

Editorial Jurnal ASWARA

Penasihat

Dato' Dr. Mohamed Najib Dawa

Ketua Editor

Habsah Mohd Noordin

Editor

Mohd. Ghazali Abdullah

Sidang Editor

Izarini Borhan

Noorazilinda Hamzah

Editor Perunding

Dr. Mohamed Anwar Omar Din

Prof. Dr. Ding Choo Ming

Dr. Abu Hassan Hasbullah

Hak cipta terpelihara © 2010 oleh ASWARA, Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan, Kuala Lumpur.

Hak cipta terpelihara, setiap bahagian daripada terbitan ini tidak boleh diterbitkan semula, disimpan untuk pengeluaran atau dipindahkan kepada bentuk lain, sama ada dengan cara elektronik, mekanikal, gambar rakaman dan sebagainya tanpa mendapat keizinan penerbit.

Jurnal ASWARA diterbitkan oleh Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan, 464 Jalan Tun Ismail, 50480 Kuala Lumpur.

Pendapat yang dikemukakan oleh penulis-penulis dalam Jurnal ini adalah pandangan peribadi mereka dan tidak semestinya mewakili pandangan Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan. Sebarang ulasan, kemusykilan dan pertanyaan tentang artikel-artikel yang diterbitkan hendaklah dikemukakan kepada Ketua Editor, Jurnal ASWARA.

Jurnal

ASWARA

Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan

Jilid 5 Bil. 1/2010	Jun 2010	ISSN 1985-2606
Dari Ketua Editor		1
Sistem Ejaan Jawi dan Kosa Kata Pada Batu Bersurat Piagam Terengganu Adi Yasran Abdul Aziz & Nurhidayah Jumaat		3
Warisan Budaya Berfikir Lambang Kecendekiaan Minda Melayu dalam Sastera Rakyat Kanak-kanak Nik Rafidah Nik Muhamad Affendi, Siti Saniah Abu Bakar & Arba'ie Sujud		18
Kesejagatan Novel-Novel Najeb Al-Keiene : Satu Pengenalan Pabiyah Toklubok@Hajimaming		28
The Royal Nobat of Perak - Between <i>Daulat</i> and Music Raja Iskandar Bin Raja Halid		38
Kesenian Indang dalam Konteks Budaya Rakyat Minangkabau Ediwar		49
Interpretasi Sosial Melalui Monolog dan Soliluki Fazilah Husin & Ernawita Atan		70
Perak dalam Sejarah Persuratan Melayu Mana Sikana		77
Keberkesanan Dialog dalam Filem-Filem Komedi Arahan P. Ramlee Mohd. Ghazali Abdullah		100

Dari Ketua Editor

Tulisan Jawi adalah warisan budaya Melayu yang makin diketepikan oleh masyarakat masakini. Adi Yasran Abdul Aziz dan Nurhidayah Jumaat menyelongkar kembali “Sistem Ejaan Jawi dan Kosa Kata pada Batu Bersurat Piagam Terengganu”. Dapatan kajian terhadap batu bersurat Piagam Terengganu sudah mempunyai sistemnya yang tersendiri yang mempunyai banyak persamaan dengan ejaan sekarang. Transliterasi tulisan Jawi ke Rumi dan tafsiran terhadap beberapa Kosa Kata yang sukar difahami akibat terpengaruh dengan bahasa Sanskrit dan Arab telah dilakukan dengan beberapa pindaan dan penambahbaikan hasil daripada kajian ini dapat menjawab beberapa permasalahan berbangkit.

Makalah “Warisan Budaya Berfikir Lambang Kecendekiaan Minda Melayu dalam Sastera Rakyat Kanak-kanak” oleh Nik Rafidah Nik Muhamad Affendi, Siti Samiah Abu Bakar dan Arba'ie Sujud membincangkan tentang cerita-cerita rakyat yang sesuai dijadikan bahan bacaan untuk kanak-kanak. Warisan masyarakat Melayu berfikir secara positif yang melambangkan Kecendekiaan Minda Melayu dalam cerita-cerita rakyat mereka. Kandungan cerita yang mudah difahami sudah pasti menarik perhatian kanak-kanak apatah lagi maksud yang disampaikan menunjukkan akal budi Melayu yang dapat disesuaikan untuk sepanjang zaman.

Pabiyah Toklubok@Hajimaming melalui makalahnya “Kesejagatan novel-novel Najeb Al-Keiene: Satu Pengenalan” cuba memaparkan seorang penulis novel dari Timur Tengah, yang berbakat besar dalam menghasilkan novel. Penulis ini tidak dikenali ramai terutama di Malaysia. Makalah beliau berusaha untuk memaparkan kekuatan dan kelemahan karya-karya beliau dalam sastera dunia. Penulis ini juga telah menghasilkan teori sastera Islam dan telah menghasilkan 40 buah novel yang merangkumi semua aspek: sosial, sejarah, ekonomi dan politik. Novel-novel beliau diterjemahkan dalam pelbagai bahasa seperti Inggeris, Perancis, Turki, Urdu, Parsi, Rusia, China dan Indonesia. Novel-novel beliau juga telah memenangi beberapa hadiah dari pelbagai institusi seperti Kementerian Pendidikan dan Pelajaran.

Raja Iskandar Raja Halid, telah berusaha untuk memaparkan konsep “Daulat” melalui muzik dalam makalahnya “*The Royal Nobat of Perak - Between Daulat and Music*”. Makalah ini menarik untuk mengikuti sejauh mana muzik Nobat mempunyai konsep “Daulat” dalam melaksanakan upacara perlantikan raja-raja di Perak. Selain daripada keunikan alat muzik dan upacara yang diadakan, ada unsur-unsur mistikal yang menyelusuri persembahan Nobat di Raja ini. Keunikan ini disorot oleh penulis ini.

“Kesenian Indang dalam Konteks Budaya Rakyat Minangkabau” oleh Ediwar cuba menggalurkan peranan Indang dalam konteks budaya rakyat Minangkabau. Tidak boleh diketepikan Kesenian Indang mengalami perubahan dan perkembangannya mengikut perkembangan budaya semasa yang menggambarkan perubahan-perubahan pada gaya, bentuk dan konsep persembahan yang disesuaikan dengan citarasa masyarakat semasa. Perubahan ini tidak dapat dielakkan kerana budaya itu sentiasa berubah mengikut perubahan citarasa masyarakat yang mendokongnya.

Peneliti skrip teater Namron yang berjudul “Laut Lebih Indah dari Bulan” melihat konteks sosial melalui Monolog dan Soliluki. Kedua-dua konsep membawa maksud “single speech”. Bentuk ini diketahui dalam teks drama pentas William Shakespeare seperti Romeo dan Juliet dan Henry IV. Melalui pendekatan ini, peneliti teks karya Namron ini mencari kekuatan dan keunikan yang ada dalam karya tersebut. Melalui konsep Monolog dan Soliluki itulah kajian yang diutarakan ini berperanan sebagai medium bagi menyampaikan pemikiran serta idea yang berhubung dengan isu sosial.

Mana Sikana melalui makalahnya “Perak dalam Sejarah Persuratan Melayu” memaparkan perkembangan sastera di Negeri Perak dari awal sehingga masakini. Perkembangan karya sastera bermula dengan teks klasik “Misa Melayu” sehingga karya-karya moden merangkumi semua bidang penulisan seperti novel, cerpen, puisi, drama dan kritikan sastera. Kajian beliau ini menggunakan pendekatan historikal, historisme dan mengaplikasikan teori taabudiyah dan teksdealisme.

Keberkesanan dialog dalam filem-filem komedi arahan P.Ramlee merupakan makalah Mohd. Ghazali Abdullah. Makalah ini melihat kekuatan filem-filem komedi arahan P.Ramlee yang menyampaikan sindiran, pengajaran, melalui bahasa Melayu murni yang disampaikan dalam bentuk dialog yang berkesan untuk mengajar dan menyindir masyarakat yang masih lagi berfikir negatif. Kesan daripada pengajaran filem-filem komedi P.Ramlee ini dapat dilihat dalam isu-isu kemiskinan, kemalasan, penipuan, salahguna kuasa, memperalatkan wanita-wanita yang tidak tahu mengurus rumahtangga dan sebagainya. Isu-isu yang dibangkitkan ini melalui filem-filem komedinya sesuai untuk diaplikasikan dalam kehidupan masyarakat pada sepanjang zaman.

Sistem Ejaan Jawi dan Kosa Kata Pada Batu Bersurat Piagam Terengganu

Adi Yasran Abdul Aziz
dan
Nurhidayah Jumaat

ABSTRAK

Kajian ini bertujuan untuk menjelaskan sistem tulisan Jawi dan kosa kata yang terdapat pada Batu Bersurat Piagam Terengganu yang bertarikh 702 H / 1303 M. Walaupun terdapat banyak kajian yang dijalankan terhadap batu bersurat ini namun masih terdapat banyak perselisihan pandangan tentang transliterasi dan tafsiran yang tepat terhadap beberapa kosa katanya yang tertulis padanya. Bagi mengatasi masalah ini satu kajian tentang sistem ejaan Jawi dan perbandingannya dengan sistem tulisan Jawi baharu dan analisis kosa kata berdasarkan makna teks dan konteks telah dilakukan pada batu bersurat ini. Hasilnya didapati bahawa tulisan dan ejaan Jawi pada batu bersurat ini sudah mempunyai sistemnya yang tersendiri yang mempunyai banyak persamaan dengan ejaan sekarang walaupun kosa katanya masih banyak dipengaruhi oleh bahasa Sanskrit dan Arab sesuai dengan bahasa Melayu kuno. Transliterasi tulisan Jawi ke Rumi dan tafsiran terhadap beberapa kosa kata yang sukar difahami juga telah dilakukan dengan beberapa pindaan dan penambahbaikan daripada kajian sebelum ini sekali gus menjawab beberapa permasalahan yang timbul sebelum ini.

Kata kunci: *Batu Bersurat Piagam Terengganu, sistem tulisan Jawi, leksikologi, filologi, bahasa Melayu kuno.*

Pengenalan

Seminar Batu Bersurat Terengganu yang diadakan pada 21 dan 22 Mac 2009 di Muzium Negeri Terengganu telah mengambil resolusi untuk memasyhurkan nama batu bersurat ini sebagai Batu Bersurat Piagam Terengganu (BBPT) sesuai dengan tarafnya sebagai sebuah piagam undang-undang Islam. Nama Batu Bersurat Piagam Terengganu ini kemudiannya telah digunakan sepenuhnya dalam Seminar Batu Bersurat pada 18-19 April 2010 di tempat yang sama. Sebelum itu, kerajaan negeri Terengganu telah mewujudkan Memorial Batu Bersurat pada tahun 1990 di Kuala Berang tempat penemuan batu tersebut yang menempatkan sebuah replika BBPT sebagai tempat kajian dan kunjungan penduduk di negeri ini khasnya dan pelancongan amnya. Replika BBPT yang juga dijadikan sebagai mercu tanda Terengganu, diletakkan di bulatan Jalan Sultan Ismail di tengah-tengah bandar Kuala Terengganu menggantikan replika penyusut sebelum ini. BBPT telah mendapat pengiktirafan UNESCO sebagai Daftar Memori Dunia Antarabangsa pada 31 Julai 2009 yang lalu (Sektor Penerangan Kementerian Penerangan, Komunikasi dan Kebudayaan 2009). Sesuai dengan taraf dan pengiktirafan dunia ini, BBPT seharusnya dikaji secara mendalam dan berterusan daripada pelbagai aspek yang berbeza sebagai satu usaha mempromosikan produk pelancongan hasil peninggalan warisan negara bangsa yang menunjukkan nilai ketamadunan yang tidak ternilai harganya.

Sebelum ini, sudah terdapat banyak kajian yang telah dibuat terhadap BBPT daripada pelbagai aspek. Antaranya ialah kajian yang dibuat oleh Paterson (1924), Blagden (1924), Sheppard (1949), Muhammad Saleh (1956, 1978), Fatimi (1963), Syed Mohd. Naquib (1970),

Omar Awang (1980), Hamdan Hassan (1984), Othman Mohd. Yatim dan Abdul Halim (1990), Hashim Musa (2006), Wan Ali Wan Mamat (2006) Adi Yasran, Wan Muhammad dan Mohd Sukki (2010) dan lain-lain lagi. Kajian ini, termasuklah kajian terkini tentang BBPT yang melibatkan sebanyak 15 kertas kerja yang telah dibentang pada Seminar Batu Bersurat 2009 dan 2010 di Muzium Negeri Terengganu yang lalu. Antara aspek tentang BBPT yang dikaji oleh pemakalah undangan dalam seminar tersebut termasuklah arkeologi, politik, penyebaran agama Islam, perkembangan tulisan Jawi, tamadun Melayu, geologi, matematik, sejarah, linguistik, budaya Melayu, perundangan Islam, kosa kata dan seni khat. Bagaimanapun kajian-kajian ini telah mengundang kepelbagaian tafsiran terutama tentang isi kandungan BBPT ini. Antara sebab berlakunya hal yang sedemikian ialah sesetengah tulisan Jawi agak sukar dibaca dan kosa kata yang digunakan pada waktu itu agak sukar untuk difahami. Oleh itu, makalah ini akan menjelaskan sistem tulisan Jawi dan kosa kata yang terdapat pada BBPT yang sebahagiannya terkandung dalam kertas kerja yang telah dibentangkan dalam Seminar Batu Bersurat 2010 yang lalu (Adi Yasran 2010).

Batu Bersurat Piagam Terengganu

Kajian geologi terkini oleh Tajul Anuar (2010) menunjukkan bahawa BBPT ini merupakan batu jenis *igneus dolerite* bukannya batu granit seperti yang didakwa sebelum ini. Ia berbentuk tabular serta bundar dengan permukaan luaran dan bucu-bucu yang agak licin. BBPT berketinggian 78-86cm, lebar bahagian atas 53 cm, lebar bahagian bawah 19-24cm dan beratnya ialah 214.8kg. Teks BBPT mengandungi empat muka / penampang yang diberi huruf A, B, C, dan D (lihat lampiran A). Setiap penampang tersebut mengandungi beberapa baris ayat yang diberi nombor bermula dengan nombor satu bagi setiap penampang. BBPT ditemui pada tahun 1887 di kawasan Padang Tara di tepi Sungai Tara, Kampung Buluh, Kuala Berang. Tulisan pada BBPT yang bertarikh 4 Rejab 702 Hijrah bersamaan 22 Februari 1303 M ini (Al-Attas 1970) merupakan sebuah piagam undang-undang Islam berbahasa Melayu dan bertulisan Jawi yang terawal di dunia sekali gus membuktikan Terengganu adalah negeri terawal di Malaysia yang menerima Islam.

Sistem Tulisan Jawi

Sistem tulisan Jawi merupakan perkara asas yang perlu dikaji sebelum analisis kandungan dibuat terhadap teks bertulisan Jawi. Walaupun sudah banyak transliterasi terhadap BBPT ini dibuat, namun masih terdapat perbezaan antara satu sama lain. Ini termasuklah perkataan orang/arwah (A:1), ...bagi/santabi/sahabi (A:1), derma/darma (A:3) tugal/tukul (B:5), rautan/rotan (B:9) denda/danda (C:1), tida/tiada (C:6), tiada.../tiada harta (D:2) dan sebagainya. Walaupun perbezaan ini tidak begitu ketara, namun sebagai sebuah khazanah warisan yang telah diiktiraf sebagai Daftar Memori Dunia Antarabangsa oleh UNESCO, maka perbezaan seperti ini perlu diminimumkan seminimum mungkin atau mungkin boleh diambil satu tafsiran yang boleh dianggap sebagai tafsiran yang diiktiraf oleh pihak Muzium Negeri Terengganu sendiri. Bagi menjelaskan sistem ejaan Jawi BBPT ini, satu analisis perbandingan telah dibuat dengan ejaan Jawi terkini. Ejaan Jawi terkini yang menjadi rujukan di Malaysia dan Brunei ialah *Daftar Kata Bahasa Melayu: Rumi-Sebutan-Jawi* Edisi Kedua (2008) (DKBM) yang diterbitkan oleh Dewan Bahasa dan Pustaka Malaysia. Analisis ini dibahagikan kepada dua bahagian, iaitu analisis bagi ejaan konsonan dan analisis bagi ejaan vokal. Bagaimanapun kedua-dua analisis ini bertumpu kepada ejaan konsonan dan vokal yang sukar difahami dan bermasalah sahaja. Kesemua ejaan

dalam BBPT dikekalkan tanpa apa-apa tambahan walaupun satu titik bagi mengekalkan keasliannya, namun dalam kajian ini titik tersebut diandaikan wujud berdasarkan persamaannya dengan ejaan sebenar.

Ejaan Konsonan

Pengejaan huruf konsonan dalam BBPT dan DKBM pada dasarnya mengikut sumber kata, terutamanya kata Melayu asli dan kata pinjaman Arab yang mempunyai sistem ejaan yang berbeza. Oleh itu, analisis ejaan konsonan ini akan menumpukan perhatian kepada tiga aspek konsonan yang berkaitan dengan sumber kata dan yang signifikan kepada BBPT. Aspek-aspek tersebut ialah penggunaan huruf *ta marbutah* (tertutup) dan *ta maftuhah* (terbuka), penggunaan huruf *qaf* pada akhir suku kata akhir tertutup, dan penggunaan huruf *nya*.

Penggunaan Huruf Ta Marbutah (ة) dan Ta Maftuhah (ت)

Bagi mengenal pasti perbezaan penggunaan *ta marbutah* dan *ta maftuhah*, hanya *ta* pada akhir kata sahaja yang dianalisis kerana *ta marbutah* tidak dapat hadir pada posisi yang lain dalam kata. Bunyi konsonan /t/ pada posisi lain hanya dieja dengan menggunakan *ta maftuhah*. Dalam BBPT terdapat lima perkataan yang mengandungi huruf *ta* pada posisi tersebut seperti yang digambarkan dalam jadual 1 di bawah:

Ejaan Rumi	Ejaan Jawi BBPT		Ejaan Jawi Sekarang (DKBM)
	Perkataan	Muka	
menurut	منورب	A:7	منوروت
Jumaat	جمعه	A:10	جمعة
keempat	كامف...	B:2	كأمفت
buat	بوت	B:5	بوات
dapat	دافت	C:6	دافت

Jadual 1: Penggunaan *ta marbutah* dan *ta maftuhah*

Jadual di atas menunjukkan bahawa ejaan *ta marbutah* dan *ta maftuhah* dalam BBPT adalah 100% menyamai ejaan Jawi sekarang. Bagi ejaan sekarang, DKBM telah menetapkan bahawa bunyi /t/ dalam kata Melayu asli hendaklah dilambangkan dengan *ta maftuhah* dalam tulisan Jawi, manakala bunyi /t/ dalam kata pinjaman Arab hendaklah dikekalkan bentuk asalnya kecuali kata umum yang telah lama terserap masuk dan telah mantap penggunaannya dalam bahasa Melayu seperti *rakyat*, *nikmat*, *hikmat*, *berkat* dan sebagainya. Perkataan *Jumaat* tidak berubah kerana ia merupakan kata pinjaman Arab dan kata nama khas. Penggunaan *ta maftuhah* bagi kata Melayu asli seperti dalam perkataan *menurut*, *buat* dan *dapat* yang terdapat dalam BBPT didapati mematuhi prinsip ejaan Jawi Za'ba, iaitu 'kepastian' atau mudah dibaca kerana ia hanya boleh dibaca dengan bunyi [t] sahaja berbanding dengan *ta marbutah* yang boleh dibaca dengan [t] atau [h] seperti *rahmat/rahmah*, *syahadat/syahadah*, *syariat/syariah* dan sebagainya.

Penggunaan Huruf Qaf (ق) pada Akhir Suku Kata Tertutup

Dalam sistem ejaan Jawi Za'ba, kata Melayu asli yang berakhir dengan huruf *k* atau bunyi hentian glotis akan berakhir dengan tiga cara, sama ada dengan *qaf*, *kaf*, atau *hamzah* seperti dalam contoh kata *anak* (انق), *baik* (بايك), dan *pokok* (فوكو), iaitu mengikut cara mengeja Jawi yang biasa digunakan pada waktu itu. Bagi konsonan /k/ yang berada pada awal suku kata, ia tidak menjadi masalah kerana semuanya dieja dengan huruf *kaf* dalam ejaan Jawi.

Ejaan Rumi	Ejaan Jawi BBPT		Ejaan Jawi Sekarang (DKBM)
	Perkataan	Muka	
meraksa	مرقسا	A:3	مرقسا
mendudukkan	مدودفكن	A:9	مندودفكن
anak	انق	B:12	انق
masuk	ماسوق	C:4	ماسوق
hendak	هندق	C:5	هندق

Jadual 2: Penggunaan *qaf* pada akhir suku kata tertutup

Jadual di atas menunjukkan bahawa penggunaan huruf *qaf* pada akhir suku kata tertutup dalam BBPT adalah 100% menyamai ejaan Jawi sekarang. Dalam kaedah ejaan Jawi sekarang, semua bunyi hentian glotis pada akhir suku kata tertutup bagi kata Melayu asli hendaklah dieja dengan *qaf* sahaja dalam ejaan Jawi, manakala bunyi konsonan /k/ pada akhir suku kata tertutup bagi kata pinjaman Inggeris akan dieja dengan *kaf* sahaja seperti kata *abstrak* (ابسترك), *plastik* (فلستيك), *kek* (كيك) dan sebagainya. Bagi kata pinjaman Arab pula, ejaan dalam bahasa sumber dikekalkan seperti kata *isyak* (عشاء), *imsak* (امساك), *rujuk* (رجوع), *talak* (طلاق) dan sebagainya. Kaedah ejaan ini telah melenyapkan kekeliruan yang timbul daripada sistem ejaan Jawi Za'ba.

Penggunaan Huruf Nya (ث)

Berdasarkan bunyi konsonan yang terdapat pada BBPT, didapati sudah ada bunyi konsonan Melayu asli yang tidak terdapat dalam huruf Arab. Huruf-huruf tersebut berserta contohnya ialah *ca* dalam *acara* (احارا), *nga* dalam *dengan* (دعس), *pa* dalam *pada* (فدا), *ga* dalam *bagi* (بكي), dan *nya* dalam *dendanya* (داندان). Bagaimanapun satu keistimewaan pada BBPT ialah penggunaan huruf *nya* yang telah ditulis secara sempurna dengan tiga titik di atas, yang kemudiannya diteruskan sehingga sekarang. Penulisan *nya* ini amat penting kerana huruf-huruf yang lain belum menampakkan perbezaannya dengan huruf Arab. Tambahan pula, ada pandangan yang mengatakan bahawa huruf *ca* dan *ga* dipinjam daripada skrip Parsi (Wan Ali dlm. Muhammad Bukhari et. al., 2006). Oleh itu, hanya huruf *nga*, *pa*, dan *nya* sahaja yang telah dicipta oleh orang Melayu dan boleh dianggap sebagai tulisan Jawi yang asli. Dengan adanya huruf *nya* yang telah ditulis dengan sempurna ini, maka dakwaan yang mengatakan bahawa BBPT merupakan tulisan Jawi tertua yang pernah dijumpai di dunia ini, sukar untuk dinafikan. Manakala huruf *nya* itu sendiri menjadi huruf Jawi yang tertua di dunia.

Ejaan Vokal

Sehingga buku DKBM (edisi kedua) diterbitkan pada tahun 2008, didapati ejaan vokal bagi tulisan Jawi masih mengalami perubahan. Hal ini berlaku kerana terdapat dua sistem ejaan bagi bunyi vokal, iaitu ejaan yang menggunakan huruf vokal (sistem pengabjadian vokal) dan ejaan yang tidak menggunakan huruf vokal (sistem baris). Bagi menyelesaikan masalah ini, prinsip ejaan Jawi Za'ba masih digunakan sehingga sekarang, iaitu prinsip ekonomi (menggunakan huruf yang minimum), kepastian (mudah dibaca) dan ramai pengguna (Mohd Hussein 2002). Prinsip ini agak umum dan fleksibel, dan sesuai diterapkan pada sistem tulisan Jawi BBPT bagi tujuan analisis.

Penggunaan Huruf Vokal Alif (1)

Huruf vokal *alif* dalam BBPT boleh hadir pada semua posisi vokal dalam kata sama ada dalam suku kata terbuka atau tertutup. Perkara yang sama berlaku kepada ejaan Jawi dalam DKBM. Dalam hal ini, perbezaan ejaan kurang penting kerana jarak masa antara teks yang dikaji dengan ejaan sekarang amat jauh yang memungkinkan perubahan berlaku. Apa yang penting ialah kepatuhan terhadap prinsip ejaan Jawi seperti yang disarankan oleh Za'ba. Berikut disenaraikan contoh perkataan yang menggunakan huruf *alif* dalam pelbagai posisi kata dalam BBPT untuk dibandingkan dengan DKBM.

Bil.	Ejaan Rumi	Ejaan Jawi BBPT		Ejaan Jawi Sekarang (DKBM)
		Perkataan	Muka:Baris	
1.	agama	اگاما	A:4	اگام
2.	pada	فدا	A:6	فد
3.	raja	راجا	A:4	راج
4.	paduka	فادوک	A:8	فدوک
5.	pertama	فرتاما	A:9	فرتام
6.	kelima	کلما	B:4	کلیم
7.	merdeka	مردیکا	B:8	مردیک
8.	dendanya	داندان	C:1	دندا
9.	tiga	تیکا	C:1	تیگ
10.	sepaha	سعاها	D:1	سفاها
11.	siapa	سفا	D:2	سفافا
12.	segala	سکال	D:4	سکالا
13.	acara	احارا	D:5	اچارا
14.	kala	کالا	A:10	کالا
15.	mereka	مریک	A:1	مریک

Jadual 3: Perbandingan huruf vokal *alif*

Berdasarkan jadual perbandingan di atas, didapati bahawa ejaan Jawi pada Batu Bersurat Terengganu lebih banyak menggunakan huruf *alif* bagi melambangkan bunyi vokal [a] berbanding dengan ejaan Jawi dalam DKBM. Ejaan Jawi yang menggunakan huruf *alif* secara meluas ini tentunya mematuhi prinsip kepastian dan ia bersifat lebih mesra pengguna dan lebih mudah dipelajari. Misalnya, ejaan bagi perkataan *danda* yang dibubuh alif pada suku kata pertamanya membolehkan pembaca membacanya sebagai *danda* dan bukannya *denda*. Ejaan

seperti ini membolehkan pengkaji mengenal pasti etimologi kata berkenaan yang berasal bahasa Sanskrit sekali gus dapat mencari makna asalnya dengan mudah dalam kamus Sanskrit. Ia juga amat sesuai digunakan di peringkat awal perkembangan sistem tulisan Jawi kerana penggunaannya masih terhad dan masih di peringkat memperkenalkannya kepada masyarakat umum.

Namun begitu, ejaan yang menggunakan banyak huruf vokal *alif* ini kemudiannya dianggap tidak ekonomik dan tidak ramai pengguna bagi sesetengah perkataan. Fenomena ini dapat dilihat dengan jelas dalam 10 contoh pertama dalam jadual 3 di atas. Kesemua 10 contoh tersebut, kecuali perkataan *pada* dan *paduka* telah dieja dengan menggunakan lambang vokal yang sempurna. Percampuran penggunaan sistem vokal dan sistem baris (tanpa huruf vokal) pada perkataan *pada* dan *paduka* menunjukkan bahawa sudah terdapat usaha untuk menjadikan pengejaan Jawi lebih ekonomik tanpa mengelirukan pengguna. Bagaimanapun, jika ejaan tanpa *alif* mengelirukan pengguna maka penggunaan huruf alif akan dikekalkan. Hal ini dapat dilihat pada perkataan *siapa* yang sepatutnya dieja سیاف dalam DKBM bagi mematuhi prinsip ekonomi, namun kini ia telah berubah kepada سیافا untuk mengelakkan homograf berlaku dengan perkataan *siap* (Adi Yasran dan Hashim 2008). Penambahan huruf *alif* bagi mengelakkan homograf ini membuktikan bahawa DKBM sendiri telah mengorbankan prinsip ekonomi bagi mematuhi prinsip kepastian sebagaimana yang berlaku dalam BBPT.

Oleh itu, sebagai skrip Jawi tertua, pematuhan terhadap prinsip kepastian dalam ejaan Jawi pada BBPT adalah lebih utama supaya tidak ada keraguan semasa membacanya. Apatah lagi ia mengandungi isi kandungan yang sangat penting, iaitu tentang undang-undang negeri yang perlu diketahui oleh semua orang khususnya penduduk di negeri Terengganu. Oleh itu, penggunaan huruf *alif* yang meluas ini perlu dilihat sebagai satu kekuatan dan keistimewaan bagi tulisan Jawi yang ada pada zaman tersebut.

Selain mematuhi prinsip kepastian, ejaan Jawi yang menggunakan huruf *alif* secara meluas ini boleh juga dianggap sebagai hasil daripada pengaruh tulisan Kawi. Pengaruh tulisan Kawi ini jelas kelihatan pada batu nisan Ahmad Majnu di Pangkalan Kempas, Negeri Sembilan yang bertarikh 872 H bersamaan 1467/68 M, iaitu teks Jawi berbahasa Melayu yang kedua tertua di Malaysia selepas BBPT. Apa yang menarik pada batu nisan ini ialah penggunaan tulisan Kawi yang dipahat sebelah menyebelah dengan tulisan Jawi (Othman Mohd. Yatim & Abdul Halim, 1990). Penemuan ini membuktikan bahawa masih terdapat penggunaan tulisan Kawi berbahasa Melayu sehingga abad ke-15 M. Oleh itu, besar kemungkinan bahawa penggunaan huruf *alif* secara meluas dalam BBPT yang bertarikh lebih awal daripada itu dipengaruhi oleh sistem tulisan Kawi yang menggunakan sistem suku kata bukannya sistem abjad seperti tulisan Jawi. Berikut dikemukakan asas tulisan Kawi:



Rajah 1: Tulisan Kawi yang berdasarkan sistem suku kata

Sumber: Ancientscripts.com (1996). <http://www.ancientscripts.com/kawi.html>

Berdasarkan asas tulisan Kawi di atas, suku kata asasnya hanya terdiri daripada huruf vokal dan gabungan konsonan dengan vokal /a/ sahaja. Bagi menghasilkan bunyi lain seperti /tu/ suku kata *ta* akan digabungkan dengan bunyi *u*, seolah-olah bunyi /t/ dan /a/ tidak boleh

dipisahkan. Begitu juga dengan suku kata *ma* dalam *agama*, *pertama*, *lima*, *ja* dalam *raja*, *ga* dalam *tiga*, *ka* dalam *merdeka*, *pa* dalam *siapa* dan lain-lain suku kata yang menggunakan huruf *alif* dalam BBPT, sebahagian besarnya seolah-olah dieja berdasarkan suku kata bukannya huruf. Pengaruh tulisan Kawi ini dikuatkan lagi dengan penggunaan istilah *mandalika* yang bererti raja sesebuah negeri atau daerah dalam bahasa Sanskrit. Buku Nagarakretagama (1365 M) juga menggunakan istilah *mandalika* untuk menggambarkan sebuah negeri di bawah naungan kerajaan Majapahit dan negeri Terengganu turut didakwa sebagai sebahagian daripada naungannya (Blagden, 1924). Kerajaan Majapahit yang berpusat di Jawa Timur itu banyak menggunakan tulisan Kawi yang juga dikenali sebagai tulisan Jawa Kuno sebagai medium penulisannya. Selain itu, dari segi aspek bahasa secara keseluruhannya masih menampak ciri-ciri bahasa Melayu kuno walaupun pengaruh Arab dan tempatan sudah mula menular masuk sehingga sistem tulisan Jawi digunakan sepenuhnya dalam BBPT.

Penggunaan Huruf wau (و) dan ya (ي)

Dalam ejaan Jawi terkini DKBM, semua bunyi /i/, /e/ (e-taling), /u/, dan /o/ hendaklah dilambangkan dengan huruf vokal sama ada dalam suku kata terbuka atau tertutup. Dalam hal ini, sekali lagi DKBM telah mengorbankan prinsip ekonomi demi mematuhi prinsip kepastian. Namun begitu, keadaan yang agak berbeza berlaku dalam BBPT. Perbezaan ini boleh dilihat dalam jadual perbandingan di bawah:

Ejaan Rumi	Ejaan Jawi BBPT		Ejaan Jawi Sekarang (DKBM)
	Perkataan	Muka	
orang	اورع	A:1	اورغ
mulia	ملنا	A:2	موليا
beri	برى	A:2	بري
Islam	اسلام	A:2	إسلام
bagi	بكي	A:3	باكي
sekalian	سكالن	A:3	سكالين
ini	انى	A:4	اين
di dalam	ددالم	A:5	ددالم
itu	اينو	A:6	ايت
menurut	منوروت	A:7	منوروت
titah	تيتيه	A:8	تيتيه
tuhan	توهن	A:9	توهن
bulan	سبولن	A:10	سبولن
baginda	بكيندا	A:11	بكيندا
lalu	لالو	A:11	لالو
tujuh	توجوه	A:11	توجوه
ratus	راتوس	A:11	راتوس
dua	دوا	A:11	دوا
keluarga	كلوركا	B:1	كلواركاڻ
berikan	بريكن	B:2	بريكن
mengambil	معامل	B:3	مغمبيل
kelima	كلما	B:4	كليم
merdeka	مردبكا	B:8	مرديك

rautan	راوين	B:9	روتن
beristeri	براسري	B:9	برايسري
ingkar	انكر	B:12	ايغكر
sepuluh	سفوله	C:1	سفولوه
tahil	تاهل	C:2	تاهيل
masuk	ماسوق	C:4	ماسوق
tida	تيدا	C:6	تيداد
isi	اسي	D:4	ايسي

Jadual 4: Perbandingan penggunaan huruf *wau* dan *ya*

Berdasarkan data perbandingan di atas, didapati bahawa terdapat percampuran sistem ejaan bagi bunyi vokal /i/, /e/ (taling), /u/, dan /o/. Bagaimanapun ejaan bunyi /i/ dan /u/ pada suku kata tertutup seperti dalam kata *baginda*, *mengambil*, *tahil*, *menurut*, *tujuh*, *ratus*, *sepuluh*, dan *masuk* adalah konsisten dalam BBPT, iaitu dengan menggunakan sistem baris. Dalam hal ini, ejaan pada BBPT memenuhi prinsip ekonomi tetapi tidak memenuhi prinsip kepastian yang menyebabkan berlaku perbezaan pada tafsiran perkataan *توكل* yang dibaca *tugal* oleh Paterson (1924) tetapi dibaca *tukul* oleh Hamdan (1984).

Bagi suku kata terbuka pula, didapati ejaan Jawi pada BBPT lebih cenderung untuk meletakkan huruf vokal berbanding penggunaan sistem baris seperti yang terdapat dalam perkataan *beri*, *bagi*, *itu*, *titah*, *bulan*, *lalu*, *lima*, dan sebagainya. Dalam DKBM pula telah dibuat satu ketetapan bahawa semua vokal /a/, /i/, /u/, /e/ (taling), dan /o/ dalam kata Melayu asli hendaklah dieja dengan menggunakan huruf vokal.

Kosa Kata

Perbincangan tentang kosa kata ini sebenarnya adalah rentetan daripada analisis sistem tulisan Jawi yang terdapat pada BBPT. Setelah dikaji keseluruhan teks BBPT, didapati masih terdapat masalah dalam menentukan kosa kata bagi sesuatu perkataan seperti orang / arwah (A:1), ...bagi / santabi / sahabi (A:1), rautan / rotan (B:9) tida / tiada (C:6), tiada.../ tiada harta (D:2) dan lain-lain lagi.

Orang / Arwah (A:1)

Berdasarkan pengamatan terhadap bentuk tulisan yang terdapat pada BBPT, didapati bahawa ejaan *alif-wau-ra-nga/ha* itu lebih hampir kepada perkataan *orang* yang dieja *اورغ* dalam ejaan Jawi. Pandangan ini dibuat berdasarkan bentuk huruf *'ain* yang hampir sama terdapat pada perkataan *orang* di B:2 dan *barang* di C:4. Perkataan *arwah* yang dieja *أرواح* dalam bahasa Arab dan *ارواح* dalam tulisan Jawi, agak sukar dipertahankan memandangkan perbezaan ejaannya yang agak ketara.

Santabi / Sahabi / ...bagi (A:1)

Perkataan *Santabi / Sahabi / ...bagi* ini hadir selepas perkataan orang yang dibincangkan di atas. Jika perkataan orang di atas diterima maka ayatnya berbunyi "...Rasulullah dengan yang orang Santabi / Sahabi / ...bagi mereka...". Berdasarkan tulisan pada BBPT, ejaan yang paling hampir ialah *سبابي* sedangkan ejaan bagi santabi memerlukan penambahan satu 'rumah', iaitu *سبابي*,

manakala ejaan sahabi ialah صحابي yang agak berbeza dengan ejaan asal. Tafsiran ...*bagi* yang diberikan oleh Paterson (1924) agak diragui kerana ejaannya agak berbeza dengan perkataan *bagi* yang terdapat di bawahnya yang dieja نکی (A:3).

Melalui pencarian perkataan dalam *Sanskrit, Tamil and Pahlavi Dictionaries* (1997) secara *online*, didapati ada perkataan *sanabhya* daripada bahasa Sanskrit yang diberi makna *a blood-relation* yang boleh membawa maksud *keturunan*. Perkataan ini didapati sesuai untuk menggantikan perkataan *santabi / sahabi / ...bagi* sebelum ini. Bagaimanapun berdasarkan ejaan perkataan *mulia* (ملنا) (A:2), *jika ia* (حكا) (B:6) dan perkataan *bagi* (نکی) (A:3) maka bunyi ejaan سدابى ialah *sanabi*. Perubahan daripada *sanabhya* kepada *sanabi* melibatkan proses penghilangan bunyi di akhir kata yang dinamakan apokop (*apocope*) dalam istilah fonologi. Fenomena ini juga berlaku kepada beberapa perkataan lain yang dipinjam daripada bahasa Sanskrit seperti *badan* daripada *vadana*, *atau* daripada *atava*, *jam* daripada *yama*, *baiduri* daripada *vaiduriya* (batu permata) dan lain-lain lagi (Khalid, 1978). Oleh itu, perkataan *santabi / sahabi / ...bagi* yang digunakan sebelum ini dicadangkan supaya ditukarkan kepada *sanabi*.

Rautan / rotan (B:9)

Kebanyakan kajian sebelum ini mentransliterasikan perkataan yang dieja راوس (B:9) dalam BBPT sebagai *rautan*. Blagden (1924) beranggapan bahawa *rautan* merupakan kosa kata yang lebih arkaik daripada *rotan*, seolah-olah menggambarkan *rautan* dan *rotan* merupakan dua kosa kata yang berbeza tetapi mempunyai maksud yang sama. Bagi menganalisis perkataan ini konteks ejaan pada masa BBPT ditulis perlu diambil kira. Selain perkataan *rautan*, tidak ditemui deretan vokal *alif wau* melainkan pada perkataan *orang* (اورغ) (A:1), iaitu bagi mengeja bunyi /o/ di awal kata. Oleh sebab tiada bukti lain yang menunjukkan bahawa *alif wau* bunyinya /au/ maka bukti yang menunjukkan *alif wau* bunyinya /o/ perlu diterima pakai. Oleh itu, ejaan راوس dalam BBPT seharusnya dibaca dan ditransliterasikan sebagai *rotan* tanpa ada keraguan.

Tida/tiada (تدا)(C:6, D:1, D:2 dan D:4),

Dari segi makna, perkataan *tida* yang terdapat dalam BBPT boleh ditafsirkan sebagai tidak dalam bahasa Melayu moden. Blagden (1924) berpendapat *tida* dalam BBPT adalah bentuk asal perkataan *tidak* yang digunakan pada masa sekarang. Bagaimanapun, beliau tidak mengemukakan sebarang bukti atau hujah untuk menyokong pandangannya yang menyatakan bahawa telah berlaku satu proses penambahan konsonan /k/ atau hentian glotis pada akhir kata dalam bahasa Melayu. Bagaimanapun jika perkataan *tiada* diterima, tiada sebarang penambahan proses fonologi yang perlu dijelaskan. Apa yang berlaku hanyalah penggunaan sistem baris yang sememangnya digunakan secara meluas dalam BBPT. Dalam sistem ejaan sekarang, kaedah ini dinamakan kaedah geluncuran kerana di antara vokal /i/ dan /a/ itu sebenarnya disisipkan konsonan geluncuran /y/. Mengikut kaedah ini, bunyi vokal /a/ selepas bunyi geluncuran /y/ atau /w/ akan diletakkan huruf *alif* seperti seperti ليات (liat) dan بواس (buas). Namun, dalam BBPT, selain sistem pengabjadan vokal, sistem baris juga digunakan bagi kaedah ini seperti yang terdapat dalam contoh *keluarga* (کلورکا) dan *perempuan* (فرمعون). Jika کلورکا boleh dibaca *keluarga* bukannya **kelurga* dan فرمعون boleh dibaca *perempuan* bukannya **perempun*, maka tidak ada sebab mengapa تدا tidak boleh dibaca dengan *tiada*. Oleh itu, dicadangkan supaya perkataan *tida* dalam BBPT digantikan dengan perkataan *tiada*.

Tiada... / tiada harta (D:2)

Paterson (1924) dan Hamdan (1984) tidak mentransliterasi perkataan yang muncul selepas *tiada* pada D:2. Namun perkataan *harta* telah muncul pada tempat yang sama dalam pamflet yang diedarkan kepada peserta Seminar Batu Bersurat 2009 yang lalu. Bagaimanapun setelah diteliti terdapat perkataan *ia* pada akhir perkataan tersebut sebagaimana yang berlaku pada perkataan *jika ia*. Jika huruf yang pertama perkataan *harta* tersebut diterima sebagai *ha* (ه), maka ejaannya ialah هرسا dan bacaannya ialah *harta ia* sebagaimana yang berlaku kepada *jika ia* (حكسا) (B:6). Perkataan *ia* di akhir kata tersebut juga terdapat pada perkataan *mulia* (ملنا) (A:2). Oleh itu, dicadangkan supaya perkataan *harta* pada D:2 ditambah menjadi *harta ia*.

Kosa kata lain

Selain daripada lima kosa kata yang dibincangkan di atas terdapat beberapa lagi perkataan lain yang dieja kurang tepat sekali gus boleh membawa kepada perbezaan makna yang boleh menjejaskan pemahaman pembaca. Antaranya ialah *ada/asa* (A:2) sepatutnya dieja *esa*, *derma* (A:3) sepatutnya dieja *darma*, *sebelah* (A:5) sepatutnya dieja *setelah*, *saratan* (A:10) sepatutnya dieja *syaratan*, *jauh* (B:1) dicadangkan supaya ditransliterasikan sebagai *Jawa*, *denda* (C:1), sepatutnya dieja dengan *danda*, *bendara* (C:4) sepatutnya *bandara* (penjara) (Asmah 2010). Dapatan ini menunjukkan bahawa pentafsiran dan pentransliterasian ejaan Jawi ke Rumi untuk teks BBPT ini, tidak boleh hanya berdasarkan kaedah transliterasi masa kini semata-mata, tetapi perlu juga mengambil kira sistem ejaan Jawi dan kosa kata yang ada pada masa tersebut.

Kesimpulan

Berdasarkan perbincangan di atas, didapati bahawa ejaan Jawi pada BBPT sudah pun mempunyai sistemnya yang tersendiri. Hal ini telah dibuktikan melalui sistem ejaan bagi konsonan dan vokal. Bagi ejaan konsonan didapati penggunaan *ta marbutah* dan *ta maftuhah* serta penggunaan *qaf* adalah seragam dan sama seperti yang ada sekarang. Huruf *nya* pula, merupakan huruf Jawi yang tertua di dunia sekali gus membuktikan bahawa tulisan pada BBPT juga sebagai tulisan Jawi tertua di dunia. Dari segi vokal, penggunaan huruf *alif* yang begitu meluas menunjukkan pematuhan sistem ejaan Jawi BBPT terhadap prinsip kepastian yang masih digunakan sehingga sekarang. Selain itu, ia juga menunjukkan pengaruh tulisan Kawi / Jawa Kuno yang menggambarkan wujudnya hubungan antara Terengganu dan Kerajaan Majapahit di Jawa Timur pada waktu itu. Berdasarkan perbandingan teks BBPT didapati sistem ejaan Jawi BBPT lebih banyak persamaannya dengan ejaan sekarang. Oleh itu, kajian ini mencadangkan supaya sistem ejaan Jawi BBPT dijadikan sebagai asas untuk penambahbaikan sistem ejaan Jawi pada masa akan datang.

Dari segi kosa katanya pula, kajian ini telah mencadangkan beberapa penambahbaikan terhadap tafsiran teks BBPT sebelum ini. Antaranya ialah kosa kata *orang* (A:1), *sanabi* (A:1), *rotan* (B:9), *tiada* (C:6, D:1, D:2 dan D:4), dan *harta ia* (D:2). Walaupun serpihan BBPT ini belum ditemui, namun penemuan BBPT yang sedia ada ini sudah cukup untuk membuktikan bahawa bahasa Melayu bertulisan Jawi sememangnya mampu mengungkap laras bahasa undang-undang dengan baik yang menjadi rujukan kepada sesiapa sahaja yang tinggal dalam wilayah atau berurusan dengan kerajaan Melayu.

