واژگونی دکارتی: مورفی و شکاف ذهن و بدن

بکت در طول دوران فعالیت خود پیوندی عمیق و درعین‌حال تخریبی با فلسفه قرن هفدهم، به‌ویژه رنه دکارت و پیرو او آرنولد خولینکس، داشت. او از مفاهیم دکارتی برای ساختاردهی به رمان‌های اولیه خود استفاده کرد، اما هدف او نه تأیید، بلکه پارودی و تخریب این سیستم‌ها از درون بود. دکارت با شعار «می‌اندیشم پس هستم»، ذهن را به‌عنوان جوهری مستقل و شفاف معرفی کرد. بکت در رمان «مورفی»، این ایده را به‌شکلی افراطی بازخوانی می‌کند.

ذهن مورفی به‌مثابه «یک کره توخالی بزرگ که به روی جهان خارج بسته شده است»، توصیف می‌شود. برخلاف دکارت که خداوند را به‌عنوان ضامن پیوند میان ذهن و جهان مادی (از طریق غده صنوبری) می‌دید، در دنیای بکت خدا غایب است و این جدایی منجر به سولیپسیسم و فلج کامل می‌شود. بکت با استفاده از مفاهیم ریاضی مانند «اعداد گنگ» در رمان مورفی، عقلانیت دکارتی را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد که منطق در مواجهه با واقعیتِ غیرعقلانی فرومی‌پاشد.

تأثیر آرنولد خولینکس، فیلسوف اکازیونالیست، دراین‌میان کلیدی است. خولینکس معتقد بود که ذهن و بدن مانند دو ساعت هستند که توسط خداوند هماهنگ شده‌اند اما هیچ تأثیری بر یکدیگر ندارند. بکت از اصل اخلاقی خولینکس، یعنی «آنجا که هیچ ارزشی نداری، نباید هیچ اراده‌ای داشته باشی» (Ubi nihil vales, ibi nihil velis)، برای تبیین وضعیت شخصیت‌هایش بهره می‌برد. شخصیت‌های بکت در وضعیتی از «بی‌ارادگی» قرار دارند؛ آن‌ها می‌خواهند که نخواهند، اما حتی این «نخواستن» نیز نوعی نارسیسیسم و کنش محسوب می‌شود که طبق فلسفه خولینکس، محکوم است. بکت در «سه رمان» (مولوی، مالون می‌میرد، نام‌ناپذیر)، فرآیند دکارتی را معکوس می‌کند؛ او از یک «هستمِ» بدنی و فیزیکی آغاز کرده و به یک «کوگیتویِ» عریان و متزلزل می‌رسد که دیگر حتی قادر به‌شناسایی خود به‌عنوان یک واحد منسجم نیست.

سایه ماوتنر: نقد زبان و ادبیات «ناواژه»

یکی از رادیکال‌ترین وجوه اندیشه بکت، شکاکیت هستی‌شناختی او نسبت به زبان است. او تحت‌تأثیر فریتس ماوتنر، فیلسوف اتریشی و صاحب اثر «مشارکت‌هایی در نقد زبان»، زبان را نظامی قراردادی، موروثی و ناکافی می‌دانست که به‌جای افشای حقیقت، مانع دسترسی به آن می‌شود. ماوتنر بر این باور بود که تمام مسائل فلسفی درواقع کج‌فهمی‌های زبانی هستند و برای رسیدن به شناخت، باید زبان را پله‌به‌پله تخریب کرد.

بکت در نامه مشهور سال ۱۹۳۷ به اکسل کاون، برنامه خود را برای «ادبیات ناواژه» (Literature of the Unword) اعلام کرد. او نوشت: «زبان بیش‌ازپیش برای من شبیه حجابی به‌نظر می‌رسد که باید آن را درید تا به چیزها (یا هیچ) پشت آن رسید». هدف او ایجاد سوراخ‌هایی در زبان بود تا آنچه در پس آن پنهان شده - خواه «چیزی» باشد یا «هیچ‌چیز» - شروع به تراوش کند. بکت برخلاف جویس که به‌دنبال گسترش و غنی‌سازی زبان بود، به‌دنبال «سوءاستفاده کارآمد» از آن بود؛ یعنی استفاده از کلمات برای رسیدن به سکوت.

