

**TEATER EKSPERIMENTAL MELAYU: SATU KAJIAN BENTUK DAN  
STRUKTUR TEKS DRAMATIK**

**FAZILAH HUSIN**

**UNIVERSITI SAINS MALAYSIA**

**2007**

**TEATER EKSPERIMENTAL MELAYU: SATU KAJIAN BENTUK DAN  
STRUKTUR TEKS DRAMATIK**

**oleh**

**FAZILAH HUSIN**

**Tesis yang diserahkan untuk memenuhi keperluan bagi  
Ijazah Doktor Falsafah Drama dan Teater**

**Oktober 2007**

## PENGHARGAAN

Penghargaan tidak terhingga diberikan kepada penyelia utama, yang sentiasa memberikan tunjuk ajar, semangat, keyakinan, dan sokongan, Profesor Mohamed Ghouse Nasuruddin; ribuan terima kasih kepada Allahyarham Dr. Jamaludin Osman, semoga roh beliau dicucuri rahmat; majikan, Universiti Putra Malaysia yang memberi peluang; kakitangan Pusat Pengajian Seni, Universiti Sains Malaysia, atas segala bantuan dan kerjasama; suami, Murad Jailani dan anak-anak, Luqman Hakim, Balqish Iman, dan Sara Zunaira yang berkorban rasa dan masa; emak, Timah Haji Zali dan aruah apak, Husin bin Ngah; kakak, abang, dan keluarga yang mendoakan; serta rakan-rakan seperjuangan yang sentiasa mencabar. Hanya Allah *subhanahu wa taala* jua yang dapat membalas segala budi baik kalian.

711019065448  
P-SED0007

## SUSUNAN KANDUNGAN

	Muka surat
<b>PENGHARGAAN</b>	ii
<b>JADUAL KANDUNGAN</b>	iii
<b>SENARAI JADUAL</b>	vii
<b>SENARAI LAMPIRAN</b>	viii
<b>SENARAI PENERBITAN DAN SEMINAR</b>	ix
<b>ABSTRAK</b>	x
<b>ABSTRACT</b>	xii
<b>BAB SATU: LATAR BELAKANG KAJIAN</b>	
1.0 Pendahuluan	1
1.1 Permasalahan Kajian	2
1.2 Tujuan Kajian	6
1.3 Tumpuan dan Batasan Kajian	7
1.4 Sumber Data dan Asas Pemilihan Teks	8
1.5 Kepentingan Kajian	8
1.6 Definsi Konsep	11
1.6.1 Teater Eksperimental	11
1.6.2 Teater Eksperimental Melayu	21
1.6.3 Bentuk	24
1.6.4 Struktur	28
1.6.5 Teks Dramatik	30
1.6.6 Komponen Pembentukan Teks Dramatik	34
1.6.6.1 Pemikiran	34
1.6.6.2 Plot	34
1.6.6.3 Watak	37
1.6.6.4 Diksi	41
1.6.6.5 Kesan Bunyi	45
1.6.6.6 Kesan Visual	47
1.6.7 Seni Persembahan Melayu	51
1.7 Kaedah Penyelidikan	59
1.7.1 Kaedah Analisis Kandungan	59
1.7.1.1 Prosedur Pengutipan Data	60

1.7.1.2 Borang Merekod Data	61
1.7.2 Pendekatan Struktural	61
1.7.3 Lain-lain Kaedah Penyelidikan	65
1.7.3.1 Kaedah Temu bual	65
1.7.3.2 Kajian Kepustakaan	67
1.8 Unjuran Bab	67

## **BAB DUA: TINJAUAN BAHAN BERTULIS**

2.0 Pengenalan	68
2.1 Penulisan dan Kajian tentang Teater Eksperimental Melayu	69
2.2 Penulisan dan Kajian tentang Teater Eksperimental dan Pendekatan Struktural	75
2.3 Rangka Teori Kajian	87
2.4 Hipotesis Kajian	93

## **BAB TIGA: LATAR BELAKANG TEKS DAN KEGIATAN TEATER EKSPERIMENTAL MELAYU PADA TAHUN 1980 DAN 1990-AN**

3.0 Pendahuluan	94
3.1 Rentetan Perkembangan Awal Aliran Eksperimental dalam Teater Melayu	97
3.2 Faktor Berkembangnya Teater Eksperimental di Malaysia	110
3.3 Perkembangan Drama dan Teater Melayu selepas Dekad 1970-an (1980 dan 1990-an)	129
3.4 Kegiatan Pemangkin Perkembangan Teater Eksperimental Melayu dalam Dua Dekad	138
3.5 Kesimpulan	147

## **BAB EMPAT: CIRI-CIRI KOMPONEN TEKS DRAMATIK TEATER EKSPERIMENTAL MELAYU 1980 DAN 1990-AN**

4.0 Pendahuluan	150
4.1 Ciri Fizikal Teks Dramatik Teater Eksperimental Melayu 1980 dan 1990-an	151
4.2 Ciri Komponen yang Menstruktur Teks Dramatik Teater Eksperimental Melayu 1980-1990-an	
4.2.1 Isu dan Pemikiran Teks	152
4.2.2 Struktur Penceritaan	186

4.2.2.1 Pola Naratif dan Pembahagian Aksi	187
4.2.2.2 Struktur Naratif	188
4.2.2.3 Bentuk Aksi	201
4.2.3 Watak	224
4.2.3.1 Kategori Watak	224
4.2.3.2 Fungsi Watak	237
4.2.4 Dialog	244
4.2.4.1 Elemen Moden dalam Dialog	245
4.2.4.2 Elemen Tradisional dalam Dialog	268
4.2.5 Kesan Visual	276
4.2.6 Nyanyian, Muzik, dan Kesan Bunyi	283
4.3 Kesimpulan	286

#### **BAB LIMA: ELEMEN SENI PERSEMBAHAN MELAYU DALAM STRUKTUR TEKS DRAMATIK TEM 1980-1990-AN**

5.0	Pendahuluan	288
5.1	Latar Penerapan Elemen Seni Persembahan Tradisional dalam Teater Aliran Eksperimental	288
5.2	Bentuk-bentuk Seni Persembahan Melayu dalam Teks Dramatik Teater Eksperimental Melayu	295
5.3	Fungsi dan Hubungan Seni Persembahan Melayu dalam Pembentukan Komponen Teks	306
5.4	Teks dengan Pengaruh Struktur Teater Tradisional	316
5.5	Faktor Penerapan Elemen Seni Persembahan Melayu Dalam Pembentukan Teks Dramatik oleh Para Eksperimentalis	322
5.6	Kesimpulan	334

#### **BAB ENAM: RUMUSAN KAJIAN DAN CADANGAN PENYELIDIKAN**

6.0	Pendahuluan	335
6.1	Dapatan Kajian	
6.1.1	Penerapan Elemen Seni Persembahan	336
6.1.2	Bentuk dan Struktur Teks Dramatik	337
6.2	Prospek Penyelidikan dalam Teater Eksperimental	343
6.3	Rumusan	344

**SENARAI RUJUKAN  
LAMPIRAN**

346

## SENARAI JADUAL

	Muka surat
1.1 Hubungan Teks Dramatik dengan Persembahan	32
1.2 Maklumat dalam Arahan Pentas	43
1.3 Bentuk-bentuk Seni Persembahan Melayu Tradisional	56
3.1 Badan Kerajaan dan Kemudahan	146
4.1 Struktur Langsung	195
4.2 Struktur Naratif <i>Cindai</i>	200
4.3 Teks dengan Aksi Fizikal sebagai Aksi Utama	204
4.4 Teks dengan Aksi Dramatik dan Watak Kompleks	210
4.5 Teks dan Dramatis	216
4.6 Kumpulan Watak dan Bentuk/Kedudukan Aksi <i>Anak Tanjung</i>	218
4.7 Struktur Naratif <i>Rintih Chicago</i>	223
4.8 Watak Bukan Manusia	227
4.9 Watak Berasaskan kepada Sosial dan Budaya Masyarakat Melayu	237
4.10 Prolog dalam Teks <i>Sabung Sekati Emas</i> dan <i>Katika Suria</i>	246
4.11 Mukadimah dan Prolog dalam Teks-teks Ismail Kassan	248
4.12 Mukadimah dan Prolog dalam Drama-drama Noordin Hassan	250
4.13 Epilog, Penutup, dan Lain-lain Bentuk Rumusan	254
4.14 Latar Pentas	280
4.15 Kesan Bunyi	283
5.1 Struktur Naratif <i>Wau Bulan</i>	333



## SENARAI LAMPIRAN

	Muka surat	
1	Borang-borang Merekod Data	3
2	Teks Dramatik Teater Eksperimental Melayu yang Dihasilkan antara 1980 –1999	61
3	Beberapa Skrip Drama Pentas Dramatis Terengganu yang telah Diterbitkan	136
4	Nama-nama Penglipur Lara	156
5	Elemen Moden dalam Dialog	245
6	Bentuk dan Gaya Bahasa dalam Dialog Teks-teks Teater Mohamed Ghouse Nasruddin	260
7	Bentuk dan Gaya Bahasa dalam Dialog <i>Sabung Sekati Emas</i>	269
8	Teks Yang Menerapkan antara 3 dan 7 Elemen Tradisional dalam Dialog	269
9	Elemen Tradisional dalam Dialog Teks-Teks Noordin Hassan	270
10	Elemen Tradisional dalam Dialog <i>Tuk Selampit</i>	271
11	Elemen Tradisional dalam Dialog	276
12	Rekaan Cahaya dalam Teks	283
13	Elemen Seni Persembahan Melayu dalam Komponen Teks Dramatik	318 335
14	Teks dengan Prolog atau Mukadimah	321
15	Ringkasan Pergerakan Naratif Teks <i>Sirih Bertepuk Pinang Menari, Tuk Selampit, Ngoyang, dan Sabung Sekati Emas</i>	318,332

