جهنم روی زمین

درباره جک تیغ‌کش

□حسن حسینی

بحث دربارهٔ از دوزخ‌ساخته برادران (آلبرت و الن)، هیوز یکی از جدیدترین فیلمها حول محور شخصیت «جک تیغ‌کش» (Jack the ripper، مراد قاتلی است که قربانیانش را مثله می‌کند و چون قاتل مورد اشاره این امر را با آلات تیز و برنده به انجام می‌رساند، این عنوان را برایش برگزیدیم) و طبعاً یکی از آثار وابسته به فیلمهای با محوریت شخصیت قاتل زنجیره‌ای را می‌توان با کوششی جهت تبارشناسی فیلم و بررسی ریشه‌های آن در تاریخ سینما آغاز کرد.

مطالعه‌ای اینچنین (از شیوه‌های رایج و کارآمد در نقد آثار هنری امروز) ضمن مشخص ساختن الگوها و اسلاف تاریخی فیلم و تحولاتی که این الگوها و نمونه‌ها در طول زمان پیدا کرده‌اند، می‌تواند در بررسی فیلم به عنوان اثری وابسته به ژانر که در بسیاری لحظه‌ها در مرز مشترک دو ژانر اصلی (فیلمهایی با شخصیت قاتل زنجیره‌ای؛ یعنی تریلرهای روانشناختی و فیلمهای وحشت‌زای هیولایی، حرکت می‌کند، مؤثر افتد.

زمینه تاریخی

«تیغ کش» که امروز از او به عنوان نخستین قاتل زنجیره‌ای شناخته شده تاریخ معاصر یاد می‌شود، قاتلی بود که در فاصله سپتامبر تا نوامبر ۱۸۸۸ دست به قتل پنج روسپی در محلهٔ ایست لندن زد. نخستین قربانی «پالی نیکولز» و آخرین آنان «مری کلی» (که جنازه‌اش در ۹ نوامبر یافت شد) نام داشتند. ویژگی مشترک تمام این جنایات این بود که وی قربانیانش را به شکلی فجیع مثله می‌کرد. نکته جالب‌توجه آن که هویت واقعی وی هیچگاه بر کسی آشکار نشد. ناظرانی که بعد از وقوع این قتلها به محل حادثه رسیده بودند، تنها از چهرهٔ محو و مبهم مرد جوانی بین ۲۵ تا ۳۵ ساله با سبیلی نازک یاد می‌کردندکه از صحنه جنایت دور می‌شد. مشخص نشدن هویت این قاتل، در سالهای بعد حدس و گمانهای فراوان درباره این مسأله برانگیخت و افرادی در این رابطه مورد سوءظن قرار گرفتند. هر چند ادله و شواهد کافی برای تأیید هویت هیچ یک از آنان به عنوان قاتل وحشت‌آفرین شبهای لندن، به دست نیامد. در این رابطه باید از «مونتاگیوجان درویت» آموزگار و حقوقدانی که اندک زمانی پس از قتل آخرین قربانی «مری کلی»، خود را در رودخانه تیمز غرق کرد، «آرون کازمینسکی» یهودی لهستانی آوارهٔ روانپریشی که می‌پنداشت فرامین اعمالش از سوی نیرویی در ماورای فضا به او دیکته می‌شود (گرچه وی سه سال پس از آخرین قتل در خیابانها آواره بود و طی این مدت اتفاقی رخ نداد) و «جیمز مای بریک» کاسب اهل لیورپول که در کتاب خاطراتش که سالها پس از مرگ وی در ۱۸۸۹ منتشر شد ادعا کرده بود که وی همان قاتل معروف است (هر چند سن وی در زمان وقوع قتلها، حدود پنجاه سال، با سن مردی که شاهدان در صحنه جنایت دیده بودند، قرابتی نداشت) یاد کرد.

