آگوستو بوآل

فرانسِس بَبِج

برگردان فارسی
علی ظفرقهرمانی‌نژاد

فرهنگ‌نشرنو
با همکاری نشر آسیم
تهران- ۱۳۹۸

فصل یک

زندگی‌نامه و موقعیت

آگوستو بوآل[1] (۱۹۳۱ـ۲۰۰۹) بی‌گمان یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین کنشگران تئاتر معاصر است. وی از همان آغاز فعالیت به‌دلیل کار نوآورانه در مقام نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان در گروه تئاتر آرنا[2] ی شهر سائوپائولو، توجه منتقدان را برانگیخت. کتاب تئاتر سرکوب‌شدگان[3] را ــ که اینک اثری کلاسیک شمرده می‌شود ــ زمانی نوشت که فضای بازدارنده‌ی سیاسی برزیل در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۶۰ و سال‌های آغازین دهه‌ی ۱۹۷۰ او را ناگزیر به تبعید کرد. برای هر کس که می‌خواهد بداند آیا تئاتر می‌تواند سبب دگرگونی زندگی مردم شود، خواندن آن کتاب واجب به نظر می‌رسد. انعطاف و دسترس پذیری شیوه‌های بوآل، سبب فراگیر شدن آنها در سطحی گسترده شده است. کنشگران سراسر دنیا، شگردهای تئاتر سرکوب‌شدگان را به کار بسته‌اند و اقتباس و بازآفرینی کرده‌اند. تجربه‌ی بوآل به‌شکل مستقیم و غیرمستقیم به حوزه‌هایی گونه‌گون از اعتراض سیاسی، آموزش، درمان،

1. Augusto Boal 2. Arena

۳. *Theatre of the Oppressed*؛ با نام **تئاتر مردم ستم‌دیده** به فارسی برگردانده شده است: بوآل، آگوستو، برگردان جواد ذوالفقاری و مریم قاسمی، نشر نوروز هنر، چاپ نخست ۱۳۸۲، چاپ دوم ۱۳۹۳. ــ م.

زندان، بهداشت، مدیریت و حاکمیت محلی وارد شده و در ساختار تئاتر جریان اصلی نیز رخنه کرده است. این فهرستی‌ست که همچنان ادامه دارد.

این کتاب، ما را با کوشش‌های گوناگون بوآل آشنا می‌کند و در اصل بر تئاتر سرکوب‌شدگان متمرکز است؛ زیرا بیش از هر چیز، سبب نام‌آوری او شده است[۱]. فصل نخست، چکیده‌ای از زندگی و کوشش‌های بوآل را به دست می‌دهد و پیدایش و بالندگی تئاتر سرکوب‌شدگان را بنا به موقعیت آن مرور می‌کند. فصل دوم، نامی‌ترین و بحث‌انگیزترین اثر نظری بوآل در زمینه‌ی تئاتر را بررسی می‌کند و ارتباط آن را با تجربه‌ی عملی او شرح می‌دهد. فصل‌های سوم و چهارم به کاربرد مستقیم تئاتر سرکوب‌شدگان می‌پردازند؛ به این شکل که فصل سوم تئاتر مجادله[۲] را از راه اجراهای دو گروه تحلیل می‌کند و فصل چهارم، ساختاری برای بررسی کارگاهیِ شگردهای این نوع تئاتر عرضه می‌کند.

موقعیت تئاتر سرکوب‌شدگان

> در کشورهای باثبات، هنرمندان در آرامش و فارغ از نگرانی می‌دانند که کجا ایستاده‌اند؛ می‌دانند چه می‌خواهند و چه از آنان خواسته می‌شود. ولی در کشور بی‌ثباتی چون برزیل، هر چیزی ممکن بوده و هست؛ ما نمی‌دانیم کجاییم، که هستیم و به کجا می‌خواهیم برسیم.
>
> (بوآل، ۲۰۰۱؛ ۲۶۴)

شناختی نسبی از شرایط کاری هنرمندان همیشه مفید است ولی گاهی نیز واجب به نظر می‌رسد و این در مورد آگوستو بوآل صدق می‌کند. مجموعه‌ی ایده‌ها و شگردهایی که تئاتر سرکوب‌شدگان را شکل می‌دهند، حاصل

۱. تئاتر سرکوب‌شدگان در ایران به تئاتر شورایی شناخته می‌شود. ــ م.

