

گفت‌وگو با آروند دشت‌آرایی کارگردان «عروسی شغال»

بازیگر باید نقاب هیچ‌کس به صورتش بزند

آروند دشت‌آرایی جزو کارگردان‌های جوان به تعریفی نسل پنجم تئاتر است که دغدغه کار تجربی دارد و تشنه علم نوین است. طراحی می‌کند، نمایشگاه می‌گذارد، می‌نویسد، ایده می‌فرشد؛ کار موسیقی می‌کند و البته در تئاتر به دنبال تئوری‌های جدید و تجربه‌های تجربه‌نشده است. آرام است و جدی، اما حرف‌های زیادی دارد و به دنبال تحقیق و جست‌وجو در تئاتر امروز جهان، سیر منطقی گفت‌وگو را به سوی برد که مانند تئاتر ش متفاوت از آب درآمد. حاصلش را می‌خوانید.

ب.م



به نظرم پر فورم‌منس زیر مجموعه‌ای از تئاتر است. البته منظورم از پر فورم‌منس، هنر اجرای مدلی نوین از تئاتر است و نه پر فورم‌منس آرت. به نظرم این دو مقوله با هم فرق دارد.

به نظر من تئاتر زیر مجموعه‌ای از هنرهای اجرایی است. کلاً تمام مقوله‌هایی که به اجرا کردن و یا نشان دادن اجرا کردن مربوط هستند زیر مجموعه‌ای از هنرهای اجرایی هستند. پس با این حساب نقاشی هم شامل حال این تعریف می‌شود.

بله، حتی توضیح دادن، نشان دادن، اجرا کردن هم جزو این دسته است که البته عملکردهای متفاوتی هم دارند. ممکن است ده عملکرد متفاوت داشته باشند.

پس این مصاحبه هم می‌تواند یک اجرا باشد.

بله، این که ما این‌جا نشستیم و صحبت می‌کنیم، با اندک تغییری می‌تواند یک اجرا باشد. حتی یک مسابقه بسکتبال هم یک هنر اجرایی می‌تواند باشد. پروسه ساختن یک فیلم هم می‌تواند هنر اجرایی باشد. ما حتی در حیطه تصویر (Visual Art) و موسیقی (Music Performance) هم فعالیت می‌کنیم. دامنه فعالیت ما محدود به صحنه تئاتر نیست. اصلاً اسم گروه ما، گروه هنرهای اجرایی «ویرگول» است.

حتی با منطق شما هم نمی‌توانم بپذیرم که مصاحبه ما که همین الان در حال انجام است می‌تواند یک هنر اجرایی باشد.

می‌تواند باشد، اما با کمی تغییر. مثلاً اگر کسی روی آن میل رویه‌رو نشسته بود و به صحبت‌های ما گوش می‌داد، این مصاحبه می‌توانست یک هنر اجرایی باشد. در همین کتابی که در حال ترجمه آن هستم چقدر به همین قضیه پرداخته که اصلاً مفهوم اجرا چیست.

در این گفت‌وگو قصد دارم بحث را بیش‌تر به سمت تئاتر پست مدرن بکشانم که به نظرم عروسی شغال در این حیطه می‌گنجد. حتی اگر یک تئاتر پر فورم‌منس باشد که البته این دو مقوله با هم پیوند هم دارند و برای این حرفم دلیل دارم. اول این که در عروسی شغال ما با دو دنیای بیرونی و درونی مواجه هستیم؛ اما این دو جهان در هم تنیده است. نه موازی است و نه نسبت به همدیگر متقدم و یا متأخر و این یک ویژگی پست مدرنیستی است. بحث من بیش‌تر بر روی ایده فرمی اثر است تا اجرایی آن. ایده انتخاب دو رنگ سیاه و سفید که در هشتمین خوان هم بود، اما این تنیدگی پیچیده که آدم را یاد بین و یانگ می‌اندازد، نداشت و یا حتی میزانشن‌ها و یا مفهوم گریزی از یک عنصر. دیگر چتر مفهوم چتر را ندارد. آشنایی‌زدایی از نماد هم هست، چراکه دیگر چتر نماد پناه گرفتن از باران و یا چیز دیگری هم نیست.

