

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/336837940>

Buku Pembelajaran Prosa Teori dan Penerapan dalam Kajian Prosa Arab

Book · October 2019

CITATIONS

2

READS

2,634

1 author:



Hanik Mahliatussikah

State University of Malang

56 PUBLICATIONS 27 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



المحسّنات البدعيّة في الجزء الثلاثين من القرآن الكريم [View project](#)



ath-thalasim [View project](#)

Hanik Mahliatussikah

PEMBELAJARAN PUIISI

Teori dan Penerapan dalam Kajian Puisi Arab



PENERBIT & PERCETAKAN

PEMBELAJARAN PUISI
Teori dan Penerapannya
dalam Kajian Puisi Arab

PEMBELAJARAN PUISI

Teori dan Penerapannya dalam Kajian Puisi Arab

Oleh:

Dr.Hanik Mahliatussikah, S.Ag., M.Hum.



UNIVERSITAS NEGERI MALANG

d/h IKIP MALANG Anggota IKAPI 059/JTI/89

Jln. Semarang 5, (Jln. Cakrawala 1) Malang, Kode Pos 65145 Kotak Pos 13,
Telepon (0341) 553959, 562391, 551312 (4 saluran) psw. 453; Faks.(0341) 566025

Mahliatussikah H

Pembelajaran Puisi Teori dan Penerapannya-Oleh: Dr.Hanik Mahliatussikah, S.Ag., M.Hum., dkk Cet.I, - Malang: Universitas Negeri Malang, 2015

x, 222 hlm; 23 cm

ISBN: 978-979-495-785-1

Lay-out : Agus N

Cover : Yusup D

-
- **Pembelajaran Puisi Teori dan Penerapannya**

Dr.Hanik Mahliatussikah, S.Ag., M.Hum.

-
- Diterbitkan oleh:

UNIVERSITAS NEGERI MALANG

d/h Penerbit IKIP Malang, Anggota IKAPI No.059/JTI/89
Jln. Semarang 5 (Jl. Cakrawala 1) Malang, Kode Pos 65145
Kotak Pos 13, MLG/IKIP Telp. (0341) 553959, 562391, 551312

-
- Hak cipta yang dilindungi undang-undang
Dilarang mengutip atau memperbanyak dalam bentuk apapun tanpa izin tertulis dari Penerbit
-
- Cetakan I : 2015.
-

PRAKATA

Segala puji bagi Allah, Tuhan semesta alam. Shalawat dan salam tercurah untuk sang revolusioner kaliber internasional Rasulullah Muhammad *shallallâhualahi wasallam* beserta keluarga, sahabat dan seluruh pengikutnya hingga akhir zaman.

Buku ini bersumber dari penelitian dan bahan pembelajaran yang terus menerus dibenahi dari waktu ke waktu selama mengajar matakuliah *Dirâsah Syi`riyah* (Telaah Puisi) di Prodi Pendidikan Bahasa Arab, Jurusan sastra Arab, Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang. Dalam perkuliahan tersebut, saya membahas sajak-sajak berbahasa Arab dan menganalisisnya bersama mahasiswa. Teori yang saya pelajari sewaktu kuliah S1 Bahasa dan Sastra Arab IAIN Sunan Kalijaga Yogyakarta dan sewaktu kuliah S2 ilmu sastra UGM dan pengalaman-pengalaman selama mengajar itulah yang saya kembangkan sehingga lahirlah buku ini. Buku ini terdiri atas 3 komponen utama, yaitu teori puisi, metodologi, dan contoh aplikasi.

Ucapan terimakasih dan apresiasi yang setinggi-tingginya saya sampaikan kepada Universitas Negeri Malang yang selalu memberi kesempatan emas kepada saya untuk mengembangkan diri, termasuk menerbitkan buku ini. Terimakasih dan apresiasi juga saya sampaikan kepada para guru dan dosen saya atas bimbingan dan diskusi menarik yang kemudian berkontribusi terhadap lahirnya buku ini.

Terimakasih untuk keluarga saya, yaitu Ibu saya Hj. Samsiyah dan ayah saya Drs. H. Nurhadi yang senantiasa mendoakan dan memberikan tauladan kehidupan kepada saya. Semoga keduanya di beri panjang umur, dan selalu dalam lindungan Allah SWT. Terimakasih juga buat suami saya, Eko Purnomo, S.Pd. dan kedua

anak kami, Dzikrika Rahmatu Hayati dan Muhammad Fikri Nur Rahman yang selalu mendukung, menghibur, dan menimbulkan semangat pada diri penulis. Terimakasih juga terucap kepada ketiga saudaraku, Sa`diyatul Munawaroh, S.Ag., M.Pd.I, Hidayatul Umami, S.Pd.I, dan Ibnu Samsul Huda, S.S., M.A. yang ikut mewarnai perjalanan hidup penulis. Semoga mereka semua mendapatkan balasan kebaikan dari Allah *Subhanahu wa ta`ala* dan termasuk hamba Allah yang *muttaqin*.

Mudah-mudahan buku ini berguna bagi para pembaca. Saran perbaikan selalu kami harapkan atas kekurangan dan keterbatasan buku ini. Mudah-mudahan buku ini akan semakin berkualitas di kemudian hari seiring adanya masukan-masukan dalam perkuliahan dan masukan dari berbagai pihak yang membacanya. Amin.

Penyusun

Dr. Hanik Mahliatussikah, S.Ag., M.Hum.

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	
PRAKATA -----	V
DAFTAR ISI -----	VII
BAB I APA ITU SASTRA	
A. Pengertian Sastra dan fungsinya -----	1
B. Unsur-unsur Sastra -----	5
C. Jenis-jenis sastra dan alirannya -----	6
D. Periode sastra -----	9
BAB II APA ITU PUISI	
A. Pengertian Puisi -----	11
B. Jenis-jenis Puisi dan Unsurnya -----	16
C. Ekspresi Bahasa dalam Puisi -----	17
BAB III BUNYI DALAM PUISI	
A. Pengertian Bunyi dalam Puisi -----	21
B. Asonansi dan Aliterasi dalam Puisi -----	22
C. Persajakan dalam Puisi -----	25
D. Irama dalam Puisi -----	37
BAB IV DIKSI DAN GAYA BAHASA	
A. Diksi dan Fungsinya dalam Puisi -----	41
B. Gaya Bahasa -----	43
C. Bahasa Kiasan -----	45
D. Sarana Retorika -----	47

BAB V KAJIAN STRUKTURAL DALAM PUISI

A. Teori struktural-----	51
B. Kajian struktural terhadap sajak pendahuluan Ath-Thalâsim-----	53
1. Teks Sajak dan Transliterasinya -----	53
2. Terjemah teks -----	54
3. Kajian Struktur teks -----	56
4. Asonansi dan Aliterasi-----	66
5. Fungsi Asonansi dan Aliterasi -----	72
6. Persajakan-----	75
7. Diksi -----	79
8. Citraan -----	85
9. Gaya bahasa -----	87

BAB VI KAJIAN STRUKTURAL SEMIOTIK DALAM PUISI

A. Teori Struktural Semiotik -----	103
1. Puisi sebagai ekspresi tidak langsung-----	104
2. Pembacaan Heuristik dan Hermeneutik -----	105
3. Matriks, Model, dan Varian -----	106
4. Hipogram -----	106
B. Kajian Struktural Semiotik terhadap Sajak Kun <i>Jamîlan</i> -----	108

BAB VII KAJIAN STILISTIKA DALAM PUISI

A. Teori Stilistika -----	125
B. Gaya Bahasa dan Fungsinya -----	126
C. Kajian Stilistika terhadap Sajak Lima Tasytaky -----	134

BAB VIII KAJIAN INTERTEKSTUAL DALAM PUISI

A. Teori Intertekstual -----	141
B. Sastra Banding -----	145
C. Metode Telaah Puisi Secara Intertekstual-----	147
D. Kajian Intertekstual terhadap Sajak “Ath-Thalâsim” -	150

BAB IX MENCIPTA DAN MEMBACA PUISI

A. Mencipta Puisi -----	159
B. Membaca Puisi -----	164
1. Penilaian dalam Lomba Baca Puisi -----	164
2. Contoh Puisi Arab -----	166

BAB X MENGENAL PARA PENYAIR ARAB

A. Êliyyâ Abû Mâdhî -----	187
B. Al-Mutanabby -----	189
C. Abu al-A'la al-Ma`arry -----	191
D. Mahmud Hasan Ismail -----	191
E. Imam Al-Busyiri -----	192
F. Ahmad Syauqi -----	193
G. Nizami ganjavi -----	195
H. Al-Barudi -----	197
I. Nizar Qabbani -----	198
J. Ahmad Zaki Abu Shadi -----	200
K. Mahmoud Darwish -----	203
L. Mahmud Ghanim -----	206
M. Ibnu Rumi -----	207

DAFTAR PUSTAKA -----	209
-----------------------------	------------

TENTANG PENULIS -----	221
------------------------------	------------

Pada bab I ini dikemukakan pengantar mengenai sastra yang meliputi (a) pengertian sastra dan fungsinya, (b) unsur-unsur sastra, (c) jenis-jenis sastra dan alirannya, dan (d) periode sastra.

A. Pengertian Sastra dan fungsinya

Tidak ada kesepakatan mengenai pengertian sastra. Pengertian itu selalu berubah-ubah dan berkembang karena sastra terkait dengan aspek ekspresi jiwa manusia yang selalu berkembang, mengikuti evolusi selera yang meningkat dari waktu ke waktu.

Dalam kitab *Al-Mufîd fil-Adab Al-Arabî* karya Josef Al-Hasyimî, dkk. disebutkan pengertian *Adab* (yang kemudian berarti ‘sastra’) yang selalu berubah. Pada awalnya (kira-kira abad 6), sastra (*Adab*) bermakna ‘akhlak atau budi pekerti’. Hal itu dikaitkan dengan perkataan yang dinisbatkan kepada Nabi:

أَدَّبَنِي رَبِّي فَأَحْسَنَ تَأْدِيبِي

*Allah mengajarku budi pekerti maka menjadi baiklah
budi pekerti saya.*

Selanjutnya, pada masa **Bani Umayyah**, *Adab* berarti *at-tats-qîf wa at-tah-dzîb* (pendidikan, kebudayaan). *Al-mutsaqqaf* berartial-*muhadz-dzab* (terdidik, berbudaya). Pada masa ini, orang-orang yang ber*adab* berasal dari kalangan atas; anak para pemimpin pemerintahan, anak para khalifah dan masyarakat yang terhormat karena merekalah yang mendapat kesempatan untuk mendapatkan pendidikan yang berupa akhlak yang baik dan tingkah laku yang benar. Dengan pendidikan itu, mereka menjadi dihormati masyarakat.

Pada masa **bani Abbasiyah**, pengertian *Adab* menjadi meluas. Pada masa ini, *Adab* dibagi menjadi 2, yaitu *Adab nafsî* yang terkait dengan akhlak dan rasa, dan *Adab darsi* yang terkait

dengan ilmu-ilmu, yaitu ilmu-ilmu morfologi, sintaksis, stilistika, teori puisi, karya puisi, karya prosa, ilmu retorika dan ungkapan-ungkapan yang indah. Pada masa ini pula, pengertian *Adab* kemudian berkembang lagi menjadi pendidikan yang membuat orang menjadi berbudaya dan menjadi tauladan umat. Hal ini menunjukkan bahwa *Adab* berarti 'pengetahuan dasar' sehingga muncullah *Adab* berbicara (pengetahuan dasar mengenai berbicara), *Adab* pergaulan, *Adab* bepergian, *Adab* berkunjung, dan *Adab* makan dan minum.

Dengan demikian, makna *Adab* adalah pengetahuan mengenai segala sesuatu yang dibutuhkan oleh manusia dalam kehidupan bermasyarakat atau dalam memperbaiki hubungan sosial, khususnya bahasa, puisi, dan yang terkait dengannya serta berita-berita masa Jahiliyah. Pada abad ke-3 hijriah disebutkan bahwa *Adab* juga meliputi musik, pengetahuan kedokteran, dan kimia.

Selanjutnya, Ibnu Khaldun menyatakan bahwa *Adab* adalah ilmu yang tidak memiliki tema tertentu. Apapun ilmunya dapat dikatakan sebagai *Adab*. Kemudian para pakar stilistika memaknai pengertian tersebut sebagai puisi dan prosa Arab.

Selanjutnya, pengertian *Adab* pada masa kini juga tidak ada batasan yang pasti. Di antara pengertian-pengertian *Adab* pada masa sekarang adalah:

1. Bentuk seni tentang pengalaman manusia
2. Ungkapan tentang kehidupan dengan media bahasa
3. Buah pikiran manusia yang diungkapkan dengan bentuk seni yang indah
4. Seni pengungkapan yang indah.

Dari berbagai pengertian tersebut, Josef Al-Hakim dkk. menyimpulkan bahwa yang disebut sastra adalah hakekat dan kenyataan yang dihadapi manusia dan sastra merupakan ungkapan yang indah.

Ada yang mengatakan bahwa sastra adalah karya imajinatif. Tapi hal itu tidak dapat mencukupi karena banyak karya sastra yang tidak sepenuhnya imajinatif, misalnya karya-karya sastra Inggris (khutbah John Donne, autobiografi Bunyan dan tidak hanya karya

Shakespeare) dan Prancis (falsafah Descartes dan Pascal) abad ke-17.

Dengan demikian, tidaklah penting perbedaan antara fakta ataupun rekaan yang disebut karya sastra itu, karena dalam cerita itu ada pula fakta-fakta yang diungkap penulis melalui pengalamannya. Banyak orang yang pada masa dahulu menulis suatu cerita nyata, tetapi oleh orang masa sekarang dianggap sebagai karya kesusasteraan.

Definisi kesusasteraan di Barat mulai muncul pada abad 19 atau masa romantik. Pada masa ini, kesusasteraan adalah karya imajinatif dan kreatif. Dengan demikian, menulis sesuatu yang tidak wujud dianggap amat bernilai dibanding dengan kenyataan-kenyataan. Maka apakah tulisan sejarah (yang dianggap nyata) tidak kreatif dan imajinatif?

Definisi kesusasteraan dapat dilihat dari media yang digunakan. Karya sastra adalah karya seni yang bermediakan bahasa. Jadi kesusasteraan dapat dilihat bukan dari fakta atau imajinatifnya, melainkan dari aspek bahasa yang digunakannya. Kesusasteraan merupakan karya yang menggunakan bahasa secara khusus yang berbeda dengan bahasa ilmiah dan bahasa sehari-hari. Kesusasteraan mengubah dan memadatkan bahasa keseharian.

Bahasa yang khas sastra: (1) penuh ambiguitas dan homonim serta memiliki kategori yang tak beraturan dan tidak rasional, (2) penuh dengan asosiasi, mengacu kepada ungkapan atau karya sebelumnya yang telah diciptakan, (3) bersifat ekspresif dan pragmatik, (4) berusaha untuk mempengaruhi dan akhirnya mengubah sikap pembacanya, dan (5) bahasa sastra sebagai tanda dan simbol. Adapun bahasa ilmiah hanya sebagai ciptaan saja. Kuantitas penggunaan unsur estetis, imajinatif, dan fiktif pada bahasa sastra lebih dominan.

Yang membedakan karya sastra dan karya yang lain menurut Jakob Sumarjo, di samping penggunaan bahasa yang khas, sastra juga memiliki sifat khayali dan ada nilai-nilai seni. Bahasa merupakan sistem tanda yang tidak hanya berarti, tetapi juga bermakna bagi pembacanya. Pengertian kesusasteraan ditinjau dari aspek bahasa ini sesuai dengan aliran strukturalisme atau aliran formalisme yang memandang sastra dari aspek unsur-unsur pembangunnya atau strukturnya. Sastra merupakan sistem tanda yang berupa bahasa teks. Bahasa teks itu memiliki *meaning* dan

significance. Para formalis memandang bahwa bahasa sastra itu adalah bahasa yang khas, yang menyimpang dari bahasa sehari-hari.

Penyimpangan itu menurut Riffaterre disebabkan oleh adanya *displacing of meaning* (misalnya metafora), *creating of meaning* (*enjambement*, pola persajakan, tipografi, dan lain-lain) dan *distorting of meaning* (ambiguitas dan kontradiksi).

Sebagaimana pakar sastra yang lain, Jakop Sumarjo juga mengemukakan bahwa sastra sulit dibatasi pengertiannya. Hal ini karena sastra berkaitan dengan karya seni dan kegiatan seni yang berhubungan dengan ekspresi dan penciptaan. Dengan demikian, ia akan selalu berubah dan berkembang karena konsep estetikpun akan selalu berubah dan berkembang mengikuti perkembangan zaman.

Jakop Sumarjo menyatakan bahwa sastra merupakan ungkapan pribadi manusia yang berupa pengalaman, pemikiran, perasaan, ide, semangat, keyakinan, dalam suatu bentuk gambaran konkret yang membangkitkan pesona yang indah dengan alat bahasa. Karena sastra sebagai karya seni dan kegiatan seni maka sastra itu indah. Yang dimaksud dengan indah, yaitu memenuhi 4 syarat nilai: keutuhan (*unity*), keselarasan (*harmony*), keseimbangan (*balance*), dan fokus (*right emphasis*).

Rene Wellek dan Austin Warren mengemukakan batasan sastra sebagai berikut.

1. Segala sesuatu yang tertulis atau tercetak
2. Maha karya (*great books*), yaitu buku-buku yang dianggap menonjol karena bentuk dan ekspresi sastranya (nilai ilmiah dikombinasikan dengan nilai estetik)
3. Karya imajinatif
4. Karya yang unsur estetikanya dominan.

Rachmat Djoko Pradopo kemudian menyimpulkan bahwa sastra adalah karya imajinatif yang unsur estetikanya dominan.

Sastra menurut Horace memiliki fungsi yaitu *dulceet utile*, yaitu menyenangkan dan berguna. Dengan membaca karya sastra yang baik, para pembaca akan mendapatkan kesenangan dan kegunaan yang diberikan oleh karya sastra itu, yang berupa pengalaman-pengalaman jiwa yang bernilai tinggi.

Fungsi sastra menurut Aristoteles adalah sebagai **katarsis**, yaitu untuk membebaskan pembaca dan penulisnya dari tekanan emosi, mendapatkan ketentraman pikiran, pembersihan jiwa atau ketenangan batin.

Fungsi sastra menurut Jakob Sumarjo:

1. Memberikan kesadaran kepada pembaca tentang kebenaran hidup,
2. Memberikan kegembiraan dan kepuasan batin,
3. Memberikan penghayatan yang mendalam terhadap apa yang diketahui,
4. Menolong pembacanya menjadi manusia yang berbudaya (responsif terhadap apa-apa yang luhur dalam hidup ini, mencari kebenaran dan keindahan dalam hidup).
5. Abadi dan tidak mengenal batas kebangsaan
6. Karya seni yang indah dan memenuhi kebutuhan spiritual.

B. Unsur-Unsur Sastra

Menurut Josef Al-Hasyimi, dkk., unsur-unsur sastra ada 4, yaitu:

1. **Unsur akal pikiran.** Sastra diciptakan dengan menggunakan pikiran yang mendalam mengenai suatu fenomena dalam hidup. Pencipta sastra hendaknya memiliki pikiran yang jernih, mendalam dan cerdas.
2. **Unsur emotif,** yaitu terkait dengan perasaan. Seorang sastrawan menulis suatu tema yang membekas dalam hatinya kemudian ia juga berusaha mempengaruhi pembaca. Unsur emosi ini dapat tercipta jika karya itu (a) mengandung kekuatan dan hidup, (b) keragaman dalam mengungkapkan perasaannya, dan (c) kejujuran dan alamiah.
3. **Unsur khayal,** yaitu imajinasi atau khayalan yang terlintas dalam benak pembaca atau pendengar karya sastra.
4. **Unsur seni.** Biasanya ditandai oleh bagusnya karangan, indahnaya gaya dan struktur.

Mutu karya sastra dapat dilihat dari bentuk, isi, ekspresi, dan bahasanya. Karya sastra dikatakan bermutu jika :

1. merekam isi jiwa sastrawannya;
2. dapat dikomunikasikan dengan orang lain;
3. bentuknya teratur, memenuhi bentuk seni, yaitu memiliki pola sendiri dalam dirinya;
4. ada integrasi antar unsur (isi, bentuk, bahasa, dan ekspresi pengarang);
5. mengandung unsur penemuan dan pembaruan (ada unsur baru yang tidak dimiliki oleh sastra sebelumnya);
6. ekspresi yang jujur dan tidak dibuat-buat;
7. padat isi, bentuk, dan ekspresi. Sastra yang bermutu merupakan hasil kepekatkan, kepadatan (intens) sastrawan dalam menghayati kehidupannya;
8. merupakan penafsiran kehidupan.

C. Jenis-jenis Sastra dan Alirannya

Ditinjau dari sisi tema, terdapat dua jenis sastra atau *adab*, yaitu *Adab washfi* dan *Adab insya`i*. *Adab insya`i* adalah tema yang lahir atau muncul dari sastrawan itu sendiri, temanya lahir dari alam, baik hidup atau mati, baik alam luar maupun alam dalam. *Adab insya`i* adalah karya sastra itu sendiri yang telah diciptakan pengarang. Contoh *Adab insya`i*: kisah atau cerita, drama, puisi cinta, puisi ratapan, perjalanan, dan puisi pujian.

Adapun *Adab washfi* menjadikan *Adab insya`i* sebagai tema, yaitu menganalisis *Adab insya`i* dari aspek kebahasaan, sejarah, nilai-nilai seni, dan lain-lain. *Adab washfi* memiliki dua cabang, yaitu kritik sastra dan sejarah sastra.

Adapun dalam sastra non Arab, jenis sastra ini juga ada tiga, yaitu sejarah sastra, teori sastra, dan kritik sastra (Rene Wellek, 1993).

1. **Teori sastra** adalah studi prinsip-prinsip, kategori, dan kriteria sastra. Teori sastra mempelajari tentang struktur karya sastra, *genre* (jenis sastra) yang terdiri atas puisi dan prosa serta ragamnya. Ragam puisi terdiri atas pantun, syair, sajak liris dan

ragam prosa terdiri atas cerpen, novel, roman, dan drama. Prosa memiliki struktur yang menurut Robert Stanton dibagi ke dalam tema, fakta cerita, dan sarana cerita. Teori sastra bekerja dalam bidang teori, misalnya menyelidiki tentang pengertian sastra, hakekat sastra, dasar-dasar sastra, genre, dan teori tentang penilaian dalam karya sastra. Jadi hal-hal yang terkait dengan teori masuk dalam wilayah kajian teori sastra.

2. **Kritik sastra** adalah kegiatan penghakiman, penyelidikan, penilaian dan analisis terhadap karya sastra untuk mengetahui bermutu tidaknya sebuah karya sastra dan tepat tidaknya interpretasi kehidupan yang diuraikan dalam bentuk karya sastra (Pradopo, 2003: 9-10). Dengan demikian, kritik sastra mempelajari karya-karya kongkrit, artinya menyelidiki karya sastra secara langsung, menganalisis, memberikan pertimbangan baik buruknya karya sastra, dan bernilai seni atau tidaknya.
3. **Sejarah sastra** adalah studi sastra yang bertugas menyusun perkembangan sastra dari mulai timbulnya sampai perkembangannya yang terakhir (Pradopo, 2003: 9, Wellek: 38). Misalnya sejarah timbulnya suatu kesusasteraan, sejarah perkembangan *genre*, timbul dan hilangnya, sejarah perkembangan gaya-gaya sastra, perkembangan bentuk-bentuk sastra, sejarah perkembangan pikiran manusia dalam karya sastra dan seterusnya. Rene Wellek menjelaskan bahwa sejarah sastra mengkaji secara langsung terhadap karya sastra untuk mengetahui perkembangan sastra dari waktu- ke waktu.

Dari uraian di atas, dapat dipahami bahwa ketiga bagian ilmu sastra itu saling mendukung dan saling membutuhkan. **Kritik sastra** membutuhkan **teori sastra**. misalnya, untuk memberi penilaian karya sastra, bermutu tidaknya suatu karya sastra diperlukan teori sastra. Kritik sastra yang baik adalah menganalisis karya sastra berdasarkan teori sastra dan hakekat sastra, penilaiannya objektif, tidak memihak dan menyeluruh sebagai satu kesatuan yang utuh (Pradopo, 2003: 29). Demikian juga **teori sastra**, dalam menyusun sebuah teori harus berdasarkan pada hasil kajian yang dilakukan oleh **kritik sastra**. Atau dengan kata lain, hasil-hasil kritik sastra dapat dijadikan sebagai acuan penyusunan teori sastra.

Demikian pula dengan **kritik sastra**, memerlukan **sejarah sastra** untuk mengetahui ciptaan asli atau bukan, gaya klise atau bukan. Sebaliknya, **sejarah sastra** memerlukan **kritik sastra** untuk mengetahui bernilai tidaknya sebuah karya sastra. Jika karya sastra itu bernilai maka dapat dimasukkan dalam rangkaian sejarah sastra. Bagi sejarah sastra, kritik sastra dapat menyumbangkan hasilnya melalui penggolongan sastrawan ke dalam angkatan-angkatan atau periode-periode berdasarkan mutu karya sastra atau jenis sastranya.

Demikian pula dengan penyusunan **sejarah sastra**, memerlukan **teori sastra**, misalnya teori tentang angkatan dan menyusun periode sastra. Sebaliknya, **teori sastra** memerlukan **sejarah sastra**, misalnya dalam menyusun teori tentang angkatan seorang teoritikus sastra perlu melihat perkembangan kesusasteraan secara keseluruhan yang dibicarakan dalam sejarah sastra.

Dari uraian di atas, kemudian dapat disimpulkan bahwa ketiga cabang ilmu sastra itu saling membutuhkan dan saling berdialektika. Tak mungkin menyusun sejarah sastra tanpa kritik sastra dan teori sastra dan juga sebaliknya (Wellek dan Warren, 1993:39).

Sastra memiliki 2 *genre*, yaitu prosa (*natsr*) dan puisi (*Syi'r*). Jenis-jenis puisi meliputi epik, lirik, dan dramatik. Adapun jenis-jenis prosa meliputi prosa fiksi (novel, roman, cerpen, novelet) dan drama (drama prosa dan drama puisi). Drama biasanya mengandung plot cerita berupa pengenalan, konflik, klimaks, penguraian masalah, dan penutup.

Dalam sastra, dikenal aliran-aliran sebagai berikut.

1. **Aliran Realisme**: menggambarkan kehidupan yang tidak baik agar menjadi baik, menggambarkan kebobrokan moral dalam masyarakat, menggambarkan kehidupan masyarakat yang sungguh-sungguh. Tokoh aliran ini adalah Gustave Flaubert dengan karyanya "Madame Bouvary".
2. **Aliran Naturalisme**: menggambarkan objek setepat-tepatnya, menggambarkan kehidupan masyarakat yang sungguh-sungguh, ada renungan kejiwaan. Tokohnya adalah Emile Zola (karyanya : J'accuse), flaubert zola, DH Laurence dengan (karyanya" Madame Chaterley"s lover).

3. **Aliran Romantik:** mengutamakan perasaan sebagai reaksi terhadap aliran rasionalisme, kerinduan masa silam dan ingin lari dari kenyataan.
4. **Aliran Surrealisme:** aliran yang lebih realisme, termasuk ekspresionisme, seperti angkatan 45, ingin menyatakan pikiran tanpa pengawasan akal budi. Aliran-aliran tersebut kemudian mempengaruhi sastra di Indonesia dengan munculnya sastra *Absurd* yang dipelopori oleh Putu Wijaya pada tahun 1970-an.

D. Periodisasi Sastra

Menurut Muhammad Muhammad Khalifah, sejarah kesusastraan Arab terbagi menjadi 6 periode, yaitu:

1. Zaman Jahiliyah (*'ashrul Jâhily'*)
 - a. Zaman Jahiliyah Awal, zaman ini berakhir pada abad 5 M.
 - b. Zaman Jahiliyah kedua, zaman ini mulai dari 2 abad sebelum Islam sampai munculnya Islam.
2. Zaman Permulaan Islam (*'ashru shadril Islam'*), zaman ini mulai dari datangnya Islam dan berakhirnya kekuasaan Ummawiyah, yaitu 41 H.
3. Zaman Bani Umayyah (*'ashrul Ummawy'*), zaman ini mulai dari berdirinya Bani Umayyah sampai berakhirnya kekuasaan Bani Abbasiyah, yaitu 132 H.
4. Zaman Bani Abbas (*'ashrul 'Abbâsy'*)
 - a. Zaman Abbas pertama, mulai dari berdirinya Bani Abbas (132H) sampai berakhirnya kekuasaan Buwaihiyah di Irak (334H).
 - b. Zaman Abbas kedua, mulai dari berdirinya kekuasaan Buwaihiyah (334H) sampai masuknya Tartar di Bagdad (656H).
5. Zaman Turki (*'ashru Turkey'*), dimulai dari tahun 656 H sampai 1220 H. Zaman ini meliputi: (a) zaman Mamalik, dan (b) Turki Ustmani.
6. Zaman Modern (*'ashrul hadîts'*), dimulai dari tahun 1220 H sampai sekarang.

LATIHAN 1

Jawablah pertanyaan berikut ini!

1. Sebutkan pengertian sastra dari waktu ke waktu!
2. Sebutkan fungsi sastra menurut beberapa pakar!
3. Apa sajakah unsur-unsur sastra itu?
4. Sebutkan jenis-jenis sastra!
5. Sebutkan macam-macam karya sastra!
6. Sebutkan aliran-aliran dalam sastra!

Pada bab II ini dikemukakan tentang (a) pengertian puisi, (b) jenis-jenis puisi dan unsurnya, dan (c) ekspresi bahasa dalam puisi.

A. Pengertian Puisi

Puisi (*poetry*) sebagai salah satu *genre* sastra merupakan inti pernyataan sastra. Segala unsur seni kesastraan mengental dalam puisi (Pradopo, 2002a: v). Subagio Sastrowardoyo sebagaimana dikutip Pradopo (2003: 62) juga menyatakan demikian. Puisi selalu mengalami perubahan dan perkembangan, baik bentuk maupun isinya. Perubahan dan perkembangan ini tentu saja mengikuti perkembangan selera, konsep estetik yang selalu berubah dan kemajuan intelektual manusia yang selalu meningkat dari waktu ke waktu (Riffaterre, 1978: 1; Pradopo, 2002a: v). Puisi mengekspresikan pemikiran yang membangkitkan perasaan dan merangsang imajinasi panca indra dalam susunan yang berirama. Puisi merupakan rekaman dan interpretasi pengalaman manusia yang penting, diekspresikan dan dinyatakan dengan menarik dan berkesan melalui media bahasa (Pradopo, 2002a: 7).

Puisi merupakan media komunikasi penyair kepada pembaca. Puisi tak pernah mati selama masih ada nafas kehidupan manusia, sebagaimana ungkapan Shakespeare '*so long as men can breathe or eyes can see, so long lives this and this gives life to thee*'. Selama manusia masih bernafas, atau mata masih mampu memandang, maka selama itu pula puisi tetap lestari, dan ia akan memberimu kehidupan yang bermakna (Siswanto, 2002:1-2). Puisi menurut Zilman bukan sekedar luapan perasaan, tetapi juga produk proses penciptaan yang kreatif karena penciptaannya melibatkan strategi analisis, seleksi, dan sintesis (Siswanto, 2002: 9). Melalui bentuk puisi, seseorang memilih kata dan memadatkan bahasa. Memilih kata berarti memilih kata-kata yang paling indah dan paling tepat mewakili maksud penyair dan memiliki bunyi sesuai dengan

tuntutan estetika. Memadatkan bahasa berarti kata-kata yang diungkapkan mewakili banyak pengertian (Waluyo, 1987: 2).

Sebagai salah satu bentuk komunikasi, puisi mengandung pengirim pesan, medium, dan penerima. Pengirim adalah penyair, pesan berupa pengalaman yang hendak disampaikan, mediumnya adalah bahasa dan penerimanya adalah pembaca. Yang dikomunikasikan dalam puisi tidak sekedar data objektif, tetapi juga data subjektif yang meliputi sikap, perasaan, dan imajinasi pembicara (Saini KM, 1993: 140-141).

Secara etimologis, puisi berasal dari bahasa Yunani *poiesis* yang berarti penciptaan. Kemudian, arti tersebut lambat laun menyempit menjadi “hasil seni sastra, yang kata-katanya disusun menurut syarat-syarat tertentu dengan menggunakan irama, sajak, dan kadang-kadang kata-kata kiasan” (Tarigan, 1984: 4).

Adapun secara terminologis, banyak pengertian puisi yang diberikan oleh para pakar sastra. Sulit untuk mendapatkan kata sepakat mengenai pengertian puisi disebabkan oleh perbedaan pandangan dan konsepsi. Perrine (1974: 553) mengatakan bahwa *poetry might be defined as a kind of language that says more and says it more intensely than does ordinary language*. Pernyataan ini mengandung pengertian bahwa puisi merupakan suatu bentuk bahasa yang berbeda dari bahasa sehari-hari karena puisi lebih intens dalam mengatakan dan mengekspresikan dirinya.

Pengertian tersebut selaras dengan pernyataan Emerson yang menyatakan bahwa puisi mengajarkan sebanyak mungkin dengan kata-kata yang sedikit mungkin. Matthew Arnold menyatakan bahwa puisi adalah satu-satunya cara yang paling indah, impresif, dan yang paling efektif untuk mendendangkan sesuatu (Tarigan, 1984: 3). Volpe menyatakan bahwa *poetry is perhaps the most difficult kind of language* (Siswantoro, 2002: 3). Puisi merupakan jenis bahasa yang tersulit.

Selanjutnya, Pradopo (2002a: 7) mengemukakan bahwa puisi mengekspresikan pemikiran yang membangkitkan perasaan, merangsang imajinasi panca indra dalam susunan yang berirama. Semua itu merupakan sesuatu yang penting, yang direkam dan diekspresikan, dinyatakan dengan menarik dan memberi kesan. Menurutnya, puisi merupakan rekaman dan interpretasi pengalaman manusia yang penting yang digubah dalam wujud yang paling berkesan.

Pernyataan tersebut selaras dengan apa yang dikemukakan oleh Dryden, Newton, Watts-Dunton, dan Abercrombie. John Dryden mengatakan bahwa puisi adalah artikulasi musik. Isaac Newton berpendapat bahwa puisi adalah nada yang penuh keaslian dan keselarasan karena irama merupakan unsur utama dalam puisi (Tarigan, 1984: 5). Watts-Dunton menyatakan bahwa puisi merupakan ekspresi yang kongkret dan yang bersifat artistik dari pikiran manusia dalam bahasa emosional dan berirama. Adapun Lescelles Abercrombie mengatakan bahwa puisi adalah ekspresi dari pengalaman yang bersifat imajinatif, yang hanya bernilai serta berlaku dalam ucapan atau pernyataan yang bersifat kemasyarakatan yang diutarakan dengan bahasa, yang memanfaatkan setiap rencana dengan matang dan tepat guna (Tarigan, 1984: 7). Watts-Dunton dalam definisinya tersebut menekankan pada ekspresi dari pikiran manusia, sedangkan Abercrombie menekankan pada ekspresi dari pengalaman imajinatif manusia.

Waluyo (1987: 23) mengumpulkan beberapa definisi puisi yang dikemukakan para ahli sastra. Slametmuljana memberikan definisi puisi sebagai bentuk kesusasteraan yang menggunakan pengulangan suara sebagai ciri khasnya. Pengulangan kata itu menghasilkan rima, ritme, dan musikalitas. Selanjutnya, Reeves menyatakan bahwa puisi adalah ekspresi bahasa yang kaya dan penuh daya pikat. Bahasa puisi, menurut Coleridge merupakan bahasa pilihan. Samson menyatakan bahwa puisi merupakan bentuk pengucapan bahasa yang ritmis, yang mengungkapkan pengalaman intelektual yang bersifat imajinatif dan emosional.

Wellek dan Warren (1968: 150) menyatakan bahwa puisi adalah sebab yang memungkinkan timbulnya pengalaman. Tirtawirya (1983: 9) mendefinisikan puisi sebagai suatu pengungkapan secara implisit, samar dengan makna yang tersirat, yang kata-katanya condong pada artinya yang konotatif. Spenser menyatakan bahwa puisi merupakan bentuk pengucapan gagasan yang bersifat emosional dengan mempertimbangkan efek keindahan. Carlyle menyatakan bahwa puisi merupakan ungkapan pikiran yang bersifat musikal. Yang diungkapkan dalam puisi itu, menurut T.S. Eliot merupakan kebenaran (Kennedy, 1971: 331).

Adapun Mi`an (2012) mengumpulkan definisi puisi Arab dari para pakar, yaitu sebagai berikut.

a. Menurut Ali Badri :

الشِّعْرُ هُوَ كَلَامٌ مَوْزُونٌ قَصْدًا بِوَزْنٍ عَرَبِيٍّ.

Puisi adalah suatu kalimat yang sengaja di susun dengan menggunakan irama atau wazan arab.

b. Menurut Ahmad Hasan Az-Zayyat :

الشِّعْرُ هُوَ الْكَلَامُ الْمَوْزُونُ الْمُقْفَى الْمُعَبَّرُ عَنِ الْأَخْيَلَةِ الْبَدِيعَةِ وَ الصُّورِ الْمَوْثِرَةِ الْبَلِيعَةِ.

Puisi adalah suatu kalimat yang berirama dan bersajak yang mengungkapkan tentang hayalan yang indah dan juga melukiskan tentang kejadian yang ada.

c. Menurut Para Ahli Kesusastraan Arab :

الْكَلَامُ الْفَصِيحُ الْمَوْزُونُ الْمُقْفَى الْمُعَبَّرُ عَالِيًا عَنْ صُورِ الْخَيَالِ الْبَدِيعِ.

Puisi adalah suatu kalimat yang fasih, berirama, bersajak, biasanya melukiskan tentang khayalan/imajinasi yang indah.

d. Menurut Luis Ma'luuf :

الشِّعْرُ هُوَ كَلَامٌ يُقْصَدُ بِهِ الْوَزْنُ وَالْقَافِيَةُ

Puisi adalah suatu kalimat yang sengaja diberi irama dan sajak atau qâfiyah.

e. Menurut Stadmon (Penyair barat) :

الشِّعْرُ هُوَ اللَّغَةُ الْخَيَالِيَّةُ الْمَوْزُونَةُ الَّتِي تُعَبَّرُ عَنِ الْمَعْنَى الْجَدِيدِ وَالذَّوْقِ وَالْفِكْرَةَ وَالْعَاطِفَةَ وَ عَنْ سِرِّ الرُّوحِ الْبَشَرِيَّةِ.

Puisi adalah bahasa yang mengandung khayalan dan berirama yang mengungkapkan tentang suatu arti dan perasaan serta ide yang timbul dari dalam jiwa penyair.

Dari berbagai definisi tersebut disimpulkan bahwa puisi adalah:

كَلَامٌ يُفْصَدُ بِهِ الْوَزْنُ وَالْقَافِيَةُ وَ يُعَبَّرُ عَنِ الْأَحْيَالِ الْبَدِيعَةِ.

Suatu kalimat yang sengaja disusun dengan menggunakan irama dan sajak yang mengungkapkan tentang khayalan atau imajinasi yang indah.

Menurut Sayuti (1985: 16), terdapat beberapa tuntutan yang harus dipenuhi agar suatu ungkapan bahasa disebut puisi, yaitu (1) adanya unsur formal puisi, (2) unsur kualitas, dan (3) dengan menggunakan teknik tertentu. Dari berbagai pendapat tersebut dapatlah dikatakan bahwa puisi merupakan salah satu *genre* sastra yang memiliki struktur dan metode pengungkapan yang berbeda dengan prosa.

Puisi tidak sama dengan sajak. Puisi merupakan salah satu *genre* sastra, sedangkan sajak bukanlah sebuah *genre*. Karya sastra memiliki dua *genre*, yaitu prosa (*natsr*) dan puisi (*syi`ir*) (Pradopo, 2002a: 306). *Genre* puisi melingkupi sajak. Sajak adalah individu puisi (Pradopo, 2002a: 277). Dalam Bahasa Arab, puisi disebut dengan *syi`ir*. Adapun sajak yang merupakan individu puisi disebut dengan *qashîdah*. Sebuah sajak disebut *qashîdah* jika terdiri atas minimal 3 bait. Namun ada pula yang berpendapat bahwa sebuah sajak Arab disebut *qashîdah* jika terdiri atas 7 - 10 bait, dan bahkan ada yang berpendapat 16 bait atau lebih (Ma`luf, 1977: 632).

Jadi, “Aku” karya Chairil Anwar itu disebut sajak jika mengacu pada individu sajak “Aku”, tetapi disebut puisi jika mengacu pada *genrenya*. Dalam istilah bahasa Inggrisnya, puisi disebut dengan *poetry* (salah satu *genre* sastra), sedangkan sajak disebut *poem* (mengacu pada individu puisi) (Pradopo, 2002a: 277, 307; Tarigan, 1984: 4). Tarigan dalam bukunya ‘*Prinsip-Prinsip Dasar Sastra*’ menyebut istilah sajak dengan sanjak (1984: 13-25, 40, 62, 64) dan terkadang ia menyebutnya dengan istilah puisi (1984: 6-12, 54).

Pencampuradukan istilah puisi dan sajak menurut Pradopo (2002a: 306-307) berawal dari masuknya istilah bahasa Belanda *poezie*. Pada hal, *poezie* ini istilah yang digunakan untuk *genre* puisi. Adapun untuk sajak (individu puisi), dalam bahasa Belanda, digunakan istilah *gedicht*, tetapi istilah ini tidak diserap oleh bahasa Indonesia. Oleh karena itu, Pradopo (2002a: 277) menyarankan untuk menggunakan istilah sajak jika merujuk pada individu puisi

dan menggunakan istilah puisi jika merujuk pada *genrenya*. Dalam Sastra Arab, sajak disebut dengan *qashidah* dan puisi disebut dengan *syi'ir*.

B. Jenis-jenis Puisi dan Unsurnya

Jenis-jenis puisi adalah sebagai berikut:

1. **Epik**, yaitu cerita dalam bentuk puisi. Jenis Epik yaitu epos, fabel, dan balada. Epos jika berisi cerita panjang, fabel jika berisi cerita binatang, dan balada jika cerita mengandung unsur ketegangan, ancaman dan kejutan dengan bahasa yang sederhana.
2. **Lirik**, yaitu puisi yang isinya merupakan pikiran dan luapan perasaan pribadi penyair. Ditinjau dari maksud puisi, puisi lirik ada 3 jenis, yaitu (1) afektif, (2) kognitif, dan (3) ekspresif. Puisi afektif berusaha mempengaruhi perasaan pembaca. Disebut puisi kognitif jika puisi tersebut lebih menekankan isi atau gagasan, mementingkan tema, sehingga bahasanya cenderung prosais. Puisi disebut ekspresif jika puisi tersebut lebih menonjolkan ekspresi pribadi penyair. Puisi disebut **himne** jika berisi pujian terhadap Tuhan. Adapun **ode** merupakan puisi pujian terhadap tokoh/ pahlawan yang dikagumi. **Epigram** berisi ajaran kehidupan, sifatnya menggurui, pendek dan bergaya ironis. Adapun puisi **elegi** merupakan ratapan kematian seseorang yang dikagumi. Dalam bahasa Arab disebut *ratsa'*.
3. **Dramatik**: berisi analisis watak seseorang, baik fiktif maupun historis. Tokoh yang dipilih biasanya mewakili situasi manusia atau masyarakat secara umum.

Adapun *syi'ir* Arab kalau ditinjau dari segi bentuknya terbagi menjadi 3 bagian :

1. *Syi'ir Multazam*/Tradisional

Syi'ir Multazam adalah *syi'ir* yang terikat dengan aturan *wazan* dan *qâfiyah*. Puisi Arab lama (masa Jahiliyah dan sebelum masa moderen) masih mengikuti secara ketat aturan *wazan* dan *qâfiyah* ini.

2. *Syi'ir Mursal/Muthlaq*

Syi'ir Mursal/Muthlaq adalah syi'ir yang hanya terikat dengan satuan irama atau *taf'ilah* tapi tidak terikat oleh aturan *wazan* dan *qâfiyah*.

3. *Syi'ir Mantsur/Bebas*

Syi'ir Mantsur/Bebas adalah syi'ir yang sama sekali tidak terikat oleh aturan *wazan* dan *qâfiyah* (Mi`an, 2012). Jenis kedua dan ketiga banyak dijumpai pada puisi Arab modern.

Puisi atau sajak memiliki sifat puitis. Puitis adalah efek tertentu atau suasana tertentu yang ditangkap pembaca atau pendengar di dalam karya sastra yang secara dominan terdapat pada sajak. Puitis identik dengan keindahan (Atmazaki, 1993: 14-15). Di antara unsur puisi menurut Badrun (1989: 6) adalah (1) diksi, (2) imajeri, (3) bahasa kiasan, (4) sarana retorika (5) bunyi, (6) irama, (7) tipografi, dan (8) tema dan makna. Penulis meringkas 8 unsur tersebut dengan (1) bunyi, (2) diksi/kata, (3) kalimat, dan (4) tema. Berdasarkan pengertian puisi Arab, maka unsur puisi Arab meliputi (1) *lafadh*, (2) makna, (3) *wazan*, dan (4) *qâfiyah*. Senada dengan 4 unsur tersebut, Hamid (1995), menyebutkan 5 unsur puisi Arab, yaitu (1) kalimat/ *kalam*, (2) *qâfiyah*, (3) tujuan, dan (4) *wazan*, dan (5) khayalan (imajinasi). Adapun Hasyim, dkk (1980) membagi unsur sastra secara umum (meliputi prosa dan puisi) menjadi 4, yaitu (1) unsur *aqliy* (ide/tema), (2) unsur *'âtifiy* (emotif), (3) unsur *khayâliy* (daya bayang/imajinasi), dan (4) unsur *fanniy* (seni bahasa/diksi dan gaya bahasa).

C. Ekspresi Bahasa dalam Puisi

Secara etimologis, ekspresi berarti ungkapan, ucapan, pernyataan dan perasaan (Echols dan Shadily, 1992: 226). Adapun secara istilah, ekspresi adalah upaya mengeluarkan sesuatu dari dalam diri manusia (Sumarjo dan Saini KM, 1994: 3). Daya ekspresi tidak terletak pada banyak sedikitnya kata yang digunakan, tetapi terletak pada pilihan kata dan pemanipulasian kata tersebut sehingga mampu mengkonkretkan imaji-imaji yang memenuhi intuisi seorang penyair (Atmazaki, 1993: 11-12).

Puisi menggunakan media ekspresi berupa bahasa. Bahasa puisi adalah bahasa sastra. Bahasa sastra memiliki segi ekspresif. Maksudnya, bahasa sastra itu membawa nada dan sikap penulisnya. Bahasa sastra tidak hanya menyatakan dan mengungkapkan apa yang dikatakan, tetapi juga ingin mempengaruhi sikap pembaca, membujuknya dan pada akhirnya mengubah sikap pembacanya (Pradopo, 1997: 39). Ekspresi bahasa dalam puisi adalah ekspresi tidak langsung (Riffaterre, 1978: 1). Ekspresi bahasa dalam puisi adalah ekspresi figuratif atau ekspresi konotatif (Situmorang, 1983: 18).

Bahasa puisi bersifat ekspresif, sugestif, asosiatif, dan magis. Ekspresif, maksudnya setiap bunyi dan kata yang dipilih dan setiap metafor yang dipergunakan berfungsi untuk kepentingan ekspresi, mampu memperjelas gambaran dan menimbulkan kesan yang kuat. Sugestif, maksudnya bahasa puisi itu dapat mempengaruhi pembaca atau pendengarnya secara menyenangkan dan tidak terasa memaksa. Asosiatif, maksudnya mampu membangkitkan pikiran dan perasaan. Magis, maksudnya bahasa puisi seolah-olah mempunyai suatu kekuatan di dalamnya (Sayuti, 1985: 27, 29, 31; Jabrohim, dkk., 2003: 10-11).

Dibanding dengan karya sastra yang lain, puisi lebih bersifat konotatif, bahasanya lebih memiliki kemungkinan banyak makna. Hal ini disebabkan oleh pemadatan segenap kekuatan bahasa di dalam puisi (Waluyo, 1987: 3, 22; Aftarudin, 1984: 10). Puisi menurut William J. Grace lebih bersifat intuitif, imajinatif, dan sintetis, sedangkan prosa lebih mengutamakan pikiran, konstruksi dan analitis (Sayuti, 1985: 14).

Fokus puisi adalah bahasa (Situmorang, 1983: 11). Bahasa puisi adalah sifat-sifat bahasa yang dipergunakan sebagai media ekspresi puitik. Keindahan puisi banyak ditentukan oleh pemilihan dan penempatan kata dalam kalimat (baris). Keistimewaan puisi banyak ditentukan oleh kata-kata atau oleh bahasa (Sayuti, 1985: 24). Puisi adalah pemakaian bahasa yang *sign-oriented*, terarah ke tanda-tanda; aspek bahasa tertentu, seperti rima, matra dan aspek lainnya secara dominan menentukan ciri khas karya sastra (Teeuw, 1984: 130).

Bahasa puisi adalah bahasa sastra yang berbeda dengan bahasa keilmuan dan bahasa sehari-hari (Wellek dan Warren, 1968: 22-25). Bahasa sastra lebih bersifat emosional, sedangkan bahasa

ilmu lebih bersifat pemikiran. Ideal bahasa keilmuan itu murni denotatif, bertujuan pada korespondensi satu lawan satu antara tanda dan referensinya. Pradopo (1997: 39) menyatakan bahwa bahasa sastra sangat konotatif, ambiguitas dan mengandung banyak arti tambahan. Adapun perbedaannya dengan bahasa sehari-hari, sumber-sumber bahasa sastra jauh lebih dieksploitasi dengan sengaja dan secara sistematis dibandingkan dengan bahasa sehari-hari. Bahasa puisi mengorganisasikan dan memadatkan sumber-sumber bahasa sehari-hari untuk menarik perhatian pembaca. Kesusastraan merupakan karya yang memiliki fungsi estetik dominan (Wellek dan Warren, 1968: 23-25). Untuk menunjukkan ciri-ciri atau sifat-sifat bahasa sastra, dapat ditinjau dari segi gaya bahasanya. Gaya bahasa sastra sengaja dieksploitasi secara sistematis untuk mendapatkan nilai estetis (Pradopo, 1997: 40). Oleh karena itu, gaya bahasa pada umumnya merupakan penyimpangan dari bahasa normatif atau dalam istilah Skholovsky disebut defamiliarisasi atau deotomatisasi (Hawkes, 1978: 62).

Bahasa merupakan salah satu unsur struktur dalam karya sastra (puisi). Sebagai sebuah struktur, bahasa memiliki unsur-unsur yang terdiri dari intonasi, bunyi, kata dan kalimat (Pradopo, 2002a: 266). Unsur-unsur tersebut saling berjalanan satu sama lain dalam membentuk bangunan karya sastra. Sastra memiliki dua *genre*, yaitu puisi dan prosa. Unsur-unsur pembentuk puisi berbeda dengan unsur-unsur pembentuk prosa. Unsur-unsur pembentuk prosa adalah fakta cerita dan sarana cerita (Stanton, 1965: 11-36), sedangkan unsur-unsur pembentuk puisi menurut Pradopo (1994: 127) adalah satuan-satuan berfungsi yang terdapat dalam puisi yang terdiri atas bunyi, kata, dan kalimat dengan berbagai ragamnya. Konvensi tambahan dalam puisi, seperti persajakan, enjambement, tipografi, pembaitan yang turut memberi makna dalam puisi juga termasuk dalam pembahasan aspek struktural puisi. Konvensi itu disebut dengan penciptaan arti. Penciptaan arti termasuk dalam salah satu aspek ketidaklangsungan ekspresi bahasa dalam puisi yang dikemukakan Riffaterre (1978: 1-2).

Berdasarkan paparan tersebut, jelaslah bahwa bahasa merupakan unsur penting dalam karya sastra karena bahasa inilah yang membedakan karya sastra dengan karya seni lainnya. Aspek bahasa merupakan salah satu unsur struktur karya sastra. Oleh karena itu, pembahasan yang terkait dengan unsur struktur ini tidak dapat terlepas dari kajian struktural. Sebagai struktur tanda yang

bermakna, kajian terhadap aspek struktural pada puisi belumlah dapat menggali makna yang ingin disampaikan penyair kepada pembaca. Oleh karena itu diperlukan kajian semiotik sebagai pelengkapannya.

Sastra adalah gejala budaya yang bersifat universal karena dapat dijumpai pada semua masyarakat (Chamamah-Soeratno, 1994: 12). Sebagai sebuah sistem, sastra mewujudkan dirinya dalam karya sastra. Karya sastra mengejawantahkan dirinya melalui media bahasa. Sastra merupakan suatu komunikasi seni yang hidup bersama bahasa. Bahasalah yang membedakan karya sastra dari karya seni lainnya. Hasil sastra yang berupa karya sastra tersebut memasuki akal pikiran melalui bahasa denotatif dan menuruni kedalaman jiwa manusia melalui bahasa konotatif. Penyair meluapkan pikiran, perasaan, dan kemauannya melalui kedua model bahasa tersebut (Aftarudin, 1984: 10-11, 16).

LATIHAN 2

Jawablah pertanyaan berikut ini!

1. Sebutkan definisi puisi dan puisi Arab !
2. Apakah perbedaan puisi dengan prosa ?
3. Jelaskan jenis-jenis puisi !
4. Sebutkan unsur-unsur puisi !
5. Bagaimanakah ekspresi bahasa dalam puisi ?

Pada bab 3 ini dipaparkan (a) pengertian bunyi dalam puisi, (b) asonansi dan aliterasi dalam puisi, (c) persajakan dalam puisi, dan (d) irama dalam puisi.

A. Pengertian Bunyi dalam Puisi

Dalam puisi, bunyi bersifat estetis. Bunyi merupakan unsur puisi yang dapat menciptakan keindahan dan tenaga ekspresif. Nilai sebuah sajak sebagai karya seni terletak pada kekuatan ekspresinya yang total dan tandas. Ekspresi yang penuh adalah ekspresi yang memanfaatkan segala potensi bahasa secara maksimal, salah satunya adalah potensi bunyi (Atmazaki, 1993: 78). Di samping dapat memperdalam ucapan dan menimbulkan rasa, bunyi juga dapat menimbulkan bayangan angan yang jelas dan suasana yang khusus (Pradopo, 2002a: 22). Bunyi yang berperan dalam sajak adalah bunyi yang teratur, terpola. Bunyi yang terpola itu tidak hanya bunyi yang sama, tetapi juga pertentangan bunyi dan bahkan onomatope (Atmazaki, 1993: 77-78).

Pembahasan aspek bunyi dalam kajian sastra (puisi) tidak dapat dilepaskan dari hubungannya dengan unsur lain yang lebih besar. Dalam kreasi penciptaan, bunyi tidak dapat digambarkan sebagai bunyi secara isolatif, melainkan bunyi dalam kesatuan hubungannya dengan unsur lain yang lebih besar; seperti kata, kalimat, dan wacana. Bunyi tidak dapat dilepaskan dari hubungan fungsionalnya dengan unsur yang lain dalam satuan teksnya, juga hubungan fungsionalnya dengan tujuan penyair dan efek yang ditimbulkan bagi pembaca. Keberadaan bunyi dalam sajak merupakan tanda yang secara asosiatif berperan sebagai salah satu unsur dalam merealisasikan gagasan, suasana, dan lain-lain (Aminuddin, 1995: 132).

Bunyi dipergunakan sebagai orkestrasi, yaitu untuk menimbulkan bunyi musik. Unsur musikalitas dalam sajak akan muncul apabila bunyi-bunyi yang dimanfaatkan teratur. Bunyi

konsonan dan vokal disusun begitu rupa sehingga menimbulkan bunyi yang merdu dan berirama seperti bunyi musik (Pradopo, 2002a: 27; Atmazaki, 1993: 79). Kombinasi bunyi yang merdu disebut efon. Sebaliknya, bunyi-bunyi yang parau dan tidak menyenangkan disebut kakafoni (Pradopo, 2002a: 27). Pemakaian bunyi itu hendaknya disesuaikan dengan onomatope (peniru bunyi), lambang rasa, dan kiasan suara untuk mengintensifkan arti dan menimbulkan daya ekspresi (Pradopo, 2002a: 35). Pemakaian rima, aliterasi, dan asonansi oleh penyair bertujuan untuk menimbulkan efek efon. Sebaliknya, penggunaan bunyi-bunyi berat dan parau bertujuan untuk menimbulkan efek kakafoni (Atmazaki, 1993: 83).

Pada sastra romantik yang timbul di Eropa Barat sekitar abad ke-18 dan 19, bunyi pernah menjadi unsur kepuhisan yang utama (Slametmuljana, 1956: 56). Para penyair romantik dan simbolik ingin menciptakan puisi yang merdu bunyinya dan berirama kuat sebagaimana musik (Pradopo, 2002a: 22). Pembahasan aspek bunyi pada sajak meliputi asonansi, aliterasi, orkestrasi, pola persajakan, dan irama (Pradopo, 2002a: 266).

