannya dicabul. Mulyadi dalam *Sungai Mengalir Lesu* telah menggambarkan masa depannya yang gelap oleh kesakitannya, juga melalui dialognya dengan Irwan; apa yang ditakutkannya itu telah dialaminya dengan amat tragik sekali. Demikian juga dengan Lahuma dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* selalu membayangkan musuh-musuh padinya yang amat menakutkan; telah juga dialami, termasuk Jeha, sehingga membawa kepada kematianya dan kegilaan Jeha.

Apa yang jelas di sini bahawa sudut pandangan orang ketiga serbatahu dengan tugas pengamatan dalaman diberikan kepada tokoh-tokoh utama untuk melakukan gerak batin adalah merupakan sudut pandangan yang khusus untuk novel-novel berkecenderungan baru. Kemudian cara penyampaiannya dilakukan dengan cara yang khusus pula iaitu dilakukan secara monolog dalaman dan arus kesedaran, atau dialog-dialog yang diberikan, fungsinya secara tertentu di samping menggunakan imbaskembali dan imbasmuka yang juga ditentukan fungsinya; semuanya untuk mengurangkan aksi luaran secara pengembalaan yang memakan jarak ruang dan tempat. Dari sudut pandangan khusus dan teknik penyampaian yang menyorot gerak batin atau *internal life* ini, novel-novel *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu*, dan *Ranjau Sepanjang Jalan* wujud dengan amat jelas sebagai novel-novel berkecenderungan baru yang berbeza sama sekali dengan novel-novel konvensional. Yang amat jelas sekali bahawa teknik ini telah mengikat seluruh novel-novel ini menjadi satu kesatuan, *unity* dan *coherent*, satu organisasi yang padu dan utuh dalam pembinaan strukturnya. Ianya juga menentukan novel-novel ini menjadi batu tanda kepada wujudnya penyimpangan yang amat jelas dan ketara di

dalam menampilkan watak, membina plot, mewujudkan latar dan menjelaskan stil di dalam novel-novel Melayu berkecenderungan baru.

Dengan demikian, novel-novel ini bukan saja membawa pembaruan di dalam teknik, akan tetapi telah juga memperlihatkan kejayaan novel sebagai hasil seni yang menonjolkan nilai-nilai estetika. Novel-novel ini tidak lagi menjadi alat perjuangan yang disampaikan secara didaktik, tetapi memperlihatkan dirinya sebagai hasil seni yang sebenarnya. Dengan ini amatlah jelas bahawa novel-novel berkecenderungan baru ini adalah novel-novel yang membawa perubahan, pembaharuan, kemajuan dan menempatkan dirinya sebagai hasil seni, dan berbeza sama sekali dengan novel-novel stereotype dan kovensional lainnya.

BAB V

STRUKTUR NOVEL-NOVEL BERKECENDERUNGAN BARU TAHUN 1960 – 1969 (II)

DALAM bab ini kajian dibuat ke atas novel-novel *Lingkaran*, *Terdedah*, *Menteri* dan *Protes*, iaitu novel-novel berkecenderungan baru yang mempunyai ciri-ciri latar terhad yang sama, seperti yang telah disebutkan dalam pendahuluan Bab IV.

Seperti dalam bab itu juga, novel-novel ini dikaji dan dianalisis tentang unsur-unsur strukturnya untuk menemui dan memperlihatkan ciri-ciri 'kecenderungan baru'. Sebab dengan meneliti unsur-unsur struktur itu ia dapat menjelaskan kelainan dan penyimpangan novel-novel berkecenderungan baru ini dari novel-novel stereotype lainnya. Dengan cara ini juga akan dapat diperlihatkan tentang keberhasilannya sebagai novel-novel berkecenderungan baru. Penampilan gerak batin melalui teknik monolog dalam dan arus kesedaran di samping dialog, imbaskembali dan imbasmuka, akan dapat dilihat hanya dengan meneliti unsur-unsur strukturnya. Penelitian ke atas unsur-unsur struktur inilah yang amat ditekankan dengan tujuan untuk memperjelaskan ciri-ciri 'kecenderungan baru' itu.

Tema

Novel *Lingkaran* mengemukakan tema tentang keruntuhan keperibadian dan moral yang disebabkan oleh rasuah. Untuk mengutarakan tema ini pengarangnya telah menimbulkan beberapa persoalan penting yang mencakupi segala aspek aktiviti manusia secara luaran dan dalaman. Melalui watak-watak utama dan penting,

diwujudkan persoalan naluri dan kehendak kepadakekayaan dan kebahagiaan. Dengan menggunakan tokoh Encik Ramli sebagai pegawai tinggi dalam Kementerian Pembangunan, secara jalinan yang cukup rapi, persoalan penyelewengan projek-projek perumahan kerajaan ditimbulkan kerana adanya sogokan-sogokan rasuah. Persoalan tentang bagaimana rasuah itu dilaksanakan, yang akhirnya membawa kepada keruntuhan keperibadian dan moral Encik Ramli, amat menarik sekali. Cara pengarang menjalin bagaimana keinginan dan naluri manusia yang membawa kepada berlakunya penyelewengan projek kerajaan oleh adanya rasuah, yang akhirnya membawa kepada keruntuhan keperibadian dan moral itulah yang dikemukakan sebagai tema dalam novel ini.

Dalam *Terededah* juga dikemukakan tema tentang keruntuhan keperibadian dan moral, tetapi ini disebabkan oleh rangsangan seks. Semua persoalan untuk menimbulkan tema ini hanya berlaku di dalam tempoh 24 jam. Kesepian Syarifah Syuhada oleh kematian suaminya menimbulkan pelbagai bayangan terhadap keghairahan hidup. Ia menimbulkan pengalaman bawahsedar yang mempengaruhi tingkah lakunya. Bermula dari sinilah timbulnya persoalan-persoalan tanpa mempedulikan moral; juga penyelewengan dalam parti dan pengabaian tugas terhadap rakyat dan rumahtangga; ini dilakukan oleh Encik Adnan, seorang wakil rakyat. Encik Adnan telah berasa statusnya meningkat, dan 'seleranya' juga harus ditumpukan ke tempat lain. Untuk menukar 'selera' inilah menyebabkan Encik Adnan mengalami keruntuhan keperibadian; sama seperti yang dialami oleh Syarifah Syuhada.

Tema tentang kekecewaan yang akhirnya membawa kepada keazaman dikemukakan di dalam *Menteri*. Tokoh Bahadur ditampilkan sebagai seorang menteri yang amat kecewa kerana tidak berdaya untuk berbakti dan mengangkat kaum bumiputera kepada kedudukan yang teguh di dalam ekonomi. Melalui pemikiran dan kesedaran Bahadur, setelah mengalami konflik jiwa yang amat hebat, akhirnya dia menemui azamnya yang sebenar untuk membawa kaum bumiputera kepada tarafnya yang sesuai. Tema ini dikemukakan di dalam persoalan-persoalan yang menarik. Mengenai nasionalisme Melayu, diutarakan di dalam pemikiran Bahadur; digambarkan bahawa Bahadur itu adalah seorang nasionalis.

Novel *Protes* pula mengutarakan tema tentang penemuan keperibadian sejati sebagai hasil dari menggunakan akal fikiran secara rasional. Tokoh utama dalam novel ini bernama Firdaos,

seorang rasionalis yang meyakini bahawa akal fikiran itu adalah martabat manusia yang paling tinggi. Untuk menjelaskan akal yang rasional itu, ditimbulkan beberapa persoalan yang menarik. Soal kewujudan Tuhan, dosa dan pahala, syurga dan neraka, hari akhirat, bidadari, nilai baik dan buruk, dibincangkan dengan serius oleh tokoh-tokoh Fardaos dan Lokman. Persoalan *immanent* dan *transcendent* yang dianggap tidak rasional, akhirnya membawa kepada penemuan kebenaran sejati terhadap konsep ketuhanan dalam Islam. Ia menjelaskan sikap pencarian yang rasional dengan menggunakan akal fikiran untuk menemui keperibadian Muslim yang teguh keyakinannya. Penemuan keperibadian itulah yang dikemukakan dalam novel ini.

Apa yang nyata di sini ialah keempat-empat novel ini telah mengemukakan tema-tema yang baru dalam perkembangan novel-novel Melayu. Tema keruntuhan keperibadian yang disebabkan oleh rasuah dan rangsangan seks, kekecewaan yang membawa kepada keazaman dan penemuan keperibadian sebagai hasil dari menggunakan akal fikiran secara rasional, yang disampaikan secara gerak batin melalui teknik arus kesedaran dan monolog dalaman, adalah ciri-ciri pembaruan tema di dalam novel-novel Melayu. Ia merupakan satu cara perubahan tema yang lebih berani dan sofistikated. Penerokaan tema-tema ini menjelaskan keupayaan pengarang-pengarang Melayu dalam merakamkan ciri-ciri keintelektualannya. Ia juga menunjukkan perkembangan pengetahuan yang lebih kompleks dan mempunyai dasar-dasar ilmu pengetahuan yang lebih luas.

Walaupun dalam unsur tema ini tidak dapat dilihat dengan jelas akan ciri-ciri 'kecenderungan baru', selain dari pembaruan temanya saja, akan tetapi amat ketara bahawa tema itu amat erat hubungannya dengan pembinaan watak secara gerak batin. Ia menjelaskan keupayaan manusia dalam mempergunakan inteleknya secara rasional untuk menimbulkan tema-tema demikian, dan ini amat jelas hubungannya dengan pembinaan perwatakan, plot dan latar.

Plot

Plot *Lingkaran* disusun dalam 18 bab. Bab 1 dan Bab 18 menjadi bingkai kepada 16 bab yang menjadi isi cerita. Ia disusun dengan Bab 1 sebagai pembuka kepada jalinan plot yang mengandungi isi cerita kemudian ditutup dengan Bab 18: iaitu dengan cara seseorang yang menyebutkan dirinya 'saya' atau Dani telah mem-

baca sebuah 'naskhah' yang ditulis oleh Tahir bin Jimat, seorang pelaut yang telah hilang di laut antara Saigon dengan Singapura; diakhiri dengan 'saya' menamarkan bacaan atas 'naskhah' itu. 16 bab lagi adalah isi 'naskhah' yang dibaca oleh 'saya' itu.

Plotnya berkembang mulai dari Bab 2, tentang pertemuan antara tokoh utama Encik Ramli dengan Tuan Hess, Arumugam dan Foo Seng Kow di atas kapal van Noort yang sedang belayar dari Hong Kong ke Singapura. Plot mula meningkat apabila Arumugam dan Foo Seng Kow mulai bermain catur,²⁴⁴ manakala Tuan Hess dan Encik Ramli menjadi pemerhati. Konflik jiwa Encik Ramli bermula dari fikirannya yang mengesyaki bahawa ada sesuatu tujuan dalam persahabatan mereka yang secara tiba-tiba itu, yang tersembunyi di sebalik permainan catur itu. Mereka itu mulai akrab dengannya walaupun inilah pertama kali ditemuinya. Bab ini seolah-olah satu penyediaan pentas 'catur' oleh Tuan Hess terhadap anak-anak caturnya Encik Ramli, Arumugam dan Foo Seng Kow.

Bab 3 hingga Bab 6, plot dikembangkan dalam keadaan penuh tegang dengan konflik jiwa yang amat hebat di dalam diri Encik Ramli. Ketegangan ini berterusan di dalam batin Encik Ramli selama permainan catur itu berlangsung. Dalam Bab 7 konflik batin Encik Ramli dikendurkan dengan imbas kembali kepada rumahtangganya: teringat kepada Tinah dan anak-anaknya Rosnah, Ismail dan Zaleha. Kemudian ketegangan batin Encik Ramli dikembangkan kepada pertemuan di meja makan di salon kapal van Noort itu. Pada peringkat ini permainan catur ditamatkan dengan kemenangan Arumugam, tetapi telah dirayakan bersama. Ini seolah-olah merupakan kesimpulan dari pertemuan mereka yang akan diikuti oleh peristiwa besar yang tersembunyi seperti yang menjadi konflik jiwa yang hebat kepada Encik Ramli itu.

Bab seterusnya pusat perhatian masih lagi kepada Encik Ramli: mementaskan keruntuhan keperibadiannya melalui penerimaan 'hadiyah' 12,000 ringgit dari Foo Seng Kow kepada Tinah. Inilah jawapan dari rahsia yang belum dapat disingkapkan oleh Encik Ramli di atas kapal: rasuah melalui Tinah, yang juga merupakan "lulus jarum luluslah kelindan."

Bab-bab berikut mulai Bab 12 hingga Bab 17 merupakan pelaksanaan dari rahsia catur di atas kapal. Keretakan peribadi Encik Ramli berterusan dengan menerima rasuah yang memberikannya kemewahan hidup. Satu selingan dilakukan bagi

²⁴⁴Lingkaran, hlm. 28 - 29.

menunjukkan kejayaan Tuan Hess yang diterima sebagai pegawai di Kementerian Pembangunan. Perhubungan Tuan Hess dengan Encik Ramli bertambah rapat tetapi jurang hidup bertambah jauh. Plot mula ditingkatkan lagi dengan kisah malam pertunangan Rosnah dengan Basir; mereka mendapat hadiah cincin pertunangan yang amat mewah dari Arumugam. Satu selingan dibuat dengan perbincangan Basir bersama Rosnah tentang Encik Ramli yang 'sakit'. Kemudian plot dijalin dengan konflik jiwa Encik Ramli lagi, iaitu dengan rasa takut atas risiko perbuatannya; dalam waktu yang sama dia dinaikkan pangkat dan mendapat kurnia gelaran 'Datuk'.

Plot kian menegang dengan kisah kegiatan menteri yang mengesanikekayaan Encik Ramli dan kawannya Encik Ghani. Dalam keadaan yang tegang ini dilukiskan bagaimana Arumugam dan Foo Seng Kow bersama anak isteri mereka berlepas ke Switzerland untuk selama-lamanya tanpa menghadiri pesta hari perkahwinan di rumah Encik Ramli. Kemudian plot mencapai puncaknya apabila Encik Ramli ditangkap atas tuduhan rasuah; di sebelah lagi Tuan Hess mendapat pujian daripada menteri. Pada akhir perkembangan keretakan dan keruntuhan keperibadian Encik Ramli ini, digambarkan oleh pengarangnya dengan kata-kata: "Dia sekarang sebatang pohon yang tertebang oleh kebenaran yang dilanggarinya, sekarang dia pohon tumbang ditinggalkan daun-daunnya," dan "Dia ngeri mengingat catur dan nasib tanahairnya," serta dengan penuh insaf "Dia mengaku belum separundai Tuan Hess."²⁴⁵

Plot dalam Terdedah dimulai dengan Bab 1 berjudul "Tubuhnya Separuh Jinggang" tentang bayangan fikiran Syarifah Syuhada, seorang janda bertubuh separuh jinggang, pada suatu pagi. Digambarkan bagaimana naluri Syarifah Syuhada inginkan Hamid tukang kebunnya memenuhkan kenikmatan itu; tapi itu bayangan palsu saja: Hamid hanya tukang kebun dan rakyat biasa. Syarifah Syuhada berdarah 'Syed' dan hartawan. Dari sini plot ditingkatkan sedikit dengan rangsangan seks Syarifah Syuhada ketika melihat putih telur yang dipecahkan dan kepala paip tempat mandinya. Ketegangan berlaku: Syarifah Syuhada menelefon Syed Mohsin di pejabat menteri besar. Oleh sebab Syed Mohsin tidak ada, lalu dia menelefon Encik Adnan, seorang wakil rakyat: janji bertemu di rumahnya jam sembilan malam ini.

Dalam bab berikutnya pusat perhatian diubah kepada Encik Adnan. Plot dijalin dengan konflik jiwa Encik Adnan tentang

²⁴⁵bid., hlm. 263.

miting penting malam ini jam sembilan; waktu yang sama dengan janjinya hendak menemui Syarifah Syuhada: antara tugas negara dengan tugas nafsu. Konflik jiwa ini berterusan dalam miting, akan tetapi dengan tiba-tiba plot dikendurkan apabila Encik Adnan menyerahkan tugasnya kepada Fakar, setiausaha partai.

Kemudian tumpuan dialih kepada Syarifah Syuhada. Dalam bab ini dilukiskan keriangan Syarifah Syuhada yang telah bersedia untuk menerima malam ini; tamu yang amat ditunggunya iaitu Encik Adnan. Situasi dipertegangkan dengan ketibaan Syed Mohsin secara mendadak malam itu. Konflik jiwa dan dilema Syarifah Syuhada lebih dipertegangkan dengan ketibaan Encik Adnan dalam waktu yang sama. Kedua-duanya, iaitu Syed Mohsin dan Encik Adnan, berasa telah ditipu oleh Syarifah Syuhada; dan kedua-duanya merajuk dengan meninggalkan rumah janda itu. Syarifah Syuhada dilukiskan sebagai berada di dalam serba salah dan menghadapi konflik jiwa yang hebat. Dalam waktu yang sama dilukiskan juga bagaimana kekecewaan Fakar dan Rohana yang hendak bermesra kerana Encik Adnan pulang dengan tiba-tiba. Fakar kehilangan akal tetapi Rohana bertindak memukul anaknya yang sedang tidur: itu dijadikan alasan mengapa Fakar datang.

Kemuncak plot berlaku dalam bab berjudul "Sebuah Impian". Konflik jiwa Syarifah Syuhada oleh kegalannya untuk menikmati keindahan dan kenikmatan seks membawa kepada tindakannya. Dia menyeru nama Hamid dan bersedia menerima tukang kebunnya itu. Tapi Hamid sudah pulang. Kekecewaannya itu membawa kepada pengalaman bawahsedarnya. Dalam tidurnya dilukiskan bagaimana Syarifah Syuhada bermimpi keronnya dia telah berkahwin dengan Encik Adnan yang telah menjadi menteri besar. Tijah tukang masaknya juga kahwin dengan Syed Mohsin dan Rohana kahwin dengan Fakar. Tiba-tiba Encik Adnan ditikam oleh Rohana dalam satu perhimpunan. Plot mencapai titik puncak apabila Syarifah Syuhada menjerit dan menyeru nama Fakar; dan dia terjaga dari tidurnya. Plot diakhiri dengan Syarifah Syuhada tersedar dari mimpi yang menakutkan dan melihat di dalam sedarnya hanyalah Tijah tukang masaknya, dan pagi telah tiba.

Plot dalam Menteri dimulai dengan gambaran tentang konflik jiwa Bahadur yang mendadak dan mengasak-asak pada suatu pagi setelah melihat cepat berukir 'naga' dan sebuah lukisan 'nelayan' dalam kamar rumahnya. Dua gambar itu menimbulkan keinsafan dan kesedaran yang berbeza: 'naga' menimbulkan kemualan dan 'nelayan' menimbulkan simpati. Plot ditingkatkan sedikit dengan

gambaran tentang ketegangan yang timbul dalam kesedaran Bahadur untuk berbuat sesuatu "yang benar-benar dan besar-besar untuk mendaulatkan bangsaku."

Kemudian Bahadur dilukiskan oleh pengarangnya sebagai seorang nasionalis yang banyak sekali memikirkan soal kaum bumiputera. Bahadur berasa amat takut dengan objek 'naga' itu; dan dari sinilah dasar partai perlu membuat *turning point* untuk mempertahankan hak-hak bumiputera negara ini.²⁴⁶ Konflik jiwa Bahadur kian ditingkatkan dengan pemikirannya tentang demokrasi yang salah dan pelaksanaan dasar yang lembap. Konflik itu disimpulkan dalam dilema: antara mahu meletakkan jawatan dengan meneruskan khidmat. Puncak kecil plot bab ini ialah apabila Bahadur pengsan. Dalam pengsannya dia bermimpi melihat "muka beribu-ribu, masing-masing menjuhi mulut kepadanya."²⁴⁷

Plot dikendurkan dalam Bab 6 dengan mementaskan kecetakan fikiran Sidik, setiausaha peribadi Bahadur. Sidik memberi fikiran bahawa yang bersalah itu ialah pegawai-pegawai kerajaan. Mereka tidak menjalankan tugas. Plot ini terus mendatar dalam Bab 7 yang melukiskan sikap Hawa, anak gadis Bahadur. Seperti ibunya Puan Nurimah isteri Bahadur, Hawa ingin hidup senang. Tapi tiba-tiba timbul konflik dalam jiwa Hawa tentang tugas ayahnya yang berat. Dia mulai simpati dan bab ini diakhiri dengan Hawa makan malam bersama-sama Bahadur sebagai bukti perubahan sikapnya.

Dalam Bab 8 dilukiskan oleh pengarangnya bagaimana Bahadur sedang memikirkan nasib bangsa Melayu dalam tempoh 20 tahun akan datang.²⁴⁸ Ketegangan dan konflik jiwa Bahadur ini amat hebat dan ini menjadi titik puncak kepada perkembangan plot dalam novel ini. Bahadur bermimpi berada di atas sebuah gunung yang penuh dengan hutan rimba dalam tahun 1987.²⁴⁹ Dari kemuncak gunung itu Bahadur melihat pencakar-pencakar langit dan penghuninya ialah orang-orang yang berkulit kuning dan berhidung pesek.²⁵⁰ Bahadur mencari bangsa 'sawo matang' tetapi tidak ditemuinya. Tiba-tiba anak-anak 'sawo matang' yang dicarinya itu, mengejar dan hendak membunuhnya. Tapi dia diselamatkan oleh

²⁴⁶Menteri, hlm. 81.

²⁴⁷Ibid., hlm. 71, 74.

²⁴⁸Masa 20 tahun itu dikira dari tahun novel ini diterbitkan, iaitu tahun 1967, bukan tahun kemerdekaan 1957.

²⁴⁹Menteri, hlm. 107.

²⁵⁰Ibid., hlm. 108.

Sidik dan Hawa. Anak-anak 'sawo matang' itu lalu mengejar dan membunuh pegawai-pegawai kerajaan, golongan feudal dan kapitalis yang antinasional.²⁵¹ Bermula dari sinilah Bahadur akhirnya menemui azamnya dalam Bab 10: dia akan mengemukakan cadangan positif dan berani dalam mesyuarat partainya besok hari untuk kepentingan ekonomi 'sawo matang'.

Protes dijalin dalam lapan bab. Plot berkembang mulai Bab 1 dengan menggambarkan konflik jiwa Ferdaos tentang konsep marabat manusia, yang selalu mendapat tantangan dari Lokman, kawan separtai Serikala. Dilukiskan sikap Ferdaos terhadap tujuan hidup: "untuk mencari kebenaran asli. Dan kebenaran asli itu hanya dapat dicari dengan akal yang tinggi dan fikiran yang lojik."²⁵² Bab ini seluruhnya berupa konflik jiwa Ferdaos tentang perkara-perkara bersifat *transcendent* dan *immanent* di dalam Islam.

Dalam Bab 2 plot cuba ditingkatkan sedikit dengan menggambarkan sikap marah-marah Lokman terhadap Ferdaos di rumah Isril. Lokman menganggap Ferdaos sudah murtad dan perlu dibaiki atau dibunuh saja. Bab 3 tumpuan dialih kepada Ferdaos lagi. Konflik jiwanya masih dilukiskan ke atas sikapnya terhadap sembahyang yang dianggapnya hanya sia-sia belaka. Kemudian dalam bab berikutnya berupa satu selingan tentang Astul yang tidak berperibadi, tapi menganggap Ferdaos dan Lokman itu bodoh kerana cuba memikirkan soal-soal *transcendent* dan *immanent*.

Bab 6 melukiskan tentang perdebatan yang amat sengit antara Ferdaos dengan Lokman di rumah Astul. Pertentangan fikiran dua orang ini digambarkan oleh pengarangnya sebagai kemuncak perkembangan fikiran Ferdaos. Ia juga menjadi titik puncak kepada plot dalam novel ini. Digambarkan bahawa Ferdaos mencari kebenaran asli dengan kekuatan akal fikirannya walaupun di dalam bentuk *transcendent* apalagi yang *immanent*, untuk menjelaskan kewujudan dirinya di dalam alam semesta. Ini berbeza dengan Lokman yang selamanya berpendapat sifat *transcendent* dan *immanent* itu diterima dengan penuh keyakinan dalam batas-batas keimanan untuk diyakini.²⁵³ Kemuncak fikiran Lokman yang membawa kepada perubahan sikap Ferdaos tentang kebenaran sejati ialah tentang pendapatnya bahawa Tuhan itu asalnya *immanent* dunia dan ini wujud sebagai diri; dan *transcendent* itu di luar diri,

²⁵¹Ibid., hlm. 117.

²⁵²Protes, hlm. 1.

²⁵³Ibid., hlm. 110.

sedangkan Islam merupakan undang-undang dan penyusunan hidup manusia.²⁵⁴ Plot dengan tiba-tiba menurun selepas perdebatan itu; dan Ferdaos dilukiskan sebagai seorang yang menjalani proses pengalaman jiwa bawahsedar dengan meneriakkan nama Lokman kuat-kuat padahal Lokman sudah lama meninggalkan majlis itu.

Dua bab yang akhir merupakan kesimpulan dari pendapat Lokman dan Ferdaos; dia menemui Isril dan gadis terpelajar itu mulai tertarik kepada Islam. Plot berlaku secara mendatar saja kerana tidak ada konflik-konflik jiwa yang hebat, hanya menyimpulkan perubahan sikap Ferdaos yang menjadi 'sintesis' kepada pencariannya selama ini. Ferdaos membuat kesimpulan bahawa akal itu bersifat transcendent, dan menerima kebenaran dengan akal semata-mata itu hanya yang bersifat *immanent* saja.²⁵⁵ Sebagai makhluk kerdil dia tidak akan dapat mencapai kesempurnaan pemikiran walau betapa tingginya. Dengan kesimpulan itu plot novel ini diakhiri.

Pembinaan plot dalam empat buah novel iaitu *Lingkaran*, *Terdekah*, *Menteri* dan *Protes* ini banyak berlaku dalam gerak batin watak-watak utama. Mereka mencari sesuatu dan untuk menemui sesuatu penyelesaian dengan cara yang halus. Dalam *Lingkaran* dan *Protes*, oleh sebab persoalan-persoalan falsafah dan agama dibincangkan secara meluas, teknik penting yang digunakan ialah dialog-dialog untuk menerangkan hujah-hujah; kemudian diikuti oleh teknik arus kesedaran dan monolog dalaman untuk menyatakan konflik jiwa watak-watak utama. Dari gerak batin secara arus kesedaran itu, watak-watak menghubungkan peristiwa masa lalu dengan kedudukan masa kini melalui teknik imbaskembali. Melalui cara-cara inilah plot itu terjadi; dan ia menunjukkan secara keseluruhannya berlaku dalam gerak batin dan amat sedikit berlaku dalam aksi fizikal.

Plot *Terdekah* dan *Menteri* terjadi secara keseluruhannya dalam teknik arus kesedaran dan monolog dalaman watak-watak utama. Ia dilakukan untuk menjelaskan konflik jiwa Syarifah Syuhada dan Bahadur; dialog dikurangkan dan malah peranan dialog tidak besar. Hubungan luar watak-watak utama hanya melalui telefon: yang menjelaskan hubungan kekotaan. Gerak batin secara bawahsedar dalam bentuk mimpi memegang peranan dan amat berfungsi kepada Syarifah Syuhada dan Bahadur. Peristiwa-peristiwa besar dan menjadi titik puncak terletak kepada

²⁵⁴Ibid., hlm. 122, 125.

²⁵⁵Ibid., hlm. 158.

mimpi-mimpi mereka. Teknik imbaskembali pula amat sedikit digunakan kerana digantikan oleh imbas-muka yang menjadi bayangan masa depan watak-watak utamanya. Imbas-muka itu digambarkan sebagai kegagalan ego Syarifah Syuhada dan Bahadur. Melalui cara inilah plot terjadi dalam *Terededah* dan *Menteri*; dan ia menunjukkan secara keseluruhannya terjadi dari gerak batin tanpa aksi fizikal yang bererti.

Selain daripada plot yang terjadi oleh gerak batin, keempat-empat novel ini telah menampilkan teknik *in medias res*. Ia memulakan cerita bukan dari awal tetapi dari pertengahan. Permulaan dalam *Lingkar* ialah Bab 2 bukan Bab 1; dan penghabisan-nya ialah Bab 17 bukan 18. Bab 1 dan 18 merupakan bingkai kepada lima belas bab yang menjadi isi cerita; dan 'isi' cerita itu dalam bentuk 'naskhah' yang disusun bukan secara kronologi; ia di-selang-selikan dengan bab-bab mengenai konflik jiwa Encik Ramli, pertarungan catur antara Arumugam dengan Foo Seng Kow, pembicaraan falsafah oleh Tuan Hess, ketipisan iman Tinah dan kerapuhan jiwa Encik Ramli yang berakhir dengan keruntuhan peribadinya: ditangkap kerana rasuah. Ini menunjukkan bagaimana binaan plot yang rumit dan teliti yang disampaikan melalui dialog, monolog dalaman dan arus kesedaran yang ditimbulkan oleh rangsangan-rangsangan bawahsedar sebagai gerakan psikologi watak utama Encik Ramli.²⁵⁶ Bagaimanapun *Lingkar* telah memulakan ceritanya secara *in medias res*.

Demikian juga teknik *in medias res* ini digunakan dalam *Terededah*, *Menteri* dan *Protes*. Syarifah Syuhada mendapat rangsangan seks ketika bangun pagi kerana melihat kepala paip dan putih telur; Bahadur mendapat kesedaran terhadap bangsanya ketika melihat gambar 'naga' dan lukisan 'nelayan' pada suatu pagi dalam kamarnya; dan Ferdaos sedang merenung kembali kepada pendapat dan pandangan Lokman tentang Islam pada suatu hari. Ketiga-tiga tokoh utama ini adalah orang-orang dewasa dan berkemampuan menjalankan sesuatu tugas yang penting. Maksudnya permulaan

²⁵⁶ Yahaya Ismail, *Kesusasteraan Moden dalam Esei dan Kritik 1*, Singapura: Pustaka Nasional, 1967, hlm. 90 - 91, menyebutkan bahawa: "Lingkar adalah sebuah novel moden yang membawa pembaharuan dalam teknik pen-ceritaan dan juga mendalam. Sepanjang pengetahuan saya tidak terdapat lagi sebuah novel Melayu yang menggunakan dialog watak berbicara dengan dirinya sendiri seperti dalam Lingkar, dan introspection ke dalam dasar kejelisahan dan kelincinan watak-watak yang diwakili oleh Hess, Ramli, Arumugam dan Foo Seng Kow sangat jelas dalam novel ini."

cerita telah dimulakan dengan kehidupan dewasa watak-wataknya, khususnya watak utama, bukan memulakannya dari sejak kecil. Penyelesaiannya juga bukan menunjukkan tamat peranan watak-watak utama itu, tetapi hanya membiarkan tokoh-tokoh secara terbuka. Syarifah Syuhada gagal mencapai maksudnya lalu digoda oleh mimpi dahsyat; Bahadur pula ditekan oleh kesedarannya terhadap bangsa 'sawo matang' menyebabkan dia bermimpi sesuatu yang amat menakutkan; dan Ferdaos pula mendapat apa yang dicarinya iaitu kepuasan batin di dalam mencari hakikat kebenaran sejati. Ketiga-tiga novel ini telah membina plotnya dalam peristiwa dan gerak batin yang lebih kurang sama saja. Ketiga-tiganya juga membina plot yang lebih mudah dan lurus kalau dibandingkan dengan *Lingkaran*. Plotnya terjadi dari tumpuan hanya kepada seorang watak utama. Sedangkan dalam *Lingkaran* tumpuan itu berubah-ubah kerana banyaknya peristiwa yang menyebabkan wujudnya beberapa plot kecil atau *sub-plot*. Di dalam *Terededah*, *Menteri* dan *Protes* tumpuan lebih ditekankan kepada watak utamanya saja, hanya kepada seorang tokoh penting. Ini untuk memudahkan segala gagasan dan saranan yang ingin disampaikan oleh pengarangnya melalui seorang tokoh utama. Oleh adanya tumpuan secara itu ketiga-tiga novel ini menampakkan pembinaan plot yang longgar dan amat mudah difahami.

Perkara yang amat ketara dan ini merupakan satu kelemahan besar di dalam pembinaan plot keempat-empat novel ini ialah peranan dialognya. Dalam *Lingkaran* dan *Protes* peranan dialog menjadi paling utama kerana menerangkan hujah-hujah; yang menyebabkan dialog itu panjang meleret-leret dan amat menjemukan. Ia juga menyebabkan perjalanan plot yang lambat kerana tidak dibina oleh peristiwa dan kejadian yang menunjukkan terjadinya plot itu secara biasa. Malah kita akan melihat satu kejadian atau peristiwa itu seperti terpisah-pisah antara satu sama lainnya kerana disebabkan oleh adanya dialog yang berjela-jela itu.

Novel *Terededah* dan *Menteri* mewujudkan plot lurus yang terjadi oleh peristiwa di dalam arus kesedaran dan monolog dalaman tokoh utamanya. Teknik arus kesedaran dan monolog dalaman itu lebih melambatkan lagi pembinaan plot dalam kedua-dua novel ini. Oleh kerana teknik-teknik ini amat ditekankan untuk mewujudkan gerak batin, menyebabkan kurangnya peristiwa dan kejadian, sehingga plotnya tidak berkembang dengan baik dan bentuknya pula amat mudah. Situasi yang 'tidak bergerak' itulah menyebabkan tidak adanya peristiwa dan kejadian secara semestinya yang menjadi

unsur dalam pembinaan plot; dan ini menyebabkan kelemahan besar novel-novel ini dalam pembinaan plotnya.

Sebagai kesimpulan dari pembinaan plot dalam keempat-empat novel ini, walaupun ia mempunyai kelemahan yang diakibatkan oleh adanya dialog-dialog yang amat panjang dan teknik arus kesedaran dan monolog dalaman yang mengurangkan peristiwa dan kejadian, tetapi ia mewujudkan keunikan yang menonjol. Pengurangan aksi luaran dari sebab tiadanya peristiwa dan kejadian, menentukan wujudnya gerak batin yang menyeluruh. Pembinaan plot dari gerak batin tokoh-tokoh ini merupakan ciri penting dalam novel-novel berkecenderungan baru.

Pemikiran Encik Ramli dalam *Lingkar* tentang permainan catur yang diikuti oleh konflik jiwanya mengenai 'cara' mereka itu mendekatinya adalah peristiwa dalam gerak batin. Situasi itu membawa Encik Ramli kepada keruntuhan peribadi dan maruah, plot berlaku dari bentuk pemikiran yang berputar-putar; ia menjelaskan berlaku tanpa gerakan fizikal yang bererti. Demikian juga dengan Syarifah Syuhada dalam *Terdekah*; plot wujud dari pemikiran yang diakibatkan oleh rangsangan seks yang membawa kepada keruntuhan moral dan peribadinya. Syarifah Syuhada hanya berada di dalam rumahnya selama dua puluh empat jam itu. Kedua-dua novel ini mewujudkan plot yang bermula dari pencarian dan ingin menemukan sesuatu. Tetapi pencarian dan penemuan itu tidak menghasilkan kejayaan. Encik Ramli menemui matlamatnya, tetapi diikuti oleh keruntuhan peribadi dan malah dipenjarakan; ertiya dia tidak berjaya tetapi menemui penyelesaiannya, yang juga bererti penyelesaian di dalam plotnya. Sebab itu plot dalam *Lingkar* ialah plot biasa yang diakhiri oleh titik puncaknya. Sedangkan dalam *Terdekah* plot itu berlaku atau berakhir dengan secara terbuka disebabkan apa yang difikirkan oleh Syarifah Syuhada itu akan terus menjadi fikirannya untuk malam-malam seterusnya. Ia belum diberi satu penyelesaian terhadap watak Syarifah Syuhada setelah mengalami mimpiinya yang hebat itu.

Ini agak berbeza dengan plot yang terjadi dalam *Menteri* dan *Protes*. Semua jalinan dan pembinaan plot dalam *Menteri* terjadi akibat dari konflik jiwa Bahadur; bermula dari arus kesedaran dan monolog dalaman; dialog Sidik; dua kali peristiwa mimpiinya yang mengerikan. Kemuncak dari mimpiinya itu Bahadur telah menemui sesuatu yang dicarinya. Keazaman itu telah kemas dan kejap dalam hati Bahadur; dan pasti akan dikemukakan besok harinya dalam mesyuarat partainya yang amat penting. Demikian juga dalam *Pro-*

tes; plotnya terjadi oleh gerakan secara gerak batin watak Ferdaos yang telah membina sikapnya di dalam mencari sesuatu. Pengalaman jiwa Ferdaos itu akhirnya menemui apa yang dicarinya. Oleh yang demikian kedua-dua novel *Menteri* dan *Protes* ini telah mewujudkan sifat plot eureka, iaitu pengakhiran plot sama ada dari plot rumit atau lainnya, yang terjadi daripada gerak batin dalam mencari dan menemui sesuatu yang dicari oleh tokoh-tokoh utama yang membawa kepada kejayaan.

Apa yang didapati secara keseluruhan bahawa novel *Terdedah* dan *Menteri*, gerak batin dilakukan lebih banyak di dalam teknik arus kesedaran dan monolog dalaman. Sedangkan dalam *Lingkaran* dan *Protes*, gerak batin lebih banyak dalam teknik dialog. Tetapi semuanya menunjukkan gerak batin yang menyeluruh bukan aksi luaran secara fizikal. *Terdedah* akhirnya mewujudkan plot secara terbuka oleh kegagalan watak utamanya yang belum diberi penyelesaian; dan *Lingkaran* mewujudkan plot rumit yang organik secara penyelesaian yang menunjukkan kegagalan watak utamanya. Dalam *Menteri* dan *Protes* barulah ditemui plot yang bersifat eureka, iaitu plot yang wujud dari gerak batin yang menunjukkan penemuan atau kejayaan watak-watak utamanya. Sifat plot eureka ini adalah ciri plot rumit atau plot lainnya yang amat penting, yang hanya wujud dalam novel-novel berkecenderungan baru.

Perwatakan

Novel *Lingkaran* mengemukakan seorang watak utama bernama Encik Ramli berusia 45 tahun iaitu seorang pegawai tinggi di Kementerian Pembangunan Persekutuan Tanah Melayu,²⁵⁷ berpangkat Ketua Bahagian Dalam Negeri.²⁵⁸ Encik Ramli menjadi tokoh pusat dalam novel ini. Watak-watak lain yang penting ialah Tuan Hess berusia 63 tahun, bekas pegawai kolonial yang telah bersara keturunan Wels,²⁵⁹ ia telah menganut agama Islam dan berkahwin dengan wanita keturunan bapanya Cina dan ibunya Sakai,²⁶⁰ dan sudah berpengalaman 32 tahun di Tanah Melayu. Dua orang watak penting lagi ialah Arumugam dan Foo Seng Kow; kedua-duanya warganegara Tanah Melayu. Arumugam berusia 43 tahun ialah seorang kontraktor dan bergerak cergas di belakang

²⁵⁷ *Lingkaran*, hlm. 17.

²⁵⁸ *Ibid.*, hlm. 198.

²⁵⁹ *Ibid.*, hlm. 17 – 18, 25.

²⁶⁰ *Ibid.*, hlm. 19.

gerakan buruh.²⁶¹ Foo Seng Kow berusia 51 tahun, juga seorang kontraktor, seorang pelopor pembaruan dalam sistem pelajaran Cina dan sangat berpengaruh, mempunyai hubungan rapat dengan beberapa kementerian di Tanah Melayu. Dua orang watak sampingan ialah Tinah, isteri Encik Ramli dan Franken, ketua steward di atas kapal *van Noort*; juga Rosnah dan Basir iaitu puteri sulung dan anak saudara Encik Ramli.

Syarifah Syuhada menjadi tokoh utama dalam *Terde dah* dan menjadi pusat perhatian yang amat penting. Dia seorang janda kaya dan ternama tinggal di tengah-tengah kota A.S. Wajahnya cantik dan "tubuhnya separuh jingga" yang "menandakan kesegaran dan kebogaran".²⁶² Dua orang lagi watak penting ialah Encik Adnan seorang wakil rakyat, dan Syed Mohsin seorang pegawai tinggi berpangkat Setiausaha II di Pejabat Menteri Besar. Menteri menampilkan seorang tokoh utama iaitu Bahadur, seorang menteri berusia 50 tahun;²⁶³ dan tiga orang watak sampingan iaitu Puan Nurimah isteri Bahadur, Hawa puteri tunggal Bahadur dan Sidik setiausaha peribadi Bahadur. Proses mengemukakan seorang tokoh utama bernama Ferdaos, seorang guru; dan satu orang watak penting iaitu Lokman, juga guru, serta tiga orang watak sampingan iaitu Asrul, Isril dan Sopiah, ketiga-tiganya juga guru.

Encik Ramli sebagai pusat perhatian dalam novel *Lingkaran* adalah tokoh besar, jujur, berdisiplin dan bertanggungjawab, yang menghadapi masa kehancurannya secara psikologi. Kesedaran Encik Ramli tentang permainan catur menjadi kesedaran terhadap keretakan jiwanya mengahadapi 'teka-teki' di sebalik permainan catur itu. Sebab permainan catur ini dirasakannya seperti permainan ke atas diri dan jiwanya sendiri. Kepentingan permainan catur dalam novel ini mengikut A. Teeuw bahawa: "Pertarungan catur itu sangat penting ertiinya dalam hubungan buku ini. Sudah tentu masih ada peristiwa lain daripada parti catur ini."²⁶⁴

Secara psikologi, permainan 'di sebalik' catur itu menekan jiwa Encik Ramli. Dia sendiri dapat merasakan ada sesuatu yang direbutkan oleh dua orang kawannya itu tanpa menyedari 'penggerak' atau 'dalang' permainan itu sedang bertdepan dengannya: iaitu Tuan Hess. Adanya 'peristiwa lain' seperti yang disebut

²⁶¹Ibid., hlm. 18.

²⁶²*Terde dah*, hlm. 1.

²⁶³Menteri, hlm. 2.

²⁶⁴A. Teeuw, "Kesan-Kesan Seorang Luar II: Lingkaran Karangan Arena Watt", *Deuxan Bahasa*, Jil. IX, Bil 12, Disember 1965, hlm. 551.

oleh A. Teeuw itulah yang telah menanamkan keresahan dan konflik jiwa yang hebat kepada Encik Ramli.

