TARIAN PINAKANG
ETNIK KIMARAGANG DI SABAH:
ANALISIS MAKNA DAN FALSAFAH

VICTOR B PANGAYAN

UNIVERSITI SAINS MALAYSIA

2023

TARIAN PINAKANG
ETNIK KIMARAGANG DI SABAH:
ANALISIS MAKNA DAN FALSAFAH

oleh

VICTOR B PANGAYAN

Tesis diserahkan untuk
memenuhi keperluan bagi
Ijazah Doktor Falsafah

Ogos 2023

PENGHARGAAN

Terlebih dahulu saya ingin memanjatkan kesyukuran kepada Tuhan kerana kurniaan dan rahmat dariNya akhirnya kajian ini berjaya saya sempurnakan. Setinggi-tinggi penghargaan dan terima kasih yang tidak terhingga saya ucapkan kepada kedua-dua penyelia saya, Prof. Madya Dr. A. S. Hardy Shafii selaku penyelia utama saya serta Prof. Dr. Low Kok On selaku penyelia bersama kerana telah banyak membimbing dan memberi tunjuk ajar yang tidak terhingga sepanjang penyelidikan ini dijalankan. Tidak lupa juga kepada semua informan yang banyak memberi maklumat, tunjuk ajar dan pemahaman yang jitu terhadap adat, kepercayaan dan warisan budaya etnik Kimaragang selain membantu saya menghayati persembahan tarian Pinakang. Kajian ini tidak akan berjaya tanpa maklumat dan kerjasama daripada semua informan. Maklumat yang begitu tidak ternilai ini akan saya kongsikan kepada semua masyarakat, terutama sekali kepada generasi muda etnik Kimaragang sendiri agar tumbuh nilai kecintaan terhadap warisan dan budaya dalam diri mereka. Kepada semua kakitangan Sekolah Seni yang banyak membantu, saya ucapkan ribuan terima kasih atas kerjasama sepanjang saya berurusan dengan pihak sekolah. Kepada sahabat-sahabat seperjuangan saya iaitu, Lilian, Emily, dan Siti Hajar, saya ucapkan terima kasih kerana menemani saya dalam menempuh cabaran sebagai pelajar dan perantau di negeri orang. Semoga jalinan persahabatan ini akan berkekalan dan semoga perjuangan kita semua beroleh kejayaan dalam bidang pengkhususan masing-masing. Buat semua ahli keluarga yang banyak membantu sepanjang penyelidikan ini terutama kepada mama tercinta, abang-abang, kakak-kakak dan adik saya yang disayangi, berkat doa dan dorongan yang tidak pernah putus telah menjadi kekuatan dan

pembakar semangat saya sehingga penyelidikan ini selesai. Buat Cherlistina adik yang banyak berkorban untuk saya, terima kasih yang tidak terhingga kerana menjaga mama sepanjang saya di perantauan. Semoga Tuhan membuka rezeki dan karuniahNya kepada kamu kelak.

Sesungguhnya, segala pujian dan syukur itu hanya untuk Tuhan.

ISI KANDUNGAN

PENGHARGAAN ..... **ii**

ISI KANDUNGAN ..... **iv**

SENARAI JADUAL ..... **ix**

SENARAI RAJAH ..... **x**

GLOSARI ..... **xii**

ABSTRAK ..... **xix**

ABSTRACT ..... **xx**

BAB 1 PENDAHULUAN **1**

1.1 Latar Belakang Kajian 1

1.2 Penyataan Masalah 4

1.3 Soalan Kajian 6

1.4 Objektif Kajian 6

1.5 Kerangka Konseptual 7

1.5.1 Kerangka Teori 8

1.6 Kaedah Analisis Data 10

1.7 Lokasi Kajian 11

1.7.1 Daerah Kota Marudu 12

1.7.2 Daerah Pitas 17

1.8 Etnik Kimaragang: Satu Pengenalan 18

1.9 Limitasi Kajian 19

1.10 Kepentingan Kajian 20

1.11 Rangka Bab 21

BAB 2 SOROTAN LITERATUR DAN METODOLOGI..... 24

2.1 Pengenalan 24

2.2 Perkembangan Kajian Tarian Tradisional di Malaysia 25

2.2.1 Peringkat Pertama: Dokumentasi 26

2.2.2 Peringkat Kedua: Pengkelasan 28

2.2.3 Peringkat Ketiga: Analisis Saintifik dan Akademik..... 30

2.3 Perkembangan Kajian Tarian Tradisional Etnik Peribumi Sabah..... 31

2.4 Kajian Tarian Tradisional Etnik Kimaragang 34

2.5 Makna dan Falsafah Dalam Tarian Tradisional 38

2.6 Choreology Aesthetic Theory 41

2.7 Philosophical Aesthetic Theory 42

2.8 Sociological Aesthetic Theory 43

2.9 Metodologi Kajian 45

2.9.1 Etnokoreologi 45

2.10 Kerja Lapangan 47

2.10.1 Kaedah Pemerhatian..... 48

2.10.2 Temubual..... 50

2.10.3 Persiapan Sebelum Menjalankan Kerja Lapangan..... 52

2.10.3 (a) Persiapan Menjalankan Kaedah Pemerhatian 52

2.10.3 (b) Persiapan Menjalankan Temu Bual 53

2.11 Hasil Kerja Lapangan..... 55

2.11.1 Asal Usul Etnik Kimaragang 55

2.11.2 Sistem Sosial Etnik Kimaragang..... 61

2.11.3 Kepercayaan, Adat dan Pantang Larang Etnik Kimaragang..... 69

BAB 3 TARIAN PINAKANG ETNIK KIMARAGANG 73

3.1 Pengenalan 73

3.2 Sejarah Awal Tarian Pinakang 73

3.3 Peranan Tarian Pinakang Dalam Sosio Budaya Etnik Kimaragang 78

3.3.1 Tarian Pinakang Dalam Majlis Perkahwinan 78

3.3.2 Tarian Pinakang Dalam Majlis *Mongukas* 82

3.3.3 Tarian Pinakang Dalam Majlis Ulang Tahun 86

3.4 Konsep Persembahan Tarian Pinakang 88

3.3.4 Tarian Pinakang Dalam Sambutan Pesta Moginakan 92

3.4.1 Ragam Gerak Tarian Pinakang 95

3.4.1 (a) *Sumirid* 97

3.4.1 (b) *Mongigol*- Mangandak 99

3.4.1 (c) *Mitalib* 103

3.4.1 (d) *Mangalikapta* 106

3.4.2 Pola Lantai Dan Koreografi Tarian Pinakang 108

3.5 Kostum Tarian Pinakang 112

3.6 Alat Muzik Yang Mengiringi Tarian Pinakang 115

3.6.1 Gong 116

3.6.2 Kulintangan 117

BAB 4 ANALISIS MAKNA DALAM TARIAN PINAKANG 120

4.1 Pengenalan 120

4.2 Makna Ragam Gerak Tarian Pinakang 120

4.2.1 Ragam gerak Lelaki 121

4.2.1 (a) *Sumirid* 122

4.2.1 (b) *Mongigol* 125

4.2.1 (c) *Mitalib* 127

4.2.1 (d) *Mangalikapta* 129

4.2.2 Ragam gerak Wanita 131

4.2.2 (a) *Sumirid* 132

4.2.2 (b) *Mangandak* 133
4.2.2 (c) *Mitalib* 135
4.2.2 (d) *Mangalikapta* atau *Modod* 137
4.3 Makna Koreografi Tarian Pinakang 139
4.3.1 Koreografi *Liwotungon* 139
4.3.2 Koreografi *Botunggalan* atau *Mitigom* 142
4.4 Makna Pemakaian Kostum dan Aksesori 144
4.4.1 Kostum dan Aksesori Penari Wanita 146
4.4.1 (a) Lapoi 146
4.4.1 (b) Kinaling 152
4.4.2 Kostum dan Aksesori Penari Lelaki 156
4.4.2 (a) *Sinudot* 157
4.4.2 (b) Sinudaan 160
4.5 Rumusan 164
BAB 5 ANALISIS FALSAFAH DALAM TARIAN PINAKANG 165
5.1 Pengenalan 165
5.2 Falsafah Dalam Ragam Gerak Tarian Pinakang 166
5.2.1 Ragam Gerak Lelaki 167
5.2.2 Ragam Gerak Wanita 169
5.3 Falsafah Dalam Koreografi Tarian Pinakang 172
5.3.1 Koreografi *Liwotungon* 172
5.3.2 Koreografi *Botunggalan* atau *Mitigom* 175
5.4 Falsafah Dalam Kostum dan Aksesori Tarian Pinakang 177
5.4.1 Kostum dan Aksesori Penari Lelaki 179
5.4.1 (a) Corak dan Motif 179
5.4.1 (b) Warna 182
5.4.1 (c) Padanan Pakaian dan Aksesori 184
5.4.2 Kostum dan Aksesori Penari Wanita 186
5.4.2 (a) Corak dan Motif 186

5.4.2 (b) Warna 188
5.4.2 (c) Padanan Pakaian dan Aksesori 189
5.5 Rumusan 190

BAB 6 RUMUSAN DAN IMPLIKASI KAJIAN 191

6.1 Dapatan Kajian 191

6.2 Implikasi Kajian 199

6.3 Cadangan Kajian Lanjutan 201

BIBLIOGRAFI

SENARAI PENERBITAN

SENARAI JADUAL

Halaman

Jadual 2.1 Jenis-jenis pemerhatian dalam kerja lapangan 50
Jadual 2.2 Ciri-ciri tiga jenis temu bual 51
Jadual 2.3 Langkah-langkah dalam menjalankan kaedah pemerhatian 53
Jadual 2.4 Makna perkataan dalam bahasa Kimaragang 56
Jadual 2.5 Persamaan bahasa *dusunic* 58
Jadual 3.1 Makna perkataan 74
Jadual 3.2 Perbezaan dan persamaan majlis perkahwinan tradisional dan moden etnik Kimaragang. 81
Jadual 3.3 Sesi dan aturcara majlis *mongukas* 85
Jadual 3.4 Ringkasan acara majlis ulang tahun 88
Jadual 3.5 Pengkhususan majlis rasmi dan tidak rasmi 89
Jadual 3.6 Perbezaan konsep persembahan tarian Pinakang 91
Jadual 3.7 Susunan acara majlis *moginakan* 93
Jadual 3.8 Koreografi tarian Pinakang dalam majlis tidak rasmi 110
Jadual 3.9 Koreografi tarian Pinakang dalam majlis-majlis rasmi 111
Jadual 3.10 Kostum Tradisional Etnik Kimaragang 113
Jadual 3.11 Gong Yang Mengiringi Tarian Pinakang 116
Jadual 4. 1 Ringkasan fungsi dan makna pemakaian aksesori padanan *lapoi* 151
Jadual 4.2 Ringkasan fungsi dan makna aksesori padanan *Kinalig* 156
Jadual 4.3 Ringkasan pemakaian aksesori padanan *sinudot* 160
Jadual 4.4 Ringkasan pemakaian aksesori padanan *sinudaan* 163
Jadual 5.1 Falsafah dalam ragam gerak tarian Pinakang 169

SENARAI RAJAH

Halaman

Rajah 1.1 Kerangka konseptual 7
Rajah 1.2 Kerangka teori 8
Rajah 1.3 Peta lokasi Daerah Kota Marudu dan Daerah Pitas..... 12
Rajah 1.4 Peta lokasi kajian (Daerah Kota Marudu dan Pitas)..... 14
Rajah 2.1 Laluan etnik Kimaragang berdasarkan Shim (2007) dan Pangayan (2014). 60
Rajah 2.2 Susun lapis sistem sosial Etnik Kimaragang 62
Rajah 2.3 Pembentukan sistem *Bi'nattang* (Sistem Sosial Etnik Kimaragang). 65
Rajah 2.4 Sistem kepercayaan Etnik Kimaragang..... 71
Rajah 3.1 Gaya burung helang sedang terbang dan ragam gerak *mongigol* 75
Rajah 3.2 Gaya Burung Layang-layang dan ragam gerak *mangandak* 76
Rajah 3.1 Tarian Pinakang dalam majlis perkahwinan..... 80
Rajah 3.4 Tarian Pinakang dalam majlis *mongukas* 83
Rajah 3.5 Peletakan berat badan Tarian Pinakang..... 97
Rajah 3.6 Ragam gerak *sumirid*..... 98
Rajah 3.7 Ragam gerak *mongigol* 100
Rajah 3.8 Ragam gerak *mangandak* 101
Rajah 3.9 Ragam gerak *mitalib*..... 104
Rajah 3.10 Ragam gerak *mangalikapta* atau *modod* 107
Rajah 3.11 Pola lantai *botunggalan* atau *mitigom* 109
Rajah 3.12 Pola lantai *liwotungon* 109
Rajah 3.13 Kulintangan dan rongungan 119
Rajah 4.1 Notasi ragam gerak *sumirid*..... 124
Rajah 4.2 Notasi ragam gerak *mongigol*..... 126
Rajah 4.3 Notasi ragam gerak *mitalib* 128
Rajah 4.4 Notasi ragam gerak *mangalikapta* atau *modod* 130
Rajah 4.5 Notasi ragam gerak *mangandak* 134
Rajah 4.6 Notasi ragam gerak *mitalib* bagi penari wanita..... 136
Rajah 4.7 Notasi ragam gerak *mangalikapta a*tau *modod* bagi wanita ... 138
Rajah 4.8 Jumlah penari dalam koeografi *liwotungon* 140

Rajah 4.9 Jumlah penari dalam koreografi *boyunggalan* / *modod* 144
Rajah 4.10 Bentuk asal *lapoi* Kimaragang 148
Rajah 4.11 Variasi rekaan *lapoi* Kimaragang 149
Rajah 4.12 Aksesori yang dipakai bersama *lapoi* 150
Rajah 4.13 Tertib pemakaian *Kinaling* 153
Rajah 4.14 Pemakaian *kinaling* pada masa kini 154
Rajah 4.15 Pemakaian *kinaling* dengan aksesori 155
Rajah 4.16 Pemakaian *Sinudot* 158
Rajah 4.17 Aksesori *sinudot* 159
Rajah 4.18 Pemakaian *sinudaan* 161
Rajah 4.19 Pemakaian aksesori padanan *sinudaan* 162
Rajah 5.1 Formasi koreografi *liwotungon* 175
Rajah 5.2 Bukaan tangan penari tarian Pinakang 177
Rajah 5.3 *Unduk-nduk* (Kuda Laut) 180
Rajah 5.4 *Limatok* (Lintah) 180
Rajah 5.5 *Kambang Siapu* atau Rama-rama 181
Rajah 5.6 Warna Kostum tradisional etnik Kimaragang 182
Rajah 5.7 Sistem *Bi'nattang* Etnik Kimaragang 185
Rajah 5.8 *Linongkitan* 187
Rajah 6.1 Fungsi tarian Pinakang dalam majlis keramaian 191
Rajah 6.2 Fungsi kostum dan aksesori dalam persembahan tarian Pinakang. 192
Rajah 6.3 Analisis makna ragam gerak tarian Pinakang. 194
Rajah 6.4 Makna dan Pelambangan Koreografi Tarian Pinakang 196
Rajah 6.5 Falsafah etnik Kimaragang didalam Koreografi, ragam gerak dan kostum tradisional tarian Pinakang. 197

GLOSARI

Aragang	Merah
Bimbilang	Mahkota khas etnik Kimaragang.
Bi'nattang	Rumah panjang tradisional Kimaragang
Bobolian	Ketua upacara juga dikenali sebagai “Bobohizan”.
Bolungkitas	Ketua bobolian/bobolian yang sudah menguasai semua jenis rinea’at (rinait) dan boleh mengendalikan semua jenis upacara ritual etnik Kimaragang.
Borilit	Berkemban
Botungalan	Sejenis koreografi tradisional tarian Pinakang yang menampilkan seorang penari lelaki dan seorang penari wanita / Berpasangana
Botungkat	Seerti dengan himpogot/ tali pinggang wanita berbentuk duit syiling perak.
Botutus	Seluar tradisional etnik Kimaragang
Bubud	Pusat Gong / Pusat Kulintangan
Duo Ralan	Dua jalan/ upacara berubat tradisional yang dijalankan selama 2 hari.
Galun	Tali pinggang besi/ perak
Gibang	Kiri
Ginorudaan	Sigar/ siga bagi kaum lelaki dan menunjukkan status sosial si pemakainya adalah seorang pemimpin, ketua atau pun orang kaya.
Golong	Gelang
Kambang Siapu	Rama-rama

Kapoi	Memanggil menggunakan tangan.
Kian Pinakang	Kain yang diperbuat daripada kulit kayu Timbagan
Kimo’	Gelang yang diperbuat daripada kulit siput yang disebut siput kimo dalam dialek Kimaragang.
Kinaling	Kostum tradisional bagi Wanita dan biasanya dipakai oleh golongan tua atau wanita yang sudah berkahwin.
Kinoringan	Merujuk kepada Tuhan bagi etnik Kadazan Dusun
Komulakan	Golongan orang muda/ muda-mudi
Kulintangan	Alat muzik tradisional etnik Kimaragang yang berupa gugusan 12 gong kecil yang mempunyai nada dan biasanya dimainkan bersama kumpulan gong.
Lapoi	Kostum tradisional bagi Wanita dan biasanya dipakai oleh anak dara atau bobolian.
Limatok	Lintah
Liwotungon	Sejenis koreografi tradisional tarian Pinakang yang menampilkan seorang penari lelaki dan dua penari wanita ataupun penari wanita lebih ramai berbanding penari lelaki.
Luma'ag	Semangat baik dan pelindung bagi etnik Kimaragang
Lungkaki	Gelang Kaki
Mamakang	Proses menghasilkan kain Pinakang dengan memukul kulit kayu secara perlahan dengan menggunakan tenaga yang sederhana dan berterusan.

Manantag do mungui	Salah satu upacara dalam acara perkahwinan tradisional etnik Kimaragang bagi menghilangkan sakit dan rasa malas dalam diri pengantin.
Mangadang	Menari bersama penari lelaki/wanita sebagai pasangan.
Mangagaras	Menyembeleh
Mangalikapta	Salah satu ragam gerak tarian Pinakang yang memerlukan penari menurunkan paras badan
Mangandak	Ragam gerak bagi penari wanita.
Mangatod	Menghantar
Mangawasi do Lobong	Membaiki Kubur
Mangawol	Menenun
Miagung	Sesi bermain gong
Mikalang	Sejenis tarian tradisional etnik Kimaragang yang mirip dengan persembahan tarian Runsai etnik Bajau-Sama dengan iringan nyanyian puisi tradisional Kalang.
Minamangun	Merujuk kepada sang pencipta/ Tuhan
Mirunsai	Sejenis tarian tradisional etnik Kimaragang yang mirip dengan persembahan tarian Runsai etnik Bajau-Sama dengan iringan nyanyian puisi tradisional Runsai.
Misulak	Berbalas
Mitigom	Seerti dengan botunggalan
Modod	Gerakan setempat, salah satu ragam gerak tarian Pinakang yang jarang ditarikan.

Moginakan	Majlis keramaian besar-besaran etnik Kimaragang bagi meraihkan kesyukuran selepas selesai menuai padi huma.
Momiluk	Tarian tradisional etnik Kimaragang yang masih popular sehingga kini dan sering ditarikan bersama-sama dengan tarian Pinakang.
Momulugu	Salah satu upacara dalam acara perkahwinan tradisional etnik Kimaragang iaitu sesi berbalas suap nasi yang dibulatkan.
Mongigol	Ragam gerak bagi penari lelaki
Mongigol Sumundai	Tarian tradisional bagi etnik Rungus.
Mongilag	Tarian Tradisional etnik Kimaragang yang menunjukkan kepahlawanan dan kegagahan pahlawan Kimaragang.
Mongukas	Majlis memperingati dan menghormati roh si mati buat kali yang terakhir dengan membersihkan dan memperbaiki kubur si mati.
Mongurilang	Sejenis tarian tradisional etnik Kimaragang yang mirip dengan persembahan tarian Runsai etnik Bajau-Sama dengan iringan nyanyian puisi tradisional Kurilang.
Monongkopiring	Tarian Tradisional etnik Kimaragang yang menggunakan piring sebagai proops persembahan.
Mononsob do tikobuk	Salah satu upacara dalam acara perkahwinan tradisional etnik Kimaragang.
Monunsub	Upacara menghalau roh si mati/ hari ketujuh selepas pengkebumian.

Monurindi	Sejenis tarian tradisional etnik Kimaragang yang mirip dengan persembahan tarian Runsai etnik Bajau-Sama dengan iringan nyanyian puisi tradisional Surindi.
Nawalan	Kain tenunan etnik Kimaragang
Ongo gagayo	Golongan orang dewasa
Pangkot	Semangat jahat yang memakan roh manusa dan boleh menyebabkan kematian penduduk satu kampung dalam satu masa.
Pinakang	Tarian
Pomupusan do samod	Kasih sayang terakhir
Pondikos	Pengikat lengan atas
Rampakan	Seerti dengan titikan.
Randawi do royoon	Pahlawan
Rara'a	Anak dara
Renait	Seerti dengan rineet.
Rineet	Juga dikenali sebagai renait oleh kebanyakan etnik Kadazan Dusun yang merupa mantra atau kahlimat yang perlu dibacakan oleh bobolian. Sesetengah pengkaji mengkelaskannya sebagai puisi tradisional.
Riniba	Dunia/ Alam manusia
Rinogian	Salah satu ragam hiasa atau sulaman tradisional etnik Kimaragang,
Ronggunga	Tapak kulintangan
Sandangau Tarik	Gong kedua
Sandangau Tuduk Binubuk / Lalambaton	Gong Keempat

Sandangau Tuduk Binubuk / Sosorokon	Gong Kelima
Sangod	Musuh yang datang memburu kepala manusia
Sarayo	Kawasan hulu / Hulu sumgai
Sid Sawat	Kawasan atas/ Langit
Sid Siba	Kawasan bawah/ Bumi
Sigar	Tanjak
Simbong	Anting-anting
Sinabala	Sejenik kain yang berwarna merah dan putih yang digunakan sebagai supilang bagi golongan lelaki etnik Kimargang.
Sinogoloi	Sejenis tali pinggang/ torot tradisional wanita etnik Kimaragang.
Sinudaan	Kostum tradisional bagi lelaki etnik Kimaragang biasanya dipakai oleh rakyat biasa atau orang kebanyakan.
Sinudot	Kostum tradisional bagi lelaki etnik Kimaragang biasanya dipakai oleh pahlawan atau golongan berada.
Sudot	Kedut
Sumirid	Salah satu ragam gerak tarian Pinakang
Supilang	Selendang
Taboi	Tali pinggang wanita yang diperbuat daripada rotan.
Tagkos	Kain yang mengikat Pinggang
Tampau	Tingkat khas pada bumbung rumah yang dibina khas bagi tujuan upacara.

Timbagan	Sejenis pokok yang diggunakan untuk membuat kain Pinakang.
Tinggol do taki	Rantai leher bermanik merah
Tinukul/ Ambaton	Gong ketiga
Titikan	Merujuk kepada irama atau melodi yang dimainkan dengan kulintangan yang juga dikenali sebagai rampakan.
Tongo tanganak	Golongan kanak-kanak
Tuang	Gong pertama
Tumolud	Menurun
Unduk-unduk	Kuda Laut
Wanan	Kanan
Wawayoi	Anak muda
Woyo'on tagayo	Penghulu/ Ketua suku

TARIAN PINAKANG ETNIK KIMARAGANG DI SABAH:

ANALISIS MAKNA DAN FALSAFAH

ABSTRAK

Tarian Pinakang merupakan salah satu daripada tarian tradisional etnik Kimaragang yang banyak dipersembahkan di kawasan Daerah Kota Marudu, dan beberapa kawasan di Daerah Pitas, Sabah. Kajian ini bertujuan bagi mengenal pasti dan memahami fungsi tarian ini, serta mendalami makna dan falsafah yang terkandung di dalam persembahan tarian Pinakang. Walaupun tarian Pinakang masih popular dalam kalangan etnik Kimaragang sehingga kini, namun dari segi fungsi, makna dan falsafah hidup etnik Kimaragang yang terdapat didalam koreografi persembahan tarian Pinakang kurang dihayati generasi muda etnik Kimaragang pada masa kini. Perkara seumpama ini akan mengekang dan membantut perkembangan adat, budaya dan warisan tradisional etnik Kimaragang itu sendiri dan akan hanyut dibawa arus pemodenan dan anjakan paradigma yang semakin rakus. Merujuk kepada sorotan kajian kepustakaan yang telah dijalankan, kajian ilmiah dan penulisan akademik ke atas tarian Pinakang masih begitu kurang dan terhad. Kajian ini memberi tumpuan sepenuhnya keatas fungsi, makna dan falsafah hidup etnik Kimaragang yang tersulam indah di dalam ragam gerak, koreografi, kostum serta muzik tarian Pinakang itu sendiri. Hasil kajian seumpama ini boleh dijadikan rujukan kepada pengkaji akan datang, pengiat seni tari, jurulatih tarian tradisional serta generasi muda etnik Kimaragang di masa hadapan.

PINAKANG DANCE OF KIMARAGANG ETHNIC IN SABAH: MEANING AND PHILOSOPHY ANALYSIS

ABSTRACT

The Pinakang dance is a traditional dance of the Kimaragang ethnic group that is widely performed in Kota Marudu District and certain locations in Pitas District, Sabah. This study aims to identify and understand the role of this dance, as well as deepen the meaning and philosophy inherent in the Pinakang dance performance. Although the Pinakang dance is still popular among the Kimaragang ethnic group until now, the younger generation of the Kimaragang ethnic group is less appreciated in terms of the function, meaning, and life philosophy of the Kimaragang ethnic group found in the choreography of the Pinakang dance performance. This will restrict and hinder the growth of traditional practices, culture, and heritage of the Kimaragang ethnic group. Things like this will constrain and restrict the growth of Kimaragang ethnic practices, culture, and traditional heritage, carried by the current of modernization and greedy paradigm evolution. According to the highlights of the literature review that has been done, there is still a lack of academic writing and scientific research on Pinakang dance. Therefore, this research is conducted and only focused on the function, meaning, and philosophy of Kimaragang ethnic life, which is beautifully interwoven in the movements, choreography, costumes, and music of the Pinakang dance. The findings of this study can be used as a reference for future studies, dance practitioners, traditional dance trainers, and the younger generation of Kimaragang ethnicity.

BAB 1

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang Kajian

Penduduk peribumi di Sabah terbahagi kepada empat kategori yang besar berdasarkan bahasa pertuturan, iaitu *Dusunic*, *Paitanic*, *Murutic* dan *Malayic* (J. Lasimbang, 1996). Berdasarkan kepada Lasimbang (1996) dan Pugh-Kitingan (2016), pengkelasan etnik di bawah rumpun Kadazan Dusun sebagai contoh adalah berdasarkan kepada bahasa pertuturan mereka yang berasal daripada bahasa Austronesia[1]. Terdapat 13 jenis dialek utama dalam bahasa *Dusunic*, iaitu; Rungus, Tobilung, Kimaragang, Sonsogon, Dusun Labuk, Lotud, Kadazan Dusun, Kujiau, Bisaya, Kadazan Sungai Klias, Dumpas dan Tatana (Pugh-Kitingan, 2016). Daripada 13 buah dialek ini, telah dibahagikan kepada empat dialek utama, iaitu dialek Kadazan Pesisir Pantai, Dusun Tengah, Monsok, Sugut Kadazan (Banker & Banker, 1984). Berdasarkan penjelasan di atas, jelas bahawa rumpun *Dusunic* menuturkan bahasa *Dusunic* yang hanya dibezakan dengan dialek tempatan sahaja.

Kumpulan etnik yang terbesar di Sabah ialah rumpun Kadazan Dusun, yang mempunyai lebih daripada 30 etnik lain. Etnik-etnik yang bernaung di bawah rumpun Kadazan Dusun yang menuturkan bahasa *Dusunic* ialah etnik Bisaya, Bonggi, Bundu, Dumpas, Dusun Garo, Gonsomon, Kadazan, Kimaragang, Lintaga, Liwan, Lotud, Minokok, Nulu, Panansawa, Rumanau, Rungus, Sinarupa, Sindapak, Sokid, Sonsogon, Tahagas, Tanggara, Tatana, Tidong, Tingaras, Tindal, Tobilung, Tolinting, Tuhawon

[1] Sejenis bahasa pertuturan sebuah etnik yang berhijrah daripada utara Mongolia ke China-kepulauan utara Asia: Taiwan(4,000BC), Filipina (3,000 BC), kepulauan Borneo (2,500 BC) (Bellwood, 1985).

dan banyak lagi (Pugh-Kitingan, 2012, 2014; Sansalu, 2008). Berdasar laporan Banci Penduduk Sabah 2010 (Jabatan Perangkaan Malaysia), terdapat sejumlah 545, 700 orang Kadazan Dusun di Sabah. Banci penduduk ini melonggokkan semua etnik Kadazan Dusun yang dicatatkan oleh Pugh-Kitingan (2012a & 2014) dan Sansalu (2008), termasuk etnik Kimaragang yang menjadi fokus kajian ini.

Kesemua etnik peribumi di Sabah kaya dengan pelbagai jenis budayanya seperti perayaan, nyanyian tradisional, kostum, tarian dan banyak lagi aspek budaya lain. Atas sebab kajian ini memberikan tumpuan terhadap tarian tradisional etnik Kimaragang, ada baiknya jenis-jenis tarian tradisional etnik peribumi di Sabah diperkenalkan terlebih dahulu. Sehingga kini, terdapat lebih daripada 44 buah tarian tradisional etnik peribumi Sabah yang sudah didokumentasikan dan diterbitkan (Ismail Abbas & Shaong, 1984; Asmad, 1990). Antara tarian tradisional etnik peribumi Sabah yang paling terkenal dan sering dipersembahkan dalam acara-acara keramaian di peringkat kampung sehinggalah kepada acara rasmi di peringkat negeri ialah tarian Sumazau daripada etnik Kadazan di Daerah Penanmpang (Latrell, 2008; Sukirman, 2012), tarian Magunatip daripada etnik Murut di Daerah Tenom dan Keningau (Asmad, 1990; Latrell, 2008), serta tarian Mongigol Sumundai daripada etnik Rungus di Daerah Kudat (Ismail Abbas & Shaong, 1984; Latrell, 2008; Pugh-Kitingan, 2014).

Dalam kajian Ismail Abbas dan Shaong (1984), dilaporkan bahawa etnik Kimaragang yang menetap di Daerah Kota Marudu didapati mempunyai tiga jenis tarian tradisional, iaitu tarian Pinakang, Momiluk dan Mongilag. Ketiga-tiga jenis tarian tradisional ini dilaporkan oleh Ismail Abbas dan Shaong (1984) secara ringkas. Namun dalam tulisan Sobry (2012) dan Pagayan (2014) pula, kedua-dua orang pengkaji ini melaporkan bahawa terdapat empat jenis tarian tradisional bagi etnik Kimaragang, iaitu tarian Pinakang, Momiluk, Monongkopiring dan Mongilag. Dalam

kajian lapangan yang pengkaji lakukan di Daerah Kota Marudu, Majalok Bin Mail (informan) semasa ditemu bual memberitahu bahawa sebenarnya etnik Kimaragang mempunyai sejumlah lapan jenis tarian tradisional. Tarian-tarian yang dimaksudkan ialah tarian Pinakang, Momiluk, Monongkopiring, Mongilag, Mogurilang, Monurindi, Mirunsai dan Mikalang. Berdasarkan kepada Bunging Bin Turudang (informan), daripada lapan jenis tarian ini, hanya tarian Pinakang, Momiluk, Monongkopiring, Mongilag sahaja yang masih ditarikan sehingga kini (Pangayan 2014; Pangayan, Shafii, and Low, 2016).

Bunging Turudang (informan) sekali lagi menyatakan bahawa, pada masa ini daripada keempat-empat tarian tradisional etnik Kimaragang ini hanya tarian Pinakang dan tarian Momiluk yang paling popular ditarikan didalam majlis-majlis keramaian etnik Kimaragang. Perkara ini disebabkan oleh kekurangan penari yang mahir dalam menarikan tarian yang lebih teknikal dan memerlukan kemahiran yang tinggi seperti tarian Monongkopiring dan tarian Mongilag dalam kalangan generasi muda etnik Kimaragang pada masa ini. Mereka yang mahir dalam kedua-dua jenis tarian ini terdiri daripada warga tua, yang tidak lagi mampu membuat persembahan atas masalah kesihatan dan kekangan fizikal. Hal ini membuatkan perkembangan terhadap tarian Monongkopiring dan tarian Mongilag tersekat dan semakin ketinggalan berbanding dengan tarian Pinakang dan tarian Momiluk. Dalam kajian ini, pengkaji akan hanya memberi fokus kajian terhadap tarian Pinakang sahaja.

Seperti tarian tradisional etnik Kimaragang yang lain, tarian Pinakang juga merupakan sejenis tarian hiburan yang tidak mempunyai unsur ritual dalam persembahannya. Jika diteliti, persembahan tarian Pinakang mempunyai keistimewaan dan keunikannya yang tersendiri dari segi konsep persembahannya, koreografi dan ragam gerak serta kostum dan aksesorinya. Perkara ini telah menarik minat pengkaji

untuk mendalami dan menghayati falsafah hidup etnik Kimaragang dalam tarian pilihan ini, selain makna yang terkandung di sebalik koreografi, ragam gerak, kostum dan aksesori yang berkait dengan persembahan tarian Pinakang.

1.2 Penyataan Masalah

Walaupun tarian tradisional etnik Kimaragang seperti tarian Pinakang, tarian Momiluk, tarian Monongkopirimg dan tarian Mongilag masih menjadi sebutan, namun hanya dua daripada empat tarian ini, iaitu tarian Pinakang dan tarian Momiluk, yang sering dipersembahkan pada masa ini. Melalui fenomena ini, dapat dilihat bahawa tarian Pinakang dan Momiluk mempunyai fungsinya yang tersendiri di dalam acara keramaian etnik Kimaragang dan menjadikannya sangat penting dipersembahkan terutama, tarian Pinakang yang menjadi fokus kajian ini. Melalui fenomena yang berlaku ini juga, jelas menunjukkan bahawa tarian Pinakang mempunyai fungsi yang penting dan menyebabkannya kekal dipersembahkan sehingga kini berbanding dengan tarian-tarian tradisional etnik Kimaragang yang lain. Perkara ini menarik perhatian pengkaji untuk melihat dengan lebih jelas berkaitan dengan fungsi tarian Pinakang dalam konteks sosiobudaya etnik Kimaragang.

Melalui persembahan tarian Pinakang juga, didapati terdapat dua jenis kostum tradisional yang sering digunakan oleh penari semasa membuat persembaan iaitu *sinudot* dan *lapoi,* serta *kinaling* dan *sinudaan*. Pemakaian kostum dan aksesori yang lengkap menaikkan lagi seri persembahan dan menambah keindahan susunan koreografi serta ragam gerak tarian Pinakang yang dipersembahkan. Perkara ini menjadikan pemakaian kostum dan aksesori yang lengkap dalam persembahan tarian Pinakang begitu penting dan kostum tradisional etnik Kimaragang tersebut kekal wujud sehingga kini. Walau bagaimanapun, fungsi sebenar pemakaian kostum dan

aksesori dalam persembahan tarian Pinakang menarik perhatian pengkaji untuk diteliti denagn lebih mendalam.

Keindahan kostum dan koreografi yang unik menjadikan salah satu sebap tarian Pinakang wajib dipersembahkan dalam majlis-majlis keramaian etnik Kimaragang. Bentuk persembahan yang ringkas, ragam gerak yang lembut dan sopan, serta keharmonian paluan gong dan kulintangan yang mengiringi persembahan tarian Pinakang menjadikan tarian ini mudah diikuti oleh sesiapa sahaja. Namun, di sebalik kelembutan dan kesopanan gerak tarian Pinakang sebenarnya di ilhamkan oleh burung helang dan layang-layang yang begitu bermakna dan penuh pelambangan bagi etnik Kimaragang. Perkara ini juga terkandung keatas kostum, dan koreografi tradisional tarian Pinakang. Aspek penting ini menarik perhatian pengkaji untuk menganalisis berkaitan dengan makna dan pelambangan ragam gerak, koreografi serta kostum tradisional yang digunakan dalam persembahan tarian Pinakang.

Selain itu, di sebalik kelembutan dan kesopanan ragam gerak serta koreografi traisional tarian Pinakang juga, terselindung falsafah pegangan hidup etnik Kimaragang yang memagari dan menjadi acuan kepada bentuk persembahan tarian Pinakang. Falsafah yang terkandung didalam persembahan tarian Pinakang menunjukkan corak pemikiran etnik Kimaragang di masa silam yang menjadi acuan dan panduan kepada etnik Kimaragang pada masa kini yang disebut sebagai jati diri. Perkara penting ini menjadikan nilai tarian Pinakang di mata pengkaji begitu tinggi dan memangkin minat pengkaji untuk menilai dan menganalisis falsafah hidup etnik Kimaragang yang tersulam didalam koreografi, ragam gerak dan kostum tradisional yang digunakan dalam persembahan tarian Pinakang. Perkara seumpama ini sangat penting untuk diungkapkan sebagai panduan bagi memahami adat dan budaya etnik Kimargang melalui persembahan tarian Pinakang.

1.3 Soalan Kajian

Beberapa soalan kajian yang berkait dengan permasalah kajian yang timbul disenaraikan seperti berikut:

i. Apakah fungsi tarian Pinakang dalam sosiobudaya etnik Kimaragang?

ii. Bagaimana kostum tradisional etnik Kimaragang berperanan penting dalam persembahan tarian Pinakang dan kaitannya keatas koreografi dan ragam gerak.

iii. Mengapa ragam gerak, koreografi dan kostum tradisional yang mewarnai persembahan tarian Pinakang mempunyai bentuk, motif dan coraknya yang tersendiri?

iv. Sejauh manakah falsafah hidup etnik Kimaragang disulam dan dicanai dalam ragam gerak, koreografi dan kostum tradisional yang digunakan dalam persembahan tarian Pinakang?

1.4 Objektif Kajian

Antara objektif-objektif yang berkait dengan soalan kajian dalam penyelidikan ini ialah:

i. Mengenal pasti dan memahami fungsi tarian Pinakang dalam konteks sosiobudaya etnik Kimaragang.

ii. Meneliti dan mendalami peranan kostum dan aksesori penari dalam tarian Pinakang yang berhubungkait dengan aspek koreografi dan ragam gerak.

iii. Menginterpretasi makna dan perlambangan yang terbayang dalam ragam gerak dan koreografi tradisional tarian Pinakang.

iv. Menganalisis falsafah etnik Kimaragang yang tersirat dalam koreografi, ragam gerak dan kostum tradisional tarian Pinakang.

1.5 Kerangka Konseptual

Rajah 1.1: Kerangka konseptual

Dalam penyelidikan ini, pengkaji telah merangka satu kerangka konseptual sebagai rujukan pengkaji dan juga agar objektif kajian dapat dicapai. Dalam kajian ini, pengkaji berlandaskan *philosophical aesthetic theory*, *choreologist aesthetic theory* dan *sociological aesthetic theory.* Ketiga-tiga teori ini dipilih berdasarkan kepada fungsi dan peranan teori tersebut dalam membantu pengkaji dalam menguji dan mengenal pasti aspek-aspek seperti fungsi tarian tradisional etnik Kimaragang, falsafah yang terselit dalam persembahan tarian tarian Pinakang serta makna setiap ragam geraknya.

1.5.1 Kerangka Teori

Kerangka teori ini digubah berasaskan kepada beberapa aspek yang ingin dilihat dalam persembahan tarian Pinakang iaitu konsep persembahan, kostum dan aksesori, koreografi serta ragam gerak tarian ini. Pemahaman mengenai keempat-empat aspek ini bertujuan untuk menggambarkan dengan lebih jelas sifat tarian Pinakang yang berakar dalam kehidupan etnik Kimaragang, dan saling berkait rapat dengan nilai sosiobudaya mereka sendiri. Setiap aspek ini mengetengahkan beberapa komponen-komponen penting dalam usaha untuk menperjelaskan dan mendalami fungsi, falsafah dan makna tarian Pinakang. Secara ringkasnya, kerangka teori kajian telah diilustrasikan seperti dalam Rajah 1.2 di bawah.

Rajah 1.2: Kerangka teori

Aspek pertama ialah konsep persembahan yang dibahagikan kepada dua bentuk persembahannya, iaitu persembahan dalam majlis rasmi[2] dan tidak rasmi[3]. Aspek kedua pula, ialah kostum dan aksesori yang bukan hanya dilihat sebagai penaik seri dalam persembahan tarian Pinakang malahan ia mengandungi perlambangan yang menjadi identiti tersendiri etnik Kimaragang. Oleh itu, merungkai ciri-ciri kostum dan aksesori penari merupakan salah satu perkara penting bagi menyokong hubung kait antara koreografi dan ragam gerak dalam tarian Pinakang dan sebagai salah satu usaha untuk memahami keseluruhan persembahan tarian Pinakang dengan lebih mendalam.

Seterusnya ialah aspek koreografi yang menjadi tunjang dalam struktur persembahan tarian dan sering dilihat sebagai peralihan darapada satu pola lantai ke pola lantai seterusnya. Konteks koreografi dilihat dalam kajian ini merangkumi lima unsur penting iaitu, tempo, arah pergerakan, fokus, formasi dan *level*. Kelima-lima unsur penting ini membantu dalam memperjelaskan dan menganalisis tarian Pinakang. Aspek terakhir ialah ragam gerak, yang juga dikira sebagai perkara penting di dalam persembahan tarian Pinakang. Setiap ragam gerak penari lelaki dan wanita mempunyai perbezaan dan persamaannya yang tersendiri dari segi istilah dan pengertiannya. Perkara ini penting bagi memahami falsafah dan makna yang terkandung di dalam ragam gerak tarian Pinakang itu sendiri.

Kempat-empat aspek penting ini merupakan inti utama dalam persembahan tarian Pinakang yang akan diteliti dan dituras dengan melihat kepada tiga perkara

---

[2] Majlis rasmi ialah majlis yang membahagi sempadan di antara penari dan penonton dengan menggunakan ruang pentas contohnya, sambutan Kaamatan peringkat Daerah Kota Marudu dan negeri Sabah, majlis anugerah pelajar cemerlang di sekolah rendah dan sekolah menengah serta *talob tagayoh* Tandek.

[3] Majlis yang tidak menggunakan ruang pentas sebagai tempat untuk membuat persembahan contohnya, majlis *mongukas*, perkahwinan dan kesyukuran.

utama iaitu fungsi, falsafah dan makna dengan menggunakan tiga teori estetik iaitu, *choreological aesthetic theory*, *philosophical aesthetic theory* dan *sociological aesthetic theory*. Melalui tiga teori estetik ini, dapat mengetengahkan fungsi sebenar persembahan tarian Pinakang dalam kehidupan etnik Kimaragang. Selain itu, falsafah etnik Kimaragang yang terkandung di dalam persembahan tarian Pinakang juga dapat dirungkai dan dibincangkan dengan lebih jelas. Demikian juga dengan makna yang terkandung di dalam keempat-empat aspek penting iaitu konsep persembahan, koreografi, ragam gerak serta kostum dan aksesori yang akan diulas dan dibincangkan dengan lebih mendalam. Ringkasnya, kerangka teori ini menfokuskan kepada konsep persembahan, koreografi, ragam gerak serta kostum dan aksesori sebagai subjek utama dalam mengkaji tarian Pinakang dengan melihat kepada fungsi, falsafah dan makna secara holistik.

1.6 Kaedah Analisis Data

Kaedah analisis yang digunakan dalam menjalankan kajian ini ialah kaedah deskriptif bagi menggambarkan persembahan tarian Pinakang dalam majlis-majlis keramaian etnik Kimaragang seperti majlis perkahwinan, *mongukas*, *moginakan*, ulang tahun. Selain itu, ia juga digunakan bagi menerangkan dengan lebih jelas berkaitan dengan bentuk sosiobudaya etnik Kimaragang. Bagi tujuan dokumentasi, pengkaji menggunakan kaedah notasi bagi merakam semula ragam gerak tarian Pinakang yang dikutip melalui kaedah pemerhatian semasa menjalankan kerja lapangan. Bagi merakam alunan paluan gong dan *kulintangan* yang mengiringi persembahan tarian Pinakang, irama dan tempo yang dialunkan dinotasikan dalam bentuk not muzik agar setiap irama dan gaya *titikan* dapat dirakam dengan lebih jelas.

Bagi menganalisis makna dalam setiap motif ragam gerak, koreografi, serta kostum dan aksesori dalam persembahan tarian Pinakang, teori *social aesthetic theory* akan diguna pakai. Demikian juga dalam mengungkapkan fungsi tarian Pinakang dengan lebih jelas, *choreologist aesteatic theory* digunakan. Teori ini adalah bagi mengungkaikan fungsi sebenar persembahan tarian Pinakang dalam sosiobudaya etnik Kimaragang dari dahulu sehingga kini. Seterusnya, dalam melihat falsafah yang terkandung persembahan tarian Pinakang pula, teori *philosophicle aesteatic* dijadikan sebagai parameter dalam melihat cerminan falsafah hidup etnik Kimaragang dalam tarian tradisional mereka, iaitu tarian Pinakang.

1.7 Lokasi Kajian

Kajian ini adalah berkaitan dengan etnik Kimaragang yang banyak terdapat di Daerah Kota Marudu dan minoriti daripada mereka menetap di Daerah Pitas (Low Kok On & Pugh-Kitingan, 2015). Dengan keluasan 19.17km persegi, Daerah Kota Marudu yang dahulunya dikenali sebagai Bandau terletak pada kedudukan geografi 6° 31' 0" Utara dan 116° 45' 0" Timur di kawasan utara negeri Sabah. Jaraknya daripada bandaraya Kota Kinabalu ialah 130km dan memakan masa selama 2 jam perjalanan dengan kenderaan. Daerah Pitas pula bersempadan dengan Daerah Kota Marudu. Kedua-dua daerah ini dipilih sebagai lokasi kajian kerana taburan etnik Kimaragang yang banyak mendiami Daerah Kota Marudu dan di sempadan Daerah Kota Marudu-Pitas

Latar belakang budaya seperti tarian tradisional, pemakaian kostum, kepercayaan, dan adat istiadat yang diamalkan oleh etnik Kimaragang di dalam kedua-dua daerah ini adalah sangat berkait rapat terutamanya di kawasan sempadan Kota Marudu-Pitas. Penduduk yang mendiami kedua-dua daerah ini ialah etnik Kimaragang,

Rungus, Sungai, Tombonuoh. Sonsogon, Likabau, Bajau dan banyak lagi (Pugh-Kitingan, 2016). Kedua-dua daerah ini ditunjukkan di dalam Rajah 1.3 bagi memberikan gambaran kedudukan sebenar kawasan kajian pengkaji.

Rajah 1.3: Peta lokasi Daerah Kota Marudu dan Daerah Pitas

Sumber: diubah suai (V. B. Pangayan, 2014)

1.7.1 Daerah Kota Marudu

Berdasarkan rekod Pejabat Daerah Kota Marudu (2012), terdapat 134 buah kampung di daerah ini. Daerah ini mempunyai seramai 61,642 orang penduduk. Melalui sumber ini juga didapati etnik Kadazan Dusun ialah penduduk majoriti, diikuti dengan etnik Bajau, Suluk, Cina dan Brunei. Dari segi sumber ekonomi Daerah Kota Marudu, didapati bahawa sektor pertanian ialah sumber ekonomi utama penduduk

daerah ini selain daripada sektor penternakan, perikanan, dan bidang perniagaan (Pejabat Daerah Kota Marudu, 2012).