این واقعیت که هویت اصلی این قاتل هیچگاه برملا نشد، شخصیت او را در هاله‌ای از رمز و راز قرار داد و از بعضی دیدگاهها حتی بدل به افسانه‌اش ساخت. چنین شخصیت مرموز و به لحاظ جنبه‌های روانی پیچیده‌ای طبعاً برای فیلمسازان اکسپرسیونیست آلمان که وجوه تیره و پنهان شخصیت انسان از دستمایه‌های مورد علاقه‌شان بود، سخت جذاب می‌نمود. از این رو است که نخستین تصاویر سینمایی ارائه شده از این شخصیت را در این آثار باید پی گرفت. در مجسمه‌های مومی (۱۹۲۴، پاول لنی)، «ورنر کراؤس» در نقش «جک...»، در کنار «کفرادفایت» در نقش ایوان مخوف» و امیل یانینگس» در نقش هارون الرشید، به کابوسهای شاعری جوان جان می‌بخشند. جک در جعبهٔ پاندورا (۱۹۲۸، گئورگ ویلهلم پابست) شخصیتی فرعی ولی کلیدی (با بازی گوستاف دیسل) است که در نهایت طومار زندگی کوتاه و غمبار شخصیت اصلی «لولو» (لوییزبروکس» را درهم می‌پیچد. در سالهای بعد تأثیرپذیری هیچکاک از سینمای اکسپرسیونیست آلمان پای جک را به آثار او هم باز کرد.

شخصیت اصلی مستأجر (۱۹۲۶) جوان مرموزی (آیور نوولو) است که جماعتی از مردم به گمان اینکه او همان قاتل معروف است، قصد قتلش را می‌کنند (یکی از نخستین نمونه‌های الگوی شخصیت «مرد به غلط متهم شده» در آثار استاد).

فیلم هیچکاک را می‌توان اولین اقتباس از رمان «مری بلاک ـ لوندز» دربارهٔ تیغ‌کش، که به سال ۱۹۱۳ انتشار یافت، دانست (اقتباس دیگری از این رمان در سال ۱۹۳۲ باز هم با شرکت آیور نوولو در نقش اصلی صورت پذیرفت). اقتباس دیگر این رمان، مستأجر (۱۹۴۴ ـ جان برام) با درخشش «لرد کِرگار» (۴۴ ـ ۱۹۱۶، بازیگر عظیم‌الجثه‌ای، یادآور اورسن ولز، که در نیمه اول دهه ۴۰ فروغی کم‌دوام داشت)، در نقش اصلی، محل وقوع ماجرا را از «ایست اند» به «سوهو» منتقل ساخت. جابجایی‌ای که زمینه را برای فضاسازی درخشان فیلم، کار «برام» و فیلمبردارش «لوشن یالارد» فراهم می‌کرد. تنها امتیاز اقتباس دیگر رمان مردی در اتاق زیر شیروانی (۱۹۵۴ ـ هوگو فرگونز)، که بیشتر به کوششی برای بازآفرینی مستأجر (۱۹۴۴) می‌نمود، بازی «جک پالانس» در نقش اصلی بود. فیلم انگلیسی جک تیغ‌کش (۱۹۵۸ ـ رابرت سد. بیکر، مانتی برمن) این قاتل را در قالب جراح دیوانه‌ای به تصویر می‌کشید که با حساسیتی بیمارگونه نسبت به شیوع امراض مقاربتی می‌کوشد با پاکسازی خیابانها از فواحش، ریشه‌های این امراض را از میان ببرد. گفتنی است که نوآوری فیلم در طرح داستان، تصویر کردن جک به عنوان جراحی دیوانه، با توجه به شیوه خاص انجام قتلها توسط او، بعدها به اشکال مختلف در فیلمهایی دیگر با این مضمون چون جک تیغ کش (۱۹۷۶ ـ خسوس فرانکو): قتل به فرمان (۱۹۷۸ ـ باب کلارک) و فیلم مورد بحث ما از دوزخ به کار آمد.

فیلم دیگری به همین نام که در این سال به نمایش درآمد جک تیغ‌کش (۱۹۵۸ ـ دیوید مک دانلد)، اثری در چهار اپیزود به روایت «بوریس کارلوف» بود که بهترین اپیزود آن (که در لندن هم فیلمبرداری شد) به ماجرای قاتل بدنام لندن می‌پرداخت.

