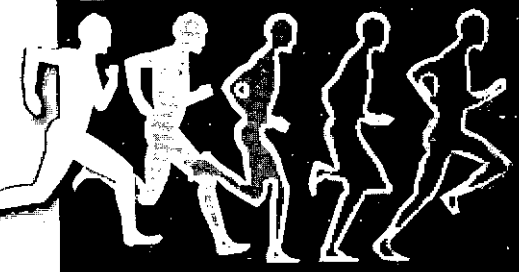


نگاهی گذرا به تاریخ سینمای اکشن ایران و جهان

جهان رؤیایی تحرک

محمد هاشمی

تعریف سینمای اکشن؛ غلط مصطلح

سینمای با عنوان غلط اما متداول‌شده‌ی «اکشن»، در این‌جا برای اکثر دوستداران سینما مصادیق آشنا و آشکاری دارد به طوری که حتی اگر به مؤلفه‌های آن دقیق و منظم فکر نکرده باشند، خیلی راحت آن را تشخیص می‌دهند. تمام فیلم‌هایی که داستان خود را با صحنه‌های پرتحرک و پر از زد و خورد پیش ببرند و نزاع بدنی آدم‌ها و ابزارها بخش عمده‌یی از زمان فیلم را به خود اختصاص دهد، در گونه‌ی اکشن جای می‌گیرند. اکشن به‌طور معمول پیوند نزدیکی با سینمای تریلر دارد، با این تفاوت که در آثار تریلر یک بارِ تعلیقی - معمایی به داستان اضافه شده و مکان رویداد منطقه‌یی خاص و منحصر به فرد می‌شود ولی سینمای اکشن لزوماً نیازمند چنین خاص‌شدنی نیست. نمونه‌ی درستی از یک اکشن /تریلر موفق را می‌توان سه‌گانه‌ی «بورن» دانست.

آثار اکشن معمولاً بالاترین میزان فروش در دنیا را به خود اختصاص می‌دهند اما تنها نمونه‌های معدودی از آن‌ها از سوی منتقدان و تماشاگران خاص سینما مورد توجه قرار می‌گیرند. در مورد همین فیلم‌هاست که اصطلاح «فیلم‌های پاپ‌کورنی» به کار برده می‌شود، یعنی فیلم‌هایی که مخاطبانشان -اکثراً نوجوانان و جوانان زیر ۳۰ سال - با چیپس و پاپ‌کورن به تماشای آن‌ها می‌نشینند و نیاز چندانی به تعمق و تمرکز در فیلم روی پرده ندارند.

سینمای اکشن آمریکا؛ پرفراز و نشیب

تاریخ پیدایش سینمای اکشن را در هالیوود می‌توان به دهه‌های ۲۰ و ۳۰ منسوب دانست؛ زمانی که قهرمانان خوش‌چهره و تنومندی چون «رول فلین» و «داگلاس فربنکس» با استفاده از حرکات آکروباتیک و طنز پنهانی رفتارشان به جدال با دشمنانی شرور می‌رفتند و اسب، شمشیر و تیر و کمان، ابزار کنش آن‌ها بود. متناسب با شرایط زمانی و مکانی، قهرمانان اکشن اولیه بسیار معصوم بودند و محبوب تمام اعضای خانواده. در دهه‌های بعد از آن سینمای آمریکا را بیش‌تر فیلم‌هایی از گونه‌ی نوآر احاطه کردند. قهرمانان این فیلم‌های سیاه مردان شاپو به سر، عبوس و بسته و بسیار متکی به اسلحه‌شان بودند که البته در نهایت می‌مردند. مشکلات سیاسی - اجتماعی ناشی از بحران اقتصادی به این سینما دیگر اجازه نمی‌داد که همچون گذشته نمایشگر سرخوشی‌های قهرمان‌های اکشن طنازش باشد.

با آغاز دهه‌ی ۷۰ میلادی نوع دیگری از اکشن پا به عرصه گذاشت؛ اکشنی شهری و خاکستری که با خلافکاران محله‌ها، فروشندگان مواد مخدر و جوانان عاصی و ضداجتماع تعریف می‌شد. هم‌زمان تعقیب و گریز اتومبیل‌هایی که مرتب داغان می‌شدند هم تبدیل به عنصر ثابت این سینما شد. «هری کثیف» (دان سیگل) و «ارتباط فرانسوی» (ویلیام فریدکین) از درخشان‌ترین نمونه‌های این نوع اکشن هستند که قهرمان آن‌ها دیگر نه صرفاً مثبت است و نه شکست‌ناپذیر. اما در همین دهه، قهرمانی شیک و فانتزی به نام «جیمز باند» هم ظهور کرد که بیش از نمونه‌های مشابه مورد توجه مخاطبان قرار گرفت. ظرافت رفتاری، آراستگی ظاهر، طبقه‌ی بالای اجتماعی و از همه مهم‌تر مجوز کشتن بدون اجازه ویژگی‌های اختصاصی مجموعه فیلم‌های باند مثل «دکتر نو» یا «پنجه‌طلا» بودند. این نوع اکشن کاری به سطوح عامه‌ی مردم و واقعیات اجتماعی نداشت و در آن‌ها دشمنانی به همان اندازه سطح بالا به مصاف با جیمز باندِ سطح بالا فرستاده می‌شدند. به علاوه، این آثار با دستگاه‌های جاسوسی عجیب و غریب خود فضایی مرموز و ناآشنا برای مخاطب می‌آفریدند.

