



# Spektrum Seni Persembahan

Editor

Lena Farida Hussain Chin  
Hafzan Zannie Hamza  
Muchammad Bayu Tejo Sampurno

# SPEKTRUM SENI PERSEMBAHAN



# SPEKTRUM SENI PERSEMBAHAN

## **Editor**

Lena Farida Hussain Chin  
Hafzan Zannie Hamza  
Muchammad Bayu Tejo Sampurno



الطبعة الأولى: ٢٠٢٤  
PENERBIT UNIVERSITI PENDIDIKAN SULTAN IDRIS

PENERBIT UNIVERSITI PENDIDIKAN SULTAN IDRIS

2024

Cetakan Pertama 2024

© Universiti Pendidikan Sultan Idris, 2024

Hakcipta terpelihara. Tiada bahagian daripada terbitan ini boleh diterbitkan semula, disimpan untuk pengeluaran atau ditukarkan ke dalam sebarang bentuk atau dengan sebarang alat juga pun, sama ada dengan cara elektronik, gambar serta rakaman dan sebagainya tanpa kebenaran bertulis daripada Penerbit Universiti Pendidikan Sultan Idris terlebih dahulu.

Diterbitkan di Malaysia oleh

Universiti Pendidikan Sultan Idris

35900 Tanjong Malim, Perak Darul Ridzuan, Malaysia. Tel : 05-4506000, Faks : 05-4595169

Laman Sesawang : [www.upsi.edu.my](http://www.upsi.edu.my) E-mel : [penerbit@upsi.edu.my](mailto:penerbit@upsi.edu.my)

Rekaan muka depan oleh Muchammad Bayu Tejo Sampurno



Data Pengkatalogan-dalam-Penerbitan

Perpustakaan Negara Malaysia

Rekod katalog untuk buku ini boleh didapati  
dari Perpustakaan Negara Malaysia

ISBN 978-629-495-067-2



Data Pengkatalogan-dalam-Penerbitan

Perpustakaan Negara Malaysia

Rekod katalog untuk buku ini boleh didapati  
dari Perpustakaan Negara Malaysia

eISBN 978-629-495-068-9



## KANDUNGAN

|                                                                                                                               |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <i>Pengenalan</i>                                                                                                             | <i>vi</i> |
| Begendang Sarawak: Persembahan Tradisional Masyarakat Melayu Sarawak<br><b>Nurulakmal Abdul Wahid</b>                         | 1         |
| <i>Effort</i> , Labanotasi dan Penulisan Motif: Penggunaan Kaedah Laban di Malaysia<br><b>Leng Poh Gee</b>                    | 11        |
| Pengaplikasian 'Permainan Teater' Sebagai Alat Pembelajaran Dalam Latihan Lakonan<br><b>Mardiana Ismail</b>                   | 21        |
| Motif Seni Reka Lantai Dalam Tari Tradisional Melayu<br><b>Hafzan Zannie Hamza</b>                                            | 31        |
| Etiologi Tradisional dan Struktur Ritual Berasik dari Perspektif Orang Bajau Sama<br><b>Lena Farida Hussain Chin</b>          | 43        |
| Perubahan Naratif Sakral Kepada Ritual dan Drama Sosial Sebagai Sebuah Bentuk <i>Performativity</i><br><b>Amsalib Pisali</b>  | 55        |
| Eksplorasi Imej Visual dan Prinsip Rekaan Dalam Penciptaan Rekaan Set Pentas<br><b>Zolkipli Abdullah</b>                      | 65        |
| Kaedah Rekonstruksi Elemen Tari Piring Dalam Penciptaan Koreografi Kontemporari<br><b>Mohd Fauzi Amirudin</b>                 | 75        |
| Penciptaan Semula Dabus Perak Sebagai Wadah Seni Persembahan Pentas<br><b>Abdul Hamid Chan</b>                                | 91        |
| <i>Teater Kandang</i> : Sebuah Alegori yang Merentasi Zaman Sebagai Kritik Politik<br><b>Mohammad Naquiddin Tajul Ariffin</b> | 101       |

# Pengenalan

Alhamdulillah, syukur kepada Allah SWT kerana dengan izin-Nya, buku ini berjaya disiapkan. Buku ini menghimpunkan pelbagai kajian yang memberi fokus kepada aspek seni persembahan dan budaya di Malaysia, merangkumi tarian, teater, dan seni visual. Karya ini dihasilkan sebagai usaha untuk menyumbang kepada khazanah ilmu dalam bidang seni persembahan tempatan, yang semakin relevan dalam konteks globalisasi dan perubahan budaya.

Buku ini dimulakan dengan kajian Begendang Sarawak: Persembahan Tradisional Masyarakat Melayu Sarawak oleh Nurulakmal Abdul Wahid yang mengupas warisan budaya Sarawak melalui tradisi begendang, sebuah persembahan yang signifikan dalam kalangan masyarakat Melayu di negeri itu. Seterusnya, Effort Labanotasi dan Penulisan Motif: Penggunaan Kaedah Laban di Malaysia oleh Leng Poh Gee membincangkan aplikasi Labanotasi dalam penulisan motif pergerakan, yang menjadi landasan dalam pengajian tari. Mardiana Ismail melalui Pengaplikasian 'Permainan Teater' sebagai Alat Pembelajaran dalam Latihan Lakonan membawa pembaca kepada kajian tentang penggunaan permainan teater sebagai pendekatan dalam melatih pelakon. Manakala Hafzan Zannie Hamza dalam kajiannya, Motif Seni Reka Lantai Dalam Tari Tradisional Melayu, menganalisis reka bentuk motif lantai dalam seni tari tradisional yang mempunyai makna yang tersendiri. Selanjutnya, Lena Farida Hussain Chin dalam Etiologi Tradisional dan Struktur Ritual Berasik dari Perspektif Orang Bajau Sama menyelami ritual berasik dalam budaya Bajau Sama. Begitu juga, Amsalib Pisali dalam Perubahan Naratif Sakral Kepada Ritual dan Drama Sosial Sebagai Sebuah Bentuk 'Performativity', mengupas perubahan dalam naratif sakral kepada bentuk ritual dan sosial. Eksplorasi seni visual pula dipaparkan melalui tulisan Zolkipli Abdullah dalam Eksplorasi Imej Visual dan Prinsip Rekaan Dalam Penciptaan Rekaan Set Pentas, yang menyentuh tentang peranan imej visual dalam mereka set pentas. Seterusnya, kajian Mohd Fauzi Amirudin dalam Kaedah Rekonstruksi Elemen Tari Piring Dalam Penciptaan Koreografi Kontemporari memfokuskan kepada elemen tarian tradisional dalam kontekstualisasi koreografi moden. Kajian Penciptaan Semula Dabus Perak Sebagai Wadah Seni Persembahan Pentas oleh Abdul Hamid Chan membawa pembaca kepada satu kajian transformasi seni Dabus sebagai medium persembahan kontemporari. Akhir sekali, Teater Kandang: Sebuah Alegori yang Merentasi Zaman Sebagai Kritik Politik oleh Mohammad Naquiddin Tajul Ariffin mengupas teater sebagai platform kritikan politik.

Buku ini diharapkan menjadi rujukan yang berguna kepada para pelajar, penyelidik, dan penggiat seni untuk lebih memahami kepelbagaian seni persembahan di Malaysia. Semoga karya ini dapat membuka ruang untuk lebih banyak kajian mendalam tentang seni dan budaya tempatan. Terima kasih yang tidak terhingga kami ucapkan kepada para penyumbang artikel yang berkongsi ilmu dan pengetahuan dalam buku ini. Juga tidak dilupakan kepada semua pihak yang terlibat secara langsung mahupun tidak langsung dalam menjayakan penerbitan ini.

*Sidang editor*

# ***Begendang* Sarawak: Persembahan Tradisional Masyarakat Melayu Sarawak**

Nurulakmal Abdul Wahid

## Pengenalan

Sarawak mempunyai pelbagai kumpulan etnik, antaranya termasuklah Iban, Bidayuh, Orang Ulu, Melanau, Melayu, Cina dan juga India. Kepelbagaian ini telah membentuk keunikan masyarakat Sarawak, terutamanya dari segi kesenian dan kebudayaan tradisional. Setiap etnik di Sarawak mempunyai kesenian, kebudayaan, adat resam dan identiti tersendiri, termasuklah masyarakat Melayu Sarawak. Masyarakat Melayu Sarawak mempunyai kesenian dan kebudayaan yang terdiri seperti *begendang*, zapin, hadrah serta seni pertahanan diri, iaitu silat. *Begendang* Sarawak merupakan satu seni persembahan tradisional yang diamalkan sejak dulu lagi dan berfungsi sebagai hiburan dalam majlis-majlis tertentu (Abdul Wahid, 2018). Persembahan ini merupakan produk seni budaya masyarakat Melayu Sarawak kerana kegiatannya memberi impak pada setiap masyarakat setempat. Hubungan silaturahim antara kaum terbentuk melalui persembahan ini yang menyerikan majlis-majlis keramaian seperti majlis perkahwinan, kelahiran, masuk rumah baharu dan seumpamanya.

Gendang Melayu Sarawak atau lebih dikenali sebagai *begendang* merupakan persembahan ensemble yang merangkumi muzik, tari dan nyanyian (pantun) (Narawi, 2016). Istilah tersebut digunakan dalam masyarakat Melayu Sarawak. Terdapat juga daerah atau kampung menggunakan istilah *bermukun* (berpantun) dan juga *nopeng* (menari sambil menutup muka). Walaupun mempunyai pelbagai istilah, kesenian ini tetap sama dan menjadi kesenian tradisi dalam masyarakat Melayu Sarawak. Persembahan *begendang* biasanya dipersembahkan semasa majlis perkahwinan, bertunang, majlis rasmi, perkhatan, pindah rumah dan sebagainya. Kemeriahan bunyi pukulan gendang serta nyanyian pantun oleh *seh gendang* dapat memanggil penduduk di kampung bersebelahan atau seberang sungai (Jamal Jauhari, temu bual, Mei 16, 2023). Pukulan gendang dan gerak tandak yang bertenaga menarik perhatian pengunjung pada majlis-majlis tertentu. Pada masa dahulu, persembahan *begendang* ini berfungsi sebagai aktiviti mencari jodoh dalam kalangan anak muda di kampung-kampung dan berjaya menarik minat mereka. Akan tetapi, pada masa ini, fungsi ini tidak lagi diamalkan disebabkan peredaran zaman. Kini, kebanyakan persembahan *begendang* hanya dipersembahkan dalam majlis perkahwinan sebagai hiburan untuk pengunjung dan majlis rasmi sebagai persembahan pentas.

Sejak beberapa tahun kebelakangan ini, pelbagai usaha dilakukan untuk memelihara dan memulihara persembahan tradisional ini dengan cara mempromosikannya sebagai warisan budaya Sarawak. Kesenian tradisional ini melambangkan identiti dan budaya masyarakat di Sarawak, khususnya komuniti Melayu.

## Persembahan Tradisional *Begendang* Masyarakat Melayu Sarawak

*Begendang* mempunyai tiga elemen utama, iaitu bergendang, bermukun dan bertandak. Ketiga-tiga elemen ini penting dalam persembahan *begendang* dan mempunyai keunikannya yang tersendiri. Pelbagai istilah digunakan dalam masyarakat setempat bagi persembahan ini. Antaranya termasuklah, *begendang*, *nopeng*, *bertandak*, *bermukun* atau *mukun*. Setiap istilah ini mempunyai maksud yang berbeza mengikut definisi setiap elemen. Menurut Razali Haji Yu, *nopeng* bermaksud *penandak* atau penari akan menari sambil menyampaikan pantun atau menjual pantun kepada *seh gendang* (Razali Hai Yu, temu bual, Mei 18, 2023). *Bermukun* pula bermaksud gendang dan pantun yang dimainkan oleh *seh gendang*. Walaupun istilahnya berbeza, tetapi menjurus kepada persembahan yang sama.

Fungsi asal persembahan ini lebih menjurus kepada hiburan semasa majlis perkahwinan berlangsung di kampung-kampung (Subet, 2019). Walau bagaimanapun, persembahan ini bukan sekadar hiburan untuk keramaian atau memeriahkan majlis, tetapi berfungsi sebagai pencarian jodoh di antara lelaki dengan wanita. Menurut Hassan (2012), selain perkahwinan, persembahan juga dipertontonkan di majlis berkhatan, doa selamat menyambut kelahiran bayi dan berpindah rumah. Sekiranya berlaku kematian di rumah atau di kampung berdekatan, persembahan ini tidak akan dilaksanakan. Selain itu, persembahan ini juga tidak dilaksanakan pada malam Jumaat, bulan Ramadan, Nisfu Syaaban dan Israk Mikraj. Jamal Jauhari menyatakan bahawa masyarakat Melayu Sarawak, terutamanya di kampung-kampung pedalaman, menggunakan aktiviti *begendang* dalam upacara menyembuhkan penyakit untuk mengangkat semangat pesakit (Jamal Jauhari, temu bual April 16, 2012). Dengan peredaran masa dan kedatangan Islam sebagai agama rasmi, persembahan ini tidak lagi diamalkan kerana bertentangan dengan Islam. Persembahan ini diadakan di beranda rumah atau di perkarangan rumah, atau secara khususnya di ruang tengah, di tempat duduk tetamu yang dibahagikan kepada ruang iaitu, tetamu wanita duduk di belakang tabir bersama-sama *seh gendang* dan ada juga berada di dapur. Sementara itu, tetamu lelaki yang terdiri daripada *penandak* akan berkumpul di luar rumah, manakala tetamu lain akan berada di sekitar ruang di dalam rumah (Yon Syafni & el, 2023).

Persembahan tradisi ini berlangsung dalam tempoh yang lama. Menurut Jamal Jauhari, persembahan ini bermula selepas solat isyak sehingga sebelumnya azan subuh. Kemeriahan persembahan ini memberi semangat untuk acara gotong-royong di rumah pengantin dan memeriahkan suasana malam persiapan perkahwinan (Jamal Jauhari, temu bual, Mei 16, 2023). Walau bagaimanapun, tempoh persembahan ini bergantung kepada bunyi paluan gendang dan suara yang dimainkan oleh *seh gendang*. Oleh itu, dua atau tiga buah gendang rebana tersebut harus dalam keadaan baik dan sentiasa menghasilkan bunyi yang merdu. Terdapat kepercayaan masyarakat kampung dahulu, iaitu *seh gendang* akan berdoa atau menjampi gendang semasa melakukan regangan pada *sidak*<sup>1</sup>. Paluan gendang yang baik memberi semangat kepada *penandak* untuk menyertai persembahan dan sekiranya berlaku sebaliknya, para *penandak* tidak akan tertarik untuk menyertainya.

*Seh gendang* akan memberi isyarat dengan paluan gendang sekiranya ingin berhenti atau meregangkan semula *sidak*. Selain paluan gendang, *seh gendang* juga memberi isyarat melalui pantun.

Keunikan persembahan tradisi ini menarik perhatian seluruh masyarakat di perkampungan Melayu. Semasa persembahan tradisi ini berlangsung, *penandak* akan membalik wang kertas atau syiling ke dalam tirai (di sebalik tabir) atau di dalam dulang bulat yang disediakan oleh tuan rumah (Abdul Wahid, 2016). Selain duit, terdapat juga surat cinta yang dibaling ke tabir untuk memikat gadis-gadis yang berada di belakang tabir. Proses membalik duit atau surat berlaku apabila penjualan pantun berlangsung. Contoh pantun yang akan dijual kepada *seh gendang* adalah seperti yang berikut:

*Ke darat berlumba kuda,  
Ke Satok jambatan gantung;  
Apabila kulihat wajah adinda,  
Hati beramuk dengan jantung.*

Di samping itu, terdapat *penandak* menghulurkan wang secara peribadi kepada *seh gendang* sebagai sumbangan kerana kemerduan suara dengan paluan gendang yang baik. Tuan rumah akan mengumpulkan wang yang diberi oleh tetamu dan menyerahkannya kepada *seh gendang* selepas majlis selesai. Kemerduan suara *seh gendang* dapat didengari dari kampung bersebelahan, dan ada *penandak* yang sanggup menyeberang dan merentasi sungai dengan berenang untuk menghadirkan diri di majlis berkenaan. Hal ini berlaku sekiranya tiada pengangkutan lain. Mereka akan membawa pakaian lebih untuk dipakai semasa bertandak. Ramli Ali menyatakan sekitar tahun 1980-an, ramai *penandak* yang sanggup menyeberangi sungai ke kampung sebelah untuk menghadiri dan menyertai persembahan tradisi ini (Ramli Ali, temu bual, April 19, 2010).

## Ciri-ciri Persembahan *Begendang* Sarawak

*Begendang* Sarawak mempunyai beberapa ciri unik yang membezakannya daripada kumpulan gendang tradisional yang lain. Persembahan tradisi ini mempunyai gaya dan repertoire tersendiri yang mencerminkan warisan budaya Sarawak. Hal ini yang menyebabkan *begendang* Sarawak diminati oleh etnik lain seperti Iban, Bidayuh, Orang Ulu dan juga Melanau. Keunikan ciri persembahan *begendang* Sarawak, antaranya termasuklah alat muzik, *lela suara*, busana, penggunaan prop, peraturan dalam bertandak dan *bermukun*.

### Alat Muzik

Persembahan tradisi ini berkembang seiring dengan masa dan era pemodenan serta masih mengekalkan aura tradisionalnya. Pada asalnya, persembahan tersebut hanya menggunakan dua atau tiga gendang rebana sahaja yang dimainkan oleh *seh gendang* seperti dalam Rajah 1.1. Gendang tersebut merupakan instrumen utama dalam persembahan tradisi ini dan dimainkan oleh dua atau tiga orang pemain wanita yang dipanggil *seh gendang*. Seperti yang dinyatakan, pemasangan *sidak* dilakukan oleh *seh gendang* sebelum persembahan bermula. Pemasangan *sidak* yang betul dapat membantu dalam penghasilan bunyi yang baik dan kuat. Selepas persembahan, *sidak* akan dibuka

semula supaya gendang tersebut dapat bertahan lama dan berada dalam keadaan baik. Apabila berlakunya era pemodenan, kedatangan penjajah telah membawa masuk alat muzik seperti biola, akordian dan *keyboard*. Menurut Tuah Matnor (2002), selain lengkungan rotan yang dijadikan *sidak*, ada juga *seh gendang* menggunakan pintalan kayu untuk dijadikan *sidak*. Walau bagaimanapun, bahan ini sukar didapati.



**Rajah 1.1** Contoh gendang yang digunakan dalam persembahan *begendang* (Abdul Wahid, 2014)

### Lela Suara

Kemerduan suara *seh gendang* atau *lela suara* sangat penting dalam persembahan *begendang*. *Lela suara* ini dapat menarik perhatian sehingga *penandak* sanggup menyeberangi sungai ke kampung sebelah untuk menyertai aktiviti *begendang*. Berdasarkan perkongsian Tuah Matnor (2002), masyarakat kampung menyatakan kemerduan ini dikaitkan dengan jampi serapah serta amalan makan sirih jampi tiga *kemoyang*<sup>2</sup>. Kelunakan suara nyaring daripada dua atau tiga orang *seh gendang* mampu menarik orang kampung sekeliling dan juga kampung bersebelahan.

### Busana dan Tatarias

Persembahan *begendang* diadakan semasa majlis perkahwinan atau keramaian berlangsung. Busana dan tatarias yang dipakai semasa persembahan merupakan pakaian tradisional masyarakat Melayu. Antaranya termasuklah baju kurung, berkain batik dan kain batik untuk menutup kepala. Bagi yang tidak bertudung, mereka akan memakai pakaian yang sama dan rambut disanggul atau dilepaskan sahaja. Bagi *penandak*, busana yang digunakan ialah baju Melayu, berseluar atau berkain pelikat. Kedatangan British

telah membawa elemen moden dalam pemakaian para *penandak*, seperti pemakaian baju *tumit*<sup>3</sup>, baju *pelanin*<sup>4</sup>, bengkung, kasut *beret*<sup>5</sup> dan bersapu tangan di saku baju (Tuah Matnor, 2002). Setiap *penandak* akan membawa baju lebih untuk ditukar sekiranya baju yang dipakai tersebut basah dengan peluh. Mereka berpendapat bahawa mereka harus kelihatan segar dan bersih di hadapan *seh gendang* dan gadis-gadis kampung yang berada di belakang tabir.

### Set dan Prop

Menurut Yon Syafni et al. (2023), aktiviti hiburan ini dilakukan di tengah-tengah ruang rumah pengantin dan kedudukan tetamu juga dibahagikan mengikut keluasan ruang rumah. Pada awalnya, persembahan ini menggunakan tikar dan dua helai kain panjang untuk dijadikan penutup tirai bagi *seh gendang*. Dua helai kain tersebut diikat pada bahagian bawah dan atas seperti dalam Rajah 1.2. Pada era awal persembahan ini diamalkan, kedua-dua helai kain tersebut diikat rapat dan hanya kelihatan ruang mata *seh gendang*. Menurut Jamal Jauhari, oleh sebab kesukaran untuk melihat *seh gendang* dan gadis-gadis di belakang tabir, muncul ragam *sauk*<sup>6</sup> seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 1.3 (Jamal Jauhari, temu bual, Mei 16, 2023). Para *penandak* mula melakukan ragam *sauk* supaya dapat melihat *seh gendang* di belakang tabir. Penggunaan tirai dalam persembahan ini berubah dari semasa ke semasa disebabkan fungsi mencari jodoh tidak diamalkan lagi. Perubahan fungsinya sebagai hiburan dalam majlis rasmi menyebabkan tiada lagi penggunaan tirai semasa persembahan berlangsung. Kumpulan *begendang* amat jarang-jarang mempraktikkan penggunaan set dan prop ini.



**Rajah 1.2** Kedudukan tirai yang digunakan dalam persembahan tradisi *begendang* (Abdul Wahid, 2015)



**Rajah 1.3** Contoh ragam sauk (Abdul Wahid, 2014)

### Peraturan bagi *Penandak*

Persembahan tradisi ini mempunyai peraturan atau pantang larang yang perlu dipatuhi oleh para *penandak*. Setiap *penandak* harus memahami peraturan yang telah ditetapkan. *Begendang Sarawak* mempunyai peraturan sebelum dan selepas persembahan. Menurut Jamal Jauhari dan Razali Haji Yu, sekiranya para *penandak* tidak mematuhi peraturan atau melanggar peraturan semasa persembahan, pergaduhan akan berlaku di bawah rumah penganjur (Jamal Jauhari, temu bual, Mei 16, 2023 dan Razali Haji Yu, temu bual Mei 18, 2023). Peraturan pertama melibatkan persembahan yang akan dimulakan oleh pukulan gendang *seh gendang* dan sepasang *penandak* akan masuk ke dalam ruang persembahan. Pantun pembukaan akan dimulakan oleh *seh gendang*. Sebagai contohnya:

*Api apa di Tanjung Batu,  
 Api Pak Jenal tukang perauk;  
 Anak siapa bertandak itu,  
 Rupa kenai nama sik tauk.*

Semasa pantun ini disampaikan, *penandak* yang telah memulakan langkah *tandak* perlu menjawab pantun tersebut bergilir-gilir. Pantun seterusnya akan diberi oleh *seh*

*gendang* kepada salah seorang *penandak*, dengan menggunakan simbol warna baju yang dipakai oleh *penandak*. Penggunaan simbol warna dinyatakan dalam pembayang pantun kerana tidak semua *seh gendang* mengenali *penandak* yang sedang menari. Kepekaan *penandak* dalam mendengari pantun sangat penting kerana dapat mengelak daripada perebutan atau perselisihan di antara *penandak* dengan *seh gendang*. Adab dan tertib sangat diambil berat semasa persembahan *begendang* Sarawak. Sekiranya berlaku perebutan, *penandak* akan dibawa keluar dan digantikan dengan yang lain. Selain itu, *tandak* disertai oleh *penandak* lelaki sahaja dan secara berpasangan. Peraturan keluar dan masuk ke gelanggang atau ruang persembahan perlu dilakukan dengan adab dan tertib untuk menunjukkan rasa hormat antara satu sama lain. Semasa *bertandak*, pemotongan kedudukan tidak boleh dilakukan kerana akan menyebabkan konflik berlaku. Langkah asas bagi *tandak* adalah dengan melangkah ke hadapan dan ke belakang. Pelbagai kaedah boleh digunakan oleh *penandak* sekiranya ingin mengundur diri atau menukarkan kedudukannya semasa *bertandak*. Langkah ke sisi dan siku ditinggikan akan memberikan isyarat kepada pasangan untuk bertukar kedudukan. Jika berlakunya keadaan ini, pasangan harus peka dan mengikutinya supaya langkah dan pola tidak sumbang.

Keunikan yang terdapat pada setiap ciri persembahan *begendang* Sarawak menarik perhatian masyarakat kampung sehingga aktiviti ini ditunggu-tunggu, terutama dalam majlis perkahwinan di kampung. Persiapan awal akan dilakukan sekiranya mendapat undangan awal daripada tuan rumah.

## Pemeliharaan dan Pemuliharaan *Begendang* Sarawak melalui Festival Gendang Sarawak

Kesinambungan seni dan budaya mampu menyumbang kepada sosioekonomi dan sosiobudaya, antaranya termasuklah melalui persembahan, festival, pertandingan dan sebagainya. Menurut Wan Jamarul (2021), era pemodenan dalam pembangunan ekologi dan kemajuan teknologi telah mencabar pembangunan dan kesinambungan seni dan warisan budaya. Persembahan tradisi *begendang* Sarawak telah melalui pelbagai peringkat. Terdapat suatu masa, seni warisan ini hampir luput dalam ingatan masyarakat disebabkan oleh era kemodenan. Akan tetapi, beberapa agensi kerajaan dan bukan kerajaan telah cuba melaksanakan pelbagai usaha pemeliharaan dan pemuliharaan bagi mengangkat semula persembahan tradisi ini agar tidak hilang di mata dan di dalam hati masyarakat tempatan. Antara agensi yang terlibat termasuklah Kementerian Pelancongan, Seni dan Budaya (MOTAC), Jabatan Kesenian dan Kebudayaan Negeri Sarawak (JKKN Sarawak), Kampung Budaya Sarawak, Peradaban Melayu Sarawak, Majlis Seni Sarawak dan lain-lain lagi.

*Begendang* Sarawak telah mula berkembang seiring dengan masa yang masih mengekalkan esensi tradisional dan gabungan instrumen moden seperti *keyboard* dan akordion. Kompleksiti rentak yang terdapat dalam irama dan paluan gendang telah mewujudkan keunikan dalam persembahan ini. Identiti dan peranan *seh gendang* dipandang tinggi disebabkan keunikan paluan serta *lela suara* semasa *bermukun*. Keupayaan teknikal dan kepekaan irama bertukar daripada satu irama yang lain jelas menunjukkan kerumitan persembahan ini bukan sesuatu yang mudah untuk dilakukan. Interaksi di antara *seh gendang* dalam satu-satu persembahan juga mewujudkan perbualan yang dinamik dan semangat melalui paluan gendang sepanjang persembahan. Hal ini

membuktikan tanggungjawab sebagai *seh gendang* sangat diutamakan dalam persembahan tradisi ini.

Perubahan gaya dan fungsi juga telah membantu *begendang* menembusi mata masyarakat luar negara mahupun tempatan. Keunikan persembahan tradisi ini mengeratkan hubungan perpaduan dalam masyarakat kerana diminati oleh pelbagai etnik tempatan yang bukan sahaja terdiri daripada bangsa Melayu. Dalam pembentukan aspek perpaduan juga, persembahan ini memberi makna budaya yang tinggi dan telah mewujudkan identiti masyarakat Melayu yang dikenali oleh para pelancong luar negara. Situasi ini dapat dilihat apabila persembahan ini dimainkan dalam acara-acara rasmi, tradisional, perayaan dan festival-festival seni. Selain itu, persembahan *begendang* yang merangkumi integrasi muzik, tari dan nyanyian pantun (*tandak* dan *mukun*) dapat mewujudkan nadi dan sinergi di antara rentak gendang dengan tari yang dipersembahkan oleh *penandak*. Alunan nyanyian berbalas pantun di antara *seh gendang* dengan *penandak* memeriahkan suasana persembahan.

Sejak tahun 2018, JKKN Sarawak telah menganjurkan acara tahunan, iaitu Festival Gendang Sarawak. Festival ini bertujuan untuk memelihara dan memulihara persembahan tradisi *begendang* supaya tidak dilupakan kewujudannya dalam masyarakat. Pada masa yang sama, penganjuran festival ini membolehkan masyarakat setempat dan luar menghayati budaya *begendang* Sarawak yang terdapat dalam masyarakat Melayu secara mendalam. Penghayatan budaya ini penting bukan sahaja kepada generasi lama, tetapi juga kepada generasi muda untuk mewujudkan rasa hormat dan semangat kecintaan terhadap warisan budaya tempatan serta menghargai pentingnya untuk memelihara tradisi ini. Penganjuran festival ini juga menjadi platform penting dalam arena pendidikan bagi meningkatkan kesedaran dalam kalangan murid sekolah dan pelajar institusi pengajian tinggi tentang kepentingan memulihara khazanah yang tidak ternilai harganya ini agar tak luput dek hujan dan tak lekang dek panas. Selain itu, penglibatan masyarakat dalam festival ini sebagai peserta, pelaksana atau penonton dapat meninggikan nilai tanggungjawab terhadap pemuliharaan dan pemeliharaan serta menjaga tradisi ini untuk generasi seterusnya.

Festival Gendang Sarawak telah membantu dalam menyemarakkan semangat jati diri masyarakat Melayu Sarawak sebagai penerus persembahan ini. Pelbagai usaha yang dilakukan oleh agensi tertentu untuk mencari kumpulan gendang di kampung pedalaman berserta dengan penglibatan generasi muda. Pengisian festival ini merangkumi persembahan dan pertandingan mengikut kategori tertentu. Antara kategori yang dipertandingkan termasuklah Gendang Melayu Sarawak (utama), *Tandak* berpasangan kategori dewasa lelaki (terbuka), *Tandak* Berpasangan Kategori Kanak-kanak Lelaki, *Seh Gendang* berpasangan wanita, Busana dan Tatarias Gendang Melayu Sarawak dan Nyanyian Lagu Gendang Melayu Sarawak. Semua kategori ini dipertandingkan dengan tujuan untuk mencungkil bakat baharu daripada golongan muda meliputi pencarian *penandak* kanak-kanak dan kategori pencarian *seh gendang*. Pertandingan dalam festival ini dapat memberikan pendedahan kepada generasi muda dan menarik minat mereka untuk menyelami persembahan tradisi ini. Mereka berpeluang melibatkan diri, memahami dan mengetahui persembahan tradisi serta menghargai warisan budaya Melayu di Sarawak. Menurut Zurairi, sejak tahun 2018 festival ini diadakan, jumlah penglibatan kumpulan gendang meningkat setiap tahun dan bukan sahaja dari Kuching, malahan dari daerah lain seperti Sri Aman, Mukah, Sibul, Miri, Limbang dan ada juga dari negara Brunei (Zurairi Hanip, temu bual, Mei 18, 2023).

## Kesimpulan

*Begendang* Sarawak merupakan aktiviti hiburan atau persembahan tradisional masyarakat Melayu Sarawak yang telah melalui era kegemilangannya. Setiap majlis perkahwinan di kampung atau di bandar akan mengisi aktiviti hiburan ini. Razali Haji Yu (2010) menyatakan bahawa persembahan tradisi ini sangat dekat dengan masyarakat Melayu pada ketika itu. Tuan rumah sanggup mengeluarkan belanja yang besar untuk mengadakan aktiviti ini dalam tempoh tiga hingga tujuh malam. Persembahan *begendang* pernah melalui “era kegelapan” apabila hampir dilupakan oleh masyarakat akibat daripada era pemodenan dan kemajuan teknologi. Pada ketika itu, penggunaan set karaoke dalam majlis perkahwinan menjadi popular sehinggakan tiada aktiviti persembahan *begendang*. Penganjuran festival yang diadakan oleh MOTAC dengan agensi naungannya, iaitu JKKN Sarawak telah memberikan impak yang besar kepada perkembangan persembahan tradisi *begendang*. Kemunculan kumpulan yang lama dan baharu telah mewujudkan generasi penerus bagi persembahan ini. Menerusi pertandingan *tandak* bagi kanak-kanak lelaki, perubahan yang ketara dapat dilihat dengan kemunculan para *penandak* cilik. Walau bagaimanapun, setiap persembahan tradisi pastinya mempunyai permasalahan yang tersendiri. Usaha untuk mencari *penandak* yang mahir menari sambil *bermukun* (berpantun) sukar diperolehi. *Begendang* Sarawak; nadi atau nyawa persembahan ini terletak pada *seh gendang*. Identiti dan peranan utama *seh gendang* jelas membuktikan kuasa dominasi dalam paluan gendang sambil *bermukun* dilakukan secara spontan. Kemahiran *bermukun* secara spontan sambil bermain gendang sukar dicari dalam kalangan remaja. Sama seperti *penandak*, pencarian generasi pelapis bagi *seh gendang* juga menemui kebuntuan. Hal ini berlaku kemungkinan disebabkan kesukaran mempelajarinya dan sekali gus menjadikan remaja kurang berminat.

Penganjuran Festival Gendang Sarawak ini harus diteruskan dan dijadikan matlamat utama dalam usaha pelestarian warisan budaya masyarakat Melayu di Sarawak. Festival ini dapat membantu dalam menghubungkan generasi muda dengan akar budaya mereka, membangkitkan kesedaran tentang kepentingan budaya, dan memberikan peluang kepada generasi kini untuk menonjolkan bakat mereka. Cabaran dalam meneruskan pemeliharaan dan pemuliharaan warisan budaya melalui festival ini akan dihadapi dan harus diteruskan demi mengekalkannya dalam kehidupan masyarakat.

## Nota

- <sup>1</sup> Sidak merupakan segulung rotan yang perlu dimasukkan ke dalam gendang untuk meregangkan permukaan gendang.
- <sup>2</sup> Tiga Kemoyang ialah jampi sirih yang diturunkan daripada tiga generasi.
- <sup>3</sup> Baju Tuwit bermaksud baju kot hitam.
- <sup>4</sup> Baju Pelanin bermaksud baju kemeja lengan panjang.
- <sup>5</sup> Kasut Beret merupakan sejenis kasut yang berwarna hitam dan berkilat.
- <sup>6</sup> Ragam sauk dilakukan dengan merendahkan badan dan membelokkannya seperti ayam bersabung.

## Rujukan

- Abdul Wahid, N. (2018). Begendang Sarawak: Daripada persembahan kampung kepada persembahan pentas. Dalam N. A. Hamidon, M. A. Majid, & M. N. Ahmad. (Eds.). *Tirai kasih pentas budi: Siri ilmiah APM-ITBM*. Institut Terjemahan & Buku Malaysia Berhad, pp. 27-42.
- Abdul Wahid, N. (2015). *Begendang Sarawak: Kajian rekonstruksi kreatif dalam aspek bertandak* [Master's Dissertation, University Malaya]. UM Students' Repository.
- Abdul Wahid, N. (2014). Perkembangan dan perubahan struktur persembahan tradisi gendang melayu Sarawak. *Melayu: Jurnal Antarabangsa Dunia Melayu*, 7(2), 137-151.
- Hassan, S. (2012). Gendang Melayu Sarawak: Satu kajian atas proses pembuatan, fungsi dan konteks bergendang. *MANU Jurnal Pusat Penataran Ilmu & Bahasa*, 18, 131-150. <https://myjurnal.mohe.gov.my/public/article-view.php?id=75989>
- Narawi, M. S. (2016). Nilai murni dalam bermukun dan bergendang masyarakat Melayu Sarawak, International seminar on generating knowledge through research, UUM-UMSIDA, Universiti Utara Malaysia, pp. 93-100. <http://dx.doi.org/10.21070/picecrs.v1i1.581>.
- Othman, Nyak Zaini (1999). *Gendang Melayu Sarawak*. Kementerian Kebudayaan, Kesenian & Warisan Malaysia (KEKKWA).
- Razali Haji Yu. (2010). *Kajian budaya bergendang di kalangan orang Melayu Sarawak*. Institut Perguruan Batu Lintang, Kuching.
- Samat, Y. S., Syed Ariffin, S. A. I., Abdullah Goh, N., & Ting, J. H. S. (2023). Bergendang and its spatial use in traditional Sarawak Malay House. *Environment-Behaviour Proceedings Journal*, 8(23), 127-136. <https://doi.org/10.21834/ebpj.v8i23.4489>
- Subet, M. F. (2019) Bergendang dan bermukun dalam masyarakat Melayu Sarawak. Dalam *Kompilasi artikel linguistik, bahasa dan budaya Sarawak*. Universiti Malaysia Sarawak, pp. 113-129. <http://ir.unimas.my/id/eprint/25882>
- Thani, W. (2021). *The sustainability of art and culture: The Malaysia perspective*. <https://doi.org/10.4108/cai.4-11-2020.2308899>
- Tuah, M. (2002). *Gendang Melayu Sarawak*. Pejabat Kebudayaan dan Kesenian Negeri Sarawak.

## **Effort, Labanotasi dan Penulisan Motif: Penggunaan Kaedah Laban di Malaysia**

Leng Poh Gee

### **Pengenalan**

Sebelum menerangkan kaedah Laban, latar belakang pengasasnya, Rudolf von Laban (1879-1958) dan niat beliau menciptakan kaedah Laban perlu diperkenalkan. Laban dilahirkan pada tahun 1879 daripada keluarga militari di Hungary. Beliau merupakan seorang penari, koreografer, guru balet dan pengasas teori pengajian tari yang amat berpengaruh. Beliau pernah mengalami beberapa gerakan perkembangan seni dunia yang penting seperti *abstract expressionism* di Jerman serta *Dadaism* di Switzerland. Beliau merupakan seorang daripada perintis dalam gerakan tari moden di Eropah atau lebih dikenali sebagai *Ausdrucksanz* (tarian Ekspresionis). Segala pengalaman ini telah memotivasikan beliau mencipta idea baharu dalam seni tari demi mencabar sistem hierarki balet klasik yang mementingkan ketepatan dan kekemasan teknik pada abad ke-19.

Pengasasan kaedah Laban bercambah dengan berdasarkan prinsip dan idea yang berhubung dengan perkembangan gerakan liberal dan kemanusiaan di Eropah, termasuk unsur budaya dan politik yang menggalakkan pendidikan fizikal atau seni tari sebagai satu daripada ekspresi emosi yang sepatutnya dinikmati secara saksama oleh pelbagai lapisan masyarakat; bukan hanya tertumpu kepada kehalusan teknik. Beliau tidak berminat untuk menghasilkan produksi yang menakjubkan. Sebaliknya, beliau lebih mementingkan penerokaan sendiri melalui gerak, kesedaran terhadap prinsip pergerakan dan bukan menghafal langkah atau gerak.

Untuk merealisasikan tujuan penghayatan tarian yang lebih luas dan saksama serta dapat menyelami jiwa pelbagai lapisan masyarakat, beliau telah mencipta gagasan teori dan kaedah yang tertentu untuk membantu pengajar dan pelajar menyedari kapasiti pergerakan diri berhubung dengan persekitaran luaran tanpa menitikberatkan penghasilan produksi akhir yang rapi. Dengan adanya pelbagai teori dan kaedah analisis gerak, pengajian tari dalam pendidikan moden boleh menjadi bidang pengajian yang berdikari, dan tidak bergantung kepada bidang yang lain seperti muzik, teater atau pendidikan fizikal. Kewujudan teori dan kaedah analisis gerak boleh memudahkan perkongsian kerana memiliki konsep pergerakan dan terminologi yang sama, dan seterusnya melahirkan peluang penghayatan gerak yang saksama bagi semua lapisan masyarakat. Laban mengetengahkan tujuan keharmonian dan kesejahteraan antara alam dengan manusia melalui gerak seperti yang ditegaskannya, “*When we are sufficiently moved*

*and achieve genuine expression in dance, then we begin to dismantle the barriers which have been built by our manner of living and the mental atmosphere in which we grow up*" (Laban & Ullmann, 1975, 134).

### Kaedah Laban 1: *Effort*

Kaedah pertama Laban ialah *Effort* yang lazimnya digunakan untuk menghuraikan kualiti gerak melalui beberapa faktor, iaitu *space*, *weight*, *time* dan *flow*. *Effort* atau kadang-kala dikenali sebagai *dynamics*, merupakan satu daripada empat komponen yang terkandung dalam Analisis Pergerakan Laban [*Laban Movement Analysis* (LMA)]. Empat komponen LMA ialah *body*, *effort*, *shape* and *space* (diingatkan bahawa definisi *space* sebagai satu komponen LMA adalah berbeza dengan *space* sebagai satu faktor dalam *Effort*).

Pada zaman pascaperang, iaitu Perang Dunia Kedua antara tahun 1940-an dengan tahun 1950-an, Laban dijemput untuk memerhati dan menganalisis dinamik pergerakan pekerja kilang demi mencari penyelesaian bagi isu penggantian tenaga buruh wanita ke atas lelaki serta kaedah penjimatan tenaga buruh melalui peletakan kedudukan peralatan dan perekaan pergerakan. Ekoran daripada penyelidikan ini, sistem analisis gerak *Shape and Effort* dihasilkan sebagai satu metodologi penyelidikan gerak. Peristiwa ini membuktikan bahawa kaedah Laban yang saintifik dicipta bukan semata-mata untuk pengajian seni tari, tetapi juga boleh memberi impak ke atas sistem struktur pergerakan yang lain seperti pengajian komunikasi bukan lisan, psikoterapi, terapi fizikal/pergerakan, pedagogi, sukan dan sebagainya.

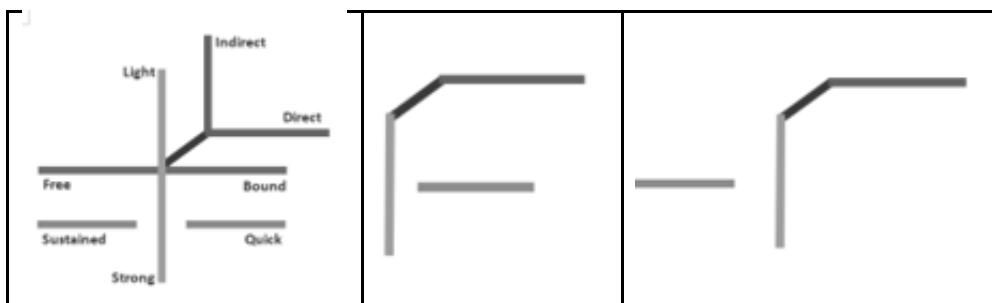
Secara dasarnya, Laban membahagikan dinamik pergerakan kepada empat faktor (*space*, *weight*, *time* dan *flow*) yang masing-masingnya mempunyai dua elemen kualiti yang bertentangan seperti yang dicatatkan dalam Jadual 2.1.

