

# ORANG JAUH SEBUAH TEKS KIASAN

MOHAMAD SALEEH RAHAMAD

---

## ABSTRACT

In literary works, construction of meanings are hidden behind symbolisms. This is true in the short stories in *Orang Jauh*, a collection by Wan Yusof Hasan. The literal meanings portrayed in these short stories are presented in a representational style, while more hidden meanings are buried under layers of illustrative images. The author does not make it easy for readers to decipher the meanings of his stories, but prefers to let the reader struggle with the peculiar and with transcendental symbols. This study attempts to create structure out of the symbolic images and literary plays inherent in these short stories while paying tribute to literary autonomy that makes it the prerogative of the author to create works with polisemy meanings. Thus, this study refrains from imposing a generic meaning on the stories in this volume. In this context, this study is analytical and presents appropriate reading methodologies to interpret meaning from the stories.

**Keywords:** *illustrative, symbol, representational, alegory, transcendental*

Meaning, in a work of narrative art, is a function of the relationship between two worlds: the fictional world created by the author and the “real” world, the apprehendable universe.

Robert Scholes dan Robert Kellogg (Philip Stevick 1967: 371)

## PENDAHULUAN

Kumpulan cerpen *Orang Jauh* (1999) karya Wan Yusof Hasan tidak sukar dibaca kerana penampilannya masih mematuhi nahu naratif: wataknya masih berperanan menggerakkan cerita, plotnya masih memandu gerakan watak, dan konfliknya masih menjadi inisiatif plot. Namun begitu, disebabkan strukturnya tidak menepati

corak realisme, malah dibumbui imej-imej yang simbolik, mesejnya menjadi liar. Cerita tidak lagi penting dalam cerpen-cerpen ini kerana cerita cuma sebagai kerangka untuk menampung makna yang polisemi. Aspek yang paling utama dalam cerpen itu ialah idea. Naratif dalam teksnya menghantar makna lain yang tersembunyi di bawah lapisan alat-alat sastera (*literary devices*) yang lumayan seperti simbol angka, bahasa, objek, imej, subjek, di samping beberapa unsur keanehan yang melanggar konsep kelaziman. Pembaca boleh sahaja membaca cerpennya di atas lapisan pertama sebagai bacaan biasa kerana naratifnya masih ada, tetapi kesan yang diperoleh tidak akan memberikan makna atau idea yang sebenar. Oleh itu, cerpen-cerpen ini perlu dibaca sebagai sebuah teks kiasan atau *illustrative*.

### **CERPEN IDEA: SEBUAH LAKARAN *ILLUSTRATIVE***

Cerpen di dalam kumpulan ini tergolong sebagai cerpen idea, iaitu cerpen yang lebih mengutamakan idea daripada cerita. Ideanya timbul dahulu sebelum kerangka cerita dibina; dan oleh itu, kerangkanya boleh dibina dalam sebarang bentuk. Pengarang bebas memilih sebarang imej atau *subject matter* kerana bahan itu hanya sebagai ilustrasi bagi idea sebenar. Makna sebenar cerita akan ditemui apabila pembaca dapat menghubungkan dunia fiksyen dengan dunia realiti yang dijabatani simbol-simbol. Dalam usaha mengetengahkan idea secara samar, cerpen-cerpen ini terikat dalam jalinan *illustrative*, dan tidak dalam bentuk *representational*. Supaya lebih ketara, makna dua perkataan ini dapat dijelaskan dengan kenyataan Robert Scholes dan Robert Kellogg:

The images in a narrative may strike us at once as an attempt to create a replica of actuality just as the images in certain paintings or works of sculpture may, or they may strike us an attempt merely to remind us of an aspect of reality rather than convey a total and convincing impression of the real world to us, as certain kinds of visual art also do. That kind of art, literary or plastic, which seeks to duplicate reality we will designate by the word 'represent' in its various forms. For that kind of art which seeks only to suggest an aspect of reality we will use the word 'illustrate.' ...The illustrative is symbolic; the representational is mimetic....It is tied to ends, not means. But the representational is tied to the means of production and varies as new ways of seeing or new artistic techniques of reproducing are discovered.

(Philip Stevick 1967: 372—373)

*Illustrative* di sini bermaksud karya tersebut ditampilkan dalam bentuk yang artistik dengan tidak memberikan perhatian kepada unsur mimesis, berbanding dengan karya yang *representational* yang berusaha memadankan realiti di luar teks dengan teks. Karya *illustrative* bersifat simbolik, iaitu hanya menyentuh aspek tertentu daripada realiti serta mementingkan matlamat akhir, iaitu makna, dan tidak mementingkan kaedah. Sebaliknya, karya *representational* mementingkan kaedah mimetik, iaitu bagaimana memaparkan gambaran realiti secermat mungkin.

Cerpen *illustrative* berkomunikasi secara analogi melalui simbol tertentu dan pembaca dituntut melihatnya dengan sudut pandangan bertamsil, iaitu

berusaha mencari hakikat maknanya melalui simbol tersebut. Scholes dan Kellogg menegaskan,

Illustration differs from representation in narrative art in that it does not seek to produce actuality but to present selected aspects of the actual, essences referable for their meaning not to historical, psychological, or sociological truth but to ethical and metaphysical truth.

(Philip Stevick 1967: 376)

Lantaran tidak berhasrat memaparkan gambaran realiti, karyanya tidak menyerlahkan kebenaran atau persamaan dengan aspek sejarah, psikologi, dan sosiologi tetapi memberikan tumpuan kepada aspek kebenaran etika dan metafizik, iaitu hakikatnya sahaja. Jika pun ada cerpen yang menyentuh persoalan sejarah, cerpen itu tidak dapat dibaca dari perspektif persejarahan.

