

SASTERAWAN NEGARA
NOORDIN
HASSAN

Anak Tanjung Pejuang Seni



NOORDIN HASSAN

Sumber: *Citra Dewan Bahasa dan Pustaka*. Kuala Lumpur: DBP, 2001.

SIRI KEFAHAMAN BUDAYA (6)
CENDEKIA MELAYU DI PULAU PINANG

SASTERAWAN NEGARA NOORDIN HASSAN

Anak Tanjung Pejuang Seni

Editor

SOHAIMI ABDUL AZIZ



Penerbit Universiti Sains Malaysia
Pulau Pinang
2003

Pengedaran:

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

© Penerbit Universiti Sains Malaysia, 2003

Perpustakaan Negara Malaysia Data Pengkatalogan-dalam-Penerbitan

Sasterawan Negara Noordin Hassan : anak tanjung pejuang seni / editor
Sohaimi Abdul Aziz.

(Siri kefahaman budaya cendekia Melayu di Pulau Pinang ; 6)

ISBN 983-861-255-3

1. Noordin Hassan, Dato', 1929- – Contributions in Malay literature.
 2. Malay fiction – History and criticism. 3. Malay drama – History and criticism. I. Sohaimi Abdul Aziz. II. Siri
- 899.23092 PL5136.52.R278

Penerbit Universiti Sains Malaysia
11800 USM Pulau Pinang, Malaysia

Penyunting naskhah: A'watif Ahmad
Reka bentuk kulit buku: Mohd Murad Shahiran
Pembaca pruf: Rosni Habib
Taip/susun atur komputer: Rosni Habib

Dicetak oleh Sinaran Bros. Sdn. **25 NOV 2004**

NASKAH PEMELIHARAAN
PERPUSTAKAAN NEGARA MALAYSIA

APB 01152513

Kandungan

Tinta Pengantar	vii
Pengenalan	1
1. Kepengarangan Dramatis Noordin Hassan <i>Mata Sikana</i>	10
2. Unsur Bangsawan dalam Karya-Karya Noordin Hassan – Apakah Ada? <i>Rahmah Bujang</i>	25
3. Jiwa dan Minda Pencipta: Noordin Hassan di Awal dan Akhir Teksnya <i>Fatimah Ali</i>	38
4. Semiotik Teater: Penanda, Simbol dan Makna dalam Karya Noordin Hassan <i>Solehah Isbak</i>	57
5. Noordin Hassan: Permasalahan Masyarakat Melayu dalam "Bukan Lalang Ditiup Angin" <i>Jamaludin Osman</i>	83
6. Penampilan Isu Politik Semasa Sebagai Strategi Naratif dalam <i>Bukan Lalang Ditiup Angin</i> <i>Talib Samat</i>	96
Penyumbang	113
Indeks	115

Tinta Pengantar

Siri Seminar Kefahaman Budaya adalah satu siri seminar intelektual yang memugar dan mengetengahkan pandangan alam dan budaya fikir cendekia, sasterawan, budayawan dan peranan institusi-institusi keilmuan yang pernah bertapak dan berakar atau yang masih menyumbang di Pulau Pinang. Pulau Pinang yang mempunyai kedudukan geografi yang strategik dan kosmopolitan sifatnya telah menjadi satu daya tarikan untuk bercambah bibit-bibit budaya fikir kepada mereka yang lahir atau yang singgah di pulau ini. Maka siri seminar ini merakamkan satu kembara masa dan budaya fikir yang besar impaknya bukan sahaja kepada intelektualisme di Pulau Pinang tetapi juga di Malaysia.

Siri seminar ini menjadi wadah untuk generasi masa kini dan masa depan mendekatkan diri mereka kepada sumbangan tokoh-tokoh dan institusi-institusi yang dibincangkan dan seterusnya menjadikannya sumber inspirasi bagi melanjutkan lagi kegemilangan dunia intelektual itu. Generasi masa kini dan masa depan sewajarnya mengambil kesempatan ini untuk menggali dan menggilap mutiara ilmu yang tersurat dan tersirat dalam baris-baris ayat yang diabadikan dalam kertas-kertas kerja yang dibukukan ini supaya mereka tidak menjadi manusia yang terkapar-kapar di tengah-tengah

Tinta pengantar

asakan samudera budaya fikir asing yang menerjah melalui sendi dan nadi globalisasi dan melumpuhkan daya fikir yang berlapikkan hamparan akal budi. Sebaliknya mereka mesti menjadi manusia yang dapat berbangga dengan kekuatan dan keutuhan pandangan alam dan budaya fikir yang tinggi nilainya yang telah terbina dalam tradisi masyarakatnya.

Siri Seminar Kefahaman Budaya ini telah digerakkan oleh mahasiswa daripada Kelab Sastera Universiti Sains Malaysia dan disokong oleh agensi-agensi kerajaan yang prihatin kepada penyelidikan, pemeliharaan dan pengembangan tradisi keilmuan yang pernah atau sedang berpusat di Pulau Pinang seperti Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negeri Pulau Pinang, Yayasan Bumiputera Pulau Pinang dan Dewan Bahasa dan Pustaka Wilayah Utara. Perkembangan ini menjadi kebanggaan Universiti Sains Malaysia dan kami terpanggil untuk melaksanakan satu tanggungjawab intelektual bagi menerbitkan kertas-kertas kerja yang dibentangkan dalam siri seminar ini.

Semoga buku-buku yang lahir daripada siri seminar ini akan menjadi satu koleksi dan dokumentasi yang penting kepada mereka yang menghargai dan mencintai santapan intelektual daripada satu khazanah yang gilang-gemilang.

Di sana padi di sini padi,
Padi huma dari seberang,
Di sana budi di sini budi,
Barulah nama disebut orang.

PROFESOR DATO' DZULKIFLI ABDUL RAZAK
Naib Canselor
Universiti Sains Malaysia
21 Mac 2003
18 Muharam 1424

Pengenalan

Sohaimi Abdul Aziz

Seni dan Pulau Pinang sukar dipisahkan, umpama cahaya dengan bayang-bayang. Pulau Pinang bukan sahaja menjadi tempat perkembangan seni tetapi juga melahirkan pengarang atau seniman terkemuka. Bermula dengan seniman P. Ramlee, dunia filem dan nyanyian menjadi sebutan sehingga ke hari ini. Belum ada pengganti kepada seniman agung ini. Pulau Pinang terus menghasilkan seniman dalam pelbagai bidang untuk negara. Dalam bidang drama nama Noordin Hassan adalah seniman yang tidak asing lagi. Beliau dilahirkan di Jalan Hatin, Pulau Pinang pada tahun 1929. Beliau bukan sahaja berkecimpung dalam bidang penulisan tetapi juga pementasan drama.

Drama adalah genre sastera yang tidak kurang penting jika dibandingkan dengan novel ataupun cerpen. Drama mempunyai sejarah yang panjang. Bermula dengan kegiatan ritual, drama berkembang menjadi seni sastera yang memperlihatkan perkem-

bangsa yang seiring dengan perkembangan zaman. Perkembangan drama di Malaysia boleh dilihat dalam dua perspektif, iaitu tradisional dan moden. Drama tradisional Malaysia boleh ditelusuri dengan melihat kepada seni persembahan seperti makyung, boria, randai dan dabus. Makyung adalah seni persembahan yang memiliki ciri-ciri pendramaan seperti penceritaan, lakonan dan nyanyian. Pada abad ke-19 hingga ke zaman penjajahan Jepun muncul satu lagi seni persembahan, iaitu bangsawan. Pengkaji genre ini mendapati bahawa bangsawan berasal dari India dan dibawa ke Tanah Melayu pada tahun 1870-an melalui Rombongan Wayang Parsi atau Mandu. Kemudian pada tahun 1930-an pengaruh Barat mula meresapi bangsawan ini. Terdapat kumpulan-kumpulan bangsawan yang mementaskan isi daripada drama-drama Shakespeare. Seterusnya drama Shakespeare mempengaruhi drama-drama Melayu apabila muncul kecenderungan drama-drama yang mengambil unsur sejarah sebagai unsur penting. Kemudian populariti bangsawan mula merosot. Kemererosotan bangsawan telah diambil alih oleh drama realisme pada tahun 1960-an. Muncullah nama-nama seperti Kala Dewata dengan dramanya seperti "Atap Genting Atap Rumbia" (1963) yang membincangkan tentang perbezaan nilai antara masyarakat kota dengan desa. Usman Awang juga menghasilkan drama realism seperti "Tamu di Bukit Kenny" (1968) yang mengisahkan pelbagai isu masyarakat seperti rumah haram, rasuah, penyalahgunaan kuasa dan kemiskinan. Aliran realisme juga menyerlah dalam drama A. Samad Said, iaitu "Di Mana Bulan Selalu Retak" (1965). Aliran realisme ini kemudiannya ditentang oleh beberapa sasterawan lain seperti Noordin Hassan, Johan Jaaffar dan Hatta Azad Khan.

Noordin Hassan adalah sasterawan yang diterima sebagai pelopor kepada satu genre drama yang berbeza daripada drama realisme. Aliran yang dibawa oleh Noordin Hassan menimbulkan perbincangan yang panjang. Ada yang melihat aliran itu sebagai aliran absurdisme

dan ada yang melihatnya sebagai aliran surrealisme. Namun terdapat pertalian yang erat antara kedua-dua aliran ini. Drama-drama Noordin Hassan yang memegang aliran ini memperlihatkan pemaparan peristiwa-peristiwa yang berpecah-pecah atau tidak ada kesatuan, banyak mainan kata-kata, berselirar dengan kerumitan, dan memerlukan renungan dan tanggapan yang kritis kerana Noordin Hassan mahu pembaca atau penonton melihat apa yang tersirat dan bukan yang tersurat. Maka watak-wataknya tidak menampilkan makna secara langsung seperti watak-watak dalam drama realisme. Mengapakah aliran yang dibawa oleh Noordin Hassan mendapat tempat? Selain sifat pengarang suka bereksperimen, drama dan masyarakat tidak dapat dipisahkan. Keserabutan dalam drama Noordin Hassan seperti drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" ada hubungan dengan keserabutan masyarakat di Malaysia pada ketika itu.

Kejayaan Noordin Hassan sebagai seniman ada hubungan dengan latar keluarga dan pendidikan yang diterimanya. Noordin Hassan lahir dalam keluarga yang meminati seni. Bapanya adalah seorang seniman yang bergiat dalam bidang boria melalui kumpulan Hassan Aluih Pak Cik Kaya. Bapanya adalah seorang Tukang Karang yang petah dan pandai menggubah puisi yang sedap didengar. Pada ketika itu kumpulan boria Hassan Aluih Pak Cik Kaya sangat diminati oleh peminat boria di Pulau Pinang. Boria yang dimainkan selama sepuluh malam pertama bulan Muharam menarik minat Noordin Hassan kerana boria ini mengandungi unsur-unsur sastera seperti petikan daripada peristiwa-peristiwa di dalam hikayat, cerita dongeng, mitos dan penglipur lara. Nyata darah seni telah mengalir ke dalam diri Noordin Hassan dan ia dikejapkkan lagi oleh kegiatan seni boria yang sangat popular pada ketika itu. Tambahan pula, ibunya seorang pencerita yang baik yang selalu bercerita kepadanya. Dengan kata lain dunia bercerita telah subur dalam diri Noordin Hassan semenjak kecil lagi.

Selain pengalaman langsung dengan kegiatan boria, Noordin Hassan juga mendapat pendedahan tentang drama dengan lebih teratur ketika beliau mengikuti kursus perguruan di Maktab Perguruan Kirby, United Kingdom pada tahun 1952. Sekembali ke tanah air dan mula bertugas di beberapa buah sekolah di Kedah, Noordin Hassan mula memasuki dunia penulisan dan pementasan drama. Beliau telah mula menulis drama semenjak tahun 1950-an lagi. Drama awalnya ialah "Tak Kunjung Kembali" yang dihasilkan pada tahun 1953 dan "Surai Cambai" pada tahun 1954. Penulisan dan pementasan drama semakin rancak apabila beliau mula berkhidmat sebagai pensyarah Maktab Perguruan Harian di Alor Setar antara tahun 1959 hingga 1967. Semasa bertugas di Maktab Perguruan Sultan Idris antara tahun 1968 hingga 1975 beliau telah menghasilkan drama-drama yang bermutu dan dikagumi, antaranya ialah drama "Bukan Lalang Ditiup Angin", "Tiang Seri Tegak Berlima" dan "Pintu". Penghasilan drama-drama ini telah meletakkan Noordin Hassan sebagai dramatis yang disegani dan beliau telah menggerakkan gelombang drama moden di Malaysia. Drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" adalah drama yang telah membawa satu dimensi baru dalam sejarah perkembangan drama di Malaysia. "Bukan Lalang Ditiup Angin" telah mengejutkan khalayak drama di Malaysia kerana drama ini membawa angin perubahan drama tradisional yang masih berpaksi kepada drama bangsawan dan realisme. "Bukan Lalang Ditiup Angin" telah mendapat Hadiah Karya Sastera 1971.

Peluang Noordin Hassan mengikuti kursus drama dalam pendidikan di Universiti Newcastle, England pada tahun 1979 telah dimanfaatkannya untuk mendalami lagi dunia drama. Drama-drama yang dilahirkan pada tahun 1980-an memperlihatkan arus perubahan yang jelas. Noordin Hassan cenderung untuk menyemai unsur-unsur Islam dalam drama-drama yang dihasilkan. Beliau mengetengahkan satu konsep drama yang dikenali sebagai drama fitrah. Salah satu

drama yang telah dihasilkan yang cuba membawa konsep fitrah ini ialah drama "Jangai Bunuh Rama-Rama" yang dihasilkan pada tahun 1982. Seterusnya beliau menghasilkan drama "Anak Tanjung" pada tahun 1987 dan "Cindai" pada tahun 1988. Manakala pada tahun 1991, Noordin Hassan telah menghasilkan drama "Peran" dan "Sirih Bertepuk Pinang Menari". Seterusnya Noordin Hassan menghasilkan drama yang bertajuk "Malam Ini Penyu Menangis" pada tahun 1994.

Noordin Hassan bukan sahaja seorang penulis drama tetapi juga pengarah kepada kebanyakan drama yang dihasilkannya. Noordin Hassan bukan sahaja memperlihatkan kemampuannya mengarang dan mengarah drama tetapi juga seorang seniman yang menghasilkan karya secara serius dan teliti. Setiap gerak ayat-ayat dan dialog-dialognya mempunyai pesan yang bersifat falsafah. Makna-makna yang ingin disampaikan kepada khalayak tidak mudah ditangkap dengan sekali pandang. Sebaliknya, ia perlu renungan yang tajam dan kritis. Gaya penulisan dan persembahannya tidak lagi berada dalam kepompong tradisi tetapi jalinan antara tradisi dengan moden. Jalinan ini membawa keunikan kepada karya-karya Noordin Hassan. Schubungan itu, karya-karya beliau sering mendapat perhatian daripada pengkaji drama. Seterusnya, kekuatan Noordin Hassan sebagai seniman telah mendapat pengiktirafan masyarakat dan negara. Pelbagai hadiah diberi kepada karya-karya yang dihasilkan dan beberapa anugerah kepada dirinya diberi seperti Anugerah Sastera Negara pada tahun 1993.

Melibat sumbangan besar Noordin Hassan kepada perkembangan drama moden di Malaysia dan beliau anak kelahiran Pulau Pinang, maka Seminar Kefahaman Budaya keenam telah memberi fokus kepada karya-karyanya. Sebanyak enam buah kertas kerja telah dibincangkan. Kertas-kertas kerja ini telah disusun menjadi bab-bab tertentu dalam buku ini yang mengandungi enam bab. Bab pertama bertajuk "Kepengarangan Dramatis Noordin Hassan" ditulis oleh Mana

Sikana. Dalam tulisannya ini, Mana Sikana menjelaskan enam faktor yang memperlihatkan Noordin Hassan sebagai seorang pengarang yang istimewa. Pertama, Noordin Hassan adalah pengarang yang banyak dan berani mengkritik serta menyindir masyarakat dan pemimpin Melayu yang menyebabkan masyarakat itu terus terjebak dalam kancang kemiskinan. Kedua, pemikiran yang digarap dalam drama-dramanya mencabar pemikiran pembaca. Ketiga, Noordin Hassan telah menggembangkan unsur tradisi dan sejarah dalam drama-drama yang dihasilkannya. Keempat, drama-drama Noordin Hassan jelas melanggar aliran drama realisme. Kelima, teknik keterpecahan (*fragmentation*) mewarnai drama-drama Noordin Hassan. Keenam, terdapat unsur intelektual dari parodi dalam drama-drama yang dihasilkan. Mana Sikana seterusnya menyatakan bahawa terdapat teknik pascamoden dalam drama-drama Noordin Hassan. Namun teknik ini tidak mengarah kepada drama-drama Noordin Hassan sebagai karya pascamoden sepenuhnya. Beliau juga menegaskan bahawa konsep drama fitrah yang cuba dibawa oleh Noordin Hassan lebih kepada drama yang berunsur Islam.

Rahmah Bujang pula menulis dalam bab kedua dengan tajuk "Unsur Bangsawan dalam Karya-Karya Noordin Hassan – Apakah Ada?" Jawabnya, sememangnya ada. Beliau menyatakan bahawa unsur bangsawan yang ada dalam drama-drama Noordin Hassan bersifat pengaruh yang diambil seperti melalui pengalaman lalu. Noordin Hassan dikatakan bernostalgia dengan bangsawan dalam drama-drama yang dihasilkan. Unsur bangsawan itu adalah seperti kekaguman, cerita, kreativiti dalam struktur, lagu, muzik dan tarian, sempadan dan teladan serta kesan. Unsur bangsawan menyerlah dalam drama-drama Noordin Hassan seperti "Sirih Bertepuk Pinang Menari". Rahmah Bujang juga menyatakan bahawa selain mengambil unsur bangsawan, Noordin Hassan juga mengambil unsur daripada drama tradisional Melayu yang lain seperti makyung, boria dan penglipur lara.

Bab ketiga yang bertajuk "Jiwa dan Minda Pencipta: Noordin Hassan di Awal dan Akhir Teksnya", telah ditulis oleh Fatimah Ali. Di dalam tulisannya ini beliau telah menjelaskan bahawa drama-drama Noordin Hassan memperlihatkan dirinya sebagai tokoh drama yang berjiwa dan berminda Islami. Hal ini jelas apabila persoalan, idea dan pesan yang ditampilkan sesuai dengan ajaran Islam. Manakala struktur dramanya menjelaskan ciri-ciri struktur persuratan dalam seni Islam. Dalam konteks bahasa pula, Noordin Hassan menggunakan bahasa simbolik yang mengarah kepada bahasa yang bersifat anagogik. Fatimah Ali melihat unsur Islam dalam drama-drama Noordin Hassan melalui pemikiran Ismail al-Faruqi, Lois Lamya Faruqi dan Scyedy Hossein Nasr.

Solehah Ishak dalam bab keempat membawa tajuk "Semiotik Teater: Penanda, Simbol dan Makna dalam Karya Noordin Hassan". Bab ini membincangkan penanda, simbol dan makna dalam drama-drama Noordin Hassan melalui perspektif strukturalisme dan semiotik. Beberapa buah drama Noordin Hassan telah dianalisis seperti "Bukan Lalang Ditiup Angin", "Anak Tanjung", "Selendang Umi" dan "Mana Setangginya?" Dalam analisis beliau, Solehah Ishak mendapati bahawa arahan pentas dalam drama-drama Noordin Hassan menampilkan simbol-simbol yang asing dalam masyarakat Melayu. Tetapi maknanya dapat diketahui dengan melihatnya dalam konteks penghasilan drama-drama itu. Manakala dalam drama-drama yang tidak mempunyai arahan pentas, maka mereka yang terlibat dengan proses produksi dan pengarahan drama itu mempunyai ruang untuk membuat pentafsiran terhadap segala tanda dramatis yang tersirat dalam teksnya. Kehadiran tanda-tanda dalam drama Noordin Hassan yang dicapai daripada taman tradisinya tidak mengundang masalah pemaknaan tetapi apabila tanda-tanda itu dicapai daripada taman tradisi yang asing maka ia mengundang masalah. Hal ini terjadi dalam drama "Mana Setangginya?"

Tajuk seterusnya yang terdapat dalam bab kelima, iaitu "Noordin Hassan: Permasalahan Masyarakat Melayu dalam 'Bukan Lalang Ditiup Angin'" telah dihasilkan oleh Jamaludin Osman. Bab ini mengemukakan drama Noordin Hassan "Bukan Lalang Ditiup Angin" yang dilihat dari perspektif sosiologi. Jamaludin Osman mendapati bahawa drama ini merakamkan reaksi Noordin Hassan terhadap peristiwa hitam dalam sejarah Malaysia, iaitu peristiwa berdarah 13 Mei 1969. Drama ini semacam satu dokumen kritis tentang permasalahan masyarakat Melayu yang dihimpit kemiskinan. Noordin Hassan mahu pemimpin Melayu berjuang untuk bangsanya dan bukan untuk merosakkan mereka. Di sini, Jamaludin Osman telah menimbulkan nada politik dalam analisisnya.

Talib Samat mengakhiri buku ini dengan membawa tajuk "Penampilan Isu Politik Semasa Sebagai Strategi Naratif dalam Drama 'Bukan Lang Ditiup Angin'". Dalam bab keenam ini, Talib Samat mendapati Noordin Hassan telah menggunakan isu politik semasa, iaitu Peristiwa 13 Mei 1969 sebagai satu strategi naratif untuk memancing minat pembaca terhadap dramanya "Bukan Lalang Ditiup Angin". Peristiwa 13 Mei 1969 adalah satu peristiwa panas yang memperlihatkan kepincangan kedudukan masyarakat di Malaysia pada ketika itu. Peristiwa ini telah menyebabkan rusuhan kaum antara Melayu dengan bukan Melayu hasil daripada kepincangan sosio-ekonomi yang diwarisi daripada Inggeris. Peristiwa ini telah menjadi bahan penting dalam perancangan masa depan Malaysia. Strategi naratif ini telah menghubungkan psikologi dan pengalaman pembaca untuk menghayati drama yang dihasilkan. Melalui strategi naratif ini, ufk pembaca akan menjadi lebih luas dalam interaksi kreatif dan kritis terhadap drama "Bukan Lalang Ditiup Angin".

Kesimpulannya, buku ini membawa kepada pembaca beberapa tajuk khusus yang memperkatakan Noordin Hassan sebagai pengarang dan drama-dramanya. Sesungguhnya masih banyak yang

boleh diperkatakan lagi tentang drama-drama Noordin Hassan. Namun buku ini berjaya menyumbang sebahagian daripada kekuatan Noordin Hassan sebagai dramatis atau seniman yang berkecimpung dalam bidang drama. Sumbangan Noordin Hassan kepada perkembangan drama moden di Malaysia telah dapat dijelaskan dan kedudukan Pulau Pinang bukan sahaja sebagai tempat kelahirannya tetapi juga menjadi penyubur kepada bakat besarnya itu telah juga dapat dijelaskan. Sesungguhnya buku ini mampu memperkenalkan Noordin Hassan kepada peminat drama dan mengangkat Pulau Pinang menjadi pulau yang menyuburkan bakat seni warganya.

Kepengarangan Dramatis Noordin Hassan

Mana Sikana

Barang siapa yang taat mengikuti perkembangan Noordin Hassan sebagai seorang penulis drama, akan segera mengenal keperibadiannya. Bukananya sesuatu yang baru apabila kita katakan bahawa Noordin Hassan mula menemukan dirinya melalui "Bukan Lalang Ditiup Angin". Sebelum itu beliau menghasilkan drama sejarah. Sama halnya seperti Kala Dewata sebelum menemukan aliran realismenya, beliau menghasilkan drama sejarah. Jalan yang dipilih oleh Noordin Hassan hampir sama dengan Kala Dewata; yang berbeza Noordin Hassan telah melakukan perlanggaran terhadap tradisi drama yang telah dibina oleh Kala Dewata itu sendiri.

Dalam beberapa tulisan sebelum ini, penulis pernah membicarakan penemuan dan pembinaan jati diri Noordin Hassan. Dalam perbicaraan ini mungkin beberapa idea itu hanya setakat mengulang atau memperkuuh apa yang telah dibincangkan. Pengukuhan juga penting, bukan sahaja dalam kerja penulisan kreatif

juga dalam penelitian dan kajian sastera, justeru kita dapat menegaskan penemuan-penemuan yang telah diutarakan. Juga sebagai legitimasi pandangan-pandangan yang diutarakan itu.

Kemunculan pada awal dekad 1970-an bukan sahaja mengejutkan para peminat drama dengan corak baru yang dibawakannya, juga para pengkaji dan peneliti drama dan teater waktu itu. Kebetulan di Indonesia sendiri pada zaman yang sama sedang dilanda oleh drama absurd, maka dengan mudah sahaja sesuatu yang menentang realisme itu dianggap absurdisme. Begitulah corak drama yang dibawakan oleh Noordin Hassan itu dikenal pada zaman permulaannya sebagai drama absurd. Penulis masih ingat Krishen Jit, yang banyak mengikuti perkembangan teater Melayu waktu itu pun menyatakan bahawa drama Noordin Hassan itu adalah absurd. Tanggapan itu dengan mudahnya diterima dan menjadi bahan perbincangan dengan cukup meluas.

Dalam kajian-kajian yang penulis lakukan kemudiannya, didapati bahawa absurdisme mempunyai pertentangan dengan nilai-nilai Islam. Absurdisme Barat menandakan manusia kehilangan pegangan agama, hilang kepercayaan terhadap hidup, tersisih dari sejarah dan mengalami keputusharapan. Hidup ini bagaikan penuh dengan kekosongan dan kehampaan. Penulis pun menulis bahawa aliran absurd yang mula berkembang di tanah air adalah suatu peniruan yang sesat. Seandainya kita hendak mengikuti jejak-jejak absurd, kita haruslah melakukan pemberontakan atau perlanggaran terhadap nilai-nilainya.

Noordin Hassan sendiri tidak menyenangi label yang dilekatkan pada dramanya dengan gelaran absurd itu. Kemudian Noordin Hassan mengeluarkan manifesto kreatifnya sendiri dengan nama Drama Fitrah. Antara ciri pentingnya ialah menyusup di dalamnya ciri keislaman.

Namun, kalau kita meneliti, dan atas kesedaran kepengarangan juga, dalam catatan beberapa karyanya terutamanya dalam aspek latarnya, drama Noordin Hassan dapat diklasifikasikan sebagai drama surrealisme. Pun, beberapa adegan dan citra drama Noordin Hassan dapat juga dikatakan wujudnya unsur absurd itu. Dari suatu segi yang lain ada pandangan yang menyatakan, kita persetankan sahaja aspek aliran ini. Kenyataan ini pun tidak dapat kita terima sepenuhnya, justeru aliran itu adalah idealisme dan menjadi pegangan kepengarangan. Pengarang yang mengabaikan aliran biasanya ia akan kehilangan arah, justeru tiada landasan yang mengarahkannya kepada sesuatu jalan penciptaan.

Apa pun di atas perdebatan corak surrealisme, absurdisme, absurd ala Malaysia, drama fitrah dan pelbagai lagi, Noordin Hassan sebagai pengarang sebenarnya cukup istimewa. Untuk itu penulis pernah menyatakan sebab-musabab, mengapa beliau menjadi istimewa dan mengapa kehadirannya disambut dengan begitu meriah sekali. Tentulah ada sesuatu yang luar biasa kenapa kehadirannya disambut begitu ghairah dan meriah itu.