Encik Ramli menghadapi kegoncangan dan keretakan jiwanya di dalam rupa teka-teki; ia berasa syak terhadap kehadiran dan persahabatannya dengan Arumugam dan Foo Seng Kow, tetapi tidak dengan Tuan Hess. Tekanan rahsia 'di sebalik' permainan catur itu mengembalikan kenangan sejarah kejatuhan Michael Gorin yang dikerjakan oleh Prof. Nikolai dalam *The Fall of A Titan*,²⁶⁵ iaitu satu kejatuhan yang amat rahsia; dan ini amat menakutkan Encik Ramli. Kengeriannya itu dirasakannya sungguh-sungguh, sehingga dia berasa dirinya sedang dipermainkan seperti catur oleh Arumugam dan Foo Seng Kow.²⁶⁶ Kesangsiannya itu menukarkan Encik Ramli menjadi watak *neurosis*; ia disimbolkan ke dalam papan catur, dan dua orang kawannya itu sedang memperbutkan dirinya atau dia sedang menuju kepada pembunuhan dirinya sendiri. Secara gerak batin, Encik Ramli melihat dirinya seperti berikut:

Encik Ramli sekarang menyedari benar-benar, setiap gerak yang berlaku di atas papan sekarang adalah pembunuhan. Dan dia sendiri merasa, setiap terjadi kematian, jiwanya sendirilah yang terpekkik kesakitan. Dirasanya, badannya yang terbahagi kepada dua warna itu, tompok hitam dan tompok putih, sekarang sudah koyak-rabak, dan beberapa buah anak catur yang sekarang terlentang di luar tepi-tepi papannya yang sudah jadi bangkai itu, dipandang oleh Encik Ramli dengan mata yang berkunang-kunang. Encik Ramli merasakan biji-biji catur itu adalah jiwanya sendiri. Sekarang dalam benak Encik Ramli tergambar suatu lembaga hitam yang meramas-ramas kehidupan masa depannya, lembaga hitam yang wujud dari debu-debu yang dulunya terbang dari kaki-kaki pasukan yang berperang, dan pasukan itu sekarang berada di tangan Seng Kow dan Arumugam.²⁶⁷

Secara bawahsedar di dalam konflik jiwa yang amat hebat itu Encik Ramli berasa amat ngeri; dan pada suatu ketika dia berasa seolah-olah sendi-sendinya sedang dimamah lumat-lumat oleh Foo Seng Kow, sedangkan yang sebenarnya Foo Seng Kow menggeriut memamah giginya sendiri dalam tidur.²⁶⁸ Ini membayangkan Encik

²⁶⁵ *Lingkarun*, hlm. 73 – 74.

²⁶⁶ *Ibid.*, hlm. 48, 56, 79.

²⁶⁷ *Ibid.*, hlm. 79.

²⁶⁸ *Ibid.*, hlm. 90 – 91.

Ramli sedang menjalani proses keretakan dan kerusuhan jiwa. Ini disedari olehnya sendiri, akan tetapi dia tidak berdaya untuk menghindarkannya.

Keretakan dan kegoyangan jiwa Encik Ramli yang dilambangkan pada papan catur dibuktikan oleh sikapnya yang terpaksa akur dengan apa yang diterima oleh Tinah, isterinya: iaitu rasuah Foo Seng Kow dan Arumugam. Keruntuhan peribadi ini membawa kepada perubahan sikapnya: dia menjadi materialistik tanpa melakukan tanggungjawabnya dengan berul. Keruntuhan peribadi ini membawa kepada kecelakaan hidupnya sepanjang hayat. Sebenarnya dia tidak dapat mempertahankan keruntuhan yang menimpanya itu kerana bertubi-tubinya serangan secara psikologi dalam bentuk keinginan naluri manusia tentang harta kekayaan, wanita dan pangkat. Semuanya ini disediakan secukupnya oleh Arumugam dan Foo Seng Kow dua orang 'anak catur' Tuan Hess. Kegagalan Encik Ramli pada akhirnya adalah kegagalan dirinya dari menahan serangan naluri secara psikologi yang didalangkap oleh Tuan Hess dari jauh tanpa memperlihatkan dirinya.

Watak Tuan Hess ternyata amat kompleks; dia seorang kawan yang baik dan bijaksana dalam pelbagai ilmu pengetahuan dan takтик. Dia boleh berbicara tentang falsafah catur dengan amat teliti dan meyakinkan; dari falsafah catur itu dilambangkan sebagai 'perang besar abad dua puluh'.²⁶⁹ Dia juga berbicara dengan mendalam tentang politik dan soal kerohanian. Sikapnya terhadap kawan-kawannya amat kompleks. Dia menguasai bawahsedar Encik Ramli melalui permainan catur Arumugam dan Foo Seng Kow. Di sebelah lagi dia juga mempermainkan Arumugam dan Foo Seng Kow melalui Franken; untuk melepaskan dirinya, Tuan Hess menolak Franken ke depan dan menyatakan Si Misai, master mind dalam catur perniagaan di Asia Tenggara ini, sudah berlepas ke Eropah. Dengan bersikap demikian, Tuan Hess telah melepaskan diri dari segala risiko yang ditanggung oleh Arumugam dan Foo Seng Kow ketika Encik Ramli ditangkap. Menurut A. Teeuw bahawa: "Tuan Hess sendiri masih ada seginya yang lain; memang dia orang yang ternyata akhlaknya amat banyak selok-beloknya; Tuan Hess adalah campuran dari kejujuran dan kelincinan, dia memang wakil imperialis Barat yang sungguh-sungguh."²⁷⁰

²⁶⁹Ibid., hlm. 7 - 71.

²⁷⁰A. Teeuw (1965), op. cit., hlm. 551.

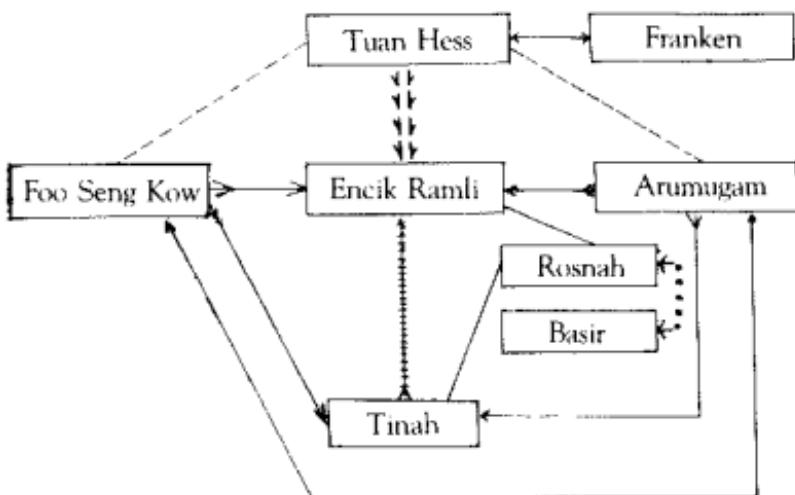
Tuan Hess amat bijaksana: dia menguasai perjalanan pemikiran semua watak dengan falsafah dan psikologi serta kelicikannya. Sikapnya yang bijaksana menjauahkan dirinya dari Encik Ramli dan berlepas tangan dari risiko Arumugam dan Foo Seng Kow, memberikan kepercayaan yang amat tinggi pada pandangan menteri; dia mendapat pujian dan mengekalkan jawatannya.²⁷¹ Tuan Hess bertanggungjawab menyediakan landasan untuk dilalui oleh Encik Ramli, Arumugam dan Foo Seng Kow yang membawa mereka itu ke dalam perangkap keruntuhan. Di sebelah lagi Tuan Hess menentukan kedudukannya sebagai tokoh yang sentiasa 'bersih' sepanjang masa, di samping memaksimakan keuntungan perniagaannya di seluruh Commonwealth.

Arumugam dan Foo Seng Kow merupakan type kaum imigran yang sepanjang hidupnya memikirkan keuntungan di mana saja mereka berada. Sikapnya hanya untuk mendapat kemewahan, dan akan melepaskan diri daripada segala risiko yang diterima oleh orang-orang yang menjadi mangsanya. Kedua-duanya berjaya menguasai kelemahan Tinah; dan itulah satu-satunya bentuk peribadi mereka, menguasai kelemahan manusia untuk mendapatkan keuntungan bagi diri sendiri. Peribadi mereka adalah peribadi ala kapitalis, berbuat apa saja hatta menghabiskan ribuan wang untuk mendapatkan faedah yang berlipat ganda. Tetapi kedua-duanya mempunyai kelemahan taktik sehingga masih juga dapat dipergunakan oleh Tuan Hess; dan kedua-dua menerima balasan.

Tinah, seorang lagi watak yang lemah dan bermula darinya adalah Encik Ramli menjadi seorang yang materialistik. Tinah menjadi type wanita materialistik, yang tidak pernah berasa puas dengan apa yang diperolehi oleh suaminya. Keinginannya yang besar dan tidak sabar menunggu masa yang lama, Tinah telah menyebabkan keruntuhan peribadi suaminya selain daripada menjerumuskan dia ke dalam kesengsaraan sepanjang hidupnya. Sikapnya yang menurut kemahuhan tanpa berfikir itu, menyebabkan berleluasanya rasuah dan penyelewengan oleh suaminya: hanya semata-mata kerana untuk memuaskan nafsu dan keinginannya kepada kekayaan dan kehormatan. Sebagai seorang wanita, isteri kepada seorang pegawai tinggi kerajaan yang terkenal jujur, telah bertanggungjawab kepada keruntuhan peribadi Encik Ramli yang juga bererti kehancuran kepada rumah tangganya sendiri. Di dalam Rajah 1 ditunjukkan interaksi watak-watak dan bagaimana Encik Ramli menjadi matlamat dan pusat perhatian.

²⁷¹ Lingkarun, hlm. 259.

Rajah 1
Struktur Interaksi Watak-watak Dalam *Lingkaran*



Petunjuk:

- = hubungan tekanan rasuah.
- = kawan biasa motif rasuah.
- = hubungan sulit.
- ←————→ = saling memahami.
- = suami isteri bermotif tekanan rasuah.
- = ibu bapa dan anak mendesak keperluan.
- <————→————→ = hubungan kekasih.

Rajah 1 menunjukkan bagaimana Encik Ramli menjadi pusat perhatian kepada semua watak-watak lain. Tuan Hess tidak kelihalan di dalam interaksi watak-watak ini selain daripada memberi tekanan secara psikologi ke atas semua watak-watak yang terlibat. Arumugam dan Foo Seng Kow berinteraksi secara langsung dengan Tinah dan Encik Ramli; tidak terlihat peranan Tuan Hess di dalam hubungan antara Arumugam dan Foo Seng Kow dengan Tinah, tetapi sebenarnya tekanan Tuan Hess ke atas dua watak ini amat kuat oleh impian-impian kemewahan. Tuan Hess secara sulit, licin

dan licik menekan dengan amat kuat ke atas Arumugam dan Foo Seng Kow, dan inilah yang menyebabkan keretakan dan keruntuhan jiwa dan peribadi Encik Ramli; dengan dipercepatkan lagi oleh desakan Tinah dan keperluan Rosnah. Pembinaan perwatakan dalam *Lingkaran* ini sangat teliti dan halus, dan menjelaskan keupayaan watak-wataknya berfikir di samping mengutarakan psikologi watak-wataknya dalam menghadapi sesuatu situasi.

Watak utama dalam *Terededah* juga menghadapi tekanan jiwa secara psikologi; berbeza dengan Tinah yang materialistik, Syarifah Syuhada dalam *Terededah* ini menghadapi tekanan keinginan kepada kepuasan seks. Tekanan libido yang tidak pernah tercapai itulah membawa kepada bawahsedar dan mengalami proses pengalaman jiwa yang amat hebat.

Syarifah Syuhada, seorang janda yang cantik, tubuhnya separuh jingga, kaya, ternama dan terpelajar. Dari segi kekayaan dan kehormatan, sudah amat memuaskan. Keturunan 'Syed' yang dimilikinya ('Sharifah' kepada wanitanya) meletakkan kedudukannya tokoh yang mulia, disegani dan ingin dimiliki oleh sesiapa. Tetapi sebagai manusia biasa, Syarifah Syuhada mempunyai nafsu libido yang amat ketara. Kepuasan seks yang tidak pernah dapat dicapai semasa suaminya hidup kerana suaminya seorang tua, membuat dia liar dan mengisikan kelemahan suaminya dengan Syed Mohsin, orang yang sama darjah dengannya. Tapi baginya, pemuda kacak ini adalah untuk sementara; dia perlu kepada yang lebih dewasa dan mestilah juga ternama.

Sikap Syarifah Syuhada amat halus dan selalu memilih walaupun kadang-kadang keperluan seks itu boleh dipenuhi saja oleh Hamid, tukang kebunnya; tapi tukang kebun itu terlalu jauh beza darjatnya. Dia perlu memenuhi keinginannya itu kalau bukan Syed Mohsin mestilah Encik Adnan, wakil rakyat. Syarifah Syuhada berasa dirinya tidak mungkin melakukan keinginan seks itu dengan sembarang orang; ia mesti membuat pilihan. Tenaga libido itu memuncak disebabkan dorongan-dorongan kecil tetapi amat bererti: seperti kepala paip tempat mandinya dan putih telur yang berlendir dalam cawan waktu makan paginya. Objek-objek yang tidak bererti ini menjadi catalyst kepadanya dan merangsang nafsunya untuk melepaskan keinginan itu.

Rangsangan-rangsangan nafsu seks yang hebat itu membawa Syarifah Syuhada kepada kehilangan pertimbangannya yang waras. Pertimbangan darjah, sama tarafnya dengan pertimbangan seks; dan ini menjadi tujuan utama Syarifah Syuhada. Dia berasa puas

dengan kehadiran lelaki sebagai kemuncak dari keinginannya. Tapi ego atau kesedaran yang hendak dicapainya itu tersekut oleh sikap keanak-anakan Syed Mohsin dan Encik Adnan. Ini amat dirasakan oleh Syarifah Syuhada: keinginan egonya tenggelam ke dalam bawahsedar. Pengalaman jiwanya itu menjadi mimpi dan dia mendapat kepuasan yang amat minima.

Syarifah Syuhada lebih mengarah kepada watak yang disebut sebagai *neurosis*²⁷² dari watak ego sepenuhnya. Dia hidup dalam bayangan fantasi, ilusi dan imaginasi terhadap keinginan dan kenikmatan seks yang tidak pernah dapat dicapainya.

Encik Adnan pula wujud sebagai alat untuk 'memaksimakan' kegagalan Syarifah Syuhada; yang juga dilakukan oleh Syed Mohsin. Encik Adnan merupakan matlamat janda kaya itu, dan secara kebetulan wakil rakyat ini menduduki status yang tinggi dalam masyarakat, sehingga ia merasakan isterinya Rohana sudah rendah di sisinya. Sikapnya terhadap kebebasan seks di luar rumah, telah mengetepikan tugasnya dalam parti dan terhadap anak-anak serta isterinya. Kesanggupannya untuk memenuhi undangan Syarifah Syuhada pada masa yang sama dengan mesyuarat partainya, adalah merupakan 'pelarian' tanggungjawab yang murni terhadap bangsa dan negara kepada kepentingan diri sendiri; dan ini merupakan penyelewengan yang amat ketara dari seorang wakil rakyat.

Syed Mohsin, seorang lagi watak ego yang hendak dicapai oleh Syarifah Syuhada. Sikap Syed Mohsin yang selalu memberi kepuasan seks kepada Syarifah Syuhada, telah menjadi watak 'penghalang' dalam perkembangan keinginan Syarifah Syuhada. Syed Mohsin bukan saja menghalang keinginan Syarifah Syuhada, Encik Adnan dan dirinya sendiri, akan tetapi juga menggagalkan harapan Hamid dengan Tijah dan Fakar dengan Rohana, iaitu watak-watak sampingan yang mempunyai keinginan dan menunggu kesempatan yang sama.

²⁷²James Drever, *A Dictionary of Psychology*, Harmondsworth: Penguin Books, 1967, hlm. 185, menerangkan bahawa neurosis dan neurotic digunakan untuk menjelaskan seseorang yang menyimpan ingatan-ingatan di dalam tenaga sarafnya, merimbulkan pelbagai konflik jiwa. Rangsangan dan konflik itu membawa kepada tingkah laku di dalam sedar secara tidak disedari. Ia juga menimbulkan pelbagai fantasi, khayalan dan mimpi. Istilah ini digunakan oleh Freud dalam teori psikoanalisisnya; juga digunakan oleh Adler dengan tujuan yang sama dan untuk menerangkan hal-hal yang berhubung dengan *neurotic character*.

Kewujudan watak-watak Encik Adnan dan Syed Mohsin adalah menjadi landasan kepada pengalaman jiwa Syarifah Syuhada. Sebab dengan kegagalan mencapai nikmat seks secara sedar itu, Syarifah Syuhada telah menjadi watak *neurosis* yang menjalani proses kegiatan saraf yang menunjukkan kegagalan ego itu, kemudian tenggelam ke dalam id atau bawahsedar yang menimbulkan fantasi, imaginasi dan mimpi.²⁷³

Pengalaman bawahsedar ini dijalani sepenuhnya oleh Syarifah Syuhada; dan dalam pembinaan perwatakannya dia adalah watak *neurosis* sepenuhnya. Ia bukan saja dihidupkan oleh khayalan, kenangan dan fantasinya sejak mula ia diperkenalkan pada awal novel ini, malah sampai akhirnya pengalaman bawahsedar itu dijalannya dengan lebih mendalam dan secara penuh, secara maksima.

Watak *neurosis* ini wujud lagi dalam Menteri. Bahadur yang menghadapi konflik jiwa yang amat hebat kerana tidak dapat mencapai apa yang dicita-citakan untuk membangunkan masa depan bangsa 'sawo matang' telah menjalani proses pengalaman jiwa. Ia menunjukkan perkembangan perwatakan gerak batin sepenuhnya. Konflik yang dihadapi oleh Bahadur lebih hebat dan besar kerana mengenai tanggungjawab terhadap negara dan bangsa. Sikap nasionalisnya dapat dilihat kepada hasratnya untuk berbuat sesuatu 'yang besar', 'yang agung' dan 'yang berfaedah' untuk bangsa Melayu.²⁷⁴ Objek 'naga' pada ceper dan 'nelayan' di dinding kamar

²⁷³Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, New York: Washington Square Press, 1962, hlm. 484, menyebutkan sebagai berikut: "The artist has also introverted disposition and has not far to go become neurotic. He is one who is urged on by instinctual needs which are too enormous; he longs to attend honour, power, riches, fame and woman; but he lacks of achieving these gratifications. So, like any other with an unsatisfied longing, he turns away from reality and transfers all libido too, on to creation of his wishes in the life phantasy." Pengalaman ini dapat dilihat dalam karya seperti yang diterangkan oleh Norman N. Holland, "The 'Unconscious' of Literature: The Psychoanalytic Approach", *Contemporary Criticism*, London: Edward Arnold Ltd., 1970, hlm. 131 - 153, bahawa kesan-kesan psikologi dalam sebuah karya yang disebut sebagai unconscious content itu dapat dilihat dengan jelas. Beliau menerangkan bahawa sesuatu fantasi yang tidak disedari oleh pengarang telah dirakam dalam karya dapat menunjukkan tema yang dimaklumi oleh para pembaca. Kemudian fikiran-fikiran secara sedar terakam dalam karya secara tidak disedari membawa pengalaman-pengalaman bawahsedar. Pengalaman bawahsedar itulah disebut unconscious content yang dibawa oleh watak-watak yang mengalami proses pengalaman jiwa di dalam karya kesasteraan itu.

²⁷⁴Menteri, hlm. 4 - 5.

tidurnya menjadi catalyst kepada kemualannya terhadap kaum imigran dan kesedarannya terhadap kaum bumiputera.

Bahadur menyedari tugas dan tanggungjawabnya sebagai seorang menteri. Baginya tugas penting menteri ialah melaksanakan dasar partai dan mestilah bertujuan untuk melaksanakan "dasar kebangsaan bumiputera" dan "mempertahankan keperibadian bumiputera."²⁷⁵ Sebab itu Bahadur menolak kelantangan Pugusamy dan watak imigran ini patut disula seperti zaman Sultan Mahmud Syah Melaka,²⁷⁶ atau balik saja ke negeri asalnya.²⁷⁷ Sikap Bahadur amat keras, dia antifeudalisme dan kapitalisme. Tetapi sikap keras itu tidak pernah dapat dilaksanakan oleh sebab kelemahannya sendiri di dalam partai dan kerajaan.

Konflik jiwa Bahadur ini menekan seluruh sarafnya. Dia ingin melihat Puan Nurimah dan Sidik yang amat rapat pertalian dengannya, menyedari akan tugas sebagai orang partai dan sebagai warganegara. Bahadur tidak dapat meyakinkan mereka ini. Kelemahannya ini menekan kemahuan dan sikap Bahadur yang secara ilusi dapat menggambarkan kesedaran rakyat akan datang: mereka akan mengutuk menteri dan partai yang memerintah. Konflik jiwanya ini menimbulkan dilema antara hendak meletakkan jawatan dengan meneruskannya untuk membetulkan dasar partai yang salah. Tekanan konflik jiwa ini membuat Bahadur pengsan, iaitu satu proses pengalaman jiwa pertama yang dihadapi oleh Bahadur sebagai watak *neurosis*.

Bahadur bersendirian dalam menghadapi masalah dan konflik jiwa yang menjadi dilema dalam perjuangannya. Dia melihat ilusinya yang samar-samar bersama-sama keupayaannya yang tidak mungkin merubah nasib kaum bumiputera. Kegagalannya untuk menyempurnakan tugasnya sebagai seorang menteri, membuat Bahadur kehilangan daya pemikiran: dia menerima fikiran Sidik yang menyalahkan pegawai kerajaan dan bukan partai atau menteri.²⁷⁸ Sikapnya yang membenarkan pendapat Sidik ini amat besar kesannya kepada pengalaman jiwa Bahadur; ia mendepani ilusi yang ditakutinya dalam rupa mimpi yang amat dahsyat dan menakutkan. Dalam mimpinya itu Bahadur mendapati dirinya hendak dibunuh oleh bangsa 'sawo matang' dalam tahun 1987 kerana kegalangannya membawa bangsa itu kepada ketinggian ekonomi.

²⁷⁵Ibid., hlm. 81.

²⁷⁶Ibid., hlm. 44.

²⁷⁷Ibid., hlm. 9.

²⁷⁸Ibid., hlm. 87.

Sebenarnya mimpi Bahadur itu adalah proses pengalaman jiwan yang disebabkan oleh kegagalan egonya. Ia lebih merupakan semangat Bahadur yang hebat, bertanggungjawab, mencintai bangsa 'sawo matang', antiimigran yang melampau dan lebih dari itu ialah bayangan semangat nasionalisme Melayu yang tulen.²⁷⁹ Hasrat Bahadur itu dapat dilihat dalam mimpinya yang ngeri itu. Ia bukan satu ilusi kosong oleh tekanan kegagalan ego Bahadur semata-mata, tetapi adalah bayangan imbasmuka tentang apa yang akan terjadi kepada bangsa 'sawo matang' apabila diabaikan oleh menteri-menteri dan pegawai-pegawai kerajaan yang diberi tugas untuk melaksanakannya tetapi telah bertindak sebaliknya. Ia juga menjelaskan sikap akhir Bahadur dengan azamnya yang penuh bertolak dari bayangan mimpinya yang dahsyat itu, akan mengubah dasar partai yang salah dalam satu mesyuarat partai kemudiannya. Ini menampakkan ketokohan Bahadur sebagai menteri yang berasa bersalah kerana tidak dapat memaksimakan pencapaian tugasnya.

Bahadur menjadi type watak *neurosis* yang sebenarnya; seperti juga watak Syarifah Syuhada. Dia tidak berjaya mencapai matlamat egonya yang besar dan bererti sebagaimana yang dicitakan-citakan disebabkan kelemahan-kelemahan peribadi, dasar partai, kuasa yang terhad dan kemampuan tenaga sendiri, menyebabkan dia di-

²⁷⁹C. Skinner, "A Note On Communalism In Malay Literature", *The May Tragedy In Malaysia*, Australia: Monash University, Julai 1969, hlm. 59 – 105, telah memuatkan terjemahan Bab 9 novel Menteri iaitu tentang peristiwa mimpi itu; dan membuat analisa bahawa novel ini memperlihatkan sifat chauvinism dan communalism Melayu sebagai lanjutan dari communalism yang banyak terdapat dalam sastera Melayu. Skinner mengambil contoh cerpen "Awang Putat" oleh Abdul Rahim Kajai dan "Anak Dibuat Denak" oleh Ishak Haji Muhammad. Menurut Skinner novel ini adalah salah satu 'sebab' tercetusnya tragedi 13 Mei 1969 itu. Kemudian Ismail Hussein dalam ceramahnya bertajuk "Sastera Melayu dan Perpaduan Kaum" di Universiti Malaya pada 24 Oktober 1969, telah menolak dakwaan melulu Skinner itu. Bagi Ismail Hussein, adalah 'terlalu' membuat tuduhan bahawa Menteri melanjutkan chauvinism dan communalism Melayu, sedangkan 500 buah novel moden lain tidak menyampaikan mesej demikian; apalagi contoh dua buah cerpen dari 4,000 atau 5,000 buah cerpen moden yang tidak menyentuh soal itu. Menurut Ismail Hussein, novel Menteri adalah "satu impian dan satu pelarian yang indah" yang merupakan "penjelmaan daripada realiti ketakutan yang mulai berputik dalam masyarakatnya," dan "mimpi Menteri Bahadur adalah cuma satu bayangan akan ketakutan yang akan menjadi realiti bukan 20 tahun akan datang, tetapi cuma berjarak dua tahun selepasnya, iaitu dua tahun selepas terbitnya novel Menteri." Lihat Ismail Hussein, "Sastera Melayu dan Perpaduan Kaum", Kuala Lumpur: Kelab Kritik Pena, 1969, (stensilan) hlm. 1 – 12.

tekan oleh kemahuan-kemahuannya yang besar itu. Seluruh aksi Bahadur berlaku secara gerak batin di dalam teknik arus kesedaran yang menyeluruh; dan amat sedikit di dalam dialog, menjelaskan kewujudan secara nyata bahawa Bahadur adalah watak *neurosis*.

Dalam Protes, terdapat dua tokoh penting Ferdaos dan Lokman; Ferdaos mengambil peranan tokoh utama. Sebagai tokoh yang terlibat di dalam partai, tentunya mempunyai daya intelek yang tinggi dan melibatkan diri dalam pelbagai kegiatan masyarakat. Keyakinan Ferdaos terhadap Islam tidak terhenti di atas iman semata-mata tanpa pemikiran yang mendalam. Baginya hidup ini adalah satu kewujudan yang dibina oleh akal bukan oleh tahayul dan imaginasi ilusi. Sebab itu Ferdaos menolak sesuatu keyakinan tanpa fikiran seperti soal-soal yang *transcendent* atau *immanent* yang menolak pemikiran manusia. Sikap Ferdaos amat saintifik dan menolak falsafah semata-mata. Dia percaya kepada Islam selagi Islam menghargai akal manusia; dan kerana itu dia menolak fanatik sebagai kebohongan dan kejahilan.

Ferdaos menghadapi konflik jiwa yang hebat oleh adanya fikiran-fikiran yang dianggapnya terlalu ideal di dalam Islam. Dia menerima kewujudan akal sebagai suatu yang tinggi, yang menunjukkan *dignity* seseorang manusia. Dalam konflik jiwanya terhadap fahaman Islam, Ferdaos menjadi watak 'anti tesis' atas sikap dan pendirian Lokman sebagai watak 'tesis.' Selain dari itu Ferdaos merupakan watak *inquiry*, pencari yang bergerak secara gerak batin; ia lebih mendekati watak bawahsedar ketika memikirkan persoalan-persoalan 'tesis' yang diterimanya.

Sebagai manusia, Ferdaos tidak menolak sikap hidup mewah atau berpada-pada, tetapi hendaklah diwujudkan oleh kefahaman yang sebenarnya terhadap masalah-masalah "akal dan fikiran untuk mencari kebenaran" yang mencakupi sifat-sifat yang *transcendent*, yang manusia perlu juga menerimanya²⁸⁰ sebagai kebenaran sejati dan 'mutlak'. Sikap akhir Ferdaos ini merupakan 'sintesis' dari usaha *inquiry*nya yang sungguh-sungguh, sehingga dia tenggelam ke bawahsedarnya apabila menjerit dan meneriakkan nama Lokman, sedangkan Lokman tidak ada.²⁸¹ Ini menjelaskan sikap saintifik Ferdaos terhadap sesuatu yang dicarinya dengan akal dan akhirnya ditemuiinya di dalam 'tesis' Lokman yang dianggap idealis itu. Dia menemuinya di dalam sikapnya yang wujud sebagai pelaksanaan

²⁸⁰Protes, hlm. 158.

²⁸¹Ibid., hlm. 126 – 127.

dari akal dan pemikiran saintifik dan falsafah, bukan keyakinan tanpa akal.

Watak Lokman adalah pengikut Islam yang teguh dan mempunyai hujah yang kuat. Dia seorang yang pemarah dan *outspoken* tetapi di sebelah lagi dia seorang yang teguh dan berwibawa di dalam menyampaikan hujah-hujahnya, terutama mengenai falsafah Islam khususnya tentang soal-soal yang dianggap *transcendent*. Dia yakin dengan apa yang "disuruh ia yakini" kerana apa yang disuruh itu sebenarnya rasional dan lojik. Dia sebenarnya adalah watak yang membawa nilai-nilai lama yang klasik tetapi masih bersinar-sinar dan amat teguh hujahnya untuk diuji dalam zaman moden. Lokman menjadi watak realistik, akademik dan pembawa nilai-nilai kebenaran sejati dan tulen dalam Islam. Lebih jauh Lokman menjadi simbol keteguhan Islam dengan kebenarannya yang tulen dan *up-to-date* sepanjang zaman.

Demikianlah pembinaan perwatakan di dalam novel-novel *Lingkaran*, *Terededah*, *Menteri* dan *Protes*. Perwatakan itu dibina secara bawahsedar dengan kumpulan-kumpulan ingatan, pemikiran, ilusi dan mimpi yang menggambarkan gerak batin dan proses pengalaman jiwa. Wajah Encik Ramlie dalam *Lingkaran*, watak Syarifah Syuhada dalam *Terededah*, watak Bahadur dalam *Menteri* dan watak Ferdaos dalam *Protes*, adalah watak-watak *neurosis*. Dengan demikian amatlah jelas bahawa satu kelainan dan menjadi ciri khusus pembinaan perwatakan dalam novel-novel berkecenderungan baru ini ialah watak-watak utamanya digambarkan secara gerak batin yang disampaikan secara teknik arus kesedaran dan monolog dalaman.

Pembinaan dan perkembangan watak-watak *neurosis* ini lebih rumit dan kompleks. Seperti yang telah dilihat dalam analisis perwatakan tadi, watak-watak yang diwujudkan itu penuh dengan pemikiran dan menghadapi konflik jiwa. Cara ini menjadi satu ciri kepada pembinaan perwatakan di dalam keempat-empat novel ini. Oleh sebab penekanan ke atas konflik jiwa dan banyaknya pemikiran, menyebabkan pembinaan perwatakan dan untuk mewujudkan watak yang benar-benar realistik menjadi lambat. Malah, kadang-kadang sifat watak yang semestinya ditonjolkan tidak kita temui. Watak-watak secara peribadi tidak dijelaskan dengan nyata, kecuali melalui pemikirannya yang panjang dan boleh menjemukan. Ini merupakan satu kelemahan dalam pembinaan perwatakan di dalam novel-novel ini.

Encik Ramli dan Tuan Hess dalam *Lingkaran*, walaupun pemikiran mereka begitu tinggi dan telah melakukan sesuatu keputusan yang luar biasa, tetapi sifat peribadinya sebagai manusia individu tidak disebutkan. Sifat-sifat fizikal seperti bentuk tubuh, wajah muka, tinggi rendah, warna kulit dan sebagainya boleh menjelaskan ciri-ciri watak dan kemudiannya boleh menjelaskan sikap sebagai pembinaan perwatakan, tidak disebutkan. Kecuali menyebutkan usia Encik Ramli, Tuan Hess, Arumugam dan Foo Seng Kow dalam *Lingkaran* dan Bahadur dalam Menteri, watak-watak lain tidak disebut langsung. Syarifah Syuhada dalam *Terdedah* hanya disebut 'janda muda' dan Ferdaos serta lain-lain watak tidak dinyatakan. Ketidadaan gambaran terhadap sifat-sifat fizikal sebagai individu, mengurangkan sifat realistik kepada pembinaan perwatakan. Kemungkinan lain kita seolah-olah dihadapkan dengan pemikiran dan konflik jiwa dari watak-watak yang tidak lengkap atau tidak dikenali secara individu. Ini menjadi satu kelemahan dalam pembinaan perwatakan, sebab yang dihadapkan hanya pemikiran dan konflik jiwa. Sedangkan dalam pembinaan perwatakan individu, watak-watak itu penting dikenali dan diperincikan untuk mewujudkan sifat realistik.

Bagaimanapun Encik Ramli, Tuan Hess, Syarifah Syuhada, Bahadur dan Ferdaos jelas kelihatan kerana masalah-masalah yang mereka hadapi. Perwatakan mereka sudah jelas dan peranan mereka amat ketara. Cuma yang mungkin mencacatkannya hanyalah kerana sifat-sifat individu mereka tidak diperincikan untuk mendapatkan gambaran sifat realistik.

Peranan Tuan Hess dalam *Lingkaran* sebagai generator kepada pembinaan perwatakan Encik Ramli, Arumugam dan Foo Seng Kow, telah menunjukkan sikap hidupnya yang kompleks. Tuan Hess wujud sebagai kawan yang 'jujur', berpengetahuan, berbudi bahasa, sopan santun dan pandai berkawan; di sebelah lagi Tuan Hess adalah seorang yang licin, licik dan 'telunjuk lurus kelingking berkait'. Sikap Tuan Hess terhadap hidup ialah menpergunakan segala kesempatan yang ada untuk dirinya. Sebab itu dia mempergunakan segala kebolehannya untuk membuktikan kebaikan. Disamping itu pula kesempatan dari kebaikan yang ditunjukkan itu ditarik pula keuntungan-keuntungan untuk dirinya tanpa mempedulikan kawan-kawannya. Tapi Tuan Hess juga menolak kawan-kawannya ketika kejahatan menimpa mereka; Tuan Hess bersenang-senang di pejabatnya ketika Encik Ramli ditangkap kerana rasuah dan Arumugam dan Foo Seng Kow terpaksa lari ke luar negeri. Per-

watakan Tuan Hess benar-benar kompleks: "campuran dari kejuran dan kelicinan, wakil imperialis Barat yang sungguh-sungguh." Berdasarkan kepada pembinaan perwatakannya ini, nyatalah bahawa watak Tuan Hess ini adalah satu-satunya watak bulat. Walaupun Tuan Hess bukan watak utama, tetapi pembinaan perwatakannya lebih kompleks kalau dibandingkan dengan pembinaan perwatakkan Encik Ramli, Arumugam dan Foo Seng Kow. Mereka ini hanya bergerak kepada satu arah: Encik Ramli bergerak kerana konflik jiwa disebabkan fikiran Tuan Hess; Arumugam dan Foo Seng Kow bergerak kerana arahan sulit Tuan Hess. Mereka tidak berinisiatif dan hanya menjadi buah 'catur' kepada Tuan Hess. Kerana itu pembinaan perwatakkan mereka nyatalah hanya watak-watak pipih, iaitu yang bergerak pada sebelah ruang semata-mata, bukan kompleks seperti Tuan Hess.

Watak Syarifah Syuhada dalam *Terededah* juga watak pipih; peranannya hanya mengarah kepada satu arah saja, iaitu untuk mendapatkan kepuasan seks. Walaupun Syarifah Syuhada menjadi watak utama yang menjadi pusat perhatian, tetapi peranannya terbatas kepada pencarian seks semata-mata tanpa memperlihatkan sikapnya yang kompleks. Pembinaan perwatakkan Syarifah Syuhada amat mudah kerana sikapnya tidak pernah berubah dari awal sampai akhirnya. Ia hanya menunjukkan rangsangan-rangsangan yang negatif yang menyebabkan keruntuhan moralnya. Pembinaan perwatakwan wanita di dalam keempat-empat novel ini lebih banyak menonjolkan sifat dan sikap negatif. Selain daripada Syarifah Syuhada yang menonjolkan moralnya yang rendah, ialah juga Tinah dalam *Lingkaran*, Puan Nurimah dalam *Menteri*, Isril dan Sopiah dalam *Protes*.

Watak Tinah digambarkan sebagai seorang wanita yang mempunyai nafsu besar untuk mendapatkan kemewahan tanpa memikirkan implikasi yang akan diterima oleh suaminya. Nafsu Tinah yang materialistik itulah yang menyebabkan keruntuhan peribadi suaminya. Demikian juga gambaran Puan Nurimah bersama puteri tunggalnya Hawa, hanya memikirkan kesenangan tanpa memberikan simpati kepada tugas Bahadur sebagai menteri. Sifat dan sikap negatifnya itu menyebabkan Bahadur tidak mendapat fikiran-fikiran yang baik, yang boleh meringankan konflik jiwanya. Watak Isril dan Sopiah juga negatif; dalam hidup mereka tidak dapat memberikan fikiran yang baik walaupun telah diberitahu oleh pengarangnya mereka adalah wanita radikal. Perdebatan Ferdaos dan Lokman tidak memberi kesan intelek ke dalam fikiran kedua-dua wanita ini.

Malah yang ditonjolkan ialah sifat naluri: Isril mencintai Lokman dan Sopiah mencintai Ferdaos. Mereka dilukiskan sebagai watak pipih walaupun peranan mereka besar dan utama seperti Syarifah Syuhada.

Hal ini sangat berbeza dengan pembinaan perwatakan lelaki. Mereka intelek, positif dan menunjukkan kemampuan berfikir yang tinggi walaupun mungkin akhirnya keputusan menunjukkan sebaliknya. Watak Bahadur dalam Menteri dan Ferdaos dalam Protes menjelaskan kemampuan intelek manusia dalam mencari dan menemukan sesuatu di dalam hidupnya. Bahadur yang keseorangan di dalam menentukan keazamannya untuk membela kaum bumiputera, telah menghadapi konflik jiwa yang amat hebat. Dia memikirkan segala keburukan dan kebaikan yang mungkin dilakukannya sehingga dia menjadi watak *neurosis*. Cara Bahadur mendapatkan keputusan dan pengalamannya itu telah memberi kesan kepada sikap Hawa, menunjukkan Bahadur telah menjalani aspek-aspek penting di dalam seluruh hidup dan pemikirannya. Dia menjadi pusat dari bayangan kebaikan sebagai menteri, dan dia juga menjadi pusat kepada kejahatan sebagai menteri yang tidak berterima, telah memberinya kekuatan berfikir. Keputusannya berani di akhir kesedarannya setelah mengalami proses pengalaman jiwa dalam bentuk mimpi yang dahsyat itu, telah menentukan sikap pemikirannya yang kompleks. Dengan demikian nyatalah bahawa Bahadur diwujudkan sebagai watak bulat dalam novel Menteri.

Watak Ferdaos dalam Protes sebagai watak *neurosis* yang mengalami proses pengalaman jiwa yang hebat adalah juga watak bulat. Ferdaos mengalami pemikiran yang negatif terhadap Islam; dari ini menjadi 'antitesis'nya terhadap pendapat Lokman sebagai 'tesis'. Proses 'antitesis' Ferdaos ini memakan masa yang panjang. Sepanjang masa Ferdaos memikirkan kebenaran tanpa merujuk kepada fikiran orang lain. Sikap negatif Ferdaos terhadap konsep-konsep transcendent dan immanent dalam Islam itu akhirnya berubah kepada positif. Ferdaos mula mengenal konsep-konsep itu secara pemikiran yang lebih mendalam sebagai hasil perdebatannya dengan Lokman. Dalam makna yang lebih jelas, bahawa Ferdaos telah menjalani masa sikap negatif dan positifnya terhadap sesuatu fahaman Islam yang dicarinya: kebenaran sejati dan tulen. Dengan adanya sikap pemikiran Ferdaos yang kompleks ini, nyatalah dia menepati konsep watak bulat dalam novel ini. Ia berbeza dengan Lokman yang hanya sejak awalnya positif terhadap konsep-konsep dalam Islam. Lokman tidak mengalami proses pemikiran yang panjang dan peng-

alamans jiwa yang bererti. Sebab itu watak Lokman adalah watak pipih; sama saja dengan watak Asrul, Isril dan Sopiah.

Demikianlah pembinaan perwatakan dalam keempat-empat novel berkecenderungan baru ini. Selain daripada kelemahan tidak memperincikan sifat individu watak-wataknya, kecuali sedikit teliti dalam *Lingkarun*, pembinaan dari sudut pemikiran secara gerak batin telah memperlihatkan kelainan dari novel-novel yang terdahulu. Ia juga melahirkan watak-watak neurosis akibat dari proses pengalaman jiwa; dan ini adalah satu kelainan yang amat ketara. Cara pengarangnya menampilkan watak-watak utamanya juga menarik perhatian. Watak-watak utama dalam *Terededah*, Menteri dan Protes telah ditampilkan secara langsung dan bukan secara deskripsi pengarang. Ia diwujudkan melalui arus kesedaran dan monolog dalaman watak-watak itu menghadapi sesuatu masalah dirinya. Dengan menyorot gerak batin secara arus kesedaran itu, watak-watak dapat dikenal secara langsung melalui pemikiran mereka dan bukan melalui sifat fizikal. Ketiga-tiga novel ini amat sedikit menampilkan watak-wataknya melalui deskripsi pengarangnya atau melalui dialog watak-watak lain.

Dalam *Lingkarun*, walaupun watak-wataknya ditampilkan secara deskripsi tetapi diikuti oleh dialog-dialog dan arus kesedaran; iaitu satu cara untuk mendalami jiwa watak secara keseluruhan. Dengan cara demikian, terlihat bahawa watak-watak utama dalam keempat-empat novel ini seperti terlepas dari kongkongan pengarang; dan malah wujud sebagai individu-individu yang bebas berbicara dan berfikir. Ini adalah satu-satunya ciri penampilan watak dalam novel-novel jenis ini yang amat meyakinkan.