Tanggapan ini dapat dilihat dalam cerpen-cerpen “Si Mata Bundar”, “Anjing-anjing Pilihan”, “Anggun Sang Dewi”, “Kasut”, “Ceritera Sebuah Rumah”, “Semut Merah”, “Wajah Tua”, “Sampan”, “Tabir”, “Sang Panel”, “Lilin”, “Orang Jauh”, dan “Si Tukang Kebun”. Cerpen-cerpen ini tidak memberikan perhatian pada unsur mimesis tentang watak dan latarnya. Elemen-elemen fiktif ini dicipta sewenang-wenangnya selagi dapat dikaitkan dengan mesejnya. Oleh itu, wujudlah kesamaran dan keaburan tentang objek dan subjek, watak dan konflik. Dia memilih objek kasut (“Kasut”), rumah (“Ceritera Sebuah Rumah”), sampan (“Sampan”), luka (“Wajah Tua”), semut merah (“Semut Merah”), lilin (“Lilin”), menantu (“Orang Jauh”), pokok dan tukang kebun (“Si Tukang Kebun”) sebagai ilustrasi kepada subjek lain yang tersembunyi di bawah lapisan sasteranya. Tanggapan ini dapat dibuktikan melalui teknik penganehan yang terkandung dalam cerpen. Unsur keanehan ini berfungsi menjauhkan cerpen ini daripada salinan realiti. Inilah yang menjadikan cerpen-cerpen tersebut sebagai teks *illustrative*.

Sebagai contoh, dalam cerpen “Kasut”, objek kasut tidak seharusnya difahami sebagai kasut secara harfiah tetapi maksud sebenarnya terbuka kepada interpretasi yang luas. Ini diperkuat oleh beberapa unsur keanehan atau penekanan yang sengaja dilebih-lebihkan. Satu daripada keanehannya ialah had kebebasan sudut pandangan orang pertama telah dilanggar oleh pengarang apabila watak “aku” tahu tentang sejarah kasut itu termasuk isi hati pencuri kasut itu dahulu tanpa dijelaskan secara logis bagaimana dia mengetahuinya.

Selain itu, kasut tersebut juga pernah menjadi pakaian orang istana dan dimuliakan hingga masyhur ke seluruh dunia. Keanehan bertambah berat apabila dikatakan bahawa tapak kasut itu bersalut emas 10 mutu, tetapi si aku hanya membelinya di kaki lima sebagai barang terpakai. Apabila isterinya tersedar akan kesilapannya membuang kasut itu, dia telah menguncikan dirinya di dalam bilik dan terjadilah satu keanehan: “Pintu itu kemudian tidak dibuka-buka lagi.” (hlm. 57) Ini pasti menimbulkan pertanyaan: kenapa tidak dibuka-buka lagi? adakah dia telah mati? adakah dia terkunci sampai bila-bila? Semua pertanyaan ini tidak lagi relevan dalam sebuah teks *illustrative* kerana terkunci di dalam bilik untuk selamanya pasti memberikan makna yang lain. Lagipun objek kasut itu bukan wakil bagi objek realiti, tetapi membawa konotasi tentang suatu subjek yang mujarad. Jawapannya terbuka kepada tafsiran yang lain.

Demikian juga dalam cerpen “Sang Panel”, unsur keanehannya terlihat apabila Tuan Mamat yang melakukan penyelewengan dalam pemilihan pemimpin sebuah organisasi (tidak jelas apakah organisasi tersebut kerana namanya tidak penting sama sekali) telah bertukar menjadi anjing, tanpa penjelasan saintifik:

Suara Tuan Mamat yang lantang itu mula perlahan dan akhirnya berganti dengan suara berdengking-dengking. Wajah Tuan Mamat bertukar perlahan. Tuan Mamat bermuncung dan bertaring tajam. Wajah Tuan Mamat berubah seratus peratus menjadi wajah anjing berkurap di kepala. Majlis mula gempar dengan perubahan yang tidak semena-mena itu.

(Wan Yusof Hasan 1999: 117)

Dalam cerpen “Wajah Tua” keanehannya ditemui pada keajaiban cara penyembuhan luka pada tubuh Tuk Wan apabila mendengar kata-kata seorang doktor: “Biarpun luka itu membusuk, biarpun seburuk mana wajah tuk, tuk melebihi saya. Tuk mempunyai hati yang lebih kental daripada kami dan luka-luka itu merupakan pengalaman yang tak terkejar oleh kami.” (Wan Yusof Hasan 1999: 86) Luka itu sembuh cukup hanya dengan kata-kata seorang doktor, padahal sebelum itu “... sudah kalih bomoh yang tuk temui, sudah ribuan ramuan yang tuk cuba; tapi luka tetap luka, paling tidak ia sembuh sekejap. Sekejap, cuma sekadar untuk menenangkan hati tuk.” (Wan Yusof Hasan 1999: 83)

Dalam cerpen-cerpen lain pun unsur yang sama ditemui. Secara ringkas, dalam cerpen “Si Tukang Kebun” terdapat unsur keanehan apabila Tuk Tua bersungguh-sungguh mempertahankan jawatannya sebagai tukang kebun; dan lebih aneh, jawatan itu dipertandingkan. Tugasnya pula cuma menjaga 26 batang pokok. Dalam cerpen “Lilin” objek lilin begitu dibesar-besarkan dan usia lilin itu pula bertahan lama, selama 39 tahun. Kehilangannya begitu merungsingkan Aki Yaakub kerana baginya lilin itu begitu berharga buat perjuangannya. Jika ditimbang secara rasional, berapa sangatlah nilai sebatang lilin itu, dan lilin jenis apakah yang boleh bertahan selama 39 tahun. Selain itu, pengarang langsung tidak mempedulikan logik plot lagi apabila pada penghujung cerita Nenek Kusumawati dihadirkan apabila dia meminjam lilin yang hilang itu sedangkan sebelumnya watak itu tidak pernah dihadirkan.

