

FUNGSI KOMUNIKASI DAN ESTETIKA DALAM PERSEMBAHAN TEATER TRADISIONAL WAYANG KULIT

Rahmah Haji Bujang

Pendahuluan

Teater tradisional Malaysia sudahpun dikaji oleh ramai para sarjana, baik dalam konteks bentuk dan struktur, ataupun peranan dan keberkesannya dalam masyarakat. Melalui kajian, bentuk-bentuk persembahan seperti bangsawan, boria, mak yong, randai, dan wayang kulit dibuktikan sebagai teater tradisional yang persembahannya suatu masa dahulu merupakan tradisi lisan yang bersifat turun-temurun dan milik sesuatu kelompok masyarakat. Berikut adalah contoh-contoh bentuk persembahan tradisional yang masih dijumpai di Malaysia:

Bentuk-bentuk Persembahan di Malaysia

KATEGORI/ TUJUAN	PERSEMBAHAN RITUAL	PERSEMBAHAN POPULAR
Pengobatan, terapi & pemulihan	Bageh Sewang Mek mulung	Mek mulung

	Menora Main peteri Kuda kepang Bobolian Bobohizan	Menora Main peteri Kuda kepang
Upacara & pengupacaraan (<i>rite de passage</i>)	Berinai Mandi sampat Mandi tolak bala Bersanding Pesta menuai Majlis pertabalan raja Perasmian majlis-majlis rasmi	Berinai Pesta menuai
Amalan Kepercayaan & keagamaan	Kavadi Opera Cina Berjamu Mek mulung Ajong-ajongan Menora Perayaan Muharram Berkhatan Khatam Quran	Kenduri Mek mulung Menora Boria Musabaqah al-Quran
Upacara kelahiran & kematian	Melenggang perut Puja umur Kenduri kematian	Majlis sambutan hari lahir Kenduri kematian
Perancangan seni budaya	Musabaqah al-Quran	Festival tari Festival teater Citra warna

Keberhasilan sesebuah bentuk persembahan tradisional terletak pada sambutan dan jangka hayat keberkesanannya. Sesebuah persembahan kontemporari bergantung kepada sambutan, pengiktirafan yang diberikan, dan keperluan pengertian kehadirannya. Persembahan tradisional dari segi hayat dan edaran masa telah dapat dibuktikan kepentingannya sebagai elemen budaya serta pengisian tamadun khususnya. Bentuk-bentuk persembahan tradisional yang telah mencapai sesuatu kematangan itulah yang wajar diiktiraf sebagai sebuah hasil warisan bangsa dan negara. Umpamanya, kita telah menyaksikan pengiktirafan kerajaan kepada tokoh-tokoh seni persembahan tradisional apabila empat daripada lapan penerima Anugerah Seniman Negara (sejak anugerah itu diberikan buat julung kalinya pada tahun 1993) merupakan tokoh-tokoh yang telah menggerakkan seni persembahan tradisional, iaitu Seniman

Negara yang pertama, Allahyarham Hamzah Awang Amat; pengusaha dan dalang wayang kulit, yang keempat ialah Allahyarhamah Khatijah Awang; tokoh primadona mak yong, yang ketujuh ialah Rahman B. (Abdul Rahman Bakar); pengusaha, pengarah, pelakon, dan pelukis latar persembahan bangsawan dan yang terkini ialah Ahmad Nawab; tokoh pemuzik dan penulis lirik lagu Melayu.

Seterusnya persembahan tradisional wajar dikupas struktur bentuk dan rasional kewujudannya untuk menyelami kepentingan dan estetika kegiatannya. Elemen-elemen pada persembahan seperti pentas sebagai medium penyampainya, pemain sebagai pengantarnya, pengolahan pengisahan atau dramatisannya hingga menjadi daya penarik, serta penonton atau khalayak yang menyambutnya adalah elemen yang mampu membuahkan pengertian sesuatu persembahan itu. Lebih penting lagi adalah komunikasi berterusan yang berlaku antara khalayak yang menyambut dengan pemain yang menghantar sesuatu bentuk seni persembahan itu hingga wujud dinamisme apresiasi dan interpretasian yang berlaku di antara kedua-dua pihak yang memungkinkan bentuk-bentuk persembahan tradisional itu terus menyerlah.

Contoh Persembahan Tradisional – Teater Wayang Kulit

Sebagai contoh, saya khususkan kepada perbincangan kes sebuah bentuk persembahan tradisional Melayu, iaitu teater wayang kulit. Pengertian istilah “wayang” dalam Bahasa Melayu merujuk kepada permainan bayang-bayang yang beraksi di kalir di atas sebuah panggung khas. Bayang-bayang itu dihasilkan oleh pergerakan boneka oleh seorang dalang di sebalik tabir kalir. “Dalang” membawa erti orang yang melakukan persembahan wayang. “Panggung” pula membawa pengertian tempat di pertunjukan wayang diadakan.

Wayang kulit merupakan satu pementasan teater yang menggunakan patung-patung yang diukir daripada belulang untuk persembahannya, iaitu dengan teknik bayang melalui pantulan cahaya ke atas kalir menerusi watak-watak yang digambarkan pada patung atau boneka belulang tersebut. Di tanah Jawa terdapat pelbagai bentuk persembahan wayang berdasarkan kaedah perantaraan pemain wayang kepada khalayaknya,

sama ada manusia, patung yang diukir, atau pembuatan patung kayu hingga wujud bentuk-bentuk persembahan wayang seperti wayang topeng, wayang golek, wayang wong, wayang klitik atau krucil, wayang beber, dan wayang kulit. Nama bentuk-bentuk wayang di Jawa merujuk kepada perantaraan persembahan. Di Malaysia, wayang lebih mengkhusus kepada jenis wayang yang menggunakan perantara pemain daripada ukiran watak atas belulang dengan variasi persembahan yang berdasarkan pengolahan dan pengaruhnya; lalu kita kenali wayang kulit di Malaysia sebagai nama wayang Kelantan, wayang kulit Jawa, dan wayang Siam.