B. Asonansi dan Aliterasi dalam puisi

Gaya bahasa merupakan salah satu unsur struktur karya sastra (Pradopo, 2002a: 268). Gaya bahasa suatu karya sastra (termasuk puisi) dapat dianalisis dalam hal diksi, susunan kalimat dan sintaksisnya, kepadatan dan tipe-tipe bahasa kiasannya, pola-pola ritme, komponen bunyi, ciri-ciri formal lain, dan tujuan-tujuan serta sarana retorisnya (Abrams, 1981: 190-191). Gaya bahasa berdasarkan langsung tidaknya makna terdiri atas dua bagian, yaitu (a) gaya bahasa retorik dan (b) gaya bahasa kiasan. Di antara bentuk gaya bahasa retorik adalah asonansi dan aliterasi (Keraf, 2002: 130). Aliterasi dan asonansi termasuk di antara gaya ulangan bunyi (Pradopo, 1996: 1).

Asonansi adalah semacam gaya bahasa yang berwujud perulangan bunyi vokal yang sama (Keraf, 2002: 130). Dalam kaitannya dengan puisi, asonansi merupakan ulangan bunyi vokal dalam baris sajak (Pradopo, 1996: 2). Asonansi adalah paduan atau pengulangan bunyi vokal yang diawali oleh konsonan yang sama atau berbeda. Asonansi dibatasi pada satuan larik yang sama (Aminuddin, 1995: 131). Adapun aliterasi adalah gaya bahasa yang berwujud perulangan konsonan yang sama (Keraf, 2002: 130;

Tarigan, 1985: 181-182) dan merupakan pemakaian kata-kata yang permulaannya sama bunyinya (Tarigan, 1985: 181). Aliterasi adalah perulangan bunyi konsonan pada awal kata atau pada awal suku berikutnya. Adapun perulangan bunyi konsonan pada akhir kata, baik itu diawali oleh bunyi vokal yang sama atau berbeda disebut konsonansi (Aminuddin, 1995: 144).

Jadi, persamaan bunyi vokal dalam satu rangkaian kata-kata yang berdekatan dalam satu baris sajak disebut asonansi. Adapun persamaan bunyi konsonan dalam satu rangkaian kata-kata yang berdekatan dalam satu baris sajak disebut aliterasi. Keduanya baru disebut sebagai aspek bunyi yang penting dalam sajak jika keduanya muncul secara terpola dan dominan. Jadi, tidak setiap pengulangan konsonan dan vokal dapat disebut aliterasi atau asonansi (Atmazaki, 1993: 83). Yang disebut asonansi dan aliterasi adalah yang menimbulkan efek atau kesan tertentu. Keduanya juga berfungsi untuk memberikan hubungan tertentu terhadap kata-kata sebaris dan menekankan struktur irama sebuah baris serta tekanan tambahan terhadap kata-kata yang bersangkutan (Luxemburg, 1989: 196).

Bunyi vokal dasar yang menjadi sumber asonansi dalam bahasa Arab hanya ada tiga, yaitu (1) *charakat fatchah* yang berada “di atas huruf ” (bunyi *a*), (2) *charakat kasrah* yang berada “di bawah huruf” (bunyi *i*), dan (3) *charakat dhummah* yang berada “di atas huruf ” (bunyi *u*) dengan bentuk yang berlainan dari *fatchah*. Kemudian ketiga bunyi tersebut dalam bacaannya seperti ada tambahan suara “*n*” jika *charakat fatchah* dan *kasrah* tersebut ditulis rangkap dua (*tanwin*) dan *charakat dhummah* diberi tanda lengkung ke bawah di atasnya. Dengan demikian, perangkapan tersebut akan berbunyi “*an*”, “*in*”, dan “*un*”.

Adapun jenis vokal dalam bahasa Arab berdasarkan lamanya pengucapan terdiri atas dua jenis, yaitu vokal pendek (*short vowels*) dan vokal panjang (*long vowels*) (Sangidu, 1987: 29). Adapun berdasarkan tinggi rendahnya posisi lidah ketika vokal tersebut diucapkan, terdapat vokal tinggi, yaitu bunyi *i* dan vokal rendah, yaitu bunyi *a*. Adapun bunyi *u* berdasarkan peranan bibir termasuk vokal bundar (Sangidu, 1987: 30-31).

Di samping bunyi vokal, terdapat pula bunyi konsonan dalam bahasa Arab. Konsonan adalah bunyi-bunyi bahasa yang dihasilkan karena udara yang membawa bunyi itu mendapat halangan pada

salah satu tempat artikulasi. Konsonan merupakan bunyi bahasa yang berada pada tepi suku kata dan tidak sebagai inti suku kata (Kridalaksana, 1983: 91).

Adapun jenis-jenis konsonan dalam bahasa Arab adalah sebagai berikut.

1. Hambat/ letupan (*stops/ plosives*), yaitu bunyi yang dihasilkan dengan menghambat arus udara sama sekali di tempat artikulasi tertentu secara tiba-tiba, sesudahnya alat-alat bicara di tempat artikulasi tersebut dilepaskan kembali. Dalam bahasa Arab, terdapat 10 konsonan yang termasuk bunyi hambat, yaitu: *b* (ب), *t* (ت), *d* (د), *dh* (ض), *th* (ط), *q* (ق), *k* (ك), *m* (م), *n* (ن), dan ` (ء) (Mukhtar, 1976: 274; Sangidu, 1987: 33).
2. Geser/ frikatif, yaitu bunyi yang dihasilkan apabila terjadi lubang kecil pada salah satu artikulasi dan bunyi itu dikeluarkan melalui lubang / celah tersebut. Dalam bahasa Arab, bunyi-bunyi geser ada 13, yaitu *ts* (ث), *ch* (ح), *kh* (خ), *dz* (ذ), *z* (ز), *s* (س), *sy* (ش), *sh* (ص), *zh* (ظ), ` (ع), *gh* (غ), *f* (ف), dan *h* (ه).
3. Paduan/ afrikat, yaitu bunyi hambat dengan penglepas frikatif (Kridalaksana, 1983: 2). Contoh: bunyi *j* (ج).
4. Sisi/ samping/ *lateral*, yaitu bunyi yang dihasilkan dengan penutupan sebagian lidah (Kridalaksana, 1983: 97). Contoh: bunyi *l* (ل).
5. Geletar/ getar, yaitu bunyi yang dihasilkan dengan artikulator yang bergetar secara cepat (Kridalaksana, 1983: 50). Contoh: bunyi *r* (ر).
6. Sengau (*nasals*), yaitu bunyi yang dihasilkan dengan keluarnya udara melalui hidung (Kridalaksana, 1983: 122). Contoh: bunyi *m* (م) dan *n* (ن).

Adapun konsonan dalam bahasa Arab yang termasuk bunyi bersuara (*voiced*) adalah *b* (ب), *j* (ج), *l* tipis (ل) (*muraqqaqah*), *l* tebal (ل) (*mufakh-khamah*), *m* (م), *r* (ر), *zh* (ظ), *n* (ن), *dz* (ذ)

z (ز), *d* (د), *dh* (ض), *z* (ز), *y* (ي), sedangkan yang termasuk bunyi tak bersuara (*unvoiced*) adalah *ts* (ث), *t* (ت), *th* (ط), *s* (س), *sy* (ش), *ch* (ح), *kh* (خ), *sh* (ص), *f* (ف), *q* (ق), *k* (ك), dan *h* (ه) (Sangidu, 1987: 10-11). Dalam bahasa non-Arab, yang termasuk bunyi konsonan bersuara adalah *b, d, g, j*, bunyi liquida: *r, l*, dan bunyi sengau *m, n, ng, ny* yang kesemuanya menimbulkan efon. Adapun bunyi konsonan tak bersuara (*unvoiced*) yang dianggap berat yang menimbulkan kesan kakafoni adalah bunyi konsonan *k, p, t, s, f*. Namun, kelima bunyi ini lebih ringan dibanding bunyi konsonan *b, d, g, z, v*, dan *w* yang terasa lebih berat diucapkan (Pradopo, 2002a: 29-33) . Dalam bahasa Arab, konsonan yang termasuk bunyi berat, tebal (*mufakh-khamah*) adalah *zh* (ظ), *dh* (ض), *th* (ط), *sh* (ص), *kh* (خ), *gh* (غ), *q* (ق), dan *l* tebal (ل), sedangkan konsonan yang termasuk bunyi ringan, tipis (*muraqqaqah*) adalah *b* (ب), *m* (م), *n* (ن), *f* (ف), *dz* (ذ), *d* (د), *t* (ت), *s* (س), *ts* (ث), *j* (ج), *r* (ر), *z* (ز), *sy* (ش), ‘ع), *k* (ك), *l* (ل), *h* (ه), ‘ (ء), dan *ch* (ح) (Mukhtar, 1976: 274).

C. Persajakan dalam puisi

Sajak adalah tekanan pada vokal yang diikuti oleh kesamaan konsonan pada dua kata atau lebih dari dua kata (Siswantoro, 2002:85). Sajak secara operasional meliputi beberapa ragam, yaitu sajak penuh (*exact rhyme*), sajak sebagian (*approximate rhyme*), sajak tengah (*medial rhyme*), dan sajak akhir (*end rhyme*).

Sajak penuh (*exact rhyme*) ditandai oleh kesamaan bunyi antara dua kata atau lebih. Sajak tengah (*medial rhyme*) yaitu persamaan bunyi yang terdapat di tengah baris di antara dua baris. Sajak akhir (*end rhyme*) adalah persamaan bunyi yang terdapat di akhir baris.

Adapun *refrain* adalah pengulangan kata, frasa atau baris untuk mencapai efek tertentu. Pengulangan bisa terjadi sebagian atau seluruh baris. *Refrain* banyak dijumpai dalam karya-karya balada dan menjadi unsur yang cukup signifikan dalam puisi masa Elizabeth. Pengulangan ini bisa dengan cara normal dan *incremental*. Normal maksudnya pengulangan penuh atau dengan

sedikit perubahan namun yang tidak mengubah ide yang dikandung. Pengulangan *incremental* lebih menekankan pada adanya penambahan ide atau makna, sehingga pengulangan tidak lagi sama persis.

Persajakan disebut juga dengan rima. Abrams (1981: 180) mengatakan bahwa rima adalah bunyi vokal yang diberi tekanan dan bunyi yang mengikuti vokal itu. Rima adalah kemiripan bunyi antara suku-suku kata (Luxemburg, dkk., 1989: 196). Jabrohim, dkk. (2003: 54) juga menyatakan bahwa rima adalah persamaan bunyi atau perulangan bunyi. Persajakan menurut Pradopo (2002a: 20) terdiri atas sajak awal, tengah, dalam, dan akhir. Sajak awal adalah sajak yang berada di awal baris-baris sajak. Sajak akhir adalah pola persajakan (ulangan suara) di akhir (tiap-tiap) baris. Sajak tengah adalah pola sajak di tengah baris antara dua baris atau lebih. Adapun sajak dalam adalah sajak yang terdapat di dalam satu baris (Pradopo, 1996: 4-9). Pembagian tersebut didasarkan pada posisinya.

Adapun berdasarkan susunannya, terdapat rima berangkai (aa, bb, cc, dd...), rima berselang (abab, cdcd,...), dan rima berpeluk (abba, cddc, ...) (Tarigan, 1984: 35; Luxemburg, dkk., 1989: 196; Situmorang, 1983: 34). Atmazaki (1993: 82) menyebut rima berangkai aa-bb-cc-dd tersebut sebagai rima kembar. Adapun rima berangkai, menurutnya adalah yang mengikuti pola aaaabbbb. Rima meliputi onomatope, bentuk-bentuk intern pola bunyi (aliterasi, asonansi, sajak awal, tengah, akhir, sajak berulang, sajak penuh), intonasi, repetisi bunyi atau kata, dan persamaan bunyi (Jabrohim, dkk., 2003: 54). Dengan demikian, asonansi disebut juga dengan rima vokal dan aliterasi disebut juga dengan rima konsonan (Luxemburg, dkk., 1989: 196).

Abrams (1981: 150) menyebut adanya macam-macam rima, yaitu (1) rima akhir yang terdapat di akhir baris sajak, (2) rima dalam yang terdapat di dalam baris sajak, (3) rima jantan yang terdiri atas satu suku kata yang mendapat tekanan, dan (4) rima betina yang terdapat pada kata yang memiliki dua suku kata atau lebih, suku kata pertama mendapat tekanan dan suku kata kedua tidak mendapat tekanan. Menurutnya, rima betina yang terdapat pada kata yang bersuku kata dua disebut rima ganda.

Qashidah Arab pada awalnya mengikuti pola metrum tertentu. Pola ini dalam bahasa Arab disebut *bahr*. Dalam ilmu

perpuisian Arab, dikenal 16 macam *bahr*. Ilmu perpuisian Arab yang membahas *bahr* dan rima disebut ilmu *Arûdh* dan *qawâfi*. Secara etimologi, *arûdh* berarti kayu yang melintang di dalam rumah. Adapun secara termonilogis, arudh adalah ilmu yang membahas pola-pola syi'ir Arab untuk mengetahui *wazan* (untaian nada yang harmonis) yang benar dan yang salah.

Adapun *qawafi* adalah bentuk *plural* dari *qafiyah*. Rima akhir dalam ilmu perpuisian bahasa Arab disebut *qâfiyah* (Aziz, 1993: 62). *Qafiyah* secara etimologis berarti "di belakang leher". Adapun menurut istilah, menurut Al-Akhfasy, *qâfiyah* adalah bunyi kata terakhir dari suatu baris dalam bait puisi. Adapun menurut Al-Khalil sebagai peletak ilmu perpuisian Arab, *qâfiyah* adalah bunyi dua konsonan dan vokal yang ada di antara keduanya serta vokal sebelum konsonan yang pertama (Wahbah dan Kamil Muhandis, 1984: 282). Ada pula yang menyatakan bahwa *qâfiyah* itu adalah tiga huruf terakhir pada setiap baris puisi dan ada pula yang berpendapat bahwa *qâfiyah* itu adalah satu huruf terakhir pada setiap baris puisi. *Qasidahlamiiyyah* adalah puisi yang memiliki *qâfiyah* berupa huruf *lam* pada setiap baris akhirnya. *Qasidahdaliyyah* adalah puisi (sajak) yang memiliki *qâfiyah* berupa huruf *dal* pada setiap baris akhirnya, dan begitu seterusnya. Dari beberapa pengertian tersebut, dapatlah disimpulkan bahwa ada yang memandang *qâfiyah* sebagai bunyi akhir dan ada yang memandangnya sebagai huruf akhir tiap-tiap akhir baris dalam bait. Rima dalam teori stilistika bahasa Arab (ilmu *badî`*) disebut dengan *saja'* (Al-Hasyimi, 1994b: 278-281). Istilah *saja'* ini digunakan dalam prosa (*natsr*), adapun dalam puisi disebut *qâfiyah*.

c. Irama dalam Puisi

Irama adalah perulangan bagian bunyi secara teratur. Irama dalam perulangan bunyi yang ditekan atau tidak ditekan. Irama didefinisikan sebagai pergantian turun naik, panjang pendek, keras lembut, cepat lambat ucapan bunyi dengan teratur.

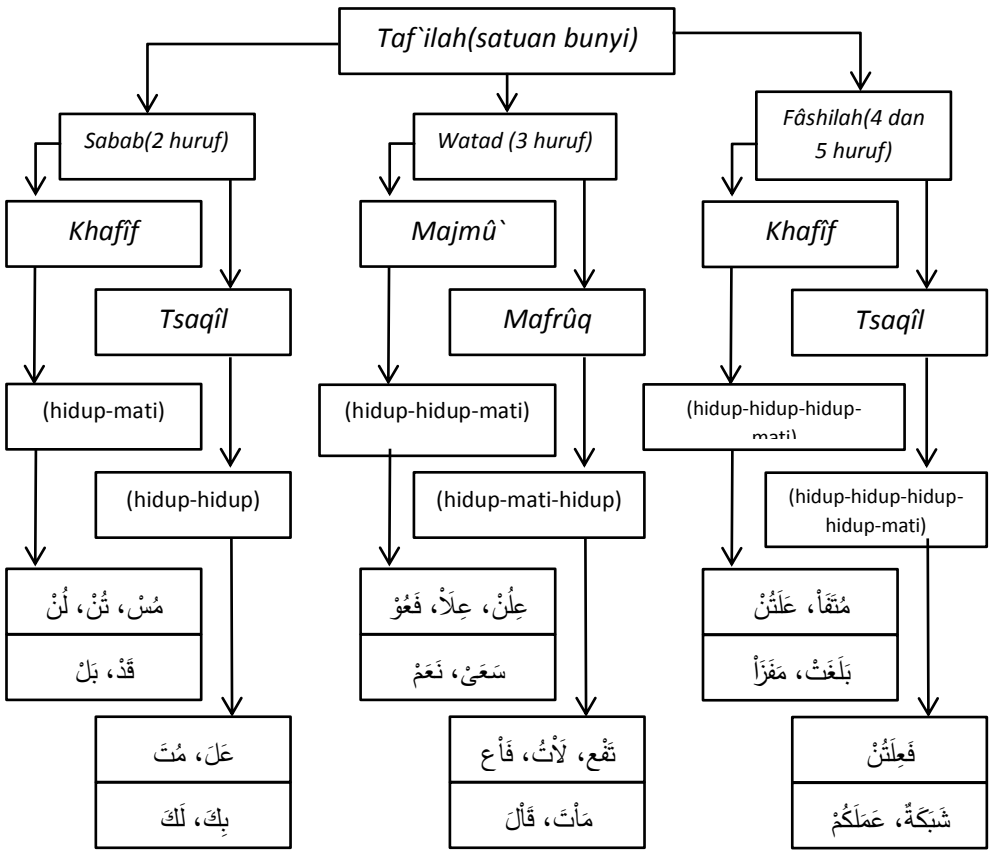
Dalam puisi, bunyi dan irama merupakan dua hal yang tidak terpisahkandengan bahasa. Dalam puisi, irama dapat diperoleh dengan perulangan bunyi, aliterasi, asonansi, perulangan kata, perulangan bait dan penekanan kata. Irama puisi dapat dirasakan apabila mendengar orang-orang berdeklamasi atau membaca puisi. Dalam berdeklamasi atau membaca puisi irama dapat tercipta

dengan menekankan kata-kata tertentu, meninggikan dan merendahkan suara, mempercepat dan memperlambat pengucapan kata atau kalimat, dan melakukan pemberhentian (jeda).

Pada dasarnya, penyair menggunakan irama dalam puisi adalah untuk menciptakan susunan bunyi yang menyenangkan dan untuk memperkuat makna. Dengan adanya irama yang merdu akan merangsang imajinasi pembaca atau pendengar untuk memahami makna puisi.

Irama terkait dengan metrum dan ritme. Ritme adalah turun naiknya suara secara teratur. Adapun metrum adalah irama yang tetap menurut pola tertentu, jumlah suku katanya, tekanannya, dan alun suara naik turunnya tetap (Pradopo, 2002a: 40; Jabrohim, dkk., 2003: 54). Dalam bahasa Arab, metrum ini disebut dengan *bahr* dan sudah ditetapkan berjumlah 16 model (Syahin, 1965; Aziz, 1993).

16 *bahr* tersebut terdiri atas *wazan* yang berasal dari *taf`ilah-taf`ilah* tertentu. *Wazan* adalah kumpulan untaian nada yang harmonis bagi kalimat yang tersusun dari satuan-satuan bunyi tertentu yang meliputi *harakah* (huruf hidup) dan *sakanah* (huruf mati) yang melahirkan *taf`ilah* dan *bahr syi`ir*. *Taf`ilah* adalah satu kesatuan bunyi yang terdiri atas vokal (*harakah*/huruf hidup) dan konsonan (*sakanah*/huruf mati). *Taf`ilah* ini semacam “bar” dalam not balok. Jumlah *taf`ilah* ada 8, yaitu *fa`ûlun*, *mafâ`îlun*, *fâ`îlun*, *mustaf`îlun*, *mufâ`alatun*, *mutafâ`îlun*, *fâ`îlâtun*, dan *maf`ûlâtun*. Delapan pola ini masih memiliki beberapa derivasi, misalnya pola *mutafâ`îlun* bisa berubah menjadi *mafâ`îlun*, pola *mafâ`îlun* bisa berubah menjadi *mafâ`îlu* dan begitu seterusnya (Syahin, 1965; Aziz, 1993). *Taf`ilah* merupakan penggalan satuan bunyi yang terdiri atas *harakah* dan *sakanah* yang diramu dari 10 huruf yang disingkat dalam kalimat لمعت سيوفنا. Sepuluh huruf ini melahirkan 3 macam satuan bunyi yang disebut *sabab*, *watad*, dan *fashilah*.



Jenis-jenis metrum atau *bahr* yang berjumlah 16 tersebut adalah sebagai berikut.

1. *Bahr Wâfir*

Ada dua macam *bait* dalam *bahr wâfir*, yaitu:

a. *Bahr Tâm* (6 *taf'ilah*).

Mufâ'alatun mufâ'alatun
fa'u:lun

مُعَاعَلَتُنْ مُعَاعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

mufâ'alatun mufâ'alatun
fa'u:lun

مُعَاعَلَتُنْ مُعَاعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

b. *Majzû'* (4 *taf`ilah*)

Mufâ'alatun mufâ'alatun

mufâ'alatun mufâ'alatun

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

2. *Bahr Hazj*

Bahr hazj memiliki satu macam bait, yaitu *bait majzû* dengan 4 *taf`ilah*:

Mafâ'ilun – mafâ'ilun

mafâ'ilun –mafâ'ilun

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

3. *Bahr Kâmil*

Bahr kâmil memiliki 2 macam *bait*, yaitu:

a. *Bait Tam* yang terdiri dari 6 *taf`ilah*

Mutafâ'ilun mutafâ'ilun
mutafâ'ilun

Mutafâ'ilun mutafâ'ilun
mutafâ'ilun

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

b. *Bait Majzû* yang terdiri dari 4 *taf`ilah*

Mutafâ'ilun mutafâ'ilun

Mutafâ'ilun mutafâ'ilun

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

4. *Bahr Rajaz*

Terdapat 4 macam *bait* dalam *bahr rajaz*, yaitu:

a. *Bahar tam* (6 *taf`ilah*)

mustaf'ilun mustaf'ilun
mustaf'ilun

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

mustaf'ilun mustaf'ilun
mustaf'ilun

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

b. *Bahar majzu'* (4 *taf`ilah*)

mustaf'ilun mustaf'ilun

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

mustaf'ilun mustaf'ilun

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

c. *Bait Masythûr* (3 *taf`ilah*)

mustaf'ilun mustaf'ilun
mustaf'ilun

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

d. *bait Manhûk* (2 *taf`ilah*)

mustaf'ilun mustaf'ilun

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

5. *Bahr Ramal*

Bahr ramal memiliki dua macam *bait*, yaitu:

a. *Bait Tam* (6 *taf`ilah*)

Fâ'ilâtun fâ'ilâtun fâ'ilâtun

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

fâ'ilâtun fâ'ilâtun fâ'ilâtun

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

b. *Bait majzû* (4 *taf`ilah*)

Fâ'ilâtun fâ'ilâtun

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

fâ'ilâtun fâ'ilâtun

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

6. *Bahr Mutaqârib*

Bahr Mutaqârib memiliki 2 macam *bait*, yaitu:

a. *Bait Tâm* (8 *taf`ilah*)

Fa'ûlun fa'ûlun fa'ûlun
fa'ûlun

fa'ûlun fa'ûlun fa'ûlun
fa'ûlun

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

b. *Bait Majzû* (6 *taf`ilah*)

Fa'ûlun fa'ûlun fa'ûlun

fa'ûlun fa'ûlun fa'ûlun

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

7. *Bahr Mutadârik*

Bahr mutadârik memiliki 2 macam *bait*, yaitu:

a. *Bait Tâm* (8 *taf`ilah*)

Fâ'ilun fâ'ilun fâ'ilun
fâ'ilun

fâ'ilun fâ'ilun fâ'ilun fâ'ilun

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

b. *Bait Majzû* (6 *taf`ilah*)

Fâ'ilun fâ'ilun fâ'ilun

fâ'ilun fâ'ilun fâ'ilun

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

8. *Bahr Thawîl* (8 *taf`ilah*)

Bahr Thawîl hanya memiliki satu macam bait, yaitu *bait tâm* dengan 8 *taf`ilah*, yaitu:

*Fa'ûlun mafâ'ilun fa'ûlun
mafâ'ilun*

*fa'ûlun mafâ'ilun fa'ûlun
mafâ'ilun*

فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

9. *Bahr Basîd* (6 *taf`ilah*)

Bahr Basîd memiliki 2 macam bait, yaitu:

a. *Bait Tâam* (8 *taf`ilah*)

*Mustaf'ilun- fâilun-
mustaf'ilun- fâilun*

*mustaf'ilun-fâilun-
mustaf'ilun- fâilun*

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

b. *Bait Majzû* (6 *taf`ilah*)

*Mustaf'ilun- fâilun-
mustaf'ilun*

*Mustaf'ilun- fâilun-
mustaf'ilun*

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

10. *Bahr madîd*

Bahr madîd hanya memiliki satu macam bait, yaitu *bait majzû* dengan 6 *taf`ilah*, yaitu:

Fâ'ilâtun fâ'ilun fâ'ilâtun

fâ'ilâtun fâ'ilun fâ'ilâtun

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

11. Bahr Sarî'

Bahr Sarî' memiliki 2 macam bait, yaitu:

a. Bait Tâ'm (6 taf'ilah)

Mustaf'ilun mustaf'ilun
maf'ûlâtu

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مَفْعُولَاتُ

mustaf'ilun mustaf'ilun
maf'ûlâtu

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مَفْعُولَاتُ

b. Bait masytûr (3 taf'ilah)

Mustaf'ilun mustaf'ilun
maf'ûlâtu

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مَفْعُولَاتُ

12. Bahr Munsarich

Bahr Munsarich memiliki 2 macam bait, yaitu:

a. Bait Tâ'm (6 taf'ilah)

Mustaf'ilun maf'ûlâtu
mustaf'ilun

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ
مُسْتَفْعِلُنْ

mustaf'ilun maf'ûlâtu
mustaf'ilun

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ
مُسْتَفْعِلُنْ

b. Bait manhûk (2 taf'ilah)

Mustaf'ilun maf'ûlâtu

مُسْتَفْعِلُنْ
مَفْعُولَاتُ

13. Bahr Khafîf

Bahr Khafîf memiliki 2 macam bait, yaitu:

a. Bait Tâ'm (6 taf'ilah)

Fâ'ilâtun mustaf'i lun
fâ'ilâtun

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ
فَاعِلَاتُنْ

Fâ'ilâtun mustaf'i lun
fâ'ilâtun

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ
فَاعِلَاتُنْ

b. *Bait Majzû yang terdiri dari 4 taf'ilah*

Fâ'ilâtun mustaf'i lun

Fâ'ilâtun mustaf'i lun

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ

14. *Bahr Mudhâri'*

Bahr Mudhâri' hanya memiliki satu macam bait, yaitu *bait majzû* dengan 4 *taf'ilah*:

Mafâ'ilun fâ 'i lâtun

mafâ'ilun fâ 'i lâtun

مَفَاعِيلُنْ فَاعِ لَاتٌ

مَفَاعِيلُنْ فَاعِ لَاتٌ

15. *Bahr Muqtadhib*

Bahr Muqtadhib hanya memiliki satu macam bait, yaitu *bait majzû* dengan 4 *taf'ilah*:

Maf'ûlâtun mustaf'ilun

maf'ûlâtun mustaf'ilun

مَفْعُولَاتٌ مُسْتَفْعِلُنْ

مَفْعُولَاتٌ مُسْتَفْعِلُنْ

16. *Bahr Mujtats*

Bahr Mujtats hanya memiliki satu macam bait, yaitu *bait majzû* dengan 4 *taf'ilah*:

mustaf'i lun fâ'ilâtun mustaf'i lun fâ'ilâtun (Syahin, 1965; Aziz, 1993).

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

Meskipun puisi-puisi Arab modern sudah tidak secara ketat mengikuti 16 model metrum tersebut di atas, tetapi masih tetap mengikuti pola irama tersebut. Hal ini tidak terlepas dari pengertian puisi Arab sebagai susunan yang berirama. Irama itu muncul karena adanya perulangan bunyi berturut-turut dan bervariasi, seperti tampak pada asonansi, aliterasi dan sajak akhir pada sajak ini.

Dengan adanya irama, maka puisi terdengar merdu, mudah dibaca, dan menyebabkan aliran perasaan dan pikiran tak terputus, tetapi terkonsentrasi sehingga menimbulkan imaji-imaji yang hidup, menimbulkan daya magis hingga para pembaca ikut mengalami *extase* (bersatu diri dengan objeknya), menyebabkan berkontemplasi hingga sajak itu dan apa yang dikemukakan dapat meresap dalam hati dan jiwa pembaca atau pendengarnya (Pradopo, 2002a: 35, 45).

Berikut ini disajikan contoh pola metrum sajak “A`th-thalâsim” karya Êliya Abû Mâdhî.

جئت لا أدري من أين ولكني أتيت

Ji'tu lâ adrî min aina walâkinnî ataitu
 /o//o/o /o/o /o///o /o/o //o/
fâ'ilâtun -fa'lun-fâ'ilatun- fa'lun-fa'ûlu

ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت

Wa laqad abshartu qadâmai tharîqan famasyaitu
 ///o /o/o// //o/ /o/o// /o/
fa'ilun- mustaf'ilu- faû'lu- mustaf'ilu- fi'lu

وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت

Wa sa`abqâ sâ`iran in syi`tu hâdzâ am abîtu
 ///o /o/o /o / /o/o / /o/o /o//o/
fa'ilun- fi'lun- fâ'ilâtun- fa'ûlun- fâ'ilâtu

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu tharîqî
 /o/ /o/ /o//o/o ///o/o
fâ'ilatu- fâ'ilâtun - mutafâ'î

لست أدري

Lastu adrî

/o/ /o/o

fâ'ilâtun

Huruf-huruf yang bercharakat *a*, *i*, dan *u* diberi lambang / (garis miring) dan huruf-huruf yang bercharakat sukun (mati) diberi lambang 0 (lingkaran). Irama *fâ'ilâtun* yang diulang sebanyak 4 kali atau 6 kali disebut metrum *ramal*. Derivasinya adalah *fâ'ilun*. Pada bait tersebut di atas, terjadi percampuran metrum *ramal*, *mutaqârib* (*fa'ûlun*, *fi'lun*), *kâmil* (*mutafâ'ilun*), *basîth*, *rajaz*, *sarî'*, *munsarich*, *khafîf*, dan *mujtats* (*mustaf'ilun*) dan *khafîf*, *madîd*, *ramal*, dan *mujtats* (*fâ'ilâtun*). Dengan demikian, bait tersebut di atas dan juga bait-bait yang lain dalam sajak "A`th-Thalâsim" tidak sesuai dengan pola metrum yang berjumlah 16 yang telah ditetapkan. Pola yang sudah ditetapkan tersebut dianggap membelenggu kebebasan estetis penyair dan dianggap sebagai sebuah pemaksaan.

Untuk itu, mereka membuat variasi irama sesuai dengan subjektivitas estetis masing-masing penyair dalam berekspresi. Para penyair modern tetap memanfaatkan irama karena irama merupakan ciri penanda sebuah karya puisi. Mereka membuat pembaruan berupa perkembangan pola-pola irama (Effendy, 2004: 250) sebagaimana dalam sajak ini.

D. Fungsi Bunyi dalam Puisi

Bunyi-bunyi yang muncul secara terpola dalam sajak, pemilihan dan penyusunan kata yang menimbulkan bunyi berulang-ulang merupakan aktivitas yang disengaja oleh penyair untuk menimbulkan tenaga ekspresif dalam sajak (Atmazaki, 1993: 92).

Kreasi penulisan sastra tidak dapat dilepaskan dari penggunaan bahasa dengan berbagai bentuk manipulasinya. Apabila bahasa mengacu kepada sistem perlambangan secara esensial, manipulasi kebahasaan yang dilakukan penyair dapat dihubungkan dengan unsur kebahasaan. Unsur kebahasaan itu selain kata,

kalimat, dan wacana adalah bunyi (Aminuddin, 1995: 125). Salah satu unsur bunyi dalam sebuah sajak adalah rima atau persajakan.

Persajakan dalam sebuah puisi tidak muncul dengan sendirinya, tetapi sengaja diciptakan oleh penyair. Penyair Arab dalam pembuatan puisinya cenderung memperhatikan rima akhir (*qâfiyah*) daripada rima yang lain. Hal ini karena aturan pembuatan puisi dalam sastra Arab yang memasukkan unsur *qâfiyah* sebagai salah satu penilaian bagus tidaknya sebuah puisi. Namun, aturan ini mendapatkan modifikasi dari para penyair *mahjar* dengan munculnya variasi rima akhir untuk memenuhi tuntutan musikal suatu bait yang bersangkutan. Di samping itu, para penyair modern dapat lebih bebas dalam mengekspresikan pengalaman dan pemikirannya melalui media bahasa puisi.

Adapun pemanfaatan rima awal, tengah, dan dalam pada puisi Arab tidak menjadi suatu keharusan sebagaimana rima akhir. Oleh karena itu, kemunculannya pun dalam sajak ini tidak sedominan sajak akhir. Penggunaan rima akhir ini secara umum juga dimanfaatkan oleh penyair Arab pramodern dan awal modern. Hanya saja, penggunaan pola persajakan para penyair Arab *mahjar*, jauh lebih variatif.

Irama termasuk pembahasan aspek bunyi dalam puisi. Aspek bunyi yang terdiri atas asonansi, aliterasi, persajakan, dan irama berpengaruh dalam memperjelas makna suatu puisi. Di samping itu, aspek bunyi tersebut menimbulkan orkestrasi yang membuat puisi menjadi indah dan liris. Perulangan bunyi yang cerah, ringan dalam dunia puisi disebut eponi (*euphony*). Adapun perulangan bunyi yang berat, menekan, dan menyeramkan, seperti diftong *au* disebut kakofoni (*cacophony*) (Tarigan 1984: 37-38). Kombinasi bunyi yang tidak merdu ini (dipenuhi konsonan k, p, t, dan s) cocok dipergunakan untuk memperkuat suasana yang tidak menyenangkan, tidak teratur dan bahkan memuakkan (Pradopo, 2002a: 30). Di antara fungsi irama dalam sajak adalah memperjelas makna sajak.

LATIHAN 3

Jawablah pertanyaan berikut ini!

1. Apakah yang dimaksud dengan asonansi dan aliterasi ?
2. Sebutkan 5 dari 16 *bahr* (metrum) dalam ilmu puisi Arab!
3. Jelaskan fungsi asonansi, aliterasi, persajakan, dan irama dalam puisi!
4. Apakah yang disebut dengan *taf`ilah* dalam puisi Arab!
5. Jelaskan macam-macam *taf`ilah* dalam puisi Arab!

BAB IV

DIKSI DAN GAYA BAHASA

Pada bab 4 ini dipaparkan (a) diksi dan fungsinya dalam puisi, (b) gaya bahasa, (c) bahasa kiasan, dan (d) sarana retorika.

A. DIKSI DAN FUNGSINYA DALAM PUISI

Diksi berarti pilihan kata. Diksi termasuk dalam pembahasan aspek kata dalam sajak. Yang termasuk dalam pembahasan aspek diksi adalah denotasi dan konotasi, morfologi, semantik, dan etimologi (Pradopo, 2002a: 266). Morfologi terkait dengan pembentukan kata dan etimologi terkait dengan asal-usul kata. Adapun semantik terkait dengan penekanan arti atau makna kata (Pradopo, tt: 1).

Diksi dipergunakan penyair untuk mendapatkan efek kepuhitan tertentu. Diksi dipergunakan untuk mendapatkan arti (makna) setepat-tepatnya untuk intensitas pernyataan (ekspresi). Menurut Barfrela, suatu kata dipilih dengan setepat-tepatnya dengan cara sedemikian rupa hingga artinya menimbulkan imajinasi estetik dan hasilnya berupa diksi puitik (Pradopo, tt: 9).

Pilihan kata (diksi) terkait dengan denotasi dan konotasi. Welles & Warren (1968: 22) menyatakan bahwa bahasa denotasi adalah bahasa yang menuju pada korespondensi satu lawan satu antara tanda dengan hal yang ditunjuk. Bahasa denotatif adalah bahasa yang dipergunakan untuk mengutarakan akal pikiran (Aftarudin, 1984: 23). Arti denotatif suatu kata adalah arti yang biasa ditemukan dalam kamus (Sumarjo & Saini K.M., 1994: 125). Arti denotasi adalah arti yang menunjuk, sedangkan arti konotasi adalah arti tambahannya (Pradopo, 2002a: 58). Denotasi adalah makna kata atau kelompok kata yang didasarkan atas konvensi tertentu yang bersifat objektif. Arti denotasi adalah arti pertama sebuah kata atau arti kamus, sedangkan konotasi adalah aspek makna sebuah atau sekelompok kata yang didasarkan atas perasaan atau pikiran yang timbul atau ditimbulkan pada pendengar atau pembicara (Kridalaksana, 1983: 32, 91). Kalau arti denotasi adalah

arti pertama yang bersifat objektif, maka arti konotasi adalah arti kedua, ketiga dan seterusnya yang bersifat subjektif.

Bahasa konotatif adalah bahasa ungkapan perasaan yang berhubungan erat dengan suasana jiwa (Aftarudin, 1984: 23). Bahasa konotatif merupakan bahasa yang mempunyai arti kias, arti tambahan yang justru esensi dalam puisi (Sayuti, 1985: 24). Arti konotatif adalah arti denotatif ditambah dengan segala gambaran, ingatan, dan perasaan yang ditimbulkan oleh suatu kata. Arti konotatif suatu kata ditentukan oleh dua aspek, yaitu aspek tekstual dan aspek budaya. Aspek tekstual adalah kata yang ada dalam karya yang menentukan arti konotatif. Suatu kata jika dipergunakan dalam budaya yang berbeda akan memberikan pengertian yang berbeda pula (Sumarjo & Saini K.M., 1994: 125-126).

Kata-kata yang digunakan dalam puisi (karya sastra) lebih cenderung pada makna konotatif, sedangkan kata-kata yang digunakan dalam bahasa ilmiah cenderung pada makna denotatif. Bahasa puisi tidak hanya mengandung aspek denotatif, tetapi juga memiliki arti tambahan (konotasi) yang ditimbulkan oleh asosiasi-asosiasi yang keluar dari denotasinya. Kumpulan asosiasi-asosiasi perasaan yang terkumpul dalam sebuah kata diperoleh dari setting yang dilukiskan itulah yang disebut dengan konotasi (Badrun, 1989: 10). Jadi, di dalam membaca sebuah sajak, harus diperhatikan arti denotasi dan konotasinya (Pradopo, 2002a: 59, 61).

Seorang penyair memilih kata-kata yang lebih mewakili hakikat puisi yang ingin disampaikan. Diksi yang tepat akan memperkuat dan memperjelas daya bayang. Jadi, diksi dalam sebuah sajak diperlukan agar penyair dapat mencurahkan perasaan dan isi pikirannya dengan setepat-tepatnya seperti yang dialami batinnya. Penyair juga ingin mengekspresikan luapan perasaannya dengan ekspresi yang dapat menjelmakan pengalaman jiwanya. Diksi itu dipilih untuk menimbulkan imajinasi estetik dalam sebuah sajak. Menurut Altenbernd, sebuah kata dipilih juga karena seorang penyair ingin mengekspresikan pengalaman jiwanya secara padat dan intens (Pradopo, 2002a: 54).

B. GAYA BAHASA

Gaya bahasa sebagai salah satu unsur karya sastra tidak dapat dilepaskan dari hakikat dan konvensi sastra. Oleh karena itu, dalam menginterpretasikan gaya tidak dapat ditinggalkan cara-cara menginterpretasi karya sastra berdasarkan pada hakikat dan konvensi sastranya. Karya sastra merupakan sistem tanda atau sistem semiotik tingkat kedua. Karya sastra mempergunakan bahan atau medium bahasa. Bahasa sebelum diintergrasikan dalam sastra sudah merupakan sistem tanda (semiotik merupakan sistem tanda tingkat pertama). Dalam sastra bahasa itu menjadi bahasa sastra, menjadi sistem tanda tingkat kedua.

Bahasa merupakan tanda yang mempunyai arti (meaning). Setelah bahasa ditingkatkan menjadi bahasa sastra, yang merupakan sistem tanda tingkat kedua, mendapat arti sastra. Jadi bahasa itu mendapat arti lagi. Oleh karena itu, arti bahasa sastra adalah arti dari arti (*meaning of meaning*) atau makna (*significance*).

Bahasa dan sastra sebagai sistem semiotik merupakan tanda. Tanda itu mempunyai dua aspek, yaitu aspek bentuk yang menandai atau penanda (*signifier*) dan aspek isinya yang ditandai atau penanda (*signified*). Penanda adalah bentuk formalnya yang menandai artinya. Gaya bahasa sebagai bentuk formal menandai maknanya. Hal ini seperti dikemukakan Junus (1989: 187-188) gaya adalah tanda yang mempunyai makna. Gaya itu sarat makna. Gaya sebagai tanda haruslah dilihat dalam suatu teks tertentu, sebagai fenomena intratekstual. Gaya sebagai tanda mendapat aktualisasinya setelah bereaksi dengan pembaca atau peneliti. Hal ini mengingatkan bahwa karya sastra itu adalah artefak yang baru mempunyai makna bila diberi makna oleh pembaca atau peneliti. Oleh karena itu, pemaknaan gaya itu tidak mungkin dilepaskan dari latar belakang diri pembaca atau peneliti. Dengan demikian, tidak ada makna tetap dan yang pasti dalam gaya itu. Satu gaya (yang sama) mempunyai dua makna (yang berbeda) pada dua teks (yang berbeda). Hal ini ditentukan cara penggunaannya yang menimbulkan reaksi tertentu pada pembaca atau peneliti yang mempunyai latar belakang intertekstual tertentu pula.

Gaya bahasa itu bukannya kosong tanpa isi. Gaya ini menandai ideologi (Junus, 1989:192). Ada ideologi yang mungkin diberikan oleh penulis jika ia memilih menggunakan gaya tertentu.

Di samping itu, peneliti menemukan ideologi dalam penggunaan satu gaya dalam sebuah teks sastra. Kedua-duanya itu berdasarkan interpretasi pembaca atau peneliti.

Gaya dapat menjadi petunjuk kepada kehadiran suatu ideologi (Junus, 1989:198). Gaya tidak suci-makna, tetapi sarat makna, makna yang terikat kepada ideologi (Junus, 1989:203). Untuk sampai kepada makna itu, gaya (karya sastra sebagai tanda) harus diinterpretasikan oleh pembaca atau peneliti.

Jenis-jenis gaya bahasa itu berhubungan dengan unsur-unsur bahasa atau aspek-aspek bahasa yang digayakan. Unsur-unsur atau aspek-aspek bahasa itu adalah: (a) intonasi, (b) bunyi, (c) kata, dan (d) kalimat. Oleh karena itu, ada gaya intonasi, gaya bunyi, gaya kata, dan gaya kalimat. Akan tetapi, karena intonasi itu hanya ada dalam bahasa lisan dan tidak tercatat dalam bahasa tulisan, maka gaya intonasi sukar diteliti dan tidak diteliti.

Gaya bunyi meliputi kiasan bunyi, sajak (rima), orkestrasi, dan irama. Gaya kata meliputi gaya bentuk kata (morfologi), arti kata (semantik): diksi dan bahasa kiasan, dan gaya asal usul kata (etimologi). Gaya kalimat meliputi gaya bentuk kalimat dan sarana retorika. Di samping itu, dapat disebut gaya wacana yang merupakan satuan dari kalimat-kalimat yang merupakan satuan ekspresi khusus.

Gaya bahasa itu terdapat dalam prosa (cerita rekaan) dan puisi. Oleh karena itu, penelitian gaya bahasa dapat dilakukan pada prosa ataupun puisi. Karena gaya bahasa itu merupakan penggunaan bahasa secara khusus untuk mendapatkan efek-efek tertentu, maka dalam penelitian gaya bahasa, yang diteliti adalah wujud (bagaimana bentuk) gaya bahasa itu dan efek apa yang ditimbulkan oleh penggunaannya. Efek itu berdasarkan situasi gaya itu dalam karya sastra karena letak gaya dalam karya sastra itu menentukan maknanya dan efeknya. Unsur karya sastra adalah unsur fungsional, maka tiap-tiap unsur dalam karya sastra mempunyai struktur fungsional sebagai pembentuk struktur karya sastra. Karya sastra merupakan struktur tanda-tanda yang bermakna. Begitu juga halnya gaya bahasa sebagai salah satu unsur karya sastra mempunyai fungsi struktural. Oleh karena itu, gaya bahasa itu turut menentukan makna karya sastra berdasarkan fungsi strukturalnya.

C. BAHASA KIASAN

Perrine (1988:573-574) mengatakan bahwa bahasa kiasan dapat menyampaikan makna secara efektif karena (1) dapat memberikan kenikmatan imajinatif para pembaca. Artinya pembaca dapat menikmati lompatan tiba-tiba dari satu titik ke titik yang lain, mulai dari awal sampai puncak dan hal-hal ini lebih menyenangkan, (2) merupakan sebuah jalan untuk menyampaikan imajinasi tambahan dalam puisi, hal ini dapat mengkongkritkan sesuatu yang bersifat abstrak sehingga puisi terasa lebih sensual, (3) merupakan suatu cara untuk menambah intensitas emosi, dan (4) merupakan alat untuk pemusatan dan alat untyuk menyatakan sesuatu secara jelas.

Berdasarkan hal tersebut di atas, maka bahasa kiasan sebagai salah satu alat kepuitisian yang berfungsi agar sesuatu yang digambarkan dalam puisi menjadi jelas, hidup, intensif dan menarik.

Dalam bab ini akan dibahas beberapa bahasa kiasan yang sering digunakan dalam puisi seperti: metafora, simile, personifikasi, sinekdoks, metonimia, simbol, dan alegori.

1. Metafora

Metafora adalah bahasa kiasan seperti perbandingan, hanya tidak menggunakan kata pembanding seperti bagai, laksana, seumpama dan sebagainya. Menurut Becker metafora adalah melihat sesuatu dengan perantara benda lain (dalam Djoko Pradopo, 1987:66). Metafora ini terdiri dari 2 item: (1) term pokok (*tenor*) dan term kedua (*vehicle*). Term pokok menyebutkan hal yang dibandingkan, term kedua adalah yang membandingkan.

2. Simile

Simile dan metafora sebenarnya hampir sama yaitu sebagai sarana membandingkan benda-benda yang sebenarnya tidak sama. Perbedaannya, simile menggunakan kata-kata pembanding seperti: bagai, bak, seumpama, laksana, ibarat. Sedangkan metafora merupakan perbandingan tidak langsung metafora tidak mengeksplisitkan penanda perbandingan.

3. Personifikasi

Personifikasi merupakan bahasa kiasan yang mirip dengan metafora. Dalam hal ini personifikasi adalah menggambarkan sifat-sifat manusia pada binatang, benda atau konsep. Adapun depersonifikasi menggambarkan sifat-sifat binatang seperti manusia.

4. Sinekdoks

Secara harfiah sinekdoks berarti mengambil bersama, berbuat bersama, memahami sesuatu melalui yang lain. Sinekdoks merupakan salah satu bahasa kiasan yang menyebutkan sebagian untuk semua. Sinekdoks dibagi 2: sebagian untuk semua (*pars prototo*) dan semua untuk sebagian (*totem proparte*).

5. Metonimia

Sinekdoks dan metonimia merupakan bahasa kiasan yang hampir sama sehingga keduanya kadang-kadang sukar dibedakan. Metonimia adalah penggunaan atribut sebuah objek atau penggunaan sesuatu yang sangat dekat berhubungan dengannya untuk menggantikan objek itu. Dalam bahasa Indonesia metonimia dikenal dengan istilah kiasan pengganti nama.

6. Simbol

Istilah simbol sering dijumpai dalam kehidupan sehari-hari, misalnya timbangan sebagai simbol atau lambang keadilan, bunga sebagai simbol cinta, cantik, indah dan bulan sebagai simbol wanita, kecantikan. Simbol adalah sesuatu yang mewakili sesuatu yang lain.

Dalam karya sastra simbol dapat menggabungkan imajinasi dengan konsep (kata-kata itu sendiri adalah semacam simbol). Simbol ada yang umum, lokal dan perorangan. Simbol yang bersifat umum yaitu yang sudah dikenal oleh banyak orang, yang lokal adalah dikenal dalam daerah tertentu, sedangkan simbol yang bersifat perorangan adalah lebih khusus dan biasanya terbatas pada penyair itu sendiri.

7. Alegori

Menurut Djoko Pradopo (1987:71), alegori banyak terdapat dalam sajak-sajak Pujangga Baru. Alegori adalah cerita

atau deskripsi yang mempunyai makna kedua (makna lain) di samping makna dasarnya (Peerine, 1988:593). Sedangkan bagi Meyerv (1987:599), allegori adalah cerita atau deskripsi yang biasanya mengarah pada satu makna karena kejadian, tindakan, tokoh, setting, dan objek adalah mewakili abstraksi dan ide yang khusus. Dengan kata lain, allegori adalah cerita kiasan yang mengiaskan hal atau kejadian yang lain.

Allegori dibagi menjadi dua: yang bersifat sejarah dan politik, yaitu tokoh dan tindakan yang mewakili atau mengiaskan tokoh atau kejadian yang bersifat sejarah. Allegori tentang ide yaitu tokoh-tokohnya mewakili konsep abstrak dan isi ceritanya mengarah pada penyampaian doktrin atau pemikiran-pemikiran.

D. SARANA RETORIKA

Kalimat meliputi gaya kalimat dan sarana retorika. Sarana retorika merupakan susunan kata-kata yang artistik untuk memperoleh tekanan dan efek-efek tertentu. Sarana retorika tidak mengubah arti kata seperti metafora. Sarana retorika ada bermacam-macam. Tiap periode atau angkatan mempunyai sarana retorika. Sehubungan dengan itu, Djoko Pradopo menjelaskan bahwa sarana retorika yang digunakan penyair dalam setiap periode ditentukan oleh gaya sajaknya, aliran, paham, konvensi dan konsepsi.

Pada umumnya, sarana retorika yang digunakan pujangga baru ialah tautologi, pleonasmе, keseimbangan, retorik resistensi, perarelisme, dan penjumlahan. Hal ini sesuai dengan konsepsi estetika pada waktu itu yang menghendaki keseimbangan yang simetris dan seesuai dengan aliran yang mereka anut. Sedangkan sarana retorika yang digunakan Angkatan 45 antara lain: hiperbola, lilotes, tautologi, dan penjumlahan. Hal ini sesuai dengan aliran dan ekspresionisme yang mereka anut. Berikut penjelasan jenis sarana retorika.

1. Tautologi

Tautologi adalah perulangan kata-kata atau ide-ide dalam frase yang umum. Menurut Djoko Pradopo (Cuddon, 1987:95) tautologi adalah sarana retorika yang menyatakan hal atau keadaan dua kali, maksudnya arti kata atau keadaan itu lebih mendalam bagi pembaca atau pendengar. Kata yang

digunakan untuk mengulang itu tidak sama tetapi artinya sama atau hampir sama.

2. Pleonasme

Pleonasme adalah sarana retorika yang sepintas seperti tautologi, tetapi kata yang kedua sebenarnya telah tersimpul dalam kata yang pertama. Menurut Cuddon (1979:513) pleonasme adalah penggunaan kata secara berulang.

3. Enumerasi

Enumerasi adalah sarana retorika yang berupa pemecahan suatu hal atau kejadian menjadi beberapa bagian dengan tujuan agar hal itu lebih jelas dan nyata bagi pembaca atau pendengar.

4. Pararelisme

Pararelisme adalah sarana retorika yang mengulang isi kalimat yang maksud tujuannya serupa. Dengan kata lain, pararelisme adalah perulangan frase atau kalimat yang konstruksi atau maknanya sama atau sejajar.

5. Hiperbola

Hiperbola adalah sarana retorika yang melebih-lebihkan suatu hal atau keadaan. Sarana retorika itu digunakan untuk memperbesar kenyataan atau emosi dan merupakan suatu cara untuk menunjukkan pentingnya suatu masalah. Dengan kata lain, hiperbola digunakan untuk intensitas, menyangatkan dan akspresivitas.

6. Paradoks

Paradoks adalah sarana retorika yang menyatakan sesuatu secara berlawanan, tetapi sebetulnya tidak apabila sungguh-sungguh dipikirkan dan dirasakan. Paradoks yang menggunakan kata yang berlawanan seperti hidup mati disebut oksimoron.

7. Kiasmus

Kiasmus adalah sarana retorika yang menyatakan sesuatu dengan cara diulang dan salah satu bagian kalimatnya dibalik posisinya.

8. Ambiguitas

Ambiguitas biasanya disebut makna ganda. Dalam karya ilmiah, ambiguitas merupakan kesalahan besar, akan tetapi, dalam karya sastra adalah hal yang wajar karena dapat menghadirkan humor, memperkaya arti dan merefleksikan persepsi pengarang tentang kehidupan yang kompleks.

Ambiguitas memiliki makna penting dalam puisi karena merupakan sumber penafsiran ganda. Artinya tiap-tiap orang dapat menafsirkan kata-kata atau kejadian-kejadian yang sama dalam berbagai cara yang berbeda. Di samping itu, ambiguitas berkaitan pula dengan unsur-unsur penting dalam analisis karya sastra, misalnya dengan gaya pengarang, pilihan kata, penggunaan bahasa kiasan, penokohan, setting, dan situasi.

9. Elipsis

Elipsis merupakan sarana retorika yang menghilangkan sebuah kata atau beberapa kata dalam struktur guna mencapai ekspresi yang padat (Cuddom, 1979:216-217). Istilah elipsis bagi Cuddom tampaknya sama dengan asindenton dan paraktis. Menurut Altenbend (1970-27), elipsis adalah menghilangkan kata-kata untuk kesempurnaan gramatikal tetapi kata yang dihilangkan itu terdapat dalam imajinasi pembaca. Dalam puisi, elipsis adalah salah satu cara atau alat untuk mencapai kepadatan atau dengan kata lain untuk menghindari konstruksi yang penuh dengan kata atau terlalu banyak menggunakan kata. Elipsis cenderung memindahkan sifat-sifat satu objek kepada objek lain. Elipsis dalam puisi tidak terlalu kompleks seperti dalam bahasa sehari-hari karena bentuk ekspresi puisi adalah padat. Oleh sebab itu, elipsis hendaknya dipahami dalam fungsinya untuk mencapai kepadatan.

LATIHAN 4

Jawablah pertanyaan berikut ini!

1. Jelaskan apakah yang dimaksud dengan diksi?
2. Sebutkan pembagian gaya bahasa menurut Goris Keraf!
3. Apakah perbedaan paradoks dan antitesis?
4. Apakah yang dimaksud dengan bahasa kiasan?
5. Gaya bahasa apa sajakah yang termasuk dalam kategori sarana retorika?

KAJIAN STRUKTURAL DALAM PUISI

Dalam bab ini, dikemukakan tentang (1) teori struktural, dan (b) kajian struktural terhadap sajak pendahuluan *Ath-Thalâsim* Karya îliya Abû Mâdhi; yang meliputi kajian struktur sajak, asonansi dan aliterasi beserta fungsinya dalam sajak, persajakan, diksi dan fungsinya dalam sajak, citraan dan fungsinya dalam sajak, serta gaya bahasa dalam sajak pendahuluan *Ath-Thalâsim*.

A. Teori Struktural

Menurut Teeuw, teori struktural memandang karya sastra (puisi) sebagai *unified whole*, sebagai suatu totalitas yang *heterokosmos* (Aminuddin, 2002: 125). Untuk memahami suatu totalitas yang memiliki struktur yang kompleks, sajak perlu dianalisis (Hill, 1966: 6) unsur-unsurnya dan koherensinya. Analisis struktural adalah analisis yang melihat unsur-unsur struktur sajak itu saling erat berhubungan dan saling menentukan artinya. Analisis ini diperlukan untuk memahami sebuah sajak. Sebuah unsur tidak memiliki makna jika terlepas dari unsur yang lainnya. Maknanya ditentukan oleh hubungannya dengan semua unsur yang terdapat dalam struktur itu (Hawkes, 1978: 17-18). Jadi, unsur dalam sajak haruslah dipahami sebagai bagian dari keseluruhan. Suatu unsur memiliki koherensi dengan unsur yang lain dan memiliki fungsi tertentu dalam kesatuan struktur itu.

Puisi (sajak) merupakan struktur yang kompleks yang memerlukan analisis untuk memahaminya. Dengan analisis itu, akan diketahui unsur-unsur dan jalinan antar unsur secara nyata (Wellek & Warren, 1968: 140). Puisi dibangun oleh dua unsur pokok, yaitu struktur fisik dan struktur batin (Waluyo, 1987:27). Hartoko menyebutnya dengan unsur tematik atau semantik dan unsur sintaktik. Hutagalung menyebutnya dengan tema dan struktur. Marjori Boulton menyebutnya dengan unsur fisik dan unsur mental (Waluyo, 1987:27). Richard menyebut dua unsur tersebut dengan hakikat puisi dan metode puisi. Hakikat puisi menurutnya terdiri atas pancatunggal, yaitu perasaan, tema, nada, dan amanat.

Adapun metode puisi terdiri atas diksi, kata konkret, bahasa figuratif, dan bunyi yang menghasilkan rima dan ritme (Tarigan, 1984: 9, 28).