2. Forum Theatre

تصمیم‌ها و تجربه‌هایی نیستند که صرفاً یا همیشه هنری باشند بلکه دستاورد مبارزه‌ای قاطعانه برای آفرینش تئاتری جامعه‌محور و زندگی‌باورند که در فضایی سراسر سرکوب پا گرفته است.

سرگذشت برزیل در سده‌ی ۲۰، سرگذشت آشوب، بی‌ثباتی و ناامنی اقتصادی‌ست. برزیل کشوری پهناور است که دو-سوم مساحت آمریکای جنوبی را در بر گرفته و بیش از ۱۷۰ میلیون نفر، جمعیت دارد[۱]؛ شهر سائوپائولو که مرکز صنایع تولیدی‌ست، پس از توکیو، دومین شهر بزرگ دنیاست[۲]. در برزیل، بین فقیر و غنی، شکاف عظیمی وجود دارد. الگوی تقسیم زمین، بیش از هر چیز این نکته را آشکار می‌کند. بر اساس آماری مربوط به سال ۲۰۰۰ حدود یک درصد از جمعیت برزیل، مالک نیمی از زمین‌های کشاورزی آن هستند. آنان بخش زیادی از این زمین‌ها را به نیت سوداگری خریده و به‌شکل بایر رها کرده‌اند. این نابرابریِ آشکاری‌ست که فقر و ثروت را به اوج رسانده و از دیرباز عامل کشمکش‌های خشونت‌بار بوده است. دولت‌های سده‌ی پیش در برزیل، بیش‌تر دیکتاتوری نظامی بوده‌اند. برخی از آنها، معیارهایی برای جبران نابرابری اقتصادی ارائه داده‌اند ولی تنش میان اصلاحات اجتماعی و لزوم افزایش تولید و سود، بارها ناکارآمد بودن این معیارها را ثابت کرده و هر دولت، طرح‌های ابتکاری دولت پیشین را رها کرده است.

تجربه‌ی تئاتری بوآل و همدوره‌های او را در رابطه با چنین موقعیتی می‌توان درک کرد. در تاریخ معاصر برزیل، دوره‌هایی جداگانه را می‌توان یافت که در گسترش فرهنگی آن کشور تأثیرگذار بوده‌اند. دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ دوران بی‌ثباتی اقتصادی بود که با نقشه‌هایی بلندپروازانه برای

۱. در سپتامبر ۲۰۱۹ جمعیت برزیل به بیش از ۲۱۰میلیون نفر بالغ شده بود. ــ م.
۲. بر اساس آخرین آمارگیری نواحی شهری دنیا به سال ۲۰۱۹ شهر سائوپائولو بیش از ۱۲میلیون نفر جمعیت دارد. ــ م.

توسعه‌ی صنعتی همراه بود؛ نقشه‌هایی که با وام‌های کلان خارجی تأمین می‌شدند ولی به‌دلیل سقوط بهای قهوه، نقش بر آب شدند. در ضمن، تورم دائمی نیز موجب ناآرامی می‌شد و اعتصاب و شورش کارگران و دانشجویان را در پی داشت. در فعالیت هنری آن دوره، نوعی آگاهی انتقادی و اصلاح‌طلبانه و نیز احساس به‌شدت ملی‌گرایانه دیده می‌شد. سال‌هایی که بوآل در تئاتر آرنای سائوپائولو فعال بود، نشان می‌دهد این گروه چگونه برای اجرای تئاتری تلاش می‌کرد که از نظر هنری، نوآورانه و از نظر سیاسی رادیکال باشد؛ با این امید که آثار نمایش‌نامه‌نویسان برزیلی تقویت شود و نوعی «زیبایی‌شناسی برزیلی» اصیل پا بگیرد. و این در حالی بود که گروه در تمام آن مدت با دشواری‌های شدید مالی، دست‌وپنجه نرم می‌کرد. کودتاهای نظامی در سال‌های ۱۹۶۴ و ۱۹۶۸ مهم‌ترین رویدادهای دوران سرکوب شدیدی بود که کمابیش در دهه‌ی ۱۹۷۰ ادامه یافت. قدرت دولت (نظامی) افزایش یافت و به همین نسبت آزادی‌های مدنی کم شد. احزاب، مخالف یا غیر قانونی اعلام شدند یا از مشارکت در فرآیند انتخابات بازداشته شدند. هر نوع بیانگری فرهنگی، گرفتار سانسور شدید شد. هنر در این دوره، آماج حمله بود اما در آثار گروه‌هایی چون آرنا و اُفیسینا[1] در سائوپائولو و گروه اُپینیو[2] در ریو دو ژانیرو، شاهد پیدایش تئاتری بودیم که فعالانه با دیکتاتوری مخالفت می‌کرد. تا این که دوباره در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۷۰ گرایش به دموکراسی پدیدار شد، دولت مدنی دوباره در سال ۱۹۸۵ پا گرفت و قانون اساسی جدیدی در سال ۱۹۸۸ تصویب شد. (البته این به‌معنای پایان دشواری‌های اقتصادی برزیل نبود؛ در اصل، سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۸۰ برزیل شاهد بدترین دوران بحران اقتصادی بود.) بوآل پس از ۱۵ سال تبعید، دوباره به برزیل دعوت شد. او در دوران تبعید، شگردهایی را