Rujukan

- Adi Yasran Abdul Aziz dan Hashim Musa. 2008. Isu Homograf dan Cabarannya dalam Usaha Pelestarian Tulisan Jawi, dlm *Jurnal Aswara* 3(1): 109-126.
- Adi Yasran Abdul Aziz, Wan Muhammad Wan Sulong dan Mohd Sukki Othman. 2010. Ketidakteraturan Sistem Tulisan Jawi Klasik dan Cabarannya terhadap Sistem Tulisan Jawi Baharu, dlm Hashim Musa dan Nor Azuwan Yaakob, *Melayu dalam Cabaran*, Serdang: Penerbit Universiti Putra Malaysia.
- Adi Yasran Abdul Aziz. 2010. Perbandingan Sistem Tulisan Jawi dan Kosa Kata Pada Batu Bersurat Piagam Terengganu dengan Manuskrip Undang-Undang Melaka dan Kedah, dlm Seminar Batu Bersurat, Kuala Terengganu.
- Asmah Haji Omar. 2010. Batu Bersurat Piagam Terengganu: Gambaran Budaya Melayu Abad ke-14, dlm Seminar Batu Bersurat, Kuala Terengganu.
- Blagden, C.O. 1924. "A Note on the Trengganu Inscription", *JMBRAS*, Vol. II, Pt. 3, pp. 258-263.
- Daftar Kata Bahasa Melayu: Rumi-Sebutan-Jawi* (Edisi Kedua). 2008. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Fatimi S.Q. 1963. *Islam Comes to Malaysia*. Singapore: Malaysian Sociological Research Institute
- Hamdan Hassan. 1984. Batu Bersurat Terengganu: Kajian mengenai isi Kandungan dan Tafsiran Bacaannya, dlm *Terengganu Dahulu dan Sekarang*. Kuala Lumpur: Muzium Negara.
- Hashim Musa. 2006. *Epigrafi Melayu: Sejarah Sistem Tulisan dalam Bahasa Melayu* (Edisi Kedua). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Khalid M. Hussain. 1978. Kata-kata Pinjaman Bahasa Sansekerta dalam Bahasa Malaysia, Dewan Bahasa, Julai, hlm. 469-491.
- Malay Concordance Project. T.Th. (dalam talian) <http://mcp.anu.edu.au/N/SK/0.html> (capaian 12 April 2010).
- Mohd Hussein Baharuddin. 2002. *Sistem Tulisan Jawi*. Batu Caves: Pustaka Wira.
- Muhammad Bukhari Lubis (peny.) (et. al). 2006. *Tulisan Jawi: Sehimpunan Kajian*. Universiti Teknologi MARA, Shah Alam: Pusat Penerbitan Universiti (UPENA).
- Muhammad Saleh bin Haji Awang. 1956. *Sejarah Terengganu I*. Kuala Terengganu: Mansur Printing Press.
- Muhammad Saleh bin Haji Awang. 1978. *Terengganu dari Bentuk Sejarah (Hingga Tahun 1918M/1337H)*. Kuala Lumpur: Utusan Publications and Distributors.
- Omar Awang. 1980. "The Terengganu Inscription as The Earliest Known Evidence of the Jawi Alphabet", *Federation Museums Journal*, vol. 25.
- Othman Mohd. Yatim dan Abdul Halim Nasir. 1988. *Batu Acheh, Early Islamic Gravestones in Peninsular Malaysia*. Kuala Lumpur: Museum Associations of Malaysia.
- Paterson, H.S. 1924. "An early Malay Inscription from Trengganu", *JMBRAS*, Vol. II, Pt. 3, pp. 252-258.
- Sanskrit, Tamil and Pahlavi Dictionaries. 1997. (dalam talian) <http://webapps.uni-koeln.de/tamil/> (capaian 12 April 2010).
- Sektor Penerangan Kementerian Penerangan, Komunikasi dan Kebudayaan. 2009. (dalam talian) http://penerangan.kpkk.gov.my/index.php?option=com_content&task=view&id=2802&Itemid=109 (capaian 12 April 2010).
- Sheppard, M. 1949. A Short History of Terengganu, *JMBRAS* Vol. Xxi, Part 3, June.
- Syed Mohd. Naquib Al-Attas. 1970. *The Correct Date of the Trengganu Inscription*. Kuala Lumpur: Muzium Negara Malaysia.

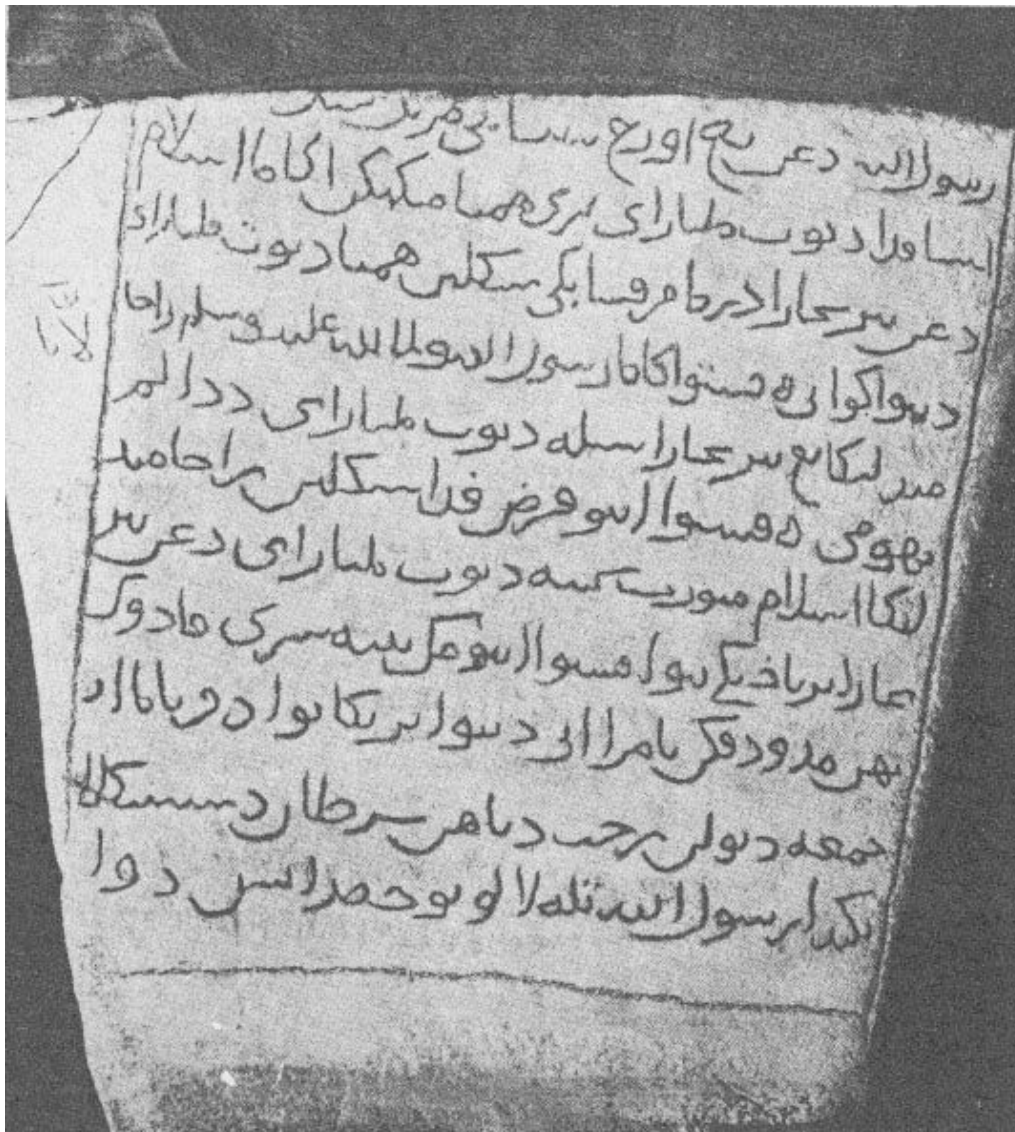
Tajul Anuar Jamaluddin. 2010. Pendekatan Geologi dalam Kajian Batu Bersurat Piagam Terengganu dlm Seminar Batu Bersurat, Kuala Terengganu.

Wan Ali Wan Mamat. 2006. Sejarah dan Pertumbuhan Skrip Jawi, dlm. Muhammad Bukhari Lubis (peny.) (et. al) *Tulisan Jawi: Sekumpulan Kajian*. Universiti Teknologi MARA, Shah Alam: Pusat Penerbitan Universiti (UPENA).

Lampiran A

Gambar Batu Bersurat Piagam Terengganu Berserta Transliterasi Rumi

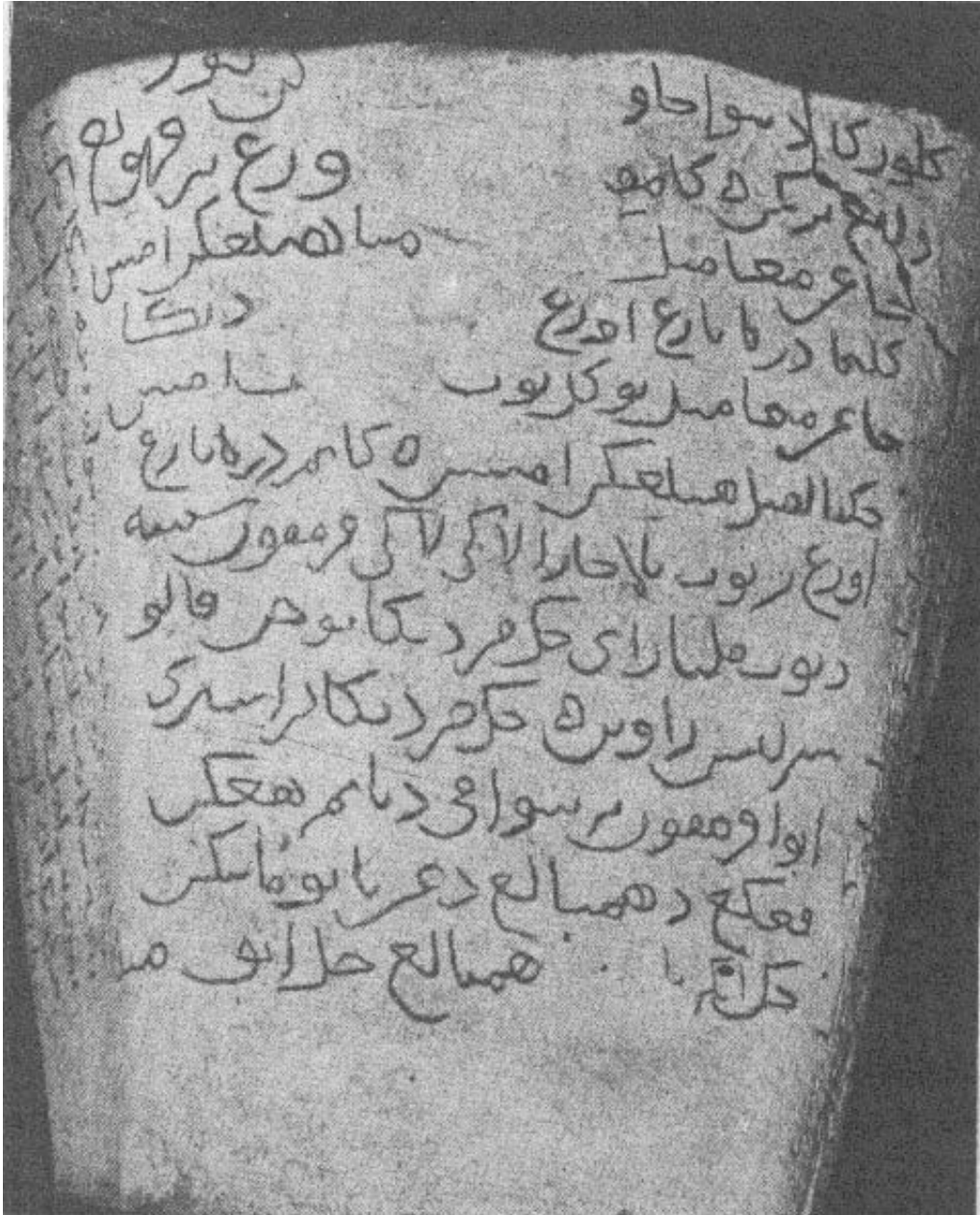
Muka A



- 1 Rasulullah dengan yang **orang sanabi** mereka...
- 2 **esa** pada Dewata Mulia Raya beri hamba meneguhkan agama Islam
- 3 dengan benar bicara **darma** meraksa bagi sekalian hamba Dewata Mulia Raya
- 4 di benuaku ini penentu agama Rasulullah sallallahu alaihi wasallam raja

- 5 mandalika yang benar bicara sebelah Dewata Mulia Raya di dalam
- 6 behumi. Penentua itu fardu pada sekalian raja manda
- 7 lika Islam menurut setitah Dewata Mulia Raya dengan benar
- 8 bicara berbajiki benua penentua itu maka titah Seri Paduka
- 9 Tuhan medudukkan tamra ini di benua Terengganu adipertama ada
- 10 Jumaat di bulan Rejab di tahun **syaratan** di sasanakala
- 11 Baginda Rasulullah telah lalu tujuh ratus dua...

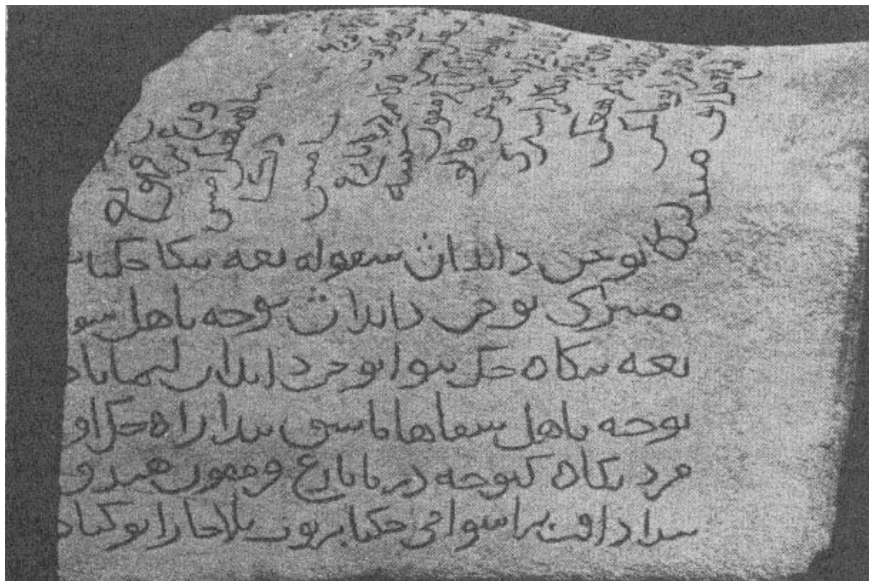
Muka B



- 1 keluarga di benua **Jawa** ...kan ...ul
- 2 datang berikan. Keemp(at **darma** barang) orang berpihutang

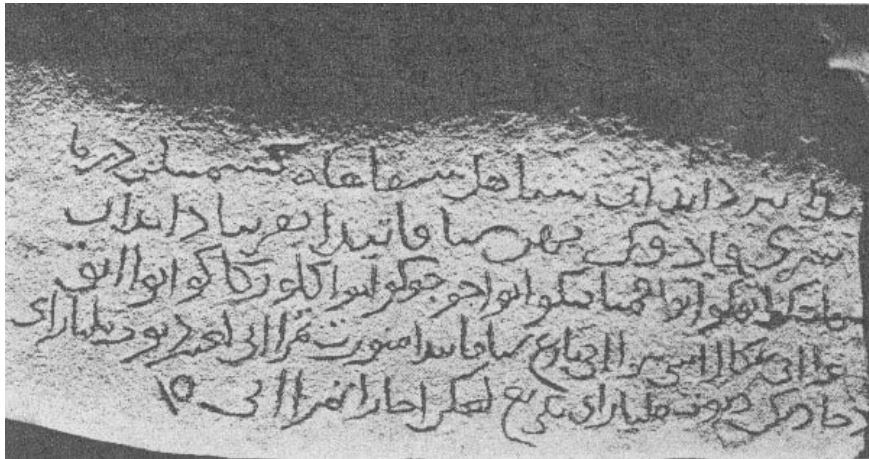
- 3 jangan mengambil k... (a)mbil hilangkan emas
- 4 kelima **darma** barang orang ...(mer)deka
- 5 jangan mengambil tugal buat ...t emasnya
- 6 jika ia ambil hilangkan emas. Keenam **darma** barang
- 7 orang berbuat balacara laki laki perempuan setitah
- 8 Dewata Mulia Raya jika merdeka bujan palu
- 9 seratus **rotan**. Jika merdeka beristeri
- 10 atawa perempuan bersuami ditanam hinggan
- 11 pinggang dihembalang dengan batu matikan
- 12 jika inkar ba(lacara) hembalang jika anak mandalika

Muka C



- 1 bujan **dandanya** sepuluh tengah tiga jika ia...
- 2 menteri bujan **dandanya** tujuh tahl sepaha...
- 3 tengah tiga. Jika tetua bujan **dandanya** lima ta(hil)...
- 4 tujuh tahl sepaha masuk **bandara**. Jika o(rang)...
- 5 merdeka. Ketujuh **darma** barang perempuan hendak...
- 6 **tiada** dapat bersuami jika ia berbuat balacara

Muka D



- 1 ...**tiada** benar **dandanya** setahil sepaha. Kesembilan **darma**
- 2 ...Seri Paduka Tuhan siapa **tiada harta ia dandanya**
- 3 ...kesepuluh **darma** jika anakku atawa pemain(ku) atawa cucuku atawa keluargaku atawa anak
- 4 ...tamra ini segala isi tamra ini barang siapa **tiada** menurut tamra ini laknat Dewata Mulia Raya
- 5 ...dijadikan Dewata Mulia Raya bagi yang langgar acara tamra ini.

Sumber (Gambar): Malay Concordance Project. (dalam talian)
<http://mcp.anu.edu.au/N/SK/0.html>

DR. ADI YASRAN ABDUL AZIZ, Pensyarah Kanan dan Penyelaras Program Bachelo Sastera (Bahasa dan Linguistik Melayu) di Jabatan Bahasa Melayu, Fakulti Bahasa Moden dan Komunikasi, Universiti Putra Malaysia. Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: adi@fbmk.upm.edu.my

NURHIDAYAH JUMAAT, Pembantu Penyelidik Siswazah dan pelajar PhD di Jabatan Bahasa Melayu, Fakulti Bahasa Moden dan Komunikasi, Universiti Putra Malaysia. Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: deejay_7081@yahoo.com

Warisan Budaya Berfikir Lambang Kecendekiaan Minda Melayu dalam Sastera Rakyat Kanak-kanak

*Nik Rafidah Nik Muhamad Affendi,
Siti Saniah Abu Bakar
dan
Arba'ie Sujud*

ABSTRAK

Kajian menunjukkan terdapat cerita-cerita rakyat yang sesuai dijadikan bahan bacaan untuk kanak-kanak. Masyarakat Melayu tradisi mewariskan budaya berfikir secara positif yang melambangkan kecendekiaan minda Melayu dalam cerita-cerita tersebut. Isi cerita yang diubah kepada bentuk yang mudah difahami sudah tentu mampu menarik perhatian kanak-kanak apatah lagi cerita rakyat tersebut sarat dengan akal budi Melayu yang tidak mati ditelan zaman. Kecendekiaan minda Melayu terserlah apabila mereka berjaya membuat anjakan paradigma minda masyarakatnya dengan cara yang halus sesuai dengan akal budi Melayu. Malah cerita rakyat juga dapat merangsang pemikiran khalayaknya yang dapat diaplikasikan dalam kehidupan seharian.

Kata kunci: *sastera kanak-kanak, cerita rakyat, minda Melayu, budaya, kecendekiaan*

Pengenalan

Sastera rakyat kanak-kanak bermaksud cerita rakyat yang telah diubah suai mengikut kesesuaian kanak-kanak. Isi cerita dan teknik penulisan dipermudahkan agar mesej yang terdapat dalam cerita tersebut dapat disampaikan kepada khalayak kanak-kanak. Tidak dapat dinafikan kesusasteraan kanak-kanak bermula dengan cerita rakyat melalui tradisi lisan. Walaupun cerita rakyat tersebut disampaikan kepada masyarakat umum namun ia menarik minat kanak-kanak. Dalam sejarah perkembangan sastera kanak-kanak, Hadijah Rahmat (2006:3) turut berpendapat perkembangan awal kesusasteraan kanak-kanak dalam masyarakat Melayu, seperti sastera untuk kanak-kanak dapat dikesan daripada tradisi sastera lisannya. Sastera lisan atau lebih dikenali sebagai sastera rakyat, walaupun ditujukan khusus untuk santapan jiwa anggota masyarakat dewasa, namun telah tersebar luas dan turut diminati oleh kanak-kanak.

Pendapat ini turut disokong oleh Md. Sidin Ahmad Ishak (2004:19). Menurutnya cerita rakyat diturunkan daripada satu generasi kepada satu generasi melalui tradisi lisan. Dalam proses tersebut ia mengalami tokok tambah dan pengubahsuaian supaya sejajar dengan situasi semasa dan setempat. Cerita rakyat dalam hal ini tidak mempunyai pengarang sebenar. Cerita rakyat dalam kebanyakan budaya pada asalnya bukanlah semata-mata ditujukan secara eksklusif kepada kanak-kanak. Dalam tradisi lisan, tukang cerita dikelilingi oleh orang dewasa dan kanak-kanak sebagai khalayaknya. Dalam proses mendapatkan bahan-bahan cerita bagi penerbitan, cerita rakyat ditulis semula bagi khalayak kanak-kanak. Berdasarkan pernyataan tersebut timbul persoalan adakah cerita rakyat tersebut sesuai untuk dijadikan bahan bacaan kanak-kanak kini.

Istilah sastera rakyat pula sering kali disamakan pengertiannya dengan tradisi lisan selain *folklore*. Bagaimanapun, menurut Mohd. Taib Osman, sastera rakyat lebih sempit pengertiannya berbanding dengan tradisi lisan (Mohd. Taib Osman 1972a: 159). Sastera rakyat sering dilihat sebagai suatu yang sudah mati atau setidak-tidaknya merupakan warisan atau tinggalan zaman

lampau (Mohd. Taib Osman 1972a:159). Penggunaannya juga terbatas pada cerita-cerita lisan dan cerita-cerita tradisional yang biasa diceritakan kepada kanak-kanak sewaktu hendak tidur (Mohd Taib Osman 1976a:8).

Dalam sastra rakyat Melayu memang jelas terpancar pandangan hidup Melayu (*Malay world-view*). Pandangan hidup Melayu cukup mementingkan perhubungan baik antara sesama manusia, antara manusia dengan alam tabiinya dan antara manusia dengan alam supernaturalnya atau alam metafiziknya. Sebab itulah dalam sastra rakyat terpancar segala macam kias ibarat yang mengandungi unsur-unsur pendidikan dan teladan. Kesemua ini membuktikan betapa masyarakat tradisi hidup dalam keadaan yang bermasyarakat. Masyarakat tradisi juga kelihatannya bagai tidak terpisah daripada alam tabiinya (Othman Puteh, 1991:12). Pernyataan ini membuktikan unsur-unsur yang terdapat dalam cerita-cerita rakyat dapat dikongsi bersama kanak-kanak. Kanak-kanak boleh mula mengenali dunia sekeliling mereka secara perlahan-lahan. Pada tahap perkembangan ini kanak-kanak mula mempelajari apa yang betul dan apa yang salah.

Sehubungan itu, mengikut Teori Moral Kohlberg pada tahap ini kanak-kanak mula mempraktikkan kebaikan, kejujuran, kesetiaan, kepatuhan dan pelbagai jenis aspek moral yang lain, walaupun dia tidak mengetahui maksud moral yang sebenar. (Mahmood Nazar Mohamed, 2001:2007). Sebagaimana yang diketahui umum, kanak-kanak tidak boleh hidup bersendirian tanpa dipandu. Mereka perlukan bimbingan masyarakat sekeliling untuk mempelajari, mengetahui dan mengenali dunia sekeliling mereka. Justeru bahan bacaan yang sesuai dapat dijadikan panduan atau alat berkongsi maklumat. Di dalamnya mungkin dapat dikutip satu pengalaman yang mungkin tidak terdapat dalam dunia realiti. Kisah-kisah yang terdapat dalam cerita rakyat bukanlah untuk menyalahkan mana-mana pihak tetapi sekadar untuk meninggalkan sebagai cermin dan membina sebuah pengalaman hidup, mengharapkannya dapat menjadi khazanah hikmah yang tolong mengertikan akan sedetik dari zaman yang dilalui oleh kanak-kanak. Jika mereka terserempak dengan cermin, terpancar imbas wajah mereka, jika tersungkur di pertengahan jalan, terbinalah sebuah pengalaman hidup. Barangkali daripadanya dapat menanggung pengajaran, mencecap keindahan dan memetik kebijaksanaan.

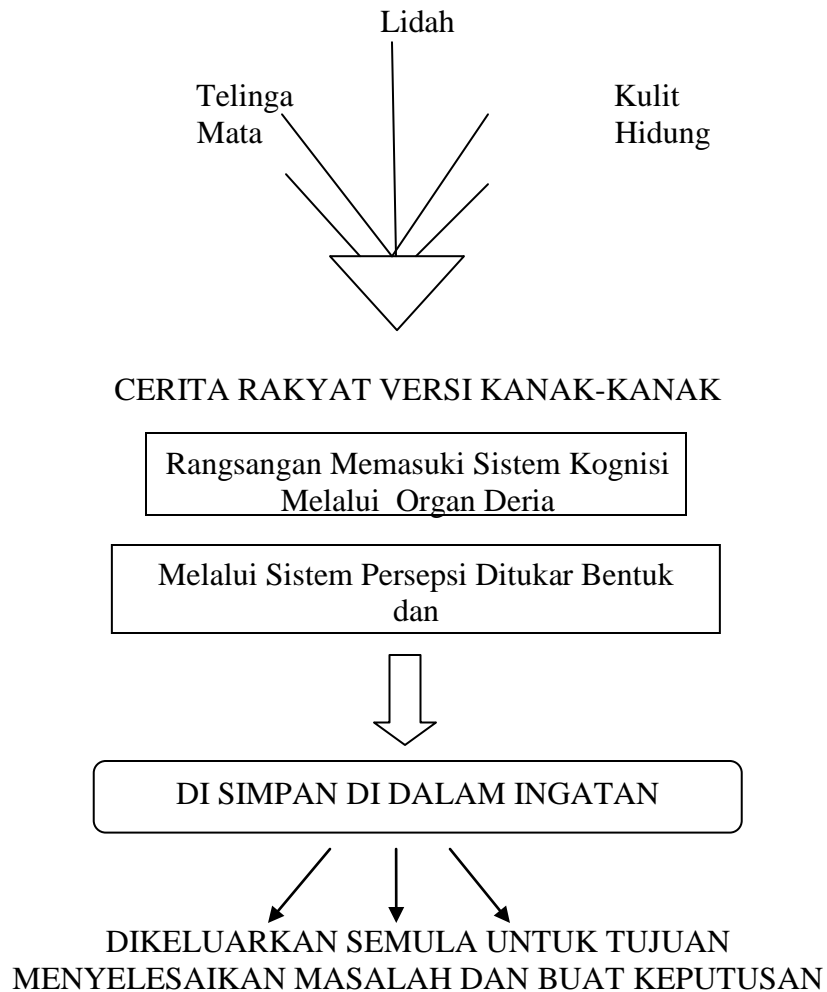
Cerita rakyat banyak menyelitkan daya akal fikir atau daya fikir atau minda Melayu. Unsur yang tersurat dan tersirat disampaikan dengan cara yang halus. Menurut Abdul Fatah Hasan (2006:17) kajian dalam bidang *parapsychology* telah membuktikan dengan menggunakan minda, manusia boleh berkomunikasi dengan orang lain dengan tiada melalui alat organik dan inilah yang dipanggil telepati. Telah dibuktikan juga, minda boleh melihat sesuatu yang jauh, dan inilah yang dipanggil *clairvoyance*. Selain itu telah terbukti juga minda boleh mempengaruhi perlakuan sesuatu objek, dan inilah yang dinamakan *psychokinesis*. Berdasarkan kenyataan di atas, minda Melayu yang terdapat dalam cerita rakyat terus hidup subur dari zaman ke zaman. Ia bersifat 'keabadian'. Masyarakat Melayu tradisi berpandangan jauh, mesej yang terdapat dalam cerita-cerita tersebut dapat diterima dari satu generasi ke generasi yang lain malah didalamnya dapat dikutip nilai-nilai pengajaran sebagai panduan dalam menelusuri arus kehidupan. Objektif kajian ini ialah untuk menganalisis warisan budaya berfikir masyarakat Melayu tradisi.

Penyelidikan ini dilakukan dengan menggunakan kaedah tinjauan, pemerhatian dan temubual. Seramai 30 orang kanak-kanak yang berusia 12 tahun dipilih secara rawak dari setiap zon di Malaysia iaitu Selangor, Melaka, Perak, Kelantan, Sabah dan Sarawak. Cerita rakyat dari negeri Pahang iaitu *Seuncang Padi*, cerita rakyat dari Perlis iaitu *Tuhan yang Maha Adil*, cerita rakyat dari Melaka iaitu *Kerana Budi* dan cerita rakyat dari Selangor iaitu *Padi Berbuah Emas* dipilih dan diberikan kepada kanak-kanak tersebut untuk dibaca dan menanggapi minda Melayu yang terdapat dalam cerita-cerita tersebut. Selain itu untuk mengukuhkan lagi kajian pengkaji

juga menggunakan teori kognisi sebagai landasan untuk meneliti minda Melayu yang terdapat dalam cerita-cerita rakyat tersebut

Kognisi ialah satu proses intelektual. Ini bermakna kognisi melibatkan proses-proses mental tinggi seperti pemikiran, berbahasa, menyimpan maklumat di dalam ingatan, dan menggunakan maklumat yang disimpan bagi bertaakul, membuat pelbagai keputusan dan menyelesaikan masalah. Kognisi juga merupakan satu proses yang aktif. Semua maklumat yang diperolehi dari alam sekitar ditukar bentuknya, disimpan dan digunakan secara aktif dalam proses kognisi. Kesemua maklumat yang diperolehi ini melalui sistem deria. Ia kemudiannya diorganisasikan dan ditafsirkan oleh sistem persepsi serta sistem fikiran.

Maklumat yang telah diproses kemudiannya disimpan dan didapati kembali daripada ingatan. Ia digunakan dalam pelbagai bentuk seperti menyelesaikan masalah, membuat keputusan dalam lain-lain lagi. Selain itu kognisi ialah satu proses yang mempunyai fungsi-fungsi yang spesifik. Setiap satu proses mempunyai tujuan yang tertentu. Sebagai contoh, kita berfikir kerana ada sesuatu yang perlu kita fahami dengan lebih lanjut. Kita menggunakan bahasa untuk berkomunikasi dengan orang lain. Masalah yang dihadapi itu diselesaikan supaya ia tidak mengganggu keharmonian hidup kita. Dalam erti kata lain kognisi digunakan dalam segala aspek kehidupan harian. (Mahmood Nazar Mohamed, 2001:173).



Rajah 1: Diubahsuai daripada Aliran Proses Kognitif Yang Aktif Serta Dinamik (Mahmood Nazar Mohamed, 2001:173)

Dalam konteks kajian ini, pengkaji akan menggunakan teori kognisi sebagai landasan kajian. Justeru, dalam kajian ini pengkaji akan meneliti cerita-cerita rakyat dari dua aspek iaitu anjakan paradigma minda Melayu dan mengaplikasikan kognisi dalam kehidupan harian yang boleh membawa kepada proses berfikir (minda) dan penyelesaian masalah.

Dapatan Kajian

Anjakan Paradigma Minda Melayu

Seuncang Padi merupakan cerita rakyat dari negeri Pahang. Cerita rakyat ini ditulis dalam versi kanak-kanak tahap dua iaitu sesuai untuk kanak-kanak yang berusia 11 hingga 12 tahun. Nilai pengajaran yang terdapat dalam cerita tersebut sangat halus dan dapat merangsang pemikiran kanak-kanak. Cerita ini mengisahkan tentang sepasang suami isteri yang miskin lagi pemalas. Mereka sentiasa menyalahkan nasib yang menyebabkan mereka miskin. Sebenarnya mereka sangat malas bercucuk tanam dan suka membuang masa. Masyarakat Melayu tradisi cuba merungkai persoalan tersebut. Bagaimanakah cara untuk mengubah minda masyarakat tersebut?

Betapa sukarnya untuk mengubah insan dewasa, justeru lahir pepatah Melayu ‘melentur buluh biarlah dari rebung’. Bagaimanapun atas kebijaksanaan masyarakat Melayu pada masa itu, mereka berjaya membuat anjakan paradigma minda masyarakatnya dengan cara yang halus sesuai dengan akal budi Melayu. Dalam cerita ini, seorang tua telah berjaya menasihati kedua suami isteri tersebut dengan tutur kata yang halus lagi bersahaja tetapi sarat dengan makna, telah berjaya mengubah sikap mereka dari negatif kepada positif. Tutur kata yang halus ini dapat dilihat dalam petikan di bawah.

“Dalam uncang ini ada sesuatu yang sakti, Ia boleh menjadikan kamu kaya”, kata orang tua. Dia memberikan uncang itu kepada si suami. “Pagi esok kamu taburlah isi uncang ini di belakang rumah. Nescaya tidak lama lagi kayalah kamu,” kata orang tua itu lagi. Dia bermohon hendak pergi ‘Sesuatu yang sakti’ telah menyebabkan suami isteri tersebut menyangkakannya emas tetapi mereka hampa apabila mendapati isi dalam uncang tersebut ialah padi kering. Walau bagaimanapun kerana tutur kata yang halus disertai dengan kata-kata nasihat yang memberi harapan kepada kedua suami isteri tersebut untuk menjadi kaya dapat diterima oleh suami isteri yang pemalas itu. Akhirnya mereka juga berjaya hidup senang dan tidak lagi dibelenggu oleh kemiskinan.

Berdasarkan penelitian pengkaji, cerita-cerita sebegini juga menarik minat kanak-kanak. Seramai 180 orang responden yang terdiri daripada kanak-kanak berusia 12 tahun menunjukkan minat terhadap cerita tersebut. Walaupun cerita rakyat tersebut untuk tatapan umum namun mampu menarik perhatian kanak-kanak. Pada tahap usia 12 tahun kanak-kanak mula berfikir melalui cerita yang dibaca dan mereka mula dapat membeza dan menilai perkara baik dan buruk khususnya mengenai tingkah laku manusia. Melalui peristiwa tersebut kanak-kanak mendapat satu pengalaman baru. Pertama usaha adalah tangga kejayaan. Kedua, kata-kata nasihat yang disulami dengan kehalusan budi mampu mengubah perlakuan manusia dari negatif kepada positif.

Dalam hal ini, orang tua tersebut tidak sedikit pun mengungkit akan sikap pemalas kedua suami isteri tersebut tetapi seolah-olah menyuruh mereka memandang ke depan untuk mengubah nasib mereka. Dengan nada yang bersahaja tetapi penuh harapan lahir daripada pengamatan terhadap kesusahan kedua suami isteri tersebut. Di sini dapat dilihat proses kognisi yang

melibatkan proses-proses mental tinggi seperti pemikiran dan cara berbahasa yang mampu membawa kepada anjakan paradigma Melayu dari negatif kepada positif.

Daripada 180 kanak-kanak tersebut, kesemua mengatakan bahawa mereka suka dan berminat membaca cerita *Seuncang Padi*. 'Seuncang Padi' itu sendiri membawa perlambangannya tersendiri. 'Seuncang padi kering' yang dianggap tidak berharga itu akhirnya membawa kekayaan kepada suami isteri tersebut setelah diusahakan. Sehubungan itu, Atan Long (1984:52) ada mengatakan apabila kanak-kanak sudah meningkat kepada umur 11 atau 12 tahun, mereka telah memasuki peringkat pemikiran pengolahan formal. Peringkat ini merupakan peringkat pemikiran yang tertinggi yang boleh dicapai oleh manusia. Di dalam peringkat ini pemikiran kanak-kanak dibebaskan daripada benda-benda konkrit. Mereka boleh menggunakan lambang-lambang dan aturan-aturan dan melakukan pemikiran secara mujarab.

Malah golongan kanak-kanak tersebut juga turut mengatakan terdapat unsur pengajaran dalam cerita tersebut. Bagaimanapun, 90 kanak-kanak mengatakan ketika membaca cerita tersebut, wujud perasaan 'ingin tahu' akan kesudahan kisah tersebut. Manakala 30 kanak-kanak lagi tidak pasti. Berdasarkan kenyataan tersebut, dapatlah dirumuskan bahawa cerita rakyat dari Pahang ini turut menarik perhatian kanak-kanak walaupun ceritanya sebenarnya adalah untuk masyarakat umum.

Anjakan paradigma Melayu juga terserlah dalam cerita *Padi Berbuah Emas* iaitu cerita rakyat dari Selangor. Pada mulanya Kasan amat marah apabila padinya dimakan oleh burung pipit, malah beliau bercadang untuk membunuh burung tersebut. Namun Kasan kemudiannya dinasihati oleh seorang perempuan tua dengan cara yang amat halus sekali sehingga mampu merubah mindanya yang pada mulanya agak negatif. Ini dapat dilihat dalam petikan di bawah.

"Padi kamu menjadi berkat usaha jujur kamu. Kamu tak iri hati, dengki dan marah," kata perempuan tua itu.

"Rezeki kamu murah, tapi kamu mungkin tamak. Nak mengaut rezeki seorang. Apa salahnya kamu berkongsi dengan orang lain," kata orang tua itu lagi.

"Burung pipit itu juga makhluk Tuhan. Biarlah burung itu makan sedikit," katanya.

Kasan tersentak mendengar kata-kata orang tua itu.

(hlm:18)

'Kasan tersentak mendengar kata-kata orang tua itu'. Petikan ini menunjukkan proses kognisi yang melibatkan proses-proses mental tinggi seperti pemikiran dan cara berbahasa perempuan tua tersebut mampu membawa kepada anjakan paradigma Kasan dari berfikiran negatif kepada positif. Hal ini digambarkan dalam petikan di bawah.

Esoknya, Kasan pergi ke sawah. Dia nampak burung pipit sedang makan padinya. Dibiarkan sahaja burung itu makan semahunya. Tiba-tiba Kasan melihat padi bekas dimakan pipit berkilau. Dia pun pergi ke sana.

Alangkah terkejutnya Kasan melihat padinya itu berbuah emas. Kilau emas itu hanya terdapat pada tempat pipit makan padi.

"Aku tidak akan bersikap tamak lagi," kata Kasan.

(hlm:18)

Berdasarkan petikan di atas, digambarkan padi bekas dimakan pipit menjadi emas. 'Padi berbuah emas' merupakan unsur perlambangan. Apa yang hendak disampaikan oleh masyarakat Melayu tradisi ialah tidak salah untuk berkongsi rezeki dengan orang lain atau makhluk Allah yang lain kerana akan mendapat keberkatan dan rezeki seseorang itu akan bertambah. Demikianlah kebijaksanaan masyarakat Melayu tradisi dalam mengubah paradigma kelompoknya.

Cerita ini juga turut menarik perhatian kanak-kanak. Malah golongan kanak-kanak tersebut juga turut mengatakan terdapat transformasi fikiran daripada negatif kepada positif. Bagaimanapun 95 kanak-kanak mengatakan ketika membaca cerita tersebut, wujud perasaan 'ingin tahu' akan kesudahan kisah tersebut. Manakala 25 kanak-kanak lagi tidak pasti. Berdasarkan kenyataan tersebut, dapatlah dirumuskan bahawa cerita rakyat tersebut turut menarik perhatian kanak-kanak walaupun ceritanya sebenarnya adalah untuk masyarakat umum.

Mengaplikasikan Kognisi dalam Kehidupan Harian

Manakala *Tuhan yang Maha Adil* pula merupakan cerita rakyat daripada Perlis. Mesej yang hendak disampaikan oleh masyarakat tradisi ini sama sahaja dengan cerita *Seuncang Padi* iaitu 'usaha tangga kejayaan'. Bagaimanapun cara penyampaiannya jelas menunjukkan proses kognisi yang melibatkan proses-proses mental yang tinggi iaitu berhubung dengan pemikiran masyarakat pada ketika itu. Dalam cerita ini, imej alam digunakan dalam mengaplikasikan kognisi dalam kehidupan seharian. Cerita ini mengisahkan anak muda bernama Lela. Lela seorang yang pemalas. Dia hanya asyik ke sana ke mari, membuang masa. Setiap hari Lela terus bersungut, Tuhan tidak adil kepadanya. Pada suatu hari ketika merayau-rayau di dalam kampung itu dia melalui sebuah kebun sayur. Dalam kebun itu ada pokok labu. Buahnya sangat besar tetapi batangnya sangat kecil. "Memang Tuhan tidak adil. Adakah patut batang pokok labu sebesar jari itu buahnya sebesar buyung. Tentulah buah labu itu tidak padan dengan batangnya," sungut Lela sambil menggeleng-geleng.

Setelah itu dia berjalan lagi lalu berhenti berteduh di bawah pokok keranji. Pokok keranji itu berbuah lebat. Batangnya sebesar pemeluk tetapi buahnya amat kecil. Buahnya cuma sebesar jari. "Ya, memang Tuhan tidak adil! Adakah patut pokok yang sebegini besar, buahnya sangat kecil. Tidak adil, memang tidak adil!" kata Lela. Dia mengeluh sambil duduk bersandar di perdu pokok keranji itu. Ketika itulah, tiba-tiba sebiji buah keranji jatuh di atas kepalanya. Dia mengambil buah keranji itu sambil mendongak. Dia melihat dahan-dahan pokok keranji. "Hm, kalau buah keranji ini sebesar buah labu dan jatuh ke atas kepala aku tadi, boleh jadi pecah kepala aku ini! Nasib baik buah keranji ini kecil," kata Lela.

"Ya, Tuhan itu memang adil. Memang adil. Setiap sesuatu yang dijadikan Tuhan, termasuk pokok dan buahnya tentu ada hikmatnya," kata Lela. Dia dapat satu pengajaran daripada peristiwa itu. Begitu juga hidup aku ini, jika aku rajin bekerja tentu akan senang, banyak mendapat rezeki seperti orang lain. Mulai hari ini aku mesti bekerja," katanya.

Dalam peristiwa di atas, insan kanak-kanak akan mengambil inisiatif untuk memperbaiki diri masing-masing jika peka kepada kejadian sekeliling termasuk hubungannya dengan alam semulajadi. Senario ini juga menunjukkan terdapat proses pengaplikasian kognitif dalam kehidupan seharian. Proses ini terjadi jika masyarakat termasuk insan kanak-kanak berfikir dan mengambil perbandingan daripada kejadian Tuhan di atas muka bumi ini.

Cerita rakyat dari Perlis ini juga digemari oleh kanak-kanak. Daripada 180 kanak-kanak tersebut, kesemua mengatakan bahawa mereka suka dan berminat membaca cerita tersebut. Mereka juga turut mengatakan terdapat unsur pengajaran dalam cerita tersebut. 16 kanak-kanak berminat untuk mengetahui apakah yang akan terjadi kepada Lela seterusnya. Di sini wujud perasaan 'ingin tahu' akan peristiwa seterusnya. Manakala 24 kanak-kanak lagi tidak pasti.

Berdasarkan kenyataan tersebut, dapatlah dirumuskan bahawa cerita rakyat dari Perlis ini secara tidak langsung dapat merangsang pemikiran kanak-kanak. Sebenarnya pada peringkat ini kanak-kanak sudah boleh berfikir. Menurut Jas Laile Suzana Jaafar (2000:184) pada peringkat umur tersebut kanak-kanak mula akur pada norma yang dipegang oleh majoriti. Mereka sudah boleh menerima pendapat, niat dan motif orang. Mereka juga sudah bertanggungjawab untuk menyumbang sesuatu kepada masyarakat dan cuba kekalkan peraturan umum.

Begitu juga cerita rakyat dari Melaka iaitu *Kerana Budi*. Dalam cerita ini digambarkan tentang keluhuran budi Pak Jani membantu burung ciak. Akhirnya 'budi yang baik dibalas baik juga'. Peristiwa ini dapat dilihat dalam petikan berikut.

Kini padi di sawah sudah dituai. Banyaklah masa Pak Jani untuk berburu. Pagi itu dia keluar membawa jeratnya. Tiba-tiba dia mendengar bunyi menciak tidak jauh darinya. "Oh, burung ciak rupanya," kata Pak Jani.

Burung ciak itu cedera sayapnya. Ia tidak boleh terbang. Pak Jani merawatnya. Burung itu ditempatkan di dalam sebuah sangkar. Selepas itu Pak Jani pergi berburu, dia memeriksa burung ciak itu yang sudah sembuh. Burung ciak itu pun dilepaskan.

(hlm:23)

Ketulusan Pak Jani membantu burung ciak tersebut akhirnya mendapat balasan yang setimpal. Pada suatu hari Pak Jani tersesat di dalam hutan. Dia tidak dapat pulang ke rumah. Peristiwa tersebut dapat dilihat dalam petikan di bawah.

"Kalau tak dapat pulang bermalam di sinilah aku," kata Pak Jani.

Sedang dia berfikir begitu, terdengar bunyi menciak. Serta-merta Pak Jani mendongak. Pak Jani lihat ada seekor burung ciak di dahan pokok.

"Sungguh mulia hati Pak Jani,
Membantu kita yang cedera;
Kini kita ingin membalas budi,
Ikutlah jalan yang kita hala."

Pak Jani terkejut mendengar pantun burung itu. Dia pun mengikut hala ciak itu terbang. Akhirnya Pak Jani berjumpa jalan pulang.

"Budimu sungguh mulia,
Membantu insan tak kira
siapa;
Kubalas budimu tiada
Curiga,
Mudah-mudahan hidupmu
Bahagia."

Selepas berpantun, burung ciak itu pun terbang. Ia menghilang di sebalik pokok-pokok. Pak Jani terus berjalan pulang.

(hlm:23)

Berdasarkan petikan di atas, dapat dikesan bahawa binatang pun pandai membalas budi. Peristiwa tersebut memberi pengajaran kepada khalayak bahawa berbuatlah baik kerana setiap perbuatan itu akan dibalas baik juga. Nilai-nilai yang positif inilah harus diaplikasikan dalam kehidupan harian. Cerita ini juga turut menarik perhatian kanak-kanak kerana mudah difahami dan pengarang juga secara tidak langsung memasukkan elemen pantun sewaktu bercerita. Seramai 180 orang kanak-kanak bersetuju bahawa penting budi yang baik untuk diaplikasikan dalam kehidupan seharian.

Kesimpulan

Dapatan kajian ini menunjukkan bahawa masyarakat Melayu tradisi telah mewarisi budaya berfikir secara positif kepada generasi sekarang. Malah cerita – cerita tersebut dapat dijadikan bahan bacaan yang sesuai untuk kanak-kanak. Isi cerita yang diubah kepada bentuk yang mudah difahami sudah tentu mampu menarik perhatian kanak-kanak apatah lagi cerita rakyat tersebut sarat dengan akal budi Melayu yang tidak mati ditelan waktu. Kebijaksanaan masyarakat Melayu berfikir pada masa itu terserlah apabila mereka berjaya membuat anjakan paradigma minda masyarakatnya dengan cara yang halus sesuai dengan akal budi Melayu. Malah cerita dalam cerita rakyat tersebut sentiasa merangsang pemikiran masyarakat termasuk juga insan kanak-kanak. Di sini terdapat pengaplikasian kognisi dalam kehidupan seharian. Berdasarkan contoh-contoh cerita yang dijadikan bahan kajian, didapati cerita-cerita rakyat tersebut disampaikan secara bersahaja. Dialog yang digunakan juga merupakan gaya pertuturan seharian. Lantaran itulah cerita rakyat pada suatu ketika dahulu dituturkan oleh nenek ketika berehat bersama cucu atau dijadikan bahan hiburan sebelum tidur. Sehubungan ini, James Danandjaja (1986) ada mengatakan unsur pengajaran atau pendidikan dalam cerita teladan lebih tertumpu kepada kanak-kanak dan kebanyakannya berupa pendidikan moral sama ada berlandaskan peraturan kehidupan sosial dan budaya atau ajaran agama. Berdasarkan kajian lapangan, kanak-kanak yang berusia 12 tahun suka dan berminat untuk membaca cerita-cerita rakyat. Malah mereka mengakui cerita tersebut banyak terselit unsur pengajaran sama ada tersurat mahupun tersirat.