فیلم در کل اثری فاقد تخیل و کم‌اهمیت می‌نمود. «جیمز هیل» در تریلر معمایی انگلیسی» تحقیقی در وحشت» (۱۹۶۵)، با الهام از داستان «مه» به قلم سرآرتور کانن دویل، دست به گونه‌ای نوآوری در روایت این داستان بارها گفته شده زد و شرلوک هولمز را به رویارویی جک فرستاد. تمهیدی که بعدها در یکی از بهترین فیلمها حول محور این شخصیت یعنی قتل به فرمان نیز به کار گرفته شد. دستان تیغ کش (۱۹۷۱ ـ پیتر سری) نمایانگر نوآوری دیگری در نحوهٔ ارائه این داستان بود. فیلم به ماجرای دختر «جک...» می‌پرداخت که پس از مشاهدهٔ قتل مادرش به دست پدر، دچار ناراحتی روانی شده و در موقعیتهای همانند وضعیتی که دیده بود، به طور ناخواسته دست به جنایت می‌زد. فیلمساز در اینجا با نمایش شخصیت اصلی به عنوان قربانی انحرافات پدر، از روش همانند «مایکل پوئل» در تریلر روانشناختی چشم چران (۱۹۶۰) سود می‌جست. در همین دوره جک تیغ‌کش به غرب می‌رود (۱۹۷۳ ـ لری ج. اسپنگلر)، با تلفیق عناصری از دو ژانر وسترن و وحشتزا، تصویر تازه‌ای از «جک...» در قالب قاتل دختران بار در غرب وحشی را که کلانتر شهر (با بازی جک ایلام) در پی اوست، عرضه می‌دارد.

همچنین باید به چند فیلم اروپایی با این مضمون، فیلم آلمانی هیولای شهر لندن (۱۹۶۴ ـ ادوین زبونک)، محصول مشترک اسپانیایی/

