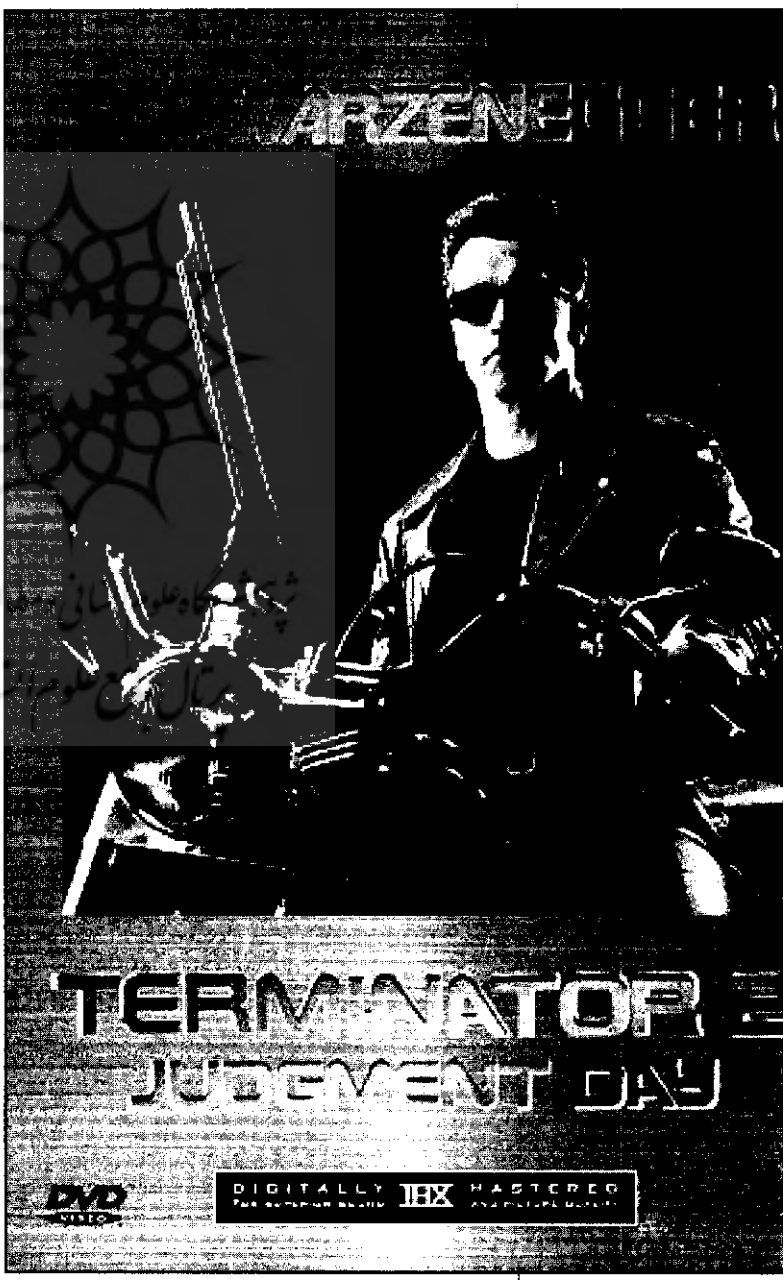
فارست پایل
ترجمه علی عامری

سایبرگ‌ها و آدم‌ها

درباره بلید رانر و ترمیناتور:

