



KEMENTERIAN PELANCONGAN,
SENI DAN BUDAYA
JABATAN KEBUDAYAAN
DAN KESENIAN NEGARA

Muansa Budaya



JILID 1 | ISSN 2976-2391



KEMENTERIAN PELANCONGAN,
SENI DAN BUDAYA
JABATAN KEBUDAYAAN
DAN KESENIAN NEGARA

JURNAL *Muansa* Budaya

JILID 1

JABATAN KEBUDAYAAN DAN KESENIAN NEGARA
KUALA LUMPUR
2022

Cetakan Pertama

ISSN 2976-2391

©JABATAN KEBUDAYAAN DAN KESENIAN NEGARA

Hak Cipta Terpelihara.

Tidak dibenarkan mengeluarkan mana-mana bahagian buku ini dalam apa jua bentuk atau cara sama ada elektronik atau mekanikal tanpa kebenaran bertulis daripada Ketua Pengarah, Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara.

SIDANG EDITORIAL

JURNAL *Muansa* **Budaya**

JILID 1 TAHUN 2022

Penasihat

YBrs. Tuan Haji Mesran Mohd Yusop

Ketua Penyelaras

YBrs. Encik Mohd Amran Mohd Haris

Penyelaras Penyelidikan

Cawangan Penyelidikan dan Pembangunan,
Bahagian Dasar dan Penyelidikan

Editor Perunding

Prof. Madya Dr. Norazlina Mohd Kiram
Prof. Madya Dr. Mohd Zariat Abdul Rani
Dr. Jamayah Zakaria

Editor & Urus Setia Penerbitan

Cawangan Dokumentasi dan Penerbitan

Penerbit

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara,
Aras 16,18,19,26,27,30 & 34, Menara TH Perdana,
Lot 1001, Jalan Sultan Ismail,
50250 Kuala Lumpur.

Telefon : 03-2614 8200

Faks : 03-2697 0884

KANDUNGAN

- IV** Kata Pengantar
Ketua Pengarah
- 1** **Osman Ibrahim: Penggiat Seni Bangsawan Negeri Pahang**
Sapinah Ismail
- 13** **Persembahan Kesenian Jikey di Perlis**
Normila Mohamad Said
- 27** **Aspek Seni Tari dalam Persembahan Tradisi Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak**
Mohd Rafi Jafranee
- 41** **Kemosotan Seni Persembahan Dondang Sayang di Melaka: Satu Tinjauan Terhadap Persepsi Penggiat Seni**
Norazlina Othman
- 51** **Boneka Batang Besi dalam Opera Teochew di Pulau Pinang**
Zahir Ahmad
- 65** **Penghasilan Naskhah Nur Sakti Teater Tradisional Negeri Terengganu**
Azaha Haji Ahmad
- 77** **Pengurusan Kostum dalam Persembahan Teater oleh Badan Bukan Kerajaan di Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Negeri Sembilan**
Suhaimi Abdul Rahim
- 87** **Perlambangan Bahasa dalam Mantera Bersandoi di Kampung Tengkek, Padang Lebar, Negeri Sembilan**
Farah Damayanty Ahmad
- 97** **Proses Atangumoh Etnik Murut Tahol di Kemabong, Tenom, Sabah**
Mohd Zanidizam Mohd Dila
- 107** **Elemen Asas dan Mesej dalam Lirik Lagu yang Mengiringi Tarian Tradisional Ceracap Inai di Johor**
Eldawati Laung

Kata Pengantar **KETUA PENGARAH**

Assalamualaikum w.b.t. dan Salam Sejahtera,

Segala puji dan syukur dipanjatkan ke hadirat Allah SWT atas peluang yang telah diberikan kepada Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara (JKKN) untuk menerbitkan **JURNAL NUANSA BUDAYA**. Penerbitan jurnal ini menjelaskan peranan JKKN dalam menyalurkan maklumat tentang seni, budaya dan warisan kepada setiap lapisan masyarakat supaya karya ilmiah ini dapat dimanfaatkan bersama.

Menelusuri perjalanan dalam merealisasikan penerbitan **JURNAL NUANSA BUDAYA** ini, sesungguhnya ia adalah satu usaha yang berterusan daripada pelbagai pihak. Komitmen Bahagian Dasar dan Penyelidikan (D&P) sememangnya wajar dipuji. Syabas, akhirnya penat lelah kita semua mendapat hasil yang diingini.

JKKN menunjangi dua peranan utama. Pertama, melestarikan kesenian dan kebudayaan negara melalui aktiviti-aktiviti kebudayaan dan acara. Selain itu, pembangunan dasar melalui pembabitan dalam aktiviti penyelidikan seterusnya penghasilan buku sebagai sumber rujukan umum. Sejak awal penubuhan JKKN pada tahun 2005, program penyelidikan telah dikenal pasti sebagai satu aset pembelajaran dan perekodan budaya yang amat penting kerana menjadi khazanah dan sumber rujukan masyarakat. Justeru, JKKN telah mengorak langkah proaktif dengan mengembangkan potensi pendokumentasian ini dalam medium ilmiah.

Hasrat murni JKKN telah diperkukuhkan melalui kerjasama strategik bersama Universiti Awam (UA). Pada tahun 2020, buat julung kalinya JKKN telah memeterai kerjasama dengan Universiti Putra Malaysia (UPM). Kerjasama pintar ini telah berjaya menghasilkan 19 artikel jurnal dan tiga daripadanya telah diterbitkan dalam Jurnal BITARA, Jurnal Peradaban Melayu (UPSI) dan Jurnal Semarak Bahasa (IPG KL). Enam artikel telah disumbangkan dalam buletin Citra Budaya dan 10 artikel lagi diterbitkan dalam **JURNAL NUANSA BUDAYA JILID 1**. Ini merupakan satu pencapaian hebat dan di luar jangka. Kami percaya, usaha pemantapan kualiti adalah satu usaha berpanjangan dan konsisten. Insya-Allah JKKN akan terus mengorak langkah mempertingkatkan kualiti penulisan para pegawai.

Saya melihat pembabitan aktif JKKN dalam penghasilan artikel-artikel ilmiah ini, telah mengangkat imej JKKN sebagai sebuah institusi bukan akademik yang kini menempatkan diri sebaris dengan komuniti pendidik dan penyelidik di Malaysia. Harapan JKKN adalah untuk mewujudkan jurnal yang diiktiraf bukan sahaja pada peringkat tempatan malah antarabangsa.

Akhir kata, saya turut ingin mengucapkan setinggi-tinggi tahniah dan terima kasih kepada para penulis dan warga JKKN yang telah bertungkus-lumus dalam penyediaan artikel serta penyusunan jurnal yang komprehensif. Diharapkan penerbitan jurnal ini akan mendapat maklum balas yang positif daripada pembaca.

Sekian, terima kasih.

HJ. MESRAN MOHD YUSOP
KETUA PENGARAH
JABATAN KEBUDAYAAN DAN KESENIAN NEGARA



Osman Ibrahim:
**PENGGIAT SENI
BANGSAWAN
NEGERI PAHANG**

OSMAN IBRAHIM: PENGGIAT SENI BANGSAWAN NEGERI PAHANG

Sapinah Ismail

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Pahang

ABSTRAK

Osman Ibrahim atau juga dikenali sebagai Man Negro merupakan penggiat seni Bangsawan di Pahang pada era tahun 70-an dan 80-an. Penglibatan Osman Ibrahim dalam bidang Bangsawan adalah seangkatan dengan beberapa tokoh Bangsawan terkenal yang lain seperti Abdul Rahman Abu Bakar (Pak Rahman B). Antara cerita Bangsawan yang pernah dilakonkan oleh Osman Ibrahim ialah Radin Emas, Si Bongkok Derhaka, Damar Wulan dan Gagak Hitam. Sehubungan dengan itu, kajian ini bertujuan untuk menerangkan penglibatan dan pengalaman Osman Ibrahim dalam seni Bangsawan, khususnya di Pahang. Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif dan dua kaedah, iaitu lapangan serta temu bual. Data kajian dikumpul pada tahun 2008 dan melibatkan enam orang informan. Mereka terdiri daripada pelakon Bangsawan dan penggiat seni budaya yang mempunyai pengetahuan luas tentang seni Bangsawan. Perbincangan merangkumi latar belakang informan dan Osman Ibrahim dalam seni Bangsawan seperti watak, kehidupan sebagai penggiat Bangsawan, cerita yang dipersembahkan, bakat, kebolehan, pengalaman dan sambutan masyarakat terhadap dunia Bangsawan. Dapatan kajian menunjukkan bahawa Osman Ibrahim telah menceburi seni Bangsawan pada usia 20-an dan penglibatan beliau bermula dari bawah, iaitu pernah bertugas sebagai pengangkat peralatan, pemegang tali tirai dan 'pak pacak' sebelum diterima sebagai pelakon. Kumpulan Bangsawan pimpinan Osman Ibrahim telah mengadakan persembahan di serata negeri, termasuk menerima undangan khas daripada pihak istana. Penglibatan aktif Osman Ibrahim dalam seni Bangsawan turut diiktiraf oleh pihak kerajaan apabila beliau dianugerahi sijil penghargaan. Hal ini membuktikan bahawa Osman Ibrahim telah memberikan sumbangan besar terhadap kegiatan seni Bangsawan di Negeri Pahang. Oleh yang demikian, pengiktirafan yang lebih tinggi wajar diberikan kepada Osman Ibrahim atas khidmat bakti yang dicurahkan. Osman Ibrahim meninggal dunia pada tahun 2011 kerana sakit tua semasa usia 80 tahun.

Kata kunci : *Bangsawan Melayu, Osman Ibrahim, Bangsawan Pahang dan penggiat.*

PENGENALAN

Bangsawan merupakan satu seni yang dipersembahkan melalui kisah seorang wira atau wirawati, yang melibatkan dewa-dewi, pari-pari, raja, menteri dan sebagainya. Kebiasaannya, kisah atau cerita yang dipaparkan berdasarkan unsur mitos, legenda dan fantasi. Md Said Suleiman (2002) dalam *Buku Katan Kamus Melayu* mendefinisikan Bangsawan sebagai wayang yang menceritera dan melakonkan hal raja atau cerita pengajaran. Sejarah awal kewujudan seni Bangsawan di Malaysia bermula sejak tahun 1870-an lagi. Seni ini dibawa masuk ke Pulau Pinang oleh pedagang India yang dipercayai berdagang dengan Syarikat India Timur. Kumpulan Bangsawan profesional yang pertama ditubuhkan di Pulau Pinang ialah pada 1885. Perkembangan Bangsawan berlaku dengan begitu pesat dan ia dipersembahkan di seluruh Tanah Melayu dan Singapura, terutamanya di bandar besar. Seni

Bangsawan ini kemudiannya menular hingga ke Pantai Timur, iaitu di Terengganu dan Pahang. Hal ini dapat dikaitkan dengan penubuhan kumpulan Bangsawan terkenal yang dikenali sebagai Kamariah *Opera Of Terengganu* di Terengganu. Pemilik sebenar kumpulan Bangsawan Kamariah *Opera Of Terengganu* ialah Ijam Jaafar atau lebih dikenali sebagai Miss Ijam, iaitu isteri kepada Osman Ibrahim. Allahyarhamah Ijam Jaafar yang dilahirkan pada tahun 1927 merupakan salah seorang bintang Bangsawan yang masyhur suatu ketika dahulu. Beliau mula berkecimpung dalam dunia Bangsawan semenjak usia 6 tahun lagi. Antara kumpulan Bangsawan yang pernah diikutinya ialah Empok Otok, Primadona Seri Panggung, Indra Bangsawan, Bangsawan Pak Nasir, EMCO Bangsawan dan lain-lain lagi.

Perkembangan teater Bangsawan di Pahang tidak dapat dikenal pasti dengan tepat. Walau bagaimanapun, penglibatan Osman Ibrahim dalam dunia Bangsawan bermula apabila beliau mengenali Ijam Jaafar dan kemudian berkahwin dengannya, iaitu semasa mereka terlibat dalam kumpulan Bangsawan Kamariah *Opera of Terengganu* di Terengganu. Osman Ibrahim dilahirkan pada 17 Mei 1931 di utara Kedah. Beliau merupakan anak pertama daripada lima orang adik-beradik, iaitu empat lelaki dan seorang perempuan. Ayahnya berketurunan India Malbari, manakala ibunya pula berdarah Turki. Sebagai anak sulung, Osman telah diasuh dan dididik dengan penuh kasih sayang seperti ‘menatang minyak yang penuh’. Beliau banyak mengikuti arwah ayahnya (Encik Ibrahim) yang bekerja sebagai *Chief Operator* di sebuah panggung wayang di Kedah, iaitu Panggung Wayang Empayar. Kehidupan di panggung wayang sejak kecil sehingga meningkat remaja sedikit sebanyak telah mendedahkan Osman kepada dunia layar perak. Namun, Perang Dunia Kedua yang meletus pada tahun 1942 (kedatangan tentera Jepun di Tanah Melayu) telah mengubah kehidupan Osman berikutan ibu bapa dan adik-beradiknya telah terpisah akibat peperangan tersebut. Perpisahan tersebut menyebabkan Osman membawa diri dan mengembara, termasuk melakukan pelbagai pekerjaan untuk menyara kehidupannya. Setelah beberapa lama mengembara, akhirnya beliau bertemu dengan kumpulan Bangsawan yang sedang membuat persembahan di Terengganu dan mengambil keputusan untuk menyertai kumpulan Bangsawan tersebut.

Osman Ibrahim dan isterinya telah berhijrah ke Pahang pada tahun 1975 dan mengembangkan teater Bangsawan secara giat di sana. Penglibatan Osman Ibrahim dalam dunia Bangsawan banyak dipengaruhi oleh persekitaran dan ahli keluarga. Isteri dan bapa mertuanya telah menceburi seni Bangsawan lebih awal daripada Osman Ibrahim. Menurut Zainab Osman (anak kepada Osman Ibrahim), datuknya yang bernama Khudabagas Khan yang berasal dari Pakistan merupakan individu yang bertanggungjawab membawa masuk kumpulan Bangsawan dari Parsi ke Pulau Pinang. Beliau kemudian menggunakan nama ‘Jaafar’ untuk memudahkan masyarakat tempatan memanggilnya (Temu bual, 2008).

OBJEKTIF KAJIAN

Kajian ini bertujuan untuk mencapai objektif yang berikut:

- Menghuraikan penglibatan Osman Ibrahim dalam seni Bangsawan Pahang.
- Menerangkan pengalaman Osman Ibrahim dalam kegiatan seni Bangsawan.

SOROTAN KAJIAN

Menurut Mustapha Kamil Yassin (1974), sejarah perkembangan seni Bangsawan di Malaysia bermula di Pulau Pinang pada tahun 1870-an. Tentera Inggeris yang berasal dari India telah membawa masuk sejenis teater yang dinamakan Mendu atau lebih dikenali oleh rakyat tempatan sebagai Wayang Parsi. Pada ketika itu, kumpulan teater ini membawa cerita klasik terkenal yang berasal dari India dan Timur Tengah. Bahasa yang digunakan dalam persembahan ini adalah bahasa Hindi, dan diselangseli dengan babak lakonan serta nyanyian lagu Hindustan. Pada peringkat awal perkembangan Bangsawan, kebanyakan kaum lelaki yang berlakon turut memainkan peranan sebagai wanita. Persembahan Wayang Parsi ini mendapat sambutan dan menjadi bentuk hiburan yang sangat popular dalam kalangan penduduk tempatan yang kebanyakannya berketurunan India (Zakaria Ariffin, 2005).

Sekitar tahun 1880-an, banyak kumpulan nyanyian ditubuhkan dan salah satu daripadanya dikendalikan oleh Mamat Mashor yang berketurunan Peranakan Arab. Kemasyhuran kumpulan ini menyebabkan Sultan Mahmud Al-Rashid, iaitu Sultan Deli di Sumatera menjemput Mamat Mashor untuk mengadakan persembahan di Deli. Sekembalinya dari Deli, Mamak Mashor telah membentuk kumpulan Bangsawan secara profesional dengan bantuan seorang ahli perniagaan bernama Kapitan Ali. Pada tahun 1885, satu kumpulan Bangsawan profesional telah ditubuhkan oleh Mamak Pushi di Pulau Pinang. Dengan ahli kumpulan sebanyak 30 orang termasuk pelakon wanita, kumpulan ini telah membuat persembahan di seluruh Tanah Melayu hingga Singapura dan Indonesia. Mereka menerima sambutan yang sangat hebat. Setelah beberapa lama membuat persembahan di merata tempat, kumpulan ini akhirnya ‘mati’ di Jakarta (tidak lagi membuat persembahan). Sebelum pulang ke Singapura, Mamak Pushi telah ‘menjual’ (menyerahkan) kumpulannya kepada Jaafar Turki yang berminat untuk mengembangkan seni ini di Indonesia. Jaafar mendapat gelaran Jaafar Turki disebabkan kecenderungannya untuk membawa cerita yang berasal dari Timur Tengah. Persembahan Bangsawan ini kemudiannya dikenali dengan nama baharu, iaitu ‘Stanbul @ Stambul’ (singkatan daripada nama Istanbul, ibu negeri Turki). Kumpulan Stambul pimpinan Jaafar Turki akhirnya berpeluang untuk mengadakan persembahan di Tanah Melayu. Semenjak itu, Bangsawan berkembang dengan pesat. Banyak kumpulan Bangsawan muncul seperti *Star Opera*, *Malaya Opera*, *Melayan Opera*, *Jaya Opera*, *Nahar Opera*, *Peninsula Opera*, *Madah Opera*, *Dean Union Opera*, *Dean Tijah Opera* dan *Rahman Star Opera of Klang*. Semua kumpulan tersebut aktif antara tahun 1911 hingga 1950 (Zakaria Ariffin, 2005). Osman Ibrahim pula merupakan salah seorang bintang Bangsawan yang sangat aktif pada tahun 1930-an di Pahang.

METODOLOGI KAJIAN

Penyelidikan ini menggunakan pendekatan kualitatif. Dua kaedah digunakan dalam kajian ini, iaitu lapangan dan temu bual. Data dikumpulkan melalui maklumat yang diberi oleh enam orang informan yang berusia antara 51 tahun hingga 86 tahun. Mereka ialah Abdul Rahman Abu Bakar, Rohani Abu Bakar, Mat Nordin Mat Salleh, Zulkififli Abd Ghani, Jasmi Mat Lela dan Zainab Osman. Informan dipilih berdasarkan pengalaman, pengetahuan dan penglibatan mereka dalam pementasan teater Bangsawan di Pahang. Temu bual dilakukan 12 tahun yang lalu, iaitu pada 31 Oktober hingga 15 Disember 2008. Soalan temu bual dibahagikan kepada dua bahagian, iaitu bahagian pertama menceritakan latar belakang dan penglibatan Osman Ibrahim dalam persembahan Bangsawan seperti watak yang dipegang, kehidupan sebagai penggiat Bangsawan, cerita yang dipersembahkan, bakat, kebolehan, pengalaman yang ditempuhi dan sambutan masyarakat terhadap dunia Bangsawan dan bahagian kedua berkaitan pengalaman Osman Ibrahim dalam seni Bangsawan seperti peluang lakonan, penglibatan rakan lain dan kebolehan Osman Ibrahim selain daripada berlakon. Penglibatan Osman Ibrahim dalam persembahan dan kegiatan Bangsawan ditunjukkan dalam *Lampiran 1*.

PERBINCANGAN PENYELIDIKAN

Kajian ini menumpukan kepada dua aspek perbincangan, iaitu penglibatan Osman Ibrahim dalam seni Bangsawan di Pahang dan pengalaman beliau dalam kegiatan seni Bangsawan. Maklumat diperoleh daripada informan kajian. Semasa menemu bual Zainab Osman (anak Osman Ibrahim), Osman Ibrahim turut berada di sisi anaknya itu. Penulis tidak dapat mengadakan temu bual secara langsung dengan Osman Ibrahim kerana beliau berada dalam keadaan uzur dan tidak dapat menjawab soalan dengan baik. Dapatan temu bual adalah seperti berikut:

1. Penglibatan Osman Ibrahim dalam Bangsawan

Zainab Osman (temu bual, 2008) mengatakan bahawa Ibrahim atau mesra dipanggil Pak Man, mula menceburi bidang Bangsawan seawal usia 20 tahun bersama-sama dengan Ahmad B. Cerita Bangsawan pertama bertajuk “*Gagak Hitam*” yang merupakan milik “Che Deraman Cantik”, iaitu bekas suami kepada seniwati terkenal Normadiah pada ketika itu. Pak Man telah menganggotai pelbagai kumpulan Bangsawan dan mengadakan persembahan di seluruh negara hingga selatan Thailand. Kumpulan yang disertai oleh Pak Man termasuklah kumpulan Mak Ton Baba, iaitu *Oriental Opera* yang turut melibatkan Allahyarham A.R.Tompel (tahun 50-an), diikuti pula dengan Kumpulan Booty Suria Negara, Seri Indra Kayangan, Kumpulan Haji Ular, *Bintang Timur Of Singapore*, Rokiah Sendiwara, Cendralela Bangsawan, Kumpulan Pak Hamid Geliga dan Kamariah *Opera Of Terengganu*. Menurut Zainab lagi, Pak Man pernah menceritakan bahawa bermain Bangsawan bukanlah satu perkara yang mudah kerana bidang ini memerlukan kemahiran dan kefahaman yang mendalam. Dalam Bangsawan, pelakon terpaksa melalui beberapa peringkat sebelum diterima sebagai pelakon. Misalnya, Pak Man pernah ditugaskan sebagai pengangkat peralatan selama beberapa bulan, kemudian pemegang tali tirai selama enam bulan dan selepas itu menjadi ‘pak pacak’ tanpa dialog.

Walaupun, penglibatan Pak Man dalam persembahan Bangsawan bermula dari bawah, namun beliau tidak pernah berasa malu, sebaliknya sentiasa berazam untuk menjadi pelakon terbaik dan serba boleh. Pak Man menimba pengalaman daripada aksi lakonan pelakon lain dan dari sinilah beliau belajar untuk menjadi seorang pelakon Bangsawan. Setelah beberapa lama, barulah Pak Man diberikan beberapa watak yang penting. Kebiasaannya, kumpulan Bangsawan tidak menyediakan latihan formal kepada bakal pelakon sebagai persediaan untuk mereka memegang peranan atau watak impian masing-masing. Oleh yang demikian, mereka akan berusaha bersungguh-sungguh untuk belajar sambil bekerja. Pak Man selalunya akan memegang peranan atau watak sebagai penjahat dalam cerita Bangsawan. Jika ada masa terluang, Pak Man dan anak-anak buahnya akan berlatih untuk memperhalusi gerak silat, langkah bermain keris atau pedang, aksi lasak dan sebagainya sama ada secara bersendirian ataupun berpasangan. Hal ini bertujuan untuk memantapkan lagi dirinya sebagai seorang pelakon Bangsawan. Selain daripada bersilat dan bermain senjata, Pak Man juga berkebolehan untuk melukis tirai latar pentas dan bermain beberapa jenis alat muzik, terutamanya dram. Suatu ketika dahulu, Pak Man pernah bermain muzik di kelab sekitar Terengganu.

Mat Nordin Mat Salleh salah seorang pelakon teater dan juga rakan lama Pak Man memaklumkan bahawa beliau telah lama mengenali Pak Man, iaitu sejak tahun 80-an. Beliau menceritakan pengalamannya berlakon bersama-sama Pak Man dalam cerita Bangsawan yang bertajuk Musang Berbulu Ayam. Antara kenangan yang masih diingati ialah lakonan mereka telah mengundang ketawa orang ramai yang menonton teater tersebut kerana tersilap menyebut perkataan dalam dialek Kelantan (temu bual, 2008). Berikut merupakan antara cerita Bangsawan yang pernah dilakonkan dan diarahkan oleh Osman Ibrahim.

1. Radin Emas
2. Raden Jayapati
3. Damar Wulan
4. Cucu Tuk Merah
5. Syurga di bawah Telapak Kaki Ibu
6. Liza
7. Si Bongkok Derhaka
8. Tok Mahat
9. Gagak Hitam
10. Abu Samah
11. Hashim Hashimah
12. Tok Mamat

Walaupun hanya mendapat pendidikan hingga darjah dua sahaja, Pak Man gigih berusaha untuk mencapai cita-citanya sebagai seorang pelakon dan pengarah *Bangsawan* yang disegani ramai. Tidak ada sesiapa yang mendorong Pak Man untuk menceburi bidang tersebut selain isterinya. Namun, minat yang mendalam dan sokongan kuat daripada isterinya merupakan faktor utama untuk beliau bergiat aktif dalam seni *Bangsawan*.

Dua perkara utama yang diteliti oleh Pak Man sebelum mementaskan persembahan *Bangsawan* adalah cita rasa penonton dan masyarakat setempat yang mendiami kawasan tersebut. Pak Man percaya bahawa kejayaan sesebuah kumpulan *Bangsawan* banyak bergantung kepada kecemerlangan pelakon itu sendiri. Pelakon *Bangsawan* tidak merujuk sebarang skrip. Kebiasaannya, cerita *Bangsawan* hanya wujud dalam bentuk sinopsis yang tidak bertulis. Cerita tersebut dihafal menerusi ingatan oleh pengarah kumpulan *Bangsawan* tersebut. Apabila cerita hendak dipersembahkan, beliau akan menceritakan sinopsis tersebut kepada semua pelakon yang terlibat. Pelakon kemudiannya akan mencipta dialog sendiri mengikut kesesuaian watak dan situasi yang akan mereka lakonkan. Latihan demi latihan akan dilakukan sehingga pelakon bersedia sepenuhnya untuk membuat persembahan berdasarkan cerita tersebut. Kebanyakan pelakon hanya berpandukan kepada senario setiap babak dan terpaksa melakukan improvisasi skrip bagi setiap pementasan. Dengan kata lain, skrip telah disediakan tetapi bukan di atas kertas, sebaliknya dalam minda dan ingatan pelakon. Proses garapan cerita tersebut akan dibincangkan antara mereka dan kemudian melakukan latihan sebelum persembahan.

2. Pengalaman Osman Ibrahim dalam *Bangsawan*

Nazri Mahmud (1986) menjelaskan bahawa semua peralatan untuk *Bangsawan* akan diisi dan dimuatkan sekurang-kurangnya dalam enam buah lori. Kumpulan *Bangsawan* pula disediakan dengan pelbagai kemudahan oleh tauke kumpulan *Bangsawan* kerana penyertaan mereka dalam *Bangsawan* semata-mata untuk mencari makan. Hal ini dijelaskan seperti yang berikut:

"Pada tahun 40-an, kami yang bermain *Bangsawan* dibayar gaji sebanyak RM15 hingga RM20 sebulan dan tempat tinggal disediakan oleh tauke kumpulan *Bangsawan*. Setelah berpindah dari satu kumpulan *Bangsawan*, makcik pernah mendapat bayaran gaji RM12.50 sehari pada tahun 60-an. Bagi makcik, gaji yang dibayar RM20 pada tahun 40-an itu sangatlah besar, apatah lagi harga barang makan ketika itu cukup murah, gula satu kati baru 10 sen, susu 10 sen setin, beras 5 sen secupak begitu juga dengan perbelanjaan pada tahun 50-an. Kami sangat seronok bermain *Bangsawan* ketika itu kerana segala peralatan ada. Tirai sahaja lebih daripada 50 helai yang berbagai bentuk, begitu juga dengan pakaian".

Zaman Bangsawan telah lama berlalu dan pelakon yang masih hidup telah tua dan semakin kurang tenaga. Berikutan itu, usaha untuk menghidupkan semula seni ini tidak berjaya lalu berkubur begitu sahaja. Rakan seangkatan Pak Man, iaitu Allahyarham Aminah Nani, Allahyarham Mahmud June, Allahyarham Pak Yem, Allahyarham Minah Ketot, Rohani B, Pak Rahman B, dan lain-lain lagi sentiasa dalam kenangan dan memori terindah buat dirinya. Mengimbas kembali detik yang dilalui sebagai anak Bangsawan, banyak pengalaman pahit dan manis telah ditempuh oleh Pak Man. Antaranya, beliau pernah dihina oleh seorang penonton Bangsawan semasa berada di belakang pentas kerana tidak pandai membaca dan menulis. Namun, Mahmud June, iaitu teman rapat Pak Man telah memberikan amaran bahawa Pak Man bukan sebarang orang yang boleh diperlekehkan kerana ilmu Bangsawanan yang dimilikinya tidak dapat ditandingi oleh mana-mana pihak. Selain itu, Pak Man juga berhadapan dengan cabaran apabila masyarakat kampung di Tanah Putih Lama, Kuantan tidak menerima seni persembahan Bangsawan di tempat mereka. Hal ini menyebabkan beberapa orang penduduk kampung yang tidak berpuas hati telah berpakat membuat kacau dengan membaling telur busuk, najis, sampah-sarap dan sebagainya di tempat latihan pentas Bangsawan. Rohani Abu Bakar (temu bual, 2008) juga mengakui bahawa Pak Man dan Mak Ijam sangat berbakat dalam bidang Bangsawan. Hal ini turut dipersetujui oleh Zulkifli Abd Ghani (temu bual, 2008), iaitu pelakon yang pernah berlakon bersama-sama Pak Man. Beliau mengatakan bahawa, Pak Man merupakan seorang tokoh Bangsawan yang telah bergiat aktif semenjak zaman remaja lagi. Antara tajuk cerita Bangsawan yang dilakonan ialah Si Bongkok Derhaka dan Damar Wulan.

Ujian demi ujian diterima oleh Pak Man, namun tidak mematahkan semangatnya untuk terus berjuang dalam dunia Bangsawan. Suatu ketika, kumpulan Bangsawan Pak Man telah berjaya mendapat tempat pertama dalam pertandingan Bangsawan dan memenangi hadiah wang tunai sebanyak RM20,000.00. Beliau banyak menerima jemputan untuk membuat persembahan di tempat eksklusif seperti di Hotel Hyaat, Hotel Merlin, Dewan Bahasa dan Pustaka dan banyak lagi. Sejak itu, kawasan Tanah Putih Lama, Kuantan, Pahang menjadi sangat terkenal. Lebih membanggakan Pak Man apabila kumpulannya berjaya mendapat tempat di hati masyarakat setempat dan mula menghormati seni Bangsawan. Persembahan Bangsawan biasanya diadakan dengan menjelajah beberapa buah negeri dalam tempoh 15 hari sahaja, kemudian mereka akan bergerak ke tempat lain untuk membuat persembahan seterusnya.

Selain daripada peristiwa pahit, Pak Man juga mempunyai banyak kenangan manis sepanjang terlibat dalam seni Bangsawan. Antaranya ialah kumpulan Bangsawan Pak Man telah diberikan penghormatan untuk mengadakan persembahan sempena perkahwinan KDYTM Tengku Mahkota Pahang Tengku Abdullah Ibni Sultan Haji Ahmad Shah Al-Mustain Billah dengan KDYTM Tengku Puan Pahang Tunku Hajjah Azizah Aminah Maimunah Iskandariah Sultan Iskandar Al-Haj pada Mac 1986. Selama tiga malam berturut-turut, teater yang bertajuk Si Bongkok Derhaka telah dipentaskan dalam majlis gilang-gemilang. Baginda Tuanku telah membayar upah persembahan sebanyak RM700.00 setiap malam dan membiayai kos makan minum serta keperluan lain.

Apa yang menarik tentang Pak Man ialah sikapnya yang sedia berkorban wang ringgit untuk menyediakan kostum yang sesuai dan menarik bagi sesuatu pertunjukan atau cerita. Beliau sanggup mengeluarkan wangnya sendiri tanpa melibatkan duit persatuan untuk membeli kain. Malah, Pak Man sanggup menjahit sendiri kostum tersebut walaupun tukang jahit khusus telah disediakan oleh tauke kumpulan Bangsawan. Perkara tersebut diakui sendiri oleh anak perempuan Pak Man, iaitu Puan Zainab (temu bual, 2008) yang menceritakan pengalamannya semasa remaja yang dipaksa oleh ayahnya untuk menjahit kostum untuk cerita Jawa (Damar Wulan) sehingga jarinya sakit dan berdarah.

RUMUSAN

Osman Ibrahim merupakan salah seorang penggiat seni Bangsawan yang pernah hidup sezaman dengan tokoh Bangsawan terkenal yang lain seperti Ahmad B, Aminah Nani, Rahman B dan Mahmud June. Kenyataan ini diperkukuh dengan pengakuan Abdul Rahman Abu Bakar (Temu bual, 2008) bahawa, “*Pak Man adalah seorang pelakon Bangsawan yang baik kerana beliau tidak pernah menolak sebarang watak yang ditawarkan kepadanya*”. Daripada sini dapat disimpulkan bahawa Osman Ibrahim mempunyai hubungan yang rapat dengan Rahman B dan sama-sama pernah terlibat dalam dunia Bangsawan. Susun galur sejarah awal pembabitian Pak Man ada diceritakan oleh teman rapat beliau yang hidup sezaman dengannya. Misalnya, Abdul Samat Salleh (2005) dalam bukunya yang bertajuk *Aspek Lakonan Dalam Teater Bangsawan* mengungkapkan ucapan penghargaan kepada tokoh Bangsawan tempatan seperti Pak Osman Ibrahim dan Mak Ijam (isteri Pak Man) kerana membantu beliau menyiapkan penulisan, terutama maklumat dan data mengenai seni Bangsawan. Menurut Abdul Samat Salleh, Osman Ibrahim dan isterinya pernah berlakon dan memegang watak sebagai Orang Muda dan Seri Panggung dalam beberapa buah kumpulan sewaktu zaman kegemilangan Bangsawan. Selain bukti temu bual, penerbitan artikel daripada keratan akhbar dan gambar koleksi peribadi Osman Ibrahim juga memaparkan kegiatannya sebagai pelakon Bangsawan Pahang. Penglibatan Osman Ibrahim dalam seni Bangsawan telah mendapat pengiktirafan apabila kerajaan telah memberikan sijil penghargaan kepada beliau. Kementerian Kebudayaan dan Pelancongan Malaysia telah memberikan sijil penghargaan kepada Osman Ibrahim pada tahun 1987, 1988 dan 1989. Pada tahun 1987, Osman Ibrahim telah menerima sijil penghargaan daripada Jabatan Kebudayaan, Belia dan Sukan Negeri Pahang Darul Makmur. Rakan Pak Man, iaitu Jasmi Mat Lela (temu bual, 2008) yang pernah berlakon bersama-sama turut berkongsi pengalaman peribadi. Beliau dan Pak Man pernah mengikuti rombongan untuk membuat persembahan Bangsawan di beberapa buah negeri seperti Kedah, Perak, Terengganu, Kuala Lumpur dan Kelantan selain Pahang. Menurut Jasmi, Pak Man wajar diiktiraf sebagai tokoh Bangsawan kerana beliau telah banyak berjasa untuk menghidupkan seni persembahan Bangsawan dan melahirkan generasi pelapis di Pahang.

Secara keseluruhannya, maklumat yang diperoleh daripada penggiat teater dan Bangsawan tentang penglibatan Osman Ibrahim dalam seni Bangsawan perlu digali lagi supaya lebih banyak maklumat dapat dikumpulkan. Kajian ini turut berhadapan dengan beberapa cabaran seperti masalah daya ingatan dalam kalangan informan (akibat faktor usia) yang kurang mengingati peristiwa lampau membabitkan penglibatan mereka dalam dunia Bangsawan. Walau bagaimanapun, dapatan kajian yang disertakan dengan beberapa bukti bergambar jelas menunjukkan bahawa Osman Ibrahim antara individu penting dan merupakan ‘nama besar’ dalam seni Bangsawan, khususnya di Pahang. Sehubungan dengan itu, Osman Ibrahim wajar diangkat sebagai Tokoh Bangsawan Pahang kerana telah memberikan sumbangan besar terhadap perkembangan seni Bangsawan di Malaysia. Jasa beliau dalam seni Bangsawan tiada galang gantinya. Semasa kajian ini dijalankan, Osman Ibrahim mengalami sakit tua dan meninggal dunia pada 22 Oktober 2011. Semoga roh Allahyarham dicucuri rahmat dan ditempatkan dalam kalangan orang yang beriman. Amin.

RUJUKAN

- Abdul Samat Salleh. 2005. *Aspek Lakonan Dalam Teater Bangsawan*, Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Warisan Malaysia .
- Abdul Rahman Abu Bakar. (2008). Pelakon Bangsawan. Jalan Hamzah, Kampung Baru, Kuala Lumpur. Temu bual, 11 Disember.
- Jasmi Mat Lela. (2008). Penggiat Seni dan Juru Latih Seni Budaya. Sg. Isap Jaya, Kuantan, Pahang. Temu bual, 31 Oktober 2008.
- Nazri Mahmud.(1986, 26 September). Teater. *Utusan Malaysia*, hlm. 4.
- Mat Nordin Mat Salleh. (2008). Penggiat Seni Teater. Indera Mahkota, Kuantan, Pahang. Temu bual, 15 Disember 2008.
- Md Said Suleiman. (2002). *Buku Katan Kamus Melayu*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mustapha Kamil Yassin. (1974). *The Malay "Bangsawan"*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Rohani Abu Bakar. (2008). Pelakon Bangsawan. Jalan Hamzah, Kampung Baru, Kuala Lumpur. Temu bual, 3 November 2008.
- Zainab Osman. (2008). Anak kepada Osman Ibrahim. Tanah Putih Baru, Kuantan, Pahang. Temu bual, 8 Disember 2008.
- Zakaria Ariffin. (2005). Biografi Seniman Negara Rahman B. Kuala Lumpur: Akademi Seni Kebangsaan, Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Warisan Malaysia.
- Zulkifli Abd. Ghani. (2008). Penggiat Seni (Makyong). Taman Sekilau Maju, Kuantan, Pahang. Temu bual, 4 Disember 2008.

Lampiran 1



Gambar 1 : Mak Ijam (isteri kepada Osman Ibrahim)



Gambar 2 : Zainab Osman (anak kepada Osman Ibrahim)



Gambar 3 : Aksi Osman Ibrahim bersama rakan (kemahiran bersilat sebelum memulakan persembahan sebenar)



Gambar 4 : Aksi Osman Ibrahim dalam sebuah cerita Jawa yang bertajuk Damar Wulan



Gambar 5 : Tirai latar 'tembok bangunan' dalam pentas Bangsawan yang dilukis oleh Allahyarham Osman Ibrahim



Gambar 6 : Aksi Osman Ibrahim dalam cerita Tok Mamat



Gambar 8 : Osman Ibrahim berlakon dalam Bangsawan (majlis makan malam anjuran Syarikat Perusahaan Pahang Berhad pada tahun 1980)



Gambar 7 : Aksi Osman Ibrahim (berbaju hitam) dalam cerita Si Bongkok Derhaka



Gambar 9 : Osman Ibrahim (duduk dari kiri), Mahmud June (berdiri dua dari kanan) dan Seniman Negara Rahman B (berdiri dua dari kiri) bersama pelakon di belakang pentas



Gambar 10 : Osman Ibrahim (baju hitam), Mak Ijam, Ahmad B dan Aminah Nani



Gambar 11 : Osman Ibrahim (2008)



Gambar 13 : Pandangan Osman Ibrahim tentang Bangsawan (Pancaindera Utusan Malaysia, Januari 1987)



Gambar 12 : Penglibatan Osman Ibrahim dalam Bengkel Bangsawan (Pancaindera Utusan Malaysia, 18 Julai 1986)



Gambar 14 : Osman Ibrahim sebagai Pengarah dalam Bangsawan Pak Mahat (25 - 27 September 1988)



Persembahkan
**KESENIAN JIKEY
DI PERLIS**



PERSEMBAHAN KESENIAN JIKEY DI PERLIS

Normila Mohamad Said

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Perlis

ABSTRAK

Jikey merupakan kesenian teater tradisional yang terkenal di utara tanah air khususnya di Kedah dan Perlis. Persembahan Jikey merangkumi muzik beragam, tarian dan dialog. Kebiasaannya, Jikey dipersembahkan dalam majlis keramaian dan dijadikan medium hiburan masyarakat setempat. Walau bagaimanapun, maklumat mengenai kesenian Jikey masih kurang didokumentasikan. Sehubungan dengan itu, kajian ini bertujuan untuk menghuraikan isi kandungan persembahan Jikey dan struktur persembahannya. Reka bentuk kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif dan kaedah lapangan serta temu bual. Lokasi kajian ialah di Kampung Baru Syed Omar dan di Kampung Pokok Sena, Chuping, Perlis dengan melibatkan dua orang informan, iaitu penggiat seni yang berpengalaman dalam seni persembahan Jikey di Perlis. Kajian tertumpu kepada dua aspek, iaitu (1) cerita, lagu dan bahasa (isi kandungan persembahan) dan (2) cerita, pembukaan gelanggang, perjalanan persembahan, bahasa dan ruang persembahan (struktur persembahan). Dapatan kajian menunjukkan bahawa persembahan Jikey menerapkan cerita yang berkembang daripada tradisi kisah masyarakat kepada kisah hikayat, cerita dongeng dan rekaan, mengandungi bait pantun dalam lagu Melayu dan pengucapan ayat dalam bahasa Melayu, Tamil dan Thai (Siam). Persembahan pembukaan gelanggang Jikey masih mengekalkan upacara Buka Panggung secara tradisional dan persembahan utama yang mengandungi babak cerita dan lakonan pelbagai watak. Tegasnya, Jikey merupakan seni warisan khazanah bangsa yang perlu dilestarikan, terutamanya kepada generasi muda.

