

समीक्षा आणि प्रयोगशरणाता

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - सत्यकथा, संपा. राम पटवर्धन, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, जुलै १९७४)

कलास्वरूप आणि कलासमीक्षा यासंबंधीचा विचार अधिक फलदायक होण्याचा संभव आता वाढला आहे. कारण, पुरेशा नसले तरी आशादायक वाटेल इतक्या प्रमाणात साहित्येतर कलाक्षेत्रातील साधक, विचारवंत आता आपापल्या क्षेत्रांविषयी, त्यांमधील प्रश्नांविषयी ठामपणे बोलू लागले आहेत. एक प्रश्न तातडीचा म्हणून समोर मांडण्यास आता यामुळे अधिक अनुकूल परिस्थिती निर्माण झाली आहे असे वाटते. साहित्य, शिल्प, चित्रादी कलांपेक्षा गायन-वादन-नर्तन वा नाट्य यांसारख्या कलांचे स्वरूप निराळे आहे हे लक्षात घेता समीक्षेने आपल्या संज्ञा, आपल्या आधारभूत संकल्पना आणि आपले निष्कर्ष इत्यादी बाबतींत साहित्यसमीक्षेवर का अवलंबून राहावे? संगीतादी कलांचे यामुळे नुकसान होत नाही काय? कलेचे प्रत्यक्ष स्वरूप आणि समीक्षेचे स्वरूप यांत जर समकक्षता राहिली नाही तर एकंदर आस्वादव्यापारच विनाकारण खुरटत नाही काय? अवास्तव प्रमाणात साहित्यावर विसंबून सौंदर्यशास्त्रीय-म्हणजे सर्व कलांना उद्देशून उभारले गेलेले समीक्षाव्यूह बाहेरून लादले गेलेले आहेत अशी जाणीव जोपर्यंत संगीतादी कलांच्या अभ्यासकांना होत नाही, तोपर्यंत आमची समीक्षा ही नेहमीच असमाधानकारक वाटत राहिल. संगीतादी कलांच्या स्वरूपाचा विचार नीटपणे व्हावयाचा असेल तर साहित्याधारित समीक्षेवरील आपले पूर्णावलंबन सोडायला हवे.

यामुळे साहित्यसमीक्षेचाही फायदाच होणार आहे. कारण, आजच्या साहित्यसमीक्षेतही संगीतादी कलांशी संबंधित अनेक संज्ञा व संकल्पना वापरल्या जातात. बंदीश, लय, ताल, संगीतात्मता, स्वरात्म प्रतीकात्मता, आघात व त्यांची रचना, नृत्यात्म गतिशीलता इत्यादी संज्ञा सहजपणे आठवतात. दुर्दैवाने मूल्यमापनात्मक म्हणून वरील संज्ञा व संकल्पना वापरल्या जातात, पण तरीही त्यांचे आकलन नीटसे झाले नसल्याने हे वापर ढोबळ, सरसकट आणि अप्रस्तुतही असतात. अशा परिस्थितीत वरवर पाहता तांत्रिक व म्हणून शास्त्रीय वाटणारी समीक्षा कमालीची फसवी असते. साहित्येतर कलांच्या अनुभवक्षेत्रांचे सूचन करित असल्याने ही समीक्षा व्यापक, समावेशक आणि सार्वत्रिक पात्रता, योग्यता असल्याचा आभास निर्माण करते. मुद्दा असा की, संगीतादी कलांच्या समीक्षेच्या जोखडातून आपली मुक्तता करून घेणे जमले, तर साहित्यादी कलांची समीक्षाही अधिक डोळसपणे आपली वाट चोखाळू शकेल. मूलभूत सौंदर्यतत्त्वे, कलाकृतींना लागणारे सर्वसामान्य निकर्ष, या व यांसारख्या समस्यांविषयी निर्णायक मते वा उपपत्ती समोर ठेवण्याआधी विविध कलांमध्ये कार्यकारी होणाऱ्या संकल्पना कोणत्या, याचा कसोशीने शोध घेतला पाहिजे. सर्व कलांना एक तऱ्हेची समीक्षासंबद्ध मर्यादित स्वायत्तता मिळाली पाहिजे. समावेशक सौंदर्यशास्त्राआधी एक विशिष्ट प्रकारचे द्वैत कलाविष्कारांच्या जातीसंबंधी मान्य केले पाहिजे. हे द्वैत ज्या लक्षणाच्या आधारे प्रत्ययाला येते त्याला मी 'प्रयोगशरणाता' असे म्हणतो.