در برخورد با یک اثر از هر دیدگاهی می‌شود استفاده کرد. دیدگاه فلسفی و یادیدگاه جامع‌شناختی و یا سیاسی. این اجرا احساس من و گروه‌م نسبت به یک متن است که یک نقطه برای ایستادن است و چون در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که وجوه پست مدرنی در آن وجود دارد، در نتیجه‌ای در اثر منعکس می‌شود. اگر چه ما ناگاه به عصر پست مدرن پرتاب شده‌ایم و به علت فقر اطلاعاتی و بی‌حس عملی و تجربی اکثر کارهای مان کپی و ادا و اطوار از آب در می‌آید. من یک کم‌شده دارم که به دنبال آن هستم و در هر چیزی به دنبال مفهوم حقیقی جوهر آن هستم. من بیش‌تر به تجسم مخاطب اعتقاد دارم تا به تحمیل به مخاطب.

به نظرم عروسی شغال نسبت به هشتمین خوان تجربه کامل‌تری است. با یک تفاوت: در هشتمین خوان روایتی وجود ندارد، اما در عروسی شغال روایت وجود دارد. آن هم روایتی با شروع، وسط و پایان. در حالی که به قول لیوتار: «روایت در جهان پست مدرن کارکردی ندارد» در عروسی شغال روایت دائماً در حال اطلاعات دادن است.

اصراری ندارم که به یک سبک فلسفی کاملاً وفادار بمانم. مضاف بر آن که سعی کرده‌ام در فرم اجرایی‌ام و یا حتی در سبک بازی‌ها و میزانشن‌ها و دینامیسم صحنه از اطلاعات

دادن فرار کنم. اما ما به ناچار با متن رویه‌رو بودیم که متن، قصه هم داشت و چون این متن در جشنواره قبول شده بود و تنها تضمین ما برای اجرای عمومی بود، چاره‌ای جز اجرای همان متن نداشتیم. اگر چه کار در بازیابی جشنواره رد شد، اما از همان موقع به ما قول اجرای عمومی دادند. این متن تجربه آقای رضایی‌راد است و تجربه‌ما نیست. در نتیجه در نقاطی در تضاد با مؤلفه‌های اجرای ما قرار می‌گیرد. ما در گروه‌مان نویسنده نداشتیم، تا‌امسال که آقای چرمشیر همراه گروه ما شد و ذهنیتش بسیار به آن چه که ما می‌خواستیم نزدیک بود و کار با ایشان تجربه و تعاملات بخشی بود. اما متقدم که این هم‌نشینی تضادها هم جواب داده است. چون کار هم با مخاطبین خاص ارتباط برقرار می‌کند و هم با مخاطبین عام و این یک موفقیت است. ما احتیاج به فرهنگ‌سازی داریم. حتی برای تئاتری‌های خودمان، برای بازیگران‌مان. برای آن‌ها که کار آوانگارد و یا تجربی می‌کنند. من خودم هنوز با بازیگران نمایش عروسی شغال مشکل دارم. هنوز هر شب به یکی از بازیگرانم تذکر می‌دهم که نباید وارد مرز سیاه‌بازی بشود. این که منجی صحنه نیست و نباید با استفاده از توانایی‌های فی‌البداهه‌اش کار را

به‌زعم خودش نجات دهد. کار باید به سمت یک اثر ابرعروسی حرکت کند، نه یک سیاه‌بازی. هنوز بازیگرم فکر می‌کند که باید از بدن و بیانش مایه بگذارد. سه هفته طول کشید تا با استفاده از یک سری تمرین‌های متد «جان مارتین» و آگوستو بوآله «مکانیزم‌های بازیگران» را از آن‌ها بگیرم؛ سه هفته از شش هفته وقتی که برای تمرین داشتیم. مخاطب هم باید برای این مدل کار تربیت شود. در هشتمین خوان گارد مطلق داشتیم که ارتباطم را با مخاطب قطع می‌کرد. اما در عروسی شغال کمی عقب‌نشینی کردم، با این حال که تئاتر عوام‌فریبانه را در این اثر مورد نقد قرار دادم، اما خود آن‌هایی

که تئاتر عوام‌فریبانه روی صحنه می‌برند، با این نمایش ارتباط برقرار می‌کنند و این ارتباط به‌نظم نقطه‌شروع خوبی است. باید کمی از ایده‌آل‌های مان کوتاه باییم. متن رضایی‌راد با وجودی که یک روایت دارد، اما خودش، خودش را ناقص می‌کند. و چهارچوب کلاسیک کلیشه‌ها را، من در عروسی شغال راحت‌تر از هشتمین خوان می‌توانم توضیح بدهم که مفهوم‌زدایی از یک شیء یعنی چه. این‌ها چتر نیستند. فرم هستند، مثل یک پارچه که کارگردانی برای دکور صحنه‌اش استفاده می‌کند، این یک مفهوم فلسفی عمیق است. باید به مخاطب نشان بدهیم که چتر، چتر نیست، در عین حال که یک

