

第一章

“ 对话 ” 情境中的叙事模式

在电视剧的审美活动中，创作主体的审美尺度要更多地顾及到欣赏主体的审美尺度，因为电视剧从一诞生开始，就是作为一种信息传播、经验交流的媒介发展起来的。在信息共享与传达的原则下，电视艺术可以称得上是一种信息艺术。而电视剧也毫不例外地打上了生活信息展示与经验接受的烙印，因此，欣赏者内心的审美期待、情感预约需要在电视剧的接受过程中得到满足。带着强烈的参与性，他们要求能从电视剧中评判出更多的价值认可，共享更多有价值、有信度的信息。电视节目的选择性与随意性保障了他们这一要求实施的可能，于是创作主体们不得不放松了几个世纪以来一直为他们所垄断的创作审美特权，把他们过去经常仰视的目光更多地转移到对欣赏主体的关注上来。

从心理学的角度而言，我们也知道，创作和欣赏电视剧的时候，我们心中事实上都存在着某种“心理定势”和“期待视野”。剧中人物的性格变化、命运发展、关系衍生以及情节的伸展、走向等等或多或少、时断时续均受到这种“心理定势”和“期待视野”的召唤。一旦我们开始创作或欣赏，我们与电视剧实际上就已形成一个“辐射场”。由于我

们对电视太熟悉、太日常化、太亲近，我们便总是或者居高临下或者平起平坐地开始评价它，议论它，参与它。这样，不论有意还是无意，我们就开始了自我意愿的“投射”。于是，对于创作者来说，一方面，如果单纯追求“自我表现”，固然会使作品的社会意义和审美价值受到相应的局限，甚至会窒息创作的生机；另一方面，如果一味投合欣赏层的审美需要与尺度，同样会降低作品的艺术品位与审美层次。这是电视剧审美主体始终面临并要处理好的两极关系。

于是，创作主体、客体及欣赏主体三个环节在整个强调观众接受效应的电视剧艺术中，开始形成一个相互牵制、共生互动的整合环境。这三个环节的有效循环、协调运作、信息流通是电视剧艺术审美实现全过程中不可忽略的重要特性。

法国著名的剧作理论家让·米特里曾在他的《现代电影的剧作艺术》一书中指出“叙事是把可感事物安排成序的一种表述。”〔1〕这里实际上已经提及一个问题，就是作为创作主体苦心经营的主要对象的叙事模式，同以创作、欣赏双方的“内心参照系”为根基的可能性之间存在着必然的联系。

再者，综观不同时期的电视剧创作，无论创作者本人还是研究者、观看者都会发现，电视剧中所有真正的创新，往往都跟叙事模式有关。比如人们已经开始划分的警匪剧、言情剧、战争剧、传记剧、心理剧、卡通剧、传奇剧等等。

基于这样一些原因，本章内容就试图以处于“创作”与“欣赏”两极“对话”情境的中介物——叙事模式作为切入点和研究对象，分别从社会文化心理、叙事结构、叙述视角和叙事语言四部分加以分析、论证，进入“创作”与“欣赏”交流互动的审美过程中去，力求探寻出在“对话”情境

〔1〕转引自《世界电影》1985年第1期第5页。

的规定下，实现有效叙事的某些特点及规律。

第一节 社会文化心理的整体牵引

一、传统文化心理的烛照

普列汉诺夫曾经说过：“任何一个民族的艺术都是由它的心理所决定的……在一定时期的艺术作品中中和文学趣味中表现着社会心理。”在格式塔心理学派那里，我们发现作为社会文化心理的一部分，在自己的审美意识领域，实际上已经遗传性地积淀下了传统的思维模式、生活经验、审美心理等等被称作“原始印迹”的心理“意识丛”。这些“原始印迹”积淀得如此深刻，以至于我们总是意识不到它们的存在，而实际上正是这些积淀于不知不觉中规范和限制着我们的意识行为、思维以及审美体悟。尤其在审美领域，这些积淀在我们的意识深层形成一个个“力的图式”。当外界客观事物在某一方面或某些方面符合了这样一种“力的图式”，那么在逐渐的知觉完形中，审美主体、客体双方即已确立，同时达成了审美活动关系。

