

论左翼诗剧的体裁范式

董卉川^{1,2}, 倪宏玲²

(1. 南京大学 中国新文学研究中心, 江苏 南京 210023; 2. 青岛大学 国际教育学院, 山东 青岛 266071)

[摘要] 诗剧在西方是一种极其重要的文体形式, 但在中国却一直处在被忽视的境地。学界对左翼诗剧的关注更可谓寂寥至极。左翼诗剧是左翼文学创作的重要实绩之一, 其体裁范式更是别具一格。在以往的研究中, 既是极易被忽略的一个方面, 又是造成左翼诗剧生存窘态的根源所在。左翼诗剧的体裁范式包括“戏剧化的诗”、“纯诗的戏剧化”、“散文诗的戏剧化”三种形式。通过剖析和阐释左翼诗剧的体裁范式, 继而提炼、概括左翼诗剧的艺术特征和创作特质, 从而一窥左翼文学的艺术风貌。

[关键词] 左翼诗剧; 体裁范式; “戏剧化的诗”; “纯诗的戏剧化”; “散文诗的戏剧化”

doi: 10. 3969/j. issn. 1673-9477. 2021. 01. 020

[中图分类号] I207

[文献标识码] A

[文章编号] 1673-9477(2021)01-097-05

在西方, 诗剧是一种重要的文体, 中国现代诗剧是在西方诗剧体系影响下生成并发展起来的, 加之吸取了中国传统戏曲与诗歌的营养, 成为一种融贯东西、会通古今的全新文体形式。被誉为“艺术的冠冕”^{[1]447}的诗剧, 也受到了诸多左翼作家的青睐, 与小说、诗歌、散文、话剧一道, 成为左翼文学创作的重要实绩之一。曾经创作过左翼诗剧的左翼作家主要有钱杏邨、蒋光慈、高长虹、杨骚、王统照、臧克家、蒲风、柳倩、艾青、史轮、田汉、于伶、塞克、柯仲平等人。

左翼诗剧的体裁范式别具一格, 但长期处于被冷落、被忽视的境地。造成左翼诗剧边缘化处境的根源在于诗剧杂糅性的文体形式——诗歌与戏剧的杂糅, “现在所谓诗剧实在是从西洋学来的剧体的诗或则诗体的剧, 要既是诗又是剧。因为中国的新诗和新剧都还在草创时期, 这种两者兼备的体裁便极难建立起来”^[2]。左翼作家以呈现“‘胜利不然就死’的血腥的斗争”为鹄的, 以反对“封建阶级”“资产阶级”和“小资产阶级”^[3]为创作指向。还以“同时不要忘记学术的研究, 加强对过去艺术的批评工作, 介绍国外无产阶级艺术的成果, 而建设艺术理论”^[3]的主张, 革新、建立与规范现代诗剧的体裁范式。对于左翼诗剧, 左翼作家尝试建构起了较为全面、系统的体裁范式。需要指出的是, 文体与体裁是不同级别的概念, 文体包含体裁, 体裁是文体的呈现层面之一, 是根据文学作品的结构形态、语言建构、

表达方式、创作规律等所表现出的某种固定的形式。“体裁就是文学的类型, 进一步说是指不同文学类型的体式规范”^{[4]90}, 也是文体最重要的表现形式。左翼诗剧的体裁范式包括“戏剧化的诗”、“纯诗的戏剧化”、“散文诗的戏剧化”三种形式。

一、“戏剧化的诗”

“戏剧化的诗”, 是西方诗剧的传统形式。所谓“戏剧化的诗”, 即是以诗体语言来呈现戏剧对话, 由此由戏剧增添了浓厚的诗性, 一变为诗剧。古希腊时期, 埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧, 阿里斯托芬的喜剧; 中世纪塞尼加和泰伦提乌斯的剧作; 伊丽莎白时代莎士比亚、马洛的戏剧; 近代歌德、易卜生的诗剧, 其体裁形式均为“戏剧化的诗”。