Bibliografi

- Abdul Fatah Hasan. 2006. *Tenaga dan Keremajaan Minda*. Kuala Lumpur: Utusan Publications & Distributors Sdn. Bhd.
- Abdullah Sanusi Ahmad. 1966. *Peranan Pejabat Karang Mengarang Dalam Bidang-Bidang Pelajaran Sekolah-Sekolah Melayu dan Kesusasteraan di Kalangan Orang Ramai*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Atan Long. 1984. "Bahan-bahan Tempatan Untuk Penciptaan Sastera Kanak-kanak di Malaysia" dalam *Sekitar Sastera Kanak-kanak dan Remaja*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Hadijah Rahmat. 2006. *Peranan dan Perkembangan Sastera Kanak-kanak*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Jas Laile Suzana Jaafar (2000:184). *Sastera Kanak-kanak dan Remaja*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mahmood Nazar Mohammed. 2001. *Pengantar Psikologi*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mana Sikana. 2004. *Proses Penulisan Kreatif*. Johor: EDN Media

- Misran Rokimin.2006.*Isu Pendidikan dan Pembangunan Menerusi Novel*. Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Md Sidin Ahmad Ishak. 2005. *Perkembangan Sastera Kanak-kanak di Malaysia*. Shah Alam:Cerdik Publications Sdn. Bhd.
- Mohd Kasim Ismail.2001.Kesusasteraan Kanak-kanak dan Remaja. Selangor: Universiti Putra Malaysia
- Mohd Taib Othman.1972a “Laporan Naskhah-naskhah dan Alatan-alatan Budaya Melayu di Beberapa Pusat Pengajian di Great Britain dan Jerman Barat” dalam Nusantara 1, Januari.
- Nor Raudah Hj.Siren.2006. *Falsafah Diri Remaja dalam Novel Remaja* Melayu.Kuala Lumpur.Dewan Bahasa dan Pustaka.
- _____.1976a. “Pendokumentasian Sastera Rakyat dan Sastera Daerah Malaysia” dalam Dewan Sastera 6:7 Julai hlm 39-41.
- Othman Puteh.1984. *Sekitar Sastera Kanak-kanak dan Remaja*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Othman Puteh dan Aripin Said, Peny.2008.366 *Cerita Rakyat Malaysia*. Kuala Lumpur:Utusan Publications dan Distributors Sdn Bhd.
- _____.1989.*Sastera Remaja Ditinjau daripada Beberapa Perspektif*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- _____.1998.*Tanggapan Terhadap Kesusasteraan Remaja*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Rahman Shaari, Nurazmi Kuntum. 1984.*Kesinambungan Sastera Melayu: Puisi dan Prosa*. Kuala Lumpur: Karya Bistari Sdn. Bhd.
- Walter Sawyer dan Diana E Comer.1997, *Membesar Bersama Kesusasteraan*. Kuala Lumpur Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Zalila Sharif dan Jamilah.Peny.1993.*Kesusasteraan Melayu Tradisonal*.Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

NIK RAFIDAH NIK MUHAMAD AFFENDI (Ph.D), memperoleh Bachelo Sastera pada tahun 1998, Master Sastera 2000 dan Doktor Falsafah pada tahun 2005 di Universiti Putra Malaysia. Merupakan pensyarah kanan di Jabatan Bahasa Melayu, Fakulti Bahasa Moden dan Komunikasi dalam bidang Kesusasteraan Melayu.Beliau pernah menghasilkan tulisan berbentuk esei dan kritikan dalam akhbar, jurnal dan majalah. Antara buku yang berbentuk akademik yang dihasilkannya ialah *Sastera Melayu Suatu Pengantar* (2006), *Kesusasteraan Remaja dan Penulisan: Teknik Penceritaan Serta Pengaplikasian Dalam Novel Remaja* (2010) dan *Wacana Sastera: Kupasan dalam Karya Sastera* (2010). Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: rafidah@fbmk.upm.edu.my

SITI SANIAH ABU BAKAR (PhD), merupakan pensyarah kanan di Jabatan Bahasa dan Kesusasteraan Melayu, Fakulti Bahasa dan Komunikasi, Universti Pendidikan Sultan Idris. Beliau memperoleh Bachelo Sastera pada tahun 1998, Master Sastera pada tahun 2000 dan Doktor Falsafah pada tahun 2009 dari Universiti Putra Malaysia. Beliau pernah menghasilkan tulisan berbentuk esei ilmiah dalam buku, jurnal dan majalah dalam bidang retorik, semantik dan pragmatik; serta teknologi maklumat, komunikasi dan multimedia. Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: saniah@fbk.upsi.edu.my

ARBA'IE SUJUD (Ph.D), Ketua Jabatan Bahasa Melayu dengan gelaran Profesor Madya, Fakulti Bahasa Moden dan Komunikasi. Beliau memperoleh Bachelo Pendidikan (PBMP) pada

tahun, Master Sastera dan Doktor Falsafah (Ph.D) daripada Universiti Putra Malaysia. Beliau merupakan perunding dalam bidang Kesusasteraan Melayu Moden- Puisi, Bahasa, Multimedia dan Linguistik Terapan- Stalistik. Beliau banyak menghasilkan tulisan yang bersifat akademik dan profesional antaranya ialah buku Integrasi Media- Pengajaran Bahasa dan Sastera (2001), dan beberapa artikel yang diterbitkan dalam Monograf Jabatan Bahasa Melayu, Fakulti Bahasa Moden dan Komunikasi, Universiti Putra Malaysia. Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: arbaie@fbmk.upm.edu.my

Kesejagatan novel-novel Najeb Al-Keiene : Satu Pengenalan

Pabiyah Toklubok@Hajimaming

ABSTRAK

Nama Najeb Mahfed tidak asing lagi bagi peminat novel, sama ada di peringkat nasional mahupun antarabangsa. Beliau merupakan pemenang hadiah nobel pada tahun 1998. Keadaan ini berbeza dengan Najeb Al-Keiene. Walaupun beliau merupakan seorang novelis yang berkebolehan, tetapi beliau tidak dikenali ramai seperti Najeb Mahfed, lebih-lebih lagi dalam kalangan masyarakat Melayu. Justeru, kajian ini akan cuba mengenengahkan beliau sebagai seorang novelis yang berbakat, di samping mampu mengungkap segala permasalahan yang dialami oleh masyarakat setempat khususnya dan Islam amnya. Dalam hal tersebut beliau menggunakan pendekatan Islam dalam menyelesaikan plot novel. Hal ini diakui sendiri oleh Najeb Mahfed. Najeb Al-Kilani juga adalah seorang yang telah menghasilkan teori sastera Islam dan telah menghasilkan lebih daripada 40 buah novel yang merangkumi semua aspek; sosial, sejarah, ekonomi dan politik. Novel-novel beliau telah diterjemahkan ke dalam pelbagai bahasa seperti Inggeris, Perancis, Turki, Urdu, Parsi, Rusia, Cina dan Indonesia. Novel-novel beliau juga telah memenangi beberapa hadiah daripada pelbagai institusi seperti kementerian pendidikan dan pelajaran. Kebolehan beliau tidak sahaja terbatas dalam bidang novel, malah beliau juga banyak menghasilkan cerpen, puisi, drama dan tulisan ilmiah yang berbentuk kritikan dan esei.

Kata kunci: *Najib al-Kilani, kesejagatan novel, pendekatan Islam, novel Islam, novel sejarah*

Pengenalan

Ramai di kalangan peminat novel, khususnya masyarakat Malaysia mengenali Najîb Mahfîz. Beliau memenangi hadiah Nobel pada tahun 1998. Beberapa novel beliau telah diterjemahkan ke dalam Bahasa Melayu oleh Dewan Bahasa dan Pustaka. Di antaranya ialah “Lorong Midaq” dan “Permulaan dan Pengakhiran”. Namun hal ini tidak berlaku pada seorang lagi novelis Arab yang tidak kurang hebatnya daripada Najîb Mahfîz, walaupun beliau tidak memenangi hadiah Nobel seperti Najîb Mahfîz. Beliau yang dimaksudkan ialah Najîb al-Kîlânî.

Riwayat Hidup

Nama penuh beliau ialah Najîb Ibrîhîm ‘Abdul Laîf al-Kîlânî. Beliau dilahirkan pada 1 Jun 1931, di sebuah perkampungan di Mesir yang bernama “SyarsyËbat”. Kampung ini terletak kira-kira 20 kilometer dari Bandar “Ûanîa”. Beliau berasal dari keluarga tani yang sederhana. Bapa beliau bekerja sebagai petani untuk menyara hidup keluarga seramai 8 orang, iaitu isteri, 3 anak lelaki dan 3 anak perempuan. Semasa kecilnya, beliau membantu bapanya mengerjakan sawah bersama adik beradiknya yang lain. Mereka hidup secara sederhana sekali. Keadaan bertambah buruk lagi apabila meletusnya peperangan dunia kedua. Namun ia sedikitpun tidak mematahkan semangat beliau untuk terus menimba ilmu. Di samping itu, beliau banyak mendapat sokongan daripada keluarga, kerana mereka yakin dengan kesungguhan dan kepintaran beliau. Datuk beliau sentiasa memberi galakkan walaupun dalam keadaan yang tidak begitu selesa disebabkan oleh perang. Najîb al-Kîlânî juga terhutang budi kepada bapa saudara sebelah ayahnya di atas

dorongan dan sokongan yang diberikan terhadap diri beliau. Antara bantuan yang sering dihulurkan kepadanya ialah dalam bentuk kewangan dan bekalan buku-buku sekolahnya. Malah bapa saudaranya itu sering kali menjadi tempat rujukan Najīb apabila beliau tidak memahami sesuatu yang dibacanya.

Sepanjang tempoh hidup beliau, pernah beberapa kali beliau menjalani hukuman penjara. Semasa di universiti, beliau dipenjarakan dan dibebaskan semula pada tahun 1958. Kemudian dipenjarakan semula selama setahun setengah. Selepas dibebaskan, beliau membuat keputusan untuk merantau dan meninggalkan negara kelahirannya iaitu Mesir. Beliau berhijrah ke Kuwait, kemudian ke Dubai. Semasa di perantauan beliau memegang beberapa jawatan pentadbiran seperti pengarah kesihatan di Kementerian Kesihatan Emiriyah Arab Bersatu, penasihat menteri Kesihatan di Dubai, anggota Biro Kesenian Kesihatan Negara Teluk dan anggota di Persatuan Sastera Islam di India.

Beliau mendirikan rumah tangga pada tahun 1960. Isteri beliau juga merupakan seorang sasterawan Islam iaitu Karīmah Syāh, anak kepada guru beliau. Beliau dikurniakan 3 orang cahaya mata lelaki dan seorang perempuan. Setelah lama mengalami sakit, beliau menghembuskan nafasnyanya yang terakhir pada 6 Mac 1995.

Pendidikan

Beliau menerima pendidikan awal di sebuah *maktab*¹ Tahfiz al Quran. Beliau dimasukkan ke *maktab* ini seawal usia 4 tahun oleh datuk beliau sendiri. Di situ, beliau mempelajari cara menulis, membaca, matematik, hadis nabi, sirah, kisah-kisah nabi dan kisah al-Qurān. Semasa berusia 7 tahun, beliau berpindah ke sekolah rendah kerajaan. Pada masa yang sama beliau masih lagi berulang ke *maktab* pada sebelah pagi. Selepas setahun di sekolah rendah, peperangan dunia kedua pun bermula. Keadaan menjadi huru hara dan bertambah buruk sehingga memaksa datuknya memindahkan beliau ke sekolah rendah Amerika di kampung “*Sanba*”. Beliau terpaksa berjalan kaki lebih kurang 5 kilometer pergi dan balik setiap hari.

Kemudian beliau melanjutkan pelajarannya di sekolah menengah di Bandar “*Uani*” sehingga tamat. Pada tahun 1951 beliau memasuki universiti Cairo dalam bidang perubatan. Semasa di universiti, beliau pernah menghadiri ceramah yang dianjurkan oleh gerakan al-Ikhwān al-Muslimīn. Beliau cukup kagum dengan mereka dan terus menjadi ahli gerakan tersebut. Pada tahun keempatnya di universiti, beliau dihadapkan ke mahkamah atas tuduhan menyertai gerakan bawah tanah untuk menggulingkan kerajaan. Setelah dibebaskan, beliau dapat menamatkan pengajian sehingga berjaya menjadi seorang doktor. Namun kesibukan tugas beliau sebagai seorang doktor tidak menghalangnya untuk terus berkarya dan menghasilkan tulisan tanpa rasa jemu dan bosan.

Sumber Ilmu Najeb Al-Keiene

Kepelbagaian sumber ilmu Najīb membolehkan beliau menimba sebanyak mungkin idea dan pendapat. Dengan kepelbagaian itu juga beliau dapat menghasilkan penulisan kreatif dan akademik yang mantap dalam bidang sastera. Sumber-sumber ini boleh dibahagikan kepada:

¹ Perkataan *Maktab* dalam istilah Arab berbeza dengan istilah Melayu. Maktab dalam konteks ini bermaksud sebuah institusi pengajian yang sederhana sifatnya. Di situ pelajar mula menerima pendidikan asas dan al-Qurān.

Sumber Ilmu Islam

Najeb dibesarkan dalam suasana dan persekitaran yang mementingkan pendidikan Islam. Beliau sendiri sejak kecil lagi cenderung kepada majlis ilmu. Datuk beliau merupakan seorang yang soleh dan Hafiz. Begitu juga bapa saudara beliau yang sentiasa mengambil berat tentang dirinya.

Semasa penglibatan beliau dengan gerakan al-Ikhwân al-Muslimîn, beliau banyak membaca Majalah dan Risalah yang ditulis oleh pemikir-pemikir Islam seperti ketua pergerakan itu xasan al-Banna dan Muġammad al-GhazĒli. Dengan ini, bertambah luaslah pengetahuan Islam beliau. Beliau juga sempat berguru dengan al-Syaikh MaġmĒd SyĒhĒn semasa belajar di Cairo. Al-Syaikh banyak membekalkan ilmu kepada beliau dalam bidang Tafsir dan Fiqh. Dalam tempoh beliau dipenjarakan, beliau tidak membiarkan masa berlalu begitu sahaja. Masa beliau banyak dimanfaatkan untuk mendalami lagi ilmu-ilmu agama.

Sumber Ilmu Arab

Sejak kecil lagi beliau cenderung kepada sastera Arab. Semasa di sekolah menengah di “ĪanĪa” beliau banyak membaca kumpulan puisi ‘Ali al-JĒrim, Syauqi, HĒfiz, IsmĒĒl Øabri dan al-Mutanabbi serta tulisan ŪĒha xusain tentang al-Mutanabbi. Minat beliau tidak sahaja terhad kepada puisi, malah menjangkau kepada genre lain seperti drama, cerpen dan novel. Dalam hal ini, beliau cukup kagum dengan gaya penulisan Muġammad ‘Abdul xalĒm, ‘Ali Ba kathĒr, TaufĒq xakĒm, ‘AqqĒd dan Aġmad TaimĒr.

Dari sini jelaslah bahawa pengetahuan bahasa Arabnya merangkumi semua aspek dan genre sastera. Selain dari itu, beliau juga gemar membaca buku-buku kritikan dan aliran sastera yang ditulis oleh Muġammad MandĒr. Dengan pengetahuan yang luas ini, membolehkan beliau menjadi seorang sasterawan yang mempunyai citarasa yang tinggi dan gaya bahasa yang indah. Beliau juga banyak membaca jurnal-jurnal seperti *Silsilat Iqra’*, *Kutub li al-JamĒ’*, *Qiġal li al-JamĒ’*, *KitĒbĒ*, *Kitab al-HilĒl*, *Riwayat al-HilĒl*, *Majallat al-MukhtĒr al-AmĒrĒkiyyat al-Mutarjamat*, *Majallat liwĒ’ al-IslĒm*, *al-IkhwĒn al-MuslimĒn*, *Al-RisĒlat* dan *al-NĒr*. Melalui majalah *Al-RisĒlat*, beliau berpeluang mengenali beberapa sasterawan seperti al-ZayyĒt, al-RĒfi’e, Zaki MubĒrak, al-ZahĒwi dan AnwĒr al- M’idĒwi. Manakala melalui majalah al-HilĒl, beliau berpeluang mengenali tokoh-tokoh seperti Aġmad AmĒn, al-‘AqqĒd, al-MĒzni, Ūaha xusain, TaufĒq DiyĒb dan ‘Ali al-JĒrim.

Sumber Ilmu Asing

Menyedari hakikat kepentingan ilmu asing untuk melengkapkan seseorang dengan pelbagai isu sastera antarabangsa, di samping kepercayaan beliau bahawa tiada mudarat daripada ilmu tersebut, beliau sering membaca terjemahan sastera Rusia seperti novel Destoevski, Tolstoy dan M.Gorky. Beliau juga membaca novel A Dumas, E. Zola, J. P. Sartre. Hal ini diakui sendiri oleh beliau.

“Saya terpengaruh dengan sebilangan besar novelis, terutama sekali novelis Rusia Destoevski, kerana saya menganggap dari segi teknik, beliau adalah novelis terbaik hingga sekarang... saya juga mengkagumi novel-novel Tolstoy dan J.P.Sartre (walaupun saya tidak setuju dengan sebahagian besar falsafahnya)”. (NajĒb al-KĒĒnĒ (a):1985: 228)

Kedudukan Najeb dalam bidang sastera

Beliau hidup sezaman dengan beberapa tokoh sastera seperti YËsuf IdËis, ‘Abdul RaÍmËn al-SyarqËwi, FatÍ GhËnim, YËsuf al-Siba‘i. Beliau seperti tokoh sastera yang lain dalam menghasilkan karya sastera mereka. Malah seperkara yang membezakan NajËb daripada yang lain ialah kemampuannya untuk menjadikan sesuatu novel beliau lebih realistik. Beliau juga menegaskan bahawa sastera perlu mempunyai fungsi sosial, iaitu memainkan peranan penting dalam mengubah keadaan masyarakat. (×Ëmid Abu AÍmad: 1995: 15-17). Mengikut Dr. ×Ëmid Abu AÍmad, NajËb mempunyai keistimewaan dari segi kepelbagaian masa dan latar tempat. Dari segi masa, cerita-ceritanya berkisar di sekitar peristiwa-peristiwa yang berlaku dari zaman Rasulullah S.A.W hinggalah ke zaman sekarang. Manakala dari segi tempat pula, beliau menghidangkan pelbagai kisah dari setiap penjuru negara umat Islam.

NajËb mendapat tempat yang tinggi di kalangan tokoh sastera sezaman dengan beliau secara umumnya. Dalam bidang sastera Islam pula beliau mempunyai kedudukan yang unggul dan istimewa.

Hasil Karya Najeb

Kebolehan beliau tidak terbatas dalam satu bidang sahaja, malah beliau boleh dikatakan serba boleh dalam semua bidang. Hal ini terbukti apabila beliau mampu menghasilkan pelbagai genre sastera seperti puisi, cerpen, novel, drama, autobiografi, kajian-kajian mengenai sastera dan kritikan, pemikiran Islam, kemasyarakatan dan perubatan. Hasil-hasil karya beliau telah diterjemahkan ke dalam beberapa bahasa seperti; Inggeris, Perancis, Turki, Rusia, Urdu, Parsi, Cina, Indonesia dan Itali.

Puisi

Sejak di bangku sekolah menengah lagi, beliau mula menghasilkan puisi pertama semasa berusia 17 tahun. Pada tahun 1948, beliau menghasilkan puisi pertama yang bertajuk: “*al-NËr bayna aydËnË wa nunkiruhu*” (Buta mata tidak nampak jalan kebenaran). Beliau terus berkarya sehingga dapat mengumpul dalam kumpulan puisi yang diberi judul: “*NaÍwa al-‘Ula*” (Menuju Puncak). Semasa beliau dalam penjara, beliau menghaslkan beberapa puisi yang dimuatkan dalam kumpulan puisi “*AghËnË al-GhurabË*” (Nyanyian Perantau). Kumpulan puisi beliau seterusnya ialah “*AÍr al-SyuhadË*” (Zaman Syuhada). Sempena menyambut kedatangan kurun ke 15 Hijriyah, beliau menghasilkan beberapa puisi yang dimuatkannya dalam kumpulan puisi “*Kayfa AlqË ka*” (Bagaimana Dapat Kita Bertemu). Dua tajuk utama yang diperkatakan dalam kesemua puisi beliau ialah tajuk politik dan kemasyarakatan di peringkat nasional dan antarabangsa. Isu Palestin merupakan tajuk utama yang beliau bincangkan dalam puisi-puisi beliau. Antara isu kemasyakatan yang banyak dibincangkan termasuklah isu wanita dan jurang perbezaan antara golongan kaya dan miskin.

Novel

Nama beliau sering dikaitkan dengan novel berbanding dengan genre lain. Hal ini kerana beliau paling aktif menghasilkan novel. Sepanjang berkarya, beliau mampu menghasilkan lebih 40 buah novel yang mengungkapkan pelbagai isu. Dalam tempoh antara tahun 1955 hingga 1985 merupakan tempoh permulaan beliau menulis novel. Beliau menggunakan masa yang terluang

dalam penjara untuk membaca buku-buku sastra dan kritikan yang dipinjam dari perpustakaan penjara. Novel pertama beliau ialah “*al ÛarÊq al ÛawÊl*” (Perjalanan yang Jauh). Novel ini telah memenangi hadiah Kementerian Pelajaran pada tahun 1958. Novel tersebut kemudiannya diterbitkan oleh Kementerian Kebudayaan untuk dijadikan silabus sekolah menengah pada tahun 1959. Beliau terus berkarya dan menghasilkan sebuah lagi novel berjudul “*FÊ al-ÛalÊm*” (Dalam Kegelapan). Selepas beliau dibebaskan daripada penjara, beliau terus berkarya sehingga menghasilkan beberapa buah novel lagi pada tahun 1960 seperti: “*ÛalÊ‘i al-Fajr*” (Ambang Fajar), *al-Yawm al-Mau‘ud* (Hari yang dijanjikan), *Layl al-KhaÏËyÊ* (Malam penuh dosa), *ArÏ al-AnbiyÊ* (Bumi Para Anbiya), *Ra’s al-SyaiÏÊn* (Ketua Syaitan). Pada tahun 1962 beliau menghasilkan *al-Rab‘Ê al ‘Ólif* (Musim Bunga yang Kencang). Kemudian pada tahun 1963, beliau menghasilkan “*×amÊmah SalÊm*” (Merpati Kesejahteraan) dan “*al- NidÊ‘ al-KhÊlid*” (Seruan Abadi) pada tahun berikutnya. Manakala pada tahun 1965 beliau menghasilkan dua buah novel iaitu “*AlladhÊna YaÏtariqÊn*” (Mereka yang Terkorban) dan “*Layl al-‘AbÊd*” (Malam seorang Hamba).

Tahun-tahun berikutnya menyaksikan perubahan yang ketara dalam subjek dan tema dalam novel beliau. Perubahan yang dimaksudkan ialah nilai-nilai Islam yang ditonjolkan dalam novel-novelnya seperti, ‘*Umar YaÐhar fÊ al- Quds*’ (Umar Muncul di Quds), *Dam li FaÏÊr Øahyawñ* (Darah Korban Zionis), *QÊtil Hamzah* (Pembunuh Hamzah) yang dihasilkan pada atahun 1971. Pada tahun berikutnya beliau menghasilkan “*LayÊli TarkistÊn*, (Malam di Tarkistan), ‘*AdhrÊ‘ JÊkarta* (Perawan Jakarta), ‘*AmÊliqat al-SyimÊl* (Pembasar al Syimal), *NÊr Allah* (Nur Allah). Disusul dengan “*RamaÏÊn ×abÊbÊ*” (Ramadan Kekasihku) pada tahun 1974, *AmÊrat al-Jabal* (Puteri al-Jabal) pada tahun 1975, *RiÏlat ilÊ Allah* (Perjalanan Menuju Allah) pada tahun 1979, *MawÊkib al- AÏrÊr* (Bahtara Kemerdekaan) pada tahun 1980. Kemudian pada tahun 1985 beliau dapat menghasilkan dua buah novel lagi iaitu *al- Ûil al -Aswad* (Bayangan Hitam) dan *×ikÊyat JÊdullah* (Kisah Jad Allah).

Sebahagian besar novel beliau difilemkan seperti novel “*Layl al-‘AbÊd*” dan telah memenangi tempat pertama festival filem pada tahun 1964. Manakala novel beliau “*al-Layl al-Mau‘Êd*” telah disiarkan dalam televisyen dan radio Mesir dan Libya pada bulan Ramadhan dengan tajuk “*YÊqÊtat MalÏamat al-Ïubb wa al- salÊm*”. Sebelum meninggal dunia, beliau telah meninggalkan 30 idea untuk 30 buah novel Islam yang dicatat dalam dairi kecil tentang masalah masyarakat Islam.

Cerpen

NajÊb juga turut menghasilkan beberapa antologi cerpen. Malah sebahagian daripada cerpen beliau telah memenangi beberapa anugerah seperti Hadiah Medal daripada Dr. ÛÊha ×usain. Sebanyak 8 buah antologi telah dihasilkan. Antologi pertama beliau ialah “*Al-‘Alam al-Ûayyiq*” (Dunia yang Sempit) yang memuatkan 13 cerita pendek tentang pelbagai isu kemasyarakatan. Kedua ialah “*Mau‘idunÊ Ghadan*” (Janji kita Esok) yang memuatkan 13 cerita pendek tentang pelbagai isu kemasyarakatan di Mesir. Ketiga ialah “*DumÊ‘ al-AmÊr*” (Tangisan Seorang Putra) yang memuatkan beberapa peristiwa penting dalam sejarah Islam. Keempat ialah “*Inda al-RaÏÊl*” (Saat Perpisahan) yang merupakan antologi yang paling besar yang memaparkan gejala sosial di Mesir seperti penagihan dan pengedaran dadah. Kelima, “*×ikÊyÊt ÛabÊb*” (Kisah-kisah Seorang Doktor) yang merupakan pengalaman beliau sebagai seorang doktor. Keenam “*FÊris wa HawÊzin*” (Faris dan Hawazin) yang memuatkan beberapa cerpen sejarah dan politik. Ketujuh, “*al KÊbÊs*” (Kabus) yang memuatkan 16 cerpen pendek. Kelapan, “*RijÊl Allah*” (Tentera Allah).

Drama

Najīb tidak banyak menghasilkan karya dalam bidang drama. Hanya lima tajuk drama sahaja yang dapat dihasilkan. Tajuk-tajuk tersebut ialah: *Hasna' Babil* (Wanita Babilon) yang merupakan drama sejarah tentang Harġt dan Mġrġt yang disebut dalam al-Qurġn, “*Alġ Aswġr Dimasyq*” (Di Tembok Damsyik) yang menceritakan tentang serangan tentera Monggol, “*Al-Jenerġl ‘Ali*” (Jeneral Ali) tentang Bosnia Herzegovina, “*al-Aswad al-‘Anbasi*” (Al Aswad al Anbasi) yang berkisar di sekitar al-Aswad yang mengaku dirinya sebagai nabi dan “*al-wajh al-Muġlim li al-Qamar*” (Gelita di Wajah Bulan) tentang aids.

Autobiografi

Satu lagi bentuk penulisan yang diminati ramai dewasa ini ialah autobiografi. Buku “*al Ayyam*” yang ditulis oleh Ūġha ×usain merupakan buku Arab yang paling popular pada zaman itu. Ramai di kalangan sasterawan dan pengkritik yang menulis dalam bentuk ini termasuk Najġb al-Kilġnġ. Buku “*Lamaġat min ×ayġtġ*” (Detik-detik Hidup Ku) merupakan buku beliau yang ditulis dalam bentuk ini. Selain daripada buku tersebut, beberapa buku karangan beliau ialah, *Syauqi fi Rakbi al-Khalidġn* (Syauqi di Lembara Sejarah), *Iqbal al-Thġir al-Syair* (Iqbal Penyair yang Lantang) dan *Al-Rafi‘i ×ayatuhu wa Adabuhu* (Biografi al Rafei dan Karya Kesusasteraannya).

Kajian tentang sastera dan kritikan

Beliau merupakan di antara pelopor yang menyeru kepada sastera Islam sejak akhir tahun 50an. Untuk tujuan itu, beliau menghasilkan beberapa buah buku yang membincangkan isu penting tentang sastera Islam dari segi konsep dan objektifnya. Tujuan utama sastera Islam mengikut beliau ialah untuk berkhidmat kepada umat Islam dan alam semesta tanpa mengabaikan nilai-nilai estetika. Berikut adalah 8 buah buku yang ditulis oleh beliau: *Aġġq al-Adab al-Islġmiy* (Ufuq Sastera Islam), *al- Islġmiyat wa al-Madzġhib al-Adabiyat* (Islamiyah dan Mazhab Sastera) , *Hawla al-Masraġ al-Islġmiy* (Teater Islam), *Riġlaġi ma‘ al-Adab al-Islġmiy* (Kembara Bersama Sastera Islam), *Adab al-Aġġl fi dhaw‘ al-Islġm* (Sastera Kanak-kanak: Perspektif Islam), *Madkhal ila al-Adab al- Islġmiy* (Pengenalan kepada Sastera Islam), *Tajribaġi al-Dzġtiyyah fi al-Qisat al-Islamiyah* (Pengalaman Peribadi Bersama Sastera Islam) dan *Hawla al-Qisah al- Islamiyh* (Kisah-kisah Islami) .

Kajian mengenai pemikiran Islam

Usaha beliau dalam penulisan tidak hanya terbatas pada penulisan kreatif dan akademik sahaja, malah beliau juga melibatkan diri dalam kajian-kajian mengenai pemikiran Islam. Buku-buku beliau banyak menyentuh isu-isu Islam semasa. Di antara karangan beliau ialah, *A‘adġ al-Islġmiyat* (Musuh-musuh Islam), *al-Islġm wa ×arakat al-Hayġt* (Islam dan Aktiviti Kehidupan), *al-Islġmiyat wa al-Quwa al-Muġdat* (Islam dan Kuasa Penentang), *al-Ūaġiq ila Ittiġad Islġmiy* (Jalan ke Arah Penyatuan), *Taġta Rġyat al-Islġm* (Di bawah Panji-panji Islam), *×awla al-Dġn wa al-Daulat* (Agama dan Negara) dan *Nahnu wa al-Islġm* (Kita dan Islam).

Kajian mengenai kemasyarakatan dan perubahan

Tempoh beliau dipenjarakan merupakan tempoh yang paling banyak beliau menghasilkan penulisan sama ada penulisan kreatif mahupun akademik. Dalam tempoh itu juga beliau dapat menghasilkan beberapa buah buku kesihatan dan sebuah buku tentang masyarakat penjara. Buku itu diberi tajuk “*al-Mujtam‘a al-MarĒl*” (Masyarakat yang Sakit). Buku-buku beliau tentang kesihatan seperti, *al-Œaum wa al-ŒiĒat* (Puasa dan Kesihatan), *Fi RiĒb al-Ūibb al- Nabawiy* (Perubatan Nabawi), *QiĒat al-Aids* (Kisah Aids) dan *Mustaqbal al-‘Alam fi ŒiĒat al-Ūifl* (Kanak-kanak Asas Masa Depan Dunia). Beberapa buku lain tentang kesihatan yang dituliskannya telah diterbitkan oleh Kementerian Kesihatan Emiriyah Arab Bersatu.

Aspek-aspek Kesejagatan Novel-novel Najeb

Perkataan jagat mengikut Kamus Dewan bererti seluruh dunia atau antarabangsa. (Kamus Dewan: 1989: 467). Manakala kesejagatan pula bermaksud keadaan sesuatu hal yang bersifat sejagat atau keuniversalan. Dari sini, kesejagatan novel-novel NajĒb boleh dilihat dari beberapa aspek berikut:

Aspek latar tempat

Novel-novel beliau tidak sahaja berkisar pada permasalahan setempat, malah beliau mampu mengenengahkan segala permasalahan yang dialami oleh umat Islam sejagat. Novel beliau juga mampu melepasi sempadan Timur Tengah hingga ke Afrika dan Asia Tenggara meskipun beliau sendiri tidak pernah melawat Afrika, mahupun Asia. Hal ini diakui oleh beliau sendiri:

“Semasa saya menulis “*LayĒli TarkistĒn*” saya terpaksa membaca sejarah negara itu serta peperangan yang sengit dengan Cina dan Rusia. Malah saya terpaksa mengetahui geografi negara tersebut dari segi bukit-bukau, sungai, lembah dan hasil negara itu. Saya juga terpaksa mengetahui nama-nama pembesar mereka dan musuh mereka. Saya mesti peka dengan keadaan sekeliling pada masa itu termasuklah adat resam mereka. Sebenarnya, perkara ini sangat susah”. (NajĒb al-KĒĒnĒ (a): 1985: 90)

Hal yang sama berlaku semasa beliau menulis novel “*AmĒliqat al-SyimĒl*”. Latar tempat novel ini ialah Nigeria selepas berlakunya perang saudara. Beliau terpaksa mendalami geografi negara itu serta penduduknya yang berbilang kaum. Namun, melalui pembacaan yang mendalam tentang kedudukan negara tersebut dari segi geografi dan adat resam penduduk setempat, beliau mampu membawa pembaca untuk berada di sana bersama dengan beliau tanpa dirasai kejanggalannya. Dengan kebolehan beliau yang tersendiri, maka lahirlah novel-novel tersebut dengan jayanya.

Melalui novel beliau “*Umar YaĒhar fi al-Quds*”, beliau mampu membawa isu Palestin dan kelemahan orang Islam untuk mendapat kembali tanah suci itu. Kelemahan ini berlaku disebabkan oleh umat Islam sendiri, lantaran jauhnya hubungan mereka dengan Allah S.W.T. Melalui novel “*AdhrĒ JĒkarta*”, beliau memaparkan perjuangan orang Islam menentang sosialis. Pada akhirnya umat Islam berjaya menamatkan riwayat ketua sosialis, iaitu Aidid. Dalam novel “*AmĒliqat al-SyimĒl*” dan “*al-Ūil al-Aswad*” beliau mengenengahkan isu pertentangan di antara Islam dan Kristian di Afrika, khususnya di Habsyah dan Nigeria.

Manakala melalui novel “*LayÉli TarkistÉn*”, beliau mengemukakan perjuangan umat Islam menentang penjajah Rusia dan Cina dan kesengsaraan mereka sepanjang tempoh penjajahan.

Aspek masa

Selain daripada tempat, aspek masa juga penting dalam sesebuah novel. Masa meliputi zaman cerita itu berlaku seperti masa lampau atau masa kini atau masa depan. Juga waktu-waktu yang dilalui oleh manusia seperti malam, siang, tengah hari, pagi, petang, senja dan sebagainya. (Shahnon, 1989: 46) Dalam novel-novel beliau, masa dapat dimanfaatkan seluas-luasnya, bermula dari zaman Rasulullah S.A.W melalui novel beliau “*Nur Allah*”, dan “*QÉtil Hamzah*”. Kemudian novel “*Dam li FaiÉr Øahyaun*” yang berkisar pada tahun 1840. Melalui novel “*al-NidÉ’ al-KhÉlid*”, beliau memaparkan peristiwa yang berlaku dalam tahun 1919 hingga 1952. Manakala novel “*AzrÉ’ JÉkarta*” latar masa berkisar pada sekitar tahun 1965. Latar masa novel “*AmÉliqat al-SyimÉl*” pula berkisar dari tahun 1965 hingga 1970. Novel-novel beliau yang lain menghidangkan peristiwa-peristiwa dan isu-isu semasa yang berlaku dalam masyarakat setempat, dan masyarakat antarabangsa.

Aspek watak

Dari segi watak novel, NajÉb mendapat inspirasi dari pengalaman beliau sebagai seorang doktor dan juga semasa berada dalam penjara. Melalui sumber itu beliau mampu mempelbagaikan watak-watak novelnya sehingga merangkumi semua peringkat manusia. Watak-watak ini merangkumi petani, pegawai, pemandu, penjenayah, tukang masak, pendakwah, pejuang, doktor, jururawat, pelajar, suri rumah. Watak utama beliau juga tidak terhad kepada remaja, malah ada di antara novel beliau yang menjadikan orang dewasa (dalam lingkungan 40an) sebagai watak utama seperti novel “*×ikayat JÉd Allah*”. Dari segi pemilihan jantina pula, watak utama tidak hanya terhad pada kaum lelaki, malah ada di antara novel beliau yang memilih perempuan sebagai watak utama seperti novel “*×amamat SalÉm*”, “*AmÉrat al-Jabal*” dan “*Malikat al-inab*”.

Aspek isu novel

Terdapat beberapa isu dalam novel-novel NajÉb yang boleh dibahagikan kepada beberapa aspek seperti berikut :

Novel-novel sejarah

Menyedari hakikat bahawa sejarah Islam yang gemilang adalah penting bagi setiap individu Muslim, maka NajÉb banyak memaparkan peristiwa sejarah melalui novel-novel beliau. Untuk tujuan itu beliau menghasilkan novel-novel seperti “*QÉtil Hamzah, NÉr Allah, Al-Yaum al-Mau’Éd, ÚalÉ’i al-Fajr, Ra’s al-SyaiÉn*” dan lain-lain.

Novel-novel kemasyarakatan

Isu-isu kemasyarakatan merupakan isu yang sering mendapat tempat di kalangan novelis, sama ada yang berlaku di kampung mahupun di bandar. Novel-novel NajÉb banyak memaparkan permasalahan yang berlaku di kampung seperti kemiskinan, wabak penyakit, kejahilan, jurang

perbezaan antara golongan kaya dan miskin, penyalahan guna kuasa dan rasuah. Hal-hal tersebut boleh dilihat melalui novel-novel beliau seperti: “*Al-ÛarÊq al-ÛawÊl*, *Al-Rab‘i al-‘Aîf*, *AlladhÊna YaítariqÊn*, *al-NidÊ‘ al-KhÊlid*, *×amamat Salam*, *Mamlakat al-Bal‘uî* dan lain-lain.

Novel-novel politik

NajÊb tidak hanya mementingkan isu politik setempat iaitu Mesir tempat kelahiran beliau. Malah isu umat Islam seluruh dunia telah menarik perhatian beliau. Antara novel politik setempat ialah, *Riîlah ila Allah dan HikÊyah JÊd Allah*. Manakala isu politik di peringkat global seperti novel ‘*AzrÊ JÊkarta*, ‘*AmÊliqah al-SyimÊl*, *al-Ûil al-Aswad*, dan *LayÊli Tarkistan*. Isu politik yang paling dipentingkan oleh beliau ialah isu Palestin. Untuk memaparkan isu itu tersebut beliau menghasilkan dua buah novel iaitu, ‘*Umar YaÐhar fi al-Quds* dan *Arî al-AnbiyÊ‘*’.

Novel-novel Islam

Melalui buku beliau “*Al-IslÊmiyah wa al-Madhahib al-Adabiyat*”, beliau mengutarakan peri pentingnya umat Islam untuk memiliki sastera sendiri yang selaras dengan aqidah dan pemikiran mereka. Beliau tidak sahaja berteori, malah beliau mampu merealisasikan perkara tersebut melalui hasil karya beliau termasuklah novel. Secara keseluruhan, hampir kesemua novel beliau menggunakan pendekatan Islam dalam menyelesaikan plot novel. Perjalanan cerita juga mengikut landasan Islam yang telah ditetapkan oleh syarak.

Cadangan dan Penutup

Dari perbincangan di atas, ternyatalah bahawa NajÊb merupakan sasterawan yang serba boleh dalam semua bidang. Walau bagaimanapun nama beliau lebih sinonim dengan novel. Malah novel beliau mencakupi semua aspek hidup; politik, ekonomi, sejarah, kesihatan dan kemasyarakatan. Justeru amatlah wajar sekali, sekiranya novel-novel beliau dapat diterjemahkan ke dalam bahasa Melayu supaya masyarakat Melayu turut dapat menghayati keindahan estetika dan nilai Islam yang terkandung dalam novel-novel beliau itu.

Bibliografi

- ×Êmid Abu Aîmad. 1995. NajÊb bayna udabÊ‘ ‘Aîrihi. *Majallat al Adab al-IslÊmiy*. Bil. 9&10.
- Kamus Dewan*. 1989. Edisi Baru. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- NajÊb al-KilÊni (a). 1985. *RihlatÊ ma‘ al-Adab al-Islamiy*. Beirut: Muassasat al-RisÊlat.
- NajÊb al-KilÊni (b). 1985. *LamaÍÊt min ×ayÊtÊ*. Juz. 1. Beirut: Muassasat al-RisÊlat.
- Shahnon Ahmad. 1989. *Gubahan Novel*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- M.Mohi El-Din A. Abu El Maati. 2002. ØËrah al-Marah fi RiwyÊt NajÊb al-KÊlÊni. Tesis yang dikemukakan untuk memperoleh Ijazah doktor Falsafah, Fakulti Pengajian Islam, Universiti Kebangsaan Malaysia.

Abdul RaġmĒn IbrĒhim. 1991. Al-Fann al-Qiġġġi ‘Inda NajĒb al-KĒĒĒni: DirĒsah Naqdiyyah. Tesis yang dikemukakan untuk memperoleh Ijazah Sarjana, Fakulti DĒr al-‘UlĒm, Universiti Cairo.

PABIYAH TOKLUBOK@HAJIMAMING, bertugas sebagai Pensyarah Kanan di Jabatan Bahasa Asing, Fakulti Bahasa Moden dan Komunikasi, Universiti Putra Malaysia sejak tahun 1996. Bidang pengkhususan ialah Sastera Bandingan: Arab-Melayu. Sekarang sedang menjalankan kajian mengenai kurikulum sastera Arab di IPTA di bawah skim RUGS bertajuk: “Kurikulum Sastera Arab di IPTA: Cabaran dan Halatuju”. Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: pabiyah@fbmk.upm.edu.my

The Royal Nobat of Perak - Between *Daulat* and Music

Raja Iskandar Bin Raja Halid

Introduction

In Malay society, the *nobat* orchestra is a symbol of a Sultan's status and sovereignty, and forms part of the treasured royal regalia of the state. Brought from India to the Malay world seven centuries ago,² *nobat* was said to have been played in the courts of Patani, Pasai, Melaka and Bentan (Sheppard, 1989). At present there are five *nobat* ensembles that are still active, four in the states of Kedah, Perak, Selangor and Terengganu in Peninsula Malaysia and one in Brunei, a sovereign country situated near the East Malaysian states of Sabah and Sarawak. No Malay Sultan in these states is officially installed unless he is ceremoniously drummed to the sounds of the *nobat*. The Yang di-Pertuan Agong (literally 'the Paramount Ruler'), a position rotated every five years among the nine Malay rulers, is also *ditabalkan* (installed) using the *nobat*.³

A basic *nobat* ensemble consists of a *nengkara* (kettledrum), a pair of *gendang* (double headed drums), a *nafiri* (long silver horn) and *serunai* (quadruple reed shawm). In Kedah and Brunei *gongs* are added, while small cymbals known as *kopak-kopak* are used in Terengganu. For centuries, *nobat* remains as one of the most mysterious and least exposed of Malay traditional art forms due to the strict adherence of certain *pantang larang* (taboos) and exclusive nature of its performance. Confined within the palace walls, this royal orchestra performs only on certain occasions, such as the installation of the sultan and to mark the beginning of royal functions or ceremonies. No performance is allowed without the command and consent of the Sultan.

The Perak sultanate is one of the oldest in Malaysia.⁴ Its *adat istiadat* or customs and ceremonies, regalia and rulers' lineage can be traced back to the Melaka sultanate of the 15th and 16th century. Inevitably, the Perak *nobat* is also one of the oldest and although the present instruments may not be the original Melaka set, nevertheless, its music opens up a window that gives us a glimpse of its glorious past. An ancient Malay art form, *nobat* binds together an amalgamation of animistic, Hindu-Buddhist and Islamic culture and beliefs, which culminates into a sacrosanct musical entity; an embodiment and manifestation of a Sultan's greatness and *daulat*.

Rooted in the Hindu concept of *devaraja*, *daulat* is traditionally believed to be an all-encompassing, divinely sanctioned royal aura that not only emanates around the Sultan in person, but also throughout his palace and kingdom. It even transcends beyond the temporal into the supernatural world, often associated with extraordinary feats and magic. The 'sacred' nature of the Sultan and his regalia is thus manifested through numerous elaborate rituals and *istiadat* where *nobat* plays a significant role. This paper looks into the underlying concept and beliefs that shape the uses and functions of the *nobat* of Perak and how the ensemble embodies and maintains the *kedaulatan* of the Sultan.

² Based on the *Hikayat Raja-Raja Pasai*, the oldest known Malay literature that documents the *nobat* and its function in the Muslim Sultanate of Pasai

³ Sultans without their own *nobat* would use Kedah's ensemble for the installation ceremony.

⁴ Perak is considered to be the second oldest to Kedah.

Uses and Functions of Nobat

While descriptive facts about nobat music are important, studying how, when and why they are applied makes us better understand the meaning of the music. As Merriam (1964) puts it, “we wish to know not only what a thing is, but, more significantly, what it does for people and how it does it.” (p. 209) He further differentiates between the meanings of “uses” and “functions,” which are significant but were often not carefully distinguished by past ethnomusicologists. “Use” can be referred to as “ways in which music is employed in human society or action;” while “function” touches on the main “reasons for its employment and particularly the broader purpose which it serves” (p. 210).

Drums are found in practically every culture in the world and have always been strongly associated with rituals and ceremonies – both sacred and profane. In Uganda and many parts of Africa, drums are used to install kings or chiefs and to herald the death of one (<http://www.ugandatourguide.com>). Shallow frame drums are used in healing rituals by shamans in Central Asia, Siberia and among some native tribes in North America (<http://encarta.msn.com>). The Toba Batak of North Sumatera use drums as a means to communicate with spirits or supernatural beings and their musicians are also considered shamans bestowed with respectable titles (Spiller, 2004). Drums were also used during battles to encourage discipline, provide a marching beat, send coded signals to soldiers and to instil courage and valour among them.

Music – in which drums may play an important part – has been proposed to function as a means of communication, emotional expression, symbolic representation, aesthetic satisfaction, entertainment, physical response, encouraging conformity to social norms, validating social institutions and religious rituals, contributing to the continuity and stability of culture and contributing to the integration of society (Merriam, 1964). However, these functions of music are by no means discrete since there could be overlaps between them. For example, the Malaysian national anthem “Negaraku” could serve most of the functions stated above.

For centuries nobat, as a drums based ensemble and musical entity, has been used by Malay rulers in many contrasting circumstances, both physical and spiritual. It may operate independently or plays a part alongside other acts within the scope of a court *istiadat* or ceremony. Besides signalling important news and events, such as the installation of a new Sultan or the death of one, the nobat was also used for entertainment purposes. In rituals, nobat acts as a medium of communication to the ‘world of the unseen’ and occasionally, was used for healing. Since the Melaka sultanate of the 15th century, nobat is an important element in many court ceremonies.

