



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

TEATER HIPER REALITI SEBAGAI KESAN PENENTANGAN PENGARAH TEATER TERHADAP BENTUK REALISME DAN STRUKTUR TANDA TUNTAS

NOR SHURADI BIN HAJI NOR HASHIM



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

UNIVERSITI PENDIDIKAN SULTAN IDRIS

2020



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

TEATER HIPER REALITI SEBAGAI KESAN PENENTANGAN PENGARAH
TEATER TERHADAP BENTUK REALISME DAN
STRUKTUR TANDA TUNTAS

NOR SHURADI BIN HAJI NOR HASHIM



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

TESIS DIKEMUKAKAN BAGI
MEMENUHI SYARAT UNTUK MEMPEROLEH DOKTOR FALSAFAH

FAKULTI MUZIK DAN SENI PERSEMBAHAN
UNIVERSITI PENDIDIKAN SULTAN IDRIS

2020



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi



Sila tanda (✓)

Kertas Projek

Sarjana Penyelidikan

Sarjana Penyelidikan dan Kerja Kursus

Doktor Falsafah

INSTITUT PENGAJIAN SISWAZAH

PERAKUAN KEASLIAN PENULISAN

Perakuan ini telah dibuat pada **14** (hari bulan) **Oktober** (bulan) **2020**

i. Perakuan pelajar :

Saya, **NOR SHURADI BIN HAJI NOR HASHIM, NO MATRIK : P20141001167, FAKULTI MUZIK DAN SENI PERSEMBAHAN** dengan ini mengaku bahawa disertasi/tesis yang bertajuk **TEATER HIPER REALITI SEBAGAI KESAN PENENTANGAN PENGARAH TEATER TERHADAP BENTUK REALISME DAN STRUKTUR TANDA TUNTAS** adalah hasil kerja saya sendiri. Saya tidak memplagiat dan apa-apa penggunaan mana-mana hasil kerja yang mengandungi hak cipta telah dilakukan secara urusan yang wajar dan bagi maksud yang dibenarkan dan apa-apa petikan, ekstrak, rujukan atau pengeluaran semula daripada atau kepada mana-mana hasil kerja yang mengandungi hak cipta telah dinyatakan dengan sejelasnya dan secukupnya



Tandatangan pelajar

ii. Perakuan Penyelia:

Saya, PROFESOR MADYA DR MOHD KIPLI ABDUL RAHMAN dengan ini mengesahkan bahawa hasil kerja pelajar yang bertajuk **TEATER HIPER REALITI SEBAGAI KESAN PENENTANGAN PENGARAH TEATER TERHADAP BENTUK REALISME DAN STRUKTUR TANDA TUNTAS** dihasilkan oleh pelajar seperti nama di atas, dan telah diserahkan kepada Institut Pengajian Siswazah bagi memenuhi sebahagian/sepenuhnya syarat untuk memperoleh Ijazah **DOKTOR FALSAFAH TEATER DAN DRAMA**

16/12/2020

Tarikh

DR. MOHD KIPLI ABDUL RAHMAN
ASSOCIATE PROFESSOR
Fakulti Muzik dan Seni Persembahan
Universiti Pendidikan Sultan Idris
35900 Tanjong Malim, Perak

Tandatangan Penyelia



INSTITUT PENGAJIAN SISWAZAH /
INSTITUTE OF GRADUATE STUDIESBORANG PENGESAHAN PENYERAHAN TESIS/DISERTASI/LAPORAN KERTAS PROJEK
DECLARATION OF THESIS/DISSERTATION/PROJECT PAPER FORM

Tajuk / Title:

TEATER HIPER REALITI SEBAGAI KESAN PENENTANGAN PENGARAH
TEATER TERHADAP BENTUK REALISME DAN STRUKTUR TANDA TUNTAS

No. Matrik /Matric No.:

P20141001167

Saya / I :

NOR SHURADI BIN HAJI NOR HASHIM

mengaku membenarkan Tesis/Disertasi/Laporan Kertas Projek (Kedoktoran/Sarjana)* ini disimpan di Universiti Pendidikan Sultan Idris (Perpustakaan Tuanku Bainun) dengan syarat-syarat kegunaan seperti berikut:-

acknowledged that Universiti Pendidikan Sultan Idris (Tuanku Bainun Library) reserves the right as follows:-

1. Tesis/Disertasi/Laporan Kertas Projek ini adalah hak milik UPSI.
The thesis is the property of Universiti Pendidikan Sultan Idris
2. Perpustakaan Tuanku Bainun dibenarkan membuat salinan untuk tujuan rujukan dan penyelidikan.
Tuanku Bainun Library has the right to make copies for the purpose of reference and research.
3. Perpustakaan dibenarkan membuat salinan Tesis/Disertasi ini sebagai bahan pertukaran antara Institusi Pengajian Tinggi.
The Library has the right to make copies of the thesis for academic exchange.

4. Sila tandakan (✓) bagi pilihan kategori di bawah / Please tick (✓) from the categories below:-

☐**SULIT/CONFIDENTIAL**

Mengandungi maklumat yang berdarjah keselamatan atau kepentingan Malaysia seperti yang termaktub dalam Akta Rahsia Rasmi 1972. / Contains confidential information under the Official Secret Act 1972

☐**TERHAD/RESTRICTED**

Mengandungi maklumat terhad yang telah ditentukan oleh organisasi/badan di mana penyelidikan ini dijalankan. / Contains restricted information as specified by the organization where research was done.

☐**TIDAK TERHAD / OPEN ACCESS**

(Tandatangan Pelajar/ Signature)

Tarikh: _____

(Tandatangan Penyelia / Signature of Supervisor
& (Nama dan Jabatan / Name & Official Stamp)

DR. MOHD KIPU ABDUL RAHMAN
ASSOCIATE PROFESSOR
Fakulti Muzik dan Seni Persembahan
Universiti Pendidikan Sultan Idris
35900 Tanjong Malim, Perak

Catatan: Jika Tesis/Disertasi ini **SULIT @ TERHAD**, sila lampirkan surat daripada pihak berkuasa/organisasi berkenaan dengan menyatakan sekali sebab dan tempoh laporan ini perlu dikelaskan sebagai **SULIT** dan **TERHAD**.

Notes: If the thesis is **CONFIDENTIAL** or **RESTRICTED**, please attach with the letter from the related authority/organization mentioning the period of confidentiality and reasons for the said confidentiality or restriction.





PENGHARGAAN

Alhamdulillah, dengan izinNYA tesis ini berjaya disiapkan. Dalam usaha mengumpul bahan-bahan kajian, membangunkan perisian, kerangka teoretikal, kerangka konseptual, perumusan, interpretasi dan pendokumentasian, penyelidikan telah mendapat bantuan secara langsung dan tidak dari individu-individu berikut: Profesor Madya Dr Mohd Kipli Abdul Rahman selaku penyelia yang banyak memberi nasihat dan panduan, rakan-rakan akademik dari kalangan UPSI dan luar yang terlibat secara langsung beserta tidak langsung bagi kajian ini. Diucapkan berbilang ribuan terima kasih kepada pengarah Namron, pengarah Wan Khairunazwan Rodzy, pengarah Dinsman yang sudi kerjasama memberi dokumen-dokumen penting agar dapat membantu pengkaji meneliti, interpretasi dan merumuskan hasil dapatan kajian ini. Turut mengucapkan rasa terima kasih tidak terhingga kepada rakan-rakan sekeliling yang saling banyak membantu dan mendoakan agar kajian ini dapat disempurnakan mengikut keperluan pengijazahan. Akhir sekali ucapan doa kepada arwah Mak, Abah dan kakak agar roh mereka dicucuri rahmat olehNYA. Malahan turut rasa syukur dan berbilang-banyak terima kasih kepada Elly, Shafik, Echa, Dekna, Abang Kamal, Yang, Charli, Ijat, Nazmeen, anak-anak abang kamal bersama menantu, saudara mara dan semua ahli keluarga Abu Yahamin dan Keluarga Nor Hashim kerana doakan 'Alang' untuk menyiapkan kursus Doktor Falsafah Teater dan Drama ini. Amin.





ABSTRAK

Tujuan kajian ini adalah untuk mengkaji teater hiperealiti sebagai kesan penentangan pengarah teater terhadap bentuk teater realisme dan struktur tanda tuntas. Teater hiperealiti merujuk kepada penghasilan tanda pada sistem tanda teater yang melampaui batas tanda realiti, bentuk realisme dan struktur tanda tuntas pada karya pengarah teater masakini. Kajian ini mengaplikasikan teori hipersemiotika Pilliang dan sistem tanda teater Whitmore untuk menjustifikasikan karya persembahan teater yang melampaui tanda realiti, bentuk realisme dan struktur tanda tuntas. Teori hipersemiotika adalah relevan dalam konteks menilai tanda-tanda secara melampaui batas tanda realiti dalam karya teater. Teori sistem tanda Whitmore pula merujuk kepada aspek penilaian komponen sistem tanda pelakon, sistem tanda visual pentas dan sistem tanda audio yang membentuk struktur sesebuah persembahan teater. Kajian kes ini menggunakan kaedah pemerhatian tidak berstruktur untuk menjawab persoalan kajian. Penyelidik telah memilih tiga pengarah, iaitu Namron, Wan dan Dinsman sebagai informan yang prolific menghasilkan karya *avant-garde* mengikut stail eksperimentasi tersendiri. Pemilihan ketiga pengarah ini turut berdasarkan kepada perbezaan gaya genre teater yang dihasilkan oleh pengarah Namron menerusi gaya genre drama sosiopolitik, pengarah Wan ke arah gaya genre drama masyarakat manakala pengarah Dinsman dengan gaya drama politik sehingga membentuk idiosintraktik pengarah mereka. Kajian ini menganalisis karya teater bertajuk Teater Kompilasi Lembu dan Mat Deris Kola Perlis (TeKLMK) oleh Namron, Tepuk Amai-Amai (TAA) oleh Wan dan Teater di Sawah Padi Muzika Uda dan Dara (TeSMUD) oleh Dinsman yang dihasilkan melalui pimpinan pengarah mereka. Pemilhan karya ini adalah berdasarkan kepada struktur tanda yang mengandungi elemen hiperealiti. Dapatan kajian dianalisis menggunakan analisis tematik melalui pola tanda lakonan, tanda set pentas, tanda komposisi pencahayaan, tanda busana, tanda bunyi, serta tanda kehidupan watak yang terdapat dalam sistem tanda teater TeKLMK, TAA dan TeSMUD. Dapatan kajian menunjukkan tema utama iaitu gaya diakronik dalam pengarah pada sistem tanda TeKLMK, TAA dan TeSMUD telah membentuk tanda hiper iaitu tanda palsu, tanda dusta, tanda daur ulang dan tanda ekstrem sehingga mempengaruhi pembentukan teater hiperrealiti. Dapatan kajian ini juga menunjukkan bahawa tanda hiper tercetus ekoran penerapan konsep skizofrenia, konsep *pastiche*, konsep *sensory modality sound* dan konsep hipermoraliti sehingga menimbulkan krisis representasi realiti dalam sistem tanda teater TeKLMK, TAA dan TeSMUD. Sebagai kesimpulan, dapatan utama kajian telah menunjukkan bahawa pengarah teater yang dikaji tidak lagi mematuhi gaya realisme, sinkronik, konvensional dan malahan bebas menghasilkan tanda secara diakronik bagi membentuk karya teater secara dinamik. Implikasi dari kajian ini merupakan satu kerangka baharu sistem tanda diakronik dicadangkan untuk menjadi panduan kepada pemegang taruh yang berminat dalam seni persembahan teater hiperealiti.





The Hyper-Reality Theatre as The Effect of The Director's Opposition to The Realism Form and The Absolute Sign

ABSTRACT

The purpose of this study was to examine the hyper-reality theatre as the effect of the director's opposition to the realism form and the absolute sign. Hyper-reality theatre refers to a theatre sign system that deconstructs signs of reality, realism form, and the absolute sign through the theatre performances. This study has applied Pilliang's theory of hypersemiotics and Whitmore's theatre sign system to justify the use of hyper signs through theatrical performances. Hypersemiotic theory was related in the context of assessing signs beyond the boundaries of reality signs system in theatrical works. Whitmore sign system theory was used in this study to examine the components of a performer signs system, visual signs system and audio signs system that form the structure of a theatrical performance. This case study utilised unstructured observation methods to answer research questions. The researcher has selected prolific theatre directors, namely, Namron, Wan, and Dinsman that have produce *avant-garde* works according to their experimental styles. The selection of these three directors was based on their significant theoretical works which were hyper-reality in nature. Yet, the differences among these directors were observed in their drama genres, such as Namron who focused on sociopolitical drama, Wan was on community drama while Dinsman was mainly engrossed in political drama. These varied genres showed their idiosyncratic directing styles in producing their *avant-garde* works. This study has examined the plays entitled *Teater Kompilasi Lembu dan Mat Deris Kola Perlis* (TeKLMK) directed by Namron, *Tepuk Amai-Amai* (TAA) directed by Wan, and *Teater Di Sawah Padi Muzika Uda dan Dara* (TeSMUD) directed by Dinsman. These theatre plays were selected because they comprised the elements of hyper-reality. These plays were analyzed using thematic analysis to search for patterns of performer signs, stage signs, lighting signs, costume signs, sound system signs, and character life signs. The main findings of the study showed that the plays have highlighted the usage of diachronic style among the informants. In other words, the TeKLMK, TAA, and TeSMUD sign systems have formed hyper signs such as false signs, pseudo signs, recycle signs, and superlative signs thus affecting the formation of hyper-reality theater. The results of this study also showed that hyper signs are triggered due to the application of the concepts of schizophrenia, pastiche, sensory modality sound, and hypermorality thus causing a crisis of representation in TeKLMK, TAA, and TeSMUD. In conclusion, the key findings of the study have shown that these directors have deviated from the realism system boundaries to produce a diachronic sign and create theatre performance dynamically. In implication, a new framework of a diachronic sign system is proposed in order to guide the stakeholders who are interested in hyper-reality theater.



KANDUNGAN

Muka Surat

PENGAKUAN	ii
PENGESAHAN PENYERAHAN TESIS	iii
PENGHARGAAN	iv
ABSTRAK	v
ABSTRACT	vi
KANDUNGAN	vii
SENARAI JADUAL	x
SENARAI RAJAH	xii
SENARAI SINGKATAN	xiii

BAB 1 PENGENALAN

1.0	Latar Belakang Kajian	1
1.1	Pernyataan Masalah Kajian	10
1.2	Persoalan Kajian	16
1.3	Objektif Kajian	17
1.4	Hipotesis Kajian	17
1.5	Kerangka Teoretikal Kajian	17
1.5.1	Teori Sistem Tanda Teater	18
1.5.1.1	Sistem Tanda Pelakon	18
1.5.1.2	Sistem Tanda Visual	19
1.5.1.3.	Sistem Tanda Bunyi	21
1.5.2	Teori Hipersemiotika	26
1.6	Metodologi Kajian	37
1.6.1	Pemerhatian Secara Tidak Berstruktur	40
1.6.2	Prosedur Analisa dan Merumus Data Kajian	42

	1.6.2.1	Pengumpulan Data	43
	1.6.2.2	Melaksanakan Pengkodan Data Sampel Kajian	45
	1.6.2.3	Melaksanakan Pengolahan, Perumusan dan Membuat Kesimpulan Data Kajian	48
	1.6.3	Laporan Hasil Kajian	50
	1.7	Tumpuan Kajian	51
	1.8	Tinjauan Literatur	56
	1.9	Kepentingan Kajian	80
	1.10	Organisasi Tesis	84
BAB 2		TEATER HIPER REALITI: TEATER KOMPILASI VOL 1 LEMBU DAN MAT DERIS KOLA PERLIS (TeKLMK)	89
	2.0	Pengenalan	89
	2.1	Sinopsis Persembahan TeKMLK	99
	2.2	Sistem Tanda Pelakon TeKLMK	103
	2.3	Sistem Tanda Visual Set Pentas dan Komposisi Pencahayaan TeKLMK	142
	2.4	Sistem Tanda Visual Pemakaian Busana TeKLMK	191
	2.5	Sistem Tanda Bunyi TeKLMK	204
	2.6	Tanda Gambaran Kehidupan Watak TeKLMK	219
	2.7	Kesimpulan	261
BAB 3		TEATER HIPER REALITI: TEATER TEPUK AMAI-AMAI (TAA)	271
	3.0	Pengenalan	271
	3.1	Sinopsis Persembahan TAA	278
	3.2	Sistem Tanda Pelakon TAA	282
	3.3	Sistem Tanda Visual Set Pentas dan Pencahayaan Pentas TAA	318
	3.4	Sistem Tanda Visual Pemakaian Busana TAA	351
	3.5	Sistem Tanda Bunyi TAA	360
	3.6	Tanda Gambaran Kehidupan Watak TAA	386

	3.7	Kesimpulan	428
BAB 4		TEATER HIPER REALITI: TEATER DI SAWAH PADI MUZIKA UDA DAN DARA (TeSMUD)	437
	4.0	Pengenalan	437
	4.1	Sinopsis Persembahan TeSMUD	444
	4.2	Sistem Tanda Pelakon TeSMUD	447
	4.3	Sistem Tanda Visual Set Pentas dan Pencahayaan Pentas TeSMUD	473
	4.4	Sistem Tanda Visual Pemakaian Busana TeSMUD.	499
	4.5	Sistem Tanda Bunyi TeSMUD	507
	4.6	Tanda Gambaran Kehidupan Watak TeSMUD	533
	4.7	Kesimpulan	571
BAB 5		PENENTANGAN PENGARAH TEATER TERHADAP BENTUK REALISME DAN STRUKTUR TANDA TUNTAS	579
	5.0	Pengenalan	579
	5.1	Kesan Gambaran Penentangan Pengarah Teater terhadap Bentuk Realisme dan Struktur Tanda Tuntas dalam Tiga Karya Persembahan Teater Melayu	580
	5.2	Kesimpulan	704
BAB 6		RUMUSAN DAN KESIMPULAN	713
	6.1	Cadangan Kajian Masa Hadapan	737
RUJUKAN			738

**SENARAI JADUAL**

No. Jadual		Muka Surat
2.1	Penglibatan Pengarah Namron dalam Menghasilkan Penulisan Skrip Drama Melayu. Sumber dari Portfolio Namron (2015)	92
2.2	Penglibatan Pengarah Namron dalam Menghasilkan Karya Pengarahan Teater: Sumber dari Portfolio Namron (2015)	93
2.3	Tanda Ekstrem Pada Sistem Tanda Pelakon (Bentuk Lakonan) Kisah Lembu/ TeKLMK	105
2.4	Tanda Ekstrem (Superlative Sign) Pada Sistem Tanda Pelakon (Bentuk Lakonan) Kisah Mat Deris Kola Perlih/TeKLMK	122
2.5	Tanda Ekstrem (Superlative Sign) Pada Latar Set Pentas dan Komposisi Pencahayaan TeKLMK	142
2.6	Tanda Palsu (Pseudo Sign) Pada Rekaan Pemakaian Busana kisah 'Lembu'	192
2.7	Tanda Sebenar (Proper Sign) Pemakaian Busana kisah Mat Deris Kola Perlih	200
2.8	Tanda Palsu (Pseudo Sign) Pada Sistem Bunyi TeKLMK	206
2.9	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) Pada Gambaran Kehidupan Watak-Watak TeKLMK	221
2.10	Penjanaan Teater Hiper Realiti TeKLMK	266
3.1	Penglibatan Pengarah Wan Khairunazwan Rody dalam Menghasilkan Karya Pengarahan Teater: Sumber dari Portfolio Wan Khairunazwan Rody (2015)	275
3.2	Tanda Ekstrem (Superlative Sign) pada Sistem Tanda Pelakon (Bentuk Lakonan) Teater TAA.	284
3.3	Tanda Ekstrem (Superlative Sign) Pada Latar Set Pentas dan Sistem Pencahayaan Pentas Teater TAA	318
3.4	Tanda Dusta (False Sign) Pada Rekaan Pemakaian Busana Teater TAA	352
3.5	Tanda Palsu (Pseudo Sign) Pada Sistem Tanda Bunyi TAA	361
3.6	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) pada Gambaran Kehidupan Watak Murid Sekolah Teater TAA	418



3.7	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) pada Gambaran Kehidupan Watak Ibu Bapa dan Ahli Keluarga Teater TAA	424
3.8	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) pada Gambaran Kehidupan Watak Para Guru Sekolah Teater TAA	426
3.9	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) pada Gambaran Kehidupan Watak Para Wartawan Media Massa Teater TAA	427
3.10	Penjanaan Teater Hiper Realiti TAA	432
4.1	Penglibatan Pengarah Dinsman dalam Menghasilkan Karya Pengarahan Teater: Sumber dari Laporan Penyelidikan oleh Lena Farida Hussain Chin dan Nor Shuradi Nor Hashim melalui Geran GPU UPSI (2017)	442
4.2	Bentuk Lakonan Secara Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) Pada Sistem Tanda Artis Teater TeSMUD	450
4.3	Kondisi Tanda Palsu (Pseudo Sign) Pada Latar Set Pentas dan Komposisi Pencahayaan Teater TeSMUD.	474
4.4	Tanda Palsu (Pseudo Sign) Pada Rekaan Pemakaian Busana TeSMUD	500
4.5	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) Pada Sistem Tanda Bunyi TeSMUD	509
4.6	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) Pada Gambaran Kehidupan Watak-Watak TeSMUD	535
4.7	Penjanaan Teater Hiper Realiti TeSMUD	575
5.1	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) Gambaran Kehidupan Hipermoraliti Watak-Watak TeKLMK.	692
5.2	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) Gambaran Kehidupan Hipermoraliti Watak-Watak TAA.	695
5.3	Tanda Daur Ulang (Recycle Sign) Gambaran Kehidupan Hipermoraliti Watak-Watak TeSMUD	699
5.4	Penentangan Pengarah Namron terhadap Bentuk Realisme dan Struktur Tanda Tuntas pada karya TeKLMK	705
5.5	Penentangan Pengarah Wan terhadap Bentuk Realisme dan Struktur Tanda Tuntas pada karya TAA	708
5.6	Penentangan Pengarah Dinsman terhadap Bentuk Realisme dan Struktur Tanda Tuntas pada karya TeSMUD.	710



SENARAI RAJAH

No. Rajah		Muka Surat
1.1	Sistem Tanda Teater Whitmore (1994)	23
1.2	Kerangka Konseptual Kajian	37
1.3	Model Interaktif Komponen Analisa Data Miles & Huberman (2014): Olahan Penyelidik 2014	43
1.4	Sampel Karya Persembahan Teater Melayu yang dikaji	52





SENARAI SINGKATAN

TeKLMK	Teater Kompilasi Vol. 1 Lembu dan Mat Deris Kola Perlis
TAA	Teater Tepuk Amai Amai
TeSMUD	Teater Di Sawah Padi Muzika Uda dan Dara





BAB 1

PENGENALAN

1.0 Latar Belakang Kajian



Seni persembahan Melayu adalah wahana yang mengungkap tanda perlambangan keterikatan pengkarya dan penonton serta keseniannya dengan alam lingkungan, adat resam, agama, status sosial, hierarki kekuasaan dalam suatu ruang dan waktu yang tertentu. (Mohd Anis Nor, 2001). Bagi seni persembahan teater Melayu pula, Mana Sikana (2017) menjelaskan ianya bergantung kepada dinamik masyarakat, pengkarya dan hubung kait dalam memberikan maklum balas terhadap peristiwa-peristiwa yang berlaku di sekeliling kehidupan mereka. Tegas beliau lagi, seiring dengan perkembangan dan perubahan iklim sosiopolitik yang berlaku dalam tamadun manusia, maka seni persembahan teater Melayu berperanan menjadi alat untuk menyuarakan tentang kondisi kehidupan masyarakat masa kini yang disusun galur mengikut akal pemikiran seorang pengkarya. Melalui Hatta Azad Khan (2016)





menyatakan manusia adalah hamba Allah yang diberikan akal. Lantaran itu, dalam hidup bermasyarakat, seseorang pengkarya menyerlah sifat berbudi dan berbahasa. Lalu, setelah menguasai bahasa, ia akan memilih untuk berkarya dengan mencipta seni yang indah untuk dikongsi bersama masyarakat sejagat. Sehubungan itu, Ghazali Ismail (2013) menegaskan pengkarya adalah sebahagian daripada anggota masyarakat. Lantaran itu, seseorang pengkarya cuba memahami lingkungan sosial masyarakat dan memberikan maklum balas terhadap alam persekitarannya dengan menggunakan medium seni sebagai praktik wacana. Berpautan itu, seni persembahan teater adalah merupakan salah satu medium yang dipergunakan oleh pengkarya untuk menyalurkan tanda dan makna mengenai kehidupan manusia (Dimyati:2010). Ujar beliau, bagi memperoleh makna yang diilhamkan oleh seseorang pengkarya, maka seseorang penonton harus berusaha melakukan apresiasi secara mendalam terhadap tanda yang dipamerkan pada teks dan konteks. Bagi meneliti tanda teks ianya merujuk kepada titik tolak penggalian pemahaman struktur-struktur tanda bentuk persembahan teater yang diciptakan oleh pengkarya. Manakala secara kontekstual, ia merujuk kepada hal-hal yang berkaitan di luar karya seni itu sendiri, namun mempengaruhi struktur bentuk persembahan teater yang dicetuskan melalui pemikiran-pemikiran dominan yang sedang menjadi 'trend' ketika pengkarya hidup dan sebagainya.

Dalam menjelaskan bentuk seni persembahan teater di Malaysia, Rahmah Bujang (2015) membahagikan kepada bentuk tradisional dan bentuk moden. Penjelasan beliau mengenai sistem tanda bahasa drama Melayu tradisional, ianya tidak berkembang melalui bahasa penulisan skrip. Sebaliknya ianya dipamerkan





dalam bentuk lakonan improvisasi¹. Manakala bentuk teater moden di Malaysia telah ditandai dengan berlakunya pengiktirafan atau pengakuan seseorang pengkarya kerana telah menghasilkan karya persembahan melalui kerja-kerja pengarahan teater. Dengan itu, Rahmah Bujang (2015) sekali lagi menegaskan bahawa titik mula inilah berlakunya suatu fenomena dan peralihan seni persembahan teater Melayu tradisional kepada persembahan teater Melayu moden yang ditandai dengan wujudnya bentuk penskripan dan pengarahan. Melalui Nazri Ahmad (2000), seni persembahan Teater Melayu Moden telah membawa bentuk baharu meninggalkan bentuk persembahan tradisional dengan memunculkan teater sandiwara² bermula pada tahun 1930an sehingga lewat 1960an. Ujar beliau lagi, pada sekitar tahun 1950an sehingga 1960an, berlaku satu lagi pembaharuan pada bentuk persembahan teater Melayu yang



¹ Menurut Abdul Samad Salleh (2005) menjelaskan lakonan improvisasi merujuk kepada cara penampilan watak atau adegan secara spontan. Tegas beliau, watak-watak, barisan-barisan dialog dan aksi digarap tanpa menggunakan skrip yang formal. Penghasilan aksi adalah secara spontan berdasarkan watak, tempat dan aksi.

² Menurut Mana Sikana (2017), teater Melayu moden dipercayai muncul dengan wujudnya tanda-tanda terlahirnya bentuk skrip drama dan peranan pengarahan sepertimana yang berlaku pada dunia drama dan persembahan teater sandiwara, sekitar tahun 1930. Menurut Rosminah Tahir (2003) gaya persembahan teater sandiwara masih dibelenggu dengan konsep, pengaruh dan modifikasi dari percampuran ciri-ciri seni persembahan teater barat, teater bangsawan, teater keliling Indonesia, teater tradisional dan seni kebudayaan Melayu. Tegas beliau, percampuran kepada pengaruh dan modifikasi dari kesemua ciri-ciri ini telah menyebabkan bentuk teater sandiwara ditanggapi sebagai teater moden pra-realisme ekoran masih kurang berupaya mengacu sepenuhnya kepada idea peniruan realiti sepertimana mengikut gaya realisme. Bagi Kamaluddin (2006) telah menjelaskan bahawa teater aliran sandiwara telah lari dari sumber mitos dan fantasi khayalan raja-raja seperti terkandung pada teks teater tradisional dan teater bangsawan. Sebaliknya, sumber kisah teater sandiwara memetik dari sumber rujukan buku-buku sejarah atau legenda Melayu seperti Sejarah Melayu, Hikayat Hang Tuah, buku-buku sejarah lain dan bahan cerita dari mulut ke mulut orang yang terlibat. Melalui Mohamad Nazri (2003) menjelaskan ruang pentas sandiwara masih mengekalkan konsep pentas berasaskan 'proscenium' sepertimana mengikut konvensi pentas Bangsawan. Namun, konsep latar 'extra-turn' telah dimusnahkan dan pembinaan teater sandiwara lebih menghadirkan objek-objek setting pentas yang mengikut ketentuan skrip. Latar masa dan ruang teater sandiwara telah menghadirkan penanda dan petanda yang cuba mendekati gaya realistik seperti membezakan waktu siang atau malam, serta pembinaan latar tempat mengikut ketentuan situasi sedia yang tertera pada skrip persembahan. Ringkasnya, Nina Zuhra (1992) menjelaskan konsep teater sandiwara berkait rapat dengan milieu masyarakat Melayu yang dijanakan melalui konsep hero dalam masyarakat Melayu. Melalui konsep hero ini, ia bertujuan untuk membentuk semangat orang-orang Melayu menerusi sejarah kegemilangan termasuk mitos Hang Tuah, mitos Tun Seri Lanang, dan mitos serikandi wanita Melayu, Tun Fatimah. Persembahan teater sandiwara turut mengaitkan konsep anti-penjajahan yakni menaikkan semangat penonton pada masa itu untuk menuntut kemerdekaan dan bebas dari cengkaman penjajah.





mengolah sumber-sumber bahan penceritaan yang dikutip dari ruang-ruang lumrah kehidupan manusia sehari-hari yang dimanifestasikan semula mengikut gaya teater realisme³. Tegas beliau, kandungan persembahan teater realisme pada masa itu amat berkait rapat dengan perkembangan politik, ekonomi dan sosial negara yang baru mendapat kemerdekaan. Dengan itu, motif utama pengkarya menggunakan gaya teater realisme, bukan hanya menekuni gaya peniruan dalam memberikan suasana gambaran sebenar konflik kehidupan manusia pada ruang pentas. Malahan ia turut mengisi kritikan dan pengajaran sosial kepada masyarakat tempatan. Melalui gaya realisme inilah pelbagai tanda-tanda pesanan telah disalurkan kepada masyarakat penonton dalam mengkritik isu pembangunan sosial, nilai-nilai hidup masyarakat desa dan kota, soal ekonomi, pendidikan, moral dan sebagainya. Menurut, Kamaluddin (2007), isu-isu persoalan yang dikemukakan oleh pengkarya pada persembahan teater Melayu tempatan amat sesuai disajikan kepada halwa minda masyarakat tempatan yang baru meraih kemerdekaan dan sedang menjanakan transformasi minda masyarakat untuk membangunkan negara Malaysia pada masa itu.