1. Teatro Oficina 2. Opinião

پایه‌گذاری کرده بود که اینک به‌عنوان «زرادخانه‌ی تئاتر سرکوب‌شدگان»[1] زبانزد است (بوآل، ۱۹۹۲؛ ۶۰).

گرچه در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۷۰ سانسور به‌شکلی چشمگیر کاهش یافت، زمان می‌بُرد تا تئاتر برزیل از تأثیرات آن بهبود یابد. سِورینو ژواو آلبوکِرکی[2] در سال ۱۹۸۹ شرایطی را وصف کرده که در آن نویسنده‌های کهنه‌کار و همدوره‌ای چون بوآل و پلینو مارکوس[3] (۱۹۳۵ـ ۱۹۹۹) که هر دو از خشونت تمام‌عیار رژیم‌های اقتدارگرا آسیب دیده بودند، هنوز از آثار دوران تبعید خود بهبود نیافته بودند. همزمان، نسل نویسندگان جوان‌تری که در فضای سرکوب رشد کرده بود، می‌بایست حضوری متفاوت را به نمایش می‌گذاشت (آلبوکِرکی، ۱۹۸۹). در سال ۲۰۰۱، واینُلت[4] دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ را دوره‌ی تنوع هنری خواند که ویژگی‌اش، تغییر تعهد سیاسی به تجربه‌گری فردی بود که در آثار ماریا آدلاید آمارال[5] (۱۹۴۲ـ) و لوییس آلبرتو دی اَبریو[6] (۱۹۵۲ـ) دیده می‌شد. واینُلت بر آن است که مقاومت فرهنگی همچنان وجهی مهم از تئاتر برزیل است؛ زیرا بیش از هر چیز تلاش می‌شود که به جای فرهنگی که تابع رسانه‌های جمعی‌ست، جایگزین‌هایی اصیل پدید آید. اشتیاق گروه‌های آرنا، اُفیسینا و اُپینیا در دهه‌ی ۱۹۶۰ برای پدید آوردن تئاتری مردمی و برآمده از فرهنگ برزیل، اینک در گروه‌هایی تثبیت‌شده چون تو در خیابان[7] و اتحاد و دیدگان زندگی[8] ــ که تماشاگران خود را در مناطق بسیار محروم می‌جویندــ همچنان دیده می‌شود (واینُلت، ۲۰۰۱).

1. Arsenal of Theatre of the Oppressed
2. Severino João Albuquerque
3. Plínio Marcos
4. Weinoldt
5. Maria Adelaide Amaral
6. Luís Alberto de Abreu
7. Tá na Rua
8. Teatro União e Olho Vivo