Pertamanya, drama Noordin Hassan tercermin kebijaksanaan dan keberanian pengarang, menjelaskan secara strukturalistik sistem-sistem tanda masyarakat Melayu yang diaibkan oleh cara berfikir primitif dan korupsi politik. "Bukan Lalang Ditiup Angin" secara analogi menggambarkan bahawa kemerdekaan adalah hasil perjuangan orang Melayu; tetapi setelah lebih satu dekad merdeka, mereka masih tiada beridentiti. Sesuai dengan reaksi 13 Mei yang menyaksikan himpitan libido Melayunya, drama ini menggambarkan bagaimana mereka harus bangun untuk membina tamadun baru. Menyerah kepada nasib dan kurang usaha adalah penyakit yang mesti dibanteras. Secara halus dan tajam, Noordin Hassan menyindir kegagalan kepimpinan dan perebutan kuasa yang menjadi punca segala keruntuhan. Orang Melayu mesti sedar, mereka tidak

selamanya harus berpuas hati dengan kemerdekaan yang dicapai, yang lebih penting ialah pengisianya. Pertembungan antara unsur baik dengan jahat, terap menjadi ciri drama Noordin Hassan.

Kedua, pemikiran dan falsafah hidup menjadi tunjang dasar pembinaan tekstual drama Noordin Hassan. Sesuai dengan dekad 1970-an sistem pendidikan telah berkembang. Banyak institusi pengajian tinggi ditubuhkan, karya sastera tidak lagi hanya sekadar perakam zaman dan fenomena protes sosial, sebaliknya ia mencabar daya berfikir dan wacana intelektual. Dalam genre puisi, Muhammad Haji Salleh telah memulakannya dengan puisi-puisi intelektualnya, *Suhairi Hj. Muhammad* dengan gaya surealistik, genre novel pula *Shahnon Ahmad* masuk ke dunia id dan superego psikoanalisis dengan teknik aliran bawah sedarnya; wacana intelektualisme Noordin Hassan adalah penyempurnaan dan pelengkap dalam suatu mekanisme strategi tekstual intelektual itu. Baik "Tiang Seri Tegak Berlima", "Pintu", "Cindai", "Disentuh Bulan Pun" hingga kepada "Mana Setangginya?" adalah pengukuhkan wacana intelektualisme Melayu itu.

Ketiga, kejayaan Noordin Hassan dalam melakukan suatu pengembangan tradisi dan sejarahnya sendiri ke dalam teks-teks dramanya. Jelas sekali untuk tujuan keindahan dan penyampaian makna, pengarang menghadirkan dan memungggah segala warisan tradisi. Bukan sahaja berfungsi sebagai pengiring bahkan menjadi dasar kepada teksnya; malah sebagai teknik yang berjaya memberikan pengalaman dramatik. Penulis sedar, penggalian khazanah silam untuk keterkinian, bukanlah perkara yang baru. Zaman berzaman ada sahaja pengarang yang cuba memperbarui sejarah dan tradisinya, tetapi di tangan Noordin Hassan, ia lebih padat, kaya dan kukuh. Penyatuan kedua-dua unsur tradisi dan moden yang terkandung di dalam teks "Bukan Lalang Ditiup Angin", "Tiang Seri Tegak Berlima", "Pintu", "Jangan Bunuh Rama-Rama", "Selendang Umi",

dan lain-lainnya, telah membentuk dan melahirkan sebuah tekstual drama yang tersendiri dan menjadi pembeza dengan penulis lainnya. Semaraknya unggun-unggun tradisi dalam penulisan drama Noordin Hassan itu seiring dengan jaringan keislamannya. Kedua-duanya, Islam dan tradisi Melayu, mengimbangi dan membentuk teks dan jati pengarang.

Keempat, kejayaannya melanggar aliran drama realisme. Realisme atau bentuk teks formalistik adalah model utama mekanisme seni modenisme, yang Noordin Hassan sedar ia mempunyai kelemahan mendasar. Realisme merupakan ekspresi dan kecenderungan terhadap masalah yang tampak dan bersifat fizikal, juga representasional dan kontekstual sifatnya; dengan demikian teks-teks itu dibina condong kepada pengungkapan kesedaran akan aspek-aspek konstruktif dan kualiti formalnya sendiri, ia berlebar kepada permasalahan persekitaran dan lahiriah. Kepekaan pengarang hanya kepada yang konkret, bentuk ruang dan masa yang terikat dengan zamannya; menjadikan maknanya berada dalam struktur dirinya sahaja. Edmund Symth pernah menyatakan, "*Today, many want to claim that realism has failed as a method of writing representation because life now is too horrific and absurd.*"

Noordin Hassan telah memberi jalan keluar kepada teks-teks penjara yang sedemikian. Teksnya sudah melenyapkan sandaran kepada krisis dan konflik dan mengetepikan klimaks sebagai tujuan akhir pembinaan pendramaannya. *Poetic justice*, undang-undang wajib realisme yang membuat pengarang mengalami *intentional fallacy*, meski tidak dibuang habis-habisan oleh Noordin Hassan dalam teksnya; tetapi hanya dipergunakan paling minimum dan tertentu sahaja, namun ia tetap berjaya mengemukakan sebuah wajaran tekstual yang dinamik dan mengesankan.

Kelima, tetapi yang lebih penting daripada perlanggaran ini ialah teknik keterpecahan yang diaplikasikannya. Bingkai atau formalasi drama Noordin Hassan dikenali dengan drama, wujudnya lapisan-lapisan peristiwa, yang terpecah, presentasional, antara *real* dan *unreal*, beraroma magis dan percikan-percikan iru, kadang-kadang terasa menyukarkan untuk sampai kepada apatheia teks dan yang menjadi *cognito* atau kesedaran pengarang. Tekstualisme sedemikian telah menjadi sebahagian daripada keperibadian teks Noordin Hassan. Semenjak "Bukan Lalang Ditiup Angin", Noordin Hassan tidak menoleh ke belakang lagi untuk bersimpati kepada golongan realisme, beliau bagaikan penganut pascastrukturalisme membongkar segala keterikan terhadap sistem teks, koheren, kesatuan dan sinkronisme untuk membanteras segala peraturannya. Meski pada waktunya Noordin Hassan melembutkan logosentrisme seperti dalam "Sirih Bertepuk Pinang Menari", juga dalam "Malam Ini Penyu Menangis" tetapi kita tetap melihat wujudnya lapisan-lapisan dan keterpecahannya.

Kita mengambil contoh melalui "Disentuh Bulan Pun". Peristiwa dicitrakan secara dekonstruksi melalui watak Nani. Dari situ peristiwa diepisodkan satu demi satu, tentang khinzir, tentang ahli korporat, soal cerai, fitnah, lucah, konsep keindahan dan pelbagai peristiwa yang terputus, berpecah dan bertaburan. Tidak mudah mengikuti reka bentuk dan tekstualisme drama Noordin Hassan. Setiap bahagiannya terputus dan merupakan rangkaian peristiwa pengulangan cerita dalam versi yang berbeza. Peristiwa itu pun terlalu mentah untuk difahami secara harfiah. Ada hal yang tersembunyi dan benang pengikatnya pun tersembunyi. Teks yang diciptakan oleh Noordin Hassan bagaikan dunia yang tidak konsekuensi, peristiwa-peristiwa bagaikan sebuah *posture*, yang membentuk *operasi* menuju *tableau* dari rangkaian itu melahirkan episod yang kemudian menjadi *scene*. Pada akhirnya segala *scene* yang

berdiri sendiri-sendiri itu membentuk segala perjalanan tekstualis-menyanya.

Keenam, teks-teks Noordin Hassan tidak sahaja dalam struktur keterpecahan dan drama dalam drama, juga melakukan intertekstual, parodi, dialogikal dan semiotik pula sifatnya. Intertekstual dan parodi adalah ciri khas teks Noordin Hassan yang kesemuanya itu membentuk teks idealistik. Tidak sukar untuk membuktikan intertekstualitinya; kehadiran tradisi dan sejarah adalah unsur yang paling dominan. Begitu juga penggunaan unsur-unsur Islam yang digelarnya fitrah sebatи dalam jati dirinya. Malah unsur muzika yang menjadi sebahagian daripada wacana teksnya adalah gemblengan daripada teater tradisional, yang dipersembahkan dalam bentuk baru. Dalam aspek parodi pula, Noordin Hassan memparodi kenyataan-kenyataan hidup, daripada peristiwa yang kontekstual, menyentuh politik, falsafah dan budaya Melayu dan yang berkaitan dengan survivalnya tetapi diungkapkan dengan halus dan semiotik pula gayanya. Gaya semiotiknya tidak sahaja merujuk teori Pierce dengan ikon, indeks dan lambang yang merujuk pada tanda, penanda dan petandanya, juga kaya dengan simbol-simbol Umberto Eco yang berkaitan dengan isyarat agama, undang-undang dan sistem hidup. Tegasnya teks-teks Noordin Hassan terlibat sebagai sebuah wacana pluralistik, tidak ada teks yang tunggal baginya.

Sebenarnya dengan kenyataan-kenyataan di atas penulis ingin membuktikan bahawa drama yang dikerjakan oleh Noordin Hassan telah memasuki teks-teks drama pascamoden. Cerminan Melayu yang masih belum mantap identitiinya, yang terpaksa mendekonstruksi mutiara budaya masa silam dan diungkapkan secara intelektual dan filosofikal dengan menggunakan teknik keterpecahan dan bersifat intelektual dan semiotikal yang dihasilkan Noordin Hassan sesungguhnya adalah kepengarangan milik pascamodenisme. Kesepakatan Bakhtin, Foucalt, Derrida, Kristeva dan Barthes

mengkategorikan teks-teks intertekstual dan parodi sebagai karya pascamoden, dari tidak pernah disangkal oleh pemikir sastera yang lainnya, bahkan bersetuju dengan mereka, dengan sendirinya mengklasifikasikan bahawa Noordin Hassan adalah seorang pascamodenis.

Secara mudah, akur dengan konsep Barthes apa-apa jua yang menentang realisme ini adalah teks yang berunsurkan pascamodenisme. Aliran surrealisme, eksistensialisme dan absurdisme adalah mazhab penulisan yang dimasukkan ke dalam pascamodenisme. Meski ada yang berpendapat bahawa teks pascamoden adalah teks-teks kemuncak surrealisme, namun tidak ada yang menolak teks-teks yang muncul akibat penentangan terhadap cara hidup modenisme itu sebagai teks pascamodenisme. Dalam genre *Waiting for Godot* karya Samuel Beckett, yang parallel dengan novel *avant-garde* daripada Allan Robbe-Grillet diterima sebagai pengasas dan pemuka teks pascamoden. Samuel Beckett melalui *Waiting for Godot* menegaskan bahawa ia sememangnya dengan tegas menentang realisme, dengan struktur tanpa permulaan dan akhiran, *plotless*, melompat-lompat, berpecah dan tiada konflik dasar. Vladimir dan Estragon yang dihadirkan mirip badut Charlie Chaplin, dalam keadaan menunggu, bebas berkata tentang apa jua, dari persoalan kasut hingga kepada falsafah hidup, melompat-lompat ke persoalan tanpa henti dan tanpa pemasutan, sehingga Godot yang ditunggu meski memberi harapan tetapi ia tidak pernah kunjung datang. Lakon ini tidak linier. Malah melingkar, adegan akhirnya sebenarnya adalah adegan awalnya. Drama ini ditulis oleh Beckett dalam suasana Perang Dunia Kedua dan mengharapkan supaya perang itu berakhir, justeru manusia telah kehilangan kepercayaan terhadap hidup, hilang masa hadapan dan menipis pergantungannya kepada Tuhan. Dengan mengintertekstual falsafah Zena (490–430 SM) tentang konsep masa dan perjuangan hidup manusia, Beckett menyatukannya dengan memparodi situasi

manusia akibat perang itu dan menggambarkan kehidupan yang telah terputus dan terpecah.

Beckett yang tidak pernah dirujuk tetapi bersetuju untuk menamakan karyanya sebagai teks surrealistik, absurdistik atau eksistensialistik, yang kemudiannya dirumuskan oleh pengkaji sebagai teks drama pertama digelar teks pascamoden. Yang penting struktur, falsafah dan mekanisme berkarya ala Beckett telah menggonggong dunia. Kita menyaksikan kemudian lahir Ionesco, Adamov, Arabal dan Genet, menjalar ke England: Pinter dan Stoppard; Jerman: Hildesheimer, Frisch dan Vian; Itali: Buzzati; Polan: Mrozek dan Rozewic; Czechoslovakia: Havel; Austria: Handke dan lain-lainnya. Kesan dan pengaruhnya juga masuk ke Asia. Indonesia sendiri, seperti yang diakui oleh Ariffin C. Noer dan teks-teks Putu Wijaya, Rendra dan Ikranegara yang bergema dengan gaya Beckett. Begitulah juga penulis menyaksikan teks-teks drama 1970-an, terutamanya dalam drama Noordin Hassan, Dinsman dan Johan Jaaffar gaya Beckett hidup semula. Penelusuran sejarah ini sesungguhnya, penulis ingin membuktikan bahawa teks yang dikerjakan oleh Noordin Hassan adalah teks pascamoden. Dengan kata-kata lain, penulis ingin menegaskan untuk lebih memahami teks dan peribadi Noordin Hassan kita juga harus bertolak dari sudut pascamoden dan pascamodenisme, justeru pascamodeniti wujud dalam penciptaananya.

Ciri-ciri sebuah teks pascamoden seperti *fragmentation, discontinuity, indeterminacy, plurality, metafiction, intertextuality, parody, heterogeneity, dislocation, self-reflexive, reflexivity, political dimension, text with power* dan *domination* seperti yang dilegitimasikan oleh para pengkaji dan teoriawan pascamoden dapat kita susur dalam teks-teks Noordin Hassan. Analisis di atas telah membuktikan kewujudan prinsip-prinsip utama teks pascamodenisme itu dalam drama Noordin Hassan.

Seperti yang pernah dinamakan, drama Noordin Hassan adalah bercirikan surealistik dan absurdistik sifatnya. Dalam sejarahnya teater surcalisme dan absurdisme mendapat namanya di era pascaperang, menampilkan kesengsaraan jiwa raga, kadang-kadang bersifat grotesk serta mencerminkan jagat impian dan mimpi buruk; kehadirannya dalam sejarah telah hampir melenyapkan kegemilangan gaya drama ala Shakespeare dan Beckett serta seni lakon Stanislavsky. Meskipun ada waktunya khalayak merasa tertipu, justeru koherensi dramatik tidak lagi wujud dan konflik yang ditunggu hanya dataran belaka, tetapi makna, pemikiran dan falsafahnya membuat mereka lebih memahami erti hidup yang mereka jalani. Daripada sepuluh drama terbaik di dunia, empat daripadanya ialah teater absurd.

Di Barat kini absurd sudah memasuki *post-absurdist*, meninggalkan absurd tradisional yang menjurus kepada *theatre of political engagement* dengan mendapat kedudukan yang istimewa sebagai teks intelektual, filosofikal dan dikategorikan sebagai *theatre of ideas*. Antara dramatisnya ialah Edward Bond (*Lear* 1971), Trevor Griffith (*The Comedians* 1975), David Hare (*Plenty* 1978), Jean-Claude Grumberg (*The Atlier* 1979), Michel Vinaver (*Flight into the Andies* 1983), dan David Edgar (*The Shape of the Table* 1990).

Dengan merujuk sebenarnya teks-teks Noordin Hassan sejak "Bukan Lalang Ditiup Angin" hingga ke "Mana Setangginya?" adalah karya-karya yang mempunyai sudut politiknya. Bahkan drama Noordin Hassan memang kaya dengan unsur-unsur politik. Yang menjadi semangat "Bukan Lalang Ditiup Angin" adalah jiwa politiknya. Di dalamnya citra Melayu pasca 13 Mei, "Tiang Seri Tegak Berlima" ada kaitannya dengan asas pembentukan negara, "Anak Tanjung" pula berunsurkan nasionalisme dan patriotisme, sementara sewaktu berlaku krisis kuasa antara rakyat dengan raja, Noordin Hassan membayanginya melalui "Sirih Bertepuk Pinang Menari". Dalam "Disentuh Bulan Pun" kita menyaksikan adanya

obligasi kepolitikan dan sosiologisme. Bagaimanapun, harus disedari bahawa sudut politik teks-teks Noordin Hassan berbeza dengan politik era realisme yang lebih menekankan aspek protes sosial. Noordin Hassan tidak melakukannya demikian, yang ditekannya adalah wacana intelektual yang dalam beberapa hal melakukan distorsi, kritis, sinis dan berupa reproduksi ikonis. Ruang teksnya bersifat multidimensional akibat keterpecahan dan kehadiran pelbagai hipogram. Dengan menyatakan demikian Noordin Hassan sebenarnya telah mencapai tahap sebagai penulis gaya surealistik atau absurdistik generasi kedua di mana politik menjadi salah satu dasar terkenal.

Kepada pengkaji yang condong kepada kritikan historisme baru, pasti akan mendapati sudut politik atau *political dimension* itu menjelmaannya sebagai pemikiran teks-teks historiografik yang meletakkan teks-teks Noordin Hassan sebagai karya pascamodenisme. *Political dimension text* dapat dikaitkan dengan satu lagi ciri pascamodenisme, iaitu *self-reflexive* dan *reflexivity*, iaitu pemercikan kesedaran diri terhadap fenomena budaya terutamanya gejolak politik. Kita telah membuktikan bahawa teks-teks Noordin Hassan adalah reaksi daripada kesedaran fenomena budaya dan politik tanah air. Sebagai contoh "Sirih Bertepuk Pinang Menari" yang mempresentasikan kehidupan tradisional ala bangsawan adalah suatu wacana monologis tentang ikon politik sezaman dengan dramatisnya. Wacana suara masa silam dalam mencari pemimpin berkaliher dan bertanggungjawab adalah konteks pengungkapan masa kini juga. Setiap zaman manusia inginkan pemimpin yang penuh karisma dan dedikasi daripada mendapatkan watak-watak perasuah dan pementing diri sendiri. Referensi ke belakang untuk menoleh ke depan adalah pakaian teks-teks historiografik baru. Dalam keadaan sedemikian suara pengarang dipinjamkannya daripada sejarah atau tradisi dan hadir dalam bentuk dua suara dan dua tujuan. Wacana berganda yang

menjadi milik idaman para historisisme baru ini dimiliki dengan sedar oleh teks-teks Noordin Hassan.

"Mana Setangginya?" yang menjadi puncak penciptaan teks drama Noordin Hassan, selain suara masa silam bergema ke zaman kontemporari ini, ia juga mempunyai banyak suara dan banyak makna, berganda-ganda dan bersifat ekstensional. Teksnya bukan sahaja berisi metafora, juga metonimi, eksfora dan semanalisis. Sebuah teks pascamoden bukanlah ekspresi tunggal daripada kognisi pemikiran seorang sasterawan, sebaliknya adalah cantuman daripada rasa tertekan, keterasingan, kedukaan, kegelisahan, malah ketakutan, keuntungan atau kerugian yang dirasai oleh watak dari zaman berzaman dan datang dari setiap penjuru. Malah dari satu segi segalanya adalah simulasi dan simulakram sejarah; justeru itu apa yang dihasilkan oleh Noordin Hassan ialah kalau ia tangisan adalah tangisan masa silam yang dibawa hingga kini, seandainya ia kegembiraan adalah warisan zaman. Kesemuanya membentuk fungsi sastera untuk menyedarkan khalayak, khasnya bangsanya: Melayu. Bertanggapan secara historisisme baru memandang teks-teks Noordin Hassan akan menyampaikan kita kepada makna politiknya dengan kekuasaan-kekuasaan untuk membina budaya dan tamadun hidup manusia sebagai suatu ruang teks wacana pascamodenisme.

Wacana pascamodenisme Noordin Hassan juga boleh dilihat dalam konteks relativisme pemikiran teks. Relativisme istilah Thomas S. Kuhn, yang berteras pada falsafah Hegel dan Kant tentang kehendak-kehendak atau hasrat untuk maju yang kemudian diambil oleh gerakan sastera pascamoden untuk menilai sejauh mana unsur kemajuan itu terserlah di dalam teks menurut budaya pengarangnya. Seorang pengarang itu akan menggunakan tradisi dan sejarahnya kerana dengan demikian relativisme kemajuan bangsanya akan dapat digerakkan, juga menunjukkan betapa besarnya nilai harta karun dan warisan bangsanya yang boleh dikontemporarikan.

Noordin Hassan sesungguhnya, tidak perlu lagi dibuktikan tentang betapa penggalian, dekonstruksi dan penyusunan semula, rekonstruktif terhadap segala warisan bangsa yang dilakukannya. Daripada cerita-cerita sastera rakyat, hikayat hingga ke sirah nabi-nabi, daripada bahasa berirama pantun dan syair ke puisi moden, daripada makyung hingga ke bangsawan; semuanya telah dipunggah-kannya dalam pembinaan teks-teks dramanya. Pendeknya Noordin Hassan mencari kekuatan tekstualisme daripada segala warisan bangsanya. Segala yang mutiara digilapkannya, supaya bangsanya tidak lupa pada warisan dan juga memanfaatkannya, supaya kemajuan yang dicapai oleh bangsanya bersama khazanah masa silam. Tidak ada maknanya kemajuan yang dicapai dengan membuang segala warisan. Sesungguhnya nilai pascamodenisme dalam aspek ini sungguh kuat dan di situlah juga sebahagian daripada peribadi dan kepengarangan Noordin Hassan.

Perbicaraan di atas sesungguhnya hendak menempatkan bahawa Noordin Hassan telah muncul sesuai dengan zamannya. Dari sudut perlanggaran, beliau telah melakukannya dengan penuh kesedaran sehingga berhasil mengemukakan sebuah bentuk yang berbeza dengan sebelumnya dan berbeza dengan teks-teks yang dikerjakan orang sebelumnya dan sesudahnya. Penemuannya ini terus diperkuuhkannya dan akhirnya menjadi ciri khas penciptaannya.

Dalam aspek kepengarangannya dapat kita lihat bahawa beliau memiliki idealisme subjeknya sendiri, iaitu tentang makna-makna kekuasaan orang Melayu. Meski Noordin Hassan banyak kembali kepada sejarah, legenda, mitos dan kadang-kadang terasa aroma dongeng di dalamnya, tetapi diadunkannya penuh makna dan siratan-siratan tersembunyi. Ia pun memiliki bentuk yang tersendiri dengan konsep drama dalam drama. Sementara dari aspek stail telah banyak dibicarakan bahawa Noordin Hassan mempunyai bahasanya sendiri. Noordin Hassan bukanlah seorang penyair dalam erti kata penulis

puisi atau sajak, tetapi bahasanya adalah cenderung kepada puitis. Ia sangat menggemari bahasa yang bermajas dan berkias. Berfalsafah dan menggunakan simbol-simbol juga menjadi kegemarannya. Kalangan pascamodenisme akan segera menemukan ciri-ciri teks semiotik dalam karya-karyanya.

Dari suatu sudut yang lain, penulis melihat dalam teks Noordin Hassan wujudnya ciri-ciri kepelbagaiannya atau sifat. Di dalamnya wujud perbauran unsur tradisi dengan unsur pascamoden, aspek kemelayuan dengan keislaman, unsur *real* dengan *unreal*, pergolongan antara realisme fizikal dengan realisme magis, pertembungan antara pelbagai anasir surreal, eksistensial dan absurdistik. Apakah ini yang dinamakan sebagai drama fitrah itu?

Di dalam Islam, fitrah banyak merujuk pada *sunnatullah*. Fitrah bererti kembali ke asalnya, ke akarnya, ke sifat-sifat semula jadinya. Manusia sering terlupa akan sifat semula jadi kejadiannya. Justeru itu, manusia diwajibkan berpuasa: *la 'allakum tattaqun*, di sini Allah menggunakan *fiel mudharik*, yang bererti puasa itu suatu proses pentakwaan, hanya di penghujung bulan puasa proses itu dapat dikesan dengan menjelma *idu fitibri* – kembali ke fitrah, kembali ke sifat semula jadinya, iaitu manusia sudah bersih daripada dosa. Kebersihan daripada dosa inilah yang dinamakan fitrah.

Apakah drama fitrah yang dimaksudkan oleh Noordin Hassan itu sama ertinya dengan makna tersebut? Atau fitrah hanya sekadar yang di dalamnya wujud unsur-unsur Islam?

Sesuai dengan cabaran zaman, Islam kini banyak berhadapan dengan krisis nilai, juga apa yang dinamakan sebagai krisis *ta'limiyyah*: orang-orang yang separuh tiang pengetahuan agamanya sering mendepankan dirinya dengan suara-suara keagamaan, sedang yang alim itu hanya diam menyepi. Orang-orang ini tidak silu-sili

menggunakan istilah agama atau mengistilahkan agama ilmu sekularnya, dan apabila ada orang yang cuba mengatasinya ia akan cuba menekan dengan kuasa palsu keilmuannya. Hassan Hanafi sangat khawatir krisis *ta'limiyyah* ini akan memburukkan lagi wacana dan *ilmiyati wajh al-Islam*. Kita mencermati dalam drama-drama Noordin Hassan watak-watak yang sedemikian: krisis dan pertentangan nilai antara sifat keagamaan dengan pemeragaan keislaman itu. Keperihalan demikian, sebagai contohnya, dapat kita ikuti dalam drama "Mana Setangginya?"

Pengembalian atau rujukan Noordin Hassan kepada karya-karya Islam haruslah dihormati. Tetapi dalam penelitian penulis, secara mantap kita tidak dapat namakannya sebagai teks-teks Islam *tasyrīyyah*, apalagi untuk masuk ke dalam dunia *lazzah sufiyyah*. Penulis kira Noordin Hassan sendiri sedar sedemikian, sebab beliau sendiri pun tidak bersedia untuk menghasilkan karya-karya begitu. Teks-teks dramanya pada waktu-waktunya kaya dengan *I'jaz* dan *isyarah yahadah*, pada waktu yang lain, ia bersifat *mubah* dan *lazimah*. Namun, suatu sumbangan yang menjadi ciri penting ialah bahawa selama ini, aliran surreal-eksistensi-absurdistik yang diakrabkan dengan kesesatan Barat, telah dimurnikan oleh Noordin Hassan dan kembali kepada teks-teks yang bersih selari dengan *sunnatullah*, di sinilah penulis kira fitrah sebenarnya drama Noordin Hassan.

Unsur Bangsawan dalam Karya-Karya Noordin Hassan – Apakah Ada?

Rahmah Bajang

Mukadimah

Mendekati karya hasil seni seperti bangsawan atau karya drama dan pementasannya adalah suatu kerja ilmu falsafah, iaitu cuba mengukur keindahan dan estetik yang terungkap dalam karya-karya tersebut. Dalam konteks demikian, penulis ialah kata-kata hikmah yang pernah diucapkan oleh Jerome Stilnitz dalam karya beliau *Aesthetics* (1965) sebagai, "*Like all philosophy, aesthetics is a process, not an end product, an inquiry, not an almanac*" (m.s. 1).

Ungkapan Stilnitz itu dijadikan pegangan dalam mendekati tulisan ini dan untuk itu penulis menanggapi estetika karya, baik bangsawan atau drama Noordin Hassan sebagai satu proses penghasilan yang

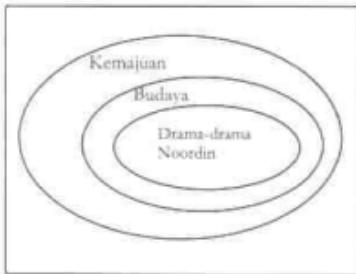
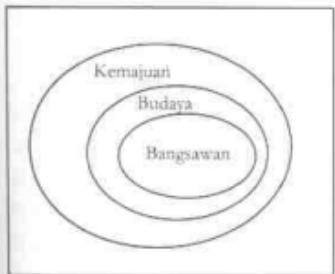
tidak muktamad dan bukan pasti halnya seperti takwim hari dan tarikh dalam kehidupan manusia.