Dari paparan Richard tersebut, Jabrohim, dkk. (2002: 34) menambahkan unsur sarana retorika sebagai unsur pembangun puisi. Adapun menurut Hartoko, unsur yang masuk dalam metode puisi adalah versifikasi (rima, ritme dan metrum) dan tipografi (Waluyo, 1987:27). Tipografi perlu dimasukkan ke dalam unsur puisi karena penyair memiliki maksud tertentu dengan tipografi yang diciptakan.

Dari paparan tersebut, disimpulkan bahwa unsur-unsur pembentuk puisi yang merupakan struktur fisik terdiri atas pola persajakan, irama, orkestrasi, aliterasi, asonansi, diksi, imajeri, bahasa kiasan, sarana retorika, dan tipografi yang kesemuanya itu dapat diringkas menjadi unsur bunyi, kata, dan kalimat (Pradopo, 2002a: 21, 266; 1994: 127, Badrun, 1989: 6). Adapun tema merupakan struktur batin atau unsur semantik atau hakekat puisi. Unsur-unsur tersebut saling berjalanan erat membentuk satu kesatuan yang menimbulkan efek puitis pada sebuah puisi.

Dari paparan tersebut, tampak bahwa unsur-unsur pembentuk puisi berbeda dengan unsur-unsur pembentuk prosa. Unsur-unsur pembentuk puisi yang saling berjalanan dalam membentuk keutuhan sajak tersebut merupakan jembatan untuk memahami sebuah puisi. Aristoteles mengatakan bahwa makna ditentukan oleh pola (Saini KM, 1993: 112). Melalui pola itulah kemudian diketahui makna sebuah sajak.

Berdasarkan teori struktural, puisi (sajak) dianalisis ke dalam unsur-unsurnya, fungsinya dalam struktur sajak serta penguraian bahwa tiap-tiap unsur itu hanya memiliki makna dalam kaitannya dengan unsur yang lain. Unsur itu harus dipahami sebagai bagian dari keseluruhan (Pradopo, 2002a: 280). Dengan demikian, analisis terhadap unsur-unsur tersebut tidak dapat dilepaskan dari pemahaman terhadap bahasa puisi karena puisi disusun dengan mengkonsentrasikan semua kekuatan bahasa, yakni dengan mengkonsentrasikan struktur fisik dan struktur batin.

Kedua struktur fisik dan batin itu terdiri atas unsur-unsur yang saling berjalanan dalam membentuk totalitas makna yang bulat dan utuh (Waluyo, 2003:29). Dengan demikian, pemaknaan terhadap puisi akan tercapai jika terlebih dahulu dipahami

bahasanya, baik bahasa tingkat pertama (*meaning*) maupun bahasa sastranya sebagai bahasa tingkat kedua (*significance*). Analisis struktural merupakan prioritas pertama dan utama sebelum analisis yang lain (Teeuw, 1983:61). Dengan analisis struktural, akan tergali kebulatan makna intrinsiknya.

Dalam lingkup karya puisi, Wellek dan Warren (1989: 186-187) menyatakan bahwa pada dasarnya karya sastra terdiri atas beberapa strata norma (lapis, unsur), yaitu (1) lapis bunyi, misalnya bunyi atau suara dalam kata, frase, kalimat, (2) lapis arti, misalnya arti-arti dalam fonem, suku kata, kata, frase dan kalimat, (3) lapis objek, misalnya objek-objek yang dikemukakan seperti latar, pelaku dan dunia pengarang. Untuk hal ini, Roman Ingarden (Pradopo, 1992:101) berdasarkan metoda fenomenologi Husserl menambah 2 lapis lagi, yaitu (1) lapis dunia, lapis ini sudah tersirat di dalam, dan (2) lapis metafisik, misalnya sifat-sifat metafisik seperti sublim, tragis, atau yang lain yang mampu menimbulkan renungan pembaca.

B. Kajian Struktural Terhadap Sajak Pendahuluan *Ath-Thalâsim* Karya îliya Abû Mâdhi

1. Teks Sajak dan Transliterasinya

“A`th-Thalâsim” الطلاسم

Tabel 1: teks sajak dan transliterasinya

1	<p><i>Ji`tu lâ a`lamu min aina walâkinnî ataitu</i> <i>Wa laqad abshartu qadamai tharîqan famasyaitu</i> <i>Wa sa`abqâ sâ`iran in syi`tu hâdzâ am abîtu</i> <i>Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu tharîqî?</i> <i>Lastu adrî</i></p>	<p>جئت لا أعلم من أين ولكنني أتيت ولقد أبصرت قدمي طريقاً فمشيت وسأبقي سائراً إن شئت هذا أم أبيت كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟ لست أدري</p>
2	<p><i>A jadîdun am qadîmun anâ fî hâdzâl-wujûd</i> <i>Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî quyûd</i> <i>Hal anâ qâ`idu nafsî fî chayâtî am maqûd</i></p>	<p>أ جديد أم قديم أنا في هذا الوجود هل أنا حر طليق أم أسير في قيود هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود أتمنى أنني أدري ولكن ...</p>

	<p><i>Atamannâ annanî adrî walâkin. Lastu adrî</i></p>	<p>لست أدري</p>
3.	<p><i>Wa thariqî mâ thariqî? A thawîl am qashîr? Hal anâ as'adu am ahbithu fîhi wa aghûr A anâs-sâ`iru fîd-darbi amid-darbu yasîr Am kilânâ wâqifun wad-dahru yajrî?.. Lastu adrî</i></p>	<p>وطريقي ما طريقي؟ أطويل أم قصير؟ هل أنا أصعد أم أهبط فيه وأغور أ أنا السائر في الدرب أم الدرب يسير أم كلانا واقف والدهر يجري؟... لست أدري</p>
4.	<p><i>Laita syi`rî wa anâ fî 'âlamil-ghaibil- amîn A tarânî kuntu adrî annanî fîhi dafîn Wa biannî saufa abdû wa biannî sa`akûn Am tarânî kuntu lâ udriku syai`an?.. Lastu adrî</i></p>	<p>ليت شعري وأنا في عالم الغيب الأمين أ تراني كنت أدري أنني فيه دفين وبأني سوف أبدو وبأني سأكون أم تراني كنت لا أدرك شيئاً؟.. لست أدري</p>
5.	<p><i>A tarânî qablamâ ashbachtu insânan sawiyyâ Kuntu machwan au muchâlan am tarânî kuntu syayyâ A lihâdzâl-lughzi challun? Am sayabqâ abadiyyâ Lastu adrî ...wa limâdzâ lastu adrî?.. Lastu adrî</i></p>	<p>أ تراني قبلما أصبحت إنسانا سويا كنت محوا أو محالا أم تراني كنت شيا ألهذا اللغز حل؟ أم سيبقى أبديا لست أدري...ولماذا لست أدري؟... لست أدري</p>

2. Terjemah Teks

TEKA-TEKI

Aku datang, ku tak tahu dari mana, tapi aku datang

Ku lihat jalan, lalu kedua tapak kakiku berjalan

Jika ku mau, aku akan terus berjalan atau aku akan diam
Bagaimana aku datang? Bagaimana aku melihat jalan?

Aku tak tahu

Apakah baru saja aku tinggal di dunia ini atautkah sudah lama?
Apakah aku ini bebas merdeka atautkah tawanan terbelenggu?
Apakah aku pengendali diriku sendiri atautkah aku dikendalikan
dalam hidupku ini?

Ku berharap kan tahu, tetapi....

Aku tak tahu

Jalanku, bagaimanakah jalanku? Panjang atautkah pendek?
Apakah aku kan mendaki atautkah turun lalu tenggelam?
Apakah aku yang berjalan atautkah jalan itu yang berjalan?
Atautkah masing-masing dari kami berhenti dan waktulah yang
melaju?...

Aku tak tahu

Andai ku tahu saat aku di alam gaib yang damai
Apakah kau melihatku tahu bahwa aku terkubur di dalamnya?
Lalu aku akan muncul dan aku akan ada?
Atautkah kau melihatku tak tahu apa-apa?..

Aku tak tahu

Apakah kau melihatku sebelum aku jadi manusia yang sama
Adakah aku ini sebuah kehampaan atautkah kau melihat aku ini
sesuatu yang ada
Apakah teka-teki ini kan terpecahkan? atautkah kan abadi
selamanya?

Aku tak tahu... mengapa aku tak tahu?

Aku tak tahu

3. Kajian Struktur Teks Sajak

a. Bait 1

Ji`tu berasal dari gabungan kata kerja yang menunjukkan waktu lampau (kata kerja *perfektif/ fi'il mâdhî*) *jâ`a* (berarti: datang) (Ma'luf, 1977: 112) dan kata ganti lekat (pronomina persona klitika/ *dhamir muttasil*) *marfu' mutacharrîk*" (berccharakat *dhummah*) '*tu*' (menunjukkan subjek, berarti 'aku'). Jika *fi'il mâdhî* perfektif bertemu dengan *dhamîr muttasilmarfû' mutacharrîk*, maka huruf terakhir dari kata kerja tersebut (huruf *hamzah*) selalu dibaca *mabni sukun* (mati). Dengan demikian, kata kerja *jâ`a* dan sufiks '*tu*' menjadi *ji`tu* (berarti: datang saya). Selanjutnya, dalam penerjemahan dari bahasa Arab ke bahasa Indonesia, konvensi bahasa Arab tersebut diubah mengikuti tata bahasa Indonesia, sehingga terjemahannya bukanlah 'datang saya', tetapi 'saya datang'.

Berdasarkan ilmu morfologi bahasa Arab, kata kerja *jâ`a* berasal dari *wazan* (pola) *fa'ala: jaya`a* sebagaimana kata kerja *qâla* (berarti: berkata) berasal dari kata kerja *qawala*. Kata kerja *jaya`a* dan *qawala* dalam ilmu morfologi bahasa Arab termasuk kelompok kata kerja *ajwaf*, yaitu huruf tengah kata kerja tersebut berupa salah satu huruf *illah; ya', wawu, atau alif*). Kedua kata kerja tersebut secara *simâ'iyah* (berdasarkan ucapan penutur Arab asli) kemudian berubah menjadi *jâ`a* dan *qâla*. Adapun perubahan bunyi '*jâ*' menjadi '*ji*' pada kata *ji`tu* mengikuti pemarkah *kasrah* (bunyi *i*) pada huruf *jim* ketika kata kerja tersebut berbentuk kata kerja berkala kini dan yang akan datang (kata kerja *imperfektif/ fi'il mudhâri'*), yaitu *yajî`u* dan mengikuti pemarkah *kasrah* huruf *jim* ketika kata kerja tersebut berbentuk kata kerja yang menunjukkan perintah (kata kerja *imperatif/ fi'il amr*) '*ji`*'. Demikian juga, perubahan bunyi '*qa*' pada *qâla* menjadi '*qu*' (*qultu*) mengikuti pemarkah *dhummah* (bunyi *u*) pada huruf *qaf* ketika kata kerja tersebut berbentuk kata kerja *imperfektif* (*yaqûlu*) dan kata kerja *imperatif* (*qul*).

Menurut ahli *nuhât* (pakar sintaksis bahasa Arab), *dhamîr* (kata ganti) adalah kata yang mengacu pada orang pertama, kedua atau

ketiga, tanpa menyebut nama diri secara langsung (Jarim dan Mustafa Amin, 1988: 120-135; Al-Ghalayainî, 1987, juz I: 115). Berdasarkan pengertian tersebut, kata ganti dibagi menjadi tiga kelompok, yaitu *dhamîr muttasil* (kata ganti lekat atau pronomina persona klitika), *dhamîr munfasil* (kata ganti lepas), dan *dhamîr mustatir* (kata ganti tak tampak). Kata ganti lekat adalah kata ganti yang tidak dapat berdiri sendiri dalam ucapan dan tampak seperti bagian dari kata yang mendahuluinya. Kata ganti lepas adalah kata ganti yang berdiri sendiri dalam ucapan, dapat menempati posisi awal kalimat atau dapat ditempatkan di belakang kata *illa* (berarti: kecuali). Adapun kata ganti tak tampak adalah kata ganti yang tidak mempunyai wujud dalam ucapan, tetapi hanya diniatkan dan dikira-kira saja dalam hati (Al-Ghalayainî, 1987, juz I: 122). Berdasarkan pengertian tersebut, kata ganti 'tu' pada kata *ji'tu* tergolong kata ganti lekat.

Selanjutnya, berdasarkan pendekatan linguistik deskriptif, yang disebut kata ganti dalam bahasa Arab adalah kata yang dapat menempati distribusi nomina, namun tidak menyebut nama diri secara terus terang. Pada umumnya, nomina menempati distribusi S, P, O (Asrari, 2002: 180). Berdasarkan pengertian tersebut, kata ganti lekat, seperti 'tu' pada kata *ji'tu* tidak dapat digolongkan sebagai kata ganti, tetapi sebagai morfem karena kata ganti 'tu' tidak dapat berdiri sendiri dalam ucapan atau tidak dapat didistribusikan di awal kalimat dan tidak bisa diletakkan setelah kata 'illa'. Jadi, kata ganti 'tu' bukanlah kata ganti, tetapi hanya sebagai morfem sebagaimana bunyi 'ku' pada kata *kuambil*, 'kau' pada kata *kau petik*, dan 'kita' pada kata 'kita bedakan' yang terdapat dalam bahasa Indonesia.

Lâ: partikel *nafî* (pengingkaran) yang berarti 'tidak' (Ibrahim, 1982: 302; Munawwir, 1984: 1549).

A'lamu: kata kerja *imperfektif*, berarti: 'mengetahui'. Pada kata kerja tersebut terkandung pelaku orang pertama tunggal. Hal itu diketahui dari huruf depan kata kerja tersebut, yaitu huruf *hamzah* (bunyi *a*). Kata kerja *imperfektif* memiliki 4 huruf, terletak di awal kata kerja dan menunjukkan pelaku. Huruf tersebut adalah *hamzah* (*a'lamu*) yang menunjukkan pelaku orang pertama tunggal, huruf *ya'* (*ya'lamu*) menunjukkan pelaku orang ketiga tunggal, huruf *nun* (*na'lamu*) menunjukkan pelaku orang pertama *jamak*, dan huruf *ta'* (*ta'lamu*, *ta'lamîna*) menunjukkan pelaku orang kedua (Anwar, 1992: 59).

Min merupakan partikel *jar* yang berarti ‘dari’ (Anwar, 1992: 6). *Aina* merupakan kata tanya (*isim istifham*) yang menunjukkan tempat, berarti ‘di mana’ (Ibrahim, 1982: 246).

Walâkinnî: berarti ‘tetapi aku’. *Walâkinnî* berasal dari partikel *wa* yang bersambung dengan partikel *lâkin*, kemudian diikuti oleh sufiks *î* (berarti: ‘aku’) yang asalnya berupa *ya’ mutakallim* (menunjukkan pelaku orang pertama). Partikel *lâkin* bisa masuk pada kalimat nomina atau kata kerja. Partikel *lâkin* pada baris sajak ini termasuk partikel ‘*athaf*, yaitu kata penghubung yang mengikuti kalimat kata kerja sebelumnya. Oleh karena itu, ia disambung dengan huruf *wâwu*. Jika partikel *lâkin* hanya mengikuti satu kata saja, maka tidak menggunakan partikel ‘*wa*’ (Ma’luf, 1977: 732).

Ataitu berarti *ji`tu* (aku datang). *Ataitu* berasal dari kata kerja *atâ* yang berkedudukan sebagai predikat dan sufiks ‘*tu*’ yang berkedudukan sebagai subjek (Munawwir, 1984: 245; Ma’luf, 1977: 112).

Wa laqad abshartu: berarti ‘dan aku benar-benar telah melihat’. *Laqad* yang masuk pada kata kerja berkala lampau digunakan untuk *tachqîq* (pembenaran). Adapun kata sambung *wa* merupakan kata sambung yang memiliki beberapa fungsi, di antaranya sebagai (a) *wâwu`l-châl* (berarti: sedang, pada hal) ketika ia masuk pada kalimat nominal, (b) *wâwu`l-`athfi* (dan) ketika digunakan untuk menyebut beberapa hal yang berbilang, baik kata kerja atau nomina. Pemarkah kata setelah huruf *athaf* itu kemudian mengikuti pemarkah kata sebelumnya, (c) *wâwu`l-isti`nâf* yang memiliki arti ‘pada saat’, (d) *wâwu`l-ma`iyyah* yang memiliki arti ‘beserta’, (e) *wâwu`l qasam* yang memiliki arti sumpah (demi), (f) *wâwuz-zâidah* ketika ia terletak setelah huruf *illa*, dan lain-lain (Ma’luf, 1977: 883; Bisri dan Munawwir A. Fatah, 1999: 766). ‘*Wa*’ jika dipandang sebagai *huruf athaf*, maka ia adalah partikel, tetapi jika dilihat dari aspek artinya (berarti: ‘dan’) dan fungsinya, maka ‘*wa*’ termasuk kata sambung.

Pada baris sajak ini, kata sambung *wa* pada *wa laqad abshartu* termasuk *wawu`athaf* terhadap kata kerja sebelumnya, yaitu *ataitu* yang memiliki hukum yang sama dalam hal pemarkahnya dengan kata kerja *abshartu*. Kata kerja *abshartu* berasal dari kata kerja perfektif ‘*abshara*’ yang bersambung dengan sufiks ‘*tu*’. *Abshara* berarti *ra`â*: (melihat) (Munawwir, 1984: 95, 495).

Tharîqan: berarti 'jalan'. Kata tersebut berfungsi sebagai objek (*maf'ûl bih*) sehingga pemarkahnya *mansûb* (dalam hal ini *fatçah*, bunyi 'a'). Pemarkah *tanwin* pada kata tersebut menunjukkan bahwa ia termasuk *nakirah* (kata benda tak tentu).

Famasyaitu yang berarti 'kemudian aku berjalan' merupakan gabungan dari partikel '*fa*', kata kerja *perfektif* '*masyâ*' dan morfem '*tu*'. Partikel *fa* (berarti kemudian, lalu) adalah *athaf* (partikel penghubung) yang menunjukkan urutan (Bisri dan Munawwir A. Fatah, 1999: 554). Adapun kata yang diikuti oleh kata kerja tersebut adalah *ataitu* dan *abshartu* yang ada pada baris sebelumnya.

Sa`abqâ adalah kata kerja *imperfektif* yang berawalan partikel *sin* (huruf *sin* hanya masuk pada kata kerja *imperfektif*). Kata kerja *abqâ* berekuivalensi dengan *atsbutu*, *adûmu*, *amkutsu*, *abîtu* yang berarti: tetap, tinggal, kekal (Bisri dan Munawwir A. Fatah, 1999: 39). *Sâ`iran* yang berarti 'orang yang berjalan' merupakan bentuk *activeparticiple* (*isim fa'il*) dari kata kerja *sâra-yasîru* (Ma'sum, tt: 2).

In syi`tu hâdzâ am abîtu. Kata *hâdzâ* merupakan pronomina penunjuk (*isim isyârah*) yang menunjuk pada kata kerja *abqâ*. Partikel *in* yang diikuti oleh dua kata kerja (*abqâ* dan *abîtu*) dan diiringi dengan partikel *am* di antara dua kata kerja tersebut merupakan partikel *nafî* (pengingkaran). Pelaku peristiwa tidak menghendaki peristiwa itu terjadi. *Wa sa`abqâ sâ`iran in syi`tu hâdzâ am abîtu* berarti: dan jika ku mau, maka aku akan tetap berjalan atau aku akan diam. Kalimat tersebut menunjukkan bahwa Si aku tidak mau memilih keduanya. Jika ku mau berarti aku tidak mau. Kalimat tersebut senada dengan *in adrî a qarîbun am ba`îdun mâ tû`adûn* berarti 'jika kutahu, apakah dekat atautkah jauh apa yang dijanjikan mereka'. Kalimat tersebut menunjukkan bahwa si aku tidak tahu jauh dekatnya apa yang dijanjikan itu (Ma'luf, 1977: 18). *Kaifa* merupakan kata tanya yang menunjukkan cara, keadaan, dan berarti 'bagaimanakah' (Ma'luf, 1977: 705; Bisri dan Munawwir A. Fatah, 1999: 648).

Lastu adrî (berarti: aku tidak mengetahui). Kata *lastu* berasal dari kata *laisa* (kata yang menunjukkan pengingkaran) yang bersambung dengan sufiks *tu*.

Laisa berarti: tidak, bukan (Ma'luf, 1977: 742) diikuti oleh sufiks '*tu*' (saya, aku). *Adrî* adalah kata kerja *imperfektif* yang

searti dengan *a'lamu* (berarti: saya mengetahui). Seluruh bait sajak ini (100%) diakhiri dengan kalimat *lastu adrî*. Hal ini menunjukkan bahwa frasa ini merupakan penghubung antara bait satu dengan yang lain.

b. Bait- 2

A jadîdun am qadîmun anâ fî hâdzâ`l-wujûd berarti: 'Apakah baru saja aku tinggal di dunia ini ataukah sudah lama?'. *Jadîdun* (baru) berkontradiksi makna dengan *qadîmun* (lama). Huruf *hamzah* 'a' di awal kalimat merupakan penanda pertanyaan. Jika ungkapan pertanyaan menggunakan huruf *hamzah* yang diikuti dengan huruf 'am' sebagaimana baris puisi ini, maka penanya menghendaki jawaban berupa penentuan pilihan antara dua hal yang telah disediakan (Ibrahim, 1982: 319), yaitu *jadîd* (baru) dan *qadîm* (lama). Dalam hal ini, penyair menghendaki mitra tutur menentukan pilihannya.

Model pertanyaan yang menggunakan huruf *hamzah* 'a' diikuti oleh 'am' ini terdapat pula dalam Al-Quran, misalnya: *a hum asyaddu khalqan am man khalaqnâ*: Apakah mereka yang lebih kukuh kejadiannya ataukah apa (langit, bumi) yang telah kami ciptakan itu?(QS. *A`sh-Shaffât* (37): 11). *a antum takhluqûnahu am nachnu`l-khaliqûn*: Kamukah yang menciptakannya (*nuthfah*; air mani), atau Kamikah yang menciptakannya? (QS. *A`l-Wâqi`ah* (56): 59). Pertanyaan dengan *hamzah* yang diikuti *am* ini tidak membutuhkan penanda jawab, seperti 'ya' atau 'tidak', tetapi langsung memilih jawaban yang tersedia (Ibrahim, 1982: 319).

Dalam ilmu retorika bahasa Arab (*balâghah*), pemakaian huruf *hamzah* sebagai penanda pertanyaan menunjukkan bahwa penutur telah mengetahui *nisbah* (hubungan perimbangan yang merupakan inti sebuah informasi) dalam kalimat yang diucapkannya. Ia tahu bahwa mitra tutur telah melakukan salah satu dari dua hal. Ia tahu bahwa salah satu dari peristiwa itu telah terjadi. Akan tetapi, ia bimbang di antara dua hal yang dipertanyakan (*jadîd* dan *qadîm*), kemudian menghendaki kejelasan salah satunya. Jadi, ia hanya menghendaki satu (*mufrad*) informasi dari dua hal yang dipertanyakan. Mengetahui gambaran tentang *mufrad* itu kemudian disebut *tashawwur*.

Jika huruf tanya *hamzah* tidak diikuti huruf 'am', maka penutur benar-benar tidak mengetahui informasi yang dipertanyakan dan ia ingin mengetahui informasi (*nisbah*) itu,

apakah terjadi atau tidak terjadi. Huruf *hamzah* itu kemudian berfungsi sebagai *tashdîq*, yaituingin mengetahui informasi yang dipertanyakan (Jarim dan Mustafa Utsman, 1993: 272-274).

Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî quyûd. Churrun (berarti ‘bebas’) berkontradiksi makna dengan *asîrun* (berarti ‘tawanan’), *thalîqun* (berarti ‘merdeka’) berkontradiksi makna dengan *quyûdun* (berarti ‘terikat, terbelenggu’). Dari 71 bait sajak “‘A`th-Thalâsim” ” terdapat 7 pertanyaan (9.86%) yang menggunakan penanda tanya *hal* yang diikuti oleh *am*. Menurut ilmu retorika dan gramatika bahasa Arab, pertanyaan yang diikuti oleh *am* adalah huruf *hamzah* dan bukan ‘*hal*’ karena fungsi huruf *hamzah* di samping untuk pertanyaan (*istifham*) dan panggilan (*nidâ’*), juga untuk *taswiyah* (persamaan).

Adapun kata tanya ‘*hal*’ hanya untuk pertanyaan afirmatif, untuk mengetahui suatu informasi yang belum diketahui terjadi atau tidaknya. Dengan demikian, mitra tutur pun hendaknya menjawab secara tetap (*mutshab*), yaitu dengan ‘ya’ atau ‘tidak’ dan bukan merupakan pilihan. Dengan kata tanya *hal*, penutur ingin mengetahui terjadi dan tidaknya informasi yang ditanyakan sehingga tidak perlu menyebutkan imbalan informasi itu (Al-Hasyimi, 1994a: 96). Kalimat pertanyaan yang menggunakan kata tanya *hal* hanya untuk kalimat positif saja. Adapun kalimat pertanyaan yang menggunakan huruf tanya *hamzah* bisa berupa kalimat tanya positif atau negatif (Ibrahim, 1982: 318, 342).

Kata tanya *hal* biasanya diikuti oleh kata kerja *perfektif* atau kata kerja *imperfektif*, tetapi jika dialihkan menjadi kata benda untuk menunjukkan telah tercapainya sesuatu, maka hal itu dalam ilmu retorika bahasa Arab justru menambah kesempurnaan mengenai apa yang dimaksudkan oleh penutur (Al-Hasyimi, 1994a: 97). Pertanyaan penyair dalam baris puisi ini termasuk pertanyaan yang tidak sederhana (*murakkabah*) karena penyair tidak sekedar menanyakan ada dan tidaknya sesuatu, tetapi menginginkan pula alasannya.

Berkaitan dengan kalimat sajak ini, penyair menyamakan fungsi kata tanya ‘*hal*’ dengan ‘*hamzah*’, yakni untuk *taswiyah* (pilihan antara dua hal). Di samping itu, penggunaan kata benda setelahnya menunjukkan bahwa permasalahan yang ditanyakan tidak mengenal batas waktu sehingga dalam ilmu retorika dianggap lebih sempurna dibanding dengan menggunakan kata kerja yang

terikat oleh waktu. Kata tanya ‘*hal*’ dipilih untuk mengukuhkan bahwa penyair menggunakan kalimat tanya positif. Oleh karena itu, mitra tutur hendaknya juga memberikan jawaban secara pasti atas dua pilihan (*churrun thalîqun*: bebas merdeka dan *asîrun fî quyûd*: tawanan dalam ikatan) yang ditawarkan.

Qâ`idu adalah bentuk *active participle* (*isim fâ`il*) yang berarti *mursyid*: pemimpin (Bisri dan Munawwir A. Fatah, 1999: 618). Ia berasal dari kata kerja *qâda-yaqûdu* (memimpin, menuntun). Adapun *isim maf`ul* (*passive participle*) dari kata tersebut adalah *maqûd* (orang yang dipimpin, dituntun). *Qâ`idun* berkontradiksi makna dengan *maqûdun*.

Atamannâ adalah bentuk kata kerja *imperfektif* yang berarti ‘aku berkhayal’. Bentuk *infinitiv* dari kata kerja tersebut adalah *tamannî* yang berarti ‘khayalan yang tidak dapat diharapkan tercapainya’. Ungkapan yang menunjukkan *tamannî* biasanya diawali oleh kata *laita* (berarti: seandainya, sekiranya). Adapun tiga penanda *tamannî* lainnya digunakan untuk tujuan mendapatkan nilai sastra, yaitu *hal* (berarti: adakah), *lau* (berarti: seandainya) dan *la`alla* (berarti: adakah, mudah-mudahan, seandainya). Jika sesuatu yang diinginkan itu dapat diharapkan tercapainya, maka disebut dengan *tarajjî* dan biasanya menggunakan penanda ‘*asâ* (berarti: semoga) dan *la`alla* (berarti: semoga) (Al-Hasyimî, 1994a: 115). *Annanî* merupakan gabungan dari partikel *anna* (berarti: sesungguhnya) dan sufiks *î* yang menunjukkan pelaku orang pertama.

c. Bait 3

Mâ (berarti: apakah) merupakan penanda pertanyaan yang menanyakan sesuatu yang tidak berakal. Adapun untuk yang berakal dipergunakan penanda pertanyaan *man* (berarti: siapakah). Penanda tanya *mâ* dimaksudkan untuk menjelaskan kata benda, menjelaskan hakekat yang disebutkan, dan menjelaskan sifat (Al-Hasyimi, 1994a: 100; Al-Ghalayainî, 1997. Juz I: 140).

Thawîl (berarti: panjang) berkontradiksi maknanya dengan *qashîr* (berarti: pendek). *Ash`adu* (berarti: mendaki, naik, bertambah) berkontradiksi maknanya dengan *ahbithu* (berarti: turun, jatuh, masuk, runtuh, berkurang, mendarat). *Ash`adu* dan *ahbithu* merupakan kata kerja imperfektif yang mengandung

peristiwa dan pelaku orang pertama tunggal. *Ash'adu* berasal dari kata kerja *sha'ida- yash'adu-shu'ûdan* (Munawwir, 1984: 831). Adapun *ahbithu* berasal dari kata kerja *habatha-yahbuthu-hubûthan* (Munawwir, 1984: 1584).

Aghûr merupakan kata kerja *imperfektif* yang berarti masuk, tenggelam, meresap. Pelakunya adalah orang pertama tunggal. Kata kerja *perfektifnya* adalah *ghâra* dan bentuk *infinitivnya* adalah *ghâuran* (berarti: meresap ke tanah) (Bisri dan Munawwir A. fatah, 1999: 550).

Sâ`iru fî`d-darbi. *Sâ`iru* adalah bentuk *active participle* dari kata kerja *sâra-yasîru- sâ`iran*. *Yasîru* berarti berjalan, bergerak, maju, melangkah, berangkat, pelakunya orang ketiga tunggal. *Sâ`irun* berarti orang yang berjalan (Munawwir, 1984: 731-732). Kata *fî`d-darbi* berasal dari partikel *fî* dan nomina *darbun*. *Fî* adalah salah satu dari partikel *jar* yang masuk pada kata benda. Partikel ini membuat kata *darbun* berubah pemarkahnya menjadi *darbin*. Partikel *fî* memiliki tujuh makna, yaitu untuk menunjukkan tempat atau waktu, menunjukkan sebab, memiliki makna ' dengan', di atas, ke, dengan (terjemahan dari *bi*) dan untuk perbandingan (Al-Ghalayainî, 1987, Juz III: 180). Huruf *fî* pada baris sajak ini berfungsi untuk menunjukkan tempat. Kata benda setelah *fî* kemudian dibaca *kasrah* jika ia merupakan kata benda tunggal dan *shahîh* (tidak ada huruf *alif*, *wawu* atau *ya'* di akhir kata tersebut). Contoh: *fîd-darbi*.

Kilânâ wâqifun. *Kilânâ* berasal dari kata *kullun minna* (berarti: masing-masing dari kami/ kita). *Wâqifun* berasal dari kata kerja *waqafa-yaqifu* yang berarti berhenti, berdiri (Munawwir, 1984: 1683). Lawan kata dari kata kerja *imperfektifyaqifu* adalah *yajrî* (berarti: berlari).

d. Bait 4

Laita syi`rî. *Laita* (berarti: seandainya, sekiranya) adalah huruf *tamannî*, yaitu khayalan yang tidak dapat diharapkan tercapainya. *Syi`rî* adalah bentuk *infinitiv* dari kata kerja *sya'ura, yasy'uru, syi`ran* yang berarti 'alima (tahu) (Ma'luf, 1977: 391) dan diikuti oleh sufiks *i* (berupa *ya' mutakallim* yang menunjukkan pelaku orang pertama tunggal). Dengan demikian, *laita syi`rî* berarti 'seandainya kutahu'. Dalam keseluruhan sajak ini terdapat 6

bait (8.45%) yang menggunakan frasa *laita syi'rî*, yaitu bait 4,11, 20, 48, 53, dan 65. Berdasarkan sajak ini, harapan dan keinginan yang sulit terwujud menurut penyair adalah mengetahui kondisi diri ketika berada dalam alam gaib (bait 4), mengetahui keberadaan lautan itu sebagai ranjang ataukah kuburan (bait 11), mengetahui apakah ibadah itu mati ataukah karunia itu yang hidup (bait 20), mengetahui apa yang telah merubah manusia dari sebelumnya, seperti mengubah iman, suka dan duka (bait 48), mengetahui pendapat manusia yang benar (bait 53), dan mengetahui keistimewaan diri manusia dibanding makhluk lain (bait 65).

e. Bait 5

Tarânî (berarti: kau melihatku). Kata tersebut berasal dari kata kerja *tarâ* (*antatarâ*) yang berarti 'kamu melihat' dan sufiks *î* (berarti: aku). Dalam sajak ini, penyair menggunakan kata kerja tersebut dengan beberapa derivasinya sebanyak 33 kali, yaitu kata kerja *tarâ* sebanyak 21 kali (bait 4-6, 19, 34, 41,43, 44, 45, 56, 60, 61), *ra`â* sebanyak 8 kali (bait 24, 27, 54, 58, 66), *arâ* sebanyak 2 kali (bait 16, 60), *narâ* sebanyak 1 kali (bait 41), dan *ra`at* sebanyak 1 kali (bait 43).

A lihâdzâ`l-lughzi challun? lughzun adalah kata benda *infinitive* (isim *masdar*) yang berarti teka-teki. Kata ini terdapat pada akhir bait pendahuluan (bait 5) dan akhir bait penghabisan (bait 71) dari sajak ““*A`th-Thalâsim*”*Lughzun* berarti pula *thalsamun* (teka-teki) (Munawwir, 1984: 921). Kata *thalsamun* merupakan bentuk tunggal (*singular*) dari kata *A`th-thâlâsim* (bentuk *jamak*). Kata *lughzun* dan *thalsamun* ini secara bersama-sama tersebut pula di akhir bait sajak “*A`th-thâlâsim*”. Akhir bait berbunyi “*Anâ lughzun, wa dzihâbî kamajî`î thalsamu*”. Kata *Lughzun* berarti *sirrun`amîqun* (misteri, sesuatu yang penuh rahasia), *uchjiyyatun* (teka-teki), yang tersembunyi dan sulit maknanya. Kata ini berasal dari kata kerja *laghaza-yalghuzu-lughzan* (Munawwir, 1984: 1367; Bisri dan Munawwir A. Fatah, 1999: 364; Ma`luf, 1977: 725).

Adapun *thalsamun* berarti jimat, mantera (Munawwir, 1984: 921). *Thalâsim* adalah bentuk *jama`* (*jamak*) dari *thilasmun*. Kata “*A`th-Thalâsim*” memiliki arti *puzzles, talismans, mysteries, riddles* ([http://www.free webs.com/poetry translation,2004](http://www.free_webs.com/poetry_translation,2004)). Andrew Ghareeb ([http://www.free webs.com/poetry translation](http://www.free_webs.com/poetry_translation),

2004) menerjemahkan kata tersebut dengan *The riddles* yang berarti teka-teki. Andangdjaja (1983: 196) menerjemahkan kata “*A`th-Thalâsim*” dalam sajak tersebut dengan ‘Kalimat-kalimat rahasia’. Mustafa Malaekah menerjemahkan kata tersebut dengan *talismans* yang berarti jimat (M. Echols, Shadily, 1992:578).

“*A`th-Thalâsim*” menurut orang Yunani merupakan garis-garis atau tulisan yang digunakan oleh penyihir dan diduga bahwa hal itu dapat menolak setiap bahaya (Ma`luf, 1977: 469). Arti ini senada dengan pendapat yang mengatakan bahwa *thilasmun* merupakan mukjizat (yang luar biasa) yang menjadi sumber kekuatan spiritual yang efisien yang menyatu dengan dukun-dukun bumi yang berpengaruh untuk membuat hal-hal aneh (Al-Hafaniy, 1990: 187).

Dari berbagai pengertian kata tersebut, dipilihlah arti ‘teka-teki’ untuk judul sajak ini. Pemilihan terjemahan ini, di samping merupakan salah satu terjemahan dari kata *talismans*, juga terkait dengan isi sajak yang memuat teka-teki yang berupa pertanyaan yang belum terjawab. Pemilihan terjemahan ini juga di dasarkan pada perkataan penyair yang ada di akhir pendahuluan sajaknya yang menyatakan bahwa sajak ini sebagai teka-teki (*lughzun*). Penyair berkata:” *A lihâdzâl-lughzi challun? Am sayabqâ abadiyyâ* (Apakah teka-teki ini memiliki pemecahan? ataukah akan tetap kekal?) Sebagai sebuah teka-teki, Si aku menjawab ‘*lastu adrî* (aku tak tahu).

Pada bait sajak terakhir, penyair juga berkata:” *Anâ lughzun, wa dzihâbî kamajî`î thalsamu Wal-ladzî aujada hâdzâl-lughza lughzun mubhamu. Lâ tujâdil...dzul-chijâ man qâla innî* (Aku sebuah teka-teki, dan pergiku seperti datangku, teka-teki pula. Dan yang membuat teka-teki ini adalah teka-teki yang tersembunyi. Jangan kau berdebat...yang punya teka-teki adalah yang berkata bahwa sungguh aku. Aku tak tahu).

4. Asonansi dan Aliterasi dalam Sajak Pendahuluan *Ath-Thalâsim*

Tabel 2: Asonansi dalam Sajak Pendahuluan *Ath-Thalâsim*

	<i>Teks sajak</i>	<i>Asonansi</i>
1.	<i>Ji'tu lâ a'lamu min aina walâkinnî ataitu Wa laqad abshartu qadamai tharîqan famasyaitu Wa sa`abqâ sâ`iran in syi`tu hâdzâ am abîtu Kaifaji`tu? Kaifaabshartu tharîqî Lastu adrî</i>	<i>u-a-a-a-u a-a-u-a-a-u a-a-â-u-â-u aia-u-aia-u au ai</i>
2.	<i>A jadîdun am qadîmun anâ fî hâdzâ`l-wujûd Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî quyûd Hal anâ qâ`idu nafsî fî chayâtî am maqûd Atamannâ annanî adrî walâkin.. Lastu adrî</i>	<i>a-aîu-a-aîu-a a-a-u-a-a-a-u a-a-a-a-a-a a-a-a au ai</i>
3.	<i>Wa tharîqî mâ tharîqî? A thawîl am qashîr? Hal anâ as`aduan ahbithu fîhi waaghûr A anâ `s-sâ`iru fî`d-darbi ami`d-darbu yasîr Am kilânâ wâqifun wa`d-dahru yajrî? Lastuadrî</i>	<i>aîî-aîî-a-aî- a-aî a-a-au-a-au- a-a a-a-a-a-a a-a-au-a au-ai</i>
4.	<i>Laita syi`rî wa anâ fî`âلامي`l-ghaibi`l- amin A tarânî kuntu adrî annanî fîhi dafîn Wa biannî saufa abdû wa biannî sa`akûn Am tarânî kuntu lâ udriku syai`an Lastu adrî</i>	<i>ai-a-ai-a ai-a-ai-a a-iaî-a-iaî-a a-a-u-u au- ai</i>
5.	<i>A tarânî qablamâ ashbahtu insânan sawiyya Kuntu mahwan au muhâlan am tarânî kuntu syai`a A lihâdzâ`l-lughzi challun? Am sayabqâ abadiyyâ Lastuadrî ...wa limâdzâ lastuadrî?... Lastuadrî</i>	<i>a-a-a-a-a uu-a-a-uu a-a-a au-aî-au-aî au- ai</i>

Bunyi yang berperan dalam sajak adalah bunyi yang teratur atau terpola. Bunyi yang terpola itu bukan saja bunyi yang sama, tetapi juga pertentangan bunyi (Atmazaki, 1993: 77-78). Sajak pendahuluan (bait 1-5) “*A`th-Thalâsim*” didominasi oleh asonansi (perulangan bunyi vokal) *a*. Adapun vokal *u* dan *i* hanya sebagai variasi saja. Vokal *a* merupakan vokal berat dan rendah diucapkan (Pradopo, 2002a: 33; Sangidu, 1987: 30). Variasi asonansi vokal *u* dan *i* tampak pada baris keempat bait pertama (*aia-u-aia-u*), baris pertama bait kedua (*a-aiu-a-aiu-a*), baris pertama bait keempat (*aîî-aîî-a-aî-a-aî*), dan baris keempat bait kelima (*au-aî-au-aî-au-aî*). Variasi asonansi *a*, *u*, dan *i* dengan variasi panjang pendek tersebut tentu saja menimbulkan irama dan orkestrasi yang indah seperti bunyi musik. Dominasi asonansi berupa vokal *a* serta variasinya yang terpola secara teratur tersebut tidak hanya muncul begitu saja, tetapi sengaja diciptakan penyair untuk mengintensifkan arti sajak. Dominasi asonansi berupa bunyi vokal *a* tersebut berkombinasi dengan aliterasi yang berupa perulangan bunyi-bunyi konsonan.

Tabel 3: Aliterasi dalam Sajak Pendahuluan *Ath-Thalâsim*

Bait	Teks sajak	Aliterasi
1.	<i>Ji`tu lâ a`lamu min aina walâkinnî ataitu</i> <i>Wa laqad abshartu qadamai tharîqan</i> <i>famasyaitu</i> <i>Wa sa`abqâ sâ`iran in syi`tu hâdzâ am</i> <i>abîtu</i> <i>Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu tharîqâ</i> <i>Lastu adrî</i>	<i>t-n-n-nn-tt</i> <i>qd-t-qd-q-t</i> <i>s-s-t-t</i> <i>kf-t- Kf-t</i> <i>Lst-dr</i>
2.	<i>A jadîdun am qadîmun anâ fî hâdzâ`l-</i> <i>wujûd</i> <i>Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî</i> <i>quyûd</i> <i>Hal anâ qâ`idu nafsî fî chayâtî ammaqûd</i> <i>Atamannâ annanî adrî walâkin..</i> <i>Lastu adrî</i>	<i>dd-d-d</i> <i>rr-q-r-q</i> <i>n-qd-n-f-f-m-</i> <i>m-qd</i> <i>nn-nn-n..</i> <i>Lst-dr</i>

3.	<i>Wa tharîqî mâ tharîqî? A thawîl am qashîr? Hal anâ as'adu am ahbithu fîhi wa aghûr A anâ `s-sâ`iru fî`d-darbi ami`d-darbu yasîr Am kilânâ wâqifun wa`d-dahru yajrî? Lastu adrî</i>	<i>thrq-thrq- th- qr h-h-h s-sr-d-drb-d- drb-sr w-w-r-r Lst- dr</i>
4.	<i>Laita syi`rî wa anâ fî `âlami`l-ghaibi`l- amîn A tarânî kuntu adrî annanî fîhi dafîn Wa biannî saufa abdû wa biannî sa`akûn Am tarânî kuntu lâ udriku syai`an Lastu adrî</i>	<i>l-ll-l n-n- nnn-n bnn-b-bnn-n tr-t-r Lst- dr</i>
5.	<i>A tarânî qablamâ ashbahtu insânan sawiyya Kuntu mahwan au muhâlan amtarânî kuntu syai`a A lihâdzâ`l-lughzi challun? Am sayabqâ abadiyyâ Lastu adrî ...wa limâdzâ lastu adrî?... Lastu adrî</i>	<i>tn-b-bt-nsn-s nt-m-m-m-tn- nt ll-l-ll-yb-byy lst-dr-lst-dr Lst-dr</i>

Aliterasi (perulangan bunyi konsonan) yang muncul pada kelima bait sajak pendahuluan tersebut adalah bunyi hambatt, *n*, *q*, *d*, *k*, *th*, *b*, sengaum,dann; bunyi unvoicedt, *q*, *s*, *k*, *f*, *th*, danh; bunyi berat(*mufakh-khamah*) *q* danth; bunyi getar *r*; bunyi lateral l dan bunyi semi vokalw dany. Asonansi bunyi *a* yang rendah dan berat yang berkombinasi dengan bunyi-bunyi konsonan hambat, berat, unvoiced, getar, lateral dengan sedikit bunyi semi vokal ini menimbulkan suasana yang tidak menyenangkan yang sedang dialami oleh si aku lirik pada sajak pendahuluan ini. Suasana yang tidak menyenangkan itu didukung oleh perasaannya yang bingung dan gundah karena mencari jawaban yang masih terhambat oleh ketidaktahuan si aku-lirik.

Pada bait ke-1 sampai ke-5, si aku-lirik mempertanyakan keberadaan dirinya di dunia ini, bagaimana awal mula dirinya sehingga ia tiba-tiba ada di dunia ini dan bagaimanakah kelanjutan hidupnya. Keingintahuan si aku-lirik yang belum terpenuhi melalui kalimatnya “*lastuadrî*” (aku tak tahu) inilah yang membuat hati dan perasaannya diliputi ketidakpastian, kegundahan dan kegelisahan. Dengan demikian, asonansi bunyi vokal *a* yang rendah dan berat yang dikombinasi oleh konsonan hambat, *unvoiced*, berat, getar dan geletar serta bunyi semi vokal tersebut berfungsi untuk mengintensifkan arti dan menimbulkan citraan pada benak pembaca.

Pada sajak pendahuluan ini, penyair tidak hanya membuat perulangan bunyi asonansi, tetapi juga mampu membuat perulangan bunyi vokal antarbaris dan antarbait. Pada bait ke-1 terdapat bunyi terpola *aia* yang bervariasi panjang pendeknya, seperti kata *tharîqan*, *sâ`iran*. Pada bait kedua, baris ke-1 sampai ke-3 terdapat bunyi berpola *aiu*, seperti *jadîdun*, *qadîmun*, *thalîqun*, *asîrun*, dan *qâ`idu*.. adapun perulangan bunyi vokal dan konsonan yang menunjukkan adanya hubungan antarbait yang satu dengan yang lain adalah perulangan vokal *au-ai* dan konsonan *lst-dr* yang terdapat pada setiap akhir bait ke- 1 sampai bait ke-71.

Munculnya aliterasi dan asonansi dalam satu baris sajak dan perulangan bunyi vokal dan konsonan antarbaris dan antarbait ini menunjukkan bahwa penyair memanfaatkan potensi bunyi secara maksimal untuk mendukung keestetikan sajak yang diciptakan. Hal ini juga didukung oleh rima yang sama dan bervariasi secara terpola yang akan dijelaskan dalam pembahasan berikutnya. Adanya asonansi dan aliterasi serta persamaan bunyi vokal antarbaris dan antarbait itu, di samping menunjukkan kepiawaian penyair dalam mengolah bunyi, juga menunjukkan adanya hubungan antara bait yang satu dengan yang lain.

Dalam sajak pendahuluan dan juga dalam keseluruhan sajak “*A`th-Thalâsim*” yang berbahasa Arab, irama yang indah tidak hanya ditimbulkan oleh penggunaan asonansi dan aliterasi, tetapi juga ditimbulkan oleh bunyi-bunyi panjang dan pendek yang bervariasi. Dominasi bunyi panjang yang ditimbulkan oleh vokal panjang (*long vowels*) dan bunyi pendek yang ditimbulkan oleh vokal pendek (*short vowels*) yang divariasikan dengan asonansi dan aliterasi itu mampu menimbulkan irama yang bersifat musikal. Irama yang demikian itu dapat mengintensifkan arti sajak dan menimbulkan imaji pada benak pembaca.

Bunyi panjang dalam bahasa Arab tidak dapat dibaca pendek. Sebaliknya, bunyi pendek dalam bahasa Arab tidak dapat dibaca panjang karena panjang dan pendeknya bunyi tersebut akan berpengaruh terhadap arti suatu kosa kata. Misalnya, kata ‘*barîd*’ (bunyi vokal *a* pendek dan bunyi vokal *î* panjang) memiliki arti ‘pos’ dan kata ‘*bârîd*’ (bunyi vokal *â* panjang dan bunyi vokal *i* pendek) memiliki arti ‘dingin’.

Adapun dalam bahasa Indonesia, suatu kata yang dibaca panjang ataupun pendek tidak akan berpengaruh terhadap arti linguistiknya karena bahasa Indonesia tidak memiliki jenis vokal panjang sebagaimana dalam bahasa Arab. Misalnya, kata ‘aku’ akan memiliki arti linguistik yang sama ketika di baca ‘aku’ dengan bunyi vokal *a* yang dipanjangkan dan *u* dipendekkan atau vokal *u* dipanjangkan dan *a* dibaca pendek. Begitu pula jika kedua bunyi vokal itu sama-sama dibaca pendek atau panjang, tetap tidak berpengaruh terhadap arti linguistik. Semuanya akan tetap berarti ‘aku, saya, orang pertama tunggal’.

Dominasi asonansi bunyi *a* yang berat dan juga dukungan variasi bunyi *u* yang bervariasi pula panjang dan pendeknya pada setiap baris pada bait 1-5, perpaduannya dengan bunyi aliterasi yang juga didominasi oleh bunyi-bunyi yang berat dan hambat ini

menimbulkan kesan perasaan yang tidak menyenangkan. Bunyi yang berat ini ternyata mendukung suasana gundah dan gelisah yang ingin disampaikan oleh si aku-lirik dalam sajak ini.

Pada bait pertama sampai ketiga, si aku-lirik dengan struktur penceritaan monologis ingin tahu bagaimana ia muncul di dunia ini, kapan dan bagaimana jalan yang akan ditempuh dalam hidup ini. Kemudian, struktur penceritaan beralih ke bentuk dialog. Pada bait keempat, si aku-lirik bertanya kepada engkau-lirik mengenai keberadaannya dalam rahim ibu. Pada bait kelima, si aku-lirik mempertanyakan keberadaan dirinya sebelum menjadi manusia yang sempurna, apakah dia hanyalah merupakan kehampaan yang tak berarti apa-apa atautkah dia itu dianggap ada keberadaannya. Si aku-lirik kembali gundah dan gelisah, apakah teka-teki si aku-lirik ini kan terpecahkan atautkah akan tetap menjadi teka-teki saja. Si aku-lirik kemudian menjawab teka-teki ini dengan kalimat “aku tidak tahu”.

Ketidaktahuan si aku-lirik bukan berarti si aku-lirik benar-benar tidak mengetahui jawaban dari kegalauan hatinya. Pertanyaan ini merupakan sebuah teka-teki yang hendaknya dijawab oleh mitra tutur si aku-lirik, yaitu si engkau-lirik. Jawaban tentunya terkait dengan bekal pengetahuan dan pengalaman yang dimiliki oleh si engkau-lirik yang berada dalam konteksnya masing-masing.

Dengan demikian, bunyi asonansi dan aliterasi yang berat dan panjang pendek bunyi yang bervariasi dalam kelima bait pendahuluan dari sajak “*A`th-Thalâsim*” ini mendukung makna sajak yang ingin disampaikan oleh penyair, yaitu berupa pertanyaan si aku-lirik kepada si engkau- lirik mengenai keberadaan dirinya dalam dunia. Si aku-lirik tentunya merasa bahwa pertanyaan ini sebenarnya juga merupakan pertanyaan bagi diri si engkau-lirik. Si

aku-lirik mengajak si engkau-lirik untuk ikut merenungkan jati dirinya sesuai dengan konteks masing-masing.

5. Fungsi Asonansi dan Aliterasi dalam Sajak “*Ath-Thalâsim*”

Bunyi-bunyi yang muncul secara terpola dalam sajak, pemilihan dan penyusunan kata yang menimbulkan bunyi berulang-ulang merupakan aktivitas yang disengaja oleh penyair untuk menimbulkan tenaga ekspresif dalam sajak (Atmazaki, 1993: 92). Berdasarkan paparan asonansi dan aliterasi pada sajak “*Ath-Thalâsim*” tersebut di atas, dapat dikatakan bahwa fungsi asonansi dan aliterasi pada sajak ini di antaranya adalah sebagai berikut.

- a. Dominasi bunyi asonansi *a* yang terasa berat dan rendah, variasi bunyi panjang dan pendek, serta dengungannya yang didukung oleh bunyi aliterasi berupa konsonan hambat, berat, dan *unvoiced* serta bunyi liquida *r*, *l* yang bervariasi tebal tipisnya **melambangkan perasaan** si aku lirik yang sedang gundah, gelisah dan bingung dalam menghadapi teka-teki kehidupan dari awal hingga akhir kehidupan.

Si aku lirik bertanya bagaimana ia tiba-tiba bisa hadir dan hidup di dunia ini. Apakah si aku lirik ketika berada dalam kandungan sudah menyadari keberadaan dirinya. Sudah berapa lamakah si aku lirik tinggal di dunia ini. Apakah si aku lirik ini seorang yang merdeka atautkah seorang tawanan. Bagaimanakah perjalanan hidup si aku lirik dan bagaimana pula kehidupan si aku lirik setelah mati; masihkah akan berlanjut atau sudah tiada lagi.

Bunyi vokal berat dan konsonan hambat dapat diinterpretasikan sebagai beratnya permasalahan yang dihadapi si aku lirik yang belum terjawab. Untuk menghilangkan

kegundahan dan kebingungan tersebut, si aku lirik memanfaatkan ungkapan pertanyaan sebagai sumber untuk mengetahui sesuatu. Si aku lirik tidak ingin menyimpan kegelisahan dan kebingungannya sendirian. Oleh karena itu ia berdialog dengan si engkau lirik, baik jiwanya sendiri, orang lain, maupun alam sekitarnya. Si aku lirik bertanya kepada lautan, para rahib, pekuburan, gubuk dan istana, pikiran, pertentangan yang ada pada jiwanya dan kesemuanya menjawab “*lastu adri*” (aku tak tahu). Sebagai sebuah teka-teki, pertanyaan tersebut tentunya mengusik pembaca untuk menjawab teka-teki kehidupan tersebut sesuai dengan konteks masing-masing.

- b. Menimbulkan kesan **gaya (style) seorang penyair**. Dominasi asonansi yang berupa bunyi berat, yaitu bunyi *a* dengan variasi bunyi *u* kemudian bunyi *i* serta aliterasi yang berupa bunyi-bunyi hambat merupakan gaya *Îliyyâ Abû Mâdhî*.
- c. **Mengintensifkan arti sajak “*Ath-Thalâsim*”**.

Penyair menciptakan asonansi yang bervariasi panjang dan pendeknya dan aliterasi sebagaimana tersebut di atas secara sengaja untuk mendukung arti sajaknya yang mengandung teka-teki yang belum terjawab. *Abû Mâdhî* sebagai pengikut aliran romantis memanfaatkan aspek bunyi secara maksimal untuk mengintensifkan arti sajak. Di antara ciri yang menunjukkan penyair mengikuti aliran ini, di samping ditinjau dari aspek kesejarahan penyair juga tampak terlihat pada bahasa sajak penyair yang menyukai pemanfaatan bunyi dan penggunaan gaya personifikasi.

- d. Sebagai **orkestrasi**, menimbulkan bunyi musik.

Asonansi yang bervariasi bunyi panjang dan pendeknya dan aliterasi pada sajak “*Ath-Thalâsim*” berfungsi untuk

menimbulkan bunyi musik. Hal ini tampak pada munculnya variasi bunyi yang terpola dan teratur pada tiap-tiap bait.

- e. Memperdalam ucapan dan menimbulkan rasa.

Dominasi asonansi yang berupa vokal *a* dengan bunyi panjang dan pendek yang bervariasi yang dikombinasikan dengan bunyi liquida serta konsonan hambat pada sajak “*Ath-Thalâsim*”, mampu memperdalam ucapan dan menimbulkan rasa, yaitu rasa gundah dan gelisah karena keingintahuan si aku lirik akan jawaban atas pertanyaan yang dikemukakan.

- f. Menimbulkan bayangan angan yang jelas dan suasana yang khusus.

Asonansi yang bervariasi bunyi panjang dan pendeknya dan aliterasi pada sajak ini menimbulkan bayangan angan yang jelas dan suasana yang khusus, yaitu suasana ketidakpastian yang dialami si aku lirik.

- g. Aliterasi yang muncul pada sajak ini di antaranya berfungsi untuk mendekatkan kata-kata lepas dari hubungan semantik biasa. Di samping itu, aliterasi pada sajak ini menunjukkan adanya hubungan semantik antar kata dalam larik, mendekatkan hubungan kata-kata tersebut dalam hal ritmenya yang memberi tekanan tambahan kepada kata-kata yang bersangkutan.