ایتالیایی جک تیغ‌کش (۱۹۷۱ ـ خوزه لوییس مادرید) و در رأس همه جک تیغ کش (۱۹۷۶ ـ خسوس فرانکو) اشاره کرد. در فیلم فرانکو، «کلاوس کینسکی» (در حالی که بخش اعظم کارنامه این بازیگر پرکار را وسترنهای اسپاگتی و فیلمهای وحشت‌زا/ علمی / تخیلی کم‌هزینهٔ ردهٔ B اروپایی تشکیل می‌دهند، وی در دیار ما، به غلط و صرفاً به اعتبار معدود فیلمهای دیده شده‌اش چون بعضی ساخته‌های ورنر هرتسوگ به عنوان بازیگری وابسته به جریان سینمای «هنری» اروپا شناخته می‌شود!) نقش پزشکی را دارد که اطلاع یافتن از این واقعیت که مادرش زنی خیابانگرد بوده، او را به سوی جنون سوق می‌دهد. از آن پس وی به شکار و قتل توام با شکنجه زنان خیابانگرد می‌پردازد. فیلمساز اسپانیایی تبار ژانر اینجا با تلفیق عناصری از مشهورترین ساخته‌اش فریادهایی در تاریکی (۱۹۶۲)، چون بهره جستن از جراحی به عنوان دستمایه‌ای وحشتزا که از چشمان بدون صورت (۱۹۵۹ـ ژرژ فرانژو) می‌آید و نیز درونمایه اصلی دکتر جکیل و آقای هاید با داستان «جک....» موفق به ارائه تصویری تازه از این شخصیت (با حضور کینسکی در نقشی که گویی به قالب او دوخته شده) می‌شود. در همین دوره یکی از درخشانترین آثار پیرامون این شخصیت قتل به فرمان، اقتباس از رمان «پروندهٔ تیغ کش» به قلم «جان لوید» و «لوین جونز» به نمایش در آمد. این صدوسی و چهارمین فیلم شرلوک هولمز، با بهره از الگوی «تحقیقی در وحشت» به ماجرای رویارویی کارآگاه نامدار (کریستوفر پلامر) و یار همیشگی‌اش دکتر واتسن (جمیز میسون) با «جک...» می‌پردازد. جک در اینجا از کمک (مستقیم) پزشک مخصوص دربار و یاری (غیر مستقیم) همراهان پزشک در لژهای فراماسونری چون لرد سالیسبری نخست وزیر (جان گیلگود)، که می‌کوشد خانوادهٔ سلطنتی انگلستان را از اتهام دست داشتن در این جنایات مبرا سازد، بهره‌مند است. در پایان هولمز نیز که موفق به پرده برداشتن از راز این جنایتها و برملا ساختن دست داشتن سران حکومت در این قضیه شده، به رغم میل باطنی‌اش ناچار به همراهی با آنان در سرپوش گذاشتن دوباره بر این راز می‌شود. امتیاز اصلی این فیلم (که اگر کارگردان و فیلمنامه‌نویسش با شهامت سیاسی بیشتری با مسأله برخورد می‌کردند، بدل به یکی از شاهکارهای مسلم ژانر می‌شد) توانایی مثال‌زدنی «باب کلارک» کارگردان (که پیش از این با فیلمهای سکوت شب (۱۹۷۲) و کریسمس سیاه (۱۹۷۴) خود را به عنوان یکی از مؤلفان در عرصه ژانر وحشت‌زا شناسانده بود) و فیلمبردارش «رجینالد موریس» در ارائه تصویری نامتعارف و هراس‌انگیز از لندن عصر ویکتوریا، که هر گوشه تاریکی از آن حضور تهدیدآمیز «جک...» را به ذهن تداعی می‌کند، است. همزمان فیلم علمی ـ تخیلی زمانی دوباره (۱۹۷۹ نیکلاس می‌یر) که جک (دیوید وارنر) در آن سوار بر ماشین زمان اختراع شده توسط «ه. ج. ولز» (مالکوم مک داول) از لندن عصر ویکتوریا پا به سن فرانسیسکوی ۱۹۷۹ می‌گذارد و نویسندهٔ خیالپرداز انگلیسی به تعقیب او برمی‌آید، نیز به لحاظ تخیل غنی ارائه شده در آن از آثار متمایز دربارهٔ این شخصیت محسوب می‌شود. در تیغ‌کش (۱۹۸۵، کریستوفر لوییس) یک استاد دانشگاه که به تحقیق دربارهٔ تصویر ارائه شده از قاتلین مشهور در فیلمها و تأثیرات روانی / اجتماعی چنین فیلمهایی می‌پردازد، حلقه‌ای متعلق به آخرین قربانی جک، مری کلی را می‌یابد و این امر او را درگیر کابوسهایی دربارهٔ این جنایات می‌سازد. ناگفته‌نماند که تنها امتیاز این فیلم متوسط‌الحال بازی «تام ساوینی» نابغهٔ چهره‌پردازی فیلمهای وحشت‌زا در نقش جک بود.

بازگشت جک (۱۹۸۷، رودی هرینگتون) با طرح ماجرای قاتلی که می‌کوشد جنایات قاتل بدنام در لندن ۱۸۸۸ را در صدمین سالگرد آن در لس‌انجلس امروز بازآفرینی کند، سعی در به روز ساختن این داستان بارها گفته شده دارد. و سرانجام باید به مجموعه تلویزیونی چهار قسمتی جک تیغ‌کش (۱۹۸۸ ـ دیوید ویکز) اشاره کرد که امتیاز اصلی آن بازی تأثیرگذار مایکل کین در نقش بازرس فردریک جرج ابرلاین، مأمور ویژه اسکاتلند یارد که به هنگام وقوع این ماجرا مسئول پیگیری پرونده بود، به شمار می‌رود.

آستانهٔ دوزخ

ارجاعات سینمایی در از دوزخ به عنوان یکی از نمونه‌های متأخر این جریان، سهم عمده‌ای در شکل دادن به ساختار فیلم دارند. در این زمینه گذشته از شباهتهایی با فیلمهای «تیم برتون» از حضور «جانی دپ» بازیگر محبوب او در نقش اصلی یادآور پرسوناژ این بازیگر در کارهای مشترکش با برتون درمی‌گذرد و به شیوهٔ خاص فضاسازی فیلم و مرکزیت مضمونی مشترک بین این فیلم و اسلیپی هالو (۱۹۹۹، برتون)، یعنی موقعیت ماجرا و شخصیتها در آستانه ورود به قرنی جدید (قرن نوزدهم در اسلیپی هالو و قرن بیستم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در اینجا)، که در هر دو فیلم با تأکیدی خاص صورت می‌پذیرد، تعمیم می‌یابد (در اینجا نه صرفاً بحث تأثیرپذیری، بلکه وابستگی هر دو فیلم به یک جریان و ژانر خاص، فیلمهای پیرامون «هزاره» (Millennium) که در آستانه ورود به قرن بیست‌ویکم ارائه شدند، مطرح است)باید به موقعیت فیلم به عنوان یکی از جدیدترین آثار در باب شخصیت «جک...» اشاره کنیم که در این رابطه به هر حال بعضی مضامین چون معرفی قاتل به عنوان یک جراح (و در اینجا اصلاً پزشک