دهه‌ی ۸۰ اما عصر ظهور قهرمانان عضله‌یی و شکست‌ناپذیری بود که از قرار باید غرور خُردشده‌ی ناشی از جنگ ویتنام را التیام می‌بخشیدند و جوابی برای تنش‌های نسل پیشین می‌بودند. این شخصیت‌ها نوعی فضای خوش‌بینی به بافت جامعه افزودند و ماجراجویی‌های جوانانه را با پرورش اندام ادغام نمودند. نیروی پلیس، در این آثار برخلاف فیلم‌های دهه‌ی ۷۰ دوباره وجهه‌یی مثبت یافت و ستاره‌سازی بیش از هر زمانی اوج گرفت. دشمنان حالا اقلیت‌هایی خوار و خفیف از سایر کشورها یا خلافکارانی از کار افتاده بودند. اکثر فیلم‌هایی که «سیلوستر استالونه»، «ژان کلود ون دام» و «آرنولد شوارتزینگر» بازی کردند در گونه‌ی اکشن آن دوره جا می‌گیرد.

دهه‌ی ۹۰ آغاز اکشن‌های سیاسی بود. تعقیب و گریز و کتک‌کاری در اکشن‌های این دهه دیگر امری شخصی یا مربوط به باندهای مواد مخدر یا در اختصاص کهنه‌سربازان نبود، بلکه حتماً رد و اثری از یک ماجرای سیاسی و حکومتی هم در آن‌ها یافت می‌شد. شخصیت‌ها عملاً در دو طرف خطوط فکری و سیاسی مختلف می‌ایستادند و سعی در خنثی کردن نقشه‌های هم در مورد آینده‌ی کشور و مردم داشتند. «نیروی هوایی ویژه» (اندرو دیویس) نمونه‌یی از این قبیل آثار است.

با شروع قرن بیست و یکم، سینمای اکشن شاهد دو ویژگی جدید و متمایز در داستان و نیز ساختار خود شد. اول این که هر دو طرف ماجرا حالا شخصیت‌هایی مجهز به فن‌آوری روز شدند. تراشه‌های رایانه‌یی جای کامیون‌های حمل پول را گرفت و قهرمان علاوه بر زور

تمام فیلم‌هایی که داستان خود را با صحنه‌های پرتحرک و پر از زد و خورد پیش ببرند و نزاع بدنی آدم‌ها و ابزارها بخش عمده‌یی از زمان فیلم را به خود اختصاص دهد، در گونه‌ی اکشن جای می‌گیرند

بازو باید با سیستم‌های رایانه‌یی و تغییر رموز هم آشنا می‌بود. در این ارتباط سیر تغییر مکان دعوا در تاریخ سینمای اکشن، مثالی دقیق از تغییرات ساختاری جامعه و تمدن نیز است؛ از دشت و جنگل به کوچه‌های شهر، از شهر به داخل بالگرد و هواپیما و بالاخره از این مکان‌های واقعی به روی صفحه‌ی رایانه و محیط مجازی شبکه‌ها. در گنجینه‌ی لغات نسل جدیدی که بخش زیادی از اوقات خود را به بازی‌های رایانه‌یی پرحادثه گذرانده‌اند و با ضرب‌آهنگ تندتری بزرگ شده‌اند، حادثه حتماً چیزی سریع‌تر و خشن‌تر است. از این رو امروزه در اطراف خود طیف مسن‌تری از دوستداران سینمای اکشن را می‌بینیم که نمی‌توانند حتی بیست دقیقه از یک فیلم اکشن جدید را هم تحمل کنند. این امر تنها به مسایل روانی و سلیقه‌یی مخاطب بستگی ندارد؛ طراحی و تولید اکشن جدید، سرعت بالای تغییر نماها و نوع تدوین به گونه‌یی است که تنها چشم‌های آموخته با این سرعت (یعنی جوان‌ترها) قدرت دنبال کردن و دیدن همه‌ی جزییات را خواهد داشت. همه‌ی ساختارها قدرت و توان بیش‌تری یافته‌اند. کافی است چشم تنها دو ثانیه عقب بماند تا صحنه‌یی را که چندین هزار دلار خرج تولید آن شده از دست بدهد. اگر تا دو دهه‌ی قبل در فیلمی با زمان متوسط ۱۲۰ دقیقه سکانس‌های اکشن حدود یک - سوم فیلم را پر می‌کرد، امروزه یک اکشن جذاب برای بالا نگه داشتن میزان فروش‌اش باید بیش از نیمی از زمان خود را به صحنه‌های نفس‌گیر اختصاص دهد. «جان‌سخت ۴» (لن وایزمن) و «دیوار آتش» (ریچارد لانکرین) نمونه‌هایی از این گروه‌اند.

