اکشن شرقی و Badgirlها

مهدی فلاح‌صابر

Bad Girlها در سینمای اکشن

«Bad Girl»ها را نمی‌توان با یک ترجمه‌ی عین به عین تعریف کرد؛ دختران بد؟ نه، چون در زبان ما معنای رایج از «بد» با مفهوم مد نظر این اصطلاح متفاوت است. شاید بتوان برای این طبقه، معادل فارسی «زنان سیاه» را پیشنهاد کرد؛ سیاه نه به معنای رنگ پوست و نه لزوماً به معنای خلافکار بودن آن‌ها، بلکه به معنای حضور متفاوتشان در اوضاع و احوال سیاه و نابسامان جریانات خلافکاری، گانگستری یا تروریستی. از سوی دیگر، این زنان را نمی‌توان دقیقاً معادل بدمن فیلم‌ها دانست. بدمن‌ها جزیی جدایی‌ناپذیر از تاریخ سینما هستند که همیشه در مقابل قهرمان اصلی حضور داشته‌اند اما حضورشان یک گونه‌ی سینمایی خاص را شکل نبخشیده، بلکه صرفاً عاملی واکنشی برای پیشبرد درام اصلی بوده است.

این زنان محصول شرایط اجتماعی تاریک و پرتلاطم سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم بودند و بهترین مکان حضور خود را در سینمای گانگستری و کنار مردان کلاه به سر و اسلحه به دست یافتند. هم‌زمان با اوج گرفتن گونه‌ی سینمایی نوآر در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ و مطرح شدن قهرمان‌های سیاه، غمگین و خلافکار، طبقه‌یی از زنان نیز در سینما به وجود آمدند که مستقیم یا غیرمستقیم درگیر فعالیت‌های گانگستری می‌شدند؛ زنانی در حکم دوست یا نامزد یا همسر مردان اسلحه به دست، که نومیدانه یا ساکت در کنار ماجراها می‌ایستادند و نظاره می‌کردند. آن‌ها جوان و معمولاً آمیزه‌یی از فریبکاری، ناامیدی، دروغگویی و فداکاری بودند و اخلاقی مغایر با معیارهای متعارف و رایج داشتند، اما در بیننده بیش‌تر حس دلسوزی ایجاد می‌کردند. این زن‌ها به راحتی از سوی مردان مورد اعتماد خود هم نارو می‌دیدند یا به سادگی ترک می‌شدند. آن‌ها در آن واحد هم برده بودند و هم ارباب.

زنان نوآر معمولاً هیچ‌گاه به‌طور مستقیم در درگیری‌های فیزیکی و عملیات پُرزد و خورد شرکت نمی‌کردند. اگرچه این زن‌ها هنوز به‌شخصه دست به اسلحه نشده بودند اما بزرگ‌ترین تفاوتشان با نسل پیش از خود، صرف خروجشان از آشپزخانه‌های امن و قرار گرفتن در فضایی پرخطر بود که به هر حال تیرهای ترکشش به آن‌ها نیز اصابت می‌کرد. دخترهای نوآر - چه مجرم و چه بیگناه - عمرشان به ضرب گلوله یا در پشت میله‌های زندان تمام می‌شد. اوج مشارکت فیزیکی و اکشن آن‌ها با اجتماع اطرافشان، در نهایت به مسموم کردن آدم‌ها یا کشاندن دیگران به سوی تله‌ی رقبا یا نیروهای پلیس منجر می‌شد. بر همین اساس، استفاده از جذابیت‌های ظاهری و اغواگری سلاح اصلی زنان نوآر بود؛ ظاهری آراسته، سرد و فریبنده و بدنی عروسکی و فاقد قدرت یا فاعلیت.