Kata kunci: *Kesenian, Jikey, Dikey, Teater Tradisional,*

PENGENALAN

Negeri Perlis Indera Kayangan merupakan sebuah negeri yang terkecil di Semenanjung Malaysia tetapi mempunyai keistimewaan yang tersendiri, terutamanya yang berkaitan dengan warisan dan seni budaya. Pada asasnya, Perlis terkenal dengan Tarian Canggung, Ayam Didik, Terinai dan Layang Mas, Alu Bunyi, Hadrah, Gendang Keling dan Awang Batil. Perlis juga pernah dikenali dengan Tarian Jikey, tetapi dari sehari ke sehari kesenian ini semakin dilupakan oleh masyarakat. Jikey ialah kesenian dalam genre teater tradisional. Menurut Mohamed Nazreen Shahul Hamid (2018), Jikey ialah teater rakyat yang dipersembahkan dengan rangkuman muzik beragam, tarian dan dialog. Persembahan Jikey dijadikan medium hiburan, terutamanya dalam majlis kenduri atau menyambut keramaian seperti pesta dan perayaan rasmi. Oleh yang demikian, Jikey dianggap istimewa sama seperti kesenian Hadrah yang popular dalam kalangan masyarakat di Perlis. Tarikan utama Jikey sebagai persembahan yang sangat menghiburkan ialah dialog diungkapkan secara spontan dan ditokok tambah serta kemunculan watak pelawak yang menyelitkan unsur jenaka. Apa yang lebih menarik, ada antara dialog spontan dan jenaka yang diungkapkan itu mengandungi unsur sindiran dengan tujuan untuk memberikan kesedaran kepada masyarakat tentang kekhilafan diri dan keperluan untuk berubah ke arah kebaikan. Selain itu, Jikey juga merupakan platform untuk memupuk kemesraan dan persahabatan yang lebih erat, serta kerjasama dalam kalangan masyarakat.

Jikey merupakan kesenian dalam genre teater tradisional yang sarat dengan elemen seni merangkumi muzik, nyanyian dan lakonan yang diselitkan dengan unsur jenaka. Menurut Mahmud Hashim (temu bual, 2020), asal usul kedatangan Jikey ke Perlis bermula apabila pedagang dari India membawa dagangan dengan menaiki tongkang hingga Siam. Pedagang dari India telah menjual hasil dagangannya kepada penduduk tempatan tanpa mendapat kebenaran daripada ‘tuan tanah’, iaitu pihak pemerintah lalu menyebabkan rombongan pedagang tersebut dipenjarakan. Semasa di dalam penjara, mereka sering mengetuk-ngetuk pinggan dan sudu lalu menghasilkan bunyi-bunyian. Keriuhan bunyi-bunyian tersebut telah menarik minat pegawai penjara lalu membawa mereka menghadap Raja. Raja kemudiannya bertanya nama permainan yang dimainkan tersebut. Salah seorang daripada mereka menjawab ‘Ji’, manakala yang lain menjawab ‘Key’. Kedua-dua jawapan itu kemudiannya digabungkan menjadi ‘Jikey’. Romli Mahmud (temu bual, 2020) pula menyatakan bahawa Jikey muncul apabila seorang saudagar dari Kalkuta, India telah belayar ke selatan dengan menaiki tongkang yang memuatkan barang dagangan. Saudagar tersebut kemudiannya telah berkahwin dengan wanita Siam dan membawa isterinya belayar bersama-sama. Isteri saudagar tersebut berasa sangat sedih kerana terpaksa meninggalkan kampung halaman dan sering meratap pilu. Ratapan tersebut seakan-akan berlagu. Sepanjang pelayaran, isteri saudagar sering bertanya tentang sesuatu yang dilihat sambil bernyanyi-nyanyi dan dijawab oleh suaminya dalam bentuk nyanyian sehingga mereka sampai di Pulau Langkawi. Di pulau tersebut, saudagar telah melantik beberapa orang penduduk tempatan sebagai kuli. Kuli tersebut kemudiannya meniru pelakuan perbuahan antara saudagar dengan isterinya, dan gelagat kuli yang berketurunan Siam sebagai hiburan. Lama-kelamaan hiburan ini tersebar luas bukan sahaja di Pulau Langkawi malah ke Perlis dan Kedah.

Bertitik tolak daripad sini, kajian ini dilakukan dengan menumpukan kepada komposisi persembahan Jikey di Perlis merangkumi aspek struktur persembahan, cerita, pembukaan gelanggang, perjalanan persembahan, bahasa, ruang persembahan dan masa persembahan

OBJEKTIF

Kajian ini bertujuan untuk mencapai objektif yang berikut:

- Menerangkan isi kandungan persembahan Jikey.
- Menghuraikan struktur persembahan Jikey.

KAJIAN LEPAS

Jikey juga dikenali dengan beberapa nama lain yang hampir sama bunyinya, iaitu Dikey dan Likay, yang dipercayai berasal dari India (Zuriya Zainol, 2010). Kajian Muhammad Khairul Hafiz Noor Hisham, Mohd Anuar Ramli dan Syed Mohd Jeffri Syed Jaafar (2019) mendapati bahawa hasil seni masyarakat Melayu-Islam dapat dikaitkan dengan kearifan tempatan. Salah satu daripadanya ialah seni teater yang menggabungkan elemen lakonan (dialog pertuturan, gerak isyarat, mimik muka, emosi), muzik, nyanyian, tarian, bunyi-bunyian, unsur ritual, pencahayaan, set, props, kostum, tatarias dan unsur kekaguman pentas. Antara genre teater yang terkenal ialah Makyung, Wayang Kulit, Bangsawan, Menora, Mek Mulung dan Jikey. Kebanyakan estetika muziknya berkonsepkan alam sekeliling kerana kawasan rantau alam Melayu kaya dengan flora dan fauna. Karya seni yang dihasilkan berasaskan norma dan adat yang didukung oleh masyarakat untuk memperkukuh nilai sosial, agama dan kepercayaan.

Menurut Abd. Samat Salleh (2003), permainan Jikey di Langkawi dan Perlis mengandungi improvisasi, iaitu menampilkan watak atau adegan secara spontan. Watak, dialog dan aksi digarap tanpa menggunakan skrip yang formal, manakala latihan dilakukan tanpa *rehearsal*. Teater Jikey merupakan adunan teater Makyung, Menora dan Likey di Thailand. Secara asasnya, Jikey merupakan teater tradisional yang menggabungkan nyanyian, tarian dan lakonan. Dalam persembahan Jikey, penggunaan tirai mempunyai fungsi tertentu, iaitu untuk memberikan isyarat kepada pelakon (masa untuk keluar dan masuk), penyanyi (korus lagu) dan pemain muzik (bermain muzik). Dalam hubungan ini, improvisasi dipraktikkan semasa berdialog, lakuan fizikal, nyanyian dan tarian. Mohd Yuszaidy Mohd Yusoff dan Zamzuriah Zahari (2020) telah menjalankan kajian tentang perubahan struktur persembahan dalam kesenian tradisional Mek Mulung di Kampung Wang Tepus, Kedah. Kajian yang dilakukan pada 2009 hingga 2019 ini menggunakan kaedah pemerhatian dan temu bual berfokus dengan melibatkan empat orang informan yang berumur antara 55 tahun hingga 72 tahun. Data dianalisis dengan menggunakan Teori Perubahan yang dikemukakan oleh William F. Ogburn pada 1964. Hasil kajian menunjukkan bahawa perubahan persembahan melibatkan tiga struktur, iaitu pra persembahan, semasa persembahan dan selepas persembahan. Sebagai contoh, upacara ritual Buka Panggung yang menggunakan bacaan mantera telah diubah kepada bacaan doa.

PENDEKATAN PENYELIDIKAN

Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif dan dua kaedah, iaitu lapangan dan temu bual. Pengumpulan data dilakukan pada 10 dan 12 Mac 2020 di Kampung Baru Syed Omar, Perlis dan di Kampung Pokok Sena, Chuping, Perlis (kediaman informan). Informan kajian terdiri daripada dua orang penggiat seni yang mempunyai pengalaman dalam seni persembahan Jikey di Perlis lebih daripada 50 tahun, iaitu Mahmud Hashim (72 tahun) dan Romli Mahamud (66 tahun). Mahmud Hasim terlibat sebagai pemuzik kumpulan Jikey sejak tahun 70-an, manakala Romli Mahamud berpengalaman sebagai pelakon Jikey dan Penglipur Lara Awang Batil sejak tahun 80-an. Temu bual bersama informan melibatkan empat soalan, iaitu maklumat diri, pengalaman, perbezaan persembahan Jikey pada zaman dahulu dan sekarang, serta struktur persembahan. Data kajian dianalisis berdasarkan dua aspek persembahan Jikey, iaitu isi kandungan (cerita, lagu, bahasa dan fungsi) dan struktur (pembukaan gelanggang, perjalanan persembahan, kostum, alat muzik dan ruang persembahan).

PERBINCANGAN PENYELIDIKAN

Kajian ini membincangkan dua aspek persembahan Jikey, iaitu isi kandungan dan struktur persembahan Jikey. Terdapat tiga perkara yang diberikan perhatian dalam isi kandungan, iaitu cerita, lagu, bahasa dan fungsi. Struktur persembahan pula tertumpu kepada pembukaan gelanggang, perjalanan persembahan, kostum, alat muzik dan ruang persembahan. Perincian lanjut adalah seperti di bawah:

1. Isi Kandungan

Perbincangan mengenai Isi kandungan dibahagikan kepada tiga kategori, iaitu cerita, lagu dan bahasa. Perincian lanjut adalah seperti yang berikut:

a. Cerita

Pada masa dahulu, cerita yang disampaikan berkisar kepada kehidupan seharian masyarakat dan isu semasa tanpa terikat dengan skrip. Kini, kebanyakan cerita yang dilakonkan diambil daripada hikayat, cerita dongeng dan rekaan. Berdasarkan cerita yang dipersembahkan, persembahan Jikey dikategorikan sebagai teater tradisional. Antara cerita yang dipersembahkan ialah:

1. Kisah Puteri Tiga Beradik
2. Cerita Mahsuri
3. Pengembaraan Anak Raja
4. Cerita Donggeng Tak Ting Tong
5. Cerita Batu Belah Batu Bertangkup
6. Pengembaraan Putera Sadao
7. Penunggu Banjaran Nakawan

b. Lagu

Terdapat banyak lagu yang dinyanyikan dalam pementasan teater tradisional Jikey. Kebanyakan seni kata lagu asal terdiri daripada bait pantun. Lagu tersebut dinyanyikan oleh pendokong watak dan berselang-seli dengan cerita. Pada masa ini, hampir semua lagu dalam pementasan Jikey dinyanyikan dalam bahasa Melayu kecuali pada permulaan persembahan watak Saudagar India (Keling). Lagu yang dinyanyikan adalah dalam bahasa Tamil yang bercampur dengan bahasa Melayu. Perincian lanjut lagu yang dinyanyikan adalah seperti yang berikut:

Lagu yang dinyanyikan oleh watak Saudagar India (Keling) pada permulaan babak bersama watak Minachi (Aci):

*Ya seman nare...terena wana
Hade raja waseman nare
Pi wang la dulu cik adik belakang
Sila cik adik pergi kita pergi
Disambut oleh orang bergendang (pemuzik)
Sayang terbang pisang (2 kali)
Nana balik kuala pangasai (2 kali)*

Lagu pembukaan yang dinyanyikan secara beramai-ramai oleh pendokong watak:

*Angkat tangan aa jari sepuluh (2 kali)
Yang mana duduk ampun minta ampun bang oi
Aaaa...*

Lagu:
*Pakai baju aer...aer cantik dik bang
Pakai keresang gantung subang gantung dik oi
Noi...noi...noi...noi...noi...noi...noi...
(ramai-ramai)*

Lagu semasa Putera hendak pergi mengembara bersama Awang:

*Marilah Awang kita menuju
Bersama hati riang sekali
Kaki melangkah menyusun lalu
Ingin kembara ke luar negeri*

*Apalah guna pasang pelita
Jikalah tidak dengan sumbunya
Bawalah diri kami bertiga
Ingin melihat alam buana*

Lagu Inang sewaktu hendak ke taman bunga untuk mengiringi Puteri:

*Makan sirih tidak berpinang
Makan seorang duduk seorang tidak berteman...
Dik oi...tidak berteman...
Jalan melenggang awang dan inang
Membawa Hasrat tuan puteri ingin ke taman...
Dik oiii...ingin ke taman...*

*Puteri cantik tidak berkata
Pandai mengarang bunga seroja
Merafak sembah menyusun kata
Langkah menghadap Tuanku Raja*

Lagu nyanyian watak Putera setelah jatuh cinta terhadap Puteri:

*Darilah mana punai melayang (2 kali)
Darilah mata turun ke hati (2 kali)
Darilah mana datangnya sayang (2 kali)
Darilah mata turun ke hati (2 kali)*

Lagu nyanyian Inang semasa hendak keluar dari taman bunga:

*Bungalah tanjung...dari utara la cek oi (2 kali)
Terbanglah hinggap lah hinggap ke atas para (2 kali)
Puteri umpama payung mahkota la cek oi (2 kali)
Akan menunduk lah patik hingga akhirnya (2 kali)*

Lagu nyanyian watak saudagar India (Keling) sewaktu hendak balik ke negeri asalnya:

*Wacana kokau walurau ketek
Wa jamu petek wa tanjung India*

Selain daripada bait pantun di atas, pantun lama yang selalu diguna pakai dalam nyanyian adalah:

*Ayam hutan terbang ke hutan
Kaki tersangkut terkena duri
Adik bukan abang pun bukan
Hati tersangkut kerana budi
Burung wak-wak dadanya merah
Sungguh merah bercampur putih
Saya melawak janganlah marah
Sungguhlah marah bercampur kasih
(Nyanyian Awang sebelum pergi ke taman mengiringi Puteri)*

*Tinggi-tinggi si mata hari
Anak kerbau mati tertambat
Lama sudah saya mencari
Baru sekarang saya mendapat*



Pada asalnya, kebanyakan kumpulan Jikey di Perlis menyanyikan lagu dalam bahasa Siam (Thai). Menurut Romli Mahamud (temu bual, 2020), antara lagu yang dinyanyikan adalah Lagu Sei Na (lagu lawak yang dinyanyikan oleh Pelawak/Awang) dan Lagu Cincinlah Onang (lagu sedih yang dinyanyikan oleh Tuan Puteri ketika sedang bersedih).

c. Bahasa

Pada peringkat awal pengenalan Jikey di Perlis, semua persembahan sama ada lakonan atau nyanyian akan disampaikan dalam bahasa Thai (Siam). Hal ini disebabkan pelopor Jikey pada masa itu terdiri daripada mereka yang berketurunan Melayu Siam. Setelah bertapak sekian lama dan berjaya menarik minat penduduk tempatan yang berketurunan Melayu, penduduk tempatan mula menubuhkan sendiri kumpulan Jikey. Dari aspek bahasa, dialog dan nyanyian tidak menggunakan bahasa standard sebaliknya bercampur aduk dengan pelbagai loghat pertuturan. Lagu dinyanyikan dalam bahasa Melayu bercampur bahasa Tamil dan juga bahasa Thai (Siam). Sebagai contoh, watak Saudagar India (Keling) menyanyikan lagu menggunakan bahasa campuran seperti yang berikut:

Lirik lagu campuran bahasa Tamil (India) dan bahasa Melayu:

Ya seman nare...terena wana
Hade raja waseman nare
Pi Wang la dulu cik adik belakang
Sila cik adik pergi kita pergi

Lirik lagu campuran bahasa Thai (Siam) dan bahasa Melayu:

Wacana kokau walurau ketek
Wa jamu petek wa tanjung India

Terdapat juga lirik lagu yang dinyanyikan tetapi bahasa dan maksudnya tidak difahami. Romli Mahamud menjelaskan bahawa ada ketikanya pelakon menyanyikan lagu mengikut apa yang terlintas dalam fikiran mereka tanpa memikirkan maksud dan bahasa yang dipertuturkan (temu bual,2020). Hal ini menunjukkan bahawa nyanyian teater tradisional Jikey mengandungi bahasa rojak dan dianggap sebagai nilai tambah untuk menimbulkan kesan jenaka yang menghiburkan. Contohnya seperti bait yang berikut:

Engkau pulau lincik
Ngayuh ngadik wa simpan loma

2. Struktur Persembahan

Pada asalnya, teater tradisional Jikey tidak mempunyai struktur persembahan khusus seperti teater yang lain. Asas struktur persembahan Jikey terbahagi kepada dua, iaitu persembahan pembukaan gelanggang dan persembahan teater utama yang menjadi tunjang kepada keseluruhan teater tradisional ini. Dialog dan lawak jenaka disampaikan secara spontan tanpa mempunyai skrip yang khusus. Jikey mempunyai tarikan yang tersendiri dan berupaya menarik minat masyarakat untuk menyaksikan persembahan tersebut. Dalam persembahan Jikey, cerita yang berkisar tentang gelagat Saudagar India, Aci dan kulinya yang mengandungi unsur humor menjadi satu kemestian dalam persembahan.

Berdasarkan pementasan Jikey yang asal, pendukung watak adalah terhad. Watak pendukung terdiri daripada Saudagar India (Keling), seorang perempuan India (Aci), beberapa orang kuli dan seorang ‘Tuan Tanah’, iaitu Raja Pemerintah. Versi lain yang lebih dipengaruhi oleh Siam pula menampilkan watak yang terdiri daripada Saudagar India (Keling), Isteri Keling (seorang perempuan Siam) dan watak kuli (terdiri daripada seorang India, Siam dan Melayu). Kini, Jikey turut mengalami perkembangan dan perubahan selari dengan perubahan zaman dengan tujuan untuk memantapkan dan menjadikan pementasan lebih menarik. Contohnya, watak asas dikekalkan tetapi ditambah dengan sejumlah watak lain seperti yang berikut:

1. Saudagar India (Keling)
2. Perempuan India (Aci)
3. Raja Tua
4. Permaisuri
5. Raja Muda
6. Tuan Puteri
7. Inang
8. Dayang/Penari
9. Awang
10. Apek
11. Penjahat

Struktur persembahan Jikey dibahagikan kepada pembukaan gelanggang, perjalanan persembahan, kostum, alat muzik dan ruang persembahan seperti yang dibincangkan di bawah.

a. Pembukaan Gelanggang

Menurut Romli Mahamud (temu bual, 2020), upacara ‘membuka gelanggang’ dilakukan sendiri oleh Ketua Kumpulan sebelum persembahan Jikey dimulakan. Suatu ketika dahulu, jampi serapah dan mantera dibaca dalam bahasa Thai kerana dipengaruhi oleh Siam. Dalam hubungan ini, roh guru asal dan roh pelakon terdahulu yang hebat akan dipuja untuk mendapatkan semangat ghaib. Hal ini bertujuan untuk memberikan semangat kepada pelakon untuk menuturkan dialog dengan lancar dan memberikan persembahan yang menarik. Peralatan yang digunakan dalam upacara pembukaan gelanggang ialah lilin, kemenyan, sirih dan beras kunyit. Untuk memulakan upacara, Ketua Kumpulan Jikey akan memasang lilin dan membakar kemenyan sehingga mengeluarkan asap di seluruh gelanggang. Kemudian mantera akan dibaca. Selepas itu, beras kunyit ditabur di sekeliling gelanggang. Amalan ini bertujuan untuk memelihara gelanggang dan pelakon daripada gangguan makhluk halus dan perbuatan khianat. Daun sirih pula diletakkan di atas ketiga-tiga buah gendang, kemudian gendang disendengkan lalu mantera dibaca secara senyap. Perbuatan ini dipercayai akan menghasilkan bunyi paluan gendang yang merdu dan menarik. Pelakon pula diberikan sirih untuk dimakan supaya dialog yang dilontarkan menjadi lebih menarik, menaikkan seri wajah pelakon dan dapat menghidupkan watak masing-masing dengan baik.

b. Perjalanan Persembahan

Bahagian awal persembahan Jikey dimulakan dengan nyanyian beramai-ramai lagu ‘Buka Panggung’ oleh pelakon. Menurut Romli Mahamud, lagu pembukaan yang dinyanyikan adalah dalam bahasa Siam yang berjudul ‘Ok Perait’ yang bermaksud orang keluar, dan diikuti dengan lagu Tabik Keramat dan Tabik Jin ‘Yok Lemu He Ramat Anai Te Ni’. Mahmud Hashim pula menyatakan bahawa persembahan Jikey kebiasaannya dimulai dengan nyanyian beramai-ramai oleh pelakon.

Nyanyian tersebut mengandungi kata-kata maaf yang merupakan salah satu nilai murni masyarakat, iaitu untuk memohon kemaafan daripada penonton terlebih dahulu sekiranya berlaku kekhilafan dalam persembahan mereka. Lagu ini bertujuan untuk menguar-uarkan bahawa persembahan akan dimulakan. Antara seni kata lagunya ialah:

*Angkat tangan jari e...e...e...jari sepuluh
Yang mana salah duduk minta ampun abang oi
(Lagu diulang sebanyak tiga kali)*

Pelakon menyanyikan lagu pembukaan sambil menari dalam bentuk bulatan (Gambar 1). Apabila lagu selesai dinyanyikan, watak Saudagar India akan muncul untuk memperkenalkan diri dan memberitahu penonton bahawa mereka akan mempersembahkan sebuah permainan bernama Jikey (Gambar 2). Kemudian, Saudagar India menyanyikan sebuah lagu Siam yang bercampur dengan bahasa Melayu. Sebaik sahaja lagu selesai dinyanyikan, Saudagar India akan berundur ke belakang tirai.



Gambar 1 : Persembahan pembukaan oleh pelakon



Gambar 2 : Watak Saudagar India (Keling) menyanyikan sebuah lagu dan mengumumkan persembahan Jikey

Kemudian bermulalah persembahan mengikut tajuk cerita yang ditetapkan, iaitu daripada satu babak ke satu babak sehingga selesai. Setiap kali watak keluar, pemuzik akan menyanyikan e...e...e... dan gendang dipalu (Gambar 3). Begitu juga apabila setiap watak berundur ke belakang pentas maka muzik dimainkan dan diiringi dengan lagu. Paluan gendang Jikey berentak keluar. Contohnya seperti yang berikut:

Paluan ketika watak Saudagar India (Keling) keluar:

*Dong Kecak Gedung (2 kali)
Kecak Gedung Kecak*

Paluan ketika watak Pelawak atau Awang keluar:

*Gedung Gedung...Cak Dung Cak Dung
Cak Cak Gedung Kecak*



Gambar 3 : Pemuzik yang mengiringi persembahan Jikey

Kebiasaannya, pemuzik berada di sebelah kiri atau kanan pentas persembahan. Peranan pemuzik dalam persembahan Jikey adalah untuk mewujudkan emosi yang berbeza mengikut setiap babak. Muzik yang dimainkan juga bertindak sebagai pemisah atau peralihan daripada satu babak kepada babak seterusnya. Apabila persembahan selesai, semua pendukung watak keluar menari dan menyanyikan lagu penutup serta memberikan tunduk hormat sebagai tanda terima kasih kepada penonton.

c. Kostum

Pakaian pelakon atau pemegang watak adalah mengikut perwatakan yang ditentukan dalam persembahan seperti perbincangan di bawah:

i. Saudagar India (Keling)

Pada masa dahulu, pakaian saudagar India terdiri daripada seluar besar, berbaju singlet putih, memakai kain lilit kepala berwarna merah, berjanggut dan bercermin mata. Kini, pakaian saudagar India (Keling) hanya memakai 'kurta' (Gambar 4).



Gambar 4 : Kostum Saudagar India (Keling)

ii. Minachi

Pakaian perempuan India (Aci) sebagaimana lazimnya pakaian seorang perempuan India, iaitu sari (Gambar 5).



Gambar 5 : Kostum Aci

iii. Raja Tua

Watak Raja Tua memakai baju Melayu songket sedondon lengkap dengan tanjak, kain sampung dan keris. Pada masa dahulu, pakaian Raja dilengkapi dengan mahkota dan pelapik dada yang diperbuat daripada bahan seperti kulit lembu dan diikat dengan dawai serta dihiasi dengan sulaman manik (Gambar 6).



Gambar 6 : Kostum Raja Tua

iv. Permaisuri

Watak Permaisuri memakai baju kebaya songket sedondon lengkap dengan mahkota dan selendang (Gambar 7).



Gambar 7: Kostum Permaisuri

v. Putera (Anak Raja)

Watak Putera memakai pakaian baju Melayu songket sedondon dilengkapi baju dagang luar, bertanjak dan berkain samping (Gambar 8). Dalam babak pengembaraan pula, Putera memakai pakaian ala baju silat lengkap bersamping dan bertanjak (Gambar 9).



Gambar 8 : Kostum Putera (baju Melayu songket sedondon lengkap bertanjak dan bersamping)



Gambar 9 : Kostum Putera (pakaian ala baju silat lengkap bersamping dan bertanjak)

vi. Tuan Puteri

Watak Puteri memakai baju kebaya songket sedondon yang lengkap dengan mahkota dan selendang (Gambar 10).



Gambar 10 : Kostum Tuan Puteri

vii. Penari, Dayang atau Inang

Pada masa dahulu, penari, dayang atau inang akan memakai baju pendek dan berkain kembang, terutamanya persembahan Jikey yang mempunyai pengaruh Siam. Pada masa ini, mereka memakai baju kebaya panjang dan berkain sarung, terutamanya dalam cerita Jikey yang berunsur kemelayuan (Gambar 11 dan 12).



Gambar 11: Kostum Penari



Gambar 12 : Kostum Dayang/Inang

viii. Pelawak atau Awang

Watak Pelawak atau Awang memakai baju singlet putih, berkain pelikat dan ada yang berseluar panjang atau seluar potongan silat. Sesetengah watak Pelawak atau Awang memakai kain samping daripada kain batik, bersongkok, kain pelikat diikat di pinggang dan memakai topeng. Watak Awang yang lain memakai kain pelikat sebagai samping dan selempang. Ada yang muka diconteng dengan kapur putih dan warna merah serta tangan dan kaki juga diconteng untuk menambahkan kelucuan (Gambar 13).



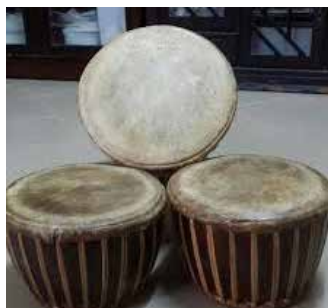
Gambar 13 : Kostum Awang (bertopeng, bersamping dan pinggang diikat dengan kain)

d. Alat Muzik

Alat muzik yang digunakan dalam persembahan Jikey adalah seperti berikut:

i. Gendang

Dalam persembahan Jikey, gendang merupakan alat muzik utama. Sebanyak tiga buah gendang besar digunakan. Baluh rebana diperbuat daripada kayu halban atau kayu nangka, manakala permukaannya diperbuat daripada kulit lembu atau kulit kambing yang berusia kurang daripada dua tahun. Pada ketika ini, kulit tersebut masih lembut dan mudah untuk diregangkan. Pengikatnya daripada rotan/dawai atau dipaku dengan berlapikkan tanggam tembaga (Gambar 14).



Gambar 14 : Gendang

ii. Kecerek

Dalam persembahan Jikey sepasang kecerek akan digunakan. Kecerek tersebut diperbuat daripada buluh berukuran sekaki panjang dan dua inci lebar. Kecerek berbentuk 'bilahan' lazimnya diperbuat daripada buluh dan berukuran 45 sentimeter panjang dan 6 sentimeter lebar. Ia dikenali sebagai alat *clappers*, iaitu menggunakan prinsip *clap* atau 'tepu' untuk menghasilkan bunyi. Alat ini disertakan secara berpasangan dan dimainkan oleh seorang pemain (Gambar 15).



Gambar 15 : Sepasang Kecerek (Ketuk Buluh)

iii. Gong

Gong digunakan dalam muzik iringan persembahan Jikey. Gong merupakan alatan penting yang berperanan sebagai bunyi tulang belakang dalam ensembel persembahan Jikey di Perlis (Gambar 16).



Gambar 16 : Gong

e. Ruang Persembahan

Pada masa dahulu, persembahan Jikey diadakan di halaman rumah, iaitu di atas permukaan tanah yang rata. Sebuah ‘tasak’ yang menyerupai sebuah bangsal dibina secara bergotong-royong oleh penduduk setempat. Bahan-bahan binaan seperti buluh, batang pokok kayu yang kecil dan daun ibus diperoleh daripada persekitaran kampung (Gambar 17 & 18). Buluh dan batang kayu digunakan sebagai tiang dan kerangka atap dan pengikat atap, manakala atap diperbuat daripada daun ibus yang dianyam seperti atap daun nipah atau rumbia. Pelepah daun ibus dibelah dua dan dilapis-lapiskan serta disusun seperti memasang atap daun nipah.



Gambar 17 : Pelepah Daun Ibus



Gambar 18 : Pokok Ibus

‘Tasak’ berkeluasan 20 kaki lebar dan 20 kaki panjang. Bahagian tengah digantungkan tirai yang menjadi pemisah antara ruang persembahan dengan ruang belakang tempat pelakon berehat atau menunggu giliran (Gambar 19). Menurut Abd. Samat Salleh (2003), isyarat yang ditunjukkan oleh tirai mempunyai fungsi tertentu seperti keluar masuk pelakon, korus untuk menyanyi dan pemuzik supaya memainkan muzik. Ruang lakonan tidak beralas kecuali tempat duduk pemuzik dialas dengan tikar. Lazimnya khalayak terdiri daripada penduduk setempat dan kampung yang berhampiran serta dari luar kawasan.



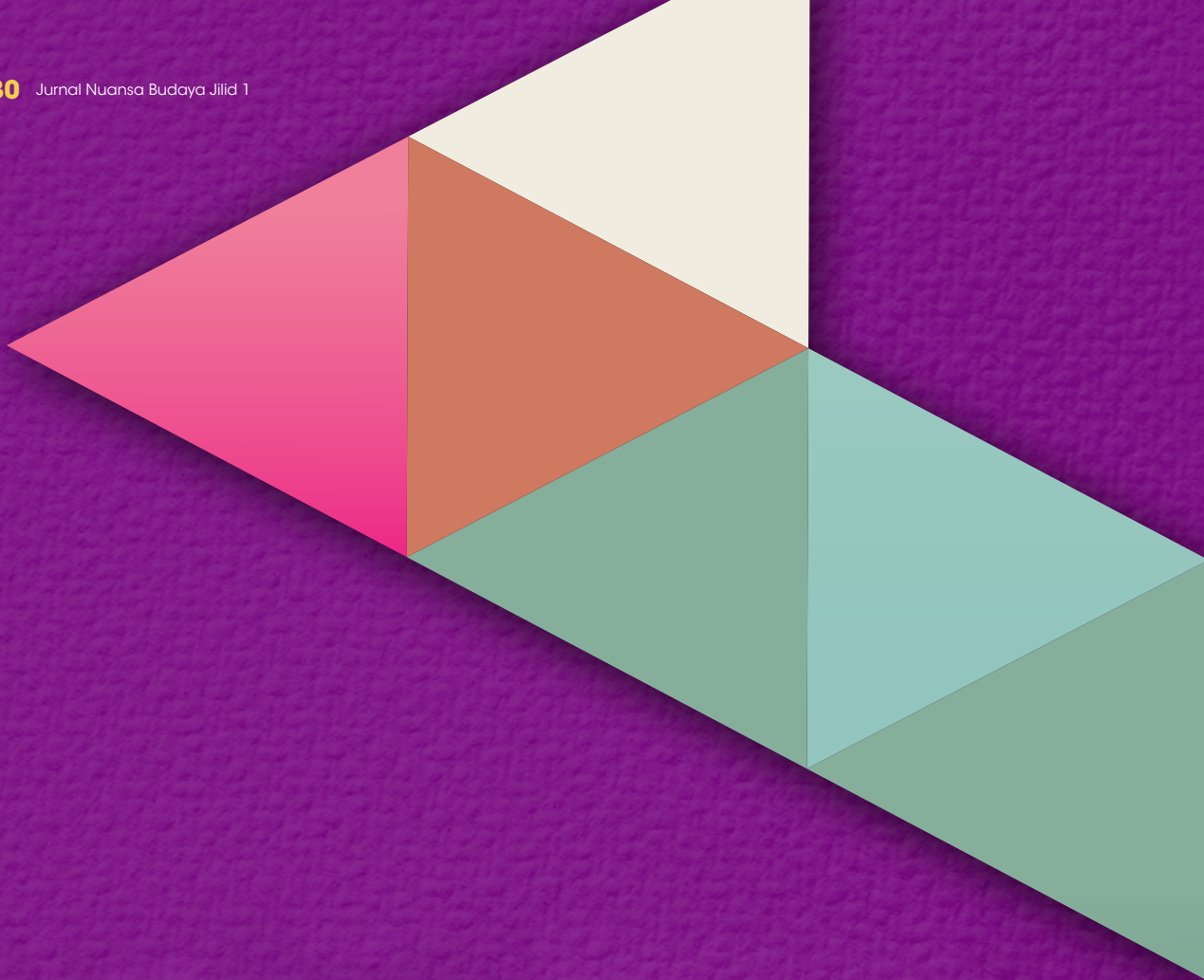
Gambar 19 : Pentas persembahan masa dahulu (bangsal)


RUMUSAN

Menerusi kajian ini dapat dirumuskan bahawa terdapat tiga elemen dalam isi kandungan persembahan Jikey, iaitu cerita, lagu dan bahasa. Pengaruh budaya Siam sangat jelas, terutamanya dalam aspek bahasa. Terdapat beberapa perkataan Siam digunakan dalam persembahan. Struktur persembahan Jikey juga telah dikenal pasti agak berbeza daripada kebanyakan teater tradisional yang lain. Kesimpulannya, Jikey merupakan salah satu seni warisan bangsa yang dapat mendidik dan memberikan pengajaran kepada audiens melalui jenaka yang dipersembahkan oleh pelakon. Audiens dapat mengambil iktibar daripada mesej yang disampaikan dan mempraktikkannya dalam kehidupan seharian. Hal ini selari dengan pandangan yang mengatakan bahawa seni teater sejak dahulu hingga kini menjadi wadah pembangunan sosial malah telah diiktiraf oleh UNESCO sebagai medium perubahan sosial masyarakat dan manusia amnya (Andika Aziz Hussin, 2019). Sehubungan dengan itu, kesenian Jikey perlu dilestarikan dan disemarakkan dalam kalangan masyarakat, terutamanya generasi muda.

RUJUKAN

- Abd. Samat Salleh. (2003). Improvisasi Dalam Teater Bangsawan. *Wacana Seni Journal of Arts Discourse*. Jilid (2): 131-153.
- Andika Aziz Hussin. (2019). Kepentingan Pengajian Drama dan Teater di Fakulti Teknologi Kreatif dan Warisan (FTKW) Universiti Malaysia Kelantan (UMK). Di muat naik daripada <https://id.linkedin.com/pulse/kepentingan-pengajian-drama-dan-teater-di-fakulti-ftkw-aziz-hussin>
- Mahmud Hashim. (2020). Pengerusi Teater Tradisional Jikey di Kampung Baru Syed Omar, Kangar, Perlis. Temu bual, 10-12 Mac 2020.
- Mohamed Nazreen Shahul Hamid. (2018). Pengembaraan Putera Sadao Melestarikan Teater Tradisional Jikey. *Tunas Cipta* Bil. 3: 54-57.
- Muhammad Khairul Hafiz Noor Hisham, Mohd Anuar Ramli dan Syed Mohd Jeffri Syed Jaafar. (2019). Unsur Kearifan Tempatan Dalam Seni Persembahan Melayu-Islam: Analisis Dari Perspektif Hukum Islam. *Jurnal Fiqh*. Vol. 16 (2): 321-352.
- Mohd Yuszaidy Mohd Yusoff & Zamzuriah Zahari. (2020). Persembahan Tradisional Mek Mulung di Malaysia: Perubahan Struktur Persembahan. *Jurnal Melayu Sedunia* Vol. 3 Issue 1:100-121.
- Romli Mahamud. (2020). Tokoh Penglipur Lara Awang Batil, Kampung Pokok Sena, Chuping, Perlis. Temu bual, 10-12 Mac 2020.
- Zuriya Zainol. (2010). Kesenian Jikey di Malaysia: Satu Kajian di Kampung Kuah, Langkawi. Laporan Projek Tahun Akhir, Universiti Malaysia Kelantan.





Aspek Seni Tari
**DALAM PERSEMBAHAN
TRADISI KUMPULAN
GAMBUS SENI WARISAN
PADANG CHANGKAT,
KUALA KANGSAR,
PERAK**

ASPEK SENI TARI DALAM PERSEMBAHAN TRADISI KUMPULAN GAMBUS SENI WARISAN PADANG CHANGKAT, KUALA KANGSAR, PERAK

Mohd Rafi Jafrance

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Perak

ABSTRAK

Negeri Perak kaya dengan khazanah seni dan mempunyai pelbagai bentuk kesenian seperti tarian, muzik, silat dan sebagainya yang masih wujud sehingga ke hari ini. Salah satu daripada kesenian tersebut ialah persembahan tradisi Gambus Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak. Sehubungan dengan itu, kajian ini dijalankan untuk menghuraikan kegiatan persembahan Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak dan aspek seni tarinya. Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif dan dua kaedah, iaitu lapangan dan temu bual. Lokasi kajian ialah di Kampung Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak. Kerja lapangan dan temu bual telah dilakukan pada 30 Julai hingga 10 Ogos 2019. Data dikumpul berdasarkan temu bual dengan empat orang informan yang terdiri daripada jurulatih dan penggiat seni persembahan gambus. Analisis perbincangan memfokuskan kepada kegiatan persembahan Kumpulan Gambus Padang Changkat di Kuala Kangsar dan tiga elemen ragam, iaitu ragam asas pergerakan, koreografi (komposisi) dan pola lantai. Dapatan kajian menunjukkan bahawa Kumpulan Gambus Padang Changkat diwarisi secara turun-temurun daripada ahli keluarga dan masyarakat setempat. Terdapat tujuh ragam dalam Tarian Gambus, manakala koreografi dan pola lantai ditentukan melalui proses pembelajaran dan penguasaan yang diwarisi daripada penggerak kumpulan seni gambus terdahulu. Pola lantai berfungsi untuk menata gerakan tarian, membentuk komposisi dalam pertunjukan tarian dan mencipta jarak antara anggota penari. Kajian ini diharapkan dapat menambah pengetahuan masyarakat tentang kegiatan dan aspek seni tari dalam persembahan tradisi Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak yang masih aktif menjalankan persembahan. Generasi muda perlu memartabatkan seni warisan ini supaya ia kekal sebagai khazanah warisan bangsa yang tinggi nilainya.

Kata Kunci : *Seni Tari, Persembahan Tradisi, Tarian Gambus, Kumpulan Seni Warisan Kampung Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak.*

Pengenalan

Kamus Dewan Edisi Keempat (2010) menjelaskan bahawa gambus ialah kecapi Arab bertali enam yang dimainkan dengan iringan gendang. Gambus juga dikenali sebagai 'ud', 'barbat' atau 'lute', iaitu alat muzik bertali yang dikatakan berasal dari Timur Tengah (Abd Aziz Abdul Rashid, 2010). Menurut Raja Zulkarnain Raja Mohd Yusof (2017), gambus merupakan alat muzik tradisional dari negara Arab yang cukup popular di Malaysia khususnya di Johor. Ia merupakan alat muzik utama dalam Kumpulan Gambus, Zapin dan Gambus Samrah (Mohd Nizam Attan & Mohd Azam Sulong,

2012). Alat muzik gambus juga merupakan instrumen utama untuk mengiringi Tarian Gambus dalam persembahan Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat, terutamanya di Kampung Padang Changkat, Bukit Chandan, Kuala Kangsar, Perak. Fadly Dharmawan (2018) pula mengatakan bahawa Kota Binjai yang merupakan pusat penyebaran kebudayaan Melayu terkenal dengan Tarian Zapin Gambus Menari yang dicipta oleh Freidy Idris. Dalam hubungan ini, Zapin diperkenalkan di Johor oleh pedagang Arab dan kemudiannya tersebar ke Singapura, Kepulauan Riau hingga ke Sumatera melalui hubungan perkahwinan antara keluarga Diraja (Mohd Anis Md Noor, 1993).

Menurut Ketua Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat, Mohd Radzi Othman atau lebih dikenali sebagai Pak Intan, kesenian gambus di Kampung Padang Changkat dibawa dari Sumatera oleh ayahanda tiri Almarhum Sultan Idris Shah, iaitu Raja Azlan Shah (Tengku Delan) sekitar tahun 1970 hingga 1971. Tengku Delan telah menubuhkan sebuah kumpulan gambus dengan nama Pasukan Gambus Sinaran Baru, di bawah Persatuan Belia Kampung Padang Changkat, Bukit Chandan, Kuala Kangsar seperti yang ditunjukkan dalam Gambar 1. Hal ini jelas menunjukkan bahawa Tengku Delan merupakan individu penting atau pengasas kepada penubuhan kumpulan gambus di Perak.