چتر است، ما باید از عینی دیدن لوستر، چراغ خواب و تخت‌خواب دست بکشیم. این همان برداشت غلط از تئاتر بی‌چیز (Absurd) است که خیلی‌ها فکر می‌کنند که تئاتر بی‌چیزه باید صحنه‌اش خالی باشد. من قوی‌آرد می‌کنم. تئاتر بی‌چیز یعنی چیز به معنی شیئی عینی در صحنه وجود ندارد. یعنی این که مخاطب، تجسم‌اش را پویا کند با توجه به اثری اشیاء. چیزی که در تئاتر ما وجود ندارد. بخشی از تئاتر آوانگارد ما، تئاتر‌هایی دانشجویی است پر از میز و صندلی. بعد هم می‌گویند این مدل پیترو بروک است. در حالی که بروک از عناصری استفاده می‌کند که به تجسم خلاق کمک کند.

با آن بخش از صحبت‌های شما که این متن را نقطه‌آشتی این مدل اجرا با مخاطب عام می‌داند، موافقم. اما شاید ضروری باشد که در گروه‌تان و با این سیستم ذهنی، نویسنده‌ای باشد تا منظور شما بیش‌تر مصداق پیدا کند. نویسنده‌ای که فرم دغدغه اصلی‌اش باشد چون به نظرم شما یک کارگردان فرمالیست هستید.

تئاتر من همان قدر که یک تئاتر فرمالیستی است، یک تئاتر

مفهومی هم هست.

همان کانسپچوال.

بله تئاتر مفهومی. مفاهیمی که با فرم کامل می‌شوند. من به فرم توجه ویژه‌ای دارم، چون ما دچار فقر فرم هستیم. فقر شناخت تصویر، اصلاً توجهی به تصویرسازی نمی‌شود. به نظرم پیشرفت تئاتر ما موازی با گرافیک‌مان نیست. گرافیک ما خیلی جلوتر از تئاتر ماست. اما من از مفاهیم به فرم می‌رسم. تئاتر ما همچنان قصه‌گو باقی مانده و بیان‌گرایی هم همچنان به قوت خود باقی است. نویسنده متکی به فرم کم داریم، همان‌طور که بازیگر متکی به فرم.



مطالعات فرهنگی
علوم انسانی

در عروسی شغال از چتر آشنایی زدایی می‌کنیم. یک‌جور مقابله با همسان‌سازی و هم‌شکل‌سازی است. وقتی برای یک مجموعه صدهزار نفری از آدم‌ها صدهزار لیوان یک‌شکل تولید می‌کنند، دیگر برای ظرف خلاقه آدم‌ها جایی باقی نمی‌ماند. زیرا شیء به‌عنوان یک کلیشه فرمی خودش را تحمیل می‌کند.

همین عروسی شغال زوج هداناصح و عباس غفاری به جنس این نوع کار خیلی نزدیک شده‌اند، اما زوج اشکان صادقی و ندا مقصودی نه. حرکاتشان بیش از حد درشت و اغراق‌شده است. از قاب نمایش بیرون می‌زنند. مخصوصاً ندا مقصودی.

من شکل کارکرد نام با بازیگران متفاوت است. دفترچه کارگردانی ندارم و اصلاً اعتقادی هم به آن ندارم. هیچ وقت به بازیگر نمی‌گویم که چتر را بردار و از نقطه A به نقطه B برو. بازیگر را در فضا قرار می‌دهم و او باید خودش شروع کند با اشیاء ارتباط برقرار کردن و از دل تفکرات و حس و حال خودش بیرون بیاید و اتود بزند. باید بازی‌اش از درون انرژی‌هایش بجوشد. من فقط رفتار و حرکات بازیگر را درس می‌کنم، ما تمرینات مان را با الهام شکیب شروع کردیم، اما به‌علت سفر آلمان‌اوه، ندا مقصودی را جایگزین کردیم، با این فرض که آبان‌ماه اجرا خواهیم رفت، اما اجرای ما شد مهر و من فقط توانستم میزانسن‌های طراحی‌شده را به او تفهیم کنم. اتفاقی که در هشتمین خوان هم با شهره سلطانی افتاد، من هر شب بیرون از سالن می‌ایستادم و حرص می‌خوردم، اما چاره‌ای نداشتم. به‌نظم تقصیر بازیگر نیست، تقصیر شرایط است. اما جدا از این مسائل، کلی از وقت و انرژی من صرف این می‌شود که تئاتر من، تئاتر تحلیل شخصیت نیست، در نتیجه مدل بازی کردن‌اش متفاوت است. خیلی سخت است. زمان می‌برد. سخت است که بعضی از مفاهیم را از ذهن بازیگر پاک کرد. این که او سلطان صحنه نیست، نباید در حس فرو رود. نباید در شخصیت غرق شود.