Latar

Novel *Lingkarun* mengemukakan latar di atas sebuah kapal yang bernama *von Noort* yang sedang belayar dari Hong Kong ke Singapura. Di atas kapal itu watak-wataknya berhubungan dan berinteraksi di dalam latar-latar yang lebih kecil lagi seperti di dalam kabin, di salon tempat makan dan di atas dek. Pengarangnya tidak menjelaskan bagaimana keadaan kabin atau dalam salon. Tempat-tempat ini tidak diperincikan kerana sebenarnya latar ini tidak mempunyai fungsi kepada pembinaan perwatakan. Tapi latar atas kapal *von Noort* ini telah menghubungkan kota-kota besar di seluruh dunia dengan watak-wataknya bertukar ganti. Dengan demikian, Encik Ramli, Tuan Hess, Arumugam dan Foo Seng Kow yang berada dalam latar ini telah berpengalaman dengan kota-kota besar

khususnya Hong Kong dan Singapura. Latar terhad di atas kapal itu memungkinkan timbulnya pengalaman-pengalaman jiwa oleh adanya ingatan dan pemikiran yang rasional dan saintifik.

Latar di atas kapal ini menjadi tempat untuk membuat kesimpulan dari penemuan Encik Ramli di dalam interaksinya dengan Arumugam dan Foo Seng Kow, lalu dilanjutkan kepada satu latar lagi di Kuala Lumpur, juga kota raya, untuk melaksanakan keputusan-keputusan yang diambil. Latar kedua ini lebih tidak berfungsi lagi selain dari menyatakan tempat watak-watak utama bertemu dan melaksanakan keputusan yang telah ditemui. Selain dari latar tempat ini ialah juga latar masa yang ditentukan dalam *Lingkaran*. Antara pertemuan Encik Ramli dengan Tuan Hess, Arumugam dan Foo Seng Kow – yang tidak disebutkan berapa lama mereka berada di atas kapal – berjarak selama lebih dua tahun barulah Encik Ramli, Arumugam dan Foo Seng Kow menerima balasan akibat perbuatannya. Bagaimanapun latar masa ini tidak diperincikan selain dari menyebutkan bahawa apa yang berlaku adalah sebagai pelaksanaan dari keputusan yang telah dibuat di atas kapal.

Latar dalam *Terededah* hanya di dalam sebuah rumah seorang janda kaya Syarifah Syuhada. Rumah itu terhias dengan indah: ada kebun bunga, rumput yang selalu dipotong oleh tukang kebun khusus, ada bilik mandi dan paip air serta kolah mandi; rumah pula berada dan terletak di tengah-tengah kota A.S. Di dalam rumah yang serba mewah ini Syarifah Syuhada boleh berhubung dengan watak-watak yang dikehendakinya melalui telefon, iaitu alat perhubungan teknologi moden yang hanya ada di kota-kota saja. Rumah yang dikelilingi oleh suasana kota walaupun tidak berfungsi di dalam pembinaan perwatakan, akan tetapi kedudukannya itu menjadi penting untuk menonjolkan watak-watak neurosis yang kebanyakannya wujud di kota atau berhubung dengan kota.

Latar masa dalam *Terededah* menjadi lebih penting daripada latar tempat yang eksklusif itu. Ini disebabkan masa itu menentukan segala peristiwa dan kejadian yang berlaku antara Syarifah Syuhada dengan Encik Adnan dan Syed Mohsin; atau antara Fakar dengan Rohana dan Hamid dengan Tijah. Masa disebutkan bermula pada waktu pagi ketika Syarifah Syuhada melihat kepala paip dan putih telur yang merangsangkan tenaga libidonya. Kemudian waktu malam jam sembilan, waktu pertemuannya dengan Encik Adnan, yang dibantutkan oleh kehadiran Syed Mohsin lebih awal. Masa terakhir ialah ketika Syarifah Syuhada tidur dan mengalami mimpi sebagai proses pengalaman jiwa yang hebat itu.

Latar yang sama berlaku juga dalam Menteri, iaitu latar dalam rumah Bahadur. Sebagai seorang menteri, rumahnya terletak di tengah kota. Sama seperti rumah Syarifah Syuhada, rumah Bahadur juga dihubungkan dengan luar melalui telefon. Bahadur juga ada tukang kebun dan tukang masak. Latar ini tidak berfungsi membentuk perwatakan Bahadur, akan tetapi mempunyai hubungan dengan hiruk-pikuk kota yang selalu merangsang fikiran. Latar masa dalam Menteri bermula pada suatu pagi, melalui sepanjang hari siang dengan konflik Bahadur, kemudian berakhir pada suatu pagi yang lain setelah mengalami mimpi dahsyat sebagai proses pengalaman jiwnya. Sama ada latar tempat di dalam rumah Bahadur atau latar masa sejak pagi sampai malam dan menjelang pagi lagi – tidak disebutkan berapa hari sebenarnya – tidak mempunyai fungsi kepada perkembangan perwatakan Bahadur, dan tidak mungkin pula mempengaruhinya.

Dalam Protes juga dikemukakan latar di dalam rumah; iaitu satu di rumah Isril dan satu lagi di rumah Asrul. Tapi kedudukan rumah ini juga terletak di dalam kota. Watak-wataknya terdiri dari intelek gologan guru-guru radikal yang menganggotai Partai Serikala. Latar rumah Isril dan rumah Asrul juga mempunyai hubungan dengan situasi kota yang selalu merangsang. Pengarangnya tidak menyebutkan perhiasan rumah seperti dalam *Terededah* dan *Menteri*. Latar masanya pula lebih kurang sama, iaitu bermula pada suatu pagi yang menimbulkan konflik jiwa Ferdaos, melalui beberapa waktu siang dan malam lalu berakhir pada suatu petang apabila Ferdaos menemui apa yang dicarinya tentang kebenaran sejati dan tulen.

Dengan demikian amatlah jelas bahawa latar terhad di dalam keempat-empat buah novel ini tidak mempunyai fungsi yang besar dalam pembinaan perwatakan. Tetapi kedudukannya di dalam situasi kota yang sibuk untuk menunjukkan bahawa watak-wataknya adalah *neurosis*, iaitu satu ciri khusus novel-novel ini dengan latarnya yang kurang berfungsi itu.

Stail

Seperti yang telah disebutkan dalam Bab IV yang lalu, stail novel-novel berkecenderungan baru telah memperlihatkan keaslian, kreatif dan imaginatifnya. Ungkapan dan perbandingan sentiasa baru dan bahasa yang digunakan juga amat sederhana dan *natural*.

Dalam Lingkaran misalnya, yang menjadikan dialog sebahagian besar untuk menjelaskan pemikiran dan pendapat tokoh-tokoh

pentingnya, dilukiskan dengan amat jelas, langsung dan tepat. Dalam satu contoh ditunjukkan seperti di bawah ini:

Orang sedang ramainya dalam salon ketika Arumugam datang menggabungkan diri ke dalam teman-teman semejanya. Penumpang sekarang sedang sarapan pagi.

"Dari mana?" Seng Kow menegurnya dengan bernafsu.

"Dia tidak makan pagi tidak apa, ini hari dia mau makan di Tekka," Fredrick berjenaka.

"Jangan bikin orang malu di sinilah, awak apa pasal tak makan capati?" Arumugam membalas, dan Christina menyeringai ketawa, tetapi mukanya jadi merah, terasa padanya ejekan itu, kerana dia tahu benar Fredrick suka makan capati.

"Saya juga suka dengan tose," Tuan Hess menengahi, "dan sekali di Kuala Lumpur, bersama dengan Encik Ramli makan capati dan daging cincang."

"Campur sayur bayam," tingkah Seng Kow, dan matanya kian sempit oleh ketawanya.²⁸²

Walaupun mula-mulanya disampaikan secara deskripsi oleh pengarangnya, tetapi dialog-dialog berikutnya dapat menjelaskan suasana dan diri orang-orang yang bercakap. Dialog-dialog amat berfungsi dalam novel *Lingkaran* ini; kerana ia menerangkan pemikiran dan pengetahuan falsafah Timur dan Barat. Untuk menjadikan dialog-dialog itu natural, ia diikuti oleh panorama tentang suasana dan watak-watak yang berada di situ. Bahasannya sangat jelas dan bertenaga serta mudah difahami. Gambarannya menampakkan sifat realiti manusia yang sedang menghadapi suatu keadaan jenaka di waktu sarapan pagi.

Satu contoh lain berupa arus kesedaran, stailnya amat jelas, gambarannya terang dan mengandungi falsafah yang mendalam, dilukiskan seperti berikut:

Sekarang dalam benak Encik Ramli tersergam lagi satu lembaga yang dibuatnya sendiri. Dijadikannya dirinya seperti papan catur itu, bertompok-tompok warna putih dan hitam. Dan nasib hidupnya menghadapi masa depan dalam kedudukan sebagai pegawai negeri, sekarang ditambah lagi dengan mengibaratkannya seperti anak-anak catur itu sendiri. Dan yang memainkannya ialah dua manusia, dua watak, dua peribadi yang saling bercakaran. Sekarang tiga jiwa dalam satu

²⁸²*Lingkaran*, hlm. 140.

pertaruhan. Jiwa Arumugam, jiwa Seng Kow dan jiwanya sendiri. Kedua-dua jiwa orang itu akan tiba pada hujung persoalannya kalau langkah akhir sudah ditinggalkan di atas papan catur itu. Tetapi jiwanya sendiri, akan lebih memberat lagi kalau sudah ada ketentuan dari langkah-langkah anak catur itu.

Dengan diam-diam direnungnya Seng Kow, Encik Ramli sendiri tak faham, mengapa ada gerak nalariah yang muak terhadap orang ini? Dan ini kian membuncuh seperti gejolak buih dari ombak-ombak di tepi danau, ketika dibacanya dalam ingatannya sendiri tentang bunyi dari nama Seng Kow ini. Foo Seng Kow. Pusingkau. Engkau akan dipusing. Dia akan memusing engkau. Sekarang giginya menggerutup.²⁸¹

Stail di atas menggambarkan dengan amat teliti tentang konflik jiwa Encik Ramli. Oleh sebab terlalu terperinci, menyebabkan tujuan yang hendak disampaikannya amat lambat. Tapi dengan menggunakan stail seperti ini pada keseluruhannya, *Lingkaran* telah menunjukkan satu stail yang tersendiri. Ia dapat merakamkan dengan mendalam sifat-sifat dalaman tiap-tiap tokoh. Dalam satu stail tentang dialog dijelaskan seperti ini:

"Saya nampak tuan tadi tertarik dengan permainan antara Arumugam dengan Seng Kow," Encik Ramli memulakan setelah menelan sekeping sandwich.

"Menarik benar," Tuan Hess menyahut lemah. "Dan dapat saya katakan, itulah kesimpulan abad ke-20 ini."

"Saya amat ngeri melihat permainan mereka. Nampaknya mereka habis-habisan di atas papan catur, Tuan Hess, bukankah begitu? Mereka main bukan pelengah waktu."

"Lebih dari itu, Encik Ramli," kata Tuan Hess kemudian, "lihatlah watak mereka semalam. Dan dalam hal ini sukar benar bagi saya memberikan gambaran yang lebih tepat, tapi sekadar bawangannya, bolehlah dikatakan begini: pengaruh Sigmund Freud dalam abad ke-20 ini, orang dengan cara ilmu pengetahuan yang mendalam mulai melangkah dengan meniti di atas penyelaman-penyelaman jiwa di sekitar keping-keping peribadi setiap orang dan dalam kehidupan sehari-hari."

"Dalam hal ini," ulangnya lebih tenang dari tadi, "dapat saya katakan, kedua orang teman kita itu benar-benar memerlukatkan jalannya perang dunia pada abad ke-20 ini...."

²⁸¹*Ibid.*, hlm. 56.

"Malam nanti, kita akan saksikan pertelagahan itu, dan bandingkan dengan merebaknya perang dunia kedua, dan pengaruhnya kepada kehidupan manusia di seluruh dunia..."

"Tenteram dalam erti kata yang tak diam. Ini agak aneh kedengarannya, Encik Ramli. Tapi dengarkan baik-baik, tenteram ke arah pembunuhan atau dendki dalam perlumbaan atas — mengatasi di segi mata benda."²⁸⁴

Stail dialog yang panjang dan teliti untuk menjelaskan rahsia-rahsia diri melalui simbol-simbol yang tertentu seperti ini menjadi satu ciri dalam *Lingkaran*. Ia menjelaskan ilmu pengetahuan sama ada secara terang atau tersembunyi. Dalam semua gambaran, telah disampaikan dengan amat terperinci dan kadang-kadang terasa seperti satu khutbah yang panjang. Tapi melalui stail seperti ini ia menunjukkan kesegaran dan kerapian di dalam semua gambaran baik untuk aksi luaran dan lebih-lebih lagi aksi dalaman atau gerak batin.

Stail dalam *Terededah*, *Menteri* dan *Protes* sama saja dengan stail yang dikemukakan dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* kerana ketiga-tiga buah novel ini ditulis oleh pengarang yang sama. Untuk menguatkan kesan sesuatu gambaran, perulangan selalu digunakan. Selain daripada itu penggunaan bahasa daerah Kedah begitu ketara, walaupun ini mungkin agak sukar difahami oleh pembaca-pembaca luar Kedah, tetapi ia menjadi corak stail yang indah dan berkesan. Perbandingan yang digunakan lebih realistik kerana bahan-bahan itu diambil dari sumber yang biasa terdapat sehari-hari. Sama seperti *Ranjau Sepanjang Jalan*, novel-novel ini juga mengutarakan arus kesedaran sebagai satu teknik untuk menyatakan pemikiran, ingatan dan emosi tokoh-tokohnya. Sebab itu digunakan bahasa-bahasa perulangan dan pergandaan untuk menekankan kesannya. Misalnya:

Berlari fikiran Bahadur dengan penuh kekusutan — hatinya — dasar partai — bangsa Melayu — Puan Nurimah — Hawa — dan Puan Nurimah lagi.²⁸⁵

Dan bila tubuh itu bersemadi di celah-celah urat otaknya, Encik Adnan serba salah. Miting mesti dibatalkan. Miting mesti diteruskan. Miting mesti dibatalkan. Miting mesti diteruskan.²⁸⁶

²⁸⁴ibid., hlm. 69 – 70.

²⁸⁵*Menteri*, hlm. 28.

²⁸⁶*Terededah*, hlm. 29.

Jentian itu ditelan oleh deru enjin.²⁸⁷

Ada kekosongan hidup yang terdesak-desak. Pada air muka isteri Daruk Zul dia dapat menangkap kehambaran perasaan.²⁸⁸

Ketawa yang menyeramkan keadaan.²⁸⁹

Tijah sendiri pun terdengar suara halus yang tercetus keluar melalui tingkap kamar mandi itu.²⁹⁰ Hujung ibu jari tangan kanan dengan jari hantunya dijentik-jentik tiga kali bagaikan juara tekukur sedang melatihkan denaknya agar bertambah galak.²⁹¹

Tiba-tiba hal itu melompat masuk pemikirannya.²⁹²

Contoh-contoh bahasa perbandingan dan perulangan seperti ini amat segar dan membayangkan stail yang indah; ia mengikat keupayaan novel-novel ini untuk dibaca dengan penuh segar dan rasa puas. Stail yang demikian bukan saja memperlihatkan keupayaan daya kreatif penulisnya, tetapi juga dapat memperlihatkan kelainan dari segi stail novel-novel sebelum ini. Stail ini telah mengikat keseluruhan novel-novel berkecenderungan baru ke dalam satu ciri penggunaan stail yang kreatif, imaginatif dan asli. Dalam novel *Lingkaran* juga stail seperti ini dapat dilihat, misalnya:

Warna malam yang hitam masih dapat menayangkan lembaga alam di sebelah utara.²⁹³

Dan Seng Kow merasa setengah kecewa dari melihat warna dan bunga-bunga nada Encik Ramli.²⁹⁴

Malam hitam menyembunyikan sebahagian dari bentuk mereka. Dan hanya dalam kabur kelihatan berjalan dengan lenggang malas mereka, beku dalam kebisuan yang tak berwarna.²⁹⁵

Hujung kalimatnya masih terasa ada getar seperti getar lembut dan tajam dari sehelai tali kecapi yang dilanda kumbang sesat.²⁹⁶

²⁸⁷Ibid., hlm. 3.

²⁸⁸Ibid., hlm. 11

²⁸⁹Ibid., hlm. 13.

²⁹⁰Ibid., hlm. 16.

²⁹¹Ibid., hlm. 20.

²⁹²Ibid., hlm. 23.

²⁹³*Lingkaran*, hlm. 35.

²⁹⁴Ibid., hlm. 36.

²⁹⁵Ibid., hlm. 38.

²⁹⁶Ibid., hlm. 41.

Dongeng ini amat besar maknanya, dan ini pun termasuk ke dalam campuran warna-warni rohani orang Melayu.²⁹⁷

Meniti di atas penyelaman-penyelaman jiwa di sekitar keping-keping peribadi setiap orang dalam kehidupan sehari-hari.²⁹⁸

Demikianlah dapat dilihat ciri-ciri stail novel-novel berkecenderungan baru dalam dekad ini. Ia memperlihatkan kebogaran dan kelangsungan makna dan pengertian di dalam penggunaan bahasa yang mudah dan biasa, tetapi perbandingannya tepat dan tajam sesuai dengan sifat-sifat realiti masyarakat.

Sudut Pandangan dan Teknik Penyampaian

Seperti sudut pandangan yang digunakan kepada novel-novel yang dikaji dalam Bab IV, novel-novel *Lingkaran*, *Terededah*, *Menteri* dan *Protes* ini juga menggunakan sudut pandangan yang sama, iaitu pengarangnya menggunakan sudut pandangan orang ketiga serba-tahu (*omniscient*) tetapi memberi tugas pengamatan dalaman serba-tahu kepada tokoh-tokoh utama untuk menghindarkan penglibatan secara langsung pengarang ke dalam gerak batin watak-watak itu. Sudut pandangan secara ini banyak menggunakan teknik arus kesedaran dan monolog dalaman, di samping teknik imbaskembali, imbastimuka dan dialog yang diberi fungsi tertentu.

Dalam *Lingkaran* dan *Protes*, sudut pandangan ini lebih banyak disalurkan melalui dialog yang berfungsi untuk menerangkan hujah-hujah falsafah, ilmu pengetahuan dan pendapat-pendapat watak utama dan penting. Fungsi dialog amat penting kerana Encik Ramli dan Tuan Hess dalam *Lingkaran* dan Ferdaos dan Lokman dalam *Protes* saling berhujah dan menekankan pendapat mereka dalam mencari sesuatu penemuan. Kemudian setelah dialog dikembangkan dalam sebahagian besar kedua-dua novel ini, diikuti oleh teknik arus kesedaran dan monolog dalaman. Misalnya, tekanan jiwa yang dirasakan oleh Encik Ramli yang ditimbulkan oleh permainan catur antara Arumugam dengan Foo Seng Kow, dilukiskan secara teknik arus kesedaran seperti berikut:

Encik Ramli sekarang menyedarinya benar-benar, setiap gerak yang berlaku di atas papan sekarang adalah pembunuhan. Dan dia sendiri merasa setiap terjadi kematian,

²⁹⁷Ibid., hlm. 72.

²⁹⁸Ibid., hlm. 69.

jiwanya sendirilah terpekkik kesakitan. Dirasanya, badannya yang terbahagi kepada dua warna itu, tompek hitam dan tompek putih, sekarang sudah koyak-rabak, dan beberapa buah anak catur yang sekarang terlentang di luar tepi-tepi papannya yang sudah jadi bangkai itu, dipandang oleh Encik Ramli dengan mata yang berkunang-kunang. Encik Ramli metasakan biji-biji catur itu adalah jiwanya sendiri. Sekarang dalam benak Encik Ramli tergambar suatu lembaga hitam yang meramas-ramas kehidupan masa depannya, lembaga hitam yang wujud dari debu-debu yang dulunya terbang dari kaki-kaki pasukan yang berperang, dan pasukan itu sekarang berada di tangan Seng Kow dan Arumugam.²⁹⁹

Dalam teknik arus kesedaran ini, terangkul juga teknik imbas-muka yang dirasakan oleh Encik Ramli sebagai "suatu lembaga hitam yang meramas-ramas kehidupan masa depannya." Teknik ini lebih mendalam untuk menggambarkan gerak batin watak. Dalam teknik dialog pula, ini menekankan hujah-hujah watak, juga mengurangkan aksi luaran; dan dialog itu amat berfungsi. Misalnya:

"Memang hidup kita ini dalam peninjauan kepada sesuatu, kadang-kadang serba teka-teki," Tuan Hess bersuara tak menentu seorang diri. "Lihat saja pemain ini, siapa sangka akan rokas demikian segera? Padahal kedudukan raja putih ini masih jauh dari bahaya."

Tak ada jawapan. Tapi Encik Ramli kelihatan tertarik kepada kesimpulan Tuan Hess.

"Yah, peribadi-peribadi manusia lebih rahsia dari dasarnya Laut Pasifik yang kita layari sekarang," Tuan Hess mengeluh lagi dan memandang berat kepada muka Arumugam.³⁰⁰

"Kedua orang ini, Arumugam dan Seng Kow, kelihatannya ada sesuatu yang mereka rebutkan di belakang layar permainan catur itu. Permainan tersebut mengingatkan saya peristiwa dalam buku *The Fall of A Titan*, di mana berlaku Michael Gorin dengan Prof. Nikolai", Encik Ramli berhenti, tapi nyata oleh Tuan Hess maksudnya masih ada yang terlihat dalam benaknya sendiri. "Permainan ini bukan hanya pertarungan antara sebuah negara dengan sebuah negara lainnya, tetapi pertarungan yang mewakili satu faham untuk menakluki faham lainnya. Atau sekurang-kurangnya suatu persediaan jangka panjang yang disusun demikian teliti,

²⁹⁹Ibid., hlm. 79.

³⁰⁰Ibid., hlm. 46.

untuk mendapatkan tempat yang menjadi pergantian hidupnya suatu turunan manusia."

"Saya perharikan Encik Ramli, dan kalau saya tidak salah tebak, Encik Ramli sudah dipengaruhi oleh permainan itu. Dan ini, dapat saya katakan bahawa jiwa Encik Ramli turut terganggu kerananya. Saya juga begitu, saya terpengaruh, kerana sebagaimana saya katakan sejak semalam, saya merindukan ketenangan. Itu saja. Tapi lain kelihatannya Encik Ramli sendiri, kerana saya dapat menarik kesimpulan sekarang, bahawa Encik Ramli telah mengibaratkan pertarungan itu sebagai tabir terhadap Encik Ramli sendiri." Tuan Hess merenungnya tajam-tajam.³⁰¹

Dialog-dialog antara Tuan Hess dengan Encik Ramli itu amat berfungsi; ia menjadi sari kepada peristiwa selanjutnya yang menentukan masa depan mereka. Teknik ini amat dipentingkan untuk menimbulkan ketinggian pemikiran Tuan Hess dan Encik Ramli. Demikian juga di dalam Proses dialog antara Fendaos dan Lokman amat berfungsi dan menunjukkan kurangnya aksi luaran. Misalnya:

"Dan kau seorang murtad yang besar sekali pernah aku temui," Lokman mencelah.

"Kau percaya adanya syurga?" soal Fendaos.

"Aku percaya apa yang diminta aku percaya."

"Kau percaya dengan neraka?"

"Aku percaya apa yang disuruh aku percaya."

"Kau percaya adanya pahala dan dosa?"

"Aku percaya."

"Kau percaya adanya bidadari?"

"Percaya."

"Kau percaya adanya akhirat?"

"Aku orang Islam. Dan aku percaya kepada piagam Islam yang suci."

"Mana buktinya?" soal Fendaos.

"Tidak ada buktinya yang terang," tiba-tiba Lokman memecahkan kegelisahan.

"Dan kau semua berada dalam angan-angan," balas Fendaos.

"Aku percaya adanya kesemuanya itu."

"Buktinya? Aku mahu buktinya."

"Buktinya tidak ada yang jelas."

"Dan kau seorang pengkhayal yang besar," ujar Fendaos.

³⁰¹ Ibid., hlm. 73 - 74.

"Tidak semua ada bukti dalam Islam. Tidak semua sampai kepada kemampuan pemikiran manusia. Tidak sampai kau dan aku memikirkannya. Ada bahagian-bahagian yang bersifat *transcendent*. Ada yang bersifat *immanent*. Ada yang di luar dari kemampuan manusia. Ada yang wujud meliputi alam ini."¹⁰²

Dialog-dialog antara Ferdaos dan Lokman ini membayangkan jangkauan pemikiran yang amat tinggi di dalam mencari kebenaran sejati. Dialog-dialog ini menimbulkan pemikiran Ferdaos seterusnya di dalam teknik arus kesedaran dan monolog dalaman. Contohnya:

Ferdaos terasa dirinya lumpuh. Dia tidak dapat menggunakan akal dan fikirannya lagi. Tetapi dicubanya memberi jawapan yang tepat. Dan jawapan yang tepat cuma manusia mencari kebenaran.

"Tetapi kebenaran tidak akan mampu dapat. Kebenaran asli adalah bersifat *transcendent*. Kebenaran asli adalah ketuhanan."

"Tapi akal dan fikirannya?"

"Akal dan fikiran untuk mencari kebenaran. Tetapi kebenaran adalah bersifat *transcendent*," bisik suara itu lagi.

"Dan manusia hanya menerima kebenaran itu tanpa mempergunakan akal dan fikiran?"

"Menerima dengan akal dan fikiran hanya yang bersifat *immanent* saja. Yang bersifat *transcendent* adalah di luar kemampuan pemikiran dan akal manusia. Dan manusia perlu menerimanya."¹⁰³

Arus kesedaran Ferdaos dipertajamkan dengan monolog dalamannya yang disusun oleh pengarangnya dalam tanda cakap. Walaupun kelihatan seperti dialog tetapi sebenarnya Ferdaos ber-cakap kepada dirinya sendiri. Novel ini banyak menampilkan monolog dalaman selepas arus kesedaran, untuk menimbulkan kesan yang khusus mengenai persoalan yang dibincangkan oleh tokoh-tokoh utama.

Dalam *Teredah* pula teknik arus kesedaran menjadi sebahagian besar dari gerak batin watak-watak, khususnya watak utama. Syarifah Syuhada digerakkan secara ini dengan leluasa. Antara contohnya seperti berikut:

Dia meluru keluar. Terus menuju hala ke kamar mandi. Syed Mohsin memang begitu, fikirnya bertalu-talu. Kadang-

¹⁰²Protes, hlm. 110 – 112.

¹⁰³Ibid., hlm. 157 – 158.

kadang terasa juga kerumitan-kerumitan yang tersumbat bila berteman dengan anak-anak muda yang begitu muda dalam segala-segalanya. Barangkali Syed Mohsin berpura-pura saja. Dia seorang janda. Meskipun tanda-tanda kejandaan pada raut mukanya tidak ada tapi dia rasa mustahil Syed Mohsin sanggup berkekalan dengannya. Barangkali untuk berfoya-foya saja. Memang tidak salah sikap berfoya-foya itu tetapi sekali-sekala terfikir juga matlamatnya yang samar-samar itu. Dia tidak boleh berfoya-foya terus-menerus. Dia tidak boleh membiarkan tubuhnya yang separuh jinggang itu diusung ke sana diusung ke sini sampai tua. Fikirannya lantas bertukar; bertukar dari wajah Syed Mohsin ke wajah Encik Adnan beranak tiga. Tetapi fikiran itu tidak dibiar berkelam-kabut. Tubuhnya yang separuh jinggang mesti disirami air terlebih dahulu. Kemudian... kemudian bila semua telah selesai, dia akan telefon pula ke rumah Encik Adnan. Kalau Syed Mohsin tidak boleh datang, Encik Adnan boleh datang. Dan kalau Encik Adnan tidak boleh datang, Syed Mohsin boleh datang.¹⁰⁴

Melalui teknik arus kesedaran ini pengarangnya dapat melukiskan gerak batin Syarifah Syuhada dengan mendalam. Kesedaran tentang keinginan Syarifah Syuhada dapat dilukiskan secara terperinci tanpa terlihat kehadiran pengarangnya. Ia menyorot batin secara mendalam. Novel Menteri juga menggunakan teknik arus kesedaran secara meluas. Salah satu contohnya ialah:

Sebuah ceper berukir bentuk naga jelas kelihatan. Dan gambar naga itu begitu berbahaya sekali. Bahadur teringat pada sesuatu; sesuatu yang melemaskan nafas tuanya. Naga itu menjelaskan gambaran yang sebaliknya. Ceper itu dihadiahkan oleh satu pertubuhan asing tahun lalu. Dari ceper itu Bahadur mengubah pandangannya ke penjuru lain.... Dari situ Bahadur melangut ke dinding. Sebuah lukisan minyak dalam cermin kaca berukiran kayu jati kelilingnya menarik perhatian.

Itu dangau nelayan barangkali. Tiangnya condong-condong dengan dinding pelupuh berlubang empat lima tempat...

Di atas beranda dangau itu Bahadur nampak orang tua tak berbaju tapi melilit kepalanya dengan sehelai kain warna merah berbintik-bintik.... Tapi satu hal yang nyata bagi Bahadur.

¹⁰⁴Terdekah, hlm. 14 - 15.

Lukisan itu membayangkan keindahan campur penderitaan di tanahairnya.³⁰⁵

Gambar 'naga' dan lukisan 'nelayan' itu menimbulkan arus kesedaran yang menjadi konflik jiwa Bahadur. Ia menunjukkan wujudnya *catalyst* sebagai permulaan untuk menjelaskan arus kesedaran. Dalam satu contoh arus kesedaran yang lain, yang juga merupakan monolog dalaman, dilukiskan seperti berikut:

Dia melihat lagi ke arah bawah. Dan dirasanya ada sesuatu yang meminta dalam dirinya itu. Kehijauan daun-daun dan angin pagi yang nyaman itu meminta sesuatu barangkali. Ini daun kepunyaan tanahairmu. Ini angin tanahairmu. Ini tanahairmu. Tanahairmu yang telah lama terjajah. Telah lama dihimpit derita. Lihat kehijauan dan kesayuan pagi itu. Apa kau tidak boleh mempertahankan kehijauan dan kesayuan dan kemurnian tanahairmu. Kau menteri. Kau menteri yang berkuasa. Kau mesti membuat sesuatu dalam hidupmu. Sesuatu yang baik. Yang baik bagi bangsamu.... Apa kau takut? Apa kau tidak percaya pada diri kau sendiri? Kau menteri. Menteri! Tau menteri? Kau berkuasa.... Kau akan mati berjasa....³⁰⁶

Teknik arus kesedaran ini telah dipertajamkan dengan monolog dalaman tetapi bukan dengan tanda cakap. Bagaimanapun ia amat jelas menyorot kesedaran dalaman Bahadur. Teknik penyampaian secara arus kesedaran dan monolog dalaman ini menjadi sebahagian besar dari gambaran gerak batin dalam *Terdedah* dan *Menteri*. Selain daripada ini digunakan juga teknik imbasmuka dan imbas kembali. Teknik dialog juga digunakan, tetapi kurang fungsinya kalau dibandingkan dengan dialog dalam *Lingkaran* dan *Protes*; atau juga dengan *Salina*. Dalam *Lingkaran*, teknik imbas kembali amat penting sehingga mengembangkan plot secara bingkai; sedangkan imbasmuka menjadi bayangan ketakutan kepada Encik Ramli dalam menghadapi masa depannya. Demikian juga imbasmuka yang dibayangkan oleh Syarifah Syuhada tentang keinginan seksnya sehingga mewujudkan ilusi dalam bentuk mimpi. Ini sama juga dengan imbasmuka masa depan bangsa 'sawo matang' yang terbayang dalam pemikiran Bahadur yang telah mewujudkan mimpi negeri dan menakutkan.

³⁰⁵Menteri, hlm. 7 - 8.

³⁰⁶Ibid., hlm. 4 - 5.

Demikianlah keempat-empat novel ini telah memilih sudut pandangan orang ketiga serbatahu (*omniscient*) dengan tugas pengamatan dalaman diberikan kepada tokoh-tokoh utama untuk melukiskan perwatakan secara bebas. Sudut pandangan khusus ini disampaikan di dalam teknik arus kesedaran dan monolog dalaman; di samping menggunakan teknik dialog, imbas-kembali dan imbas-muka yang diberikan fungsi tertentu, untuk mewujudkan gerak batin dan mengurangkan aksi luaran secara fizikal dalam bentuk pengembalaan atau memakan jarak ruang dari setempat ke setempat.

Dengan menggunakan sudut pandangan khusus dan teknik-teknik penyampaian secara ini, novel-novel ini telah membina perwatakan yang mewujudkan watak-watak *neurosis*; memungkinkan terbinanya sifat plot *eureka*; menjelaskan tema, latar dan menonjolkan gaya stail yang tertentu. Ianya secara keseluruhan telah mewujudkan *unity* di dalam pembinaan struktur novel-novel berkecenderungan baru ini.

BAB VI

STRUKTUR NOVEL-NOVEL BERKECENDERUNGAN BARU TAHUN 1970 – 1980

DALAM dekad 70-an ini masih juga terdapat banyak novel yang konvensional dan *stereotype* sifatnya. Novel-novel seperti ini tidak dikaji kerana ianya tidak banyak membawa perubahan secara khusus.³⁰⁷ Sepanjang kajian ini dibuat, dalam dekad ini hanya terdapat tiga buah novel yang menepati ciri-ciri 'kecenderungan baru' iaitu *Sampah*,³⁰⁸ *Srengenge*³⁰⁹ dan *Seluang Menodak Baeng*,³¹⁰ ketiga-tiganya oleh Shahnun Ahmad. Kajian dan analisis ditumpukan kepada unsur-unsur struktur dengan tujuan untuk memperlihatkan ciri-ciri 'kecenderungan baru'. Novel-novel ini mengemukakan tokoh-tokoh utama yang *neurosis*, yang dibina secara gerak batin melalui teknik arus kesedaran dan monolog dalaman. Pemilihan lataranya juga terhad yang diakibatkan oleh gerak batin, yang bererti kurangnya aksi luaran secara fizikal. Latar ini tidak diperincikan kerana ia tidak menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan. Tetapi sedikit sebanyaknya latar itu dapat dihubungkan dengan persekitaran watak-watak, terutama yang berhubung dengan

³⁰⁷Lihat Lampiran II, hlm. 222 – 229.

³⁰⁸Shahnun Ahmad, *Sampah*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1974. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

³⁰⁹_____, *Srengenge*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

³¹⁰_____, *Seluang Menodak Baeng*, Kuala Lumpur: Heinemann Educational Books, 1978. Seterusnya disebut nama buku/teks dari edisi ini.

ciri-ciri kekotaan seperti yang terdapat dalam *Sampah* dan *Seluang Menodak Baung*.

Tema

Novel *Sampah* mengemukakan tema tentang kerinduan kepada kematian yang amat sangat disebabkan oleh tekanan kemiskinan yang amat ketara.³¹¹ Kerinduan kepada kematian itu disebabkan oleh kekurangan-kekurangan lahiriah secara fizikal kerana tua dan uzur. Tema ini dikembangkan di dalam beberapa persoalan masyarakat. Individu-individu yang bertanggungjawab terhadap kesejahteraan rakyat tidak menunaikan tugasnya dengan betul. Mereka menyelewengkan tugas dan sanggup menangkap pengemis tetapi tidak cuba memulihkan kehidupan mereka sebagai semestinya, menyebabkan wujudnya penderitaan itu. Kewujudan 'dia' sebagai pengemis adalah satu-satunya bukti tentang adanya kemiskinan di kalangan rakyat. Ini juga membuktikan tidak adanya keadilan masyarakat di dalam pembahagian rezeki.

Tema inilah yang dikemukakan sebagai satu-satunya cara dan sikap 'dia' terhadap keadaan papa dan derita itu. Tema ini dikembangkan secara lebih eksplisit, misalnya di dalam sikap angkuh pegawai-pegawai yang 'bergelar' dan 'tidak bergelar' sewaktu bertindak menghapuskan pengemis-pengemis tetapi tidak bertindak untuk membawa kesejahteraan terhadap sesama manusia. Persoalan individu seperti pemuda-pemudi terpelajar yang jijik melihat pengemis sehingga halah kepada persoalan pegawai-pegawai berwibawa yang tidak pernah melahirkan kesejahteraan terhadap rakyat. Ia telah mengembangkan tema novel *Sampah* dengan amat jelas: iaitu seorang pengemis tua dan uzur sedang merindukan kematian oleh deraan kelaparan yang tidak terperi. Matlamat yang hendak dicapainya ialah kesejahteraan dan ketenangan abadi, iaitu maut.

Dalam *Srengenge* dikemukakan tema keazaman yang membawa kepada kegagalan kerana bergantung kepada pertolongan orang lain. Tema ini dikembangkan secara implisit melalui keazaman seorang tua untuk memugar Bukit *Srengenge* bagi dijadi-

³¹¹ Mengikut takrif kerajaan Malaysia bahawa orang yang miskin itu ialah orang-orang "yang menganggur, yang tidak berpekerjaan penuh, yang berpendapatan rendah dalam pertanian, perusahaan dan perkhidmatan." Lihat *Mid-Term of the Second Malaysian Plan 1971 - 1975*, Kuala Lumpur: Government Press, 1973, hlm. 5; lihat juga *Economic Report 1974 - 1975*, The Treasury Malaysia, Kuala Lumpur: Government Press, 1974, hlm. 85.

kan huma. Orang tua itu, Awang Cik Teh, terpaksa menentang semua kepercayaan karut terhadap penunggu bukit itu yang telah menjadi kepercayaan orang-orang Kampung Kaki Srengenge. Tapi keazaman Awang Cik Teh untuk memugar bukit itu bergantung kepada sokongan Imam Hamad, bukan benar-benar dari tenaganya sendiri. Cita-citanya yang baik itu akhirnya menemui kegagalan apabila Imam Hamad jatuh sakit dengan tiba-tiba dan meninggal dunia. Kematian Imam Hamad itu pun berpunca dari kesakitan yang tiba-tiba selepas keluar dari Bukit Srengenge. Persoalan animisme dikembangkan secara eksplisit yang menjadi dasar kepercayaan orang-orang kampung yang menyebabkan kegagalan cita-cita Awang Cik Teh hendak memugar Bukit Srengenge untuk dijadikan huma.

Novel *Sehuang Menodak Baung* pula mengemukakan tema tentang perubahan sikap dari negatif kepada positif yang disebabkan oleh kemiskinan dan kelaparan; yang juga mengakibatkan berlakunya demonstrasi yang akhirnya membawa kepada kejayaan. Tema ini dikembangkan di dalam beberapa persoalan masyarakat dan psikologi. Persoalan sosioekonomi yang rendah di Kampung Terena dan sosiobudaya yang mengikat pemikiran secara tradisi dibina melalui pegangan 'iman' watak-watak tua yang mewakili golongan tradisional Melayu. Pengaruh 'nasib' dan 'takdir' itu menyerap ke dalam jiwa anak-anak muda kampung yang dedikasinya penuh terhadap keluarga. Tetapi persoalan tradisional dengan sikap pesimistik dan fatalistik itu telah berubah apabila bertembung dengan pengaruh luar yang lebih radikal. Sikap Suman, anak muda kampung yang patuh kepada tradisi, kemudiannya berubah kepada radikal, progresif, agresif dan menentang tradisi orang tua-tua. Perubahan itu disebabkan oleh pengaruh luar, anasir 'kota', yang dijelaskan secara teliti dan halus melalui pengalaman-pengalaman watak yang sudah berhubung dengan kota, yang membawa pengalaman itu ke kampung.

Secara psikologi, tema ini dikembangkan di dalam watak-watak utama dan penting. Pengaruh 'kota' itu telah merubah pandangan anak-anak muda khususnya dan orang-orang kampung umumnya. Mereka menjadi sedar akan kedudukan kemiskinan mereka: diabaikan oleh orang-orang tertentu. Mereka lalu bersatu. Ini semuanya untuk menjelaskan bagaimana perubahan sikap dari menerima sahaja situasi kemiskinan kepada sikap mengatasi kemiskinan. Persoalan Suman yang berubah menentang tradisi yang diwakili oleh ayahnya Salam, dikem-

bangkan melalui beberapa peristiwa dan kejadian yang sangat menarik hati. Suman menghadapi tekanan lahir dan batin kerana perubahan sikapnya itu. Tetapi kemudiannya Suman dengan sikapnya yang baru itu telah membawa kepada kejayaan.

Demikianlah ketiga-tiga novel ini mengembangkan temanya di dalam beberapa persoalan yang membawa kepada perubahan sikap kepada tokoh-tokoh pentingnya. 'Dia' dalam *Sampah* dan Suman dalam *Sehingga Menodak Baung* akhirnya menemui matlamat masing-masing. 'Dia' menemui kematian yang diingininya kerana tidak tertahan oleh deraan kelaparan yang tidak terperikan. Sedangkan Suman menemui cita-citanya hendak memiliki tanah sendiri setelah melalui beberapa ujian lahir dan batin. Ini juga bererti menelanjangkan pengabaian kerajaan terhadap rakyatnya selepas merdeka melalui kealpaan wakil-wakil rakyatnya. Sebab-sebab kealpaan dan pengabaian inilah wujudnya pengemis dalam *Sampah* dan para pendemonstrasi dalam *Sehingga Menodak Baung*.

Dalam *Srengenge*, tema ini agak berbeza. Ia menjelaskan: cita-cita yang baik itu boleh membawa kepada kegagalan kerana tidak ada kepercayaan kepada diri sendiri. Awang Cik Teh tidak menanamkan kesedaran dan keberanian kepada penghuni Kaki Srengenge supaya menentang kepercayaan tahayul terhadap Srengenge. Dia hanya mengharapkan sokongan Imam Hamad saja. Sikapnya yang pendek akal itulah menyebabkan kegagalannya. Sekaligus pula kepercayaan animisme khususnya terhadap Bukit Srengenge lebih kuat lagi apabila Imam Hamad mati. Sebab Imam Hamad dipercayai mendapat sakit dan mati adalah kerana telah memutuskan akan memugar Srengenge untuk dijadikan huma. Dengan ini nyata bahawa sikap yang salah itu akan membawa kepada kegagalan.