آگوستو بوآل؛ سال‌های آغازین

آگوستو بوآل در ۱۹۳۱ در شهر ریو زاده شد. او فرزند ژوزه آگوستو بوآل[1] و آلبرتینا پینتو بوآل[2] بود که پرتغالی بودند. پدرش در ۱۹۱۴ به‌دلیل مخالفت با حضور پرتغال در جنگ جهانی اول از میهنش تبعید شد. در ۱۹۲۵ ژوزه آگوستو برای زمان کوتاهی به دیارش بازگشت تا با نامزدش ازدواج کند و او را با خود به برزیل ببرد. از آن پس، خانواده‌ی بوآل دیگر هرگز به پرتغال بازنگشت. در دوران رشد آگوستو بوآل، برزیل تحت دیکتاتوری ژتولو وارگاس[3] بود. دولت وارگاس ــ که دولتِ نو[4] خوانده می‌شد ــ منش اقتدارگرایانه داشت ولی روابط دوستانه‌اش را با آمریکا و کشورهای دموکراتیک حفظ کرده بود (بِتِل، ۱۹۹۴: ۷ــ ۱۱). در ۱۹۳۸ پس از افشای دست داشتن حزب نازی در شورش سازمان راستگرا و افراطی اینتگرالیستا[5] علیه دولت وارگاس، روابط سیاسی برزیل با آلمان قطع شد و با اعلام جنگ جهانی دوم، از سوی متحدین فشار بسیاری به برزیل وارد شد. ولی با وجود وفاداری‌های آشکار این کشور، بوآل شاهد رفتار متناقض افراد باسابقه‌ای بود که می‌شناخت. به گفته‌ی او شمار زیادی از اعضای جنبش خشونت‌آمیز حامیان عدالت در برابر نازیسم[6] پیش‌تر با سازمان اینتگرالیستا همکاری می‌کردند و با خیانت خود ثابت کردند که «همواره جانبِ قوی را می‌گیرند» (۲۰۰۱: ۹۱).

سال‌های آغازین زندگی بوآل، سال‌های خوشبختی بود. پدر و مادرش، آسایش مالی و گرایش آزادی‌خواهانه داشتند. عشق بوآل به تئاتر در ۱۰ سالگی و در نمایش‌هایی تبلور یافت که در اتاق پذیرایی خانه و همراه با خواهر، برادر و عموزاده‌هایش اجرا می‌کرد. او در نخستین نمایش‌نامه‌هایی

1. José Augusto Boal
2. Albertina Pinto Boal
3. Getúlio Vargas
4. Estado Novo
5. Integralista
6. Justiceiros Contra O Nazismo

که نوشت، از چرخ خیاطی مادرش به‌عنوان میز بهره برد. به‌گفته‌ی بوآل، اجراهای او رنگ و بوی رویکردی را داشت که بعدها در بزرگسالی و به‌عنوان کنشگر در پیش گرفت. در نمایش‌های آن دوره، کسی مالک شخصیت نمایشی خود نبود؛ هر کس هر جا لازم بود، نقشی را به عهده می‌گرفت و آن را مناسب خود می‌دانست. او به ذوق‌ورزی‌های ادبی‌اش در دوران کودکی اشاره می‌کند و می‌گوید «وقتی قصه‌ای را می‌خواندم و از آن خوشم نمی‌آمد، آن را بازنویسی می‌کردم» (۲۰۰۱؛ ۸۹). این یادآور فلسفه‌ای‌ست که بعدها شکل تئاتر سرکوب‌شدگان به خود گرفت. از اجرای دراماتورژی همزمان[1] که تماشاگران می‌توانند ادامه‌ای بر متنی فرض‌شده را پیشنهاد دهند و بازیگران اجرایش کنند، تا تئاتر مجادله‌که تماشاگر هر جا بخواهد می‌تواند در نمایش مُداخله کند، تئاتر سرکوب‌شدگان بر این پافشاری دارد که هر آنچه تعیین شده ــ یعنی از پیش نوشته شده ــ همواره قابل بازنگری‌ست.

در سال ۱۹۴۸ بوآل تحصیلش را در مدرسه‌ی ملی شیمی در دانشگاه برزیل آغاز کرد. دلیل این تصمیم هم خوشنود کردن پدرش بود و هم نزدیک شدن به دوست‌دخترش که او نیز می‌خواست در همان رشته تحصیل کند؛ البته این نقشه به‌دلیل قبولی خودش و قبول نشدن دوست‌دخترش در آزمون ورودی به نتیجه نرسید (بوآل، ۲۰۰۱؛ ۱۰۵). بوآل در هیچ مقطعی، هدف‌های تئاتری‌اش را رها نکرد. او به درس و آموزش می‌پرداخت ولی بیش‌تر وقتش را صرف مدیریت بخش فرهنگی مدرسه می‌کرد. او در این سِمت می‌توانست برای دیدن تئاترهای محلی، بلیت رایگان دریافت کند و با نویسندگان، بازیگران و کارگردانان از نزدیک آشنا شود. بوآل همزمان اجرای کنشگران خارجی و آثار گروه‌های برزیلی را می‌دید و این گونه می‌توانست تجربه‌ی اجرایی خود را غنی کند. همچنین روابطی برقرار کرد که بعدها تأثیر شایانی بر شیوه‌ی کارش گذاشت. او با نلسون رودریگز[2] (۱۹۱۲ــ۸۰)