استانیلاوسکی همچنان متد آموزش بازیگران ماست و شیوه‌های جدید پایگاه علمی و آموزشی ندارند.

در حالی که تمام کار من مبتنی بر انرژی است؛ تقابل انرژی. متدی که کار می‌کنم متعلق به جان مارتین است، میدان انرژی میان آدم‌ها، بازیگر باید یاد بگیرد که این انرژی را بفرستد و دریافت کند. بازیگر انرژی را می‌فرستد و مخاطب هم. نقطه برخورد این دو انرژی جایی است که معجزه تئاتر رخ می‌دهد. نیازی نیست که این قدر از بدن و بیان مان مایه بگذاریم. دیگر نمایش بدن و قدرت‌نمایی صداسازی‌های رادیویی بس است. بعضی از بازیگران ما تمام قدرت بازی‌شان در صدای‌شان است. اگر آن را بگیریم، هیچ چیز در چنته ندارند. بازیگر باید نقاب هیچ‌کس به صورتش بزند. با میک‌اش به مخاطب اطلاعات ندهد. اجازه دهد که تخیل مخاطب به کار افتد. دغدغه شما تئاتر تجربی است، در نتیجه باید یا آدم‌های تجربه‌گرا همکاری کنید، چه در حیطه متن، چه در حیطه‌های دیگر مثل بازیگری.

همین اتفاق هم افتاد. برای جشنواره اسامال متنی از آقای چرمشیر را کار خواهم کرد که اتفاقاً در همین مجله هفت چاپ شد. متنی تجربی براساس دغدغه‌های ذهنی ما.

حضور یک بازیگر در یک نمایش، انتخاب مستقیم کارگردان است. مدل بازیگری که مد نظر شماست، خیلی شبیه به کارهای امیررضا کوهستانی است. بازی سرد و مونوتن، اما پر از انرژی. بدون حس بدون میک‌اش، اما کاملاً تأثیرگذار. و این در صورتی ممکن

است که بازیگر بتواند از آن‌چه که تاکنون آموخته دست بکشد و یا مثل کوهستانی با بازیگرانی کار کند که بکر هستند، پشتوانه‌ای از آموزش‌های کلیشه‌ای معمول به‌دنبال خود یدک نمی‌کشند. بازی‌ای که آن‌ها ارائه می‌دهند، ابتدا از ناخودآگاه‌شان بیرون می‌آید و بعد کم‌کم به مرحله خودآگاهی می‌رسد.

بله درست است، اما همین بازیگران فعلی به‌کردن تئاتر ایران حق دارند. ما باید از آن‌ها حمایت کنیم. بازیگر تئاتری هست که بعد از هفت سال بازیگری هنوز برای ارتزاق خود مشکل دارد. ما باید خودمان از خودمان در تئاتر حمایت کنیم. اما بیش‌تر از آن که حمایت کنیم، به هم نیش و کنایه می‌زنیم. هر کس کار اجرا کند، می‌گویند از طرف مدیر وقت مرکز حمایت می‌شود. در حالی که این طور نیست. به‌شدت معتقدم که هر کس کار خوب بکند، امکان ندارد که دیده نشود. جشنواره فجر که یک بخش خیلی کوچک تئاتر دنیا است، اگر نمایش خوبی داشته باشید و سی‌دی‌اش را برای هر جشنواره‌ای بفرستید، امکان ندارد در آن کشور اجرا نرود. اصلاً مسئله پیچیده‌ای نیست.

این جواب فراموشی است.