این نقد زبان در رمان «وات» به اوج می‌رسد. در این رمان با اشیائی مواجه می‌شویم که دیگر نام‌هایشان به آن‌ها تعلق ندارد. بکت در اینجا نشان می‌دهد که چگونه زبان در انجام وظیفه مرجع‌شناختی خود شکست می‌خورد. کلمات در دنیای بکت، نه حامل معنا، بلکه حجاب‌هایی هستند که سوژه را از واقعیتِ تهی جدا می‌کنند. او آرزو داشت زبان را چنان تخریب کند که «سکوت» از میان حفره‌های آن شنیده شود.

چرخش زبانی: تبعید اختیاری در زبان فرانسوی

تصمیم بکت برای تغییر زبان نگارش از انگلیسی به فرانسوی در اواخر دهه ۱۹۴۰، نه‌یک ترجیح شخصی، بلکه یک ضرورت فلسفی بود. او مدعی بود که «در فرانسوی، نوشتن بدون سبک آسان‌تر است.» این «بی‌سبکی» درواقع تلاشی برای فرار از خودکاری‌های زبانی، تداعی‌های تاریخی و شکوه کلامی زبان مادری‌اش بود که به‌شدت تحت‌تأثیر فضل‌فروشی‌های جویسی قرار داشت.

نوشتن به زبانی دیگر برای بکت، نوعی «ریاضت» و «انضباط معنوی» بود. زبان فرانسوی به او اجازه داد تا رابطه‌ای جدید با کلمات برقرار کند؛ رابطه‌ای که در آن فاصله میان واژه و شیء آگاهانه حفظ می‌شد. او با این کار، خود را در وضعیتی از «تبعید در تبعید» قرار داد تا بتواند به تجربه‌هایی دست یابد که در کدگذاری زبان مادری غیرقابل‌دسترس بودند.

بکت حتی در ترجمه آثارش به انگلیسی نیز این منطق را ادامه داد. او با ایجاد تفاوت‌های عمدی میان نسخه‌های فرانسوی و انگلیسی، مرز میان «اصل» و «ترجمه» را مخدوش کرد و نشان داد که تمام زبان‌ها درواقع ترجمه‌هایی ناقص از یک سکوت بنیادین هستند

الهیات سلبی و نگاه آپوفاتیک

بسیاری از منتقدان آثار بکت را نیهیلیستی دانسته‌اند، اما پژوهش‌های جدید پیوندی عمیق میان آثار او و سنت «الهیات سلبی» یا «آپوفاتیک» (Apophatic) یافته‌اند. الهیات سلبی بر این باور است که خداوند فراتر از هرگونه توصیف ایجابی است و تنها می‌توان گفت که او «چه نیست». بکت به شیوه‌ای مشابه، فرآیند «تهی‌سازی» را در متن اعمال می‌کند.

در رمان «نام‌ناپذیر»، راوی می‌گوید: «نخست می‌گویم چه نیستم، این‌طور به من یاد داده‌اند... سپس می‌گویم چه هستم». این روش نفی مداوم، هسته اصلی ساختار روایی بکت است. او یک «عارف بدون خدا» است که از ابزارهای عرفانی برای رسیدن به واقعیتی استفاده می‌کند که هیچ تضمین الهی در پس آن نیست. سکوت در آثار بکت، نه به‌معنای فقدان صدا، بلکه به‌معنای حضورِ سنگین امری است که زبان قادر به احاطه بر آن نیست.

اشارات مداوم به کتاب مقدس و الهیات مسیحی در آثار او (مانند ارجاع به دزدان مصلوب در انتظار گودو)، نه برای تأیید ایمان، بلکه برای نشان‌دادن «انرژی کمدی فروپاشی» است. بکت با به لرزه درآوردن ستون‌های استعلایی، نشان می‌دهد که چگونه مفاهیم کلان در دنیای مدرن به‌شکلی خفت‌بار سقوط می‌کنند. او از «آپوریا» یا بن‌بست منطقی به‌عنوان نیروی محرکه متن استفاده می‌کند تا ذهن خواننده را با تضادهایی روبه‌رو کند که منطق دوارزشی قادر به حل آن‌ها نیست.