Dalam Daerah Kota Marudu pengkaji telah menfokuskan kawasan kajian di sekitar kawasan Tandek iaitu sebuah pekan kecil berhampiran dengan kawasan sempadan Kota Marudu-Pitas. Pekan Tandek dikelilingi beberapa buah perkampungan etnik Kimaragang yang menjadikan pekan ini menjadi pusat kepada semua perkampungan Kimaragang. Perkara ini menyebabkan pengkaji telah memilih kawasan Tandek sebagai pusat lokasi kajian penyelidikan ini. Secara keseluruhannya, terdapat 10 buah kampung yang telah pengkaji kenal pasti, tetapi hanya 6 buah kampung daripadanya yang pengkaji jadikan sebagai kawasan kajian utama. Antara kampung yang akan pengkaji jadikan sebagai kawasan kajian utama adalah Kampung Tondig, Kampung Tinogu, Kampung Togudon, Kampung Tingkalanon, Kampung Liabas, Kampung Nolotan, dan Kampung Tandek. Rajah 1.2 menunjukkan peta lokasi kajian.

Rajah 1.4: Peta lokasi kajian (Daerah Kota Marudu dan Pitas)

Sumber: https://www.google.com.my/maps/dir (Diubahsuai)

Kampung pertama yang dipilih oleh pengkaji ialah Kampung Tondig. Kampung Tondig terletak 2 km dari pekan Tandek dan berdasarkan kepada Ketua Kampung Tondig, En. Malijau Pangusai, Penduduk Kampung Tondig seramai 350 orang. Menurutnya lagi, 90% penduduk Kampung Tondig ialah keturunan etnik

Kimaragang. Dari segi kepercayaan, 30% daripada jumlah penduduk Kampung Tondig juga menganuti agama dan kepercayaan tradisional. Manakala selebihnya menganuti agama Kristian 40% dan agama Islam 30%.

Seterusnya Kampung Togudon yang terletak sejauh 3.9 km dari Pekan Tandek. Berdasarkan kepada kenyataan En. Jimmy Jubin (Ketua Kampung), Kampung Togudon mempunyai 320 orang penduduk yang terdiri daripada etnik Kimaragang. Kampung ini dipilih kerana beberapa penduduknya (golongan tua) yang arif dalam tarian Pinakang dan telah dipilih sebagai *key informan* dalam kajian ini. Pemilihan *key informan* ini bukan sahaja disebabkan oleh usia individu tersebut tetapi juga pengetahuan dan kearifan mereka. Selain daripada itu, mereka juga aktif dalam membuat persembahan semasa majlis-majlis keramaian seperti majlis perkahwinan, mongukas serta semasa sambutan Kaamatan. Selain daripada itu, kampung Togudon juga adalah salah sebuah kampung Kimaragang yang berusaha mendirikan sebuah rumah tradisional Kimaragang yang berfungsi sebagai rumah warisan dan kebudayaan etnik Kimaragang kelak.

Selain kampung Togudon, kampung Tingkalanon juga adalah sebuah kampung yang aktif menganjurkan Pesta Kaamatan peringkat kampung. Penganjuran Pesta Kaamatan ini adalah digerakkan oleh kumpulan kebudayaan ini yang mempromosi tarian Pinakang, Momiluk, Monongkopirimg dan Mongilag. Menurut Ketua Kampung Tingkalanon, iaitu Encik Pangagin Bados, Kampung Tingkalanon adalah perkampungan asal etnik Kimaragang kawasan tanah rata sejak pendudukan British lagi. Kini, kampung Tingkalanon mempunyai penduduk seramai 750 orang.

Kampung seterusnya ialah Kampung Tinogu. Pemilihan kampung ini adalah disebabkan wujudnya kumpulan pemain gong tradisional yang aktif dan popular di

sekitar kawasan Kota Marudu. Kumpulan ini di bawah pimpinan En. Linjanan @ Jaiba Bin Jumayan [4] (informan) yang sudah mula bergiat aktif sejak awal tahun 2000. Kemahiran En. Linjanan dalam bidang muzik tradisional terbukti dengan penguasaan beliau terhadap beberapa jenis *titikan*[5] etnik Kimaragang yang diwarisi secara turun-temurun. Selain daripada itu, penguasaan beliau terhadap teknik titikan kulintangan ini telah beliau kembangkan dengan penghasilan beberapa *titikan* dan *rampakan* sendiri yang menjadi identiti dalam persembahannya.

Kampung Liabas juga menjadi pilihan pengkaji kerana, terdapat seorang pelatih *bobolian* dan bekas peneraju Persatuan Kimaragang Berastu, iaitu En. Jailon Anding [6] (informan). Sehingga tahun 2016, hanya Kampung Liabas sahaja yang mempunyai seorang *bobolian bolungkitas* [7] dan masih aktif ketika itu. Namun, *bobolian bolungkitas* terakhir ini telah mendidik bebrapa *bobolian* muda sebelum kematiannya. Antaranya ialah *bobolian* pelatih yang terdapat di kampung Liabas itu sendiri. Kewujudan *bobolian* pelatih ini sedikit sebanyak membantu penduduk Kampung Liabas, yang masih terdapat 10% daripada mereka yang mengamalkan kepercayaan tradisional.

Selain Kampung Liabas, sebuah lagi kampung yang masih mempunyai *bobolian* ialah Kampung Nolotan. Kampung Nolotan merupakan sebuah lagi

---

[4] Linjanan @ Jaiba Bin Jumayan merupakan seorang pengiat seni yang mahir dalam bermain kulintangan, dan gong selain mahir dalam membuat dan menyelenggara gong dan kulintangan. Kemahiran beliau ini menjadikan beliau terkenal dalam kalangan etnik pengiat seni muzik tradisional etnik Kimaragang.

[5] *Titikan* juga disebut sebagai *Rampakan* adalah Lagu yang dimainkan semasa bermain kulintangan (Pangayan, 2014) **.**

[6] Jailon Bin Anding merupakan presiden pertama dan peneraju Persatuan Kimaragang Bersatu.

[7] Ketua bobolian atau peringkat tertinggi dalam kalangan bobolian yang sudah menguasai semua jenis *rineet* (*rinait*) dan boleh mengendalikan semua jenis upacara ritual etnik Kimaragang.

perkampungan etnik Kimaragang yang masih mempunyai seorang *bobolian* yang aktif dalam mengendalikan upacara-upacara tertentu. Sehingga kini, *bobolian* yang terdapat di kampung Nolotan ialah *bobolian senior* terakhir di kawasan Tandek. *Bobolian senior* bukan sahaja menguasai hampir keseluruhan bacaan *rineet*[8], malah mempunyai pengalaman dan pengetauhan yang luas dalam bidang keagamaan. Pengetauhan seumpama ini berguna bagi membantu pengkaji memahami prinsip jati diri yang mencorakkan persembahan tarian pinakang. Oleh itu, pengkaji memilih kampung Nolotan sebagai kawasan kajian yang terakhir di kawasan Kota Marudu.

Keenam-enam kampung ini dipilih adalah dipengaruhi oleh kedudukan informan utama pada setiap kampung. Kearifan dan kepakaran setiap informan dalam kebudayaan mereka seperti sejarah dan asal usul, kesenian, keagamaan adalah sangat membantu bagi melancarkan proses kerja lapangan dijalankan. Kesemua perkara ini menjadi tunjang dan mewarnai persembahan tarian pinakang yang menarik ditonton pada masa kini. Setakat ini, kebanyakan informan utama begitu membantu dalam mengumpulkan maklumat berkaitan dengan tarian tradisional etnik Kimaragang.

1.7.2 Daerah Pitas

Kawasan kajian kedua ialah Daerah Pitas. Dengan keluasan 141 935 km persegi, Daerah Pitas mempunyai taburan penduduk yang majoritinya ialah orang Dusun, diikuti dengan Bajau, Cina dan etnik lain. Terdapat dua buah kampung yang pengkaji pilih sebagai kawasan kajian utama di kawasan Daerah Pitas, iaitu, Kampung Salimpodon Darat dan Kampung Korumoko. Pemilihan ini adalah disebabkan oleh terdapatnya Pusat Pembuatan Pakaian Tradisional Kimaragang. Rajah 1.2

---

[8] Puisi tradisional yang dihafal oleh golongan *bobolian* atau *bolungkitas*, dikenali juga sebagai *rinait* oleh etnik peribumi sabah yang lain.

menunjukkan lokasi Kampung Salimpodon Darat yang termasuk di dalam kawasan Daerah Pitas.

Pusat Pembuatan Pakaian Tradisional Kimaragang ini telah menubuhkan satu kumpulan kebudayaan mereka yang dikenali sebagai Kumpulan Kebudayaan Kimaragang. Kumpulan ini mengumpulkan belia-belia Kimaragang dan melatih mereka dalam menarikan tarian Pinakang, Momiluk, Monongkopirimg dan Mongilag. Penari-penari dan pemuzik yang dalam persatuan ini telah dilatih dan dibimbing oleh Puan Julia (57) dan Encik Sapaun (51), dalam memantapkan lagi persembahan mereka. Kumpulan ini biasanya akan membuat persembahan bagi mewakili etnik Kimaragang di Daerah Pitas.

1.8 Etnik Kimaragang: Satu Pengenalan

Berdasarkan kepada Rotheram & S. Phinney (1987), pertama kali perkataan etnik didefinisikan oleh Shibutani dan Kwan pada tahun 1965 dengan menafsirkan etnik ialah sekelompok manusia yang menganggap diri mereka sama dan berasal daripada satu keturunan. Manakala Scupin (2003 & 2001) pula, telah menjelaskan makna etnik ini dengan lebih jelas, iaitu merujuk kepada sekumpulan manusia atau masyarakat yang percaya bahawa mereka berkongsi biologi, sejarah, budaya atau keturunan yang sama (Scupin and R. Decorse 2001, 2003). Berdasarkan kepada penjelasan makna dan definisi ini pengkaji telah memilih untuk menggunakan istilah etnik bagi mengelompokkan masyarakat Kimaragang yang menjadi subjek kajian pengkaji.

Etnik Kimaragang merupakan salah satu etnik peribumi Sabah yang banyak mendiami kawasan Kota Marudu dan minoriti di Daerah Pitas (V. B. Pangayan, 2014; Pugh-Kitingan, 2016; R. Kroeger, 1993). Melihat kepada bentuk muka bumi kedua-

dua daerah penempatan etnik ini, memberi gambaran jelas bahawa sumber ekonomi utama etnik Kimaragang adalah bercucuk tanam dan berpadi huma (Low Kok On & Pugh-Kitingan, 2015), serta bersawah. Jesteru itu, perayaan utama yang disambut oleh etnik Kimaragang ialah pesta *Moginakan* yang juga disebut oleh etnik Kadazan Dusun yang lain sebagai Pesta Kaamatan yang dirayakan pada bulan Mei hingga Jun setiap tahun. Seperti Pesta Kaamatan yang dirayakan oleh etnik Kadazan Dusun. Rondikum Yangang[9](79) menjelaskan bahawa pesta *moginakan* juga adalah perayaan kemuncak selepas menuai padi huma mahupun padi sawah sebagai tanda kesyukuran kepada *bambarayon* kerana memberi hasil tuaian yang banyak.

Melalui sambutan perayaan *Moginakan* juga secara tidak langsung memberi gambaran jelas bahawa etnik Kimaragang juga mempunyai sistem kepercayaan dan agama tradisional mereka sendiri (Low Kok On & Pugh-Kitingan, 2015). Agama dan kepercayaan mereka ini telah membentuk sistem adat dan pantang larang yang menjadi pagar pembatas dan panduan yang membentuk jati diri etnik Kimaragang itu sendiri. Perkara ini menjadikan etnik Kimaragang kaya dengan warisan adat dan budaya yang masih kurang diberi perhatian secara khusus oleh kebanyakan pengkaji etnik peribumi Sabah, khususnya pengkaji tarian tradisional.

1.9 Limitasi Kajian

Kekangan yang dihadapi oleh pengkaji adalah keluasan kawasan yang terlalu luas untuk diterokai pada setiap sudut. Daripada sejumlah 134 buah kampung di sekitar Daerah Kota Marudu dan 194 buah kampung di Daerah Pitas, pengkaji telah mengehadkan kepada sejumlah enam buah kampung di Daerah Kota Marudu dan dua

---

[9] Rondikum Binti Yangang (79 Tahun), Bobolian (terakhir), Kg. Nolotan, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada 6 Jun 2017.

buah buah kampung di Daerah Pitas sebagai lokasi kajian. Pemilihan ini adalah atas saranan daripada pegawai daerah dan ketua-ketua kampung. Hal ini bertujuan bagi memudahkan pengkaji untuk mengakses ke kawasan yang sesuai dengan objektif penyelidikan ini.

Dalam membuat sebuah kajian ke atas tarian, terdapat banyak perkara yang sebenarnya boleh dikaji, kerana tarian tradisional mempunyai kaitan yang rapat dengan sosiobudaya sesuatu etnik. Antaranya seseorang pengkaji boleh mendalami aspek sejarah dan asal usulnya (Sukirman, 2012), kesan terapi dalam pergerakan dan koreografinya (Tang, 2012), kostum yang digunakan semasa persembahan (Pangayan, 2014), kesan pertembungan budaya dalam persembahan tarian (Aboo Backer, 2002) dan banyak lagi aspek lain. Dalam kajian ini, pengkaji mengehadkan fokus kajian dengan hanya meneliti makna pergerakan dan falsafah etnik Kimargang yang terkandung didalam tarian tradisional mereka.

1.10 Kepentingan Kajian

Kajian ini penting untuk mendalami ragam gerak dan koreografi tarian tradisional etnik Kimaragang, yang mencerminkan falsafah dan makna hidup etnik ini. Selain daripada itu, fungsi setiap tarian dan perlambangan kepada kostum yang dipakai oleh penari turut penting untuk diketahui peminat tarian tradisional etnik Kimaragang. Dewasa ini, keaslian ragam gerak, koreografi, kostum penari dan fungsi sebenar tarian tradisional sudah tidak diambil kira sebagai perkara penting dalam persembahan sesebuah tarian yang dikomersialkan. Oleh itu, kajian ini sebagai satu langkah bagi memberi kesedaran kepada generasi muda etnik Kimaragang terhadap kepentingan menjaga dan mengekalkan bentuk persembahan tarian tradisional etnik Kimaragang yang sebenar.

Hasil kajian ini juga akan membantu etnik Kimaragang dalam memelihara dan memulihara budaya mereka daripada terus terhakis dibawa arus pemodenan pada masa ini. Usaha sebegini akan mengabadikan aspek-aspek penting seperti gerakan, koreografi dan kostum penari dalam persembahan sebenar tarian tradisional etnik Kimaragang. Hasil kajian ini boleh dijadikan sebagai sumber rujukan bukan sahaja kepada etnik Kimaragang masa ini, bahkan kepada pengiat seni tari dan pengkaji-pengkaji tarian etnik peribumi Sabah yang lain semasa khususnya di sektor pengajian tinggi.

Kesimpulannya, kajian ini penting bukan sahaja sebagai rujukan oleh generasi akan datang tetapi, sebagai satu garis panduan kepada kekeliruan ke atas ragam gerak tarian tradisional etnik Kimaragang yang semakin dilupakan pada masa ini. Keistimewaan dan keunikan yang terselit di dalam tarian tradisional etnik Kimaragang bukan sahaja dapat dibangunkan semula, tetapi boleh ditatap dan dihayati oleh masyarakat khususnya generasi muda etnik Kimaragang.

1.11 Rangka Bab

Seluruh tesis ini mengandungi enam Bab. Isi kandungan setiap Bab dalam tesis ini adalah saling berkait antara satu dengan yang lain. Dimulakan dengan Bab satu yang membincangkan latar belakang kajian, penyataan masalah, objektif kajian, kaedah analisis data yang bakal digunakan oleh pengkaji, lokasi kajian yang akan pengkaji lawati, serta pengenalan ringkas berkaitan dengan etnik Kimaragang dan tarian tradisional etnik Kimaragang, limitasi kajian dan kepentingan kajian ini.

Bab 2 mengandungi sorotan literatur dan metodologi kajian yang pengkaji gunakan dalam sepanjang kajian ini. Sorotan terhadap perkembangan kajian tarian tradisional di Malaysia secara umum dibuat terlebih dahulu, diikuti dengan

perkembangan kajian tarian tradisional etnik pribumi Sabah. Daripada sorotan kajian tarian tradisional etnik peribumi Sabah, pengkaji menfokuskan lagi skop perbincangan kepada tarian tradisional etnik Kimaragang, yang menjadi topik utama dalam kajian ini. Seterusnya, pengkaji juga membincangkan secara terperinci teori, metodologi dan kaedah pengumpulan data yang akan pengkaji gunakan dalam sepanjang kajian ini dijalankan.

Dalam Bab 3, sejarah penciptaan, asal usul dan peranan tarian Pinakang dalam sosiobudaya etnik Kimaragang diberikan tumpuan. Perbincangan tarian Pinakang ini akan lebih diperincikan dengan meneliti konsep persembahan, ragam gerak serta koreografi tarian Pinakang. Melalui sub topik ini juga akan dikupas satu persatu berkaitan dengan setiap pecahan ragam gerak, pola lantai serta koreografi tarian Pinakang. Dalam bab ini juga akan menyentuh kostum yang digunakan dalam persembahan tarian Pinakang serta alat muzik yang mengiringi persembahannya. Aspek ini perlu disentuh kerana ia merupakan salah satu daripada aspek penting dalam sebuah persembahan tarian tradisional. Pendek kata, dalam bab 3 ini akan mengupas secara menyeluruh berkaitan dengan tarian Pinakang berdasarkan data yang dikutip daripada lapangan.

Melalui Bab 4 pula, pengkaji akan membincangkan berkaitan dengan makna disebalik persembahan tarian Pinakang etnik Kimaragang. Perbincangan dan analisis yang pengkaji jalankan akan mengupas tarian Pinakang dengan membahagikan perbincangan kepada beberapa bahagian. Perkara ini bagi memudahkan perbincangan dijalankan dengan lebih jelas dan terperinci. Perbincangan dimulakan dengan mengupas makna disebalik ragam gerak tarian Pinakang dengan membahagikan ragam gerak kepada ragam gerak lelaki dan wanita. Seterusnya perbincangan diteruskan dengan melihat kepada koreografi tradisional tarian Pinakang iaitu koreografi

liwotungon dan *botungalan* atau *mitigom*. Dan terakhir sekali ialah mengupas makna pemakaian kostum dan aksesori yang digunakan semasa persembahan tarian Pinakang dipersembahkan

Perbincangan dalam Bab 5 pula kupasan berkaitan dengan falsafah etnik Kimaragang yang terkandung di dalam persembahan tarian Pinakang. Perbincangan dimulakan dengan mengupas falsafah dalam kedua-dua jenis ragam gerak tarian Pinakang iaitu ragam gerak lelaki dan ragam gerak wanita. Kemudian dilihat secara keseluruhan persembahan melalui koreografi yang terbahagi kepada dua jenis iaitu koreografi moden dan tradisional. Falsafah dalam pemakain kostum dan aksesori juga tidak diabaikan dan akan dibincangkan secara terperinci berdasarkan kepada pemakaian kostum dan aksesori penari lelaki dan juga wanita semasa menarikan tarian Pinakang. Melalui pemerhatian secara menyeluruh dan terperinci membantu pengkaji memahami dengan lebih mendalam berkaitan dengan penyelidikan yang dijalankan.

Bab yang terakhir iaitu Bab 6 merupakan penutup kepada kajian ini. Melalui bab ini, pengkaji akan membuat rumusan keseluruhan mengenai kajian makna dan falsafah yang terkandung di dalam tarian tradisional etnik Kimaragang iaitu tarian Pinakang. Selain daripada itu, bab ini juga merupakan bab yang menyatakan skop lain tarian tradisional etnik Kimaragang yang tidak disentuh oleh pengkaji secara terperinci. Perkara ini adalah disebabkan oleh limitasi kajian yang membataskan kajian pengkaji kerana akan menganggu fokus dan objektif kajian. Walau bagaimanapun, skop yang disebutkan dalam Bab 6 ini merupakan cadangan kajian akan datang kepada pengkaji lain yang ingin mendalami tarian tradisional etnik Kimaragang khususnya.

BAB 2

SOROTAN LITERATUR DAN METODOLOGI

2.1 Pengenalan

Bab ini merupakan proses sorotan literatur akan dimulakan dengan penerangan pengkaji lain terhadap beberapa istilah dan konsep penting yang berkait dengan kajian ini. Tindakan ini dilakukan bagi memudahkan pemahaman ke atas kajian yang dijalankan. Seterusnya, kajian yang telah dijalankan oleh pengkaji lain atas tarian tradisional di Malaysia secara menyeluruh akan dibincang. Skop tinjauan seterusnya difokuskan terhadap kajian tarian tradisional etnik peribumi Sabah dengan tumpuan perbincangan terhadap tarian tradisional Kadazan Dusun. Hal ini disebabkan fokus seterusnya kajian ini adalah lebih tertumpu kepada tarian tradisional etnik Kimaragang yang merupakan salah satu etnik yang bernaung di bawah rumpun Kadazan Dusun (Pugh-Kitingan, 2016). Setelah mengamati secara menyeluruh terhadap kajian-kajian lepas berkaitan dengan tarian tradisional, perbincangan diperincikan lagi dengan melihat kepada hubung kait di antara tarian tradisional dengan falsafah, makna serta fungsi melalui tiga teori estetik iaitu *choreology aesteatic theory, philosophical aesteatic theory* dan *sociological aesteatic theory*. Bahagian terakhir dalam bab ini akan membincangkan secara jelas berkaitan dengan cara menganalisis dengan menggunakan ketiga-tiga teori iaitu, *choreology aesteatic theory, philosophical aesteatic theory* dan *sociological aesteatic theory* yang akan diperjelaskan secara terperinci satu persatu.

2.2 Perkembangan Kajian Tarian Tradisional di Malaysia

Kajian berkait dengan tarian tradisional di Malaysia sudah mula diterbitkan sejak tahun 1975 iaitu ditulis oleh Haji Ahmad (1975) yang berjudul Tarian-tarian Malaysia. Diikuti dengan Kementerian Belia dan Sukan Malaysia (KKBS) yang aktif menerbitkan buku-buku tarian-tarian tradisional Melayu antaranya tarian Kuda Kepang pada tahun 1979, tarian-tarian Malaysia terbitan tahun 1981, tarian Saba pada tahun 1983, tarian Pulai pada tahun1983, Hamdolok pada tahun 1984, tarian-tarian tradisional negeri Sabah pada tahun 1984. Kemudian muncul pula pengkaji-pengkaji bebas yang menulis dan mendokumentasikan tarian-tarian tradisional di Malaysia seperti Asmad yang menulis buku Sri Bunga Rampai pada tahun 1990, dan Mohd. Anis Mohd.Nor yang menulis berkaitan dengan Tarian Zapin pada tahun 1990. Hasil-hasil penerbitan buku-buku seumpama ini membuktikan telah wujud pengkaji-pengkaji tarian tradisional pada ketika itu, yang terdiri daripada penggiat-penggiat seni tari, golongan koreografer dan penari.

Perkembangan kajian terhadap tarian di Malaysia berkembang dalam tiga peringkat, peringkat pertama ialah peringkat dokumentasi, peringkat kedua ialah pengkelasan dan peringkat ketiga ialah analisis saintifik dan akademik. Perkara ini jelas dengan terbitnya buku-buka poket yang mencatatkan dokumentasi tarian-tarian tradisional secara ringkas seperti yang diterbitkan oleh Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan, Malaysia (1975). Kemudian pengkelasan terhadap jenis-jenis tarian tradisional oleh Mohd. Ghouse Nasuruddin (1994), dan seterusnya pendokumentasian secara sistematik berdasarkan kaedah etnokoreologi oleh Mohd. Anis Md. Nor (1990). Kini, telah lahir ramai pengkaji-pengkaji tarian tradsional di Malaysia yang bukan sahaja memandang tarian tradisional dari sudut persembahan tetapi juga mengaitkan tarian tradisional dengan pengurusan dalam persembahannya seperti yang ditulis oleh

Hardy berkaitan dengan pengurusan Mak Yong, Kelantan pada tahun 2004, dalam konteks ritual seperti yang tulis oleh Sri Ningsih dalam kajian tarian Sumazau, etnik Kadazan pada tahun 2012 dan Musnin Misdih yang melihat unsur ritual dalam persembahan tarian Barasik, etnik Bisaya pada tahun 2017. Selain daripada itu, Tang Sook Kuan pula menulis kesan terapi keatas penari tarian Sumayau, etnik Lotud pada tahun 2012, serta konsep persembahan dan rekaan kostum tarian Pinakang, etnik Kimaragang yang ditulis oleh Victor pada tahun 2014.

2.2.1 Peringkat Pertama: Dokumentasi

Pada peringkat pertama, dokumentasi secara umum dijalankan atas sejarah penciptaan tarian, asal usul tarian, ragam gerak atau bunga tari, serta alat muzik yang mengiringi persembahan tarian. Perkara ini jelas kita lihat dalam buku yang diterbitkan pada tahun 1975 hingga tahun 1990 oleh Kementrian Kebudayaan, Belia dan Sukan Malaysia (KKBS) melalui penerbitan buku Tarian Kuda Kepang pada tahun 1979, Tarian-tarian Malaysia terbitan tahun 1981, Tarian Saba pada tahun 1983, Tarian Pulai pada tahun1983, Hamdolok pada tahun 1984, dan Tarian-tarian Tradisional Negeri Sabah pada tahun 1984. Selain daripada itu,terdapat juga pengkaji bebas yang menjalankan kajian keatas tarian tradisional pada ketika itu seperti Asmad dan Mohd. Anis Md. Nor pada tahun 1993.

Aspek sejarah penciptaan dan fungsi tarian yang dipersembahkan adalah aspek pertama yang dilihat oleh kebanyakan pengkaji dengan dengan memberi penjelasan secara umum. Perkara ini cukup jelas dalam tulisan Haji Ahmad (1975) dalam bukunya yang bertajuk Tarian-tarian Malaysia, serta beberapa buku terbitan KKBS pada tahun 1983 seperti buku Tarian Hamdalok, Tarian Pulai serta buku tulisan Abbas dan Shaong (1984) yang bertajuk Tarian Tradisional Negeri Sabah. Perkara ini

menunjukkan bahawa dalam peringkat mendokumentasi tarian tradisional di Malaysia, hubung kait antara tarian tradisional dengan sosiobudaya masyarakat sudah dilihat. Namun, perkara ini tidak diberi perhatian dan penekanan kerana fokus utama pada peringkat ini adalah mengkaji tarian dan ragam gerak sahaja.

Semasa peringkat dokumentasi ini juga, aspek ragam gerak atau bunga tari diungkapkan penulis melalui penulisan secara diskriptif seperti yang dilakukan oleh Abbas dan Shong (1984) dalam kajian tarian tradisional Sabah. Setiap ragam gerak dan bunga tari yang ditarikan oleh penari akan dijelaskan satu persatu dalam bentuk ayat dengan sokongan sedikit gambar. Aspek ragam gerak dan bunga tari ini merupakan aspek yang paling penting dan banyak dibincangkan di peringkat ini. Kaedah seperti ini banyak diggunakan oleh pengkaji-pengkaji tari barat seperti Kurath (1960) melalui buku *Panorama of Dance*, Sachs (1963) melalui buku *World History of the Dance*, serta Hurok (1953) dalam bukunya yang berjudul *A Memoir of The Dance World*. Penerangan secara terperinci bagi menunjukkan pergerakan setiap anggota badan penari menjadi medium utama dalam menerangkan satu- persatu ragam gerak dan bunga tari.

Aspek lain yang turut diberi perhatian dalam peringkat dokumentasi ini adalah alat muzik yang mengiringi persembahan tarian tradisional. Aspek ini juga penting kerana, persembahan tarian tradisional diiringi oleh kumpulan muzik tradisional. Fenomena ini menunjukkan bahawa terdapat perkaitan yang rapat antara tarian tradisional yang dipersembahkan dengan muzik yang mengiringi. Perkara ini jelas kita lihat dalam buku Tarian-tarian Malaysia (1975) dan Asmad (1990), yang membincangkan alat muzik yang mengiringi setiap persembahan tarian tradisional. Walau bagaimanapun, perbincangan yang dijalankan keatas alat muzik tradisional yang mengiringi setiap persembahan tarian tradisional adalah ringkas dan berbentuk

pengenalan tanpa analisis yang membuktikan perkaitan secara saintifik pada peringkat ini.

Secara keseluruhannya, peringkat dokumentasi ini merupakan satu usaha merakam dan mencatat hasil pemerhatian keatas satu-satu fenomena bagi tujuan penyelidikan (Baharon et al., 2007) oleh Kementrian Kebudayaan, Belia dan Sukan (KKBS) serta beberapa penulis yang lain. Perkara ini jelas menunjukkan bahawa, proses mendokumentasi ini adalah satu langkah memelihara kesenian khususnya seni tari pada ketika itu. Dokumentasi seumpama ini penting sebagai satu langkah permulaan dan sebagai rujukan kepada pengkaji tarian tradisional dalam menjalankan kajian keatas tarian tradisional dengan lebih mendalam pada masa akan datang.

2.2.2 Peringkat Kedua: Pengkelasan

Pengkelasan merupakan satu proses mengkategorikan tarian-tarian tradisional berdasarkan ciri-ciri khas yang terdapat dalam persembahan tarian tradisional tertentu. Perkara ini jelas dilakukan oleh Mohd. Ghouse Nasuruddin (1994) dengan membahagikan tarian tradisional melayu kepada empat kategori iaitu drama tari, tarian istana, tarian rakyat, dan tarian melayu moden. Setiap tarian ini dibahagikan berdasarkan kepada konsep persembahan, fungsi dan juga muzik yang mengiringi persembahan. Pengkelasan ini telah menjadi ikutan bagi kebanyakan pengkaji tari pada masa kini.

Kategori pertama yang dinyatakan oleh Mohd. Ghouse Nasuruddin (1994) iaitu drama tari, yang merangkumkan persembahan Mak Yong, Menora, Mek Mulung, dan juga Jikey. Keempat-empat persembahan drama tari ini berkongsi ciri-ciri yang sama dalam persembahannya iaitu memgabungkan gerak tari, dialog, nyanyian, muzik dan juga cerita seperti yang dinyatakan oleh Pudentia (2010) dan Shafii (2004).

Konsep persembahan yang mempunyai jalan cerita, dialog dan nyanyian lagu yang disampaikan oleh watak dalam persembahan mewujudkan unsur drama dalam persembahan tarian. Oleh itu, Mak Yong, Menora, Mek Mulung, dan juga Jikey telah dikategorikan sebagai drama tari tradisional di Malaysia.

Kategori kedua ialah tarian istana yang merangkumkan tarian Asyik, Puteri, Cinta Wangsa, Inai, Suriga, Ragam dan Sasang sepert yang disebutkan oleh Mohd. Ghouse Nasuruddin (1994). Kesemua tujuh jenis tarian yang tergolong didalam tarian istana ini adalah tarian yang diprsembahkan didalam istana semasa zaman kegemilangan kesultanan Melayu seperti yang dilaporkan oleh FS-FY (2003). Walau bagaimanapun, Saearani dan Cahyono (2016) melaporkan bahawa tarian istana yang masih popular ditarikan pada masa kini ialah tarian Joget Gamelan dan tarian Asyik kerana kedua-dua tarian ini telah dijadikan satu tarian yang wajib di pelajari di istana dan mempunyai penarinya yang tersendiri sejak kesultanan melayu patani dan kini dijadikan sebagai salah satu bahagian penting dalam kokurikulum di sesetengah IPTA. Perkara ini kerana, kedua-dua tarian ini mempunyai ragam gerak yang sistematik dan konsep persembahannya yang telah dibentuk mengikut adat budaya dalam istana yang menjadikan tarian ini begitu tertib dan indah.

Seterusnya adalah tarian rakyat yang telah dikatogerikan sebagai kategori ketiga oleh Mohd. Ghouse Nasuruddin (1994). Kategori ini pula dipecahkan lagi kepada tiga kategori kecil yang disebut sebagai tarian sajian, tarian yang berkaitan dengan kumpulan genderang Islam, dan juga tarian sosial. Tarian sajian didefinisikan sebagai tarian upacara yang membuat pemujaan serta berunsurkan kepercayaan animisme yang banyak terdapat di Sabah iaitu tarian Sumazau Kadazan Penampang yang dilaporkan oleh Hussin (2005, 2006) dan Low Kok On & Sukirman (2013). Tarian yang berkaitan dengan kumpulan genderang Islam pula lebih kepada bentuk

memuji Allah dan Nabi Muhammad S.A.W contohnya, tarian Hadrah, Dabus, dan rodat seperti yang dilaporkan oleh Abdul Rahman (2016), Daud (2016), serta Nyia Abdullah, Abu Bakar, & Mohd Annuar (2013). Manakala tarian sosial pula adalah tarian yang boleh ditarikan sepanjang masa dalam pesta keramaian mahupun majlis-majlis kegembiraan seperti tarian Zapin, Canggung, Inang dan Ronggeng, seperti yang dilaporkan oleh Mohd. Anis Md. Nor (1993).

Kategori ketiga yang disebutkan oleh Mohd. Ghouse Nasuruddin (1994) ialah tarian melayu moden. Kategori ini adalah menghimpunkan tarian-tarian yang diciptakan bagi memenuhi keperluan gaya hidup moden dengan iringan muzik moden. Antara tarian yang tergolong dalam kategori ini adalah tarian Joget, Inang, Masri dan juga Asli. Kesemua tarian ini dipersembahkan dalam majlis-majlis keramaian masyarakat melayu seperti majlis perkahwinan, pesta-pesta keramaian dan karnival kebudayaan. Konsep persembahan kempat-empat tarian ini lebih ringkas dan penarinya adalah terdiri daripada dalam kalangan penonton satu-satu majlis seperti tarian joget.

2.2.3 Peringkat Ketiga: Analisis Saintifik dan Akademik

Kaedah analisis secara saintifik dan berbentuk akademik telah dipolopori oleh Mohd. Anis Md. Nor dalam kajian Tarian Randai pada tahun 1986. Menerusi kajian ini, Mohd. Anis telah menganalisis pergerakan tarian Randai bagi dinotasikan menggunakan kaedah Notasi Laban. Kajian saintifik dan akademik dalam bidang tari yang dijalankan oleh Mohd. Anis berkembang lagi dengan penghasilan satu lagi kajian tarian Zapin Johor pada tahun 1990. Kali ini, metod yang digunakan oleh Mohd.Anis terhadap kajian tarian Zapin Johor adalah berbentuk etnokorologi dengan mengambil

kira latar belakang budaya dan falsafah masyarakat Melayu yang diekspresikan melalui gerakan, kostum dan lagu dalam tarian Zapin.

Pada masa kini, ramai pengkaji tari yang telah berjaya menjalankan kajian mereka ke atas tarian tradisional seperti Hamid Chan (2011) dengan kajian tarian Kuda Pasu, Musnin Misdih (2011) dengan tarian Liliput dan tarian Barasik (2017), Indra Utama (2012) dengan tarian Minangkabau, Sukirman (2012) dengan tarian Sumazau, Sazau Papar dan Sazau Paina, Tang Sook Kuan (2012) dengan tarian Sumayau, Hafzan Hamza (2014) dengan kajian tarian Igal-igal, Victor Pangayan (2014) dengan tarian Pinakang, dan Amsalib Pisali (2017) dengan tarian Penangsang. Kesemua pengkaji ini menjalankkan kajian dengan menggunakan tarian tradisional sebagai medium utama bagi melihat latar belakang budaya satu-satu etnik dan menonjolkan keunikan tarian ini daripada pelbagai sudut secara saintifik dalam bentuk penulisan akademik.

.

2.3 Perkembangan Kajian Tarian Tradisional Etnik Peribumi Sabah

Kajian keatas tarian tradisional etnik peribumi Sabah sudah bermula sejak tahun 1984 sehingga kini. Pada peringkat awal, kajian keatas tarian etnik peribumi sabah hanyalah berbentuk dokumentasi ringkas berkaitan dengan sejarah penciptaan dan juga asal usul tarian tersebut seperti yang telah dijalankan oleh Ismail Abbas dan Charles Shaong (1984), dan Asmad (1990). Kaedah kajian bagi memperolehi data pada peringkat ini adalah dengan kaedah temubual dan pemerhatian secara terus. Kaedah seumpama ini banyak digunapakai dalam membuat kajian etnografi iaitu dengan membuat pemerhatian dan temubual terhadap informan (Mason, 2002; Muthiah, 2008). Pada peringkat ini, kajian ditulis secara umum dan kurang terperinci khususnya perkaitan tarian itu sendiri dengan upacara dan bagaimana ia di laksanakan.

Justeru, kajian tarian tradisional etnik peribumi Sabah telah mendapat perhatian pengkaji-pengkaji luar seperti Mohd Anis Md Nor (1990), Hanafi Hussin (2006), Tang (2012) dan Sukirman (2012) dengan pendekatan yang lebih sistematik iaitu pendekatan *dance ethnology* atau *ethnochoreology*.

Melalui pendekatan ini, pengkaji dapat melihat dan menjelaskan dengan lebih terperinci berkaitan dengan perkaitan di antara tarian tradisional dan ritual. Perkara ini jelas dengan hasil kajian Hanafi (2006); yang melihat perkaitan di antara tarian sumazau etnik Kadazan Daerah Penampang dengan upacara *monogit*, Pugh-Kitingan (2009); melihat upacara *mamahui pogun* etnik Lotud Tuaran dengan mentafsir simbolik perhubungan di antara alam nyata dan alam roh melalui perisian dalam acara mamahui pogun yang melibatkan permainan muzik dan persembahan tarian sumayau oleh *tantagas* yang mengendalikan upacara tersebuat, Masdih (2011); pula mengaitkan tarian Liliput, etnik Bisaya Daerah Beaufort dengan upacara pengubatan oleh *babalian*, dan Sukirman (2012); melihat ragam gerak tarian sumazau kadazan Penampang, Papar dan Mambakut adalah berasal daripada gerakan *bobohizan* yang sedang mengendalikan upacara atau dalam proses menurun[10]. Kesemua pengkaji di atas berjaya menberi penjelasan dan analisis yang lebih jelas, dan mudah difahami. Ini membuktikan pendekatan *dance ethnology* atau *ethnochoreology* begitu berkesan dengan baik dalam kajian ini.

Selain daripada melihat kaitan di antara tarian tradisional etnik peribumi Sabah dan upacara ritual, teknik tari dan koreografi tradisional juga boleh diketengah dengan mengubah suai pendekatan kajian. Pengubahsuaian kaedah ini adalah dengan menambah teori dan pengamatan teknik seperti teknik Martha Graham, Doris

---

[10] Bobolian dalam keadaan separa sedar kerana sedang berhubung dengan *lumaag* ().

Humphrey, Merce Cunningham, Jose Limon dan Erik Howkin mampu menonjolkan aspek-aspek lain seperti ragam gerak, teknik tari, dan koreografi. Kaedah ini telah berjaya digunakan dan diketengahkan oleh Xinhuai (2007) yang melihat koreografi dan teknik tari bagi tarian tradisional etnik Murut Daerah Tenom iaitu tarian Magunatip dan Magalang yang digabungkan dengan teknik tarian moden. Begitu juga Chan (2011), yang melihat ragam gerak dan koreografi tarian kuda pasu etnik Bajau di Daerah Kota Belud sebagai satu *reinvency* daripada aktiviti harian yang menjadi identiti etnik Bajau dan ditarikan sehingga kini. Kajian dan pendekatan seumpama ini adalah sesuatu yang masih baharu dalam kalangan pengkaji tarian tradisional etnik peribumi Sabah.

Bermula dengan melihat kepada teknik tari, ragam gerak dan koreografi, satu lagi subjek menarik yang diketengahkan oleh Tang (2012) ialah dengan melihat kesan psikologi keatas penari-penari tarian sumayau etnik Lotud , Daerah Tuaran. Ini merupakan satu pembaharuan dari segi pendekatan kajian dan kaedah analisis ke atas tarian tradisional etnik peribumi Sabah. Berbeza dengan kajian-kajian sebelumnya, Pendekatan yang digunakan oleh Tang (2012) menggunakan kaedah *grounded theory* dan *Laban Movement Analysis* dalam penyelidikannya yang digabungkan dengan kaedah *dance ethnology*. Sehingga kini, kajian seumpama ini jarang diketengahkan dalam kalangan pengkaji-pengkaji tari etnik peribumi Sabah bagi mengkaji tarian tradisional etnik lain.

Jika diteliti, masih banyak lagi aspek-aspek lain yang masih tidak diberi perhatian oleh pengkaji-pengkaji tarian tradisional etnik peribumi Sabah. Setakat ini, topik yang popular menjadi perhatian dalam mengkaji tarian tradisional etnik peribumi Sabah ialah sejarah dan asal-usul (Abbas & Shaong, 1984; Asmad, 1990), perkaitan tarian tradisional dalam upacara ritual (Misdih, 2011, 2017; Nor & Hussin, 2011; Pisali,

et.al., 2017; Pugh-Kitingan, 2012; Pugh-Kitingan et.al., 2009), konteks persembahan dan kostum penari serta perkembangan tarian tradisional itu sendiri (Hamza, 2014a, 2014b; Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016; Pangayan et al., 2017; Sukirman, 2012). Sesetengah pengkaji melihat pada teknik tari, ragam gerak serta koreografi, ada juga yang mengetengahkan kesan psikologi keatas penari yang menarikan tarian tradisional tertentu (Chan, 2011; Tang, 2012; Xinhuai, 2007). Namun, dari segi falsafah dan makna, yang tersimpan di dalam tarian tradisional etnik peribumi Sabah, masih kurang diperhatikan. Oleh itu, pengkaji memilih tarian Pinakang etnik Kimaragang di pantai barat utara negeri Sabah sebagai subjek kajian bagi melihat falsafah hidup etnik Kimaragang yang terpancar daripaada persembahan tarian Pinakang serta makna tarian Pinakang itu sendiri.

2.4 Kajian Tarian Tradisional Etnik Kimaragang

Tarian Tradisional etnik Kimaragang sudah mula dikaji mulai tahun 1984 dalam kompilasi pengenalan tarian-tarian tradisional Sabah oleh Ismail Abbas & Shaong (1984). Dalam tulisan Ismail Abbas & Shaong (1984), mereka membincangkan tiga jenis tarian tradisional etnik Kimaragang, iaitu tarian Pinakang, tarian *Mongigol* dan tarian Mangandak. Namun Affendi Sobry (2012) dan Pangayan (2014) telah menyangkal kenyataan Abbas dan Shaong (1984) dengan melaporkan bahawa terdapat empat jenis tarian tradisional etnik Kimaragang yang masih ditarikan sehingga kini. Dengan adanya persamaan dua daripada tiga pengkaji tarian tradisional etnik Kimaragang ini, maka boleh diandaikan bahawa terdapat empat jenis tarian tradisional etnik Kimaragang yang masih wujud sehingga kini, iaitu tarian Pinakang, Momiluk, Mongilag dan Monongkopiring (Pangayan, 2014; Sobry, 2012)

Pada peringkat awal pengkajian tarian tradisional etnik Kimaragang, pengkaji cuba mengetengahkan perkaitan antara tarian tradisional etnik Kimaragang dengan upacara ritual yang diamalkan oleh etnik Kimaragang, iaitu upacara *mongukas* (Abbas & Shaong, 1984). Namun, perkaitan ini disangkal oleh Pangayan (2014), yang melaporkan bahawa tarian tradisional etnik Kimaragang adalah bertemakan hiburan dan tiada pengaruh sebarang unsur ritual dalam persembahannya. Dapatan kajian Pangayan (2014) telah disokong oleh Affendi Sobry (2012). Kedua-dua orang pengkaji ini melihat kepada konsep persembahan tarian Pinakang etnik Kimaragang. Didapati tarian Pinakang adalah sebuah tarian hiburan yang popular ditarikan dalam majlis-majlis keramaian dan tidak terdapat unsur-unsur ritual dalam persembahannya.

Selain daripada itu, konsep persembahan, ragam gerak, koreografi dan perubahan kostum yang menfokuskan kepada tarian Pinakang juga telah dikupas dan diteliti oleh Pangayan (2014). Terdahulu, kostum tradisional etnik Kimaragang dan perubahan pemakaian padanannya serta aksesori telah diketengahkan oleh Pangayan & Low (2013). Didapati, terdapat empat siri perubahan padanan pakaian serta pemakaian aksesori kostum tradisional etnik Kimaragang yang sering digunakan dalam persembahan tarian Pinakang dengan menfokuskan kepada *lapoi* dan *Sinudot* sejak zaman sistem *Bi'nattang* diamalkan, selepas kedatangan British, semasa penjajahan Jepun, dan selepas kemerdekan sehingga kini (Pangayan 2014; Pangayan and Low, 2013). Namun, setelah pengamatan dengan lebih mendalam dibuat maka didapati sebenarnya terdapat dua jenis kostum tradisional etnik Kimaragang yang sering digunapakai dalam mempersembahkan tarian Pinakang, iaitu *lapoi* dan *Kinaling* bagi kaum wanita dan *Sinudot* dan *Sinudaan* bagi kaum lelaki (Pangayan, et, al., 2016).

Pengamatan keatas tarian Pinakang difokuskan lagi dengan mengenal pasti konsep persembahan tarian Pinakang. Dalam persembahan tarian Pinakang, didapati konsep persembahannya terbahagi kepada dua jenis, iaitu konsep persembahan dalam majlis rasmi dan tidak rasmi (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016). Didapati, tarian Pinakang yang ditarikan secara rasmi dan tidak rasmi mengalami perbezaan dari segi bentuk koreografi, jumlah penari, ruang persembahan serta kehadiran tukang suruh yang berperanan sebagai pengendali acara dalam majlis tidak rasmi (Pangayan, 2014). Perubahan keatas keempat-empat aspek penting dalam persembahan ini iaitu koreografi, jumlah penari, ruang persembahan serta tukang suruh membuatkan kedua-dua konsep persembahan rasmi dan tidak rasmi ini kelihatan sangat berbeza. Persembahan rasmi mempunyai ruang persembahan khas, jumlah penari yang tetap, koreografi yang terancang dan kemas serta kehadiran penonton khas manakala, dalam konsep persembahan tidak rasmi pula mempunyai koreografi yang bebas bergantung kepada jumlah penari serta kehadiran tukang suruh yang menggamatkan suasana pangayan, et. al. 2016).

Dari segi ragam geraknya pula, tarian Pinakang mempunyai dua jenis ragam gerak iaitu *mongigol/ mangandak*, dan *mitalib* dan demikian juga dengan koreografinya yang terbahagi kepada dua bentuk iaitu *liwotungon*, dan *botunggalan* (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016; Pangayan et al., 2017). Berdasarkan dapatan kajian pengkaji terdahulu, secara asasnya, koreografi tarian pinakang hanya terdapat dua jenis iaitu *liwotungon* yang menampilkan seorang penari lelaki yang dikelilingi ramai penari wanita serta koreografi *botungalan*, yang menampilkan seorang penari wanita dan seorang penari lelaki (Pangayan, 2014). Bagi pecahan ragam gerak pula, dibahagikan kepada dua komponen utama iaitu ragam gerak lelaki yang terbahagi kepada tiga ragam gerak utama iaitu mongigol, sumirid dan mitalib serta ragam gerak

wanita yang juga terbahagi kepada tiga ragam gerak utama iaitu mangandak, sumirid dan mitalib (V. B. Pangayan, Shafii, et al., 2016). Secara kasarnya, tarian Pinakang telah dikupas dari segi teknikal dalam aspek persembahan sesebuah tarian tradisional. Perkara ini adalah satu langkah penelitian yang baik untuk membantu pengkaji-pengkaji akan datang.