Gambar 1 : Pasukan Gambus Sinaran Baru, Kampung Padang Changkat. Raja Azlan Shah (Tengku Delan) duduk di barisan hadapan (memegang gambus)

Tarian Seri Gambus Changkat merupakan sebuah tarian baharu yang dicipta semula oleh Zuri Azmir Zukpli (pereka tari Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Perak) berdasarkan ragam tari asal Tarian Gambus Padang Changkat yang dipelajari daripada Kumpulan Gambus Padang Changkat. Tarian ini dihasilkan bersempena program Inspitari 2012 anjuran Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara (JKKN). Penciptaan tarian tersebut telah melalui beberapa proses kajian lapangan seperti merekod data mengenai jenis gerak tari, membuat rakaman audio untuk muzik yang dimainkan dan visual pertunjukan Tarian Gambus oleh Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat serta sesi pembelajaran daripada Mohd Radzi Othman.

OBJEKTIF KAJIAN

Kajian ini bertujuan untuk menghuraikan kegiatan persembahan Tarian Gambus oleh Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak dan menerangkan aspek seni tari dalam Tarian Gambus.

KAJIAN LEPAS

Raja Zulkarnain Raja Mohd Yusof (2017) telah menjalankan kajian berkenaan cara permainan instrumen Gambus Melayu di Johor. Beliau menjelaskan maksud taqsim, iaitu pembukaan *introduction* atau mukadimah dalam bahasa Arab. Permainan taqsim dimainkan pada setiap permulaan lagu zapin untuk memberikan gambaran tertentu terhadap pendengar tentang lagu yang akan dimainkan. Demikian juga dalam persembahan Tarian Gambus Padang Changkat yang menggunakan alat muzik gambus sebagai alat muzik utama yang mengiringi tarian tersebut.

Terdapat beberapa korpus yang menyentuh mengenai kajian Tarian Gambus di Indonesia, antaranya ialah kajian bertajuk, “Guna dan Fungsi Tari Bedana bagi Masyarakat Etnis Arab Melayu Jambi” oleh Hasnah Sy, Hartati M dan Riswani (2019). Kajian ini merekodkan tentang Tarian Bedana, iaitu sejenis tarian dengan iringan ensembel muzik gambus berirama Arab yang telah diwarisi secara turun-temurun di Kampung Arab Melayu, Kota Jambi, Indonesia. Tarian ini mempunyai persamaan dengan Tarian Gambus Padang Changkat, iaitu hanya kaum lelaki sahaja yang menarikan tarian tersebut dan pergerakan tariannya didominasi oleh gerakan kaki. Fadly Dharmawan (2018) pula mendiskusikan tentang tari Zapin Gambus Menari yang terdapat di Kota Binjai. Kajian ini bertujuan untuk mendiskripsikan Tari Zapin Gambus Menari, makna gerak Tari Zapin Gambus Menari dan muzik pengiringnya. Hasil kajian tersebut mendapati bahawa Tari Zapin Gambus Menari adalah sebuah tarian ciptaan baharu dan bukan sebuah tarian tradisional yang diwarisi secara turun-temurun seperti Tarian Gambus Padang Changkat. Tambahan lagi tarian tersebut mempunyai campuran pergerakan daripada gerakan silat.

Kajian oleh Esti Indriyati (1985) tentang Tari Gambus menjelaskan bahawa tarian tersebut hanya boleh dilakukan atau ditarikan oleh kaum lelaki sahaja dan dilarang bagi kaum wanita. Menurut Esti Indriyati, larangan itu dilakukan kerana adat dan pergerakan tari yang kurang feminim dalam Tari Gambus tersebut. Demikian juga halnya dalam persembahan Tarian Gambus Padang Changkat yang hanya dipersembahkan oleh kaum lelaki dan tidak menggalakkan kaum wanita menjadi penari. Penglibatan kaum wanita hanya sebagai penyanyi untuk mendendangkan lagu gambus yang dimainkan oleh pemuziknya.

Kajian oleh Rahadian Masfuhah Devi (2019) menjelaskan bahawa struktur persembahan Gambus Misri hampir sama dengan persembahan kumpulan Gambus Padang Changkat. Ia mempunyai elemen tarian, nyanyian lagu Melayu, irama Arab dan India yang diiringi oleh sebuah kumpulan muzik gambus. Selain itu, adegan lawak jenaka yang diadakan pada bahagian penghujung persembahan bertujuan untuk menghiburkan penonton supaya tidak berasa bosan. Semua elemen tersebut ada dalam persembahan kumpulan Gambus Padang Changkat. Vivi Aulia Sirait (2017) dalam kajiannya telah menemukan Tari Gambus Delapan yang dipercayai wujud sejak tahun 1945. Kajian tersebut mendiskripsikan Tari Gambus Delapan yang lazimnya dipersembahkan semasa majlis keramaian seperti malam berinai dan majlis pernikahan. Ragam gerakan tarian tersebut dimulai dengan pergerakan hormat, melenggang, jalan melenggang, gerakan pola angka lapan dan diakhiri dengan pergerakan hormat. Kajian Rahadian Masfuhah Devi (2019) dan Vivi Aulia Sirait (2017) ini berkait rapat dengan kenyataan daripada ahli Kumpulan Gambus Padang Changkat, iaitu merujuk kepada peranan Raja Azlan Shah (Tengku Delan) yang membawa kesenian tersebut dari Sumatera dan menubuhkan Pasukan Gambus Sinaran Baru, di bawah Persatuan Belia Kampung Padang Changkat, Bukit Chandan, Kuala Kangsar.

Sorotan kajian lepas menunjukkan bahawa belum ada dokumentasi mengenai kesenian Kumpulan Gambus Padang Changkat di Kuala Kangsar, Perak. Bertitik tolak daripada hal ini, penulis melakukan kajian ini untuk berkongsi pengetahuan dengan masyarakat sekali gus dapat mendokumentasikan bahan yang diperolehi secara teratur.

PENDEKATAN KAJIAN

Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif dan dua kaedah, iaitu lapangan dan temu bual. Kerja pengumpulan data dilakukan pada 30 Julai 2019 hingga 10 Ogos 2019 di kediaman Mohd Radzi Othman, di Kampung Padang Changkat, Kuala Kangsar seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 1. Kajian ini melibatkan empat orang informan, iaitu Mohd Radzi Othman, Zamin Yang Abd Aziz, Hazwan Mohd Radzi dan Zuri Azmir Zukpli. Maklumat lanjut informan seperti dalam Lampiran 1. Mereka dipilih sebagai informan kerana mempunyai pengetahuan dan pengalaman dalam persembahan tradisi Gambus Padang Changkat. Misalnya, Hazwan Mohd Radzi yang merupakan pemuzik kumpulan berkenaan sangat berbakat dalam permainan alat muzik gambus. Beliau merupakan pelapis baharu yang mendapat bimbingan daripada ayahnya (Mohd Radzi Othman), iaitu pengerak kumpulan dan jurulatih seni Tari Gambus. Pada masa ini, Hazwan Mohd Radzi sedang melanjutkan pengajian dalam bidang muzik (pengkhususan bermain alat muzik gambus) di Universiti Pendidikan Sultan Idris, Tanjong Malim, Perak. Kajian mendapati bahawa persembahan Tarian Gambus Padang Changkat merangkumi tiga aspek seni tari, iaitu ragam asas pergerakan, koreografi (komposisi) dan pola lantai. Maklumat ketiga-tiga aspek tersebut diperoleh daripada informan.



Rajah 1 : Lokasi Kajian

PERBINCANGAN

Kumpulan Seni Warisan Gambus Padang Changkat bergiat dalam mukim Bukit Chandan, daerah Kuala Kangsar, Perak. Kegiatan seni ini digerakkan oleh Setiausaha kumpulan, iaitu Mohd Radzi Othman (bekas Ketua Kampung Padang Changkat) sebelum tahun 2018. Beliau yang lebih dikenali sebagai Pak Intan merupakan pesara Pegawai Waran, Bahagian Kejuruteraan, Tentera Udara DiRaja Malaysia (TUDM). Kebanyakan ahli muzik Kumpulan Gambus Seni Warisan Kampung Padang Changkat terdiri daripada golongan veteran, khususnya pesara tentera yang bekerja sendiri selepas bersara. Mohd Radzi Othman juga merupakan penggiat dan tenaga pengajar seni Tari Gambus bagi kumpulan ini. Beliau bertanggungjawab untuk melatih pelapis baharu dan menggerakkan aktiviti latihan dan persembahan kumpulan Gambus Padang Changkat. Menurut Mohd Radzi Othman, beliau mempelajari Tarian Gambus daripada ayahnya. Secara asasnya, Tarian Gambus ditarikan oleh lelaki dan tidak melibatkan kaum wanita. Ahli kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat terdiri daripada 14 hingga 20 orang, termasuk penari pelapis dan pemuzik. Kumpulan ini masih

mengekalkan keaslian Tarian Gambus yang diwarisi secara turun-temurun, iaitu penari terdiri daripada lelaki dewasa dan menggunakan aturan pola lantai dan melodi muzik yang sama. Walau bagaimanapun, ada lagu atau lirik yang telah diubah atau dicipta mengikut kesesuaian masa dan zaman.

Pelapis baharu kesenian muzik gambus ialah Hazwan Mohd Radzi, iaitu anak lelaki Mohd Radzi Othman. Hal ini menunjukkan bahawa Tarian Gambus diwarisi daripada ahli keluarga. Pewaris veteran kesenian gambus yang paling kanan (senior) pula ialah Zamin Yang Abd. Aziz. Beliau dikenali sebagai pemain alat muzik gambus dan merupakan Pengerusi atau Ketua Kumpulan Gambus Seni Warisan Kampung Padang, Kuala Kangsar. Zamin Yang Abd. Aziz juga merupakan pewaris generasi ke-7 kesenian gambus dan merupakan salah seorang penari gambus bagi generasi ke-3. Menurut Mohd Radzi Othman, terdapat tiga kumpulan gambus di Kuala Kangsar dalam tempoh 15 tahun ini. Namun, Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat sahaja yang masih bergiat aktif sehingga ke hari ini. Kebanyakan penggiat telah meninggal dunia dan sebahagiannya pula telah berhijrah ke tempat lain, selain tidak ada usaha untuk meneruskan kesinambungan dalam kalangan generasi muda. Kini, Kumpulan Gambus Seni Warisan Padang Changkat masih menerima undangan untuk mengadakan persembahan, terutamanya persembahan tarian yang diiringi muzik rakaman. Persembahan penuh yang melibatkan iringan ensembel muzik secara langsung jarang dilakukan kerana terdapat beberapa kekangan seperti kekurangan ahli muzik, terutamanya pemain utama alat gambus. Undangan persembahan tarian diadakan bersempena majlis keramaian seperti perkahwinan, perasmian acara atau program yang melibatkan jabatan kerajaan mahupun bukan kerajaan dan sambutan pelawat luar serta pelajar institusi pengajian tinggi.

Tarian Gambus Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak mengetengahkan seni persembahan yang tersendiri bagi membezakannya dengan tarian lain. Terdapat tiga aspek seni yang memperkukuh persembahan tarian ini, iaitu seni tari, muzik dan lakonan. Seni tari dalam persembahan Kumpulan Gambus Padang Changkat ialah Tarian Gambus yang menjadi elemen persembahan utama seperti yang ditunjukkan dalam Lampiran 2. Seni muzik pula merujuk kepada sebuah ensembel yang dilengkapi dengan alat muzik gambus, marwas, bongo, seruling, marakas dan tamborin, manakala seni lakonan lawak jenaka ditunjukkan di akhir persembahan. Ia dipanggil “mimak zamu” dan dilakonan oleh pelakon lelaki yang melakonkan watak wanita dan berpakaian seperti wanita. Adegan ini ternyata dapat mencuit hati penonton. Gabungan ketiga-tiga aspek ini secara tidak langsung mengangkat Tarian Gambus Padang Changkat sebagai satu kumpulan persembahan yang unik. Tarian Gambus Padang Changkat pada awalnya ditarikan oleh orang dewasa yang berumur 40 tahun hingga 60 tahun. Walau bagaimanapun, kekangan penari menyebabkan kumpulan ini membuka ruang kepada penari muda yang berumur lingkungan 20 tahun hingga 40 tahun termasuk wanita. Aspek seni tari dalam Tarian Gambus Padang Changkat mengetengahkan tiga elemen penting yang mendasari persembahan, iaitu ragam asas pergerakan Tarian Gambus, koreografi (rekaan gerak) dan pola lantai persembahan seperti huraian di bawah.

RAGAM ASAS PERGERAKAN

Pergerakan dalam persembahan Tarian Gambus tertumpu kepada pergerakan kaki. Ragam asas dalam pergerakan Tarian Gambus ialah ragam tegak. Setiap pertukaran gerak akan dimulakan semula dengan pergerakan tegak. Ragam yang terdapat dalam Tarian Gambus adalah seperti berikut:

- i. Ragam Tegak
- ii. Ragam Pusing Kiri Separuh
- iii. Ragam Pusing Kanan Separuh
- iv. Ragam Pusing Kiri Penuh
- v. Ragam Pusing Kanan Penuh
- vi. Ragam Enjut
- vii. Ragam Geser

Ragam utama ialah ragam tegak, pusing kiri separuh, pusing kanan separuh, pusing kiri penuh dan pusing kanan penuh. Ragam enjut dan geser pula ialah penambahan gerak dalam persembahan Tarian Gambus yang sering dipersembahkan pada masa kini. Dalam persembahan Tarian Gambus, ragam pergerakan dimulakan dengan muzik taqsim (pembukaan lagu). Taqsim bermaksud pembukaan (pengenalan) atau muqaddimah dalam bahasa Arab (Raja Zulkarnain Raja Mohd Yusof, 2017). Badan penari berada dalam keadaan condong 45 darjah ke hadapan. Ketika masuk, tangan kanan penari lurus ke bawah dan tangan kiri dibengkokkan ke siku kanan, manakala kaki direndahkan serta menapak seperti dalam Gambar 2. Sebelum lagu dimulakan penari hendaklah berada dalam keadaan duduk dan seterusnya berdiri sebelum bergerak melakukan pergerakan. Keadaan tangan semasa berdiri dipanggil 'genggam tak sudah' seperti dalam Gambar 3.



Gambar 2 : Permulaan Masuk



Gambar 3 : Persediaan Awal

Tempo masa pergerakan dikira dalam saat. Perincian lanjut ragam Tarian Gambus adalah seperti berikut:

i. Ragam Tegak

Ragam tegak dimulakan dengan kaki kiri dan akan melakukan gerakan mengundur ke belakang dan maju semula ke hadapan. Ragam tegak dilakukan sebanyak 2 x 8 (ragam diulang 2 kali dengan kiraan tempo 8 saat). Ragam tegak adalah ragam yang paling asas dan dilakukan untuk pertukaran ragam yang seterusnya seperti dalam Gambar 3.



Gambar 4 : Ragam Tegak 1 hingga 4, kiraan 1 hingga 8

ii. Ragam Pusing Kiri Separuh

Ragam pusing kiri separuh dimulakan dengan pergerakan tegak 1 x 8 (ragam dilakukan 1 kali dengan kiraan tempo 8 saat) dan diikuti ragam kiri pusing separuh. Pergerakan ragam ini ialah 2 x 8 (ragam diulang 2 kali dengan kiraan tempo 8 saat). Tangan pula berada dalam keadaan genggam tak sudah.



Gambar 5 : Ragam Pusing Kiri Separuh, kiraan 1 hingga 8

iii. Ragam Pusing Kanan Separuh

Ragam pusing kanan separuh dimulakan dengan ragam tegak 1 x 8 (ragam dilakukan 1 kali dengan kiraan tempo 8 saat) dan diikuti dengan ragam pusing kanan separuh dengan kiraan gerakan 2 x 8 (ragam diulang 2 kali dengan kiraan tempo 8 saat).



Gambar 6 : Ragam Pusing Kanan Separuh, kiraan 1 hingga 8

iv. Ragam Pusing Kiri Penuh

Ragam pusing kiri penuh dimulakan dengan ragam tegak sebanyak 1 x 8 (ragam dilakukan 1 kali dengan kiraan tempo 8 saat) dan diikuti dengan ragam pusing kiri penuh dengan kiraan 3 x 8 (ragam diulang 3 kali dengan kiraan tempo 8 saat). Tangan masih dalam keadaan ‘genggam tak sudah’.



Gambar 7 : Ragam Pusing Kiri Penuh, kiraan 1 hingga 8

v. Ragam Pusing Kanan Penuh

Ragam pusing kanan penuh bermula dengan ragam asas dan pergerakannya dengan kiraan 3 x 8 (ragam diulang 3 kali dengan kiraan tempo 8 saat). Ragam ini seperti gerak tari pusing kiri penuh tetapi dimulakan dengan pusingan di sebelah kanan.



Gambar 8 : Ragam Pusing Kanan Penuh

vi. Ragam Enjut dan Ragam Geser

Ragam Enjut dan Ragam Geser adalah variasi daripada gerak-gerak baharu yang terhasil di kampung tersebut. Kesemua ragam pergerakan akan dimulakan dengan gerak atau ragam asas yang menjadi gerak utama dalam pergerakan Tarian Gambus. Kebanyakan gerak tari akan dimulakan dengan ragam tegak.

KOREOGRAFI (KOMPOSISI) DAN POLA LANTAI

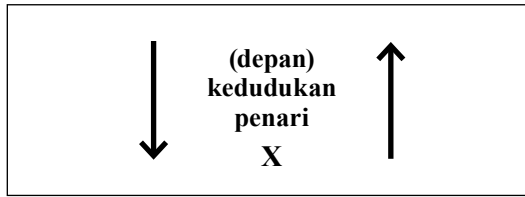
Maklumat Kamus Dewan Edisi Keempat (2010) menyatakan bahawa koreografi (komposisi) bermaksud penciptaan gerak-geri tarian atau seni tari. Koreografi berasal daripada perkataan bahasa Inggeris *choreography* dan bahasa Yunani *choreia* yang bermaksud tarian bersama, manakala *grapho* bermaksud pencatatan. Secara keseluruhannya, koreografi bermaksud catatan tentang tari atau reka tari, iaitu seni membuat atau merancang struktur ataupun alur sehingga menjadi suatu pola gerakan. Istilah reka tari boleh juga bererti panduan atau sambungan struktur pergerakan. Hasil suatu pola gerakan berstruktur itu disebut koreografi (Y.Sumandiyo Hadi, 1996). Orang yang merancang koreografi dipanggil koreografer atau pereka tari.

Komposisi tari adalah merujuk kepada proses penciptaan, improvisasi, rekaan, pembentukan, olahan dan penstrukturan tari. Proses ini membabitkan penghasilan gerak dan pencarian frasa gerak secara berperingkat agar bersesuaian dengan konsep koreografi yang ingin dihasilkan. Menurut Joseph Gonzales (2004), komposisi ialah salah satu siri atau frasa dan urutan pergerakan. Komposisi adalah pencarian aspek-aspek penting untuk membentuk pergerakan dan gerakan dalam tari, koreografi dan pola tari. Komposisi dicipta melalui konsep dan pendekatan yang lebih spesifik mengikut kehendak sesebuah koreografi dan perlu difahami secara mendalam oleh pelajar koreografi.

Menurut Mohd Radzi Othman, pola atau garis imejan dibuat oleh formasi penari kelompok dengan melihat formasi para penari ketika sedang memperagakan tarian. Pola lantai tari boleh dilakukan oleh penari tunggal, berpasangan atau berkelompok walaupun sebahagian besar pola tari dilakukan secara berkelompok. Pola lantai berfungsi untuk menata gerakan tarian, membentuk komposisi dalam pertunjukan tarian dan mencipta jarak antara anggota penari. Dengan adanya pola lantai, tarian yang dipersembahkan akan menjadi lebih indah dan menarik untuk ditonton. Pola lantai dalam persembahan Tarian Gambus adalah melintang dan mempunyai dua barisan. Tiada perubahan pola lantai dihasilkan walaupun Tarian Gambus ini telah dipersembahkan di merata tempat. Perubahan pola lantai akan berulang-alik dua barisan walaupun ditarikan secara berkumpulan. Dalam hubungan ini, koreografi dan pola lantai Tarian Gambus Padang Changkat ditentukan melalui proses pembelajaran dan penguasaan turun-temurun oleh pelapisnya, iaitu dalam kalangan penduduk kampung Padang Changkat dan ahli keluarga terdekat. Pelapis terkini ialah dalam kalangan anak-anak muda atau belia berusia 20 tahun hingga 40 tahun. Koreografi tarian ini tidak berubah kerana ia mempunyai nama pergerakan atau panggilan ragam-tarinya tersendiri. Tarian Gambus Padang Changkat ditarikan dalam bentuk dua barisan dan dua pergerakan, iaitu Ragam Alif ke Baroh (ke belakang) dan Ragam Alif ke Darat (di depan). Pada peringkat awal, pelajar akan dilatih dengan 'Alif di bawah' diikuti dengan 'Alif di atas'. Apabila penari sudah mahir, ragam asas ini akan diubah susun aturnya, sama ada bermula dengan 'Alif di bawah' ke ragam 'Alif di atas' atau sebaliknya.

Persembahan Tarian Gambus Kg. Padang Changkat ditarikan dalam bentuk dua barisan. Terdapat dua pergerakan yang digunakan seperti yang ditunjukkan dalam rajah di bawah.

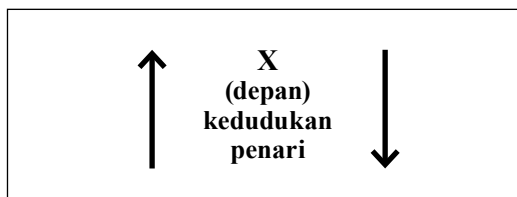
i. Arah pergerakan ‘Alif ke baroh’ (ke belakang)



(dalam pergerakan mengundur, disambung dengan pergerakan mara, maju)

Rajah 2 : Arah Pergerakan ‘Alif ke Baroh’

ii. Arah Pergerakan ‘Alif ke Darat’



(dalam pergerakan mara, disambung dengan pergerakan mengundur)

Rajah 3 : Arah Pergerakan ‘Alif ke darat’ (di depan)

Kedua-dua pergerakan ini menjadikan seni gambus lebih unik kerana penari perlu mahir dan menguasai asas pergerakan supaya tidak terpengaruh atau terikut dengan ragam atau langkah penari yang memulakan ragam setentang dengan ragam penari itu sendiri. Hal ini memerlukan penguasaan kemahiran seni tari yang tinggi dan perlu dilakukan secara konsisten seperti mana yang ditunjukkan dalam Jadual 1.

Jadual 1 : Ragam 'Alif ke Baroh' dan 'Alif ke Darat'

BERMULA DENGAN	RAGAM ALIF KE BAROH	RAGAM ALIF KE DARAT
Hitungan 8	Kaki kiri dilambung ke sisi kiri (dengan mengengjut kedua-dua kaki)	Kaki kiri dilambung ke sisi kiri (dengan mengengjut kedua-dua kaki)
Hitungan 1	Kaki kiri diangkat ke depan sambil mengengjut	Kaki kiri diangkat, dengan menukar posisi mengereng
Hitungan 2	Kaki kiri dibawa ke belakang	Kaki kiri diletak sejajar
Hitungan 3	Kaki kanan dibawa ke belakang, dan kaki kiri dibawa ke belakang	Kaki kanan disilang di belakang kaki kiri
Hitungan 4	Kaki kanan diangkat	Kaki kiri diangkat, mengengjut
Hitungan 5	Mengengjut, kaki kanan dibawa ke belakang	Kaki kiri disisip ke depan, menukar posisi mengadap
Hitungan 6	Kaki kiri dibawa ke belakang	Kaki kanan dibawa ke depan kaki kiri
Hitungan 7	Kaki kiri dibawa sendeng	Kaki kiri sisip dengan kaki kanan
Hitungan 8	<i>(Disambung dengan ragam 'Alif ke darat')</i>	Kaki kiri diangkat ke depan sambil mengengjut <i>(disambung dengan ragam 'Alif ke Baroh')</i>

populer seperti Tarian Zapin di Johor. Namun, persembahan Kumpulan Gambus Padang Changkat mempunyai keistimewaan yang tersendiri. Aspek tarinya yang merangkumi ragam asas pergerakan, koreografi (komposisi) dan pola lantai menjadikan persembahan kumpulan ini sangat unik dan tersendiri. Aspek seni tarinya juga memerlukan pengetahuan untuk dikuasai dan kemahiran ini secara tidak langsung dapat membentuk disiplin diri yang tinggi. Diharapkan perkembangan kesenian ini tidak terhenti dan ada generasi baharu yang dapat menggalas tanggungjawab untuk melestarikan kesenian ini. Sehubungan dengan itu, penyelidikan berterusan perlu dijalankan agar lebih banyak maklumat berkenaan persembahan ini dapat didokumentasikan. Golongan muda, khususnya pelajar perlu diberikan pendedahan yang meluas supaya mereka menghargai kewujudan Kumpulan Gambus Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak dan menghargai nilai keseniannya. Kerajaan juga perlu mengangkat persembahan Kumpulan Gambus Padang Changkat supaya dapat berdiri sama tinggi dengan seni persembahan lain yang ada di Malaysia. Sesungguhnya, inilah antara khazanah warisan bangsa yang 'tak lapuk dek hujang, tak lekang dek panas' yang perlu dimartabatkan.

RUJUKAN

- Abd. Aziz Abdul Rashid. (2010). Proses Pembuatan Gambus Masyarakat Melayu Brunei Sabah, *Jurnal Kekal Abadi*. Jilid 28 (1), hlm. 11-18.
- Esti Indriyati (1985). Tari Gambus Di Desa Ngadisono Kecamatan Kaliwiro Kabupaten Wonosobo. Tesis Diploma. Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Fadly Dharmawan. (2018). Studi Deskriptif Tari Zapin Gambus Menari Karya Freidy Idris dan Musik Pengiringnya di Sanggar Melati Suci Kota Binjai. Tesis Sarjana. Universitas Sumatera Utara.
- Hasnah Sy, Hartati M, Riswani. (2019). Guna dan Fungsi Tari Bedana bagi Masyarakat Etnis Arab Melayu Jambi. *Jurnal INVENSI*. Vol. 4 (1), hlm. 27-42.
- Joseph Gonzales. (2004). *Choreography A Malaysian Perspective*. Kuala Lumpur: Akademi Seni Kebangsaan.
- Kamus Dewan Edisi Keempat. (2010). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mohd Anis Md. Nor. (1993). *Zapin, Folk Dance of the Malay World*. New York: Oxford University Press.
- Mohd Nizam Attan dan Mohd Azam Sulong. (2012). Analisis dan Pendokumentasian Lagu-lagu Gambus Johor. *Kolokium Penyelidikan (MusPA)*. Tanjong Malim: Universiti Pendidikan Sultan Idris.
- Rahadian Masfuhah Devi. (2019). Sejarah dan perkembangan Gambus Misri sebagai kesenian Islam di Kabupaten Jombang. Tesis Sarjana. Universitas Islam Negeri Sunan Ampel Surabaya.
- Raja Zulkarnain Raja Mohd Yusof. (2017). Amalan Taqsim Dalam Permainan Gambus Melayu Di Johor: Kajian Kes Maqamat. Tesis Ijazah Sarjana. Universiti Malaya.
- Vivi Aulia Sirait. (2017). Etika Dan Estetika Tari Gambus Delapan Pada Masyarakat Seilimbat Kecamatan Selesai. Tesis Sarjana. Universitas Negeri Medan.
- Y. Sumandiyo Hadi. (1996). *Aspek-aspek Dasar Koreografi Kelompok*. Yogyakarta: Mantili.

Lampiran 1

1. Nama

Encik Mohd Radzi Othman (Pak Intan)

Umur

64 tahun

Setiausaha (Penggerak) Kumpulan Gampus Seni Warisan Padang Changkat

Tempat Bermastautin

Kampung Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak

Tarikh Temu Bual

30 Julai 2019 dan 10 Ogos 2019

2. Nama

Encik Zamin Yang Abd Aziz (Pak Zamin)

Umur

77 tahun

Pengerusi Kumpulan Gampus Seni Warisan Padang Changkat

Tempat Bermastautin :

Kampung Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak

Tarikh Temu Bual

30 Julai 2019 dan 10 Ogos 2019

3. Nama

Encik Zuri Azmir Zukpli

Umur

37 tahun

Koreografer Tari, Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Perak

Tempat Bermastautin

Chemor, Perak

Tarikh Temu Bual

30 Julai 2019 dan 5 Ogos 2019

4. Nama

Encik Hazwan Mohd Radzi

Umur

28 tahun

Penari dan Pemain Muzik Gampus, Kumpulan Gampus Seni Warisan Padang Changkat/ anak kepada Encik Mohd Radzi Othman

Tempat Bermastautin

Kampung Padang Changkat, Kuala Kangsar, Perak

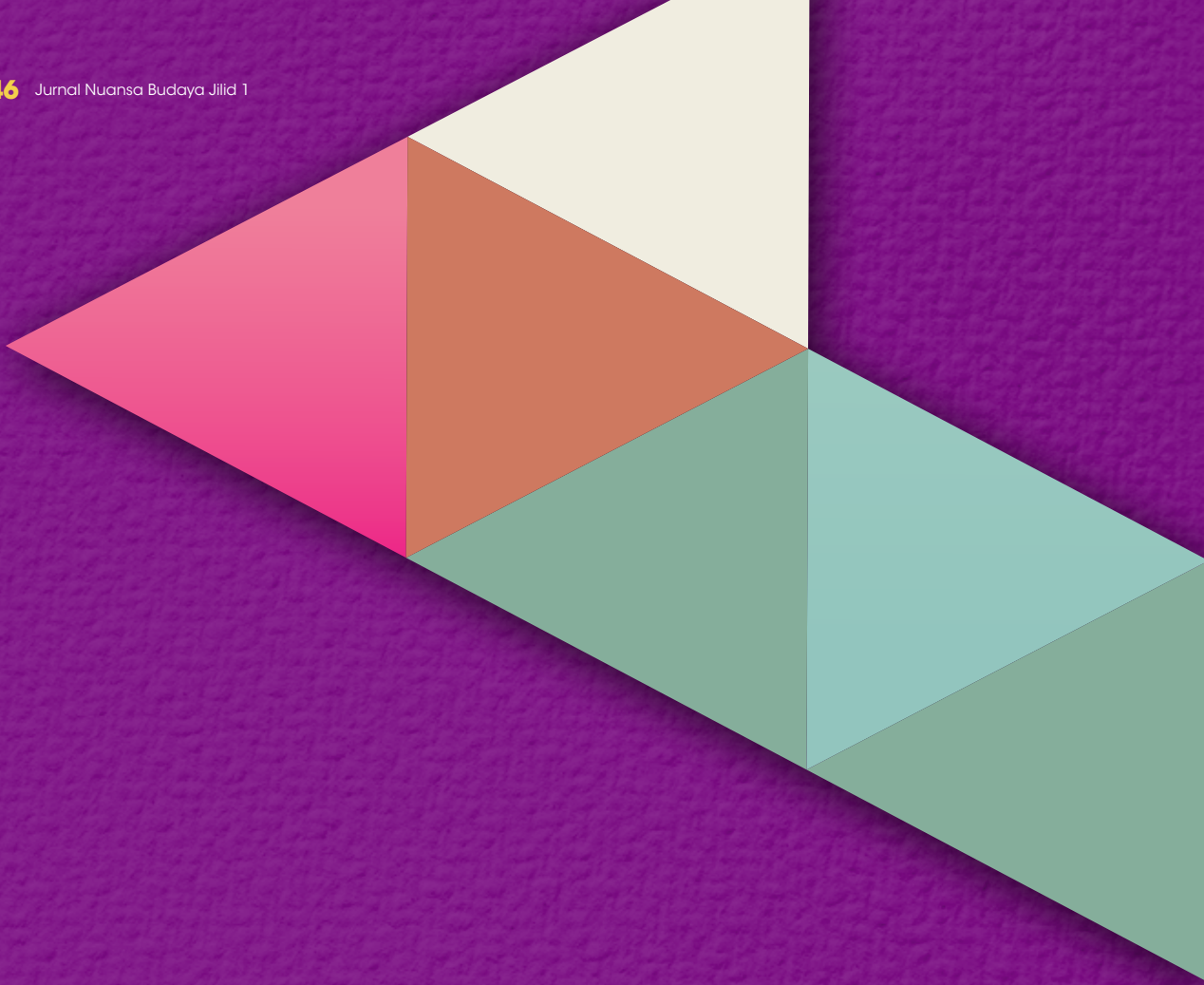
Tarikh Temu Bual

30 Julai 2019 dan 10 Ogos 2019

Lampiran 2



Persembahan Tarian Gambus





**KEMEROSOTAN
SENI PERSEMBAHAN**
Dondang Sayang
**DI MELAKA:
SATU TINJAUAN
TERHADAP PERSEPSI
PENGGIAT SENI**

KEMEROSOTAN SENI PERSEMBAHAN DONDANG SAYANG DI MELAKA: SATU TINJAUAN TERHADAP PERSEPSI PENGGIAT SENI

Norazlina Othman

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Melaka

ABSTRAK

Dondang Sayang merupakan seni persembahan yang lazimnya dikaitkan dengan masyarakat di Melaka. Perkataan “Dondang Sayang” lahir daripada dua perkataan iaitu “dondang” atau “dendang” yang bererti menyanyi atau nyanyian, dan “sayang” bermaksud kasih. Gabungan perkataan “dondang” dan “sayang” ini membawa maksud “nyanyian kasih”. Seni persembahan Dondang Sayang ini disampaikan dengan cara berbalas pantun mengikut irama muzik yang dimainkan dengan penuh kelembutan dan beralun-alun sesuai dengan sifat masyarakat Melayu yang lemah lembut. Persembahan Dondang Sayang sesuai dinyanyikan secara berpasangan antara lelaki dan perempuan. Kajian ini dijalankan bagi memenuhi dua objektif, iaitu mengenal pasti persepsi penggiat seni terhadap perkembangan seni persembahan Dondang Sayang di Melaka, dan menganalisis persepsi penggiat seni terhadap punca kemerosotan Dondang Sayang di Melaka. Kajian ini memfokuskan kepada kegiatan Dondang Sayang di Melaka Tengah dan Jasin sebagai sampel kajian. Sampel yang dipilih mewakili penggiat Dondang Sayang daripada dua generasi yang berbeza iaitu generasi muda dan generasi veteran. Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan beberapa metode pengumpulan data seperti temu bual mendalam, dan analisis dokumen serta bahan budaya. Kajian ini mendapati bahawa kemerosotan seni persembahan Dondang Sayang adalah disebabkan oleh beberapa faktor antaranya kekurangan kemahiran dalam berpantun spontan, kurangnya kemahiran dalam memainkan alat muzik Dondang Sayang dan kekurangan tenaga pengajar yang mahir untuk memberikan bimbingan dalam kesenian Dondang Sayang.

Kata kunci : *Dondang Sayang, Seni Persembahan, kesenian dan kebudayaan negeri Melaka*

PENGENALAN

Dondang Sayang atau turut dikenali sebagai Dendang Sayang adalah gabungan dua perkataan yang bermaksud nyanyian atau lagu kasih. Nyanyian kasih ini digambarkan sebagai sesuatu yang mempunyai nilai seni, lembut, mengasyikkan dan memiliki keindahan yang tidak ternilai. Dondang membawa maksud nyanyian atau lagu sebagai penghibur hati dan sering dinyanyikan secara berpasangan dengan cara berbalas pantun mengikut irama muzik yang dimainkan, manakala sayang pula merujuk kepada satu pelakuan yang lembut dan mesra antara satu sama lain (Madulara, 1984).

Dondang Sayang ialah seni persembahan yang berakar umbi di negeri Melaka. Sejarah kewujudan Dondang Sayang tidak dapat dipastikan secara tepat tarikhnya, namun ada sumber yang menyatakan

bahawa seni persembahan Dondang Sayang telah wujud sejak zaman Kesultanan Melayu Melaka lagi. Ada yang menyatakan bahawa Dondang Sayang dibawa oleh penjajah Portugis atau datangnya dari Sumatera. Pada asalnya, persembahan Dondang Sayang dinyanyikan tanpa diiringi oleh alatan muzik. Namun, seni persembahan ini mengalami beberapa perubahan dan penambahbaikan antaranya diiringi oleh beberapa alatan muzik tradisional seperti gendang, gong dan biola (Mohd Yasin, 2004).

Dondang Sayang pernah melalui zaman kegemilangan popularitinya ketika era 60-an hingga 70-an dahulu. Pada ketika itu, Dondang Sayang menjadi seni persembahan utama dalam majlis keramaian dan rasmi negeri. Namun begitu, seiring dengan perkembangan zaman, persembahan Dondang Sayang didapati semakin dipandang sepi dan popularitinya semakin merosot. Bermula era 80-an, seni persembahan Dondang Sayang semakin kurang mendapat tempat dalam majlis-majlis keramaian. Menjelang tahun 80-an, persembahan Dondang Sayang semakin kurang dipersembahkan dalam acara-acara keramaian seperti Joget Lambak. Keadaan ini disebabkan oleh pengaruh lagu dan muzik Barat yang semakin mempengaruhi masyarakat tempatan dan sedikit demi sedikit menenggelamkan populariti Dondang Sayang (Madulara, 1984).

Menurut Pengerusi Persatuan Dondang Sayang Negeri Melaka, Haji Idriss Haji Sariff (temu bual, 30 Ogos 2019), masyarakat dahulu meminati seni persembahan Dondang Sayang kerana pada ketika itu tidak banyak pilihan hiburan. Oleh itu, kemerosotan Dondang Sayang pada hari ini disebabkan oleh banyak pilihan hiburan, selain kekurangan pemantun Dondang Sayang yang baik. Pendapat ini seiring dengan pandangan seorang penggiat Dondang Sayang dalam kalangan generasi muda, iaitu Amirul Asraf Baharuddin (temu bual, 30 Ogos 2019) yang berpendapat bahawa pengaruh muzik luar dan media sosial telah menyebabkan populariti Dondang Sayang semakin merosot. Manakala, Hairul Asraf Abu Hussain (temu bual, 20 September 2019) yang merupakan seorang penyanyi dan pemantun muda Dondang Sayang pula berpendapat, persembahan Dondang Sayang sering diberikan bayaran yang rendah, berbanding persembahan lain. Hal ini menyebabkan generasi muda kurang berminat untuk melibatkan diri, selain sukar untuk mendapatkan pemuzik dan pemantun yang berbakat.

OBJEKTIF

Sehubungan dengan permasalahan yang dinyatakan di atas, kajian ini dilakukan dengan tujuan untuk mengenal pasti persepsi penggiat seni terhadap perkembangan seni persembahan Dondang Sayang di Melaka, dan menganalisis persepsi penggiat seni terhadap punca kemerosotan Dondang Sayang di Melaka.

KAJIAN LEPAS

Siti Naaishah Hambali & Siti Mayuha Rosli dalam buku bertajuk *Dondang Sayang* (2013) menyatakan bahawa seni persembahan Dondang Sayang merupakan gabungan dua perkataan “Dondang” dan “Sayang”. Kedua-dua kosa kata ini membawa maksud lagu yang menghiburkan hati atau lagu yang bertemakan kasih sayang dan perhatian. Seni persembahan Dondang Sayang sering dinyanyikan secara berpasangan dengan diiringi kumpulan pemuzik seramai empat hingga enam orang, dan diadakan sewaktu majlis-majlis keramaian, upacara rasmi atau sekadar hiburan ringan masyarakat tempatan setelah penat bekerja. Seni persembahan Dondang Sayang turut diasimilasi oleh kaum-kaum etnik di Melaka seperti Baba Nyonya dan Chetty. Dondang Sayang dibahagikan kepada empat versi, iaitu Dondang Sayang Melaka, Dondang Sayang Baba Peranakan, Dondang Sayang Tanjung Penyengat, Dondang Sayang Penang. Seni persembahan Dondang Sayang berasal daripada persembahan khas yang dipersembahkan dalam istana sahaja semasa zaman Kesultanan Melayu Melaka. Namun, seni

persembahan ini mula dipersembahkan kepada rakyat biasa hanya setelah kejatuhan Kesultanan Melayu Melaka. Menurut Siti Naaishah Hambali & Siti Mayuha Rosli (2013), kegemilangan Dondang Sayang bermula apabila kesenian ini mula mendapat tempat dalam kalangan rakyat tempatan. Semakin hari semakin banyak penggiat dan kumpulan Dondang Sayang yang muncul. Persembahan Dondang Sayang juga menjadi antara persembahan utama dalam majlis-majlis rasmi, keramaian dan majlis perkahwinan. Pada era ini juga, hampir semua penggiat dan kumpulan Dondang Sayang bergantung sumber pendapatan dan mata pencarian kepada persembahan Dondang Sayang. Keadaan ini memberikan gambaran bahawa seni persembahan Dondang Sayang telah mencapai puncak kegemilangannya dan menjadi antara kesenian utama di Melaka. Menurut Siti Naaishah Hambali & Siti Mayuha Rosli (2013), bermula sekitar tahun 1990-an, Dondang Sayang semakin kurang mendapat sambutan dan tenggelam akibat kemasukan kesenian dan muzik moden daripada luar terutamanya dari Barat. Para penggiat muda Dondang Sayang juga semakin beralih kepada muzik moden.