سیلان کوانتومی و آنتروپی اطلاعات در آثار متأخر

بکت در حالی که با مفاهیم کلاسیک فلسفه درگیر بود، به‌شدت تحت‌تأثیر تحولات علمی عصر خود به‌ویژه فیزیک کوانتوم و نظریه اطلاعات قرار داشت. او با مطالعه آثار پوانکاره و هایزنبرگ، به این درک رسیده بود که جهان در مقیاس اتمی، ناپیوسته، غیرقابل‌پیش‌بینی و تابع شانس است. این نگاه در آثار متأخر او به‌شکل فضاهای غیراقلیدسی، حرکت‌های منقطع و شخصیت‌هایی که در وضعیت «complementarity» (مکمل‌بودن) قرار دارند، تجلی می‌یابد.

مفهوم «آنتروپی» در آثار بکت، به‌ویژه در دوره «پایان بازی»، نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. آنتروپی نشان‌دهنده تمایل سیستم به بی‌نظمی و ازدست‌دادن انرژی است. شخصیت‌های بکت در فضایی قرار دارند که در آن منابع (کلمات، اشیاء و حرکات) در حال تمام‌شدن هستند. اما پارادوکس اینجاست که این فرآیند فرسایش هرگز به صفر مطلق نمی‌رسد؛ بکت همواره در آستانه «هیچ‌چیز» متوقف می‌شود، در وضعیتی که به آن «بدترینِ بدترنشدنی» می‌گوید.

برخی منتقدان معتقدند که سبک بکت، منطق «سایبرنتیک» را ثبت و درعین‌حال نقد می‌کند. او فعالیت‌های انسانی را به واحدهای مدل‌وار و گسسته تبدیل می‌کند (مانند حرکات مکانیکی مولوُی یا کلاو)، اما هم‌زمان بر جنبه‌هایی از وجود تأکید می‌ورزد که به هیچ‌وجه قابل پردازش توسط ماشین یا سیستم‌های اطلاعاتی نیستند. این «ملانکولی سایبرنتیک»، بازتاب‌دهنده اضطراب سوژه‌ای است که در میان حلقه‌های بازخورد و سیستم‌های تکرار شونده گرفتار شده است.

محوشدگی بدن و پس‌ماندِ صدا در درام‌های پایانی

در آثار متأخر بکت، بدن فیزیکی به‌تدریج از صحنه حذف می‌شود و جای خود را به «صداهای بی‌بدن» می‌دهد. این فرآیند، به‌ویژه در نمایشنامه‌هایی مانند «من نه» (Not I) یا «قطعات پا» (Footfalls)، نشان‌دهنده اوج پروژه بکت در تفکیک ذهن از کالبدمادی است. صدا در اینجا دیگر متعلق به یک شخصیت منسجم نیست، بلکه به پس‌ماندی تبدیل می‌شود که در خلأ طنین‌انداز است.

بکت با تمرکز بر «صدا» به‌جای «تصویر»، به چالش با سلطه نگاه (Ocularcentrism) در هنر غربی برمی‌خیزد. صدای زنانه در آثار متأخر او، از تعهدات بازنمایی رها شده و به قدرتی بدل می‌شود که فراتر از کنترل «نگاه مردانه» یا ساختارهای قدرت عمل می‌کند. این صداها اغلب در محیط‌هایی شبیه به «جعبه‌های جمجمه‌ای» محبوس هستند، جایی که ذهن به یک میدان کارناوالی از صداهای متضاد تبدیل شده است.

رابطه میان «جیغ» و «نجوا» در اینجا کلیدی است. جیغ در آثار اولیه بکت، نمادی از فورانِ بدویِ سوژه برای ابراز وجود بود، اما در آثار متأخر، این صدا به نجوایی مداوم، خستگی‌ناپذیر و صبور تبدیل می‌شود که گویی از اعماق یک ضمیر ناخودآگاهِ متلاشی‌شده برمی‌خیزد. بکت در جست‌وجوی سکوت بود، اما دریافت که «صدا» تنها راهی است که از طریق آن می‌توان برعلیه صدا شورید.