在新文学的草创期, 以郭沫若、田汉为代表的“五四”学人已然开始了“戏剧化的诗”的创作尝试, 主要以“唱白分离”的艺术形式进行文本的建构。“西洋的诗剧, 据我看来, 恐怕是很值得考虑的一种文学形式, 对话都用韵文表现, 实在是太不自然……因此, 我觉得元代杂剧, 和以后的中国戏曲, 唱与白分开, 唱用韵文以抒情, 白用散文以叙事, 比之纯用韵文的西洋诗剧似乎是较近情理的。”^{[5]75} 此种艺术理念, 既是对西方诗剧的呼应, 又是对我国传统戏曲的承继。

如郭沫若的《湘累》《孤竹君之二子》《棠棣之

[投稿日期] 2021-01-16

[基金项目] 教育部国家级人文社会科学重点研究基地重大项目(编号: 16JJD750019) 中期成果

[作者简介] 董卉川(1986-), 男, 山东青岛人, 南京大学中国新文学研究中心博士后, 青岛大学国际教育学院讲师, 研究方向: 中国现代诗剧、鲁迅。

花》《广寒宫》、田汉的《灵光》《名优之死》《南归》《秋声赋》《门》等作品,均是此种体裁形式。对于左翼诗剧——“戏剧化的诗”的创作,田汉依旧在《扬子江的暴风雨》《梦归》《苏州夜话》等作品中,以“唱白分离”的艺术形式建构文本。其它的“戏剧化的诗”的左翼诗剧,如史轮的《血的愿望》、柳倩的《防守》《阻运》、杨骚的《记忆之都》、柯仲平的《风火山》等作品,亦是如此。以柯仲平《风火山》第一幕“打麦场”^[6]为例,戏剧角色“二姑娘”和“大娘”的戏剧对话是以分段排列的“散文”与分行排列的“诗”相结合的方式构成。“散文”与“诗”不是混置,而是分离。戏剧角色“二姑娘”和“大娘”的念白,以及舞台提示均是分段排列的散文化语句。当舞台提示“唱”——“突然唱起”出现后,“二姑娘”的演唱正式开始,为分行排列的诗体形式。这就是典型的“唱白分离”的戏剧对话形式——“唱与白分开,唱用韵文以抒情,白用散文以叙事”^{[5]75}。此韵文非古之韵文,而是现代的韵文(诗体)形式——“新诗采用了西文诗分行写的办法”^[7]。现代的散文。由此印证了现代诗剧现代性的文体特质。

在《扬子江的暴风雨》中,戏剧角色的戏剧对话也为典型的“唱白分离”,当戏剧角色之后出现舞台提示“唱”之后,田汉便以诗体(韵文)作为该戏剧角色的台词,从而使《扬子江的暴风雨》由“剧”升华为“诗剧”。在诗体形式的戏剧对话中,田汉借暗示性意象客观地传递自我的情感,展现作品的主题思想。在戏剧角色抒发自我情绪的吟唱中——“这是中国人民的颈上/还带着巨大锁链的时候;”^{[8]41}、“挡不住咆哮前进的扬子江,/暴风雨终于起来了,”^{[8]41}、“巨浪,巨浪不断地增长。”^{[8]47}、“锁链”、“扬子江”、“暴风雨”、“巨浪”等意象暗示、象征了帝国主义对中国人民的压迫以及中国人民革命、斗争力量的高涨。意象是诗歌文体的核心要素,“意象,是诗歌艺术最重要的组成部分之一(另一个是声律),或者说在一首诗歌中起组织作用的主要因素有两个:声律和意象”^{[9]13}。诗歌是由具体的意象组合而成,意志、思想与情感构成了诗歌的“意”,而生活中的具体事物则构成了“意”的客观对应物。由此,意象往往具有象征、隐喻色彩。

《扬子江的暴风雨》中戏剧角色的身份背景以产业工人为主,《风火山》与其相比,戏剧角色的身份背景更为复杂,则柯中平依据人物的身份采取对应的语言风格。唱词(韵文)多采用谚语、俚语、俗语的口语化形式——“三脚蛤蟆无处找”、“死鬼”、“连毛吃猪”等。第三幕“生与死交战”中出场的戏剧角色