³ Menurut Wilson dan Goldfarb (2018), pada dasarnya bahawa aliran mengikut pemikiran moden (realisme) adalah dipengaruhi antaranya melalui gagasan Auguste Comte (1830 – 1842) yang turut mempengaruhi bentuk dan kandungan persembahan realisme teater barat. Tegas mereka, gagasan Auguste Comte telah menjunjung tinggi ilmu sosiologi dan falsafah positivisme (cara pandang memahami dunia secara sains) yang lebih menekuni sebuah gambaran kehidupan manusia yang memancarkan suatu kebenaran yang logik, realistik atau berasaskan ilmu sains. Ia menentang sikap romantisme (gerakan seni, sastera dan intelektual yang berasal dari Eropah abad ke 18) yang menukikan suatu kebenaran gambaran kehidupan manusia berdasarkan perasaan intuitif atau perasaan mengikut gerak hati. Sehubungan itu, Schechner (2013) menjelaskan teater realisme mementingkan penghasilan kepada bentuk-bentuk kelakuan watak yang logik dan benar. Asas utama yang dipegang aliran ini adalah meniru sedekad mungkin kehidupan manusia sehari-hari dengan cara simbol linguistik yang mengucapkan pertuturan bahasa seharian, simbol tanda visual yang meniru semula struktur bangunan, simbol alat permainan set yang wujud melalui rujukan alam realiti. Melalui Solehah Ishak (2010), objek-objek yang dibina dan dipamerkan atas pentas teater realisme adalah merujuk kepada gambaran peniruan dunia realiti/nyata yang dapat diketahui umum, dialami, boleh dikenal pasti dan dipercayai tentang kewujudannya di atas ruang pentas oleh penonton.





Namun begitu, menurut Fazilah Husin (2010) bahawa gaya bentuk realisme tidak kukuh lama dalam persada seni teater Melayu ekoran berlakunya pelanggaran-pelanggaran teks teater secara eksperimental⁴. Ujar beliau lagi, bermula tahun 1970an sehingga dekad 1990an telah memberikan ruang yang lebih luas, bebas dan terbuka kepada pengkarya tempatan menghasilkan bentuk drama Melayu secara anti-realisme⁵. Teks-teks ini telah membangun dan membangkitkan kenyataan-kenyataan baharu yang membawa kepada isu-isu permasalahan dalaman, jiwa, mental, kekusutan sosial, politik, ekonomi dan turut juga berpautan dengan soal hubungan

⁴ Menurut Fazilah Husin (2010), teater eksperimental adalah bertolak daripada percubaan dan pembaharuan yang dilakukan oleh pengkarya dalam memprotes konsep dan matlamat persembahan teater realisme yang ingin mengutarakan kehidupan sebenar di atas pentas. Tegas beliau lagi, tindakan para pengkarya eksperimentalis menentang konsep yang cuba memanifestasikan suasana pentas dalam kondisi realiti ekoran mereka mahu teater hadir sebagai satu kerja seni yang kaya dengan permainan simbol, penanda dan makna persembahan.

⁵ Menurut Fazilah Husin (2010) teater eksperimental turut dirujuk sebagai teater anti realisme atau anti realistik. Istilah perkataan 'Anti' dalam Dewan Bahasa (2019) adalah merujuk kepada tidak suka, tidak menyetujui, melawan, membantahi dan menentang. Justeru, bagi Fazilah Husin (2010), istilah anti-realisme turut merujuk kepada bentuk teater yang menentang gaya realisme dengan memunculkan bentuk teater simbolisme, surealisme dan absurd. Menurut Wilson dan Goldfarb (2018), simbolisme mempercayai aksi-aksi persembahan drama haruslah menggunakan lambang-lambang, yang mengandungi falsafah dan makna tertentu. Dengan itu, pembinaan aksi lakon dan elemen-elemen teater dalam gaya simbolisme tidak langsung ke sasaran meniru alam realiti sebagai matlamat persembahan. Berbeza dengan teater realisme yang mengemukakan identiti sesuatu latar watak, set latar, props, pakaian dan suasana pentas yang boleh diketahui dan dipercayai penonton. Maka, aksi peristiwa dan kejadian yang ditampilkan dalam acuan simbolisme lebih menumpukan kepada permainan simbol-simbol yang membawa makna tertentu serta dipergunakan untuk melambangkan kejadian lain. Dalam kata lain, teater simbolisme menghadirkan simbol-simbol yang perlu dicernakan secara kognitif yang matang dari penonton. Bagi pandangan Mana Sikana (2017) pula menyatakan pergerakan aliran absurdism, surealisme dan eksistensialisme di barat hadir ekoran cetusan konflik jiwa individu masyarakat yang kacau bilau akibat peperangan dan dunia sosial yang tidak keseimbangan. Implikasinya, wujud protes jiwa individu manusia yang mempertikaikan tentang kerakusan dunia sosial, politik dan ekonomi sanggup mengekalkan kuasa dan melakukan tindakan memusnahkan nyawa kehidupan manusia dengan membunuh dan berperang secara menggiatkan. Akibatnya, terbit sikap putus asa manusia sehingga sangsi dengan tuhan dan soal kewujudan kehidupan manusia di alam realiti ini. Implikasinya, bentuk-bentuk persembahan teater yang dipengaruhi dengan aliran eksistensialisme, ekspresionisme, absurdism dan surealisme mula bermain dengan simbol bentuk objek yang tidak logik, anti-cerita dan membangun secara a-simetri dalam menegaskan makna-makna konflik yang dihadapi dalam kehidupan manusia. Di samping itu, ia turut menjana tanda-tanda gambaran dunia fantasi, mitos dan khayalan yang disusun galur menggunakan teknik dan metode persembahan secara eksperimental. Manakala simbol-simbol kenyataan persembahannya lebih menukulkan sikap-sikap penentangan tentang pemodenan yang dipercayai tidak mengalas tanggungjawabnya membina kehidupan manusia yang harmoni. Malahan sebaliknya, dunia pemodenan yang dipercayai memberikan kesejahteraan baharu kepada penduduk dunia, telah ditandai antaranya mempunyai sikap rakus sang penguasa membunuh manusia dengan senjata ciptaan moden dan sanggup menindas golongan marhaen dan pekerja bawahan oleh golongan kapitalis moden.





dengan Tuhan dan hubungan dengan manusia. Bagi Rahmah Bujang (2015) pula menjelaskan dekad tahun 1970an telah menimbulkan satu semangat dalam mencipta karya pendramaan teater Melayu di Malaysia. Semangat yang dimaksudkan ini adalah merayakan seni persembahan teater Melayu yang tidak lagi meniadakan struktur-struktur ilusi peniruan alam nyata (realiti) untuk memperkatakan tentang isu pembangunan masyarakat dan negara Malaysia. Ujar beliau, unsur realistik tidak lagi menggigit perhatian pengkarya seni persembahan teater Melayu ekoran membawa pokok persoalan sosial yang dianggap sempit dan mengongkong. Lantaran itu, pementasan drama pada dekad 1970an dan 1980an sangat ketara dengan permainan simbol-simbol anti-realisme secara surealisme dan absurd sebagai pengembalian kepada pengisian tradisi budaya, kekuatan progresif untuk pengembangan agama dan kebangkitan masyarakat semasa. Bagi Kamaluddin (2007) wujudnya perbezaan bentuk dan kandungan drama absurd barat dan drama absurd yang dibangunkan oleh pengkaryaan pendramaan teater Melayu tempatan terutama lewat tahun 1970an sehingga tahun 1990an. Beliau menjelaskan drama absurd barat mengemukakan simbol, penanda dan makna mengenai manusia yang seolah-olah sudah putus sejarah dan akar agama. Tambahan pula ikonik watak gaya absurd barat digambarkan hidup seperti terasing, dalam kekosongan, hilang harapan dan seperti menunggu sesuatu yang tidak kunjung tiba. Motif absurd barat sama sekali terputus sejarah dan agama serta membawa makna kekosongan. Ini berbeza dengan absurd gaya Melayu yang lebih merupakan corak antirealism, abstrak, sukar difahami, bertendensi ke arah fantastik, berunsur mimpi, mitos dan khayalan. Penggunaan sumber-sumber bahan budaya tempatan turut digarap dalam teks pendramaan teater Melayu kontemporari untuk memartabatkan warisan budaya bangsa di samping memajukan nilai estetik persembahan teater Melayu itu sendiri.





Pandangan Mana Sikana (2017) pula didapati lebih menekankan wacana tentang corak drama dan persembahan teater Melayu yang memasuki zaman pasca moden⁶. Ujar beliau, wujudnya pertumbuhan aliran-aliran pemikiran yang tidak sehaluan dengan pemikiran realisme sebagai alat perakaman kebudayaan tempatan. Tegas beliau bahawa perihal ini boleh diperhatikan melalui penulisan drama Bukan Lalang Ditiup Angin karya Noordin Hassan⁷ yang turut merupakan drama Melayu pertama yang mengacu kepada mood pasca modenisme. Karya drama ini telah dipentaskan di Dewan Suluh Budiman, Maktab Perguruan Sultan Idris pada tahun 1971 yang digubah dalam satu komposisi persembahan teater yang membawa iklim surealisme. Beliau menegaskan bahawa persembahan teater surealisme tidak lagi memaparkan suasana imej pentas seperti realisme yang langsung meniru alam realiti sebenar. Malahan dialog-dialog pengucapan pelakon cenderung menyajikan keanehan bicara dan sukar hendak ditangkap maknanya. Namun berbeza dengan pendapat

Schmidt (2005) yang menjelaskan teater pasca moden sebenarnya tidak menampilkan

⁶ Terdapat beberapa pandangan sarjana mengenai istilah 'pasca moden'. Menurut Lyotard (1984) seorang pemikir awal yang membicarakan pascamodenisme dalam fenomena budaya telah menjelaskan bahawa istilah pasca modenisme bukanlah satu kondisi selepas zaman moden. Ianya merupakan 'mood' perubahan pemikiran dalam era pasca moden telah berlaku dalam negara pasca industri khususnya dari negara Amerika dan benua Eropah. Tegas beliau lagi, kesan dari kepesatan dunia pasca industri yang melanda negara Barat telah memunculkan kumpulan pemikir-pemikir yang mempopularkan pemikiran secara pasca strukturalisme yang menentang naratif besar. Melalui Zainudin Sardar (2003), kondisi pasca modenisme telah mengangkat kuasa wacana individu dalam menyingkap suatu fenomena dan kejadian. Lantaran, naratif-naratif besar atau dominan seperti ideologi Marx, teori Darwin, teori psikologi Sigmund Freud, teori semiotik Saussure atau segala berkaitan dengan wacana-wacana aliran perdana atau naratif besar telah mula dicabar dan diperdebatkan semula. Melalui reaksi tentang dunia seni pasca moden, Alvensson (2004) menegaskan ia tidak sehaluan dengan 'the idea of representations' dengan menekankan penciptaan objek-objek seni sebagai tanda yang mewakili dari identiti atau dunia realiti yang sebenar. Ini menunjukkan identiti, perkara atau tanda objek dalam kondisi seni pasca modenisme tidak menghalu kepada bentuk penyalinan semula tanda-tanda yang mewakili realiti. Justeru, Kamaruddin M Said (2004) telah menjelaskan kondisi pasca moden telah menghadirkan aliran seni pasca modenisme kepada bentuk-bentuk dan genre yang bercampur dari pelbagai budaya, zaman dan bahan sejarah dalam satu ruang permainan seni.

⁷ Menurut Sohaimi Abdul Aziz (2003), Nordin Hassan adalah tokoh Sasterawan Negara yang diterima sebagai pelopor kepada satu genre drama yang berbeza daripada drama realisme. Tegas beliau, drama-drama pengkaryaan Noordin Hassan adalah mendukung aliran anti-realisme dengan memperlihatkan pemaparan peristiwa-peristiwa yang terpecah-pecah atau tidak ada kesatuan, banyak mainan kata-kata, tersirat dengan kerumitan dan memerlukan renungan yang kritis.





wajah dunia pentas dalam kondisi absurdism mahupun surealisme yang penuh kekalutan psikologi dalam imej-imej dunia yang penuh kemusnahan, kering dan hilang harapan semata-mata. Tegas beliau, dunia teater pasca moden lebih menumpukan tentang persoalan kepercayaan mengenai suatu kebenaran yang bergantung mengikut interpretasi individu dalam kondisi yang berbeza-beza dan berlainan. Malahan, tanda-tanda penjanaan sebuah teater pasca moden turut ditandai tercetus dari pemikiran luar kotak manusia secara normatif termasuk mencabar persepsi realistik dalam ruang persembahan.

Namun pada masa yang sama didapati Baudrillard (2004) telah menjelaskan dunia produk kesenian pasca modenisme yang dibina oleh pengkarya turut menghadirkan tanda yang bercampur aduk bersama fakta realiti dan fantasi kenyataan palsu menggunakan media digital produksi yang canggih. Implikasinya dunia yang mewakili realiti turut cair menjana dirinya sebagai dunia 'hyper reality'⁸. Sehingga

⁸ Dalam artikelnya bertajuk 'The Order Of Simulacra: Symbolic Exchanged and Death', Baudrillard (2004) telah membahaskan bahawa dunia 'hyper reality' ditandai dengan penciptaan penanda yang tidak lagi diucapkan, disalurkan dan dipaparkan mengikut simbol-simbol rujukan realiti atau penghidupan realistik. Ini kerana penciptaan mengikut kondisi 'hyper reality' merujuk kepada penghasilan objek-objek yang tidak lagi mempunyai hubungan yang mewakili realiti atau tanda-tanda mengikut aturan konvensi realisme. Tegas beliau, kesan dari pengembangan ilmu dan penggunaan teknologi digital canggih, ia telah berupaya mencetuskan ciptaan-ciptaan imejan tanda realiti masa lalu, tanda masa kini dan tanda masa akan datang bercampur aduk membentuk dirinya sebagai karya seni melampaui realiti atau 'hyper reality'. Berpautan pada itu, Pilliang (2010) menjelaskan dunia 'hyper reality' adalah dunia penghidupan baharu realiti yang terhasil melalui penggunaan dan penciptaan tanda-tanda yang melampaui batas tanda realiti atau *hyper sign*. Bagi Kellner (2003) dunia 'hyper reality' yang dimanifestasikan melalui ruang produk seni telah berupaya menyaingi imej-imej realiti yang nyata.. Tegas beliau, fenomena 'hyper reality' boleh diperhatikan melalui taman Disneyland, Universal Studio, taman-taman tema, medium seni filem yang lebih tampak real atau sah daripada kenyataan-kenyataan dunia penghidupan yang ada pada alam realiti. Justeru, Kellner (2003) sekali lagi menjelaskan produk-produk seni perfileman barat antaranya seperti filem fiksyen seperti 'X-Men', 'Superman', 'Spiderman', 'Lord Of The Rings', 'Avatar, Pirates Of Caribbean', mahupun filem-filem keluaran animasi Walt Disney adalah merupakan ciptaan-ciptaan dunia 'hyper reality' yang penuh dengan percampuran simbol fantasi, ilusi, khayal dan realiti pada teks filem tersebut. Tambahannya lagi, realiti-realiti 'hyper' yang muncul seperti watak-watak fiksyen seperti 'Batman', 'Cinderella', 'Snow White', 'Mr Bean' malahan 'Santa Claus' adalah merupakan ikonik-ikonik yang wujud di dunia 'hyper reality' yang dianggap lebih sah, tidak mempunyai rujukan realiti dan mengacu sebagai dirinya yang sebenar.





penciptaan objek seni 'hyper reality' tidak dikenal pasti atau dibezakan antara yang realiti dan fantasi. Bagi Mohamad Saleh Rahamad (2014) pula menjelaskan drama Melayu pada era pasca moden turut ditandai dengan gejala 'hyper reality' yakni ciptaan pengkaryaan seni yang tidak bertolak daripada rujukan realiti yang ada. Sebaliknya, fiksyen-fiksyen drama 'hyper reality' terbit dari cetusan imaginasi yang diciptakan sendiri oleh seorang pengkarya dalam memerihalkan gambaran kehidupan manusia dewasa ini. Tegas beliau lagi, penciptaan karya drama 'hyper reality' terarah kepada pengubahan fantasi⁹ dan ilusi¹⁰ yang seolah-olah tampak nyata dan malah lebih dipercayai dari tanda realiti sebenarnya. Melalui Mana Sikana (2011) sekali lagi menjelaskan seni sastera Melayu sekarang sedang memasuki dunia global dan pasca moden yang membangkitkan pelanggaran teks realisme kepada penciptaan-penciptaan drama secara 'hyper reality'. Tegas beliau, dunia sastera Melayu yang menuju ke arah 'hyper reality' telah meruntuhkan pelbagai realisme yang ada. Lantas, ciptaan imej-imej teksnya lebih realis dan lebih dipercayai oleh pembaca dari sumber realitinya sendiri. Implikasinya, pelanggaran bentuk realisme berupaya membangun karya-karya seni sastera unggul yang mampu menjelaskan makna-makna baharu yang lebih dinamik sifatnya.

Justeru sehingga kini, para pengkarya yang terdiri dari pengarah teater Melayu turut menyambung usaha para dramatis tempatan dalam menyuarakan reaksi mereka tentang isu masyarakat tempatan dengan menggunakan medium seni persembahan

⁹ Menurut Kamus Dewan Edisi Keempat (2018), istilah 'imaginasi' merujuk kepada khayalan angan-angan atau kenyataan yang tidak terbatas. Di samping itu, ia turut bermaksud ciptaan-ciptaan yang terusik dari imaginasi yang tidak terbatas sama ada dalam bentuk dinyatakan atau semata-mata dibayangkan sahaja.

¹⁰ Menurut Kamus Dewan Edisi Keempat (2018), istilah 'ilusi' merujuk kepada tanggapan angan-angan yang tidak benar dan mengelirukan.





teater. Meskipun berlakunya pengolahan bentuk seni teater Melayu yang tidak lagi meniru kehidupan manusia sehari-hari dalam ruang pementasan. Namun sehingga kini, belum ada penelitian terhadap korpus-korpus karya pengarah¹¹ teater Melayu dalam menegaskan pelaksanaan bentuk seni persembahan teater hiper realiti¹². Sehubungan itu, satu penyelidikan perlu dilaksanakan dalam meneliti fenomena ini.

1.1 Permasalahan Kajian

Menurut Pavis (2013), sesungguhnya bentuk persembahan teater masa kini telah bersifat dinamik, tidak statik dan tidak mewakili bentuk dari tanda-tanda realiti semata-mata. Segala objek-objek persembahan yang disisipkan pada ‘mise-en-scene’¹³ teater masa kini telah tidak lagi menghasilkan bentuk teater realisme¹⁴ ekoran

¹¹ Menurut Kamus Dewan Edisi Keempat (2018), istilah ‘pengarah’ merujuk kepada orang (pengkarya) yang dipilih untuk mengawal dan mentadbirkan perjalanan sesuatu projek. Manakala istilah ‘pengarahan’ bermakna perbuatan mengarahkan, atau menghalakan sesuatu matlamat untuk direalisasikan. Hodge (2018) menjelaskan dalam produksi persembahan teater, seorang pengarah berperanan membimbing hala tuju secara komprehensif bagi tujuan menimbulkan satu proses komunikasi pertunjukan teater untuk diamati bersama penonton. Justeru, seseorang pengarah teater mempunyai tanggungjawab dalam menentukan konsep pementasan, pengurusan dan kesan daripada pementasan teater yang dilangsungkan. Oleh sewaktu memimpin barisan produksi, seorang pengarah teater mempunyai kuasa dalam menentukan pilihan mengorganisasikan dan mengurus setiap aspek-aspek dalam pementasan teaternya. Tegas Hodge (2018) seseorang pengarah teater perlu ada kredibiliti sebagai seorang ketua, koordinator, pengurus, pengawal, pengadun bagi mengagubkan semua struktur-struktur pementasan yang berkaitan dengan teater.

¹² Menurut Kamus Dewan (2014) istilah ‘hiper’ merujuk kepada makna terlampau atau terlebih dari normal. Manakala istilah ‘realiti’ dalam kamus ini bermaksud keadaan, situasi yang nyata, kenyataan dan hakikat. Justeru, secara dasarnya istilah ‘hiper realiti’ dalam konteks pengkajian merujuk kepada keadaan atau situasi yang melampaui realiti, normal dan kebiasaan yang terkandung dalam pemaparan visual dan audio persembahan teater Melayu yang dikaji. Lantas, bagi memperincikan penjelasan tentang istilah ‘teater hiper realiti’, maka pengkajian ini telah membincangkan tentang kerangka teoritikal pada topik dan bab seterusnya.

¹³ Melalui penulisan buku bertajuk ‘Contemporary Mise-En-Scene: Staging Theater Today’, Pavis (2013) menjelaskan ‘mise-en-scene’ adalah tanda atau sebuah sistem penandaan yang membawa





wujudnya metodologi dekontruksi¹⁵. Namun, Pavis (2013) menegaskan metodologi dekontruksi tidak bertujuan untuk meruntuh struktur komposisi persembahan sehingga melenyapkan langsung kesan sejarah, nilai, ideologi, dan kesan struktur estetik. Sebaliknya, fungsi dekontruksi bermotif ingin menyemak semula perkara-perkara asas prinsip, teknik, struktur atau lain. Lalu ianya dicabar dan digubah suai semula mengikut konteks pemikiran dan gaya persembahan teater secara kekinian.

kepada ‘bayangan maksud atau pengetahuan’ yang wujud di sebalik teks atau objek seni teater. Di samping itu, ‘mise-en-scene’ turut merujuk sebagai sebuah objek tanda (*object as sign*) yang mengandungi penanda kenyataan, pengetahuan, pemikiran, budaya, nilai artistik atau suatu ‘perkara’ di sebalik teks persembahan teater. Pavis (2013) menjelaskan apabila merujuk tentang teks persembahan, teori ini mengacu kepada ‘mise-en-scene’ objek persembahan seperti tanda ruang pentas, setting pentas, pakaian, cahaya, props, efek multimedia, kesan bunyi, konsep mainan lakonan yang mengisi pada ruang persembahan teater. Di samping itu, ‘mise-en-scene’ turut merujuk kepada tanda konsep, teknik, pendekatan, budaya, pemikiran, ideologi, peristiwa kehidupan masyarakat dan sebagainya yang boleh dianalisis melalui pelbagai pendekatan teoretikal. Sehubungan itu, Pavis (2013) menegaskan ‘mise-en-scene’ hanya dikira berlangsung sekiranya objek-objek tanda persembahan telah dipertontonkan, diterima, dibaca semula oleh penonton atau pembaca.

¹⁴ Menurut Pavis (2013) bahawa sistem penandaan objek ‘mise-en-scene’ persembahan teater yang tidak lagi mengamalkan konvensi, aturan atau struktur yang menekuni gaya persembahan teater realisme atau berbentuk realistik. Tegas beliau, dalam arus pasca moden yang turut ditandai dengan keinginan pengarah melepaskan diri dari kongkongan gaya realistik, maka objek ‘mise-en-scene’ teater telah mengalami krisis-krisis ‘representasi’ realiti. Melalui Kamus Dewan Edisi Keempat (2018) menjelaskan istilah ‘representasi’ merujuk kepada sesuatu yang melambangkan, menggambarkan atau menyatakan sesuatu yang mewakili perkara, perihai, entiti atau perwakilan tersebut. Berpautan itu, Pavis (2013) menjelaskan dunia persembahan teater masa kini rancak menyaring peristiwa dengan mempamerkan objek-objek ‘mise-en-scene’ yang tidak lagi menggambarkan suasana realistik atau realisme. Ini kerana wujudnya usaha yang dilakukan oleh produksi teater masa kini untuk mencabar dan mencipta semula bentuk persembahan yang lari dari konteks representasi realiti dengan cara memperkasakan estetik berbentuk anti-struktural atau anti-realisme.

¹⁵ Melalui Kamaruddin M.Said (2004) menyatakan Jacques Derrida merupakan individu sarjana dari Perancis yang berperanan memperkenalkan metodologi dekonstruksi ini. Tegas beliau, metodologi dekonstruksi telah berpegang bahawa sesebuah teks tidak boleh membawa kepada makna yang bersifat tunggal, mono dan satu. Sebaliknya, ia menghadirkan makna-makna yang pelbagai. Beliau seterusnya menjelaskan metodologi dekonstruksi Derrida telah meragui ‘logo centrism’. Melalui Mana Sikana (2017), ‘logo centrism’ merujuk kepada cara sistem pengetahuan menyusun kedudukan dan status makna-makna yang berlandaskan dengan kebenaran dan hukum yang satu, berpusat dan universal. Ini kerana ‘logo centrism’ yang dipertikaikan oleh Derrida mempunyai tendensi pemikiran yang berusaha untuk meletakkan status wacana pada kedudukan tinggi, atau memperagakan sesuatu pandangan dan kebenaran secara universal dengan membawa makna-makna secara berpusat. Oleh itu, Kamaruddin M.Said (2004) sekali lagi menegaskan keangkuhan ‘logo centrism’ telah tidak dipersetujui oleh Derrida ekoran membenarkan ruang aliran besar (grand narratives) mendominasi sistem pandangan, pemikiran, hukum dan kebenaran yang mutlak, tanpa memberi ruang kepada naratif kecil (little narratives) mengungguli wacana mengikut kerangka pemikiran yang lain. Sehubungan itu, Derrida (1978) menganggap idea ‘logocentric’ yang didukung dengan tatacara pemikiran strukturalisme, harus di runtuh dan dicabar semula. Ini dilakukan dengan memperkenalkan pemikiran secara menyah-pusat (decentering) dengan tujuan untuk menghancurkan pemikiran, pandangan secara berpusat, tunggal dan satu.





Kesannya, Pavis (2013) menjelaskan metodologi dekontruksi telah berperanan untuk menjanakan semula persembahan teater masa kini yang dinamik, tidak statik dan mengulangi semula gaya persembahan dalam penanda-penanda berbeza, dan malah sekaligus penegasan makna baharu dapat dijemakan. Perihal ini turut selari dengan pandangan Hodge & McLain (2016) yang menjelaskan hasil pengkaryaan seorang pengarah teater bukan hanya mencabar, melanggar dan mengisi semula bentuk persembahan teater sedia ada¹⁶ kepada bentuk gaya persembahan baharu dan terkini. Tetapi, karya persembahan teater turut merujuk kepada stail kenyataan¹⁷ baharu yang telah dibangunkan melalui ilham seseorang pengarah sebagai menegaskan penanda dan makna secara kekinian.



Tatkala itu, Mana Sikana (2011) menjelaskan dunia seni pendramaan teater Melayu sedang berubah dan turut terus berubah meninggalkan suatu zaman dan kini masuk ke era zaman globalisasi, pasca moden dan milenium abad ke 21. Ujar beliau, dalam meniti arus pasca modenisme masa kini, masyarakat pengkarya telah mengutamakan penciptaan dan penghasilan produk, gaya, citraan, imej dan simbol-simbol yang kaya dengan segala penandaan. Dunia penciptaan sastera pasca moden

¹⁶ Menurut Hodge & McLain (2016) menjelaskan bentuk persembahan teater yang 'telah sedia ada' merujuk stail, gaya, genre, teknik, kaedah atau koleksi-koleksi persembahan teater yang telah dipentaskan meliputi gaya teater 'Elizabethian', gaya realisme, gaya simbolisme, gaya absurd, gaya mime, gaya pantomime, genre komedi, genre satire, genre tragedi, genre muzikal teater, genre fizikal teater, 'oppressed theater', teater devised dan sebagainya.