So far, it is clearly known that nobat is used by the Malay courts in many events and ceremonies, but its real function or purpose is seldom discussed. What makes nobat an inseparable part of an installation ceremony? To what extent does the nobat functions as a symbolic representation of the Sultan? How does the nobat embody and maintain the *kedaulatan* of the Sultan? Let us discuss the uses of the nobat and its important functions within the complex and elaborate system of the Malay *adat istiadat* of Perak.

Adat

According to the *Kamus Dewan*, the Arabic derived term *adat* means “rules that have been practiced for generations in a society (until they become laws that must be adhere to)” or “ways which have become a norm and something which are normally done” (Teuku Iskandar

[ed], 1986, p. 6). With the coming of Islam, the Malays have finely fused their pre-Islamic beliefs with the new one into what is now construed as their way of life, which includes social interaction, laws and beliefs. In traditional Malay societies, adat transcends beyond natural human relationship with the physical environment into the realms of the unseen, influenced mainly by animistic, Hindu-Buddhist and Islamic beliefs. This is reflected in their strict adherents to particular actions, rituals and ceremonies that are considered crucial to both the physical and spiritual wellbeing of the society, to the extent that it ascends to a level of religious obligation. A failure in conforming to the adat may lead to a person being isolated or even punished by society. Consequently, a mixture of adat and religion (while influencing the practice of one another), becomes inevitable, yet occasionally confusing, and of late conflicting. However, with the society's ever increasing awareness on Islam and pressures from Islamic authorities, certain adat was no longer practiced. According to Toh Setia Guna Abdul Aziz, leader of the nobat orchestra, *berjamu* (offering) rituals involving the instruments of the Perak nobat ceased during the reign of Sultan Idris Iskandar Shah II and certain palace rituals and practices deemed un-Islamic were slowly discarded (personal communication, December 24, 2006).

Istiadat

A typical Malay adat covers a wide range of human activity, including rites of passage such as birth (*adat bersalin*), marriage (*adat perkahwinan*), death (*adat kematian*) and dealing with royalty (*adat beraja*). These adat are marked, celebrated and manifested with ceremonies called *istiadat*. The elaborate Malay court rituals and ceremonies are the result of Indian cultural influence in South East Asia since the early Christian Era. Mesmerized by the grandeur of the Indian courts, together with its conceptual framework of divine kingship, Malay rulers readily employed Brahmins⁵ to consecrate them as god-kings. Clifford Geertz (1980) points that:

The distinctive feature of Indic kingship in South East Asia is inevitably said to be its “divineness” – a hazy formulation. Kings here had not two bodies but one. They were not Defenders of the Faith, Vicars of God, or Mandatories of Heavens; they were the thing itself – incarnations (Hindu, Buddhist, or some eclectic mixture of the two) of the Holy as such (p. 124).

Under the *devaraja* or divine king political cult, the notions the ruler as a miraculously conceived being bestowed with supernatural powers to govern were transmitted by the ruling elites as a “means of ordering their own terrestrial realms and of sustaining their own earthly dominance” (Cannadine, 1992, p. 3). King Bhumibol Adulyadej of Thailand is highly revered and still considered by many as semi-divine. In Japan, the Emperor was traditionally acknowledged as divine and a descendent of the Sun Goddess. Ceremonies and rituals are means of signifying and glorifying the divine authority bestowed upon not only the king, but also his regalia. It is a process of sacralisation and metaphorisation of power. These ceremonies have to be performed well in order to not disrupt the balance of the cosmic order and to maintain peace and prosperity in the kingdom. On a more ‘earthly’ note, such colours, objects, sounds, gestures, movements and costumes – as symbols of power and authority – are not mere incidental ephemera, but are central to the structure and working of any society (Geertz, 1977). The nobat

⁵ Highest of the Hindu caste, they are priests brought in from India.

is part of the important features of royal adat and istiadat. Although still precariously clinging to some of its 'un-Islamic' past, the nobat still maintains its status as one of the Malay ruler's most revered symbol of power and authority. This 'power and authority' comes under a concept conceived after the introduction of Islam known as *daulat*.

Daulat

Daulat comes from the Arabic word *dawlah* (دولة), in which, as in the case of the term *nawbah* (نوبة), the 'ta marbuta' (ة) here is also pronounced as 't' by local Muslims. Ibn Khaldun, in his monumental work *Muqaddimah* uses the term *dawlah* to describe both 'dynasty' and 'state' (Ibn Khaldun, 1967). The term is also defined as turn of fortune, power, empire and country (Madina, 1997). Although not entirely out of context of its Arabic meanings, daulat is used to denote what was previously known as *sakti* or *sekti*. Clifford Geertz (1980) describes *sekti* as "the sort of transordinary phenomenon that elsewhere is called *mana*, *baraka*, *orenda*, *kramat*, or, of course, in its original sense charisma: A divinely inspired gift of power, such as the ability to perform miracles" (p. 106). He further stated that other than the king, priest and ascetics; royal regalia, ritual objects and holy places are all considered *sekti*.

The idea of *devaraja* or *godking* was introduced to the Malay kings by the Indians as early as the fourth century A.D. This concept of kings being the reincarnation of Hindu gods possessing divine essence was readily accepted by the Malay rulers since it would guarantee them absolute control over their subjects. It was (and still is) believed that this 'divine energy' called *sekti* or *daulat* does not only reside in the king's body, but also his regalia (Ku Zam Zam, 1993). Since nobat instruments are part of the royal regalia, they are also considered *berdaulat* and must be treated with utmost respect. In the Riau-Lingga Sultanate during the 19th century, a person was required by law to stop doing anything he or she was doing when the sound of the *nafiri* was heard. It was also obligatory for the person to bow as if facing the Sultan. Any show of disloyalty, disobedience and disrespect to the Sultan and his regalia is considered *derhaka*, and may incur divine curse or *tulah*.

The 'sacred' and 'divine' nature of the Sultan and his regalia needs to be justly enunciated. This is done through numerous elaborate rituals and istiadat where nobat plays a significant role. However, in the case of the Perak nobat, it's not just the instruments that are considered 'sacred' but also the hereditary musicians called the *orang kalur*. In the states of Perak, Kedah and Selangor, only the *orang kalur* are allowed to play the nobat. It is said that sickness or even deaths would befall a non *kalur* shall he plays or even touch the nobat instruments. Bestowed with this 'divine power,' the Sultan, his regalia and to a lesser degree the *orang kalur*, are considered to be more effective in communicating with and getting help from God, ancestors and the supernatural. It is also believed "that the Sultan by his personal influence or good luck can bring or ward off pestilence and bad harvests" (Gullick, 1958, p. 47). Daulat thus places the Sultan above society, beyond any criticism and rebuke, and demands absolute loyalty from his subjects. This elevated status needs to be constantly maintained by creating myths (usually derived from Hinduism) about the Sultan's esteemed genealogy and (later) miraculous conversion to Islam. The elaborate court rituals and ceremonies performed are partly a manifestation of these myths and the nobat orchestra as part of this sublime religious and political institution becomes inseparable.

‘Shadow of God on Earth’

Under Islam, the concept of ruler as *zhillullah fil-ardh* or ‘Shadow of God on Earth’ was introduced. The Sultan is seen as God’s representative and carries an *amanah* or trust bestowed upon him by God, but he is not considered God incarnate or divine. J. M. Rogers (2004) points that “the justification of kingship in Islam was that it reflected the majesty of God” and “the position of the caliph and the attributes of his kingship were held to be God-given” (p. 31). However, the Hindu idea of *devaraja* or divine ruler is not totally erased from the Malay consciousness, but fused with the Islamic one. The Sultan is still viewed with divine reverence and is believed to possess miraculous powers or *sekti*, as pointed by Mohd Taib Osman (1989) “the notion of divine kingship had thus been replaced by the idea of benevolent kingship, although the institution was no less sacrosanct” (p. 36). State regalia are still considered sacred and rituals are still performed to appease the spirits believed to reside in them. The only difference is that these rituals, similar with those performed in Mak Yong or Wayang Kulit, involves Islamic incantations.

In the Perak palace, a *kenduri arwah* or religious feast is held before the start of a working season, where *Surah Yassin* (a chapter of the Qur’an) is recited and followed by *doa selamat* (prayer asking for God’s blessings). The *pawang diraja* (state shaman) then blesses the regalia and nobat instruments by sprinkling rice on them. The verse *bismilla hirrahma nirrahim* (in the name of Allah most gracious most merciful) is normally recited by the orang kalur before they start playing. These acts show an elevated sense of Islamic awareness and a result of the Islamization of the traditional Malay adat. Nevertheless, the use of Islamic symbols and rituals can also be seen as an attempt to legitimize the inherent animistic beliefs of the Malays. Thus *daulat* is conveniently understood as another term for the ‘divine essence’ or miraculous powers that reside in the body of the sultan and his regalia previously known as *sekti*.

The Importance of Istiadat

A *raja berdaulat* is believed to permeate his majesty and ‘divine essence’ beyond his palace throughout the entire physical realm which he governs and leads to a peaceful and prosperous state. In order to achieve this, certain cosmic order needs to be properly balanced and harmonized, and rituals must be performed accordingly. A powerful and sovereign Sultan, the ‘shadow of God on earth’ or ‘numinous centre of the universe bestowed with celestial powers,’ is manifested in the manner in which he is installed – with pomp and elaborate ceremony. This spectacle of beauty and grandeur is marked not only by the ‘orderliness’ of the *istiadat* or the finesse of the adat, but also the ‘symmetrical’ nature of the physical realm of the whole process. According to Spiller (2004):

“The court cultures that coalesced around Southeast Asia’s divine kings sought to make manifest the parallels between the spiritual and real worlds by mimicking the order of the cosmos in the trappings of the court. Maintaining order and symmetry in the real world meant assuring the stability of cosmic order as well” (p. 25).

These Hindu/Buddhist manifestations practiced in the Malay court ceremonies fit in nicely under the Islamic concept of kingship. The Sultan, as reflection of the majesty of God, is celebrated by attributing the finest of human endeavour possible in pursuit of ‘perfection’, since

like Hindu and Christian theology, endeavour attributed to God is considered the most noble and receives the highest rewards. Thus, as J. M. Rogers (2004) points out:

“Luxury was transformed from sinful transgression into the necessary paraphernalia of royalty, creating court art, with virtuoso workmanship in rich, rare or intractable materials...if this was to the greater glory of the ruler, it was often also the to the greater glory of God” (p. 31-32).

From the aisle of the Balairong Seri to the sitting and standing positions of the nobat musicians, everything seems to be in perfect balance and order. The Sultan, dressed in the finest of cloths and jewellery, sits on the east side of the hall facing west directly towards the nobat orchestra. This is similar to the positions of the mak yong performers during the *lagu* (song) “Menghadap Rebab,” where the rebab player sits on the east side of the performance space. In Southeast Asian ritualistic practices, east is considered “the direction of life, the rising sun, deities, and life-affirming rituals,” (Waterson, 1990, p. 94) and also where the “first teacher of the traditional Malay performing arts is said to reside” (*ibid*). The colour of the rising sun is also reflected in the colour yellow used to symbolize royalty not only in Malay societies but throughout Southeast Asia and China.

There is also the fascination with the numbers four, eight, sixteen and thirty-two, derived from Hindu astrology. According to Winstedt (1951), this is shown in the political constitution of old Melaka and the present day Perak, Negeri Sembilan and Pahang, as well as Burma, Thailand, Cambodia and Java. It is believed that in order to bring luck to the state, the highest ranking dignitaries are numbered four, followed by the lesser ones eight, sixteen and the lowest thirty-two. An old Perak palace were also said to have four sets of eight pillars amounting to thirty-two. During an official ceremony in the Balairong Seri, sixteen *jejawat* or palace bearers holding state umbrellas and plumed lances are lined up on each side of the hall. Sixteen golden and silver bowls are also used to hold the lustration water taken from the Perak River for bathing ceremonies. All these attention to numerology, symbols, balance, harmony, orderliness and symmetry are also reflected in the music and performance of the nobat, which coincidentally has sixteen lagu.

Istiadat of the Perak Royal Palace

Istiadat covers almost every aspect of a royal’s life, from the cradle to the grave. It marks every transition in a series of life’s passages from birth, puberty, marriage, fatherhood, elevation of royal status, birthday celebration and death. However, not all of these istiadat involves the presence of the Sultan and the nobat orchestra is also played with or without his presence. Some of the istiadat are also closed from public view and only involve close royal families and invited guests. These istiadat are divided into official and unofficial ones, which also determines their level of importance. Nobat plays in both the *istiadat rasmi* and *istiadat tidak rasmi* and pieces are selected depending on the situation. Some of the official ceremonies include:

1. *Istiadat Keputeraan* (Birth Ceremony)
2. *Istiadat Nikah Kahwin* (Marriage Ceremony)
3. *Istiadat Kemangkatan, Pemakaman dan Berkabung* (Passing, Burial and Mourning Ceremony)
4. *Istiadat Menjunjung Duli* (Installation of Heirs and Chiefs)
5. *Istiadat Pertabalan* (Installation Ceremony)

- a. *Tabal Kerajaan* (State Installation)
- b. *Tabal Adat* (Customary Installation)
- c. *Tabal Pusaka* formerly known as *Tabal Jin* (Installation of the Genies)
- d. *Pilgrimage to the Royal Graves*
- e. *The Collection of Lustration Water from the Seven Tributaries of the Perak River*

Other Uses of the Nobat

Besides the official istiadat stated above, nobat is also used in other non-official occasions. Some of these events and rituals are normally performed without the presence of the Sultan or even his knowledge. These include:

1. *Religious Announcements*
2. *Healing Rituals*
3. *Feasting and Magic*

Functions

The nobat serves much greater functions that just merely signalling the arrival of Sultans or providing 'background music' for royal ceremonies. The sixteen lagu serve a higher purpose than just providing rhythms and melodies for dignitaries to hear. The players and instruments are just part of the bigger scheme of things that make up the whole royal institution. Two of the most important functions of nobat are presented below.

Symbol of Sovereignty

As part of the royal regalia, the nobat functions as a symbol of a Malay Sultan's sovereignty. No Malay Sultan is considered legitimate until he is 'drummed' to the sounds of the nobat and possessing a nobat set is recognized as a symbol of power and sovereignty. The nobat has been caught in the middle of a power struggle between feuding Malay princes and installation ceremonies had to be postponed due to its absence. The nobat was sought after by neighboring states to gain legitimization and status from older or stronger states. In the 15th century, Kedah asked for a nobat from Melaka and Selangor was given one by Perak to legitimize the new kingdom in 1766. No nobat ensemble is known to have existed without the patronage of a Sultan in the Malay world. Many are lost, presented to other palaces or ended up in museums after their 'masters' ceased to rule or lost sovereignty over their kingdoms.

The nobat orchestra of Perak is a symbol of the Sultan of Perak's sovereignty. When Sultan Azlan Shah (the present Sultan) was elected to be the Yang Dipertuan Agong (Supreme Ruler or King) of Malaysia, he brought along his own nobat orchestra to Kuala Lumpur for the installation ceremony. What is more meaningful for the Perak sultanate is that it lays claim to being the only Malay sultanate left that is directly descended from the Melaka house, one of the greatest Malay empire. This is proven by the regalia of the palace which included the *Cura Si Manja Kini* sword, the *Keris Taming Sari* and of course the nobat and its musicians the orang kalur (known as the *orang muntah lembu* during the Melaka sultanate).

Protector of the Sultan and State

“Come down to the gate of this world! Pass in procession to the posy, your place to alight. In your might lies the might of our Sultan.” (Winstedt, 1951, p. 69).⁶

Although the Malays are virtually Muslims and have been so for more than 600 years, elements of their previous belief systems still persist, especially animism. In his research on Malay folk beliefs, Mohd Taib Osman (1989) found that:

“In spite the recognizable Hindu and Islamic element in them, are basically rooted in the retentions of the Old Indonesian belief in spirits. Besides their belief in Allah and other supernatural entities recognize by the teachings of Islam, the Malay villagers have held fast to the belief in other supernatural beings left in legacy by their past history and beliefs. Many of these supernatural entities bear Hindu and Islamic appellations, and are beyond doubt derived from Hindu and Islamic sources, but they appear within the framework of the indigenous belief in spirits” (p. 75).

While the practice of worship found in animism runs contrary to the teachings of Islam, its core beliefs do not. In animism, unseen beings or spirits (called *jinn* or *syaitan* in Islam) are believed to dwell or located in certain places and objects. Ghost, genies, familiars, leprechauns or whatever names they are given, these ‘supernatural beings’ are clearly mentioned in Islam as creations of Allah, besides human beings. In other words the Malays’ animistic beliefs of the existence of indwelling incorporeal spirits that transcend the physical limitations of this world are confirmed by the teachings of Islam. It is the worship or invocation (for help) of these beings that is strictly prohibited in Islam. However, this prohibition is not fully adhered to due to the irresistible temptation of acquiring the power and ability to change or manipulate events.

Islam and traditional beliefs offer the Malays comfort and explanations on events surrounding them. In Islamic teachings, whatever physical efforts put and *doa*’s or supplication offered, the good or bad results encountered are considered as Allah’s will, and every person is promised fair judgment and rewards (or punishment) in the afterlife. Traditional beliefs on the other hand, while providing explanations, also offer the possibility of interacting with the unseen forces that are believed to be the source of the problems and the potential to manipulate them. A farmer or fisherman may have prayed to Allah for a bountiful harvest or catch but if a prolonged period of misfortunes persists, he is bound to be in a dilemma. He may not have the patience or understanding in accepting his fate as Allah’s will and that his rewards will only come much later. This sense of ‘uncertainty’ and ‘haplessness’ pushes him to resort to magic, which gives him a feeling of ‘being in control.’ Thus, for generations Malay farmers and fishermen held rituals to appease the relevant spirits to ensure a bountiful harvest or catch. These spirits are also sought to harm or put others in misery through the practice of black magic or sorcery. These practices are not only limited among the peasants but goes up the social ladder involving noblemen and Sultans.

In Perak, during the old days, nobat was used in sacrificial ceremonies to cast away evil spirits and conciliate with the good ones. These elaborate rituals called *pelas* were done

⁶ Chants by Toh Setia Guna during a feasting ritual for the Perak state genies as described by Raja Haji Yahya.

triennially under the commandment of the spirits of the State to ensure good crop yields. Since the spirits of the districts are believed to be subservient to the spirits of the state, the Pawang Diraja himself was called upon to preside over the ceremonies. Seven rafts, which included among others, a slaughtered buffalo and the nobat orchestra, were floated downstream while the spirits of the districts passed were invoked to come and savour the feast (Winstedt, 1951). The involvement of the state shaman and nobat orchestra showed the importance of these ceremonies in ensuring the wellbeing of the state.

Pawang, bomoh or shaman are recognized by the peasant Malays as intermediaries between human beings and the spirits. These specialists are well equipped with the knowledge and practices needed to influence the behaviour of the unseen beings towards humans. However, this occupation is not limited only among the peasants but also royalty, even Sultans. The Pawang Diraja who also bears the title Sultan Muda, is the head of all shamans in the state and is of royal descent. When Sultan Abdullah (1874-1877), in an effort to ensure the demise of J.W.W. Birch, the first British Resident of Perak, organized a séance where state guardian genies or spirits (also known as *saka*) were invoked. During the ritual, which took three days, the Sultan himself was said to have been possessed by more than ten genies. It was not sure whether the nobat was involved but drums and tambourines were used (Winstedt, R. O. and Wilkinson, R. J., 1974). The concept of keeping guardian genies and asking them for help is part and parcel of the Perak sultanate, hence the existence of the elaborate Tabal Jin (now known as Tabal Pusaka) ceremony.

It is believed that the strength and number of these genies would determine the power and daulat of the Sultan. That is why state genies are well taken care of since they are the protector of not only the Sultan and his family, but also the whole state. So, regular offerings were needed in order to maintain the 'services' of the state guardian genies,⁷ which included the *memulih* (revive or revitalize) rituals of the royal regalia. These ancient *kris*es, swords, amulets and other precious items are not only symbols of the Sultan's honour and sovereignty but are also said to be dwellings of the genies. At the installation ceremony of the Sultan of Perak, genies are said to inhibit the state sword and "make it press upon the ruler's shoulder" (Winstedt, 1951, p. 146).

Apart from the other royal regalia, some of the 'strongest' genies are said to dwell in the nobat instruments, especially the nengkara. These genies of the nengkara were sometimes invoked by the orang kalur for help. Thus, nengkara is considered the most 'sacred' of all the instruments and is highly respected due to its 'powers'. These 'well maintained' and 'respected' instruments are then governed by certain rules and taboos. For example, the instruments are constantly wrapped in yellow cloth and not to be stepped over. This is to ensure that no untoward incidents happen when handling or playing them. The whole elaborate process of paying obeisance to the regalia and nobat instruments (or to the genies residing in them), adhering to strict rules and taboos (as not to incur their wrath) is to maintain a healthy 'working relationship' that would enable the state to be smoothly governed and protected. It will also ensure that the Sultan is constantly bestowed with 'supernatural' powers (like being able to know what someone says behind his back) or maintaining good crop yields. The Sultan will then be revered and feared as being *berdaulat*, protector of the state who is worthy of respect and honour. Besides the physical grandeur of the palace and its ceremonies, the Sultan's 'greatness' is also manifested in the unseen sounds of the nobat. It has often been said that the nobat produces a grand and 'eerie' sound whenever it is played in the Balairong Seri in the presence of the Sultan. Raja Kobat

⁷ For a list of their names and how they were invoked see Winstead, R. O. and Wilkinson, R. J. (1974), pp. 166-169.

Salehuddin, grandson of Almarhum Sultan Abdul Aziz of Perak (personal interview, December 16, 2006) believes that the sounds of the nobat signifies the daulat of a Sultan, the lesser the 'grandness' and 'eeriness' of the sounds, the lesser the daulat of a Sultan. These feelings of awe and fear among the *rakyat* reflect not only of the Sultan's status but also how well the instruments are being 'maintained.' Raja Kobat further argues that the Sultan himself needs to make sure that all efforts are being made to 'maintain' the regalia as to ensure his successful reign and the state's prosperity.

Epilogue

The nobat is more than just a musical ensemble. It serves a higher purpose than just signalling and accompanying palace events. It is an important part of the whole royal institution and functions not only as a symbol of a Sultan's power and sovereignty but is also believed to be his majesty's 'protector.' Nobat intermediates between the physical and spiritual realms, the terrestrial and extra-terrestrial, communicating with and accommodating the spirits of the state. The beatings of the nengcara and blowing of the nafiri install and legitimize both the physical and spiritual ruler of the state. It plays a crucial part in the whole elaborate process of 'maintaining' a certain order of things, the harmony of symmetry and balance, while upholding the adat. It strikes fear in the hearts of the *rakyat* (society), reminding them of the divinely ordained power of their Sultan, his majesty, his daulat. The instruments, as part of royal regalia, are revered and carefully taken care of. Rituals are routinely conducted to *pulih* or revitalize them, to maintain their spiritual 'potency'. The lagu are carefully selected and played according to their assigned istiadat. Without them, a Sultan can't be installed and legitimized as ruler. The orang kalur are not just players of the nobat, they are also considered part of royalty, duty-bound to carry on the tradition and oversee that the ensemble functions well physically and spiritually. The nobat energizes the enunciation process, displaying grace and beauty while upholding the honour and prestige of the Sultan, and most importantly, a conduit between daulat and music.

Bibliography

- Cannadine, D. (1992), "Introduction: Divine Rites of Kings" in Cannadine, D. and Price, S. (eds.), *Rituals of Royalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies*, Cambridge: University of Cambridge.
- Geertz, C. (1977), "Centers, Kings and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power" in David J. B. and Clark T. N. (eds.), *Culture and its Creators: Essays in Honor of E. Shils* as quoted by Cannadine, D. and Price, S. (1992) (eds.) in *Rituals of Royalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies*, Cambridge: University of Cambridge.
- Geertz, C. (1980). *Negara: The Theater State in Nineteenth-Century Bali*. New Jersey: Princeton University Press.
- Gullick, J. M. (1958). *Indigenous Political Systems of Western Malaya*. London: The Athlone Press, University of London, pp. 47, as quoted in Endicott, K. M. (1991). *An Analysis of Malay Magic*. Singapore: Oxford University Press.
- Ibn Khaldun (1967). *The Muqaddimah*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ku Zam Zam Ku Idris (1993). Nobat: Music in the Service of the King - the Symbol of Power and Status in Traditional Malay Society. *Tinta Kenangan*, Universiti Malaya.
- Madina, M. Z. ([1973] 1997). *Arabic-English Dictionary of the Modern Literary Language*. Kuala Lumpur: Hizbi.

- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Mohd Taib Osman (1989). *Malay Folk Beliefs: An Integration of Disparate Elements*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Rogers, J. M. (2004). “‘God’s Shadow on Earth’: Imperial and Religious Art” in Piotrovsky, M. B. & Rogers, J. M. (eds.). *Heaven on Earth: Art From Islamic Lands*. Munich: Prestel.
- Sheppard, M. (1989). *History of the Malay Nobat*. News Straits Times.
- Spiller, H. (2004). *Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia*. California: ABC-CLIO.
- Teuku Iskandar (ed.) (1986). *Kamus Dewan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Waterson, R. (1990). *The Living House: An Anthropology of Architecture in South-East-Asia*. Singapore: Oxford University Press.
- Winstedt, R. O. ([1951] 1993). *The Malay Magician: Being Shaman, Saiva and Sufi*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Winstedt, R. O. and Wilkinson, R. J. (1974). A History of Perak. *MBRAS Reprint*, No. 3, 1974.

Webpages

- Anon. (n.d.) *Musical Instruments of Uganda*. Downloaded from <http://www.ugandatourguide.com/musical-instruments.html> on 17th July 2007.
- Anon. (n.d.) *Drum (Musical Instrument)*. MSN Encarta Encyclopedia. Downloaded from <http://encarta.msn.com/encnet/refpages/RefArticle.aspx?refid=761570843> on 17th July 2007.

RAJA ISKANDAR BIN RAJA HALID, Pensyarah di Fakulti Teknologi Kreatif dan Warisan, Universiti Malaysia Kelantan. Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: raja_iskandar68@hotmail.com

Kesenian Indang Dalam Konteks Budaya Rakyat Minangkabau

Ediwar⁸

West Sumatera, one of Indonesia provinces, is the home of the Minangkabau ethnic group, except in the Mentawai area, where they do not live. In this area, there are various kinds of performing folk arts, such as dance, music, theatre and oral literature. In this global age, the conditions of these art forms are varied, some are developing well while others are experiencing a decline, and heading towards extinction.

One particular art form which is continuing to thrive to the present day is Indang. Historically, Indang is the realisation of the education system of the Islamic prayer houses, known as surau, in step with Islamic missionary activities and also with the process of Islamization which was taking place in various parts of the archipelago. Originally, Indang was used as a means of developing religious teachings by the Islamic leaders and teachers of the surau. Gradually, over a period of time, Indang developed into a folk art which was performed at a place known as laga-laga. It subsequently became an art form packaged for audiences and market orientated, paying more attention to the taste of the masses. The music and words used are generally current hits. In the present age, Indang is beginning to be developed into a tourist commodity.

Key word: *performing folk arts, indang folk art, developing religious teachings*

Pengenalan

Sumatera Barat adalah salah satu provinsi di Indonesia yang didiami oleh suku bangsa Minangkabau--kecuali daerah Mentawai. Di daerah ini terdapat beragam jenis seni persembahan rakyat Minangkabau, seperti tari, musik, teater, maupun seni resitasi. Kondisi kesenian itu dalam era globalisasi sekarang sangat bervariasi, ada yang berkembang baik dan ada pula yang mengalami kemunduran menuju kepunahan.

Salah satu kesenian yang cukup berkembang hingga kini adalah Indang. Secara historis kesenian Indang erat hubungannya dengan pertumbuhan dan perkembangan agama Islam di Padang Pariaman khususnya dan Sumatera Barat umumnya. Pada mulanya persembahan ini digunakan sebagai sarana pengembangan ajaran agama Islam oleh ulama-ulama dan guru-guru agama di *surau*.

Kesenian Indang mengandung tiga dimensi seni, yaitu musik, tari dan sastra. Pemain Indang menari sambil menyanyikan syair-syair yang diiringi instrumen rapa`i (rebana). Syair-syair itu berisi puji-pujian kepada tuhan dan rasul, teks yang diambilkan dari ayat-ayat alqur`an, riwayat nabi, riwayat syekh, dan kajian sifat tuhan yang dua puluh. Pemainnya duduk berkelompok-kelompok dengan jumlah setiap kelompok sebanyak 8 hingga 22 orang. Mereka duduk berderet (bersyaf) yang sangat rapat, paha masing-masing pemain saling berhimpitan.

Dalam kurun waktu yang cukup panjang, kesenian Indang yang semula hidup dan berkembang dilingkungan *surau* berkembang menjadi kesenian rakyat yang dipersembahkan di *laga-laga*, dan difungsikan sebagai hiburan masyarakat dalam berbagai acara dan upacara adat,

⁸Penulis adalah pensyarah pada **Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI)** Padang Panjang, Sumatera Barat. Sekarang sedang mengambil program Ph.D pada Fakultas Sains Sosial dan Kemanusiaan, Universiti Kebangsaan Malaysia dalam bidang Pengajian Kebudayaan dan Kesenian Melayu.

seperti acara *alek nagari*, memeriahkan upacara *batagak penghulu*, *batagak rumah gadang*, dan sebagainya. Tradisi persembahan kesenian Indang dalam acara keramaian itu disebut *alek Indang*. Penyajian kesenian Indang dalam konteks persembahan rakyat merupakan penyajian tiga kelompok Indang yang bertanding. Masing-masing kelompok melaksanakan penyajian secara bergantian untuk melakukan pertanyaan, menjawab pertanyaan, dan sindir-menyindir dalam bentuk pantun secara spontanitas. Bagi kelompok yang tidak mampu menjawab pertanyaan kelompok lawan, akan dianggap kalah dalam persembahan Indang.

Dewasa ini kesenian Indang mengalami perkembangan baru, yaitu tidak hanya difungsikan sebagai pemeriah atau penyemarak berbagai kegiatan adat istiadat masyarakat dalam suatu saja, melainkan berkembang menjadi salah satu persembahan yang berorientasi pasar, yaitu berupa seni kemasan yang tidak selalu terikat dengan bingkai *tradisi baidang*. Kini kesenian Indang mulai dijual kepada masyarakat yang lebih luas dari lingkungan semula, yaitu kepada wisatawan, baik wisatawan lokal maupun mancanegara. Di sini kesenian Indang tidak mengandalkan pertandingan, akan tetapi lebih mengutamakan hiburan dengan menampilkan satu kelompok pemain.

Cara Penelitian

Penelitian ini dilakukan melalui beberapa tahapan, yaitu; persiapan, penelitian lapangan, pengolahan data, dan penyusunan laporan. Keempat tahapan itu merupakan rangkaian kegiatan yang saling berkaitan untuk menyelesaikan masalah.

Persiapan adalah suatu kegiatan yang dilaksanakan berupa survei awal untuk mencari informasi dan gambaran global tentang kelompok-kelompok Indang di Padang Pariaman. Dalam hal ini untuk mengetahui kesenian Indang yang masih aktif, antara hidup dan mati., serta sama sekali tidak melakukakan kegiatan lagi. Kemudian mendata tokoh-tokoh Indang dan tokoh masyarakat yang mengetahui seluk-beluk Indang untuk dijadikan informan kunci dalam penelitian ini. Pada tahap ini juga dilakukan studi pustaka untuk mengetahui berbagai aspek yang berhubungan dengan kesenian Indang, terutama dalam penyusunan proposal penelitian, agar tidak terjadinya duplikasi.

Penelitian lapangan merupakan tahap pengumpulan data lapangan yang ditempuh dengan cara observasi dan wawancara. Pada observasi berperan peneliti berusaha melibatkan diri dengan kegiatan pemain Indang dalam latihan, yaitu bernyanyi, menabuh rupa`i, dan menari. Disamping mengakrabkan diri dengan para seniman dan tokoh-tokoh Indang, serta tokoh masyarakat di Padang Pariaman. Sedangkan dalam observasi tak berperan, peneliti tidak terlibat langsung, namun lebih bertindak sebagai pengamat, memperhatikan dengan cermat tingkah laku pemain.

Untuk memperoleh informasi diperlukan wawancara dengan para seniman Indang dan tokoh masyarakat sebagai informan. Informan dipilih atas dasar kemampuan, pengalaman dalam bermain Indang, tuo Indang, dan tokoh masyarakat. Wawancara dilakukan lebih bersifat tidak formal dan berusaha menumbuhkan keakraban. Waktu dan tempat wawancara juga tidak terikat, melainkan bersifat santai dan dapat dilakukan pada setiap ada kesempatan, seperti di warung-warung, di lokasi pelaksanaan *alek Indang*, dan sebagainya.

Pengolahan data merupakan tindakan untuk menyeleksi dan menguji benar tidaknya data-data yang diperoleh dari wawancara dan observasi. Pertama dalam tindakan tersebut mengklasifikasikan data yang sudah terkumpul dari para informan dan hasil observasi kedalam kelompok-kelompok permasalahan. Kemudian data-data yang ada pada setiap kelompok permasalahan itu dibandingkan dengan data pustaka, kemudian dipadu dan diseleksi, sehingga terjadi fakta-fakta yang dapat dipertanggung jawabkan kebenarannya. Data-data tersebut digabung hingga menjadi alur pertanyaan - pertanyaan yang jelas dan mudah dimengerti.

Kesenian Indang Dalam Konteks Persembahan Rakyat

Kesenian Indang dalam konteks seni persembahan rakyat Minangkabau di Padang Pariaman merupakan produk budaya masa lampau yang hingga kini masih akrab dengan lingkungannya. Dapat difungsikan dalam berbagai kegiatan masyarakatnya, baik dalam upacara keagamaan, adat istiadat, dan kegiatan lainnya yang bersifat keramaian. Istilah kesenian rakyat digunakan untuk mengacu kepada bentuk-bentuk kesenian yang tidak punya hubungan dengan istana, melainkan seni yang datang dari pedesaan. Rakyat bukanlah hanya penduduk tertentu, mereka adalah orang desa, dan `kesenian rakyat` kelihatan sebagai kategori kesenian rakyat (*Volkskunst*) (Jennifer Lindsay, 1991 : 40).

Penyajian Indang lebih banyak menyampaikan peristiwa-peristiwa yang aktual dewasa ini. Persembahannya sangat ramai dikunjungi oleh masyarakat setempat. Mereka bersatu dalam satu kebersamaan menikmati seni rakyat ini, seolah-olah tidak terlihat jurang pemisah antara tingkatan kehidupan sosial masyarakat pengunjung, seperti kaya, miskin, pejabat, dan sebagainya. Hal ini adalah satu ciri dari seni rakyat itu sendiri, seperti diungkapkan Humardani :

. . . seni rakyat tumbuh dari kalangan rakyat secara langsung, lantaran dari masyarakat kecil saling mengenal secara akrab, bentuknya pun demikian. Akrab dan komunikatif setiap orang desa senang dengan hasil ciptaannya . . . (Humardani, 1991 : 44)

Tradisi *baindang* dalam konteks persembahan rakyat di Pariaman selalu menyajikan tiga kumpulan *indang* yang bertanding. Posisi tempat duduk ketiga kumpulan tersebut membentuk segi tiga. Sajian ketiga kumpulan ini disebut *sapanaiak indang* (satu kali sajian *indang*). Ketiga kumpulan *indang* tersebut melaksanakan pentas selama dua malam berturut-turut. Masing-masing kumpulan duduk bersila dan berderet dengan cara menghimpitkan paha kanan pada paha kiri temannya. Ketiga kumpulan *indang* melakukan tanya jawab atau sindir-menyindir tentang pelbagai macam persoalan yang terjadi saat persembahan berlangsung.

Jumlah pemain *indang* setiap kumpulan sekitar 8 hingga 22 orang, dengan ketentuan; satu orang bertindak sebagai *tukang dikia* (tukang zikir), dan selebihnya yang berjumlah ganjil duduk berderet di depan tukang zikir itu, iaitu *tukang aliah*, *tukang apik*, *tukang pangga*, dan *tukang palang*.

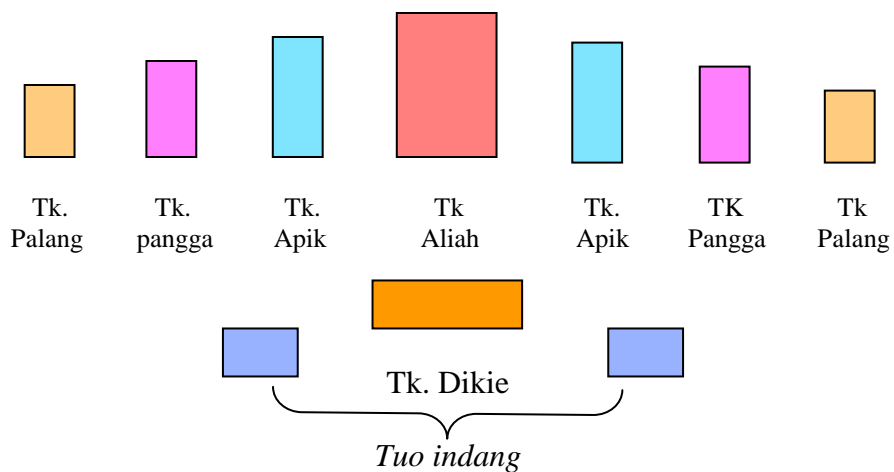
Tukang aliah, biasa juga disebut *tukang karang*, kerana dia adalah pembantu utama *tukang dikie* dalam mengarang syair dan pantun untuk menyindir, menanya, dan menjawab pertanyaan yang diajukan oleh *tukang aliah* pihak lawan. Pantun dan syair yang dibawakan oleh *tukang aliah* ini diikuti oleh anggotanya secara bersama-sama. Selain itu, *tukang aliah* juga bertugas mengawali dan mengakhiri persembahan, menentukan pola tabuhan *rapa'i*, menentukan arah gerak tari, serta peralihan lagu. Posisi duduk *tukang aliah* ini adalah paling tengah dari susunan anak *indang*.

Tukang apik, terdiri dari dua orang yang mengapit kedudukan *tukang aliah*. Satu orang di antaranya bertugas meningkah atau memberi variasi bunyi *rapa'i* yang ditabuh *tukang aliah*, sedangkan satu orang lagi bertugas menabuh *rapa'i* dengan pola yang berbeza dari pola tabuhan *tukang apik* pertama.

Tukang pangga, terdiri dari dua orang atau tiga orang yang duduk di sebelah kiri *tukang apik* bagian paling kiri, dan di kanan *tukang apik* sebelah kanan. *Tukang pangga* biasanya terdiri dari remaja-remaja berumur sekitar 12 sampai 17 tahun. Mereka adalah pemanis (memperindah) susunan anak *indang* lainnya, dan biasanya juga disebut predikat *bungo nan salapan* (bunga yang delapan). Pola tabuhan *rapa'i* sama dengan pola tabuhan *tukang apik* kedua.

Tukang palang, terdiri dari beberapa orang anak-anak berumur antara 7 sampai dengan 12 tahun. Mereka adalah generasi penerus *indang*. Mula-mula sebagai pengikut dan lama kelamaan meningkat pada tingkat lebih tinggi. Mereka duduk paling ujung dalam bermain *indang*. Pola tabuhan *rapa'i* sama dengan pola tabuhan *tukang apik* kedua.

Selain tugas anggota-anggota pemain di atas, juga terdapat tugas lain yang dijabat oleh orang tertentu, dan dia adalah termasuk bagian penting dalam anggota *indang* yang disebut dengan *tuo indang*. *Tuo indang* atau *tuo lalaga*, adalah orang yang bertugas menjaga keselamatan anggota pemain secara keseluruhan, baik lahir maupun batin. Kerana *baindang* merupakan pertandingan, maka sering terjadi juga saling menguji kemampuan ilmu-ilmu kebatinan yang tidak dapat dilihat dengan mata. Dalam bahasa daerah Minangkabau diungkapkan *menjago angin nan kabasiua, manjago ombak nan kabadabue* (Menjaga anak *indang* dari pelbagai kemungkinan yang mengganggu kelancaran persembahan, baik lahir maupun batin).



Posisi pemain indang

Kalah dan menangnya kelompok kesenian Indang sangat memegang peranan penting dalam mengangkat harkat dan martabat *nagari* tempat kesenian itu dibina. Apabila kelompok mengalami kekalahan dalam bertanding, yang akan merasa malu bukanlah kelompok Indang itu saja, tapi juga seluruh *nagari*. Oleh karena itu, pelaksanaan kegiatan *alek Indang* dalam suatu *nagari*, seperti *ninik mamak*, *alim ulama*, dan *cerdik pandai*. Mereka ibarat *tali nan tigo sapilin* atau *tungku nan tigo sajarangan* yang tidak dapat dipisahkan satu sama lainnya dalam pelaksanaan *alek*. *Ninik mamak* sebagai pimpinan adat akan melaksanakan tugasnya sesuai menurut adat Minangkabau. *Alim ulama* sebagai golongan kaum agama akan melaksanakan tugasnya sesuai menurut ajaran agama Islam, dan *cerdik pandai* akan melaksanakan tugasnya menurut konsep-konsep pemikiran intelektual, atau dunia ke kinian, dan berusaha menjaga tata nilai yang berlaku dalam masyarakat.

Pada saat acara *alek Indang* terdapat berbagai tingkah laku yang mencerminkan sosial budaya masyarakat Pariaman, baik tingkah laku pemain Indang maupun tingkah laku masyarakat dalam menikmati persembahan Indang, tentu saja tingkah laku itu akan berbeda dengan tingkah lakunya sehari-hari. Tingkah laku pemain yang menarik adalah tingkah laku dalam bernyanyi, menabuh *rapa'i*, dan mengungkapkan pertanyaan dan menjawab pertanyaan dengan cara spontan. Mereka bertingkah laku sebagai penyaji seni yang akan dikomunikasikannya kepada masyarakat, dengan sendirinya berusaha agar masyarakat senang menonton persembahannya.

Demikian juga tingkah laku masyarakat penikmat, mereka ada yang bersorak, tersenyum, sinis, dan sebagainya menyaksikan persembahan kesenian Indang.

Kebiasaan-kebiasaan gerakan fisik itu termasuk salah satu ciri dari kebudayaan seni persembahan Indang. Hal ini sesuai menurut Merriam :

The model proposed here is a simple one and yet it seems to fulfill these requirements. It involves study on three analytic levels—conceptualization about music, behavior in relation to music, and music sound itself. The first and third levels are connected to provide for the constantly changing, dynamic nature exhibited by all music systems. (Alan P. Merriam, 1964 : 32)

Hal ini menunjukkan bahwa dalam bermain musik bisa juga mempertajam rasa komunikasi dengan publiknya. Jadi, masalah tingkah laku dalam setiap jenis musik akan terdapat suatu cara gerak (*gesture*) untuk melukiskan gaya persembahan musiknya (kesenian), dan sekaligus untuk membedakan gaya penyajian suatu jenis seni bila dibandingkan gaya penyajian seni lainnya pada suatu etnis. Demikian halnya melihat musik kesenian Indang di rantau Pariaman.

Kesenian Indang yang didapati sekarang telah banyak mengalami perubahan dan pergeseran seiring dengan perkembangan sosial budaya masyarakat dari zaman ke zaman. Hal ini menunjukkan bahwa kesenian indang adalah produk budaya masyarakat yang tidak terlepas dari masyarakatnya dengan segala aktivitas budaya yang mencakup; mencipta, memberi peluang untuk bergerak, memelihara, menularkan, dan mengembangkan untuk kemudian menciptakan kebudayaan baru lagi (Umar kayam, 1981 : 39). Lebih lanjut Selo Sumardjan menyatakan, bahwa perkembangan kesenian pada umumnya mengikuti proses perubahan yang terjadi dalam kebudayaan suatu masyarakat. Sebagai salah satu unsur kebudayaan maka kesenian akan selalu bergerak dan berkembang apabila kebudayaan bersikap terbuka terhadap perubahan dan inovasi (Selo Sumardjan, 1980/1981 : 21).



Foto 1: Pemain indang sedang menari mengikuti nyanyian tukang dikie. dibelakangnya terlihat penonton penikmat npersembahan.

Masyarakat Padang Pariaman berpandangan bahwa kesenian Indang sangat berperan penting dalam kegiatan adat sebagai *bunga adat* atau *Pamanih adat* (pemanis). Istilah bunga adat menunjukkan kepada cerminan nilai-nilai adat, sedangkan yang dimaksud dengan pemanis adat adalah penyemarak, pemeriah upacara-upacara adat seperti *batagak rumah gadang*, *batagak penghulu*, dan *alek nagari*. Peranan kesenian—termasuk Indang—di Minangkabau disebutkan dalam mamangan berikut :

*Kalau alam alah takambang,
Marawa tampak takiba,
Aguang tampak tasanguik,
Adaik badiri di nagari,
Silek jo tari ka bungonyo,
Pupuik jo gandang ka gunjainya.*

Terjemahan :

Kalau alam sudah terkembang,
Marawa kelihatan sudah terkibar,
Gong kelihatan tersangkut,
Adat berdiri di negeri,
Silat dengan tari akan bunganya,
Puput dan gendang akan gunjainya.

Mamang adat di atas menunjukkan bahwa sepenuhnya masyarakat melakukan upacara adat adalah dengan menghadirkan keramaian dalam bentuk kesenian, seperti di Padang Pariaman *alek nagari* sering dimeriahkan dengan kesenian Indang (*baindang*). Oleh karena itu, kesenian Indang perlu di kembangkan dari generasi ke generasi berikutnya.

Pengembangan Kesenian Indang

Pengembangan dimaksud adalah suatu usaha yang meliputi pengolahan untuk memberi nafas baru yang kreatif sesuai dengan perkembangan masa kini. Tentu saja adanya pelaku yang menjalankannya, apakah itu seseorang, lembaga, kelompok masyarakat, pengusaha atau pelindung (Edi Sedyawati, 1981 : 52).

Mengamati perkembangan kesenian Indang dewasa ini menunjukkan bahwa perkembangannya cukup menjanjikan masa depan yang positif bagi perkembangan selanjutnya. Dampaknya sangat dirasakan masyarakat Padang Pariaman hingga kini, yaitu dengan semakin banyaknya kelompok-kelompok Indang atas binaan *nagari*. Setiap adanya kegiatan *alek nagari*, selalu ramai dikunjungi anak-anak Indang, baik yang ikut pentas maupun yang tidak.