不同的民族，有其不同的历史经历、生活方式以及思维定势等，进而形成了各自风格迥异的审美习惯和审美价值取向。于是美国人在其电视剧中既表现出人物性格的奔放热烈、对白语言的机智风趣，故事情节也追求扣人心弦、惊险刺激；英国人则往往醉心于重逻辑推理之美的侦探作品，哪怕是在风行世界各地的真人秀节目中，英国版也习惯于加入更多推理判断的元素日本人的电视剧无论《血疑》、《命运》，还是《阿信》等等也时常流露出‘菊与剑’的多重民族心理与性

格组合……。实质上，种族（民族）传统文化因素主要还是通过心理积淀的形式来影响人们审美活动的进行。

中国传统的美学思维一直重视着情与理的统一，有时甚至侧重于情感、意愿的投注。这样的审美文化心理积淀对于电视剧的影响，更多的时候便表现于叙事模式、人物命运与性格的关系、事件发展的缘由效果等方面。

北京电视制片厂录制的、于 1985 年播出的 28 集电视连续剧《四世同堂》，是根据老舍同名长篇小说改编的。通过 1937 年七·七事变爆发的抗战大背景中北平西城小羊圈胡同一个“四世同堂”的大家庭命运与国运的磨难、变迁，深刻描摹出中华民族当时所承受的苦难。在这部充满了国仇家恨的血泪剧中，创作者们通过几个家庭透视着整个中华民族，将民族性格的优劣层面均典型化地贯注于不同的人物形象及其遭遇之中。通过情理扣合，既弘扬了民族志气，又鞭挞了劣根性，再加上艺术上鲜明的民族风格表现，生动而现实地抒写了故事，展示了国人灵魂，给观众以强大的审美愉悦，获得了雅俗共赏的审美满足。

富于伦理、道德感的古代的人本（人道）主义精神是中国传统美学精神又一大特点，并在电视剧的主体审美领域形成相应的创作特征。

《希波克拉底誓言》（上、下集）由中央电视台、上海戏剧学院、重庆电视台、陕西电视台联合录制。该剧讲述的是一位刚从医科大学毕业的女青年丁医生亲眼目睹的一起不该发生的医疗事故，并通过这一震撼灵魂的病例，懂得了只有成为一个真正的医生，才能同时完成自己的人格这一道理。片尾映出了悲愤万分的母亲带着双目失明的小男孩拄着竹杖走出幽深庄严的医院长廊的情景，竹杖沉重的“笃笃”声经过加了场响的夸张变形，配着古希腊医学之父希波克拉底的

誓言：“……我愿尽余之能力及判断力所及，遵守为病家谋利益之信条，并检束一切堕落及害人行为……我之唯一目的，为病家谋幸福。”精致的声画组合有力地传达出对某些医学同行们的灵魂鞭挞。这一电视剧从医疗事故的讲述出发，着眼于医疗道德、人格精神的拷问，实质上进行的是对普遍的、深层而拔高的人道主义精神的呼唤，在观众内心造成极为强烈的审美震撼。

二、活跃的现代流行色牵引审美意识的时代走向

活跃的社会文化心理又同时具有原始的朴素色彩与现代流行色彩相混合的特征。一方面体现为传统道德、习俗、观念、理想等，如上面的例证；另一方面又标志着“共时”社会的时代精神、民族个性、时尚潮流等“时代审美场”，并随着社会文艺思潮的涨落、更替，相应地牵引着电视剧叙事模式在主题表达方面的取向。这种与时代文艺思潮相感化、互生的“发酵”作用在电视剧叙事模式的审美价值定位中是十分巨大的。

继《四世同堂》这一标志着 20 世纪六七十年代传统的民族命运颂歌的代表性作品之后，中国社会从政治、经济到社会文化领域都激荡起一股改革、开放的劲风。太原电视台录制的 12 集电视连续剧《新星》敏锐地抓住这一时代脉搏，从改革的角度，揭示新旧体制的冲突、对立与消解，从复杂的人际关系和事件中挖掘人物内心深处、意识深层那些根深蒂固的郁结。通过写改革的进程、改革的曲折与阻厄来展现新旧思想观念、新旧价值判断与取向的斗争，以及新旧人格意识的冲突，引发人们对于民族命运、国家前途的深层关