Wayang dikatakan telah wujud sebelum kedatangan pengaruh Hindu lagi. Cerita dalam wayang kulit berasaskan cerita epik Ramayana dan persembahannya tertumpu di kawasan negara-negara India dan Asia Tenggara. Sebuah epik lain, iaitu Epik Mahabharata turut mengisi *repertoire* persembahan wayang dalam masyarakat Jawa. Penggunaan cerita tersebut dalam wayang kulit di Jawa dipercayai bermula sewaktu pemerintahan Sri Maha Punggung (Raden Jaka Pakakuhan) pada abad keempat di karaton Jawadwipa di Gunung Gede. Kemudian penggunaan cerita tersebut semakin dimajukan pada abad kesebelas oleh kerajaan Airlangga. Turut dimainkan ialah cerita-cerita dari Roman Panji. Biasanya dalam satu-satu malam persembahannya, permainan wayang kulit akan bermula dari pukul sembilan malam dan berlanjutan hingga ke pukul lima pagi, iaitu mengambil masa kira-kira lapan jam. Malah persembahan ini disambung dengan lanjutan kepada cerita yang sama atau cerita baru pada waktu yang sama pada malam berikutnya.

Persembahan wayang kulit ditandai oleh permulaan latar prop yang dipanggil gunungan (Jawa: *kekayon*). Gunungan mempunyai fungsi komunikasi yang melambangkan kekuasaan kehidupan Yang Maha Esa. Gunungan diletakkan di atas kalir sewaktu memulakan serta sebagai pengakhir persembahan dan antara pertukaran babak.

Tradisinya, persembahan wayang kulit dimulakan dengan upacara atau ritual doa selamat dengan menggunakan aturan yang telah diturun-temurunkan. Dalam hal ini, dalang melakukan kerja mengasap kemenyan dalam tempat baranya sambil berdoa kepada Yang Maha Kuasa agar persembahan wayang kulit tersebut berjalan dengan sempurna dan penonton memahami mesej-mesej yang mahu disampaikan menerusi

persembahan tersebut. Seterusnya estetika wayang kulit juga tidak dapat lari dari hakikat bahawa persembahannya bergantung kepada tiga aspek, iaitu panggung, pemain, dan pengolahan drama di dalam persembahannya.

A. Panggung Wayang Kulit

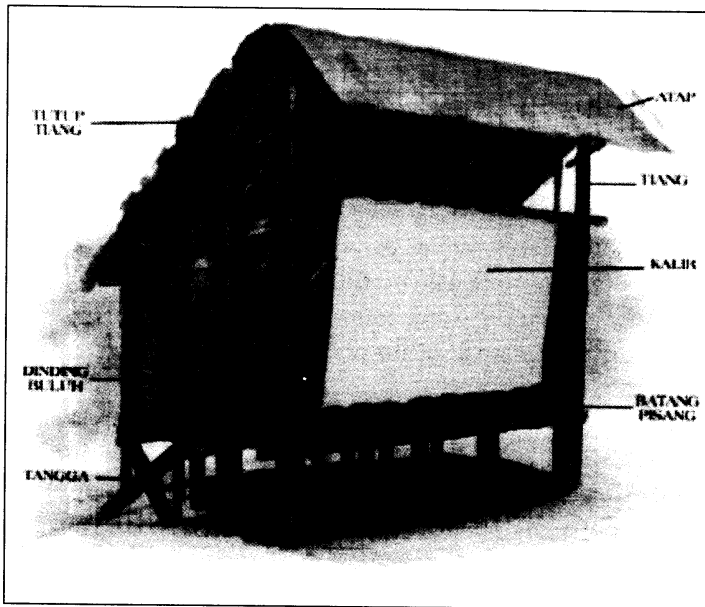
- i. Pembinaan panggung wayang kulit tradisional adalah khusus. Dalang perlu mematuhi beberapa penentuan yang sangat asas seperti pada arah kedudukan bagi bahagian hadapan panggung. Oleh itu panggung hendaklah menghadap sebelah matahari jatuh. Pembinaannya perlu dielakkan daripada berhampiran dengan kediaman, madrasah atau surau. Patut juga dielakkan adalah tanah tanjung kerana berhampiran air atau tanah paya atau perigi buta dan tempat yang berlubang, atau mempunyai tunggul atas tanahnya.

Seterusnya apa yang menarik dalam pembinaan panggung wayang kulit, ialah semua peralatannya memanfaatkan tumbuhan alam sekitar. Tumbuhan seperti batang buluh, bertam, pinang, dan pisang, iaitu batang yang bentuknya panjang, lurus serta bulat menjadi pilihan utama dalam pembinaan panggung.

- ii. Bentuk panggung hendaklah mempunyai tiang utama pada setiap empat penjuru. Setiap satunya ditanam sedalam 45 sentimeter hingga 61 sentimeter. Satu tiang seri hendaklah ditanam di tengah panggung. Batang pinang hendaklah dibelah dua dan bahagian pipih dipasang menghadap ke dalam. Dua batang tiang utama di depan panggung berukuran 3.8 meter tinggi sementara dua batang di belakang adalah setinggi 2.3 meter. Bahagian atas tiang dibentuk profil bagi menyambut "tutup tiang". Keduanya diperkuat dengan teknik ikatan dan pemeting. Pengisi kerangka tiang utama, ialah lima belas tiang sokongan untuk menjadikan pembinaannya kukuh. Kesemua tiang ini dipanggil "tongkat". Daripada 15 tongkat ini, 13 adalah batang pinang yang dibelah dua, dua batang bulat, dan dua tongkat daripada buluh kasap. Tongkat ini juga dipasang pemeting bagi mengetatkannya dengan "penyambut". Ada sesetengah panggung dibuat lima penyambut daripada batang pinang yang berukuran di antara 3.5 hingga 4 meter. Penyambut ini diletakkan

melintang panggung dan setiap satu disokong oleh tiga tongkat, sementara lantai panggung dibuat daripada belahan batang pinang atau buluh serta dialas dengan sehelai tikar mengkuang.