Secara keseluruhan, daripada empat jenis tarian tradisional etnik Kimaragang hanya Tarian Pinakang yang telah mendapat perhatian dan sudah mula dikaji secara mendalam. Namun, dalam pengkajian tarian Pinakang ini yang telah dijalankan oleh Affendi Sobry (2012), Pangayan & Low (2013), Pangayan (2014), Pangayan, et al., (2016), Pangayan, et al., (2016), dan Pangayan et al., (2017), didapati kajian mereka hanya melihat kepada teknikal persembahan sahaja, iaitu konsep persembahan, koreografi tarian, ragam gerak dan kostum yang digunakan. Kesemua pengkaji yang menjadikan tarian Pinakang sebagai subjek penyelidikan mereka tidak memberikan tumpuan terhadap falsafah dan makna yang tersirat di sebalik persembahan tarian Pinakang.

Dalam kajian tarian Pinakang etnik Kimaragang kali ini, pengkaji akan melihat dengan lebih mendalam berkaitan dengan falsafah dan makna yang tersimpan dalam persembahan tarian Pinakang. Falsafah dan makna yang terkandung dalam persembahan tarian Pinakang adalah penting untuk diberi perhatian dan difahami kerana, melalui persembahan tarian tradisional satu-satu etnik itu, kita dapat melihat dengan jelas berkaitan dengan amalan, adat dan budaya warisan mereka. Oleh itu, melalui empat aspek persembahan tarian, iaitu konsep persembahan, koreografi, ragam gerak serta kostum dan aksesori pengkaji akan merungkai falsafah dan makna yang tersimpan didalam persembahan tarian Pinakang dengan menggunakan tiga jenis

teori iaitu *choreology aesthetic theory, philosophical aesthetic theory,* dan *sociological aesthetic theory*.

2.5 Makna dan Falsafah Dalam Tarian Tradisional

Melihat kepada persembahan tarian tradisional, secara tidak langsung kita dapat melihat beberapa aspek penting yang berangkai iaitu, gerak tari, tema tarian, koreografi, muzik, dan kostum (Raja Hamzah Yunus, 2000; Sachs, 1963). Dalam persembahan sebuah tarian tradisional kelima-lima aspek ini perlu diteliti dan dihayati bagi mentafsir makna, dan juga falsafah yang terkandung di dalam sesebuah tarian tradisional tersebut. Perkara ini disebabkan oleh peranan kelima-lima aspek ini yang mengekspresikan gambaran kehidupan sosial, budaya dan pemikiran sesebuah etnik tersebut (Daniel, 2005). Kaedah ini jelas digunakan oleh pengkaji-pengkaji tari Melayu antaranya, Darmawati (2015) dalam kajian tarian Luambeknya, Kalahan (2000) dalam tarian Jepin Kalimantannya, dan Mohd. Anis Md. Nor, (2000a) dalam kajian tarian Zapin Johor.

Dalam persembahan tarian tradisional satu-satu etnik, perkara pertama yang menjadi perhatian adalah aspek ragam gerak kerana, setiap tarian tradisional mempunyai ragam geraknya yang tersendiri. Perkara ini jelas kita lihat dalam kajian tarian Kuda Pasu, etnik Bajau (Chan, 2011), tarian Sumayau, etnik Lotud (Tang, 2012) dan tarian Barasik, etnik Bisaya (Misdih, 2017). Kesemua tarian ini mempunyai perbezaan yang ketara antara satu dengan yang lain dari segi ragam gerak. Tarian Sumazau Penampang, Sazau Papar dan Sazau Paina pula, walaupun ketiga-tiga ragam gerak tarian ini berasaskan pergerakan burung, namun perbezaan yang ketara dapat dilihat dari segi cara pelaksanaan dan tempoh gerakan (Sukirman, 2012). Fenomena ini jelas membuktikan bahawa, ragam gerak dalam tarian tradisional sangat penting

diperhatikan kerana mengandungi gambaran pemikiran, kepercayaan, dan budaya sesuatu etnik itu (Daniel, 2005).

Selain daripada itu, tarian tradisional juga dipersembahkan dengan tujuan dan fungsi tertentu yang mencorakkan tema dan jenis tarian tradisional tersebut (Sachs, 1963). Perkara ini kita dapat lihat dalam kajian analisis struktural pergerakan Kuda Pasu oleh Hamid Chan (2011), yang menerangkan bahawa tarian kuda pasu adalah sejenis tarian *reinven* daripada pergerakan penungang kuda yang menggambarkan kehidupan etnik Bajau yang dekat dengan aktiviti berkuda (Chan, 2011). Demikian juga dengan tarian Suamzau etnik Kadazan Penampang, Papar dan Mambakut yang berkait rapat dengan upacara ritual dan mengimitasi pergerakan bobolian yang sedang menurun (Low Kok On & Sukirman, 2013; Sukirman, 2012). Perkara ini jelas menunjukkan bahawa tarian tradisional mempunyai tema tersendiri dan tema ini juga boleh menentukan jenis tarian tersebut sama ada tarian tradisional tersebut adalah tarian upacara yang meniru gerakan bobolian atau ketua pengendali upacara atau tarian hiburan yang mengimitasi pergerakan haiwan atau aktiviti harian mereka.

Seterusnya adalah aspek koreografi atau susunan ragam gerak dan pola lantai dalam persembahan sesebuah tarian tradisional yang diamalkan turun temurun (Mohd. Ghouse Nasuruddin, 1994). Koreografi tradisional kebanyakannya adalah lebih mudah dan ringkas tetapi cukup memberi gambaran pemikiran dan falsafah sesuatu etnik tersebut (Md. Nor, 2001). Perkara ini jelas dibuktikan oleh Mohd. Anis Md. Nor (2000b), Raja Hamzah Yunus (2000), Kalahan (2000) dan beberapa lagi ahli sarjana yang melihat falsafah yang terkandung didalam sesebuah tarian tradisional. Bagi pengkaji etnokoreologi seperti Mohd. Anis Md. Nor (2001) mendapati bahawa koreografi tarian Zapin Johor terbentuk berdasarkan kepada pegangan agama dan budaya yang diamalkan oleh masyarakat Melayu di zaman silam. Berdasarkan kepada

kajian etnokoreologi keatas tarian Zapin Johor, didapati bahawa koreografi adalah elemen yang paling penting diperhatiakan dalam penyelidikan ini.

Aspek keempat adalah muzik yang mengiringi persembahan sesebuah tarian tradisional tersebut (Sachs, 1963). Seperti ragam gerak dan koreografi tradisional dalam persembahan tarian tradisional, muzik yang mengiringi persembahan tarian juga diwarisi secara turun-temurun dan mengandungi adat dan kepercayaan yang diamalkan oleh satu-satu etnik tertentu (Sulong, Saidon, et. al., 2013). Perkara ini jelas kita lihat dalam kajian tarian zapin Johor (Md. Nor, 2001; Md Nor, 2015; Umar, 2000), tarian Sumazau (Hussin, 2006), dan tarian Igal (Nor & Hussin, 2011). Kesemua pengkaji-pengkaji etnomuzikologi dan etnokoreologi bersetuju bahawa iringan muzik dalam persembahan tarian tradisioal adalah sebahagian daripada budaya satu-satu etnik tersebut dan bukan setakat pengiring persembahan semata-mata. Oleh itu, aspek muzik juga perlu diperhatikan dalam merungkai dan mengungkapkan falsafah dalam persembahan sesebuah tarian etnik tersebut.

Selain itu, aspek kostum dan tatarias juga tidak boleh diabaikan dan merupakan antara aspek penting yang perlu dilihat dalam persembahan tarian tradisional (Sachs, 1963). Selain gerak tari dan koreografi, kostum juga merupakan aspek penting dalam memberi gambaran secara visual kepada penonton terhadap latar belakang budaya dan sejarah sesebuah etnik melalui pemakaian kostum tradisional semasa membuat persembahan tarian tradisional (Md. Nor, 2001; Pangayan & Kok On, 2013; Pangayan, Low Kok On, et al., 2016). Melalui kostum dan aksesori yang dipakai oleh penari mempunyai fungsi dan perlambangan khas yang menggambarkan pemikiran mereka serta prinsip keagamaan dan adat kepercayaan mereka. Oleh itu, aspek kostum yang dipakai oleh penari juga akan diteliti dalam mengungkapkan falsafah yang terkandung di dalam persembahan tarian tradisional.

Tuntasnya, kelima-lima aspek yang telah disebutkan di atas iaitu, ragam gerak, tema tarian, koreografi, muzik serta kostum yang digunakan dalam persembahan sesebuah tarian tradisional adalah aspek yang perlu diperhatikan dan diteliti dalam menganalisis makna dan falsafah yang terkandung didalam sesebuah persembahan tarian tradisional. Hal ini demikian kerana, nilai tatasusila, adab dan budaya yang membentuk pemikiran satu-satu etnik itu tersulam indah dalam persembahan tarian tradisional melalui lima aspek penting ini (Md. Nor, 2001). Dengan itu, penyelidikan keatas tarian Pinakang melalui tiga teori seperti yang disebutkan membantu melihat dengan jelas berkaitan dengan makna dan falsafah yang terkandung dalam persembahan tarian Pinakang. Antara teori yang digunakan adalah *choreology aesthetic theory, philosophical aesthetic theory,* dan *sociological aesthetic theory* yang akan menjadi inti dalam penyelidikan ini.

2.6 Choreology Aesthetic Theory

Choreology aesthetic theory merupakan sebuah teori yang digunakan dalam meneliti dan menganalisis gerakan atau rangkaian gerak dari segi bentuk atau proses pergerakan berdasarkan kepada prinsip koreografi (Charles & Justin, 2014). Perkataan *choreology* ini sendiri di definisikan sebagai satu kaedah penelitian pergerakan khususnya pergerakan tarian secara teori dan juga pemerhatian praktikal (Mota, 2015). Teori ini sering digunakan oleh kebanyakan pengkaji tari dalam penelitian dan menganalisis gerakan tarian dan juga membuat dokumentasi ke atas gerakan tari. Hal ini kerana, teori *choreology aesthetic theory* ini melihat secara fokus keatas analisis pergerakan dengan menggunakan *laban notation sebagai* kaedah mentranskripsi gerak tari serta *Laban Movement Anylisis (LMA)* sebagai bahan pengukur dan juga analisis keatas gerakan tari yang dikaji.

Melalui kajian tarian Pinakang yang pengkaji jalankan, teori *choreology aesthetic theory* digunakan sebagai kaedah merakam dan menganalisis gerakan tarian Pinakang etnik Kimaragang. Notasi Laban yang berfungsi sebagai kaedah mendokumentasi ragam gerak kepada bentuk notasi digunakan bagi merakam dan mendokumentasikan ragam gerak tarian Pinakang. Manakala, *laban eight effort movement* pula digunakan dalam mengukur kualiti gerak tarian Pinakang. Setiap ragam gerak tarian Pinakang mempunyai *effort* yang berbeza (Pangayan, 2014). Oleh itu, pengunaan teori ini dalam kajian tarian tradisional amat penting dalam menjadikan kajian ini lebih lengkap dan mantap.

2.7 Philosophical Aesthetic Theory

Bagi memahami falsafah di sebalik persembahan tarian Pinakang, *philosophical aesthetic theory* adalah teori yang sesuai digunakan bagi mengupas dan melihat dengan lebih mendalam. Perkara ini kerana, *philosophical aesthetic theory* merupakan sebuah teori yang menghubungkait sebuah persembahan tarian dengan sejarah penciptaannya, musik yang mengiringi, kesan visual serta banyak lagi (Charles & Justin, 2014). Teori ini adalah berasaskan kepada prinsip Michel Fokine yang melihat koreografi tarian ballet sebagai sebuah tarian yang mencerminkan era dan komuniti berdasarkan kepada musik dan pergerakan (Nelson, 1984). Ini bermakna, sesebuah koreografi yang terhasil mempunyai simbiotik dengan masyarakat pada ketika itu. Perkara ini juga serupa dengan idea Isadora Duncan yang bertanggapan bahawa penciptaan sesebuah koreografi tari adalah sebuah interpretasi sosial yang menggambarkan sosio-politik, ekonomi, kepercayaan dan aspek budaya semasa yang sedang berlangsung dalam kalangan masyarakat (Daly, 1994). Secara ringkasnya, *philosophical aesthetic theory* adalah sebuah teori yang melihat simbolik di sebalik

persembahan tari dengan menghubung kaitkan penciptaan tarian tersebut dengan masyarakat sekeliling bagi memahami makna dan falsafah melalui aspek-aspek penyokong persembahan iaitu alat muzik, kostum, koreografi dan masyarakat semasa.

Philosophical aesthetic theory diaplikasikan dalam kajian tarian Pinakang adalah bertujuan bagi memahami falsafah yang terkandung didalam persembahan tarian Pinakang itu sendiri. Bagi memahami simbolik di sebalik persembahan tarian Pinakang etnik Kimaragang ini, beberapa aspek perlu diambil kira dan dianalisis seperti aspek sejarah penciptaan tarian, kostum, aksesori, koreografi dan ragam gerak. Aspek-aspek ini diambil kira kerana setiap aspek ini masing-masing mencerminkan falsafah etnik Kimaragang dari sudut yang berbeza seperti adat -istiadat, status sosial, serta sosio-budaya etnik Kimaragang. Boleh dikatakan bahawa setiap aspek ini adalah cerminan kepada sosiobudaya etnik Kimaragang yang tersulam didalam persembahan tarian Pinakang secara abstrak. Oleh itu, *philosophical aesthetic theory* ini membantu pengkaji untuk merungkai setiap aspek tersirat dalam persembahan tarian Pinakang yang dipersembahkan oleh etnik Kimaragang di Daerah Kota Marudu dan Pitas Sabah.

2.8 Sociological Aesthetic Theory

Salah satu teori yang sering digunakan oleh pengkaji-pengkaji tarian etnik ialah *sociological aesthetic theory* yang telah dibangunkan oleh ahli antropologi dan sosiologi (Charles & Justin, 2014). Teori ini melihat tarian sebagai sebuah karya seni yang sangat menggambarkan ideologi, kelas sosial, etniksiti, kewarganegaraan, dan *gander* sesebuah etnik (Grau, 1993). Kesemua aspek ini dapat membuktikan bahawa tarian tradisional sesebuah etnik merupakan sebuah medium kebudayaan dan interaksi sosial zaman dahulu dan perlu dianalisis berdasarkan kepada setting semula jadi dan budaya etnik tersebut (Blacking, 1982). Oleh itu, teori ini diaplikasikan dalam kajian

ini bagi melihat hubungkait sosial di antara tarian Pinakang dan sosiobudaya etnik Kimaragang itu sendiri. Selain daripada itu, ia juga dapat melihat hubungkait tarian Pinakang dengan sejarah asal usul serta perkembangan sosial etnik Kimaragang.

Penyelidikan keatas makna dan falsafah yang terkandung didalam persembahan tarian Pinakang menggunakan tiga teori yang berfungsi sebagai kanta yang akan membantu dalam menfokuskan dan memperjelaskan fokus kajian serta menganalisis data yang bakal dibincangkan. Dalam merungkai fungsi, makna dan falsafah yang terkandung di dalam persembahan tarian Pinakang, tiga teori estetik akan digunakan. Antara teori yang dimaksudkan adalah *choreology aesthetic Ttheory, Philosophical aesthetic theory,* dan *sociologocal aesthetic theory*. Ketiga-tiga teori ini akan menjadi panduan dalam proses analisis kelak.

Secara keseluruhannya, pengaplikasian ketiga-tiga teori ini iaitu *choreology aesthetic theory, Philosophical aesthetic theory,* dan *sociologocal aesthetic theory* akan digunakkan dalam memurnikan dan menterjemah data yang akan diperolehi. Kaedah pengaplikasian ketiga-tiga teori ini telah digambarkan didalam Rajah 1.2 diatas. Melalui keistimewaan dalam ketiga-tiga teori ini akan dapat meperjelaskan berkaitan dengan fungsi tarian Pinakang melalui *choreology aesthetic theory,* mengupas makna dalam ragam gerak, koreografi dan juga kostum yang dipakai oleh penari tarian Pinakang melalui *sociologocal aesthetic theory,* dan merungkai falsafah yang terselindung didalam Koreografi, ragam gerak dan juga pemakaian kostum etnik Kimaragang melalui *philosophical aesthetic theory.* Maka dengan itu dapatlah kita jelaskan dengan lebih cerah berkaitan dengan apakah sebenarnya yang disimpan disebalik persembahan tarian Pinakang etnik Kimaragang.

2.9 Metodologi Kajian

Secara umumnya, kajian ini berbentuk penyelidikan etnologi kerana kajian ini mendalami kebudayaan sekelompok masyarakat (Gobo, 2011) yang disebut sebagai etnik Kimaragang. Etnologi (*ethnology*) ialah salah satu cabang di dalam penyelidikan *cultural anthropology*, yang mengkaji perkaitan antara budaya dan kehidupan manusia seperti perkahwinan, keagamaan, muzik, sastera rakyat, serta politikal dan ekonomi (Barnouw, 1978; Ember & Ember, 2003). Kajian ini sebenarnya adalah satu kajian yang meneliti pergerakan dan koreografi dalam tarian Pinakang dan mengaitkannya dengan kebudayaan etnik ini. Kajian seumpama ini adalah satu kajian etnokoreologi (Kurath, 1960) kerana, penyelidikan ini melihat kebudayaan etnik Kimaragang melalui tarian tradisional mereka itu sendiri tarian Pinakang.

2.9.1 Etnokoreologi

Etnokoreologi merupakan satu kajian saintifik ke atas budaya sesuatu etnik sebagai subjek kajian melalui pemerhatian yang teliti menerusi tarian tradisional sesuatu etnik (Kurath, 1960). Pendekatan seumpama ini sudah mula digunakan sejak tahun 1960 oleh Kaeppler melalui tulisannya iaitu, *Panorama of Dance Ethnolog*. Namun, tulisannya ini kurang memberi impak kepada bidang penyelidikan etologi tari pada ketika itu (Kaeppler, 1978). Sehinggalah pada tahun 1970-an, istilah etnokoreologi atau *ethnochoreology* diperkenalkan oleh *International Folk Music Council* (IFMC) yang kini dekenali sebagai *International Council for Traditional Music* (ICTM). Perkara ini disebabkan oleh, kebanyakan ahli ICTM mengetengah kajian berkaitan dengan tarian sejak tahun 1947 selain daripada kajian muzik rakyat.

Seterusnya, Kurath (1960) telah memperjelaskan berkaitan dengan istilah etnokoreologi. Menurut Kurath (1960) dan Kaeppler (2000), etnokoreologi adalah

sinonim dengan etnologi tari yang merupakan salah satu cabang dalam antropologi. Kaeppler juga mendefinisikan etnokoreologi sebagai:

> "*…the scientific study of ethnic dance in all their cultural significance, religious function or symbolism, or social place…"*
> (Kaeppler, 2000: 116)

Ini bermakna, etnokoreologi merupakan satu kajian saintifik yang menyeluruh keatas budaya sesuatu etnik dengan menjadikan tarian tradisional mereka sebagai subjek kajian. Kaeppler (1978) juga mengakui pandangan Kurath (1960) dengan mengatakan etnologi tari adalah dikenali juga sebagai etnokoreologi pada masa kini. Kaeppler (1978) juga berpendapat bahawa koreologi adalah satu kaedah penyelidikan yang menjadikan tarian sebagai subjek utama dan mendefinisikan koreologi sebagai *science of movement patern* (Kaeppler, 1978).

Berdasarkan kepada Kurath (1960), kajian etnologi tari merangkumi ilmu bidang koreografi, muzik, cerita rakyat, sejarah, budaya, bahasa serta psikologi. Oleh itu Kurath (1972) telah memperkenalkan satu garis panduan atau prosidur dalam menjalankan analisis kandungan sesebuah tarian yang diperkenalkan oleh Kaeppler (1978):

i. *Field work-essential observation with description and recording*
ii. *Laboratory study – to discern structure and style*
iii. *Explanation of style and varieties with the help of a well-informed native.*
iv. *Graphic presentation*
v. *Synthesis of formation, step, music, and words into complete dances.*
vi. *Conclusions, theories, and comparisons.*

Dengan prosidur ini, Kurath (1972) telah membuktikan bahawa teknik kajian antropologi adalah berkesan digunakan dalam menjalankan kajian ke atas tarian. Kerana, prosidur ini telah diaplikasikannya dalam kajiannya yang bertajuk *Music and Dance of the Tewa Pueblos* (Kaeppler, 1978).

Pendekatan etnokoreologi ini juga telah mula diguna pakai dalam kalangan pengkaji tari di Malaysia sejak tahun 1990-an. Perkara ini jelas dengan hasil kajian berkaitan dengan tarian tradisional melayu seperti tarian Zapin yang dihasilkan oleh Mohd Anis salah seorang pelopor etnokoreologis di Malaysia. Selain daripada itu, Gonzales juga telah menjalankan kajian keatas tarian Tari Inai dan Mak Yong (Chan, 2011). Kedua-dua penulis ini mengkaji tarian tradisional Melayu dengan melihat kepada hubung kait budaya masyarakat Melayu itu sendiri di dalam persembahan tarian tradisional tersebut.

Bagi memperolehi maklumat berkaitan dengan tarian tradisional etnik Kimaragang, pengkaji telah menggariskan beberapa kaedah pengumpulan data. Ini bertujuan, agar pengkaji memperolehi data yang lengkap dan kajian mampu mencapai objektif kajian. Antara kaedah pengumpulan data yang pengkaji telah gariskan adalah dengan kaedah pemerhatian dan kaedah temu bual. Kedua-dua kaedah ini popular digunakan dalam kajian kerja lapangan dan kajian tinjauan oleh pengkaji sains sosial.

2.10 Kerja Lapangan

Melalui pendekatan etnokoreologi, pengkaji menjalankan kerja lapangan bagi mengutip data untuk dianalisis. Dengan berbuat demikian, pengkaji dapat memerhatikan persembahan tarian tradisional etnik Kimaragang dengan lebih dekat dan secara langsung. Selain itu, melalui kerja lapangan juga pengkaji dapat melihat

situasi sebenar di dalam majlis-majlis keramaian yang berlangsung selain daripada memerhati persembahan tarian tradisional yang dipersembahkan di dalam majlis tersebut. Dalam menjalankan kerja lapangan, terdapat tiga tahap penting yang perlu pengkaji jalankan bagi memperoleh data kajian yang mencukupi, iaitu mengumpul data daripada informan, mentranskripsi dan mendokumentasi hasil kerja lapangan serta menganalisis data yang diperolehi (Osman, 1991). Semasa proses mengumpul data, terdapat dua kaedah yang pengkaji gunakan, iaitu kaedah pemerhatian dan kaedah temu bual (Mohd. Anis Md. Nor., 1990).

Dalam kajian tarian Pinakang etnik Kimaragang, pengkaji perlu menjalankan pemerhatian ke atas persembahan tarian Pinakang semasa majlis-majlis tertentu dan menemu bual informan di lokasi kajian. Kaedah seumpama ini banyak digunakan oleh pengkaji-pengkaji etnologi yang meneliti dan memahami budaya satu-satu etnik dalam keadaan semula jadi (Chua, 2014). Oleh itu, kerja lapangan merupakan pendekatan yang paling sesuai dalam mengumpul dan mengutip data berkaitan tarian tradisional etnik Kimaragang iaitu tarian Pinakang serta memahami budaya etnik Kimaragang yang menjadi latar belakang kepada tarian tradisional mereka.

2.10.1 Kaedah Pemerhatian

Pemerhatian adalah satu proses memerhati secara lebih mendalam, sistematik dan lebih kepada membuat penilaian berdasarkan objektif kajian pemerhati (Badzis, 2008). Terdapat dua kaedah pengumpulan data secara pemerhatian iaitu, pemerhatian sistematik dan pemerhatian peserta (Abdullah et al., 2013; Chua, 2014). Pemerhatian peserta adalah pemerhatian secara bersemuka kepada peserta kajian dan mengambil bahagian dalam suasana kehidupan seharian kumpulan kajian sambil

mengumpul data (Schwartz & Schwartz, 1969). Kedua-dua kaedah ini mempunya perbezaan yang tersendiri dimana, kedua-dua kaedah pemerhatian ini meletakkan pengkaji dalam kedudukan dan situasi yang berbeza. Melalui kajian sistematik, status pengkaji tidak diketahui oleh subjek kajian dan pengkaji tidak turut serta dalam aktiviti subjek kajian. Manakala dalam pemerhatian peserta, pengkaji mempunyai tiga pilihan pemerhatian dalam memerhatikan subjek kajian iaitu pemerhati luar, pemerhati dalam dan pemerhati sebagai peserta penuh (Chua, 2014).

Ketiga-tiga jenis pemerhatian peserta ini juga mempunyai perbezaan yang tersendiri. Melalui pemerhatian luar, pesera kajian akan mengetahui kehadiran pemerhati dan pemerhati pulak tidak terlibat dalam aktiviti peserta. Melalui pemerhatian dalam, peserta mengetahui kehadiran pengkaji dan pengkaji turut serta dalam aktiviti peserta kajian. Manakala pemerhatian sebagai peserta penuh pula, pengkaji turut serta sepenuhnya dalam aktiviti peserta kajian tetapi, peserta kajian tidak mengetahui identiti subjek kajian (Abdullah et al., 2013; Chua, 2014). Perkara ini ditunjukkan dalam Jadual 1.

Daripada empat kaedah pemerhatian dalam kerja lapangan yang dinyatakan oleh Chua (2014), dan Abdullah et al., (2013), pengkaji dapati kaedah pemerhatian peserta secara “pemerhati dalam” adalah yang paling sesuai digunakan dalam membuat pemerhatian keatas kajian tarian Pinakang etnik Kimaragang. Ini kerana, selain sebagai pemerhati terhadap perjalanan majlis keramaian etnik Kimaragang ini, pengkaji juga perlu belajar dan memahami berkaitan dengan pelaksanaan ragam gerak tarian Pinakang tersebut. Perkara ini penting bagi pengkaji mendapat pengalaman sebagai seorang penari semasa menarikan tarian Pinakang (Badzis, 2008). Oleh itu, kaedah pemerhatian peserta secara pemerhatian dalam adalah kaedah pemerhatian

yang paling sesuai dalam mengumpulkan data-data berkaitan dengan kajian tarian Pinakang etnik Kimaragang.

Jadual 2.1: Jenis-jenis pemerhatian dalam kerja lapangan

(Diubahsuai daripada : Chua, 2014)

2.10.2 Temubual

Kaedah temu bual juga adalah salah satu kaedah yang popular digunakan oleh pengkaji sains sosial khususnya pengkaji etnologi selain daripada kaedah pemerhatian (Mason, 2002; Muthiah, 2008). Temu bual boleh dikatakan sebagai satu proses perbualan secara terus kepada informan (Angrosino, 2008, p. 42). Kaedah temu bual akan mengutip data yang sukar diperolehi melalui kaedah pemerhatian seperti latar belakang seseorang, pengalaman, dan perasaan (Gay & Airasian, 2003; Muthiah,

2008). Secara umumnya, kaedah temubual ini mempunyai tiga jenis bentuk temubual yang selalu diguna pakai oleh pengkaji-pengkaji budaya iaitu, temu bual berstruktur, temu bual semi-struktur, dan temu bual tidak berstruktur (Chua, 2014; Marshall & B.Rossman, 1994). Ketiga-tiga jenis temu bual ini dijelaskan di dalam Jadual 2.2.

Jadual 2.2: Ciri-ciri tiga jenis temu bual

Temu Bual Berstruktur	• Soalan berdasarkan objektif kajian • Berpandukan kepada soalan yang sudah dirancang • Tiada soalan tambahan • Lebih kepada bentuk soal selidik
Temu Bual Semi Berstruktur / Berfokus	• Mendalam • Separa formal • Ayat dan sturktur soalan fleksibel • Aras bahasa disesuaikan berdasarkan responden • Soalan boleh ditambah atau dikurangkan berdasarkan kepada keperluan.
Temu Bual Tidak Berstruktur (Temu Bual Etografik)	• Mendalam • Tidak formal • Tiada senarai soalan, hanya rangka ringkas mengenai maklumat yang ingin dipetik daripada responden • Soalan boleh ditambah atau dikurangkan berdasarkan kepada keperluan.

(Diubahsuai daripada : Chua, 2014)

Daripada tiga jenis kaedah temu bual ini, pengkaji telah memilih untuk menggunakan kaedah temu bual tidak berstruktur dalam mengumpulkan data berkaitan dengan tarian Pinakang etnik Kimaragang. Ini kerana, kaedah ini memberi keselesaan kepada informan untuk menjawab soalan dalam bentuk perkongsian cerita. Apabila informan merasa selesa dan mesra dengan pengkaji, ia akan memudahkan pengkaji untuk mendapatkan data yang lebih banyak dan secara tidak langsung ia merapatkan jurang di antara pengkaji dan informan bagi perkongsian maklumat berkaitan dengan tarian Pinakang etnik mereka sendiri. Hal ini membolehkan pengkaji

untuk bertanyakan pelbagai soalan berkaitan dengan tarian Pinakang, serta latar belakang budaya etnik Kimaragang kepada informan dengan mudah. Oleh itu, pengkaji memilih untuk menjalankan temu bual tidak berstruktur secara mendalam dalam mengumpulkan data kajian ini.

2.10.3 Persiapan Sebelum Menjalankan Kerja Lapangan

Sebelum pengkaji menjalankan kerja-kerja pengumpulan data melalui kaedah pemerhatian dan temu bual semasa kerja lapangan dijalankan, pengkaji perlu membuat persiapan yang rapi. Perkara pertama yang paling penting adalah, pengkaji perlu membuat perancangan temubual serta pemerhatian yang teliti bagi memastikan data yang dikutip adalah memenuhi keperluan kajian. Terdapat beberapa langkah dalam menjalankan pengumpulan data melalui kaedah pemerhatian mahupun juga kaedah temu bual.

2.10.3 (a) Persiapan Menjalankan Kaedah Pemerhatian

Melalui kaedah pemerhatian, Badzis (2008) menggariskan beberapa langkah yang telah dibuat berdasarkan kepada Cohen st. al. (2013) dan Silverman (2001) melalui penulisannya yang bertajuk *Observational Method of Study*. Perkara ini kerana, dalam menjalankan pemerhatian peserta pengkaji perlu membuat persiapan bukan sahaja dari segi proses dan teknik pemerhatian tetapi juga interaksi sosial (Mason, 2002). Sepanjang pemerhatian peserta ini dijalankan pengkaji akan berdepan dengan kumpulan kajian, dengan menjadi sebahagian daripada kumpulan kajian bagi memperolehi data (Schwartz & Schwartz, 1969). Oleh itu, terdapat sebelas langkah yang digariskan oleh Badzis (2008) sebelum menjalankan pemerhatian, iaitu tiga langkah sebelum menjalankan pemerhatian, empat langkah semasa pemerhatian

dijalankan dan empat langkah setelah selesai menjalankan pemerhatian di lapangan. Kesemua sebelas langkah ini ditunjukkan dalam Jadual 2.3 di bawah:

Jadual 2.3: Langkah-langkah dalam menjalankan kaedah pemerhatian

Sebelum Menjalankan Pemerhatian	Langkah 1	Menentukan Kawasan Kajian
	Langkah 2	Menangani Isu Etika / *Addressing Ethical Issues*
	Langkah 3	Pemilihan strategik untuk memasuki kawasan kajian dan menjalankan persampelan.
Semasa Menjalankan Pemerhatian	Langkah 4	*Finding a role and managing entry into the context (Gaining Access)*
	Langkah 5	Mengenal pasti informan utama
	Langkah 6	Mengenal pasti dan mengekalkan hubungan hubungan baik bersama informan di lapangan.
	Langkah 7	Mengutip data
Semasa Menjalankan Pemerhatian	Langkah 8	Mengumpul data di luar kawasan kajian
	Langkah 9	Menganalisis data dan interpretas
	Langkah 10	Meninggalkan kerja lapangan
	Langkah 11	Menulis laporan

Diubahsuai daripada : (Badzis, 2008)

Dalam menjalankan pemerhatian peserta secara pemerhatian dalam, pengkaji mengambil langkah untuk menggunakan kaedah "persampelan kuota". Kaedah persampelan kuota akan memilih subjek kajian berdasarkan kepada kategori-kategori tertentu dalam populasi (Chua, 2014). Oleh itu, pengkaji telah memilih etnik Kimaragang yang kebanyakannya menetap di Daerah Kota Marudu sebagai sampel kajian. Pemilihan etnik Kimaragang sebagai subjek kajian adalah disebabkan pengkaji ingin mendalami berkaitan persembahan tarian tradisional etnik Kimaragang itu sendiri.

2.10.3 (b) Persiapan Menjalankan Temu Bual

Seperti kaedah pemerhatian, kaedah temubual juga mempunyai langkah-langkah yang perlu diambil kira oleh pengkaji bagi memastikan penyelidikan ini berjalan lancar. Menurut Mason (2002), temu bual yang baik adalah temu bual yang

kreatif, aktif dan mencabar. Berdasarkan Gay & Airasian (2003), seorang penemubual yang baik adalah seorang yang kurang bercakap tetapi banyak mendengar daripada informan. Ini kerana, temu bual adalah perbualan yang bertujuan untuk mendapatkan maklumat daripada informan berkaitan dengan objektif kajian dengan penerangan yang lebih jelas dan menyeluruh (Cohen & Manion, 1989) .

Proses temu bual melibatkan beberapa langkah bagi memastikan temubual dapat dijalankan dengan lancar. Antaranya adalah, memastikan informan yang dipilih untuk ditemu bual et. al, 2013). Dalam pemilihan informan, pengkaji telah memilih golongan tua etnik Kimaragang yang berusia 45 tahun ke atas dan mempunyai pengalaman dan pengetahuan dalam adat dan persembahan tarian tradisional mereka sendiri. Bagi menjejaki individu seumpama ini, pengkaji menggunakan khidmat ketua kampung sebagai penasihat dalam mencari informan.

Perkara kedua yang pengkaji perlu persiapkan adalah protokol temu bual. Dalam Protokol temu bual ini terbahagi kepada tiga peringkat iaitu yang pertama membina soalan temu bual, yang meminta pengkaji memastikan soalan yang dibuat akan menjawab persoalan pengkaji. Peringkat kedua adalah mengatur soalan temu bual, yang akan menggalakkan respons informan yang lebih berkesan. Peringkat ketiga iaitu menguji-rintis soalan temu bual, yang akan membantu pengkaji mengenal pasti kualiti soalan (Mohd. Ghazali et al., 2013). Ketiga-tiga peringkat ini penting dijalankan bagi memastikan pengkaji benar-benar bersedia berdepan dengan responden dan mendapat maklumat yang dicari (Mohd. Ghazali et al., 2013).

Dalam menjalankan sesi temu bual, pengkaji menggunakan beberapa peralatan elektronik seperti perakam suara, dan kamera. Ini adalah penting bagi merakam perbualan antara pengkaji dan informan serta merakam video bersama

informan. Selain daripada rakaman temubual dan video, pengkaji juga perlu membuat nota. Ini bertujuan sebagai nota tambahan atau nota rujukan sekiranya perakam suara dan kamera mempunyai masalah di luar jangkaan sehingga data dan rakaman di dalamnya tidak boleh dimainkan, pengkaji masih mempunyai nota sebagai rujukan.

2.11 Hasil Kerja Lapangan

Sepanjang kerja lapangan yang telah dijalankan di Daerah Kota Marudu dan Pitas, pengkaji telah mengumpul beberapa hasil kerja lapangan berkaitan dengan etnik Kimaragang. Antara hasil temubual yang berjaya dikumpul adalah berkaitan dengan asal usul etnik Kimaragang itu sendiri, sistem sosial, kepercayaan, adat dan pantang larang serta berkaitan dengan tarian Pinakang. Data ini dikuti daripada hasil temubual beberapa infoman utama di beberapa buah kampung sekitar Daerah Kota Marudu dan Pitas. Maklumat seumpama ini sangat penting kepada kajian kerana ia adalah aspek yang perlu dilihat dalam menganalisis falsafah dan makna dalam persembahan tarian Pinakang.

2.11.1 Asal Usul Etnik Kimaragang

Perkataan "Kimaragang" adalah terdiri daripada dua kata dasar iaitu *"Ki"* dan *"Aragang"*. Kedua-dua perkataan ini mempunyai maknanya yang tersendiri iaitu *"Aragang"* membawa maksud "warna merah" dan *"Ki"* pula membawa maksud "mempunyai". Ini jelas dalam definisi yang diberikan oleh Kamus "Kadazan Dusun – Malay – English Dictionary.," (1995: xxxii) yang menjelaskan;

> ***Ki****- indicates existence or possession. It occurs with noun form and represents a shortened form of the existential verb kivaa 'to have or to be'. It is always word initial and can occur with any noun form*

which can be possessed including those which have become nouns by virtue of their affixation.

("Kadazan Dusun – Malay – English Dictionary.," 1995: xxxii)

Berdasarkan kepada terjemahan dan pengertian daripada bahasa etnik Kimaragang itu sendiri pula, perkataan *"Ki"* tetap membawa pengertian yang sama iaitu "mempunyai". Ini jelas ditunjukkan dalam Jadual 2.4 di bawah:

Jadual 2.4: Makna perkataan dalam bahasa Kimaragang

Bahasa Kimaragang	Bahasa Melayu
Ki-baju → /ki-ɓajuʔ/	Mempunyai Baju
Ki-ngaran → /ki-ŋaran/	Mempunyai Nama
Ki-todung → /ki-todʊŋ/	Mempunyai Hidung

Sumber: (R. Kroeger, 1993) (diubahsuai)

Terdapat beberapa versi berkaitan dengan cerita asal-usul etnik Kimaragang ini mendapat namanya. Pertama adalah berdasarkan kepada laporan Shim (2007) dalam bukunya yang bertajuk *Cultural Heritage of North Borneo in Land People of Sabah Before, During and After Nunuk Ragang*. Kedua adalah laporan kerja lapangan daripada Low *et. al* (2013) dalam bukunya yang bertajuk Teka-Teki Warisan Peribumi Sabah Terpilih, dan yang ketiga adalah laporan kerja lapangan Pangayan (2014) dalam tesis sarjananya yang bertajuk Tarian Pinakang Etnik Kimaragang: Konteks Persembahan dan Perubahan Kostum. Kesemua cerita mempunyai persamaan dan perbezaan masing-masing.

Berdasarkan kepada laporan kajian Shim (2007), kata Kimaragang ini berasal daripada warna kulit etnik Kimaragang yang merah kerana berjemur di bawah keterikan matahari. Pada ketika ini, etnik Kimaragang tinggal di bawah sepohon pokok

ara yang besar ditebing sungai kogibangan. Setiap hari, selepas mandi di sungai Kogibangan, anak-anak muda etnik Kimaragang akan berjemur di atas dahan pokok tersebut dan apabila dilihat oleh orang yang lalu di kawasan tersebut mereka akan melihat warna merah dari jauh. Daripada kejadian itulah etnik Kimaragang disebut sebagai "kimaragang", yang membawa maksud "pokok ara yang mempunyai warna merah".

Menurut Low *et. al*. (2013) pula, etnik Kimaragang mendapat namanya apabila berlaku fenomena kemarau panjang pada suatu ketika dahulu. Fenomena ini telah menyebabkan semua bekalan makanan dan tanaman telah habis musnah. Etnik Kimaragang telah terdesak dan terpaksa memanjat sebatang pokok dan makan daun pokok tersebut. Orang yang lalu di kawasan tersebut apabila dilihat dari jauh berasa hairan, kerana mereka melihat pokok tersebut berwarna merah. Apabila sudah dekat dikawasan tersebut baharulah mereka sedar bahawa yang berwarna merah itu adalah warna kulit orang yang berada di atas pokok tersebut dan dari kejadian itu, orang-orang tersebut disebut sebagai "orang aragang" atau orang merah.

Pangayan (2014) pula melaporkan bahawa nama etnik Kimaragang terbit daripada satu peristiwa di dalam sebuah majlis keramaian di sebuah kampung. Etnik Kimaragang telah dijemput bagi menghadiri keramaian tersebut bagi memeriahkan lagi majlis. Seperti yang dijanjikan, etnik ini pun datang dengan memakai pakaian baharu yang diperbuat daripada kain Pinakang[11]. Kain Pinakang yang digunakan tersebut telah memberi etnik kimaragang ini nama jolokan mereka kerana daripada masyarakat sekeliling mereka kerana berpakaian seragam merah. Daripada tiga

[11] Kain yang diperbuat daripada kulit kayu *Timbagan* dan berwarnah merah (Pangayan, 2014, p. 107; Sobry, 2012).

laporan kajian yang terdahulu, boleh disimpulkan bahawa nama etnik Kimaragang adalah berasal daripada kulit mereka yang cepat kemerahan apabila berjemur di bawah terik mentari. Tambahan lagi dengan pakaian Pinakang yang dipakai, menguatkan lagi nama "Kimaragang" itu melekat di mulut orang sehingga kini.

Menurut Topin (1996), etnik Kimaragang merupakan salah satu etnik yang berdaftar di bawah *KadazanDusun Cultural Association Sabah* (KDCA). Setiap etnik yang bernaung di bawah KDCA mempunyai perbezaannya dan identitinya yang tersendiri seperti dialek pertuturan, adat resam dan geografi penempatannya. Bahasa etnik Kimaragang tidak jauh bezanya dengan bahasa pertuturan etnik peribumi sabah lain yang bernaung di bawah KDCA kerana kebanyakan etnik yang bernaung di bawah KDCA adalah penutur bahasa Dusunic (Jadual 2.5) seperti etnik Kadazan-Dusun, Lotud dan Kimaragang sendiri (Luping 2009) yang terbahagi kepada dua jenis berdasarkan kepada penempatan iaitu yang mendiami dataran tanah rata dan mendiami dataran tinggi (Rutter 1985).

Jadual 2.5: Persamaan bahasa *dusunic*

Kadazan/Dusun	Lotud	Kimaragang	Melayu
Diau	*Ikau*	*Ikau*	Kamu
Sodop	*Sodoi*	*Sodop*	Malam
Ngaran	*Ngaran*	*Ngaran*	Nama
Apat	*Apat*	*Apat*	Empat
Paray	*Paray*	*Paray*	Padi

Diubahsuai daripada Sumber: R. Kroeger (1993)

Seperti yang dilaporkan oleh Shim (2007) dan R. Kroeger (1993), etnik Kimaragang merupakan penduduk peribumi kawasan dataran tanah rendah dan

dataran tanah tinggi di kawasan Kota Marudu dan Pitas. Berdasarkan kepada Pangayan (2014) dalam tesisnya mengatakan bahawa etnik Kimaragang berasal daripada satu perkampungan yang terletak berhampiran dengan sungai Kawananan (Rajah 2.1). Penduduk diperkampungan tersebut telah berpindah keluar daripada kawasan tersebut kerana, kampung tersebut telah diserang oleh semangat jahat iaitu "*pangkot*[12] ". Tragedi ngeri ini telah memaksa penduduk yang selamat untuk meninggalkan kampung halaman bagi menyelamatkan diri mereka. Penghijrahan ini telah berakhir di kawasan Kota Marudu dan Pitas dimana petempatan terkini etnik Kimaragang.

Laporan kerja lapangan yang dilaporkan oleh Pangayan (2014), sedikit sebanyak mempunyai perbezaan dan persamaan dengan laporan Shim (2007). Berdasarkan kepada laporan Shim (2007) pula, etnik Kimaragang adalah cabang daripada Nunuk Ragang[13] yang telah mengalami perpindahan penduduknya sekitar tahun 1730-1735. Berdasarkan pengelasan Shim (2007), etnik Kimaragang telah berpindah daripda Nunuk Ragang dalam kumpulan yang sama dengan etnik Tobilung dan Tindal dalam generasi Nunuk Ragang yang ke11-12. Akhirnya, kumpulan penghijrah ini telah membentuk satu identiti dan budaya baharu hasil daripada penyesuaian budaya di tempat baharu dan lahirnya etnik Dusunik di Sabah pada masa kini termasuklah etnik Kimaragang.

---

[12] Berdasarkan kepercayaan etnik Kimaragang, *pangkot* adalah semangat jahat yang memakan roh manusa dan boleh menyebabkan kematian penduduk satu kampung dalam satu masa. (Rondikum bt. Yangang, 79: & Pangayan, 2014).
[13] Petempatan awal Kadazan Dusun (Shim, 2007).

Rajah 2.1: Laluan etnik Kimaragang berdasarkan Shim (2007) dan Pangayan (2014).

Sumber: Diubah suai daripada Pangayan (2014).

Jika diteliti, kedua-dua cerita asal-usul etnik Kimaragang ini bermula pada satu titik permulaan yang sama iaitu berhampiran dengan sungai Liwogu. Perkara ini jelas menunjukkan bahawa besar kemungkinan etnik Kimaragang adalah berasal daripada rumpun Nunuk Ragang seperti yang dijelaskan oleh Shim (2017). Setelah berhadapan dengan masalah di kawasan Sungai Liwogu tersebut, berlakunya penghijrahan secara berperingkat seperti yang dijelaskan oleh Shim (2007) bagi mencari penempatan yang baharu. Pangayan (2014) menjelaskan bahawa perpindahan

dalam kalangan etnik Kimaragang ini pada masa tersebut mengambil masa yang panjang dan dari generasi ke generasi seterusnya.

Menurut hemat pengkaji, laluan penghijerahan etnik Kimaragang daripada Nunuk Ragang seperti yang dinyatakan oleh Shim (2007), ada kemungkinan benar tetapi telah diubah oleh etnik Kimaragang sendiri. Perkara ini kerana, bagi etnik Kimaragang, arah kiri (*gibang*) dan kanan (*wanan*) mempunyai makna dan maksudnya yang tersendiri. Seperti yang dinyatakan oleh Pangayan (2014), arah kiri (*gibang*) memberi tafsiran yang kurang baik dalam kepercayaan etnik Kimaragang, manakala arah kanan (*wanan*) pula memberikan pengertian yang baik dan positif. Pangayan (2014) juga menekankan bahawa, pengaruh daripada kepercayaan etnik Kimaragang yang kuat, etnik Kimaragang ini sendiri mengubah laluan cerita tersebut dan disampaikan secara lisan dan diwarisi secara turun temurun.