مخصوص دربار) یا ارتباط کل این قضایا با خاندان سلطنتی انگلستان را از اسلافش در این زمینه چون جک تیغ‌کش (نسخه‌های ۱۹۷۶ و ۱۹۵۸) و قتل به فرمان به عاریت می‌گیرد ولی البته موفق می‌شود تمامی اینها را در قالبی اصیل و بدیع عرضه دارد. فیلمی همچون «قتل به فرمان»، این ماجرا را چون وسیله‌ای برای نقد شرایط سیاسی / اجتماعی عصر ویکتوریا مورد استفاده قرار می‌دهد، ولی جالب است که در مقام قیاس با آثار پیشین حتی این وجه مسأله نیز با صراحت و در عین حال با عمق و پختگی بیشتری مجال طرح می‌یابد، تا آن حد که از آن می‌توان به مثابه کلیدی برای آشنایی با «مؤلف» واقعی فیلم در این زمینه سود جست. می‌دانیم که فیلم بر اساس نوول گرافیکی به همین نام اثر «آلن مور» و «دی کمپبل» ساخته شده است. «مور» طراح انگلیسی صاحب‌نام داستانهای مصور، که به همراه «فرانک میلر» آمریکایی از او به عنوان یکی از چهره‌های اصلی این عرصه هنری در سالهای اخیر یاد می‌شود، هنرمندی است که گذشته از سبک بصری منحصر به فرد آثارش (چون «نگهبانان» / ۱۹۸۷، نمونه‌ای از کمال در قالب داستانهای مصور که یکی از ستایشگران پرشور «مور» «تری گیلیام» به همین لحاظ از آن به عنوان اثری که به فیلم درنمی‌آید یاد می‌کند) به لحاظ شیوهٔ طرح مسائل سیاسی / اجتماعی مبتلا به روز در این آثار نیز شهرت دارد. آثار مور با این ویژگیها که از جمله از اواخر دهه ۱۹۷۰ در نشریهٔ علمی ـ تخیلی هفتگی انگلیسی «۲۰۰۰ بعد از میلاد» (که خیلی زود بدل به نشریه‌ای مطرح و جریان ساز در این عرصه شد) نشر می‌یافتند، به سرعت جای خود را میان علاقمندان داستانهای مصور باز کردند. در واقع در این سالها همان‌طور که آثار میلر با ارجاعات سینمایی‌شان، چون تأثیرپذیری قهرمان داستان مصور «بی‌باک/ Daredevil از شخصیت «هری کثیف»، مشخص می‌شدند، آثار مورنیز با دلالتهای سیاسی / اجتماعی‌شان از کارهای مشابه تمایز می‌یافتند. به عنوان نمونه‌ای از شیوهٔ طرح این‌گونه مضامین در آثار مور، داستان مصور «موجود باتلاق» (۶ ـ ۱۹۷۲) و سری جدید آن «افسانه موجود باتلاق» (۱۹۸۲)، که وس کری ون در سال ۱۹۸۲ فیلمی به همین نام بر مبنای آن ساخت و دنباله‌ای، (بازگشت موجود باتلاق، ۱۹۸۹، جیم وینورسکی) را هم در ادامه داشت، قابل اشاره است. مور در این داستان مصور علمی ـ تخیلی با تأکید بر زمینه طبیعت‌گرایانه اثر، به داستان، قالب هشداری در باب حفظ محیط زیست و به «هیولا»ی ماجرا قالب نمادین خدای گیاهان و روییدنیها را می‌بخشید و همه اینها زمینه را برای پرداختن به مسایل روز چون حاکمیت شرکتهای چند ملیتی، تبعات آن و... فراهم ساخت. از دوزخ اگرچه به عنوان فیلمی از برادران هیوز که به گواهی ساخته‌های قبلی‌شان چون رؤسای جمهور مرده (۱۹۹۵) خود را به عنوان هنرمندانی بهره‌مند از حساسیت سیاسی / اجتماعی نمایانده‌اند، شناخته