- iii. Dinding panggung pula dibuat daripada bilah-bilah buluh, kayu bertam, daun nipah, atau rumbia. Bilah-bilah tersebut dianyam dan diikat kepingannya pada turus dinding. Pintu panggung dibina untuk keluar masuk. Pintu panggung wayang kulit dibina di sebelah kanan bahagian belakang panggung.



Rajah 1: Panggung Wayang Kulit

- iv. Panggung dilengkapi dengan tangga sebelah pintu keluar. Terdapat beberapa jenis tangga seperti Tangga Berpangkah atau Silang Gunting, Tangga Tunggal atau Tangga bentuk 'T'. Tangga Berpangkah atau Tangga Silang Gunting dibuat daripada batang nibung, pinang, buluh, atau kayu. Tangga ini menggunakan konsep susunan silang pangkah di antara dua batang kayu. Tangga ini memerlukan dua batang kayu yang berukuran dua meter panjang

dan lima meter lebar. Bahagian tengahnya akan diikat dengan rotan atau buluh.

Tangga Tunggal adalah teknik mudah memerlukan hanya sebatang kayu atau batang pokok kelapa berukuran 61 sentimeter hingga 91 sentimeter serta berjejari antara 1.52 meter hingga 1.8 meter. Tangga ini ditanam ke dalam tanah bagi mengukuhkannya supaya sesiapa yang memijaknya tidak akan jatuh.

Sementara itu, tangga ‘T’ pula memerlukan batang pinang atau kelapa yang kuat, dibuat seakan-akan bentuk ‘T’. Dua batang keratan digunakan dalam pembinaan tangga bentuk ini. Keratan yang lebih panjang ditanam ke dalam tanah dan keratan yang lebih pendek dipasang serta diikat di atasnya juga dengan menggunakan teknik ikatan dan pemeting.

- v. Bumbung panggung mempunyai bentuk bumbung yang curam ke arah belakang dan atapnya diperbuat daripada daun nipah atau rumbia.
- vi. Pada bahagian hadapan panggung direntangkan sebidang kain putih, yang dinamakan kalir. Kalir berukuran 3.50 meter tinggi dan 2.50 meter lebar menutupi bahagian hadapan panggung dengan keadaan condong ke bawah. Kalir menjadi “dinding dunia” persembahan dalang.

Bahagian atas, kanan, serta kiri kalir dijahit berlipat untuk membolehkan batang buluh dimasukkan untuk menegangkan kalir. Bahagian kalir ini diberikan pelbagai nama oleh dalang, seperti “penggantung kalir” untuk bahagian atas, “seligi kalir” atau “panah Arjuna” untuk tepi kiri serta kanan kalir, dan “telinga kalir” atau “tunjang bumi” untuk bahagian bawahnya.

- vii. Peralatan set wayang kulit terdiri dari dua batang pisang muda dan segar yang dipotong berukuran kira-kira 3 meter setiap satu. Batang-batang pisang ini diletakkan selari di hadapan panggung, di bahagian bawah belakang kalir, dan dipacak ke lantai dengan pemeting atau kancing. Alas diletakkan di kedua-dua bahagian

hujung batang pisang hadapan supaya kedudukannya lebih tinggi daripada batang pisang yang di belakang. Alas ini biasanya diperbuat daripada kelopak batang pisang yang diceraikan. Pada batang-batang pisang di sebelah dalam inilah dipacak sebahagian patung wayang kulit yang hendak digunakan pada waktu persembahan. Patung-patung ini dipacak mengikut ketinggian darjat watak. Di sebelah kanan dalang ditempatkan watak-watak yang tinggi darjatnya seperti Seri Rama, Maharaja Rawana, Laksamana, Siti Dewa, dan Maharisi. Di sebelah kiri dalang pula diletakkan patung yang rendah darjatnya seperti hulubalang, orang suruhan, dan sebagainya.

B. Pengolahan Dramatik Melalui Konsep Cahaya dan Bayang

Penggunaan konsep cahaya dan bayang dalam seni lakon wayang kulit adalah amat penting dan merupakan tunggak utama estetikanya dibanding dengan seni teater Melayu lain. Dahulu, pelita digunakan dengan cahaya dari membakar sumbu daripada pitalan benang mentah dalam lemak binatang atau minyak kelapa. Lemak ini akan dibakar dalam mangkuk yang disebut “kolam penglipura” dan diletakkan di atas peletak lampu daripada kayu yang berbentuk ‘L’ disebut juga sebagai “sarang pelita”. Peletak lampu ini dibuat daripada kayu cengal atau merbau dan ditebuk lubang yang digelar “lubang nyawa”. Melalui lubang ini dalang melihat ke hadapan semasa mengendalikan patung wayang kulit, iaitu penglihatannya bertapak ke atas kalir.

Pelita digantung dengan menggunakan tali disebut “naga ular”. Tali ini berukuran 3.60 meter panjang dan digantung dalam bentuk “V”. Bahagian kiri serta kanan pelita diikat kepada kasau jantan yang ketiga dan kelima. Sementara itu, jarak pelita dengan lantai pula adalah di antara 61 sentimeter hingga 91.5 sentimeter. Lubangnya ditempatkan betul-betul pada paras mata dalang waktu dalam posisi sedang duduk bersila.

Kini, konsep cahaya dan bayang ini telah berubah kepada cahaya lampu kerosin dan akhirnya kepada penggunaan mentol elektrik. Biarpun demikian, tradisi menggunakan lampu pelita minyak lemak atau minyak kelapa adalah atas dasar bahawa kemalapan cahaya yang berkelip-kelip dari pelita tersebut dapat memberikan suasana yang lebih menarik dan mistikal. Penggunaan konsep cahaya dan bayang ini menjadikan



Rajah 2: Kalir

persembahan wayang kulit unik dan tersendiri. Penggunaannya menggambarkan pengalihan latar tempat kejadian wayang daripada alam kayangan yang tidak realis kepada alam yang nyata pada “dinding dunia” (kalir).