فرضیاتی اضطراب‌آور درباره مرز انسان و ماشین



سینما روشی دارد که از طریق آن تصاویر چهره و جسم انسان‌های مشخصی را در خاطر ما تداعی می‌کند: هر کسی که چهره ماریا فالکونتی در مصائب ژاندارک یا چارلز برانسن در روزی روزگاری در غرب را دیده باشد، آن‌ها را فراموش نمی‌کند. درست همان‌طور که بیننده جسم پر هیبت آرلوند شوارتزنگر را در ترمیناتور از یاد نمی‌برد، جسمی که مدام بر پرده فیلم تحرک دارد. شاید هیچ جنبه‌ای از سینما قدرتمندتر (یا بالقوه مسأله‌سازتر) از ظرفیت آن برای مواجهه تماشاگر با چنین جسم‌ها و چهره‌های متحرکی نباشد که عظمتی فراتر از زندگی دارند، تصاویری که در حرکت و طی زمان فرافکنی می‌شود. البته توجه خاصی که سینما به جلوه‌های (ویژه و غیره) جسم انسان‌ها در حرکت دارد از ژانری به ژانر دیگر گسترش می‌یابد، از فیلم اکشن - ماجرایی گرفته تا وسترن کلاسیک تا فیلم‌های هرزه‌نگار. اما وقتی معلوم می‌شود که این جسم‌ها در واقع «سایبرگ» هستند اتفاق جالبی می‌افتد. این مورد در ژانر فرعی فیلم‌های افسانه - علمی اخیر دیده می‌شود که طی دهه اخیر علائق منتقدانه و عامه‌پسند فراوانی را جلب کرده است. این فیلم‌های افسانه - علمی اغلب لحن و منطق دیستوپیایی (مربوط به سرزمین اندوه و نومیدی) دارند، سایبرگ (ماشین انسان‌نما) را به منزله کانون توجه مضمونی و شکل‌گرایانه خود انتخاب کرده‌اند. آن چه در فیلم‌هایی چون بلیدرانر (ریدلی اسکات، ۱۹۸۲) و فیلم‌های ترمیناتور (جیمز کامرون، ۱۹۹۱ - ۱۹۸۴) می‌یابیم فرضیاتی اضطراب‌آور و هول‌انگیز درباره مرزهایی است که انسان و غیرانسان را جدا می‌سازد.

البته تضاد و تبانی انسان و غیرانسان از چنین فیلم‌هایی ریشه نمی‌گیرد. مخالفت انسان با غیرانسان درواقع نمایانگر تکامل درون‌مایه‌ای معاصر و مکانیکی‌تر است که حداقل به دوران فرانکنشتاین (مری شلی) بر می‌گردد. در هر صورت فیلم‌های مذکور تقابلی را بازنمایی می‌کنند که از دوران رمانتیسیسم به ارث رسیده است و توجه مخاطب را به نوعی بی‌ثباتی عمیق جلب می‌سازند که به نوبه خود شدید و گیج‌کننده است. این بی‌ثباتی در کوشش‌های ما برای ایجاد تمایز و تعریف انسان از غیرانسان حضوری چشم‌گیر دارد. بلیدرانر و سلسله فیلم‌های ترمیناتور صرفاً به انعکاس خطراتی نمی‌پردازند که تکامل افسارگسیخته تکنولوژیک متوجه انسانیت می‌کند، بلکه حتی پرسش‌های محققانه‌تری درباره عواقب تعاریف ما از انسانیت مطرح می‌سازند. این آثار نشان می‌دهند که وقتی سایبرگ می‌سازیم (حداقل در فیلم) در واقع تصوراتمان را نسبت به خود، بازسازی یا باطل می‌کنیم.برای آن‌که نکات

مهم در تمایز بین انسان و غیرانسان در فیلم‌های افسانه - علمی را درک کنیم باید به بحث‌های پرجنجالی بپردازیم که در نظریه فرهنگی معاصر مطرح شده است، جایی که نقش انسانیت، جایگاه انسانیت و مفهوم انسان شدیداً در هم تنیده و فراگیر است. هر چقدر هم که این بحث‌ها خارج از زندگی واقعی باشد (از جمله زندگی واقعی و جالبی که در فرآیند هالیوود دیده می‌شود)، جذابیت و آگاهی حاکم بر آن‌ها نشان می‌دهد که تا چه حد ارزش برنامه‌های انسانی در فرهنگ غرب زیر سئوال می‌رود. در واقع اغلب چنین می‌نماید که انسانیت به‌خودی خود از سوی طیفی از سبک‌های انتقادی به مخاطره افتاده است، سبک‌هایی که عمدتاً وارداتی هستند ولی رگه‌های بومی نیز دارند، محور تمامی آن‌ها نقد انسانیت است. در هیچ عرصه دیگری بیش از آن چه ساخت

ریدلی اسکات در حال راهنمایی هریسون فورد در فیلم بلید رانر

شکنی deconstruction نام دارد این بحث‌ها و سوءتفاهمات رخ نداده است. هیچ یک از روش‌های نوین تحلیل، بیش از این متهم به پوچ‌گرایی ضدانسانی نشده است. این روش به زعم اتهام‌زنندگان توأم با بی‌اعتنایی به عاملیت انسانی است و در قالب نقش «ترمیناتور» نمود می‌یابد.