اما تغییر دوم سینمای اکشن در این سال‌ها، چرخش ابعاد سیاسی ماجرا از دشمنانی خارجی یا خارج از حکومت به نفوذی‌های درون سیستم و به اصطلاح خودی‌هاست. این امر که بعضی منتقدان آن را نشانه و پیامد بهت و شوک واقعه‌ی ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ می‌دانند، فضای پرتردیدی را در سینمای اکشن آمریکا حاکم کرده است؛ فضایی که در آن قهرمان دیگر به هیچ نیروی رسمی و دولتی نمی‌تواند اطمینان کند، چون جای دوست و دشمن در خود هیئت حاکمه هم مشخص نیست و توجیهات امنیتی خود بهانه‌ی دیگری برای افزایش خشونت اجتماعی و بنابراین خشونت سینمای اکشن می‌شود. «دشمن مردم» (تونی اسکات) اگرچه چندی پیش از آن ماجرا ساخته شد، اما پیش‌آگهی دقیقی از این فضا شناخته می‌شود و واجد تمام عناصر فوق است. از سوی دیگر بسیاری از فیلم‌های اکشن جدید آمریکا قهرمانان عادی و حتی ضعیف و کم‌جانی دارند که تنها پس از عبور از فرایند اکشن و کوران ماجرا، آبدیده شده و به یک قهرمان تبدیل می‌شوند. قهرمان شدن این مردم عادی بیش از آن‌که بر سختی‌های فیزیکی و جنگ و نبرد استوار باشد، حاصل گذر از بحران‌های فکری و روحی و رسیدن به یک پختگی درونی است. چنین قهرمانانی بنا به تعریف فیلمنامه‌ها باید یک سؤال اساسی و مهم را پشت سر بگذارند و جوابی که به آن سؤال می‌دهند تعیین خواهد کرد که ارزش قهرمان شدن و در خاطر ماندن را دارند یا خیر، یعنی لحظه‌ی تصمیم‌گیری شخصیت اصلی همان نقطه‌ی عطف و سرنوشت‌ساز داستان است که تکلیف ورود او را به حیطه‌ی قهرمانی هم روشن می‌کند. «ماتریکس» (برادران واچوفسکی) به عنوان اکشنی علمی - تخیلی که بار فلسفی هم دارد، دارای چنین قهرمانی است. به هر ترتیب تماشاگران دیروز و امروز سینمای اکشن آمریکا در یک چیز مشترک هستند و آن هم داشتن یک قهرمان اسطوره‌یی و شکست‌ناپذیر است که پس از ساعت‌ها کتک خوردن و آسیب دیدن باز هم روی پا باشد و یک‌تنه حریف چند نفر شود.

اما سینمای اکشن آمریکا را از زاویه‌یی دیگر هم می‌توان تقسیم‌بندی کرد و آن، بر اساس زیرگونه‌ها یا میزان ارتباط این گونه با گونه‌های دیگر است. یکی اکشن‌های کمدی‌اند که در دهه‌ی ۸۰ بیش‌تر باب بودند و از روال اسلپ‌استیکی کمدی کلاسیک در نمایش بی‌دست و پایی قهرمانانشان در زد و خوردها بهره می‌گرفتند؛ مجموعه‌ی «اسلحه‌ی مرگبار» مثالی از این گروه است. گروه دوم، اکشن - درام‌هایی هستند که بر وجود بار دراماتیک تأکید دارند و یک پیرنگ قوی و جذاب را در بستر حوادث خود می‌گذارند؛ «مخمصه» ساخته‌ی «مایکل مان» یکی از بهترین این فیلم‌هاست. در گروه سوم گاهی اکشن‌ها در مسیر سینمای سرقت قرار می‌گیرند، یعنی ترتیب نفس‌گیر حوادث طوری است که به سرقت از بانک یا جواهرفروشی یا ... منتهی شود و قهرمان فیلم که نقش منفی یک دزد را هم خواهد داشت، از نیروهای قانون جلو بزند؛ فیلم‌هایی چون «امتیاز» ساخته‌ی «فرانک آز» و «شغل ایتالیایی» ساخته‌ی «گری گری» از

سینمای اکشن در کشورهای خاور دور همچون چین و هنگ‌کنگ، متناسب با فرهنگ و آیین خاص این سرزمین‌ها با الهام از هنرهای رزمی رخ‌نمایی کرده است

جمله این فیلم‌ها هستند.

سینمای اکشن چین؛ هنرهای رزمی، سنت‌ها و آیین‌ها

سینمای اکشن در کشورهای خاور دور همچون چین و هنگ‌کنگ، متناسب با فرهنگ و آیین خاص این سرزمین‌ها به صورت سینمایی ملهم از هنرهای رزمی رخ‌نمایی کرده است. این سینما در آغاز با ظهور رزمی‌کارانی چون «بروس لی» فاقد جنبه‌های زیبایی‌شناسانه بود و همچون آثار زیبایی اندام‌کاران سینمای آمریکا، آرنولد شوارتزینگر و سیلوستر استالونه، تنها بهانه‌یی برای نمایش «هنر رزمی» بود و به عبارت دیگر هنر سینما در خدمت هنر رزمی بود و نه به‌عکس. این فیلم‌ها به‌طور معمول یک خط داستانی ثابت داشتند: ظلمی واقع می‌شود و بروس لی با تکیه بر مهارت‌های فیزیکی ظالم را به عقوبتش می‌رساند. در این راه بروس لی و همتایان بعدی‌اش برای مثال در فیلم بسیار معروف «شمشیرزن یک‌دست» ابایی از این نداشتند که یک‌تنه به مصاف انبوهی از ضدقهرمان بروند و پس از پیروزی، تلّی از کشته را پشت سر خود برجای بگذارند. تنها نکته‌ی جالب اما فرامتنی این قبیل آثار، مرگ مرموز بروس لی سر صحنه‌ی آخرین فیلمش بود که پس از سال‌ها برای پسرش «براندون لی» هم تکرار شد و هنوز دلایل واقعی این مرگ‌ها در هاله‌یی از ابهام قرار دارد. «جکی چان» در سینمای هنگ‌کنگ اما وضعیت بهتری نسبت به بروس لی داشت. او در فیلم‌هایش به مهارت و چالاکی مثال‌زدنی که در هنرهای رزمی داشت، کمدی خاص خود را هم چاشنی می‌کرد تا هرچند فیلم‌هایش مملو از آشفتگی‌های داستانی و شلوغ‌کاری‌های روایتی باشد ولی به هر حال لذت سطحی اما بیش‌تری را نصیب تماشاگران خود سازد. گرچه در فیلم‌های اولیه‌ی چان، متأثر از جریان کلی سینمای رزمی، همان داستان یک‌خطیِ مظلوم در مقابل ظالم او را با همه‌ی شیرین‌کاری‌ها و خوشمزه‌بازی‌هایش در نهایت به سوی خشونت سوق می‌داد اما در ادامه، و به‌ویژه با ورود به سینمای هالیوود، چان خود را از این جریان به‌طور کامل جدا کرد و در مجموعه فیلم‌های «داستان پلیس» و «ساعت شلوغی» کمدی را کاملاً با مهارت‌ها و چالاکی‌های رزمی‌اش در هم آمیخت؛ هرچند به نظر می‌رسد با بالا رفتن سن این رزمی‌کار شوخ و شنگ، اکنون کم‌تر می‌توان آن شور و نشاطی را که در آثار اولیه‌اش وجود داشت در فیلم‌های متأخرش نیز بازیافت.