اما دهه‌ی ۶۰ را باید نقطه‌ی عطفی برای تغییر یا بازنگری در نقش زنان منفی سینمایی و ظهور Bad Girlهایی نو دانست. این تغییر نه به‌وسیله‌ی بازیگران غربی، بلکه از جانب بازیگران زن زردپوست هنگ‌کنگی یا تایوانی انجام شد که شروع به ایفای نقش در فیلم‌های اکشن - رزمی آسیایی - و سپس آمریکایی - کرده و در ادامه زیرگونه‌یی به نام «زنان اسلحه به دست» را پایه‌ریزی کردند. با توجه به مقبولیت سریع و شدید اکشن‌های آسیایی در سایر نقاط جهان، تماشاگران ناگهان با زنانی آشنا به فنون ورزش‌های رزمی روبه‌رو شدند که همپای قهرمان مرد به زد و خورد و جست و خیز و جنگ و گریز مشغول بودند؛ «در راه انجام وظیفه‌ی ۲» یکی از معروف‌ترین این نمونه‌هاست. تأثیر این موج تا جایی بود که ناگهان بسیاری از زنان خانه‌دار و معمولی آمریکایی هم متقاضی شرکت در دوره‌های آموزش فنون رزمی‌یی شدند که بیش‌تر به درد فیلم‌های اکشن می‌خورد. نقطه‌ی عطف دیگر، به تصویر کشیدن ماجرای دختر سرکش و مشهوری به نام «بانی» بود که تماشاگران فیلم «بانی و کلاید» (۱۹۶۷) را شوکه کرد؛ زنی به ته خط رسیده که به‌شخصه و همراه دوست مذکرش وارد عمل می‌شد و حقش را از سایرین می‌گرفت، ولو با نابود کردن آن‌ها. هم‌زمان، بحث‌های اجتماعی و اخلاقی در مورد ارایه‌ی چنین نحوه‌ی حضور زنانه‌یی در سینما بالا می‌گرفت و تحلیلگران زوایای مختلف این انفجار خشونت بدنی را بررسی می‌کردند. این روال تا دو دهه ادامه داشت.

در دهه‌ی ۸۰ نقش Bad Girlها جدی‌تر گرفته شد و سینما بودجه‌ی بیش‌تری را برای نمایش چنین شخصیت‌هایی هزینه کرد، اما آثار چندان متفاوتی ساخته نشدند. دهه‌ی ۹۰ زمان تثبیت قهرمانان اکشن زن سفیدپوست بر پرده‌ی سینما بود. نوع آرایش و ظاهر،

زبان مخصوص و منش آن‌ها از الگویی دیگر پذیرفته‌شده پیروی می‌کرد. شاید دختر خردسال فیلم «حرفه‌یی / لئون» (۱۹۹۴) پیشگویی مطلوب آینده‌ی نسلی از دختران تفنگ به‌دستی بود که در کنار چهره‌ی معصوم و فریبنده، با باطنی زجرکشیده آماده‌ی اجرای سخت‌ترین عملیات فیزیکی هم بودند. نسخه‌ی جدید و به مراتب اکشن‌تری از ماجرای بانی و کلاید توسط «الیور استون» با نام «قاتلین بالفطره» در سال ۱۹۹۵ تهیه شد که دیگر کم‌ترین سؤالی در مورد جایگاه و نحوه‌ی رفتار Bad Girlها باقی نگذاشت؛ «مالوری» مؤنث این فیلم در نمایش خشونت تهوع‌آور و سلاخی کردن دشمنانش، به همان اندازه‌ی «میکی» مذکر شریک بود. در همان سال فیلم «بوسه‌ی شب به‌خیر طولانی» نیز با ساختی نسبتاً کمدی، زنی در کسوت دوگانه‌ی مادر / تروریست را نمایش داد که کم از «جیمز باند» نداشت. Bad Girlها عملاً به وندال‌های اجتماعی تبدیل شده بودند؛ جوانان پرانرژی و سرکشی که بدون درک اخلاقی دست به تخریب اموال عمومی و در نتیجه آزار انسان‌ها می‌زدند و اعتراض‌های نهفته‌ی خود را نسبت به پوچی دنیای اطراف و سرکوب اجتماعی – دولتی، با این تخریب‌ها نشان می‌دادند. در این میان، مثالی چون شخصیت زن مردنمای فیلم «سرباز جین» اگرچه به لحاظ شخصیتی و عملکرد خشنش در این حیطه جای می‌گیرد، ولی چون اکشن رفتاری «جین» در محیط پادگان نظامی و به اصطلاح در راه خدمت به وطن صورت می‌گیرد نمی‌توان او را به‌طور دقیق یک Bad Girl به حساب آورد. اما یکی از مشهورترین و آغازین نمونه‌های این دهه، شخصیت فیلم «نیکیتا» است؛ شخصیتی که با فیلم «لوک بسون» (۱۹۹۰) و هفت سال بعد در مجموعه‌ی