بر زمینه فیلم‌های مذکور بایست سه وجه مرتبط از تحلیل ساخت‌شکنانه را مورد تأکید قرار داد. عملکرد ساخت‌شکنی حتی تقابل‌های جالبی مانند تقابل میان عنصر «سازمند» (Organic) و «مکانیکی» در روند تحقیق انتقادی آشکار می‌شود که تقابلی نامتقارن و بی‌ثبات است، در لحظات تعیین‌کننده و اغلب غیرمنتظره این نکته «تعیین ناپذیر» مثلاً برتری فرض شده عنصر سازمند بر عنصر مکانیکی در قسمتی از متن باطل می‌گردد، جایی که معلوم می‌شود عنصر سازمند به عنصر مکانیکی نیاز دارد یا جداناپذیری این دو مشخص می‌شود. پس نکته ساخت‌شکنی، رمزگشایی معنی فیلم یا حتی آشکار ساختن ایدئولوژی‌های حاکم بر آن نیست. لازمه رمزگشایی و آشکار سازی، موضوع مطمئنی از دانش است که خارج از تقابل بی‌ثبات درون متن قرار می‌گیرد و از تأثیرهای متن دور می‌ماند. در عوض بیننده تقابل میان تماشاگر و نمایش را بی‌ثبات می‌یابد (و این دومین وجه ساخت‌شکنی است که باید مورد تأکید قرار داد) پس شروع به تشخیص مشارکت خود در موضوعی می‌کند که تحت بررسی است و درمی‌یابد که حد این مشارکت را شاید هرگز نتوان تشخیص داد زیرا هیچ نقطه‌ای از متن تهی از دشواری‌های انتقادی نیست. مثلاً در مورد فیلمی چون بلیدرانر شاید تصور کنیم که فرضیات ما پیرامون تمایز آشکار بین انسان و ماشین خدشه‌ناپذیر است. ولی فیلم طی بازنمایی خود از شکل دورگه سایبرگ بر روی مرزی خاص گام بر می‌دارد که آن را متغیر و نفوذپذیر می‌بینیم، چنانکه ماهیت تقابل و ارزش‌هایی را که به آن نسبت می‌دهیم مخدوش می‌سازد(۲). در روند فیلم موضع خود ما در حکم بیننده تأثیرپذیر است. به گفته دمان زبان جنبه‌ها و عملکردهایی دارد که مکانیکی است و الگوهای سازمندی را مردود می‌کند که به‌طور سنتی به آن نسبت می‌دهیم. در حالی که ما می‌خواهیم بیش از هر چیز خودمان باشیم، شاید باور کنیم که در انسانی‌ترین حالت هستیم. پس زبان از این دیدگاه ساخت‌شکنانه، عملکردی بسیار غیرانسانی و حتی مکانیکی دارد. این نکته در مورد تحلیل فیلم و برای فیلم‌هایی که مورد بررسی قرار می‌دهیم اعتباری خاص دارد، زیرا تحلیل ساخت‌شکنانه روش‌هایی را آشکار می‌سازد که از طریق آن‌ها مؤلفه‌های مکانیکی و معانی بیانی زبان همواره تصور ما را از انسان کم‌اثر و بالقوه خنثی می‌سازد. می‌توانیم در گفته‌های بزرگان دوران اولیه سینما، نوعی آگاهی نسبت به این جنبه از زبان سینمایی را ملاحظه کنیم، با توجه به کشمکش‌هایی که آن‌ها در دوره خود با موضوعات شکل‌گرایانه، فنی و معانی بیانی داشتند لف کولشوف یکی از بنیان‌گذاران سینمای شوروی در جمله‌ای که تبدیل به بیانیه‌ای معروف شده است تصریح می‌کند که فیلم را در پایه‌ای‌ترین سطح آن باید به منزله زبان قلمداد کرد: «نما باید به منزله نشانه، نوعی حرف عمل کند.» تحلیل ساخت‌شکنانه صرفاً اهمیت نما را در حکم نوعی حرف خاطر نشان نمی‌کند بلکه به مواردی اشاره دارد که در آن‌ها «حرف» می‌تواند روایت و ساختارهای مضمونی آن را باز کند. آن چه در واکنش‌های ستیزه‌جویانه نسبت به ساخت‌شکنی مبهم می‌ماند، توجه انتقادی این رویکرد به وسایل و شیوه‌هایی است که باعث می‌شوند تا تشخیص چنین سازه‌ای و تأکید بر «حرف» سینمایی به طرز فعالی در روند فیلم فراموش یا تجدید می‌گردد. در واقع متوجه می‌شویم که توازن شکننده میان حافظه و فراموشی در هر نوع استنباط از بلیدرانر نقش مهمی دارد. مسلماً یکی از معیارهای توفیق فراوان دو قسمت ترمیناتور، تأثیرگذاری خاص ناشی از تداوم تنش‌ها و بی‌ثباتی‌هایی است که فیلم ایجاد می‌کند: این‌ها می‌توانند با ایجاد تقابل مجدد میان انسان و ماشین، حالت سرگرمی را تداوم بدهند. در مقابل این رهیافت نظری که انسان را بنیانی غیرمتنی نمی‌داند، مخالفت قابل توجه و شاید اجتناب‌ناپذیری وجود داشته است. طبق رهیافت مذکور «انسان» مفهوم - استعاره‌ای است که تحت تأثیرهای خاص در عناصر زبانی شکل می‌گیرد: دریدا، دمان و کسانی که تحت تأثیر کار آن‌ها قرار گرفته‌اند متهم به تفکر «غیرانسانی» شده‌اند. گویی که نقد و واژگون‌سازی مفاهیم و فرضیات حاکم به خودی خود خطری برای نژاد بشر است. دیوید م. هرش، یکی از پر سروصداترین خوانندگان در گروه کُر مخالفین، ادعا دارد که ساخت‌شکنی «می‌خواهد تا خوانندگان را نسبت به تمام ویژگی‌ها انسانی نابینا و ناشنوا کند». در این جا پرالتهاب‌ترین موضوعات در بحث‌های مربوط به ساخت‌شکنی را مطرح می‌کنم زیرا مستقیماً به بطن موضوعاتی مربوط می‌شود که با پیچیدگی بصری و مضمونی قابل توجهی در بلیدرانر و دو قسمت ترمیناتور انعکاس می‌یابد.