**Jadual 2.1** Faktor *Effort*

| Faktor        | Dua elemen kualiti yang bertentangan       |                                                       |
|---------------|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| <i>Space</i>  | <i>Direct</i><br>Lurus                     | <i>Indirect (Flexible)</i><br>Tidak lurus (fleksibel) |
| <i>Weight</i> | <i>Strong</i><br>Kuat                      | <i>Light</i><br>Ringan                                |
| <i>Time</i>   | <i>Sudden (Quick)</i><br>Tiba-tiba (cepat) | <i>Sustained</i><br>Bertahanan                        |
| <i>Flow</i>   | <i>Bound</i><br>Terikat                    | <i>Free</i><br>Bebas                                  |

Keempat-empat faktor *Effort* ini boleh dilihat seperti dalam skrip Rajah 2.1. Terdapat satu bentuk palang di tengah-tengah rajah. Garisan mendatar menunjukkan faktor *flow* yang mempunyai dua kualiti yang berlawanan, iaitu *bound* dan *free*. Garisan menegak menunjukkan faktor *weight* yang terdiri daripada dua kualiti, iaitu *strong* dan *light*. Bentuk L yang berada di bahagian kanan atas menunjukkan faktor *space* yang mempunyai

dua kualiti, iaitu *direct* dan *indirect*, manakala *time* pula ditunjukkan oleh dua garisan mendatar di bahagian bawah dan terletak berasingan yang masing-masing menunjukkan *quick* dan *sustained*.



**Rajah 2.1** Skrip *Effort* (kiri)

**Rajah 2.2** Skrip *Effort* untuk pergerakan ‘menumbuk’ (tengah)

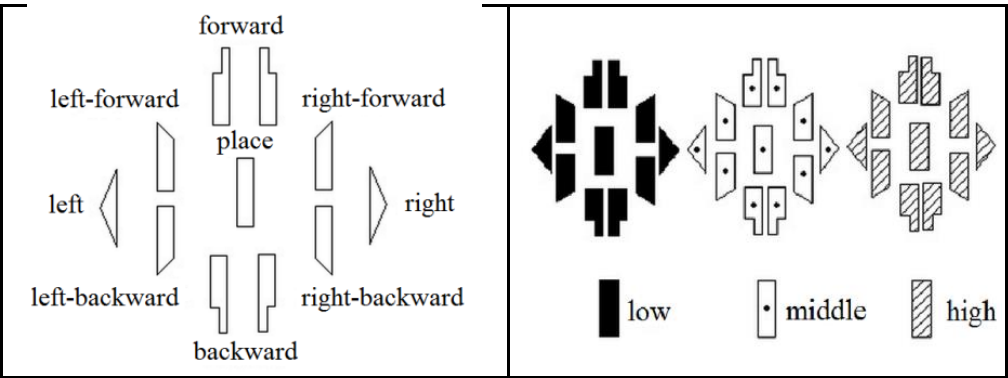
**Rajah 2.3** Skrip *Effort* untuk pergerakan ‘menekan’ (kanan)

Dalam analisis gerak, seseorang pengkaji gerak boleh melibatkan faktor *Effort* yang berkaitan sahaja. Sebagai contoh, pergerakan ‘menumbuk’ boleh diterangkan dengan menggunakan faktor *space*, *weight* dan *time* tanpa mengambil kira faktor *flow*. Pergerakan ‘menumbuk’ mempunyai laluan pergerakan yang lurus (*direct – space*) dari titik permulaan sehingga titik akhir yang ingin dicapai. Titik akhir itu harus disentuh dengan kuat (*strong – weight*) dan cepat (*quick – time*) untuk menghasilkan momentum atau impak kemusnahan yang tinggi. Ciri-ciri bagi pergerakan ‘menumbuk’ boleh ditunjukkan melalui skrip *Effort* dalam Rajah 2.2. Berbanding dengan ‘menumbuk,’ kualiti untuk pergerakan ‘menekan’ adalah lurus (*direct – space*), kuat (*strong – weight*) dan bertahanan (*sustained – time*) seperti skrip *Effort* dalam Rajah 2.3.

Penggunaan kaedah *Effort* di Malaysia adalah sangat sederhana. Perkara ini disebabkan kursus kaedah *Effort* tidak ditawarkan secara penuh dalam program seni tari sama ada pada peringkat pengajian tinggi atau sekolah menengah. Kaedah *Effort* hanya diperkenalkan secara ringkas dalam sesetengah kursus yang berkaitan seperti Labanotasi, analisis persembahan dan etnografi. Walau bagaimanapun, terdapat beberapa penyelidik seni tari tempatan yang mengaplikasikan kaedah *Effort*, antaranya termasuklah Dayang Mariana (2019) dan Victor Pengayan (2020) yang masing-masing mencatatkan kualiti pergerakan Main Puteri dan tarian Mongigol-Sumundai. Selain itu, kaedah *Effort* turut mendapat perhatian daripada penyelidik dalam bidang sains komputer dan teknologi maklumat di rantau ini seperti kumpulan penyelidik Sutopo, Ghani dan Mohammed (2019) serta kumpulan penyelidik Naimah, Muhammad Zaffwan, Mohd Ekram, Ahmad Nizam dan Lim (2020) yang masing-masing mendigitalisasikan data tari melalui *motion capture* (MoCap) dengan kualiti gerak yang digariskan oleh kaedah *Effort*.

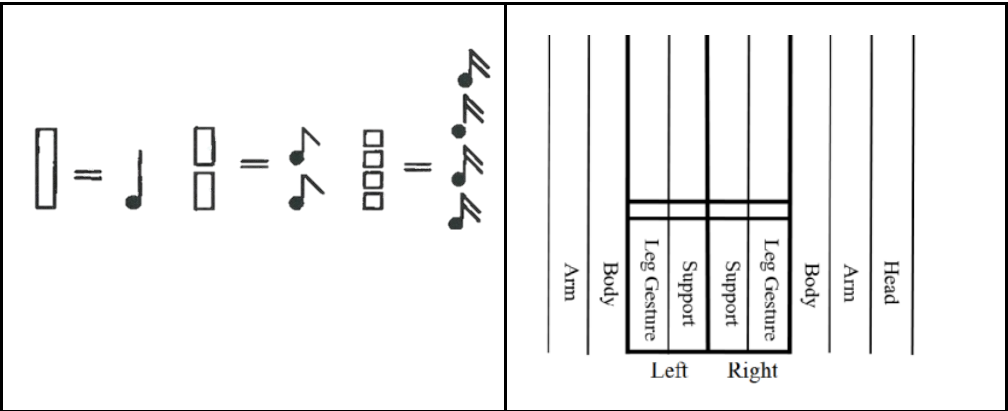
Kaedah Laban 2: Labanotasi (*Labanotation*)

Labanotasi atau dikenali sebagai *Kinetography* menekankan transkripsi daripada gerak ke dalam bentuk grafik skor yang boleh dibaca dan mampu dipersembahkan semula. Labanotasi terdiri daripada satu koleksi simbol yang boleh menunjukkan sekurang-kurangnya empat maklumat pergerakan, iaitu arah (*direction*), aras (*level*), masa pelaksanaan (*duration*) dan bahagian badan yang terlibat (*body parts*). Arah diketahui melalui bentuk simbol (Rajah 2.4), aras dikenal pasti melalui lorekan dalam simbol (Rajah 2.5), masa pelaksanaan sesuatu pergerakan diperoleh melalui kepanjangan simbol (Rajah 2.6), manakala bahagian badan yang bergerak ditentukan melalui peletakan kedudukan sesuatu simbol di dalam *staff* (Rajah 2.7). *Staff* yang terdiri daripada tiga garisan menegak merupakan ‘rumah’ bagi susunan simbol, dan pembacaan *staff* bermula dari bawah ke atas.



Rajah 2.4 Arah ditentukan melalui pelbagai bentuk simbol (kiri)

Rajah 2.5 Aras ditentukan melalui tiga jenis lorekan dalam simbol (kanan)



Rajah 2.6 Masa pelaksanaan gerak ditentukan melalui kepanjangan simbol (kiri)

Rajah 2.7 Bahagian badan yang bergerak diketahui melalui peletakan kedudukan sesuatu simbol di dalam staff (kanan)

Leng (2022) merumuskan bahawa terdapat enam faktor pendorong dalam perkembangan Labanotasi di Semenanjung Malaysia, yang pernah atau sedang berlangsung. Keenam-enam faktor ini mempunyai tahap impak yang berbeza:

*Faktor pertama* melibatkan penubuhan program seni tari di institusi pengajian tinggi tempatan seperti Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan, Universiti Malaya dan Universiti Pendidikan Sultan Idris (UPSI) yang menawarkan kursus Labanotasi pada tahap yang berbeza.

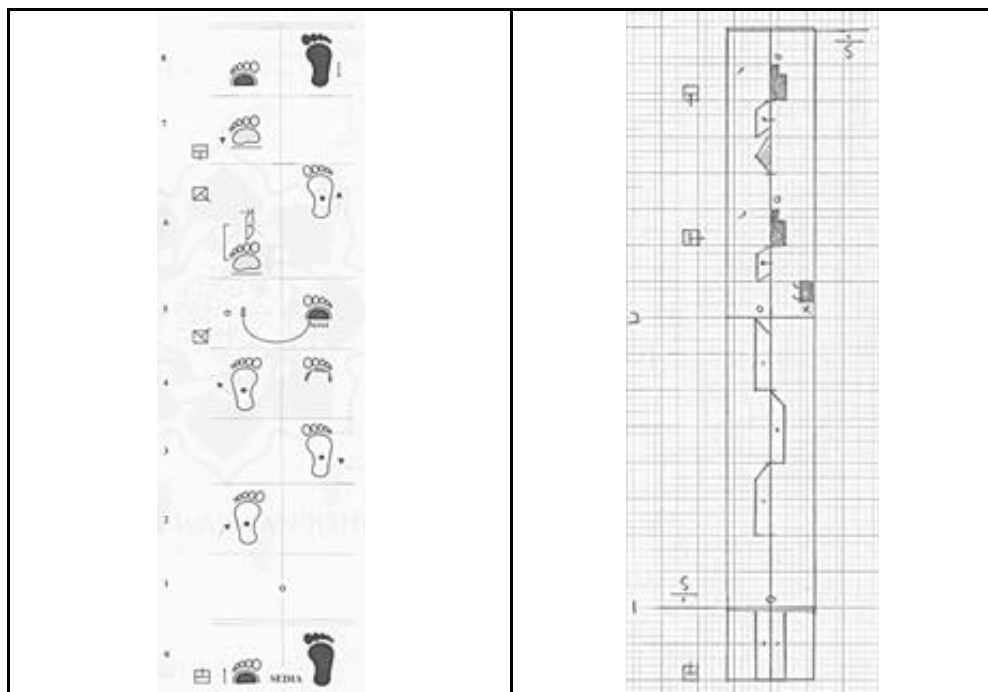
*Faktor kedua* membabitkan penganjuran dalam persidangan penyelidikan seni tari peringkat antarabangsa yang berkaitan dengan analisis struktural gerak dan dokumentasi tari walaupun dalam kadar pengaruh yang sangat sederhana.

*Faktor ketiga* adalah melalui penerbitan skor Labanotasi yang telah menarik perhatian peminat tari yang sangat khusus. Penerbitan buku oleh Mohd Anis (1998, 1993 & 1986) yang melampirkan skor Labanotasi tarian Asyik, Randai dan pelbagai jenis zapin bukan sahaja menjadi rujukan yang penting dalam penerokaan kaedah analisis struktural pergerakan, tetapi juga menawarkan satu trajektori yang baharu dalam pembangunan wacana ilmiah penyelidikan seni tari tempatan. Jika diperhatikan, tiada skor Labanotasi diterbitkan setelah penerbitan buku Mohd Anis (1998). Hal ini disebabkan oleh kekurangan minat pengkaji muda dalam menghasilkan skor Labanotasi yang rumit dan memerlukan kos yang amat tinggi.

*Faktor keempat* adalah melalui peranan yang dimainkan oleh *Southeast Asian Regional Centre for Archaeology and Fine Arts* (SPAFA) yang pernah memilih Labanotasi sebagai satu daripada kaedah untuk memelihara dan melestarikan warisan seni tari di rantau Asia Tenggara (SPAFA, 1993). Kini, SPAFA kurang memfokuskan peranannya dalam hal seni tari kerana organisasi ini lebih cenderung terhadap perkembangan teknologi, integrasi pelbagai bidang, kesejahteraan hidup, kebelaian dan sebagainya.

*Faktor kelima* melibatkan peranan yang dimainkan oleh koreografer atau pengajar tari yang mendedahkan pengetahuan Labanotasi secara sangat sederhana dalam pengajaran atau proses koreografi mereka. Golongan koreografer atau pengajar tari ini lazimnya pernah mempelajari seni tari di institusi luar negara seperti Hong Kong dan Amerika Syarikat.

*Faktor keenam* adalah melalui usaha Yayasan Warisan Johor (YWJ) yang sedang mengadaptasikan pengetahuan Labanotasi ke dalam bentuk skor yang lebih mesra pengguna dari segi penyampaian simbol. YWJ berusaha untuk mempromosikan penggunaan ciptaan skor yang tersendiri ini (Rajah 2.8) bagi melestarikan seni zapin pada pelbagai peringkat daripada sekolah daerah sehingga ke peringkat antarabangsa (Leng, 2022; Mohd Anis, 2014). Perbandingan penyampaian bentuk grafik antara skor Labanotasi dengan skor notasi YWJ ditunjukkan dalam Rajah 2.8 dan Rajah 2.9.



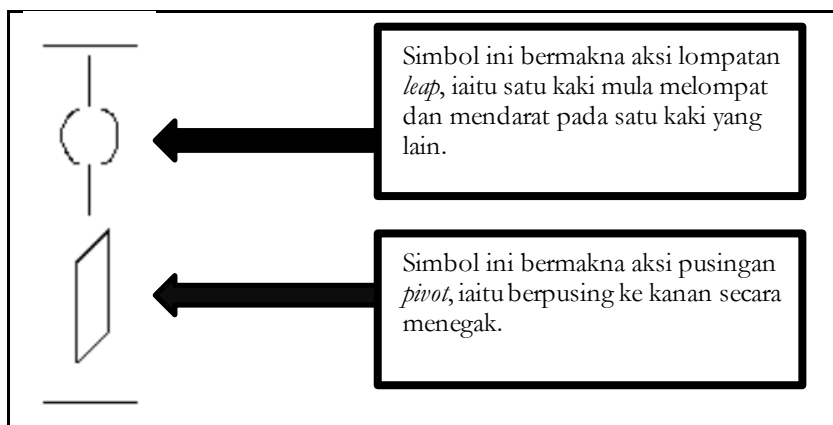
**Rajah 2.8** Skor Notasi ciptaan YWJ bagi Ragam Asas, Zapin Melayu Johor (Md Ismail, Nur Najjwa, Hamidah, Leng & Ismail, n.d., 17) (kiri)

**Rajah 2.9** Skor Labanotasi bagi Ragam Asas, Zapin Melayu Johor (Sumber: Koleksi kajian) (kanan)

### Kaedah Laban 3: Penulisan Motif (*Motif Writing*)

Penulisan Motif (*Motif Writing*) atau dikenali sebagai Deskripsi Motif (*Motif Description*) menawarkan satu kerangka asas atau panduan pergerakan yang ringkas dan umum. Dengan menggunakan analogi bahasa komunikasi, Labanotasi yang sangat teliti diibaratkan sebagai transkripsi lengkap daripada dialog ke dalam bentuk teks, manakala Penulisan Motif diibaratkan sebagai nota stenografi yang mencatatkan perkara penting sahaja daripada dialog.

*Motif Writing* dan Labanotasi berkongsi konsep pergerakan, koleksi dan makna simbol yang sama. Kedua-duanya juga memiliki cara pembacaan yang sama, iaitu dari bawah ke atas secara menegak. *Action stroke* atau garisan aksi memainkan peranan yang penting dalam *Motif Writing*. Satu *action stroke* mewakili satu pergerakan. Permintaan dan kualiti pergerakan itu boleh dikawal melalui simbol Labanotasi atau simbol *Effort* atau kedua-duanya. Simbol Labanotasi dalam skor *Motif Writing* ini hanya memberi satu panduan pergerakan kepada pembaca dan tidak menetapkan keempat-empat maklumat pergerakan (arah, aras, masa dan bahagian badan) seperti dalam skor Labanotasi. Keterangan lanjut dibincangkan melalui skor seperti dalam Rajah 2.10.



Rajah 2.10 Skor *Motif Writing* dan penjelasan simbolnya

Berdasarkan skor Rajah 2.10, seseorang pembaca-pelaku itu harus mempersembahkan aksi pusingan secara *pivot* arah jam, diikuti dengan satu lompatan. Pembaca-pelaku boleh melakukan *pivot* dengan kepala sahaja atau badan sahaja atau kaki sahaja atau gabungan pelbagai bahagian badan dengan aras dan bilangan pusingan yang ditentukan oleh dirinya sendiri. Seterusnya, pembaca-pelaku juga adalah bebas melakukan apa-apa lompatan yang berbentuk *leap* seperti *jeté*, *pas de chat* dan sebagainya. Kedua-dua simbol di atas hanya meletakkan kerangka gerak yang asas tanpa menetapkan arahan gerak yang tegas seperti skor Labanotasi. Dengan erti kata lain, skor ini menyediakan satu panduan pergerakan yang umum sahaja dan pembaca-pelaku boleh melaksanakan aksi mengikut kegemaran dan kemampuan diri sendiri.

Dalam bidang akademik, kaedah *Motif Writing* adalah sesuai untuk mencatatkan sesuatu sistem pergerakan secara ringkas dan umum bagi menganalisis pola gerak dan mengenali *modus operandi* sesuatu tarian seperti yang dilakukan oleh Quintero (2015) yang mentranskripsikan frasa struktur tari *pangalay* untuk mengenal pasti ciri-ciri dasar persembahan improvisasi.

Dalam bidang pendidikan tari, pengetahuan *Motif Writing* turut diaplikasikan dalam pengajaran improvisasi dan komposisi seperti yang dilakukan oleh Leng (30 Mac 2022, 22 Ogos 2022). Projek koreografi telah dilaksanakan oleh pelajar sebagai pembaca-pelaku skor, dengan hanya berdasarkan skor *Motif Writing*. Pelajar melakukan eksplorasi gerak dengan panduan skor pergerakan, dan kemudian menyusun dan mempersembahkan pergerakan sama ada secara individu atau berkumpulan (Rajah 2.11). Jika diperhatikan, skor juga dipaparkan dalam video persembahan pelajar. Dalam proses ini, pelajar bukan sahaja menikmati sensasi improvisasi terpandu yang terkawal, tetapi juga dapat memperoleh pengalaman merasai proses koreografi melalui semakan silang yang kerap dari semasa ke semasa kerana memiliki dokumentasi sebagai rujukan.



**Rajah 2.11** Projek koreografi berdasarkan skor Motif Writing (Sumber: Koleksi kajian)

Seiring dengan ideologi Laban yang mementingkan akses yang saksama ke atas tarian tanpa mengira faktor umur, kaum, jantina dan latar belakang (Laban & Ullmann, 1975), pengetahuan *Motif Writing* turut diadaptasikan dalam aktiviti pengajaran dan pembelajaran tarian kreatif untuk kanak-kanak. Tarian kreatif yang dimaksudkan ini bukan merujuk kepada satu set pergerakan atau langkah termaktub yang diajar secara berpusatkan guru seperti zapin atau joget, tetapi tarian tersebut merupakan satu pola atau ekspresi gerak yang dihasilkan oleh pelajar dengan seliaan guru.

Lloyd (2014) mencadangkan bahawa karya seni grafik pelajar yang bertema boleh dijadikan variasi kepada skor *Motif Writing*. Pengajar tarian kreatif boleh menetapkan tema yang tertentu dan kemudian menggalakkan pelajar menghasilkan pelbagai simbol tersendiri melalui lakaran, lukisan, tempelan dan lain-lain lagi. Semua simbol yang mempunyai makna tersendiri ini kemudian disusun dan digabungkan mengikut citarasa masing-masing. Setelah karya seni grafik dihasilkan, pelajar boleh menerangkan konsep seni grafik mereka dan kemudiannya 'menterjemahkan' keterangan tersebut ke dalam ekspresi gerak. Rakan-rakan lain juga boleh mempersembahkan versi tarian masing-masing berdasarkan interpretasi skor (hasil seni grafik). Rajah 2.12 memaparkan karya seni grafik yang dihasilkan oleh kanak-kanak pelarian Myanmar di Kuala Lumpur, manakala Rajah 2.13 menunjukkan karya seni grafik yang dihasilkan oleh pelajar UPSI. Kedua-dua karya seni grafik ini memiliki petunjuk simbol yang jelas dan boleh dijadikan variasi skor *Motif Writing*. Secara tidak langsung, kaedah tarian kreatif tersebut mencabar konvensi pengajaran tarian kerana lebih mementingkan penyertaan akses tarian yang kolektif daripada mementingkan kesempurnaan teknik tarian.



**Rajah 2.12** Contoh hasil seni grafik/skor daripada kanak-kanak pelarian Myanmar (Sumber Koleksi kajian) (kiri)

**Rajah 2.13** Contoh hasil seni grafik/skor daripada pelajar UPSI (Sumber: Koleksi kajian) (kanan)

## Kesimpulan dan Perbincangan

Bab ini telah membincangkan perkembangan dan kepenggunaan tiga jenis kaedah Laban, iaitu *Effort*, Labanotasi dan *Motif Writing* di Malaysia. Ketiga-tiga kaedah ini lazimnya bersifat eksklusif kerana dikaitkan dengan konteks penyelidikan akademik serta pengajaran dan pembelajaran seni tari yang lebih mudah diakses oleh pengkaji atau pelajar pengajian seni tari yang formal. Walau bagaimanapun, terdapat banyak usaha daripada golongan penggiat seni tari akar umbi yang mengadaptasikan pengetahuan kaedah Laban supaya lebih mesra pengguna untuk masyarakat seperti Yayasan Warisan Johor yang mengadaptasikan pengetahuan Labanotasi serta para pengajar tarian kreatif yang menyesuaikan pengetahuan *Motif Writing*.

Selain kaedah Laban, terdapat pelbagai jenis kaedah analisis dan cara dokumentasi gerak yang digunakan oleh komuniti pengamal sistem pergerakan berstruktur yang berlainan. Sebagai contohnya, notasi ilustrasi penari yang diterbitkan dan digunakan oleh Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara; notasi Benesh yang biasanya digunakan oleh sebilangan kecil pengajar balet yang diiktiraf oleh *Royal Academy of Dance*; Butoh-Fu (Notasi Butoh) yang digunakan oleh segolongan kecil komuniti pemain butoh (Leng & Mumtaz, 2021); notasi *shouyu* yang digunakan oleh penganut Buddha aliran Tzu Chi (Leng, 2015) dan lain-lain lagi. Penyelidikan ke atas keberadaan, kepenggunaan dan kepentingan kaedah analisis dan dokumentasi struktur gerak ini masih memiliki banyak ruang kajian yang perlu diisikan, terutamanya dalam zaman pasca-wabak COVID-19 yang menghajatkan pemugaran dan pelestarian kegiatan seni budaya tempatan serta pembelajaran sendiri seiring dengan pendekatan pembelajaran heutagogi dan siberagogi.

Pernah pengarang bertanya kepada salah seorang perintis penyelidikan seni tari tempatan, Marion D'Cruz mengenai faedah mempelajari kaedah Laban. Beliau menjawab, "*Untuk mengenali Rudolf Laban dan kebijaksanaan beliau, dan seterusnya menggalakkan kita sebagai komuniti pengamal seni tari berani berbabas peribali tarian kita sendiri dengan cara kita sendiri.*" Jawapannya itu seharusnya menjadi satu inspirasi kepada pengamal seni tari di Malaysia.

## Rujukan

- Dayang Mariana, A. B. (2019). *Main Puteri: An analysis of the physical movement Tok Puteri - Pak Mat Jedok through laban movement analysis* [Unpublished master thesis]. Universiti Malaya.
- Laban, R. & Ullmann, L. (1975). *Modern educational dance* (3rd ed.). Macdonald & Evans Ltd.
- Leng, P. G. (2015). Gesturing scripture as community performance. *Proceedings of the 3rd Symposium of the International Council for Traditional Music study group on Performing Arts of Southeast Asia*, 194-196. Institute of Indonesia Denpasar Bali.
- Leng, P. G. (2022). *Sistem notasi tari rakyat Melayu di Semenanjung Malaysia: Kajian kes Yayasan Warisan Johor dan Jabatan Kebudayaan & Kesenian Negara* [Unpublished doctoral dissertation]. Universiti Sains Malaysia.
- Leng, P. G. (22 Ogos 2022). [length UM] *Motif Description Exercise, RQ47006 (212)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-qBBYnvp100>
- Leng, P. G. (30 Mac 2022). [length] *Komposisi berdasarkan skor, ATR6722 (211)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=z0vw3ClwYjA>
- Leng, P. G., & Mumtaz, B. A. B. (2021). Penggunaan Butoh-Fu (Notasi Butoh) dalam pengkaryaan koreografi: Kajian kes produksi Reminiscence, The World of the Strange Tales (2013). *Gendang Alam*, 11(1), 13-29. <https://doi.org/10.51200/ga.v11i1.2677>
- Lloyd, M. L. (2014). *Creative dance: A manual for teaching all ages*. Universiti Malaya Press.
- Md Ismail, Z., Nur Najjwa, M. A., Hamidah, I., Leng, P. G. & Ismail, B. (n.d.). *Pengisian buku kaedah pembelajaran zapin negeri Johor tahun 2014*. [Unpublished manuscript]. Yayasan Warisan Johor.
- Mohd Anis, M. N. (1986). *Randai dance of Minangkabau with Labanotation score*. Department of Publications, University of Malaya.
- Mohd Anis, M. N. (1993). *Zapin: Folk dance of the Malay world*. Oxford University Press.
- Mohd Anis, M. N. (1998). Malaysia. Dalam Zainal Abiddin, T. (Ed.), *The dances of ASEAN* (pp. 90-127). ASEAN Committee on Cultural and Information.
- Mohd Anis, M. N. (2014). Between orality and dance notation: Reviving Zapin dance and music as cultural heritage. Dalam Fiskvik, A. M. & Stranden, M. (Eds.) *(Re)Searching the field: Festschrift in honour of Egil Bakke*. Fagbokforlaget.
- Naimah, M., Muhammad Zaffwan, I., Mohd Ekram, A. H. H., Ahmad Nizam, O. & Lim, C. K. (2020). Digital preservation for Malay folk dance expression: Developing a framework using motion capture, aesthetic experience and laban theory approach. *Journal of Adv Research in Dynamical & Control Systems*, 12(01-Special Issue), 995-998. <https://doi.org/10.5373/JARDCS/V12SP1/20201152>
- Quintero, D. A. (2015). *Inhabiting pangalay in kulintang Suluk in Sabah, Malaysia*. [Unpublished doctoral dissertation]. Universiti Malaya.
- SPAFA (1993). *Report on SPAFA training course on advanced level technique of labanotation*. SPAFA.
- Sutopo, J., Ghani, M.K.A. & Mohammed, M. A. (2019). Dance gesture recognition using component body of laban movements analysis, *REVISTA* 26(1), 79-90. [https://www.researchgate.net/publication/335619764\\_Dance\\_Gesture\\_Recognition\\_Using\\_Body\\_Component\\_of\\_Laban\\_Movement\\_Analysis](https://www.researchgate.net/publication/335619764_Dance_Gesture_Recognition_Using_Body_Component_of_Laban_Movement_Analysis)
- Victor, B. P. (2020). Tarian mongigol-sumundai Momogun Rungus di Sabah: Analisis konsep persembahan dan ragam gerak. *Gendang Alam*, 10(2), 137-146. <https://doi.org/10.51200/ga.v10i2.2840>

# Pengaplikasian ‘Permainan Teater’ sebagai Alat Pembelajaran dalam Latihan Lakonan

Mardiana Ismail

## Pengenalan

Alam teater adalah dunia yang memikat, di mana pemain teater menghidupkan plot cerita melalui persembahan yang penuh emosi. Panduan komprehensif ini akan meneroka pelbagai aspek lakonan teater dan memberikan pandangan yang berguna kepada pemain teater, dari memahami kepentingan pembangunan karakter hingga menguasai kehadiran di pentas. Tujuan panduan ini adalah untuk melengkapi pemain teater dengan kemahiran yang diperlukan agar mereka dapat tampil cemerlang dalam dunia teater. Pada Jadual 3.1 berikut, disenaraikan beberapa kemahiran yang perlu difahami oleh pemain teater sebelum memulakan proses berlakon.

**Jadual 3.1** Senarai kemahiran yang perlu dikuasai oleh pemain teater.  
Sumber: Olahan semula berdasarkan bengkel dan kelas lakonan yang dikendalikan oleh penulis.

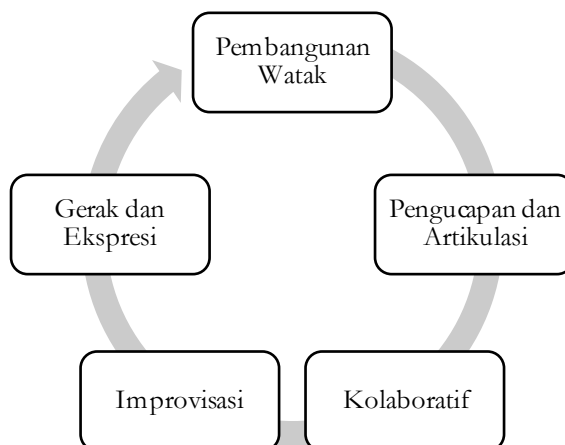
| Kemahiran                                     | Perincian                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Pembangunan Karakter                          | <ul style="list-style-type: none"><li>Memahami latar belakang karakter, motivasi dan emosi.</li><li>Menggunakan pelbagai teknik lakonan untuk menjelmakan karakter sepenuhnya.</li></ul>                                                                                                          |
| Membina Asas yang Teguh: Suara dan Pergerakan | <ul style="list-style-type: none"><li>Meneroka teknik vokal untuk menyampaikan emosi dan niat dengan berkesan.</li><li>Mempraktikkan kawalan nafas dan artikulasi untuk kejelasan di atas pentas.</li><li>Membangunkan fizikal dan kesedaran tubuh untuk meningkatkan fizikal karakter.</li></ul> |
| Menguasai Kehadiran di atas pentas            | <ul style="list-style-type: none"><li>Menggunakan set / prop / kostum dan pergerakan untuk mencipta persembahan visual yang menarik.</li><li>Memahami kepentingan bahasa badan dan ekspresi muka.</li><li>Mengekalkan tumpuan dan hubungan dengan rakan pemain teater dan penonton.</li></ul>     |

|                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Kuasa Improvisasi                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Meningkatkan spontan dan kebolehsuaian melalui latihan improvisasi.</li> <li>• Membangunkan pemikiran cepat dan kemahiran menyelesaikan masalah di atas pentas.</li> <li>• Belajar untuk mempercayai naluri dan menerima perkara yang tidak dijangka.</li> </ul> |
| Kemahiran Kolaboratif dan Kerja Ensemble | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Memahami kepentingan kerja berpasukan dan komunikasi dalam teater.</li> <li>• Membina kepercayaan dan hubungan dengan rakan pemain teater dan pasukan produksi.</li> <li>• Memupuk persekitaran yang menyokong kreativiti untuk pertumbuhan kolektif.</li> </ul> |
| Proses Latih Tubi                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mengamalkan proses latihan sebagai bahagian penting dalam perjalanan kreatif.</li> <li>• Mempelajari kemahiran pengurusan masa dan organisasi yang berkesan.</li> <li>• Menggunakan maklum balas dan kritikan membina untuk meningkatkan prestasi.</li> </ul>    |
| Berhubung dengan Khalayak                | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Membangunkan teknik untuk menarik perhatian dan memikat penonton.</li> <li>• Memahami kepentingan bercerita dan resonan emosi.</li> <li>• Mencipta pengalaman teater yang tidak dapat dilupakan dan memberi kesan.</li> </ul>                                    |

Apabila membina model permainan teater untuk pembentukan lakonan, terdapat beberapa elemen penting yang perlu dipertimbangkan seperti; Bagaimanakah permainan teater dapat membantu dalam membentuk karakter dan emosi dalam lakonan? Bagaimanakah menggunakan permainan teater untuk meningkatkan kemampuan pengucapan dan artikulasi? Bagaimanakah permainan gerak dan ekspresi membantu dalam menyampaikan pesan dan emosi kepada penonton? Bagaimanakah permainan improvisasi dapat meningkatkan kemampuan berfikir cepat dan berespons situasi secara spontan? dan Bagaimana permainan kolaboratif membantu dalam membangun keterampilan kerjasama dalam lakonan? Rajah 3.1 menunjukkan beberapa aspek yang diteliti untuk pembangunan panduan ini.

Berdasarkan bengkel dan kelas lakonan yang telah dilaksanakan, berikut merupakan di antara permainan teater yang telah diuji permainannya iaitu; (a) Permainan Pembangunan Watak: Melibatkan permainan yang membantu pemain teater memahami dan mengembangkan watak-watak dalam lakonan. Contohnya, permainan peran di mana mereka harus menyelami karakter, motivasi dan emosi watak, (b) Permainan Pengucapan dan Artikulasi: Melibatkan permainan yang membantu meningkatkan kejelasan dan kefasihan dalam pengucapan kata-kata dan dialog. Contohnya, permainan lidah *twister* atau permainan pengucapan yang melibatkan pengucapan suku kata atau bunyi-bunyi tertentu, (c) Permainan Gerak dan Ekspresi: Melibatkan permainan yang membantu

pemain teater mengembangkan kepekaan gerak dan ekspresi wajah untuk menyampaikan emosi dan pesan kepada penonton.



**Rajah 3.1** Aspek permainan untuk pemain teater.

Sumber: Olahan semula berdasarkan bengkel dan kelas lakonan yang dikendalikan oleh penulis.

Contohnya, permainan mimik wajah, permainan gerak bebas atau permainan gerak yang terinspirasi oleh alam sekitar, (d) Permainan Improvisasi: Melibatkan permainan yang melibatkan pemikiran cepat dan spontan dalam bertindak. Contohnya, permainan improvisasi di mana pemain teater harus membuat cerita atau adegan secara spontan berdasarkan tema atau kata-kata yang diberikan dan (e) Permainan Kolaboratif: Melibatkan permainan yang mendorong kerjasama antara pemain teater. Contohnya, permainan di mana pemain teater harus bekerja sama untuk menciptakan adegan atau cerita secara bersama-sama. Kesimpulannya untuk menjadi pemain teater yang mahir memerlukan dedikasi, semangat dan pembelajaran berterusan. Dengan mengikuti garis panduan yang disediakan dalam panduan komprehensif ini, dapat membantu calon pemain teater mempertingkatkan pertumbuhan perbendaharaan diri.

Berdasarkan penyelidikan terkemuka dalam bidang psikologi sepertimana Sigmund Freud, Carl Jung, Jean Piaget, Melanie Klein, William James dan Lev Vygotsky telah membuktikan bahawa aktiviti permainan merupakan komponen penting dalam pembangunan proses mental dan fizikal seseorang. Melalui pelbagai pilihan dan penjenisan aktiviti permainan, setiap individu dapat belajar berkomunikasi, berinteraksi dan menyesuaikan diri dengan masyarakat secara mudah. Rata-rata masyarakat sekadar memahami bahawa bermain ialah aktiviti 'bermotivasi ekstrinsik' yang dilakukan untuk keseronokan dan rekreasi sahaja. Bermain sering difafsirkan sebagai remeh-temeh walaupun hakikatnya 'pemain' boleh fokus dengan teliti sekiranya mereka minat dan menumpukan perhatian sepanjang permainan. Bermain biasanya dikaitkan dengan aktiviti peringkat kanak-kanak. Namun begitu hakikatnya, bermain boleh dilakukan pada mana-mana peringkat kehidupan.

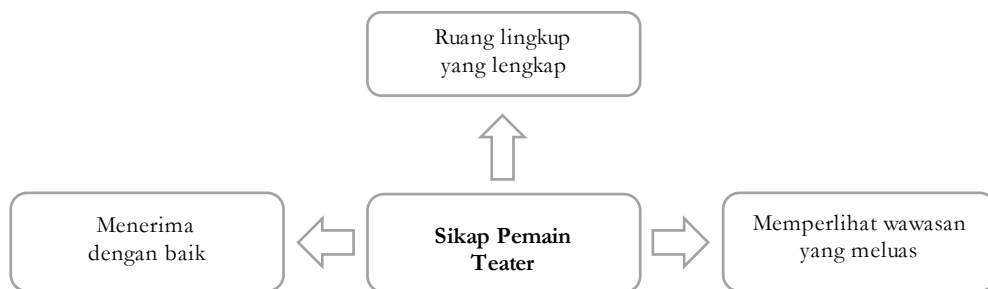
Maka apabila muncul suatu rumusan persoalan iaitu apa dan bagaimana permainan boleh membantu kemahiran komunikasi dan ekspresi seseorang, kini jelas masyarakat perlu mempercayai bahawa dengan permainan teater dapat membuktikan pembangunan sahsiah diri seseorang ke arah yang lebih eksklusif. Alison (2010)

menyatakan latihan pelakon abad kedua puluh nampaknya tidak lagi sesuai kerana sebilangan besar pengarah, pengamal dan jurulatih terkemuka di seluruh dunia yang terlibat untuk membangunkan sistem, kaedah dan protokol itu membinanya dengan kaedah lapuk dan tidak terkini lagi. Oleh itu salah satu jenis yang paling berkesan untuk aktiviti permainan ialah permainan teater dengan pendekatan terkini. Setiap aktiviti permainan teater yang direka bentuk, dapat menunjukkan kreativiti serta merealisasikan kemahiran seseorang terutamanya pemain teater amat. Permainan teater juga merupakan alat yang dibentuk khusus untuk membantu perkembangan psikologi di samping pertumbuhan sosiologi seseorang yang mengamalkannya.

## Panduan Komprehensif

Seni persembahan teater merupakan medium yang relevan untuk membantu para pemain teater merealisasikan imaginasi serta menghidupkan cerita dan mengangkut perasaan penonton ke dunia yang berbeza. Panduan komprehensif ini juga akan menjelajahi serta meneroka berbagai-bagai aspek dunia permainan teater untuk mempertingkatkan latihan lakonan teater. Eksplorasi tersebut mulai dari memahami proses latihan hingga mempertajamkan keterampilan lakonan pemain teater. Panduan ini bertujuan untuk memberikan wawasan dan semangat bagi para pemain teater terutamanya pemain teater amat. Dalam memahami panduan ini perlu diperjelaskan bahawa secara umumnya 'komprehensif' banyak digunakan untuk memperluas dan memperjelaskan pelbagai bidang. Liputan penggunaannya amat universal dan eksplorasi. Perkataan-perkataan seperti global, lengkap dan analitis sering kali diguna pakai untuk menterjemahkan secara mendalam mengenai makna komprehensif.

Perkataan-perkataan sinonim ini kerap ditemui daripada pernyataan-pernyataan tokoh penting, jurnal, kajian ilmiah, media massa, media elektronik dan akhbar digital. Secara etimologi kata komprehensif berasal daripada bahasa Latin iaitu *Comprehensivus*. Manakala apabila serapan ke bahasa Inggeris ia dieja dengan *Comprehensive*. Walau bagaimanapun menurut Kamus Dewan Edisi Keempat, komprehensif bermakna sebuah kata sifat yang dapat mengacu pada sifat seseorang atau menjelaskan keterangan tentang suatu hal yang dilakukan orang tersebut. Berdasarkan pemakaian tersebut dapat disimpulkan bahawa makna komprehensif ini boleh disesuaikan dengan konteks perbincangan topik penulisan ini. Rajah 3.2 menggambarkan bagaimana seorang pemain teater boleh mencapai tiga dimensi sikap setelah melalui fasa-fasa permainan teater secara komprehensif.



**Rajah 3.2** Aliran sikap pemain teater amat setelah melalui permainan teater.

Sumber: Olahan semula berdasarkan bengkel dan kelas lakonan yang dikendalikan oleh penulis.

Justeru itu sebagai pemain teater tidak kira amatur mahupun sudah profesional, persiapan diri merupakan sesuatu yang amat penting. Persiapan tersebut termasuklah, (a) memahami naskhah dan propaganda sang penulis, (b) melakukan penelitian untuk memahami konteks cerita, serta (c) bekerjasama dengan sutradara dan sesama pemain teater yang lain untuk mengembangkan ideologi bersama-sama. Oleh yang demikian, seseorang pemain teater harus memiliki ciri-ciri seperti mahir untuk mengembangkan karakter, meneroka dan sebatikan teknik lakonan dengan genre persembahan, pembangunan estetika bersama kumpulan, memahami elemen dan teknik panggung serta ketahanan pengawalan emosional ketika persediaan pra-produksi, semasa persembahan dan juga pasca-produksi.

Cohen (2010) dalam *Advanced acting: Style, character and performance*, juga menyarankan untuk melakukan beberapa latihan serentak dan belajar melakukan apa yang dikenali sebagai “gabungan.” Aktiviti dan tingkah laku yang berbeza akan melatih dan menguatkan rangsangan serta tahap kesedaran badan. Apa yang sahaja kerumitan yang dialami ketika latihan seperti kerumitan memahami skrip dan permasalahan pembangunan watak yang diterangkan dalam skrip perlu melalui proses termasuk improvisasi, memahami keperluan perwatakan dan menciptakan momen peribadi watak tersebut.

Ciri-ciri tersebut perlu ada pada setiap pemain teater supaya dapat kekal dan bertahan dalam alam berteater. Berikutnya dikongsi penjelasan kepada setiap satu ciri-ciri yang disebutkan sebelum ini iaitu;

Pertama, mengembangkan karakter dengan menganalisis latar belakang, motivasi dan konflik karakter. Selain itu pemain teater perlu menjelajahi fizik, suara dan cara bertindak untuk menghidupkan karakter. Seterusnya perlu bijak mengembangkan dan menyempurnakan karakter tersebut sepanjang proses latihan.