Penampilan pohon beringin sebagai gambaran pokok budi dalam permulaan persembahan suatu pengesahan yang menarik berkenaan konsep pengalihan kejadian ini. Bermula dengan cahaya lampu yang menunjukkan pohon itu statik atas kalir, apabila dalang memulakan wayangnya, pohon ini digerakkan semakin besar dan menghampiri bahagian bawah kalir, dan pembesaran imej pohon ini melalui cahaya lampu menandakan pohon ini telah sampai ke alam realis atas dinding dunia untuk menyampaikan sesuatu kepada penonton.

C. Pemain

a. Dalang

Dalam bahasa Sanskrit, dalang membawa maksud “Pendita”. Dalang turut dinyatakan sebagai berasal dari perkataan “juru udalan” yang

bermakna seseorang yang profesional. Perkataan “udalan” kemudian ditingkatkan menjadi “dalam”, kemudian bertukar menjadi dalang bermakna tukang cerita. Seni pendalangan tradisinya dipelajari secara turun-temurun dan sebagai pelatih tidak formal. Seseorang yang hendak menjadi dalang biasanya akan sanggup menjadi budak suruhan setiap kali persembahan, di samping menimba sedikit demi sedikit ilmu daripada tok gurunya. Biasanya mereka yang mempunyai daya kreativiti dan minat yang mendalam akan membantu mewarisi kemahiran ini dengan baik. Lazimnya, bakal dalang ini akan menimba ilmu serta kemahiran mendalang ini bukan hanya dengan seorang guru, tetapi ramai guru untuk menjadikannya betul-betul mahir. Pelatih ini akan diajar selok belok wayang kulit dan apabila mahir, mereka akan mula menyandang gelaran “Dalang Muda”. Gelaran “Dalang Muda” melayakkan mereka melafazkan pendahuluan cerita yang biasanya mengambil masa selama tiga puluh minit setiap pendahuluan sesuatu persembahan.

Kehandalan dalang menggerakkan patung-patung dengan begitu hidup dan berkesan serta kecekapan mengajuk suara yang berlainan dalam pelbagai adegan merupakan satu kelebihan kepada dalang dalam usaha untuk menarik perhatian audien. Selain itu dalang haruslah mengetahui segala babak cerita yang bakal dipersembahkan. Lazimnya, dalang mempunyai buku catatan untuk rujukan sebelum pertunjukan walaupun pada kebiasaannya dalang hanya menghafal cerita yang hendak dipersembahkan dan mempunyai pula daya mengimprovisasikan penceritaannya. Dalang juga adalah orang yang mempunyai kebolehan yang amat tinggi dalam menggabungkan gerak geri serta sebutan yang lancar. Mereka juga adalah golongan yang mahir dalam mengadunkan pelbagai bentuk suara yang berlainan sambil diselang-selikan dengan bahasa pantun ataupun nyanyian.

Apabila dalang mengambil tempat di sebalik kalir putih, dia harus mengeneipkan segala gangguan fikiran dan harus menumpukan sepenuh perhatian kepada cerita yang hendak disampaikan, suatu persediaan untuk menghayati watak-watak supaya dalang mampu bertindak menghidupkan watak tersebut.

Atur letak dalang di atas panggung wayang kulit adalah dengan duduk bersila di tengah depan panggung di sebalik kalir putih dan diapit

di bahagian kiri dan kanannya, pada jarak yang selesa oleh dua orang dalang muda yang dipertanggungjawabkan untuk membantu dalang menyelaraskan wayang yang akan dimainkan seperti tugas memberikan patung-patung yang dikehendaki oleh dalang.

b. Pemuzik

Ahli kumpulan seseorang dalang ialah pemuzik. Tidak ada sebarang pakaian rasmi untuk pemuzik melainkan cukup jika hanya berbaju kemeja T dan kain sarung atau seluar bersampingkan kain pelikat serta kain lilit kepala atau semutar. Pemuzik adalah satu daripada keutamaan sesebuah persembahan wayang kulit. Terdapat dua belas atau tiga belas orang ahli muzik, selain dalang dan dua orang dalang muda. Kesemua mereka digelar “panjak tujuh”, yang membawa erti pancaindera tujuh yang terdiri daripada mata, telinga, hidung, mulut, dubur, kemaluan, dan pusat. Segalanya membawa pengertian bahawa semua pancaindera tersebut harus bersatu bagi membentuk anggota manusia yang lengkap dan sempurna. Konsep ini dikaitkan dengan ahli-ahli ensemble muzik dalam sesebuah persembahan wayang kulit yang harus bersatu bagi mewujudkan keharmonian dalam lagu-lagu yang akan dimainkan supaya selaras dengan persembahan dalang.

Komunikasi atau hubungan antara peranan dalang dan pemuzik amat penting kerana dalang tidak akan memberitahu kepada ahli muzik apakah jenis lagu yang akan dimainkan dalam sesuatu persembahan. Ahli muzik harus mengetahui dengan sendiri dan peka terhadap cerita yang sedang diceritakan oleh dalang, iaitu satu keperluan yang sebenarnya bertahap profesional kerana daftar lagu adalah mengikut bahagian dan suasana penceritaan.

c. Patung Wayang Kulit

Di samping dalang dan ahli muzik, watak yang dimainkan oleh dalang juga penting bagi sesuatu pertunjukan wayang kulit. Wayang kulit yang lengkap mempunyai antara 160 hingga 200 kepingan patung yang diukir dengan gambaran watak-watak tertentu. Patung-patung terbahagi kepada sepuluh golongan perwatakan, iaitu golongan dewa, satria,

raksasa, petapa, monyet atau kera, ampiak atau perajurit, golongan puteri, senjata, binatang, dan gunung. Kesemua ini mempunyai nama dan bentuk masing-masing.