مهم است که ساخت‌شکنی را با تخریب یا نابودی پوچ‌گرایانه یا حتی افشاگری اشتباه نگیریم: این رویکرد در متن فیلم به

بهترین شکل در حکم تلاشی برای خوانش تصاویر متحرک استنباط می‌شود: چنین خوانشی را نباید با سنت‌های «خوانش بسته» اشتباه گرفت، سنتی که جزئی از نقد نو محسوب می‌شود و موضوع و هدف خوانش را ثابت (گرچه پیچیده) می‌داند. خوانش ساخت‌شکنانه به خودی خود عملکردی بی‌ثبات ولی خلاق است، عملکردی که ما را مجبور می‌کند تا با سازه‌ناپذیری مفاهیم مشخصی همچون انسان مواجه شویم. شاید چنین فرض شده که مفاهیم فوق جوهر ثابتی دارند و شاید ترجیح بدهند که ما زیاد در آن‌ها تعمق نکنیم. پس نکته، «ساخت‌شکنی» فیلم‌ها «از خارج» نیست بلکه مطرح کردن پرسش‌های ساخت‌شکنانه است تا بتوانیم درک کنیم که چگونه فیلم پیشاپیش با تقابل‌های مهمتری کلنجار می‌رود. مسأله صرفاً استفاده از نظریه در تحلیل فیلم نیست بلکه درک این نکته است که چگونه فیلم تا حد قابل توجهی بر پرده دلمشغولی‌های ما پرتو نظری می‌افکند. پس شاید به این علت است که وقتی نظریه سالن سینما را ترک می‌کند، تغییر می‌یابد - خصوصاً وقتی ساخت‌شکنی نامیده شود.