Plot

Plot dalam novel *Sampah* dimulakan dengan pengamatan 'dia' terhadap kewujudan anggota-anggota jari tangan kiri dan kanannya. Secara mendatar saja plot dipanjangkan dengan 'dia' merenung ke depan ke arah kereta-kereta yang berderetan di TLK itu. Dilukiskan 'dia' membuka bungkusannya yang dianggapnya itulah kekayaannya: kekayaan sampah.³¹² Plot ditingkatkan sedikit dengan gambaran 'dia' melihat ke depan ke arah bangunan-bangunan di depannya. Secara dalaman dilukis-

³¹²*Sampah*, blm. 3.

kan kesedaran 'dia' terhadap manusia di dalam bangunan itu selalu takutkan mati. Sedangkan 'dia' menganggap maut itu adalah nikmat abadi³¹³ selepas menerima deraan hidup yang berpanjangan.

Kemudian plot ditingkatkan sedikit lagi dengan pandangan mata 'dia' beralih kepada pokok telanjang bolos di penjuru TLK. Pokok itu seperti menelanjangkan keuzurannya. Fikirannya menjadi tegang oleh pengamatannya terhadap pokok telanjang bolos itu. Timbul ketegangan dengan kemalangan jalan raya di depan 'dia': seorang manusia terbaring luka parah. Digambarkan seolah-olah 'dia' yang merasa dirinya lahir yang disambar maut itu. Kemudian dengan tiba-tiba plot di kendurkan apabila 'dia' menyedari bahawa dirinya masih hidup dan wujud di TLK. Dengan mendatari 'dia' dilukiskan bangkit dan mampir ke sisi sepasang kekasih lalu menadah tangan meminta sedekah; dan dalam masa yang sama 'dia' merasakan bahawa yang dimintanya ialah kematian. Sikap 'dia' yang mengemis itu dipertegangkan dengan ketakutan pasangan kekasih itu kerana 'dia' tercegat di situ tanpa bergerak-gerak. Pasangan itu lalu meninggalkan TLK.

Dalam keadaan yang mendatar 'dia' dilukiskan oleh pengarangnya menganggap deraan kelaparan itu mendatangkan kenikmatan. Kemudian secara khayalan 'dia' berasa dirinya terpisah-pisah, bercerai-berceraian.³¹⁴ Di sini plot ditingkatkan lagi dengan ketegangan yang ditimbulkan oleh konflik 'dia' kerana kedatangan pegawai pencegah kekotoran: 'dia' dibhalau dengan kasar. Ketegangan itu terus dikenalkan dengan 'dia' berasa sedang berada di dalam kumpulan ribuan pengemis yang sedang meminta sesuatu daripadanya. Dilukiskan bahawa dalam khayalannya 'dia' menjerka pengemis-pengemis itu; tetapi mereka itu pun sedang menunggu kedatangan maut.

Plot terus meningkat dengan 'dia' ditangkap dan dipenjarakan kerana "mengganggu kesucian pandangan" orang. Konflik jiwanya muncul dan keinginannya kepada mati lebih mendalam lagi. Di sini dilukiskan secara dalaman: 'dia' berasa seolah-olah menjadi ketua kumpulan pengemis yang beribu-ribu orang. Mereka sedang menunggu perintah darinya untuk meruntuhkan pokok-pokok dan bangunan-bangunan. Tapi plot itu terus dikendurkan dengan kesedaran 'dia' hanya seorang pengemis. 'Dia' kemudiannya dibebaskan dari penjara.

³¹³Ibd., hlm. 5.

³¹⁴Ibd., hlm. 17.

Selepas itu 'dia' dilukiskan berada di kaki lima kedai. Situasi dipertegangkan oleh deraan kelaparan yang dialami oleh 'dia' dengan menghubungkan pendedahan paha putih seorang wanita seperti tangannya yang terhulur meminta sedekah. Konflik jiwanya berlaku lagi; dan dihubungkan dengan perasaannya bahawa 'dia' mempunyai kekuatan luar biasa: tingginya sejuta kaki. 'Dia' dengan sejuta monyet dan sejuta pengemis dengan gagah perkasa akan memusnahkan kebuluran. Tetapi secara realiti bahawa 'dia' hanya seorang pengemis. 'Dia' sedang menghadapi kelaparan yang tidak tertanggung, dan 'dia' muh maut itu cepat tiba kepadanya. Plot semakin ditingkatkan dengan lukisan bahawa 'dia' sedang mengalami kesesakan nafas dan tersentak-sentak. 'Dia' mengengsot ke tepi longkang dekat sebuah tong sampah; air longkang keruh pekat. Kedua-dua belah tangannya sudah kehilangan tenaga. Matanya sudah berat. Plot sampai kepada titik puncak pada peringkat ini, dan dilukiskan oleh pengarangnya dengan kata-kata:

Kelopak mata cuba dibuka tapi bebannya sudah terasa. Sipi-sipi terlihat air longkang yang kembang likat membawa bangkai perlahan-lahan. Tapi kemudian mata itu tenus ter-pejam. Lambat-lambat degupan jantungnya menurun sehingga dengan keamanan dan kekudusan terhenti.

Segala-galanya menjadi kosong dan pakum. Keabadian yang dikemis-kemis selama ini akhirnya disedekah.³¹⁵

Plot novel *Srengenge* dimulakan dengan gambaran Bukit Srengenge yang hodoh dipandang. Kehodohannya menimbulkan azam Awang Cik Teh untuk memugarnya bagi dijadikan huma. Plot berkembang dari beberapa pertentangan antara Awang Cik Teh dengan isterinya Keghesum. Dilukiskan kegemaran Imam Hamad menjebak burung, Sidik menepuk pelanduk, Useng menjak landak, Diah meracik tekukur dan Saad Cik Lah menggetah burung. Kemudian tumpuan dialihkan kepada sikap Awang Cik Teh bersama Keghesum mengunjungi rumah Imam Hamad. Mereka membincangkan hendak memugar Bukit Srengenge untuk dijadikan huma, tapi Iman Hamad tidak yakin dapat memugar bukit yang besar itu.

Kemudian pusat perhatian ditumpukan kepada Imam Hamad dan Diah yang bersama-sama ke Bukit Srengenge untuk

³¹⁵Ibd., hlm. 65.

meracik burung. Plot mula meningkat dalam Bab Kelima dengan sikap Imam Hamad membunuh Jebat, burung denaknya sendiri.³¹⁶ Imam Hamad rasa menyesal kerana sikap gopohnya itu: denaknya menggelepar dalam sangkar kerana burung sewah berada di atas dahan kayu yang berhampiran. Peristiwa burung sewah membaculkan denaknya, yang kemudian dibunuhnya, digambarkan sebagai punca perubahan sikap Imam Hamad. Imam Hamad menyetujui cadangan Awang Cik Teh untuk memugar Srengenge. Kemudian dari perubahan sikap Imam Hamad itu dialih kepada Awang Cik Teh. Dilukiskan konflik jiwa Awang Cik Teh antara keazamannya hendak meruntuhkan Bukit Srengenge dengan keadaan tenaganya yang telah merosot dalam usianya 55 tahun sekarang.³¹⁷ Dilukiskan bahawa Awang Cik Teh mengharapkan kuasa Tuhan walaupun dia tidak mungkin mengerjakannya.

Dalam bab-bab selanjutnya digambarkan tentang ingatan kesal Imam Hamad terhadap penganiayaannya terhadap burung denaknya. Digambarkan Imam Hamad berasa bahawa burung itu sedang mengutuknya. Plot ditingkatkan terus dengan melukiskan Imam Hamad terjatuh di rumahnya dan terus sakit. Di sini ditimbulkan pertentangan sikap antara Useng, Diah, Debasa dan Kaseng yang terus menganggap sakit Imam Hamad itu adalah disebabkan oleh hantu dan jin Bukit Srengenge kerana Imam Hamad bersetuju hendak meruntuhkan bukit itu. Gambaran tentang Useng, seorang bomoh membawa tombongan masuk ke dalam hutan Srengenge kerana ‘berjamu’ dan memuja hantu yang menyampuk Imam Hamad. Secara tipikal orang-orang kampung dilukiskan juga bagaimana kepercayaan Diah terhadap Bukit Srengenge: tidak boleh disentuh secara jahat apalagi hendak meruntuhkannya.

Tumpuan dikembalikan semula kepada Awang Cik Teh dengan lukisan bagaimana dia sedang menunggu Imam Hamad yang sedang sakit. Digambarkan Awang Cik Teh tertidur. Dalam tidur itu Awang Cik Teh bermimpi kononnya dia sedang menebang dan meruntuhkan pokok-pokok besar di Bukit Srengenge. Dia membakar hutan bukit itu. Awang Cik Teh sedar dari mimpiinya dan mendapati Imam Hamad sedang meronta dan meraung. Dalam waktu yang sama digambarkan pula bagaimana Useng sedang

³¹⁶Srengenge, hlm. 57, 61, 72, 89.

³¹⁷Ibid., hlm. 16.

memuja hantu dalam Bukit Srengenge supaya melepaskan seksa sakit Imam Hamad. Plot dipertegangkan dengan gambaran tentang ilusi Imam Hamad di dalam sakitnya itu terlihat Jebat, burung denaknya membala dendam dengan menyeksakannya kembali: mematuk dan mencakar muka dan tubuhnya. Kemudian dilukiskan pula keazaman Awang Cik Teh secara terang-terang di rumah Imam Hamad, dia terus akan meruntuhkan bukit itu. Kata-kata Awang Cik Teh ialah: "Srengenge habuannya cuma kapak dan api. Merbaunya, merantinya, pinang baiknya mesti ditutuh. Bukan berjamu ayam panggang lima enam ekor. Bukan menyembah. Srengenge bukan Tuhan. Srengenge hanya bukit."³¹⁸ Plot mencapai titik puncak pada peringkat ini dengan gambaran kematian Imam Hamad. Akhir sekali dilukiskan kekecewaan Awang Cik Teh oleh kematian Imam Hamad, kerana dia sebenarnya bergantung kepada sokongan almarhum itu untuk memugar Srengenge.

Pembinaan plot dalam novel *Seluang Menodak Batang* dimulai dengan Bab 1 dengan tajuk "Ujud Ertinya Ada". Bab ini menceritakan tentang keluarga Salam yang miskin, pada suatu malam hujan yang turun rintik-rintik. Suman putera sulungnya, berusia 17 tahun, belum pulang sejak petang tadi.³¹⁹ Dilukiskan ingatan Salam kepada anak-anaknya Rubi yang sudah dara sunti, Minah, Som, Kipli dan Baba yang selalu berpenyakit. Kemudian imbas kembali Salam tentang perangai Suman seperti yang diceritakan oleh Rubi: Suman mencantas pisang awak legur dan menetak ikan keli serta mengelarnya sampai berkecaci-kecaci dagingnya ikan itu.³²⁰ Imbas kembali itu berubah kepada ingatan perpindahannya dari kampung asalnya Gunung Keriang ke Kampung Terenas sekarang³²¹ dengan menumpang membuat rumah atas tanah Pak Yet, seorang tuan tanah yang baik hati.³²² Kemudian pusat perhatian dialih kepada Piah, isteri Salam. Piah teringat kata Suman tentang cara baru untuk meminta tanah. Bab ini ditamatkan dengan keimbangan Salam dan Piah kerana Suman belum juga pulang walaupun malam telah larut.

Plot secara imbas kembali seluruhnya dilakukan dalam Bab 2 bertajuk "Satu Titik Keinsafan". Bab ini tumpuan penuh diberi ke

³¹⁸Ibid., hlm. 220.

³¹⁹*Seluang Menodak Batang*, hlm. 15.

³²⁰Ibid., hlm. 16, 55, 57, 199, 221.

³²¹Ibid., hlm. 15, 131.

³²²Ibid., hlm. 15.

atas Suman, tentang kisah pertemuannya dengan Fatah dan Suud. Suman teringat kata-kata Fatah bahawa "nakal dan kurang ajar" itu membuka jalan supaya "orang-orang tahu tentang kewujudan kita sebagai manusia."³²³ Di sini berlaku lagi imbas kembali tentang kehadiran wakil rakyat ke Kampung Terenas yang dijamu dengan ubi gadung dan ikan kering tamban bakar yang tengik.³²⁴ Kemudian dilukiskan bagaimana Suman melaung dalam hutan ketika menarik buluh bersama Rubi. Ditemukan Suman dengan ibunya dan makan nasi campur ubi gadung. Dikembalikan lagi ingatan Suman kepada pertemuan yang ditetapkan petang ini di rumah Fatah. Ingatan ini dilakukan secara selang-seli dengan ingatan kepada adik-adiknya, bapa dan ibunya, dan tentang tanggungjawab mencari makan; lalu kepada pertemuan di rumah Fatah lagi. Imbas kembali lagi tentang perangai Suman: mendongak ke langit dan memarah ke udara dengan panah kelinya.

Dalam Bab-bab 3, 4, 5 dan 6 pusat perhatian seluruhnya ditumpukan kepada Fatah bersama isterinya Bibi dan dua orang anaknya Mariam dan Sodah. Empat bab ini terjadi secara imbas kembali: melukiskan kemiskinan Fatah yang menyebabkannya berpindah dari Terenas ke Pulau Pinang; kemudian kembali lagi ke Terenas. Mereka tinggal di rumah setinggan Lurah Gelugur dan Fatah bekerja sebagai penarik beca. Pengarangnya melukiskan bagaimana Fatah telah bertemu dengan seorang anak muda terpelajar pemidato. Fatah tertarik dengan kata-kata anak muda pemidato itu tentang "yang kaya bertambah kaya, yang papa menokok papa"³²⁵ dan membawa kepada kesadarannya. Kesedaran ini menjadi *turning point* dalam kehidupan Fatah: dia menjadi sensitif terhadap nasib seluruh orang miskin.

Plot ditingkatkan dengan konflik jiwa Fatah oleh peristiwa rumahnya diribahkan oleh traktor Majlis Bandaran. Dengan indah dilukiskan betapa tajamnya persepsi Fatah; dia melihat traktor sama dengan babi: babi merosak dan memusnahkan tanaman di kampung dan traktor merosak dan memusnahkan rumah-rumah setinggan di bandar. Kemudian digambarkan bagaimana Fatah bermimpi melihat 'kebangkitan' yang besar. Akhirnya Fatah terpaksa kembali ke Terenas dengan membawa pengalaman baru dari unsur 'kota' itu.

³²³Ibid., hlm. 39, 158.

³²⁴Ibid., hlm. 39, 167, 284.

³²⁵Ibid., hlm. 69 – 70.

Teknik imbaskembali berlaku lagi dalam Bab 7 dengan tumpuan ke atas Suman dan kawan-kawannya di rumah Fatah. Bab ini dilukiskan dengan menarik dan halus bagaimana pertukaran sikap Suman yang membawa perubahan yang besar kepada peribadinya. Kemudian digambarkan bagaimana kegembiraan Suman yang pulang dari rumah Fatah. Dia menjadi manusia baru dengan fikirannya yang baru dan berazam akan memberitahu Salam dan Piah tentang apa yang diucapkan oleh Fatah: bukan menunjukkan kekuatan atau menjerit tak tentu fasal, akan tetapi menentukan satu cara yang baik untuk meminta tanah.

Plot ditegangkan apabila Suman berdepan dengan Salam: berlaku dialog-dialog Salam yang keras dan pemikiran Suman yang penuh azam. Plot ditingkatkan apabila Suman dipukul oleh Salam.³²⁶ Ketegangan itu berlanjutan dengan gambaran tentang Piah rebah kerana menolong Suman dan sakit untuk melahirkan anak.³²⁷ Kemudian imbaskembali lagi tentang Suman. Waktu ibunya hendak bersalin Suman terus saja menjemput mak bidan dan langsung ke hutan mencari ubi gadung. Sekembalinya itulah dia melihat adik kecilnya yang disetujui bersama supaya menamakannya Jebat.³²⁸ Bab ini masih juga mementaskan perangai Suman yang suka melaung di hutan untuk melepaskan perasaannya; diakhiri dengan azam Suman hendak meminta tanah.

Bab-bab 10 hingga Bab 15 perhatian ditumpukan kepada anak-anak Salam yang memprotes bapanya dan menunjukkan kegemaran dan sokongan kepada Suman, abangnya. Perkembangan dan pembinaan plot dalam enam bab ini disimpulkan di dalam Bab 15 yang berjudul "Adik". Bab "Adik" ini hanya digariskan satu bulatan besar dengan satu titik hitam di bawah tepi sebelah kanan. Ini menjadi kesimpulan dari semua perkembangan plot khususnya di dalam bentuk pemikiran Suman.

Bab 16 berjudul "Wujud Bukan Ertinya Ada" perhatian diberikan kepada perubahan sikap Salam. Plot dibina dengan dialog-dialog biasa antara Salam dengan Suman di rumahnya: tentang perubahan sikap Salam menyertai perjuangan Suman. Piah merestui perjuangan Suman.

Perhatian diubah dalam Bab 17 dan 18 yang berjudul "Y.B. dan Waibi" dan "Berkecamuk" dengan tumpuan kepada Waibi dan D.O. Kedua-dua bab ini dimulakan dengan peranan Lebai Karim

³²⁶*Ibid.*, hlm. 204 – 205.

³²⁷*Ibid.*, hlm. 223.

³²⁸*Ibid.*, hlm. 229, 288.

yang bertindak memberitahu Waibi tentang orang-orang Terenas muhu berdemonstrasi. Dilukiskan bagaimana Waibi menjadi kelam-kabut dan kacau-bilau setelah menyedari bahawa dia tidak membawa perkara orang-orang Terenas meminta tanah itu ke dalam mesyuarat. Waibi telah lupa kepada perkara rakyat meminta tanah itu. Keresahan Waibi yang tidak bertanggungjawab itu diubah tumpuannya kepada D.O. yang juga menjadi gelisah dan kelam-kabut, tetapi D.O. bertindak cepat. D.O. terus saja ke Kampung Terenas menemui Fatah. Di sini diselingkan dengan azam Suman dan menyanjung Fatah: bahawa perjuangan mereka itu betul. Bab ini diakhiri dengan niat demonstrasi ke pejabat D.O. itu diubah ke rumah Waibi.

Bab 19 berjudul "Ahad" menjadi titik puncak kepada pembinaan plot novel ini. Ia menceritakan secara menggunakan lambang ribut sebagai semangat rakyat Terenas yang bersatu padu memukul dan menumbangkan pokok besar. Demonstrasi itu dilakukan dengan jayanya: semuanya mengarah ke rumah Waibi. Plot dikenalkan dalam Bab 20 yang berjudul "Sejemput Tanah Sejagat Kemarahan", yang juga menjadi simbol kepada perjuangan orang-orang Terenas. Bab ini dilukiskan dengan indahnya bagaimana Suman, anak muda yang gagah dan menunjukkan sikapnya yang penuh azam itu, sedang mengasah kapak. Kemudian Suman mendapatkan kedua belah tangannya supaya disenggayuti oleh Kipli dan Baba dengan diperhatikan oleh Minah dan Som: iaitu simbolik kepada kesanggupan Suman untuk mengerjakan tanah yang didapatinya itu untuk generasi adik-adiknya.³²⁹

Demikianlah bagaimana pembinaan plot di dalam tiga buah novel *Sampah*, *Srengenge* dan *Seluang Menodak Baung*. Ketiganya membina plot secara teknik *in medias res*. Dalam *Sampah* plot dibina semuanya dari pengamatan, pemikiran, penglihatan, monolog dalaman dan arus kesedaran tanpa gerak fizikal kecuali perpindahan 'dia' dari TLK ke bawah tugu dan ke kaki lima kedai. 'Dia' tidak pernah bercakap dan perpindahan 'dia' itu hanya sebagai tahap-tahap perkembangan arus kesedarnya itu saja. Lebih-lebih lagi *Sampah* tidak mempunyai bab-bab kecuali babak-babak yang menunjukkan kumpulan-kumpulan peristiwa secara dalaman: melalui pengamatan dan pemikiran 'dia'. Apa yang disebut plot dalam *Sampah* ialah kumpulan-kumpulan peristiwa, kejadian, ingatan, luahan perasaan, mimpi, ilusi, kenangan dan azam untuk

³²⁹Ibid., him. 303 – 304.

menerima kematian, yang semuanya berlaku di dalam gerak batin watak 'dia'. Jadi, plot dalam novel *Sampah* ini tergolong di dalam jenis *plotless*.

Walaupun *Sampah* mengembangkan *plotless* tanpa plot dasar seperti kebiasaan plot yang terjadi, tetapi cara pemikiran ke arah pencarian dan penemuan kepada sesuatu matlamat itu menunjukkan ia agak mendekati sifat 'plot' *eureka*. Ianya sama dengan 'plot' yang terjadi dalam *Menteri dan Protes* yang menunjukkan pemikiran yang berlaku secara gerak batin dalam satu latar yang terhad. Berbeza dengan novel-novel berkecenderungan baru yang lain, *Sampah* dibina keseluruhaninya dalam teknik arus kesedaran dan monolog dalamannya. Ia mengemukakan hanya seorang watak yang tidak mempunyai nama selain daripada hanya disebut dengan nama 'dia' saja. Seluruh alur perjalanan novel ini semuanya berpusat kepada 'dia' tanpa berubah-ubah sejak mula sampai akhir. Oleh sebab tumpuan pemikiran, kesedaran dan keazaman 'dia' itu menjurus ke arah pencarian dan penemuan matlamat, maka *plotless* yang terjadi itu adalah mendekati 'plot' *eureka*.

Oleh sebab pembinaan plot dalam *Sampah* hanya berlaku secara lurus, diceritakan masa kini tanpa imbas kembali masa lalu yang menyebabkan 'dia' menjadi miskin, maka amat nyata pembinaan plot tidak ada sebab-akibat. Ia hanya menampilkan sebuah gagasan fikiran dan ingatan serta keazaman 'dia' sebagai satu aspek kehidupan saja. Jalinannya tidak kemas dan melompat-lompat, tidak kelihatan mempunyai kesatuan yang padu antara satu peristiwa dengan satu peristiwa yang lain. Malah lebih menampakkan kumpulan-kumpulan peristiwa yang terpisah-pisah tanpa dihubungkan oleh teknik-teknik imbas kembali dan dialog-dialog untuk menjelaskan masa lalu 'dia' yang dapat dihubungkan dengan masa kini. Dengan yang demikian, apa yang disebut plot dalam *Sampah* hanyalah satu garisan *plotless* yang wujud dari satu garisan lurus kumpulan peristiwa, kejadian, ingatan dan gagasan pemikiran pengarangnya semata-mata.

Plot dalam novel *Srengenge* juga amat mudah. Walaupun plotnya berlaku secara semestinya tetapi oleh sebab mengikut kronologi dan mudah diikuti, plotnya tidak begitu menarik. Tiap-tiap bab bersambung terus dengan bab-bab kemudiannya diikuti oleh penerangan tentang waktu yang berurutan. Misalnya, Awang Cik Teh yang berazam untuk meruntuhkan Bukit Srengenge berlaku pada waktu siang hari, lalu diikuti oleh ingatannya tentang watak-watak tertentu pada waktu maghrib atau malam. Kemudian waktu

isyak Awang Cik Teh ke rumah Imam Hamad. Dinhari itu juga Imam Hamad bersama Diah keluar meracik ke hutan Srengenge. Paginya Imam Hamad membunuh burung denaknya. Malamnya pula Imam Hamad ke rumah Awang Cik Teh; dan malam itu Imam Hamad jatuh sakit. Pada malam yang sama Useng sebagai bomoh masuk 'berjamu' dalam Bukit Srengenge; dan pagi esoknya Imam Hamad meninggal dunia.

Dalam sifat jalinan kronologi seperti ini tidak memperlihatkan plot yang kompleks. Kecuali pemikiran dan keazaman Awang Cik Teh dan perubahan sikap Imam Hamad, dan melalui mimpi Awang Cik Teh dan Imam Hamad tentang Srengenge ditebang tebas dan denak hendak memagut, semua peristiwa lain tidak menarik hati. Plot dalam Srengenge terjadi banyak dari pemikiran Awang Cik Teh yang dihubungkan dengan peristiwa-peristiwa Diah dan Imam Hamad meracik burung, Sidik menepuk pelanduk, Useng menjajak landak, Saad Cik Lah menggetah burung, Imam Hamad sakit, Useng menjamu hantu Srengenge dan akhirnya kekecewaan Awang Cik Teh. Plot ini banyak berlaku dalam gerak batin yang juga diikuti oleh aksi luaran dalam sebuah latar yang terbatas. Pemikiran Awang Cik Teh dan aksi fizikal Useng, Diah, Kasseng, Debasa dan lain-lain telah menyimpulkan plot yang terjadi itu. Kepercayaan secara tahayul itu, iaitu mempercayai Bukit Srengenge hidup dan ada penunggu yang mungkin memusnahkan siapa saja yang ingin meruntuhkannya, menyebabkan semua pemikiran penduduk-penduduk Kaki Srengenge terikat oleh kepercayaan karut itu. Malah Awang Cik Teh sendiri apabila Imam Hamad meninggal dunia, merenung ke bukit itu dan menjerit dalam hati: "Pembunuhan!"³³⁰ Ini membuktikan bagaimana semua fikiran dan kepercayaan terhadap Bukit Srengenge yang menjadi dasar kepercayaan yang amat utuh. Malah bagi Diah, Bukit Srengenge itu hampir-hampir sama dengan kewujudan Tuhan sendiri.³³¹

Walaupun Awang Cik Teh menampakkan pemikirannya yang lebih maju dengan mengusulkan rancangan untuk meruntuhkan Srengenge, akan tetapi ternyata dia masih terikat kepada sokongan Imam Hamad. Kepercayaannya kembali lagi kepada Srengenge setelah Imam Hamad mati. Jalinan pemikiran Awang Cik Teh dengan gerakan fizikal pengikut-pengikut Imam Hamad

³³⁰Srengenge, hlm. 232.

³³¹*Ibid.*, hlm. 164 – 166.

dan kepercayaan yang ditunjukkan oleh Useng, telah menjalin satu plot yang menunjukkan ketiadaan daya Awang Cik Teh. Dengan demikian ternyata plot yang terjadi dalam *Srengenge* ini ialah jenis sifat plot 'orang terpenjara'; sama dengan plot yang terjadi dalam *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu* dan *Ranjau Sepanjang Jalan*.

Dilihat dari segi jalinan peristiwa, pemikiran dan teknik yang digunakan, sifat plot 'orang terpenjara' dalam *Srengenge* lebih mudah daripada plot *Salina*, dan *Sungai Mengalir Lesu*; tetapi hampir sama saja dengan *Ranjau Sepanjang Jalan*. *Srengenge* lebih menampakkan unsur-unsur gagasan pemikiran tradisional terhadap kepercayaan-kepercayaan karut dan tidak masuk akal, tetapi ditonjolkan sebagai dasar kepercayaan yang kukuh. Atas dasar pemikiran itulah terbinanya plot yang mudah dan tidak menarik ini.

Ini berbeza dengan novel *Seluang Menodak Baung* yang mengembangkan plotnya secara lebih baik, kemas, teliti dan lengkap. Ia berlaku secara gerak batin melalui teknik arus kesedaran, monolog dalaman, dialog, imbaskembali dan imbasmuka yang amat erat dan padu. Novel ini menampilkan suatu plot rumit seperti plot dalam *Salina* dan *Lingkaran*. Plotnya disusun secara tidak kronologi tetapi antara satu sama lainnya saling berhubungan sehingga dapat dilihat bagaimana plot itu tersusun dengan rapi dan teliti.

Bab 1 dalam novel ini bukan menunjukkan permulaan kepada isi cerita seperti yang berlaku dalam novel-novel konvensional. Ia dijalin secara berselang-seli antara kejadian dan peristiwa kronologi dengan imbaskembali dan imbasmuka. Sebab itu permulaan cerita ialah dalam Bab 3 secara kronologi sampai Bab 6; iaitu satu teknik imbaskembali yang panjang. Kemudian diikuti oleh Bab 2 dan 7 yang menunjukkan kekuatan sebab-akibat bagaimana kesan yang dialami oleh Suman yang sangat dibimbangkan oleh Salam dalam Bab 1. Dua bab ini pun dilakukan secara imbaskembali. Novel ini sebenarnya bermula dengan Bab 3 yang berurutan sampai Bab 6. Tetapi oleh sebab ia disusun secara berselang-seli oleh imbaskembali untuk menimbulkan teknik *in medias res* yang dikemukakan sebagai permulaan ialah Bab 1. Kemudian barulah dilakukan imbaskembali dalam Bab 2 yang berhubungan dengan Bab 1 itu. Untuk meneruskan cerita sebagai penampilan sebab-sebab tertentu lalu diimbaskembalikan dengan empat bab kemudian. Empat bab ini merupakan kisah Farah yang menjadi *popular hero*¹³² iaitu ten-

¹³²Arthur B. Shostak, *Blue-Collar Life*, New York: Random House Inc.,

tang latar belakang hidup Fatah di Pulau Pinang. Sebab kalau tidak ada latar pengalaman di kota tentulah fikiran Fatah tidak sehebat itu untuk menjadi 'pemimpin' di Kampung Terena. Bagaimanapun bab-bab ini hanyalah merupakan unsur 'luar' kepada perkembangan Suman. Sebab itu setelah Bab 2 yang menyatakan titik keinsafan Suman, dalam Bab 7 kisah diperkembangkan dengan Suman menghadiri perjumpaan di rumah Fatah; ini dilakukan secara imbas-kembali juga. Pertemuan inilah yang menjadi *turing point* di dalam sikap Suman dari pesimistik dan fatalistik kepada radikal, agresif dan optimistik. Kemudian tumpuan diteruskan kepada Suman dan keluarganya dalam Bab 8 sehingga Bab 16. Bab 17, 18 dan 19 juga bertolak dari kesedaran dan peristiwa yang ada kaitannya dengan tindakan yang disertai oleh Suman. Kemudian dalam Bab 20 amat jelas hanya khusus untuk Suman yang digambarkan dia menerima kejayaan sebagai hasil dari perubahan sikapnya itu.

Sebab itu seluruh pembinaan plot dalam novel *Sehuang Menodak Batang* ini adalah di sekitar diri Suman. Pembinaan perwatakan Suman sebagai diri peribadi pada fizikalnya adalah sebagai hasil perubahan kepada mentalnya: itu perubahan yang diterimanya dalam Bab 7 yang menimbulkan perubahan kelakuannya dalam Bab 2. Oleh yang demikian pembinaan plotnya berlaku di sekitar perubahan Suman yang ditampilkan dalam Bab-bab 2, 7, 8, 9, 16 dan 20. Bab-bab 10, 11, 12, 13, 14 dan 15 juga menunjukkan adik-adiknya memuja Suman sebagai 'pemujaan hero' atau *hero worship* yang membina plot secara pemikiran dan peristiwa atau kejayaan di sekitar diri Suman.

Bagaimanapun Bab-bab 3, 4, 5 dan 6 mengenai Fatah agak terpisah dengan pemasaran ke atas diri Suman. Empat bab ini boleh berdiri sendiri sebagai sebuah cerita yang berasingan. Pembinaan plot boleh berlaku secara sebuah cerita yang berlainan dari pembinaan plot dari gerak hatin Suman. Cerita mengenai Fatah untuk menguatkan sebagai 'pemimpin' kampung agak dilebih-lebihkan walaupun lojik. Kisahnya tidak menyangkutkan pembinaan plot di sekitar diri Suman sebagai tokoh *neurosis*, kecuali setelah

1969, hlm. 155, menyebutkan bahawa dalam satu masyarakat yang tertindas oleh kemiskinan dan serba kekurangan, akan menimbulkan rasa tidak puas hati mereka terhadap kedudukan sosial mereka; ini lazimnya ditujukan kepada pemerintah atau wakil-wakil pemerintah. Dari golongan ini selalunya tampil seorang pemimpin yang disebut *popular hero* yang amat terkenal untuk memimpin mereka melakukan demonstrasi sebagai usaha untuk memperbaiki kedudukan dan *dignity* mereka kepada yang lebih baik.

Fatah berada dalam Kampung Terenas; itu pun dalam masa yang sangat pendek. Empat bab ini terasa seperti tempelan saja; dan ia juga menyebabkan pembinaan plot agak terpisah oleh sebab ceritanya yang terpisah dari keseluruhan cerita yang berkisar di sekitar diri Suman.

Demikian juga dengan enam bab mulai Bab 10 sampai 15 mengenai adik-adik Suman. Bab-bab ini tidak menolong membina perkembangan plot dengan seujarnya. Ia hanya merupakan monolog individu-individu kecil yang tidak tahu apa-apa tentang perubahan dan sikap dalaman Suman. Walaupun bab-bab ini merupakan unsur pemujaan wira dan sekaligus pula merupakan unsur protes terhadap Salam, tetapi tidak menunjukkan ke arah menguatkan pembinaan plot. Ia hanya merupakan pembinaan perwatakan Suman oleh kegemaran dan simpati adik-adiknya terhadapnya.

Satu lagi kelemahan dalam pembinaan plot novel *Sehluang Menodak Baueng* ini ialah panjangnya teknik imbaskembali, khususnya empat bab mengenai Fatah. Oleh sebab imbaskembali dilakukan secara berturut-turut dalam empat bab, sehingga tidak dirasakan itu sebenarnya imbaskembali. Tapi lebih merasakan sebuah cerita mengenai Fatah yang berasingan dari cerita Suman. Padahal yang hendak dikisahkan ialah peribadi Fatah yang menjadi 'pemimpin' demonstrasi di Kampung Terenas. Dengan adanya imbaskembali yang panjang ini menampakkan wujudnya satu plot yang berasingan oleh sebab wujudnya satu cerita yang berlainan.

Kalau teknik imbaskembali ini dilakukan secara berselang-seli seperti yang dilakukan kepada Suman, pembinaan plot menjadi lebih kemas dan rapi. Pemusatkan terhadap Suman tidak terpisah, dan tidak kelihatan ada sebuah cerita lain dalam sebuah cerita yang pokoknya berpusat kepada Suman. Ini dapat dilihat misalnya teknik imbaskembali yang dilakukan dalam *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu* dan *Lingkaran*. Novel-novel ini menampilkan teknik imbaskembali dengan diselang-selikan oleh teknik-teknik dialog, monolog dalaman, arus kesedaran dan imbasmuka. Kalau teknik imbaskembali empat bab dalam *Sehluang Menodak Baueng* dilakukan secara selang-seli seperti yang dilakukan kepada Suman, pembinaan plotnya tidaklah seperti terpisah. Dengan adanya empat bab imbaskembali yang panjang ini menyebabkan plot novel ini menjadi cacat. Walau bagaimanapun, kerapian yang berlaku mengenai perkembangan Suman telah membina plotnya yang baik dan mempunyai urut, yang mewujudkan plot rumit tetapi mudah difahami.

Secara keseluruhannya, plot dalam *Seluang Menodak Baung* adalah plot rumit yang mempunyai unity dan coherent, yang berkisar di sekitar peristiwa, kejadian dan pemikiran Suman. Ia menunjukkan secara keseluruhannya kepada tahap-tahap perkembangan pemikiran Suman: sejak bayi sampai dewasa terdidik di bawah sifat 'sopan santun' tradisional Salam. Kemudian berubah kepada sifat 'kurang ajar' unsur luar dari kota Fatah. Semuanya ini terkumpul menjadi suatu peribadi Suman: iaitu Salam sebagai 'tesis' dan Fatah sebagai 'anti tesis' kepada Suman. Kemudian pertembungan 'tesis' dengan 'anti tesis' itulah yang membina peribadi Suman sebagai 'sintesis' perubahan sikapnya. Tahap-tahap perubahan ini telah dijalin dengan begitu teliti sehingga terbinanya plot yang rapi dan kemas. Ia berlaku secara gerak batin yang disampaikan melalui teknik arus kesedaran dan monolog dalaman di samping teknik dialog, imbaskembali dan imbasmuka yang amat berfungsi. Dengan pembinaan plot rumit dari gerak batin ke arah pencarian dan penemuan matlamat dalam latar terhad seperti ini, nyatahal *Seluang Menodak Baung* telah mewujudkan sifat plot eureka, seperti yang terdapat di dalam novel-novel *Menteri* dan *Protes*.

Perwatakan

Berbeza dengan novel berkecenderungan baru yang telah dikaji, novel *Sampah* tidak mengemukakan nama kepada watak-wataknya. Watak utama hanya dinamakan 'dia' dan watak-watak lain disebut hanya 'bergelar tuan', 'yang tidak bergelar' dan sepasang kekasih. Tetapi dengan menampilkan 'dia' sebagai tokoh utama dalam novel ini, telah cukuplah sebuah gagasan disampaikan secara terperinci.

Watak 'dia' adalah seorang pengemis tua yang uzur dan tidak diketahui latar belakang hidupnya. 'Dia' secara tiba-tiba saja diwujudkan di TLK untuk meminta simpati daripada orang ramai. Secara fizikal 'dia' seorang pengemis, akan tetapi sebagai kesedaran dalaman atau gerak batin, 'dia' adalah seorang yang sedang menjalani satu proses "kenikmatan yang dihimpit oleh deraan hidup,"³³³ yang menghilangkan segala pencapaian egonya sehingga menyebabkan 'dia' berasa bahawa "kenikmatan yang paling tinggi darjatnya bila menyedari roh sudah cabut lari ke alam barzakh menunggu keabadian"³³⁴ iaitu maut.

³³³*Sampah*, hlm. 2.

³³⁴*Ibd.*, hlm. 3.

Secara dalaman 'dia' dibina sebagai seorang manusia yang lengkap dan sedang mencari kepuasan. Kepuasan itu menurut 'dia' hanyalah "menerusi penahanan hawa nafsu dan makan minum." Sikap dalamannya berlaku secara penuh sedar kerana kebanyakan manusia yang lalu-lalang tidak menghulurkan simpati kepadanya. 'Dia' bukan meminta sedekah wang akan tetapi "memohon keabadian mengemis kematian." Baginya "penerimaan hanya merupakan penderitaan berlanjutan. Aku ingin membunuh penderitaan itu. Ambillah kembali. Ambillah puncak penderitaan dan seksaan ini. Aku bukan minta sedekah wang. Aku bukan minta sedekah makanan. Aku bukan minta sedekah kehidupan. Aku memohon keabadian mengemis kematian."³³⁵

Bertentangan dengan sikap orang-orang di 'bangunan tinggi' yang "sibuk berusaha melanjutkan masa kedatangan maut,"³³⁶ sikap 'dia' menjadi sebaliknya supaya maut itu cepat datang.³³⁷ Sebab baginya menemui maut itu adalah bererti "menemui cinta, menemui Tuhan."³³⁸ Dalam kesedarannya terhadap 'kekayaan' dengan objek-objek tertentu, 'dia' lebih berasa penuh sensitif bahawa semuanya itu adalah sampah! Sekaligus 'dia' melihat dan menanggapi bahawa kekayaan harta benda yang dimiliki oleh manusia itu adalah merupakan sampah yang menghalang setiap mereka daripada berbuat baik kepada sesama manusia.

Sebab itu 'dia' dapat merasakan bagaimana sombongnya kebanyakan manusia untuk menghulurkan kepadanya walaupun sepuluh sen. Bagaimanapun 'dia' melihat keangkuhan manusia itu adalah satu cabaran terhadapnya; dan cabaran itu memberi kenikmatan pula kepadanya.³³⁹ Pada satu tingkat kenikmatan yang amat tinggi oleh ketiadaan sesuatu padanya, membuat 'dia' berasa seolah-olah telah memecah-mecah dan memisah-misahkan dirinya dari pada segala anggotanya.³⁴⁰ Dengan alasan ini 'dia' berhak menerima kematian yang dirasakan amat lama menunggu kedatangannya. Sebab 'dia' sudah benar-benar wujud dari serpihan-serpihan dirinya yang sama dengan sampah; kewujudannya itu adalah sampah. Sikap 'dia' terhadap wujudnya ketiadaan yang sama

³³⁵*Ibid.*, hlm. 9.

³³⁶*Ibid.*, hlm. 3.

³³⁷*Ibid.*, hlm. 10.

³³⁸*Ibid.*, hlm. 13.

³³⁹*Ibid.*, hlm. 15.

³⁴⁰*Ibid.*, hlm. 16 - 17.

dengan kemiskinan dan kepapaan, dapat dilihat kepada kesedaran dalamannya yang tajam ketika 'dia' dihalau dari TLK. Perjalannya adalah perjalanan menuju kepada 'ketiadaan' itu:

Dia terus melangkah tanpa sebarang perasaan. Segala-galanya pakum. Terpalah angin atau hujan atau panas sekutu tenaga, dia tidak ada apa-apa. Terpelantinglah. Terkial, terkiallah. Segala-galanya sudah tidak ada apa-apa.³⁴¹

'Dia' sebenarnya bukan berjalan dengan kakinya tetapi sedang menjalani proses pengalaman jiwa. 'Dia' sedang merasakan dirinya di dalam keadaan 'ketiadaan'. Sikap penafian yang selalu dipegang oleh 'dia' amat berguna dan sesuai dengan kemahuan untuk melepaskan dirinya daripada segala keseksaan oleh kelaparan. Watak 'dia' adalah binaan idea-idea kemanusiaan yang sudah dilupakan oleh kebanyakan orang yang bergelar 'tuan'.

Binaan perwatakannya tidak dilakukan secara hanya terhenti di atas objek-objek lahiriah, tetapi disorotkan ke dalam batiniah melalui pemikiran dan kesedaran secara teknik arus kesedaran dan monolog dalaman. Pengemis sebagai objek lahiriah adalah menjadi landasan kepada 'dia' untuk menyorot sifat dalaman manusia secara kesedaran diri dari seorang yang benar-benar miskin. Watak 'dia' yang dilihat secara fizikal di TLK, di dalam penjara, di kaki lima kedai dan di kaki tugu adalah merupakan tahap-tahap perjalanan 'rohani' yang lebih menampakkan proses pengalaman jiwa dalam gerak batin manusia. 'Dia' yang melihat dengan sedar dari bawah-sedarnya akan daerah 'pengembalaan' itu, terhenti di kaki lima kedai dan menemui apa yang dicarinya. Kaki lima kedai merupakan 'perhentian' terakhir dari seluruh perjalannya. Dengan demikian pembinaan perwatakan 'dia' adalah lebih merupakan sorotan rohani manusia dari sudut kesedaran dalaman manusia yang miskin, yang mengalami kelaparan, yang sedang uzur oleh ketuaan usianya, yang menderita oleh keadaan masyarakat yang tidak adil.