## SENARAI PENERBITAN & SEMINAR

- 1.1 Pengurusan Teater di Malaysia: Cabaran dan Harapan (Kertas kerja untuk Seminar Drama, 1997, Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi)
- 1.2 Kenalpasti Keperluan dalam Menghasilkan Drama Pentas (*Tunas Cipta*, Disember 2003)
- 1.3 Teater dalam Pendidikan: Satu Pengenalan dan Kemungkinan dalam Perlaksanaannya (Kertas kerja untuk diterbitkan sempena Persidangan Pendidikan Bahasa Melayu, 25 Mei 2004 di Hotel Sunway, Georgetown)
- 1.4 Persoalan Global di Mata Teater Eksperimental Melayu (Kertas Kerja untuk Persidangan Antarabangsa Pengajian Melayu 2003 di Universiti Malaya, Kuala Lumpur; diterbitkan dalam Hashim Awang et.al. (2005) *Emosi Melayu*, Akademi Pengajian Melayu, Universiti Malaya, Kuala Lumpur)
- 1.5 Pemikiran dalam Drama Pentas Wan Ahmad Ismail dan Beberapa Dramatis Terengganu (Kertas kerja untuk Wacana Teater, 28 April 2007, Perpustakaan Negeri Terengganu, Kuala Terengganu)

## **TEATER EKSPERIMENTAL MELAYU: SATU KAJIAN BENTUK DAN STRUKTUR TEKS DRAMATIK**

### **ABSTRAK**

Kajian ini adalah tentang bentuk dan struktur teks-teks dramatik teater eksperimental Melayu (TEM) yang dihasilkan dalam tahun 1980 dan 1990-an. Objektif kajian ini ialah untuk mengenal pasti ciri-ciri komponen yang membentuk teks-teks dramatik dan pola penstrukturannya. Sebanyak 44 buah teks yang dikategorikan sebagai drama dalam aliran eksperimental serta telah diterbitkan untuk bacaan umum telah dipilih sebagai sumber data. Kaedah yang digunakan untuk mengumpulkan dan mengkategorikan data ialah analisis kandungan, data-data itu kemudiannya dianalisis dengan menggunakan pendekatan struktural. Hasil kajian mendapati, teks-teks dramatik teater eksperimental Melayu yang dihasilkan dalam dua dekad ini, telah menggunakan pelbagai gaya dan pendekatan dalam menyusun dan mengolah aspek dramatik dan naratif. Gaya dan pendekatan yang dapat dikenal pasti termasuklah penerapan elemen seni persembahan Melayu, gabungan bentuk dan gaya bahasa moden serta tradisional, dan pengaruh aliran teater eksperimental. Terdapat peningkatan yang ketara dalam penggunaan elemen seni persembahan Melayu oleh teks-teks dramatik TEM 1980 dan 1990-an dalam konteks jenis, bentuk penerapan, pendekatan pengolahan, serta peranan yang dimainkan berbanding dengan teks dramatik TEM yang dihasilkan dalam tahun 1970-an. Peningkatan ini telah memberikan gaya eksperimentasi yang berbeza kepada teks-teks yang menerapkannya secara intensif dan menyeluruh, berbanding dengan teks-teks eksperimental sedia ada, yang kajian ini namakannya sebagai eksperimentasi rakyat atau *folk experimentation*.

# **MALAY EXPERIMENTAL THEATRE: A STUDY OF FORM AND STRUCTURE OF DRAMATIC TEXT AND PERFORMANCE TEXT**

## **ABSTRACT**

This study is concerned with the forms and structures of dramatic texts from experimental Malay theatres (TEM) produced during the 1980's and 1990s. The objective of this study is to identify the characteristics of the various components, which make up these dramatic texts as well as the structural polar. Forty-four texts categorized as experimental drama were used as primary data. The methods used in this study are content analysis and subsequently structural analysis. The findings of the study reveal that the Malay experimental theatre dramatic texts produced in the last two decades, have utilized various approaches include the inclusion elements from the Malay performing arts, the use of modern and traditional Malay language structures and elements from the experimental theatre genre. There appears to be an increase in the use of elements from the Malay performing arts from texts written in the 1980's and 1990's compared to those produced in the 1970's. This has created a different experimentation style in experimental texts which use these elements extensively, compared to existing experimental texts, and this study refers to these treats as folk experimentation or *eksperimentasi rakyat*.

## **BAB SATU LATAR BELAKANG KAJIAN**

### **1.0 Pendahuluan**

Teater aliran eksperimental telah berkembang di Malaysia sejak tahun 1970-an, bermula dengan pementasan, *Bukan Lalang Ditiup Angin* oleh Noordin Hassan pada tahun 1970 di Maktab Perguruan Sultan Idris, Tanjung Malim Perak. Rentetan daripada pementasan itu, penonton telah dihidangkan dengan beberapa produksi lagi yang juga membawakan pementasan yang bersifat anti realistik. Beberapa nama dramatis yang sangat sinonim dengan perkembangan ini termasuklah Hatta Azad Khan, Johan Jaaffar, Dinsman, Abdul Aziz H.M, Khalid Salleh, Mana Sikana, dan Syed Alwi. Nama-nama itu dan hasil karya mereka telah meletakkan 1970-an sebagai suatu zaman kegemilangan bagi teater eksperimental Melayu (TEM) di Malaysia. Kemunculan teater dengan konsep yang baru itu, telah mencetuskan polemik di kalangan pengkritik sastera tanah air yang menganggap bentuk sedemikian terlalu kebaratan dan bertentangan dengan adat budaya masyarakat Melayu. Kemurungan sambutan teater pada akhir tahun 1970-an dan 1980-an telah dikaitkan dengan kecenderungan penggiat teater pada ketika itu, mementaskan persembahan yang sukar untuk difahami oleh penonton. Bentuk baru ini membawakan protes yang disampaikan dalam bahasa berlapis atau menggunakan gerak, objek, simbol, imej, dan teknik teaterikal sebagai perantara. Bentuk tersebut berbeza dengan konsep persembahan drama realisme dan bangsawan yang memaparkan sesuatu yang langsung dan mudah untuk dihayati oleh penonton.

Walau pun para dramatis dan penggiat teater ini menerima pelbagai reaksi dan pandangan terhadap konsep persembahan baru yang dikenali sebagai teater eksperimental, sama ada positif atau negatif, mereka tidak pernah berhenti berkarya. Usaha mereka tidak sia-sia kerana teks-teks yang berada dalam aliran eksperimental

ini sentiasa mendapat perhatian masyarakat terutamanya dalam festival dan pertandingan teater, dipilih sebagai produksi pertandingan. Mereka terus berkarya, sama ada mementaskan drama atau menghasilkan skrip untuk pementasan. Berdasarkan tinjauan awal yang dibuat terhadap teks-teks dramatik dalam aliran eksperimental ini, khususnya yang dihasilkan dalam tahun 1980 dan 1990-an, didapati menampilkan pelbagai elemen baru, teknik penyampaian, isu dan permasalahan yang belum diterokai pada ketika itu. Bahan-bahan dan sumber yang segar dan lebih bernafas kemelayuan atau melambangkan jati diri bangsa. Kajian ini akan menganalisis teks-teks tersebut untuk melihat ciri, bahan pembentukan, pendekatan penyampaian, serta elemen-elemen yang dapat mencerminkan usaha para dramatis dan penggiat teater untuk mendekatkan jurang nilai budaya dengan penonton, sambil bereksperimen demi kemajuan dan perkembangan teater Melayu itu sendiri.

## 1.1 Permasalahan Kajian

TEM menjadi bahan untuk kajian ini kerana sifat aliran itu sendiri yang dinamik dan sewajarnya sentiasa bergerak ke hadapan dan berkembang maju. Justeru tentu ada pembaharuan atau idea-idea tertentu yang berkaitan dengan aspek dramatik dan teaterikal yang mungkin ditampilkan oleh para dramatis dari semasa ke semasa. Dalam konteks kesusasteraan, beberapa teks dramatik teater eksperimental 1980 dan 1990-an telah menerima pengiktirafan dalam pelbagai majlis anugerah. Antara teks yang diiktiraf ialah *Mencari Roh Yang Hilang* (Anuar Nor Arai) dan *Cenderawasih* (S.M. Noor);<sup>1</sup> *Yang Menjelma dan Menghilang* (Anwar Ridhwan) dan *Sirih Bertepuk Pinang Menari* (Noordin Hassan);<sup>2</sup> *Orang-orang Kecil* (Anwar Ridhwan),<sup>3</sup> dan *Menanti Puteri*

---

<sup>1</sup> Dua teks ini diiktiraf oleh Kementerian Pelajaran Malaysia melalui DBP untuk Hadiah Sastera Malaysia sesi 1984/1985 (Ahmad Kamal Abdullah dan et.al., 1990, ms. 355).