प्रयोगशरणाता ही एक अशी मूलभूत मूल्यमापनात्मक संकल्पना आहे की, जिचा आढळ साहित्यादी ललितकलांत क्वचितच होतो. उलटपक्षी संगीतादी कलांत प्रयोगशरणातेचा आढळ निरपवादपणे होतो, इतकेच नव्हे, तर या कलांत प्रयोगशरणातेची भूमिकाही अत्यंत महत्त्वाची असते. प्रयोगशरणातेच्या संकल्पनेची छाननी करणे ही सौंदर्यशास्त्राच्या उभारणीची पहिली पायरी ठरली पाहिजे. संगीतादी कला आणि साहित्यादी कला यांतला कोटिभेद सिद्ध करणारी संकल्पना प्रयोगशरणातेची होय.

प्रयोगशरणातेने काय काय सुचविले जाते?

पहिली गोष्ट अशी की, प्रयोगशरणाता या संज्ञेने दर्शविल्याप्रमाणे काही कला अशा असतात की, ज्यांचा आविष्कार 'प्रयोगा'शिवाय शक्य होत नाही. दुसऱ्या काही कला अशा असतात की, ज्यांच्या बाबतीत या तऱ्हेने प्रयोग अनिवार्य ठरत नाही. केवळ घटना आणि कलापदवीला पोचलेली घटना यांतला फरक लक्षात घेता आपण असे म्हणू शकतो की, प्रयोगशरण कलांच्या बाबतीत एखादी घटना कलाकृती व्हावयाची असेल तर त्यासाठी प्रयोग आवश्यक ठरतो. (या व पुढीलही सर्व विवेचनात 'प्रयोग' ही संज्ञा 'परफॉर्मन्स' या अर्थी वापरली आहे; 'एक्सपरिमेंट' या अर्थी नव्हे. ही गोष्ट उघड आहे.) प्रयोगशरणतेतील 'प्रयोगा'च्या संकल्पनेचे अधिक स्पष्टीकरण केल्यावर हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल.

प्रयोगात श्रोता गुंतलेला असतो. श्रोत्यांची प्रत्यक्ष उपस्थिती हे सर्व प्रयोगशरण कलांचे विशेष लक्षण होय. दिल्या जाणाऱ्या संदेशाला उलगडून घेणारा एक स्वतंत्र घटक इथे वेगळेपणे वावरत असतो. श्रोते किती हे इथे अर्थातच फारसे महत्त्वाचे नसते. श्रोत्यांचे वेगळे आणि समकालीन अस्तित्व महत्त्वाचे असते. प्रयोग आणि श्रोता यांची कालिक कक्षा एकच असते. संगीताचा, नृत्याचा कार्यक्रम वा नाटकाचा खेळ आणि श्रोते वा प्रेक्षक नसणे या दोन्ही गोष्ट आत्मविरोधी आहेत. अशी कल्पनाच करणे शक्य नाही, कारण, प्रयोग आणि श्रोता वा प्रेक्षक यांचे अस्तित्व या परस्परसापेक्ष गोष्टी आहेत.