Kedua, pemain teater harus meneroka dan sebatikan teknik lakonan dengan genre persembahan melalui pelbagai teknik lakonan sama ada contoh seperti Metod Stanislavskian, Pendekatan Meisner, Biomechanics, Artaudian, Teknik Latihan Tadashi Suzuki dan lain-lain metode, teknik atau pendekatan yang telah wujud. Pemain teater juga perlu bijak sebatikan banchuan dan adunan setiap metode, teknik atau pendekatan yang telah dipilih dengan melaksanakan kerja-kerja yang bersifat sensorik, pemanggilan emosi dan improvisasi untuk memperdalamkan persembahan. Pemain juga perlu bereksperimen dengan pendekatan yang berbeza untuk menemukan teknik paling efektif untuk setiap pembinaan karakter.

Ketiga, pembangunan estetika bersama kumpulan pula bermaksud bagaimana sesama pemain dengan bantuan sutradara membangunkan dinamik bekerja secara kumpulan. Di sini ahli kumpulan perlu membangunkan kepercayaan dan hubungan yang baik dengan sesama ahli, mengambil bahagian dalam latihan dan kegiatan kelompok untuk memperkuat rasa kumpulan. Setiap ahli kumpulan juga haruslah berusaha untuk bekerjasama dan saling mendukung supaya dapat menciptakan kumpulan yang padu.

Keempat, setiap pemain teater perlu memahami elemen dan teknik panggung. Melalui pemahaman ini dapat menyedarkan pemain teater untuk menggunakan panggung secara efektif dan memanfaatkan aset dan *property* panggung untuk meningkatkan kekaguman (*spectacular*) panggung. Pemain dapat menunjukkan kebijaksanaan pengetahuan elemen dan teknik panggung ini dengan memahami pentingnya ruang dan sudut panggung, kesedaran keistimewaan fungsi panggung serta

bekerjasama dengan ahli produksi untuk mengintegrasikan pencahayaan, bunyi-bunyan, *setting*, prop serta busana dan tatarias.

Akhirnya, yang paling sukar di mana mencabar ketahanan pengawalan emosional pemain teater ketika persediaan pra-produksi, semasa persembahan dan juga pasca-produksi. Pemain harus menerima dan menggabungkan komen serta pendapat daripada (a) pengarah sutradara, (b) idea dan pendapat sesama pemain serta (c) saranan ahli teknikal produksi. Pemain kena mengawal emosi dengan membangunkan pemikiran dan menggunakan kritikan konstruktif oleh setiap unit untuk meningkatkan persembahan.

Pemain teater yang dapat meletakkan emosi secara rasional dan banyak melakukan refleksi diri akan berjaya menyempurnakan keterampilan lakonan yang tenang dan lancar. Berdasarkan kelima-lima ciri yang dibincangkan makanya, panduan komprehensif ini mengesyorkan agar pemain teater mengulangi latihan yang dilakukan semasa proses latihan bersama *berkumpulan* ataupun ketika bersama sutradara apabila berada di rumah. Cohen (2017), menyarankan proses latihan berkala supaya hasil latihan akan terus kekal segar dan konsisten.

## Penciptaan Sebagai Pemain Teater Amatir Melalui Permainan Teater

Permainan teater adalah seni permainan yang memerlukan kerja keras, dedikasi dan keterampilan yang kuat. Bagi para pemain teater, latihan lakonan melalui permainan teater merupakan bahagian penting dalam mempersiapkan diri untuk tampil di panggung. Dalam panduan komprehensif ini, kita akan menjelajahi permainan teater sepertimana dikongsi pada Jadual 3.2 yang dapat digunakan dalam latihan lakonan untuk meningkatkan keterampilan lakonan dan karakter, kepercayaan diri serta kolaborasi antara sesama pemain. Berikut merupakan panduan permainan teater tersebut;

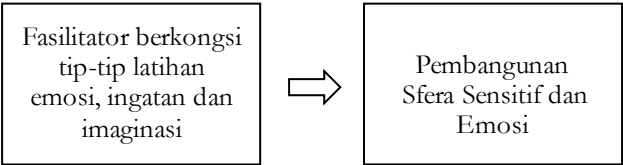
- a. Permainan Pemanasan: Sebelum memulai latihan lakonan, penting untuk memanaskan tubuh dan menggalakkan fokus setiap pemain teater. Permainan pemanasan seperti "*Zip Zap Zup Boing*" atau "*Gibberish*" dapat membantu mengendurkan otot dan membangkitkan tenaga positif. Ini juga membantu dalam meningkatkan konsentrasi dan kepekaan terhadap rakan-rakan pemain.
- b. Permainan Kepercayaan: Kepercayaan merupakan kunci dalam kolaborasi yang sukses di atas panggung. Permainan kepercayaan seperti "*Trust Fall*" atau "*Blindfolded Obstacle Course*" dapat membantu membangun kepercayaan antara sesama pemain. Hal ini penting untuk menciptakan lingkungan di mana pemain teater merasa nyaman untuk bereksperimen dan berkongsi idea mereka.
- c. Permainan Imaginasi: Imaginasi ialah alat penting dalam dunia teater. Permainan imaginasi seperti "*Mirror Exercise*" atau "*Object Transformation*" dapat membantu mengembangkan kemampuan aktor untuk menggambarkan karakter dan situasi dengan lebih baik. Ini juga membantu dalam meningkatkan kreativiti dan kemampuan mengimprovisasi.
- d. Permainan Emosi: Menggali emosi yang dalam merupakan bahagian penting dalam lakonan yang meyakinkan. Permainan emosi seperti "*Emotional Rollercoaster*" atau "*Emotion in a Bottle*" dapat membantupemain teater mengakses dan mengendalikan emosi mereka dengan lebih baik. Ini juga membantu dalam

meningkatkan kemampuan pemain teater untuk beraksi dan sekali gus berinteraksi.

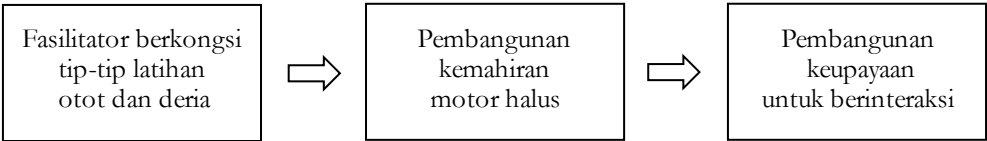
**Jadual 3.2** Cadangan beberapa permainan teater untuk pemain teater. Sumber: Olahan semula berdasarkan bengkel dan kelas lakonan yang dikendalikan oleh penulis.

| Nama Permainan Teater              | Fungsi                                               |
|------------------------------------|------------------------------------------------------|
| <i>Zip Zap Zup Boing</i>           | Memanaskan tubuh                                     |
| <i>Gibberish</i>                   | Meningkatkan konsentrasi                             |
| <i>Trust Fall</i>                  | Membangun kepercayaan                                |
| <i>Blindfolded Obstacle Course</i> | Menciptakan lingkungan kepercayaan                   |
| <i>Mirror Exercise</i>             | Mengembangkan kemampuan untuk menggambarkan karakter |
| <i>Object Transformation</i>       | Meningkatkan dan mengembangkan kreativiti            |
| <i>Emotional Rollercoaster</i>     | Mengakses emosi                                      |
| <i>Emotion in a Bottle</i>         | Mengendalikan emosi                                  |

Kini seni persembahan teater merupakan salah satu kesenian yang menjadi kegiatan *extra* di sekolah. Pemain teater amaturni terdiri dalam kalangan pelajar sekolah. Mereka perlu melakonkan watak mengikut kesesuaian naskhah. Namun apakah bakal berlaku terhadap komunikasi dan ekspresi sekiranya mereka perlu melakonkan watak tidak cocok dengan usia sebenar mereka? Mereka bukan hanya menggunakan ekspresi sekadar untuk pelengkap melafazkan dialog tapi juga sebagai pelengkap untuk membentuk perwatakan itu sendiri. Jelas bahawa (rujuk Rajah 3.3 dan 3.4), teknik komunikasi dan ekspresi menjadi salah satu faktor utama dalam bermain teater.



**Rajah 3.3** Sistem latihan dan permainan untuk emosi, ingatan dan imaginasi



**Rajah 3.4** Sistem latihan dan permainan untuk otot dan deria

Pengasas *Theater of the Oppressed*, Augusto Boal menyatakan bahawa “Permainan untuk pelakon dan bukan pelakon ialah menetapkan prinsip, amalan dan kaedah revolusioner untuk menunjukkan bagaimana teater boleh digunakan untuk mengubah dan membebaskan semua orang” (2002). Makanya, panduan komprehensif ini mahu membuktikan bahawa proses membentuk dan mencipta permainan teater dalam latihan lakonan merupakan satu proses untuk melatih pemain teater supaya sedar bahawa anggota badan pemain merupakan sebahagian daripada idea untuk menghasilkan gerak laku karakter yang dipegang. Oleh itu melalui panduan komprehensif ini, sebuah model dicadangkan reka bentuknya sepertimana di Rajah 3.5. Cadangan model ini dapat menawarkan pemikiran baru dan idea alternatif untuk membantu pemain teater membentuk identiti perwatakan karakter yang dilakonkan. Dalam model ini tubuh dilihat sebagai fenomena yang terpenting untuk pembentukan ideologi dominan kepada perwatakan.



**Rajah 3.5** Model Sumbangan Permainan Teater Terhadap Pembentukan Lakonan.

Sumber: Olahan semula berdasarkan bengkel dan kelas lakonan yang dikendalikan oleh penulis.

## Kesimpulan dan Perbincangan

Secara keseluruhannya, latihan lakonan teater adalah sebahagian penting daripada proses gerak kerja kreatif. Ia memberikan kesempatan bagi para pemain teater untuk menyempurnakan keterampilan mereka dan menghidupkan karakter di atas panggung. Dengan mengikuti panduan yang diuraikan dalam panduan komprehensif ini, pemain teater yang bersemangat dapat mengharungi kompleksiti latihan lakonan teater dengan

percaya diri dan keterampilan. Setiap latihan ialah kesempatan untuk tumbuh, belajar dan menciptakan sesuatu yang benar-benar magis di atas panggung.

Konstantin Stanislavski (2015), dalam buku *An actor prepares, building a character* dan *Creating a Role* menyatakan bahwa membina dan mencipta watak adalah salah satu daripada proses persediaan pemain teater. Mereka perlu meneroka persediaan dalaman sepenuhnya supaya penonton akan terpesona dengan persembahan karakter si pemain teater. Kesusahan untuk menghasilkan luaran karakter seperti penggunaan badan, pergerakan, diksi, kawalan nyanyian dan jelmaan ekspresi dapat memberikan skala dan prestasi sebenar si pemain. Oleh itu sesiapa sahaja boleh mengimprovisasi dengan bermain permainan teater. Jelas bahawa berdasarkan pengalaman dan juga dengan persediaan panduan komprehensif ini, sesiapa sahaja masih boleh meneruskan aksi-aksi lakonan. Persekitaran yang kondusif dan disulam dengan pengisian yang tepat, kekurangan bakat pada seseorang itu masih dapat dilenturkan walaupun memerlukan masa tertentu.

Bakat merupakan tingkah laku yang boleh dimaksimumkan melalui potensi diri dan juga metodologi latihan tertentu. Terdapat pelbagai pendekatan lakonan namun setiap satu perlu mengikut acuan tersendiri agar ia dapat diguna pakai secara universal. Makanya dalam memilih laluan untuk menjadi pemain teater, setiap individu harus mencari sistem terbaik untuk tubuh badan sendiri. Perkara ini perlu dibina dan dibentuk supaya pemain teater hadir dengan psikologi teater secara naturalis, mempunyai pelbagai gaya lakon dan paling penting perbendaharaan fizikal serta artikulasi pemain itu lebih universal. Pemain teater perlu mempunyai psikologi teater yang naturalis, gaya lakon yang pelbagai dan perbendaharaan fizikal serta artikulasi yang lebih universal. Ini merupakan elemen penting dalam membina kebolehan dan keberkesanan seorang pemain teater.

Jadi, jika seseorang itu ingin menjadi seorang pemain teater, berikut adalah beberapa perkara yang sebaiknya terdapat dalam diri mereka iaitu (a) Dasar-Dasar Lakonan: Memahami elemen-elemen asas lakonan seperti pengucapan, gerakan, ekspresi wajah dan penggunaan ruang panggung, (b) Pembinaan Karakter: Belajar bagaimana membina perwatakan yang berbeza dan memahami motivasi dan emosi watak tersebut, (c) Teknik Vokal: Mengembangkan kemahiran vokal untuk memperbaiki pengucapan dan projeksi suara, (d) Teknik Fizikal: Latihan untuk meningkatkan kepekaan dan kawalan badan serta mempelajari gerakan yang sesuai untuk karakter dan situasi tertentu, (e) Pemahaman Teori Teater: Memahami konsep-konsep teater, sejarah teater dan gaya-gaya lakonan yang berbeza, (f) Analisis Naskhah: Belajar bagaimana menganalisis dan memahami naskhah teater, termasuk pencarian motif dan konflik, (g) Improvisasi: Latihan improvisasi untuk meningkatkan kepekaan dan tindakan spontan dalam bertindak, dan (h) Kerjasama: Belajar bekerjasama dengan rakan sejawat dalam latihan dan persembahan teater.

## Rujukan

- Alison, H. (2010). *Actor training*. Routledge.  
Augusto, B. (2002). *Games for actors and non-actors*. Routledge.  
Cohen, L. (2017). *The method acting exercises handbook*. Routledge, Taylor & Francis Group.  
Cohen, R. (2010). *Advanced acting: Style, character and performance*. McGraw-Hill.  
Constantin, S. (2015). *Building a character*. Abdul Press.

- Frost, A., & Yarrow, R. (2016). *Improvisation in drama, theatre and performance* (3rd ed.). Red Globe Press.
- James, T. (2019). *Script analysis for actors, directors, and designers* (6th ed.). Routledge.
- Online role-playing games and the definition of theatre*. (2017, October 11). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/s0000000000000000>
- Sharon, F. (2006). Using theatre games to enhance language arts learning. *International Reading Association*, 59(7), 688–691. <https://doi.org/10.0000/journal.xxxx>
- Spolin, V. (1999). *Improvisation for the theater: A handbook of teaching and directing techniques*. Northwestern University Press.
- Stanislavski, K. (2017). *An actor's work* (J. Benedetti, Trans.). Routledge.
- Schreiber, M. B., Barber, N., & Norton, E. D. (2015). *Acting: Advanced techniques for the actor, director and teacher*. Allworth Press.
- Adler, S. (2000). *The art of acting*. Applause Books.
- Tcherkasski, S. (2016). *Stanislavsky and yoga* (V. Farber, Trans.). Routledge.
- Turahmat, F. P. B., & Seni, U. (2013). Pembentukan model keaktoran aktor mekanis yang alami sebagai sarana menghidupkan permainan teater. *Artikulasi*, 368.

## Motif Seni Reka Lantai dalam Tari Tradisional Melayu

Hafzan Zannie Hamza

### Pengenalan

Seni tari tidak terbatas kepada persembahan artistik semata-mata. Seni tersebut merupakan cerminan kehidupan, refleksi mendalam tentang budaya dan pandangan dunia sesuatu masyarakat. Sebagai cerminan kehidupan, kesenian ini membentuk ekspresi yang menggambarkan naratif dan pengalaman kehidupan manusia yang ditampilkan melalui pergerakan, ritma dan koreografi serta turut mampu menyampaikan emosi, sejarah dan nilai-nilai yang penting dalam kehidupan sesuatu komuniti. Dalam konteks masyarakat *indigenous*, seni tari sering bertindak sebagai alat untuk menyampaikan warisan budaya dan cara untuk mewarisi serta memelihara tradisi yang telah diwariskan daripada generasi ke generasi. Selain itu, seni tari juga mencerminkan nilai-nilai masyarakat. Contohnya, dalam banyak budaya, tarian sering digunakan dalam upacara keagamaan atau sambutan perayaan bersifat komunal. Pergerakan dalam tarian ini merangkumi konsep seperti kesederhanaan, kesatuan atau penghormatan kepada alam sekitar. Gerak tari tersebut mencerminkan pemikiran masyarakat tentang apa-apa yang dianggap penting dalam kehidupan mereka. Pemahaman terhadap seni tari boleh membantu kita memahami pandangan dunia masyarakat. Apa-apa yang diungkapkan melalui tarian sering mencerminkan cara masyarakat melihat diri mereka sendiri dalam hubungan dengan alam sekeliling atau hubungan mereka dengan masyarakat yang lain. Sebagai contoh, dalam tarian masyarakat India, terdapat elemen yang menggambarkan hubungan dengan dewa-dewa dan konsep reinkarnasi yang mencerminkan pandangan dunia yang mendalam tentang kitaran kehidupan dan keabadian roh. Dalam seni tari masyarakat Melayu pula, mereka sering menampilkan elemen tari yang sarat dengan simbol ketauhidan serta flora dan fauna yang dianggap signifikan dalam kehidupan mereka.

Salah satu daripada elemen persembahan yang terdapat dalam tari tradisional Melayu ialah motif yang terhasil daripada perubahan posisi melalui *locomotion* tubuh sang penari yang berpindah dari satu tempat ke tempat yang lain. Perpindahan ini terhasil daripada pelaksanaan langkah tari yang memerlukan penari bergerak dari satu titik ke titik yang lain. Hasilnya, peletakan tubuh dan kedudukan setiap penari akan membentuk motif unik yang tinggi nilainya dalam kehidupan mereka. Motif yang terhasil daripada pergerakan tubuh penari dalam tarian Melayu adalah salah satu elemen penting yang memperkaya seni tari tradisional ini. Hal ini kerana hasil visual motif tersebut tidak hanya

mencerminkan teknik dan keterampilan sang penari, tetapi juga membawa makna mendalam dan merangkumi nilai budaya serta pandangan dunia masyarakat Melayu.

Dalam tari tradisional Melayu, motif lantai memainkan peranan penting dalam perancangan tari. Motif ini bukan hanya sebagai hiasan lantai, tetapi juga membantu dalam mengatur pergerakan tari dan memberikan tarian suatu struktur yang lebih teratur. Setiap pergerakan dan peralihan dalam tarian sering kali disusun bersesuaian dengan motif lantai yang telah dirancang dengan teliti. Hal ini menunjukkan kesedaran penyusun tari tentang pandangan dunia orang Melayu umumnya dan ditampilkan menerusi susunan motif lantai yang menjadi perlambangan kepada budaya orang Melayu secara keseluruhan.

Sinonim dengan keindahan pergerakan, koreografi yang teratur dan pakaian tradisional yang sederhana, seni tari Melayu bukan sahaja sebagai bentuk hiburan masyarakat, tetapi juga satu bentuk ekspresi yang merentasi masa dan menggambarkan kekayaan warisan budaya Melayu. Dalam seni tari ini, motif lantai memainkan peranan yang sangat penting dalam mencerminkan pandangan dunia, nilai budaya dan identiti masyarakat Melayu. Motif lantai tari Melayu boleh disifatkan sebagai elemen tambahan yang memberikan dimensi kepada keanggunan visual tari tradisional Melayu, terutamanya dalam konteks tarian<sup>1</sup> yang ditarikan secara berkelompok atau dalam persembahan di hadapan khalayak penonton.

## Latar Belakang

Tari Tradisional Melayu ialah istilah moden yang muncul pada awal abad ke-21 dan merujuk kepada pengelasan himpunan repertoire tari dalam genre Ronggeng Melayu dan Zapin Melayu. Ronggeng Melayu yang terdapat dalamnya repertoire tari Melayu asli, inang dan joget telah dipisah-pisahkan menjadi repertoire tunggal dan tidak lagi ditarikan dalam satu bentuk kitaran lengkap. Kitaran lengkap asli, inang dan joget ini ditarikan secara berulang dalam budaya tari sosial orang Melayu yang dipanggil ronggeng. Zapin Melayu pula biarpun muncul dari alam yang berasingan dari dunia ronggeng, dianggap sesuai untuk dimasukkan dalam rumpun yang sama berikutan latar sejarahnya yang pernah dipersembahkan di pentas bangsawan, terutama pada era kegemilangan bangsawan antara tahun 1920-an hingga 1930-an (Tan, 2011; Mohd Anis, 2003). Kedua-dua genre ini dikelaskan sebagai 'tradisional,' sesuai dengan sifatnya yang menampilkan sari penting budaya tari orang Melayu walaupun realitinya amalan dalam bentuk budaya tari untuk tujuan bersosial semakin luntur dalam kalangan masyarakat.

Kelunturan amalan tari ronggeng dan zapin sebagai bentuk budaya hiburan, permainan dan pergaulan orang Melayu adalah diakibatkan daripada pesatnya perkembangan industri hiburan pasca Perang Dunia Kedua pada pertengahan abad ke-20 yang menyaksikan kemunculan radio, filem dan televisyen dalam kehidupan masyarakat. Masyarakat umumnya disajikan dengan hiburan alternatif budaya popular dan keperluan untuk berhibur dalam bentuk tari pergaulan semakin memudar. Selain itu, persepsi negatif masyarakat terhadap ronggeng dan *taxi-dancing* di pusat-pusat hiburan yang dianggap merosakkan minda orang Melayu turut memainkan peranan sehingga ramai yang memilih untuk menjauhkan diri daripada berhibur dengan cara sedemikian (van der Putten, 2014). Alam Zapin Melayu, biarpun tidak terkesan oleh persepsi negatif masyarakat sepertimana ronggeng, terpaksa menempuh zaman sukar apabila susutnya jumlah pengamal zapin yang menarik tarian tersebut dalam bentuk permainan<sup>2</sup>.

Pengakhiran abad ke-20 menyaksikan permainan zapin semakin berkurangan dan hanya muncul sebagai persembahan tarian pada majlis-majlis perkahwinan orang Melayu (Hamza, 2023).

Selepas rusuhan kaum yang menggoncangkan negara pasca Pilihan Raya Umum 1969, Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan yang ditubuhkan pada tahun 1964 telah diberikan tanggungjawab untuk menggalakkan aktiviti kebudayaan yang selaras dengan keperluan negara. Akhirnya, pada tahun 1971, Kongres Kebudayaan Kebangsaan telah merumuskan Dasar Kebudayaan Kebangsaan (DKK) berdasarkan prinsip-prinsip berikut:

- i. Kebudayaan kebangsaan Malaysia harus berteraskan kebudayaan rakyat asal rantau ini;
- ii. Elemen daripada budaya lain yang sesuai dan munasabah boleh diintegrasikan ke dalam kebudayaan kebangsaan; dan
- iii. Islam menjadi elemen penting dalam kebudayaan kebangsaan.

Sebagai respons terhadap agenda DKK ini, Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan kemudiannya menubuhkan kumpulan profesional sepenuh masa yang berpangkalan di Kompleks Budaya Negara (KBN) di Kuala Lumpur. Koreografer, komposer, ahli muzik dan penari diupah secara kontrak untuk mencipta, membuat latihan dan mempersembahkan seni dan budaya berdasarkan seni persembahan tradisional yang baharu dan berasal dari rantau ini. Kumpulan ini semakin berkembang sehingga mampu dipecahkan kepada tiga bahagian: Satu bahagian berpangkalan di MaTiC (Pusat Pelancongan Malaysia) Kuala Lumpur; mereka menjalankan pertunjukan untuk pelancong beberapa kali seminggu, manakala dua bahagian lagi berpangkalan di Kompleks Budaya Negara; mereka bersedia mengembara di dalam negara dan di luar negara bagi menjalankan fungsi rasmi untuk mempromosikan negara. Kesannya, produksi kebudayaan menjadi wadah utama untuk mempamerkan seni pertunjukan tradisional yang telah diperhalusi untuk tujuan konsumsi penonton semata-mata.

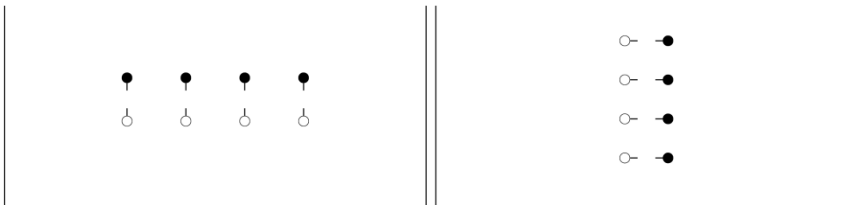
Sebelum kelahiran KBN, pada era lewat 1960-an telah menyaksikan aktifnya penganjuran pertandingan tarian Melayu secara berkumpulan di kebanyakan negeri di seluruh Malaysia. Bakat-bakat baharu penyusun tari yang menyerlah dalam pertandingan seperti ini serta kepakaran tempatan sedia ada telah dijejaki dan dipelawa menyertai kumpulan KBN untuk meneruskan kerjaya tari secara profesional.<sup>3</sup> Pengetahuan mereka menyusun tarian Melayu telah diperkembang dan dikukuhkan lagi ketika berada di KBN. Pada kedua-dua arena inilah (pertandingan tarian dan KBN), pelbagai susunan tari Melayu yang baharu telah dihasilkan serta repertoire tari sedia ada diperkemas dan diperhalusi kualitinya agar relevan dengan tuntutan semasa. Selain penghasilan repertoire baharu, inovasi juga telah diperkenalkan dalam susunan posisi para penari dalam tarian Melayu. Tradisi ronggeng dan permainan zapin yang sebelum ini mengamalkan susunan penari dalam bentuk dua garis selari telah diberikan nafas baharu. Penyusun tari telah memperluas variasi posisi penari dengan membebaskan tarian Melayu daripada batasan tradisional melalui gabungan elemen yang lebih dinamik dalam penyusunan persembahan mereka. Variasi posisi penari yang terhasil dalam tarian Melayu ini boleh dirujuk sebagai motif lantai tari Melayu yang digubah berdasarkan pemikiran dan sentuhan kreativiti penyusun tari yang berhasrat memaknakan tarian gubahan mereka agar sentiasa mendasar kepada budaya dan kehidupan orang Melayu biarpun

penggubahan ini secara amnya melepaskan tarian Melayu daripada konvensi tradisi yang sentiasa ditarikan berpasangan dalam bentuk dua garis selari.

## Motif Seni Reka Lantai Tari Tradisional Melayu

Motif lantai merujuk kepada corak yang timbul hasil daripada pergerakan dan kedudukan penari di dalam ruang tari.<sup>4</sup> Motif lantai dalam tari tradisional Melayu direka dengan berdasarkan pemahaman yang mendalam penyusun tari terhadap budaya Melayu melalui gabungan pergerakan yang telah dirancang dengan teliti. Pergerakan ini disusun sedemikian rupa untuk membentuk motif yang bermakna dan estetik, manakala setiap penari pula memainkan peranan penting ketika bergerak di dalam ruang bagi membentuk motif ini. Bentuk motif lantai dalam tari tradisional Melayu bukanlah terhasil secara semula jadi atau spontan, tetapi terhasil secara pratentu yang ditetapkan terlebih dahulu oleh penyusun tari dan dilatih bertubi-tubi oleh kumpulan penari tersebut untuk mencapai bentuk yang diinginkan.

Dalam tradisi tarian di desa seperti ronggeng dan zapin, motif lantai dalam persembahan kebiasaannya tampil sederhana, iaitu yang terhasil daripada dua barisan penari yang sejajar, sama ada secara menegak mahupun melintang (Rajah 4.1). Posisi penari sebegini ialah rutin lazim yang sering dilihat dalam tradisi ronggeng dan zapin, iaitu penari berusaha mengekalkan bentuk garisan selari sambil melangkah maju ke hadapan atau mengundur ke belakang bersilang ganti posisi dengan pasangan mereka. Motif ini turut dikenali dengan nama lain seperti Alif atau Kayu Manis (Rajah 4.2). Kata Alif diambil daripada abjad pertama dalam sistem abjad Bahasa Arab yang kemudiannya dipinjam dalam sistem abjad Jawi. Sistem Jawi bukanlah sesuatu yang baharu di Alam Melayu, malahan kewujudannya sejak dahulu lagi sebelum kemunculan tulisan Rumi dan peranannya penting dalam dakwah Islamiah (Wan Mohd Azhar & Abdul Ghafar, 2016). Alif juga memberi nilai satu dan kefalsafahannya sangat mendalam kerana sering dikaitkan dengan keesaan Allah selain sering diperdebat oleh para mufasir (Setiawan, 2018). Kayu Manis pula ialah kulit daripada sejenis tumbuhan *Cinnamomum zeylanicum* yang penting dalam kehidupan orang Melayu yang digunakan sebagai rempah dalam masakan dan untuk memberi perisa. Alif atau Kayu Manis, kedua-duanya menggambarkan sifat lurus yang membentuk satu garisan atau satu set garis bersimetri.

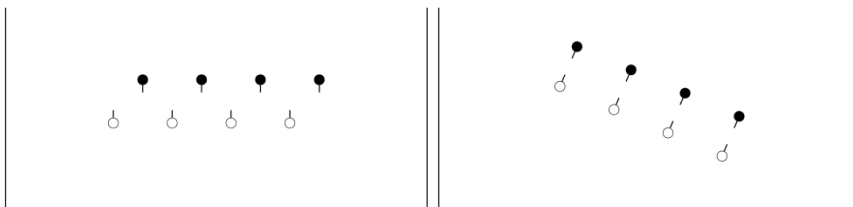


**Rajah 4.1** Motif lantai dua barisan penari secara melintang (kiri) dan motif lantai dua barisan penari secara menegak (kanan)



**Rajah 4.2** Abjad Alif (kiri) dan Kayu Manis (kanan). (Sumber Foto: *Mockup Graphics* di *Unsplash.com*)

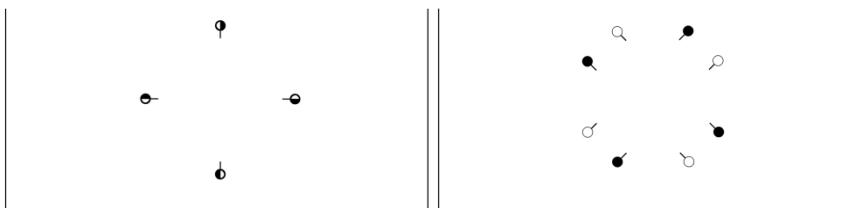
Motif rantai dalam tari tradisional Melayu bukanlah sesuatu yang statik atau terikat pada tradisi lama. Motif yang digunakan sentiasa dikembangkan oleh penyusun tari sesuai dengan peredaran masa. Variasi terawal terhadap motif Alif dan Kayu Manis merupakan gubahan selangan kedudukan antara penari yang disebut sebagai Potong Wajik atau Siku Keluang serta motif Alif atau Kayu Manis yang dicondongkan menjadi garisan pepenjur dan dikenali dengan nama Seranting (Rajah 4.3). Potong Wajik dalam motif rantai tarian Melayu merupakan gambaran gaya potongan empat persegi menyerong juadah tradisi orang Melayu yang dinamakan wajik<sup>5</sup>. Wajik jarang sekali dipotong secara menegak dan kebiasaannya dipotong secara menyerong untuk dijamu kepada tetamu. Seranting pula ialah kata terbitan daripada kata dasar ranting yang bermaksud “bahagian cabang kecil” atau “seperti ranting, tegak menganjur ke atas” (Kamus Dewan Edisi Keempat). Istilah Seranting berkemungkinan juga ialah istilah yang dikelirukan daripada kata Inggeris *slanting* yang bermaksud menyerong atau mencondong. Pergerakan penari dalam bentuk motif Seranting (*slanting*) ini lazimnya adalah sama seperti pergerakan yang dilakukan ketika mereka berada dalam posisi Alif atau Kayu Manis secara menegak atau melintang.



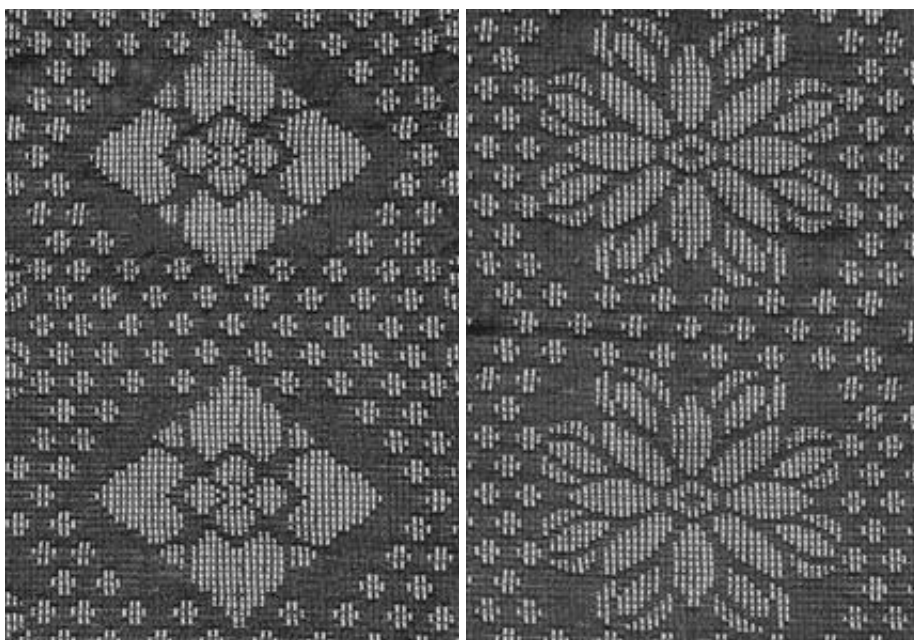
**Rajah 4.3** Motif rantai Potong Wajik (kiri) dan motif rantai dua barisan penari secara menyerong (kanan)

Dalam konteks tari tradisional Melayu yang dipentaskan, susunan penari kebiasaannya melibatkan penggunaan motif rantai yang lebih kompleks untuk menambahkan estetika tarian selain mengoptimumkan penggunaan ruang pentas. Motif rantai yang sering digunakan mencakupi bentuk geometri, baik yang bersifat simetri atau asimetri, serta bermotifkan ornamen Melayu. Dalam bentuk seni yang lain, motif ini disebut sebagai gaya ragam hias yang turut terdapat pada corak batik, songket dan seni logam (Jamal, 2007, 12; Nik Hassan Shuhaimi, 2000, 299). Penyusun tari memanfaatkan pergerakan langkah tari (*movement steps*) serta unsur ruang seperti arah (*direction*) dan

aliran (*pathway*) untuk memastikan penari sampai ke titik tertentu di dalam ruang tari. Antara motif yang sering digunakan oleh penyusun tari termasuklah motif Bunga Pecah Empat dan Bunga Pecah Lapan yang turut digunakan dalam seni tekat orang Melayu (Rajah 4.4 dan Rajah 4.5).



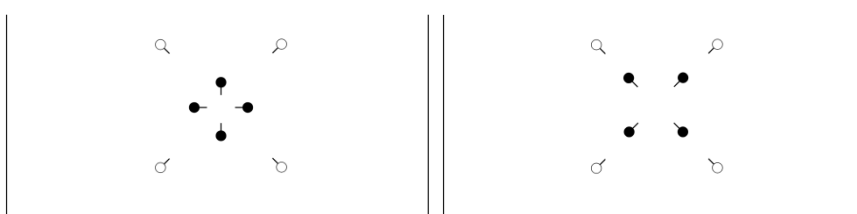
**Rajah 4.4** Motif Lantai Bunga Pecah Empat (kiri) dan Bunga Pecah Lapan (kanan)



**Rajah 4.5** Motif Bunga Pecah Empat (kiri) dan Bunga Pecah Lapan (kanan) dalam seni tekat orang Melayu (Sumber: Arkib penulis)

Secara amnya, istilah ‘pecah’ dalam sistem penyusunan tarian Melayu ialah teknik susunan pergerakan yang melibatkan pemisahan atau pembahagian urutan pergerakan kepada bahagian yang lebih kecil. Pecahan pula merupakan hasil bahagian yang sudah dipecahkan atau dipisahkan daripada bahagian yang lebih besar atau lengkap. Perkataan ‘pecah’ turut diguna pakai dalam banyak perguruan silat Melayu yang merujuk kepada variasi susunan jurus atau buah ataupun aturan set pergerakan silat tertentu yang disusun untuk tujuan penghafalan dan penguasaan langkah silat. Dalam konteks pelaksanaan langkah tari, pecah atau memecah merujuk kepada pergerakan penari yang menyurai dari posisi mula atau memecahkan formasi asal sehingga membentuk formasi yang baharu pada posisi akhir. Perkara ini memerlukan perubahan dalam orientasi tubuh

badan dan aliran langkah mereka sehingga menyuraikan penari dari posisi selari berkumpul atau berpasangan kepada formasi yang berbeza. Pembentukan ini menghasilkan bentuk unik yang boleh dilihat dari pandangan atas (*bird's-eye view*). Motif Bunga Pecah Empat atau Bunga Pecah Lapan terjadi apabila ensembel penari mengakhiri langkah mereka dan masing-masing mengambil kedudukan tertentu pada bit kelapan, lalu membentuk corak Bunga Pecah Empat atau Bunga Pecah Lapan. Bentuk Bunga Pecah Empat ini seringkali disebut dengan kata ganti nama yang lain seperti Potong Wajik, Bunga Cengkih, Segi Empat atau *diamond* (intan) kerana bentuknya yang sedemikian. Pada masa ini, Bunga Pecah Empat juga sering divariasikan apabila jumlah penari melebihi empat orang dengan cara selangan kedudukan penari sebagai penanda alur kelopak atau kepala sari serta tindanan kedudukan penari ke arah punca kelopak seperti membentuk huruf X (Rajah 4.6) .



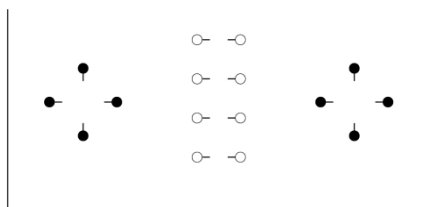
**Rajah 4.6** Variasi Motif Lantai Bunga Pecah Empat - Selangan (kiri) dan Tindanan (kanan)

Motif Bunga Pecah Lapan pula sering disebut dengan nama Bunga Lawang kerana bentuknya berkelopak lapan. Bunga Lawang dipilih sebagai terma rujukan kerana pelbagai manfaat dan kepenggunaannya yang sangat signifikan dalam kehidupan seharian orang Melayu. Bukan itu sahaja, oleh sebab susun atur setiap titiknyanya yang kelihatan seperti bulatan, motif ini sering disebut dengan nama bulat atau bulatan. Aplikasi motif yang diambil daripada alam fauna yang terdapat di sekeliling orang Melayu tidak terhad kepada motif Bunga Pecah Empat dan Bunga Pecah Lapan sahaja. Penyusun tari turut mengambil motif lain yang bersesuaian dengan lantai tari untuk menampilkan estetika Melayu seperti Pucuk Rebung yang membentuk segi tiga atau motif lain yang biasa tampil dalam ornamen seni ukir dan seni tekat orang Melayu.

## Pola Lantai Tari

Pola lantai ialah ragam susun atur rekaan lantai di dalam ruang tari menggunakan set gabungan beberapa motif dengan ciri-ciri tertentu. Ciri-ciri ini mencakupi tampilan tematik, berulang, tekal dan berkesinambungan antara satu motif lantai dengan motif yang lain sehingga mampu membawa mesej yang diniatkan penyusun tari atau menyampaikan maksud budaya. Pola lantai seringkali berfungsi untuk membezakan nuansa satu karya dengan karya tari yang lain dan menambahkan estetika sesuatu rekaan tari. Pola lantai kebiasaannya dibentuk berdasarkan ketetapan dan corak tertentu mengikut tema pilihan penyusun tari dan merujuk kepada susunan tunggal atau susunan beragam beberapa motif lantai yang dipilih khusus bagi mencirikan maksud atau fenomena. Sebagai contoh, pola lantai dibentuk menggunakan motif tunggal dan dieksplorasi sepanjang tarian. Garis lurus, misalnya (motif Alif atau Kayu Manis) merupakan motif paling umum dan sederhana yang boleh dijadikan tema pola lantai.

Tema ini menuntut motif lantai secara selari membentuk garis lurus daripada bermulanya tarian sehingga tamat. Sepanjang tarian, motif Alif atau Kayu Manis ini digunakan berulang-ulang kali, tekad dan berkesinambungan sehingga mampu terkonstruksi menjadi satu pola. Walaupun pola ini kelihatan ringkas dan minimalis, namun sangat sukar ditampilkan dengan rapi serta kebarangkalian untuk melencong daripada lineariti adalah tidak dapat dielakkan. Selain itu, pola lantai juga dibentuk melalui penggabungan beberapa motif berbeza dalam satu komposisi tari. Penggunaan pola lantai sebegini kebiasaannya bertujuan untuk mengisi kekosongan ruang dengan maksud memperindah dan memvariasikan pola sedia ada. Sebagai contoh, gabungan antara motif geometri dengan motif flora yang boleh dilihat pada motif Alif atau Kayu Manis yang digabungkan dengan Bunga Pecah Empat (Rajah 4.7).



**Rajah 4.7** Pola lantai gabungan antara motif geometri (dua garis lurus simetri di bahagian tengah pentas - motif Alif atau Kayu Manis) dengan motif flora (motif lantai Bunga Pecah Empat di kiri dan di kanan pentas)

Dalam kes gabungan motif geometri dan motif flora, motif-motif ini bukan sekadar perhiasan visual, tetapi juga membawa makna simbolik dan kultural. Sebagai contoh, motif Alif atau Kayu Manis melambangkan keteguhan dan ketelitian, manakala motif Bunga Pecah Empat mencerminkan keindahan dan keseimbangan. Gabungan motif-motif ini tidak hanya memperkaya pola lantai secara visual, tetapi juga mencipta kesan yang lebih mendalam dari segi pemahaman penonton terhadap makna yang ingin disampaikan melalui tari tersebut. Rajah 4.7 menggambarkan bagaimana motif-motif ini berfungsi dalam pola lantai yang lebih kompleks. Dalam koreografi tradisional, motif geometrik seperti Alif atau Kayu Manis biasanya digunakan untuk menekankan elemen linear dalam tarian, mengarahkan fokus penonton kepada pergerakan yang berstruktur dan berulang. Sebaliknya, motif flora seperti Bunga Pecah Empat menambahkan unsur melengkung dan lembut, mencipta kontras yang signifikan dalam susunan pola lantai. Penggunaan kombinasi kedua-dua motif ini dalam satu komposisi tari menghasilkan keseimbangan antara unsur-unsur tegas dan lembut yang mampu mengekspresi dinamik elemen maskulin dan feminin dalam pola lantai. Selain itu, penggunaan gabungan motif juga memberikan kebebasan kreatif kepada koreografer untuk bereksperimen dengan ruang dan pergerakan penari. Ia membuka ruang untuk meneroka pelbagai dimensi dalam komposisi tari, sama ada dari segi simetri, asimetri, ataupun penggunaan ruang secara vertikal dan horizontal. Ini bukan sahaja memperindah persembahan, tetapi juga menguji keupayaan penari untuk menyesuaikan diri dengan perubahan pola lantai yang berlapis-lapis dan kompleks.