Sebaliknya, menilai karya Noordin Hassan dari sudut estetikanya merupakan keperihalan yang bertolak dari kesan yang didapati oleh penulis sendiri; dan tentunya berlandaskan fitrah kepenggarangan Noordin Hassan mengikut karya-karya tertentunya serta fitrah penulis sendiri sebagai penilainya pada waktu ini. Dalam menyebut fitrah maksud penulis ialah bahawa sebagai manusia, baik Noordin Hassan sebagai pengkarya atau penulis sebagai penilai, kami terikat kepada kelumrahan diri yang dibentuk oleh akal fikiran, perasaan dan kemahuan dalam menangani usaha masing-masing. Proses berkarya yang dilalui oleh Noordin Hassan tentunya mencakupi kemahiran, cita rasa, persepsi, garapan pemikiran dan penilaian beliau sendiri yang diselaraskan pula oleh unsur-unsur subjektivitinya sebagai pengkarya. Hal yang sama tentu juga hadir pada diri penulis sebagai penilai kepada pengkaryaan beliau.

Dalam menangani tugas melalui tulisan ini, penulis akan menggunakan konsep seni yang diajukan oleh Syed Ahmad Jamal bahawa seni itu menjadi "titian di antara realiti yang zahir dengan yang batin" (*Rupa dan Jiwa*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1992 dalam Prakata, m.s. xv), iaitu tulisan ini cuba mengukur pengkaryaan Noordin Hassan dalam konteks perbandingan dengan bangsawan melalui nilaiann yang mengukurnya dari rupa bentuk dan juga dari kandungan atau jiwa drama-drama karyanya. Perbandingan antara kedua-duanya bukanlah merupakan sesuatu yang mudah kerana apa yang patut sangat difahamkan di sini ialah betapa setiap daya kreativiti itu bertolak dan berunsurkan jati serta hakikat diri dan sekitaran, suatu keadaan yang tidak mungkin selaras apabila mengambil kira kreativiti bangsawan berkembang dalam waktu yang berbeza dengan kreativiti drama Noordin Hassan. Hakikatnya ialah bangsawan berkembang dalam daya seni dan budaya yang berbeza

dengan drama Noordin Hassan, walaupun karya Noordin Hassan mungkin terpengaruh dengan daya seni dan budaya bangsawan oleh kerana Noordin Hassan mengenali bangsawan dari segi bentuk dan jiwnya. Hipotesis yang penulis pegang berkenaan ialah bahawa karya seni drama Noordin Hassan berkembang dalam budaya dan kemajuan zamannya; dan kalau adapun pengaruh bangsawan bukanlah pengaruh yang integral bahkan hanya pengaruh pengalaman yang berasaskan nostalgia, dan sebagai proses ketamadunan melalui berkarya.

Faktor pengikat ialah bahawa kedua-dua hasil – bangsawan dan drama-drama Noordin Hassan – adalah hasil seni kreatif Melayu yang membantu dalam membulatkan perkembangan budaya dan kemajuan masyarakat Melayu amnya (lihat rajah). Keberhasilan kreativiti sama ada karya seni bangsawan atau drama-drama Noordin Hassan adalah hasil yang membuka kepada pengalaman yang estetis tentangnya, sebagai hasil yang dimungkinkan oleh keupayaan berkarya kerana wujud waktu yang tersenggang untuknya dan ada pula sambutan zaman terhadapnya, hingga melalui keberhasilan itu dapat dikesanakan jati diri Melayu yang mampu diterampilkan melaluiinya.



Bangsawan Sebagai Sebuah Bentuk Seni Persembahan Melayu

Timbul keperluan di sini untuk para pembaca mengetahui seni yang dikatakan bangsawan dari segi rupa dan jiwanya kerana di sifilah letaknya keindahan dan estetis bentuk bangsawan itu. Sebagai sebuah hasil teater Melayu, iaitu terangkum di bawah genre seni persembahan, maka pemahaman bentuk dan rupanya perlu dilihat dalam konteks pentas, pemain dan pengolahan persembahannya.

Bangsawan adalah persembahan seni teater yang kini sudah terbentuk sebagai persembahan yang diwajarkan melalui pentas prosenium yang dilengkapi dengan hiasan kekota, ombak-ombak dan tirai utama di bahagian depannya; dikepung oleh sebing atau pemidang di tepi kiri dan kanan sayap pentasnya; dan diolah melalui sistem tirai-tirai yang menunjukkan set dan latar pemandangan mengikut keperluan ceritanya. Bangsawan juga terbentuk sebagai persembahan teater yang mengutamakan cerita-cerita yang mengandungi *poetic justice* dengan penyampaian yang diolah melalui kaedah lagu tarik, lenggok dan intonasi dialog yang berlagu serta disulamkan dengan selingan untuk sesuatu pertukaran babak serta tirai pemandangannya yang berkenaan. Oleh kerana bangsawan menapak sebagai karya seni tanpa skrip maka untuk membantu pemain, atau disebut dengan panggilan anak bangsawan, kaedah mengutarakan perwatakan tipe menjadi yang terbaik; lalu wujudlah watak dayang raja, permasisuri, hulubalang dan pahlawan, memanda menteri dan rakyat, dan mereka berperanan sebagai pembantu dan pengiring kepada dua watak utama, iaitu Orang Muda dan Seri Panggung, yang lazimnya merupakan tuan putera dan tuan puteri. Watak tipe tersebut memang sesuai dengan bangsawan kerana cerita berkenaan raja-raja dan ahli keluarga golongan bangsawan menjadi kegemaran pilihan persembahannya.

Pengolahan persembahan bangsawan sangat mengutamakan daya improvisasi (mengolah dialog sendiri dan bersama-sama pemain lain hanya dengan berpandukan ringkasan cerita sebagai senario utamanya), kebolehan menyanyi dan menari, selain aksi dan ekspresi yang melodramatik. Guna suara juga diberatkan dengan gaya olahan tenaga (kuat vs. perlahan), tempo (cepat vs. lambat), rentak (keras vs. lembut vs. berirama), dan kualiti (garau vs. nyaring) serta nada (tinggi vs. rendah) suara yang menjadi asas keupayaan pelakon melakukan artikulasi (berlagu, mendayu, murka, gagap, takut dan sebagainya) yang sesuai untuk jenis wataknya. Elemen improvisasi itu kemudian memungkinkan seorang pemain lebih bersinar kebolehannya daripada pemain yang lain dan populariti yang berpunca daripada kebolehan ini bakal meletakkan seseorang pemain sebagai bintang bagi kumpulan bangsawannya.

Bangsawan sebagai sebuah aktiviti seni persembahan beroperasi melalui sistem tauke penerbit yang kadangkala juga bertindak sebagai pengarah sesuatu kumpulan bangsawan itu. Seni bangsawan dalam zaman kegemilangannya merupakan sumber pencarian dan pendapatan para pesertanya dengan mengamalkan bentuk persembahan hiburan yang dibawa bergerak berkeliling untuk menemui penontonnya.¹

Bangsawan pada zaman kermuncaknya merupakan teater popular hingga anak bangsawannya menjadi tiruan ramai dari segi penerajuan fesyen, ragam gaya, dan penampilan personaliti. Kerana itu jugalah apabila bermula era filem sebagai sumber hiburan, industri perfilman tempatan langsung menyerap pemain-pemain bangsawan ke dalam industri itu untuk memudahkan penerimaan dan sambutan penonton melalui lakonan muka-muka yang tidak asing lagi bagi mereka.

Noordin Hassan Sebagai Penulis Drama

Noordin Hassan sebagai penulis drama mengutamakan penghasilan karya-karya yang tidak berurut dalam pengolahan plot bersekuen seperti yang disarankan oleh Aristotle, di mana konsep sekuen kemas itu ialah dengan mengutamakan jalur peristiwa timbul kepada pergerakan berkonflik yang membawa kepada kemuncak dan berkesudahan dengan penyelesaian, atau peleraian. Drama-drama Noordin Hassan tidak menggunakan urutan plot saranan Aristotle. Sebaliknya, drama-drama Noordin Hassan seperti hasil tenunan yang perlu diikat dan disungkit untuk melengkapinya. Kerana itulah antaranya yang sangat jelas ialah Noordin Hassan memasukkan selingan-selingan dalam ceritanya dengan dua cara, iaitu:

- i. memasukkannya melalui gaya cerita dalam cerita, dan
- ii. menempel kata-kata hikmah dan puitis antara sesuatu peristiwa atau bahagian, lazimnya oleh watak yang kerap kali pula sebagai mereka yang tiada berkaitan langsung dengan pemeran dalam dramanya.

Tujuan selingan ialah sebagai pelengkap bahagian-bahagian peristiwa atau sekuen dalam dramanya itu. Umpamanya, dalam drama "Anak Tanjung" Noordin Hassan lebih mengutamakan cara pertama, iaitu kaedah cerita dalam cerita sebagai selingan yang menjalin dan merantai kisah-kisah yang terungkap secara *tapestry* itu. Kaedah kedua yang penulis jumpai dalam drama "Anak Tanjung" ialah pada akhirnya Bahagian Dua Puluh Enam drama apabila berlaku pengolahan secara penggunaan ratip saman dengan seorang watak Ketua sebagai pemimpinnya. Dalam drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" Noordin Hassan sudah menggunakan kaedah selingan pelengkap ini dari awal-awal lagi apabila ia memasukkan lagu-lagu selingan seperti "Bukan Lalang Ditiup Angin" sebagai pembuka tirai, dan lagu "Nasib Untung" serta "Canang" dalam bahagian sekuen

pertama. Bahkan drama ini sangat jelas rantaian selingan berfungsi pelengkap yang diolah oleh Noordin Hassan dengan gaya lagu. Isian lain yang diolah gaya lagu dalam drama tersebut ialah lagu "Kembali", "Dosa Ayah", "Lirik Boria", "Oh Hanum", "Muhibah" dan "Tidak Kusangka". Gaya lagu turut dijumppai walaupun tidak sebanyak itu dalam drama "Pintu" Noordin Hassan dengan judul "Pelukan Manis" dan "Puteri Duyung". Dalam drama "Pintu" ini Noordin Hassan juga menggunakan aksi silat sebagai selingan yang berfungsi pelengkap. Drama "1400" Noordin menggunakan Kumpulan Zikir, Pengucap, Maulana, Dukun, Musafir dan Pembaca Doa untuk menjadi perantara bagi menyulam selingan dalam peristiwa itu; atau boleh juga dinyatakan sebagai sulaman peristiwa dalam peristiwa melalui drama "1400" beliau itu. Dalam drama "Tiang Seri Tegak Berlima" Noordin Hassan lagu dan watak digunakan untuk olahan selingan pelengkap dengan penampilan watak Pencerita, Wakil Daif, Khatib dan Suara; sementara lagu yang terungkap melaluiinya ialah "Siti Muhsinat", "Hamba", "Mek Bongsu", "Tiang Seri Tegak Berlima", "Kintan", "Musafir" dan "Restu".

Selain selingan pelengkap, satu cara lain yang kelihatan digunakan oleh Noordin Hassan untuk tidak menepati pola plot Aristotle ialah dengan menjalinkan pengisahan dramanya dengan urutan peristiwa gaya lingkaran. Gaya ini mengesankan dulu dan kemudian yang seolah-olah bertemu dalam satu lilitan pengisahan hingga akhir dramanya boleh menjadi permulaan dan permulaan dramanya adalah sebenarnya pengakhiran. Gaya ini juga mengesankan satu penyampaian yang ala naratif dengan isian cerita-cerita kecil yang secara kesatuannya membentuk cerita pokok.

Kehadiran Unsur Bangsawan dalam Drama-Drama Noordin Hassan – Kalaupun Ada

1. **Unsur Kekaguman** (*spectacle*) – merupakan unsur yang ada dalam bangsawan dan dalam persembahan drama Noordin Hassan, terutama dalam penggunaan elemen-elemen visual seperti busana dan tatarias, set dan prop, penataan cahaya dan bloking pemain di atas pentas antaranya, dan elemen aural seperti latar bunyi dan muzik serta penggayaan pengucapan dialog oleh pemain. Walau bagaimanapun, konsep kekaguman memang lumrah untuk persembahan, kerana aspek kekaguman adalah daya tarikan yang membangkitkan visual dan aural persembahan untuk disambut baik oleh penonton.

Dalam kes kekaguman dalam bangsawan pada satu pihak dan drama-drama Noordin Hassan pada pihak yang lain, jurang waktu antara karya turut membezakan terutama dari segi teknik dalam pembinaan kekaguman tersebut. Paling ketara ialah penggunaan daya lukisan melalui bangsawan dan penggunaan teknologi melalui persembahan drama-drama Noordin Hassan.

2. **Unsur Cerita** – merupakan unsur yang ada dalam bangsawan dan dalam drama-drama Noordin Hassan. Walau bagaimanapun, unsur cerita sememangnya perlu ada dalam sesebuah pementasan teater, iaitu sebagai keperihalan yang melaluinya berlaku aksi dan aktiviti sepanjang persembahan.
3. **Unsur Kreativiti dalam Struktur** – merupakan unsur yang ada dalam bangsawan dan dalam drama-drama Noordin Hassan. Kreativiti yang dimaksudkan ialah penggunaan konsep selingan, iaitu walaupun berbeza tujuan antaranya tetap merupakan satu kaedah penggunaan yang menepati konsep selingan itu.

4. **Unsur Lagu, Muzik dan Tari** – jika bangsawan mengandungi elemen lagu dan tarian dalam pengisian persembahannya, begitu juga persembahan drama-drama Noordin Hassan. Berkenaan kegemaran Noordin Hassan memasukkan elemen tersebut pernah dinyatakan Solehah dalam kajiannya (1987: 108) bahawa "*A Noordin Hassan play is not complete without songs. In his early plays there usually are about eight to ten songs which are titled..., these songs are accompanied by musical instruments.*"
5. **Unsur Sempadan dan Teladan** – merupakan unsur yang ada dalam bangsawan dan dalam drama-drama Noordin Hassan. Hanya dalam drama-drama Noordin Hassan ia lebih jelas dan langsung melalui penggunaan selingan pelengkap.
6. **Unsur Pulangan dalam Berkarya** – bangsawan mencari keuntungan sebagai pelaburan untuk menampung sara hidup ahlinya. Noordin Hassan mencari keuntungan sebagai pelaburan untuk menyedarkan masyarakat pesertanya akan keagungan Tuhan dan kekerdilan manusia, bahkan kemudiannya beliau terus menamakan pengkaryaan dramanya sebagai teater fitrah. Konsep pulangan sama tetapi jenis pulangan berbeza.

Rumusan

Dalam pementasan drama "Anak Tanjung" karya dan arahan Noordin Hassan yang telah diusahakan sempena perubahan rasmi Kompleks Penerangan Pelancongan Malaysia, MATIC (kini MTC), persembahan drama Noordin Hassan itu dimulakan dengan mengambil daripada gaya bangsawan, iaitu memasukkan seorang watak Tukang Cerita, yang sambil membawa loceng membunyikan loceng itu kemudian mewar-warkan akan berlangsungnya cerita. Tetapi dalam drama yang sama kita juga melihat Noordin Hassan

mengaplikasikan pelbagai gaya dan unsur teater tradisi lainnya seperti apabila beliau memasukkan juga watak tauke *kulikalen*, di mana *kulikalen* merupakan tradisi permainan bentuk boria pada sebelah siang yang bertujuan untuk mendapat tempahan bagi pertunjukan sebelah malamnya. Sebagai persembahan siang ia tidak mengutamakan keindahan sebaliknya mengutamakan keadaan "buruk rupa" melalui menconteng arang di muka sementara gaya persembahan berbentuk karikatur. Gaya persembahan boria sebelah siang ini, atau *kulikalen*, dipanggil juga lakonan "curi ayam". Selain itu, "Anak Tanjung" memasukkan juga watak Tukang Karang, iaitu watak yang wujud sebagai pemimpin utama persembahan tarian dan nyanyian dalam persembahan boria untuk sebelah malamnya.

Solehah dalam bukunya *Pengalaman Menonton Teater* (1990) juga mengakui akan keterikatan Noordin Hassan kepada menggunakan unsur-unsur boria, makyung, tukang cerita dan ritual agama, yang bagi penulis memang lojik jika memahami bahawa drama "Anak Tanjung" ialah sebuah drama bercorak sejarah. Bererti selain mengambil elemen daripada persembahan bangsawan, Noordin Hassan juga menggunakan elemen yang ada dalam bentuk teater tempatan lainnya. Bahkan dalam persembahan teater atau teatrikal di mana jua pun, perlu mengungkapkan peristiwa melalui tiga elemen asas pementasan, iaitu kawasan persembahannya atau pentas, pemain-pemain yang menjayakan persembahan dan pengolahan dramatik audio dan visual yang dijadikan panduan serta pilihan oleh pengelola persembahan itu. Melalui penggeraan berdasarkan tiga elemen asasi pementasan barulah tercipta simulasi, atau impersonasi dramatiknya hingga sesuai dengan pendapat yang disarankan oleh Robert Cohen dalam *Theatre* (1981) sebagai, "*that body of artistic work in which actors impersonate characters in live performance of a scripted play*" (m.s. 9) dengan hujahan terhadap impersonasi sebagai, "*impersonation is the single most important aspect of theatre; it is its very foundation*" (m.s. 13).

Dalam drama "Cindai" karya dan arahan Noordin Hassan yang dipersembahkan di Panggung Eksperimen, Kompleks Budaya sempena perasmian panggung itu, Noordin Hassan sekali lagi memasukkan watak Tukang Cerita, tetapi sebagai watak yang berfungsi untuk merangkaikan cebisan-cebisan peristiwa yang menjadi gaya penulisan Noordin Hassan dalam dramanya itu. Penampilan watak Tukang Cerita di sini bukan sahaja mengambil daripada unsur bangsawan tetapi lebih jelas peranan Tukang Cerita itu sebagai memang sudah wujud dalam tradisi seni persembahan Melayu sejak bentuk Cerita Penglipur Lara lagi, iaitu seperti adanya tradisi bercerita gaya Tuk Selampit, Awang Batil dan Tukang Cerita, atau Tuk Dalang dalam wayang kulit.



SIRIH BERTEPUK PINANG MENARI

Sumber: Noordin Hassan, *Sirih Bertepuk Pinang Menari*, 1992.

Dalam drama "Sirih Bertepuk Pinang Menari" karya dan arahan Noordin Hassan yang dipersembahkan pada tahun 1992, Noordin

Hassan membuat pengakuan betapa kisah dalam drama itu adalah hasil yang diperkembangkannya daripada peristiwa boria yang pernah dimainkan oleh bapanya sebagai seorang Tukang Karang. Tetapi "Sirih Bertepuk Pinang Menari" itu juga kisah yang berasaskan cerita raja-raja, yang sangat menepati unsur bangsawan yang sememangnya mengutamakan kisah raja-raja dalam tradisi pengisian ceritanya. Lebih menarik ialah bagaimana Noordin Hassan akhirnya mengolah drama ini dengan daya kreativitinya sendiri. Walaupun ia membawa kisah tradisi tetapi acuan tradisi itu untuk sesuatu yang baru kerana sebenarnya melalui drama beliau itu ia cuba menyelami tindak-tanduk watak dari sudut luaran dan sudut dalaman diri, atau hati nurani mereka.

Maksud penulis dengan menurunkan contoh-contoh tersebut ialah untuk mengesankan kreativiti Noordin Hassan sebagai sesuatu yang diekspresso melalui hasil persepsi dirinya sebagai pengarang dan pengarah karya-karya dramanya. Unsur-unsur sama ada bangsawan atau boria memang terdapat di dalam karya beliau, bukan sahaja kerana bentuk-bentuk tersebut yang dikenali mesra oleh beliau, tetapi juga sebagai masukan yang berunsurkan nostalgia, atau kerana sememangnya ia juga unsur teatrikal yang diperlukan dalam sebarang persembahan teater. Apa yang mungkin relevan ialah untuk menyatakan adanya elemen-elemen drama dan teater Melayu terdahulu yang lain dalam karya Noordin Hassan, dan hakikat bahawa sangat jelas adanya perbezaan asas antara drama Noordin Hassan dengan pengkaryaan drama yang terbina di Barat, di mana drama Noordin Hassan tidak menguramakan konflik antara watak-watak utamanya sebagai mekanisme pembinaan dramatik. Sebaliknya, Noordin Hassan mengutamakan turutan peristiwa secara *yclic* sebagai kitaran hidup dan jatuh bangun kehidupan yang diiktibarkan, yang lebih berunsurkan fitrah diri, seperti yang dialami manusia biasa. Bukankah Noordin Hassan sendiri sudah menyuratkan siratan daya

persepsinya terhadap berkarya itu apabila beliau menyatakan melalui salah satu dialog dalam sebuah dramanya dengan ungkapan berikut:

Tak usah kisah dengan cerita,
Apa yang penting bukan tersurat,
Kalau mustahil apa dikata,
Carilah pula apa tersirat.

(Drama "Sirih Bertepuk Pinang Menari")

Bibliografi

- Jerome Stilnitz. *Aesthetics*. New York: McMillan Company Limited, 1965.
- Noordin Hassan. *Anak Tanjung*. Edisi pelajar. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1993.
- _____. *Bukan Lelang Ditiup Angin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979.
- Rahmah Hj. Bujang. *Antologi Drama Kontemporari*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987.
- _____. *Boria: A Form of Malay Theatre*. Singapura: ISEAS.
- _____. "The Boria of Penang: from Ritual to Popular Performance". *Jurnal Pengajian Melayu*, 1 (1989): 98–114.
- _____. *Seni Persembahan Bangsawan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.
- _____. "Boria di Pulau Pinang". *Jendela Utara*, Buletin Dewan Bahasa dan Pustaka Kawangan Utara, 2000.
- Robert Cohen. *Theatre*. California: Mayfield Publishing Company, 1981.
- Solehah Ishak. *Histrionics of Development: a Study of Three Contemporary Malay Playwrights*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987.
- _____. *Pengalaman Mengonton Teater*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1990.
- Teater – *Suara Rasmi Majlis Teater Kebangsaan Malaysia*, Bil. 1, Januari–Mac 2002, PP11921/6/2002.

Jiwa dan Minda Pencipta: Noordin Hassan di Awal dan Akhir Teksnya

Fatimah Ali

Mukadimah

Penulis telah memberi sedikit sumbangan pandangan tentang teks drama Sasterawan Negara Noordin Hassan dalam beberapa buah tulisan.¹ Menurut penelitian penulis, umumnya teks Noordin Hassan mempunyai ciri-ciri persuratan yang menarik, baik dan bersesuaian dengan Islam. Persoalan, idea, dan pesan yang ditampilkan dalam teksnya umumnya bersesuaian dengan ajaran tauhid, pandangan hidup Islami dan amalan syariah. Dari segi struktur juga teksnya banyak memperlihatkan ciri-ciri struktur persuratan dan seni Islami yang umumnya berbentuk modular dengan unit-unit yang dirangkaikan untuk kelihatan longgar tetapi saling berkaitan. Dari sudut bahasanya pula Noordin Hassan banyak menggunakan bahasa simbolik dengan kecenderungan ke arah anagogik.

Berasaskan penelitian dan dapatan tersebut, penulis telah menyatakan bahawa Noordin Hassan ialah seorang tokoh drama dan teater Malaysia yang jelas mempunyai jiwa dan minda Islami. Walaupun teks dramanya dan amalan teaternya mungkin memperlihatkan beberapa unsur dari Barat, tetapi adalah tidak tepat untuk mengatakan karya-karya Noordin Hassan bersifat surealistik, absurd dan seumpamanya.

Dalam penulisan ini penulis akan mengungkapkan kembali secara sepantas lalu unsur-unsur seni Islami di dalam teks-teks drama Noordin Hassan. Seterusnya, penulis akan menumpukan perhatian kepada bahagian awal teksnya dan bicara atau wacana pascateksnya. Iaitu, perhatian akan diberi kepada bahagian mukadimah dalam beberapa teks drama Noordin Hassan dan juga kepada tulisan serta pendapat Noordin Hassan sendiri tentang teks-teks drama yang telah dihasilkannya dan tentang dirinya sebagai ahli drama dan teater. Dengan ini perhatian penulis terhadap teks drama, amalan teater dan diri Noordin Hassan akan menjadi lebih komprehensif dan bermakna. Dengan ini juga diharapkan dapatlah diketahui umum dengan lebih pasti jiwa dan minda Noordin Hassan sebagai seorang Sasterawan Negara, khususnya sebagai tokoh drama dan teater yang terunggul di tanah air.

Ciri-Ciri Seni Islami dalam Teks Drama dan Teater Noordin Hassan

Seperti yang disebutkan, penulis telah memperlihatkan melalui beberapa tulisan bahawa teks-teks drama Noordin Hassan memang menepati ciri seni Islami. Ciri seni ini telah dengan jelas ditonjolkan oleh pemikir-pemikir Islam kontemporari yang tersohor, khususnya Ismail Raji al-Faruqi, Lois Lamya' al-Faruqi, dan Seyyed Hossein Nasr. Ciri ini merentas semua bentuk seni yang dihasilkan oleh umat

Islam yang meliputi seni tampak, seni persuratan, seni bunyi, seni bina, seni hiasan, seni lakon dan seni tari.

Karya seni Islami ialah karya yang bermodelkan al-Quran. Ia menampilkan tema, idea dan pesan yang selaras dengan ajaran tauhid dan pandangan hidup Islam dengan syariah sebagai wadah kesejahteraan manusia. Dari segi strukturnya pula, ia mengandungi unsur-unsur yang menjadikannya bersifat modular dan abstrak, justeru itu tidak kelihatan naturalistik. Unsur-unsur itu termasuklah penggayaan perulangan, *non-developmental* (ketiadaperkembangan), dan *non-individuation* (ketiadaperibadian). Semua ini menjadikan karya Noordin Hassan kelihatan seperti rangkaian longgar unit-unit, tanpa jalinan cerita yang organik.

Teks drama dan pementasan teater Noordin Hassan umumnya memang menampilkan tema, idea dan pesan yang sesuai dengan Islam. Tema, idea dan pesan yang ditonjolkan oleh Noordin Hassan menyentuh secara serius isu-isu kemanusiaan yang penting. Ini termasuklah isu-isu kebebasan insan, kedaulatan watan, keutuhan bangsa, keadilan sosioekonomi, perpaduan kaum, kesejahteraan sosial, keagamaan (khususnya, ajaran sesat), kemerdekaan/kedaulatan negara, perpaduan kaum dan kebebasan insan. Tema dan pesan di sekitar isu-isu seperti ini memang selaras dengan ajaran tauhid, pandangan hidup dan syariah Islam. Bagi Noordin Hassan, manusia mempunyai sifat-sifat positif dan negatif. Hidupnya sebagai individu, dan dalam kelompok, penuh cabaran dan dugaan, kerana dalam kalangan manusia wujud kedua-dua kuasa/unsur kebaikan dan kuasa/unsur kejahanatan. Pendeknya, manusia dan kelompoknya sering berhadapan dengan konflik dan masalah. Namun, ia mempunyai akal, sifat-sifat kemanusiaan dan panduan agama untuk mengatasinya. Biasanya manusia yang sebenar akan menyedari fitrahnya dan menggembeleng segala unsur positif yang dimilikinya untuk menghadapi cabaran serta mencapai kesejahteraan.