<sup>2</sup> Hadiah Sastera Malaysia sesi 1992/1993 (Laporan Hadiah Sastera Malaysia 1992/93, 1993, ms. 79).

<sup>3</sup> Tempat ketiga dalam pertandingan menulis skrip drama Hadiah Drama Esso-GAPENA 1989 (*News Strait Times*, 1989, ms. 39)

*Hijau* (Ismail Kassan).<sup>4</sup> Selain teks-teks yang menerima pengiktirafan atau hadiah setelah memasuki sebarang bentuk pertandingan menulis skrip drama pentas, terdapat banyak lagi teks beraliran eksperimental yang dihasilkan dan diterbitkan, dan ada di antaranya yang telah pun dipentaskan.<sup>5</sup> Berdasarkan tinjauan terhadap teks-teks dramatik untuk teater eksperimental yang dihasilkan dalam tahun 1970-an, didapati beberapa sarjana telah meneliti dan menganalisisnya secara intensif daripada pelbagai aspek kajian hingga mereka mampu merumuskan bentuk-bentuk teater pada dekad itu. Salah satu bentuk paling dominan yang dikenal pasti ialah teater aliran eksperimental, di samping penghasilan berterusan teks-teks untuk konsep teater yang lain seperti realisme, bangsawan, dan sejarah. Teater aliran eksperimental pada dekad 1970-an juga telah dikenal pasti oleh pengkaji, tentang sub aliran yang muncul antaranya ialah surealisme, absurd, dan ekspresionisme.<sup>6</sup>

Situasi itu tidak berlaku kepada teks dramatik dan teater eksperimental yang dihasilkan antara tahun 1980 dan 1990-an. Kajian kebanyakannya tertumpu kepada teks atau pengarang tertentu. Justeru rumusan yang dibuat lebih tertumpu kepada teks-teks yang diteliti, atau gaya dan teknik yang dibawakan oleh seseorang dramatis atau penggiat teater. Belum ada kajian yang dibuat secara menyeluruh, membabitkan ciri, bentuk, atau aliran teks-teks dramatik TEM yang dihasilkan dalam dua dekad itu. Timbul persoalan tentang apakah elemen, idea, konsep, atau teknik baru yang dibawakan oleh para dramatis untuk karya-karya yang mereka hasilkan. Mungkinkah telah wujud suatu aliran baru dalam perkembangan teater Melayu di Malaysia sama ada dari aspek penghasilan teks atau pun pendekatan pementasan. Isu identiti khusus bagi dekad selepas 1970-an ini juga yang menjadi persoalan yang ditinggalkan oleh

---

<sup>4</sup> Tempat kedua dalam Peraduan Menulis Skrip Drama 1990 anjuran Yayasan Seni Berdaftar dengan kerjasama *Berita Harian*, teks *Yang Menjelma dan Menghilang* (Anwar Ridhwan) mendapat tempat ketiga (*Berita Harian*, 1991, ms. 12 dan Anwar Ridhwan, 1992, hlm. vii).

<sup>5</sup> Rujuk Lampiran 1: Teks TEM Yang Dihasilkan Antara 1980-1999

<sup>6</sup> Lihat bahagian Kajian Lepas

Mana Sikana (1987, ms. 287), Nur Nina Zuhra (1992, ms. 214), dan berikut adalah kenyataan Krishen Jit (1989, ms. XV):

“Justeru itulah pada pertengahan tahun 1980-an ini, kita mencari-cari akan unsur-unsur pembaharuan yang dapat menentukan sifat-sifat teater yang tertentu serta berbeza.”

Persoalan tentang bentuk dan struktur adalah permasalahan yang berkaitan dengan gaya dan cara penceritaan (naratif) yang dipilih oleh para dramatis untuk menyampaikan pemikiran mereka kepada pembaca melalui teks dramatik. Naratif dapat dikenal pasti melalui bentuk dan gaya bahasa yang digunakan di dalam teks. Daripada bentuk dan gaya bahasa itu, akan dapat difahami dan dikenal pasti bahan, sumber, pendekatan penyampaian, atau kemungkinan pengaruh (aliran atau pemikiran) yang telah berkembang dalam bidang drama dan teater Melayu. Tetapi setiap dramatis, mempunyai karisma dan keperluan tersendiri dalam menentukan ciri dan jenis elemen untuk menunjukkan aksi dramatik dan pemikiran yang mahu dihasilkannya. Begitu juga penyusunan penyampaian, masing-masing mempunyai strategi dan teknik yang tersendiri hingga terhasil sebuah teks dramatik dengan pemikiran yang mahu disampaikan.

Pengaruh sebarang aliran atau pemikiran yang mungkin diresap oleh dramatis ke dalam karya mereka dapat dikesan melalui pemilihan bahan, sumber, serta gaya penyampaian. Masalahnya di sini ialah adakah para dramatis TEM 1980 dan 1990-an telah menghasilkan sebuah skrip drama yang mempunyai identiti yang tersendiri atau dipengaruhi oleh aliran teater eksperimental Barat (TEB) khususnya, atau mana-mana gaya persembahan lain termasuklah SPM (SPM). Sekiranya dihasilkan dengan mengangkat elemen daripada SPM, usaha itu akan membantu ke arah penghasilan teater yang ideal kepada nilai dan budaya masyarakat negara ini, sebagaimana yang disarankan oleh kertas kerja yang berjudul “Teaterku ... Di Mana Akarmu” yang



dibentangkan oleh Usman Awang, Krishen Jit, Rahim Razali, dan Syed Alwi dalam Kongres Kebudayaan Kebangsaan yang berlangsung antara 16 hingga 20 Ogos 1971, di Kuala Lumpur.<sup>7</sup> Justeru perlu diteliti tahap pengaplikasian sumber-sumber tersebut kerana daripada sumber karya itu jugalah akan mempengaruhi bentuk dan struktur TEM.

Jika sumber daripada teks-teks sastera lama, seni persembahan tradisi, dan sejarah moden diangkat sebagai sebahagian struktur teks dramatik TEM, perlu dilihat peranan yang dimainkannya. Sementara pengaruh teater eksperimental Barat (TEB), akan menguji keutuhan identiti bentuk dan struktur teks dramatik TEM, sama ada mampu atau mempertahankan jati diri bangsa Melayu dan Malaysia amnya. Tahap penerapan menjadi persoalan untuk menilai, kecil atau besarnya pengaruh atau kesan yang ditinggalkan hasil daripada pengangkatan sumber-sumber tersebut dalam membentuk dan menstruktur teks dramatik TEM. Aspek yang perlu dinilai ialah tahap penerapan, kedudukan dalam struktur pembinaan teks dramatik, serta kaitan sesuatu sumber dengan komponen lain yang membentuk teks. Selain itu, perlu juga diperjelaskan apakah kategori, sifat, atau konsep daripada sumber-sumber tersebut yang diangkat kerana perkara tersebut akan pula menentukan klasifikasi sesebuah teks itu (Wallis dan Shephard, 1998, ms. 78). Persoalan lain yang berkaitan dengan pengidentifikasian itu ialah nilai teks dramatik yang dihasilkan sebagai indeks pencapaian teater Melayu, dalam memartabatkan elemen peribumi adalah lambang jati diri bangsa masyarakat Melayu kontemporari. Perkara tersebut sebagaimana yang dihasratkan oleh Noordin Hassan, seorang dramatis yang sentiasa mengangkat seni dan sastera Melayu ke dalam karya-karya beliau:

---

<sup>7</sup> Menurut kertas kerja tersebut, teater yang bercorak Malaysia akan dapat dihasilkan melalui penggalian, pemaparan, dan pengaplikasian teks-teks sastera lama seperti *Sejarah Melayu*, *Hikayat Hang Tuah*, *Tuhfat al Nafis*. Teks-teks seperti itu adalah sumber yang sangat baik untuk memahami masyarakat Melayu tradisi, di dalamnya diperikan sejarah dan legenda, khayalan dan kenyataan, panduan dan hiburan, falsafah dan kiasan (*Asas Kebudayaan Kebangsaan: Mengandung Kertaskerja Kongres Kebudayaan Kebangsaan dari 16hb Ogos – 20hb Ogos 1971*, 1971, ms. 383-389).

*“The playwright’s dual purpose in using these representative depiction is to “remind the Malays about their tradition and also to reveal the question of identity.” He aims to prove that tradition is relevant in today’s society.”<sup>8</sup>*

(Terjemahan: Tujuan penulis skrip drama pentas menggunakan simbol yang bersifat etnik ini ialah untuk “mengingatkan bangsa Melayu tentang tradisi mereka dan juga untuk menghasilkan sesuatu identiti.” Beliau mahu membuktikan bahawa tradisi (bahasa, seni, dan budaya Melayu) adalah relevan dalam masyarakat hari ini.)