تلویزیونی به همین نام برای علاقه‌مندان جاودانه شد. توجه داشته باشیم که نام فیلم بر زن بودن این شخصیت تأکید دارد. «نیکیتا» شخصیتی ضداجتماع است و درگیر زندگی خیابانی، مواد مخدر و باندهای خرابکار، اما نیروهای پلیس می‌خواهند او را در اختیار گرفته و از توانایی‌های منفی یک Bad Girl به نفع ساماندهی جامعه و برای حذف دشمنان خود استفاده کنند؛ یعنی نیکیتا را به یک قهرمان اکشن تبدیل کنند و در عین حال بر صفات زنانه‌اش هم تمرکز کنند. او بهترین مثال از جمع خصایلی می‌شود که بیان شد: سیاهی، نومیدی، افسردگی، آشنایی با اسلحه و فنون رزمی، فریبندگی، انرژی سرشار درونی و بالاخره معصومیتی تباه‌شده.

اما با گذر از دهه‌ی ۹۰ و رسیدن به سال‌های پس از آن، رفتار این دختران هم آزادتر و بی‌محاباتر شد. زنان عصر پست‌مدرن دیگر برای دل خودشان می‌جنگیدند، برای خواسته‌های به‌حق یا ناحق خودشان دست به اسلحه می‌بردند و در این بین اگر هم کمکی به نیروهای قانون می‌کردند، باز انتخاب خودشان بود. حالا دخترکان نوآری که گاهی تپانچه‌ی کوچکی را زیر لباسشان پنهان می‌کردند و احیاناً پس از شلیک قطره اشکی هم می‌ریختند، دیگر به کم‌تر از مسلسل راضی نمی‌شدند. مهم‌تر از همه این که نیاز آن‌ها به قهرمان مردی که از ایشان حمایت کند کاملاً برطرف شد؛ برعکس، همراهان مرد گاهی دست و پاگیر بوده و کشتنشان هم واجب می‌شد! زنان شاداب و همیشه خوشحال اکشن دو قسمتی «فرشتگان چارلی» (۲۰۰۳ – ۲۰۰۱) نمونه‌ی کارتونی زنان پست‌مدرن در یک فیلم اکشن‌اند؛ همان‌قدر که پختن کیک و مد لباس برایشان مهم است، آخرین فنون جنگ‌های تن به تن را هم می‌دانند. اما شاخص‌ترین نمونه از این زنان، «اما تورمن» و رقبای جسورش در سه‌گانه‌ی «بیل را بکش» هستند؛ زنانی از نژاد و قومیت‌های مختلف که در عین سیاه بودن، همدلی زیادی هم در بیننده برمی‌انگیزند. نسخه‌ی شیرین‌تر و فرهیخته‌تر این شخصیت‌ها که البته به شخصیت‌های پاکیزه‌ی انیمیشنی نزدیک‌تر است، «لارا کرافت» (۲۰۰۳) است؛ زنی از هر نظر ایده‌آل که همیشه در تنهایی مطلق خود به نجات جهان برمی‌خیزد و همیشه هم موفق است. بین لارای همیشه شیک و بی‌نقص و عروس همیشه خون‌آلود فیلم بیل را بکش تفاوت‌های فیزیکی و معنایی زیادی وجود دارد، اما مهم این است که هر دو اسلحه به دست‌اند و هر دو بی‌نیاز از مردان. در سال‌های اخیر نیز یکی از بهترین نمونه‌ها را می‌توان در شخصیت اصلی مجموعه‌ی تلویزیونی اکشن «نام

مستعار» (۲۰۰۶ - ۲۰۰۱) دید؛ زنی هزارچهره و همه‌فن‌حریف و جاسوسی دوره‌دیده، که هر روز برای سر و سامان دادن به اوضاع گوشه‌یی از دنیا به جایی می‌رود.