आणि महत्त्वाची गोष्ट अशी की, हा श्रोता नुसता 'असत' नाही. तो प्रयोगात भाग घेत असतो. तो साक्षी नसतो तर घटक असतो. त्याने प्रयोगात कोणत्या तऱ्हेने भाग घ्यावा याविषयीचे संकेत इतके स्पष्ट व निश्चित झालेले असतात की, त्यामुळे श्रोत्यांच्या प्रतिसादांनी कसे वावरावे यासंबंधीची एक दृढ परंपरा असल्याचे सिद्ध होते. अमुक एका तऱ्हेने प्रतिसाद द्यावा आणि अमुक एका तऱ्हेने देऊ नये असे ठरविणारी परंपरा जन्मास येते व टिकते, कारण या प्रतिसादांना संबंधित कलाविष्कारात एक निश्चित भूमिका बजावायची असते. आस्वाद कसा घ्यावा, पसंती-नापसंती कशी दर्शवावी याचे अलिखित पण मान्य नियम अस्तित्वात येतात आणि त्यांचे पालन केले जाते; कारण, प्रयोगाच्या सिद्धीसाठी, त्याच्या अस्तित्वात येण्यासाठी ते आवश्यक असतात. कार्यक्रमाच्या वेळी केवळ सभ्यपणे कसे वागावे, बोलावे या तऱ्हेचे हे नियम नसतात. कारण, प्रयोगाच्या गुणवत्तेशी, त्याच्या मूलमापनात्मक अंगांशी यांचे नाते असते. श्रोत्यांचा प्रतिसाद आणि ती व्यक्त होण्याचे मार्ग यांना अंतर्भूत करूनच प्रयोगाची एकंदर रचना होत असते.

श्रोता अशा तऱ्हेने प्रयोगाच्या सिद्धीत भाग घेतो. प्रयोगकर्त्याला जे प्रतिसाद मिळतात त्यामुळे आधी उरविलेल्या विस्तार, अभिनय, हावभाव इत्यादी मार्गापासून तो बाजूला वळतो. प्रयोगाचा गाभा तोच राहतो परंतु त्याचे एकंदर स्वरूप मात्र स्थल-काल-परिस्थितीनुसार बदलते. याचे मुख्य कारण श्रोत्यांचे प्रतिसाद वेगवेगळे असतात. नाटकाची संहिता, नृत्यातली नृत्यरचना वा संगीतातली बंदीश वा संगीतरचना तीच राहूनही प्रयोगाप्रयोगातल्या गुणवत्तेतला बदल लक्षात येण्याइतका ठळक असतो, ही गोष्ट सर्वांच्या परिचयातली आहे. इथे बीजरूप तेच असून अंतिम रूप मात्र निराळे असते. आणि याला कारणीभूत श्रोता या घटकाचे प्रतिसाद होत.

आपल्या विवेचनाच्या या टप्प्यावर आता प्रयोगशरण कलांच्या आविष्कारपद्धतीतील एका विशेषाची दखल घेतली पाहिजे. तत्कालस्फूर्ती हा तो विशेष होय. तत्कालस्फूर्ती म्हणजे ऐन वेळी केलेला व तडीस नेलेला, आविष्काराच्या मार्गातला सहेतुक असा बदल. हा बदल सुसंगत व अनपेक्षितही असतो. प्रयोगात सवयीने वा तर्कशुद्ध म्हणून ज्यांचा आढळ होईल असे वाटत असते त्यांच्या संदर्भाने हा बदल, 'बदल' म्हणून उमगलेला असतो. अशा तऱ्हेच्या तत्कालस्फूर्तीस प्रयोगशरण कलांत वाव असतो, कारण 'अनपेक्षित सुसंगतीला' त्यांच्या स्वरूपात स्थान असते. प्रयोगशरण कलांचे आंतरिक संघट्टन असे असते की, त्यामुळे साहित्यादी कलांत कल्पना करता येणार नाही एवढ्या प्रमाणात मार्ग-संक्रमणाची शक्यता गृहीत धरलेली असते. प्रत्येक व्यक्तिभूत प्रयोगाचे स्वत्व

या लवचिकपणात सामावलेले असते. प्रयोगाला एक गाभा, एक बदलते वलय, एक बीजरूप आणि एक सिद्धरूप असते. श्रोत्यांच्या प्रतिसादानुसार गुणवत्तेत वाढ वा घट होण्यास ज्याची (अंगभूत) रचनावैशिष्ट्ये कारणीभूत होतात अशा प्रयोगशरण कलांत तत्कालस्फूर्तीला वाव मिळू शकतो.