می‌شود، اما عواملی چون خاستگاه متفاوت آنها به عنوان سینماگرانی از نسل امروز جامعه معاصر آمریکا، در قیاس با مور انگلیسی میانسال دارای دیدگاه مترقی و متمایل به گرایش چپ مدرن، با توجه به مضمون اصلی فیلم که ریشه در ساختار طبقاتی خاص جامعه انگلستان دارد، و همچنین با در نظر گرفتن نحوهٔ طرح و پرورش این درونمایه تاریخی/ سیاسی، که بیشتر شیوهٔ همانند آثار مور را به ذهن تداعی می‌کند، موجب می‌شود که کارکردهای فیلم از این جنبه را بیشتر حاصل کار مور بدانیم تا برادران هیوز. از درونمایه‌های آشنایی که او در اینجا به طرحشان پرداخته می‌توان به نوع تصویری که از خانوادهٔ سلطنتی و کلاً نظام سلطنتی حاکم بر انگستان ارائه می‌شود، اشاره کرد. در فیلم، ملکه ویکتوریا به عنوان نماد این نهاد را تنها در دو صحنه کوتاه می‌بینیم، که در هر دوبار با شیوه سرد و متفرعنانه خاص خود از «سرویلیام» (پزشک مخصوص دربار/ جک تیغ‌کش با بازی «ایان هولم») قدردانی (در ملاقات اول با او) یا حمایت (در صحنه پایانی) می‌کند. جالب آن که در صحنه پایانی به رغم آن که از خدمات او در حفظ اعتبار و آبروی خاندان سلطنت تقدیر می‌کند ولی در عین حال با بی‌رحمی خاصی (و دقیقاً برای حفظ اعتبار همان نهاد) تعیین سرنوشت او را به «برادرانش» در لژهای فراماسونری می‌سپارد. از سوی دیگر ثمرهٔ این خاندان و وارث این تاج و تخت (که تمام مساعی ملکه معطوف به صیانت به هر قیمت از آن است) هم جوانی مبتلا به امراض مقاربتی و نیمه مجنون معرفی می‌شود که تمام این جنایات نتیجهٔ بوالهوسیهای او (و در واقع حاصل اخلاقگرایی سطحی و دروغین نظام ریاکار حاکم که از انتشار خبر وصلت شاهزاده‌ای با یک روسپی سابق در هراس است) تصویر می‌شوند. تصویر ارائه شده از اعیان و اشراف و طبقات ممتاز هم از این حد درنمی‌گذرد، جماعتی که با خصایلی چون تأکید بر اصالت طبقاتی، نژادگرایی و ضدیت با مهاجرین شرقی «بیگانه» (به خصوص یهودیان) مشخص می‌شوند. چون جراح جوان جویای نامی که می‌کوشد به هر قیمت به عضویت محفل سری فراماسونها درآید تا از این طریق مسیر رسیدن به قدرت را سریعتر بپیماید یا خود سر ویلیام، جراح صاحبنامی که بر اثر سکته مغزی از انجام حرفه خویش ناتوان شده و تقاص این بیهودگی و بی‌ثمری سالهای پایانی عمر را با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مثله کردن روسپیان می‌گیرد (جالب آن که به علت ضعف جسمانی حتی قادر به انجام این کار به تنهایی نیست و در انجام جنایاتش از همراهی کالسکه‌چی خود (نماینده‌ای از طبقات فرودست) سود می‌جوید. در کنار ارائه چنین تصاویر غیرانسانی از طبقات حاکم، تصویر ارائه شده از محفل فراماسونها، به عنوان جمعی افراد مرموز از سرانِ قوم که هدایت جامعه را در اختیار دارند، با توجه به محتوا و جهت‌گیری سیاسی فیلم، حائز توجه می‌نماید.