اکشن شرقی؛ سینمایی ریشه‌دار در ادبیات ووشویی

چین باستان را از دیرباز با دو خصیصه شناخته‌ایم: خردمندانی اهل سکوت و تعمق و جنگاورانی اهل نیزه و کمان. از ترکیب این دو، یعنی تسلط توأمان بر گفتار و رفتار، ویژگی دیگری شکل گرفته است؛ یک رشته‌ی ورزشی که بیش از پرورش جسمانی به تربیت نفس بستگی دارد، ورزشی با چنان تعامل ظریفی میان اعصاب و عضلات که از آن با نام هنر یاد می‌کنند: «هنرهای رزمی». پیشینه‌ی چند هزار ساله‌ی هنرهای رزمی حکایت از درآمیختگی کامل آن با نصایح خردمندان چینی دارد. در بسیاری از آموزه‌های رهبران باستانی یا مذهبی چین، هنگام راهنمایی مردم عادی از هنرهای رزمی مثال آورده شده و از مشکلات زندگی به عنوان حریف مبارزه یاد شده است. این هنرها نه تنها بیش از تمامی ورزش‌ها به هماهنگی ذهن و جسم نیاز دارد، بلکه بیش از آن‌ها نیز با طبیعت پیوند خورده و از پدیده‌های طبیعی مثلاً حرکات حیوانات مختلف به عنوان نمادهای حرکتی بهره می‌گیرد. جانمایه‌ی هنرهای رزمی مهار کردن نیروی بیکران طبیعت پیرامون انسان است به نحوی که واکنش‌های انسانی نه فقط بر اساس دریافت‌های حسی و جسمی خود او، که هماهنگ با قوانین آسمانی خارج از وجود او انجام پذیرند. ویژگی‌های حسی و هیجانی این ورزش، بهانه‌ی خوبی برای سینما بوده تا گونه‌ی پول‌ساز و موفق اکشن- رزمی را در قبضه‌ی خود نگه دارد. سه کشور چین، هنگ‌کنگ و تایوان پیشینه‌یی چهل‌ساله و پرتعداد در تولید آثار متمرکز بر ورزش‌های رزمی دارند. اکثر این تولیدات اما فقط پوسته‌ی ظاهری این ورزش را به روی خود کشیده‌اند. اکشن‌های آسیایی، به رغم فقدان جنبه‌های هنری و حتی ساختارهای سینمایی صحیح، مورد توجه بخش زیادی از سینماروهای محدوده‌ی جنوب شرق آسیا، خاورمیانه و حتی بخش‌هایی از آفریقا بوده‌اند. بازار اکشن‌های تایوانی به‌شدت شبیه سایر محصولات این کشورهاست؛ زرق و برقی بدون کیفیت و ظاهری پرحرارت که بیش‌تر مطبوع طبع طبقات پایین‌تر اجتماع قرار می‌گیرد، اما همین کیفیت پایین در یک دهه‌ی اخیر و به یمن موفقیت جهانی آثاری چون «ببر غران، اژدهای پنهان» جای خود را به سلیقه و ساختی برتر داده و از غلط‌های املایی و انشایی قبلی در آن چندان خبری نیست.

اکشن آسیایی بزرگ‌ترین تفاوت خود را با اکشن آمریکایی در انتخاب ابزار و نوع نبرد می‌یابد. در اکشن آمریکایی معمولاً اسلحه حرف اول را می‌زند، چه در فیلم‌های آغازگر میانه‌ی قرن بیستم که شخصیت‌ها با تردید اسلحه‌شان را زیر لباس پنهان می‌کردند و چه در اکشن‌های امروزی که هر شخصیتی به اندازه‌ی یک انبار، مهمات به بدنش می‌بندد و به همان تجهیزاتی مسلح است که یک تانک یا یک بمب‌افکن پیشرفته، ولی در اکشن آسیایی مهارت‌های ورزشی یک بدن ورزیده و فاقد اسلحه برتری دارد. اگرچه رزمی‌کار فیلم آسیایی به‌طور معمول شمشیر یا زنجیری به همراه دارد اما عمده‌ی نبردهای او تنها با اتکا به چابکی جسمانی‌اش انجام می‌شود. سینمای هنرهای رزمی اگرچه از آسیا برخاسته اما نه بازیگران و نه ورزشکارانش دیگر به آسیا محدود نمی‌شوند و چهره‌هایی غربی چون «چاک نوریس»، «استیون سیگال»، «وزلی اسنایپس» و «ژان کلود ون دام» نیز در آن بسیار مطرح بوده‌اند هرچند آمارهای سینمایی معرف ده فیلم برتر سبک هنرهای رزمی، هم‌چنان قهرمانان چشم‌بادامی را در صدر فهرست محبوب‌ترین‌ها نشان می‌دهد: «مشت خشم» (۱۹۷۲)، «اژدها وارد می‌شود» (۱۹۷۳) - هر دو با بازی بروس لی - «استاد آشفته» (۱۹۷۹)، «آبر پلیس» (۱۹۹۲)، «افسانه‌ی استاد آشفته» (۱۹۹۴) - هر سه با بازی جکی چان - «معبد شائولین» (۱۹۸۲) و «بی‌باک» - هر دو با بازی جت لی. این سه استاد / بازیگر آسیایی که حضورشان بیمه‌کننده‌ی فروش فیلم‌ها بوده، هر یک سبک شخصی خود در ورزش کونگ‌فو را نیز بر پرده آورده‌اند که با سبک دیگری متفاوت بوده است؛ به ترتیب، عصبیت و صلابت «بروس لی» جای خود را به چابکی و مهارت ریشخندکننده‌ی «جکی