प्रयोग आणि प्रयोगशरणता यासंबंधीच्या वरील विवेचनावरील काही संभाव्य आक्षेपांचा आता विचार करणे आवश्यक आहे. उदाहरणार्थ, श्रोत्यांच्या अस्तित्वाचा आविष्कारावर परिणाम होण्याची कल्पना घ्या. लेखक किंवा चित्रकार हाही एका विशिष्ट वाचकवर्गासाठी वा प्रेक्षकवर्गासाठी लिहितो वा चित्र काढतो असे म्हणता येणार नाही काय? इथे फरक असा आहे की, लेखक-चित्रकार वाचक-प्रेक्षकासाठी जरी लिहित/चित्र काढीत असला तरी प्रयोगकर्त्या कलाकाराप्रमाणे विशिष्ट श्रोता वा प्रेक्षक यांच्या समक्ष, समोर वा पुढे आविष्कार सादर करीत नसतो. प्रयोगकर्त्या कलाकाराच्या बाबतीत श्रोत्याची सत्ताशास्त्रीय पातळी वेगळी असते, इतकेच नव्हे तर कलाकृती सिद्ध करण्याची प्रक्रियाही त्यामुळे नियंत्रित होत असते. श्रोत्यांच्या विरुद्ध सर्वार्थानी जाऊनही कविता, चित्र, शिल्प इत्यादी पुरे करणे शक्य असते. पण हाती कृती ही कलाकृती होण्याच्या टप्प्यापर्यंत पोचण्याच्या क्रियेसही विशिष्ट मार्गांनी सहभागी होणाऱ्या श्रोत्याची 'प्रयोग'कर्त्याला जरूर भासत असते.

संगीतादी आविष्कार ध्वनिमुद्रित होतात तेव्हा काय, असा प्रश्नही उभा राहू शकेल. ध्वनिमुद्रण इत्यादींच्या वेळी श्रोता कुठे असतो? काहीसे सोपे उत्तर द्यावयाचे तर याही वेळेस श्रोता असतो असे म्हणता येईल. संख्येने कमी असले तरी श्रोते असतात आणि ते नेहमीच्या श्रोतृवर्गाप्रमाणेच कार्यकारी असतात. परंतु या प्रश्नाचे खरे उत्तर असे की, ध्वनिमुद्रण हा खऱ्या अर्थाने प्रयोग नव्हे. कारण असे की, ध्वनिमुद्रण अंतिम रूपात तयार झाल्यावर बदलता येत नाही. ही अंतिमता कलाकारांचे नियंत्रण करते आणि ज्याला खात्रीने पसंतीची पावती मिळेल, जे निश्चितपणे स्वीकारले जाईल अशी कलाकाराची खात्री असते तेच सादर करण्याकडे त्याचा कल असतो. पेश करण्यात तत्कालस्फूर्तीचे प्रमाण अशा तऱ्हेने कमी होत जाते. आणि प्रयोगशरण कलांचे एक प्रमुख लक्षण म्हणजे तत्कालस्फूर्ती हे आपण पाहिलेच आहे. खरे पाहता ध्वनिमुद्रणाला दोन अवस्था असतात. पहिली, ध्वनिमुद्रण करणे. यात ध्वनिमुद्रित संगीताला पुढे प्राप्त होणाऱ्या अंतिमतेमुळे तत्कालस्फूर्ती, श्रोत्यांचा सहभाग या गोष्टी उत्तरोत्तर क्षीण होत गेलेल्या असतात, परंतु अजिबात नाहीशा झालेल्या नसतात. ध्वनिमुद्रणाच्या अस्तित्वाची पुढची अवस्था म्हणजे ध्वनिमुद्रण वाजवून पाहणे, ध्वनिमुद्रिका इत्यादी लावणे. यात ध्वनिमुद्रणाच्या बाजूने पाहता अंतिम रूपाची सिद्धी झालेली असते. 'प्रयोग' होत असता बीजरूपात बदल होणे, मार्गसंक्रमण होणे या गोष्टी संभवत नाहीत. 'प्रयोगा'त बदल दोन्ही बाजूंत शक्य असतात, तर ध्वनिमुद्रणाच्या बाबतीत ते एकाच बाजूच्या बाबतीत संभवू शकतात. म्हणजे पुढे ज्या पठणाचा अधिक विचार केला आहे त्याच्या बरीच जवळ जाणारी ही अवस्था आहे. ध्वनिमुद्रण आणि चित्रीकरण यांतले साम्य लक्षात घेता वरील विवेचन चित्रीकरणाबाबतीतही प्रस्तुत ठरते ही गोष्ट ध्यानात येईल. सारांश, प्रयोगशरण कला आणि ललितकला यांच्या बाबतीत श्रोत्यांचा प्रतिसाद व सहभाग रूपनियंत्रक घटक म्हणून अस्तित्वात असण्याची घटना या दोन्हीत मूलगामी फरक घडवून आणते.