Dalam cerita Ramayana, ada dua puluh watak popular yang boleh dicamkan dengan tepat mengikut bentuk serta warnanya. Antara yang utama adalah Maharaja Rawana, Seri Rama, Siti Dewi, Tok Mah Sikor, Pak Dogol, Wak Long, dan Hanuman Kera Putih. Dalang memberi kelebihan kepada watak Pak Dogol. Jika dalam simpanan, patung ini lazimnya dibalut dengan kain kuning kerana dipercayai Pak Dogol dari golongan atasan yang pemalu orangnya.

d. Aksi Dramatik

i. Konsep Semangat

Aksi dramatik sesebuah seni persembahan Melayu banyak berkaitan dengan unsur-unsur yang digarap tentang persoalan sosiobudaya Melayu. Aksi dramatik dalam persembahan wayang kulit memperlihatkan mainan semangat dalam kehidupan orang Melayu. Orang Melayu percaya setiap individu mempunyai semangat tersendiri dan semangat itu perlu didorong oleh sesuatu untuk menggerakkannya. Dalam wayang kulit, dalang mempertaruhkan peranan semangat kepada “Pohon Budi” atau “Pohon Beringin”. Melalui ukiran pohon ini, semangat lahir dari hujung bucu pohon dan mengalir kepada watak-watak lain, iaitu dengan perantaraan dalang serta pohon itu bertindak sebagai medium. Semangat yang mengalir itu akan menentukan kecergasan watak-watak lain dalam sesuatu persembahan.

ii. Hakikat Diri Orang Melayu

Selain itu, aksi dramatik dalam wayang kulit juga mengungkapkan hakikat diri orang Melayu. Orang Melayu dahulu percaya bahawa ada roh atau semangat yang menguasai diri seseorang manusia itu. Mereka memuja roh tersebut, yakni semangat yang ada dalam kehidupan manusia. Namun, pujaan semangat atau roh itu kini beralih kepada kebesaran dan keesaan Allah s.w.t. sebagai kuasa yang lebih kudus.

iii. Aspek “Berjamu”

Aksi dramatik wayang kulit juga memaparkan keperluan untuk berhati-hati dalam memulakan kehidupan dan harus mengikut prosedur yang betul. Hal ini dilahirkan dalam persembahan wayang kulit dengan aspek “berjamu” sebelum sesuatu persembahan. Tujuannya supaya menjaga keselamatan dari gangguan yang tidak diingini. Tradisi menentukan 25 jenis bahan digunakan sebagai peralatan jamuan, iaitu seperti sirih pinang, kemenyan, beras kunyit, sebutir kelapa yang berkulup, sebiji buah keras, sebutir bawang merah dan putih, minyak kelapa, dua ekor ayam hidup, gula merah, duit syiling, ayam panggang, pisang raja, air tawar, nasi sekepal, kain, benang mentah, jarum, minyak wangi, bedak wangi, sikat, tembakau, beras bergoreng (bertih), dan pulut kuning. Antara prosedurnya adalah membaca mantera diikuti dengan dalang menghentakkan peha ke lantai serta menepuk tangan ke tanah juga, masing-masing sebanyak tiga kali sebagai petanda mengumpul tenaga permainan, dan aksi ini turut menjadi isyarat kepada para pemuzik supaya memainkan lagu “bertabuh”.

Antara kaitan berjamu dengan aksi dramatik ini adalah signifikan pengurusan kehidupan yang hendaklah mengikut prosedur-prosedur yang tertentu, iaitu sebagai peraturan yang membawa kesempurnaan.

Fungsi Komunikasi dan Estetika Menyeluruh dalam Persembahan Wayang Kulit

1. Tok Dalang Sebagai Perantara

Fungsi komunikasi persembahan wayang kulit boleh diukur estetikanya secara lahiriah dan batiniah. Proses orientasi persembahan wayang kulit yang sedang berlangsung terletak di atas tok dalang. Beliau berfungsi sebagai nadi atau tulang belakang kepada persembahan wayang kulit (*one man show*). Dalam hal ini, kita boleh anggap bahawa 90% persembahan wayang kulit bergantung kepada kebolehan yang dimiliki oleh dalang. Manakala selebihnya diisi oleh peranan yang dimainkan oleh pemain ensemble muzik dan suara latar, iaitu kalau menggunakan penyanyi wanita bagi kes wayang kulit di Jawa.

Terdapat dua dimensi berkenaan dengan tok dalang. Dimensi pertama ialah status tok dalang yang merupakan satu keunikan dalam wayang kulit yang merupakan satu-satunya seni persembahan Melayu yang bersifat *one man show*. Dimensi yang lain pula, unsur keunikan tersebut telah terangkat menjadi estetika persembahannya kerana sifat *syumul* (menyeluruh) yang terkandung dalam wayang kulit adalah atas dasar kebolehannya sebagai *master performer*. Secara tersurat atau tersirat, seorang Tok Dalang perlu menguasai beberapa aspek teknikal dalam persembahan wayang kulit. Ini didukung pula dengan bakat dan iltizam untuk memajukan diri dalam persembahan wayang kulit agar menjadi dalang yang serba mampu, natijahnya berjaya memikat audiennya sambil menyampaikan mesej melalui cerita.

Berikut merupakan beberapa kebolehan komunikasi yang perlu dipunyai oleh seseorang dalang:

1. Menguasai kisah Mahabarata dan/atau Ramayana serta watak-watak yang terkandung di dalam kedua-dua cerita tersebut.
2. Mengetahui dan peka terhadap perkembangan dunia semasa.
3. Mempunyai suara yang bertenaga, jelas dan boleh divariasikan. Hal ini penting kerana dalang terpaksa memanipulasi paling kurang 10 watak dalam cerita dengan nada suara yang berbeza. Tambahan pula dalang juga adakalanya perlu menyanyi sewaktu bercerita.
4. Mengetahui dengan baik ensembel muzik yang digunakan untuk mengiringi setiap persembahan wayang kulit. Dalang bertindak sebagai pemimpin pemuzik, terutama pada saat-saat muzik harus bermula dan berhenti serta pada penentuan irama yang perlu dibawakan.
5. Dalang perlu memainkan boneka dengan baik dan memuaskan audien.
6. Dalang perlu bijak dalam melakukan lawak jenaka, walaupun secara tidak langsung masih memasukkan unsur nasihat dalam jenaka tersebut.