همان امیررضا کوهستانی که در موردش صحبت کردید، در «کنستان فستیوال دیزالت» در کشور بلژیک نمایش رقص روی لیوان‌ها را اجرا کرد و اجرای برتر فستیوال شد. این فستیوال یکی از معتبرترین و بزرگ‌ترین فستیوال‌های تئاتری اروپا است. تمام روزنامه‌ها و مجلات بلژیکی و فرانسوی در مورد کوهستانی و رقص روی لیوان‌ها نوشتند. هر روز که روزنامه می‌خریدیم، می‌دیدیم مطلبی در مورد آن چاپ شده. دو تا از معتبرترین فستیوال‌های دنیا در حال تهیه اثر جدیدش هستند. اما هیچ‌کس در ایران، این خبر را کار نکرد و هیچ صحبتی در مورد آن نشد. چرا ما نباید از کوهستانی حمایت کنیم به‌عنوان کسی که تئاتر جهانی کار می‌کند، آن‌هم به‌شکل مطلوب‌اش نه مثل خیلی از کارهایی که می‌روند خارج، توی یک سوله کوچک اجرا می‌کنند. در حالی که مخاطب‌هایش چهار پنج نفر هستند. من هم همان موقع بلژیک بودم و هر جا که می‌رفتم، آن قدر در مورد تئاتر ایران صحبت می‌شد که به ایرانی بودنم افتخار می‌کردم. این موفقیت کمی نیست. کسی بتواند به یک زبان اجرایی جهانی دست یابد.

اما حمایت نباید به اثر لطمه بزند. امیررضا کوهستانی اگر همین ایده حمایت از بازیگران موجود را داشت که البته بسیار هم زیباست، به کارش لطمه می‌خورد. مثلاً اگر به‌جای بازیگر زن رقص روی لیوان‌ها یک بازیگر سرشناس و قدرت‌مند تئاتر را انتخاب می‌کرد، احتمالاً چنین درخشان نمی‌شد.

اما اگر من چهار ماه زمان داشته باشم، با شیوه‌ها و متدهای جدیدی که می‌شناسم، می‌توانم هر بازیگری با هر سبک و سیاقی را به‌شکل مورد نظر خود تغییر دهم. مداوم‌ترین کردن این متدها، مکانیزم آن‌ها را می‌گیرد.

ویژگی مهم دیگری که در نمایش شما هست، حضور موسیقی به‌عنوان یک کاراکتر است، نه یک آوا یا تکمیل‌کننده حس صحنه. موسیقی مستقل عمل



عروسی شغال

می‌کند، مانند یک شخصیت، به‌طوری که خیلی جاها می‌تواند جلوی کلام را بگیرد و مقابل آن بایستد. به‌نظم تئاتر امروز به‌طرف تئاتری پیش می‌رود که عنصر کلام و بیان در آن بسیار کم‌رنگ است و جای کلام را رنگ، موسیقی و انرژی صحنه می‌گیرد.

ویولن سل امضای من است در هر اثر. صدایش، معماری‌اش و حضورش که مثل هیچ‌سازی نیست. مثل یک آدم است. در تئاتر امروز جهان، موسیقی جای کلام را گرفته و فکر می‌کنم از جایی این تحول پیش آمد که بکت گفت که عصر ما عصر ناتوانی کلام است و کلام حاصلی ندارد جز سوء تفاهم. در نتیجه تئاتر امروز تئاتر بی‌مرز است. هر کسی از هر نقطه از جهان می‌تواند از آن سهمی بگیرد.

مفهوم می‌بوجود آمده است به‌نام (Intercultural Performance) یا اجرای چندفرهنگی و با اجرای جهانی. نمی‌توانم معنی فارسی مناسبی برایش پیدا کنم. همین شیوه‌ای که جان مارتین هم دارد رویش کار می‌کند. ما براساس این متد و متدهای آگوستو بوآل و ترکیب این دو با هم کار می‌کنیم. ما به‌سمتی می‌رویم که زبان مان زبان انرژی باشد. حتی اگر دیالوگ برقرار کنیم، انرژی بین من و شماست که فضا را می‌سازد و پرورده آن هم به این ترتیب است: کشف انرژی در درون خود، شناخت انرژی و انتقال انرژی. انتقال انرژی از دست و یا



است. هم آفتاب درخشان و داغ است، هم باران سیل آسا می بارد.