2.11.2 Sistem Sosial Etnik Kimaragang

Seperti etnik Kadazan Dusun yang lain, etnik Kimaragang juga mempunyai sistem sosialnya tersendiri yang sudah mereka amalkan sejak sebelum kedatangan pengaruh-pengaruh luar di kepulauan Borneo pada tahun 1930 (Manshur, 2003). Pada ketika itu, etnik Kimaragang masih mengamalkan corak penempatan berrumah panjang yang disebut sebagai *Bi'nattang* di dalam dialek etnik Kimaragang (Pangayan, 2014). Menurut Gunsalam (78)[14], biasanya perkampungan etnik Kimaragang pada ketika itu mempunyai 1-3 buah *Bi'nattang* yang setiap sebuah *Bi'nattang* didiami oleh 20 – 40 buah keluarga. Setiap perkampungan ini mempunyai beberapa golongan yang

[14] Gunsalam Bin Ungus (78 Tahun). Ahli Mangku Negara, Kg. Korumoko, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada 29 Ogos 2017.

memainkan peranan penting dalam memastikan kehidupan perkampungan ini sentiasa rukun dan aman iaitu golongan *ongo gagayo* (dewasa) dan golongan *komulakan* (muda-mudi). Setiap golongan ini mempunya pecahan dan susun lapisnya yang tersendiri dan memainkan peranan yang penting. Rajah 3.1 diturunkan bagi menunjukkan susun lapis sosial dalam sistem *bi'nattang* dengan lebih jelas.

Rajah 2.2: Susun lapis sistem sosial Etnik Kimaragang

Sumber: Diubahsuai daripada Pangayan (2014)

.Berdasarkan kepada sistem *Bi'nattang,* kita dapat melihat bahawa etnik Kimaragang mengamalkan sistem patrilineal (Pangayan, 2014). Patrilineal adalah satu sistem yang memberi hak keutamaan kepada kaum lelaki sebagai ketua dalam komunitinya (M.Kessing, 1975). Menurut Pawai En [15] (95), fahaman ini juga

[15] Pawai En (95 Tahun), Bekas Ketua Kampung Tingkalanon, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada 27 Ogos 2017.

diterapkan di dalam sistem kekeluargaan, yang menjadikan suami sebagai ketua rumah dan menjadi pelindung kepada ahli keluarganya. Perkara ini turut jelas digambarkan di dalam koreogafi tarian Pinakang yang menjadikan penari lelaki sebagai ketua dalam persembahan. Namun, fahaman patrilineal yang diterapkan di dalam sistem *Bi'nattang* tidak diamalkan secara sepenuhnya ada pengkaji melihat etnik Kimaragang mengamalkan sistem egalitarian yang memberi kepentingan kepada kaum lelaki dan wanita secara saksama (Low Kok On & Pugh-Kitingan, 2015).

Jika diteliti dengan lebih mendalam mengenai sistem *bi'nattang*, etnik Kimaragang juga mengamalkan sistem sosial yang bersifat egalitarian yang menyerupai sistem sosial etnk Kadazan Dusun yang lain (Pugh-Kitingan, 2016). Egalitarian adalah sebuah fahaman yang mementingkan kesamarataan kepada semua individu untuk mendapatkan peluang yang lebih baik antara lelaki dan wanita (W. Pogge, 1994). Perkara ini jelas dalam pemilihan *woyo'on tagayo* yang dipilih oleh pengikutnya atau orang kampung. *Woyo'on tagayo* adalah seorang pahlawan yang paling gagah dan tangkas, serta mampu melindungi semua penduduk *bi'nattang* daripada serangan *sangod*[16]. Oleh itu, sesiapa sahaja dalam kalangan *wawayoi* (anak muda) yang mempunyai kekuatan dan ketangkasan yang luar biasa akan diangkat menjadi *Randawi do royo'on* terlebih dahulu. *Woyo'on tagayo* yang akan melantik *Randawi do royo'on* yang paling hebat menggantikannya berdasarkan nasihat daripada *ongo tu'tuo* / orang kampung.

[16] Musuh yang datang memburu kepala manusia (Temu bual bersama Puan Juanas Binti Makampung (62), di Kg. Togudon, Tandek, Kota Marudu, Sabah.)

Bagi golongan wanita pula, penerapan egalitarian jelas dilihat di dalam proses pemilihan untuk menjadi *bobolian*[17] dan *bolungkitas*[18]. Bagi kepercayaan etnik Kimaragang zaman silam, seorang wanita sempurna adalah seorang yang mampu menghafal *rineet*[19] dan bergelar *bobolian* atau *bolungkitas*. Kedudukan *bobolian* dan *bolungkitas* dalam sistem *bi'nattang* adalah amat penting sebagai ketua keagamaan dan pengendali utama dalam upacara ritual. Kepentingan peranan *bobolian* atau *bolungkitas* dalam sistem *bi'nattang* telah menjadikannya sebagai ikon kesempurnaan bagi seorang wanita. Bagi menjadi seorang *bobolian* dan seterusnya sebagai *bolungkitas*, seorang wanita itu perlu mempelajari serta menghafal *rineet* dan boleh mengendalikan upacara ritual. Sehingga kini tidak ada sebarang peraturan yang digariskan oleh golongan *bobolian* mahupun *bolungkitas* terhadap perintis *bobolian*. Sesiapa sahaja dalam kalangan wanita etnik Kimaragang yang berminat boleh mempelajari *rineet* serta aturcara dalam mengendalikan upacara keagamaan.

Namun, jika dilihat dari segi perwarisan dan keturunan, etnik Kimaragang mengamalkan sistem kognatik seperti mana etnik Kadazan Dusun yang lain (Pugh-Kitingan, 2016). Sistem kognatik adalah satu sistem yang mengira keturunan daripada kedua-dua belah pihak ibu dan bapa (M.Kessing, 1975). Dalam sistem *Bi'nattang,* perwarisan keturunan dan pembahagian harta pusaka dilaksanak berlandaskan fahaman sistem Kognatik yang juga disebut sebagai sistem dwisisi. Berlandaskan sistem ini, pembahagian harta pusaka bagi etnik Kimaragang adalah secara saksama tanpa mengira jantina pewaris (anak) dengan pemilik harta (ibubapa). Sehingga kini,

---

[17] Ketua upacara juga dikenali sebagai "*Bobohizan*" (Pangayan, 2014; Pugh-Kitingan, 2016).

[18] Ketua bobolian / bobolian yang sudah menguasai semua jenis *rineet* (*rinait*) dan boleh mengendalikan semua jenis upacara ritual etnik Kimaragang (Pangayan, 2014).

[19] Puisi tradisional yang dihafal oleh golongan *bobolian* atau *bolungkitas*, dikenali juga sebagai *rineet* oleh etnik peribumi sabah yang lain (Pangayan, 2014; Pugh-Kitingan, 2016).

sistem ini masih diamalkan oleh etnik Kimaragang di sekitar Daerah Kota Marudu dan Pitas.

Ringkasnya, sistem *Bi'nattang* telah mengabungkan tiga jenis sistem sosial yang menjadi tulang belakang dalam pembentukannya. Sistem pertama ialah sistem patrilineal yang diterapkan dalam pemilihan pemimpin atau ketua etnik Kimaragang. Sistem kedua ialah egalitarian yang memberikan kesamarataan dan kesaksamaan dari segi hak dan peluang kepada setiap individu untuk menjadi pemimpin mahupun kedudukan yang lebuh baik. Sistem ketiga pula adalah etnik Kimaragang menerapkan sistem kognatik di dalam perwarisan dan keturunan yang mementingkan kedua-dua belah pihak ibubapa. Rajah 2.3 diturunkan bagi memperjelaskan gabungan ketiga-tiga sistem iaitu sistem patrilineal, egalitarian dan kognitik yang akhirnya menghasilkan sistem *bi'nattang.*

Rajah 2.3: Pembentukan sistem *Bi'nattang* (Sistem Sosial Etnik Kimaragang).

Sistem *Bi'nattang* mempunyai susun lapis kedudukan sosial berdasarkan kepada kepentingan dan peranan golongan tersebut seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 2.2. Setiap lapisan ini memainkan peranan dan fungsi yang penting dalam sistem *Bi'nattang* seperti *woyo'on tagayo, randawi do royo'on, bolungkitas, bobolian dan ongo tu'tuwo.* Demikian juga kepada golongan perintis iaitu *rara'a* (anak gadis) dan *wawayoi* (pemuda) serta *tongo tanganak* (kanak-kanak) yang menjadi pelapis dan meneruskan warisan tradisional seterusnya keturunan etnik Kimaragang. Peranan setiap lapisan sosial dalam sistem *bi'nattang* adalah saling melengkapi dan menjadikan sistem *bi'nattang* diamalkan oleh etnik Kimaragang sehinggalah evolusi petempatan berlaku dan memecahkan keutuhan sistem *Bi'nattang.*

Berdasarkan sistem *Bi'nattang,* Gunsalam (78) mengatakan lapisan *tongo tanganak* diletakkan di bahagian bawah kerana lapisan ini adalah lapisan yang perlu dilindungi kerana dianggap lemah. Golongan ini terdiri daripada dua kelompok kanak-kanak iaitu kanak-kanak yang berusia 12 tahun dan kebawah serta golongan kanak-kanak yang berusia 12 tahun dan keatas. Menurut Panaga Wanian[20] (78), golongan *tongo tanganak* ini masih dalam proses pembelajaran dan menyempurnakan diri dari segi kerohanian dan moral. Kelompok kanak-kanak yang berusia 12 tahun kebawah biasanya akan berada di dalam *Bi'nattang* sahaja, manakala golongan kanak-kanak yang berusia 12 tahun keatas adalah kelompok *wawayoi* dan *rara'a* dan mereka sudah mulah dilatih untuk menghafal *rineet*. Bagi kanak-kanak lelaki pula, sudah dilatih untuk menguasai ilmu-ilmu mempertahankan diri dengan bermentorkan kepada golongan *ongo ga'gayo*.

---

[20] Mendiang Panaga Bin Wanian (78 Tahun), Kampung Tondig, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada 21 Ogos 2017. (Meninggal pada: Dec 2017)

Kelompok *ongo tu'tuwo* pula adalah salah satu kelompok yang berada di dalam golongan *ongo ga'gayo* dalam sistem *bi'nattang*. Menurut Bunging Turudang (68), kelompok *ongo tu'tuwo* ini berfungsi sebagai penasihat adat kepada kelompok *randawi do royo'on* dan *woyo'on tagayo*. Golongan ini terdiri daripada penghuni biasa yang menghuni *bi'nattang* dengan tujuan meminta pelindungan daripada *woyo'on tagayo* serta *randawi do royo'on* daripada ancaman *sangod*. Dalam *sistem bi'nattang, ongo tu'tuwo* adalah tiang yang menyokong dalam pembetukan struktur sistem *Bi'nattang*. Perkara ini kerana, *ongo tu'tuwo* adalah mengawal golongan *tongo tanganak* dan mereka ini lah yang menjadikan sistem *Bi'nattang* berfungsi dengan baik. Sekiranya golongan *tongo tanganak* dan *ongo tu'tuwo* ini tidak membentuk penempatan dalam bentuk *bi'nattang* maka, sistem *bi'nattang* tidak akan terbentuk dan berfungsi dengan baik.

Selain kelompok *ongo tu'tuwo*, kelompok yang dianggap sangat penting dalam sistem *Bi'nattang* ialah golongan *bobolian* dan *bolungkitas.* Berdasarkan Rondikum Yangang (79), perbezaan antara *bobolian* dan *bolungkitas* adalah pada tahap kemahiran dalam memimpin dan mengendalikan upacara. *Bobolian* hanya mampu mengendalikan beberapa upacara atau upacara tertentu sahaja, tetapi *bolungkitas* menguasai semua *rineet* dan mahir mengendalikan semua upacara. Perkara ini jelas menunjukkan bahawa *Bobolian* atau *bolungkitas* adalah individu yang pakar dalam upacara keagamaan dan menjadi penghubung manusia dan alam mistik (Hussin, 2003). Dalam sistem *Bi'nattang, bobolian* dan *bolungkitas* adalah berfungsi sebagai rujukan dan meminta nasihat berkaitan dengan alam spiritual yang tidak mampu diungkapkan secara nyata. Selain itu, kemahiran dan kemampuan *bobolian* dan *bolungkitas* bukan sahaja merawat masalah sakit spiritual dalam kalangan penduduk *Bi'nattang*, tetapi juga menjadi perisai dan penolak bala kepada seluruh

kampung agar dihindari daripada malapetaka yang bakal menimpa. Peranan dan keistimewaan golongan *bobolian* dan *bolungkitas* ini menjadikan kedudukannya sangat penting di dalam sistem *bi'nattang* dan meletakkan mereka pada kedudukan tertinggi sebagai ikon kesempurnaan bagi golongan wanita pada ketika itu.

Satu lagi kelompok yang penting di dalam golongan *ongo ga'gayo* ialah *randawi do royo'on.* Berdasarkan kepada Panaga Wanian (78), Gunsalam Ungus (78), dan Pawai En (95), *randawi do royo'on* ini adalah individu yang mempunyai kekuatan dan ketangkasan luar biasa serta menguasai ilmu tempur yang tinggi. *Randawi do royo'on* ini adalah berfungi sebagai pahlawan yang melindungi dan menjaga keselamatan seluruh penduduk *bi'nattang* agar bebas daripada ancaman *sangod*. Kehebatan seorang *randawi do royo'on* biasanya diukur dengan jumlah kepala musuh yang diburu dan disimpan di dalam *bi'nattang* dan dijadikan bukti kekuatan etnik Kimaragang pada ketika itu. Ketangkasan dan kemahiran luar biasa kelompok ini bukan sahaja digeruni dan disegani dalam kalangan *ongo tu'tuwo,* malah meraih kepercayaan dan keyakinan *ongo tu'tuwo* untuk tinggal di *bi'nattang* yang sama bagi mendapatkan pelindungan. Biasanya, dalam satu perkampungan *bi'nattang* akan didiami oleh 2 hingga 3 orang *randawi do royo'on.*

Perkampungan *bi'nattang* yang dijaga oleh *randawi do royo'on* akan diketuai oleh seorang *woyo'on tagayo* yang sangat disegani oleh semua penghuni *bi'nattang.* Menurut Gunsalam Ungus (77), seorang woyo'on tagayo dalam sesebuah perkampungan *bi'nattang* bukan sahaja memiliki kegagahan, ketangkasan, serta kemahiran ilmu tempur yang tinggi dan luar biasa, tetapi juga seorang yang berpengetahuan luas dalam hukum adat. Pawai En (95) pula menyatakan bahawa seorang *woyo'on tagayo* sangat disegani oleh semua penghuni *bi'nattang* kerana kesaksamaan dan wibawanya dalam memimpin anak buahnya. Kedua-dua informan

di atas jelas menyatakan kehebatan dan kepentingan seorang *woyo'on tagayo* dalam perkampungan *bi'nattang.* Biasanya pemilihan *woyo'on tagayo* adalah dibuat oleh golongan *ongo gagayo* iaitu *ongo tu'tuwo, bobolian* dan *bolungkitas* serta *randawi do royo'on* berdasarkan pemilihan secara sebulat suara. Kerana dalam sistem *Bi'nattang, woyo'on tagayo* adalah payung utama sebagai pelindung keamanan dan kesejahteraan *bi'nattang* yang dipimpinnya.

Secara keseluruhannya, sistem *bi'nattang* mempunyai susun lapis yang ditentukan berdasarkan kepada kepentingan dan peranannya di dalam sistem *bi'nattang* itu sendiri. Setiap kolompak dalam susun lapis tersebut adalah saling melengkapi dan memerlukan antara satu dengan yang lain dalam mengerakkan sistem *bi'natang* dengan lebih berkesan. Namun, akhirnya sistem ini pecah dan mengalami revolusi seiring dengan revolusi kependudukan yang diterapkan perlahan-lahan oleh British bermula tahun 1845 (Manshur, 2003; Pangayan, 2014). Dalam pelaksanaan sistem *bi'natang* ini, dipagari dengan undang-undang dan adat istiadat yang menjanjikan keamanan dan kerukunan dalam kalangan penghuni *bi'nattang.* Undang-undang dan adat istiadat ini digubal khas berdasarkan kepada kepercayaan pegangan hidup etnik Kimargang masa silam. Namun, sistem *bi'nattang* serta undang-undang adat masih digunapakai pada masa kini sebagai panduan dan rujukan.

2.11.3 Kepercayaan, Adat dan Pantang Larang Etnik Kimaragang

Etnik Kimaragang mempunyai kepercayaan, adat dan pantang larang tersendiri yang menyerupa etnik Kadazan Dusun lain seperti etnik Rungus, etnik Lotud, etnik Dusun Tambunan dan banyak lagi (Porodong, 2012; Pugh-Kitingan, 2016). Berdasarkan Rondikum Yangang (79), etnik Kimaragang mempercayai kewujudan dua jenis alam iaitu, alam manusia (*riniba*) dan alam roh/ alam supernatural. Kedua-

dua alam ini perlu berada dalam keadaan seimbang dan sekata agar tidak memudaratkan antara dua pihak iaitu manusia sendiri di alam nyata mahupun penghuni di alam roh. Kedua-dua alam ini dikawal oleh satu kuasa besar iaitu *kinoringan*[21] yang dianggap oleh etnik Kimaragang sebagai tuhan terbesar yang juga disebut sebagai *minamangun*[22]. Etnik Kimaragang percaya bahawa *kinoringan* adalah pencipta kepada alam semesta termasuklah manusia, haiwan dan tumbuhan.

Berdasarkan kepada temubual bersama beberapa orang bobolian dan bolungkitas etnik Kimaragang sekitar tahun 2013 hingga 2017, alam *riniba* dan alam roh mempunyai penghuninya yang tersendiri dan terlihat sangat rapat. Oleh itu, terdapat peraturan-peraturan tertentu yang digariskan di alam *riniba* mahupun di alam roh bagi memelihara keseimbangan di antara kedua-dua alam. Sekiranya ada di antara kedua-dua belah pihak melanggar pantang larang tersebut, maka bobolian perlu mengadakan upacara bagi membuat rundingan damai di bantu oleh *luma'ag*. Rundingan ini berbentuk satu upacara yang menggunakan haiwan peliharaan sebagai korban perdamaian seperti ayam jantan atau kinzir. Rundingan perdamaian seumpama ini hanya boleh dijalankan oleh *bobolian* atau *bolunkitas* sahaja kerana hanya golongan ini yang mahir dalam membaca *rineet* dan pakar dalam menjalankan upacara seumpama ini. Rajah 2.4 diturunkan bagi menggambarkan secara ringkas kepercayaan etnik Kimaragang.

---

[21] Sinonim dengan *kinorohingan/kinoingan* yang bermaksud tuhan tertinggi dalam kepercayaan etnik Kimaragang serta Kadazan Dusun (Low Kok On, 2005; Pugh-Kitingan, 2016).

[22] Tuhan pencipta alam semesta (Pugh-Kitingan, 2016).

Rajah 2.4: Sistem kepercayaan Etnik Kimaragang

Menurut Dulina Yansau[23] (89), manusia yang berada di *riniba* akan percayakan kepada *luma'ag* sebagai pengantara di antara manusia dan juga *kinoringan.* Namun, tidak semua orang dapat berkomunikasi dengan *luma'ag,* hanya *bobolian* dan *bolungkitas* sahaja yang boleh berhubung dengan *luma'ag*. Dalam perspektif etnik

[23] Mendiang Dulina Yansau (89 Tahun), Bolungkitas terakhir, Kg. Liabas, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: Mei 2013 (Meninggal pada: Jul 2016)

Kimaragang sendiri, *luma'ag* disamakan sebagai malaikat yang membantu manusia dalam menyembuhkan penyakit, melindungi manusia daripada ancaman bahaya serta menyeimbangkan keadaan antara *riniba* dan alam roh. Rondikum Yangang (79) menjelaskan bahawa, manusia biasa semangat yang lemah dan senang mendapat ancaman oleh semangat-semangat jahat apabila melangar adat dan pantang larang. Maka *luma'ag* berperanan sebagai pelindung dan pembantu manusia dalam menyelasaikan masalah yang berkaitan dengan alam roh melalaui *bobolian* dan *bolungkitas*.

Berdasarkan rajah 2.4, kita dapat melihat bahawa etnik Kimaragang percaya bahawa *luma'ag* yang membantu mereka terutamanya *bobolian* berasal daripada *sid siba* (kawasan tanah) dan *sid sawat* (kawasan langit). Menurut Rondikum Yangang (79), kedua-dua *luma'ag* ini mempunyai kelebihan dan kekuatan tersendiri. Rondikum Yangang (79) juga menyatakan bahawa semua *rinea'at* yang digunapakai dalam upacara-upacara tertentu adalah berasal daripada *luma'ag* yang diturunkan melalui mimpi kepada bobolian. Selain daripada *rinea'at, luma'ag* juga mengilhamkan pantang larang dan adat agar manusia dapat menjaga keseimbangan alam dan kepentingan masing-masing. Sesetengah etnik Kimaragang yang masih mengamalkan kepercayaan tradisional masih memegang kepada adat dan pantang larang tradisional sehingga kini.

BAB 3

TARIAN PINAKANG ETNIK KIMARAGANG

3.1 Pengenalan

Melalui Bab 3 ini merupakan huraian lanjut tentang tarian Pinakang etnik Kimaragang secara khusus. Antara aspek-aspek penting terhadap tarian Pinakang yang akan dihuraikan dalam bab ini ialah sejarah awal tarian Pinakang, peranan tarian Pinakang dalam sosiobudaya etnik Kimaragang yang melibatkan empat jenis majlis keramaian etnik Kimaragang, konteks persembahan tarian Pinakang yang menyentuh bahagian ragam gerak dan koreografi tarian Pinakang secara terperinci serta kostum dan aksesori penari dalam membuat persembahan. Selain itu, alat muzik yang mengiringi tarian Pinakang juga akan dibincangkan. Perkara ini penting untuk pengkaji mendalami dan memahami perkara-perkara teknikal yang terkandung didalam persembahan tarian Pinakang. Daripada perkara-perkara teknikal ini, secara tidak langsung akan membantu pengkaji melihat dan memahami makna yang terkandung di dalam persembahan tarian Pinakang etnik Kimaragang, di Daerah Kota Marudu dan Pitas, Sabah.

3.2 Sejarah Awal Tarian Pinakang

Tarian Pinakang juga merupakan tarian pertama dicipta selepas penemuan bahan membuat pakaian (*Pinakang*) oleh etnik Kimaragang suatu masa dahulu (Pangayan, 2014; Pangayan, et. al, 2016). Berdasarkan kepada Norlina Binti

Molingka[24] , ‘kain Pinakang’ merupakan sejenis kain yang terhasil daripada kulit pokok *timbagan*[25] yang diproses secara tradisional dengan kaedah “*mamakang*”. Mamakang terbit daripada kata dasar *“pakang”* yang bererti memukul atau memalu dengan menggunakan tangan, atau benda keras. Manakala perkataan *“mamakang”* adalah merujuk kepada perbuatan yang bererti sedang memukul atau memalu sesuatu benda dengan menggunakan tangan atau benda keras. Perkataan “*Pinakang*” pula, merujuk kepada nama khas benda yang terhasil daripada perbuat “*mamakang”*. Perkara ini diringkaskan di dalam Jadual 3.1 bagi memperjelaskan lagi makna *“Pinakang”*.

Jadual 3.1: Makna perkataan

Kategori	Perkataan	Makna
Kata Dasar	*Pakang*	Memukul atau memalu suatu benda dengan menggunakan tangan atau benda keras.
Kata Kerja	*Ma-makang*	Sedang memukul atau memalu sesuatu benda dengan menggunakan tangan atau benda keras
Kata Nama	*Pi-nakang*	Hasil daripada paluan atau pukulan

Berdasarkan kepada cerita lisan yang disampaikan oleh Pangayan Wanian[26], tarian Pinakang diilhamkan daripada pergerakan tiga ekor burung helang yang sedang terbang diudara semasa proses *mamakang*. Sungai adalah lokasi utama dalam menjalankan proses *mamakang* kerana akan memudahkan proses membasuh kain Pinakang dengan menggunakan aliran air sungai yang semulajadi. Perkara ini disebabkan oleh kulit kayu Timbagan yang *dipakang* akan menghasilkan getah, dan

[24] Norlina Binti Molingka (37), Pembuat Baju Tradisional Etnik Kimaragang, Kg. Salimpodon, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual Pada : 26 Nov 2013

[25] Sejenis spesis pokok kayu yang lembut tetapi liat (Pangayan, 2014).

[26] Mendiang Pangayan Bin Wanian (79 Tahun), Kampung Tondig, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: 06 Feb 2012. (Meninggal Pada 26 Feb 2015)

perlu dibasuh dengan bersih bagi mengelakkan berlaku alahan keatas kulit si pemakai. Berdasarkan kepada informan juga, biasanya proses mamakang ini akan dilakukan secara berkumpulan oleh golongan wanita dan lelaki Kimaragang pada ketika itu.

Menurut Bunging Turudang (68) pula, aktiviti *mamakang* yang dijalankan di kawasan lembah sungai itu secara tidak sengaja telah menghasilkan suatu bunyi yang harmoni. Sedang kejadian ini berlangsung, salah seorang daripada ahli kumpulan ini mendongak ke langit kerana keterikan cahaya mentari, dan melihat gerak geri tiga ekor burung helang yang sedang terbang diudara seakan-akan menari mengikut rentak yang terhasil daripada aktiviti *mamakang* tersebut. Daripada pergerakan tiga ekor burung helang tersebut telah ditiru dan diadaptasi di dalam tarian Pinakang yang ada pada masa kini. Perkara ini jelas dalam ragam *mongigol* lelaki yang mendepakan kedua tangannya seperti gaya seekor burung helang yang sedang terbang. Rajah 3.1 diturunkan bagi memberi gambaran jelas terhadap ragam gerak *mongigol* tersebut.

A. **Gaya Helang Sedang Terbang** Sumber: Diubah suai daripada http:/www.arkive.org	**A.** **Ragam Gerak *Mongigol*** Sumber: Koleksi Pengkaji

Rajah 3.1: Gaya burung helang sedang terbang dan ragam gerak *mongigol*

Bagi etnik Kimaragang, burung helang membawa simbolik yang besar terhadap ketangkasan dan kegagahan *randawi do royo'on.* Menurut Jubin Umbang[27], Burung helang adalah melambangkan kepada ketangkasan dan kehandalan seorang *randawi do royo'on* dalam melawan musuh terutamanya *sangod* (pemburu kepala manusia). Bagi etnik Kimaragang, seorang *randawi do royo'on* mempunyai kelebihan seperti dapat melompat setinggi helang terbang dan dipercayai merentasi tujuh buah bukit dalam satu lompatan. Selain itu, ia juga memiliki kepekaan yang tinggi terhadap pergerakan musuh sehingga mampu mengesan pergerakan musuh dengan cepat dan mampu mematahkan serangan musuh dengan tangkas.

A.	**B.**
Gaya Layang-layang Sedang Terbang Sumber: Diubah suai daripada http:/www.anneahira.com	**Ragam Gerak Mangandak** Sumber: Koleksi Pengkaji

Rajah 3.2: Gaya Burung Layang-layang dan ragam gerak *mangandak*

[27] Mendiang Jubin Bin Umbang (63 Tahun), Ketua Kampung, Kg. Togudon, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temubual pada: 14 Feb 2012 (meninggal pada Jun 2015)

Bagi ragam gerak penari wanita pula, Juanas Binti Makampung[28] (62 Tahun) menjelaskan bahawa ragam gerak *mangandak* diilhamkan daripada gaya burung layang-layang sedang terbang yang dikenali sebagai *kolumpisau* dalam dialek Kimaragang. Menurut informan, seorang wanita yang dianggap memiliki keperibadian yang baik adalah wanita yang rajin dan cekal dalam apa juga pekerjaan yang dikerjakan sama ada bercucuk tanam, menenun mahupun belajar *rineet*[29] (mantra bobolian). Finomena ini disimbolikkan dengan kelincahan burung layang-layang yang terbang di udara tanpa mengenal penat dan jemu. Bagi golongan wanita etnik Kimaragang, mereka mencontohi kecekalan burung layang-layang dalam habitatnya yang sentiasa terbang dan hanya akan berteduh di dalam sarangnya apabila hujan ribut atau malam hari. Persamaan ragam gerak ini jelas ditunjukkan di dalam rajah 3.2 yang diturunkan di bawah.

Berdasarkan kepada Rajah 3.1 dan 3.2, jelas kita lihat bahawa kedua-dua ragam gerak penari lelaki dan wanita dalam tarian Pinakang diilhamkan daripada pergerakan haiwan iaitu burung helang dan layang-layang. Kedua-dua jenis burung ini membawa simbol yang besar ke atas keperibadian golongan lelaki dan golongan wanita etnik Kimaragang pada ketika itu. Perkara ini jelas apabila etnik Kimaragang mengambil burung helang sebagai lambang ketangkasan dan kegagahan seorang pahlawan dalam peperangan manakala golongan wanita pula mengambil burung layang-layang bagi melambangkan kecekalan mereka dalam bidang pekerjaan mereka. Bagi golongan *bobolian* (ketua upacara pula, burung layang-layang adalah simbolik kepada kearifan mereka dalam mengendalikan upacara dan menggambarkan

---

[28] Juanas Binti Makampung (62 Tahun), Kg. Togudon, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: 21 Ogos 2017

[29] Ejaan Bunyi *e* taling biasanya dieja dengan “e” dalam bahasa Kimaragang (Johansson, 2011).

kebolehan golongan bobolian di alam roh yang boleh terbang tinggi ke angkasa dan juga boleh terbang rendah bagi menyelamatkan roh dan semangat pesakit yang dirawat. Ringkasnya, kedua-dua jenis burung iaitu burung helang dan layang-layang sangat memberi inspirasi kepada etnik Kimaragang dalam penciptaan tarian Pinakang yang ditarikan sehingga masa kini.

3.3 Peranan Tarian Pinakang Dalam Sosio Budaya Etnik Kimaragang

Tarian Pinakang, sangat berkait rapat dengan kehidupan etnik Kimaragang sejak di zaman silam. Berdasarkan kepada pemerhatian pengkaji sepanjang tempoh kerja lapangan dijalankan serta temu bual bersama informan, tarian Pinakang ditarikan tanpa dipengaruhi sebarang unsur ritual yang melibatkan upacara keagamaan etnik Kimaragang. Berdasarkan kepada Jaiba Jumayan (59), tarian Pinakang ditarikan bagi tujuan kegembiraan dan hiburan di dalam majlis-majlis keramaian. Majlis-majlis keramaian yang dimaksudkan adalah seperti majlis perkahwinan, majlis *mongukas*, pesta *moginakan*[30] dan sambutan pesta Kaamatan (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016; Sobry, 2012).

3.3.1 Tarian Pinakang Dalam Majlis Perkahwinan

Majlis perkahwinan adalah salah satu majlis keramaian yang wajib disambut dengan meriah oleh etnik Kimaragang. Menurut Jabil Tompuau (75), bagi adat etnik Kimaragang kemeriahan sesebuah majlis perkahwinan itu melambangkan kesepakatan yang padu antara kedua belah keluarga. Selain daripada itu, ia juga menggambarkan perkahwinan tersebut adalah sah dan direstui oleh keseluruhan ahli keluarga terutama

[30] Majlis keramaian besar-besaran etnik Kimaragang dan etnik Kadazan Dusun bagi meraihkan kesyukuran selepas selesai menuai padi huma (Pangayan, 2014; Pugh-Kitingan, 2016).

ibubapa kedua-dua pihak pengantin. Berdasarkan kepada Majalok Bin Mail (78), kemeriahan sebuah majlis perkahwinan etnik Kimaragang itu adalah dengan adanya sesi *miagung* serta *mi'igol om mi'andak*[31] sejak awal acara sehingga selesai majlis persandingan (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016).

Hasil temubual daripada beberapa informan, didapati bahawa majlis perkahwinan etnik Kimaragang terbahagi kepada dua bentuk, iaitu bentuk tradisional dan juga bentuk moden atau bentuk yang telah menerima pengaruh daripada budaya luar. Menurut Juanas Makampung (62 Tahun) dan Gunsalam Ungus (78), Majlis perkahwinan yang berbentuk tradisional, kaya dengan adat dan tertib yang mempunyai simbolik kepercayaan dan keagamaan. Adat dan undang-undang perkahwinan ini perlu dipatuhi bagi kesejahteraan pasangan pengantin baharu di masa hadapan. Antara adat dan undang-undang semasa majlis perkahwinan ialah kehadiran bobolian semasa acara *mononsob do tikobuk* antara pengantin lelaki dan perempuan wajib dilaksanakan. Selain itu, pasangan pengantin juga wajib menarikan tarian Pinakang selepas seisi bersanding yang bertujuan *manantag do mungui* (menghilangkan sikap malas semasa zaman bujang). Semasa sesi *manantag do mungui* ini lah semua tetamu menyaksikan kesepadanan di antara pengantin lelaki dan perempuan yang sedang menarikan tarian Pinakang.

[31] Istilah kepada sesi tari menari dalam majlis-majlis keramaian etnik Kimaragang (Pangayan, 2014). *Mi'igol om mi'andak,* biasanya merujuk kepada sesi menarikan tarian Pinakang.

Rajah 3.3: Tarian Pinakang dalam majlis perkahwinan

Sumber: Koleksi James Johansson (21 Jan 2013)

Majlis perkahwinan moden adalah agak ringkas dan kebanyakan adat-istiadat semasa majlis perkahwinan sudah tidak diamalkan lagi. Perkara ini adalah kerana pengaruh ajaran agama Kristian mahupun Islam yang semakin berkembang dalam kalangan etnik Kimaragang. Acara *mononsob do tikobuk* dalam acara persandingan yang dilakukan oleh bobolian sudah tidak diamalkan lagi pada masa kini. Namun, sesi *manantag do mungui* masih wajib dilaksanakan, iaitu pengantin lelaki dan perempuan wajib menarikan tarian Pinakang selepas seisi bersanding di atas pelamin (Pangayan, 2014). Perkara ini begitu jelas menunjukkan betapa pentingnya tarian Pinakang dalam majlis perkahwinan etnik Kimaragang. Jadual 3.2 menunjukkan perbezaan dan persamaan acara perkahwinan tradisional dan moden etnik Kimaragang.

Jadual 3.2: Perbezaan dan persamaan majlis perkahwinan tradisional dan moden etnik Kimaragang.

Acara		Tradisional	Moden
Sumurung	Pengantin lelaki akan diarak menuju ke rumah pengantin perempuan dengan iringan paluan gong (*miagung*).	WAJIB	
Sebelum masuk kedalam rumah pengantin perempuan	Memukul Gong (*botukul*) *Wajib dilaksanakan	WAJIB *Kerana masyarakat pada ketika itu masih berpegang teguh pada adat dan istiadat yang berkait rapat dengan kepercayaan.	TIDAK WAJIB *Mengikut Keluarga
Duduk di atas pelamin	*Momulugu* (Bersuap - suapan nasi)		*Digantikan dengan Kek
	Misigup (Isap rokok kirai daun)		Tidak Diamalkan
	Mi'taas (Minum *kombos*)		*Digantikan dengan wine
	Mononsob do tikobuk (Dilakukan oleh bobolian)		Tidak Diamalkan
Selasai Bersanding	*Miagung, mi'igol om mi'andak* (Tarian Pinakang) i. *Manantag do Mungui* (Wajib Menari) ii. *Misulak* (Keluarga Pengantin) iii. Terbuka	WAJIB	

Melalui kedua-dua acara perkahwinan dari dahulu hingga kini, sesi *mi'igol om mi'andak* iaitu sesi menarikan tarian Pinakang masih kekal diamalkan. Dalam sesi *mi'igol om mi'andak* dalam kedua-dua bentuk perkahwinan terbahagi kepada tiga peringkat seperti yang ditunjukkan dalam Jadual 3.2 (Pangayan, 2014). iaitu yang pertama adalah sesi *manantag do mungui* yang wajib dilaksanakan oleh pengantin. Setelah selesai sesi *manantag do mungui* seterusnya diikuti dengan sesi *misulak* yang meminta kedua-dua pihak keluarga membuat persembahan iaitu daripada keluarga pengantin lelaki dan juga keluarga pengantin perempuan. Setelah selasai kedua-dua sesi ini, baharulah di buka kepada sesiapa juga yang berminat dalam

mempersembahkan tarian Pinakang dalam kalangan tetamu. Secara tidak langsung, perkara ini menunjukkan betapa besarnya peranan tarian Pinakang dalam majlis perkahwinan etnik Kimaragang.

Menerusi fenomena ini, dapat disimpulkan bahawa tarian Pinakang bukan sahaja sebagai penyeri dan klimaks kepada acara persandingan pengantin (Pangayan, 2014) tetapi ia juga merupakan satu simbolik yang mengandungi makna dan falsafah di dalamnya. Jika diteliti, tarian Pinakang bukan sahaja sebagai sebuah tarian hiburan semata-mata, tetapi juga sebagai satu medium mengungkapkan rasa kesyukuran dan kemeriahan satu-satu majlis perkahwinan tersebut. Majlis perkahwinan etnik Kimaragang yang berlangsung tanpa persembahan tarian Pinakang daripada pengantin mahupun tetamu, ibarat lukisan yang tidak berwarna. Sesi *Miagung* dan *mi'igol om mi'andak* yang mempersembahkan tarian Pinakang sebagai tarian utama dalam sesi ini adalah mengungkapkan falsafah etnik Kimaragang yang terkandung di dalam tarian ini untuk ditatap oleh generasi muda.

3.3.2 Tarian Pinakang Dalam Majlis *Mongukas*

Majlis *mongukas* adalah sebuah majlis yang wajib dijalankan oleh etnik Kimaragang bagi memperingati kematian ahli keluarga mereka untuk kali yang terakhir (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Menurut Hasidah Ebung[32] (54), Jubin Umbang (63), majlis *mongukas* ini diadakan selepas genapa 365 hari atau lebih kematian seseorang. Dalam kepercayaan etnik Kimaragang, roh manusia selepas meninggal dunia boleh berada di alam manusia dan alam roh sehinggalah majlis *mongukas* ini di laksanakan. Menurut Rondikum Yangang (79), etnik Kimaragang

[32] Hasidah Ebung (54 Tahun), Bekas Ketua Kampung, Kg. Togudon , Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: 06 Feb 2012

percaya bahawa majlis Mongukaas adalah tanda memperingati buat kali yang terakhir oleh ahli keluarga kepada si mati, dan selepas majlis *mongukas* dilaksanakan, maka roh si mati akan kekal berada di alam roh (*pongoluan*[33]*)* dengan tenang (Pangayan, 2014).

Berdasarkan temubual bersama Panaga Wanian (78), Rondikum Yangang (79), Pangagin Bados (75), dan beberapa informan lain, didapati majlis *mongukas* biasanya dijalankan dengan meriah mengikut kemampuan keluarga waris. Ini adalah kerana, etnik Kimaragang percaya bahawa pada majlis *mongukas*, roh si mati akan turut serta dan berjumpa dengan mereka buat kali yang terakhir. Kemeriahan majlis *mongukas* ini adalah sebagai satu tanda bahawa ahli keluarga dan waris si mati menyambut kepulangannya buat kali yang terakhir. Kerana etnik Kimaragang percaya bahawa selepas majlis mengukas, roh si mati tidak akan pulang ke rumah lagi buat selama-lamanya.

Rajah 3.4: Tarian Pinakang dalam majlis *mongukas*

Sumber: Koleksi Pengkaji (Semasa majlis *mongukas* yang dijalankan oleh keluarga Majin Bin Tompuau: Pada: 26 Disember 2017)

[33] Tempat roh-roh orang mati bersemayam dan dipercayai berada di puncak gunung Kinabalu (Efioren Majea, 2009).

Biasanya, majlis *mongukas* dijalankan selama 5 hingga 7 hari dan sesi *miagung* serta *mi'igol om mi'andak* akan dilaksanakan pada hari yang terakhir iaitu sebagai hari kemuncak acara (Pangayan, 2014). Dalam majlis mengukas ini terdapat beberapa sesi dan susunan dalam mengadakan majlis ini. Perkara yang paling penting adalah proses membaiki dan mengubah suai kubur si mati yang mengambil masa selama 3 hingga 4 hari. Selepas kubur selesai diubahsuai, sehari sebelum hari kemuncak majlis, seekor kerbau atau lembu akan disembelih sebagai korban kesyukuran yang dipercayai oleh etnik Kimaragang bahawa kerbau atau lembu tersebut akan diterima oleh roh si mati sebagai pemberian daripada keluarga dan warisnya. Majlis *mongukas* ini akan berakhir dengan sesi *mangatod* (menghantar) kepala haiwan korban ke kubur si mati. Semasa sesi *mangatod* ini lah kemeriahan sebenar majlis *mongukas* dirasai.

Sesi *mangatod*, dilaksanakan dengan susunan aturcara khas dalam majlis *mongukas*. Menurut Juanas Makampung (62 Tahun), sebelum acara *mangatod*, semua tetamu yang hadir terutama yang akan mengikuti rombongan *mangatod* akan dijamu terlebih dahulu kerana dipercayai sekiranya ada di antara tetamu dan ahli keluarga yang tidak turut serta menjamu selera mengakibatkan roh si mati akan kelaparan. Setelah selasai sesi makan, semua ahli keluarga yang akan menyertai rombongan *mangatod* akan bersiap dan sebelum bertolak ke kubur, sesi *miagung* dan *mi'igol om mi'andak* (Rajah 3.1) wajib di laksanakan bagi meraih dan bergembira untuk menghibur roh si mati yang akan meneruskan perjalanan dan menetap di alam roh (*pongoluan*). Sesi *miagung* dan *mi'igol om mi'andak* biasanya akan mempersembahkan tarian Pinakang dan sesi persembahan ini akan diteruskan sementara rombongan *mangatod* akan bertolak ke kubur bagi menghantar kepala kerbau atau lembu, serta barang-barang lain yang hendak diberikan oleh keluarga dan

waris kepada roh si mati. Setelah selesai menghantar dan membaiki bahagian-bahagian terakhir pada kubur si mati, rombongan akan balik ke rumah semula dengan disambut oleh *miagung* dan *mi'igol om mi'andak* dengan lebih meriah dan setiap ahli rombongan yang balik daripada kubur wajib menari dan biasanya tarian Pinakang akan dipilih dengan tujuan *manantag do mungui* dan roh si mati akan pulang ke rumah bersama rombongan buat kali yang terakhir dan akan meneruskan perjalanan ke *pongoluan* pada hari esoknya (Pangayan, 2014). Sesi dan aturcara ini diringkaskan dalam Jadual 3.3.

Jadual 3.3: Sesi dan aturcara majlis *mongukas*

Hari	Acara	Catatan
1 2 3 4 5	*Mangawasi do Lobong* (Kerja-kerja pengubah suaian dan membaik pulih kubur si mati)	• Pada peringkat ini, kerja-kerja hanya berlangsung di tanah perkuburan. • Tempoh pembaik pulih kubur si mati bergantung pada nilai kerosakan atau yang hendak baiki. •
6	*Mangagaras* (Menyembeleh Haiwan Korban)	• Berlangsung di rumah keluarga si mati • Dijalankan pada waktu petang • *Miagung, mi'igol om mi'andak* (Tidak Wajib)

7	*Mangatod*
	(Menghantar Kepala Korban ke Kubur bersama-sama dengan barang-barang lain yang ingin diberikan kepada roh si mati)
		- Sebelum Bertolak:
		  - Makan
		  - **WAJIB**: *Mi'igol om mi'andak* (Tarian Pinakang)
		
		- Rombongan Balik Ke Rumah:
		  - **WAJIB**: *Mi'igol om mi'andak* (Tarian Pinakang)
		  - Makan & Minum Tapai

Melalui majlis *mongukas* ini, dapat dilihat kepentingan dan peranan tarian Pinakang di dalam perjalanan acara ini. Dalam majlis *mongukas* ini, tarian Pinakang bukan sahaja sebagai hiburan kepada manusia yang masih hidup tetapi juga digunakan sebagai medium untuk menghibur roh orang yang sudah mati tanpa sebarang pengunaan *rinea'at* dan juga upacara yang dijalankan. Sesi *mi'igol om mi'andak* dalam

majlis *mongukas* dapat diandaikan sebagai simbolik penerimaan dan keredaan hati ahli keluarga dan waris si mati atas pemergian orang yang mereka sayangi. Menurut Pangagin Bados (75), majlis *mongukas* adalah *pomupusan do samod* dan menurut kepercayaan etnik Kimaragang itu sendiri majlis *mongukas* adalah sebuah majlis perpisahan antara ahli keluarga, waris dan roh si mati buat selama-lamanya.

3.3.3 Tarian Pinakang Dalam Majlis Ulang Tahun

Selain daripada dua majlis yang telah dibincangkan, satu lagi majlis yang menjadikan tarian Pinakang sebagai salah satu tarian yang wajib ditarikan ialah majlis ulang tahun yang terbahagi kepada ulang tahun perkahwinan dan ulang tahun kelahiran (Pangayan, 2014). Ulang tahun perkahwinan atau kelahiran biasanya disambut sebagai kesyukuran dan kegembiraan anak-anak terhadap ibubapa atau kepada datuk atau nenek mereka yang masih sihat (Pangayan, 2014). Menurut Jalim Porotong[34] (65), majlis seumpama ini jarang diraih oleh etnik Kimaragang pada masa dahulu kerana kurang kemampuan, dan keluarga yang mampu mengadakan majlis seumpama ini dianggap berada dan majlis disambut dengan penuh kemeriahan sehingga mengadakan sesi *miagung* serta *mi'igol om mi'andak.* Bagi orang yang berada dan berkemampuan, sudah pasti memiliki kelengkapan *gong* dan kulintangan sendiri. Perkara ini memudahkan penganjuran sesi *miagung* dan *mi'igol om mi'andak.*

Dalam majlis ulang tahun ini, sesi *miagung* dan *mi'igol om mi'andak* biasanya diadakan pada waktu kemuncak majlis iaitu petang sehingga malam (Pangayan, 2014). Menurut Jalim Porotong (65), majlis ulang tahun dijalankan dengan

---

[34] Jalim Porotong (65 Tahun), Petani, Kg. Togudon , Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: 06 Feb 2012

cukup ringkas tetapi meriah. Majlis ini hanya berlangsung selama sehari atau dua hari sahaja. Acara yang terkandung di dalamnya juga tidak banyak dan hanya acara makan, *mi'inum*[35], *miagung* dan *mi'igol om mi'andak.* Susunan acara ini berturutan dengan menjadikan *miagung* dan *mi'igol om mi'andak* sebagai acara kemuncak sehingga tetamu pulang kerumah masing-masing dan biasanya diakhiri perlahan-lahan dengan acara *mi'inum*. Acara *mi'inum* ini, biasanya boleh mencecah hingga keesokan harinya atau dua tiga hari lagi.

Majlis ulang tahun ini biasanya dimulakan dengan menjemput tetamu di serata kampung bagi menghadiri majlis yang bakal dilaksanakan. Menurut Onso Mogiling[36] (79), biasanya majlis ulang tahun yang diadakan dengan besar-besaran akan menjanjikan kerbau atau lembu sebagai korban. Haiwan korban ini akan disembelih sehari sebelum majlis dilaksanakan. Acara bermula sejak haiwan korban disembelih sehinggalah makanan dan minuman habis dihidangkan pada hari berikutnya. Sesi *miagung*, dam *mi'igol om mi'andak* akan bermula apabila ahli pemukul *gong* dan *penitik* kulintangan cukup. Apabila tetamu yang hadir dan cukup ahli dalam memukul *gong* maka sesi *miagung* akan berlangsung. Apabila tetamu sudah asyik, maka secara tidak langsung sesi *mi'igol om mi'andak* pun akan berlangsung. Jadual 3.4 menunjukkan ringkasan terhadap acara sambutan ulang tahun.

---

[35] Acara jamuan minum *tapai, kombos* dan minuman-minuman yang memabukkan. Mengikut apa yang telah disediakan oleh tuan rumah.