## Perbincangan

Perbicaraan mengenai perkembangan motif lantai dalam seni tari tradisional Melayu adalah penting kerana dapat mencerminkan pemahaman budaya orang Melayu yang relevan mengikut zaman. Dalam konteks ini, kita dapat melihat seni tari Melayu yang mengalami perubahan seiring dengan kemajuan masyarakat dan teknologi. Motif lantai dalam seni tari Melayu bukanlah sesuatu yang tetap atau statik; sebaliknya, motif tersebut semakin meluas sejajar dengan perkembangan budaya dan pemikiran masyarakat Melayu.

Dahulu, motif lantai dalam seni tari Melayu mungkin lebih sederhana seperti motif Alif atau Kayu Manis yang mencerminkan garis lurus dan kesederhanaan. Perkara ini menggambarkan cara hidup masyarakat Melayu pada masa tersebut yang lebih mendukung nilai-nilai kesederhanaan dan kejujuran. Motif Alif juga memaparkan konsep ketauhidan dalam kebudayaan Melayu yang menunjukkan pemikiran masyarakat Melayu tentang kepentingan menampilkan tarian Melayu yang bukannya sekadar seni hiburan, tetapi juga satu bentuk seni yang direka dalam rangka hubungan dengan Yang Maha Esa. Namun begitu, seiring dengan perkembangan zaman dan pengaruh luar, motif lantai dalam seni tari Melayu telah berkembang menjadi lebih kompleks dan beragam. Kreativiti penyusun tari memungkinkan penggunaan motif yang lebih rumit seperti Bunga Pecah Empat dan Bunga Pecah Lapan yang menampilkan kompleksiti budaya dan pengalaman seni yang semakin berkembang. Yang penting untuk diingat, perkembangan motif lantai ini tidak hanya memberikan perubahan atau peningkatan kemahiran menyusun tari, tetapi juga bermaksud pemahaman yang lebih mendalam tentang budaya dan nilai-nilai masyarakat Melayu. Penyusun tari memahami makna dan signifikasi setiap motif lantai yang digunakan sehingga mereka dapat menggambarkan budaya dan pandangan dunia yang tepat kepada penonton. Hal ini menunjukkan betapa pentingnya seni tari sebagai cerminan kehidupan dan pandangan dunia masyarakat Melayu yang terus berkembang.

Hubungan masyarakat Melayu dengan alam sekeliling, flora dan fauna yang dianggap signifikan dalam kehidupan mereka juga merupakan aspek penting dalam perbincangan ini. Motif lantai yang diambil dari alam sekitar ialah bukti betapa eratnya hubungan antara masyarakat Melayu dengan alam. Alam menjadi sumber utama dalam menyumbang pengetahuan artistik (Mohd Anis, 2007). Mereka menganggap flora dan fauna sebagai bahagian penting daripada kehidupan mereka, dan perkara ini dijemakan dalam garapan seni tari mereka. Contohnya, motif Bunga Pecah Empat atau Bunga Pecah Lapan memperlihatkan ketinggian aras konsepsualisasi masyarakat yang tidak hanya memilih sejenis bunga, tetapi mengambil ciri keindahan bunga yang dimanifestasi melalui kelopaknya. Bukan sekadar itu sahaja, pemilihan jenis bunga yang dicerminkan dengan pecah lapan, misalnya, dibuat secara selektif dan berhati-hati, iaitu daripada jenis bunga yang berfaedah dalam kehidupan mereka. Bunga Lawang digunakan dalam pelbagai aspek budaya Melayu, termasuk dalam masakan tradisional mereka. Perkara ini menunjukkan seni tari Melayu tidak hanya menggambarkan alam sekitar sebagai sumber inspirasi, tetapi juga sebagai bahagian aktif dalam kehidupan mereka.

Visual motif dalam seni tari Melayu membawa makna mendalam dan merangkumi nilai-nilai budaya serta pandangan dunia masyarakat Melayu. Setiap pergerakan penari dan susunan motif lantai tidak hanya muncul sebagai elemen dekoratif, tetapi juga sebagai wadah untuk menyampaikan pesan yang lebih mendalam. Misalnya, ketika penari membentuk motif Bunga Pecah Empat, apabila penari bergerak

mengikut pola motif lantai yang sama maka terciptalah perasaan kesatuan dan harmoni dalam kalangan mereka. Mereka tidak hanya menciptakan pola visual yang indah, tetapi juga mengkomunikasikan nilai-nilai budaya seperti keindahan dalam kesederhanaan dan kesatuan dalam keragaman.

## Kesimpulan

Perbincangan dalam penulisan ini telah menyelami dunia seni tari tradisional Melayu dengan memfokus pada motif lantai dan pola lantai sebagai elemen penting yang memberi makna kepada seni tari Melayu. Motif lantai dan pola lantai bukan sahaja mempersembahkan keindahan visual dalam tari tradisional Melayu, tetapi juga menjadi jendela ke alam budaya, pemikiran dan pandangan dunia orang Melayu. Motif lantai mencerminkan nilai-nilai budaya seperti kesederhanaan, kesatuan, penghormatan kepada alam dan roh ketauhidan yang menunjukkan cara orang Melayu melihat diri mereka dalam konteks alam semesta yang lebih luas. Motif lantai ini juga mengambil inspirasi daripada flora dan fauna yang dianggap penting dalam kehidupan Melayu, menggambarkan hubungan erat antara manusia dengan alam yang tampil dalam disiplin seni tari dan seni visual orang Melayu. Motif yang digunakan dalam motif lantai sering kali mencerminkan motif yang ditemukan dalam seni tekstil seperti batik dan songket, seni ukiran serta ragam hias tradisional Melayu. Hal ini menciptakan ikatan visual yang kuat antara seni persembahan dengan seni rupa serta menggambarkan kesinambungan dan hubungan erat antara kedua-dua disiplin yang merujuk kepada alam sebagai inspirasi seni. Motif lantai dalam tarian Melayu juga mengalami perubahan seiring dengan zaman. Penyusun tari tidak hanya mempertahankan motif garis lurus yang sederhana, tetapi juga menciptakan variasi baharu yang sesuai dengan konteks budaya dan tema yang bersifat kekinian. Hal ini menunjukkan ketahanan seni tari Melayu dalam menghadapi perubahan sosial dan budaya. Selain sebagai unsur estetika, pola lantai juga berfungsi sebagai medium untuk menyampaikan mesej budaya. Pola lantai dipilih dengan teliti untuk mencirikan maksud atau tema tertentu dalam karya tari.

Kesimpulannya, seni tari tradisional Melayu bukan sekadar hiburan visual, tetapi juga medium yang mendalam untuk memahami budaya dan identiti orang Melayu. Motif lantai dan pola lantai menjadi bahasa yang mengungkapkan nilai-nilai, pemikiran dan pandangan dunia yang terkandung dalam seni tari ini. Selain itu, seni tari Melayu juga menunjukkan ketahanannya dalam menghadapi perubahan zaman dan tetap relevan dalam memelihara dan mewarisi budaya Melayu kepada generasi mendatang. Seni tari tradisional Melayu ialah bukti kekayaan seni dan warisan budaya yang harus terus dipelihara dan dihargai. Dalam melangkah ke masa depan, kita harus berganding bahu untuk terus mendukung dan mempromosikan seni tari tradisional Melayu sebagai bahagian integral daripada identiti dan kekayaan warisan Malaysia.

## Nota

<sup>1</sup> Tari atau tarian dalam konteks perbincangan ini merujuk kepada “pergerakan yang diatur secara formal atau koreografi,” dan “dilakukan oleh penari yang terlatih untuk ditonton” (Mohd Anis, 1998, 46). Hal ini termasuk bentuk persembahan yang disampaikan di pentas, dalam gaya

persembahan yang difahami dan dianggap sebagai koreografi tradisi, iaitu proses komposisi merangkumi motif tari yang telah diatur lebih awal serta menggunakan motif lantai tematik.

<sup>2</sup> Permainan zapin bermaksud konfigurasi keseluruhan acara Main Zapin yang diamalkan oleh para pemain Zapin Melayu yang dimainkan bukan untuk tujuan persembahan.

<sup>3</sup> Antara koreografer tersohor yang menyinar di Kumpulan Budaya Negara (KBN) ialah Daud Omar dan Zulkafli Haji Md Zain. Daud Omar ialah seorang koreografer terkenal yang aktif pada era 1970-an, terutamanya semasa beliau bertugas sebagai jurulatih Kumpulan Budaya Negara di KBN. Daud Omar dikenali kerana penciptaan banyak karya tari Melayu yang terkenal seperti Songket, Makan Sirih dan Sekapur Sirih yang mengandungi unsur budaya Melayu asli. Beliau juga terlibat dalam koreografi drama tari seperti drama tari *Mahsuri* yang dirakamkan oleh Radio Televisyen Malaysia (RTM). Daud Omar mengakhiri tugasnya sebagai jurulatih tetap di KBN pada tahun 1977, tetapi warisan karyanya dalam seni tari Melayu masih terus diajar dan dikekalkan di seluruh Malaysia. Sementara itu, Zulkafli Haji Md Zain, seorang penari dan jurulatih tari kelahiran Alor Setar, Kedah, memulakan kerjaya seninya sekitar tahun 1964 dengan Badan Kesenian Pertubuhan Kebangsaan Melayu Bersatu (UMNO) di Kedah Utara. Zulkafli pernah memenangi beberapa pertandingan tarian peringkat negeri Kedah, termasuk menjadi johan dalam pertandingan tarian peringkat negeri Kedah Zon Utara dan naib johan dalam pertandingan peringkat kebangsaan yang dianjurkan oleh Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan. Sepanjang tahun 1972 hingga 1994, Zulkafli berkhidmat sebagai penari tetap dengan KBN dan sering mementaskan persembahan tari pada peringkat antarabangsa. Sehingga hari ini, karyanya yang terkenal seperti tarian Cinta Sayang terus ditarikan dan dikenali oleh banyak peminat seni tari.

<sup>4</sup> Motif dalam seluruh perbincangan ini merujuk kepada hasil visual daripada kedudukan para penari di ruangan pentas. Istilah ini harus dibezakan dengan motif pergerakan yang bermaksud kekerapan gabungan *morphokines* yang membentuk entiti pendek menjadi set pergerakan (Kaeppler, 1972, 202). Kaeppler mengistilahkan gabungan *morphokines* yang sering digunakan ini sebagai motif kerana wujud persamaan dengan motif dalam cerita rakyat atau dalam seni visual.

<sup>5</sup> Wajik ialah sejenis penganan yang dibuat daripada beras pulut, gula, santan, nasi manis dan pulut kacau. Pada zaman dahulu, wajik sering dibuat keras supaya tahan lebih lama.

## Rujukan

- Hamza, H. Z. (2023). Exploring the elements of main zapin: A preliminary reports and studies from fieldwork in Johor. *Jurai Sembah*, 4(1), 9–20.  
<https://doi.org/10.37134/juraisembah.vol4.1.2.2023>
- Kaeppler, A. L. (1972). Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance. *Ethnomusicology*, 16(2), 173–217. <http://www.jstor.org/stable/849721>
- Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan. (1971). Dasar Kebudayaan Kebangsaan. <https://www.kkd.gov.my/en/awam/faq/65-bahankpkk/dokumen/538-dasar-kebudayaan-kebangsaan>
- Mohd Anis Md Nor. (2003). Artistic confluence and creative challenges: Inventing dances for boria, bangsawan and ronggeng in Penang, 1900-1970s. *Wacana Seni*, 2, 41–53.
- Mohd Anis Md Nor. (2007). Emulating the surroundings: Indigenous environs as the source of Malay dance. *台灣舞蹈研究*, 3, 27–42.
- Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman, Siti Zainon Ismail, Lokman Mohd. Zen & Othman Mohd. Yatim. (2000). Kesenian Melayu: Roh Islam dalam penciptaan. Dalam Mohd. Taib Osman & A. Aziz Deraman (Eds.), *Tamadun Islam di Malaysia* (pp. 287–338). Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Ranting. <https://prpm.dbp.gov.my/cari1?keyword=ranting> Diakses 11 September 2023
- Setiawan, H. (2018). Tafsir alif lam mim kyai shalih darat. *Kontemplasi: Jurnal Ilmu-Ilmu Ushuluddin*, 6(1), 37–62. <https://doi.org/10.21274/kontem.2018.6.1.37-62>

- Syed Ahmad Jamal. (ed.) (2007). *The encyclopedia of Malaysia, Vol. 14: Crafts and the visual arts*, Archipelago Press.
- Tan Sooi Beng. (2011). *Bangsawan Malaysia: Staging cultural diversity and change*. Nusantara Performing Arts Research Center (NusPARC).
- van der Putten, J. (2014). 'Dirty dancing' and Malay anxieties: The changing context of Malay ronggeng in the first half of the twentieth century. Dalam B. Barendregt. (ed.), *Sonic modernities in the Malay world: A history of popular music, social distinction and novel lifestyles (1930s–2000s)* (pp. 113-134). Brill.

## Etiologi Tradisional dan Struktur Ritual *Berasik* dari Perspektif Orang Bajau Sama

Lena Farida Hussain Chin

### Pengenalan

Sabah merupakan sebuah negeri berkeluasan kira-kira 73,620 kilometer persegi yang terletak di pantai barat Malaysia. Sabah dipisahkan kepada tujuh bahagian yang berbeza, iaitu Pantai Timur, Pantai Barat, Keningau, Tawau, Lahad Datu, Beaufort dan Sandakan. Terdapat pelbagai budaya dan etnik serta ekspresi artistik tradisional di bahagian tersebut, terutamanya upacara penyembuhan yang lazim diamalkan dalam kalangan suku asli yang tinggal di kawasan luar bandar. Amalan tersebut mempamerkan kepelbagaian dan keunikan yang jelas malah secara refleksinya ia mencerminkan sistem kepercayaan tradisional yang berbeza dari setiap suku. Orang Bajau merupakan kumpulan etnik asli yang penting di Sabah, dicirikan oleh ekspresi seni dan warisan budaya yang pelbagai. Malangnya, sumbangan mereka telah banyak diabaikan dalam masyarakat arus perdana. Banyak warisan budaya dan seni tidak diserlahkan kepada pengetahuan umum. Salah satu contohnya ialah warisan ritual penyembuhan *berasik* yang diamalkan oleh masyarakat Bajau Sama di Kampung Beliajung, Sabah. Amalan tersebut merupakan satu bentuk warisan budaya tidak ketara yang semakin diabaikan oleh generasi muda. Kajian ini dilakukan sebagai usaha untuk melestarikan warisan tersebut khususnya bagi meningkatkan kefahaman dan pengetahuan berkenaan kepercayaan dan amalannya. Menurut Mohd. Said (2005), penduduk Bajau/Sama di Sabah lazimnya dirujuk sebagai Bajau atau Sama. Beberapa istilah seperti Samai, Samal, Bajjau, Badjaw, antara lain, diperhatikan di beberapa buah lokasi. Semua istilah mempunyai kepentingan semantik yang sama dan menunjukkan masyarakat yang sama. Istilah Bajau diklasifikasikan oleh individu luar masyarakat. Masyarakat Bajau mengenali diri mereka sebagai Bangsa Sama. Dalam konteks masyarakat Bajau, istilah “bangsa” tidak merujuk kepada klasifikasi kaum dalam bahasa Melayu, sebaliknya merujuk kepada suku atau kumpulan etnik tertentu.

Sejak kebelakangan ini, para sarjana telah membuat kajian tentang kesenian dan budaya masyarakat Bajau. Hasil daripada kajian tersebut, mereka telah mengkategorikan masyarakat Bajau kepada dua kumpulan yang berbeza, iaitu Bajau Laut dan Bajau Darat. Masyarakat Bajau Darat terdiri daripada Orang Asli yang menetap di kawasan daratan pantai barat Sabah, terutamanya di Kota Belud. Mereka kadangkala dirujuk sebagai Sama Tempasuk. Istilah Bajau Laut digunakan untuk menggambarkan individu yang tinggal di sepanjang pantai, khususnya di kawasan

pantai timur Semporna. Individu ini juga dikenali sebagai Sama Kuvang. Ketiadaan kategori ini dalam masyarakat Bajau telah diperhatikan. Individu biasanya dikenal pasti dan dikelaskan mengikut tempat asal mereka atau masyarakat tertentu.

Masyarakat Bajau Sama yang menetap di Kampung Beliajung, Sabah telah menerapkan amalan penyembuhan menerusi upacara *berasik* sebagai amalan rawatan perubatan alternatif dalam masyarakat tersebut. Tanggapan yang dipersoalkan telah diturunkan melalui beberapa kumpulan generasi dan berkembang menjadi amalan budaya dalam bidang perubatan alternatif. Amalan ini secara khusus memberi tumpuan kepada rawatan penyakit yang tidak dapat dikenal pasti oleh metodologi saintifik. Upacara penyembuhan dilakukan oleh bomoh wanita di hadapan ahli masyarakat. Namun, kemajuan sains dan teknologi yang pesat pada hari ini telah menyebabkan masyarakat bandar dan generasi muda Bajau semakin kurang percaya pada amalan ritual penyembuhan, malah ia dianggap kuno dan tidak relevan. Selalunya mereka memilih perubatan kontemporari walaupun ia gagal mengubati penyakit misteri yang tidak dapat dikesan oleh peralatan perubatan yang canggih. Menurut Ismail C. Charles (2003), perspektif Melayu Sabah mencirikan penyakit misteri sebagai kehilangan semangat, yang disebut sebagai “hilang semangat.” Kepercayaan yang wujud dalam masyarakat setempat ialah semangat itu harus dikembalikan kepada pemiliknya yang sah. Kegagalan untuk mematuhi keperluan ini akan membawa akibat yang teruk kerana semangat yang “dicuri” akan terdedah kepada pengaruh roh jahat (terkena) lain dan memburukkan lagi penyakit. Di wilayah Sabah, amalan yang biasa dilihat ialah dua orang bomoh akan melaksanakan upacara ritual penyembuhan secara serentak dan biasanya berlangsung beberapa malam berturut-turut. Maka itu, amalan penyembuhan tradisional telah muncul sebagai rawatan perubatan alternatif yang berdaya maju dalam suku kaum di Sabah.

Bagi mendapatkan pengiktirafan penyembuhan ritual *berasik* sebagai warisan budaya tidak ketara, kajian menyeluruh perlu dilakukan. Sebahagian besar amalan juga telah mengalami asimilasi dan perubahan budaya. Pelaksanaan amalan adalah berbeza mengikut kampung dan daerah. Sebagai contoh, setiap sebuah kumpulan etnik menunjukkan variasi amalan yang berbeza. Ini berlaku kerana ia dipengaruhi oleh set kepercayaan dan adat yang berbeza. Walaupun kemungkinan terdapat beberapa pertindihan dalam objektif mereka, istilah “seni” dan “warisan” adalah berbeza dalam trajektori masing-masing. Elemen ini telah menyumbang kepada amalan berbeza yang diperhatikan di lokasi yang berbeza. Untuk kajian ini, tumpuan utama akan difokuskan kepada upacara penyembuhan ritual yang dikenali sebagai *berasik* yang diamalkan di Kampung Beliajung, Kota Marudu (Chin & Rahman, 2017).

Kajian ini telah meneroka elemen asas pelaksanaan ritual dengan mengambil kita etiologi penyakit yang dirawat. Melalui penerokaan tersebut, kita dapat memahami gambaran umum tentang amalan, konotasi budaya dan kepercayaan etnik Bajau Sama di Kampung Beliajung berkenaan upacara tersebut. Kajian ini mungkin memberi inspirasi kepada generasi muda untuk terlibat secara aktif dalam pemeliharaan aset budaya yang semakin terancam. Dengan membangunkan kesedaran budaya yang menyeluruh, promosi penerimaan budaya antara generasi dan kaum akan dapat ditingkatkan, sekali gus memudahkan pemupukan hubungan yang harmoni dan saling menghormati berdasarkan sistem kepercayaan yang pelbagai. Kajian ini menggunakan metode fenomenologi. Data dikumpulkan secara temu bual bersama pengamal berasaskan amalan budayanya.

Hairudin Harun (1992) menjelaskan bahawa sebelum kemunculan ilmu atau fizik mekanikal di Eropah pada abad ke-17, semua orang termasuk di negara-negara Barat percaya bahawa dalam fenomena hidup, terdapat roh atau jiwa atau proses dinamik di dalamnya. Walau bagaimanapun, kepercayaan animisme semakin pudar dengan kedatangan agama Hindu, salah satu agama terawal di Tanah Melayu. Jihaty Abadi et al. (1984) memberi respons bahawa kajian sejarah telah menunjukkan terdapatnya pengaruh Hindu di Alam Melayu yang merupakan agama yang disebarkan sejak abad pertama. R.O. Winstedt telah memberikan bukti artifak Hinduisme yang muncul di beberapa bahagian dunia Melayu. Contoh yang diberikan merujuk kepada patung dan tulisan Pallave dari pantai Coromandel yang berkembang pada abad keempat dan sejumlah artifak Borneo serta prasasti Siva yang ditemui di Indochina dan Kedah. Selepas itu, kedatangan Islam membawa lebih banyak perubahan. Bahasa Melayu telah mengubah kosmologi animisme, tetapi kepercayaan kerohanian masih wujud dalam kalangan orang Melayu, khususnya amalan yang berkaitan dengan rawatan penyakit, ritual dan penyembuhan.

Laderman (1993) berhujah pendapat dengan Cuisinier dan Endicott berdasarkan bahan yang direkodkan pada tahun 1936 mengenai ritual Melayu. Beliau melihat bahawa perbincangan meluas tentang kepercayaan orang Melayu, rawatan penyakit dan penyembuhan. Cuisinier memberi tumpuan kepada aspek dramatik dan simbolik dalam kaedah ritual dan *shamanistic* yang dipersembahkan sambil mencari susunan secara paralelisme dukun Melayu antara aspek makro alam semesta dengan mikro kosmos manusia. Namun begitu, perbincangan melalui ilmu hanya berkembang pada tahun 1951. Beliau sekali lagi membincangkan idea-idea abstrak di luar minda Melayu. Beliau percaya kunci utama yang menyatukan alam semesta ialah roh yang mempunyai kekuatan untuk meresap kepada semua ciptaan seperti batu, tumbuhan, haiwan dan sebagainya.

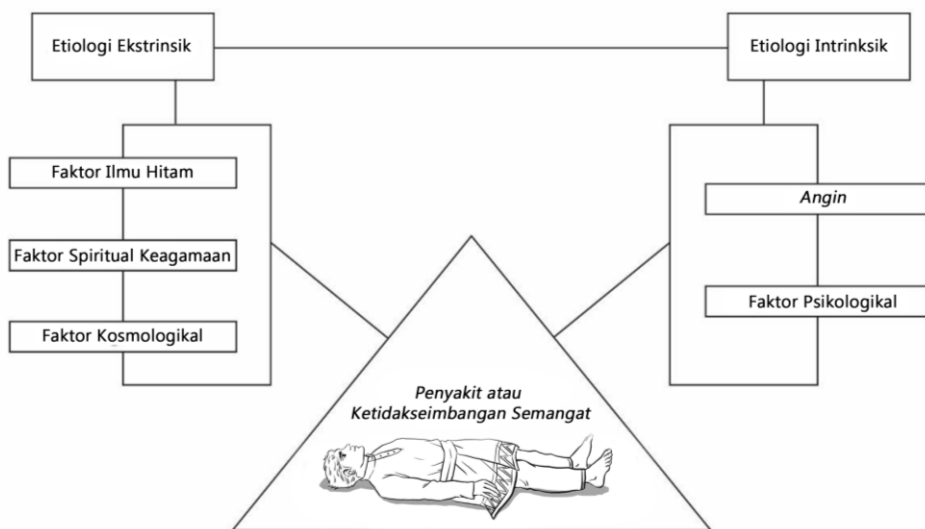
Hal ini berbeza dengan rekod Endicott pada tahun 1970 yang menghasilkan kedua-dua esei deskriptif sebelumnya. Beliau mendakwa bahawa kandungan asas sihir Melayu terhasil dari manipulasi dan penyusunan sempadan antara roh dengan benda. Menerusi pandangan tersebut, perkara ini jelas menunjukkan bahawa ahli antropologi sosial dan budaya membincangkan tentang dua perkara asas tentang hubungan manusia yang merujuk kepada hubungan manusia dengan manusia, dan hubungan manusia dengan roh. Siri kajian mereka menerangkan cara ritual perdukunan yang mendedahkan interaksi sosial yang tidak dapat dipertikaikan iaitu struktur pemikiran dan kepercayaan sebagai nilai yang wujud dalam masyarakat Melayu. Melihat kepada ritual dalam kajian ini, Abdul Rahman (temu bual peribadi, 12 Mac 2017) mengisytiharkan bahawa ritual penyembuhan persembahan di Sabah sangat unik yang merangkumi pelbagai seni. Hubungan yang dipelajari juga berkaitan dengan aspek mikro kosmos melalui perbuatan dan pertuturan melebar secara keseluruhan sehingga membentuk struktur, fungsi, makna dan penciptaan yang merentas disiplin (sosial, ekonomi, politik dalam sesuatu perkara).

## Etiologi Tradisional Dalam Ritual *Berasik*

Proses penyembuhan tradisional bagi penyakit sebenar di kampung sekitar Malaysia melibatkan penggunaan ubat semula jadi daripada tumbuhan dan haiwan. Seperti yang diterangkan oleh pemberi maklumat tempatan, Abdul Rahman (temu bual peribadi, 12

Mac 2017), dalam kepercayaan asal usul, penyakit yang tidak dikenal pasti biasanya melibatkan sihir dan seumpamanya. Dalam masyarakat Bajau Sama, kepercayaan dan budaya sihir masih relevan. Selaras dengan itu, masih ada permintaan untuk ritual penyembuhan seperti *berasik*. Menurut Ghulam Sarwar Yousof (2014), kadangkala orang menghadapi upacara yang sangat kompleks untuk melaksanakan eksorsisme bagi menyembuhkan jiwa/roh yang dicuri (semangat). Tujuannya adalah untuk menguatkan jiwa yang lemah melalui sihir dengan membina semula keharmonian pada orang yang mengalami gangguan (semah angin). Ritual tersebut melibatkan perbuatan berkhayal. Umumnya, ritual ini dipersembahkan dengan tarian sebagai contoh seperti *shamanic* main puteri/teri untuk ritual yang sering diamalkan di pantai timur. Dalam *berasik*, ritual digerakkan dalam bentuk *ngalai* diiringi muzik *kulintangan*. Perkataan *berasik* ditakrifkan oleh orang tempatan sebagai ritual yang menyatukan manusia dengan metafizik seperti roh atau jin. Istilah *berasik* berasal daripada perkataan tempatan yang dikaitkan dengan bunga sirih (mayang pinang) yang digunakan untuk menghiburkan jin atau roh semasa proses penyembuhan dengan membuat ramalan. Proses penyembuhan dimulakan dengan upacara pembukaan apabila hidangan (berjamu) disediakan oleh *bergimbaran* untuk merawat jin atau roh. *Bergimbaran* ialah istilah tempatan merujuk kepada bomoh yang memimpin upacara *berasik*. *Bergimbaran* merupakan perantara yang berunding antara pesakit dengan jin atau roh dalam upacara penyembuhan.

#### ETIOLOGI PENYAKIT DALAM KEPERCAYAAN RITUAL BERASIK



**Rajah 5.1** Etiologi tradisional dalam kepercayaan ritual *berasik* (Ilustrasi oleh Lena Farida Hussain Chin, 2017)

Etiologi tradisional dirangkumkan dari pelbagai penjelasan dan kepercayaan daripada perspektif budaya, rohani atau sejarah tertentu tentang asal usul dan punca penyakit. Perspektif ini sering tertanam dalam tradisi dan amalan masyarakat dan boleh mempengaruhi cara individu melihat kesihatan, mendapatkan rawatan dan memahami amalan pengalaman mereka. Dalam perspektif etiologi tradisional, penyakit sering

dikaitkan dengan gabungan faktor fizikal, psikologi, sosial dan rohani. Sesetengah budaya mungkin mempercayai punca penyakit daripada alam ghaib atau metafizik. Ada juga yang melihat penyakit sebagai akibat daripada tingkah laku peribadi, seperti melanggar pantang larang budaya atau gagal mematuhi adat tradisi. Perspektif etiologi tradisional sering menekankan kesalinghubungan individu dengan masyarakat, persekitaran, dan alam rohani mereka. Penyakit boleh dilihat sebagai gambaran ketidakharmonian dalam hubungan ini, dan penyembuhan selalunya melibatkan bukan sahaja merawat gejala fizikal tetapi juga menangani ketidakseimbangan sosial atau rohani. Dengan mempertimbangkan interaksi kompleks faktor fizikal, rohani dan sosial dalam penyebab penyakit, perspektif ini menawarkan pandangan yang berharga tentang cara yang pelbagai di mana budaya berbeza mengkonseptualisasikan cara mendekati kesihatan dan penyembuhan.

Dalam temu bual yang dijalankan, Berapik (temu bual peribadi, 12 Mac 2017) memberikan penjelasan tentang unsur-unsur penyebab penyakit yang diubati dalam upacara *benusik*. Etiologi pertama boleh diklasifikasikan sebagai elemen ekstrinsik, iaitu penyakit timbul daripada tiga punca luaran. Bahagian awal berkaitan dengan sihir dan biasanya dirujuk sebagai ilmu hitam. Faktor seterusnya melibatkan kerohanian agama, manakala faktor terakhir merangkumi unsur kosmologi. Etiologi kedua dikenali sebagai etiologi intrinsik yang merangkumi pengaruh “angin” dan unsur fisiologi. Apabila meneliti dua asas etiologi tradisional, maka boleh disimpulkan bahawa kepercayaan Melayu kontemporari dibentuk oleh kepercayaan tradisional yang muncul daripada pengaruh pelbagai, termasuk peristiwa sejarah, kepercayaan asimilasi dan amalan agama nenek moyang mereka. Akibatnya, faktor-faktor ini telah memberi kesan yang besar kepada masyarakat Orang Asal yang tinggal di kawasan terpencil yang mengalami pembangunan terhad.

Sebagai contoh yang diutarakan oleh Hamid et al. (2013), Wan Faizah Wan Yusuff mengemukakan bahawa proses penjajahan Barat di Afrika dan di Asia mengakibatkan tertubuhnya hegemoni Barat, bukan sahaja daripada segi struktur ekonomi, sistem politik dan dinamik sosiobudaya tempatan, tetapi juga dalam bidang perubatan dan rawatan. Rangka kerja perubatan Barat yang menekankan perkhidmatan berasaskan hospital menggunakan campur tangan farmaseutikal seperti tablet dan modaliti rawatan seperti prosedur pembedahan, mempamerkan perbezaan jika dibandingkan dengan kaedah terapeutik tradisional yang dipengaruhi oleh kepercayaan dan pemboleh ubah budaya. Dalam kalangan masyarakat Asia Tenggara, khususnya Melayu pada era sebelum merdeka, kepercayaan yang berteraskan unsur kerohanian, adat resam dan agama menjadi dominan dalam sistem rawatan tradisional. Kepercayaan ini telah disemai sejak sekian lama dalam masyarakat.

Wright (1851) dalam tulisannya menyatakan bahawa paderi Rom secara konsisten menegakkan kepercayaan dan amalan terapeutik yang berkaitan dengan penyembuhan nenek moyang di dunia Barat. Dengan cara itulah mereka mengekalkan kepentingan dan pengaruh mereka. Percambahan dan pengembangan amalan ini telah membawa kepada kepercayaan dan pengaruh dalam pelbagai suasana kehidupan. Senario ini menyerlahkan potensi sihir dan kesannya dalam mengganggu ketenangan masyarakat. Dalam situasi tertentu, idea ini bukan sahaja menghasilkan akibat negatif, tetapi juga telah berkembang menjadi satu bentuk campur tangan terapeutik. Dalam kes penyakit tidak dapat dikesan atau tidak dapat diubati melalui cara saintifik, penyembuhan ritual berfungsi sebagai pilihan alternatif dalam bidang perubatan.

Oleh yang demikian, perkara ini diasaskan pada idea individu, sama seperti cara orang memegang kepercayaan kepada agama dan kuasa yang lebih tinggi. Melalui siri temu bual bersama-sama Jali bin Jali (temu bual peribadi, 12 Mac 2017), beliau mengakui bahawa latar sebahagian besar pesakit yang mendapatkan perkhidmatan penyembuhan *berasik* mempunyai latar belakang menghadapi penyakit masing-masing untuk tempoh yang lama. Rawatan moden dikatakan tidak dapat mengenal pasti dan menyembuhkan penyakit mereka. Sebaliknya prosedur penyembuhan ritual telah menunjukkan penyembuhan positif khususnya untuk rawatan penyakit seperti strok, sihir (ilmu hitam), kerasukan roh, penyakit misteri dan penyakit biasa lain yang biasanya kalis terhadap terapi perubatan moden. Maka itu, masyarakat di Kampung Beliajung masih mengamalkan kepercayaan penyembuhan ini sebagai daya alternatif untuk merawat penyakit misteri yang bertemu jalan buntu dalam perubatan moden. Menurut beliau lagi, apa yang merunsingkan, sangat sukar untuk mendapatkan anak muda yang berminat untuk meneruskan amalan ini. Sehingga kini, amalan ini masih diterajui oleh golongan tua dan golongan dewasa.



**Rajah 5.2** *Bergimbaran* satu — Uyun binti Berapik memulakan upacara ritual.  
Sumber: Lena Farida Hussain Chin (2017)

Rajah 5.2 menunjukkan contoh bagaimana pengamal utama (*bergimbaran*) sedang menjalankan upacara penyembuhan dalam ritual *berasik*. Semasa upacara sedang berlangsung, *bergimbaran* akan dirasuk (*trance*) oleh entiti (jin, semangat atau roh) yang berperanan untuk menghubungkan alam nyata dan alam ghaib semasa upacara dilangsungkan. Ketika berlakunya kerasukan ini, *bergimbaran* dipercayai mampu berhubung dengan alam ghaib bagi mencari dan mengetahui punca penyakit yang dialami oleh pesakit. Semasa ritual ini berlangsung, upacara yang dikenali sebagai *berjamu* merupakan kewajipan yang perlu disediakan. Semasa *berjamu*, makanan yang

dihidangkan memainkan peranan penting dalam memudahkan hubungan dan interaksi dengan roh atau entiti ghaib, justeru memudahkan proses mencapai kesepakatan dan kesejahteraan antara dua alam.

## Struktur Penyembuhan *Berasik*

Ritual *berasik* terdiri daripada dua struktur persembahan asas utama. Unsur pertama dirujuk sebagai *berasik kulintangan* (nama tempatan), manakala unsur kedua dikenali sebagai *ngalai berasik* dalam konteks tempatan. Semasa upacara penyembuhan, para peserta terlibat dalam persembahan bermain *kulintangan*. Muzik yang dirujuk oleh penduduk tempatan sebenarnya ialah *gambang*. Alat-alat muzik terdiri daripada komponen kayu yang terhad yang mampu menghasilkan irama tersendiri bagi menyokong upacara tersebut. Muzik dipersembahkan secara berulang, diiringi dengan nyanyian awal *bergimbaran* yang memegang bunga sirih yang terikat (mayang pinang). Semasa persimpangan ini, penyembuh dirasuk oleh entiti rohani, manakala pesakit yang menderita juga dirasuk, dipanggil untuk melepaskan jiwa mereka yang lemah dan bergabung dalam tindakan kolektif *ngalai*, dipandu oleh isyarat pendengaran muzik. Proses menggambarkan penyakit akan bermula semasa pertemuan awal, dan akan berterusan sehingga pesakit mampu menyatakan keadaan mereka.

Pada masa ini, fokus perbincangan berkisar pada interaksi antara peserta utama, peserta menengah dan individu yang mendapatkan rawatan perubatan. Semasa upacara berlangsung, penyakit ditentukan oleh perantara dan ahli masyarakat yang berkumpul membuat kesimpulan berdasarkan maklumat yang didedahkan. Menurut Ghulam Sarwar Yousof (2016), upacara (berjamu) ialah upacara mencabar yang lazimnya dilakukan untuk tujuan memikat roh ghaib atau makhluk lain; amalan ini biasanya mengiringi penyakit biasa dalam teater genre tradisional. Sebagai contoh, pendekatan yang sama dilihat di Semenanjung Malaysia, khususnya dalam amalan budaya mak yong, menora dan wayang kulit di Kelantan serta mek mulung di Kedah. Perbuatan berkhidmat (berjamu) di Semenanjung Malaysia lazimnya disebut sebagai puja pantai yang melibatkan upacara khas yang bertujuan untuk menenangkan roh laut (hantu atau jin). Perbuatan penyajian persembahan ritual yang dikenali sebagai “*berjamu*” melibatkan tuntutan yang lebih rumit daripada sekadar bacaan nyanyian, seperti “mantera” dan persembahan adat yang diperhatikan dalam rombongan semah bawah. Ritual itu melibatkan persembahan korban haiwan seperti lembu, kerbau dan kambing kepada entiti yang tidak kelihatan, serupa dengan tanggapan *berasik*.

Berdasarkan sintesis pemerhatian dan temu bual, kesimpulan telah ditentukan bahawa terdapat tiga bahagian berbeza yang terlibat dalam perbuatan menghidangkan (berjamu) dalam konteks *berasik*. Dalam imej kedua, bahan yang digunakan untuk persembahan ritual awal yang dikenali sebagai *berjamu* digambarkan sebelum permulaan prosiding istiadat. Ritual penyembuhan memerlukan kemasukan hidangan tertentu dalam fasa pengenalannya. Bahan-bahan yang dikenal pasti pada fasa awal, termasuklah kain kuning, merah dan hijau, batik, air basuhan, lilin, telur, air, beras kunyit, kuih penjaram, bawang putih, kipas serta bunga sirih (mayang pinang).



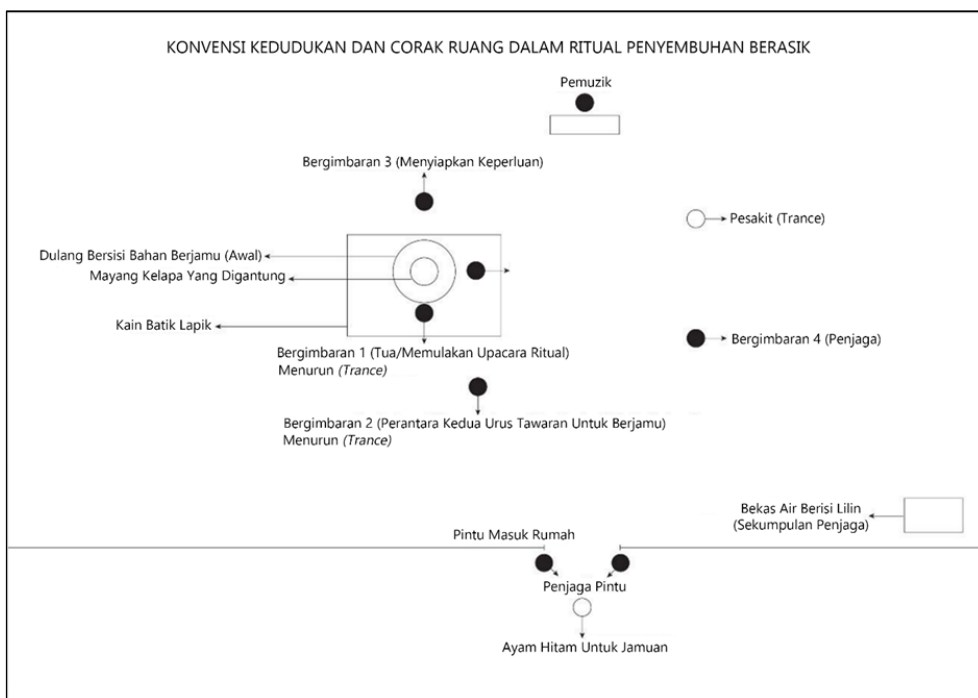
**Rajah 5.3** Sebahagian bahan untuk upacara persembahan ritual *Berjamu*.  
Sumber: Lena Farida Hussain Chin (2017)



**Rajah 5.4** *Bergimbaran* dua memakan ayam jantan hitam dan darahnya.  
Sumber: Lena Farida Hussain Chin (2017)

Sesi kedua atau ketiga ritual adalah apabila bahan-bahan yang digunakan untuk persembahan ritual (berjamu) dengan *bergimbaran* semasa upacara ditambah. Bahan yang digunakan dalam eksperimen ini, termasuk tiga bekas. Bekas pertama mengandungi arang yang bernyala, manakala bekas kedua diisi dengan air dan diletakkan secara diam-diam di sudut rumah. Bekas ketiga mengandungi darah dan pelbagai cebisan ayam jantan hitam yang telah koyak. Bekas ini diletakkan di pintu masuk rumah. *Bergimbaran* kedua, individu lelaki yang menjadi perantara menggunakan arang yang dinyalakan sebagai sebahagian daripada upacara tersebut.

Dalam upacara adat *berasik*, sudah menjadi kebiasaan semua pengamal, termasuk pengubat utama dan perantara yang dikenali sebagai *bergimbaran* mengambil bahagian. Untuk mewujudkan kehadiran *bergimbaran* kedua dalam keadaan bawah sedar, individu itu akan meneruskan untuk memakan arang yang dinyalakan di hadapan penonton. Selain mengunyah arang pijar, *bergimbaran* kedua juga akan menelan keseluruhan ayam hitam dan darahnya (lihat Rajah 5.4). Masyarakat Beliajung mempunyai kepercayaan bahawa mereka mempunyai kebolehan untuk menyembuhkan. Dalam tempoh *trance* yang disebut sebagai “menurun”, roh pesakit akan dirasuk dan hal ini berterusan sehingga selesai proses penyembuhan.