تداوم در میانه ویرانه‌ها

ساموئل بکت با بازتعریف نسبت میان هنرمند، زبان و واقعیت، مانیفستی از ناتوانی را خلق کرد که بر ویرانه‌های قطعیت‌های مدرن بنا شده است. او نه با ارائه پاسخ‌های تسلی‌بخش، بلکه با پافشاری بر «پرسش‌های قدیمی» و نمایش شکست‌های بی‌پایان، به اصالتی دست یافت که فراتر از جنبش‌های ادبی زمانه خود می‌رود. زیبایی‌شناسی شکست او، دعوتی است به پذیرش نادانی و ناتوانی به‌عنوان بخشی تفکیک‌ناپذیر از تجربه انسانی در جهانی که دیگر هیچ تضمینِ متافیزیکی برای معنا ارائه نمی‌دهد. تأثیر عمیق او بر فلسفه، الهیات، سایبرنتیک و هنرهای نمایشی، نشان‌دهنده این است که پروژه او فراتر از ادبیات محض، یک کاوشِ هستی‌شناختی در مرزهای «بودن» است. بکت به ما آموخت که حتی وقتی «چیزی برای بیان کردن نیست»، تعهد به سخن‌گفتن باقی می‌ماند؛ تعهدی که در جمله پایانی درخشان رمان «نام‌ناپذیر» طنین‌انداز است: «باید ادامه بدهی، نمی‌توانم ادامه بدهم، ادامه خواهم داد». این استمرار در اوجِ ناتوانی، شاید یگانه شکل پیروزی در جهان بکت باشد؛ جایی که «بهتر شکست خوردن»، غایت همه تلاش‌های بشری است.

ساموئل بکت با بازتعریف نسبت میان هنرمند، زبان و واقعیت، مانیفستی از ناتوانی را خلق کرد که بر ویرانه‌های قطعیت‌های مدرن بنا شده است. او نه با ارائه پاسخ‌های تسلی‌بخش، بلکه با پافشاری بر «پرسش‌های قدیمی» و نمایش شکست‌های بی‌پایان، به اصالتی دست یافت که فراتر از جنبش‌های ادبی زمانه خود می‌رود. زیبایی‌شناسی شکست او، دعوتی است به پذیرش نادانی و ناتوانی به‌عنوان بخشی تفکیک‌ناپذیر از تجربه انسانی در جهانی که دیگر هیچ تضمینِ متافیزیکی برای معنا ارائه نمی‌دهد