[36] Onso Mogiling (79 Tahun), Petani, Kg. Togudon , Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: 07 Feb 2012

Jadual 3.4: Ringkasan acara majlis ulang tahun

Acara	Catatan
Mangagaras (Hari Menyembeleh Haiwan Korban)	- Sehari sebelum acara. - biasanya dilaksanakan pada waktu petang - Sebelah malam akan berlangsung *mi'inum*
Karamaian (Majlis Sebenar)	**Pagi**: - Gotong royong masak-memasak - *Mi'inum* - *Sesi Miagung*
	Tengah Hari - Petang: - Makan Tengah Hari - *Miagung + Mi'igol om mi'andak.* (Tarian Pinakang) - *Mi'inum*
	Malam: - Makan Malam - *Miagung + Mi'igol om mi'andak.* (Tarian Pinakang) - *Mi'inum* (Berlarutan sehingga hari berikutnya)

Melalui majlis ulang tahun ini, kita dapat melihat bahawa tarian Pinakang juga menjadi salah satu dalam acaranya dan menjadi bahagian terpenting dalam acara ini. Dalam majlis ulang tahun ini, kita juga dapat melihat bahawa majlis-majlis kesyukuran seperti ini juga menjadikan tarian Pinakang sebahagian dalam acaranya. Jelaslah bahawa tarian Pinakang juga dijadikan sebagai medium untung mengungkapkan rasa kesyukuran dan kegembiraan ahli keluarga keatas kesihatan kedua orang tua mereka serta kesejahteraan yang melimpahi sepanjang hayat mereka.

3.4 Konsep Persembahan Tarian Pinakang

Jika diamati, majlis keramaian etnik Kimaragang terbahagi kepada dua bentuk yang utama, iaitu majlis rasmi dan majlis tidak rasmi (Pangayan, 2014). Pembahagian ini adalah berdasarkan kepada struktur majlis yang mempunyai aturcara yang tetap atau tidak. Majlis rasmi biasanya mempunyai aturcara yang tetap dan struktur persembahan yang tetap seperti dalam perayaan pesta kaamatan, pesta

moginakan, hari pelajar cemerlang, dan Talob Tagayo Tandek (sambutan pesta moginakan dan kaamatan peringkat N.5 Tandek) yang disambut di peringkat kampung, daerah mahupun di peringkat negeri. Majlis tidak rasmi adalah majlis-majlis yang tidak mempunyai sturktur majlis dan persembahan yang telah ditetapkan seperti dalam majlis perkahwinan, *mongukas*, dan hari keluarga. Perkara ini dinyatakan dengan lebih jelas pada Jadual 3.6.

Jika diamati, majlis keramaian etnik Kimaragang terbahagi kepada dua bentuk utama iaitu majlis yang berbentuk rasmi dan tidak rasmi (Pangayan, 2014). Pembahagian ini adalah berdasarkan kepada struktur majlis yang mempunyai protokol atau tidak. Majlis rasmi biasanya mempunyai protokol yang perlu dipatuhi serta aturcara yang sistematik dan bentuk persembahan yang lebih tersusun seperti persembahan dalam perayaan pesta Kaamatan peringkat negeri dan daerah, pesta *moginakan* peringkat kampung, hari pelajar cemerlang, dan Talob Tagayo Tandek yang disambut setiap tahun. Manakala, majlis tidak rasmi pula adalah majlis-majlis yang mempunyai susunan protokol yang ringkas dan tidak banyak peraturan bagi menjaga kepentingan tetamu terhormat. Sturktur majlis tidak rasmi adalah seperti dalam majlis perkahwinan, *mongukas*, dan hari keluarga. Dalam struktur persembahannya juga bebas dan tidak mempunyai susunan persembahan yang tetap. Jadual 3. 5 diturunkan bagi menunjukkan pengkhususan majlis dengan lebih jelas.

Jadual 3.5: Pengkhususan majlis rasmi dan tidak rasmi

Majlis Rasmi	Majlis Tidak Rasmi
i. Pesta Kaamatan	i. Majlis Perkahwinan
ii. Pesta *Moginakan*	ii. Majlis Ulang Tahun
iii. Talob Tagayoh Tandek	iii. Majlis *Mongukas*
iv. Hari Pelajar Cemerlang	iv. Hari Keluarga

Sumber (Diubah suai daripada): (Pangayan, 2014)

Kedua-dua bentuk majlis keramaian etnik Kimaragang iaitu yang berbentuk rasmi dan tidak rasmi mempunyai beberapa perbezaan yang dapat dilihat melalui konsep persembahan tarian Pinakang (Pangayan, 2014). Melalui konsep persembahan tarian Pinakang, terdapat 6 aspek penting iaitu penari, pemuzik, tukang suruh, ruang persembahan, koreografi dan jangka masa persembahan (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Setiap satu aspek tersebut mempunyai peranan dan fungsinya yang tersendiri di dalam mencorakkan persembahan tarian Pinakang. Dalam majlis rasmi mahupun tidak rasmi, setiap satu aspek ini diubah suai mengikut keperluan dan kesesuaian dalam majlis tersebut.

Persembahan tarian Pinakang dalam majlis rasmi adalah bersifat sosial dan lebih meriah dengan interaksi secara langsung dengan penonton. Penari-penari yang menarikan tarian Pinakang di dalam sesi *mi'igol om mi'andak* dalam majlis tidak rasmi adalah terdiri daripada etnik Kimaragang itu sendiri daripada pelbagai lapisan usia. Demikian juga pemuzik yang mengiringi persembahan tersebut, terdiri daripada anak bangsa mereka sendiri dan lebih mementingkan kualiti bunyi serta makna *rampakan* yang cuba dimainkan. Kemeriahan sesi *mi'igol om mi'andak* akan lebih memuncak dengan kehadiran tukang suruh yang akan menggamatkan lagi penonton dan penari-penari yang sedang menarikan tarian Pinakang. Interaksi antara penari, penonton dan tukan suruh adalah disebabkan oleh ruang persembahan yang berbentuk arena dan tidak menggunakan pentas atau *fletform*. Perkara ini mempengaruhi koreografi tarian Pinakang yang berulang-ulang kerana penarinya yang sering berganti-ganti. Jangka masa sesi *mi'igol om mi'andak* ini adalah bergantung kepada penonton yang hadir dan sesi *miagung* (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Keseluruhannya, konsep persembahan tarian Pinakang dalam majlis tidak rasmi adalah agak meleret dan lebih bebas.

Jadual 3.6: Perbezaan konsep persembahan tarian Pinakang

Aspek	Majlis Rasmi	Majlis Tidak Rasmi
Penari	• Penari Khas / Professional Tidak semestinya etnik Kimaragang • Penguasan keatas bentuk dan menari berdasarkan kiraan	• Tetamu dan penonton • Terdiri daripada etnik Kimaragang sendiri • Menari dengan rasa dan pengalaman.
Pemuzik	• Pemuzik khas / Professional Audio • Tidak semestinya etnik Kimaragang	• Sesiapa sahaja yang mahir bermain gong dan kulintangan • *Live* • Terdiri daripada etnik Kimaragang sendiri
Tukang Suruh	• Tidak diperlukan	• Sebagai pengantara antara penari dan penonton • *Flow manager*
Ruang Persembahan	• Pentas • Dewan, Pentas terbuka	• Persembahan di dalam rumah
Koreografi	• Mengalami sentuhan koreografer • Ragam gerak diselaraskan	• Koreografi tradisional • Ragam gerak bebas mengikut gaya penari
Jangka Masa Persembahan	• Terkawal	• Bebas

Sumber (diubah suai): (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016)

Berbeza dengan persembahan tarian Pinakang dalam majlis rasmi yang agak tersusun, teratur serta terkawal. Penari-penari yang menarikan tarian Pinakang dalam majlis rasmi adalah bebas dan sesiapa sahaja yang pandai menarikan tarian Pinakang dan tidak semestinya adalah etnik Kimaragang. Demikian juga halnya dengan pemuzik yang terdiri daripada pemuzik-pemuzik profesional dan kadang kala juga menggunakan audio muzik sebagai pengiring persembahan. Kehadiran tukang suruh dalam bentuk persembahan ini adalah tidak diperlukan dan ini jelas menunjukkan bahawa interaksi antara penari dan penonton adalah terbatas. Tambahan lagi dengan ruang persembahan yang khas serta penggunaan ruang pentas yang membataskan interaksi antara penari dan penonton. Memandangkan jumlah penari adalah tetap, koreografi juga mengalami sentuhan kreativiti bagi mengelakkan penonton bosan dan

kelihatan lebih menarik. Dengan adanya sentuhan koreografer, maka bentuk persembahan lebih terancang dan mempunyai jangka masa persembahan yang tetap. Perbezaan konsep persembahan tarian Pinakang dalam kedua-dua bentuk majlis ini diringkaskan di dalam Jadual 3.6.

3.3.4 Tarian Pinakang Dalam Sambutan Pesta Moginakan

Sambutan pesta Kaamatan atau lebih dikenali sebagai pesta Moginakan bagi etnik Kimaragang, wajib disambut setiap tahun. Biasanya pesta Moginakan ini akan disambut apabila selesai musim menuai padi seperti mana etnik Kadazan Dusun yang lain (Kok O & Lee, 2012). Menurut Kansinah Binti Abet[37] (79), etnik kimaragang akan mula menuai pada hujung bulan April sehinggalah pertengahan bulan Mei bergantung pada tempoh matang padi yang ditanam. Namun, terdapat juga padi yang dituai pada bulan Jun bagi mereka yang lambat memulakan proses penanam padi mereka. Namun, kebiasannya proses menuai akan selesai pada pertengahan bulan Mei dan sambutan Moginakan akan berlangsung pada hujang bulan Mei atau awal bulan June.

[37] Kansinah binti Abit (79 Tahun), Kg. Tondig, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: 23 Ogos 2017.

Jadual 3.7: Susunan acara majlis *moginakan*

Hari	Acara	Catatan
1	*Mangagaras* (Kerbau/ Babi)	Jumlah Haiwan korban adal mengikut persetujuan penduduk kampung.
	Tetamu Berkumpul	Jemputan daripada kampung jiran.
	Miagung	Memanggil/pemberitauhan kepada tetamu bahawa majlis sudah bermula.
	Mi'inum	Acara minum *tapai/ kombos*, biasanya bermula sejak sesi *mangagaras* selesai sehingga la bekalan minuman habis.
	Mi'igol om mi'andak	Setelah selesai makan tengah hari sehingga malam. Biasanya dimulakan dengan tarian Momiluk kemudian tarian Pinakang. Jika ada dalam kalangan tetamu boleh menarikan tarian mongilag maka tarian mongilag akan dipersembahkan. Demikian juga tarian monongkopiring.
2-3	*Mi'inum*	Acara minum *tapai/ kombos*, sehingga bekalan minuman habis.
	Miagung	Memanggil/pemberitauhan kepada tetamu bahawa majlis telah bermula. Menandakan kemeriahan majlis Moginakan tersebut.
	Mi'igol om mi'andak	Acara ini biasanya akan berterusan selagi ada sesi *miagung dan mi'inum.* Tarian yang paling kerap ditarikan adalah tarian Pinakang.
4-5	*Mangagaras* (Kerbau/ Babi)	Haiwan korban untuk kedua kalinya sekiranya majlis masih berterusan. Haiwan korban adal mengikut persetujuan penduduk kampung ataupun sumbangan ketua kampung.
	Mi'inum	Acara minum *tapai/ kombos*, sehingga bekalan minuman habis.
	Miagung	Memanggil/pemberitauhan kepada tetamu bahawa majlis telah bermula. Menandakan kemeriahan majlis Moginakan tersebut.
	Mi'igol om mi'andak	Acara ini biasanya akan berterusan selagi ada sesi *miagung dan mi'inum.* Tarian yang paling kerap ditarikan adalah tarian Pinakang.
6-7	*Mangagaras* (Babi/ Ayam)	Haiwan korban untuk ketiga kalinya sekiranya majlis masih berterusan. Haiwan korban adal mengikut persetujuan penduduk kampung ataupun sumbangan ketua kampung.
	Mi'inum	Acara minum *tapai/ kombos*, sehingga bekalan minuman habis.
	Miagung	Memanggil/pemberitauhan kepada tetamu bahawa majlis telah bermula. Menandakan kemeriahan majlis Moginakan tersebut.
	Mi'igol om mi'andak	Acara ini biasanya akan berterusan selagi ada sesi *miagung dan mi'inum.* Tarian yang paling kerap ditarikan adalah tarian Pinakang.

Menurut Majalan Sogoi[38] (60), sambutan Moginakan adalah bertujuan meraih hasil tuaian padi yang banyak disamping mengungkapkan rasa syukur dan kegembiraan atas hasil tuaian mereka. Pesta Moginakan biasanya disambut oleh satu-satu kampung atau gabungan beberapa buah kampung mengikut kesepakatan penduduknya. Pada zaman dahulu, semasa institusi *bi'nattang*[39] masih diguna pakai, sebuah kampung mempunyai 5 hingga 7 buah *bi'nattang* (Pangayan, 2014). Menurut Pawai En (95), sebuah binatang mengandungi 30 hingga 50 buah keluarga, dan setiap satu keluarga dikenali sebagai *"pintu"*. Keseluruhan penduduk kampung akan berkerjasama dalam membuat persiapan mengadakan pesta Moginakan.

Tempoh waktu sambutan pesta Moginakan atau Kaamatan bagi etnik Kimaragang adalah selama 2 hingga 7 hari mengikut persediaan yang telah dipersiapkan oleh penduduk kampung. Menurut Pawai En (95) juga, pesta Moginakan ini turut dihadiri oleh penduduk kampung-kampung berhampiran. Setiap penduduk dalam rumah panjang akan menyediakan minuman dan makanan seperti *tapai, kombos,* dan *linopot.* Tempoh keramaian ini bergantung kepada jumlah bekalan makanan yang disediakan khusunya minuman yang menjadi tarikan utama dalam keramaian ini. Namun, kemeriahan pesta ini lagi terasa dengan adanya sesi *miagung,* dan *mi'igol om miandak* yang menaikkan mood dan menyemarakkan bahang kemeriahan sepanjang majlis berlangsung. Jadual 3.7 menunjukkan susunan acara dalam pesta moginakan etnik Kimaragang.

Semasa majlis Moginakan ini berlangsung, pelbagai-bagai tarian dan jenis *titikan* dan paluan gong yang dimainkan. Ini kerana, sesi *miagung* ini berlangsung

---

[38] Majalan Sogoi (60 Tahun), Bekas JKKK, Kg. Togudon, Tandek, Kota Marudu. Temubual Pada: 07 Feb 2012

[39] Rumah Panjang (Pangayan, 2012)

sepanjang pesta berlangsung. Dalam sesi *miagung* ini, akan menyajikan pelbagai jenis rentak paluan gong dan juga *titikan* dan *rampakan* kulintangan seperti rentak *Pinakang, Pomilukan, Polonit, Dang Sarayo* dan banyak lagi gaya paluan gong dan *titikan* kulintangan lain. Seperti dalam majlis-majlis keramaian lain, sesi *miagung* ini tidak cukup meriah tanpa di iringi dengan sesi *mi'igol om mi'andak* yang bukan sahaja menyajikan tarian Pinakang, tetapi beberapa tarian tradisional etnik Kimaragang yang lain Momiluk, Monongkopiring, dan Mongilag. Walau bagaimanapun, tarian yang paling popular ditarikan adalah tarian Pinakang kerana taran Pinakang adalah tarian yang paling banyak *rampakan* dan selain menari, tetamu juga terhibur dengan *rampakan* yang bersifat humor dan berunsur sindiran.

Melalui sambutan pesta Moginakan ini juga dapat kita lihat kepentingan tarian Pinakang di dalam sesi khas yang disebut *mi'igol om mi'andak* seperti mana sesi tari menari dalam majlis lain. Perkara ini jelas menunjukkan peranan tarian Pinakang yang begitu penting dalam menunjukkan kemeriahan yang berlangsung di dalam pesta Moginakan. Selain itu, tarian Pinakang juga digunakan sebagai medium bagi mengungkapkan perasaan gembira dan kesyukuran mereka keatas rezeki dan hasil tuaian yang banyak. Ragam gerak yang ringkas dan iringan paluan gong serta *titikan* kulintangan yang rancak menjadi satu kombinasi persembahan tarian yang mampu mengungkapkan seribu satu perasaan, budaya dan falsafah etnik Kimaragang di dalam nya.

3.4.1 Ragam Gerak Tarian Pinakang

Tarian Pinakang merupakan sebuah tarian yang kelihatan mudah dan ringkas dari segi ragam gerak dan pelaksanaannya. Namun, sebenarnya tarian yang mempunyai ragam gerak yang mudah dan pergerakan yang ringkas memerlukan

penghayatan dan kekuatan dalaman seorang penari. Demikian juga dengan tarian Pinakang yang mempunyai empat jenis ragam gerak iaitu *sumirid*, *mongigol-mangandak*, *mitalib* dan *mangalikapta* (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016; Pangayan et al., 2017). Walau bagaimanapun, hanya tiga jenis ragam gerak sahaja yang sering menjadi pilihan penari dalam mempersembahkan tarian Pinakang iaitu *sumirid*, *mongigol-mangandak*, dan *mitalib* (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016). Pelaksanaan keempat-empat ragam gerak ini memerlukan interaksi antara penari lelaki dan wanita agar gerakan yang dibuat adalah seragam dan sekata.

Pelaksanaan ragam gerak tarian Pinakang adalah mudah tetapi memerlukan teknik yang betul agar ragam gerak yang ditarikan adalah tidak sumbang di mata penonton. Dalam menarikan tarian Pinakang, teknik peletakan berat badan adalah penting dikuasai oleh penari agar penari boleh melaksanakan ragam gerak dengan mudah. Biasanya tarian Pinakang ditarikan dengan meletakkan berat badan sepenuhnya pada bahagian tunggal (*sole*) tapak kaki bagi memudahkan pergerakan *sumirid* (membuat bulatan setempat) dilaksanakan (Pangayan, 2014). Teknik ini digunakan sepanjang menarikan tarian Pinakang dan pelaksanaan ragam gerak yang lain kerana, gerakan kaki dan peletakan berat badan ini adalah gerakan asas bagi tarian Pinakang. Rajah 3.5 diturunkan bagi menunjukkan peletakan berat badan semasa *sumirid.*

Rajah 3.5: Peletakan berat badan Tarian Pinakang

Sumber: Pangayan, 2014 (diubah suai)

3.4.1 (a) *Sumirid*

Persembahan tarian Pinakang biasanya dimulakan dengan ragam gerak *sumirid*, dan menjadi pembukaan kepada tarian Pinakang (Pangayan, 2014). Sebagai ragam gerak pembukaan dalam tarian Pinakang, ragam gerak *sumirid* biasanya ditarikan pada awal persembahan dengan meletakkan berat badan pada bahagian tunggal (*sore*) tapak kaki kiri apabila ingin berpusing ke kiri atau pada bahagian tunggal (sore) tapak kaki kanan, jika penari ingin berpusing ke kiri. Selain daripada itu, ia juga sebagai ragam gerak persediaan bagi semua penari sebelum masuk ke ragam gerak seterusnya iaitu *mongigol* atau *mamngandak* (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016). Rajah 3.6 menunjukkan bentuk pergerakan *sumirid* yang ditarikan oleh penari secara langkah demi langkah.

Rajah 3.6: Ragam gerak *sumirid*

Sumber: Dipetik daripada Pangayan (2014)

a. Penari berada dalam keadaan bersedia

b. Penari meletakkan berat badan di atas kaki kiri.

c. Penari mula bergerak 45° darjah ke kiri sambil mengayunkan tangan.

d. Penari menghadap 90° darjah ke kiri.

e. Penari bersedia untuk mengubah peletakan berat badan pada kaki kanan.

f. Setelah peletakan berat badan diubah, pergerakan diteruskan dengan berpusing ke arah kanan.

g. Penari bergerak 45° darjah ke kanan.

h. Penari menghadap 90° darjah ke kanan.

i. Penari berada dalam keadaan bersedia untuk mengubah peletakan berat pada kaki kiri dan bersedia melaksanakan ragam gerak seterusnya.

3.4.1 (b) *Mongigol*- Mangandak

Ragam gerak kedua tarian Pinakang ialah *mongigol* bagi penari lelaki dan *mangandak* bagi penari wanita (Pangayan, 2014). Ragam gerak ini dijalankan secara berpasang dan serentak, iaitu penari lelaki akan melakukan ragam gerak *mongigol* dan penari wanita akan melakukan gerakan *mangandak* sebagai pasangan. Bezanya dengan ragam gerak *sumirid*, ragam gerak *mongigol- mangandak* ini ditarikan dengan membuka kedua belah tangan, iaitu mendepakan kedua belah tangan bagi lelaki dan membuka tangan kesamping dengan bukaan sudut 45° bagi wanita. Walau bagaimanapun, kaki dan pergerakan asas tetap menggunakan ragam gerak *sumirid* yang menjadi gerakan asas tarian Pinakang. Rajah 3.7 dan Rajah 3.8 diturunkan bagi menunjukkan bentuk pergerakan *mongigol* dan *mangandak.*

Rajah 3.7: Ragam gerak *mongigol*

Sumber: Dipetik daripada Pangayan (2014)

Rajah 3.8: Ragam gerak *mangandak*

Sumber: Dipetik daripada Pangayan (2014)

a. Penari membuat satu pusingan tangan pada paras pinggang sambil membuat pusingan 45° ke arah kiri.

b. Penari meneruskan pusingan tangan hingga ke paras dada sambil badannya mengarah ke sudut 90° ke arah kiri.

c. Pusingan badan diteruskan 90° ke arah kiri sambil membuka kedua-dua belah tangan ke sisi kiri dan kanan.

d. Kedua-dua belah tangan terbuka ke sisi kiri dan kanan seolah-olah mendepa.

e. Sambil kedua-dua belah tangan mendepa, badan penari berpusing 135° ke arah kiri.

f. Badan penari berada pada sudut 135° ke arah kiri dengan tangan seolah-olah mendepa.

g. Pusingan badan diteruskan menghala 180° ke kiri (membelakangi penonton) dengan tangan yang seolah-olah mendepa.

h. Pusingan badan penari diteruskan pada sudut 225° ke arah kiri penari dengan gaya tangan yang sama.

i. Pusingan penari menghala ke arah 270° ke kiri dengan gaya tangan yang sama.

j. Penari menghala ke 315° ke arah kiri dan mula berhadapan dengan penonton dengan gaya tangan yang masih sama.

k. Penari sudah lengkap membuat pusingan 360° ke kiri dengan tangan yang seolah-olah mendepa.

l. Penari mengubah peletakan berat badan di atas hujung kaki kanan, sambil mengelung pergelangan tangan kanan dan pergelangan tangan kiri ke dalam secara serentak, sambil pusingan menghala 45° ke kanan.

m. Tangan didepakan semula dengan tapak tangan menghala keluar seolah-olah mendepa sambil pusingan diteruskan ke arah kanan 90°.

n. Penari menghala 180° ke kiri dengan membelakangi penonton sepenuhnya dengan gaya tangan yang sama.

o. Penari meneruskan pusingan dengan menghala 225° ke kiri dengan gaya tangan yang sama.

p. Penari meneruskan pusingan dengan menghala 270° ke kiri dengan gaya tangan yang sama.

q. Penari meneruskan pusingan dengan menghala 315° ke kanan menghadap penonton.

r. Penari sudah lengkap membuat satu pusingan dan menghadap penonton semula.

3.4.1 (c) *Mitalib*

Ragam gerak *mitalib* adalah berfungsi sebagai sendi yang menghubungkan antara satu bentuk pola lantai ke bentuk yang baharu. Perkataan *mitalib* adalah berasal daripada perkataan *"talib"*dalam dialek etnik Kimaragang yang bermaksud lalu atau selisih, dan dalam konteks tarian Pinakang pula *"mitalib"* membawa maksud "berselisih" sesama penari (Pangayan, 2014). Beza antara ragam gerak *mitalib* dan ragam gerak *mongigol-mangandak* serta *sumirid* adalah, ragam gerak *mitalib* adalah

ragam gerak yang membawa penari bergerak daripada satu kedudukan ke satu kedudukan yang lain. Bunging Turudang (68), menyatakan bahawa, penari akan berselisih sesama sendiri apabila hendak mengubah kedudukan daripada kedudukan asal kepada kedudukan yang seterusnya atau pun bertukar tempat sesama mereka. Rajah 3.10 diturunkan bagi menunjukan bentuk pergerakan ragam *mitalib* dengan lebih jelas.

Rajah 3. 9: Ragam gerak *mitalib*

Sumber: Dipetik daripada Pangayan (2014)

a. Daripada posisi *mangandak* atau *mongigol*, kedua-dua penari lelaki dan wanita meneruskan langkah kaki *sumirid* dengan melipatkan tangan ke paras dada.

b. Penari lelaki menarik tangan kanan sambil badannya dipusingkan ke kanan pada sudut 90°. Perkara yang sama dilakukan oleh penari wanita,

bezanya tangan penari wanita hanya digerakkan pada pergelangan tangan kiri sahaja.

c. Penari lelaki menarik tangan kirinya ke dalam sambil meneruskan pusingannya ke kanan pada sudut 180°. Perkara yang sama dilakukan oleh penari wanita, yang berbeza adalah tangan penari wanita hanya digerakkan pada pergelangan tangan kiri sahaja.

d. Penari lelaki dan wanita sudah lengkap membuat pusingan 180° dan bersedia memindahkan berat badan ke atas kaki kiri untuk membuat satu pusingan ke arah kiri pula. Pada kedudukan ini, penari lelaki dan wanita sudah berada pada kedudukan berdepan sesama sendiri.

e. Penari lelaki dan wanita memindahkan berat badan ke atas kaki kiri untuk membuat satu pusingan 180° ke arah kiri. Ketika ini, penari lelaki dan wanita akan saling berselisih dan akan membelakangi antara satu sama lain.

f. Penari lelaki dan wanita meneruskan pusingan pada sudut 90° ke kanan. Pada kedudukan ini, penari lelaki dan wanita benar-benar sering membelakangi antara satu dengan lain.

g. Penari lelaki dan wanita masing-masing meneruskan pusingan ke kanan pada sudut 180°. Pada kedudukan ini, penari lelaki dan wanita sudah berselisih antara satu sama lain dan mula membuka jarak masing-masing.

h. Penari lelaki dan wanita sudah lengkap membuat pusingan 180° dan bersedia memindahkan berat badan pada hujung kaki kanan untuk membuat satu pusingan ke arah kanan pula.

3.4.1 (d) *Mangalikapta*

Ragam gerak *mangalikapta* biasanya ditarikan oleh penari dengan tujuan menguji pasangan mereka atau pesaing mereka, iaitu dalam kalangan penari wanita mahupun penari lelaki (Pangayan, 2014). *Mangalikapta* biasanya dilaksanakan dengan menurunkan ketinggian paras badan semasa melakukan ragam gerak *mongigol* bagi lelaki dan *mangandak* bagi wanita. Menurut Bunging Turudang (68), ragam *mangalikapta* ini menguji kemahiran penari dalam mengimbangkan berat badan dan pengawalan otot pada kaki terutama pada bahagian betis dan paha. Penari yang boleh melakukan ragam gerak ini dengan sempurna tanpa mengubah tempo dan rentak pergerakan tubuh dianggap sebagai penari yang mahir dalam tarian Pinakang. Rajah 3.11 diturunkan bagi menunjukkan dengan jelas berkaitan dengan ragam gerak *mangalikapta* dalam persembahan tarian Pinakang.

Rajah 3.10: Ragam gerak *mangalikapta*

Sumber: Dipetik daripada Pangayan (2014)

a. Penari membuat satu pusingan tangan pada paras pinggang sambil merendahkan paras badan; membengkokkan lutut sambil membuat pusingan 45° ke arah kanan. Penari wanita juga melakukan pergerakan yang sama dan menurunkan badan selari dengan penari lelaki dan melakukan gerakan *mangandak.*

b. Penari lelaki dan wanita meneruskan badan mengarah ke arah sudut 90° ke arah kanan pada paras badan yang sama.

c. Pusingan badan diteruskan 180° ke arah kanan kedua-dua penari sambil mengekalkan paras badan yang sama.

d. Kedua-dua penari meneruskan pusingan ke kanan dengan menghadap 225° ke kanan dengan paras badan yang sama.

e. Pusingan diteruskan dengan paras badan dan kedudukan tangan yang sama pada sudut 315° ke kanan.

f. Penari lengkap membuat pusingan 360° dan bersedia mengalihkan berat badan ke hujung kaki kiri bagi membuat pusingan balas dengan paras badan yang sama.

3.4.2 Pola Lantai Dan Koreografi Tarian Pinakang

Sebagai salah satu daripada seni persembahan yang memaparkan kekayaan seni budaya etnik Kimaragang, tarian Pinakang juga tidak lari daripada susunan pola lantai dan koreografi dalam persembahannya. Pola lantai adalah susunan dan kedudukan penari di atas pentas mahupun di dalam ruang persembahan semasa menarikan tarian Pinakang khususnya (Marion & Eliot, 2013). Manakala, koreografi pula adalah rangkaian gerak dan pola lantai yang dilaksanakan oleh penari (Foster, 2011). Kedua-dua aspek penting ini, iaitu pola lantai dan koreografi terkandung di dalam persembahan tarian Pinakang (Pangayan, 2014).

Berdasarkan Jubin Umbang (63), tarian Pinakang mempunyai dua jenis pola lantai yang biasa digunapakai dalam persembahannya, iaitu *botunggalan*[40] dan *liwotungon*[41] (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016). Kedua-dua pola lantai ini adalah pola lantai asas atau pola lantai tradisional yang diwarisi turun temurun oleh etnik Kimaragang. Pola lantai seumpama ini boleh dilihat di dalam persembahan tarian Pinakang semasa majlis-majlis keramaian seperti majlis *mongukas*, perkahwinan,

---

[40] Penari menari secara berpasangan :1 lelaki dan 1 perempuan, atau 2 lelaki, 2 peempuan dalam 1 masa (Pangayan, 2014).

[41] Jumlah penari:1 lelaki dan 2-4 wanita, atau 2 lelaki dan 8-10 penari wanita (Pangayan, 2014).

Kaamatan atau Moginakan, serta majlis ulang tahun. Pola lantai *botunggalan* paling banyak digunakan dalam majlis perkahwinan kerana, pengantin akan menari secara berpasangan semasa sesi *manantag do mungui* seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 3.10. Manakala bagi pola alantai *liwotungon* pula sering digunakan bagi menghormati seseorang pemimpin mahupun orang penting yang hadir dalam majlis keramaian yang sedang berlangsung seperti sambutan pesta *moginakan*, dan *mongukas* seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 3.11.

Rajah 3.11: Pola lantai *botunggalan* atau *mitigom*

Sumber: Koleksi James Johansson (21 Jan 2013)

Rajah 3.12: Pola lantai *liwotungon*

Sumber: Koleksi Pengkaji (24 Nov 2017)

Jika dilihat dari sudut koreografinya pula, seperti tarian tradisional Kadazan Dusun yang lain, tarian Pinakang mempunyai bentuk persembahan yang mendatar dan bersahaja. Ini jelas kita lihat dalam susunan ragam gerak dan perubahan pola lantainya yang agak perlahan dan berulang-ulang. Bunging Turudang (68) menjelaskan bahawa, persembahan tarian Pinakang dalam majlis-majlis tidak rasmi akan menggunakan koreografi tradisional yang ringkas dan statik tanpa ada olahan dan perkembangan corak pola lantai dan koreografinya. Perkara ini jelas kita lihat dalam Jadual 3.8 yang menunjukkan corak persembahan tarian Pinakang dalam majlis *mongukas*, perkahwinan dan ulang tahun.

Jadual 3.8: Koreografi tarian Pinakang dalam majlis tidak rasmi

	Pola Lantai *Botunggalan*	**Ragam Gerak**	**Pola Lantai Liwotungon**
01	Lelaki Perempuan	• *Sumirid* • Mingigol – Mangandak	1 4 2 3
02		• *Mitalib*	1 4 2 3
03		• Mingigol – Mangandak	3 2 4 1
05		• *Mitalib*	3 2 4 1
06		• Mingigol – Mangandak	4 1 3 2

Jika dilihat persembahan tarian Pinakang dalam majlis-majlis rasmi, didapati bahawa koreografi dan bentuk pola lantai yang digunakan sudah dikembangkan dan mendapat sentuhan koreografer (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016). Berdasarkan pemerhatian pengkaji dalam majlis-majlis rasmi, kebanyakan koreografer masih mengekalkan konsep asli persembahan tarian Pinakang iaitu seorang penari lelaki dan dua orang penari wanita. Namun dari segi jumlah penari, pola lantai, dan koreografinya, sudah mendapat sentuhan kreatif yang bertujuan bagi mengindahkan lagi persembahan tersebut. Jadual 3.9 diturunkan bagi menunjukkan contoh koreografi tarian Pinakang dalam majlis-majlis rasmi.

Jadual 3.9: Koreografi tarian Pinakang dalam majlis-majlis rasmi

	Pola Lantai	Ragam Gerak	Kiraan
01		*Sumirid*	1x8
		Mongigol – Mangandak	2x8
02		*Mitalib*	2x8
		Mongigol - Mangandak	2x8
03		*Mitalib*	2x8
		Mangalikapta	4x8
04		*Mitalib*	2x8
		Mongigol - Mangandak	2x8
05		*Mitalib*	2x8
		Mongigol - Mangandak	2x8
		Selasai	

Walau bagaimanapun, pola lantai dan koreografi tradisional tarian Pinakang merupakan pola lantai dan koreografi yang paling sesuai digunakan dalam mana-mana majlis keramaian tidak rasmi. Mana kala pola lantai dan koreografi yang telah diolah dan diindahkan oleh koreografer hanya sesuai diguna pakai dalam persembahan pentas khususnya dalam majlis rasmi. Namun, kedua-dua jenis koreografi dan pola lantai ini tetap mengekalkan konsep asas tarian Pinakang dengan memberi keistimewaan kepada penari lelaki sebagai ketua dalam persembahan. Perkara ini menyimpan makna dan falsafah etnik Kimaragang itu sendiri, yang akan dibincangkan dengan lebih mendalam dalam bab 4 dan 5.

3.5 Kostum Tarian Pinakang

Seperti etnik pribumi Sabah yang lain, etnik Kimaragang juga mempunyai kostum tradisionalnya yang tersendiri. Kostum tradisional ini biasanya dipakai semasa menarikan tarian tradisional mereka khususnya tarian Pinakang pada masa kini (Pangayan, 2014). Berdasarkan kepada Pawai En (95), pengunaan fabrik dalam membuat kostum tradisional etnik Kimaragang telah berevolusi daripada kain *Pinakang*, berkembang kepada kain *nawala* dengan penemuan teknik menenun dan membuat benang, kemudian berkembang kepada pengunaan kain kapas dan kain sutera yang dibawa oleh pedagang-pedagang Brunei di pengkalan teluk Merudu, dan akhirnya kembali kepada kain *Pinakang* pada sesetengah kawasan semasa kependudukan Jepun,dan seterusnya kain baldu serta kain yang lebih berkualiti pada masa selepas kemerdekaan Sabah sehingga kini (Pangayan, 2014; Pangayan & Kok On, 2013).

Sehingga kini, terdapat dua jenis kostum tradisional etnik Kimaragang yang masih dipakai dan selalu menjadi pilihan penari untuk dipakai dalam

mempersembahkan tarian Pinakang. Antara pakaian tradisional etnik Kimaragang ialah, *kinaling* dan *lapoi* bagi kaum wanita serta *sinudaan* dan *sinudot* bagi kaum lelaki. Pada masa kini, *lapoi* sering dipasangkan dengan *sinudot*, manakala bagi *kinaling* sering dipasangkan dengan *sinudaan.* Kedua-dua jenis pasangan kostum tradisional etnik Kimaragang ini mempunyai pola, dan padanannya yang tersendiri serta menunjukkan status si pemakainya. Namun pada masa kini, maklumat seumpama ini tidak sampai kepada gnerasi muda dan generasi muda hanya memakai pakai dan memartabatkan kebudayaan yang mereka warisi daripada datuk nenek mereka dengan sebaiknya. Jadual 3.10 menunjukkan kedua-dua jenis kostum tradisional etnik Kimaragang yang masih digunakan sehingga kini.

Jadual 3.10: Kostum Tradisional Etnik Kimaragang

Lapoi	*Sinudot*

Kinaling	*Sinudaan*

Berdasarkan kepada sistem *Bi'nattang* yang sudah diamalkan oleh etnik Kimaragang sejak awal kemunculan mereka, setiap lapisan masyarakat dalam *Bi'nattang* tersebut mempunyai kostum tersendiri dan menggambarkan status sosial si pemakainya (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016; Pangayan et al., 2017). Berdasarkan sitem *Bi'nattang,* Kinaling dipakai oleh kaum ibu dan juga wanita yang sudah berkahwin. Manakala bagi *Lapoi* pula biasanya dipakai oleh anak-anak dara sebagai baju harian dan bobolian dalam upacara ritual *tumampau*[42]. Bagi baju *sinudot,* biasanya baju ini akan dipakai oleh golongan pahlawan dan orang-orang berpengaruh, manakala baju *sinudaan* pula dipakai oleh orang kebanyakan.

Pada masa kini, kedua-dua jenis baju ini masih lagi wujud dan sering dipakai oleh etnik Kimaragang dalam acara-acara kebudayaan khususnya semasa pesta Kaamatan, *Moginakan*, serta hari kemerdekaan. Pemakaian kostum ini tidak lagi

[42] Upacara mengubati orang sakit yang dikendalikan oleh dua atau lebih bobolian. Dipercayai, bobolian ini memangil dan membawa balik roh orang yang sakit tersebut (Rondikum Yangang, 79).

dilihat dan diterjemah oleh etnik Kimaragang sebagai pelambangan status sosial si pemakainya, tetapi sebagai satu warisan yang berharga dan perlu diteruskan agar tidak pupus dibawa arus pemodenan. Kedua-dua jenis pakaian ini bebas dipakai dan diragakan tanpa mengira status sosial dan juga kedudukan mereka. Ia menjadi satu kebangaan etnik Kimaragang kerana mereka berjaya mempertahankan kostum tradisional mereka yang hampir pupus dan dilupakan.

3.6 Alat Muzik Yang Mengiringi Tarian Pinakang

Penelitian berkaitan dengan tarian khususnya tarian tradisional tidak akan melupakan aspek muzik yang menjadi aspek penting dalam mengiringi dan memberi nafas pada tarian tersebut. Pengkaji-pengkaji taria terdahulu seperti Mohd. Anis Md. Nor (1990), Hussin (2008), Tang (2012) dan ramai lagi, juga menyentuh dan mengambil kira aspek muzik dalam penyelidikan mereka. Perkara ini jelas membuktikan betapa pentingnya muzik yang memberi tempo dalam sebuah rangkaian pergerakan yang disebut tarian (Sachs, 1963). Tidak terkecuali bagi tarian Pinakang etnik Kimaragang yang akan pengkaji bincangkan.

Persembahan tarian Pinakang diiringi dengan paluan gong dan kulintangan yang akan menaikkan mood persembahan menjadi lebih meriah (Pangayan, 2014). Dalam majlis rasmi mahupun majlis tidak rasmi, tarian Pinakang akan diringi dengan lima biji gong dan satu set kulintangan yang dimainkan oleh enam orang pemain gong termasuk seorang pemain kulintangan. Paluan gong dan kulintangan dalam majlis keramaian seperti *mongukas, Moginakan,* perkahwinan dan ulang tahun akan disebut sebagai sesi *miagung.* Nama *miagung* juga digunapakai dalama cara-acara ritual etnik

Kimaragang seperti *monunsub*[43], dan *duo ralan* [44], namun dalam konteks ritual tiada pengunaan kulintanagan serta jumlah gong juga agak sedikit dan terhad.

3.6.1 Gong

Jaiba Bin Jumayan (59) menyatakan bahawa terdapat lima jenis gong yang digunakan dalam mengiringi persembahan tarian Pinakang iaitu *sandangau tarik binubuk, sandangau tuduk binubuk, tuwang, sandangau tarik,* dan *tinukul.* Kelima-lima jenis gong ini mempunya saiz dan ton bunyi yang berlainan dan dipalu berdasarkan tempo tersendiri setiap satu. Perkara ini jelas ditunjukkan di dalam Jadual 3.11 yang menunjukkan dengan jelas gambaran sebenar gong, nama serta jenis rentak paluannya.

Jadual 3.11: Gong Yang Mengiringi Tarian Pinakang

Tuwang / Kalasak'kon (Dipalu dengan tempo tersendiri)	Sandangau Tarik / Tolibombongon (Dipalu dengan tempo tersendiri)	Tinukul / Ambaton (Dipalu secara berkala)

[43] Upacara menghantar roh si mati untuk meneruskan perjalanan ke alam *pongoluan* (Efioren Majea, 2009)

[44] Upacara Ritual bagi mengubati orang sakit atau memulihkan kesihatan rohani dalam satu keluarga *(mongusa'a)* (Rondikum Yangang, 79).

Sandangau Tuduk Binubuk / Lalambaton (Dipalu secara berkala)	Sandangau Tuduk Binubuk / Sosorokon (Dipalu secara laju)

Sumber: Diubah suai daripada Pangayan (2014)

Kumpulan gong yang mengiringi tarian Pinakang mempunyai rentak dan gaya paluannya yang tersendiri. Setiap etnik Peribumi Sabah yang menjadikan gong sebagai muzik iringan yang mengiringi persembahan tarian tradisional mereka mempunyai gaya paluan yang tersendiri dan menjadi identiti mereka. Bagi etnik Kimaragang, rentak Pinakang yang di mainkan oleh kumpulan gong adalah identiti kepada etnik Kimaragang. Daripada mana-mana kawasan populasi etnik Kimaragang di Daerah Kota Marudu dan Pitas, rentak paluan gong bagi rentak Pinakang adalah sama. Hanya dibezakan dengan kualiti bunyi gong yang digunakan semasa memainkan rentak Pinakang.

3.6.2 Kulintangan

Sesi *miagung* tidak akan meriah tanpa kehadiran kulintangan, samaada dalam memainkan retak Pinakang, *pomomiluk*, dan *sarayo* atau pun *rurungus*. Kesemua rentak paluan gong ini akan diterajuai oleh pemain kulintangan yang

berfungsi sebagai *lead.* Bunyi *titikan*[45] kulintangan dalam sesi *miagung* adalah berperanan sebagai penaik seri dan merangsang mood penari untuk menari dan beralih ke sesi seterusnya iatu sesi *mi'igol om mi'andak.* Perkara ini jelas membuktikan bahawa, peranan *titikan* kulintangan semasa sesi *miagung* dan sesi *mi'igol om mi'andak* adalah sangat penting.

Terdapat beberapa bahagian penting dalam kulintangan yang perlu dijaga dengan baik bagi memastikan kemerduan bunyinya terhasil. Bahagian pertama adalah *ronggungan*, yang menjadi tempat meletak dan rerumah bagi kulintangan. Menurut Jamaron Inawan[46](68) *ronggungan* biasanya diperbuat daripada kayu keras mahupun kayu lembut dan kulintanagn akan disusun mengikut nada bunyinya bermula dari kiri ke kanan. Nada bunyi setiap anak kulintangan ditentukan oleh saiz ukur lilit anak kulintangan itu sendiri. Semakin kesil saiznya maka semakin langsing bunyi yang dihasilkan. Setiap satu anak kulintangan ini mempunyai *bubud*[47] dan bagi mendapatkan bunyi yang berkualiti ketukan hendaklah dilakukan di atas *bubud kulintangan*. Tenaga yang digunakan semasa mengetuk kulintangan perlulah sederhana agar bentuk bubud tidak rosak dan bunyi kulintangan tersebut tidak pecah. Rajah 3.14 diturunkan bagi memberi gambaran jelas berkaitan bahagian-bahagian penting dalam kulintangan.

---

[45] Ketukan yang berrangkai keatas kulintanagan dan menghasilkan melodi yang menari dan sedap didengar.

[46] Jamaron Bin Inawan (68 Tahun), Kg. Tondig, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: 08 Mac 2013.

[47] Bahagian tengah kulintang.

Rajah 3.13: Kulintangan dan rongungan

Sumber: Koleksi Pengkaji (8 Mac 2013)

BAB 4

ANALISIS MAKNA DALAM TARIAN PINAKANG

4.1 Pengenalan

Bab ini akan membincangkan dengan lebih mendalam berkaitan dengan makna yang terkandung disebalik tarian Pinakang. Penelitian berkaitan dengan makna ini akan difokuskan kepada ragam gerak tarian Pinakang yang terbahagi kepada dua iaitu ragam gerak penari lelaki dan ragam gerak penari wanita yang masing-masing mempunyai tiga jenis ragam gerak iaitu *sumirid*, *mongigol-mangandak,* dan *mitalib*. Selain daripada itu, aspek koreografi tarian Pinakang juga turut diteliti dengan mendalam. Koreografi tarian Pinakang terbahagi kepada dua jenis iaiatu koreografi dalam majlis-majlis tidak rasmi dan koreografi dalam majlis rasmi. Kedua-dua jenis koreografi ini mengandungi maknanya yang tersendiri. Seterusnya adalah kostum dan aksesori tradisional yang dikenakan oleh penari semasa menarikan tarian Pinakang. Kerana dalam persembahan sebuah tarian tradisional, adalah tidak lengkap tanpa mengenakan kostum tradisional yang menjadi salah satu identiti sesebuah etnik. Dalam menganalisis makna yang terkandung di setiap aspek seperti ragam gerak, koreografi dan kostum, *sociological aesthetic theory* akan diguna pakai. Teori ini akan memudahkan pengkaji dalam meneliti dan memahami makna disebalik tarian Pinakang melalaui tiga aspek penting dan juga bagi mencapai objektif kajian.

4.2 Makna Ragam Gerak Tarian Pinakang

Seperti yang telah dibincangkan dalam Bab 3, tarian Pinakang mempunyai empat jenis ragam gerak secara umum iaitu, *sumirid, mongigol-mangandak, mitalib* dan *magalikapta*. Ketiga-tiga ragam gerak ini dipecahkan kepada ragam gerak bagi

penari lelaki dan penari wanita yang mempunyai tertibnya yang tersendiri kecuali ragam gerak *sumirid* seperti yang telah dijelaskan dalam Bab 3. Jika diperhatikan dengan teliti, di sebalik ragam gerak tarian tradisional mempunyai maknanya yang tersendiri dan diungkapkan dalam bentuk gerak (Hussin & Santamaria, 2008). Demikian juga dengan tarian tradisional etnik Kimaragang iaitu tarian Pinakang, yang setiap satu ragam geraknya mempunyai makna dan maksudnya yang tersendiri.

Dalam persembahan tarian Pinakang, dapat dibahagikan kepada dua jenis ragam gerak iaitu, ragam gerak lelaki dan ragam gerak wanita. Dalam setiap jenis ragam gerak ini pula terbahagi kepada 4 jenis ragam gerak iaitu, ragam gerak lelaki terdiri kepada *sumirid, mongigol, mitalib dan mangalikapta,* demikian juga ragam gerak wanita yang dipecahkan kepada *sumirid, mongigol* dan *mangalikapta*. Pecahan setiap ragam gerak ini dibuat bagi memudahkan perbincangan dijalankan bagi setiap ragam dan maksud setiap ragam dari persepktif penari lelaki mahupun penari wanita. Kerana dalam sistem sosial etnik Kimaragang, golongan lelaki dan wanita mempunyai peranan dan keistimewaan yang tersendiri sejak zaman sistem *Bi'nattang* sehingga kini (Low & Pugh-Kitingan, 2015; Pangayan, 2014).