Dari segi strukturnya pula, semua teks drama dan teater Noordin Hassan memang bersifat modular dan abstrak, yang menjadi sifat umum karya seni Islami. Dalam teks drama dan teater Noordin Hassan, mulai dari "Bukan Lalang Ditiup Angin", wujud unsur perulangan, penggayaan, *non-developmental* dan *non-individuation*.² Cerita dalam drama dan teater Noordin Hassan kelihatan seperti rangkaian unit-unit atau modul-modul yang longgar atau episodik. Strukturnya hampir sama dengan corak awan larat dalam seni tampak Melayu, atau *arabes* dalam seni tampak Islami dan *dafqah* dalam seni bunyi Islami umumnya, yang bersifat abstrak dan seolah-olah tidak mempunyai awalan serta akhiran. Ini dicapai terutamanya melalui bauran yang menarik antara lakonan dengan nyanyian dan muzik/bunyian dengan tarian. Pada masa yang sama wujud pula adunan yang indah antara naratif utama dengan anak cerita, mimpi, fantasi, legenda dan juga mitos.³ Malah, tidak ketinggalan dimasukkan unsur-unsur teater dan tarian Melayu tradisional dan transisional seperti boria, rodat, dabus, dan bangsawan. Inilah yang menjadikan teks drama dan teater Noordin Hassan menyimpang daripada teks drama dan teater yang berasaskan realisme Barat, dan sebaliknya lebih mendekati karya seni Islami.

Jika diambil korpus drama Noordin Hassan secara menyeluruh pun, sifat modular seperti yang dijelaskan amat ketara. Sebuah teks drama Noordin Hassan sebenarnya dapat dirangkaikan dengan teks-teksnya yang lain dalam satu kitaran dan kontinum yang seolah-olah tiada permulaan dan akhiran. Semuanya boleh disekalikan dalam satu modul yang besar, yang di dalamnya setiap teks menjadi modul atau unit kecil. Sifat modular ini dicapai oleh Noordin Hassan menerusi perulangan cerita, isu, watak, muzik, tarian, dan imej-imej dalam kebanyakan teks dramanya.

Dari segi pementasan pula, Noordin Hassan ialah seorang pengarah yang peka dan prihatin terhadap akhlak pergaulan dan

persoalan aurat dalam amalan teaternya. Perkara ini sebenarnya agak sensitif dan sukar kerana ia menyentuh soal kecenderungan/pendirian peribadi para pengamal teater. Namun, penulis pernah saksikan sendiri bagaimana Noordin Hassan menanganinya dengan lunak, bijaksana lagi berhikmah. Melalui teladan dan kebijaksanaan serta berhikmah, Noordin Hassan boleh dianggap berjaya menghidupkan akhlak pergaulan lelaki-perempuan yang baik di atas dan di belakang pentas. Pernah juga dalam pementasan "Malam Ini Penyu Menangis" yang diarahnya sendiri sepanjang sepuluh malam pementasan diadakan, semua pelakon perempuan tampil dengan pakaian yang menutup aurat.⁴

Jiwa dan Minda Pencipta di Awal dan Akhir Teksnnya

Penulis sedar tentang wujudnya teori sastera pascamoden-pascastruktural yang mengisyiharkan "kematian pengarang". Menurut teori ini, sesudah menghasilkan teksnya, suara pengarang tidak didengar lagi. Ertinya, dalam usaha mentafsir, memahami dan menghayati teks, segala-galanya bergantung pada keutuhan teks dan kecekapan pembaca/khalayak semata. Pada akhirnya, pembacalah yang bertanggungjawab sepenuhnya memberi makna kepada teks. Pandangan pengarang tentang teksnya, termasuk niatnya dalam menghasilkan teks berkenaan, tidak boleh membantu. Apatah lagi pandangannya selepas teks itu dihasilkan.

Walau bagaimanapun, penulis termasuk dalam golongan mereka yang tidak yakin dengan teori ini. Sebaliknya, penulis lebih meyakini teori dan amalan bacaan hermeneutik yang ditegapkan oleh Hans-George Gadamer, yang mengambil kira latar pengarang dan teksnya. Ia juga mengambil kira tradisi persuratan dalam mana teks itu dihasilkan. Tradisi inilah yang menjadi jambatan antara teks dengan pembaca/khalayak. Dalam konteks tradisi seni persuratan Islami, ia

sama seperti teori dan amalan *ta'wil* yang telah sekian lama diguna pakai oleh ulama sufi atau tasawuf.

Satu komponen daripada hermeneutika ialah teori-aksi (*action-theory*) yang dikemukakan oleh Roger Lunden dan teman-temannya. Menurut teori ini, sebuah teks merupakan hasil aksi dalam rentetan aksi-aksi pengarangnya yang semuanya mempunyai tujuan dan rujukan. Ia juga alat untuk menghasilkan aksi-aksi seterusnya. Ertinya, setiap teks mempunyai fungsi semantik, atau makna, dan rujukan dalam konteks rentetan aksi dan motivasi pengarangnya. Justeru itu, ia tidak boleh difahami sepenuhnya dengan hanya meneliti struktur linguistik-estetiknya semata, melainkan dengan merangkumi rujukan kepada rentetan aksi dan motivasi pengarangnya yang lebih luas.

Berasaskan hermeneutika atau *ta'wil* yang merangkumi teori-aksi inilah penulis akan meneliti seterusnya bahagian mukadimah pada beberapa teks Noordin Hassan, terutama untuk mencungkil pandangan, motivasi, dan niatnya dalam aksi mencipta teks-teks berkenaan. Pada masa yang sama, penulis juga akan meneliti tulisan dan wacana pascateks Noordin Hassan tentang teks-teks drama dan pementasan teater yang telah dihasilkannya. Kedua-dua penelitian ini diharap dapat memaparkan jiwa dan minda serta pandangan Noordin Hassan yang menyeluruh tentang teksnya, motivasinya, sifat teaternya, dan tentang dirinya sebagai penulis drama dan penggiat teater mengikut acuannya. Semua ini amat berguna sebagai faktor pelengkap atau imbalan kepada usaha bacaan, tafsiran dan pemahaman oleh khalayak/sarjana terhadap teks-teks drama dan amalan teater Sasterawan Negara ini.

Noordin Hassan di Awal Teks

Kebanyakan teks drama Noordin Hassan mengandungi bahagian mukadimah. Bahagian ini singkat, tetapi dianggapnya amat penting. Di sini sering ditampilkan secara tersurat niat, motivasi dan harapan Noordin Hassan, khususnya tentang maksud yang ingin disampaikan agar benar-benar difahami oleh pengarah drama, para pelakon dan khalayaknya. Bahagian ini, yang meliputi penjelasan tentang teks dan arahan kepada pengarah, juga sering memanifestasikan kepada khalayak Noordin Hassan jiwa dan mindanya.

Dalam mukadimah untuk teks "Bukan Lalang Ditiup Angin" yang dihasilkan selepas peristiwa 13 Mei 1969, umpamanya, Noordin Hassan menyebut bahawa ia lebih mementingkan tema daripada cerita. Ceritanya boleh diolah menurut kebolehan/kemampuan pengarah, tetapi temanya perlulah difahami. Katanya, tema ini dibinanya berasaskan sebuah pepatah Melayu lama yang telah diubahsuai menjadi "Bunyi berdentum memanglah hujan; bukan lalang ditiu angin".²

Menurut Noordin Hassan, dalam dentuman hujan ribut yang menandakan malapetaka akan menimpa, Pak Anu (seorang pemimpin Melayu) terus-menerus tidak mengendahkan pendapat dan nasihat orang ramai (bangsanya). Bagi setiap nasihat ia tetap mengulang jawapan tipikalnya, "Tak apa, tak apa". Untuk menentangnya pula, tiada siapa yang berani. Akhirnya bencana pun melanda lantas memusnahkan bangsanya.

Selepas malapetaka itu barulah terdengar rintihan suara parau dalam kalangan rakyat, "Kenapa kita dengar dia! . . . Kenapa seorang dia selaku seribu orang! Apa kita ini!" Noordin Hassan akhirnya merumuskan bahawa teks dramanya itu merupakan satu "rekuim

kepada yang puri suara parau, walaupun ia belum sebenarnya mati".⁶ Ia talkin kepada satu bangsa yang telah parah menderita.

Sebagai pengarang Noordin Hassan ada maksud tertentu, dan beliau mahu maksud itu difahami dan dihayati. Justeru itu, beliau merasakan perlu untuk bersuara seperti di atas. Apatah lagi kerana di dalam teksnya maksud yang ingin disampaikan itu lebih bersifat siratan daripada suratan. Ini ditambah pula dengan struktur teksnya yang begitu kompleks. Dalam situasi ini jika benar-benar diamati mukadimahnya tentu dapat menjadi panduan untuk memahami tema dan isu-isu sosial dan kepimpinan sosiopolitik yang dibangkitkan dalam "Bukan Lalang Ditiup Angin".

Namun, Noordin Hassan telah menjangkakan kesulitan dan kekeliruan yang mungkin timbul daripada struktur teksnya yang menyimpang daripada konvensi drama realisme. Katanya, ia "... mungkin membuat seorang penonton yang telah pun dikondisikan dengan fahaman ciri-ciri teater berasaskan Aristotle, menemui beberapa kesulitan". Jangkaan ini menjadi kenyataan apabila beberapa pengkritik tanah air menganggap drama Noordin Hassan sebagai drama surrealistik atau/dan drama absurd. Seperti kata Utih,

Entranced by the complexities of the play and its unusually expressive mode of presentation, leading critics called the play "surrealistic". Not long after, it was called "absurd" when that term and dramatic genre became fashionable.

Jelaslah di sini bahawa struktur drama dan teater Noordin Hassan yang bersifat modular serta agak abstrak, dan selaras dengan seni Islam umumnya, telah menyebabkan ia diberi label surrealistik, malah absurd. Sesungguhnya, label-label ini amat tidak sesuai dengan teks-teks Noordin Hassan yang sebenarnya bersifat modular dan mempunyai tema sosial dan kepimpinan yang jelas (dan tidak

berkaitan langsung dengan falsafah yang menonjolkan kondisi manusia yang absurd atau tidak masuk akal).

Dalam mukadimah bagi "Tiang Seri Tegak Berlima" Noordin Hassan memaklumkan bahawa drama barunya itu ialah lanjutan daripada "Bukan Lalang Ditiup Angin". Jadi, tema dan isu-isunya tentu tidak jauh berbeza. Justeru itu, khalayak tidak sepatutnya keliru. Dengan maklumat ini, dan berdasarkan komposisi watak-wataknya, khalayak tentu boleh memahami bahawa teks ini menampilkan persoalan keadilan dan keharmonian dalam negara pelbagai kaum, tidak lagi mengenai nasib satu kaum sahaja.

Dalam mukadimah ini juga Noordin Hassan mengulangi komenarnya yang tajam tentang pemimpin, khususnya mengenai rukun-rukun bernegara. Katanya,

Oleh itu, sambil menasihati rakyat hidup berprinsip, mereka yang jadi kuasa haruslah berani dan tegas dalam percubaan membasmikan eksloitasi sesama manusia. Jika tidak, rukun-rukun, akan menjadi al-Quran buruk semata.⁸

Komentar seperti ini tentu dapat menjadi bantuan tambahan untuk khalayak memahami tema dan isu-isu yang ditampilkan oleh Noordin Hassan dalam teks dramanya.

Noordin Hassan di Akhir Teks

Dalam konteks pascateks pula, Noordin Hassan juga banyak berbicara secara serius tentang teks drama yang telah dihasilkannya, dirinya dan amalan teaternya secara keseluruhan. Bicara atau wacana ini mengambil banyak bentuk, termasuk surat di akhbar (sebagai reaksi kepada pengkritiknya), esei, wawancara, dialog lisan dan buku

memoir. Sesuai dengan bicara yang pelbagai ini maka banyak perkara yang disentuh Noordin Hassan. Ini meliputi perkara-perkara tentang teks dramanya, aktiviti pementasannya, tanggapan khalayaknya, dan kedudukan serta peranan dirinya sebagai tokoh drama dan teater tanah air yang berteraskan ajaran Islam.

Semua bicara ini menunjukkan bahawa sesudah menghasilkan teks dramanya dan pementasan teaternya Noordin Hassan tidak diam membisu. Beliau terus bersuara dan aktif berbicara tentang makna dan erti karyanya, malah ikut berdialog dengan khalayaknya. Ertinya, sebagai pengarang dan pencipta Noordin Hassan tidak mati dan tidak mahu dimatikan sesudah menampilkan kepada khalayak seperti yang dikehendaki oleh sesetengah ahli teori sastera mutakhir.

(a) Tentang teks dramanya

Noordin Hassan mempunyai pandangan yang jelas tentang teks dramanya. Teks-teks yang dihasilkannya berasaskan tauhid dan sesuai dengan pandangan hidup dan syariat Islam. Dalam memoirnya secara terus terang Noordin Hassan berkata,

Kepada saya sebagai seorang Islam, yang kekal dan boleh dijadikan panduan selama-lamanya ialah al-Quran dan Hadis, bukan misalnya falsafah Existentialism yang menjadi jiwa kepada teater absurd . . .⁹

Satu ketika Noordin Hassan menjadi tamu dalam seminar anjuran Dewan Bahasa dan Pustaka di mana penulis berbicara tentang "Jangan Bunuh Rama-Rama: Satu Bacaan Hermeneutik". Apabila mendengar bahawa karyanya pernah dikaitkan dengan teater absurd dan setelah diminta beliau memberi respons, Noordin Hassan bangun bertanya (kepada khalayak yang majoritinya terdiri daripada pelajar Maktab Perguruan Bahasa), "Apakah saya ini seorang yang absurd? *Na'uqbillah.*"

Dengan meletakkan teksnya dan amalan teaternya atas landasan Islam Noordin Hassan berharap dapat membina satu tradisi drama dan teater yang mempunyai identiti tersendiri. Identiti ini harus berbeza daripada fahaman dan amalan yang diwarisi dari Barat. Kata Noordin Hassan,

Dengan "Bukan Lalang Ditiup Angin" saya berharap dapat membentangkan kepada masyarakat sebuah drama yang punya identiti yang tersendiri. Harus berlainan daripada bentuk Barat. Telah beratus tahun kita begitu senang meniru Barat...¹⁰

Sesuai dengan usaha pencarian identiti tersendiri, Noordin Hassan menamakan teater/dramanya "teater fitrah". Dengan "teater fitrah" beliau maksudkan drama dan teater yang memancarkan semangat keimanan dan ketakwaan kepada Allah dan penerimaan agama secara semula jadi. Dalam memoirnya di akhir huriannya yang mendalam tentang konsep teaternya ini Noordin Hassan membuat rumusan yang kental seperti berikut:

Menulis drama dan mementaskan teater berasaskan jiwa fitrah manusia yang menerima adanya Tuhan adalah sekadar satu pendekatan yang boleh memberi dan menunjukkan salah satu cara bagaimana drama dan teater apabila dibantu oleh teknik penulisan yang berpandukan sastera Islam mampu menjadi alat untuk beribadat.¹¹

(b) Tentang pementasan teaternya

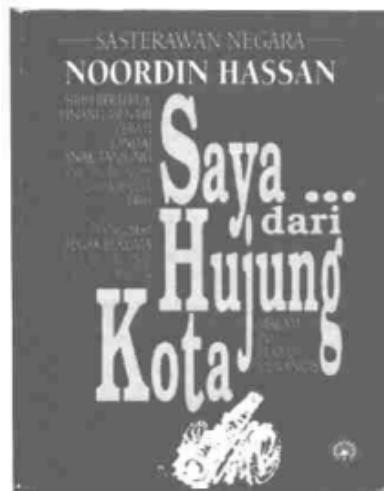
Selain teks dramanya, Noordin Hassan juga berbicara tentang pementasan teaternya. Dalam satu wawancara dengan wartawan majalah *Tamadun*, Noordin Hassan berbicara tentang usahanya berdakwah melalui teater. Usaha ini, khususnya yang melibatkan pementasan, tentulah tidak mudah. Ada peraturan syariat dan adab Islami yang harus diberikan perhatian. Menjawab pertanyaan tentang

adab pergaulan lelaki-perempuan dan aurat semasa pementasan, Noordin Hassan berkata,

Perkara ini sememangnya difikirkan. Misalnya, adakah pelakon perlu menutup auratnya? Sewaktu saya buat "Penyu Menangis", semua pelakon wanita menutup aurat mereka. Ini kerana jalan ceritanya begitu... Dalam cerita tersebut walaupun sepatutnya isteri J. M. Aziz (Kak Khatijah) tidak bertudung di dalam dunia realiti, tetapi apabila dipentaskan semua pelakon wanita menutup aurat. Dan di antara pelakon wanita dan lelaki di dalam cerita tersebut tidak langsung bersentuhan antara satu sama lain. Ini kerana saya sendiri sentiasa berpesan kepada para pelakon agar menjaga akhlak mereka, sekalipun berada di belakang pentas.¹²

(c) "Noordin Hassan": manifestasi doa seorang ibu

Pada tahun 1993 penulis mendapat kesempatan berbincang panjang dengan Noordin Hassan tentang teks dramanya dan kegiatan teaternya. Turut disentuh dalam perbincangan itu ialah tentang namanya. Menurut beliau, namanya diberi oleh ibu bapanya dengan harapan, terutama di pihak ibunya, agar apabila dewasa ia menjadi guru agama.¹³ "Noordin" ialah hasil kombinasi *Nur* dan *Din* yang dalam bahasa Arab bermaksud cahaya agama, yakni cahaya yang membawa pencerahan agama. Dalam tradisi Islam setiap panggilan kepada nama seseorang itu dianggap doa. Justeru itu, maka setiap kali ibu Noordin Hassan menyebut namanya hatinya memasang niat agar anaknya berjaya menzahirkan atau merealisasikan makna ucapan tersebut.



SAYA . . . DARI HUJUNG KOTA

Sumber: Noordin Hassan, *Saya . . . Dari Hujung Kota*, 1996.

Dalam memoir Noordin Hassan yang bertajuk *Saya . . . dari Hujung Kota*, kisah namanya ini disuratkkan pula. Apabila Noordin Hassan dilahirkan di Counter Hall ibunya bersuara dengan gembira, "Anak bertuah, anak bertuah. Anak rahmat. Anak penyelamat. Anak yang membawa cahaya".¹⁴ Anak itu diharapkan membawa cahaya kepada manusia lain juga; cahaya yang paling suci ialah cahaya agama. Lalu, dengan persetujuan bapanya yang terkenal sebagai tukang karang boria, ia pun dinamakan "Noordin".

Pengkaji dan peminat drama dan teater di Malaysia tahu bahawa Noordin Hassan bukan guru agama yang mengajar tauhid atau fikah atau sirah. Ertinya, beliau tidak memenuhi hajat ibunya ketika memberi nama kepadanya. Namun, tidaklah pula Noordin Hassan menghamparkan sepenuhnya hasrat beliau. Ini kerana walaupun tidak

menjadi guru agama, Noordin Hassan telah berusaha membawa cahaya kebaikan kepada masyarakatnya melalui drama dan teater yang sesuai dengan kehendak agama Islam. Malah beliau telah memenuhi hasrat dan hajat ibu kesayangannya dengan menjadikan drama sebagai medium untuk menyampaikan kebaikan, menyampaikan dakwah dengan caranya yang tersendiri.

(d) **Noordin Hassan: *Saya . . . dari Hujung Kota***

Di samping perbincangan tentang namanya, Noordin Hassan juga berbincang tentang kedudukan dan peranannya sebagai tokoh drama dan teater. Ini dapat disaksikan dalam wawancara, esei dan memoirnya *Saya . . . dari Hujung Kota*.

Telah lama Noordin Hassan menganggap urusan dan amalan teaternya sebagai satu ibadah, khususnya ibadah yang bersifat pendakwahan. Selaras dengan itu ia melihat dirinya sebagai seorang pendakwah. Beliau berdakwah melalui karya-karya drama dan teaternya dengan menyampaikan pesan atau mesej kebaikan kepada khalayaknya. Dalam *Dewan Sastera* (Mei 2001), Noordin Hassan menulis tentang tugasnya ini secara terbuka dengan tajuk yang eksplisit pula, iaitu "Berdakwah Melalui Drama".

Sesuai dengan pandangannya terhadap dirinya itu, Noordin Hassan menulis memoir yang diberi tajuk *Saya . . . dari Hujung Kota*. Sebagai orang Melayu dari Pulau Pinang, Noordin Hassan memang berasal dari hujung (baca pinggir) kota Tanjung (George Town). Kedudukan di pinggir inilah yang menyebabkan beliau begitu peka terhadap masalah sosioekonomi dan politik negara ini, khususnya masyarakat Melayu. Dari perspektif pinggiran inilah juga umumnya mesej kemanusiaan dalam karya-karyanya diungkapkan.

Namun, Noordin Hassan bukan sekadar orang dari hujung atau pinggir kota Tanjung. Lebih daripada itu, beliau melihat dirinya sebagai orang yang berlari memasuki gelanggang untuk menyokong mesej kebenaran. Menurut Noordin Hassan ungkapan "Saya . . . dari Hujung Kota" adalah berasaskan kisah al-Quran Surah *Ya Sin* ayat 20 dan 21.¹⁵ Ini kisah kemuliaan seorang lelaki (Habib an-Najjar) yang berasal dari hujung sebuah kota (besar kemungkinan Antioch pada 300 SM, di utara Syria sekarang).¹⁶ Beliau berlari masuk ke kota untuk menyokong seruan kebenaran yang dibawa oleh dua orang pesuruh Allah yang terdahulu. Demi kebenaran yang diyakininya, beliau sanggup menghadapi tindakan ganas golongan yang kufur terhadap Allah.¹⁷

Jelas bahawa Noordin Hassan melihat kedudukan dan peranan dirinya dalam gelanggang drama dan teater sebagai selari atau sama dengan kedudukan dan peranan lelaki tersebut.

Khatimah

Sebagai pencipta yang berwibawa, Sasterawan Negara Noordin Hassan mempunyai jiwa dan minda tersendiri. Jiwa dan minda ini boleh diselami dengan merujuk pada bicara atau wacananya di awal dan di akhir teks dramanya. Penelitian ke atas bicaranya di awal dan di akhir teks ini boleh membantu khalayak, termasuk pengkritik dan pengkaji, dalam usaha mereka membaca, mentafsir dan memahami teks drama dan amalan teater Noordin Hassan secara keseluruhannya.

Seperti yang telah ditunjukkan dalam perbincangan di atas, bicara pra- dan pascateks Noordin Hassan malah dapat membantu membetulkan tanggapan salah beberapa orang pengkritik dan pengkaji tempatan tentang teks drama dan teater.

Sebagai hasil tokoh yang berjiwa Islam, teks drama dan teater Noordin Hassan sesungguhnya menampilkan tema, isu dan idea yang jelas bersangkut dengan persoalan kemasyarakatan, kenegaraan dan kemanusiaan umumnya. Tema, idea dan mesej umumnya selaras dengan ajaran dan pandangan hidup tauhid, khususnya yang bersangkut dengan syariat dan fitrah manusia.

Dari segi struktur dan tekniknya juga, drama dan teater Noordin Hassan memperlihatkan pola-pola struktur dan teknik seni Islami, dengan bentuk modular yang menyerapi awan larat dalam kesenian Melayu dan *arabes* dalam kesenian Islam umumnya.

Sesungguhnya, sifat dan kandungan jiwa dan minda Noordin Hassan telah dirumuskannya sendiri dalam ungkapan indah yang menjadi tajuk memoirnya, *Saya... dari Hujung Kota. Allahua'lam*.

Nota

1. Lihat Fatimah binti Ali, Drama "Jangan Bunuh Rama-Rama" pada Malam Anugerah Sastera Negara, *Dewan Sastera* (1997); Drama "Jangan Bunuh Rama-Rama" Karya Dato' Noordin Hassan: Satu Bacaan Hermeneutik Kerohanian, *Dewan Sastera* (September 1997): 42–46; (Oktober 1997): 80–84; Pemikiran al-Faruqi dan Nasr dalam Drama "Jangan Bunuh Rama-Rama" Karya Noordin Hassan, *Dewan Sastera* (Jun 1994): 6–25.
2. Fatimah Ali, Pemikiran al-Faruqi dan Nasr dalam Drama "Jangan Bunuh Rama-Rama" Karya Noordin Hassan, *Dewan Sastera* (Jun 1994): 19–24.
3. Karya agung sastera Melayu, *Syadatul Salatin*, amat terkenal dengan sifat adunan indah seperti ini.
4. Persembahan oleh Panggung Negara dengan kerjasama Dewan Bahasa dan Pustaka di Kompleksi Budaya Negara, Kuala Lumpur, 1–10 Jun 1994.
5. Pepatah Melayu yang asalnya ialah "buruyi berdentum ku sangka hujan, rupanya lalang ditutup angin".
6. *Bukan Lalang Ditutup Angin* (1996): 3–4.
7. Utih, Noordin Leads the Way, *Sunday Style/New Sunday Times* (8 Ogos 1993): 16.
8. Noordin Hassan, "Tiang Seri Tegak Berlima", *Bukan Lalang Ditutup Angin* (1996): 63.
9. Noordin Hassan, Berdakwah Melalui Drama, *Dewan Sastera* (Mei 2001): 10.

10. Noordin Hassan, Berdakwah Melalui Drama, *Dewan Sastera* (Mei 2001): 10.
11. Noordin Hassan, *Saya . . . Dari Hujung Kota* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1999), 321.
12. Fatimah Musa, Drama Islam Sukar Dipentaskan, *Tamadun* (Februari 1997): 42.
13. Perkara ini pernah diucapkan sendiri oleh Noordin Hassan kepada penulis dalam temu bual dengan beliau di Kolej Kelima, Universiti Malaya dalam tahun 1993.
14. Noordin Hassan, *Saya . . . Dari Hujung Kota* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1999), 14.

Noordin dianggap anak penyelamat oleh ibunya kerana kelahirannya telah menyelamatkan beliau daripada dimadukan. Sesudah memperoleh anak-anak perempuan, bapa Noordin inginkan pula anak lelaki. Jika isterinya (ibu Noordin) tidak dapat memberikannya anak lelaki, beliau akan berkahwin lain.

15. Noordin Hassan, *Saya . . . Dari Hujung Kota* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1999).
16. A. Yusuf Ali, *The Holy Qur'an (Translation and Commentary)*, ed. ke-2 (USA: American Trust Publications, 1977): 1168.
17. Al-Quran, Surah Yasin: 20–21, *Al-Quran dan Terjemahan* (Madinah Munawwarah). Maksudnya, "Dan datanglah dari ujung kota, seorang laki-laki (Habib an Najjar) dengan bergegas-gegas dia berkata: 'Hai kaumku, ikurlah utusan-utusan itu. Ikutlah orang yang tiada meminta balasan kepadamu; dan mereka adalah orang-orang yang mendapat petunjuk.'"

Bibliografi

A. Teks-Teks Drama Noordin Hassan

- Noordin Hassan. "1400". Di dalam Noordin Hassan. *Peran: Kumpulan Drama*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1997.
- _____. "Anak Tanjung: Children of this Land". Diterjemah oleh Solehah Ishak. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1999.
- _____. "Bukan Lalang Ditiup Angin". Di dalam Noordin Hassan. *Bukan Lalang Ditiup Angin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1996.
- _____. "Cindai". Di dalam Noordin Hassan. *Peran: Kumpulan Drama*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1997.
- _____. "Disentuh Bulan Pun". Di dalam Noordin Hassan. *Mana Setangginya?* Kumpulan Drama Pilihan. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2000.
- _____. "Jangan Bunuh Rama-Rama". Di dalam Noordin Hassan. *Peran: Kumpulan Drama*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1997.