Pengembangan kesenian Indang dapat dilihat dari dua sudut pandang, yaitu pengembangan kualitas dan pengembangan kuantitas. Pengembangan kualitas lebih cenderung kepada materi sajian Indang, yaitu dengan memperkaya dan memperindah unsur-unsur musik, unsur-unsur sastra, dan gerak tari. Semuanya itu bertujuan untuk menyesuaikan dengan selera masyarakat penikmat kesenian ini. Sedangkan pengembangan secara kuantitas adalah usaha memperluas ruang lingkup penyajiannya, yaitu tidak hanya untuk kebutuhan persembahan dalam rangka *alek nagari*, akan tetapi juga dapat dipertunjukkan diluar konteks tersebut, seperti untuk kepentingan hajatan keluarga, kepentingan pemerintah, dan kepentingan hiburan lainnya.

Perubahan atau pergeseran kesenian Indang dari waktu ke waktu tentu saja hal yang wajar, dan sudah hukum alam, karena keinginan manusia selalu berkembang. Maka Indang yang bergerak dari surau menjadi kesenian rakyat, dan selanjutnya menjadi seni kemasam menunjukkan bahwa kesenian Indang bukanlah kesenian yang kaku, tetapi kesenian yang hidup

senafas dengan tradisi-tradisinya yang luwes. Di dalamnya ada unsur-unsur *konserfatif* kuat dan bertahan, dan unsur-unsur *progresif* dapat mengembangkan diri dari cerminan alam yang selalu berubah mengikuti zaman. Namun dalam penerimaan unsur-unsur baru selalu berpedoman pada *nan elok dipakai, nan buruak di buang* atau yang baik dipakai, yang buruk dibuang. Hal ini sesuai dengan konsep perubahan menurut adat Minangkabau yang berbunyi ; *usang-usang dipabaharui, lapuak-lapuak dikajangi, nan elok dipakai, nan buruak dibuang, kok singkek diuleh, panjang mintak dikarek, nan umpang mintak disisik* (usang-usang diperbaharui, lapuk-lapuk diperbaiki, yang baik dipakai, yang buruk dibuang, jika pendek ditambah, panjang mintak dipotong, jika kurang mintak disisik). (Nasroen, 1957 : 40-41)

Perubahan dapat terjadi karena keinginan-keinginan kelompok masyarakatnya, atau oleh keinginan individu-individu yang ada dalam kelompok masyarakat pendukung budaya tersebut, seperti yang dikatakan Koentjaraningrat :

. . . ketika ada suatu krisis dalam masyarakat yang bersangkutan, yang berarti bahwa dalam masyarakat itu ada sejumlah orang yang menentang keadaan karena mereka sadar akan kekurangan-kekurangan yang ada dalam masyarakat sekelilingnya, dan merasa tidak puas dengan keadaan. (Koentjaraningrat, 1990 : 111).

Dalam keadaan demikian, perubahan kesenian Indang akan lebih mudah terjadi. Sebagai akibat dari proses ini adalah terjadinya pengembangan bentuk dan isinya, dan kadang-kadang berbeda sama sekali dengan awal pertumbuhannya. Hal ini sesuai menurut Djoko Suryo dan kawan-kawan mengatakan, bahwa dilihat dari kualitasnya, kehidupan sosial budaya merupakan sesuatu yang berkesinambungan, yaitu sesuatu yang tidak pernah putus oleh proses perkembangannya. Dalam proses perjalanannya, kehidupan sosial budaya akan mengalami berbagai perubahan berupa penambahan-penambahan unsur-unsur baru dan pelepasan unsur-unsur lama, baik melalui penemuan maupun peminjaman secara selektif. (Djoko Suryo, 1995/1996 : 21).

Demikian halnya kesenian Indang, berbagai perubahan juga terjadi di sana-sini, baik bentuk maupun isi. Bagi unsur-unsur lama yang dikira dapat dimanfaatkan dan sesuai menurut sekera zamannya akan tetap terpakai dan dikembangkan, dan bagi yang sudah tidak cocok akan lepas sendirinya dalam konteks persembahan zaman yang dilaluinya.

Semenjak tahun 1970-an kehidupan sosial budaya masyarakat Sumatera Barat secara perlahan-lahan mengalami perubahan menuju sikap masyarakat pada pola perilaku budaya modern. Persentuhan kebudayaan memberi pengaruh besar bagi kehidupan masyarakat, baik faktor dari dalam maupun dari luar yang meningkat dengan majunya teknologi. Komunikasi dan informasi, hingga mengantarkan terjadinya suatu pergulatan budaya pribumi dengan budaya yang datang. Secara tidak langsung memberikan dampak bagi keberadaan kesenian Indang. Sebagian masyarakat berpandangan bahwa dengan meningkatnya intensitas kontak-kontak budaya akan menghancurkan tradisi-tradisi yang dianggap sudah mapan—termasuk Indang—yang punya nilai filosofi tinggi, karena dengan masuknya budaya lain kita akan berhadapan langsung dengan suatu kebudayaan asing termasuk gaya hidup yang didemonstrasikan oleh pendatang. Di pihak lain ada yang menyatakan bahwa dengan masuknya budaya luar mendorong kita untuk lebih kreatif dan peduli membuat kesenian itu hidup seiring dengan perkembangan zaman.

Sehubungan dengan semakin tajamnya pergulatan budaya di Sumatera Barat dewasa ini, disadari bahwa untuk menghidupkan kesenian Indang memerlukan pergumulan dan perjuangan dalam kurun waktu yang cukup panjang. Keberanian dan kreatifitas seniman untuk mengembangkan kesenian Indang sangat membantu kemungkinan terwujudnya suatu alternatif

baru, agar kesenian Indang tidak tergilas habis oleh budaya yang datang. Soedarsono mengatakan, bahwa hadirnya era informasi dan komunikasi global, kesenian tradisi seperti mendapat perlawanan yang ketat melawan dirinya sendiri dan budaya luar. Kalaupun kesenian itu hidup, biasanya telah mengalami suatu pergeseran fungsi. Tidak terbatas fungsi ritual yang melekat dengan adat istiadat dan agama, tapi kini cenderung sebagai media lain berupa tontonan dan bahkan sebagai propaganda (Soedarsono, 1996 : 9)

Gejala lain yang sudah mulai terlihat sekarang adalah munculnya kelompok-kelompok Indang `berorientasi pasar`. Kesenian jenis ini sengaja di kemas menjadi seni `komersial` oleh seniman-seniman Indang dan pelindung seni untuk memenuhi selera pasar, yaitu pengembangan kesenian Indang dari konvensi-konvensi kerakyatan menjadi seni kemas. Kesenian Indang jenis ini tidak harus dipertandingkan antara tiga kelompok, melainkan satu kelompok saja. Pemainnya tidak hanya laki-laki tetapi juga wanita-wanita cantik. Kostum lebih divariasikan dengan warna-warni yang terbuat dari bahan yang bagus. Jenis kesenian ini banyak dimanfaatkan masyarakat untuk memeriahkan berbagai acara adat istiadat, seperti acara helat kawin, meresmikan pengangkatan penghulu, memeriahkan berbagai acara kenegaraan, dan sebagainya.

Fenomena kesenian Indang yang berorientasi pasar ini garapannya lebih memperhatikan selera massa. Seniman mengkemas aspek musikal kesenian Indang dengan mengadopsi lagu-lagu yang ngetop masa kini, seperti *dangdut* dan *pop daerah*, sehingga seniman yang berorientasi pasar ini seakan mempunyai semboyan *makin banyak penggemarnya makin besar peluang pasarnya*. Tidak hanya musikal, akan tetapi juga aspek lain, seperti pakaian, syair-syair, tempat persembahan, dan sebagainya. Dengan demikian, kesenian Indang kemas orientasi pasar adalah pengaruh kepentingan ekonomi (Umar Kayam, 1994 : 159).



Foto 2: Persembahan indang yang sudah mengalami perkembangan sebagai seni komersial (dok. Ediwar)

Fenomena lain adalah dikembangkannya kesenian Indang untuk kepentingan kepariwisataan. Disini kesenian Indang sengaja dikemas untuk selera penikmatnya yang baru, dengan sendirinya garapannya disesuaikan dengan selera wisatawan itu, baik lokal maupun mancanegara. Disini muncul penggarapan bentuk persembahan, pola lantai, gerak, musik dan lagu-lagu yang dibawakan, agar wisatawan yang menikmati juga merasa puas menyaksikan kesenian Indang ini. Dengan perubahan itu, tontonan ini menjadi lebih menarik dengan indikasi makin banyaknya penikmat kesenian ini.

Bentuk persembahan Indang yang mereka selenggarakan hanya *sasandiang* atau satu kelompok (group) Indang saja, dengan durasi persembahan sekitar satu jam. Pemainnya tidak hanya laki-laki, tapi ada juga group Indang wanita. Pertimbangan yang mendasar secara umum dari pemerintah daerah adalah untuk menumbuhkan minat anak-anak didik mempelajari kesenian Indang.

Apabila dibandingkan antara kesenian Indang kemasan dengan kesenian Indang sebagai seni persembahan rakyat tampak jelas perbedaan mendasar dan cenderung kearah *pendegradasian* substansi Indang itu sendiri. Kalau persembahan Indang hanya dilakukan dengan satu group Indang saja, maka prinsip utama yang hilang adalah keindahan sastra dalam bentuk debat. Disini tidak terjadi saling melontarkan dan menjawab pertanyaan, sindir-menyindir dalam bentuk sinisme dan sarkasme serta perumpamaan-perumpamaan yang ditujukan kepada masing-masing lawan tandingnya. Justru yang muncul hanyalah Indang yang bersifat monolog. Kalau Indang bersifat monolog maka Indang itu sudah kehilangan tradisi pembagian waktu (tidak ada *galegek sanjo, galegek larut malam, galegek hari akan siang*).

Walaupun telah terjadi berbagai alternatif pengembangan kesenian Indang kearah pasar dan seni wisata dewasa ini, namun suatu hal yang menggembarakan adalah dengan tidak mengurangi aktivitas tradisi *baindang* pada acara-acara *alek nagari* dalam persembahan rakyat. Masyarakat masih mempunyai antusias ingin menyaksikan seni debat ini. Mereka masih tetap menjagokan kelompok-kelompok Indang kesukaannya. Akan tetapi kelompok-kelompok Indang dalam konteks kerakyatan ini tetap pula berusaha meningkatkan kualitas penyajiannya, yaitu memasukkan lagu-lagu dan persoalan-persoalan baru yang diminati selera generasi sekarang.



Foto 3: Salah satu garapan baru yang bersumber dari kesenian Indang oleh mahasiswa STSI Padang Panjang (Dok. Ediwar)

Musik Kesenian Indang

Musik merupakan salah satu unsur yang amat penting dalam persembahan *indang*. Musik yang digunakan berupa musik vokal dan instrumental. Penyajian musik vokal adalah berupa nyanyian yang dilakukan pemainnya sambil melakukan gerak tari, sedangkan musik instrumen disajikan pada awal persembahan, saat perubahan dari satu lagu ke lagu lainnya, pengaturan ritme gerak tari, dan penutup persembahan. Instrumen musik yang digunakan adalah *rapa'i*.

Musik vokal di Sumatera Barat lebih dikenal dengan istilah *dendang*. Orang ber*dendang* sama artinya dengan orang bernyanyi atau orang sedang melagu. Namun untuk musik vokal kesenian *indang* masih memerlukan pertimbangan lebih lanjut. Pertimbangan itu berdasarkan kepada suatu kenyataan yang ditemui di lapangan (terutama di daerah Padang Pariaman), dimana masyarakat dan musisinya akan memberikan nama dan jenis musik vokal dengan istilah *lagu indang* atau *dendang indang*. Dalam Kamus Bahasa Indonesia disebutkan, bahwa pengertian lagu yang berkaitan dengan musik vokal adalah ragam nyanyian, ragam musik vokal.

Berdasarkan uraian di atas, ternyata tidak semua musik vokal dapat disebut sebagai *dendang* di Minangkabau, tetapi *dendang* itu adalah salah satu istilah di antara musik vokal yang di dapati di Minangkabau. Di daerah Payakumbuh terdapat pula istilah lain untuk menyebut jenis musik vokal seperti *talerek*, *badoak*, dan *sijobang*.

Atas dasar itu dapat dirumuskan bahwa pengertian lagu *Indang* adalah salah satu musik vokal dalam tradisi persembahan kesenian *indang* di daerah Padang Pariaman yang ditandai dengan ciri-ciri: 1) penyajian diiringi dengan instrumen *rapa'i*; 2) Pemusiknya (penyaji lagu *Indang*) disebut dengan “tukang”, seperti *tukang dikie*, *tukang aliah*, *tukang apikl*, *tukang pangga* dan *tukang palang*; 3) teks yang digunakan adalah bahasa daerah dialek Padang Pariaman, berbentuk syair dan pantun; 4) kesan musikal dari alur melodinya umumnya bernafaskan Islam, seperti irama gambus, qasidah, irama padang pasir; 5) penyajiannya dilakukan dalam posisi duduk membentuk segi tiga, terdiri dari tiga kelompok yang mengadakan pertandingan berupa tanya jawab, sindir menyindir berbagai masalah kehidupan, baik masalah agama maupun masalah lainnya.

Sedangkan ciri-ciri *dendang* dikelompokkan atas empat aspek: 1) penyajiannya diiringi dengan instrumen yang bersifat melodis, misalnya saluang, rebab, dan sebagainya; 2) teks nyanyian umumnya berbentuk pantun; 3) biasanya dipersembahkan untuk kepentingan hiburan; dan 4) orang yang menyajikan disebut *tukang dendang*.²

Dalam setiap persembahan *indang*, biasanya pada persembahan pertama diawali terlebih dahulu dengan *Alilarao* atau *Ali alarao* sebagai lagu pembuka, paling kurang oleh salah satu grup *indang*. Lagu ini merupakan ciri khas yang masih tersisa dari lagu *indang* yang berciri keislaman atau bernuansa Islam. Namun dalam perkembangan sekarang, lagu-lagu yang sering dimainkan dalam persembahan *indang* adalah lagu-lagu tradisi dan lagu-lagu baru hasil dari adaptasi lagu pop Melayu, Minang, dan lagu-lagu yang berirama Hindustan. Lagu tradisi antara lain seperti: *Galombang Piaman*, *Ragam Budaya*, *Pukek Usang*, *Sobaik Kanduang*, *Ombak Mamacah*, *Berambun Malam*. Lagu-lagu yang beradaptasi dengan labu-labu yang populer juga sering dimasukkan pada persembahan *indang* dalam rangka menyesuaikan dengan perkembangan selera masyarakat lain seperti: *Aduh Buyung* (dangdut), *bunga Dahlia* (Melayu/Dangdut), *Talago Biru* (Minang), dan lain-lain.

² Gitrif Yunus, “Studi Deskriptif Gaya Penyajian *Dendang* Singgalang Dalam Tradisi Persembahan Saluang *Dendang* di Luhak Nan Tigo Minangkabau Sumatera Barat”, (Skripsi Sarjana, Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara Medan, 1990), 63.


Walaupun lagu-lagu yang dibawakan cukup menentukan kepopuleran kelompok *indang*, namun bukanlah ditentukan oleh banyaknya lagu yang disajikan dalam suatu persembahan, akan tetapi yang lebih diutamakan adalah kemampuan berdebat untuk memecahkan masalah yang sedang *dipacatuihkan* (diperdebatkan). Oleh karena membawakan lagu juga tergantung dari kecenderungan atau keinginan dari *tukang dikie* dan *tukang karang*, maka setiap persembahan sangat bergantung dari kesukaan *tukang dikie* dan *tukang aliah* (tukang karang). Durasi waktu yang dipergunakan dalam membawakan salah satu lagu sangat bergantung kepada kesukaan *tukang dikie* dan *tukang aliah* (*tukang karang*). Masing-masing *tukang dikie* dan *tukang karang* dari setiap grup *indang*, mempunyai lagu-lagu yang disenanginya.


Dalam disiplin ilmu etnomusikologi perihal mendeskripsikan bentuk suatu musik pada hakikatnya adalah hubungan unsur-unsur yang ada dalam musik tersebut.³ Salah satu hal yang dapat dihubungkan dalam lagu-lagu *indang* adalah *tanggak lagu*, dan *pangga lagu*. Istilah tersebut adalah konsep masyarakat pendukung kesenian *indang* terhadap bagian-bagian dari sebuah lagu.

Tanggak lagu adalah istilah yang digunakan untuk menyebut satu bagian lagu. Apabila dinyanyikan akan memberikan kesan selesai satu bagian gerak melodi. *Tanggak lagu* apabila dianalogikan dengan istilah musik Barat adalah *sentence* dalam bahasa Inggris.

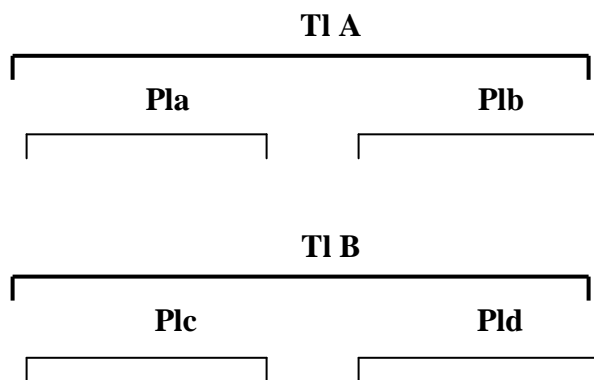
Pangga lagu adalah sub-bagian dari *tanggak lagu*. *Pangga lagu* dikelompokkan menjadi dua bagian, yaitu *pangga lagu* yang berfungsi sebagai tanya (*pangga lagu tanya*), yaitu sebuah gerak melodi yang menunjukkan belum selesainya sebuah lagu, biasanya berkesan tanda 'koma' dalam bahasa, yang memerlukan lanjutan untuk selesainya sebuah lagu. Maka di sinilah pentingnya suatu *pangga lagu* yang berfungsi untuk menjawab pertanyaan (*pangga lagu jawab*). *Pangga lagu* tersebut identik dengan istilah *phrase* dalam teori musik Barat.

Untuk melihat bagian-bagian dari musik *indang* dalam tulisan ini telah terjadi modifikasi bagian-bagiannya, yaitu bagian yang sama ditandai dengan kode yang sama pula. Kode yang dipakai pada kesempatan ini adalah kode huruf dan garis, masing-masing tanda itu adalah:

1) Tanda garis tebal  yang teletak di atas notasi dengan posisi menghadap ke bawah adalah untuk menunjukkan *tanggak lagu*. Kemudian di atas garis tebal itu diberi kode huruf kapital Tl A, Tl B, untuk menyatakan satu *tanggak lagu*. *Tanggak lagu* yang sama diberi tanda yang sama, sedangkan *tanggak lagu* yang hampir sama atau hasil variasi diberi tanda angka 1,2,3, dan seterusnya, seperti Tl A, Tl A1, Tl A3, dan seterusnya.

2) Tanda garis tipis  yang teletak di atas notasi dengan posisi menghadap ke bawah adalah untuk menunjukkan *pangga lagu*. Kemudian di atas garis tipis itu diberi kode huruf kapital Pl a, Pl b, Pl c, dan seterusnya, untuk menyatakan satu *pangga lagu*. *Pangga lagu* yang sama diberi tanda yang sama, sedangkan *pangga lagu* yang hampir sama atau hasil variasi diberi tanda angka 1, 2, 3, dan seterusnya, seperti Pl a, Pl a1, Pl b3, dan seterusnya. Sedangkan dari *pangga lagu* adalah motif-motif.

³ Bruno Nettl, *Theory and Methode in ethnomusicology*, (New York, The Free Press a Division of Macmillan Publishing, Co.Inc, 1964), 198-208.



Melodi lagu-lagu *indang* pada dasarnya memiliki unsur *konstruktif* dan *dekoratif*. Unsur *konstruktif* adalah melodi lagu yang dibangun oleh nada-nada pokok yang menjadi dasar atau kerangka dalam sebuah lagu. Sedangkan nada-nada yang memberi variasi-variasi yang terdapat pada unsur *konstruktif* itu disebut *dekoratif*.

Kehadiran nada-nada yang termasuk *dekoratif* itu sangat ditentukan oleh kemampuan pemain *indang* dalam menghadirkan nada-nada alternatif dalam memberi variasi terhadap nada-nada batang (nada-nada pokok) agar gerak melodi agar lebih indah dan menarik tanpa mengurangi esensial musikal dari sebuah lagu. Hal ini sangat bergantung juga kepada kemampuan pengimajinasian, dan kreatifitas pemain *indang* memberi variasi suatu gerak melodi (Minang: *garinyiak*). Kemampuan *menggarinyiakkan* suara itu akan memberi karakter tersendiri bagi setiap pemain *indang*.

Lagu-lagu Indang

Galombang Piaman

Lagu Gelombang Piaman (notasi 1) terdiri dari 1 *tanggak lagu* (TIA), dibangun oleh satu *pangga lagu* tanya (PI a) dan satu *pangga lagu* jawab (PI b). Masing-masing *pangga lagu* terdiri dari delapan ketukan. Nada-nada yang digunakan untuk kelangsungan melodi lagu “Galombang Piaman” terdiri dari tujuh tingkatan nada, yaitu

Notasi 1. Tingkatan Nada Galombang Piaman








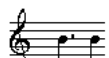

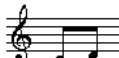

Notasi 2. Kerangka Melodi



Gerak melodi pada notasi 1 merupakan kerangka melodi dari lagu “Galombang Piaman”. Kerangka melodi tersebut akan mengalami pengembangan-pengembangan berupa penambahan nada-nada alternatif agar lagu yang dibawakan lebih indah. Perubahan-perubahan nada alternatif itu sesuai dengan gaya si seniman yang membawakan lagu tersebut, namun tidak mengurangi kesan musikal yang dimiliki lagu “Galombang Piaman”.

Setelah Penulis melakukan pentranskripsian dari beberapa seniman *indang*, ternyata garap melodi *pangga lagu a* terdapat pada ketukan ketiga nada

berkembang menjadi  ,
ketukan ke lima dari nada  berkembang menjadi  , dan ketukan ke
tujuh nada  berkembang menjadi 

Perkembangan melodi pada *pangga lagu b* terdapat pada ketukan ke tiga dari nada  berkembang menjadi  , dan ketukan ke lima nada  berkembang menjadi  , dengan demikian *tanggak lagu A* berkembang menjadi *tanggak lagu A1*, dan *pangga lagu b* berkembang menjadi *b1*.

Terjadinya pengembangan melodi dari kerangka melodi mengakibatkan terjadinya penggarapan hubungan teks dan nada, yaitu adanya suku kata yang menggunakan satu nada (*silabis*), dan ada juga yang menggunakan satu suku kata untuk beberapa nada (*melismatis*), seperti,

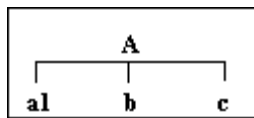
Notasi 3. Hubungan Teks dan Nada



Pada penyajian lagu “Galombang Piaman” pada saat persembahan akan terjadi pengulangan-pengulangan *pangga lagu*. Pengulangan tersebut sangat berhubungan dengan kebutuhan teks pantun berbentuk empat baris, yaitu dua baris pertama (sampiran) diulang. Sajian pertama adalah sampiran pantun yang menggunakan *pangga lagu a1* dan *pangga lagu a'1* dan *pangga lagu b'1*. Sajian ketiga adalah penambahan satu baris kalimat teks dengan menggunakan alur melodi *pangga lagu a'1*, sehingga *pangga lagu* tersebut berkembang menjadi *pangga lagu a"1*. Akhir melodi “Galombang Piaman” adalah dengan menggunakan *pangga lagu b'1*, seperti terlihat pada notasi 1.

Lagu Ragam Budaya

Lagu “Ragam Budaya” merupakan lagu satu *tanggak* (*tanggak lagu A*). *Tanggak lagu* ini terdiri dari tiga *pangga lagu*, yang berfungsi sebagai tanya (*pangga lagu a* dan *pangga lagu b*), dan satu *pangga lagu* berfungsi sebagai *pangga lagu* jawab (*pangga lagu c*). Bentuk dan struktur melodi lagu “Ragam Budaya”.



Notasi 4. Melodi Lagu Ragam Budaya

TIAI
 ka ra ka tau e si kan duang su dah ma la tuh doh ma lang
 P1 a1

P1 b1
 sung guah ba ja rak si kan duang Ja wa jo Mi nang

TIAI
 sung guahna ran tau si kan duang u rang Pi a ma doh ma lang
 P1 a1

P1 a1
 Oi nan ba ta buik si kan duang mang ko nyo pu lang

TIAI
 a la lah i la doh so baik ei dun sa nak oi si kan duang
 P1 a1

P1 a1
 Oi nan ba ta buik si kan duang mang ko nyo pu lang





Notasi 5. Kerangka Melodi

TIA
 Pla
 m m m

P1 b
 m m m

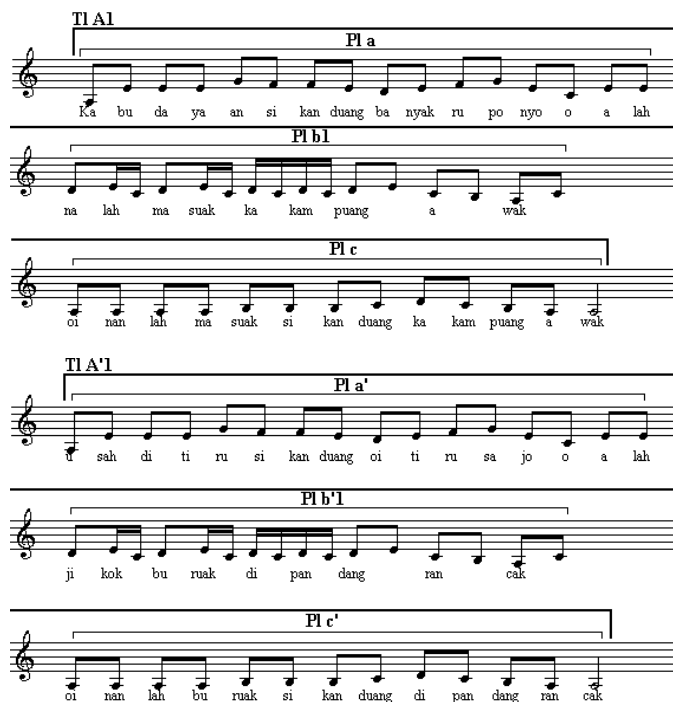
P1 c
 m m m m

Pada gerak melodi lagu “Ragam Budaya” sering terjadi penggarapan berupa variasi-
 variasi melodi yang diberikan oleh seniman *indang* ketika menyanyikannya. Pengembangan
 melodi *pangga lagu a* terjadi pada ketukan ketujuh dari nada

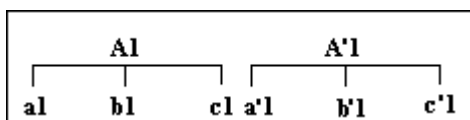
 berkembang menjadi  *pangga lagu b* terjadi pada ketukan
 pertama, kedua, dan ketiga, yaitu dari nada  berkembang menjadi 
 Pengembangan melodi pada *pangga lagu c* terdapat pada ketukan keenam nada
 menjadi  dengan demikian *pangga lagu a*, *b* dan *c* yang
 sudah mengalami variasi disebut dengan *pangga lagu a1*, *b1* dan *c1*, atau *tanggak lagu A1*.

Sajian lagu “Ragam Budaya” dalam hubungannya dengan teks terjadi pengulangan-
 pengulangan melodi untuk memenuhi kebutuhan teks berbentuk pantun enam baris, seperti
 transkripsi notasi berikut.

Notasi 6. Pengembangan Melodi



Bentuk dan struktur melodi lagu Ragam Budaya dalam hubungannya dengan teks adalah
 sebagai berikut:



Berdasarkan notasi 4 di atas, terlihat bahwa nada-nada yang digunakan bagi kelangsungan melodi lagu Ragam Budaya terdiri dari:



Gerak melodi itu umumnya merupakan langkah pendek-pendek yang membentuk kontur menaik dan menurun.

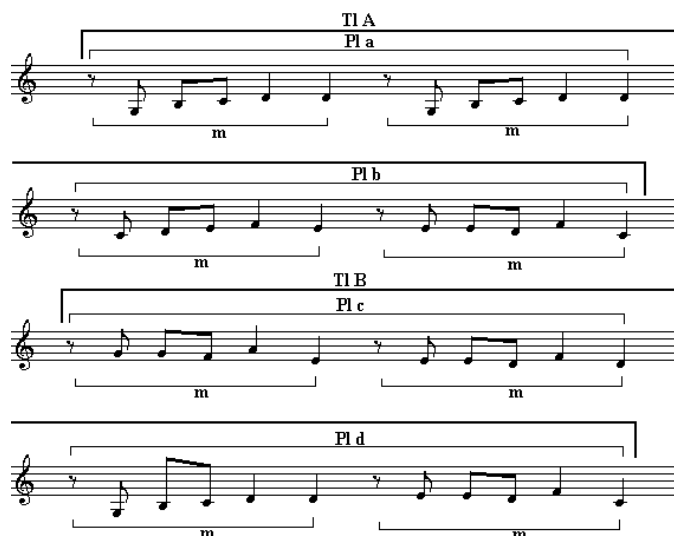
Lagu Pukek Usang

Lagu Pukek Usang terdiri dari dua *tanggak lagu*, yaitu *tanggak lagu A* dan *tanggak lagu B*. *Tanggak lagu A* terdiri dari *panga lagu tanya a* dan *pangga lagu jawab b*, sedangkan pada *tanggak lagu B* terdiri dari *pangga lagu tanya c* dan *pangga lagu jawab d*.

Notasi 7. Tingkatan nada



Notasi 8. Kerangka Melodi



Apabila diperhatikan gerak melodi dari masing-masing *pangga lagu*, ternyata terdapat beberapa persamaan, sehingga terkesan melodi dari *pangga lagu* atau *tanggak lagu* menjadi berulang-ulang, seperti ketukan pertama, kedua, ketiga, dan keempat (m pertama) adalah gerak melodi yang diulang oleh ketukan kelima, keenam, ketujuh dan kedelapan (m kedua) pada *pangga lagu a*, kemudian diulang pula oleh ketukan pertama, kedua, ketiga dan keempat (m ketujuh). *Pangga lagu d*. pada *pangga lagu b* ketukan kelima, keenam, ketujuh dan kedelapan (m kedelapan) *pangga lagu d*.






Pada penyajian lagu “Pukek Usang” terjadi pengulangan-pengulangan melodi untuk menyesuaikan kebutuhan teks (pantun). Pengulangan melodi itu terjadi pada;

Tanggak lagu A diulang secara utuh, baik teks maupun alur melodi. *Tanggak lagu B* diulang tetapi terjadi perubahan teks pada *pangga lagu c*, yaitu kalimat (alalah ilalah lah dunsanak oi), sedangkan *pangga lagu d* terjadi pengulangan utuh baik melodi maupun teks. Pengulangan-pengulangan melodi kadang-kadang mengalami variasi melodi ketika senman *indang* mengadakan persembahan. Variasi-variasi melodi umumnya berkisar pada nada-nada terdekat dengan nada batang, sehingga kesan musikal pokok dari lagu “Pukek Usang” tidak berubah.





Pola Darak Indang

Pola tabuhan instrumen *rapa’i* dalam persembahan kesenian *indang* disebut *darak indang*. *Darak indang* terdiri dari dua jenis menurut fungsinya, yaitu *darak panjang* dan *darak pendek*. *Darak panjang* biasanya berfungsi sebagai pembuka dan penutup peratunjukan, sedangkan *darak pendek* berfungsi sebagai perantara antara peralihan lagu atau gerak tari *indang*.

Instrumen *rapa’i* dimainkan oleh seluruh pemain *indang* kecuali *tukang dikie*. Permainan bunyi musikal *rapa’i* terdiri dari tiga tugas pemainnya, yaitu *panuruik-an*, dasar dan peningkah. Bunyi musik *panuruik-an* dimainkan oleh semua anak *indang* kecuali *tukang aliah* dan salah satu *tukang apik (tukang apik)* sebelah kiri atau sebelah kanan *tukang aliah*) Bunyi musikal dasar dimainkan oleh salah seorang *tukang apikl*. Bunyi musikal paningkah dimainkan oleh *tukang aliah*. Gabungan ketiga bunyi musikal yang dimainkan pemain *indang* itu akan menghasilkan suatu bunyi yang tingkah bertingkah. Oleh karena itu transkripsi *darak indang* akan dibuat dalam tiga kelompok (garis tegak penghubung *panuruik-an*, dasar dan paningkah).

Transkripsi bunyi *darak indang* digunakan simbol . Bunyi berdurasi setengah diberi simbol , seperempat diberi simbol , seperdelapan diberi simbol , dan berdurasi seperenembelas diberi simbol .

Transkripsi pola tabuhan *darak indang* ditulis dalam lima buah garis. Simbol-simbol itu terletak pada garis ke tiga. Simbol-simbol tersebut penulis gunakan karena belum adanya suatu metode transkripsi yang umum dipakai dalam daerah budaya Minangkabau. Walaupun demikian dalam transkripsi *darak* ini juga akan diadakan modifikasi-modifikasi sesuai menurut kebutuhan analisis, sekaligus penggambaran warna bunyi yang dihasilkan dari hasil pukulan pemain *Indang* pada membran *rapa’i*. Simbol untuk warna bunyi adalah:

-  = Bunyi *pak* (pukulan telapak tangan pada bagian tengah *rapa’i*)
-  = Bunyi *teng* (pukulan ujung jari pada bagian pinggir *rapa’i*)
-  = Bunyi *tung* (pukul ujung jari pada bagian tengah *rapa’i*)
- 


Pola Darak Panjang

Sebagaimana telah disebutkan di atas, bahwa *darak panjang* adalah pola tabuhan instrumen *rapa’i* yang digunakan sebagai pembuka persembahan dan penutup persembahan. Penyajian kesenian *indang* tidak langsung pada nyanyian tetapi terlebih dahulu diawali oleh permainan pola tabuhan instrumen *rapa’i*.

Penyajian *darak* di awal persembahan memberi tanda kepada masyarakat bahwa pertandingan *Indang* sudah dimulai. Maka *darak* diawal persembahan juga berfungsi untuk memanggil masyarakat pencinta kesenian *indang*. Biasanya apabila *darak indang* sudah menggema, maka rakyat langsung berkumpul dan mendekati ke lokasi (laga-laga) persembahan. Sedangkan penyajian *darak indang* sebagai penutup adalah mengulang kembali pola tabuhan *darak* panjang pada akhir persembahan, dan disini penonton sudah memahami bahwa persembahan *indang* sudah selesai.

Setelah penulis klasifikasikan pola tabuhan *darak* panjang ditemui enam pola ritme dasar yang diulang-ulang, pola ritme untuk masing-masing tugas pemain *indang* adalah:

Pola ritme panaruik-an

- a. 
- b. 
- (c) 
- (d) 
- (e) 
- (f) 


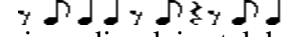


Pola ritme dasar

- a. 
- b. 
- c. 
- d. 
- e. 
- f. 

Pola ritme paningkah


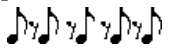
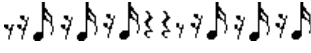
- a. 
- b. 
- c. 
- d. 
- e. 

f. 



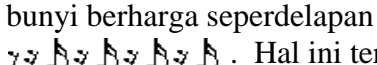
Darak panjang dimulai oleh paningkah dengan pola  Kemudian disambung oleh dasar dengan pola  Selanjutnya adalah pola *panuruik-an* yang bunyinya dimulai setelah pola  yaitu . Gabungan pola ritme itu diulang sebanyak tiga kali. Pola itu disebut sebagai pola awal. Gabungan pola tersebut seperti terlihat pada transkripsi berikut.

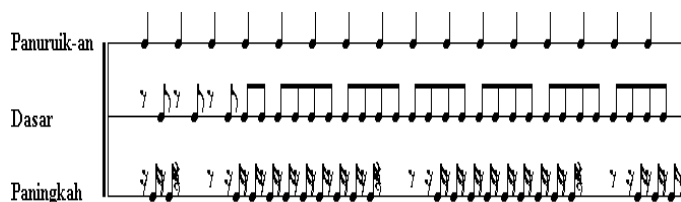


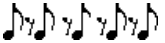

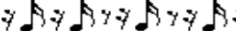
Setelah pola ritme awal, dilanjutkan dengan ritme yang disebut pola *takapik*, yaitu suatu pola permainan *darak* yang saling tingkah bertingkahnya bunyi *rapa'i* oleh tiga tugas penabuh *rapa'i* yang sudah ditentukan (*panurik-an*, *dasar*, dan *peningkah*). Dalam permainan pola ritme *takapik* akan terdapat beberapa pengembangan dari pola dasar. Pola *takapik* dasar disebut pola ritme *takapik* 1. Pengembangannya disebut pola *takapik* 2, dan pola ritme *takapik* 3.

Pola *takapik* 1 dimulai oleh *panuruik-an* dengan bunyi seperempat () kemudian ditingkah oleh dasar dengan pola  dan seterusnya, sedangkan untuk peningkah pola ritme dasar adalah paningkah dengan pola ritme  dan seterusnya. Hal ini dapat dilihat pada transkripsi berikut.

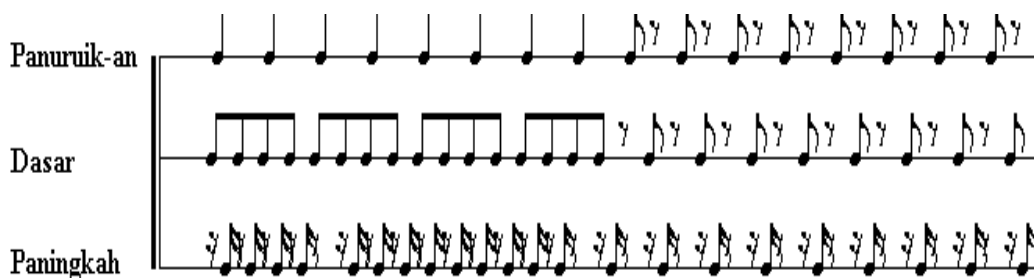


Pola ritme selanjutnya adalah pola *takapik* 2, menirukan pola pengembangan yang menuntut keterampilan dan kreativitas pemain dalam memainkan bunyi *rapa'i*, terutama pada tukang dasar dan tukang paningkah. Ketika tukang dasar memainkan pola ritme maka tukang paningkah juga harus maningkah pola ritme yang dimainkan tukang dasar agar permainan *darak* semakin menarik dan *indang*, yaitu (1) *panurik-an* memukul *rapa'i* dengan pola  dan seterusnya; (2) *tukang dasar* mengembangkan dengan pola  dan seterusnya; sedangkan (3) *paningkah* lebih memperbanyak bunyi berharga seperdelapan . Hal ini terlihat pada transkripsi berikut :



Pola ritme takapik 2 adalah (1) *panuruik-an* membunyikan pola  dan seterusnya, kemudian (2) *dasar* membunyikan pola ritme  *peningkah* membunyikan *rapa'* dengan pola  dan seterusnya, seperti transkripsi berikut

:



Kesimpulan

Kesenian Indang adalah salah satu kesenian yang bernafaskan Islam di Sumatera Barat. Kesenian ini pada awalnya hidup dan berkembang di lingkungan *surau*, dan difungsikan sebagai salah satu upaya pengembangan ajaran agama Islam. Lama kelamaan kesenian ini mengalami perkembangan menjadi kesenian rakyat yang dipersembahkan diluar *surau* yaitu di *laga-laga*.

Keluarnya kesenian dari lingkungan *surau*, dan menjadi kesenian rakyat, fungsi kesenian ini juga mengalami pergeseran, yaitu menjadi seni hiburan untuk memeriahkan berbagai acara dan upacara, seperti adat istiadat dan *alek nagari*.

Penyajian Indang dalam konteks persembahan rakyat sifatnya adalah bertanding antara tiga kelompok. Masing-masing bertanya jawab secara bergantian. Bagi kelompok yang tidak mampu menjawab pertanyaan dianggap kalah dalam persembahan.

Perkembangan selanjutnya adalah munculnya kesenian Indang yang berorientasi pasar dan salah satu komoditi pariwisata. Kesenian Indang mulai diungkit eksistensinya menjadi seni persembahan `komersial` termasuk untuk kepentingan pariwisata.

Daftar Kepustakaan

- Asril, 1997, “ Seni Persembahan Indang Pariaman Minangkabau, Pergeseran dari Relegius ke Profan, dalam *Jurnal Seni dan Budaya*, Nomor 1 tahun 1, Padang Panjang: Akademi Seni Karawitan Indonesia.
- Djoko Suryo, *et al*, 1995/1996 “ Dinamika Sosial Budaya Masyarakat di Pulau Jawa Abad VIII-XX”, Laporan Penelitian Kerjasama Dinas Pariwisata Daerah Propinsi Daerah Tingkat I Jawa Timur dengan Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Ediwar, 1999, “ Perjalanan Kesenian Indang Pariaman: dari *surau* ke Seni Persembahan”, Tesis Pascasarjana Universitas Gajah Mada Yogyakarta.
- Edy A. Effendi (ed), 1994. *Islam dan Dialog Budaya*, Jakarta: Puspa Swara.
- Edi Sedyawati, 1981, *Pertumbuhan Seni Persembahan*, Jakarta: Sinar Harapan.
- Gitrif Yunus, 1990, “Studi Deskriptif Gaya Penyajian Dendang Singgalang Dalam Tradisi Persembahan Saluang Dendang di Luhak Nan Tigo Minangkabau Sumatera Barat”, Skripsi Sarjana, Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara Medan.

- Koentjaraningrat, 1980, *Sejarah Teori Antropologi*, Jakarta: UI-Press.
- Lindsay, Jennifer, 1991, *Klasik, Kitsch, Kontemporer, Sebuah Studi Tentang Seni Persembahan Jawa*, Terjemahan Nin Bakdi Sumanto, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Mansoer, 1970. *Sejarah Minangkabau*, Jakarta: Bhratara.
- Marriam, Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*, Evanston: North Western University Press.
- Nasroen. M, 1957, *Dasar Falsafah Adat Minangkabau*, Jakarta: Bulan Bintang.
- Selo Sumardjan, 1980/1981, “ Kesenian Dalam Perubahan Kebudayaan ”, dalam *Analisis Kebudayaan* I nomor 2, Jakarta : Depdikbud.
- Soedarsono, 1996, ” Pergulatan Seni Tradisi Dari Fungsi Ritual Sampai Propaganda ”, dalam *Kedaulatan Rakyat*, Yogyakarta, 2 Maret 1996.
- Umar Kayam, 1981, *Seni, Tradisi, Masyarakat*, Jakarta: Sinar Harapan.
- Yayasan Bakti Nusantara, 1992, *Sumatera Barat: Profil Propinsi Republik Indonesia*, Jakarta: Yayasan Bakti Nusantara.
-

EDIWAR, Pensyarah di Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Padang Panjang, Sumatera Barat, Indonesia, beliau juga calon Ph.D di Universiti Kebangsaan Malaysia (UKM). Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: ediwat_62@yahoo.com

Interpretasi Sosial Melalui Monolog dan Soliluki

Fazilah Husin

dan

Ernawita Atan

Monolog dan soliluki adalah satu bentuk ujaran yang terhasil daripada tindakbalas pemikiran dan persekitaran sosial. Makalah ini akan menghuraikan pengaruh latar sosial terhadap pemikiran hingga mencetuskan dialog yang berbentuk monolog dan soliluki dalam drama Melayu. Monolog dan soliluki adalah antara bentuk pengujaran yang kerap digunakan oleh penulis karya kreatif bagi menggambarkan tahap kompleksiti sesuatu watak yang diciptakannya. Kajian ini juga akan memperlihatkan peranan monolog sebagai medium bagi menyampaikan buah fikiran serta idea yang berhubung dengan isu sosial. Data-data yang dikumpul melalui kaedah analisis teks ini diperoleh daripada teks *Laut Lebih Indah Dari Bulan* Antologi Skrip Teater Nam Ron (2009).

Monolog (monologue) berasal daripada perkataan Greek sementara soliluki (*soliloquy*) daripada bahasa Latin, kedua-duanya bermaksud 'single speech'.⁹ Bentuk ini mula ditemui dalam teks-teks drama pentas William Shakespeare seperti *Romeo and Juliet* dan *Henry IV*, dan antara yang terkenal ialah monolog/soliluki oleh Hamlet dalam teks *Hamlet* tentang 'to be or not to be,' : meluahkan rasa hatinya secara vokal sama ada mahu membunuh diri atau tidak. Dalam perkembangan drama dan teater semasa, dua bentuk ini telah ditandai dengan pendekatan dan tujuan pengucapan yang berbeza. Monolog lazimnya dilafazkan atau diucapkan secara langsung kepada penonton dalam dialog yang panjang atau sederhana panjang sementara pelakon-pelakon dalam produksi yang sama tidak berada di pentas atau berada di pentas, tetapi tidak berkomunikasi antara satu sama lain. Monolog pada asasnya merupakan luahan pemikiran watak tersebut, yang mempunyai permulaan kisah, perkembangan, dan ada penyudah.¹⁰ Luahan pemikiran itu adalah sesuatu yang tersimpan di dalam mindanya yang sukar untuk dikongsikan dengan semua orang, tetapi perlu diluahkan atau diberitahu kepada seseorang yang beliau rasakan berhak mengetahuinya atau boleh dipercayai. Dalam konteks persembahan, pengucapan itu ditujukan kepada penonton. Luahan hati dalam konteks drama dan teater konvensional ialah dialog yang dilafazkan kepada watak-watak lain, tetapi dalam konteks monolog dan soliluki, dialog tersebut bersifat monolog. Luahan hati itu yang juga disebut interior monolog, monolog dalaman, dan mungkin juga soliluki, telah diangkat menjadi satu kumpulan kata-kata yang membentuk pengucapan, wacana, atau penyampaian cerita yang lengkap.

Terdapat perbezaan yang begitu kecil dalam konsep, bentuk pengucapan, penggunaan monolog dan soliluki dalam drama atau teater.

Soliluki menurut Perng (2008) mempunyai beberapa tafsiran, tetapi beliau merumuskannya seperti berikut:

“either (1) a speech by a character when he is alone on stage, or (2) a speech not addressed to, or seemingly not addressed to, anyone on stage, hence not supposed to be overheard.”