**Rajah 5.5** Konvensi kedudukan dan corak ruang dalam ritual penyembuhan berasik. Ilustrasi oleh Lena Farida Hussain Chin (2017)

Akhirnya, roh akan meminta balasan. Masyarakat tempatan berpegang kepada tanggapan bahawa pemberian imbuhan dalam bentuk haiwan yang ditenak seperti lembu, kambing dan ayam adalah penting untuk meredakan kemarahan. Semasa proses penyembuhan *berasik*, terdapat beberapa kaedah khusus yang perlu dipatuhi. Kegagalan untuk mematuhi ketetapan tersebut akan mengakibatkan peningkatan berkadar bagi

pampasan. Keperluan khusus berkenaan memerlukan individu yang mengambil bahagian pada malam awal acara istiadat itu diwajibkan untuk terus hadir sepanjang keseluruhan prosiding. Dalam kes ketiadaan, semangat penyembuhan menentukan langkah-langkah penggantian dan pampasan yang sesuai yang mesti dilakukan. Corak Penempatan Konvensyen dan Konsep Ruang Penyembuhan dalam Rajah 5.5 menggambarkan corak penempatan konvensi kedudukan dan ruang penyembuhan *berasik* yang dipetakan semula daripada ruang penyembuhan asal. Upacara ini berlangsung di sekitar kediaman, dengan pembahagian awal zon penyembuhan dijalankan oleh *bergimbaran* utama.

Walau bagaimanapun, pelaku tidak pernah menentukan dan membenarkan kedudukan tersebut. Individu daripada masyarakat setempat yang hadir untuk memerhati dan mengambil bahagian secara aktif sebagai peserta dalam acara tertentu semasa upacara itu mengelilingi kawasan yang ditetapkan. Sebilangan kecil individu mengambil alih peranan sebagai penjaga bekas lilin yang terletak di sudut kanan hadapan kediaman. Lazimnya, sekumpulan 10-15 orang pengawal digunakan untuk menghalang *bergimbaran* pertama dan kedua, yang mempunyai kebolehan ajaib, daripada mengakses kontena. Masyarakat setempat berpegang kepada kepercayaan bahawa jika percubaan awal dan seterusnya untuk mendapatkan bekas itu berjaya, ritual penyembuhan dianggap tidak berjaya. Akibatnya, pesakit masih tidak sembuh dan mesti mencari kaedah alternatif untuk merawat penyakit mereka.

Laderman (1993) memperkatakan tentang kerja Winstedt yang bertumpu kepada pengekstrakan komponen Hindu dan Sufi daripada dukun serta mengenal pasti ciri-ciri yang dikaitkan dengan agama tradisional yang diamalkan oleh orang Melayu sebelum peralihan mereka daripada agama Hindu kepada Islam. Tumpuan utama petikan ialah konsep kesalinghubungan antara mikro kosmos dengan makro kosmos, khususnya berkenaan dengan kemanusiaan dan alam semesta. Perlambangan eksorsisme bomoh Kelantan (1951) telah ditemui. Apabila dibandingkan, diperhatikan bahawa kepercayaan Melayu tidak mempunyai struktur atau kesatuan yang koheren, seperti “ruang kayu” budaya yang dipenuhi dengan barang-barang yang menarik daripada segi estetika, namun kelihatan tidak berguna yang disusun secara sembarangan tanpa susunan yang boleh dilihat. Winstedt seterusnya memberi penekanan kepada penonton Inggerisnya tentang keperluan untuk menyesuaikan jangkaan mereka terhadap orang Melayu. Menurutnya, mereka yang mempunyai pemikiran Melayu tradisional mungkin bergelut untuk memahami sistem dan idea yang kompleks yang memerlukan pemikiran abstrak tanpa mengira pemahaman mereka tentang animatisme atau konsep kuasa yang wujud dalam kedua-dua manusia dan objek tidak bernyawa. Menurut perspektifnya, keupayaan untuk membuat hipotesis kesaksamaan dalam alam semula jadi masih sukar difahami kerana konsep itu terbukti terlalu rumit untuk bahasa Melayu, walaupun pada zaman kontemporari.

## Kesimpulan

Berdasarkan catatan sejarah, amalan budaya dan kepercayaan masyarakat, *berasik* boleh difahami sebagai satu bentuk warisan dan budaya primitif yang telah dipelihara dalam masyarakat Beliaung. Hasil kajian ini dapat menjadi alat untuk memastikan pemuliharaan dan memelihara aset budaya tidak ketara Malaysia. Peningkatan identiti negara dan penubuhan kedudukan penting dalam Warisan Kebangsaan merupakan

hasil yang dijangkakan, seperti yang digariskan dalam Akta Warisan Kebangsaan 2005, khususnya dalam Akta 645. Pemahaman warisan budaya banyak kumpulan etnik berpotensi untuk memupuk perpaduan dalam sesebuah masyarakat dan menyumbang kepada pembangunan Dasar Kebudayaan Kebangsaan. Kajian ini menyumbang kepada dua objektif utama Dasar Kebudayaan Kebangsaan, iaitu menggalakkan perpaduan negara dan memelihara bangsa Malaysia melalui penanaman dan pemuliharaan identiti nasional yang terhasil daripada Kebudayaan Kebangsaan. Kampung Beliajung mempamerkan kelemahan sosioekonomi yang nyata akibat ketiadaan sektor perindustrian yang boleh menyumbang kepada pertumbuhan ekonomi. Justeru, warisan budaya berpotensi menyumbang kepada kemajuan ekonomi tempatan dan menghasilkan pendapatan negara melalui pemupukan pertumbuhan industri kreatif dan pelancongan. Menurut Rahman (2017), dasar utama untuk meningkatkan aktiviti kreatif agar menjadi lebih produktif dan didorong daripada segi ekonomi ialah pelaksanaan Dasar Industri Kreatif Negara yang merangkumi tiga bidang utama. Tiga bidang tumpuan, termasuklah multimedia, seni budaya dan warisan yang mempunyai potensi kukuh sebagai penjana pendapatan dan menawarkan peluang pekerjaan yang ketara. Semua sektor ini juga menggalakkan pemeliharaan dan penerusan amalan budaya kebangsaan.

## Rujukan

- Abadi, D. J., Rahman, A., & Hamid, A. A. (1984). *Sari sejarah kesusasteraan Melayu-Indonesia (Tradisi & Moden)*. Adabi Publishing Sdn. Bhd.
- Akta Warisan Kebangsaan 2005 [Akta 645]. (2005). Diambil daripada <https://www.frim.gov.my/wpcontent/uploads/pdf/LegalDokumen/AktaWarisankebangsaan2005.pdf>
- Chin, L. F. H., & Rahman, M. K. A. (2017). Berasik healing ritual performance: Illness etiology perspectives amongst Bajau Sama natives practices. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 7(11), 876-885. <https://doi.org/10.6007/ijarbss/v7-i11/3455>
- Hamid, I. (1988). *Masyarakat dan budaya Melayu*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Harun, H. (1992). *Daripada sains Yunani kepada sains Islam: Peranan dan proses penyerapan sains asing dalam pembentukan sains Islam klasik*. Penerbit Universiti Malaya.
- Hinayat, M. C. (2003). *Glosari bahasa Bajau / Sama - bahasa Melayu*. Persatuan Seni Budaya Bajau, Sabah (PSBB).
- Hussin, A. A. (Ed.). (2014). *Pemuliharaan dan pemeliharaan warisan di Malaysia*. Penerbit USM.
- Ismail, S. C. (2004). *Healing in Sabah: Mysteries of illness and well-being*. Department of Sabah Museum.
- Laderman, C. (1993). *Taming the wind of desire: Psychology, medicine, and aesthetics in Malay shamanistic performance*. University of California Press.
- Rahman, M. K. A. (2017). 'Oooo Ngalai! Sudah hilangkah tulah': A healing ritual performance of Bajau Samah community in Kota Belud, Sabah, Malaysia. Dalam *Proceedings of INTCESS 2017 4th International Conference on Education and Social Sciences*. Istanbul, Turkey.
- Rahman, M. K. A. (2017). Ngalai ritual: A communal healing performance. In *7th International Conference on Local Knowledge (ICLK2017), Engaging Local Wisdom in the New Millennium, The 2nd International Conference on Bajau/ Sama Diaspora & Maritime Southeast Asian Cultures*. Tun Sakaran Museum, Semporna, Sabah.
- Scott, J., & Marshall, G. (2009). *Oxford dictionary of sociology*. Oxford University Press.
- Yousof, G. S. (2004). *The encyclopedia of Malaysia: Performing arts*. Archipelago Press.

Yousof, G. S. (2014). *Issues in traditional Malaysian culture*. Partridge Publishing.

Yousof, G. S. (2016). *One hundred and one things Malay*. Partridge Publishing.

## Perubahan Naratif Sakral kepada Ritual dan Drama Sosial sebagai Sebuah Bentuk *Performativity*

Amsalib Pisali

### Pengenalan

*Performativity* ialah satu bidang disiplin yang meneroka pelbagai cara persembahan dicipta, difahami, dan disampaikan merentas budaya serta kepelbagaian konteks yang kompleks (Schechner, 2010). Ia merangkumi pelbagai disiplin, termasuk teater, tarian, muzik, seni visual, antropologi, sosiologi, dan banyak lagi. Dengan mengkaji *performativity* sebagai fenomena budaya dan sosial yang kompleks, kajian berkaitan seni persembahan menyelidiki hubungan antara penghibur, penonton, ruang, dan makna budaya. Namun demikian, kita perlu merujuk semula kepada asal usul kemunculan dunia persembahan dan hubung kaitnya dengan penerapan amalan kepercayaan yang merangkumi naratif, ritual, mitos, dan perayaan yang terbit daripada falsafah ketamadunan manusia.

Schechner (2003) mengupas perspektif *performativity* yang bukan sahaja merujuk kepada paparan artistik, tetapi juga kepada ideologi beliau tentang persembahan yang berpusat kepada tingkah laku dan budaya manusia, merangkumi tindakan harian, ritual, dan interaksi sosial. Beliau menekankan bahawa persembahan merupakan cara asas di mana manusia mengekspresikan diri mereka, berkomunikasi, dan mencipta makna. Situasi ini dapat dilihat melalui hubungan dalam teologi kemunculan drama seawal tamadun kuno Yunani, di mana persembahan drama bermula dengan proses ritual pemujaan yang melibatkan puji-pujian kepada dewa Dionysus (dewa kesuburan). Masyarakat pada waktu itu mengekspresikan diri mereka melalui upacara ritual sebagai tanda komunikasi kepada dewa bagi menyampaikan makna tindakan mereka untuk memperoleh kerahmatan dan kesejahteraan hidup. Keadaan ini menyokong ideologi Schechner yang menghubungkan ritual dan persembahan sebagai tindakan berstruktur yang mempunyai kepentingan bagi individu dan komuniti.

Selanjutnya, Turner (1982) menjelaskan bahawa ekspresi diri yang berfungsi sebagai tanda komunikasi boleh membawa kepada konflik dan ketegangan. Beliau menekankan bahawa drama sosial muncul apabila konflik, percanggahan, atau krisis dialami dalam sesuatu komuniti. Turner membahagikan fasa drama sosial kepada beberapa peringkat, termasuk “pelanggaran” (apabila konflik menjadi jelas), “krisis” (peningkatan ketegangan), tindakan *redress* (cubaan untuk menangani konflik), dan penyepaduan semula atau penyusunan semula (pemulihan keseimbangan atau transformasi sosial). Struktur ini membawa kepada satu bentuk representasi yang disampaikan melalui simbol, kerana Turner berhujah bahawa drama sosial tidak selalunya

menggambarkan secara langsung konflik kehidupan sebenar, tetapi lebih kepada paparan simbolisme, metafora, dan kiasan untuk menyampaikan ketegangan yang dialami oleh masyarakat.

Kedua-dua konteks ini jelas menunjukkan konsep *performativity* yang dikemukakan oleh Schechner dan drama sosial yang dijelaskan oleh Turner. Namun begitu, kedua-duanya bermula daripada naratif sakral yang hadir dalam dua bentuk, iaitu lisan dan bertulis. Oleh itu, penulisan ini akan menumpukan kepada naratif lisan yang telah dibahas oleh beberapa sarjana sebagai sebahagian daripada *performativity*.

## Konseptualisasi Naratif Sakral

Secara literal, naratif adalah sebuah cerita berstruktur yang memaparkan peristiwa atau pengalaman, melibatkan plot permulaan, pertengahan, dan pengakhiran cerita, termasuk elemen konflik, klimaks, resolusi, perwatakan, dan tema (Hussain, 2017; Hussin, 2017). Menurut Dundes (1984), naratif adalah cara asas di mana manusia berkomunikasi dan memahami dunia di sekeliling mereka, berfungsi sebagai satu medium untuk menyampaikan maklumat, emosi, idea, dan nilai budaya. Oleh itu, naratif boleh wujud dalam pelbagai bentuk, termasuk cerita lisan, sastera, filem, teater, drama, dan sebagainya. Sementara itu, “sakral” didefinisikan sebagai sesuatu yang dianggap suci dan berkaitan dengan hal-hal ketuhanan atau sesuatu yang mempunyai kepentingan khusus dalam konteks agama, rohani, atau budaya. Menurut Tornabuoni de' Medici dan Tylus (2001), unsur sakral berkait rapat dengan kepercayaan seperti adat ritual yang sangat bernilai tinggi dalam falsafah sesebuah kumpulan atau komuniti tertentu. Elemen-elemen tersebut termasuklah tempat, objek, teks, cerita, ritual, dan simbol yang mempunyai status unik dalam konteks amalan agama atau sistem tradisi budaya mereka.

Oleh itu, secara konseptual, naratif sakral merujuk kepada satu bentuk cerita yang dikaitkan dengan fahaman kerohanian, keagamaan, dan kepercayaan adat yang bernilai tinggi dalam sesebuah masyarakat sehingga mengangkat nilai sesuatu objek, teks, tempat, atau perbuatan kepada satu status yang sangat tinggi dalam sistem tradisi atau falsafah budaya sesetengah masyarakat. Istilah naratif sakral sering dikaitkan dengan mitos, legenda, dan cerita keagamaan yang dipenuhi dengan perlambangan serta makna yang kaya, diwariskan secara turun-temurun sama ada dalam bentuk lisan atau dokumentasi bertulis. Situasi ini menjadikannya sebahagian daripada normalisasi kehidupan bermasyarakat yang sangat menghargainya. Hal ini selari dengan pendapat yang dijelaskan oleh Antoni dan Dundes (1986), bahawa makna ini kekal terletak pada keupayaannya untuk wujud dalam sempadan temporal dan ruang, memberikan pandangan tentang kepercayaan, nilai, dan aspirasi dalam sesebuah entiti. Oleh itu, naratif ini terus dihargai dan diwarisi turun-temurun, berfungsi sebagai bukti kuasa penceritaan yang berkekalan.

Asasnya, naratif sakral bukan sekadar sebuah cerita, tetapi ia melibatkan satu wadah kebijaksanaan yang mendalam meliputi prinsip panduan dan kerangka kosmologi dalam pelbagai sistem budaya dan agama. Ini kerana naratif sakral berfungsi sebagai asas kepada sistem kepercayaan yang melibatkan penceritaan tentang kewujudan, penciptaan, moral, dan sifat ketuhanan. Melalui keterangkuman idea dan falsafah dalam bentuk naratif, manusia mencipta cara untuk menghantar warisan budaya mereka ke seluruh generasi. Sebagai contoh, kewujudan naratif sakral yang dicatatkan seawal tamadun kuno Yunani, melibatkan kisah epik ketuhanan dan hikayat wira-wira mitologi Yunani, telah

membentuk penciptaan budaya sosial mereka ketika itu sebagai proses penyembahan kepada dewa-dewa untuk mendapatkan kesejahteraan hidup.

Dalam konteks amalan agama, khususnya dalam pegangan agama Islam, kitab suci al-Quran dijelaskan sebagai wahyu yang paling utama diimani, diturunkan oleh Allah kepada Nabi Muhammad SAW melalui perantaraan Malaikat Jibril. Umat Islam percaya bahawa al-Quran merupakan wahyu yang disampaikan secara lisan dari Allah kepada Nabi-Nya yang terakhir, Nabi Muhammad SAW, melalui malaikat-Nya, Jibril. Proses penurunan wahyu ini berlaku secara beransur-ansur selama 23 tahun, bermula pada bulan Ramadan pada satu malam yang dirujuk sebagai Malam Al-Qadr, ketika Nabi Muhammad SAW berusia 40 tahun dan mula dilantik menjadi Nabi dan Utusan kepada seluruh umat manusia (Wheeler, 2021). Wahyu tersebut merupakan naratif sakral yang didokumentasikan dalam kitab al-Quran sebagai pegangan kepada generasi akan datang. Oleh itu, kuasa naratif sakral bukan sahaja terletak pada keupayaannya untuk memberikan maklumat kepada generasinya tetapi juga untuk memberikan inspirasi, mempengaruhi ekspresi artistik, pertimbangan etika, dan struktur sosial.

Namun begitu, keupayaan naratif yang hanya wujud dalam bentuk lisan atau sebagai konsep pemikiran memerlukan satu medium untuk mentakrifkan atau menjelaskan elemen dan unsurnya agar dapat memberikan keyakinan kepada individu atau masyarakat. Justeru, naratif sakral ini membawa kepada tindakan simbolik yang mengubah fahaman abstrak kepada satu bentuk tindakan yang dilakukan secara berulang. Lazimnya, perbuatan ini dirujuk sebagai amalan ritual. Dalam pegangan agama, ritual utama yang membentuk jati diri dan kepercayaan hidup adalah ibadah penyembahan kepada Tuhan mengikut ajaran agama masing-masing, yang dijelmakan dan disebut sebagai ritual. Amalan ritual ini membentuk satu sistem dan susunan gerak isyarat yang diatur dengan teliti, merangkumi elemen dan unsur ritual yang tidak dapat disampaikan hanya melalui kata-kata.

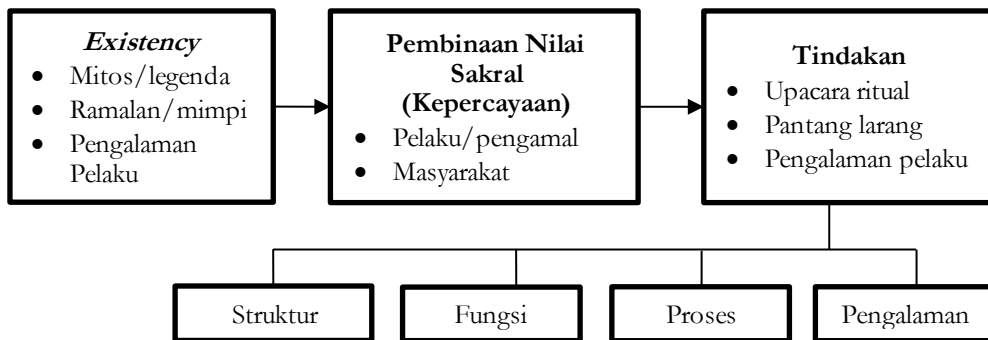
## Ritual: Ungkapan Naratif yang Dijelmakan

Ritual dijelaskan sebagai satu bentuk tindakan atau tingkah laku simbolik dan berstruktur yang memegang kepentingan budaya, agama, atau sosial (Rahman et al., 2023; Zainal et al., 2018). Ia selalunya melibatkan urutan tindakan atau gerak isyarat yang diulang dalam konteks atau sistem tertentu. Menurut Amundsen (2012), ritual mempunyai pelbagai tujuan, termasuk menyatakan dan mengukuhkan kepercayaan budaya, menyampaikan makna, serta memberikan rasa tertib dan kesinambungan dalam kehidupan manusia.

Menurut pandangan Turner (2017), amalan ritual merupakan satu bentuk acara yang jauh dan berbeza daripada rutin dunia teknologi masa kini. Sebaliknya, ia berhubung kait dengan kepercayaan terhadap alam ghaib atau amalan kepercayaan terhadap sesuatu bentuk fahaman sakral yang ditandai dan dimaknakan oleh sesebuah masyarakat. Turner juga menekankan bahawa penggunaan simbol dalam upacara ritual amat penting untuk mengekalkan amalan tersebut, kerana perilaku ini merupakan unit penyimpanan maklumat adat dan kepercayaan. Dalam hal ini, simbol boleh sahaja ditemui dalam bentuk objek, aktiviti, perkataan, perhubungan, acara, gerak laku, atau ruang (Zainal et al., 2018). Ritual menyimpan simbol-simbol yang sangat bermakna, dan simbol ini mendedahkan nilai penting sosial dan agama, terutamanya dalam konteks kepercayaan terhadap yang supernatural. Definisi Turner terhadap ritual merujuk kepada

persembahan ritual yang membabitkan manipulasi simbol yang merujuk kepada kepercayaan beragama.

Namun begitu, dalam menyampaikan sesuatu makna yang mengukuhkan sistem kepercayaan, ia bermula daripada naratif yang diangkat kepada nilai tinggi dalam masyarakat sehingga ia membentuk fahaman nilai suci. Bagi menghidupkan naratif sakral tersebut, ia dijemakan dalam bentuk tindakan *performativity* ritual. Daripada sekadar bercerita melalui perkataan atau imej, pelaksanaan upacara ritual memberikan gambaran yang jelas kepada individu yang terlibat dalam pelaksanaan atau pegangan upacara ritual tersebut. Ritual ini membolehkan sesebuah masyarakat menjelmakan naratif dan idea yang mereka amalkan, menjadikannya lebih nyata serta memberikan kesan yang mendalam. Rajah 6.1 menggambarkan bagaimana sebuah naratif diungkapkan kepada satu bentuk tindakan.



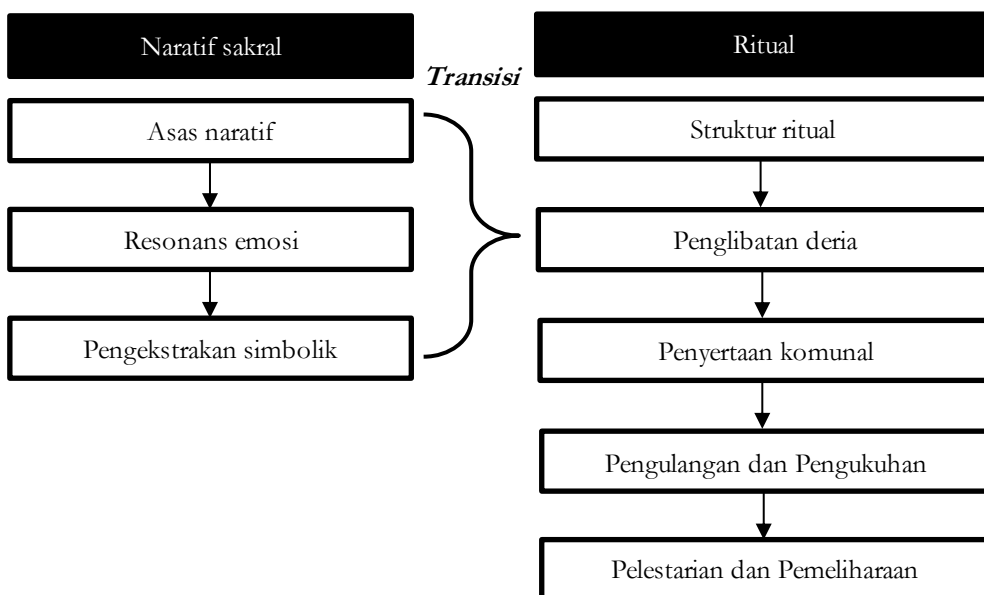
**Rajah 6.1** Transisi naratif sakral kepada tindakan (diubahsuai daripada model reka bentuk ritual Schecner, 2012)

### Transisi: Naratif Sakral kepada Ritual

Transisi daripada naratif sakral kepada ritual melibatkan proses yang kompleks, yang mana cerita, mitos atau pengalaman seseorang berkembang menjadi satu tindakan atau perbuatan berstruktur yang dijemakan dalam bentuk-bentuk simbolik sehingga mewujudkan satu sistem kepercayaan, pantang larang dan proses-proses tindakan yang perlu dilaksanakan seperti yang terkandung dalam naratif tersebut. Sehubungan dengan itu, seperti yang dijelaskan oleh Hammersley dan Atkinson, (1995) bahawa, penelitian terhadap sesuatu fenomena yang kompleks dalam bidang yang hendak dikaji adalah dengan melihat kepada interaksi yang berlaku terhadap sampel kajian. Oleh itu, dalam konteks naratif sakral dan ritual, tiga interaksi yang dapat dikenal pasti iaitu (i) identiti naratif; (ii) internalisasi dan emosi; (iii) simbolisme dan penjelmaan. Ketiga-tiga interaksi ini berlaku dalam analisis terhadap naratif sakral sebelum berubah menjadi satu bentuk struktur ritual dan interaksi ini memainkan peranan yang amat penting kerana melalui interaksi inilah mewujudkan satu bentuk struktur persembahan ritual. Rajah 6.2 menjelaskan tentang peralihan daripada naratif sakral kepada satu bentuk struktur persembahan ritual.

Transisi ini bermula dengan asas naratif yang wujud daripada pelbagai sumber termasuklah mitos, legenda, pengalaman, mimpi dan lain-lain lagi. Namun begitu, sumber-sumber ini diolah secara repositori kolektif dalam kalangan individu, atau

komuniti yang membentuk pandangan sehingga pandangan tersebut diwujudkan dalam bentuk lisan atau catatan untuk rujukan (Shinde, 2021). Setelah itu, asas naratif yang dibangunkan akan membangkitkan tindak balas resonans emosi yang mendalam kerana individu mendengar, membaca atau terdedah dengan naratif yang disampaikan. Kesannya, resonans emosi ini menjadikan naratif itu diingat dan memberikan kesan dalam kehidupan sosial mereka sekaligus mengubah persepsi dan membina kepercayaan mereka. Hasil daripada itu, apabila wujud satu bentuk kepercayaan, pelbagai unsur-unsur atau elemen-elemen dibangunkan untuk menyokong nilai kepercayaan itu. Justeru, unsur-unsur itu akan diestrak sebagai simbol. Simbol-simbol ini merangkumi tema teras dan mesej naratif. Watak, objek, peristiwa dan tempat semuanya juga boleh menjadi simbol mewakili makna yang lebih mendalam. Pemilihan simbol ini merupakan langkah penting dalam peralihan kepada ritual.



**Rajah 6.2** Transisi naratif sakral kepada bentuk ritual

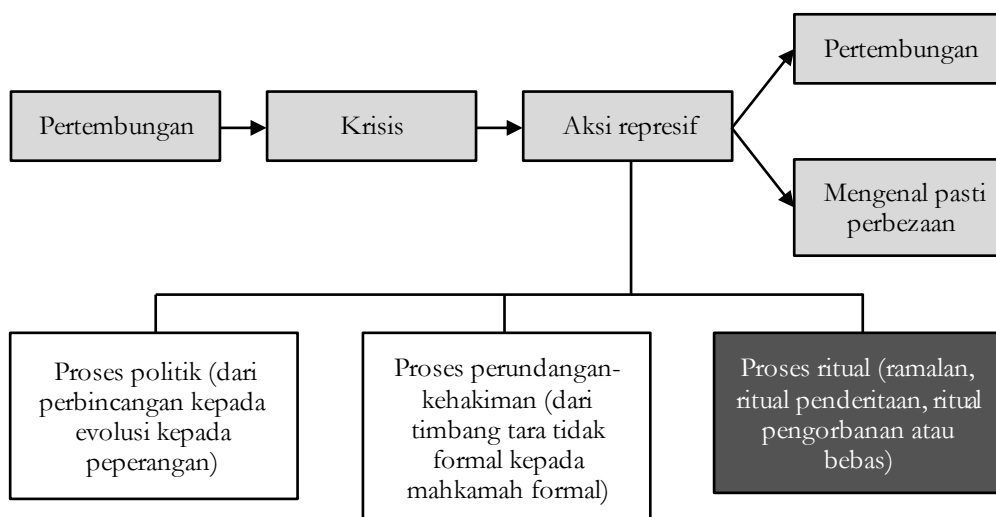
Pengekstrakan simbolik dalam naratif sebenarnya adalah asas kepada pembentukan taraf suci atau sakral. Mengambil contoh dalam ritual *Magombok* masyarakat Bajau laut di Semporna, Sabah, simbolik tarian ritual yang terkandung dalam upacara ini adalah merujuk kepada postur gerak haiwan laut seperti penyu dan ikan pari. Naratifnya bermula apabila mitos menceritakan penyu dan ikan pari dipercayai telah menyelamatkan nenek moyang mereka daripada lemas di lautan suatu ketika dahulu. Cerita haiwan ini menyelamatkan nenek moyang mereka disampaikan secara turun-temurun dan akhirnya, sumber ini diolah menjadi satu bentuk fahaman bahawa ikan pari dan penyu sebagai haiwan suci yang begitu tinggi nilainya dalam kehidupan masyarakat mereka. Bagi menjelaskan gambaran hubung kait unsur naratif tersebut ke dalam formasi objek atau gerak, ia digambarkan dalam satu bentuk postur tubuh yang menari dengan gerakan seperti penyu ataupun ikan pari. Melalui itu, mesej yang disampaikan dikaitkan dengan roh yang merasuki tubuh badan penari adalah daripada sumber roh penyu ataupun ikan pari.

Sehubungan dengan itu, dapat dijelaskan di sini, apabila naratif sakral melalui proses pengekstrakan simbolik daripada simbol-simbol yang diwujudkan, maka naratif tersebut akan dijelmakan dalam reka bentuk tindakan yang tersusun lalu membentuk asas reka bentuk ritual. Ini melibatkan koreografi pergerakan, gerak isyarat, nyanyian, mantera, sajian atau apa-apa sahaja tindakan lain yang selaras dengan perlambangan dan naratif. Struktur ritual direka dengan teliti untuk mencipta pengalaman yang bermakna selari dengan kesakralan naratif. Namun begitu, seperti yang dijelaskan sebelumnya, naratif disokong oleh unsur-unsur atau elemen-elemen. Hal ini kerana, salah satu pembentukan struktur teras ritual adalah melibatkan pelbagai deria, seperti penglihatan, pendengaran, rasa, bau yang memupuk pengalaman holistik untuk mewujudkan pengalaman yang luar daripada tahap sedar manusia. Untuk merangsang deria tersebut, elemen perangsang deria seperti wangian kemenyan untuk bau, elemen muzik yang merangsang deria pendengaran, elemen warna untuk penglihatan, tekstur, makanan dan lain-lain lagi akan menjadi keperluan dalam pelaksanaan upacara ritual.

Penyatuan elemen-elemen tersebut tidak akan berjaya diwujudkan sekiranya tidak ada tindakan kolektif. Oleh itu, sifat pelaksanaan upacara ritual itu sendiri sememangnya bersifat komunal yang memupuk semangat kekitaan dan identiti bersama. Melalui penyertaan komunal, individu berkumpul untuk menggubal tindakan ritual. Penglibatan kolektif ini mengukuhkan ikatan komuniti dan mengukuhkan impak ritual sebagai pengalaman bersama kerana upacara ritual yang dilakukan akan berlaku secara berulang dan pengulangan ritual adalah penting untuk evolusi mereka. Amalan yang kerap akan menanamkan tindakan dan simbolisme ritual dalam minda dan badan pelaku. Pengulangan ini berfungsi sebagai peringatan berterusan tentang ajaran dan nilai naratif untuk mengukuhkan kepentingannya dalam kehidupan seharian. Justeru, peralihan daripada naratif sakral kepada ritual menyumbang kepada pengkalan dan pemeliharaan identiti budaya. Ritual berfungsi sebagai penjelmaan kepada naratif sakral itu, dan ia memastikan kelangsungannya merentas generasi yang menjadi alat berkuasa untuk menurunkan nilai, kepercayaan dan tradisi.

## Ritual kepada Drama Sosial

Drama sosial muncul daripada perbezaan tafsiran dan perspektif yang bercanggah dalam upacara ritual (Morgan dan Brask, 1988). Konflik ini timbul apabila individu atau kumpulan mempunyai pemahaman yang berbeza tentang tindakan simbolik, makna atau kepentingan ritual (Stephenson, 2015). Dalam rangka kerja Turner (2017), ritual berfungsi sebagai satu bentuk perpaduan sosial dan ekspresi simbolik. Pelaksanaannya adalah merujuk kepada satu tindakan '*redressive*' iaitu berstruktur, mempunyai simbol dan persembahan yang dilakukan secara berulang untuk mencerminkan dan mengukuhkan nilai budaya dan kepercayaan masyarakat. Rajah 6.3 menunjukkan teori drama sosial Turner (1980) yang menjelaskan bagaimana proses drama sosial berlaku.



**Rajah 6.3** Teori drama sosial (Turner, 1980)

Menurut Turner, peralihan daripada ritual kepada drama sosial berlaku apabila ritual yang dijalankan menghadapi cabaran, perselisihan faham, atau tafsiran alternatif. Ini boleh berlaku atas pelbagai sebab, seperti perubahan dalam konteks budaya, perbezaan generasi atau pengaruh faktor luaran. Apabila sudut pandangan yang berbeza, pertembungan dan konflik timbul di sekitar makna atau pelaksanaan ritual, maka proses drama sosial berlaku. Proses tersebut adalah sangat kompleks, namun ia boleh dirungkaikan dengan memahami struktur perkembangan ritual. Struktur tersebut relevannya membawa kepada satu tahap transisi yang dapat menjelaskan perubahan ritual kepada bentuk drama sosial (Foster, 2006). Strategi yang boleh digunakan untuk melihat perkembangan berstruktur ini adalah dengan memecahkan progres perkembangan secara bertahap.

#### Tahap 1: Pertembungan Norma Sosial

Konsep “pertembungan norma sosial” merujuk kepada tahap awal drama sosial yang mana norma, nilai atau kepercayaan yang diamalkan oleh sesuatu masyarakat dilanggar atau terganggu. Melalui pertembungan inilah akan mencetuskan konflik yang akhirnya membawa kepada pelaksanaan upacara ritual dan daripada itu juga ia membentuk suatu bentuk drama. Turner (1980) dalam hujahnya menjelaskan pertembungan boleh berlaku dalam empat cara, iaitu (i) melanggar pantang larang; (ii) transformasi norma budaya; (iii) ketidakadilan dalam masyarakat atau hak individu; dan (iv) pertembungan budaya di antara masyarakat. Keempat-empat pertembungan ini akhirnya membawa kepada konflik dan ia membuka kepada pembentukan asas drama sosial itu berlaku.

#### Tahap 2: Krisis dan Konflik

Setelah berlakunya pertembungan norma sosial, ia mencetuskan krisis yang menjana konflik dan perpecahan dalam kalangan ahli masyarakat. Tahap ini ditandai dengan intensifikasi konflik dan kemunculan tindak balas emosi. Konflik ini boleh

dimanifestasikan dalam pelbagai cara, termasuk perselisihan faham, protes, atau konfrontasi. Krisis itu boleh membawa kepada tindak balas emosi dan ketegangan yang meningkat apabila perspektif berbeza bertembung. Peringkat ini dikategorikan sebagai tahap ketegangan dan kritikal dalam membentuk plot drama yang menentukan sama ada konflik akan dapat diselesaikan atau berterusan.

### Tahap 3: Meningkatkan Emosi dan Mobilisasi

Emosi individu seseorang akan meningkat ketika berada pada tahap krisis dan konflik. Peluahan emosi seperti kemarahan, kekecewaan, perpaduan, dan keghairahan dapat dikenal pasti dan ianya menjadi elemen utama dalam drama. Emosi yang memuncak boleh membawa kepada rasa pemeriksaan yang mencipta keyakinan lebih kuat dalam kepercayaan mereka. Oleh yang demikian, tahap ini sekali gus membawa penguatan naratif, memperjelaskan ekspresi artistik, dan penguasaan rasa yang mendalam.

### Tahap 4: Rundingan dan Penyelesaian

Semasa upacara ritual dijalankan, usaha dibuat untuk berunding dan menyelesaikan konflik. Rundingan ini adalah melibatkan perbincangan secara rasmi, kompromi, atau pun pengantaraan di antara pengamal ritual dan juga pelakunya. Situasi ini amat jelas sebagai satu bentuk drama dan transisi telah berlaku. Negosiasi disetarakan sebagai bentuk dialog yang diguna pakai untuk mencapai persetujuan atau penyelesaian isu tema cerita yang di bawa. Matlamatnya adalah untuk mencari titik persamaan dan mencapai resolusi yang menangani isu konflik atau krisis yang dihadapi.

### Tahap 5: Penyatupaduan dan penambahbaikan

Setelah resolusi dicapai, komuniti pelaku ritual atau pemeran dalam drama sosial tersebut cuba untuk menyatupadukan semula ahli-ahli masyarakatnya. Proses penyatupaduan ini, akan mendengar pengakuan, pandangan untuk menangani isu atau menjelaskan langkah-langkah ke arah perdamaian. Dalam kontes drama sosial peralihan yang dikemukakan adalah jelas yang mana sebuah naratif itu terbentuk mengikut plot, daripada isu yang dihadapi, kepada konflik. Daripada konflik dan krisis akan mewujudkan pertembungan dan ia membawa kepada penyelesaian isu dan cadangan refleksi untuk memastikan isu dapat dipulihkan secara harmoni.

Melalui kerangka daripada lima tahap yang dikemukakan ini, transisi ritual kepada drama dapat dijelaskan dan ia disetarakan mengikut tahap. Pembaca atau penyelidik hanya perlu menggunakan lima kata kunci tahap-tahap ini untuk membuat satu gambaran bentuk drama sosial. Secara keseluruhannya, tahap drama sosial menjelaskan sifat konflik yang pelbagai dan implikasinya terhadap dinamik masyarakat. Ia menyerlahkan peranan emosi, komunikasi dan tindak balas kolektif dalam membentuk perkembangan konflik daripada pertembungan awal kepada penyelesaian. Melalui lensa ini, kita dapat memperoleh pemahaman yang lebih mendalam tentang cara komuniti atau masyarakat mengemudi perubahan, menangani ketidaksemaan dan berusaha untuk mewujudkan keharmonian dalam isu sosial bermasyarakat mereka.

## Kesimpulan

Secara keseluruhannya, transformasi naratif suci kepada ritual dan drama sosial sebagai bentuk persembahan adalah satu proses dinamik yang mencerminkan hubungan mendalam antara budaya, tradisi, dan ekspresi manusia. Naratif sakral, yang sering dikaitkan sebagai cerita mitos, legenda, ramalan mimpi atau pengalaman hanya mampu dijelaskan dalam bentuk kenyataan lisan. Namun kenyataan lisan ini akan membawa kepada satu bentuk tindakan yang merubah naratif lisan tersebut kepada tindakan.

Dalam menjejaki transisi perubahan naratif sakral kepada ritual (tindakan) dan drama sosial, kita dapat melihat intipati dinamik ekspresi budaya yang pelbagai dan dipaparkan untuk menjelaskan kemegahan kesucian suatu amalan adat dan kepercayaan. Naratif ini, yang merangkumi kepercayaan dan nilai teras masyarakat termasuklah mencari kehidupan baharu melalui tindakan ritual persembahan dan peringkat interaktif drama sosial. Ritual menjadi penghubung atau jambatan antara dua dimensi atau bentuk garis masa terutamanya dalam konteks dunia natural dan supernatural. Hal ini juga membolehkan individu mengalami dan mengekalkan ajaran mendalam yang dikodkan dalam naratif sakral yang diwariskan secara turun-temurun.

Dalam konteks kerangka transisi ritual kepada bentuk sosial drama pula memberikan satu kerangka dengan tindakan tersusun dan tanda simbolik yang menjadi platform untuk komuniti berhubung dengan naratif sakral yang mereka tandai dan percayai. Hal ini kerana ia dapat mengukuhkan identiti kolektif mereka dan memelihara warisan budaya. Walau bagaimanapun, apabila masyarakat berkembang, ritual boleh mengalami metamorfosis menjadi drama sosial, yang mana konflik, ketegangan, dan perubahan masyarakat menjadi tumpuan utama sebagai tindakan persembahan. Peralihan ini bukanlah penyimpangan daripada tradisi sebaliknya evolusi yang mencerminkan keperluan untuk menangani isu-isu kontemporari dalam kerangka adat dan kepercayaan mereka. Daripada itu, kerangka ini dapat dijelaskan dengan menunjukkan drama sosial sebagai ruang refleksi kepada masyarakat yang terlibat dengan naratif yang mengangkat adat dan kepercayaan mereka, tafsiran dan penyesuaian kepada dinamik dunia moden masa kini. Dalam peralihan ini, kerangka transisi dapat melihat daya tahan budaya dan kapasitinya untuk bertindak balas terhadap landskap kehidupan manusia yang sentiasa berubah.

## Rujukan

- Amundsen, A. B. (2012). Ritual reform and ritual behavior. *Traditiones*, 41(1), 175–183. <https://doi.org/10.3986/traditio2012410115>
- Antoni, K., & Dundes, A. (1986). *Sacred narrative: Readings in the theory of myth*. *Asian Folklore Studies*, 45(2), 299. <https://doi.org/10.2307/1178623>
- Dundes, A. (1984). *Sacred narrative: Readings in the theory of myth*. University of California Press.
- Foster, P. (2006). Social drama and construction of the Ah Q discourse. *China Information*, 20(1), 69–101. <https://doi.org/10.1177/0920203x06062390>
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1995). *Ethnography: Principles and practice*. Holt, Rinehart, and Winston.
- Hussain, N. H. N. (2017). Naratif sakral dalam warisan Nusantara. In *The 1st International Conference on Political Science Development (ICOPOL)*. Universiti Sains Malaysia.
- Hussin, S. (2017). Ilmu dan naratif sakral dalam masyarakat Bawean di Pulau Pinang. In *The 1st International Conference on Political Science Development (ICOPOL)*. Universiti Sains Malaysia.