Novel Srengenge menampilkan seorang watak utama bernama Awang Cik Teh berusia 55 tahun. Pengarangnya tidak menerangkan watak ini berasal dari mana dan apa riwayat kehidupannya pada masa yang lalu. Dia mempunyai dua orang anak lelaki yang tinggal di kota. Awang Cik Teh secara tiba-tiba saja berada di kampung Kaki Srengenge bersama watak-watak sampingan Imam Hamad, Diah, Useng, Kasseng, Debasa, Keghesum, Haji Munah dan lain-

³⁴¹Ibd., hlm. 23.

lain. Awang Cik Teh dilukiskan sebagai seorang yang sudah berusia dan tenaganya sudah berkurang. Tetapi keazaman dan cita-citanya amat tinggi dan ini dikemukakannya kepada Imam Hamad, ketua kampung yang berpengaruh.

Awang Cik Teh digambarkan sebagai seorang pemikir baru yang melihat: amatlah sia-sia kalau Bukit Srengenge yang tersergam hodoh itu tidak dipugar. Bukit itu mestilah ditebang tebas untuk dijadikan huma. Awang Cik Teh bersendirian dalam hal ini. Ia telah mengemukakan cita-citanya itu kepada Imam Hamad, tetapi sambutan Imam Hamad mengecewakan. Awang Cik Teh mendapati sikap Imam Hamad sama saja dengan Diah, Useng, Saad Cik Lah dan Kasseng: takut hendak memugar Srengenge. Kononnya Srengenge itu hidup dan berhantu. Sikap memuja Srengenge inilah yang hendak diubah oleh Awang Cik Teh.

Bagi Awang Cik Teh, bukit itu hanyalah sebuah belantara hutan rimba. Tapi dalam tanggapan Awang Cik Teh sendiri, "Srengenge tersergam hodoh macam setan. Hodoh macam perempuan tua kadang-kadangnya. Macam tenuk gemuk sekali-sekala dipandang."³⁴² Ini menjelaskan bagaimana anggapan Awang Cik Teh terhadap bukit itu: menggerunkan, membosankan dan menggemarkan. Ada rasa takut dalam diri Awang Cik Teh menghadapi bukit itu. Selain daripada usianya yang sudah tua, ialah juga belum tentu ada sokongan terhadap cadangan dan cita-citanya. Yang amat jelas di sini bahawa Awang Cik Teh tidak tahu bagaimana hendak menyarankan cita-citanya yang baik itu kepada penduduk kampung. Dia tidak tahu bagaimana hendak mendekati mereka dan menanamkan perasaan berani memugar Bukit Srengenge itu. Ini amat ketara dengan cara Awang Cik Teh selalu bertentangan dengan orang-orang kampung, malah tidak mempedulikan mereka. Dia hanya mengharapkan sokongan Imam Hamad saja. Sikapnya ini menunjukkan dangkalnya pemikiran Awang Cik Teh dalam mencari cara pendekatan untuk menyampaikan cadangan dan cita-citanya. Malah dia tidak memerlukan sokongan dari isterinya sendiri secara sungguh-sungguh. Lebih ketara lagi kedangkan fikirannya ialah apabila Imam Hamad menyokongnya, dia tidak pula berusaha mengumpulkan orang-orang kampung untuk diberikan penerangan. Apabila Imam Hamad jatuh sakit dan meninggal dunia, Awang Cik Teh tinggal ber-

³⁴²Srengenge, hlm. 1.

sendirian dan tidak mungkin memugar Srengenge selamalamanya.

Sikap Awang Cik Teh itulah yang menggagalkan cita-citanya. Sewaktu Imam Hamad sedang sakit, ketika orang ramai berkumpul dan berbual-bual, Awang Cik Teh tidak cuba menyaran kan sikap dan cita-citanya secara halus sebagai menyampaikan amanat Imam Hamad yang telah dipersetujuinya malam tadi. Tapi Awang Cik Teh hanya bersikap menyatakan permusuhan dengan orang ramai, terutama dengan Diah dan Useng. Dia tidak berusaha menyedarkan kawan Imam Hamad yang akrab itu. Orang-orang ini sedikit sebanyaknya ada pengaruh dalam kampung itu. Sebab itu, apabila Imam Hamad meninggal dunia, Awang Cik Teh tidak diberi perhatian langsung oleh Diah dan Useng, yang menyebabkan kegagalan Awang Cik Teh untuk memugar Bukit Srengenge itu. Apa yang ada dalam diri Awang Cik Teh hanya cita-cita dan mimpi yang tidak pernah dapat dicapainya.

Imam Hamad, satu lagi watak yang perlu diketengahkan. Dia merupakan watak sampingan tetapi mempunyai peranan yang besar. Kewujudannya tidak nyata selain daripada menjadi imam di Kampung Kaki Srengenge. Kegemarannya meracik burung, dan tidak diterangkan bagaimana peranan sebenarnya tentang imam kampung kerana kegemaran dan tingkah lakunya bertentangan dengan ketua agama itu. Oleh sebab kurang telitiinya terhadap kebaculan denaknya, dia telah menyeksa dan membunuh denaknya dengan cara yang amat kejam. Ini amat bertentangan dengan sikap seorang imam yang sepatutnya. Setelah denaknya mati, barulah dilihatnya seekor burung sewah berada di situ yang menyebabkan denaknya bacul. Kerana marahnya terhadap burung sewah itu Imam Hamad menukar sikapnya kepada menyokong Awang Cik Teh: "Srengenge mesti dipugar. Biar semua sewah pindah rimba."³⁴³ Perubahan sikap Imam Hamad adalah kerana marahnya terhadap burung sewah, bukan kerana kesedaran atas baiknya memugar bukit itu. Dalam peringkat ini Imam Hamad belum tentu dapat mempengaruhi anak buahnya seluruhnya. Dengan tiba-tiba Imam Hamad jatuh sakit dan terus meninggal dunia.

Useng juga adalah watak sampingan; dia mendepani tentang an Awang Cik Teh dan mendapat kepercayaan seluruh kampung kerana dia seorang bomoh. Kegagalannya menyembuhkan Imam Hamad walaupun sudah dibuat upacara penyembahan kepada

³⁴³Ibid., hlm. 61, 89.

hantu-hantu Srengenge, dia masih juga seperti biasa: masih mendapat kepercayaan orang-orang kampung.

Pembinaan perwatakan Awang Cik Teh, Imam Hamad dan Useng tidak begitu meyakinkan. Awang Cik Teh lebih merupakan gagasan pengarangnya menentang kepercayaan tradisi animisme yang dipegang oleh Imam Hamad dan Useng. Tapi tidak dikembangkan dengan sewajarnya dalam cara bagaimana pendekatan Awang Cik Teh hendak menguasai mereka. Penampilan Awang Cik Teh tidak begitu meyakinkan kerana ia diwujudkan secara tiba-tiba. Tidak dijelaskan latar bekalang dan kehidupannya sejak muda; dan bagaimana kesedarannya itu membolehkan anak-anaknya tinggal di bandar. Demikian juga dengan watak-watak lain. Mereka diwujudkan secara mendadak tanpa sebab-sebab tertentu yang membolehkan kita mengenalnya sedikit demi sedikit. Pembinaan perwatakan Awang Cik Teh lebih merupakan penampilan watak 'dia' dalam *Sampah*, walaupun pemikirannya lebih ketara dan lebih meyakinkan.

Teknik mimpi yang digunakan terhadap Awang Cik Teh dan Imam Hamad juga tidak menolong membina perwatakan mereka. Awang Cik Teh tidak menunjukkan perubahan pemikirannya ke arah menyarankan cita-citanya selepas mimpi. Malah lebih keras lagi pertentangannya dengan watak-watak lain khususnya Useng. Walaupun Awang Cik Teh ada cita-cita, tetapi tidak pandai memilih pendekatan untuk mempengaruhi orang lain supaya melaksanakan cita-citanya itu. Cara penampilan perwatakan dalam novel Srengenge ini lebih merupakan penonjolan secara tiba-tiba tanpa sebab-akibat yang kukuh; dan malah tidak terlihat perubahan psikologi dalam perkembangan watak-wataknya. Ini termasuk Awang Cik Teh sendiri.

Di dalam *Seluang Menodak Baung*, pembinaan perwatakan berlainan sama sekali dengan novel *Sampah* dan *Srengenge*. Watak utamanya menjalani proses pengalaman jiwa tetapi objek lahiriah menjadi landasan kepada kesedaran batiniah. Kepuasan batin diikuti oleh kepuasan ego atau kesedaran, bukan bawahsedar atau batiniah yang berterusan. Dengan demikian, pembinaan perwatakan dalam *Seluang Menodak Baung* lebih menyerupai perwatakan dalam *Lingkaran*, *Teredah*, *Menteri* dan *Protes*.

Seluang Menodak Baung menampilkan tiga watak penting dari jumlah lebih 35 orang watak dalam novel ini. Suman, sebagai watak utama dan psikologis yang menerima kesedaran baru dan

mencari matlamat di dalam kehidupan keluarganya yang miskin. Suman juga adalah satu-satunya watak tipainduk yang membawa nilai-nilai 'protes' terhadap masyarakat tradisional seperti yang dibawa oleh Hang Jebat dalam zaman kerajaan Melaka. Watak Fatah menjadi *generator* kepada perkembangan peribadi Suman. Watak Salam pula menjadi antagonis dan wakil masyarakat tradisional; sekaligus pula menjadi sebab kepada perkembangan peribadi Suman untuk mencapai intensity kesedaran dan keupayaan berfikir dan bertindak.

Suman seorang anak muda putera sulung kepada Salam, berusia 17 tahun.³⁴⁴ Dia tinggal bersama ayah, ibunya Piah dan enam orang adik-adiknya dengan menumpang di dalam tanah Pak Yet³⁴⁵ di Kampung Terenas. Kehidupan Suman sekeluarga bergantung kepada hasil hutan dan bukit: iaitu bahan ubi gadung sebagai ganti nasi dan buluh untuk dijual bagi mendapatkan wang.³⁴⁶ Latar belakang pendidikan Suman tidak diterangkan oleh pengarangnya. Tapi sebagai lazimnya orang-orang kampung yang tipikal, 'mengaji' al-Quran dan hukum-hukum fardu ain adalah satu-satunya pendidikan yang diperlukan dan dianggap sudah 'mencukupi'. Suman pun tentulah tidak terkecuali dari pendidikan 'formal' tradisi itu. Watak Suman dilukiskan sebagai seorang anak muda yang penyabar dan cintanya hanya ditumpahkan kepada keluarganya. Suman dikatakan:

Dia tidak pernah kata apa-apa. Makan apa yang ada. Pakai apa yang ada. Naik matahari dia keluar ke bukit menarik buluh. Atau kalau tidak ke bukit, pergi ke rimba bersama Salam mencari rotan segulung dua. Atau terus ke belukar korek ubi gadung yang bercambah-cambah di sana. Tengah hari pulang. Makan dan rehat sebentar. Dan kemudian pergi lagi mencari ikan di parit-parit. Atau ke sungai meraba udang di reba-reba terlekat di liku. Petang pulang lagi.

³⁴⁴ Seluang Menodak Baung, hlm. 15.

³⁴⁵ *Ibid.*, hlm. 15.

³⁴⁶ *Ibid.*, hlm. 42. Menurut Syed Husin Ali, *Kemiskinan dan Kelaparan Tanah di Kelantan*, Petaling Jaya: Karangkraf Sdn. Berhad, 1978, hlm. 1 dan 2, bahawa "kemiskinan itu adalah suatu keadaan kekurangan untuk mendapatkan keperluan-keperluan asasi. Selalu disebut bahawa keperluan-keperluan asasi untuk hidup ialah makanan, perlindungan dan pakaian." Disebutkan lagi: "Dalam masyarakat kita makanan yang utama ialah nasi. Sekiranya seseorang itu tidak mampu mendapatkan nasi yang cukup untuk dirinya sekeluarga dan terpaksa menambahnya dengan ubi kayu atau ubi gadung, maka tentulah boleh dikatakan bahawa kekurangan telah wujud."

Dan Suman bersama Salam menyembah perdu getah lepas sebatang, sebatang sampai tumpu tengah malam. Sampai habis batang ditoreh.³⁴⁷

Sikap patuh dan dedikasi Suman terhadap keluarga dan kerja kuatnya untuk menyara kehidupan sekeluarga, membuat Suman tidak pernah merasakan segala kemiskinannya itu disebabkan oleh orang lain. Dia miskin adalah kerana 'takdir' yang menentukan dia miskin. Suman telah kehilangan harapan untuk memiliki tanah sendiri kerana beberapa orang kampungnya termasuk Suud sendiri yang pernah meminta 'tanah raja' sampai sekarang pun tidak pernah diperolehnya. Kegagalan Suud itu menjadi batu tanda kepada Suman bahawa dia yang lebih lemah tentu saja tidak akan memperolehi tanah selama-lamanya. Kerana itu Suman merasakan masa depannya malap dan hampir-hampir tidak mempunyai harapan langsung.

Tetapi sikap Suman yang penyabar, pesimistik dan fatalistik itu dengan tiba-tiba berubah menjadi agresif, degil, perenung dan pemberontak. Suman menjadi seorang pemuda yang gelisah, tidak sabar, radikal dan berani menentang siapa saja hatta Salam bapanya sendiri; dan dia amat optimis terhadap masa depannya. Perubahan sikap Suman itu adalah perubahan secara menyeluruh di dalam hidupnya. Perubahan sikap Suman yang penting ini ialah apabila dia bertemu dengan Fatah,³⁴⁸ seorang anak tempatan yang baru pulang setelah berpengalaman sepuluh tahun sebagai pengayuh beca di Pulau Pinang.³⁴⁹ Juga menerima pengalaman Suud yang berkhidmat dalam askar selama dua belas tahun.³⁵⁰ Suman menyedari kata-kata Fatah bahawa kemiskinan mereka dapat diubah kalau mereka bersikap 'nakal' dan 'kurang ajar'. Dia selalu ingat kata-kata Fatah: "Dunia sekarang ini kita perlu bersikap nakal dan kurang ajar sedikit baru orang-orang tahu tentang kewujudan kita sebagai manusia."³⁵¹ Sikapnya berubah, merasa terkongkong oleh tuan tanah³⁵² yang selalu melarang itu dan ini terhadap tanah

³⁴⁷ Seluang Menodak Baung, hlm. 96.

³⁴⁸ Ibid., hlm. 155 – 182.

³⁴⁹ Ibid., hlm. 30, 34.

³⁵⁰ Ibid., hlm. 23, 181.

³⁵¹ Ibid., hlm. 39.

³⁵² Syed Husin Ali, op. cit., hlm. 61 – 62, menyebutkan bahawa "yang dimaksudkan dengan tuan tanah itu adalah mereka yang mempunyai bidang tanah yang luas sehingga tidak perlu mereka mengerjakannya untuk hidup, dan

yang diduduki oleh Salam. Suman baru berasa kemiskinannya itu adalah disebabkan oleh sesuatu yang menyebabkan dia miskin, bukan 'takdir' yang membuatkan dia miskin.

Sejak pertemuannya dengan Fatah dan Suud itu, Suman banyak berfikir. Dia menyorot ke dalam dirinya dan melihat kesalahan-kesalahan pemikirannya selama ini. Cintanya kepada keluarga kian bertambah, seperti cintanya hendak memiliki tanah sendiri kian bertambah dan amat optimistik. Konflik yang wujud dalam dirinya menyebabkan Suman menjadi watak neurosis yang meluahkan perasaannya di dalam bentuk tingkah laku yang ganjil. Perangainya berubah dan objek-objek alam dijadikan sasaran untuk dia melepaskan geramnya terhadap kegalanannya hendak mendapatkan tanah itu.³⁵³ Secara bawahsedar Suman sudah memiliki peribadinya yang sebenar untuk menampilkan dirinya di dalam masyarakat tradisional yang tertindas. Dia mesti melakukan sesuatu untuk keluar dari tindasan kemiskinan yang diwujudkan oleh satu keadaan yang salah; dan jelas itu ialah dengan demonstrasi beramai-ramai.³⁵⁴

Sikap Suman untuk meminta tanah secara demonstrasi adalah satu sikap 'derhaka' kepada tradisi; dan dia terpaksa menerima tentangan hebat dari Salam. Amaran bahaya berdemonstrasi sebagaimana yang dikatakan oleh Salam, telah membawa kekebalan kepada intensiti kesedarannya terhadap semua bahaya. Kata Suman: "Naik bukit tarik rotan pun ada bahayanya. Ular menjenguk di setiap penjuru. Itu tak termasuk lipan dan kala jengking lagi. Mungkin juga terkena ulat bulu. Boleh jadi tertangkap jelapang

mendapat pendapatan lumayan atas dasar sewaan atau bahagian pawahan yang diterima daripada orang yang menyewa atau memawah tanah mereka itu." Pak Yet yang membenarkan Salam tinggal dalam tanahnya, dalam novel ini, menepati definisi ini. Pak Yet tidak terlibat dengan sebarang aktiviti protes kerana dia berpendapatan lumayan dari tanah-tanahnya.

³⁵³Misalnya: Suman mercantus pokok-pokok pisang awak legur (hlm. 16), mencincang ikan keli sampai berkecaci-kecaci dagingnya lalu dimakannya mentah-mentah (hlm. 55, 57), membunuh burung puyuh dan meramas-rumas dagingnya (hlm. 221) dan melaung seperti tarzan di dalam hutan, menunjukkan Suman melepaskan perasaannya terhadap objek-objek dan oknum-oknum yang merindasnya.

³⁵⁴Richard Sennett dan Jonathan Cobb, *The Hidden Injuries of Class*, (New York: Vintage Books, 1973, hlm. 220), menyebutkan bahawa golongan miskin itu sebenarnya tidak mempunyai kebebasan dalam erti masyarakat tidak mempedulikan mereka. Mereka itu adalah golongan tertindas ("*ingrati of class*") dan hanya menyalurkan kehendak mereka itu melalui demonstrasi untuk mendapatkan digniti.

gajah.³⁵⁵ Ketabahan Suman teruji terus dengan sikap Salam yang kejam, yang telah memukul Suman sampai lebam-lebam.³⁵⁶ Kepada Suman perubahan sikap dalamannya itu tidak ada taranya; dan kekerasan semangatnya itu telah membawa kejayaan Suman.³⁵⁷

Fatah seorang lagi watak penting dalam novel ini. Dia anak tempatan dan mempunyai isteri serta dua orang anak. Pendidikannya tidak disebutkan, tetapi pengalamannya selama sepuluh tahun di Pulau Pinang membuat dia menjadi dewasa. Kepulangan Fatah ke Terengganu telah membawa angin perubahan yang amat menggemparkan. Ikat bersamanya ialah Suud, bekas askar. Sebenarnya watak Fatah dan Suud ini adalah merupakan unsur 'luar' yang datang dari kota yang serba maju. Ia menjadi sebab kepada perubahan sikap Suman, anak desa yang tidak pernah berkomunikasi dengan kota.

Pengamatan Fatah yang tajam terhadap kehidupan kota membawanya ke alam kedewasaan berfikir. Tetapi sikap Fatah yang amat ketara dan amat tajam dan menjadi *turning point* di dalam hidupnya ialah ketika dia bertemu dengan anak muda pemidato di suatu dewan yang besar, yang menyebutkan bahawa kemerdekaan telah membawa "yang kaya bertambah kaya, yang papa bertambah papa".³⁵⁸ Fatah menjadi sedar bahawa kegagalan hidup di kota sama gagalnya dengan hidupnya di Terengganu waktu dulu.³⁵⁹ Fatah melihat situasi kampungnya dapat diubah kalau penghuninya bersatu. Dia boleh membentuk satu kumpulan protes dari orang-orang miskin yang tidak puas hati terhadap bentuk layanan pihak berkuasa.³⁶⁰ Ini disedari oleh Fatah dan secara mendadak dia muncul sebagai wira yang terkenal.

³⁵⁵Sehingga Menundak Batang, hlm. 202 – 203.

³⁵⁶Ibid., hlm. 204 – 205.

³⁵⁷Ibid., hlm. 303 – 304.

³⁵⁸Ibid., hlm. 69 – 70.

³⁵⁹Kenajuan Melayu, Kuala Lumpur: Percetakan Utusan Melayu, 1971, hlm. 43, menyebutkan bahawa kerajaan telah berusaha untuk menyediakan rumah tempat tinggal kepada penduduk-penduduk bandar dan luar bandar untuk memperseimbangkan kemudahan. Pembinaan rumah-rumah murah terutama di kawasan setinggan adalah semata-mata untuk memberikan rakyat miskin rumah-rumah yang lebih selesa. Tapi ternyata bahawa kegagalan Fatah menunjukkan kegagalan kerajaan untuk melaksanakan apa yang dicita-citakan itu.

³⁶⁰Francis Fox Piven dan Richard A. Cloward, *Poor People's Movements*, New York: Pantheon Books, 1977, hlm. 3 – 4 menyebutkan bahawa demonstrasi boleh wujud di dalam kalangan orang-orang miskin yang tahu bahawa mereka telah diabaikan oleh pihak atasuan.

Sebenarnya Fatah mempunyai peribadi yang teguh dan kuat. Walaupun dia miskin, mengayuh beca di Pulau Pinang, dia tidak pernah mengemis. Fatah telah memukul anaknya hanya kerana Mariam dan Sodah menerima pemberian dari orang yang tidak dikenali.³⁶¹ Sikap ini menentukan Fatah mempunyai personaliti yang kuat dan dapat mempengaruhi Suman dan malah Salam sendiri. Buah fikiran Fatah mudah diterima kerana dia pandai berkata-kata dan masuk akal.

Kata-kata Fatah yang senang dan mudah difahami menjelaskan sikap Fatah sebagai pemimpin. Dia tidak memaksa sesiapa untuk ikut berdemonstrasi kalau mereka tidak faham; termasuk Suman sendiri.³⁶² Sikap Fatah yang mudah dan sederhana membuat dia disukai dan diikuti oleh Suman dan kebanyakannya orang-orang Terenas. Fatah sedar setiap perjuangan ada bahaya,³⁶³ dan sedikit sebanyak akan menyentuh hak-hak kebebasan orang lain,³⁶⁴ tetapi itulah satu-satunya cara untuk meminta tanah dengan tujuan "bukan hidup kaya. Bukan hidup mewah. Cuma kita nak hidup senang saja. Cukup nasinya. Ada tanahnya."³⁶⁵ Pendirian Fatah inilah yang menjadikan dia diikuti oleh Suman dan orang-orang Terenas sehingga membawa kepada kejayaan.

Watak antagonis dalam novel ini ialah Salam, sebagai wakil kaum tua tradisional yang gigih dalam menjalankan tugas tetapi bersikap menyerah kepada takdir. Salam, ayah Suman ini seorang petani yang miskin. Dia telah memindahkan keluarganya dari kampung asal Gunung Keriang ke Terenas.³⁶⁶ Hidupnya damai bersama Piah dan memperolehi tujuh orang anak; Suman itu anak sulung. Salam menyedari kemiskinannya dan pernah pula meminta tanah

³⁶¹ *Seluang Menodak Batung*, hlm. 77 – 78.

³⁶² *Ibd.*, hlm. 294.

³⁶³ *Loc. cit.*

³⁶⁴ John Stuart Mill, *On Liberty*, New York: The Liberal Arts Press, 1956, hlm. 68, menerangkan bahawa kebebasan individu itu selama ia tidak menyentuh hak-hak orang lain. Tetapi disebabkan oleh beberapa alasan tertentu yang memungkinkan menyentuh hak-hak orang lain tanpa tujuan untuk mengganggu mereka atau untuk berbuat jahat kepada mereka, tindakan demikian tidaklah boleh dianggap salah, atas alasan untuk mempertahankan diri atau untuk mendapatkan hak.

³⁶⁵ *Seluang Menodak Batung*, hlm. 164.

³⁶⁶ *Ibd.*, hlm. 13, 231.

kerajaan tetapi gagal.³⁶⁷ Sebagai petani tipikal, Salam tidak menyalahkan sesiapa tentang kemiskinannya. Keluarganya miskin hanyalah kerana takdir yang menentukannya. Dia hanya boleh berdoa dan mengharapkan limpah kurnia dari Tuhan. Salam yakin keluarganya tidak akan kebuluran. Tetapi Salam juga menyedari bahawa kebuluran itu bukan saja bererti tidak makan, tetapi juga bererti "makan tak tentu hala."³⁶⁸

Tetapi sikap Salam tetap negatif. Dia tetap menganggap sikap yang diambil oleh Suman dan Fatah itu salah dan derhaka. Kata Salam: "Itu semua kerja salah, kerja langgar adat, derhaka kepada raja dan sesiapa saja. Itu cara tunjuk kekuatan sendiri. Dan cara itu adalah salah. Walau dengan apa cara sekalipun, kalau rezeki tak diberi Tuhan, tak diberi juga. Akibatnya banyak yang menimpa."³⁶⁹ Kepada Salam cara demonstrasi itu bukan saja menimbulkan kemarahan orang tetapi juga "menimbulkan kemarahan Tuhan."³⁷⁰

Salam yakin kekerasan secara berdemonstrasi itu membawa bencana 'kemurkaan' Tuhan; dan Salam takut untuk melibatkan diri dan keluarganya. Kata Salam: "Jangan siapa keluar berarak hari Ahad ini. Jangan siapa ikut Fatah dan Suud itu. Siapa nak keluar berarak hari Ahad ini, keluar dari rumah ini."³⁷¹ Sikap yang diambil oleh Salam menjelaskan 'sopan santun' yang sangat dibenci oleh Fatah dan Suman. Tetapi sikap Salam itulah yang menjadi penghalang utama dalam aktiviti Suman. Bagi Salam, rumah yang dibangunkan bersama Piah itu ialah untuk "aku dengan anak-anakku yang tahu membawa perangai."³⁷² Ia menunjukkan sikap golongan tua tradisional yang tidak pernah mengenal perubahan dan tidak ada komunikasi dengan dunia luar terutama dunia moden kota.

Tetapi sikap Salam yang keras dan kasar terhadap Suman yang dianggap 'derhaka' kepada tradisi dan kepada Tuhan serta tidak tahu 'bawa perangai' itu, tiba-tiba saja menggoncangkan kewibawaannya sebagai bapa. Sikap Suman tetap tidak berubah

³⁶⁷Ibid., 25 – 26.

³⁶⁸Ibid., hlm. 28. Menurut Syed Husin Ali, op. cit., hlm. 2, bahawa makanan yang seimbang ialah yang mendatangkan zat kira-kira 2500 kalori setiap hari. Tapi bila mendapat makanan yang tidak seimbang, kalorinya kurang, membuat setiap individu itu kehilangan tenaga kerja dan boleh memendekkan umur disebabkan mudah mendapat penyakit.

³⁶⁹Seluang Merokak Batang, hlm. 200.

³⁷⁰Ibid., hlm. 231.

³⁷¹Ibid., hlm. 200.

³⁷²Ibid., hlm. 204.

walaupun telah dipukulnya. Salam berfikir, semangat apa yang dianut Suman sampai tidak mendengar kata. Dia juga melihat simpati Piah yang besar terhadap putera sulungnya itu; juga dari anak-anak yang lain. Secara diam-diam Salam merenung ke dalam dirinya. Dia yakin ada sesuatu yang membuat Suman begitu degil. Secara senyap-senyap Salam menemui Fatah,³⁷³ yang menunjukkan perubahan Salam oleh keazaman anaknya itu. Salam amat sayang kepada Suman: anak itu setia kepada keluarga dan menjadi harapan masa depan keluarganya. Kemudian sikap Salam yang keras menjadi lunak dan memberikan simpatinya kepada perjuangan Suman. Perubahan sikap Salam ini merupakan perubahan tradisi yang statik kepada pembaruan oleh adanya komunikasi dengan kota yang melambangkan pmodenan dan kelincahan berfikir. Sikap Salam yang akhir ini juga memberi erti bahawa nilai-nilai lama secara tradisional telah mengalami keruntuhan dan kehancurannya apabila bertembung dengan nilai-nilai baru yang lebih moden dan rasional.

Watak-watak sampingan yang penting untuk dikemukakan ialah Piah dan Lebai Karim. Piah mempunyai sikap hidup yang sama dengan suaminya Salam. Tapi sifat kebuannya lebih mendalam daripada sifat kebaikan Salam terhadap Suman. Piah tidak pernah menyalahkan Suman, dan malah sejak awal lagi simpatinya kepada dedikasi Suman terhadap keluarganya sampai kepada Suman ke rumah Fatah dan menyatakan sikap hidup barunya. Bagi Piah, Suman dianggap sebagai tulang belakang kedua selepas suaminya. Semangat Piah tinggi dan sentiasa menyokong Suman. Kata Piah kepada Suman ketika Salam masih menunjukkan kemarahannya: "Pergilah. Kita minta tanah itu sampai dapat juga. Apa 'nak jadi pun kita minta sampai dapat. Adik kau yang merah ini pun mahu tanah itu."³⁷⁴ Yang dimaksudkan dengan "adik kau yang merah" itu ialah putera Piah yang lahir pada hari ketika berlaku kekecohan Salam menyebat Suman, 'Adik' itu dinamakan Jebat oleh Piah dan disetujui oleh Salam dan Suman.³⁷⁵ Sokongan Piah secara senyap-senyap kepada perjuangan Suman, meletakkan pendirian Piah yang luar biasa. Dia seorang perempuan yang lemah dan selalunya tertakluk kepada keputusan suaminya, tetapi kali ini

³⁷³ Ibid., hlm. 294 – 295.

³⁷⁴ Ibid., hlm. 238, 275.

³⁷⁵ Ibid., hlm. 280.

dia mempunyai pemikiran yang kritis terhadap sesuatu masalah yang timbul. Dia lebih melihat tujuan Suman, dan bukannya perbuatan Suman hendak berdemonstrasi. Sebab itu Piah merestui perjuangan itu asalkan tujuannya baik. Ini menunjukkan bahawa Piah adalah sebagai lambang tanah yang subur, yang sentiasa memberikan semangat kepada putera-puteranya yang berjuang untuk kebaikan.

Lebai Karim ialah imam Kampung Terenas. Sikapnya lebih kurang sama dengan Salam: menyerah kepada takdir dan menganggap 'derhaka' meminta tanah dengan cara demonstrasi. Malah bagi Lebai Karim, kegagalan orang-orang Terenas meminta tanah adalah kerana kesalahan orang kampung itu sendiri. Lebai Karim lebih memihak kepada yang berhormat daripada orang-orang Terenas. Sikapnya yang jelas ialah menyalahkan orang-orang kampung yang menjamu Waibi dengan ubi gadung dan ikan tamban kering yang tengik dalam upih.³⁷⁶ Kata Lebai Karim: "Kalau selalu bermusuhan dengan orang, macam mana permintaan 'nak dibenarkan. Waktu wakil rakyat datang dulu, kita sambut dengan ejekan. Kita jamu dengan benda usang dan basi. Kita bermusuuh cara begitu akan merugikan kita juga."³⁷⁷ Lebai Karim dihormati sebagai imam, akan tetapi dia mempunyai peribadi yang lemah dan pengampu. Dia boleh membelakangkan aspirasi rakyat dalam mukimnya hanya semata-mata untuk bermuka-muka dengan D.O. dan Waibi.³⁷⁸ Sebagai orang berperibadi lemah, Lebai Karim tidak dihiraukan oleh orang-orang Terenas sehingga orang-orang Terenas mencapai kejayaan.

Demikianlah bagaimana pembinaan perwatakan di dalam *Seluang Menoduk Baumg*, yang seluruhnya ditumpukan kepada individu Suman. Suman menjadi watak utama yang dikembangkan secara psikologi daripada sikap pesimistik dan fatalistik kepada agresif dan optimistik. Caranya dia beroleh kesedaran baru itu amat menarik dan penuh teliti dijalin oleh pengarangnya. Pembentukan perwatakan Suman sebenarnya berada dalam pembinaan perwatakan Salam dan Fatah. Salam sebagai tradisi yang negatif merupakan 'tesis' kepada Suman, dan Fatah sebagai unsur 'luar' dari kota adalah 'anti tesis' kepada Suman. Pertembungan dua nilai itulah yang menimbulkan 'sintesis' kepada Suman dalam membentuk peribadi-

³⁷⁶Ibid., hlm. 39, 167, 284.

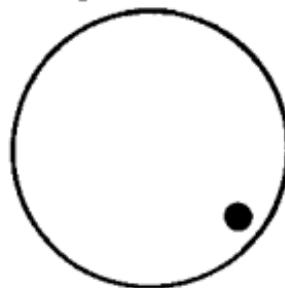
³⁷⁷Ibid., hlm. 167.

³⁷⁸Lebai Karim menemui Waibi (hlm. 282 – 288) dan D.O. (hlm. 286) sebagai menyatakan tidak ikur 'menderhaka'.

nya yang sebenar: iaitu mengetahui bahawa kemiskinan itu bukan warisan tetapi didatangkan oleh pelaksanaan yang gagal. Kerana itu Suman sebagai 'sintesis' terpaksa menghadapi segala konflik dalam dirinya sehingga dia menjadi seorang watak *neurosis*.

Sebenarnya pembinaan dan perkembangan perwatakan Suman dari sikap negatif kepada positif itu telah dilakukan secara psikologi dengan amat rapi. Kesedaran Suman bukanlah semata-mata kerana mendapat ilmu baru dari Fatah sebagai unsur 'luar', akan tetapi juga dari 'dalam' yang menjadi perangsang. Sokongan Piah sebagai ibu, dan simpati Rubi, Minah, Som, Kipli dan Baba telah mengentalkan sikap Suman untuk menolak sikap Salam. Yang lebih penting lagi, dan ini sebagai kesimpulan dari seluruh perkembangan dan pembinaan perwatakan Suman, ialah 'adik' yang disebut oleh Piah: "Adik kau yang merah" itu. 'Adik' dalam Bab 15 itu merupakan simbol kepada pembinaan perwatakan Suman secara halus dari permulaan sampai kepada tahap demonstasi. Kita lihat kembali rajah asal Bab 15 yang berjudul "Adik" itu seperti berikut:

Rajah 2
Bab 15 Berjudul "Adik" Dalam
Seluang Menodak Baung



Penjelasan makna rajah bulatan dan titik hitam kecil di tepi bawah sebelah kanan itu dapat diberikan dalam beberapa aspek dan semuanya berhubung dengan perkembangan dan pembinaan perwatakan Suman. Ini dapat dilihat sebagai berikut:

Pertama: Menurut Mohd. Yusof Hasan bahawa cara ini adalah "teknik tanpa kata-kata, lebih mirip kepada unsur-unsur *visual* yang di sebaliknya tersirat seribu makna sejuta kata! Ternyata adik bukan sebarang adik, tapi adik yang celik mata dan jatuh ke lantai di hari yang penuh dengan segala kebangkitan." Menurut penafsirannya lagi bahawa: "Adik adalah satu unit kecil dalam keluarga. Sungguhpun kecil, tapi hakikat kewujudannya mesti diterima....Adik

adalah titik hitam dalam lingkungan keluarga. Titik hitam itu akan membesar sel-sel, otot-otot, sendi-sendii dan saluran darah dagingnya. Nama adik, Jebat, juga ada makna tipainduknnya.³⁷⁹

Kedua: Bulatan besar itu merupakan *ovum* dan titik itu adalah *sperm*. Dalam erti yang lebih jelas bahawa penanaman benih 'kebangkitan' sedang berlaku dalam satu masyarakat, iaitu Terenas. Benih itu akan bercambah lambat-launnya.

Ketiga: Bulatan itu merupakan masyarakat Terenas, dan titik itu adalah keluarga Salam. Dari keluarga inilah munculnya 'benih' Jebat, watak tipaindukn itu. Dalam keluarga ini telah muncul 'benih' revolusioner yang berjuang untuk membela kaum tani. Kemungkinan lain bahawa dari 'benih' keluarga Salam ini akan melahirkan lagi "seribu Jebat si anak tani" yang tidak mahu "mati dalam setia" akan tetapi mahu "hidup dalam derhaka!"³⁸⁰ Ia lebih mengarah kepada pembinaan keluarga Salam yang melahirkan Suman.

Keempat: Bularan itu boleh dianggap sebagai simbol kepada watak Suman sebagai individu, dan titik itu merupakan kesedaran, conscience dan *dhamir*, di dalam jiwa Suman. Conscience atau *dhamir* itu adalah aspek fitrah yang suci dalam jiwa Suman. Kelak conscience atau *dhamir* itu bercambah menjadi kesedaran secara realiti sebagaimana yang terjadi kepada Suman dalam novel ini.

Kelima: Bulatan itu merupakan latar kemarahan orang-orang Terenas dan titik itu adalah kejayaan yang sedikit diperolehi oleh penduduk Terenas. Ini tepat dengan Bab 20 iaitu bab akhir novel ini yang bertajuk "Sejemput Tanah Sejagat Kemarahan". Ia merupakan kesimpulan kemarahan yang begitu hebat, yang disimbolkan dalam rupa bulatan yang besar; kemudian mendapat kejayaan yang sedikit, yang disimbolkan di dalam satu titik saji. Ia juga memberi erti kepada ruangan kemarahan dan perjuangan Suman yang besar dan akhirnya beroleh kejayaan.

Keenam: Bulatan merupakan ruangan yang sudah hadir sebagai realiti. Tetapi titik belum mempunyai ruangan. Dalam teori ruangan atau *dimension theory*, seperti yang diterangkan oleh R.

³⁷⁹Mohd. Yusof Hasan, "Seluang Menodok Baung Rakyat dan 'Ubi Gadung'" *Dewan Sastera*, Jil. IX, Bil. 1, 15 Januari 1979, hlm. 12.

³⁸⁰Lihat sajak "Monolog" dalam Kassim Ahmad, *Kemanusia Di Lembah*, Pulau Pinang: Saudara Simaran Berhad, 1967, hlm. 48. Di akhir sajak itu tertulis:

ada besok maka pasti ada suria
aku akan pengi
dengan seribu Jebat si anak tani
kian lama kita mati dalam setia
kali ini kita hidup dalam derhaka!

Paryana Suryadipura,³⁸¹ bahawa 'titik' itu sebenarnya tidak mempunyai ruangan. Tetapi hanya menjadi permulaan kepada bentuk 'garisan' iaitu menjelaskan bahawa akibat dari persambungan berjuta-juta titik itulah terjadinya 'garisan' tadi; dan ini sama dengan teori matematik Euclides. Dari garisan itulah mewujudkan 'muka' atau 'halaman' yang sudah mempunyai 'ruangan'; dalam teori ini 'R' digunakan sebagai lambang. Bila disebut 'R' bererti hanya satu 'titik' telah wujud tanpa ruangan. Kemudian terjadi 'R₁' yang bererti telah wujud satu "garisan" iaitu menunjukkan hayat telah mulai muncul tetapi tidak bertenaga. Selepas itu terjadi 'R₂' yang memberi erti telah wujud 'muka' atau 'halaman' untuk menempatkan kehidupan. Akhir sekali terjadilah 'R₃' yang bererti telah wujudnya alam manusia, alam kehidupan secara realiti.

Dari pengertian teori ruangan yang dilambangkan dalam bulatan dan titik bertajuk "Adik" ini dapat dijelaskan bagaimana Suman telah mengambil ruangan di dalam kesedarannya secara beransur-ansur, melalui proses pengalaman jiwa secara dalaman. Dari 'titik' yang juga merupakan *conscience* atau *dhamir* ('R₀) telah berkembang mengikut proses kehidupan dari alam tradisi kepada menentang tradisi; dan proses itu berkembang mengikut peraturannya yang tetap dan amat teliti. Ini dapat dibuktikan dengan realiti Suman di dalam kehidupannya: Suman bersikap menyerah seperti Salam dan Lebai Karim. Ia merupakan 'R₁' iaitu 'titik' tanpa ruangan kesedaran dalam diri Suman.

Kemudian peringkat kedua timbul kesedaran dalam diri Suman tentang kemiskinan, susah cari makan, malu hidup dalam tanah orang dan tentang penyakit yang selalu menyerang adik-adiknya. Tapi ingatan dan kesedaran itu masih berada dalam diri Suman saja. Bentuk kesedaran ini mengambil ruangan 'R₁' iaitu garisan ingatan semata-mata. Proses pengalaman jiwa yang lebih luas dan ketara ialah apabila Suman bertemu dengan Fatah yang membentuk satu ruangan baru iaitu 'R₂' yang merupakan wujudnya 'muka' atau 'halaman' iaitu daerah kesedaran atau *conscience* Suman yang luas dan boleh dihayati. Peringkat ini menggambarkan perenerimaan fikiran-fikiran baru dari kota sebagai cabaran terhadap tradisi usang dan lapuk. Kemudian akhirnya di dalam ruangan bulatan yang besar itulah diri peribadi Suman wujud dengan sebenar-benarnya yang digambarkan di dalam sikap, tingkah laku dan

³⁸¹R. Paryana Suryadipura, *Akon Piroman* Jakarta: Neijenhuis & Co. N.V., tanpa tahun, blm. 133 - 145.

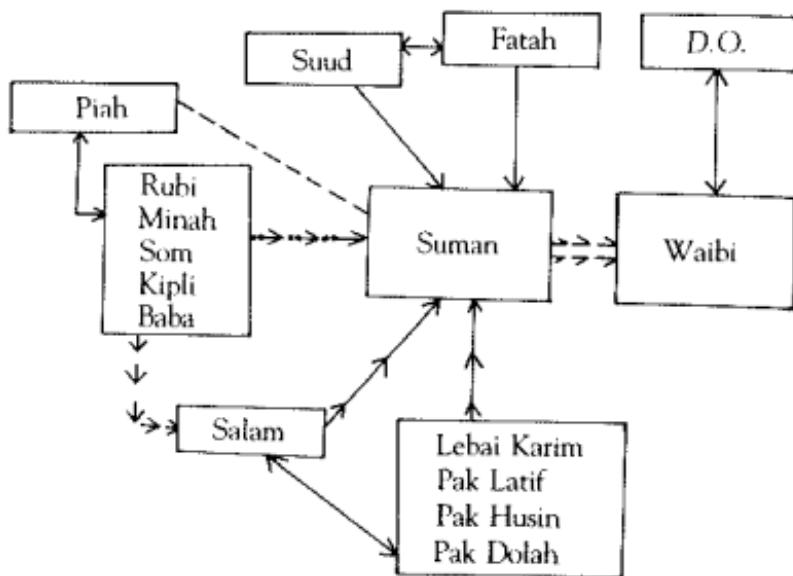
tindakan yang diambilnya; ia mengambil ruangan 'R,' iaitu ruangan kehidupan yang lebih bererti di alam realiti yang mencapai kejayaannya.