6. Persajakan pada sajak pendahuluan “A`th-Thalâsim”

Tabel 4 : Persajakan dalam Sajak Pendahuluan “A`th-Thalâsim”

Bait	Jenis Sajak			
	Sajak awal	Sajak akhir	Sajak tengah	Sajak dalam
1.	- Wa Wa -	<i>Ataitu masyaitu Abîtu adrî</i>	- <i>abshartu syi`tu abshartu</i>	<i>Ji'tu - ataitu Abshartu - famasyaitu syi`tu - abîtu ji'tu - abshartu</i>
2.	A Hal Hal A	<i>Wujûd Quyûd maqûd adrî</i>	<i>qadîmun thalîqun</i> - -	<i>Jadîdun - qadîmun Churrun - asîrun</i> - <i>adri- adrî</i>
3.	- - A A	<i>Qashîr aghur yasîr adrî</i>	- - - -	<i>Tharîqî- Tharîqî</i> - - <i>yajrî- adrî</i>
4.	- - -	<i>Amîn Dafîn sa`akûn adrî</i>	- <i>Tarânî Biannî tarânî</i>	- <i>Tarânî - annanî Biannî- Biannî</i> -
5.	A - A -	<i>Sawiyya syayya abadiyyâ adrî</i>	<i>Tarânî Tarânî</i> - -	- - - <i>lastu adrî- lastu adrî- lastu adrî</i>

Berdasarkan tabel ke-4 tersebut di atas, diketahui bahwa sajak pendahuluan dari sajak “Ath-Thalâsim” ini memiliki sajak awal, akhir, dalam, dan tengah dengan dominasi sajak akhir. Dalam sastra Arab, pembahasan mengenai sajak terfokus pada sajak akhir. Dengan demikian, dalam buku-buku teori puisi Arab, pembahasan mengenai sajak masih berfokus pada sajak akhir. Hal ini sesuai dengan pengertian sajak dalam ilmu stilistika bahasa Arab, yaitu persesuaian dua akhir kata pada huruf akhirnya (Al-Hasyimi, 1994b: 278). Oleh karena itu, meskipun pada tabel 4 disebutkan jenis sajaknya secara lengkap, tetapi pembahasannya difokuskan pada sajak akhir.

Jika berpijak pada pengertian *qâfiyah* sebagai bunyi kata terakhir dari suatu baris dalam bait puisi, maka terdapat *qâfiyah-qâfiyah* berupa satu kata terakhir sebagaimana tertera pada tabel 4 kolom kedua tersebut di atas. Misalnya, *qâfiyah* pada bait ke-1 adalah *ataitu*, *masyaitu*, *abîtu*, dan *adrî*. Jika berpijak pada pengertian *qâfiyah* sebagai bunyi dua konsonan dan vokal yang ada di antara keduanya serta vokal sebelum konsonan yang pertama, maka *qâfiyah* pada bait ke-1 adalah *ataitu*, *asyaitu*, *abîtu*, dan *adrî*. Jika *qâfiyah* dipandang sebagai satu bunyi terakhir yang sama pada setiap akhir baris dalam bait, maka pada sajak pendahuluan ini terdapat variasi *qâfiyah* pada setiap baris ke-1 sampai ke-3 pada setiap bait, yaitu *ta`iyyah* (bait ke-1), *daliyyah* (bait ke-2), *ra`iyyah* (bait ke-3), *nuniyyah* (bait ke-4), dan *ya`iyyah dan hamzahiyah* (bait ke-5).

Jika berpijak pada pengertian *qâfiyah* sebagai tiga huruf terakhir pada setiap baris puisi, dalam sajak ini terdapat *qâfiyahtaitu*, *syaitu*, dan *bîtu* (bait ke-1). Jika berpijak pada rima akhir sebagai pola persajakan (ulangan suara) di akhir (tiap-tiap) baris, maka pada sajak pendahuluan ini terdapat rima akhir *tu* (bait ke-1), *ud* (bait ke-2), *ir* (bait ke-3), *in* (bait ke-4), dan *ya* (bait ke-5). Untuk memudahkan pendeteksian sajak akhir berdasarkan pengertiannya, maka pada kolom 4 ditulis satu kata terakhir dari masing-masing bait secara utuh.

Adapun berdasarkan susunannya dan berpijak pada bunyi akhir, rima masing-masing bait sajak pendahuluan ini termasuk kategori rima berangkai dengan susunan a-a-a-b. Misalnya, pada bait ke-1 terdapat rima akhir *ataitu* (a), *masyaitu* (a) *abîtu* (a) dan *adrî* (b). Penyair membuat variasi bunyi pada bait ke-4, yaitu terdapat bunyi vokal *usebelum* bunyi konsonan *n* (*sa`akûn*). Jika berpijak pada huruf akhirnya, rima akhir sajak pendahuluan ini juga merupakan rima berangkai, yaitu a-a-a-b.

Puisi Arab pramodern (sebelum abad ke-19), pada umumnya masih terpaku pada aturan *qâfiyah* yang baku, yaitu penggunaan huruf akhir yang sama dengan *charakat* (pemarkah) yang sama pula pada setiap akhir baris dalam keseluruhan bait. Namun, pada puisi ini tampak adanya perbedaan. Untuk memudahkan analisis perbedaan tersebut, berikut ini dicantumkan teks transliterasi dari sajak pendahuluan *Ath-Thalâsim*.

1. *Ji'tu lâ a'lamu min aina walâkinnî ataitu
 Wa laqad abshartu qadamai tharîqan famasyaitu
 Wa sa`abqâ sâ`iran in syi`tu hâdzâ am abîtu
 Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu tharîqî
 Lastu adrî*
2. *A jadîdun am qadîmun anâ fî hâdzâl-wujûd
 Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî quyûd
 Hal anâ qâ'idu nafsî fî chayâtî am maqûd
 Atamannâ annanî adrî walâkin..
 Lastu adrî*
3. *Wa tharîqî mâ tharîqî? A thawîl am qashîr?
 Hal anâ as'adu am ahbithu fîhi wa aghûr
 A anâs-sâ`iru fîd-darbi amid-darbu yasîr
 Am kilânâ wâqifun wad-dahru yajrî?
 Lastu adrî*
4. *Laita syi`rî wa anâ fî 'âlamil-ghaibil- amîn
 A tarânî kuntu adrî annanî fîhi dafîn
 Wa biannî saufa abdû wa biannî sa`akûn
 Am tarânî kuntu lâ udriku syai`an
 Lastu adrî*
5. *A tarânî qablamâ ashbahtu insânan sawiyya
 Kuntu mahwan au muhâlan am tarânî kuntu syai`a
 A lihâdzâl-lughzi challun? Am sayabqâ abadiyyâ
 Lastu adrî ...wa limâdzâ lastu adrî?..
 Lastu adrî*

Bentuk-bentuk perbedaan sajak *Ath-Thalâsim* dengan sajak Arab pramodern adalah sebagai berikut.

1. Sajak “*Ath-Thalâsim*” berbentuk *ruba’iyat*, yaitu terdiri atas 4 baris dalam setiap baitnya. Secara umum, sajak Arab pramodern berupa satu bait panjang.
2. Baris-baris pada setiap bait sajak “*Ath-Thalâsim*” hanya terdiri atas satu baris saja, sedangkan pada sajak Arab pramodern, setiap baris terdiri atas dua bagian yang sama panjangnya dengan tipografi sebagai berikut:

Sajak Arab pramodern: _____ _____

Sajak Arab modern (*mahjar*): _____

3. *Qâfiyah* pada sajak Arab pramodern secara umum adalah sama, yaitu a-a-a-a, sedangkan pada sajak *mahjar* berbeda-beda. Hal ini misalnya tampak pada sajak pendahuluan dari sajak “*Ath-Thalâsim*” tersebut di atas, yaitu berupa sajak berangkai a-a-a-b.
4. *Charakat* atau pemarkah pada sajak pramodern secara umum sama, sedangkan pada sajak modern terdapat variasi. Misalnya tampak pada bait ke-3 baris kedua dan bait ke-4 baris ketiga dari sajak ini. Bahkan, terdapat pula perbedaan bunyi akhir pada setiap baris ke-4 dari masing-masing bait. Namun, perbedaan bunyi tersebut justru yang menyatukan bait satu dengan bait yang lain. Hal ini terjadi karena masing-masing bait memiliki *qâfiyah* yang sama pada setiap akhir baris ke empat, yaitu kalimat ‘*lastu adrî*’.
5. Huruf akhir tiap baris dalam satu bait pada sajak pramodern biasanya sama, tetapi pada sajak modern (*mahjar*) terjadi perbedaan. Misalnya pada akhir baris ke-4 setiap bait, sebelum kalimat ‘*lastu adrî*’ terdapat bunyi *qî* (bait 1), *kin* (bait 2), *rî* (bait 3), *an* (bait 4), dan *rî* (bait 51).
6. Tipografi pada sajak Arab pramodern secara umum adalah kotak segi empat dengan dua kolom, sedangkan dalam sajak modern beragam. Misalnya, pada sajak “*Ath-Thalâsim*” ini bertipografi sebagai berikut.

Ke enam perbedaan tersebut di atas, tidak hanya terdapat pada sajak pendahuluan dari sajak “*Ath-Thalâsim*”, tetapi berlaku pula bagi keseluruhan bait-bait sajak ini. Dengan demikian, bentuk-bentuk pembaruan yang ada pada sajak modern dan khususnya sajak “*Ath-Thalâsim*” ini tidak akan dibahas ulang pada pembahasan persajakan pada sajak “*Ath-Thalâsim*” berikutnya.

Dari paparan tersebut di atas, diketahui bahwa sajak Arab *mahjar*, khususnya sajak “*Ath-Thalâsim*” tidak mengikuti aturan *qâfiyah* yang biasa berlaku di Arab, yaitu memiliki kesamaan huruf dan *charakatnya* pada huruf kata terakhir dari suatu baris dalam keseluruhan bait. Para penyair *mahjar*, termasuk Abû Mâdhi, telah menciptakan variasi sesuai dengan tuntutan ritmik atau tuntutan musikal suatu baris puisi. Hal ini juga dapat dikatakan bahwa para penyair *mahjar* lebih bebas dalam berekspresi melalui bahasa. Pembaruan ini bukan berarti penyair *mahjar* ingin meninggalkan *qâfiyah*, tetapi mereka memberi nuansa baru pada *qâfiyah* tersebut. Modifikasi *qâfiyah* dari para penyair *mahjar* ini tidak terlepas dari persinggungan mereka dengan sastra Barat ketika mereka berada di negeri Amerika.

7. Diksi dalam Sajak “*Ath-Thalâsim*”

Sajak “*Ath-Thalâsim*” (teka-teki) terdiri atas 7 subjudul, yaitu (1) subjudul pendahuluan, (2) *al-bachru* (lautan), (3) *fid-dairi* (di biara), (4) *minal-maqâbir* (dari pekuburan), (5) *al-qashruwal-kûkhu* (istana dan gubuk), (6) *al-fikru* (pikiran), dan (7) *shirâ’ wa ‘irâk* (pergulatan dan pertentangan). Dalam buku ini disajikan kajian sajak pendahuluan saja sebagai contoh.

Kata “*Ath-Thalâsim*” yang berarti “teka-teki” dipilih sebagai judul karena kata inilah yang mewakili seluruh bait sajak tersebut. Pada akhir bait sajak pendahuluan, penyair menyatakan bahwa

sajak ini sebagai teka-teki (*lughzun*). Penyair berkata:” *A lihâdzâl-lughzi challun? Am sayabqâ abadiyyâ* (Apakah teka-teki ini memiliki pemecahan? ataukah akan tetap kekal?) Sebagai sebuah teka-teki, Si aku menjawab ‘*lastu adrî* (aku tak tahu).

Selanjutnya, pada bait sajak terakhir, penyair juga berkata:” *Anâ lughzun, wa dzihâbî kamajî`î thalsamu Wal-ladzî aujada hâdzâl-lughza lughzun mubhamu. Lâ tujâdil...dzul-chijâ man qâla innî* (Aku sebuah teka-teki, dan pergiku seperti datangku, teka-teki pula. Yang membuat teka-teki ini adalah teka-teki yang tersembunyi. Jangan kau berdebat...yang punya teka-teki adalah yang berkata bahwa sungguh aku. Aku tak tahu).

Kata *Thalâsim* adalah bentuk jamak dari *thilasmun*. Kata “*Ath-Thalâsim*” memiliki arti *puzzles, talismans, mysteries, riddles*(<http://www.free webs.com/poetry translation>, 2004). Kata “*Ath-Thalâsim*” merupakan kata serapan dari bahasa Inggris ‘*talismans*’. Penyerapan ini dalam bahasa Arab disebut dengan *ta’rib* (*Arabization*). Penyerapan itu menimbulkan adanya perubahan aspek fonologis, yaitu berubahnya bunyi /t/ dalam bahasa Inggris (*talismans*) menjadi bunyi ط (th) dalam bahasa Arab (طلاسّم). Perubahan itu mengikuti kelaziman dalam bahasa Arab (Syamsul Hadi, 2002: 77-79).

Bait-bait sajak “*Ath-Thalâsim*” berisi teka-teki kehidupan yang ditulis dalam bentuk sajak dengan model pertanyaan sebagaimana teka-teki pada umumnya. Ungkapan-ungkapan pertanyaan itu sengaja dijawab si aku lirik dengan kalimat “aku tak tahu” untuk memancing mitra tutur (pembaca/ pendengar) berpikir mengenai jawabannya sesuai dengan konteks masing-masing. Tawaran jawaban yang disodorkan si aku dengan beberapa pilihan yang muncul dalam sajak ini, menunjukkan bahwa si aku lirik bukannya tidak mengetahui jawaban tersebut, melainkan sebagai sebuah pertanyaan teka-teki, soal-soal yang diajukan memang tidak seharusnya dijawab sendiri. Si aku lirik memberikan kesempatan kepada mitra tuturnya untuk merenungkan teka-teki kehidupan tersebut sehingga sajak benar-benar memerankan fungsinya sebagai media komunikasi antara penyair dan pembaca.

Adapun diksi yang dipilih penyair pada sajak pendahuluan di antaranya adalah:

1. *Ji`tu* (bait ke-1)

Secara etimologis, kata *ji`tu* berasal dari *Jâ`a - anâ*. *Jâ`a* berasal dari kata *jaya`a*. Adapun secara morfologis, bunyi 'ja' berubah menjadi *ji* pada kata kerja *ji`tu* mengikuti bunyi kata kerja imperfektifnya 'yajî`u'. Morfem 'tu' berasal dari kata ganti tak lekat *anâ* (untuk orang pertama tunggal). *Anâ* berubah menjadi 'tu' jika dilekatkan pada kata kerja perfektif. Secara denotasi, kata *ji`tu* berarti 'saya (telah) datang'.

Kata *ji`tu* digunakan oleh penyair pada baris ke-1 bait pertama dan baris ke-1 bait terakhir dari sajak "*Ath-Thalâsim*". Hal ini mengandung makna bahwa kalimat "aku datang" adalah penyebab dari munculnya teka-teki kehidupan. Kehadiran si aku lirik di dunia ini menyebabkan si aku lirik bertanya-tanya tentang kehadirannya, kapan ia mulai ada di dunia ini, dari mana datangnya, bagaimana datangnya, mengapa ia hidup dan bagaimana ia akan menapaki kehidupan ini (bait ke-1), serta kapan pula ia akan mati lalu pergi meninggalkan dunia ini (bait ke-71).

2. *Ataitu* (bait ke-1)

Secara etimologis, kata *ataitu* berasal dari kata kerja *atâ* dan morfem *anâ*. Adapun secara morfologis, kata *anâ* berubah menjadi 'tu' karena dilekatkan pada kata kerja perfektif. Kata *ataitu* berarti 'saya (telah) datang'. Kata ini dengan demikian berarti sama dengan kata *ji`tu*. Kata ini berada di baris ke-1 bait pertama dan antonimnya, yaitu kata *amdhâ* berada di baris ke-1 bait terakhir. Meskipun memiliki arti yang sama, tetapi penyair menggunakan dua kata tersebut dalam satu baris. Kata *ataitu* diletakkan di akhir baris sebagai penguat (*taukîd*) bagi kata *ji`tu*. Agar tidak terjadi pengulangan kata, maka dipilihlah kata *ataitu* yang sepadan artinya dengan kata *ji`tu*. Kata *ji`tu* diletakkan di awal baris dan kata *ataitu* diletakkan diakhir baris. Penempatan kedua diksi ini tidak dapat dipertukarkan meskipun memiliki arti yang sama. Penyair telah mempertimbangkan aspek irama yang berpengaruh terhadap efek kepuhitan bait pertama tersebut.

Kata *ataitu* yang berada di akhir baris memiliki pola yang sama dengan sajak akhir baris berikutnya, yaitu kata *masyaitu* dan *abîtu*. Dengan demikian, kata *ataitu* diletakkan di akhir baris untuk kepentingan rima akhir (*taitu*, *syaitu*, dan *bîtu*). Kata *ataitu*, *masyaitu* dan *abîtu* memiliki pola irama yang dapat dirumuskan dengan //o/. Tanda (/) adalah lambang huruf hidup dan (o) adalah lambang huruf mati. Pola yang sama ini tentunya akan menimbulkan irama pada rima akhir bait, sebagaimana tampak pada bait berikut ini.

Ji'tu lâ a'lamu min aina walâkinnî ataitu
Wa laqad abshartu qadamai tharîqan famasyaitu
Wa sa`abqâ sâ`iran in syi`tu hâdzâ am abîtu
Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu tharîqâ
Lastu adrî

3. *Al-Wujûd* (bait ke2)

Secara denotasi, nomina *al-wujûd* sepadan dengan nomina *ad-dunyâ*. Keduanya berarti dunia. Diksi *al-wujûd* sebagai rima akhir dipilih penyair untuk menyelaraskan kata tersebut dengan diksi setelahnya, yaitu *quyûd* dan *maqûd*. Ketiga kata ini memiliki pola irama yang sama, yaitu *fa'ûlun* atau dirumuskan dengan //o/o. Dengan demikian, akan timbul pola persajakan yang dapat menimbulkan efek estetis bagi pendengar atau pembaca.

A jadîdun am qadîmun anâ fî hâdzâl-wujûd
Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî quyûd
Hal anâ qâ'idu nafsî fî chayâtî am maqûd
Atamannâ annanî adrî walâkin..
Lastu adrî

4. *Fî ‘âlamil-ghaibil-amîn* (bait ke-4)

Secara etimologis, frasa ini berarti ‘dalam alam yang damai’. Dengan melihat konteks kalimat, kata tersebut berarti *fî bathni ummî* (dalam perut ibu) atau *fî chamli ummî* (dalam kandungan ibu). Penyair memilih kata tersebut karena sesuai dengan pola sajak akhir pada bait ini (bait ke-4) yang mengikuti *qâfiah* (suku kata terakhir dalam setiap baris) huruf *nûn* (*qâfiyah nûniyah*). Oleh karena itu, pada baris tersebut dipilih frasa *fî ‘âlamil-ghaibil-amîn* untuk menyesuaikan dengan rima akhir setelahnya, yaitu *fîhi dafîn* (berarti ‘terkubur di dalamnya’).

5. *Abadiyyâ* (bait ke-5)

Kata *abadiyyâ* berarti ‘abadi’. Diksi ini sepadan dengan *khulûdâ* (kekal) atau *dawâmâ* (tetap, kekal). Namun, diksi *abadiyyâ* dipilih penyair untuk menyelaraskan dengan diksi sebelumnya yang berakhir dengan suku kata *yâ*, yaitu diksi *sawiyâ* dan *sayyâ* (maksudnya) *syai`â*. Dengan demikian, diksi ini tidak akan cocok jika diganti dengan kata *khulûdâ* yang memiliki suku kata terakhir *dâ* dan *dawâmâ* yang bersuku kata terakhir *mâ*. Pada bait ini, si aku ragu apakah teka-teki yang ditanyakan itu akan mendapatkan pemecahan atau akan abadi, tidak terpecahkan dan tidak terselesaikan karena akan selalu menjadi teka-teki yang tersembunyi bagi manusia yang dihidup di alam yang tidak abadi ini.

Di antara fungsi diksi dalam sajak “*A`th-Thalâsim*” adalah sebagai berikut.

1. Untuk Mendapatkan Arti Setepat-tepatnya.

Pada sajak “*A`th-Thalâsim*” , *Îliyyâ Âbû Mâdhî* di samping memperhatikan aspek estetis bunyi, juga memperhatikan diksi. Ia memilih kata-kata yang lebih mewakili hakikat puisi yang ingin disampaikan. Misalnya, kata yang dipilih penyair untuk judul sajak dan subjudul sajak adalah kata yang sesuai dengan permasalahan yang akan dikemukakan.

Penyair memilih judul “*A`th-Thalâsim*” yang berarti teka-teki karena judul inilah yang lebih mewakili struktur dan isi sajak yang ingin disampaikan. Dilihat dari segi struktur bahasa, sajak ini menggunakan ungkapan-ungkapan pertanyaan pilihan yang kemudian dijawab oleh si aku lirik dengan kalimat ‘aku tak

tahu'. Bentuk seperti ini sesuai dengan model teka-teki karena pembacalah yang harus menjawab teka-teki yang dibuat penyair berdasarkan konteks masing-masing. Selanjutnya, di tinjau dari segi isi, judul ini juga sesuai karena sajak ini memuat pertanyaan-pertanyaan mengenai teka-teki kehidupan yang mengundang pembaca sebagai mitra tutur si aku lirik. Adapun yang menjadi subjudul pendahuluan ini juga kata-kata yang terkait dengan isi sajak, yaitu permasalahan yang menjadi teka-teki kehidupan manusia.

2. Untuk Mencerahkan Perasaan dan Isi Pikiran Penyair dengan Setepat-tepatnya.

Diksi yang tepat dapat mengekspresikan luapan perasaan penyair, yaitu ekspresi yang dapat menjelmakan pengalaman jiwanya. Misalnya penggunaan kata-kata yang sepadan sebagai penguat atau penegasan isi sajak yang ingin disampaikan. Jika satu diksi belum mewakili perasaan penyair, maka ia akan menggunakan beberapa diksi yang memiliki arti sepadan. Hal ini dimaksudkan untuk penegasan akan permasalahan yang dikemukakan dan juga untuk memenuhi tuntutan ekspresi jiwanya yang hanya terwakili jika ketiga kata itu disebutkan, di samping juga untuk memenuhi kebutuhan estetis yang terkait dengan bunyi.

3. Untuk Menimbulkan Imajinasi Estetik.

Dalam sajak ini, penyair memilih diksi puitik. Hal ini terutama tampak pada rima yang disusun dengan sengaja. Misalnya, pola persajakan yang berupa rima akhir baris ke-1 sampai ke-3 yang selalu sama pada masing-masing bait, kalimat terakhir pada baris ke-4 yang juga selalu sama antara bait yang satu dengan yang lain (yaitu kalimat *lastu adri*). Munculnya pertentangan bunyi dan persamaan bunyi dalam bait yang menimbulkan irama dan tipografi yang sama antara bait yang satu dengan bait yang lain menimbulkan efek estetis dalam keseluruhan sajak "*A`th-Thalâsim*". Jadi, suatu diksi dipilih untuk mendapatkan efek kepuhitan tertentu.

4. Untuk Intensitas Pernyataan (Ekspresi).

Sebuah sajak dibuat dengan pemadatan bahasa dan bukan penguraian bahasa. Hal ini dimaksudkan penyair untuk mengekspresikan pengalaman jiwanya secara padat dan intens.

Misalnya, munculnya diksi yang mengandung makna-makna konotasi. Pada sajak “*A`th-Thalâsim*” ini terdapat diksi-diksi yang bisa dikonotasikan ke dalam berbagai makna sehingga meskipun ungkapan sajak itu singkat, tetapi mengandung makna yang luas. Diksi dalam sajak “*A`th-Thalâsim*” dapat memperkuat daya bayang karena diksi dapat menjemput imaji.

8. Citraan dan Fungsinya dalam Sajak Pendahuluan “*Ath-Thalâsim*”

Imaji adalah segala yang dirasa dan dialami secara imajinatif (Tarigan, 1984: 30). Menurut Brooks, imaji adalah pengingatan kembali sesuatu yang pernah dialami atau diindra (Tarigan, 1984: 30). Imaji, menurut Abdul Hadi adalah sesuatu yang kita peroleh dari dunia luar diri kita dan kita lambangkan dengan kata-kata, tapi kata-kata mesti dipilih yang sugestif dan memikat dan juga bermakna hingga sanggup menyiratkan, baik *feeling*, pemikiran maupun abstraksi kita (Tirtawirya, 1983: 31). Pradopo menerjemahkan *imagery* dengan citraan, yaitu gambaran-gambaran angan (2002a: 79).

Preminger membedakan imaji dan imajeri. Imaji adalah reproduksi dalam pikiran mengenai perasaan yang dihasilkan oleh persepsi yang bersifat fisik, sedangkan imajeri merupakan produksi imaji dalam pikiran dengan bahasa. Perrine juga menyatakan bahwa istilah imaji mengarah pada gambaran, sesuatu yang tampak pada pikiran, sedangkan imajeri adalah representasi pengalaman yang bersifat indra melalui bahasa. Jadi, imaji adalah gambar pikiran, sedangkan imajeri adalah representasi gambar pikiran dalam bahasa (Badrun, 1989: 15). Imaji adalah pengalaman perasaan, sedangkan *imagery* adalah suatu gambaran pengalaman perasaan di dalam kata-kata (Situmorang, 1983: 28). Citra atau *image* adalah suatu gambar konseptual yang dipergunakan sebagai pengantar kesatuan pikir-rasa. Citra mengantar kesatuan pikir-rasa ke dalam kesadaran kita melalui kepekaan panca indra (Saini KM, 1993:187).

Melalui sajaknya, sang penyair berusaha sekuat tenaga agar pembaca karyanya dapat melihat, merasakan, mendengar, menyentuh dan bahkan seakan-akan mengalami sesuatu seperti yang terdapat dalam sajaknya. Dengan cara demikianlah, menurut Tarigan (1984:30), penyair dapat meyakinkan pembacanya terhadap realitas dari segala sesuatu yang didendangkannya. Penyair

melakukan hal tersebut justru bukan dengan bahasa denotatif tapi menggunakan majas yang memiliki makna konotatif.

Altenbernd (1970: 14) mengemukakan bahwa citraan merupakan salah satu alat kepuhitan sehingga sebuah puisi mencapai sifat-sifat konkret, khusus, dan mengharukan. Untuk memberi suasana khusus, jelas dan memberi warna setempat (*local colour*) yang kuat, seorang penyair hendaknya mempergunakan kesatuan citra yang selingkungan. Sajak yang menunjukkan adanya kesatuan citraan membuat jelas dan memberi suasana khusus. Sajak yang tidak menunjukkan adanya kesatuan citraan menyebabkan gelap, seperti tidak ada saling hubungan antara kata yang satu dengan kata yang lain, antara kalimat yang satu dengan kalimat yang lain (Pradopo, 2002a: 89, 91-92).

Dalam kaitannya dengan citraan terdapat istilah imajinasi dan *fancy*. Keduanya merupakan daya khayal. *Fancy* adalah daya khayal yang tidak memiliki tujuan kreatif dan hanya merupakan lamunan saja. Adapun imajinasi merupakan suatu kegiatan kreatif. Dalam imajinasi terdapat tujuan yang berupa makna pengalaman, sedangkan dalam *fancy* tidak memiliki tujuan. Karena imajinasi memiliki tujuan maka imajinasi memiliki logika sendiri (Saini KM, 1993: 119).

Citraan ada bermacam-macam, yaitu *visual imagery* (citraan visual), *auditory imagery* (citraan pendengaran), *tactile imagery* (citraan perabaan), *olfactory imagery* (citraan penciuman), *gustatory imagery* (citraan pencecapan), *organic imagery* (citraan organik), dan *kinaesthetic imagery* (citraan gerakan).

contoh citraan pada sajak Pendahuluan “*Ath-Thalâsim*” adalah Citraan visual, yaitu citraan yang timbul oleh penglihatan. Citra penglihatan memberi rangsangan pada indra penglihatan hingga hal-hal yang tak terlihat sering seolah-olah seperti terlihat (Pradopo, 2002a: 81). Citraan visual pada sajak pendahuluan didominasi oleh kata kerja *tarâ* atau derivasinya dan diikuti oleh kata ganti lekat yang menunjukkan pelaku pertama tunggal. Contoh:

Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu tharîqî

Lastu adrî

Bagaimana aku datang? Bagaimana aku **melihat** jalan

Aku tak tahu

A tarânî kuntu adrî annanî fîhi dafîn

Apakah **kau melihatku** tahu bahwa aku terkubur di dalamnya?

Am tarânî kuntu lâ udriku syai`an

Lastu adrî

Ataukah **kau melihatku** tak tahu apa-apa

Aku tak tahu

A tarânî qablamâ ashbahtu insânan sawiyya

Kuntu mahwan au muhâlan am tarânî kuntu syayya

Apakah **kau melihatku** sebelum aku jadi manusia yang sempurna

Adakah aku ini sebuah kehampaan ataukah **kau melihat aku** ini sesuatu yang ada

Perpaduan beberapa jenis citraan dalam satu bait menambah dan memperkuat kepuhitan bait yang bersangkutan. Citraan dalam sajak memiliki fungsi di antaranya untuk (a) menimbulkan Imaji dalam Benak Pembaca, (2) membuat sajak “*Ath-Thalâsim*” bersifat konkret, (c) membuat sajak Bersifat Mengharukan, (d) memperjelas bayangan angan, (e) mengantar kesatuan pikir dan rasa.

9. Gaya Bahasa dalam Sajak Pendahuluan “*Ath-Thalâsim*”

Berdasarkan langsung tidaknya makna, Keraf (2002: 129) membagi gaya bahasa (*figure of speech*) ke dalam dua bagian, yaitu gaya bahasa retoris dan gaya bahasa kiasan. Adapun berdasarkan struktur kalimatnya (sintaksis), gaya bahasa menurut Gorys Keraf (2002: 124-128) terdiri atas klimaks, antiklimaks, paralelisme, antitesis, dan repetisi.

Bahasa kiasan dimasukkan dalam pembahasan kalimat karena penyelidikan terhadap bahasa kiasan tidak terlepas dari

kedudukannya dalam suatu kalimat tertentu. Bahasa kiasan dapat digunakan penyair sebagai salah satu cara untuk menimbulkan efek kepuhitan (Pradopo, 2002a: 62). Bahasa kiasan merupakan salah satu sarana untuk membangkitkan imajinasi. Dengan persamaan dan perbandingan serta penggunaan majas yang lain, seorang penyair ingin memperjelas maksud dan menjelmakan imajinasinya itu (Tarigan, 1984: 32). Bahasa kiasan mengiaskan atau mempersamakan sesuatu hal dengan hal lain supaya gambaran menjadi jelas, lebih menarik dan hidup (Pradopo, 2002a: 62). Gaya bahasa retorik semata-mata merupakan penyimpangan dari konstruksi biasa untuk mencapai efek tertentu. Adapun gaya bahasa kiasan merupakan penyimpangan yang lebih jauh, khususnya dalam bidang makna (Keraf, 2002: 129).

Berikut ini gaya kalimat, bahasa kiasan, sarana retorika yang muncul pada sajak pendahuluan “*Ath-Thalâsim*” dan fungsinya.

1. Pararelisme

Gaya bahasa yang berusaha mencapai kesejajaran dalam pemakaian kata-kata atau frasa-frasa yang menduduki fungsi yang sama dalam bentuk gramatikal yang sama (Keraf, 2002: 126). Dalam sajak “*Ath-Thalâsim*” ini, pararelisme tidak hanya terdapat dalam baris-baris yang berada dalam satu bait, tetapi juga terdapat pararelisme antar bait yang menunjukkan hubungan antar bait. Contoh:

Tabel 5: Pararelisme dalam Bait Sajak “*Ath-Thalâsim*”.

Bait	Baris	Pararelisme dalam Bait
1	4	<i>Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu...</i>
2	2-3	<i>Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî quyûd Hal anâ qâ'idu nafsî fî chayâtî am maqûd</i>

Adapun pararelisme antar bait sajak, tampak sebagaimana dalam tabel berikut ini.

Tabel 6: Pararelisme Antar bait dalam Sajak “*Ath-Thalâsim*”

Bait	Bait	Pararelisme antar bait
1-71	-	<i>Lastu adrî</i>
2-3	2	<i>Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî</i>

	3	<i>quyûd</i> <i>Hal anâ qâ'idu nafsî fî chayâtî am</i> <i>maqûd</i> <i>Hal anâ as'adu am ahbithu fîhi wa</i> <i>aghûr</i> <i>A anâs-sâ`iru fîd-darbi amid-darbu</i> <i>yasîr</i>
--	---	--

Berdasarkan tabel ke-6 tersebut di atas, diketahui bahwa îliyyâ Abû Mâdhî memanfaatkan keindahan struktur yang memiliki bentuk gramatikal yang sama. Pemanfaatan struktur yang sama tersebut tidak hanya dilakukan antarbaris dalam bait, tetapi juga antarbait yang satu dengan yang lain. Bentuk paralelisme yang digunakan penyair pada awal baris dalam bait sajak “*Ath-Thalâsim*” didominasi oleh (a) kata tanya yang menunjukkan pilihan, yaitu *hal....am, a....am* (berarti ‘apakah....ataukah...’), (b) partikel *qad* yang diikuti oleh kata kerja perfektif untuk menunjukkan penegasan, meyakinkan pembaca sebagai mitra tutur penyair, dan (c) kata sambung *wa* yang menunjukkan hubungan struktur antarbaris. Adapun bentuk paralelisme antarbait dalam sajak “*Ath-Thalâsim*” ini berupa penggunaan kata pertanyaan *hal....am, a....am* dan pernyataan *lastu adrî*.

Struktur yang sama dalam satu bait menunjukkan adanya penekanan suatu kata atau frasa yang kemudian juga menegaskan pikiran pokok pada bait yang bersangkutan. Adapun struktur yang sama antarbait, menunjukkan adanya keutuhan rangkaian sajak yang kemudian juga menunjukkan adanya hubungan makna dan tema yang saling menunjang ide utama. Bentuk paralelisme dalam sajak “*Ath-Thalâsim*” ini, di samping berfungsi untuk menonjolkan kata atau kelompok kata yang sama fungsinya dalam suatu baris atau bait, juga untuk menimbulkan efek puitis pada sajak sehingga merangsang imajinasi pembaca.

2. Antitesis

Gaya bahasa yang mengandung gagasan-gagasan yang bertentangan, dengan mempergunakan kata-kata atau kelompok kata yang berlawanan disebut antitesis. Gaya ini timbul dari kalimat berimbang, yaitu kalimat yang mengandung dua bagian kalimat atau lebih yang kedudukannya sama tinggi atau sederajat. Gaya bahasa antitesis ini juga mempergunakan unsur-unsur paralelisme (Keraf, 2002: 124, 126).

Jika ditinjau dari struktur kalimatnya, gaya bahasa antitesis merupakan bentuk kalimat berimbang. Jika ditinjau dari aspek retorik, yaitu efek yang ditimbulkan dari kata-kata yang berantitesa ini, maka kata-kata yang berlawanan ini dapat dikategorikan sebagai bentuk paradoks, yaitu gaya bahasa yang mengandung pertentangan yang nyata dengan fakta-fakta yang ada (Keraf, 2002: 136).

Paradoks merupakan sarana retorika yang menyatakan sesuatu secara berlawanan, tetapi sebetulnya tidak bila sungguh-sungguh dipikir dan dirasakan. Paradoks yang mempergunakan penjajaran kata yang berlawanan disebut oksimoron (Pradopo, 2002a: 100). Dalam oksimoron, kata-kata yang berlawanan itu dipergunakan dalam frasa yang sama, sehingga lebih padat dan tajam dari paradoks. Dalam sajak “*Ath-Thalâsim*”, tidak ditemukan bentuk oksimoron ini, tetapi hanya berbentuk antitesis atau paradoks saja.

Gaya antitesis dalam sajak pendahuluan terdapat pada bait 2, 3, dan 5 sebagaimana berikut.

(2)

A jadîdun am qadîmun anâ fî hâdzâl-wujûd

Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî quyûd

(3)

Wa tharîqî mâ tharîqî? A thawîl am qashîr?

Hal anâ as'adu am ahbithu fîhi wa aghûr

(5)

Kuntu mahwan au muhâlan am tarânî kuntu syayya

Kata *jadîdun* (baru) pada bait ke-2 berantitesa dengan kata *qadîmun* (lama) dan frasa *churrun thalîqun* (merdeka lepas) berantitesa dengan frasa *asîrun fî quyûd* (tawanan terikat). Pada bait ke-3, kata *Thawîlun* (panjang) berantitesa dengan kata *qashîrun* (pendek) dan kata kerja imperfektif *ash'adu* (mendaki) berantitesa dengan kata kerja imperfektif *ahbithu* (turun). Selanjutnya, pada bait ke-5, kata *machwan* (bukan sesuatu, kosong) berantitesa dengan kata *syayyan atau syai'an* (sesuatu).

Dengan demikian, mitra tutur pun terpancing untuk memilih salah satu jawaban alternatif yang sudah tersedia dalam bait teka-teki tersebut. Pada bait ke-2, penyair mengemukakan alternatif jawaban 'baru' dan 'sudah lama' ketika ia bertanya mengenai keberadaan si aku lirik di dunia ini. Tentunya jawaban yang akan diberikan si engkau lirik atau mitra tuturnya adalah sesuai dengan konteks masing-masing. Yang jelas, hendaknya memilih satu di antara dua jawaban yang telah disediakan. Begitu juga dengan bait ke-3 dan 4, mitra tutur diberi dua alternatif jawaban dan hendaknya memilih satu di antara dua alternatif tersebut sesuai dengan konteks masing-masing. Teeka-teki ini cocok jika menggunakan kalimat yang bertentangan sesuai dengan kondisi seseorang ketika menghadapi suatu teka-teki kemudian bingung untuk memilih A atau B jawaban yang benar.

3. Repetisi

Repetisi merupakan perulangan bunyi, suku kata, kata, atau bagian kalimat yang dianggap penting untuk memberi tekanan dalam sebuah konteks yang sesuai. Repetisi memiliki nilai yang tinggi dalam oratori dan ia lahir dari kalimat yang berimbang kedudukannya (Keraf, 2002: 127). Dalam puisi, unsur yang diulang dapat berbentuk baris atau bait (Atmazaki, 1993: 61). Pada sajak “*Ath-Thalâsim*”, Abu Mâdhî, di samping menggunakan repetisi dalam satu bait, juga menggunakan repetisi antar bait yang menunjukkan hubungan antara bait yang satu dan bait yang lain.

Tabel 7: Repetisi dalam Sajak Pendahuluan “*Ath-Thalâsim*”

Bait	Baris	Repetisi	Arti
1.	4 1, 4	<i>Kaifa...kaifa...</i> <i>Ji`tu...</i> <i>...ji`tu...</i>	Bagaimana... Aku datang...
2.	2-3	<i>Hal anâ...am...</i> <i>Hal anâ...am...</i>	Apakah aku...ataukah...
3.	1 1, 3 1-4	<i>...tharîqî...tharîqî...</i> <i>...a...</i> <i>a...</i> <i>...am...</i> <i>...am...</i> <i>...am...</i> <i>...am...</i>	...jalanku... Apakah... ...ataukah ...
4.	2, 4 3	<i>...Tarânî kuntu...</i> <i>...Tarânî kuntu...</i> <i>Wabi`annî...Wabi`annî</i>	...kau melihatku... Dan sungguh aku ...
5.	1-2 2-3 1, 3 4	<i>...Tarânî...</i> <i>...Tarânî...</i> <i>...am...</i> <i>...am...</i> <i>a...</i> <i>a...</i> <i>Lastu adrî... lastu</i> <i>adrî... lastu adrî</i>	...kau melihatku... ...ataukah... Apakah ... Aku tidak mengetahui...

Tabel 8: Repetisi Antarbait dalam Sajak pendahuluan “Ath-Thalâsim”

Bait	Rincian bait	Repetisi	Arti
1-71	-	... <i>Lastu adrî</i>	...aku tidak mengetahui
1-5	1 2 3 4 5	... <i>am</i> ... <i>a</i> ... <i>am</i> ... <i>hal</i> ... <i>am</i> <i>a</i> ... <i>am</i> ... <i>hal</i> ... <i>am</i> ... <i>a</i> ... <i>am</i> ... <i>a</i> ... <i>am</i> ... <i>a</i> ... <i>am</i>ataukah... Apakah... atukah... Apakah... atukah... Apakah... atukah...

Bentuk-bentuk repetisi yang digunakan penyair dalam sajak ini adalah (a) repetisi akhir baris ke-4 sebagai bentuk sajak akhir antarbait yang menunjukkan hubungan antarbait, yaitu kalimat *lastu adrî*, (b) repetisi kata tanya *hal*, *a*, dan *hal/ a* yang diikuti penanda pilihan, yaitu partikel *am*. Fungsi penggunaan repetisi dalam bait sajak “Ath-Thalâsim” adalah (a) untuk memberikan tekanan pada kata yang diulang dalam suatu bait, (b) menegaskan permasalahan yang ingin dikemukakan, dan (c) meyakinkan mitra tutur akan kebenaran informasinya.

Adapun repetisi antarbait sajak “Ath-Thalâsim” berfungsi untuk (a) menunjukkan adanya kesatuan struktur, (b) menunjukkan adanya hubungan bentuk yang menimbulkan efek estetis sehingga merangsang imajinasi pembaca, dan (c) menunjukkan adanya hubungan makna dan kesatuan makna sajak.

4. Personifikasi

Personifikasi atau penginsanan ialah jenis majas yang melekatkan sifat-sifat insani kepada barang yang tidak bernyawa dan ide yang abstrak (Tarigan, 1985: 17). Jadi, personifikasi mempersamakan benda dengan manusia, benda-benda mati dibuat dapat berbuat, berpikir, dan berbicara seperti manusia. Personifikasi membuat hidup lukisan, di samping juga memberi kejelasan paparan dan memberikan bayangan angan yang konkret (Pradopo, 2002a: 75).

Personifikasi merupakan satu corak khusus dari metafora, yang mengiaskan benda-benda mati menjadi bergerak, berbuat dan berbicara seperti manusia. Jadi, pokok yang dibandingkan (*vehicle*) seolah-olah berwujud manusia (Keraf, 2002: 141). Dalam bahasa Arab, personifikasi (*tajsîm*) ini termasuk dalam kategori *isti'ârah makniyyah*, yaitu metafora yang hanya menyebut unsur tenor saja (Jarim, 1993: 103). Namun, tidak setiap *isti'ârah makniyyah* termasuk dalam kategori personifikasi karena terkadang *isti'arah* tersebut tidak berwujud penginsanan. Asrari (1998: 26) menyebut *isti'ârah makniyyah* dengan metafora *vehicle* karena melesapkan unsur vehiclenya.

Tabel 9: Gaya Bahasa Personifikasi Sajak pendahuluan “Ath-Thalâsim”

Bait	Tenor	Vehicle	Keterangan/ qarînah
3	Ad-darbu (jalan)	-	yaşîru (berjalan)
3	Ad-dahru (masa)	-	Yajrî (berlari)

Di antara fungsi personifikasi dalam sajak ini adalah untuk membuat hidup penggambaran. Berjalannya waktu yang cepat diumpamakan bagai orang yang berlari (bait ke-3). Di samping itu,

gaya bahasa ini juga untuk memperjelas paparan dan memberikan bayangan yang konkret karena benda-benda yang tidak bergerak dibuat seolah-olah melakukan aktivitas sebagaimana yang dilakukan manusia.

5. Sinekdoke

Sinekdoke adalah bahasa kiasan yang menyebutkan suatu bagian yang penting dari suatu benda (hal) untuk benda (hal) itu sendiri (Altenbernd, 1970: 22). Ada dua macam sinekdoke, yaitu *pars pro toto* (sebagian untuk keseluruhan) dan *totum pro parte* (keseluruhan untuk sebagian) (Keraf, 2002: 142). Pembagian sinekdoke tersebut sesuai pengertian sinekdoke yang dikemukakan oleh Moeliono, yaitu majas yang menyebutkan nama bagian sebagai pengganti nama keseluruhannya, atau sebaliknya (Tarigan, 1985: 124).

Contoh:

Famasyaitu qadamai (lalu kedua tapak kakiku berjalan). Maksudnya kaki dan seluruh anggota tubuh yang lain. Gaya bahasa ini berjenis sinekdok *Pars pro toto*.

Penyair menggunakan gaya bahasa sinekdoke untuk menyampaikan gagasannya secara estetis. Pada bait ke-1 tersebut, meskipun aktivitas berjalan itu dilakukan oleh kaki, tetapi manusia tidak mungkin hanya kakinya saja yang berjalan, melainkan seluruh tubuh yang lain pun ikut berjalan mengikuti langkah kaki. Namun, penyair hanya menyebutkan langkah kaki agar gagasan yang ingin disampaikan penyair lebih terfokus pada bagian terpenting tersebut sehingga mudah dipahami karena menimbulkan imaji pada benak pembaca, lebih konkret, dan hidup.

6. Pertanyaan retorik atau Erotis

Pertanyaan retorik atau erotis adalah pertanyaan yang dipergunakan dalam pidato atau tulisan dengan tujuan untuk mencapai efek yang lebih mendalam dan penekanan yang wajar, dan sama sekali tidak menghendaki adanya suatu jawaban (Keraf, 2002: 134). Hampir keseluruhan bait sajak “*Ath-Thalâsim*” menggunakan pertanyaan retorik. Contoh:

Tabel 10: Pertanyaan Retorik dalam Sajak “*Ath-Thalâsim*”

Bait	Pertanyaan retorik	Penanda pertanyaan
1.	<i>Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu tharîqî</i>	<i>Kaifa...</i> (bagaimanakah...)
2.	<i>A jadîdun am qadîmun anâ fî hâdzâl-wujûd Hal anâ churrun thalîqun am asîrun fî quyûd Hal anâ qâ'idu nafsî fî chayâtî am maqûd</i>	<i>A...am...</i> (apakah...atau kah...) <i>Hal...am...</i> (apakah...ata ukah...) <i>Hal...am...</i>
3.	<i>Wa tharîqî mâ tharîqî? A thawîl am qashîr? Hal anâ as'adu am ahbithu fîhi wa aghûr A anâs-sâ`iru fîd-darbi amid-darbu yasîr Am kilânâ wâqifun wad- dahru yajrî?</i>	<i>Mâ...</i> (apakah...), <i>A...am...</i> <i>Hal...am...</i> <i>A...am...am...</i> (apakah.. .ataukah...ataukah...)
4.	<i>A tarânî kuntu adrî annanî fîhi dafîn... Am tarânî kuntu lâ udriku syai`an</i>	<i>A...am...</i>
5.	<i>A tarânî qablamâ ashbahtu insânan sawiyya..... am tarânî kuntu syai`a A lihâdzâl-lughzi challun? Am sayabqâ abadiyyâ Lastu adrî ...wa limâdzâ lastu adrî?...</i>	<i>A...am...</i> <i>A...am...</i> <i>Limâdzâ</i> (mengapakah...)

7. Anastrof

Anastrof atau inversi adalah gaya retorik yang diperoleh dengan pembalikan susunan kata yang biasa dalam kalimat. Contoh:

Wa laqad abshartu qadamai tharîqan famasyaitu (anastrof)

Wa laqad abshartu tharîqan famasyaitu qadamainî (kalimat biasa)

8. Polisindeton

Polisindeton adalah suatu gaya yang menghubungkan kata, frasa, atau klausa yang berurutan satu sama lain dengan menggunakan kata sambung (Keraf, 2002: 131). Dalam kalimat berbahasa Arab, mayoritas kata, frasa, atau klausa yang berhubungan diberi penghubung berupa kata sambung. Namun, ada beberapa kata yang tidak boleh diberi tanda penghubung.

Dalam ilmu pragmatik bahasa Arab, menghubungkan kalimat dengan kalimat lain dengan menggunakan kata sambung *wâwu* dan semisalnya disebut *washal*. Sebaliknya, beberapa kata atau kalimat yang berhubungan, namun tidak boleh dihubungkan dengan kata sambung *wâwu* disebut *fashal* (Al-Hasyimi, 1994a: 257; Mahliatussikah, 2002a: 39).

Contoh Polisindeton dalam Sajak “*Ath-Thalâsim*”

Ji'tu ...

Wa laqad ... famasyaitu

Wa sa`abqâ ...

Kata penghubung berupa *Wa...*(dan), dan *Fa...* (kemudian).

Suatu kata, frasa atau kalimat diberi tanda penghubung *wa* dan sejenisnya jika (a) suatu kalimat itu bersesuaian dalam bentuk kalimat berita (kalimat konstatif/ proposisi/ *kalam khabar*) dan kalimat desideratifnya (kalimat performatif/ *kalam insya'*), (b) suatu kalimat itu berbeda dalam bentuk kalimat konstatif dan performatifnya, namun jika tidak dipisahkan dengan huruf sambung dikhawatirkan akan menimbulkan penyimpangan terhadap tujuan yang diharapkan, (c) suatu kalimat yang pertama memiliki kesamaan kedudukan dari aspek sintaksisnya yang berpengaruh terhadap kesamaan tanda baca dan bermaksud untuk disamakan

antara kedua kata, frasa, atau kalimat tersebut (Al-Hasyimi, 1994a: 261-263; Mahliatussukah, 2002a: 40). Adapun syarat-syarat *fashal* (tidak boleh menghubungkan kalimat dengan menggunakan tanda hubung) tidak akan dibicarakan dalam penelitian ini karena tidak terkait dengan gaya polisindeton.

Hampir keseluruhan sajak ini menggunakan partikel *wa* sebagai penghubung kata, frasa, dan baris sajak. Huruf sambung *wâwu* dalam sajak ini berfungsi untuk menghubungkan dan menunjukkan adanya kesamaan hukum (tanda baca, bentuk kata, struktur) antara kata, frasa atau baris sajak sesudahnya dengan yang sebelumnya. Adapun huruf sambung '*fa*' dalam sajak ini di samping berfungsi untuk mempersamakan juga berfungsi untuk menunjukkan adanya urutan yang tertib dan mengiringi.

9. Tipografi dan Fungsinya dalam Sajak "*Ath-Thalâsim*"

Tipografi sajak adalah penyusunan baris dan bait sajak. Sebuah teks puisi dibagi menurut bait-bait dengan jumlah larik yang tetap. Fungsi bait adalah untuk membagi sebuah teks ke dalam bab-bab pendek. Pembagian ini mendukung susunan tematik (Atmazaki, 1993: 27; Luxemburg, 1989: 196-197). Tipografi merupakan pengorganisasian ruang teks tertentu untuk tujuan tertentu (Atmazaki, 1993: 27). Tipografi merupakan unsur visual puisi yang dapat menarik perhatian pembaca dan dapat membantu pembaca memahami makna atau situasi yang tergambar dalam puisi (Badrun, 1989: 87-88).

Tipografi adalah unsur pembeda puisi dengan prosa. Sebuah teks disebut sajak karena penyajiannya menggunakan bentuk tipografik tertentu sehingga dapat disebut sajak. Bentuk formal sajak ditentukan oleh tipografi. Yang tertonjol adalah aspek visualnya. Tipografi sering disebut sebagai ukiran bentuk yang didalamnya tersusun kata, frase, baris, bait dan akhirnya menjadi sebuah sajak. Tipografi disusun mengikuti ritmik sajak dan tidak mengikuti sintaktik kalimat (Atmazaki, 1993: 23-24).

Masalah tipografi tergantung pada penyair dan konvensi yang berlaku. Masing-masing penyair memiliki kebebasan untuk menentukan tipografinya. Penyair membuat tipografi tertentu untuk menghasilkan efek tertentu pula. Sajak merupakan ekspresi pengalaman penyair. Dengan demikian, tipografi itu diciptakan

penyair berdasarkan pikiran, perasaan, kemauan dan pengalamannya (Atmazaki, 1993: 24).

Puisi yang banyak mengandung tipografi disebut puisi bentuk. Variasi puisi bentuk adalah puisi konkret, yaitu puisi yang menggunakan pendekatan seni grafik untuk menyampaikan makna, lebih cenderung menggunakan unsur visual dibanding dengan kata-kata (Bourdette, via Badrun, 1989: 99). Tipografi mempunyai makna tambahan kepada sajak (Luxemburg, 1989: 196-197). Ia sengaja diciptakan untuk mendukung makna sebuah sajak. Oleh sebab itu, tipografi diperhitungkan penyair untuk mendukung makna sajak tersebut.

Jika ditinjau dari aspek bentuk, sajak *Ath-Thalâsim* juga dapat dikategorikan dalam sajak bentuk. Sajak ini memiliki tipografi bait yang sama yaitu sebagai berikut.



Tipografi tersebut berfungsi untuk mendukung makna sajak "*Ath-Thalâsim*". "*Ath-Thalâsim*" artinya teka-teki. Penyair membuat sajak teka-teki ini dengan sengaja. Oleh karena itu, tipografinya pun dibuat dengan sengaja pula. Masing-masing bait pada sajak "*Ath-Thalâsim*" terdiri dari 4 baris atau larik. Dalam sastra Arab, sajak yang pada setiap baitnya terdiri dari empat baris disebut *ruba'iyât*.

Pada baris ke-4 atau baris terakhir pada setiap bait terdapat kalimat yang sama bunyinya dan maknanya, yaitu kalimat *lastu adrî* (berarti 'aku tak tahu'). Kalimat *lastu adrî* ini merupakan kalimat utama bagi pembuat teka-teki (penyair). Dikatakan demikian karena bagi seorang pembuat teka-teki, tidaklah mungkin ia menjawab dan memberitahu jawabannya kepada pembaca sebagai mitra tutur yang diberi teka-teki. Sebagai sebuah teka-teki tentang rahasia kehidupan, penyair memberikan tawaran-tawaran jawaban yang paradoksal antara x dan y. Pilihan paradoksal itu menarik

minat pembaca untuk merenungkan tawaran tersebut dan kemudian memilih dan menentukan jawabannya sebagai sebuah pilihan dalam menjalani kehidupan.

Selanjutnya, bagi pembuat teka-teki (penyair), meskipun ia mengetahui jawaban atas pertanyaannya, tetapi ia membuat si aku lirik menjawab 'aku tak tahu'. Hal ini dilakukan untuk memberikan kesempatan kepada mitra tutur untuk memberikan jawaban sesuai dengan bekal pengetahuan dan pengalaman yang dimiliki masing-masing pembaca. Si aku lirik yang bingung memilih antara beberapa alternatif jawaban dalam sajak ini juga menunjukkan bahwa pembuat sajak bukannya tidak mengerti sebagaimana yang dikatakan si aku lirik, melainkan sebagai sebuah teka-teki ia sengaja menjawab pertanyaan-pertanyaan yang dibuatnya sendiri itu dengan kalimat *lastu adrî*.

Kalimat *lastu adrî* terletak terpisah dari larik ke-4. Pada hal kalimat tersebut merupakan lanjutan dari larik ke-4. Hal ini mengandung pengertian bahwa kalimat itu tidak hanya dimiliki oleh larik ke-4, tetapi juga terkait dengan larik-larik sebelumnya. Sebagai sebuah teka-teki, larik 1 sampai ke-4 sebelum kalimat *lastu adrî* merupakan larik-larik permasalahan dan kalimat *lastu adrî* merupakan jawabannya. Karena sebagai sebuah teka-teki maka permasalahan itu pun tidak diselesaikan sendiri oleh si pembuat teka-teki melainkan pembacalah yang akan merenungkan jawabannya.

Sebagai sebuah sajak, pertanyaan-pertanyaan dalam sajak "*Ath-Thalâsim*" adalah pertanyaan retorik yang tidak ada kewajiban menjawab bagi pembaca. Namun, setelah bait-bait tersebut dibaca maka akan timbullah imaji-imaji yang mengundang pembaca untuk ikut berkontemplasi memikirkan jawabannya. Salah satu pembaca yang secara nyata terpancing untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan dalam sajak ini adalah Rabi' Sa'id Abdul Halim yang membuat sajak serupa bentuknya dan isinya secara jelas merupakan sajak transformasi dari sajak "*Ath-Thalâsim*" , yaitu berjudul *FakkuthThalâsim* (memecahkan teka-teki)

Dengan demikian, sebagai sebuah sajak teka-teki, kalimat *lastu adrî* merupakan kalimat yang penting bagi pembuat teka-teki sekaligus menjadi pusat perhatian bagi pembaca teka-teki. Oleh karena kepentingannya itu, maka ia diletakkan secara berbeda dari larik-larik yang lain dan bahkan terpisah dari larik ke-4, yaitu

dengan menjorok ke kiri. Letak yang menjorok ke kiri dan tidak ke kanan karena jika lurus di sebelah kanan, maka ia akan menjadi larik ke-5 dan bukan lanjutan dari larik ke-4.

Bentuk tipografi tersebut jika dikaitkan dengan isi sajak maka menimbulkan makna di antaranya manusia yang hidup di dunia ini pastilah mengalami fase-fase perkembangan mulai dari kelahiran dan berakhir dengan kematian. Dalam kehidupan tersebut, manusia akan mengalami permasalahan terkait dengan pencarian jati diri, penghidupan, hubungan horizontal dengan sesamanya dan hubungan vertikal dengan penciptanya hingga akhirnya berakhir dengan kematiannya. Kematian sebagai akhir dari kehidupan di dunia itu kemudian berlanjut dengan kehidupan setelah berbangkit. Itulah kehidupan yang sebenarnya dan itulah inti kehidupan.

Kembalinya manusia kepada Sang Penciptanya itu digambarkan penyair dengan tipografi bait ke-4 yang diikuti kotak menjorok dengan kalimat *lastu adrî*. Hal itu mengandung pengertian bahwa tak seorang pun mengetahui bagaimana kehidupan manusia itu di hari akhir nanti. Hanyalah Tuhan Yang Maha Mengetahui. Manusia sebagai makhluk yang memiliki pengetahuan terbatas tidak mengetahui rahasia hidup yang digariskan. Tuhanlah Yang Maha Mengetahui tentang rahasia hidup itu. Maka segalanya akan kembali kepada Tuhan.

LATIHAN 5

Jawablah pertanyaan berikut dengan benar!