साहित्यादी ललितकलांतही श्रोता व प्रतिसाद नियंत्रक नसतो, यावर काहीशा वेगळ्या पातळीवरून आणखीही एक आक्षेप शक्य आहे. जरी लेखक, कवी, चित्रकार, शिल्पकार इत्यादी वाचक/प्रेक्षकाच्या प्रत्यक्ष उपस्थितीत काम करीत नसला तरी वाचक/प्रेक्षकाची अभिरुची, त्यांची पसंती वा नापसंती यांचा त्याच्यावर परिणाम होत असतो, कारण शेवटी तोही एका समाजाचा घटक असतो असे म्हणता येईल. काहीसा अमूर्त असला तरी वाचक/प्रेक्षक कलाकारापुढे असतोच आणि त्यामुळे त्याच्या सर्जनशीलतेवर गुणवत्तेच्या बाबतीतही परिणाम होतोच.

हे तितकेसे पटणारे नव्हे. कारण, जरी कलावंत हा माणूस म्हणून समाजाचा घटक असला तरी कलावंत म्हणून तो त्याच समाजाच्या प्रतिसादांना खेळवत असतो, किंबहुना ते निर्माणही करत असतो. पुन्हा या प्रतिसादांचा परिणाम निर्मितप्रक्रियेच्या प्रत्येक क्षणी जसा प्रयोगशरण कलांबाबत दिसत असतो आणि नियंत्रक ठरत असतो, तसे काही ललितकलांच्या बाबतीत होत नसते. त्यांच्या संदर्भात वाचक/प्रेक्षकांचा प्रतिसाद ही गोष्ट एवढी अमूर्त, तात्त्विक व अप्रत्यक्ष असते की त्यामुळे गुणवत्तेत फरक घडवून आणणारा व रूपसिद्धीत सहभागी होणारा घटक म्हणून त्याचे स्थान विवेचनात महत्त्वाचे मानणे अवघड आहे.

ललितकला आणि प्रयोगशरण कला या दोन मुख्य कलाकोटींच्या वेगवेगळेपणाचा प्रपंच आत्तापर्यंत केला, त्याचा अर्थ अर्थातच असा नव्हे की, या दोहोंत काहीच साम्य नाही. ज्यात प्रयोगशरणतेचा अंश नसतो असा कोणताही ललितकलाप्रकार असतो असे आपण म्हणू शकू काय? उदाहरणार्थ, काही कविता अशी असते की, मोठ्याने वाचल्याशिवाय आपले स्वत्व मिळवू शकत नाही. महाकाव्ये, पोवाडे, १९३० च्या आसपासची मायाकोवस्की इत्यादींची कविता ही मौखिक परंपरेतली होय. उर्दूतील मुशायऱ्याचाही उल्लेख याच परंपरेत केला पाहिजे. या सर्वांचा निर्देश प्रयोगशरणतेच्या परिघावरील साहित्यकृती म्हणून केला पाहिजे. त्यांची रचना, पेशकारीच्या पद्धती, इत्यादी अंगे इतकी निश्चित झालेली असतात की, तत्कालस्फूर्तीस त्यांत फारच कमी वाव असतो. ही सर्व पठणाची उदाहरणे होत. पेश करण्याआधी ज्या कलासंबद्ध रूपाचे संकल्पन व सिद्धीकरण झालेले असते अशाचे पेश होणे म्हणजे पठण होय. तसे पाहता सर्वच कलाकृतींच्या बाबतीत कालदृष्ट्या संकल्पन हे त्याच्या अंमलबजावणीच्या आधी होते. परंतु ललितकलांच्या बाबतीत पाहता संकल्पन आणि अंमलबजावणी यांत जो कालावधी लोटतो तो अनिश्चित आणि प्रत्यक्ष असतो. प्रयोगशरण आविष्कारांच्या संदर्भात हा कालावधी केवळ उपपत्तीत अस्तित्वात असणारा व दुर्लक्ष करण्याजोगा असतो. या संदर्भात अतिशय बोलकी गोष्ट अशी की, पाश्चात्य संगीतपद्धतीसारख्या लिखित संगीत असणाऱ्या पद्धतीत स्वतंत्र वादनाला उद्देशूनही 'रिसायटल' ही संज्ञा वापरतात.