Ini bererti identiti Melayu bukan lagi hanya ditemui dalam teks-teks klasik Melayu, di muzium yang berkaitan dengan manusia Melayu, dalam kawasan istana sultan atau raja Melayu, atau melalui teater tradisional seperti wayang kulit, mak yong, menora, dan bangsawan yang dipulihara. Identiti itu seharusnya menjadi sebahagian kehidupan orang Melayu dan masyarakat Malaysia, dan antara saluran yang boleh digunakan ialah melalui bahan budaya dan seni seperti teater. Teks dramatik sebagai suatu sumber rujukan untuk pementasan mempunyai peranan yang penting untuk membawa SPM kepada penonton, melalui penerapan dalam komponen penstrukturannya. Teks dramatik untuk TEM mempunyai ruang yang luas untuk menerapkannya atas prinsip aliran ini yang bersifat mencuba dan meneroka untuk menghasilkan suatu bentuk dan struktur teater yang baru. Justeru teks dramatik TEM perlu menyahut cabaran dan keperluan menghasilkan sebuah karya yang mampu memainkan peranan yang lebih penting selain sebagai sumber pementasan, iaitu mendekati masyarakat dengan warisan seni bangsa.

## **1.2 Tujuan Kajian**

Pada umumnya, kajian ini bertujuan untuk mengenal pasti ciri-ciri teks dramatik TEM yang dihasilkan antara tahun 1980-an dan 1990-an. Secara khususnya objektif kajian ini adalah seperti berikut:

1. Mengetahui pasti komponen pembentukan teks dramatik TEM.

---

<sup>8</sup> Solehah Ishak, 1987, ms. 112.

2. Menghuraikan pola struktur dramatik.
3. Menilai tahap penerapan elemen SPM.
4. Merumuskan bentuk dan struktur teks dramatik TEM 1980 dan 1990-an.

### **1.3 Tumpuan dan Batasan Kajian**

Kajian ini menumpukan kepada elemen atau komponen yang menjadi struktur teks dramatik TEM di Malaysia yang dihasilkan dalam dekad 1980 dan 1990-an. Enam elemen pembentukan teks dramatik Aristotle iaitu plot, watak, pemikiran, diksi, muzik, dan kesan visual merupakan aspek-aspek yang akan diteliti sifat dan sumber pengangkatannya. Elemen-elemen ini seterusnya akan dianalisis dari aspek penstrukturan iaitu kedudukan, fungsi, dan hubungan di antara satu sama lain. Kajian ini kemudian akan merumuskan gaya teks dramatik yang dianalisis yang merupakan identiti atau ciri khusus kepada teks TEM bagi tempoh yang dikaji. Aspek lain yang ditumpukan ialah tahap dan bentuk penerapan elemen SPM dalam setiap aspek pembentukan dan penstrukturan teks dramatik TEM.

Penyelidikan ini terbatas kepada teks dramatik untuk pementasan berbentuk eksperimental, yang dihasilkan dalam bahasa Melayu oleh warganegara Malaysia di antara tahun 1980 hingga 1999. Teks-teks yang dianalisis terbatas kepada hasil kerja yang telah diterbitkan atau tersiar dalam mana-mana terbitan dengan tujuan untuk edaran umum. Teks terjemahan daripada karya asing ke dalam bahasa Melayu, tidak termasuk dalam lingkungan kajian ini kerana karya-karya tersebut tidak mencerminkan pencapaian peribadi TEM. Selain itu, teks dramatik yang dilabelkan sama ada untuk kanak-kanak atau untuk golongan remaja juga tidak termasuk dalam lingkungan kajian ini.

## 1.4 Sumber Data dan Asas Pemilihan Teks

Perkara atau bahan yang diperlukan untuk mengidentifikasi bentuk dan struktur teks dramatik ialah ciri-ciri elemen pembentukannya. Ciri-ciri elemen merupakan data yang terdiri daripada senarai sifat, jenis, sumber, dan pola susunan. Data-data itu diperolehi daripada teks-teks dramatik TEM melalui bahagian arahan pentas dan dialog. Kajian ini telah mengumpulkan sejumlah 44 buah teks yang dikenal pasti daripada subjek permasalahan dan bentuk persembahan yang dicadangkan bersifat eksperimental atau keluar daripada kepompong teater tradisional atau drama realisme.

Teks dramatik yang merupakan sumber prima dalam kajian ini, diperolehi daripada *Dewan Sastera*, jurnal kesusasteraan terbitan Dewan Bahasa dan Pustaka (DBP), Kuala Lumpur, serta beberapa penerbitan yang dirujuk di lokasi-lokasi utama berikut:

1. Pusat Dokumentasi Melayu, DBP, Kuala Lumpur;
2. Perpustakaan Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan Malaysia, Kuala Lumpur (kini Kementerian Kebudayaan, Kesenian, dan Warisan); dan
3. Perpustakaan Institut Pengajian Tinggi Awam seperti Perpustakaan Universiti Sains Malaysia, Minden; Perpustakaan Tun Seri Lanang, Universiti Kebangsaan Malaysia, Bangi; Perpustakaan Sultan Abdul Samad, Universiti Putra Malaysia, Serdang; dan Perpustakaan Universiti Malaya, Kuala Lumpur.

## 1.5 Kepentingan Kajian

Sumbangan utama kajian ini kepada perkembangan drama dan teater ialah sebagai sumber rujukan aspek dramatik yang merupakan proses pembacaan dan pemahaman isu, permasalahan, dan pemikiran yang terkandung di dalam sesebuah teks. Daripada proses tersebut juga, pembaca akan mengetahui tentang kisah yang

mahu disampaikan, watak-watak yang menggerakkannya, dialog-dialog yang akan dilafazkan, gerak lakon, serta gambaran pentas yang diperlukan. Pada tahap ini pembaca sudah menyediakan diri dan memahami teks yang telah dihadapi, khususnya tentang jalan cerita dan bentuk, sama ada komedi, muzikal, eksperimental, bangsawan, atau lain-lain. Rujukan aspek persembahan ialah pembacaan dan penelitian yang menjurus kepada persiapan untuk membuat pementasan. Setelah konsep persembahan diketahui, pengarah akan menetapkan bentuk teater yang akan dihasilkan. Kini tumpuan adalah kepada perjalanan persembahan, susunan aksi, cara pengucapan dialog, kedudukan dan keluar masuk pelakon, set, kostum, solekan, prop, dan persiapan teknikal dan estetika pentas. Walau bagaimanapun tidak dinafikan, bentuk akhir sesebuah drama yang dipentaskan adalah bergantung kepada kreativiti dan pendekatan seorang pengarah. Analisis terhadap bentuk dan struktur dramatik memudahkan proses pentafsiran teks ke pentas kerana semua aspek asas telah difahami dan diteliti.

Pendekatan struktural yang menumpukan perhatian kepada pembinaan teks merupakan suatu analisis lengkap dan menyeluruh terhadap komponen-komponen yang menstruktur sesebuah teks dramatik. Perhatian seperti ini antara keperluan yang perlu ditangani untuk membantu penggiat teater lebih memahami tentang ciri sesebuah teks dramatik yang bakal mereka pentaskan. Melalui pendekatan begini tenaga produksi teater akan disediakan secara berperingkat untuk menterjemahkan sebuah skrip drama pentas kepada sebuah persembahan secara sistematik: memahami arahan dan pemikiran pengarang melalui arahan pentas dan dialog, kemudian membantu proses visualisasi aspek-aspek utama persembahan yang wujud di dalam teks melalui penghuraian yang terperinci untuk setiap aspek yang perlu dihidupkan di pentas.

Kajian ini juga menampilkan suatu penghuraian lengkap tentang bentuk dan struktur teks dramatik TEM 1980 dan 1990-an, yang mana akan menjadi rujukan kepada generasi akan datang memperkembangkan dan mempertingkatkan lagi pencapaian dari tahap yang telah sedia ada. Kajian ini boleh dijadikan panduan untuk mengukur kekuatan atau kelemahan teks dramatik teater eksperimental untuk mencetuskan bentuk dan struktur teater Melayu masa depan yang lebih mantap. Selain itu, pendekatan yang digunakan untuk menganalisis data-data kajian atau teks, struktural, merupakan suatu keperluan asas yang perlu diketahui dalam pembinaan sesebuah skrip drama pentas. Kajian ini wajar dirujuk bagi mempelajari teknik menulis drama-drama yang baik, kerana bahan kajiannya terdiri daripada teks-teks teater Melayu yang rata-ratanya telah diiktiraf sama ada dalam anugerah sastera, pertandingan, mendapat perhatian pengkritik, atau telah diterbitkan. Sumbangan lain kajian ini ialah, sebagai suatu dokumen tentang perkembangan TEM 1980-an dan 1990-an. Penyelidikan ini bangkit daripada keperluan untuk mengetahui bentuk dan struktur teks dramatik yang dihasilkan dan perkembangan sebenar yang berlaku kepada teater Melayu aliran eksperimental di negara ini dalam jangka masa itu. Maklumat seperti nama pengarang, judul skrip yang mereka hasilkan, tahun dan penerbitan, dapat pembantu penyelidik atau penggiat teater menambah pilihan daripada teks-teks dramatik atau skrip-skrip drama pentas yang telah sedia diketahui, sama ada untuk tujuan kajian mahu pun pementasan. Rekod seperti ini juga merupakan suatu bentuk sokongan dan pengiktirafan kepada pengarang yang berkarya dalam bidang dan aliran teater eksperimental, juga drama dan teater Melayu secara umum.