¹⁷ Menurut Hogde & McLain (2016) menjelaskan 'stail kenyataan-kenyataan hari ini atau 'style as statement today' merujuk kepada gaya hasil karya persembahan yang telah diciptakan oleh pengarah teater berpandukan kepada sumber yang dikutip dari teks-teks koleksi persembahan 'sedia ada'. Sejurus itu, pengarah teater membina semula dan menghasilkan bentuk-bentuk persembahan mengikut konteks pada masa kini sebagai menegaskan stail kepengarahan. Di samping itu, stail kenyataan masa kini turut merujuk kepada 'isu dan persoalan' masa kini yang cuba diilhamkan, dicetuskan, dibangkitkan, dipertikaikan, dibicarakan semula di hadapan penonton. Tanda-tanda penghasilan semula isu dan persoalan terkini ini dapat menegaskan makna-makna kehidupan manusia yang cuba dibangkitkan oleh seseorang pengarah teater berpandukan kepada fenomena dunia masa kini.





Melayu dan kesenian lain telah mengalun permainan simbol-simbol yang saling tindih-menindih antara yang palsu dan nyata sehingga tanda-tanda melampaui kenyataan realis yang ada. Jelas beliau, sedar atau tidak sedar, ia memperlihatkan kecenderungan para pengkarya tempatan ingin lari dari kongkongan gaya realisme bagi menimbulkan karya-karya seni pendramaan dengan nafas dan bentuk yang baharu. Oleh itu, Mana Sikana (2017) sekali lagi menegaskan bahawa pada masa ini pula diandaikan seni drama Melayu telah dibayangi dengan gejala ‘hyper’¹⁸. Tegas beliau, ini dipraktikkan dengan cara membinasakan ilusi-ilusi realisme dan membangun semula citraan-citraan yang melampaui realistik sebagai tanda usaha menyemarakkan lagi kekuasaan teks-teks unggul drama pasca moden Melayu. Ringkasnya, Mana Sikana (2017) menegaskan pelanggaran-pelanggaran struktur realisme kepada bentuk secara ‘hyper’ boleh menyemarakkan lagi penciptaan-penciptaan karya pendramaan baharu yang lebih dinamik dan seolah-olah kehadirannya mencetuskan satu fenomena ketamadunan.

Dalam meneliti perbincangan tentang ‘hyper reality’ pula, Baudrillard (2004) menegaskan bahawa dalam kondisi seni pasca modenisme, segala penanda yang mengacu kepada peniruan yang mewakili realiti telah dicabar dan diperkemas semula

¹⁸ Mana Sikana (2017) yang menegaskan fenomena ‘hyper’ dalam konteks seni sastra dapat dilihat meliputi dari aspek (1) gejala ‘hyper power’ yang menunjukkan kuasa wacana sastra yang dibicarakan oleh seseorang dramatik boleh mengiring ke tahap wacana penanda hegemoni yang luar biasa; kedua (2) gejala ‘hyper ideologi’ yang ditandai seorang dramatis atau pengarang yang tegar memperkukuhkan pemikiran dan ideologi dalam sesebuah gerakan budaya; (3) gejala ‘hyper tekstualism’ yang sanggup melawan dan melanggar teks-teks sejarah (sedia ada) seni sastra kepada wacana yang luar kebiasaan dan bersifat secara ekstrem, keempat (4) gejala ‘hyper pengarang’ yang membangun idiosinkratik pengkaryaan secara ‘hiperteksual-hiperteksual’, sehingga membina wacana dimensi baharu dan luar biasa, dan kelima (5) gejala ‘hyper kritik’ yang membangunkan teori-teori kritikan sastra yang mempunyai keupayaan memahami tanda-tanda ‘hyper’, ‘hyper reality’ dan berkaitan.





membentuk dirinya sebagai sebuah simulasi¹⁹. Perihal ini menunjukkan objek seni yang disalurkan dan dipaparkan pada ruang simulasi bukan meniru kejadian realiti sebenar, malahan turut telah dimanipulasikan ke dalam bentuk kejadian yang melampaui realiti atau secara ‘hyper reality’. Melalui Pilliang (2010) pula menjelaskan dalam kondisi ‘hyper reality’, penanda-penanda tidak lagi mewakili realiti yang ada. Malahan penanda-penanda telah bercampur aduk dengan fantasi dan imaginasi pengkarya. Lantas, implikasinya penciptaan penanda-penanda pada objek dan ruang seni telah menjadi lebih realistik, lebih nyata, lebih dipercayai dari sumber realiti yang ada ekoran hasil dari proses manipulasi, imaginasi dan fantasi pengkarya itu sendiri. Justeru ujar beliau, penciptaan objek-objek secara ‘hyper reality’ inilah telah menjadikan ia sebagai medium pengkaryaan seni dengan menyalurkan kenyataan-kenyataan baharu yang terbit dari makna pemikiran, konsep, idea, rasa estetik seseorang pengkarya kepada khalayaknya.



¹⁹ Menurut Schechner (2013), kondisi peralihan teknologi mekanikal era moden kepada teknologi komputer era pasca moden telah berupaya menghasilkan imejan manusia dengan simbol peniruan (cloning) watak ke dalam mikroelektronik, lalu dipancarkan semula kepada skrin televisyen, filem, komputer dan internet kepada masyarakat massa secara global. Justeru, titik mula inilah, Baudrillard (2004) mengkritik kondisi pasca moden tidak lagi menyalin semula gambaran alam realiti, malah mengembangkan nilai simbol dan nilai tanda buatan seni yang bukan realiti atau melampaui (*hyper*) realiti dalam teks media massa. Melalui perbincangannya menerusi buku ‘Simulacra and Simulation’ (2006) dan ‘Symbolic Exchanged and Death’ (2004) didapati telah menghujahkan tentang konsep simulasi yang mengacu kepada kondisi manusia yang mendiami suatu ruang realiti. Namun hakikatnya, beliau mempertikaikan perbezaan antara dunia nyata, realiti dengan dunia tidak nyata, palsu, fantasi dunia yang tidak nyata adalah sangat tipis dan sulit untuk dipastikan keberadaannya. Tegas beliau, realiti-realiti simulasi yang dibina, dipamerkan dan disalurkan kepada masyarakat massa telah menjadi suatu ruang yang ditandai dengan nilai simbol dan nilai tanda asli, tanda realiti yang bersimpang siur dengan tanda palsu dan tanda artifisial pada sesebuah simulasi yang bersifat ‘hyper reality’. Perihal ini diperhatikan melalui kandungan saluran media televisyen dan media filem yang tidak lagi menyalurkan maklumat yang mengambil berat tentang fakta, rasional, sah, representasi realiti dan benar, di mana ianya turut mengaulkan bersama simbol dan tanda palsu, artifisial yang tidak mempunyai sebarang rujukan realiti. Justeru, Schechner (2013) menjelaskan konsep simulasi yang diperkenalkan oleh Baudrillard (2006) merujuk kepada pemaparan tanda-tanda yang tertera pada teks bingkai skrin televisyen, filem, seni grafik dan bahan-bahan produk pengiklanan sebagai suatu tanda objek bukan hanya mengacu kepada cerminan realiti semata-mata. Malahan, imej-imej yang dirakam dan disunting semula pada peringkat pasca produksi penyuntingan *off* dan *on* line berupaya menghasilkan sebuah simulasi yang mengacu kepada imej dirinya yang asli dan tidak merujuk kepada dunia realiti sebenarnya.





Selari dengan itu, walaupun evolusi bentuk drama Melayu terus berkembang dengan dinamik melalui percubaan-percubaan pengkarya bereksperimen mengetengahkan bentuk baharu yang lebih ekstrem melanggar gaya realisme. Namun, sehingga kini masih kurang penyelidikan yang mengesahkan tentang seni persembahan teater Melayu turut diandaikan mempunyai bayangan ‘hiper realiti’ dengan cara membinasakan ilusi-ilusi realisme sebagai tanda usaha pengkarya menyemarakkan lagi bentuk-bentuk pengkaryaan yang lebih dinamik. Meskipun Pilliang (2010) menegaskan bahawa pengkarya era pasca modenisme cenderung menciptakan bentuk-bentuk pengkaryaan seni yang melampaui tanda realiti atau ‘hyper reality’ menggunakan mesin komputerisasi dan penyuntingan digital. Namun, ironinya tinjauan literatur menunjukkan masih kurang korpus ilmu yang membahaskan tentang sumbangan pengaruh tempatan menyemarakkan dinamik teater



‘hiper realiti’ dalam dunia persembahan teater Melayu masa kini. Permasalahan kajian ini turut mengambil kira perbincangan Kamarudin M. Said (2004) yang menjelaskan seni pasca modenisme di dunia pengkaryaan seni tempatan dianggap satu kelahiran baru dari segi bentuk dan genre yang campuran dengan pelbagai teks, gaya dan zaman. Oleh itu, seni pasca modenisme dikatakan bersifat tidak statik dan bebas daripada ikatan wacana yang statik dan tuntas. Malahan, Solehah Ishak (2003) pula menjelaskan makna terhadap suatu simbol atau tanda adalah dilahirkan melalui proses sosialisasi yang direncanakan oleh pelbagai pihak berkepentingan, agar dapat difahami dan dihayati secara kolektif oleh golongan-golongan tertentu dalam masyarakat. Justeru, pengkarya yang berada pada mood pasca moden turut mungkin terikat kepada sistem makna (sistem nilai) yang diiktiraf oleh kebudayaannya. Mahupun boleh membebaskan diri melahirkan penanda dan makna baharu supaya diberikan pengiktirafan oleh masyarakatnya. Bagi Mana Sikana (2011) pula





pengkarya tanah air sudah mempunyai kemahuan untuk melakukan pelanggaran terhadap bentuk realisme bagi melahirkan suatu bentuk dan makna yang baharu. Lantaran itu telah menegaskan bahawa pengkarya-pengkarya tempatan masa kini berusaha melakukan penentangan dengan menghasilkan karya seni yang lari dari kongkongan realisme dan struktur-struktur konvensional untuk menegaskan suatu penanda dan makna baharu kepada masyarakat penonton. Justeru sehingga kini tiada lagi pengkajian telah dilaksanakan untuk meneliti peranan pengarah teater tempatan menghasilkan karya pengarah teater Melayu yang melanggar bentuk realisme dan struktur yang tuntas dan seterusnya membina sebuah dunia hiper realiti. Oleh demikian, penyelidikan ini ingin merungkaikan karya-karya pengarah yang telah dihasilkan oleh pengarah teater Melayu telah lari bentuk realisme dan struktur tanda tuntas. Kesan kepada penentangan bentuk realisme dan struktur tanda tuntas dijangka dapat menjustifikasikan kecenderungan pengarah teater Melayu masa kini telah menghasilkan produksi tanda yang membiak tanpa batas, mencairkan bentuk realisme, menentang struktur tanda tuntas, dan seterusnya menjana sebagai sebuah 'teater hiper realiti' dalam dunia persembahan seni teater Melayu masa kini. Justeru tumpuan persoalan kajian dan objektif kajian ini adalah seperti berikut:-

1.2 Persoalan Kajian

- 1.2.1 Bagaimanakah gambaran tanda-tanda hiper dihasilkan oleh pengarah teater bagi menegaskan sebagai teater hiper realiti?
- 1.2.2 Adakah teater hiper realiti menggambarkan kesan penentangan pengarah teater terhadap bentuk realisme dan struktur tanda tuntas?





1.3 Objektif Kajian

- 1.3.1 Mensintesisakan gambaran tanda-tanda hiper dihasilkan oleh pengarah teater bagi menegaskan sebagai teater hiper realiti.
- 1.3.2 Menjustifikasikan teater hiper realiti sebagai suatu gambaran kesan penentangan pengarah teater terhadap bentuk realisme dan struktur tanda tuntas.

1.4 Hipotesis Kajian

Teater hiper realiti adalah merupakan sebuah gambaran kesan penentangan pengarah teater terhadap bentuk realisme dan struktur tanda tuntas.



1.5 Kerangka Teoretikal Kajian

Bagi merungkaikan teater hiper realiti sebagai kesan penentangan pengarah teater Melayu²⁰ terhadap bentuk realisme dan struktur yang tuntas, maka penyelidikan ini telah mengetengahkan Teori Sistem Tanda Teater oleh Whitmore (1994) dan Teori Hipersemiotika oleh Pilliang (2010) bagi tujuan ini.

²⁰ Kamaluddin (2007) telah menjelaskan bahawa pengertian teater Melayu merujuk kepada teater kepunyaan orang Melayu yang menghurai inti pati permasalahan masyarakat Melayu atau memerihalkan peradaban kemanusiaan Melayu itu sendiri. Tegasnya lagi, arus teater Melayu turut menghala kepada pemikiran modenisme dan pemikiran pasca modenisme. Kelangsungan pengaruh arus pemikiran modenisme dan pemikiran pasca modenisme berupaya mempengaruhi struktur dan bentuk kesenian teater ini sewaktu memerihalkan tentang hal ehwal, perilaku, sikap, budaya, pegangan agama dan sebagainya. Oleh demikian, tegasnya hasil penganalisan secara 'analatikal' dan teoretikal terhadap teks teater Melayu, ia dapat mencernakan suatu falsafah, pemikiran, nilai budaya dan estetik yang terangkum di sebalik bentuk aksi lakonan dan paparan gambaran kehidupan watak-watak tersebut





1.5.1 Teori Sistem Tanda Teater

Menurut Whitmore (1994), tanda-tanda kelakuan komunikasi teater yang dipertontonkan kepada penonton dapat di runtkai dengan meneliti pada sistem tanda teater. Jelas beliau, sistem tanda teater terdiri daripada tiga (3) sistem komunikasi utama meliputi sistem tanda pelakon, sistem tanda visual dan sistem bunyi seperti berikut:-

1.5.1.1 Sistem Tanda Pelakon

Melalui sistem tanda pelakon merujuk kepada tanda tubuh (performer) yang menggunakan anggota tubuhnya sebagai instrumen persembahan. Melalui sistem tanda pelakon, ia dapat membawa kepada maklumat merangkumi tanda personaliti watak, tanda pengucapan dialog watak, tanda ekspresi wajah watak, tanda ekspresi tubuh luaran watak, tanda gestur watak dan tanda pergerakan watak yang dipancarkan dari lambang tubuh pendukung watak persembahan. Melalui sistem tanda pelakon ini, Whitmore (1994) menjelaskan ia dapat memberikan maklumat tentang tanda struktur bentuk lakonan yang telah digunakan oleh pelakon sepanjang persembahan berlangsung. Di samping itu, penelitian terhadap sistem tanda pelakon turut memberikan maklumat tentang tanda gambaran hidup watak meliputi tanda personaliti watak, tanda psikologi watak, tanda fisiologi watak, termasuk sifat, tingkah laku, hubungan sosial dan ideologi yang dibangunkan melalui ikonik watak-watak persembahan.





1.5.1.2 Sistem Tanda Visual

Melalui sistem tanda visual, ianya merujuk kepada tanda-tanda objek fizikal meliputi tanda rekaan set pentas, tanda peralatan props, tanda gubahan komposisi tatacahaya, tanda busana dan tatarias yang tertera di atas ruang pementasan. Melalui tanda set pentas yang dibangunkan pada ruang persembahan teater, ia dapat memberikan maklumat tentang tanda konsep latar persembahan, tanda latar peristiwa tempat kejadian, tanda latar budaya, sosial dan ekonomi masyarakat atau tanda latar situasi sedia yang telah distrukturkan oleh pengkarya pada ruang persembahan. Melalui tanda peralatan props, ia bukan hanya berfungsi sebagai sebuah paparan objek set pentas yang dipakai oleh pelakon atau diperagakan sebagai objek dekorasi latar set persembahan. Malahan, peralatan-peralatan visual yang diperagakan pada ruang pementasan turut berfungsi sebagai simbol atau tanda dalam menegaskan sesuatu makna di sebalik pemaparan objek set pentas tersebut. Melalui sistem tanda gubahan komposisi pencahayaan pula, Whitmore (1994) menegaskan ia bukan sekadar sebagai unsur artistik yang mendukung suasana dan mood dramatik persembahan. Malahan, unsur artistik pencahayaan yang telah digubah dan menerangi ruang pementasan turut berfungsi sebagai simbol, tanda, penanda dan mempunyai makna yang tertentu. Dengan itu, segala distribusi tatacahaya yang menerangi ruang latar pentas telah menggunakan teknik-teknik pencahayaan bagi membangkitkan simbol, tanda dan penanda pada latar sesebuah set pementasan. Di samping itu, Whitmore (1994) menegaskan sistem pencahayaan pentas turut menekankan kepada fungsi ‘visibility’²¹, fokus²², warna²³, mood dan komposisi²⁴.

²¹ Menurut Abulafia (2016) ‘visibility’ merujuk kepada kata ‘kejelasan’ tentang objek yang dilihat atas pentas atas faktor distribusi pencahayaan. Distribusi pencahayaan bermaksud cara memanipulasi cahaya lampu pentas sama ada ingin menyebarkan secara menyeluruh ruang pentas atau fokus





Jelasnya, kesemua fungsi sistem pencahayaan pentas ini dapat menyatukan dengan sistem-sistem tanda visual yang lain seperti set pentas, peralatan pentas dan busana dalam menegaskan sesuatu tanda, penanda dan makna keseluruhan sistem visual pentas persembahan.

Bagi sistem tanda busana, Whitmore (1994) telah menjelaskan ia mempunyai hubungan erat dengan sistem tanda pelakon. Justeru, fungsi sistem busana merujuk kepada tanda-tanda bentuk pemakaian yang disarung pada tubuh pelakon dapat menegaskan makna-makna yang bersangkutan dengan tanda personaliti watak, tanda latar belakang kehidupan watak, tanda latar hubungan sosial, tanda latar ekonomi atau tanda-tanda yang menggambarkan latar diri watak dengan dunia sekelilingnya.



kepada objek di ruang tertentu sahaja. Umpamanya, sekira seorang pengarah teater mengarahkan krew produksinya menghasilkan distribusi pencahayaan dengan cara fokus kepada objek tubuh pelakon sahaja, tanpa menyerlahkan cahaya kepada penumpuan ruang keseluruhan pentas, lalu berlaku efek 'visibility'. Motifnya adalah untuk menegaskan sesuatu makna yang ingin ditekankan oleh pengkarya yang digabung jalin mengikut warna, mood dan komposisi efek dramatik yang terhasil dari pencahayaan tersebut.

²² Menurut Abulafia (2016) 'fokus' merujuk kemampuan visibility (kejelasan) pencahayaan dipancarkan kepada sesuatu objek atau lebih dikenali sebagai 'focus lights'. Teknik pencahayaan focus lights berperanan menarik perhatian dan pengamatan penonton terhadap subjek yang diterangi tersebut. Tujuan atau fungsi 'focus lights' boleh menghasilkan mood dan komposisi pencahayaan yang sesuai dengan simbol atau perlambangan yang ingin diberikan perhatian pada sesuatu objek pentas bagi menegaskan makna persembahan.

²³ Menurut Abulafia (2016) 'warna' merujuk kepada pemilihan konsep warna yang dihasilkan dari pencahayaan itu sendiri untuk diserlahkan pada objek pentas. Oleh itu, fungsi warna ini dapat bukan hanya dapat menyerlahkan tujuan penggunaan cahaya seperti bagi melambangkan situasi waktu kejadian seperti warna biru menggambarkan 'waktu malam', warna kuning menggambarkan situasi 'waktu tengah hari' dan sebagainya secara denotasi. Tetapi pemilihan warna-warna pencahayaan turut berfungsi sebagai lambang-lambang untuk menegaskan sesuatu makna persembahan. Umpamanya, warna merah boleh bertindak sebagai konotasi sebagai lambang kemarahan, bahaya, keghairahan dan sebagainya.

²⁴ Menurut Abulafia (2016) 'mood' merujuk kepada kesan emosi hasil dari kredibiliti, fokus, warna pencahayaan yang digunakan. Sementara, 'komposisi' adalah gubahan gambaran persembahan yang dicetuskan oleh rekaan pencahayaan bersama hasil gabungan latar set pentas dan objek. Motif di sebalik komposisi pencahayaan bukan hanya menimbulkan mood atau kesan emosi pada suasana gambaran persembahan. Malah, gubahan komposisi pencahayaan dapat menegaskan sesuatu penanda di sebalik kejadian aksi yang dipaparkan pada adegan dramatik kepada penonton.





1.5.1.3 Sistem Tanda Bunyi

Menurut Whitmore (1994) bahawa sistem bunyi yang diperdengarkan pada ruang penontonan turut bertindak sebagai sebuah simbol atau tanda. Ini menunjukkan tanda-tanda bunyi (aural) yang diperdengarkan di ruang penontonan boleh disaring oleh pancaindera deria pendengaran penonton bagi memahami makna di sebalik tanda bunyi tersebut. Justeru, sistem tanda bunyi yang diperdengarkan kepada penonton bukan hanya dapat memberikan maklumat tentang sumber muzik, nyanyian, lagu dan kesan khas yang telah dihasilkan oleh sesebuah produksi. Malahan, sistem bunyi yang diperdengarkan kepada deria pendengaran penonton turut dapat memberikan maklumat tentang tanda latar jiwa watak, latar emosi watak, latar konflik watak, latar persekitaran kehidupan watak, tanda latar budaya, tanda latar sosial atau tanda-tanda yang mempunyai makna-makna seterusnya. Ringkasnya, Whitmore (1994) menegaskan penghasilan bunyi dalam sebuah pementasan teater turut bertindak sebagai sebuah sistem tanda. Tegasnya, perihal ini boleh diamati antaranya melalui kesan bunyi keretapi stim wisel yang dapat menegaskan latar belakang zaman kejadian; kesan bunyi deruman air sungai dan kesan bunyi suara ketawa kanak-kanak bermain yang dapat menegaskan latar tempat kejadian; tanda bunyi hujan, angin, guruh yang dapat menegaskan latar tanda-tanda cuaca yang mengiringi latar kejadian; kesan tanda bunyi ketukan loceng upacara ritual, efek bunyi azan subuh, atau efek alunan muzik tradisi 'Scottish' yang dapat memberikan maklumat tentang tanda latar budaya sesuatu bangsa, agama dan tanda-tanda bunyi seterusnya. Di samping itu, Whitmore (1994) turut menyatakan bahawa sistem tanda bunyi turut merujuk kepada dua jenis tanda bunyi meliputi pertama meliputi tanda 'natural sound effect' dan





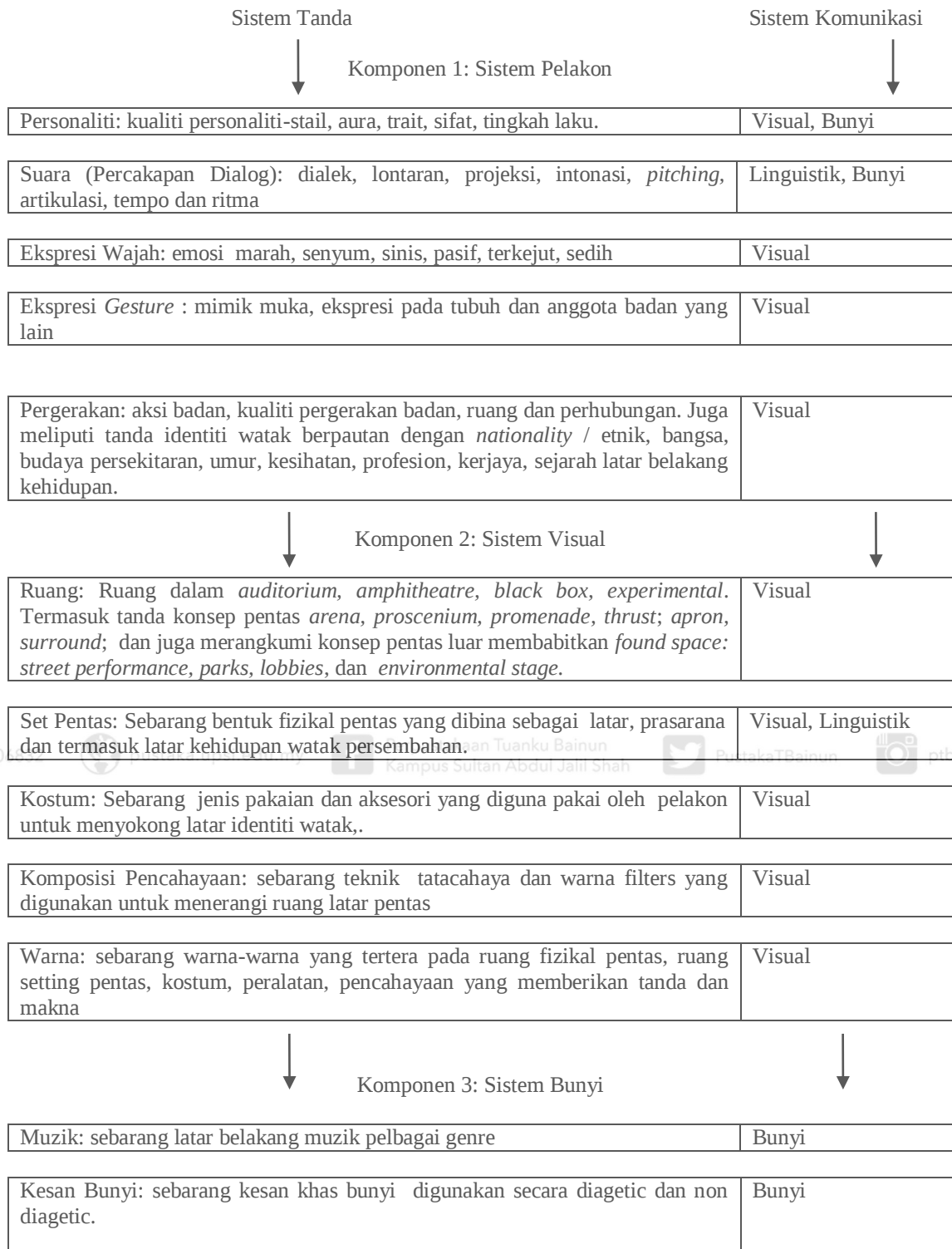
kedua meliputi tanda ‘abstract sound effect’. Tanda bunyi ‘natural sound effect’ adalah merujuk kepada tanda bunyi yang dapat membangkitkan kepercayaan penonton tentang gambaran dan mood realistik yang boleh diketahui oleh penonton seperti mana mengikut sebuah penghidupan realiti di atas pentas. Bagi tanda bunyi ‘abstract sound effect’ adalah merujuk kepada kesan bunyi yang tidak seiringan dengan bunyi ‘natural sound effect’ yang dapat membangkitkan mood dan suasana realistik yang boleh diketahui oleh penonton pada latar persembahan. Oleh itu, Whitmore (1994) menegaskan tanda bunyi ‘abstract sound effect’ berfungsi sebagai sebuah lambang, simbol atau penanda-penanda lain bagi menegaskan sesuatu makna baharu kepada penonton²⁵. Dalam kata lain, ‘abstract sound effect’ adalah merupakan sebuah tanda bunyi yang telah mencabut sumber konteks ‘bunyi’ asalnya. Lalu, ditukar konsep tandanya dengan melambangkan makna baharu mengikut konteks



Dengan itu, Whitmore (1994) menegaskan bahawa sistem yang membentuk sesebuah teater adalah meliputi tiga sistem utama meliputi sistem tanda pelakon, sistem visual pentas dan sistem tanda bunyi. Ringkasnya, Sistem Tanda Teater Whitmore (1994) boleh dijadikan satu kerangka teori kajian dalam meneliti teater sebagai sebuah struktur tanda dan penanda seperti di rajah 1 di bawah.

²⁵ Tanda bunyi ‘abstract sound effect’ boleh diperhatikan apabila produksi memetik sumber petikan kesan khas bunyi ‘tangisan bayi’ yang diperdengarkan kepada penonton. Maka, sumber petikan kesan khas bunyi ‘tangisan bayi’ boleh dimanipulasikan dengan berfungsi sebagai penanda dan makna yang berbeza dari konteks tanda bunyi realitinya.





Rajah 1.1. Sistem Tanda Teater Whitmore (1994). Diubahsuai dari sumber 'Directing Postmodern Theater. Shaping Signification in Performances'. USA. The University of Michigan Press.