اما سینمای رزمی نوین، ویژگی‌هایی کاملاً متفاوت را به منصه‌ی ظهور رساند و حتی به سینمای فرتوت و از نفس افتاده‌ی جهان نیز جانی تازه دمید. در این آثار بیش‌ترین میزان اغراق را در هنرهای رزمی شاهد بودیم. بازیگران این آثار در چشم به هم زدنی از درخت‌های بلند بالا می‌رفتند، در آسمان پرواز می‌کردند و بر فراز قله‌ها منزل می‌گرفتند. زمان و مکان در این آثار مفهوم عینی خود را از دست می‌داد و در حین نمایش توانایی‌های رزمی آدم‌ها به شیوه‌هایی اغراق‌شده مفاهیم و معناهای جدیدی هم از زمان و مکان ارایه می‌گشت، اما این اغراق‌شدگی فضایی ایزوله می‌ساخت که متناسب با فرهنگ و تمدن شرق و دنیای فیلم‌ها می‌نمود. بدین ترتیب حرکات محیرالعقول شخصیت‌ها در جهان این آثار تبدیل به حرکاتی تغزلی می‌شدند که با دستاویز قرار دادن هنرهای رزمی شیوه‌یی جدید از تعمق در زوایای پنهان و آشکار حیات آدمی را نمایان می‌ساختند. برای مثال در فیلمی تحسین‌شده چون «خانه‌ی خنجرهای پرنده» دختر و پسر دلداده که از دو گروه رزمی - سیاسی متفاوت بودند - پسر، جاسوس حاکم ظالم بود و دختر، از گروه مبارزی علیه طبقه‌ی حاکم اما با روش‌های صلب و سرکوب‌گرانه‌یی شبیه به ادبیات رفتاری طبقه‌ی حاکم - از جایی تصمیم می‌گرفتند چون باد از هر چه رنگ تعلق می‌پذیرد، آزاد شوند و از هر گونه وابستگی به جناح یا نهاد سیاسی که میان آن‌ها جدایی می‌انداخت، فاصله بگیرند و دل در گروی عشق یکدیگر به دوردست‌ها بگریزند. در چنین فضای داستانی تمام آن پرش‌های بلند، آن پروازهای طولانی و آن پرتاب فوج نیزه‌ها و تیرها که همچون حرکات و رفتارهایی آیینی می‌نمودند و حتی آن مبارزه‌ی آخر که میان دو دلداده‌ی دختر رخ می‌داد و به اندازه‌ی چهار فصل سال طول می‌کشید، همه قابل توجیه بودند و حتی دلنشین به نظر می‌رسیدند و حسی از یک نوع شاعرانگی ناب به دست می‌دادند اما می‌شد حدس زد که به زودی با قبضه شدن این حیطه با آثار فیلمسازان کپی‌کار و دنباله‌روان بی‌هنر که با زیبایی‌شناسی تصویری و روایی نابی که در آثار اصیل این زیرگونه ارایه می‌شد میانه‌یی نداشتند، این نوع درام رزمی نوین به ورطه‌ی لوث شدن درافتد.