नाट्याच्या बाबतीतही दोन्ही कलाविष्कारकोटींचा अंशतः आढळ होणे शक्य आहे. काही नाटके प्रयोग झाल्याशिवाय सिद्ध होत नाहीत. काहींच्या बाबतीत असे नसते. या दुसऱ्या प्रकारच्या नाटकांतून जर वाङ्मयीन वा भाषिक अंगांना प्रयोगासाठी मुरड घातली तर ही नाटके दुखावतील. शॉच्या नाटकांत नाट्यात्म भाग असतात पण बाकी नाटक वाचूनही उभे राहते. शेक्सपीअर दर प्रयोगानुसार बदलतो. ऑलिविएचा हॅम्लेट, गॅरिकचा हॅम्लेट ही भाषा शेक्सपीअरच्या बाबतीत संभवते, कारण तो प्रयोगकर्त्यांचा नाटककार आहे. शॉचे तसे नाही. तत्कालस्फूर्तीस वाव न देणारा तो 'प्रयोगकर्त्यांचा नाटककार' होय. अशा नाटककाराच्या बाबतीत नाटक हे दिग्दर्शकाचा दृष्टिकोण किंवा नटाचे भाष्य ठरू शकते. इतर नाटककार म्हणजे पठणाच्या संधी होत. नाटककाराच्या मूळ इच्छांची अंमलबजावणी होय. 'प्रयोगा'साठी लिहिलेले आणि प्रयोगाने सिद्ध झालेले नाटक म्हणजे खुली संहिता. उलटपक्षी शॉच्या नाटकांसारखी नाटके म्हणजे बंद संहिता होत. खुली संहिता असलेल्या नाटकांत अभिनय, हालचाली, इत्यादी इतर नाट्यांगांबाबत तत्कालस्फूर्तीला वाव असतो. म्हणून अशा नाटकांचे आवाहन अधिक व्यापक असते. कोणत्याही एका नाट्यांगावर वा नाट्यघटकावर अशा नाटकाचे आयुष्य अवलंबून नसते. शॉ आपल्या नाटकांतल्या प्रत्येक शब्दाला नटांनी चिकटून राहावे असा आग्रह धरी हे ध्यानात घेण्यासारखे आहे. आपल्या नाटकाचा प्राण बंद संहितेत आहे याची शॉला जाणीव होती, हाच याचा अर्थ.

आता भाष्य करणे असा ज्याचा निर्देश केला आहे त्या 'इंटरप्रिटेशन'च्या संकल्पनेविषयी थोडेसे विवेचन केले पाहिजे. एकाच कवितेवर वेगवेगळे रसिक भाष्ये करतात तेव्हा काय होते? याला साहित्यिक तत्कालस्फूर्ती म्हणता येईल का? अगदी कसोशीने बोलावयाचे तर श्रोता-अस्तित्व व प्रतिसाद इत्यादींमुळे मार्ग-संक्रमण हे तत्कालस्फूर्तीचे व्याख्येतील लक्षण असल्याने भाष्य आणि तत्कालस्फूर्ती यांत तात्त्विकदृष्ट्या काहीही साम्य नाही. परंतु समजा एकाच कवितेवर अनेक भाष्ये होऊ शकली तर श्रोता-अस्तित्व व प्रतिसादाशिवायची तत्कालस्फूर्ती असे त्याचे वर्णन करता येणार नाही काय? खरे पाहता कलाकृतीचे स्वत्व कशात असते, हाच प्रश्न