مسلماً جالب است که موضوعات ساخت‌شکنی از جمله بی‌ثباتی مفهوم انسان در فیلم‌هایی چون بلیدرانر و هر دو قسمت ترمیناتور آشکار می‌شود. در این فیلم‌ها خطر تکنولوژی برای انسان حکم نقطه عزیمت در روایت را دارد و این خطر تبدیل به موقعیتی برای پرداخت سینمایی و بررسی موقعیت انسان می‌شود. هر یک از این فیلم‌ها به کنکاش در رابطه میان انسان و تکنولوژی که نه صرفاً در داستان بلکه در بازنمایی فیلم جلوه می‌کند. به‌نظر می‌رسد که در بین تمام رسانه‌ها، فیلم بیش از همه تأکید دمان بر جنبه‌های مکانیکی متن را قطعیت می‌بخشد زیرا فیلم با بیشترین تأکید بر آپاراتوس (دستگاه) تکیه دارد از جنبه‌های اقتصادی تولید گرفته تا سازوکار نمایش. ولی این مؤلفه، ضرورت دستگاه به واسطه طیفی از قواعد مشخص می‌شود که نسبت به هنجارپذیری حساسیت دارند. هر یک از این فیلم‌ها و شاید هر یک از آثار دیستوپیایی افسانه - علمی در داستان خود و از طریق شکل نمایش بصری مسأله دستگاه را به مخاطب برمی‌گرداند و هر یک از این فیلم‌ها به روش خاص خود می‌پرسند که وقتی موقعیت و سرنوشت انسان با تصویر تکنولوژیک سایبرگ درهم می‌آمیزد، چه اتفاقی می‌افتد.

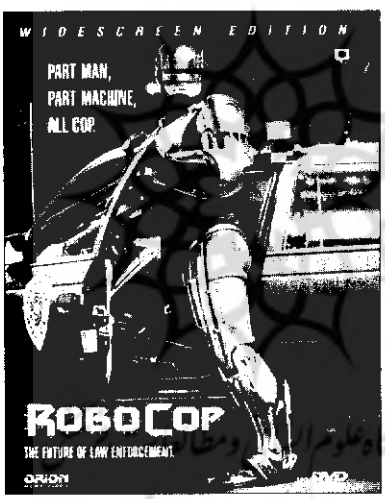
«اگر می‌خواهی زنده بمانی»

در ترمیناتور ساخته جیمز کامرون هیچ نکته‌ای کم اهمیت‌تر از سرنوشت نژاد انسان نیست. سکانس افتتاحیه، هولناک و کابوس‌گونه فیلم که مورد تحسین قرار گرفته دنیایی آخرالزمانی را تصویر می‌کند که در آن انسان‌های بازمانده از جهنم هسته‌ای، برای بقاء درگیر نبرد با ماشین‌هایی می‌شوند که هوشمند شده‌اند و می‌توانند تشخیص بدهند که وجود انسان‌ها برایشان خطرناک است.

ماشین‌ها یک سایبرگ مدل جنگی را از زمان آینده به حال می‌فرستند تا مادر جان‌کارنر، فرمانده آتی نیروی مقاومت انسان‌ها را «نابود کند». انسان‌ها نیز با احضار کایل ریس «جنگجوی تنها» از آینده مقابله به مثل می‌کنند. بدین ترتیب قرار است ریس از ساراکانر در مقابل ترمیناتور دفاع کند و قیام موعود را همچنان پا برجا نگه دارد.

تقابل میان قهرمان و ضدقهرمان در ابتدای فیلم با تصویر کردن ورود آن‌ها به زمان حال شکل می‌گیرد. جسم و حرکات شوارتزنگر مجموعه‌ای از نشانه‌ها است. به‌هرحال این نشانه‌ها را باید با استفاده از نماهای نقطه دید کامل کرد: جنبه اشکارا غیرانسانی ترمیناتور صرفاً نباید از طریق مشاهده ما (که می‌تواند گمراه‌کننده باشد)، بلکه از طریق فرآیندی نمود می‌یابد که طی آن مشاهده می‌کنیم او چگونه می‌بیند. این نکته تمایز را قطعیت می‌بخشد، زیرا نماهای نقطه دید نشان می‌دهند که ترمیناتور تصاویر را نمی‌بیند بلکه صرفاً «اطلاعات جمع‌آوری می‌کند».