تماشای چالوس از بالا با نیم‌نگاهی به آهو

ابراهیم عمران
روزنامه‌نگار

در اهمیت جایگاه هوشنگ گلمکانی و تیم‌شان که هرچند به دیروز و امروز، حالیه تقسیم شده‌اند هیچ‌ان قلتی نیست. سال‌هایی که تنها مأوای سینمادوستان مجله فیلم بود و بس. هرچند نمی‌توان به قطعیت گفت اگر این حجم دانستن‌ها و آگاهی‌هایی که در این دوره وجود دارد، در دوره انتشار مجله فیلم می‌بود، سرنوشت مجله و نویسندگانش چه می‌شد. ولی با قرائن کنونی و میزان استقبال از این نشریه با همه گسست‌هایی که ایجاد شد، جواب این پرسش نیز مشخص می‌شود. مراد از این پیش‌قلیانی به‌قول قدما، نقبی است به ساخته ایشان با نام «آهو». یادم نمی‌رود درباره فیلم «مطرب» یادداشتی به مجله فیلم فرستاده بودم. چندی بعد ایشان در ایمیلی خواسته بودند تماسی با مجله و ایشان بگیرم. محتوای یادداشت آنچنان یادم نیست. چند تا فکت خواسته بودند در مورد یادداشت. سرآخر با گشاده‌رویی و مزاح گفتند که ساده‌تر و سلیس‌تر بنویسم. تا همه‌فهم‌تر باشد و از دوستانی نام بردند که می‌توانم به نوشته‌هایشان مراجعه و استناد کنم و یکی، دو مورد هم گفتند، مثل فلان‌دسته صحبت نکن و ننویس که مجال پرداختن و ممیزی‌های مرسوم، اجازه بیان و نوشتن آن نمی‌دهد. الغرض (واژه‌ای که اگر جناب ایشان این نوشته را بخوانند می‌گویند، ساده‌تر بنویس) بعد از تماشای اثرشان به فکر فرو رفتم که چگونه منتقد، اهل فرهنگ، هنر و سینما که به‌درستی بر قابل فهم بودن نوشته‌ها و سطور تاکید دارد، این گونه فیلمی تا حد زیادی غیرهمه‌فهم ساخته‌اند. کاراکتر زن فیلم که حتی در راه‌رفتن، نشستن و بیان دیالوگ هزاران مشکل دارد و یک زاویه درست از ایشان در کلیت فیلم نیست، چه در سر دارد؟ منشأ مشکلات ذهنی‌اش چیست. این همه نمادهای موجود در فیلم برای رساندن چه معنایی است و اصولاً قرار گرفتن این همه پازل معمایی؛ کارکردش در ابتدا، میانه و پایان فیلم چیست. نمی‌دانم وقتی علی مصفا، رضا کیانیان و رضا یزدانی می‌توانند در این فیلم حضور داشته باشند، چرا باید پارتنر مقابل‌شان فردی باشد که حتی کمترین میمیک القایی زنی دلباخته و دلسوخته را ندارد؟ حال کار به تصمیم کارگردان در انتخاب ایشان نداریم و احترام به این نظر هم واجب. ولی اگر بازیگر دیگری به‌جز ایشان می‌بود، آیا در اندک پلان‌های قابل اعتنای فیلم، نمی‌توانستیم شاهد صحنه‌های جاندارتری باشیم؟ این همه معناگرایی ذهنی و امساک در بیان قصه اصلی فیلم، برای چیست. پسربچه کنار جاده، چوپانی که حتی از فلاسفه قرن حاضر داناتر است و یکی، دو جین افراد کاردرست فکری در لوکیشنی خارج از شهر، چه در سر دارند که مخاطب هیچ از آن سر در نمی‌آورد! گویا کارگردان و تیم ساخت، بیشتر در پی نشان‌دادن زیبایی‌های مکان خاصی بودند. به تصویر درآوردن جلوه‌های بصری جاده و جنگل، که گویی غیرقابل فهم‌بودن چرایی فیلم، آنچنان به ذوق نزند. این درگیر بودن در تصاویر هوایی و زمینی حتی سبب شد تا انتهای فیلم، صدای «نوید محمدزاده» نیز شنیده نشود و حتی مخاطب حرفه‌ای نیز اگر در تیتراژ ابتدا و انتهای فیلم دقت نکرده باشد، نمی‌تواند این گوینده متن را تشخیص دهد. البته ایرادی به جناب گلمکانی نیست. شاید ایشان هوس ساخت فیلم، پس از دهه‌ها قلم‌زدن داشته‌اند یا حتم هم شاید دیگر در پی ادامه‌دادن این مسیر نباشند. به‌هرحال دست‌وپنجه نرم‌کردن با جماعت فیلمساز و بازیگر، راحت‌تر از ساخت فیلم است. خیاط اگر به کوزه افتد و راه برون‌رفت نداند، همان به که به ادامه مسیر نیاندیشد. کرداری شبیه بازیگر فوتبال که بعد از سال‌ها توپ‌زدن، هوس یاد دادن درست ضربه‌زدن به توپ دارد. غافل از آنکه آن ضربه‌هایی هم که طی سال‌ها دویدن در زمین داشت، شاید از روی شانس و اقبال بود و بس. پس بهتر آن می‌بیند که بعد از چندبار مربیگری، راه خویش جدا کند و با افتخارات ذهنی‌اش زندگی کند؛ که به صواب و ثوابش هست یقیناً. آهوی رمیده پای این فیلم به مقصود و مقصد اگر رسید در دشتی مرغزار، مخاطب اندک این فیلم نیز به راهی رهنمون می‌شود و دریافت مشخصی از آن خواهد داشت. آنقدر نشانه‌های تصویری این فیلم از سفید، آبی و قرمز بودن رنگ‌ها تا فیلم‌های کیارستمی و آهنگ‌های نوستالژیک زیاد است که نشان‌دادن چالوس و زیبایی‌هایش از بالا هم نمی‌تواند در هضم آن مددی رساند! شاید با حذف دیالوگ‌های فیلم بتوان بعد از اکران آنلاین، در شبکه‌های مستند داخلی و خارجی، آن را نشان داد؛ چه که فیلم هرچه گنگ در بیان مفاهیم است، در موسیقی و فیلمبرداری خوب عمل کرده و می‌تواند نمونه خوبی از نشان‌دادن مناظر طبیعی از بالا باشد.