1. Jelaskan apa saja yang dikaji dalam penelitian struktural terhadap sebuah sajak!
2. Apakah yang dimaksud dengan asonansi dan aliterasi ?
3. Sebutkan pola persajakan dalam sajak pendahuluan *Ath-Thalâsim* !
4. Jelaskan citraan dan gaya bahasa yang muncul dalam sajak pendahuluan *Ath-Thalâsim* !
5. Carilah satu sajak, analisislah secara struktural sebagaimana kajian struktur sajak *Ath-Thalâsim* yang sudah kalian pelajari !

KAJIAN STRUKTURAL SEMIOTIK DALAM PUISI

Pada bab 6 ini dipaparkan (a) teori struktural semiotik, dan (b) kajian struktural semiotik terhadap sajak *Kun Jamîlan* karya Îliya Abû Mâdhi; meliputi ketidaklangsungan ekspresi, pembacaan heuristik dan hermeneutik, matriks, model, dan varian-varian, serta hipogram dalam sajak *Kun Jamîlan* karya Îliya Abû Mâdhi.

A. Teori Struktural Semiotik

Untuk melengkapi analisis struktural yang hanya melihat otonomi sebuah karya sastra (puisi), diperlukan analisis semiotik yang memandang karya sastra sebagai sistem tanda yang bermakna yang menggunakan bahasa sebagai mediumnya (Pradopo, 2002a: 121, Junus, 1981: 17. Ilmu sastra yang sejati bersifat semiotik, yaitu menganggap sastra sebagai sistem tanda (Culler, 1981: 5). Puisi merupakan struktur tanda-tanda yang bermakna. Ia tidak lahir dari kekosongan budaya (Teeuw, 1980:11).

Bahasa sebagai medium karya sastra (puisi) merupakan sistem ketandaan (semiotik) yang memiliki arti berdasarkan konvensi masyarakat. Arti bahasa yang terdapat dalam karya sastra itu merupakan sistem tanda tingkat pertama (*meaning*), sedangkan arti sastra (makna) yang lebih tinggi dari bahasa dan merupakan arti tambahan itu merupakan sistem tanda tingkat kedua (*meaning of meaning/ significance*). Meskipun sastra itu dalam sistem semiotik lebih tinggi tingkatannya daripada bahasa, tetapi sastra tidak dapat lepas dari bahasa yang menjadi medium karya sastra (Pradopo, 2002a: 122).

Untuk memberi makna terhadap puisi, perlu dipahami konvensi bahasa (*first order semiotics*) dan konvensi sastranya (*second order semiotics*). Makna puisi bukan semata-mata berdasarkan arti bahasanya, melainkan juga arti sastranya. Proses pemroduksian makna sebuah sajak (puisi) menurut Riffaterre (1978) ada empat tahap, yaitu:

1. Puisi sebagai ekspresi tidak langsung

Ekspresi bahasa puisi adalah ekspresi tidak langsung (Riffaterre, 1978: 1-2). Ketidaklangsungan ekspresi itu disebabkan oleh penggantian arti, penyimpangan arti, dan penciptaan arti. Penggantian arti disebabkan oleh adanya bahasa kiasan dengan berbagai ragamnya, khususnya metafora dan metonimi (Riffaterre, 1978: 2). Penyimpangan arti terjadi dalam sebuah sajak jika terdapat ambiguitas, kontradiksi, dan *nonsense*. Ambiguitas disebut pula makna ganda. Makna ganda ini dalam sebuah karya sastra dapat memperkaya arti dan merefleksikan persepsi pengarang dalam kehidupan yang kompleks. Ambiguitas ini mendukung adanya *polyinterpretable* makna puisi.

Dengan adanya ambiguitas ini justru puisi memiliki makna yang kaya dan dapat ditafsirkan pembacanya sesuai dengan bekal pengetahuan yang dimiliki masing-masing. Dengan adanya ambiguitas, puisi memberi kesempatan kepada pembacanya untuk memberikan arti sesuai dengan asosiasinya. Dengan demikian, setiap kali sajak dibaca, akan memberikan arti baru bagi pembacanya (Pradopo, 2002a: 215). Kontradiksi merupakan cara menyampaikan maksud secara berlawanan, seperti ironi, sinisme, dan sarkasme. Bentuk kontradiksi itu dapat menarik perhatian pembaca untuk berpikir. Adapun *nonsense* merupakan bentuk kata-kata yang secara linguistik tidak mempunyai arti karena memang ia tidak terdapat dalam kosa kata, tetapi nonsense itu dapat

menimbulkan asosiasi-asosiasi tertentu, dapat menimbulkan arti tertentu, dan suasana tertentu (Pradopo, 2002a: 221).

Dalam kaitannya dengan penciptaan arti, puisi ditulis dalam suatu ruang teks. Ruang teks tersebut diorganisasikan sehingga meskipun secara linguistik tidak memiliki arti namun pengorganisasian ruang teks tersebut dalam sebuah sajak memiliki makna tertentu. Di antara sarana-sarana yang dapat menciptakan arti tersebut adalah pola persajakan, enjambemen, homolog (persamaan posisi dalam bait) dan tipografi (Riffaterre, 1978: 2).

Proses identifikasi, analisis, dan interpretasi terhadap tiga elemen dari penyebab ketidaklangsungan ekspresi bahasa puisi dalam sajak *A`th-Thalâsim*” serta analisis terhadap unsur-unsur sajak dan koherensinya, membantu peneliti dalam mengungkap ekspresi bahasa puisi dan fungsinya dalam sajak *“A`th-Thalâsim”*.

2. Pembacaan *heuristik* dan *hermeneutik*

Untuk dapat memberi makna sajak secara semiotik, pertama kali yang harus dilakukan adalah pembacaan *heuristik* dan *hermeneutik* (Riffaterre, 1978: 5-6). Pembacaan *heuristik* adalah pembacaan berdasarkan struktur kebahasaannya. Pembacaan *heuristik* merupakan penaturalisasian bahasa puisi menjadi bahasa biasa sesuai dengan tata bahasa normatif. Dalam metode pembacaan *heuristik*, pembaca melakukan interpretasi secara referensial lewat tanda-tanda linguistik. Pembacaan ini dilakukan secara struktural untuk menemukan arti bahasa sajak secara linguistik.

Adapun pembacaan *hermeneutik* merupakan pembacaan ulang (*retroaktif*) sesudah pembacaan *heuristik* dengan memberikan konvensi sastranya, yaitu sistem semiotik tingkat kedua (*second order semiotics*) termasuk di dalamnya ketidaklangsungan ekspresi bahasa sajak.

Bahasa sehari-hari itu bersifat mimetik dan bahasa puisi bersifat semiotik. Pembacaan puisi secara *heuristik* perlu dilakukan untuk mengetahui konvensi bahasanya dan perlu dilanjutkan ke pembacaan *retroaktif* untuk mengetahui konvensi sastranya. Karena puisi dipahami sebagai sebuah satuan yang bersifat struktural, maka pemahamannya juga dilakukan dengan melihat bolak balik dari bagian ke keseluruhan dan dari keseluruhan ke bagian-bagian hingga ditemukan makna yang utuh.

3. Matriks, Model, dan Varian

Secara teoretis, sajak merupakan perkembangan dari matriks menjadi model dan ditransformasikan menjadi varian-varian. Oleh karena itu, untuk mencari tema sebuah sajak, perlu ditelusuri terlebih dahulu matriks, model, dan varian sajak tersebut (Riffaterre, 1978: 13, 19, 21). Matriks tidak hadir dalam teks (Riffaterre, 1978: 19-21), sebagaimana hipogram. Yang hadir adalah aktualisasinya.

Aktualisasi pertama dari matriks adalah model yang bisa berupa kalimat atau kata tertentu. Ciri utama model adalah sifat puitisnya. Model adalah tanda puitis dan sebuah tanda akan puitis jika mengacu pada hipogram. Oleh karena itu, model harus monumental. Adapun matriks tidak eksplisit dan pembacalah yang harus kreatif dan mengeksplisitkannya. Matriks dapat berupa kata, kelompok kata, atau kalimat sederhana. Adapun model berupa kata kiasan, eksplisit, dan merupakan transformasi dari matriks. Matriks adalah kata kunci yang ditransformasikan ke dalam model. Model ditransformasikan ke dalam varian-varian (Culler, 1981: 105-106; Pradopo, 1999: 11).

4. Hipogram

Hipogram merupakan salah satu aspek kajian intertekstual. Ia merupakan *prior texts* dan penyumbang kode (Culler, 1981: 103).

Teori intertekstual berawal dari konsep dialogika yang diperkenalkan pertama kali oleh Michail Bakhtin pada tahun 1926. Bakhtin berpendapat bahwa semua karya itu dihasilkan berdasarkan dialog antara teks dengan teks-teks lain. Teori dialogika Bakhtin tersebut kemudian dikembangkan oleh Julia Kristeva dengan istilah intertekstualitas sebagaimana dalam bukunya *semiotike* (Napiah, 1994: ix-xv, Culler, 1977: 139).

Kristeva menerapkan teori Bakhtin untuk menganalisis puisi. Yang dimaksud dengan intertekstualitas adalah bahwa “dalam sebuah teks terdapat beberapa buah teks”. Teks merupakan mosaik kutipan-kutipan dan merupakan penyerapan teks-teks lain. Setiap teks terjalin hasil dari kutipan, peresapan, dan transformasi dari teks-teks lain. Kajian intertekstualitas ini digunakan untuk mengimbangi dan memadukan antara teks dalaman dan teks luaran (Napiah, 1994: ix-xv, Culler, 1977: 139).

Selanjutnya, Riffaterre mengembangkan teori tersebut dengan memberikan istilah *hypogram* pada sajak yang menjadi latar penciptaan sebuah sajak, sedangkan teks baru yang menyerap dan mentransformasikan hipogram itu disebut teks transformasi (1978: 23, 25). Sajak baru bermakna penuh dalam hubungannya dengan sajak yang lain. Sebuah karya sastra baru mendapatkan maknanya yang hakiki dalam kontrasnya dengan karya sebelumnya (Teeuw, 1983: 66). Meskipun seorang penyair melihat sajak atau teks hipogramnya, tetapi ia mampu mentransformasikan teks lain tersebut melalui pengolahan kreatif berdasarkan ideologinya sendiri dan horison harapannya sendiri hingga lahirlah karya baru yang asli (Pradopo, 2002a: 229).

Hipogram ada dua macam, yaitu hipogram aktual dan hipogram potensial. Hipogram potensial adalah segala bentuk implikasi dari makna kebahasaan, baik yang berupa presuposisi atau makna-makna konotatif yang sudah dianggap umum. Implikasi itu

tidak terdapat dalam kamus, melainkan sudah ada dalam penutur bahasa pada umumnya. Pemahaman terhadap hipogram potensial ini akan diketahui melalui oposisi-oposisi yang ditimbulkan oleh puisi. Adapun hipogram aktual adalah teks-teks yang ada sebelumnya, baik mitos maupun karya sastra lain (Riffaterre, 1978: 23).

Hubungan puisi dengan teks sebelum dan sesudahnya sangat menentukan makna dan pemahaman terhadap puisi tersebut (Pradopo, 2002a: 280). Menurut Teeuw (1983: 66), untuk mendapatkan makna yang lebih penuh terhadap karya sastra, maka karya sastra (sajak) perlu disejajarkan dengan karya sastra (sajak) lain yang menjadi hipogram atau latar belakang penciptaannya. Karya sastra tidak lahir dari kekosongan budaya, tetapi merupakan sebuah respon terhadap karya yang terbit sebelumnya (Teeuw, 1983: 65-66).

B. Kajian Struktural Semiotik Terhadap Sajak *Kun Jamîlan* Karya îliya Abû Mâdhi

كن جميلا

كيف تغدو إذا غدوت عليلا
يتمنى قبل الرحيل – الرحيل
أن يرى فوقها الندى إكليلا
من يرى في الحياة عبئا ثقيلا
لا يرى في الوجود شيئا جميلا
علوها فأحسنوا التعليلا
لاتخف أن يزولا حتى يزولا
قصر البحث فيه كيلا يطولا
ومع الكبل لايبالي الكبولا
وبوما في الليل يبكي الطلولا
قا فيسقي عن جانبيه الحقولا

أيها المشتكي وما بك داء
إن شر النفوس نفس يؤوس
ويرى الشوك في الورود يعمى
هو عبئ على الحياة ثقيل
والذي نفسه بغير جمال
أحكم الناس في الحياة أناس
فتمتع بالصفو مادمت فيه
وإذا ما أظل رأسك هم
كن هزارا في عشه يتغنى
لاغرابا يطارد الدود في الأرض
كن غديرا يسير في الأرض رقرا

هار شما وتارة تقبيلا
كن جميلا ترى الوجود جميلا¹

كن مع الفجر نسمة توسع الأز
أيها المشتكي وما بك داء

Jadilah indah

Wahai orang yang suka berkeluh kesah
Kamu tidak sakit
Bagaimana jadinya kalau kamu sakit
 Sungguh sejelek-jelek jiwa
 Jiwa berputus asa
 Berharap mati sebelum mati
Melihat duri mawar
Tiada melihat embun di atasnya
Sebagai mahkota
 Dialah beban berat kehidupan
 Orang yang memandang hidup ini
 Sebagai beban
Yang jiwanya tanpa keindahan
Tak kan melihat
Sesuatu yang indah dalam dunia
 Manusia paling bijak dalam hidup
 Jika berpikir tentang hidup
 Baguslah penilaiannya
Nikmatilah kejernihan selagi bisa
Jangan takut lenyap

¹(dikutip dari buku Ahmad Syauqi, dkk. 1966. *Al Muthalaah al-Arabiyyah, Al-juz Al-Awwal*. Beirut: Wuzaratul Maarif)

Sehingga lenyap

Jika kamu sedih

Persingkatlah itu

Agar tiada berlarut larut

Jadilah burung bernyanyi merdu dalam sangkar

Walau dalam ikatan

Tiada memperdulikan

Bukan burung gagak mengusir cacing tanah

Bukan pula burung hantu

Menangis sepanjang malam

Jadilah anak sungai mengalir di bumi

Gemerlapan

Menyirami lading-ladang sekitar

Jadilah hembusan angin sepoi-sepoi

Bersama fajar menyebarkan harum bunga

Dan sesekali penciuman

Wahai orang yang suka berkeluh kesah

Jadilah indah

Kamu kan saksikan dunia ini indah

Ketidaklangsungan Ekspresi Puisi

Riffaterre (1978) mengemukakan bahwa puisi itu selalu berubah karena perubahan konsep estetik dan evolusi selera. Yang tetap dari puisi adalah ketidaklangsungan ekspresi. Puisi itu menyatakan suatu hal tetapi dengan arti lain. Ketidaklangsungan ekspresi puisi itu disebabkan oleh penggantian arti, penyimpangan arti dan penciptaan arti.

Penggantian arti berupa penggunaan bahasa kiasan seperti metafora dan metonomi. Penyimpangan arti disebabkan oleh ambiguitas, kontradiksi, dan nonsense. Penciptaan arti disebabkan

oleh pemanfaatan bentuk visual, seperti *enjambement*, persajakan, homologues (persejajaran bentuk maupun baris), dan tipografi.

(1) Penggantian Arti (*displacing of meaning*)

Ada beberapa bentuk penggantian arti yang muncul dalam bait-bait puisi *kun jamilan*. Di antaranya adalah metafora, metonimi, sinekdoki, perumpamaan epos dan hiperbola. Gaya bahasa metafora tampak pada penggalan-penggalan puisi berikut ini:

ومع الكبل لايبالي الكيولا ويوما في الليل بيكي الطلولا قا فيسقي عن جانبيه الحقولا هار شما وتارة تقبيلا	كن هزارا في عشه يتغنى لاغرابا يطارد الدود في الأرض كن غديرا يسير في الأرض رقرا كن مع الفجر نسمة توسع الأز
--	--

Bahasa kiasan pada bait-bait di atas adalah metafora implisit (*isti'arashrihiyyah*), yaitu mengimplisitkantenor (*musyabbah:anta*) dan hanya menyebutkan vehicle (*musyabbah bih:hazzaar*). Bentuk metafora ini bertujuan untuk membebaskan ruang gerak pembaca dalam memberikan interpretasi terhadap teks sastra (puisi). Burung yang merdu suaranya (*hazzaar*) adalah simbol manusia yang selalu ceria, senang, bersemangat dan tidak putus asa walau berada dalam rintangan dan kesulitan (sangkar). Burung gagak (*ghuraab*) adalah simbol manusia yang sombong, banyak omong dan pengecut. Burung hantu (*buum*) adalah simbol manusia yang suka berkeluh kesah, selalu sedih dan gelisah sepanjang masa. Anak sungai (*ghadiir*) adalah simbol kehidupan, yaitu gambaran manusia yang benar-benar hidup, yaitu dinamis, aktif, kreatif, inovatif, penuh semangat dan gairah serta ingin maju dan bermanfaat bagi orang lain. Angin sepoi-sepoi (*nasmah*) adalah simbol manusia yang baik, memberikan kesenangan dan kemanfaatan makhluk sekitar.

Sebutan si keluh kesah (*Al-Musytaki*) pada bait pertama dan terakhir adalah bentuk metonimi, yaitu kiasan pengganti nama. Orang yang selalu berkeluh kesah dan putus asa cukup dipanggil dengan *al musyakiy*. Adapun kata “kepalamu” (*ra’saka*) pada bait 8 (وإذا ما أظل رأسك هم) adalah bentuk sinekdoki pars prototo karena penyair hanya menyebutkan sebagian untuk maksud keseluruhan (kepalamu berarti dirimu). Perumpamaan epos muncul pada bait 9, 11 dan 12. Penyair menyebutkan sifat-sifat yang dimiliki pembanding (*musyabbah bih*) lebih lanjut. Burung yang bernyanyi merdu dalam sangkar memiliki sifat lanjut tidak memperdulikan ikatan yang membelenggu (ومع الكبل لايبالي الكبولا). Anak sungai yang mengalir memiliki sifat lanjut gemerlapan dan menyirami ladang-ladang sekitar (ررقاقا فيسقي عن جانبيه الحقولا). Hembusan angin sepoi memiliki sifat lanjut menyebarkan semerbak bau harum dan penciuman (توسع الأزهار شما وتارة تقبيللا). Gaya bahasa hiperbola terdapat pada bait 10, yaitu penyair melebih-lebihkan penuturan mengenai burung hantu dengan sifat suka menangis sepanjang malam (بيكي الطلولا).

(2) Penyimpangan Arti (*distorting of meaning*)

Menurut Riffaterre (1978), penyimpangan arti disebabkan oleh ambiguitas, kontradiksi dan nonsense. Penyimpangan arti yang muncul dalam puisi *kun jamilan* adalah kontradiksi dan ambiguitas. Kontradiksi muncul pada bait 3, yaitu pada kata melihat (*yaraa*) dan buta (*ya’maa*):

ويرى الشوك في الورود يعمى أن يرى فوقها الندى إكليلا

Adapun ambiguitas terdapat pada beberapa kata yang digunakan penyair untuk melambangkan sesuatu sesuai dengan

konteks sehingga muncul makna yang lebih dari satu (*polyinterpretable*). Ambiguitas yang dimaksud adalah kata (a) burung yang merdu suaranya (*hazzaar*) bias ditafsirkan sebagai manusia yang selalu ceria, senang, bersemangat dan tidak putus asa, (b) burung gagak (*ghuraab*) bias ditafsirkan sebagai manusia yang sombong, banyak omong dan pengecut, (c) burung hantu (*buum*) bias ditafsirkan sebagai manusia yang suka berkeluh kesah, selalu sedih dan gelisah, (d) anak sungai (*ghadiir*) bias ditafsirkan sebagai manusia yang dinamis, aktif, kreatif, inovatif, penuh semangat dan gairah serta ingin selalu maju dan memberikan manfaat bagi makhluk sekitar, (e) angin sepoi-sepoi (*nasmah*) bias ditafsirkan sebagai manusia yang baik, memberikan kesenangan dan kemanfaatan bagi orang lain, (f) duri (*asy-syauk*) bisa ditafsirkan sebagai bencana, hambatan, kesulitan dan resiko, dan (g) embun (*an-nadaa*) bias ditafsirkan sebagai kemudahan, keindahan, dan keberhasilan.

(3) Penciptaan Arti (*creating of meaning*)

Penciptaan arti merupakan konvensi keputisan yang berupa bentuk visual yang secara linguistic tidak mempunyai arti tetapi menimbulkan makna dalam karya sastra. Ia merupakan organisasi teks di luar linguistik yang sengaja disusun untuk memperoleh efek estetis. Gaya bahasa yang terlahir dari penyiasatan struktur adalah repetisi, anaphora, pararelisme, pertanyaan retorik dan lain sebagainya (Nurgiyantoro, 1950).

Penciptaan arti yang muncul dalam puisi *kun jamilan* adalah (a) repetisi, yaitu pengulangan kata atau kelompok kata yang sama

dalam satu kalimat atau lebih, dan berada pada posisi awal, tengah atau di tempat lain. Repetisi yang muncul dalam puisi *kun jamilan* terdapat pada kelompok kata *وما بك داء المشنكي* yang terdapat pada bait pertama dan terakhir. Pengulangan ini dimaksudkan untuk menekankan kepada pembaca bahwa manusia yang hidup di jagat raya ini tidak pantas berke;uh kesah karena tidak ada alasan untuk bersikap demikian. Dunia ini indah dan perlu dinikmati. Penyair mempengaruhi jiwa pembaca dengan panggilan dekat melalui huruf *nida* ‘*ayyuha*’ (wahai). Penyair juga merepetisikan kata *yaraa* sebanyak 4 kali, yaitu dua kali pada bait kedua, dan satu kali pada bait ketiga dan keempat. *Yaraa* (melihat) diulang sebanyak empat kali dalam bait yang berurutan untuk menimbulkan makna bahwa manusia yang hidup ini hendaknya melihat, menyaksikan alam sekitar dan menikmati hidup yang indah ini.

Kata perintah *kun* (jadilah) diulang secara berurutan pada lima bait terakhir. Repetisi anaforis ini memberikan tekanan dan menunjang kesiketrisan struktur kalimat yang ditampilkan. Repetisi anaforis pada kata perintah *kun* menunjukkan kesungguhan penyair dalam mengajak dan memotivasi pembaca dan pendengar bahkan dirinya sendiri untuk menjalani hidup ini dengan indah dan sebaik-baiknya. Kata *jamilan* juga diulang sebanyak tiga kali, yaitu satu kata pada bait kelima dan dua kata pada bait terakhir. Repetisi ini dimaksudkan untuk menekankan bahwa indah adalah kunci kesuksesan dalam hidup. Orang yang memandang hidup ini indah akan menikmati dan memanfaatkan hidup dengan baik, aktif, dinamis, kreatif dan inovatif, bukan gelisah dan keluh kesah. Kita sendirilah yang akan membuat hidup ini indah atau tidak indah.

Gaya pararelisme juga dimanfaatkan penyair untuk menambah efek kepuhitan. Pararelisme adalah pengulangan struktur gramatikal secara berurutan dengan maksud menekankan adanya kesejajaran bangunan struktur yang menduduki posisi yang sama

dan mendukung gagasan yang sederajat (Nurgiyantoro, 1995). Bentuk-bentuk gramatikal yang paralel itu sendiri dapat berupa struktur kata, frase, kalimat bahkan alenia. Bentuk paralelisme dalam puisi *kun jamilan* terdapat pada 5 bait terakhir. Penggunaan bangunan struktur yang paralel dalam lima bait tersebut menghasilkan bentuk-bentuk pengungkapan yang teroris, melodis, di samping dapat mempermudah pemahaman pembaca dan pendengar karena gagasan “dibungkus” dengan pola yang mirip. Gagasan yang dimaksud adalah ajakan penyair untuk menjalani hidup dengan senang, indah dan bermanfaat bagi orang lain dan himbauan untuk tidak sedih, keluh kesah dan merugikan orang lain. Penyair memadukan gaya repetisi dan paralelisme dalam bait terakhir sehingga menimbulkan efek retorik yang indah pada jiwa pembaca. Penyair juga memanfaatkan rima akhir/sajak akhir dengan akhiran *la*. Akhiran ini dalam teori pembentukan puisi arab disebut *qasidah lamiyah*.

Variasi pensiasatan struktur dalam puisi tersebut, jika ditinjau dari segi pragmatic (*ilmu ma’ani*) termasuk dalam kategori tindak direktif (*kalam insya’ thalaby*). Tindak direktif menurut Austin (dalam Asrori, 2001) adalah tindak yang mengekspresikan maksud agar pendengar melakukan tindakan yang terdapat dalam tuturan yang disampaikan. Bentuk tidak direktif pada puisi *kun jamilan* di dominasi oleh kalimat perintah, yaitu terdapat pada 6 bait dari 13 bait puisi (46%), yaitu bait 7,8,9,11,12,13). Repetisi dan paralelisme dalam kalimat direktif tersebut menunjukkan kesungguhan penyair mengajak khalayak pembaca untuk melakukan tindakan yang terdapat dalam tuturan, yaitu menikmati hidup (تمتع), tidak berlarut-larut dalam kesedihan (قصر البحث كيلا يطولا), menjalani hidup dengan senang walau hambatan dan kesulitan dating menghadang (كن هزازايتغن في عشه) menjadi orang yang aktif,

dinamis dan bermanfaat bagi makhluk sekitar (كن غديرا يسير في) (عن جانبيه الحقولا dan menjadikan hidup ini indah penuh makna (كن جميلا ترى الوجود جميلا).

Di samping kalimat perintah, terdapat pula kalimat larangan (*nahiy*), yaitu pada bait 7 dan 10. Penyair mengajak manusia untuk menikmati hidup, tidak takut akan hilangnya kesempatan, kenikmatan dan keindahan (لاتخف أن يزولا حتى يزولا) serta tidak menjadi pengecut (burung gagak) dan bersedih (seperti burung hantu yang menangis sepanjang malam). Kalimat panggilan untuk jarak dekat (*ayyuha*) juga dimanfaatkan penyair untuk mempengaruhi jiwa pembaca.

Pembacaan Heuristik pada Sajak *Kun Jamilan*

Untuk memberi makna puisi secara semiotik, pembacaan heuristik adalah kegiatan yang pertama kali dilakukan (Riffaterre, 1978). Berikut ini pembacaan sajak secara heuristik:

كن (أنت) جميلا

- 1) أيها المشتكي (يا من تشكو من الناس) وما بك داء (ليس بك ما يوجب الشكوى) كيف تغدو (تصبح) إذا غدوت (صرت) عليلا (مريضا)
- 2) إن شر النفوس (هو) نفس يئوس (الذي) يتمنى (الشخص) قبل الرحيل (قبل الموت) – الرحيل (الموت حقا)
- 3) و لا يرى (الشخص إلا) الشوك في الورود يعمى (الشخص) أن يرى (وجود) الندى فوقها (الذي يكون) إكليلا (تاجا)
- 4) هو (اليئوس) عبئ (حمل) على (هذه) الحياة ثقيل (وهو) من يرى في الحياة عبئا ثقيلًا

- (5) و (من) الذي نفسه بغير جمال (فهو) لا يرى (أن) في الوجود (في هذه الدنيا) شيئاً جميلاً
- (6) أحكم الناس (أفضل الناس في الحكم) في (هذه) الحياة (هم) أناس (إذا) عللوها (أعطوا الفكرة عن الحياة) فأحسنوا التعليلاً
- (7) فتمتع بالصفو (بالهناء والصفاء) مادمت فيه (في الصفو) (و) لاتخف (أنت) أن يزولا (الصفو) حتى يزولا (حقاً)
- (8) وإذا ما أظل رأسك (عقلك) هم (ف) قصر البحث فيه (في العقل) كيلا يطولا
- (9) كن (أنت) هزارا (كالطائر حسن صوته) في عشه (قفصه) يتغنى (الطائر) ومع الكبل (القيد) لايبالي الكبولا (القيود)
- (10) لا (تكن أنت) غرابا (كالغراب) يطارد (إلا ل) الدود (الذي يختفي) في الأرضو (لا تكن أنت) بوما (كالبوم الذي) في الليل يبكي الطلولا (طول الليل)
- (11) كن (أنت) غديرا (كالغدير) يسير في الأرض رقراقا (متلألاً) فيسقي عن جانبيه الحقولا (البساتين)
- (12) كن (أنت) نسمة (نفس الريح إذا كان ضعيفا) مع الفجر (التي) توسع الأزهار شما (ادراك الروائح) وتارة تقبيلاً
- (13) أيها المشتكي (يا من تشكو من الناس) وما بك داء (ليس بك يوجب الشكوى) كن (أنت) جميلاً (ف) ترى (هذا) الوجود (الدنيا) جميل (أيضاً)

Jadilah kamu Indah

1. Wahai orang yang suka berkeluh kesah kamu tidak sakit (tidak ada yang menyebabkan kamu harus berkeluh kesah). Bagaimana jadinya kalau kamu sakit (sungguh-sungguh)
2. Sungguh sejelek-jelek jiwa adalah jiwa (yang selalu berputus asa (yang) berharap (ke) mati (an) sebelum mati (itu dating benar-benar)
3. (yaitu orang yang hanya) melihat duri (dalam bunga-bunga) mawar (dan) tiada melihat (adanya) embun di atasnya sebagai mahkota
4. (orang yang berputus asa) dialah beban berat kehidupan, (yaitu) orang yang memandang hidup ini sebagai beban (yang berat)
5. (orang) yang jiwanya tanpa keindahan (maka) Tak (a) kan melihat sesuatu yang indah dalam dunia (ini)
6. Manusia (yang) paling bijak dalam hidup ini (ini adalah) jika (mereka) berpikir tentang (ke) hidup (an maka) baguslah penilaiannya
7. Nikmatilah kejernihan (hidup ini berupa kesenangan dan kebaikan) selagi (kamu) bisa (menikmatinya dan) jangan (kamu) takut (akan) lenyap (nya kesenangan) sehingga (kesenangan itu akan) lenyap (benar-benar)
8. jika kamu (pikiranmu dirundung ke) sedih (han), persingkatlah (urusan yang membuatmu sedih) itu, agar (kesedihan itu)tiada berlarut-larut
9. Jadilah (kamu seperti) burung (yang) bernyanyi merdu dalam sangkar, walau dalam ikatan (penjara sangkar tetapi) tiada memperdulikan
10. Bukan (jangan seperti) burung gagak (yang hanya bisa) mengusir cacing (di dalam) tanah, bukan pula (dan jangan pula kamu seperti) burung hantu (yang hanya bisa) menangis (bersedih) sepanjang malam
11. Jadilah (kamu seperti) anak sungai (yang) mengalir di bumi (dengan) gemerlapan (yang) menyirami ladang-ladang (di) sekitar (nya)

12. Jadilah (kamu seperti) hembusan angin sepoi-sepoi bersama (munculnya) fajar (pagi yang) menyebarkan (bau) harum bunga dan sesekali (mengharumkan) penciuman
13. Wahai orang yang suka berkeluh kesah (kamu tidak sakit, tidak ada yang menyebabkan kamu harus berkeluh kesah, oleh karena itu) jadilah (kamu) indah (memandang dan menikmati hidup ini, maka) kamu (a) kan saksikan dunia ini (benar-benar) indah.

Pembacaan Hermeneutik

Pembacaan hermeneutik atau retroaktif dilakukan setelah pembacaan heuristik. Pembacaan hermeneutik adalah pembacaan karya sastra (puisi) berdasarkan konvensi sastra, yaitu sistem semiotik tingkat kedua. Berikut ini pembacaan hermeneutic puisi *kun jamilan* karya Iliya Abu Madhi:

1. *Al-Musytakiy* adalah simbul manusia yang selalu berkeluh kesah, bersedih, pesimis dan berputus asa dan tidak “trimo” dengan keadaan dan kenyataan. Manusia yang hidup di dunia ini tidak pantas untuk bersikap demikian. Jika hidup selalu berkeluh kesah bagaimana jika kesedihan, rasa sakit dan penderitaan itu benar-benar datang, tentu manusia tak dapat mengendalikan diri. Sikap keluh kesah hanya akan membuat hidup terasa sempit, terbatas dan tak bergairah. Untuk itu, hendaknya manusia membuang jauh-jauh sikap keluh kesah. Panggilan *Al-musytakiy* ini bisa ditujukan kepada masyarakat pembaca yang berada dalam ruang waktu yang luas karena puisi bersifat universal. Di samping itu, panggilan ini bisa ditujukan untuk diri penyair sendiri yang membutuhkan motivasi dan semangat dalam menjalani kehidupan.
2. Menurut penyair, sejelek-jelek jiwa adalah jiwa yang suka berputus asa. Dengan demikian, manusia diharapkan memiliki jiwa yang baik, yaitu jiwa yang tegar menghadapi segala rintangan dan cobaan, berusaha untuk terus maju dan melangkah lebih baik dari hari kemarin
3. Manusia yang suka berputus asa hanya melihat resiko, akibat buruk dari setiap sikap dan tindakan sehingga takut melangkah dan takut berbuat, tidak optimis bahwa

sebenarnya dia mampu melakukan sebagaimana orang lain dan bahkan lebih baik dari mereka. Orang yang suka berputus asa dalam menjalani kehidupan diibaratkan penyair dengan orang yang hanya melihat duri dalam bunga mawar. Padahal mawar itu indah, semerbak mewangi, bahkan di kala pagi embun yang menetes di atasnya laksana butiran-butiran mutiara yang bertebaran dan cemerlang. Begitulah seharusnya manusia memandangi dan menyikapi hidup, selalu melihat sisi-sisi kebaikan di balik kegagalan, rintangan dan penderitaan.

4. Orang yang suka berputus asa akan menjadi beban bagi diri sendiri dan masyarakat dan seluruh makhluk (beban di atas kehidupan). Dia akan selalu merasa sulit, berat dan terbebani dengan setiap permasalahan dalam hidup. Tiada kenikmatan, ketentraman dan kedamaian. Yang ada hanya sedih, putus asa dan menderita. Sikap ini justru akan merugikan karena ia menjadi manusia terbelakang, tertindas, dan tergilas oleh roda kehidupan
5. Orang yang jiwanya tanpa keindahan selalu melihat segala sesuatu di sekelilingnya terasa jelek dan menakutkan meskipun pada hakekatnya adalah baik, indah dan penuh makna bagi orang lain
6. Manusia yang paling bijak menurut penyair adalah manusia yang berpikir positif (*positif thinking*) dalam menilai setiap permasalahan kehidupan. Dia selalu yakin bahwa dalam setiap sesuatu pasti ada sisi kebajikannya. Tuhan tidak menciptakan segala sesuatu dengan sia-sia melainkan pasti ada hikmah dan manfaatnya
7. Penyair mengajak manusia termasuk dirinya untuk menikmati kehidupan, kesenangan dan kebaikan dalam hidup selagi bisa menikmatinya. Manusia tidak perlu takut akan hilangnya keindahan itu. Jika kita takut, maka keindahan itu justru akan benar-benar hilang sebelum kita sempat menikmatinya. Jiwa yang diliputi ketakutan tidak akan bisa menikmati keindahan yang berada dalam diri dan sekitarnya
8. Jika pikiran sedang kalut, sedih dan susah, janganlah terlalu dipikirkan dan dirasakan sampai berlarut-larut. Hendaknya manusia segera mencari jalan keluar agar kesedihannya itu

segera berakhir. Hendaknya manusia mengambil hikmah di balik musibah

9. Manusia hendaknya bisa seperti bersikap seperti burung yang selalu menyanyi dalam sangkar. Walau berada dalam terali, burung bisa menjadi pelipur lara dan obat duka bagi manusia. Manusia hendaknya menghadapi segala kesulitan dan permasalahan hidup dengan sikap ceria, senang dan bersemangat serta tiada berputus asa karena setiap permasalahan pastilah ada penyelesaiannya. Manusia hendaknya tampak senang dihadapan orang lain sehingga orang lainpun merasa senang melihatnya
10. Janganlah jadi orang sombong, pengecut dan banyak bicara tanpa makna (seperti burung gagak). Jangan hanya berani pada orang-orang lemah, menindas mereka dengan perbuatan sewenang-wenang (burung gagak hanya berani mengusir cacing yang bersembunyi dalam tanah). Janganlah pula suka menangis, bersedih dan gelisah seperti burung hantu yang suka menangis sepanjang malam
11. Jadilah orang yang selalu dinamis, aktif, kreatif dan inovatif (seperti air mengalir gemerlapan) yang bermanfaat bagi orang lain (menyirami ladang sekitar)
12. Selagi masih muda, banyak waktu dan kesempatan (waktu fajar) manusia hendaknya memanfaatkan sebaik-baiknya dengan berbuat kebaikan, mendalami ilmu pengetahuan dan kemudian mengamalkannya kepada orang lain (seperti angin sepoi yang menyebarkan semerbak wangi bunga) sehingga orang lain bias menikmati dan mengambil manfaat dari apa yang kita miliki. Sebaik-baik manusia adalah manusia yang dapat bermanfaat bagi orang lain
13. Jangan lagi berkeluh kesah, berputus asa dan patah semangat tetapi hendaknya kita jalani hidup ini dengan optimis, semangat, senang dan penuh keindahan. Hanya kita sendirilah yang bisa membuat hidup ini senang atau susah, baik atau jelek, suka atau duka, indah atau tidak indah. Jadilah indah maka kamu kan saksikan dunia ini indah (*kun jamilan tara al-wujûda jamîlan*).

Matriks, model dan varian-varian

Untuk memperjelas makna puisi lebih lanjut perlu dicari tema. Cara mencari tema menurut Riffaterre (1978) adalah dengan cara mencari matriks, model dan varian-varian. Matriks diabstraksikan dari karya sastra yang dibahas dan tidak dieksplicitkan dalam karya sastra (puisi). Matriks bukan kiasan tetapi kata kunci yang dapat berupa satu kata, bagian kalimat atau kalimat sederhana. Matriks mengacu pada tema tapi belum merupakan tema. Dengan ditemukan matriks akan ditemukan tema. Matriks merupakan sumber dari seluruh makna yang ada dalam setiap kata dan kalimat yang ada.

Sebelum diidentifikasi matriksnya, perlu diidentifikasi modelnya. Model berupa kiasan atau metafora. Model adalah aktualisasi yang dapat berupa kata atau kalimat tertentu. Yang membedakan kata dengan kalimat lain adalah bentuk puitisnya, aksistensinya sebagai tanda puitis. Matriks dan model ditransformasikan ke dalam varian-varian. Varian adalah transformasi model pada setiap satuan tanda baris atau bait. Varian berupa masalah atau uraian dalam bait. Dari matriks, model dan varian kemudian ditemukan tema puisi (Riffaterre, 1978).

Model dalam puisi ini adalah keindahan dalam menjalani hidup yang ditampakkan oleh burung yang merdu suaranya (*hazzaar*), anak sungai (*ghadiir*) dan angina sepoi-sepoi (*nasmah*). Model tersebut menggunakan bahasa kiasan metafora, yaitu *Hazzar* sebagai lambang manusia yang selalu senang dan ceria walau dalam kesulitan, *ghadir* sebagai lambang orang yang aktif dan dinamis serta dapat bermanfaat bagi orang lain, dan *nasmah* sebagai lambang manusia yang menyebarkan kebaikan dan kedamaian sehingga menyenangkan banyak orang. Dari model tersebut muncul matriks “menghindari keluh kesah dan putus asa akan menambah keindahan dalam hidup”. Matriks tersebut merupakan hipogram intern yang ditransformasikan menjadi varian-varian yang berupa uraian.

Varian pada puisi *kun jamilan* adalah sebagai berikut: manusia yang hidup di dunia tidak pantas untuk berkeluh kesah dan putus asa, hanya melihat sisi-sisi negatif dari kehidupan. Manusia hendaknya bijak dengan melihat sisi-sisi positif dari setiap permasalahan hidup agar masalah itu tidak menjadi beban. Manusia hendaknya menghiasi jiwa dengan keindahan, menikmati

kesenangan dan kebaikan selagi masih punya kesempatan. Manusia tidak perlu berlarut-larut dalam kesedihan tetapi sebaliknya seperti burung dalam sangkar, selalu riang dan tampak senang walau berada dalam kesulitan yang membelenggu. Janganlah menjadi pengecut seperti burung gagak yang mengakak, yang hanya berani pada cacing lemah yang bersembunyi dalam tanah. Jangan pula selalu bersedih dan menangis seperti burung hantu.

Namun, jadilah manusia yang benar-benar hidup, yaitu aktif dan dinamis serta inovatif seperti anak sungai yang mengalir dengan gemerlapan, sedap di pandang dan bermanfaat bagi makhluk lain (menyirami ladang sekitar). Jadilah seperti angin sepoi-sepoi yang menyebarkan harum bunga dan penciuman manusia kala fajar telah tiba. Jadilah manusia yang menyenangkan karena dapat membantu dan bermanfaat bagi manusia lain. Lenyapkan mental keluh kesah dan jadilah manusia yang optimis dan dinamis. Jadilah indah agar dapat menjalani hidup dengan indah.

Dari matriks, model dan varian tersebut dapat disimpulkan tema puisi, yaitu “keluh kesah dan putus asa akan melenyapkan keindahan dalam hidup”.

Hipogram

Karya sastra adalah respon dari karya sastra lain (puisi). Untuk itu, puisi perlu disejajarkan dengan karya atau teks lain yang dianggap menjadi hipogram. Hipogram adalah teks yang menjadi latar belakang penciptaan karya sastra (Rifaterre, 1987). Teks yang menyerap atau menstranformasikan hipogram disebut teks transformasi. Menurut Julia Kristeva (Pradopo, 1999), dunia ini adalah teks. Jadi teks bukan hanya tulisan, bahasa atau cerita lisan. Hipogram dapat berupa masyarakat, adapt istiadat, aturan-aturan dan benda-benda alam.

Puisi *kun jamilan* adalah teks transformasi. Hipogramnya adalah masyarakat dan alam sekitar. Alam sekitar yang masuk sebagai hipogram dalam puisi ini adalah burung yang menyanyi merdu, anak sungai yang mengalir dan angin sepoi-sepoi di pagi hari sebagai lambang kebaikan dan keindahan, serta burung hantu dan burung gagak sebagai lambang keluh kesah dan sifat pengecut.

Hipogram masyarakat juga tampak pada bait-bait puisi yang mengajak dan memotivasi mereka untuk tidak sedih dan larut

dalam kesedihan. Orang yang menjalani hidup dengan keluh kesah, putus asa, pesimis dan patah semangat akan merasakan sulitnya hidup. Hidup bukanlah beban namun hidup adalah nikmat yang perlu disyukuri dengan kebaikan. Manusia hendaknya menjadikan hidup ini indah, penuh semangat, kreatif, aktif, dinamis, berbuat baik serta bermanfaat bagi orang lain. Keluh kesah dan putus asa hanya akan melenyapkan keindahan dalam hidup. Tergantung pada jiwa manusia sendirilah indah atau tidak indahnya hidup ini. Oleh karena itu, jadikan hidup ini indah.

Puisi *kun jamilan* dapat pula merupakan luapan ekspresi jiwa pengarang yang sedang dilanda kesedihan dan keputus asa. Puisi ini diciptakan untuk memotivasi diri pengarang agar tidak larut dalam kesedihan karena musibah dan kesulitan. Âliya Abu Madhi termasuk tokoh penyair liris ekspresif. Anggapan ini disimpulkan dari berbagai karya puisi yang diciptakannya. Karya puisinya selain *kun jamilan* adalah *lima tasytaky*, *al-jadawil* dan *al-masa'* yang ketiganya merupakan luapan ekspresi jiwa pengarang yang dilanda kesedihan, duka dan kebingungan akan jati dirinya. Puisi yang berupa ekspresi jiwa pengarang inilah yang justru membuat nilai puisi-puisi Âliya Abu Madhi berada dalam tataran atas karena penyair mencipta berdasar isi hati yang paling dalam, berdasar pengalaman hidup yang dirasakan.

LATIHAN 6

Jawablah pertanyaan berikut dengan benar!

1. Apakah keunggulan kajian struktural semiotik dibanding dengan kajian struktural ?
2. Sebutkan langkah-langkah kajian struktural semiotik berdasarkan teori Riffaterre!
3. Jelaskan apa yang dimaksud dengan ketidaklangsungan ekspresi dalam puisi !
4. Apakah hipogram harus dalam bentuk *genre* yang sama?
5. Carilah satu sajak dan lakukan analisis sebagaimana contoh di atas!

Pada bab VII ini dipaparkan mengenai (a) teori stilistika, (b) gaya bahasa dan fungsinya, dan (c) kajian stilistika terhadap Sajak *Lima Tasytakiy* Karya Âliya Abû Madhî.

A. Teori Stilistika

Menurut Kridalaksana (1983:15), stilistika adalah (1) ilmu yang menyelidiki bahasa yang dipergunakan dalam karya sastra, (2) ilmu interdisipliner linguistik pada penelitian gaya bahasa. Slametmuljana (1956:4) mengemukakan bahwa stilistika itu pengetahuan tentang kata berjiwa. Kata berjiwa itu adalah kata yang dipergunakan dalam cipta sastra yang mengandung perasaan pengarangnya. Tugas stilistika adalah menguraikan kesan pemakain susun kata dalam kalimat kepada pembacanya. Penyusunan kata dalam kalimat menyebabkan gaya kalimat, disamping ketetapan pemilihan kata, memegang peranan penting dalam cipta sastra (Slametmuljana, 1956:5).

Jadi, berdasarkan uraian di atas, stilistika itu adalah ilmu tentang gaya bahasa. Hal ini seperti pengertian dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1988:859), yaitu stilistika itu bukan hanya ilmu tentang penggunaan bahasa dan gaya bahasa di dalam karya kesusastraan saja, melainkan juga studi gaya bahasa dalam bahasa meskipun ada perhatian khusus pada bahasa kesusastraan.

Akan tetapi, stilistika itu tidak hanya merupakan studi gaya bahasa dalam kesusastraan saja, melainkan juga studi gaya bahasa dalam bahasa pada umumnya meskipun ada perhatian khusus pada bahasa kesusastraan yang paling sadar dan paling kompleks seperti dikemukakan oleh G. W. Turner (1977:7-8). Turner mengemukakan bahwa stilistika adalah bagian linguistik yang memusatkan perhatian pada variasi dalam penggunaan bahasa. Dikemukakannya bahwa stilistika berarti studi gaya yang menyarankan bentuk suatu ilmu pengetahuan atau paling sedikit berupa studi yang metodis.

Berdasarkan uraian di atas, ada 2 kecerendungan studi bahasa. Yang pertama studi gaya yang diartikan pada penelitian gaya yang terdapat pada bahasa umumnya. Dalam hal ini, stilistika merupakan bagian linguistik seperti dikemukakan oleh Turner (1977:7). Yang kedua studi stilistika yang berkecerendungan pada ilmu kesussatraan, dan penelitian stilistika dipusatkan pada karya sasar sebagai sumber gaya dan penggunaan bahasa yang kompleks, dan juga yang fungsi estetikannya dominan (bandingan Welles dan Warren, 1976:23-25).

B. Gaya bahasa dan Fungsinya

Berdasarkan langsung tidaknya makna, Keraf (2002: 129) membagi gaya bahasa (*figure of speech*) ke dalam dua bagian, yaitu gaya bahasa retorik dan gaya bahasa kiasan. Adapun berdasarkan struktur kalimatnya (sintaksis), gaya bahasa menurut Gorys Keraf (2002: 124-128) terdiri atas klimaks, antiklimaks, paralelisme, antitesis, dan repetisi.

Bahasa kiasan dimasukkan dalam pembahasan kalimat karena menyelidiki terhadap bahasa kiasan tidak terlepas dari kedudukannya dalam suatu kalimat tertentu. Bahasa kiasan dapat digunakan penyair sebagai salah satu cara untuk menimbulkan efek kepuhitan (Pradopo, 2002a: 62). Bahasa kiasan merupakan salah satu sarana untuk membangkitkan imajinasi. Dengan persamaan dan perbandingan serta penggunaan majas yang lain, seorang penyair ingin memperjelas maksud dan menjelmakan imajinasinya itu (Tarigan, 1984: 32). Bahasa kiasan mengiaskan atau mempersamakan sesuatu hal dengan hal lain supaya gambaran menjadi jelas, lebih menarik dan hidup (Pradopo, 2002a: 62). Gaya bahasa retorik semata-mata merupakan penyimpangan dari konstruksi biasa untuk mencapai efek tertentu. Adapun gaya bahasa kiasan merupakan penyimpangan yang lebih jauh, khususnya dalam bidang makna (Keraf, 2002: 129).

Berikut ini gaya kalimat, bahasa kiasan, sarana retorika, dan fungsinya.

1. Paralelisme dan Fungsinya

Gaya bahasa yang berusaha mencapai kesejajaran dalam pemakaian kata-kata atau frasa-frasa yang menduduki fungsi yang sama dalam bentuk gramatikal yang sama (Keraf, 2002: 126).

Pararelisme tidak hanya terdapat dalam baris-baris yang berada dalam satu bait, tetapi juga terdapat pararelisme antar bait yang menunjukkan hubungan antar bait.

2. Antitesis dan Fungsinya

Gaya bahasa yang mengandung gagasan-gagasan yang bertentangan, dengan mempergunakan kata-kata atau kelompok kata yang berlawanan disebut antitesis. Gaya ini timbul dari kalimat berimbang, yaitu kalimat yang mengandung dua bagian kalimat atau lebih yang kedudukannya sama tinggi atau sederajat. Gaya bahasa antitesis ini juga mempergunakan unsur-unsur pararelisme (Keraf, 2002: 124, 126).

Jika ditinjau dari struktur kalimatnya, gaya bahasa antitesis merupakan bentuk kalimat berimbang. Jika ditinjau dari aspek retorik, yaitu efek yang ditimbulkan dari kata-kata yang berantitesa ini, maka kata-kata yang berlawanan ini dapat dikategorikan sebagai bentuk paradoks, yaitu gaya bahasa yang mengandung pertentangan yang nyata dengan fakta-fakta yang ada (Keraf, 2002: 136).

Paradoks merupakan sarana retorika yang menyatakan sesuatu secara berlawanan, tetapi sebetulnya tidak bila sungguh-sungguh dipikir dan dirasakan. Paradoks yang mempergunakan penjajaran kata yang berlawanan disebut oksimoron (Pradopo, 2002a: 100). Dalam oksimoron, kata-kata yang berlawanan itu dipergunakan dalam frasa yang sama, sehingga lebih padat dan tajam dari paradoks.

3. Repetisi dan Fungsinya

Repetisi merupakan perulangan bunyi, suku kata, kata, atau bagian kalimat yang dianggap penting untuk memberi tekanan dalam sebuah konteks yang sesuai. Repetisi memiliki nilai yang tinggi dalam oratori dan ia lahir dari kalimat yang berimbang kedudukannya (Keraf, 2002: 127). Dalam puisi, unsur yang diulang dapat berbentuk baris atau bait (Atmazaki, 1993: 61).

4. *Simile* dan Fungsinya

Simile merupakan salah satu bentuk gaya bahasa kiasan. Keraf (2002: 138) menerjemahkan *simile* dengan persamaan. Tarigan (1985: 9) juga menerjemahkan *simile* dengan perumpamaan yang berarti pula persamaan dan dimasukkan dalam kategori gaya

bahasa perbandingan. Pradopo (2002a: 62) menerjemahkan *simile* dengan perbandingan.

Meskipun terjadi perbedaan, ketiga istilah tersebut di atas tetap merujuk pada satu pengertian, yaitu perbandingan dua hal yang pada hakikatnya berlainan, tetapi dianggap sama (Tarigan, 1985: 9-10). *Simile* adalah perbandingan yang bersifat eksplisit. Artinya ia langsung menyatakan sesuatu (yang diperbandingkan/ *tenor*) sama dengan hal yang lain (pembanding/ *vehicle*). *Simile* menggunakan kata-kata pembanding secara eksplisit, yaitu kata-kata: seperti, bagaikan, laksana, sama, sebagai, dan lain-lain (Keraf, 2002: 138).

Simile ada dua macam, yaitu *simile* terbuka dan *simile* tertutup. *Simile* terbuka adalah persamaan yang tidak mengandung perincian tentang sifat persamaan itu (motifnya implisit), sedangkan *simile* tertutup adalah persamaan yang mengandung perincian mengenai sifat persamaan itu. Berdasarkan pengertian itu, maka *simile* tertutup berekuivalensi dengan istilah *tasybîh mursal mufash-shal* dalam stilistika bahasa Arab. *Tasybîh mursal mufash-shal* menyebut 4 unsur perbandingan sekaligus, yaitu *tenor* (*musyabbah*), *vehicle* (*musyabbah bih*), penanda perbandingan (*adâtu` t-tasybîh*), dan sifat yang diperbandingkan (*wajhu` sy-syibh*). Adapun *simile* terbuka sepadan dengan *tasybîh mursal mujmal*, yaitu yang menyebutkan seluruh unsur perbandingan kecuali motif perbandingannya (Al-Hasyimi, 1994b: 32, 38).

Selanjutnya, ditinjau dari aspek motif perbandingan, terdapat istilah *tasybîh tamtsîl* dan *tasybîh ghairu tamtsîl*. *Tasybîh tamtsîl* adalah ungkapan perbandingan yang motifnya berupa gambaran yang diambil dari hal yang berbilang (Al-Hasyimi, 1994b: 31). Pengertian *tasybîh tamtsîl* ini sepadan dengan *simile* epos, yaitu perbandingan yang dilanjutkan, atau diperpanjang, yaitu dibentuk dengan cara melanjutkan sifat-sifat pembandingnya lebih lanjut dalam kalimat-kalimat atau frase-frase yang berturut-turut (Pradopo, 2002a: 69). Adapun *tasybîh* dikatakan *ghairu tamtsîl*, jika motifnya bukan merupakan gambaran yang diambil dari hal yang berbilang (Al-Hasyimi, 1994b: 31).

Dengan demikian, *tasybîh tamtsîl* (*simile* epos) dan *tasybîh ghairu tamtsîl* dalam stilistika bahasa Arab termasuk dalam *simile* tertutup atau *tasybîh mursal mufash-shal*. *Simile* tertutup yang dilanjutkan penggambaran motifnya disebut *simile* epos, sedangkan

simile tertutup yang tidak dilanjutkan penggambaran motifnya disebut *simile* tertutup saja atau *tasybîh ghairu tamtsîl*.

Ditinjau dari aspek berbilang dan tidaknya unsur *tenor* dan *vehicle*, terdapat jenis *tasybîh taswiyah* dan *tasybîh jama'*. *Tasybîh taswiyah* adalah *simile* yang memiliki unsur *tenor* yang berbilang dan unsur *vehicle*nya tunggal. *Tasybîh jama'* adalah jenis *simile* yang memiliki unsur *vehicle* berbilang dan unsur *tenornya* tunggal (Al-Hasyimi, 1994b: 31).

Fungsi gaya bahasa *simile* dalam sajak ini, di antaranya adalah (a) memperjelas gagasan, (b) menampilkan efek estetik, dan (c) mengkonkretkan gagasan.

5. Metafora dan Fungsinya

Metafora adalah pemakaian kata-kata bukan arti yang sebenarnya, melainkan sebagai lukisan yang berdasarkan persamaan atau perbandingan (Poerwadarminta, 1976: 648). Metafora adalah gaya bahasa kiasan seperti perbandingan namun tidak mempergunakan kata-kata pembanding (Pradopo, 2002a: 66). Metafora adalah perbandingan yang implisit di antara dua hal yang berbeda, yakni tanpa menyebut kata pembanding (Moeliono dalam Tarigan, 1984: 15). Metafora menurut Keraf (2002: 139) hanya membandingkan pokok pertama (*tenor*) dengan pokok kedua (*vehicle*). Bentuk metafora seperti ini disebut juga dengan metafora dengan makna sempit (Asrari, 1998: 23). Dalam stilistika bahasa Arab, gaya bahasa seperti ini disebut *tasybîh balîgh* (Al-Hasyimi, 1994b: 39; Jarim, 1993: 28).

Seringkali penyair langsung menyebutkan term kedua (*vehicle*) tanpa menyebut term pertama (*tenor*). Metafora semacam ini menurut Pradopo (2002a: 66) disebut metafora implisit (*implied metaphor*). Dalam stilistika bahasa Arab metafora implisit itu disebut *isti'ârah tashrihiyyah*. Adapun jika hanya menyebut unsur *tenor* (*musyabbah*) saja yang diikuti penyebutan sifat yang dimiliki *vehicle* (*musyabbah bih*) maka disebut *isti'ârah makniyyah* (Jarim, 1993: 102; Al-Hasyimi, 1994b: 88-89).

Adapun di antara fungsi penggunaan gaya bahasa metafora dalam sajak ini adalah sebagai berikut:

(a) Untuk Kepentingan Estetik Sajak

Bahasa sajak adalah bahasa yang dipadatkan. Salah satu alat untuk pemadatan bahasa puisi adalah dengan penggunaan metafora. Dengan gaya bahasa tersebut sajak menjadi lebih bernilai tinggi karena diungkapkan dengan kata yang sedikit, namun memiliki keluasan makna. Ketidaklangsungan ekspresi dengan menggunakan gaya bahasa metafora itu menjadikan sajak bersifat estetik sebagaimana dalam sajak ini.

(b) Untuk Mempersingkat Tuturan

Suatu ungkapan yang panjang akan menjadi singkat bila diungkapkan dengan gaya bahasa metafora.