## 1.6 Definisi Konsep

### 1.6.1 Teater Eksperimental

Istilah eksperimental, dalam konteks teater, bertolak daripada percubaan atau pembaharuan yang dilakukan oleh para dramatis. Iaitu melakukan sesuatu penerokaan terhadap bentuk karya yang masih belum dikenali atau diketahui umum, keadaannya hanya dapat digambarkan selepas sesuatu peristiwa atau perkara itu berlaku (Roose-Evans, 1973, ms.7). Ini bererti teater eksperimental adalah suatu bentuk yang baru, berbeza daripada bentuk teater sedang diamalkan, atau telah diamalkan pada masa kemunculannya serta, bentuk-bentuk lain sebelumnya. Hasilnya juga adalah sesuatu yang di luar jangkaan masyarakat: bentuk, struktur dramatik, struktur persembahan, teknologi, konsep estetika, mahu pun teknikal, yang belum pernah diaplikasikan sebelum itu. Motif sebenar penghasilan atau kemunculan teater eksperimental sebagai protes kepada bentuk teater realisme yang cuba mengangkat kehidupan sebenar ke pentas oleh eksperimentalis anti realistik (Wilson dan Goldfarb, 1991, ms. 382). Istilah tersebut dapat difahami maksudnya melalui huraian Mustapha Kamil Yassin (1981, ms. 122) tentang tindakan eksperimentasi yang dilakukan oleh para eksperimentalis Barat:

“Tokoh-tokoh drama Barat seperti Paul Claudel, Bertolt Brecht, Jean Genet, Antonin Artaud seterusnya Strindberg, Pirandello, Pinter dan lain terus melepaskan diri dan menerbitkan drama sezamannya. Maka lahirlah apa dipanggil orang (bukan oleh penciptanya) *theatre of the absurd, theatre of cruelty, arena theatre, symbolic drama, street theatre, nature theatre* dan lain-lain lagi... struktur dan falsafah drama-drama tersebut semuanya sama. Ia mahu lari daripada drama of words (italik), ia mahu merangkum segala gerak-geri, tarian, muzik, kostium (*sic*), topeng, lambang apa sahaja. Ia mahu mengembeling kembali semua seni. Ia mahu menuju kepada satu matlamat *total theatre*. Masyarakat mereka yang begitu tersisih antara satu sama sendirinya mahu mereka padukan kembali.”

Ekperimentasi merupakan bentuk perubahan yang paling asas dalam proses meninggalkan metod teater naturalisme dan realisme (Thompson, 1965, ms. xi).

Keadaan yang sama berlaku kepada genre seni dan sastera yang lain seperti lukisan, novel dan puisi. Dramatis yang cenderung mencari bentuk baru dan hakikat aktiviti teater itu telah menegaskan bahawa, apa jua yang berlaku di atas pentas, walau bagaimana keadaan sekalipun adalah suatu lakonan dan ilusi. Tindakan mempertahankannya sebagai suatu realiti, disifatkan sebagai '*artistically dishonest.*' Kenyataan itu merujuk kepada drama realisme dan naturalisme yang cuba mengangkat realiti ke pentas. Hujah tersebut sangat mendalam dan ketara kesannya kepada pengamal seni pentas moden; persembahan yang dilakukan mereka lebih cenderung kepada bentuk yang luar daripada kebiasaan dan tidak menyembunyikan bahawa persembahan itu adalah suatu lakonan (Ibid, ms. ix). Bentuk pementasan teater eksperimental yang dibawa kepada penonton juga jauh daripada konsep pentas bingkai-gambar sebagaimana dalam drama-drama tragedi, realisme, dan naturalisme. Penggunaan pentas berbentuk apron dan arena, merapatkan hubungan di antara pelakon dan penonton. Tujuannya adalah untuk menekankan bahawa aksi atau lakonan tersebut adalah suatu persembahan, bukannya kehidupan yang sebenar. Latar belakang (*scenery*) dan set tidak dibentuk untuk menyokong atau membantu menghuraikan perjalanan pementasan, kadangkala pentas dibiarkan kosong sahaja, terserahlah kepada kemampuan imaginasi penonton dan keupayaan aksi daripada pelakon untuk mentafsirkan watak dan peranan yang dibawanya. Teknik pencahayaan digunakan secara maksimum untuk membentuk suasana dan persekitaran seperti yang dikehendaki. Tidak ada plot dan klimaks atau bentuk dan struktur pementasan yang tertentu. Pemaparan suasana yang tidak logik dan fantastik sangat dominan sebagai usaha memaparkan keadaan dan situasi dunia tempat manusia tinggal (Ibid, ms. xiii).

Menurut pandangan Brecht, salah seorang tokoh teater aliran eksperimental, aspek yang penting mengenai teater eksperimental ialah pembentukan semula permasalahan kepada bahasa teaterikal (1963, ms. 96). Dalam kata lain, para



eksperimentalis memaparkan segala permasalahan sosial, politik, ekonomi, alam sekitar, dan sebagainya, melalui teater yang mereka pentaskan. Hal tersebut diakui oleh Hatta Azad Khan, salah seorang eksperimentalis Melayu di Malaysia pada tahun 1970-an. Menurut beliau ketika menghasilkan drama *Mayat* (1979), apa yang sedang beliau fikirkan ialah kerisauan tentang nasib mayat-mayat di Kuala Lumpur pada masa depan apabila tidak ada lagi tanah kosong yang boleh direzabkan untuk tujuan pengkebumian. Di mana tanah dan ruang-ruang yang ada telah digunakan untuk membina segala macam bangunan bagi kegunaan manusia yang masih bernafas.<sup>9</sup> Permasalahan itu kemudian beliau terjemahkan menjadi aksi dan dialog yang menggambarkan kepada penonton akan kesan yang bakal dihadapi oleh penghuni kota Kuala Lumpur bila mereka benar-benar menghadapi masalah yang sedang beliau fikirkan.

Konsep 'teater eksperimental' kerap kali menimbulkan persoalan<sup>10</sup> tentang bentuk teater yang dimaksudkan oleh kajian ini, dan akan dikaitkan dengan beberapa konsep lain seperti teater kontemporari, teater absurd, dan teater *avant-garde*. Berikutan itu, kajian ini telah menghuraikan konsep-konsep ini supaya dapat dilihat persamaan dan perbezaan di antara ketiga-tiganya. Kontemporari merujuk kepada bentuk teater yang dipentaskan dalam sesuatu tempoh masa ketika itu, bentuk baru, dan terkini. Sebagai contoh teater kontemporari Melayu pada tahun 1970-an ialah teater absurd dan surealisme kerana dalam tempoh itu bentuk tersebut dihasilkan dan dipentaskan, serta merupakan bentuk teater yang paling terbaru untuk tempoh masa tersebut. Tetapi bentuk tersebut sudah tidak kontemporari lagi pada abad ke 21, atau mungkin lebih awal daripada itu kerana teater kontemporari bagi tempoh masa lingkungan 10 tahun kebelakangan ini adalah bentuk teater yang lebih disebut sebagai

---

<sup>9</sup> Temubual pada 6 Februari 2004 di Istana Budaya, Kuala Lumpur.

<sup>10</sup> Reaksi daripada Seniman Negara Dato' Syed Alwi, Prof. Mohamed Ghouse Nasuruddin, Prof. Ghulam Sarwar, Prof. Solehah Ishak, Puan Rohani Yuosoff, Saudara Andika Abdul Aziz, dan Saudara Namron, serta berdasarkan tinjauan terhadap penghuraian para penulis yang dirujuk dalam penyelidikan ini tentang pelbagai bentuk teater yang muncul di seluruh dunia.

seni persembahan, di mana konsep persembahannya bersifat multimedia, multiseni, dan multibudaya.<sup>11</sup> Beberapa contoh produksi teater kontemporer ialah persembahan Peter Brook *The Mahabrata* karya Jean-Claude Carrière yang diangkat daripada epik klasik India, *The Conference of the Birds* (Persidangan Burung-burung) dan *The Ik*. Ketiga-tiga pementasan ini membawakan mitos, ritual, dan pelbagai gambaran tentang dunia dengan menggunakan imej-imej bukan Barat, produksi yang bertentangan (dengan imej Barat), ekspresi budaya, kepelbagaian budaya, keturunan, dan bangsa. Di Kyoto, Jepun, NOTTO Theatre Group mementaskan *Waiting For Godot* (Menanti Godot) dengan kombinasi teater tradisional Kyogen dan elemen-elemen eksperimental; Italian Theatre di Tel Aviv menulis kembali dan mementaskan kisah dalam Hebrew (kitab suci bagi orang Yahudi) berdasarkan interpretasi teater tradisional Jepun, Nōh dan Kabuki; di Paris, Ariane Mnouchkine mengarahkan *Les Atrides* (Empat-drama, sepuluh jam tragedi Greek) dengan para pelakornya menggunakan kostum tradisional masyarakat Asia, memasukkan pergerakan tangan Kabuki, korus ala Kathakali (drama tari daripada Selatan India), dengan iringan lebih daripada 140 instrumen muzik eksotik yang digabungkan dengan muzik Kabuki serta teknologi moden. Le Compte di Amerika Syarikat menggunakan set daripada besi-besi konkrit dan 12 mode kesan bunyi (*tone soundscape*) dalam pementasan *The Hairy Ape* (1921) karya Eugene O'Neill pada tahun 1997 (Ibid). Dalam perkembangan teater Malaysia, sekitar tahun 1990-an, Marzuki Ali pernah mementaskan drama tragedi *Macbeth* dengan kostum, dan gerak tari, yang berinspirasi seni persembahan tradisional suku kaum Dusun di Sabah. Selain itu, di Barat, teater daripada golongan gay, lesbian, serta homoseksual juga dianggap antara bentuk-bentuk teater kontemporer. Teater tersebut khusus membicarakan permasalahan dan kehidupan yang berkaitan dengan golongan tersebut. Di Malaysia, khususnya teater Melayu,