Pemahaman di atas diperkukuhkan lagi oleh kajian Madulara dalam buku bertajuk *Dondang Sayang Seni Tradisi Negeri Melaka* (1984) yang menjelaskan bahawa generasi baharu dalam bidang Dondang Sayang amat terhad bilangannya. Hal ini kerana tiadanya usaha untuk menjadikannya sebagai satu budaya masyarakat. Dondang Sayang dikatakan hanya mengalami kemerosotan daripada segi bilangan penggiat dan jumlah persembahan, tetapi tidak daripada segi minat dan bakat. Hal ini kerana masih terdapat orang-orang yang berbakat dalam seni persembahan Dondang Sayang.

Kajian oleh Hanapi Dollah & Ajid Che Kob bertajuk “Nyonya Melaka: Pelancongan dan Transformasi Budaya Baba” (2004) pula menfokuskan pada seni persembahan Dondang Sayang dalam masyarakat Baba Nyonya di Melaka. Menurut Hanapi Dollah & Ajid Che Kob (2004), Dondang Sayang merupakan satu seni persembahan berbalas pantun dalam bentuk lagu yang diiringi dengan alunan muzik. Dondang Sayang dikatakan mengadun beberapa elemen seni muzik Melayu seperti inang, joget dan asli. Dalam kalangan masyarakat Baba Nyonya di Melaka, seni persembahan Dondang Sayang sering dipersembahkan dalam majlis perkahwinan, perayaan Tahun Baru Cina (*Chap Goh Mei*), hari jadi, jamuan dan pesta. Dondang Sayang dalam masyarakat ini agak berbeza dengan orang Melayu kerana menggunakan bahasa Melayu loghat Baba. Hanapi Dollah & Ajid Che Kob (2004) turut menjelaskan bahawa pada suatu ketika dahulu, persembahan ini lebih popular dalam kalangan masyarakat Baba Nyonya, berbanding masyarakat Melayu. Masyarakat Baba Nyonya sering menyanyikan Dondang Sayang dalam pelbagai upacara keramaian mereka, berbanding orang Melayu. Namun begitu, Dondang Sayang kini telah tenggelam dan lupus dalam amalan harian masyarakat Baba Nyonya di Melaka kerana penggiatnya yang semakin berkurangan.

Mohd Yasin Ahmad dalam bukunya bertajuk *Dondang Sayang* (2004) antara lain menjelaskan tentang keistimewaan Dondang Sayang Melaka. Hal ini merujuk kepada unsur pantunnya yang dikaitkan dengan budaya masyarakat Melayu di Melaka pada zaman silam yang dikatakan gemar berpantun. Berpantun adalah salah satu kemestian dalam urusan harian masyarakat Melayu zaman dahulu. Justeru, berbicara dengan menggunakan pantun dianggap sebagai satu kebiasaan masyarakat Melayu di Melaka. Penyanyi-penyanyi muda juga dikatakan bimbang untuk menyanyikan lagu Dondang Sayang disebabkan oleh pantunnya. Ramai dalam kalangan mereka mengatakan bahawa adalah sukar untuk berjual-beli pantun secara spontan.

PENDEKATAN PENYELIDIKAN

Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan menerapkan kaedah temu bual mendalam dan analisis dokumen. Kajian ini memberikan tumpuan terhadap populasi di Melaka sebagai sampel kajian. Unit analisis kajian yang dipilih adalah di daerah Melaka Tengah dan daerah Jasin. Sampel yang

dipilih mewakili dua kumpulan yang berbeza iaitu penggiat Dondang Sayang yang mewakili generasi muda dan kedua, penggiat Dondang Sayang yang mewakili generasi tua atau veteran. Bilangan saiz sampel yang diambil bagi kajian adalah seramai 10 orang. Pecahan saiz sampel seramai 10 orang terdiri daripada lima orang yang mewakili penggiat generasi muda dan lima orang yang mewakili penggiat generasi tua atau veteran. Informan generasi muda mewakili umur lingkungan 18 hingga 45 tahun, manakala generasi tua mewakili umur 50 tahun ke atas. Sampel yang dipilih adalah bersesuaian dengan profil mereka yang mempunyai latar belakang, pengalaman dalam seni persembahan Dondang Sayang. Informan dipilih sebagai sampel bagi mendapatkan sudut pandangan dan persepsi mereka terhadap kemerosotan seni persembahan Dondang Sayang pada masa kini. Rasional pemilihan kesemua informan adalah berdasarkan pengalaman dan sumbangan mereka sebagai penggiat kesenian Dondang Sayang.

Proses pengumpulan data bermula dengan mengenal pasti individu yang terlibat dalam kesenian Dondang Sayang, mendapatkan akses serta membina hubungan (*rapport*) dengan individu yang berpotensi, dan mengesahkan pemilihan individu yang ingin dikaji melalui kaedah persampelan bertujuan. Seterusnya, data-data berkaitan informan dikumpulkan dan dibuat penyimpanan. Setelah itu, temu bual dijalankan di lapangan. Kajian ini menggunakan temu bual berstruktur, separa berstruktur dan tidak berstruktur yang digabungkan bagi memperolehi data atau maklumat. Cara ini digunakan bagi membolehkan persoalan kajian dikupas secara lebih substantif. Melalui kaedah temu bual, kajian ini memperolehi sudut pandangan, pengalaman dan perasaan informan terhadap situasi dan subjek yang dikaji. Maklumat yang diperolehi itu seterusnya dikumpulkan dan dianalisa bagi memahami dan mendapatkan gambaran tentang situasi dan subjek yang dikaji, dan diselaraskan dengan objektif kajian. Data kajian diperolehi dalam bentuk audio dan visual. Sumber atau data yang diperolehi daripada hasil temu bual menjadi sumber primer bagi kajian ini. Ketika temu bual berlangsung, data-data tambahan turut diperolehi melalui rakaman video, rakaman audio dan catatan nota bertulis. Data dan maklumat yang diperolehi daripada temu bual dan dokumen tertentu turut direkodkan. Keutamaan dalam proses mengumpul data adalah mendapatkan akses atau laluan untuk berhubung dengan informan, dan seterusnya dapat membina hubungan yang baik dengan informan. Hal ini penting supaya informan, responden atau individu tersebut dapat memberikan kerjasama dengan memberikan data yang baik, mantap, berkesan dan berguna dalam menghasilkan kajian yang menepati matlamat kajian. Nota yang diambil semasa sesi perbualan ini juga penting dalam proses pengumpulan data dan menganalisis maklumat. Pengambilan nota temu bual atau nota lapangan tidak terhad kepada apa yang diutarakan semasa temu bual berlangsung, tetapi juga dengan melihat kepada unsur-unsur atau petunjuk-petunjuk bukan lisan seperti mimik muka, gambaran perasaan sedih atau gembira tetapi juga meliputi gerak badan. Nota ini kemudiannya ditukar kepada bentuk transkripsi rakaman temu bual kerana ia merupakan sumber pangkalan data yang utama. Setelah itu, kesemua data disusun atur bagi memudahkan urusan penganalisan data. Pada tahap ini, semua bahan transkripsi temu bual seperti video, pita rakaman, nota lapangan diperhalusi. Data daripada temu bual ini adalah yang penuh dengan informasi, dan justeru perlu kepada penyusunan secara teratur bagi memastikan maklumat yang signifikan dan penting dapat dianalisis.

PERBINCANGAN PENYELIDIKAN

Kajian ini mendapati bahawa kemerosotan seni persembahan Dondang Sayang di Melaka antaranya berpunca daripada kesukaran generasi muda untuk berpantun secara spontan, sedangkan dalam seni persembahan Dondang Sayang perkara yang utama adalah pantun spontan. Ramai kalangan penyanyi muda sekarang tidak mempunyai kemahiran dalam berpantun secara spontan. Dalam menghasilkan pantun Dondang Sayang yang baik, penyanyi perlu sentiasa peka dengan persekitaran, sikap dan perlakuan manusia dalam kehidupan seharian. Penyanyi juga perlu mahir dan cekap dalam memilih

perkataan yang mempunyai hujung yang sama dan mengambil masa yang tidak terlalu lama untuk memikirkan pantun yang ingin dibalas. Pantun yang sesuai untuk dijadikan sebagai lirik lagu Dondang Sayang adalah pantun empat kerat. Dua baris pertama adalah pembayang, manakala dua baris berikutnya adalah maksud. Justeru, penyanyi Dondang Sayang perlu memperluaskan perbendaharaan kata mereka dan mempunyai daya pengamatan yang kuat. Berikut ialah petikan lirik lagu Dondang Sayang bertajuk “Pantun Kasih Sayang” yang dikutip daripada buku Madulara bertajuk *Dondang Sayang: Seni Tradisi Negeri Melaka* (1984:106-107):-

Tuai padi musimnya tiba,
Tangkainya lurut di rumah Cik Siti,
Kalau begini malang menimpa,
Biarku turut katanya hati.

Belayar sampai ke Tanjung Jati,
Hendak mengambil buah redan,
Jangan diikut kehendak hati,
Nescaya rosak anggota badan.

Dari Gerisik ke Surabaya,
Singgah mengambil ubi keladi,
Sudah nasib malangnya saya,
Tidak boleh diubah lagi.

Kajang tuan kajang berlipat,
Kajang saya mengkuang layu,
Dagang tuan dagang bertempat,
Dagang saya terbangun lalu.

Kereta kuda pedate lembu,
Singgah sekejap di Pengkalan Rama,
Tuan sutera saya belacu,
Mana boleh ganding bersama.

Burung jelatik sarang kedidi,
Sarang tempua sarang berjuntai,
Sungguh cantik sutera diuji,
Belacu juga tahan dipakai.

Bunga dikarang tangkainya patah,
Dalam dulang jatuh kuntumnya,
Adat orang ringgit berjuta,
Kawan bercampur pilih darjatnya.

Buah bacang bersamaku ini,
Jatuh sebiji di pangkal mengkudu,
Kalaupun tahu semacam ini,
Tidakku lahir di perut ibu.

Terbang tinggi si burung undan,
Pagi hari matahari segalah,
Sudah nasib permintaan badan,
Ku turut sahaja kehendak Allah.

Sewaktu pasangan menjual pantun, penyanyi hendaklah memberikan tumpuan dan memikirkan pantun yang ingin dibalas. Bagi penyanyi yang mahir, mereka dapat membayangkan tentang pantun yang akan menjadi balasan. Kemahiran ini banyak dimiliki oleh penyanyi Dondang Sayang yang lama atau veteran kerana mereka menguasai dan dapat menghayati pantun Dondang Sayang. Disebabkan ini juga, nyanyian Dondang Sayang oleh para penggiat veteran dianggap lebih mempunyai jiwa, berbanding dengan penggiat muda Dondang Sayang yang cenderung menghafal pantun ini, dan oleh itu tidak begitu menjiwainya. Menurut penggiat veteran, mereka mampu menguasai dan menjiwai pantun Dondang Sayang kerana mendapat pendedahan yang luas mengenai amalan berpantun dalam kehidupan mereka sejak turun-temurun. Amalan berpantun juga menjadi satu kebiasaan dalam kehidupan mereka. Hal ini memudahkan para penggiat Dondang Sayang khususnya penyanyi untuk berpantun secara spontan dalam nyanyian Dondang Sayang. Dengan peredaran zaman, amalan berpantun semakin tidak popular dalam kalangan masyarakat. Para penggiat Dondang Sayang yang dahulunya aktif, juga semakin berkurangan disebabkan oleh pelbagai faktor antaranya usia semakin meningkat, keuzuran dan masalah kesihatan.

Seterusnya, kajian ini mendapati bahawa seni persembahan Dondang Sayang kurang mendapat tempat dalam kalangan generasi muda. Hasil temu bual mendapati bahawa terdapat usaha daripada para penggiat veteran untuk memperturunkan seni persembahan ini kepada generasi muda. Akan tetapi, kekurangan minat dalam generasi muda ini khususnya kemahiran berpantun seperti keupayaan berpantun spontan didapati menjadi antara punca kemerosotan seni persembahan ini. Berkaitan dengan masalah kekurangan minat generasi muda ini, Ridzuan Abdul Rahman (2015:1) berpendapat bahawa penganjuran program-program kesenian oleh jabatan dan agensi pada peringkat negeri Melaka yang turut melibatkan Dondang Sayang, telah membantu dalam mengekalkan warisan seni persembahan ini, di samping menarik minat generasi muda untuk melibatkan diri. Sehubungan itu, Mohd. Yasin Ahmad (2004:19) menjelaskan bahawa generasi muda sekarang kurang minat dalam berpantun kerana kurang penghayatan terhadap seni berbahasa. Hal ini turut diakui oleh Mohd Yasin Ahmad (2004:14) yang membangkitkan soal kurangnya kemahiran dalam mendendangkan lagu Dondang Sayang, berbanding dengan penggiat veteran, dan justeru memberikan kesan terhadap kelestarian kesenian Dondang Sayang. Namun begitu, hal ini dianggap tidak sewajarnya dijadikan sebagai alasan untuk tidak mendekati kesenian Dondang Sayang. Justeru, usaha lebih gigih perlu dijana oleh pelbagai pihak bagi menarik minat dan meningkatkan kemahiran generasi muda dalam usaha memelihara serta mempertahankan seni persembahan Dondang Sayang.



Gambar 1 : Persembahan Dondang Sayang pada zaman dahulu

Sumber : UNESCO Intangible Cultural Heritage

Seterusnya ialah aspek kesukaran untuk mempelajari alat-alat muzik dalam Dondang Sayang seperti biola. Bukan semua penggiat muda seni persembahan Dondang Sayang mahir dan berminat mempelajari alatan muzik khususnya biola. Ini kerana bermain alat muzik memerlukan kemahiran dan

pengamatan yang tinggi, dan untuk mempelajari sesuatu alatan ini mengambil masa yang lama. Oleh itu, minat mereka terhadap kesenian ini seakan tenggelam. Dalam sesuatu persembahan Dondang Sayang, alunan biola menjadi muzik utama. Dalam konteks ini, dapat dikatakan bahawa kurangnya pemain biola sama ada dalam kalangan penggiat veteran atau muda menjadi antara punca kemerosotan seni persembahan Dondang Sayang di Melaka. Kebanyakan penggiat muzik veteran Dondang Sayang bermain alatan muzik tidak berdasarkan nota muzik, sebaliknya berpandukan daya ingatan mereka. Justeru, timbul kesukaran kepada penggiat-penggiat muzik Dondang Sayang yang muda untuk mempelajarinya daripada para penggiat veteran. Namun, atas inisiatif penggiat muda ini, mereka mendapatkan bimbingan di institusi-institusi pengajian tinggi yang menawarkan kursus muzik secara formal. Tetapi hal ini mengambil tempoh yang agak panjang.

Berkaitan dengan isu muzik yang mengiringi persembahan Dondang Sayang, Madulara (1984:48) menyatakan bahawa asas sebuah kumpulan muzik Dondang Sayang terdiri daripada empat orang pemuzik sahaja. Seorang berperanan dalam menggesek biola, dua orang pula bertindak memukul rebana dan seorang lagi memalu gong atau juga dipanggil “tetawak”. Mohd Yasin Ahmad (2004:19) menjelaskan bahawa biola merupakan alat muzik utama dalam persembahan Dondang Sayang. Ada yang menganggap bahawa sekiranya tiada gesekan biola, maka tidak sempurna sesebuah persembahan Dondang Sayang. Mohd Yasin Ahmad (2004:19) pula berpendapat bahawa penggesek biola Dondang Sayang harus merupakan pemuzik yang mempunyai kemahiran yang tinggi. Hal inilah yang menjadi masalah bagi generasi sekarang kerana kurangnya penggesek biola dalam kalangan generasi muda yang berminat dan mempunyai bakat serta kemahiran. Justeru, generasi muda diseru supaya tekun dalam mempelajari alat muzik bagi persembahan Dondang Sayang.

Selain itu, kekurangan tenaga pengajar yang mahir dalam memberikan bimbingan dalam aspek nyanyian dan kemahiran berpantun juga didapati menyumbang kepada kemerosotan persembahan Dondang Sayang di Melaka. Hal ini kerana penyanyi-penyanyi veteran Dondang Sayang yang mahir dalam menyanyikan lagu Dondang Sayang kurang arif dalam memberikan bimbingan kepada generasi muda. Sebahagian penyanyi-penyanyi veteran juga tidak mempunyai keupayaan untuk membimbing disebabkan oleh faktor keuzuran. Bagi penyanyi muda Dondang Sayang, mereka berpendapat bahawa tanpa bimbingan daripada mereka yang berpengalaman, agak sukar untuk mereka menjiwai lagu-lagu Dondang Sayang. Hal ini kerana alunan lenggok Dondang Sayang adalah lenggok asli yang sukar untuk dibawa tanpa penghayatan yang tinggi. Oleh yang demikian mereka sangat memerlukan bimbingan dan tunjuk ajar daripada penyanyi-penyanyi yang berpengalaman.

Berkaitan dengan isu kurangnya bakat muda dalam seni persembahan Dondang Sayang, Fadzil Ramli (2019:1-2) berpendapat bahawa generasi muda masa kini kurang sabar dan mudah berputus asa dalam mempelajari kesenian Dondang Sayang. Kebanyakan generasi muda cenderung belajar pada pertengahan jalan dan kemudiannya berhenti. Dondang Sayang dianggap sebagai kesenian yang halus dan tinggi nilainya, dan oleh itu menuntut kepada ketekunan dan keazaman yang tinggi. Selain itu, kekurangan persembahan Dondang Sayang dalam majlis dan tempat terbuka juga menyebabkan golongan muda sukar mendapat pendedahan. Hal ini sedikit sebanyak menjejaskan populariti dan minat generasi muda terhadap kesenian Dondang Sayang.



Gambar 2 : Antara penggiat muda dalam seni persembahan Dondang Sayang



Gambar 3 : Alat muzik asas Dondang Sayang

RUMUSAN

Secara keseluruhannya, kajian ini mendapati bahawa kemerosotan seni persembahan Dondang Sayang di Melaka adalah disebabkan oleh beberapa faktor, antaranya kekurangan kemahiran dalam berpantun spontan, kurangnya kemahiran dalam memainkan alat muzik Dondang Sayang, kekurangan tenaga pengajar yang mahir, dan faktor keuzuran penggiat veteran. Bagi melonjakkan kembali kegemilangan seni persembahan Dondang Sayang, kajian ini menekankan tentang pentingnya komitmen daripada semua pihak seperti penggiat seni Dondang Sayang, badan bukan kerajaan dan jabatan serta agensi yang berkepentingan. Komitmen ini penting untuk mengembalikan semula zaman kegemilangan seni persembahan Dondang Sayang, selaras dengan statusnya sebagai Warisan Dunia yang mendapat pengiktirafan oleh pihak UNESCO.

RUJUKAN

- Fadzli Ramli. (2019, 23 Ogos). Sukar cari pelapis Dondang Sayang. *Utusan Malaysia*.
- Fadzli Ramli. (2019, 2 Julai). Kalau tak tahu Dondang Sayang jangan mengaku orang Melaka. *Malaysia Kini*.
- Hanapi Dollah & Ajid Che Kob. (2004). Nyonya Melaka: pelancongan dan transformasi budaya Baba. *Jurnal Melayu*, 1, 115-140.
- Madulara. (1984). *Dondang Sayang: seni tradisi negeri Melaka*. Majlis Kebudayaan Negeri Melaka.
- Ridzuan Abdul Rahman. (2015, 6 April). Gah bergendang. *Harian Metro*.
- Siti Naaishah Hambali & Siti Mayuha Rosli. (2013). Dondang Sayang. *Melaka Journal of Heritage*, 3, 71-76.



Boneka Batang Besi **DALAM OPERA TEOCHEW DI PULAU PINANG**



BONEKA BATANG BESI DALAM OPERA TEOCHEW DI PULAU PINANG

Zahir Ahmad

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Pulau Pinang

ABSTRAK

Opera Teochew yang dipersembahkan di Pulau Pinang masih mengekalkan dialek, cerita dan pakaian tradisi masyarakat ini. Kajian ini dilakukan bagi mengenal pasti sejarah kewujudan boneka Teochew dan proses pembuatan Boneka Batang Besi di samping menyelidik tatacara persembahan opera ini. Pengumpulan data dilakukan menggunakan kaedah temu bual mendalam dengan informan yang dipilih. Hasil dapatan menunjukkan Boneka Batang Besi ini dibawa masuk oleh pendatang kaum Teochew pada abad ke-19 apabila mereka berhijrah ke Asia Tenggara termasuk Malaysia akibat kegawatan ekonomi yang berlaku di Guangdong, China. Persembahan Boneka Batang Besi oleh *Teochew Puppet & Opera House* masih boleh bertahan hingga ke hari ini kerana persembahan boneka ini berkait rapat dengan unsur agama, kepercayaan dan pantang larang yang masih diamalkan oleh masyarakat ini.

Kata kunci : *Opera Teochew, Boneka Batang Besi, persembahan, Teochew Puppet & Opera House*

PENGENALAN

Opera *Teochew* merupakan satu budaya yang menitikberatkan aspek spiritual, konteks, dan proses pembelajaran. Teater atau Opera Boneka Teochew berasal daripada tradisi Wayang Kulit Bayangan Cina. Tetapi semasa zaman Dinasti Song (960-1279) apabila kaum asli Teochew dari bahagian utara China merantau ke Chaoshan di timur Wilayah Guangdong tradisi Wayang Kulit ini berubah. Sejak itu Boneka Batang Besi telah mengambil tempat bagi menggantikan Wayang Kulit Bayangan sebagai konteks utama. Batang besi dijadikan sebagai bahan utama untuk menggerakkan watak-watak boneka dalam sesebuah cerita yang dipersembahkan.

Apabila berlaku kegawatan ekonomi di Chaoshan pada abad ke-19, kaum Teochew Chaoshan terpaksa berhijrah ke negara-negara di Asia Tenggara antaranya Malaysia. Masyarakat Teochew membawa bersama-sama mereka budaya warisan seni Boneka Batang Besi dan dialek (Carsten, 2005). Walaupun pada masa ini tidak ramai audiens di Malaysia yang memahami dialek Teochew namun persembahan boneka ini menggunakan dialek Teochew, mempersembahkan cerita masyarakat Teochew dan boneka memakai pakaian tradisi masyarakat Teochew. Tujuannya adalah untuk mengekalkan tradisi budaya masyarakat ini serta mencerminkan pemikiran dan falsafah kaum ini.

Opera Batang Besi tidak begitu popular di Malaysia kerana faktor modenisasi, saingan daripada perkembangan teknologi maklumat yang pesat, dan ganjaran ekonomi yang tidak memberangsangkan. Selain itu kaum Teochew di Malaysia bukan kumpulan yang besar dan tidak banyak yang berminat untuk bergiat dalam seni budaya ini. Di seluruh Malaysia populasi Teochew hanya sekitar 5% daripada 25.56% kaum Cina Malaysia dan kebanyakannya tinggal di pantai barat Semenanjung Malaysia. Penempatan kaum Teochew tertumpu di bandar dan pinggir bandar iaitu di Bukit Mertajam, Pulau Pinang; Klang, Selangor; Ipoh, Perak, dan sedikit di negeri Johor dan Kelantan.

Menurut Fan (2016) terdapat hanya lima kumpulan Teater Boneka Teochew yang masih aktif di Malaysia dan salah satunya ialah kumpulan Kim Giak Low Choon, di Pulau Pinang. Kumpulan ini ditubuhkan dan mula membuat persembahan pada tahun 1989 dan merupakan kumpulan perintis Opera Batang Besi di Malaysia. Kumpulan opera ini dianggotai oleh 30 orang yang terdiri daripada ahli keluarga, dan saudara mara serta rakan daripada kumpulan terdahulu. Kumpulan Kim Giak Low Choon ini kemudian bertukar nama kepada *Teochew Puppet & Opera House* atau dipanggil Opera Boneka Teochew Pulau Pinang.

Setakat ini kajian yang sistematik tentang teater Boneka Batang Besi di Malaysia tidak banyak dilakukan. Oleh sebab Boneka Batang Besi merupakan salah satu seni warisan rakyat Malaysia maka proses pendokumentasiannya wajar dilakukan. Kajian ini bertujuan untuk mengenal pasti sejarah kedatangan, cara pembuatan dan tatacara persembahan opera batang besi yang dipersembahkan oleh kaum Teochew di Pulau Pinang.

OBJEKTIF

Kajian ini dibuat berdasarkan tiga objektif iaitu:

1. Mengenal pasti sejarah Opera Boneka Batang Besi Teochew di Pulau Pinang.
2. Menghuraikan cara pembuatan Boneka Batang Besi Teochew di Pulau Pinang.
3. Menjelaskan tatacara persembahan Opera Boneka Batang Besi Teochew dalam Opera Boneka Teochew Pulau Pinang.

SOROTAN KAJIAN

Secara umum masyarakat Cina mempercayai bahawa seni boneka mempunyai nyawa dan semangat yang berupaya mengawal kuasa jahat secara ghaib. Kepercayaan ini dikaitkan dengan konsep ketuhanan masyarakat Cina. Kenyataan ini diperkukuhkan oleh Chen, & Clark, (2010) yang menyatakan bahawa teater yang dipersembahkan di tokong suci adalah berdasarkan cerita rakyat Cina. Kajian mereka terhadap 13 komuniti yang mempersembahkan teater boneka di China, mendapati bahawa rupa bentuk seni boneka dalam setiap komuniti berbeza-beza. Sehubungan dengan itu kajian ini akan memperincikan rupa bentuk Boneka Batang Besi Teochew yang terdapat di Malaysia dan tatacara persembahannya.

Walaupun persembahan opera Teochew bukan berasal dari Malaysia, tetapi opera ini masih kekal sehingga ke hari ini. Yee (2018) dalam kajiannya tentang opera *Teochew* di *Puppet & Opera House* di George Town, Pulau Pinang menyatakan sesuatu organisasi dapat kekal jika ia menggunakan teori sistem pembangunan organisasi Brown. Menurut Brown (2011) (dipetik dari Yee, 2018) "*A system is a set of interrelated parts unified by design to achieve some purpose or goal. Organizations are systems.*" Dalam hal ini *Teochew Puppet & Opera House* sebagai suatu organisasi mengaplikasikan lima prinsip sistem iaitu: 1) Sistem direka khas untuk mencapai suatu objektif; 2) Sistem harus mempunyai aturan yang kukuh; 3) Setiap elemen secara individu dalam sesebuah sistem saling berhubung kait; 4) Sistem berkembang melalui aliran maklumat, tenaga; dan 5) Objektif keseluruhan sistem penting daripada elemen-elemen individu. Oleh yang demikian kajian terhadap *Teochew Puppet & Opera House* dilakukan bagi meninjau sistem dan pandangan dunia dalam mengekalkan organisasi persembahan Boneka Batang Besi Teochew di Pulau Pinang.

Daripada segi rupa bentuk boneka, Kurnia Ganjar (2003) menyatakan di peringkat awal bentuk kepala boneka Wayang Golek adalah mendatar. Namun kemudian bentuk kepala boneka yang diukir menggunakan kayu diubah menjadi tiga dimensi agar lebih menarik dan hampir menyerupai manusia. Wayang Golek ini telah diperkenalkan di Jawa Tengah dan Jawa Timur pada awal abad ke-17 oleh Sunan Kudus seorang tokoh agama Islam di Pulau Jawa sebagai medium menyebarkan agama Islam. Persembahan Wayang Golek menggunakan bahasa Jawa. Dalam hal ini boneka Teochew juga menggunakan kayu sebagai bahan utama membentuk boneka.

Menurut Speaight, 2015 seni permainan boneka merangkumi pembuatan boneka dan memanipulasikan boneka dalam pentas teater boneka. Rupa bentuk boneka yang dihasilkan merujuk kepada fizikal manusia, haiwan dan kadangkala bentuk abstrak merupakan watak bagi cerita yang dimainkan. Dalam persembahan boneka manusia mengawal pergerakan boneka. Sehubungan dengan itu kajian yang dijalankan ini akan meninjau proses pembuatan Boneka Batang Besi serta tatacara persembahan yang diamalkan oleh kumpulan *Teochew Puppet & Opera House* di Pulau Pinang.

PENDEKATAN DAN KAEDAH PENYELIDIKAN

Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif. Pengumpulan data dibuat menggunakan kaedah temu bual kumpulan fokus serta pemerhatian. Informan terdiri daripada individu yang bergiat dan mempunyai pengalaman dalam seni ini. Sebanyak lima orang informan telah dikenal pasti dan mereka adalah daripada keluarga Ling Goh dan rakan karibnya, Lim Chai Lin. Kesemua mereka bergiat membuat persembahan di *Teochew Puppet & Opera House* di Lebuh Armenian, George Town, Pulau Pinang.

Jadual 1 : Senarai informan

BIL.	NAMA	JANTINA	UMUR/ TAHUN LAHIR	WATAK	PERINCIAN INFORMAN
1.	Goh Hooi Ling (panggilan nama Ling Goh)	Perempuan	39 tahun/ 1981	3 watak utama dengan suara yang berlainan lelaki mahupun perempuan	<ul style="list-style-type: none"> • Pengasas <i>Teochew Puppet and Opera House</i> setelah mengambil alih pengurusan kumpulan daripada ibunya. • Mula membuat persembahan pada usianya 7 tahun. • Meninggalkan bangku sekolah semasa berada di tingkatan 2 kerana terlalu meminati bidang ini. • Berkemahiran bermain alat muzik yangqing, gendang. • Boleh membuat dan membaiki boneka sendiri.

BIL.	NAMA	JANTINA	UMUR/ TAHUN LAHIR	WATAK	PERINCIAN INFORMAN
2.	Toh Ai Hua	Perempuan	69 tahun	Boleh membawa pelbagai suara dengan membawa pelbagai watak boneka.	<ul style="list-style-type: none"> • Pengasas Kumpulan Kim Giak Low Choon. • Pernah dianugerahkan “<i>Living Heritage Treasure</i>” oleh <i>Penang Heritage Trust</i> (PHT) pada tahun 2008 semasa beliau mengendali kumpulan ini. • Memulakan kariernya pada usia 12 tahun. • Berkemahiran bermain alat muzik terutamanya gendang dan gong. • Berkemahiran luas dalam membuat dan membaiki boneka.
3.	Goh Lih Tat	Lelaki	36 tahun/ 1984	Suaranya digunakan untuk watak lelaki utama laosheng, Hualian dan Chou	<ul style="list-style-type: none"> • Berkecimpung dalam bidang ini pada seawal usia 10 tahun. • Beliau juga boleh bermain pelbagai alat muzik terutama yangqing dan gendang. • Berkemahiran membuat dan membaiki boneka.
4.	Goh Lih Shan	Lelaki	45 tahun/ 1975	Menyumbangkan suara melalui watak Hualian (jahat), Iaosheng (watak tua) dan Chou (watak lucu).	<ul style="list-style-type: none"> • Boleh bermain pelbagai alat muzik terutamanya erxian, suona, yangqing dan gendang. • Berkemahiran untuk membaiki alat muzik yang digunakan. • Terlibat dan menumpukan perhatiannya di belakang pentas terutama berkaitan pengurusan dan penyenggaraan peralatan kumpulan.
5.	Lim Chai Lin	Perempuan	39 tahun/ 1981		<ul style="list-style-type: none"> • Berpendidikan luar negara dan mempunyai dua ijazah yang berbeza iaitu Farmasi dan Seni Persembahan. • Mempunyai produksi sendiri iaitu <i>Simply Fine Art</i>. • Menjadi orang perantaraan, penterjemah dan jurubahasa kepada kumpulan ini. • Beliau juga turut membantu dari sudut promosi dan pemasaran.

Berdasarkan Jadual 1, informan 1 hingga 4 mempunyai hubungan kekeluargaan. Manakala informan 5 adalah sahabat kepada informan 1, Goh Hooi Ling. Kesemua informan bergiat dengan Opera Batang Besi kerana minat yang mendalam selain kerana ikatan kekeluargaan. Empat orang daripada informan mahir membuat dan membaiki boneka. Ini memberikan kelebihan kepada kumpulan kerana mereka bebas mencipta watak berdasarkan cerita yang hendak disampaikan.

Kebanyakan informan kurang fasih berbahasa Melayu atau berbahasa Inggeris. Mereka kurang memahami soalan yang diajukan oleh penyelidik. Hanya informan 5 mampu berbahasa Melayu dan berbahasa Inggeris dengan baik. Oleh itu selain menjadi informan, beliau turut menjadi penterjemah bagi kumpulan ini.

Untuk memastikan maklumat temu bual lengkap alat rakaman visual, dan audio digunakan. Selain itu gambar pegun turut diambil bagi menunjukkan bahan dan rupa Boneka Batang Besi. Maklumat yang dirakam video semasa proses pemerhatian diteliti bagi memudahkan penjelasan tentang proses pembuatan dan tatacara persembahan opera ini. Rakaman audio yang dibuat semasa temu bual dengan informan kemudiannya ditranskripsi. Data ini kemudian dikategorikan mengikut tema berdasarkan objektif kajian iaitu sejarah opera, cara pembuatan Boneka Batang Besi serta tatacara persembahan serta pandangan dunia kumpulan ini.

HASIL DAN PERBINCANGAN PENYELIDIKAN

Pada bahagian ini hasil kajian akan dibincangkan secara rinci. Penjelasan dapatan kajian dibahagikan kepada subtajuk yang berdasarkan objektif kajian.

Sejarah Opera Boneka Batang Besi Teochew di Pulau Pinang

Berdasarkan kajian Opera Batang Besi di Malaysia hanya diperoleh di Pulau Pinang. Kumpulan opera ini ditubuhkan oleh Toh Ai Hwa iaitu ibu Goh Hoi Ling salah seorang informan kajian pada tahun 1989. Kumpulan ini diberi nama Kim Giak Low Choon Teochew Puppetry Troupe. Kumpulan ini berasal daripada kumpulan Lao Yong Siew Choon yang disertai oleh Toh Ai Hwa sejak beliau berumur 12 tahun. Setelah Ketua Kumpulan Lao Yong Siew Choon bersara, kumpulan opera ini diserahkan kepada Toh Ai Hwa yang kemudiannya telah menukar nama kepada kumpulan Kim Giak Low Choon *Teochew Puppetry Troupe*. Kini, kumpulan ini telah diserahkan kepada anak ketiga Toh Ai Hwa iaitu Goh Hoi Ling atau dikenali dengan panggilan Ling Goh.

Oleh sebab minat yang mendalam keempat-keempat anak Toh Ai Hwa yang juga merupakan informan kajian ini turut melibatkan diri dalam seni Opera Batang Besi. Untuk mempertingkatkan kualiti persembahan kumpulan ini mempelajari sendiri semua aspek peralatan teknikal seperti boneka, alat muzik dan sistem siar raya, seperti yang didakwa oleh informan 2 dan informan 4. Dari segi pencapaian kumpulan kesemua informan menjelaskan bahawa pada tahun 2008 kumpulan ini telah menerima anugerah “*Living Heritage Treasure*” oleh *Penang Heritage Trust (PHT)* sempena pengiktirafan George Town sebagai Tapak Warisan Sedunia UNESCO. Mereka sependapat bahawa anugerah ini adalah atas berkat usaha mereka yang tidak mengenal jemu.

Informan 1 menjelaskan beliau pernah mengubah aktiviti kumpulan ini daripada persembahan Boneka Batang Besi kepada persembahan Opera Teochew, Mereka menjemput pelakon-pelakon dari negara China untuk mengadakan persembahan di seluruh Malaysia. Walaupun mereka memenangi anugerah “*Overseas Cultural Propagation*” pada 2012 namun pada pertengahan 2013 persembahan

mereka terpaksa dihentikan kerana masalah kewangan. Dengan bantuan dan nasihat daripada *Penang Heritage Trust Honorary Treasurer*, Ling Goh atau Goh Hoi Ling menubuhkan *Teochew Puppet and Opera House* pada akhir tahun 2013.

Kesemua informan yang ditemu bual sebulat suara mengatakan hanya terdapat beberapa kumpulan yang memperjuangkan seni budaya Teochew di Malaysia. Daripada beberapa kumpulan tersebut hanya *Teochew Puppet and Opera House* sahaja yang bergiat dalam Opera Boneka Batang Besi dan masih bertahan sehingga sekarang.

Penyediaan Bahan dan Cara Pembuatan Boneka Batang Besi

Berdasarkan maklumat yang diberi oleh informan, Boneka Batang Besi diperbuat menggunakan beberapa bahan iaitu simen plaster siling, kayu jelutong, kepingan keluli, batang besi halus, dawai halus, kertas bergam, benang kasar, paku, warna akrilik dan berus. Menurut informan 1, penggunaan peralatan dan pemilihan bahan yang digunakan dalam proses pembuatan boneka ini memerlukan pengamatan yang tinggi bagi menjamin ketahanan dan kualiti boneka tersebut.



Gambar 1 : Kayu yang digunakan dalam pembuatan Boneka Batang Besi
(Urutan gambar bermula dari kiri ke kanan)

Gambar 1 menunjukkan bongkah kayu yang digunakan untuk membuat badan boneka. Saiz bongkah kayu dalam anggaran 18 sentimeter. Jenis kayu yang digunakan biasanya kayu jelutong. Gambar 1, paling kiri menunjukkan bongkah kayu yang belum dilarik. Bongkah kayu kemudiannya dibentuk menjadi bujur (tengah). Seterusnya bongkah kayu di korek bagi membuat lubang (kanan). Menerusi temu bual dengan informan 1, kayu ini dibentuk dan dikorek demikian untuk membuat badan boneka.



Gambar 2 : Proses membuat wajah boneka
(Urutan nombor gambar bermula dari kiri ke kanan)

Gambar 2 menunjukkan proses pembuatan kepala dan muka boneka. Untuk membuat bahagian ini, bahan yang diperlukan adalah simen plaster siling. Proses awal adalah membuat acuan kepala dan muka dengan menggunakan simen plaster siling putih. Acuan ini dibiarkan kering dengan meletakkannya di tempat terbuka, tetapi bukan di bawah panas terik matahari bagi mengelak daripada berlakunya

retakan. Proses pengeringan mungkin mengambil masa antara dua hingga tiga jam. Setelah wajah daripada simen plaster siling kering, ia dikeluarkan daripada acuan. Seterusnya wajah dan kepala dicantumkan dengan simen plaster siling juga dan dibiarkan kering sekali lagi. Selepas wajah kering, ia diwarnakan dengan warna akrilik atau pewarna yang sesuai dan tahan menggunakan berus. Rupa wajah yang diwarnakan mengikut watak yang akan dimainkan. Misalnya pada Gambar 2 paling kanan adalah wajah watak lelaki yang telah diwarnakan dan sedia untuk dicantumkan dengan badan dan boleh digunakan dalam persembahan. Terdapat 11 wajah yang sering digunakan dalam persembahan Opera Batang Besi Teochew Pulau Pinang.



Gambar 3 : Bahan dan langkah membuat tangan boneka
(Urutan nombor gambar bermula dari kiri ke kanan)

Untuk membuat tangan lelaki dawai halus yang berukuran 6 sentimeter panjang diperlukan manakala untuk tangan perempuan memerlukan 4 sentimeter. Seterusnya sebanyak tiga potong dawai digunakan bagi membuat sebelah tangan lelaki dan sebelah tangan perempuan. Kemudian dawai dibentuk menjadi tangan dan dililit dengan kertas bergam (Gambar 3). Menurut informan 1, ukuran tangan boneka perempuan biasanya lebih kecil berbanding tangan boneka lelaki. Tangan boneka kemudiannya diwarnakan menggunakan warna akrilik seperti muka watak lelaki pada Gambar 2. Menurut Informan 1 biasanya proses membuat tangan mengambil masa antara tiga hingga empat jam.



Gambar 4 : Proses membuat kaki boneka perempuan
(Urutan nombor gambar bermula dari kiri ke kanan)

Gambar 4 menunjukkan bongkah kayu yang dikerat berbentuk 'L'. Kemudian hujung kaki dilarik untuk menghilangkan bahagian yang tajam. Seterusnya bahagian ini dibentuk agar kelihatan seperti kaki perempuan yang memakai terompah dan bertumit. Akhirnya proses mewarna menggunakan warna akrilik dilakukan. Menurut informan 1 kaki boneka perempuan biasanya bersaiz tiga sentimeter.



Gambar 5 : Proses membuat kaki boneka lelaki
(Urutan nombor gambar bermula dari kiri ke kanan)

Gambar 5 menunjukkan bongkah kayu yang dipotong berbentuk 'L'. Hujung kaki dilarik untuk menghilangkan bahagian yang tajam. Seterusnya bahagian ini dibentuk seperti kaki lelaki yang memakai but, kasut yang bertapak rata. Menurut informan 1, kaki boneka lelaki biasanya bersaiz empat sentimeter.



Gambar 6 : Muka yang siap diwarnakan

Gambar 6 menunjukkan muka boneka lelaki yang telah sempurna diwarnakan dan dilukis mengikut rupa watak yang akan dimainkan. Batang besi halus dimasukkan ke dalam kepala melalui lubang yang telah disediakan di tengah-tengah leher. Menurut informan 1, panjang besi yang digunakan untuk leher ialah 2 hingga 3.5 sentimeter manakala panjang leher boneka yang telah siap adalah antara 0.8 hingga 2 sentimeter bergantung kepada watak.