(c) Mendekatkan Gagasan dengan Pengalaman Manusia Keseharian

Dengan adanya pembanding yang sudah dikenal dengan baik oleh manusia, maka suatu gagasan yang abstrak atau jauh dari kehidupan manusia itu menjadi dekat dengan pengalaman mereka. Dengan demikian, gagasan itu menjadi mudah dicerna dan tersampaikan. Misalnya, ketika penyair ingin menyampaikan tentang kondisi orang yang sudah mati dalam kuburan (bait ke-31), maka ia mengumpamakan dengan tidur panjang yang mereka alami sehari-hari.

Dengan demikian, mitra tutur dapat membayangkan bagaimana kematian itu. Gagasan mengenai kematian yang belum dialami itu akan sulit dicerna dan membutuhkan banyak kata-kata, tetapi gagasan itu menjadi mudah dicerna jika dikaitkan dengan kehidupan sehari-hari yang dekat dengan pengalaman manusia. Kemudian disusunlah gaya bahasa metafora dengan mengatakan bahwa mati itu adalah tidur panjang.

6. Personifikasi dan Fungsinya

Personifikasi atau penginsanan ialah jenis majas yang melekatkan sifat-sifat insani kepada barang yang tidak bernyawa dan ide yang abstrak (Tarigan, 1985: 17). Jadi, personifikasi mempersamakan benda dengan manusia, benda-benda mati dibuat dapat berbuat, berpikir, dan berbicara seperti manusia. Personifikasi membuat hidup lukisan, di samping juga memberi kejelasan paparan dan memberikan bayangan angan yang konkret (Pradopo, 2002a: 75).

Personifikasi merupakan satu corak khusus dari metafora, yang mengiaskan benda-benda mati menjadi bergerak, berbuat dan berbicara seperti manusia. Jadi, pokok yang dibandingkan (*vehicle*) seolah-olah berwujud manusia (Keraf, 2002: 141). Dalam bahasa Arab, personifikasi (*tajsîm*) ini termasuk dalam kategori *isti'ârah makniyah*, yaitu metafora yang hanya menyebut unsur tenor saja (Jarim, 1993: 103). Namun, tidak setiap *isti'ârah makniyyah* termasuk dalam kategori personifikasi karena terkadang *isti'ârah* tersebut tidak berwujud penginsanan. Asrari (1998: 26) menyebut *isti'ârah makniyyah* dengan metafora *vehicle* karena melesapkan unsur vehiclenya.

Di antara fungsi personifikasi dalam sajak ini adalah sebagai berikut.

- (a) Membuat Hidup Penggambaran. Berjalannya waktu yang cepat diumpamakan bagai orang yang berlari (bait ke-3).
- (b) Memperjelas paparan dan memberikan bayangan angsan yang konkret karena benda-benda yang tidak bergerak dibuat seolah-olah melakukan aktivitas sebagaimana yang dilakukan manusia, sebagaimana tampak pada tabel ke-30 di atas.

7. Sinekdoke dan Fungsinya

Sinekdoke adalah bahasa kiasan yang menyebutkan suatu bagian yang penting dari suatu benda (hal) untuk benda (hal) itu sendiri (Altenbernd, 1970: 22). Ada dua macam sinekdoke, yaitu *pars pro toto* (sebagian untuk keseluruhan) dan *totum pro parte* (keseluruhan untuk sebagian) (Keraf, 2002: 142). Pembagian sinekdoke tersebut sesuai pengertian sinekdoke yang dikemukakan oleh Moeliono, yaitu majas yang menyebutkan nama bagian sebagai pengganti nama keseluruhannya, atau sebaliknya (Tarigan, 1985: 124).

8. Alegori dan Fungsinya

Menurut Keraf (2002: 140), bila sebuah metafora mengalami perluasan, maka ia dapat berwujud alegori, parabel, atau fabel. Alegori adalah cerita singkat yang mengandung kiasan. Makna kiasan ini dapat ditarik dari bawah permukaan ceritanya. Dalam alegori, nama-nama pelakunya adalah sifat-sifat yang abstrak serta tujuannya jelas tersurat. Parabel adalah suatu kisah singkat dengan tokoh-tokoh, biasanya manusia dan selalu mengandung tema moral. Adapun fabel merupakan suatu metafora berbentuk cerita mengenai

dunia binatang, di mana binatang-binatang bahkan makhluk tidak bernyawa bertindak seolah-olah seperti manusia. Tujuannya juga untuk menyampaikan ajaran moral. Parabel dan fabel merupakan bentuk alegori singkat (Tarigan, 1985: 24)

Alegori merupakan metafora yang dilanjutkan, metafora yang diperluas dan berkesinambungan, tempat atau wadah objek-objek atau gagasan-gagasan yang diperlambangkan (Pradopo, 2002a: 71; Tarigan, 1985: 24). Dalam sajak ini, peneliti menemukan satu bentuk alegori, yaitu pada bait 37: *A`l-mats-tsâlu* (pemahat) sebagai *tenor*, *Fikrun wa umniyyatu qalbin* (pikiran dan harapan hati) sebagai *vehicle*. Metafora dengan makna sempit tersebut kemudian dilanjutkan dengan keterangan *ghayyabati`zh-zhulumât wa akalathu`l-chasyarât* (yang disembunyikan kegelapan dan yang dimakan serangga). Para pembangun rumah-rumah mewah dan istana itu ibarat seseorang yang memiliki pikiran dan harapan yang tidak ada hentinya sebelum manusia itu mati. Manusia memiliki nafsu dan kehendak dan jika tidak dapat menyelaraskan keinginan dengan hati, terkadang manusia terbawa oleh nafsu yang mengarah kepada kejelekan hingga rela mengorbankan harga diri dan kehormatan serta keimanan hanya untuk meraih sebuah kemewahan yang semu. Gaya bahasa Alegori pada sajak tersebut digunakan untuk lebih memperjelas tuturan yang semula singkat.

9. Eponim dan Fungsinya

Eponim adalah suatu gaya di mana seseorang yang namanya begitu sering dihubungkan dengan sifat tertentu, sehingga nama itu dipakai untuk menyatakan sifat itu, misalnya Hercules dipakai untuk menyatakan kekuatan (Keraf, 2002: 141; Tarigan, 1985: 130).

Dalam bahasa Arab, gaya bahasa metonimia disebut juga *majâs mursal*. *Majâz mursal* adalah kata yang digunakan bukan untuk maknanya yang asli karena adanya hubungan, baik hubungan sebab-akibat, akibat-sebab, sebagian, keseluruhan, tempat, keadaan, dan lain-lain (Jarim, 1993: 152, Al-Hasyimi, 1994b: 70-78).

10. Antonomasia dan Fungsinya

Antonomasia, yaitu sebuah bentuk khusus dari sinekdoke yang berwujud penggunaan sebuah epiteta, gelar resmi atau jabatan untuk menggantikan nama diri. Contoh: Yang Mulia, pangeran, kepala sekolah dan lain-lain (Keraf, 2002: 142; Tarigan, 1985: 132).

11. Pertanyaan retorik atau Erotesis dan fungsinya

Erotesis atau pertanyaan retorik adalah pertanyaan yang dipergunakan dalam pidato atau tulisan dengan tujuan untuk mencapai efek yang lebih mendalam dan penekanan yang wajar, dan sama sekali tidak menghendaki adanya suatu jawaban (Keraf, 2002: 134).

Di antara fungsi tersebut adalah untuk (a) memberikan jawaban alternatif kepada mitra tutur, (b) memancing mitra tutur untuk berfikir mengenai teka-teki yang ditawarkan, dan (c) untuk menimbulkan efek keputisan yang dapat memancing imajinasi pembaca.

12. Anastrof dan Fungsinya

Anastrof atau inversi adalah gaya retorik yang diperoleh dengan pembalikan susunan kata yang biasa dalam kalimat.

13. Polisindeton dan Fungsinya

Polisindeton adalah suatu gaya yang menghubungkan kata, frasa, atau klausa yang berurutan satu sama lain dengan menggunakan kata sambung (Keraf, 2002: 131). Dalam kalimat berbahasa Arab, mayoritas kata, frasa, atau klausa yang berhubungan diberi penghubung berupa kata sambung. Namun, ada beberapa kata yang tidak boleh diberi tanda penghubung.

Dalam ilmu pragmatik bahasa Arab, menghubungkan kalimat dengan kalimat lain dengan menggunakan kata sambung *wâwu* dan semisalnya disebut *washal*. Sebaliknya, beberapa kata atau kalimat yang berhubungan, namun tidak boleh dihubungkan dengan kata sambung *wâwu* disebut *fashal* (Al-Hasyimi, 1994a: 257; Mahliatussikah, 2002a: 39).

14. Tautologi dan Fungsinya

Tautologi adalah sarana retorika yang menyatakan hal atau keadaan dua kali. Sering kata yang dipergunakan untuk mengulang tidak sama, tetapi artinya sama atau hampir sama (Pradopo, 2002a: 95). Keraf (2002: 133) juga menyatakan bahwa tautologi adalah gaya bahasa yang mempergunakan kata-kata lebih banyak daripada yang diperlukan untuk menyatakan satu gagasan atau pikiran. Suatu acuan disebut tautologi apabila kata yang berlebihan itu mengandung perulangan dari sebuah kata yang lain.

Dalam ilmu retorika bahasa Arab, penggunaan dua kata yang berbeda, tetapi memiliki arti sama merupakan suatu kelebihan

dalam penggunaan bahasa. Bagaimanapun, dalam suatu bahasa di dunia, tidak ada kata yang berbeda yang memiliki arti yang sama persis. Dalam ilmu stilistika bahasa Arab, memperpanjang kalimat dengan penambahan kata atau frasa untuk tujuan pengukuhan dan penguatan disebut dengan *ithnâb*. Jika penambahan kalimat itu memiliki manfaat tertentu, maka disebut dengan *Chasywu*. Adapun jika tidak bermanfaat disebut dengan *tathwîl* (Al-Hasyimi, 1994a: 299; Jarim dan Musthafa Utsman, 1993: 356).

Menurut penulis, kajian struktur yang mengarah kepada kekhasan bahasa yang digunakan oleh seorang sastrawan atau penulis pada umumnya, meskipun itu tidak terkait dengan gaya bahasa retorik dan kiasan sebagaimana gaya bahasa yang selama ini dikenal, tetap bisa dianggap kajian stilistika. Pola-pola struktur gramatika Al-Quran misalnya, dapat dikaji dengan kajian stilistika. Pola-pola *kalam khabar* dan *kalam insya`* yang nantinya menjadi karakteristik bahasa seseorang dapat pula dimasukkan dalam ranah stilistika. Hal itu sejalan dengan pendapat G. W. Turner (1977:7-8) yang mengemukakan bahwa stilistika adalah bagian linguistik yang memusatkan perhatian pada variasi dalam penggunaan bahasa. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1988:859) disebutkan bahwa stilistika itu bukan hanya ilmu tentang penggunaan bahasa dan gaya bahasa di dalam karya kesusastraan saja, melainkan juga studi gaya bahasa dalam bahasa secara umum, meskipun ada perhatian khusus pada bahasa kesusastraan.

C. Kajian Stilistika terhadap Sajak *Lima Tasytaky* Karya Îliya Abû Madhî

1. Teks Sajak

وَالْأَرْضُ مِلْكُكَ وَالسَّمَاءُ وَالْأَنْجُمُ	لَمْ تَشْتَكِي وَتَقُولُ إِنَّكَ مُعَدِّمٌ
وَنَسِيْمَهَا وَالْبُلْبُلُ الْمُتَرْتِمُ	وَلَكَ الْحُقُولُ وَرَهْرُهَا وَعَبِيرُهَا
وَالشَّمْسُ فَوْقَكَ عَسَجْدٌ يَتَضَرَّمُ	وَالْمَاءُ حَوْلَكَ فِضَّةٌ رَفْرَاقَةٌ
وَتَبَسَّمْتَ فَعَلَامٌ لَا تَتَبَسَّمُ؟؟	هَشَّتْ لَكَ الدُّنْيَا فَمَا لَكَ وَاجِمًا

هَيَّهَاتِ يُرْجِعُهُ إِلَيْكَ تُنَدِّمُ	إِنْ كُنْتَ مُكْتَتِبًا لِعِرٍّ قَدْ مَضَى
صُورٌ تَكَادُ لِحُسْنِهَا تَتَكَلَّمُ	أَنْظُرُ فَمَا زَالَتْ تُطِلُّ مِنَ الثَّرَى
أَيْدٍ تُصَفِّقُ تَارَةً وَ تُسَلِّمُ	مَا بَيْنَ أَشْجَارٍ كَأَنَّ عُصُونَهَا
تَشْفِي السَّقِيمَ كَأَمَّا هِيَ زَمْرٌ	وَعُيُونُ مَاءٍ دَافِقَاتٍ فِي الثَّرَى
لَا تَقْبُحُ الدُّنْيَا وَفِيهَا أَنْتُمْ	أَحْبَابَنَا مَا أَجْمَلَ الدُّنْيَا بِكُمْ

Mengapa Engkau Mengeluh

Mengapa kamu mengeluh dan kau katakan tak punya apa-apa
 Sementara bumi, langit dan bintang adalah milikmu
 Kamu punya taman dan bunga-bunga yang mewangi
 Angin sepoi-sepoi serta kicauan burung yang bernyanyi
 Air di sekelilingmu adalah perak berkilauan
 Dan matahari di atasmu adalah emas gemerlapan
 Dunia terseyum padamu, maka mengapa kamu bersedih.....?
 Dia terseyum padamu, maka mengapa tidak kau balas.....?
 Jika kamu menyesali kejayaanmu yang telah lalu
 Tiada mungkin penyesalan itu mengembalikan kejayaanmu
 Saksikanlah pemandangan yang sangat indah
 Karena keindahannya hampir mampu bercakap-cakap
 Dahan di antara pohon-pohon itu
 Laksana tangan yang sesekali saling bertepuk dan sesekali saling
 memberi salam
 Mata air yang mengalir deras di bumi
 Laksana zam-zam yang mampu menyembuhkan orang sakit
 Kekasihku, alangkah indahnya dunia ini bersamamu
 Tak kan pernah suram dunia ini selama ada kamu

Penyair mengungkapkan keluhan perasaannya dengan *qasidah mimiyah* (tiap bait berakhiran berupa huruf *mim*). Pada bait pertama yang merupakan *bara'atul istihlâl*, penyair mengungkapkan hal yang umum yaitu:

لَمْ تَشْتَكِي وَتَقُولُ إِنَّكَ مُعَدِّمٌ وَالْأَرْضُ مِلْكُكَ وَالسَّمَاءُ وَالْأَنْجُمُ

Mengapa kamu mengeluh dan berkata bahwa kamu tak punya apa-apa
Sementara bumi, langit dan bintang adalah milikmu

Pada bait pertama sampai keempat, penyair menggunakan gerak alur logika dengan mengemukakan pertanyaan dan jawaban serta keruntuhan kata:

لَمْ تَشْتَكِي وَتَقُولُ إِنَّكَ مُعَدِّمٌ	وَالْأَرْضُ مِلْكُكَ وَالسَّمَاءُ وَالْأَنْجُمُ
وَلَكَ الْحُقُولُ وَزَهْرُهَا وَغَيْرُهَا	وَنَسِيمُهَا وَالْبُلْبُلُ الْمُتَرْتِمُ
وَالْمَاءُ حَوْلَكَ فَضَّةٌ رَفْرَافَةٌ	وَالشَّمْسُ فَوْقَكَ عَسَجْدٌ يَنْصَرِّمُ
هَشَّتْ لَكَ الدُّنْيَا فَمَا لَكَ وَاجِئًا	وَتَبَسَّمْتَ فَعَلَامَ لَا تَتَبَسَّمُ؟؟

Kata السماء (langit) kemudian الأرض (bumi) adalah kata umum yang masih memiliki bagian-bagian. Bagian-bagian ini dijelaskan pada bait dua dan tiga dengan menyebutkan hal-hal yang khusus seperti الزهر، الحقول، الأنجم، الشمس، الماء، البلبل yang merupakan bagian yang lebih umum dari bait sebelumnya, yaoti *ad-dunya* (dunia).

Penyair menggunakan gaya bahasa hiperbolis karena melebih-lebihkan hal yang sebenarnya seperti: والأرض ملكك والسماء

هشت لك الدنيا (bumi langit dan bintang adalah milikmu). هشت لك الدنيا (dunia tersenyum padamu). Penyair menyerupakan benda mati (dunia) dengan makhluk hidup yang bisa tersenyum. Penyair juga menggunakan dua kata yang mempunyai satu makna yaitu *hassyat* dan *tabassanat* (tersenyum) kemudian *raqraqah* dan *yatadharram* (gemerlapan). Pengulangan ini dimaksudkan untuk meyakinkan dan menghilangkan kesamaan di hati pendengar betapa dunia ini indah.

Pada bait pertama sampai keempat terkandung satu ide pokok yaitu penyair optimis dalam menjalani kehidupan. Klimak dari keoptimisan itu dapat dilihat pada bait kelima yaitu:

هَيْهَاتُ يُرْجِعُهُ إِلَيْكَ نَدِيمٌ إِنَّ كُنْتَ مُكْتَمِبًا لِعِزِّ قَدْ مَضَى

Jika kamu menyesali kejayaanmu yang telah lalu

Tiada mungkin penyesalan itu mengembalikan kejayaanmu

Pada bait enam sampai delapan penyair menyebutkan hal-hal yang khusus sebagai bagian dari dunia yang mencakup air, mata air, pemandangan, dahan dan pohon. Penyair menggunakan gaya bahasa personifikasi. Pemandangan yang sangat indah hampir mampu bercakap-cakap, dahan pohon laksana tangan, mata air yang jernih laksana zamzam

أُنْظُرْ فَمَا زَالَتْ تُطَلُّ مِنَ النَّرَى صُورٌ تَكَادُ لِحْسِنِهَا تَتَكَلَّمُ
مَا بَيْنَ أَشْجَارٍ كَأَنَّ غُصُونَهَا أَيْدٍ تُصَفِّقُ تَارَةً وَ تُسَلِّمُ
وَعُيُونُ مَاءٍ دَافِقَاتٍ فِي النَّرَى تَشْفِي السَّقِيمَ كَأَمَّا هِيَ رَمَزُ

Saksikanlah pemandangan yang sangat indah

Karena keindahannya hampir mampu bercakap-cakap

Dahan diantara pohon-pohon itu

Laksana tangan yang sesekali saling bertepuk dan sesekali saling memberi salam

Mata air yang mengalir deras di bumi

Laksana zam-zam yang mampu menyembuhkan orang sakit

Pada bait kesembilan, penyair kembali menyebutkan hal yang umum yaitu *ad-dunya* (dunia) untuk mengakhiri puisinya:

لَا تَتَّبِعْ الدُّنْيَا وَفِيهَا أَنْتُمْ أَحْبَابَنَا مَا أَجْمَلِ الدُّنْيَا بِكُمْ

Kekasihku, alangkah indahnya dunia ini bersamamu

Tak kan pernah suram dunia ini selama ada kamu

Penyair memanggil pembaca dengan sebutan أحبائنا (kekasihku). Kata ini mengandung cinta, perhatian, kasih sayang dan semangat. Dalam menjalani kehidupan, manusia hendaknya tidak selalu mengeluh, pesimis dan merasa rendah diri. Dunia ini indah dan penuh keindahan dan kasih sayang. Penyair menggunakan bentuk ta'ajjub untuk memuji betapa dunia ini indah jika ada kita yang mampu membuatnya indah *كن جميلا ترى الوجود جميلا* (jadilah indah maka engkau akan menyaksikan dunia ini indah). Penyair optimis dan idelalis dalam hidup.

Dalam puisi *lima: tasytaki* penyair lebih condong pada *ithnab* (pernyataan yang melebihi kadar makna) seperti mengulang-ulang perkataan yang berbeda dan bermakna sama. *Ithnab* ini dimaksudkan untuk menjelaskan makna, meyakinkan serta untuk menghilangkan kesamaran dihati pembaca dan untuk membangkitkan semangat.

Di tinjau dari aspek gaya bahasa kiasannya, pada baris ke-1 dan 2, penyair menggunakan gaya bahasa hiperbola dengan mengatakan bahwa bumi, lagit beserta bintang gemintangnya, kebun beserta wangi bunga dan kicauan burung di dalamnya adalah milik si mitra tutur.

Pada baris ke-3, penyair menggunakan gaya bahasa metafora dalam arti sempit karena hanya menyebut tenor (hal yang akan dibandingkan/ *musyabbah*) dan *vehicle* (hal yang dijadikan pembanding/ *musyabbah bih*). Lebih dari itu, penyair masih menambahkan sifat yang dimiliki oleh masing-masing pembanding untuk lebih memperjelas dan memperkuat *vehicle* selaku hal yang dijadikan pembanding. Secara teoretis, hal yang dijadikan pembanding harus memiliki sifat yang lebih kuat daripada yang akan diperbandingkan. Hal ini karena tujuan perbandingan itu adalah ingin menjelaskan (*bayân*) hal yang akan dibandingkan (*tenor/musyabbah*). Air (*al-mâ`u*) di sekelilingmu adalah perak berkilauan (*fidh-dhah raqrâqah*). Matahari (*asy-syams*) di atasmu adalah emas gemerlapan. Perak yang berkilauan memiliki sifat yang lebih kuat dibandingkan dengan air. Begitu juga emas gemerlapan memiliki sifat yang lebih kuat dari pada matahari. Penanda perbandingan (*adat tasybîh*) diimplisitkan untuk menunjukkan kemiripan yang sempurna antara air dan perak yang berkilauan.

Metafora dalam arti sempit dalam bahasa Indonesia masuk dalam kajian *majâz*. Adapun dalam bahasa Arab masuk dalam kajian simile (*tasybîh*). Tidak semua tasybîh masuk dalam kajian simile. Hanya tasybîh yang mengeksplisitkan penanda perbandingan saja yang masuk dalam kategori simile. Hal itu karena simile dalam bahasa non Arab harus mengeksplisitkan penanda perbandingan. Sementara dalam tasybîh, penanda perbandingan bisa implisit dan juga eksplisit.

Pada baris ke-4, penyair menggunakan gaya personifikasi untuk meyakinkan mitra tutur akan keramahan dan kebahagiaan dunia dalam menyambut mitra tutur (*hasy-syat laka ad-dunyâ*). Begitu juga gaya personifikasi ditampilkan pada baris ke-6 untuk menimbulkan citraan, yaitu berupa gambar yang seakan bicara karena begitu indahnya. Dahan yang bergoyangpun seakan bertepuk dan bersalaman.

Pada baris ke 8, penyair menggunakan gaya bahasa simile untuk membandingkan mata air dengan zamzam yang dapat menyembuhkan orang sakit. Betapa pembandingnya teramat sangat kuat dalam rangka meyakinkan mitra tutur agar supaya ia tidak mengeluh di dunia ini.

Di akhir bait, penyair menyanjung pembaca dan pendengarnya dengan mengatakan bahwa dunia ini tidak akan pernah jelek selama ada kamu wahai kekasih (pembaca dan pendengar). Puisi ini terasa amat romantis.

Baik dalam puisi *lima tastakiy* penyair lebih menonjolkan unsur logika yang dibungkus dengan gaya bahasa yang memikat hati. Penyair mengikuti aliran Idealis-Rasionalis dan Romantis dalam penciptaan puisi. Ke-Idealis-an penyair dapat diketahui dari tema dan pesan puisi. Ke-Rasionalis-an penyair dapat diketahui dari gerak alur logika yang ada dalam puisi. Ke-Romantis-an penyair dapat diketahui dari keindahan gaya bahasa puisi, baik yang menyangkut bunyi, kata maupun kalimat. Penyair banyak menggunakan gaya bahasa personifikasi dan hiperbola untuk mempengaruhi emosi pembaca. Penyair masih tetap menjaga keseimbangan dan keselarasan bunyi akhir kata untuk estetitas puisi. Penyair menggunakan variasi bunyi akhir kata dalam bait dan variasi huruf akhir bait sebagai unsure musik yang indah, harmonis dan dinamis. Inilah pola baru yang diciptakan oleh para penyair *mahjar*, yaitu

penyair Arab yang hijrah dari dunia Arab ke Amerika, sebagaimana Gibran Kahlil Gibran.

LATIHAN 7

Jawablah pertanyaan berikut!

1. Apakah yang disebut dengan stilistika?
2. Sebutkan ruang lingkup kajian stilistika!
3. Sebutkan jenis-jenis gaya bahasa!
4. Carilah satu teks puisi dan analisislah aspek gaya bahasa yang digunakan!
5. Lakukan diskusi kelompok terhadap hasil kajian yang sudah saudara lakukan!

BAB VIII

KAJIAN INTERTEKSTUAL DALAM PUISI

Pada bab ini dipaparkan (a) teori intertekstual, (b) sastra banding, (c) metode telaah puisi secara intertekstual, dan (d) kajian intertekstual terhadap sajak “*Ath-Thalâsim*” karya Âliya Abu Mâdhi

A. Teori Intertekstual

Intertekstualitas ini merupakan satu teori yang tidak hanya memperhatikan struktur intrinsik teks saja, tetapi juga aspek ekstrinsik teks. Dengan demikian, teori ini melengkapi teori strukturalisme yang hanya berfokus pada otonomi teks sastra. Intertekstualitas tidak hanya bertumpu pada soal pengaruh dalam penciptaan karya sastra, tetapi pendekatan ini lebih menitikberatkan komponen-komponen yang membina sebuah teks, seperti adanya transformasi, perubahan atau penentangan terhadap satu atau lebih sistem yang ada dalam sebuah karya sastra (Napiah, 1994: xxiv-xxvi).

Culler (1981: 103, 117) menyatakan bahwa teks-teks yang terdahulu memberikan sumbangan terhadap pembentukan teks yang muncul kemudian. Oleh karena itu, teks terdahulu sebagai *prior teks* dan sebagai penyumbang kode yang memungkinkan lahirnya berbagai efek signifikasi menjadi penting. Dalam kajian intertekstual, perlu dicari *presupposition*, baik yang bersifat logis maupun pragmatis. *Presupposition* merupakan landasan signifikasi, perkiraan “tanda” terjadinya transformasi teks atau perkiraan bahwa teks baru mengandung teks lain yang hadir sebelumnya.

Kristeva menyebutkan beberapa prinsip intertekstualitas, di antaranya transformasi, modifikasi, dan demitefikasi (Napiah, 1994: xxiv).

1. Transformasi

Transformasi bermakna pemindahan, penjelmaan atau penukaran suatu teks kepada teks lain. Transformasi itu ada yang bersifat formal dan ada pula yang bersifat abstrak. Transformasi

formal atau dalam istilah Junus (1985: 87-88) disebut fisik adalah memindahkan teks sepenuhnya atau hampir sepenuhnya ke sebuah teks baru yang diciptakan, baik dari aspek strukturnya, dialognya, maupun judul teks itu sendiri. Adapun yang bersifat abstrak adalah memasukkan teks-teks lain secara implisit, seperti kesesuaian idenya saja, tetapi diungkapkan dengan bahasa yang berbeda (Napiah, 1994: xxiv; Junus, 1985: 87-88).

2. Modifikasi

Modifikasi adalah penyesuaian, perubahan suatu teks ke dalam teks yang lain. Dengan kreativitasnya, seorang pengarang dapat menambah atau melengkapi teks yang dibacanya dengan menghadirkan teks yang baru. Modifikasi merupakan perubahan dalam tataran linguistik (Napiah, 1994: xxv; Endraswara, 2003: 132).

3. Demitefikasi

Demitefikasi adalah penentangan ide terhadap teks hipogram (Napiah, 1994: xxv; Endraswara, 2003: 132).

Ada pula yang membagi jenis hipogram ke dalam 4 aspek, yaitu ekspansi, konversi, modifikasi, dan ekserp. ekspansi, yaitu perluasan atau pengembangan karya. Ekspansi tidak sekedar repetisi tetapi termasuk perubahan gramatikal dan perubahan jenis kata. Adapun konversi adalah pemutarbalikan hipogram/matriksnya penulis akan memodifikasi kalimat kedalam karya barunya. Modifikasi adalah perubahan tataran linguistik, manipulasi urutan kata dan kalimat. Sedangkan *ekserp* adalah mengambil intisari dari unsur atau episode dalam hipogramnya.

Pengertian, paham, atau prinsip interteksualitas berasal dari Perancis dan bersumber pada aliran dalam struktualisme Perancis yang dipengaruhi oleh pemikiran filsuf Perancis, Jaques Derrida dan dikembangkan oleh Julia Kristeva. Prinsip ini berarti bahwa setiap teks sastra dibaca dan harus dengan latar belakang teks-teks lain; tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti bahwa penciptaan dan pembacaannya tidak dapat dilakukan tanpa adanya teks-teks lain sebagai contoh, teladan, kerangka; tidak dalam arti bahwa teks baru hanya meneladan teks lain atau mematuhi kerangka yang telah diberikan lebih dulu, tetapi dalam arti bahwa dalam penyimpangan dan transformasi pun model teks yang sudah ada memainkan peranan penting. Pemberontakan

atau penyimpangan mengandaikan adanya sesuatu yang dapat diberontaki ataupun disimpangi; dan pemahaman teks baru memerlukan latar belakang pengetahuan tentang teks-teks yang mendahuluinya (Kristeva dalam Teeuw, 1984: 146)

Sajak yang menjadi latar penciptaan sajak baru oleh Riffaterre disebut *hypogram* (1978: 11). Dalam hubungan ini Julia Kristeva (Culler, 1977: 139) mengemukakan bahwa tiap teks itu merupakan mosaik kutipan-kutipan dan merupakan penyerapan (transformasi) teks-teks lain. Maksudnya, tiap teks itu mengambil hal-hal yang bagus dari teks lain berdasarkan tanggapan-tanggapannya dan diolah kembali dalam karyanya atau ditulis setelah melihat, meresapi, menyerap hal yang menarik baik secara sadar maupun tidak sadar. Setelah menanggapi teks lain dan menyerap konvensi sastra, konsep estetik, atau pikiran-pikirannya kemudian mentransformasikannya ke dalam karya sendiri dengan gagasan dan konsep estetik sendiri sehingga terjadi perpaduan baru. Konvensi dan gagasan yang diserap itu dapat kembali apabila kita membandingkan teks yang menjadi *hypogram*-nya dengan teks baru itu. Teks baru atau teks yang menyerap dan mentransformasikan *hypogram* itu disebut *teks transformasi*.

Dasar intertekstual adalah prinsip persamaan teks yang satu dengan teks yang lain sebagaimana yang dikemukakan Culler (1977:139). Ia mengemukakan pendapat Julia Kristeva bahwa setiap teks itu merupakan penyerapan dan transformasi teks-teks lain, setiap teks itu merupakan mozaik kutipan-kutipan dari teks lain. Hubungan ini dapat berupa persamaan atau pertentangan (A.Teeuw, 1983:65). Dikemukakan Riffaterre (1978:11,23) bahwa sajak (teks) yang menjadi latar penciptaan sebuah karya sastra (teks) yang lain itu disebut *hypogram*. Karya sastra yang menjadi hipogram diserap dan ditransformasikan ke dalam teks sastra sesudahnya menunjukkan adanya persamaan itu. Dengan menjajarkan sebuah teks dengan teks yang menjadi hipogramnya, maka makna teks tersebut menjadi jelas, baik teks itu mengikuti atau menentang hipogramnya. Begitu juga, situasi yang dilukiskan menjadi lebih terang hingga dapat diberikan makna sepenuhnya.

Karya sastra mempunyai hubungan sejarah antara karya sezaman, yang mendahuluinya atau yang kemudian. Hubungan sejarah ini baik berupa persamaan ataupun pertentangan. Karena itu, pembicaraan karya sastra akan menjadi lengkap jika dikaitkan dengan karya sezaman, sebelum atau sesudahnya. Itulah yang

dinamakan intertekstualitas. Julia Kristeva (Culler, 1977:139) bahwa setiap teks sastra itu merupakan mozaik kutipan-kutipan, penyerapan dan transformasi teks-teks lain.

Penelitian interteks merupakan bagian dari sastra banding. Munculnya studi intertekstual berasal dari studi sejarah sastra. Studi interteks didasarkan beberapa asumsi kritis: (a) konsep interteks menuntut peneliti untuk memahami teks tak hanya sebagai isi, melainkan juga aspek perbedaan dan sejarah teks, (b) antara teks yang satu dengan yang saling bersinggungan dan terulang sehingga muncul transformasi teks. (c) bentuk kehadiran struktur teks merupakan rentang dari yang eksplisit sampai implisit. (d) proses identifikasi interteks diperlukan proses interpretasi, (e) hubungan teks satu dengan yang lain bisa secara abstrak, dalam waktu yang tidak ditentukan dan memungkinkan adanya penghilangan, pengembangan, penolakan, maupun penerusan, dan (f) analisis interteks lebih terfokus pada konsep pengaruh (Frow, 1990: 45-46).

Penelitian interteks berawal dari resepsi sastra atau resepsi terhadap teks. Asumsi paham interteks adalah bahwa teks sastra tidak berdiri sendiri. Teks dibangun atas teks yang lain. Pengarang ketika mengekspresikan karyanya, telah meresepi karya sebelumnya. Kajian interteks dan kajian sastra banding, keduanya dimaksudkan untuk melacak orisinalitas sebuah teks. Dengan adanya interteks berarti terdapat resepsi terhadap karya sastra yang menjadi hipogramnya. Hipogram adalah modal utama dalam sastra yang akan melahirkan karya berikutnya (Riffaterre, 1978:23). Jadi, hipogram adalah karya sastra yang menjadi latar kelahiran karya berikutnya. Sedangkan karya berikutnya dinamakan karya transformasi. *Hypogram* dan transformasi ini akan berjalan terus menerus sejauh proses sastra itu hidup. Dengan studi intertekstual akan diketahui tingkat kreativitas pengarang.

Karya sastra menurut Cortius dalam bukunya *Introduction to the Comparative Study of Literature* adalah barisan teks atau himpunan teks. Menurutnya, kehadiran teks itu dimungkinkan secara fisik dalam teks yang lainnya. Kehadiran teks pada teks lain kemungkinan hanya berupa kesinambungan tradisi, sehingga pencipta sesudahnya jelas telah membaca karya sebelumnya. Kehadiran teks lain pada suatu teks, akan mewarnai teks baru tersebut. Dalam kaitan ini Riffaterre dalam bukunya *Semiotic of Poetry* menyatakan bahwa karya sastra (sajak) biasanya baru

bermakna penuh dalam hubungannya dengan sajak lain, baik dalam hal persamaannya maupun pertentangannya. Prinsip dasar intertekstualitas (Pradopo, 1997:228) adalah karya hanya dapat dipahami maknanya secara utuh dalam kaitannya dengan teks lain yang menjadi hipogram. Sastrawan yang lahir berikut adalah reseptor dan transformator karya sebelumnya.

Penelitian intertekstual tersebut, sebenarnya merupakan usaha pemahaman sastra sebagai sebuah "*presupposition*". yakni sebuah perkiraan bahwa suatu teks baru mengandung teks lain sebelumnya. Perkiraan ini, tentu ada yang tepat dan ada yang meleset, tergantung kejelian peneliti. Namun, hal demikian juga diakui oleh Roland Barthes, bahwa dalam diri dia sesungguhnya telah penuh dengan teks-teks lain. Dalam diri pengarang penuh lapis-lapis teks-teks lain yang sewaktu-waktu dapat keluar dalam karyanya. Jika yang terungkap dalam karyanya banyak memuat teks alin, memang akan kehilangan orosinalitasnya.

B. Sastra Banding

Sastra banding lebih luas dari interteks. Interteks merupakan bagian dari sastra banding. Sastra bandingan merupakan kajian sastra diluar batas sebuah negara dan tentang hubungan diantara sastra dengan bidang ilmu serta kepercayaan lain. Pada dasarnya, baik studi interteks maupun sastra bandingan akan mencari dua hal yaitu, yaitu: (1) *afinity* (pertalian, kesamaan) dan atau paralisme seta varian teks satu dengan yang lain, dan (2) pengaruh karya sastra satu pada karya lain atau pengaruh sastra pada bidang lain dan sebaliknya. Studi yang bisa dikembangkan dari dua hal tersebut adalah sebagai berikut.

1. Perbandingan antara karya pengarang satu dengan yang lain yang sezaman, antar generasi, pengarang yang senada.
2. Perbandingan karya sastra dengan bidang lain, seperti arsitektur, pengobatan tradisional, politik.
3. Kajian bandingan yang bersifat teoritik untuk melihat sejarah, teori, dan kritik sastra.

Sastra bandingan menitikberatkan pada dua hal. **Pertama**, bahasa dan konteks budaya yang dipergunakan. **Kedua**, asal usul kewargaan negara pengarang yang dominan tinggal diman. Dua hal

ini untuk mengantisipasi kesulitan melihat karya sastra yang ditulis dengan bahasa lain.

Sastra banding dapat digolongkan ke dalam empat bidang utama, yaitu (a) *kajian yang bersifat komparatif*, yaitu menelaah teks A, B, C. Kajian ini dapat mendasarkan pada nama pengarang, tahun penerbitan, dan lokasi penerbitan. (b) *Kajian bandingan historis*, yaitu ingin melihat pengaruh nilai-nilai historis yang melatarbelakangi kaitan antara satu karya dengan karya sastra lainnya atau antara karya sastra dengan buah pemikiran manusia. (c) *Kajian bandingan teoritik*, bertujuan untuk menggambarkan secara jelas tentang kaidah-kaidah kesastraan. (d) *Kajian antardisiplin ilmu*, yaitu bandingan antara karya sastra dengan bidang lain, misalkan kepercayaan, politik, agama, dan seni.

Menurut Ridoean (1986: 112), studi sastra bandingan yang menyangkut dua karya atau lebih hendaknya menekankan pada 4 hal, yaitu: pengaruh, penetrasi, reputasi, dan popularitas. Pengaruh adalah daya dukung pengarang atau karya sastra pada suatu negara kepada karya lain. Pengaruh ini merupakan hal yang paling sentral dalam kajian bandingan sastra. Adapun dalam pandangan Jost (Rahman, 200:6), sastra bandingan juga dapat meliputi aspek: pengaruh, dan sumber ilham (acuan), proses pengambilan ilham, dan tema dasar. Dalam kaitan ini ada 4 kelompok kajian sastra bandingan jika dilihat dari aspek garapan, yaitu: (a) melihat hubungan karya satu dengan yang lainnya, termasuk kajian interdisipliner dalam sastra bandingan, seperti dengan filsafat, sosiologi, agama, dan sebagainya, (b) mengkaji tema karya sastra, (c) mengkaji gerakan atau kecondongan yang menandai suatu peradaban, (d) analisis bentuk karya sastra (*genre*).

Pada dasarnya, metode sastra bandingan dapat dikelompokkan menjadi dua bandingan, yaitu: (a) *metode perbandingan diakronik*, yaitu untuk membandingkan dua karya atau lebih yang berbeda periode penciptaan, (b) *metode perbandingan sinkronik*, yaitu perbandingan karya sastra yang sezaman.

Selanjutnya, kajian konsep pengaruh dalam sastra banding merupakan titik terpenting. Karya yang terpengaruh dengan karya sebelumnya tentu kan memiliki identitas tersendiri. Dari proses pengaruh mempengaruhi itu akan terdapat berbagai aspek bandingan yang disebut varian. Dalam konteks ini, memang karya sebelumnya sering dianggap karya super, artinya bisa

mempengaruhi karya berikutnya. Seberapa jauh keterpengaruhan tersebut tergantung kemampuan pengarang terkait (a) perkembangan karir pengarang, (b) proses penciptaan pengarang, dan (c) tradisi/budaya pengarang. Pengarang yang banyak membaca karya lain, dan sering bermigrasi kemana-mana sering kali terpengaruh olehnya. Pengarang yang secara langsung dan tampak sekali terpengaruh sumber asli biasanya disebut *transmitter*. Adapun pengaruh yang tak langsung dan tak disengaja sering disebut *intermediari*. Ia hanya mengambil karya orang lain melalui mediasi/perantara. Baik pengarang yang terpengaruh langsung/tidak jelas disebut sebagai *resettor*. Mereka menerima karya sebelumnya, dengan seleksi maupun tanpa seleksi sehingga muncul dalam karya miliknya.

C. Metode Telaah Puisi secara Intertekstual

Riffaterre (1978:11, 23) mengemukakan bahwa sebuah karya sastra, baru bermakna penuh dalam hubungannya dengan karya sastra yang lain atau istilahnya dengan memperhatikan prinsip intertekstual. Menurutnya, karya sastra yang melatarbelakangi penciptaan karya sastra sesudahnya disebut sebagai karya hipogram. Hipogram merupakan karya yang menjadi dasar penciptaan karya lain yang lahir kemudian. Karya yang diciptakan berdasarkan hipogram itu disebut sebagai karya transformasi karena mentransformasikan teks-teks yang menjadi hipogramnya. Hipogram dapat terjadi secara eksplisit ataupun implisit. Keeksplisitan terjadi karena kesengajaan yang dilakukan oleh pengarang dan biasanya dapat dibuktikan secara tekstual di dalam karya sastralama yang akan diungkap maknanya, sedangkan keimplisitan terjadi di luar kesengajaan pengarang karena pengenalanya terhadap karya sastra sebelumnya (Abdullah. 1991:9). Keimplisitan karya sastra dalam menyerap karya-karya sebelumnya, dapat diketahui lewat pembacaan teks-teks yang diduga menjadi hipogram bagi teks yang akan diungkap maknanya.

Riffaterre (1978:13-15) juga mengemukakan bahwa dalam pemaknaan karya sastra perlu diperhatikan matriks, model dan varian-varian yang terdapat di dalamnya. Matriks merupakan kata kunci (*key word*) dan dapat berupa satu kata, gabungan kata, bagian kalimat atau kalimat sederhana. Wujud matriks dapat berupa “topikalisasi” teks sastra yang dibaca. Matriks ini

selanjutnya ditransformasikan menjadi “model”. Model adalah kiasan ataupun kata-kata puitis. Matriks dan model ini, selanjutnya ditransformasikan menjadi varian-varian. Wujud varian-varian itu adalah uraian-uraian tentang masalah yang terjabarkan dalam alur atau peristiwa-peristiwa yang terdapat dalam teks sastra. Teknik yang dapat dikerjakan dalam melaksanakan metode intertekstual ini adalah dengan “menjajarkan” matriks, model, dan varian-varian antar karya sastra.

Prinsip intertekstual menurut Julia Kristeva (dalam Culler, 1975:139) adalah bahwa setiap teks sastra perlu dibaca dan dipahami dengan latar belakang teks-teks lain. Setiap teks merupakan mozaik kutipan-kutipan, penyerapan, dan transformasi teks-teks lain. Sebuah teks sastra hanya dapat dibaca dan dipahami dalam kaitannya dengan teks-teks lain, baik kaitan secara diakronis maupun kaitan secara sinkronis (Chamamah-Soeratno, 1991:19).

Intertekstual adalah sebuah teks yang berasal dari hubungan antara “karya baru” dengan karya pendahuluan (Harold Bloom, dalam Culler, 1981:107-109). Artinya, suatu karya sastra tidak mempunyai arti, kecuali hanya dalam hubungannya dengan karya sastra lain yang memungkinkan karya tersebut dapat terinterprestasikan. Hubungan tersebut dapat berupa kata, frase, kalimat, atau masalah yang terdapat dalam suatu karya sastra.

Adapun Roland Barthes mengemukakan bahwa teks sastra merupakan tenunan kata-kata (*fabric of the words*) atau jalinan antar kode, dirumuskan dan ditandai (Young, 1981:32). Kode tidak lain berasal dari teks-teks yang telah terbaca sebelumnya (Culler, 1981:102).

Menurut Barthes, teks merupakan tenunan kode-kode yang ada dalam teks yang berasal dari teks-teks lain. Menurutnya, intertekstual merupakan “tenunan baru” dari kutipn teks-teks sebelumnya. Jika orang menciptakan teks baru, maka sekaligus teks baru itu adalah interteks karena diambil dari teks-teks yang lain. Di dalam teks baru itu berisi pikiran yang bermacam-macam yang telah dijadikan dalam satu kesatuan.

Di antara metode intertekstual adalah metode Riffaterre (dalam Teeuw, 1961:69). Ia mengemukakan bahwa di dalam prinsip intertekstual diperlukan suatu metode perbandingan. Metode yang demikian, merupakan bukti yang dapat dipandang ilmiah. Karena itu, untuk mengungkakan hubungan intertekstual antara teks sastra

yang satu dengan teks sastra yang lain, tentu juga diperlukan metode perbandingan yang dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah, yaitu dengan membandingkan unsur-unsur sruktur secara menyeluruh yang terdapat di dalam kedua teks sastra atau lebih.

Secara garis besar, penelitian intertekstual memiliki dua fokus: *pertama*, meminta perhatian kita tentang pentingnya teks yang terdahulu (*prior teks*). Tuntutan adanya otonomi teks sebenarnya dapat mnyesatkan gagasan, sebuah karya memiliki arti karena dalam hal-hal tertentu telah dituliskan lebih dahulu oleh pengarang lain. *Kedua*, intertekstual akan membimbing peneliti untuk mempertimbangkn teks terdahulu sebagai penyumbang kode yang memungkinkan lahirnya berbagai efek signifikansi. Dari dua fokus ini, tampak bahwa karya sastra sebelumnya banyak berperan dalam sebuah penciptaan. Bahkan, Barthes berpendapat, karya sastra yang anonim sekalipun kadang-kadang akan mewarnai penciptaan karya selanjutnya.

Hubungan interteks tersebut, ternyata tidak hanya pada karya yang satu bahasa. Interteks dapat melebar atau meluas ke sastra lain. Yang penting, asalkan pengarang menguasai bahasa karya sastra lain, akan terjadi interteks. Culler (1981: 103, 117) menyatakan bahwa teks-teks yang terdahulu memberikan sumbangan terhadap pembentukan teks yang muncul kemudian. Oleh karena itu, teks terdahulu sebagai *prior teks* dan sebagai penyumbang kode yang memungkinkan lahirnya berbagai efek signifikasi menjadi penting.

Peneliti interteks hendaknya mampu menemukan *presupposition*. Mungkin saja pengarang sangat halus menyembunyikan *presupposition* sehingga membutuhkan tafsir yang meyakinkan. *Presupposition* sebenarnya merupakan perkiraan “tanda” terjadinya transformasi teks atau perkiraan bahwa teks baru mengandung teks lain yang hadir sebelumnya. “Tanda” ini dapat dibedakan menjadi dua, yaitu *presupposition logis* dan *presupposition pragmatis*.

Presupposition logis biasanya tampak pada pemikiran pengarang dalam kalimat ataupun kata-kata tertentu. Kalimat atau kata tersebut jika dihadirkan secara eksplisit, tentu tidak masalah. Namun, jika pencipta berikutnya sangat samar-samar, peneliti harus mampu menafsirkan.

D. Kajian intertekstual terhadap Sajak “*Ath-Thalâsim*” Karya Îliyya Abu Mâdhî

Îliyyâ Abû Mâdhî dalam sajak “*Ath-Thalâsim*” menceritakan tentang kisah seorang aku lirik yang mengalami kebingungan dan ketidakpastian dalam memahami jati dirinya, keberadaannya di antara alam dan kehidupan. Kebingungan dan ketidakpastian itu membuatnya bertanya-tanya dan mengadu kepada alam di sekitarnya dan juga jiwanya sendiri dalam rangka mendapatkan pemahaman. Keingintahuan si aku lirik tersebut kemudian dibungkus melalui bait-bait puisi “*Ath-Thalâsim*” yang berbentuk pertanyaan yang belum terjawab karena masih menjadi teka-teki bagi si aku-lirik.

Rabî’ Sa’îd Abdul Chalîm yang membaca sajak tersebut kemudian memberikan respons. Dia berusaha untuk memecahkan teka-teki tersebut sesuai dengan bekal pengalaman dan pengetahuan yang dimilikinya sebagai seorang manusia yang memiliki latar belakang yang berbeda dengan Îliyyâ Abû Mâdhî. Kemudian, lahirlah sajak “*Fakkuth-Thalâsim*”.

Kristeva menyebutkan beberapa prinsip intertekstualitas, di antaranya transformasi, modifikasi, dan demitefikasi (Napiah, 1994: xxiv). Berdasarkan teori tersebut di atas dan juga paparan teori intertekstualitas pada bab I, berikut ini dipaparkan bentuk-bentuk hubungan intertekstual antara sajak “*Ath-Thalâsim*” dan sajak “*Fakkuth-Thalâsim*”.

1. Transformasi

Transformasi bermakna pemindahan, penjelmaan atau penukaran suatu teks kepada teks lain. Transformasi itu ada yang bersifat formal dan ada pula yang bersifat abstrak. Transformasi formal atau dalam istilah Junus (1985: 87-88) disebut fisik adalah memindahkan teks sepenuhnya atau hampir sepenuhnya ke sebuah teks baru yang diciptakan, baik dari aspek strukturnya, dialognya, maupun judul teks itu sendiri. Adapun yang bersifat abstrak adalah memasukkan teks-teks lain secara implisit, seperti kesesuaian idenya saja, tetapi diungkapkan dengan bahasa yang berbeda (Napiah, 1994: xxiv; Junus, 1985: 87-88).

Berdasarkan teori tersebut, Abdul Chalîm melakukan transformasi fisik, yaitu memindahkan secara fisik sebagian teks

sajak “*Ath-Thalâsim*” ke dalam teks sajak “*Fakkuth-Thalâsim*”. Berikut ini contoh transformasi fisik yang dilakukan Abdul Chalîm.

Tabel 10: Transformasi fisik sajak “*Ath-Thalâsim*” ke dalam sajak “*Fakkuth-Thalâsim*”,

Bait Sajak “ <i>Ath-Thalâsim</i> ”	Bait Sajak “ <i>Fakkuth-Thalâsim</i> ”
<p>أنا لا أذكر شيئاً من حياتي الماضية أنا لا أعرف شيئاً من حياتي الآتية لي ذات غير أنني لست أدري ماهيه فمتى تعرف ذاتي كنه ذاتي؟ لست أدري</p>	<p>أنا لأغفل شيئاً من حياتي الماضية أنا لا أنكر شيئاً من حياتي الآتية لي ذات هي روعي وهي دوما باقيه ومقري بعد موت دار خلد أنا أدري</p>
<p><u>Anâ lâ adzkuru syai`anmin</u> <u>chayâti al-mâdhiyah</u> <u>Anâ lâ a`rifu syai`anmin</u> <u>chayâtial-âtiyah</u> <u>Liya dzâtun ghairu anni</u> <u>lastu adri mâ hiyah</u> <u>Famatâ ta`rifu dzâtî kunha</u> <u>dzâtî</u> <u>Lastu adrî</u></p>	<p><u>Anâ lâ ughfilu syai`an</u> <u>minchayâti al-mâdhiyah</u> <u>Ana lâ unkiru syai`an min</u> <u>chayâtial-âtiyah</u> <u>Liya dzâtun hiya rûhî wahya</u> <u>dauman bâqiyah</u> <u>Wamaqarrî ba`da mautin dâru</u> <u>khuldin</u> <u>Anâ adrî</u></p>
<p>Aku tidak ingat sama sekali tentang kehidupanku di masa lalu Aku tidak tahu sama sekali tentang kehidupanku di masa mendatang Aku punya dzat meskipun aku tak mengerti apakah itu? Maka kapankah kau akan tahu dzatku yang sebenarnya? Aku tak tahu</p>	<p>Aku tidak lupa sama sekali tentang kehidupanku di masa lalu Aku tidak mengingkari kehidupanku di masa mendatang Aku punya dzat yang berupa jiwa dan ia akan selalu kekal Dan tempatku setelah mati adalah surga Aku tahu</p>

Ditinjau dari aspek judul, kata “*Ath-Thalâsim*” berarti ‘teka-teki’ dan “*Fakkuth-Thalâsim*” berarti ‘memecahkan teka-teki’. Berdasarkan judul itu, tampak adanya transformasi fisik judul sajak. Apalagi Rabî’ Sa’îd Abdul Chalîm sebagai pengarang sajak “*Fakkuth-Thalâsim*” menyatakan bahwa sajak ini ditulis sebagai respons terhadap sajak *Ath-Thalâsim* yang diciptakan oleh îliyyâ Abû Mâdhî (<http://www.khayma.com/rabieabdelhalim/fakkuttalasim>, 2004). Lebih dari itu, dalam bukunya yang berjudul “*Fakkuth-Thalâsim*”, ia juga mencantumkan sajak “*Ath-Thalâsim*”. Selanjutnya, berdasarkan tabel 36 tersebut di atas, tampak adanya transformasi fisik pada hampir keseluruhan struktur, baik pola persajakan, irama, diksi, maupun gaya bahasanya.

2. Modifikasi

Modifikasi adalah penyesuaian, perubahan suatu teks ke dalam teks yang lain. Dengan kreativitasnya, seorang pengarang dapat menambah atau melengkapi teks yang dibacanya dengan menghadirkan teks yang baru. Modifikasi merupakan perubahan dalam tataran linguistik (Napiah, 1994: xxv; Endraswara, 2003: 132).

Abdul Chalîm, melalui sajak transformasinya, membuat modifikasi berupa perubahan dalam tataran linguistik. Perubahan itu dilakukan tidak terlepas dari keinginannya untuk menentang ide sajak hipogram. Penentangan itu tampak pada perubahan bahasa yang berantitesis dan paradoksal, sebagaimana contoh berikut.

Anâ lâ adzkuru syai`an min chayâtî al-mâdhiyah

Anâ lâ a`rifu syai`an min chayâtî al-âtiyah

Liya dzâtun ghairu annî lastu adrî mâhiyah

Famatâ ta`rifu dzâtî kunha dzâtî?

Lastu adrî(bait sajak hipogram)

Anâ lâ ughfilu syai`an min chayâtî al-mâdhiyah

Anâ lâ unkiru syai`an min chayâtî al-âtiyah

Liya dzâtun hiya rûchî wahya dauman bâqiyah

Wa maqarrî ba`da mautin dâru khuldin

Anâ adrî(bait sajak transformasi)

Berdasarkan bait tersebut, terdapat modifikasi paradoksal, yaitu frasa *anâ lâ adzkuru* (berarti ‘aku tak ingat’) berposisi dengan frasa *anâ lâ ughfilu* (berarti ‘aku tak lupa’), frasa *anâ lâ a`rifu* (berarti ‘aku tak tahu’) berposisi dengan frasa *anâ lâ unkiru* (berarti ‘aku tak mengingkari’), dan kalimat *Lastu adrî* (berarti ‘aku tidak tahu’) berposisi dengan kalimat *Anâ adrî* (berarti ‘aku tahu’). Selanjutnya, dengan kreativitasnya, Abdul Chalîm melakukan modifikasi yang berbentuk jawaban pertanyaan Abû Mâdhî tentang dzat. Si aku lirik dalam sajak hipogram tidak mengetahui dzatnya. Sebaliknya, si aku lirik dalam sajak transformasi mengetahui dzatnya. Menurut si aku lirik, dzatnya adalah ruh yang akan kekal dan akan berada di surga setelah kematian si aku lirik.

3. Demitefikasi

Demitefikasi adalah penentangan ide terhadap teks hipogram (Napiah, 1994: xxv; Endraswara, 2003: 132). Pada bait pertama dari sajak hipogram, yaitu sajak “*Ath-Thalâsim*”, si aku tidak mengetahui dari mana ia datang dan bagaimana ia datang ke dunia ini. Sebaliknya, pada bait pertama sajak transformasi “*Fakkuth-Thalâsim*”, si aku mengetahui secara pasti bagaimana dirinya datang di dunia ini, yaitu untuk suatu tujuan dan kedatangannya pun berdasarkan petunjuk Tuhan. Si aku kemudian merasa heran mengapa masih ada orang yang tersesat (seperti si aku pada bait sajak “*Ath-Thalâsim*”)

Dalam sajak “*Ath-Thalâsim*” , si aku lirik bertanya-tanya mengenai asal mula dirinya, perjalanan hidup yang sedang dilaluinya, dan akhir hidup yang akan dijalaninya. Segala sesuatu yang terjadi pada diri si aku lirik membuat diri si aku menjadi bingung dan tidak mengerti. Si aku lirik merasa bahwa hidup si aku laksana teka-teki karena berada dalam ketidakpastian. Oleh karena itu, si aku lirik mempertanyakan berbagai teka-teki kehidupan yang belum terjawab tersebut kepada mitra tuturnya, yaitu jiwanya sendiri, pembaca, lautan, kuburan, dan alam sekitarnya. Pertanyaan-pertanyaan itu juga menggugah jiwa si engkau lirik untuk ikut merenungkan dan mencari jawaban teka-teki tersebut. Berikut ini contoh bait sajak “*Ath-Thalâsim*” yang berisi pertanyaan si aku lirik.