Cerpen “Tabir”, “Ceritera Sebuah Rumah”, dan “Anggun Sang Dewi” disarati ketidakselarian dengan realiti. Keanehan cerpen “Tabir” memenuhi keseluruhan naratifnya. Watak Syabir yang bertapa di Bukit Setinggi kemudian turun ke Lembah Kersina untuk memimpin penduduk di situ langsung tidak dapat dihubungkan dengan realiti. Ini ditambah lagi dengan unsur-unsur keajaiban lain seperti tirai benang halus yang menyebabkan kepanasan dan gambaran latar yang terlalu asing: “Bau setinggi menyelubungi setiap lorong yang dilalui mereka, kemudian bau setinggi itu naik ke udara berpusing-pusing dan yang tinggal cumalah bau hanyir, busuk dan kohong.” (Wan Yusof Hasan 1999: 109)

Demikian juga halnya dengan cerpen “Ceritera Sebuah Rumah”. Walaupun pada awalnya cerita bermula seperti naratif realistik dengan watak Saing dikatakan kesepian di rumahnya apabila isterinya, Arfah dan anak-anaknya Jusuh, Bedolah, Derahman, Rejab dan Matusin lari dari rumah, unsur keanehan muncul secara

perlahan-lahan dengan kehadiran Pak Guru Taing yang misterius dan akhirnya diikuti bencana yang luar biasa: “Debu halus berterbangan masuk melalui celah-celah lubang dinding. Goyangan kerusi malas semakin perlahan dan perlahan dan akhirnya bayangan jasad pak guru beransur hilang. Saing masih tunduk akur.” (Wan Yusof Hasan 1999: 68) Debu ini juga mengakibatkan kesakitan kepada Saing dan penduduk lain.

Dengan menggunakan motif-motif cerita tradisi, cerpen “Anggun Sang Dewi” bebas mewujudkan watak Sang Dewi yang tidak berjejak di alam realiti. Rakyatnya yang mencapai jutaan berhimpun untuk melihat wajahnya sejak sekian lama tetapi dia tidak pernah muncul. Di manakah letaknya negeri yang sebegitu, jika tidak hanya dalam fiksyen. Dalam cerpen “Si Mata Bundar” tanpa sebarang alasan geografikal atau saintifik ada sinar putih yang luar biasa: “Sinar putih menyilau gagah dan setiap kali Si Mata Bundar semakin mengejar dan terus menerjah ke arah sinar putih menyilau dan akhirnya Si Mata Bundar berjaya menyusupinya. Terasa terlalu tenteram di dalamnya.” (Wan Yusof Hasan 1999: 9)

Cerpen-cerpen lain, walaupun seolah-olah bercorak *representational*, masih menyelitkan unsur luar biasa untuk mengelakkan corak realisme dan seterusnya menjadi teks *illustrative*. Cerpen “Anjing-anjing Pilihan” menggunakan latar yang tidak jelas dan nama watak juga tidak dinyatakan. Pengakhirnya juga menjadi petanda yang misterius apabila dikatakan si pemburu itu hilang dan yang kelihatan cuma seekor anjing mundur-mandir dan hanya pandai mengogoi. Cerpen “Semut Merah” juga dianehkan dalam kadar yang minimum apabila kehadiran semut itu terlalu banyak di rumah watak utama, tetapi tidak pula memasuki kamar bacaannya. Lebih rapat dengan realiti ialah cerpen “Tapai” kerana kisahnya mempunyai latar yang jelas dan wataknya juga manusia biasa. Namun begitu, apabila si aku sukar sangat mencari ragi hingga terpaksa mengimportnya dari luar negeri, tampaknya pengarang sengaja mengada-adakan kesukaran itu walaupun tidak logik. Pada lazimnya, ragi amat mudah ditemui di kedai, dan tidaklah dapat diterima akal bahawa permintaan seorang pelanggan akan menyebabkan pekedai mengimportnya secara khas. Sekali lagi soal logik bukan perkiraan utama dalam teks *illustrative* ini.

Cerpen “Orang Jauh” dan “Gril” juga lebih *representational* sifatnya, tetapi konfliknya yang terlalu ringan tidaklah dapat menjadikan cerpen-cerpen ini sebagai paparan realiti yang menarik, dan memang bukan itu tujuan cerpen ini. Untuk mencari makna dan mesej yang lebih bernilai, cerpen-cerpen itu perlu dibaca sebagai karya bertamsil juga, bukan sebuah teks *representational*. Semua unsur keanehan ini, besar atau kecil, berfungsi sebagai usaha penafian terhadap corak *representational* kerana dengan cara itu teks ini dapat mengajak pembaca berfikir mencari makna yang lain.

Inilah yang terkesan pada cerpen-cerpen dalam *Orang Jauh*. Walaupun ada yang seakan-akan begitu jinak dengan pembaca dalam gaya yang *representational*, unsur aneh yang digunakan sesekali atau secara mengejut menjadikan cerpennya kembali liar. Oleh yang demikian, cerpennya dapat digolongkan sebagai alegori dan simbolik. Pembacaan karya alegori agak mudah kerana masih wujud plot naratifnya, tetapi plot itu tidak dipentingkan sama sekali. Yang dipentingkan dalam sesebuah alegori ialah ideanya. Idea umum dan makna khusus dalam karya sebegini perlu ditanggapi melalui pemahaman tentang simbol-simbol yang digunakannya. Alegori

dan simbol merupakan teknik dan alat sastra yang penting dalam teks *illustrative* dan inilah yang akan dibincangkan seterusnya.

### **ALEGORI DAN SIMBOL: ALAT SASTERA DALAM TEKS KIASAN**

Perbezaan antara alegori dengan simbol memang samar kerana masing-masing berfungsi sebagai alat untuk menerangkan sesuatu yang lain. Hal ini dapat dijelaskan seperti yang berikut: *"It is important but by no means always easy to distinguish between allegory and SYMBOLISM, which attempts to suggest other level of meaning without making a structure of ideas the controlling influence in the work, as it is in allegory."* (Holman & Harmon 1986: 11) Sementara alegori bergerak dalam suatu susunan yang berkaitan atau membentuk cerita dan dapat dirujuk kepada sesuatu, simbol hanyalah merupakan bahagian yang terpisah/tersendiri daripada percikan daripada realiti. Ini ditegaskan oleh Coleridge: *"a symbol always partakes of the Reality which it makes intelligible."* (Holman & Harmon 1986) Perbezaan seterusnya ialah sementara alegori mempunyai makna yang tertentu di sebalik lapisan pertama, simbol agak bebas (dan sukar) ditafsirkan dari pelbagai sudut (Peck & Coyle 1984: 253).