سینمای اکشن ژاپن؛ جولانگاه سامورایی‌ها

در سینمای ژاپن گونه‌یی دیگر از سینمای اکشن را با محوریت شخصیت‌های سامورایی شاهد هستیم. این نوع سینما را در ژاپن می‌توان معادل وسترن غربی دانست اما با ویژگی‌های شرقی و اصیل. اگر در سینمای غرب ششلول جزء جدانشدنی شخصیت یک وسترنر است، شمشیر به عنوان وسیله‌یی با اصالت نمادین به مراتب اهمیت بیش‌تری برای یک سامورایی دارد. وسترنر از ششلول تنها به عنوان یک وسیله برای دفاع از خودش، خانواده و مالش استفاده می‌کند اما یک سامورایی علاوه بر این‌که از شمشیر به عنوان ابزار استفاده می‌کند، برای این ابزار که جانش را مدیون آن است احترام قایل است و حتی گاه آن را مقدس می‌دارد. به همین جهت در این آثار دوئل یا مبارزه با شمشیر به نوعی نمایش آیینی مبدل می‌شود که حامل نشانه‌هایی بنیادین از فرهنگ ریشه‌دار مردم این سرزمین است. این تضادهای فرهنگی غرب و شرق که در جامه‌ی وسترنر و سامورایی رخ می‌داد، از چشم سینماگران برای ساخت درام‌هایی بر اساس این تباین جذاب دور نماند؛ برای مثال «ترنس یانگ» در فیلم «آفتاب سرخ» پس از داستان‌هایی از درگیری‌های نفس‌گیر میان این دو جناح در قالب «چارلز برانسون» وسترنر و «توشیرو میفونه»ی سامورایی، در نهایت این دو جناح متخاصم را در کنار هم قرار داد تا درونمایه‌یی نو ارایه دهد: شرق در کنار غرب است که به تکامل می‌رسد و اگر ششلول وسترنر وجود نداشته باشد، قداست شمشیر سامورایی از میان خواهد رفت. بی‌دلیل نبود که در پایان فیلم، سامورایی می‌مرد و وسترنر مأموریت او را در عین بی‌اعتقادی به اصل محترم آن برای سامورایی به سرانجام می‌رساند. برای وسترنر آن چه از همه چیز مهم‌تر بود، این بود که یک مرد هدفی داشت که باید محترم داشته می‌شد و به همین دلیل بود که برانسون، جایی در مقابل همتای غربی‌اش «آلن دلن» قد علم می‌کرد و در دفاع از سامورایی، دلنِ نامرد را می‌کشت. وسترنر و سامورایی هر چه‌قدر هم که تفاوت داشتند در یک ویژگی شبیه هم بودند و آن این که «مرد» بودند و برای وسترنر این ویژگی از همه چیز در دنیا مهم‌تر بود.

با چنین رویکردی سینمای ژاپن صاحب گنجینه‌یی از آثار با محوریت شخصیت یا شخصیت‌های سامورایی شده که مبین فرهنگ، منش و طرز فکر و رفتار اصیل مردم این سرزمین است و شماری از بهترین این آثار هم در فیلم‌های سینماگر شهیر ژاپنی، «آکیرا کوروساوا» نمود یافته است. آثاری چون «راشومون» که چندبُعدی بودن حقیقت را از ورای تعریف چند داستان از دیدگاه چند شخصیت از یک حادثه، نمایش می‌دهد و بعدها سرچشمه‌ی اقتباس‌های جزیی و کلی انبوهی از فیلم‌ها در سینمای جهان می‌گردد، «هفت سامورایی» که بعدها «هفت دلاور» آمریکایی از روی آن ساخته شد، «سریر خون» که روایتی خاص و شرقی‌شده از «مکبث» شکسپیر است و «یوجیمبو» که «به خاطر یک مشت دلار» سرجیو لئونه و «آخرین مرد مقاوم» والتر هیل در سینماهای ایتالیا و آمریکا از روی آن ساخته شده‌اند، نمونه‌هایی از این فیلم‌ها هستند که در کنار آثار فیلمسازان مهم دیگر این سرزمین چون «ماساکی کوباباشی» در «کوایدان»، که عقاید و باورهای فولکلور ژاپنی را با سینمای با محوریت سامورایی‌ها در هم آمیخته، می‌ایستند.

سینمای اکشن اروپا؛ ورشکسته‌ی مطلق

در سینمای امروز اروپا به‌ندرت می‌توان فیلمسازی اصیل یافت که در اکشن دنبالروی سینمای هالیوود نباشد، بنابراین سینمای اکشن امروز اروپا را در وجه کلی و فارغ از استثنائات نمی‌توان سینمایی اصیل پنداشت. در سینمای سابق فرانسه آثاری که «ژان گابن»، «آلن دلن» و «لینو ونتورا» سه بازیگر عصر طلایی این سینما در آن بازی می‌کردند، معمولاً رنگ و بویی متفاوت داشت که به آن‌ها اصالت فرانسوی می‌بخشید. «ارتش سایه‌ها»، «سامورایی»، «دایره‌ی سرخ» و «یک پلیس» آثاری اکشن و پلیسی از «ژان پیر ملویل» بودند که چنین ویژگی‌های اصیلی داشتند و «دسته‌ی سیسیلی‌ها» که هر سه بازیگر مذکور در آن حضور داشتند، اوج سینمای اکشن فرانسه بود. در سینمای معاصر فرانسه اما اگر تک‌ستاره‌یی چون «لوک بسون» با آثار برجسته‌یی چون «نیکیتا» و «لئون / حرفه‌یی» درخشید، خیلی سریع جذب هالیوود شد و در «عنصر پنجم» نمایش هویت‌باختگی خود را به منصه‌ی ظهور رساند.

در سینمای ایتالیا، اکشن را بیش‌تر می‌توان در همان وسترن‌های معروف ایتالیایی یافت اما اگر از فیلمساز مؤلفی چون «سرجیو لئونه» با سه وسترن اسپاگتی‌اش «خوب، بد، زشت»، «به خاطر چند دلار بیش‌تر» و «به خاطر یک مشت دلار» بگذریم، بقیه‌ی این آثار – به‌ویژه فیلم‌های با بازیگری جولیانو جما – را می‌توان فیلم‌هایی فاقد هویت یافت که در مقابل سینمای وسترن آمریکا کاملاً مسخ‌شده هستند.