1. Simultaneous Dramaturgy 2. Nelson Rodrigues

دیدار کرد؛ نمایش‌نامه‌نویس بسیار نامداری که با تجربه‌های خود در زمینه‌ی فرم و سبک، تئاتر برزیل را دگرگون کرد. رودریگز، بوآل را به منتقد برجسته سابَتو ماگالدی[1] (۱۹۲۷ـ۲۰۱۶) معرفی کرد و او نیز به‌نوبه‌ی خود، بوآل را با ژوزه رِناتو[2] (۱۹۲۷ـ۲۰۱۱) در تئاتر آرنا آشنا کرد.

در نیویورک

بوآل پس از فارغ‌التحصیلی در ۱۹۵۲، تصمیم گرفت یک سال دیگر در دانشگاه کلمبیای آمریکا درس بخواند. او رشته‌های شیمی و تئاتر را همزمان دنبال کرد و این گونه کوشید هم پدرش را خوشنود کند و هم به علاقه‌مندی‌های خود برسد. نیویورک برای بوآل، شهری دلپذیر بود زیرا فرصت آموختن نمایش‌نامه‌نویسی نزد جان گاسنز[3] (۱۹۰۲ـ۱۹۶۶) را برای او فراهم آورد؛ منتقد نمایش، مورخ، هنرمند و تهیه‌کننده‌ای که بسیار از سوی او ستایش شده بود. در آغاز، حس غربت بر او چیره شد و اجازه نداد با شهر نیویورک و مطالعاتش چندان دمخور شود ولی شرکت در برنامه‌ها و سازمان‌های فرهنگی دانشگاه ــ مانند انجمن نویسندگان بروکلین ــ او را یاری کرد تا بر این حس چیره شود. بوآل از آن زمان که در دانشگاه برزیل تحصیل می‌کرد، هنرمندان بسیاری را می‌شناخت که در آمریکا بسیار نام‌آور بودند؛ پس می‌توانست با آنها ارتباط برقرار کند. او به‌واسطه‌ی دوستی با اَبدیاس ناسیمِنتو[4] (۱۹۱۴ـ ۲۰۱۱) نمایش‌نامه‌نویس و بنیانگذار گروه تئاتر تجربی سیاهان[5] توانست با لنگستون هیوز[6] (۱۹۰۲ـ۶۷) نویسنده و کنشگر اجتماعی دیدار کند و ادبیات و تئاتر سیاهان هارلِم را کشف کند. آن سال به پایان رسید ولی بوآل حاضر به رفتن نبود و با حمایت پدرش، سال بعد نیز به تحصیل ادامه داد. اگر سال نخست برای بوآل پر از تجربه‌های تازه بود، سال

1. Sábato Magaldi
2. José Renato
3. John Gassner
4. Abdias Nascimento
5. Teatro Experimental do Negro
6. Langston Hughes

دوم به او امکان داد تا هدف‌هایی ویژه را دنبال کند. او در ۱۹۵۵ هر آنچه را در زمینه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی و کارگردانی آموخته بود، گرد آورد و با یاری گروهی از دوستانش دو نمایش‌نامه‌ی خویش را به نام‌های اسب و قدیس[1] و کمدی خانه‌ی کنار خیابان[2] در هنرکده‌ی مالین[3] نیویورک به صحنه برد. بوآل با همان شیوه‌ی برانگیزنده‌ی ویژه‌اش از خلاقیت آزاد افراد بی‌تجربه پشتیبانی کرد؛ «چون کارگردان نبودم، ترسی از کارگردانی نداشتم. [...] و چون بازیگرانم بازیگر نبودند، ترسی از بازی کردن نداشتند؛ آنها عالی بودند» (بوآل، ۲۰۰۱؛ ۱۳۶).