Karya alegori merupakan peluasan daripada metafora, iaitu mengemukakan objek, watak, atau aksi sebagai bandingan dengan makna yang lain di luar teks. Pada Abad Pertengahan, alegori merupakan suatu genre yang popular dan berkait erat dengan keagamaan. Falsafah pemikiran yang alegorikal ketika itu menyifatkan kehidupan di dunia merupakan bayangan yang tidak sempurna (*imperfect reflection*) daripada alam sebenar iaitu alam ketuhanan (*divine world*). Jadi berdasarkan pemahaman begitu, karya-karya sastra mereka juga perlu ditulis dalam bentuk alegori, atau bayangan yang tidak seharusnya sempurna jika dibandingkan dengan realiti. Antara karya alegori yang terkenal ketika itu ialah *Faerie Queene* dan *The Pilgrim's Progress*.

Pada abad ke-17, pemikiran bersifat alegori tidak lagi dominan apabila sekularisme mengatasi pemikiran keagamaan. Sejak itu, alegori menjadi hanya satu gaya penulisan dan antara karya yang popular dalam bentuk alegori ialah *Gulliver's Travels* (Jonathan Swift 1726) dan *Animal Farm* (George Orwell 1945). Kedua-dua novel tersebut tidak lagi membayangkan soal ketuhanan, tetapi hanya merupakan komentar politik dan sosial.

Segala yang dipaparkan dalam alegori hanya mewakili idea. Menurut Holman dan Harmon (1986: 10), alegori membentangkan satu subjek untuk dua kegunaan, iaitu satu untuk cerita itu sendiri dan satu lagi untuk idea yang ingin disampaikan: *Allegory attempts to evoke a dual interest, one in the events, characters, and setting presented, and the other in the ideas they are intended to convey or the significance they bear.* Wataknya tidak diberi penekanan pada aspek psikologi atau sosiologi tetapi hanya sebagai alat untuk menyampaikan idea yang abstrak tentang etika, politik, sosial, dan sebagainya. Lazimnya, bentuk alegori ini digemari oleh penulis sebagai kaedah terbaik untuk menyalurkan pendapat dan suara hati yang kontradik dengan pemerintah atau norma sosialnya, khususnya di negara yang tidak mempunyai kebebasan bersuara. Apabila komen tentang politik misalnya perlu ditapis dengan ketat, bentuk alegori menjadi penyelamat kepada keinginan penulis.

Simbolisme dalam sastra pula menjadi satu alat yang cukup penting bagi menyaranakan makna secara bertamsil. Secara umum, simbol ialah sesuatu (mungkin

objek atau atau subjek) yang mempunyai makna lain: *a symbol is something that is itself and yet stands for or suggests or means something else* (Holman & Harmon 1986: 494). Pembacaan terhadap simbol tidak boleh dibuat secara harfiah. Menurut fahaman golongan simbolis, segala yang wujud dalam kehidupan ini hanya merupakan simbol kepada alam spiritual. Baudelaire, salah seorang pelopor aliran simbolis menyatakan, manusia hidup di dalam belantara simbol yang mewakili alam yang tidak kelihatan: “...*human beings live in a ‘forest of symbol’, which results from the fact that the materiality and individuality of the physical world dissolve into the ‘dark and confused unity’ of the unseen world.*” (Holman & Harmon 1986: 495) Menurut Tindall, Cassirer lebih tegas dalam hal ini dengan menyatakan bahawa manusia ialah haiwan simbolik: bahasanya, mitosnya, agamanya, sainsnya, dan seninya merupakan bentuk simbolik yang diterjemahkan sebagai realiti untuk difahami (Stevick 1967: 336).

Ursula Brumm membahagikan simbol sastera kepada dua jenis, iaitu simbol realistik dan simbol moden. Simbol realistik dapat dicontohkan dengan objek-objek yang mewakili keseluruhan subjek. Misalnya, jika dalam sesebuah cereka terdapat objek rumah yang besar dan mewah sebagai latar tempat, makna yang dikandungnya ialah kekayaan watak itu. Dalam kes begini, fungsi simboliknya merupakan aspek yang kedua; fungsi yang lebih utama ialah memaparkan objek itu sebagai latar cerita. Demikian juga halnya dengan sawah padi yang dilanda bencana alam (termasuk serangan makhluk perosak) dalam novel *Ranjau Sepanjang Jalan*—walaupun fenomena itu boleh dikaitkan dengan makna yang lain seperti lambang kesukaran hidup rakyat seluruhnya, fungsi utamanya masih sebagai latar realiti keluarga Lahuma.

Sementara itu, simbol moden dalam cereka simbolik, termasuk alegori, merupakan sesuatu yang melampaui realiti. Ini juga dikenali sebagai *transcendent symbol* atau *magic symbol* (Stevick 1967: 363). Simbol moden ini membawa makna yang sama sekali lain dengan objek dalam cereka tersebut. Misalnya, merpati merupakan simbol kebebasan, atau seekor burung kepatahan sayap merupakan simbol cinta yang kecewa. Simbol magis (*magic symbol*) muncul tanpa sebarang hubungan kausaliti, atau hubungan sebab dan akibat. Sesuatu boleh wujud atau datang sendiri tanpa dilakukan oleh mana-mana watak. Inilah yang dimaksudkan dengan magis atau *magical power*. Dalam teks simbolik, fenomena sebegini adalah biasa kerana yang dipentingkan bukan kebenaran atau persamaannya dengan realiti tetapi hakikat mesejnya.