Gambar 7 : Kepingan keluli dalam pembuatan boneka
(Urutan nombor gambar bermula dari kiri ke kanan)

Gambar 7 menunjukkan kepingan keluli yang digunakan sebagai leher, kaki dan pengepit kaki. Keluli yang digunakan setebal 0.2 sentimeter. Keluli dipotong menggunakan pemotong atau gunting tajam.



Gambar 8 : Keluli penyambung anggota tangan, kaki dan leher

Kepingan keluli untuk leher dipotong dan dibentuk serta dipakukan kepada bahagian atas badan kayu (Gambar 8). Tangan boneka dibahagikan kepada dua bahagian iaitu dari bahu ke siku dan dari siku ke pergelangan tangan. Terdapat dua sendi yang disambung menggunakan dawai dan tali iaitu di bahagian bahu dan di bahagian siku. Sendi pada tangan bersifat fleksibel supaya tangan boneka dapat digerakkan.

Untuk membuat tangan, dawai dan tali digunakan. Dawai dilekatkan ke badan iaitu bahagian bahu dan pada kedua-dua belah bahagian pertama tangan (atas dan bawah). Kesemua bahagian ini kemudiannya disambung menggunakan tali.



Gambar 9 : Kepingan keluli dilipat dua dan dipakukan pada sisi bahagian bawah badan boneka



Gambar 10 : Dua kepingan keluli dilipat dua dan diikat diujung antara satu sama lain dengan menggunakan dawai

Proses seterusnya adalah menyambungkan badan dengan kaki. Informan 1 menyatakan tiga keping keluli diperlukan bagi setiap kaki boneka. Kepingan keluli yang pertama dilipat dua dan dipakukan di sisi bahagian bawah badan boneka (Gambar 9). Di kedua-dua hujung keluli ditebuk lubang. Keluli pertama disambungkan dengan keluli yang kedua dengan mengikatnya menggunakan dawai di hujung yang berlubang. Sambungan ini bersifat fleksibel dan berfungsi seperti sambungan peha dengan tulang punggung. Keluli ketiga pula dilipat seperti keluli pertama dan di hujungnya ditebuk lubang. Lubang ini terletak di bahagian lutut dan disambungkan dengan keluli kedua menggunakan dawai supaya dapat digerakkan (Gambar 10). Seterusnya hujung keluli ketiga dimasukkan di tengah-tengah kayu yang berbentuk kaki (Gambar 4 dan 5). Sambungan di bawah lutut iaitu antara betis dengan kaki ini dipaku (Gambar 11).



Gambar 11: Sambungan di bawah lutut iaitu antara betis dengan kaki dipaku



Gambar 12 : Boneka yang siap berpakaian dan beberapa anggota badan



Gambar 13 : Wajah boneka mengikut watak



Gambar 14 : Menunjukkan boneka perempuan Teochew yang dipakaikan kostum yang lengkap



Gambar 15 : Sebagian kostum yang digunakan oleh watak-watak boneka



Gambar 16 : Sebagian alat aksesori yang digunakan oleh watak-watak boneka lelaki dan perempuan



Gambar 17 : Sebahagian alatn prop yang digunakan semasa persembahan boneka Teochew

Persediaan Sebelum, Semasa dan Selepas Persembahan Opera Boneka Batang Besi Teochew di Pulau Pinang

Kajian menunjukkan bahawa sebelum dan selepas persembahan opera kumpulan ini akan mengadakan upacara sembahyang. Persembahan boneka biasanya dilakukan pada waktu malam. Sebelum memulakan persembahan semua anggota kumpulan akan berkumpul pada siang hari atau petang di kawasan persembahan iaitu di belakang pentas. Mereka berkumpul untuk berdoa memohon: 1) Kesihatan dan memperoleh pekerjaan yang baik; 2) Limpahan duit yang banyak dan berterusan; 3) Memperolehi anak yang ramai terutamanya anak lelaki; 4) Memohon diri, keluarga dan kumpulan sentiasa sejahtera dan selamat; dan 5) Memohon perkahwinan bahagia dan hubungan kekeluargaan tetap utuh, kekal dan berpanjangan. Perkara ini diterangkan dengan jelas oleh informan.

Menurut informan, selain berkumpul dan berdoa, anggota kumpulan juga perlu mematuhi beberapa pantang larang sebelum memulakan persembahan. Setiap ahli kumpulan yang terlibat dengan persembahan perlu 'bersih' diri fizikal, pakaian dan jiwa kerana persembahan yang mereka lakukan ini dianggap 'suci'. Sebelum persembahan atau pada hari persembahan mereka tidak boleh memakan daging lembu dan makanan bercangkerang seperti kerang, kepah dan lain-lain. Jika salah seorang anggota kumpulan melanggar pantang larang ini maka sesuatu perkara buruk akan terjadi semasa berlangsungnya persembahan.

Menurut informan, sebelum persembahan dimulakan, ketua kumpulan yang biasanya lelaki perlu memastikan setiap pemuzik, pelakon (penggerak boneka) berada di posisi masing-masing berserta peralatan dan kelengkapan persembahan. Ketua kumpulan kemudiannya menyalakan satu colok dan bersembahyang di hadapan tokong kecil. Di tokong kecil tersebut terdapat tiga dewa iaitu dewa yang menyerupai kanak-kanak yang tidak berkasut, dewa yang berkasut hitam, dan dewa berkasut merah. Di belakang tiga dewa kanak-kanak terdapat satu dewa yang menyerupai orang dewasa. Tujuan upacara ini dibuat adalah untuk memohon restu agar persembahan berjalan lancar dan sempurna. Selesai bersembahyang colok tersebut akan diletakkan di dalam cawan kecil berisi minyak tanah di hadapan tokong kecil.

Seterusnya semasa persembahan berlangsung terdapat peraturan atau pantang larang yang perlu diikuti oleh anggota kumpulan. Peraturan dibuat bagi memastikan pemain berdisiplin dan akhirnya mempersembahkan opera yang berkualiti. Semasa persembahan, semua anggota kumpulan perlu duduk dalam keadaan tertib sama ada duduk bersila atau duduk di kerusi. Pemuzik juga dilarang berbual atau menyebut perkataan 'ular' semasa bermain muzik kerana ditakuti boleh dimarahi oleh dewa yang mendengar. Ini kerana 'ular' merujuk kepada unsur jahat seperti yang dinyatakan oleh informan 1.

Menurut kepercayaan mereka pada masa dahulu terdapat seorang manusia yang ingin menjadi dewa. Manusia ini perlu melalui proses pemutihan dalam erti kata pembersihan hati dan nafsu. Dalam tempoh percubaan tersebut manusia ini menghadapi pelbagai dugaan sebelum berjaya menemui penciptanya. Semasa proses pembersihan berjalan manusia ini berasa sangat lapar dan dia membayangkan makanan dan secara tidak sengaja telah menyebut perkataan ‘daging lembu’ dengan penuh bernafsu. Disebabkan kegagalannya mengawal nafsu, maka nafsunya telah bertukar menjadi ular dan masuk ke laut, manakala hatinya pula telah bertukar menjadi kura-kura.

Informan menyatakan bahawa ‘ular’ dilambangkan sebagai nafsu atau unsur jahat manakala kura-kura pula bermaksud sesuatu yang baik. Oleh itu semasa persembahan dijalankan anggota kumpulan tidak wajar menyebut ‘ular’ atau sesuatu yang tidak baik yang akan membangkitkan kemarahan dewa. Seterusnya anggota kumpulan tidak boleh memakan haiwan bercangkerang sebelum memulakan persembahan bagi tujuan menghormati kura-kura yang dilambangkan sebagai ‘baik’. Jika pantang ini dilanggar kemungkinan ia memberikan impak terhadap perasaan kasihan dan kasih sayang yang ada dalam diri anggota kumpulan. Sementara itu memakan daging lembu sebelum memulakan persembahan dipercayai akan memberikan kesan negatif atau musibah kepada kumpulan.

Informan turut memberitahu apabila selesai persembahan opera anggota kumpulan akan melakukan upacara kesyukuran kerana tugas dapat diselesaikan dengan baik. Ketua kumpulan akan mengetuai sembahyang dan diikuti oleh ahli kumpulan yang lain. Setelah bersembahyang semua anggota kumpulan akan bersama-sama menyimpan semula peralatan muzik, boneka dan peralatan persembahan di tempat asal. Sehubungan dengan itu kotak tempat menyimpan peralatan muzik, boneka serta peralatan yang berkaitan persembahan tidak boleh dijadikan tempat duduk, atau dipijak terutamanya oleh orang perempuan. Menurut informan 1, perempuan tidak boleh melakukan perkara ini kerana takut dimarahi oleh dewa-dewa kerana perempuan bersifat lemah lembut dan lemah semangat.

Persembahan opera bagi masyarakat Teochew adalah suatu seni budaya yang tinggi dan suci. Oleh itu artifak suci turut dihadirkan pada setiap kali mereka membuat persembahan. Menurut informan 1, perkara ini wajib dilakukan bagi memohon restu persembahan dan memohon perlindungan anggota kumpulan. Dalam hal ini mereka akan sentiasa membawa tokong kecil yang menempatkan patung dewa kanak-kanak dan dewa dewasa ke mana sahaja mereka membuat persembahan. Tokong ini akan disembah sebelum persembahan opera dijalankan. Selain itu, sepanjang tempoh persembahan ketua kumpulan atau orang yang berpengalaman dalam kumpulan perlu memastikan colok sentiasa dalam keadaan menyala. Menurut informan 1, colok yang menyala memberikan gambaran bahawa dewa kanak-kanak dan dewasa akan sentiasa menjaga kumpulan dan memberi perlindungan sepanjang tempoh persembahan berlangsung.

Anggota kumpulan perlu mengikut tatacara serta peraturan sebelum, semasa dan selepas melakukan persembahan. Hal ini bertujuan agar mendapat perlindungan dewa selain menjaga disiplin anggota kumpulan dan pada akhirnya memberi natijah kepada kesejahteraan anggota kumpulan.

RUMUSAN

Walaupun penggiat Opera Boneka Batang Besi masyarakat Teochew di Malaysia tidak besar jumlahnya, namun kewujudan seni ini menambah variasi seni warisan Malaysia. Penggiat opera cuba untuk mengekalkan keaslian seni ini dengan mempelajarinya daripada mereka yang arif di tempat asal seni ini wujud. Penggiat melibatkan diri dalam seni ini kerana minat yang mendalam dan mereka mempunyai kemahiran dalam aspek-aspek yang berkaitan dengan opera ini. Mereka mengusahakan opera boneka daripada pembuatan boneka hingga kepada persembahan.

Peraturan yang ketat diwujudkan bagi memastikan kesejahteraan penggiat. Ini kerana seni opera ini dianggap ‘suci’ dan pelanggaran peraturan dipercayai mendatangkan impak negatif. Di sebalik semua peraturan ketat terdapat kebaikan nilai yang harus ada pada setiap individu. Misalnya mulut tidak celupar bercakap perkara yang tidak baik, dan sentiasa bersyukur dan merendah diri di hadapan tuhan atau dalam hal dewa-dewa. Bagi mengelakkan diri daripada diperhambakan oleh nafsu seseorang itu perlu menjaga makanan yang dimakan. Dalam hal ini anggota kumpulan perlu mengelak daripada memakan daging sebelum persembahan opera dijalankan.

RUJUKAN

- Carsten, S.A. (2005). *Histories, Cultures, Identities: Studies in Malaysian Chinese worlds*. Singapore University Press.
- Chen, F., & Clark, B.(2010). A Survey of Puppetry in China (Summers 2008 and 2009). *Asian Theatre Journal*, 27(2), 333-365. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25782123>.
- Chia, C. (2020). A preliminary study of Chaozhou (Teochew) iron-stick puppet theatre in Singapore. *Journal of the Oriental Society of Australia*, 51, 47-69.
- Fan, P. (2016, March 3). Breathing new life into Teochew puppetry. *New Straits Times*. Retrieved from <https://www.nst.com.my/news/2016/03/130873/breathing-new-life-Teochew-puppetry>.
- Henryk J. (2014), *Aspects of Puppet Theatre (2nd Edition)*. Macmillan International Higher Education.
- Krarup, T. & A. Blok. (2011). Unfolding the Social: Quasi-actants, Virtual Theory, and the New Empiricism of Bruno Latour. *The Sociological Review* 59(1): 42-63. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2010.01991.x>.
- Kurnia, Ganjar.(2003). *Deskripsi Kesenian Jawa Barat*. Bandung:Dinas Kebudayaan & Pariwisata Jawa Barat.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press.
- Siti Haliza Yusop, (2 Mac, 2016), Boneka Teochew wajar dipulihara. *Berita Harian*. <https://www.bharian.com.my/taxonomy/term/61/2016/03/129875/boneka-teochew-wajar-dipulihara>.
- Speaight, G. (2015,3 Februari). Styles of puppet theatre. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/puppetry/Styles-of-puppet-theatre>.
- Terpukau seni opera boneka Teochew (14 Julai, 2016), *Utusan Borneo (Sabah)*. <https://www.pressreader.com/malaysia/utusan-borneo-sabah/20160714/282346859145994>.
- Yee,, Chui Ling. (2018) *Teater Boneka Teochew Oleh Teochew Puppet & Opera House*. [Final Year Project Report] (Unpublished).
- Zhang, C. H. (2010). Teochew Opera for Thanking Gods and Teochew Opera in Thai-Sociological Reflection on Teochew Opera in Thailand. *Nanyang Study*, Volume(1). P65-71.





PENGHASILAN
Maskhah Mwr Sakti:
**TEATER TRADISIONAL
TERENGGANU**



PENGHASILAN NASKHAH NUR SAKTI: TEATER TRADISIONAL TERENGGANU

Azaha Haji Othman

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Terengganu

ABSTRAK

Teater Nur Sakti adalah sebuah teater tradisional Terengganu. Skrip teater ini berdasarkan cerita lisan rakyat Terengganu yang kini hampir hilang. Kajian ini dilakukan untuk mengumpul cerita Nur Sakti dalam masyarakat dan mendokumentkannya sebagai skrip dalam persembahan teater. Kajian ini menggunakan kaedah temu bual empat orang informan yang mempunyai pengetahuan tentang teater Nur Sakti. Dapatan kajian menunjukkan sekurang-kurangnya terdapat dua versi cerita Nur Sakti yang masih diingati oleh masyarakat. Kajian ini turut merakamkan pelbagai cabaran yang menyebabkan teater ini semakin lenyap. Antara cabaran yang dihadapi adalah kehilangan penggiat teater kerana telah meninggal dunia di samping masyarakat yang tidak mengambil endah lagi tentang teater Nur Sakti.

PENGENALAN

Nur Sakti adalah sebuah teater tradisional Terengganu. Teater Nur Sakti yang disebut juga dalam loghat Orang Hulu Dungun sebagai *Nong Sakti* atau *Gadis Sakti*. Teater ini telah wujud sejak zaman peralihan Hindu-Islam di Nusantara. Di Terengganu teater Nur Sakti dikatakan telah wujud sejak abad ke-13 M. Teater Nur Sakti adalah berdasarkan cerita rakyat lisan yang disampaikan daripada mulut ke mulut daripada satu generasi ke generasi seterusnya. Cerita lisan ini mempunyai dua peranan utama iaitu sebagai hiburan dan sebagai mantera yang dibaca dalam perubatan tradisional masyarakat Melayu di Terengganu.

Nur Sakti dikatakan mempunyai pertalian kuat dengan kesenian Saba', satu tarian yang dibawa oleh seorang bomoh wanita yang bernama Che Mek Comot sekitar tahun 1718 bagi tujuan perubatan. Tarian ini dilakukan pada waktu malam yang kadangkala dilakukan sehingga tiga malam berturut-turut bergantung kepada penyakit. Semakin serius sesuatu penyakit semakin lama tarian ini dilakukan.

Teater Nur Sakti berbentuk lakonan yang turut disertai tarian dan komedi. Pada peringkat awal perkembangan teater Nur Sakti, persembahannya dimulakan dengan lakonan yang menyelitkan puja dan puji kepada dewa-dewa. Hal ini kerana pada masa itu masyarakat banyak dipengaruhi oleh adat dan agama Hindu yang lebih dahulu bertapak di alam Melayu. Namun demikian, setelah kedatangan Islam secara beransur-ansur kepercayaan dan adat Hindu semakin luntur. Tambahan pula kesedaran agama Islam yang tinggi di negeri Terengganu menyebabkan persembahan teater Nur Sakti ini turut berubah. Jika sebelum ini persembahan dimulakan dengan memuji dan memuja dewa-dewa, kini persembahan dimulakan dengan memberi salam dan bacaan Bismillah (Dengan nama Allah).

Oleh sebab Nur Sakti berasaskan kepada tradisi lisan maka terdapat pelbagai versi cerita Nur Sakti dalam masyarakat. Misalnya terdapat perbezaan asal usul ‘gadis sakti’ atau Nur Sakti. Mohd Ghazali Abdullah (1995) mengatakan bahawa persembahan Nur Sakti berasal daripada idea saudagar yang juga seorang bomoh bernama Tok Gening yang hidup mewah tetapi tidak mendapat sebarang hiburan sewaktu lapangnya. Versi yang lain pula mengatakan Nur sakti adalah seorang gadis kayangan yang tidak dapat kembali ke kayangan setelah baju layangnya hilang.

Walaupun cerita dan persembahan Nur Sakti telah lama wujud dalam masyarakat Terengganu namun persembahan ini semakin hilang. Kali terakhir teater Nur Sakti dipersembahkan di Terengganu pada tahun 1972. Kini cerita lisan Nur Sakti tidak lagi diketahui khususnya dalam kalangan generasi muda. Kajian ini dilakukan untuk mengenal pasti versi Nur Sakti yang ada dalam masyarakat dan seterusnya mendokumentkannya bagi mengekalkan cerita dan persembahan teater ini.

Setakat kajian ini dilakukan tidak ditemui skrip teater ‘Nur Sakti’ bertulis yang lengkap. Kajian ini berfokus kepada pembangunan skrip teater berdasarkan maklumat yang dikumpul.

OBJEKTIF

Kajian ini dilakukan untuk mengumpul cerita lisan Nur Sakti yang terdapat dalam masyarakat dan mendokumentkan bagi tujuan pengekalan. Untuk mencapai tujuan tersebut dua objektif kajian telah dibuat iaitu:

- Mengetahui mengenai cerita lisan Nur Sakti yang terdapat dalam masyarakat di Terengganu.
- Menghuraikan cabaran yang dihadapi dalam proses pengumpulan cerita Nur Sakti.

KAJIAN LEPAS

Kebanyakan seni persembahan masyarakat Melayu menggabungkan beberapa elemen seperti muzik, tarian dan cerita seperti mana terdapat dalam kesenian Makyung, Jikey dan Wayang Kulit. Mohd Ghazali Abdullah (1995) menjelaskan Makyung salah satu seni persembahan Melayu menggabungkan elemen tarian, muzik, drama dan komedi. Makyung terkenal di Kelantan, Terengganu dan selatan Thailand iaitu di Pattani, Yala dan Narathiwat. Sehingga kini Makyung masih dimainkan di negeri-negeri tersebut. Walaupun Makyung popular sebagai seni persembahan tradisi di tempat yang berbeza-beza namun persembahan Makyung tetap sama. Hal ini kerana Makyung berkongsi sejarah, teori, cerita dan struktur.

Sebagaimana Makyung, Jikey juga adalah teater tradisional yang berasaskan cerita rakyat lisan. Teater ini terkenal dalam kalangan penduduk di Kedah dan Perlis. Jikey turut menggabungkan elemen dialog, muzik, nyanyian dan tarian. Ia dikatakan satu bentuk teater yang mempunyai elemen Makyung, Mek Mulung, Hadrah dan Bangsawan. Menurut Mohd Ghazali Abdullah (1995) walaupun Jikey berdasarkan cerita lisan tetapi persembahan Jikey hampir sama setiap kali ia dipersembahkan. Hal ini kerana asas persembahan Jikey lebih mantap walaupun dialog Jikey bersifat spontan namun cerita yang dibawa terdiri daripada hikayat atau dongeng seperti cerita Mahsuri, Bawang Putih Bawang Merah dan Awang Kudis Buta yang telah diketahui umum. Sehingga hari ini, Jikey masih mendapat tempat dan digemari bukan sahaja oleh golongan tua tetapi oleh semua golongan masyarakat setempat.

Satu lagi bentuk teater tradisional adalah kesenian Wayang Kulit. Menurut Umi Abdullah (2003) terdapat empat jenis Wayang Kulit di Semenanjung Malaysia, iaitu Wayang Kelantan, Wayang Melayu, Wayang Purwo, dan Wayang Gedek. Wayang Kelantan disampaikan dalam bahasa Melayu loghat Kelantan dan berasaskan pengaruh Patani (Selatan Thai) serta ceritanya berdasarkan Hikayat Seri Rama. Wayang Melayu disampaikan dalam bahasa Melayu yang mempunyai pengaruh Jawa. Ceritanya berdasarkan Mahabharata terutamanya cerita panji. Wayang Purwo pula disampaikan dalam bahasa Jawa dan diselit bahasa Melayu tempatan yang ceritanya berdasarkan Mahabharata tetapi tidak dipengaruhi oleh cerita panji. Manakala yang keempat adalah Wayang Gedek yang lazimnya disampaikan dalam bahasa Thai dan bahasa Melayu loghat Utara yang ceritanya banyak persamaan dengan Nong Talung. Pengubahsuaian dibuat dengan unsur setempat serta banyak diselitkan babak cerita popular masa kini.

Wayang Kulit sebagai teater tradisional adalah pancaran hati dan perasaan masyarakat Melayu tradisional. Ia bukan sekadar alat hiburan tetapi gambaran keseluruhan jiwa raga serta pemikiran masyarakat waktu itu. Wayang Kulit turut melalui zaman peralihan Hindu kepada Islam. Persembahan Wayang Kulit juga biasanya diketuai oleh Tok Dalang atau bomoh. Dalam hal ini terdapat persamaan antara Wayang Kulit dengan teater Nur Sakti, iaitu transisi persembahan yang asalnya untuk tujuan perubatan tetapi kemudian bertukar menjadi hiburan.

PENDEKATAN DAN KAEDAH PENYELIDIKAN

Pendekatan yang digunakan dalam kajian ini adalah pendekatan kualitatif kerana kajian ini memfokuskan kepada teks maklumat tentang pendapat, pemikiran serta perasaan responden. Data kajian dikumpul menggunakan kaedah temu bual separa berstruktur.

Temu bual dilakukan terhadap empat orang informan yang mempunyai pengetahuan serta pengalaman dalam teater Nur Sakti. Mereka adalah Che Wan Noorsaidi Che Wan Abdul Rahman; Tokoh Seni Terengganu, Tuan Haji Ramli Salleh; pegawai penyelidik dan mantan Pengarah JKKN Terengganu, Encik Zaifri Husin; Pengarah JKKN Terengganu dan Encik Siri Neng Buah; Tokoh Warisan Orang Hidup.

Informan, Che Wan Noorsaidi Che Wan Abdul Rahman tinggal di Kampung Surau Kuala Jengal, Dungun, Terengganu sewaktu penyelidikan dibuat berusia 54 tahun. Beliau adalah generasi ke-9 yang mewarisi teater Nur Sakti dan kesenian Saba'. Beliau mewarisi seni ini daripada arwah ayahnya yang juga merupakan tokoh, penggiat dan pengamal teater Nur Sakti.

Maklumat temu bual dicatat semasa proses tersebut berjalan. Selain itu, catatan perjalanan kajian juga dilakukan secara rinci. Temu bual secara bersemuka dengan informan, Che Wan Noorsaidi Che Wan Abdul Rahman telah dilakukan sebanyak tujuh kali dalam tempoh tujuh bulan. Beliau dianggap sebagai sumber maklumat yang penting dalam kajian ini kerana pengalaman serta penglibatan beliau secara langsung dalam teater Nur Sakti. Oleh sebab faktor usia, proses temu bual dijadualkan secara berjarak agar tidak mengganggu urusan harian beliau.

Jadual 1 : Kekerapan temu bual dengan informan Che Wan Noorsaidi Che Wan Abdul Rahman, Tokoh Seni Terengganu.

BIL.	TARIKH	TAJUK TEMU BUAL	JANGKA MASA	PROSES TRANSAKSI
1	1 Disember 2012	Sejarah dan mitos cerita	3 Jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
2	25 Januari 2013	Kerangka atau kronologi cerita	3 jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
3	22 Februari 2013	Watak dan perwatakan dalam persembahan	3 jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
4	29 Mac 2013	Lagu dan muzik dalam persembahan	2 jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
5	26 April 2013	Tarian dalam persembahan	2 jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
6	31 Mei 2013	Kostum dan aksesori dalam persembahan	2 jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
7	28 Jun 2013	Set dan prop dalam persembahan	2 jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku

Sehingga kajian selesai, Che Wan Noorsaidi Che Wan Abdul Rahman, seorang Tokoh Seni Terengganu masih lagi menyumbang baktinya kepada JKKN, Terengganu dalam Program Perantisan Negeri Terengganu: Alat Muzik Anak Umbang yang juga merupakan alat muzik utama dalam persembahan teater ‘Nur Sakti’.

Informan seterusnya Tuan Haji Ramli Salleh, seorang pegawai penyelidik dan mantan pengarah JKKN Terengganu. Temu bual dengan informan ini telah dilakukan sebanyak tiga kali dalam tempoh tiga bulan. Tempoh yang diambil agak lama kerana beliau mempunyai kerjaya sendiri yang menuntut komitmen tinggi. Daripada tiga kali proses temu bual hanya sekali temu bual yang dibuat secara bersemuka. Sebanyak dua kali temu bual dijalankan melalui panggilan telefon. Sebelum temu bual sama ada bersemuka atau melalui panggilan telefon dilakukan, informan terlebih dahulu dihubungi untuk menetapkan masa yang sesuai bagi mengelakkan tekanan kepada pihak informan.

Jadual 2 : Kekerapan temu bual dengan informan Tuan Haji Ramli Salleh, pegawai penyelidik dan mantan Pengarah JKKN Terengganu.

BIL.	TARIKH	TAJUK TEMU BUAL	JANGKA MASA	PROSES TRANSAKSI
1	25 Mei 2013	Bahasa dalam penyampaian cerita	3 Jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
2	29 Jun 2013	Loghat dan dialog dalam cerita	20 minit	Telefon: Rekod dalam buku
3	27 Julai 2013	Komunikasi antara watak	10 minit	Telefon: Rekod dalam buku

Tuan Haji Ramli Salleh, seorang pegawai penyelidik dan mantan Pengarah JKKN Terengganu telah bersara daripada perkhidmatan awam pada tahun 2011 serta telah meninggal dunia pada 4 Disember 2018 di kediamannya kerana sakit tua.

Informan ketiga Encik Zaifri Husin, Pengarah JKKN Terengganu. Jumlah temu bual yang dilakukan dengan informan ini sebanyak tiga kali sepanjang tempoh tiga bulan. Temu bual secara bersemuka dilakukan sekali dan temu bual melalui telefon sebanyak dua kali.

Jadual 3 : Kekerapan temu bual dengan informan Encik Zaifri Husin, Pengarah JKKN Terengganu.

BIL.	TARIKH	TAJUK TEMU BUAL	JANGKA MASA	PROSES TRANSAKSI
1	2 Oktober 2014	Alatan penting dalam penyampaian cerita.	2 Jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
2	31 November 2014	Pokok Saba' dalam cerita.	10 minit	Telefon: Rekod dalam buku
3	26 Disember 2014	Anak Umbang dalam muzik.	15 minit	Telefon: Rekod dalam buku

Sehingga kajian ini diselesaikan, Encik Zaifri Husin kini bertugas sebagai Timbalan Ketua Pengarah (Artistik) di Istana Budaya, Kementerian Pelancongan, Seni dan Budaya Malaysia.

Informan yang keempat adalah Encik Siri Neng Buah. Beliau adalah Tokoh Warisan Orang Hidup (2013) yang tidak asing dalam dunia kesenian, budaya, sastera dan sejarah Negara serta pernah menjadi Pengarah Bahagian Warisan Tidak Ketara, Jabatan Warisan Negara (JWN) sebelum bersara pada 2011.

Jadual 4 : Kekerapan temu bual dengan informan Encik Siri Neng Buah, Tokoh Warisan Orang Hidup.

BIL.	TARIKH	TAJUK TEMU BUAL	JANGKA MASA	PROSES TRANSAKSI
1	30 Disember 2014	Unsur ritual dalam perubatan tradisional.	2 Jam	Temu bual bersemuka: Rekod dalam buku
2	23 Januari 2015	Mantera dan jampi serapah dalam cerita.	30 minit	Telefon: Rekod dalam buku
3	27 Februari 2015	Nur Sakti sebagai medium perubatan.	15 minit	Telefon: Rekod dalam buku

Sehingga kajian ini siap, Encik Siri Neng Buah, seorang Tokoh Warisan Orang Hidup juga Presiden Siam Malaysia telah meninggal dunia pada 17 April 2017 kerana sakit tua di kediamannya di Kampung Kok Seraya, Tumpat, Kelantan.

HASIL DAPATAN DAN PERBINCANGAN

Bahagian ini akan membincangkan dua objektif yang telah dikenal pasti, iaitu mengenal pasti cerita Nur Sakti dan menghuraikan cabaran yang dihadapi dalam mengumpul cerita lisan Nur Sakti.

MENGENAL PASTI CERITA NUR SAKTI

Hasil temu bual bersama-sama informan, terdapat dua versi cerita yang masih diingati masyarakat. Informan Encik Siri Neng Buah menyatakan Nur Sakti adalah tentang cerita Nur (cahaya) yang memberikan isyarat bahawa akan ada bayi kembar tujuh yang akan dilahirkan oleh Tok Midam, isteri kepada seorang saudagar kaya bernama Tok Gening yang juga seorang bomoh.

“Suatu hari, isterinya, Tok Midam yang mengandung tujuh bulan telah jatuh pengsan selama tujuh hari tujuh malam. Semasa pengsan, Tok Midam ternampak satu cahaya yang mengisyaratkan bahawa sebenarnya beliau sedang mengandung tujuh bayi kembar. Dua daripadanya tidak bersifat manusia. Peristiwa itu menjadi kenyataan apabila beliau melahirkan lima bayi lelaki, seekor burung dan seekor udang. Kebetulan, pada waktu itu, suaminya Tok Gening yang juga seorang bomoh sedang berusaha mengubati penyakit isterinya itu.

Selepas beberapa waktu Tok Gening mendapat idea berdasarkan peristiwa yang dialami oleh isterinya. Tok Gening mencipta satu bentuk hiburan untuk dirinya sendiri dan masyarakat setempat. Persembahan ini dinamakan Nur Sakti. Persembahan itu telah mendapat sambutan baik dalam kalangan masyarakat sekeliling. Setelah kematian Tok Gening, masyarakat setempat cuba mengesahkan kesaktiannya melalui lakonan yang penuh simbolik yang ditonjolkan melalui hiasan yang dibuat daripada pucuk kelapa dan diselitkan di celah pohon Saba’ dengan menceritakan semula kejadian yang menimpa isteri Tok Gening.

Versi kedua cerita Nur Sakti adalah berdasarkan maklumat informan Che Wan Noorsaidi Che Wan Abdul Rahman yang memaklumkan ayahnya pernah menceritakan kepadanya bahawa Nur Sakti adalah Puteri Bongsu yang turun dari kayangan untuk bermain di bumi. Dia tidak dapat pulang ke kayangan semula kerana baju layangnya hilang. Maka dia memperkenalkan dirinya sebagai Demar Wangi dan menumpang tinggal bersama-sama pengail ikan yang berpenyakit kulit. Semasa di dunia ini, dia melihat kebenaran bahawa ‘dunia ini penuh kejahatan’ yang dibuktikan dengan sikap dan perangai buruk Awang Muda Lingah @ Lengah yang busuk hati dan berusaha untuk memilikinya. Berkat pertolongan Petala Guru, maka Demar Wangi telah berjaya memulihkan penyakit kulit pengail ikan, manusia yang dianggap berhati jujur. Akhirnya kebolehan Demar Wangi mengubati penyakit telah tersebar di seluruh kawasan tersebut dan orang menggelarnya Nur Sakti atau Gadis Sakti.

Kedua-dua maklumat daripada informan telah dibandingkan. Walaupun cerita lisan sering ditokok tambah dan biasanya mempunyai elemen luar biasa seperti melahirkan anak kembar tujuh, dan anak tidak berupa manusia namun hal ini di luar fitrah manusia dan tidak dapat diterima akal. Oleh itu versi yang mengatakan cerita Nur Sakti berdasarkan kisah anak kembar tujuh tersebut tidak diangkat untuk dijadikan skrip standard teater Nur Sakti dalam kajian ini. Walaupun demikian masyarakat bebas memilih versi yang mereka gemari kerana persembahan tradisional tidak terikat dengan versi yang standard.

Versi lain Nur Sakti mengatakan Nur Sakti adalah puteri yang berasal dari kayangan. Dalam hal ini unsur luar biasa seperti kayangan, dewa-dewi dan individu yang mempunyai kuasa magis telah menjadi lumrah bagi masyarakat di alam Melayu yang dipengaruhi kuat oleh unsur Hindu. Cerita puteri kayangan yang tidak dapat kembali kerana pakaian mereka hilang adalah cerita yang sering didengar dan telah menjadi sebahagian daripada pandangan dunia masyarakat Melayu tradisional. Walaupun ia tidak memiliki unsur logik tetapi masyarakat Melayu dapat menerima kenyataan yang puteri tersebut bukan manusia bumi tetapi makhluk dari dunia lain yang tinggal di bumi kerana sebab-sebab tertentu.

Sehubungan itu, informan Che Wan Noorsaidi Che Wan Abdul Rahman juga turut memperihalkan jalan teater yang berdasarkan versi Nur Sakti yang berasal dari kayangan. Beliau mengatakan terdapat 10 peringkat atau babak dalam persembahan teater Nur Sakti (Jadual 5). Dalam hal ini maklumat yang dikemukakan oleh informan lebih berkredibiliti kerana informan dapat menceritakannya dengan lengkap.

Jadual 5: Babak dalam teater Nur Sakti

BABAK JALAN CERITA	
Buka panggung	Persembahan mengadap pokok Saba' dengan lagu Muda di Awan.
Babak 1	Puteri tiga bersaudara iaitu Puteri Sulung, Puteri Tengah dan Puteri Bongsu diiringi empat orang dayang berhibur hati di kayangan dengan nyanyian lagu 'Anak Burung Baniong'. Selesai berhibur hati, Puteri Sulung pecah cerita bercadang untuk menghadap Petala Guru.
Babak 2	Petala Guru telah bersiap menanti kehadiran puteri tiga bersaudara. Puteri Sulung memohon keizinan untuk turun bermain ke bumi. Petala Guru mengingatkan agar mereka pulang sebelum senja, jangan sampai dilihat orang dan membawa bersama empat orang dayang. Petala Guru mengingatkan bahawa di dunia itu penuh dengan kejahatan.
Babak 3	Puteri tiga bersaudara bersama empat orang dayang turun ke bumi, membuka kain layang dan bermandi-manda sambil menyanyi dengan gembira di tepi sebuah jeram. Muncul seekor beruk yang terpandang kain layang dan mengambil salah satu daripada kain layang tersebut. Ketika hendak pulang ke kayangan, Puteri Bongsu menyedari kain layangnya telah hilang dan ditinggalkan oleh dua saudaranya serta sekalian dayang di situ. Puas dia mencari kain layangnya di merata tempat tetapi tidak bertemu juga.
Babak 4	Ku Yeng, pengail ikan yang berpenyakit kulit sedang merayau-rayau mencari sungai telah terserempak dengan beruk yang cuba memakai kain layang yang dicurinya. Ku Yeng yang mengetahui beruk mencuri kain layang tersebut telah berjaya mendapatkannya bertekad untuk mencari dan menyerahkan kembali kain layang kepada tuannya.
Babak 5	Awang Muda Lingah iaitu seorang saudagar kaya, kakak, berilmu serta berkeinginan tinggi tetapi buruk tingkah lakunya telah bermimpi mengenai keelokan rupa paras seorang wanita. Beliau telah memanggil Duning dan Jalok supaya menjejaki gadis seelok rupa sebagaimana dimimpikannya itu.
Babak 6	Ku Yeng terkejut kerana menemui gadis jelita seorang diri di tengah hutan rimba. Puteri Bongsu yang menyamar sebagai Demar Wangi mengakui dia tersesat di dalam hutan tersebut lalu Ku Yeng mempelawa gadis jelita itu pulang ke pondok buruknya.
Babak 7	Duning dan Jalok, pengikut Tuan Besar Awang Muda Lingah telah mencari di merata pasar untuk mendapatkan gadis jelita seperti yang dimaksudkan oleh Tuan Besarnya, Awang Muda Lingah. Akhirnya, Duning dan Jalok telah mendapat maklum bahawa gadis jelita yang dimaksudkan itu berada bersama Ku Yeng. Mereka ingin memaklumkan segera kepada Tuan Besar Awang Muda Lingah.
Babak 8	Di pondok buruk, Ku Yeng mengadu nasibnya yang miskin hina. Puteri Bongsu yang masih tidak tidur kerana terkenangkan baju layangnya yang hilang berasa sungguh kasihan tetapi dia tidak mampu berbuat apa-apa. Namun, apabila diizinkan Petala Guru, Puteri Bongsu @ Demar Wangi telah berjaya memulihkan penyakit kulit Ku Yeng seperti sediakala. Petala Guru telah menegaskan kepadanya bahawa dengan mengubati penyakit Ku Yeng sahaja dia boleh kembali semula ke kayangan.

BABAK JALAN CERITA	
Babak 9	Awang Muda Lingah telah dibawa pengikutnya, Duning dan Jalok ke tempat yang diperkatakan oleh orang ramai tetapi tidak menemuinya jua. Duning menceritakan dia telah mendapat tahu bahawa gadis jelita yang dimaksudkan oleh Tuan Besarnya itu namanya ialah Demar Wangi dan beliau bukanlah orang sebarangan. Kini gadis itu tinggal bersama Ku Yeng yang telah diubati penyakit kulitnya dan semakin tampan. Dipendekkan cerita, Awang Muda Lingah akan menemui banyak cabaran untuk mendapatkan gadis impiannya itu.
Babak 10	Nur Sakti berasa dirinya tertipu apabila menemui semula kain layangnya yang telah disembunyikan oleh Ku Yeng di pondok tersebut. Nur Sakti juga berasa amat sedih kerana telah membuatkan dua pemuda itu bersengketa dan mula mengakui kebenaran kata Petala Guru sebelum ini bahawa 'di bumi itu penuh dengan kejahatan'. Nur Sakti yang mengetahui dirinya tidak boleh lagi berada di bumi memberitahu untuk pulang semula ke kayangan. Ketika hendak pulang, Nur Sakti sempat berpesan, sekiranya orang kampung memerlukan pertolongannya panggillah sahaja namanya Nur Sakti. Dia akan turun semula ke bumi.
Tutup panggung	

Berdasarkan maklumat informan, pentas teater ini berkisar tentang pengalaman hidup watak utama iaitu, Nur Sakti. Kisah hidupnya sebagai puteri kayangan yang mengalami kesukaran hidup akibat perangai manusia bumi yang mementingkan diri sendiri. Namun sebagai makhluk yang lebih tinggi akhlak dan tamadunya, beliau tidak teragak-agak untuk membantu manusia bumi yang mengalami kesukaran. Namun demikian kesabaran seseorang itu tetap ada batasnya. Akhirnya beliau meninggalkan bumi yang penuh 'kejahatan' dan kembali ke kayangan. Walau bagaimanapun beliau berjanji untuk membantu mereka yang mengalami kesukaran jika mereka ingat dan memanggil namanya.

CABARAN DALAM PENGUMPULAN CERITA NUR SAKTI

Sejak tahun 1972 persembahan teater Nur Sakti telah terhenti. Masyarakat semakin melupakan cerita dan teater Nur Sakti. Banyak penggiat teater ini sama ada telah meninggalkan bidang ini ataupun meninggal dunia. Antara tokoh seni penting yang telah meninggal dunia adalah penggiat utama teater ini iaitu Che Wan Abd. Rahman Che Wan Muhammad yang tinggal di Kampung Talong, Mukim Kuala Jengai, Ulu Dungun, Terengganu. Selain itu, tiada lagi kelompok seangkatan dengan beliau yang dapat memberikan cerita dan persembahan teater dengan lengkap. Dalam kajian yang bertujuan untuk mengumpul cerita lisan Nur Sakti ini, pengkaji telah menghadapi halangan berikut:

Skrip teater tidak dicatat dalam maklumat sekunder

Berdasarkan buku 'Teater Tradisional Melayu Buku Satu' yang diselenggara oleh Mohd Ghazali Abdullah (1995), yang merupakan satu-satunya dokumen bertulis yang membincangkan teater Nur Sakti hanya menjelaskan sedikit perihal pengenalan, asal usul, fungsi, persediaan, alat-alatan dan kaedah persembahan teater Nur Sakti. Buku ini tidak mencatat skrip teater Nur Sakti yang dipersembahkan dalam masyarakat. Walaupun teater Nur Sakti dipercayai telah wujud lebih 150 tahun di Terengganu dan pernah dianggap popular namun skripnya tidak pernah direkodkan secara bertulis. Apabila teater

ini tidak lagi dipersembahkan dan ramai daripada penggiatnya telah meninggal dunia maka cerita Nur Sakti turut hilang. Situasi ini adalah salah satu contoh banyak seni warisan Melayu hilang ditelan zaman kerana masyarakat tidak mempunyai tradisi merekod dan mendokumenkan secara sistematik semua pengetahuan tempatan. Skrip yang dikumpul berdasarkan maklum balas beberapa informan dalam kajian ini dianggap sebagai skrip Nur Sakti yang lengkap sehingga kajian baharu yang lain dijalankan.