Sebagaimana monolog, soliluki juga merupakan 'dialog' yang diucapkan oleh sesuatu watak semasa mereka bersendirian yang mana ucapan itu tidak ditujukan kepada sesiapa atau

⁹ <http://dictionary1.classic.reference.com/help/fag/language/d38.html>, 8/3/2010

¹⁰ Issue 28 - Writing th

e Monologue <http://www.theatrefolk.com/spotlights/28-writing-the-monologue>, 4/3/2010

penonton, malah tidak perlu didengar oleh orang lain. Aksi untuk pengucapan soliluki termasuklah membaca surat, berdoa, memarahi atau kesal terhadap perbuatan diri sendiri yang mana perasaan atau perbuatan ini sepatutnya hanya didengar oleh dirinya sendiri. Soliluki juga merupakan medium yang digunakan untuk aksi watak tersebut berhubung dengan Tuhan iaitu berdoa, mengadu, mengakui kesilapan diri, atau memohon ampun (Fazilah Husin, 2007). Soliluki lazimnya ditampilkan melalui watak-watak yang menghadapi konflik diri dan jiwa yang hebat, medium tersebut digunakan untuk mengukuhkan lagi situasi kritikal yang dialaminya itu. Justeru lazimnya bentuk dialog begini merupakan pendekatan untuk sesuatu watak itu berinteraksi dengan dirinya sendiri melalui luahan marah, sedih, kecewa, dan putus asa, yang dituturkan kepada diri sendiri:

(Spot kepada PAK KU yang sedang memancing. Umpan kailnya dimakan. Dia mendapat seekor ikan. Besar dan hitam, hodoh. Ikan terkodek-kodek).

PAK KU: Apa ni? Ikankah ni, syaitankah? *(Marah)*. Hei sungai, mentang-mentanglah aku mengharapkan rezeki daripada kau, ini yang kau beri? Ikan apa ni? Kalaulah aku tak bisu, aku akan cerita segala kisah kekotoran kau kepada dunia, apa yang terkandung dalam perut kau tu. *(Diam sejenak. Rasa terhina. Daif. Mengesat air mata)*.

Aku sedar aku telah jadi terhina, walaupun aku mulia asalnya (Noordin Hassan, 1997:23).

Monolog dalam perkembangan teater semasa telah pun menjadi satu genre atau bentuk teater yang tersendiri yang dipersembahkan secara solo tanpa komponen skrip yang lengkap dengan watak utama, watak pembantu, set dan prop yang berat, pergerakan cerita yang konvensional – pembukaan – perkembangan – konflik – klimaks – penyelesaian – penyudah. Genre ini telah menjadi salah satu daripada bentuk persembahan yang mampu berdiri sendiri dan menggerakkan hubungan yang lebih erat dengan penonton. Sementara soliluki masih lagi menjadi sebahagian skrip penuh atau perlu mendampingi monolog untuk muncul di pentas dan menjadi sebahagian persembahan. Monolog yang bersifat intim dengan penonton ini bukan hanya kerana bentuk persembahan solo dan posisi ‘one to one’ dalam panggung atau ruang persembahan; tetapi persoalan yang dibawakan oleh monolog ini juga bersifat peribadi, rahsia, dan emosi. Beberapa skrip monolog yang ditinjau *The Vagina Monologue* (Ensler, 1998); “Alice’s Adventures World” daripada *Great Scenes and Monologues For Children Age 7-14* (Slaight & Jack, 1993); “Crime and Punishment” daripada *Monologue From Literature: A Source Book For Actors* (Smith & Kristin, 1990); “Husband From A Yorkshire Tragedy” daripada *The Methuen Book of Classical Monologues for Men* (Salt, 2005); termasuklah “Matderihkolaperlih,” “Aku Nak Jadi Bintang,” dan “Laut Lebih Indah dari Bulan,” daripada *Laut Lebih Indah Dari Bulan Antologi Skrip Teater Namron* (2009), semuanya membawakan kisah peribadi, luahan rasa, protes, kemarahan, dan sebagainya yang juga membawakan sekali gambaran dan latar sosial kehidupan watak tersebut terhadap kehidupan, pemikiran, dan keperibadiannya.

Kertas kerja ini bermatlamat untuk meneroka watak-watak yang bermonolog ini untuk mengetahui faktor tercetusnya ujaran sedemikian serta melihat hubungan pemikiran dan persekitaran hingga terbentuk dialog sedemikian dan secara tidak langsung memaparkan pula latar sosial melaluinya. Seterusnya memberikan makna tersendiri terhadap kemunculan monolog dan soliluki yang kini membawa satu petanda. Petanda dalam konteks kertas kerja ini ialah

implikasi sosial – wujud konflik dalaman dalam kalangan masyarakat yang dikesan melalui cara mereka meluahkan emosi. Teks yang dipilih ialah monolog yang dipetik daripada *Laut Lebih Indah Dari Bulan Antologi Skrip Teater Namron* berjudul “Laut Lebih Indah dari Bulan.” Menurut Linell, sebagaimana yang dipetik oleh O’Connell dan Kowal, dalam psikolinguistik, monolog tidak diangkat sebagai suatu saluran wacana pengucapan, tetapi sentiasa menjadi sebahagian daripada penulisan (2003:191). Monologisme adalah *theoretical framework* yang dominan dalam sains bahasa ... mempunyai potensi untuk mengiktiraf monolog sebagai pengucap yang asal/tunggal atau mampu berdiri sendiri tanpa struktur wacana yang lain. Berdasarkan framework tersebut dikemukakan teori berkaitan dengan monologisme seperti berikut: kognisi adalah proses bersifat tunggal dalam memproses maklumat, komunikasi sebagai pemindah informasi, dan bahasa sebagai kod. Ini bererti watak itu akan bermula dengan mengumpul dan memproses maklumat-maklumat yang bersesuaian dengan punca akhir munculnya permasalahan yang menjadi pemangkin kepada kandungan atau luahan hati dalam monolog mereka.

Pada awalnya maklumat itu tidak dikategorikan sehinggalah muncul peristiwa demi peristiwa yang membina persoalan dan kemusykilan watak tersebut. Masyarakat sekeliling yang terlibat secara tidak langsung atau langsung dengan sesuatu watak merupakan sumber kepada data, fakta, atau maklumat yang dikumpul oleh pemonolog sejak daripada awal mereka berinteraksi dengan masyarakat. Maklumat, fakta atau data yang mereka perolehi disimpan dalam memori sambil membantu watak tersebut membina tanggapan dan pegangan. Perkara tersebut kekal dan dibawa bersama sebagai panduan tidak langsung untuk mereka menghadapi kehidupan. Apabila berhadapan dengan suatu situasi yang tertentu, mereka kembali memproses atau mencari kembali maklumat atau pengalaman yang pernah dikumpulkan dan diproses sejak daripada kecil hingga ke usia ketika itu. Mereka menilai semula dengan pegangan dan tanggapan awal yang telah kukuh tetapi disesuaikan dengan situasi atau maklumat baru yang sedang mereka hadapi kini. Setelah semua maklumat dan pengalaman serta data terbaru menuju kepada arah yang sama, barulah mereka membuat keputusan atau kenyataan khusus tentang peristiwa atau perkara yang menjadi beban dalam fikiran dan jiwa mereka kini. Sehingga mereka mengujarkannya di dalam pemikiran atau diluahkan, tidak ada makna yang dibawa. Apabila segala maklumat terkumpul diproses dan diujarkan dalam bentuk luahan perasaan yang terpendam, terbentuklah pengucapan monolog. Luahan perasaan ini kemudiannya diterjemahkan kepada bentuk tulisan dan persembahan yang membolehkan pihak kedua memahami pemikiran dan emosi penutur atau pemonolog.

Berdasarkan watak Bulan dalam teks monolog “Laut Lebih Indah Dari Bulan (LLIDB)” didapati terdapat beberapa faktor yang membawa kepada terbentuknya wacana pengucapan ini. Wacana dalam bentuk monolog yang bersifat sinis dan tajam, memaparkan persoalan yang tersirat di hati Bulan. Bulan semasa kanak-kanak, berumur dalam lingkungan 11 tahun pernah belajar agama dengan Ustaz Hasan, yang pada pandangan Bulan adalah seorang yang warak, kerana jalan tengok tanah untuk mengelakkan mata daripada melihat perkara yang tidak baik, dan sangat lemah lembut:

“Dia ni lemah lembut orangnya, kalau berjalan tengok tanah. Aku pernah tanya dia, pasal apa ustaz jalan tengok tanah? Dia jawab “untuk jadi orang yang baik kita kena jaga mata kita, kita harus tengok benda-benda yang baik je jauh kan dari tengok benda-benda yang boleh mendatangkan dosa kerana syaitan akan sentiasa menunggu kita lalai lalu menghasut kita melakukan kejahatan.” Dia sangat baik, lemah lembut. Sangat-sangat lembut. Pasal aku tak percaya seminggu lepas tu, aku ke kelasnya orang beritahu aku yang kelas hari tu

dibatalkan. Ustaz Hassan kena tangkap pasal dituduh meliwat salah sorang kawan sekelas aku. Sampai sekarang aku masih tak percaya. Dia terlalu baik. Dan aku tertanya-tanya, apa yang terjadi pada orang baik dan lemah lembut sepertinya hidup di penjara...”(Namron, 2009: 51).

Keperibadian Ustaz Hassan telah membentuk kepercayaan Bulan, bukan sahaja kepada ustaz tersebut mungkin juga kepada manusia yang mempunyai perwatakan seperti ustaz: seorang yang lemah lembut adalah sangat baik, sebagaimana beliau menganggap suaminya, yang merupakan pilihan yang direstui keluarga: *”Suami aku juga lembut, tapi taklah selembut ustaz Hassan. Budi bahasa dia yang lembut. Kali pertama aku kenalkan dia pada keluarga aku, diorang dah terima dia sebagai menantu sebelum dia melamar aku lagi. ”Tumpang lalu pak cik’. ... Pakcik nak ke surau? Sekalilah, sayapun nak ke surau juga”* (Namron, 2009:51-52). Pengalaman tentang Ustaz Hassan telah berlalu, itu adalah kisah semasa zaman kanak-kanak, tetapi kesan kenangan itu ada dalam memori Bulan. Beliau remaja dan seterusnya dewasa dan berumahtangga dengan Laut. Tanpa pernah merujuk atau membandingkan Laut dengan Ustaz Hassan (sekurang-kurangnya sebelum Bulan berdepan dengan skandal suaminya), Bulan mendapat seorang lelaki yang baik. Beliau menyediakan dirinya sebagai isteri dengan pesanan atau pengalaman bersama keluarga untuk menjadi isteri yang baik, malah Bulan sentiasa mengingatkan dirinya untuk menjadi baik, tidak melanggar peraturan, emaknya juga sentiasa mengingatkan dirinya agar menjada maruah diri terutama ketika beliau sedang bercinta dengan Laut. Ketika menjadi isteri Laut yang sentiasa sibuk sebagai seorang jurutera carigali minyak, dan sering keluar daerah, Bulan sentiasa cuba menjadi isteri yang terbaik: Laut suruh Bulan berhenti kerja sebab gaji Bulan tak seberapa, Bulan akur, walau pun rasa bosan pada mulanya, tetapi Bulan mulai menyesuaikan dengan melakukan rutin kerja seorang suri rumah; Laut ada penyakit kudis gatal dan badan yang penuh dengan parut, Bulan rasa kasihan; Laut semakin sibuk dan jarang balik rumah, tetapi Bulan tetap hidangkan makan malam, kalau Laut balik terus tidur, esoknya Bulan buang dalam tong sampah. Bulan tidak pernah memberontak atau menyuarakan rasa tidak puashati. Sama seperti semasa peristiwa penangkapan Ustaz Hassan.

Walaupun Bulan tidak memberontak atau mementang Ustaz Hassan, tetapi perbuatan meliwat seperti yang didakwa oleh masyarakat terhadap ustaz tersebut memang bertentangan dengan pegangan agama Ustaz Hassan dan Bulan sendiri. Bulan menjadi keliru dengan perlakuan Ustaz Hassan yang dianggapnya baik tetapi berita penangkapan Ustaz Hassan dan perbuatan sumbang tersebut telah mencetuskan tanda tanya tentang penilaian dan label baik yang telah Bulan berikan sebelum ini. Beliau masih mempertimbangkan sama ada mahu menggugurkan label tersebut atau tidak kerana tanggapan tersebut telah kemas memasuki jiwa dan pemikiran Bulan. Tanggapan untuk meletakkan Ustaz Hassan daripada seorang baik kepada tidak baik telah diperkukuhkan dengan perbuatan suami yang selama ini dipercayainya. Skandal suaminya telah menimbulkan kembali memori dan tanggapan Bulan terhadap Ustaz Hassan yang tertangguh, dan kini Ustaz Hassan seolah-olah menjadi perbandingan atau contoh tentang seorang manusia yang selama ini dipercayai tetapi sebaliknya, mereka itu mungkin orang yang bukan seperti yang Bulan fikirkan. Walaupun Bulan belum lagi menghukum suaminya sebagaimana beliau menangguhkan penilaiannya terhadap sikap buruk Ustaz Hassan, tetapi Bulan kini telah ada dua pengalaman yang mampu mempengaruhi tanggapannya. Kutipan dan perbandingan pengalaman seperti itu memberikan implikasi yang berbeza: Bulan secara peribadi dan sifatnya adalah seorang yang sentiasa bersangka baik dan enggan menuduh tanpa bukti yang sah; tetapi dalam masa yang sama Bulan juga sinikal terhadap dirinya sendiri yang enggan percaya akan masyarakat di sekelilingnya seperti yang berlaku semasa Ustaz Hassan ditangkap, di mana Bulan ragu-ragu untuk menerima berita tersebut; kini bahagian di mana Bulan ragu-ragu

terhadap peristiwa hitam yang berlaku kepada Ustaz Hassan seperti telah dibuktikan oleh perbuatan suaminya yang ditangkap oleh polis kerana dituduh membunuh Indah, Bulan pula di rumah melihat sendiri bukti yang Laut, suaminya ada hubungan intim dan obses terhadap Indah.

“Jam pukul 6 pagi. Ak buka mata, dia tak ada. Tempat tidur dia sebelah kanan aku tersusun tak disentuh. Aku tarik selimut, aku bangun dari katil, aku pergi ke almari. Aku buka. Semua baju dan seluar tak terusik. Pertama kali dalam hidup aku, aku rasa curiga. Tak pernah pun sebelum ni aku rasa macam tu. Aku buka pintu bilik aku jalan pergi ke bilik bacaan. Laptop dia ada kat atas meja. Aku tarik kerusi, aku duduk. 1 minit aku duduk renung computer tu. Aku buat keputusan. Aku buka laptop tu. Ada password. Aku taip nama aku, tak diterima. Aku taip nama dia juga tak diterima. Aku taip tarikh lahir dia. Diterima. Aku buka satu-satu dokumen yang ada kat skrin. Mula dengan my document semuanya catatan-catatan tentang kerja-kerja dia. Aku klik kat my picture aku tengok gambar-gambar percutian kami. Aku buka satu lagi album yang diberi nama Indah. Kat skrin ada berkeping-keping gambar perempuan melayu bogel yang didownload kat laman web lucah tempatan. Aku tengok satu-satu gambar-gambar tu. Semua gambar perempuan muda. Remaja. Macam-macam aksi. Aku jadi geli. Lepas tu baru aku perasan perempuan perempuan tu semuanya sama. Orang yang sama. Nama failnya juga sama INDAH. Telepon bunyi. Aku angkat. “Hello”. Dia bagi tau dia polis. Laut kena tahan kat lokap” (Namron, 2009: 56).

Monolog ini tercetus apabila Bulan begitu sukar untuk membuat keputusan sama ada mahu menerima suaminya yang telah dibebaskan daripada tuduhan membunuh Indah, atau bertindak sebaliknya: di sebalik merupakan seorang yang baik selama ini – sekurang-kurangnya baik atas ukuran Bulan sendiri – tetapi telah dikhianati, perlukan beliau menjadi seorang yang jahat sebagai balasan terhadap suaminya yang telah melukakan hatinya, sangat setia selama ini? Sebagai seorang yang mempunyai didikan agama, asuhan keluarga, pendidikan tinggi, serta diri sendiri mempunyai prinsip hidup yang murni iaitu mahu menjadi orang baik dan berbuat baik, Bulan kini berada dalam keadaan yang tidak menentu. Untuk mengambil atau menuju kepada keputusan tersebut, Bulan mengimbas kembali kisah hidupnya daripada zaman kanak-kanak ketika beliau tinggal di flat bersama keluarga, belajar agama dengan Ustaz Hassan, bercinta dengan Laut, hidup berumahtangga dengan Laut, yang pada pandangan Bulan telah beliau cuba lalui semua itu dengan penuh waspada dan menjaga maruah diri dan keluarga. Dalam satu soliluki, Bulan menghafal resipi sambal tumis, tindakan tersebut adalah contoh bagaimana beliau berusaha memperbaiki kelemahan dan melengkapkan dirinya dengan segala ilmu pengetahuan yang sepatutnya ada pada seorang wanita yang baik seperti yang dimatlamatkannya. Beliau jelas tentang takrif baik dan buruk, dan kefahaman itu jugalah antara yang sentiasa menjadi garis panduan dalam tindak tanduknya.

Bulan mengimbas tentang penerimaan keluarganya terhadap Laut sebagai menantu dan semasa hari perkahwinannya:

Semua orang puji aku, Mak Long yang selalu datang bawak bekas kosong lepas tu balik penuh berisi tapi bila orang minta tolong buat kerja adalah sakitnya ... Diapun memuji aku, kata dia, ”kawin juga kau Bulan ... berseri aku tengok kau, baguslah ... tak baik simpan lama-lama” Masa tu aku macam nak jerit je, aku bukan macam anak-anak kau, duduk kat rumah tunggu orang kampung

masuk memining, belajar sampai takat tingkatan 3 je, aku ni masuk U (Namron, 2009: 53).

Sehingga Laut ditangkap dan berita kes yang berkaitan denganya terpampang di dada akhbar, Bulan telah membina rasa yakin dan bangga terhadap pencapaiannya setakat itu. Bukan sahaja dirinya malah ibu bapa dan saudara mara beliau di kampung turut merasa bangga dengan diri Bulan, masuk universiti, berkahwin pula dengan jurutera Petronas, maruah tidak pernah tercalar. Jika dibandingkan Bulan dengan sepupunya di kampung, memang Bulan dianggap seorang yang beruntung dan dipandang tinggi. Bulan tahu dan memahami situasi itu. Bulan tahu, teman serumahnya juga mencemburui dirinya apatah lagi semasa dia sedang mengenali Laut dengan lebih rapat lagi, Zakiah atau Cepot, teman sebiliknya, yang tahu tentang hubungan mereka berdua tidak mampu menyembunyikan perasaan itu. Ketika itu juga Bulan mulai mengkagumi dan mempercayai Laut, walaupun pada awal perkenalan ada rasa curiga, tetapi tingkahlaku dan lamaran yang diusulkan oleh Laut semasa mereka keluar bersama telah memadamkan rasa tersebut. Setelah berkahwin dan mengandung, memang Laut ada menunjukkan perubahan sikap dan Bulan dapat merasakannya, tetapi dia mengambil situasi tersebut sebagai kesan daripada kesibukan Laut bekerja untuk dirinya dan anak mereka yang bakal lahir. Bulan pula makin bertungkus lumus menjadi isteri yang terbaik buat Laut. Bulan terkenang pengorbanan yang dirinya lakukan untuk mengekalkan keharmonian keluarga. Bulan juga teringat bagaimana romantisnya Laut melamarnya: "Laut akan sepi tanpa Bulan. Sudikah Bulan menjadi teman hidup Laut" (Namron, 2009:53). Kata-kata Laut itulah yang menyebabkan Bulan jatuh cinta kepada Laut dan percaya Laut akan menjadi suami yang baik.

Sejarah hitam dan perjalanan hidup Bulan bersilih ganti hadir dalam ingatannya. Selama ini bulan tidak pernah meluahkan perasaan, pandangan negatif terhadap orang lain, kata-kata yang membanggakan diri, penghinaan, dan sebagainya, kerana Bulan seorang yang baik, sejak kanak-kanak lagi. Tindak tanduk Bulan sesuai dengan pendidikan dan latar budaya yang diperolehinya, justeru untuk bertindak kejam atau jahat bukanlah pilihan Bulan. Kini Bulan menghadapi dilema yang paling getir yang pernah beliau lalui seumur hidupnya. Peristiwa yang berlaku bukan sahaja sedang mengganggu mindanya hingga dia tidak dapat membuat keputusan bagaimana untuk berhadapan dengan suaminya, beliau juga risau dan malu dengan ibu saudaranya, ibu bapanya, dan kawan baiknya, Zakiah atau Cepot. Dalam proses membuat keputusan, Bulan meluahkan segala yang terpendam di minda dan jiwanya, kenangan dan pertimbangan, pendirian dan hukuman, yang mana satu beliau belum memutuskannya, tetapi menjadi sumber dan alasan untuk Bulan mengambil sebarang keputusan. Justeru segala peristiwa itu dikongsi dalam bentuk monolog dan soliluki yang merungkai sekali segala pergolakan dan permasalahan yang berlaku dalam hidupnya. Di atas segala kenangan dan peristiwa yang diluahkan oleh Bulan, dan skandal suaminya, Bulan tidak mahu lagi tertipu, Bulan ingin bertindak kejam pada Laut dengan melarikan anak mereka, tetapi tindakan seperti itu bertentangan dengan pegangan hidup Bulan.

Pertuturan dan tingkahlaku seseorang itu adalah berasaskan pemikirannya (Azhar Simin, 1990). Monolog ini seperti harapan terakhir Bulan untuk menyatakan situasi dirinya yang keliru untuk berhadapan dengan suami, keluarga, dan masyarakat, permasalahan yang berkaitan dengannya, serta tindakan yang harus diambil. Walaupun Bulan tidak menyatakan secara langsung agar diberikan panduan atau nasihat bagaimana untuk menghadapi dan menyelesaikan masalah yang dihadapinya tetapi segala yang diluahkan itu menjelaskan kepada pihak kedua, yang Bulan dalam masalah dan perlukan perhatian. Luahan hati ini juga berlandaskan pengalaman sosial dan peribadi yang bergabung membentuk keperibadian Bulan sebagai seorang wanita. Tetapi di sebalik luahan hati Bulan, monolog ini dan soliluki yang diselitkan di dalamnya

memberikan maklumat-maklumat dan latar budaya masyarakat yang turut mempengaruhi nasib dan masa depan Bulan, anak, serta suaminya. Monolog, dengan merujuk kepada teks *Laut Lebih Indah dari Bulan*, diperlihatkan sebagai satu bentuk wacana yang bukan sahaja mampu berdiri sendiri dengan struktur yang lengkap tetapi juga memperlihatkan potensi untuk membekalkan khalayak pembaca atau penonton dengan informasi sosial. Kini monolog tidak lagi boleh dilihat sebagai pelengkap kepada bahasa, lebih daripada itu, bentuk tersebut mampu memberikan petanda bahawa pencipta, penulis, penukilnya perlu diberikan perhatian kerana sifatnya monolog itu begitu personal dan dekat kepada pemikiran dan perasaan. Mereka tidak akan bermonolog tanpa asakan daripada persoalan dan kekeliruan sama ada daripada diri sendiri mahu pun daripada masyarakat.

Bibliografi

- Fazilah Husin. 2007. "Teater Eksperimental Melayu: Satu Kajian Bentuk dan Struktur Teks Dramatik." Tesis Doktor Falsafah Drama dan Teater, Pusat Pengajian Seni, Universiti Sains Malaysia, Minden. (Bahan belum diterbitkan).
- Laut Lebih Indah Dari Bulan Antologi Skrip Teater Nam Ron*. 2009. Kuala Lumpur: Oxygen Media.
- Noordin Hassan, 1997, *Peran: Kumpulan Drama* (Edisi Khas Sasterawan Negara), Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur.
- O'Connell, Daniel C. & Sabine Kowal. Psycholinguistics: A Half Century of Monologism. *The American Journal of Psychology*, Vol. 116, No. 2 (Summer, 2003), pp. 191-212. URL: <http://www.jstor.org/stable/1423577> Accessed: 05/04/2010.
- Perng, Ching-Hsi. Who's the Addressee? Four Types of Shakespearean Soliloquy. *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences*. 1:2 (October 2008), 205.
- Salt, Chrys. 2005. *The Methuen Book of Classical Monologues for Men*. London: Methuen.
- Slaight, Craig & Jack.S. 1993. *Great Scenes Monologues For Children ages 7-14*. A . Amerika Syarikat: Smith and Kraus Book.
- Smith, Marisa & Kristin G. 1990. *Monologues From Literature: A Sourcebook for Actors*. New York: Ballantine Books.
- Steinberg, Danny D. (Terjemahan: Azhar Simin) 1990. *Psikolinguistik Bahasa, Akal Budi dan Dunia*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- <http://dictionary1.classic.reference.com/help/faq/language/d38.html>, 8/3/2010
- <http://www.theatrefolk.com/spotlights/28-writing-the-monologue>, 4/3/2010

FAZILAH HUSIN, Pensyarah Kanan dan Ernawita Atan, calon Ph.D, Fakulti Bahasa Moden dan Komunikasi, Universiti Putra Malaysia. Mereka boleh dihubungi melalui e-mel: fazilahn@putra.upm.edu.my dan ernawita@gmail.com

Perak dalam Sejarah Persuratan Melayu

Mana Sikana

ABSTRAK

Negeri Perak mempunyai tradisi dan sejarahnya yang tersendiri dalam bidang persuratan Melayu. Namun, hal ini belum dibicarakan setakat ini. Tulisan ini cuba membuat kajian secara historikal untuk melihat pertumbuhan dan perkembangan penulisan sastera Perak itu. Bermula dengan analisis teks sastera klasik Misa Melayu, masuk ke zaman moden dengan membicarakan setiap genre sastera dan di akhiri dengan analisis terhadap beberapa penulis mapan Perak. Adalah menarik untuk meninjau perkembangannya penulisan Perak ini, bagi tujuan untuk memperlihatkan kekuatan dan gerakan yang harus dilakukan untuk memperhebatkannya. Kajian ini, selain menggunakan teori historikal, historisisme, juga mengaplikasikan teori taabudiyah dan teksdealisme.

Kata kunci: *Misa Melayu, puisi, cerpen, novel, drama, esei dan kritikan.*

Pendahluan

Perak adalah negeri pertama yang dijajah oleh British. Ini berlaku pada tahun 1874. Kolonialisme British berbeza dengan Portugis atau Belanda, yang menurut catatan sejarahnya, lebih banyak menunjukkan kebijaksanaan sehingga anak jajahan secara hegemonik menerima kehadirannya. British juga menggunakan diplomasinya, apabila raja-raja meminta sebuah institusi pendidikan bagi mengajar anak-anak raja dan pembesar negeri, dengan mudahnya ia membina Maktab Melayu Kuala Kangsar. Dan untuk melahirkan guru berpengalaman ia membina SITC, *Sultan Idris Training College*, di Tanjung Malim. Ertinya kedua-dua buah institusi bersejarah itu dibina di Perak. Di SITC itu pula tertubuhnya Pejabat Karang Mengarang (PKM) *The Malay Translation Bureau*, 1924. Orang yang bertanggung-jawab ialah O.T. Dussek dan Za'ba yang tujuannya: menerbitkan buku-buku sekolah, iaitu *The Malay School Series* dan bahan bacaan *The Malay Home Library Series*, menjelang pembubaran 1957 telah menerbitkan 85 dan 64 teks bagi setiap siri. Perak juga menjadi pusat pengembangan Islam dengan memiliki sederetan sekolah agama rakyat seperti al-Ihya Gunung Semanggol dan Idrisiyyah di Bukit Chandan, yang bukan sahaja penuntutnya datang daripada pelusuk Perak, bahkan seluruh tanah air untuk mempelajari ilmu agama. Kedua-dua madrasah itu terkenal dalam melahirkan tokoh-tokoh agama.

Begitulah Perak sebuah negeri yang mempunyai sejarahnya yang tersendiri dalam konteks kolonial dan ilmu pendidikan, yang kemudian mencorakkan budaya kehidupannya termasuk bidang kesusasteraan. Tulisan ini bertujuan untuk menyusur perjalanan penulisan persuratan Perak, yang selama ini belum ada tulisan tentangnya. Penelitian akan dimulai dengan teks sastera klasik, masuk ke zaman moden dengan membicarakan setiap genre sastera; dan akhirnya menganalisis beberapa teks pilihan hasil penulis terkenal Perak seperti Suhaimi Haji Muhammad, Muhammad Haji Salleh dan Malim Ghaozali PK. Analisis akan mengaplikasikan teori taabudiyah dan teksdealisme.

Sastera Klasik

Berbicara tentang teks klasik dan kanon, kita akan segera teringat *Sejarah Melayu* dan *Hikayat Hang Tuah*, dan Johor akan diangkat sebagai negeri persuratan. Sebenarnya Perak juga terkenal dengan *Hikayat Misa Melayu* karya Raja Chulan, yang juga diterima sebagai teks kanon. *Misa Melayu* adalah sumber penting dalam penulisan sejarah negeri Perak pada abad ke-18. Oleh kerana pengarangnya, Raja Culan hidup pada zaman itu, maka ketulenan dan kebenaran sejarahnya adalah teruji dan dapat dipertahankan. Raja Culan mengarang *Misa Melayu* tanpa menggunakan sebarang rujukan atau mengurangkan unsur intertekstual atau parodi seperti yang dilakukan oleh *Sejarah Melayu*. Menurut hujah Collingwood (1993) *Misa Melayu* memiliki unsur kemanusiaan, saintifik, rasional dan pendedahan diri. Unsur tersebut menurutnya menepati tiga ciri sejarah, iaitu:

Pertama, pengetahuan tentang kejadian, peristiwa dan keadaan kemanusiaan pada masa lampau dalam kaitannya dengan keadaan masa kini. Kedua, pengetahuan tentang hukum-hukum yang tampak menguasai kehidupan masa lampau, yang diperolehi melalui penyelidikan dan analisis terhadap peristiwa masa lalu. Ketiga, falsafah kesejarahan didasarkan pada pengetahuan tentang perubahan bertahap yang membawa masyarakat dari satu tahap ke tahap yang lain.

Misa Melayu juga tidak meneruskan sifat karya sastera sejarah yang memasukkan unsur mitos dan dongeng seperti yang terdapat dalam *Sejarah Melayu*, *Hikayat Raja-Raja Pasai* dan *Hikayat Merong Mahawangsa* (Mana Sikana. 2003). Pengkisahan dalam *Misa Melayu* adalah kisah manusia dalam golongan istana dan interaksinya dengan rakyat tempatan dan orang luar. Pengkisahan itu adalah hasil kajian, penglihatan dan penilaian Raja Culan sendiri. Justeru itu, teks *Misa Melayu* adalah kisah benar dan rasional serta menunjukkan tahap-tahap pemikiran dan cara hidup di zaman feudal. Bukan itu sahaja, ia mampu meletakkan dirinya sebagai sejarah yang kukuh, kerana dapat menggambarkan tentang sistem dan struktur politik, ekonomi, dan sosial masyarakat feudal pada abad ke-18 di Perak. Struktur politik yang dimasudkan di Perak memperlihatkan keunikannya. Raja tidak memerintah secara mutlak. Raja hendaklah mendapatkan nasihat pembesar negeri demi kepentingan rakyat. Hal ini dapat dilihat menerusi tukilan daripada teks, “dalam wasiatnya Sultan Muzaffar Syah yang beta harap sekarang, baiklah anak kita Raja Mudahlah akan ganti kita. Maka hendaklah bicara orang-orang besar dan segala hulubalang pegawai pada memerintahkan takhta kerajaan anak dan selenggarakan hukuman negeri ini dan membela segala rakyat di dalam negeri Perak.... dan hendaklah muafakat sama-sama kepada barang bicara dengan sekalian orang besar-besar hulubalang dan pada anak raja-raja dan yang memegang agama kita...”. *Misa Melayu* memperakukan bahawa Perak mempunyai sistem pewarisan takhta dan penggantian raja dalam satu struktur yang tersusun:

- 1) Raja Muda
- 2) Raja Bendahara
- 3) Raja Di Hilir
- 4) Raja Di Baruh
- 5) Raja Kecil Besar
- 6) Raja Kecil Tengah
- 7) Raja Kecil Muda
- 8) Raja Kecil Bongsu

Pada amalannya, struktur ini bukanlah suatu prosedur yang ketat dan mesti dipatuhi. Dalam *Misa Melayu* disebut bagaimana Sultan Iskandar Zulkarnain menyusun jentera pemerintahan negeri dengan melantik kerabat diraja yang akrab dengannya dan menyandang

gelaran serta jawatan kerajaan; adindanya Raja Kimas yang bergelar Raja Kecil Muda sebagai Raja Muda, Raja Alauddin, adinda Sultan yang bergelar Raja Kecil Tengah diangkat menjadi Raja Bendahara; Raja Di Hilir disandang oleh Raja Inu yang juga adinda sultan, Raja Muhammad (saudara dua pupu sultan) dikurniakan gelaran Raja Di Baruh, Raja Culan kekal sebagai Raja Kecil Besar, Raja Ibrahim putera raja Kimas (Raja Kecil Muda). *Misa Melayu* membuktikan tidak semua waris takhta itu perlu menaiki takhta mengikut giliran atau tangga waris takhta itu. Contohnya, pada tahun 1773 Raja Kecil Bongsu (Raja Ahmaddin) dilantik menjadi Sultan Muda. *Misa Melayu* juga dapat merakamkan beberapa sistem sosial dan adat istiadat dan tradisi yang menjadi asas protokol negeri Perak seperti:

- 1) Adat meminang dan berkahwin.
- 2) Adat bertindik dan berinai.
- 3) Istiadat perarakan raja berangkat.
- 4) Istiadat pertabalan dan perlantikan.
- 5) Istiadat menjunjung duli.
- 6) Istiadat melenggang perut.
- 7) Istiadat kemangkatan dan berkabung serta menurunkan tambak serta batu nisan.
- 8) Istiadat membayar kaul (membayar niat).

Sistem politik dan ekonomi yang ditunjukkan dalam teks ini adalah hasil daripada struktur dan sistem sosialnya. Raja adalah simbol perpaduan dan menguasai kawasan istana dan sekitarnya atau 'negara kota'. Di kawasan lain pembesar negeri pula yang berkuasa. Ikatan antara pembesar dan sultan adalah berasaskan kesetiaan. Pembesar pula mempunyai pengikutnya yang terdiri daripada golongan rakyat. Rakyat biasanya dikerah tenaga dan harta benda untuk pembesar dan sultannya. *Misa Melayu* juga membuktikan kehadiran sistem ekonomi feodal yang menetapkan raja dan pembesar memonopli kegiatan tersebut, manakala rakyat sekadar pekerja dan menjalankan suruhan pembesar semata-mata. Maka, rakyat biasa yang mahukan kehidupan yang senang, mereka haruslah pandai mengampu orang-orang besar serta Raja mereka.

Misa Melayu menyebut juga tentang urusan perdagangan dengan Belanda pada abad ke-18. Pada mulanya, pusat pengumpulan bijih timah orang Belanda di Perak ialah Tanjung Putus, kemudiannya mereka memohon kepada Sultan untuk mendirikan kota dan bangunan di Pangkalan Halban dekat Kuala Perak. Semua kapal dagangan dari luar negeri Perak perlu mendapatkan kebenaran sultan dalam urusan niaga dagangan kapal itu. Dalam sistem ekonomi feodal, sultan dan pembesar negeri adalah orang-orang yang memonopolikan eksport dan import. Namun, dengan kemakmuran yang ada di dalam negeri Perak, menyebabkan ramai 'orang dagang' berniaga di negeri itu. Bijih timah dan gajah menjadi sumber ekonomi negeri.

Begitulah *Misa Melayu*, teks kanon Perak, dan yang penting ialah ia diterima sebagai teks kebanggaan Perak. Meski kedudukannya tidak dapat mengatasi *Sejarah Melayu*, ia tetap merupakan rujukan dan hipogram kesultanan dan masyarakat Melayu masa silam. Daripada aspek kepengarangan, Raja Chulan secara sah sebagai pengarangnya, sedangkan Tun Sri Lanang yang menghasilkan *Sejarah Melayu* itu sering dipertikai kedudukannya, adakah sebagai penyusun, penyelenggara atau pengarang. Namun, yang jelas Tun Sri Lanang bukanlah pengarangnya yang asli. Dengan demikian, kedudukan Raja Chulan lebih kukuh kepengarangannya berbanding dengan Tun Sri Lanang.

Situasi Penulis Perak

Dalam konteks zaman moden ini, Perak mempunyai ramai pengarang yang bergiat dalam bidang persuratan. Namun, suatu fenomena dalam sejarah sastera Perak, ialah ramai penulis-penulisnya yang mencipta nama di luar Perak. Pada zaman mula membina diri, terutamanya zaman-zaman remajanya kebanyakannya membina nama di Perak. Justeru tuntutan profesionisme, mereka berhijrah ke tempat lain, terutamanya ke Kuala Lumpur. Berpandukan dengan buku *Wajah* (1988), buku yang memasukkan nama-nama pengarang yang diktiraf dan telah mencapai kedudukan, di antara 139 pengarang seluruh negara, seramai 19 orang adalah penulis Perak, dalam buku *Penulis-Penulis Malaysia* (1986) yang menggabungkan pengkaji dan peneliti sastera Perak mempunyai 33 orang penulis dan pengkaji. Saya membariskan nama-nama menurut urutannya dalam buku *Wajah*; mereka ialah A.R.Kamaluddin, A.S. Amin, Abd Mutalib Hassan., Adi Mas, Ahmd Noor Abd. Shukor, Anas K. Hadimaja, Baha Zain, Hassan Ali, Ilias Zaidi, Malungun, Mana Sikana, Mokhtar Petah, Muhammad Haji Salleh, Muhd. Mansur Abdullah, Ruhi Hayat, Rustam A.Sani, Suhaimi Haji Muhammad, Syed Alwi dan Yahaya Ismail. Pada keseluruhannya nama-nama itu besar di luar Perak. Ini tidak termasuk lagi beberapa nama lainnya seperti Ahmad Mahmud, Jaafar A.Rahim, Zahari Hasib, Rizi S.S., Pena Mutiara dan lain-lainnya.

Fenomena ini sebenarnya bukannya terjadi kepada Perak sahaja, juga kepada beberapa negeri yang lain. Malah fenomena ini adalah bersifat sarwajagat, apabila ramainya penulis-penulis Eropah berhijrah dan berkumpul di Paris, justeru di situ adalah pusat sastera dunia. Di Rusia misalnya, tokoh-tokoh penulis bermastautin di Saint Petersburg. Dengan menyedari hakikat global ini, izinkan saya membicarakan tokoh-tokoh penulis tersebut tanpa mengesani di mana ia berkembang, yang penting jejak tanah airnya ialah Perak.

Penulis Puisi Perak

Perak mempunyai anak watan kelahirannya, yang menjadi tokoh-tokoh penting dalam penulisan genre puisi ini. Kita temui nama-nama seperti A.S.Amin, Baha Zain, Muhammad Haji Salleh, Suhaimi Haji Muhammad dan Zahari Hasib. Lima nama ini sebenarnya adalah penyair terkuat di tanah air. A.S. Amin sering digabungkan dengan Noor S.I. dan M Ghazali dianggap sebagai penyajak kabur di akhir 1950-an dan 60-an. Ini adalah sezaman dengan teks puisi avant-garde, simbolisme, di Perancis dan puisi ekspresionisme di Jerman. Tetapi Perancis kemudiannya memiliki Barthes dan Kristeva yang memecahkan kebuntuan apresiasinya dan mengangkatnya bukan saja avant-garde selari dengan *nuovoue roman*, juga sebagai puisi revolusiner yang semiotik dan ironik (Barthes, R. 1967). A.S.Amin sepatutnya yang memperoleh penghargaan seandainya ia hidup di zaman ini, justeru kini banyak teori pascamoden yang mampu membedah setiap puisi dan A.S.Amin akan menikmati kemuliaan sama seperti Sutan Calzoum Bachri di Indonesia. Perak sepatutnya mengenangnya; seaktu-waktu puisi Asas 50 sarat dengan protes sosial dan beban kritikan, A.S.Amin memerdekakan dan meletakkan puisi ke tempat asalnya.

Muhammad Haji Salleh dengan puisi-puisi intelektualnya, telah meninggalkan puisi emosional dan melankolik kepada yang rasional dan tegar. Bahasanya jernih dan asli, masuk ke akar dan imej primordial jiwa Melayu dan mengkayakan kita dengan pengalamannya di luar negara. Seperti yang ketahui sebagai penyair Muhammad Haji Salleh telah pun dianugerahkan sebagai Sasterawan Negara, bagi saya di kalangan penulis tanah air, Muhammad Haji Salleh mempunyai kekuatannya luar biasa, seandainya saya pernah menyatakan bahawa Shahnnon Ahmad adalah raja novelis Malaysia, dan saya tidak ragu-ragu untuk menyatakan bahawa

Muhammad Haji Salleh sebagai raja penyair Malaysia, beliau telah mencapai individualismenya. Baha Zain, juga kuat bahasanya, tajam pandangannya, puitis dan selalu berdiri dengan lontaran-lontaran pemikiran yang idealistik dan mempesonakan. Baha Zain juga pernah saya tuliskan di akhbar orang yang layak menerima anugerah sastera tertinggi negara itu. Seandainya panel mencari bakal anugerah sastera negara di kalangan penyair maka Baha Zain orang yang jitu.

Suhaimi Haji Muhammad melalui puisi-puisi keislamannya menyentuh perasaan. Suhaimi Haji Muhammad kita banggakan kerana prolifiknya, bermula dengan sajak yang sedikit abstrak dan akhirnya memasuki dunia surealisme dan akhir-akhir ini kembali kepada puisi-puisi berunsur Islam. Kita pun harus berbangga dengan Zahari Hasib, secara pribadi saya amat gemar dengan puisinya. Saya kira, Perak harus berbangga dengan anak-anak watannya yang mencapai darjat tinggi dalam penulisan puisi. Begitu juga dalam pencapaian Anugerah Sastera Negara, seandainya Kedah dengan Shahnnon Ahmad dan Pahang dengan Keris Mas, atau Melaka dengan A.Samad Said, maka Perak juha berbangga dengan Muhammad Haji Salleh.

Nama lain dalam puisi Perak ialah Rustam A.Sani, tetapi kedudukannya sebagai penulis puisi tidaklah begitu ternama, justeru tidak begitu banyak yang dihasilkan. Zahari Hasib yang telah disebutkan adalah di antara penyair yang perlu diberi perhatian. Stailnya sedikit prosaik, sekali baca kita akan faham maksudnya, tetapi di dalamnya ada pemikiran yang kadang-kadang daripada perkara biasa terselit makna yang mendalam. Renungannya agak kuat dalam menyaksikan perjalanan hidup. Dia mencari apa yang tersirat dan tercicir dalam pandangan mata biasa kita. Sajak-sajak ironik Zahari Hasib itu, membuat kita berfikir dan mengenal erti kehidupan. Bukhari Lubis juga menghasilkan puisi, arahnya keislaman, tetapi ia lebih banyak menerjemahkan puisi-puisi daripada dunia Islam yang lain seperti Arab, Turki dan Iran.

Cerpenis

Genre cerpen selalu digunakan pengarang selepas genre puisi. Di Malaysia pun golongan yang suka prosa dan fiksyen memilih cerpen sebelum ia berangkat ke genre novel. Kita menemui nama-nama Hasbima, Ahmad Mahmud, Azdi, Muhammad Mansur Abdullah, Mana Sikana, Malungun, Anas K.Hadimaja, Baharuddin Kahar, Baharin Ramly, Pena Mutiara, Mishar dan lain-lainnya. Masing-masing telah menghasilkan berpuluh malah beratus cerpen dan menerbitkan banyak kumpulan dan antologi cerpen. Hasbima dengan “Pelayan Tua” memenangi hadiah pertama Peraduan Mengarang, Dewan Bahasa dan Pustaka tahun 1957. Baharuddin Kahar dan Ramly Baharin juga pernah memenangi Hadiah Sastera Nasional dan Peraduan Menulis Cerpen ESSO-GAPENA.

Daripada nama-nama yang kita sebut di atas itu, dapat kita katakan bahawa aliran yang sangat digemari ialah realisme. Mengutip peristiwa di persekitaran, dengan latar desa atau kota dan dihadapkan watak-wataknya dengan persoalan sehari-harian. Dan di akhir ceritanya permasalahan itu diselesaikan. Hanya terlihat Baharuddin Kahar yang cuba memasuki dunia neurosis dan psikosis dan sekali-sekala menghasilkan teks-teks metafiksyen histotografik. Tidak ada di kalangan penulis itu yang terkenal sebagai penulis avant-garde. Teks-teks realisme yang sinonim dengan dunia modenisme sangat menuntut pembaharuan dan eksperimental; tetapi ternyata tidak banyak pelanggaran dilakukan. Oleh kerana juga tidak konsisten berkarya, prolifik di suatu ketika dan banyak berehat, nama-nama penulis itu timbul tenggelam dalam tradisi penulisan cerpen negara. Baharudin Kahar dan Baharin Ramly, suatu ketika dahulu memberikan janji-janji bahawa ia akan memperolehi individualisme dalam cerpen-cepennya, tetapi ia patah sebelum berjaya mencipta jati dirinya. Baharuddin Kahar terutamanya, cerpen-cerpen teruji, melakukan intertekstual juga ada yang berbentuk semiotik dan ironik, tetapi kemudiannya yang tinggal hanya kenangan sejarah.

Ada tanda-tanda penulis-penulis cerpen Perak, yang juga dialami oleh sebahagian besar penulis veteran ialah ketidak-bersediaannya menghadapi aliran-aliran baru yang dibawakan oleh kalangan penulis muda. Kita telah memasuki era pascamoden dengan teks-teks realisme magis, meta fiksi, pastis, kits, lotta, kemp dan sebagainya. Teks-teks ini bersifat fragmental, ideologik, dislokasi dan tidak menggunakan strukturalistik Aristotle lagi. Konflik dan klimaks telah musnah dan *poetic justice* sudah berkubur (Lucy, Niall, 2000). Tanpa pengetahuan tentang teori dan pendekatan akan teks-teks bentuk baru itu, kreativiti akan lemah. Kalau pun masih taat kepada realisme, yang rasionalistik dan akuaratik, pembaharuan dalam aliran itu tetap diperlukan. Penulis cerpen hanya sebagai penyampai cerita sudah mula berakhir. Justeru cerita banyak bertaburan di kaca-kaca tv dan skrin.

Saya pernah menyatakan kebimbangan saya dalam konteks kelahiran penulis muda, dan hubungannya dengan sastera avant-garde, pascamoden dan hipermoden, saya sememangnya merasakan negeri Perak ini agak kekuarangan dalam aspek ini. Kita sebutkan di kalangan penulis hari ini seperti S.M.Zakir, Mawar Shafie, Azman Hussin, Marsli N.O. Ana Balqis, Jasmina Ibrahim dan lain-lainnya, memang terasa semacam tidak ada di kalangan penulis muda eksperimentalis itu anak Perak. Sastera Malaysia hari ini sebenarnya digerakkan oleh golongan penulis muda yang membawa pelbagai gaya penulisan, yang pada dasarnya melanggar hukum-hukum teori dan aliran realisme, ada yang membawa surealisme radikal, realisme magis, metafiksi historiografik, semiotik, intertekstual, parodi, metafiksi; malah ada yang menggarap teks-teks pascamoden seperti pastis, kitche, lotta dan sebagainya (Hawthorn, Jeremy, 2004). Dunia global yang diusung oleh kapitalisme mendekatkan kita kepada sastera yang cergas di dunia luar. Aliran dan segala macam bentuk karya itu bukanlah penentu mutu; tetapi kaedah berkarya yang bersifat pluralistik zaman ini, di mana sekian orang mempunyai apresiasi dan penikmatan yang berbeza dan tidak mahu lagi teks disampaikan secara langsung lantas menyembunyikan makna-maknanya. Sastera psikoanalisis Freud sudah ditinggalkan, dengan kematian dasar utamanya id ego superego di tangan Lacan dengan menggantikannya sebagai imajan, simbol dan real. Sejarah pun yang banyak digarap penulis tidak lagi bersifat historikal yang mementing fakta dan dasar peristiwa; sebaliknya secara nostalgik, idealistik dan penuh dengan simulakrum.