“连指导”的唱词(韵文),则以书面语为主——“谁当生悲伤,死悲伤/谁该安乐地活在世上? /炸坏那往日的月亮,/刺杀那旧日的太阳,/一切归毁灭——/那有穷苦人不能怀胎? /穷苦人得离情割爱! /你更高更高更高的战士呵,/伟大伟大更伟大的女儿! /生命等于死,/我完结今生,/教小子创造来世!”^{[6]180-181}“连指导”的唱词(韵文)中还包含有诸多的象征性意象,如“炸坏那往日的月亮”、“刺杀那旧日的太阳”,暗示了在革命浪潮的席卷下,人民军队和人民群众战胜、冲破旧制度、旧传统、旧格局的决绝态度和坚定信念。并且以富有哲理的书面语,表达了对人生与命运的深刻理性思索。这源于戏剧角色“连指导”的身份背景和文化素质,身份、素质的转换促成了语言诉说方式的转变。因此,“连指导”的唱词(韵文)以书面语为主。

口语和书面语的杂合、散文与韵文的分离,使以《风火山》《扬子江的暴风雨》等为代表的“戏剧化的诗”的左翼诗剧,生活气息浓郁,地方色彩鲜明,诗意盎然,内蕴丰厚,展现出“戏剧化的诗”的艺术性与诗性,展现了出高尚的革命精神,表达了深厚的情感。也促进了现代诗剧在工农大众中的传播。

二、“纯诗的戏剧化”

19世纪末20世纪初,以散文(与韵文相对的、通俗易懂的语言)创作戏剧的风潮形成,引领这股风潮的是易卜生,“易卜生在《培尔·金特》一剧之后放弃诗体,为的是用散文写出当代的社会问题,这在现代戏剧史上是一桩最为重大的事件。”^[10]众多作家受此影响,纷纷转投写实主义的散文剧阵地。由此,传统诗剧式微,散文戏剧取代诗剧成为主流,戏剧与诗剧由此分殊两途。20世纪上半叶,英美新批评派在西方掀起一股诗剧复兴的浪潮,诗剧的体裁形式由“戏剧化的诗”转变为“诗的戏剧化”。

肯尼思·勃克首创“戏剧化论”的观点,在此基础上,克林斯·布鲁克斯生发了“戏剧性原则”的理论,指出“诗歌的结构类似戏剧的结构”^{[11]190}。“诗的戏剧化”即是指将戏剧角色注入诗歌之中,而角色之间的对话构成戏剧对话,并进一步构成戏剧冲突,产生戏剧剧情,从而使作品由诗歌一变为诗剧。“诗的戏剧化”具体分为“纯诗的戏剧化”以及“散文诗的戏剧化”两种形式。“纯诗的戏剧化”将戏剧因素融入诗歌之中,使诗歌兼具诗性和戏剧性。

在左翼诗剧的创作中,“纯诗的戏剧化”的作品数量众多,是作家十分青睐的一种体裁形式。如阿英的《暴风雨的前夜》《记言——赠印度行商》、蒋光

慈的《罢工》《梦中的疑境》、高长虹的《死的舞曲》《从民间来》、臧克家的《老哥哥》、蒲风的《六月流火》、艾青的《一个拿撒勒人的死》《九百个》、于伶的《血洒晴空(飞将军闯涛文)》等,不胜枚举。以《罢工》为例。

他回来了,她远远地就问:

“为什么现在才回来?

公司答应了我们的要求吗?

家中已经没有了油,米,柴……”

他半晌不言,忽然叹口气:

“我们还有什么活头呢?

我已经吃够了烟草灰,

我已经吸够了烟草气;

与其活着做资本家的牛马,

不如死了做一个自由的鬼。”^{[13]10}

由于戏剧角色“她”和“他”发生了戏剧对话,《罢工》由“诗”升华为“诗剧”——“纯诗的戏剧化”。戏剧对话是诗剧的关键因素和标志性特征,“全面适用的戏剧形式是对话,只有通过对话,剧中人物才能互相传达自己的性格和目的”^{[14]259}。