Penggiat teater Nur Sakti telah meninggal dunia

Tokoh seni yang terkenal dalam teater Nur sakti ialah Che Wan Abd. Rahman Che Wan Muhammad. Beliau telah diberikan gelaran Pduan (Bapak Pduan), iaitu lelaki yang mengetuai kesenian teater 'Nur Sakti'. Dalam hal ini gelaran ini diberi atas sumbangan beliau dalam teater 'Nur Sakti' yang dipercayai telah beliau warisi sejak tahun 1956. Che Wan Abd. Rahman telah meninggal dunia pada tahun 1992 dan sejak itu maklumat lengkap tentang cerita Nur Sakti turut hilang.

Che Wan Abd. Rahman Che Wan Muhammad mempunyai anak iaitu Che Wan Noorsaidi yang menjadi salah seorang informan kajian ini. Beliau satu-satunya penggiat teater Nur Sakti sewaktu kecilnya. Pada awal 1970-an beliau pernah terlibat dalam persembahan teater ini bersama-sama ayahnya, Che Wan Abdul Rahman. Seperti kata pepatah, 'tiada rotan, akar pun berguna' kajian ini memanfaatkan pengalaman dan pengetahuan Che Wan Noorsaidi sebagai sumber maklumat kajian ini.

Bahan rakaman teater Nur Sakti musnah

Dua orang informan kajian ini iaitu Tuan Haji Ramli Salleh dan Encik Siri Neng Buah pernah melakukan kajian tentang teater Nur Sakti sebelum ini. Namun maklumat yang mereka perolehi sekitar awal tahun 1980-an dalam bentuk rakaman audio telah hilang dalam banjir besar pada tahun 2012 dan 2013. Rekod yang disimpan turut mengalami kerosakan. Oleh sebab kajian lapangan yang mereka lakukan melebihi 30 tahun ingatan terhadap maklumat kajian turut tidak jelas. Mereka hanya dapat memberikan sedikit gambaran cerita Nur Sakti yang mereka dapat daripada tokoh terlibat secara ringkas sahaja.

Masyarakat tidak mengambil cakna

Secara umum masyarakat khususnya generasi muda, tidak mengambil tahu tentang cerita atau kepelbagaian cerita lisan Nur Sakti dengan lengkap. Informan Che Wan Noorsaidi menegaskan "generasi hari ini mana tahu sangat". "Sekarang mereka tengok TV dan dengar radio sahaja untuk hiburan, dan saya tau sikit-sikit saja cerita Nur sakti ini, itupun kerana saya lihat dan dengar daripada ayah ketika remaja saya". Masyarakat kini tidak memerlukan persembahan teater untuk berhibur kerana media elektronik seperti radio, televisyen dan telefon pintar telah menyediakan pelbagai hiburan yang lebih digemari oleh masyarakat hari ini.

Sikap masyarakat terhadap seni persembahan warisan telah berubah akibat perubahan gaya hidup dan pemikiran. Persembahan tradisional seperti Nur Sakti tidak lagi menjadi pilihan masyarakat.

RUMUSAN


Teater Nur Sakti telah wujud sejak 150 tahun yang lalu namun kini teater ini tidak lagi dipersembahkan. Malah cerita Nur sakti juga telah semakin hilang dalam ingatan masyarakat. Kajian yang bertujuan untuk mengumpul dan merekodkan cerita Nur Sakti berhadapan dengan cabaran kepupusan penggiat yang masih mengingati jalan cerita Nur Sakti serta kemusnahan rekod yang dikumpul akibat bencana alam.

Kajian mendapati ada dua versi cerita 'Nur Sakti'. Untuk tujuan pendokumentasian skrip *standard* teater Nur Sakti hanya satu versi dipilih dan didokumenkan bagi menghasilkan naskhah Nur Sakti sebagai skrip teater yang lengkap untuk persembahan teater Nur Sakti pada masa akan datang.

RUJUKAN

- Mohd Ghazali Abdullah. (1995). *Teater Tradisional Melayu Buku Satu*. Malaysia: Kementerian Kebudayaan Kesenian dan Pelancongan Malaysia.
- Umi Abdullah. (2003). *Siri Mengenal Budaya 1/2003, Wayang Kulit*. Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan Kesenian dan Pelancongan Malaysia.





Pengurusan Kostum
**DALAM PERSEMBAHAN
TEATER OLEH BADAN BUKAN
KERAJAAN SENI BUDAYA DI
JABATAN KEBUDAYAAN
DAN KESENIAN NEGARA,
NEGERI SEMBILAN**

PENGURUSAN KOSTUM DALAM PERSEMBAHAN TEATER OLEH BADAN BUKAN KERAJAAN SENI BUDAYA DI JABATAN KEBUDAYAAN DAN KESENIAN NEGARA, NEGERI SEMBILAN

Suhaimi Abdul Rahim

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Negeri Sembilan

ABSTRAK

Perkembangan seni budaya di Negeri Sembilan rata-rata tertumpu di Kompleks Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara (JKKN), Negeri Sembilan yang menyediakan ruang untuk persembahan teater termasuk daripada Badan Bukan Kerajaan (NGO) seni budaya teater. Salah satu daripada aspek penting dalam persembahan teater ialah pengurusan kostum. Pengamatan awal mendapati terdapat beberapa isu berkaitan aspek pengurusan kostum dalam persembahan teater oleh NGO di Kompleks JKKN, Negeri Sembilan. Sehubungan itu, kajian ini diusahakan dengan tujuan meneroka sistem pengurusan kostum, dan seterusnya mengenal pasti punca permasalahan dalam penyediaan kostum semasa proses pra-produksi persembahan teater oleh NGO seni budaya teater. Kajian ini menggunakan pakai pendekatan analisis kandungan untuk memperolehi data. Kerangka Model Pengurusan Berdasarkan Objektif oleh Peter F. Drucker (1954) turut digunakan sebagai kerangka analisis. Kajian ini mendapati pengurusan kostum oleh NGO seni budaya teater kurang memuaskan dan memerlukan pemantauan antara pengurus NGO dengan petugas kostum dalam sebuah produksi teater. Kerjasama antara pengurus dengan pekerja, pemantuan bersama dan perancangan bersama diperlukan dalam proses penyediaan kostum semasa latihan pra-produksi sebelum pementasan teater. Hasil kajian juga merumuskan bahawa pengurusan kostum oleh NGO harus bersandarkan kepada konsep pengurusan berdasarkan objektif bagi mencapai matlamat yang disasarkan. Hasil kajian ini diharap dapat mengisi jurang ilmu tentang pengurusan kostum untuk dijadikan rujukan dalam pementasan teater khususnya di negara ini.

Kata kunci: *Pengurusan Kostum, Badan Bukan Kerajaan, Seni Persembahan, Pengurusan Teater, JKKN Negeri Sembilan*

PENGENALAN

Pusat seni persembahan di Negeri Sembilan begitu terhad. Persembahan seni pentas hanya tertumpu di Kompleks JKKN Negeri Sembilan. Penubuhan Kompleks JKKN Negeri Sembilan pada tahun 2013 adalah sebagai penanda aras kepada sokongan kerajaan bagi pengembangan seni budaya, khususnya di Negeri Sembilan. Kompleks JKKN Negeri Sembilan juga menyediakan kemudahan ruang seperti Auditorium D'sury, Auditorium Raja Melewar, Dewan Seminar Za'ba, Studio Tari dan Studio Muzik bagi memberi peluang kepada penggiat seni budaya untuk menggunakan ruang ini. Kemudahan

insentif ruang diperkenalkan bagi mengalakkan kerjasama antara penggiat industri dengan JKKN Negeri Sembilan bagi merencanakan lagi aktiviti seni persembahan di Negeri Sembilan (Insentif Seni JKKN 2020).

Berdasarkan pengamatan awal kepada pementasan teater oleh produksi NGO seni budaya, kajian ini mendapati terdapat beberapa isu dalam pengurusan kostum antaranya seperti pertukaran kostum mengikut babak, warna kostum yang sama antara pelakon, rekaan kostum dan kostum yang kurang sesuai mengikut latar belakang. Isu-isu ini dapat dikesan berdasarkan maklum balas penonton dalam borang soal selidik yang lazimnya diedarkan kepada penonton setiap kali produksi pementasan di JKKN Negeri Sembilan. Berdasarkan soal selidik, rata-rata penonton menzahirkan rasa tidak puas hati mereka kerana emosi dan pandangan visual terganggu semasa menonton persembahan tersebut. Hal ini terjadi kerana berlakunya kesilapan semasa pertukaran kostum oleh pelakon yang lebih dari satu babak ke babak dalam masa yang singkat dan kerap dalam satu babak. Berkaitan isu ini, pengurusan yang cekap penting bagi mengurangkan kesilapan semasa pertukaran kostum dan membantu pelakon dalam pementasan teater. Sekiranya terdapat tiga senario yang berbeza dalam satu babak, maka seorang pelakon memerlukan pertukaran kostum sangat pantas. Petugas kostum harus berupaya menyusun kedudukan kostum mengikut urutan pertukaran kostum pada skrip, tertib keluar dan masuk pelakon dari pentas lakon ketika persembahan sedang berlangsung. Ini bertujuan membantu tumpuan pelakon terhadap watak yang dilakonkan untuk babak yang seterusnya. Isu berkaitan pengurusan kostum ini boleh menjejaskan kesempurnaan persembahan teater. Pengurusan kostum dalam persembahan teater mempunyai kepentingan yang sama dengan disiplin-disiplin lain seperti pengurusan pentadbiran, pentas, artistik, teknikal, seni reka dan teknikal (Badrul Zaman, temu bual, 13 April 2017). Penyediaan kostum pula merangkumi proses kerja seperti analisis, penyelidikan, penilaian, pemilihan dan pelaksanaan. Sehubungan itu, kajian ini berusaha untuk menjawab persoalan tentang mengapa pengurusan kostum oleh NGO seni budaya masih menghadapi masalah dalam proses pra-produksi dalam pementasan produksi teater.

OBJEKTIF

Lanjutan daripada permasalahan yang dibangkitkan di atas, kajian ini diusahakan dengan tujuan meneroka sistem pengurusan kostum sebelum persembahan sebuah produksi oleh NGO seni budaya teater di Auditorium D'Sury JKKN Negeri Sembilan, dan seterusnya menilai pengurusan kostum dalam persembahan teater oleh NGO berdasarkan Model Pengurusan Berdasarkan Objektif oleh Peter F. Drucker.

KAJIAN LEPAS

Korpus ilmu tentang pengurusan kostum dalam produksi teater di Malaysia didapati agak terhad. Di Barat pula, kajian tentang pengurusan kostum lebih terdahulu mengisi jurang ilmu yang menjadikan sebagai bahan rujukan oleh sebahagian besar sarjana dan ahli akademik, khususnya di Malaysia. Kajian-kajian di Barat yang antaranya diusahakan oleh Schumm & Barzen (2012) dan Isbister & Abe (2015), rata-rata membincangkan berkenaan prosedur kerja profesional dalam penyediaan kostum dan penggunaan konsep model dalam bentuk bahasa kostum bagi memudahkan pengurusan kostum. Penulisan mereka mempunyai persamaan antara satu sama lain kerana lebih tertumpu kepada proses kerja penyediaan kostum dalam sebuah produksi. Proses kerja yang dinyatakan ini menjadi amalan oleh setiap individu dalam produksi yang diiktiraf oleh badan antarabangsa. Tujuan proses kerja ini diadakan supaya kerja-kerja menjadi lebih sistematik dan teratur.

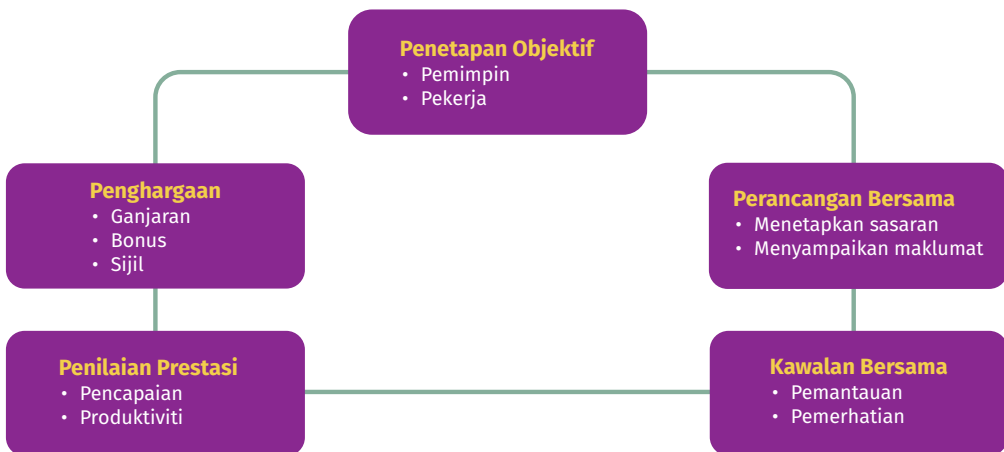
Namun begitu, berkaitan dengan kostum, menarik juga disoroti beberapa kajian oleh pengkaji Barat yang menaruh minat tentang pakaian atau busana Melayu. Swettenham (1929), Crawford (1967) dan Brooke (1968) antaranya menulis lebih mendalam tentang reka bentuk pakaian lelaki dan wanita Melayu serta pemakaian mengikut kelas sosial. Manakala, tulisan Margaret Brooke lebih tertumpu kepada reka bentuk pakaian Melayu di Sarawak dan Kepulauan Borneo. Secara khususnya, tulisan Swettenham dan Crawford pula lebih menurus kepada jenis-jenis pemakaian dalam kalangan raja dan bangsawan Melayu pada zaman ketika itu. Tulisan ini lebih bersifat laporan, gambar-gambar atau catatan pengalaman dan penggambaran penuh kegembiraan dan keindahan ketika berada di Tanah Melayu ketika itu. Tulisan ini juga lebih tertumpu kepada aspek antropologikal budaya yang menggambarkan kehidupan masyarakat Melayu. Sehingga kini kajian-kajian ini menjadi dokumen rujukan bagi kajian-kajian berkaitan kebudayaan Melayu termasuk soal pakaian atau busana Melayu.

Kajian ini mendapati bahawa kajian khusus tentang pengurusan kostum dalam persembahan teater di Malaysia sehingga kini masih kurang. Kajian ilmiah sedia ada antaranya merangkumi pengurusan kostum di Istana Budaya, sebagaimana yang diusahakan oleh tesis sarjana Suhaimi Abdul Rahim (2018). Tesis ini mengkaji dua organisasi yang berbeza oleh unit kostum Istana Budaya dan organisasi syarikat produksi yang menghasilkan produksi teater bagi menjawab persoalan tentang kelemahan unit kostum di sebuah gedung persembahan yang bertaraf antarabangsa. Tesis Suhaimi (2018) mendapati kerjasama antara pengurus dengan pekerja, dan pemantauan serta perancangan bersama dalam proses penyediaan kostum semasa latihan pra-produksi amat penting. Selain itu ialah kertas kerja oleh Suhaimi Abdul Rahim & Nur Afifah Vanitha (2017) yang mengenal pasti kerangka kajian yang sesuai bagi meneliti pengurusan kostum di Istana Budaya. Kajian ini mendapati bahawa teori birokrasi oleh Weber sesuai dijadikan kerangka analisis bagi mengkaji pengurusan kostum di Istana Budaya. Teori ini dianggap mampu menyempurnakan epistemologi kajian terhadap pengurusan teater di Istana Budaya. Turut berkaitan ialah tesis sarjana oleh Nor Salina Ismail (2013) yang antaranya membicarakan mengenai kostum dalam pementasan teater yang berbentuk biografi iaitu Teater Muzikal Tun Siti Hasmah. Kajian ini hanya memberikan fokus kepada pemakaian kostum oleh watak utama iaitu Tun Siti Hasmah. Kajian ini tidak menfokuskan pengurusan kostum oleh produksi teater, tetapi lebih tertumpu kepada bentuk dan jenis kostum dalam sebuah pementasan teater bibliografi sahaja.

PENDEKATAN PENYELIDIKAN

Kajian ini berbentuk fundamental dengan mengaplikasi analisis kandungan bahan bacaan sebagai instrumen untuk memperolehi data. Kaedah kualitatif diaplikasikan dalam kajian ini dengan instrumen kajian perpustakaan, penyelidikan atau pengumpulan maklumat sepenuhnya. Kaedah ini bersifat fleksibel iaitu mengikut keadaan semasa yang diperolehi oleh pengkaji secara langsung. Kajian perpustakaan digunakan bagi memahami konsep-konsep yang berkaitan dengan bidang, tajuk dan objektif yang berkisar fokus kajian. Pengumpulan data dilakukan secara gabungan, analisis data bersifat induktif dan hasil penelitian ini lebih menekankan makna daripada generalisasi. Kajian lapangan dilakukan mengikut kesesuaian data yang diperolehi menerusi temu bual dengan informan, iaitu ahli persatuan teater Negeri Sembilan, pelakon teater Negeri Sembilan dan pengurus teater dalam kalangan Badan Bukan Kerajaan (NGO) seni budaya Negeri Sembilan. Temu bual ini bagi mendapatkan informan tentang pengurusan kostum dalam produksi teater yang dipentas di Auditorium D'Sury JKKN Negeri Sembilan. Kategori informan yang dipilih merupakan individu yang terdiri daripada dua kumpulan; pertama ialah informan yang terlibat secara langsung dalam pementasan produksi teater, dan kedua ialah individu yang berpengalaman dan berpengetahuan serta dapat membantu menyampaikan maklumat yang diperlukan dalam kajian ini seperti proses rekaan kostum, analisis, penyelidikan, pembuatan, pemakaian dan penyimpanan kostum.

Bagi menganalisis data kajian, Model Pengurusan Berdasarkan Objektif oleh Peter F. Drucker dipilih sebagai kerangka teoritikal. Model ini meneliti secara menyeluruh termasuk pelaksanaan kerja-kerja proses penyediaan kostum dalam sebuah pementasan produksi teater. Matlamat dan tujuan dalam sebuah organisasi dianggap mampu dicapai sekiranya organisasi tersebut berstruktur, penuh dengan prosedur dan tatacara akan terikat dengan kerjasama pengurus dan pekerja. Dalam kajian ini, Model Pengurusan Berdasarkan Objektif oleh Peter F. Drucker dijadikan panduan dalam menganalisis proses kerja pengurusan kostum dalam kalangan NGO seni budaya teater. Drucker (1954) memperincikan lima prinsip dalam kerangka model pengurusan berdasarkan objektif iaitu i) penetapan objektif, ii) perancangan bersama, iii) kawalan bersama, iv) penilaian prestasi, dan v) penghargaan seperti dalam Rajah 1 di bawah:-



Rajah 1: Model Pengurusan Berdasarkan Objektif oleh Peter F. Drucker (1954)

Sumber: *The Practice of Management*, Peter F. Drucker 1954

i. Penetapan Objektif

Drucker (1954) menjelaskan bahawa penetapan objektif dalam sesebuah organisasi sangat penting bagi mengelakkan kekeliruan dalam pengurusan yang disebabkan oleh kealpaan akan matlamat sebenar yang hendak dicapai. Kekaburan matlamat oleh seorang pengurus menyebabkan pekerja bawahan tidak mendapat gambaran apa matlamat dalam sesuatu perancangan yang telah dibuat.

ii. Perancangan Bersama

Drucker (1954) menjelaskan bahawa kombinasi antara pemimpin dengan pekerja seharusnya mempunyai perancangan dan perbincangan bersama dalam menetapkan hala tuju, matlamat dan maklumat bagi mencapai objektif dalam sesebuah organisasi. Pekerja seharusnya menyertai proses perancangan dan penyusunan matlamat organisasi yang strategik untuk meningkatkan kualiti mengikut pelan yang telah dirancang.

iii. Kawalan Bersama

Drucker (1954) menjelaskan bahawa kawalan bersama harus diukur melalui kecekapan dalam menghasilkan produk yang dinyatakan dalam objektif organisasi. Pemimpin hendaklah melaksanakan pengukuran dan penilaian prestasi dengan cara mengumpul maklumat dan menilai pencapaian sebenar dengan sasaran prestasi yang telah ditetapkan.

iv. Penilaian Prestasi

Drucker (1954) menjelaskan bahawa pencapaian produktiviti seorang pekerja perlu dinilai berdasarkan hasil kerja yang telah dilaksanakan melalui penilaian prestasi kerja. Tujuan penilaian prestasi kerja adalah untuk mengembalikan keberkesanan strategi, memperkemaskan pelaksanaan, membuat audit dalaman, mengukur kekuatan melalui pemantauan yang berterusan. Oleh itu, pengurus dan pekerja seharusnya mengadakan pertemuan secara berskala untuk mengkaji prestasi kerja dalam menuju sasaran.

v. Penghargaan

Drucker (1954) menjelaskan bahawa penghargaan atau ganjaran dapat memberikan motivasi kepada pekerja untuk menunjukkan prestasi kerja yang cemerlang. Dalam hal ini, pemimpin organisasi dan pekerja tidak boleh mementingkan diri sendiri dan perlu mempunyai kerjasama serta perkongsian idea bagi mencapai matlamat dan tujuan organisasi.

PERBINCANGAN PENYELIDIKAN

Bahagian ini meneroka dan menilai sistem pengurusan kostum dalam persembahan teater oleh NGO seni budaya teater di Auditorium D'Sury JKKN Negeri Sembilan berdasarkan lima prinsip dalam Model Pengurusan Berdasarkan Objektif oleh Peter F. Drucker (1954).

i. Penetapan Objektif

Menurut Drucker (1954), penetapan objektif dalam sebuah organisasi sangat penting bagi mengelakkan kecelaruan dalam pengurusan yang disebabkan oleh kealpaan akan matlamat sebenar yang hendak dicapai. Dengan menerapkan prinsip ini, kajian ini mendapati bahawa persembahan teater oleh Pertubuhan Penggiat Seni Budaya dan Warisan Negeri Sembilan (Unique Arts) dilaksanakan dengan penetapan objektif yang jelas, iaitu mengangkat kebudayaan dan kesenian India supaya lebih dikenali dan dapat dipelajari oleh semua kaum. Bagi menjayakan matlamat ini, pelbagai aktiviti dan program persembahan kebudayaan dan kesenian India telah dirancang untuk tontonan masyarakat umum. Selain itu, pertubuhan ini juga memperkenalkan pelbagai insentif antaranya program latihan dalam kalangan ahli pertubuhan dari pelbagai kaum dengan memberikan bantuan biasiswa melanjutkan pelajaran ke peringkat yang lebih tinggi untuk membangunkan kepakaran dalam organisasi ini. Ini membuktikan perancangan dalam menetapkan objektif oleh organisasi ini memberikan kesan yang sangat baik melalui proses perancangan bersama. Berdasarkan pengamatan melalui pementasan yang telah diadakan pada tahun 2018 iaitu *The Unique Arts Festival*, kajian ini mendapati bahawa terdapat kepincangan semasa proses pra-produksi. Hal ini berlaku disebabkan kurangnya latihan pemakaian kostum dalam kalangan pelakon mengikut segmen semasa proses penyediaan kostum oleh petugas kostum. Pelakon yang terlibat dengan persembahan ini perlu melalui proses *blocking* dan *costume parade* sebagai peringkat percubaan pemakaian

kostum mengikut segmen. Oleh kerana proses ini diabaikan oleh petugas kostum, pemilihan warna kostum yang kurang sesuai dan warna kostum yang sama kepada pelakon telah memberikan kesan yang kurang baik dalam persembahan ini. Masalah ini berlaku disebabkan sikap petugas kostum yang kurang peka terhadap matlamat dan penetapan objektif organisasi. Sikap sambil lewa oleh petugas kostum memberikan kesan kepada organisasi dalam mencapai objektif yang ditetapkan. Pengurus berperanan memaklumkan kepada petugas kostum supaya bekerja dengan lebih komited agar sasaran objektif organisasi ditepati. Walaupun pada dasarnya, pertubuhan ini berjaya menetapkan objektif organisasi namun kegagalan petugas kostum melaksanakan tugas yang diberikan dengan baik menyebabkan penetapan objektif yang disasarkan tidak tercapai.

ii. Perancangan Bersama

Menurut Drucker (1954), kombinasi antara pemimpin dengan pekerja seharusnya mempunyai perancangan dan perbincangan bersama dalam menetapkan hala tuju, matlamat dan maklumat bagi mencapai objektif dalam sebuah organisasi. Dengan menerapkan prinsip ini, kajian ini mendapati kurangnya perbincangan bersama antara pengurus dengan petugas kostum dalam produksi teater “Tanjung” oleh Persatuan Anak Seni Ahmad Rashidi (ASAR). Hal ini menyumbang kepada permasalahan yang timbul dalam persembahan tersebut, iaitu pemakaian yang kurang sesuai mengikut latar belakang penceritaan. Latar belakang keseluruhan jalan cerita teater “Tanjung” adalah berkisarkan zaman Melayu lama. Namun, kostum yang dipakai oleh pelakon kurang sesuai dalam babak suasana kampung Melayu pada zaman itu. Pelakon berkenaan mengenakan kostum baju kurung moden dengan warna yang terang pada babak tersebut yang tidak menggambarkan sebagai wanita Melayu kampung di era tahun 1950-an. Kostum yang sesuai adalah baju kurung, berkain batik dan menutupi kepala dengan kain batik yang dilipat kecil yang menampak pemakaian wanita kampung berlatar belakang pada zaman tahun 1950-an. Kajian ini mendapati penyediaan kostum dalam produksi teater oleh NGO ini tidak mengikut prosedur kerja yang dibincangkan bersama pengurus dengan petugas kostum.

iii. Kawalan Bersama

Menurut Drucker (1954), kawalan bersama harus diukur melalui kecekapan dalam menghasilkan produk yang dinyatakan dalam objektif organisasi. Dengan menerapkan prinsip ini, kajian ini mengenal pasti masalah pertukaran kostum oleh pelakon setiap kali pertukaran babak semasa persembahan teater “Semerah Seputih” yang dipentaskan pada tahun 2019 oleh Persatuan Kebajikan Karya Seni Usahawan (Pengkaryawan). Kajian ini juga mendapati bahawa tiadanya penetapan peraturan, kurangnya pemantauan dan hubungan yang baik dengan pihak pengurus NGO, menjadi antara punca masalah berlaku ketika persembahan. Bagi mengelakkan hal ini, pemantauan oleh pengurus terhadap petugas seharusnya mengadakan pertemuan secara berskala untuk mengkaji prestasi kerja dalam menuju sasaran. Situasi ini menguntungkan organisasi kerana mempunyai pekerja berkemahiran yang dapat membantu kelicinan dan kecekapan proses organisasi. Pengurus produksi bertanggungjawab mengetahui tugas seorang petugas kostum untuk memastikan pengurusan kostum lebih teratur bagi mengelakkan masalah seperti tersilap memakai kostum oleh pelakon atau kehilangan kostum semasa produksi. Tanggungjawab seorang petugas kostum seperti mengagihkan tugas mengikut keperluan kepada pereka kostum, kru kostum dan tukang jahit dalam sebuah produksi persembahan teater. Tujuan pengagihan tugas dilakukan supaya penyusunan kostum mengikut babak bagi setiap pelakon dapat dibuat dengan teratur dan mengikut jadual yang ditetapkan. Penjadualan ini dapat mengelakkan kru kostum tersilap dalam membuat pengagihan kepada pelakon yang terlibat jika terdapat adegan yang terlalu rapat. Sistem pengurusan kostum yang kurang sistematik boleh menyebabkan berlaku kesilapan dan kehilangan semasa pengagihan kostum

dalam sesebuah pementasan teater. Pengurus perlu mengenal pasti jurang supaya penambahbaikan dapat dilakukan dan membuat penilaian untuk mengetahui perancangan tidak tersasar. Antara yang perlu dilaksanakan ialah menilai kembali keberkesanan strategi, memperkemaskan pelaksanaan, membuat audit dalaman, mengukur kekuatan melalui pemantauan yang berterusan.

iv. Penilaian Prestasi

Menurut Drucker (1954), pencapaian produktiviti seorang pekerja perlu dinilai berdasarkan hasil kerja yang telah dilaksanakan melalui penilaian prestasi kerja. Dengan menerapkan prinsip ini, kajian ini mendapati bahawa terdapatnya masalah pertindihan warna kostum yang sama antara pelakon dalam babak yang sama dalam persembahan teater “Muzikal Pendeta Za’ba” yang dipentaskan pada tahun 2017 oleh Majlis Kebudayaan Negeri Sembilan (MKN). Kajian ini mendapati bahawa permasalahan berlaku disebabkan kurangnya penyelidikan tentang pemakaian kostum berdasarkan analisis skrip pada peringkat penyediaan kostum. Kajian ini juga mendapati bahawa penyediaan kostum dalam produksi teater oleh MKN bukan dalam kalangan profesional, sebaliknya secara sambilan berdasarkan minat dan pengalaman sahaja. Penglibatan bukan profesional bagi menguruskan hal yang berkaitan dengan kostum memberi kesan yang signifikan bagi mencapai matlamat sebuah organisasi seni budaya. Kajian ini berpendapat bahawa masalah ini berlaku disebabkan kurang kecekapan dalam melaksanakan tugas. Hal ini merujuk kepada seorang petugas kostum yang dilantik dalam produksi ini. Ini bererti, penilaian prestasi kerja yang ditunjukkan oleh petugas kostum adalah kurang memuaskan. Hal ini memberikan kesan kepada organisasi NGO tersebut.

v. Penghargaan

Menurut Drucker (1954), penghargaan atau ganjaran dapat memberikan motivasi kepada pekerja untuk menunjukkan prestasi kerja yang cemerlang. Dengan menerapkan prinsip ini, kajian ini mendapati bahawa produksi teater teater “Dilarang Menyanyi di dalam Bilik Mandi” pada tahun 2019 oleh Kelab Teater Negeri Sembilan (KASET), kurang memberikan perhatian hal yang berkaitan dengan penghargaan dalam kalangan pekerjanya. Hal ini jelas apabila berlaku kecelaruan dalam rekaan kostum berdasarkan watak dan perwatakan mengikut babak semasa persembahan ini dipentaskan. Reka bentuk kostum semasa babak di bilik mandi didapati kurang sesuai mengikut suasana dalam babak. Hal ini berlaku kerana tiada sasaran kerja yang ditetapkan oleh organisasi dan pekerja bertindak melakukan tanpa ada kawalan oleh pihak pengurusan. Dalam kajian ini, petugas kostum didapati kurang memberikan komitmen dalam menjalankan tugas disebabkan kurang penghargaan seperti bonus atau ganjaran berbentuk wang ringgit. Hal ini juga disebabkan kekurangan peruntukan perbelanjaan bagi sebuah pementasan produksi teater.

RUMUSAN

Penyediaan kostum yang sempurna perlu melalui beberapa proses yang ditetapkan dalam prosedur kerja. Namun, pemantauan dan perbincangan bersama penting dalam memastikan kesempurnaan proses penyediaan kostum ini. Setiap proses mempunyai peranannya tersendiri, iaitu daripada proses hal-hal pentadbiran hinggalah kepada proses teknikal dalam kostum. Peranan proses adalah untuk memastikan rekaan, warna, material kostum bersesuaian dengan konsep persembahan. Tanpa melalui proses kerja, sesebuah produksi bakal menghadapi kecelaruan dalam penyediaan kostum semasa persembahan. Dalam proses pra-produksi, beberapa disiplin pentas penting bagi mencapai objektif persembahan bagi sebuah produksi. Ia merangkumi proses kaedah pengurusan kostum yang mempunyai peraturan dalam prosedur kerja penyediaan kostum. Dengan dapatan-dapatan di atas, kajian ini mencadangkan supaya produksi teater NGO menambah tenaga pakar yang mempunyai kemahiran dalam mengendalikan kostum. Hal ini kerana pengurusan kostum merupakan antara aspek yang fundamental dalam memelihara kualiti sesebuah pementasan teater.

RUJUKAN

Drucker, P. F. (1954). *The practice of management*. Harper & Row.

Insentif Seni JKKN. (2020). <http://www.jkkn.gov.my/ms/insentif-seni-jkkn>.

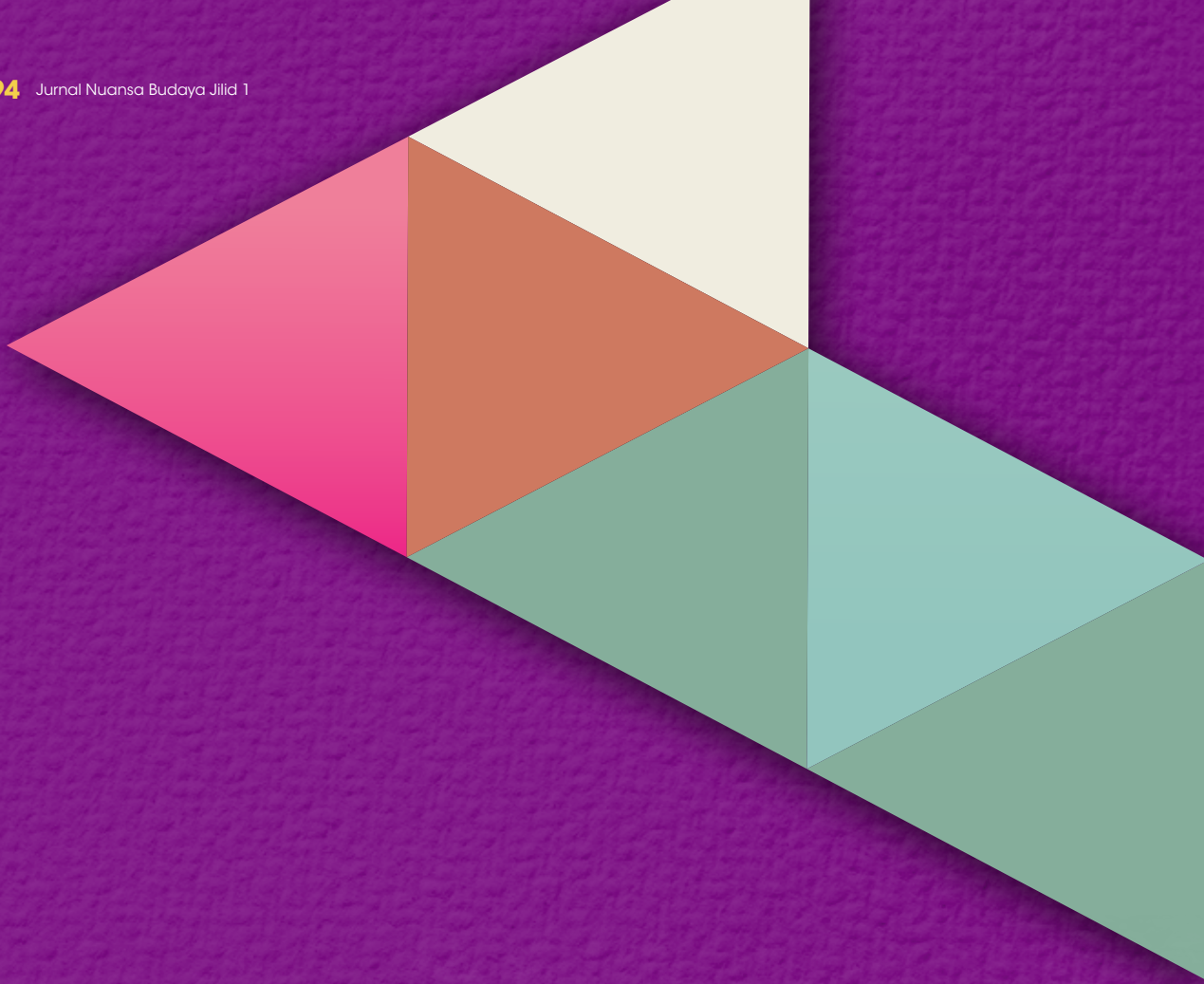
Nor Salina Ismail. (2013). *Koleksi kostum dalam pementasan teater biografi merujuk teater Tun Siti Hasmah: satu kajian kes*. [Tesis sarjana, Universiti Kebangsaan Malaysia].


Suhaimi Abdul Rahim. (2018). *Pengurusan Kostum di Istana Budaya* [Tesis sarjana, Universiti Kebangsaan Malaysia].

Suhaimi Abdul Rahim & Nur Afifah Vanitha. (2017, Ogos). Kerangka analisis kajian pengurusan kostum di Istana Budaya. Kertas terpilih daripada Universiti Malaysia Sarawak International Conference on Development Environment and Society.

Schum, D. & Barzen, J. (2012). *A pattern language for costumes in films*. Universitat Stuttgart.

Isbister, K. & Abe, K. (2015). *Costume as game controllers: an exploration of wearables to suit social play*. TEI '15: Proceedings of the Ninth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction, Januari 15–19. (hlm. 691-696), Stanford. <http://dx.doi.org/10.1145/2677199.2688813>.





**PERLAMANGAN
BAHASA DALAM**
Mantera Bersandoi
**DI KAMPUNG TENGKEK,
PADANG LEBAR,
NEGERI SEMBILAN**

PERLAMBANGAN BAHASA DALAM MANTERA BERSANDOI DI KAMPUNG TENGKEK, PADANG LEBAR, NEGERI SEMBILAN

Farah Damayanty Ahmad

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Negeri Sembilan

ABSTRAK

Mantera dalam bersandoi pernah diamalkan oleh masyarakat Melayu di Kampung Tengkek, Padang Lebar, Negeri Sembilan untuk mengambil madu lebah. Ungkapan bait-bait mantera dalam bersandoi mempunyai nilai bahasa indah yang diamalkan secara tradisi lisan. Pengambilan madu lebah secara tradisional adalah satu proses yang sangat unik. Keupayaan untuk mengambil madu lebah menuntut kepada ketahanan diri yang tinggi. Objektif kajian ini ialah menganalisis makna perlambangan dan simbol dalam mantera bersandoi yang diamalkan di Kampung Tengkek, Padang Lebar, Negeri Sembilan, dan merumuskan makna perlambangan dan simbol dalam mantera bersandoi di kampung tersebut. Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif khususnya kaedah temu bual dengan informan bagi memperoleh data kajian, iaitu mantera bersandoi untuk dianalisis. Kajian ini mendapati bahawa setiap ungkapan dalam mantera bersandoi mengandungi perlambangan yang unik dan membawa maksud tertentu. Mantera bersandoi juga menggunakan unsur-unsur semula jadi yang berkait rapat dengan kehidupan masyarakat Melayu. Kajian ini merumuskan bahawa mantera bersandoi merupakan warisan puisi tradisional yang turut mencerminkan kearifan tempatan masyarakat Melayu.

PENGENALAN

Masyarakat Melayu dikatakan kaya dengan warisan puisi tradisional. Harun Mat Piah (1989:5) menjelaskan bahawa bentuk-bentuk puisi Melayu terdiri daripada pantun, syair, nazam, gurindam, seloka, peribahasa berangkap, teromba talibun (sesomba), prosa berirama (prosa lirik), dan dikir (zikir) dan mantera. Mantera merupakan sejenis pengucapan dalam bentuk puisi atau prosa yang mempunyai tujuan dan konotasi, magis, perubatan dan perbomohan. Mantera merangkumi semua jenis nama dan pengucapan yang sama fungsinya termasuk jampi, serapah, tawa, sembur, cuca, puja, seru tangkal dan lain-lain. Turut tergolong dalam mantera ialah “bersandoi”, iaitu mantera yang diungkapkan ketika mengambil madu lebah di pohon yang tinggi (Mohd. Rosli Saludin, temu bual pada 20 Julai 2019). Tradisi mantera bersandoi di Negeri Sembilan dikatakan bermula daripada nenek moyang terdahulu dan diturunkan daripada satu generasi kepada satu generasi secara lisan. Walau bagaimanapun, tradisi ini tidak lagi diamalkan dan kerja mengambil madu lebah di pohon yang tinggi pada masa ini menggunakan teknologi moden. Pada masa dahulu, mantera bersandoi dipercayai dapat melindungi diri si pengambil madu yang disebut sebagai Pawang dan Anak Dayung daripada disengat oleh lebah, terjatuh atau lain-lain kecelakaan ketika mengambil madu lebah di pohon yang tinggi (Mohd. Rosli Saludin, temu bual pada 20 Julai 2019).