Gerakan dan aliran penulisan penulis muda negara ini, tidak ada yang muncul di kalangan penulis muda Perak. Saya menganggap dalam aspek pembicaraan membangunkan sastera di Perak, ini sebagai suatu kelemahan, juga kelembapan. Kita sedar kelahiran penulis adalah kerja individu, ertinya tidak ada individu di kalangan kita di Perak yang muncul untuk berkarya sedemikian. Malah kurang terlihat ada seseorang penulis muda yang menonjol dan memberikan impak atau kesan terhadap dunia sastera kita hari ini. Mungkin, kita akan bertanya apakah gerangan hal ini terjadi? Apakah Perak sendiri sebagai sebuah negeri tidak mempunyai prasarana sastera untuk melahirkan penulis atau teks-teks sedemikian? Etinya selama ini tidak ada perbincangan tentang sastera avant-garde, sastera pascamoden, sastera feminis, sastera intertekstual, sastera new historisisme dan sebagainya. Perak terkenal dengan banyak persatuan, maka saya kira perlulah persatuan itu digerakkan untuk ahli-ahlinya mendedahkan tentang teori dan penulisan teks sastera secara apa sekali pun. Ketidak-pedulian terhadap teori-teori sastera, terutamanya yang baru, akan mendamparkan kita menghasilkan teks-teks yang sejajar dan sehalu sahaja. Dunia global yang serba dekat dan lekas, pascamoden yang cepat dan ligat dan hipermoden yang tangkas dan cepat; haruslah disensitivitikan oleh pengarang-pengarang kita.

Genre Novel

Hassan Ali adalah novelis menjadi kebanggaan orang-orang Perak. Alirannya realisme, kontekstual dan bersahaja. *Tugu* menggambarkan perit derita dan perjuangan zaman darurat dan *Nur Hidayah* teks yang berunsurkan Islam. Penulis novelis lainnya yang penting ialah Baharuddin Kahar, secara peribadi saya mengenalinya tetapi setelah *Senjakala* ia pun tidak kedengaran lagi. *Senjakala* adalah sebuah novel yang kuat yang membawa konflik pertentangan idea di antara golongan lama dan baru. Bahasanya juga lincah dan kukuh dengan pencitraan latar yang menarik dan hidup. Justeru itu ialah pernah dijadikan buku teks untuk subjek Kesusasteraan Melayu.

Nama lain yang menghasilkan teks novel ialah Abd. Mutalib Hasan, Anas K.Hadimaja, Malungun, Mokhtar Petah, Muhd. Mansur Abdullah dan Ruhi Hayat. . Abd. Mutalib Hassan menghasilkan *Saga*, yang begitu popular kerana kejayaannya dalam pertandingan menulis novel anjuran GAPENA buat pertama kalinya. Ia adalah seorang novelis yang prolific, banyak teksnya tetapi antaranya yang kuat ialah *Warisan*. Anas K Hadimaja pula hanya menulis tiga buah novel iaitu *Tumpas Lampus*, *Jalan Pulang* dan *Muhammad Akhir*; tetapi teks-teks yang biasanya menimbulkan kontroversi, justeru di dalamnya terdapat dialogikal falsafah. Malungun, nama yang diangkat oleh sastera remaja, terutamanya novel remaja, sangat prolific, banyak teks yang dihasilkan dan salah seorang pengasas sastera kanak-kanak dan remaja sedang dalam pertumbuhannya dahulu. Mokhtar Petah mendapat nama daripada dunia kewartawanan dan menghasil *Dinoda*, *Janda Lawan Dara*, *Terpaut*, *Kelopak yang Kuncup* dan lain-lainnya. Kerana kegemarannya menghasilkan novel popular, namanya jarang disebut untuk sastera tinggi. Muhd. Mansur Abdullah pula menghasilkan tidak kurang enam buah novel *antaranya Pulih*, *Kembali Bergelut* dan *Tinggallah Kasih Tinggallah Sayang*. Dan Ruhi Hayat, seorang politikus dan nasionalis itu banyak menggarap teks-teks politik dan dianggap sangat prolific dengan menghasilkan tidak kurang 16 buah novel. Di antara sekian banyak itu, yang paling mengesankan ialah *Merangkaklah Senja Menutup Pandangan* dan *Api itu Masih Membara*.

Tidak syak lagi bahawa Hasan Ali yang menggunakan nama Hasbima itu adalah novelis penting Perak dengan *Musafir*, *Tugu* dan *Nur Hidayah*. Pada penilaian saya empat orang novelis Perak yang terkemuka ialah Hassan Ali, Ruhi Hayat, Abd.Mutalib Hassan dan Anas K.Hadimaja.

Penulisan Drama

Dalam bidang drama pun kita dibarisi oleh nama-nama yang besar seperti Syed Alwi, Adly Azamin dan Hashim Yassin, di kalangan pelibat teater kita mempunyai A.Rahim Razali, Fauziah Nawi dan Onei Moraza. Perak memperolehi nama dalam sejarah drama apabila The Fatimah Abd.Wahab menghasilkan *Megat Terawis*, meskipun dialognya ditulis oleh Buyung Adil, tetapi nama itu dianggap sebagai empunya drama tersebut. Inilah buku pertama yang dicetak dalam genre drama di tanah air, iaitu pada tahun 1951. Kita tidak mempunyai nama dalam senarai penulis sandiwara 1950-an dan realisme 1960-an; meski banyak teater yang dipesembahkan dalam dekad-dekad tersebut. 1970-an dengan drama surealisme+absurdisme+eksistensialisme itu kita menemui Syed Alwi yang selalu bergandingan dengan nama Noordin Hassan. Keduanya memenangi Hadiah Sastera Nasional berikut-ikutan.

Syed Alwi sebenarnya seorang peminat bangsawan yang selalu dipentaskan di bandarnya Kuala Kangsar; mendapat pendidikan Inggeris, pada mulanya tertarik dengan menghasilkan drama Inggeris. Bermula dengan tahun 1970-an mula beliau menghasilkan drama Melayu, yang

rata-rata bermutu semuanya antaranya “Alang Rentak Seribu”, Tok Perak”, “Desaria” dan “Hamba Allah”. Dua buah dramanya yang awal itu memenangi Hadiah Sastera Malaysia untuk 1973 dan 1974. Kedudukannya dalam pementasan teater waktu itu seiring dengan Noordin Hassan, yang gemar kepada teater fitrah dan aliran surealisme; sedangkan Syed Alwi lebih hambatan kepada realisme meski terdapat unsur surealistik.

“Tok Perak” adalah dramanya yang banyak diperkatakan, apalagi setelah didrama-tvkan, drama ini sangat popular. Secara halus menggambarkan id seorang tukang ubat, tetapi libodinya dikuasai oleh keinginannya berumah-tangga. Drama ini dalam keseriusannya, kaya dengan humor, nakal dan parodi tentang alam. Sewaktu menunggu kereta api, Tok Perak pengsan, lalu dibawa oleh Hamid yang simpati terhadapnya ke rumahnya. Dalam tidurnya kemudian keinginan Tok Perak menjadi kenyataan. Tok Perak berkahwin dengan Azizah, ibu Hamid dan membimbing keluarga itu untuk menjadi keluarga bahagia. Keinginan tukang ubat yang selama ini mendesak dirinya. Untuk berumah-tangga telah menjadi kenyataan; tetapi sayangnya, anak gadis Azizah, Hasnah, seorang jururawat yang menanggung keluarga itu, tidak menyenangi kehadiran Tok perak di rumah itu. Tok Perak sesungguhnya, watak yang memiliki pelbagai dunia, tukang ubat, bapa dan kekasih, pencinta alam dan pendewa tradisi, juga seorang yang terasing dan hampir- hampir menjadi absurd. Kekuatan drama ini banyak bergantung kepada kejayaan Syed Alwi menyelongkar jiwa dan kehidupan yang mempunyai pertentangan nilai antara tradisi dan moden. “Tok Perak” merupakan sumbangan besar Syed Alwi sebagai dramatis dan pengarah drama yang berilmu, prolific dan mengasai pembinaan dramatik dan teatrical pementasan.

Hashim Yassin seorang lagi anak muda yang sering terdedah dengan bangsawan di zaman mudanya di Kuala Kangsar; malah menyertai Kumpulan Grand Noran Opera, Perak. Sudah menghasilkan drama tahun 1960-an: “Di Ambang Sore” dan “Musnahnya Sebuah Potret, Lembayung”. Banyak memenangi pertandingan menulis drama “Sasau”, 1965 skrip terbaik Peraduan Menulis Drama Kedah, “Belut Hitam” 1971 sekali lagi memenanginya. Namun di tengah keprolifikkannya itu, drama “Imbas” yang cukup istimewa, kerana sangat bermutu dengan memenangi drama terbaik dalam Pesta Teater Kebangsaan 1981, memenangi anugerah Sri Angkasa 1983, dan pada tahun yang sama memenangi Hadiah Sastera Malaysia, dipilih sebagai teks terbaiknya.

“Imbas” mengungkap kisah Abdullah Munshi dan pentadbir British zaman kolonial Stamford Raffles. Drama ini kaya parodi, sindiran, sinis dan unsur-unsur homur. Dilihat daripada kaca mata pascakolonialisme, memperlihatkan perjuangan masyarakat Melayu yang membenci pemerasan dan penguasaan terhadap tanah-tanah orang Melayu, seperti yang berlaku di kurun 1800. Namun terlihat juga Melayu yang bersedia menjadi talibarut Barat. Abdullah Munshi digambarkan sebagai hanya mengikut telunjuk Barat, meski ia tahu pengingayaan terhadap tanah pusaka Melayu, tetapi ia membenarkan belaka. Drama ini berjaya memperlihatkan Munshi Abdullah daripada suatu pandangan dan perspektif baru daripada Hashim Yassin. Keberanian intepretasinya inilah yang menyimpan makna terselindung dan makna yang tak terucapkan dalam drama ini.

Nama lain yang perlu diperhatikan ialah Abdul Mutalib Hassan yang apabila menghasilkan drama menggunakan nama al-Taha, seperti teks-teks *Penantian* yang diparodi daripada *Anjang Aki*, drama tv, yang amat popular satu masa dahulu. Di antara nama-nama lain dalam bidang drama ialah A.Aziz Wook dan Adly Azamin

Esei dan Kritikan

Yahaya Ismail, mendapat nama melalui kritikan, juga menghasilkan cerpen dan novel. Nama ini cukup digeruni sekitar tahun 1960-an, kerana taring kritikkannya yang tajam, lincah dan bagi setengah orang dianggap berbisa. Sifat-sifat itu diberikan, bagi saya kerana kekuatannya sebagai pengkritik. Seorang pengkritik yang tulen diajar untuk bersifat berani menyatakan sesuatu terhadap teks kritikkannya dan inilah yang paling sukar dilakukan, tetapi telah dilakukan oleh Yahaya Ismail iaitu menghukum. Dasar kritikan ialah apresiasi, penghayatan, penilaian dan hukuman. Tetapi dalam dunia kritikan kita yang tradisinya masih muda, Yahaya Ismail yang mengaplikasikan formalistik, setara dengan *new critics* di Amerika, formalisme di Rusia dan *novelle critique* di Perancis dianggap memegang pisau di tangan dan membedah setiap rinci teks sesuka hatinya. Sebenarnya Yahaya Ismail berdiri di atas landasan kritikan judicial dan pragmatik yang tidak difahami orang. Sesungguhnya ia bukan sahaja rajin, juga boleh dianggap sebagai seorang pengkritik yang meletakkan asas kritikan moden di tanah air kita. Beberapa buah buku teorinya tentang kritikan hingga dewasa ini masih dirujuk di yayasan-yayasan tinggi. Perak sepatutnya mengenang nama ini, kerana jasanya kepada sastera tanah air, khas Perak cukup besar. Sebuah tradisi sastera tidak akan membesar tanpa kritikan yang kuat.

Dalam dunia kritikan dan esei seterusnya, nama-nama lain yang patut disebut ialah Baha Zain. Meskipun nama ini kita kenal melalui puisi-puisi bernasnya, tetapi esei-eseinya juga cukup bertenaga. Zaman saya menuntut di universiti tulisan-tulisan Baha Zain menjadi kesukaan saya, sama suka saya membaca tulisan Goenawan Mohamed dari Indonesia, yang bahasa dan pemikirannya tajam dan mengesankan. Dari segi kuantitatif, tidak lah banyak yang dihasilkan oleh Baha Zain, tetapi kekuatannya dan individualisme memperlihatkan ia seorang yang jitu fikirannya. Saya masih ingat, A.Latiff Mohidin yang selalu dikatakan ia hanya sebagai penulis alamiah, tetapi sejak Baha Zain menampakkan ciri-ciri keistimewaannya sebagai penyair, sejak itu A.Latif Mohidin terus dihormati. Inilah saya kira ketajaman seorang pengkritik melihat apa yang tersembunyi di sebalik kenyataan. Dan kini penulis ini, setelah letih berguru dengan manusia berguru pula dengan haiwan. Masa kecil kita, kita belajar dengan kura-kura yang penyabar, gigih dan kuat berusaha akhirnya berjaya mengalahkan arnab, begitulah dunia haiwan menyimpan rahasia-rahasia dan mutiara dan itulah yang dikerjakan oleh Baha Zain. Rustam A.Sani sesuai dengan latar belakangnya pengkaji berorientasikan sosiologi, penelitiannya terhadap sastera menggunakan pendekatan tersebut. Tidak banyak esei atau kritikan yang dilakukannya, tetapi setiap satunya berkualiti dan terarah.

Menyentuh tentang kritikan dan esei, tidak akan lengkap tanpa memasuki dunia kajian dan penyelidikan. Meski pun ia adalah milik yayasan tinggi, manfaatnya adalah untuk pembangunan sastera seluruhnya. Apabila disebut pengkaji sastera, antara sekian nama di atas, kita akan menemui beberapa nama seperti Muhammad Haji Salleh, Harun Mat Piah, Bukhari Lubis, Misran Rokimin dan lain-lainnya.

Muhammad Haji Salleh masuk ke dalam kajian sastera tradisional walaupun bidangnya penelitiannya adalah puisi. Pengkaji ini menganalisis tekstualisme dan strukturalisme teks-teks sastera rakyat, terutamanya hikayat-hikayat dan telah menyelenggarakan versi *Sejarah Melayu*. Sebagai pengkaji Muhammad Haji Salleh adalah di antara peneliti yang sifatnya antara bangsa dan global, yang membentangkan kertas kerja di banyak benua di dunia ini. Sementara penyair ini memang suka mengembara dan melakukan perjalanan. Sastera Melayu meluas di luar negara adalah beberapa hasil pekerjaannya. Dan beliau sangat dihormati sebagai pengkaji sastera. Ada suatu lagi kajiannya yang cukup bermakna, hasil meneliti teks-teks lama, terutamanya *Hikayat Isma Yatim*, mencari dan membentuk kepengarangannya, Muhammad Haji Salleh telah membina teori sastera Melayu yang dinamakan *Puitika Sastera Melayu* (2000). Sumbangan Muhamad Haji

Salleh ini sangat besar, justeru di tengah-tengah jeritan mencari teori sastera Melayu sendiri dan keletihan menggarap teori luaran, Muhammad Haji Salleh telah bekerja secara senyap dan menghasilkan sebuah teori sastera. Selama ini, pemenuhan tuntutan teori sendiri, begitu terasa penuh kesukaran, tetapi sejak teori Muhammad Haji Salleh yang tidak secara langsung sebagai katalis kelahiran teori-teori yang lain. Kemudiannya muncullah teori pengkaedahan Melayu oleh Hashim Awang, teori Tauhid oleh Muhammad Affandi Hassan dan saya sendiri menyediakan teori Teksdealisme dan teori Taabudiyah.

Harun Mat Piah pula adalah pengkaji sastera tradisional yang sangat dihormati dan dibanggakan. Harun Mat Piah telah melakukan suatu penyelidikan yang sungguh berharga; beliau telah melakukan pendefinisian dan penetapan genre; yang kini menjadi hasil kajiannya itu menjadi teks pegangan kepada pelajar di yayasan-yayasan tinggi Bukhari Lubis pula terkenal kerana kajiannya tentang falsafah wahdat ul wujud, yang suatu ketika dahulu begitu besar pengaruhnya dalam pemikiran sastera Nusantara. Penguasaannya dalam bahasa Arab, Inggeris, Iran dan Turki membolehkannya sebagai penyambung tradisi sastera Islam antara bangsa ke negara kita Malaysia. Misran Rokimin pula peneliti secara resepsi terhadap teks sastera remaja dan melahirkan tulisan-tulisan tentang permasalahan yang dihadapi oleh sastera kita. Kajian-kajian yang berdasar fakta, data, analisis dan statistik, memunculkan tulisan-tulisan yang kuat dasar keilmuannya.

Suhaimi Haji Muhammad

Suhaimi Haji Muhammad dipilih sebagai penulis pertama untuk dibincangkan. Telah dinyatakan beliau sangat prolifik dan menjadi kebanggaan penyair Perak. Di sini saya memilih teks *Al-Tariq* (2000) selepas *Di Malam Gelita Ini* (1981), *Wujud* (1997), *Simponi Perjalanan* (1999) yang kesemuanya memperlihatkan puisi Islam yang mistik dan bersifat kerohanian. Sesuai dengan namanya *Al-Tariq* yang bererti jalan, ia mencitrakan perjalanan kerohanian tersebut. *Al-Tariq* dalam pengertian mustalah tasawwuf ialah *yamsyi al-ins li taqarub ila al-Khaliq*, suatu pengembaraan manusia untuk menghampiri Maha Pencipta.

Al-Tariq mengandungi enam puluh buah sajak, yang pada keseluruhannya adalah berakar pada suasana keagamaan. Sajak-sajak awalnya tentang perkembangan manusia daripada bayi ke zaman kanak-kanak, meremaja dan menjelang dewasa.

Lihat, betapa Dia menjadikan Adam
Bapa manusia daripada tanah
Menjadikan keturunan manusia dari
Sari pati air mani
Diproses-Nya menjadi segumpal darah, tulang
Urat, rambut dan kulit
Dia menyempurnakan kejadian manusia
Meniupkan roh ke dalam tubuh
Lihat, betapa pekerjaan Dia menjadifikan insan
Betapa Dia
Memasukkan udara ke dalam daging
Betapa Dia membangunkan suara merdu murni
Ke dalam kesenyapan lidah
Betapa pula Dia menyebarkan cahaya kemulai
Ke dalam hati.

Membaca puisi itu terserlah iklim budaya Islam di dalamnya, tentang *al-khalq* atau kejadian manusia, hal-hal yang segera mengingatkan kita Surah-Surah al-Quran yang menjelaskan tentang *al-khalq insaniy*. Pada dasarnya sebahagian besar puisi dalam kumpulan ini adalah isyarat, istinbat atau makrifat yang ditanzulkan daripada Surah-Surah al-Quran. Saya mendapat kesan Suhaimi Muhammad menggunakan bahasa yang mudah difaham, kita tidak perlu untuk mencari akan petandanya, tetapi ia menyimpan penanda untuk kita berfikir. Gayanya ala prosa-lirik dengan mengemukakan sikap keagamaan yang takjub kepada kebesaran Allah.

Pada diri manusia dan makhluk
Istilah sendiri sebenarnya tidak ada
Kerana semuanya tidak sendiri

Apa yang dikatakan sendiri sebenarnya tidak sendiri
Yang lain semuanya bergantung
- bergantung dan tertakluk -
Dia tidak pernah bergantung
Kerana Dia sendiri

Itu adalah stanza pertama puisi “Sendiri: Tidak Pernah Sendiri”, yang membayangkan jiwa kontemplatif, terdengar nada kesyahduannya tentang sifat Allah yang Ahad. Begitulah seterusnya banyak puisi-puisi dalam kumpulan ini mengingatkan kita kepada Surah-Surah al-Quran yang ditransformasikan dengan rasa kerinduan, juga semacam peringatan dan ajaran. Dalam waktu-waktu di zaman global ini yang simpang siur dengan segala kehidupan menggila, puisi-puisi Suhaimi Haji Muhammad ingin mengembalikan zauq dan syu’ur kita kepada-Nya. Kita yang terlupa dengan sejarah diri, puisi-puisi ini bagaikan seorang ustaz atau mubaligh, menyampaikan tanzir dan mubasyir untuk manusia. Ujar Suhaimi, Saya berasa antara tugas penting ulama Islam ialah memberikan kuliah Tauhid yang mendalam kepada generasi Islam sendiri kerana tidaklah menjadi Muslim seseorang itu jika akidah tauhidnya telah terpesong. Dengan kata lain, syirik atau menduakan Tuhan, atau mensyirikkan Tuhan, ialah sesuatu yang terkeluar daripada agama Allah, yakni agama Islam.

Pada keseluruhan *Al-Tariq* mengambil pendekatan memberi iktibar yang selesa kepada pembacanya, sama ada ia sedia sebagai seorang Muslim, mahupun seorang yang bukan Muslim. Saya selalu berangapan, bahawa tidak ada manusia yang tidak berbuat dosa, mungkin sahaja dosa besar, mungkin pula dosa kecil. Dan sebagai manusia, dan dunia belum kiamat, maka pintu taubat dan keampunan masih terbuka bagi manusia. Allah yang bersifat *ghafur*, maha pengampun itu, berjanji akan mengampunkan dosa hamba-Nya yang benar-benar menyesal dan mahu bertaubat.

Kumpulan yang mengambil pendekatan memberikan khabar selesa dan gembira ini semoga dapat memberikan ketenteraman kepada jiwa pembaca sama ada daripada kalangan umat Muslim, mahupun umat bukan Islam. Saya mahu memberikan hujah saya tentang kebenaran Islam itu bukan hanya kepada umat Islam. Hujah kebenaran Islam ini saya anggap meliputi untuk kepentingan semua umat manusia di dunia, dan ia bukan hanya hak dan warisan orang Islam sahaja.

Peringatan kepada Manusia
Ingat Apabila Dia bersumpah dengan

Hari kiamat
Apakah manusia mengira
Dia tidak akan mebumpulkan tuklang belulang
Dia berkuasa menyusun kembali jari-jemarimu
Dengan sempurna
Ingatlah pada hari itu
Pabila bulan telah hilang cahayanya
Matahari dan bulan telah berkumpul
Pada hari itu
Manusia akan berkata: kemana tempat lari?
Tidak, tidak ada tempat berlindung
Hanya kepada Tuhanmu tempat kembali
Manusia akan diberitakan
Apa yang telah dikerjakannya
Dan manusia menjadi saksi
Atas dirinya sendiri.

Seterusnya puisi-puisi ini mengembalikan tawir atau citra kehidupan mereka masa yang lalu, hiduplah yang lalu itulah sebenarnya penentu sewaktu menghadapi kiamat. Ada manusia yang ingkar atas kejadian, ada pula yang zuhud dan sering munasibah al-nafs, mereka inilah yang berjaya menghadapi sakaratul kiamah itu. Suhaimi mengakhiri puisinya ini dengan menyatakan:

Pada hari itu
Akan terbukti ketegasan kebenaran
Ayat-ayat dari al-Kitab
Yang telah diturunkan-Nya
Akan terbuktilah kebenaran
Ketegasan perintah dan
Janji-janji-Nya
Pada hari itu apakah kau
Salah seorang daripada mereka
Yang akal menyesal?

Yang mengilhami sajak-sajak sedemikian tidak lain daripada kesedaran-kesedaran untuk mengenal *hakikah –hayah fi al-Islami*. Segala-galanya bertolak pada memahami hidup dan mencari pengertiannya serta jalan yang salam bagi tujuan akhir hidup ini. Kesedaran itu didorong daripada pengalaman hidup manusia itu sendiri, yang penuh dengan kemelut dan terlalu menggilai kehidupan ini. Banyak sekali apa yang bangkit daripada puisi Suhaimi ialah untuk mengembalikan manusia ke jalan lurus, al-mustaqim. Manusia terlalu ghairah membelok ke jalan-jalan atau ke lorong-lorong yang remah yang menjerumuskannya kepada kehidupan batil, lupa pada nafs lupa pada al-aql, sehingga yang memandu hidupnya ialah al-syuur al musawwirah bukannya suuur al mutmainnah. Malah kadang-kadang bagi Suhaimi manusia itu dia tahu siapa dirinya, mengapa ia dilahirkan dan arah mana kiblat perjalanan hidupnya, manusia ketiadaan arah narsiasis ini akan menjadi tonggangan nafsu dan syaitan. Namun segala-gala itu diucapkan oleh Suhaimi Haji Muhammad bukannya dengan hukuman atau kekerasan, baginya percaya bukannya menyampaikan syiar Islam dengan cara-cara yang agak menakut-nakutkan, dan menggerunkan. Ini tidak boleh. Itu tidak boleh. Banyak sekali pantang-larang. Sehingga agama Islam itu dianggap begitu sempit, dan begitu mengongkong penganutnya, dan memberikan

harapan yang amat tinggi kepada penganutnya. Padahal agama Islam itu memberikan pilihan serta keselesaan yang amat luas kepada manusia penganutnya. Islam sebagai *ad-din* atau tatahidup, membenarkan penganutnya untuk memilih hidup zuhud, hidup sufi, hidup ulama, hidup secara fikah dan hidup sebagai orang awam. Yang penting Tauhid menjadi prinsip pegangan, selagi hidup dan membawa kepada matinya, sebagai seorang Muslim.

Demikianlah kita melihat Suhaimi Haji Muhammad melalui teks *Al-Tariq* sebagai seorang yang amat kuat rasa kecintaannya terhadap agama. Kekuatannya sebagai penyair Islam terserlah daripada anotlogi tersebut. *Al-Tariq* sebenarnya adalah di antara teks keislaman yang terpenting bagi penyair ini.

Muhammad Haji Salleh

Muhammad Haji Salleh seorang penyair tanah air yang penting. Saya membuktikannya melalui unsur perlanggaran yang dilakukannya terhadap definisi dan konsep puisi, yang selama ini sarat dengan curahan perasaan berhijrah ke kepejalan pemikiran. Beliau telah membauri dan mengaburi konsep puitika Asas 50 dan penghalus-penghalusnya, dengan membuka ruang ekspektasi khaklayak kepada puisi yang lebih dinamik sesuai dengan zamannya.

Melalui puisinya, Muhammad Haji Salleh merungkai arti kemelayuan dan pembinaan jati diri Melayu melalui teori, puisi dan penulisan sasteranya. Jelas sebagai orang Melayu, yang telah lepas dari cengkaman penjajah, harus kembali kepada dirinya, ia menghadirkan urat dan akar Melayu. Kita disaksikan oleh sejarah, dalam proses kolonialisasi mencerminkan suatu proses dehumanisasi yang berdasarkan kepercayaan bahawa apa jua yang berkaitan dengan orang-orang Barat adalah lebih unggul; apa jua berkenaan bangsa peribumi atau bangsa yang dijajah dianggap rendah, primitif dan hodoh. Orang-orang Barat bertanggungjawab untuk mentamadunkan bangsa pribumi yang diberi gelar 'the Other'; dan untuk melegitimasikan ketinggian tamadun Barat dengan memperlekehkan tamadun Timur, malah menidakkan keberadaan tamadun-tamadun terdahulu untuk menonjolkan bahawa hanya Barat sahajalah yang membawa pelbagai jenis pembaharuan dan kemajuan dalam sejarah manusia, merupakan *distortion of the vocation of becoming more fully human*.

Muhammad Haji Salleh telah pun berjaya membina dan memiliki stail bahasanya yang sendiri dalam penulisan puisinya. Bahasa Melayu yang asli, jernih dan bersahaja serta jelas. Stailnya yang diperingkat awal merupakan suatu perlanggaran terhadap pemusian tanah air, kemudian, Muhammad Haji Salleh telah berjaya mengukuh dan memantapkan dan mengekalkannya sebagai gaya peribadinya sendiri. Tidak syak lagi misinya dalam pengunggulan bahasa Melayu dan visi Melayunya jelas tercitra dalam penulisan sajak-sajaknya. Dengan menggunakan kata-kata bahasa Melayu yang terkini, arkaik dan kadang-kadang bersifat purba, berjaya mengembalikan kita kepada sebuah Melayu tulen. Saya percaya subjek gaya Muhammad Haji Salleh dipersetujui dan banyak mendapat perbincangan. Mengikuti dan menekuni bahasa yang membungkus pemikiran Dalam penulisan sastera yang bereupa kajian, esei dan kritikan juga Muhammad Haji Salleh mempunyai gayanya sendiri.

Perbicaraan saya di atas secara induktif, yang juga khaklayak sastera yang elit dan biasa, bersetuju untuk menyatakan: bahawa penulisan sastera Muhammad Haji Salleh bersifat intelektual. Puisinya bersifat intelektual dan kajian-kajian sastera, esei dan kritiknya bersifat intelektual. Intelektualitinya dapat dikesan, apabila Muhammad lebih suka mendasari dan mendalami sesuatu isu yang dibincangkan. Sesuatu itu hasil penyelidikan, pengalaman dan perenungan, serta diuji oleh kebenaran waktu. Gagasan dan idealisme penulisan demikian memperlihatkan kepercayaan, pegangan dan kecenderungan pengarang sewaktu berkarya.

Bagaimana pun dalam konteks ini, jika kita mengikuti perkembangan puisi dan penulisan sastra Muhammad Haji Salleh tidak menjelma menjadi suatu aliran penulisan.

Di antara sekian banyak antologinya, Puisi *Aksara Usia* saya anggap di antara yang menjadi kanon. Dalam puisi ini ia menghadirkan pengalamannya melawat ke Asia Barat, terutamanya mengunjungi Makkah al-Mukarramah dan Madinah al-Munawwarah. Sebagai muslim Muhammad juga merasa kedirian di dua buah kota qudus itu; tetapi Muhammad tidak seperti penyair lainnya yang mencitrakan berlebih-lebihan, ia menggambarkan keadaan tempat atau subjek yang dikunjungi. Dan seperti biasa di epilog puisi ada getaran yang ditulis secara epigramatik atau majas diri. Puisi “Di Sekeliling” tanggapan penyair tentang Baitullah, dan diakhiri dengan “maka sungai pun memperbaharui dirinya”. “Jabal Rahmah” tempat salah sebuah di mana doa paling dimakbulkan Allah, Muhammad merasakan kehadirannya di tengah manusia dengan diakhiri “tergetar dengan rasa istimewa”. Dua buah puisi itu sudah memadai mencitrakan, nikmat pengembaraan yang berbeza dengan pengalaman ke tempat lainnya. Di bumi al-Ahram menjanjikan debaran dan getaran sebagai muslim.

Sementara “Anak Fakir” adalah teks yang menyenangkan di dalamnya ada nuansa tentang seorang anak kecil yang menukar watak biasanya kepada si cacat untuk mengakali kemiskinan. Anak-anak seperti ini memang biasa kita temui di sana. Di hujungnya Muhammad menulis “ini juga pelajaran padang hidup walaupun datangnya di waktu berkhusyuk”. Selainnya adalah puisi di Mesir. Saya yang pernah berkunjung ke Mesir, puisi-puisi itu menjadi dekat. Gambaran kota Kaherah yang berhabuk, resah dan bingar tidak selari dengan kegagahan piramid dan papyrusnya. Dalam “Pelancong Enggan” bagaimna seorang wanita tua yang terjerat dengan debu kota negara Arab itu, yang pada pratanggapannya sebagai kota indah, rupa-rupanya kota “hiasan pudar untuk kain putih”. Berhadapan dengan “Laut Merah” dilorekkannya sejarahnya, tetapi “pasar dan pasir / diburas / lendirnya lebih gelap / dari senja sejarah”.

Pengalaman di Asia Barat bagaikan melihat manusia, kota, kehidupan dan sejarah yang sakit. Tiada pesan yang sublim hasil kunjungan itu, tetapi ia adalah petanda-petanda seakan-akan agon-agon daripada kenyataan yang dihadirkan oleh kehidupan. Seperti biasa, kekuatan puisi Muhammad pada renungan, taakulan dan kesengajaannya, yang memenuhkan horison ekspektasi kita sebagai khalayak.

Kita baca puisi “Kata Indah”

Kata indah
Yang dipersembah
Dalam mangkok madu
Sayang,
Tumpah ada najis
Busuknya mengalir jauh.

Karangan puji
Yang diuntai di depanku
Bertukar rantai besi
Untuk merebat musuh,
Membisukan bahasaku
Dan mematah hujah.

Pada setiap patah manisnya
Menetes maung bohong.

Nadanya marah tetapi terkawal, protes tetapi terasa bukan protes; saya sengaja mengemukakan sajak ini untuk menunjukkan bahawa sekali sekala Muhammad Haji Salleh menunjukkan rasa rimas dan radangnya, tetapi terkawal. Dia seorang penerima yang sabar dan memilih banyak diam, meski berhadapan banyak kerumitan dan alazon dalam hidup ini. Sememangnya puisi-puisi pengembaraan diri dalam bahagian 'Aksara Usia' ini, juga kebanyakan puisinya dalam kumpulan ini, kelihatannya sebagai puisi yang diam, puisi yang senyap. Sepi. Kata-kata yang dipilihnya bukan terdiri dari diksi atau sintaksis yang lengking melengking, nyaring atau herok-pekok dengan pesta tarian gaya.

Muhammad Haji Salleh sangat teliti memilih kata, hanya kata yang bertenaga, kuat dan sesuai menjadi pilihannya, dan ia pinta rupa bagaimana harus meletakkannya sehingga pengucapannya menjadi kuat dan baru serta memukau. Muhammad selalu mengitar-ngitar bahasanya, memotong, mengejap, memadat lalu terasa bernas efektif dan enufonikal. Kelihatannya amat benci dengan profasa, yang sengaja-ngaja memanjang-manjang. Pun kadang-kadang berlaku silang menyilang dan malah terasa pula berlaku perkahwinan bahasa. Di sana sini kenyataan ini dapat dibuktikan, memadai dengan membaca beberapa nukilan puisi-puisinya.

Tulang tahun dan
Siput waktu

Tamadun cair jadi lumpur
Yang tinggal hanya bangkai kartun

Tapi kata-kata adalah pelukis setia
Untuk peristiwa
Yang gemerincing dengan makna
Basah oleh cerita.

Martabat muncul sebagai
Bangsa yang berpeluh sebenar
Dari keringnya menitik kerja
Dari tangannya pahatan zaman

Kemerdekaan tidak punyai daerah
Tetapi mengalir di semua lembah fikiran

Kata murung pelukis nyata
Adalah cat takdit
Yang sering terpercik
Pada si kecil.

Rumah cantik tidak sellau bahagia
Dunia dibahagi berbilik
Bilik membina watak-wataknya
Ibu yang mengumpul darjat
Dilawan senyap anak yang memilih sederhana
Ayah di lautan jiwa
Belayar di kapal buruk musim.

Kita tidur berbantalkan pelangi
Pada tilam malam.

Yang diturunkan bukannya sebuah puisi, tetapi stanza-stanza, petikan daripada lapan buah puisi. Nukilan itu dapat menunjukkan keunikan bahasanya yang saya selalu sebut, sebagai bahasa Melayunya yang jernih, asli dan berakar daripada kata-kata Melayu dan sama sekali tidak dirasuk oleh bahasa asing, terutamanya bahasa Inggeris yang sangat kuat dikuasainya. Di waktu yang diperlukan, ada kata-kata yang hilang penyambung, tiada berpenghujung dan menyediakan vakum dan kelompangan untuk diisi sendiri oleh khalyaknya. Di sana sini pula menggunakan pelbagai majas, metafora dan alegorikal juga. Semuanya dihadirkan dengan keasliannya dan baru, yang membuat kita merasa puisi-puisi adalah autentik lagi indah.

Penghadiran puisi dengan segala ide dan pengalaman dan membawakan intelektualisme adalah suatu perlanggaran daripada tradisi perpuisian Melayu yang selalunya tragis, sentimental dan memberontak massa. Saya masih melihat bahawa *Aksara Usia* adalah pengukuhan penyair ini daripada peribadi yang telah disejarahinya itu; yang telah pun saya kira sebagai penyair telah memiliki individualismenya sendiri. Puisi dalam kumpulan ini kelihatannya telah mengalami proses metabolisme kreatif dan sejatan daripada zarah-zarah pengalaman puitis dan dramatis; merautnya dengan halus dan menghidangkan kepada kita dengan cantik. Manusia di perantauan, sering membuka baju budayanya dan kehilangan diri di tengah kehidupan kota yang ceria; tetapi ternyata Muhammad tetap merenung ke dalam peribadinya dan bertahan pada Melayunya, akar *primodial images* dan *collective unconcousnessnya* tidak pernah menjadi palsu.

Sikap dan tanggapannya berpangkal daripada pandangan seorang Melayu, juga batin ketimuran mencengkap urat-urat puisinya, meski Muhammad Haji Salleh seperti yang sering diakuinya ia digurui oleh Barat, tetapi tidak wajah hitam Barat itu. Memang kita sedar penyair selalu menjadi baik dalam puisinya, dan kenakalan pun tidak dapat ditutup oleh puisi, namun Muhammad tetap berdiri sebagai manusia biasa, yang menyatakandengan terus terang, dan kita merasa ada waktunya penyair merasa terperasa, tertekan, juga kecewa dan meremang. Puisi adalah jiwa penyair dan suaranya adalah suara dirinya. Amat terasa setiap puisi itu dirawat, didandan dan dikaryakan sengan segala ketekunan dan kesungguhan, bagaikan saya melihat puisi bagi Muhammad adalah isterinya. Sesuai dengan namanya *Aksara Usia*, bahagian ini pengarang banyak berdialogikal dengan diri sendiri. Saya sekadar mengambil beberapa contoh:

Katakan Bagaimana

Katakanlah bagaimana
Akan ku kenal usia?

Ada jarak pada usia
Renungan jauh disukat nostalgia

Urat terseliuh pada otot sama
Kata terulang pada kesimpulan lama

Sekarang sewaktu
Aku menyeret perlahan hariku
Dikejar oleh hitungan jarak
Aku menyimpul

Cepat tidak menyukat jaya
Bukan jumlah menghitung makna.

Waktu dan Usia

Waktu menjerat usia
Menjerut urat
Memendekkan alun nafas.
Semuanya membelit diri
Memacu ke titik akhir.

Makna-makna puisi di atas saya kira jelas tanpa kita berjerih perih menggunakan sebarang teori canggih. Penyair ini terkenal dengan tidak suka menyusahkan apresiasi khalayak, ia bercitra terus, tetapi maknanya mengejutkan dan mencerdikkan pembaca. Sajak di atas bolehlah kita anggap sebagai sajak muhasabah diri, monolog dan dialog. Seperti biasa dalam sajak-sajaknya kesimpulan atau anakosina puisi selalu berada dalam stanza terakhir. Gatra itu bagaikan muara sungai terkumpul segala hakisan sungai membentuk keunggulan diri sebelum mencair ke laut. Jelas dalam sajak pertama, hari dikatakan perlahan telah meragut usia, tetapi pengarang tidaklah selalu menghitung kejayaan dalam hidup, bahkan juga pengertian-pengertian daripada kehidupannya itu. Tegasnya sajak ini menekankan betapa masa itu berjalan tanpa disedari oleh manusia.

Sajak yang kedua pula menjelaskan tentang konsep masa yang selalu membeliti kehidupan, manusia begitu sibuk bekerja sehingga tanpa disedari masa itu berlalu dengan cepat hinggalah manusia mengakhiri kehidupannya. Konsep masa dalam puisi di atas, bahkan sengaja saya contohkan bagitu sahaja; tetapi juga untuk menjelaskan bahawa konsep masa itu begitu dominan dalam kumpulan puisi Muhammad Haji Salleh ini. *Aksara Usia* yang dipilih judulnya itu pun sendiri memberi konotasi tentang perjalanan waktu dan masa dalam kehidupan pengarang. Pendeknya, masa menjadi sebahagian *master discourse* sajak-sajak Muhammad. Ungkapan yang paling digemari pengarang ialah yang berhubung dengan masa, dengan zaman dan sejarah. Berikut ini beberapa ungkapan tentang sejarah sahaja:

Gunung sejarah (bahasa dan bunga)
Sempadan sejarah (kepada yang kuat)
Dari senja sejarah (laut merah)
Melahirkan segar sejarah (nefertiti)
Mengalir sejarah (makna gerak)
Endapan sejarah (alun dalam)
Retak sejarah, menghembus sejarah (laut dan tasik waktu)
Secembul sejarah (taman selaka, ukam)
Serpeh sejarah, sejarah menggeletar (sejarah menggeletar)
Berguling sejarah, suara sejarah (bahasa batin)
Dari sejarah aniaya (hak dan harta)
Tangan sejarah, pintu sejarah (orang tua di pintu masa)
Atas sejaraha, terpalit pada sejarah (bank baru)
Bertaubat daripada sejarah keruhnya (kadang-kadang)

Itu hanya sebahagian daripada kata-kata sejarah yang berupa keping-keping masa dan zaman yang pengertiannya dalam puisi-puisi Muhammad bagaikan wacana, yang membongkar

masa lalu yang penuh dengan belantara tanda-tanda. Aspek sejarah itu muncul tidak sahaja sebagai konsep historikal, juga ahistorikal, mengandungi *double voice* dan sifat energetik. Ada waktu eksistensi sejarah itu muncul sebagai sejarah yang sakit, dekaden dan agon-agon keruntuhan. Sejarah juga muncul bagaikan ikon, indeks dan metafora kepada suatu tradisi, ada waktunya ia muncul sebagai percitraan aksara, juga niraksaranya. Bagaimanapun sejarah tidak muncul dalam sifat fotokopi, nostalgia atau idealistiknya, juga bukan pastoral atau yang bersifat sage, sejarah hanyalah simulakrum penyair; meskipun terlihat ada aroma masa silam dikaitkan dengan konsep zaman dan waktu yang sering diucapkan Muhammad Haji Salleh, banyak konsepnya lebih lekat pada tematik keterkinian.

***Daun* Novel Realisme Magis**

Membaca *Daun* karya Malim Ghazali PK ini, kesan pertama saya ialah adanya kecederungan untuk menghasilkan teks aliran pascamodenisme. Di dalam cerita ada cerita, atau pun yang ada disebutlah ialah di dalam daun ada daun. Ia sebuah formula teks gabungan realisme dengan unrealisme, terlihat bayangan realisme magis atau di dalam drama disebut sebagai teks surealisme. Dalam konteks ini, pengarangnya secara sengaja bermain dengan puitika sastera dan cuba memberi tujahan tekstual pascamoden.

Sifar seorang penulis yang menulis novel tentang Tan Da-U. Novel yang ditulis itu seakan-akan apa yang dilalui dalam kehidupannya. Ianya juga berkaitan dengan percintaannya dengan Wan Saerah. Kehidupannya yang sering mempertegakkan agama Islam dan mengaitkannya dengan ilmu sains dan agama Islam. Sifar juga mengetahui bahawa orang-orang ternama di sekelilingnya, menggunakan agama Islam sebagai batu loncatan untuk kepentingan diri mereka sendiri. Dia juga mengamati bahawa manusia seringkali berhujah tentang Islam dengan sewenang-wenangnya sahaja.

Novel ini juga telah membawa kita ke arah satu pengembaraan Sifar, yang dalam pencarian judul untuk novel tulisannya; yang ia sendiri masih merasakan ada kekurangan yang amat ketara, walaupun ratusan muka surat telah ditulis; namun teks itu seakan-akan tidak bernyawa walaupun dia pasti yang novel itu mempunyai jalan cerita yang baik.

Tan Da-U pula seorang jurugambar. Dia sering menuliskan puisi-puisi bagi mengespresikan dirinya dan keadaan sekelilingnya. Percintaannya dengan Nelly tergantung, apabila Nelly melanjutkan pelajarannya di rantau orang. Hubungan mereka terputus apabila Nelly berhenti berkomunikasi dengannya melalui tulisan. Tan Da-U kemudiannya berpindah ke pekan kecil, dia mempelajari dan mendalami tentang agama dari Lebai Poris dan meneruskan dakwah Haji Fulan Ma untuk membangunkan dan melengkapkan sebuah surau di rimba yang berdekatan dengan pekan itu. Di sana, ramai orang asli telah diperkenalkan dan didedahkan dengan Islam. Sebagai cerminan si penulis, Tan Da-U juga berfikiran bahawa ramai orang yang acapkali berbahas tentang agama Islam tetapi menggunakan apa yang terkandung dalam Al-Quran untuk kepentingan diri sendiri. Pengembaraan Tan Da-U pula berlainan sedikit. Dia mengharungi kehidupan dengan pencarian identiti dirinya yang sebenar. Dia mencari mencari ayahnya dan seringkali bertanya mengapa ibu bapanya sanggup meninggalkannya dengan neneknya pada suatu ketika dahulu.

Sifar ialah protagonis *Daun*. Sifar ialah sebuah watak yang sarat dengan visi dan sering berkonflik dengan ilmu dan ketauhidan. Antara rakan-rakan Sifar yang utama ialah Cikgu Alang Basir, Tuan Toha, Wan Saerah dan Teidoh. Lapis kedua kita menemui Tan Da-U merupakan watak yang idealistik-simplistik. Antara watak yang amat rapat dengan Tan Da-U ialah Agoesalim, Maideen, Haji Fulan Ma, Nelly, Ham, YB Shahunit dan Tuk Guru.

Struktur kehadiran teks ini dimulai dengan sebuah permulaan novel 'Daun' ini, menerangkan tentang watak Sifar yang mencari makna dalam hidupnya. Membaca di peringkat ekspoisinya, iaitu kira-kira 40 halaman permulaan novel ini, terasa bahawa tidak merasa seronok membacanya, kerana merasakan isi kandungan yang agak berat dan kurang jelas. Horison ekspektasi khalayak dipermain oleh pengarang, dan di sini menimbulkan kerumitan, juga kebosanan. Hatta kepada mini klimaks Tan Da-U mencari Nelly; kita mendapat lebih jelas dan mula terarah gambaran tentang jalan strukturnya. Kesimpulan dapat ditarik, bahawa Sifar sebenarnya merupakan seorang pengarang, dan watak yang terdapat dalam novel merupakan Tan Da-U, Cikgu Alang Basir, Wan Saerah dan sebagainya. Oleh itu, persoalan yang pengarang, sebenarnya ingin ketengahkan ialah: 'Apa yang Daun, apa yang dalam Daun?', 'Dalam cerita, ada cerita'. Justeru peristiwa yang boleh didapati dalam novel merupakan 'kehadiran dalam novel', dan 'kehadiran luar novel'. 'Subjek dalam novel' menjelaskan apa yang watak Sifar karangkan atau neurosiskan, yang pada waktu-waktunya dalam situasi psikosis; manakala 'pemikiran dan gagasan di luar novel menjelaskan apa yang Malim Ghozali tulis tentang Sifar.