注。于是，屏幕上相继出现大量关注现实、贴近生活、着力表现改革开放和现代化建设的宏伟事业、热情歌颂模范先进人物精神风貌的作品，对现实和生活进行全新的界定。这样一来，传统的史诗般的浪漫主义就悄悄地演进成为反映“主旋律”的现实主义。1995年，我们看到了一系列按照这种要求拍摄的电视剧，例如《沟里人》、《旮旯胡同》、《农民的儿子》、《乡里故事》、《秦川牛》、《吴福的故事》、《军嫂》、《河湾湾、路弯弯》、《京九情》、《九·一八大案纪实》、《西部警察》、《老师》、《天路》、《苍茫》等等。这些作品中，电视艺术家们不乏激情地为各行各业的先进模范人物唱出了一首首响亮的赞歌，歌颂了他们的艰苦奋斗、无私奉献精神，具有鲜明的时代特征。值得注意的是，尽管这些作品不乏浓郁的生活气息、逼真的生活细节、写实的生活环境、朴素的生活氛围，但整体倾向上，它们不是以这个世界的眼光来看这个世界，而是以另外一个世界的眼光来看这个世界；它们不仅要反映生活已有的样子，还要反映生活应有的样子。也就是说，这些作品要为人们创造出一种新的生活，让人们按照它们的模式去生活。

三、电视剧创作界审美取向更叠例析

到了20世纪80年代末、90年代初，随着改革开放和市场经济大环境的发展，文艺界出现了一次极大的变革，即衰颓多年的俗文学奇迹般复苏和迅速繁荣，大众文化的发展势如破竹，并向纯文学、纯艺术发起围攻，文化新现象风起云涌，雅俗论争火爆激烈。电视艺术创作也呈现出新景观，与商品文化和大众传媒支配下的文化转型时代相呼应，通俗电视剧成了得宠新贵而大兴于世。

通俗电视剧主要以室内剧形式出现于屏幕，20世纪90年代初在电视屏幕盛极一时。打红第一部当属1990年11月播放的50集连续剧《渴望》（北京电视台、北京电视艺术中心联合录制）。它所引起的巨大社会轰动效应可以说极大地体现了当时社会大众群体的情感寄托与审美认同。它试图于纷扰逐利的现世环境污染中走出，重返一种坚固而稳定的道德伦理规范和温馨祥和的日常生活领域。“刘慧芳”形象的塑造实质上是某种世俗的、平和的生活渴望，某种将传统伦理道德融入现代世俗文化的尝试。其主题歌中的“恩怨忘却，留下真情从头说，相伴人间万家灯火，故事不多，宛如平常一首歌……”是对温情平和的人间图景的呼唤与向往，而不是激情的英雄主义或者孤绝的拯救和创造意志。我们可以看出，《渴望》是以一种传统的方式跨入一个完全不同的新空间之中，以传统伦理的再生，标志和探求文化转型结果的一种可能。

接踵而来，于1991年10月播放的18集《编辑部的故事》（北京电视艺术中心录制）则不单单进一步发挥了市场效应，而且将电视剧的美学风格来了一番新开拓。情节剧风格被轻喜剧风格替代，系列剧体裁转换了连续剧体裁；以王朔为代表的制作者们运用“语言”的娱乐性功能，对此进行了替代戏剧性的尝试。《北京人在纽约》这部后来更为走俏的通俗剧，其走俏原因主要则是在于对当前社会文化心理状况作出了极为敏锐的捕捉与描述，即匆匆迈上现代化运行轨道的中国传统文化突然面对强大的西方物质文明之时所感到的诱惑、迷惘、混乱与失控。在《皇城根》、《爱你没商量》等作品推出后，通俗剧创作就全国范围而言，已成方兴未艾之势。1993年北京作家协会、北京电视剧艺术家协会也联合召开了《通俗剧研讨会》。在大众文化思潮的催化与牵引