- _____. "Malam Ini Perlu Menangis". Di dalam Noordin Hassan. *Mana Setangginya?* Kumpulan Drama Pilihan. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2000.
- _____. "Mana Setangginya?". Di dalam Noordin Hassan. *Mana Setangginya?* Kumpulan Drama Pilihan. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2000.
- _____. "Peran". Di dalam Noordin Hassan. *Peran: Kumpulan Drama*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1997.
- _____. "Pintu". Di dalam Noordin Hassan. *Bukan Lalang Ditiup Angin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1996.
- _____. "Selendang Uru". Di dalam Noordin Hassan. *Mana Setangginya?* Kumpulan Drama Pilihan. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2000.
- _____. *Sirib Bertepuk Pinang Menari*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1992.
- _____. "Tiang Seri Tegak Berlima". Di dalam Noordin Hassan. *Bukan Lalang Ditiup Angin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1996.

B. Tulisan-Tulisan Noordin Hassan yang Lain

Noordin Hassan. *Saya . . . dari Hujung Kota*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1996.

_____. Berdakwah Melalui Drama. *Dewan Sastera*, Mei 2001.

_____. Tafsiran "Anak Tanjung" Suatu Tohmahan. *Berita Harian*, 5 Mac 1987.

C. Rujukan Umum

Abdul Rahman Napiah. Karya Noordin Diperkaya dengan Tanda Budaya.

Mingguan Malaysia, Ahad, 11 Mac 2001.

_____. Noordin Hassan Seorang Moralis. *Mingguan Malaysia*, Ahad, 1 April 2001.

Awang Had Salleh. Noordin Hassan: Anak Tanjung dari Hujung Kota . . . Di dalam Noordin Hassan. *Saya . . . dari Hujung Kota*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1996. vii–xx.

Fatimah Ali. Drama "Jangan Bunuh Rama-Rama" pada Malam Anugerah Sastera Negara, *Dewan Sastera*, 1997.

_____. Drama "Jangan Bunuh Rama-Rama" karya Dato' Noordin Hassan: Satu Bacaan Hermenuetik Kerohanian. *Dewan Sastera*, September 1997, 42–46; Oktober 1997, 80–84.

_____. Islam dan Seni Lakon. *Dewan Sastera*, Mac 1991, 56–63.

- _____. Pemikiran al-Faruqi dan Nasr dalam Drama "Jangan Bunuh Rama-Rama" Karya Noordin Hassan. *Dewan Sastera*, Jun 1994, 6-25.
- Fatimah Musa. Drama Islam Sukar Dipentaskan [Wawancara dengan Noordin Hassan]. *Tamaddun*, Februari 1997, 40-42.
- Hans-George Gadamer. *Truth and Method*. Terjemahan oleh Joel Weinssheimer dan Donald G. Marshall. 2nd Revised edition. New York: Crossroad Publishing Co., 1986.
- Ismail Dahaman. "Bukan Lalang Ditiup Angin". *Dewan Masyarakat*, Oktober 1970, 26-31.
- Ku Seman Ku Hussain. Kritikan Sosial dalam Teater "Sirih Bertepuk Minang Menari". *Utusan Malaysia*, 19 Jun 1992.
- Lunden, Roger, Anthony C. Thiselton dan Clarence Walhout. *The Responsibility of Hermeneutics*. Grand Rapids, Michigan: William B. Erdmans Publishing Company/Exeter, England: The Peternoster Press Ltd., 1985.
- NTC's *Dictionary of Theatre and Drama Terms*. Lincolnwood, Illinois: National Textbook Company, 1995.
- Rahman Osman. Noordin Perkenalkan Teater Kontemporer kepada Teater Bahasa Malaysia-Krishnen. *Utusan Malaysia*, 23 Mac 1979.
- Rahman Shaari. Anak Tanjung: Kelangsungan Kreativiti Noordin Hassan. *Dewan Budaya*, Oktober 1990, 56-57.
- Solehah Ishak. General Introduction. Di dalam Noordin Hassan. *Anak Tanjung: Children of This Land*. Diterjemah oleh Solehah Ishak. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1999.
- _____. Interview with Noordin Hassan, Rumah Persekutuan, March 3, 1989. Di dalam Noordin Hassan. *Anak Tanjung: Children of This Land*. Diterjemah oleh Solehah Ishak. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1999.
- _____. Kata Pengantar. Di dalam Noordin Hassan. *Bukan Lalang Ditiup Angin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1996.
- _____. Kata Pengantar. Di dalam Noordin Hassan. *Sirih Bertepuk Pinang Menari*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1992.
- _____. Pengantar, Di dalam Noordin Hassan. *Peran: Kumpulan Drama*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1997.
- Tan Gim Ean. Strong Massages Laced with Humour. *New Straits Times*, 27 November 1988.
- Utih. Noordin Leads the Way. *Sunday Style/New Sunday Times*, 8 Ogos 1993, 16.
- Zakaria Ali. Noordin Anigmatic Drama. *New Strait Times*, 13 Januari 1999.

Semiotik Teater: Penanda, Simbol dan Makna dalam Karya Noordin Hassan

Solehab Ishak

Pendahuluan

Tulisan ini bertujuan membincangkan tentang penanda (*signifier*), simbol dan makna yang menjadi bahan wacana aliran pemikiran strukturalisme dan pascastrukturalisme, dan mengaitkannya dengan kesusasteraan dramatik (*dramatic literature*) dan produksi drama. Hasil karya dramatis tempatan, iaitu Sasterawan Negara Dato' Noordin Hassan, dipilih sebagai contoh konkrit bagaimana soal penanda, simbol dan makna ini dapat dibicarakan. Untuk tujuan ini, bab ini memulakan perbincangan dengan menyentuh secara ringkas tentang paradigma dan kerangka teori strukturalisme dan pascastrukturalisme sekadar menyediakan gelanggang untuk perbincangan selanjutnya.

Salah satu sumbangan besar aliran pemikiran strukturalisme ialah gagasannya bahawa minda kolektif sesuatu masyarakat itu pada hakikatnya mempunyai satu atau beberapa teras atau *signifiers*. Teras ini ialah akar umbi kesedaran kolektif yang berupaya melahir, mengembang dan mempertahankan beberapa variasi isi pemikiran kolektif atau kalbu sepunya yang mengisi kebudayaan sesuatu masyarakat, khususnya masyarakat yang masih berupaya mempertahankan keutuhan jati dirinya. Menggunakan model linguistik struktural, pemikir strukturalis menyimpulkan bahawa pertuturan dikaji semata-mata untuk memahami struktur bahasa (Levi-Strauss 1963, 1976). Ini kerana bahasa (*la langue*) merupakan penanda (*the signifier*) yang melahirkan pertuturan (*la parole*).

Bagaimakah halnya dalam bidang pengajian kesusasteraan, termasuk kesusasteraan dramatik? Apakah yang dianggap *the signifier* dan apakah yang dianggap *the signified*? Para strukturalis berpendapat bahawa dalam pengajian kesusasteraan, teks dan pengarangnya tidak mempunyai kedudukan yang istimewa berbanding sistem dan struktur naratif yang sebenarnya merupakan "bahan kajian" utama. Malah, berdasarkan pendirian ini, para strukturalis berpendapat bahawa si pengarang perlu "dimatikan" kerana pengarang hanyalah penyambung antara naratif (*the signifier*) dengan teks (*the signified*). Tambahan pula, teks adalah agen yang menyingkap serta menyerlahkan naratif yang (secara teoretisnya dianggap) menyimpan segala rahsia kalbu kesedaran kolektif masyarakat.

Teori strukturalisme muncul dan berkembang kerana minat para ilmuan terhadap ilmu semiotik, iaitu ilmu yang menumpukan perhatian mengkaji pelbagai tanda dan simbol yang wujud dalam kehidupan masyarakat dan kebudayaan. Andaian pemikiran teori strukturalisme ialah bahawa kehidupan, seperti yang diperlihatkan oleh bahasa, dibina oleh pelbagai sistem tanda dan simbol, dan makna setiap cabang kehidupan tersirat dalam tanda dan simbol ini. Warga

sesuatu masyarakat dan kebudayaan, menerusi proses sosialisasi dan pembudayaan, mempelajari dan menghayati penggunaan tanda dan simbol yang memberikan makna kolektif kepada mereka. Oleh itu orang asing perlu mengkaji sistem tanda dan simbol ini jika ia ingin memahami sistem makna yang wujud dalam kebudayaan yang ditemuinya itu.

Pendekatan strukturalisme mempunyai andaian dan pegangan asas, iaitu pertama, segala tanda dan simbol yang *signified* wujud dan agak kekal menjadi struktur naratif utama dan kebudayaan sesuatu masyarakat. Kedua, kesemua unsur infrastruktur kebudayaan ini sentiasa berhubungan antara satu dengan lain lalu menghasilkan satu keseluruhan yang kemas. Ketiga, setiap satu unsur ini menyumbangkan kewujudannya kepada keseluruhan sistem tanda dalam kebudayaannya; dan keempat, saling perhubungan dalam keseluruhan sistem tanda ini melahirkan peraturan-peraturan umum yang dapat diteliti sebagai satu fenomena kebudayaan secara kolektif.

Makna

Roland Barthes, iaitu seorang tokoh strukturalis Perancis, pernah menyatakan bahawa dalam usaha untuk memahami struktur pemikiran, para pengkaji perlu memahami hakikat dan proses kewujudan pelbagai makna setiap cabang kehidupan anggota masyarakat. Dalam bukunya *Mythologies* (1970), Barthes menekankan hakikat bahawa terdapat sekumpulan makna yang berupaya lahir, atau dilahirkan, lalu menjadi "mitos" masyarakat. Menurut beliau, makna, ataupun konotasi sesuatu simbol, tidak lahir secara natural, tetapi dilahirkan, dipupuk, malah diperkasakan oleh pelbagai pihak yang berkepentingan tertentu, supaya dimengerti dan dihayati secara kolektif oleh kumpulan-kumpulan tertentu dalam masyarakat. Sesungguhnya kajian mengenai makna dan segala persimbolan atau

kodanya (*codes*) memang telah menjadi satu objektif penyelidikan, termasuklah penyelidikan kesusasteraan, sejak *semiology* atau *semiotics* muncul sebagai satu bidang pengajian yang diiktiraf di Eropah sejak terbitnya tulisan Ferdinand de Saussure¹ (1857–1913) dan semakin mantap mulai dekad 1960-an.

Apa yang menjadi isu besar dalam pengajian *semiotics* ini sejak penghujung dekad 1970-an, antara lain, ialah berkaitan dengan pendapat (yang juga) dikemukakan oleh Barthes menerusi tulisannya yang terkenal "The Death of the Author"² bahawa kebanyakan wacana tentang tanda dan makna telah "membunuh" si pengarangnya. Ini kerana para pengkaji hanya menumpukan perhatian kepada simbol dan makna yang terkandung dalam teks (*textual meaning*), sehingga teks dipisahkan daripada minda dan hasrat si pengarangnya. Namun begitu, sejak akhir-akhir ini, telah timbul kembali minat untuk mengkaji simbol dan makna yang dimaksudkan oleh si pengarang. Minat ini telah menimbulkan perdebatan tentang makna siapakah yang sebetulnya berwibawa dalam menentukan makna sebenar: teks ataupun pengarangnya?

Para pengkritik, khususnya daripada aliran dekonstruksi dan pascamoden menganggap bahawa makna yang diberikan perhatian oleh strukturalisme ialah makna yang diiktiraf oleh naratif aliran utama, naratif agung, atau naratif "kebangsaan". Makna yang disimbolkan ialah makna yang dianggap telah mantap dan menjadi sebahagian daripada struktur ubbi (*deep structure*) yang mengisi jiwa raga sesuatu kebudayaan. Namun begitu, kelahiran aliran pemikiran dekonstruksi dan pascamoden telah melahirkan suatu kondisi yang mengizinkan pelbagai simbol digunakan untuk melahirkan pelbagai makna. Malah, sesuatu simbol itu tidak hanya mewakili satu makna sahaja, tetapi menampilkan pelbagai makna menurut tafsiran atau *difference* (sifat mempunyai pelbagai kelainan) khalayaknya. Hal ini

nampaknya telah meletakkan pemikiran dan teori semiotik ke dalam satu arena pemikiran yang lebih dinamis, yang mulai tidak selari lagi dengan pegangan aliran strukturalisme. Ini kerana makna boleh dilihat dari sudut pandangan naratif kecil, naratif *difference*, malah naratif asing yang mungkin tidak disenangi oleh naratif kebangsaan.

Jacques Derrida³ pernah berhujah bahawa, jika kita hanya ingin menyelami makna yang terkandung dalam teks, kita akan dapat mencungkil pelbagai jenis dan aliran makna, kerana menerusi pembacaan secara dekonstruktif, pembaca dapat menyelami sifat *difference* sesuatu teks itu. Oleh itu, teks yang pada satu ketika dianggap mempunyai makna tunggal (akibat proses *logocentrism*), boleh dirungkaikan dan boleh dibuktikan mempunyai pelbagai makna. Apa yang telah terjadi, menurut Michel Foucault,⁴ ialah sesuatu makna itu telah diperkasakan oleh pihak yang berkuasa, walaupun tidak semestinya berwibawa. Oleh itu, makna yang perkasa itu boleh pula dicabar oleh makna baru yang mungkin berupaya menggantikannya.

Oleh itu, jika kita masih berhasrat mengkaji segala simbol dan makna dalam kehidupan masyarakat, dan bersetuju bahawa makna yang dominan boleh dicabar, boleh dirungkaikan, malah boleh ditukar ganti menerusi proses pertarungan kuasa dan wibawa, maka permasalahan yang masih timbul ialah: bagaimanakah caranya kita boleh mengenal pasti **sumber** dan **wibawa** yang melahirkan pelbagai makna ini?

Strukturalisme dan Teater

Pengkajian drama menerusi perspektif strukturalisme sebenarnya bertolak daripada tanggapan bahawa drama ialah satu bentuk naratif yang berlapis-lapis.⁵ Teks drama yang diiktiraf serta mendapat tempat

dalam kehidupan estetika masyarakat dapat dianggap sebagai satu naratif yang mempunyai sistem tandanya yang tersendiri. Sistem tanda ini mungkin sekali terjelma mewakili sistem tanda dan naratif utama dalam kehidupan masyarakat dan kebudayaan yang menjadi konteks drama tersebut.

Oleh itu para pengkaji teater mempunyai skop pengajian yang lebih terbatas tetapi terfokus kerana bahan yang dikaji ialah suatu naratif ciptaan dramatis dan orang-orang lain yang menterjemahkan naratif asal itu lalu melahirkan beberapa "makna lapisan kedua" dalam proses persembahannya. Berbanding antropologis yang mengkaji sistem tanda yang dihasilkan secara kolektif oleh komuniti dan kebudayaan tertentu, pengkaji teater memfokuskan kajian kepada sistem tanda dan koda dalam naratif ciptaan sekumpulan individu. Namun begitu, apabila naratif ini menemui khalayaknya menerusi persembahan drama, kaedah yang digunakan oleh para strukturalis untuk mengenal pasti unsur-unsur *signifier* dan *signified*, dan bagaimana unsur-unsur ini mengalami proses "pengiktirafannya" perlu juga dipatuhi. Matlamat pengkajian ialah untuk menyelami makna yang tersirat dalam naratif dramatik, dengan andaian bahawa teks asal karya dramatisnya itu sentiasa menyelindungkan makna-tujuannya (*intentional meaning*) yang eksklusif.

Berdasarkan teori strukturalisme, matlamat setiap kajian dan usaha penteorian, selain untuk mengemukakan satu cara pembacaan dan penontonan yang "betul" ialah untuk menyingkap rahsia yang tersembunyi di sebalik dialog yang termuat dalam teks; di sebalik alunan suara, lagu dan irama yang diperdengarkan; oleh gerak-geri dan lakunan para pelakon yang dipertontonkan; oleh kostum, prop dan ragam pencahayaan yang diperlihatkan dan sebagainya. Strukturalisme ialah satu model penteorian yang nampaknya dapat dimanfaatkan bagi mencungkil segala rahsia tersebut. Namun begitu, model penteorian ini tidaklah begitu mudah dimanfaatkan.

Drama merupakan satu bahan kajian akademik yang cukup unik. Keunikan drama sebagai bahan kajian ialah berdasarkan hakikat bahawa ia boleh dikaji dari beberapa sudut dan tahap. Drama boleh dikaji menerusi teks dan proses kepengarangannya, proses produksi dan kepengarahannya, persembahan dan khalayaknya, estetika dan pelbagai aspek kehalusan seninya, dan sebagainya. Setiap aspek pengkajian ini pula boleh dicetuskan atau diilhamkan oleh hasrat dan proses penteorian tertentu.

Terdapat pengkaji yang menganggap teater sebagai satu sistem tanda (*sign-system*) yang sentiasa menggamit para pengkaji untuk menganalisis serta menghayatinya secara semiotik, sama ada menerusi pembacaan teks ataupun menerusi penontonan pementasannya.⁶ Malah terdapat pula pengkaji yang mencadangkan bahawa produksi sesebuah drama mungkin boleh dianggap satu proses yang melahirkan beberapa lagi "teks" bagi drama yang sama.⁷ Ini kerana teks pertama yang dihasilkan si dramatis itu ditafsirkan semula oleh si pengarah yang mengetuai proses pementasannya, daripada kaca mata dan pendekatan kreatifnya sendiri. Selain itu, para penggubah muzik, penggubah pencahayaan, pereka kostum dan pereka set juga membuat tafsiran tertentu daripada teks asal dan "teks pengarah" untuk melahirkan kesan dramatik tertentu daripada kaca mata dan cita rasa masing-masing. Sejauh mana setiap seorang daripada orang yang terlibat dalam produksi drama ini boleh "mengubah" hasrat atau maksud pengarang asal (dramatis), menerusi pembacaan skrip yang asal itu, banyak bergantung pada sejauh mana pengarah dan para pembantunya ingin membebaskan diri daripada terikat kepada "aran pentas" yang tercatat dalam skripnya.

Kesemua ini terjadi kerana sesebuah skrip drama ialah satu permainan kata, satu wacana (*discourse*), yang bentuknya sedemikian itu telah lahir sejak zaman Shakespeare lagi.⁸ Kata-kata dalam skrip asalnya itu "dipermainkan" lagi dengan pelbagai cara oleh si pengarah

dan kumpulan produksinya demi menampilkan makna sambil melahirkan kesan dramatik tertentu.” Hal inilah yang menimbulkan keghairahan apabila pelbagai aspek drama dikaji oleh para strukturalis.

Dalam konteks pengajian kesusasteraan, termasuklah kesusasteraan dramatik, strukturalisme mencetuskan proses penteorian dengan andaian bahawa teks sastera atau drama mengandungi pelbagai koda makna yang terselindung dan tersembunyi tetapi ingin dizahirkan oleh si pengarangnya menerusi permainan kata dan penggunaan pelbagai persimbolan. Teks drama yang sesuai dijadikan bahan kajian perlu dianggap tidak bersifat *autotelic* (iaitu tidak menampilkan makna sebenarnya secara automatis). Teks yang begini mempunyai sehimpunan kata-kata dan ayat yang berdwimakna atau lebih. Setiap makna terjelma dalam bentuk koda dan simbol. Dan apabila teks drama dihidupkan sehingga melahirkan satu produksi persembahan, maka pelbagai simbol dan koda yang terkandung dalam teks tersebut melalui proses penzahirannya yang cukup dinamis dan kompleks.

Tidak semua skrip drama dapat dibaca dan diselami (*deep structural reading*) dan dianalisis menggunakan model dan teori strukturalisme. Hanya teks yang tertulis dengan ditanamkan pelbagai koda dan simbol, iaitu yang secara sedar digubah oleh dramatisnya bagi memancarkan pelbagai makna sahaja yang dapat dijadikan bahan kajian yang jitu. Teks yang melahirkan dialog ringan, picisan dan kosong tidak mungkin memberikan cukup ruang untuk melakukan penyelaman makna yang mendalam.

Teks kesusasteraan moden sentiasa mempunyai pengarang (walaupun pengarang menyembunyikan identitinya menerusi penggunaan nama samaran). Oleh itu, para pengkaji naratif kesusasteraan, selain boleh mencungkil makna teks, boleh pula meneroka makna pengarang dengan cara-cara tertentu. Persoalannya

ialah: adakah makna yang lahir menerusi teks yang dihasilkan oleh pengarang itu muncul satu persatu kerana pengaruh dan desakan cita rasa zamannya, atau hanya variasi daripada cita rasa pengarang semata-mata? Persoalan ini timbul kerana proses kepengarangan memberikan ruang dan laluan kepada para pengarang untuk melahirkan cita rasa dan pemikiran pelbagai zaman. Pengarang mungkin "terikat" kepada sistem makna (sistem nilai) tertentu yang diiktiraf oleh masyarakat dan kebudayaannya. Tetapi pengarang juga boleh membebaskan dirinya, lalu cuba melahirkan makna baru, supaya diberikan pengiktirafan oleh masyarakatnya. Jika demikian, dengan mengkaji kronologi proses kepengarangan, kita akan dapat mengenal pasti sama ada teks yang difahami oleh khalayaknya, dan makna pengarang itu, selari ataupun tidak. Pengarang yang mendahului zamannya boleh melahirkan makna yang berlainan daripada apa yang ditanggapi oleh khalayaknya. Ini bermakna bahawa sesuatu teks (terutama teks pascamoden) boleh mempunyai pelbagai makna. Tetapi, makna yang mana satukah yang boleh dianggap berwibawa?

Oleh kerana teks drama yang dipentaskan perlu melalui pelbagai proses produksi sebelum pementasan dilaksanakan, maka pihak penerbit berwibawa untuk memutuskan tentang bentuk dan teknik memproduksikan sesebuah drama itu. Penerbit produksi juga terlibat memilih pengarah produksi, lokasi pementasan, promosi dan pemasaran, dan sebagainya. Penerbit produksi dráma di Malaysia mungkin merupakan satu Kementerian tertentu (yang mewakili makna kepada pihak pemerintah), satu badan perniagaan (yang mungkin mengutamakan makna dari segi imej korporat dan tuntutan pasaran), atau badan-badan amal yang mempunyai agenda tertentu (yang ingin mempromosi makna tertentu).

Apabila teks drama menjelma sebagai satu pementasan, pelbagai makna lain turut ditokok tambah. Makna ini terjelma dalam bentuk

rekaan dan gubahan set, prop, kostum, cahaya dan muzik. Setiap pereka dan penggubah yang terlibat dalam produksi adalah berwibawa mentafsirkan makna teks (setelah berunding dengan penerbit dan pengarahnya) dan mengisi keseluruhan pementasan. Setiap unsur yang dijadikan set, prop, kostum, cahaya dan muzik ini boleh menimbulkan pelbagai makna. Tetapi adakah makna kepada setiap pereka dan penggubah ini sama dengan makna teks dan makna pengarang?

Pelakon juga boleh menampilkkan makna tertentu dalam proses lakonan. Setiap gerak-geri, setiap pengucapan dan rentak dialog, setiap intonasi suara, mimik muka dan sebagainya adalah satu simfoni makna yang perlu ditafsirkan oleh para khalayaknya.

Apakah makna yang dihasratkan oleh teks, pengarang, penerbit, pengarah dan para pereka serta penggubah itu diperkongsikan bersama oleh para khalayak (penonton)? Apakah khalayak yang mungkin mempunyai latar belakang agama, kebudayaan dan nasionaliti yang berlainan boleh menanggapi satu makna (yang mungkin dihasratkan oleh pengarang atau teks), atau bebas mentafsirkan makna masing-masing?

Noordin Hassan dan Drama Melayu Moden

Noordin Hassan ialah seorang tokoh dramatis Melayu yang memberikan sumbangan besar kepada perkembangan drama Melayu moden di Malaysia. Selain itu, beliau juga terkenal kerana usahanya melahirkan mesej tertentu, terutamanya mesej "fitrah" menerusi dramanya.¹⁰ Selain menulis skrip dramanya, beliau juga sering mengarahkan sendiri produksi dan pementasan dramanya. Skrip drama beliau sering kali mempunyai mukadimah dan menggariskan "iklim pentas" (aranhan pentas) yang memberikan panduan tentang

sistem simbol dan makna yang ingin ditampilkan di ruang persembahan. Dalam *Bukan Lalang Ditiup Angin* (1979, dipentaskan pada 1970), Noordin Hassan memberikan mukadimahnya seperti berikut:

Satu percubaan yang digubah secara elektrik dengan sulaman unsur-unsur seni tradisional berhasrat mewujudkan identiti keperibadian hak hendaknya. Bentuk asasnya begitu plastika; ia boleh distrukturkan semula kepada bentuk seni lakon tradisional seperti bangsawan atau mak yung. Proses pembentukan yang mirip proses pemikiran manusia – dalam istilah yang luas – mungkin membuat seorang penonton yang telah dikondisikan dengan fahaman ciri-ciri teater Aristotle, menemui beberapa kesulitan. Tidak mengapa sebenarnya, sebab apa yang afdal bukanlah ceritanya tetapi temannya.

"Bukan Lalang Ditiup Angin" adalah satu ramalan Tok Nujum.

"Bunyi berdentum kusangka hujan.

Rupanya lalang ditiup angin".

Satu ungkapan asal peribahasa Melayu yang mempunyai erti yang tertentu.

"Bukan Lalang Ditiup Angin – judul drama ini – adalah sebahagian daripada peribahasa yang asal itu. Pindaan berbunyi:

"Bunyi berdentum memanglah hujan.

Bukannya lalang ditiup angin".

(*Bukan Lalang Ditiup Angin* 1979: 3)

Menerusi mukadimah ini Noordin Hassan memberikan satu kunci pembacaan bahawa maksud yang terkandung dalam penceritaan drama ini adalah berkaitan dengan hakikat bahawa "bunyi berdentum memanglah hujan, bukannya lalang ditiup angin". Oleh itu, makna yang dihasratkan oleh Noordin Hassan sebagai pengarang teks adalah berkaitan dengan satu sikap hidup supaya khalayaknya mengakui hakikat terjadinya sesuatu peristiwa yang mempunyai tanda-tanda serta proses kejadiannya yang jelas.

Dalam arahan (iklim) pentasnya Noordin Hassan menetapkan:

1. Tidak ada tirai di hadapan.
2. Latar belakang boleh menerima dan tukar-menukar warna mengikut cahaya lampu yang berlainan *tone*.
3. Di pentas ada mimbar-mimbar yang beranak tangga di sekelilingnya.
4. Biji-biji mata manusia dan ranting-ranting kayu bergantungan. Sehelai dua kain usang, koyak-koyak, tersangkut dan tersadai di satu dua ranting.
5. Satu muka jam, besar, buruk, angka-angkanya tidak tersusun.

(*Bukan Lelang Ditimpu Angin* 1979: 5)

Arahan pentas ini menampilkan beberapa simbol yang tidak dipetik daripada sistem simbol masyarakat Melayu seperti gambar biji-biji mata manusia, ranting-ranting (kering), kain usang dan koyak, dan satu muka jam buruk dengan angka-angkanya yang tidak tersusun. Oleh itu, apakah makna yang ingin disampaikan oleh Noordin Hassan menerusi drama ini? Komposisi simbol yang ditampilkan oleh Noordin Hassan mungkin dapat diselami maknanya jika penghasilan teks dan pementasan drama ini tidak diletakkan dalam konteks sejarah masyarakat Malaysia pada 1970-an.