इथे धसाला लागत आहे. प्रत्येक नवीन भाष्य म्हणजे नवीन निर्मिती अशी एक भूमिका घेता येईल. वेगळे भाष्य झाल्यानंतर व होत असता कविता तशीच राहू शकत नाही. दुसरी भूमिका अशी की, भाष्य करणे म्हणजे फक्त अर्थ लावणे असे मानावयाचे. म्हणजे असे की, कवितेची संहिता, तिची रचना, या व यांसारख्या मूळ निर्मितप्रक्रियेतील घटक हे न बदलणारे, मूलभूत मानावयाचे व त्यांनी दर्शविलेल्या मर्यादांतच त्याच्या आशयाची, अर्थाची पुनर्रचना करावयाची. यासाठी कविता छापील वा लिखित स्वरूपात उपलब्ध असावी लागते असेही नाही. भाषिक प्रतीके, त्यांच्या मोडणीचे संकेत यांना अनुसरून सिद्ध होणारे असे एक निश्चित रूप त्यास हवे इतकेच. या रूपाच्या अंतर्गत शक्यतांनुसार अर्थरचना व आशयनिश्चिती या बाबतीत काही आस्वाद-प्रयत्नांना वाव मिळेल, तर काहींना मिळणार नाही. (म्हणजे असे की, काही आस्वाद-प्रयत्न हे मूळ रूप भंगल्याशिवाय शक्यच होत नाहीत असेही आढळून येईल.) भाष्य म्हणजे मूळ रूपाच्या अंतर्गत शक्यतांमुळे वाव मिळालेले, अर्थरचना व आशयनिश्चिती यांतले बदल.

प्रयोगशरणतेतील प्रयोग आणि ललितकलांतील भाष्ये यांतला फरक पुढीलप्रमाणे नोंदविता येईल :

१. भाष्याची प्रकृती श्रोत्यांमुळे बदलत नाही.

२. मूळ संहिता इत्यादींना भाष्य इतक्या मोठ्या प्रमाणात चिकटून राहते की, ते प्रयोगापेक्षा गुणात्मक दृष्ट्याही कमी लवचिक बनते.

३. साहित्य, चित्र, शिल्प यांच्या परंपरा मुख्यतः लिखित, चित्रित, शिल्पित अशा स्थिर झालेल्या रूपांच्या परंपरा आहेत हे विसरून चालणार नाही. या स्थिर रूपांच्या अस्तित्वामुळे मूळ कृती आणि नंतरची भाष्ये असा अनुक्रम अपरिहार्यपणे निर्माण होतो. सतराव्या शतकातील साहित्यकृती व नंतरच्या कालखंडातली भाष्ये हा व यासारखा प्रकार साहित्यादी कलांत संभवतो. 'सदारंगाची सोळाव्या शतकातली रचना व नंतरची भाष्ये' असे आपण म्हणू शकत नाही व म्हणतही नाही. एखाद्या विशिष्ट कृतीस जितक्या कमी प्रमाणात स्थिर भाग असेल त्या प्रमाणात रचना, पेशकारी इत्यादी बाबतींत तिला अधिक स्वातंत्र्य मिळेल आणि त्या कृतीच्या बाबतीत ज्यांना 'पठण' म्हटले ती आविष्काराची अवस्था शक्य होईल.

४. साहित्यादी कलांतील कलाकृतीची निर्मिती वा उद्भव म्हणजे आशय, अभिव्यक्ती, रचनाप्रकार यांसारख्या घटकांनी युक्त अशा संपूर्ण रूपाचे निर्माण होय. भाष्य यानंतर होत असल्याने भाष्य ही संपूर्ण रूपावर होणारी प्रक्रिया होय. याउलट प्रयोगशरण कलांतील प्रयोग म्हणजे बीजरूपावर, अपूर्णसिद्ध रूपावर वा शक्यताकोटीत ज्याचे अस्तित्व असते अशा रूपावर होणारी प्रक्रिया असते.