Pengarang ingin menceritakan tentang proses dan perjalanan kepengarangan ketika menghasilkan karya *Daun*. 'Dalam daun ada daun, dalam cerita ada cerita.' Sifar mencari identiti dirinya dalam bidang penulisan. Tan Da-U mencari akar atau asal usul dirinya—tentang keluarga, harta peninggalan dan erti kehidupannya. Kita disaksikan dengan tekstualiti novel bermula dengan keadaan di dalam surau, Sifar berguru dengan Tuan Toha. Dia belajar bersama Cikgu Alang Basir, Wok dan Teidoh. Walaupun permulaan cerita agak kurang jelas, namun dari contoh yang diberi di bawah ini menerangkan bahawa terdapat cerita di dalam cerita:

Walaupun novelnya sudah hampir siap, dia merasakan ada sesuatu yang kekurangan. Tan Da-U masih tercari-cari jalan keluar daripada aksara kerinduannya. Keadaan ini jauh berbeza ketika Sifar menyiapkan buku-buku bukan fiksyen.

(halaman 9)

Masalah atau krisis yang dihadapi Sifar ialah tentang agama, politik dan penulisan novelnya. Itulah tiga subjek yang menjadi pusat protagonis. Secara imejannya mengemukakan watak Agoesalim yang bersikap dan berpendirian radikal dan mempunyai indeksikal keganjilan mengenai agama. Ini menyebabkan Sifar tidak begitu menyenangnya.

Contoh yang dipetik adalah seperti berikut:

Ketika itu dia sedang taasub belajar suluk, berzikir dalam selimut dan solat dalam gelap. Katanya yang malu itu hanya kemaluan, jadi kalau tutup itu saja sudah cukup.

(halaman 14)

Dalam proses penulisan novelnya pula, Sifar sudah pun mempunyai Cikgu Alang Basir, Wan Saerah dan Tarum sebagai penasihat dan pengkritik novel yang dikarangnya. Dia masih mencari-cari dan memikirkan tajuk yang sesuai bagi karyanya itu, sehingga pada akhir novel *Daun*, setelah Sifar menghadiri sebuah ceramah, dan menghadapi sebuah kematian akhirnya dia bertemu jawapan.

Watak utama atau protagonisnya dalam novel Sifar, Tan Da-U, pula menghadapi masalah semasa pencariannya menjejaki kekasih lamanya, Nelly, serta pengertian tentang asal-usul keluarganya. Tan Da-U telah ke kampung halamannya di Ipoh. Sejak ibu bapanya bercerai

dan menghilang, dia tinggal bersama neneknya. Dia tidak banyak mengetahui mengenai kisah ibu bapanya dan dia tiada khabar sama ada mereka masih hidup atau pun tidak. Dalam cerita, neneknya pula sudah meninggal dunia. Bapanya mempunyai harta dan tanah peninggalan, namun tidak diwariskan ke atas Tan Da-U. Tambahan pula, dia tidak tahu bagaimana cara untuk menjejaki bapanya. Neneknya juga tidak dapat menyampaikan kepadanya lebih lanjut. Tan Da-U terjumpa sekeping gambar lama ayahnya bersama bapa saudaranya. Melihat gambaran wajah bapa saudaranya, Tan Da-U berharap dapat menjejaki dan menemui bapa saudaranya. Dengan cara itu sahajalah, Tan Da-U dapat mencari ayahnya pula. Walaubagaimanapun, usaha Tan Da-U hanya sia-sia kerana bapa saudaranya itu telah pun menghilangkan diri entah ke mana.

Pada usia remajanya di Ipoh, Tan Da-U dan Nelly berkasih-kasihan. Terdapat beberapa tempat di kampung yang telah merakamkan cinta mereka berdua. Sayang sekali, hubungan percintaan yang terjalin leraai begitu sahaja apabila Nelly pergi belajar ke London dan tidak menghubungi Tan Da-U. Di sini pengarang menyentuh perasaan khalayak dengan unsur romantisme. Dan ternyata ia berhasil kerana dapat menggerakkan prosodi perasaan bawah sedar pembaca.

Pemikiran *Daun* membawa subjek penting tentang erti kehidupan atau pun hidup mencari erti. Ini adalah pertanyaan falsafah. Secara keseluruhannya, novel *Daun* membawa gagasan yang menjadi idealisme pengarang: tentang pencarian serta perjalanan hidup. Hidup seorang penulis, yakni Sifar, melalui proses menghasilkan novelnya dan menghidupkan manusia atau watak dalam novelnya, Tan Da-U, dalam pencariannya mencari kekasih lamanya, Nelly, dan tentang asal-usulnya. Wujudnya paralelasi yang sengaja diatur oleh pengarang, yang tersedia secara berselang-seli dan kadang-kadang merumitkan. Apakah idealisme Malim Ghazali menghasilkan sebuah novel tentang seorang pengarang (watak: Sifar) yang juga merupakan seorang pengarang? Persoalan yang sama diketengahkan; Apa yang 'Daun', dan apa yang ada dalam 'Daun'? Setelah membaca keseluruhannya, kita mengerti maksud pengarang ketika menulis sinopsis novel *Daun*: 'Dalam daun ada daun, dalam cerita ada cerita'. Dalam konteks intertekstual, ini adalah sebuah absorbsi.

Jelas bahawa *Daun* menggunakan teknik demikian untuk idealisme keilmuan pengarangnya sendiri. Pengarangnya meluahkan ilmu pengetahuan dalam bidang-bidang yang telah Malim Ghazali PK ikuti atau pelajari. Menerusi pengalaman bacaan novel *Daun* tersebut, jelas bahawa Malim Ghazali merupakan seorang yang cerdik pandai. Beliau seolah-olah ingin meluahkan ilmu pengetahuan beliau yang sedia ada dalam bentuk penulisan. Idealisme tentang *agama* – ilmu tasawuf, ilmu tarikat dan prinsip tentang tasyrik Islami, jelas menjadi paksinya. Secara keseluruhannya teks novel *Daun* ini, amat memberatkan peri pentingnya kesinambungan antara ilmu dan prinsip yang di pegang oleh seseorang tentang wacana Islam. Sesungguhnya, seseorang itu harus mempunyai ilmu yang penuh sebelum boleh menafsirkan Al-Quran. Kitab suci Allah ini tidak boleh sewenang-sewangnya ditafsir. Kekurangan ilmu boleh menyebabkan seseorang itu terkeluar dari aqidahnya seperti mana yang di depan oleh Agoesalim.

Menyentuh aspek teknik penulisan, *Daun*, banyak tukilan dari al-Quran di paparkan melalui pengajaran agama. Seumpamanya sewaktu Tuan Toha mengajar dan sewaktu Haji Fulan Ma berbicara. Juga, terdapat teknik pengimbasan kembali mengenai surah-surah yang terdapat di dalam al-Quran untuk dijadikan sebagai landasan. Yang paling menarik ialah apabila Sifar mempertikaikan *Tujuh Sifat orang Berjaya* yang diketengahkan oleh pendakwah Barat walhal kandungan yang lebih padat telah ada di dalam al-Quran, dalam surah al-mu'minun, ayat 1 hingga 9. Sesungguhnya novel ini amat menitik beratkan persoalan penguatan aqidah. Juga, soal aplikasi peribadatan yang khusus dan umum yang berkaitan dengan pahala, dosa, wajib, sunat dan sebagainya.

Bayangan kepengarangan Malim Ghozali PK dalam *Daun*, dapat dinyatakan kewujudannya. Sebagai sebuah novel ia kukuh, mungkin boleh meninggalkan *Redang* misalnya. Dalam *Daun* ada *Daun* yang dikemukakan oleh Tuan Toha menjadi primer subjeknya dan memperlihatkan refleksiviti pengarang bagi mencari makna hidup, juga tajuk karyanya. Kemudian dipusatkannya lagi apabila Tuan Toha meninggal akibat penyakit tua. Ada unsur melodramatik dan melankolik yang dibangunkan pengarang atau kematian itu. *Daun* yang gugur mengingat kata-kata keramat tokoh agama itu Nyatalah *Daun* itu menyimpan dan memberi banyak makna. Analoginya sebagai manusia yang muda, kering dan gugur, demikianlah sebuah kehidupan. Tidak terlepas *Daun* memiliki aksi pengarang iaitu kesan dan pengaruh. Kesannya yang mendalam ialah dari segi subjek pencarian tentang pencarian itu sendiri. Kita dikesankan bahawa hidup ini haruslah ada tujuan dan mencari erti kehidupan. Kini manusia sibuk dengan agenda masing-masing, dan lupa untuk bermunasabah untuk bekalan di akhir perjalanan kelak.

Kehidupan bagaikan sebuah tragedi. *Daun* sebuah ilusi juga alusi tentang kematian. Novel ini pun seperti yang dinyatakan sebuah tragedi percintaan, terputusnya pertalian hubungan samada keluarga ataupun hubungan kekasih, membawa kesan kepada pembaca bahawa sesuatu tragedi yang berlaku dalam hidup seseorang bukanlah akhirnya kehidupan. Sebaliknya haruslah kita hadapi masalah ini dengan penuh kesabaran dan ketabahan, bukan dengan berputus asa dan memikirkan masalah ini berlarutan hingga membawa padah pada diri sendiri.

Secara keseluruhan, *Daun* sebuah novel menarik dan berkesan kepada pembaca kerana novelnya yang unik dari segi penulisan dan idea yang ingin disampaikan, iaitu 'Dalam cerita ada cerita'. Novel yang meninggalkan persoalan teka-teki yang penuh daya tarik dan idealistik. *Daun* adalah sebuah novel yang amat simbolik. Sebuah novel yang berkesan di dalam percubaan menyampaikan mesej yang berat tetapi dengan hanya melambangkan sebuah objek. Sewaktu kita muda kita sering dikaitkan dengan perkataan mentah atau hijau. Jika dikaitkan dengan *Daun*, amat bersesuaian- masih hijau seperti *Daun*. Dan apabila mencapai umur yang tua nanti, kita akan menjadi layu, dan berguguran dari pohon. Boleh juga dihubungkan dengan kekata "...*Daun dengan nama orang yang akan mati di arash akan jatuh dan malaikat maut datang kepada orang dengan nama tersebut lalu mendampinginya sehingga saat kematiannya.....*". (tukilan dari tanda-tanda kematian akan tiba). Seperti juga pa yang Sifar perhatikan sewaktu pengebumian Tuan Toha

".....*Santun angin menepis dan menyerakkan dedaunan tembusu rendang yang memagari perkuburan. Ribuan daun juring kekuningan berintik-rintik hitam.....*" (halaman 354).

Daun dalam daun, dialog yang digunakan arwah Tuan Toha menemukan titik pencarian Sifar selama dua tahun di dalam mencari judul yang sesuai untuk novelnya. Maka *Daun dalam daun*, cerita dalam cerita, pasti menjadi satu ungkapan yang amat bermakna bagi setiap pembaca novel ini. Cukup bermakna dan terkesan akan mesej yang cuba disampaikan oleh penulis. Tegasnya *Daun* sebuah karya yang penuh dengan idea, pemikiran, falsafah dan ideologi tentang makna hidup, hidup yang seperti *Daun*.

Tanggapan

Begitulah sasterawan dan penulis Perak membangun dalam sejarah dan tradisinya. Kebanyakan nama itu terkenal di luar Perak. Meneliti sejarah dan perjalanan penulis-penulis Perak, kita merasakan bahawa Perak juga berperanan dalam membangunkan sastera Malaysia. Kita

mempunyai sebilangan tokoh-tokoh yang besar. Seperti yang dikatakan awal-awal lagi, ramai di kalangan mereka itu yang bertugas di luar Perak dan menempa nama dan mencurahkan bakti di luar negeri Perak. Malah, dirasakan ada di antaranya yang tidak disedari adalah anak Perak.

Persoalan yang dihadapi sekarang ialah ‘pembangunan sastera di Perak’ ertinya mencari langkah-langkah bagaimana hendak memaju dan menggerakkan budaya sastera di Perak ini sendiri. Dalam pandangan sepintas lalu, kehidupan sastera di Perak hari ini, dewasa ini kita juga mempunyai ramai penulis veteran dan penulis-penulis mudanya. Juga Perak cukup terkenal dengan banyak persatuannya, cuma bagaimanakah hendak memanfaatkan seluruh ke arah pembangunan sastera. Sebagai penganjur teori teksdealisme, yang antara lainnya untuk melahirkan pengarang, teks dan khalayak yang unggul, saya merasakan kegiatan budaya sastera haruslah ke arah keunggulan. Setiap seorang seniman harus peka terhadap bagaimana dia menghadirkan teks, melakukan penyelidikan, bacaan, mengumpul dan mempersembahkannya secara reperentasional atau presentasional. Seorang pengarang dituntut untuk melakukan perlanggaran, bagaikan Jebat yang melanggar sistem feudal, membezakan dirinya dengan orang lain dan sentiasa sensitif terhadap aspek pengukuhan di mana setiap karyanya harus lebih baik daripada apa yang telah dikerjakannya dan dikerjakan orang lain. Perlanggaran harus bersejajar, perbezaan juga harus berwajar dan segala-galanya tidak dilakukan semata-mata untuk melanggar atau membeza sekedar untuk perubahan. Kita memerlukan teks-teks yang berubah dengan berkesan.

Pun meneruskan yang tradisi dan konvensi, mengekalkan kebiasaan dan kelaziman, tetapi tetap harus lebih kukuh daripada yang ada. Dan akhir-akhirnya seseorang itu akan memiliki individualismenya sebagai sasterawan. Idealisme, ideologi, kepengarangan, stail, reka karya dan jati dirinya terserlah pada penulisannya. Pengarang-pengarang yang tidak memiliki hasrat keunggulan selamanya akan tinggal lama di atas jejak-jejanya. Meski ia sudah lama berkarya, usia kepengarangannya sudah tua, tetapi tanpa sebarang perubahan, penghijrahan dan keunggulan; selamanya ia ditinggalkan oleh zaman.

Bibliografi

- Barthes, Roland. 1967. *Elements of semiology*. London: Jonathan Cape.
- Chris, Rojek. 2000. *Cultural Theorists*. New York: Arnold.
- Colingwood, R.G. 1993. *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press.
- Hawthorn, Jeremy. 2004. *Contemporary Literary Theory*. London: Arnold
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach of Litrature and art*. London: Blackwell.
- Lucy, Niall. 2000. *Postmodern Literary Theory*. London: Blackwell.
- Lyotard, Jean-Francoise. 1979. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University Minnesota Press.
- Malim PK. 2007. *Daun*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka
- Mana Sikana. 1996. *Drama Melayu Moden*. Syah Alam: Fajar Bakti.
- Mana Sikana. 2003. *Sastera Melayu Klasik: Warisan Keemasan*. Singapura: Penerbit Pustaka Nasional.
- Mana Sikana, 2010. *Teori Sastera Kontemporari* Edisi V1. Bangi: Pustaka Karya.
- Muhammad Haji Salleh. 2000. *Aksara Usia*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Muhammad Haji Salleh. 2000. *Puitika Sastera Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Penulis-Penulis Malaysia*. 1986. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Suhaimi Haji Muhammad. 2000. *Al-Tariq*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Wajah. 1988. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Wolfreys, Julian. 1999. *Literary Theories*. Edinburgh: Edinburge University Press.

Zahari Hasib, 1995. *Debu di Kaca*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

MANA SIKANA adalah nama pena bagi Abdul Rahman Napiah (Ph.D). Sekarang berkhidmat di Universiti Sultan Idris Tanjung Malim (UPSI). Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: abdulrahman@fbk.upsi.edu.my

Keberkesanan Dialog Dalam Filem-Filem Komedi Arahkan P. Ramlee

Mohd. Ghazali Abdullah

ABSTRAK

Konsep Jenaka dalam budaya Melayu telah lama wujud. Dalam budaya Melayu Cerita-Cerita Jenaka Melayu seperti Pak Pandir, Pak Kaduk, Lebai Malang, Si Luncai dan Pak Belalang menggambarkan pemikiran orang Melayu dalam mengungkapkan bahasa yang lebih murni dalam menyampaikan sindiran dan pengajaran terhadap masyarakatnya. Dalam konteks filem, P. Ramlee telah menggunakan mediumnya melalui filem-filem komedi untuk menyampaikan sindiran dan pengajarannya kepada masyarakat. Bahasa filem merujuk kepada bahasa gambar atau visual, bunyi dan dialog. P. Ramlee menggunakan bahasa filemnya untuk menyampaikan komunikasinya melalui dialog kepada masyarakat melalui filem-filem komedinya. Sebanyak 18 buah filem berbentuk komedi karya P. Ramlee daripada 31 buah filem yang diarahkannya. Ini menunjukkan sebanyak 58% filem-filem arahan P. Ramlee disampaikan melalui medium komedi bagi menghibur dan menyedarkan masyarakat. Yang menarik dalam kajian ini P. Ramlee menyampaikan amanatnya dalam bentuk komedi dengan menggunakan dialog yang berkesan. Kerana itulah karya P. Ramlee dapat dipertanggungjawabkan sebagai karya yang berkualiti dan memperkayakan bahasa Melayu dalam medium filem.

Kata kunci: *jenaka Melayu, filem komedi, P. Ramlee, dialog, keberkesanan penggunaan bahasa Melayu.*

Mukadimah

Bahasa dalam pengertiannya yang lebih umum bermaksud sistem, lambang, tanda-tanda sebagai alat untuk berkomunikasi. Bahasa dipergunakan untuk menyampaikan makna melalui kod-kod tertentu yang boleh difahami oleh penutur dalam bahasa itu. Salah satu kod atau lambang yang boleh disampaikan sebagai alat komunikasi ialah filem. Filem boleh dirujuk sebagai satu imej yang terhasil dalam bentuk visual bergerak yang mengandungi unsur-unsur penceritaan yang ditulis, diolah dalam bentuk dialog, visual dan bunyi, yang kemudiannya dirakamkan menggunakan kamera, diolah dengan menggunakan pelbagai kaedah teknikal dan digarap menjadi hasil karya seni, yang mempunyai pelbagai kepentingan dan matlamat untuk dipamerkan secara tayangan di panggung-panggung wayang dan televisyen. Pendapat ini telah disepati oleh kebanyakan penganalisis filem, termasuk penganalisis tempatan seperti Asiah Sarji, Faridah Ibrahim dan Mazni Buyung (1996:5). Dalam filem terdapat pelbagai genre. Antara genre yang popular ialah komedi, drama, perang, seram, aksi, animasi, filem noir, muzikal dan biografi. Dalam kertas ini genre komedi sahaja dipilih. Filem komedi yang dipilih adalah filem-filem arahan P. Ramlee. Ada beberapa sebab kenapa filem P. Ramlee dipilih untuk memperlihatkan kekuatan bahasa Melayu melalui filem, khususnya melalui dialog dalam filem-filem arahnya.

Filem-filem arahan P. Ramlee dipilih kerana mempunyai kekuatan dari aspek pengarahan, lakonan, teks, gaya persembahan dan kombinasi elemen filem untuk mendapat sambutan memberangsangkan di kalangan penonton tua, muda, kanak-kanak dari dahulu hingga sekarang. Ini menggambarkan bahawa filem-filem P. Ramlee boleh diterima oleh penonton

sepanjang zaman. Oleh itu membicarakan filem-filem arahan P. Ramlee untuk sepanjang zaman juga tidak bermakna memperkatakan aspek yang sama, malah perulangan pembiacaan itu nanti akan melahirkan satu pendekatan dan teori baru dalam filem Melayu.

Sebelum membincangkan penggunaan bahasa Melayu melalui filem-filem arahan P. Ramlee, pembicaraan dalam kertas ini juga diberi tumpuan kepada Konsep Jenaka Melayu, Konsep Komedi dalam Filem, Sejarah Perkembangan Filem Komedi di Malaysia, seterusnya diikuti dengan dialog dalam Bahasa Melayu dalam Filem-Filem Komedi arahan P. Ramlee.

Konsep Jenaka Melayu

Pengertian Jenaka

Jenaka, mengikut Kamus Dewan (1994: 489) mengandungi dua makna iaitu pertama, perbuatan atau kata-kata yang menggelikan hati, dan kedua, menggelikan hati, membangkitkan ketawa. Dua elemen yang penting mengikut pengertian ini iaitu perbuatan atau tingkah laku dan kata-kata atau dialog yang diucapkan oleh seseorang. Kamus Dewan menekankan dua elemen sahaja untuk menerangkan pengertian Jenaka iaitu tingkah laku atau perbuatan dan ucapan atau dialog, sedangkan dalam filem elemen-elemen lain seperti kesan bunyi, aspek-aspek visual dan dialog menjadi teraju utama untuk melengkapkan sesebuah filem.

Cerita Jenaka Melayu dapat digolongkan dalam Sastera Rakyat. Sastera Rakyat adalah hasil ciptaan rakyat yang disampaikan secara lisan, dan disebarkan dari mulut ke mulut. Oleh kerana Cerita Jenaka merupakan salah satu genre Sastera Rakyat, maka cerita ini juga mengisahkan golongan rakyat, yang disampaikan secara lisan. Setiap bangsa di muka bumi ini mempunyai cerita-cerita jenaka dalam kesusasteraan lisan mereka. Cerita-cerita tersebut dikenali dengan istilah-istilah seperti *Merry tales*, *tall tales*, *droll tales* dan sebagainya. Cerita-cerita jenaka yang terdapat di seluruh dunia bukan sahaja mempunyai persamaan pada motif atau isi ceritanya, tetapi juga dalam maksud dan bentuk ceritanya. Semua cerita jenaka itu mempunyai maksud hiburan, petunjuk, sindiran, seperti yang terdapat pada cerita-cerita binatang.

Ciri-ciri Jenaka dalam Cerita Jenaka Melayu

Gambaran watak sangat penting dalam cerita-cerita jenaka. Melalui gambaran perwatakan tersebut dapat ditentukan kejayaan sesuatu cerita demi untuk memperlihatkan unsur-unsur kelucuan. Unsur-unsur kelucuan dalam cerita-cerita jenaka ini didasarkan kepada tindak-tanduk watak yang menggambarkan tabiat dan sifat manusia yang berlebihan. Gambaran tentang kejenakaan itu ditambah dengan keragaman penghidupan manusia dalam bentuk kelemahannya, kebodohnya, kelurusan yang melulu dan sebagainya. Gambaran seperti ini amat perlu untuk menimbulkan kelucuan dan kejenakaan.

Unsur-unsur jenaka ini boleh ditimbulkan dengan pelbagai cara. Faktor-faktor yang boleh menimbulkan kejenakaan adalah seperti berikut;

1. Gambaran sifat watak yang terlalu bodoh atau terlalu pintar
2. Adanya unsur-unsur kebetulan dalam cerita
3. Kelucuan yang ditimbulkan melalui plot cerita
4. Terdapatnya permainan kata-kata yang melucukan

Oleh itu dalam sastera Melayu lama konsep jenaka telah bertapak begitu lama dan kukuh dalam jiwa orang-orang Melayu. Orang Melayu mendapat hiburan melalui, salah satu caranya ialah berjenaka. Melalui cerita-cerita jenaka penyampaian komunikasi dalam masyarakat dapat dipereratkan di antara satu pihak dengan pihak yang lain. Di samping itu cerita-cerita jenaka yang disampaikan boleh menghiburkan dan memberi kepuasan kepada masyarakat. Dalam usaha menyampaikan hiburan, secara sengaja atau tidak sengaja, sindiran secara sopan dan beradab dapat disalurkan. Ini memperlihatkan betapa tingginya budi bahasa dan adat resam Melayu dalam menyampaikan sindiran melalui cerita-cerita berbentuk jenaka yang disampaikan kepada masyarakat.

Konsep Komedi Dalam Filem

Pengertian Komedi

Komedi mengikut falsafah Yunani ialah proses membaikpulih kerencanan sistem kosmologi ahli-ahli fikir. Sepanjang proses itulah terjadinya pelbagai hal tak diinginkan, salah faham, kepelikan atau '*comic*' yang mengakar kata komedi tadi. Orang Yunani menggunakan komedi sebagai medium kritikan paling efektif kerana sifatnya yang tidak *rigid* dan membenarkan segala kepelikan berlaku. Dalam pengertian ini walaupun tidak menunjukkan keseluruhannya mempunyai ciri-ciri persamaan dengan pengertian jenaka dalam budaya Melayu, pada hakikatnya ia tidak jauh berbeza dari tujuan untuk menghibur, menyindir, mengajar manusia dan masyarakat ke arah yang lebih harmoni dalam merialisasikan komunikasinya dengan masyarakat. Oleh itu pengertian komedi dengan pengertian jenaka dalam budaya Melayu banyak mempunyai persamaan, terutama yang berkaitan dengan tujuan untuk berhibur, menyindir dan menyampaikan sesuatu maksud secara halus tetapi tajam sindirannya.

Ciri-ciri komedi dalam Filem

Terdapat pelbagai genre dalam filem. Mengikut Robert Sklar (1993), terdapat di antara enam hingga 12 genre dalam filem. Di bawah genre ini pembahagian filem komedi telah digariskan: "*slapstick, sophisticated, force, comedian or clown (featuring comic stars or personalities), and what has been called comedy-about average people, sometimes with an underlying social message*" (Robert Sklar, 1993: 107).

Secara terperinci pembahagian di atas membawa erti bahawa filem bergenre komedi slapstick melibatkan mana-mana aksi fizikal yang lucu yang bukan naratif (Robert Cohen, 1988: 283). Sofistikated pula ialah bentuk komedi yang menggarap isu-isu perhubungan suami-isteri, perkahwinan, perceraian, darjat berbeza dan lain-lain. Walaupun terdapat elemen slastik, tetapi sekadar sampingan sahaja (Kristine Brunovska and Henry Jenkins, 1995: 311 – 313). Farce bertujuan untuk menghibur dan kesannya terhadap penonton adalah untuk ketawa berterusan tanpa sekatan. Komedi bentuk ini kurang kandungan intelektual atau kepentingan simboliknya, tidak mementingkan persoalan atau mesej, hanya bertujuan melontarkan dialognya untuk hiburan semata-mata. Cirinya ringkas, luaran dan spontan (Theodore W. Hatlen, 1962:128). Manakala komedi pelawak atau badut ialah filem yang memaparkan pelawak atau watak-watak yang lucu. Akhir sekali komedi populis adalah tentang orang kebanyakan, kadang kala mempunyai persoalan sosial yang tersirat (Robert Sklar, 1993: 107).

Plot biasanya dipenuhi dengan unsur-unsur kebetulan tetapi perubahan nasib menimpa para watak yang kompleks. Komplot dalam filem komedi dipenuhi dengan unsur-unsur

penipuan, penyamaran dan salah faham tentang identiti watak utama. Contoh drama dalam genre ini ialah 'Comedy of Error' oleh Shakespeare, filem 'Pink Pather dan filem-filem Marx Brothers dan Three Strooges.

Komedi di bawah subgenre komedi romantic merupakan bentuk komedi yang paling popular sama ada dalam bentuk pentas atau filem. Dalam subgenre ini perbezaan utama ialah terdapatnya plot percintaan antara teruna dan dara yang pada awalnya mereka bermain bersama, berbaik-baik, akan tetapi oleh sebab-sebab tertentu mereka berpisah, tetapi akhirnya mereka dapat bersatu kembali. Perpindahan itu boleh berlaku atas alasan perbezaan kelas, campurtangan ibubapa, halangan dan rintangan oleh pihak ketiga sama ada dari pihak perempuan atau pihak lelaki. Semua halangan-halangan itu dapat diatasi dan mereka berkahwin kesudahannya. Perkahwinannya biasanya berkonsepkan *fairy-tale* yang berkesudahan dengan kegembiraan. Contoh bagi genre ini adalah *Much Ado about Nothing*, *Cinderella Walth Disney*, *Guys and Doll*, dan *Slreepless in Seattle*.

Komedi satira merupakan salah satu subgenre komedi. Komedi jenis ini bertujuan menyindir pihak-pihak tertentu dengan tujuan kesan yang lebih mendalam kepada pihak yang disindir. Bentuk sindirannya agak halus dan berbudi bahasa. Contoh komedi satira ialah *The Birds* oleh Aristophanes, *Volpone* oleh Ben Jonhson.

Ciri utama dalam komedi sebagaimana dalam drama Aristophanes, *Lysistrata* yang menceritakan bagaimana dua negara kota berperang tanpa tanda mahu reda. Yang pergi berperang tentulah lelaki. Lalu para isteri tentera ini berkumpul mencari kesepakatan dan kesepaduan supaya perang berhenti dan suasana aman kembali. Caranya yang mereka lakukan apabila suami balik ke rumah, mereka mogok dengan tidak memberi layanan batin. Para suami naik geram dan akhirnya mereka mengalah kerana perang yang dilancarkan para isteri lebih dahsyat. Tidak sampai beberapa hari, perang tamat. Medium komedi membesarkan peranan wanita; merekalah yang menyelesaikan masalah kaum lelaki dan lelaki yang menonton pun tidak terasa kerana balutan elemen komedi tadi. Tradisi wanita lebih berotak dari 'berotot' ini dilanjutkan dalam komedi Seniman Canon P. Ramlee; filemnya nanti akan diperkatakan dalam kertas ini.

Bahasa Melayu Unsur Komedi Dalam Filem-Filem Komedi Arahan P. Ramlee

Latar belakang

P. Ramlee, satu nama besar yang lahir ke dunia seni terutama sumbangannya dalam bidang perfileman dan seni muzik. P. Ramlee dilahirkan pada pagi Aidifitri, hari Rabu, 22 Mac, 1929 di Kampung Jawa, Pulau Pinang. P. Ramlee atau nama sebenar Teuku Zakaria bin Teuku Nyak Puteh, membesar sebagai kanak-kanak yang agak nakal tetapi cerdik terutama dalam mata pelajaran Bahasa Melayu. Beliau dididik dalam keluarga yang tegas terutama dalam pendidikan agama. Beliau mendapat didikan dalam bidang muzik pula secara tidak formal dengan mengikuti kumpulan Terona sekampung ketika belajar di Penang Free School di bawah bimbingan Encik Kamarudin. Bakatnya makin menyerlah apabila berkesempatan belajar menggunakan piano, biola, ukulele di Sekolah Tentera Laut Jepun (Kaigun) semasa penjajahan Jepun di Tanah Melayu. Pada masa itu, P. Ramlee dibimbing oleh Encik Hirare San. Bintang beliau menyerlah apabila memenangi beberapa pertandingan pancaragam khasnya dengan lagu 'Keroncong Oh Suci' (1947) dan kemuncaknya apabila terpilih sebagai Bintang Penyanyi Utara Malaya pada tahun 1947 anjuran Radio Pulau Pinang.

Pada tahun 1948, P. Ramlee ke Singapura sebagai penyanyi latar filem di bawah arahan B. S. Rajhans, pengarah filem dari Shaw Brothers. Bermula dari sini bintang P. Ramlee digilap dari penyanyi kepada pelakon dan dari pelakon kepada pengarah.

Filem-filem P. Ramlee yang dipilih untuk dianalisis dari segi penggunaan dialog dalam bahasa Melayu dalam filem-filem komedinya ialah *Seniman Bujang Lapok*, *Labu Labi*, *Madu Tiga*, dan *Nجوم Pak Belakang*.

Seniman Bujang Lapok

Wak ... Nah ... lain kali kalau kita orang minum kat sini janganla minta duit ... kira saja tak bolehka?

Hee ... Hee ... kira saja ya?

Ini kedai kopi kau ingat bapak engkau punya ya?

Bapak kau jangan sebut yee!! Main-main kasar ... sekali aku cekik ... gigi wak mana?

Pergi bikin la ...

Melalui dialong ini pula:

Ini 5 sen ... tak cukup... mana lagi 5 sen?

Apa pasal tak cukup?

Janji 30 sen ... baru dapat 25 sen ... lagi 5 sen?

Dia orang duduk first class baik ... second class baik ... sama juga sampai ... saya penat berkayuh.

Sampai tu memang sampai ... tinggal lagi azab saya yang tanggung lebih ... dia orang duduk atas tilam

Saya duduk atas papan ... sampai naik kematu punggung saya wak ... lain kali taruh tilam saya kasi 10 sen

Apalah punya orang ... kalau 3 lagi macam kau orang terpaksa kami bikin Union.

Berdasarkan dialog tersebut, P. Ramlee menyampaikan komedinya secara sindiran iaitu janji mesti ditunaikan. Persoalan keadilan menjadi fokus dalam isu ini. Keadilan bukan ditentukan pada status sosial tetapi berdasarkan persetujuan dicapai iaitu apabila bersetuju untuk menaiki beca dengan kos sekian, maka dengan kos sebanyak yang dipersetujui juga perlu dibayar. Makna yang dilontarkan oleh P. Ramlee melalui bahasa filemnya amat kuat sehingga ada makna disebalik komedi tersebut.

Dialog berikut mempunyai implikasi yang lain pula.

Makcik ... Makcik!! Encik!!... Encik ni cakap ... Pat Mat Wroooooo ruhhhh kelepok ... kecepar ...

Pon pon pon ... Belanggar!!! Motokar..

Pat Mat kau selalu begitu ... naik basikal ... tak pernah naik motokar

(Nada geram) ... Pak Mat Tempe Belanggar dengan motokarrRRRR ...

Komedi melalui dialog di atas ditujukan kepada mereka yang pekak. Masyarakat pekak dalam konteks filem bukan ditujukan untuk menghina mereka yang pekak semula jadi atau pekak pada zahirnya, tetapi komedi yang diutarakan bertujuan untuk menghibur bahawa ada sebahagian masyarakat yang tidak mendengar akan kelihatan kekurangan pada dirinya. Secara tidak langsung P. Ramlee menngutarakan bahawa manusia mempunyai kekurangan sehingga untuk menganggapi apa yang diperkatakan oleh orang lain kadang-kadang mempunyai makna dan tujuan yang berbeza dengan apa yang kita fahami.

Oi budak, kalau sekali lagi aja aku lihat kau bercakap dengan Salmah, aku pecahkan muka kau!!

Apa kau fikir muka aku cawanka?

Eh ... loyar buruk pula budak ni ... aaa ... Kalau kau mau tahu ini dia Sarip Dol, saamseng kampun Dusun tau ... !!

Ooo ... Sarip Dol Yaa ... Aaa ... Kalau kau mau tahu ... ini dia Abang Ramli... Samseng dalam kampung ini ...

Kampung ... Kampung ... Kampung apa Mah?

Entah ...

Kampung Entah ... tapi samseng macam kau juga ...

Dialog di atas menunjukkan bahawa seseorang itu harus sedar pada dirinya sendiri bahawa dirinya tidak mempunyai apa-apa kelebihan kerana yang berkuasa dan yang lebih segalanya hanya Allah sahaja. Oleh itu kita sebagai manusia harus bertolak ansur dan bertimbang rasa, termasuk dalam hal mencari jodoh biarlah ditentukan oleh yang empunya diri selain yang telah ditetapkan oleh Allah jua.

Labu Labi

Labu ...

Saya mak Encik ... Mak Encik panggil saya ya ...

Ya ... Labu ... Pak encik kau dah nak balik ... sudahkah kau siapakan makanan petangnya.

Sudahhh ... dari pagi tadi dah siap ...

Eh. Etah dah basi tak ...

Tu yang Pak Aji suka tu ...

Dialog tersebut menggambarkan sifat manusia yang kedekut sehingga sanggup makan makanan yang sudah basi demi rasa sayang dan tamak kepada harta keduniaan. Harta keduniaan tidak boleh kekal dan tidak mungkin dibawa bersama apabila sudah meninggal dunia. Oleh itu sifat kedekut tidak seharusnya bersalut dalam jiwa orang Islam.

Labi ... Belum sampai-sampai lagi kita labi Heyy Labi ... kenapa engkau kurung aku di dalam

Alamak ... orang tua tu ada kat dalam ... he he ... Encik Aji ... jangan marah encik aji

....

Apa kau ingat akau monyet dalam kandang ka ???

Ya Encik Aji ...

Apaaa...

Tidak Encik Aji ...

Bodoh ... ku lesing karang ... bodohh ...

Bodohhh ...

Sapa bodoh?

Saya encik Aji ...

Betulll ...

Dialog di atas pula memnggambarkan kebodohan itu bukan pada sebelah pihak sahaja. Sebenarnya kebodohan itu berlaku kerana masing-amasing tidak sedar akan kebodohan mereka sendiri. Untuk mengelak dari terlibat dengan kebodohan ialah dengan mencari ilmu, beramal dengan ilmu yang bermanfaat kepada manusia.

Dalam dialog berikut pula sindiran dilontarkan melalui dialog berikut:

Yang sebetulnya encik ... saya ada sawan encik ... bila terpekik saja ... sawan saya datang encik ...

Kalau kau tak baiki sawan kau tu .. papa la aku ...

Tidak encik ... lain tahun sawan saya kasi encik kaya ...
Bodoh ...
Eh apa la kau ni labi ... angkat tu pun tak larat ka ...
Kau pun sama ... bodoh Setan ...
Ya encik ... bodoh ... setannn ... setan gondola ...
Kau pun sama labi ... tau aku ni sawan. Kenapa kau terpekik?
Elee ... dah tua nak mampus pun sawan ...

Dialog ini menggambarkan bahawa orang malas dan menipu tidak membangun diri dan sebagaimana digambarkan dalam filem ini. Labu dan Labi hanya bertaraf orang gaji kepada Haji Bakhil. File mini mengajak kita berfikir konsep malas dan menipu yang sering diamalkan oleh setengah-setengah orang membawa hidupnya tidak akan bahagia untuk selama-lamanya. Kalau merujuk kepada falsafah hidup Islam, menipu dan malas memang dibenci oleh Allah kerana Allah member akal fikiran dan tenaga fizikal yang sempurna memerlukan manusia rajin berusaha dan tidak mempunyai sifat-sifat negatif untuk menipu orang lain sebagai jalan sihat mendapat harta atau wang ringgit. Dalam Islam menuntut kejujuran, keikhlasan dan kebatilan bagi mendapat keredhaan dari Allah semata-mata.

Satu sindiran diutarakan oleh P. Ramlee melalui dialog berikut:

Mau minum apa tuan?

Aaa ... Jin and tonic

Tuan?

Aaaa Iblis tonic

Iblis tonic mana ada tuan

a...aa... give me ... satan and tonic ...

satan lagi tak ada tuan ...

then ... give me Haji Bakhil and tonic ... get out ...

Melalui dialog ini P. Ramlee menyindir sebahagian daripada orang Melayu pada masa itu mengada-ngada dan menggada maruahnya dengan meminum arak dan perkara-perkara yang memabuk di samping mengada-ngada dengan bertutur dalam bahasa Inggeris campur Melayu atau istilah kini dikenali sebagai sekerat belut sekerat ular. Arak memang diharamkan dalam Islam. Sesiapa yang meminum arak akalnya akan musnah yang mengakibatkan perkara-perkara yang membawa kepada kebaikan tidak ditunaikan seperti tidak bersolat, tidak mengingati Allah, tidak berfikir waras, tidak beriman dan tidak bertimbang rasa dalam menentukan keadilan dan kebenaran. Manakala mereka yang menggunakan bahasa pasar dan bahasa campur aduk menunjukkan budi pekerti yang rendah dan tidak boleh menguasai sesuatu bahasa dengan baik untuk menyampaikan pemikirannya.

Madu Tiga

Dalam filem Madu Tiga, P. Ramlee menyindir kepada segelintir golongan lelaki yang bermadu, termasuk bermadu tiga. Betapa sukar dan payahnya mengurus sebuah rumah tangga yang mempunyai isteri yang ramai kerana beberapa persoalan akan berlaku iaitu janji palsu, pembohongan, tidak cukup waktu untuk berkomunikasi dengan isteri-isterinya yang ramai. Di samping itu filem ini juga menyindir kepada kaum wanita yang tidak melayan suaminya dengan baik dan mengabaikan tanggungjawab rumah tangga seperti yang dilakukan oleh Sharifah terhadap suaminya, asyik bermain manjung sahaja. Satu sindiran juga kepada golongan wanita yang tidak beranak menyebabkan lelaki perlu kahwin lagi untuk mendapat zuriat.

Dalam waktu yang sama mengajar kaum wanita supaya mengizinkan suami berkahwin lebih dari satu kerana itu adalah hukum yang membolehkan lelaki berkahwin lebih daripada

seorang isteri apabila ia berkemampuan dari segi lahir dan batin. Keadilan harus diberi dengan sewajarnya oleh suami terhadap isteri-isterinya. Melalui filem ini P. Ramlee berjaya melontarkan pemikirannya dalam filem ini.

Nujum Pak Belalang

Belalang! Kau buatkan bapak secawan kopi Belalang...

Kopi? Kopi mana ada pak ... dah berapa tahun kita tak minum kopi ...

Eeh ... engkau tumbuklah arang-arang dekat dapur tu Belalang ... kemudian engkau bancuh dengan air sejuk ... asal hitam macam kopi jadilahhh ...

Dialog pembukaan dalam filem Nujum Pak Belalang menggambarkan kemalasan yang ada pada seorang bapa. Pak Belalang berlingkar di tempat tidur di pondoknya yang usang dan hampir roboh kerana kemiskinan yang diwarisinya. Kemiskinan itu digambarkan oleh P. Ramlee melalui filem ini berpunca dari tidak ada usaha untuk menggunakan akal fikiran apatah lagi tenaga empat kerat yang ada pada Pak Belalang. Sindiran dalam filem ini cukup jelas bahawa sesiapa sahaja yang tidak mahu berusaha akan berada dalam kemiskinan.

Kekuatan filem ini apabila P. Ramlee meletakkan psikologi Melayu sebagai satu pendekatan mengajar orang lebih tua dari orang lebih muda secara bijaksana. Belalang memberi kerja kepada bapanya dengan berusaha cuba menyembunyikan lembu dan kambing yang dicuri oleh pencuri dengan menakut-nakutkan pencuri itu. Sistem kepercayaan masyarakat Melayu pada masa itu masih tebal dengan dibayangi hantu, jembalang, puaka dan seumpananya yang menyebabkan pencuri itu sendiri lari lentang pukang kerana digempak oleh Belalang sebagai hantu. Dengan menyembunyikan lembu dan kambing itu Belalang cuba memberi peluang kepada bapanya menjalankan kerja sebagai ahli Nujum. Pak Belalang tidak boleh tidak terpaksa memikul tanggungjawab itu.

Dialog yang menggambarkan kebodohan dalam filem yang sama seperti berikut:

1 untuk aku, 1 untuk engkau, 2 untuk aku, 2 untuk engkau, 3 untuk aku, tiga untuk engkau, 4 untuk aku, 4 untuk engkau ...

Haii ... ini macam kira, berapa lama mau habis. Pegang ... aku kira ...

1 untuk engkau, 1 untuk aku, 2 untuk engkau, 2 untuk aku, 3 untuk engkau, 3 untuk aku ... lepas 3 apa

Hentam sajalah

Hentam sajalah untuk engkau, hentam sajalah untuk aku, lepas hentam sajalah ...

Bedallah

Bedallah untuk engkau, bedallah untuk aku.

Ehh ... dalam dunia mana ada huruf bedallah

Ehh ... dalam dunia mana ada huruf bedallah untuk engkau

Ehh ... dalam dunia mana ada huruf bedallah untuk aku

Ehh ... apa da

Ehh ... apa da untuk kau, ehh... . apa da untuk aku

Ehh ... dia ni

Ehh ... dia ni untuk kau, ehh ... dia ni untuk aku

Ehh ... kau nak mampus yer

Ehh ... kau nak mampus yer untuk kau, ehh ... kau nak mampus yer untuk aku

Kepala hotak engkau

Kepala hotak engkau nutuk kau, kepala hotak aku untuk aku

Aku bagi karang

Aku bagi karang untuk kau, aku bagi karang untuk aku

Eh eh eh

Eh eh eh untuk kau, eh eh eh untuk aku

Dialog seperti ini menggambarkan bahawa pada masa itu masih ramai orang Melayu tidak mempunyai ilmu pengetahuan sehingga untuk membilangpun tidak begitu pandai. Selain daripada bertujuan untuk menyindir, P. Ramlee membuat filem ini bertujuan untuk menimbulkan kelucuan atau komedi kepada penonton tanpa melukakan hati mereka yang menonton walaupun kisah kebodohan itu terkena kepada batang hidup mereka sendiri. Ini disebabkan dialog yang digunakan adalah dalam bahasa Melayu yang murni..

Konsep bahasa Melayu murni dapat dirumuskan bahasa yang dipertuturkan itu mempunyai makna yang tersembunyi disebalik perkataan yang dituturkan seperti dalam filem ini. Dalam pertuturan yang bersahaja itu terkandung falsafah dan nilai-nilai budaya yang memberi pengajaran secara halus kepada masyarakat.

Rumusan

Filem komedi yang dalam versi sastera Melayu lama sama dengan cerita-cerita Jenaka Melayu sehingga P. Ramlee mengangkat salah sebuah carita Jenaka Melayu iaitu Pak Belakang dijadikan filemnya. Unsur-unsur kejenakaan dengan tujuan untuk menghibur para penonton di samping menyampaikan pemikiran P. Ramlee melalui filem komedi untuk memberi pengajaran kepada masyarakat melalui bahasa Melayu murni iaitu dialog yang dipertuturkan oleh watak-waktunya mempunyai kiasan yang berlapis-lapis makna. Kiasan yang berlapis-lapis makna itulah yang dikatakan bahasa Melayu murni yang dalam filem diperdengarkan secara berseni melalui memek muka, gerak tubuh, nada dan irama yang pelbagai mengikut susunan bahasa yang indah. Dan P. Ramlee berjaya menghibur para penonton yang tidak jemu melalui bahasa Melayu murni ini.

Rujukan

Kristine, Brunovska and Henry Jenkins. 1995. *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge.

Robert, Sklar, 1993. *Film: An International History of the Medium*. New York: Prentice-Hall Inc.

Theodore W. Hatlen, 1962. *Orientation to the Theatre*. New York: Meredith Pub.

Robert, Cohen, 1988. *Theatre Brief Version*. California: Mayfield Publishing Co.

Kamus Dewan. 2004. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Video Compact Disc filem Labu Labi

Video Compact Disc filem Seniman Bujang Lapuk

Video Compact Disc filem Madu Tiga

Video Compact Disc filem Nujum Pak Belalang

MOHD. GHAZALI ABDULLAH, Pengarah Penyelidikan dan Penerbitan ASWARA. Beliau boleh dihubungi melalui e-mel: a-ghaz@hotmail.com