Skrip dan pementasan drama ini dihasilkan sebagai satu reaksi peribadi Noordin Hassan terhadap peristiwa 13 Mei 1969, iaitu peristiwa pergaduhan kaum yang telah menjadi satu titik hitam dalam sejarah masyarakat majmuk di Malaysia. Peristiwa ini telah menimbulkan pelbagai reaksi berkaitan usaha yang patut dilaksanakan untuk membela nasib masyarakat Melayu yang tercincir dalam pelbagai bidang kehidupan di negaranya sendiri. Namun begitu, peristiwa 13 Mei ini jugalah yang telah membawa kepada tergubalnya Rukunegara Malaysia, terlaksananya Dasar Ekonomi Baru dan

sebagainya yang membawa perubahan besar kepada kedudukan pendidikan dan ekonomi masyarakat Melayu selanjutnya.

Dalam mukadimah skrip drama ini Noordin Hassan menulis, "Alpakah dia; malaskah dia; lebih senang dengan merokok sajakah? Masa itu dia masih penuh kepercayaan kepada falsafahnya; tak ada biji mata yang menentang. Banyak yang hanyut bersama Pak Anu" (*Bukan Lalang Ditiup Angin* 1979: 4).

Siapakah Pak Anu yang dipersoalkan cara hidup dan falsafahnya ini? Persoalan ini hanya timbul kepada khalayak drama ini yang berpeluang membaca teksnya. Bagi khalayak yang menonton drama ini tanpa membaca teksnya, persoalan besar yang menjadi naratif drama ini mungkin tidak dapat difahami sama sekali. Agak ketara juga bahawa biji-biji mata manusia, ranting-ranting kering dan kain koyak-koyak yang (menurut arahan pentas) digantungkan di ruang lakonan adalah simbol penentangan rakyat miskin terhadap kegagalan pihak yang berkuasa untuk mengakui hakikat bahawa "bunyi berdentum memanglah hujan". Nasib masyarakat Melayu dalam drama ini digambarkan oleh satu suara nyanyian yang memperkenalkan watak Pak Leman pada awal persembahan:

Aduhan nasibnya Pak Leman,
Ayam menang anak tergadai,
Hilang isteri, kampung halaman,
Awak pulang kebuluran.

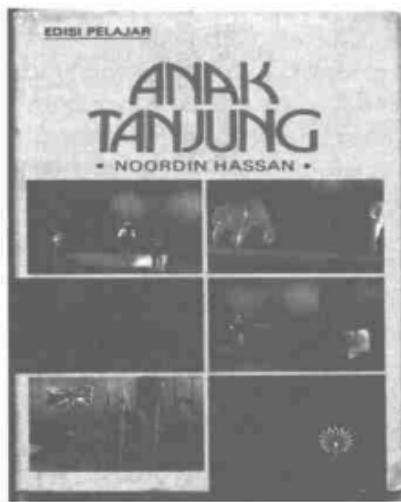
Hidup menjadi nasib,
Mati apa kadarnya,
Masa belayar kematian angin,
Motor sangkut tak ada minyak.
Sauh dilabuh bayu berpuput,
Nasi sesuap, garan sebuku,
Sirih sepiak haram tak ada,
Anak isteri dihambai orang.

Oleh itu, dengan meletakkan kelahiran drama ini dalam konteks latar belakang sejarah masyarakat Melayu pra- dan pasca-13 Mei 1969, maka khalayak yang menonton persembahannya boleh berkomunikasi dengan dan menghayati pelbagai simbol dan koda makna yang disuarakan, dipancarkan dan ditampilkan dalam persembahan tersebut. Dengan yang demikian, drama moden bukan realisme karya dan arahan Noordin Hassan ini masih dapat dijadikan bahan kajian dari sudut pendekatan semiotik.

Anak Tanjung

"Anak Tanjung" (1986) ialah drama karya Noordin Hassan yang terpenting dan bukunya diterbitkan pertama kalinya pada tahun 1989. Drama ini mempersembahkan sejarah Tanah Melayu, secara dramatik, mulai zaman penjajahan Inggeris hingga zaman pendudukan Jepun, kedatangan semula kuasa Inggeris, zaman Darurat, hingga ke saat Tanah Melayu mencapai kemerdekaannya. Segala peristiwa dramatik ini terjadi di Pulau Pinang (Tanjung) yang mempunyai masyarakat dan pengalaman kosmopolitan.

Tetapi teks drama ini tidak mempunyai kata pengantar, malah tidak juga mempunyai arahan pentas. Ini bermakna bahawa Noordin Hassan tidak ingin memberikan sebarang panduan untuk mentafsirkan naratifnya, dan tidak juga ingin menetapkan penggunaan sebarang simbol tampak yang boleh membantu pembaca, kumpulan produksi dan penonton untuk menyelami pelbagai makna yang tersembunyi dalam teks dan juga dalam persembahannya.



ANAK TANJUNG

Sumber: Noordin Hassan, *Anak Tanjung*, 1991.

Apabila membaca teks drama ini, para pembaca mungkin boleh membayangkan pelbagai makna tersirat yang ditampilkan oleh Noordin Hassan menerusi pemerian intrinsik dan visual terhadap barisan wataknya.

- | | |
|--------------|---|
| HAMZAH | <ul style="list-style-type: none">— Masa Jepun umur di antara 22–25 tahun. Orangnya lembut tetapi tegas dan berani. Berjiwa nasionalis. |
| SAPURA | <ul style="list-style-type: none">— Zaman Jepun umur lingkungan lewat 20-an; orangnya manis, cerdas, halus perasaan, ada pendirian, tabah hati. |
| CHOT SEQUIRE | <ul style="list-style-type: none">— Umur 40-an. Terbawa-bawa dengan kemegahan British. Kot, tali leher, kain pelekat, kasut kulit, tongkat, tarbus. |

MD. NOR BOUSTEAD – Kadang-kadang betul bendul. Senang dikagumkan. Umur 40-an. Pakai banyak medal. Songkok pun ada medal.

SABUR SYAH (SIR) – Lebih daripada orang putih lagaknya. Seorang Malay State Councillor. Sombong dan bangga dengan kedudukannya. Liberal konon. Tidak kisah anak perempuannya tidur dengan Brown.

BADRUL SYAH – Ikut jejak ayahnya, Sabur Syah. Baik dengan orang putih; baik dengan Jepun; kira untung sahaja. Harus menyakitkan hati penonton. Umur 20-an.

QADIR – Umur 30-an. Seorang budak kampung yang berpeluang belajar di Amerika Syarikat. Terpengaruh dengan ajaran agama yang menyeleweng. Bercita-cita menjadi ketua negara. Hidup penuh dengan iri hati.

(*Anak Tanjung* 1989: 1-4)

Dalam pembikinan dan produksi drama ini – terutamanya jika Noordin Hassan sebagai pengarang teks, tidak melibatkan dirinya – maka segala makna yang dihasratkan oleh pengarangnya mungkin tidak terjelma di ruang persembahan. Tanpa arahan pentas, kesemua pihak yang terlibat dalam proses produksi dan pengarahan drama ini mempunyai lesen artistik masing-masing untuk mentafsir dan menterjemahkan segala tanda dramatik yang tersirat dalam teksnya, dan melahirkan gubahan set, prop, pencahayaan, bunyi-bunyian dan sebagainya untuk tontonan dan tatapan para khalayaknya. Sejauh mana segala simbol dramatik yang digubah oleh regu produksi ini benar-benar selari dengan makna yang dihasratkan oleh si pengarang teks adalah bergantung pada sama ada wujud sebarang talian budaya antara kedua-dua pihak. Iri kerana teks drama ini mengandungi

pelbagai simbol dan makna yang begitu eksklusif dari segi masyarakat dan kebudayaan konteksnya. Oleh itu, proses produksi drama ini harus terikat kepada tuntutan makna realisme (*realism of meanings*) yang dilahirkan oleh masyarakat dan kebudayaan Pulau Pinang (Tanjung). Jika persembahan ini melahirkan pelbagai simbol dan tanda yang diambil daripada masyarakat dan kebudayaan Kelantan atau Negeri Sembilan, tentulah makna yang dihasratkan oleh si pengarang akan terpinggir sama sekali.

Teks drama "Anak Tanjung" ini digunakan di sini untuk mengemukakan salah satu daripada implikasi teoretis berkaitan kedinamikan semiotik teater. Penekanan yang ingin dibuat di sini ialah bahawa terdapat kemungkinan yang sangat besar tentang terjadinya ketidakselaruan makna antara makna yang dihasratkan oleh si pengarang teks dengan makna yang dilahirkan oleh regu pembikinan dan produksi drama. Jika si pengarang dan regu produksi drama merupakan warga kebudayaan yang berlainan (misalnya jika teks karya Noordin Hassan cuba diarahkan pembikinannya oleh orang bukan Melayu) maka ketidakselaruan makna ini akan lebih kusut lagi.

Oleh kerana teks drama "Anak Tanjung" ini agak terperinci maka sistem makna yang dikandunginya memang dapat diselami oleh para pembaca dan penggiat drama Melayu moden. Namun begitu, penyelidikan berkaitan dengan imej dan persimbolan sosiobudaya berdasarkan zaman (zaman kolonial Inggeris, zaman penguasaan Jepun dan sebagainya) akan membantu penggiat drama yang ingin mempersembahkan drama ini, menampilkan set, prop serta kostum yang bersesuaian dengan makna yang dihasratkan oleh pengarangnya.

Walaupun drama "Anak Tanjung" ini mengandungi pelbagai makna yang dapat dilahirkan di ruang persembahan, terdapat satu episod yang melahirkan kejutan makna yang tidak terduga sama

sekali. Pada episod keempat puluh tiga drama ini (daripada sejumlah 47 episod kesemuanya), tiba-tiba muncul watak Ketua Warden dengan pakaian seragam rasminya yang sebelum itu duduk sebagai salah seorang audiens di barisan hadapan di sepanjang persembahan sebelumnya, naik ke atas pentas dan memberikan ucapan ringkasnya seperti berikut:

KETUA WARDEN: Assalamualaikum kepada hadirin yang saya raikan dan para pelakon yang saya kasih. Sebaik-baik manusia itu, adalah mereka yang paling banyak memberi manfaat kepada manusia lain. Sejak saya menjadi Ketua Warden di sini, inilah julung kalinya, para banduan dari penjara-penjara telah dapat bekerjasama dengan sebegitu baik, dan sebagaimana para pelakon berkata tadi, bertolak ansur di sana sini, sehingga dapat mengadakan satu pementasan di hari ini, iaitu Hari Banduan. Kita telah membuktikan kita boleh bekerjasama dan saya sungguh bangga pada malam ini, kerana saya dapat melihat jenis manusia yang ada di sini. Besi-besi dan tembok-tembok adalah buatan manusia semata. Hati kita, fikiran kita, tidak boleh dipenjarakan oleh sesiapa melairkan kita sendiri. Kerana ini adalah pementasan pertama, kita tidak jemput masyarakat dari luar menyaksikan, cuma untuk kita sahaja, orang dalam. Lain kali insya-Allah, kita akan jemput orang luar menyaksikan pementasan kita.

(*Anak Tanjung* 1989: 116–117)

Di sini, apabila Noordin Hassan menggunakan teknik drama dalam drama, iaitu salah satu teknik yang sering digunakannya, kesannya bukan setakat melahirkan kesan sorotan masa dan suasana, tetapi juga melahirkan satu kejutan makna apabila, secara tiba-tiba, para penonton diletakkan dalam satu konteks kedudukan sosial yang begitu khusus, iaitu sebagai para banduan. Ini menimbulkan persoalan: apakah maknanya apabila pelbagai peristiwa yang terjadi dalam zaman penjajahan Inggeris, penguasaan Jepun, perkembangan nasionalisme Melayu menuntut kemerdekaan, kekacauan yang ditimbulkan oleh penganas komunis, kegiatan pelampau Islam dan sebagainya itu dipersembahkan oleh dan kepada sekumpulan

banduan? Episod ini menjadikan teks "Anak Tanjung" ini bersifat berlapis-lapis dari segi sistem makna yang ingin dilahirkan oleh pengarangnya.

Selendang Umi

Kumpulan drama pilihan Noordin Hassan yang terbaru, *Mana Setangginya?* (2000) mengandungi empat skrip, iaitu "Mana Setangginya?", "Disentuh Bulan Pun", "Selendang Umi" dan "Malam Ini Penyu Menangis".

"Selendang Umi" ialah sebuah teks dan sebuah naratif kerana ia mempunyai ciri-ciri yang dicari-cari oleh pengkaji beraliran strukturalis. Dalam prakatanya, Noordin Hassan menyatakan bahawa teksnya ini mengandungi tiga tema pokok, iaitu **akidah** manusia yang mengakui kewujudan Tuhan, **syariah** yang memandu perhubungan manusia dengan Tuhannya dan dengan sesama manusia lain, dan **tawakal** yang menghidupkan keberanian manusia menghadapi dugaan dan ujian. Kehadiran tiga tema ini dalam teks Noordin memang boleh diduga berdasarkan pembacaan terhadap beberapa teks utama yang telah dihasilkannya terdahulu.

Dalam skrip ini, "Selendang Umi" ialah nama lagu yang dinyanyikan oleh Nor Fatin, watak gadis muda, seorang wartawan, sasterawan dan dramatis yang lumpuh, yang pertama muncul dalam persembahan. Lagu "Selendang Umi" ini membawakan naratif kasih sayang dan hidup mati. Lagu tersebut dinyanyikan bagi mengingati watak utama (Umi) Sapura yang muncul dalam naratif sebenarnya. Kisah sebenarnya pula terjadi dalam zaman perang – zaman tentera Jepun berkuasa di Tanah Melayu.

Dalam zaman perang, keganasan dan kemanusiaan wujud serentak dan mengelirukan. Sapura bekerja sebagai pembantu rumah kepada Hara San, seorang pegawai tentera Jepun yang bertugas di Malaya. Sebelum itu, Sapura pernah bekerja sebagai pembantu di rumah seorang pegawai kolonial Inggeris di Malaya. Tetapi, menurut skrip ini, Hara San benci kepada peperangan, dan Sapura pula benci kepada sebarang bentuk penjajahan. Namun begitu, kedua-duanya bertugas "membantu" peperangan dan penjajahan! Ketika bom atom menghancurkan Hiroshima, Hara San bernasib baik kerana isteri dan anak perempuannya tiada di bandar tersebut ketika itu.

Di samping itu, drama ini juga bercerita tentang "nasionalis" Melayu zaman pramerdeka yang terjebak dalam agenda peribadi, iaitu Jalil, pemimpin kaya yang bernafsu besar, rakus dan berpura-pura baik; Usman yang beristeri cantik yang ingin direbut oleh Jalil dengan cara mencederakannya sehingga lumpuh dengan menggunakan orang upahan; dan Sudin yang setia kepada kawannya Usman. Akhirnya kekayaan dan kekuasaan Jalil tidak berjaya menguasai Usman dan Rupawan, dan tidak juga dapat menghalang Sudin dan Abon (watak bodoh-cerdik) daripada menyerang untuk "mengajarnya".

Cerita berakhir dengan tema kasih sayang dan kesetiaan yang tidak berbelah bahagi (Sapura terhadap Usman yang lumpuh) dan syariah yang mulia (Usman, Sapura dan Abon merancang untuk menuaikan fardu haji kerana mereka mempunyai cukup wang hasil perniagaan nasil lemak Mastura yang laris).

Pada penamat cerita, berdasarkan arahan pentas, Sapura dan Usman dibuaikan menggunakan selendang Mastura (selendang ini berjaya menyelamatkan kepala dan nyawa Abon yang dipukul oleh pengawal Jalil). Maka dengan yang demikian, dalam drama ini, selendang Mastura itu dijadikan ikon makna oleh dramatisnya.

Mana Setangginya?

Dramatis Noordin Hassan telah berkarya selama lebih daripada tiga dekad. Karyanya yang terbaru, *Mana Setangginya?* (2000) boleh dikatakan berhasil ketika Noordin Hassan telah melepas tahap kematangannya sebagai dramatis. Oleh itu, kelahiran teks dan persembahan drama Noordin Hassan, pada peringkat kematangannya ini, boleh dianggap sebagai satu penghasilan naratif besar yang sarat mengandungi sistem tanda dan makna yang telah dibinanya sekian lama.

"*Mana Setangginya?*" ialah sebuah teks drama karya "terbaru" Noordin Hassan. Drama ini siap ditulis dan sedia untuk dipentaskan pada tahun 1998 pada majlis perasmian pembukaan Istana Budaya di Kuala Lumpur (untuk tontonan khalayak Malaysia dan antarabangsa). Namun begitu, drama ini telah tidak jadi dipersembahkan kerana beberapa masalah teknikal.

Dilihat dari sudut kajian semiotik, teks drama ini mencadangkan satu persembahan dengan sistem makna yang cukup berlainan dari pelbagai makna yang ditampilkan oleh drama karya Noordin Hassan sebelum ini. Pendahuluan kepada teks drama ini mengisyiharkan:

Kisah ini menceritakan hal manusia dan kemanusiaan sejagat yang telah berlalu, yang sedang berlalu dan yang akan berlalu. Walau bagaimanapun, ada unsur-unsur dan nuansi-nuansi Biblical di sana sini tetapi penggunaan salib tidak ada kaitan dengan kisah Jesus Christ. Orang-orang Roman memang sudah biasa dengan penggunaan salib. Tidak ada gambaran luaran orang Malaysia atau negara Malaysia. Oleh itu, unsur-unsur kebudayaan Malaysia dan orang-orangnya tidak ada sama sekali. Tetapi orang Malaysia pun manusia dan punya kemanusiaan. Kisah ini penuh iktibar. Sebenarnya ada konteks yang tertentu untuk orang Malaysia melihat gambaran diri mereka sendiri; terutama sekali orang Melayu.

Perhatian:

Perkara-perkara yang berikut hendaklah diberi perhatian teliti.

1. Seekor belut gergasi
2. Kapal layar yang boleh bergerak
3. Kota yang akan roboh apabila diserang belut
4. Perahu yang boleh dikayuh keluar ke laut, begitu juga datang ke jeti
5. Berjenis-jenis gendang dan tamborin digunakan
6. *Harp* (untuk mewarnakan suasana) *Keyboard*
7. Topeng-topeng yang bermakna

Ada dua set besar yang tidak realistik dari saiklorama di tengah untuk video dan lain-lain.

1. Kampung nelayan di Provinsi Tanjung Setanggi dengan jeti, bukit-bukit dan pohon-pohon setanggi.
2. Sebuah kota beranak tangga tinggi dengan lambang seekor belut gergasi yang panas. Tiang-tiang seperti "belut" berdiri tegak.
3. Di saiklorama akan diterakan air laut yang bergerak, awan yang bergerak dan lain-lain.

Ada kemudahan untuk perahu dan sampan dikayuh ke jeti dan sebuah feluka – perahu layar seperti masih digunakan di Sungai Nil sekarang boleh masuk keluar.

(*Manu Setangginya?* 2000: 3–4)

Drama ini merupakan satu-satunya teks yang mempunyai arahan pentas yang jelas walaupun ringkas. Tetapi penggunaan dua simbol yang dicadangkan oleh teks ini – salib dan belut – memperlihatkan kelainannya yang begitu ketara berbanding apa yang dilahirkan Noordin Hassan sebelum ini. Selain itu, dalam teks drama ini terdapat ungkapan yang menceritakan kisah "Sodom dan Gomorah" yang notorius itu:

JUDA: Dan, bersempena hari yang mulia ini, tiga perkahwinan selain perkahwinan hamba akan dirasmiikan oleh Yang Maha Tinggi. Yang

pertama ayah hamba, Tuanku Hawar akan berkahwin dengan kekasihnya, seorang pemuda dari laut. (Tepuk sorak). Yang kedua, Menteri Pembiakan Zuriat akan berkahwin dengan tiga orang gadis sunti serentak. (Dibawa ke hadapan Sorak.) Dan yang ketiga, Paderi kita akhirnya akan berkahwin dengan seorang penari yang diidamkan sebegini lama. (Sorak dan ketawa. Seorang Paderi Tua dan Penari diperkenalkan.)

(*Manap Setangginya?* 2000: 31)

Kata-kata JUDA di atas mengumumkan kewujudan amalan homoseksualiti, poligami yang keterlaluan, dan cita rasa seksualiti seorang Paderi Tua yang kesemuanya tidak pernah muncul dalam sistem makna yang mengisi persembahan drama Melayu. Selanjutnya, watak MIRA bersuara seperti berikut:

MIRA: Kisah sedih ini berlaku mengiktibarkan bahawa dalam diri manusia boleh ada *sodom wa gamurah*. Sebegini lama Juda fikir dia cukup pintar dan tidak ada sesiapa pun yang boleh menyentuh dia dan dapat membuka tembelangnya. Keghairahannya membuatkan dia lupa sesuatu. Tetapi pada malam ini, Juda telah pun menemui *sodom wa gamurahnya*...

(*Manap Setangginya?* 2000: 37)

Inilah satu-satunya drama karya Sasterawan Negara Noordin Hassan yang tidak dipentaskan. Walau apa pun alasan yang didengar kenapa pementasan drama ini belum terlaksana, satu kemungkinan alasannya ialah berkaitan dengan kelainan sistem makna dan persimbolan yang dibawa oleh teks drama ini. Drama ini membawakan tema dan sistem makna dalam naratif Sodom dan Gomorah, iaitu naratif "bukan Malaysia" yang begitu asing daripada sistem makna masyarakat Malaysia.

Penutup

Sebagai penutup, beberapa persoalan teoretis dan praktis perlu dikemukakan kembali: bagaimanakah Noordin Hassan mengubah

sistem tanda dalam skrip dan naratifnya? Tanda-tanda yang manakah yang dijadikannya sebagai *signifier* dan yang mana pula dijadikannya sebagai komponen *signified*? Apakah koda ini dilahirkan untuk menyampaikan sesuatu makna yang terselindung? Bagaimanakah koda ini diubahsuai dalam proses produksi? Apakah makna yang dihasratkan oleh Noordin Hassan, sebagai pengarang, dapat digarap oleh regu produksi dan pengarahannya? Apakah kemungkinan kesan naratif ini terhadap khalayak dramanya? Apakah terdapat kemungkinan sesuatu sistem makna yang ingin dilahirkan oleh pengarang teks drama akan bertentangan dengan naratif aliran utama (naratif kebangsaan) sehingga sistem makna pengarang itu ditolak atau dipinggirkan?

Dari sudut pandangan teori strukturalisme dan ilmu semiotik, kaedah penyingkapan digunakan bertujuan untuk memahami pelbagai makna naratif yang pada umumnya tersembunyi atau terselindung dalam sesuatu pembentukan sosial dan kebudayaan. Andaian asas yang dipegang ialah bahawa terdapatnya satu himpunan makna kolektif yang terkandung dan tersirat dalam kalbu kebudayaan dan terpancar menerusi pelbagai genre kehidupan sosial.

Noordin Hassan berkarya dan menghasilkan beberapa naratif makna yang sealiran dengan naratif kebangsaan di Malaysia. Walaupun naratif dramatik sering kali bersifat terbuka dan mempunyai beberapa lapisan makna, namun naratif utamanya sentiasa dipantau dengan teliti oleh pihak penaja dan produksi persembahannya.

Ketika kegiatan kesenian dan dramatik di Malaysia mula bersedia untuk menyediakan satu arena bertaraf dunia untuk khalayak antarabangsa, setelah lahirnya Istana Budaya, maka mulai terdapat keinginan untuk melahirkan satu naratif dan sistem makna yang bersifat "global" untuk khalayak dunia tanpa sempadannya. Hal ini

meletakkan wacana semiotik drama ke dalam satu arena teori yang perlu diperhalusi. Apakah naratif kebangsaan akan hilang dilanda oleh naratif global dan khalayak dunia tanpa sempadan? Atau, apakah naratif kebangsaan akan berupaya diperkenalkan kepada khalayak dunia dan berupaya pula diterima sebagai salah satu naratif penting di dunia tanpa sempadan ini? Persoalan ini tentulah akan mengisi agenda penyelidikan kita kini.

Nota

1. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, terj. Roy Harris, sunt. Charles Bally dan Albert Sechehaye (London: Duckworth, 1983).
2. Roland Barthes, *The Death of the Author*, di dalam *Image, Music, Text*, terj. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977).
3. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, terj. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1976); Jacques Derrida, *Writing and Difference*, terj. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978).
4. Lihat Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, terj. Alan Sheridan (New York: Vintage, 1979); Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, terj. dan sunt. Colin Gordon (New York: Pantheon, 1980).
5. Lihat Mark Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction* (London & New York: Routledge, 1997).
6. Lihat Elaine Aston dan George Savona, *Theatre as Sign-System: a Semiotic of Text and Performance* (New York: Routledge, 1991). Juga lihat Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (New York: Routledge, 1991).
7. Lihat Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (New York: Routledge, 1991).
8. Lihat Dierdre Burton, *Dialogue as Discourse: a Sociolinguistic Approach to Modern Drama* (New York: Routledge, 1980); dan Keir Elam, *Shakespeare's Universal Discourse: Language Games in the Comedies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
9. Lihat Patrice Pavis, *Languages of the Stage* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982) dan John O'toole, *The Process of Drama: Negotiating Art Meaning* (New York: Routledge, 1992).
10. Lihat Solehah Ishak, *Histrionics of Development: a Study of Three Contemporary Malay Playwrights* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987).

Bibliografi

- Aston, E. dan Savona, G. *Theatre as Sign-System: a Semiotic of Text and Performance*. New York: Routledge, 1991.
- Barthes, R. *Mythologies*. New York: Vintage, 1970.
- _____. *The Death of the Author*. Di dalam *Image, Music, Text*. Diterjemah oleh Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Burton, D. *Dialogue as Discourse: a Sociolinguistic Approach to Modern Drama*. New York: Routledge, 1980.
- Derrida, J. *Of Grammatology*. Diterjemah oleh Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.
- _____. *Writing and Difference*. Diterjemah oleh Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- de Saussure, F. *Course in General Linguistik*. Diterjemah oleh Roy Harris, disunting oleh Charles Bally dan Albert Sechehaye. London: Duckworth, 1983.
- Elam, K. *Shakespeare's Universal Discourse: Language Games in the Comedies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- _____. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Routledge, 1991.
- Fortier, M. *Theory/Theatre: An Introduction*. London & New York: Routledge, 1997.
- Foucault, M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Diterjemah oleh Alan Sheridan. New York: Vintage, 1979.
- _____. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. Diterjemah dan disunting oleh Colin Gordon. New York: Pantheon, 1980.
- Noordin Hassan. *Bukan Lalang Ditutup Angin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979.
- _____. *Anak Tanjung*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.
- _____. *Mania Setangginya?: Kumpulan Drama Pilihan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2000.
- _____. *Peran: Kumpulan Drama*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1997.
- O'toole, J. *The Process of Drama: Negotiating Art Meaning*. New York: Routledge, 1992.
- Pavis, P. *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Solehah Ishak. *Histrionics of Development: A Study of Three Contemporary Malay Playwrights*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1987.

Noordin Hassan: Permasalahan Masyarakat Melayu dalam "Bukan Lalang Ditiup Angin"

Jamaludin Osman

Topik yang hendak dibincangkan ialah drama Noordin Hassan bertajuk "Bukan Lalang Ditiup Angin" (1970) dilihat dari dua sudut, iaitu permasalahan masyarakat Melayu dan juga penjelasan mengenai isu-isu semasa dalam Sejarah Malaysia, terutama sekitar tahun 1970-an.

Kalau ditinjau secara terperinci drama-drama beliau tentang kehidupan manusia yang sentiasa bergolak, Noordin Hassan meletakkan masyarakat Melayu sebagai fokus utama, di samping memperjelaskan masyarakat Malaysia yang lain. Di samping itu juga, Noordin Hassan cuba untuk memaparkan isu-isu semasa yang berketepatan dengan masa drama beliau dipersembahkan.

Drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" cuba menjelaskan tentang peristiwa 13 Mei 1969. Drama ini cuba memperlihatkan tentang pergelutan masyarakat Melayu di tanah airnya sendiri dan juga menyarankan bahawa orang Melayu harus mendapatkan semangat untuk merubah dan mencari jalan supaya mereka tidak menjadi hamba di tanah airnya sendiri. Apa yang hendak disampaikan oleh drama ini selanjutnya ialah pihak yang berkuasa perlu membentuk polisi-polisi yang akan dapat melindungi kepentingan orang Melayu dan juga menyarankan kepada orang Melayu sendiri supaya menjadikan Islam sebagai wadah kehidupan. Di samping itu, drama ini juga cuba menyentuh unsur-unsur perkauman yang dibebani oleh ideologi.

Seperti yang telah diperkatakan tadi, pergelutan fikiran masyarakat Melayu ini bolehlah diandaikan sebagai gejala sosial, politik dan ekonomi yang dihadapi oleh orang Melayu. Salah satu penyakit dalam masyarakat Melayu ialah kemiskinan. Dalam "Bukan Lalang Ditiup Angin", Noordin Hassan telah memperlihatkan penindasan-penindasan yang telah wujud yang menyebabkan orang Melayu miskin. Penindasan Culan terhadap pekerja-pekerja ladang di dalam drama ini adalah gejala yang perlu dicari penyelesaian. Sebenarnya isu orang Melayu miskin, bukanlah masalah baru. Kemiskinan orang Melayu telah dirasai sejak sebelum kedatangan penjajah. Sebab apa orang Melayu miskin? Inilah persoalan yang perlu dijawab. Kalau ditinjau dari sudut sejarah, pada zaman dulu, orang Melayu sebenarnya tidak miskin. Sebagai contoh, pada zaman Kerajaan Melayu Melaka, iaitu satu-satunya zaman kegemilangan Kerajaan Melayu, orang Melayu dikenali sebagai orang yang berdiri di atas kakinya sendiri. Pada masa itu, orang Melayu bukannya pengemis, yang memohon ke sana ke mari, meminta bantuan, meminta subsidi. Malah orang lain datang mengemis ke Melaka, berniaga dan mencuba nasib di tempat yang mereka anggap makmur dan mempunyai peluang untuk mencari kekayaan.

Orang Portugis, Belanda dan Inggeris semuanya datang "mengemis" ke Melaka. Orang Melayu murah hati, kerana kejihilan atau ketakutan dan kelemahan, sukar untuk dipastikan sehingga "anak diriba diletakkan pun ada" (hlm. 9). Tetapi yang nyata sekarang orang Melayu miskin.

Kedatangan penjajah Inggeris ke Tanah Melayu adalah kerana kekayaan negeri Melayu dan mereka mahukan kekayaan. Jadi dengan cara ini mereka secara sedar memiskinkan orang Melayu. Orang Melayu mesti dimiskinkan serba-serbi. Ini adalah dasar penjajah dan sebabnya adalah jelas: orang-orang miskin tidak ada maruah. Cepat marah, hilang perimbangan, melakukan kerja-kerja yang bertentangan dengan kehendak agama dan masyarakat, mengamok dan latah (Mahathir 1970: 117-118). Mereka ini terpaksa bergantung harap kepada orang lain (Syed Hussain 1963: 14). Penjajah Inggeris sengaja memiskinkan orang Melayu dalam bidang ekonomi, pelajaran, sikap dan perasaan. Orang Melayu diistilahkan sebagai pemalas, suka senang dan terpaksa dipujuk untuk membuat sesuatu. Kalimat yang disukai oleh orang Melayu ialah "tak apa". Sikap tak apa ini yang diakibatkan oleh kesan strategi penjajahan dari segi psikologi terhadap orang Melayu yang mengakibatkan orang Melayu menjadi daif dipandang serius oleh Noordin Hassan (hlm. 4).

Pernah diceritakan sama ada benar honar sama ada yang dikisahkan – nasihat atau muslihat – bagaimana langit begitu redup dan ombak mengalun, petanda yang begitu jelas. Dan nyata sekali tidak hendak dibaca dan difahami oleh Pak Anu, dinasihat supaya menangkap ayam, ubah itik, pindah kerbau, seekor dua yang ada, jawab Pak Anu, tak apa-tak apa . . .

Alpakah dia? Malaskah dia? Senang dengan merokok sajakah? Masa itu dia masih penuh kepercayaan kepada falsafahnya . . .

Inilah warisan penjajahan Barat yang telah ditanam ke dalam jiwa orang Melayu sehingga orang Melayu tidak tahu siapakah diri mereka sebenar. Sebenarnya strategi penjajahan Inggeris merumuskan orang Melayu: pertama secara praktik, kedua secara psikologi.

Perkara orang Melayu malas, tidak suka kerja kuat, ini kemudiannya dipetik dan dihujahkan oleh orang lain, malah orang Melayu sendiri melalui tanggapan orang lain yang benci kepada orang Melayu.

Tetapi apakah benar diandaikan orang Melayu malas? Kenyataan ini memang boleh dipersoalkan. Pertamanya, kemunduran orang Melayu dalam bidang ekonomi, sosial, bukan kerana orang Melayu malas. Tetapi disebabkan oleh masalah persekitaran. Menurut Syed Hussain (1972: 64), sebelum kedatangan penjajah, orang Melayu tidak perlu berjuang, bertungkus lumus kerana seluruh ekonomi mereka stabil dan usaha mencari hasil hidup adalah mudah. Usaha kuat dan kependaan tinggi tidak diperlukan untuk mendapatkan makanan.

Dengan kedatangan penjajah, orang Melayu jadi mundur dan terkebelakang kerana mendapat saingan daripada golongan pendatang, yang didatangkan oleh Inggeris pada kurun ke-19. Kepada pendatang seperti orang Cina dan India, penghidupan bagi mereka adalah merupakan perjuangan terus-menerus untuk hidup. Ini kerana latar dan kesempitan ekonomi yang mereka alami di tanah air mereka. Jadi dengan kedatangan mereka ke Tanah Melayu ini, mereka harus berjuang untuk hidup.

Asal usul orang Melayu malas ini bermula pada kurun ke-19. Ini kerana orang Melayu enggan bekerja di ladang-ladang dan di lombong-lombong kepunyaan penjajah. Itulah sebabnya di dalam "Bukan Lalang Ditiup Angin", Noordin Hassan tidak menggambarkan orang Melayu malas.

Sebagai contoh, Mak Andak dan Pak Andak walaupun dianggap sebagai watak yang hanya berpuas hati dengan apa yang ada pada mereka, tetapi mereka rajin dan berusaha untuk terus hidup (hlm. 7):

- Mak Andak : Astagfirullah, apa mulanya demikian. Pak Andak! Kenapa tak mahu pun ditangkap panjang tujuh, buaya panjang sembilan, supaya hangat matinya. Hah gila aku dibuat.
- Pak Andak : Eh, apa pula kau ini, Mak Andak. Apa yang dihamun tak tentu belang ni?
- Mak Andak : Arboi – gunung payung, intan gemala, urat rambutku! Lain yang disuruh lain yang dibuat. Jika begini lapar dahagalah arwah kalian.
- Pak Andak : Aku pun lapar juga! Sudahlah mencari belalang rusa sejenak kuda berlari, pulang ke rumah disembur pula.

Gambaran di atas menunjukkan sifat-sifat orang Melayu yang tidak jemu-jemu berusaha untuk hidup dan mengharapkan kehidupan yang baik.

Sebenarnya orang Melayu tidak malas, cuma usaha mereka membawa pendapatan yang kecil daripada masyarakat lain umumnya. Pegawai-pejawai Melayu, petani-petani, nelayan-nelayan, buruh-buruh Melayu semuanya berusaha dan tidak malas. Cuma mereka miskin dan berpendapatan kecil kerana mereka dijadikan sedemikian oleh penjajah. Kesimpulannya, watak Anton, Peladang, Ihsan, Hadi, Ning, Bibi dan Culan adalah gambaran manusia yang tidak malas, manusia yang terus berjuang untuk hidup.



BUKAN LALANG DITIUP ANGIN

Sumber: Noordin Hassan, *Bukan Lalang Ditiup Angin*, 1979.

Di dalam "Bukan Lalang Ditiup Angin", Noordin Hassan cuba menggambarkan bahawa ada beberapa faktor yang menyebabkan orang Melayu mundur. Pertama, pemimpinan masyarakat Melayu selama 500 tahun tidak memberi contoh atau merubah masyarakat Melayu seperti yang terjadi kepada masyarakat Jepun dalam kurun ke-18 hingga ke-19. Ini digambarkan oleh Noordin Hassan melalui watak Pak Leman, yang sentiasa lalai, yang asyik menyabung ayam hingga kampung dan anak isterinya tergadai.

Kedua, penjajahan Belanda dan Inggeris di Tanah Melayu telah menghapuskan golongan dagang dan pertukangan Melayu (Shahril 1983: 17). Sebagai contoh, dari segi kemahiran dan perdagangan Melayu, kain songket telah diganti dengan kain yang diimport dari India dan China serta negara-negara Eropah. Dengan ini kemahiran bertenun telah hilang. Begitu juga dengan keahlian membuat barang-

barang pertukangan seperti keris. Di zaman penjajah, mereka mengharahkan membawa senjata. Sekali lagi kemahiran tradisi membuat keris beransur-ansur hilang. Dalam hal-hal dagangan pula syarikat-syarikat kepunyaan penjajah diberi kebebasan untuk berdagang dan diberi lindungan undang-undang ciptaan mereka.

Ketiga, campur tangan golongan raja-raja dan bangsawan pada masa lampau dalam perdagangan dan perindustrian menyebabkan golongan dagang dan industri rakyat Melayu tidak dapat timbul. Usaha ini lambat-laun telah melenyapkan golongan dagang Melayu, mereka ini turut berdagang dan mengutip cukai hasil dagangan. Hal ini telah dikritik oleh Noordin Hassan melalui watak Culan yang menggambarkan golongan feudal.

Keempat, tidak berubahnya produksi pertanian kerana suasana penjajahan telah membekukan keadaan. Kelima, kurang didikan bagi masyarakat Melayu dan cuainya pimpinan masyarakat Melayu yang kurang peduli tentang nasib rakyatnya, juga kurangnya ahli fikir Melayu yang kuat dan berpengaruh untuk memikirkan hal-hal tersebut. Kemudian, berlaku rasuah dalam kalangan pembesar-pembesar Melayu yang menyentuh kepentingan masyarakat. Hal-hal inilah yang cuba digambarkan oleh Noordin Hassan, melalui dramanya yang menyebabkan masyarakat Melayu mundur. Bukanlah sifat semula jadi orang Melayu yang dianggap malas, bersifat tidak apa dan bukan juga sifat kebudayaan orang Melayu ini kerana orang Melayu sudah biasa merubah unsur-unsur kebudayaan yang sudah tidak sesuai bagi mereka. Jadi Noordin Hassan menegaskan bahawa pemimpin-pemimpin Melayu harus berani membuat perubahan, bukan hanya mementingkan kedudukan semata-mata. Sifat Pak Leman, sikap Culan, sikap Pak Andak tidak harus ada dalam diri orang Melayu.

Mengenai perjuangan masyarakat Melayu, Noordin Hassan seolah-olah mengingatkan bahawa kalau sesuatu polisi tidak diwujudkan untuk menolong orang Melayu, maka orang Melayu akan menjadi bangsa yang minoriti di tanah airnya sendiri. Dengan mengutarakan ramalan Tok Nujum, Noordin Hassan seolah-olah ingin menggambarkan tentang ramalan sejarah orang Melayu pada masa akan datang. Apa yang hendak disampaikan oleh Noordin Hassan melalui Tok Nujum ialah peristiwa-peristiwa yang pernah dialami oleh orang Melayu sebelum ini, kalau tidak diberi perhatian akan mewujudkan masyarakat Melayu yang tidak beridentiti, lemah, kecewa, memberontak, miskin dan menindas sesama sendiri. Ini dapat dilihat dari watak Anton yang menggambarkan golongan pelampau Melayu yang tidak mahu bertolak ansur. Anton tidak mahu bertolak ansur dan menjadi pelampau kerana ingin membela nasibnya yang selama ini ditindas oleh orang-orang yang berkuasa ke atasnya. Ini juga boleh dianggap secara realitinya sebagai amaran kepada pemerintah: sekiranya nasib orang Melayu tidak dibela, mereka akan mewarisi sifat Anton untuk bangun dan memberontak.

Begitu juga dengan watak Peladang I dan Peladang II, mereka ini adalah watak-watak yang mewakili golongan prolitar. Kalau nasib mereka tidak dibela, mereka akan sentiasa mewarisi kedaifan dan kerana kedaifan, mereka ini akan hilang pegangan terhadap kepercayaan agamanya, seperti yang dianggap oleh Peladang I, bahawa "Tuhan sudah mati" (hlm. 38).

Watak-watak seperti Ning, watak manusia yang lemah dan dilemahkan dan hanya berserah kepada takdir; Bibi, watak yang sentiasa ingin menolong orang lain tetapi dia tidak menyedari dengan kebaikannya dia dieksplotasikan; Pak Andak dan Mak Andak hanya sekadar berpuas hati dengan apa yang ada. Rata-rata mereka ini adalah mereka yang lemah dan dilemahkan, mereka yang kecewa dan

dikecewakan, mereka yang menceroboh dan dicerobohkan, yang penuh harapan, supaya ada yang membantu mereka.

Begitu juga halnya dengan Ihsan, berjuang dengan semangat dan kekuatan dan mahu hidup mencari keredaan Allah, tetapi kerana kemiskinan dan kesempitan dia menukar haluan perjuangannya, mengumpul duit haram, untuk membanteras kekejaman dan kezaliman, namun dia masih tercari-cari kasihan dan simpati orang lain. Akhirnya perjuangannya patah di tengah jalan dan tinggal menerima akibat daripada kelemahan dirinya sendiri: terbunuh sebagai pelarian yang hanya kasihan kepada golongan yang lemah dan tertindas, dan bukan sebagai patriot, kasih kepada manusia dan keadilan sebenar. Barangkali ihsan kerana penindasan yang diterimanya bolehlah diandaikan jiwa "amuk" orang Melayu.

Kalau golongan-golongan yang disebutkan tadi tidak diberi perhatian sewajarnya, akan lahirlah orang Melayu yang menindas sesama sendiri, seperti yang ditampilkan oleh Noordin Hassan melalui watak Culan. Bagi Culan, ikan kecil adalah makanan ikan besar, yang lemah untuk yang gagah dan "apa yang ku mahu, ku ambil saja" (hlm. 14). Ini bukan persoalannya, biar Tuhan saja yang memutuskannya – itu pun kalau Tuhan "mahu". Bagi Culan, hidup mesti bekerja dan berusaha, bukan harus mendapat pertolongan dan meminta-minta, dan untuk mendapat segala-galanya manusia harus menjadi binatang, lintah darat, dan melakukan apa saja, walaupun terpaksa menjadi pengkhianat, penceroboh dan hingga menganiaya sesama manusia. Inilah yang dikhawatir oleh Noordin Hassan, bahawa orang Melayu yang mewarisi sikap Culan, akan menghancurkan orang Melayu sendiri dan menghancurkan dirinya sendiri dan melupakan Tuhan. Sikap ini tidak harus ada dalam jiwa orang Melayu Islam. Culan juga boleh disimbolkan sebagai golongan feudal, pemegang ekonomi dan politikus yang mementingkan diri sendiri.

Seperti yang dikatakan awal-awal tadi, drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" ini turut juga menyentuh unsur-unsur perkauman yang dibebani oleh ideologi. Maksudnya ialah perpecahan antara kaum dari sudut politik, iaitu wujudnya satu pemikiran yang selalu dirujuk sebagai "tolak ansur", iaitu kuasa politik adalah kepunyaan orang Melayu dan untuk orang bukan Melayu pula (khususnya kaum Cina) mereka akan dibenarkan menyertai sepenuhnya bidang ekonomi (H. Osman 1983: 9). Seterusnya termaktubnya Perlembagaan Malaysia pula "kedudukan istimewa orang Melayu" (seperti yang termaktub dalam perlumbagaan dan kuota pelantikan untuk jawatan perkhidmatan awam yang mengutamakan orang Melayu) kerana adanya tolak ansur yang melibatkan pemberian kerakyatan kepada orang bukan Melayu. Asas kepada "peraturan" ini telah pun dipersoalkan dan tercabar secara seriusnya melalui peristiwa 13 Mei.

Sehingga tahun 1969, kerajaan Malaysia mempunyai anggapan bahawa tolak ansur antara Melayu dengan bukan Melayu dalam bidang ekonomi dan politik telah pun diterima. Tetapi peristiwa 13 Mei 1969 telah menolak andaian tersebut. Peristiwa 13 Mei berlaku kerana orang Melayu tidak berpuas hati dengan kadar pemodenan yang telah berlaku dan juga tidak berpuas hati dengan anggapan bahawa aktiviti mereka seharusnya tertumpu kepada soal-soal politik semata-mata. Orang bukan Melayu pula tidak berpuas hati bahawa mereka seharusnya berkecimpung dalam aktiviti ekonomi sahaja dan tidak bersetuju dengan penerimaan konsep hak-hak istimewa orang Melayu. Jadi atas dasar ini perlunya satu polisi untuk menyeragamkan keadaan ini, maka lahirlah Dasar Ekonomi Baru (DEB).

Di sini dapat diandaikan bahawa apa yang berkonflik dalam pemikiran Pak Leman, melalui watak-watak lain seperti Anton, Hadi, Kintan, Mak Andak, Pak Andak, Ihsan, Ning, Bibi dan Culan, bolehlah "diimbaskan" sebagai pendesak supaya diwujudkan satu

polisi baru untuk membela mereka. Idea yang dilahirkan oleh Noordin Hassan melalui drama yang dipentaskan pada tahun 1970 ini adalah selari dengan DEB pada tahun 1971. Antara lain,

Dasar Ekonomi Baru bertujuan, pertamanya, bagi mengurangkan dan seterusnya membasmi kemiskinan, dan menambahkan pendapatan dan membanyakkan peluang pekerjaan semua rakyat Malaysia, tanpa mengira kaum. Langkah kedua ialah, untuk mempercepatkan proses penyusunan semula masyarakat bagi membaki keadaan ekonomi yang tidak seimbang supaya dapat mengurang dan seterusnya menghapuskan pengenalaman kaum mengikut fungsi-fungsi ekonomi. Proses ini melibatkan pembaharuan penghidupan luar bandar, perkembangan kegiatan bandar-bandar yang cepat dan seimbang dan mewujudkan satu masyarakat perniagaan dan perusahaan dalam kalangan orang-orang Melayu dan kaum-kaum Bumiputera yang lain, dalam semua jenis dan peringkat pekerjaan, supaya mereka boleh menyertai dengan sepenuhnya dalam semua segi ekonomi.

Jadi kenyataan di atas kalau hendak dikaitkan dengan perjuangan semua watak di dalam drama "Bukan Lalang Ditiup Angin", ia telah menampakkan kejayaan, bahawa nasib mereka akan dibela.

Dengan mewujudkan watak Kintan dan Hadi, Noordin Hassan cuba melahirkan semangat terhadap perjuangan bangsa Melayu masa kini. Tetapi sebagaimana yang dirunjukkan oleh watak-watak yang melambangkan manusia-manusia yang lemah seperti Ihsan, Hadi, Ning, Bibi, Anton, Peladang, Mak Andak dan Pak Andak, yang gagal dalam perjuangan 13 Mei, ternyata bahawa orang Melayu sebenarnya tidak menyedari makna "semangat". Semangat itu sebenarnya diwujudkan oleh pihak yang berkuasa, para pemimpin, bukannya pemberian takdir yang harus diterima seperti golongan Melayu yang tipikal: yang menerima apa saja dan menganggap apa saja yang berlaku kepada mereka (masyarakat Melayu) sebagai takdir belaka.

Dengan mengemukakan golongan peladang yang tertindas dalam drama ini, yang selama ini hidup mereka diperah dan dikuasai oleh

tuan tanah dan disebabkan mereka ini tidak tertahan lagi menanggung penderitaan, peladang-peladang itu bangun menentang tuan tanah. Namun, perjuangan mereka digagalkan oleh pengaruh wang dan kuasa tanah. Jadi peladang-peladang tersebut terus hidup menderita. Perjuangan yang gagal ini sebenarnya dapat disimbolkan sebagai pembasmian kemiskinan kaum Bumiputera yang kurang berhasil sehingga tercetusnya peristiwa 13 Mei. Mereka digagalkan oleh pengaruh wang dan eksploitasi oleh golongan pemegang ekonomi.

Kesimpulannya, dapatlah dianggap drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" memaparkan kepincangan hidup orang Melayu. Jelasnya Noordin Hassan mengharapkan agar dengan polisi yang dihasilkan akan dapat menolong orang Melayu. Kepada pemimpin Melayu, mereka harus membela bangsanya, yang berlandaskan konsep Islam, bahawa pemimpin akan memimpin rakyat yang lemah dan tidak menindasnya. Dengan mengekalkan watak Pak Leman, di pengakhiran cerita, Noordin Hassan mengharapkan agar orang Melayu akan bangun dengan semangat yang baru, "harus hidup seribu tahun mati esok dalam iman" untuk terus hidup di bumi Malaysia sebagaimana yang diingini oleh generasi baru seperti Kintan dan Hadi (hlm. 53):

Penurup

- Kores : Mereka yang lemah dan yang dilemahkan, mereka yang menceroboh dan dicerobohkan, mereka yang kecewa dan dikecewakan, telah pun memain peranan masing-masing. Mereka yang ternanti haruskah menanti? Mereka yang penuh hasrat, itu ini, mereka yang dendam dan menjeritkan balasan, telah pun memikul bebanan masing-masing. Hadi yang hancur hati, dapatkah meneruskan perjuangannya? Berkwasakah dia? Hasratnya tegak di situ sehingga angin tidak lagi mengusir rambut Kintan.

[Esembei semua masuk perlahan-lahan] : [Sambil bernyanyi "Bukan Lalang Ditiup Angin"] mereka yang hidup dalam ramalan telah pun menamatkan cerita. Yang tinggal dan yang sebenar ialah Pak Leman. [Spot menyuluh dia - merokok, selaku berfikir.] Segala-galanya di tangan dia. Apa harus dia buat? Terus merokok dan menung saja? Atau adakah dia sedang berfikir? Satu perkara yang dia harus ingat ialah: Bunyi berdentum memanglah hujan: bukannya lalang ditiup angin [nyanyian kuat; semua dalam siluer, kecuali Kintan dan Hadi].

Bibliografi

- H. Osman Rani dan E. K. Fisk. *Ekonomi Politik Malaysia*. Petaling Jaya: Pajar Bakti, 1983.
- Mahathir Mohamad. *The Malay Dilemma*. Singapura: Asia Pasific Press, 1970.
- Noordin Hassan. *Bukan Lalang Ditiup Angin*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979.
- Shahril Talib. Tradisi Besar dan Tradisi Kecil dalam Budaya Kita. *Dewan Masyarakat*, Mac 1983.
- Syed Hussain al-Attas. *Siapa Salab*. Singapura: Pustaka Nasional, 1972.

Penampilan Isu Politik Semasa Sebagai Strategi Naratif dalam *Bukan Lalang Ditiup Angin*

Talib Samat

Sasterawan dan Politik

Sasterawan sering mengambil politik dan isu-isu yang berlebaran di sekitar kehidupan politik sebagai bahan ramaian dan asas penciptaan karya-karya kreatif sama ada cerpen, novel, puisi, drama dan sebagainya. Sasterawan mempunyai peranan membincangkan isu-isu politik sejajar dengan kedudukannya sebagai jurubicara masyarakat. Salah satu tujuannya ialah menimbulkan kesedaran politik dalam kalangan pembaca. Noordin Hassan mencerusi beberapa buah karya telah berusaha menimbulkan kesedaran politik dalam kalangan pembaca supaya pembaca lebih berminat dan berfikir kritis dengan perkembangan politik yang berlaku di sekitar kehidupan mereka.

Isu Politik dan Tujuan

Politik mempunyai pengertian yang luas dan pelbagai menurut tanggapan penulis-penulis dan sarjana-sarjana ilmu politik seperti Strum dan Schmidman, Harold Lasswell, Peter Joyce, George B. de Huszar dan Thomas H. Stevenson. Strum dan Schmidman (1969: 10) dalam bukunya *On Studying Political Science* mentakrifkan politik sebagai: "Kaedah di mana keputusan-keputusan dibuat tentang bagaimana dan bila kerajaan akan atau tidak akan bertindak."

Harold Lasswell (1958: 204) dalam bukunya *Informal Politics in East Asia* pula mengatakan politik bermaksud:

Who gets what, when, how. At the expense of its elegance of passivity, we might embellish a little as: Who get what, when, how and at whose expense. The last phrase is added to make it explicit that politics is concerned with the distribution not only of the benefits divided from the use or consumption of goods and services but also the costs required for their production and supply.

Petikan di atas bermaksud politik menentukan nilai "apa", "bagaimana", "siapa dapat apa", dalam kalangan aktornya hasil daripada perjuangan mereka untuk mendapatkan kuasa menerusi parti-parti politik yang mereka ceburi dalam kehidupan yang demokratis. Lasswell menyebutkan nilai yang menjadi rebutan semua aktivis politik ini termasuklah "*power, wealth, respect, well-being, rectitude, skill, enlightenment, affection*" (1958: 203) yang diperoleh dan ditentukan dengan cara "*decision, transaction, prestige, vitality, rightness, performance, knowledge, cordiality*" (1958: 203).

Lasswell (1958: 533) memperkuatkannya tafsirannya tentang pengertian kuasa dengan lebih jelas dalam petikan berikut: "*Power, of example, can be defined as 'authority' and 'control'; the highest degree of authority is 'sovereignty', while the highest degree of 'control' is 'supremacy'*."

Petikan di atas bermaksud politik melibatkan kuasa, dunia boleh ditafsirkan sebagai kekuatan pihak berkuasa atau pemerintah dan kawalan terhadap urusan pemerintahan dan pimpinan yang memiliki martabat kuasa tertinggi dan terunggul yang menentukan dan melaksanakan matlamat dan dasar-dasar pemerintahan sesebuah negara. Kuasa politik inilah yang menjadi buruan setiap aktivis politik dalam apa jua parti politik kerana ia akan menentukan "siapa", "apa", "bagaimana" dan "bila" seseorang mendapat imbuhan dalam perjuangan berpolitik.

Seperti yang dijelaskan di atas, politik berhubung kait dengan pemerintahan, cara-cara memperoleh kuasa di dalam pelbagai organisasi manusia yang formal atau tidak formal seperti di luar bandar, bandar, negeri, negara atau dunia antarabangsa. Politik melibatkan unsur-unsur penting, iaitu negara, kekuasaan, pemerintahan, fakta-fakta politik (isu-isu politik), kegiatan politik dan organisasi masyarakat, yang diperkuuhkan oleh kumpulan atau individu yang bersaing untuk merebut kuasa atau mengekalkan kuasa dengan pelbagai cara sama ada bersifat positif atau negatif.