کـه در آن واقعیت زیسته، خاطره، توهم و اضطراب درهم‌می‌آمیزند و مرزهای مشخص خود را از دست می‌دهند. این انتخاب فرمی، درواقع تلاشی برای افزودن یک ارزش خلاقانه به متن و اجرا محسوب می‌شود که درنهایت مخاطب را از جایگاه مصرف‌کننده روایت‌های آشنا بیرون کشیده و به مشارکت در فرآیند معناسازی فرا می‌خواند. گویی کاراکترهای تمثیلی در این نمایش، پاره‌هایی از ذهن متلاطم پرسوناژ اصلی بوده که به صحنه احضار شده‌اند تا تجربه روانی او را مجسم کنند. بدین‌ترتیب کوشک‌جلالی با اتکا به زبان استعاره و فرم، از دام بیوگرافی‌زدگی می‌گریزد و اثری می‌آفریند که به‌جای بازگویی آنچه بر ونگوگ گذشته است، تماشاگر را با چگونگی زیستن او در جهان مواجه می‌کند. البته ایده‌های روایی، ساختاری و اجرایی که در متن و کارگردانی «باد زرد ونگوگ» به کار گرفته شده‌اند، بیش‌ازآنکه واجد بنیانی بدیع و خلاقانه باشند، متکی بر الگوها و تجربه‌هایی‌اند که سال‌هاست در تئاتر هنری معاصر اروپا آزموده و تثبیت شده‌اند. الگوهایی که به‌تدریج حتی مسیر خود را به نمایش‌های جریان اصلی، از جمله تولیدات برادوی نیز گشوده‌اند. ازاین‌منظر، نمایش بیش‌ازآنکه افق تازه‌ای پیش روی مخاطب بگشاید، در امتداد یک سنت اجرایی آشنا حرکت می‌کند که زبان و قراردادهایش برای تماشاگر جدی تئاتر، پیشاپیش قابل شناسایی است. حضور گروه فرم، نوع کنش‌ها و شیوه حضور بدنی آنان بر صحنه، بیش از هرچیز یادآور نمونه‌های مشابه در آثار متأخر ابراهیم پشت‌کوهی و شماری دیگر از نمایش‌های معاصر ایرانی است. شباهتی که ناخواسته بار مقایسه را بر دوش اثر می‌گذارد. درنتیجه این عناصر به‌جای آنکه واجد کیفیتی غافلگیرکننده یا مرعوب‌کننده باشند، در محدوده تجربه‌های تکرارشده باقی می‌مانند و از خلق لحظاتی با خلاقیت چشمگیر بازمی‌مانند. چنین رویکردی، هرچند از منظر حرفه‌ای قابل دفاع است، اما مانع از آن می‌شود که نمایش در سطح فرم و اجرا به امضایی کاملاً شخصی و متمایز، در قواره آنچه از یک کارگردان باسابقه انتظار می‌رود، دست یابد.

استفاده از ویدئومپینگ و موسیقی در «باد زرد ونگوگ» نیز بیش‌ازآنکه بارقه‌ای از خلاقیت اجرایی را بازتاب دهد، در امتداد تجربه‌های پیشین تئاتر معاصر قابل شناسایی است. این عناصر عمدتاً کارکردی فضاساز دارند و کمتر به‌عنوان مؤلفه‌هایی دراماتورژیک عمل می‌کنند. ویدئومپینگ، با وجود ظرفیت بالقوه‌اش برای گسترش زبان بصری نمایش، غالباً به تزئین صحنه و تقویت حال‌وهوای ذهنی محدود می‌شود. موسیقی نیز، هرچند هماهنگ با فضای اثر است، از ایجاد نقشی همراه‌کننده و واکنشی بازمانده و به‌ندرت وارد گفت‌وگویی فعال با ریتم اجرا یا بدن بازیگران می‌شود. مهم‌ترین نقطه‌قوت نمایش «باد زرد ونگوگ»، بازی فرهاد آئیش در نقش این هنرمند است. شیوه نقش‌پردازی او بیش از هر عنصر دیگری، بار دراماتیک اثر را بر دوش می‌کشد. آئیش با وجود اختلاف سنی چشمگیر، با تکیه بر کنترل دقیق بدن، میمیک سنجیده و لحن بیانی متناسب با وضعیت روانی شخصیت، موفق می‌شود پیچیدگی‌های درونی ونگوگ را به‌شکلی باورپذیر بازنمایی کند. بازی او به‌دور از اغراق‌های مرسوم، بر ظرافت‌های رفتاری و نوسان‌های حسی استوار است و ازاین‌طریق، نسبت پرتنش کاراکتر با جهان پیرامون و روابط انسانی‌اش را به‌روشنی پیش چشم مخاطب می‌گذارد.