Fungsi komunikasi dan estetika persembahan wayang kulit tidak hanya terbatas kepada peranan dalang. Wayang kulit dalam hubungannya dengan masyarakat, terutama dalam budaya Jawa juga penting. Dalam masyarakat Jawa, watak-watak dalam wayang kulit mempunyai akar rerambut yang menyusup jauh ke dalam budayanya. Umpamanya, wanita yang cantik dibandingkan dengan Dewi Supraba. Manakala wanita yang berkerjaya digolongkan sebagai Srikandi. Lelaki yang kakak dipuji sebagai Arjuna yang gagah. Pegawai tentera udara dalam masyarakat tersebut pula dikenali dengan nama Gatotkaca, seorang lelaki yang tinggi, kuat, dan besar dibandingkan dengan Bima. Lelaki licik pula diibaratkan dengan Sengkumi. Kepada rakyat Jawa, pemerintah yang tamak dan zalim ditanggapi dengan nama Rahwana dan Duryudana. Seorang yang pintar disamakan dengan watak Kresna. Manakala kepada sepasang kekasih pula, masyarakat tersebut akan menyamakannya dengan nama watak Dewi Ratih dan Batara Kamajaya.

Seterusnya nama mistikal dalam wayang kulit turut dikaitkan dengan status orang Jawa. Estetika tersebut dikomunikasikan atas dasar bahasa Jawa yang terbahagi kepada dua, iaitu bahasa Jawa halus dan kasar. Bahasa Jawa halus berasal dari perkataan *Tiyang* dari *Ti Hyang* (alus), *Uwong* dari *Wahong* pula merujuk kepada bahasa Jawa kasar. Kedua-dua perkataan tersebut berpunca dari nama *Sang Hyang Wenang* (bahasa Jawa), iaitu Tuhan segala tuhan. *Sang Hyang Wenang* merupakan penguasa segala tuhan yang ada dalam alam ini, malah lebih tinggi dari Betara Guru sebagaimana yang dikisahkan dalam cerita kurawa dan pandawa. Bahasa menunjukkan bahawa bangsa Jawa wujud atas dua sistem sosial, iaitu golongan bangsawan (keraton) dan rakyat biasa. Aspek komunikasi dan estetika secara batiniyah dalam wayang kulit disimbolkan melalui dalang yang berstatus *master performer* dan melalui epik yang menjadi asas kisah dalam persembahannya. Dalam konteks tersebut dalang dianalogikan sebagai yang berkuasa, manakala boneka disimbolkan sebagai manusia yang dikuasai, iaitu yang juga dihasilkan daripada ciptaan dalang tersebut.

Panggung wayang kulit disimbolkan sebagai alam dengan boneka sebagai “manusia” yang bertindak mengikut kehendak dalang. Dalanglah yang akan memberi peranan atau “menghidupkan” dan kemudian mematikan boneka wayangnya. Proses alam persembahan wayang kulit mempunyai peraturannya yang tertentu yang persis dengan proses-proses

yang berlaku di alam dunia. Dalam wayang kulit, sebelum persembahan dimulakan perlu dijamin keselamatan persembahannya terlebih dahulu. Persis dengan kehidupan di dunia ini yang mempunyai peraturannya berdasarkan hukum alam dan hukum Tuhan, begitu juga dengan kehidupan persembahan wayang kulit. Hukum alam dibuktikan umpamanya dengan perjalanan alam ini yang silih berganti siang dan malam. Konsep hukum dalam persembahan wayang kulit ditunjukkan apabila setiap perbuatan itu mempunyai balasan yang tersendiri. Perbuatan baik akan dibalas dengan kebaikan, manakala perbuatan mungkar atau jahat akan menerima balasan yang setimpal. Umpamanya kisah di antara puak kurawa dan pandawa menunjukkan balasan yang diterima oleh watak Duryawa kerana sikap dengki kepada Arjuna. Kisah tersebut juga menunjukkan bahawa kebenaran mengatasi kebatilan. Konsep ini turut terbukti dalam surah ar-Rahman ayat 60 yang bermaksud, “balasan perbuatan baik tiada lain dari kebaikan juga”.

Komunikasi dan estetika persembahan wayang kulit juga terpancar dalam konteks cerita yang menjadi dasar penceritaan wayang kulit, iaitu Mahabarata dan Ramayana sebagai yang bercorak epik. Berdasarkan kisah-kisah yang terdapat dalam epik tersebut terjalin hubungan yang jelas dan *syumul* antara alam nyata dengan alam ghaib. Contohnya dalam wayang kulit terdapat upacara slametan dan watak Betara Guru. Watak Betara Guru merupakan watak dewa yang menghubungkan antara dunia mistikal dan fizikal. Betara Guru tinggal di kayangan dan merupakan makhluk yang telah diberikan kuasa penuh oleh Sang Hyang Wenang untuk mentadbir atau menjaga keamanan di alam fizikal. Estetika watak Betara Guru ialah watak tersebut terkelompok dalam kategori makhluk dunia ghaib yang baik. Komunikasi peranan Betara Guru persis dalam persepsi Islam dengan makhluk Allah yang bernama malaikat. Dalam hal ini, Jibrail adalah ketua segala malaikat. Persamaan tersebut merupakan estetika yang terdapat dalam watak Betara Guru.

Upacara slametan pula merupakan satu upacara ritual dalam masyarakat Jawa yang bertujuan untuk mengelakkan dari berlaku bencana atau kecelakaan. Pada asalnya, upacara ini merupakan satu upacara yang mempunyai hubungan rapat dengan pengaruh kisah-kisah dalam wayang kulit. Ritual slametan merupakan satu upacara perlindungan dari gangguan Betara Kala, watak jahat dalam kisah Mahabarata. Komunikasi

estetik upacara ritual tersebut dalam konteks dunia Islam adalah, keperluan manusia untuk melakukan sesuatu atau berusaha menghindari diri dari sebarang masalah dan krisis hidup dengan melakukan sesuatu usaha tertentu. Misalnya, Surah al-Baqarah, ayat 153 tersurat ayat yang bermaksud:

“Hai orang-orang yang beriman! Carilah pertolongan dengan sabar dan mengerjakan sembahyang. Sesungguhnya Allah bersama orang-orang yang sabar”.