Dalam pada itu Whitmore (1994) turut menyatakan bagi meneliti latar tanda gambaran kehidupan watak, ia boleh dianalisis melalui kod budaya yang tersisip di



sebalik sistem tanda teater tersebut. Melalui penganalisan kepada sistem tanda teater, maka ia dapat menegaskan tentang penanda dan makna latar kod budaya kehidupan watak-watak tersebut. Tegas Whitmore (1994) penganalisan pada sistem tanda teater ini dapat memberikan maklumat tentang tanda gambaran kehidupan watak yang mencakupi corak budaya kehidupan, amalan, nilai, pegangan, moral, kepercayaan, ideologi, bahasa, hubungan sosial, politik, ekonomi, termasuk konflik yang dihadapi individu watak dan kumpulan masyarakat yang telah diketengahkan melalui pimpinan pengarah persembahan. Justeru, dalam memahami tanda gambaran kehidupan watak-watak yang telah dihasilkan oleh pengarah teater, maka penyelidikan ini turut meneliti dan menganalisis kod budaya kehidupan watak yang tertera di sebalik sistem tanda teater ini.



sebagai kerangka teori penyelidikan ini pada dasarnya masih belum dapat menyediakan satu gelanggang wacana semiotik pasca strukturalisme²⁶. Dalam kata

²⁶ Secara asasnya, Elam (1980) menyatakan ilmu semiotik ditakrifkan sebagai ilmu sains yang mengkaji kehidupan tanda-tanda dalam sesebuah masyarakat atau fenomena lain. Sebagai sebuah ilmu mengkaji tentang lambang tanda, maka pemikiran semiotik strukturalisme melihat tanda sebagai struktur-struktur konvensi atau aturan yang dipersetujui bersama oleh sesuatu masyarakat. Misalannya, cara kita beraksi dalam majlis upacara Diraja, sudah semestinya perlu menekuni kod-kod protokol cara tanda berpakaian, cara tanda pertuturan dan cara etiket di hadapan tetamu Diraja yang mana dipersetujui bersama semua pihak yang menghadiri kod upacara menghadiri majlis Diraja. Perihal ini berbeza pula dengan lambang tanda mengikut semiotik pasca strukturalisme yang semestinya membenarkan kita tidak patuh dengan aturan-aturan, kod-kod dan peraturan yang mengikat mengikut kod-kod konvensional yang dipersetujui bersama individu atau suatu kelompok masyarakat. Rentetan dari itu, Pilliang (2003) menegaskan semiotik pasca strukturalisme tegar mempengaruhi kita untuk tidak patuh dengan struktur-struktur (strukturalisme) ekoran meletakkan posisi kita selaku pembina kod untuk bermain bebas dengan tidak mengikat dengan permainan tanda-tanda struktural, kod-kod, konvensi-konvensi mampan atau mengikut aturan-aturan yang dipersetujui bersama oleh sesuatu masyarakat atau penanda yang tuntas. Sebaliknya tanda-tanda aturan adalah dianggap plural, dinamik, relatif, tidak mengikat dan tidak universal. Perihal ini turut seiring dengan pandangan Mana Sikana (2017) yang menegaskan sekiranya tanda (semiotik) pasca strukturalisme menyelina masuk mempengaruhi tekstual-tekstual dalam karya seni, lalu berlakulah pelanggaran-pelanggaran tekstual yang lebih dinamik. Ini ekoran kesan pelanggaran-pelanggaran batas aturan, prinsip, konvensi, kod dan tanda struktur-struktur realistik atau realisme telah dicairkan. Lalu muncul pelbagai bentuk dan genre baharu persembahan. Malahan, kenyataan-kenyataan yang mengisi tanda amalan kehidupan dan nilai norma yang didukung oleh watak-watak manusia turut tidak mematuhi lagi secara konsensus tetapi





lain, teori sistem tanda teater Whitmore (1994) masih belum dapat menyediakan suatu wacana yang dapat meneliti dan membahaskan tentang produksi tanda yang nekad membiak tanpa batas, melanggar batas-batas struktur tanda realiti, bersifat 'hiper' dan makna yang tidak stabil pada struktur sesebuah karya persembahan teater. Melalui Pilliang (2010) menegaskan kondisi pasca modenisme telah menggamit pengkarya-pengkarya seni menciptakan objek-objek seni sebagai tanda yang tidak lagi mengacu kepada rujukan realiti. Ini ekoran tanda-tanda realiti telah disaring dan diperkemas oleh seorang pengkarya telah mencair dan membiak dengan struktur tanda dan makna yang tidak lagi tuntas atau stabil. Sehubungan itu, bagi meneliti tanda-tanda yang mengacu secara 'hyper' dan menjana kondisi hiper realiti, maka kajian ini harus membangun suatu bacaan teks-teks lain yang seiring dengan fenomena ini. Justeru, bagi merungkap tentang kompleksiti penghasilan sistem tanda artis, sistem tanda visual, sistem tanda bunyi yang membiak tanpa batas, melanggar batas bentuk realisme dan tidak lagi menekuni struktur gambaran kehidupan watak-watak manusia secara tuntas, maka penyelidikan ini turut mengaplikasikan teori hipersemiotika seperti mana yang dibahaskan oleh Pilliang (2010) sebagai kerangka teori penyelidikan ini.

secara disensus. Menurut Pilliang (2003), prinsip konsensus merujuk kepada kod-kod atau tanda-tanda objek atau maklumat yang dijana atas dasar 'disepakati' bersama atau 'universal' mengikut 'konvensi' sosial. Umpamanya, tanda bunga boleh dilambangkan sebagai citra 'wanita' yang mana boleh disepakati bersama secara konsensus oleh semua masyarakat secara universal. Perihal ini berbeza pula dalam meneliti semiotik pasca strukturalisme yang tegasnya lambang 'bunga' belum tentu merujuk sebagai citra wanita. Ini kerana produksi tanda dan makna dalam konteks semiotik pasca strukturalisme tidak lagi bersifat tuntas atau stabil. Justeru, tegas Pilliang (2010) 'tanda' dan 'makna' bagi alur pemikiran pasca strukturalisme adalah bersifat disensus, yakni tidak lagi disepakati bersama oleh seseorang individu, seorang seniman atau seorang individu-individu seterusnya mengikut aturan, kod, struktur sesebuah maklumat atau kenyataan secara konsensus.





1.5.2 Teori Hipersemiotika

Menurut Pilliang (2010), dalam meneliti tanda-tanda mengenai sesuatu kejadian atau fenomena, ia boleh dirungkaikan dengan menggunakan pendekatan semiotik dan hipersemiotika, yakni ilmu kajian tentang tanda. Justeru, ujar beliau, sama ada pendekatan semiotik mahupun pendekatan hipersemiotika, ia dapat diaplikasikan kerana kedua-dua pendekatan ini adalah merupakan ilmu yang mempelajari tanda dan makna tanda dalam kehidupan sosial. Namun, Pilliang (2010) menjelaskan terdapat perbezaan antara pendekatan semiotik dan pendekatan hipersemiotika dalam mewacanakan sesuatu penemuan kajian tentang tanda dan hubungannya dengan kehidupannya dalam masyarakat. Tegas beliau, pada dasarnya, perbezaan kedua-dua pendekatan ini adalah terletak kepada tanda kata ‘hiper’. Tegas beliau, istilah ‘hiper’ dalam bahasa Indonesia adalah merujuk kepada sesuatu yang ‘berlebihan’, atau ‘di luar batas atau melampaui batas’. Justeru, berbeza dengan ilmu semiotik²⁷ yang

²⁷ Menurut Pilliang (2010) ilmu semiotik mengikut kerangka pemikiran Saussure adalah merujuk kepada ilmu yang mempelajari tanda sebagai sebahagian dari kehidupan sosial. Justeru, semiotik adalah ilmu yang ingin memahami sebuah tanda dan hubung kait tanda-tanda itu terbina atas efek penggunaannya di dalam masyarakat. Oleh itu, semiotik mengikut kerangka pemikiran Saussure sangat terkait dengan prinsip-prinsipnya meliputi (1) prinsip struktural (strukturalisme) yang menegaskan tanda dilihat sebagai sebuah ‘kesatuan’ antara penanda (signifier) – material dan petanda (signified) – konsep atau makna. Oleh itu, melalui (2) prinsip kesatuan (unity) – sesebuah tanda tidak dapat dipisahkan antara penanda yang bersifat material (objek seni) dan petanda (konsep, idea, makna) seperti sehelai kertas yang tidak dapat dipisahkan. Justeru, hubungan struktural antara penanda dan petanda, sangat bergantung pada prinsip (3) konvensional – iaitu kesepakatan sosial tentang bahasa (tanda dan makna) oleh sesuatu masyarakat. Dalam kenyataan lainnya, prinsip ‘konvensional’ bermakna wujudnya hubungan penanda dan petandanya telah disepakati sebagai sebuah konvensi sosial. Bagi Solehah Ishak (2003) pula menjelaskan pemikiran strukturalisme melihat struktur kehidupan masyarakat dibina oleh pelbagai sistem tanda dan simbol, dan makna pada setiap cabang kehidupan dalam tanda dan simbol. Oleh itu, sesuatu masyarakat dan kebudayaan (atas proses sosialisasi) mempelajari penggunaan tanda yang memberikan makna kolektif pada sesuatu masyarakat itu. Seterusnya, Pilliang (2010) menegaskan prinsip struktural, kesatuan, dan konvensional menempatan semiotik sebagai kecenderungan kajian sinkronik – iaitu kajian tanda sebuah sistem yang tetap, konsisten dan tidak berubah dalam mana-mana konteks waktu. Tegasnya, semiotik struktural mengabaikan bahasa sebagai diakronik- iaitu tanda bahasa adalah dinamik, tidak statik dan boleh berubah-ubah dalam kehidupan masyarakat. Akhirnya, prinsip (5) semiotik menegaskan tanda adalah bersifat representasi – yakni mewakili tanda realiti yang mempunyai sumber rujukan. Ini menunjukkan tanda realiti sangat bergantung pada rujukan tanda-tanda realiti. Maka, Pilliang (2010) tegaskan ‘tanpa





sangat berpusat mengikut prinsip batas struktural, kesatuan, konvensional, sinkronik, representasi. Sementara, ‘hipersemiotika’²⁸ pula adalah merujuk kepada ilmu tentang tanda yang melampaui batas atau di luar batas semiotik. Dalam kata lain, ‘hipersemiotika’ merujuk kepada tanda-tanda yang melampaui batas oposisi binar²⁹ yang menjadi sangat berpusat dalam pemikiran semiotik. Oleh demikian, Pilliang

realiti’ menyebabkan tanda-tanda objek tidak bersifat logik ekoran acuan tanda tidak membentuk sebagai representasi realiti yang diwakilinya.

²⁸ Menurut Pilliang (2010) hipersemiotika merujuk kepada produksi tanda-tanda yang melampaui batas semiotik dengan ditandai (1) mempunyai ‘perubahan dan transformasi’ pada struktur tanda dengan berkembang biak tanda-tanda hingga melahirkan penanda dan simbol yang pelbagai, tidak statik dan tuntas. Tegas beliau, hipersemiotika tidak mengikut prinsip semiotik yang bertindak seperti mesin fotokopi yang mencetak semula tanda-tanda mengikut struktur, konvensi dan representasi yang tetap. Sebaliknya, hipersemiotika adalah merupakan sebuah tanda yang di dalamnya mempunyai hubungan tanda-tanda yang tidak lagi terikat dengan konvensi, representasi atau makna yang tetap dan nyata. Tanda dan penanda membiak tanpa batas. Justeru, Pilliang (2010) menegaskan hipersemiotika terus berputar menciptakan tanda-tanda yang sejajar dengan ciri (2) yang ditandai sebagai simulasi – yakni penciptaan objek tanda yang tidak lagi merujuk kepada tanda representasi realiti. Tegas beliau, hipersemiotika meleburkan realiti dengan pelbagai strategi pengkaryaan sehingga dunia hyper reality yang dibina dalam ruang ‘simulasi’ seakan-akan nampak lebih percaya dan lebih nyata dari rujukan realiti yang sesungguhnya. Tambahan lagi, Pilliang (2010) menegaskan hipersemiotika ditandai dengan sifat perbezaan (difference) yakni menekankan identiti tanda adalah terbina melalui kutipan dari rangka atau sumber sejarah. Lantas, ia terus berputar mencipta dan mengisi semula teks sejarah ini dengan membangun pemikiran, estetik baharu dan terkini. Justeru Pilliang (2010) menegaskan hipersemiotika tidak selari dengan tanda-tanda ‘kebaharuan’ (newness) dengan mencipta tanda-tanda baru sepertimana mengikut resam mesin aturan moden yang sentiasa menuntut adanya ‘kebaharuan-kebaharuan dalam produksi seni’. Ringkasnya, produksi tanda-tanda hipersemiotika lebih mementingkan percampuran ruang-ruang tanda masa lalu/tanda masa kini, atau teks sejarah/teks masa kini membentuk diri sebagai dunia ‘hyper reality’ yang membangkitkan semangat baharu mengikut konteks masa kini

²⁹ Melalui bukunya ‘Of Grammatology’, Derrida (2016) telah berteriak tentang struktur-struktur bahasa yang ditandai mempunyai sistem perbezaan (*different*) yang dikawal dengan konsep oposisi binar. Secara dasarnya, konsep oposisi binar menurut Derrida (2016) adalah merupakan sistem yang memisahkan dua kategori (klasifikasi) tanda yang mempunyai hubungan secara struktural. Namun, krisis wujud apabila sistem oposisi binar membina semangat hierarki dengan mengangkat nilai satu pihak dan sebaliknya, merendahkan pula nilai satu pihak atau perkara lawannya. Implikasinya, perkara yang diangkat dan diperbesar nilainya berupaya membina ‘logo entrisme’ sehingga mendirikan aliran naratif yang agung, besar, perdana dan kebenaran secara total. Manakala suatu perkara yang direndahkan nilainya diandaikan menghasilkan tendensi pemikiran yang beku dan jumud. Ia turut menghalang suatu aliran naratif lain (kecil) dan identiti baharu untuk muncul dalam kehidupannya. Dengan itu, oposisi binar yang diandaikan oleh Derrida (1973,1978) mempunyai tendensi mengundang tanda-tanda hierarki dengan cenderung membezakan satu tanda sebagai superior dan mempunyai makna yang lebih bernilai dari kata-kata lawan pasangannya. Maka, atas sebab itu, ‘logo entrisme’ yang berkiblatkan kepada perbezaan oposisi binar perlu disemak dan dipersoalkan semula. Namun, dari satu sesi lain khususnya dalam konteks kajian tentang tanda, Pilliang (2010) menjelaskan wujudnya kecenderungan bahasa (tanda dan makna) dan kehidupan masa kini yang tidak lagi terikat dengan batas oposisi binar yang dibangunkan dalam secara struktur/perkembangan, konvensi/perubahan, sinkronik/diakronik, tanda/realiti. Dalam kondisi hipersemiotika, segala penanda telah membiak dan melepaskan diri dari struktur, konvensi, representasi, tanda realis yang ada. Justeru, Pilliang (2010) menjelaskan melalui hipersemiotika, ia cuba membongkar tembok oposisi binar dengan mengembangkan cirinya seperti ‘perubahan’, ‘transformasi’, ‘berkembang-biak’, ‘simulasi’ dan ‘perbezaan’ sebagai sebuah tanda yang melampaui batas semiotik.





(2010) menegaskan dalam usaha untuk merungkaikan sesuatu tanda dan makna tanda kehidupan sosial yang memacu kepada dunia ‘hyper reality’, maka pendekatan teori hipersemiotika boleh diaplikasikan bagi tujuan ini. Ini kerana pendekatan teori hipersemiotika adalah merupakan satu ilmu yang boleh mempelajari hubungan tanda-tanda secara ‘hiper’ (hyper sign) dalam kehidupan masyarakat yang maknanya melampaui batas-batas realiti. Malahan, sesungguhnya teori hipersemiotika yang digagaskan oleh Pilliang (2010) turut menegaskan bahawa,

Hipersemiotika dengan adalah sebuah ilmu tentang produksi tanda, yang melampaui realitas yang berperan membentuk dunia hyperealitas. Dunia hiperrealitas dalam hal ini merujuk kepada dunia yang melampaui, yang tercipta akibat dari penggunaan hyper-signs dan sistem penandaan yang melampaui (hyper-signification) dalam penggambaran realitas, sehingga perbezaan antara realitas/non realitas, atau tanda/realitas di dalamnya menjadi lebur. (Pilliang, 2010, p.53)



Dalam menghubungkan pernyataannya tentang maksud penggunaan tanda ‘hyper’ atau sistem penandaan yang melampaui atau ‘hyper-signification’ seperti petikan di atas, Pilliang (2010) menegaskan dunia ‘hyper reality’ tercipta ekoran dari akibat penggunaan tanda-tanda ‘hyper’ atau sistem penandaan yang melampaui rujukan tanda realiti nyata. Justeru, dalam konteks sesebuah pengkaryaan seni, Pilliang (2010) menegaskan hipersemiotika merujuk kepada tanda sesuatu penghasilan karya kerja seni yang melampaui dari rujukan alam, prinsip, konvensi termasuk struktur yang mewakili atau representasi tanda kehidupan realistik. Penanda hipersemiotika adalah merupakan satu konsep tanda yang tidak lagi bekerja meniru objek-objek yang mewakili tanda benda atau tanda fizikal yang menyerupai dunia realistik alam nyata. Ini kerana, tanda-tanda ‘hyper’ yang dibangunkan pada hasil kerja seni tidak lagi mewakili persamaan, keserupaan, atau salinan di antara





tanda dan gambaran realiti. Tanda-tanda yang dipamerkan pada hasil kerja seni telah bersifat hipersemiotika ekoran tidak mewakili, menggambarkan dan menunjukkan kesatuan (unity) di antara tanda dan rujukan realiti yang sedia wujud. Malahan, menurut Pilliang (2010) objek-objek ciptaan yang dipamerkan pada ruang karya seni 'hyper reality' telah membangun dan membiak penanda-penanda yang tidak lagi dibatasi dengan rujukan tanda realiti dan makna-makna yang tuntas sesungguhnya.

Justeru, Pilliang (2010) menegaskan akibat dari kesan penggunaan produksi digital dan alat perakaman mesin elektronik canggih pada medium komunikasi massa seperti filem dan televisyen telah membolehkan pengkarya memanipulasi, mengolah dan mencipta semula tanda-tanda objek yang tidak lagi merujuk kepada realiti yang ada. Malahan, atas bantuan proses penyuntingan di peringkat pasca produksi telah membolehkan manusia berupaya mencipta dan menghasilkan tanda-tanda yang luar dari peristiwa alami realiti secara logik. Kesannya, muncul kondisi 'hyper reality' iaitu gambaran konsep karya seni yang menyatakan tiada lagi batas antara yang realiti dengan yang palsu. Kesemua batas-batas realiti telah dicairkan, lalu bercampur dengan dunia nyata dan tidak nyata. Lalu membentuk dunia yang melampaui realiti atau 'hyper reality'. Namun begitu, Pilliang (2010) menjelaskan bahawa sebelum disaring menjadi dunia 'hyper reality', ia sesungguhnya telah mengutip tanda-tanda realiti atau menggelarnya 'signs of reality'³⁰. Namun begitu, kutipan tanda-tanda realiti yang mengisi semula pada ruang 'hyper reality', ia bukan lagi merupakan dunia-dunia peniruan realistik yang dikutip atau diwakilinya. Lebih-lebih lagi, ia bukan lagi merujuk sebagai sebuah gambaran tanda yang terbit sebagai sebuah mesin

³⁰ Menurut Baudrillard (2006) "sign of reality" merujuk kepada konsep penandaan objek yang bersumberkan dari kutipan rujukan yang mewakili alam realiti.





fotokopi yang melukis semula dunia realiti secara peniruan semula realiti. Sebaliknya, ia adalah merupakan dunia ‘hyper reality’ yang menjana sebagai dirinya sendiri, yakni merupakan salinan dari dirinya sendiri atau menggelarnya sebagai ‘pure simulacrum’. Tegas Pilliang (2010), ‘pure simulacrum’ merujuk kepada penanda yang tidak lagi meniru dan menyalin sesuatu di luar dirinya berdasarkan persamaan dan keserupaan yang mewakili realiti. Melainkan, ia dimanifestasikan melalui dirinya sendiri yakni mengikut pengertiannya yang terbit dari pandangan, idea, gagasan atau konsep yang terlahir dari minda fikiran pengkarya seni.

Rentetan itu, Pilliang (2010) menegaskan dunia ‘hyper reality’ wujud dalam pengkaryaan seni ekoran dari penggunaan ‘hyper sign’ yang terbina dari cetusan fikiran, imaginasi, fantasi atau dunia konsep pengkarya yang turut bercampur baur dengan rujukan realiti yang ada. Namun ujar beliau, teori hipersemiotika ini berpegang bahawa penanda yang dibangunkan secara tanda ‘hyper’ dalam dunia ‘hyper reality’ adalah merupakan tanda murni atau tanda asli yang tidak lagi mengikat penghasilan objek seni yang mengikut struktur, aturan, prinsip dan konvensi ilusi-ilusi peniruan realistik. Ini kerana teori hipersemiotika berpandangan hasil seni pengkaryaan ‘hyper reality’ bukan lagi mengacu pada realiti luar dirinya, sebagaimana layaknya representasi yang mewakili sejumlah tanda-tanda kutipan realiti. Sebaliknya, tanda realiti yang dikutip, ia sebenarnya telah disaring, diubahsuai dan diperkemas menjadi tanda ‘hyper’. Dalam kenyataan lain, Pilliang (2010) menjelaskan tanda-tanda yang dikutip dari bahagian realiti telah bercampur baur dengan elemen-elemen tanda yang terbit dari imaginasi, ideologi, teknik, kaedah, prinsip, idiom estetik yang dicetuskan melalui ilham seseorang pengkarya seni. Lalu,





ia mengisi dan membentuk dirinya sebagai dunia penghidupan realiti baharu atau lebih dikenali sebagai dunia ‘hyper reality’. Bersangkutan dengan itu, Pilliang (2010) menegaskan teori hipersemiotika berpegang bahawa sebuah tanda dikatakan melampaui dan menjadi tanda ‘hyper’ pada ketika ia melanggar batas prinsip, sifat alam, aturan, prinsip dan fungsi tanda yang normal dan bersifat oposisi binar. Kelangsungan itu, pada ketika batas-batas tanda normal atau oposisi binar menjadi cair, maka menjelma dunia ‘hyper reality’ akibat dari kesan penggunaan tanda ‘hyper’ yang beroperasi di sebalik teks pengkaryaan tersebut. Dalam hubungan ini, Pilliang (2010) sekali lagi menegaskan teori hipersemiotika telah menggariskan lima prinsip tanda kepada pembaca dalam memahami sebuah tanda yang dikatakan sebagai ‘melampaui’ atau ‘hyper’.



Prinsip Tanda Pertama adalah merujuk kepada ‘tanda sebenarnya’ atau ‘proper sign’. Menurut Pilliang (2010), tanda sebenarnya adalah merujuk kepada tanda yang mempunyai pertalian rujukan atau konsep mewakili representasi realiti. Namun ia mengandungi sifat ‘jujur’ sebagai sebuah tanda. Maksud sifat jujur adalah ia mengungkap konsep atau makna sebenarnya, membentangkan kebenaran dan menyingkap keaslian, sebuah cerminan dari realiti dan mewakili konsensus bersama dengan sesebuah komuniti. Umpamanya, penanda warna putih, selain dirujuk sebagai sebuah tanda warna, ianya turut digunakan untuk menyatakan konsep ‘suci’, ‘bersih’ dan ‘murni’ yang dipersetujui bersama pada konvensi sosial yang ada. Justeru, tanda putih ini adalah tanda jujur, asli, tulen atau tanda realiti. Namun begitu, penggunaannya telah diubahsuai dengan suatu perlambangan ikonik yang sesuai dengan konseptualisasi sebenarnya. Ringkasnya, teori ini menegaskan tanda





sebenarnya (proper sign) dikategorikan sebagai suatu ‘signification’, iaitu bermaksud tanda yang merujuk realiti atau ‘reflection of a basic reality’.

Prinsip Tanda Kedua adalah merujuk kepada tanda palsu atau ‘pseudo sign’. Menurut Pilliang (2010) tanda palsu adalah merujuk kepada tanda yang tidak bersifat tulen, tiruan dan berpura-pura atau ‘pretending’, yakni konsep penanda yang mengurangi atau ‘reduction’ rujukan realiti. Umpama penanda tanda palsu merujuk kepada tanda yang menunjukkan potensi seakan-akan sebuah rujukan tanda sebenarnya, namun sebaliknya ianya adalah sebuah konsep palsu atau berpura-pura yakni bukan sebenarnya. Sebuah tanda palsu adalah merujuk kepada penanda yang berpura-pura melukiskan sebuah kenyataan realiti, namun sebaliknya, penanda itu telah berdusta dan bertindak sebagai topeng-topeng dusta realiti. Jelas Pilliang (2010), konsep penanda palsu kerap dibina dan mengisi dalam media massa seperti medium cetak, elektronik dan internet. Antara contoh penanda palsu adalah seperti menampilkan suatu gambaran peristiwa pada medium gambar sisipan foto yang dirakam seakan-akan sebuah peristiwa realiti, padahal rekaan gambaran peristiwa telah dimanipulasikan dengan efek-efek penyuntingan foto. Ini menunjukkan gambaran peristiwa pada gambar itu sesungguhnya tidak sepenuhnya realiti kerana ada unsur-unsur memanipulasikan rujukan realiti yakni tanda asli kepada tanda palsu. Justeru, menurut Pilliang (2010) tanda palsu masih berlegar secara menopeng atai ‘pervert’ penanda dengan memutarbelitkan sebuah rujukan realiti atau ‘masks and perverts a basic reality’.





Prinsip Tanda Ketiga adalah merujuk kepada tanda dusta atau ‘false sign’. Menurut Pilliang (2010) tanda dusta adalah merujuk kepada sebuah tanda menggunakan penanda yang salah atau ‘false signifier’ untuk menjelaskan konsep yang juga salah. Kondisi tanda dusta ini menegaskan wujudnya hubungan tidak seimbang antara tanda dan realiti yang ada pada tanda tersebut. Ujar Pilliang (2010), sebuah tanda A tidak menggambarkan diri tanda A, kerana ia menegaskan sebuah tanda B sesungguhnya. Ini kerana, tanda digunakan sebagai alat dusta dan memanipulasi kenyataan-kenyataan dengan cara menipu atau ‘false information’. Tambahan beliau lagi, tanda dusta ini dimengerti menjadi penanda yang menipu atau ‘pure lie’ apabila tanda-tanda yang ditampilkan tiada langsung ada unsur kebenaran dalam realiti. Berbeza dengan tanda palsu yang masih merujuk realiti sifat kepalsuannya ekoran tanda-tanda telah dimanipulasikan atau diputarbelitkan, namun sebaliknya tanda dusta langsung tidak menopeng kepalsuannya yang sesungguhnya, ekoran tiada mempunyai realiti kebenarannya. Tegas Pilliang (2010), sebagai contohnya tanda dusta ini dapat diperhatikan melalui penggunaan alat rambut palsu (wig) wanita yang dapat menopeng atau ‘pervert’ diri seseorang wanita sehingga batas dirinya yang sebenar telah dikaburkan dengan tanda palsu ekoran dari pemakaian rambut palsu tersebut. Impak ke atas pemakaian alat rambut palsu (wig), pemakai dapat menipu kenyataan tentang realiti personaliti dirinya yang sebenar. Sesungguhnya, Pilliang (2010) menegaskan tanda dusta turut merupakan tanda benar (proper sign) bercampur aduk dengan tanda dusta dalam satu ruang yang sama.





Prinsip Tanda Keempat adalah merujuk kepada tanda daur ulang atau ‘recycle sign’. Menurut Pilliang (2010) bahawa tanda daur ulang adalah merupakan sebuah tanda yang selalu mencari konteks ruang waktu baharu ekoran segala peristiwa atau realiti nyata masa lalu telah dikosongkan dari makna sebenarnya. Lalu, segala peristiwa atau gambaran telah mengisi dan membina semula penanda-penanda baharu mengikut konteks terkini, yang sama sekali berbeza atau tiada berkaitan langsung dengan realiti nyata. Pilliang (2010) menegaskan tanda daur ulang merujuk kepada tanda-tanda yang dikeluarkan dari konteks ruang asli (budaya, manusia, kod, konvensi, prinsip atau tanda murni). Lalu daur ulang semula di dalam ruang waktu baharu untuk pelbagai motif, tujuan, kepentingan dan strategi tertentu. Sebagai contohnya, Pilliang (2010) menjelaskan penanda daur ulang dapat diperhatikan melalui sesuatu kes peristiwa kejadian realiti sebenar yang telah berlaku pada penghidupan nyata. Lalu, kenyataan sejarah ini telah diguna semula sebagai penanda baharu bagi tujuan dapat menegaskan kembali suatu kenyataan mengikut konteks motif, tanda, makna dan kepentingan yang lain.

Sehubungan itu, Pilling (2010) menegaskan penanda-penanda yang dibina pada dunia hyper reality adalah bukan dari duplikasi kejadian sebenar. Tetapi, ia adalah merupakan sebuah tanda maklumat yang mengacu kepada tanda ulang daur yang telah dicabut dari konteks kenyataan aslinya, lalu daur ulang tanda semula di dalam ruang waktu baharu membentuk dirinya sendiri. Ringkasnya, tanda daur ulang digunakan untuk menjelaskan peristiwa kini yang tiada kena mengena dengan sejarah atau kenyataan lain yang berlaku sebelumnya. Pada kondisi tanda daur ulang inilah





kesemua penanda-penanda telah dicabut dari kenyataan realiti, lalu menjana tanda palsu untuk melahirkan tanda, makna dan motif yang tertentu.