4.2.1 Ragam gerak Lelaki

Seperti yang telah dinyatakan dalam Bab 3, ragam gerak penari lelaki terbahagi kepada empat jenis iaitu ragam *sumirid*, *mongigol*, *mitalib* dan *magalikapta* (Pangayan, 2014). Ketiga-tiga ragam gerak ini ditarikan satu persatu mengikut plot persembahan. Penari lelaki yang membuat persembahan tarian Pinakang biasanya memulakan persembahan dengan ragam *sumirid*, *mongigol*, *mitalib*, dan kadang-kadang ragam *magalikapta* digunakan. Pelaksanaan kesemua ragam gerak ini menyaksikan persembahan ragam gerak lelaki bagi tarian Pinakang yang lengkap.

Berdasarkan kepada sudut pandangan kaum lelaki etnik Kimaragang, setiap ragam gerak ini mempunyai makna dan maksudnya yang tersendiri.

Dari sudut pandangan kaum lelaki etnik Kimaragang, ragam gerak tarian Pinakang membawa seorang penari menghayati nilai maskuliniti dalam diri mereka. Perkara ini kerana, etnik Kimaragang mengamalkan sistem patrilineal dalam sistem kepimpinan mereka (Pangayan, 2014). Ini bermaksud, kaum lelaki adalah lebih diutamakan dalam aspek kepimpinan dan kepahlawanan. Oleh itu, ragam gerak dalam tarian Pinakang adalah lebih menonjolkan dan memberi penegasan kepada penari lelaki dalam persembahannya. Pendek kata, ragam gerak penari lelaki tarian Pinakang menyimpan kegagahan, kepimpinan dan keberanian disebalik kelembutan dan kesopanan geraknya. Perkara ini akan dibincangkan dan dikupas dalam perbincangan seterusnya.

4.2.1 (a) *Sumirid*

Menurut Bunging Turudang (68), *Sumirid* merupakan ragam gerak pertama dalam persembahan tarian Pinakang dan biasanya ragam gerak ini merupakan ragam gerak yang meminta penari-penari lain bersedia (Pangayan, 2014). Ragam gerak ini biasanya lebih bersahaja berbanding dengan ragam gerak lelaki lain seperti *mongigol*, *mitalib* serta *mangalikapta*. Berdasarkan pemerhatian dan pengalaman pengkaji dalam menarikan ragam gerak ini, pelaksanaan ragam sumirid hanya fokus pada pergerakan bahagian kaki sahaja, manakala bahagian pinggang dan keatas (*upper body*) dalam keadaan bersahaja. Biasanya pergerakan dan arah pusingan penara dalam ragam gerak ini adalah lebih kecil dan biasanya pergerakan badan hanya berpusing 90° kekiri dan kanan sahaja. Rajah 4.1 adalah skor notasi bagi ragam sumirid agar mudah dibaca dan dipraktikkan.

Berdasarkan pemerhatian pengkaji semasa kerja lapangan dijalankan, ragam gerak *sumirid* adalah wajib ditarikan terutama bagi penari lelaki. Menurut Linjanan @ Jaiba Bin Jumayan (59), Jamaron Bin Inawan (68), dan Bunging Turudang (68), ragam gerak sumirid ini adalah sebagai ragam menunggu agar penari-penari lain boleh membuat persediaan. Penari lelaki sebagai ketua dalam persembahan perlu memberi ruang kepada penari-penari lain terutama penari wanita agar benar-benar bersedia mengikuti pimpinannya dalam persembahan tersebut. Boleh dikatakan bahawa, ragam *sumurid* dalam persembahan tarian Pinakang adalah sebuah ragam gerak yang meminta penari-penari lain bersedia agar mudah mengikuti pimpinan penari lelaki utama yang mengetuai persembahan tersebut.

Rajah 4.1: Notasi ragam gerak *sumirid*

4.2.1 (b) *Mongigol*

Ragam gerak kedua dalam tarian Pinakang adalah *mongigol* (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Berdasarkan Jailon Bin Anding (50), perkataan "*mongigol"* membawa maksud "menari" yang merujuk kepada si penarinya adalah lelaki. Perkataan *mongigol* ini juga merujuk secara langsung kepada ragam gerak bagi lelaki dalam tarian Pinakang. Ragam gerak ini merupakan ragam gerak utama dan juga salah satu inti utama dalam persembahan tarian Pinakang. Perkara ini kerana, secara tidak langsung ragam gerak tarian *mongigol* mampu menonjolkan karisma dan keyakinan diri seorang penari tersebut.

Seperti yang telah dibincangkan dalam Bab 3, ragam gerak *mongigol* ini diilhamkan oleh pergerakan burung helang yang sedang terbang di udara (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Perkara ini jelas disampaikan dalam cerita sejarah penciptaan tarian Pinakang oleh Jubin Umbang (68), serta disokong dengan penelitian dan pengamatan bentuk ragam gerak *mongigol* yang menyerupai burung yang sedang terbang. Dengan postur badan yang berdiri tegak dengan mencondongkan badan sedikit ke depan dan tangan yang didepakan memperlihatkan keyakinan dan karisma seorang penari lelaki tersebut yang berperanan sebagai ketua di dalam kumpulannya. Rajah 4.2 diturunkan bagi mempelajari dan menghayati pergerakan ragam gerak *mongigol* tarian Pinakang melalui catatan notasi.

Rajah 4.2: Notasi ragam gerak *mongigol*

4.2.1 (c) *Mitalib*

Ragam gerak *mitalib* merupakan ragam gerak yang ketiga dalam rangkaian ragam tarian Pinakang dan perkataan "*mitalib*" berasal daripada kata dasar "*talib*" yang membawa maksud "lalu" atau "tumpang lalu" dalam bahasa etnik Kimaragang. Awalan "*mi-"* pula merujuk kepada kata kerja yang memberi pengertian "seling", dan dalam persembaan tarian Pinakang, perkataan "mitalib" ini membawa maksud "berselisih sesama penari" (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Perkara ini bukan sahaja dilihat sebagai sebuah raga gerak sendi yang memudahkan penari membuat perubahan pola lantai, tetapi juga sebagai ragam gerak utama yang menyaksikan interaksi antara penari lelaki dan wanita semasa membuat persembahan. Perkara ini telah menjadikan ragam gerak *mitalib* ini juga sebagai salah satu ragam gerak inti dalam persembahan tarian Pinakang.

Berdasarkan pemerhatian dan penelitian pengkaji, persembahan tarian Pinakang mempunyai graf persembahan yang mendatar kerana ragam geraknya yang mempunyai tempoh pergerakan yang sekata (Pangayan, 2014). Namun jika diteliti, apa yang menjadi kekuatan tarian Pinakang adalah interaksi sesama penari yang mencorakkan persembahan, iaitu di antara penari lelaki dan wanita, mahupun sesama penari wanita atau sesama penari lelaki. Interaksi antara penari ini lebih jelas kelihatan semasa pelaksanaan ragam gerak *mitalib* yang memminta penari lelaki dan wanita berselisih mahupun sesama penari wanita atau sesama penari lelaki. Interaksi yang jelas adalah seperti pandangan mata, dan senyuman tanpa melibatkan perkataan atau pertuturan. Menurut Konsinah Binti Abit[48] (79), tarian Pinakang dijadikan sebagai

[48] Kansinah Binti Abit (79 Tahun), Kg. Tondig, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: 23 Ogos 2017.

medium cari jodoh pada zaman dahulu. Rajah 4.3 merupakan notasi ragam gerak *mitalib* dalam tarian Pinakang.

Rajah 4.3: Notasi ragam gerak *mitalib*

4.2.1 (d) *Mangalikapta*

Salah satu ragam gerak tarian Pinakang yang dianggap mencabar dan menguji kemahiran penari ialah ragam gerak *mangalikapta* (Pangayan, 2014). Ragam gerak ini biasanya ditarikan bagi tujuan menguji dan mencabar kemampuan penari lain dalam penguasaan teknik imbangan berat badan dan pengawalan otot pada kaki dengan menurunkan paras badan dengan membengkokkan lutut pada sudut 90º. Bagi etnik Kimaragang yang sudah mahir menarikan tarian Pinakang, tahap kesukaran ragam gerak *mangalikapta* adalah bergantung kepada kemampuan penari menurunkan paras badan (*body level*). Semakin rendah seseorang penari menurunkan badan semasa menarikan ragam *mangalikapta*, semakin mahir dan hebat penari tersebut. Perkara ini jelas menunjukkan bahawa, ragam gerak ini bertujuan mencabar kemampuan diri dan juga mencabar kemampuan penari lain.

Menurut Panaga Wanian (78), etnik Kimaragang memang suka kepada cabaran dan banyak terkandung di dalam cerita-cerita rakyat Kimaragang seperti dalam cerita *e' Piling om e'Umbui, e'Liason,* dan *e'Aki Buragon*. Perkara ini juga jelas ditunjukkan dalam persembahan tarian Pinakang melalui ragam gerak *mangalikapta*. Jika dibandingkan antara keempat-empat ragam gerak tarian Pinakang, ragam gerak *mangalikapta* adalah ragam gerak yang paling mencabar dan merupakan ragam gerak yang jarang-jarang ditarikan. Perkara ini disebabkan oleh tahap kesukaran dalam pelaksanakan ragam gerak ini memerlukan penguasaan teknik imbangan berat badan dan pengawalan otot kaki yang baik. Rajah 4.4 diturunkan bagi merakam pergerakan ragam gerak *mangalikapta* dan boleh di tarikan bagi mengalami dan merasai sendiri cabaran dalam melaksanakan ragam gerak ini.

Rajah 4.4: Notasi ragam gerak *mangalikapta* atau *modod*

4.2.2 Ragam gerak Wanita

Seperti ragam gerak penari lelaki dalam persembahan tarian Pinakang, penari wanita juga mempunyai empat jenis ragam gerak yang ditarikan. Antara ragam gerak bagi wanita adalah *sumirid, mangandak, mitalib* dan *mangalikapta.* Keempat-empat ragam gerak ini ditarikan secara serentak dengan ragam gerak penari lelaki tetapi dengan rasa dan pembawaan yang sedikit berbeza. Biasanya persembahan akan dimulakan dengan *sumirid,* diikuti dengan *mangandak, mitalib* dan *mangalikapta.* Tetapi bagi penari wanita, urutan ragam gerak ini ditarikan berdasarkan kepada penari lelaki yang memimpin persembahan tersebut. Sekiranya penari lelaki tersebut tidak melaksanakan semua gerak sebagai contoh, ragam gerak *mangalikapta* maka penari wanita perlu hormat dan menuruti penari lelaki (Pangayan, 2014).

Bagi kaum wanita etnik Kimaragang, ragam gerak wanita dalam tarian Pinakang adalah lebih menonjolkan kepada kelemah-lembutan, kesopanan serta kesetiaan pengikut kepada ketua. Menurut Juanas Makampung (62), cara dan tertib seorang wanita semasa menarikan tarian Pinakang boleh menggambarkan keperibadian seorang wanita terhadap suami atau bakal suaminya kelak. Kansinah Abit (79) menyatakan bahawa etnik Kimaragang juga menjadikan tarian Pinakang sebagai medium untuk mencari calon menantu yang baik. Perkara ini kerana, etnik Kimaragang percaya bahawa ragam gerak tarian Pinakang menonjolkan sikap kewanitaan seseorang wanita yang menjadi gambaran sedikit sebanyak keperibadian wanita tersebut.

4.2.2 (a) *Sumirid*

Seperti ragam gerak penari lelaki, ragam gerak wanita juga dimulakan dengan ragam gerak *sumirid*. Secara keseluruhannya, ragam gerak sumirid bagi wanita adalah menyerupai seperti mana ragam gerak sumirid bagi lelaki iaitu, pergerakannya lebih bersahaja berbanding dengan ragam gerak *mangandak, mitalib* dan *mangalikapta,* serta menumpuhkan pergerakan pada bahagian kaki dengan membuat pusingan 90º kekiri dan kanan sahaja. Ragam gerak *sumirid* ini juga bukan sahaja berfungsi sebagai ragam menunggu bagi penari-penari wanita lain bersedia, tatapi juga sebagai ragam gerak yang memberi ruang penari lelaki yang memimpin persembahan untuk lebih bersedia. Kerana, ketua dalam persembahan yang kurang bersedia untuk memimpin kumpulan penari wanita akan kelihatan kurang yakin semasa menarikkan ragam gerak *mongigol*. Keyakinan seorang ketua penari dalam memimpin persembahan tarian Pinakang akan menaikkan seri persembahan dan kelihatan lebih menarik.

Bagi sudut pandangan wanita Kimaragang, ragam gerak *sumirid* sebenarnya sebuah medium yang menunjukkan nilai toleransi dalam hidup bermasyarakat. Perkara ini kerana, ragam gerak *sumirid* dilaksanakan penari wanita perlu menunggu penari lain untuk bersedia dan secara tidak langsung memberi ruang ketua kumpulan persembahan untuk lebih bersedia bagi ragam gerak seterusnya. Secara tidak langsung, nilai toleransi ini dapat dilihat dalam diri setiap penari terutama penari wanita yang hanya menjadi pengikut dalam persembahan. Notasi bagi ragam gerak sumirid wanita adalah seperti dalam Rajah 4.1.

4.2.2 (b) *Mangandak*

Ragam gerak *mangandak* merupakan ragam gerak yang ditarikan oleh penari wanita semasa penari lelaki menarikan ragam gerak *mongigol* (Pangayan, 2014). Perkataan "*mangandak*" membawa maksud "menari" yang merujuk kepada penari yang menarikannya adalah wanita. Perkataan "*mangandak*" ini juga mengungkapkan secara langsung ragam gerak utama wanita dalam tarian Pinakang. Jika ragam gerak *mongigol* merupakan ragam gerak utama bagi lelaki maka, bagi wanita pula ragam gerak utama mereka dalam tarian Pinakang merupakan ragam gerak *mangandak*. Ragam gerak *mangandak* ini menonjolkan sikap kesopanan, kelemah-lembutan dan kepatuhan dalam diri penarinya.

Ragam gerak *mangandak* merupakan ragam gerak yang di ilhamkan daripada pergerakan burung laying-layang (Pangayan, 2014) seperti yang telah dibincangkan dalam Bab 3. Jika diteliti dan dihayati, ragam gerak *mangandak* ini mampu menonjolkan sikap kesopanan dan kelemah-lembutan seorang wanita. Selain itu, ia juga menonjolkan sikap kepatuhan seorang pengikut kepada ketuanya. Perkara ini jelas ditunjukkan dalam pelaksanaan ragam gerak ini yang berpandukan sepenuhnya kepada pergerakan lelaki serta postur badan penari seperti bukaan tangan dan arah anak mata penari semasa menarikannya. Rajah 4.5 menunjukkan notasi pergerakan ragam gerak *mangandak* agar boleh dipraktikkan dan dihayati oleh sesiapa sahaja. Ragam gerak *mangandak*, kelihatan mudah dan ringkas dilaksanakan tetapi ragam gerak ini memerlukan penghayatan yang mendalam.

Rajah 4.5: Notasi ragam gerak *mangandak*

4.2.2 (c) *Mitalib*

Ragam gerak *mitalib* bagi wanita adalah sama seperti ragam gerak *mitalib* bagi lelaki kerana kedua-dua ragam gerak ini merupakan ragam gerak berpasangan. Seperti yang dibincangkan dalam 4.2.1 (c), ragam gerak mitalib bagi wanita mempunyai penjelasan yang sama iaitu, definisi *"mitalib"* serta fungsi ragam gerak mitalib yang merupakan ragam gerak sendi dan perantaraan bagi penari bergerak dan mengubah pola lantai (Pangayan, 2014). Selain daripada itu, berdasarkan kepada makna yang diungkapkan dalam ragam gerak mitalib ini juga menjadikan ragam gerak *mitalib* sebagai salah satu ragam gerak utama dalam persembahan tarian Pinakang. Jika dilihat dari sudut penari wanita, ragam gerak mitalib ini bukan sahaja mengungkapkan interaksi sesama penari tetapi juga mengungkapkan kesopan santunan seorang wanita.

Kesopanan dan kesantunan seorang wanita diungkapkan dalam ragam gerak *mitalib* ini melalui gerakan tangan, pandangan anak mata serta tempo pergerakan. Semasa melaksanakan ragam gerak *mitalib,* Pawai En (95) mengatakan bahawa seorang wanita perlu melaksana pergerakan tangan dan kaki mengikut tempo muzik tetapi perlu lembut dan mata hanya melirik kepada penari lelaki sahaja agar pergerakan pusingan dan langkah kaki serentak. Wanita yang mempunyai pergerakan yang kasar dan pandangan matai yang lincah akan memberi interpretasi yang buruk kepada pemerhati atau penonton yang menyaksikan persembahan tersebut. Kansinah Abit (79), menjelaskan bahawa pandangan dan interpretasi ini digunakan oleh etnik Kimaragang pada zaman dahulu untuk mencari jodoh atau calon menantu. Rajah 4.6 merupakan notasi bagi ragam gerak *mitalib* wanita.

Rajah 4.6: Notasi ragam gerak *mitalib* bagi penari wanita

4.2.2 (d) *Mangalikapta* atau *Modod*

Seperti yang telah dibincangkan di dalam 4.2.1 (d) dan juga di dalam bab 3, ragam gerak mangalikapta bagi wanita juga banyak menyerupai ragam gerak mangalikapta bagi lelaki dari segi pelaksanaannya. Namun, apa yang membezakan ragam mangalikapta bagi wanita dengan ragam mangalikapta lelaki ialah ragam gerak mangalikapta wanita adalah tidak bertujuan untuk menguji penari tetapi sebagai ragam tari yang menyambut cabaran daripada penari lelaki. Perkara ini kerana, dalam persembahan tarian Pinakang, penari lelaki merfungsi sebagai ketua yang memimpin persembahan dan penari wanita sebagai pengikutnya. Oleh itu, apa sahaja ragam gerak yang penari lelaki tarikan, penari wanita wajib mengikutinya berdasarkan ragam gerak wanita itu sendiri.

Melalui ragam gerak mangalikapta wanita ini, dapat kita lihat bahawa ragam gerak ini menonjolkan sikap daya saing yang tinggi dalam diri penari wanita. Menurut Pangagin Bados (75), seorang wanita yang mampu mengikuti rentak dan gaya seorang penari lelaki tersebut dianggap hebat dan mempunyai hati yang cekal dalam membantu keluarga untuk terus maju. Kejayaan seorang wanita dalam menarikkan ragam gerak ini menggambarkan keperibadian wanita tersebut baik dan juga akan menjadi perhatian dalam majlis tersebut. Perkara ini kerana, teknik dan pelaksanaan ragam gerak mangalikapta sedikit mencabar kerana penari perlu bersedia secara fizikal dan mental sebelum menarikannya. Tempoh persembahan dan pelaksanaan ragam gerak bergantung sepenuhnya kepada penari lelaki dan sekiranya penari wanita kurang persediaan mungkin akan mengala dengan cabaran daripada penari lelaki. Ragam gerak mangalikapta di tulis dalam bentuk notasi agar mudah dibaca dan digambarkan bentuk pelaksanaannyaseperti dalam Rajah 4.7.

Rajah 4.7: Notasi ragam gerak *mangalikapta a*tau *modod* bagi wanita

4.3 Makna Koreografi Tarian Pinakang

Tarian Pinakang mempunyai bentuk dan gaya koreografinya yang tersendiri dan diamalkan sejak dari zaman silam yang sering digunakan semesa mempersembahkan tarian Pinakang. Seperti yang telah dijelaskan di dalam Bab 3, tarian Pinakang mempunyai 2 bentuk koreografi tradisional yang masih digunakan sehingga kini iaitu berbentuk *liwotungon* dan *botunggalan* yang juga dikenali sebagai *mitigom* (Pangayan, 2014). Menurut Jubin Umbang (63), kedua-dua jenis koreografi ini sering digunakan dalam persembahan tarian Pinakang semasa majlis keramaian seperti majlis perkahwinan, *moginakan*, *mongukas*, dan juga majlis-majlis kegembiraan lain. Namun, pada masa kini persembahan tarian Pinakang telah terbahagi kepada dua jenis berdasarkan kepada konsep persembahannya iaitu persembahan dalam majlis rasmi dan majlis tidak rasmi (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Pembahagian ini berdasarkan kepada bentuk konsep persembahan yang telah mengalami pengubahsuaian berdasarkan keperluan dan keadaan semasa.

4.3.1 Koreografi *Liwotungon*

Berdasarkan kepada penelitian pengkaji semasa menjalankan kerja lapangan, salah satu koreografi yang paling popular digunakan dalam persembahan tarian Pinakang adalah *liwotungon* seperti yang pernah dikatakan oleh Jubin Umbang (63). Perkataan "*liwotungon*" barasal daripada kata dasar *"liwotung"* yang biasanya merujuk kepada palung sungai. Tambahan "-on" pada akhiran perkataan menjadikan kata nama "*liwotung"* kepada kata kerja yang membawa maksud "dikepung" atau "dikurung". Perkara ini jelas ditunjukkan dalam koreografi *liwotungon* yang menyaksikan seorang penari lelaki dan dikelilingi dengan ramai penari wanita. Rajah

4.8 memberi gambaran dengan lebih jelas berkaitan dengan koreografi *liwotungon* seperti yang ditunjukkan dalam Bab 3.

Rajah 4. 8: Jumlah penari dalam koeografi *liwotungon*

Sumber: Koleksi Alvin Ting (30 Mei 2008), MJasnih Shukri (19 Mei 2011), dan Ida Jikal (7 Jun 2017).

Melalui koreografi *liwotungon* yang ditunjukkan dalam rajah 4.8, kita dapat melihat dengan jelas berkaitan dengan kedudukan dan posisi kaum lelaki yang dihormati sebagai ketua dalam organisasi sosial etnik Kimaragang. Menurut Julia Inatul[49] (57), kaum lelaki memainkan peranan penting dalam organisasi sosial etnik Kimaragang sejak zaman sistem *Bi'nattang*. Bagi etnik Kimaragang, kaum lelaki memainkan peranan yang penting sebagai ketua keluarga, ketua *Bi'nattang* atau ketua kampung*, randawi do royo'on* atau pahlawan, serta ketua komuniti atau pemimpin besar. Oleh itu, keistimewaan ini diungkapkan di dalam koreografi *liwotungon* yang memberi penegasan sepenuhnya kepada penari lelaki.

Bunging Turudang (68) mengatakan bahawa, pada asalnya koreografi *liwotungon* ini biasa digunakan bagi menghormati pemimpin atau tetamu yang hadir di dalam majlis keramaian. Secara asasnya, koreografi *liwotungon* menampilkan penari wanita yang lebih ramai berbanding dengan penari lelaki. Berdasarkan pengamatan dan penelitian pengkaji, nisbah jumlah penari lelaki dan wanita dalam koreografi ini adalah 1:3 atau 1:4. Namun, etnik Kimaragang menginterpretasi koreografi *liwotungon* ini dengan prinsip, "semakin ramai penari wanita yang mengiringi seseorang penari lelaki itu, maka semakin besar pengaruh individu tersebut dalam komuniti etnik Kimaragang".

. Jelaslah bahawa, koreografi *liwotungon* ini merupakan gambaran mengenai kedudukan dan keistimewaan golongan lelaki dalam organisasi sosial etnik Kimaragang. Namun, kehadiran golongan wanita juga penting yang diterjemahkan sebagai pengikut atau tulang belakang kepada kaum lelaki. Menurut Andima

---

[49] Julia Binti Inatul (57 Tahun), Jurulatih Tari Kumpulan Kebudayaan Persatuan Kimaragang Kg. Salimpodon, Pitas, Sabah. Temu bual padaMac 2012.

Somonul[50] (75), gelongan wanita etnik kimaragang, berasa bangga apabila dapat *mangadang*[51] atau menjadi salah satu daripada penari wanita yang melengkapi koreografi *liwotungon* terhadap pemimpin atau tetamu yang datang. Perkara ini menunjukkan bahawa, penari wanita dalam koreografi liwotungon mempunyai peranan sebagai pelengkap dan pengimbang disamping penari lelaki.

Oleh itu, boleh dikatakan koreografi *liwotungon* ini adalah sebuah koreografi yang mengungkapkan keistimewaan kaum lelaki etnik Kimaragang tetapi tetap menjaga kedudukan kaum wanita. Perkara ini jelas ditunjukkan dengan meletakkan penari lelaki ditengah sebagai pemimpin persembahan dan dikelilingi oleh ramai penari wanita yang menjadi pengikutnya. Visual ini memberikan kesan keharmonian dalam persembahan kerana keseluruhannya kelihatan bergerak serentak di bawah satu pimpinan. Secara tidak langsung juga, situasi sebegini menvisualkan kepada penonton tentang seling melengkapi di antara pemimpin dan pengikutnya.

4.3.2 Koreografi *Botunggalan* atau *Mitigom*

Sebuah lagi koreografi tradisional yang masih diguna pakai sehingga kini dalam persembahan tarian Pinakang ialah koreografi *botunggalan* atau juga disebut sebagai *mitigom* (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Perkataan *"botunggalan"* berasal daripada kata dasar "tunggal" yang telah dipinjam daripada perkataan bahasa melayu dan membawa maksud tiada ada yang lain dan hanya satu (Baharom et al., 2002). Namun, dalam konsep koreografi tarian Pinakang pula ia membawa makna hanya sepasang penari yang menarikan tarian Pinakang iaitu seorang

---

[50] Andima Binti Somonul @ Osoi (75 Tahun), Bekas Bobolian, Kg. Togudon. Kota Marudu Pitas. Temu bual pada 5 Oktober 2012. (Meninggal pada 18 Feb 2016)

[51] Menari *mangandak* sebagai tanda hormat kepada penari lelaki. (Jubin Umbang, 63)

penari lelaki dan seorang penari wanita. Perkataan *"mitigom"* pula merupakan istilah sebenar dalam bahasa Kimaragang itu sendiri yang membawa maksud secara khusus iaitu menampilkan persembahan tarian Pinakang yang hanya dipersembahkan sepasang sahaja penari iaitu seorang penari lelaki dan seorang penari wanita. Kedua-dua istilah ini sering digunakan bagi menyebut koreografi yang menampilkan hanya sepasang penari sahaja sehingga kini.

Koreografi *botunggalan* atau juga dikenali sebagai *mitigom* ini wajib dipersembahakan semasa majlis-majlis perkahwinan. Menurut Juanas Makampung (62), koreografi ini menjadi kewajiban dipersembahkan kerana telah menjadi salah satu adat yang wajib dilaksanakan sejak zaman sistem *Bi'nattang* lagi dan dipercayai sebagai *manantag do mungui*. Jika diteliti dengan lebih mendalam, didapati bahawa koreografi ini wajib dipersembahkan oleh pengantin disebabkan permintaan tetamu yang ingin melihat secara dekat keserasian di antara kedua pengantin baharu tersebut. Perkara ini kerana, tarian Pinakang secara keseluruhannya mampu menonjolkan keyakinan diri, kepimpinan, dan karisma penari lelaki serta keayuan, kelemah-lembutan, dan kesopanan penari wanita. Perkara yang paling mengasyikkan dan menghiburkan penonton semasa menyaksikan koreografi *botunggalan* atau *modod* ini adalah interaksi antara pengantin yang mencuit hati penonton.

Selain dalam majlis perkahwinan, koreografi ini juga dipersembakan dalam majlis-majlis keramaian lain seperti semasa majlis *mongukas*, majlis *moginakan*, dan majlis ulang tahun. Namun, dalam majlis-majlis yang ini koreografi *botunggalan* atau *modod* ini tidak wajib dan ada kalanya tidak dipersembahkan dalam majlis-majlis tersebut. Walau bagaimanapun, Bunging Turudang (68) dan Julia Inatul (57) masih menganggap koreografi *botunggalan* atau *modod* ini sebaga salah satu koreografi

tradisional tarian Pinakang. Bentuk persembahan koreografi *botunggalan* atau *mitigom* ini ditunjukkan dengan jelas dalam Rajah 4.9.

Rajah 4. 9: Jumlah penari dalam koreografi *boyunggalan* / *modod*

Sumber: Koleksi James Johansson (21 Jan 2013), dan pengkaji (26 Dis 2017)

4.4 Makna Pemakaian Kostum dan Aksesori

Kostum tradisional mempunyai hubung kait yang rapat dengan sejarah kehidupan manusia di zaman silam (Payne et al., 1992). Perkara ini menjadikan persembahan tarian tradisional wajib dipersembahkan dengan kostum tradisionalnya

yang lengkap di atas pentas. Demikian juga dengan kostum tradisional etnik Kimaragang yang sering digunakan semasa persembahan tarian Pinakang (Pangayan, 2014; Pangayan & Low, 2013; Pangayan, Low, et al., 2016). Pengunaan kostum tradisional etnik Kimaragang semasa mempersembahkan tarian Pinakang bukan sahaja menaikkan seri persembahan malah menyampaikan secara visual berkaitan dengan latar belakang etnik Kimaragang itu sendiri.

Seperti yang telah diperkenalkan di dalam Bab 3 (Jadual 3.10), tarian Pinakang sering dipersembahkan bersama kostum tradisional iaitu *lapoi* dan *kinaling* bagi wanita, serta *sinuda'an* dan *sinudot* bagi lelaki (Pangayan, 2014; Pangayan & Kok On, 2013). Kedua-dua jenis kostum ini masih digunakan oleh etnik Kimaragang bukan sahaja menarikan tarian Pinakang, tetapi juga di dalam acara-acara seperti pesta *Moginkan*, majlis perkahwinan serta acara-acara rasmi lain. Jika diteliti, sebenarnya pemakaian kostum tradisional ini adalah pakaian harian yang digunakan oleh etnik Kimaragang semasa sistem *Bi'nattang* seinggalah kemasukan pengaruh-pengaruh luar dan berlakunya revolusi fesion etnik Kimaragang secara perlahan-lahan. Perkara ini jelas kita lihat dalam perubahan fabrik yang berasal daripada kain pinakang kepada kain *nawalan*, dan seterusnya kain yang sudah siap ditenun di pasaran (Pangayan & Kok On, 2013; Pangayan, 2014; Pangayan, Low Kok On, et al., 2016).

Jubin Umbang (63) menyatakan bahawa, sistem pemakaian kostum dan aksesori etnik Kimaragang mempunyai makna dan simboliknya yang tersendiri (Pangayan, 2014). Perkara ini jelas dengan peraturan pemakaian aksesori seperti *sisikot* dan *bimbilang* oleh kaum wanita terutamanya dalam kalangan *bobolian* dan wanita biasa (Pangayan, 2014; Pangayan & Kok On, 2013). Demikian juga dengan pemakaian *lapoi rinogian*, atau *lapoi nawalan* yang menunjukkan status si pemakinya. Walau bagaimanapun, kostum dan aksesori bagi penari lelaki dan penari wanita tarian

Pinakang pada masa kini telah mengalami banyak perubahan dan penyesuaian dari segi pengunaan fabrik dalam kostum dan bahan dalam aksesorinya. Fenomena ini sedikit sebanyak telah mengubah bentuk dan rupa kostum tradisional tarian pinakang.

4.4.1 Kostum dan Aksesori Penari Wanita

Seperti yang telah ditunjukkan dalam Jadual 3.10, terdapat dua jenis kostum tradisional bagi wanita yang sering digunakan dalam persembahan tarian Pinakang iaitu *lapoi* dan *kinaling* (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Jika diteliti, bentuk, pola dan cara pemakaian kedua-dua kostum ini adalah sangat berbeza. *Lapoi* adalah helaian kain segi empat sama yang dipakai tanpa jahitan samping kiri dan kanan, manakala *kinaling* merupakan baju yang berpotongan kebaya melayu yang berlengan panjang dan mempunyai butang tengah. Perkara ini cukup menunjukkan perbezaan yang ketara antara kedua-dua jenis kostum.ini.

4.4.1 (a) Lapoi

Perkataan *"lapoi"* adalah terbitan daripada kata dasar *"kapoi"* dalam dialek Kimaragang yang bermaksud "memanggil dengan tangan/ signal memangil menggunakan tangan". Menurut Rapiah Supu[52] (50), bentuk pola dan cara pemakaian *lapoi* oleh golongan wanita menjadikan bahagian hadapan dan belakang hujung kain kelihatannya seperti sedang "memanggil dengan tangan/ signal memangil menggunakan tangan" apabila si pemakainya sedang berjalan atau terkena tiupan angin. Daripada fenomena ini, terbitnya perkataan *"lapoi"* dan menjadi nama kepada kostum etnik Kimaragang yang kekal sehingga hari ini. Berdasarkan kepada sistem

[52] Rapiah Binti Supu (50 Tahun), Pengiat Seni Kimaragang. Kg. Longob, Tandek, Kota Marudu. Temu bual pada Dis 2018.

Bi'nattang, *lapoi* adalah pakaian bagi gadis atau wanita yang belum berkahwin (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016).

Menurut Panaga wanian (78), *lapoi* merupakan pakaian rasmi bagi *rara'a*[53] untuk menghadiri majlis-majlis keramaian seperti pesta *moginakan*, *mongukas* atau majlis perkahwinan pada zaman dahulu. Kansinah Abit (79), menyatakan bahawa *lapoi* merupakan pakaian yang menjadi pilihan oleh golongan *rara'a* pada zaman dahulu terutama semasa sistem *Bi'nattang* kerana ciri-ciri lapoi yang mudah dipakai dan selesa. Perkara ini kerana, pada zaman dahulu, golongan rara'a hanya memakai kain kemban atau *borilit* sahaja sebagai pakaian harian. Oleh itu, lapoi dipakai sebagai penutup dada atau penutup bahagian atas badan apabila *rara'a* keluar rumah menghadiri majlis-majlis keramaian. Rupa bentuk asal *lapoi* adalah seperti yang ditunjukkan di dalam Rajah 4.10.

[53] Istilah dalam bahasa Kimaragang yang merujuk kepada anak gadis atau anak dara (Pawai En ,95).

Rajah 4.10: Bentuk asal *lapoi* Kimaragang

Sumber: Koleksi Rapiah Binti Supu (Mei 1979)

Lapoi adalah kostum yang paling popular digunakan oleh golongan wanita etnik Kimaragang di kawasan kota Marudu. Juanas Makampung (62), menyatakan bahawa rupa bentuk lapoi pada masa kini telah mengalami perubahan dan pengubahsuaian mengikut keperluan semasa. Perkara ini adalah bertujuan bagi menambah baik rupa dan ragam hias *lapoi* tersebut menjadi lebih kemas dan mengikut keperluan semasa. Oleh itu, kebanyakan *lapoi* Kimaragang yang dipakai dalam acara-acara rasmi di Daerah Kota Marudu mempunyai bentuk, corak serta pola yang berbeza. Perbezaan ini ditunjukkan dengan jelas dalam Rajah 4.11.

Rajah 4. 11: Variasi rekaan *lapoi* Kimaragang

Sumber: Koleksi pengkaji

Dulina Yansau (89), pula menyatakan bahawa *lapoi* juga digunakan oleh *bobolian* semasa mengendalikan upacara khusus yang disebut sebagai *"sarup tologod"*. Pengunaan lapoi di dalam upacara ini adalah sebagai salah satu kostum kepada *bobolian* yang dipakai semasa upacara kemuncak dilaksanakan. Menurut Rondikum Yangang (79), kemuncak pada acara ini adalah *bobolian* akan naik keatas *tanpau*[54] bagi berhubung dengan *luma'ag* agar melindungi dunia daripada dilanda malapetaka. Perkara ini menunjukkan bahawa *lapoi* bukan sahaja menunjukkan status seseorang wanita yang masih belum berkahwin malah, simbolik kepada *bobolian* sebagai seorang wanita suci yang boleh berhubung dengan *luma'ag* di alam ghaib.

[54] Kawasan khas yang dibuat di atas bumbung rumah bagi tujuan *tumolud* (menurun).

Semasa persembahan tarian Pinakang, *lapoi* di pakai bersama dengan beberapa aksesori yang menaikkan lagi seri si pemakainya. Rapiah Supu (50) menegaskan bahawa, setiap aksesori yang dipakai mempunyai makna dan simboliknya yang tersendiri ke atas status sosial serta darjat si pemakainya. Julia Inatul (57) pula mengatakan bahawa semakin banyak aksesori yang dipakai penari maka semakin lengkap penampilan penari wanita tersebut. Seorang penari wanita yang lengkap dengan aksesorinya biasanya berlatar belakangkan keluarga berada atau anak gadis kepada *woyo'on* (ketua kampong/ pemimpin). Penampilan yang lengkap seorang penari wanita dengan kostum *lapoi* seperti yang ditunjukkan di dalam Rajah 4.12.

Rajah 4.12: Aksesori yang dipakai bersama *lapoi*

Sumber: Koleksi Pengkaji (Julai, 2017)

Seorang penari wanita yang berstatus orang berada akan memakai *tinggol do taki* yang dianggap sebagai barang paling mahal pada zaman dahulu. *Botungkat* dan *sinogoloi* juga merupakan aksesori berharga pada zaman dahulu yang menggambarkan si pemakainya adalah daripada keturunan orang berada. Wanita kebanyakan atau wanita biasa yang datang daripada kelas sederhana biasanya akan memakai *lapoi* dengan *taboi* yang menggambarkan wanita tersebut belum berkahwin dan, gelang *kimo* serta *golong* yang diperbuat daripada tembaga. Bahagian kaki pula dihiasi dengan sepasang *lungkaki*. Bagi wanita yang berasal aripada keluarga yang serba kekurangan, hanya memakai lapoi dengan *taboi*, *golong* dan *lungkaki* sahaja. Walau bagaimanapun, pada masa kini kesemua aksesori yang dipakai sudah semakin mudah didapati dan nilainya yang telah susut dipasaran menjadikan status sosial si pemakainya sudah sukar dikenal pasti. Ringkasan makna dalam pemakaian aksesori diturunkan dalam Jadual 4.1.

Jadual 4. 1: Ringkasan fungsi dan makna pemakaian aksesori padanan *lapoi*

Aksesori	Fungsi	Makna
Simbong	Subang	Wanita biasa
Tinggol do taki	Rantai	Wanita berada
Pondikos	Gelang Atas	Wanita berada
Kimo	Gelang	Wanita berada
Golong	Gelang	Wanita biasa
Botungkat	Tali Pinggang	Wanita berada
Taboi	Tali Pinggang	Wanita biasa/ wanita berada *menunjukkan status wanita yang belum pernah berkahwin/ anak dara
Sinogoloi	Tali Pinggang	Wanita berada
Lungkaki	Gelang Kaki	Wanita biasa/ wanita berada

4.4.1 (b) Kinaling

Persembahan tarian Pinakang di sekitar Daerah Pitas pula membawa sedikit kelainan dari segi kostum penari wanita yang ditampilkan. Julia Inatul (57), menyatakan bahawa *kinaling* merupakan kostum nenek moyang mereka sejak dari selepas perang penentangan Jepun. Berbeza dengan *lapoi*, *kinaling* mempunyai pola dan bentuknya yang begitu berbeza. Kinaling mempunyai pola dan bentuk yang menyerupai kebaya nyonya, mempunyai lengan panjang serta butang yang mencantumkan dibahagian dada (Pangayan, 2014). Jubin Umbang (63), menyatakan bahawa pada zaman sebelum pendudukan Jepun di Sabah pada tahun 1881-1939 (Hj. Lokin, 2007), *Kinaling* dipakai oleh golongan wanita yang sudah berkahwin.

Seperti mana pengunaan *lapoi*, Julia Inatul (57) menyebut bahawa *kinaling* juga mempunyai fungsi yang sama iaitu sebagai kostum yang digunakan bagi menghadiri majlis-majlis keramaian seperti majlis *moginakan, mongukas*, perkhwinan dan banyak lagi. Menurut Rondikum Yangang (79), *kinaling* menjadi pilihan wanita yang sudah berkahwin pada ketika itu kerana rekaan *kinaling* yang memudahkan mereka menyusukan anak. Perkara ini secara tidak langsung keistimewaan rekaan *kinaling* yang ringkas dan mudah dipakai menjadikan ia sebagai kostum pilihan oleh para ibu-ibu dalam menghadiri majlis-majlis keramaian. Secara tidak langsung, pemakaian *kinaling* menjadikan kostum ini sinonim dengan golongan wanita yang sudah berkahwin dan golongan ibu-ibu. Tertib pemakaian *kinaling* ditunjukkan di dalam Rajah 4. 13.

Rajah 4. 13: Tertib pemakaian *Kinaling*

Sumber: Koleksi Pengkaji (Jun 2018)

Pada masa kini, *kinaling* popular dipakai dalam kalangan etnik Kimaragang yang berada di kawasan Daerah Pitas. Sapaun Inatul[55] (51) menjelaskan, pada masa kini pemakaian *kinaling* tidak lagi terikat pada golongan ibu-ibu dan wanita yang sudah berkahwin sahaja, tetapi juga digunakan oleh generasi muda. Perkara ini menunjukkan bahawa, pada masa kini etnik Kimaragang khususnyadi Daerah Pitas tidak lagi terikat dengan tertib pemakaian kostum tradisional mereka iaitu *kinaling*. Walau bagaimanapun, dalam usaha memulihara dan memelihara warisan budaya khususnya kostum *kinaling*, ini adalah satu usaha yang baik agar kostum ini dipakai oleh semua lapisan usia pada masa kini. Pengunaan *kinaling* dalam pelbagai golongan usia ditunjukkan dalam Rajah 4.14.

---

[55] Sapaun Inatul (51 Tahun), Pengiat Seni Kimaragang. Kg. Salimpodon Darat, Pitas. Temu bual pada Mac 2012.

Rajah 4.14: Pemakaian *kinaling* pada masa kini

Sumber: Koleksi Pengkaji

Semasa persembahan tarian Pinakang, *kinaling* dipakai bersama dengan beberapa aksesori yang membawa maksud dan simbolik status sosial si pemakainya. Seperti yang dikatakan oleh Rapiah Supu (50), setiap aksesori yang dipakai oleh wanita Kimaragang mempunyai makna dan simboliknya yang tersendiri termasuk *kinaling*. Pemakaian aksesori bagi *kinaling* adalah lebih sedikit berbanding aksesori yang dipakai bersama *lapoi*. Pemakai kinaling hanya perlukan *sinogoloi* dan *taboi* sebagai talipinggang, sepasang gelang tangan yang disebut *kimo*, rantai manik yang disebut *tinggol*, serta *simbong* atau *liningkong* sebagai subang. Pemakaian lengkap ini ditunjukkan di dalam Rajah 4.15.

Rajah 4.15: Pemakaian *kinaling* dengan aksesori

Sumber: Koleksi pengkaji

Walaupun aksesori *kinaling* lebih sederhana pemakaiannya berbanding *lapoi*, namun setiap satu aksesori yang dipakai juga mempunyai makna dan simboliknya yang tersendiri keatas status sosial si pemakainya. Julia Inatul (51), menjelaskan bahawa *kinaling* dipakai dengan *kimo* sebagai gelang maka itu menunjukkan bahawa si pemakainya adalah daripada golongan berada. Demikian juga dengan pemakaian *liningkong* atau *simbong* yang mengungkapkan bahawa wanita tersebut ada juga daripada golongan berada dan pemakaian tali pinggang seperti *galun* dan *sinogoloi* juga menunjukkan wanita tersebut daripada golongan keluarga berada. Tetapi pemakaian *lungkaki* oleh kebanyakan wanita Kimaragang pula menunjukkan bahawa wanita tersebut adalah wanita golongan biasa. Namun jika lungkaki tersebut diperbuat daripada tembaga apa lagi emas, wanita tersebut akan dianggap berlatar

belakangkan keluarga berada. Ringkasan terhadap pemakaian aksesori ini dicatatkan di dalam Jadual 4.2.

Jadual 4.2: Ringkasan fungsi dan makna aksesori padanan *Kinalig*

Aksesori	Fungsi	Makna
Simbong/ liningkong	Subang	Wanita biasa
Tinggol	Rantai	Wanita berada
Kimo	Gelang	Wanita berada
Botungkat	Tali Pinggang	Wanita berada
Taboi	Tali Pinggang	Wanita biasa/ wanita berada *menunjukkan status wanita yang belum pernah berkahwin/ anak dara
Sinogoloi	Tali Pinggang	Wanita berada

4.4.2 Kostum dan Aksesori Penari Lelaki

Merujuk kepada Jadual 3.10 dalam Bab 3, setiap pakaian tradisional etnik Kimaragang iaitu *lapoi* dan *kinaling* mempunyai pasangannya yang tersendiri yang dipakai oleh penari lelaki iaitu, *sinudot* dan *sinudaan* (Pangayan, 2014; Pangayan & Low, 2013). Seperti mana *lapoi* dan *kinaling*, *sinudot* dan *sinudaan* juga mempunyai perbezaan dari segi pola, rekaan dan juga tertib pemakaiannya. *Sinudot* mempunyai potongan dan pola yang berbentuk *"slim fit"* dan banyak dipakai dikawasan Daerah Kota Marudu. *Sinudaan* pula merupakan pakaian kaum lelaki Kimaragang di Daerah Pitas dan mempunyai pola dan potongan yang sederhana. Kedua-dua *sinudot* dan *sinudaan* apabila dipakai oleh penari lelaki dalam persembahan tarian Pinakang, bukan sahaja menampilkan kekemasan tetapi juga menonjolkan karisma seorang pemimpin.

4.4.2 (a) *Sinudot*

Sinudot terbit daripada perkataan *"sudot"* yang membawa maksud "kedutan" yang terdapat pada baju atau permukaan fabrik (Pangayan, 2014; Pangayan & Kok On, 2013). Awalan "si-" menjadikan kata nama *"sudot"* kepada kata kerja *"sinudot"* yang bermaksud "dikedutkan". Juanas Makampung (62), menjelaskan bahawa kedutan atau *sudot* yang terdapat pada bahagian pinggang di samping kiri dan kanan baju *sinudot* menyebabkan baju ini mendapat namanya. Disebabkan kedutan pada pinggang baju ini, menjadikan potongan baju ini seolah-olah *"slim fit"* apabila dipakai. Oleh itu, baju *sinudot* akan menampakkan perawakan tubuh sipemakainya yang sasa dan gagah.

Pawai en (95) menjelaskan bahawa *sinudot* sering menjadi pilihan para pahlawan (*randawi do royoon*) semasa menghadiri majlis-majlis keramaian seperti majlis *moginakan*, *mongukas*, perkahwinan dan banyak lagi. Kostum ini popular dipakai pada zaman sebelum kedatangan Jepun dan awal selepas Jepun menyerah kalah (1881-1963) (Pangayan, 2014). Bunging Turudang (68) menjelaskan bahawa, pemakaian kostum ini perlahan-lahan digantikan dengan kedatangan fabrik dan baju moden yang dibawa oleh pedagang dari luar seperti Cina dan Brunei. Oleh itu, kostum *sinudot* ini perlahan-lahan ditinggalkan dan dilupakan oleh kaum lelaki yang lebih suka kostum yang ringkas dan mudah dipakai. Pada masa kini, *sinudot* hanya diabadikan di dalam cerita lisan dan hampir terkubur dengan arus pemodenan dan anjakan paradigma. Walau bagaimanapun, terdapat usaha-usaha dalam memulihara kewujudan *sinudot* dalam kalangan etnik Kimaragang seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 4.16.