سینمای اکشن نوین آلمان از جهت دیگری قابل بررسی است. به نظر می‌رسد که در این سینما بیش از آن‌که به جنبه‌های دراماتیک فیلم‌ها اهمیت داده شود، کیفیت جلوه‌های ویژه‌ی آن‌ها مهم است و هم‌چنین تبلیغاتی که در این آثار در مورد صنعت اتومبیل‌سازی آلمان می‌شود. به همین جهت است که در فیلم‌های اکشن آلمانی – هرچند با تأسی از سینمای آمریکا – شاهد در هم کوبیده شدن انبوهی از ماشین‌ها هستیم بدون این‌که بدانیم برای سرنشینان بخت‌برگشته‌ی آن‌ها که بی‌خبر از همه جا در حال رانندگی و در راه رسیدن به

مقصد خود بوده‌اند چه اتفاقی روی داده است. طبیعی است که در این سینما نه می‌توان رد پایی از هنر یافت و نه اصالت و این فیلم‌ها تنها آثاری تبلیغاتی هستند که به عنوان کالایی صددرصد تجاری در خدمت صنعت قرار می‌گیرند و البته برای جذب تماشاگر داستانکی هم دارند. مجموعه‌های اکشن تلویزیونی با چنین ویژگی‌هایی چون «هشدار برای کبرا ۱۱» و «نقابدار» اساساً با چنین اهدافی است که سال‌ها تولید و پخش‌شان ادامه پیدا می‌کند و همیشه هم پرطرفدار هستند و سینمای آلمان نیز همین رویکرد تلویزیونی را سرمشق خود قرار داده است. اگر در فیلم‌های رزمی آسیایی پرواز آدم‌ها در آسمان دیدنی است، در اکشن‌های آلمانی همین نقش را اتومبیل‌های تصادف‌کرده با هم ایفا می‌کنند. بدین ترتیب وسوسه‌ی نمایش آهن‌پاره‌هایی در شکل و شمایل اتومبیل‌های مدل‌بالا در این فیلم‌ها جایی برای نمایش آدم‌هایی از گوشت و پوست و خون باقی نگذاشته است.

سینمای اکشن اروپایی هم از این ورطه به‌دور نیست. هرچند این سینما در گرایشات روشنفکری‌اش فیلمسازان صاحب سبکی چون «کریشتف کیشلوفسکی»، «آندره وایدا» و «رومن پولانسکی» را به جهانیان معرفی کرده است اما در سینمای اکشن و پرتحرک خود کاملاً فاقد اصالت و تحت سلطه‌ی سینمای هالیوود است.

سینمای اکشن ایران؛ از چه حرف می‌زنیم؟!

سینمای اکشن در ایران هیچ‌گاه نتوانسته آن‌چنان اثر اصیل و قابل توجهی را به بار بنشاند. اگر هم گاه موفقیتی در کار بوده ریشه‌اش اکثراً در مؤلفه‌های این گونه‌ی سینمایی نیست بلکه این اتفاق در مورد آثاری رخ داده که در آن‌ها گونه‌ها در هم ترکیب شده‌اند؛ برای مثال نوع اکشنی که «احمدرضا درویش» به‌خصوص در ابتدای دو فیلم «کیمیا» و «دوئل»، که هر دو از آثار سینمای دفاع مقدس هستند، ارایه داده است، نمونه‌هایی بی‌بدیل در سینمای ایران هستند که البته در خود این دو فیلم هم این فضای اکشن در تمام اثر جاری نشده و این فیلم‌ها در ادامه به سوی ملودرام سوق یافته‌اند. علت این امر به گمان نگارنده در دو مسئله نهفته است:

نخست این که امکانات و تجهیزات برای درست و باورپذیر درآوردن صحنه‌های اکشن در سینمای ایران اندک است که چون دلیل واضحی است و بسیار هم درباره‌ی آن صحبت شده، جهت کوتاهی سخن از این مقوله می‌گذریم و دوم این که اساساً در فرهنگ این گوشه‌ی دنیا، تحرک پیوند چندانی با تفکر و تعمق ایجاد نمی‌کند. اگر در سینمای غرب، در عمل‌گرایی و پراگماتیسم است که هوش یک مرد نمایان می‌شود در سینمای این طرف، هوش یک مرد وقتی نمود می‌یابد که بنشیند و فکر کند و حاصل تفکراتش را حین یک سخنرانی یا نگارش کتاب، مقاله و ... به کسانی که طالب آن هستند ارایه دهد. به همین دلیل است که سرگشتگی‌های ویژه‌ی یک شبه‌روشنفکر ایرانی در فیلم «هامون»، پس از سال‌ها هنوز هم مورد بحث محافل سینمایی قرار می‌گیرد و در صدر فهرست مورد علاقه‌ی آن‌هاست اما در این فهرست هیچ‌گاه نمی‌توان نشانه‌یی از سینمای اکشن یافت. بنابراین سینمای اکشن ایران، که قبل از انقلاب تقریباً وجود ندارد و بعد از انقلاب تنها تا نیمه‌ی دهه‌ی ۷۰ به حیات خود ادامه می‌دهد، می‌تواند بخشی قابل چشم‌پوشی از سینمای ایران لقب گیرد که اگر هم نیاز به بررسی آن باشد تنها به منظور رویکردهای تاریخی است.