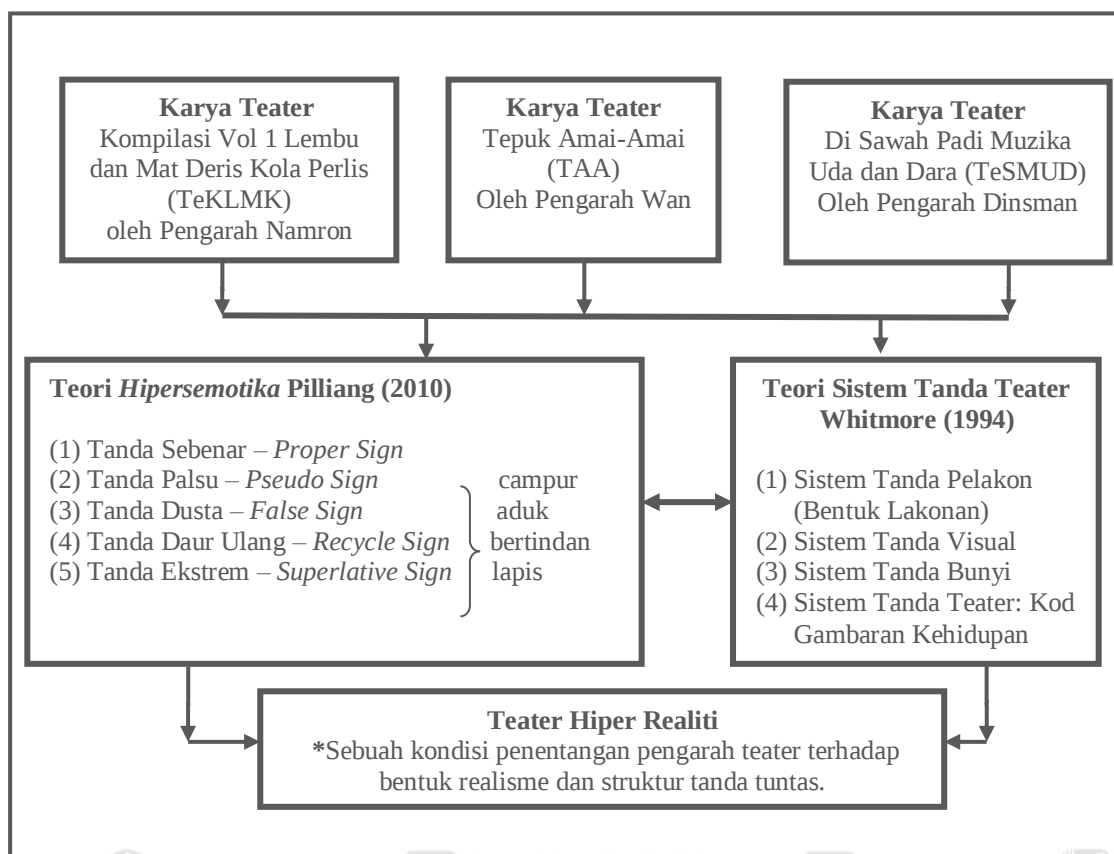
Prinsip Tanda Kelima adalah merujuk kepada tanda ekstrem atau ‘superlative sign’. Menurut Pilliang (2010), tanda ekstrem adalah merujuk kepada tanda yang menampilkan penandaan yang ekstrem atau ‘hyper signification’ dan melampaui dari realiti yang nyata. Ujar beliau bahawa prinsip tanda ekstrem merujuk kepada kondisi ‘disfemisme’ dan ‘superlative’ dalam menjana ‘multiplicity’ atau kepelbagaian sesebuah tanda. Menurut Pilliang (2010) kondisi ‘disfemisme’ adalah merujuk kepada tanda ekstrem yang memperbesar dan melebihi suatu fakta, perkara atau objek secara ‘hyper’. Manakala kondisi ‘superlative’ merujuk kepada tanda yang menterjemahkan fakta ke arah titik terjauh melampaui batas sehingga makna peristiwa menjadi sangat ekstrem. Justeru, Pilliang (2010) menegaskan tanda ekstrem boleh diperhatikan melalui seni perfileman Hollywood yang menghidangkan genre perang, aksi (action) dan fantasi yang menawarkan kondisi ‘disfemisme’ dan ‘superlative’ seperti kesan peperangan, kesan kekerasan, kesan perkelahian dan kesan ketakutan demi menghasilkan impak yang melampaui akal yang sihat dan batas dunia realiti. Ringkasnya, Pilliang (2010) menjelaskan bahawa sebuah tanda yang ditandai sebagai tanda ‘hyper’ dan membangun sebagai ‘hyper reality’ apabila wujudnya produksi tanda sebenarnya (proper sign), tanda palsu (proper sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign), dan tanda ekstrem (superlative sign) yang tumpang tindih dan bercampur baur kesemua dalam sesebuah karya seni. Dalam kata lain, Pilliang (2010) menegaskan kondisi hipersemiotika terjana apabila tanda sebenarnya (proper sign), tanda palsu (proper sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang





(recycle sign), dan tanda ekstrem (superlative sign) telah campur aduk dalam satu ruang sama yang mengakibatkan batas di antara realiti dan bukan realiti menjadi cair (kabur). Sehingga tanda dan makna sebuah kondisi realiti turut terganggu dan tidak lagi bersifat tuntas. Implikasinya, Pilliang (2010) menegaskan kondisi percampuran tanda sebenarnya (proper sign), tanda palsu (proper sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign), dan tanda ekstrem (superlative sign) telah mengakibatkan tanda objek membentuk dirinya sebagai 'hyper reality', yakni tanda-tanda melampaui dari struktur, aturan, prinsip dan konvensi realisme sesungguhnya. Sehubungan dengan itu, berpandukan kepada perbincangan tentang teori sistem tanda teater Whitmore (1994) dan teori Hipersemiotika Pilliang (2010), lalu kajian ini dapat menggunakan kerangka teori ini sebagai sumber panduan kepada penyelidik untuk meneliti hasil karya pengarah teater yang menentang bentuk realisme dan struktur yang tuntas sehingga menjana kondisi sebagai sebuah teater hiper realiti seperti Rajah 2 di bawah ini.





Rajah 1.2: Kerangka Konseptual Kajian

1.6 Metodologi Kajian

Menurut Liliweri (2011) komunikasi adalah satu tindakan atau aktiviti manusia untuk menyampaikan sesuatu tanda dalam pelbagai bentuk. Tegasnya, tanda adalah merupakan maklumat yang mengandungi gagasan, perasaan mahupun bahasa estetik yang telah enkod oleh pengirim dan dekod semula oleh penerima³¹. Berpandukan kepada itu, pesanan maklumat dan kenyataan yang disalurkan pada medium teater adalah melalui bentuk seperti simbol, tanda-tanda atau kombinasi dari semuanya

³¹ Dalam konteks kajian ini, tanda adalah merujuk kepada maklumat yang mengandungi gagasan, perasaan mahupun bahasa estetik yang telah enkod oleh barisan seniman produksi dan dekod semula oleh penonton.



dengan berfungsi sebagai tekstual, lalu dipertontonkan kepada penerima tanda secara resepsi. Dalam hubungan ini, pengirim adalah merujuk kepada pengarah teater yang menghasilkan tanda sebagai kod bahasa praktik sosialnya. Manakala penerima pesan adalah merujuk kepada penonton atau pendekod yang menafsirkan pesan tanda yang dimanifestasikan dalam bentuk visual dan audio persembahan. Justeru, pengkajian ini adalah merupakan satu bentuk tindakan pengkaji untuk memerhatikan dan memahami tanda-tanda yang terkandung pada karya persembahan teater. Dengan itu, sebagai penyelidik yang ingin mencerakin tanda-tanda yang dijangka melampaui (beyond) realiti yang beroperasi di sebalik sistem tanda teater, maka sewajarnya satu pendekatan metodologi kajian perlu diusahakan bagi tujuan ini. Dalam kenyataan lainnya, bagi meneliti, menginterpretasikan dan merumuskan penemuan dapatan hasil penyelidikan, maka satu reka bentuk kajian perlu dibangunkan bagi tujuan ini. Seajar

itu, metodologi kajian kualitatif kajian kes telah dipilih dalam merungkaikan persoalan tanda di sebalik sistem tanda teater Melayu yang dikaji. Menurut Othman Lebar (2014) penyelidikan kualitatif menekankan pentingnya menjalankan penyelidikan dalam latar yang sebenar dan semula jadi. Penyelidik cuba memerhati dan mentafsir latar dalam keadaan yang sebenar. Tiada cubaan dibuat untuk memanipulasikan situasi yang dikaji. Begitu juga, kajian kualitatif menekan pendekatan induktif digunakan dalam pengumpulan data dan analisa data. Konsep dan teori dijana daripada data yang dikumpul yang boleh membantu dalam memahami fenomena yang dikaji. Di samping itu, penyelidikan kualitatif menekankan kepada pemahaman tentang fenomena sosial dari perspektif subjek kajian. Ianya turut mempunyai unsur interpretasi yang bertujuan untuk mencari makna sesuatu perkara atau peristiwa yang dialami oleh individu dan juga interpretasi makna-makna tersebut





oleh penyelidik. Manakala laporan kajian kualitatif adalah berbentuk deskriptif, menggunakan bahasa ekspresif dan memaparkan suara subjek dalam bentuk teks.

Bagi Yin (2017) menegaskan bahawa pendekatan kajian kes adalah merupakan sebuah bentuk kajian deskripsi secara menyeluruh. Tegasnya, pendekatan kajian kes ini dilaksanakan oleh seorang penyelidik secara terperinci dan insentif ke atas suatu angkubah kecil terhadap isu sosial, Namun begitu, pendekatan kajian kes mempunyai batas dan sempadan lingkup sewaktu meneliti latar kes tersebut. Ironinya, skop batas dan sempadan lingkup ini berupaya membantu penyelidik meneliti angkubah kecil sosial dengan lebih berfokus. Implikasinya, penyelidik dapat mengenalpasti maklumat secara mendalam dan menyeluruh mengenai latar kajian kes tersebut. Bagi konteks kajian ini boleh ditegaskan bahawa pendekatan kajian kes yang dipraktikkan dapat membantu penyelidik merungkai secara mendalam tentang produksi sistem tanda teater yang mengalami percampuran tanda fakta, tanda realiti bersama tanda hiper, tanda fantasi sehingga membangunkan kondisi tanda dunia ‘hiperealiti’ menerusi karya-karya pengarah eksperimentasi teater Melayu di Malaysia. Dengan menumpukan kepada pemilihan dan penelitian hasil tiga (3) karya pengarah Namron, Wan dan Dinsman yang diterbitkan sekitar tahun 2014, 2015 dan 2017 sebagai latar kes kajian. Sesungguhnya, pendekatan kes kajian ini dapat membantu penyelidik merungkai secara mendalam tentang sistem tanda teater yang telah dibangunkan oleh ketiga-tiga pengarah yang diandaikan tegar menghasilkan ilham mainan intelektualisme mereka secara bereksperimentasi dan bersifat pascamoden. Kelangsungan itu, aplikasi kepada pendekatan kes kajian ini dapat membantu penyelidik merungkai kesan penentangan ketiga-tiga pengarah ini terhadap



sistem tanda teater yang diandaikan secara ‘hyper realiti’ pada ketika tempoh kajian ini dilaksanakan.

Justeru, bagi memperoleh data-data kajian kes yang kaya dengan maklumat, lalu penyelidikan ini menggunakan kaedah pemerhatian tidak berstruktur. Menurut Fox (1998) menjelaskan bahawa meneliti norma, nilai, dan makna yang tersirat dari tanda-tanda subjek atau objek yang ingin diselidiki, maka kaedah pemerhatian secara tidak berstruktur boleh digunakan bagi penyelidikan ini. Tegasnya, kaedah pemerhatian secara tidak berstruktur yang dibangunkan pada penyelidikan kualitatif bukan hanya terbatas dengan proses rekod data dari situasi sekeliling. Malahan, ia penyelidik perlu mengamati situasi sekeliling yang berlangsung secara aktif, serta mendengar, dan mengorganisasikan data supaya data keseluruhan yang dikutip dan diinterpretasikan mempunyai makna yang koheran dengan kes kajian ini.

1.6.1 Pemerhatian Secara Tidak Berstruktur

Kaedah pemerhatian yang digunakan dalam penyelidikan adalah menggunakan kaedah pemerhatian secara tidak berstruktur. Menurut Ghaziah Mohd Ghazali, Nabilah Abdullah, Shireena Basree Abdul Rahman, Rohaya Abdul Wahab, & Norshidah Nordin (2013) menjelaskan bahawa pemerhatian melalui pendekatan kualitatif selalunya menggunakan kaedah secara tidak berstruktur bagi membolehkan perlakuan aksi dapat diperhatikan secara semula jadi. Ini selari dengan metodologi kaedah pemerhatian yang bukan hanya memerlukan penyelidik rekod data dari tontonan persembahan, malahan perlu mengamati peristiwa seni persembahan yang





dipaparkan secara langsung. Dari sisi sudut lainnya, penyelidikan ini turut perlu membangun kaedah jenis pemerhatian mengikut peranan penyelidik bagi menentukan jenis dan kualiti pemerhatian. Dalam kata lain, penyelidikan menggunakan kaedah pemerhatian bukan hanya posisi bentuk pemerhatian secara tidak berstruktur, malahan bentuk pemerhatian kajian ini perlu turut ditentukan dengan jenis dan kualiti pemerhatian yang perlu dimainkan melalui peranan seorang penyelidik.

Sehubungan itu, bagi melibatkan peranan penyelidik sebagai pemerhati aksi-aksi peristiwa seni yang dilangsungkan pada ruang persembahan, maka penyelidikan ini memilih kategori pemerhati penuh. Pemilihan kategori pemerhati penuh ini bersesuaian ekoran kaedah ini tidak menuntut penyelidik terlibat secara langsung dengan aktiviti-aktiviti objek/subjek yang diperhatikan. Menurut Ghaziah Mohd Ghazali et al., (2013) bahawa kaedah pemerhati penuh tidak memerlukan penyelidik melakukan pemerhatian secara peserta penuh ekoran ia tidak terlibat dengan aktiviti yang memerlukan diri penyelidik menyertai aktiviti-aktiviti kumpulan yang diselidik. Sebaliknya, penyelidik hanya memaklumkan kepada ahli kumpulan yang diselidik tentang objektif pemerhatian dilakukan, dan penyelidik hanya kekal sebagai pemerhati sahaja. Justeru dalam konteks penyelidikan ini, penyelidik memaklumkan kepada ahli kumpulan ketiga-tiga produksi ini tentang objektif pemerhatian dilakukan dan hanya berperanan sebagai pemerhati sewaktu peristiwa seni dilangsungkan pada ruang persembahan. Ringkasnya, melalui kaedah pemerhati penuh inilah penyelidik berperanan sebagai seorang pemerhati bagi tujuan mengenal pasti fenomena kajian berpandukan kepada objektif dan persoalan kajian yang ingin diselidiki. Justeru, melalui kaedah pemerhatian tidak berstruktur yang menuntut penyelidik mengamati





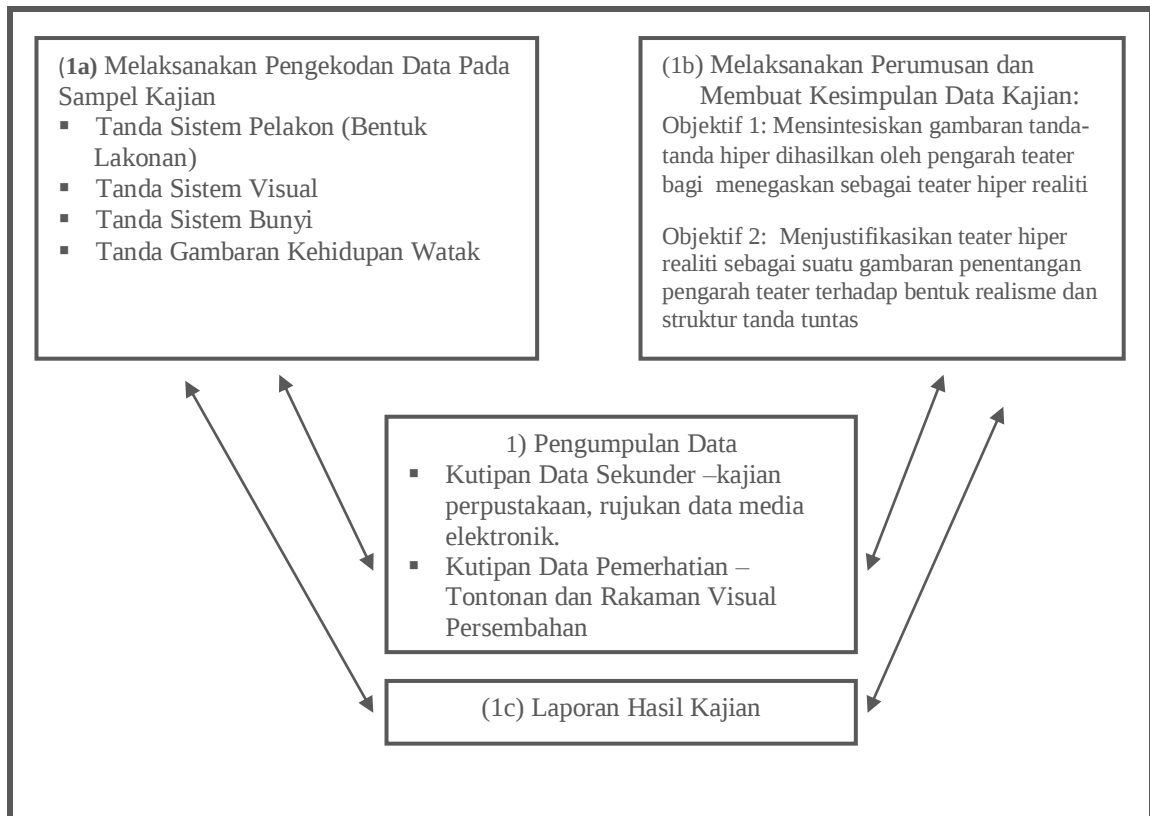
situasi secara menyeluruh melalui tontonan persembahan langsung ini, maka selari dengan itu metodologi penyelidikan ini turut mengutip data-data pemerhatian persembahan menggunakan alat perakam visual dan audio persembahan. Justeru, bahawa kaedah pemerhatian tidak berstruktur ini turut membenarkan penyelidik merakam peristiwa seni persembahan untuk membolehkan analisa dijalankan berulang-ulang dan terperinci. Ini penting bagi membantu penyelidik mempertimbangkan semula penanda-penanda yang tertera pada hasil rakaman data persembahan setelah kutipan kajian lapangan dilangsungkan. Perkara ini dilakukan dengan menyemak semula penanda-penanda gambaran peristiwa seni persembahan yang dirakam melalui alat perakam visual dan audio secara berulang-ulang, lalu menginterpretasikan semula untuk tujuan pengekodan.



1.6.2 Prosedur Analisa dan Merumus Data Kajian.

Bagi merealisasikan penyelidikan ini, beberapa langkah prosedur telah distrukturkan untuk mengumpul, rekod dan merumus data penyelidikan. Pada dasarnya prosedur menjalankan data analisa dan rumusan kajian telah menggunakan Model Interaktif Komponen Analisa Data Miles & Huberman (1994) yang mengesyorkan beberapa prosedur kajian yang perlu dilaksanakan dalam menjustifikasikan fenomena yang dikaji seperti berikut:-





Rajah 1.3: Model Interaktif Komponen Analisa Data Miles & Huberman (2014): Diubahsuai dari sumber Qualitative Data Analysis. A Method Sourcebook. New York. NY: Sage.

1.6.2.1 Pengumpulan Data

Prosedur pengumpulan data ini merangkumi langkah-langkah yang perlu dilakukan bagi memperoleh maklumat yang berkaitan dengan fenomena kajian dari sumber-sumber seperti berikut:

(i) Rujukan Data Sekunder

Bagi langkah pertama, kajian perlu mendapat sumber-sumber rujukan secara data sekunder. Tujuan ini adalah berkaitan tentang tuntutan kaedah penyelidikan kualitatif



yang menekankan pendekatan induktif bagi mengumpul data yang berkaitan dengan konsep dan teori bagi menjelaskan sesuatu fenomena kejadian. Bermula dari titik tersebut, kajian memulakan langkah dengan mendapatkan bahan-bahan rujukan karya-karya terpilih bagi memahami latar belakang, permasalahan, objektif, persoalan, kepentingan, teori dan tinjauan literatur kajian. Dengan itu, setiap disiplin ilmu mempunyai kaedah dalam pengutipan data. Manakala data yang dikutip melibatkan beberapa kaedah dalam pengumpulan data. Dalam peringkat ini, kaedah yang digunakan untuk mengumpul data rujukan kajian adalah melalui sumber sekunder, kajian perpustakaan, serta penelitian media elektronik. Melalui rujukan sekunder, peringkat ini dijalankan dengan mengumpul bahan-bahan berupa bentuk buku, jurnal, artikel, prosiding, surat khabar atau berkaitan. Melalui pengumpulan data ini, ianya bermanfaat untuk dijadikan rujukan ulasan atau wacana karya penulis yang berwibawa dalam menerangkan fenomena kejadian.



(ii) Kajian Perpustakaan.

Bagi merealisasikan kajian pra lapangan ini, penyelidik telah menggunakan kajian perpustakaan meliputi venue di Universiti-Universiti Awam Tempatan, IPTS, Perpustakaan Awam, pihak badan Kerajaan dan atau pihak stakeholder yang berkepentingan. Pengumpulan bahan ini adalah bentuk pinjaman buku, pembelian buku atau ceramah kuliah, diskusi perbincangan, penulisan, cereka padat yang dihasilkan menggunakan format-format secara teknologi yang terdapat di situ. Bahan-bahan ilmiah lain seperti laporan hasil disertasi, tesis, kertas-kertas ilmiah, pembentangan kertas kerja, buku-buku, akhbar-akhbar, jurnal-jurnal, ucapan, ulasan pandangan para sarjana dan berkaitan turut digunakan sebagai rujukan bahan





berwibawa. Ringkasnya, data yang dikumpul daripada sumber sekunder merangkumi bahan-bahan yang diperoleh melalui bahan bercetak yang diperoleh dari buku, jurnal, suratkhbar, artikel, prosiding, kertas kerja seminar, tesis kajian masa lalu dan bahan cetak yang berwibawa.

(iii) **Rujukan Media Elektronik.**

Dalam kemajuan era komputerisasi, rujukan menggunakan kemajuan internet turut digunakan bagi tujuan mengutip data-data rujukan kajian. Terdapat banyak bahan-bahan rujukan yang bersangkutan dengan isu berpautan dengan sistem tanda, strategi budaya pasca modenisme, termasuk reaksi-reaksi praktik sosial, ekonomi dan politik yang berpautan dengan fenomena kajian yang boleh diperoleh menerusi jaringan internet. Melalui rujukan-rujukan ini, penyelidik memuat naik data bagi tujuan mengumpul sumber-sumber sekunder bahan kajian. Ringkasnya, data yang dikumpul daripada sumber sekunder merangkumi bahan-bahan yang diperoleh dalam bentuk bahan internet seperti jurnal online, tesis online, suratkhbar online, review blog ataupun laman web yang relevan.

1.6.2.2 Melaksanakan Pengekodan Data Sampel Kajian.

Bagi melaksanakan kaedah pemerhatian secara tidak berstruktur, kajian sekali lagi menegaskan turut posisi sebagai pemerhati penuh. Melalui kaedah pemerhati penuh, ia tidak perlu penyelidik melibatkan diri dengan aktiviti persembahan bersama produksi yang diselidiki. Ia sekadar cukup membenarkan penyelidik memerhati aksi-aksi kelakuan komunikasi yang terkandung dalam karya teater semasa acara





persembahan berlangsung. Namun, kajian sekali lagi membangkitkan tentang keperluan prosedur yang membenarkan penyelidik menimbangkan semula penanda-penanda dengan memberikan justifikasi yang bernas. Perihal ini ekoran penyelidik perlu merakam semula peristiwa seni yang telah berlangsung melalui penontonan persembahan bagi tujuan menyemak semula gambaran peristiwa persembahan secara berulang-ulangan. Ini selari dengan pandangan Hancock dan Algozzine (2017) yang menegaskan bahawa kaedah pemerhatian secara tidak berstruktur turut membenarkan penyelidik menggunakan peralatan audio dan visual bagi merakam aksi-aksi situasi sekeliling untuk membolehkan analisa dijalankan berulang-ulang dan terperinci. Justeru, satu rakaman³² persembahan perlu dilakukan bagi tujuan penyemakan dengan menggunakan peralatan rakaman visual dan audio.



memerlukan penyelidik menyaksikan penontonan persembahan teater yang dikaji. Kepentingan penyelidikan menyaksikan tontonan secara langsung adalah selari dengan pandangan Pavis (2013) yang menegaskan bahawa ‘mise-en-scene’ telah dikira berlangsung apabila objek-objek ciptaan pengarah teater telah diterima, dipertontonkan dan diinterpretasikan semula oleh penonton. Justeru, apabila objek-objek ciptaan pengarah telah terdedah melalui pemerhatian penyelidik, lalu bermula proses penilaian berlaku. Lantas, posisi penyelidik pada masa itu adalah sebagai pihak yang berperanan menilai dan menentukan makna-makna secara relatif. Perihal ini selari dengan Pavis (2013) menegaskan dalam mengapresiasi ciptaan tanda-tanda

³² Kajian ini telah memilih tiga (3) persembahan teater produksi Melayu dari tahun 2014, 2015 dan 2017 melalui kaedah pemerhatian. Semasa menyaksikan persembahan ketiga-tiga produksi teater Melayu ini, lalu kajian telah merakam aksi-aksi persembahan dengan menggunakan peralatan rakaman visual dan audio sebagai sampel kajian.





yang berpusatkan kepada kuasa pembaca, maka segala ketentuan makna bukan lagi ditentukan oleh kepada pengarah dan pelakon persembahan teater. Ini kerana segala makna persembahan teater adalah di bawah kuasa pembaca. Justeru, tegas Pavis (2013) penonton adalah pusat fenomenologi yang menghadirkan makna-makna tertentu dalam persembahan teater, yakni bergantung kepada reaksi-reaksi setelah menerima dan menonton tanda-tanda sesebuah persembahan. Ringkasnya, bagi menetapkan makna yang tersisip di sebalik sistem tanda teater, maka penyelidik harus melakukan proses protokol pemerhatian untuk memahami tanda dan penanda persembahan. Perihal ini dilakukan dengan memerhati, merakam, menganalisis, menginterpretasikan hasil-hasil kutipan data kajian lapangan dan merumuskan penemuan kajian berpandukan kepada kerangka teori kajian ini. Ringkasnya, penyelidik akan menimbangkan semula penanda dan makna dengan memberikan justifikasi yang bernas. Ini dilakukan dengan meneliti dan menginterpretasikan semula maklumat-maklumat tentang tanda-tanda 'hyper' yang telah diciptakan melalui hasil pengarah pengarah teater bagi menilai persoalan-persoalan yang dibangunkan dalam penyelidikan ini.





1.6.2.3 Melaksanakan Pengolahan, Perumusan dan Membuat Kesimpulan Data Kajian.

Menurut pandangan O'Sullivan, Dutton, Rayner (2003) menjelaskan analisis hasil kandungan data yang direkodkan dan dikutip dari peralatan media digital dapat memandu penyelidik untuk meneliti sesuatu aksi-aksi kelakuan komunikasi secara berulang-ulang. Ia turut menegaskan perlunya melakukan pemerhatian secara berulang-ulang agar aksi-aksi tingkah laku komunikasi yang terkandung pada bahan rakaman ini dapat disemak dan dianalisis dengan bernas dan terperinci. Sehubungan itu, melalui hasil rakaman persembahan ini, maka kajian ini dapat meneliti dan menyemak semula penanda gambaran kehidupan watak dan penanda bentuk persembahan yang telah dirakam bagi tujuan pengekodan dan interpretasi kajian. Ini penting selaras dengan kaedah pemerhatian tidak berstruktur yang membenarkan penyelidik merakam situasi peristiwa seni untuk disemak dan dianalisis secara berulang-ulang sehingga peringkat perumusan hasil dapatan kajian. Justeru, selain dari mengamati secara langsung persembahan, maka kajian ini turut menyemak dan menganalisis objek-objek ciptaan pengarah untuk tujuan pengekodan dan penginterpretasian tentang penanda atau tanda yang beroperasi di sebalik sistem tanda teater ini. Dalam kata lain, berbekalkan kepada posisi penyelidik sebagai pemerhati penuh, maka kajian ini akan memerhati, menyemak, menganalisis, interpretasi, menilai dan merumuskan penemuan kajian berpandukan pembacaan tanda-tanda yang tertera pada karya persembahan teater. Justeru, bagi memandu penyelidik menjelaskan dan menjustifikasikan objektif kajian yang dibangunkan pada penyelidikan ini. Maka, penyelidik harus meneliti sistem tanda teater bagi memahami fenomena ini. Menurut Whitmore (1994), tanda-tanda kelakuan komunikasi teater





yang dipertontonkan kepada penonton dapat diteliti dan dikenal pasti melalui sistem tanda teater meliputi sistem tanda pelakon, sistem tanda visual, sistem bunyi dan tanda gambaran kehidupan watak. Justeru, melalui data rakaman sampel persembahan teater Melayu yang telah dikutip semasa penontonan persembahan, maka penyelidik seterusnya memerhati, menyemak, menjelaskan, menjustifikasikan dan merumuskan tentang tanda-tanda yang telah membiak tanda batas dan melanggar bentuk realisme dan struktur-struktur tanda yang tuntas dalam karya pengarah teater Melayu masa kini.