Demikianlah dapat dilihat bagaimana pengertian dari bulatan dan satu titik dalam Bab 15 novel *Seluang Menodak Batang* ini. Ia tidak terhad hanya kepada satu unit kecil 'Jebat' anak kecil dalam keluarga Salam sahaja. Tapi ia lebih menjelaskan gambaran perkembangan perwatakan Suman dan hubungannya dengan masyarakat Terengganu seluruhnya. Watak Suman sangat unik dilihat dari segi perkembangan psikologi. Sikap menyerah dan sabar itu bertukar kepada menentang dan agresif: bertukar dari tradisional kepada pemodenan. Bulatan dan titik itu menjadi kesimpulan kepada pembinaan dan perkembangan perwatakan Suman. Suman menjadi 'titik' atau point di dalam keluarganya. Walaupun 'titik' itu disebut sebagai 'adik' yang bernama Jebat, tetapi 'Jebat' yang sebenarnya dalam keluarga Salam ialah Suman. Kerana Sumanlah yang telah menentang dan 'menderhaka' kepada tradisi turun-temurun, dan telah membawa kejayaan kepada keluarga mereka.

Semua pembinaan dan perhubungan watak-watak dalam novel ini ialah untuk menonjolkan Suman. Salam ditampilkan untuk meninggikan intensity kesedaran dan keazaman Suman, bertolak dari sikap tradisional yang negatif dari ajaran Salam. Fatah dan Suud menjadi unsur-unsur 'luar' yang radikal di dalam diri Suman. Piah menjadi sokongan untuk menguatkan Suman. Adik-adik Suman menjadi tenaga dalaman dalam diri Suman untuk lebih memperkuatkan azamnya meminta tanah secara demonstrasi. Tenaga-tenaga dalaman inilah juga menjadi tenaga 'protes' terhadap Salam sehingga Salam terpaksa mengalah. Dalam Rajah 3 ditunjukkan struktur pembinaan dan perhubungan watak Suman dengan watak-watak lain di dalam novel ini.

Dalam Rajah 3 di sebelah amat jelas Suman menjadi pusat pembinaan dan perkembangan perwatakan. Salam dan golongannya menjadi sebab tentang kejahilan Suman; dan Fatah pula bersama Suud menaikkan Suman dari kejahilan itu. Dalam pembentukan perwatakan Suman ini amat jelas bahawa Suman telah wujud sebagai watak bulat yang sempurna, iaitu membendung dua pengalaman dan pengetahuan tradisional dan pemodenan. Fatah pula adalah watak yang menjadi 'latar belakang' kepada kesedaran Suman. Sebab itu, pembinaan perwatakan Fatah dilakukan secara imbas kembali saja dalam empat bab. Secara realitinya Fatah berada di Terengganu dan peranannya dalam beberapa hari itu memberi ke-

Rajah 3
Struktur Pembinaan Perwatakan
Suman Dalam Seluang Menodak Baung



Petunjuk:

- = garisan tekanan pengaruh.
 = garisan menentang 'kebangkitan'.
 = garisan sokongan moral.
 = pemujaan wira atau simpati.
 = garisan persefahaman.
 = garisan demonstrasi.
 = garisan protes 'bawah tanah'.

sedaran kepada Suman. Perubahan sikap Suman itu berlaku dalam beberapa hari; dan pengalaman Fatah yang diimbaskembalikan itu memakan masa sepuluh tahun. Yang demikian ternyata watak Fatah ditampilkan hanyalah menjadi unsur 'luar' untuk menjadi sebab *turning point* kepada sikap Suman. *Turning point* itulah menentukan perbezaan anutan Suman di bawah pengaruh Salam dengan anutan pengaruh baru 'model' kota yang dibawa oleh Fatah. Dari peranan dan sikap yang demikian, amat jelas bahawa watak Farah dan juga Salam adalah tergolong di dalam jenis watak pitih.

Kehadiran mereka adalah untuk menentukan arutan tradisi dan arutan moden; kedua-duanya untuk menjelaskan pembinaan perwatakan Suman.

Demikianlah dapat dilihat bagaimana pembinaan perwatakan yang terdapat dalam *Sampah*, *Srengenge* dan *Seluang Menodak Baung*. Ketiga-tiganya menampilkan watak-watak yang lebih banyak dibina secara gerak batin. Watak 'dia' dalam *Sampah* dan Awang Cik Teh dalam *Srengenge* lebih merupakan gagasan atau idea pengarangnya daripada menampilkan watak-watak sebagai individu. Watak 'dia' bergerak secara berterusan hanya di dalam gerak batin. Walaupun 'dia' disebut berada di TLK kemudian ke penjara, ke kaki tugu dan akhirnya ke kaki lima kedai, tetapi ini lebih merupakan tahap-tahap pemindahan atau perjalanan 'rohani' sebagai proses pengalaman jiwa. 'Dia' wujud sebagai watak pipih yang melihat keadaan hidupnya dari satu sudut, iaitu sebagai deraan yang berpanjangan. Demikian juga dengan Awang Cik Teh. Dia diwujudkan untuk menyampaikan gagasan pengarangnya tentang fikiran baru menentang kepercayaan karut dalam masyarakat tradisi. Tetapi individu Awang Cik Teh tidak nyata selain daripada menyampaikan gagasannya yang baik itu. Dia hanya berfikir sendiri dan paling jauh hanya menemui Imam Hamad. Selepas itu dia tidak bergerak langsung kecuali mengalami proses mimpi yang tidak pula diikuti oleh tindakannya yang positif. Sebab itu, apa yang dilihat kepada pembinaan perwatakan Awang Cik Teh ini tidak begitu meyakinkan. Ia tidak memperlihatkan sebab-sebab yang kukuh dan tindakan yang rasional dalam menyampaikan cita-cita baiknya. Dia tidak pernah berusaha dengan gigih untuk membuktikan kemahuannya yang kuat itu. Seperti 'dia' dalam *Sampah* juga, Awang Cik Teh wujud sebagai watak pipih yang hanya mempunyai cita-cita tetapi tidak boleh dilaksanakan. Kegagalannya itu secara keseluruhannya adalah kegagalan praktikal disebabkan kelemahan pemikiran dan tindakannya.

Ini berbeza dengan watak Suman dalam *Sehuang Menodak Baung*. Suman melihat kehidupan itu adalah sesuatu yang boleh diperbaiki, dapat diubah dari pesimistik kepada optimistik. Kesedaran dalaman itu lebih merupakan luapan semangat untuk hidup dengan lebih bererti. Perubahannya mengikut tahap-tahap kesedaran secara psikologi yang amat meyakinkan dalam kehidupan manusia. Sebab itu Suman adalah contoh terbaik dalam pembinaan watak bulat yang sempurna. Ia juga menunjukkan bagaimana ke-

telitian pengarangnya untuk menampilkan tokoh watak bulat dengan cara pembinaannya yang baik dan sempurna.

Kedua-dua novel *Sampah* dan *Srengenge* menampilkan individu watak tua, uzur dan tidak berdaya di dalam gerak fizikal. 'Dia' tidak lebih daripada hanya watak sisa yang dilupakan oleh masyarakat. Tetapi 'dia' mempunyai perasaan yang digerakkan sepenuhnya sampai 'dia' menemui kematianya. Demikian juga Awang Cik Teh, dia sudah tua dan tidak mempunyai tenaga untuk memugar tanah bukit. Tetapi dia mempunyai semangat yang tinggi untuk membawa perubahan kepada kampungnya. Dia ingin menjadikan Bukit Srengenge itu sebuah huma yang luas. Oleh sebab ketidaaan daya itu, Awang Cik Teh hanya sanggup berfikir; dan fikirannya itulah yang digerakkan sebagai bukti kewujudannya.

Cara pengarangnya melemahkan fizikal untuk membanyakkan gerak batin agak menjemukan. Pembinaan perwatakan menjadi sangat lambat dan kurang meyakinkan. Ia tidak menunjukkan keselarasan antara fizikal dengan mental. Sebab, seperti lazimnya, fizikal yang sihat, cergas dan baik itu menimbulkan keadaan pemikiran yang cerdas dan tinggi; walaupun ini ada kekecualianya. Keuzuran 'dia' dan ketidaaan daya Awang Cik Teh lebih menunjukkan motif pengarangnya untuk menggerakkan watak-wataknya secara gerak batin yang maksima. Cara ini membolehkannya menyarankan semua gagasan tentang kemanusiaan, cita-cita mengubah tradisi karut dalam masyarakat dan sesuatu yang negatif lainnya melalui pemikiran watak-watak yang berfikir terus-menerus. Perbezaan dua watak ini terletak kepada penyelesaian akhir. 'Dia' dapat mencapai kepuasan secara batin, secara bawahsedar yang membawa kepada matlamat akhirnya iaitu kematian; yang juga menunjukkan jalan lain daripada pencapaian secara lahiriah. Sedangkan Awang Cik Teh gagal dalam kedua-duanya.

Apa yang dapat dikaji bahawa, ketiga-tiga pembinaan perwatakan dalam *Sampah*, *Srengenge* dan *Seluang Menodak Baung* telah mencapai tingkat tertinggi secara teknik arus kesedaran dan monolog dalaman. Watak 'dia' dan Awang Cik Teh digerakkan secara gagasan dan idea semata-mata; dan mereka mendapat kepuasan dan kegagalan mengikut keadaan masing-masing. Sedangkan Suman digerakkan sebagai manusia individu dalam sifat realiti yang mengalami proses pengalaman lahir dan batin. Pengalaman lahir ialah cerutan kemiskinan oleh bawaan tradisi yang negatif. Pengalaman batin pula ialah kesedaran baru yang positif, yang membawa kepada perubahan sikap untuk membaiki keadaan hidup

yang lebih sempurna. Tokoh Suman digerakkan secara lahir dan batin dengan penekanan yang mendalam kepada gerak batin untuk menjelaskan pencapaian ego pada akhirnya. Pembinaan perwatak-an Suman lebih meyakinkan kerana ia berurutan antara individu sebagai manusia lahir dengan perubahan jiwa secara psikologi. Caranya menampilkan watak Suman dalam gerakan fizikal diikuti oleh pemikiran secara arus kesedaran dan monolog dalamannya, bergilir-gilir, berselang-seli, amat meyakinkan sekali. Ia memperlihatkan kematangan pengarangnya dalam membina perwatakan gerak batin yang lazimnya dikemukakan lebih awal sifat fizikalnya yang menjadi sumber gerak batin itu.

Cara pengarangnya menampilkan watak-watak adalah berbeza; amat sedikit menggunakan teknik memperkenalkan watak-watak utama melalui watak-watak sampingan, seperti yang berlaku dalam *Salina*, *Singai Mengair Lesu* dan *Lingkaran*. Tetapi watak-watak utama diwujudkan terus dari persekitarannya dengan pemikiran-pemikiran secara arus kesedaran. Watak-watak utama diwujudkan secara mendadak dan nyata, kemudian dirangkan dengan arus kesedaran dan monolog dalamannya. Dengan cara demikian, 'dia', Awang Cik Teh dan Suman dapat dikenal secara langsung. Mereka berkonflik sendirian dan mengalami proses pengalaman jiwa yang mungkin merubah pendirian mereka. Cara ini menjadi amat langsung dan amat sesuai dengan teknik arus kesedaran dan monolog dalamannya yang disampaikannya.

Dengan demikian, tiga buah novel ini telah memberi binaan perwatakan yang sempurna di dalam gerak batin yang berterusan sebagai gagasan dan idea dalam *Sampah* dan *Srengenge*, dan gerak batin untuk menjelaskan pencapaian luaran dan dalaman dalam *Seluang Menodak Baung*.

Latar

Novel *Sampah* mengemukakan latar bernama TLK di sebuah pekan. TLK ini adalah sebuah tempat letak kereta di satu kawasan. Ada pokok di penjurunya dan bangunan-bangunan tinggi di depannya. Watak 'dia' berada di TLK sepanjang hari. Pandangan 'dia' hanya tertumpu kepada kereta yang berderet-deret di situ. Latar itu digambarkan seperti berikut:

Dia menguap, menarik nafas panjang. Ludah ditelan.
Dia menyoroti sesuatu jauh ke hadapan. Beratus kereta yang berbagai warna mati di TLK. Merah, hitam, biru, hijau, putih, kelabu, merah, hijau, hijau.

Dia tersenyum, sedikit mendongak kepala ke atas. Sebatang pokok, entah bagaimana, tumbuh di penjuru TLK. Daunnya hijau. Tidak banyak. Sepuluh. Dua belas. Mungkin tujuh. Itu dia. Gugur sehelai.³⁸²

Latar yang bernama TLK jelas, iaitu satu kawasan tempat letak kereta dan ada sebatang pokok yang sudah lama usianya dan daunnya jarang-jarang. Di depan TLK itu digambarkan demikian:

Dia membeliakkkan mata melihat menerusi kereta-kereta yang berjejal itu bagai dipukau. Bangunan, entah wisma apa, menggaru langit. Tingkap-tingkapnya berkaca bersih, bertirai kain berwarna macam-macam. Di bahagian bawah terkibar-kibar kain-kain tiga segi.³⁸³

Latar ini menampakkan kesibukan kota dengan kereta-kereta pelbagai warna dan orang-orang yang lalu-lalang. Ada pula bangunan-bangunan tinggi di sekitarnya, khususnya di depan TLK sebagaimana yang dilihat oleh 'dia' itu. TLK ini juga digambarkan sebagai tempat bagaimana 'dia' menyaksikan satu kemalangan jalan raya yang mengerikan.³⁸⁴ Ini menunjukkan TLK itu berhampiran dengan jalan raya yang sibuk. Latar yang seumpama ini memberi gambaran keharu-biruan hidup di sebuah kota yang menggambarkan orang-orang bergerak cepat untuk mengerjakan sesuatu tanpa menghiraukan orang lain. Seperti lazimnya juga latar kota yang sibuk dengan kenderaan, orang lalu-lalang, bangunan tinggi dan peraturan-peraturan kesejahteraan kota dari pengotoran, tentu saja menimbulkan rangsangan yang hebat kepada watak 'dia' yang digambarkan amat tua dan uzur pula.

Ada tiga lagi latar tempat yang disebut tetapi tidak diperincikan, iaitu di penjara, di kaki tugu dan di kaki lima sebuah kedai. Latar penjara menjadi imej kepada kehidupan 'dia' yang terpenjara oleh kemiskinan dan deraan penderitaan sepanjang hari. Latar di kaki tugu juga menjadi imej bahawa 'dia' tentu saja mengingatkan sesuatu; dalam hubungan ini 'dia' selalu mengingatkan kematian, dan tugu itulah menjadi simbol kematian. Demikian juga kaki lima kedai membawa imej bahawa 'dia' adalah sampah yang terbuang di setiap kaki lima kedai. Secara kebetulan latar kaki lima kedai itu

³⁸² Sampah, hlm. 1.

³⁸³ Ibid., hlm. 1 + 2.

³⁸⁴ Ibid., hlm. 5.

ada pula satu tong sampah. Latar-latar ini disebut sekali imbas saja tidak seperti latar permulaan TLK; dan semuanya berada di pekan yang sama dalam kawasan yang berdekatan. Ini juga menunjukkan bahawa latar-latar tempat yang disebutkan itu terbatas dan terhad pada satu kawasan saja.

Latar waktu yang dilukiskan adalah pada suatu hari siang, iaitu dimulakan pada waktu pagi, melalui masa tengah hari sampai malam. Ini berlaku dalam beberapa hari saja dengan waktu yang sama. Ia juga menunjukkan masa perjalanan kehidupan manusia yang disimbolkan pada waktu pagi, tengah hari dan malam: iaitu masa kanak-kanak, masa dewasa dan masa kematian. Tahap-tahap masa yang disebutkan ini memberi makna kepada perjalanan dalaman ‘dia’ di dalam novel *Sampah* ini. ‘Dia’ menebati kedudukan latar tempat, latar masa dan situasi kota yang sifat manusianya adalah individualistik. Ini amat sesuai dengan penyeksaan yang diterima oleh ‘dia’ sebagai deraan hidupnya yang berpanjangan sebagai kontras kepada kesenangan orang-orang yang mewah mempunyai kereta dan mendiami bangunan-bangunan pencakar langit. Mereka mungkin berkasih-kasihan di dalam latar yang sama, sedangkan ‘dia’ menghadapi deraan hidup yang amat menderita.

Pelukisan latar dalam *Sampah* agak terperinci walaupun disebut sekali imbas oleh pengarangnya. Latar TLK dan pokok telanjang bolos dan kereta serta orang lalu-lalang dengan amat sibuk, diwujudkan untuk menunjukkan kontras dengan kehadiran ‘dia’ yang uzur dan miskin. Demikian juga dengan bangunan pencakar langit dijadikan objek kontras dengan ‘dia’ yang tidak mempunyai apa-apa kekayaan dan kesenangan. Dengan adanya objek-objek kereta, bangunan, orang yang lalu-lalang dan hiruk-pikuk memberi kontras kepada kehidupan ‘dia’ yang uzur dan papa kedama.

Kebanyakan latar yang diwujudkan dalam novel-novel berkecenderungan baru yang membina plotnya bersifat eureka selalu-nya tidak menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan. Tetapi dalam *Sampah* sebahagian latar dijadikan simbol kepada pembinaan perwatakan. Misalnya latar penjara, kaki tugu dan kaki lima kedai serta latar pokok telanjang bolos diwujudkan sebagai simbol untuk membina perwatakan ‘dia’. Ini dilihat bagaimana hubungan latar-latar itu dengan perjalanan jiwa secara gerak batin itu. Pokok tua yang jarang-jarang daunnya itu sebagai simbol kepada ‘dia’ yang sudah tua dan kehilangan kekuatan. Demikian juga dengan latar penjara, kaki tugu dan kaki lima kedai, memberi simbol kepada hidupnya yang terpenjara oleh kemiskinan sepanjang hidup, dan

akhirnya menjalani kisah penamat di suatu tempat yang amat hina.

Tapi nyata di sini latar simbol itu adalah untuk menimbulkan kontras-kontras dengan persekitaran kota yang sibuk dan manusianya yang bersifat individualistik. Dengan demikian, latar yang wujud dalam *Sampah* ialah latar yang menunjukkan kontras dengan keadaan ‘dia’ dan latar simbol untuk menjelaskan perjalanan rohani ‘dia’ yang terpenjara oleh kemiskinan dan kelaparan yang berakhir pada satu penamat yang amat hina.

Novel *Srengenge* mengemukakan sebuah latar kampung di tepi sebuah bukit bernama Kaki Srengenge kerana berhampiran dengan Bukit Srengenge. Pengarangnya melukiskan latar kampung ini begini:

Srengenge tersergam hodoh macam setan. Hodoh macam perempuan tua kadang-kadangnya. Macam tenuk gemuk sekali-kali dipandang.

Setiap kali Awang Cik Teh habis makan dan keluar sidai perut di jemburan buluh gelegar membiar nasi turun, bukit itu jadi sasarannya. Bukit yang tingginya conggang-congget mengelilingi hampir-hampir suku kampungnya. Bukit yang sekian lama menyemakkan kawasan. Yang selama ini jadi musuhnya.³⁸⁵

Kampung ini nyata letaknya di kaki sebuah bukit. Sebagai lazimnya penghuni dekat bukit kerjanya juga berhubung dengan bukit. Digambarkan seperti berikut:

Besok pagi-pagi buta selepas subuh dia (Imam Hamad) akan berangkat ke Bukit Srengenge meracik tekukur bersama Diah. Semenjak habis menanam boleh dikatakan selang tiga hari mereka naik Srengenge meracik. Kadang-kadang kalau tekukur Srengenge terlalu liat, terus dijebaknya. Kini sudah tiga belas ekor tekukur diracik dan dijehak bersama Diah.³⁸⁶

Dari dua petikan ini ternyata bahawa latar yang disebutkan itu adalah sebuah kampung yang sebahagian besar penghuninya bergantung kepada Bukit Srengenge. Mereka bekerja menanam padi, dan masa rehatnya dihabiskan di hutan-hutan bukit itu untuk meracik burung, menepuk pelanduk, menjajak landak dan meng-

³⁸⁵ *Srengenge*, hlm. 1.

³⁸⁶ *Ibid.*, hlm. 18.

getah burung. Pada umumnya latar kampung itu sederhana dan dihuni oleh penduduk-penduduknya yang tipikal, selalunya mengalami kehidupan yang terlingkung dalam adat tradisional.

Walaupun kedudukan rumah-rumah, jalan-jalan dan kemudahan lainnya seperti pergi dan pelita tidak diperincikan seperti latar dalam *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu*, tetapi ternyata latar bukit itu sudah cukup untuk menggambarkan lingkungan pemikiran orang-orang kampung. Lebih-lebih lagi ketua mereka Imam Hamad, digambarkan sebagai seorang yang suka menggetah burung sampai sehari suntuk yang menunjukkan betapa lingkungan pemikiran penghuni-penghuni Kampung Kaki Srengenge itu. Fikiran mereka terikat kepada kehidupan mereka yang tipikal itu; dan ini menunjukkan latarnya telah menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan, seperti latar-latar dalam *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu* dan *Ranau Sepanjang Jalan*. Latar Kaki Srengenge yang terhad dan dilingungi oleh bukit yang menganjur itu telah menjadi latar simbol kepada pemikiran orang-orang kampungnya.

Latar waktunya pula dilukiskan bermula pada waktu pagi melalui satu malam, subuh, pagi, malam lagi dan menjelang pagi, iaitu saat kematian Imam Hamad yang membayangkan kekecewaan Awang Cik Teh. Yang amat menarik ialah gambaran tentang malam dan subuh di dalam hutan Srengenge, yang menjelaskan kepercayaan tahayul waktu Useng bersama rombongannya membawa persemaahan untuk hantu-hantu Bukit Srengenge. Lukisannya amat nyata dan amat sederhana dengan sifat-sifat penghuninya yang masih percaya kepada hantu-hantu bukit yang menyebabkan Imam Hamad sakit kerana 'keteguran' kononnya.³⁸⁷ Gambaran tentang malam adalah untuk mewujudkan perasaan gerun dan ngeri terhadap kemunculan penunggu bukit, yang telah menjadi dasar kepercayaan tahayul itu.

Pembentukan latar seperti inilah yang diwujudkan dalam Srengenge untuk menjadi simbol kepada pembinaan watak-watak setenisnya. Ia menjadi kontras kepada wujudnya fikiran radikal Awang Cik Teh, yang akhirnya terpaksa tunduk juga kepada kepercayaan tradisi disebabkan ketiadaan pencapaian usaha dan kehilangan kepercayaan dari orang-orang kampung terhadapnya. Apalagi setelah Imam Hamad meninggal dunia selepas membunuh denak dalam hutan Srengenge. Semuanya ini menjadi simbol kepada dasar kepercayaan watak-wataknya yang menyebabkan

³⁸⁷*Ibid.*, hlm. 115, 161 – 177, 193 – 200.

mereka terkongkong oleh tahayul tentang penunggu di Bukit Srengenge.

Dalam *Seluang Menodak Baung* pemilihan latar ini berlainan. Walaupun latarnya juga kampung seperti dalam *Srengenge*, *Salina*, *Sengai Mengalir Lesu* dan *Ranjau Sepanjang Jalan*, tetapi tidak berfungsi sebagai simbol dalam pembinaan perwatakan. Ia hanya wujud sebagai latar biasa, sebuah kampung bernama Terenas. Latar ini dilukiskan seperti berikut:

Bintik-bintik hujan jatuh jarang-jarang menimpa bumi gersang, bumbung bertam dan upih, daun-daun dan kepalanya sendiri. Kepak-kepak rumput terbedal-bedal. Setengahnya terkulai menyembah tanah. Setengahnya lagi relai dari perdu, terlompat-lompat bersama tanah dan kemudian terkeok dalam lekuk-lekuk di bumi. Bintik-bintik semakin jenuh semakin banyak, semakin rapat dan kerap.³⁸⁸

Salam cukup bimbang. Dia melangkah ke bawah cucuk atap, mendongak hala angkasa. Langit samar-samar kelihatan. Pucuk-pucuk bukit terbentang luas. Suman entah ke mana petang-petang suram begini. Dia akan menyuluh malam ini bersama Suman. Pisau perlu dikilir. Pelita perlu diminyak. Sigai perlu dipaku lagi.³⁸⁹

Latar ini menunjukkan sebuah kampung yang penuh dengan hutan-hutan bertam, pokok pinang, rumput-rumput yang memanjang, tanah-tanah yang berlekuk-lekuk dan becak, berbukit-bukau. Rumah-rumahnya pula beratap dari daun-daun bertam dan cucuh dan bila malam mereka memakai pelita minyak tanah untuk mendapatkan cahaya terang. Gambaran sebuah kampung di pedalaman dengan bukit-bukit tempat mendapatkan rezeki adalah lumrah; dan ini adalah gambaran kemiskinan dan masyarakat yang tertutup. Banjaran-banjaran bukit dan hutan rimba menjadi imej kepada masyarakat tertutup mencari rezeki dari sumber-sumber kesuburan di bukit yang amat kaya itu. Tapi sebagai lazimnya juga pencarian di bukit-bukit tidak mendatangkan hasil yang lumayan kalau tidak diusahakan dengan cara pertanian yang sesuai.

Latar Kampung Terenas ini tidak diperincikan secara jelas selain daripada dapat mengenalnya melalui peranan Suman yang menebang buluh dan mencari ubi gadung di bukit dan mencari udang di reba-reba yang terlekat di liku, atau menangkap dan

³⁸⁸ *Seluang Menodak Baung*, hlm. 1.

³⁸⁹ *Ibid.*, hlm. 1 – 2.

memanah keli di dalam baruh. Melalui pekerjaan harian Suman dalam bukit atau di dalam baruh. Juga melalui pekerjaan Fatah, Suud dan Lahamad di Bukit Enggang kerana mencari petai rimba. Melalui pekerjaan penghuninya seperti inilah, latar Kampung Terenas dapat dikenal dengan jelas. Gambaran itu menunjukkan sebuah kampung yang terpencil dan dihuni oleh kebanyakan orang-orang miskin yang tidak mempunyai tanah sendiri. Suman tinggal dalam tanah Pak Yet; dan Fatah juga menumpang duduk dalam tanah orang.

Latar masa berlaku dalam satu minggu. Tempoh untuk melakukan demonstrasi berlaku dalam satu minggu; dan dalam satu minggu itulah kesedaran Suman menanjak tanpa berganjak seruas jari pun dari melakukan demonstrasi ke rumah Waibi. Dengan demikian ternyata lukisan latar masa ini adalah dalam jangka beberapa minggu bermula dari perbuatan Fatah dan Suud menjamu Waibi dengan ubi gadung bersama ikan tamban kering yang tengik itu. Dalam beberapa minggu kemudian berlakulah demonstrasi untuk meminta tanah itu.

Latar tempat yang dikemukakan oleh tiga buah novel ini walaupun mengambil tempat yang berlainan, iaitu latar TLK di kota dalam *Sampah*, latar Kampung Kaki Stengenge dalam *Srengenge* dan latar Kampung Terenas dalam *Sehuang Menodak Baumg*, akan tetapi ketiga-tiganya menunjukkan latar yang terhad, yang mengurangkan gerak atau aksi fizikal watak-watak. Malah dalam *Sampah*, latar yang dikemukakannya tidak menunjukkan adanya aksi fizikal itu. Walaupun dalam *Sehuang Menodak Baumg* disebut demonstrasi yang menunjukkan aksi fizikal yang hebat, tetapi aksi itu hanyalah sebagai kemuncak dari konflik dalaman watak Suman, Fatah dan kawan-kawannya. Demonstrasi itu hanya berlaku dalam satu hari, dan hanya dalam beberapa jam saja. Perlakuan itu tidak pula digambarkan dengan teliti dan terperinci yang menunjukkan adanya aksi fizikal. Demonstrasi itu digambarkan secara simbolik dalam hanya tiga halaman dalam Bab 19 bertajuk "Ahad". Sedangkan konflik batin Suman dikembangkan dengan teliti sejak bab permulaan sampai Bab 16. Dengan demikian amatlah jelas bahawa latar yang diwujudkan itu adalah untuk menunjukkan kurangnya aksi fizikal.

Pengemukaan latar kampung dalam *Sehuang Menodak Baumg* tidak pula menjadi simbol kepada kemiskinan dan sikap penyerahan kepada 'nasib' dan 'takdir' secara membuta tuli. Ini dapat dilihat kepada sikap Suman yang negatif pada awalnya telah bertukar

kepada positif. Latar kampung itu telah dimasuki oleh unsur 'kota' yang dibawa oleh Fatah dan Suud. Ini menunjukkan bahawa latar kampung itu sebenarnya telah berkomunikasi dengan kota, yang membawanya kepada pemikiran dan sikap baru sebagaimana yang dapat dilihat dalam pembinaan perwatakan Suman.

Dengan ini dapatlah disimpulkan bahawa latar dalam *Sampah* dan *Srengenge* telah menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan-nya dalam fungsi yang berbeza. Latar dalam *Sampah* sekadar untuk menjelaskan intensity kelaparan dan perjalanan rohani, bukan menjadi simbol kepada sikap dan pemikiran yang pesimistik dan fatalistik semata-mata. Ia lebih berfungsi untuk mewujudkan sifat kontras dan simbol perjalanan rohani. Ini amat jelas untuk membina perwatakan yang membawa tema kerinduan kepada kematian yang disebabkan oleh kelaparan yang tidak tertanggung oleh 'dia'. Sedangkan latar dalam *Srengenge* menjadi simbol kepada pemikiran watak-wataknya; dan mereka tidak dapat keluar dari lingkungan itu sehingga akhirnya memusnahkan mereka secara keseluruhannya. Useng masih kuat mempercayai bahawa kesakitan Imam Hamad itu adalah disebabkan oleh Bukit Srengenge; Diah menyamakan kewujudan Srengenge dengan Tuhan; Awang Cik Teh kemudiannya kembali lagi kepada kepercayaan lama kepada Bukit Srengenge setelah kematian Imam Hamad. Lingkungan latar itu telah menjadi persekitaran yang menjelaskan cara watak-watak dalam novel ini berfikir dan bertindak.

Ini berbeza dengan latar dalam *Seluang Menodak Baung*. Ia wujud sebagai latar biasa kepada watak-watak dan tidak digambarkan sebagai simbol untuk pembinaan perwatakan. Ini dapat dibuktikan dengan tindakan Suman yang tidak terikat kepada persekitaran. Ia wujud sebagai watak radikal dan progresif yang memperolehi kejayaan dalam cita-citanya.

Walau bagaimanapun latar dalam *Sampah* tidak menunjukkan persamaan seperti yang didapati dalam *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu* dan *Ranjau Sepunjang Jalan*. Tapi lebih menunjukkan ke arah pembinaan perwatakan yang positif dan bersifat mencari untuk menemui sesuatu seperti dalam *Seluang Menodak Baung*, *Menteri* dan *Protes*. Yang amat jelas bahawa penampilan latar-latar ini amat erat hubungannya dengan pembinaan perwatakan, penonjolan tema dan jalinan plot yang menunjukkan adanya unity dalam struktur novel-novel berkecenderungan baru ini.

Stail

Novel Sampah, Srengenge dan Seluang Menodak Batang mempunyai stail yang sama kerana ditulis oleh pengarang yang sama. Penggunaan bahasa sehari-hari, bahasa yang mudah difahami, perulangan-perulangan ayat untuk menekankan kesan, dan penggunaan perbandingan serta ayat-ayat yang pendek banyak didapati dalam novel-novel ini. Satu ciri khusus kepada novel-novel berkecenderungan baru ialah penggunaan ungkapan dan perbandingan baru yang asli, kreatif dan imaginatif.

Perulangan yang dilakukan dalam Sampah:

Dia merenung jari-jari di tangan kanan. Lengkap lima. Satu. Dua. Tiga. Empat. Lima. Dia merenungi lagi jari-jari di tangan kiri. Lengkap lima. Satu. Dua. Tiga. Empat. Lima.

Kosong. Segala-galanya kosong. Pakum. Segala-galanya pakum.

Bungkusun di sebelah ditarik ke sisi. Simpulnya dirombak. Sempat lagi membilang jari-jari yang terpaut di kedua-dua belah tangan. Satu. Dua. Tiga. Empat. Lima. Enam. Tujuh. Lapan. Sembilan. Sepuluh.

Lalalaali, lalilalula, lululilalu, lailulululi.

Dia tersenyum, sedikit mendongak kepala ke atas....

Lalalaali, lalilalula, lululilallu, lailulululi.⁹⁰

Dalam melukiskan sesuatu aksi walau bagaimana kecil pun amat teliti dan realistik. Misalnya:

Dia meraba dada. Tak puas di tetek kiri, dia meraba merata-rata. Tapak tangannya menyentuh perut, tetek kanan, pusat, perdu leher, batang leher, muka, hidung, telinga, dah, kepala, belakang tengkuk. Lantas mata dibuka.⁹¹

Dalam dialog juga digunakan perulangan yang kerap untuk menimbulkan kesan yang maksima. Ia merupakan ucapan marah tetapi tidak dijelaskan dengan aksi orang yang menuturkannya. Tapi kesannya dapat dirasakan dengan jelas. Contohnya:

Dia duduk kukuh-kukuh lagi membulat diri.

"Bangun! Bangun!"

Terasa bahu lusuhnya dihinggut. Daging medak kegetaran.

Dia bangun.

"Pergi! Pergi dari sini!"

Dia duduk kembali.

⁹⁰Sampah, hlm. 1.

⁹¹Ibd., hlm. 5.

"Bangun! Bangun!"

Dia bangun. Yang berkuasa menolak badannya. Dia melayah jatuh.

Dia kembali bangun.

"Pergi! Pergi!"

Dia menunduk dan mencempung bungkusannya yang kembali terisi beberapa harta benda....

"Pergi! Pergi! Pergiiii!"

Suara manusia yang mengelilingi bergaung bergema.

"Pergiiii! Pergiiii!"¹⁹²

Stail di atas lebih memperlihatkan gambaran yang lebih mengarah kepada gerak batin dan amat sedikit aksi luaran. Dialog-dialog yang sama diulang-ulang tetapi tidak dihadirkan watak yang mengucapkannya. Tapi dengan berbuat demikian dapat diketahui bahawa 'dia' sedang dihalau. Kesan dialog yang diulang-ulang itu telah menampakkan kemarahan si penghalau dan menunjukkan lemahnya 'dia'.

Di dalam *Seluang Menodak Batang* juga stail seperti ini ditemui dalam keadaan yang sama. Penelitian terhadap sesuatu gambaran aksi dalaman atau gerak batin dan situasi-situasi tertentu begitu mengesankan. Contohnya:

Anak-anak yang tadi berhogel menyerangguh di jemuran menggelongsor turun ke tanah melalui tangga kayu bulat bersilang dan turut bertinggung melingkari gadung dalam lopak upih. Kemaluan-kemaluan mereka terpamer hampir-hampir mencecah tahi ayam yang berselerak di bawah rumah.

"Sini!"

Salam cucuk hulu parang di tengah-tengah longgokan gadung Yang kecil berdiri. Salam menyentak tangan yang bongsu itu. Hidung budak berdebu itu dipicit kuat-kuat. Ingusan yang tadi selambak tersentak-sentak hampir-hampir masuk mulut ditarik berjela-jela keluar. Lendir itu diraup dan terus melontarnya keluar rumah, tersepuh jatuh bersama tanah basah. Dia kembali memegang hidung anaknya itu.

"Seh! Seh!"

Budak itu menahan nafas, mengempis perut dan sekaligus menyembur nafas mengejut. Ingusan yang pekat-kuning-biru meluru keluar dan tersepuh di tapak tangan Salam. Tangan itu diubah ke tiang rumah dan melurutnya. Ingusannya yang pekat tengik itu terkapuk di batang kayu kupas.¹⁹³

¹⁹²Ibid., hlm. 20 - 21.

¹⁹³*Seluang Menodak Batang*, hlm. 2 - 3.

Stail ini amat jelas dan sama dengan novel-novel *Ranjau Sepunjang Jalan*, *Terededah*, *Menteri* dan *Protes*. Ia menunjukkan kebiasaan pengarangnya melukiskan sesuatu dengan amat teliti dan rapi untuk mencapai tingkat kesan yang maksima. Dalam satu contoh lain ditunjukkan sebagai berikut:

Keli sudah kehilangan tenaga. Dicekaknya kepala keli itu erat-erat dan bersama panah yang masih terbenam kejap di leher, diangkat-angkatnya.... Ekornya terbedal-bedal dengan kepalanya terkilai-kilai.... Dengan tangani kiri, panah besi payung disentap dan leher yang tembus itu berdarah terbuak-buak....

Tidak banyak bicara, keli dalam cekakan dihempuk ke atas kayu mati. Daging keli berkecaci koyak-rabak. Kepalanya bertaburan, putus dan isinya berdarah bertaburan. Suman tegak sejenak bila kecaian daging dan kepala keli berkeliaran sekeliling. Urat-urat perut terpisah dari tubuh dan darinya mengalir sejenis air yang hanyir.

Suman tegak mendongak ke langit dan mendepa tangan.⁹⁴

Stail ini amat langsung kerana lukisannya rapi di dalam bahasa yang mudah. Dialognya juga hanya sekadar untuk menjelaskan yang penting diikuti oleh aksi watak, dan lazimnya gerak batin lebih diutamakan. Fungsi dialog tidak begitu ditekankan dalam *Sampah* dan *Seluang Menodak Buang* kerana yang lebih diutamakan ialah arus kesedaran dan monolog dalaman. Sebab itu dialognya amat sedikit tetapi gerak batin melalui arus kesedaran dan monolog dalaman itu lebih ketara. Pada keseluruhannya stail perulangan dan menggunakan bahasa yang mudah dan langsung, memperlihatkan kesegaran dan kelainan novel-novel berkecenderungan baru yang asli, kreatif dan imaginatif.

Sudut Pandangan dan Teknik Penyampaian

Seperti yang diterangkan di dalam Bab IV dan V, dalam bab ini pun sudut pandangan dan cara penyampaian yang sama digunakan. Keseluruhan novel-novel berkecenderungan baru menggunakan sudut pandangan orang ketiga serbatahu dengan memberi tugas pengamatan dalaman kepada tokoh-tokoh utama untuk menyalurkan fikiran dan pengalaman jiwa secara gerak batin. Sebab inilah satu-satunya ciri khusus sudut pandangan yang dipakai oleh novel-

⁹⁴Ibid., hlm. 56 – 57.

novel berkecenderungan baru yang lebih menekankan gerak batin dengan mengurangkan aksi luaran secara fizikal.

Melalui sudut pandangan khusus ini, teknik penyampaian dilakukan secara arus kesedaran dan monolog dalaman. Dalam ketiga-tiga novel *Sampah*, *Sriegenge* dan *Seluang Menodak Baung* fungsi dialog dikurangkan seperti yang terdapat di dalam *Ranjau Sepanjang Jalan* dan *Terededah*. Kedua-dua novel ini memaksimakan penggunaan teknik arus kesedaran dan monolog dalaman untuk mewujudkan gerak batin tokoh-tokoh utamanya; untuk melukiskan pengalaman jiwa yang amat hebat. Di samping itu novel-novel ini cuba memanimakan gerak aksi luaran secara fizikal, khususnya dalam *Sampah*, untuk mendapatkan kesan konflik batin itu.

Sudut pandangan orang ketiga dengan pengamatan dalaman tokoh 'dia' dalam *Sampah* memperlihatkan ketelitian dan kerapian pengarangnya menyarankan gagasan-gagasan dan idea-idea ke manusiaan. Dengan menggunakan teknik arus kesedaran dan monolog dalaman, 'dia' menjadi pusat kesedaran yang menimbulkan pelbagai masalah. Dengan novel *Sampah* ini teknik arus kesedaran dan monolog dalaman mencapai tingkat yang maksima sehingga aksi luaran seolah-olah tidak ada atau tidak dipedulikan langsung. Dalam satu lukisan tentang 'dia' dan pokok yang menentukan timbulnya kesedaran tentang diri digambarkan seperti berikut:

Dia tersenyum, sedikit mendongak kepala ke atas.
Sebatang pokok, entah bagaimana, tumbuh di penjuru TLK.
Daunnya hijau. Tidak banyak. Sepuluh. Dua belas. Mungkin
tujuh. Itu dia. Gugur sehelai.

Lalalaalai, lahilalula, lululilalu, lahilululi.

Pokok bergoyang. Telunjuknya ditegak, digoyang-goyang. Beratus kereta berbagai warna. TLK tetap mati di situ.

Dia merenungi tangan kembali. Kulitnya bersisik, ber-debu. Senda-sendi di perdu jari mengoyak kudis. Kuping-kupingnya kering tegang. Dia menyorot kuku-kuku yang hitam. Tiba-tiba tangan itu melompat meraba dada. Dub, dub, dub. Dia tersenyum dan menahan nafas. Degup jantungnya terasa amat.³⁹⁵

Dengan 'dia' melihat pokok yang sudah jarang-jarang daunnya dan 'gugur' pula sehelai, kemudian kereta-kereta datang ke TLK dan 'mati' di situ, membuat 'dia' segera menyedari akan diri-

³⁹⁵*Sampah*, hlm. 1.

nya lalu meraba dadanya untuk mempastikan apakah jantungnya masih berdenyut atau tidak. Pokok dan kereta yang mewujudkan 'gugur' dan 'mati' itu telah menjadi *catalyst* kepada 'dia' untuk melihat kewujudan dirinya yang mungkin tidak lama lagi akan 'gugur' atau 'mati' itu.

Teknik arus kesedaran ini dilakukan sepenuhnya di dalam *Sampah* dengan pengamatan 'dia' yang tajam. Dalam satu peristiwa 'dia' yang sedang mengemis, sepasang kekasih telah menghulurkan wang sepuluh sen. Tapi dalam waktu yang sama ketika wang itu sedang terhulur kepadanya, 'dia' telah menyedari akan apa yang sebenarnya 'dia' kehendaki. Dalam teknik arus kesedaran dan monolog dalaman digambarkan sebagai berikut:

Tangan terus juga terhulur.

Paling laknat ialah orang yang jahil tentang kewujudan diri sendiri, fikirnya. Dia tidak marah kepada sesiapa, malah simpatinyalah yang memupuk-mupuk. Senyuman di bibir mereka tak ubah seperti tangisan yang menandakan deraan. Benar dulu aku mengemis wang tapi bendungan itu terlalu berat. Dan aku sendiri tergolong dalam kancagh kejahilan itu. Tapi perkembangan hidup ini adalah sesuatu yang mutlak. Kini kesedaran itu benar-benar bertapakkan keyakinan. Aku tidak mengemis wang lagi. Aku hanya mengemis maut untuk lari dari sini. Aku ingin ke sana. Aku terlalu ingin ke sana. Ambillah punca deraan dan seksaan ini kembali. Ambillah.