چان» بخشیده و او نیز راه را برای ورود چهره‌ی خونسرد و آرام «جت لی» باز کرده است اما نکته‌ی جالب این‌جاست که خود این اکشن‌کاران آسیایی نیز در ارجاع به سنت‌های قومی خود تفاوت مهمی میان سبک‌های مختلف اکشن می‌گذارند.

به‌طور معمول فیلم‌های سطح پایین‌تر و از نظر هنری کم‌ارزش‌تر را اکشن‌های «کونگ‌فویی» می‌دانند اما آثار اکشنی چون ببر غران، اژدهای پنهان که ترکیبی از تاریخ، هنر و رزم‌آوری‌اند به آثار «ووشویی» موسوم‌اند. ووشو در لغت به معنای قهرمانان هنرهای رزمی است، در بین عامه‌ی مردم به عنوان یک سبک ورزشی شهرت دارد و در عالم سینما به یک زیرگونه‌ی فانتزی از گونه‌ی سینمای هنرهای رزمی گفته می‌شود که داستان‌های خود را به چین کهن می‌برد. لغت ووشو که نخستین بار در گویش عامه‌ی مردم چین به کار رفته، ترکیبی است از «شیا» به معنای قهرمان و «ووش» یا ورزش ملی چین که در آن کشور پیشینه‌یی کهن و مهم دارد. ووشو در مفهوم درونی خود یک راه و طریقه است، یک سنت، و قهرمانی که مسیر آن را دنبال می‌کند «مرد شمشیر» نام دارد. چنین مردی به جای خدمت اجباری به فئودال‌ها، خانواده‌های مافیایی یا نیروهای نظامی کشورش، معمولاً آزادانه خدمت خود را به آن‌ها ارایه می‌کند. او آواره‌ی جاده‌هاست و بسته به موقعیت در املاک خوانین محلی سکنا کرده و کمکشان می‌کند. از این منظر می‌توان میان ووشوهای چینی با سامورایی‌های ژاپن و شوالیه‌های تروبادور انگلستان و حتی کابوی‌های هفت‌تیرکش غرب وحشی مشابهاتی یافت؛ آن‌ها همه، فقط سرسپرده‌ی نبرد و اسلحه‌ی خود هستند.