下，大量通俗剧作品不断推出，其中确实存在许多“应景”的粗制滥造之作，但大浪淘沙之后，总会留下一些经验与教训，通俗电视剧的叙事模式也正是在这样的历练中一步一步走出自己的摸索之路。以 1995 年为例，通俗剧几乎占据了各个电视台大部分频道的大部分时间。它们大约可以分为三类：首先是都市言情剧，以《东边日出西边雨》为代表，还有《中方雇员》、《国际航班》、《住别墅的女人》、《紫藤花园》、《洋行里的中国小姐》、《遭遇昨天》、《情殇》、《费家有女》等；其次是武侠剧，又称功夫片，以前只看港台的，而近来看到的绝大多数产自大陆，例如《新七侠五义》、《梁山奇情》、《碧血青天杨家将》、《混世魔王刘黑七》、《京城镖局》、《白眉大侠》、《大内群英》、《绝代双雄》等。其三是生活型情景喜剧，这类作品并不多，大约只有《我爱我家》、《爱谁是谁》、《飞来横祸》和《而立之年》等很少几部，但给观众留下的印象比较深刻。在这类作品中，有的类型剧已经开始向成熟的叙事模式迈进。像《东边日出西边雨》，就是比较有说服力的作品之一。有人指出：“剧作结构的纯熟与地道、纠缠不清的人物关系的设计与演变、以及预支的明星效应是这部戏走俏京城的主要原因。”它“表现了电视剧不常见却非常需要的纯技术意义上的成熟”〔1〕。这显然是比较公允的评价。从《爱你没商量》开始，中间经过《过把瘾》，到后来的《东边日出西边雨》，电视剧编导正一步一步摸索着成熟的言情剧应该具备的一些从立意到手法、结构上的创作规律。都市生活喜剧《我爱我家》和《而立之年》也值得重视，它们在描写市民生活、表现市民趣味、动用滑稽和夸张的手法刻画人物、制造笑料等方面，都有不少可供进

〔1〕王永午《搭个布景过日子》，《北京青年报》1995年7月27日。

一步探索的经验。

当然，大众文化的背景是多元文化的共生。屏幕上《唐明皇》、《三国演义》、《武则天》、《东周列国·春秋篇》、《水浒传》等一批新作即为“历史文化热”带来的产物。还有一系列的如《女人不是月亮》、《住别墅的女人》、《洋行里的中国小姐》等女性人物剧，《西部警察》、《孔繁森》、《英雄无悔》等代表的当代人物剧等等。但不论哪一类型的电视剧，其整体创作倾向、审美旨趣都跟当时的社会文化的心理密切相关，这里不再赘述。

总之，由媒体本性出发的电视剧艺术，正是由于它与现实、社会和人生的极大“亲近性”与“同步性”，使它同时成了观测社会心理、文化思潮涌动变化的“晴雨表”，成为新旧社会心理、文化思潮的交替与撞击最为激烈而显著的场所。从上述例子，我们可以看出，这样一种强大的社会文化牵引力，除了每一次牵引都给电视剧的创作提供新一轮的叙述热点与兴趣重心外，对于电视剧创作——欣赏两极“对话”过程更有一种别具意味的“双向建构”作用。也就是说，通过对活跃于当前生活中的人物遭际、事件发展的电视剧叙事，可以一箭双雕地在“读”作品文本的同时，审视电视剧受众自身的“内心文本”（即审美模式、期待视野、文化心理），在剖析作品之中潜移默化地进行着时代审美场以及社会心理的透视与转变，在情理冲突与消解中逐渐完成双方融合的价值界定。

第二节 审美趣味的遇合与叙事结构

任何一种电视剧的叙事模式都必须是通过合理的叙事结

构连缀全剧，营造特定的社会氛围，形成某种特定的生活情势，叙述和展示活动于其中的人和事。结构安排得合理与否、周全与否，直接关系到电视剧审美接受的成与败。

我国电视剧发展至今，已有四十多年的历史，伴随着不断的探索，日益走出不同的种类与样式来。类型化研究也已提上日程。然而，无论哪种样式，从完成叙事及审美接受的角度来说，其叙事结构都必然涉及时空安排、情节进展与节奏设计三个主体内容。下面分别加以例析。

一、时空安排

用电视剧思维来讲故事，要落实到时空。电视剧艺术既是时间的艺术又是空间的艺术，是和后期编辑密不可分的。电视剧的时间和空间是靠一个一个镜头划分的，划分以后又通过特有的方式把它们有机组合起来。这就给电视剧带来了极大的时空自由。

电视剧的艺术时空表现力是多维度、开放型的。它完全打破文学上的线性思维，代之以立体而又充满动感的视听时空进行叙事与思维。

一般来说，电视剧整体时空安排主要有顺叙、倒叙、交叉式叙述三大类。其中交叉式又可分为单线、双线、多线，甚至辐射式、套层式等等许多种类。采用何种类型都得依据主题表达以及审美接受的心理需要来定。

绝大多数表现大跨度历史时空、大幅度的社会生活、人物命运的电视剧通常以顺叙式开放型为主要的叙事时空，即依照事件本身开端——发展——高潮——结局的进程，依次进行叙述。如 28 集的电视连续剧《四世同堂》要通过几个家庭的生离死别、坎坷遭际折射充满国仇家恨的民族血泪