Tangan terhulur.¹⁹⁶

Dengan melihat wang yang sedang diberikan kepadanya, 'dia' dengan cepat menyedari dirinya bukan meminta wang akan tetapi meminta 'maut'. Dalam keadaan tangannya masih terhulur, 'dia' telah menafikan kebaikan wang itu, tetapi menyamakan wang itu dengan 'deraan'; dan malah senyum orang yang memberikan wang itu pun dilihatnya seperti tangisan. 'Wang' dan 'senyum' orang itu telah menjadi *catalyst* kepada 'dia' menyedari keadaan dirinya yang uzur, dan matlamat penting baginya ialah menemui maut.

Dalam satu gambaran lain 'dia' berasa seolah-olah telah memecah-mecahkan dan memisah-misahkan dirinya di dalam kesedaran dalamaninya. 'Dia' berbuat begitu ialah untuk menentukan bahawa 'dia' tidak mempunyai sesuatu apa pun lagi; dan ini membolehkan 'dia' menerima kematian. Kesedaran dalaman ini dilakukan sepenuhnya di dalam arus kesedaran dan monolog dalaman. Pada akhir novel *Sampah* digambarkan 'dia' berada di kaki lima

¹⁹⁶Ibid., hlm. 10.

kedai dan berhampiran dengan sebuah tong sampah. 'Dia' melihat tong sampah itu dan melihat juga air longkang yang mengalir membawa sampah-sarap. Sampah yang dilihatnya itu menyadarkan dirinya adalah sampah dan akan terbuang begitu saja.

Dalam *Seluang Menodak Baung* pengamatan dalaman itu diberikan kepada Suman. Tapi caranya menyampaikan pengamatan dalaman itu dilakukan dalam teknik arus kesedaran dan monolog dalaman. Seperti Sampah juga, *Seluang Menodak Baung* cuba mengurangkan aksi luaran sehingga demonstrasi yang hebat itu dilakukan di dalam simbol ribut yang agak abstrak. Dalam satu peristiwa Suman mencari ikan keli dan hubungan kesedarnya dengan kemewahan dilukiskan di dalam teknik arus kesedaran seperti ini:

Tiba-tiba Suman terhenti.... Di bawah kelihatan gua kecil sebesar cupak dengan selutnya berkepul-kepul halus. Hujung besi panah payung perlahan-lahan dibenamkan lebih dalam. Tiga urat janggut keli mengodek-ngodek besi itu. Suman mematikan gerakan besi payung itu. Seekor keli berbintik-bintik sebesar akar sintuk terberiam di dalam. Kepalanya tertonjol keluar sambil mulut terkumat-kamit. Keenakan keli berteduh di bawah lumut yang permai itu serentak menimbulkan kebenciannya. Dia dan keluarganya sendiri selama ingatan mampu terjangkau tak pernah merasai keenakan sedemikian rupa. Cerita Fatah tentang keenakan orang-orang besar dan orang-orang kaya-raya di kota mendesing telinganya. Biar apa kata Fatah, dia akan turut....

Suman nampak keli gemuk berlemak itu tersadai di dasar gua. Geram rasanya hendak menujah ubun-ubun keli itu sekaligus. Biar mati begitu saja. Biar Fatah membawa perarakan itu. Akan rempuh segala halangan. Suman menarik tali baur. Betul-betul dia menembang pada ubun-ubun keli itu.³⁹⁷

Ikan keli menyadarkan Suman kepada orang-orang besar dan orang-orang kaya di bandar; dan dengan pantas pula Suman teringat kepada Fatah yang akan mengetuai perarakan demonstrasi. Antara keli, orang besar dan kaya, keluarganya yang miskin dan Fatah yang menyadarkannya, bergilir-gilir dan berbaur dalam

³⁹⁷*Seluang Menodak Baung*, hlm. 54 - 55.

kesedaran Suman. Teknik arus kesedaran secara mewujudkan catalyst lebih awal menjadi sebahagian besar daripada cara pengarang menyampaikan gerak batin tokoh-tokoh utama. Kadang-kadang terasa seperti campur-aduk antara kisah yang sedang berlaku dengan kesedaran watak di masa lalu atau kepada kesedaran lain yang lebih tinggi. Dalam cerita Fatalah di Pulau Pinang sewaktu mengayuh beca, kesedarannya seolah-olah bercampur-aduk: antara mengayuh beca, kesedaran terhadap kemiskinan, kesedaran tentang pidato anak muda terpelajar dan kesedaran terhadap masa depannya. Cara ini pun adalah cara teknik arus kesedaran dan monolog dalaman yang diselang-selikan dengan dialog. Contohnya:

"Beca! Angkat!"

Fatalah mengalih kepalanya ke kiri. Seorang nyonya menunjuk-nunjuk ke arah longgokan barang-barang yang telah dibeli. Fatalah angguk kepala dan terus terpa mengangkat benda-benda itu. Ayam yang telah disiat.... Terubuk yang mata merah, tiga. Senangin sebungkus.... Nyonya langkah naik dan bersarang di situ.

Fatalah boleh dikatakan kerap juga menjamah ikan-ikan segar begitu; terutama bila tunggu lama di pasar.... Tapi dia percaya bila balik ke Terengganu, Bibi bersama Mariam dan Sodah tentu pandai cari ikan.

"Rumah kita di sini?"

Bibi terasa pilu. Mahu rasanya dia berterus terang saja dalam soal ini, tapi ceritanya kalau dimulakan tidak ada penyudahnya. Dan Mariam bersama Sodah tentu kurang mengetahui selok-belok semua.... Rumah ini rumah haram. Bukan rumah halal. Dia boleh cerita tentang haram dan halal. Benda haram tak boleh dimakan. Makan babi itu haram....

Bapa buat gubuk ini dalam satu malam. Dibelinya papan-papan sayung yang amat mutah harganya. Banyak yang diberi begitu saja....

Bibi boleh ceritakan semuanya kalau mahu tapi Mariam dan Sodah tentu tidak boleh faham.

"Di sini bukan rumah kita. Rumah orang."

Mariam masih kebingungan. Dia memandang muka adiknya Sodah.

"Esok kita balik."

Fatalah berhenti di depan sebuah rumah, perlahan-lahan menolak beca masuk pekarangan dan terus menghala ke dapur. Barang-barang diangkut keluar.

Nyonya menghulur wang lima puluh sen. Fatah tersentak. Matanya berbinau cepat.¹⁹⁸

Melalui teknik arus kesedaran ini dan diselang-selikan dengan dialog-dialog pendek, cerita seolah-olah bercampur-aduk. Tapi itulah arus kesedaran Fatah ketika dia mengayuh beca yang menyedari kedudukan rumah haramnya, anak-anaknya dan bagaimana dia harus menyelesaikannya. Gambaran gerak batin seperti ini menjadi ciri khusus untuk melukiskan pengamatan dalaman watak-watak utama itu. Suman ketika berjalan masuk hutan bersama Rubi kerana mencari rezeki dicampur-adukkan antara melihat Rubi dengan kesedaran tentang kata-kata Fatah. Lukisan ini dibuat dalam Bab 2 berjudul "Satu Titik Keinsafan".

Teknik imbaskembali hampir tidak dilakukan dalam *Sampah* dan *Srengenge* sehingga watak 'dia' dan Awang Cik Teh tidak diketahui berasal dari mana. Tetapi dalam *Seluang Menodak Baung* teknik imbaskembali digunakan dengan baik. Empat bab, mulai Bab 3 sampai Bab 6, imbaskembali seluruhnya tentang riwayat hidup Fatah sebagai latar kesedaran terhadap keupayaannya membawa perubahan fikiran baru itu ke Kampung Terenas. Kemudian imbaskembali secara selingan berlaku di mananya-mana seperti yang berlaku dalam *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu* dan *Lingkaran*. Tetapi teknik imbasmuka dilakukan dalam kedua-dua novel ini. Dalam *Sampah* imbasmuka ditimbulkan tatkala 'dia' membayangkan kebahagiaannya apabila menemui kematian. Dalam *Seluang Menodak Baung* pula imbasmuka dilahirkan dalam harapan Suman sekiranya dia beroleh tanah sendiri. Apa yang diharapkan oleh kedua-dua tokoh utama ini sebagaimana yang digambarkan dalam imbasmukanya itu telah dicapainya: 'dia' mencapai kepuasan bawahsedar dan Suman mencapai kepuasan ego.

Demikianlah dapat dilihat bagaimana sudut pandangan orang ketiga serbatahu dengan pengamatan dalaman diberikan kepada tokoh-tokoh utama. Kemudian caranya disampaikan dengan teknik arus kesedaran dan monolog dalaman, di samping diselang-selikan dengan dialog, imbaskembali dan imbasmuka. Novel-novel *Sampah*, *Srengenge* dan *Seluang Menodak Baung* telah memberi kepuasan intelek di dalam menanggapi jiwa dan batin tokoh-tokoh utama. Dengan menggunakan sudut pandangan khusus ini dan disampaikan dengan teknik arus kesedaran dan monolog dalaman, seluruh pembinaan struktur novel-novel ini mencapai unitnya. Ia telah

¹⁹⁸Ibid., hlm. 121 – 122.

menyatukan pendalaman perwatakan, menjelaskan tema, mewujudkan bentuk plot, mewujudkan latar dan mengutarakan stail yang jelas. Dengan kedua-dua novel *Sampah* dan *Seluang Menodak Baung* ini, penyampaian secara teknik arus kesedaran dan monolog dalaman telah mencapai tingkat maksima, yang menjadi ciri-ciri khusus kepada novel-novel berkecenderungan baru dalam mencapai kesempurnaan di dalam melukis dan mewujudkan gerak batin atau aksi dalaman tokoh-tokoh.

BAB VII

TINJAUAN KEMBALI DAN KESIMPULAN

DARI analisis yang telah dijelaskan dalam bab-bab yang lepas, secara keseluruhannya perkembangan novel-novel Melayu sejak tahun 1925 sehingga tahun 1959 dapat disimpulkan seperti berikut:

Pertama: Genre novel di Malaysia baru muncul dalam tahun 1925, iaitu novel *Faridah Hanan* oleh Syed Syeikh Ahmad Al-Hadi (lihat Bab III, hlm. 46 – 49).

Kedua: Sehingga akhir tahun 40-an, novel-novel Melayu masih meneruskan ciri-ciri hikayat di dalam pembinaan perwatakan, plot dan stailnya. Wataknya dibentuk secara hitam putih dengan binaan watak pipih belaka. Plotnya dijalin secara longgar dan mudah kerana ia berkisar di sekitar diri watak utama yang menjadi tumpuan kepada seluruh ceritanya. Stailnya masih diselang-selikan dengan pantun dan syair.

Ketiga: Perubahan pertama dalam struktur novel-novel Melayu sebelum dan selepas Perang Dunia II ialah terdapat di dalam novel *Rumah Itu Dunia Aku* dalam tahun 1951. Novel ini adalah satu-satunya novel Melayu dalam dekad 50-an yang telah membuat perubahan besar dengan mengemukakan watak pesimistik dan fatalistik, mengembangkan sifat plot 'orang terpenjara', mengemukakan latar terhad yang nampaknya menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan. Situasi gerak batin telah diperlihatkan dalam 'meriwayatkan kembali' atau 'laporan' yang dibuat oleh 'pengarang' yang bertemu dengan Lin, watak utamanya. Ciri-ciri kecenderungan baru terutama dilihat kepada latarnya yang terhad dan wujud sebagai simbol kepada pembinaan perwatakan serta binaan plot walaupun longgar, telah memperlihatkan tanda perubahan itu. Ia bukan lagi novel yang menyarankan cita-cita perjuangan

secara didaktik, tetapi telah menampakkan novel sebagai hasil seni yang sebenarnya.

Keempat: Perubahan struktur yang benar-benar bererti terdapat pada novel *Salina* dalam tahun 1961. Novel ini telah membawa perubahan yang amat besar di dalam perkembangan struktur novel-novel Melayu.

Bertolak dari novel *Salina* sebagai batu tanda kepada perubahan struktur novel-novel Melayu berkecenderungan baru inilah, kajian dilakukan secara terperinci. Perubahan dan pembaruan yang berlaku dalam *Salina* dengan ciri-ciri khusus yang disebut kecenderungan baru ini diikuti oleh novel-novel *Lingkarun*, *Sungai Mengalir Lesu*, *Tendedah*, *Ranjau Sepanjang Jalan*, *Menteri* dan *Protes* dalam dekad 60-an. Kemudian dalam dekad 70-an terdapat tiga buah novel yang menunjukkan adanya ciri-ciri kecenderungan baru itu, iaitu *Sampah*, *Srengenge* dan *Seluang Menodak Baung*. Semua novel ini setelah dikaji dengan teliti didapati telah memperlihatkan pembaruan yang amat ketara di dalam perkembangan strukturnya.

Novel-novel ini mengemukakan tema yang biasa tetapi diolah dengan teliti dan rapi melalui pembinaan perwatakan secara gerak batin. Tema-tema itu mungkin yang berat seperti nasionalisme, rasuah, falsafah dan agama; atau yang ringan seperti rangsangan seks, petani hendak mendapatkan tanah dan pengemis. Tema-tema ini disampaikan di dalam pelbagai teknik penyampaian seperti monolog dalaman, arus kesedaran, dialog, imbas-kembali dan imbas-muka yang amat berfungsi, iaitu bersama-sama dengan pembinaan perwatakan dan plot. Dalam pembinaan perwatakan, novel-novel ini banyak mewujudkan watak-watak bulat, iaitu watak-watak penting atau utamanya yang berperanan menjalani dan mengalami masalah yang kompleks. Mereka mengalami baik dan buruk, positif dan negatif dengan amat intensif sehingga tidak mempunyai ruang untuk membebaskan diri mereka dari keintensifan kehidupan itu. Dalam pembinaan plot, novel-novel ini mewujudkan pelbagai jenis plot termasuk plot rumit dan plot longgar. Kemungkinan pada pengakhiran plot itu bersifat plot 'orang terpenjara' seperti yang terdapat dalam *Salina*, *Sungai Mengalir Lesu*, *Ranjau Sepanjang Jalan* dan *Srengenge*. Atau mungkin pula bersifat plot eureka seperti yang terjadi dalam *Menteri*, *Protes*, *Sampah* dan *Seluang Menodak Baung*. Plot dalam *Lingkarun* berlaku secara penyelesaian biasa dan plot dalam *Tendedah* berlaku secara terbuka.

Pada keseluruhannya seperti yang telah dianalisis dalam Bab IV, V dan VI terhadap novel-novel ini, ditemui ciri-ciri khusus

yang menentukan ianya disebut sebagai novel berkecenderungan baru, maka kesimpulannya adalah seperti berikut:

Pertama: Pembinaan perwatakannya adalah secara gerak batin. Semua novel ini memperlihatkan bahawa watak-wataknya dibina secara gerak batin. Pembinaan perwatakan, khususnya watak-watak utama dan penting, hanya melalui rangkaian-rangkaian pemikiran; secara pengalaman bawahsedar dalam bentuk mimpi, ilusi dan kenangan; secara kesedaran mental; dan lebih jauh ialah secara jalinan peristiwa watak-watak dalam teknik arus kesedaran, monolog dalaman, dialog, imbaskembali dan imbas-muka.

Novel-novel *Lingkaran*, *Ranjau Sepanjang Jalan*, *Protes*, *Menteri*, *Sampah*, *Srengenge*, *Terdekah* dan *Seluang Menodak Baung* telah menggunakan teknik penyampaian secara monolog dalaman dan arus kesedaran untuk membina perwatakan gerak batin itu. Malah di dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*, *Menteri* dan *Sampah*, teknik ini paling banyak digunakan dan amat sedikit pula dialognya. Pembinaan perwatakan gerak batin dalam *Lingkaran* dan *Protes* digunakan secara teknik monolog dalaman dan arus kesedaran secara ber-selang-seli dengan dialog-dialog yang panjang. Dialog-dialog ini selalunya berlaku setelah munculnya pemikiran dan pendalaman jiwa secara gerak batin itu. Malah, dialog-dialog yang terjadi adalah sambungan secara lahiriah dari dalaman jiwa watak-watak.

Novel-novel *Salina* dan *Sungai Mengalir Lesu* lebih banyak menggunakan teknik dialog untuk membina perwatakan gerak batin. Selain dari dialog, teknik imbaskembali dan imbas-muka juga digunakan. Dialog-dialog itu menjelaskan sambungan dan pemikiran dalaman watak yang diterjemahkan ke dalam bahasa percakapan. Demikian juga dengan imbaskembali dan imbas-muka membawa fungsi mengurangkan aksi luaran supaya kelihatan gerak batin itu. Imbaskembali berfungsi untuk menghubungkan masa kini dengan masa lampau, dan imbas-muka untuk menghubungkan masa kini dengan masa depan. Jadi, nyata bahawa semua novel berkecenderungan baru membina perwatakan secara gerak batin dengan teknik monolog dalaman, arus kesedaran, dialog, imbaskembali dan imbas-muka.

Kedua: Wujudnya watak-watak *neurosis*. Watak-watak utama dalam novel-novel berkecenderungan baru selalunya wujud sebagai watak-watak *neurosis*. Mereka menjalani kehidupannya dengan penuh pemikiran, perasaan dan sentimental. Wujudnya watak-watak *neurosis* ini adalah disebabkan penerapan pengalaman pengarangnya terhadap pengaruh psikologi dan kemasyarakatan.

Siti Salina dalam *Salina* wujud sebagai watak *neurosis* yang penuh emosi dan sentimen. Dia hidup bersama Abdul Fakar tanpa kahwin hanya semata-mata kerana menganggap lelaki itu penjelmaan kekasihnya yang telah mati. Kesan dari penderitaannya yang lama telah membawa Siti Salina kepada emosional dan sentimental di dalam pemikiran dan tindakannya. Encik Ramli dalam *Lingkaran*, Lahuma dan Jeha dalam *Ranau Sepanjang Jalan*, Bahadur dalam *Menteri*, Syarifah Syuhada dalam *Terededah*, Ferdaos dalam *Protes*, 'dia' dalam *Sampah*, Awang Cik Teh dalam *Srengenge* dan Suman dalam *Seluang Menodak Baung* adalah watak-watak *neurosis*. Mereka telah menjalani proses pengalaman jiwa bawahsedar dan terbahawawa kepada tingkah laku dengan secara tidak disedari. Secara umumnya pula watak-watak *neurosis* ini langsung atau tidak langsung mempunyai hubungan dengan kota. Mereka selalunya berada dalam hiruk-pikuk dan kesibukan kota; atau mereka mendapat pangalaman atau kesedaran dari orang-orang yang berpengalaman di kota.

Walau bagaimanapun, watak Lahuma dan Jeha dalam *Ranau Sepanjang Jalan* tidak mempunyai pengalaman dengan kota; dan tidak pula ada hubungan dengan orang-orang yang berpengalaman dengan kota. Pengalaman jiwa yang dialami oleh Lahuma dan Jeha adalah disebabkan tekanan dan paksaan tanggungjawab yang amat berat. Lahuma tahu bahawa sebuah traktor, alat pembajak moden, telah ada di Banggul Derdap. Keengganan Lahuma menggunakan kemudahan itu menyebabkan penderitaannya; dan kematian Lahuma membawa kepada tekanan jiwa Jeha. Yang demikian nyata bahawa watak *neurosis* dalam *Ranau Sepanjang Jalan* tidak mempunyai hubungan dengan kota, tidak seperti novel-novel berkecenderungan baru yang lain.

Ketiga: Mewujudkan latar yang terhad. Sebenarnya latar yang terhad ini wujud dalam novel-novel berkecenderungan batu ialah diakibatkan oleh aksi gerak batin watak-watak sehingga kurang memerlukan tempat yang luas. Latar terhad ini terbahagi kepada dua kategori. Pertama, latar terhad itu nampaknya menjadi simbol kepada pembinaan perwatakan yang menunjukkan sikap pesimistik, fatalistik dan negatif lainnya. Ini dapat dilihat kepada latar Kampung Kambing dalam *Salina*, latar kampung dekat jambatan hijau dalam *Sungai Mengalir Lesu*, latar Kampung Banggul Derdap dan petak sawah dalam *Ranau Sepanjang Jalan* dan latar kampung kaki bukit dalam *Srengenge*. Semua latar terhad ini selari dengan pem-

binaan perwatakan yang menunjukkan sikap negatif dan tidak sanggup mengatasi segala cabaran.

Kedua, latar terhad yang hanya wujud sebagai hubungan biasa dengan watak-watak. Lazimnya latar-latar ini secara langsung atau tidak langsung ada hubungannya dengan kota. Ini dapat dilihat kepada latar di atas kapal dalam *Lingkar*, latar dalam sebuah rumah dalam *Teredah, Menteri dan Protes*. Latar Kampung Terenak dalam *Seluang Menodak Baung* tidak wujud sebagai simbol kepada pembinaan perwatakan yang bersikap negatif, kerana dalam novel ini pemikiran dan tindakan watak utama menunjukkan sebaliknya.

Bagaimanapun latar TLK di sebuah pekan dalam *Sampah* agak berbeza. Latar TLK menjadi kontras antara kemiskinan watak 'dia' dengan kemewahan penghuni bangunan yang tersergam. Latar dalam *Sampah* mempunyai hubungan yang penting dengan pembinaan perwatakan, walaupun bukan menjadi simbol, kerana kewujudan watak 'dia' yang papa-kedana dikontraskan dengan orang-orang yang mewah di pekan itu.

Keempat: Kurangnya aksi luaran secara pengembalaan fizikal. Ini dimaksudkan bahawa watak-watak tidak digerakkan secara pengembalaan yang memakan banyak ruang dan tempat. Gerakan fizikal watak-watak hanya di dalam satu latar kecil dan terhad saja. Dalam latar yang terhad seperti ini tidak memungkinkan watak-watak bergerak secara pengembalaan fizikal itu. Apa yang berlaku watak-watak hanya banyak bergerak di dalam bentuk pengembalaan batin terutama secara pengalaman bawahsedar. Mereka berada pada satu tempat dengan tidak pergi ke mana-mana, tetapi mereka selalu menghubungkan masa lalu mereka melalui imbaskembali; dan menghubungkan harapan masa depan mereka melalui imbas-muka. Ini menyebabkan mereka tidak bergerak atau berpindah dari latar itu. Latar-latar seperti ini hanya untuk menunjukkan kehadiran watak-wataknya menduduki tempat-tempat itu. Kemudian watak-watak itu bergerak melalui pemikiran, imbaskembali, imbas-muka, monolog dalaman, arus kesedaran, dialog-dialog dan pengalaman bawahsedar seperti ilusi, mimpi dan fantasi. Oleh yang demikian watak-watak tidak banyak bergerak atau berpindah tempat, dan ini mengurangkan aksi luaran mereka.

Kelima: Menampilkan sudut pandangan orang ketiga serbahantu (*omniscient*) dengan tugas pengamatan dalaman diberikan kepada tokoh-tokoh utama.

Sudut pandangan secara ini membolehkan pengarangnya menyorot ke dalam batin watak-watak secara mendalam tetapi

seolah-olah tidak melibatkan pengarangnya secara langsung. Teknik ini menimbulkan kebebasan yang luas kepada watak-wataknya untuk berfikir, berbicara dan bertindak. Inilah sudut pandangan khusus yang digunakan di dalam novel-novel berkecenderungan baru. Sama ada watak-watak itu menggunakan dialog yang banyak seperti dalam *Salina*, *Lingkar&an* dan *Protes*, atau secara pemikiran monolog dalaman dan arus kesedaran dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*, *Terdekah*, *Menteri* dan *Sampah*, atau secara dialog yang diselang-selikan dengan monolog dalaman dan arus kesedaran seperti dalam *Seluang Menodak Baung*, mereka kelihatan bebas dan seolah-olah gerak batin itu dimiliki oleh mereka sendiri dengan tidak diarah atau dipaksa oleh pengarangnya.

Keenam: Dalam stailnya novel-novel berkecenderungan baru memperlihatkan ungkapan, perbandingan dan bahasa yang kreatif, imaginatif dan bersahaja. Perbandingan-perbandingan lama sudah ditinggalkan; kebiasaan pantun dan syair tidak digunakan lagi. Yang wujud ialah ungkapan-ungkapan baru yang bersahaja dan sesuai dengan apa yang berlaku setiap hari. Penggunaan perulangan dilakukan untuk menekankan kesan yang mendalam dan sumbernya dirujukkan kepada bahan-bahan dalam masyarakat realiti. Penggunaan dialog adalah secara terus terang seperti percakapan biasa. Dialog-dialog itu dapat difahami dengan mudah dan amat langsung kepada tujuan yang hendak diperkatakan, di dalam susunan yang baik dan menarik. Ini dapat dilihat misalnya dialog-dialog dalam *Salina*, *Lingkar&an* dan *Protes*.

Pengamatan dalaman tokoh-tokoh utama secara gerak batin juga di dalam susunan bahasa yang bersahaja. Mereka berfikir, mengenang sesuatu, berkhayal, bercita-cita, ilusi dan mimpi, semuanya di dalam susunan bahasa yang bersahaja, langsung dan mengesangkan. Ini dapat dilihat misalnya di dalam *Ranjau Sepanjang Jalan*, *Menteri*, *Terdekah*, *Sampah* dan *Seluang Menodak Baung*. Dengan menggunakan bahasa yang mudah, langsung, kreatif dan imaginatif tetapi rapi dan menarik, menjelaskan kelainan stail novel-novel berkecenderungan baru daripada novel-novel lain yang stereotype dan kovensional sama ada yang terdahulu atau dalam dekad-dekad yang sama.

Dengan huraian di atas amatlah jelas bahawa andaian penulis yang menyebutkan kemungkinan semua novel berkecenderungan baru disampaikan secara teknik monolog dalaman dan arus kesedaran itu tidak tepat (lihat Bab II, hlm. 36 – 38). Apa yang didapatkan ialah pembinaan perwatakan secara gerak batin itulah yang

sebenarnya dimiliki oleh semua novel berkecenderungan baru; sedangkan monolog dalaman, arus kesedaran, dialog, imbas kembali dan imbas muka hanya menjadi teknik untuk melukiskan gambaran gerak batin atau kehidupan dalaman semata-mata, yang digunakan sebahagian atau seluruhnya di dalam novel-novel itu. Hal ini menyebabkan kurang aksi luaran secara fizikal dan menyebabkan latar menjadi terhad. Sifat-sifat lain adalah mempunyai persamaan dengan andaian yang telah dikemukakan, iaitu novel-novel ini mewujudkan watak-watak *neurosis*, mewujudkan latar yang terhad, kurangnya aksi luaran watak-watak, menampilkan sudut pandangan orang ketiga serbatahu dengan tugas pengamatan dalam diberikan kepada watak-watak penting dan mempunyai stil yang menunjukkan kreatif, imaginatif, bersahaja dan menyegarkan.

Dariuraian yang telah dibuat ternyata novel-novel berkecenderungan baru ini lebih mementingkan nilai-nilai artistik dan estetik yang dilihat dari sudut intrinsik atau strukturnya. Oleh yang demikian novel-novel ini tidak lagi secara melulu menjadi alat kepada pengarangnya untuk menyarankan cita-cita perjuangan yang disampaikan secara didaktik yang ternyata mengurangkan nilai novel-novel ini sebagai hasil seni. Tumpuan kepada strukturnya lebih diutamakan dengan penekanan kepada pembinaan perwatakan secara gerak batin di dalam teknik monolog dalaman, arus kesedaran, dialog, imbas kembali dan imbas muka yang berfungsi, menunjukkan kelainan dan perubahan itu. Dengan perubahan dan penyimpangan yang amat ketara, khususnya di dalam struktur, menunjukkan novel-novel berkecenderungan baru ini telah mengalami proses perubahan, pembaruan, kemajuan dan kejayaannya sebagai hasil seni yang sebenarnya di dalam dekad-dekad 60-an dan 70-an.

LAMPIRAN I

NOVEL-NOVEL TAHUN 1960 – 1969

1. Novel-novel Tahun 1960

- Abdul Kadir Bin Ahmad, *Cahaya Bahagia Memancar*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Al-Ashri, *Aku Adalah Untukmu*, Kuala Lumpur: M.N. Abdul Hamid.
- Jalafar Hasny, *Noda dan Dosa*, Kuala Lumpur: M.N. Abdul Hamid.
- Kelana Jaya, *Cinta Laru Di Bulan Mengambang*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Salmi Manja, *Hari Mana Bulan Mana*, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.

2. Novel-novel Tahun 1961

- A. Rashid Ngah, *Di bawah Ahuan Ombak*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- A. Samad Said, *Salina*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Abdul Kadir Ahmad, *Korban Cinta Nafsu*, Kuala Lumpur: M.N. Abdul Hamid.
- Belia Malaya, *Lubuk Mati Bertiga*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Hamly, *Kasih dan Pengorbanan*, Singapura: Pustaka Negara.
_____, Sial 13, Singapura: Public Agency.
- Harun Aminurrtashid, *Anak Panglima Awang*, Singapura: Pustaka Melayu Baru.
- Jymy Asmara, *Gadis Yang Hilang*, Singapura: Indonesia Publication Agency.
_____, *Perburuan Cinta*, Singapura: Nusantara Publication.
- Kartini Abdul Kadir, *Pemuda Desa Luar Biasa*, Pulau Pinang: The News & Periodicals Store.
- Pena Melarat, *Dendam Hati Muda*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.

Rumaja Malaya, Masyarakat Dan Janturawat, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
Salni Marja, Dari Mana Pionai Melaryang, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.

3. Novel-novel Tahun 1962

Aimi Jarr, Anak Bongsu Kesayangan Emak, Singapura: Cempaka Publication.
Hamly, Gadis Keluar Malam, Singapura: Pustaka Negara.
Harun Aminurrashid, Nur Dan Ros, Singapura: Pustaka Melayu.
Ibrahim Mahmood, Johan Berjuang (2 penggal), Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
Ja'afar Hasny, Sisa Perjuangan, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
K. Jailani Othman, Sekuntum Cempaka, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
Mazha Kemaman, Kekasih Pujauku, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
Muhammad Kidin, Annum, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
Omar bin Ahmad, Kalau Roboh Kota Melaka, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
S. Markasan, Tak Ada Jalan Keluar, Kuala Lumpur: Merican & Sons.

4. Novel-novel Tahun 1963

Arena Wati, Gelora, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
Harun Aminurrashid, Tuin Mandak, Singapura: Pustaka Melayu.
Hassan Ibrahim, Tikus Rahmat, Tampin: Kedai Buku Mustafa dan Yusuf.
Mab Aribah, Zaleha Terlibat, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
Rahman Hassan, Tanah Pusaka, Kuala Pilah: The Sentosa Store.

5. Novel-novel Tahun 1964

Alias Ali, Gersang, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.
Hamidah Hassan, Meniti Pelangi, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.
Harun Hasan, Celaka Badan, Petaling Jaya: Penerbitan Belia Malaya.
Ibrahim Omar, Desa Pingitan, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
Ja'afar Hasny, Godaan Wanita, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
K. Jailani Othman, Ahinan Percintaan, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
_____, Gelora Hidup, Marang: Muhammad Abdul Rahman.
Mab Aribah, Rahsia Terbongkar, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
Mochtar Lubis, Senja Di Jakarta, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
Ruhil Hayat (Ahmad Boestamam), Lorong Seribu Liku, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.
_____, Merangkaklah Senja Menutup Pandangan, Melaka: Abbas Bandung.

- Safiroedin, *Dunia Yang Kutemai*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
- Wijaya Mala (Abu Yazid Abidin), *Sisa Laut*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
- Yahya Samah, *Layang-Layang Patus Tali*, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.
- Y.C. Min, *Pending Tigu Permata*, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.

6. Novel-novel Tahun 1965

- A. Shukur Harun, *Mending Menyapu Wajah*, Kuala Terengganu: Pustaka Timur.
- Abdullah Hussain, *Peristiwa*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
- _____, *Terjebak*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
- Anas K. Hadimaja, *Timpas Lampus*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Arena Wati, *Lingkaran*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
- Arifin Ngah, *Dendam Dan Cinta*, Kuala Terengganu: Pustaka Timur.
- Fanorama, *Mabuk Kepayang*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Hamzah, *Rumah Kosong Dan Samseng*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- Harun Aminurrashid, *Giguer Di Lembah Kinabalu*, Singapura: Pustaka Melayu Baru.
- _____, *Wan Deris*, Singapura: Pustaka Melayu.
- Harun Yusuf, *Luar Biasa*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- _____, *Malang*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- _____, *Muda*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- Hassan Ali, *Tugu*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
- Ibrahim Omar, *Embun Dan Tanah*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- M. Balfas, *Retak*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
- Mahdy, *Mangsa*, Kuala Terengganu: Buku Neraca.
- Mansor Abdullah, *Sengketa Dan Damai*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Masmera, *Kerung-Kerungan Di Lembah Pantai*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- _____, *Kerana Kau Aku Kahwin*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- _____, *Cikgu Juliana*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Mokhtar Petah, *Kelopak Yang Kuncup*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- Nora, *Puntang Hanyut*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.
- P. Ramlee, *Nasib Si Labu Labi*, Kuala Lumpur: Penerbitan Angkatan Baru.

_____, *Si Tora Harimau Jadian*, Kuala Lumpur: Penerbitan Angkatan Baru.

Ruhi Hayat, *Putus Sudah Kasih Sayang*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
Shahnon Ahmad, *Rentung*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.

_____, *Terdekah*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.

Tajul Arifin Darus, *Buang*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
Yahya Muhammed, *Pertemuan*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.

7. Novel-novel Tahun 1966

A. Samad Ismail, *Patah Suyap Terbang Jua*, Kuala Lumpur: Penerbitan Setia Murni.

A. Samad Said, *Bulan Tak Bermadi Di Fatehfur Sikri*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.

A. Shukur Harun, *Getaran*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.

Abdullah Hussain, *Ramtai Selamat*, Singapura: Pustaka Nasional.

Abu Talib Mahmud, *Amelia*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara.

Alias Ali, *Krisis*, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.

Alis Murni, *Letham*, Batu Pahat: Penerbitan Pustaka Bimbangan.

Anas K. Hadimaja, *Jalan Pulang*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.

Awang Had Salleh, *Binu Warna*, Kuala Lumpur: Penerbitan Menara.

Bachtiar Djamily, *Bunuh Nior Terbang Tinggi*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.

_____, *Di Kejar Perawdin Tua*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.

Harun Aminurrashid, *Simpang Perimang*, Singapura: Pustaka Melayu.

Harun Yusuf, *Kota Baharu*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.

_____, *Pilihan Ibu*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.

_____, *Serang Hendap*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.

Ibrahim Mahmood, *Tan Biujid*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.

Ibrahim Omar, *Hilang*, Singapura: Pustaka Nasional.

_____, *Hujan Panas*, Kuala Terengganu: Penerbitan Pustaka Timur.

Ishak Haji Muhammad, *Norita Dan Kisah Kucing Hitam*, Matang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.

_____, *Yang Miskin Dan Yang Metuh*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.

K. Bali, *Bulan Muda Hati Muda*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.

Kala Dewata, *Hati Dan Hasrat*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.

Ma Al-Aziz Afkar, *Musnah*, Kuala Terengganu: Penerbitan Pustaka Timur.

Madzhi Johari, *Lima Saria Di Hutan Belantara*, Kuching: Borneo Literature Bureau.

Mahmud Ahmad, *Kosong*, Singapura: Pustaka Melayu.

- Malungun, *Kuambang Bertaut*, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.
- Masmera, *Janda Manis*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- _____, *Kasih Sayang*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Mawi S.R., *Kemusnahan Kasih Dan Harta*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Pena Melarat, *Cian Pipi*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Ruhi Hayat, *Garis Hitam Membelah Langit*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
- _____, *Kembang Di Taman Layu Di Tangan*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
- S. Othman Kelantan, *Pengertian*, Machang: Penerbitan Pustaka Murni.
- Shahnon Ahmad, *Ranjau Sepanjang Jalan*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Tajul Arifin Darus, *Juriffah*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Usman Awang, *Tukang-Tukang Berserakan*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- Yahya Samah, *Dahaga*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- _____, *Tembelang*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- Zain Hilmi, *Dendam Berahi*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.

8. Novel-novel Tahun 1967

- A. Rahman Rahim, *Syurga Dalam Penyehuduan*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- A.R. Kamaludin, *Lari Dari Mata*, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad.
- _____, *Punah*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- _____, *Terkopak Di Mana-mana*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- A. Samad Ismail, *Hud*, Kuala Lumpur: Pustaka Gunung Tahan.
- _____, *Kail Panjang Sejengkal*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- _____, *Orang Jauh*, Kuala Lumpur: Penerbitan Setia Murni.
- _____, *Tembok Tidak Tinggi*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- A. Samad Said, *Sungai Mengalir Lesu*, Kuala Lumpur: Pustaka Gunung Tahan.
- A. Shukor Harun, *Iblis*, Kuala Terengganu: Penerbitan Pustaka Timur.
- _____, *Malam Pertemuan*, Kuala Lumpur: Penerbitan Zita.
- _____, *Menyerah*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- _____, *Senja*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- Abdul Halim R., *Buas*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- Abdul Kadir Ahmad, *Ke Pantai Kasih Berbisik*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.

- Abdullah Hussain, *Aku Tidak Minta*, Singapura: Pustaka Nasional.
_____, *Kuala Lumpur Kita Punya*, Kuala Lumpur: Syarikat Karyawan.
- Adly Azamri, *Rumah Kuning*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Ahmad Ibrahim, *O Ani Sayang*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Ahmad Mahmud, *Pucuk-Pucuk Yang Mati*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
_____, *Rumah Unut*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- Alias Ali, *Kakau Berpaut Di Dahan Rapuh*, Kuala Lumpur: Penerbitan Ria.
_____, *Selasiiku Sayang*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Arifin Ngah, *Unggu Remaja*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pustaka Antara.
- Aziz Afkar, Hartini, Kuala Lumpur: Penerbitan Pustaka Antara.
- Berem B.E., *Jurang*, Kuala Pilah: The Malay Press.
- Darussalam, *Memburu Hidup*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Harun Aminurrashid, *Sultan Mahmud Syah Melaka* (2 penggal), Singapura:
Pustaka Melayu.
- Ignasis Rozino, *Malam Penyerahan*, Singapura: Penerbitan Temasik.
- Ishak Haji Muhammad, *Anak Dukun Deraman*, Kuala Lumpur: Pustaka
Gunung Tahan.
_____, *Tijah Tukang Cukur*, Marang: H.C. Muhammad Abdul
Rahman.
- Ja'afar Hasny, *Lorong Yang Aneh*, Marang: H.C. Muhammad Abdul
Rahman.
- Jihat Abadi, *Jalan Peruh Debu, Alur Setar*: Pustaka Maha.
_____, *Terkadai*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
- K. Bali, *Hanya Tinggal Kenangan*, Ipoh: Pustaka Abudi.
- Keris Mas, *Anak Titiwangsa*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mala Monda, Periswaa, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- Malungun, *Gempur*, Machang: Pustaka Mumti.
- Mas Hammer, *Liar*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- Mior Shariman Hassan, *Melarat*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Mohd. Yusof Dahan, *Angin Malam Bertiuq*, Marang: H.C. Muhammad
Abdul Rahman.
_____, *Berkelah Ke Pintu Syurga*, Ipoh: Rakyat Trading Co.
- Mokhtar Petah, *Tandus*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Muhammad S., *Dendam*, Sabak Bernam: Penerbitan Mongleha.
- Mustafa Suhaimi, *Tamu 31 Ogos*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan
Melayu.
- Pena Melarat, *Cirang*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Ruhi Hayat, *Api Dan Air Mata*, Kuala Lumpur: Pustaka Gunung Tahan.
_____, *Api Itu Masih Membara*, Kuala Lumpur: Pustaka Gunung
Tahan.
_____, *Konfrontasi*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
_____, *Sorong Makan Tarik Makan*, Melaka: Penerbitan Abbas
Bandung.

- S.M. Noor, *Tertuduh*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- S. Othman Kelantan, *Pertentangan*, Kuala Lumpur: Penerbitan **Pustaka Antara**.
- Sabailazar Mohamad, *Ribut*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Salvar Bahari, *Denyut Dan Debur*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Salmi Manja, *Hendak Hujan Hujan Sekali*, Kuala Lumpur: **Pustaka Melayu Baru**.
- Shaharom Husain, *Siapu Gila!*, Singapura: Pustaka Melayu.
- Shahnnon Ahmad, *Menteri*, *Alur Setar*: Dinas Penerbitan **Pustaka Sekolah**.
- _____, *Protes*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
- Wijaya Mala, *Cinta Orang Tua*, Kuala Lumpur: Penerbitan **Utusan Melayu**.
- Yahya Samah, *Pecah Berderai*, Kuala Lumpur: Penerbitan Setia Murni.
- _____, *Perahu Kecil Belayar Malam*, Kuala Lumpur: Penerbitan **Utusan Melayu**.
- _____, *Sofia*, Kuala Lumpur: Pustaka Titiwangsa.
- Yusof Mohamed, *Embun Di Waktu Petang*, Kuala Lumpur: **Penerbitan Federal Berhad**.

9. Novel-novel Tahun 1968

- A. Rahman Rahim, *Galak Dan Jalak*, Ipoh: Syarikat Zaman Corporation.
- A. R. Kamaludin, *Tuben Tak Sayang Padaku Lagi*, Kuala Lumpur: **Pustaka Gunung Tahan**.
- A. Samad Ismail, *Mendungi Lautan Dulam*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
- _____, *Menimbu Yang Jernih*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- A. Shukor Harun, *Dari Kumpulan Terbuang*, Kuala Lumpur: **Penerbitan Pustaka Antara**.
- _____, *Yang Hilang*, Kuala Lumpur: Percetakan Am.
- A. Wahab Ali, *Angin Hitam*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Adi Mas, *Komplot*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Adibah Amin, *Seroja Masih Di Kolam*, Kuala Lumpur: **Pustaka Melayu Baru**.
- Arman Sani, *Secebis Surat Sekeping Hati*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Azizi Haji Abdullah, *Garis Lintang Anak Haram*, Kuala Lumpur: **Penerbitan Pustaka Sari**.
- Belia Bongsu, *Mona*, Kuala Terengganu: Penerbitan Pustaka Timur.
- Darwilis Mansur, *Riumah Kongsi*, Kuala Lumpur: Percetakan Am.
- Ishak Haji Muhammad, *Satay Salam*, Kuala Lumpur: **Pustaka Gunung Tahan**.