- Morgan, W. H., & Brask, P. (1988). Towards a conceptual understanding of the transformation from ritual to theatre. *Anthropologica*, 30(2), 175. <https://doi.org/10.2307/25605509>
- Rahman, M. K. A., Moon, H. S., Hashim, N. S. N., & Panan, A. P. (2023). Image of spiritual self-integrity of the ethnic Bajau in the ritual theatre Igal. *Environment-Behaviour Proceedings Journal*, 8(23), 87–91. <https://doi.org/10.21834/ebpj.v8i23.4453>
- Rozik, E. (2003). The ritual origin of theatre: A scientific theory or theatrical ideology? *The Journal in Religion and Theatre*, 2(1), Fall 2003.
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.
- Schechner, R. (2010). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Shinde, K. J. (2021). Sacred sites, rituals, and performances in the ecosystem of religious tourism. *Religions*, 12(7), 523. <https://doi.org/10.3390/rel12070523>
- Stephenson, B. P. (2015). *Ritual as performance*. In *Very short introductions*. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199943524.003.0007>
- Tornabuoni de' Medici, L., & Tylus, J. (2001). *Sacred narratives*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/9780226808574>
- Turner, V. (1980). Social dramas and stories about them. *Critical Inquiry*, 7(1), 141–168. <https://doi.org/10.1086/448092>
- Turner, V. (2017). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Routledge.
- Turner, V. W. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. Paj.
- Wheeler, B. (2021). Quran as scripture in classical Muslim scholarship. *Religions*, 12(11), 1013. <https://doi.org/10.3390/rel12111013>
- Zainal, S., Abdul Rahman, M. K., & Ibrahim, M. A. (2018). 'Melabuh Ajung': Signifikasi kepercayaan kosmologi dalam pembentukan identiti teater tradisional etnik Pantai Timur Sabah. *Jurnal Gendang Alam (GA)*, 8, 47. <https://doi.org/10.51200/ga.v8i.1568>

## Eksplorasi Imej Visual dan Prinsip Rekaan dalam Penciptaan Rekaan Set Pentas

Zolkipli Abdullah

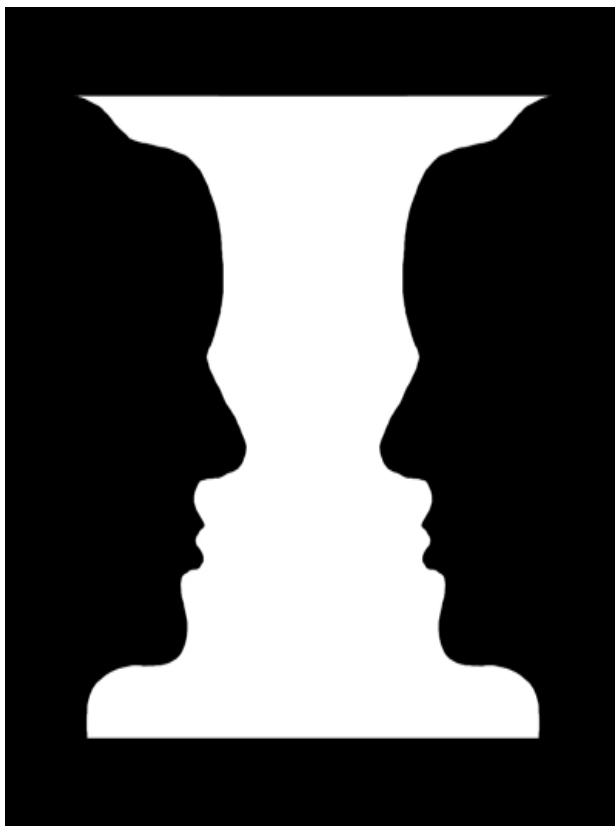
### Hubungan Imej Visual dan Prinsip Rekaan dalam Penciptaan Rekaan Set

Interpretasi visual adalah untuk menterjemahkan perkara yang tersirat di sebalik sesebuah karya dan menterjemahkan makna, pesan atau nilai yang terkandung. Terjemahan visual merupakan hal yang penting bagi mendefinisikan pesan melalui maksud dan nilai yang tersirat dalam sesebuah karya. Menurut Felman (2010), setiap karya seni memerlukan penafsiran visual yang tepat untuk membuat penilaian yang kritis. Pada umumnya, penjelasan tentang struktur atau bentuk karya dan hubungan setiap elemen seni tampak ialah hasil gabungan antara personaliti pengkarya dengan matlamat idea yang dijadikan rangka konsep yang dipersembahkan dalam karyanya. Konflik yang dikemukakan oleh seniman adalah dengan melihat seberapa jauh konflik tersebut dapat diselesaikan berlandaskan tema dan persoalan yang dikemukakan dalam persembahan teater.

Menurut Robert H. McKim (2012, 12), banyak ahli fikir tradisional menganggap bahawa berfikir visual ialah kegiatan simbolik yang terpisah daripada kegiatan melihat. Menurut pandangan ini, kegiatan melihat adalah untuk memilih informasi yang diterima atau mengumpulkan informasi, iaitu kegiatan mental yang tertinggi yang merupakan pemprosesan informasi verbal. Apabila seseorang melihat sebuah objek, misalnya karya rekaan grafik, orang itu akan mengetahui secara visual dan verbal. Bagaimanakah proses makna verbal ini terjadi? McKim (2012) menjelaskan bahawa pembentukan makna itu tidak terlepas daripada perhatian manusia sebagai pola kesatuan visual, kemudian diikuti interpretasi, iaitu makna eksplorasi (*verbal*) dan dasarnya tetap daripada pengalaman (*experience*).

Kecenderungan persepsi untuk menimbulkan makna daripada pola yang dilihat pada ilustrasi klasik ini memiliki dua erti, iaitu (a) objek dapat dilihat sebagai vas, atau (b) alternatif lain, sebagai dua profil manusia (Rajah 7.1). Hal ini dapat dicatatkan seperti yang dilihat, iaitu rekaan ini antara satu dengan yang lainnya saling menimbulkan makna. Jika melihat vas putih, raut hitam hitam tidak terlihat sebagai latar. Jika raut hitam muncul dalam ruang maka maknanya ialah dua profil manusia. Kita tidak dapat menyatakan dua makna ini sekali gus pada satu pola penglihatan yang sama kerana ini disebabkan pola pencarian maknanya sangat memerlukan kesatuan yang kukuh dalam hubungan antara objek atau gambaran tunggal dengan latar belakangnya. Jadi, dapat disimpulkan bahawa

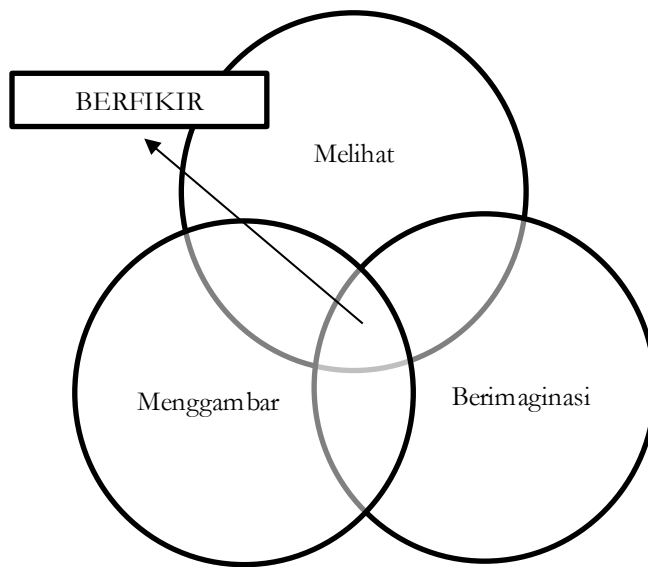
dalam melihat makna objek, (a) berdasarkan tindak balas interpretasi anda, (b) berdasarkan perhatian anda, daripada objek yang dilihat itu.



**Rajah 7.1** Dua pola persepsi dengan dua makna persepsi, hanya dapat dipisahkan melalui perhatian dan interpretasi (*Art Fundamental*, 2015)

Seperti yang diketahui, berfikir secara visual memiliki tiga jenis imej, iaitu (a) jenis yang kita lihat, iaitu manusia merasakan imej-imej terjadi bukan benda yang sebenarnya, (b) jenis yang kita imajinasikan dalam mata kepala kita seperti saat kita bermimpi, dan (c) jenis yang kita gambarkan, coretan tanpa makna, sketsa atau sebaliknya yang bermakna.

Cara berfikir visual berkait rapat dengan kegiatan melihat dengan hanya berimajinasi atau sebahagian besar dengan pensel dan kertas. Para pemikir visual menggunakan ketiga-tiga jenis imajinasi ini secara fleksibel. Mereka menggunakan penglihatan, imajinasi dan gambar untuk menggambar (Rajah 7.2). Pertembungan lingkaran dapat menggambarkan perluasan variasi interaksi visual. Bahagian melihat dan menggambar yang bersatu dapat memastikan proses imajinasi berlaku dan menghasilkan fikiran visual yang membawa erti bahawa berfikir visual merupakan suatu pengalaman yang lengkap dan terdiri daripada unsur melihat, berimajinasi dan menggambar yang dijalinan daripada ketiga-tiga unsur tersebut.



**Rajah 7.2** Berfikir secara visual sebagai gabungan aktiviti berfikir dan berimajinasi (McKim, 2012, 144)

Berfikir visual menggunakan penglihatan imaginasi dan lukisan atau lakaran dalam campuran dengan cara yang dinamik, bergerak daripada satu jenis imaginasi kepada imaginasi yang lain. Misalnya, anda melihat suatu masalah, tidak hanya daripada satu sudut pandangan, tetapi daripada pelbagai sudut pandangan. Kebarangkalian juga akan berlaku apabila pereka memilih penyelesaian masalah ini daripada sudut pandangan yang berkaitan secara langsung dengan kegiatan melihat. Berfikir visual banyak digunakan dalam bidang rekaan dan seni untuk menghasilkan satu rekaan yang berkualiti dari aspek artistik.

### Eksplorasi Prinsip Rekaan dalam Penciptaan Rekaan Set

Penemuan kaedah tertentu untuk mencipta rekaan yang dianggap baik dan indah perlu berdasarkan prinsip-prinsip utama dalam bidang ini yang selalunya didasarkan pada hal-hal yang bersifat universal dan dapat diterapkan kepada pelbagai disiplin ilmu dengan pelbagai cara. Warisan ilmu rekaan yang telah diterima selama ini berasal daripada bentuk-bentuk seni dan rekaan seperti pengetahuan tentang litografi, tipografi, lukisan ilustrasi dan rekaan industri yang telah berevolusi selama berabad-abad lamanya (Sukada, 2012). Hal ini membawa makna sejumlah besar idea dasar tentang rekaan telah muncul sebagai konsep atau nilai universal yang memberikan sumbangan dalam pembelajaran terhadap rekaan artistik teater.

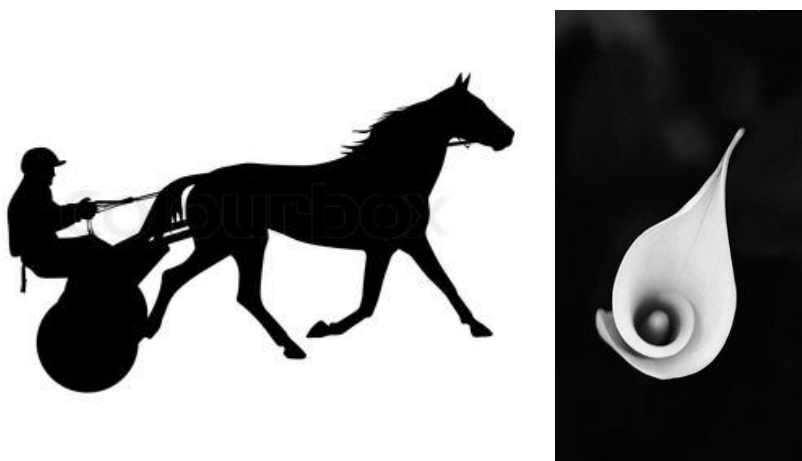
Dasar rekaan dapat dikategorikan kepada dua, iaitu prinsip-prinsip (konsep) dan elemen-elemen rekaan. Ada lima prinsip yang dapat dijadikan sebagai landasan dalam rekaan, iaitu (a) keseimbangan (*balance*), (b) perkadaran, (c) irama, (d) penekanan (*emphasis*), (e) kesatuan (*unity*), dan (f) beberapa konsep yang terkait dengan psikologi persepsi. Menurut Wallschlaeger (2009), tafsiran terhadap kualiti visual komposisi ini

sangat relatif, iaitu tafsiran tersebut bervariasi dalam hal latar belakang dan acuan yang diguna pakai oleh seniman dan pereka bagi menafsirkan aspek-aspek artistik dan makna untuk rekaan set dalam bentuk persembahan teater. Kualiti estetik dapat didefinisikan sebagai prinsip rekaan harmoni yang menyeluruh atau mengekspresikan perasaan pereka pada karyanya.

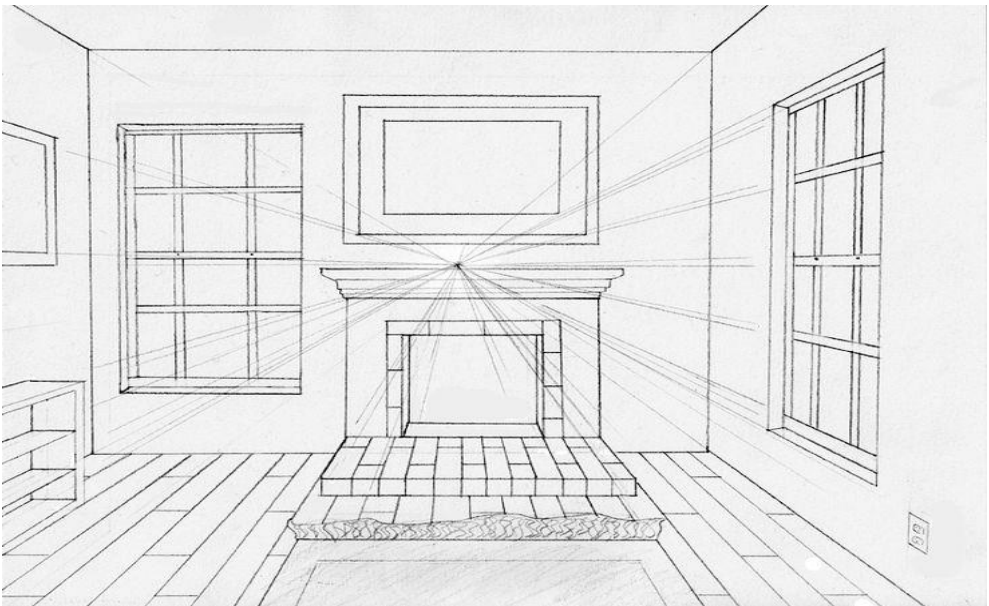
Menurut Gestalt (2006), kesatuan (*unity*) dalam prinsip rekaan yang dimaksudkan dapat timbul daripada karakter rekaan di atas pentas seperti (a) harmoni, (b) irama, (c) keseimbangan, (d) penonjolan (*emphasis*), (e) variasi, (f) praktis, (g) skala, (h) kontra dan (i) perkadaran. Hubungan antara objek/gambaran atau latar tempat juga memberi pengaruh terhadap komposisi rekaan set pentas. Kesatuan rekaan dapat diciptakan dengan cara membuat relasi yang baharu terhadap latar gambaran set pentas. Misalnya, elemen putih atau elemen putih di atas latar hitam akan kelihatan lebih kecil dibandingkan dengan objek/gambaran hitam di atas latar putih (Rajah 7.3).

### Komposisi Objek dan Keseimbangan dalam Pembentukan Rekaan Set

Keseimbangan (*balance*) merujuk kepada cara olahan unsur-unsur dalam format kerja rekaan, termasuk keinginan untuk menterjemahkan elemen artistik dalam format kerja rekaan. Dengan cara menyusun komposisi elemen rekaan secara tidak langsung akan mengesan kestabilan struktur rekaan set pentas, sama ada statik atau tidak. Komposisi seimbang dapat dibuat dengan meletakkan elemen rekaan dalam posisi simetri atau asimetri. Keseimbangan akan muncul melalui gubahan komposisi objek/gambaran atau bentuk dengan variasi visual seperti perkadaran, skala, tekstur, warna, *value* dan pola. Ada tiga keseimbangan visual, iaitu simetri, radial dan asimetri. Keseimbangan dihasilkan daripada peraturan elemen-elemen seni yang berhubungan dengan bentuk, ukuran dan posisi relatifnya. Dalam lakaran set teater, elemen simetri berkaitan dengan panduan untuk menetapkan tatapan visual sehingga dapat menyatakan formaliti yang sempit mengenai ruang dalaman (pentas).



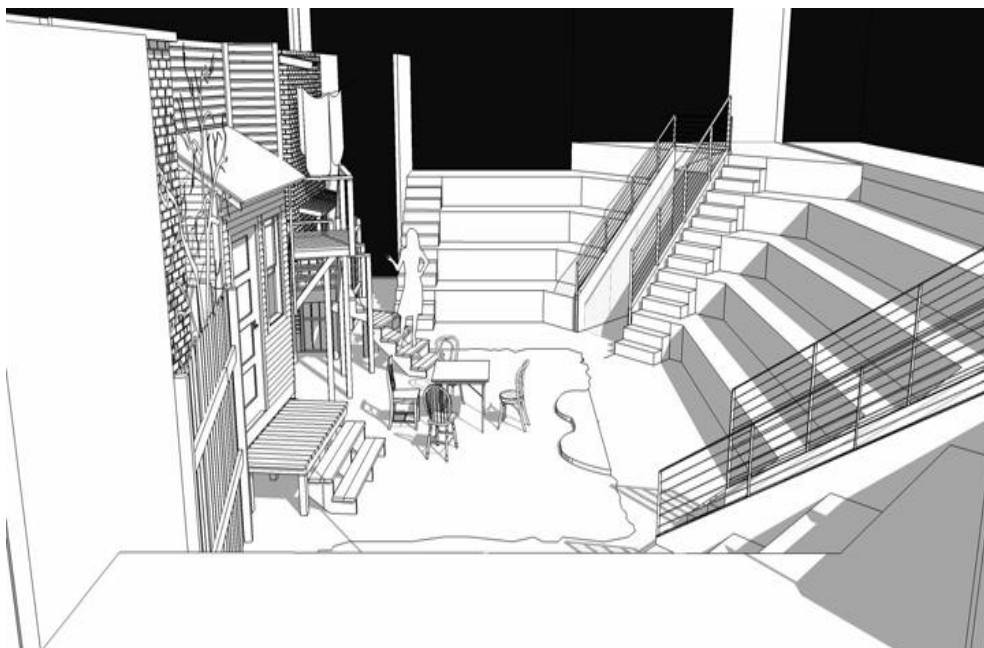
**Rajah 7.3** Objek/gambaran latar belakang hitam dan putih (*The August Wilson Red Door Project*)



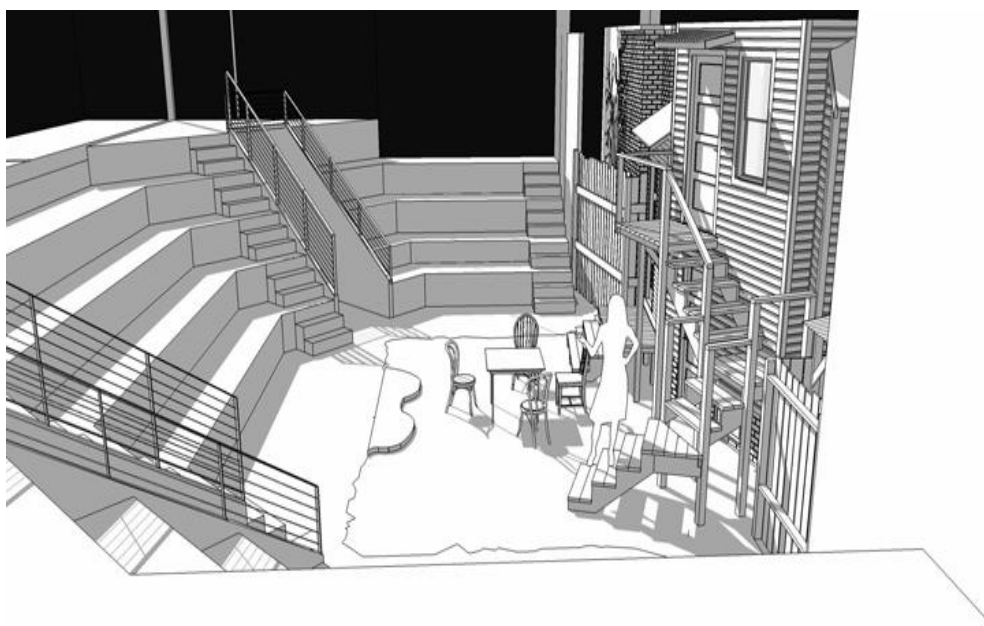
**Rajah 7.4** Sifat komposisi apabila elemen disusun dalam posisi yang relatif terhadap titik pusat. Simetri ini disifatkan sebagai dinamis, aktif dan tersebar dalam lakaran rekaan set (*Encyclopedia Encarta*, 2019)



**Rajah 7.5** Rekaan set pentas merangkumi elemen-elemen simetri dan asimetri (*Viewing Gallery for Theater Stage Design Sketch*)



**Rajah 7.6** Rekaan pentas yang menekankan ciri-ciri asimetri dan simetri dalam komposisi dan keseimbangan objek pentas (*Viewing Gallery for Theater Stage Design Sketch*)



**Rajah 7.7** Ruang komposisi dalam rekaan set pada pandangan sisi yang mengikut skala keseimbangan dan kedudukan objek di pentas (*Viewing Gallery for Theater Stage Design Sketch*)

## Perspektif Prinsip Rekaan dalam Rekaan Set Pentas

Titik perspektif dapat dianggap sebagai revolusi seni rupa kerana mengubah teknik penggambaran yang sudah wujud berabad-abad lamanya. Dalam kebudayaan dunia lainnya, teknik menggambar yang sedemikian rupa tidak ditemukan dan buktinya teknik perspektif sudah berumur lebih 500 tahun ini hampir tidak berubah sehingga sekarang (Jencks, 2000). Sejarah membuktikan teknik ini yang ditemukan dalam kebudayaan Barat pada zaman *Renaissance* bukanlah suatu kebetulan. Menurut Bertens (2010), perspektif merupakan penciptaan atas gejala visual di alam yang dipindahkan ke atas bentuk gambar dengan menciptakan ilusi ruang, jarak dan kedalaman. Dasar gambar perspektif ialah aplikasi geometri berpusat.

Dalam rekaan set pentas, perspektif ialah teknik menggambar yang dapat memindahkan imej ruang pentas dalam bentuk dua dimensi dan tiga dimensi. Menurut Widagdo (2005, 95), pada dasarnya, perspektif terjadi apabila bentuk gambaran dua garis vertikal yang selari bertemu pada suatu titik yang disebut takat lenyap [*vanishing point* (VP)]. Titik tersebut selalunya berada dalam garisan horizon atau takat ketinggiannya adalah pada mata pelukis. Struktur rekaan perspektif digunakan dalam menghasilkan sebuah rekaan set untuk menemukan jurang garis bagi menentukan kejelasan ruang rekaan set pentas.



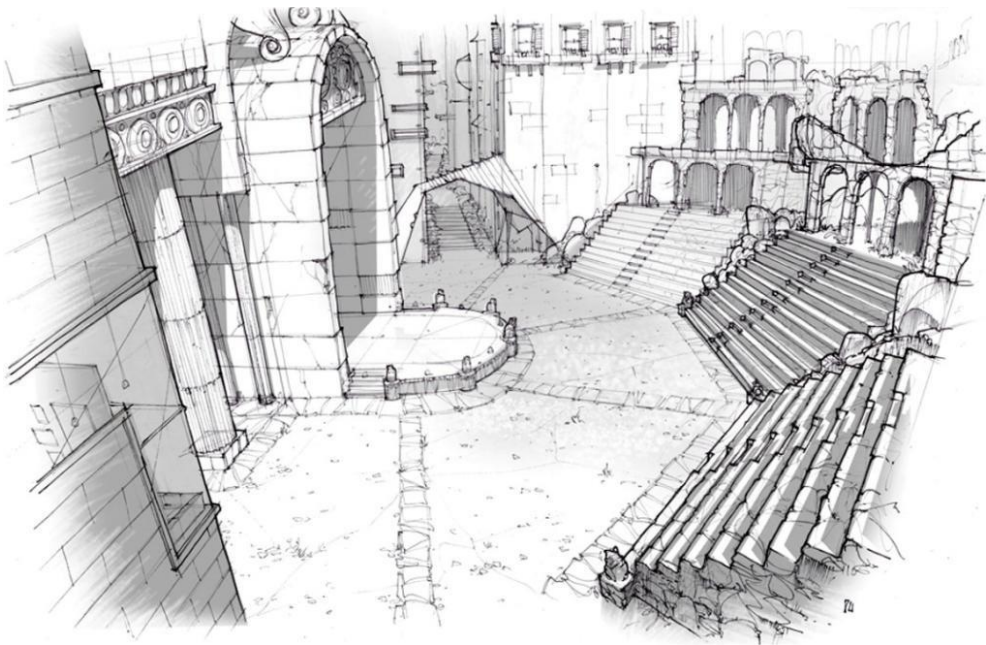
**Rajah 7.8** Pengembangan titik perspektif menjadi bentuk tiga dimensi yang mencipta nada (*tone*) dan ruang dalam rekaan (*Mike Mc Neal Design*)

## Elemen Visual dalam Pembentukan Penciptaan Rekaan Set Teater

Elemen visual adalah seperti tekstur dan warna serta ruang yang termasuk dalam elemen daripada fizikal visual seperti dimensi, bentuk dan perkadaran. Dalam rekaan elemen, persepsi manusia dan kemampuan manusia merasakannya adalah besar pengaruhnya bagi menghubungkan makna bentuk visual dalam proses rekaan. Sifat elemen visual

selalu berubah-ubah seperti ton, tekstur, pola atau corak dan juga warna dari pandangan jauh dan dekat oleh keamatan sinar cahaya. Sifat-sifat elemen visual ini membantu pereka dalam mengidentifikasikan objek-objek dalam rekaan seperti struktur dalaman rekaan dan struktur luaran rekaan. Elemen-elemen visual ini penting bagi pereka dalam mengamati alam dan objek buatan manusia yang terdiri daripada pelbagai sifat permukaan yang berbeza. Menurut Mc.Kim (1980), proses memahami bentuk visual itu tidak secara verbal, tetapi juga secara visual. Hal ini dikatakan demikian jika kita memperkatakan maksud bentuk dalam seni dan rekaan. Maksud itu bukan sekadar diucapkan dalam bentuk konsep kata, tetapi juga apa-apa yang ingin dihuraikan melalui rupa, misalnya, cara menampilkan diri secara visual.

Seni visual dalam rekaan set lebih luas daripada seni rupa walaupun sering kali seni rupa disamaertikan dengan seni visual. Hal ini kerana seni rupa telah membatasi pengertiannya hanya pada lukisan, patung atau dekorasi sahaja. Dalam makna yang lebih luas, seni visual ialah semua jenis seni yang dapat dilihat oleh mata manusia. Produk-produk yang lain seperti iklan, persembahan muzikal dan seni binaan bangunan dapat dilihat sebagai sebahagian daripada seni visual (Barnes, 2005). Manusia menyedari seni bina bangunan tidak hanya sekadar digunakan, tetapi juga untuk dilihat, dibanggakan atau dipamerkan. Hal ini bererti bahawa sebuah bangunan dapat berfungsi dari segi estetik dan artistik dalam pembinaan rekaan set.

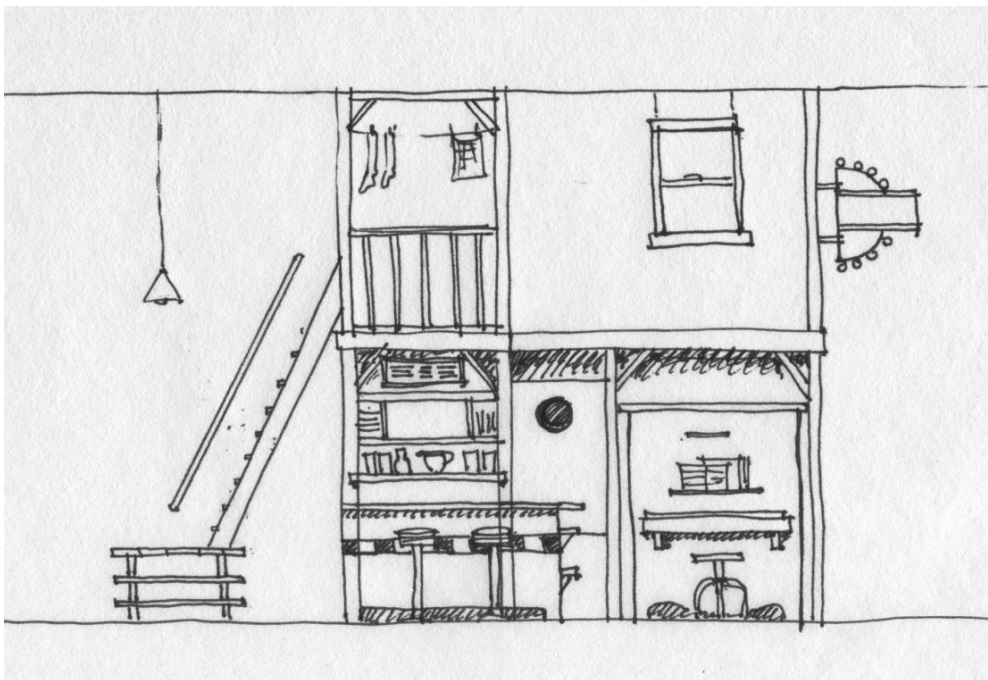


**Rajah 7.9** Elemen visual seni bina bangunan berfungsi dari segi estetik dan artistik dalam rekaan set pentas (*Sean Fanning Scenic Design*)

## Dasar Penyusunan Elemen Prinsip Rekaan dalam Rekaan Set Pentas

Dalam seni rupa, penyusunan dan ruang merupakan unsur-unsur estetik yang penting dalam penghasilan rekaan. Hakikatnya, satu ruang yang baik merupakan suatu proses penyusunan karya seni yang memperlihatkan prinsip-prinsip seperti komposisi, harmoni, kontra, kesatuan, keseimbangan, kesederhanaan, dan perkadaran. Prinsip asas tersebut kadangkala saling berkait antara satu sama lain sehingga sukar untuk dipisahkan, namun kehadiran prinsip penyusunan ini dalam karya dapat memberikan hasil yang memuaskan (Dharsono, 2007).

Kepelbagaian unsur estetika sekiranya dipadukan dapat menghasilkan kombinasi yang tersusun serta menimbulkan keseragaman/harmoni (*harmony*). Namun begitu, harmoni bukan bererti syarat untuk semua komposisi atau susunan yang baik. Penggunaan susunan harmoni sering kali disukai oleh masyarakat konservatif. Lihat susunan arkitek klasik yang selalu menggunakan susunan harmoni. Begitu juga pada rekaan seni batik, muzik dan seni tari klasik tradisional yang selalu menggunakan susunan secara selaras dan setimbang.



**Rajah 7.10** Prinsip komposisi, harmoni dan laras dalam rekaan set pentas (Albertazzi, 2012)

Irama merupakan elemen yang penting dalam sesuatu karya seni. Irama yang wujud terletak pada ruang dan waktu diertikan sebagai ruang yang dapat diukur serupa atau bersamaan dengan selang masa. Gradiasi ialah panduan selang ruang dari yang kecil ke selang ruang yang lebih besar dan dapat ditimbulkan dengan peningkatan dan penurunan secara setaraf atau berperingkat. Gradiasi merupakan penyelarasan kukuh dalam pembinaan sesuatu rekaan yang membentuk kesatuan antara kehalusan dengan kekasaran yang hadir bersama-sama seperti dalam kehidupan manusia. Gradiasi

merupakan penggambaran susunan selari menuju bentuk dinamik yang menarik dalam rekaan.

## Kesimpulan

Proses rekaan dalam sesuatu produk seni pada asasnya melalui peringkat dan kaedah yang sama. Peringkat tersebut mempunyai perubahan pada kaedahnya bergantung kepada jenis sesuatu produk seni tersebut. Dalam produksi seni persembahan, rekaan set teater umpamanya melalui pelbagai pendekatan. Dalam proses rekaan, pengetahuan dan pengalaman serta idea yang sedikit bakal memberikan kesan negatif pada hasil rekaan. Pada peringkat ini, pereka harus mengenali maksud kesenian dalam proses rekaan set pentas. Dalam masa yang sama, pereka perlu mengenali prinsip-prinsip rekaan dan kemahiran teknikal untuk menghasilkan rekaan yang diperlukan dalam produksi pentas.

Dalam proses penciptaan rekaan set pentas dalam teater, kesatuan visual antara medium fikiran dengan perasaan yang menjelma pada pengkarya inilah merupakan kesatuan pokok yang dilahirkan di atas pentas. Perspektif imej visual yang penting ialah garisan, warna, tekstur, ruang dan simbol. Berdasarkan unsur tersebut, secara psikologi, garis dapat menimbulkan irama cerita, warna dan nada tertentu selain menimbulkan ritma. Peranan pereka set penting untuk menganalisis dan menterjemahkan aspek-aspek visual yang ada dalam bentuk skrip kepada bentuk visual di pentas. Imej-imej seni tampak itulah yang akan menjadikan pementasan pentas mempunyai nilai estetika yang tinggi.

Kesepakatan pengarah dan pereka artistik (set) amat penting bagi menghasilkan matlamat, ciri-ciri seni rupa dan ciri-ciri artistik dalam karya pentas yang berkesan. Perkara ini adalah untuk memastikan segala yang direka cipta mengikut kehendak dan keperluan pengarah bagi menjamin kelancaran gerak lakon dan kesinambungan dalam sesuatu persembahan pentas. Sebagai pereka artistik (set) untuk teater, kita perlu mengetahui elemen seni dan prinsip rekaan bagi memastikan bentuk dan idea pementasan yang dilontarkan dapat mewujudkan hasil rekaan yang bertepatan dan dinamik mengikut keperluan dan kemahuan pengarah dalam sesuatu pementasan teater.

## Rujukan

- Arthur, B. (2010). *Pengantar semiotika*. Penerbit Tiara Wacana.
- Bujang, R. (2008). *Reka bentuk seni*. Universiti Malaya Press.
- Clare, P. R. (2007). *Drawing & rendering for theater*. Focal Press Oxford.
- Dharsono, S. (2007). *Estetika*. Rekayasa Sains.
- Francis, D. K. (2011). *Desain interior dengan ilustrasi* (Edisi kedua). PT Indeks Jakarta Barat.
- Gary, T. (2010). *Stage design: A practical guide*. The Crowood Press.
- Howard, P. (2003). *What is scenography?*. New York, Routledge.
- Jaeni. (2012). *Komunikasi estetik*. IPB Press.
- Katie, M. (2008). *The director's craft: A handbook for the theatre*. Routledge.
- Khalid, S. (2015). *Kumpulan drama pentas kena main*. ITBM.
- Rita, C. (2009). *Stage craft fundamentals*. Focal Press Oxford.
- Rohidi, T. R. (2000). *Kesenian dalam pendekatan kebudayaan*. STSI Press.
- Yasraf, A. (2010). *Semiotika hiperssemiotika*. Matahari.

## Kaedah Rekonstruksi Elemen Tari Piring dalam Penciptaan Koreografi Kontemporari

Mohd Fauzi Amirudin

### Pengenalan

Negara-negara Asia seperti Malaysia, Indonesia, Singapura, Thailand, Taiwan, dan lain-lain mempunyai tradisi dan budaya yang unik, terutama dalam tatacara dan aktiviti hidup seharian. Oleh itu, segelintir koreografer di Asia menggunakan elemen tradisi yang memperlihatkan falsafah dan keunikan elemen budaya dalam koreografi kontemporari. Melalui pemerhatian dan pengalaman saya dalam bidang tarian tradisional dan kontemporari, sebagai contoh, di Taiwan, koreografer tersohor seperti Lin Hwai-Min memperlihatkan koreografi kontemporari yang menggunakan elemen budaya dan warisan kaum Cina seperti kaligrafi, mitos, serta elemen tradisi seperti seni bela diri, *taizi*, dan pergerakan opera. Selain itu, di Thailand, Pichet Klunchun menjelajah dan memperkenalkan koreografi kontemporari dengan memasukkan elemen tarian klasik Thai, iaitu tarian *Khon*, serta praktis tubuh dalam koreografinya. Di Indonesia pula, koreografer Eko Supriyanto dikenali dengan karya kontemporari yang menampilkan budaya dan tradisi Jawa seperti *Kuda Lumpung* dan *Kubro Siswo*. Pengkaji menyebut nama-nama koreografer ini kerana mereka memberi nafas baharu kepada tarian kontemporari melalui penggunaan elemen budaya dan warisan. Unsur budaya dan warisan ini menggambarkan identiti dalam koreografi kontemporari mereka yang boleh mewakili negara masing-masing. Dengan demikian, perbezaan antara tarian kontemporari Asia dan Barat seperti Jerman, Amerika Syarikat, England, dan negara-negara lain dapat diperlihatkan.

Penghasilan koreografi tarian kontemporari berunsurkan elemen tradisi adalah salah satu pendekatan umum apabila seni tarian moden dan kontemporari tersebar ke seluruh dunia, termasuk di Asia dan Malaysia. Tarian kontemporari merupakan bentuk tarian yang merujuk kepada masa ini. Gonzales (2019) menyatakan bahawa tarian kontemporari ialah tarian semasa yang melalui proses evolusi dan terpengaruh oleh suasana sekeliling, peredaran zaman, dan pembaharuan terkini. Oleh itu, apabila tarian kontemporari tersebar ke seluruh dunia, koreografer dapat menghasilkan karya dengan elemen yang mencerminkan budaya dan situasi setempat, serta mengikuti peredaran zaman. Tarian kontemporari memberikan kebebasan kepada penari untuk melakukan pelbagai pergerakan, dan pada masa yang sama, koreografer boleh menghasilkan karya kreatif tanpa batasan.

Di Malaysia, kebanyakan penggiat tarian kontemporari memperlihatkan karya mereka dengan memasukkan bentuk tarian tradisi dan elemen budaya tempatan, yang menggambarkan identiti Malaysia. Backer Mumtaz (2003) menghuraikan tokoh tarian kontemporari terawal di Malaysia seperti Ghouse Nasarudin yang menggabungkan pergerakan silat dan *makyung* dalam karyanya. Selain itu, Marion D'Cruz banyak bereksperimen dengan menggabungkan pelbagai genre tarian tradisi seperti *Terinai* dan Jawa dalam karyanya, manakala Suhaimi Magi menggunakan elemen silat dan budaya Borneo. Mew Chang Tsing pula menggabungkan estetika budaya Cina dengan teknik balet dan tarian moden, manakala Ramli Ibrahim menggabungkan ideologi Barat dan teknik tarian kontemporari *Bharatanatyam* dan *Odissi*.

Di sini, pengkaji melihat kebanyakan penggiat tari melakukan karya kontemporari dengan menggabungkan elemen gerak tradisi seperti Melayu, Cina dan India dengan teknik pergerakan balet, tarian moden dan lain-lain. Menurut kajian dan pemerhatian oleh Backer, Mumtaz (2003, 63), persamaan dalam tarian kontemporari di Malaysia melibatkan sekumpulan penggiat tari yang menunjukkan minat dengan menonjolkan dua bentuk tradisi dan moden, Timur dan Barat dalam penciptaan karya kontemporari. Oleh itu, konsep gabungan Timur dan Barat jelas kelihatan dalam penciptaan daripada penggiat tari di Malaysia. Saya melihat konsep ini menjadi salah satu kaedah yang popular dan sering digunakan dalam koreografi kontemporari dalam kalangan penggiat tari.

Tari Piring dipilih kerana merupakan kepakaran dan kebolehan pengkaji dalam kesemua tarian tradisi yang dipelajari. Selain itu, tarian tersebut merupakan tarian pertama yang dipelajari oleh pengkaji daripada Mohd Safran bin Nawawi, yang merupakan penggiat tari di Jehebu, Negeri Sembilan (2004-2010) sebelum pengkaji mendalaminya dengan lebih terperinci dengan Suhaimi Magi (2007-2013) di ASWARA.

Tari Piring merupakan seni tari milik orang Minangkabau yang berasal dari Sumatera Barat. Tarian tersebut merupakan salah satu tarian Minangkabau yang masih diamalkan penduduk Negeri Sembilan yang berketurunan Minangkabau. Tidak dapat dinafikan bahawa perkataan Tari Piring sudah pasti berasal daripada perkataan 'tari' dan 'piring'. Penggunaan piring kaca dalam tarian ini merupakan satu daripada keistimewaannya. Kemahiran teknik serta kebolehan penari diperlukan dalam mengendalikan piring dengan pengawalan lambungan dan pusingan. Unsur kekaguman seperti pijak kaca atau memijak serpihan piring yang dipecahkan dapat dilihat dalam tarian ini. (Mohd Zin, 1998, 42)

Kesenian ini, terutamanya pergerakan yang unik dengan menggunakan piring sebagai asas pergerakan menjadikan pengkaji tertarik dalam menghasilkan koreografi kontemporari berunsurkan elemen tradisi. Pengkaji sering kali terlibat dan menonton persembahan tarian kontemporari dalam produksi di sekitar Kuala Lumpur dan di Lembah Klang. Apabila melihat koreografi kontemporari yang menggunakan unsur elemen tradisi, persoalan yang terlintas dalam fikiran pengkaji ialah cara menggabungkan teknik dan elemen tarian tradisi dan Barat dalam proses koreografi. Hal ini mencetuskan persoalan dan rasa ingin tahu berkenaan dengan maksud koreografi kontemporari berunsurkan elemen tradisi. Adakah melalui penggabungan kedua-dua pergerakan ini sudah cukup menjadikan koreografi kontemporari mempunyai identiti budaya tersendiri? Selain itu, adakah kualiti dan estetika bentuk tarian yang dihasilkan akan dikekalkan atau diperluas selepas digabungkan?

Dalam penghasilan koreografi kontemporari berunsurkan tradisi, kadang-kadang bentuk tradisi dan kontemporari saling bertentangan dan tidak “menghormati” dan “memuji” antara satu sama lain kerana bentuk ini datang daripada latar belakang budaya yang berbeza. Sebagai contoh, jika koreografer menggabungkan balet yang menekankan pemanjangan, ada pergerakan mengangkat dan gabungan silat yang memerlukan landasan dan serangan pendek, apakah kombinasi itu memisahkan bentuk? Oleh hal yang demikian, pengkaji ingin membuat eksplorasi dan memilih Tari Piring sebagai elemen utama dalam penciptaan koreografi kontemporari berunsurkan elemen tradisi.

Penciptaan koreografi kontemporari berunsurkan elemen tradisi banyak memberikan keunikan dan identiti pada setiap koreografer. Salah satu cara penghasilan koreografi ini adalah melalui penggabungan bentuk tradisi dengan kontemporari. Gabungan penciptaan ini akan mewujudkan kecenderungan dalam menjadikan estetika serta kualiti daripada elemen yang dipilih dan diguna pakai saling berlawanan dan bersaing antara satu sama lain. Tidak dinafikan gabungan penciptaan yang dilakukan ialah satu inovasi, tetapi pada pengakhirannya, cara gabungan dilakukan tanpa menghilangkan estetika asli ialah tujuan kajian koreografi ini dilakukan. Dalam kajian ini, pengkaji akan melakukan eksplorasi dengan bentuk tradisi Tari Piring dan seterusnya menghasilkan koreografi kontemporari yang berunsurkan elemen tradisi Tari Piring.