---

<sup>11</sup> "...one of the great strengths of contemporary theatre is its rich capacity to renew itself through dynamic international and intercultural encounters; "... talk about theatricality rather than theatre; ... the rites and ritual of contemporary theatre can be extremely various; ... is a 'rough beast' indeed; ... interrogating already established dramatic text, or shaping new material that evolves through group exploration and participation this new director is theatre can be both liberating and autocratic, depending on the dynamics of a given ensemble" (Brater, 1968, ms.271-285).

sehingga tahun kajian ini dibuat, belum lagi muncul sebuah pementasan yang membicarakan seratus peratus golongan-golongan seperti itu, tetapi isu, watak, atau masalah diri 'pondan,' 'mak nyah,' atau 'lelaki lembut' telah mulai dimasukkan ke dalam beberapa produksi yang menjadi bahan hiburan atau elemen humor. Antaranya teater arahan Siti Rohayah Attan (Sirodamosa) berjudul *Bulan Menangis*, di Mini Auditorium Pusat Pelancongan Malaysia (MTC), Kuala Lumpur antara 9-12 Oktober 2003; *Nurnilamsari* karya Ismail Kassan dan arahan Amizai di MTC pada 8-11 April 2004; serta *Déjà vu* juga karya Ismail Kassan, juga dipentaskan di MTC.

Sementara itu *avant-garde* pula adalah bentuk teater yang muncul sejak akhir abad ke-19 di Eropah. Istilah ini dipinjam daripada terminologi ketenteraan oleh Bakuni (1878) untuk menamakan journal bersifat radikal (*anarchist*) yang berjudul *L'Avant-Garde*, yang memperjuangkan revolusi estetik. *Avant-garde* kemudiannya telah digunakan secara meluas untuk merujuk kepada karya-karya seni yang bersifat anti-tradisional, yang terbaru pada sesuatu zaman tersebut, serta juga karya-karya yang merupakan pendahulu atau pelopor kepada eksperimen artistik (Innes, 1993, ms. 1). Innes menganggap sukar untuk menjelaskan tentang konsep *avant-garde*, yang mana elemen-elemen yang wujud di dalamnya juga ditemui dalam aliran-aliran lain teater eksperimental.<sup>12</sup> Pernyataan tersebut menggambarkan bahawa Innes meletakkan teater *avant-garde* sebagai salah satu daripada bentuk-bentuk teater eksperimental yang lain seperti surealisme, simbolisme, futurisme, dadaisme, dan sebagainya. Teater *avant-garde* kepada Innes, merupakan suatu perubahan dari aspek psikologikal dan ideologi berbanding dengan aspek gaya semata-mata:

*"The mainstream of the avant garde is not simply defined by shared stylistic, although these may be what is most immediately obvious. Rather, the avant garde is essentially a philosophical grouping. Its members are linked by a specific attitude to western society, a particular aesthetic approach, and the aim of transforming the nature of theatrical*

---

<sup>12</sup> "Avant garde elements also appear in other types of experimental theatre" (Ibid, ms. 5).

*performance: all of which add up to a distinctive ideology. Although there may be stylistic similarities in the work of a symbolist like Yeats, or an existentialist like Beckett – as in surrealists like Cocteau and Breton, an absurdist such as Adamov, or a religious dramatist like T.S. Eliot - the essential basis of their art is antithetical to the anarchic primitivism, and radical politics of the avant garde.*"<sup>13</sup>

(Terjemahan: Konvensi atau ciri *avant-garde* bukan hanya diterjemahkan melalui kesamaan gaya, walaupun aspek itulah yang paling jelas diperlihatkan. Yang jelas, *avant-garde* adalah suatu filosofikal kelompok. Ahlinya dihubungkan melalui sikap yang tertentu terhadap masyarakat Barat, pendekatan estetika yang tertentu, dan matlamatnya adalah untuk mengubah kelaziman dalam persembahan teaterikal: berkaitan dengan ideologi. Walaupun ada persamaan gaya dalam penghasilan karya seperti Yeats, atau seorang eksistensialis seperti Brecht – begitu juga dalam surealis seperti Cocteau dan Breton, seorang absurdis seperti Adamov, atau seorang dramatis berasaskan agama seperti T.S. Eliot – asas penting seni mereka adalah bertentangan dengan undang-undang primitif, dan politik radikal *avant-garde*.)

Manakala istilah teater absurd digunakan oleh Martin Esslin, pengkritik teater, untuk mengkategorikan beberapa dramatis 1950-an dan awal 1960-an, dan antara nama yang termasuk dalam kategori tersebut (karya-karya mereka) ialah Samuel Beckett (1906 -1989), Eugene Ionesco, Edward Albee, and Harold Pinter.<sup>14</sup> Pickering memberikan beberapa takrifan absurd:

*"Absurd" originally meant "out of harmony" in a musical context. In dictionary definition ... "ridiculous, senseless, and untrue, contrary to all reason and common sense"... Absurd is that which is devoid of purpose-Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.*"<sup>15</sup>

(Terjemahan: "Absurd" asalnya bermakna "tidak harmoni" dalam konteks muzikal. Dalam tafsiran kamus ... "karut, tidak peka, dan tidak benar, bertentangan dengan semua alasan dan kelaziman" ... Absurd adalah sesuatu yang tidak mempunyai matlamat-Terputus daripada agama, metafizikal, tercabut daripada akar-umbi, tindakan bodoh, absurd, tidak berguna.")

---

<sup>13</sup> Ibid; (catatan penulis: Christopher Innes menjeja *avant-garde* sebagai *avant garde*).

<sup>14</sup> Contoh: Samuel Beckett, *Waiting For Godot* (1952); Eugene Ionesco, *The Bald Soprano* (1948); Edward Albee, *The Zoo Story* (1959)

<sup>15</sup> Pickering, 1978, ms. 115.

Teater absurd terhasil berdasarkan kepercayaan bahawa banyak perkara yang berlaku dalam dunia ini tidak dapat dihuraikan secara logik: iaitu karut. Fahaman ini telah menyerap ke dalam penghasilan drama dan teater. Teater dalam aliran ini mengutarakan kewujudan manusia, termasuklah aspek sosial dan bahasa, sebagai suatu yang bersifat tidak berguna. Fahaman ini juga mempengaruhi konsep atau cara pementasan yang bersifat teknik dramatik yang tidak logik seperti tidak ada struktur plot yang kronologi, atau berbentuk episod. Situasi seperti tiada apa yang berlaku kerana plotnya bergerak dalam lingkungan, kemudian diakhiri sebagaimana teater tersebut bermula. Watak-wataknya tidak bersifat realistik, penonton hanya dibekalkan dengan sedikit informasi berkaitan dengan watak-watak tersebut. Set kelihatan asing atau pelik, tidak dapat dikenal pasti lokasinya secara tepat untuk dibandingkan dengan dunia sebenar. Bahasa yang digunakan lazimnya bersifat telegrafik dan ringkas; dialog-dialog yang diucapkan sangat kurang kelogikkannya, dan watak-watak tidak berinteraksi atau gagal berkomunikasi (Berthold, 1972, ms. 659). Menurut Ionesco:

*“Something is absurd when it is aimless. When man is cut loose from his religious, metaphysical, dan transcendental roots, he is lost, everything he does becomes senseless, absurd, useless, in nipped in the bud” (Ibid).*

(Terjemahan: Sesuatu itu absurd apabila ia tidak mempunyai tujuan. Apabila manusia putus daripada agamanya, metafizikal, dan tercabut daripada akar-umbunya, dia sesat, apa sahaja yang dilakukannya bersifat bodoh, absurd, tidak berguna, terkapai-kapai.)

Perkara yang diambil kira adalah realiti psikologikal. Pentas menjadi ruang yang tidak dapat dikenal pasti identitinya, memperlihatkan suatu keadaan kekosongan yang menakutkan. Contohnya dalam drama Ionesco yang berjudul *Chair*, yang memaparkan suatu suasana yang tidak logik dan situasi yang mengarut. Mesej tidak sampai kepada penonton (*deaf-mute*), dengan watak-watak sangat lemah dan putus asa dari aspek perwatakannya. Watak-watak yang dicipta oleh Ionesco hidup di dunia yang berasingan, dan dalam keadaan ketakutan. Ionesco menganggap kerja atau

proses kreatif sebagai suatu penyelidikan dan eksperimentasi, penulis harus lari daripada persamaan atau *clichés*, kebenaran atau hakikat dan kehidupan tradisional (Ibid).