Justeru, bagi merumuskan tentang tanda hiper pada sistem tanda teater ketiga-tiga karya pengarah yang dikaji. Data penyelidikan kajian ini telah dianalisis menggunakan analisis tematik. Menurut Clarke dan Braun (2006), pendekatan kualitatif telah menyarankan penyelidik mengumpulkan data-data secara deskriptif yang diperoleh dari sumber kajian lapangan. Lantas, penyelidik dikehendaki menganalisis data menggunakan analisis tematik agar dapat konkritisasi data deskriptif secara berulang kali untuk mencari tema dan sub-tema yang muncul. Kesan dari proses konkritisasi ini membolehkan penyelidik mengkategorikan data di bawah seksyen-seksyen atau tema-tema tertentu. Berpautan itu, analisis tematik bagi kajian ini telah dikelolakan melalui tahap-tahap berikut iaitu tahap pertama penyelidik perlu mengenali data dengan cara menentukan penanda secara sewenangnyanya. Perihal ini boleh diperoleh dengan meneliti dan mengkategorikan tema-tema terkandung pada pola sistem tanda teater meliputi tanda bentuk lakon, tanda set pentas, tanda pencahayaan, tanda kostum, tanda sistem bunyi dan tanda gambaran kehidupan watak yang tertera pada karya teater Melayu yang dikaji. Tahap kedua penyelidik perlu meninjau dan menentukan penanda yang lebih potensial dengan sasaran objektif





kajian bagi menegaskan tema secara koheran. Tahap ketiga iaitu penyelidik perlu menjustifikasikan dengan terperinci tentang tema-tema yang telah dikategorikan untuk memberikan makna jawapan kepada persoalan atau objektif kajian yang ingin dirungkai atau dibuktikan secara koheran. Justeru, aplikasi kepada kaedah analisis tematik bagi kajian ini dapat membantu penyelidik menjustifikasikan penanda (makna) pola tanda lakonan, tanda set pentas, tanda komposisi pencahayaan, tanda busana, tanda bunyi, serta tanda kehidupan watak yang secara hiper atau melampaui tanda realiti atau fakta yang tertera disebalik sistem tanda teater TeKLMK, TAA dan TeSMUD.

1.6.3 Laporan Hasil Kajian.



Pada peringkat ini, data analisa tema yang telah dikategorikan dan intepretasikan telah dibicarakan sebagai laporan dapatan hasil kajian. Laporan data hasil kajian ini membuat rumusan setiap satu sampel pengkaryaan teater Melayu yang dikaji dengan wacana berbentuk deskriptif, bahasa ekspresif yang memaparkan suara subjek dalam bentuk teks. Ringkasnya, berpanduan kepada pengolahan, perumusan dan membuat kesimpulan data kajian, maka langkah seterusnya adalah melaporkan hasil kajian. Melalui laporan data analisis inilah penyelidik merumuskan suatu penemuan baharu terhadap kesan penentangan bentuk realisme dan struktur tanda tuntas yang dicetuskan oleh pengarah teater Melayu yang dikaji sehingga membentuk dunia teater hiper realiti.





1.7 Tumpuan Kajian

Dalam usaha untuk menjelaskan dan menjustifikasikan tanda-tanda yang melampaui realiti atau hiper realiti, maka pengkajian ini perlu memilih sampel-sampel kajian bagi tujuan ini. Dengan itu, tumpuan kajian ini adalah meneliti hasil-hasil karya persembahan teater Melayu yang dihasilkan oleh tiga pengarah mutakhir dari tahun 2014 sehingga 2017. Kewajaran memilih dan menumpukan sampel-sampel kajian mengikut jangka masa penerbitan karya persembahan ini adalah bertujuan untuk meneliti penyambungan usaha para pengarah teater Melayu mutakhir dalam mengolah bentuk persembahan teater Melayu yang tidak lagi menggunakan gaya realisme semasa menyuarakan reaksi mereka tentang isu masyarakat tempatan. Menurut Mana Sikana (2017), pengkarya seni tanah air masa kini telah mengorak langkah menentang bentuk-bentuk pengkaryaan seni drama tempatan yang menerajui ke arah gaya realisme. Bagi Nazri Ahmad (2000), pengarah teater Melayu tempatan telah menginovasi suasana pementasan teater yang lari dari peniruan realiti semasa membicarakan tentang konflik manusia. Manakala, Rahmah Bujang (2015) telah menjelaskan pembangunan pendidikan telah menyemarakkan penggiat seni teater tanah air menggunakan daya kreativiti bagi merencanakan dunia ketamadunan bangsa dan negara. Berpautan itu, dari tahun 2014 sehingga tahun 2017, dunia teater Melayu tanah air telah menghasilkan pelbagai peristiwa seni yang menyaring konflik kehidupan manusia yang dipimpin di bawah hasil kerja seseorang pengarah teater. Acara persembahan teater tanah air ini turut mempromosikan hasil kerja produksi dari para graduan-graduan seni persembahan dari Universiti Awan seperti Universiti Pendidikan Sultan Idris, Universiti Malaya, Universiti Sains Malaysia, Universiti Malaysia Sabah, Universiti Malaysia Sarawak, serta IPTS, Sekolah Seni Malaysia,





mahupun dari aktivis dan badan-badan persatuan NGO yang mana turut memerihalkan tentang konflik kehidupan manusia mengikut konteks kekinian. Justeru, pengkajian ini perlu memilih sampel-sampel kajian bagi tujuan skop batasan kajian.

Sehubungan itu, dalam usaha untuk meneliti pengolahan bentuk seni persembahan teater Melayu yang melanggar gaya realisme sehingga memunculkan tanda-tanda yang menentang bentuk realisme dan struktur tanda tuntas, maka kajian ini telah memilih tiga sampel karya persembahan seni teater Melayu sebagai skop kajian seperti berikut:-



Bil	Karya Pengarahan	Nama Produksi	Arahan Persembahan	Venue
1.	Nama Tajuk Persembahan: Teater Kompilasi Namron Vol 2- Lembu dan Mat Deris Kuala Perlis (TeKLMK)	Ayaq Hangat Entertainment	Namron (Shahili Abdan)	Damansara Performing Arts Centre, Damansara Selangor Tarikh: 24-26 Disember 2014
2.	Nama Tajuk Persembahan: Teater Tepuk Amai-Amai (TAA)	Revolution Stage	Wan Khairunazwan Rody	Pentas Pusat Kebudayaan, Universiti Teknologi Mara. Tarikh: 24, 25 dan 26 Julai 2015
3.	Nama Tajuk Persembahan: Teater Di Sawah Padi Muzikal Uda dan Dara (TeSMUD)	PAKSI (Seniman Paksi Rakyat)	Dinsman (Shamsudin Osman)	Sungai Besar, Sabak Bernam Selangor Tarikh: 12 dan 13 Ogos 2017

Rajah 1.4: Sampel Karya Persembahan Teater Melayu yang dikaji.





Kewajaran pemilihan ketiga-tiga sampel kajian³³ yang tertera pada rajah 4 adalah berdasarkan kepada peranan ketiga-tiga pengarah teater³⁴ tempatan yang telah menghasilkan karya-karya pengarah eksperimental bersifat avant-garde yang dinamik dan baharu melalui produksi persembahan teater Melayu di Malaysia pada masa kini. Bagi pemilihan sampel karya TeKLMK adalah bersandarkan kepada peranan pengarah Namron mencetuskan inovasi pengarah dengan memilih pelakon solo wanita bagi menggalas watak-watak berlainan gender ketika persembahan kisah Lembu berlangsung di pentas DPAC pada tahun 2015 yang lalu. Manakala produksi TeKLMK turut menggunakan tiga pelakon seterusnya bagi menggalas watak-watak yang berdepan dengan kancah gengsterisme dan pelacuran menerusi persembahan kisah Mat Deris Kuala Perlih. Justeru, kewajaran pemilihan sampel karya TeKLMK bakal dapat mencerakinkan kondisi tanda ‘hiper’ pada sistem tanda bentuk lakonan TeKLMK ekoran dari tanda bentuk lakonan yang dipilih oleh pengarah Namron. Di samping itu juga, kewajaran pemilihan sampel TeKLMK adalah bertujuan untuk mengenal pasti sistem tanda visual set pentas, tanda pencahayaan, tanda busana dan sistem tanda bunyi yang telah diilhamkan oleh pengarah Namron bagi membuktikan wujudnya penentangan bentuk realisme dan struktur tanda tuntas pada pengkaryaan ini. Justeru, tumpuan penganalisisan pada tanda set pentas, tanda pencahayaan, tanda busana dan tanda bunyi dapat menjustifikasikan tanda-tanda ‘hiper’ yang terjana pada sistem tanda teater TeKLMK.

³³ Sinopsis persembahan teater TeKLMK, TAA dan TeSMUD pada sampel kajian ini diperincikan pada bab-bab seterusnya.

³⁴ Profile latar belakang penglibatan Pengarah Namron, Pengarah Wan dan Pengarah Dinsman dalam menghasilkan karya-karya drama dan teater yang baharu dan dinamik telah dikemukakan pada bab-bab seterusnya.





Dalam mengetengahkan konflik enam orang murid sekolah bersama pihak guru, ibu bapa dan pihak kepentingan lain sewaktu menghadapi dunia pendidikan. Maka, pemilihan karya sampel persembahan teater Melayu yang dihasilkan oleh pengarah Wam bakal dapat merungkaikan sistem tanda bentuk lakonan, sistem tanda visual set pentas, pencahayaan, busana dan sistem tanda bunyi yang dihasilkan oleh pengarah Wan di sebalik karya TAA. Justeru, kewajaran pemilihan sampel ini turut dapat merungkaikan peranan pengarah Wan sebagai pengkarya tempatan yang menentang bentuk realisme dan struktur tanda tuntas dengan cara menghasilkan tanda-tanda ‘hiper’ pada sistem tanda teater TAA.

Bagi pemilihan sampel Teater Di Sawah Padi Muzika Uda dan Dara, ia berdasarkan kepada karya naskhah Sasterawan Negara Usman Awang yang telah dipentaskan melalui pelbagai sentuhan pengarah dan barisan pelbagai produksi tempatan sejak dari tahun 1972 lagi³⁵ dan persembahan produksi lain pada tahun-tahun seterusnya. Lantaran kini, pada tahun 2017, naskhah drama pentas Uda dan Dara sekali lagi telah beralih ke tangan pengarah prolifik tanah air iaitu Shamsudin Osman atau dikenali sebagai Dinsman. Melalui karya pengarahannya yang diberikan tajuk “Teater Di Sawah Padi Muzika Uda dan Dara”, maka Dinsman selaku pengarah telah memimpin barisan produksi Seniman Paksi Rakyat untuk mengangkat semula

³⁵ Kenyataan tentang pementasan ‘Teater Uda dan Dara Musical’ yang dipentaskan pada tahun 1972, telah dipetik melalui pengarang Maganathan, Dinesh Kumar pada keratan akhbar Star Online pada 3 April 2015 bertajuk “*Faridah Merican On Theatre, Her Childhood, And Directing Usman Awang’s ‘Uda Dan Dara’*” <https://www.thestar.com.my/lifestyle/people/2015/04/03/faridah-merican-talks-about-her-childhood-her-foray-into-theatre-and-directing-usman-awangs-uda-dan/>, assess date 1 Jan 2019. Melalui kenyataan Faridah Merican yang merupakan pelakon utama watak Dara dalam Teater Uda dan Dara telah menjelaskan persembahan Teater Uda dan Dara Musical karya Usman Awang telah dipentaskan pada tahun 1972 di bawah penerbit produksi Kristen Jit dan diarahkan oleh pengarah Rahim Razali.





teks dramatis Usman Awang iaitu Uda dan Dara yang bersandarkan latar tanah bendang sawah padi sebagai medium ruang persembahan³⁶. Justeru, pemilihan sampel ini sekali lagi bertujuan ingin mencerakinkan tanda-tanda hiper yang dijangka menyisip di sebalik sistem tanda bentuk lakonan, sistem tanda set pentas, pencahayaan, busana dan sistem tanda bunyi TAA. Hasil penganalisan pada sistem-sistem tanda teater ini bakal menegaskan peranan pengarah Dinsman menentang bentuk realisme dan struktur tanda tuntas dengan ditandai karya TeSMUD sebagai sebuah persembahan teater hiper realiti.

Dalam mengenal pasti latar tanda gambaran kehidupan watak-watak secara tanda hiper istem pada karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD. Maka, kajian ini hanya menumpukan kepada penganalisan yang dapat memberikan maklumat tentang tanda, penanda dan makna nilai amalan moraliti yang telah distrukturkan di sebalik tanda gambaran kehidupan watak-watak yang tertera pada karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD. Ini sejajar dengan permasalahan kajian ini yang bertujuan merungkaikan kesan permainan bebas tanda yang dijangka mencairkan batas-batas oposisi binar pada struktur amalan moraliti sehingga melampaui dari struktur hidup bermoral yang dipersetujui bersama oleh sesebuah masyarakat secara universal. Maka, kewajaran pemilihan sampel karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD bakal dapat menegaskan peranan pengarah Namron, pengarah Wan dan pengarah Dinsman sebagai pengkarya tempatan yang tegar menentang struktur tanda amalan moraliti yang konvensional, universal dan tuntas pada karya persembahan teater Melayu masa kini. Perihal ini dapat dibuktikan dengan menumpukan penganalisan pada nilai moraliti yang

³⁶ Perincian tentang persembahan “Teater Di Sawah Padi Uda dan Dara Muzikal’ arahan Dinsman pada tahun 2017 telah diperjelaskan pada bab seterusnya.





menyisip di sebalik tanda gambaran kehidupan ikonik watak-watak manusia pada karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD.

Ringkasnya, pemilihan sampel ketiga-tiga hasil pengkaryaan teater ini dapat menguji hipotesis kajian yang menegaskan wujudnya penentangan ketiga-tiga pengaruh teater terhadap bentuk realisme dan struktur tanda tuntas sehingga mengakibatkan karya persembahan teater Melayu yang dikaji menjana sebagai sebuah teater hiper realiti.



1.8 Tinjauan Literatur

Pengkajian tentang teater dan drama sebagai tanda, penanda atau makna telah mendapat perhatian dari pelbagai sarjana tempatan dan luar negara dengan menggunakan ilmu semiotik. Menurut Elam (1980) bahawa semiotik ditakrifkan sebagai ilmu sains yang khususnya mengkaji kehidupan tanda-tanda dalam sesebuah masyarakat. Ianya menitikberatkan tentang tanda-tanda pada sesuatu objek kesenian, kebudayaan, drama, teater mahupun kod nilai sosial yang membawa makna tertentu. Justeru, melalui penelitian terhadap kajian tentang tanda atau semiotik pada kesenian Kuda Kepang Mabuk (KKM) telah mendapat perhatian dari penyelidik Mohd Kipli Abdul Rahman (2009) dalam merungkaikan suatu makna ‘aksi persembahan’ yang di luar dari rujukan hubungan tiga struktural tanda. Kajian ini berpunca dari pertikaian penyelidik bahawa dalam merungkaikan tanda-tanda yang menghala kepada alam





mistik yang mana turut memberi kesan pada alam kosmologi Melayu, ianya tidak dapat dianalisis hanya berpandukan ilmu semiotik yang bersifat hubungan dengan tiga hala ini semata-mata. Maka, kajian ini telah membina satu kerangka teori semiotik metafizik dengan menganalisis makna yang wujud di sebalik fenomena persembahan kuda kepang mabuk (KKM). Melalui penyusunan tiga kod bersyarat, kod tidak bersyarat dan kod bebas sebagai metodologi kajian, maka pengkajian ini telah dapat menjustifikasikan fenomena persembahan KKM yang turut dipengaruhi melalui kuasa alam metafizikal. Sehubungan itu, pengkajian dari sarjana Mohd.Kipli Abdul Rahman (2009) telah dapat mengisi satu jurang ilmu dalam memberikan suatu pemaknaan mengenai kuda kepang mabuk (KKM) dan hubung kaitnya dalam kesenian Melayu tradisional dengan menggunakan kerangka teori metafizik semiotik.



Namun, berbeza pula dengan Solehah Ishak (2003) yang masih mengekalkan penteorian menggunakan kaedah semiotik dalam mengaitkan penyatuan hubungan antara penanda, simbol dan makna dalam menyingkap rahsia di sebalik struktur teks drama anti-realisme yang diilhamkan oleh dramatis tempatan Nordin Hassan. Melalui kritikkannya terhadap drama Bukan Lalang di Tiup Angin (1979)³⁷, Anak Tanjung (1986) dan Mana Setangginya (2000), ia telah mendapati penanda atau makna yang menyisip di sebalik tanda dialog, tanda watak dan perwatakan, tanda latar iklim situasi sedia termasuk tanda arahan pentas telah menampilkan pelbagai simbol-simbol yang asing dengan suasana dunia realiti masyarakat Malaysia. Melalui tanda arahan

³⁷ Menurut Solehah Ishak (2003) drama 'Bukan Lalang Dituip Angin' telah menghadirkan sumber latar peristiwa 13 Mei 1969 yang telah menggegarkan bumi Malaysia. Melalui latar peristiwa hitam ini ia sebenarnya membangkit persoalan pokok tentang tidak kesedaran Melayu yang masih mengemis, merempat dan mundur di tanah sendiri. Mengikut penjelasan ringkas oleh Abdul Rahman Ibrahim (2011), peristiwa 13 Mei 1969 adalah merupakan peristiwa rusuhan kaum Melayu dan kaum Cina yang mencoret titik hitam dalam kehidupan masyarakat Malaysia waktu itu.





pentas dalam drama Bukan Lalang Ditiup Angin (1979) misalannya wujud simbol-simbol anti-realisme seperti tanda gambar biji mata manusia, ranting-ranting kering, kain usang dan koyak dan satu muka jam buruk dengan angka-angka tidak tersusun yang didapati menimbulkan kepelbagaian makna tertentu. Ringkasnya, tanda-tanda teks naratif yang wujud di sebalik analisa Bukan Lalang di Tiup Angin (1979) mendapati berupaya menampilkan makna-makna yang pelbagai dari pertikaianya terhadap peristiwa 13 Mei 1969. Bagi analisa karya Anak Tanjung (1986) telah mendapati wujudnya peristiwa konflik kehidupan manusia dengan menjelajah dari zaman penjajahan Inggeris, penguasaan Jepun sehinggalah ke zaman perkembangan nasionalisme Melayu menuntut kemerdekaan yang ditimbulkan dari campur aduk puak pelampau Islam, puak komunis dan puak banduan. Rumusan analisa ini menunjukkan karya Anak Tanjung (1979) turut membangkitkan pelbagai permainan simbol atau tanda peristiwa yang melanggar gaya realisme dan mempunyai pelbagai lapisan makna yang ingin dilahirkan oleh pengarangnya. Manakala karya Mana Setanggihnya (2000) telah membawa tema dan makna naratif 'bukan Malaysia' yakni asing dengan sistem pemaknaan masyarakat Malaysia. Berpautan itu, rumusan analisa ketiga-tiga karya drama pentas Nordin Hassan telah menunjukkan wujudnya penghasilan beberapa naratif makna yang sealiran dengan naratif kebangsaan di Malaysia. Walaupun strategi naratif ketiga-tiga drama ini telah menghasilkan tanda dan simbol yang lari dari bayangan struktur realisme, serta struktur dramatik yang terbuka dan berupaya melahirkan pelbagai lapisan makna. Namun, naratif utama bagi ketiga-tiga naskhah drama Melayu anti-realisme ini masih menonjolkan tanda sistem budaya dan minda kolektif mengenai dunia masyarakat Melayu. Dengan yang demikian, pengkajian dari Solehah Ishak (2003) bagi ketiga-tiga drama Melayu anti-





realisme, ia masih dapat dijadikan bahan analisa kritikan dari sudut pendekatan semiotik.

Pengkajian karya-karya drama Melayu yang bersifat eksperimental dan melanggar batas konvensi realisme telah diteruskan oleh Fazilah Hussain (2009) dengan meneliti 44 buah teks drama Melayu yang dihasilkan oleh para dramatis tempatan dalam dua dekad (1980-an hingga 1990-an). Dengan menggunakan pendekatan strukturalisme sebagai metodologi kajian, maka hasil penelitian terhadap sampel-sampel kajian mendapati wujudnya olahan dramatik dan naratif drama pentas secara eksperimentasi serta pengekaln himpunan makna kalbu kebudayaan Melayu. Hasil rumusan kajian ini telah menunjukkan dramatis tempatan telah menerapkan teknik-teknik eksperimentasi terhadap tradisi Melayu sehingga mengurangkan kehangatan dan meminggirkan kehadiran teks-teks berkonsep teater realisme pada 44 buah teks drama Melayu moden dikaji. Hasil kajian ini merumuskan pembentukan dramatik teater eksperimentasi Melayu dari tahun 1970an, 1980an, 1990an telah menumpukan kepada tema-tema eksperimentasi rakyat. Ini menunjukkan teknik-teknik pembinaan dramatik secara eksperimentasi telah menghasilkan satu bentuk gaya drama pentas yang anti-realisme tetapi keperibadiannya masih melekat kuat dalam menegaskan makna-makna mengenai nilai tradisi budaya bangsa Melayu.

Menerusi kajian kepengarangan Hatta Azad Khan oleh Ghazali Ismail (2013) telah mendapati muncul bentuk ‘suara-suara kecil’ (little narratives) dalam melaungkan luahan hati, kritikan, ketidakpuasan hati, marah dan rasa berontak





golongan bawahan dalam kalangan masyarakat massa yang didakwa sebagai golongan tertindas dan terpinggir dalam arus pembangunan negara sejak merdeka. Dengan menganalisis sebanyak 10 buah drama pentas karya Hatta Azad Khan melalui Kerusi (1976), Patung-Patung (1977), Mayat (1978), Stesen (1978), Jebat (1982), Syyy...! (1984), Nasib (1986), Muzikal Tanah, Api dan Angin (1994), Muzikal Pi Mai Pi Mai Tang Tu (2006) menggunakan metodologi strukturalisme genetik³⁸ telah memperlihatkan diri dramatis tempatan ini sebagai pejuang golongan bawahan. Penemuan kajian ini menunjukkan teks-teks dramatik Hatta turut cenderung mewacanakan makna-makna tentang isu golongan bawahan yang sering terpinggir dan tertindas yang diungkapkan melalui dimensi sosial, ekonomi dan politik. Manakala, analisa strategi naratif yang dihasilkan oleh dramatis Hatta Azad Khan turut menunjukkan timbul suatu kesan dramatik melalui penggunaan props yang kaya dengan elemen-elemen permainan simbol abstrak. Menerusi hasil penemuan kajiannya terhadap drama pentas Patung-Patung (1977)³⁹ telah menunjukkan dramatis Hatta Azad Khan turut menyusun simbol-simbol objek seperti gambaran set, props dan pakaian berkonsepkan simbolisme mahupun surealisme pada teks drama tersebut. Rumusan kajian ini telah menunjukkan bahawa teks drama Melayu yang dihasilkan oleh Hatta turut bermain dengan tanda, penanda atau unsur perlambangan yang boleh diberikan pelbagai tafsiran makna-makna tertentu pada tanda dialog dan aksinya.

³⁸ Menurut Ghazali Ismail (2013) menjelaskan teori strukturalisme genetik diasaskan oleh Goldman, seorang sarjana dari Jerman. Tegas beliau, teori strukturalisme genetik berpegang pada prinsip sesebuah karya sastera merupakan dokumentasi sosial. Justeru, ujar beliau, karya kreatif seorang pengarang drama yang ditandai sebagai anggota masyarakat turut menuangkan kritikkannya terhadap konflik yang berlaku pada sekitar masyarakatnya. Justeru, Ghazali Ismail (2013) menjelaskan pendekatan strukturalisme genetik berupaya dijadikan alat analisa untuk meneliti pemikiran pengarang drama dalam memerihalkan tentang isu kedudukan masyarakat dari segi dimensi sosial, ekonomi dan politik.

³⁹ Menurut Ghazali Ismail (2013) drama Patung-Patung (1977) dengan menampilkan drama berunsurkan politik. Ujar beliau, drama ini mengisahkan watak Mega yang mempunyai kuasa luar biasa dan mutlak ke atas patung-patungnya. Akibat dari rasa takjub terhadap keupayaan diri menyebabkan Mega menjadi bongkok dan berkuasa. Akhirnya, keegoan ini memerangkap Mega sendiri yang tumpas dengan patung Alang dan Dupa.





Namun, korpus kajian-kajian masa lalu ini hanya meneliti teks dramatik yang dihasilkan oleh dramatis tempatan. Peninjauan kajian-kajian masa lepas ini didapati tidak meneliti teks persembahan yang dapat mensintesis struktur-struktur mahupun sistem-sistem tanda persembahan teater sebagai penemuan bahan wacana ilmu yang baharu. Menurut Whitmore (1994) menjelaskan bahawa bagi memahami teks persembahan sesebuah teater boleh diaplikasikan menggunakan ilmu tentang tanda atau semiotik. Ujar beliau lagi, dengan menggunakan ilmu tentang tanda, ianya dapat menjelaskan makna tentang idea dan konsep yang diilhamkan oleh pengarah; makna pada peristiwa-peristiwa seni yang tercetus di sekitar kehidupan masyarakat; makna secara kontekstual yang ditampilkan menerusi saluran (transmitter) artis lakon solo, visual 'mise-en-scene' meliputi set pentas, kostum, tatarias, pencahayaan, kesan efek multimedia, kesan aural meliputi kesan bunyi dan efek bunyi dan hubungannya dalam menzahirkan estetik persembahan yang mencabar konvensi realisme.

Sesungguhnya, Pavis (2013) menegaskan bagi memahami penanda dan makna yang tersembunyi di sebalik objek ilusi persembahan sesebuah teater anti-realisme, ia turut dapat boleh mengaplikasikan ilmu tentang tanda. Perihal ini ekoran persembahan teater anti-realisme berupaya menampilkan penanda-penanda yang tidak stabil, bersifat keanekaragaman, kaya dengan permainan simbol. Kelangsungan itu, ia boleh menghadirkan makna-makna yang tidak bersifat tunggal dan mutlak.

Justeru, dalam meneliti persembahan teater yang mengacu kepada gaya anti-realisme, sarjana Wilson dan Goldfarb (2018) telah mengupas perkembangan persembahan teater-teater di barat mengenai persoalan ini. Melalui perbincangan mereka terhadap bentuk persembahan teater barat didapati terdapatnya pelanggaran bentuk teater realisme tercetus akibat tumbuhnya aliran pergerakan teater anti-





representasi realisme seperti ekspresionisme dan simbolisme sehingga melahirkan evolusi baharu pada wajah persembahan teater barat. Ujar mereka, pengaruh aliran ekspresionisme adalah ditandai dengan simbol-simbol scene pentas secara berlebihan dan menyeleweng dari rujukan realiti fizikal yang nyata. Bagi aliran teater ekspresionisme, ia telah mengembangkan permainan simbol-simbol yang menghalia kepada peminjaman teks-teks tradisional teater, lalu mengubahsuai semula gambaran situasi dramatiknya secara anti-realistik. Bagi gagasan simbolisme pula, Wilson dan Goldfarb (2018) telah menegaskan ia dibangunkan dengan cara bereksperimen dengan melahirkan aksi lakonan pelakon dengan melebihi ekspresi luaran fizikal dan melahirkan gambaran sistem visual pentas dengan menekankan permainan perlambangan atau simbol-simbol. Ini bermakna gambaran 'setting' pentas persembahan teater simbolisme harus tidak terpegun dengan unsur kekaguman realisme yang tekun melimpahi ruang situasi sedia pentas secara terperinci mengikut rujukan realiti. Agenda simbolisme lebih sekadar menumpukan kepada objek-objek yang bermain dengan simbol, penanda dan atau makna sesuatu kenyataan lain secara abstrak dan bukan meniru kenyataan atau rujukan realiti.

Melalui penelitian tentang tokoh pengarah dan sumbangan terhadap perkembangan teater anti-realisme di Barat, sarjana Malina (2012) merujuk tentang pembabitan Erwin Piscator (1893-1966) seorang pengarah teater Barat yang banyak melontarkan kritikan tentang kemelut politik di Barat pada masa itu. Melalui perbincangan Malina (2012), didapati karya pengarahan Erwin Piscator berbentuk





teater politik⁴⁰ dengan mempersoalkan, membangkitkan dan membicarakan kemelut-kemelut ‘kuasa’ yang diperlakukan satu pihak berkuasa yang terdiri dari pemerintah dan institusi-institusi berkuasa seperti badan kerajaan, polis, pihak kapitalisme yang mencengkam pihak yang dikuasainya iaitu golongan rakyat bawahan. Atas kemelut ini, Malina (2012) menegaskan pengaruh Erwin Piscator telah memunculkan idea epik teater⁴¹ yakni satu gaya persembahan teater yang membinasakan ilusi realistik untuk penonton tidak tenggelam dengan khayalan dramatik. Untuk memastikan perkara ini terjadi, Malina (2012) menjelaskan Erwin Piscator telah menyediakan set pentas dengan menitikberatkan tayangan slaid dan filem untuk dijadikan latar pentas. Dalam kandungan slaid atau filem inilah mendapati telah mempamerkan imej-imej golongan kapitalis, bourgeois, penguasa, tentera atau polis yang bertujuan untuk mengkritik golongan-golongan ‘hegemoni’⁴². Implikasi terhadap pendekatan epik



⁴⁰ ‘Teater Politik’ merujuk kepada peranannya sebagai alat mengkritik ‘kuasa’ atau ‘political commentary’ dengan cara menyalurkan komunikasi secara demokrasi. Melalui medium teater, pengaruh bersama barisan produksinya boleh menyuarakan dan memberikan komentar terhadap ketidaksetaraan ‘kuasa’ yang bukan hanya merujuk kepada dominan kuasa oleh penguasa kepada golongan dikuasai. Malahan turut membabitkan soal diskriminasi gender, bangsa, pekerjaan, institusi, kepincangan politik serta kuasa globalisasi (Munby, Carroll & Giles, 2013).