史；50集的长篇《渴望》要通过刘慧芳、宋大成、王沪生、王亚茹、罗冈等一系列人物在复杂背景下，在爱情、婚姻、家庭生活中的波折遭遇、情感起伏等等，反映十年动乱中千家万户的悲欢离合，表达新时期以来人们对真善美，对人性与真情的渴望与呼唤。这一类的还有《雪城》、《篱笆·女人和狗》等等。

倒叙在电视剧中作为主体叙事时空时一般将事件的结局或全剧情绪、情节激化点、突变点提到开篇，造成强烈的悬念效果，为叙述造成起伏，使开篇叙事在节奏上急促、紧凑，为以后节奏形态的发展变化造成情绪重音和叙事惊叹号，增强全剧叙事进程的变奏色彩，激发观众强烈的参与意识；同时也加大了时空跨度，压缩、精简叙述，在首先获取了先声夺人或者情绪铺垫的效果之后，随着事件进展、时空转换，使观众很自然地进入叙述主体的视野与体验状态，要么跟剧中人一起，要么超越了剧中人生存、活动的社会时空与心理时空，产生强烈的历史感、历程感。如电视剧《伤逝》、《莎菲女士日记》等，笼罩全剧的那种浓郁的哀伤与追忆情绪，正是通过开篇的倒叙时空安排事先作好了铺垫，然后，在情节进展中不断加以演进和描述完成的。

随着电视剧类型的日趋繁多，大量的连续剧采取的是交叉式的时空结构。这一类电视剧要有多条情节线编织出庞大的联系网。多重时空或平行，或交错，从中透脱出深刻、复杂的叙事哲理与意蕴。

潘小扬导演的《边寨人家的历史》（四川电视台、中央电视台联合录制），进入叙述主体后，通过电子技术营造了青年、中年和老年艾芜三个时代的时空套层与转接，让艾芜本人参与剧情，以此作为全片结构线索，建立起横跨时空的主观视点，表现出新时代对旧时代生活的反思。对不断前进

的生活急流中各种人物奋斗、挣扎、搏击的生存状况的审美观照，从善与恶、美与丑的交杂斗争中，激起观众的审美激情，同时超越具体人事，从宏观上品尝人生的况味。

1995 年播出轰动大江南北的“海派”电视剧《孽债》则五线并行、交织，叙述五个留在云南的知青子女到上海寻找各自的亲生父母，从而引发了几个不同的上海家庭的矛盾冲突。五个家庭的故事平行展开，各有各的发展走势，相互之间又因人物关系的牵连而时有交错。五条情节线相互振动，此强彼弱，此隐彼现，甚至有时又几条线索同时激化。总之，这样一种复杂的人物关系和情节结构网环环相扣，围绕同一主题同时进行着不同角度对不同命运、不同生存状况和不同人物性格的探视，从不同层次展现了当今上海人如何对待亲情、爱情和良知。

在交叉式中还有一类是虚拟性的、心理的时空与现实时空的交织与并存。这一类电视剧时空安排的目的在于增强主观性，在观众接受限度内使他们稍稍偏离生活原生态，在一种“陌生化”与“间离感”中，进一步开掘故事的哲理内涵。当然，这种结构型须以主观表达及人物心理为时空交错的轴心。

江苏电视台拍摄的电视剧《虎打武松》，从标题即可看出其情节、情境的假定与虚构：几百年前的打虎英雄居然参与了 20 世纪 80 年代中国的改革运动，并被各式各样的现代化“老虎”打入了牢笼。“虎打武松”当然是不符合客观生活逻辑的，这样的情节也完全是荒诞的艺术处理。但是它却符合自身系统的特有逻辑，创作者们正是怀着强烈的社会责任感和真诚的艺术良知，将现实社会上存在的种种“不正之风”寓意化地表现于作品之中，借助于荒诞的形式，达到的是生活本质的真实，符合艺术真实表达的规律；并且，这种

自身逻辑从本质上说，与它所象征或指称的现实生活中某些方面的逻辑完全一致，这也正是作品能被观众理解接受，保证审美活动顺利进行的键。可以说，在这里，叙事目的与叙事时空结构形式的选取以现实时空与虚拟性心理时空的隐射与交织的方式达到了很好的统一。