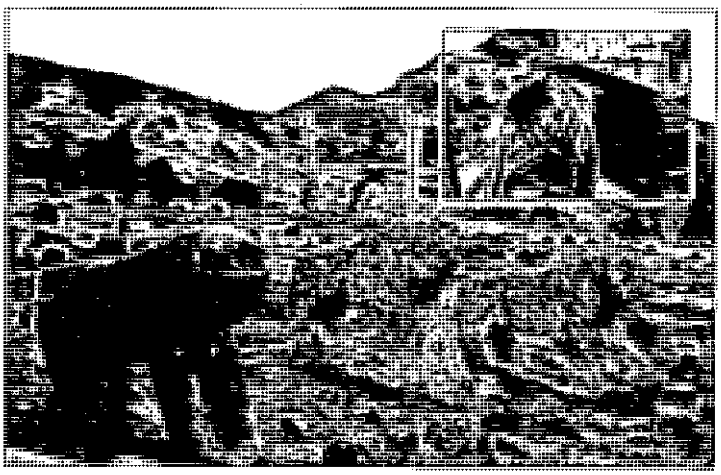
محصولات عمده‌ی سینمای اکشن ایران در دوره‌یی که می‌توان آن را گونه‌ی پرفروش قلمداد کرد، به چند گروه‌ذیل تقسیم‌پذیر هستند:

۱- انبوه فیلم‌هایی که در سال‌های اولیه‌ی پس از انقلاب اسلامی در مورد جنایت‌های رژیم سابق ارایه می‌شد و به دلیل ماهیت داستانی این قبیل آثار که تعقیب عوامل ساواک به دنبال انقلابیون و درگیری‌های آن‌ها را با هم شامل می‌شد، این فیلم‌ها را می‌شد پرتحرک و اکشن قلمداد کرد؛ فیلم‌هایی چون: «فصل خون» (حبیب کاوش، ۱۳۵۹)، «خونبارش» (امیر قویدل، ۱۳۵۹)، «ریشه در خون» (سیروس الوند، ۱۳۶۲)، «شیلات» (رضا میرلوحی، ۱۳۶۲)، «پرونده و سناتور» (مهدی صباغ‌زاده، ۱۳۶۲)، «گردباد» (کامران قدکچیان، ۱۳۶۴)، «بالاش» (اکبر صادقی، ۱۳۶۴)، «جدال» (محمدعلی سجادی، ۱۳۶۵) و «دست‌نوشته‌ها» (مهرزاد مینویی، ۱۳۶۶) و ... در زمره‌ی این آثارند. این فیلم‌ها از آن جهت فاقد اصالت هستند که در اکثر آن‌ها مقابله‌ی تن به تن با زورگویی طبقه‌ی حاکم جواب می‌دهد که فاقد کارکردهای منطقی است و در واقع بر اساس انگاره‌های سینمای غرب و با تکیه بر تبلیغ پراگماتیسم فردی در آن جوامع شکل گرفته است. این نوع رویکرد به عمل‌گرایی فردی در واقع مغایر با واقعیت‌های انقلاب اسلامی ایران است که حاصل یک فرایند جوششی جمعی بوده و نه رفتارهای فردی با کارکردهای غیرعقلانی و ثمرات محیرالعقول!

۲- انبوه فیلم‌هایی که درباره‌ی مقابله‌ی مأموران نیروی انتظامی با تبهکاران و به‌خصوص قاچاقچیان مواد مخدر ساخته شده است؛ آثاری چون «تاراج» (ایرج قادری، ۱۳۶۴)، «طائل» (محمد عقیلی، ۱۳۶۴)، «پرچمدار» (شهریار بحرانی، ۱۳۶۵)، «تشکیلات» (منوچهر مصیری، ۱۳۶۵)، «محموله» (سیروس الوند، ۱۳۶۶)، «طعمه» (فرامرز صدیقی، ۱۳۷۱) و ... در این فیلم‌ها

هم هر دو طرف ماجرا چندان هویت اصیلی ندارند؛ چه مأمور پلیسی که یک‌تنه می‌خواهد به دل باند مخوف تبهکاری بزند که با ماهیت دیوانی و جمعی پلیس ایرانی تناقض دارد و بیش‌تر برآمده از آن‌سوی آب‌هاست و چه آن باندهای مخوف با آن نظم سلسله مراتبی ویژه و آن چهره‌های به‌شدت هیولاوش و غیرانسانی که معمولاً در فیلم‌های آن زمان که صداها دوبله‌شده بودند، با صدای نمایشی گوینده روی این شخصیت‌های منفی این وجوه غیرانسانی جلوه‌یی دو چندان می‌یافتند.