Dua tokoh yang penting dalam pengambilan madu lebah ketika bersandoi ialah Pawang dan Anak Dayung. Pawang dan Anak Dayung akan bersandoi semasa mengambil madu lebah. Kedudukan

Pawang berada di bawah pokok, manakala Anak Dayung akan memanjat pokok sambil bersandoi naik ke atas menuju ke sarang lebah. Mantera bersandoi diucapkan bagi memohon kebenaran daripada ratu lebah dan sekali gus menghindari pengambil madu lebah daripada terkena gigitan lebah atau mengalami kecederaan dan kecelakaan. Pawang yang berhajat untuk mengambil madu lebah tidak akan menyampaikan hasratnya secara terus terang. Adalah dipercayai bahawa sekiranya Pawang menyampaikan tujuannya secara terang-terang, kemungkinan hajat mereka itu tidak akan tercapai (Mohd. Rosli Saludin, temu bual pada 20 Julai 2019).

OBJEKTIF

Oleh itu, kajian ini diusahakan bagi mencapai dua objektif, iaitu menganalisis makna perlambangan dan simbol dalam mantera bersandoi yang diamalkan di Kampung Tengkek, Padang Lebar, Negeri Sembilan, dan merumuskan makna perlambangan dan simbol dalam mantera bersandoi di kampung tersebut.

KAJIAN LEPAS

Pengamatan awal mendapati bahawa sehingga kini dan sepanjang yang diketahui, belum ada kajian yang secara sistematik mengkaji mantera bersandoi, khususnya di Kampung Tengkek, Padang Lebar, Negeri Sembilan. Walau bagaimanapun, kajian-kajian berkaitan dengan puisi Melayu mantera sudah ada diusahakan. Antaranya ialah kajian bertajuk “Penggunaan Unsur Alam Sebagai Perlambangan dalam Puisi Moden” oleh Zurinah Hassan (2001). Kajian ini mendapati bahawa perlambangan adalah aspek utama dalam gaya bahasa. Perlambangan terjadi antaranya melalui penggunaan metafora, simile dan personifikasi. Penggunaan lambang merupakan satu cara untuk menyampaikan maksud puisi dan mempertingkatkan nilai estetika sesebuah puisi. Namun demikian, kajian ini tidak menganalisis perlambangan khusus dalam ungkapan mantera bersandoi. Manakala, menurut Harun Mat Piah (1989), mantera merupakan pengucapan dalam bentuk puisi dan prosa yang mengandungi konteks magis untuk pengubatan atau perbomohan. Mantera ialah sejenis puisi yang tidak tentu bentuknya, tetapi pengamal mantera ini mempunyai tujuan dan maksud tertentu untuk mengungkapkannya. Dapat disimpulkan bahawa ketiga-tiga kajian yang disoroti di atas tidak meneliti soal makna dalam perlambangan dan simbol dalam mantera bersandoi. Hal ini dengan sendirinya mewajarkan kajian ini untuk diusahakan bagi tujuan dokumentasi dan rujukan oleh kajian-kajian seterusnya.

PENDEKATAN PENYELIDIKAN

Kajian ini menggunakan kaedah menganalisis dan mendapatkan data penyelidikan. Antaranya, kajian lapangan seperti temu bual, pemerhatian, rakaman dan ikut serta. Kaedah rakaman digunakan sebagai medium audio dan visual semasa menjalankan temu bual, selain sepanjang proses mendengar ungkapan bahasa yang diungkapkan oleh informan. Tujuan rakaman audio dan visual adalah untuk mengenal pasti dengan lebih jelas bahasa yang digunakan untuk diterjemahkan semula maksud perkataan-perkataan yang diungkapkan. Kaedah temu bual digunakan untuk mendapatkan data tentang proses pengambilan madu lebah dalam mantera bersandoi. Melalui kaedah temu bual, kajian ini dapat memperoleh data-data primer daripada informan. Informan yang dipilih merupakan individu yang mempunyai maklumat atau terlibat secara langsung dalam mantera bersandoi dan mempunyai pengetahuan berkaitan subjek kajian. Informan pertama ialah Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman yang berasal dari Kampung Tengkek, Padang Lebar, Negeri Sembilan. Beliau berpengalaman sebagai Pawang dan masih mengingati kebanyakan mantera bersandoi. Informan kedua bernama Dan Dahan berasal dari

Senaling, Kuala Pilah. Beliau berpengalaman sebagai Pawang dan Anak Dayung. Beliau memberikan maklumat berkenaan proses bersandoi daripada awal hingga ke akhir, termasuk menyimpan beberapa peralatan untuk bersandoi antaranya pating dan tali hulu/umbai. Informan ketiga ialah Jina Ibrahim yang berasal dari Kampung Tengkek, Padang Lebar Negeri Sembilan. Beliau merupakan informan yang berpengalaman sebagai Pawang dan Anak Dayung dalam mentera bersandoi. Beliau pernah koma kerana terjatuh daripada pohon yang tinggi semasa melakukan mantera bersandoi.

Kajian ini bertujuan untuk menganalisis makna perlambangan dan simbol dalam mantera bersandoi. Menurut *Kamus Dewan* (2016: 876), perkataan “perlambangan” membawa maksud ialah “perihal atau perbuatan memberi lambang kepada; hal mempunyai satu sebagai lambang”. Kajian juga mendapati bahawa perkataan “simbol” juga membawa maksud yang seakan-akan dengan “perlambangan”. Menurut *Kamus Dewan* (2016: 1495), perkataan “simbol” bermaksud “sesuatu yang mewakili sesuatu yang lain”. Sesuai dengan objektif kajian, pendekatan penyelidikan ini tertumpu pada aktiviti untuk memperoleh mantera bersandoi yang merupakan data kajian untuk dianalisis makna perlambangan yang terkandung dalam mantera bersandoi.

PERBINCANGAN PENYELIDIKAN

Pada dasarnya, tradisi mantera bersandoi mempunyai beberapa peringkat yang perlu dilalui oleh si pengucap mantera bersandoi. Sepanjang menjalankan kajian lapangan, kajian ini mendapati bahawa bahasa yang digunakan dalam mantera bersandoi yang adalah berbentuk puisi dan jenisnya adalah mantera. Setiap bait-bait puisi mempunyai perlambangan yang dilafazkan mengikut tertib dan pantang larang. Perlambangan yang sesuai dengan makna yang disampaikan, dan sekali gus menambahkan nilai estetika dalam ungkapan yang terkandung dalam mantera bersandoi. Perlambangan ini digunakan kerana dalam menyampaikan sesuatu hajat melalui mantera bersandoi, Pawang dikatakan tidak boleh menyampaikannya secara terus terang atau langsung. Amalan ini dianggap tidak ubah seperti seorang jejaka hendak meminang seorang gadis, iaitu hajat jejaka itu tidak disampaikan secara terus terang. Wakil pihak lelaki akan menggunakan pantun yang penuh dengan kiasan dan perlambangan.

Berdasarkan pemerhatian terhadap tindak-tanduk informan Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman selaku Pawang ketika mengambil madu lebah, sebelum melangkah ke hutan, Pawang dan Anak Dayung perlu meminta kebenaran daripada penunggu dan semangat yang dipercayai terdapat di hutan. Pada kebiasaannya, semangat dan penunggu pada pokok-pokok besar dan binatang mempunyai nama-nama tersendiri. Penunggu pada pokok besar dan busut akan dipanggil sebagai “datuk”, sebagaimana yang dilafazkan dalam petikan yang diturunkan di bawah:-

Hei datuk yang menunggu tempat ini,
Hei Penjalar hidup yang menunggu di sini,
Aku tahu asal kau jadi,
Kau datang dari gaung semantan,
Cucu minta lalu.

Pawang akan meminta izin daripada setiap penunggu untuk memasuki kawasan dan melakukan pekerjaan mengambil madu lebah. Dengan menyebut gelaran atau nama ini, adalah dipercayai bahawa semangat yang ada pada benda-benda tersebut akan mengetahui tentang kehadiran seseorang dan akan mengizinkan seseorang itu masuk ke kawasannya, seperti memberi “tabik” kepada “datuk” atau penunggu kawasan yang hendak dimasuki itu.

Menurut Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman, mantera bersandoi antaranya mengandungi penghormatan terhadap kayu yang kuat dan keras, batang yang teguh, urat/ akar yang menyokong batang kayu tersebut. Dahan diibaratkan seperti ular sawa yang besar, manakala ranting pula diibaratkan seperti ular lidi yang kecil. Daun yang lembut diibaratkan sebagai seorang puteri. Ungkapan mantera bersandoi yang dilafazkan oleh Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman adalah seperti berikut:-

Oooooooooiiiiii,
Assalamualaikum,
Batang bernama raja berdiri,
Urat bernama raja bersila,
Dahan bernama sawa melampai,
Ranting bernama si ular lidi,
Daun bernama puteri meninjau,
Oooooooooiiiiii.

Merujuk kepada mantera bersandoi ketika memukul pating, Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman menyatakan bahawa “mahligai tujuh tingkat” adalah perlambangan bagi pokok yang dipanjat. Hal ini kerana pokok yang dipanjat biasanya besar dan tinggi dan ketinggiannya itu dilambangkan seperti “mahligai tujuh tingkat”. Angka ketujuh pula digunakan kerana dalam ilmu pawang, hanya angka ganjil sahaja yang biasanya digunakan. Sementara baris berikutnya pula, iaitu “menengok syurga dengan isinya” pula bermaksud Pawang hendak melihat sarang lebah dengan madunya. Kata-kata di atas dianggap boleh menaikkan semangat pengambil lebah untuk terus mendapatkan madunya. Hal ini kerana untuk sampai ke tempat madu bukan merupakan pekerjaan yang mudah dan justeru si pengambil madu lebih perlu diberikan kata-kata perangsang. Berikut merupakan ungkapan mantera bersandoi ketika memukul pating:

Melikai dibelah empat,
Ketiga dengan isinya,
Naik mahligai tujuh tingkat,
Menengok syurga dengan isinya.

Setelah memating, Anak Dayung akan mula memanjat pokok sambil mengungkapkan mantera bersandoi bait-bait yang membawa maksud bahawa kebergantungan pekerjaan mengambil madu lebah yang tidak lain tidak bukan hanya kepada keizinan Allah SWT. Mantera yang dilafazkan adalah seperti berikut:-

Patung kepalanya merah,
Mari dicemuk dengan hujung lidi.
Pawang bergantung kepada Allah,
Pawang bertongkat kepada Nabi,
Cincang-cincang nangkakan,
Cincang mari dari menyalai,
Jangan pawang barang rasakan,
Pawang bergantung di rambut sehelai.

Cincang-cincang cendawan,
Cincang mari bersuta-suta,
Sahaya berpesan kepada awan,
Rambut sehelai dibelah tiga.

Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman menjelaskan bahawa setelah Anak Dayung sampai di atas dahan yang menuju ke arah sarang lebah, mereka perlu memerhatikan keadaan persekitaran, sama ada keadaan malam itu benar-benar gelap atau terang kerana cahaya bulan dan bintang. Sekiranya keadaan terang, maka Pawang akan melafazkan mantera bersandoi supaya bulan dan bintang dilindungi awan. Ungkapan mantera bersandoi yang dilafazkan adalah seperti berikut:-

Cincang cincang cendawan,
Cincang mari di buku bulu,
Sahaya berpesan kepada awan,
Bintang jangan diberi tumbuh.

Setelah keadaan menjadi gelap, Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman menerangkan bahawa mereka harus menentukan sama ada terdapat angin yang bertiup atau sebaliknya. Sekiranya angin tidak bertiup pada ketika itu, Pawang akan memanggil angin dengan ungkapan mantera bersandoi seperti berikut:-

Nandin burung si nandin,
Nandin bersarang di hujung karang,
Turunkan apalah si raja angin,
Pawang membawa si hampa layang.

Kajian ini juga mendapati bahawa perkataan “hitam manis” dalam mantera bersandoi di atas merupakan perlambangan terhadap lebah. “Hitam manis” dianggap sebagai imej kejelitaan yang ditimbulkan dalam pengucapan mantera bersandoi. Ungkapan ini berasal daripada kepercayaan bahawa lebah berasal daripada seorang puteri yang jelita dan perlu dipuji supaya lembut hatinya. Perkataan “bukakan baju” dalam baris yang sama bermaksud “sarang lebah” yang perlu dipotong bahagian kepalanya sebelum isinya dapat diambil. “Panau berturang” dalam baris yang berikutnya pula merupakan lambang kepada isi sarang itu sendiri atau madu lebah. Madu lebah dilambangkan sebagai “panau” kerana kebiasaannya orang yang berpanau akan merasa malu untuk mendedahkan badannya. Begitu juga dengan lebah yang dipercayai merasa malu dan marah jika ada orang yang melihat madunya. Itulah sebabnya lebah perlu dipujuk terlebih dahulu. Ungkapan ini turut memberikan gambaran tentang seni memujuk yang dimiliki oleh orang Melayu dahulu kala yang mempercayai bahawa haiwan seperti lebah boleh memahami bahasa manusia, dan justeru boleh dipujuk dengan menggunakan ungkapan-ungkapan yang indah. Ungkapan mantera bersandoi untuk memukul sarang lebah atau membakar tunam adalah seperti berikut:-

Anak unga terdayu-dayu,
Ia menghisap bunga sengkung,
Hitam manis bukakan baju,
Hendak menengok panau berturang,

Merujuk kepada mantera bersandoi untuk memanggil lebah turun, Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman menyatakan bahawa ungkapan “Puteri Sidang Dayu” merupakan perlambangan kepada lebah. Bara-bara api yang keluar daripada andang pula dilambangkan sebagai “bunga yang sedang berkembang”. Hal ini kerana lebah yang dipercayai berasal daripada seorang puteri, dikatakan suka kepada benda-benda yang cantik seperti bunga. Oleh itu, lebah-lebah dipercayai akan mengekori bara-bara api yang bertaburan. Hal ini diumpamakan seperti seorang puteri yang ingin mendapatkan bunga yang sedang berkembang. Ungkapan mantera bersandoi untuk memanggil lebah turun adalah seperti berikut:-

Hoi puteri sidang dayu,
Jangan kau lengah,
Singgah didahan jangan kau lengah,
Singgah di ranting jangan kau lengah,
Singgah di daun turun mengikut,
Si bunga kembang,
Bukanlah bunga sebarang bunga,
Bunga kembang si anak dayung.

Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman menjelaskan bahawa mantera bersandoi ketika memotong sarang, mengandungi ungkapan “bujang kecil tidur bertilam, tinggal peluh dengan baunya” yang diibaratkan sebagai lebah yang sedang berehat di tempatnya. “Tilam” diibaratkan sebagai sarang lebah dan “peluh” pula merupakan perlambangan bagi “madu yang manis”, sebagaimana yang diungkapkan seperti berikut:-

Kain kecil panjang sembilan,
Cukup sepuluh dengan rambutnya,
Bujang kecil tidur bertilam,
Tinggal peluh dengan baunya.

Setelah selesai mengambil madu, madu tersebut akan dibawa turun ke bawah. Bekas atau tin yang berisi madu tersebut diibaratkan sebagai membawa anak yang ditatang dengan penuh berhati-hati supaya anak tidak terjatuh, atau lebih tepat lagi madu yang diambil itu tidak bersepah, sebagaimana yang diungkapkan seperti berikut:-

Ayun tajak buaikan tajak,
Tajak datang dari Jawa,
Ayun anak buaikan anak,
Anak bertimbang dengan nyawa.

Bunga sena kembang sejemput,
Siapa cakap akan mengarangnya,
Tuan punya datang menjemput,
Siapa cakap akan melarangnya.

Pada peringkat akhir, Pawang mantera bersandoi akan melafazkan mantera bagi memohon izin penunggu untuk pulang dan menyuruh penunggu tetap berada di tempat asalnya, sebagaimana yang diungkapkan seperti berikut:-

Keduduk di balik rumah,
Uratnya hingga melantas tiang,
Duduklah yang empunya rumah,
Pawang bermohon berjalan pulang.

Hendak dulang diberi dulang,
Dulang berisi sarung badik,
Pawang bermohon berjalan pulang,
Adalah musim pawang berbalik.

Menurut Haji Mohd Nasir Haji Abdul Rahman, setelah pekerjaan mengambil madu lebah selesai, Pawang dan Anak Dayung akan berdialog bersama penunggu, sebagaimana yang diungkapkan berikut:- “marilah kita beronda-ronda dahulu”. Seterusnya, Pawang dan Anak Dayung akan berjalan terus. Sehingga tiba di sempadan kawasan hutan dan kampung, Pawang akan berdialog sekali lagi dengan ungkapan berikut:- “Sampai sini sahajala kita beronda-ronda, takat ni ya kita berkawan... berlalulah”.

Kebanyakan ungkapan mantera bersandoi di atas boleh digunakan berulang kali, bukan setakat untuk satu peringkat sahaja. Sebagai contoh, mantera bersandoi yang digunakan semasa memating boleh juga digunakan semasa Anak Dayung memanjat, atau semasa hendak memukul sarang lebah.

Seterusnya, informan lain, iaitu Encik Jina Ibrahim mengungkapkan mantera bersandoi yang berikut:-

Assalamualaikum, si raja kayu,
Batang bernama raja berdiri,
Urat bernama raja bersila,
Kulit bernama sebalun tulang,
Daun bernama si layang-layang,
Dahan bernama sawa melampai,
Ranting bernama si ular lidi,
Bunga bernama si subang gading,
Buah bernama si lambung buntat,
Pucuk bernama puteri meninjau,
Kulit bernama si lumba-lumba.

Menurut Jina Ibrahim, apabila sampai di dahan, satu perkara yang dianggap luar biasa dalam pekerjaan ini apabila anak dayung atau pawang dapat meniti dahan menuju ke sarang lebah. Kadangkala dahan tersebut kecil dan tidak mampu untuk menampung berat badan orang yang menitinya. Dalam hal ini, Pawang dianggap mempunyai kelebihan yang tersendiri. Mantera bersandoi yang diperoleh daripada beliau mengandungi perlambangan meminta supaya dahan menjadi kuat, selain badan Pawang dikatakan menjadi ringan seperti kapas bagi membolehkan Pawang atau Anak Dayung meniti dahan dengan mudah. Untuk tujuan itu, mantera bersandoi diungkapkan seperti berikut:-

Teguh tegak si rotan dahan,
Orang kelang menjaga kapas,
Teguh-teguhkanlah dahan,
Berat pawang sekati kapas.

Seterusnya, Encik Dan Dahan menyatakan bahawa pawang percaya bahawa terdapat tiga pawang ghaib akan membantu anak dayung ketika berada di atas pokok. Tiga pawang ini dikatakan tidak boleh dilihat. Setiap kali hendak memulakan kerja, pawang yang sebenar akan menyeru pawang bertiga yang ghaib itu supaya mengingatkan anak dayung agar mereka sentiasa berwaspada. Dengan kepercayaan dan maksud ini, maka dalam mantera bersandoi terdapat sebutan atau seruan seperti “yang bertiga badi soma, masuk berempat dengan aku”, sebagaimana dalam petikan di bawah ini:-

Hoi yang bertiga badi somak,
Masuk berempat dengan aku,
Seorang melantak di kiri aku,
Seorang melantak di kanan aku,

Seorang melantak depan aku,
Seorang melantak di belakang aku.

Menurut Encik Dan Dahan lagi, mantera bersandoi diucapkan seperti salam dan meminta izin kepada penunggu serta memuja batang kayu tersebut. “Belalang cilalat rimba” merupakan nama lain yang diibaratkan sebagai lebah. Ungkapan “bermain-main di istana tinggi” bermaksud pekerjaan mengambil madu lebah di atas pokok tinggi. Ungkapan “istana” juga merujuk kepada sarang lebah. Ungkapan mantera bersandoi adalah seperti berikut:-

Assalamualaikum,
Datuk nenek yang tua,
Yang menunggu tanah air di sini,
Aku minta mengambil belalang
cilalat rimba,
Assalamualaikum,
Datuk nenek yang tua,

Yang diam di hulu,
Yang diam di darat,
Yang diam di baruh,
Minta ampun beribu ampun,
Minta maaf beribu maaf,
Marilah kita bersama-sama,
Bermain-main di istana yang tinggi,
Balai yang panjang,
Pangkat berpangkat,
Ada sepakat di hujung ranting,

Kempas gonggongan tinggan,
Seri guri dari jauh,
Jatuh ke laut bernama gomiat batang senangi.

Analisis ini mendapati adanya pemanfaatan unsur-unsur alam semula jadi dalam mantera bersandoi. Unsur-unsur alam semula jadi yang dimaksudkan adalah penggunaan perkataan yang merujuk kepada bunga, tumbuh-tumbuhan termasuk ranting, dahan dan daun. Selain itu ialah haiwan, siang, malam dan angin. Perkataan-perkataan ini dianggap sebahagian daripada unsur semula jadi yang dekat dengan kehidupan masyarakat Melayu. Perlambangan yang digunakan ini dianggap dapat memberikan tafsiran yang tepat dalam menyampaikan hajat atau maksud yang ingin disampaikan oleh si pengucap mantera bersandoi. Antara jenis bunga yang terkandung dalam mantera bersandoi ialah bunga sengkung, bunga kembang dan bunga sena. Manakala jenis tumbuh-tumbuhan pula meliputi ranting, dahan, kayu, daun dan batang. Haiwan pula meliputi burung nandin, ungka dan ular. Manakala, perlambangan lain antaranya meliputi syurga, kapas, istana, raja, puteri, mahligai, bintang dan hitam manis.

Kajian ini juga mendapati bahawa tiga mantera bersandoi yang dianalisis ini mempunyai perbezaan daripada segi tambahan perkataan, selain kekurangan sebutan tertentu. Antara faktor yang menyebabkan terjadinya perbezaan ini ialah terdapat informan yang tidak dapat mengingat beberapa rangkap untuk peringkat yang tertentu disebabkan agak lama meninggalkan pekerjaan mengambil madu lebah.

RUMUSAN

Bersandoi merupakan mantera mengambil madu lebah yang diamalkan oleh masyarakat di Kampung Tengkek, Padang Lebar, Negeri Sembilan. Secara keseluruhannya, kajian ini berhasil mengenal pasti mantera bersandoi yang diperoleh daripada tiga orang informan di kampung tersebut. Dari satu segi, mantera bersandoi dianggap dapat menjelaskan pandangan alam masyarakat Melayu pada suatu ketika yang mempercayai kuasa alam yang dapat membantu dalam kehidupan seharian. Mantera bersandoi diungkapkan bagi memujuk lebah supaya mengizinkan Pawang dan Anak-anak Dayungnya mengambil madu dari sarangnya. Dari segi praktis, pengucapan mantera bersandoi dilakukan bagi memudahkan kerja untuk mengambil madu lebah daripada pohon yang tinggi. Dalam konteks ini, mantera bersandoi dapat dianggap sebagai antara warisan puisi tradisional yang mencerminkan kearifan tempatan masyarakat Melayu. Untuk kajian akan datang, adalah disyorkan supaya aspek kesantunan bahasa dalam mantera bersandoi dikaji secara khusus.

RUJUKAN

Dewan Bahasa dan Pustaka (2016). *Kamus dewan* (Edisi ke-4). Dewan Bahasa dan Pustaka.

Harun Mat Piah. (1989). *Puisi Melayu tradisional: satu pembicaraan genre dan fungsi*. Dewan Bahasa dan Pustaka.

Zurinah Hassan. (2010). *Unsur alam dalam puisi Melayu*. Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.



*Proses
Atangumoh*

**ETNIK MURUT TAHOL
DI KEMABONG, TENOM
SABAH**



PROSES ATANGUMOH ETNIK MURUT TAHOL DI KEMABONG, TENOM SABAH

Mohd Zanidizam Mohd Dila

Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, Sabah

ABSTRAK

Pengetahuan membuka ladang untuk tanaman padi bukit diwarisi oleh etnik Murut daripada nenek moyang mereka. Pengetahuan ini terbukti mampu mengekalkan kesejahteraan etnik Murut Tahol sehingga ke hari ini. Kajian ini dilakukan bagi menerangkan proses yang dilakukan serta amalan *karaat*, iaitu pantang larang dan kepercayaan etnik ini semasa proses pembukaan hutan dijalankan. Bagi mengumpul data, kajian ini menggunakan kaedah temu bual yang melibatkan etnik Murut yang menetap di daerah Kemabong. Selain itu kaedah pemerhatian turut serta juga dilakukan. Dapatan kajian menunjukkan pembukaan hutan baharu untuk tanaman padi bukit atau *atangumoh* melibatkan tujuh fasa. Terdapat beberapa pantang larang yang masih diamalkan oleh etnik ini semasa proses *atangumoh* dijalankan. Tujuan pantang larang adalah untuk menjamin kesejahteraan anggota masyarakat kerana mereka percaya kehidupan di alam ini perlu saling hormat menghormati dan tidak boleh menyinggung perasaan makhluk lain. Dengan mengikut pantang larang kehidupan masyarakat etnik Murut akan lebih aman daripada sebarang gangguan dan dapat mengelak daripada perkara yang tidak diinginkan berlaku.

PENGENALAN

Sabah mempunyai penduduk yang berbilang kaum dan etnik. Terdapat 35 etnik dan 217 subetnik yang menetap di beberapa daerah di negeri Sabah dengan menggunakan tidak kurang daripada 80 dialek. Antara kumpulan etnik yang terbesar di negeri Sabah ialah Kadazandusun, Bajau, Orang Sungai, Suluk dan Murut. Etnik yang berlainan mempunyai cara hidup dan kepercayaan khusus yang berlainan. Namun secara umum terutamanya mereka yang tinggal di pedalaman mempunyai kepercayaan animisme iaitu mempercayai setiap benda seperti batu, pokok, gunung-ganang dan sebagainya mempunyai semangat atau roh yang dianggap sebagai tuhan. Semangat atau roh ini mampu memberikan kesan terhadap kehidupan manusia (Kntayya Mariappan & Paul Porodong, 2012).

Etnik Murut merupakan kumpulan peribumi ketiga terbesar di Sabah selepas etnik Kadazandusun. Etnik Murut merujuk kepada kumpulan penduduk yang kebanyakannya menetap di lereng bukit atau tanah tinggi di pedalaman Sabah dan juga di kawasan berhampiran sungai. Etnik ini mempunyai beberapa subetnik antaranya Alumbis, Ambual, Baukan, Binaung, Bookan, Kalabakan, Kolod, Kolor, Nabai, Paluan, Rundum, Sailir, Selungai, Sembakung, Serudung, Tengala, Timugon dan Tahol. Aktiviti kehidupan mereka sehari-harian bergantung kepada persekitaran tempat mereka tinggal (Kntayya Mariappan & Paul Porodong, 2012).

Masyarakat Murut Tahol di Kemabong, Tenom Sabah seperti juga masyarakat pedalaman Sabah yang lain mengamalkan kepercayaan animisme. Justeru amalan ini terterap dalam semua aspek kehidupan mereka. Antara amalan yang masih kukuh dalam masyarakat Murut Tahol adalah yang berkaitan

dengan aktiviti pertanian iaitu penanaman padi bukit. Sebelum padi boleh ditanam hutan perlu ditebas dan proses penebasan ladang ini dipanggil *atangumoh*. *Atangumoh* ialah pembukaan ladang padi bukit bagi etnik Murut Tahol di daerah Kemabong, Tenom yang tinggal di pedalaman Sabah. Kebanyakan mereka menganut kepercayaan animisme yang diwarisi sejak zaman berzaman. Animisme merupakan kepercayaan kepada setiap benda seperti batu, pokok, gunung-ganang dan sebagainya yang mempunyai semangat atau roh yang dianggap sebagai Tuhan dan boleh mempengaruhi kehidupan mereka. Pembukaan ladang ini mungkin berlaku berkali-kali dalam kehidupan masyarakat Murut Tahol kerana mereka akan sentiasa membuka ladang baharu dari masa ke masa.

Walaupun kepercayaan animisme masyarakat peribumi di Malaysia banyak dibincangkan namun setakat ini belum ada kajian tentang *atangumoh* dan pantang larang yang berkaitan dengannya dalam masyarakat Murut Tahol, di Sabah yang dilakukan secara sistematik. Kajian ini bertujuan untuk memperincikan proses *atangumoh* yang diwarisi oleh masyarakat ini di samping memahami pandangan dunia etnik Murut Tahol berkaitan dengan aktiviti pertanian mereka.

OBJEKTIF

Kajian ini dibuat untuk:

- menerangkan proses *atangumoh* dalam masyarakat Murut Tahol.
- menjelaskan pantang larang *atangumoh* masyarakat Murut Tahol.

SOROTAN KAJIAN LEPAS

Terdapat beberapa kajian lepas yang menjelaskan tentang proses pembukaan kawasan baharu untuk pertanian atau penempatan masyarakat di Semenanjung Malaysia dan Sarawak. Terdapat pengkaji yang merincikan proses dan pembahagian kerja mengikut gender. Misalnya Kntayya Mariappan dan Paul Porodong (2012) mengatakan golongan lelaki akan melakukan kerja-kerja menebang pokok dan membakar sementara golongan wanita dan kanak-kanak akan membuang ranting dan membersihkan belukar. Kajian ini dilakukan terhadap etnik Murut Tahol menggunakan kaedah temu bual dan pemerhatian. Namun demikian kajian Kntayya Mariappan dan Paul Porodong tidak menekankan tentang proses *atangumoh* dan pantang larang yang terlibat secara rinci.

Sementara itu Dyg Hadzlina Quintan Haji Abg Shokeran & Mohamad Maulana Magiman (2019) mengatakan upacara ritual akan dijalankan untuk membuka kawasan tanah bagi menjalankan penanaman padi. Beliau menjelaskan bahawa Ketua Adat akan melakukan satu upacara untuk meminta izin kepada semua penunggu tanah seperti Jubata Kayu, Jubata Rotan, Jubata Air, Jubata Tanah, Jubata Angin dan roh-roh orang yang telah meninggal. Keizinan ini mesti diperoleh bagi memastikan kejayaan dan keselamatan keseluruhan masyarakat. Dalam kajian ini penekanan kajian adalah terhadap upacara ritual dan tidak kepada proses atau fasa-fasa penebasan hutan sehingga penuaian hasil tanaman.

Setakat ini proses penebangan hutan etnik Murut Tahol di Kemabong, Tenom Sabah atau yang dikenali sebagai *atangumoh* belum lagi dilakukan secara sistematik. Kajian tentang proses penebangan hutan masyarakat Murut Tahol akan memfokuskan kepada proses penebangan hutan bagi tujuan penanaman padi bukit dan pandangan dunia dan kepercayaan di sebalik pantang larang yang dikenakan dalam masyarakat.

PENDEKATAN DAN KAEDAH PENYELIDIKAN

Kajian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan kaedah pengumpulan data melalui temu bual. Dua kaedah temu bual telah dijalankan, iaitu temu bual secara individu dan kumpulan fokus. Temu bual secara individu dibuat bagi mendapatkan maklumat daripada informan tentang amalan, pegangan dan pengetahuan mereka secara peribadi tentang proses *atangumoh*. Temu bual dilakukan secara separa berstruktur, iaitu soalan temu bual disediakan terlebih dahulu sebagai panduan pengkaji.

Temu bual secara individu dilakukan terhadap lima orang informan yang dipilih kerana pengetahuan dan penglibatan mereka dalam upacara serta pantang larang berkaitan dengan *atangumoh* dalam masyarakat Murut. Informan terdiri daripada empat orang lelaki dan seorang perempuan yang berusia antara 50 hingga 70 tahun. Mereka merupakan sebahagian daripada golongan umur yang masih berpegang kuat kepada adat dan menjadi tempat rujukan dalam masyarakat.

Temu bual kumpulan fokus pula dibuat bagi mendapatkan maklumat konsensus daripada informan lain. Maklumat dibincangkan dalam kumpulan fokus yang terdiri daripada lima orang informan dan pada akhirnya ketua kumpulan akan membuat ringkasan dan sintesis. Mereka adalah penduduk kampung yang terlibat secara langsung dalam mengusahakan pembukaan tebasan padi bukit.

Dalam proses temu bual ini selain membuat catatan, rakaman audio turut dilakukan bagi memastikan tiada maklumat yang tercicir. Rakaman audio ini kemudiannya ditranskrip bagi tujuan penganalisan data. Data dianalisis secara tematik berdasarkan objektif yang telah dikenal pasti. Maklumat tentang proses *atangumoh* dan kesan jika pantang larang tidak dipatuhi diberi perhatian.

HASIL KAJIAN DAN PERBINCANGAN

Berdasarkan temu bual didapati etnik Murut Tahol Kemabong, Tenom Sabah mengamalkan proses yang sistematik apabila mereka membuka ladang baharu untuk penanaman padi bukit. Masyarakat Murut Tahol memanggil keseluruhan fasa yang terlibat sebagai *atangumoh*. Proses ini teratur dan mempunyai kronologi serta tingkat-tingkatnya tidak boleh diubah.

Menurut informan Kkai London dan Eman Undok yang merupakan wakil Ketua Mahkamah Anak Negeri, Kemabong menyatakan terdapat tujuh fasa yang terlibat dalam *atangumoh* daripada proses membuka hutan, menanam dan akhirnya menuai tanaman. Walaupun proses *atangumoh* ini lazim bagi etnik Murut Tahol, tetapi ia menunjukkan kearifan tempatan yang sistematik dan berkesan bagi membolehkan etnik ini terus wujud sehingga ke hari ini. Masyarakat ini akan melakukan fasa yang sama sekiranya mereka perlu membuka kawasan tanaman atau tebasan yang baharu. Fasa-fasa yang terlibat dalam proses *atangumoh* ialah *ampalalang* (menanda), *rumilik* (menebas), *amantai* (menebang kayu), *amparuruf* (membakar), *angasok* (menugal), *amufil* (membersihkan rumput) dan *angatom* (mengetam).

Jadual 1 : Fasa dalam Atangumoh Etnik Murut Tahol di Kemabong.

Bil	Fasa	Keterangan
1	<i>Ampalalang</i>	Menanda kawasan
2	<i>Rumilik</i>	Menebas/Membersihkan pokok-pokok kecil
3	<i>Amantai</i>	Menubang kayu
4	<i>Amparuruf</i>	Membakar pokok

Bil	Fasa	Keterangan
5	<i>Angasok</i>	Menugal/Menghasilkan lubang kecil
6	<i>Amuful</i>	Membersihkan rumput-rumput kecil
7	<i>Angatom</i>	Kerja mengetam padi

Berdasarkan Jadual 1, proses *atangumoh* dimulai dengan *ampalang* atau menanda kawasan yang hendak ditebas. Pekerjaan ini dilakukan secara gotong-royong oleh penduduk kampung. Mereka memilih kawasan yang hendak ditebas berdasarkan kedudukan dan ciri-ciri tanah yang sesuai untuk penanaman padi. Kawasan yang sesuai biasanya ialah kawasan cerun. Menurut informan, Eman Undok tanah di kawasan cerun sangat sesuai untuk tanaman padi bukit kerana tanah di kawasan tersebut subur dan saluran air yang baik. Setelah kawasan penanaman dipilih, kawasan tersebut ditebas dan ditanda dengan menggunakan ranting kayu bagi memudahkan mereka untuk menjalankan kerja-kerja penjagaan kawasan penanaman.

Berdasarkan maklumat informan ada banyak pantang larang yang perlu diperhatikan semasa proses *ampalalang* dilakukan. Masyarakat Murut Tahol perlu memberikan perhatian kepada petunjuk alam yang diberi. Misalnya kicauan burung, kehadiran sesetengah haiwan seperti ular dan sebagainya seperti yang dimaklumkan oleh informan Andayol Ampuli, Ketua Daerah Mahkamah Anak Negeri, Kemabong. Berikutan itu kerja-kerja *ampalalang* ini tidak boleh dilakukan dalam masa sehari tetapi mungkin berlanjutan sehingga beberapa minggu. Hal ini dijelaskan oleh informan Kkai London, yang mengatakan bahawa kerja-kerja *ampalalang* boleh diteruskan sekiranya tidak ada lagi gangguan suara atau kehadiran haiwan seperti burung dan ular. Masa yang diperlukan bagi proses *ampalalang* khususnya dan *atangumoh* amnya tidak boleh ditentukan. Hal ini kerana situasi luar jangka mungkin berlaku dan perlu diambil kira.

Semasa proses menanda kawasan ini menurut informan Andayol Ampuli jika burung kelicap '*sansat*' datang atau kedengaran bunyinya dari arah kiri ke kanan maka kerja-kerja menanda kawasan boleh diteruskan. Sebaliknya jika burung kelicap terbang melintas atau berbunyi dari kanan ke kiri, kerja-kerja *ampalalang* harus dihentikan buat sementara sehingga tidak ada lagi kedengaran bunyi tersebut. Seterusnya jika kedengaran suara haiwan kijang '*tuhou*', atau terjumpa ular '*sansawali*' dan lipan '*ripal*' maka kerja-kerja menanda perlu dihentikan dengan serta-merta. Jika proses diteruskan juga masyarakat Murut Tahol mempercayai akan berlaku bencana pendek umur kepada mereka yang terlibat dengan kerja-kerja penandaan kawasan tersebut. Sekiranya terjumpa ular sawa '*malawor*' maka kawasan tersebut tidak sesuai untuk di tebas bagi penanaman padi bukit dan kawasan yang baharu perlu dicari. Tempoh pemberhentian bergantung kepada petunjuk atau isyarat yang mereka peroleh daripada alam. Kerja-kerja boleh diteruskan semula sebaik sahaja tiada petunjuk atau isyarat yang mengganggu mereka untuk melakukan kerja pembukaan kawasan tanaman.

Rumilik dan *amantai* merupakan kerja-kerja yang dilakukan selepas kerja *ampalalang*. *Rumilik* adalah kerja-kerja menebas dan membersihkan pokok-pokok serta tumbuhan yang kecil manakala *amantai* adalah kerja-kerja menebang pokok-pokok kayu yang lebih besar. Menurut informan Eman Undok, kerja-kerja *rumilik* dan *amantai* ini biasanya dilakukan oleh golongan lelaki. Jumlah yang terlibat juga lebih ramai berbanding *ampalalang*. Proses penebangan hutan hanya dilakukan menggunakan tenaga manusia dengan bantuan alatan tanpa mesin seperti parang dan kapak. Jentera-jentera besar seperti jentolak dan traktor tidak dilibatkan kerana jika peralatan jentera besar ini digunakan, dipercayai binatang-binatang yang hidup di hutan tersebut tidak dapat dilihat atau disedari oleh penduduk yang mengusahakan tanaman tersebut. Hal ini bertujuan untuk memastikan pantang larang yang berdasarkan petunjuk alam dipatuhi.

Seterusnya, terdapat pantang larang pada fasa kedua dan ketiga, iaitu semasa kerja-kerja *rumilik* dan *amantai* dilakukan. Sekiranya terdengar suara kijang atau pelanduk maka kerja-kerja *rumilik* dan *amantai* tidak boleh diteruskan lagi dan kawasan baharu yang lain perlu dicari. Menurut informan Eman Undok, etnik Murut percaya bahawa bulu kijang atau pelanduk menyerupai tanah dan jika bulu ini terjatuh di atas tanah akan menyebabkan tanah tersebut tidak subur dan tidak sesuai dibuka untuk aktiviti tanaman.



Gambar 1 : Beberapa orang lelaki etnik Murut Tahol menebas dan menebang kawasan hutan

Fasa seterusnya, iaitu fasa keempat ialah kerja-kerja pembakaran yang dikenali sebagai *amparuruf*. Proses pembakaran dilakukan dua hari selepas kerja-kerja menebas selesai dilakukan. Menurut informan Eman Umbok, pada masa ini pokok yang telah ditebang sudah mula kering dan mudah terbakar. Pembakaran akan dibuat sebelah pagi oleh kaum lelaki dan pembakaran tersebut akan dikawal sehingga semua pokok yang ditebang habis terbakar.

Sebagaimana dalam tiga fasa yang lepas, fasa *amparuruf* juga mempunyai pantang larang atau karaan. Menurut informan Eman Umbok, sekiranya dalam proses pembakaran tersebut dijumpai telur binatang seperti telur segala jenis ular yang berbisa atau ular terbakar maka seekor ayam betina perlu disembelih di tempat kawasan tersebut. Darah ayam yang disembelih tadi perlu disiram di tempat telur atau ular yang terbakar itu. Darah ayam itu dipercayai dapat menjadi pengganti kepada telur atau ular yang terkorban dan untuk menghilangkan bisa yang terdapat pada ular agar orang yang terlibat dengan aktiviti penebasan hutan tidak akan diserang oleh ular berbisa pada masa akan datang.

Secara umum kebanyakan etnik di Sabah percaya amalan mengorbankan binatang ternakan dapat mengelakkan berlakunya malapetaka akibat pelanggaran pantang larang. Amalan ini menjadi satu syarat yang telah ditetapkan oleh Mahkamah Anak Negeri Sabah yang dikenali sebagai *sogit*. *Sogit* ialah perkataan yang berasal daripada etnik Dusun yang bermaksud “menyejukkan”. Kaedah-Kaedah Mahkamah Anak Negeri mentafsirkan *sogit* sebagai penalti adat yang berdarah (*customary haematic penalty*). Mengikut kaedah ini, *sogit* perlu diganti dalam bentuk binatang ternakan seperti babi, kambing, unggas (ayam) atau kerbau (Pg Ismail Pg Musa, Siti Zubaidah Ismail, Narizan Abdur Rahman, 2018).