Istilah lain yang wajar diperjelaskan ialah anti realisme atau anti realistik. Istilah tersebut digunakan untuk merujuk kepada beberapa bentuk teater yang menentang bentuk teater realisme dan *well-made play*. Bentuk-bentuk tersebut termasuklah teater simbolisme dan ekspresionisme (Foulkes, 1999, ms. 123). Teater simbolisme (dikenali juga sebagai teater impresionisme) berkembang antara tahun 1880 dan 1910, bermula di Perancis dan tersebar di kalangan penulis skrip dan para penggiat teater di seluruh dunia. Aliran simbolisme percaya drama haruslah mempersembahkan sesuatu yang mempunyai kaitan dan falsafah di sebalik kehidupan ini: “... *the mystery of being and the cosmos and the infinite qualities of the human spirit – not mundane, day to day activities.*” (Terjemahan: “... misteri kejadian dan kosmos dan kualiti infiniti daripada semangat manusia – bukan sekadar suatu kelaziman, aktiviti hari-harian.”) Pengikut aliran simbolisme lebih memilih apa yang mereka panggil ‘puitik teater’ untuk berkomunikasi dengan khalayak berbanding dengan aksi-aksi lakonan yang bersifat konkrit (Wilson dan Goldfarb, 1991, ms. 382). Berbeza daripada drama realisme, yang mengemukakan identiti sesuatu watak bersifat individu, simbolisme, lebih cenderung untuk membina watak yang mewakili keadaan manusia secara umum. Aliran simbolisme juga menentang gambaran suasana yang terlalu terperinci, gambaran pentas hanya diisi oleh perkara asas yang paling penting sahaja supaya dapat mengangkat nilai dramatik yang universal (Ibid). Aliran simbolisme disebut sebagai titik mula bangkitnya golongan dramatis dan produksi-produksi yang bersifat anti realistik, kontemporari, dan *avant-garde*: Di Perancis pada tahun 1890, Paul Fort (1872-1960) dan Théâtre d’Art telah mementaskan drama satu babak karya Maeterlinck, *The Intruder* (Penceroboh) dan *The Blind* (Si Buta). Kedua-dua pementasan tersebut menekankan latar belakang pentas, mereka bereksperimen dengan stail vokal dan

teknik fizikal. Pada tahun 1896, di kota Paris, Aurélien-Marié Lugne-Poë (1869-1940) telah mementaskan *Ubu Roi* (Raja Ubu) karya Alfred Jarry (1875-1907) dengan gaya yang mengejutkan masyarakat di sana ketika itu. Teater itu telah memulakan persembahannya dengan menjeritkan “*Merdre*,” slanga dalam bahasa Perancis untuk kotoran daripada perut manusia, yang kemudiannya telah mencetuskan kemarahan di kalangan masyarakat. Bukan sahaja dari aspek pemilihan perkataan dan gaya persembahan yang mengejutkan masyarakat, tetapi kisah yang dibawakannya bersifat menyindir pemimpin politik.<sup>16</sup>

Di Ireland, William Butler Yeats (1865-1939) dan Abby Theater mengangkat mitos masyarakat Irish dengan gaya atau konsep teater Noh (Jepun). Vsevolod Emilievich Meyerhold,<sup>17</sup> merupakan nama penting dalam teater Rusia terutamanya selepas Revolusi Rusia 1917. Antara eksperimentasi yang beliau lakukan semasa bekerja dengan The Imperial Theater ialah menggunakan teknik *Commedia dell'arte*,<sup>18</sup> *vaudeville*,<sup>19</sup> dan sarkas dalam pementasannya. Antara produksinya *The Magnificent Cuckold* (Cuckold Yang Hebat, 1922) dan *The Inspector General* (General Inspektor, 1926). Dalam produksinya, Meyerhold selaku pengarah dan penulis skrip, lazimnya akan memilih ruang bukan teater (panggung) seperti sekolah, kilang, di jalan-jalan raya, kerana mahu memecahkan dinding yang memisahkan apa yang berlaku di pentas (persembahan) dengan penonton. Dalam kata lain penonton tidak lagi dihadkan pengalaman mereka sebagai penonton semata-mata tetapi mereka juga mempunyai peranan dan boleh memberikan tindak balas kepada persembahan yang sedang

---

<sup>16</sup> *Ubu Roi* atau *Ubu the King* adalah suatu komik kepada drama-drama sejarah Shakespeare seperti *Julius Caesar* dan *Macbeth*. Watak utamanya iaitu Ubu, seorang yang tidak mempunyai kebolehan, tetapi merancang untuk mengulingkan raja kerana beliau bercita-cita untuk menjadi raja kepada negara tersebut (Poland) (Wilson dan Goldfarb, 1994, ms. 379); “*At its simplest, the play is a hallucinatory, mad, funny, irreverent romp through the plot of Shakespeare’s ‘Scottish Play’, reset in Poland* (Buku Program Pementasan *Ubu Roi*, Persembahan The Actors Studio Theatre, Kuala Lumpur, 25 Oktober – 3 November 2002).

<sup>17</sup> Ejaan versi lain: Vsevolod Emilevich Meyerhold (<http://www.unet.com.mk/mian/english.htm>) [18 Mei 2006].

<sup>18</sup> Satu bentuk komedi improvisasi yang sangat popular dan penting dalam Renaissance Itali, di mana pelakon atau pemainnya berdialog secara improvisasi dengan senario yang telah ditetapkan. Komedi bentuk ini mempunyai watak stok yang memakai kostum tertentu dan topeng (Wilson dan Goldfarb, 1994, ms. 139)

<sup>19</sup> Pelbagai bentuk persembahan hiburan pentas dalam satu masa (contoh: komedi, silap mata, bercerita, menyanyi dan sebagainya).

berlaku. Beliau juga mencipta sistem lakonan yang dikenali sebagai bio-mekanik<sup>20</sup> yang menekankan latihan fizikal dan stail persembahan. Bentuk latihan yang dicadangkan kepada pelakon ialah pergerakan yang berorientasikan pergerakan operasi mesin (Wilson dan Goldfarb, 1994, ms. 383-384).

Ekspresionisme tercetus di German pada tahun 1905. Pengikut aliran ini beranggapan bahawa realisme gagal untuk menyampaikan perasaan dalaman. Antara dramatis dalam aliran ini ialah Georg Kaiser (1878-1945): *From Morn to Midnight* (Dari Pagi ke Tengah Malam, 1916) dan trilogi *The Coral* (1917), *Gas I* (1918), dan *Gas II* (1920); Ernst Toller (1893-1939): *Transfiguration* (Peralihan, 1918) dan *Man and Masses* (Lelaki dan Masyarakat, 1921),<sup>21</sup> dan karya-karya awal Bertolt Brecht (1898-1956) yang terpengaruh dengan dramatis Sweden, August Strindberg (1849-1912). Karya-karya mereka tidak lagi mengemukakan watak dan set yang melambangkan individualistik, tetapi mengemukakan atmosfera palsu, aksi-aksi yang menakutkan, gambaran yang terlalu umum, serta tidak mementingkan kewujudan individu (contoh: watak dinamakan 'Ayah' atau 'Kerani' bukan lagi nama-nama individu), serta menggunakan dialog perhubungan yang terputus-putus atau tidak berkomunikasi di antara satu sama lain. Tetapi aliran ekspresionisme yang asal hanya bertahan dalam jangka masa lebih kurang 15 tahun daripada tempoh aliran tersebut tercetus. Walau bagaimana pun, kebanyakan teknik dan elemen yang diperkenalkannya boleh ditemui dalam aliran utama teater eksperimental moden.<sup>22</sup>

Selain itu, dua lagi aliran yang bersifat anti realistik yang muncul semasa Perang Dunia Pertama ialah futurisme dan dadaisme. Walau pun kemunculan futurisme dan dadaisme kurang menonjol berbanding dengan dua aliran sebelumnya,

---

<sup>20</sup> [www.milanoconsulting.com](http://www.milanoconsulting.com) [4 April 2007]

<sup>21</sup> Pengarah dalam aliran ekspresionisme (yang membina atau membangunkan teknik-teknik produksi bersifat ekspresionistik) antaranya Jurgen Fehling (1885-1968) dalam produksi *Man and the Masses* di Berlin Volksbühne, dan Leopold Jessner (1878-1945) dalam produksi "*Richard III*" karya Shakespeare (Ibid, ms. 403-404).

<sup>22</sup> Mohammad A.Quayum dan Rosli Talif, 2000, ms. 89 dan Wilson dan Goldfarb, 1991, ms. 393; aliran utama teater eksperimental moden merujuk kepada bentuk teater eksperimental selepas selepas aliran surealisme muncul.



tetapi prinsip artistik kedua-dua aliran ini mempengaruhi teater-teater *avant-garde* 1960-an. Futurisme dan dadaisme mementingkan kombinasi seni dengan teknik, sama seperti konsep seni persembahan yang boleh ditemui pada hari ini (Wilson dan Alvin Goldfarb, 1994, ms. 404). Kedua-dua aliran ini disifatkan sebagai aliran *avant-garde* dalam bidang seni, kesusasteraan dan muzik di Eropah (Mohammad A. Quayum dan Rosli Talif, 2000, ms. 53 dan 107). Di Paris, aliran dadaisme telah mencetuskan kemunculan aliran surealisme melalui persembahan *Gas Heart* (Bicara Hati, 1923) oleh Tristan Tzara. Surealisme merupakan suatu pementasan yang bersifat psikologikal kerana antara tujuan kemunculannya adalah untuk menterjemahkan alam bawah sedar dan mimpi sebagai sesuatu yang benar-benar terjadi. Aliran ini juga menolak sebarang bentuk hubungan di antara seni dengan material. Dalam pementasan *Free Entry* (Masuk Percuma) dan *Poison* (Racun) oleh Roger Vitrac sekitar tahun 1920-an, latar masa dan skala fizikal langsung tidak dapat dikesan kerana telah dicampuradukkan dengan imej-imej yang bersifat subjektif. Struktur bahasa yang digunakan sukar untuk difahami, sementara watak-watak yang ditampilkan hampir tidak dapat dibezakan di antara satu sama lain. Daripada aspek ini, surealisme bertentangan dengan dadaisme dan futurisme yang mementingkan kespontanan dan berlaku secara automatik, yang juga merupakan reaksi terhadap kemunculan sains dan teknologi (*The Oxford Illustrated History of Theatre*, 1995, ms. 388).