Berdasarkan surah tersebut, Allah menggesa manusia supaya beringat jika mahu meminta bantuan. Dalam konteks ini upacara slametan tersebut dikomunikasikan dengan tujuan seperti dengan kenduri doa selamat dalam masyarakat Melayu. Kesimpulannya, pokok utama komunikasi estetika yang terkandung di dalam wayang kulit ialah satu nilai keinsafan kepada wujudnya kuasa yang Maha Esa. Bahkan hal ini telah digunakan dengan meluasnya oleh wali *songo* (yang sembilan) di Pulau Jawa apabila melalui wayang kulit telah dijadikan unsur tersebut untuk menyebarkan prinsip Islam dengan membawa prinsip dari Allah kepada Allah.

Fungsi Komunikasi dan Estetika Persembahan Teater Tradisional Secara Umum

Wayang kulit adalah satu contoh nyata bagaimana fungsi komunikasi teater tradisional dapat diertikan dari kandungan estetika persembahannya. Secara umum, fungsi komunikasi dikategorikan seperti berikut:

1) Persembahan untuk Tujuan Terapi

Di Malaysia terdapat juga teater tradisional yang nilai komunikasinya bertujuan untuk terapi, seperti halnya dengan Sewang, Bageh, Mek Mulung, Mak Yong, dan Wayang Kulit, sama ada persembahannya untuk fungsi puja guru atau pengubatan. Estetika persembahan yang bertujuan terapi terisi dengan dinamika psikologi, pendidikan, dan erti hubungan perkumpulan. Terapi yang dimaksudkan itu memberi pengertian

menstabilkan konflik emosi, membetulkan norma dan etika sosial, menyelesaikan masalah, bahkan mengurangkan kerisauan dan ketakutan dalam kalangan para pesertanya. Hasil daripada komunikasi melalui persembahan teater tradisional seperti contoh-contoh yang disebutkan di atas tadi adalah satu kesan pengabsahan dan keyakinan perkumpulan. Bagi para pemain persembahan teater tradisional yang mereka warisi diberi daya kekuatan dan tenaga baru melalui persembahan terapi yang dipanggil “puja guru”. Bagi para peserta pula, peluang untuk berlakon dan menjadi seperti watak yang dimainkan itu adalah pengalaman terapeutik. Bahkan kini telah menjadi satu kaedah *role-playing* dalam usaha mengubat pesakit yang mengalami gencatan mental, untuk mengasuh dan membimbing anak-anak, dan juga untuk penyesuaian mereka yang di peringkat umur tua dan nyanyuk. Dalam konteks terapi komunikasi teater sama ada tradisional atau kontemporari, teknik ini sudah menjadi satu kaedah pengubatan alternatif dalam zaman perubatan profesional dan saintifik. Orang Melayu sejak dahulu lagi sudah memahami nilai terapi dalam persembahan teater tradisional dan telah mengguna pakai kaedah ini. Malah hingga kini kita masih mendengar tentang adanya penggunaan pengubatan “sakit angin” yang dikaitkan kepada persembahan teater tradisional seperti Mak Yong, Main Peteri, Mek Mulung, Barongan, dan Kuda Kepang.

2. Persembahan untuk Pengabsahan Kumpulan

Sewang sebagai persembahan Orang Asli di Malaysia pernah berfungsi sebagai ritual pengubatan dari keteguran para semangat. Pada masa kini sewang masih dimainkan sebagai pengabsahan identiti kelompok mereka sebagai kaum Orang Asli, iaitu menjadi satu alternatif dalam mengkomunikasikan kepentingan mereka sebagai salah satu entiti etnik negara ini.

Sewang mendapat pengertian estetika persembahannya daripada kepercayaan yang menebal di kalangan Orang Asli terhadap kuasa semangat. Kepercayaan ini menyebabkan mereka sangat menghormati dan mempercayai kuasa elemen alam sekitar yang menaungi mereka sebagai yang mampu memberi manfaat dan musibah ke atas mereka. Estetika persembahan sewang yang mengguna pakai bahan asas alam sekitar seperti mayang dan daun kelapa, jenis-jenis buluh dan kayu di

hutan sama ada dianyam atau digubah dalam pelbagai bentuk kreatif untuk menyerikan persembahan. Tujuannya bukan sahaja untuk mencantikkan permainan, tetapi lebih penting lagi untuk memikat para semangat supaya merasa gembira dan senang dengan mereka yang sedang membuat persembahan hingga tidak sanggup merosakkan kelompok mereka. Bentuk-bentuk yang digubah oleh Orang Asli untuk persembahan sewang dan iringan unsur bunyian yang mengiringi persembahan mengesahkan sewang itu sebagai persembahan teater tradisional Orang Asli yang kaya dengan elemen alam semula jadi. Di samping itu, peraturan dan *taboo* juga harus dipatuhi dari proses permulaan persembahan hingga ke akhirnya. Hakikat bahawa kehidupan Orang Asli masih kuat bergantung kepada sumber alam sekitar, terutama hasil hutan dan perhutanan mengukuhkan lagi kepercayaan serta kepatuhan kepada menghormati dan menenteramkan semangat yang menaungi hutan dan dapatan dari sumber hutan itu. Sebagai satu ritual, sewang hanya patut dilakonan pada waktu malam dan persembahannya tidak boleh dilakukan di bawah cahaya lampu yang terang benderang serta penonton dan pemainnya tidak dibenarkan memakai perhiasan yang bergemerlapan. Semua ini menunjukkan penghormatan dan pengakuan semangat sebagai berkuasa dalam waktu gelap.