⁴¹ Menurut Hanafi Hussain (2000), idea teater epik Piscator turut berkembang dalam persembahan teater epik mengikut pengaruh Bertolt Brecht, seorang tokoh ilmuan teater dari Jerman. Tegas beliau, Bertold Brecht terkenal dengan gerakan teater sosial pada awal abad ke 20 yang mana zaman tersebut Jerman berada pada puncak aliran ekspresionisme. Gerakan Brecht dinamakan teater epik kerana keinginannya menentang teater dramatik Aristotlean. Tujuan pementasan epik *Brechtian* dijalankan adalah untuk mempersembahkan idea-idea (political commentary) dan penonton harus membuat penilaian terhadap idea-idea tersebut. Oleh itu, idea persembahan teater epik *Brechtian* tidak membolehkan penonton hanyut dengan emosi dramatik persembahan. Sebaliknya, teater epik *Brechtian* memerlukan penonton dalam situasi ‘alienasi’ yang mana penonton perlu sedar bahawa mereka sedang menonton sebuah pementasan dan tidak perlu beremosi sebaliknya berfikir secara kritikal pada mesej yang ingin disampaikan oleh pelakon yang tercetus dari melalui pimpinan seorang pengaruh. Justeru Teater Epik *Brechtian* bertindak sebagai teater pembelajaran yang membolehkan penonton diajak masuk bersama memperhatikan dan membongkar permasalahan sosial dan politik terutama berpautan dengan golongan berkuasa melalui persembahan.

⁴² Menurut Thomas (2009) menjelaskan istilah hegemoni dalam bahasa Greek adalah ‘hegeisthai’ yang membawa maksud ‘yang menguasai’. Definisi hegemoni juga merujuk kepada pengertian tentang dominan atau kepimpinan suatu negara terhadap negara yang lain. Tegas beliau, hegemoni turut digunakan dalam bidang sosiologi untuk mengenalpasti fenomena terjadinya usaha untuk mempertahankan kekuasaan pihak penguasa atau berkuasa. Tanda kelompok penguasa atau berkuasa tidak hanya merujuk kepada pemerintah malahan juga didefinisikan sebagai dominasi satu kelompok terhadap satu kelompok yang lain. Tanda kelompok ini dapat dirujuk antaranya mengenai fenomena





teater Erwin Piscator, maka Malina (2012) menegaskan bahawa ia dapat mempengaruhi naluri dan minda penonton untuk bangun menentang penjajahan dari golongan berkuasa untuk tujuan membangun masa depan yang lebih cemerlang dan saksama. Rumusan terhadap sumbangan gaya pengarahan teater epik telah menggambarkan pengaruh Erwin Piscator telah bereksperimen dengan sistem-sistem struktur tanda teater dan permainan tanda bagi menegaskan tentang makna-makna kepincangan kuasa yang berlaku dalam masyarakat German pada masa itu. Melalui penelitian tentang perkembangan produksi teater di negara Filipina, kajian dari Hanafi Hussain (2000) mendapati wujudnya dengan rancak persembahan teater yang mencabar gaya realisme terutama dalam pemerintahan rejim Presiden Ferdinand Marcos lewat tahun 1990an. Berpandukan kepada beberapa sampel kajian persembahan, Hanafi Hussain (2000) mendapati teater politik Filipina telah dapat membakar dan menaikkan semangat masyarakat massa untuk mengkritik dasar kerajaan dan golongan berkuasa. Hampir semua persembahan teater di Filipina sewaktu pemerintahan rejim Presiden Ferdinand Marcos telah cuba menyampaikan idea-idea propaganda pada masyarakat massa. Kajian ini mendapati kandungan-kandungan persembahan teater adalah bersifat isu semasa dan mengutip peristiwa yang benar-benar berlaku dalam kehidupan masyarakat Filipina masa itu. Penelitian terhadap isu-isu konflik yang diangkat dalam ruang persembahan teater, rata-rata didapati memerihalkan tentang perjuangan kelas pekerja dan golongan pelajar untuk

penguasaan lelaki (pihak penguasa) terhadap wanita (pihak dikuasai) di dalam sesebuah konstruksi sosial. Justeru, Thomas (2009) sekali lagi menegaskan bahawa teori Hegemoni Gramscian yang diasaskan oleh Antonio Gramsci (1871-1937) telah mengembangkan konseptual hegemoni tradisi Marxis dengan merujuk kepada dominasi suatu kelas sosial terhadap satu kelas sosial yang lain dalam masyarakat menerusi hegemoni budaya. Berbeza dengan fahaman Marxis yang merujuk hegemoni sebagai satu dominasi kekuatan dengan mendominasi negara bawahan secara tindakan fizikal untuk memaksa tujuan politiknya, fahaman hegemoni Gramscian lebih menekankan dominasi suatu bentuk penguasaan yang mengarahkan negara, kelompok atau dikuasai menerima ideologi secara rela dan taat bagi tujuan politiknya.





mendapatkan hak-hak kehidupan mereka sebagai warganegara yang merdeka, termasuk isu kenaikan harga petrol, kemiskinan, pelacuran atas kemelesetan ekonomi negara, tiada hak demokrasi dan juga turut membabitkan kesangsian rakyat terhadap bantuan kerajaan luar untuk negara Filipina. Namun ironinya, kajian ini mendapati gaya persembahan teater yang dibangunkan oleh pengarah-pengarah teater, yakni di bawah pengaruh proletarian di Filipina telah memilih gaya anti-realisme yang ditanggapi lebih sesuai untuk menegaskan makna-makna kisah realiti penindasan kerajaan dan golongan berkuasa yang berlaku dalam kehidupan mereka. Melalui penganalisisan terhadap bentuk dan gaya persembahan mendapati konvensi teater realisme telah dicairkan dengan cara menggunakan bantuan teknologi slaid, filem dan ekspresi tubuh pelakon untuk bertindak sebagai perlambangan atau simbol naratif dalam usaha untuk menyampaikan idea-idea kritikan kepada penonton. Di samping itu, pengarah persembahan teater pada masa itu turut menekankan konsep ‘dialectical’⁴³ agar dapat memprovokasi minda dan jiwa penontonnya terhadap isu-isu yang dibangkitkan bersama penonton. Melalui pendekatan ‘dialectical’ inilah telah membenarkan pelakon berbincang tentang kuasa hegemoni kapitalis, borjuis dan penguasa yang menindas golongan kelas bawah dan termasuk berkaitan dengan isu gender, bangsa, warna kulit, agama dan golongan minoriti. Rumusan dari pengkajian ini telah menunjukkan berlakunya pelanggaran-pelanggaran konvensi realisme ekoran

⁴³ Menurut Malina (2012), konsep ‘dialectical’ adalah bertujuan untuk membina pertikaian-pertikaian kedua pihak watak yang cuba mempengaruhi satu sama lain sebagai mencapai pertikaian (argumentation) atau melahirkan konsensus. Konsep ‘dialectic’ turut meruntuhkan ruang penonton (penonton) dengan pelakon dengan cara memecah tembok dinding ‘fourth of wall’ pentas. Kesan keruntuhan tembok dinding ‘fourth of wall’ telah mencabar gaya teater realisme dengan membenarkan pelakon berinteraksi bersama penonton dalam mempertikaikan dan membangkit suatu perkara. Perihal ini berbeza dengan gagasan teater realisme yang menekuni idea dramatik Aristotle dengan cara menyajikan hidangan emosi-emosi pada ‘mise-en-scene’ persembahan sehingga menghanyutkan minda, jiwa dan perasaan penonton secara pasif dan hanya membangkitkan isu persoalan tanpa dibicarakan atau di provokasi bersama penonton.





ia dijangka telah dapat memberikan ruang yang lebih luas, bebas dan terbuka kepada pengarah bersama barisan produksi untuk menegaskan makna-makna kepincangan yang berlaku dalam negara mereka. Ini dapat dipraktikkan dengan mencabar gaya realis dengan cara menggunakan konsep demonstrasi persembahan di jalanan dan ruang tempat luar bangunan. Dengan menggunakan pelbagai teknik-teknik persembahan yang menekankan penggunaan simbol, slaid, gesture dan malah berinteraksi secara langsung dengan penonton, maka ia bukan hanya dapat memperkayakan permainan tanda-tanda yang lebih dinamik, tidak statik dan lari konvensi ikatan gaya realisme. Malahan, pengarah bersama produksinya dapat menegaskan lagi makna-makna tentang kemelut penindasan rakyat Filipina dengan melangsungkan penggunaan pendekatan, teknik dan kaedah mengikut suasana bentuk persembahan yang lain.



Sehubungan itu, penelitian terhadap korpus-korpus hasil penyelidikan masa lalu telah menunjukkan terdapat usaha percubaan dramatis tempatan untuk meninggalkan gaya realisme kepada satu bentuk pendramaan yang lebih dinamik (Solehah Ishak:2003, Fazilah Hussain:2013, Ghazali Ismail:2013). Penglibatan sebahagian tokoh-tokoh dramatis teater yang prolifik seperti Nordin Hassan, Hatta Azad Khan, Johan Jaafar, Syed Alwi, Khalid Salleh dan dramatis lainnya telah mengemukakan bentuk baharu dalam menampilkan bentuk pengkaryaan drama pentas yang mencabar struktur realisme. Namun, kajian ini membangkitkan persoalan tentang pengkajian kesusasteraan drama pentas khususnya korpus kajian drama anti-realisme lebih mencetuskan penteorian yang antaranya memerihalkan tokoh-tokoh drama pentas Melayu yang masih mempertahankan nilai tradisi, sejarah, sosialisasi





dan pemikiran global mengikut acuan wacana naratif kebangsaan. Oleh itu, meneliti penanda pada teks drama pentas adalah berbeza dengan memahami penanda pada elemen-elemen fungsional persembahan. Hala tuju dramatis adalah menuangkan idea penciptaan ke dalam struktur bentuk mainan kata-kata atau dialog yang tertera pada arahan skrip drama pentas. Berbeza dengan barisan produksi persembahan teater yang peranan mereka menuangkan bentuk peristiwa seni secara persembahan, berdasarkan sumber naskhah skrip pentas. Menurut Solehah Ishak (2003), oleh sebab teks drama pentas perlu melalui pelbagai produksi persembahan, maka pengarah bersama barisan produksi berwibawa memutuskan tentang konsep, bentuk dan teknik persembahan seperti mana yang dikehendaki. Tegas beliau, apabila teks drama pentas dimanifestasikan sebagai satu persembahan, maka pelbagai makna lain turut akan ditokok-tambah. Kelangsungan itu, tanda dan makna yang dijelmakan melalui hubungan struktur-struktur tanda pengucapan dialog, aksi tubuh lakon, props, ruang pentas, pakaian, set pentas, efek pencahayaan dan bunyi adalah merupakan simfoni makna yang perlu ditafsirkan oleh penonton. Lantas, penelitian tanda-tanda pada objek persembahan teater harus turut diteliti demi mengembangkan lagi korpus ilmu mengenai teks teater Melayu yang melanggar konvensi realisme.

Justeru, melalui penelitian terhadap korpus-korpus ilmu tentang perkembangan seni persembahan teater Melayu moden telah mendapati sarjana Nazri Ahmad (2000) telah membicarakan tentang konsep, bentuk dan struktur pementasan teater Melayu anti realisme. Melalui perbincangannya tentang persembahan teater Melayu sekitar tahun 1970an dan 1980an telah mendapati dipengaruhi oleh sub-sub aliran yang dibawa masuk dari barat seperti aliran eksistensialisme, surealisme dan





absurdism. Melalui penelitian terhadap corak persembahan teater bertajuk ‘Dialog’ arahan Hashim Yassin telah didapati melakukan eksperimentasi memasukkan unsur wayang kulit, mak yong dan dikir barat. Bagi persembahan teater ‘Alang Rentak Seribu’, perbincangan Nazri Ahmad (2000) menjelaskan pengarahnya Syed Alwi telah bereksperimen mengadunkan unsur media moden seperti slide dan filem bagi memecahkan lagi konsep ruang dan waktu persembahan. Di samping itu, ia turut mendapati pengarah Syed Alwi telah mempergunakan pergerakan silat sebagai melambang simbol ‘langkah’ dalam menggambarkan cara hidup dan krisis yang dihadapi oleh masyarakat Melayu ketika itu. Bagi gambaran konsep set pentas persembahan teater ‘Kerusi’ arahan Hatta Azad Khan, ia mendapati wujudnya unsur-unsur metafora pada rekaan set, props dan fesyen pakaian yang melambangkan makna ‘kuasa’ yang membelenggu diri kehidupan watak-watak pada masa itu. Ringkasnya, penelitian dari konsep persembahan teater anti-realisme yang dibina oleh pengarah-pengarah teater Melayu dari tahun 1970 dan 1980an telah menunjukkan sikap mereka yang tidak terpegun dengan kandungan sub-aliran yang dicetuskan oleh hegemoni barat. Sungguhpun, sub-aliran yang menyelina masuk ke dalam ruang persembahan teater Melayu anti-realisme telah leka dengan permainan tanda-tanda yang lari dari struktur realistik persembahan. Namun, pemilihan dan penggunaan sumber estetik dari unsur-unsur bahan persembahan teater tradisional Melayu seperti boria, dikir barat, wayang kulit, makyung, tarian, nyanyian dan muzik tradisional telah membentuk semula gaya konsep dan struktur persembahan teater Melayu moden semasa memerihalkan konflik tentang kehidupan manusia yang berlaku sekitar tahun 1970an sehingga 1980an.





Dalam meneliti pembabitan Kristen Jit dalam dunia pengarahan teater tempatan oleh Soon Choon Wee (2001), telah menemukan suatu kaedah pengarahan yang dilaksanakan oleh tokoh ini. Dapatan kajian ini telah menunjukkan kaedah kepengarahan Kristen Jit telah menggunakan teknik improvisasi dalam usahanya melanggar teks persembahan realisme. Ini dilaksanakan dengan memberikan ruang kepada semua pelakon berinteraksi, memberi idea bersama secara kolaborasi bagi menimbulkan kesan tidak seimbang pada struktur dalam persembahan teater 'Skin Trilogy' yang diterbitkan sekitar tahun 1985. Di samping itu, kajian Shoon Choon Wee (2001) turut mendapati pengarah Kristen Jit telah mengaplikasikan ruang sekitar luar bangunan pentas secara kebiasaan⁴⁴ dan lakonan improvisasi sebagai usahanya untuk mencabar bentuk secara representational⁴⁵. Perihal ini turut ditokok-tambah dengan penggunaan pelbagai multi-media yang dijayakan bersama artis-artis seni tampak, seni tari, seni visual foto, seni grafik dalam satu ruang permainan pentas secara kolaboratif. Rumusan dari pengkajian Shoon Choon Wee (2001) telah menunjukkan pengarah Krishen Jit turut lari kongkongan realisme dalam

⁴⁴ Menurut Shoon Choon Wee (2001), 'ruang luar bangunan sekitar pentas' merujuk kepada aktiviti persembahan teater yang tidak lagi menggunakan bangunan fizikal pentas mengikut jenis prosenium, thrust, arena dan lain yang terdapat di venue pementasan sekitar Malaysia meliputi panggung-panggung seni, auditorium dan mini *amphitheater*. Sebaliknya ruang luar fizikal pentas merujuk kepada ruang kawasan tepi bangunan, atas, luar kawasan taman, jalan ataupun ruang-ruang yang dapat dijadikan medan penonton dan pelakon dapat berhubung dan berinteraksi sewaktu aksi konflik itu berlangsung.

⁴⁵ Melalui Kamus Oxford Online (2018), istilah 'representational' merujuk kepada penciptaan karya seni yang mewakili peniruan realiti penghidupan nyata. 'Representational' turut merujuk kepada tanda-tanda secara denotasi, yakni tanda dan makna yang disepakati bersama masyarakat dan mewakili tanda dan makna sebenarnya. Justeru, melalui konteks hasil kerja seni lakonan, Howard (2017) menegaskan 'lakonan representational' memerlukan perancangan, penelitian dan proses membina watak yang dedikasi. Tuntutan lakonan representational memerlukan pelakon melaksanakan proses pembinaan watak seolah-olah harus berada mewakili diri watak dan merasai apa yang dirasainya, berkasih dengan apa yang dikasihinya, bergembira apabila dia rasa gembira dan bersedih apabila dia rasa sedih. Kemudian, apabila watak sudah terbina dalam dunia realiti kedua (second reality), pelakon perlu beraksi dengan merasai kebenaran tindakan aksi dan emosi yang dilangsungkan kepada penonton. Kelangsungan itu, ia perlu dipercayai oleh penonton seolah-olah pelakon adalah subjek-subjek manusia adalah wakil dari kehidupan manusia alam nyata, seperti mana yang difahami dan diakui kebenarannya oleh penonton sendiri.





memerihalkan makna yang terselindung di sebalik pembentukan sosial dan kebudayaan masyarakat Malaysia pada masa itu. Dalam pada itu, pengkajian mengenai bentuk stail kepengarahan pengarah teater Melayu anti-realisme turut dijalankan seterusnya oleh Syarafina Abdullah (2016) dengan meneliti peranan pengarahan wanita prolifik tempatan dalam memberikan reaksi kehidupan masyarakat dengan mengamalkan konsep dan pendekatan teater sedia ada. Melalui penelitian pada karya pengarahan teater pengarah Melayu wanita iaitu Rohani Md. Yusoff telah mendapati dipengaruhi dengan semangat Teater Epik. Justeru, pengkajian Syarafina Abdullah (2016) sekali lagi menunjukkan pengarah Rohani Md Yusoff turut berusaha untuk lari dari melahirkan ungkapan-ungkapan gaya teater realisme dan bersifat teater dramatik⁴⁶ dengan cara memacu pula gaya Brechtian sewaktu menegaskan konflik yang membelenggu kehidupan masyarakat masa kini.



Tatkala itu, pengkajian terhadap aktivis-aktivis pengarah teater Melayu masa kini seperti pengarah Wan yang rancak menjalankan produksi persembahan teater di bawah syarikatnya Revolution Stage masih belum diintai oleh pengkaji-pengkaji tempatan untuk meneliti produk-produk persembahan tokoh muda ini. Malahan pengkajian terhadap pengkaryaan teater kompilasi Vol 1 Lembu dan Mat Deris Kola

⁴⁶ Menurut Solehah Ishak (2010), teater dramatik merujuk kepada teks drama Aristotle yang antaranya mewujudkan jurang ruang yang memisahkan ruang peristiwa yang berlaku di atas pentas dengan ruang penonton. Pendek kata, ada jurang yang memisahkan ruang pentas dan ruang penonton, iaitu ruang dunia pentas adalah penuh dengan aksi lakonan watak-watak yang membawa aksi peristiwa realiti, lalu berupaya menenggelamkan penonton dengan emosi-emosi yang dibawa pendukung watak. Manakala, ruang penonton merujuk kepada peranan penonton menyaksikan watak-watak bermain sebagai diri manusia yang mendiami dunia realiti dan dipercayai oleh penonton akan konflik yang berlaku pada ruang dunia pentas tersebut. Justeru, melalui pengkajian Syarafina Abdullah (2016), didapati gaya pengarahan Rohani Yusoff telah menekuni konsep teater Brechtian yakni sebuah pendekatan teater yang tidak lagi memacu kepada gaya teater dramatik Aristotle. Ini kerana matlamat utamanya teater Brechtian tidak mahu penonton tenggelam dengan emosi-emosi dramatik dan kepercayaan ilusi realistik. Strategi yang dilakukan adalah mewujudkan efek 'kepelikan' dan memutuskan bentang jurang ruang pelakon/penonton dengan pelakon perlu berinteraksi dengan penonton secara interaktif semasa persembahan berlangsung.





Perlis di bawah arahan pengarah Namron, serta pengkaryaan Teater Tepuk Amai-Amai di bawah Khairunazwan Rody dan pengkaryaan Teater Di Sawah Padi Uda dan Dara di bawah sentuhan Pengarah Dinsman turut masih belum dirungkaikan secara penyelidikan empirikal oleh para penyelidik tempatan. Namun begitu, kajian ketokohan Pengarah Namron dan Pengarah Dinsman dalam dunia pengkaryaan teater didapati telah diperbincangkan oleh para sarjana tempatan dan luar negara. Melalui kajian Mana Sikana (2017) mendapati pengarah Dinsman adalah merupakan dramatis teater Melayu anti-realisme yang telah menghasilkan karya drama Melayu berkonsepkan absurdism melalui drama Bukan Bunuh Diri⁴⁷. Melalui karya drama Bukan Bunuh Diri, ia telah membangun kelangsungan tentang diri seorang manusia bernama Adam yang mengalami krisis-krisis moral sehingga mencari-cari nilai dirinya dan hubungannya dengan tuhan yang Maha Esa. Melalui drama bertajuk Ana⁴⁸, karya ini turut didapati telah menampilkan seorang wanita yang memberontak terhadap sikap orang tua sendiri. Justeru, pengkajian ini mendapati kedua watak ini iaitu Adam dan Ana telah mempunyai persamaan identiti sebagai watak yang tegar memberontak terhadap organisasi masyarakat dan meminta kebebasan diri dalam memilih jalan hidup mereka sendiri. Malahan, hasil pengkajian kedua-dua naskah ini

⁴⁷ Drama 'Jangan Bunuh Diri' karya Dinsman pada tahun 1974 adalah merujuk kepada hidup watak Adam seorang dramatis yang berasa amat sunyi dan kosong dalam kehidupannya. Konflik hidupnya timbul apabila mula mempersoalkan dan mempertikaikan tentang tujuan dirinya hidup di dunia ini. Bagi merungkaikan jawapan ini, beliau nekad ingin membunuh diri dan bertemu tuhan. Dalam usahanya untuk membunuh diri, dia didatangi oleh watak-watak lain yang tidak dikenali untuk menghalang niatnya. Pada penghujung cerita ini, Adam digambarkan tidak jadi membunuh dirinya kerana tersedar motif-motif perbincangan bersama watak-watak lain itu sebenarnya adalah berpunca dari jelmaan dirinya sendiri yang mempersoalkan semula kemelut-kemelut isu yang berbangkit dalam hidupnya selama ini.

⁴⁸ Menurut Mana Sikana (2017) drama 'Ana' karya Dinsman yang diterbitkan pada tahun 1976 telah memaparkan isu dilema yang berlaku dalam masyarakat Melayu moden. Ia memerihalkan tentang watak Ana yang digambarkan memberontak dengan keputusan-keputusan orang tua tentang semasa melestarikan corak kehidupannya. Tegus beliau lagi, drama Ana karya Dinsman ini telah menggerakkan struktur naratif dramatik mengikut latar peristiwa atau situasi yang tidak jelas dan kabur sepanjang perjalanan kisah ini berlangsung.





mendapati timbulnya suatu pemikiran yang ingin disampaikan oleh Dinsman tentang isu keruntuhan moral yang menjadi sebab terpenting mundurnya orang Melayu dalam pelbagai bidang sehingga melembapkan kemajuan dalam kehidupan mereka. Rumusan dari hasil pengkajian Mana Sikana (2017) terhadap drama Bukan Bunuh Diri dan Ana telah menonjolkan karya pengarang drama pentas Dinsman telah bersifat metafizikal dan absurd namun masih mengekalkan simbol-simbol pemikiran yang sealiran dengan naratif kebangsaan.

Melalui penelitian kerja-kerja hasil kepengarahan Dinsman dalam persembahan teater, pengkaji Foley (2016) turut mendapati konsep persembahan tokoh ini telah dari menggunakan ruang pentas secara kebiasaan dalam membicarakan tentang isu tentang ‘kekuasaan’ sang penguasa tempatan. Melalui penelitian dalam persembahan ‘Teater Atas Pokok’, sarjana Foley (2016) telah mendapati ruang mainan lakon persembahan telah mencabar gaya realistik dengan cara memperagakan watak-watak pelakon bermain di atas ruang celah-celah sebatang pokok Angsana⁴⁹. Dengan menampilkan tujuh pelakon, diikuti bersama pembacaan sajak bertajuk ‘Terbunuhnya Beringin Tua di Pinggir Sebuah Bandar raya’ dan ‘Surat Dari Masyarakat Burung kepada Datuk Bandar’, maka persembahan ini telah berupaya menyerlahkan simbol-simbol pertikaian Dinsman terhadap tindakan pihak penguasa kerajaan tempatan Malaysia yang sanggup menggadaikan Kampung Banda

⁴⁹ Menurut Folley (2017) ruang persembahan ‘Teater Atas Pokok’ yang diarahkan oleh Pengarah Dinsman telah dilangsungkan di depan penonton bertempat di atas sebuah pokok Angsana di sekitar kawasan Taman Tasik Shah Alam Selangor. Persembahan ‘Teater Atas Pokok’ telah berlangsung hampir 2 jam telah tidak lagi menggunakan pentas konvensional seperti bangunan-bangunan tempat pertunjukan ruang ‘proscenium’ dan sebagainya. Sebaliknya, sinonim dengan nama ‘Teater Atas Pokok’, ia mengalih kepada ruang pokok Angsana dan sekitarnya dalam memerihalkan tentang tekad watak-watak memprotes pencerobohan tanah warisan tempatan dari musnah pada kuasa pemerintah.





Dalam sebagai simbol kampung warisan dan ancaman memusnahkan kampung ini atas tuntutan profit pembangunan di Ibu Kota Kuala Lumpur. Justeru, rumusan terhadap penelitian dari Foley (2016) telah menunjukkan pengarah Dinsman turut bereksperimen mencabar konsep pementasan realisme semasa berbicara mengenai isu kemelut ini. Dengan hanya menggunakan unsur-unsur alam sekitar sebagai latar visual persembahan⁵⁰, diikuti dengan pembacaan sajak penyair bersama diiringi petikan alunan alat muzik, ia dapat melahirkan perlambangan-perlambangan yang bermakna dalam usaha Dinsman mengkritik tindakan-tindakan penguasa tempatan dalam menangani urusan pembangunan negara Malaysia.

Namun begitu, berbeza pula dengan pengkajian oleh Syarul Fitri Musa (2018) yang mendapati pengarah Dinsman dan Pengarah Namron telah menyerlah konsep ‘minimalism’ di dalam persembahan teater bersifat alternatif Melayu⁵¹. Melalui kajian karya pengarah Namron bertajuk ‘Laut Lebih Indah Dari Bulan’ didapati persembahan ini menitikberatkan unsur lakonan sebagai penyampai penceritaan tentang dilemma seorang wanita suri rumah yang mengalami tekanan hidup atas gara-gara suaminya ditangkap pihak polis kerana disyaki melakukan pembunuhan ke atas teman wanita simpanannya. Kajian ini mendapati pengarah Namron hanya mempertaruhkan kerusi kayu sebagai props persembahan yang boleh membawa unsur metafora dalam menegaskan suasana sepi rumah tangga yang dijadikan sebagai

⁵⁰ Melalui temu bual bersama Rahimah Abdullah (2016), Dinsman telah mengakui bahawa ilham untuk mewujudkan teater yang bermain lakon di atas ruang pokok muncul selepas ternampak sebatang pokok yang meniti hidup di belakang tanah Madrasah Tarbiyah Kampung Banda Dalam. Kelangsungan atas penemuan pokok tersebut, lalu terbit dari ilham dan kreativitinya untuk menjadikannya sebagai ruang pementasan.