۳- فیلم‌های جنگی؛ به این دلیل می‌گوییم جنگی و نه دفاع مقدس که این آثار چندان سنخیتی با واقعیت‌های جنگ ایران و عراق پیدا نمی‌کنند بلکه آن‌ها هم حامل نوعی قهرمان‌پروری اغراق‌شده به سبک سینمای هالیوود هستند و این گونه را تنها از بابت جذابیت موجود در تحرک آن انتخاب کرده‌اند تا به اقبال توده‌ی تماشاگر عام در زمان نمایش خود دست یابند. در واقع آن چه در این آثار بیش از همه جلب توجه می‌کند، اکشن بدون منطق‌های زمانی، مکانی و علت و معلولی است که این فیلم‌ها را فاقد هر گونه ارزش هنری و اصالت ایرانی می‌نماید؛ ضمن این که در بعضی از این فیلم‌ها سربازان عراقی آن‌چنان کودن می‌نمایند و سربازان ایرانی آن‌چنان حامل ویژگی‌های قهرمان‌پرورانه اغراق‌شده تصویر می‌شوند که یک تماشاگر بیگانه که چندان اوضاع داخلی ایران را نمی‌شناسد، اگر تماشاگر این قبیل آثار باشد به این نتیجه خواهد رسید که پیروزی این قهرمانان همه‌فن‌حریف بر آن سربازان کودن نمی‌تواند آن‌چنان کار صعب و طاقت‌فرسایی باشد و چندان نیازمند سلحشوری و جان‌برکفی ویژه‌ی سربازان ایرانی نخواهد بود؛ از جمله این فیلم‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: «بلمی به سوی ساحل» (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۳)، «جدال در تاسوکی» (فرامرز قریبیان، ۱۳۶۵)، «گذرگاه» (شهریار بحرانی، ۱۳۶۵)، «کانی‌مانگا» (سیف‌الله داد، ۱۳۶۶)، «افق» (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۸)، «آخرین مهلت» (پرویز تأییدی، ۱۳۶۸) و ... در این میان فیلمی چون «افعی» (محمدرضا اعلامی، ۱۳۷۱) نیز خودنمایی می‌کند که می‌تواند به عنوان نقطه‌ی عطفی در تاریخ سینمای اکشن ایران قلمداد شود؛ از این جهت که بی‌پرده به تماشاگر خود می‌گوید که قصد دارد بازسازی‌یی از قهرمانان



اکشن جنگی آن‌سوی آب‌ها چون «رمبو» داشته باشد که هرچند حاصل کار به خاطر بیگانگی ریشه‌یی‌اش با شرایط اجتماعی - سیاسی این‌جایی به‌طور کامل کاریکاتوری و مضحک از آب درمی‌آید، اما دست کم این حسن را دارد که با خودش رودربایستی ندارد و اگر به دامن بی‌هویتی درمی‌آویزد، دست کم از سینمای دفاع مقدس مایه نمی‌گذارد. «محمدرضا اعلامی» که در آن سال‌ها با آثاری چون «نقطه‌ضعف» و «شناسایی» به عنوان استعدادی امیدبرانگیز در سینمای ایران معرفی شده بود، ساخت افعی را یک دهن‌کجی به شرایط وقت سینمای ایران دانست که ساخت فیلم‌های فرهنگی و ارزشمند را برنمی‌تابید؛ اما وی پس از افعی، تا امروز فیلم شایسته‌یی روانه‌ی اکران سینماها نکرده است تا خود را سینماگری با جایگاهی درخور چنین اعتراضی نشان دهد.

اما «شیر سنگی» (۱۳۶۵) و «در مسیر تندباد» (۱۳۶۶) هر دو ساخته‌ی «مسعود جعفری جوزانی» را شاید بتوان تنها اکشن‌های اصیل سینمای ایران و نمونه‌های استثنایی این گونه‌ی سینمایی در ایران دانست که متأسفانه عدم توجه شایسته به این آثار و ادامه‌ی ساخت اکشن‌های بی‌هویت باعث شد که در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰ به علت تغییر شرایط سیاسی - اجتماعی، تماشاگران بیش‌تر به آثار اجتماعی با گرایش انتقادی توجه نشان دهند و پس از آن با سلطه‌ی سینمای کمدی به تبع طبع دگرگون‌شده‌ی تماشاگر ایرانی گونه‌ی اکشن تا حدود زیادی از سینمای ایران محو شد به طوری که اگر فیلمسازی چون «قدرت‌الله صلح‌میرزایی» در آن سال‌ها به ساخت اکشن‌های درجه دویی با بازی «محمود دینی»، بازیگر گل‌کرده‌ی آن روزها با مجموعه‌ی تلویزیونی «آینه‌ی عبرت» می‌پرداخت، اکنون به ساخت فیلم‌های کمدی درجه دو با بازی «جواد رضویان» و «مجید صالحی»، همچون «شاخه‌گلی برای عروس» روی آورده است. شاید بتوان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که عمدتاً در رویکردهای غالب فیلمسازی گیشه‌یی و عامه‌پسند در تاریخ سینمای ایران هیچ‌گاه تغییری ایجاد نمی‌شود و فقط یک گونه‌ی پرطرفدار جایش را به گونه‌ی پرطرفدار دیگری می‌دهد.

دو فیلم مذکور از جعفری جوزانی که درگیری‌های قبیله‌یی را با هجوم بیگانگان به مرزهای این آب و خاک نمایش می‌دادند، علاوه بر ویژگی پرتحرک بودن و طراحی درست صحنه‌های درگیری و اکشن، حامل اصالتی ویژه بودند؛ این که در خلال یک فیلم اکشن بخشی از تاریخ این مرز و بوم را ورق می‌زدند و کاملاً بخشی از جغرافیای آشنای این سرزمین را بازنمایی می‌کردند و بنابراین تاریخ و جغرافیایشان بی‌هویت، جعلی و وارداتی نبود. از این جهات این دو فیلم می‌توانستند سرمشق سینمای اکشن ایران قرار بگیرند تا شاید ما هم می‌توانستیم بدانیم اکنون که از سینمای اکشن ایران حرف می‌زنیم از چه حرف می‌زنیم، اما راست این است که با این وصف نمی‌دانیم از چه باید حرف بزنیم و با این وضع اگر سینمای اکشن ایران بار دیگر مجال حیات بیابد، شرایط بهتری نخواهد داشت ■