3. Persembahan untuk Kekitaan

Dikir barat dan boria adalah dua bentuk persembahan tradisional berbentuk teatrical yang masih semarak pada masa kini. Faktor ini berlaku kerana struktur persembahan dan kandungan kedua-dua bentuk seni tradisional itu bersifat *evergreen*. Bentuk struktur dikir barat dan boria mempunyai struktur persembahan yang terbahagi kepada dua bahagian adalah jelas. Dikir barat merupakan permainan kelompok etnik Melayu Kelantan yang diolah secara sahut-bersahutan dengan mempunyai bahagian-bahagian untuk persembahan peranan tukang karut dan juara. Persembahannya mengutamakan kaum lelaki sebagai pemain kerana kandungan lagu lazimnya mengandungi unsur kasar dan lucu. Boria pula merupakan permainan kelompok etnik Melayu Pulau Pinang yang diolah secara sketsa komik dan lagu tari. Sebagai teater tradisional, boria mengutamakan pemain lelaki dengan kandungan persembahannya berunsur teguran dan kritik sosial. Bentuk dikir barat dan boria terpelihara dalam estetika persembahan yang tertentu kerana sifat dan

fungsi komunikasi persembahan teater rakyat ini mendokong konsep solidariti dalam kelompok, semangat kekitaan yang dilambangkan melalui persembahan itu. Dikir barat dan boria yang disayembarakan pada masa ini masih memelihara ciri-ciri komunikasi estetika persembahannya kerana fungsi *evergreen* dua bentuk teater tradisi rakyat itu untuk menegur ahli dalam kelompok sendiri yang gubahannya tidak terlalu tajam atau pedas, sebaliknya memujuk kepada suatu kesedaran dalam semangat kekitaan.

4. Persembahan Teater Tradisional untuk Kepentingan Nasional

Kepentingan nasional tidak boleh diketepikan sebagai penentuan fungsi komunikasi dan estetika teater tradisional. Kerajaan Malaysia turut berperanan memberi kepentingan kepada seni teater tradisional melalui pelbagai program dan anugerah yang diwujudkan. Kementerian utama dalam menangani hal-hal ini ialah Kementerian Kebudayaan Kesenian dan Warisan Malaysia. Bentuk-bentuk teater tradisional dalam bendungan Kementerian tersebut menjadi bentuk-bentuk persembahan yang bernilai warisan kerana menunjangi imej negara sebagai daya kreativiti warisan dan milik bangsa di Malaysia. Persembahan masa kini teater tradisional cuba juga ditakrif semula dalam nafas baru sesuai dengan tuntutan semasa. Sementara itu, bentuk-bentuk teater tradisional turut ditangani kelangsungannya oleh kementerian dan agensi kerajaan serta agensi swasta yang lain. Kementerian Pelancongan umpamanya, menghidupkan semula bentuk-bentuk persembahan tradisi sebagai satu entiti Malaysia melalui Program Citra Warna.

Kesimpulan

Kenyataannya teater tradisional (atau kontemporari) adalah hasil daya kreativiti kelompok-kelompok tertentu di Malaysia yang dimengertikan dalam pelbagai tujuannya. Ada pula di antara bentuk-bentuk tersebut yang kemudiannya mencapai satu tahap estetika persembahan yang dapat menarik perhatian masyarakat yang lebih meluas hingga perlu dinaungi oleh kerajaan. Pada peringkat ini, sesebuah bentuk teater tradisional itu akan mencapai nilai warisan yang tinggi dan menjadi kebanggaan bagi negara tersebut. Fungsi komunikasi bagi bentuk teater tradisional yang

bergerak dinamik dalam kelompok sendiri adalah daya pengukuh dan penentu identiti kelompok melalui seni. Fungsi komunikasi bagi teater tradisional yang bergerak di bawah naungan kerajaan adalah pengakuan dan pengesahan kepentingan bentuk itu dalam melangsungkan imej negara di mata dunia. Penerimaan, kelangsungan, dan masa depan bentuk-bentuk teater tradisional terjamin apabila diertikan dalam konteks begini.

Rujukan

- Ainu Sham Ramli & Mohd Azmi Ibrahim, 1996. *Wayang Kulit Warisan Teater Melayu*, Selangor: Perbadanan Kemajuan Kraftangan Malaysia.
- Amin Sweeney, 1979. *The Ramayana and The Malay Shadow-Play*, Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Arnheim R., 1969. *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press.
- Combs, Arthur W., 1989. *A Theory of Therapy: Guidelines for Counseling Practice*, United States: Sage Publication.
- Combs, Arthur W., Richards, A.C. & Richards, F., 1988. *Perceptual Psychology: A Humanistic Approach to the Study of Person*, Lanham, MD: University Press of America.
- Christopher Norris, 2003. *Deconstruction*, (third edition) London & New York: Routledge.
- Hamidah Abdul Hamid, 1995. *Pengantar Estetik*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Hasmiza Idris, 1998. *Estetik Dalam Teater Tradisional Wayang Kulit Kelantan*, Kuala Lumpur: Universiti Malaya.
- Malaysia, 1993. *Wayang Kulit Malaysia: Hamzah Tok Dalang*, Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan Malaysia.

- Mana Sikana, 1996, *Falsafah dan Seni Kreatif Melayu*; Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Powers, W.T., 1973. *Behaviour: The Control of Perception*, Chicago: Aldine.
- Rahmah Azman @ Rahmah Bujang, 1978, *The Boria: A Study of Malay Theatre in its Socio-cultural Context*, Tesis Doktor Falsafah University of Hull, England.
- Rahmah Bujang, 1989. "The Boria of Penang: From Ritual To Popular Performance", dalam *Jurnal Pengajian Melayu*, Jilid 1, hlm. 98-114.
- Rosdi Sulaiman, 1995, *Hamzah Awang Amat: Pemikiran Dalam Wayang Kulit*, Kuala Lumpur: Universiti Malaya.
- The Encyclopedia of Islam*, Vol. IV, London: Luzac & Co., 1934.
- VCD berkenaan Sewang, Main Peteri, dan Mek Mulung terbitan Jabatan Muzium Dan Antikuiti Malaysia.
- Zakaria Ariffin, 1990, *Mengenal Budaya Bahasa*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.