诗集《战鼓》是1929年左翼文学的重要出版物,也是蒋光慈的代表诗作。蒋光慈已然把“赤光”隐喻为自我的“新梦”,“后来,他留学苏俄共和国,受了赤光的洗礼,思想为之一变。他本富于情感于研究社会科学之暇,高歌革命,将至三年,新诗已袞然成帙”^{[15]98}。但在实际写作时,却没有囿于现实主义的创作技法。以《梦中的疑境》为例,蒋光慈将自我的梦境世界和精神世界以“诗的戏剧化”的体裁形式进行呈现,引入戏剧角色“我”与“小孩子”,二者发生了戏剧对话。戏剧对话发生于梦境之中——“二,二四,醒后作”^{[16]10}。“我”对前途犹疑,对未来迷惘,这种疑惧被“小孩子”的慰藉与激励所消解:“我们走过的路已经变成了/险绝的崖壁,/颓废的荒丘;/我们未走过的路,那里还是/鲜艳的红花,/娇滴的绿柳。”诗人展现了自我的超现实、超理性的梦幻世界和无意识世界,“我”与“小孩子”则是作者本人超现实、超理性的梦幻世界和无意识世界的艺术再现,“纯粹的精神学自发现象……不得由理智进行任何监督”^{[17]484}。作品描写的是主人公的梦境,是对非客观、非理性的欲望世界的无意识反应。戏剧角色“我”与“小孩子”的生成与创作主体——蒋光慈的精神世界密切相关,诗人的下意识、本能的精神世界与心理世界的活动——自我对革命前途的思考,成为艺术创作的源泉。现代主义的艺术形式使情感的表达更为幽婉与曲折,更富理性与意蕴。

在蒋光慈“纯诗的戏剧化”的作品中,《罢工》的感情表达为不加节制的直线倾泻,这也是大多数左翼诗剧的主要感情表现形式。《梦中的疑境》的情感表达则是借助现代主义的艺术形式——超现实主义形象,客观、幽婉地进行传递,这就为左翼诗剧,特别是“纯诗的戏剧化”的创作提供了全新的写作思路和艺术形式,从而丰富了左翼文学的创作。

三、“散文诗的戏剧化”

路易·贝尔特朗的散文诗集《夜之卡斯帕尔》是散文诗作为独立文体诞生的标志。在诗集中,贝尔特朗进行了前卫、先锋的文体实验,最惹人注目的是“散文诗的戏剧化”的创作。继贝尔特朗之后,波德莱尔、兰波、泰戈尔等作家也创作了大量的散文诗剧,散文诗剧在海外成为一种流行的文体形式。在新文学时期,亦受到诸多“五四”学人的青睐,创作不胜枚举。但理论建设与创作实践相比,却是云泥之别,罕有学者、作家进行界定与阐释,研究成果无论在数量还是质量上都不成比例。

胡适1917年11月创作了《人力车夫》,刊载于1918年1月《新青年》的第4卷第1号上,是中国现代文学史上第一部诗剧作品,也是第一首散文诗剧。早期的散文诗剧还有刘大白的《再造》《月和相思》、刘半农的《学徒苦》《卖萝卜人》《猫与狗》《饿》《老牛》(《扬鞭集》版)、郑振铎的《旅程》《自由》《荒芜了的花园》、穆木天的《复活日》、徐雉的《送给上帝的礼物》《乞丐》、徐志摩的《“夜”》《谁知道》等。1927年7月,鲁迅的散文诗集《野草》出版,“有了小感触,就写些短文,夸大点说,就是散文诗,以后印成一本,谓之《野草》”^{[19]469}。其中《过客》《失掉的好地狱》《死火》《颓败线的颤动》《立论》《狗的驳诘》《死后》《聪明人和傻子和奴才》为典型的散文诗剧。即在散文诗中融入戏剧因子,使之升华为散文诗剧。

除鲁迅外,左翼作家王统照同样擅于撰写散文诗剧,20年代有《道听——在津浦道中》,40年代又迎来一个创作高峰,“一九四八年夏,又收到他的第三篇文稿《散文诗十章》”^{[20]82}。《散文诗十章》共有十部散文诗:《荆棘与荆冠》《神迹与污鬼的假日》《“入于土的永变为土”》《“水就变成血了”》《“是在身子以外呢还是得罪自己的身子?”》《顶楼中的醉人说》《赐给他的重新收回》《施予者的路遇》《寻求梦的寻求者》《生命树的等待》,上述作品均被王统照注入了戏剧因子,由散文诗升华为散文诗剧。左翼文学时期,王统照也创作了多部散文诗剧,有《失了影的镜子》《回声》《苔语》等。“散文诗的戏剧化”比之