در این راستا به عنوان نمونه‌ای از نمادگرایی خاص فیلم تقابل ستارهٔ پنج پر فراماسونها، که محدودهٔ انجام قتلها روی نقشه لندن را مجسم می‌سازد (نشانه‌ای از وابستگی قاتل به این جمع) با ستارهٔ شش پر داوُد که یکی از پاسبانها (به عنوان نماینده تودهٔ ناآگاه) به غلط آن را پنج پر و نماد بیگانه‌های جنایتکار برمی‌شمارد، توجهی خاص برمی‌انگیزد.

اشاره به شخصیت سر ویلیام جراح / جلاد، راه را برای ادامه بحث در مسیری تازه می‌گشاید و آن اینکه فیلم با وجود پیوندهایش با نمونه‌های پیشین در بسیاری موارد تصاویری نو و به کلی متفاوت از این داستان و شخصیتهایش ارائه می‌دهد چون خود شخصیت «جک...» که به خلاف قاعده، نه جوانی زورمند که بالعکس پیرمردی ناتوان است. انتخاب «ایان هولم» برای ایفای این نقش، گرچه در وهله نخست ممکن است غریب و حتی نامعقول به نظر آید، ولی با جهت‌گیری کلی فیلم دال بر نمایش او به عنوان نمادی از زوال و انحطاط طبقه‌ای که به آن تعلق دارد و به دفاع از ارزشهای آن برخاسته، بهترین انتخاب ممکن می‌نماید.

اگر فیلم را اثری وابسته به ژانر وحشتزا محسوب داریم (با توجه به دلایل فراوانی که در تأیید این ادعا می‌توان ارائه داد)، بی شک سرویلیام «هیولا»ی آن خواهد بود، ولی هیولایی که وجودش این بار به خلاف قاعده ژانر نه در تضاد با هنجارهای اجتماعی، بلکه حقی در تأیید و حمایت این قراردادها معنا می‌یابد. ولی از یاد نباید برد که او مدافع چگونه اجتماعی است، جامعه‌ای مسخ شده و تهی از کلیه ارزشهایی که به یک جامعه به هنجار معنی می‌بخشند.

در واقع این عامل آشنایی سینمای وحشت‌زا، «تغییر شکل» یا «از شکل افتادگی» پدیده‌ها، این بار بیش از طرح هیولا در قالب یک فرد، به شکل هیولایی در هیات یک شهر رخ می‌نمایاند. در حاشیه شایان ذکر است که قضیه جنون این شخصیت در پایان یا کلاً ایدهٔ جنایات جنون‌آمیز او، مضمونی که در نوول گرافیک مور به مراتب پررنگ‌تر بوده، یادآور شیوه مشابه او در پرداخت چنین شخصیتهایی از جمله در نوول گرافیک «بتمن: شوخی مرگبار» (۱۹۸۸) از انتشارات مؤسسهٔ D.C.Comics است که در آفرینش شخصیت جوکر در بتمن (۱۹۸۹)، به همراه داستان مصور «بازگشت شوالیه ناشناس» (۱۹۸۶ ـ فرانک میلر) مورد استفاده تیم برتون قرار گرفت.

در راستای این برخورد غیرقراردادی و نامتعارف فیلم با دستمایه‌های قدیمی و اینجا در رابطه با شخصیت‌پردازی، می‌بینیم که شخصیت قهرمان ماجرا بازرس ابرلاین (جانی دپ) نیز با فاصله‌ای بعید که از شرلوک هولمز و همتایانش در آثار پیشین که با تکیه بر قدرت استدلال و استنتاجهای منطقی‌اش موفق به شناخت و به دام انداختن قاتل می‌شدند، صرفاً با بهره از شیوه‌ای کاملاً غریزی و شهودی (می‌بینیم که جنایتها را در خواب می‌بیند) به حل مسأله نائل می‌شود.

فیلم در پرداخت شخصیتهای فرعی چون مری کلی (هیتر گری هَم)، آخرین قربانی «جک...» که اینجا برخلاف واقع و نیز بسیاری نسخه‌های پیشین، جان سالم به در می‌برد، نیز از همین شیوه پرداخت متفاوت سود می‌جوید.