اگر در فیلم قدرت مطلق به منزله قدرتی غیرانسانی و با ساده‌ترین نشانه‌های منفی نمایش داده می‌شود در جای دیگر ضعف قدرت جسمانی هویت کایل ریس را به منزله انسان نشان می‌دهد، (نیازی نیست تا نماهای نقطه دید او را ببینیم تا با وی همذات پنداری بیشتری داشته باشیم). در روند فیلم این نشانه به منزله برتری جسمانی و مکانیکی سایبرگ بر انسان نمود می‌یابد و تضاد با ظرفیت مثبت انسان برای عمل فی‌البدیهه قرار می‌گیرد. ریس به مدد توانایی‌اش در سلطه بر تکنولوژی از طریق عمل فی‌البدیهه و بریکولاژ، شکل‌های متغیر تفکر و عمل متمایز می‌شود، مواردی که فیلم آن‌ها را تحت قدرت و اختیار انسان نشان می‌دهد، چیزی که ترمیناتور به منزله قابلیتی اساساً انسانی نشان می‌دهد مسیری است که طی آن سلطه بر تکنولوژی در خدمت ذهنیت قیام‌طلبانه قرار می‌گیرد. مطابق این خصلت، قهرمان قادر به مقاومت و حتی قربانی ساختن خویش است.



ترمیناتور مملو از تصاویر و عناصر تکنولوژی معاصر است، مواردی که حتی وقتی تصادفاً در پیرنگ می‌آیند به فیلم قدرت بصری می‌دهد و درشکل‌گیری درون‌مایه نفوذ و تهاجمی به تکنولوژی نقش دارند. فیلم عناصری از تکنولوژی معاصر را به نمایش می‌گذارد: تلفن منشی، دستوار، سیستم‌های تلفنی، اتومبیل‌های قراضه شوم یا پیشرفته به‌نظر نمی‌رسند. چیزی که این‌ها مجموعاً بر آن دلالت دارند، دخالت این تکنولوژی‌ها در ارتباط و عاملیت انسانی است. دخالت این‌ها باعث می‌شود تا ترمیناتور بتواند از جنبه عملی و مجازی آلت دست‌شان قرار دهد. پس هوشیاری انسان باید این وضعیت را حیران کند.

وقتی ساراکانر با این دنیای مکانیکی مواجه می‌گردد. در ابتدا شفته می‌شود. وضعیت فوق به منزله یکی از وسایل پیرنگ تعلیق فیلم را افزایش می‌دهد و نمایش [illegible] ما برای اسارت و ازادی از چنگال تکنولوژی است.

کنستانس پنلی چنین تأویلی از ترمیناتور را به چالش طلبیده است. وی استدلال می‌کند که نشانه‌های تکنولوژی

رفته رفته شاهد آشکار شدن ابعاد غیرانسانی ترمیناتور از جنبه جسمانی می‌شویم. فیلم به سمتی می‌رود که نقاب از چهره سایبرگ برمی‌دارد و با تصویرپردازی نشان می‌دهد که شباهت ترمیناتور با انسان صرفاً توهمی بیش نیست، ورای گوشت و سلول‌های او هیچ چیز انسانی وجود ندارد ولی به معنایی دیگر، این ماشین شدیداً جنبه انسانی می‌یابد، زیرا تجلی هراس‌های انسان است.

چنین تقابلی را در فیلم نشان نمی‌دهد: «فیلم بحث آن‌ها در مقابل ما، انسان علیه ماشین، تقابل رمانتیک بین عناصر سازمند و مکانیکی را پیش نمی‌برد. زیرا ضدقهرمان فیلم یک سایبرگ، نیمی ماشین و نیمی انسان است». فیلم تأویلی کامل از انسان و ماشین ارائه می‌دهد و دورگه بودن آن‌ها را به تصویر می‌کشد، اما منطق روایی آن براساس ارضاء یک خیال‌پردازی اساساً انسانی قراردارد که همان سیطره انسان بر ماشین است. منتقدانی که فیلم را از جنبه سیاسی، مترقی تأویل کرده‌اند تأکید دارند که ترمیناتور ظرفیت انسان برای سیطره بر ماشین را به شخصیت زن، ساراکانر نسبت می‌دهند. او نه تنها مادر نجات دهنده آتی انسان‌ها و حامل قدرت بالقوه انسانی به‌شمار می‌رود، بلکه در فیلم می‌بینیم که قدرت عاملیت می‌یابد. در واقع زمانی که سارا ترمیناتور را بین صفحات هیدرولیک صاف می‌کند، برخلاف ادعای پنلی شخصیتی ماشین‌وار نمی‌شود. وی امری را تحقق می‌بخشد که فیلم به منزله اشتیاق جمعی ما برای خرد کردن تکنولوژی مخرب نشان می‌دهد. پس این خیال‌پردازی حالت جمعی دارد زیرا از یک طرف دو پیروزی انسان بر ماشین را نشان می‌دهد: اطمینان می‌دهد که نیروی مقاومت در آینده به پیروزی می‌رسد (ریس می‌گوید که قرار است انسان‌ها در سال ۲۰۲۹ جنگ را ببرند.) از طرف دیگر قابلیت انسان را در تسلط بر زمان نشان می‌دهد، مضمونی که در هر دو قسمت فیلم تبدیل به درون مایه‌ای مهم می‌شود. بدین حیث ترمیناتور به تصریح عاملیت مطلق انسان، «پیروزی اراده» می‌پردازد.