“戏剧化的诗”和“纯诗的戏剧化”,其体裁的杂糅更为繁杂——散文性的体裁外形、诗性的体裁内核、剧性的体裁特质的复合性杂糅。

如《苔语》,从体裁外形上看,为典型的分段排列的散文。在创作过程中,诗人选取了“青苔”和“秋海棠”两种植物作为客观物象。“秋海棠”与“青苔”相比,是优美的观赏性花卉,花期一般只有半年,“青苔”的生命力却极为顽强。生长在相似环境之中的两种客观物象之间形成了鲜明的对比:一个低调、一个高调;一个平凡、一个夺目;一个追求短暂的美丽,一个追求生存的强力。王统照借此对生命的意义、生存的本质进行了深刻的哲理性思考。客观物象“青苔”和“秋海棠”与作者的创作理念实现了契合,从而升华为意象,承载着作者的理性思考,客观地传递诗人的思想情感与人生理念。“青苔”和“秋海棠”发生了戏剧对话,作者通过对话进一步向读者和观众展现自我的人生追求与理想信念。“青苔”象征了在现实生活中脚踏实地、具有生命强力的一类人,“败叶、飘蓬,正在被冷风吹乱的时间,这些似无根蒂的青苔低低地,柔柔地,却不为秋力催动。它们没有摇动的华耀,所以也没有漂泊的忧虑,正是由于它们的层集,密附,不是轻薄,不会分散的缘故”^{[21]285},也体现了王统照对“生存的力”的推崇与追求。在《苔语》中,诗歌意象与戏剧角色实现了完美的融合与统一,既使散文诗《苔语》升华为散文诗剧,呈现出剧性的体裁特质。又客观传递出作者的情感与理念,主旨幽婉、内蕴深远、富含理性因子,极富艺术感染力。

在《失了影的镜子》中,王统照围绕“失了影的镜子”,安排了三个戏剧角色:“他”、“老人”、“童子”,“老人”与“童子”分别象征了年老时的“他”以及孩童时的“他”。“老人”、“童子”、“他”各有一面镜子,每一个人的镜子都不能反射出自己的影子。“童子”(孩童时的“他”)面对“失了影的镜子”时,表现出一种乐观的人生态度,“老人”(年老时的“他”)面对“失了影的镜子”时,表现出一种平静的人生态度。唯独“他”(当下的自我)面对“失了影的镜子”时,表现出“悚然”、“惨淡”的心态,最后那面“失了影的镜子”在“他”惊慌失措的“颤抖”中摔成了碎片。意象“失了影的镜子”是作者思想情感与理想意念的诗意外化,全文的主旨和立意十分隐晦与曲折,得益于暗示性意象“失了影的镜子”的应用。“失了影的镜子”暗示和隐喻了不同人生阶段所面临的不同问题,以及不同年龄、不同阅历的人在面临人生问题之时自我的人生态度。暗示性意象的应用,使得作品诗性浓郁、意境幽深,这也是王统照在文章标题后注明

其为“散文诗”的缘故。此外,“老人”、“童子”、“他”之间的对话,使得作品具有了饱满的戏剧性,《失了影的镜子》也就成为散文诗剧。

王统照是新文学时期特别是左翼文学时期,散文诗剧创作的代表作家。他的散文诗剧,在体裁外形上虽为分段排列,但在内在情绪与外在节奏的诗性融合、含蓄幽婉精美凝练的诗性表述、暗示性意象的诗性建构三个方面的努力尝试,使其创作更倾向于“诗”,而非“散文”或“戏剧”。与鲁迅、唐弢、聂绀弩、师陀、莫洛等作家一道,擎起了中国散文诗剧创作的大旗。

四、结语

以往学界对左翼文学研究的重点多集中于左翼文学运动时期的小说创作,而忽略了现代诗剧的创作实绩。通过回溯与剖析左翼诗剧的创作实绩,可以发现左翼诗剧在左翼文学的发展历程中,与小说、诗歌、散文、新诗一道,同样留下了浓墨重彩的一笔。左翼诗剧的体裁范式——“戏剧化的诗”、“纯诗的戏剧化”、“散文诗的戏剧化”,基本涵盖和囊括了中国现代诗剧的体裁范式。这就为现代诗剧在中国文坛的发展奠定了坚实的基础,也为现代文学文体形式和艺术形式的丰富做出了重要贡献。以左翼诗剧的体裁范式为切入点,对左翼诗剧三种体裁形式进行彻底的剖析与阐释,能够实现对左翼诗剧的创作模式、审美范式以及发展规律的历史性、整体性、全面性的梳理和透视。从体裁范式角度系统的研究左翼诗剧,也有助于进一步拓展并深化左翼文学的研究,能够为当下乃至今后的诗剧创作提供借鉴与指导作用,对中国新文学也是有益的丰富和补充。