Menurut Brumm, motif-motif daripada legenda dan agama sering menjadi simbol dalam cereka moden walaupun pada awal kemunculan cereka bercorak realisme unsur ini menjadi pemisah yang jelas. Kini cereka simbolik kembali menggunakan motif daripada cerita tradisi, mitos mahupun legenda, atau agama. Ini berlaku kerana motif-motif tersebut mempunyai autoriti untuk menyampaikan makna yang dihasratkan secara lebih diyakini pembaca. Maknanya, simbol seperti itu merupakan bahan milik komunal atau sumber terapung (*floating sources*), selagi berada dalam lingkungan budaya yang sama. Selain itu, simbol moden juga dapat diwujudkan tanpa merujuk kepada unsur yang disebut tadi tetapi dicipta sendiri oleh pengarang (*private symbol*). Simbol ciptaan pengarang bersifat personal dan lebih mendera pembaca disebabkan kekaburannya. Tetapi dalam konteks sastera, kata Brumm, kekaburan merupakan satu daripada ukuran nilai sastera: “*Here vagueness of content has become a criterion of value*” (Stevick 1967:363).

Berdepan dengan simbol seperti ini bermakna kita berdepan dengan kesukaran untuk menanggapi maknanya kerana simbol memiliki tiga ciri asas, iaitu kewenangan (*arbitrariness*) tafsiran, antirasional, dan kemungkinan yang lebih berat, makna yang tiada makna (Stevick 1967: 365). Maksudnya, disebabkan ketaksaannya (*ambiguity*), simbol boleh ditafsir dengan sewenang-wenangnya dan ini pasti terdedah kepada kemungkinan silap tafsiran; simbol yang tidak rasional atau mengetepikan hukum logik sukar ditangkap maknanya dengan jaring realisme; dan boleh jadi juga simbol itu tidak membawa sebarang makna sedangkan kita bersusah payah mencari maknanya. Kerja pencarian makna menjadi sia-sia tetapi kita tidak tahu tentang kesia-siaan itu.

Beberapa cerpen di dalam *Orang Jauh* tergolong sebagai teks alegori kerana ceritanya hanya sebagai bandingan dengan subjek yang lain. Bagi mendapatkan maksud khususnya atau mesej umumnya, simbol-simbol yang bertaburan sama ada simbol realistik mahupun simbol moden perlu ditafsir. Dalam hubungan ini, tafsiran terhadap teks alegori memerlukan pengetahuan kontekstual terutama yang berhubung dengan politik dan sejarah.

Antara cerpen alegori tentang politik dan sejarah ialah “Si Tukang Kebun”, “Orang Jauh”, “Lilin”, “Sampan”, “Kasut”, dan “Anggun Sang Dewi”. Cerpen “Si Tukang Kebun” merupakan alegori kepada kisah politik di Malaysia walaupun watak utamanya hanya sebagai tukang kebun. Tukang kebun cuma sebagai simbol kepada seseorang yang bertanggungjawab menjaga dan memelihara tanaman dengan baik dan sempurna. Hakikatnya sebagai alegori politik negara ditandai simbol *transcendent* yang digunakan, iaitu 26 batang pokok. Jumlah 26 batang pokok itu menimbulkan kekeliruan jika pembaca gagal mengesan konteksnya, iaitu 26 anggota kabinet atau menteri di Malaysia. Maknanya akan gagal dikesan oleh pembaca yang tidak dapat menghubungkan dunia fiksi dengan dunia real yang menjadi latar konteks cerita tersebut. Di sinilah letaknya keperluan aspek kontekstual dalam memahami teks alegori. Maksudnya khusus untuk politik negara.

Cerpen “Orang Jauh” menggunakan simbol angka dan tanda angin sebagai simbol *transcendent*. Jumlah ahli keluarga seramai 11 orang yang kemudian bertambah dengan kehadiran tiga orang menantu selepas enam tahun mereka mendiami rumah baharu menuntut pengetahuan sejarah untuk difahami. Pembentukan Malaysia pada 1963 telah menerima kehadiran tiga negeri lagi, iaitu Singapura, Sabah, dan Sarawak. Kemudian seorang menantunya ingin menarik diri daripada keluarga itu atas rasa tidak puas hati tentang pengorbanannya yang besar. Penarikan diri atau perceraian ini diiringi simbol *transcendent* (atau metafora?) “angin panas dari selatan”, yang sekali gus menghantar makna petunjuk negeri yang dimaksudkan, iaitu dari selatan Semenanjung. Dalam hal ini, “angin panas” membentuk imej negatif yang diasosiasikan dengan negeri itu.

Hal yang sama terlihat pada “Lilin”, “Sampan”, dan “Kasut”. Apabila “Lilin” mengemukakan objek lilin sebagai pokok persoalan di sekitar petanda-petanda sejarah Malaysia seperti pembentukan Melayu Raya, perjuangan menentang Malayan Union dengan watak sejarahnya seperti Dato’ Onn, pastilah yang dimaksudkan bukan tentang lilin *per se*. Nenek Kusumawati yang hadir pada akhir cerita sebagai watak yang mengembalikan ingatan Aki Yaakub kepada masa lampau, tidaklah hanya sebagai watak sampingan tanpa fungsi, sebaliknya menjadi simbol



*transcendent* kepada negara Indonesia yang pernah dihasratkan penggabungannya dengan Tanah Melayu dalam Kesatuan Rakyat Indonesia-Semenanjung (KRIS) semasa pendudukan Jepun. Malah nama panggilan “bung” itu juga merupakan imej yang konotatif.

Dalam cerpen “Sampan”, objek sampan itu sendiri membentuk imej tipografikal Semenanjung. Sampan menjadi simbol *transcendent* kepada maruah sebuah negara yang tetap bersemadi dalam perjuangan rakyat. Sekali lagi simbol angka 39 menghantar makna usia sebuah negara selepas kemerdekaan, dan ini diikuti himbuan sejarah yang mengungkit kegemilangannya suatu masa dahulu: “Suatu waktu sampan itu pernah menyusuri Laut Lingga-Riau, menyusuri Laut Sriwijaya dan Bentan. Sesekali sampan itu menyinggahi Majapahit.” (Wan Yusof Hasan 1999: 93) Mesej yang seiras juga terkandung dalam cerpen “Kasut” apabila simbol angka sekali lagi memainkan peranannya. Angka 37 tahun sebagai usia kasut itu tidak bermakna apa-apa dalam bacaan literal dan kisah kehilangan kasut pun bukanlah suatu konflik yang menarik dalam sebuah cerpen, tetapi dalam sebuah alegori itu tidak menjadi masalah: simbol angka membawa makna yang penting manakala konflik yang simpel boleh membawa makna yang penting.