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدمي طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟
لست أدري

*Ji`tu lâ adrî min aina walâkinnî ataitu
Wa laqad abshartu qadamai tharîqan famasyaitu
Wa sa`abqâ sâ`iran in syi`tu hâdzâ am abîtu
Kaifa ji`tu? Kaifa abshartu tharîqâ
Lastu adrî*

Aku datang, ku tak tahu dari mana, tetapi aku datang
Kulihat jalan, lalu kedua tapak kakiku berjalan
Jika ku mau, aku akan terus berjalan atau aku akan diam
Bagaimana aku datang, bagaimana aku melihat jalan
Aku tak tahu

Abdul Chalîm sebagai pembaca kemudian merespons sajak Abu Mâdhî tersebut dengan menciptakan sajak transformasi yang berjudul “*Fakkuth-Thalâsim*”. Abdul Chalîm yang tergugah jiwanya setelah membaca sajak Abû Mâdhî kemudian memberikan jawaban-jawaban teka-teki tersebut. Menurut Abdul Chalîm, manusia tidak perlu merasa bingung dengan apa yang telah terjadi, sedang terjadi, dan akan terjadi karena semuanya sudah ada yang mengatur, yaitu Allah. Manusia tidak perlu bingung karena manusia memiliki pembimbing ketika berada di muka bumi ini, yaitu para nabi yang menyampaikan wahyu. Dengan wahyu tersebut, manusia seharusnya tidak bingung dalam memilih dan menentukan jalan hidupnya. Si aku lirik merasa heran, mengapakah masih saja ada manusia yang merasa bingung dan berada dalam ketidakpastian. Kalaulah mereka mau mengikuti petunjuk Allah, tentulah mereka

tiada tersesat. Berikut ini contoh bait sajak “*Fakkuth-Thalâsim*” yang merespons hipogramnya

جئت دنياي و أدري عن يقين كيف جئت
جئت دنياي لأمر من هدي الاي جالوت
ولقد أبصرت قدامي دليلا فاهتديت
ليت شعري كيف ضل القوم رشدا؟

ليت شعري

Ji`tu duniâya wa adrî`an yaqînin kaifa ji`tu
Ji`tu duniâya li`amrin min hadyin alâ ya Jalût
Wa laqad abshartu qadâmai dalîlan fahtadaitu
Laita syi`rî kaifa dhallal-qaumu`anhu
Laita syi`rî

Aku datang ke duniaku dan aku tahu secara pasti bagaimana aku datang

Aku datang ke duniaku untuk suatu urusan berdasarkan petunjuk, bukankah begitu wahai Jalut

Kedua tapak kakiku melihat petunjuk, lalu aku mendapat petunjuk

Andai kutahu bagaimana orang-orang itu tersesat

Andai kutahu

Dalam sajak transformasi ini, si aku lirik merasa tahu dengan pasti dengan hidup yang dijalannya serta tidak merasa bingung. Andai si aku lirik boleh tahu, mengapa masih ada orang yang tersesat seperti itu. Jika mengikuti petunjuk Tuhan, tentu si engkau lirik tidak berada dalam kesesatan.

Selanjutnya, pada bait kedua dari sajak hipogram “*Ath-Thalâsim*”, si aku bingung dan bertanya-tanya mengenai lamanya ia tinggal di dunia ini. Si aku tidak mengetahui apakah baru saja

dirinya tinggal di dunia ini ataukah sudah lama. Seberapa baru atau seberapa lamakah si aku tinggal di dunia ini. Si aku juga bingung, apakah dirinya itu sebagai orang yang bebas merdeka di dunia ini ataukah sebagai tawanan yang terbelenggu. Si aku juga bingung, apakah dirinya pengendali hidupnya ataukah ia dikendalikan. Si aku ingin tahu, tetapi dirinya tidak mengetahui.

Sebaliknya, si aku pada bait kedua dari sajak transformasi "*Fakkuth-Thalâsim*" merasa dirinya tidak bingung karena sudah jelas baginya bahwa segala yang ada di bumi ini bukanlah rahasia tersembunyi bagi Tuhan, semua makhluk di dunia ini akan menuju kepada Tuhan sehingga tidak merasa sebagai tawanan yang dikendalikan. Namun, manusia merasa perlu menuju Tuhan sebagai penciptanya. Dengan demikian, si aku merasa heran dan ingin mengerti, bagaimana mungkin ada orang yang masih bingung dan tidak menggunakan petunjuk Tuhan (seperti si aku pada sajak hipogram "*Ath-Thalâsim*").

Pada bait ke-70 dari sajak hipogram, si aku menyatakan bahwa dirinya tidak ingat apapun tentang kehidupannya di masa lalu. Ia tidak memiliki memori masa lalu. Si aku juga tidak mengetahui sedikitpun tentang kehidupannya di masa mendatang. Si aku pun juga tidakmengetahui tentang hakekat dzatnya. Sebaliknya, pada sajak transformasinya, si aku tidak lupa sama sekali dengan kehidupannya di masa lalu dan ia juga tidak akan mengingkari dengan kehendak Tuhan terkait dengan kehidupannya yang akan datang. Si aku juga mengetahui dzatnya, yaitu berupa ruh yang selalu kekal. Si aku juga optimis bahwa tempat si aku adalah surga yang penuh kenikmatan.

Bentuk demitefikasi makna ini terus dilakukan oleh si aku lirik pada sajak "*Fakkuth-Thalâsim*" sebagai bentuk respons negatif terhadap makna sajak "*Ath-Thalâsim*". Misalnya, pada sajak pendahuluan "*Fakkuth-Thalâsim*", si aku lirik menyatakan bahwa manusia di dunia ini mendapat petunjuk dari Tuhan Sang pencipta melalui nabi-nabi yang di utus yang bermula dari Nabi Adam sebagai bapak para nabi. Tuhan telah memberi petunjuk kepada manusia melalui semangat iman. Melalui nabi-nabi itulah manusia mendapatkan ajaran wahyu. Si aku menyatakan bahwa dengan cara seperti itu si aku berada pada jalan yang benar dan misteri yang tidak diketahui menjadi tersingkap. Si aku heran, mengapa masih ada orang yang salah dalam mengikuti petunjuk. Berikut ini

terjemahan sajak “*Fakkuth-Thalâsim*” yang memuat paparan tersebut di atas.

Adam, the great grandfather, a prophet..., is God's, the All capable, Creation.

He selected, directed, and called him the reminder.

He granted him a world of knowledge so as to shed light

Wish I knew! How could people not see that?

Wish I knew!!

Like my grandfather, God has guided me through the faithful spirit.

From messenger to messenger, we've received the Ultimate Words

In the light of truth, the mysteries of the unknown are revealed

Wish I knew! How could they have failed to follow its guidance?

Wish I knew!!

(<http://www.freewebs.com/poetrytranslation>, 2004)

Pada bait selanjutnya, si aku berkata bahwa Tuhan berfirman: “Jadilah, maka datanglah aku’, dan sekarang si aku pun hidup. Si aku adalah pemimpin bagi diri si aku, si aku bebas memilih, berbuat baik atau jelek. Si aku heran dan ingin mengerti bagaimana bisa orang-orang (seperti si aku dalam sajak hipogram) itu melalaikan kebenaran yang terang.

God said: be! And I became! And now I live!

I'm master of my self-will

I'm free in my choice, be it right or be it wrong

They've missed the glaring Truth! How could they?

Wish I knew!!

(<http://www.freewebs.com/poetrytranslation>, 2004)

Berdasarkan paparan sajak pendahuluan “*Fakkuth-Thalâsim*” tersebut di atas, jelaslah bahwa sajak ini bertentangan maknanya dengan sajak pendahuluan “*Ath-Thalâsim*” yang menyatakan bahwa si aku lirik tidak mengetahui asal-usul kedatangannya di dunia, sebagai tawanan atautkah bebas merdeka, dan bagaimana proses penciptaannya. Semuanya menjadi teka-teki bagi si aku lirik pada sajak hipogram “*Ath-Thalâsim*”.

Dari paparan-paparan tersebut di atas, jelaslah bahwa sajak hipogram (“*Ath-Thalâsim*”) bertentangan maknanya dengan sajak transformasinya, “*Fakkuth- Thalâsim*”. Pertentangan itu juga didukung oleh penggunaan kata-kata yang bermakna paradoksal antara kedua sajak. Ideologi Abû Mâdhî yang beragama kristen tentunya juga mewarnai pola pikir dalam menciptakan sajak “*Ath-Thalâsim*”. Idiologi Abdul Chalîm yang beragama Islam, bekal pengetahuan, latar belakang sosial dan budaya, serta latar belakang pendidikannya tentunya juga mewarnai pola pikir dalam menciptakan sajak “*Fakkuth-Thalâsim*”. Ia adalah seorang dosen ahli bedah pada Fakultas Kedokteran Universitas Malik As-Su’ud di Riyadh, Saudi Arabia.

LATIHAN 8

Jawablah pertanyaan berikut ini!

1. Apa yang dimaksud dengan intertekstualitas?
2. Bagaimanakah cara mengetahui adanya intertekstualitas dalam sebuah karya sastra?
3. Apa fungsi studi intertekstualitas? Sebutkan bentuk-bentuk intertekstualitas!
4. Jelaskan istilah-istilah yang muncul dalam kajian intertekstual !
5. Carilah sebuah sajak dan kajilah aspek intertekstualitasnya !

BAB IX

MENCIPTA DAN MEMBACA PUISI

Pada bab ini dipaparkan (a) mencipta puisi, dan (b) membaca puisi; termasuk dalam paparan ini adalah aspek penilaian dalam lomba puisi dan contoh-contoh puisi Arab karya penyair terkenal.

A. Mencipta Puisi

Menciptakan puisi tidak semudah menulis cerita. Penulis harus berupaya untuk memadatkan bahasa. Lain halnya dengan cerita yang berupaya untuk menguraikan bahasa. Lebih dari itu, penulis puisi biasanya juga dituntut untuk membuat karyanya terasa indah di baca dan di dengar, di samping juga isinya yang harus bermakna.

Menurut Siswanto (2008), ada 8 model untuk menciptakan puisi, yaitu (1) definisi, (2) deskripsi, (3) nama, (4) kesan, (5) pesan, (6) pertanyaan, (7) *copymaster*, dan (8) repetisi. Berikut penjelasan dan contoh.

1. Model definisi

Model ini berarti memberi definisi atau artian dalam sesuatu. Langkahnya adalah menentukan kata kunci yang akan didefinisikan, misalnya mendefinisikan “kamu (أَنْتَ/أَنْتِ), dia (هُوَ/ هِيَ), Tuhanku (الْهُي / رَبِّي).

Contohnya

رَبِّي (Tuhanku)

الله رَبِّي....

الذي خلقني ويهديني

والذي يطعمني و يسقيني

و الذي يميتوني ثم يحييني

وإذا مرضتُ فهو يشفيني

إليك وحدك أشكو بشي و حزني

2. Model Deskripsi

Model ini dilakukan dengan acara mendeskripsikan, menggambarkan, atau melukiskan suasana, tempat, watak, dan benda. Caranya dengan menentukan terlebih dahulu suasana, tempat, watak, dan benda yang akan dilukiskan, misalnya sedih (الْحَزَن) bahagia (السَّعَادَةُ), pasar (السُّوق), lembah (الوَادِي), gunung (الْجَبَل), watak (اللطيف), keras (القسوة), mawar (الوردة), buku (الكتاب), dan nama kota. Contoh:

رَبِّي....

لك أسلمت

وبك أمنتُ

وعليك توكلتُ

وإليك أنبتُ

رَبِّي....

أشكو بشي و حزني إليك

وأفوض امرئ إليك

أنت الهي لا اله إلا أنت

3. Model Nama

Huruf-huruf pada suatu nama bisa dijadikan sebagai awal huruf sebuah puisi dengan larik menurun. Langkahnya adalah menentukan terlebih dahulu nama yang akan digunakan untuk menulis puisi. Kemudian diceritakan tentang sosok/watak/karakter yang mempunyai nama tersebut. Contoh: LASTRI (لستري). Maka huruf bait pertama adalah lam (ل), bait kedua sin (س), bait ketiga ta' (ت) dan begitu seterusnya.

Seseorang yang menulis puisi dengan model nama ini akan lebih mudah bagi orang yang akan menulis puisi berdasarkan nama orang yang memiliki nama special di hatinya. Contoh, sajak tentang Lestari

ل	لِمن يعيش في قلبي
س	سأحفظ اسمك في فؤادي
ت	تُحسِن اخلاقي
ر	رأيتك نور ينور حياتي
ي	يا حبيبي، لك حيي وفؤادي

4. Model Kesan

Model ini digunakan dengan pemberian kesan terhadap sesuatu. Misalnya kesan menakutkan(الخوف) , bahagia(السعادة), sedih (الحزن) menyesal (التندامة) dan lain-lain. Langkahnya adalah menentukan terlebih dahulu kesan yang ingin diciptakan, kemudian menentukan suasana yang mendukung kesan tersebut. Misalnya kesan yang ingin diciptakan adalah kesan “menakutkan” maka suasana yang cocok dengan kesan menakutkan adalah malam gelap, dan bertemu hewan buas.

مرور الزمان

وما أسرع تقلّبات الزمان !...!
وما أسرع مرور الأيام
قد دخلنا إلى السنة الجديدة
وهي سنة تنقص الأعمار
وتسرعنا إلى الفناء
وذنبنا كلّ يوم يزداد كثيرا
لقد لوّثنا صفحات الحياة بأعمال دنيّة
وقضينا فرصة شبابنا بالفراغ
مع أننا نعلم أن الله يرقبنا دائما
ويسألنا في دار الجزاء
حيث لا مأوى فيه إلا الجنة والنار
ويا نداماه ..!! على ضياع شبابنا
لكنّ الماضي فيمضي بعيدا
والآخرة تأتي قريبة
والباقي إلا الندامة و الخسارة

5. Model Pesan

Model ini digunakan dengan pemberian pesan terhadap sesuatu. Pesan yang akan disampaikan harus tergambar secara jelas. Langkahnya adalah dengan menentukan pesan apa yang akan disampaikan. Misalnya pesan untuk belajar sungguh-sungguh (الجدّ في التعلّم) (التعارف) pesan untuk berkenalan (التعلّم).

ذِكْرُ الْمَوْتِ

لِإِمَامِ الشَّافِعِيِّ

عليك بتقوى الله إن كنت غافلاً
كيف تخاف الفقر والله رازق
ومن ظن أن الرزق يأتي بقوة
تزود من الدنيا فإنك لا تدري
فكم من صحيح مات من غير علة
وكم من فتى أمسى وأصبح ضاحكاً
فمن عاش ألفاً أو ألفين فإنه
يأتيك بالأرزاق من حيث لا تدري
فقد رزق الطير والحوت في البحر
ما أكل العصفور شيئاً مع النسر
إذا جن ليل هل تعيش إلى الفجر
وكم من سقيم عاش حيناً من الدهر
وأكفانه في الغيب تنسج ولا يدري
لا بد من يوم يسير إلى القبر

6. Model Pertanyaan

Model ini digunakan dengan pemberian pertanyaan terhadap suatu objek/subjek. Langkahnya adalah dengan menentukan terlebih dahulu siapa subjek? Apa objek? Yang akan dipertanyakan. Setelah itu barulah diikuti kata tanya. Misalnya, mempertanyakan subjek kekasihku (حبيبي) kemudian diikuti kata tanya terkait dengan permasalahan yang berkaitan dengan subjek yang dipertanyakan. Kata tanya yang digunakan bias memilih beberapa kata tanya yang ada pada *ada:watul istifha:m* seperti مَنْ (siapa), لِمَاذَا (mengapa).

لماذا يا أبت.....؟
لماذا نحن أغراب
أليست الأرض لنا
بكل زهرها وعبيرها

7. Model copy master

Model ini digunakan dengan cara meniru sebuah puisi yang sudah jadi dengan perubahan-perubahan tertentu, agar tidak dikatakan sebagai plagiat. Caranya sebagai berikut:

- a) Puisi yang hendak ditiru diganti beberapa kata dan kalimatnya
- b) Puisi yang akan ditiru sedikit diubah beberapa strukturnya
- c) Isi puisi bisa diubah sesuai dengan keinginan

8. Model Repetisi

Model ini dilakukan dengan cara mengulang-ulang kata, frasa, struktur kalimat atau *ada:watul istifha:m* (kata tanya) & *nida'* (panggilan). Contoh:

(المكة المكرمة)

وكانت مكة ليس فيها عشب ولا شجر

وكانت مكة ليس فيها بئر ولا نهر

وكانت مكة ليس فيها حيوان ولا بشر

B. Membaca Puisi

Membaca puisi biasanya selalu diadakan, baik di sekolah maupun di perguruan tinggi, baik dalam rangka pembelajaran maupun dalam rangka perlombaan. Hal itu di antaranya karena puisi dapat menghibur, memberikan pesan dan kesan tertentu, menimbulkan semangat, membangkitkan perasaan dan dapat memunculkan perasaan yang mengharukan.

1. Penilaian dalam Lomba Baca Puisi

Bagaimana membaca puisi dan bagaimana penilaian yang harus dilakukan ketika seseorang membaca puisi. Di antara cara membaca

puisi menurut penulis adalah dengan mengolah dan memadukan berbagai aspek, yaitu sebagai berikut:

- a. Memahami arti sajak yang dibaca
- b. Berawal dari nada rendah ke tinggi kemudian sebaliknya
- c. Berawal dari nada tinggi dan kemudian sebaliknya
- d. Berawal dari tempo lambat ke cepat dan begitu sebaliknya
- e. Berawal dari nada pelan ke keras dan begitu sebaliknya
- f. Melakukan hentakan mendadak pada kata-kata yang dianggap penting
- g. Mengulang kata yang dianggap penting
- h. Memberi tempo pada kata yang dianggap penting
- i. Memberikan warna suara dan fasih
- j. Vokal harus jelas
- k. Konsentrasi dan menghayati ketika membaca
- l. Yakin dan tidak ragu-ragu ketika membaca
- m. Penampilan dalam melangkah atau menggerakkan tangan hendaknya tidak ragu-ragu
- n. Posisi tubuh, gaya tubuh, serta penampilan dan penguasaan panggung hendaknya meyakinkan.

Hal tersebut tidak terlepas dari adanya penilaian membaca puisi yang meliputi:

- a. **Interpretasi:** pemahaman (20%)
- b. **Vokal:** artikulasi, kefasihan, volume suara, warna suara, tempo, irama, nada dan tekanan kata penting (40%)
- c. **Ekspresi:** mimic/ekspresi wajah, penghayatan, gesture (bahasa tubuh), posisi tubuh (30%)
- d. **Performance:** cara berdiri, kreasi peserta, penguasaan panggung, pakaian, kesopanan (10%)

2. Contoh Puisi Arab

Adapun contoh sajak berbahasa Arab adalah sebagai berikut.

1- التغرب

للإمام الشافعي

من راحة فدع الأوطان واغترب	ما في المقام لذي عقل وذو أدب
وانصب فإن لذيد العيش في النصب	سافر تجد عوضا عن تفارقه
إن ساح طاب وإن لم يجر لم يطب	إني رأيت وقوف الماء يفسده
والسهم لولا فراق القوس لم يصب	والأسد لولا فراق الغاب ما افترتست
لملها الناس من عجم ومن عرب	والشمس لو وقفت في الفلك دائمة
والعود في أرضه نوع من الحطب	والتبر كالترب ملقى في أماكنه
وإن تغرب ذاك عز كالذهب	فإن تغرب هذا عز مطلبه

2- في الحكمة

للإمام الشافعي

وَطَبْتُ نَفْسًا إِذَا حَكَمَ الْقَضَاءُ	دَعِ الْأَيَّامَ تَفْعَلْ مَا تَشَاءُ
فَمَا لِحَوَادِثِ الدُّنْيَا بَقَاءُ	وَلَا تَجْزَعُ لِحَادِثَةِ اللَّيَالِي
وَشِيمَتِكَ السَّمَاخَةُ وَالْوَفَاءُ	وَكُنْ رَجُلًا عَلَى الْأَهْوَالِ جَلْدًا
وَسَرِّكَ أَنْ يَكُونَ لَهَا غِطَاءُ	وَإِنْ كَثُرَتْ عُيُوبُكَ فِي الْبَرَائِيَا
يغطيه كما قيل السخاءُ	تستر بالسخاءِ فكلُّ عيبٍ
وَلَا بُؤْسٌ عَلَيْكَ وَلَا رَحَاءُ	وَلَا حُزْنٌ يَدُومُ وَلَا سُرُورُ
فَإِنَّ سَمَاتَةَ الْأَعْدَا بَلَاءُ	وَلَا تُرِ لِلْأَعَادِي قَطُّ دُلَاءُ

وَلَا تَرْجُ السَّمَاحَةَ مِنْ بَحِيلٍ
وَرَزُقَكَ لَيْسَ يُنْقِصُهُ التَّائِبِي
فَمَا فِي النَّارِ لِلظَّمَانِ مَاءٌ
وَلَيْسَ يَزِيدُ فِي الرِّزْقِ الْعَنَاءُ
فَأَنْتَ وَمَالِكُ الدُّنْيَا سَوَاءٌ
فَلَا أَرْضٌ تَقِيهِ وَلَا سَمَاءُ
وَإِذَا نَزَلَ الْقَضَا ضَاقَ الْفَضَاءُ
وَإِذَا نَزَلَتْ بِسَاحَتِهِ الْمَنَائَا
وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ وَلَكِنْ

3- في الموعظة لأبي العتاهية

أَلَا لِلَّهِ أَنْتَ مَتَى تَتُوبُ
وَقَدْ صَبَعْتَ ذَوَائِبَكَ الْخُطُوبُ
كَأَنَّكَ لَسْتَ تَعْلَمُ أَيَّ حِثٍّ
يَحِثُّ بِكَ الشَّرُوقُ، كَمَا الْغُرُوبُ
وَكَيْفَ تَرِيدُ أَنْ تُدْعَى حَكِيمًا،
وَأَنْتَ لِكُلِّ مَا تَهْوَى رُكُوبُ
وَتُصْبِحُ ضَاحِكًا ظَهْرًا لِبَطْنٍ،
وَتَذَكُرُ مَا اجْتَرَمْتَ فَمَا تَتُوبُ
أَرَاكَ تَغِيْبُ ثُمَّ تَقُوبُ يَوْمًا،
وَتَوْشِكُ أَنْ تَغِيْبَ وَلَا تَقُوبُ
أَتَطْلُبُ صَاحِبًا لَأَعْيِبَ فِيهِ
وَأَيُّ النَّاسِ لَيْسَ لَهُ عِيُوبُ
وَلَسْتُ مَسْمِيًّا بَشَرًا وَهُوبًا

ولكنَّ الإلهَ هُوَ الوهُوبُ
تَحَاشَى رُبُّنَا عَن كُلِّ نَقْصٍ،
وَحَاشَا سَائِلِيهِ بَأْنَ يَحْيِيُوا

4- في الحكمة لأبي العتاهية

المَرْءُ يَطْلُبُ، والمِنِيَّةُ تَطْلُبُهُ
وَيَدُ الزَّمَانِ تُدِيرُهُ وتُقَلِّبُهُ
لَيْسَ الحَرِيصُ بِزَائِدٍ فِي رِزْقِهِ
اللَّهُ يَفْصِمُهُ لَهُ وَيُسَبِّبُهُ
مَنْ كَانَتِ الدُّنْيَاءُ أَكْبَرَ هَمِّهِ
نَصَبَتْ لَهُ مِنْ حَبِّهَا مَا يُتَعَبُهُ
فَاصْبِرْ عَلَى الدُّنْيَا، وَرَجِّ هُمُومَهَا
مَا كَلُّ مَنْ فِيهَا يَرَى مَا يُعْجِبُهُ
مَا زَالَتِ الأَيَّامُ تَلْعَبُ بِالفَتَى
طَوْرًا تُحَوِّلُهُ، وَطَوْرًا تَسْلُبُهُ
مَنْ لَمْ يَزَلْ مُتَعَجِّبًا مِنْ حَادِثٍ
تَأْتِي بِهِ الأَيَّامُ، طَالَ تَعَجُّبُهُ

5- من أنت يا نفسي

بقلم: ميخائيل نعيمة

إِنْ رَأَيْتِ الْبَحْرَ يَطْغَى الْمَوْجُ فِيهِ وَيَتَوَّر
أَوْ سَمِعْتِ الْبَحْرَ يَبْكِي عِنْدَ أَقْدَامِ الصُّخُورِ
تَرْفُئِي الْمَوْجَ إِلَى أَنْ يَحْسِ الْمَوْجُ هَدِيرَهُ
وَتُنَاجِي الْبَحْرَ حَتَّى يَسْمَعَ الْبَحْرُ زَفِيرَهُ
رَاجِعَا مِنْكَ إِلَيْهِ

هَلْ مِنَ الْأَمْوَاجِ جِئْتِ؟

إِنْ سَمِعْتِ الرَّعْدَ يَدْوِي بَيْنَ طَيَّاتِ الْعَمَامِ
أَوْ رَأَيْتِ الْبَرْقَ يَفْرِي سَيْفُهُ جِيشَ الظَّلَامِ
تَرْصُدِي الْبَرْقَ إِلَى أَنْ تَخْطُفِي مِنْهُ لُظَاهُ
وَيَكْفُ الرَّعْدُ لَكِنْ تَارَكَ فِيكَ صَدَاهُ

هَلْ مِنَ الْبَرْقِ انْفَصَلْتِ؟

أَمْ مَعَ الرَّعْدِ انْحَدَرْتِ؟

إِنْ رَأَيْتِ الْفَجْرَ يَمْشِي خِلْسَةً بَيْنَ النُّجُومِ
وَيُوشِّي جُبَّةَ اللَّيْلِ الْمَوْلِي بِالرُّسُومِ
يَسْمَعُ الْفَجْرُ ابْتِهَالًا صَاعِدًا مِنْكَ إِلَيْهِ
وَتَحْرِي كَنِّي؟

هَبَطَ الْوَحْيُ عَلَيْهِ بِخُشُوعٍ جَائِيَّةٍ

هَلْ مِنَ الْفَجْرِ انْبَثَقْتِ؟

إِنْ رَأَيْتِ الشَّمْسَ فِي خِضْنِ الْمِيَاهِ الرَّآخِرَةِ
تَرْمُقُ الْأَرْضَ وَمَا فِيهَا بَعَيْنٍ سَاخِرَةِ

تَهَجُّعُ الشَّمْسِ وَقَلْبِي يَشْتَهِي لَوْ تَهَجَّعِينَ
وَتَنَاوَأُ الْأَرْضُ لَكِنْ أَنْتِ يَقْطَعِي تَرْقُبِينَ

مَضْجَعُ الشَّمْسِ الْبَعِيدِ

هَلْ مِنْ الشَّمْسِ هَبْطَتْ؟

إِنْ سَمِعْتَ الْبَلْبَلَ الصَّدَّاحَ بَيْنَ الْيَاسْمِينِ

يَسْكُكُ الْأَلْحَانَ نَارًا فِي قُلُوبِ الْعَاشِقِينَ

تَلْتَضِي حَزْنَا وَشَوْقًا وَهَوَى عَنكَ بَعِيدِ

فَاخْبِرِينِي هَلْ غَنَا الْبَلْبَلُ فِي اللَّيْلِ يَعِيدِ

ذَكَرَ مَاضِيكَ إِلَيْكَ

هَلْ مِنَ الْأَلْحَانِ أَنْتِ؟

إِيهِ نَفْسِي..! أَنْتِ لِحْنٍ فِيَّ قَدْ رَنَّ صَدَاهُ

وَقَعَّعَتْكَ يَدُ فَنَانٍ خَفِيٍّ لَا أَرَاهُ

أَنْتِ رِيحٌ وَنَسِيمٌ

أَنْتِ مَوْجٌ..... أَنْتِ بَحْرٌ

أَنْتِ بَرْقٌ..... أَنْتِ رَعْدٌ

أَنْتِ لَيْلٌ..... أَنْتِ فَجْرٌ

أَنْتِ فَيْضٌ مِنْ إِلَهٍ

6- من الطلاسّم: البحر

بقلم: إيليا أبو ماضي

قد سألت البحر يوماً : هل أنا يا بحر منكأ؟
أ صحيح ما رواه بعضهم عنى و عنكأ؟
أم ترى ما زعموا زورا وبهتانا و إفكأ؟
ضحكت أمواجه منى وقالت :

لست أدري

أيها البحر أتدرى كم مضت ألف عليكأ
وهل الشاطئ يدرى أنه جاث لديكأ
و هل الأنهار تدرى أنها منك إيكأ
ما الذي الأمواج التي قالت حين ثارت

لست أدري

أنت يا بحر أسير آه ما أعظم أسرك
أنت مثلي أيها الجبار لا تملك أمرك
أشبهت حالك حالي و حكى عذري عذرك
فمتى أنجو من الأسر و تنجو؟

لست أدري

ترسل السحب فتسقى أرضنا والشجرا

قد أكلناك و قلنا : قد أكلنا الثمرا

و شربناك و قلنا: قد شربنا المطرا

أ صواب ما زعمنا أم ضلال؟
لست أدري

قد سألت السحب في الآفاق: هل تذكر رملك
وسألت الشجرالمورق: هل يعرف فضلك
وسألت الدر في الأعناق: هل تذكر أصلك؟
وكأني خلقتها قالت جميعا:
لست أدري

يرقص الموج وفي قاعك حرب لن تزولا
تخلق الأسماك لكن تخلق الحوت الأوكولا
قد جمعت الموت في صدرك والعيش الجميلا
ليت شعري أنت مهد أم ضريح؟
لست أدر

كم فتاة مثل ليلي و فتى كابن الملوح
أنفقا الساعات في الشاطئ تشكوا، وهو يشرح
كلما حدث أصغت، وإذا قالت ترنج...
أ حفيف الموج سر ضياعاه؟
لست أدري

كم ملوك ضربوا حولك في الليل القبابا
طلع الصبح ولكن لم يجد إلا ضبابا
أ لهم يا بحر يوما رجعة أم لا مآبا
أ هم في الرمل؟ قال الرمل: إني
لست أدري

فيك مثلي أيها الجبار أصداف و رمل
إنما أنت بلا ظل، ولي فيالأرض ظل
إنما أنت بلا عقل، ولي يا بجرعقل
فلماذا يا ترى أمضى و تبقى ؟
لست أدري

يا كتاب الدهر قل لي: أله قبل وبعد
أنا كالزورق فيه ، وهو بحر لا يحد
ليس لي قصد، فهل للدهر في سيري قصد؟
حبذا العلم و لكن كيف أدري ؟
لست أدر

إن في صدري يا بجرلاً سرارا عجابا
نزل السترعليها، و أنا كنت الحجابا
ولذا أزداد بعدا كلما ازددت اقترابا
و أرايني كلما أوشكت أدري
لست أدري

إنني يا بحر شاطئاه شاطئاك
الغد المجهول والأمس اللذان اكتنفاكا
و كلانا قطرة يا بحرني هذا و ذاك
لا تسليني : ما غد ما أمس ؟ إني
لست أدري

7- حديث الشجرة

بقلم: محمود غانم

تسيء إليّ ... حرام عليك
أما أنا ظلّ يقيك الهجير؟
أما أن جنّة أنس تموت؟
بلحن الصباح ولون العبير؟
أما أنا ررقفة النسמת،
سرير الندى وخباء الوكور

...

نزِلْتُ سلاما على مقلتيك
وبردا على منهجة ولسان
فمّي الأزاهير تحبوا الطيوب
ومّي الثمار و خمر الدنان
و صدري "موكرة" العندليب
وعودي قيّارة المهرجان

...

تسيء إليّ ... حرام عليك
فمّي الزوارق تغزو البحار
نشرت على كلّ ربح شراعا
وعدت إليك بتبر و غار
ومّي لوح النجاة إذا ما

تَجَيَّ عليك العباب و ثار

...

تسيء ... حرام عليك

أما أنا أحلم ما تحلم

أما أنا مثلك أشوى و أهنا

وأمشي إليّ حديث لا أعلم

ألا قل لفأسك تحنّ عليّ

فإني لحم و إني دام

...

تسيء إليّ.. حرام عليك

ويا صاحب أنا مهد صباحك

أداعب حلمك عند الصباح

ويوم تشيخ أكون عصاك

لأجلك أشقي، وفي حا لتيك

أنا برد صيفك، دفء شتاك

...

الا إنّ روحي في راحتك

فمنيّ القشور في اللباب

ومنيّ عمود البناء العتيق

ومنيّ خوان و سقف و باب

...

ومنيّ المحاريث، منيّ زنود

المعاول تنقب هذا التراب

...

رويدك إنيّ لجات إليك
فدعني رفيقة أمس و غد
بسمت لمهادك يوم اندفعت
و أحرس فبرك إذ تبتعد
وإنّ مصيرك نفس مصيري
فنحن سواء بحجر و مدّ...

8- رسالة إلى صديق

بقلم: محي الدين زايد

فهل فكر العبد فيمن حباه	رحيق الحياة وطول العمر؟
وهل يا ترى قد أطاع الإله	وسار بهدى إمام البشر؟
وهل تاب من موبقات الذنوب	أم استمرأ المهلكات الكبرى؟
وهل يستعد ليوم الرحيل	بزاد يقى عقبات السفر؟
تأملت يوماً مسير الحياة	فمن أين جئنا وجاء البشر؟
وساءلت نفسي بذات المساء	أيوجد خلق بغير القدر؟
وها والدي لهم من نصيب	وهل ألبساني جميل الصور؟
وهل أنطقاني بديع الكلام	وحلو البيان برغم الصغر؟
ومن يا ترى قد أضاء الوجود	بدفء الشمس ونور القمر؟
ومن ذا الذي قد أثار الرياح	وأجرى السحاب وأرجى المطر؟
ومن أنبت الزرع في كل أرض	بماء الحياة نما وازدهر؟

ومن أودع النبات في كل حين
بديع الزهور وحلو الثمر؟
ومن علم النحل صنع البيوت
بكهف الجبال وظل الشجر؟

9- الحكمة

لزهير بن أبي سلمى

- (1) سَمِئْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ
 - (2) وَأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ
 - (3) رَأَيْتُ الْمَنَايَا حَبَطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ
 - (4) وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ
 - (5) وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ
 - (6) وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلِ فَيَبْخُلُ بِفَضْلِهِ
 - (7) وَمَنْ يُوْفِ لَا يُدَمِّمُ وَمَنْ يُهْدَقَ قَلْبُهُ
 - (8) وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَايَا يَنْلُهُ
 - (9) وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ
 - (10) وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الرَّجَاحِ فَإِنَّهُ
 - (11) وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنِ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ
 - (12) وَمَنْ يَغْتَرِبَ يَحْسِبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ
 - (13) وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِيٍّ مِنْ حَلِيقَتِهِ
 - (14) وَكَأَنَّ تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجَبٍ
 - (15) لِسَانُ الْفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ
 - (16) وَإِنَّ سِفَاةَ الشَّيْخِ لَا حِلْمَ بَعْدَهُ
 - (17) سَأَلْنَا فَأَعْطَيْتُمْ وَعَدْنَا فَعُدْتُمْ
- ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَا لَكَ يَسَامُ
وَلَكِنِّي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمَ
ثُمَّتُهُ وَمَنْ تُخْطِئُ يُعَمَّرَ فِيهِمْ
يُضْرَسُ بِأَثْيَابٍ وَيُوطَأُ بِمَنْسِمِ
يَفِرُّهُ وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمَ
عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَعْنَى عَنْهُ وَيُدَمِّمُ
إِلَى مُطْمَئِنِّ الرِّبِّ لَا يَتَجَمَّعُ
وَإِنْ يَرِقْ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسَلْمِ
يَكُنْ حَمْدُهُ ذَمًّا عَلَيْهِ وَبِنَدَمِ
يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكِبَتْ كُلُّ هَكَدَمِ
يُهَدَّمُ وَمَنْ لَا يُظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ
وَمَنْ لَمْ يَكْرَمْ نَفْسَهُ لَمْ يَكْرَمْ
وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمُ
زِيَادَتُهُ أَوْ نَقْصُهُ فِي التَّكَلُّمِ
فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالِدَمِ
وَإِنَّ الْفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمُ
وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسَاوَلِ يَوْمًا سِيْحَرَمِ

10- اللغة العربية لحافظ إبراهيم

رَجَعْتُ لِنَفْسِي فَاهْتَمْتُ حَصَاتِي
وَنَادَيْتُ قَوْمِي فَاحْتَسَبْتُ حَيَاتِي
رَمَوْنِي بَعْقَمٍ فِي الشَّبَابِ وَلَيْتَنِي
عَقِمْتُ فَلَمْ أَجْرَعُ لِقَوْلِ عِدَاتِي
وَسِعَتْ كِتَابَ اللَّهِ لَفْظًا وَغَايَةً
وَمَا ضُمَّتُ عَنْ آيٍ بِهِ وَعِظَاتٍ
فَكَيْفَ أَضِيقُ الْيَوْمَ عَنْ وَصْفِ آلَةٍ
وَتَنْسِيقِ أَسْمَاءٍ لِمُخْتَرَعَاتٍ
أَنَا الْبَحْرُ فِي أَحْشَائِهِ الدَّرْ كَامِنِ
فَهَلْ سَاءَ لَوْ الْعَوَاصِ عَنْ صَدْفَاتِي
سَقَى اللَّهُ فِي بَطْنِ الْجَزِيرَةِ أَعْظَمًا
يَعْرِزُ عَلَيْهَا أَنْ تَلِينَنَّ قَنَايَ
حَفِظَنَّ وَدَادِي فِي الْبِلَى وَحَفِظْتُهُ
هُنَّ بِقَلْبٍ دَائِمِ الْحَسْرَاتِ
أَيَهْجُرْنِي قَوْمِي - عفا الله عنهم
إِلَى لُغَةٍ لَمْ تَتَّصِلْ بِرِوَاةٍ
سَرَتْ لُوثَةٌ الْأَفْرَنْجِ فِيهَا كَمَا سَرَى
لُعَابُ الْأَفَاعِي فِي مَسِيلِ فُرَاتٍ
فَجَاءَتْ كَثُوبٌ ضَمَّ سَبْعِينَ رُقْعَةً

مشكَّلةَ الألوانِ مُختلفاتِ
فإِما حِياةً تَبَعْتُ المِيتَ في البِلى
وَتُنبِئُ في تلكِ الرُّموسِ رُفاتي
وإِما مَماتٌ لا قِيامَةَ بَعْدَهُ
مَماتٌ لَعَمري لَمْ يُقَسَّنْ بِمَماتِ

11- عن الرسول ﷺ للبردوني

بُشْرى مِنَ العَيْبِ أَلَقْتُ في فَمِ العارِ
وَحِياً وَأَفْضَتُ إلى الدُّنيا بِأسرارِ
بُشْرى النُّبوةِ طَافَتْ كَالشَّدَى سَحْراً
وَأَعَلَنْتُ في الرُّبى مِيلادَ أنوارِ
وَشَقَّتِ الصَّمْتِ وِ الأنسامُ تَحْمِلُها
تَحْتَ السَّكِينَةِ مِنَ دارِ إلى دارِ
وَهَدَهَدَتْ مَكَّةَ الوَسْنى أَنامِلَها
وَهَزَّتِ الفَجْرَ إِيداناً بِإِسفارِ
فَأَقْبَلَ الفَجْرُ مِنَ حَلْفِ التِّلالِ وِ في
عَينِهِ أسرارُ عُشاقِ وِ سَمارِ
كَأَنَّ فَيْضَ السَّنَى في كُلِّ رابِيةِ
مَوْجٍ وِ في كُلِّ سَفْحِ جَدْوَلٍ جاري
تَدافِعِ الفَجْرِ في الدُّنيا يَرِفُ إلى

تَارِيخَهَا فَجَرَ أَجْيَالٍ وَ أَدْهَار
وَ اسْتَقْبَلَ الْقَتْحُ طِفْلاً فِي تَبْسُمِهِ
آيَاتُ بُشْرَى وَ إِيمَاءَاتُ إِنْذَار
وَ شَبَّ طِفْلاً الْهُدَى الْمَنْشُودَ مُتَرِّراً
بِالْحَقِّ مُتَّشِحاً بِالنُّورِ وَ النَّارِ
فِي كَفِّهِ شُعْلَةٌ تَهْدِي وَ فِي فَمِهِ
بُشْرَى وَ فِي عَيْنِهِ إِصْرَارُ أَقْدَار
وَ فِي مَلَامِحِهِ وَعْدٌ وَ فِي دَمِهِ
بُطُولَةٌ تَتَّحَدَى كُلَّ جَبَّار
طَهَ .. إِذَا تَارَ إِنْشَادِي فَإِنَّ أَبِي
حَسَّانُ أَحْبَابُهُ فِي الشِّعْرِ أَخْبَارِي
طَهَ إِلَيْكَ صَلَاةُ الشِّعْرِ تَرْفَعُهَا
رُوحِي وَ تَعْرِفُهَا أَوْتَارُ قِيثَارِ

12- الحكمة والعبرة للقصيبي

أيا رفيقة دربي، لو لديّ سوى
عمري.. لقلت: فدى عينيك أعمارِي
أحببتي.. وشبابي في فتوته
وما تغيّرت.. والأوجاع سُمّاري
منحتني من كنوز الحبّ. أنفّسها

وكنْتُ لولا نذاكِ الجائعِ العاري
ماذا أقولُ؟ وددتُ البحرَ قافيتي
والغيمِ محبرتي.. والأفقِ أشعاري
إن ساءلوكِ فقولي: كان يعشقتني
بكلِّ ما فيه من عُنفٍ.. وإصرار
وكان يأوي إلى قلبي.. ويسكنه
وكان يحمل في أضلاعِهِ داري
وإن مضيئُ.. فقولي: لم يكن بطلاً
لكنه لم يقبل جبهة العارِ

ويا بلاداً، نذرْتُ العمر.. زهرته
لعزها!... دُمت!... إني حان إبحاري
تركتُ بين رمال البيد أغنيتي
وعند شاطئك المسحور. أسماري
إن ساءلوكِ فقولي: لم أبع قلمي
ولم أدنس بسوق الزيف أفكارِي
وإن مضيئُ.. فقولي: لم يكن بطلاً
وكان طفلي.. ومحبوبي.. وقتياري

يا عالم الغيب! ذنبي أنت تعرفه
وأنت تعلمُ إعلائي.. وإسراري
وأنت أدري بإيمانٍ مننتَ به
عليّ.. ما خدشته كلُّ أوزاري

أحببتُ لقياك.. حسن الظن يشفع لي
أبُزَّجَ العفو إلا عند غفَّارٍ؟

13- نحن كالشمس وضوحا لعبد الرحمن العشماوي

أرضنا كالعقد، منظوماً بسلكٍ ذهبيٍّ، لم تر الدنيا نظيره
هو عقدٌ يبهر الناظر حسنا وصفاء يسلب المرء شعوره
سلَّكه من ذهب الإسلام يبقى صافيا، جوهره ينبعث نوره
هو بالأمن وبالإيمان أضحي لوحةً، تملؤها أجمل صورته
أرضنا مهوى قلوب الناس، فيها يجبر الإحسان أرواحاً كسيرة
اسألوا الكعبة فيها عن جموع لم تزل تسعى إلى البيت، غفيرة
أرضنا أرض كتاب الله، فيها كملت دائرة الوحي الأخيرة
شهدت مبعث خير الناس لما تمم الأخلاق في أكرم سيرة
كلنا في هذه الأرض وفاءً ودروباً من تأخينا يسيرة
كلنا في هذه الأرض، علينا واجبات السعي في دعم المسيرة
يا عناقيد الضياء، الأرض تلقي نظرة مما تعاني مستجيرة
أشركي من أرضنا فجراً منيراً يملأ الدنيا بأفكارٍ منيرة
فتتقي أكام ورد الحب حتى يجد البائس والشاكي عبيره
نحن كالشمس وضوحاً، كيف تخفى حينما ترفعها كف الظهيرة
ربما يصطبخب الموج، ولكن كيف يخشى الموج من مد جسوره
نحن بالله، وهل يخشى ضياعاً من يكون الله في الدنيا نصيره

14- العروة

لمحمد علي الكامل

بيني وبينك عروةٌ لا تنفصم
لا بد من خرق السِيّاح بقول: كنْ
لا بُدّ لا أمرا ولكن منك أوثق من يدي
بيني وبينك بعض سرّ لا يُذاع
السيف فلّ وقد خبا وهج اليراع
دنياكم مجدورة الوجهِ مُحَمَّشَةُ الْفُؤَادِ
وَذِنَابُكُمْ فِي اليم تَبْخُرُ - وَلَا شِرَاعِ
بيني وبينك انعتاك الروح من سجن الخُضوعِ
للواقع المرّ السدّيمي المريع
فمتى يُفكُّ الطلسم متى الرجوع ؟
فعدّا تَهْبُّ رِيّاحُ نصر عِصَابَةِ لها في جذور
جذور عزّ لن يُضيع
فمتى الرجوع متى الرجوع !؟

15- في رحاب الخشوع

لرحمة عارفين

في رحاب الخشوع يدوي كيباني
دَائِبًا فِي الخُضُوعِ وَالْإِيمَانِ
في رحاب الخشوع يَرْجُفُ قَلْبِي
وَجَلًّا رَاجِيًا سَمَا العُفْرَانِ

فِي رِحَابِ الْخُشُوعِ يَرْجُفُ جِلْدِي مُفْشَعِرًا مِنْ نَعْمَةِ الْقُرْآنِ

فِي رِحَابِ الْخُشُوعِ تَكْعُ ذَرَاتِ كَيْبَانِي فِي حَشِيَّةٍ وَ تَفَانِي

فِي رِحَابِ الْخُشُوعِ تَقْفُزُ رُوحِي فِي انْسِلَاحٍ مِنْ طَيْبَةِ الْجَثْمَانِ

فِي رِحَابِ الْخُشُوعِ تَصْعَدُ رُوحِي فِي فِرَارِي إِلَى الْحَمَى الصَّمْدَانِي

فِي رِحَابِ الْخُشُوعِ تَسْبَحُ رُوحِي فِي فَيْوُضٍ مِنَ السِّنَاءِ الرَّحْمَانِي

فِي رِحَابِ الْخُشُوعِ تَسْجُدُ رُوحِي وَجِنَانِي لِلْحَالِقِ الدِّيَانِي

LATIHAN 9

Jawablah pertanyaan berikut !

1. Jelaskan model yang bisa dilakukan untuk belajar mencipta puisi
2. Buatlah satu contoh puisi berdasarkan salah satu model yang saudara pilih!
3. Aspek apa saja yang dinilai ketika saudara diminta untuk jadi juri lomba baca puisi?
4. Pilihlah satu contoh puisi di atas dan lakukan kegiatan sebagai berikut:
 - bacalah puisi dengan keras
 - beri charakat
 - cari terjemahan kata-kata yang belum dipahami
 - cobalah terjemahkan dengan bebas
 - baca dengan keras dan penuh penghayatan
 - temukan makna melalui proses interpretasi
 - pilihlah kajian teori untuk mengupas puisi secara detail
 - tulislah hasil penyelaman saudara terhadap bait-bait puisi yang dianalisis
5. carilah puisi Arab modern dan lakukan kegiatan sebagaimana soal nomor 3 di atas!

Pada bab X ini dipaparkan secara singkat 13 penyair Arab, yaitu (1) Îliyyâ Abû Mâdhî, (2) Al-Mutanabby, (3) Abu al-A'la al-Ma`arry, (4) Mahmud Hasan Ismail, (5) Imam Al-Busyiri, (6) Ahmad Syauqi, (7) Nizami ganjavi, (8) Al-Barudi, (9) Nizar Qabbani, (10) Ahmad Zaki Abu Shadi, (11) Mahmoud darwish, (12) Mahmud Ghanim, dan (13) Ibnu Rumi.

A. ÎLIYYÂ ABÛ MÂDHÎ

Îliyyâ Abû Mâdhî, sebelum menjadi penyair Arab *mahjar*, sudah memiliki bakat dalam penulisan puisi. Ketika masih berada di Mesir, ia berhasil menciptakan antologi puisi yang berjudul “*Tidzkâru`l Mâdhî*” (1911) dan *Dîwân Îliyyâ Abû Mâdhî*” (1916) (Abdunnûr, 1984: 505). Kemudian pada tahun 1916, ia pergi ke New York. Perpindahan Abû Mâdhî diawali oleh keinginan untuk menekuni perdagangan sebagaimana yang ia lakukan di Libanon dan Mesir (Sa’îd, dkk., 1968: 527).

Namun, jiwa kepenyairannya tidak mudah ia tinggalkan sehingga di samping berdagang, ia juga mencipta berbagai sajak. Apalagi ia bertemu dengan para sastrawan *mahjar* yang lain. Dua profesi Abû Mâdhî, yaitu berdagang dan bersyair ini, telah menghasilkan uang yang berlimpah hingga akhirnya Abû Mâdhî melepaskan profesi dagangnya dan menekuni profesi penyair. Ia menulis sajak dalam berbagai majalah (Abu Sa’îd, dkk., 1968: 527; Farukh, tt: 420, Abdunnûr, 1984: 505).

Di samping menjadi anggota *Rabithah A`l-Qalamiyah*, Abû Mâdhî juga menjadi pimpinan redaksi “*A`l-Majallah A`l-Arabiyyah*”, anggota redaktur koran “*A`l-Fatât*” dan surat kabar “*Mir`âtu`l Gharbi*” (Abu Sa’îd, 1968: 527). Di samping itu, pada tahun 1927 ia juga mendirikan penerbitan majalah sastra *A`s-Samîr* pada setiap setengah bulan sekali. Pada tahun 1936, majalah tersebut berubah menjadi surat kabar *A`s-Samîr* yang terbit setiap hari dengan berbahasa Arab. Abû Mâdhî memimpin lembaga tersebut sampai menjelang akhir hayatnya tiba.

Antologi puisi yang telah dihasilkan Abû Mâdhî di New York adalah *A`l-Jadâwil* (1927 bersamaan dengan tahun didirikannya majalah *A`s-Samîr*) dan *A`l-Khamâil* (1946) (Abu Sa`îd, dkk., 1968: 527). Adapun *qasidah*nya yang dihasilkan setelah tahun tersebut yang tercecer dalam berbagai majalah dan surat kabar, sempat dikumpulkan dan diterbitkan oleh *Dâru`l-`Ilmi Li`l-Malâÿîn* tiga tahun setelah meninggalnya Abû Mâdhî (1960) dengan diberi nama *Tibrun wa Turâb* (Abdunnûr, 1984:506). Kepergian Abû Mâdhî ke Amerika ini tentu saja telah memberi peluang kepadanya untuk mengkaji dan mendalami sastra Barat dan kemudian berpengaruh pada karya puisinya (Abu Sa`îd dkk. 1968: 527).

Abû Mâdhî menerbitkan sebagian *qasidah*nya dalam antologi puisi *A`l-Jadâwil* dan kemudian menerbitkannya kembali dalam antologi puisi *A`l-Khamâil* (1940) dengan beberapa perbaikan. *A`l-Jadâwil* tersebar di New York pertama kali tahun 1927 dan terbit beberapa kali di Masyriq. Semenjak saat itu, *A`l-Jadâwil* mendapat sambutan baik dari kalangan masyarakat, banyak dihafal dan dilantunkan para remaja dari belahan bumi Arab (Abdunnûr, 1984:505). Salah satu sajak yang terdapat dalam *A`l-Jadâwil* adalah sajak terpanjangnya yang berjudul "*A`th-Thalâsim*" yang terdiri dari 71 bait, 284 baris.

Menurut Farukh (1969: 421), Abû Mâdhî termasuk penyair *Wujdânî* (*Affectif*; berhubungan dengan perasaan, jiwa) (Madkur, 1979: 211). Hal itu tampak pada pendapat-pendapatnya yang sandarkan pada alam, perempuan dan masyarakat. Ia orang yang kuat dalam memegang akhlak yang mulia, toleransi antar individu maupun kolektif. Adapun kecerdasannya tampak pada *qasidah*nya yang merupakan hasil kontemplasi falsafi dalam berbagai aspek kehidupan (Farukh, 1969: 421).

Abû Mâdhî wafat pada tahun 1957, yaitu dalam usia 66 tahun (Abdunnûr, 1984: 505). Dengan demikian, jika ditinjau dari karya puisi yang dihasilkannya pertama kali (1911) sampai puisi ciptaannya yang terakhir (1940), maka ia termasuk dalam golongan sastrawan Arab modern.

B. AL- MUTANABBY

Ia bernama Ahmad Bin Husein bin Hasan Al-Ju'ffi (915-965). Ia seorang penyair besar Arab yang dijuluki Al-Mutanabby, berasal dari kabilah Ju'i Sa'ad As Syiriah, salah satu kabilah Yaman. Ia hidup pada periode Abbasiyah ketiga. Puisi yang dilahirkannya pada masa itu disebut para peneliti sebagai fase pertama, yaitu *as-saba was-syabab* (masa anak-anak remaja). Pada fase selanjutnya, ia menemukan kekuatan dalam puisinya: fase *al-azamah*. Pada fase *ghayat an-nudj*, ia telah mencapai puncak kematangan.

Al-Mutanabby pergi bersama ayahnya ke Syam. Ia juga berguru pada kehidupan Badui, yaitu Kabilah bani Kalb yang mumpuni dalam bidang bahasa dan sastra. Pada waktu itu, ia berumur tidak lebih dari 20 tahun. Ia menetap di sana, belajar dan mengambil bahasa dari mereka sehingga mahir dan mempunyai kedudukan tinggi di tengah-tengah mereka.

Pada suatu hari suku Bani Kalb mengadakan pada gubernur kota Homs (Syiria) bahwa Abu Thoyib mengaku dirinya sebagai Nabi karena kepandaianya dalam bersyair. Ia dipenjarakan beberapa tahun dan mendapat julukan Al-Mutanabby, yaitu orang yang mengaku menjadi Nabi. Setelah bebas, ia pergi ke Aleppo (Syiria) dan memuji penguasanya bernama Saif Ad-Daulah. Saif Ad-Daulah adalah seorang penguasa Aleppo (Syiria) pada masa pemerintahan Bani Ikhsidiyah di Mesir. Ia mendapatkan kedudukan yang tinggi di sana. Kemudian ia pergi ke Mesir menemui Kafur Al-Ikhsidiyah. Kafur menjadi senang dengan puisi sanjungannya dan menjanjikan sebuah kedudukan baginya. Namun karena banyak orang yang menghasutnya, maka ia pergi ke kota Kufah. Di kota ini ia dibunuh oleh seorang yang bernama Fatik Bin Abi Jahal.

Al-Mutanabby merupakan salah satu penyair besar dinasti Abbasiyah. Dalam sejarah, dinasti Abbasiyah sebagai masa keemasan Islam karena kejayaannya dalam menumbuhkembangkan ilmu pengetahuan dan teknologi. Sepanjang karirnya sebagai penyair, Al-Mutanabby dikenal sebagai penyair handal dalam bidang puisi penegiris (*madh, panegyric*), satu ragam puisi pujian yang digunakan untuk menyanjung, baik terhadap orang karena sifat yang melekat padanya ataupun sesuatu yang dipandang istimewa, seperti kejujuran, kedermawanan, keberanian, dan keagungan seseorang. Jenis puisi ini digunakan sejak periode sastra arab pra-islam sampai sekarang.

Beliau juga piawi dalam bidang puisi *satire* (ejekan) dan *eulogy* (ratapan). Oleh karena itu, Toha Husein, seorang kritikus sastra Arab modern, mengatakan bahwa kedudukan Al-Mutanabbi layaknya pemimpin para penyair karena ketajaman isi puisinya. Hal ini diakui oleh mayoritas kritikus sastra Arab bahwa ia adalah penyair yang paling agung. Untuk itulah, posisi Al-Mutanabbi ditempatkan pada urutan satu dalam kategori penyair mengalahkan Firdausi, penyair terbesar Persia dan Sa'di: penulis lirik terbesar Persia. Di samping memiliki supremasi dalam bidang puisi, ia juga dipandang mampu membesarkan nama para petinggi dinasti Abbasiyah dalam puisinya sehingga menjadi abadi dalam sejarah. Keberhasilan Al-Mutanabbi dalam proses itu tidak lain karena ia selalu membangun hubungan yang baik dengan para petinggi dinasti tersebut.

Al-Hasyim (1996:20) menggambarkan karakter al-Mutanabby tersebut dalam syarat yang harus dipenuhi ketika Saif ad-daulah memintanya untuk menjadi penyair istananya. Pertama, ia membawakan puisinya tidak dalam keadaan berdiri; kedua, ia tidak mau bersujud di hadapan Saif ad-Daulah; dan ketiga, Saif ad-daulah harus membayarnya 3000 dinar setahun.

Di awal karirnya sebagai penyair istana, ia masuk dalam perlindungan gubernur Damaskus, Amir abdr al-kashani. Di sini al-Mutanabby bertahan selama satu setengah tahun menulis puisi panegiris untuk Badr dengan ketulusan pemikiran dan ungkapan spontanitas. Sampai suatu ketika penguasa dinasti hamdaniyah, Saif ad-daulah yang berkedudukan di Aleppo dan berkuasa di Irak utara dan Palestina tertarik kepadanya dan menjadikannya sebagai penyair istana Hamdaniyah. Sembilan tahun ia menghabiskan kebersamaannya bersama sang pelindung, yaitu antara tahun 948-957 M. Akan tetapi, karena persaingan yang tidak sehat, al-Mutanabby difitnah dan harus keluar dari istana Saif ad-daulah. Ia pergi ke Mesir mencari perlindungan kepada Kafur, penguasa dinasti Ikhsyidiyah dan mengabadikan puisi pujian kepadanya selama dua tahun. Sebagai persinggahan terakhirnya, ia berjalan ke Syiraz menuju penguasa sentral Abbasyiah dari keluarga Buwaih, 'Adud ad-daulah (949-982). Setelah itu, ia memutuskan untuk pulang ke Bagdad pada tahun 965 M. Di tengah-tengah perjalanan, ia dan rombongan dibunuh oleh penyamun suku Badui di bawah pimpinan Fatik bin Jahl al-Asady (Al Hasyim, 1996:24).