Rajah 4.16: Pemakaian *Sinudot*

Sumber: Koleksi Pengkaji (Jun & Okt 2018)

Pada masa kini, *sinudot* popular dipakai dalam majlis-majlis rasmi dan juga pementasan tarian Pinakang di sekitar kawasan Kota marudu. Gunsalam Ungus (78) menyatakan bahawa pada zaman dahulu *sinudot* dipakai oleh kaum lelaki yang berlatar belakangkan keluarga berada dan berpengaruh. Ini kerana *sinudot* adalah pakaian mewah bagi kaum lelaki etnik Kimaragang pada ketika itu. Secara tidak langsung, boleh dikatakan bahawa pemakaian *sinudot* juga menggambarkan status kedudukan sosial si pemakainya. Pada masa kini, makna disebalik pemakaian sinudot tidak lagi dipandang serius kerana bahan yang digunakan membuat *sinudot* mudah didapati dan

sinudot banyak digunakan dalam persembahan tarian Pinakang seperti alam Rajah 4.16.

Rajah 4.17: Aksesori *sinudot*

Sumber: Koleksi Pengkaji

Sinudot dipakai dengan beberapa aksesori ringkas bagi menggambarkan kedudukan sosial si pemakainya. Jubin Umbang (63), mengatakan bahawa seorang lelaki sentiasa memakai *sigar*[56] apabila menghadiri keramaian dan jenis sigar yang dipakai akan menunjukkan latar belakang si pemakainya. Selain daripada *sigar*, lelaki golongan pahlawan akan memakai *tagkos*[57] yang biasanya disebut *saputangan do*

---

[56]Kain ikat kepala bagi kaum lelaki, juga dikenali sebagai siga oleh etnik peribumi sabah yang lain (Pangayan, 2014).

[57] Kain yang dililitkan pada pinggang sebagai pengikat pinggang (Pangayan, 2014)

lanun atau *sinabala* yang nilai keedua-dua jenis *tagkos* ini adalah sangat berharga pada ketika itu. *Supilang*[58] dipakai oleh lelaki dalam acara-acara besar seperti majlis perkahwinan atau *moginakan.* Senarai aksesori dan cara pemakaiannya ditunjukkan dalam Rajah 4.17, dan makna dan jenis aksesori diringkaskan dalam Jadual 4.3.

Jadual 4.3: Ringkasan pemakaian aksesori padanan *sinudot*

Aksesori	Fungsi	Makna
Sigar	Ikat kepala / tongkolok	Pemimpin/ Pahlawan
Tagkos	Ikat Pinggang	*Sinabala:* orang kaya/ pemimpin
		Kain biasa: orang biasa
Supilang	Selempang	*Sinabala:* orang kaya/ pemimpin
		Kain biasa: orang biasa

4.4.2 (b) Sinudaan

Persembahan tarian Pinakang di sekitar Daerah Pitas yang mengetengahkan *kinaling* sebagai kostum wanita, menampilkan *sinudaan* sebagai kostum bagi penari lelaki. Julia Inatul (57), menyatakan bahawa *kinaling* an *sinudaan* adalah warisan pusaka mereka daripada nenek moyang mereka sejak dari selepas perang penentangan Jepun. Berbeza dengan *sinudot*, pola dan bentuk *sinudaan* adalah lebih besar dan selesa dipakai. Menurut Sapaun Inatul (51), *sinudaan* adalah pakaian universal dan sesiapa sahaja mampu memilikinya pada ketika itu. Perkara ini kerana *sinudaan* adalah pakaian mampu milik yang mudah dibuat dan sangat ringkas.

Seperti mana kostum tradisional yang lain seperti *lapoi, kinaling* dan *sinudot, sinudaan* juga digunakan dengan tujuan yang sama iaitu dipakai bagi menghadiri

[58] Kain selempang yang dipakai semasa majlis perkahwinan dan majlis-majlis rasmi.

majlis-majlis keramaian. Antara majlis-majlis keramaian yang disambut dengan gilang gemilang adalah sambutan pesta *moginakan*, dan perkahwinan. Pemakaian *sinudaan* dalam menghadiri majlis-majlis ini akan dilengkapi dengan aksesori ringkas dan tidak banyak seperti mana aksesori yang dipakai dengan *sinudot*. Pemakaian *sinudaan* yang lengkap ditunjukkan dalam Rajah 4.18. Pada masa kini, *sinudaan* banyak dipakai dikawasan Daerah Pitas oleh etnik Kimaragang yang mendiami daerah tersebut dan sering diperagakan dalam persembahan tarian Pinakang di semasa sambutan Pesta Bengkoka.

Rajah 4.18: Pemakaian *sinudaan*

Sumber: Koleksi pengkaji (2012)

Menurut Sapaun Inatul (51), pemakaian aksesori yang dipadankan dengan *sinudaan* mempunyai maksudnya yang tersendiri. Julia Inatul (57) menjelaskan

bahawa, walaupun aksesori yang dipadankan dengan *sinudaan* adalah ringkas dan sedikit berbanding *sinudot*, tetapi ia cukup memberi bayangan berkaitan dengan latar belakang si pemakainya. Pemakaian aksesori *sinudaan* yang lengkap mampu menunjukkan status kedudukan sosial si pemakainya dengan melihat kepada material yang digunakan bagi membuat aksesori yang dipakai seperti *sigar* dan *tagkos*. Sekiranya tagkos yang dipakai adalah *sinabala* atau *saputangan do lanun*, ditambahkan lagi dengan memakai sigar yang disebut *ginorudaan*, maka si pemakainya adalah datang daripada keluarga keturunan pahlawan atau keturunan pemimpin. Gambaran lengkap berkaitan dengan aksesori dan kostum *sinudaan* ditunjukkan dalam Rajah 4.19 dan diringkaskan dalam Jadual 4.4.

Rajah 4.19: Pemakaian aksesori padanan *sinudaan*

Sumber: Koleksi Pengkaji (2012)

Jadual 4.4: Ringkasan pemakaian aksesori padanan *sinudaan*

Aksesori	Fungsi	Makna
Sigar	Ikat kepala / tongkolok	Pemimpin/ Pahlawan
Tagkos	Ikat Pinggang	*Sinabala:* orang kaya/ pemimpin
		Kain biasa: orang biasa

Ranjamal Montudo[59] (61) menjelaskan bahawa sedikit sebanyak *sinudaan* memiliki unsur-unsur pengaruh daripada etnik Rungus yang juga memiliki baju tradisional yang disebut *sinudaan.* Julia inatul (57) pula menjelaskan bahawa pakaian *sinudaan* yang diwarisinya daripada keturunan telah wujud sejak sekian lama dan pengaruh daripada baju *sinudaan* Rungus tidak diktauhi kesahihannya. Jika diteliti, Etnik Kimaragang dan Etnik Rungus tinggal berjiran dan sering berkunjung-kunjungan semasa pesta *moginakan* dan majlis-majlis keramaian lain yang menjadi faktor fenomena ini berlaku. Walau bagaimanapun, kostum *sinudaan* tetap dianggap sebagai kostum tradisional etnik Kimaragang yang asli oleh etnik Kimaragang di Daerah Pitas.

[59] Ranjamal B. Montudok (61 Tahun), Kg. Guomon Matunggong, Pekan Lama. Kudat. (Temu bual Pada: 1 ogos 2018)

4.5 Rumusan

Secara keseluruhan, sebuah persembahan tarian Pinakang jika diteliti dan dihayati sebenarnya mempunyai makna yang tersirat disebalik pergerakan, koreografi dan kostum yang dipakai. Pergerakan tarian pinakang bukan sahaja menampilkan sebuah rangkaian gerak yang lembut dan sopan, tetapi juga mengungkapkan keperibadian penari yang sedang menari. Demikian juga dalam koreografi tarian Pinakang yang disusun indah dan kemas juga menyampaikan makna tersirat terhadap kepimpinan seserang pemimpin Kimaragang yang disanjungi dan dihormati. Manakala aspek kostum pula mengungkapkan status kedudukan sosial penari tarian Pinakang secara simbolik. Dapat disimpulkan bahawa, tarian Pinakang bukan sahaja sebuah tarian hiburan semata-mata tetapi juga sebuah tarian yang mencerminkan corak pemikiran etnik Kimaragang di masa silam.

BAB 5

ANALISIS FALSAFAH DALAM TARIAN PINAKANG

5.1 Pengenalan

Melalui bab ini, analisis dan kupasan mendalam ke atas persembahan tarian Pinakang akan dibincangkan khususnya berkaitan falsafah yang terkandung di dalam persembahan tarian Pinakang. Secara umumnya, dalam pesembahan tarian Pinakang menerapkan dua falsafah asas yang menjadi pegangan hidup etnik Kimaragang iaitu falsafah pembentukan jati diri secara individu dan falsafah dalam hidup bermasyarakat. Falsafah dalam pembentukan dan acuan jati diri etnik Kimaragang jelas dilihat dalam pelaksanaan ragam gerak tarian pinakang itu sendiri. Setiap ragam gerak sama ada ragam gerak lelaki atau wanita membentuk jati diri penari agar lebih berhemah dan berbudi pekerti tinggi. Falsafah bermasyarakat pula jelas dilihat dalam koreografi tradisional tarian Pinakang iaitu, *liwotungon* dan *botunggalan* atau juga disebut sebagai *mitigom*. Kedua-dua bentuk koreografi ini dilihat dari segi tempo, arah, paras pergerakan, fokus dan formasi pergerakan keseluruhan penari. Kelima-lima perincian ini menunjukkan kesepaduan dalam kalangan etnik Kimaragang itu sendiri dan sikap hormat dan taat kepada ketua. Selain daripada itu, falsafah hidup etnik Kimaragang juga dapat dilihat dari segi kostum dan aksesori tradisional etnik Kimaragang yang dipakai semasa persembahan tarian Pinakang. Kostum tradisional etnik Kimaragang dibahagikan kepada dua bahagian iaitu kostum penari lelaki iaitu *sinudot* dan *sinudaan* serta kostum penari wanita iaitu *lapoi* dan *kinaling*. Kedua-dua jenis kostumini menunjukkan dengan jelas nilai kesamarataan, dan kesopanan penari semasa menarikan tarian Pinakang.

5.2 Falsafah Dalam Ragam Gerak Tarian Pinakang

Persembahan tarian Pinakang ditunjangi oleh beberapa ragam geraknya seperti yang telah disebutkan dalam Bab 3 dan Bab 4 sebelum ini. Antara ragam gerak asas tarian Pinakang adalah *sumirid*, *mongigol*, *mangandak* dan *mangalikapta* (Pangayan, 2014; Pangayan, Shafii, et al., 2016). Keempat-empat ragam gerak ini dibahagikan kepada dua bahagian iaitu ragam gerak lelaki dan wanita. Secara tidak langsung ia menjadikan ragam gerak tarian Pinakang kepada tujuh bahagian. Jika diteliti dengan lebih mendalam, setiap ragam gerak yang menunjangi tarian tradisional berpasak pada falsafah yang menjadi pagar dan panduan hidup satu-satu etnik tersebut (Mohd. Anis Md. Nor, 2000). Perkara seumpama ini juga berlaku pada ragam gerak tarian Pinakang.

Ragam gerak tarian Pinakang tercipta dan dibentuk berpandukan kepada falsafah dan pegangan hidup etnik Kimaragang yang juga menjadi jati diri mereka. Perkataan falsafah membawa maksud, ilmu tertinggi dan dasar kepada ilmu-ilmu lain (Baharon et al., 2007). Perkara ini adalah kerana, falsafah dan pegangan hidup yang dipegang dan diamalkan oleh sesuatu etnik akan tercanai di dalam tarian, muzik serta kostum tradisional etnik tersebut kerana, falsafah yang mereka amalkan ini akan membentuk dan menjadi acuan perkembangan sosiobudaya mereka (Darmawati, 2015; Umar, 2000). Bagi meneliti falsafah yang terkandung di dalam persembahan tarian Pinakang, ragam gerak dibahagikan kepada dua bahagian iaitu ragam gerak lelaki dan wanita. Pembahagian ini adalah bertujuan bagi menfokuskan analisis dan perbincangan yang akan dijalankan agar tiada aspek-aspek penting yang terlepas pandang.

5.2.1 Ragam Gerak Lelaki

Terdapat empat jenis ragam gerak bagi penari lelaki seperti yang disebutkan dalam bab 4 iaitu, *sumirid, mongigol, mitalib* dan *mangalikapta* (Pangayan, 2014). Keempat-empat ragam gerak ini jika diperhatikan secara kasar, kelihatannya adalah sama dari segi pembawaan dan pelaksanaannya iaitu bergerak pada bulatan setempat dengan pergerakan yang perlahan. Namun, apabila diselami dari segi penghayatan penari didapati terdapat sedikit perbezaan dalam pelaksanaan setiap ragam gerak tersebut. Penghayatan penari dalam pelaksanaan ragam gerak adalah penting bagi mewarnai persembahan sesebuah tarian dan menjadikan sebuah pergerakan yang ringkas dan mudah tampak menarik dan indah. Penghayatan dalam tarian Pinakang ini dapat dirasai oleh penari apabila penari memahami falsafah di sebalik tarian Pinakang tersebut. Perkara seumpama ini membezakan rasa dalam persembahan tarian Pinakang oleh generasi muda dan generasi senior.

Ragam gerak penari lelaki dalam persembahan tarian Pinakang didasari oleh nilai toleransi. Seperti yang banyak disebutkan dalam bab 3 dan bab 4, penari lelaki berfungsi sebagai ketua dalam sebuah persembahan tarian Pinakang. Namun begitu, ragam gerak *sumirid* menunjukkan sikap tolak ansur penari lelaki terhadap penari wanita mahupun sesama penari lelaki untuk lebih bersedia. Selain itu, penari lelaki juga dituntut untuk tidak bertindak terburu-buru dalam menjalankan persembahan agar persembahan yang dibuat kelihatan sempurna pada pandangan penonton. Nilai toleransi ini menjadi salah satu prinsip hidup etnik Kimaragang yang disulamkan di dalam persembahan tarian Pinakang dan diamalkan sejak dari dahulu sehingga kini yang mendidik seorang penari lelaki menjadi ketua dan pemimpin yang baik. Nilai toleransi ini juga dapat dilihat dalam cerita-cerita rakyat yang disampaikan secara lisan sejak turun temurun seperti dalam cerita *e Piling om e Umbui* (Panaga Wanian, 78).

Selain itu, ragam gerak lelaki juga didasari dengan nilai hemah tinggi yang menjadi pegangan dan falsafah hidup etnik Kimaragang sehingga kini. Perkara ini jelas ditunjukkan dalam pelaksanaan ragam gerak *mongigol* dan *magalikapta* dalam tarian Pinakang. Walaupun kaum lelaki menjadi ketua dan pemimpin dalam persembahan namun, sikap kesopanan, dan budi pekerti yang baik ditunjukkan dalam tempoh pergerakan penari yang perlahan walaupun diringi dengan rentak muzik yang rancak dan mengasyikkan. Pergerakan yang perlahan dan tidak melebih-lebih cukup mengungkapkan sikap kesopanan dan budi pekerti yang tinggi dalam diri seorang penari lelaki sebagai seorang pemimpin dalam komunitinya. Nilai hemah tinggi ini juga banyak diselitkan dalam cerita-cerita lisan seperti yang disampaikan oleh Jubin Umbang (63 Tahun), dan Panaga Wanian (78 Tahun), iaitu *e' Piling om e'Umbui, e'Liason,* dan *e'Aki Buragon* yang disampaikan secara turun-temurun. Jelaslah bahawa, nilai hemah tinggi ini dianyam sekata dalam tarian Pinakang bagi mendidik dan membentuk jati diri dalam kalangan etnik Kimaragang itu sendiri.

Keseluruhan ragam gerak tarian Pinakang dipagari dengan batas pergaulan di antara lelaki dan wanita. Perkara ini jelas kita lihat dalam ragam gerak *mitalib* yang menyaksikan interaksi di antara penari lelaki dan wanita yang begitu terbatas dan tidak melibatkan sentuhan fizikal. Gunsalam Ungus (78 Tahun) menjelaskan bahawa dalam adat etnik Kimaragang, kaum lelaki tidak boleh menyentuh kaum wanita terutama anak gadis dengan sesuka hati terutama pada beberapa anggota badan yang melambangkan maruah wanita tersebut. Sesiapa yang melanggar adat ini sama ada sengaja atau tidak akan didenda tanpa budi bicara. Perkara ini jelas diterapkan di dalam tarian Pinakang terutama sekali dalam ragam gerak *mitalib* yang mengetengahkan interaksi antara penari lelaki dan penari wanita dengan penuh kesopanan dan dipagari

adat. Secara ringkasnya, Jadual 5.1 diturunkan bagi menunjukkan falsafah yang tersulam di dalam ragam gerak tarian Pinakang.

Jadual 5.1: Falsafah dalam ragam gerak tarian Pinakang

ELEMEN	PERINCIAN		FALSAFAH
Ragam Gerak	Lelaki	Sumirid	• Toleransi
		Mongigol	• Hemah Tinggi
		Mitalib	• Batas Pergaulan
		Mangalikapta	• Hemah Tinggi
	Wanita	Sumirid	• Toleransi
		Mangandak	• Kesederhanaan
		Mitalib	• Batas Pergaulan
		Mangalikapta	• Hemah Tinggi

5.2.2 Ragam Gerak Wanita

Seperti penari lelaki, penari wanita juga mempunyai empat ragam gerak yang sudah disebutkan di dalam bab 4 iaitu, *sumirid, mangandak, mitalib* dan *mangalikapta* atau *modod* (Pangayan, 2014). Berbeza dengan pembawaan penari lelaki, ragam gerak penari wanita lebih feminin. Pergerakan kaki, pinggul, tangan dan bahu menggambarkan penghayatan yang mendalam dan pemahaman yang jitu ke atas falsafah yang mendasari setiap ragam gerak. Perkara ini membuatkan imej

persembahan yang berbeza di antara penari wanita senior dan juga penari wanita baharu dan masih dalam proses belajar. Tarian Pinakang kelihatan menari bukan disebabkan oleh ragam geraknya semata-mata, melainkan pemahaman penari keatas falsafah tarian ini yang membantu penari lebih menghayati pelaksanaan ragam gerak dan menaikkan lagi seri persembahan.

Perkara asas yang mendasari persembahan tarian pinakang sama ada ragam gerak lelaki mahupun ragam gerak wanita adalah nilai toleransi. Nilai ini jelas ditunjukkan dengan sikap tolak ansur bukan sahaja antara penari lelaki dengan penari wanita, ataupun penari lelaki sesama penari lelaki, tetapi juga penari wanita yang merupakan pengikut dalam persembahan memberi ruang penari lelaki yang mengetuai persembahan untuk lebih bersedia. Selain itu, ia juga menanamkan sikap tidak terburu-buru dalam melaksanakan sesuatu perkara yang melibatkan ramai pihak. Perkara ini menjadikan nilai toleransi ini amat penting dalam kehidupan etnik Kimaragang dan mendidik ahli komunitinya bukan sahaja melalui cerita-cerita lisan yang disampaikan secara turun temurun tetapi juga dalam persembahan tarian Pinakang.

Berbeza dengan penari lelaki, penari wanita etnik Kimaragang dididik dengan nilai kesederhanaan. Nilai kesederhanaan ini jelas dilihat dalam ragam gerak *mangandak* bagi penari wanita dalam tarian Pinakang yang mengajar penari wanita untuk tidak melebih-lebih berbanding dengan ragam gerak lelaki dari segi bukaan tangan, tempo pergerakan dan arah pusingan. Ragam gerak penari wanita mempunyai bukaan tangan yang lebih rendah berbanding penari lelaki. Tempo pergerakan, serta arah pusingan penari wanita juga perlu berpandukan tempo dan arah pergerakan penari lelaki dan tidak menggalakkan penari wanita mendahului pergerakan penari lelaki. Perkara ini jelas menunjukkan betapa pentingnya nilai kesederhanaan dalam diri seorang wanita. Dulina Yansau (89), menjelaskan bahawa, biarpun wanita tersebut

seorang *bobolian* dan *bolungkitas*, tetapi perlu akur dan menghormati *woyo'on tagayoh*.

Seperti ragam gerak lelaki, ragam gerak wanita juga mengajar penari wanita untuk menjaga batas dan sempadan pergaulan. Bagi etnik Kimaragang, pergaulan antara lelaki dan wanita mempunyai batas dan sempadan yang ditetapkan oleh adat. Menurut Gunsalam Ungus (78), kepercayaan tradisional etnik Kimaragang tidak menggalakkan kaum lelaki menyentuh kaum wanita sewenang-wenangnya. Perkara ini jelas diterapkan dalam ragam gerak *mitalib* yang menunjukkan interaksi di antara penari lelaki dan wanita tetapi tidak melibatkan sentuhan fizikal. Secara tidak langsung, nilai ini mebentuk jati diri etnik Kimaragang dan menjadi falsafah hidup mereka agar menjaga batasan pergaulan terutama di antara lelaki dan wanita.

Nilai hemah tinggi pula jelas diterapkan di dalam ragam gerak *mangalikapta* seperti mana ragam gerak lelaki. Melalui ragam gerak *mangalikapta* wanita, kita dapat melihat sikap kesopanan dan ketinggian budi pekerti seorang wanita dalam menyahut cabaran penari lelaki. Ketinggian paras badan yang diturunkan, kelajuan tempoh pergerakan dan arah pergerakan yang masih berpandukan kepada penari lelaki dan tidak melebih-lebih menunjukkan sikap kesopanan dan budi pekerti yang tinggi seorang wanita dalam menyahut sesuatu cabaran. Perkara ini menunjukkan bahawa tarian Pinakang mengajar bukan sahaja penari lelaki tetapi juga penari wanita tentang nilai hemah tinggi yang menjadi falsafah hidup etnik Kimaragang. Falsafah yang terkandung dialam ragam gerak wanita tarian Pinakang diringkaskan di dalam Jadual 5.1.

5.3 Falsafah Dalam Koreografi Tarian Pinakang

Tarian Pinakang dipersembahkan dalam dua bentuk koreografi asas seperti yang telah disebut di dalam bab 3 dan bab 4. Koreografi yang disebutkan adalah koreografi *liwotungon* dan *botunggalan* atau *mitiogom* yang masih digunakan dalam persembahan tarian pinakang sehingga kini (Pangayan, 2014). Kedua-dua gaya koreografi ini mempunyai makna yang tersendiri yang menggambarkan corak pemikiran dan perkembangan intelektual etnik Kimaragang seperti yang dibincangkan di dalam bab 4. Melalui koreografi *liwotungon* dan *botunggalan/ mitoigom* jika diamati dan diteliti dengan lebih mendalam, kita dapat melihat falsafah hidup bermasyarakat etnik Kimaragang dengan jelas. Perkara ini kerana, sesebuah koreografi tarian tradisional bukanlah rekaan semata-mata tetapi juga mengandungi falsafah dan pegangan hidup bermasyarakat satu-satu etnik tersebut (Darmawati, 2015).

5.3.1 Koreografi *Liwotungon*

Sebagai mana yang pernah disebutkan di dalam bab 3 dan yang telah dibincangkan dalam bab 4, salah satu koreografi yang paling popular digunakan semasa persembahan tarian Pinakang ialah koreografi *liwotungon*. Koreografi ini menampilkan seorang atau dua penari lelaki dikelilingi dengan ramai penari wanita seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 4.8. Melalui koreografi *liwotungon*, secara tidak langsung kita dapat melihat dengan jelas tempoh, arah, level, dan formasi pergerakan. Melalui empat aspek ini, kita dapat melihat dengan jelas dan menganalisis falsafah yang terkandung di dalam koreografi tradisional tarian Pinakang.

Keunikan tarian Pinakang adalah terletak pada tempo pergerakan penarinya yang agak perlahan tetapi diiringi dengan *titikan kulintangan* dan paluan gong yang rancak. Jika dilihat dengan lebih mendalam berkaitan dengan tempoh pergerakan

tarian Pinakang dalam koreografi tradisionalnya, adalah berpandukan kepada tempo lagu yang dimainkan oleh kulintangan. Keseluruhan pergerakan tarian Pinakang mempunyai tempo pergerakan yang perlahan dan tertib. Pergerakan yang perlahan dan tertib ini memaparkan imej gerakan yang tersusun, kemas serta seragam. Keseragaman pergerakan penari menunjukkan imej kesepaduan yang menjadi falsafah hidup bermasyarakat etnik Kimaragang.

Melalui cerita lisan etnik Kimaragang iaitu *e'Liason,* dan *e'Aki Buragon,* jelas menggambarkan bahawa bentuk penempatan asal etnik Kimaragang adalah berumah panjang atau disebut sebagai *Bi'nattang* yang memerlukan nilai kesepaduan yang tinggi dalam kalangan etnik Kimaragang. Nilai kesepaduan dalam apa jua yang dijalankan adalah menjadi asas dalam kehidupan bermasyarakat etnik Kimaragang seperti membentuk penempatan, berhuma, dan berladang. Melalui nilai kesepaduan ini juga telah melahirkan konsep *mitatabang* atau diterjemahkan sebagai aktiviti tolong-menolong. Nilai kesepaduan ini dicanai dalam koreografi *liwotungon* agar penari-penari tarian Pinakang bukan sahaja dapat menghayati tetapi secara langsung diterapkan di dalam diri penari tersebut.

Perkara yang sama juga dapat dilihat di dalam aspek arah pergerakan, dan paras ketinggian gerakan penari. Kedua-dua aspek ini menunjukkan keseragaman dalam pergerakan yang dilaksanakan oleh penari tarian Pinakang. Jika diperhatikan di dalam koreografi tarian Pinakang, arah pergerakan penari lelaki mahaupun penari wanita adalah sekata dan seragam. Perkara ini adalah disebabkan oleh pengaruh ketua kumpulan persembahan tersebut. Berdasarkan koreografi tarian Pinakang, perubahan arah pergerakan dan paras ketinggian gerakan penari di tentukan oleh ketua kumpulan dan kesemua penari wanita wajib mengikuti pergerakan ketua persembahan.

Fenomena ini akan memaparkan sebuah persembahan gerak tari yang serentak dan sekata.

Melalui perbincangan dia atas, boleh lah kita nyatakan bahawa tempoh, arah dan paras ketinggian pergerakan penari adalah sekata dan serentak. Perkara ini jelas menunjukkan bahawa, ketiga-tiga elemen dalam koreografi *liwotungon* ini cukup jelas menunjukkan nilai kesepaduan dalam kalangan etnik Kimaragang begitu penting. Nilai kesepaduan ini menjadi salah satu asas dan falsafah yang diamalkan dalam kehidupan bermasyarakat etnik Kimaragang sehingga kini. Menurut Pawai En (95 Tahun), nilai kesepaduan ini telah diamalkan oleh etnik Kimaragang sejak dizaman silam.

Selain daripada itu, formasi dan fokus penari juga mengungkapkan nilai hormat dan taat kepada ketua mereka. Jika dilihat dalam koreografi tarian Pinakang, formasi yang digunakan dalam koreografi *liwotungon* adalah berbentuk bulatan dengan menjadikan penari lelaki sebagai titik tengah bualatan seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 5.1. Perkara ini dengan jelas menunjukkan selain nilai kesepaduan, etnik Kimaragang juga menanamkan nilai setia kepada ketua. Nilai ini disulam di dalam persembahan tarian Pinakang dengan meletakkan penari lelaki sebagai ketua persembahan ditengah bulatan bagi menegaskan keistimewaan kedudukan penari tersebut sebagai ketua persembahan. Sepanjang persembahan berlangsung, penari wanita perlu menuruti gaya persembahan penari lelaki tersebut.

Rajah 5.1: Formasi koreografi *liwotungon*

Sumber: Koleksi Pengkaji (18 Nov 2017)

5.3.2 Koreografi *Botunggalan* atau *Mitigom*

Satu lagi jenis koreografi tradisional yang popular digunakan dalam persembahan tarian Pinakang ialah koreografi *botunggalan* atau *mitigom* (Pangayan, 2014), seperti yang telah disebutkkan di dalam bab 3 dan 4. Koreografi ini menampilkan dua orang penari iaitu, seorang penari wanita dan seorang penari lelaki sebagai ketua. Seperti yang telah dijelaskan di dalam bab 4, koreografi ini wajib digunakan semasa majlis perkahwinan. Juanas Makampung (62 Tahun) menjelaskan, pasangan pengantin wajib menarikkan tarian Pinakang dengan koreografi *mitigom* atau *botunggalan.* Secara kasarnya, koreografi ini akan memaparkan keserasian dan kesepadanan pasangan pengantin baharu tersebut kepada tetamu. Walau bagaimanapun, koreografi ini juga menyimpan falsafah hidup etnik Kimaragang yang tersulam di dalam koreografi ini yang cuba ditanamkan di dalam diri pasangan pengantin baharu tersebut.

Seperti koreografi *liwotungon*, koreografi *mitigom* atau *botunggalan* ini juga mempunyai tempo, arah pergerakan, ketinggian paras badan penari, dan fokus yang sama iaitu sekata dan serentak dia antara penari lelaki dan wanita. Perkara ini jelas menunjukkan betapa pentingnya nilai kesepakatan dalam kehidupan etnik Kimaragang tersebut. Jika dilihat dalam sudut perkahwinan pula, nilai kesepakatan dijadikan sebagai asas kepada keutuhan rumah tangga dan institusi kekeluargaan etnik Kimaragang. Fenomena ini menunjukkan betapa pentingnya nilai kesepaduan dalam kehidup etnik Kimaragang yang dijadikan sebagai asas di dalam kehidupan mereka. Seperkara yang jelas kelihatan dalam koreografi ini ialah, penari lelaki kekal menjadi ketua dan mengetuai persembahan.

Antara falsafah lain etnik Kimaragang yang boleh kita lihat dalam koreografi ini adalah, seling melengkapi antara suami dan isteri. Perkara ini jelas dalam formasi koreografi ini yang statik dan aras ketinggian bukaan tangan seperti yang ditunjukkan dalam rajah 5.2. Menurut Ompuyin Andut [60] (78 Tahun), dalam memastikan kesepakatan dalam rumahtangga, suami isteri perlulah sering melengkapi dan isteri perlu patuh dan taat kepada suami. Semasa pasangan pengantin menari tarian Pinakang, secara tidak langsung nilai-nilai ini akan diingatkan semula dan cuba disemat di dalam diri pengantin tersebut. Perkara ini kerana, menari secara berpasangan memerlukan pengantin menari dengan lebih teliti dan tertib dalam pelaksanaan ragam gerak kerana perhatian penonton hanya tertumpu pada pasangan pengantin tersebut sahaja.

---

[60] Ompuyin Binti Andut (78 Tahun), Kg. Tingkalanon, Tandek, Kota Marudu, Sabah. Temu bual pada: Mac 2012

Rajah 5.2: Bukaan tangan penari tarian Pinakang.

Sumber: Fazlee Manimbuh (19 Ogos 2017)

5.4 Falsafah Dalam Kostum dan Aksesori Tarian Pinakang

Melalui bab 3 dan 4 telah dibincangkan berkaitan dengan kostum tradisional etnik Kimaragang yang dipakai semasa membuat persembahan tarian Pinakang. Antara kostum tradisional etnik Kimaragang adalah *lapoi* dan *kinaling* bagi wanita serta *sinudot* dan *sinudaan* bagi lelaki (Pangayan, 2014; Pangayan, et. al., 2018). Kedua-dua jenis kostum tradisional ini merupakan pakaian harian etnik Kimaragang pada zaman silam. Pakaian harian ini juga dipakai bagi menghadiri majlis-majlis keramaian seperti majlis perkahwinan, mongukas dan moginakan. Namun, terdapat sedikit perbezaan bagi pakaian harian biasa dan pakaian yang dipakai bagi menghadiri majlis-majlis keramaian.

Jubin Umbang (63 Tahun) menyatakan bahawa, pakaian yang dipakai bagi menghadiri majlis-majlis keramaian adalah kelihatan lebih baharu dan cantik. Perkara ini jelas kita lihat dalam cerita sejarah awal enik Kimaragang mendapat nama mereka yang dikutip daripada informan. Etnik Kimaragang menghadiri jemputan *Moginakan* daripada kampung berhampiran dengan baju yang disebut sebagai pinakang dengan warna yang menyerlah kerana masih baharu (Pangayan, 2014). Fenomena ini menunjukkan bahawa etnik Kimaragang menjaga penampilan dan pemakaian semasa menghadiri pesta keramaian yang menjadikan tarian Pinakang sebagai tarian utama dalam majlis tersebut.

Semasa menarikan tarian Pinakang di dalam majlis-majlis keramaian pada zaman sistem *Bi'nattang*, pakaian yang digunakan semasa membuat persembahan adalah pakaian harian yang khas dipakai bagi menghadiri majlis-majlis keramaian. Pakaian yang dipakai kelihatan baharu dan kemas serta lengkap dengan aksesori. Pada masa kini, pakaian harian ini telah bertukar kepada gaya dan fesyen moden yang lebih ringkas dan kaya dengan pengaruh-pengaruh luar. Pakaian harian pada zaman dahulu telah dijadikan sebagai pakaian tradisional yang berharga dan hanya dipakai dalam majlis-majlis tertentu seperti majlis perkahwinan, sambutan perayaan peta *moginakan*, serta majlis-majlis rasmi lain. Selain itu ia juga wajib dipakai semasa membuat persembahan tarian Pinakang dalam majlis-majlis rasmi sahaja dan persembahan pentas.

Disebalik keindahan dan keunikan kostum tradisional etnik Kimaragang yang dipakai dalam persembahan tarian Pinakang, tersirat falsafah hidup etnik Kimaragang itu sendiri. Falsafah ini disulam bersama corak dan motif, warna serta padanan pakaian dan aksesori, yang dipakai oleh penari. Perkara ini membuatkan kostum tradisional etnik Kimaragang mempunyai nilai yang tinggi kerana direka

berdasarkan kepada falsafah dan corak pemikiran tradisional etnik Kimaragang di zaman silam. Ketiga-tiga aspek dalam kostum tradisional etnik Kimaragang ini perlu diamati dan dihayati dengan ketelitian yang tinggi agar dapat difahami dengan lebih jelas.

5.4.1 Kostum dan Aksesori Penari Lelaki

Melalui bab 3 dan 4 jelas membincangkkan berkaitan dengan kostum tradisional penari lelaki tarian Pinakang yang terdiri daripada *sinudot* dan *sinudaan* (Pangayan, 2014). Kedua-dua bentuk kostum ini mempunyai ragam hias corak, penyusunan warna, padanan serta aksesorinya yang unik dan menyimpan corak pemikiran etnik Kimaragang di zaman silam selain falsafah hidup mereka. Kedua-dua perkara ini iaitu corak pemikiran dan falsafah hidup etnik Kimaragang, telah menjadi acuan dalam membentuk rekaan kostum, ragam hias serta pemilihan aksesori yang dipakai. Dengan itu, terciptalah *sinudot* serta *sinudaan* yang kekal dipakai sehingga kini khususnya dalam persembahan tarian Pinakang.

5.4.1 (a) Corak dan Motif

Secara keseluruhannya, kostum tradisional lelaki etnik Kimaragang juga menegaskan nilai toleransi yang perlu ada dalam diri si pemakainya. Perkara ini jelas dilihat melalui motif *unduk-unduk* atau kuda laut yang disulam dibahagian dada baju. Jika diamati, corak *unduk-unduk* atau kuda laut adalah corak pilihan utama bagi menghiasi bahagian dada baju lelaki seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 5.3. Juliah Inatul (57 Tahun) mengatakan bahawa *unduk-unduk* dipilih kerana perwatakannya yang sentiasa menunduk menggambarkan sikap yang sabra, tenang, dan tidak terburu dalam membuat tindakan. Selain daripada itu, *unduk*-unduk juga kelihatan tidak

agresif dan menakutkan, tetapi sebenarnya mempunyai kebolehan dan kemampuan yang tidak boleh dijangkakan (Pangayan et al., 2018).

Rajah 5.3: ***Unduk-nduk*** **(Kuda Laut)**

Sumber: Pangayan et al., 2018 (diubah suai)

Rajah 5.4: ***Limatok*** **(Lintah)**

Sumber: Pangayan et al., 2018 (diubah suai)

Selain daripada *unduk-unduk* satu lagi corak yang menjadi pilihan utama menghiasi kostum tradisional lelaki ialah *limatok* atau lintah seperti yang ditunjukkan

dalam rajah 5.4. Imej lintah ini dipilih kerana etnik Kimaragang berpegang pada nilai berdikari dan lasak dalam berhadapan dengan ranjau kehidupan. Bagi etnik Kimaragang, imej *limatok* menggambarkan seorang lelaki yang mempunyai inisiatif yang tinggi dalam menjalani kehidupan dan tidak mudah mengalah dalam menangani permasalahan kehidupan serta boleh menyesuaikan diri dalam apa jua keadaan (Pangayan et al., 2018). Nilai berdikari yang tinggi ini bukan sahaja dipentingkan dalam diri kaum lelaki tetapi juga dalam diri kaum wanita etnik Kimaragang.

Rajah 5.5: ***Kambang Siapu*** **atau Rama-rama**

Sumber: Pangayan et al., 2018 (diubah suai)

Selain nilai berdikari dan toleransi, satu lagi nilai yang terkandung di dalam corak kostum tradisional lelaki etnik Kimaragang adalah nilai hemah tinggi. Nilai ini disulam bersama corak *kambang siapu* atau rama-rama yang selalu disulam dan menghiasi bahagian belakang baju *sinudot* mahupun *sinudaan* seperti yang ditunjukkan dalam rajah 5.5. Bagi etnik Kimaragang, *kambang siapu* menggambarkan keperibadian seorang lelaki yang bersopan santun, berakhlak baik, dan berbudi bahasa. Individu yang memiliki keperibadian yang baik atau lebih ringkas disebut berhemah

tinggi, akan sentiasa menjadi perhatian orang ramai dan disegani (Pangayan et al., 2018).

5.4.1 (b) Warna

Kostum tradisional etnik Kimaragang yang dipakai semasa mempersembahkan tarian Pinakang kaya denga warna-warna sulaman yang menarik dan unik. Namun, terdapat tiga jenis warna yang dominan iaitu warna hitam, merah dan putih. Terdapat juga warna-warna lain seperti hijau, kuning, unggu, dan banyak lagi, namun warna-warna ini tidak konsistent pengunaannya dan kadang kala diabaikan dalam mewarnakan corak yang disulam dalam kostum tradisional mereka. Ketiga-tiga warna dominan ini sebenarnya mengandungi corak pemikiran serta falsafah etnik Kimaragang yang diamalkan dalam kehidupan sehari-hari.

Rajah 5.6: Warna Kostum tradisional etnik Kimaragang

Sumber: Koleksi Pengkaji (Jun 2018 & Oktober 2012)

Warna yang paling dominan dalam kostum tradisional lelaki etnik Kimaragang adalah warna hitam. Jika dilihat dalam kebanyakan kostum tradisional etnik yang bernaung di bawah Kadazan Dusun juga berwarna hitam (R. Lasimbang & Moo-Tan, 1997). Perkara ini adalah disebabkan oleh adat dan kepercayaan Kadazan Dusun yang menganggap warna hitam adalah warna keramat yang boleh menangkis daripada gangguan semangat jahat dan ilmu hitam (Sukirman, 2012). Namun, Jumbin Umbang (63 Tahun) menyatakan bahawa menurut perspektif etnik Kimaragang sendiri, warna hitam ini adalah warna alternatif agar pakaian yang dipakai tidak mudah kotor dan comot. Perkara ini jelas kita lihat dalam penciptaan awal kostum tradisional etnik Kimaragang yang diperbuat daripada kulit kayu *timbagan* dengan warna semula jadinya iaitu warna jingga kemerahan. Namun dengan penemuan ilmu baharu iaitu *moningkor* (membuat benang) dan *mangawol* (menenun kain), maka kostum tradisional mereka pun berubah kepada warna hitam (Pangayan, 2014; Pangayan, et al., 2016).

Melalui perubahan warna ini, kita dapa melihat bahawa etnik Kimaragang sebenarnya mempunyai sikap liberal dan menerima perubahan demi memajukan diri mereka sendiri dan ahli masyarakatnya. Perkara ini telah mengakibatkan kostum tradisional etnik Kimaragang mengalami empat tingkat perubahan keatas warna asas, padanan dan juga aksesori yang dipakai (Pangayan, 2014; Pangayan & Kok On, 2013). Fenomena ini dipengaruhi oleh beberapa faktor lain seperti ekonomi, dan jiga faktor poloitik semasa pada ketika itu. Namun, faktor utama yang membuatkan perubahan warna asas ini berlaku kerana nilai toleransi yang menjadi falsafah etnik Kimaragang. Oleh itu, pengunaan warna hitam sebagai warna asas dalam kostum tradisional etnik Kimaragang pada masa kini menunjukkan bahawa nilai tolerasni dalam diri mereka adalah asas kepada nilai-nilai yang lain.

Selain daripada warna hitam, warna kedua yang dominan dalam kostum etnik Kimaragang adalah warna merah seperti yang ditunjukkan dalam rajah 5.6. Warna merah ini sinonim dengan nama etnik Kimaragang itu sendiri yang juga membawa pengertian merah (Pangayan, 2014; Pangayan & Kok On, 2013). Bunging Turudang (68 Tahun) menjelaskan warna merah ini simbolik kepada keberanian yang ada dalam diri etnik Kimaragang itu sendiri. Selain daripada itu, warna merah juga diertikan sebagai lambing kekuatan bagi etnik Kimaragang. Warna ini dianggapkan sebagai api yang menyala dan sesiapa sahaja yang melihatnya akan berasa gerun.

Seterusnya adalah warna putih yang dijadikan sebagai warna pelengkap dan pengimbang kepada warna merah. Bagi etnik Kimaragang, warna putih adalah sebuah warna yang mengungkapkan kebijaksanaan seseorang. Andima Somonul (75 Tahun) mengatakan bahawa, seorang pahlawan perlulah berani dan digeruni kerana kebijaksanaannya dalam mengalahkan musuh. Selain daripada itu, bagi seorang ketua pula yang disegani oleh anak buahnya mempunyai keberanian dalam menegakkan kebenaran dan bijak menangani masalah dan membuat keputusan dengan bijaksana dan adil. Oleh itu warna putih sangat penting dalam kehidupan etnik Kimaragang keranan menjadi pelengkap dalam mengimbangi semua nilai-nilai yang diamalkan.

5.4.1 (c) Padanan Pakaian dan Aksesori

Melalui perbincangan terdahulu jelas menunjukkan bahawa etnik Kimaragang mempunyai dua jenis kostum tradisional yang digunakan sehingga kini. Melalui dua jenis kostum tradisional bagi lelaki iaitu *sinudot* dan *sinudaan*, jelas menunjukkan padanan dan aksesorinya yang tersendiri. Seperti yang dibincangkan dalam bab 3 dan 4, pemakaian *sinudot* melambangkan si pemakainya adalah seorang pahlawan, atau pemimpin yang disegani dan *sinudaan* pula merupakan pakaian orang

kebanyakan. Secara langsung perkara ini mempunyai hubung kait dengan status kedudukan sosial si pemakainya.

Rajah 5.7: Sistem *Bi'nattang* Etnik Kimaragang

Sumber: Pangayan, 2014.

Gunsalam Ungus (78 tahun) menjelaskan bahawa etnik Kimaragang sangat mementingkan status dan kedudukan sosial mereka dalam masyarakat. Perkara ini jelas kita lihat dalam pembahagian susun lapis sistem *bi'nattang* seperti yang ditunjukkan dalam rajah 5.7. Setiap lapisan dalam sistem ini mempunyai padanan pakaian dan maknanya yang tersendiri. Fenomena ini menunjukkan bahawa etnik Kimaragang memberi penghargaan kepada individu yang mempunyai pencapaian atau peranan penting dalam masyarakat mereka dengan memberikan satu bentuk pakaian khas yang menunjukkan status mereka. Oleh itu, terciptanya *sinudot* dan *sinudaan.*

5.4.2 Kostum dan Aksesori Penari Wanita

Kostum dan aksesori wanita bagi penari tarian Pinakang seperti *lapoi* dan *kinaling* telah banyak disebutkan di dalam di dalam bab 3 dan 4. Seperti mana kostum dan aksesori penari lelaki, kostum dan alsesori bagi penri wanita juga tidak mempunyai perbezaan yang jauh. Kedua-dua bentuk kostum ini mempunyai ragam hias corak, penyusunan warna, padanan serta aksesorinya yang unik dan menyimpan corak pemikiran etnik Kimaragang di zaman silam selain falsafah hidup mereka. Corak pemikiran dan falsafah hidup etnik Kimaragang telah dijadikan sebagai acuan dan panduan utama mereka dalam membentuk dan mereka kostum tradisional. Perkara ini jelas dilihat didalam corak, warna dan juga padanan pakaian bagi *lapoi* dan *kinaling.*

5.4.2 (a) Corak dan Motif

Melalui ragam hias kostum wanita etnik Kimaragang iaitu *lapoi* dan *kinaling*, jelas menunjukkan bahawa golongan wanita etnik kimaragang mengamalkan nilai berdikari. Perkara ini jelas ditunjukkan dengan pemilihan *limatok* atau lintah sebagai motif utama dalam corak *kinaling* seperti yang ditunjukkan didalam rajah 5.4. *Bagi* etnik Kimaragang, seorang wanita perlu berinisiatif dalam berdepan dengan liku-liku kehidupan terutama sekali apabila mereka sudah berkahwin dan tinggal bersama keluarga suami atau di tempat baharu (Pangayan et al., 2017). Bagi golongan wanita Kimaragang, kebolehan dan kemampuan mereka dalam menyesuaikan diri dalam apa jua keadaan merupakan satu kelebihan yang perlu ada dalam diri mereka. Secara tidak langsung perkara ini mengajar mereka menanamkan nilai berdikari yang tinggi dalam diri mereka.

Selain daripada itu, corak seperti *kambang siapu* yang ditunjukkan didalam rajah 5.5 juga menghiasi *lapoi* dan *kinaling*. Corak *kambang siapu* ini biasanya disulam dibahagian belakang baju penari. Jika kita teliti, corak ini dari perspektif wanita Kimaragang, *kambang siapu* membawa nilai hemah tinggi yang perlu ada di dalam diri setiap wanita Kimargang. Kejelitaan rupa paras, dan juga mempunyai sikap yang sopan, berbudi bahasa serta berakhlak baik akan menjadi perhatian ramai. Oleh itu, nilai hemah tinggi yang menjadi amalan mereka disulam bersama motif dan corak di dalam kostum mereka seprti corak *kambang siapu*.

Selain daripada dua corak iaitu *limatok* dan *kambang siapu*, kostum wanita juga dihiasi dengan corak *linongkitan* (Pangayan et al., 2017). Corak *linongkitan* ini biasa diletakkan di bahagian kaki baju *kinaling* ataupun *lapoi*. Jika diteliti, corak ini merupakan gabungan bentuk segi tiga- segi tiga kecil yang membentuk satu gariasan melintang seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 5.8. kostum wanita yang memiliki corak *linongkitan* membawa tafsiran wanita tersebut merupakan pelatih *bobolian*, wanita daripada golongan bangsawan atau anak pemimpin yang berpengaruh.