در فیلم‌های کونگ‌فویی قدیمی‌تر و حتی خیلی از آثار جدید، معمولاً روایت

چندان اهمیتی نداشته و فیلمنامه‌ها سست و کلیشه‌یی‌اند، چون آن چه که در این سطح برای فیلمساز و مخاطب رزمی مهم است نه یک داستان بی‌عیب و نقص و تازه، که سکانس‌های زد و خوردی است که به زیبایی طراحی و اجرا شده باشند. چنین آثاری نمره‌ی قبولی خود را بیش از داشتن انسجام روایتی، از مقبول بودن صحنه‌های حادثه‌یی می‌گیرند. با این همه، همان‌طور که در بخش پیش اشاره کردیم، دست کم ورود زنان اکشن‌کار به صحنه‌های بین‌المللی مدیون موج همان آثار غیرهنری است که بازار دستفروش‌های اکثر کلان‌شهرها را داغ نگه می‌دارد. ولی سینمای ووشویی متکی بر همین نوع ادبیات، ناگزیر باید به داستانگویی هم اهمیت بیش‌تری بدهد. داستان‌های ووشویی ریشه در افسانه‌های محلی دارد که قدمتشان به قرون دوم و سوم میلادی بازمی‌گردد؛ داستان‌هایی که در آن‌ها آواره‌ها و آدمکش‌های اجیرشده، به زندگی‌های پردسیسه و سیاست‌بازی قصرها کشانده می‌شوند و آن‌جا لاجرم به حمایت از یک گروه می‌شتابند. قهرمان ووشویی که خوی آزاده‌یی دارد، حتی در صورت شرکت در جنگ و آدمکشی این کار را با هدف ایجاد تغییر و دگرگونی مثبت در اوضاع سیاسی اجتماع اطراف خود انجام می‌دهد. در واقع، در چین قدیم هنر رزمی در منشاء خود تنها عاملی برای متوقف کردن نیروهای اهریمنی بوده و نه نبردی با انگیزه‌ی منافع شخصی یا برد و باخت. جالب این که در رسم‌الخط زبان چینی نیز ترکیب دو کلمه‌ی هنرهای رزمی در کنار هم به معنای «متوقف ساختن جنگ و مبارزه» است.

قهرمان ووشو باید به مهارت‌های مختلف و دشواری آراسته باشد که ترکیبی از آمادگی‌های جسمانی خارق‌العاده و نیروهای ذهنی عظیم و پرورش‌یافته است؛ از جمله دانستن فنون ورزش کونگ‌فو و نیز استفاده از سوزن‌های خیاطی و به همان اندازه قلم‌موی خطاطی، چرتکه و اسلحه. ویژگی مهم و دیگر آن‌ها حرکت سبک و سریع بر سطح آب، روی دیوارها یا بر فراز درخت‌هاست. این ویژگی آن‌ها به یکی از محبوب‌ترین خصیصه‌ها در سینما تبدیل شده و حتی به‌شدت لوث شده است، تا جایی که در پیش‌پاافتاده‌ترین مجموعه‌های تلویزیونی نیز قهرمانان مرتب مشغول بندبازی روی درخت‌ها و قله‌ی کوه‌ها هستند. اما باید دانست که این حرکت بر اساس یک تمرین واقعی رزمی به نام «کین گونگ» انجام می‌شود. قهرمان ووشو باید به خصلت «تی لی» نیز آراسته باشد، یعنی انرژی درونی خود را کنترل کرده و سپس آن را برای مبارزه و رسیدن به هدف آزاد و هدایت کند. به علاوه او باید تکنیک فلج‌سازی را هم

بداند، یعنی نقاط فشاری را که در طب سوزنی مورد تأکیدند بشناسد و با انگشت، آرنج یا اسلحه به آن‌ها ضربه بزند. این مهارت‌ها خاص کسانی است که زندگی خود را وقف این راه کرده و سال‌ها زیر نظر استادان بزرگ تعلیم گرفته‌اند. چنین افرادی، از هر قشر و طبقه‌یی، به شکل گروهی در معابد و مدرسه‌های ویژه‌ی متعلق به فرقه‌های مختلف جمع شده و تعلیم می‌بینند. این مکان‌ها اصطلاحاً «گونگ وو» نامیده می‌شوند که به معنای جهان هنرهای رزمی یا جهان زندگی اشتراکی قهرمانان است که برای ایشان جانشین دنیای بیرون می‌شود. در تمامی آثار سینمایی و تلویزیونی این گونه، گونگ‌ووها نقش مهمی بازی می‌کنند؛ از جمله در فیلم «خانه‌ی خنجرهای پرنده» که گونگ‌وو خود تبدیل به هدف اصلی مأموریت قهرمانان شده است.