تأثیرات تئاتری

بوآل زمانی که در نیویورک بود، فرصت یافت تا از انواع نمایش‌ها و گروه‌های نمایش دیدن کند. با توجه به تجربه‌هایی که پیش‌تر در برزیل به دست آورده بود، بی‌گمان تا این مقطع با طیفی گسترده از تأثیرهای هنری رویارو شده بود. ولی یافتن مصداق‌های «تأثیر» بر کار این هنرمند، چندان ساده نیست. نمایش‌نامه‌نویسی که بوآل همواره تحسین کرده، ویلیام شکسپیر[4] بوده است. بوآل از میان کنشگران، بیش‌ترین ارادت را به برتولت برشت[5] (۱۸۹۸ـ ۱۹۵۶) دارد. او درکتاب تئاتر سرکوب‌شدگان، بارها پیشنهادهای برشت در زمینه‌ی تئاتر حماسی[6] را طرح می‌کند. درون‌مایه‌های سیاسی و شیوه‌ی اجرایی توهم‌زدا و انتقادی برشت در تجربه‌های بوآل، لحنی تازه یافته‌اند. ولی آثار بوآل به شکلی نامحسوس‌تر، زیر تأثیر کنستانتین استانیسلاوسکی[7] (۱۹۳۸ـ۱۸۶۳) نیز بوده‌اند. با توجه به این که تئاتر استانیسلاوسکی، بیش‌تر با واقع‌گرایی (رئالیسم) مربوط است، جمع این منابع الهام ناسازگار به نظر

1. The Horse and the Saint
2. The House Across the Street
3. Malin
4. William Shakespeare
5. Bertolt Brecht
6. Epic Theatre
7. Konstantin Stanislavsky

می‌رسد. برای آن که این لحن‌های متنوع تئاتری را در چهارچوبی منسجم گرد آوریم، بهتر است به دوران تحصیل بوآل در نیویورک و آموزه‌هایش از مردی توجه کنیم که نمایش‌نامه‌نویسی را نزد او فراگرفت؛ جان گاسنر.

در سال ۱۹۵۶ پژوهش مهم گاسنر به نام فرم و ایده در تئاتر مدرن[1] نشر یافت. دامنه‌ی ارجاعات گاسنر در این کتاب، همچون دیگر کتاب‌هایش، بسیار گسترده است. به همین دلیل و براساس زندگی‌نامه‌ی شخصی بوآل، روشن است که بوآل کمابیش درگیر آثار تمام نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ی اروپایی و آمریکایی دوران مدرن، آثار شکسپیر و نویسندگان یونانی، همچنین جنبش‌های نمایشی گوناگون چون واقع‌گرایی (رئالیسم)، نمادگرایی (سمبولیسم)، فراواقع‌گرایی (سوررئالیسم) و گزاره‌گرایی (اکسپرسیونیسم) بوده است. تفسیر گاسنر از وضعیت تئاتر در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ نیز مهم است. وی آن دوره را التقاطی و بی‌ثبات می‌شمارد و این بحران را ناشی از جدال آشتی‌ناپذیر واقع‌گرایی با جریانی می‌داند که آن را «تئاتری‌گرایی»[2] یا ضد واقع‌گرایی می‌خواند. گاسنر تأثیر واقع‌گرایی را بر تئاتر مدرن آمریکا، بسیار مهم و مثبت می‌شمارد و بر آن است که اگر اصول نمایش‌نامه‌نویسی واقع‌گرا را بیاموزیم ــ برای نمونه اگر بدانیم که کار ویژه‌ی اصلی دیالوگ پیش بردن کنش است، نه این که به‌عنوان «اثری ادبی» نقل شود ــ آنگاه نمایش‌نامه‌ای بهتر خواهیم نوشت. وی از «آشفتگی طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی)» منزجر بود و به جای آن، طرفدار واقع‌گرایی صیقل‌یافته و گزینشی[3]ای بود که نمونه‌ی آن را در اجرای الیا کازان[4] از گربه روی شیروانی داغ[5] تنسی ویلیامز در ۱۹۵۵ دیده بود؛ اثری که بوآل نیز آن را می‌ستود (گاسنر، ۱۹۵۶؛ ۱۲۵ ــ ۱۲۴ و بوآل، ۲۰۰۱؛ ۱۲۸). اما به گمان گاسنر، نمایش‌نامه‌نویسان بیش‌تر از ویژگی‌های تقلیدی واقع‌گرایی بهره می‌گیرند

1. *Form and Idea in Modern Theatre*
2. theatricalism
3. selective
4. Elia Kazan
5. *Cat on a Hot Tin Roof*