Melalui penyebutan nama Tanah Serendah dalam cerpen “Anggun Sang Dewi”, mesejnya dapat diterka kerana ada hubungan dengan latar realiti di negeri yang pernah menggunakan nama itu, Kelantan. Namun begitu, persoalan yang menjadi kritikan pengarang tidak dapat dikenali secara khusus. Hanya yang dapat diterka ialah persoalan psikologi penduduk negeri itu yang cuba disentuh dan direformasikan. Kalaupun ada hasrat pengarang untuk menyentuh persoalan politik, penandanya tidak jelas (terdedah kepada kewenangan tafsiran). Ini menjadikannya agak kompleks.

Cerpen-cerpen lain bercorak simbolik dan lebih kompleks sifatnya kerana tidak mengemukakan petunjuk yang dapat digandingkan dengan rujukan kontekstual secara khusus. Walaupun ada kemungkinan cerpen-cerpen tersebut membawa konotasi politik dan sejarah, simbol-simbolnya gagal menghantar pesan sedemikian. Maka, cerpen-cerpen itu hanya dapat dihubungkan dengan idea tentang etika, sosial, metafizik, dan psikologi. Persoalan yang abstrak itu sememangnya sesuai diterjemahkan dalam bentuk yang konkrit agar mesejnya sampai secara lebih berseni. Jika persoalan abstrak dihuraikan secara eksplikasi tentulah sastera tidak diperlukan lagi. Di sinilah simbol dalam sastera berperanan kerana alat ini berupaya untuk berkomunikasi secara analogi serta konkrit.

Cerpen “Si Mata Bundar” menyelitikan simbol daripada imej alam seperti “malam meliuk-lentok”, “angin semakin galak tiupannya”, “angin songsang” dan lebih magis simbolnya apabila dikatakan “satu pancaran sinar membelah langit”. Persoalan yang dikemukakan berkisar tentang kekeluargaan, tetapi apabila ada simbol magis yang berupa sinar putih dan cahaya putih yang “membelah langit”, unsur metafiziknya pula yang kelihatan. Cahaya putih dan langit merupakan imej yang akrab dengan persoalan metafizik dan ketuhanan.

Unsur magis juga terkandung dalam cerpen “Tabir” dan “Ceritera Sebuah Rumah”. “Tabir” membawa simbol bukit (Bukit Setanggi) dan bau setanggi yang lazimnya dihubungkan dengan mitos dan kepercayaan tradisi. Dalam mitos Melayu, Bukit Seguntang Mahameru menjadi simbol ketinggian kedudukan penghuninya dan mempunyai makna kedaulatan. Bau setanggi yang harum pula merupakan

simbol magis yang berlegar dalam upacara mistik masyarakat tradisi. Jadi, apabila Syabir dikatakan bertapa di Bukit Setinggi dan kemudian turun ke Lembah Kersina, secara bertamsil cerpen ini mengungkapkan kisah perjuangan seorang yang baik cuba membawa masyarakat yang sudah rosak akhlaknya dengan cara turun dari kedudukannya yang mulia lalu mendampingi mereka (lembah kerap diasosiasikan dengan imej negatif dalam bahasa kiasan seperti lembah pelacuran dan lembah maksiat). Hakikatnya perjuangan tidak akan selamanya berjaya atas sebab keadaan yang sudah terlampau teruk.

Dalam cerpen “Ceritera Sebuah Rumah”, debu halus menjadi simbol magis yang membawa makna bencana. Debu itu kononnya pernah menjadi petanda rezeki tetapi kemudian bertukar menjadi bencana. Persoalan ini ada kaitannya dengan bencana yang pernah melanda negara, iaitu jerebu. Imej ini menjadi simbol *transcendent*, yakni petanda kemarahan Allah sebagaimana yang disebut dalam al-Quran: “Tetapi mereka bermain-main dalam keragu-raguan. Maka tunggulah hari ketika langit membawa kabut yang nyata” (ad-Dukhan: 9–10). Dalam cerpen ini, rumah menjadi simbol yang mewakili latar yang lebih besar, samalah dengan rumah dalam cerpen “Si Mata Bundar”, “Orang Jauh”, dan “Semut Merah”. Rumah dalam cerpen-cerpen itu selain berfungsi sebagai latar cereka, berupaya melambangkan negara mahupun organisasi yang tertentu. Jadi, rumah di sini membentuk simbol *transcendent*, yakni yang melampaui fungsi literalnya.

Semut dalam cerpen “Semut Merah” bukan hanya serangga yang menghantar konflik realistik, malah dapat diasosiasikan dengan imigran yang mengancam sesebuah negara. Imigran akan membina koloninya dengan berleluasa jika penduduk asal tidak menjaga hak mereka di tanah air sendiri. Dan untuk mesej yang sinikal dan satirikal, cerpen bentuk alegori dan simbolik adalah sesuai sebagai wadah penampungnya.

Tempat tinggi bukan hanya simbol *transcendent* bagi menunjukkan kebenaran tetapi juga sebagai simbol kuasa. Ini terdapat dalam cerpen “Sang Panel”: “Tuan Mamat berdiri megah di atas pentas, matanya melorot ke bawah memerhatikan hadirin yang penuh sesak.” (Wan Yusof Hasan 1999: 111) Berada di atas pentas bermakna memegang kuasa. Tuan Mamat mewakili manusia yang korup dalam politik dan ia membentuk simbol realistik. Namun sebagai sebuah cereka yang bukan menyalin realiti, perubahan mendadak Tuan Mamat menjadi anjing tanpa sebab yang logik menjadi simbol magis kerana simbol magis tidak mementingkan alasan bagi terjadinya sesuatu peristiwa.