در کنار اجرای قابل اعتنای فرهاد آئیش، نباید از کیفیت بازی المیرا دهقانی نیز غافل شد. اجرایی که نشان می‌دهد، توان و ظرفیت بازیگری او فراتر از کلیشه‌ها و قالب‌های رایج نقش‌آفرینی در سریال‌های تلویزیونی و شبکه نمایش خانگی است. دهقانی با حضوری کنترل‌شده و دقیق، موفق می‌شود کاراکتری باورپذیر و هم‌خوان با فضای کلی اثر خلق کند. کاراکتر او، هرچند در مقایسه با نقش محوری ونگوگ در حاشیه قرار دارد، اما به‌واسطه ظرافت‌های رفتاری و کیفیت بیان، نقشی مؤثر در تکمیل جهان نمایشی و تعمیق روابط انسانی نمایش ایفا می‌کند. هرگاه نام ونگوگ به‌میان می‌آید، پیش از هرچیز تصویر هنرمندی با روحی شکننده و زیستی آکنده از رنج‌های درونی در ذهن تداعی می‌شود. آرتیستی متفاوت که گویی همواره در جست‌وجوی عشقی زمینی، ملموس و نجات‌بخش بود، اما هربار این خواست عاطفی در فاصله‌ای دست‌نیافتنی از او باقی می‌ماند. این ناکامی عاطفی همچون نیرویی تأثیرگذار در شکل‌گیری جهان ذهنی و هنری او، قابل ردیابی است که در آن میل به ارتباط، همدلی و فهم متقابل، پیوسته با طرد، تنهایی و شکست درهم‌تنیده است و به یکی از مؤلفه‌های اصلی خوانش زندگی و آثار او بدل می‌شود. کوشک‌جلالی در «باد زرد ون‌گوگ» می‌کوشد فراتر از یک روایت صرفاً بیوگرافیک حرکت کرده و نشان دهد ذات «هنر» و بیان آن در دستگاه فکری ونگوگ چگونه معنا می‌یابد. در یکی از لحظات کلیدی نمایش، ونگوگ می‌گوید تنها هنگام نقاشی کردن احساس زیستن دارد؛ گزاره‌ای که به‌مثابه شالوده نسبت او با جهان پیرامون عمل می‌کند. این پیوند وجودی میان کاراکتر و نقاشی، در سراسر اجرا به‌شکلی تدریجی و کنترل‌شده پی‌ریزی شده و هرچند به تمامی بسط نمی‌یابد، اما تا حدی موفق می‌شود نگرش ونگوگ به هنر را به‌مثابه یگانه امکان بقا و معنا پیش روی مخاطب قرار دهد. با این حال مقایسه «باد زرد ونگوگ» با آثاری همچون «بر دروازه ابدیت» ساخته جولیان اشنابل، کاستی‌های جدی نمایش را در بازنمایی جهان آشفته درونی این کاراکتر آشکار می‌سازد. درحالی که اثر اشنابل با اتکا به زبان بصری منسجم و بهره‌گیری خلاقانه از نور، قاب‌بندی و ریتم، راهی مستقیم و بی‌واسطه به ذهن متلاطم ونگوگ می‌گشاید، نمایش کوشک‌جلالی در این مسیر به بیان‌های محتاطانه و گاه ناتمام بسنده می‌کند. درنهایت باید گفت، استفاده محدود و کم‌ریسک از عناصری چون نور و فرم، مانع از شکل‌گیری تجربه‌ای قدرتمند و تمام‌عیار از آشوب روانی شخصیت در این اثر نمایشی شده است.