این رویکرد نامتعارف فیلم، در نهایت آن را تا حد نمونه‌ای منحصربه فرد از آثار ساخته شده ملهم از جنایات «جک...» ارتقاء می‌دهد.

این تمایز بیشتر از این امر ناشی می‌شود که فیلم (همان‌طور که مورد اشاره قرار گرفت)، به جای تأکید به فرد و متهم ساختن یک نفر به عنوان نماد و چکیدهٔ تمام پلیدیها، با ارائه تصویری تکاندهنده از روابط غیرانسانی حاکم بر لندن عصر ویکتوریا (روسپیان اگر به دست قاتل و به این شکل فجیع کشته نمی‌شدند هم لزوماً سرنوشتی بهتر نمی‌یافتند، لااقل سرنوشت بهتری برای آنان در فیلم تصویر نمی‌شود و می‌بینیم که یکی از این جمع هم که در ظاهر آرزوی دست نیافتنی همگی‌شان مبنی بر ازدواج و تشکیل خانواده را جامهٔ عمل پوشانده، سرنوشتی سخت سیاه و خوفناک می‌یابد) این جامعهٔ به شدت طبقاتی و از لحاظ ساختاری متکی به این تقسیم‌بندی و در عین حال سخت ریاکار و پایبند اخلاقگرایی سطحی و دروغین (همان‌طور که مری کلی به طعنه به ابرلاین می‌گوید: «من روسپی نیستم ما که در انگلستان روسپی نداریم، من (اشاره‌ای به واژه‌سازیهای توخالی مرسوم آن زمان برای تطهیر جامعه) تنها یک زن نگون‌بختم») که با مهارت در پراگ امروز بازآفرینی شده (نقش «پیتر دمینگ» فیلمبردار جاده مالهالند لینچ در فضاسازی مؤثر فیلم را نباید از نظر دور داشت)، را چون جهنمی روی زمین به تصویر می‌کشد.

در این راستا حتی صحنه‌هایی به ظاهر فرعی چون معرفی «جان مریک / مرد فیل‌نما» (انسان ناقص‌الخلقه‌ای که دیوید لینچ در سال ۱۹۸۰ فیلمی بر اساس زندگی او ساخت) هم جایگاه و کارکرد خاص خود را می‌یابند و در خدمت نمایش شرایط غیرانسانی حاکم قرار می‌گیرند. در این صحنه به راحتی می‌توان جان مریک و شخصیتهایی چون سرویلیام را قرینه هم دانست.

یکی در اوج رفاه و تشخص اجتماعی اما به کلی بیگانه از احساسات و عواطف انسانی و دیگری به ظاهر نانسان اما بهره‌مند از این احساسات. فیلم به شکلی کنایی به طرح این پرسش می‌پردازد که آیا هر یک کمتر از اعضای جمع متمدنی که در آن حضور یافته انسان اند؟

همچنین باید به پناه جستن نهایی مری کلی به محیط پاک و نیالوده روستا در تقابل با محیط فاسد و پلشت کلانشهر (که در تضاد مجموعه رنگهای حاکم بر صحنه‌های مربوط به هر یک از این دو، از رنگهای سبز و آبی روشن معرف روستا تاطیف رنگهای تیره‌ای که فضای شهر را احاطه کرده‌اند، تجلی می‌یابد) اشاره کرد که ضمن نمایش تضاد ابدی فساد شهر و معصومیت روستا (که از جمله به گونه‌ای به سینمای خودمان نیز راه یافته) امکان‌ناپذیر بودن ادامه حیات سالم در چنین محیط تباهی را مؤکد می‌سازد.

در چنین جامعه‌ای، با اشرافیت منحط و رو به زوال، توده فرودست بی‌فرهنگ و تیره روز و شکاف روز افزون طبقاتی، «جک تیغ‌کش» هیولایی خیالی نیست که از جهنم به زمین آمده باشد، او معلول و نتیجه طبیعی چنین ساختار اجتماعی و برآمده از چنین شهر جهنمی/ لندن پایان سدهٔ نوزدهم است. و همه اینها در نهایت، به زیبایی ما را به تأمل در عنوان با مسمای فیلم وامی‌دارد: از دوزخ.■