## Rekonstruksi dalam Koreografi Kontemporari yang Berdasarkan Tari Piring

Kajian koreografi ini menggunakan konsep rekonstruksi melalui gabungan Tari Piring dan tarian kontemporari dengan mengekalkan estetika dan kualiti dalam penciptaan koreografi kontemporari. Rekonstruksi ialah proses mengubah atau memperbaiki sesuatu keadaan atau caranya berlaku. Menurut Franco (1989, 58), “*to see the old in the new is characteristic of reconstruction.*” Maksud Franco adalah dengan melihat perkara lama dalam yang baharu dan hal ini merupakan ciri-ciri konsep rekonstruksi. Dalam tarian, perkara lama adalah apabila perkara yang lama diberi nafas baharu. Keadaan ini merupakan proses rekonstruksi. Walaupun kaedah rekonstruksi banyak dilakukan untuk kebangkitan semula daripada sumber arkib, tetapi dalam kajian ini kaedah rekonstruksi elemen Tari Piring ialah bentuk yang diberi perhatian dengan harapan dapat memberikan kehidupan baharu kepada bentuk tradisi melalui koreografi tarian kontemporari. Pengkaji menggunakan elemen Tari Piring dan menggabungkannya dengan tarian kontemporari untuk melihat interpretasi baharu dalam penghasilan koreografi kontemporari berunsurkan elemen tradisi Tari Piring.

## Metodologi

Pengkaji menggunakan Asas Hayunan Piring terlebih dahulu sebagai punca eksplorasi. Pada masa yang sama, pengkaji meminta penari menggunakan kaedah improvisasi, iaitu menghasilkan pergerakan secara spontan terlebih dahulu. Walaupun tiada arahan yang jelas daripada pengkaji sebagai koreografer, niat pengkaji ialah ingin melihat pergerakan ini dengan kualiti yang berbeza daripada asal melalui kreativiti penari. Hasilnya, perubahan manipulasi dan kawalan piring diterjemahkan dengan memilih satu aksi yang dikembangkan melalui kaedah *accumulation*. Pada mulanya, eksplorasi agak terbatas

kerana penari perlu menggunakan dua piring. Hal ini sedikit sebanyak mengehadkan kreativiti kerana penari berasa terikat. Proses keterbatasan yang dilalui semasa proses latihan menyebabkan pengkaji memilih untuk menggunakan satu piring dalam eksplorasi yang seterusnya. Penggunaan satu piring ini merupakan kaedah rekonstruksi yang dihasilkan oleh pengkaji dan menjadikan piring tersebut diteroka dengan lebih mendalam.

Kaedah *accumulation* hanya sebagai pencetus eksplorasi kerana pada pengakhirannya hasil daripada kaedah ini menyebabkan pengkaji memilih pergerakan yang lebih dirasakan sesuai. Seterusnya, melalui penggunaan satu piring terhasillah pergerakan Lambungan Piring yang hanya melibatkan satu piring. Terdapat pelbagai variasi Lambungan Piring dihasilkan. Pada permulaan, penari bergerak secara *unison* (pergerakan yang sama dilakukan dari segi ruang dan masa). Pengkaji mula berfikir pergerakan secara *unison* tidak dapat memberikan maksud yang ingin disampaikan. Oleh sebab pada bahagian pertama koreografi ini berkongsi kuasa, pergerakan yang dihasilkan sebelum ini ditetapkan dan dilakukan oleh penari pertama dan kemudian diikuti oleh penari kedua. Hal ini menunjukkan seolah-olah penari pertama memiliki kelebihan dan menginginkan penari kedua melakukan pergerakan yang sama. Jika kedua-dua penari ini boleh melakukan pergerakan yang ditunjukkan dan saling bertukar pergerakan, keadaan ini boleh dikatakan sebagai perkongsian kuasa. Pada bahagian ini, banyak pergerakan Asas Hayunan Piring dihasilkan. Pengkaji seterusnya memikirkan permulaan koreografi ini yang menggunakan pergerakan asal, iaitu Asas Hayunan Piring, tetapi dengan memilih kualiti pergerakan yang tenang dan terkawal. Selepas itu, pergerakan dikembangkan dengan variasi Lambungan Piring.

Kaedah rekonstruksi, iaitu perubahan dari segi kelajuan pergerakan diterapkan. Proses latihan seterusnya ialah eksplorasi yang melibatkan pergerakan atas badan (*upper body*) dan bawah badan (*lower body*). Penilaian berterusan dengan analisis gerak yang boleh memberikan kualiti yang sama dengan bentuk tradisi dan kontemporari. Pengkaji menggunakan Asas Henjutan dan Asas Timang Piring, dan cara pergerakan ini dikatanya mempunyai kesinambungan pergerakan bawah badan seperti merendah dan posisi kekuda dalam Tari Piring. Pergerakan atas badan dalam Tari Piring pula melibatkan posisi membongkok. Pengulangan merupakan elemen koreografi yang digunakan untuk melihat sama ada sesuai untuk dijadikan makna sebagai bahagian perkongsian kuasa. Pengkaji mula menetapkan pergerakan kerana tujuan eksplorasi memuaskan. Oleh sebab penerokaan perkongsian kuasa belum diselesaikan, pengkaji memberikan kebebasan kepada penari untuk memperlihatkan kebolehan dan teknik pengawalan piring yang dapat menunjukkan unsur kekaguman. Secara perlahan, pengkaji memasukkan unsur persaingan dengan jelas, tetapi masih menggunakan format pergerakan yang sama, iaitu penari pertama bergerak dan diikuti penari kedua. Oleh sebab perkongsian kuasa tidak dapat membuktikan sesiapa yang lebih berkuasa, syarat untuk melihat sesiapa yang lebih baik dan berkuasa diperkenalkan. Syarat yang dimaksudkan ialah Asas Titi Piring. Elemen Asas Titi Piring diperkenalkan untuk melihat penari yang mampu meniti piring tanpa terjatuh. Jika terjatuh, penari dianggap kalah.

Asas Titi Piring cuba diteroka. Pelbagai bentuk pengawalan di bahagian kaki dihasilkan. Kaedah rekonstruksi dengan pengubahsuaian pergerakan daripada tapak tangan dialihkan kepada kaki. Ruang pada pengenalan pergerakan ini amat penting, iaitu keupayaan untuk bergerak dengan memfokuskan bahagian atas dan bawah. Sebelum bersaing dengan syarat yang diperkenalkan, penari cuba melakukan elemen ini secara

bersendirian. Elemen yang tenang dan terkawal dapat dikenal pasti. Bahagian ini mengambil masa yang lama kerana tempo dan pergerakan agak perlahan. Bagi pengkaji, bahagian ini merupakan sesuatu yang menarik kerana dinamik perjalanan koreografi dihasilkan. Kemungkinan penari dan penonton akan berasa bosan kerana tiada pergerakan yang laju dan pengawalan piring yang pelbagai, tetapi bagi pengkaji, bahagian ini sangat dinantikan kerana penari yang gagal meniti piring dapat diketahui. Sudah semestinya pengkaji memilih penari yang akan jatuh kerana pengkaji tidak mahu bahagian ini dilihat spontan. Jika dilakukan secara spontan, penari terpaksa mempelajari dan harus melakukan bahagian yang menang dan kalah. Hal ini akan menjadikan proses eksplorasi dan persembahan begitu lama.

Proses latihan yang seterusnya melibatkan tugas pengkaji untuk mengembangkan bahagian yang dirasakan dinamik pada perjalanan koreografi ini, iaitu kuasa sebagai simbol untuk memanipulasi dan mengawal individu. Sebelum pengkaji meneruskannya, penari yang kalah dalam syarat meniti piring terpaksa dikawal dan kuasanya disekat. Eksplorasi untuk melakukan pergerakan ini adalah dengan menggunakan Asas Hayunan Piring, Asas Sisir Rambut dan Asas Tupai Bergelut Sauk. Pergerakan ini dikatakan mempunyai tahap kesukaran yang tinggi. Selepas itu, pengkaji cuba membesarkan dan memberikan variasi pada setiap pergerakan yang telah diubah dengan menggunakan dinamik pergerakan daripada perlahan kepada laju. Pergerakan yang diperbesar adalah dengan menggunakan hayunan yang besar. Selain itu, penggunaan siku difokuskan bagi mengembangkan pergerakan. Hal ini dikatakan demikian kerana setiap ragam saling berkaitan. Secara perlahan, kuasa ditonjolkan daripada elemen tradisi, iaitu penari yang kalah hanya bergerak mengikut arahan daripada penari yang menang. Keadaan ini menunjukkan pergerakan Asas Tupai Bergelut Sauk. Kualiti pergerakan tersebut dilihat sedikit agresif dan menunjukkan perebutan. Pada bahagian ini, paras elemen kontemporari ditingkatkan untuk memberikan kesan dinamik dari segi masa, ruang dan juga elemen persaingan. Eksplorasi seperti pasif dan aktif diperkenalkan untuk melihat perbezaan pada yang menang dan yang kalah. Sudah semestinya penari yang menang mempunyai pergerakan yang besar dan bebas, manakala penari yang kalah memiliki pergerakan yang kecil, menggigil dan hanya tertumpu pada ruang setempat sahaja. Eksplorasi tiga ragam asas, iaitu Asas Hayunan Piring, Asas Sisir Rambut dan Asas Tupai Bergelut Sauk digunakan secara maksimum dengan mengubah masa, ruang dan kualiti pergerakan yang ingin diperluas. Sudah semestinya penari yang kalah bangkit melawan untuk merampas kembali kuasa dan keinginan untuk menjatuhkan penari yang menang membuak-buak. Oleh itu, bahagian terakhir pada koreografi ini memperlihatkan keinginan kuasa, iaitu kuasa yang digunakan secara berlebihan. Syarat diperkenalkan kembali, tetapi dengan bentuk yang lain, iaitu Lambungan Piring. Variasi Lambungan Piring digunakan kembali untuk melihat keupayaan menyambut piring yang dibaling secara bertentangan.

Pengkaji ingin menunjukkan syarat lagi dengan cara pergerakan yang berbeza kerana kuasa itu seperti permainan dan keinginan kepada yang berkuasa. Sudah tentu penari yang menang menginginkan kuasa yang mutlak dan menjadikan penari yang kalah betul-betul jatuh tersungkur. Keinginan kuasa secara berlebihan menyebabkan ketamakan yang membawa kehancuran kepada penari yang menang. Hal ini dikatakan demikian kerana syarat kedua yang diperkenalkan memakan diri apabila penari yang menang tidak dapat menyambut piring dengan sempurna. Pada pengakhirannya, paras piring diangkat tinggi oleh penari yang menang untuk menunjukkan kekuasaan yang tinggi melalui piring tersebut. Melalui pengubahsuaian peranan, piring dianggap sebagai

simbol kuasa yang tinggi walaupun peranan asalnya hanyalah sebagai prop. Penari pada paras atas dianggap menang dan penari yang berada di bawah dianggap kalah selamanya.

## Koreografi “Gelanggang”

Koreografi kontemporari berunsurkan tradisi yang dihasilkan oleh pengkaji bertajuk “Gelanggang” yang bermaksud ruang di dalam lingkaran. Bertembung dan berdialog di dalam ruang lingkaran sekeliling ini adalah cara berinteraksi dan sikap untuk menghormati dan menghargai satu sama lain. Kuasa sebagai konsep dan tema utama dalam koreografi ini. Turut ditonjolkan ialah cara perkongsian kuasa dan dengan kuasa wujudnya persaingan. Selain itu, kuasa dibuktikan sebagai simbol memanipulasi dan mengawal individu. Koreografi ini ditarikan secara duet oleh seorang penari lelaki dan seorang penari perempuan. Dalam penghasilan koreografi kontemporari berunsurkan tradisi ini, kadang-kadang bentuk tradisi dan kontemporari saling bertentangan dan tidak “menghormati” dan “memuji” antara satu sama lain kerana bentuk ini datang daripada latar belakang budaya yang berbeza. Sebagai contoh, jika koreografer menggabungkan balet yang menekankan pemanjangan, ada pergerakan mengangkat dan gabungan silat yang memerlukan landasan dan serangan pendek, apakah kombinasi itu memisahkan bentuk? Oleh hal yang demikian, pengkaji ingin membuat eksplorasi dan memilih Tari Piring sebagai elemen utama dalam penciptaan koreografi kontemporari berunsurkan elemen tradisi. Kajian ini bertujuan untuk menghasilkan koreografi kontemporari berunsurkan tradisi yang tidak berlawanan dan bersaing antara satu sama lain dari segi estetika dan kualiti pergerakan. Pengkaji juga menganalisis elemen Tari Piring secara mendalam dengan melihat estetika dan kualiti yang boleh diperluas. Kemudian, elemen ini diperluas dengan kaedah koreografi menggunakan eksplorasi melalui improvisasi dan kaedah koreografi seperti pengembangan motif, *accumulation* dan pengulangan. Seterusnya, dengan elemen Tari Piring yang telah dianalisis dan dikenal pasti maklumat pergerakan, pengkaji menggunakan kaedah rekonstruksi untuk mengekspresikan kuasa sebagai tema dan konsep dalam penciptaan koreografi yang telah dihasilkan.

## Analisis Estetika dan Kualiti Elemen Tari Piring

Penghasilan koreografi menggunakan tujuh asas pergerakan daripada elemen Tari Piring diterapkan bagi memastikan setiap perubahan pergerakan dalam proses rekonstruksi mempunyai asas rujukan utama. Antara pergerakan dominan yang dipilih dan digunakan adalah seperti yang berikut:

*Pertama* - Pijak Bara: Lutut dibengkokkan dan tumit perlu dihentak ke punggung semasa berjalan masuk.

*Kedua* - Asas Henjutan: Postur badan sedikit membongkok. Henjutan mengarah ke atas dan ke bawah.

*Ketiga* - Asas Timang Piring: Pergerakan yang memerlukan kelenturan tangan untuk menyokong pergerakan piring sehingga dapat digerakkan dengan mudah dan semula jadi.

*Keempat* - Titi Piring: Meniti piring dengan menggunakan hujung tapak kaki.

- Kelima* - Asas Sisir Rambut: Pergerakan tangan seolah-olah sedang menyisir rambut.
- Keenam* - Asas Hayunan Piring: Hayunkan piring dan gerakannya serta putar seperti angka lapan permukaan pinggan dan harus menunjuk ke atas. Hayunkan piring di hadapan muka dan badan sedikit memusing.
- Ketujuh* - Asas Tupai Bergelut Sauk: Kedua-dua tangan melakukan pergerakan bentuk lapan di hadapan dada.

Asas ragam dan pergerakan yang dianalisis mengikut tahap yang tertentu bermula daripada asas sehingga kepada bentuk pergerakan yang lebih sukar. Kesukaran yang dimaksudkan adalah daripada teknik memegang piring sehingga bergerak dengan menggunakan piring tanpa menjatuhkan piring atau memecahkan piring. Jika dilihat lebih mendalam, ketujuh-tujuh pergerakan ini saling berkait rapat dari segi pergerakan dan cara mengawal piring. Selain itu, pengkaji memilih tujuh pergerakan asas ini kerana sifatnya yang mencabar dan menarik minat pengkaji untuk mendalami tentang pergerakan ini.

Langkah yang seterusnya adalah dengan melakukan pemerhatian tentang estetika dan kualiti pada pergerakan. Hasilnya, pengkaji mendapati wujudnya perbezaan dari segi cara penyampaian. Oleh itu, pengkaji menyenaraikan estetika yang ada daripada ragam pertama hingga ketujuh seperti dalam *Jadual 1*. Menurut analisis dalam *Jadual 1*, pergerakan berkelip dan melibas tajam secara tiba-tiba, terutama pada bahagian kaki dapat dilihat pada asas pergerakan pertama. Pergerakan ini dilihat sedikit berbeza dengan pergerakan yang lain. Pergerakan tersebut berlawanan dengan estetika pada asas pergerakan keempat, iaitu tenang dan berjaga-jaga serta terkawal. Pergerakan ini memerlukan tahap kesabaran yang tinggi kerana daya kekuatan dalam bergerak secara perlahan dan konsisten. Kualiti dari segi masa dan tempo saling berlawanan. Begitu juga dengan kualiti penggunaan ruang, iaitu Asas Pijak Bara lebih memfokuskan bahagian hadapan dan belakang kaki, manakala Asas Titi Piring lebih menekankan bahagian atas badan dan bawah badan. Kedua-dua elemen digunakan dalam eksplorasi ini. Kualiti penterjemahan pergerakan lebih kepada *coronal plane vs transverse plane*.

**Jadual 1.** Analisis Estetika dan kualiti pergerakan asas ragam Tari Piring.

| Hasil Pemerhatian Estetika Pergerakan                              | Hasil Pemerhatian Kualiti Pergerakan                                                                                                               |
|--------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Pergerakan berkelip ( <i>flick</i> ) dan melibas ( <i>stroke</i> ) | Masa dan Tempo Pergerakan - Laju dan konsisten.                                                                                                    |
|                                                                    | Ruang - Penggunaan pergerakan setempat dan beralih tempat serta penggunaan pergerakan bawah badan ( <i>lower body</i> ).                           |
|                                                                    | <i>Coronal Plane</i> - Garis menegak yang membahagi badan menjadi bahagian hadapan ( <i>anterior</i> ) dan bahagian belakang ( <i>posterior</i> ). |

|                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Pergerakan badan yang melengkung (<i>curve</i>).<br/>Tenang dan terkawal.<br/>Pergerakan mengalir.</p>                      | <p>Masa dan Tempo Pergerakan - Laju, sederhana dan perlahan.</p> <hr/> <p>Ruang - Pergerakan setempat dan melibatkan penggunaan kualiti pergerakan atas badan (<i>upper body</i>).</p> <hr/>                                                                                                                                                                     |
|                                                                                                                                | <p><i>Coronal Plane</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <p>Menonjolkan pergerakan tangan yang memegang piring yang berombak dan terapung.<br/>Pergerakan yang lembut dan terkawal.</p> | <p>Masa dan Tempo Pergerakan: Sederhana dan konsisten.</p> <hr/> <p>Ruang - Hanya fokus pada pergelangan tangan dan melibatkan penggunaan kualiti pergerakan atas badan (<i>upper body</i>).</p> <hr/> <p><i>Transverse Plane</i> - Garis melintang yang membahagi badan menjadi bahagian atas (<i>superior</i>) dan bahagian bawah (<i>inferior</i>).</p> <hr/> |
| <p>Tenang dan berjaga-jaga serta terkawal.</p>                                                                                 | <p>Masa dan Tempo Pergerakan - Perlahan</p> <hr/> <p>Ruang - Melibatkan pemindahan pergerakan ke hadapan dan penggunaan kualiti pergerakan atas badan (<i>upper body</i>) dan bawah badan (<i>lower body</i>).</p> <hr/> <p><i>Transverse Plane</i></p> <hr/>                                                                                                    |
| <p>Berayun seperti gelombang.</p>                                                                                              | <p>Masa dan Tempo Pergerakan - Sederhana dan konsisten.</p> <hr/> <p>Ruang - Setempat dan melibatkan penggunaan kualiti pergerakan atas badan (<i>upper body</i>).</p> <hr/> <p><i>Sagittal Plane</i> - Garis menegak yang membahagikan badan menjadi bahagian kiri dan bahagian kanan.</p> <hr/>                                                                |
| <p>Momentum henjutan yang selari. Pergerakan seperti menepis dan menebas.</p>                                                  | <p>Masa dan Tempo Pergerakan - Sederhana dan konsisten.</p> <hr/> <p>Ruang - Hanya fokus pada pergelangan tangan dan melibatkan penggunaan kualiti pergerakan atas badan (<i>upper body</i>).</p> <hr/> <p><i>Transverse Plane</i></p> <hr/>                                                                                                                     |

---

Masa dan Tempo Pergerakan - Laju dan tangkas.

---

Tangan yang memegang piring seperti bergelut, bertarung dan bergerak di posisi yang bertentangan.

Ruang - Pergerakan yang melibatkan kedua-dua piring bergerak pada waktu yang sama dan penggunaan kualiti pergerakan atas badan (*upper body*).

---

*Coronal Plane*

---

Estetika seterusnya yang mempunyai kesinambungan ialah asas ragam kedua dan ketiga, iaitu pergerakan mengalir diikuti badan yang membongkok (*curve*), tenang dan terkawal dipadankan dengan pergerakan yang lembut dan terkawal yang menonjolkan tangan yang memegang piring yang berombak dan terapung. Perkara ini didapati berdasarkan penggabungan pergerakan badan dan tangan yang mewujudkan kesinambungan pergerakan. Jika dilihat, kualiti pergerakan boleh diserasikan dengan pelbagai masa dan tempo. Kualiti pergerakan boleh menjadi perlahan, sederhana atau laju. Penggunaan ruang atas badan dan bawah badan boleh diselaraskan. *Transverse plane* dan *coronal plane* boleh menjadikan satu terjemahan yang dipelbagaikan.

Seterusnya, asas ragam kelima sehingga ketujuh mempunyai cara pengawalan dan penyampaian piring yang berbeza, tetapi estetika yang serupa, iaitu berayun seperti gelombang, momentum lanjutan yang selari, pergerakan seperti menepis dan menebas, dan tangan yang memegang piring seperti bergelut, bertarung dan bergerak di posisi yang bertentangan. Estetika ini banyak digunakan dalam eksplorasi untuk menunjukkan piring sebagai kuasa. Kepelbagaian pergerakan dilihat untuk menimbulkan kesan yang menarik dan sebagai unsur kekaguman. Kualiti pergerakan yang dianalisis dengan melihat masa dan tempo juga dipelbagaikan.

Kesemua estetika ini digunakan pengkaji dalam koreografi “Gelanggang.” Elemen Tari Piring menjadikan pengkaji lebih peka tentang persamaan dan juga perbezaan pergerakan. Pada masa yang sama, perkara ini dapat dijadikan panduan atau kekangan selain menarik sebagai bahan eksplorasi. Seterusnya, hal ini dapat mengekalkan estetika yang ada walaupun pergerakan menunjukkan perbezaan.

Kualiti dapat menjadikan koreografi yang dihasilkan menarik dan mengikut interpretasi sendiri. Pengkaji sebagai koreografer akan memilih kualiti yang sesuai dimasukkan dalam struktur koreografi yang telah dihasilkan. Proses eksplorasi semestinya menjadikan pergerakan berubah. Bagi memastikan setiap pergerakan tersebut mendapat impak yang diinginkan, pengkaji meneroka menggunakan teknik improvisasi, komposisi dan koreografi.

## Aplikasi Pergerakan Asal dalam Koreografi

Penggunaan kualiti dan estetika daripada Asas Pijak Bara, iaitu *flick* banyak digunakan pada bahagian yang ditingkatkan elemen kontemporarinya, manakala hasil estetika dan kualiti Asas Henjutan dan Timang Piring digunakan sebagai transisi untuk pertukaran pergerakan elemen Tari Piring yang lain. Penyataan ini adalah antara contoh pergerakan yang mudah, namun pengkaji menjadikan pergerakan mudah seperti yang disebutkan itu sebagai satu bentuk transisi sahaja. Seterusnya, Asas Titi Piring digunakan dengan

memperkenalkan syarat-syarat (penari diuji dengan meniti piring) yang perlu ditonjolkan dalam koreografi ini. Proses Titi Piring ialah gambaran terhadap kekuasaan dan kawalan penari dalam mengimbangi badan supaya tidak memecahkan piring secara sengaja mahupun tidak sengaja.

Penggunaan estetika dan kualiti Asas Sisir Rambut, Asas Hayunan Piring, dan Asas Tupai Bergelut Sauk pula adalah sebagai motif pergerakan yang utama bagi hasil eksplorasi. Hal ini dikatakan demikian kerana ketiga-tiga pergerakan tersebut merupakan pergerakan yang sukar dan mampu menjadi daya penarik dalam penghasilan koreografi ini. Unsur kekaguman diterapkan dalam koreografi “Gelanggang” apabila penari mengendalikan piring. Setiap pergerakan mempunyai aras kesukaran yang tinggi, terutama bagi ketiga-tiga pergerakan. Struktur yang dipilih oleh pengkaji berasaskan perebutan kuasa. Contohnya, pergerakan Asas Tupai Bergelut Sauk yang mempunyai ciri-ciri estetika kekaguman dan persaingan dan hal ini secara tidak langsung dapat dikaitkan dengan situasi semasa yang sedang berlaku tentang perebutan kuasa dan ketakjuban dalam memiliki kuasa.

Kaedah Rekonstruksi Elemen Tari Piring

Terdapat enam kaedah rekonstruksi yang telah dihasilkan dalam usaha untuk menghidupkan semula elemen-elemen tari yang mungkin telah hilang atau mengalami perubahan dari bentuk asalnya. Setiap kaedah ini memberi fokus kepada pemuliharaan gerak, bentuk, dan makna budaya yang terkandung dalam Tari Piring, agar ia terus dapat dinikmati dan dipelajari oleh generasi masa kini dan akan datang.

Jadual 2. Penghasilan pergerakan dengan menggunakan kaedah rekonstruksi.

| Kaedah Rekonstruksi                                                                                                         | Penggunaan Tradisional/ Asli                                               | Hasil Selepas Menggunakan Kaedah Rekonstruksi                                                                                                                             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mengubah penggunaan prop.<br>Proses <i>diminution</i> .<br>Pengurangan dengan menjadikan penggunaan piring semakin sedikit. | Dua piring: Satu di setiap tapak tangan sambil melakukan semua pergerakan. | Satu piring digunakan: Satu tapak tangan memegang satu piring seperti cara tradisional. Tapak tangan yang lain tanpa piring, tetapi tetap melakukan pergerakan yang sama. |
| Mengubah penggunaan kelajuan pergerakan.                                                                                    | Kelajuan biasanya mengikuti <i>diminution</i> muzik.                       | Berubah menjadi kelajuan yang berbeza (perlahan, sederhana dan laju).                                                                                                     |

|                                                      |                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mengubah penggunaan ruang pergerakan.                | Kebanyakan penggunaan ruang hanya setempat kerana proses kreatif pergerakan berjalan dengan pola lantai.                                                                             | Ruang boleh berbeza tahap, iaitu rendah, sederhana dan tinggi.<br>Ruang memperkenalkan pergerakan besar dan kecil. |
| Mengubah pergerakan kepada bahagian badan yang lain. | Dengan menggunakan tangan sahaja. Satu di setiap tapak tangan memegang piring.                                                                                                       | Bahagian badan yang boleh menyokong penggunaan piring adalah seperti kaki, siku dan kepala.                        |
| Mengubah campuran dan padanan ragam.                 | Terdapat satu set ragam.<br><i>Contoh:</i> Pijak Bara 1 x 8<br>Asas Hayunan 1 x 8<br>Asas Sisir Rambut 1 x 8.<br>Pergerakan ini perlu dilakukan dengan aturan yang telah ditetapkan. | Siri pergerakan ragam yang dilaikan dan tidak mengikut turutan.                                                    |
| Mengubah peranan piring.                             | Piring sebagai objek dan prop.<br>Mengawal piring supaya tidak jatuh.                                                                                                                | Piring sebagai kuasa.<br>Mengawal dan memanipulasikan individu dengan piring.                                      |

*Pertama*, pengkaji mengubah suai penggunaan prop dengan cara *diminution*, iaitu proses pengurangan dengan menjadikan penggunaan piring sebagai prop semakin dikurangkan. Persembahan dan penyampaian asal menggunakan dua piring, iaitu satu piring di setiap tapak tangan sambil melakukan semua pergerakan. Tugas pergerakan adalah dengan mengawal kedua-dua belah tangan. Selain itu, elemen apungan seperti gelombang turut dilihat. Selepas menggunakan kaedah rekonstruksi, satu piring digunakan. Satu tapak tangan memegang satu piring seperti cara tradisional. Tapak tangan yang satu lagi tanpa piring, tetapi tetap melakukan pergerakan yang sama. Tumpuan terhadap piring boleh dikawal dengan lebih teliti dengan menggunakan dua tangan. *Kedua*, penggunaan kelajuan pergerakan diubah. Kelajuan biasanya mengikuti muzik. Selepas melalui proses eksplorasi, pergerakan diubah menjadi kelajuan yang berbeza (perlahan, sederhana dan laju). Dengan pergerakan yang perlahan, piring dikawal dengan berhati-hati. Pergerakan sederhana dan laju pula membawa gambaran sifat agresif dan bersaing. Selain itu, paras kelajuan pergerakan adalah berlawanan. Estetika seperti aksi berayun ibarat gelombang menjadi panduan untuk pergerakan. *Ketiga*, penggunaan ruang pergerakan diubah. Penggunaan asal pergerakan kebanyakannya tertumpu pada ruang setempat. Hal ini disebabkan proses kreatif pergerakan berjalan dengan pola lantai. Selepas melalui proses rekonstruksi, ruang boleh berbeza tahap (rendah, sederhana dan tinggi). Tindak balas ruang juga memperkenalkan pergerakan menjadi besar dan kecil. *Keempat*, pengkaji mengubah dan memindahkan fungsi asal memegang piring kepada bahagian badan yang lain. Contohnya, pergerakan yang melibatkan penggunaan tapak tangan memegang piring. Bahagian badan yang boleh

menyokong penggunaan piring adalah seperti kaki, siku dan kepala. Dengan mengubah pergerakan tangan kepada bahagian badan yang lain dapat memberikan maksud yang berbeza. Sebagai contoh, piring di atas kepala diibaratkan sebagai beban dan tekanan. Estetika pergerakan berkelip dan melibas tajam secara tiba-tiba diwujudkan juga dalam kaedah rekonstruksi ini. *Kelima*, pengkaji mengubah campuran dan padanan ragam. Terdapat satu set ragam. Contohnya, Pijak Bara 1 x 8 (set kiraan daripada nombor satu sehingga lapan), Asas Hayunan 1 x 8 dan Asas Sisir Rambut 1 x 8. Pergerakan ini perlu dilakukan dengan betul mengikut aturan yang telah ditetapkan. Siri pergerakan ragam yang dilarikan dan tidak mengikut turutan. Estetika yang telah dikenal pasti turut digunakan pada bahagian ini seperti berayun ibarat gelombang dan momentum henjutan yang selari dan juga pergerakan seperti menepis dan menebas. *Keenam*, pengkaji mengubah peranan piring. Piring sebagai objek dan prop. Penggunaan asalnya adalah untuk mengawal piring supaya tidak terjatuh. Selepas eksplorasi daripada kaedah rekonstruksi, piring adalah sebagai kuasa yang berfungsi untuk mengawal dan memanipulasikan individu.

## Cabaran Menggunakan Elemen Tradisi dalam Penciptaan Koreografi Kontemporari

Proses gabungan dalam koreografi kontemporari yang menggunakan elemen tradisi dengan menggunakan kaedah rekonstruksi menerusi kajian ini telah memberikan kesukaran kepada pengkaji. Perkara tersebut disebabkan elemen ini mempunyai syarat-syarat tersendiri. Dalam tarian tradisional Tari Piring, terdapat estetika yang tetap seperti adat serta budaya dan secara asasnya segala struktur itu tidak boleh diubah melainkan berlakunya proses diakronik atau perubahan masa (Saussure, 1911). Namun begitu, dalam tarian kontemporari, sifatnya bebas dan mempunyai pilihan. Oleh sebab elemen kontemporari itu bersifat bebas, pengkaji selaku koreografer bimbang penciptaan ini menjadi terlampau bebas serta tidak diterima sebagai penciptaan yang menggunakan elemen tradisi. Persoalannya, bagaimanakah pengkaji harus menterjemahkan pergerakan ini supaya tidak kelihatan terasing? Penyelesaian dalam permasalahan ini adalah sebagai koreografer, jika tenaga yang digunakan bersesuaian dengan kedua-dua kualiti genre itu maka hasil yang terjadi adalah tidak berasingan sehingga ke arah *fusion* yang boleh memisahkan kedua-dua bentuk genre tarian.



**Rajah 8.1** Persembahan oleh penari, Yap Serene dan Salahudin bin Arman dari Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (ASWARA) (LH Tang)



**Rajah 8.2** Persembahan oleh penari, Yap Serene dan Salahudin bin Arman dari Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (ASWARA) (LH Tang)

Cabaran yang kedua adalah arah perjalanan koreografi yang tidak menunjukkan pengenalan pergerakan yang semula jadi. Pengkaji tidak perlu mengikut arah eksplorasi sebegini, tetapi hal ini disebabkan sebelum ini penghasilan pengkaji tidak begitu bersistematik dan tiada arah yang khusus. Oleh hal yang demikian, pengkaji mengambil cadangan daripada pembimbing koreografi dan penyelia akademik yang lain untuk mengikut arah penciptaan koreografi agar penghasilan ini mengikut kaedah rekonstruksi dan arah objektif kajian.

Cabaran ketiga adalah menjadikan rekonstruksi penciptaan koreografi kontemporari berdasarkan elemen tradisi Tari Piring serasi. Seperti yang diketahui, estetika dan kualiti elemen Tari Piring dan kontemporari adalah berbeza. Bagi menyelesaikan perkara yang berbeza ini, tempoh latihan yang agak lama diperlukan untuk menjadikan bentuk tarian yang dikehendaki dapat “menghormati” antara satu sama lain, iaitu kelihatan seiring dan tidak kekok serta mengikut elemen yang telah menjalani kaedah rekonstruksi.

Cabaran keempat pengkaji ialah cara untuk menjadikan tema kuasa sesuai dengan koreografi yang dihasilkan. Secara umum, diketahui bahawa kuasa merupakan sesuatu yang sering diperdebat dan banyak cabang untuk dibahasakan. Bagi menyelesaikan permasalahan ini, pengkaji mengecilkan skop penggunaan kuasa kepada individu sahaja. Oleh sebab itulah pengkaji memilih untuk melakukan koreografi dalam bentuk duet agar tema kuasa tidak menyimpang jauh.

## Kesimpulan

Melalui penghasilan koreografi ini dapatlah disimpulkan bahawa pengenalanpastian dan pemahaman yang jelas terhadap kualiti bentuk Tari Piring ini dapat membantu pengkaji dalam proses penerokaan penciptaan koreografi kontemporari yang menggunakan elemen tradisi. Perkara ini merupakan komponen yang paling penting sebelum melakukan eksplorasi yang lebih mendalam.

Jika berpeluang untuk melakukan koreografi yang lain, pengkaji akan menggunakan strategi yang sama pada masa yang akan datang sebagai titik permulaan dalam proses penciptaan koreografi yang berunsurkan elemen tradisi. Selain itu, penggunaan elemen tradisi boleh diperluas dan tidak hanya setakat menggunakan ragam yang ada sahaja, tetapi boleh dilihat dari segi estetika dan kualiti serta diguna pakai sebagai identiti pengkaryanya itu sendiri.

Seterusnya, ciri penggabungan elemen Tari Piring yang telah dianalisis dalam penciptaan koreografi kontemporari dengan kaedah rekonstruksi dapat dikenal pasti. Gabungan dan analisis yang dimaksudkan ialah hasil daripada elemen Tari Piring sebelum dan selepas kaedah rekonstruksi. Bagi pengkaji, kaedah rekonstruksi merupakan sesuatu yang berkesan seperti yang diterangkan oleh Franco (1989), iaitu melihat perkara lama dalam yang baharu. Penyataan ini merupakan kata kunci yang digunakan setiap kali melakukan latihan dan eksplorasi pada koreografi yang dihasilkan. Pengkaji percaya rekonstruksi menurut Franco, bukanlah sekadar meniru bentuk yang lama (*copy* dan *paste*), tetapi cara menggunakan dan melihat elemen lama seperti pergerakan yang diberi nafas baharu tanpa merujuk kepada perkara yang berkaitan dengan sejarah. Perkara ini boleh diolah dan menjalani proses produksi serta persembahan yang melihat interpretasi sebagai kaedah yang lain dalam penghasilan koreografi kontemporari. Kita akan dapat melihat pergerakan yang lama diolah dan melihat bentuk yang baharu seperti berada di

ruang yang baharu dan tubuh badan yang baharu. Selain itu, pengkaji memilih penghasilan yang bersifat kontemporari sebagai medium yang boleh diterjemahkan dengan pelbagai cara kerana sifatnya sebagai satu ruang yang bebas. Elemen kontemporari dikatakan membolehkan eksplorasi di luar batasan, tetapi terkawal. Pada pandangan pengkaji, penghasilan koreografi ini berjaya memenuhi objektif kajian yang ingin dilakukan.

Selain itu, penciptaan koreografi “Gelanggang” dengan mengekspresikan piring sebagai kuasa berjaya dihasilkan. Kuasa dilihat sebagai keinginan dan pengaruh diri sendiri untuk mengawal individu lain. Piring memberikan refleksi sebagai kuasa apabila penari menjadikan piring sebagai objek yang berharga, sering memberikan interaksi dengan piring, mengawal dan memanipulasi piring. Tanpa ada satu detik koreografi mengabaikan dan mengetepikan peranan piring sebagai kuasa yang penting. Oleh itu, penciptaan ini berjaya dilaksanakan dengan komitmen yang baik daripada penari dan pengkaji sendiri sebagai koreografer.

Pada masa yang sama, berdasarkan pemerhatian sepanjang pengkaji berkecimpung dalam bidang seni tari ini, koreografer dan penggiat tari yang menggunakan piring (prop) sebagai punca penciptaan adalah kurang. Pengkaji terfikir tentang persoalan berikut: Mengapakah tiada penggiat tari yang berminat melakukan eksplorasi dengan menggunakan piring? Adakah bilangan penari atau koreografer yang mahir menarik bentuk ini tidak ramai? Pengkaji sentiasa berharap agar generasi yang akan datang berminat untuk menggunakan Tari Piring dalam penciptaan kontemporari yang berunsurkan tradisi.

Sebagai kesimpulan, pengkaji menemui strategi untuk melakukan kaedah rekonstruksi dan menggabungkan elemen Tari Piring dan tarian kontemporari dan sekali gus menjadikannya serasi dan saling melengkapi. Kaedah rekonstruksi menjadikan koreografi ini sebagai perkara yang relevan pada masa sekarang tanpa melupakan asal usul pergerakan yang asal. Pemahaman yang jelas terhadap bentuk tradisi di samping analisis estetika dan kualitinya adalah penting supaya dapat dijadikan garis panduan kepada koreografer untuk menghasilkan karya yang lebih baik dan tidak disalahertikan pada masa yang akan datang. Pemahaman ini membantu pengkaji lebih peka dalam menghasilkan koreografi mengenai keunikan dan keterbukaan gabungan tradisi dan kontemporari. Kajian ini bukanlah sesuatu yang mudah, tetapi merupakan proses yang memuaskan dan boleh dikembangkan pada masa yang akan datang.

## Rujukan

- Albright, A. C. (2010). Tracing the past: Writing history through the body. Dalam *The Routledge dance studies reader* (pp. 119–128). Routledge.
- Backer, M. (2003). Contemporary dance in Malaysia: What is it?. Dalam Mohd Anis M. N., *Diversity in motion* (pp. 63–77). The Cultural Centre, University of Malaya.
- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1982). *The intimate act of choreography*. University of Pittsburgh Press.
- Franko, M. (1989). Repeatability, reconstruction, and beyond. *Theatre Journal*, 41(1), 56–74.
- Gonzales, J. (2019). *Koreografi kontemporari Malaysia*. Strategic Information and Research Development Centre (SIRD).
- Haviland, L. C. (2013). Repetition island: Some thoughts on restaging, reconstruction, reenactment, re-performance, re-presentation, and reconstruction in dance. *Consultado em setembro, 22, 2015*.

- Minton, S. C. (2017). *Choreography: A basic approach using improvisation*. Human Kinetics.
- Mohd Anis, M. N. (2003). Dance research: Transference and reconstruction in contemporary Malaysian dance. In *Diversity in motion* (pp. 1–22). The Cultural Centre, University of Malaya.
- Mohd Anis, M. N. (2002). Reinventing tradition in the context of public vs. private displays of dance in Sabah and Sarawak. Dalam *Borneo Research Council 7th Biennial International Conference*, Universiti Malaysia Sabah.

## Lampiran

Video koreografi “Gelanggang” <https://www.youtube.com/watch?v=0vyz3cHzqgE>

## Penghargaan

Penulisan ini merupakan sebahagian daripada projek akhir koreografi peringkat Sarjana Tari di Jabatan Tari, Fakulti Seni Kreatif, Universiti Malaya pada tahun 2020-2021. Penambahbaikan dan eksplorasi koreografi “Gelanggang” diteruskan sehingga pada tahun 2022. Koreografi ini dipersembahkan di Panggung Eksperimen ASWARA bersama-sama pelajar tahun akhir Ijazah Sarjana Muda (Persembahan).

## Penciptaan Semula Dabus Perak Sebagai Wadah Seni Persembahan Pentas

Abdul Hamid Chan

### Pengenalan

Negeri Perak yang terletak di bahagian tengah pantai barat Semenanjung Malaysia merupakan tempat asal kemunculan Tarian Dabus. Pada masa ini, Tarian Dabus telah berkembang dari aspek persembahan dan bentuk tariannya kerana dipengaruhi oleh beberapa perkara yang telah mengubah evolusinya dari semasa ke semasa. Tarian Dabus menjadi wadah seni warisan budaya masyarakat Melayu Perak. Kepahlawanan dalam tarian ini merupakan salah satu elemen yang paling penting. Hal ini dikatakan demikian kerana ilmu kebatinan dan kepercayaan, amalan dan adat tempatan Melayu Perak yang berbentuk tradisional dicerminkan dalam Tarian Dabus. Tarian tersebut juga dipengaruhi oleh falsafah alam Melayu yang berkaitan dengan rupa bumi dan persekitaran tempatan yang terdiri daripada gunung, sungai dan hutan. Unsur-unsur ini mempunyai kesan yang besar terhadap cara persembahan *Dabus* lama. Pada masa ini, persembahan Tarian Dabus mempunyai populariti dan kepentingan yang berterusan dalam masyarakat Malaysia moden dengan gaya, bentuk dan maknanya yang tersendiri. Tarian tersebut juga terus memainkan peranan penting dalam mencerminkan identiti budaya rakyat Perak dan sekali gus mempelbagaikan warisan budaya rakyat Malaysia secara signifikan.