طی این پیروزی رفته رفته شاهد آشکار شدن ابعاد غیرانسانی ترمیناتور از جنبه جسمانی می‌شویم. فیلم به سمتی می‌رود که نقاب از چهره سایبرگ برمی‌دارد و با تصویرپردازی نشان می‌دهد که شباهت ترمیناتور با انسان صرفاً توهمی بیش نیست، ورای گوشت و سلول‌های او هیچ‌چیز انسانی وجود ندارد ولی به معنایی دیگر، این ماشین شدیداً جنبه انسانی می‌یابد، زیرا تجلی هراس‌های انسان است. نکته مذکور در پایان فیلم و با استفاده از عنصر تعلیق نمود می‌یابد. ریس با بمب کامیون ترمیناتور را منفجر می‌کند، زمانی که ترمیناتور در آتش به دام می‌افتد ریس و سارا در صحنه‌ای که شبیه به صحنه پایانی است یکدیگر را در آغوش می‌گیرند. البته این آرامش موقت است زیرا ترمیناتور دوباره از میان شعله‌ها پیدا می‌شود، در حالی که قالب فلزی‌اش آسیبی ندیده است. ولی ماشینی که می‌بینیم شبیه به ماشین‌های مهلکی است که در سکانس افتتاحیه فیلم نشان داده می‌شود و بارقه‌های ذهنی ریس از آینده را شکل می‌دهد. صحنه‌های نهایی فیلم تا اندازه‌ای هولناک‌ترین صحنه‌ها به‌نظر می‌آید زیرا ناگهان درمی‌یابیم که این موجود تکنولوژیک چیزی جز تصاویر و ترس‌های انسانی‌نیست. در واقع منطقه جنگی آینده یک کابوس است، کابوسی که هم ما و هم ریس شاهد آن هستیم. کابوسی که مملو از تصورات فرهنگ عامه درباره دایناسورها، تیرانوزاروس رکس مصنوعی و پترودکتیل‌های پرنده است. از سوی دیگر ترمیناتورهای انسان‌نما که دیگر گوشتی بر تن ندارند، یادآور هراس‌های دوران کودکی ما از اسکلت‌های جاندار می‌شوند. در این راستا نقطه عطفی در تقابل انسان و غیرانسان رخ می‌دهد زیرا ترمیناتور را با غیرانسانی‌ترین ظاهر می‌بینیم (تمام شباهت‌های جسمانی و ظاهری او با انسان از میان رفته است). ولی جنبه مکانیکی و غیرانسانی‌اش همزمان به منزله نوعی فرافکنی انسانی جلوه می‌کند. در ترمیناتور تقابل با ماشین نهایتاً منجر به پیروزی انسانی می‌شود، پس تقابل انسان و سایبرگ مانند همیشه در حکم نوعی از فرافکنی انسانی نمود می‌یابد...

---

۱. bricologe: اصطلاحی فرانسوی که کلود لوی - استروس انسان‌شناس ساختارگرای فرانسوی آن را ابداع کرد. اغلب به معنایی شبیه به کولاژ درمور آثار هنری به کار می‌رود: تلفیق اجزاء به‌صورت فی‌البدیهه و با استفاده از دستمایه‌هایی که از پیش فراهم شده است.

۲. projection: فرآیندی که شخص به‌وسیله آن صفات، هیجانات و تمایلات خود را به دیگری نسبت می‌دهد و گویای جهت‌گیری شدید و دقت بیش از حد در مورد خطرات خارجی است.