### **1.6.2 Teater Eksperimental Melayu**

TEM merujuk kepada salah satu aliran dalam perkembangan teater moden di Malaysia. Produksi teater dalam aliran ini menampilkan bentuk dan struktur persembahan yang berbeza dengan konsep persembahan drama-drama realisme yang menitikberatkan realiti serta gambaran sebenar kehidupan seharian. Aspek yang dipentingkan oleh dramatis dalam aliran eksperimental ialah permasalahan dalaman, jiwa, mental, kekusutan sosial, politik, ekonomi, malah sampai kepada hubungan

dengan Tuhan dan sesama manusia. Teknik pementasan yang berlainan, terutama props dan set, penggunaan pentas, tirai, serta warna-warna yang digunakan disesuaikan dengan watak-watak luar biasa yang mereka ciptakan ke pentas.

Ahmad Kamal Abdullah et.al. (1990, ms. 364) menggunakan istilah “drama-drama berbentuk eksperimental” untuk merujuk kepada aliran baru dalam perkembangan drama Melayu moden yang mahu dibentuk oleh Noordin Hassan melalui penghasilan drama-drama seperti *Pintu* dan *Jangan Bunuh Rama-rama*.<sup>23</sup> Beberapa karya lain yang disebut termasuklah drama-drama Dinsman (Che Shamsuddin Othman) seperti *Protes*,<sup>24</sup> *Jebat*,<sup>25</sup> *Bukan Bunuh Diri*,<sup>26</sup> dan *Ana*.<sup>27</sup> Nur Nina Zuhra juga menggunakan secara langsung istilah teater eksperimental apabila menganalisis perkembangan teater Melayu dalam dekad 1970-an untuk merujuk kepada konsep dan bentuk yang baru tercetus (1992, ms. 214). Era selepas Perang Dunia ke-2 memperlihatkan usaha para penulis di Asia, untuk meninggalkan pengaruh penjajah Barat dalam karya mereka. Karya didedikasikan untuk membina kembali masyarakat yang bergelut dengan pelbagai masalah ekonomi, sosial, dan politik. Roslina Khir (2004, ms. 108-109) dalam penghuraiannya tentang perkembangan drama Melayu Malaysia kontemporari, melihat usaha yang sama dilakukan oleh dramatis di Malaysia terutama selepas peristiwa 13 Mei 1969. Drama realisme yang berkembang pada ketika itu dianggap terlalu kebaratan dan tidak mampu untuk menggambarkan kemelut dan permasalahan masyarakat yang sangat kompleks. Justeru mereka memilih bentuk dan gaya persembahan yang baru seperti teater eksperimental untuk membawakan permasalahan masyarakat dalam acuan atau identiti yang lebih erat dengan masyarakat Melayu. Antara dramatis yang beliau

---

<sup>23</sup> Tersiar dalam *Dewan Sastera*, April 1979.

<sup>24</sup> Pertama kali dipentaskan pada tahun 1972, dan tersiar dalam *Dewan Sastera*, September 1974 (*Sejarah Kesusasteraan Melayu Jilid II*, ms. 364-367).

<sup>25</sup> Dipentaskan pada tahun 1974 di Panggung Eksperimen, Universiti Malaya, Kuala Lumpur, diterbitkan oleh DBP, Kuala Lumpur dalam kumpulan *Bukan Bunuh Diri* (Ibid, ms. 364-367).

<sup>26</sup> Tersiar dalam *Dewan Sastera*, April 1977.

<sup>27</sup> Tersiar dalam *Sarina*, Oktober 1976 dan merupakan satu-satunya drama Dinsman yang memenangi Hadiah Karya Sastera 1976 (Bahagian drama pendek).

senaraikan termasuklah juga Mana Sikana, Anuar Nor Arai, selain Noordin Hassan, Syed Alwi, Johan Jaafar, Hatta Azad Khan, dan Dinsman.

Pementasan *Bukan Lalang Ditiup Angin* telah meninggalkan kesan dramatik dan provokatif kepada seni persembahan moden di Malaysia khususnya teater Melayu. *Bukan Lalang Ditiup Angin* dihasilkan dalam bentuk baru dan bersifat eksperimen dengan secara sedar. Noordin Hassan mendapat ilham tersebut apabila meneliti perkembangan para seniman Barat yang sentiasa mencari dan mencuba menghasilkan sesuatu yang baru sama ada dari aspek falsafah mahu pun dari aspek teknik dan bahan. Sesuai dengan latar belakang dan budaya kemelayuan yang ada padanya, beliau berusaha untuk menjalinkan unsur-unsur teater tradisional, tarian asli, budaya Melayu, agama, mitos, dan sebagainya, secara organik ke dalam drama-dramanya. Tujuannya adalah agar wujud kelainan bukan sahaja daripada drama yang pernah beliau hasilkan sejak tahun 1953,<sup>28</sup> tetapi juga berbeza daripada drama yang sedang dihasilkan oleh sahabat-sahabat beliau (dramatis yang sezaman dengannya) (1996, ms. 270):

“Dengan “Bukan Lalang Di Tiup Angin” saya harap dapat membentangkan kepada masyarakat sebuah drama yang mempunyai identiti yang tersendiri. Harus berlainan daripada bentuk Barat ... Sekurang-kurangnya ada ciri-ciri bangsa dan kebudayaan kita ... Dalam pada itu pun, pengaruh Barat ada juga di sana sini sebab pengaruhnya pada diri saya amat kuat.”

TEM dalam konteks kajian ini merupakan kesinambungan daripada kebangkitan yang berlaku pada 1970-an. TEM pada tahun 1980 dan 1990-an, selain daripada nama-nama seperti Noordin Hassan, Anuar Nor Arai, Abdul Aziz H.M., Khalid Salleh,<sup>29</sup> dan Mohamed Ghouse Nasuruddin,<sup>30</sup> yang telah bereksperimen sejak tahun

---

<sup>28</sup> Lihat Noordin Hassan, 1996, *Saya ... dari Hujung Kota*, ms. 363 untuk senarai bentuk drama dan teater yang dihasilkan oleh Noordin Hassan sebelum *Bukan Lalang Di Tiup Angin*.

<sup>29</sup> Anak Alam

<sup>30</sup> Universiti Sains Malaysia

1970-an, terdapat sejumlah nama baru yang berkarya dalam aliran ini. Pengikut baru ini termasuklah Anwar Ridhwan, Suhaimi Haji Muhammad, Faisal Tehrani, A. Rahim Qahar, Baharuddin M.Z, Zainal Latiff, dan Samoza. Terdapat perbezaan latar belakang di antara nama-nama baru ini dengan dramatis dan penggiat teater yang telah berkarya sejak tahun 1970-an. Karya-karya awal mereka sebelum menghasilkan drama atau teater dalam aliran eksperimental, adalah, sama ada novel, puisi, mahu pun kritikan. Anwar Ridhwan<sup>31</sup> dan Faisal Tehrani merupakan nama besar dalam penulisan novel, cerpen, dan puisi tanah air,<sup>32</sup> masing-masing pernah menerima pengiktirafan atau anugerah atas karya yang mereka hasilkan, sementara Suhaimi Haji Muhammad terkenal dalam bidang puisi. Penggerak teater eksperimental pada tahun 1970-an pula merupakan dramatis yang bergiat dalam bidang teater, iaitu berkarya dan mementaskannya (penggiat teater). Keadaan ini berbeza untuk perkembangan teater eksperimental pada dekad 1980 dan 1990-an, ada di antara nama-nama baru yang disebut di atas, hanya menghasilkan teks dramatik sahaja, bukan sebagai penggiat teater. Walau bagaimana pun, Anwar Ridhwan dan Faisal Tehrani, selain Zainal Latiff dan Samoza, masing-masing telah melangkah ke dunia praktis teater.

Ini bererti TEM yang dirujuk dalam konteks kajian ini ialah aliran teater yang telah berkembang sejak tahun 1970-an, yang dikenali sebagai aliran eksperimental tetapi dilihat pula aspek penghasilan teks atau skripnya untuk 1980 dan 1990-an.

### **1.6.3 Bentuk**

Bentuk dan struktur adalah konsep yang paling penting dalam kajian ini kerana dua konsep inilah yang merupakan permasalahan yang mahu diselesaikan berkaitan dengan TEM. Sebelum menakrifkan dan menghuraikan kedua-dua konsep tersebut, terlebih dahulu diperjelaskan bahawa istilah bentuk dan struktur sering diguna untuk

---

<sup>31</sup> Lihat *Dewan Sastera* keluaran Disember 2002 di halaman 2 untuk biodata dan senarai anugerah penulisan yang telah diterima.