Selain itu, cerpen “Gril”, “Tapai”, “Anjing-anjing Pilihan”, dan “Wajah Tua” membawa mesej satira, yakni menyindir sikap dan kelemahan masyarakat, pemimpin, mahupun diri sendiri. Cerpen “Gril” yang menggunakan simbol gril sebagai lambang penghalang pencuri dan penyelamat isi rumah menyindir sikap masyarakat yang terlalu bimbang tentang keselamatan diri hingga tahap yang membahayakan. Gril sebagai gril dari segi literal memang membentuk simbol realistik kerana rata-rata masyarakat terutamanya di kota pasti memasang gril di rumah masing-masing. Tetapi apabila perkara itu terlalu dibesar-besarkan oleh pengarang, tampak pula makna di lapisan keduanya yang berbayang-bayang. Bayangan makna itu merupakan makna umum (*general meaning*), iaitu mendedahkan kelucuan dan kekebalan manusia.

Demikian juga ragi yang sukar diperoleh dalam “Tapai” menghantar makna betapa sukarnya untuk menyelesaikan masalah yang mudah. Ironi ini dimainkan dengan bersahaja dalam cerpen ini hingga tidak begitu dirasai kesannya hinggalah pada ayat terakhir: “Alangkah seksanya membuat penganan yang paling diidamkan oleh isteriku. Bagaimanakah agaknya aku ingin memenuhi selera semua penduduk negara ini sekiranya aku dilantik sebagai seorang perdana menteri? Bagaimanakah agaknya?” (Wan Yusof Hasan 1999: 15) Ceritanya yang demikian ringkas di atas garisan plot yang simpel seperti tidak bermakna apa-apa dalam realiti masyarakat. Hubungan sebab dan akibat yang begitu longgar menjadikan cerpen ini seperti satu anekdot. Tetapi atas sifatnya sebagai alegori, falsafah yang menunjangi naratif ini adalah tinggi, iaitu mengakui kelemahan diri sebagai pemikul tanggungjawab. Pengakuan tentang kelemahan diri merupakan satu ciri intelektual.

Satira yang terkandung dalam cerpen “Anjing-anjing Pilihan” begitu tajam apabila menggunakan imej anjing sebagai perbandingan pengikut sama ada yang setia mahupun yang mengampu. Dalam budaya orang Melayu anjing menjadi simbol kehinaan, apatah lagi anjing yang hanya pandai menjilat tuannya. Pergeseran antara sesama anggota masyarakat atau adik-beradik pun disamakan dengan anjing yang bergigit ekor sesama sendiri. Watak si pemburu handalan itu pula sebagai simbol seseorang pemimpin yang sebenarnya tidak mempunyai kelayakan sebenar tetapi namanya terjulung oleh kejahilan yang sudah menjadi lazim dalam masyarakat: “Dia cuma diangkat dan diberikan gelaran sebagai pemburu handalan kerana dia begitu lama menghuni hutan yang didudukinya itu. Selebihnya dia tidak tahu apa-apa. Tetapi apabila *status quo* menghuni ini dapat diperoleh, pemburu itu pun mencanangkan ke merata alam bahawa dialah pemburu handalan.” (Wan Yusof Hasan 1999: 17–18) Dengan perbandingan yang melampaui realiti, anjing dan pemburu berdiri sebagai simbol *transcendent*, dan akhirnya yang menyatakan seolah-olah pemburu itulah sebenarnya menjadi seekor anjing yang hina menjadi simbol magis kerana ketiadaan alasan yang mendasari perubahan dari segi biologikalnya.

Sikap masyarakat yang tidak lagi prihatin terhadap orang tua merupakan penyakit yang kronik. Penyakit yang abstrak itu diterjemahkan dalam bentuk yang konkrit melalui luka di dada Tuk Wan dan ini menjadikan cerpen ini sebagai sebuah analogi sahaja tentang hal yang lain. Luka itu menjadi simbol *transcendent* dalam teks alegori ini dan kemudian berubah menerima sifat simbol magis apabila luka itu bertaut tanpa alasan perubatan yang kukuh. Walaupun memang ubat telah disapu pada luka tersebut, penyembuhnya yang sebenar amat magis, iaitu kata-kata simpati daripada doktor perempuan yang merawatnya. Soal logik sekali lagi diketepikan demi memudahkan penyampaian mesej secara alegorikal.

## POLA TEKS KIASAN

Dalam cereka kiasan atau *illustrative* karya Wan Yusof Hasan ini yang dipentingkan ialah idea, bukan bentuk. Apabila idea mendapat keutamaan, elemen lain terpaksa atau sengaja diketepikan. Secara umum, cerpen-cepennya dapat disimpulkan sebagai mempunyai pola yang khas.

Ciri pertama, cerpennya tidak mementingkan plot dan ini terbukti melalui penyusunan plot yang mudah sahaja. Kelonggaran plotnya dapat dikesan dalam

sebahagian besar cerpennya apabila hubungan sebab dan akibat tidak terjalin dengan kemas. Hubungan suatu peristiwa dengan peristiwa berikutnya tidak berkait erat dan seolah-olah diada-adakan. Misalnya dalam cerpen "Tapai" kesukaran mendapatkan beras pulut berlaku secara tiba-tiba ketika watak sangat memerlukan bahan itu; dan dalam masa yang lain pula secara kebetulan pula jirannya membawa pulang ubi kayu dari kampung.

Hal ini berkait dengan konflik, yang menjadi ciri keduanya. Konflik dalam cerpen-cerpen ini tidak besar atau hanya bersifat dalaman. Cerpen yang membawa konflik mudah ialah "Tapai", "Kasut", "Semut Merah", "Sampan", "Lilin", "Orang Jauh", "Gril", dan "Si Tukang Kebun"; sementara itu cerpen yang mengemukakan konflik dalaman ialah "Si Mata Bundar", "Anggun Sang Dewi", "Ceritera Sebuah Rumah", "Wajah Tua", "Sang Panel". Hanya cerpen "Anjing-anjing Pilihan", dan "Tabir" membawa persoalan yang besar. Begitupun, kedua-dua cerpen terakhir ini tidak begitu menjelaskan bentuk konfliknya kerana masih berlegar di sekitar falsafah.