Rajah 5.8: ***Linongkitan***

Sumber: Pangayan, et. al., 2018

Secara keseluruhannya, corak dan motif yang tersulam di atas kostum tradisional etnik Kimaragang adalah mengungkapkan nilai yang ideal bagi seorang wanita. Antara yang ditegaskan adalah seorang wanita perlu mengamalkan nilai

berhemah tinggi, dan berdikari. Selain daripada itu, kaum wanita juga menghargai dan meletakkan seseorang pada aras kedudukan tertentu dengan meletakkan corak tertentu sebagai penanda aras tersebut. Pemilihan ini dibuat berdasarkan kepada pencapaian dan status sosial individu tersebut.

5.4.2 (b) Warna

Seperti yang telah dibincangkan didalam 5.4.1 (b), warna bagi kostum wanita juga adalah memiliki pengertian dan fahaman yang serupa seperti kostum penari lelaki. Jika dilihat kostum penari wanita didalam rajah 5.6, warna yang dominan dalah warna hitam, merah dan juga putih. Warna hitam adalah ditafsir sebagai warna asas dan juga mengandungi sikap toleransi yang menjadi asas kepada nilai-nilai yang lain bagi membentuk satu modal insan yang ideal. Seterusnya adalah warna merah, bagi etnik Kimaragang warna merah adalah melambang keberanian dan ketegasan mereka. Warna merah yang terdapat pada linangkit di imbangi dengan warna putih menjadikan kombinasi warna ini amat serasi dan harmoni. Menurut fahaman etnik Kimaragang, warna putih adalah lambang kebijaksanaan dan kecerdikan dalam menangani setiap masalah serta mengatasi setiap persoalan mereka.

Secara keseluruhannya, warna yang mewarnai kostum wanita etnik Kimaragang mengungkapkan dengan jelas berkaitan corak pemikiran dan pandangan etnik Kimaragang terhadap kaum wanita Kimaragang yang ideal. Seorang wanita Kimaragang yang ideal perlu mengamalkan nilai toleransi serta berani dan bijak dalam berhadapan dengan cabaran hidup. Namun bukan semua wanita Kimaragang mampu menguasai semua nilai-nilai yang diterapkan dalam diri mereka. Oleh itu, pengunaan warna dalam kostum mereka bertujuan sebagai ingatan bagi mereka menghayati dan menguasai nilai ideal seorang wanita Kimaragang.

5.4.2 (c) Padanan Pakaian dan Aksesori

Melalui pemakaian *lapoi* dan *kinaling* oleh penari wanita tarian Pinakang, jelas menunjukkan status sosial si pemakainya seperti yang telah disebutkan didalam bab 4. Bagi etnik Kimaragang di zaman silam, *lapoi* sinonim dipakai oleh wanita yang belum berkahwin dan juga bobolian dalam upacar khas iaitu upacara *sarup tologod*. Bagi *kinaling* pula, biasanya dipakai oleh kaum wanita yang sudah berkahwin atau sudah pernah berkahwin. Namun pada masa kini, pemakaian kedua-dua jenis kostum ini tidak lagi menjadi persoalan kerana semua golongan wanita bebas memakai *lapoi* dan juga *kinaling* tanpa mengira status perkahwinan mereka.

Berdasarkan kepada pengkhususan pakaian di zaman silam, kita dapat melihat bahawa etnik Kimaragang menjaga status seorang wanita dengan rapi. Bagi etnik Kimaragang, seorang wanita yang sudah berkahwin terpaksa memakai *kinaling* kerana pola dan bentuk *kinaling* yang sesuai untuk dibawa masuk kehutan dan berpanas di bawah panas mentari. Tambahan lagi, wanita yang sudah berkahwin terpaksa mengikuti suami untuk bercucuk tanam, berhuma dan melakukan aktiviti-aktiviti luar. Oleh itu, *kinaling* dijadikan pilihan untuk dipakai kerana rekaannya yang berlengan panjang dan menutupi seluruh badan. Manakala rekaan lapoi yang lebih terbuka dan mempunyai lebihan kain yang agak menganggu pergerakan apabila melakukan kerja-kerja luar rumah seperti berhuma, berkebun dan berladang lebih selesa dipakai oleh anak dara yang duduk di rumah.

5.5 Rumusan

Keseluruhannya, persembahan tarian Pinakang bukan sahaja kaya dengan makna dan simbolik tetapi juga mengandungi falsafah hidup serta corak pemikiran etnik Kimaragang. Falsafah dan corak pemikiran etnik Kimaragang di zaman silam telah dicanai di dalam ragam gerak lelaki dan wanita tarian Pinakang, koreografi serta disulam didalam kostum dan aksesori yang dipakai semasa membuat persembahan tarian Pinakang. Melalui ragam gerak dan pemakaian kostum dan aksesori kita dapat melihat bahawa falsafah yang terkandung di dalamnya lebih kepada pembentukan jati diri individu dengan menanam nilai-nilai seperti toleransi, hemah tinggi dan kesederhanaan serta batas pergaulan. Melalui koreografi pula kita dapat melihat pembentukan jati diri dan penanaman falasafah keatas kekeluargaan dan hidup bermasyarakat yang mementingkan nilai kesatuan, setia dan menghormati ketua. Dengan terungkapnya falsafah dan corak pemikiran etnik kimaragang didalam persembahan tarian Pinakang maka dapat kita simpulkan bahawa tarian Pinakang adalah sebuah medium mendidik dan membentuk jati diri etnik kimaragang yang digunakan sejak dari zaman silam.

BAB 6

RUMUSAN DAN IMPLIKASI KAJIAN

6.1 Dapatan Kajian

Secara keseluruhannya, subjek kajian utama dalam kajian ini adalah tarian Pinakang etnik Kimaragang yang berada di kawasan Kota Marudu dan Pitas di Sabah dengan menfokuskan kepada makna dan falsafah yang terkandung didalam tarian ini. Bagi mencapai objektif kajian, beberapa kaedah kajian digunakan seperti temubual secara mendalam dengan informan utama dan juga temubual secara berkumpulan. Selain daripada itu, kaedah seperti pemerhatian juga diggunakan dalam mengumpul data yang dikehendaki seperti bentuk persembahan, jumlah penari, koreografi serta kostum dan aksesori penari. Kaedah seperti ini membantu dalam mengumpul maklumat yang cukup untuk perbincangan dan analisis seterusnya.

Rajah 6.1: Fungsi tarian Pinakang dalam majlis keramaian

Melalui objektif pertama kajian ini secara ringkasnya, pengkaji dapati tarian Pinakang tidak dipengaruhi dengan upacara ritual etnik Kimaragang seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 6.1. Tarian Pinakang merupakan sebuah tarian sosial yang yang berfungsi mengungkapkan rasa syukur dan kegembiraan etnik Kimaragang dan dipersembahkan didalam majlis-majlis keramaian seperti majlis perkahwinan, majlis *mongukas* dan majlis *moginakan* atau juga dikenali sebagai Kaamatan. Dalam ketiga-tiga majlis ini, didapati konsep persembahan tarian Pinakang adalah sama iaitu terletak pada kemuncak acara majlis. Persembahan tarian Pinakang diiringi dengan paluan gong dan kulintangan yang harmoni ditambah lagi dengan pengunaan kostum tradisional membuatkan persembahan ini lebih menarik serta memiliki makna dan pelambangannya yang tersendiri.

Rajah 6.2: Fungsi kostum dan aksesori dalam persembahan tarian Pinakang.

Melalui objektif kedua dalam kajian ini dapat disimpulkan bahawa, fungsi kostum dan aksesori tarian Pinakang yang dipakai oleh penari mengambarkan status sosial si pemakai. Rajah 6.2 menunjukkan ringkasan jenis kostum dan aksesori penari serta makna disebalik pemakaiannya. Melalui Rajah 6.2 kita dapat melihat bahawa terdapat 2 jenis kostum yang dipakai oleh penari dalam persembahan tarian Pinakang iaitu, Sinudot dan Sinudaa bagi penari lelaki dan Lapoi serta Kinaling bagi penari wanita. Jika dilihat dalam koreografi tarian Pinakang, sekiranya penari lelaki yang mengetuai persembahan memakai Sinudot, ia menunjukkan bahawa penari tersebut adalah seorang pahlawan (*randawi do' royo'on),* ketua bi'nattang *(woyo'on)* atu orang kaya dan berada. Bagi penari lelaki yang memakai Sinudaan pula, difahamkan sebagai rakyat biasa.

Bagi penari wanita pula Rajah 6.2 menunjukkan bahawa, kostum dan aksesori yang dipakai menunjukkan status sosial mereka. Etnik Kimaragang dizaman silam percaya bahawa, penari wanita yang memakai Lapoi adalah belum berkahwin dan yang memakai kinaling pula adalah golongan yang sudah berkahwin. Status mereka ini diperkuatkan lagi dengan pemakaian *taboi taragang* yang hanya dipakai oleh anak gadis yang belum berkahwin. Melalui aspek pemakaian aksesori pula, Rajah 6.2 menunjukkan penari wanita yang memakai aksesori tertentu seperti *sisikot* menunjukkan kedudukannya sebagai *bobolian*, dan yang memakai *bimbilang* pula adalah seorang *bolungkitas.* Perkara ini jelas menunjukkan bahawa kostum dan aksesori yang dipakai oleh penari wanita dalam persembahan tarian Pinakang adalah aspek yang sangat penting bagi memahami persembahan tarian Pinakang secara menyeluruh.

Rajah 6.3: Analisis makna ragam gerak tarian Pinakang.

Bagi memahami makna yang tersembunyi disebalik persembahan tarian Pinakang seperti yang digariskan dalam objektif ketiga, pengkaji melihat aspek penting dalam persembahannya iaitu ragam gerak, dan koreografi tradisional. Ragam gerak tarian Pinakang terbahagi kepada empat jenis dan setiap jenis ragam gerak ini menunjukkan perwatakan seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 6.3. Berdasarkan kepada empat ragam gerak tarian Pinakang, ragam gerak sumirid melambangkan sikap tolak ansur antara penari lelaki kepada penari wanita, manakala ragamg gerak Mitalib pula menunjukkan interaksi antara penari lelaki dan wanita yang dibatasi dengan adat dan ragam gerak Mongigol-mangandak pula melambangkan nilai berhemah tinggi dalam diri penari wanita dan sikap kepimpinan dalam diri penari lelaki. Perkara ini ditunjukkan dalam Rajah 6.3.

Selain daripada itu, melalui empat jenis ragam gerak tarian Pinakang juga dipecahkan lagi kepada ragam gerak lelaki dan wanita. Bagi ragam gerak lelaki iaitu ragam gerak *sumirid,* dan *mongigol*, ia bukan sahaja menunjukkan nilai tolak ansur, namun ia juga menunjukkan karisma dan kepimpinan seorang ketua. Ragam gerak wanita pula seperti *sumirid,* dan *mangandak,* ia bukan sahaja menunjukkan sikap tolak ansur kepada rakan-rakan lain dan kepada ketua kumpulan tetapi ia juga menonjolkkan kesopanan dan keayuan seorang wanita. Selain daripada itu, pada ragam gerak *mangalikapta* pula ia menunjukkan kekuatan dan kemampuan penari wanita Kimaragang yang tidak terjangkakan.

Selain daripada Ragam gerak, Koreografi tarian Pinakang juga perlu diperhatikan bagi mengungkapkan makna dan pelambagannya. Koreografi tarian Pinakang secara umumnya terdapat dua jenis iaitu *liwotungon* dan *botungalan* atau *mitigom* seperti yang ditunjukkan dalam Rajah 6.4. Koreografi *liwotungon* lebih mudah dilihat dalam majlis ulang tahun, moginakan, dan mongukas. Koreografi ini biasa digunakan bagi menghormati tetamu yang hadir atau pun menghormati pemimpin dan juga pahlawan dalam sebuah keramaian. Boleh dikatakan bahawa koreografi ini sebenarnya menunjukkan pengaruh dan tahap kepimpinan seseorang pemimpin. Bagi koreografi *botungalan* atau *mitigom* pula, lebih popular digunakkan dalam majlis perkahwinan. Koreografi ini bertujuan mempertontonkan keserasian, dan sepadanan pengantin baharu kepada tetamu yang hadir. Namun, apa yang lebih penting untuk dilihat melalui koreografi ini adalah, ia sebenarnya mencerminkan sistem *bi'nattang* yang menjadi sistem sosial etnik Kimaragang di zaman silam. Sistem *bi'inattang* adalah sistem yang telah mengabungkan sistem patrilineal, egalitarian dan kognatik dalam pembentukannya (Pangayan & Shafii, 2020).

Rajah 6.4: Makna dan Pelambangan Koreografi Tarian Pinakang

Analisis falsafah etnik Kimaragang yang tersirat didalam persembahan tarian Pinakang secara ringkasnya ditunjukkan dalam Rajah 6.5. Secara keseluruhannya, falsafah dan corak pemikiran etnik Kimaragang didalam persembahan tarian tarian Pinakang dapat ditafsirkan dengan memfokuskan kepada tiga aspek penting iaitu ragam gerak, koreografi serta kostum tradisional yang dipakai oleh penari. Melalui ragam gerak, pengkaji dapati falsafah yang tersirat disebaliknya adalah lebih kepada pembentukan jati diri yang menfokuskan kepada individu. Iaitu nilai toleransi didalam ragam gerak *sumirid* lelaki dan juga wanita. Nilai hemah tinggi pula diselitkan didalam ragam gerak *mongigol* dan juga *mangalikapta* bagi lelaki dan wanita, serta nilai kesederhanaan didalam ragam gerak *mangandak*, dan batas pergaulan yang jelas didalam ragam *mitalib.* Kesemua ragam gerak ini menjadi tunjang dalam persembahan tarian Pinakang. Pembentukan nilai jati diri ini pula berdasarkan kepada pegangan adat istiadat etnik Kimaragang itu sendiri.

Rajah 6.5: Falsafah etnik Kimaragang didalam Koreografi, ragam gerak dan kostum tradisional tarian Pinakang.

Koreografi tarian Pinakang pula mengungkapkan nilai yang menjadi pegangan hidup etnik Kimaragang dalam hidup bermasyarakat. Perkara ini jelas kita lihat dalam susun lapis sistem bi'nattang yang menjadi dasar kepada sistem sosial etnik Kimaragang dizaman silam. Melalui koreografi *liwotungon* jelas menunjukkan nilai kesepaduan di samping nilai saling menghormati dan taat setia kepada ketua. Perkara ini dapat dilihat dengan jelas melalui tempoh pergerakan, arah pergerakan, fokus penari, aras ketinggian pergerakan dan pecahan formasi. Namun berlainan sedikit dalam koreografi *mitigom/ botunggalan* yang membentuk jati diri penari dalam hidup berkeluarga. Walau bagaimanapun, kedua-dua koreografi ini mengandungi falsafah dan corak pemikiran etnik Kimaragang di zaman silam yang menjadi asas jati diri etnik Kimaragang pada masa kini.

Melalui pemakain kostum dan aksesori, pengkaji dapati bahawa corak, warna serta padanan kostum yang dipakai mengandungi falsafah etnik Kimaragang. Selain daripada itu, dalam pemilihan warna, corak, dan aksesori juga menunjukkan adat dan kepercayaan etnik Kimaragang. pengkaji dapati bahawa terdapat tiga warna dominan di dalam kostum tradisional lelaki dan wanita etnik Kimaragang iaitu hitam, merah dan putih. Warna hitam merupakan warna asas dan mengandungi nilai toleransi yang menjadi asas dalam kehidupan etnik Kimaragang. warna merah pula mengungkapkan nilai keberanian dan ketegasan etnik Kimaragang yang menjadikan mereka disegani oleh etnik lain. Warna putih pula merupakan warna pengimbang yang menunjukkan kebijaksanaan etnik Kimaragang. Melalui corak dan motif yang terdapat pada kostum lelaki dan wanita, mengandungi nilai toleransi, berdikari dan juga hemah tinggi yang ada dalam diri mereka. Namun, bagi wanita pula ditambah dengan nilai kebijaksanaan dan kemampuan istemewa sebagai bobolian yang diungkapkan melalui corak *linongkitan* pada kaki baju *kinaling*.

Melalui padanan pakaian dan aksesori pula, pengkaji dapati bahawa etnik Kimaragang menghargai pencapaian dan kelebihan seseorang ahlinya dengan memberikan corak gaya pemakaian yang khas seperti seorang pahlawan, pemimpin atau ketua kampung perlu memakai *sinudot* yang dilengkap dengan *sinabala*. Manakal bagi orang kebanyakan hanya boleh memakai *sinudaan* sahaja. Namun peraturan pemakaian ini tidak lagi diamalkan pada masa kini. Sama seperti dengan kostum yang dipakai oleh penari wanita. *Lapoi* hanya dipakai oleh golongan anak dara dan juga bobolian dalam upacara khas, manakal *kinaling* pula hanya dipakai oleh golongan wanita yang sudah berkahwin. Perkara ini jelas menunjukkan status kedudukan seseorang dalam komunitinya sangat penting bagi etnik Kimaragang.

Secara keseluruhannya, semua objektif kajian yang disenaraikan didalam bab 1 telah pun dicapai. Namun demikian, kerana limitasi kajian yang telah digariskan, pengkaji hanya menfokuskan atas makna dan falsafah yang terkandung didalam persembahan tarian Pinakang sahaja. Dicadangkan, pengkaji akan datang mungkin boleh daripada empat jenis tarian tradisional etnik Kimaragang. Pengkaji mencadangkan agar tarian tradisional etnik Kimaragang yang seperti tarian *mingilag, monongkopiring* dan *momiluk* juga turut diberi perhatian oleh pengkaji akan datang bagi mengatasi limitasi kajian ini.

6.2 Implikasi Kajian

Melalui kajian ini, didapati bahawa secara teorinya kajian ini telah membuka satu bentuk kerangka teori yang boleh digunapakai dalam menjalankan kajian keatas tarian tradisional khususnya tarian tradisional etnik peribumi Sabah. Kerangka teori yang digunakan dalam kajian tarian Pinakang ini terbukti mampu mengupas dan memperjelaskan falsafah dan makna etnik Kimaragang yang terselindung disebalik keindahan kostum tradisional yang dipakai oleh penari, lengok ragam gerak serta keharmonian dalam koreografi persembahannya. Perkara ini kerana, masih banyak tarian tradisional etnik peri bumi Sabah yang belum diteliti dan dikaji secara akademik.

Jika dilihat dari sudut akademik pula, kajian ini boleh dijadikan sebagai rujukan kepada pengkaji-pengkaji tarian tradisional akan datang. Selain daripada itu, kajian ini juga boleh dijadikan rujukan bagi generasi muda etnik Kimaragang itu sendiri dimasa akan datang. Ini kerana, sepanjang kajian ini dijalankan pengkaji dapati sumber akademik yang menulis berkaitan dengan tarian etnik Kimaragang adalah

sangat kurang dan terhad. Oleh itu, hasil kajian ini sangat penting sebagai rujukan utama generasi muda dan pengkaji-pengkaji tarian tradisional bukan sahaja di Sabah tetapi juga di Malaysua amnya.

Melalui dunia penyilidikan pula, kajian ini telah mengisi ruang kosong dalam jurang penyelidikan tarian tradisional di Sabah dan di Malaysia secara amnya. Perkara ini kerana, Sabah merupakan sebuah negeri kedua terbesar di Malaysia dan memiliki kepelbagai etnik yang pelbagai. Di Sabah sahaja, sudah mencatatkan lebih daripada 5 etnik terbesar dan melebihi 50 subetnik. Kajian ini telah mengisi jurang penyilidikan etnik peribumi Sabah dengan menjadikan etnik Kimaragang sebagai salah satu subjek kajian. Oleh itu, jurang kajian bagi tarian tradisional etnik peribumi Sabah sebahagian kecil sudah terisi dengan hasil kajian ini.

Secara keseluruhannya, kajian ini telah memberi impak yang memberi faedah kepada semua pihak. Antara pihak yang menerima kesan positif dalam kajian ini adalah barisan pengkaji etnokoreologi yang bakal mengkaji tarian etnik peribumi Sabah. Ini krana pengkaji-pengkaji akandatang boleh merujuk kajian ini dan juga boleh menggunakan kerangka teori yang sudah dibentuk melalui kajian ini. Selain daripada itu ia juga memberi impak kepada generasi muda etnik Kimaragang darisegi bahan rujukan yang berbentuk akademik. Melalui lensa dunia penyilidikan pula, kajian ini telah mengisi jurang penyilidikan dalam bidang tarian tradisional etnik peribumi Sabah khususnya dalam bidang koreologi.

6.3 Cadangan Kajian Lanjutan

Berdasarkan kepada kajian yang sudah pengkaji jalankan, ada beberapa cadangan yang perlu diambil kira oleh pengkaji akan datang dalam skop persembahan tarian Pinakang etnik Kimaragang. Perkara pertama ialah daripada notasi muzik tradisional etnik Kimaragang. Dalam persembahan sesebuah tarian, aspek muzik yang mengiringi persembahan juga penting untuk diteliti dan didalami. Sepanjang kajian ini dijalankan, didapat pukulan kulintangan dan menjadi nadi kepada paluan gong etnik Kimaragang mempunyai pantun dan liriknya masing. Selain daripada itu, ia juga mempunya melodi yang berbeza dan rentak pukulan yang unik.

Selain daripada itu, penelitian juga boleh dijalankan dengan kaedah rentas disiplin diantara bidang pendidikan dan juga tarian Pinakang. Pengkaji dapat bahawa proses pembeljaran dan tarian Pinakang mempunyai kerangkanya yang tersendiri. Melalui penelitian yang khusus dalam bidang pendidikan, mungkin boleh dirangka modiul pembelajaran tarian Pinakang yang lebih berkesan. Kerana pembelajaran tarian Pinakang adalah sangat teknikal dan memerlukan kemahiran psychomotor yang tinggi. Dengan kewujudan modiul pembelajaran tarian Pinakang yang lebih baik akan menggalakkan anak-anak muda kimaragang dalam mempelajari tarian tradisional mereka sendiri.

Jika dilihat secara keseluruhannya, kajian ini hanya menyentuh dan mengupas makna dan falsafah dalam tarian Pinakang sahaja, iaitu salah satu daripada empat tarian tradisional etnik Kimaragang. Dicadangkan agar tarian Mongilag, Momiluk, dan Monongkopiring juga dapati dibedah oleh pengkaji akan datang. Ini kerana, jurang penyelidikan dalam skop kesenian dan kebudayaan etnik Kimaragang masih lompong dan perlu diisi agar penemuan-penemuan baharu dalam warisan budaya etnik Kimaragang itu sendiri tergaja melalui kaedah pendokumentasian secara saintifik dan akademik.

BIBLIOGRAFI

Abbas, I., & Shaong, C. (1984). *Tarian - Tarian Tradisional Negeri Sabah*. Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan Negeri Sabah.

Abdul Rahman, K. (2016). Dimensi Ruang Kosmos Tarian Dabus: Amalan Penyucian dan Penyembuhan. *Melayu: Jurnal Antarabangsa Dunia Melayu*, *9*(1), 32–44. http://jurnalmelayu.dbp.my/wordpress/wp-content/uploads/2016/01/2-ritual.pdf

Abdullah, N., Abdul Wahab, R., Ghazali, G., Abdul Rahman, S. B., & Nordin, N. (2013). Ciri-Ciri Penyelidikan Kualitatif. In N. Idris (Ed.), *Penyelidikan Dalam Pendidikan* (Edisi Kedu, pp. 287–314). McGraw-Hill Education.

Aboo Backer, M. B. (2002). *Satu Kajian Ke Atas Elemen-Elemen "Cross-Cultural" Di dalam Tarian Kontemporary Di Malaysia*. Universiti Sains Malaysia (USM), Pulau Pinang.

Angrosino, M. (2008). *Doing Ethnographic and Observational Research* (U. Flick (ed.)). SAGE Publication.

Asmad. (1990). *Siri Bunga Rampai Kebudayaan Malaysia: Kesenian Tari*. Assoiated Education Distributors (M) Sdn. Bhd.

Badzis, M. (2008). Observational Method of Study. In M. Puvenesvary, R. Abdul Rahim, R. S. Naidun, M. Badzih, N. F. Mat Nayan, & N. H. Abdul Aziz (Eds.), *Qualitative Research: Data Collection & Data Analysis Techniques* (pp. 55–65). Penerbit Universiti Utara Malaysia.

Baharom, H. N., Abdul Ghani, R., Abd. Ghani, M. N., Ahmad, I., Tajudin, A., Jabbar, S., Mahmud, M., Mat Adam, D., & Othman, R. (Eds.). (2002). *Kamus Dewan* (Edisi ke-3). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Baharon, H. N. bt., Ab. Ghani, M. N. bin, Hj. Ahmad, I., Supardi, A. bt, Kamin, S., Tajudin, H. A. bt., Jabbar, S. bt., Mohd Khalid, H. bt., & Abdullah, R. bt. (Eds.). (2007). *Kamus Dewan* (Ed. 4). Dewan Bahasa dan Pustaka.

Banker, J., & Banker, E. (1984). The Kadazan/Dusun Language. In J. K. King & J. W. King (Eds.), *Language of Sabah: A Survey Report* (pp. 297–324). Department of Linguistics, Research School of Pasific Studies, The Australian National University.

Barnouw, V. (1978). *An Introduction to Anthropology: Ethnology* (3td Edi.). The Dorsey Press.

Bellwood, P. (1985). *Prehistory of the Indo-Malaysian Archipelago*. Academic Press.

Blacking, J. (1982). Movement and Meaning : Dance in Social Anthropological Perspective Source : *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research (Proceedings of the First Conference of British Dance Scholars Sponsored Jointy by Calouste Gulbenkian Foundation and The Redcliffe)*, *1*(1), 89–99. http:www.jstor.org/stabe/1290805?seq=1&cid=pdf-reference#reference_tab_contents

Chan, A. H. (2011). *Analisis Struktural Pergerakan Kuda Pasu: Satu Kajian Reinvensi Kuda Pasu Kaum Bajau di Kota Belud, Sabah.* Universiti Malaya.

Charles, U., & Justin, A. T. (2014). Towards the Theories and Practice of the Dance Art. *International Journal of Humanities and Social Science*, *4*(4), 251–259.

Chua, Y. P. (2014). *Kaedah dan Statistik Penyelidikan: (Buku 1) Kaedah Penyelidikan* (Edisi 3). McGraw-Hill Education.

Cohen, L., & Manion, L. (1989). *Research Methods In Education* (3td Editio). Routledge.

Dabus. (2003). Bahagian Pembangunan Kebudayaan dan kesenian Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan Malaysia.

Daly, A. (1994). Isadora Duncan's Dance Theory. *Dance Research Journal*, *26*(2), 24–31.

Daniel, Y. (2005). Dance in the African Diaspora. *Encyclopedia of Diasporas: Immigrant and Refugee Cultures Around the World*, *20*(1998), 347–356.

Darmawati. (2015). *Persembahan Luambek Dalam Alek Negeri Di Pariaman Minangkabau Sumatera Barat Indenosia: Makna dan Falsafah*. Universiti Sains Malaysia (USM), Pulau Pinang.

Daud, M. Z. (2016, June 13). Unsur Semiotik dalam Persembahan Hadrah. *Utusan Borneo*, 25. https://www.pressreader.com/malaysia/utusan-borneo-sarawak/20160613/282205125164694

Efioren Majea. (2009). *Ritual halau roh (monunsub) tradisi masyarakat Kadazan Dusun Suku Kimaragang : kajian kes di Kampung Liabas, Kota Marudu, Sabah*. Universiti Malaya.

Ember, C. R., & Ember, M. (2003). *Anthropology A Brief Introduction* (Fifth Edit). Pearson Education, Inc.

Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge.

FS-FY. (2003). *Tarian Asyik*. Oak Enterprise.

Gay, L. R., & Airasian, P. (2003). *Educational Research : Competencies for Analysis and Application* (Seventh Ed). Merrill Prentice Hall.

Gobo, G. (2011). Ethnography. In D. Silverman (Ed.), *Qualitative Research: Issues of Theory,Method and Practice* (Third Edit, pp. 15–34). SAGE Publication.

Grau, A. (1993). John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom. *Dance Research Journal*, *25*(2), 21–31.

Haji Ahmad, R. (1975). *Tarian-Tarian Malaysia* (Pertama). Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan Negeri Sabah.

Hamza, H. Z. (2014a). *Igal: The Traditional Peforming Arts Of The Bajau Laut In Semporna, Sabah.* University Of Malaya.

Hamza, H. Z. (2014b). Performing Intercultural Experience: Negotiating Igal (Dance) By the Bajau Community in Semporna, Sabah. In P. Matusky, T. S. Beng, J. Pugh-Kitingan, & M. Hood (Eds.), *Interculturalism and the Mobility of the Performing Arts Sound , Movement , Place — Choreomusicology of Humanly Organized Expression New Research : Revitalizing and Conserving Traditions Proceedings of the 3 rd Symposium of the ICTM Study Group on Perform* (pp. 1–12). Institut Seni Indonesia (ISI), Denpasar, Bal.

Hj. Lokin, S. A. (2007). *Perubahan Sosioekonomi dan Pentadbiran Masyarakat Peribumi Sabah (1881-1963)*. Universiti Malaysia Sabah.

Hurok, S. (1953). *A Memoir of The Dance World*. American Book- Stratfordv Press, Inc.

Hussin, H. (2003). Bobolian Dan Peranannya Di Kalangan Masyarakat Kadazan Daerah Penampang, Sabah. *Journal of Southeast Asian Studies (JATI): Universiti Malaya*.

Hussin, H. (2005). Ritual Padi Komuniti Kadazan Dataran Penampang, Sabah. *Journal of Southeast Asian Studies (JATI): Universiti Malaya*, *10*, 171–203. http://e-journal.um.edu.my/public/issue-view.php?id=365&journal_id=39

Hussin, H. (2006). Seni Persembahan Sebagai Perkakasan Ritual Pengubatan: Paluan Gandang dan Tari Sumazau Dalam Ritual Monogit oleh Kadazan Penampang Di Sabah. *Journal of Southeast Asian Studies (JATI): Universiti Malaya*, *11*, 1–19. http://e-journal.um.edu.my/public/issue-view.php?id=74&journal_id=39

Hussin, H., & Santamaria, M. C. M. (2008). Dancing With the Ghosts of the Sea : Experiencing the Pagkanduli Ritual of the Sama Dilaut (Bajau Laut) in Sikulan ,Tawi-Tawi , Southern Philippines. *Journal of Southeast Asian Studies (JATI):*

Universiti Malaya, *13*(1), 159–172. http://e-journal.um.edu.my/public/article-view.php?id=365

Indra Utama. (2012). *Penciptaan Tari Minangkabau Untuk Pementasan Dari Pancak dan Pamenan*. Universiti Malaya.

Johansson, J. (2011). *Panduan Ejaan Bahasa Kimaragang*.

Kadazan Dusun – Malay – English Dictionary. (1995). Penampang, Sabah: Kadazan Dusun Cultural Association.

Kaeppler, A. L. (2000). Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. In *Source: Dance Research Journal* (Vol. 32, Issue 1, pp. 116–125). https://doi.org/10.2307/1478285

Kaeppler, A. L. . (1978). Dance in Anthropological Perspective. *Annual Review of Anthropology*, *7*(1978), 31–49. www.jstor.org/stable/2155686

Kalahan, H. M. (2000). Falsafah Tari Jepin Kalimantan Barat. In M. A. M. Nor (Ed.), *Zapin Melayu di Nusantara* (pp. 107–111). Yayasan Warisan Johor.

Kok O, L. &, & Lee, Y. F. (2012). Investigating the Relationship between Kadazandusun Beliefs about Paddy Spirits , Riddling in Harvest-time and Paddy-Related Sundait. *Mnal of General Studiesalim-Sea Jour*, *13*(July), 71–97.

Kurath, G. P. (1960). Panorama of Dance Ethnology. *Current Anthropology*, *1*(3), 233–254. https://doi.org/10.1086/200101

Lasimbang, J. (1996). The Indigenous People Of Sabah. In C. Nicholes & R. Singh (Eds.), *Indigenous People of Asia: Many People, One Struggle* (pp. 177–196). Asia Indigenous People Pact.

Lasimbang, R., & Moo-Tan, S. (1997). *An Introduction To The Traditional Costumes of Sabah*. Natural History Publication in association with Department of Sabah Museum.

Latrell, C. T. (2008). Exotic Dance; Performing Tribal and Regional Identities in East Malaysia's Cultural. *TDR: The Drama Review (1988)*, *52*(4), 41–63. https://www.jstor.org/stable/pdf/25145554.pdf

Low Kok On. (2005). *Membaca Mitos dan Lagenda Kadazanusun*. Universiti Kebangsaan Malaysia.

Low Kok On, Kandok, J., Kiting, R., Sim, C. C., & Nornis, S. (2013). *Teka-Teki Warisan Peribumi Sabah Terpilih*. Kementerian Pelancongan dan Kebudayaan Malaysia dan Unit Penyilidikan, Warisan Borneo.

Low Kok On, & Pugh-Kitingan, J. (2015). The impact of christianity on traditional

agricultural practices and beliefs among the kimaragang of sabah: A preliminary study. *Asian Ethnology*, *74*(2), 401–424. https://doi.org/10.18874/ae.74.2.08

Low Kok On, & Sukirman, S. N. (2013). Pandangan Dunia dan Konteks Upacara dalam Sumazau Penampang, Sazau Papar dan Sumazau Paina Membakut. *Akademika*, *83*(2&3), 47–59.

Luping, H. J. (2009). *Indigenous Ethnic Communities Of Sabah: The Kadazandusun*. Ministry Of Information, Communication and Cultural Malaysia.

M.Kessing, R. (1975). *Kin Group And Social Structure*. library of Congress Cataloging in Publication Data.

Manshur, K. (2003). *Perjuangan Syarif Usman di Kota Marudu, 1830-1845*. Universiti Malaysia Sabah.

Marion, S., & Eliot, K. (2013). Recording The Imperial Ballet: Anatomy and Ballet in Stepanove's Notation. In M. Bales & K. Eliot (Eds.), *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (pp. 309–340). Oxford University Press.

Marshall, C., & B.Rossman, G. (1994). *Designing Qualitative Research* (2nd ed.). SAGE Publication.

Mason, J. (2002). *Qualitative Researching* (2nd Edi.). SAGE Publication.

Md. Nor, M. A. (2001). Falsafah Seni Persembahan Melayu Disebalik Tarian Zapin. *Singapore Zapin Festival*, 30–38.

Md Nor, M. A. (2015). Zapin as Ritualized Dhikr; Silent Remembrance of God Through Music and Dance. *Journal of Southeast Asian Studies (JATI): Universiti Malaya*, *20*(1), 199–208. http://e-journal.um.edu.my/public/article-view.php?id=20090

Misdih, M. bin. (2011). Gerak Tari Perubatan Babalian: Membentuk Budaya Tari Liliput Suku Kaum Bisaya Sabah. *Seminar Antarabangsa Warisan Nusantara & Bicara Kraf Warisan*.

Misdih, M. bin. (2017). Gerak Tari Dalam Perubatan Tradisi Barasik Masyarakat Bisaya di Beaufort, Sabah. *Gendang Alam*, *7*, 151–165.

Mohd. Anis Md. Nor. (1990). *The Zapin Melayu Dance of Johor : From Village To a National Performance Tradition*. University of Michigan.

Mohd. Anis Md. Nor. (1993). *Zapin Folk Dance of the Malay World*. Oxford University Press, New York.

Mohd. Anis Md. Nor. (2000). Falsafah Kesenian Islam Dalam Zapin Melayu: Leksikon dan Ikonografi Handasah Al Sawt di Alam Melayu. In Mohd. Anis Md.

Nor (Ed.), *Zapin Melayu Di Nusantara* (pp. 81–94). Yayasan Warisan Johor.

Mohd. Ghazali, G., Abdullah, N., Abdul Rahman, S. B., Abdul Wahab, R., & Nordin, N. (2013). Pemerhatian Dan Temu Bual. In N. Idris (Ed.), *Penyelidikan Dalam Pendidikan* (Edisi Keti, pp. 315–352). McGraw-Hill Education.

Mohd. Ghouse Nasuruddin. (1994). *Tarian Melayu*. Dewan Bahasa dan Pustaka.

Mota, J. (2015). Choreology and Choreological Studies. In C. Fernandes (Ed.), *The Moving Researcher* (pp. 59–62). Jassica Kingsley.

Muthiah, P. (2008). Interview. In M.Puvenesvery, R. Abdul Rahim, R. S. Naidu, M. Badzi, N. F. Mat Nayan, & N. H. Abd Aziz (Eds.), *Qualitative Research: Data Collection & Data Analysis Techniques* (pp. 19–43). Penerbit Universiti Utara Malaysia.

Nelson, K. (1984). Bringing Fokine to Light. *Dance Research Journal*, *16*(2), 3–12.

Nor, M. A. M., & Hussin, H. (2011). Gendering Dance, Gazing Music: Dance Movements , Healng Rituals and Music Making. *International Council for Traditional Music World Conference: Rethinking Ethnomusicology Through the Gaze of Movement*, *July*, 1–14.

Nyia Abdullah, M. I., Abu Bakar, S., & Mohd Annuar, T. (2013). Rodat: Budaya Tradisi Yang Berevolusi. *Wacana Seni (Journal of Arts Discourse)*, *12*, 19–56.

Osman, M. T. (1991). Pengkajian Sastera Rakyat Bercorak Cerita. In M. T. Osman (Ed.), *Pengkajian Sastera Rakyat Bercorak Cerita* (pp. 1–12). Dewan Bahasa dan Pustaka.

Pangayan, V. B. (2014). *Tarian Pinakang Etnik Kimargang: Konteks Persembahan dan Perubahan Kostum*. Universiri Malaysia Sabah (UMS), Kota Kinabalu, Sabah.

Pangayan, V. B., Low Kok On, & Shafii, A. S. H. (2016). Kostum Tradisional Etnik Kimaragang di Sabah: Analisis Unsur Perubahan Dan Kearifan Tempatan. In D. M. Naim, M. I. Ahmad, A. . H. Shafii, N. Isa, S. C. Lah, & N. F. L. Ahmad (Eds.), *6th Conferencie On Local Knowledge 2016 (ICLK): Local Wisdom: Universal Heritage* (pp. 242–246). Sekretariat Kearifan Tempatan, Universiti Sains Malaysia.

Pangayan, V. B., & Shafii, A. S. H. (2020). Sistem Bi'nattang etnik Kimaragang di Sabah: Satu Tinjauan Susun Lapis Sosial Pada Zaman Silam. *Gendang Alam*, *10*(1), 49–61. https://jurcon.ums.edu.my/ojums/index.php/GA/article/view/2513

Pangayan, V. B., Shafii, A. S. H., & Kok On, L. (2017). Meanings, Symbols And Local

Wisdom in The Pinakang Dance Movements, Costumes and Accessories of The Kimaragang in Sabah. In D. Md Naim, M. I. Ahmad, A. S. H. Shafii, S. Che Lah, N. Esa, & N. F. Low Abdullah (Eds.), *7th International Confrence on Local Knowldge (ICLK 2017)* (pp. 159–163). Sekretariat Kearifan tempatan, USM.

Pangayan, V. B., Shafii, A. S. H., & Kok On, L. (2016). Tarian Pinakang Etnik Kimaragang di Sabah: Analisis Konsep Persembahan dan Ragam Gerak. In L. Kok On, J. Humin, C. C. Sim, I. Ismail, S. J. J. C, B. A. Bromeo, & I. A. Achin (Eds.), *International Conference On The Heritage and Folklore of The Malay Archipelago: Haritage and Identity* (pp. 428–432). Borneo Heritagr Research Unit, Faculty of Humanities, Arts and Heritage, Universiti Malaysia Sabah.

Pangayan, V. B., Shafii, A. S. H., & Low Kok On. (2018). Meanings and Symbols in The Decorative Motifs and Patterns of Sinudot and Lapoi of The Kimaragang ' s Costume. *Advance in Social Science, Education and Humanities Research*, *207*, 44–49.

Pangayan, V., & Kok On, L. (2013). Konsep Rekaan Kostum Dan Aksesori Tarian Pinakang Etnik Kimaragang di Sabah. *3rd Performing Arts as Creative Industries in Asia (PACIA 2013).*

Payne, B., Winakor, G., & Farrel-Beck, J. (1992). *The History of Costume: From Ancient Mesopotamia Through the Twentieth* (2nd ed.). Longman.

Pisali, Y. A. @ A., Zainal, S., Jusilin, H., & Lauk, M. (2017). Persembahan Tarian Panangsang Dalam Ritual Penyembuhan Masyarakat Bajau Laut. *Gendang Alam*, *7*, 73–95.

Porodong, P. (2012). Rungus. In K. Mariappan & P. Porodong (Eds.), *Murut & Pelbagai Etnik Kecil Lain Di Sabah* (pp. 110–128). Institut Terjemahan & Buku Malaysia.

Pudentia, M. P. S. S. (2010). The Revitalization of Mak Yong in the Malay Word. *Journal of the Humanities of Indonesia*, *12*(1), 1–19. https://doi.org/10.17510/wjhi.v12i1.41

Pugh-Kitingan, J. (2012). Gong esemble Music of The Dusun Tinagas of Sabah Through the Gaze of Movement. *Yearbook for Traditional Music, Vol. 44 (2012). by, International Council for Tradisional Musoc*, *44*(2012), 149–165.

Pugh-Kitingan, J. (2014). Balancing The Human and Spiritual Worlds: Ritual, Music, and Dance Among Dusunic Societies in Sabah. *Yearbook for Traditional MusicVol . 46 (2014),by : International Council for Tradisional Music*,

46(2014), 170–190.

Pugh-Kitingan, J. (2016). *Kadazan Dusun*. Institut Terjemahan & Buku Malaysia.

Pugh-Kitingan, J., Hussin, H., & John Baptist, J. (2009). Symbolic Articulation of Interactions Between The Seen and Unseen Through Gong Music and Dance In The Lotud Mamahui Pogun. *Borneo Research Journal*, *3*(1), 221–237. http://e-journal.um.edu.my/public/issue-view.php?id=1351&journal_id=40

R. Kroeger, P. (1993). Kimaragang Phonemics. In M. E. Boutin & I. Pekkanen (Eds.), *Sabah Museum Monograph* (Volume 4, pp. 31–46). Sabah Museum.

Raja Hamzah Yunus. (2000). Falsafah Zafin Melayu Riau Pulau Penyengat di Kepulauan Riau. In Mohd. Anis Md. Nor (Ed.), *Zapin Melayu Di Nusantara* (pp. 95–106). Yayasan Warisan Johor.

Rotheram, M. J., & S. Phinney, J. (1987). Introduction: Definision and Perspectives in the Study of Children's Ethnic Socialization. In J. S. Phinney & M. J. Rotheram (Eds.), *Children's Ethnic Socialization Pluralism and Development* (pp. 10–28). SAGE Publication.

Rutter, O. (1985). *The Pagans of North Borneo*. Oxford University Press.

Sachs, C. (1963). *World History of the Dance*. The Norton Library.

Saearani, M. F. T., & Cahyono, A. (2016). The Inheritance of Malay Palace Dance in Malaysia and Yogyakarta Classical Dance in Indonesia. *Journal of Arts Research and Education*, *16*(1), 75–86. https://doi.org/10.15294/harmonia.v16i1.6145

Sansalu, D. (2008). *Kadazandusun di Sabah: Pendidikan dan Proses Pemodenan 1881-1967*. Dewan Bahasa dan Pustaka.

Schwartz, M. s., & Schwartz, C. G. (1969). Problem In Participant Observation. In G. J. McCall & J. L. Simmons (Eds.), *Issues in Participant Observation: A Text and Reader* (pp. 89–104). Addison-Wesley Publishing Company, Inc.

Scupin, R., & R. Decorse, C. (2001). *Anthroology A Global Perspective* (4th ed.). Prentice Hall, Inc.

Scupin, R., & R. Decorse, C. (2003). *Cultural Anthropology A Global Perspective* (5th ed.). Prentice Hall, Inc.

Shafii, A. S. H. (2004). *Pengurusan Teater Tradisional Mak Yong Kelantan*. Universiti Sains Malaysia.

Shim, P. S. (2007). *Cultural Heritage of North Borneo in Land People of Sabah Before, During and After Nunuk Ragang*. Borneo Cultural Heritage Publisher.

Sobry, A. A. (2012, January 20). Kimaragang Teguh Pertahankan Seni Budaya. *Berita*

Harian, 8–9.

Sukirman, S. N. (2012). *Sumazau Penampang, Sazau Papar dan Sumazau Paina Membakut: Konteks Persembahan, Fungsi, Kostum dan Koreografi*. Universiti Malaysia Sabah (UMS), Kota Kinabalu, Sabah.

Sulong, M. A., Saidon, Z. L., & Hashim, N. S. N. (2013). Muzik Tradisi Tari Rakyat Perak: Suatu Pendekatan Etnomuzikologi. *Malaysian Music Journal*, *2*(1), 75–105.

Tang, S. K. (2012). *Implication of Dance Movement Therapy*. Universiti Malaysia Sabah (UMS), Kota Kinabalu, Sabah.

Topin, B. (1996). *Sharings on Kadazandusun Culture*. Kadazandusun Culcural Association, Sabah.

Umar, H. S. M. (2000). Falsafah Persembahan Dalam Zapin Riau. In Mohd. Anis Md. Nor. (Ed.), *Zapin Melayu Di Nusantara* (pp. 113–121). Yayasan Warisan Johor.

W. Pogge, T. (1994). An Egalitarian Law of Peoples. *Philosophy & Public Affairs*, *23*(3), 195–224.

Xinhuai, S. (2007). *Combination Timugon Murut Dance Movement and Modern Dance Technique in Modern Dance Choreography*. Universiti Malaysia Sabah.

SENARAI PENERBITAN

Pangayan, V. B., & Shafii, A. S. H. B. (2021). ETHNIC MINORITIES IN BORNEO: THE KIMARAGANG PEOPLE. *Gendang Alam*, *11*(1), 146–155.

Pangayan, V. B., & Shafii, A. S. H. (2020). Sistem Bi'nattang etnik Kimaragang di Sabah: Satu Tinjauan Susun Lapis Sosial Pada Zaman Silam. *Gendang Alam*, *10*(1), 49–61. https://jurcon.ums.edu.my/ojums/index.php/GA/article/view/2513

Pangayan, V. B., Shafii, A. S. H., & Kok On, L. (2017). Meanings, Symbols And Local Wisdom in The Pinakang Dance Movements, Costumes and Accessories of The Kimaragang in Sabah. In D. Md Naim, M. I. Ahmad, A. S. H. Shafii, S. Che Lah, N. Esa, & N. F. Low Abdullah (Eds.), 7th International Confrence on Local Knowldge (ICLK 2017) (pp. 159–163). Sekretariat Kearifan tempatan, USM.

Pangayan, V. B., Shafii, A. S. H., & Kok On, L. (2016). Tarian Pinakang Etnik Kimaragang di Sabah: Analisis Konsep Persembahan dan Ragam Gerak. In L. Kok On, J. Humin, C. C. Sim, I. Ismail, S. J. J. C, B. A. Bromeo, & I. A. Achin (Eds.), International Conference on The Heritage and Folklore of The Malay Archipelago: Haritage and Identity (pp. 428–432). Borneo Heritagr Research Unit, Faculty of Humanities, Arts and Heritage, Universiti Malaysia Sabah.

Pangayan, V. B., Shafii, A. S. H., & Low Kok On. (2018). Meanings and Symbols in The Decorative Motifs and Patterns of Sinudot and Lapoi of The Kimaragang' s Costume. Advance in Social Science, Education and Humanities Research, 207, 44–49.