Gambar 2 : Kerja pembakaran pokok dilakukan

Fasa kelima dalam proses *atangumoh* adalah *angasok* atau menugal. Biasanya kerja-kerja menugal dilakukan secara gotong-royong oleh kaum keluarga, saudara-mara dan seluruh penduduk kampung yang terlibat dalam pembukaan kawasan tanaman. Gotong-royong ini dilakukan sehingga selesai bergantung kepada keadaan cuaca dan juga keluasan tanah.

Sebelum kerja-kerja *angasok* ini dilakukan pada hari tersebut, penduduk kampung akan bergotong-royong menyediakan makanan dan minuman sebagai hidangan mereka selepas melaksanakan kerja-kerja *angasok*. Golongan lelaki akan mencari sayur-sayuran hutan di kawasan berdekatan untuk dijadikan lauk sebagai hidangan. Menurut informan Eman Umbok, lauk-lauk yang disediakan ini tidak khusus. Mereka akan makan apa sahaja jenis sayuran yang mereka dapat daripada kawasan hutan yang berhampiran. Selepas bahan mentah untuk hidangan dikumpul oleh kaum lelaki maka tugas memasak hidangan ini dilakukan oleh kaum ibu pula.

Kerja-kerja *angasok* atau menugal tanah dilakukan oleh kaum lelaki secara beramai-ramai. Mereka menggunakan batang kayu dan mencucuk-cucuknya di permukaan tanah bagi menghasilkan lubang-lubang kecil. Kemudian bijih benih atau bibit padi yang dipanggil *sunsumu* dimasukkan ke dalam lubang. Kerja memasukkan benih ini dilakukan oleh kaum wanita. Sebelum benih padi sedia dimasukkan ke dalam lubang, benih padi tersebut perlu dirawat. Benih diisikan ke dalam bekas yang dipanggil *lanjung* dan disiram dengan air menggunakan batang buluh. Benih-benih akan dibiarkan semalaman sebelum digunakan. Setelah kerja-kerja menugal selesai, mereka akan menjamu selera beramai-ramai dengan hidangan tradisi yang telah disediakan sebagai tanda menghormati ratu padi *aru kauli*.



Gambar 3: Kerja-kerja menugal bagi penanaman padi bukit



Gambar 4 : Kaum wanita meletakkan bijih benih (sunsunu) ke dalam lubang kecil yang telah disediakan

Setelah benih dimasukkan ke dalam lubang, kini petani perlu menunggu benih tumbuh dan membesar serta akhirnya mengeluarkan hasil. Proses menunggu ini mengambil masa empat hingga enam bulan. Dalam tempoh tersebut anak benih dan kawasan sekitarnya perlu dijaga daripada makhluk perosak seperti pelbagai jenis serangga, burung dan tikus. Menurut informan Sipin Suman, kawasan sekitar benih perlu dibersihkan daripada rumput yang akan menghalang tumbesaran benih. Kerja-kerja pembersihan ini dipanggil *amufu* yang biasanya dilakukan oleh golongan wanita secara gotong-royong.

Semasa kaum wanita menjaga tanaman di sepanjang tempoh empat hingga enam bulan ini, kaum lelaki akan mencari dan menebang pokok yang sesuai yang terdapat di sekitar kawasan hutan. Kulit kayu pokok yang ditebang ini akan dijadikan alat tempat menyimpan hasil padi yang dituai nanti. Alat tersebut dipanggil *lahaa*. Kulit pokok akan diketuk sehingga menjadi kepingan dan seterusnya dijemur sehingga kering. Kepingan kulit kayu yang kering ini dilekatkan antara satu sama lain bagi membentuk *lahaa*. *Lahaa* yang diperbuat daripada kulit kayu seraya merah yang penjangnya menjangkau 12 kaki akan disebut '*tinurung*'. Hanya satu *lahaa* saja dihasilkan dalam satu masa yang boleh memuatkan hasil tanaman padi tersebut.

Fasa ketujuh dalam *atangumoh* adalah *angotom*, iaitu proses mengetam padi. Ia merupakan amalan tradisi masyarakat Murut untuk melihat keadaan padi sama ada telah menguning atau belum. Tugas ini diserahkan kepada kaum wanita. Jika padi didapati telah menguning maka persediaan untuk membuat lesung padi atau *tutuan* akan dilakukan oleh golongan lelaki. Lesung padi diperbuat daripada kayu belian kerana kayu ini amat kukuh bagi proses menumbuk padi. Menurut informan Atum Patu, hanya dua lesung saja dibuat bagi kerja-kerja menumbuk padi pada musim tersebut.

Proses seterusnya adalah memetik atau menuai padi apabila padi sudah masak. Pekerjaan ini dilakukan oleh golongan wanita. Mereka menuai padi secara tradisional iaitu menggunakan tangan. Kerja-kerja memetik pokok padi ini akan dilakukan secara gotong-royong agar kerja tersebut dapat diselesaikan dengan cepat. Menurut informan Sipin Suman, kerja-kerja memetik padi ini mengambil masa antara seminggu hingga dua minggu bergantung kepada luas kawasan tanaman, cuaca dan juga jumlah orang yang terlibat. Padi yang telah dituai akan dikumpul dan dibawa ke sebuah rumah untuk proses seterusnya iaitu *amangkur* atau kerja mengasingkan buah padi daripada tangkai padi.

Sewaktu kerja-kerja *amangkur* dibuat, tangkai padi tidak boleh dalam keadaan bersilang-silang atau berselerak. Menurut kepercayaan etnik Murut jika tangkai padi tidak disusun dengan baik, perkara tidak baik atau gangguan akan berlaku di masa akan datang. Mereka juga percaya ratu padi iaitu *ara kauli* akan marah jika tangkai padi tidak disusun dengan baik. Tangkai padi perlu diikat semula seperti

yang dibuat semasa menuai dan perlu disimpan dengan baik. Menurut informan Atum Patu, tangkai padi tidak boleh disimpan secara bersilang-silang, tetapi mesti disusun mengikut hujung dan pangkal pokok padi tersebut. Setelah disusun, tangkai perlu diikat dan disimpan di dalam bekas dengan baik sehingga kerja pembukaan kawasan tanaman baharu yang lain dilakukan.

Seterusnya, padi yang telah diasingkan dimasukkan ke dalam *lahaa*, iaitu tempat menyimpan padi yang telah disediakan. Menurut informan Atum Patu, setelah padi dimasukkan ke dalam *lahaa*, masyarakat Murut Tahol melarang kanak-kanak bermain di kawasan *lahaa* yang ada di rumah tersebut. Jika pantang larang ini tidak diikuti kanak-kanak tersebut dipercayai akan ditimpa musibah iaitu mata mereka akan buta kerana tidak menghormati *aru kauli*, iaitu ratu padi. Satu penghormatan atau majlis keramaian dilakukan bagi meraikan hasil tuaian padi mereka dan majlis keramaian ini dikenali sebagai *ansasaluang*.

RUMUSAN

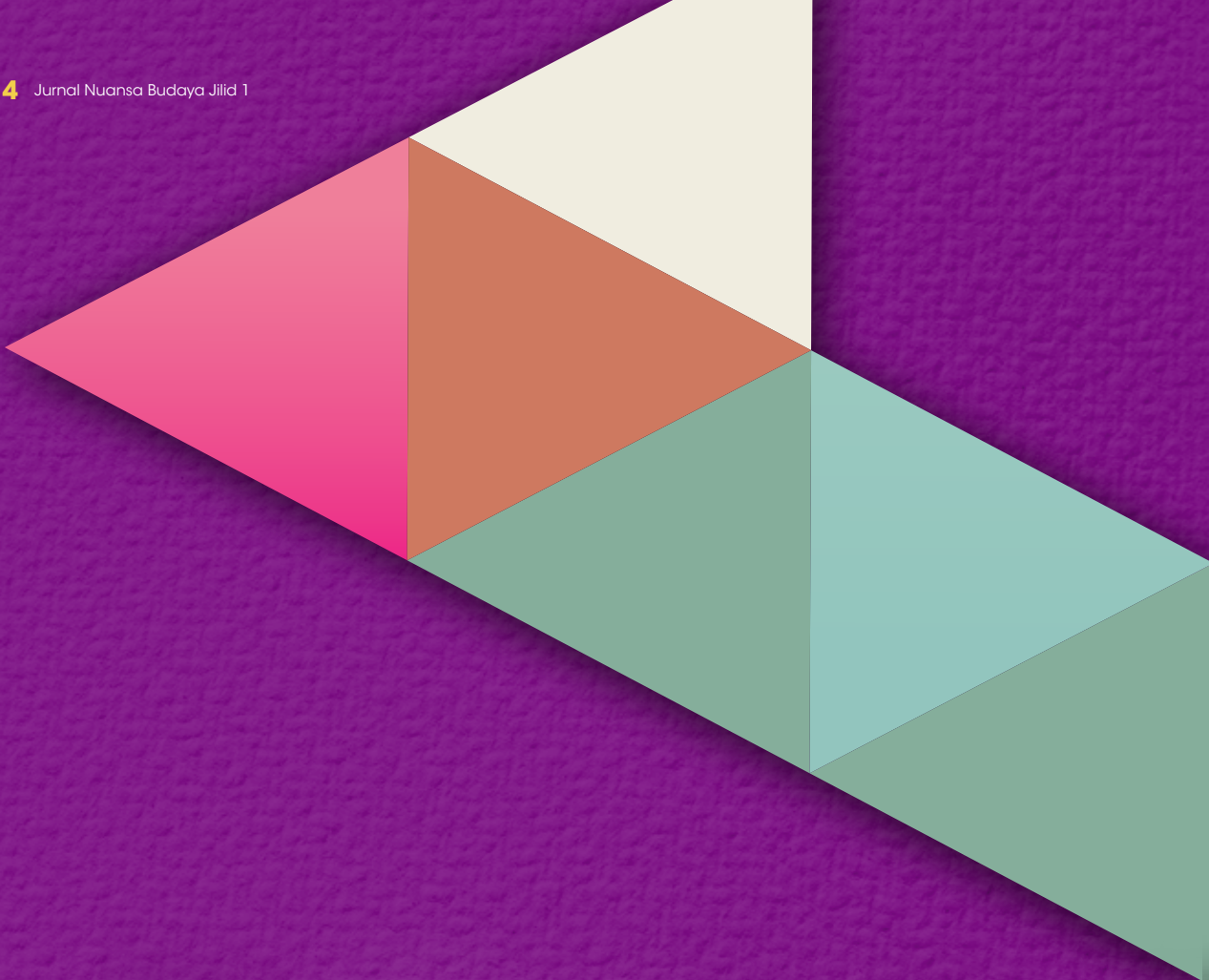
Etnik Murut Tahol mempunyai pengetahuan yang diwarisi yang mampu menjamin kesinambungan hidup mereka. Misalnya dalam proses pembukaan hutan baharu untuk penanaman padi bukit atau *atangumoh* fasa-fasa tertentu perlu diikuti selain akur dengan pantang larang. Setiap fasa dalam proses *atangumoh* dikawal oleh pantang larang. Jika pantang larang ini tidak diikuti mereka percaya akan berlaku bencana terhadap mereka yang terlibat. Kajian ini menunjukkan amalan tradisi *atangumoh* masih kekal hingga ke hari ini.

Kepercayaan animisme dan kepercayaan terhadap pantang larang dalam masyarakat etnik Murut Tahol yang mendiami kawasan pedalaman masih berakar umbi. Sebagai sebahagian daripada penghuni alam mereka berkongsi dengan hidupan lain. Kepatuhan terhadap pantang larang dapat menjamin kehidupan yang harmoni antara sesama makhluk kerana pantang larang adalah cara untuk menghormati kehidupan makhluk yang lain. Ini menunjukkan bahawa kelestarian sesuatu masyarakat bergantung kepada cara hidup dan pengetahuan mereka agar seimbang dengan alam.

Dalam hal pembukaan tanah untuk penanaman padi bukit, masyarakat Murut Tahol sangat prihatin terhadap makhluk yang dianggap mempunyai kuasa. Mereka percaya ratu padi iaitu *ara kauli* mempunyai kuasa dan dengan demikian perasaannya harus dijaga. Hal ini kerana kemarahan ratu padi dapat memberikan impak negatif terhadap kehidupan masyarakat dari segi kesuburan tanaman dan sumber rezeki pada masa akan datang.

RUJUKAN

- Dyg Hadzlina Quintan Haji Abg Shokeran & Mohamad Maulana Magiman. (2020). Ritual dalam Upacara Gawe Padi Masyarakat Salako di Daerah Sematan, Lundu Sarawak: *International Conference on Social Sciences and Humanities, Universiti Putra Malaysia*.
- Kntayya Mariappan & Paul Porodong. (2012). *Murut dan Pelbagai Etnik Kecil Lain di Sabah*, Institut Terjemahan & Buku Malaysia.
- Pg Ismail Pg Musa Siti Zubaidah Ismail Narizan Abdur Rahman. (2018). Amalan Sogit ke atas Anak Negeri Sabah Beragama Islam di Mahkamah Anak Negeri: Kajian dari Perspektif Hukum: *Jurnal Islam dan Masyarakat Kontemporari*, 19 (2018), 1-17.





Elemen Asas dan Mesej
**DALAM LIRIK LAGU YANG
MENGIRINGI TARIAN
TRADISIONAL CERACAP
INAI DI JOHOR**

ELEMEN ASAS DAN MESEJ DALAM LIRIK LAGU YANG MENGIRINGI TARIAN TRADISIONAL CERACAP INAI DI JOHOR

Eldawati Laung

Unit Komunikasi Korporat
Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara

ABSTRAK

Masyarakat Johor memiliki pelbagai tarian tradisional. Salah satu daripadanya ialah Tarian Ceracap Inai yang pada asalnya dipersembahkan di istana dan terkenal di daerah Muar. Pada masa ini, Tarian Ceracap Inai dipersembahkan dalam acara yang melibatkan kenamaan dan majlis perkahwinan. Sehingga kini, terdapat dua tulisan yang membicarakan tentang Tarian Ceracap Inai iaitu Ruzita Alias (2011) dan Khalid Mohamad Nor (2013). Tulisan Ruzita Alias (2011) lebih membicarakan tentang pengertian dan sejarah Tarian Ceracap Inai secara umum dan tidak menyentuh tentang elemen dalam tarian tersebut. Manakala, Khalid Mohamad Nor (2013) mengamati elemen-elemen asas, tetapi tidak membicarakan tentang mesej dalam lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai. Oleh yang demikian, kajian ini diusahakan dengan tujuan untuk merumuskan elemen asas Tarian Ceracap Inai dan menganalisis mesej dalam lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai. Kajian ini memberikan fokus terhadap Tarian Ceracap Inai yang dipersembahkan di Kampung Baharu Melayu, Batu 28 Lenga, Muar Johor. Kajian ini menggunakan pendekatan secara kualitatif yang melibatkan kaedah pemerhatian, temu bual dan kajian kepustakaan. Kajian ini mendapati terdapat sekurang-kurangnya empat elemen asas dalam Tarian Ceracap Inai. Elemen ini merangkumi pergerakan tari, peralatan (Ceracap Inai), busana dan lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai. Empat elemen asas ini dititikberatkan dalam sesuatu persembahan dan sekali gus memelihara keaslian Tarian Ceracap Inai supaya kekal sepanjang zaman. Selain itu, kajian ini juga mendapati bahawa mesej lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai ini mengandungi nilai-nilai yang mulia menurut ajaran Islam dan kebudayaan Melayu.

Kata kunci : *Tarian Tradisional Melayu, Kebudayaan Negeri Johor, Ceracap Inai*

PENGENALAN

Tarian tradisional merupakan sejenis seni gerak yang mengandungi gerakan tubuh badan yang mempunyai unsur-unsur keindahannya yang tersendiri. Tarian dapat dipersembahkan melalui pergerakan tangan, kaki, badan, mata dan anggota badan yang lain. Menurut Sachs (1963), seni tari merupakan gerakan berirama. Ia merupakan pengucapan jiwa manusia melalui gerak-geri berirama yang indah. Masyarakat Melayu mempunyai pelbagai jenis tarian yang dikatakan kaya dengan keindahan gerak-geri dalam seni tari. Setiap gerakan mempunyai maksud yang tersendiri dan beridentitikan negeri-negeri di Malaysia. Antaranya, Tarian Canggung di Perlis, Tarian Mak Inang Ghenek di Kedah, Tarian Dabus di Perak, Tarian Saba' Terengganu, Tarian Labi-labi di Pahang, Tarian Piring di Negeri

Sembilan dan Tarian Limbai di Sabah dan banyak lagi. Pada masa kini, tarian tradisional biasanya ditarikan ketika meraikan sesuatu perayaan ataupun ditarikan ketika majlis perkahwinan (*Pemetaan Budaya*, 2020).

Kajian ini memberikan fokus terhadap tarian tradisional Ceracap Inai yang terkenal dan masih ditarikan di Kampung Baharu Melayu Batu 28, Lenga di Muar, Johor. Muar merupakan salah satu daripada 10 daerah yang terdapat di negeri Johor dan berkeluasan 33,466 ekar serta meliputi 11 mukim iaitu Mukim Bandar, Jalan Bakri, Parit Bakar, Bukit Kepong, Sungai Raya/Sungai Terap, Parit Jawa, Sri Menanti, Sungai Balang, Jorak, Air Hitam dan Lenga. Tarian Ceracap Inai dipercayai berasal daripada Istana Raja Melaka (*Catatan Penyelidikan Awal Tarian Ceracap Inai*, 1975). Selain Tarian Ceracap Inai, daerah Muar turut terkenal dengan beberapa tarian tradisional lain seperti Zapin Lenga dan Zapin Putar Alam. Tarian Ceracap Inai dikatakan mula ditarikan oleh dayang-dayang istana di hadapan sultan dan para pembesar negeri, selain majlis-majlis keraian raja. Unsur-unsur seperti “sembah” dan “ampun” dapat dilihat dalam persembahan tarian ini. Pergerakan ini membawa perlambangan sembah hormat kepada para tetamu yang hadir. Pada asalnya, tarian ini ditarikan oleh penari dalam bilangan yang ganjil. Namun, dalam perkembangan semasa, tarian ini ditarikan secara berpasangan oleh penari lelaki dan wanita, atau juga ditarikan oleh penari-penari wanita sahaja. Bilangan penari biasanya terdiri dari lima (5) hingga lapan (8) orang setiap kali persembahan. Tarian ini ditarikan dengan para penari membawa sebuah alat yang dikenali sebagai “Ceracap Inai”. Pada zaman dahulu, Ceracap Inai diperbuat daripada tembaga. Akan tetapi, kini Ceracap Inai dibuatkan dengan menggunakan kayu yang berukirkan flora dan fauna serta mempunyai empat cabang. Bahagian tengah Ceracap Inai dihiasi dengan bunga emas dan perak. Pada bahagian hujung cabang Ceracap Inai ditempatkan ruang untuk meletakkan lilin (Khalid Mohamad Nor, 2013).

Sehingga kini, terdapat dua tulisan yang membicarakan tentang Tarian Ceracap Inai, iaitu tulisan Ruzita Alias bertajuk *Citra Seni* (2011) dan Khalid Mohamad Nor bertajuk *Tarian Ceracap Inai* (2013). Tulisan Ruzita Alias (2011) lebih membicarakan tentang pengertian dan sejarah Tarian Ceracap Inai secara umum dan tidak menyentuh tentang elemen dalam tarian tersebut. Manakala, Khalid Mohamad Nor (2013) meskipun mengamati elemen-elemen asas, tetapi tidak membicarakan tentang mesej dalam lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai. Kedua-dua tulisan tersebut akan disoroti secara lebih lanjut pada bahagian Kajian Lepas. Pada tahap ini, memadai dijelaskan bahawa kajian ini penting bagi melengkapkan pengkajian dan dokumentasi terhadap Tarian Ceracap Inai, khususnya dengan membicarakan elemen-elemen asas tarian tersebut termasuk mesej dalam lirik lagu yang mengiringinya.

OBJEKTIF

Sehubungan itu, kajian diusahakan dengan tujuan untuk merumuskan elemen asas Tarian Ceracap Inai dan menganalisis mesej dalam lirik lagu yang mengiringi tarian tersebut.

KAJIAN LEPAS

Sehingga kini, kebanyakan penulisan berkaitan Tarian Ceracap Inai cenderung mengulas tentang pengertian tarian tradisional ini. Rata-rata kajian kurang menitikberatkan elemen asas yang perlu ada dalam tarian ini. Tulisan Ruzita Alias (2011) lebih membicarakan tentang pengertian dan sejarah Tarian Ceracap Inai secara umum dan tidak menyentuh tentang elemen yang terdapat dalam tarian tersebut. Menurut Ruzita Alias (2011:14), Tarian Ceracap Inai mempunyai hubungan dengan sejarah Kesultanan Melayu Melaka. Dalam perkembangan semasa, tarian ini didapati masih ditarikan di

Kampung Baharu Lenga, Muar, Johor. Tarian ini ditarikan dengan membawa alatan seperti bunga-bunga emas dan bercahayakan api lilin yang membawa maksud sebagai sinaran kebahagiaan dan kesejahteraan. Tulisan ini mengandungi maklumat yang lebih bersifat umum, dan justeru tidak secara khusus membicarakan tentang elemen-elemen asas tarian tersebut.

Tulisan Khalid Mohamad Nor (2013) pula memfokuskan tentang gerak-geri Tarian Ceracap Inai yang merangkumi konsep sembah dan maknanya, cara memegang Ceracap Inai, gerakan asas Tarian Ceracap Inai dan pergerakan serang-balas. Setiap ragam dalam tarian ini dirungkai dengan terperinci berserta dengan komposisi gerak-geri Tarian Ceracap Inai, iaitu bermula dari awal hingga ke akhir pergerakan tari. Pelbagai komposisi dan ragam tari dijelaskan secara terperinci dan jelas. Ini secara tidak langsung dapat memudahkan pembaca untuk mempelajari Tarian Ceracap Inai. Pergerakan tarian diperjelaskan dengan gambaran pergerakan asas yang mempunyai unsur-unsur pergerakan silat. Mengikut Khalid Mohamad Nor, pergerakan asas dalam Tarian Ceracap Inai diambil daripada pergerakan silat seperti pergerakan serang-balas. Tidak dinafikan bahawa buku Khalid Mohamad Nor turut menyentuh soal sejarah, peralatan dan busana. Akan tetapi, buku ini tidak menyentuh soal mesej yang mengiringi Tarian Ceracap Inai. Dalam konteks ini, kajian ini dapat memberikan sumbangan yang berbeza, iaitu dengan turut meneliti mesej yang terkandung dalam lirik lagu yang mengiringi tarian Ceracap Inai.

Adalah menarik dinyatakan bahawa Tarian Ceracap Inai dikatakan mempunyai persamaan dengan Tarian Inai yang ditarikan di Sumatera Utara, antaranya di daerah Langkat, Deli, Serdang, Asahan dan Labuhan Batu. Mengikut Retno Ayumi (2014), Tarian Inai di Sumatera Utara ditarikan di hadapan pengantin dan majlis keramaian. Walau bagaimanapun, Tarian Inai tidak membawa peralatan Ceracap Inai, sebagaimana Tarian Ceracap Inai yang ditarikan di Kampung Baharu Melayu Batu 28, Lenga Muar Johor.

PENDEKATAN PENYELIDIKAN

Kajian ini menggunakan pendekatan secara kualitatif yang melibatkan kaedah pemerhatian, temu bual dan kajian kepustakaan. Kajian ke lapangan dilakukan di Kampung Baharu Melayu Batu 28, Lenga Muar, Johor selama empat hari. Pelawaan daripada Tuan Haji Rahmat (Gambar 1), Ketua Kampung Baharu Melayu Batu 28 telah banyak membantu dalam kajian ini. Perjalanan ke Kampung Baharu Melayu mengambil masa lebih kurang tiga jam dari Johor Bahru. Kampung yang didiami oleh rata-rata masyarakat Melayu ini dilengkapi dengan pelbagai kemudahan asas seperti balai raya, masjid, klinik, sekolah dan sebagainya. Sehingga kini, persembahan Tarian Ceracap Inai masih lagi aktif dipersembahkan di kampung ini. Salah satu kumpulan yang masih aktif ialah Kumpulan Tarian Ceracap Inai yang diketuai oleh Syukor Basir (Gambar 2) dan dibantu oleh Rashidah Rabu (Gambar 3). Mereka merupakan antara pewaris Tarian Ceracap Inai di kampung ini. Antara informan yang ditemu bual ialah Syukor yang mula bergiat aktif dalam persembahan Tarian Ceracap Inai seawal tahun 1940-an. Selain itu ialah Rashidah yang mewarisi seni Tarian Ceracap Inai daripada Allahyarham ayahnya yang dikenali dengan nama Pak Rabu. Syukor dan Rashidah turut menubuhkan Kumpulan Tarian Ceracap Inai (Gambar 4) yang sering diundang untuk mengadakan persembahan di majlis keramaian dan perkahwinan di sekitar daerah Muar. Informan lain yang turut ditemu bual ialah Muhidin Diran (Gambar 5) yang merupakan salah seorang ahli kumpulan pemuzik Gabungan Seri Setia Ghazal yang dianggotai oleh lapan orang pemain muzik dan seorang penyanyi. Kumpulan ini sering mengikuti dan mengiringi kumpulan Tarian Ceracap Inai ketika mengadakan persembahan (Gambar 6 & 14).

Pemerhatian awal dilakukan bagi tujuan meninjau elemen asas tarian ini. Elemen ini meliputi pergerakan tari, busana dan peralatan yang digunakan dalam tarian. Pemerhatian seterusnya adalah pemerhatian sebenar yang berfokus kepada usaha untuk memperolehi maklumat pada setiap elemen yang diamati. Kaedah temu bual dijalankan bersama pewaris-pewaris tarian sebagai informan, selain

Ketua Kampung Baharu Melayu dan kumpulan pemuzik yang mengiringi persembahan Tarian Ceracap Inai di kampung tersebut. Bagi melengkapkan kajian ini, kaedah ke perpustakaan turut dilakukan bagi memperoleh bahan-bahan berkaitan tarian tradisional, terutamanya Tarian Ceracap Inai.

PERBINCANGAN PENYELIDIKAN

Elemen Asas Tarian Tradisional Ceracap Inai di Johor

Kajian ini berhasil dalam mengenal pasti empat elemen asas Tarian Ceracap Inai yang dipersembahkan di Kampung Baharu Melayu Batu 28, Lenga Muar, Johor. Elemen asas yang pertama merujuk kepada pergerakan “sembah” dan “ampun” sambil duduk bertimpuh. Gerak-geri “sembah” dan “ampun” dapat diamati dari awal hingga ke akhir pergerakan Tarian Ceracap Inai. Unsur “sembah” dan “ampun” menjadi perlambangan terhadap perbuatan merendah diri dan memberikan tanda hormat. Menurut Pusat Rujukan Persuratan Melayu (2020), perkataan “sembah” membawa maksud “mengunjukkan sesuatu dengan hormat”. Manakala, perkataan “ampun” pula bermaksud “kebebasan daripada hukuman”, selain boleh memberikan maksud “meminta maaf atas segala kesalahan”. Gerak-geri “sembah” dan “ampun” sebagai tanda hormat dan merendah diri para penari dalam mempersembahkan tarian ini. Dapat dikatakan bahawa gerak-geri ini dapat menjelaskan sejarah awal tarian ini yang asalnya ditarikan di istana di hadapan sultan.

Elemen asas yang kedua ialah penggunaan alat Ceracap Inai (Gambar 7). Ceracap Inai adalah bekas bercabang empat dan pada setiap hujung bekas tersebut mempunyai ruang khas untuk mendirikan lilin dan membolehkan api lilin dinyalakan dengan api. Cahaya lilin dapat menggambarkan kesejahteraan dan kebahagiaan dalam kehidupan. Nama tarian iaitu “Ceracap Inai” merujuk kepada “bekas” dan “tari”. Ceracap Inai dikaitkan dengan tari kerana ketika Tarian Ceracap Inai ditarikan, para penari membawa 'Ceracap Inai'. Oleh itu, tarian ini dinamakan sebagai “Ceracap Inai”. Pada asalnya, “bekas” atau Ceracap Inai diperbuat daripada tembaga. Tetapi pada masa kini, Ceracap Inai diperbuat daripada kayu yang berukirkan flora dan fauna, namun masih mengekalkan empat cabang pada hujungnya. Pada masa dahulu, ruang bercabang empat tersebut digunakan untuk meletakkan bahan-bahan berinai seperti air tepung tawar, daun sepuluh dua tangkai, inai yang telah ditumbuk atau digiling halus, dan beras kunyit. Inai merujuk kepada warna merah yang diperolehi daripada daun pokok inai yang ditumbuk halus bersama bahan-bahan lain seperti arang, kunyit dan beberapa bahan lain, dan kemudiannya disalut pada kuku dan jari pengantin (kebiasaannya pengantin perempuan) selama sehari semalam, sebelum kemudiannya dibuka dan dibasuh. Warna inai (merah) melekat pada kuku dan jari yang diinai dianggap sebagai melambangkan kesucian. Pada bahagian tengah Ceracap Inai, dihiasi dengan bunga emas dan perak yang membawa maksud kepada kemewahan. Pada masa dahulu, bunga emas dan perak merupakan ufti yang dihadiahkan kepada raja oleh keluarga Diraja, para pembesar dan ketua pemerintah sebagai tanda terima kasih dan taat setia mereka kepada raja yang memerintah. Pada bahagian bawah kayu bercabang empat itu diletakkan pula penahan bagi menampung kayu tersebut untuk dipegang oleh para penari pada sebelah tangan kanan mereka. Tangan kiri penari pula digerakkan mengikut gerak-geri Tarian Ceracap Inai.

Elemen asas yang ketiga ialah busana penari. Menurut Syukor (temu bual, 25 April 2010) penari lelaki memakai pakaian baju kurung Teluk Belanga (berdagang luar atau berdagang dalam) dan bersongkok hitam. Baju kurung Teluk Belanga merupakan salah satu identiti bagi masyarakat Melayu di Johor, serta dipakai sejak zaman pemerintahan Sultan Johor, Almarhum Baginda Sultan Abu Bakar yang bersemayam di Teluk Belanga, Singapura pada sekitar tahun 1800-an. Disebabkan ini, pakaian tersebut dikenali sebagai baju kurung Teluk Belanga. Bagi penari wanita pula, mereka mengenakan busana kebaya labuh atau baju kurung Teluk Belanga dan berkain ombak mengalun. Terdapat juga

penari wanita yang memakai kain selimpang yang dinamakan sebagai “Dagang Bertelungkuh”. Tidak ketinggalan ialah beberapa perhiasan di bahagian dada dan kepala sebagai penyeri (Gambar No. 8 hingga No. 13).

Elemen asas yang keempat ialah mesej dalam lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai. Muzik merupakan pelengkap kepada sesuatu tarian. Pada masa dahulu, alat-alat muzik yang digunakan bagi mengiringi Tarian Ceracap Inai terdiri daripada gendang, kompang dan gong. Bagi merencanakan irama muzik yang mengiringi Tarian Ceracap Inai, peralatan muzik tambahan seperti gambus, akordian, biola, tamborin dan marakas kemudiannya digunakan. Merujuk kepada lirik lagu, setiap rangkap lirik lagu mengandungi perkataan “Ceracap Inai”, dan akan dinyanyikan secara beramai-ramai oleh pemuzik serta orang ramai yang menyaksikan tarian tersebut.

Mesej dalam Lirik Lagu yang Mengiringi Tarian Ceracap Inai di Johor

Seterusnya, mesej yang ingin disampaikan dalam lagu tarian ini bukan sahaja merujuk sebagai tanda hormat kepada sultan atau pembesar negeri, tetapi turut meraikan pengantin baharu ketika upacara berinai yang lazimnya diadakan sehari sebelum berlangsungnya majlis pernikahan kedua pengantin di rumah keluarga masing-masing. Upacara berinai diserikan dengan beberapa persembahan sebagai hiburan untuk meraikan pengantin baharu dan para tetamu. Berikut ialah petikan lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai yang dikongsikan oleh Encik Muhidin Diran (tembu bual, 25 April 2010):-

Lirik Lagu Ceracap Inai

Sayang Ceracap Inai menjunjunglah inai,
Inai diletaklah cawan di dalam cawan,
Kami sembahkanlah inai tarian inai,
Ceracap sayang,
Tarian asli budaya kebudayaan.

Sayang Ceracaplah Inai menjunjunglah inai.
Pantun disusunlah sayang rangkap-rangkapan,
Dengan Bismillahlah inai mencecahkan inai,
Ceracap sayang,
Inai dicecahlah tangan ditapak tangan.

Ceracaplah Inai mencecah inai,
Kedua pengantin bistari dalam majlis,
Dengan Bismillah inai menjejak inai,
Ceracap sayang,
Inai dijejaklah manis dijari manis.

Kalau indahlah sayang katakan indah,
Kapal belayarlal sayang dimalam hari,
Bukannya sembahlah inai sebarang sembah,
Ceracap sayang,
Kami sembahkan untuk pengantin baru.

Salam dan ta'zim kami lafazkan,
Di majlis keraian kami adakan,
Satu acara kami sembahkan,
Tarian Ceracap Inai kami namakan.

Salam dan ta'zim kami lafazkan,
Pada hadirin-hadirat budiman,
Pengantin diarak ke pelamin gemerlapan,
Tanda tarian inai akan dimulakan.

Ceracap Inai tarian kebudayaan,
Tarian asli zaman berzaman,
Andainya ada salah dan keraguan,
Pada hadirin dipohon ampunkan.

Anak tionglah sayang melompat-lompat,
Lompatlah marilah sayang di tepi paya,
Hiduplah kita hai insan mestilah muafakat,
Apa dibuat jaya akan berjaya.

Tari Ceracaplah Inai jadi kenangan,
Untuk tuntunan budiman pada budiman,
Persembahan kamilah inaikan ditamatkan,
Silap dan salah hai tuan harap ma'afkan.

Rangkap pertama lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai membawa maksud penggunaan inai kepada pengantin yang merupakan adat dalam masyarakat Melayu. Rangkap kedua pula menjelaskan tentang penggunaan inai pada tangan pengantin yang dimulai dengan ucapan “Bismillah”. Jelas dalam rangkap kedua memperlihatkan adanya unsur-unsur Islam dalam kehidupan masyarakat Melayu, yang dari segi adabnya dituntut untuk memulakan sesuatu perbuatan mulia dengan ungkapan dalam bahasa Arab, iaitu “Bismillah” yang bermaksud “Dengan nama Allah SWT”. Rangkap ketiga menjelaskan tentang cara meletakkan ataupun menggunakan inai pada tangan pengantin yang dimulai dengan jari manis terlebih dahulu. Hal ini secara tidak langsung memperlihatkan adanya unsur-unsur Islam kerana sunnah Rasulullah SAW memakai cincin pada jari manis. Rangkap keempat pula menyatakan tujuan Tarian Ceracap Inai dipersembahkan iaitu untuk meraikan pengantin serta menghiburkan para tetamu yang hadir. Seterusnya, rangkap kelima menjelaskan bahawa setelah selesai meletakkan inai pada jari pengantin, pengantin diarak ke pelamin dan seterusnya Tarian Ceracap Inai dipersembahkan. Rangkap keenam pula menyatakan permohonan maaf atas segala kesilapan ketika tarian dipersembahkan. Rangkap ketujuh pula menyampaikan mesej tentang kepentingan hidup bermuafakat. Muafakat di sini membawa maksud persetujuan atau kata sepakat yang dicapai secara bersama atas perkara tertentu. Untuk menikmati kejayaan mahupun kemakmuran bersama, masyarakat diseru supaya hidup bermuafakat. Rangkap terakhir sekali lagi menyatakan permohonan maaf sekiranya berlaku kesilapan yang mengguris hati mereka yang menyaksikan tarian ini. Adalah jelas bahawa mesej-mesej yang terkandung dalam lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai menganjurkan nilai-nilai yang mulia menurut ajaran Islam dan kebudayaan Melayu.

RUMUSAN

Secara keseluruhannya, kajian ini dapat mengenal pasti empat elemen asas. Elemen asas yang pertama merujuk kepada pergerakan “sembah” dan “ampun” sambil duduk bertimpuh. Elemen asas yang kedua ialah penggunaan alat Ceracap Inai. Elemen asas yang ketiga ialah busana penari. Elemen asas yang keempat ialah mesej dalam lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai. Empat elemen asas ini penting difahami dalam usaha untuk memelihara keaslian Tarian Ceracap Inai. Dapatan ini diharap dapat menambah korpus kajian berkaitan Tarian Ceracap Inai yang sebelumnya telah sedia diusahakan oleh Ruzita Alias (2011) dan Khalid Mohamad Nor (2013). Sebagaimana yang telah dinyatakan, kajian Ruzita Alias (2011) cenderung mencatatkan tentang sejarah dan pengertian tarian tersebut. Tidak dinafikan bahawa kajian Khalid Mohamad Nor (2013) telah terlebih dahulu meneliti secara terperinci elemen-elemen asas tarian Ceracap Inai, yang antaranya merangkumi pergerakan termasuk konsep sembah dan maknanya, cara memegang Ceracap Inai, gerakan asas Tarian Ceracap Inai dan juga gerak serang-balas. Kajian Khalid Mohamad Nor merumuskan bahawa pergerakan Tarian Ceracap Inai mempunyai unsur-unsur pergerakan silat. Walau bagaimanapun, kajian Khalid Mohamad Nor tidak membicarakan tentang mesej dalam lirik lagu yang mengiringi Tarian Ceracap Inai. Dalam konteks ini, kajian ini berserta dengan dapatan yang diperoleh diharap dapat memberikan sumbangannya dan sekali gus memperkayakan lagi korpus kajian berkaitan Tarian Ceracap Inai.

RUJUKAN

- Catatan penyelidikan awal Tarian Ceracap Inai.* (1975). [Bahan Tidak Terbit]. Pusat Sumber Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara Johor, Johor Bahru.
- Sachs, C. (1963). *World history of the dance.* W.W. Norton.
- Khalid Mohamad Nor. (2013). *Tarian Ceracap Inai.* Istana Budaya, Kementerian Penerangan, Komunikasi dan Kebudayaan Malaysia.
- Pemetaan budaya.* (2020). Laman Sesawang Rasmi Jabatan Kesenian dan Kebudayaan Negara (JKKN). <https://pemetaanbudaya.my/subcategory/state/2>.
- Pusat rujukan persuratan Melayu.* (2020). <https://prpm.dbp.gov.my/>
- Ruzita Alias. (2011). *Citra seni.* Perpustakaan Negara Malaysia, Kementerian Penerangan, Komunikasi dan Kebudayaan Malaysia.

GAMBAR

Lampiran



Gambar 1 : Tuan Haji Rahmat Idris ketika diwawancara di Balai Raya Kampung Baharu Melayu, Batu 28 Lenga Muar, Johor



Gambar 4 : Kumpulan Tarian Ceracap Inai Kampung Baharu Melayu Batu 28 Lenga, Muar, Johor



Gambar 2 : Syukor Basir merupakan individu yang aktif dalam Tarian Ceracap Inai di Kampung Baharu Melayu, Batu 28 Lenga Muar, Johor



Gambar 5 : Muhidin Diran merupakan salah seorang ahli kumpulan pemuzik Gabungan Seri Setia Ghazal yang sering mengiringi kumpulan Tarian Ceracap Inai



Gambar 3 : Rashidah Rabu antara individu meneruskan Tarian Ceracap Inai di Kampung Baharu Melayu Batu 28, Lenga Muar, Johor



Gambar 6 : Kumpulan Pemuzik yang mengiringi persembahan Kumpulan Tarian Ceracap Inai, Kampung Baharu Melayu Batu 28 Lenga, Muar, Johor



Gambar 7 : Ceracap Inai yang digunakan dalam Tarian Ceracap Inai oleh Kumpulan Tarian Ceracap Inai, Kampung Lenga, Muar, Johor



Gambar 11 : Seluar pelengkap kepada baju Melayu



Gambar 8 : Baju Kurung Teluk Belanga digunakan bagi penari wanita



Gambar 12 : Kain sampin yang digunakan oleh penari lelaki



Gambar 9 : Kain sebagai pelengkap baju kurung untuk penari wanita



Gambar 13 : Penari berpakaian lengkap semasa menarikan tarian



Gambar 10 : Baju kurung Melayu Teluk Belanga yang digunakan oleh penari lelaki



Gambar 14 : Kumpulan muzik yang mengiringi persembahan Tarian Ceracap Inai



JABATAN KEBUDAYAAN DAN KESENIAN NEGARA
Aras 16, 18, 19, 26, 27, 30 & 34, Menara TH Perdana,
Lot 1001, Jalan Sultan Ismail,
50250 Kuala Lumpur.

☎ 03 2614 8200 📠 03 2697 0884 🌐 www.jkkn.gov.my

JKKN
JABATAN KEBUDAYAAN
& KESENIAN NEGARA
جهاز kebudayaan و فنون

SALURAN MEDIA
SOSIAL JKKN



**#MYSENIBUDAYA
MALAYSIA**

ISSN 2976-2391



9 7 7 2 9 7 6 2 3 9 0 0 5