Ciri ketiganya, rata-rata cerpennya tidak menawarkan penyelesaian yang konkrit atau penyelesaiannya terlalu mudah. Penyelesaiannya cuma berlaku sama ada dalam psikologi, secara magis, atau langsung tiada penyelesaian sama sekali dari segi fizikal. Contohnya, cerpen "Kasut" tidak menawarkan kepuasan kepada watak apabila kasutnya hilang dan dia terpaksa menerima keadaan itu. Namun begitu, idea cerpen ini tetap dipertahankan secara psikologis dengan penegasannya bahawa "kasut" itu sesungguhnya amat penting. Demikian juga dalam cerpen "Gril", walaupun seolah-olah watak itu kalah dengan keputusannya sendiri, idea utamanya dapat ditonjolkan iaitu manusia tidak seharusnya terlalu takut hingga ketakutan itu membahayakan diri sendiri. Demikian juga cerpen "Tabir", "Sampan", dan "Orang Jauh", penyelesaiannya seperti mengecewakan tetapi dari segi falsafahnya memang itulah yang hendak disampaikan, iaitu ada masalah yang tidak mampu kita selesaikan dengan kudrat kita.

Sementara itu, cerpen yang menawarkan penyelesaian secara magis seperti "Anjing-anjing Pilihan", "Ceritera Sebuah Rumah", "Sang Panel", dan "Wajah Tua" merupakan suatu perutusan bahawa hal-hal seperti itu sukar diselesaikan dalam realiti dan yang dapat dilakukan ialah sekadar membentangkannya dengan gambaran yang ekstrem sebagai suatu bentuk protes atau menyerahkannya kepada Tuhan, *deus ex machina*. "Anjing-anjing Pilihan" misalnya menampakkan nada yang sinis daripada pengarang; "Ceritera Sebuah Rumah" dan "Sang Panel" menampakkan kekecewaan pengarang terhadap permasalahan itu lalu mengembalikan hak membuat hukuman kepada Tuhan; manakala "Wajah Tua" hanya cuba menyulitkan sesuatu yang mudah sebagai memanfaatkan kebebasan dalam sastera.

Selain itu, ada cerpen yang ditamatkan dengan penyelesaian yang diduga atas sifat konfliknya yang biasa sahaja. Cerpen "Tapai" dan "Semut Merah" mengisi kelompok ini apabila permasalahan mendapatkan ragi dan menghapuskan semut berjaya diselesaikan. Penamat sebegini tidak mencerminkan nilai kesasteraan tetapi atas dasar mengutamakan idea yang abstrak, cerita tidak lagi menjadi ukuran mutu.

Ciri keempat ialah keanehan dan ketidaklogikan hubungan. Setiap cerpen pasti memiliki keanehan sama ada besar mahupun kecil. Cerpen "Si Mata Bundar",

“Anggun Sang Dewi”, “Ceritera Sebuah Rumah”, “Rumah Tua”, “Tabir”, “Sang Panel”, dan “Lilin”, mengandung keanehan dalam skala yang besar. Cerpen yang menyelitkan keanehan kecil ialah “Tapai”, “Anjing-anjing Pilihan”, “Kasut”, “Semut Merah”, “Sampan”, “Orang Jauh”, “Gril”, dan “Si Tukang Kebun”. Pokoknya keanehan tetap ada bagi tujuan meminggirkan bentuk realisme dan mengejutkan pembaca agar tidak sekadar menerima makna pada lapisan pertama sebaliknya cuba mencari makna yang tersembunyi (*hidden meaning*).

## KESIMPULAN

Cerpen-cerpen yang dibincangkan ini membawa mesej yang tersirat, yakni perlu dilihat dari sudut pandangan bertamsil kerana bentuknya *illustrative*, yakni tidak memaparkan realiti secara lengkap tetapi hanya menyentuh aspek realiti yang tertentu dan dibentangkan secara kiasan. Bentuk *illustrative* ini pula dicerna dalam corak alegori iaitu suatu genre yang membawa makna lain daripada cerita teks tetapi merujuk kepada sesuatu yang pasti dalam sejarah, sosial, agama atau politik, misalnya; selain itu, simbolisme juga digunakan dalam sebahagian teksnya. Simbolisme juga mempunyai makna yang lain daripada cerita paparan (*surface meaning*) tetapi lebih liar (*elusive*) dan umum maksudnya. Peralatan sastera ini amat berguna untuk tujuan menyampaikan kritikan dan ketidakpuasan tentang hal yang sensitif agar tidak begitu menyinggung pihak yang terbabit. Ini juga berfungsi untuk mengelakkan stereotaip dalam penyampaian mesej jika berterusan menggunakan corak realisme. Sementara realisme berkomunikasi secara langsung, bentuk alegori dan simbol berkomunikasi secara tidak langsung (*indirect*). Lazimnya, kelainan akan menimbulkan kejutan serta keghairahan kepada pembaca yang mahu berfikir.

Dengan mengambil bentuk naratif kiasan, cerpen-cerpen ini tidak mementingkan aspek struktur atau kelogikan realiti lagi, sebaliknya teks ini dibauri unsur keanehan dan ketidaklogikan realiti. Dengan itu, pembaca diajak supaya berfikir untuk mencari makna atau idea yang tersembunyi kerana memang idealah yang lebih penting berbanding dengan ceritanya. Ceritanya cuma kiasan — terbungkus dalam alegori dan terbina dengan simbolisme.

## RUJUKAN

- Al-Quran dan Terjemahannya.
- Holman, C. Hugh & Harmon, William (ed.). 1986. *A Handbook to Literature*. Edisi Kelima. New York: Macmillan Publishing Company.
- Peck, John & Coyle, Martin. 1984. *Literary Terms and Criticism*. London: Macmillan Education Ltd.
- Stevick, Philip. 1967. *The Theory of The Novel*. New York: The Free Press, A Division of Macmillan Publishing Co.
- Wan Yusof Hasan. 1999. *Orang Jauh*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.