Seorang penyair ulung di masa Abbasiyah memperoleh predikat *al-mutanabby*, orang yang mengaku nabi hanya karena syair-syairnya yang kritis terhadap kenabian Muhammad. Lantaran syair-syairnya yang kontroversial itu, Abu Thayyib Al-Mutanabby itu dipukuli, dilempari batu, diusir dari kampung ke kampung, dipenjara, dan sebagian besar karyanya dibakar.

Al-Mutanabby meyakini dan menulis dalam puisi-puisinya paham *wihdatul wujud*, manunggaling kawula-Gusti. Sebuah paham teologis yang lebih dikenal menempel pada tokoh sufi al-Hallaj. Al-Hallaj memang selalu menyuarakan *ana al-haq*, akulah kebenaran, *Allah fi dami*, Allah ada dalam darahku. Lantaran pahamnya itulah, di zaman pemerintahan al-Muqtadir bil-Lah (Dinasti Abbasiyah), al-Hallaj wafat dalam tiang gantungan.

C. ABU AL 'ALA AL MA'ARRY

Abu Al 'Ala Al Ma'arry adalah salah seorang penyair, filosof pada masa Abbasiyah II. Nama lengkapnya adalah Ahmad bin Abdullah bin Sulaiman. Nama Al Ma'arry dinisbatkan pada kota kelahirannya, Ma'arrah. Ia berasal dari suku Arab Al-tanukhi. Beliau lahir pada tahun 973M/363 H, dan wafat pada tahun 1058M/ 449 H. Ia merupakan seorang filsuf, penyair, dan penulis.

Al Ma'arry lahir dalam keadaan buta. Ketika kecil, ia belajar pada ayah dan keluarganya. Kemudian pindah ke Aleppo, Antokiah, Bagdad untuk mendalami ilmu filsafat dan sastra. Setelah kembali ke tanah air, ia banyak menetap di rumah yang kemudian dijuluki *Rokhinul Muhbisin*.

Abu Al 'Ala Al Ma'arry termasuk jajaran penyair yang bagus dalam seni *Ratha'nya*. Hal ini didukung oleh kondisi kehidupannya yang penuh dengan kemalangan, kesedihan, dan penderitaan. Dia adalah penyair pesimistis dan mudah putus asa dengan kehidupan dunia. Sepanjang hidupnya ia zuhud terhadap keistimewaan dunia. Hal itu tidak terlepas dari kondisi buta sejak kecil, kematian ayahnya, disusul kematian ibunya, dan kesengsaraan hidupnya.

D. MAHMUD HASAN ISMA'IL

Mahmud Hasan Isma'il adalah salah satu seorang di antara penyair Mesir Modern. Ia dilahirkan pada awal abad ke-20 di di

Republik Arab Mesir dan dibesarkan di tengah-tengah keluarga yang sederhana. Ia hafal Al Qur'an pada jenjang awal pendidikannya. Setelah lulus sekolah guru, ia melanjutkan lagi pendidikannya di Daar Al 'Ulum dan lulus pada tahun 1937. Selanjutnya, ia bekerja di radio Mesir sebagai pemandu acara keagamaan, kemudian menjabat sebagai pemimpin umum urusan keagamaan dan terpilih menjadi anggota komite syair dalam Majelis TIRAGE seni dan sastra (*Al Majelis Al A'la Al Funun al adab*). Syair-syairnya banyak memberikan sumbangan bagi Mesir.

Karena tidak merasa memiliki peluang cukup besar dalam kehidupannya tersebut, Mahmud Hasan Isma'il kemudian pindah ke Kuwait dan bekerja sebagai staf ahli bahasa Arab pada *Markazu Buhutsi Al Manahiji*. Ia wafat di sana dalam usia 70 tahun dengan meninggalkan banyak karya, berupa syair-syair yang sarat dengan muatan semangat kemanusiaan dan nilai-nilai keislaman.

E. IMAM AL BUSHIRI

Nama lengkap Al-Bushiri adalah Abu Abdillah Syarafuddin Muhammad bin Hammad Ad-Dalashy al-Bushiry. Ia dilahirkan di Dalash, awal bulan syawal tahun 608 H. Kedua orang tuanya berasal dari Magrib yang kemudian menetap di Dalash. Ia menghafal Al Qur'an dan senang berkunjung kepada ulama-ulama di zamanya untuk belajar, sampai sempurna ilmunya. Beliau telah mencapai puncak kemahirannya, sehingga mengalahkan orang-orang di zamannya.

Pada mulanya, beliau dekat dengan raja-raja, mendapat sambutan yang baik dari kalangan mereka, karena beliau memuji mereka dengan syair-syairnya yang bagus. Tetapi setelah itu, beliau memutuskan diri untuk berkecimpung di dunia Tasawuf dan mengamalkannya di bawah bimbingan seorang guru atau Syaikh Sayyid Abdul Abbas Al Marasiy. Karena berguru kepada beliau ini nama Al-Bushiri menjadi terkenal, wibawanya menjadi besar, menjadi guru bagi banyak orang.

Beliau selalu berpakaian rapi, murah senyum, berseri-seri, selalau ramah dengan semua orang, rendah hati, zuhud, pandai menahan emosi, dan sopan santun dalam bergaul, serta menjadi tumpuan orang-orang yang tekun menuntut ilmu. Puisi Burdah diciptakan ketika ia diserang penyakit lumpuh dan tak seorangpun

mampu mengobatinya. Setelah Sang Penyair selesaikan kasidah Burdah, ia bermimpi didatangi al-Musthafa dari Tihamah, Nabi mengusapnya dengan tangan dan merangkulnya dengan Burdah. Seketika itu juga, ia sehat dan kasidah itu dikenal dengan nama “Burdah”. Kumpulan goresan puisi Burdah Imam Al-Bushiri meliputi cinta kasih, karakter hawa nafsu, pujian kepada Nabi, keagungan al-Quran, Isra’ Mi’raj ke Hadirat al-Qudsi, Gelora juang para pahlawan Nabi, dan seputar doa shalawat pada Rasul Ilahi dan sahabatnya serta sanak famili.

Beliau wafat dan dimakamkan di Iskandariyah pada tahun 694 H berdampingan dengan makam gurunya Abul Abbas Al Marasiy. (Abul Faidh al-Manufi al-Husaini, 1967 M: 252-253) .

F. AHMAD SYAUQI

Ahmad Syauqi berasal dari keluarga kaya, dilahirkan diperkampungan al-Hanafi, Kairo, pada tanggal 12 oktober 1868. Nama lengkapnya adalah Ahmad Syauqi bin ‘Ali bin Ahmad Syauqi. Ayahnya adalah orang Circassia dan Ibunya masih keturunan Yunani. Ia sering disebut sang penyair istana. Syauqi sudah mengenal dunia pendidikan sejak usia 4 tahun. Puisi-puisi para penyair terkenal ia hafalkan hingga diluar kepala.

Pada tahun 1885, Ahmad Syauqi melanjutkan studi ke sekolah hukum. Kemudian ia masuk ke jurusan terjemah. Muhammad al-Basiyuni sebagai penyair terkenal pada masa itu sangat mengagumi Ahmad Syauqi, karena di usia yang masih muda sudah mampu melantunkan puisi-puisi yang indah. Pada saat itu Muhammad al-Basiyuni sering sekali mengajak Ahmad Syauqi mengunjungi pertemuan sastra dan budaya sebagai upaya kaderisasi.

Pada tahun 1887, ia telah menyelesaikan pendidikan di jurusan terjemah, lalu ia dikirim ke Prancis oleh Taufiq Pasya untuk mendalami hukum dan kesusastraan. Pada tahun 1893 ia memperoleh ijazah di bidang hukum. Di Prancis, Syauqi mulai bergelut dengan teater. Ia sering bertemu dengan tokoh teater dan sastrawan Prancis, ia sempat mempelajari sastra Prancis selama empat bulan. Syauqi kembali ke Mesir pada tahun 1891.

Ahmad Syauqi suka membaca karya sastra Arab, seperti kumpulan puisi Abu Nawas, abu tamam, al-Buhkturi, dan al-

Mutanabbi. Pada tahun 1894 ia di utus mewakili pemerintah Mesir untuk menghadiri konggres orientalis di Genewa, dan Swiss. Ia tidak langsung pulang ke Mesir tetapi ia tinggal di Swiss selama 1 bulan dan kemudin mengunjungi Belgia. Di dua negara tersebut, ia memperkaya dirinya dengan pengetahuan dan peradaban Eropa.

Ketika Inggris menduduki Mesir pada perang dunia 1, Syauqi diasingkan ke Spanyol selama beberapa tahun, karena ia dianggap sebagai orang yang berbahaya. Ditempat pengasingan itu ia berkunjung ke Cordoba, Seville, dan Granada. Syauqi kembali ke Mesir negeri yang dirindukannya pada tahun 1920. Sekembalinya di Mesir, ia banyak mencipta puisi-puisi kerakyatan (Fathoni, 2007: 32, dalam <http://www.kompasiana.com/jokothinker/ahmad-syauqi-salah-satu-tokoh-sastrawan-arab-modern>).

Secara global, tema-tema yang diusung Syauqi terbagi dua; *Pertama* tema-tema “kuno” yang mengikuti jejak para sastrawan klasik. Tema ini di antaranya adalah *al-madh* (sanjungan), *al-fakhr* (kebanggaan), *al-ghozal* (rayuan), *al-rosta* (belasungkawa) dan *al-Hikmah* (kata-kata bijak) serta tema-tema lain yang berkaitan dengan etika dan estetika. *Kedua* adalah tema-tema kontemporer. Di antara tema-tema baru tersebut adalah tema sejarah. Tema sejarah yang d untkapkan Syauqi bukan hanya sebuah rentetan peristiwa tertentu yang sudah terjadi, tetapi ia menyisipkan suatu *ibroh* (pelajaran) yang ada pada sejarah dan peristiwa tersebut. Di antara kumpulan syairnya yang bertemakan sejarah adalah: *Kibar al-Hawadis fii Wady el-Nil* (Prahara Besar di Lembah Nil) yang menceritakan sejarah awal Mesir, *Tut Akhmun wa al-hadharah* (Tut Akhmun dan Peradabannya), *Waqqa’i al-Usmaniyah* (Fakta-fakta Dinasti Ottoman) dan syair-syair sejarah Islam.

Di samping tema sejarah, ia juga menulis puisi bertemakan Sosial. Kepedulian Syauqi terhadap sosial budaya dilatarbelakangi oleh *gap* antara kehidupan masyarakat dan istana. Ia banyak menulis tentang kemiskinan, kebodohan dan petaka penyakit yang didera rakyat Mesir. Seperti sajak: *al-Hilal wa al-Sholib al-Ahmaroni* (Bulan Sabit Merah dan Salib Merah), dan *al-ilmu wa al-ta’lim wa wajibul mu’alim* (Sains, Pendidikan dan Tuntutan Guru). Ia juga menulis tentang tema *Fukahah* (Anekdot). Dalam anekdotnya, Syauqi banyak menggunakan kata-kata samaran untuk menutupi identitas seseorang yang ia tulis. Di antara tema humor dalam syair Syauqi adalah *al-Asad wa waziiruhu al-himar*.

Sedangkan jenis syair yang lain adalah syair Drama dan Syauqi adalah pelopor syair drama ini. Ia juga banyak membaca drama-drama ‘produk’ Barat ketika masih belajar di Perancis. Drama yang diangkat Syauqi pada umumnya bersumber dari sejarah Mesir Kuno. Drama yang pertama kali diciptakan Syauqi berjudul “Cleopatra” yang ia tulis pada tahun 1927. Drama ini menceritakan hubungan antara kekaisaran Romawi dan kerajaan Mesir pada masa Bathelius di Alexandria yang pada waktu itu dikuasai oleh Cleopatra satu abad sebelum Masehi (Anani, 2003). Bukan rahasia lagi jika banyak sastrawan Barat mengangkat kisah “Cleopatra” sebagai sejarah hitam kerajaan Romawi dan Yunani, karena mereka mengilustrasikan Cleopatra sebagai wanita jalang yang menjual dirinya untuk mengadu domba antara komandan perang Yunani, Antonio dan kaisar Actafius pada pertempuran sengit yang dikenal dengan pertempuran Actiyum, yaitu perang yang berkecamuk di lautan lepas. Sebaliknya, Syauqi berhasil menampilkan sosok Cleopatra sebagai pahlawan Mesir yang cerdas dan berani, rela mengorbankan dirinya untuk membebaskan Mesir dari penjajahan Yunani.

Dalam kaitannya dengan pengaruh istana, Syauqi mendapatkan kedudukan tinggi di istana pada masa Sultan Abbas. Ia sendiri diangkat Abbas sebagai penterjemah istana dan sebagai orang kepercayaan, banyak keputusan-keputusan kerajaan diadopsi dari inspirasi Syauqi. Kondisi kehidupan politik Mesir yang carut marut pada masa itu sangat mempengaruhi Syauqi untuk menjadi penyair istana (<https://akhbaruna.wordpress.com/2008/11/30/ahmad-syauqi-sang-penyair-istana/>).

G. NIZAMI GANJAVI

Nizami Ganjavi adalah nama pena dari Abu Muhammad Ilyas ibn Zaki Muayyad, penyair yang lahir di Ganja, sebuah kota kuno di Azerbaijan, sekitar tahun 1141. Ayahnya seorang pegawai negeri yang bermigrasi dari Iran, sedangkan ibunya adalah anak kepala suku Kurdi. Nizami hidup pada masa terjadi kekisruhan politik dan dibesarkan dalam periode tumbuhnya aktivitas intelektual yang sangat intens. Meski demikian, hanya sedikit yang dapat diketahui mengenai sejarah hidupnya.

Ia sangat menguasai bukan saja kesastraan Arab dan Persia, tetapi juga bidang lain seperti matematika, geometri, astronomi dan astrologi, kimia, ilmu kedokteran, Al Quran, teologi dan hukum Islam, hingga musik dan seni visual.

Kisah Layla-Majnun diperkirakan ditulis Nizami dalam bahasa Persia seperti yang lazim dipakai di dalam karya-karya sastra masa itu. Menurut Jean-Pierre Guinhut, seorang pakar kebudayaan dan filsafat Timur yang juga pernah menjadi Duta Besar Perancis untuk Azerbaijan, kisah ini ditulis dengan konteks Zaman Keemasan kota Makkah, sebuah masa yang disebut Jahiliyah, yaitu seabad sebelum kebangkitan Islam. Pada masa itu, sekitar abad ke-6 Masehi, puisi tentang cinta telah menjadi salah satu tema populer di antara para penyair Arab.

Sebanyak 8.000 baris syair ditulis Nizami untuk kisah Layla-Majnun. Syair-syairnya memberi gambaran yang sangat jelas tentang takdir para pecinta yang malang. Akhir kisah ini mengungkapkan kematian para pecinta, tetapi bukan kematian cinta.

Karya-karya peninggalan Nizami cukup banyak dan merupakan salah satu karya yang memiliki karakter artistik dan intelektual yang sangat menonjol pada paruh kedua abad ke-12 Masehi. Kisah Layla-Majnun ini ditulis Nizami pada tahun 1188 atas permintaan Shirvanshah, penguasa Shirvan dan Darband, dan diselesaikannya tahun 1197.

Banyak sekali miniatur lukisan yang dibuat untuk menggambarkan baris-baris syair Layla-Majnun karya Nizami. Karya itu terutama lazim dibuat antara abad ke-15-17 Masehi. Sekarang, lukisan-lukisan itu dapat dijumpai di St Petersburg, Paris, London, maupun Teheran. Satu manuskrip asli masih disimpan di Institute of Manuscript di kota Baku, ibu kota Azerbaijan.

Untuk mengabadikan kisah cinta ini, komposer Azerbaijan, Uzeyir Hajibeyov, membuat komposisi untuk opera berjudul Leyli and Majnun, yang dipentaskan pertama kali pada tahun 1908. Komposisi ini masih terus dipentaskan setiap tahun di Opera and Ballet Theater di Baku. Ini merupakan komposisi pertama dalam dunia Islam yang diciptakan di dalam genre musik Italia.

H. AL-BARUDI

Barudi mempunyai nama lengkap Mahmud Sami Pasha bin Hasan Husni Bek Al-Barudi, lahir dikawasan Bakhirah tepatnya di desa Itay Al-Barud pada tahun 1838 M/1255 H1. Semenjak kecil ia dibesarkan dan dididik oleh keluarga Jarkasyi. Pada umur 12 tahun, Al-Barudi sekolah kemiliteran dan pernah menjabat sebagai menteri pertahanan dan menteri perwakafan.

Kesuksesan karirnya dalam dunia militer diperoleh dengan kerja keras. Al Barudi dikenal sebagai seorang prajurit yang militan, penuh disiplin dan berpikir tajam. Setelah lulus dari Mesir, Al-Barudi dikirim menuju Paris dan Inggris untuk urusan militer. Pada tahun 1294 H ia di angkat sebagai komandan perwira. Pada tahun 1282 H/1879 H ia mengikuti sebuah perang di Semenanjung Kerit dengan atas nama Mesir membantu Turki untuk melawan Rusia

Semenjak ayahnya wafat (1845 M) ia hidup dalam kesunyian. Situasi dan keadaan tersebut mempunyai hikmah positif, ia memanfaatkan waktu luangnya untuk membaca banyak buku-buku klasik, terutama yang menyangkut dengan tema peperangan, patriotisme dan kepahlawanan. Ia banyak terinspirasi oleh penyair Umrul Qais dan Ibnu Mutaz.

Jasanya yang paling besar dalam dunia sastra adalah memecahkan kebuntuan para penyair pada masanya dari kejumudan dan kerusakan bahasa. Sejak berdirinya dinasti Ustmani sampai runtuhnya pada awal abad 18, peradaban bangsa Arab mengalami keterpurukan dalam berbagai bidang, termasuk menjurus ke bidang sastra yang menjadi cerminan kehidupan bangsanya. Pada masa Turki Ustmani, model puisinya sangat dangkal dan artifisial mungkin dikarenakan bahasa Arab bercampur dengan dialek Ustmani dan masa itu pemerintah disibukkan dengan pengawasan hegemoni daerah taklukan Turki yang sangat luas. Apalagi pada masa Al-Barudi banyak pembrontakan daerah Arab yang diduduki Turki, sehingga perhatian penguasa saat itu terhadap keilmuaan dan peradaban khususnya sastra dan puisi Arab menjadi sangat kurang.

Dalam kondisi itu, Al-Barudi memberikan suatu pembaharuan dalam dunia sastra Arab. Pembaharuan Al-Barudi bisa di lihat dari meluasnya tema-tema lama dalam pembuatan puisi,

terutama tema *ghazal* (puisi cinta), *hanin* (kerinduan yang mendalam) dan *fakher* (berbangga-bangga) serta mengusung tema-tema baru sebagai hasil transformasi dengan keilmuan barat seperti tema nasionalisme, patriotisme, humanisme, dan tema sosial (Purkonudin, www.ukonpurkonudin.blogspot.com).

I. NIZAR QABBANI

Nama asli Nizar Qabbani ini adalah Nizar Taufiq Qabbani. Ia dilahirkan pada tanggal 21 Maret 1923 di Damaskus. Qabbani lahir di ibukota Suriah Damaskus dari keluarga pedagang kelas menengah. Qabbani belajar di College Sekolah Ilmiah Nasional di Damaskus antara tahun 1930 dan 1941. Pada tahun 1944 ia telah menyelesaikan studinya pada Fakultas Hukum di Damaskus. Kemudian ia melanjutkan ke fakultas hukum di Universitas Damaskus, yang disebut Universitas Suriah sampai 1958.

Pada tahun 1966 Qabbani berhenti dari dinas itu untuk mendirikan kantor penerbitan sendiri di Beirut. Ia telah menerbitkan beberapa antologi puisi. Popularitasnya sebagai bintang sekelas dengan 'Abd al-Wahab muhammad, Ummu Kultsum, Abd al-Halim Hafidz, dan Nagat ash-Shagaira, baik dalam memainkan musik maupun menyanyikan lagu yang ditulisnya. Ia memasukkan unsur filosofis dalam karya puisinya. Ia telah meninggalkan konvensi dan struktur puisi Arab tradisional. Tema yang dominan dalam karya-karyanya yang terdahulu adalah tentang cinta, akan tetapi belakangan ia lebih mengarahkan perhatian kepada masalah-masalah sosial, politik, dan perlawanan.

Semasa hidupnya ia bekerja sebagai diplomat Suriah, penyair, penulis, dan pemilik penerbit kebangsaan Suriah Nizarku. Gaya puisinya menggabungkan kesederhanaan dan keanggunan dalam mengeksplorasi tema cinta, erotisme, feminisme, agama, dan nasionalisme Arab. Pada tahun 1997, Nizar Qabbani terserang penyakit yang menyebabkan kesehatan memburuk dan meninggal di London pada tanggal 30 April 1998 karena serangan jantung. (<http://epitafsunyi.wordpress.com>, <http://www.adab.com>).

Karya-karya Qabbani yang berupa antologi puisi di antaranya sebagai berikut.

أنت لي (1950)	قالت لي السمراء (1944)
قصائد (1956)	طفولة نهد (1948)
حبيبتني (1961)	هكذا أكتب تاريخ النساء (1981)
الضوء الأحمر (1983)	قاموس العاشقين (1981)
يوميات امرأة لامبالية (1968)	الحب لا يقف على
قصائد متواخشة (1970)	قصتي مع الشعر (1983)
كتاب الحب (1970)	أشعار مجنونة (1983)
مائة رسائل الحب (1970)	كل عام وأنت حبيبتني (1978)
أشعار خار على القانون (1972)	تزوجتك أيها الحرية (1988)
بن عاما في مدح النساء (1994)	هوامش على الهوامش (1991)
أشهد أن لا امرة إلا أنت	أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء (1993)

Karya-karya Nizar Qabbani kemudian disatukan dalam beberapa buku kumpulan secara tematis, di antaranya:

1. الأعمال السياسية الكاملة
2. الأعمال الشعرية الكاملة
3. الأعمال النثرية الكاملة

Setelah gagal dengan pernikahan pertamanya, ia kemudian menikah dengan Balqis al-Rawi, seorang guru dari Irak, pada 1973. Balqis meninggal delapan tahun kemudian oleh serangan bom yang dilakukan oleh gerilyawan pro Iran di Beirut. Kematian Balqis membuat Nizar depresi dan berbulan-bulan terbaring sakit. Sebelum Balqis, putra tertuanya juga tewas di Beirut oleh peluru Israel. Kedua putri dan seorang putranyalah yang kemudian berhasil membuatnya bertahan hidup. Nizar meninggal dunia di London pada 1 April 1999. Sebelum meninggal oleh serangan jantung itu, Nizar

sempat berwasiat agar ia dimakamkan di Damaskus (Fathoni, 2007 : 129).

J. AHMAD ZAKI ABU SHADI

Ahmad Zaki Abu Shadi (1892-1955 M) merupakan penyair Arab modern yang lahir pada tanggal 9 Februari 1892 di Hayyi'Abiddin, Kairo, Mesir. Ayahnya seorang advokat (pengacara) sekaligus anggota senat, politikus, dan jurnalis terkenal yang telah mempublikasikan beberapa antologi. Ibunya bernama Aminah, seorang penyair yang bersaudara kandung dengan adik penyair terkenal Musthafa Najib. Pada usia 16 tahun, ia sudah menerbitkan karya sastra yang berjudul *Qatrat Man Yara' Fil Adab Wal-Ijtima*. Karya ini menurut Khalil Mutran yang aktif menghadiri kegiatan sastra tersebut, menunjukkan betapa luasnya wawasan dan pengetahuan Abu Shadi tentang unsur yang membentuk suatu karya sastra, seperti bentuk, gaya bahasa.

Pada bulan April 1912, Abu Shadi menempuh studi kedokteran jurusan Bakteriologi di Inggris. Setelah itu, ia mendalami studinya di tempat yang sama selama 7 tahun, dan lulus pada 1915. Pada masa ini lah Abu Shadi banyak mendalami ilmu-ilmu sastra, termasuk sastra Barat. Ia mempelajari sastra Inggris yang beraliran romantisme. Aliran ini menjadi konsentrasi penyair romantisme Arab Khalil Murtan.

Rasa nasionalisme Abu Shadi yang tinggi dibuktikan dengan peranan pentingnya terhadap berdirinya majalah Apollo secara universal, tetapi saat itu ia konsisten mengirimkan tulisan-tulisannya, baik berupa prosa maupun puisi pada media cetak/koran-koran yang ada di Mesir. Ia juga mendirikan kelompok studi yang bernama Al-Nadi Al Misri di London yang berkonsentrasi pada kajian-kajian sastra tentang Mesir.

Terkait dengan bidang kedokteran. Abu Shadi memimpin sebuah departemen yang membidangi bakteriologi sekembalinya di Kairo Mesir pada tahun 1922. Pada tahun 1942, ia diangkat menjadi wakil Dekan Fakultas Kedokteran Universitas Alexandria. Kemudian pada tahun 1946 ia berangkat ke Amerika dan menetap di negara itu sampai beliau meninggal dunia.

Saat umurnya masih berusia 13 tahun, ia sudah menerbitkan beberapa puisi dan tulisan-tulisan. Pada usia menginjak 16 tahun, ia sudah menerbitkan karya sastra berupa puisi dan prosa yang diberi judul *Qatrat Man Yara' Fi'l- Adab Wa'l-Ijtima*. Abu Shadi adalah salah satu penyair aliran romantik (romantisme) yang berhasil memadukan dan mengakulturasikan puisi Arab dengan puisi Inggris terutama dalam puisi aliran romantisme Arab yang penuh inovasi dan kritikan.

Puisi Inggris juga terpengaruh oleh puisi-puisi Arab melalui para sarjana-sarjana yang belajar di sana dan karyanya, ataupun para tokoh penyair Arab yang menjadi imigran di sana seperti Khalil Gibran yang memperkarsai berdirinya aliran *mahjar* dan Êliya Abû Madhî. Pada tahun 1933 Abu Shadi bersama-sama dengan Ali Mahmud Thaha dan Ibrahim Naji Mendirikan Madrasah Apollo di Mesir. Ahmad Zaki Abu Shadi meninggal dunia pada tanggal 12 April 1955 di Amerika.

Di antara karya Abu Shadi adalah sebagai berikut.

1. *Anda'al-Fajr* (أنداء الفجر), 1910 yang merupakan karya puisi romantisme, cinta dan alam.
2. *Zainab* (زينب) 1924 merupakan karya puisi nostalgia kenangan teman lama, cinta dan alam.
3. *Anin wa Ranin dan Shi'r al-Wwijdan* , (أنين ورنين) merupakan karya puisi nasionalisme yang terbit tahun 1925.

4. *Misyiriya* (مصرييات) merupakan karya puisi nasionalisme dan kemerdekaan dari Inggris (1925).
5. *Watan al-Fura'ina* (kebebasan Mesir dan tradisinya, terbit tahun 1926).
6. *Al-Shafaq al-Baqi* (الشفق الباقي) 1926, karya puisi yang lebih dari 1000 halaman ini merupakan otokritik, terjemahan puisi-puisi Inggris; penolakan pendapat Cablanco bahwa timur itu tetap timur dan barat tetaplah barat. Keduanya tidak bisa bertemu).
7. *Wahy al-Am* (وحى العام) merupakan antologi tahunan; metode hauliyat; terbit tahun 1926).
8. *Ash'ah wa Dilal* (أشعة وظلال) (terjemahan disertai gambar-gambar pelukis dunia dan terbit tahun 1931).
9. *Al-Sha'lah* (الشعلة) dan *Atyaf al-Rabi'* (أطياف الربيع) merupakan puisi cinta, alam, dan penguasa Mesir dan Yunani, Nasionalisme; terbit tahun 1933.
10. *Al-Yambu'* (الينبوع) merupakan puisi cinta, alam, dan penguasa Mesir dan Yunani, Nasionalisme; terbit tahun 1934).
11. *Fawq al-'Ubab* (فوق العباب) merupakan puisi cinta, alam, dan penguasa Mesir dan Yunani, Nasionalisme; terbit tahun 1935.
12. *Awdah al-Ra'i* (عودة الراعي) merupakan puisi yang membangkitkan kesadaran nasionalisme Mesir; terbit tahun 1943.

Di samping karya puisi, Abu Shadi juga menulis antologi cerpen seperti *A'bduhu Bika*, *Muhaa*, dan naskah drama *Ihsan*, *Adzubaai* dan *Al-Aliyah*. (<http://sastraarabuinjogja.wordpress.com>, www.onefineart.com/en/artists/ahmed_abu_shady/).

K. MAHMOUD DARWISH

Penyair Palestina Mahmoud Darwish lahir di desa Al-Birwa, Galilea Utara, pada 13 Maret 1941. Ia banyak menggambarkan kehidupan Palestina yang penuh dengan derita akibat peperangan dan penindasan musuh. Ia mempublikasikan kumpulan puisi pertamanya, *Asafir bila Ajniha* pada usia 19 tahun. Pada 1970, ia meninggalkan Palestina dan melanjutkan studinya di Universitas Moskow Uni Soviet. 1 tahun kemudian pindah ke Mesir dan Lebanon. Ketika ia bergabung dengan PLO pada 1973, ia dilarang untuk masuk kembali ke Palestina.

Mahmoud Darwish meninggal dunia 9 Agustus 2008 pada usia 67 tahun, tiga hari setelah operasi bedah jantung di Memorial Hermann Hospital, Houston, Texas, Amerika Serikat. Presiden Palestina, Mahmoud Abbas, menyatakan masa berkabung selama tiga hari untuk menghormati wafatnya legenda sastra dari negeri yang teraniaya itu.

Selama hidupnya, Mahmoud Darwish telah mempublikasikan lebih dari 30 kumpulan puisi dan 8 buku prosa. Ia juga bekerja menjadi redaktur sejumlah majalah sastra dan kebudayaan, yaitu: *Al-Jadid*, *Al-Fajr*, *Shu'un Filistiniyya* dan *Al-Karmel* (1981). Salah satu kumpulan puisi awalnya adalah *Awraq Al-Zaytun* (Pohon-pohon Zaitun) yang memuat antara lain puisi berjudul "Kartu Identitas" yang ditulisnya pada 1964.

Puisi-puisi yang ditulis Mahmoud Darwish tentang tanah airnya, Palestina, dan sikapnya terhadap negara zionisme Israel sangat terkenal di dunia internasional. Aktivitas politiknya

membawa Mahmoud Darwish ke lingkaran tinggi PLO (*Palestine Liberation Organization*). Ia diangkat sebagai PLO *Executive Committee* pada 1987. Setahun kemudian ia menulis manifesto yang dimaksudkan sebagai deklarasi kemerdekaan bangsa Palestina. Pada 1993, setelah Perjanjian Oslo, Darwish mengundurkan diri dari posisinya sebagai PLO *Executive Committee*.

Karya-karya Mahmoud Darwish telah banyak menerima penghargaan dan sekurang-kurangnya telah diterjemahkan ke dalam 20 bahasa. Darwish menulis dalam bahasa Arab tetapi ia fasih berbicara bahasa Inggris, Perancis, dan Hebrew. Selain itu, banyak puisi-puisi Mahmoud Darwish yang digubah menjadi lagu oleh para komposer dan penyanyi dunia Arab, dan sekurang-kurangnya selama dua generasi menjadi lagu yang sangat populer di kawasan itu. Marcel Khalife, Ahmad Qa'abour dan Majda Roumi, adalah sebagian dari komposer dan penyanyi dunia Arab yang bersentuhan dengan puisi-puisi Darwish

Di antara *qasidah* atau sajak karya Mahmoud Darwish adalah sebagai berikut.

1. *Asafir bila ajniha* عصفير بلا أجنحة (*Wingless birds*), 1960
2. *Awraq Al-Zaytun* أوراق الزيتون (*Leaves of olives*), 1964
3. *Ashiq min filastin* عاشق من فلسطين (*A lover from Palestine*), 1966
4. *Akhir al-layl* آخر الليل (*The end of the night*), 1967
5. *Yawmiyyat jurh filastini* يوميات جرح فلسطين (*Diary of a Palestinian wound*), 1969

6. *Habibati tanhad min nawmiha* حبيبتي تنهض من نومها (*My beloved awakens*), 1969
7. *al-Kitabah 'ala dhaw'e al-bonduqiyah* الكتابة على ضوء البندقية (*Writing in the light of the gun*), 1970
8. *al-'Asafir tamut fi al-jalil* العصافير تموت في الجليل (*Birds are Dying in Galilee*), 1970
9. *Uhibbuki aw la uhibbuki* أحبك أو لا أحبك (*I love you, I love you not*), 1972
10. *Muhawalah raqm 77* محاولة رقم 77 (*Attempt number 7*), 1974
11. *A'ras* أعرس (*Weddings*), 1977
12. *Hiya ughniyah, hiya ughniyah* هي أغنية هي أغنية (*It's a song, it's a song*), 1985
13. *Ara ma oreed* أرى ما أريد (*I see what I want*), 1990
14. *Ahad 'asher kaukaban* أحد عشر كوكبا (*Eleven planets*), 1992
15. *Sareer El-Ghariba* سرير الغريب (*Bed of a stranger*), 1998
16. *La ta'tazer 'amma fa'alt* لا تعتذر عما فعلت (*Don't apologize for what you did*), 2003
17. *al-A'amal al-jadida* الأعمال الجديدة (*The new works*), 2004. A selection of Darwish's recent works
18. *al-A'amal al-oula* الأعمال الأولى (*The early works*), 2005. Three volumes, a selection of Darwish's early works

Adapun karya Mahmoud Darwish yang berupa *natsr* atau prosa di antaranya adalah (1) *Shai'on 'an al-wattan* شيء عن الوطن (*Something about the homeland*), 1971, (2) *Wada'an ayatuha al-*

harb, wada'an ayuha al-salaam وداعا أيها الحرب، وداعا أيها السلام (Farewell, war, farewell, peace), 1974 (3) *Yawmiyyat al-hozn al-'aadi يوميات الحزن العادي* (Diary of the usual sadness), 1973 (Turkish translation, 2009 by Hakan Özkan), (4) *Dhakirah li-al-nisyan ذكرة للنسيان* (Memory for Forgetfulness), 1987. English translation 1995 by Ibrahim Muhawi, (5) *al-Rasa'il في 3 الرسائل حضرة الغياب* (In the presence of absence), 2006 (www.mahmouddarwish.com; _____Qardhawi dalam http://cahayasuryatimur.blogspot.com/2015/06/ presentasi-sastrawan-arab-mahmoud.html).

L. MAHMUD GHANIIM

Mahmud Ghanim dilahirkan pada tanggal 30 November 1902 M dari keluarga menengah. Setelah berhasil menghafalkan Al Qur'an di tanah kelahirannya. Ia melanjutkan pendidikannya ke al azhar dan ke *Daar Al 'Ulum*. Setelah tamat, beliau menjadi pengajar atau inspektur bahasa Arab dan menjadi kepala bahasa Arab pada kementerian pendidikan dan pengajaran dan terpilih sebagai salah satu anggota dalam kepanitiaan bidang studi di hadist tinggi urusan seni dan sastra (المجلس الأعلى للفنون والأدب).

Penyair Mahmud Ghanim termasuk penyair besar bangsa Arab. Dalam mengikuti perlombaan puisi, beliau banyak mendapatkan juara. Di antaranya adalah juara 1 lomba puisi yang diadakan oleh lembaga bahasa sastrawan arab. Juga penghargaan majelis tinggi urusan seni dan sastra tentang drama. Juga kemenangan pada perlombaan yang diadakan oleh kementerian urusan masyarakat atau sosial tentang drama. Ia wafat tahun 1972

M dengan meninggalkan setumpuk karya sastra dalam berbagai buku, surat kabar dan majalah. Mahmud Ghanim mengadakan beberapa lawatan di berbagai daerah di tanah Arab; yaitu Irak, Syam dan Andalus. Ia berpuisi penuh dengan bahasa yang emotif dan ekspresif.

M. IBNU RUMI

Ibnu Rumi dilahirkan pada tanggal 2 Rajab tahun 221 Hijriah di kota Bagdad. Ibunya adalah keturunan Iran sedangkan ayahnya adalah berasal dari Romawi. Sejak kecil dia menimba ilmu dari ayahnya dan dari ulama-ulama terkemuka pada masa itu. Ibnu Rumi sejak muda telah menguasai ilmu sastra dan telah menciptakan syair-syair yang indah. Ibnu Rumi sejak usia muda telah mempelajari berbagai ilmu-ilmu yang berkembang di zamannya dan mulai menyusun syair-syairnya.

Ibnu Rumi dianggap sebagai penyair khusus Imam Hasan Askari as, salah satu keturunan Rasulullah Saw, karena banyak menciptakan syair yang memuji beliau. Di samping itu, syair-syair karya Rumi banyak mencerminkan situasi sosial yang terjadi pada zamannya. Ibnu Rumi banyak memberikan kritikan serta pandangan pribadinya. Syair-syair Rumi dibukukan dalam kitab berjudul *Diwan Ibnu Rumi* oleh para murid-muridnya. Beliau meninggal dunia pada tanggal 28 Jumadil Awwal 283 Hijriah. Ibnu Rumi, penyair muslim yang hingga kini karya-karyanya masih terus dibaca oleh orang-orang dari berbagai penjuru dunia.

LATIHAN 10

Jawablah pertanyaan berikut dengan benar!

1. Apakah biografi kehidupan penyair itu turut mewarnai karya-karyanya? Jelaskan pendapat saudara!
2. Ringkaslah biografi penyair yang ada pada bab ini dan tuliskan komentar saudara setelah membaca biografi para penyair tersebut.
3. Carilah minimal 2 *qasidah* atau sajak karya penyair yang tersebut biografinya dalam bab 10 ini!
4. Carilah literatur tentang penyair Arab dan buatlah bagan masa berikut nama-nama penyair Arab dari masa Jahiliyyah sampai masa modern
5. Carilah biografi tentang penyair dari masing-masing masa, minimal 3 penyair.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdunnûr, Jabbûr. 1984. *A`l-Mu`jam a`l-Adabiy*. Beirut: Dâru`l Ilmi lil-Malâyîn.
- Abû Mâdhî, Îliyyâ. 1984. *A`l-Jadâwil*. Ath-thab`ah a`s-Tsâditsah `Asyrah. Beirut: Dâru`l Ilmi lil- Malâyîn.
- Abu Sa`îd, Ahmad, dkk. 1968. *A`l-Mufîd fi`l Adab a`l-Arabiy*. A`l-Juz a`ts-Tsâniy. Beirut: A`l-Maktab a`t-Tijârî li`th-Thibâ`ah wa`n-Nasyr wa`t-Tauzî`.
- Abrams, M.H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Aftarudin, Pesu. 1984. *Pengantar Apresiasi Puisi*. Bandung: Angkasa.
- Aminuddin. 1995. *Stilistika*. Semarang: IKIP Semarang Press.
- Aminuddin. 2002. *Pengantar Apresiasi Karya Sastra*. Cet. keempat. Bandung: Sinar Baru Algesindo.
- Anani, Muhammad. *Ajmalu ma kataba Amir al-Syu`ara Ahmad Syaumi*, 2003. Maktabat al-Ussrah
- Anwar, Moch. 1992. *Ilmu Nahwu*. Bandung: Sinar Baru.
- Al-Ghalayaini, M. 1987.juz I-III. *Jamî`u`d-Durûsi`l-Lughah a`l-Arâbiyyah*. Beirut: a`l-Maktabah a`l-`Ashriyyah.

- Al-Hafanî, Abdul Mun'im. 1990. *A`l-Mu`jam A`l-Falsafî*. Dâru`sy-Syarqiyyah.
- Al-Hasyimî, Sayyid Ahmad. 1994a. *Mutiara Ilmu Balaghah dalam Ilmu Ma`ani* (diterjemahkan dari buku *Jawâhirul-Balâghah* oleh Ahmad Chumaidi Umar). Surabaya: Mutiara Ilmu.
- Al-Hasyimî, Sayyid Ahmad. 1994b. *Mutiara Ilmu Balaghah dalam Ilmu Bayan dan Badi'* (diterjemahkan dari buku *Jawâhiru`l-Balâghah* oleh M. Zuhri dan Ahmad Chumaidi Umar). Surabaya: Mutiara Ilmu.
- Al-Hasyim, Yosep. 1996. *Abu Thayib al-Mutanabby Dirasah wa Nusus. Al Maktab al-Tijary al-Thiba'y wa al-Tauzi*.
- al-Husaini, Mahmud Abul Faidh al-Manufi. *Jamharatul auliya' wa a`lam Ahlit Tashawwuf* . , juz II, cet `1. 1967 M/ 1387 H . al-Madani.
- Altenbernd, Lynn, dan Leslie L. Lewis. 1970. *A. Handbook for the Study of Poetry*. London: The Macmillan Company.
- Asrori, Imam. 2001. Ekuivalensi Ma'ani dan Pragmatik. *Jurnal Al-Hadharah* tahun 1 no 1. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada.
- Asrori, Imam. 2002. 'Meninjau Ulang Eksistensi dan Klasifikasi Kata Ganti Bahasa Arab' dalam jurnal *Bahasa dan Seni* Tahun 30, Nomor 2, Agustus 2002, hal. 178-188.
- Atmazaki. 1993. *Analisis Sajak: teori, metodologi, dan Aplikasi*. Bandung: Angkasa.

- Aziz, Fuady. 1993. *A`l-‘Arûdh wa`l-Qâfiyah*. Yogyakarta: IAIN Sunan Kalijaga.
- Badrun, Ahmad. 1989. *Teori Puisi*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Jendral Pendidikan Tinggi, Proyek Pengembangan Lembaga Pendidikan Tenaga Kependidikan.
- Bisri, Adib dan Munawwir A. Fatah. 1999. *Kamus Indonesia-Arab, Arab-Indonesia Al-Bisri*. Yogyakarta: Pustaka Progresif.
- Chamamah-Soeratno, Siti. 1990. Hakikat Penelitian Sastra. *Gatra* No. 10/11/12. edisi Khusus
- Chamamah-Soeratno, Siti. 1994. “Penelitian Resepsi Sastra dan Problematikanya”, dalam Jabrohim (Ed.) *Teori Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Masyarakat Poetika Indonesia dan IKIP Muhammadiyah Yogyakarta. hal: 206.
- Cortius, John Brandit. *Introduction Comparative Literature*
- Culler, Jonathan. 1977. *Structuralist Poetics*. London: Methuen and Co. Ltd.
- Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Sign, Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Depdikbud. 1988. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Jakarta: Balai Pustaka.
- Dhîf, Syauqî. Tt. *Dirâsât fi`sy-Syi`ri a`l-Arabî a`l-Mu`âshir*. Misra: Darul Ma`ârif.

- Eco, Umberto. 1978. *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- Echols, John M. dan Hassan Shadily. 1992. *Kamus Inggris Indonesia*. Jakarta: Gramedia.
- Effendy, Ahmad Fuad. 2004. “Karakteristik Puisi Arab Baru dari Segi Bentuk (Mabna)”, dalam Jurnal *Bahasa dan Seni*. Tahun 32, Nomor 2, Agustus 2004. Hal: 247- 268.
- Endraswara, Suwardi. 2003. *Metodologi Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Widyatama.
- Faruk. 1996. “‘Aku’ dalam Semiotika Riffaterre”, dalam Jurnal *Humaniora* III hal: 25. Yogyakarta: FIB UGM.
- Farukh, Umar. 1969. *A`l-Minhaj a`l-Jadîd fî a`l-Adab a`l-Arabî*. Misra: Daru`l Ma`ârif.
- Fathoni, Achmad Atho`illah. 2007, *Leksikon Sastrawan Arab Modern*. Yogyakarta: Datamedia.
- Qardhawi, Yusuf. Mahmoud Darwisy, dalam <http://cahayasuryatimur.blogspot.com/2015/06/presentasi-sastrawan-arab->
- Hawkes, Terence. 1978. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen and Co.Ltd.
- Hill, Knox C. 1966. *Interpreting Literature*. Chicago: The University Press of Chicago.

- Ibrahim, Abdul ‘Alîm. 1982. *A`n-Nachwu`l-Wadhîfî*. Al-Qâhirah: Dârul Ma’ârif.
- Jabrohim, dkk. 2003. *Cara Menulis Kreatif*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Jarim, Ali dan Mustafa Amin. 1988. *A`n-Nachwu`l-Wâdhich a`l-Juz`u`ts-Tsânî*. Lubnan: Darul-Ma’arif.
- Jarim Ali dan Mustofa Utsman. 1993. *A`l-Balaghatu`l Wadhîchah*. Diterjemahkan oleh Mujiyo Nurkholis, dkk. Bandung: Sinar Baru Algesindo.
- Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated from Germany by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minisota Press.
- Junus, Umar. 1981. *Mitos dan Komunikasi*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Junus, Umar. 1985. *Resepsi Sastra, Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia.
- Junus, Umar. 1986. *Sosiologi Sastra, Persoalan Teori dan Metode*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Keraf, Gorys. 2002. *Diksi dan Gaya Bahasa*. Jakarta: Gramedia.
- Khalafullah, Ahmad Muhammad, dkk., 1972. *A`l-Adab wa`n-Nusûs wa`n-Naqd wa`l-Balâghah*. Misra: Wizâratu` t-tarbiyah wa` t-ta`lîm.

- Kridalaksana, Harimurti. 1983. *Kamus Linguistik*. Cetakan ke-2. Jakarta: Gramedia.
- Kridalaksana, Harimurti. 1985. *Fungsi Bahasa dan Sikap Bahasa. Kumpulan Karangan*. Edisi 2 Cet.1. Flores: Nusa Indah.
- Luxemburg, Jan Van., dkk. 1989. *Pengantar Ilmu Sastra*. Diterjemahkan oleh Dick Hartoko. Jakarta: Gramedia.
- Madkur, Ibrahim. 1979. *A`l-Mu`jam A`l-Falsafy*. Kairo: majma`ul-Lughah Al-`Arabiyyah.
- Mahliatussikah, Hanik. 2002a. *Ilmu Retorika Bahasa Arab I. Ilmu Ma`ani (Pragmatik)*. Malang: Jurusan Sastra Arab UM.
- Mahliatussikah, Hanik. 2002b. *Ilmu Retorika Bahasa Arab II. Ilmu Bayan dan Badi` (Stilistika)*. Malang: Jurusan Sastra Arab UM.
- Mahliatussikah, Hanik. 2003. "Analisis Struktural-Semiotik dalam Puisi Arab Modern *Kun Jamilan* Karya Îliyyâ Abû Mâdhî", dalam *Jurnal Al-Arabi*. Vol.1 No.1, Juni 2003. Hal:1-9.
- Mahliatussikah, Hanik. *Ekspresi Bahasa Puisi dalam Sajak Ath-Thalasim Karya Iliyya Abu Madhi*. Tesis tidak diterbitkan. Yogyakarta: UGM
- Manshoer, Moh. Tolchah. 1975. *Sajak-Sajak Burdah Imam Muhammad Al-Bushiri*. Yogyakarta: Adab Press.
- Mi`an, Mahfuz. 2012. *Pengertian Syi`ir dalam*
http://mahfuzmian.blogspot.com/2011/12/pengertian-syiir_11.html

- Ma'luf, Luwis. 1977. *A`l-Munjid fi`l-Lughah wa`l-A`lam*. Beirut: Dâru`l-Masyriq.
- Ma'sum, Muhammad. Tt. *A`l-Amtsilah a`t-Tashrîfiyyah*. Surabaya: Maktabah Sâlim Nabhân.
- Moeliono, Anton. 1989. *Diksi atau Pilihan Kata*. Kembara Bahasa Kumpulan Karangan tersebar. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Mukhtar, Ahmad. 1976. *Dirâsatu`sh-Shauti`l-Lughawî*. Kairo: 'âlimu`l-Kutub.
- Munawwir, Ahmad Warson. 1984. *Al-Munawwir Kamus Arab-Indonesia*. Yogyakarta: Pondok Pesantren Krapyak.
- Muzakki, Akhmad. 2006. *Kesusastran Arab Pengantar Teori dan Terapan*. Yogyakarta: Ar-Ruzz.
- Napiah, Abdul Rahman. 1994. *Tuah-Jebat dalam Drama Melayu: Suatu Kajian Intertekstualiti*. Malaysia: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Perrine, Laurence. 1974. *Literature: structure sound and Sense*. Second Edition. New York: Harcourt Brace Javanovisch Inc.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1994a. "Penelitian Sastra dengan Pendekatan Semiotik", dalam Jabrohim (Ed.). *Teori Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Masyarakat Poetika Indonesia dan IKIP Muhammadiyah Yogyakarta. Hal: 93.

- Pradopo, Rachmat Djoko. 1994b. “Dewa Telah Mati: Kajian Strukturalisme-Semiotik”, dalam Jabrohim (Ed.). *Teori Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Masyarakat Poetika Indonesia dan IKIP Muhammadiyah Yogyakarta. Hal: 127.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1995. *Beberapa Teori Sastra, Metode Kritik, dan Penerapannya*. Yogyakarta:Pustaka Pelajar.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1996. *Silistika. Hand out*. Yogyakarta: Program Studi Sastra, Sekolah Pascasarjana, UGM.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1997. “Ragam Bahasa Sastra” dalam Jurnal *Humaniora* IV. Yogyakarta: FIB UGM.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1999. “Semiotika: Teori, Metode, dan Penerapannya dalam Pemaknaan Sastra”. Makalah disampaikan dalam kegiatan *Penyerapan Ilmu Kesusasteraan dan Penerapannya*. Yogyakarta: Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Sastra, UGM.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 2002a. *Pengkajian Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 2002b. *Kritik Sastra Indonesia Modern*. Yogyakarta: Gama Media.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 2003. *Prinsip-Prinsip Kritik Sastra*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Pradopo, Rachmat Djoko. Poerwadarminta, W.J.S. 1976. *Kamus Umum Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.

- Preminger, Alex. Dkk. 1974. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Pricenton: Pricenton University Press.
- Purkonudin, Udin. *Syair dan Biografi Sastrawan Arab: Mahmud Sami al Barudi*. www.ukonpurkonudin.blogspot.com. Online 1 april 2013.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Saini, K.M. 1993. *Puisi dan Beberapa Masalahnya*. Bandung: ITB
- Sangidu. 1987. *Aspek Fonetik dan Fonologis dalam Bahasa Arab*. Laporan Penelitian tidak diterbitkan. Yogyakarta: Fakultas Sastra UGM.
- Sayuti, Suminto A. 1985. *Puisi dan Pengajarannya (Sebuah Pengantar)*. Semarang: IKIP Semarang Press.
- Siswanto. 2002. *Apresiasi Puisi-Puisi Sastra Inggris*. Surakarta: Universitas Muhammadiyah Surakarta.
- Situmorang, B.P. 1983. *Puisi: Teori Apresiasi Bentuk dan Struktur*. Flores: Nusa Indah.
- Siswanto, Wahyudi. 2008. "Model Pembelajaran Menulis Puisi" Makalah disampaikan dalam Seminar Nasional HISKI problematika pembelajaran sastra di sekolah dan pemecahannya; diselenggarakan di Gedung sasana budaya UM.
- Slametmuljana. 1956. *Peristiwa Bahasa dan Peristiwa Sastra*. Bandung-Jakarta: N.V. Ganaco.

- Sumarjo, Jakop dan Saini, K.M. 1994. *Apresiasi Kesusastaan*. Jakarta: Gramedia.
- Suryawinata, Zuchridin. 1989. *Terjemahan: Pengantar Teori dan Praktek*. Jakarta: proyek LPTK.
- Stanton, Robert. 1965. *An Introduction to Fiction*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc.
- Syahin, Kamil Sayyid. 1965. *A`l-Lubâb fi`l-‘Arûdh wa`l-Qâfiyah. A`l-Qâhirah: A`d-Dâru`l-Qaumiyah*.
- Syahrullugah Al-Arabiyyah. 2014. *Materi Lomba Insyad al-Arabiy*. Malang: Universitas Negeri Malang.
- Tarigan, Henry Guntur. 1984. *Prinsip-Prinsip Dasar Sastra*. Bandung: Angkasa.
- Tarigan, Henry Guntur. 1985. *Pengajaran Gaya Bahasa*. Bandung: Angkasa.
- Tirtawirya, putu Arya. 1983. *Apresiasi puisi dan Prosa*. Flores: Nusa Indah
- Teeuw, A. 1980. *Tergantung pada Kata*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Teeuw, A.1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Wahbah, Majdi dan Kamil Muhandis. 1984. *Mu'jamu`l-mush-thalachât a`l-‘Arabiyyah fi`l-Lughah wa`l-Adab*. Libanon: Maktabat Lubnân.

Waluyo, Herman J. 1987. *Teori dan Apresiasi Puisi*. Jakarta: Erlangga.

Wellek, Rene dan Austin Warren. 1968. *Theory of Literature*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Wellek, Rene dan Austin Warren. 1993. *Teori Kesusasteraan*. Pen. Melani Budianta. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Young, Robert. 1987. *Untying the text: a post structuralist reader*. Routledge & Kegan Paul, London and New York.

Rujukan dari situs Web:

[Http://www.khayma.com/rabieabdelhalim/fakkuttalasim](http://www.khayma.com/rabieabdelhalim/fakkuttalasim) (Online, 2004).

[Http://www.freewebs.com/poetrytranslation](http://www.freewebs.com/poetrytranslation) (Online, 2004).

[Http://sastraarabuinjogja.wordpress.com](http://sastraarabuinjogja.wordpress.com) (Online, 2013)

[Http://www.onefineart.com](http://www.onefineart.com) (online, 2013)

[Http://www.kompasiana.com/jokothinker/ahmad-syauqi-salah-satu-tokoh-sastrawan-arab-modern](http://www.kompasiana.com/jokothinker/ahmad-syauqi-salah-satu-tokoh-sastrawan-arab-modern)

<https://akhbaruna.wordpress.com/2008/11/30/ahmad-syauqi-sang-penyair-istana/>).

<http://epitafsunyi.wordpress.com>

<http://www.adab.com>.



HANIK MAHLIATUSSIKAH adalah dosen program studi pendidikan bahasa Arab, Jurusan Sastra Arab, Fakultas Sastra, Universitas Negeri Malang (UM). Pendidikan S1 ditempuh di IAIN Sunan Kalijaga Yogyakarta, Jurusan Bahasa dan Sastra Arab dan lulus tahun 1997 dengan predikat *cumlaude*. Setelah 5 tahun mengabdikan di UM, yang bersangkutan melanjutkan studi di prodi S2 Ilmu Sastra UGM dan lulus tahun 2006 dengan predikat *cumlaude*. Adapun gelar doktor diperoleh di UIN Maulana Malik Ibrahim Malang pada prodi Pendidikan Bahasa Arab dan lulus tahun 2014 dengan mempertahankan predikat *cumlaude*. Dosen berprestasi 2 tingkat UM pada tahun 2007 ini di samping aktif dalam melaksanakan penelitian, pengabdian, dan pengajaran, juga aktif menyampaikan makalah pada berbagai ajang seminar, utamanya seminar internasional yang diadakan oleh organisasi profesi bahasa Arab IMLA (*ittihad Mudarrisin li al-Lughah al-`Arabiyyah*). Di antara buku yang ditulis adalah Bahasa Arab untuk MI kelas 4-6 (Media Ilmu), Akidah Akhlak kelas 1-3 MTs (Media Ilmu), *At-Tasybih Al-Qur`aniy* Gaya Bahasa Simile dalam Al-Quran (Bintang Sejahtera), kontributor buku Kahlil Gibran di Indonesia (Ruas), dan Pendidikan Islam Transformatif (Dream Litera). Alumni 1992 dari MTs-A Al-Islam Joresan Ponorogo ini pada tahun 2006 -2009 menjabat sebagai sekretaris Jurusan Sastra Arab, dan sekarang menjabat sebagai Ketua Jurusan Sastra Arab, Fakultas Sastra UM untuk masa bakti 2015-2019. Mata kuliah yang pernah diampu adalah *muthala`ah*, *qira`ah* (ketrampilan membaca), *insya`* (ketrampilan menulis), *tarkib* (gramatika bahasa Arab), *durus arabiyah mukats-tsafah* (bahasa Arab intensif), mata kuliah paket Bahasa Arab untuk anak yang di antaranya meliputi pembelajaran baca tulis huruf, strategi pembelajaran untuk anak, permainan, lagu dan cerita untuk anak, serta pengembangan materi bahasa Arab untuk anak.

Kegemarannya dalam mengkaji sastra Arab membuatnya selalu dipercaya untuk mengampu mata kuliah *Balaghah* yang meliputi: ilmu *ma`ani*, ilmu *bayan*, dan ilmu *badi`* (pragmatik dan stilistika bahasa Arab), *dirasah natsriyyah* (telaah prosa) dan *dirasah syi`riyyah* (telaah puisi). Alumni MI PSM Talun Kulon Bandung Tulungagung ini dilahirkan di Desa Nglampir, Kecamatan Bandung, Kabupaten Tulungagung, Propinsi Jawa Timur pada tanggal 27 April 1974 . Ia adalah putri kedua dari Bapak Drs. H. Nurhadi dan Ibu Hj. Syamsiyah. Alamat korespondensi adalah sikah_74@yahoo.co.id / hanikms@gmail.com/ hanik.mahliatussikah.fs@um.ac.id. Ia tinggal di Jl. Tirtomulyo 5/10, RT 02/09 Landungsari, Dau, Malang, 65151.

ISBN 9789794957851



9 789794 957851

Anggota IKAPI No. 059/JTI/89