Menurut artikel Onie Moraza yang disiarkan dalam Berita Harian pada 1994, kesenian *Dabus* mula diperkenalkan di Batu Bahara, Sumatera pada abad ke-15 oleh para pedagang dari Parsi. Terdapat juga sumber menyatakan cara kesenian *Dabus* dibawa masuk ke Tanah Melayu atau Semenanjung Tanah Melayu melalui dua orang peniaga, iaitu dari Batu Bahara dan Nakhoda Topah yang berpindah ke Kampung Telaga Nenas di kawasan Manjung pada awal tahun 1600. Seterusnya, kesenian *Dabus* diperkenalkan ke Pasir Panjang Laut di Sitiawan dan meluas sehingga ke Bagan Datuk, Perak. Menurut Asmad (1990), penduduk Pasir Panjang Laut, Sitiawan, Perak telah menyaksikan persembahan sulung kesenian *Dabus* dipersembahkan di negeri Perak sejak pemerintahan Sultan Mudzaffar Shah II dari tahun 1636 hingga 1654. Menurut Zarinah Hj. Sarifan (1996) pula, kemunculan awal *Dabus* tidak dapat ditentukan kerana tiada dokumen bertulis mengenai sejarah *Dabus* di Kampung Tanjung Bidara, Kampung Gajah, Perak.

## *Dabus Perak*

Menurut Fakaruddin bin Abd Rahim (2003), dalam kajian perbandingan yang bertajuk *Persembahan Tarian Dabus Tiga Tempat dalam Negeri Perak: Satu Analisis Antropologi Tari*, pada tahun 1923 telah menyaksikan kelahiran Tuan Haji Abdul Rahman bin Hussein (Abdul Rahman) di Kampung Pasir Panjang Laut, Sitiawan, Perak. Beliau dibesarkan dalam keluarga artistik dan merupakan perintis serta inovator seni tradisional, terutamanya *Dabus*. Di Kampung Permatang Pasir Panjang Laut, Sitiawan, Perak, Tok Segenta Alam yang juga dikenali sebagai Tok Teralun, merupakan seorang khalifah *Dabus* terkenal yang berkebolehan bermain *Dabus*. Beliau merupakan seorang daripada guru Abdul Rahman. Menurut Abdul Rahman, ayahnya Hussein bin Mohd Yusof, merupakan salah seorang Orang Besar Tiga Puluh Dua Negeri Perak. Hussein mengajarnya pertukangan seni kraf. Bagi seni persilatan dan seni bermain *Dabus*, Hussein mengajar penduduk kampung, terutamanya generasi muda dengan menggunakan kemahiran dan pengetahuannya. Beliau mempunyai ramai pelajar yang mahir bermain *Dabus*. Beliau juga menyatakan negeri Perak merupakan tempat pertama munculnya kesenian *Dabus* melalui masyarakat Melayu Perak, khususnya yang berketurunan Arab. Lazimnya, kesenian *Dabus* dimainkan pada acara-acara seperti perkahwinan, gelanggang persilatan atau pesta kampung yang lain.

Mat Rosnan bin Hashim, yang merupakan pewaris dan penerus *Dabus* daripada kesenian *Dabus* Kampung Tanjung Bidara, Kampung Gajah menyatakan, kesenian *Dabus* ialah seni persembahan yang melibatkan gerak, muzik dan lagu dalam bentuk *zikir*. Namun begitu, perubahan dalam kesenian *Dabus* telah berlaku setelah diketengahkan sebagai seni tari bagi keperluan persembahan pentas, khususnya dalam kalangan masyarakat Perak dan umumnya rakyat Malaysia. Rozimah Bidin dan Juriah Mohd Amin (2012), melalui kajian *Pengaruh Seni Islam dalam Tarian Dabus Perak* menyatakan bahawa

Tarian *Dabus* masih diminati dalam kalangan masyarakat Melayu. Persembahannya dilakukan berdasarkan undangan dan secara terhad. Dahulunya, persembahan ini diadakan secara terbuka dalam kumpulan yang besar di khalayak ramai, namun kini keadaan tersebut tidak berlaku lagi. Hasil tinjauan mendapati penggiat Tarian *Dabus* menyedari bahawa ada sebahagian daripada amalan dalam Tarian *Dabus* yang asal perlu ditinggalkan kerana bercanggah dengan syariat Islam. Justeru, amalan tersebut tidak diamalkan lagi. Walau bagaimanapun, mengikut pendapat khalifah Tarian *Dabus*, Nasiruddin bin Abudullah Sani yang ditemu bual, beliau menuntut ilmu mengendalikan Tarian *Dabus* (jampi) daripada ayah beliau. Sekiranya ilmu tersebut tidak boleh diamalkan lagi, beliau hanya mengadakan persembahan Tarian *Dabus* gaya kreatif sahaja. Persembahan tarian gaya kreatif tidak mempunyai sebarang jampi serapah dan unsur separuh lupa. Tarian tersebut hanya melibatkan penyusunan langkah pergerakan tari seperti juga gaya asalnya. Doa daripada ayat-ayat al-Quran dibacakan untuk memastikan persembahan dapat diadakan dengan baiknya. Jika tiada amalan menjampi, tepung tawar juga tidak dilakukan.

Selain itu, Rozimah Bidin dan Juriah Mohd Amin (2012) juga menyatakan aksi mencucuk *anak dabus* pada lengan sehingga berdarah juga tidak dilakukan. Hanya aksi olok-olok mencucuk *anak dabus* yang tumpul pada lengan dipertontonkan agar tidak mencederakan diri sendiri. Selain itu, tidak ada sebarang persaingan antara kumpulan penari kerana hanya melibatkan tontonan umum dan mengikut minat penonton. Lagu-lagu *zikir* yang didendangkan dapat membantu untuk membina kesedaran Islam dalam

kalangan penonton. Sumaisi Ari (2023), yang merupakan anak jati negeri Perak merupakan seorang penggiat seni khususnya dalam kesenian tarian rakyat Perak menyatakan bahawa kesenian *Dabus* telah diangkat ke pentas seni persembahan secara formal bermula sekitar tahun 1980an. Pada ketika itu, *Dabus* telah dipersembahkan dalam bentuk-bentuk baharu hasil dari penciptaan yang lahir dari daya kreativiti yang lebih segar.

Fatimah binti Che Kar (2006) menyatakan bahawa *Dabus* pada asalnya bukanlah tarian, tetapi merupakan sejenis seni pertahanan diri yang mengangkat konsep kepahlawanan yang diamalkan oleh masyarakat Melayu Perak. Justeru, permainan *Dabus* menuntut kecerdasan, ketangkasan, keperwiraan dan keberanian ketika bermain. Pada tahun 1970-an, *Dabus Perak* sering dimainkan sebagai tatapan seni persembahan oleh kumpulan *Dabus* yang asalnya terdiri daripada 22 orang, termasuk pemain alat muzik dan pemain *Dabus*. Dalam kumpulan tersebut, terdapat seorang ketua yang dipanggil khalifah. Khalifah inilah yang bertanggungjawab menjaga keselamatan para pemain *Dabus* daripada sebarang gangguan semasa persembahan. Biasanya, khalifah akan mengasapi dan merenjis para pemain *Dabus* sebelum memulakan persembahan.

### Penciptaan *Dabus Perak*

Tarian *Dabus* merupakan penciptaan semula yang telah berlaku sebagai seni persembahan pentas. Sebagaimana kenyataan Hobsbawm, *The Invention of Tradition* (1983), ciptaan atau penciptaan dalam tradisi ialah satu set amalan baharu yang diterima pakai oleh masyarakat. Amalan tersebut merupakan ciptaan baharu untuk kepentingan penerusan tradisi daripada amalan generasi sebelumnya. Majoriti kesenian dan kebudayaan yang wujud di Malaysia dilahirkan semula dalam penciptaan baharu. Invensi tradisi boleh berlaku tanpa mengira masa, waktu dan tempat. Perkara sedemikian banyak berlaku pada zaman perubahan sosial, iaitu apabila tradisi lama mula menghilang dan sejumlah besar tradisi baharu hasil daripada invensi tradisi dalam tempoh masa lebih daripada dua abad berlaku dalam masyarakat tradisional mahupun masyarakat moden.

Tarian *Dabus* mempunyai ciri-ciri dan keistimewaan yang tertentu. Antara ciri-ciri utamanya, termasuklah penarinya terdiri dalam kalangan lelaki sahaja yang menari menggunakan sejenis senjata, iaitu *anak dabus*. Pada dasarnya, dalam permainan *Dabus* asal, terdapat pelbagai jenis senjata yang digunakan. Antaranya termasuklah keris, pisau pelati, kapak, batu guling dan tali. Persembahan *Dabus* yang asal mengandungi unsur-unsur kebatinan. Sebelum sesuatu persembahan dimulakan upacara memulihkan gelanggang dilakukan. Seorang khalifah dalam permainan *Dabus* perlu memulakan upacara.

Zukifli bin Nordin atau dikenali sebagai Pak Cik Zul, yang menetap di Perumahan Awam Bagan Datuk, merupakan pewaris dan penerus kesenian *Dabus* generasi yang ketiga. Beliau mempunyai kemahiran bermain rebana dan bermain *Dabus*. Beliau juga adalah antara khalifah dalam permainan *Dabus* melalui Kumpulan *Dabus* Permata Intan Perak. Biasanya, dalam persembahan *Dabus* tradisi lama, acara buka gelanggang dilakukan oleh khalifah atau ketua persembahan. Walau bagaimanapun, dalam persembahan Tarian *Dabus* masa ini, acara tersebut tidak dilakukan lagi kerana bentuk persembahan telah berubah mengikut kesesuaian dan kehendak pencipta serta penganjur. Beliau menyatakan terdapat perubahan dalam persembahan *Dabus* yang telah dicipta semula sebagai seni persembahan pentas, terutama dalam bentuk tarian. Menurut

beliau, kesesuaian konsep persembahan *Dabus* berubah, terutama pergerakan, penggunaan prop, iaitu *anak dabus*, busana dan ruangan persembahan. Irian lagu atau muzik juga telah melalui beberapa perubahan. Antaranya termasuklah acara *zikir* yang tidak diadakan lagi. Selain itu, penggunaan *anak dabus* hanya dimainkan dalam bentuk tarian yang lebih mudah dipelajari berbanding dengan gaya asalnya, iaitu mempamerkan kepahlawanan dan menguji kebatinan melalui kekebalan diri semasa menikam *anak dabus* pada lengan tangan (Rajah 9.1).



**Rajah 9.1** *Anak Dabus Cabang Tiga/Kelopak Tiga*

*Anak Dabus* berfungsi sebagai prop dan senjata tajam. *Anak Dabus* mempunyai cabang tiga atau tiga kelopak dan diperbuat daripada besi dan aluminium, sepanjang 15 hingga 30 sentimeter dengan berat 200 gram. Setiap tiga cabang atau tiga kelopak mempunyai cincin besi dan apabila diketuk atau digoyangkan dapat mengeluarkan bunyi. *Anak Dabus* juga mempunyai hujung yang tajam yang boleh menusuk badan, terutamanya pada lengan tangan.

## Struktur Tarian Dabus Perak

Menurut Zulkifli bin Nordin, pewaris dan penerus *Dabus Perak*, pada awal kemunculan *Dabus* sebagai seni persembahan pentas sekitar tahun 1970-an, terdapat beberapa struktur utama dalam pergerakan Tarian Dabus yang asal. Tarian Dabus *Perak* mempunyai pergerakan yang tetap, antaranya termasuklah Langkah Satu (*Sembah Pahlawan*), Langkah Dua (*Langkah Lerek*), Langkah Tiga (*Lang Senah*) dan Langkah Empat (*Lompat Tengah Tiga*). Keempat-empat jenis langkah ini berbeza dalam tarian tersebut dan perlu ada. Hal ini dikatakan demikian kerana langkah tersebut merupakan sebahagian dalam komponen intrinsik motif gerak tari Melayu yang mudah difahami dan dipelajari. Persembahan *Dabus* pada tahun 1970-an masih mempamerkan bentuk tradisi lamanya, iaitu bentuk dan konsep persembahannya masih menunjukkan sifat kepahlawanan dan

kebatinan dalam persembahan. Walau bagaimanapun, menurut Mohd Yusop bin Othman, yang merupakan pengamal dan penerus *Dabus Perak* dan seorang tokoh kebudayaan negeri Perak, pada pertengahan tahun 1970-an, penciptaan awal yang memabitkan perubahan berlaku pada konsep persembahan *Dabus*. Semasa penciptaan berlaku, terdapat beberapa penambahan gerak seperti Langkah Jalan Itik, Langkah Susun Sirih dan Langkah Tikam. Hasil ciptaan ini juga menjadi penambahan gerak *Dabus* dengan variasi baharu. Mat Rosnan bin Hashim, pewaris dan penerus *Dabus* daripada kesenian *Dabus Kampung Tanjung Bidara*, Perak mempertontonkan langkah pergerakan dalam kesenian *Dabus* (Rajah 9.2 sampai 9.6).



**Rajah 9.2** Tikam Pahlawan



**Rajah 9.3** Langkah Lerek



**Rajah 9.4** Ragam Lang Sewah



**Rajah 9.5** Ragam Lompat Tengah Tiga



**Rajah 9.6** Ragam Sembah Pahlawan

## Varian Baharu dalam Tarian Dabus Perak

Terdapat pelbagai dapatan daripada sumber-sumber perseorangan, kumpulan, jurulatih dan penari bagi mencari data penting tentang cara varian baharu yang wujud dalam persembahan Tarian Dabus Perak pada hari ini. Menurut Royce (2002), terdapat tiga bentuk yang memungkinkan perubahan tarian. *Pertama*, perubahan secara perlahan yang terhasil akibat kelemahan dari segi transmisi oral dan kemudian mempelajarinya secara imitasi yang akan berubah daripada satu persembahan kepada satu persembahan sehingga menyebabkan kewujudan inovasi dalam tarian tersebut. *Kedua*, perubahan yang wujud akibat adaptasi daripada pengaruh luar yang dipilih dan usaha menggabungkan bentuk pergerakan yang mempunyai persamaan dan keganjilan. *Ketiga*, perubahan yang wujud akibat kesedaran pemulihan, penciptaan semula dan orientasi semula daripada bentuk asalnya serta kesan pertembungan budaya atau cabaran budaya yang membawa kepada faktor perubahan.

Tahun 1980-an menyaksikan Tarian Dabus Perak dicipta semula, khususnya bagi persembahan untuk sambutan bersempena dengan pertabalan Sultan Azlan Shah sebagai Sultan Perak (1985). Penciptaan semula ini di bawah kelolaan Jabatan Kesenian Perak dengan kerjasama Kompleks Budaya Negara (KBN) bagi santapan persembahan diraja. Justeru, ketika penciptaan dilakukan, wujudnya varian baharu dalam struktur Tarian Dabus, terutama pada pergerakan, pola lantai dan lagu, iaitu muzik iringan serta busana dan prop *anak dabus* yang digunakan. Majlis Pertabalan Sultan Azlan Muhibbuddin Shah ibni Almarhum Sultan Yussuf Izzuddin Shah Ghafarullahu—lah sebagai Sultan Perak yang telah diadakan pada 9 Disember 1985 di Istana Iskandariah, Bukit Chandan, Kuala Kangsar, Perak (Rajah 9.7 dan 9.8).

Penciptaan semula Dabus atau lebih dikenali sebagai Tarian Dabus pada masa ini merupakan rentetan penciptaan awalnya pada tahun 1980-an yang membawa pengkarya atau koreografer berdaya saing bagi meneruskan kesenian *Dabus* dalam bentuk persembahan tarian dengan pelbagai suntikan daya tarikan melalui pergerakan, muzik,

busana dan penggunaan prop, iaitu *anak dabus*. Pada masa ini, persembahan *Dabus* dalam bentuk tarian telah diterima pakai oleh masyarakat, khususnya di negeri Perak. Terdapat pelbagai versi dan bentuk penyampaian Tarian Dabus telah dipentaskan sejak tarian tersebut mula dicipta. Terdapat beberapa kajian dan penulisan buku menyatakan bentuk persembahan *Dabus* pada asalnya telah jauh berbeza dengan bentuk persembahan *Dabus* pada masa ini, terutama dalam persembahan Tarian Dabus. Hal ini dikatakan demikian kerana sifat dan bentuk pergerakan Tarian Dabus adalah lebih mudah dipelajari dengan kepelbagaian iringan lagu dalam bentuk baharu berbanding dengan bentuk asalnya. Persembahan Tarian Dabus bukan sahaja menjadi seni persembahan pentas, tetapi juga menjadi wadah kesenian yang sering kali diguna pakai dalam bentuk riadah atau sebagainya. Tarian Dabus merupakan salah satu tarian yang mengalami perubahan yang sangat pesat. Persembahannya sering kali diselenggarakan oleh pihak yang bertanggungjawab untuk mempromosikan kesenian yang berbentuk tradisional. Tarian Dabus boleh dibahagikan kepada dua jenis, iaitu *Tarian Dabus Tradisional* dan *Tarian Dabus Neotradisional*. Hal ini dikatakan demikian kerana sifat dan bentuk persembahan *Dabus* boleh diubah suai mengikut acara dan situasi bagi sesuatu program.



**Rajah 9.7** Penari *Dabus* Kumpulan Selendang Perak (Koleksi Sumaisi Ari)



**Rajah 9.8** Penari *Dabus* Kumpulan Selendang Perak (Koleksi Sumaisi Ari)

## Kesimpulan

Seiringan dengan perkembangan dunia seni persembahan semasa, kelihatan banyak seni persembahan tradisi di kampung mengalami proses transisi melalui rekonstruksi, penciptaan daripada tradisi kampung ke pentas persembahan. Tarian Dabus tidak terlepas daripada kesan pemodenan dan kemajuan yang dikecapi pada masa ini yang telah banyak mengalami perubahan. Sebagaimana kenyataan Hobsbawm dalam *The Invention of Tradition* (1983), ciptaan atau penciptaan dalam tradisi ialah satu set amalan baharu yang diterima pakai oleh masyarakat. Amalan tersebut merupakan ciptaan baharu untuk kepentingan penerusan tradisi daripada amalan generasi sebelumnya. Tarian Dabus ialah seni persembahan tarian ciptaan, namun tarian tersebut terus melalui banyak perubahan kerana boleh berlaku tanpa mengira masa, waktu dan tempat. Perkara ini terjadi akibat daripada perubahan sosial, iaitu apabila tradisi lama mula menghilang dan sejumlah besar tradisi baharu yang merupakan hasil daripada ciptaan dalam tempoh masa lebih daripada dua abad mendominasi masyarakat tradisional mahupun masyarakat moden. Kelangsungan ciptaan Tarian Dabus juga merupakan kehendak, cabaran dan kepentingan individu yang menginginkan sesuatu perkara sebagai simbol dan identiti.

Akhir sekali, kelangsungan Tarian Dabus sebagai seni persembahan tarian bagi masyarakat setempat di negeri Perak masih menjadi amalan, tetapi amalan ini tidak lagi menjadi rutin, hanya sebagai keperluan semasa. Hal ini dikatakan demikian kerana pengaruh dan perubahan kehidupan dan ekonomi harian masyarakat yang telah membawa generasi muda agar lebih berminat terhadap bentuk hiburan masa ini serta pengaruh teknologi dan kurang berminat meneruskan seni tradisi *Dabus* yang lama sebagai satu amalan persembahan tradisi. Walau bagaimanapun, persembahan Tarian Dabus yang wujud melalui badan kesenian dan kelab kesenian di sekolah, di universiti dan sebagainya dapat diterima oleh masyarakat setempat, khususnya masyarakat negeri Perak sebagai satu wadah kesenian tarian tradisional.

## Rujukan

- Abdul Kadir, Z. (2018). *Tarian Dabus, Rebana & Busana Puteri Perak: Warisan penanda kepahlawanan anak negeri*. Institut Terjemahan & Buku Malaysia, Pejabat Setiausaha Kerajaan Negeri Perak: Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara.
- Ahmad, M. N. (1998). *Dondang sayang dan seni Dabus. Siri Kebudayaan Tradisional*. Pustaka Mawar.
- Bas'sirin, S. H. (2022). Pelestarian tarian Dabus ketika Covid-19 di kalangan golongan muda di Kampung Gajah, Perak.
- Bidin, R., & Mohd Amin, J. (2012). *Pengaruh seni Islam dalam tarian Dabus Perak: Satu tinjauan lapangan*.
- Bidin, R., & Rashid, M. A. (2014). *Tarian Dabus Perak: Dilengkapi cakera padat multimedia*.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Md Nor, M. A. (1986). *Randai dance of Minangkabau Sumatra with Labanotation scores*. Department of Publications, University of Malaya, Kuala Lumpur.
- Md Nor, M. A. (1993). *Zapin: Folk dance of the Malay world*. Oxford University Press.
- Royce, A. P. (1977). *The anthropology of dance*. Indiana University Press.
- Sarifan, Z. H. (1996). *Kajian awal tarian Dabus Negeri Perak*. Jabatan Muzium & Antikuiti Perak, Malaysia.
- Zohdi, N. A. (2008). *Pengaruh seni Islam dalam tarian Dabus dan sejarah perkembangannya: Kajian di Kampung Gajah, Perak*.

## ***Teater Kandang: Sebuah Alegori yang Merentasi Zaman sebagai Kritik Politik***

**Mohammad Naquiddin Tajul Ariffin**

### **Pengenalan**

Istilah kritikan membawa maksud sebagai analisis, penilaian dan teguran berkaitan kekuatan dan kelemahan sebuah karya seni (*Oxford Advanced American Dictionary*). Perbincangan tentang kesenian pastinya sangat berkait rapat dengan konsep dan pengalaman estetika. Manroe Beardsley (1977) menggariskan fungsi penting sesebuah karya seni adalah berdasarkan kemampuannya untuk menghasilkan pengalaman estetika atau keindahan. Sementara itu, istilah kritikan menurut Noel Carroll (2009) pula adalah merangkumi pelbagai aspek seperti deskripsi, klasifikasi, kontekstualiti, *elucidation* (penjelasan), interpretasi dan analisis karya seni. Dalam hal ini Carroll (2009) menekankan penjelasan perlu mewujudkan simbol-simbol konvensional dalam karya seni serta membuat klarifikasi terhadap susunan tanda-tanda. Dalam artikel ini penulis tertarik merungkai persembahan *Teater Kandang* kerana persembahan ini telah menggunakan watak, peristiwa dan perlambangan untuk menerangkan sesuatu perkara secara simbolik dan kiasan secara keseluruhan yang disebut sebagai alegori.

### **Kejayaan yang Diraikan**

*Teater Kandang* yang dikenali oleh kebanyakan peminat teater di Malaysia, terutama di sekitar Lembah Klang telah menjadi sangat popular selepas pementasannya pada tahun 2017. Kejayaan tersebut lebih menarik kerana teater ini merupakan adaptasi hasil arahan Omar Ali daripada karya ulung oleh George Orwell yang berjudul *Animal Farm*. Naskhah yang telah digubal oleh Omar Ali dan Allahyarham Tan Sri Muhammad Ali Hashim ini mendapat pengiktirafan dengan memenangi empat anugerah penting di majlis *15th Both Cameronian Arts Awards* pada tahun 2018. Omar Ali juga telah meraih Anugerah Pengarah Terbaik serta tiga kategori yang lain, termasuk Anugerah Pelakon Terbaik menerusi lakonan Ashraf Zain yang hebat dalam watak “Tunggal” dan Anugerah Reka Bentuk Kostum Terbaik yang dihasilkan secara kreatif oleh Yusman Mokhtar. Berikutan prestasi cemerlang tersebut, *Teater Kandang* telah dipentaskan buat kali kedua pada tahun 2019 atas permintaan ramai.

Pada tahun 2020 negara telah dikejutkan dengan pandemik COVID-19. Oleh sebab pementasan tidak dapat dilakukan secara fizikal, The Actors Studio telah memuat

naik rakaman *Teater Kandang* pada 16 Mei 2020 ke platform YouTube melalui akaun @TheKualaLumpurPerformingArtsCentre. Tindakan ini sedikit sebanyak telah membantu dalam mengubat kerinduan penggemar teater yang terpaksa berhadapan dengan Perintah Kawalan Pergerakan (PKP) sewaktu negara dilanda pandemik COVID-19.

Sebagai pengamal teater yang lazim menghadiri persembahan, karya ini telah merangsang semangat penulis untuk menontonnya semula secara dalam talian kerana prestasi cemerlang yang telah dicapai oleh produksi ini. *Teater Kandang* dengan masa selama dua jam ini juga pernah dipentaskan di Pentas 2, KLPac Sentul, Kuala Lumpur.

## Pementasan dan Pengalaman Keindahan

“Kandang” menceritakan perjalanan sekelompok haiwan ternakan di Ladang Jones yang berhasil menghalau manusia, iaitu tuan ladang sehingga kesemua haiwan tersebut merdeka. Walau bagaimanapun, harapan untuk memperoleh kebebasan dan kekayaan yang indah itu ternyata tidak terpenuhi apabila haiwan-haiwan tersebut sendiri terperangkap dalam pengkhianatan terhadap idealisme yang berbentuk rasuah serta ketidakadilan.

Pementasan teater ini bermula dengan sebuah adegan di dalam kandang yang memperkenalkan pelbagai jenis haiwan yang tinggal bersama. Kesemua haiwan tersebut dikawal oleh Tuan Jones, namun sebahagian daripadanya mempunyai pandangan berbeza. Haiwan-haiwan ini percaya bahawa kemajuan dan kuasa yang lebih besar akan diperoleh sekiranya tidak terikat di bawah jagaan Tuan Jones. Hal ini demikian kerana haiwan-haiwan tersebut ingin merasai kekayaan sendiri tanpa campur tangan Tuan Jones yang sambil lewa dalam pengurusan. Oleh sebab itu, sesetengah haiwan dalam kandang tersebut mempunyai pendirian ingin hidup secara bebas agar dapat mencapai kemajuan dan merdeka daripada kuasa orang atasan.

Isu tersebut telah berhasil memikat perhatian dan minat penulis. Sebenarnya, bagaimana sekelompok haiwan tersebut mampu memiliki pemikiran sedemikian? Perkara ini sebenarnya merupakan satu bentuk alegori yang sedang disampaikan oleh Omar Ali. Maka, terlebih dahulu penulis ingin mendedahkan pementasan ini dengan menggunakan kaedah *Mise en scène*.

Cahyaningrum (2012) mengemukakan bahawa *Mise en scène* merupakan istilah yang timbul hasil daripada proses rekonstruksi dan persepsi oleh penonton. Dengan kata lain, *Mise en scène* merujuk kepada kaedah penampilan struktur yang dibentuk oleh elemen-elemen artistik dalam persembahan. Asalnya, istilah *Mise en scène* pertama kali digunakan dalam kritikan filem yang ditemui dalam majalah *Cahiers du Cinema*. Istilah dalam bahasa Perancis ini diambil daripada seni teater dan merujuk latar di panggung atau penempatan. David Bordwell dan Kristin Thompson (2008) menyatakan bahawa *Mise en scène* ialah usaha “menempatkan ke dalam tempat” dan lazimnya diimplementasikan oleh kerja-kerja pengarahan. Hal tersebut mampu untuk mengendalikan aspek-aspek filem yang mempunyai kaitan dengan persembahan teater seperti set, tatacahaya, tatarias, kostum, dan gerak gerik pelakon di atas pentas, merangkumi komposisi dan susun atur.

Pemilihan judul “Kandang” secara keseluruhannya memberikan pandangan yang terang berkenaan konteks cerita ini. *Teater Kandang* dengan nyata menggambarkan suasana kandang yang kotor dan penuh dengan pelbagai jenis haiwan. Hal ini jelas menunjukkan bahawa kandang tersebut tidak diuruskan dengan baik. Oleh yang

demikian, dapat dilihat bahawa *Mise en scène* berperanan penting dalam menyampaikan cerita secara visual dan verbal. Keadaan dalam kandang ini penuh dengan kritikan dan sindiran terhadap keadaan politik yang berlaku di dalam negara. Dengan jelas penonjolan kandang yang dibawakan dalam naskhah ini merujuk kepada sebuah negara yang terlibat dalam pertempuran kuasa, masalah politik dan ketamakan serta digambarkan penuh dengan pesanan simbolik. Penjelasan tentang perkara ini akan diberikan dengan lebih terperinci. Namun, yang penting, latar belakang kandang haiwan yang digunakan sangat sesuai untuk memberi cerminan terhadap situasi politik di Malaysia. Argumentasi ini diperkuat dengan cara haiwan-haiwan dalam kandang tersebut memakai kain pelekot yang menggambarkan rekaan geometri yang popular di Malaysia.



**Rajah 10.1** Kostum yang digunakan oleh pelakon *Teater Kandang* (Eddie Tan)

Fungsi lain kostum tersebut adalah bertujuan memperkuat cerita seperti menggambarkan keadaan sosial watak-watak. Laver (1964) mengemukakan bahawa kostum dapat membantu pelakon-pelakon menjelaskan watak-watak dan konteks yang mengandungi maklumat tentang lokasi geografi. Tekstur dan corak kain pelekot Malaysia serta kain pelekot Indonesia pasti memiliki impak yang berbeza. Bagi konteks ini, pereka kostum Yusman Mokhtar dengan jelas memberikan gambaran tentang latar sosial serta situasi yang terdapat di dalam negara.

Selanjutnya, untuk menghargai karya ini, penulis akan mengguna pakai pendekatan sejarah dalam kritikan untuk memahami dan menilai bagaimana pengaruh persembahan membuat penghargaan terhadap karya seni. Melalui pendekatan tersebut juga, kesan teater ini ke atas masyarakat dapat dinilai serta bagaimana sejarah politik dan budaya sesebuah negara mempengaruhi naskhah ini dapat difahami.

## Menyusupi Alegori *Teater Kandang*

Alegori yang dibincangkan sebelum ini merujuk sebuah karya yang mengguna pakai peristiwa atau watak sebagai lambang untuk menjelaskan dan menyampaikan maklumat yang lebih berkesan. Berdasarkan sejarah, karya *Animal Farm* daripada Orwell dikatakan sebagai alegori semasa zamannya, iaitu pada tahun 1945 dan berkisar tentang politik Rusia semasa pemerintahan Joseph Stalin. Joseph Stalin merupakan seorang pemimpin utama dalam Revolusi Rusia dan mengetuai Parti Komunis serta diktator Kesatuan Republik Sosialis Soviet. Sewaktu Allahyarham Tan Sri Muhammad Ali Hashim dan Omar Ali mengangkat naskhah ini dalam konteks budaya dan zaman semasa, naskhah “Kandang” ini menjadi satu simbolisme yang sangat bererti dan masih sesuai dengan perbincangan isu-isu terkini. Penulis sangat terkesan oleh lirik-lirik lagu “Warisan” yang dinyanyikan haiwan-haiwan dalam pementasan tersebut.

*“Anak kecil main api. Terbakar hatinya yang sepi. Air mata darah bercampur kering. Bumi dipijak milik orang.”*

Alegori diperlakukan sebagai kata kiasan atau menggantikan ekspresi, pemahaman dan sebagai tindak yang terjadi dalam bayangan pemikiran. Tidak berlebihan jika penulis menyatakan bahawa lagu ini amat disemangati dalam kalangan ahli Pertubuhan Kebangsaan Melayu Bersatu, iaitu United Malays National Organisation (UMNO). Lagu ini biasanya dinyanyikan semasa persidangan atau perhimpunan parti tersebut. Pengarah pementasan sebenarnya telah menggunakan simbolik ini terhadap haiwan-haiwan di dalam kandang ketika mereka berkumpul dan berbincang. Terdapat alasan yang kukuh dalam menilai perkaitan yang disebutkan di atas. UMNO di bawah Parti Perikatan Barisan Nasional (BN) telah menguasai pemerintahan Malaysia hingga kali pertama pementasan naskhah ini dijalankan pada tahun 2017 selepas memperoleh kemerdekaan Tanah Melayu pada tahun 1959 yang kini dikenali sebagai Malaysia. Oleh itu, naskhah ini dianggap sebagai satu alat yang sangat berkesan ketika Malaysia mengalami pertukaran kerajaan pada tahun 2018. Walaupun watak-watak serta dialog dalam karya ini dipaparkan secara alegori, namun Omar Ali dengan jelas mengkritik kepimpinan tertinggi UMNO waktu itu.

Maksud yang ingin disampaikan penulis adalah melalui kritikan tersebut yang akan mengacu kepada sejarah untuk memahami dan menilai pementasan ini. Antaranya, watak Tuan Jones digambarkan sebagai pemilik ladang dan pengurus yang sangat serakah hanya mementingkan diri sendiri dan mengumpul kekayaan tanpa menghiraukan haiwan-haiwan yang berada di bawah tanggungjawabnya. “Kandang” dalam konteks ini merupakan simbolik kepada sebuah negara. Penulis berpendapat bahawa Omar Ali menjadikan Malaysia sebagai latar belakang utama pementasan ini. Haiwan-haiwan yang pelbagai jenis pula menjadi simbolik kepada rakyat Malaysia yang berbilang kaum di bawah kepimpinan bekas perdana menteri, Najib Razak sebagai pemimpin negara. Menerusi konteks persembahan ini, perwatakan Tuan Jones digambarkan seperti Najib Razak. Sejarah mencatat bagaimana rakyat bersatu dan meluahkan kemarahan terhadap kepimpinan Najib Razak sehingga berhasil menggulingkan Barisan Nasional (BN) dalam Pilihan Raya Umum ke-14. Pada Rajah 10.2, kita dapat melihat warna pakaian yang dipakai oleh Tuan Jones berwarna biru, sama seperti warna parti gabungan BN. Perkara ini merupakan perkembangan yang berlaku dalam pementasan “Kandang”.

Akhirnya, sekelompok haiwan ternakan di Ladang Jones berhasil menghalau tuan ladang sehingga berjaya memperoleh kemerdekaan.



**Rajah 10.2** Adegan Tuan Jones menghimpunkan pelbagai jenis haiwan peliharaan beliau dan haiwan-haiwan tersebut menyanyikan lagu Anak Kecil Main Api (Eddie Tan)



**Rajah 10.3** Watak Markus digambarkan sebagai seekor haiwan yang pintar berpidato, menggunakan kata-kata yang bombastik (Eddie Tan)

Di Rusia, Stalin berasal daripada latar belakang keluarga tukang sapu dan akhirnya menjadi pemimpin dalam revolusi kemerdekaan negara tersebut serta memainkan peranan besar dalam arena dunia. Dalam naskhah ini, karakter Markus Si Babi Hutan digambarkan sebagai perwatakan yang mencerminkan Anwar Ibrahim. Markus Si Babi Hutan, iaitu lakonan Zul Zamir, awalnya dibincangkan oleh semua watak haiwan di dalam kandang. Hal ini mencetuskan rasa ingin tahu dalam kalangan penonton mengenai “*siapa sebenarnya Markus?*” Apabila watak Markus muncul dan memberikan ucapan dengan penuh semangat, perkara tersebut justeru telah memberikan keyakinan kepada penulis bahawa perkara ini merupakan representasi terhadap Anwar Ibrahim. Sejarah telah menyatakan bahawa orang ramai berhimpun untuk mendengar ceramah Anwar Ibrahim selepas beliau dibebaskan daripada hukuman penjara melalui pengampunan diraja. Perlu diingat, watak Markus dalam naskhah ini tidak berasal dari kandang Tuan Jones yang bermakna beliau bukan daripada parti politik UMNO. Selepas pidato Markus berakhir, semua haiwan dalam kandang memutuskan untuk mogok sebagai tanda sokongan serta menyanyikan lagu Inilah Barisan Kita sebagai tuntutan kepada sebuah revolusi perubahan.

Sehingga ke hari pementasan secara dalam talian (2020) dipentaskan, karya ini relevan dengan situasi politik Malaysia. Hal ini dikatakan demikian kerana sewaktu Markus Si Babi Hutan mati selepas ditembak oleh Tuan Jones, haiwan-haiwan menjadi marah dan kecewa kerana kehilangan pemimpin. Tiga watak babi mula bersaing untuk mengisi kekosongan tersebut. Babi Bintaga, iaitu lakonan Farah Rani merupakan yang paling lantang bersuara dan sering kali pendapatnya dipersetujui oleh haiwan lain. Sementara itu, Tunggal, iaitu lakonan Ashraf Zain ialah seorang yang tamak dan bercita-cita tinggi untuk menggantikan Markus. Sementara watak Gading yang dimainkan oleh Joe Chin juga memiliki impian yang serupa seperti Tunggal. Dalam konteks relevan yang telah dibincangkan sebelum ini, bukan hanya Anwar Ibrahim dan Najib Razak yang menjadi medan kritikan Omar Ali dan Tan Sri Muhammad Ali Hashim melalui penulisan mereka, bahkan Lim Guan Eng, Tun Mahathir Mohammad dan Muhyiddin Yassin juga terlibat. Watak babi bernama Bintaga dalam pementasan ini diinterpretasikan sebagai analogi kepada sosok Muhyiddin Yassin yang berjaya menggulingkan kerajaan Pakatan Harapan lalu membentuk kerajaan Pakatan Nasional. Beliau memperoleh sokongan yang begitu besar daripada rakyat Malaysia sehingga mampu membentuk kerajaan baru, mirip dengan watak Bintaga. Tidak diragukan, watak Tunggal mencerminkan Tun Mahathir melalui ciri-ciri ketegasannya yang kuat seperti diktator. Hal ini mungkin merujuk ciri-ciri Joseph Stalin yang diperihalkan oleh Orwell dalam novelnya. Akhirnya, pengarah tidak perlu berusaha keras untuk mengekspresikan watak Lim Guan Eng kerana beliau telah memilih Joe Chin, seorang pelakon yang jelas merupakan bangsa Cina, yang sepadan dengan Guan Eng. Alegori yang merentas zaman tersebut menjadikan penulis sangat tertarik untuk terus menonton persembahan seterusnya dalam pementasan ini.

Sepanjang pementasan ini berlangsung, projektor menerusi Rukun Haiwanisme sebagai metafora yang merujuk nilai-nilai yang dipegang oleh haiwan-haiwan dalam kandang untuk diperiksa disampai dengan jelas. Pegangan-pegangan ini akan dihapuskan oleh Tunggal dan sekutunya. Adnyana (2019) menyatakan motif, simbol dan alegori atau naratif penceritaan memang tidak dapat dipisahkan kerana perkara inilah yang akan membentuk metafora.

Berdasarkan Tunggal, sesiapa yang tidak bersama beliau akan menghadapi konsekuensi tertentu. Dalam konteks sebenar di Sabah dapat dilihat bagaimana

pemimpin parti-parti politiknya secara meluas menukar parti, terutamanya Mahathir yang disokong oleh Shafie Apdal demi memastikan kepentingan mereka terpelihara dan akhirnya berjaya membentuk kerajaan di Sabah. Dalam naskhah ini, watak Jalak yang dimainkan oleh Faez Malek seolah-olah mencerminkan Shafie Apdal, iaitu dilihat sebagai individu yang bermuka dua. Tunggal beranggapan bahawa Bintaga yang memiliki idealisme merupakan ancaman kepada dirinya. Dalam kalangan kumpulan babi, Bintaga dianggap sebagai musuh. Situasi ini sebanding dengan perseteruan antara Tun Mahathir (Tunggal) dengan Muhyiddin Yasin (Bintaga) dalam Parti Pribumi Bersatu Malaysia (BERSATU), meskipun mereka sebenarnya berada dalam parti yang sama. Tunggal menyerang pandangan dan ideologi yang diperjuangkan oleh Bintaga. Antaranya, Tunggal menggunakan kuasa dengan memanggil watak Anjing atau pasukan tentera rahsia yang merupakan pembunuh terlatihnya.



**Rajah 10.4** Rukun Haiwanisme merupakan pegangan haiwan di dalam kendang (Eddie Tan)

Hal ini jelas sewaktu kita melihat Tun Mahathir bersama Lim Kit Siang, Lim Guan Eng dan Anwar Ibrahim dan lain-lain bekerjasama untuk menjatuhkan Muhyiddin Yasin. Dalam pementasan ini juga, Bintaga telah dlenyapkan selamanya. *“Adakah Muhyiddin Yasin akan mengalami nasib yang serupa seperti Bintaga?”* Hanya masa yang akan menjawabnya. Walaupun pementasan ini dijalankan sebelum perubahan kerajaan yang telah menguasai Malaysia selama 60 tahun, namun naskhah ini tetap relevan walaupun selepas Pilihan Raya Umum ke-14, iaitu pada 9 Mei 2018, iaitu semasa kejatuhan Pakatan Harapan pada 23 Februari 2020 yang dikenali sebagai peristiwa Langkah Sheraton dan semasa era Pakatan Nasional yang bermula pada 1 Mac 2020. Pemikiran-pemikiran dan isu dalam naskhah ini masih relevan dan merentas zaman. Adakah situasi politik Malaysia tidak akan berubah seperti slogan UMNO, *“Dulu, kini, dan selamanya?”* Kita semua perlu menunggu dan melihat.

## Penutup

*Teater Kandang* mengangkat tema penyalahgunaan kuasa, manipulasi serta penindasan dan dengan berjaya menggambarkannya di atas pentas oleh Omar Ali dan seluruh pasukan produksinya. Victor (1986) menganggap konsep “drama sosial” sebagai alat untuk menggambarkan dan menganalisis konflik dalam masyarakat. Kisah sejarah yang diungkapkan dalam persembahan ini mencerminkan realiti politik di Malaysia dan sekali gus mengkritik konflik yang telah terjadi. Kini, tidak banyak pengkarya atau seniman sekarang yang berani menggambarkan isu umpama ini, terutama semasa perubahan kerajaan yang mungkin dianggap “murni” oleh beberapa pihak. *Teater Kandang* telah menggariskan bahawa kuasa mutlak dapat merosakkan. Secara keseluruhan, *Teater Kandang* menjadi satu bentuk peringatan yang penting bagi kita untuk menilai dengan bijak pemimpin yang dipilih untuk memerintah negara.

## Rujukan

- Beardsley, M. C. (1958). *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*. Philpapers.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film art*. McGraw-Hill Companies.
- Cahyaningrum, D. (2012). *Drama sejarah, teori, dan penerapannya*. Javakarsa Media.
- Laver, J. (1964). *Costume in theatre*. University of Michigan Press.
- Murgiyanto, S. (2016). *Kritik pertunjukan dan pengalaman keindaban*. Pascasarjana Institut Kesenian Jakarta.
- Victor, W. T. (1986). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.

# Spektrum Seni Persembahan



Data Pengkatalogan-dalam-Penerbitan  
Perpustakaan Negara Malaysia  
Rekod katalog untuk buku ini boleh didapati  
dari Perpustakaan Negara Malaysia  
eISBN 978-629-495-066-9



Data Pengkatalogan-dalam-Penerbitan  
Perpustakaan Negara Malaysia  
Rekod katalog untuk buku ini boleh didapati  
dari Perpustakaan Negara Malaysia  
ISBN 978-629-495-067-2