Noordin Hassan mempunyai tanggapan yang tersendiri tentang fungsi sasterawan atau dramatis terhadap dunia politik dan hal-hal di sekitarnya. Ini ketara dalam petikan wawancara Solehah Ishak dengan Noordin Hassan seperti berikut:

Apabila saya berada di Pulau Pinang, saya melihat keadaan sekeling... saya meninggalkan Pulau Pinang pada tahun 1960-an, sebab saya ingin keluar dari Pulau Pinang dan pergi melihat dunia. Apabila saya kembali ke Pulau Pinang hampir 20 tahun kemudian, saya melihat perubahan yang terjadi. Memanglah saya pernah berbincang dengan satu dua orang rakan yang terlibat dalam politik tentang kedudukan orang Melayu: tentang politik Melayu, pemikiran Melayu dan jiwa Melayu antara lainnya; kami berbincang apa yang dialami mereka, hala tuju kehidupan mereka dan apa yang mungkin terjadi pada mereka. Ia menjadi satu desakan yang sungguh

memberangsangkan. Ia juga mengambil masa yang amat lama untuk dikaji, difahami dan dianalisis. Juga untuk mencari bentuknya. Begitu banyak yang harus dipadatkan dalam masa dua jam. Saya begitu prihatin tentang situasi politik orang Melayu. Sebab itulah saya rasa ia menjadi sebuah drama politik.

(*Anak Tanjung* 1999: xxxiv)

Berdasarkan petikan di atas memperlihatkan setiap golongan penulis sama ada sasterawan maupun dramatis seperti Noordin Hassan tidak dapat memisahkan dirinya daripada menimbulkan kesedaran tentang politik dalam khalayak karyanya secara langsung atau tidak langsung. Mereka tetap berusaha menerapkan kesedaran tentang politik dalam karyanya menerusi teknik dan kaedah yang akhirnya memperkasa jiwa pembaca maupun penonton, drama ciptaannya.

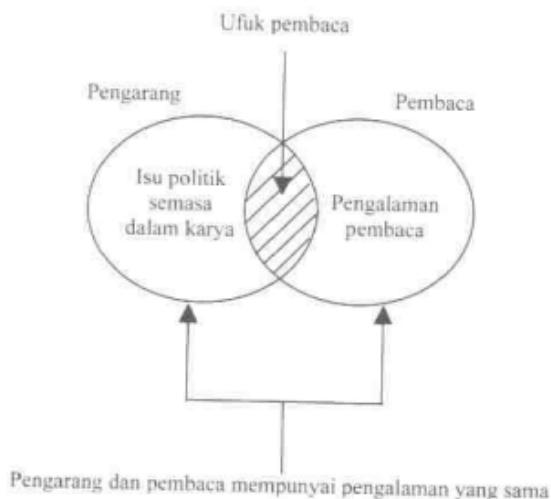
Penampilan Isu Politik Semasa Sebagai Satu Strategi Naratif

Isu politik semasa bermaksud isu-isu politik yang besar, berpengaruh dan menggambarkan konflik bersejarah di antara aktor-aktor politik sama ada pemimpin, golongan yang dipimpin (rakyat), institusi kepimpinan (seperti parti-parti politik) dan institusi sosial yang wujud pada sesuatu era tertentu. Isu politik semasa yang timbul pada era tertentu yang diketahui oleh pengarang dan pembaca dikonkritkan dan dieksplorasikan oleh pengarang menjadi sebuah karya kreatif yang menarik seajar dengan hakikat "seseorang pengarang berkarya tidak bertolak daripada sesuatu kekosongan sosial" (Scott 1977: 123).

Isu-isu politik semasa boleh digunakan oleh pengarang dengan tujuan untuk menghubungkan psikologi dan pengalaman pembaca, khususnya ingatan, pemahaman dan pengertian pembaca, terhadap sesuatu isu politik sebenar yang berlaku sewaktu sesuatu karya itu

dihasilkan oleh seseorang pengarang. Penggunaan isu-isu politik semasa sebagai strategi naratif dapat menimbulkan kesedaran politik terhadap aspek-aspek tertentu di hati pembaca. Ia berfungsi menggerakkan minda pembaca supaya segera mengingati dan mentafsirkan peristiwa atau kejadian sebenar yang berlaku sama ada yang melibatkan hal politik, ekonomi, agama dan sebagainya. Pengarang yang kreatif menterjemahkan tafsirannya terhadap sesuatu peristiwa dan isu politik berasaskan pengalamannya tentang isu tersebut, ramalan dan firasatnya, pembacaannya dan penceritaan orang padanya secara langsung dan tidak langsung.

Hubungan antara pengalaman pengarang dengan pembaca dapat diperjelaskan dalam bentuk ilustrasi seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 1. Rajah ini menunjukkan pengalaman pengarang terhadap sesuatu isu politik semasa menjadi sumber ilhamnya berkarya sehingga mendorongnya menghasilkan sesebuah novel atau cerpen berunsur politik yang boleh dinikmati oleh pembaca. Sebagai manusia kreatif pengarang berupaya menggambarkan unsur-unsur politik tersebut melalui tema, latar, watak, plot, sudut pandangan dan gaya bahasa yang baik. Ini tidak berupaya dilakukan oleh manusia biasa kerana mereka tidak memiliki kemahiran berbahasa dan bakat kreatif seperti yang dimiliki pengarang. Namun, mereka dapat menghayati apa yang ditampilkan oleh pengarang, terutama apabila mereka juga mempunyai pengalaman tentang unsur politik tersebut.



Rajah 1. Hubungan intim antara pengalaman pengarang dengan pembaca

Pengalaman pembaca yang sama dengan yang dimiliki oleh pengarang tentang sesuatu isu politik semasa diperlihatkan oleh kawasan berlorek yang dikenali sebagai "ufuk pembaca". Ufuk pembaca bermaksud apa yang diketahui oleh seseorang pengarang misalnya terhadap isu politik semasa seperti isu 13 Mei 1969, difahami dan dihayati oleh pembaca yang mengetahuinya menerusi pembacaan atau pengalaman sebenar bertembung dengan apa yang cuba ditampilkan secara kreatif oleh pengarang dalam karyanya. Hal ini menyebabkan pembaca lebih terangsang untuk memahami dan menyudahkan pembacaannya dengan lebih cepat berbanding sekiranya dia tidak mengetahui isu tersebut. Dalam proses bacaan, boleh timbul situasi di mana pembaca ingin memperdalamkan pemahamannya terhadap isu politik semasa yang diketahuinya menerusi karya ciptaan pengarang. Ini dapat memperluaskan dan mengukuhkan horizon atau ufuk pembacanya. Maka kesedaran

pembaca tentang politik akan dibina, dirangsang dan dikembangkan oleh pengarang.

Strategi naratif menggarap isu-isu politik semasa dengan tujuan menimbulkan kesedaran tentang politik dalam kalangan penonton drama seperti di atas. Ia jelas digunakan secara langsung dan tidak langsung oleh Noordin Hassan dalam beberapa buah drama pentas, iaitu drama pentas "Bukan Lalang Ditiup Angin" (1970), "Tiang Seri Tegak Berlima" (1970) dan "Anak Tanjung" (1999). Antara isu politik semasa yang digarap termasuklah:

- a. Reaksi Peristiwa 13 Mei 1969 seperti yang diungkapkan dalam drama pentas "Bukan Lalang Ditiup Angin" (1970);
- b. Tanggapan tentang perpaduan kaum dan kepentingan Rukun Negara yang diungkapkan dalam drama pentas "Tiang Seri Tegak Berlima" (1970); dan
- c. Pergolakan politik masyarakat majmuk khususnya di Pulau Pinang dalam era pemerintahan Inggeris, Jepun, Zaman Darurat, kembalinya penjajah Inggeris ke Tanah Melayu dan era kemerdekaan yang diungkapkan dalam drama "Anak Tanjung" (1999).

Peristiwa 13 Mei 1969

Seperti yang telah dibayangkan, Peristiwa 13 Mei 1969 telah mencetuskan ilham kepada Noordin Hassan untuk menghasilkan drama "Bukan Lalang Ditiup Angin". Peristiwa 13 Mei 1969 ialah peristiwa perbalahan kaum antara dua kaum terbesar, iaitu kaum Cina dengan Melayu di ibu kota Kuala Lumpur. Ia berpunca daripada ketidakadilan pembahagian ekonomi, kemiskinan orang Melayu yang

ketara, dan penghinaan yang dilakukan golongan bukan Melayu terhadap orang Melayu hingga mencetuskan rasa marah yang amat sangat di hati mereka.

Ketidakadilan pembahagian ekonomi amat ketara di mana orang Melayu masih ketinggalan dan hanya tinggal di luar bandar atau pinggir bandar, hidup serba miskin dan lemah kedudukan ekonominya. Kaum imigran, khususnya kaum Cina, yang menguasai bidang ekonomi dan segenap segi kehidupan tinggal di bandar. Penguasaan yang ketara bidang ekonomi oleh golongan bukan Melayu menimbulkan rasa tidak puas hati mereka selaku kaum peribumi asal negeri ini.

Tunku Abdul Rahman Putra (1969: 103–104) dalam bukunya *Sebelum dan Selepas 13 Mei* mendeskripsikan dengan terus terang tentang peristiwa berdarah itu dengan katanya,

Kejadian yang tidak diingini telah pun berlaku di Kuala Lumpur dan pasukan-pasukan keselamatan telah pun mengawal dengan kuatnya di serata-rata tempat dan penjuru-penjuru jalan. Dengan keadaan yang demikian, saya terpaksa mengisyiharkan darurat di Kuala Lumpur. *Curfew* pun telah dimulakan dan dijalankan. Dan saya telah memberikan kuasa mengisyiharkan darurat ataupun *state emergency* di serata-rata negeri lagi, sekiranya wajib berbuat demikian, kerana hendak menjaga keamanan negeri dan nyawa dan harta benda dan dengan ini adalah menjadi tanggungjawab saya dan saya akan menjalankan dengan sekuat-kuatnya kuasa saya itu.

Peristiwa berdarah 13 Mei 1969 mencetuskan suasana darurat dan ketegangan kaum yang merupakan titik hitam dalam sejarah negara dan menjadi pengajaran kepada semua, khususnya penggubal dasar dan tokoh-tokoh politik, agar peristiwa itu tidak berulang semula dengan lebih dahsyat. Rusuhan berdarah 13 Mei 1969 yang

menggugat keamanan negara Malaysia diperjelaskan lagi oleh penyusun buku *Malaysia Kita* (1991: 261), iaitu

Pertelingkahan kaum memuncak dalam sejarah Malaysia dengan berlakunya Peristiwa 13 Mei. Peristiwa ini berlaku selepas keputusan pilihan raya tahun 1969 diumumkan, di mana Parti Perikatan telah mendapat majoriti yang kurang walaupun cukup untuk menubuhkan kerajaan. Parti-parti pembangkang yang mendapat pertambahan bilangan kerusi telah menyatakan kemenangan mereka dengan menghina orang-orang Melayu di Kuala Lumpur. Parti UMNO pula mengadakan perayaan kemenangan balas. Daripada keadaan emosi yang tidak terkawal maka tercetuslah tragedi di Kuala Lumpur yang mengakibatkan kehilangan nyawa dan kerosakan harta benda.

Pengajaran terbesar daripada Peristiwa 13 Mei 1969 ialah tentang perlunya kemiskinan rakyat, khususnya kemiskinan kaum Bumiputera, diatasi dan punca-punca pertelagahan kaum akibat pembahagian ekonomi yang tidak adil dihapuskan untuk memastikan peristiwa itu tidak berulang lagi pada masa akan datang. Penyusun buku *Malaysia Kita* (1991: 261) memperincikan perkara ini dengan berkesan seperti katanya,

Peristiwa 13 Mei telah memberi pengajaran kepada setiap rakyat Malaysia supaya hormat-menghormati antara satu sama lain. Tanpa perasaan hormat, persefahaman dan toleransi maka selagi itulah perasaan bimbang dan curiga akan wujud dan lambat-laun akan membawa kepada perselisihan.

Peristiwa 13 Mei juga menunjukkan bahawa proses perpaduan akan lambat dicapai jika terdapat rakyat yang masih berada dalam kemiskinan. Selagi kemiskinan tidak dibasmi maka selagi itulah proses perpaduan akan sukar dilaksanakan. Matlamat negara ialah supaya rakyat berdiri sama tinggi dan duduk sama rendah. Dengan kesedaran ini, kerajaan telah melancarkan Dasar Ekonomi Baru (DEB) pada tahun 1970.

Peristiwa 13 Mei 1969 ini digarap oleh Noordin Hassan untuk menceritakan kesedaran tentang politik dalam kalangan pembaca, iaitu tentang kedudukan taraf hidup orang Melayu yang masih miskin dan ketinggalan berbanding kaum bukan Melayu, khususnya Cina yang kukuh kedudukan ekonominya, akibat pengabaian dan dasar-dasar kerajaan yang tidak tegas membela nasib mereka ketika itu.

Peristiwa 13 Mei 1969 juga digarap oleh Noordin Hassan untuk menghasilkan drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" yang dianggap oleh para sarjana drama sebagai memulakan zaman baru drama Melayu yang beraliran antirealisme. Hal ini diakui oleh Solehah Ishak (1999: xxxii) yang antara lain menyebutkan, "Seperti mana yang dipersejuki oleh sarjana-sarjana drama, 'Bukan Lalang Ditiup Angin' ialah drama yang memberi reaksi kepada Peristiwa 13 Mei 1969 dan berjaya mengubah corak perkembangan drama Melayu."

Penyusun buku *SITC-UPSI Pelopor Pendidikan Bangsa* (2000: 20) mencatatkan dengan menarik sumbangan berkesan Noordin Hassan yang pernah bertugas di Maktab Perguruan Sultan Idris (MPSI) (1965–1976) dalam menghasilkan drama "Bukan Lalang Ditiup Angin", "Tiang Seri Tegak Berlima" dan "Pintu" yang antara lain menyebutkan,

Seorang lagi tokoh drama tanah air yang muncul dan berdaya maju meroboh aliran serta perkembangan drama moden Malaysia ialah Sasterawan Negara Noordin Hassan. Beliau telah bertugas di MPSI dari 1965–1976. Sewaktu bertugas di MPSI inilah beliau telah berjaya menghasilkan drama-dramanya yang terkenal serta mengubah senario drama Malaysia daripada bersifat konvensional kepada yang bersifat kontemporari yang lebih dikenali dengan nama eksperimen atau absurd serta mengundang daya fikir kritis dalam kalangan khalayaknya. Pada tahun 1970 sekali lagi MPSI mengukir nama apabila Noordin Hassan mementaskan drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" dan diikuti pula dengan drama "Tiang Seri Tegak Berlima" dan "Pintu".

Drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" yang menyorot Peristiwa 13 Mei 1969 mendapat kritikan meluas daripada sarjana dan pengkritik drama tanah air yang disifatkan sebagai pembawa pembaharuan besar kepada dunia drama Melayu yang selama ini terikat dengan bentuk konvensional atau realisme semata-mata.

Dalam pengertian lain, Noordin Hassan menggunakan isu politik semasa, iaitu Peristiwa 13 Mei 1969 sebagai strategi naratif untuk menarik hati penontonan drama "Bukan Lalang Ditiup Angin". Penggunaan Peristiwa 13 Mei 1969 oleh Sasterawan Negara ini memperlihatkan daya persepsi, sensitiviti dan pemahaman mereka yang mendalam terhadap masalah ketidakadilan sosial yang mencetuskan ketegangan kaum dalam kalangan dua kaum utama di negara ini, iaitu kaum Melayu dan Cina.

Teknik Drama dalam Drama yang Bukan Realisme dalam Drama "Bukan Lalang Ditiup Angin"

Drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" dihasilkan oleh Noordin Hassan pada tahun 1970, iaitu setahun selepas Peristiwa 13 Mei 1969. Tragedi ini telah merubah sejarah negara dan mendorong penciptaan Rukun Negara dan Dasar Ekonomi Baru (DEB) untuk memperbetulkan ketidakadilan sosial dan pembagian ekonomi yang tidak seimbang antara golongan berada dengan tidak berada, khususnya antara kaum Melayu dengan bukan Melayu.

Drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" yang ditulis berdasarkan Peristiwa 13 Mei 1969 juga merubah sejarah drama pentas negara; pembaharuan yang dilakukan oleh Noordin Hassan kerana menampilkkan drama beraliran antirealisme sehingga beliau dianggap sebagai pelopor teater moden Malaysia.

Drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" bertemakan ketidakadilan sosial yang berlaku di Kampung Sukamenanti yang diucapkan menerusi penutup korus drama ini, iaitu

Mereka yang lemah dan yang dilemahkan, mereka yang menceroboh dan yang dicerobohkan, mereka yang kecewa dan yang dikecewakan, telah pun memainkan peranan masing-masing (dalam drama ini). Mereka yang berharapkan hidayat dapatkah hidayat? Mereka yang ternanti-nanti haruskah terus menanti? Mereka yang penuh hasrat itu ini, mereka yang dendam dan menjeritkan balasan, telah pun memikul bebanan masing-masing . . .

(*Bukan Lalang Ditiup Angin* Ed. ke-2 1996: 57)

Sifat antirealisme drama ini dibayangkan oleh penggunaan pentas drama ini yang sama sekali berbeza dengan drama-drama realisme yang selama ini ditampilkan oleh dramatis Melayu. Penggunaan pentas yang bersifat antirealisme itu ketara dengan penggunaan unsur-unsur berikut:

1. Tidak ada tirai di hadapan.
2. Latar belakang boleh menerima dan tukar-menukar warna mengikut cahaya lampu yang berlainan *tone*.
3. Di pentas ada mimbar-mimbar yang beranak tangga di sekelilingnya.
4. Biji-biji mata manusia dan ranting-ranting kayu bergantungan. Sehelai dua kain usang, koyak-koyak, tersangkut dan tersidai di satu dua ranting.
5. Satu muka jam, besar, buruk, angka-angka tidak tersusun.

(*Bukan Lalang Ditiup Angin* Ed. ke-2 1996: 7)

Penggunaan pentas yang bersifat antirealisme seperti yang diperikan sememangnya relevan untuk menggambarkan ketidakadilan

sosial, ketegangan kaum dan suasana rusuhan kaum yang menyaksikan korban yang tidak sedikit dalam peristiwa sebenar.

Tema ketidakadilan sosial dan drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" diperkuuhkan oleh persoalan kepimpinan yang lemah dan tidak berkesan – warak Ihsan yang melarikan diri daripada memimpin kumpulan peladang yang sangat memerlukan pimpinannya. Persoalan kepimpinan yang lemah menyebabkan masyarakat peladang tidak terbela dan hidup dalam kemiskinan. Kepimpinan yang lebih berkesan cuba ditunjukkan oleh anaknya, Kintan tetapi sikapnya yang menghalang para peladang untuk memberontak menentang Culan yang berbuat jahat dan ganas kepada para peladang. Kelemahan kedua-dua orang pemimpin, iaitu Ihsan dan Kintan untuk menghukum Culan yang kejam itu berkesudahan apabila kedua-dua pemimpin yang lemah ini dimatikan oleh pengarang. Akibatnya masyarakat peladang (mewakili masyarakat Melayu) ini kehilangan pemimpin dan Culan (tuan ladang) dan mewakili golongan orang hartawan (mewakili masyarakat bukan Melayu) terus menindas dan memerangi masyarakat peladang dengan cara paling seni dan kejam.

Peristiwa 13 Mei 1969 berpunca daripada ketidakadilan sosial, ketidakseimbangan ekonomi, kemiskinan orang Melayu dan penguasaan golongan bukan Melayu terhadap struktur ekonomi negara di bandar mahupun luar bandar. Hal ini diperkuuhkan lagi oleh kepimpinan orang Melayu yang lemah dan sering bercakaran sesama sendiri yang menyebabkan golongan berada boleh mempermudahkan hidup mereka seperti tergambar dalam petikan berikut:

Hadi: Kita dah lama bersabar. Jalan keluar yang kita ambil kali ini mestilah muktamad.

Peladang 1: Aku kata kita bunuh Culan.

- Kintan: Ya, Allah! Jangan. Jangan sebut bunuh-membunuh. Jangan tumpahkan darah. Harus ada jalan lain.
- Hadi: Betul kata Kintan. Yang kita hendakkan ialah jawapan yang berdasarkan hakikat perjuangan kita yang sebenar. Melurū begitu saja tak boleh. Kekejaman jauh sekali.
- Peladang 2: Siapa cakap fasal kekejaman? Aku tak benci pada Culan. Begini saja: dia harus dibuang; baik, aku sanggup membuang dia dengan tidak menggunakan kekejaman langsung. Binatang kita buang cara binatang. Bukan benci, bukan dendam.
- Kintan: Kita masih belum sebular kata, masih bergelut sama sendiri. (Lampu mula pudar.) Kau semua ingat bukan apa yang terjadi dulu apabila masing-masing mementingkan diri. Bunyi berdentum kusangka hujan, rupanya jalang ditutup angin. (Pentas gelap, malam; cahaya terang. Peladang 1 dan Peladang 2 ada di pentas.)

(*Bukan Lalang Ditiup Angin* Ed. ke-2 1996: 29)

Petikan di atas memperlihatkan tercetusnya peristiwa 13 Mei 1969 yang berpunca daripada ketidakadilan sosial dan daya kepimpinan lemah golongan peladang untuk menghukum golongan kaya, iaitu hartawan khususnya Culan, akibat tiadanya perpaduan dalam kalangan mereka hingga menyebabkan golongan kaya terus bermaharajalela. Golongan peladang khususnya Hadi, Peladang 1 dan Peladang 2 ingin menyingkirkan Culan tetapi dihalang oleh Kintan, pemimpin lemah yang tiada berwawasan. Kemarahan orang Melayu yang diwakili oleh Hadi, Peladang 1 dan Peladang 2 dalam drama "Bukan Lalang Ditiup Angin" ditujukan juga terhadap pemimpin negara kerika itu yang gagal mengatasi kemiskinan orang Melayu dan terlalu bertolak ansur dengan golongan berada bukan Melayu dan pendatang asing yang menguasai ekonomi negara.

Isu politik semasa, iaitu Peristiwa 13 Mei 1969 digambarkan menerusi teknik drama dalam drama yang bukan realisme dan terbuka kepada pelbagai tafsiran. Teknik drama dalam drama menerapkan penggunaan drama dalam drama dengan menggunakan unsur-unsur boria, lagu, nyanyian dan sebagainya yang mempunyai ceritanya sendiri. Penggunaan lagu yang berfungsi menghilangkan ketegangan dalam drama pentas ini misalnya ketara dengan lagu "Bukan Lalang Ditiup Angin", "Nasib Untung", "Canang", "Ramalan", "Kembali", "Dosa Ayah", "Oh, Hanum", "Muhibah" dan "Tidak Kusangka". Lagu-lagu yang digubah dan dicipta oleh Noordin Hassan ini mempunyai mesejnya yang tersendiri dalam memaparkan kemiskinan, penghinaan, kelemahan dan nasib malang yang menimpa orang Melayu di tanah airnya sendiri.

Lagu "Bukan Lalang Ditiup Angin" yang menonjolkan tema keseluruhan drama pentas ini yang merobah sejarah drama pentas tanah air antara lain berbunyi,

Bukan Lalang Ditiup Angin

Bukit Senyum Pulau Siantan,
Tahan dulang bawah beringin;
Bunyi berdentum memanglah hujan,
Bukannya lalang ditiuplah angin.

Kayu bakau ada berdahan,
Mari tumbuh di tepi paya;
Serahkan kerbau kepada Tuhan,
Janganlah lupa tambatkan dia.

Langit redup ombak mengalun,
Jati masuk di dalam taman;
Haruslah hidup seribu tahun,
Mati esok di dalam iman.

Kesimpulan

Penggunaan isu politik semasa, iaitu Peristiwa 13 Mei 1969 sebagai strategi naratif dalam karya pengarang yang berasal dari utara tanah air ini memperlihatkan keistimewaananya yang tersendiri. Peristiwa 13 Mei 1969 yang disampaikan menerusi teknik drama dalam drama yang bukan realisme lebih bersifat memfokuskan reaksi dan respons terhadap tragedi hitam itu. Masyarakat perlu mengelakkan peristiwa itu daripada berulang, melipatgandakan usaha dan tenaga untuk merubah kehidupan dan memastikan orang Melayulah tuan dan penguasa di negara ini. Bukannya si mata sepet, naga-naga, Culan dan sebagainya yang menanti setiap masa dan ketika untuk menumpaskan anak-anak berkulit sawo matang!

Bibliografi

- Lasswell, H. *Informal Politics in East Asia*. New York: McGraw-Hill Book Co., 1958.
- Noordin Hassan. *Bukan Lalang Ditiup Angin*. Ed. ke-2. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1996.
- _____. *Anak Tanjung (Children of This Land)*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1999.
- _____. *Mana Setangginya?* Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2000.
- _____. *Peran*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1997.
- Scott, W. *Five Approaches of Literary Criticism*. New York: McMillan Pub. Co., 1977.
- Sidang Pengarang Universiti Pendidikan Sultan Idris. *SITC-UPSI Pelopor Pendidikan Bangsa*. Petaling Jaya: Addison Wesley, Longman Malaysia Sdn. Bhd., 2000.
- Strum, P. dan Schmidmari, M. *On Studying Political Science*. Goodyear, California: Pacific Palisades, 1969.
- Talib Samat. *Selayang Pandang Dunia Sastera dan Penulisan*. Shah Alam: Karisma Publications Sdn. Bhd., 2002.



Penyumbang

Fatimah Ali

Bekas pensyarah dalam bidang Tamadun Islam di Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan, Universiti Sains Malaysia

Jamaludin Osman

Pensyarah dalam bidang drama Melayu di Pusat Pengajian Seni, Universiti Sains Malaysia

Mana Sikana

Bekas pensyarah dalam bidang drama Melayu di Fakulti Sains Sosial dan Kemanusiaan, Universiti Kebangsaan Malaysia

Rahmah Bujang

Profesor dalam bidang drama Melayu di Akademi Pengajian Melayu, Universiti Malaya

Solehah Ishak

Profesor Madya dalam bidang drama Melayu di Fakulti Sains Sosial dan Kemanusiaan, Universiti Kebangsaan Malaysia

Talib Samat

Pensyarah dalam bidang Kesusastraan Melayu, di Jabatan Sastera, Fakulti Bahasa, Universiti Pendidikan Sultan Idris



Indeks

- Absurd, 11, 19, 45, 46, 47
Absurdisme, 2, 11, 12, 19
Antirealisme, 105, 106
Anugerah Sastera Negara, 5
Arahan pentas, 7, 66, 68, 76, 78

Bacaan hermeneutik, 42
Bangsawan, 2, 4, 6, 25, 27, 28, 29, 32,
 34, 35, 36
Boria, 2, 3, 6, 34, 36, 50

Dabus, 2
Difference, 60, 61
Drama fitrah, 4, 5, 6, 11, 12, 33

Eksistensialisme, 17

Historisme baru, 21

Intentional fallacy, 14
Intertekstual, 16

Kulikalen, 34
Kesedaran politik, 96, 100

Makyung, 2, 6, 34
Mandu, 2

Modenisme, 14

Parodi, 17
Pascamodenisme, 18, 20, 21, 22, 23
Pascastrukturalisme, 15, 57
Penglipur lara, 6
Perwatakan tipe, 28

Randai, 2
Realisme, 2, 3, 4, 6, 14, 15, 23, 70, 73,
 106, 110, 111

Semiotik, 7, 16, 70, 80, 81
Seni Islami, 40, 41, 42, 45
Siri Kefahaman Budaya, vii, viii, 5
Strategi naratif, 8, 99, 100, 102, 106
Strukturalisme, 7, 57, 58, 59, 62, 64, 80
Surealisme, 2, 12, 17, 19

Ta'wil, 43
Teater fitrah, 48
Teori-aksi, 43
Tukang cerita, 34, 35

Ufuk pembaca, 101