सीमारेषेवरील कलाविष्कार ध्यानात घेऊनही प्रयोगशरण कला आणि ललितकला अशा दोन कलाकोटी मानणे शक्य आहे. आणि सर्वसमावेशक सौंदर्यशास्त्रीय उपपत्तीचे इमले रचण्याआधी हे वर्गीकरण आवश्यकही आहे. असे वर्गीकरण सौंदर्यशास्त्र्यांनी का केले नाही? एक तर साहित्यादी कलांतील आविष्कार कृतिरूपाने स्थिर अवस्थेत, निर्मितिक्रिया आणि निर्माता यांच्या नंतरही अनंतकाल उपलब्ध राहण्याची शक्यता असल्याने या कृतींची परंपरा दृग्गोचर होऊ शकली व त्यामुळे अधिक दृढही झाली. संगीतादी कलांतील कृतींचे नकाशे मागे राहणे इतकेच शक्य असल्याने सौंदर्यशास्त्र्यांचा विचार साहित्यादी कलांवरच विसंबला. दुसरे म्हणजे सौंदर्यशास्त्रीय विचार हा ग्रांथिक अभ्यासपरंपरेच्या क्षेत्रापुरता मर्यादित असतो अशी चुकीची कल्पना (साहित्यावर सौंदर्यशास्त्री अवलंबून राहिल्याने) दृढ असल्याने 'प्रयोगा'सारख्या अग्रांथिक गोष्टीला बाजूला ठेवून विचार चालविण्याकडे प्रवृत्ती राहिली. आणि तिसरे कारण म्हणजे अनेक कारणांनी सौंदर्यशास्त्राचे स्वरूप स्थितिशील राहिले. निर्माते, निर्मिती, कला, कलाकृती, कलानुभव, आस्वादविधान, इत्यादी ज्या ज्या विषयांचा विचार सौंदर्यशास्त्राने केला त्या त्या बाबतीत घटना पुरी झाल्यानंतरच विचार करण्यात आला. प्रयोग ही होत असलेली, चल गोष्ट या सर्व विषयांत बसू शकली नाही व सोयीस्करपणे ही गतिशील कोटी टाळण्याचाच मार्ग सौंदर्यशास्त्राने स्वीकारला. प्रयोगशरण कलांची कोटी मान्य केल्याने सौंदर्यशास्त्राला गतिमान व्हावे लागणार आहे. यामुळे त्याचे भलेच होईल.

आज प्रयोगाची महती स्थितिशील कलाक्षेत्रांतील साधकांनाही पटू लागली आहे. रॉबर्ट रोशेनबर्गसारखे चित्रकार प्रेक्षकांना आपण चित्र काढीत असताना बघायला येण्याचे आमंत्रण देऊ लागले आहेत. तरीही श्रोता-सहभाग या बाबतीत संगीतादी कलांप्रमाणे संभवत नाही. प्रेक्षकांनी ज्याभोवती फिरल्याशिवाय वा ज्यात शिरल्याशिवाय सिद्ध होत नाहीत अशा शिल्पकृतीही सादर होत आहेत. अशा तऱ्हेने प्रेक्षक, त्यांची उपस्थिती आणि त्यांचा सहभाग यांचा समावेश साधण्याचे प्रयत्न स्थितिशील कलाक्षेत्रात चालू आहेत. या मार्गाने प्रयोगशरण कलांमधील गतिशीलता आपल्यांत यावी असा त्यांचा उद्देश दिसतो.

अशा प्रयत्नांचे अर्थात स्वागत आहे. पण त्यांचे निष्कर्ष निश्चित होईपर्यंत प्रयोगशरण कलांची मर्यादित सौंदर्यशास्त्रीय स्वायत्तता मान्य करणे जरूर आहे. त्यांच्या सांकल्पनिक नकाशाची रेखाटणी नीटपणे व्हायला हवी. साहित्यसमीक्षेच्या दीर्घ आणि अक्षरशः 'बोलक्या' परंपरेमुळे कलारूपांतील विविधता आणि परिणामतः आस्वादाला आवश्यक ठरणाऱ्या निकषांची विविधता यांचे पुरेसे भान आपल्याला राहिलेले नाही. 'पुस्तकी' हे संशयास्पद विशेषण जर सौंदर्यशास्त्राच्या मागे लागू नये असे वाटत असेल, तर प्रयोगशरण कलांचे स्पष्ट व वेगळे आकलन ही गोष्ट आवश्यक होय.