این قضیه به مضمون و فرم اجرای من نزدیک است. سیاهی که در دل خود سپیدی ایجاد می کند و برعکس. همان آرم بین و یانگ. سپیدی که در اوج خود به سیاهی می رسد. در حقیقت این جمله، شاهیت دیالوگ های نمایش ماست. **پایان نمایش قطعی و امیدوارکننده است.** زن و مرد به هم می رسند و با هم زندگی می کنند. این برمی گردد به جهان بینی شما که در نهایت خوش بین هستید.

من اساساً آدم امیدواری هستم. اگر چه به پایان هیچ چیز فکر نمی کنم. فقط فکر می کنم که ما یک زمانی داریم و باید از این زمان به یک نحوی استفاده کنیم. از همه چیز می توان یک تصویر خوش شکل ساخت. ما می توانیم شرایط را تغییر دهیم. هنرمند نباید مأیوس شود. باید پُررو باشد یا حداقل این توهم را در خود ایجاد کند. به سن و سواد هم نیست. در گروه ما سن، سمت، سابقه، سواد و ساعت هیچ محلی از اعراب ندارد. **و حرف آخر...**

این تنها مصاحبه متفاوت و تجربی من بود. تنها مصاحبه ای بود که از من نپرسیدند این چترها یعنی چه. تجربی بودن یعنی مستقیم حرف زدن یعنی با واسطه نگاه کردن در نتیجه این مصاحبه هم یک کار تجربی بود.

و ماشینی براساس آن ساخته می شود و مخصوص آن فرد است. ما در تئاتر امروز از شعر کلام به طرف شعر فضا حرکت می کنیم. ما باید مخاطب را در رستاخیز فضا قرار دهیم. باید نقاب ها را از صورت ها برداریم. به طوری که چهره ها حالت کودکانه و بدوی و معصومانه پیدا کنند و این ممکن نیست جز با تقابل انرژی ها.

لحظه درخشانی در کار وجود دارد... همان لحظه ای که دو چتر جای دو بازیگر زن و مرد را می گیرد. نه، البته آن لحظه هم جالب است، کاش فرصت تمرین پیش تری داشتید تا بازیگرها بیش تر با چترها عجین شوند.

اصلاً خودشان چتر بشوند. اگر به آن نقطه برسند که دیگر ایده آل است. نه، در مورد لحظه ای صحبت می کنم که مرد به زن می گوید: «بریم بیرون. بیرون هم بارونه هم آفتابه، عروسی شغاله». به نظرم این لحظه چکیده تمام اثر است. **مصادق بارز تضادی است که در متن رضایی راد وجود دارد.**

این قضیه از شمال می آید. نواحی رشت لحظاتی وجود دارد که هم باران می آید و هم آفتاب است و هر زمان که این دو با هم تقارن دارند محلی های گویند عروسی شغاله است. **من این لحظه را در مسکو دیده ام. لحظه خیلی عجیبی**

چشم ها، انرژی دهان، انرژی بینی. به همین خاطر است که هنر زنده ای مثل تئاتر برایم ضروری شده است. چون تنها جایی است که می شود این مقوله را در آن مطرح کرد. تئاتر به هیچ وجه سببنا و یا تلویزیون نیست. تنها پدیده ای است که می شود تئاتر انسان معاصر را در آن منعکس کرد و این تئاتر هم مختص ما به یک عنوان یک کشور جهان سوم نیست. متعلق به تمام جهان است. با جوان های بلژیکی که صحبت می کردم، دقیقاً همان چیزهایی را می گفتند که جوانان خودمان. در مورد تئاتر، در مورد عدم درک درست مفاهیم، در مورد تزلزل روابط انسانی، در مورد عاطفه، عشق. تئاتر هنوز بکارت انسان های اولیه را دارد در برخورد با اشیاء انسان های اولیه اولین شاعرهای جهان هم محسوب می شوند. برای همین است که ما در عروسی شغال از چتر آشنایی زدایی می کنیم. یک جور مقابله با همسان سازی و هم شکل سازی است. وقتی برای یک مجموعه صدهزار نفری از آدم ها صدهزار لیوان یک شکل تولید می کنند، دیگر برای ظرف خلاقه آدم ها جایی باقی نمی ماند. زیرا شایء به عنوان یک کلیشه فرمی خودش را تحمیل می کند. در حالی که صنعت نیز دارد تحول پیدا می کند. امروز در کشورهای پیشرفته براساس نیازها و شخصیت شما لباس مخصوص به خود شما طراحی می کنند که همان یک عدد است و مشابهی ندارد. سیستم هوشمند، نیازهای روحی و روان شناسی فرد را تعریف می کند