نگارش ادبیات ووشویی از دیرباز در چین رواج داشته اما عصر مدرن و به‌خصوص سال‌های آغازین قرن بیستم شاهد رونق دوباره‌ی این سبک بود. در ادامه، دوران طلایی این ادبیات را می‌توان دهه‌های ۶۰ تا ۸۰ میلادی دانست، یعنی زمانی که به خاطر فشارهای حکومت کمونیستی چین، نویسندگان این سبک در منطقه‌ی آزاد تایوان گرد هم آمدند و رمان‌های مردم‌پسندشان را در آن کشور نوشتند. این داستان‌ها که معمولاً به شکل پاورقی در مجلات چاپ می‌شد، ضمن استفاده از تکنیک‌های داستان‌نویسی غربی، مکتب ادبی ووشوی جدیدی را هم پایه‌گذاری کرد.

مضمون اصلی این مکتب ماجراهای پرتشیب و فرازی است که در چین کهن رخ می‌دهد، یعنی همان مضمونی که به شکل اصلی خود به سینما منتقل شد اما در اشکال تغییریافته و امروزی‌ترش، جامعه‌ی مدرن آسیایی‌های مقیم آمریکا یا خلافکاران زردپوست ساکن جوامع

غربی را هم سوژه‌ی خود کرد. سبک این داستان‌ها به اندازه‌ی نمونه‌های کهن بر پدیده‌های ماورایی تأکید نداشت و بیش‌تر رئالیستی و واقع‌گرا بود و بحث اصلی خود را بر جنگجویی قرار می‌داد که – در هر جای کره‌ی زمین – به مبارزه و سپس انتقام‌گیری کشانده می‌شد و برای مثال از مرگ استاد یا همسر خود کین‌خواهی می‌کرد؛ معادلی شرقی برای «رابین‌هود»، شاهزاده‌ی دزدان انگلیسی.

در انتهای مبحث سینمای اکشن شاید بهترین توضیح برای شناخت ماهیت و تفاوت سینمای اکشن کونگ‌فویی و سینمای ووشویی، گفته‌های جت لی – بازیگر نام‌آور این سینما – باشد. جت لی پس از بازی در فیلم بی‌باک اعلام کرد که دیگر فیلم ووشویی بازی نمی‌کند؛ اگرچه چندی بعد در اثری پرزد و خورد و بسیار خشن چون «جنگ» نیز ظاهر شد. لی خود در توضیح این مطلب می‌گوید: «برای من سینمای کونگ‌فویی و اکشن دو سبک سینمایی متفاوت با هنرهای رزمی‌اند. من به بازی در فیلم‌های حادثه‌یی، کونگ‌فویی یا اکشن ادامه خواهم داد اما به جرئت می‌گویم که بی‌باک، آخرین فیلم هنرهای رزمی من است. من با چنان عمق و شدتی درگیر این فیلم شدم و چنان فلسفه‌ی هنر رزمی را تجربه کردم که دیگر نمی‌توانم تکرارش کنم. من با دلم در این فیلم بازی کردم، باورهایم را رویش گذاشتم و تمام روح و جسمم را. هنرهای رزمی در ذهن من چیزی به‌کل متفاوت با عملیات اکشن است. چند هزار سال پیش مردم به این هنر رو آوردند تا با پلیدی بجنگند اما، ما به مرور جنبه‌ی هنری آن را گرفتیم و فقط مبارزه و جنگ را باقی گذاشتیم و این شد نمایش صرف خشونت. من در فیلم‌های زیادی بازی کرده‌ام که در آن‌ها مردم خشونت را با خشونت پاسخ می‌دهند اما همیشه گفته‌ام که خشونت تنها راه حل نیست. بازیگری شغل من است، کاری است که باید انجامش دهم. اگر لازم باشد باید نقش آدم‌های خشن را بازی کنم، حتی نقش‌های منفی را، اما در زندگی شخصی‌ام یک بودایی هستم و به خشونت اعتقادی ندارم. سیر تحول زندگی من را در تفاوت شخصیت‌های سه فیلم پیاپی‌ام یعنی قهرمان، دنی سگه و بی‌باک نیز می‌توان دنبال کرد. من سعی می‌کنم از طریق فیلم‌هایم در مورد باورهای شخصی‌ام هم صحبت کنم. خبرنگاران غربی مدام به من می‌گویند یک فیلم به ما نشان بده که در آن خشونت تنها راه ممکن نباشد (!) و حالا در جوابشان بی‌باک را نشان خواهم داد» ■