- Ja'afar Hasny, *Syaitan*, Kuala Terengganu: Penerbitan Pustaka Timur.
Khadijah Hashim, *Badai Sembilan*, Singapura: Pustaka Nasional.
Mab Aribah, *Tabit Peristiwa*, Singapura: Penerbitan Solo Enterprises.
Mohd. Aris. Bahanan, *Mayat Berdarah*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
Munsif, *Rintisan Kash*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
Nora, *Gelodok*, Alur Setar: Dinas Penerbitan Pustaka Sekolah.
Rejab F.I., *Gerhana*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
_____, *Kembali Ke Pangkuhan Bonda*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
Ruhil Hayat, *Ali Sastro*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
_____, *Budi Yang Baik Dikenang Orang*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
_____, *Malam Tiada Berhinggap*, Kuala Lumpur: Pustaka Gunung Tahan.
Salleh Abdul Latif, *Garis Cerah Di Ufuk Senja*, Kuching: Borneo Literature Bureau.
Salmi Manja, *Entah Mengapa Hatiku Duka*, Kuala Lumpur: Pustaka Gunung Tahan.
_____, *Rindu Hilang Di Tapak Tangan*, Singapura: Pustaka Nasional.
_____, *Sdyung Ustazah Sayang*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
Yahya Samah, *Anak Muda Karam Di Pantai*, Kuala Lumpur: Pustaka Titiwangsa.
_____, *Patah Dayung*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
Yahaya Ismail, *Langkah Kiri*, Kuala Lumpur: Syarikat Karyawan.

10. Novel-novel Tahun 1969

- A. Samad Ismail, *Detik-Detik Cemas*, Singapura: Pustaka Nasional.
_____, *Orang Lama*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
Adam Kadir, *Gerhana Di Hati*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
Ahmad Mahmud, *Lorong-Lorong Hitam*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
Arena Wati, *Gandaria*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pustaka Antara.
Arman Sani, *Mereka Yang Terlibat*, Singapura: Pustaka Nasional.
Belia Bongsu, *Durjana*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung.
Berem B.E., *Runtuh*, Melaka: Syarikat Gerkap Sekawan.
Harun Aminurrashid, *Peristiwa Laksamana Cheng Ho Ke Melaka*, Singapura: Pustaka Melayu.
K. Bali, *Surini*, Singapura: Pustaka Abadi.
Khadijah Hashim, *Jalan Ke Kubur*, Singapura: Pustaka Nasional.
Mahmud Ahmad, *Doktor Tan*, Singapura: Pustaka Melayu.
(Tanpa nama pengarang), *Mendidi*, Kuala Pilah: The Malay Press.

- Mokhtar A.K., *Dari Lembah Ke Gunung*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
- Osman Dol, *Kosong Merata-rata*, Ipoh: Penerbitan Pustaka Muda.
- Rejab F.I., *Bukan Salah Ibu Mengandung*, Kota Baharu: Pustaka Aman Press.
- Rudy Kinandung, *Pernikahan Ghaib*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad.
- Ruhi Hayat, *Rumah Kaca Digegar Gempa*, Singapura: Pustaka Nasional.
- S. Othman Kelantan, *Angin Timur Laut*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Shahnon Ahmad, *Perdana*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Shamnun Bakdram, *Rumpunan Hati Berkacau*, Pulau Pinang: Penerbitan Malaya Baru Press.
- Shamsawal Kamar, 'Code-name' *Konfrontasi*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Yahaya Ismail, *Penghuni Kamar 14*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Zakry Abadi, *Peristiwa*, Kuala Lumpur: Penerbitan Zita.

LAMPIRAN II

NOVEL-NOVEL TAHUN 1970 – 1980

1. Novel-novel Tahun 1970

- A. Samad Ismail, *Hussein Zet*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
A. Shukor Harun, *Bumi Yang Kering*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
Arman Sani, *Air Mata Jatuh Ke Lumpur*, Singapura: Pustaka Nasional.
Aziz Afkar, *Dusta*, Singapura: Pustaka Nasional.
Chong Chee Siong, *Hidup Antara Diri*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
Harun Yusuf, *Anakku, Anakku*, Kuala Lumpur: Pustaka Pelanduk.
_____, *Percintaan Awang Dan Dara*, Kuala Lumpur: Pustaka Pelanduk.
Kelana Rawan, *Bulan Dan Juga Angin*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
Mokhtar A.K., *Matahari Di Kaki Langit*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
Rejab F.I., *Antara Dua Pengorbanan*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
_____, *Pancaroba*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
Salbiah Painah, *Menunggu Esok*, Kuching: Borneo Literature Bureau.
Zakaria M.Z., *Bumi Harapan*, Singapura: Pustaka Nasional.

2. Novel-novel Tahun 1971

- Abdullah Hussain, *Interlok*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
Adila Mustafa, *Anita*, Johor Bahru: Pustaka Titiwangsa.
Alias Ali, *Adar Muda Menanggung Rindu*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
Alias Harun, *Meniti Buah*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
Arena Wati, *Sandera*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Aziz Jahpin, *Pulanglah Perantau*, Dewan Bahasa dan Pustaka.
Azizi Haji Abdullah, *Senja Belum Berakhir*, Singapura: Pustaka Nasional.
Fawana, *Menunggu Bulan Sabit Merah*, Johor Baharu: M. A. Hakim.
Harun Hassan, *Dialog*, Kuala Terengganu: Syarikat Setia Budi.
Ismail Salleh, *Badan Bertuah*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
Ja'afar Hasny, *Terkulai Di Dahan Yang Utuh*, Singapura: Pustaka Nasional.
Khadijah Hashim, *Pelangi Pagi*, Johor Baharu: Penerbitan Penamas Malaysia.
Nahmar Jamil, *Pelesit*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
Teruna Desa, *Ganas*, Petaling Jaya: Penerbitan Edinfo Sdn. Bhd.
Zakry Abadi, *Debar Dalam Gempa*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.

3. Novel-novel Tahun 1972

Burung Putih, *Ke Pangkal Jalan*, Petaling Jaya: Penerbitan Edinfo Sdn. Bhd.
Ismail Hamzah, *Lesu Sepanjang Malam*, Kuala Lumpur: Usaha Remaja.
Khadijah Hashim, *Merpati Putih Terbang Lagi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
Mior Shariman Hassan, *Punah Di Atas Rumput Nan Hijau*, Kuala Lumpur: Usaha Remaja.
_____, *Ranting-Ranting Yang Patah*, Petaling Jaya: Penerbitan Edinfo Sdn. Bhd.
Osman Dol, *Korban Nafsu Muda*, Kota Baharu: Pustaka Titiwangsa.
Rahman Hassan, *Buah Dada*, Kuala Lumpur: Arah Sastera LHP.
Sabar Bohari, *Nafas-nafas Hangat Bergomol Liar*, Singapura: Penerbitan Solo Enterprises.
Sofiman, *Mencari Syurga Nafsu*, Kuala Lumpur: Syarikat Mengedadu.
_____, *Hancur*, Kuala Lumpur: Syarikat Mengedadu.
_____, *Selera Dalam Nafsu*, K. Lumpur: Syarikat Mengedadu Sdn. Bhd.
Teruna Desa, *Peristiwa Berahi Di Acapulco*, Kuala Lumpur: Syarikat Mengedadu Sdn. Bhd.
Zais Zabitnis, *Mencari Syurga*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
Zaharah Nawawi, *Sebelum Berhujungnya Musim Bunga*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.

3. Novel-novel Tahun 1973

Abdullah Hussain, *Intan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
Abu Yazid Abidin, *Sejuk-sejuk Tokyo*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
Arman Sani, *Jalan Tak Berhujung*, Singapura: Pustaka Nasional.
Ibrahim Omar, *Patah Galah Haluan Perahu*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.

- Jihat Abadi, *Mereka Yang Jahanam*, Kuala Lumpur: Usaha Remaja.
_____, *Tumpang Kasih Suami Orang*, Kuala Lumpur: Usaha Remaja.
- Marwilis Haji Yusuf, *Izin Dalam Paksa*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Muhammad Labib, *Dia*, Kota Baharu: Pustaka Dian.
- Rizalman, *Patah Dayung Patah Kemudi*, Kuala Lumpur: Usaha Remaja.
- S. Othman Kelantan, *Perjudian*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Shahnon Ahmad, *Srengenge*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Sofiman, *Bekai Mengamuk*, Kuala Lumpur: Syarikat Puspa Mekar Sdn. Bhd.
_____, *Malam Madu*, Kuala Lumpur: Syarikat Puspa Mekar Sdn. Bhd.
- Zakaria Salleh, *Kerana Budi Hati Terpaut*, Ipoh: Syarikat Zaman Corporation.

4. Novel-novel Tahun 1974

- A. Shukor Harun, *Sehingga Jatuhnya Si Matahari*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Abdul Kadir Ahmad, *Di Dalam Alam Remaja*, Keluang: Pustaka Pendidikan Sdn. Bhd.
_____, *Yang Berkocak Dan Berombak*, Kuala Lumpur: Bokhara Store.
- Isa Razak, *Serandung*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Muhd. Mansur Abdullah, *Pulih*, Kuantan: Teja Enterprise.
- Shahnon Ahmad, *Sampah*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Yahya Samah, *Air Yang Diminum*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- Zaid Ahmad, *Lambak*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

5. Novel-novel Tahun 1975

- A. Samad Ismail, *Sutinah*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Azrina, *Mengalir Kucupan*, Marang: H.C. Muhammad Abdul Rahman.
- Harun Hassan, *Malam Pengantin*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Noor Hashimah, *Kash Ibarat Embun Pagi*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Nora, *Gelandangan*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Rejab F.I., *Dosa Telah Berampun*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Sharif Putera, *Jalan Seribu Liku*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Surya Dharma, *Sepi Hati Seorang Isteri*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Wan Azmi Ramli, *Jalan Sehala*, Singapura: Pustaka Nasional.

6. Novel-novel Tahun 1976

- A.B. Amasuba, *Nafas Yang Hampir Putus*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- A. Samad Ahmad, *Zaman Gerhana*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

- Abdul Rahman C.M., *Bunga Remaja*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Abdul Talib Mohd. Hassan, *Saga*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Abdullah Hussain, Noni, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Amil Jaya, Cerah, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Azizi Haji Abdullah, *Bila Hujan Malam*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- _____, *Sami Mekong*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Darmawan Rahman, *Pelabuhan Cinta Terakhir*, Petaling Jaya: Penerbitan Adabi Sdn. Bhd.
- Fawana, Surati, Petaling Jaya: Penerbitan Adabi Sdn. Bhd.
- Harun H., *Pili Hatiku Pili*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Ismail Al-Falah, *Hati-Hati Yang Gila*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Jalil Ali, *Bila Cinta Berbunga Di Hati*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Johan Jaaffar, *Warna Tinta*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Khadijah Hashim, *Belum Masanya*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Mas, *Mul Mai Kawn*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Muhsin Mansur Abdullah, *Kembali Bergelut*, Kuala Lumpur: Utusan Melayu.
- Muhammad Kadir, *Pengembaraan Kembar Bee Dan Cik Mei*, Kuala Lumpur: Penerbitan Titiwangsa.
- Namiri Jamil, *Muram Di Mata Muram Di Hati*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Nurzaliza, *Bila Hati Dah Sayang*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Osman Abadi, *Jangan Kau Menangis Sayang*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Roslan, *Terjerat*, Singapura: Tynes.
- Rubaidin Siwar, *Sisa-sisa Nafus*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- S. Othman Kelantan, *Juara*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Salmah Mohsin, *Luka Lama Berdarah Kembali*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- _____, *Segumpal Daging Yang Beku*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Yahya Samah, *Kelkattu*, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Zahari Affandi, *Bulan Merah Di Tiga Kuala*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.

7. Novel-novel Tahun 1977

- A. Shukor Harun, *Matahari Kuala Lumpur*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka
- Abdul Ghani Hamid, *Delima Merah Di Jari Manis*, Singapura: Penerbitan Solo.
- Alias Harun, *Antara Matamu Dan Mataku*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.

- _____, Julie, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Azizi Haji Abdullah, Tini, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Azran Rahman, Memunggu Dalam Rindu, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Dalilah Ismail, Cinta Gadis Kuala Lumpur, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- _____, Cintaku Dan Cintamu, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Dharmala N.S., Hanya Tinggal Kehangan, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Ediruslan Pe Amaniza, Di Bawah Matahari, Petaling Jaya: Penerbitan Kompas.
- Fatimah Busu, Ombak Biru, Kuala Lumpur: Heinemann Educational Books.
- Ibrahim Omar, Tiba Masanya, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Johari Jaaffar, Genta Rasa, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- M. Yusoff Taib, Hantu Sebuah Kecewa, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Berhad.
- Mustafa Suhaimi, Antara Dua Kota, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Nizqin, Tiempas, Singapura: Penerbitan Solo.
- Nora, Kemerdu Di Hujung Duan, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Penasional Gemala, Biar Melati Berkembang, Singapura: Penerbitan Solo.
- Rahman Hassan, Hatiku Hatiku Jua, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Rahman Haji Yusuf, Warna-warna, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Sani Bain, Janda Muda Beranak Dua, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Shahnon Ahmad, Kemetua, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- _____, Ranjau Separjang Jalan, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Suraidi Sipan, Cinta, Singapura: Penerbitan Solo.
- Wijaya Mala, Mata Di Jendela, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Yahya Samah, Bertuap Angin Beralihlah Awam, Kuala Lumpur: Amir Enterprise.
- Zahari Affandi, Dian Seorang Buta, Petaling Jaya: Karya Publishing House.
- _____, Kisah Orang Kuala Lumpur, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- _____, Titian, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Zainuddin Ayip, Sehingga Leluhnya Hatiku, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.

8. Novel-novel Tahun 1978

Abdul Kadir Ahmad, Perantau Membelah, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.

- Abdul Mutalib Mohd. Hassan, *Bayang-Bayang Ungu*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- _____, *Pelarian*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Abdullah Hussain, *Kuala Lienpur Kita Purya*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Anis, *Bunga Biru Berbengga Di Hati*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Azizi Haji Abdullah, *Di Kolam Muhannah*, Kuala Lumpur: Garis Cinta Books.
- _____, *Gadis Itu Bernama Ina*, Kuala Lumpur: Karya Publishing House.
- Baharudin C.D., *Arca Berdiri Senja*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- _____, *Balada Orang Bercinta*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- _____, *Rembang Bunga Ranjang*, Petaling Jaya: Karya Publishing House.
- Claирol Anni, *Cintaku Satu*, Kuala Lumpur: Penerbitan Tynes.
- _____, *Kau Cahaya Hidupku*, Kuala Lumpur: Penerbitan Tynes.
- Ibrahim Omar, *Cucu*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Jufrie Jantian, *Di Anis Noda*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Mashor Malaya, *Tun Fatimah*, Melaka: Nusantara.
- Muhammad Bahrin, *Julieku Sayang*, Singapura: Penerbitan Tynes.
- Muhammad Latif Mohamed, *Di Puncak Rindu*, Kuala Lumpur: Penerbitan Solo.
- Muhd. Mansur Abdullah, *Permata-permata Di Lumpur*, Kuala Lumpur: Heinemann Educational Books.
- Nor Hidayat, *Surat Kertas Biru*, Singapura: Penerbitan Solo.
- R.A. Niza, *Daan-Daan Yang Layu*, Kuala Lumpur: Pustaka Sistem Pelajaran.
- Rejab F.I., *Mereka Yang Tergugat*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Shahnon Ahmad, *Seluang Menodok Baung*, Kuala Lumpur: Heinemann Educational Books.
- Wirawan, *Debar Gadis Kuala Lumpur*, Kuala Lumpur: Syarikat Usahasama Farook Subky.

9. Novel-novel Tahun 1979

- Abdul Mutalib Mohd. Hassan, *Sekuntum Bunga Sena*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Anwar Ridhwan, *Hari-hari Terakhir Seorang Seniman*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Amil Jaya, *Ngryau*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Badarudin M.Z., *Misia*, Kuala Lumpur: Penerbitan Mediaseni.

- Daly Lagimin, *Rentak Tak Berulan*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Dharmala N.S., *Jejak Putang*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Halim Mahmood, *Skendar*, Kuala Lumpur: Firma Penulis.
- Ibrahim Omar, *Rembang Merah*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Johan Jaaffar, *Laguku Untukmu*, Kuala Lumpur: Rahmanmat Media.
- Marwilis Haji Yusuf, *Janda Seribu Kini*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Mahani, *Dara Yang Janda Di Malam Pengantin*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- Mohammad Jaafar, *Di Tepian Hati*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
_____, *Pili Hatiku Pili*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru.
- Mohammad Saad Yahya, *Cintanya Tersadai Di Kota*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Muhd. Mansur Abdullah, *Daerah Tercinta*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Nurzaliza, *Sepanjang Jalan Kenangan*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- Rahman Haji Yusuf, *Tenang Tak Tenang*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Sabar Bohari, *Rogol Di Sana Sini*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- Shahidan Mohd. Noh, *Kasihku Untuk Si Manis*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Wan Azmi Ramli, *Cuphoria*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Zahari Affandi, *Kunang-Kunang*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
_____, *Keringkan Embun Di Rumput Ini*, Kuala Lumpur: Penerbitan Adabi Sdn. Bhd.
- Zainuddin Ayip, *Menanti Yang Dinanti*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Zakaria Salleh, *Dun Bungan-Bunga Berguguran*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- Zamrudsuria, *Bosku Kekasihku*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.

10. Novel-novel Tahun 1980

- A. Anaz, *Gadis Maria*, Kuala Lumpur: Penerbitan Usaha Remaja.
- Abdullah Hussain, *Bih Di Atas Air*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
_____, *Konserto Terakhir*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Ahmad Wahi, *Anak Siapa*, Johor Bahru: Penerbitan Sinaran.
- Alias Harun, *Bernafas Dalam Debu*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Arena Wati, *Royan*, Pulau Pinang: Teks Publishing.

- _____, *Rontok*, Pulau Pinang: Teks Publishing.
- _____, *Eno*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pustaka Antara.
- Aripin Said, *Resah Dalam Cinta*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Ghazali M.A., *Meniti Cahaya*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Khadijah Hashim, *Di Tengah Kabus*, Singapura: Pustaka Nasional.
- Khairil Nizam, *Kash Jauh Di Awan*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Marwilis Haji Yusuf, *Bila Lagi Kompaung Berbunyi*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- Muhd. Mansur Abdullah, *Tembok Tinggi Melangit*, Pulau Pinang: Teks Publishing Sdn. Bhd.
- Mihar Ludba, *Di Mana Kiambang Bertaut*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- Penajaya, *Puan Rukiah Bersuami Dua*, Kuala Lumpur: Penerbitan Malik Agency.
- R.A. Niza, *Kasih Seperti Air Laut*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd.
- _____, *Kaid*, Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu.
- R. Hamzah Dua, *Oh! Munirah Sayang*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- S. Othman Kelantan, *Perwira*, Pulau Pinang: Teks Publishing.
- Sabar Bohari, *Bulan Gerhana*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- _____, *Kenangan Manis Di Bulan Mei*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- _____, *Terdempar Di Tengah Gelombang*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- _____, *Tiada Fajar Menyimsing Lagi*, Kuala Lumpur: Penerbitan Knight.
- Zahari Affandi, *Pelabuhan Yang Ditinggalkan*, Pulau Pinang: Teks Publishing Sdn. Bhd.
- _____, *Anakku Adalah Daun-Daun Kering*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pujangga.
- _____, *Terbanglah Keberiku Terbang*, Kuala Lumpur: Penerbitan Mediaseni.
- _____, *Bila Padi Menjadi Lakang*, Kuala Lumpur: Buku Must Sdn. Bhd.
- _____, *Pesta Bunga-bunga Dan Rama-Rama*, Kuala Lumpur: Penerbitan Mediaseni.
- Zakaria Salleh, *Sekeping Hati Yang Retak*, Kuala Lumpur: Penerbitan Remaja.

BIBLIOGRAFI

BUKU-BUKU

- A. Bakar Hamid, *Diskusi Sastera 2*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975.
- A. Samad Ahmad, *Sejarah Kesusastraan Melayu I*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1957.
- Anwar Ridhwan (ed.), *Di Sekitar Pemikiran Kesusastraan Malaysia 1957 - 1972*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976.
- Aristotle Horace Longinus, *Classical Literary Criticism*, Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- Barnett, Sylvan, Morton Berman and William Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston: Little, Brown and Company, 1960.
- Bedient, Calvin, *Architect of the Self*, California: California University Press, 1972.
- Bergonzi, Bernard, *The Situation of the Novel*, London: The Macmillan Press, Ltd., 1979.
- Berlyne, D.E., *Studies In The Experimental Aesthetics*, Washington: Hemisphere Publishing Corp., 1974.
- Boulton, Marjorie, *The Anatomy of the Novel*, London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- _____, *Anatomy of the Prose*, London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- Bradbury, Malcolm and David Palmer, *Contemporary Criticism*, London: Edward Arnold, 1970.
- Brereton, Geoffrey, *A Short History of French Literature*, Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
- Brown, Francis (ed.), *Opinion and Perspectives From the New York Times Books Review*, Baltimore: Penguin Books Inc., 1966.
- Brown, Wilfred, *The Earnings Conflict*, Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- Carritt, E.F., *The Theory of Beauty*, London: University Paperbacks, 1962.

- Copi, Irving M., *Introduction to Logic*, New York: The Macmillan Company Ltd., 1961.
- Cuddon, J.A., *A Dictionary of Literary Terms*, London: Andre Deutsch, 1977.
- Danziger, Marlies K. and W. Stacy Johnson, *An Introduction to Literary Criticism*, Massachusetts: D.C. Heath & Co., 1961.
- Drever, James, *A Dictionary of Psychology*, Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- Ducasse, Curt John, *The Philosophy of Art*, New York: Dover Publication Inc., 1966.
- Economic Report 1974 – 1975, *The Treasury Malaysia*, Kuala Lumpur: Government Press, 1974.
- Edel, Leon, *The Psychological Novel 1900 – 1950*, New York: J.B. Lippincott Company, 1953.
- Evans, Ifor, *A Short History of English Literature*, London: The English Library, 1966.
- Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- Freud, Sigmund, *A General Introduction to Psychology*, New York: Washington Square Press, 1962.
- _____, *Civilization and Its Discontents*, New York: Standard Edition, 1971.
- Gardner, Howard, *The Quest of Mind*, London: Quartet Books, 1976.
- Glover, Edward, *The Technique of Psycho-Analysis*, New York: International University Press, 1974.
- Goldberg, S.L., Joyce, Edinburgh: Oliver and Boyd, 1972.
- Granit, Ragnar, *Reception and Sensory Perception*, New Haven & London: Yale University Press, 1967.
- Gray, Alexander, *The Socialist Tradition Moses to Lenin*, London: Longmans, 1946.
- Guire, William Mc., *The Freud/Jung Letters*, London and Boston: The Hogarth Press and Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Hutagalung, M.S., *Djalan Tak ada Udjung Mochtar Lubis*, Jakarta: Gunung Agung, 1968.
- _____, *Kritik Atas Kritik Atas Kritik*, Jakarta: Yayasan Tulilia, 1975.
- _____, *Tanggapan Dunia Asril Sani*, Jakarta: Gunung Agung, 1967.
- James, William, *The Principles of Psychology*, Vol. 2, New York: Dover Publication Inc., tanpa tahun.
- Jong, P.E. De Josselin de. (terj. Abdullah Hussain), *Agama Di Gugusan Pulau-pulau Melayu*, Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1965.
- Joyson, R.B., *Psychology and the Common Sense*, London: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Kassim Ahmad, *Dialog Dengan Sasterawan*, Petaling Jaya: Penerbitan Pena

- Sdn. Bhd., 1979.
_____, *Kemarau Di Lembah*, Pulau Pinang: Saudara Sinaran Berhad, 1967.
- Kemajuan Malaysia* (Jil. I), Kuala Lumpur: Penerbitan Utusan Melayu, 1967.
- Keris Mas, 30 Tahun Sekitar Sastera*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979.
- Koch, Sigmund, *Psychology: A Study of Science*, Vol. 3, New York: McGraw-Hill Book Company, 1959.
- Kritik Sastera di Malaysia*, Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan, 1975.
- Kroeber, Karl, *Styles in Fictional Structure*, Princeton University Press, 1972.
- Kumar, Shiv K. and Keith McKean (ed.), *Critical Approaches to Fiction*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1968.
- Landy, Joseph V., Nenito Escasa, Joseph A. Galdon, *Insight: A Study of the Short Story*, Manila: Jesuit Educational Association, 1972.
- Lane, Michael, *Structuralism A Reader*, London: Jonathan Cape, 1970.
- Laurenson, Diana and Alan Swingwood, *The Sociology of Literature*, London: Granada Publishing, 1972.
- Leary, Lewis, *American Literary Essays*, New York: Crowell Company, tanpa tahun.
- Lodge, Devid, *The Novelist of the Crossroads*, Ithaca & New York: Cornell University Press, 1972.
- Lukman Ali (peny.), *Bahasa dan Kesusasteraan Sebagai Cermin Manusia Indonesia Baru*, Jakarta: Gunung Agung, 1967.
- Marshall, W.T. and H.M. Nelson, *Structures*, London: Pitman Publishing, 1974.
- Mid-Term Review of the Second Malaysia Plan 1971 – 1975*, Kuala Lumpur: Government Press, 1973.
- Mill, John Stuart, *On Liberty*, New York: The Liberal Arts Press, 1956.
- Mochtar Lubis, *Teknik Mengarang*, Jakarta: Perpustakaan Perguruan P.P. dan K., 1955.
- Mohd. Taib Osman, *Kesusasteraan Melayu Lama*, Kuala Lumpur: Penerbitan Federal Berhad, 1965.
- _____, (ed.) *Pengajaran Bahasa dan Kesusasteraan Malaysia*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1977.
- Muhammad Hatta, *Alam Pikiran Junani*, Jakarta: Tintamas, 1957.
- Osborne, Harold, *Aesthetics in Modern World*, London: Pitman Publishing, 1974.
- Peters, R.S., *Psychology and Ethical Development*, London: George Allen & Unwin Ltd., 1974.
- Piven, Francis Fox and Richard A. Cloward, *Poor People's Movements*, New York: Pentheon Books, 1977.

- Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, USA: University of Texas Press, 1975.
- Rader, Melvin (ed.), *A Modern Book of Aesthetics*, New York: Holt, Reinhart and Winston, 1966.
- Raja Haji Yahya, *Cerita-cerita Jenaka Melayu*, Kuala Lumpur: Penerbitan Fajar Bakti, 1975.
- Roth, Audrey J., *The Research Paper: Form and Content*, California: Wadsworth Publishing Co. Inc., 1969.
- Saad Shukri Haji Muda, *Detik-detik Sejarah Kelantan*, Kota Baharu, Pustaka Aman Press, 1971.
- Sanford, Fillmore H., *Psychology in the Theory and Practice*, New York: Riberside Press, 1965.
- Scholes, Robert, *Structural Fabulation*, Notre Dame & London: University Notre Dame Press, 1975.
- Sennett, Richard and Jonathan Cobb, *The Hidden Injuries of Class*, New York: Vintage Books, 1973.
- Shahnon Ahmad, *Gubahan Novel*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka 1980.
- Shipley, Joseph T., (ed.), *Dictionary of World Literature*, New Jersey: Littlefield, Adams & Co., 1962.
- Showak, Arthur B., *Blue-Collar Life*, New York: Random House Inc., 1969.
- Silverman, Robert E., *Psychology*, New York: Meredith Corporation, 1971.
- Simorangkir, B. Simanjuntak, *Kesusasteraan Indonesia 2*, Jakarta: P.T. Pembangunan, 1961.
- _____, *Kesusasteraan Indonesia 3*, Jakarta: P.T. Pembangunan, 1955.
- Siu, Li Chuan, *A Bird's-eye View of the Development of Modern Malay Literature 1921 - 1941*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara, 1970.
- _____, *Iktisar Sejarah Perkembangan dan Pergerakan Kesusasteraan Melayu Modern 1945 - 1965*, Kuala Lumpur: Pustaka Antara, 1967.
- Steinmann, Martin and Gerald Willen (ed.), *Literature for Writing*, California: Wadsworth Publishing Inc., 1967.
- Suryadipura, R. Paryana, *Alam Pikiran*, Jakarta: Neijenhuis & Co., tanpa tahun.
- Syed Husin Ali, *Kemiskinan dan Kelaparan Tanah di Kelantan*, Petaling Jaya: Karangkraf Sdn. Bhd., 1978.
- _____, *Malay Peasant Society and Leadership*, Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1975.
- Szanto, George H., *Narrative Consciousness*, Austin & London: University of Texas Press, 1972.
- Thomas, Henry and Dana Lee Thomas, *Living Biographies of Great Philosophers*, New York: Holyson House, 1947.

- Thrall, A. Hibbard and C.H. Holman, *A Handbook to Literature*, New York: The Odessey Press, 1960.
- Umar Junus, *Iktisar dan Analisa Novel-novel Melayu*, Kuala Lumpur: Pustaka Melayu Baru, 1971.
- Usman Awang, *Duri dan Api*, Melaka: Penerbitan Abbas Bandung, 1972.
- Watson, George, *The Literary Critics*, Harmondsworth: Penguin Books, 1962.
- Wellek, Rene, *Concepts of Criticism*, New Haven: Yale University Press, 1971.
- Wellek, Rene and Warren, Austin, *Theory of Literature*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- Wimsatt, William K. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism A Short History*, New Delhi: Oxford & IBH Publication Co., 1974.
- Yahya Ismail, *Mengkaji Fiksyen*, Kuala Lumpur: Penerbitan Pena Sdn. Bhd., 1967.
- _____, *Kesusasteraan Moden Dalam Esei dan Kritik I*, Singapura: Pustaka Nasional, 1967.
- _____, *Kesusasteraan Moden Dalam Esei dan Kritik 2*, Singapura: Pustaka Nasional, 1968.
- _____, *Sejarah Sastera Melayu Moden*, Kuala Lumpur: Penerbitan Fajar Bakti, 1976.

RENCANA-RENCANA

- A. Bakar Hamid, "Novel dan Sudut Pandangan", *Dewan Sastera*, Jil. 3, Bil. 11, 15 November 1973, hlm. 32 – 36.
- _____, "Novel-novel Tahun 1971", *Penulis*, Tah. 6, 1/2, April/Ogos 1972, hlm. 373 – 386.
- _____, "Perpaduan Kaum dan Nasionalisme Dalam Kesusteraan Melayu Sesudah Perang Dunia Kedua", *Dewan Sastera*, Jil. 1, Bil 5, 15 Mei 1971, hlm. 34 – 37.
- _____, "Arah Perkembangan Kesusteraan Melayu", *Dewan Bahasa*, Jil. 17, Bil. 8, Ogos 1973, hlm. 338 – 356.
- _____, "Ahmad Rashid Talu Dengan Iakah Salmahnya", *Penulis*, Tah. 3, Bil. 2, September 1969, hlm. 150 – 155,
- _____, "Patoh Sayap Terbang Jua: Tema dan Persoalan", *Penulis*, Tah. 3, Bil. 2, September 1969, hlm. 156 – 159.
- A. Wahab Ali, "Rentung", *Penulis*, Bil. 1/2 Tah. 6, April/Ogos, hlm. 344 – 356.

- Abdullah Maamun Junid, "Perbandingan Ranjau Sepanjang Jalan Dengan Nectar In A Sieve", *Berita Minggu*, 29 September 1974, hlm. 12.
- Achdiat Karta Miharja, "Ranjau Sepanjang Jalan", *Dewan Sastera*, Jil. 2, Bil. 6, 15 Jun 1972, hlm. 40 – 41.
- Ali Ahmad, "Aspek-aspek Sosial Dalam Perkembangan Kesusasteraan Melayu", *Dewan Sastera*, Jil. 1, Bil. 2, 15 Februari 1971, hlm. 19 – 23.
- Alis Murni, "Pinggari Kamar 14", *Pendisi*, Tah. 3, Bil. 2, September 1969, hlm. 169 – 172.
- Ani Ros, "Angkatan 50 Terkebelakang dan Cita-citanya", *Mastika*, Mac 1953.
- Anwar Ridhwan, "Kesusasteraan Malaysia 1973: Satu Survey Ringkas", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 6, Jun 1974, hlm. 267 – 301.
- _____, "Kesusasteraan Malaysia 1974: Satu Survey Ringkas", *Dewan Bahasa*, Jil. 19, Bil. 4, April 1975, hlm. 219.
- _____, "Kesusasteraan Malaysia 1975: Satu Survey Ringkas", *Dewan Bahasa*, Jil. 20, Bil. 4, April 1976.
- Bowling, Lawrence Edward, "What is the Stream of Consciousness Technique?", *Critical Approaches To Fiction*, USA: McGraw-Hill Books Co., 1969, hlm. 249 – 366.
- Brakel, L.F., "Persian Influence of Malay Literature", *Traditional Malay Literature* (Koleksi eseи Md. Salleh Yaapar), tanpa tahun, hlm. 32 – 33.
- Fernando, Lloyd, "Semangat Mengkaji Diri Dalam Cerpen-cerpen Shahnون Ahmad", *Dewan Sastera*, Jil. 6, 9, 15 September 1976, hlm. 51 – 55.
- _____, "Hubungan Kesusasteraan Sukuuan Dengan Kesusasteraan Kebangsaan", *Dewan Sastera*, Jil. 1, Bil. 9, 15 September 1971, hlm. 54 – 59.
- Hamzah, "Pertumbuhan dan Perkembangan Novel Melayu", *Hiburan*, Bil. 499, 2 Mac 1957 hingga Bil. 519, 10 Ogos 1957 (19 siri).
- Harun Aminurrashid, "Mengenai Novel-novel Melayu", *Medan Sastera*, Tah. 2, No. 3, Mac 1965, hlm. 124 – 134.
- Holland, Norman N., "The 'unconsciousness' of Literature: The Psycho-analytic Approach", *Contemporary Criticism*, London: Edward Arnold, 1970, hlm. 131 – 153.
- Ismail Hussein, "Membicarakan Ceramah Prof. Teeuw Mengenai Sastera Melayu moden", *Angkatan Baru*, Januari 1965, hlm. 10 – 20.
- _____, "Kesusasteraan Nasional Malaysia", *Dewan Sastera*, Jil 1, Bil. 9, 15 September 1971, hlm. 29, 32 – 33, 35, 37 – 39.
- _____, "Pengarang-pengarang Melayu di Singapura Selepas Perang Dunia Kedua", *Bahasa*, No. 7, 1965, hlm. 3 – 55.
- _____, "Sastera Melayu dan Perpaduan Kaum", *Kertas Kerja Seminar PMBUM di Universiti Malaya*, 24 Oktober 1969, hlm. 1 – 12.

- Ismail Muhammad, "Sasterawan-sasterawan Melayu Kuala Lumpur 1958 – 1969: Kemunculan dan Waktu Kegiatan Mereka", *Penulis*, Tah. 6, Bil. 1/2, April/Ogos 1972, hlm. 328 – 343.
- Johns, A.H., "Manusia Dalam Alam Tanpa Belas Kasihan", *Dewan Sastera*, Jil. 1, Bil. 3, 15 Mac 1971, hlm. 34 – 38, 56 – 59.
- _____, "Man In A Merciless Universe: The Work Shahnon Ahmad", *Tenggara*, Bil. 6, 1973, hlm. 128 – 139.
- Keris Mas, "Kesusasteraan dan Masyarakat Umum", *Dewan Sastera*, Jil. 1, Bil. 10, 15 Oktober 1971, hlm. 32 – 34, 36 – 37, 55.
- Mahmud Ahmad, "Menilai dan Memperkatakan Novel-novel Melayu", *Medan Sastera*, Tah. 2, No. 3, Mac 1965, hlm. 135 – 145.
- Metzger, Laurent, "Salina: Sebuah Hasil Autobiografi", *Dewan Sastera*, Jil. 2, Bil. 7, 15 Julai 1972, hlm. 6 – 9.
- Mohd. Taib Osman, "Kesusasteraan Melayu dan Perubahan Sosiobudaya", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 8, Ogos 1974, hlm. 363 – 382.
- _____, "Kesusasteraan Melayu Moden", *Penulis*, Tah. I, Bil. 2, April 1964, hlm. 9 – 23.
- _____, "Classical Malay Literature: A Brief Survey", *Asian Pacific Quarterly*, Vol. 3, No. 3, 1971.
- Mohd. Yusof Hasan, "Meninjau Selayang Pandang: Ranjau Sepanyang Jalan", *Mastika*, Disember 1968, hlm. 44 – 50.
- _____, "Srengenge: Simbolisme Konflik Nilai", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 6, Jun 1974, hlm. 302 – 307.
- _____, "Seluang Menodak Buang: Rakyat dan Ubi Gadong", *Dewan Sastera*, Jil. 9, Bil. 1, 15 Januari 1979, hlm. 7 – 14.
- Nasution, J.U., "Ishak Haji Muhammad", *Dewan Sastera*, Jil. 2, Bil. 11, 15 November 1972, hlm. 3 – 6.
- _____, "Kesusasteraan Malaysia Mutakhir", *Dewan Sastera*, Jil. 5, Bil. 7, 15 Julai 1975, hlm. 50 – 55.
- Orang Sekijang, "Perasaan dan Fikiran Seseorang Sasterawan", *Mastika*, April 1954.
- Pena Patriot, "Some Aspects of Recent Malay Literature", *Truth*, Vol. I, No. 1, April 1973, hlm. 4 – 6.
- _____, "Shahnon Ahmad's Novels: A Critical Evaluation", *Truth*, Vol. I, Nos. 2/3, Mei/Jun 1973, hlm. 3 – 5, 6, 13.
- Pyan Husayn & Ramli Isin, "Novel-novel Melayu 1925 – 1973 : Satu Senarai Rujukan", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 8, Ogos 1974, hlm. 383 – 414.
- Shahnon Ahmad, "Kegiatan Sastera Melayu 'Moden' Masih Tradisional?", *Dewan Sastera*, Jil. 3, Bil. 3, 15 Mac 1973, hlm. 11 – 12.

- _____, "Mengapa Saya Menulis Ranjau Sepanjang Jalan", dalam Anwar Ridhwan (ed.), *Di sekitar Pemikiran Kesusasteraan Malaysia 1957 – 1975*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1976, hlm. 184 – 196.
- _____, "Dasar Penulisan Novel dan Cerpen", *Dewan Sastera*, Jil. 5, Bil. 12, 15 Disember 1975.
- _____, "Siti Salina: Sebuah Renungan Kembali", *Dewan Sastera*, Jil. 9, Bil. 10, 15 Oktober 1979, hlm. 47 – 51.
- Siti Hawa Salleh, "Bada Semalam", *Perodis*, Tah. 3, Bil. 2, September 1969, hlm. 163 – 166.
- Siu, Li Chuan, "Sepintas Lalu Perkembangan Sastera Melayu Moden 1942 – 1963", *Dewan Sastera*, Jil. 2, Bil. 8, 9, 10, 15 Ogos, 15 September, 15 Oktober 1972.
- Skinner, C., "A Note on Communalism in Malay Literature", *The May Tragedy in Malaysia (A Collection of Essays)*, Australia: University Monash, Julai 1969, hlm. 33 – 39.
- Teeuw, A., "Salma", *Dewan Bahasa*, Jil. 8, Bil 11, November 1964, hlm. 517 – 524.
- _____, "Kesan-kesan Seorang Luar I: Tiga Buah Novel Ruh Hayat", *Dewan Bahasa*, Jil. 9, Bil 11, Disember 1965, hlm. 489 – 493.
- _____, "Kesan-kesan Seorang Luar II: Dua Novelet Karangan Arena Wati", *Dewan Bahasa*, Jil. 9 Bil. 12, Disember 1965, hlm. 545 – 556.
- _____, "Kesan-kesan Seorang Luar III: Dua Novelet Karangan Shahnon Ahmad", *Dewan Bahasa*, Jil. 10, Bil. 3, Mac 1966, hlm. 107 – 113.
- Yahya Ismail, "Syed Sheikh Al-Hadi: Pembuka Zaman Baru Dalam Bidang Novel", *Dewan Bahasa*, Jil. 18, Bil. 11, November 1974, hlm. 549 – 576.
- _____, "Ahmad bin Muhammad Rashid Talu", *Dewan Sastera*, Jil. 2, Bil. 2, 15 Februari 1972, hlm. 3 – 5.
- _____, "Novel-novel Melayu di Dalam Tahun 1967", *Bahasa*, No. 9, Bil. 9, September 1968, hlm. 341.
- _____, "Penerbitan Ciptasastera 1966 – 67", *Dewan Bahasa*, Jil. 12, Bil. 9, September 1968, hlm. 341.
- _____, "Persoalan Latar Belakang Sastera Malaysia", *Dewan Sastera*, Jil. 2, Bil. 4, 15 April 1972, hlm. 50 – 51.
- _____, "Srengenge: Sebuah Ulasan Novel", *Dewan Sastera*, Jil. 3, Bil. 9, 15 September 1973, hlm. 45 – 50.
- Zainal Abidin Bakar, "Novel: Melihat Perkembangannya Dengan Angka", *Dewan Sastera*, Jil. 6, Bil. 11, 15 November 1976, hlm. 59, 60.

LATIHAN ILMIAH DAN TESIS YANG TIDAK TERCETAK

- Abdul Rahman Al-Ahmad, "Satu Kajian Dan Perbandingan Riwayat Hidup Kadir Adabi Dengan Asaad Shukri", Tesis Sarjana Sastera, Jabatan Sejarah, Fakulti Sastera dan Sains Sosial, Universiti Malaya, Kuala Lumpur, 1978.
- Fatimah Busu, "Ciri-ciri Satira Dalam Novel-novel Melayu dan Afrika Moden: Satu Kajian Perbandingan", Tesis Sarjana Sastera, Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia, 1977.
- Md. Salleh Yaapar, "A Comparative Study of Malaysian and Philippine Folk Literature, Part One: The Analysis", Thesis In Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Arts, University of the Philippines, Mac 1977.
- Mohd. Yusof Hasan, "Bahasa Daerah Dalam Karya-karya Shahron Ahmad", Tesis Sarjana Sastera, Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia, 1976
- Syed Othman Syed Omar, "Acuanan Mahkota: Satu Kajian Perwatakan", Latihan Ilmiah Sarjana Muda Sastera, Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia, 1978/79.