参考文献

- [1] 维萨里昂·格里戈里耶维奇·别林斯基. 戏剧诗[A]. 李邦媛,译. 莎士比亚评论汇编(上)[C]. 北京:中国社会科学出版社 1979.
- [2] 柯可. 论中国新诗的新途径. 新诗[J]. 1937(4):110-126.
- [3] 左翼作家联盟成立了! 大众文艺[J]. 1930(4). 1248-1250.
- [4] 童庆炳. 童庆炳文集(第4卷)[C]. 北京:北京师范大学出版社 2016.
- [5] 郭沫若. 创造十年[A]. 郭沫若全集·文学编(第12卷)[C]. 北京:人民文学出版社 1992.
- [6] 柯仲平. 风火山[M]. 上海:新兴书店 1930.
- [7] 闻一多. 诗的格律. 晨报副刊·诗镌[N]. 1926. 5. 13:29-31.
- [8] 田汉. 扬子江的暴风雨[A]. 田汉全集(第3卷)[C]. 石家庄:花山文艺出版社 2000.

- [9]陈植镔. 诗歌意象论[M]. 北京: 中国社会科学出版社 1990.
- [10]汪义群. 客观世界的观照——论现实主义戏剧. 外国戏剧[J]. 1987(1):13-22.
- [11]克林斯·布鲁克斯. 精致的瓮: 诗歌结构研究[M]. 郭乙瑶等, 译, 陈永国校, 上海: 上海人民出版社 2008.
- [12]袁可嘉. 论新诗现代化[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店 1988.
- [13]蒋光慈. 罢工[A]. 战鼓(卷下)[M]. 上海: 上海北新书局 1929.
- [14]黑格尔. 美学(第三卷下)[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆 1981.
- [15]高语罕. 〈新梦〉诗集序[A]. 战鼓(卷上)[C]. 上海: 上海北新书局 1929.
- [16]蒋光慈. 梦中的疑境[A]. 战鼓(上)[C]. 上海: 上海北新书局 1929.
- [17]安德烈·布勒东. 超现实主义宣言[A]. 丁世中, 译. 现代主义文学研究(上)[C]. 袁可嘉等编选. 北京: 中国社会科学出版社 1989.
- [18]鲁迅. 自选集自序[A]鲁迅全集(第四卷)[M]. 北京: 人民文学出版社 2005.
- [19]范泉. 记王统照[A]. 范泉文集(第2卷)[C]. 上海: 上海书店出版社 2015.
- [20]王统照. 苔语[A]. 王统照文集(第4卷)[C]. 济南: 山东人民出版社 1982.

[责任编辑 王云江]

On the style genre of left-wing Poetic Drama

DONG Hui-chuan^{1,2}, NI Hong-ling²

(1. Center for Research of Chinese New Literature, Nanjing University, Nanjing 210023, China;

2. College of International Education, Qingdao University, Qingdao 266071, China)

Abstract: Poetic drama is an important style in the west, but modern Chinese poetic drama is in an awkward situation of being ignored, compared with other genres, such as new poetry, novel, drama and prose. The situation of the left-wing poetic drama, located in the inner edge of left-wing literature, is extremely lonely. The Left-wing poetry drama is one of the important achievements of left-wing literature, and its genre paradigm is unique. However, the mixed character of style is not only the reason why left-wing poetry drama has been ignored for a long time, but also the source of its embarrassment. The genre paradigm of left-wing poetry drama includes three forms, including "dramatic poetry", "drama of pure poetry" and "drama of prose poetry", which shows its unique aesthetic quality. This paper makes an in-depth analysis and interpretation of the three genre forms of left-wing poetical drama, in order to historically and comprehensively analyze the creation mode, aesthetic paradigm and development rules of left-wing poetical drama.

Key Words: left-wing poetic drama; genre paradigm; dramatic poetry; drama of pure poetry; prosaic poetry drama