⁵¹ Menurut Syarul Fitri Musa (2018), konsep *minimalism* Teater Alternatif Melayu merujuk kepada memberikan penekanan yang lebih kepada aspek lakonan dalam persembahan teater. Manakala penggunaan elemen props, set, cahaya dan aspek artistik lainnya lebih menekankan pendekatan secara ekonomi, ringkas, praktik dan bersifat dwi-fungsi.





subjek penceritaan. Lantaran itu, pendukung watak bernama Indah hanya sekadar melakukan teknik improvisasi bermain dengan props kerusi untuk melahirkan simbol-simbol perlambangan tertentu. Implikasi menggunakan teknik improvisasi, kajian mendapati pendukung watak ini berupaya melahirkan pelbagai simbol-simbol perasaan, emosi diri, estetik permainan berserta turut menyerlahkan pengaruh ‘props’ sebagai unsur perlambangan yang boleh membawa kepada kepelbagaian makna. Manakala, penyelidikan terhadap karya persembahan teater bertajuk ‘Menunggu Kata Dari Tuhan’ didapati Pengarah Dinsman telah menyerlahkan konsep ‘minimalism’ dari aspek penggunaan efek cahaya pentas. Berbekalkan kepada konflik kehidupan watak Kaab bin Malik yang digambarkan telah menerima balasan dari tuhan Yang Esa ekoran tidak bersama-sama mengikut perjuangan Rasulullah berjihad ke medan peperangan menentang musuh Islam. Lantaran itu, manipulasi mood pencahayaan yang menggunakan teknik ‘focus lights’ dapat menghasilkan simbol-simbol dilemma watak Kaab bin Malik yang digambarkan memahami dirinya telah dihukum oleh Yang Esa dan menyesali akan perbuatannya. Rumusan terhadap pengkajian dari Syarul Fitri Musa (2018) menunjukkan Dinsman selain ditanggapi sebagai pengarang drama pentas absurd, ia turut mengesahkan tokoh ini tergolong dari aktivis pengarah teater mutakhir yang membangun bentuk persembahan teater alternatif Melayu di Malaysia. Selari dengan itu, pengkajian oleh Syarul Fitri Musa (2018) telah mengesahkan pengarah Namron turut sebagai golongan aktivis teater alternatif Melayu yang berupaya memecah dinding keempat pentas dengan mengundang penonton untuk masuk ke ruang pengalaman pentas yang bersifat ‘minimalist’, namun masih berupaya menyerlah pengalaman dramatik dari aspek ceritanya, lakonannya dan aspek teknikal artistik. Hasil pengkajian dari Syarul Fitri Musa (2018) telah menunjukkan kedua-dua tokoh pengarah teater ini adalah merupakan aktivis tempatan





yang tegar bereksperimen melanggar teks-teks realisme yang ditanggapi sibuk membina suasana yang menekuni alam realiti di atas pentas. Justeru, kajian ini menunjukkan usaha kedua-dua tokoh turut nekad lari dari kongkongan realisme dengan cara menjanakan konsep teater alternatif Melayu yang lebih memberikan tumpuan hasil kerja seni pengarahan dengan mementingkan elemen tubuh lakon sebagai teks dan pemusatan isi cerita yang ingin disampaikan kepada penonton.

Namun, dalam menelusuri dunia pasca modenisme masa kini, pengkarya-pengkarya seni turut diandaikan ingin mengorak langkah bebas dari kongkongan gaya realisme dengan cara mengatur ciptaan-ciptaan hasil produk, gaya, citraan, imej dan simbol-simbol yang kaya dengan sistem penandaan secara 'hyper reality'. (Baudrillard:2004, Pilliang: 2010, Medhi: 2013, Mana Sikana:2017). Melalui



Pilliang (2010) menegaskan bahawa kondisi 'hyper reality' terjana ekoran segala batas-batas tanda realiti telah disaring, diolah dan diperkemas semula dengan percampuran imaginasi, fantasi, ideologi, ilusi-ilusi palsu sehingga menimbulkan dunia penghidupan realiti baru yang melampaui rujukan, aturan, prinsip, praktik dan sistem mengikut struktur penghidupan yang disepakati bersama masyarakat secara realitinya. Justeru itu, Baudrillard (2004) menegaskan produk-produk seni kebudayaan pasca modenisme telah menghadirkan permainan tanda realiti, fakta yang bercampur aduk dengan tanda palsu dan pengaruh kenyataan dusta. Sehingga, percampuran tanda rujukan realiti dan bukan rujukan realiti yang disisipkan pada suatu produk karya seni sukar untuk dibezakan atau ditentukan. Bagi Medhi (2012) pengkaryaan seni masa kini yang disalurkan menerusi medium perfileman, televisyen dan komputer grafik mempunyai kecenderungan mencairkan tanda-tanda realiti, lalu





membiak semula penanda-penanda ‘hyper reality’ dengan membangun makna-makna atau pengertian motif-motif tertentu.

Dalam meneliti fenomena ini, terdapat korpus-korpus pengkajian mengenai dunia ‘hyper reality’ yang dijalankan oleh penyelidik di bidang komunikasi massa seperti pengiklanan dan bidang kesusasteraan di Indonesia. Melalui sarjana Herlinda Fitria (2016), satu pengkajian tentang ‘Makan Cantik’ yakni satu penyiaran maklumat di laman sosial yang memerihalkan khidmat restoran-restoran yang ditandai sebagai tempat-tempat perlu dikunjungi oleh pengunjung ekoran mempunyai kompetensi menawarkan khidmat penjualan hidangan makanan yang terbaik. Kajian ini mendapati maklumat yang disiarkan dalam laman sosial ini ditandai dengan khidmat pelayan restoran yang ramah mesra, khidmat penyediaan makanan yang enak dan berzat, khidmat pengurusan makanan yang efisien dan khidmat penawaran tempat hidangan yang eksklusif dan menarik. Namun, setelah melakukan metode kajian lapangan dan temu bual pengunjung, hasil penemuan kajian ini mendapati khidmat pelayan restoran yang tidak mesra, tidak kompeten dengan mengambil masa yang lama untuk menyediakan hidangan makanan, cita rasa makanan tidak menepati selera pengunjung, dan tempat hidangan restoran adalah tersasar dari informasi yang digambarkan dalam iklan ‘Makan Cantik’ di laman sosial tersebut. Kesimpulan dari hasil kajian oleh Herlinda Fitria (2016) menunjukkan media laman sosial berupaya menyampaikan maklumat-maklumat secara ‘hyper reality’ realiti yang sebenarnya. Hasil penelitian ini turut menyimpulkan tentang kekuasaan laman sosial sebagai alat media komunikasi yang efektif, sangat berkesan untuk dimanipulasikan dan bersifat melampaui rujukan realiti atau ‘hyper reality’ semasa menegaskan makna-makna mengenai khidmat penyediaan makanan kepada pengguna.





Melalui pengkajian oleh I Wawan Mulyawan (2008) mendapati kemajuan dan kecanggihan teknologi digital telah membantu pihak pengeluar produk barangan pengguna memanipulasi maklumat-maklumat barangan produk yang melampaui dari kondisi realitinya. Melalui kajian terhadap makna dan pesan iklan perkhidmatan perbankan di Indonesia telah dipamerkan kepada khalayak melalui laman sosial dan televisyen di dapati telah mengandungi maklumat-maklumat penanda palsu dan lari dari maklumat yang sebenar. Berpandukan kepada penganalisisan makna yang tertera pada tanda tubuh badan pelakon dan tanda visual skrin persembahan didapati wujudnya tanda-tanda palsu yang telah menyisip pada ruang video iklan ini. Wujudnya tanda-tanda palsu ekoran maklumat-maklumat yang dibina pada iklan ini menunjukkan konflik-konflik permasalahan manusia dan cara mengatasi masalah kewangan adalah melampaui dari realiti yang sebenar, dan malah lebih realis dari kudrat yang mampu diusahakan dengan akal manusia yang sihat. Justeru, rumusan kajian oleh I Wawan Mulyawan (2008) menunjukkan iklan-iklan perbankan yang telah dibina oleh pengkarya dalam penerbitan media massa ini berupaya dijadikan alat untuk membujuk dan mempengaruhi pengguna agar menggunakan khidmat perbankan yang ditandai sebagai kompeten. Kajian ini turut menyimpulkan penerbitan iklan-iklan maklumat perbankan yang disajikan dalam bentuk 'hyper reality' telah berupaya mencetuskan makna-makna yang melampaui dari kondisi realis sedia ada. Namun kesannya, ia berupaya bertindak sebagai alat komunikasi untuk membujuk pelanggan mempercayai makna-makna yang terhidang di sebalik khidmat perbankan dan malah diingati oleh pengguna akan keberkesanannya dari kondisi yang sebenarnya.





Melalui kajian oleh Eko Setiawan (2010) telah menunjukkan dunia ‘hyper reality’ turut menyisip pada rancangan ‘reality show’ di saluran media televisyen Indonesia. Berpandukan kepada penggunaan metodologi kajian secara temu bual informan dan analisa struktural pada teks rancangan reality show televisyen bertajuk ‘Termehek-Mehek’⁵² di dapati kandungan konflik penganiayaan yang berlaku pada klien wanita dalam kehidupan realitinya telah menampakkan berlebihan, melampaui dan tidak mempunyai rujukan realiti yang nyata. Dalam kata lain, maklumat kisah penganiayaan yang berlaku pada klien wanita dalam kehidupan realiti pada tontonan khalayak massa, ia sebenarnya telah diadakan-adakan tanpa merujuk maklumat latar kisah yang nyata. Di samping itu, kajian ini mendapati dunia ‘hyper reality’ yang menyisip masuk ke dalam rancangan reality show ‘Termehek-Mehek’ telah memperkukuhkan lagi stereotaip gender dengan meletakkan diri wanita yakni peserta yang dijemput oleh pihak penerbit rancangan telah dipapar sebagai objek lemah, sangat emosional, mengharap bantuan semata-mata. Dengan mempertaruhkan tema-tema penganiayaan terhadap wanita yang berlaku di dalam alam penghidupan nyata, ia sebenarnya telah meletakkan diri wanita sebagai objek kesenangan melihat penonton untuk meraih rasa simpati terhadap penganiayaan yang berlaku pada diri seorang wanita. Walhal, ia merupakan strategi pihak penerbit rancangan ini untuk

⁵² Menurut Eko Setiawan (2010) rancangan ‘Termehek-Mehek’ adalah merupakan sebuah program ‘reality show’ yang disiarkan di rancangan televisyen Indonesia. Tegasnya, kandungan Rancangan program ‘reality show’ ‘Termehek-Mehek’ memfokuskan kepada aktiviti pencarian ‘jejak kasih’ hubungan kekeluargaan yang ditandai telah terpisah atau hilang. Matlamat program ‘Termehek-Mehek’ untuk menjejaki semula ahli keluarga atas bukan sahaja faktor menyatukan semula hubungan keluarga, malah turut didasarkan pada kepentingan-kepentingan individu dan pihak tertentu. Justeru Eko Setiawan (2010) menjelaskan secara purata penyertaan ahli peserta rancangan yang dijemput untuk menjejaki ahli keluarga mereka sambil diiringi oleh dua hos pengacara rancangan adalah kebanyakan terdiri daripada ahli peserta wanita. Justeru, kajian ini telah mempertikaikan pemilihan peserta wanita sebagai objek utama rancangan adalah berbaur stereotaip gender ekoran meletakkan peranan wanita sebagai makhluk lemah, emosi, subordinat. Impak pemilihan peserta wanita sebagai objek telah mengundang rasa keseronokan melihat dan rasa prihatin penonton atas ‘kelemahan’ golongan gender. Sehingga kajian merumuskan segala kandungan maklumat-maklumat dalam rancangan ‘Termehek-mehek’ mempunyai hubungan tanda ‘hyper’ (hyper sign) dan sebagai dunia ‘hyper reality’.





meraih tarikan penonton terhadap rating rancangan ini dalam saluran televisyen Indonesia. Rumusan terhadap kajian yang dijalankan oleh Eko Setiawan (2010) telah menunjukkan dunia maklumat secara 'hyper reality' berupaya mengundang impak terhadap penerimaan dan kepercayaan penonton terhadap gambaran-gambaran penganiayaan yang berlaku pada klien peserta rancangan reality show 'Termehek-Mehek' yang sungguhpun sebenarnya maklumat yang diberikan adalah berupa palsu ekoran telah dimanipulasikan dari kenyataan realiti yang nyata. Malahan, dunia 'hyper reality' dalam rancangan realiti show ini telah mengukuhkan lagi makna-makna bias gender secara patriarki, hegemoni, subordinat dan stereotaip khususnya kepada imej citraan wanita dengan cara menyediakan gambaran kehidupan secara 'hyper reality'.



dalam persembahan teater Melayu masa kini yang ditandai melampaui realiti atau 'hyper reality', didapati masih belum lagi dirungkaikan dalam bentuk kajian terhadap fenomena ini. Sehingga kini, kajian-kajian korpus mengenai bentuk persembahan teater Melayu menumpukan sumbangan pengarah teater menghasilkan karya pengarahan bersumberkan dari pengaruh ideologi, kaedah, teknik dan gaya kepengarahan seseorang pengarah teater yang prolifik. (Shoon Choon Wee:2001, Syarafina Abdullah:2016, Foley:2017). Malahan kajian terkini mengenai bentuk persembahan teater Melayu yang dinamik telah dilaksanakan oleh Syarul Fitri Musa (2018) yang membuka gelanggang membicarakan pendekatan konsep minimalism sebagai suatu pendekatan teater alternatif Melayu masa kini. Namun, korpus pengkajian tentang fenomena 'hiper realiti' yang diandaikan muncul ekoran dari penggunaan tanda-tanda 'hiper' dalam kondisi tanda sebenar (proper sign), tanda





palsu (pseudo sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign) dan tanda ekstrem (superlative sign) belum dirungkaikan dalam membentuk satu korpus baharu mengenai kajian persembahan teater Melayu sehingga kini. Malahan, sehingga kini belum ada lagi pengkajian yang mengesahkan peranan pengarah teater tempatan, khususnya dari sumbangan pengarah Namron, pengarah Wan dan pengarah Dinsman yang diandaikan turut menentang bentuk realisme dan struktur tanda tuntas dengan menghasilkan permainan bebas tanda secara ‘hiper’ pada teks karya pengarah mereka. Sehubungan itu, timbul kelompangan kajian ini untuk meneliti adakah wujudnya fenomena permainan tanda secara ‘hiper’ telah menyisip masuk membangun dunia ‘hiper realiti’ dalam karya pengarah mereka. Justeru, penyelidikan ini ingin mengisi kelompangan kajian dengan mengenal pasti ‘bagaimanakah’ bentuk teater hiper realiti telah dihasilkan oleh ketiga-tiga pengarah berasaskan permainan tanda secara ‘hiper’ pada karya persembahan teater Melayu. Justeru, persoalan ini dapat merungkaikan ‘adakah’ teater hiper realiti yang dihasilkan melalui karya pengarah mereka adalah merupakan gambaran penentangan ketiga-tiga pengarah teater Melayu terhadap bentuk realisme dan struktur tanda tuntas.

1.9 Kepentingan Kajian

Kajian ini sangat penting kerana dunia pengkaryaan teater Melayu sentiasa berdepan dengan percubaan-percubaan pengarah memimpin barisan produksinya untuk melanggar batas realisme dan struktur yang tuntas agar menampilkan teks persembahan yang lebih dinamik. Sesungguhnya, dunia persembahan teater Melayu





adalah merupakan wahana seni yang menghubungkan dengan hal-hal ciptaan, kreativiti, inovasi dan malahan sebagai alat untuk membangkitkan semula isu-isu tentang persoalan kehidupan manusia sejagat. Justeru, Mana Sikana (2011) melahirkan pandangannya bahawa seni teater tempatan memperlihatkan potensi sebagai alat komunikasi dalam menyampaikan dan memperluaskan pendapat umum seseorang pengkarya terhadap isu manusia dan pembangunan negara dengan tekstual yang lebih dinamik. Bagi Foucault (1980), dunia pasca moden turut merayakan kuasa pihak-pihak lain seperti pengkarya seni untuk memberi idea, pandangan, kepercayaan, ideologi, gagasan dan komentar tertentu secara demokrasi. Maka dengan itu, selaku peneraju utama persembahan, ketiga-tiga pengarah teater yang dikaji iaitu terdiri daripada pengarah Namron, pengarah Wan dan pengarah Dinsman adalah merupakan di kalangan insan seni tempatan yang sentiasa berusaha memainkan intelektual mereka dengan membangkitkan pelbagai isu kehidupan manusia dalam bentuk permainan simbol yang kaya dengan segala penandaan. Ini sejajar dengan pertikaian oleh Baudrillard (2004), Pilliang (2010), Pavis (2013) dan Mana Sikana (2017) yang menegaskan dewasa ini turut menunjukkan tanda-tanda wujudnya pengkaryaan seni yang telah melanggar, mencair dan menjana dirinya sebagai dunia yang melampaui tanda-tanda realiti. Lantaran, kesan kepada pencairan batas-batas aturan dan struktur tanda realiti telah menyebabkan produk-produk karya seni telah menghadirkan permainan tanda dan simbol yang bercampur aduk dengan fakta, ilusi, fiksyen dan palsu sehingga membentuk dirinya sebagai sebuah 'hyperreality'. Berpautan itu, kepentingan kajian ini dapat melanjutkan pemahaman tentang hasil karya pengarah seni persembahan teater Melayu dewasa ini membina tanda yang melampaui tanda realiti dan menuju ke arah kondisi hiper realiti. Lantas, sekira wujudnya pelanggaran realisme dan struktur tanda tuntas pada sistem tanda teater. Maka,





kepentingan kajian ini turut dapat membuktikan sistem tanda teater Melayu telah dipengaruhi dengan sistem tanda secara diakronik dengan gaya pengarahan yang melampaui batas tanda realisme yang diusahakan oleh pengarah teater Melayu yang dikaji. Ini sekali gus melebarkan korpus ilmu dengan membuktikan pengaruh teater eksperimentasi Melayu masa kini turut sebagai ‘pengusaha’ yang menjana produk komoditi seni hiper realiti kepada masyarakat penonton. Dalam konteks ini menunjukkan hasil dapatan kajian dapat membuktikan ketiga-tiga pengaruh teater Melayu yang dikaji adalah seorang seniman yang nekad membebaskan dari belenggu bentuk realisme dan struktur yang tuntas sewaktu mengutarakan perbincangan isu masyarakat dan pembangunan negara kepada penonton. Justeru, kesan dari pelanggaran sistem tanda secara sinkronik pada bentuk pengkaryaan teater Melayu yang dikaji. Maka, kepentingan kajian ini dapat mensintesis dan menjustifikasikan teater melayu masa kini turut sebagai sebuah teater hiper realiti ekoran dari kesan gambaran penentangan pengaruh teater terhadap bentuk realisme dan struktur tanda tuntas.

Di samping itu, kepentingan kajian ini turut dapat mengisi korpus ilmu tentang sistem penandaan yang mengacu kepada tanda-tanda secara ‘hiper’ dalam persembahan teater Melayu masa kini. Seperti mana yang diperjelaskan oleh Pilling (2010), bahawa sesuatu tanda diperkatakan melampaui realiti sekiranya wujud tanda sebenar, tanda palsu, tanda dusta, tanda daur ulang dan tanda ekstrem bercampur baur bersama dalam satu ruang, lalu membentuk dunia kehidupan ‘hyper reality’ dalam pengkaryaan seni. Justeru, kepentingan kajian ini dapat mengembangkan suatu rumusan penteorian baharu terhadap sistem penandaan secara ‘hiper’ sekiranya





mendapati ia muncul pada ketiga-tiga produksi persembahan teater Melayu yang dikaji. Dalam kata lain, kepentingan kajian ini dapat menjustifikasikan bentuk-bentuk hiper tanda yang beroperasi di sebalik sistem tanda pelakon, set pentas, pengcahayaan, kostum, bunyi dan gambaran kehidupan watak yang dihasilkan melalui hasil karya ketiga-tiga pengarah yang dikaji.

Selain itu, kajian ini juga diharap dapat memberikan sumbangan kepada pengkaji seterusnya untuk dijadikan panduan untuk menghasilkan kerja-kerja kritikan persembahan teater. Menurut Medhi (2012), dewasa ini seni karya seni mempunyai tendensi mencairkan tanda-tanda realiti, lalu membiak semula penanda-penanda yang membangun simbol kebudayaan yang baharu mengikut konteks kekinian. Bagi Pavis (2013) pula, objek 'mise-en-scene' teater masa kini telah mengalami krisis-krisis realiti ekoran berlakunya penyelonggaran dan pengemasan semula struktur teks realisme, lalu menggantikan semula dengan prinsip teks-teks atau simbol penandaan yang lain. Manakala, Mana Sikana (2017) pula menjelaskan sistem penandaan semiotik telah mengalami perubahan sesuai dengan pandangan hidup zaman baharu. Justeru, selari dengan dunia masa kini yang mementingkan permainan tanda yang tidak stabil dan berubah-ubah, maka penaksiran sesuatu makna haruslah menggunakan kerangka analisis yang sesuai supaya dapat dijelaskan dengan baik dan stabil. Sehubungan itu, memandangkan pengkajian ini merupakan suatu sumbangan idea yang baharu, maka kepentingan kajian ini diharap dapat memberi sumbangan kepada para pengkaji seterusnya untuk memahami aplikasi bahasa yang menjurus ke arah tanda-tanda secara 'hyper' dalam seni persembahan teater.





1.10 Organisasi Tesis

Penulisan kajian ini terbahagi kepada enam bab keseluruhannya. Dimulai dengan Bab Satu iaitu bab pengenalan yang merangkumi penulisan mengenai latar belakang kajian, pernyataan masalah kajian, persoalan kajian, objektif kajian dan hipotesis kajian ini. Seterusnya, penulisan pada bab ini turut membicarakan tentang korpus-korpus ilmu kajian tentang tanda, drama dan teater anti-realisme yang diteliti dari tinjauan review para sarjana tempatan dan luar negara. Dalam meneliti pengkajian tentang ‘hyper reality’ pula, penulisan ini mengetengahkan pembicaraan tentang korpus ilmu hasil pengkajian tentang dunia ‘hyper reality’ oleh para sarjana Indonesia di bidang pengajian komunikasi massa seperti bidang pengiklanan dan bidang persembahan televisyen ‘reality show’ di Indonesia. Melalui penelitian-penelitian literatur review inilah penulisan ini dapat memperjelaskan tentang kelompangan kajian yang terkandung pada penyelidikan ini. Seterusnya, penulisan pada bab ini turut menjelaskan tentang metodologi kajian, tumpuan kajian dan kepentingan penyelidikan ini. Sehubungan itu, bagi menganalisis, menginterpretasikan dan merumuskan mengenai teater hiper realiti pada tiga karya pengarah persembahan teater yang dikaji, penulisan bab satu telah membahaskan tentang teori sistem tanda Whitmore (1994) dan sistem hipersemotika Pilliang (2010) yang digunakan sebagai pendekatan teoretikal kajian ini.

Pada Bab Kedua, penulis membicarakan tentang pembabitan pengarah Namron sebagai pengarah mutakhir teater Melayu masa kini. Selain dari meninjau latar belakang profile Namron, maka penulis turut menjelaskan sepintas lalu tentang





latar dirinya sebagai aktivis seni, sebagai pengarah persembahan teater bersama karya-karya pengarah teater yang pernah dihasilkan oleh seniman ini. Lanjutan pada itu, bab ini, penulis menerangkan tentang sinopsis persembahan Teater Kompilasi Vol 1 Lembu dan Mat Derih Kola Perlis (TeKLMK) arahan pengarah Namron yang digunakan sebagai sampel pengkajian. Sejajar itu, hasil dari penganalisan pada sistem tanda teater TeKLMK meliputi sistem tanda bentuk lakonan, sistem tanda bentuk visual pentas, sistem tanda bentuk bunyi dan tanda gambaran kehidupan watak yang telah dihasilkan oleh pengarah Namron. Maka, seterusnya Bab ini turut menerangkan dan menyimpulkan dapatan kajian terhadap sistem tanda pelakon, sistem tanda visual pentas, sistem bunyi dan struktur gambaran kehidupan watak pada karya TeKLMK yang didapati telah bercampur aduk dengan kondisi tanda sebenar (proper sign), tanda palsu (pseudo sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign) dan tanda ekstrem (superlative sign) sehingga mengakibatkan karya ini menjana sebagai sebuah teater hiper realiti.

Pada Bab Ketiga, penulis membicarakan tentang pembabitan pengarah Wan sebagai pengarah mutakhir teater Melayu masa kini. Selain dari meninjau latar belakang profile pengarah Wan, maka penulis turut menjelaskan sepintas lalu tentang latar dirinya sebagai aktivis seni, sebagai pengarah persembahan teater bersama karya-karya pengarah teater yang pernah dihasilkan oleh seniman ini. Lanjutan pada itu, Bab ini turut menerangkan tentang sinopsis persembahan Teater Tepuk Amai-Amai (TeKLMK) arahan pengarah Wan yang diangkat sebagai tumpuan sampel pengkajian. Sejajar itu, hasil dari penganalisan pada sistem tanda teater TAA meliputi sistem tanda pelakon, sistem tanda bentuk visual pentas, sistem tanda





bentuk bunyi dan tanda gambaran kehidupan watak yang telah dihasilkan oleh pengarah Wan. Maka, seterusnya bab ini turut menerangkan dan menyimpulkan dapatan kajian terhadap sistem tanda pelakon, sistem tanda visual pentas, sistem bunyi dan struktur gambaran kehidupan watak pada karya TAA yang didapati telah bercampur aduk dengan kondisi tanda sebenar (proper sign), tanda palsu (pseudo sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign) dan tanda ekstrem (superlative sign) sehingga mengakibatkan karya ini menjana sebagai sebuah teater hiper realiti.

Pada Bab Keempat, penulis membicarakan tentang pembabitan pengarah Dinsman sebagai pengarah mutakhir teater Melayu masa kini. Selain dari meninjau latar belakang profile Dinsman, maka penulis turut menjelaskan sepintas lalu tentang latar dirinya sebagai aktivis seni, sebagai pengarah persembahan teater bersama karya-karya pengarah teater yang pernah dihasilkan oleh tokoh ini. Lanjutan pada itu, bab ini turut menerangkan tentang sinopsis persembahan Teater Di Sawah Padi Uda dan Dara (TeSMUD) arahan pengarah Dinsman yang diangkat sebagai tumpuan sampel pengkajian. Sejajar itu, hasil dari penganalisisan pada sistem tanda teater TAA meliputi sistem tanda bentuk lakonan, sistem tanda bentuk visual pentas, sistem tanda bentuk bunyi dan tanda gambaran kehidupan watak pada karya TeSMUD yang telah dihasilkan oleh pengarah Dinsman. Maka, seterusnya bab ini menerangkan dan menyimpulkan dapatan kajian terhadap sistem tanda artis (bentuk lakonan), sistem tanda visual pentas, sistem bunyi dan struktur gambaran kehidupan watak yang didapati bercampur aduk dengan kondisi tanda sebenar (proper sign), tanda palsu (pseudo sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign) dan tanda





ekstrem (superlative sign) sehingga mengakibatkan karya ini menjana sebagai sebuah teater hiper realiti

Pada Bab Kelima, penulis menjustifikasikan bahawa karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD adalah merupakan suatu kesan gambaran penentangan pengarah Namron, pengarah Wan dan pengarah Dinsman terhadap bentuk realisme dan struktur yang tuntas. Dengan itu, bab ini menjustifikasikan kesan gambaran penentangan pengarah Namron, pengarah Wan dan pengarah Dinsman terhadap bentuk realisme dan struktur yang tuntas adalah ekoran produksi tanda yang mengisi pada karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD didapati bercampur aduk dengan tanda sebenar (proper sign), tanda palsu (pseudo sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign) dan tanda ekstrem (superlative sign). Implikasi kepada percampuran tanda sebenar (proper sign), tanda palsu (pseudo sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign) dan tanda ekstrem (superlative sign) pada sistem tanda TeKLMK, TAA dan TesMUD sehingga mengakibatkan produksi tanda telah melampaui batas realiti dan lalu membangun sebagai sebuah teater hiper realiti. Sehubungan itu, bab ini turut membicarakan bahawa karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD yang dihasilkan melalui pengarah Namron, Wan dan Dinsman adalah merupakan sesebuah penentangan terhadap bentuk realisme dan struktur yang tuntas kerana produksi tanda yang dihasilkan telah mengalami krisis representasi realiti. Kesan kepada krisis representasi realiti telah mengakibatkan struktur tanda realiti telah membiak tanpa batas dan mencairkan struktur penanda yang tuntas. Di samping itu, bab ini turut membahaskan pencampuran kondisi tanda palsu (pseudo sign), tanda dusta (false sign), tanda daur ulang (recycle sign) dan tanda ekstrem (superlative sign)





adalah disebabkan melalui kesan konsep estetik ‘skizofrenia’, konsep ‘pastiche’, konsep ‘sensory modality sound’ dan konsep ‘hipermoraliti’ yang wujud di sebalik tanda-tanda itu. Justeru, kesan dari konsep estetik ‘skizofrenia’, konsep ‘pastiche’, konsep ‘sensory modality sound’ dan konsep ‘hipermoraliti’ menyebabkan struktur tanda realiti mencair, melanggar batas-batas bentuk persembahan realisme. Lantas, mengakibatkan karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD mengisi sebagai sebuah kondisi tanda palsu (pseudo sign), tanda palsu (false sign), tanda daur ulang (false sign), tanda ekstrem (superlative sign) bercampur baur dengan tanda sebenar (proper sign) dan membentuk sebagai sebuah kondisi teater hiper realiti.

Dengan itu, pada bab keenam, penulisan ini menyimpulkan dan merumuskan



hipotesis kajian bahawa karya TeKLMK, TAA dan TeSMUD adalah merupakan sebuah teater hiper realiti ekoran kesan dari penentangan pengarah Namron, pengarah Wan, pengarah Dinsman terhadap bentuk realisme dan struktur tanda tuntas. Dengan itu, bab ini merumuskan kesan penentangan pengarah Namron, pengarah Wan, pengarah Dinsman terhadap bentuk realisme dan struktur tanda tuntas telah menyebabkan tanda ciptaan objek persembahan bercampur aduk dengan tanda palsu (pseudo sign), tanda palsu (false sign), tanda daur ulang (false sign), tanda ekstrem (superlative sign) dengan tanda sebenar (proper sign) sehingga mengakibatkan tanda membiak tanpa batas, tidak bersifat statik, bersifat diakronik, bukan lagi sebuah representasi realiti, sinkronik dan tidak lagi menekuni prinsip konvensional untuk mempertahankan struktur tanda tuntas sehingga membentuk dirinya sebagai sebuah kondisi teater hiper realiti.