还有一个例子是四川电视台拍摄的电视剧《编剧的困惑》。实际上这部电视剧的整体时空结构是将剧中的主人公——某编剧在冬夜的斗室中所杜撰的一部戏剧的几种不同的发展走向和结局，依次“视听化”地“演”出而已。不言而喻，剧中不论是凶杀、误会，还是一见钟情，所有这些不同的结局，都不过是那位编剧的主观假想与编造而已。情境与时空的虚构和假定，使得表现性美学原则指导下的电视剧，在主创人员那里能够摆脱客观性情节事实所固有的表象逻辑的束缚。编导们可以通过由主观逻辑、艺术时空构筑起来的假定性情节的发展，来表达他们的特定主观愿望，从而使作品获得特定的“表现性”艺术效果。

由此可见，电视剧的艺术时空与实际生活的时空既相似又不同，既可以极其真实地再现从宏观到微观世界所有可见时空，又可以对其距离、平面、立体关系实施改造。还可以把现实中不存在的想象和幻觉时空创造出来，通过有目的的时空变异巧妙完成叙述任务。这在以后“节奏”部分还将作进一步探讨。

二、情节进展

剧作家不论采用何种方法创作电视剧，编好故事都是一个中心环节。而演进情节的主要结构类型归纳起来大致可分为戏剧式、散文式、心理结构式、诗式、混合式几种。

中国观众由于长期受戏曲、说本影响熏陶，早就形成一种浓厚的“故事链情节”，于是绝大多数电视剧情节进展主要都是戏剧式的。这类电视剧最本质的特点，概括而言，就是充分重视情节的作用，主要通过冲突、危机等戏剧因素和波折起伏的故事吸引观众。

《少帅传奇》(吉林电视台，5集)的编剧在悬念、冲突的制造上很有独创性。全剧围绕张学良的人物命运，分成“皇姑风云”“生死之谜”“吊孝风波”“歧路徘徊”“东北易帜”五集。五集之间前后呼应，又各自成章，悬念叠出，引人入胜，充满了传奇色彩。当然，悬念冲突的内容和形式是多种多样的。有的发自人物命运，有的源于情节进展；有的建立于真实的矛盾，有的编织在误会、巧合的基础上。无论哪种，只要结构合理，设计巧妙，都能达到吸引观众、增强交流感的目的。

在电视剧发展史上，许多产生轰动效应的名篇大多都有戏剧化的情节模式。如《四世同堂》、《新星》、《寻找回来的世界》、《渴望》、《今夜有暴风雨》等等其情节发生的背景吸收了戏剧动作、规定情境、戏剧冲突等因素而牵动亿万人的心灵，是这一类电视剧的代表之作，这里不再一一赘述。

然而往往也就因为这一类电视剧在剧作结构及审美效应上过多依靠情节，使得创作者整体把握以及微观处理两者间关系的控制常常有尴尬之处。剧中情节虽然要求曲折、紧张，但“意料之外”还仍须在“情理之中”，否则就会走向主观随意，致使人物形象的塑造也容易单向取值，出现类型化的消极审美效果，令人难以信服。情况往往是这样，表面上是以严格的因果关系联系起来的情节剧，实际上经常会经不起理性逻辑的推敲。那种利用一个偶然接一个偶然所建立起来的情节联系，不能不是非常脆弱的，因而艺术家的处理

需要非常慎重。

散文式情节剧则往往是对生活流的散点式截取，透过平凡的生活片断和较为松散的结构形式，强调缓慢而又细致的变化过程。

电视剧《巴桑和她的弟妹们》（重庆电视台，单本剧）并不注重事件本身的因果关系与高潮、结局，只是“散点”式地捕捉生活中的几个细节镜头，如经幡中的电视天线、转经人流中驰过的摩托车、吟诵格萨尔王传时混响着的流行歌曲……，按生活内在的逻辑加以编织，如行云流水，以“简约平易”和“罗罗清疏”见长，透视出一定的生活哲理和文化意蕴。《新闻启示录》也属此列。

在这一类电视剧的创作中，针对戏剧式结构类型，有的导演曾经提出了“屏幕自身戏剧性”的呼声，如上海电视台富敏在执导获第六届“飞天”三等奖的《这里也是一片热土》时就说：“没有去顺应一个固定的结构……在这里，剧情只是以连续形式出现的各个情境的串联，这种连续性是逐渐形成的，它仅以自身为支点。”也就是说，剧中情节是以主人公钟浩“旅行”中的种种“散装”经历逐渐连缀而成的，情节以“旅行”自身为支点。钟浩所遇到的各色人等相互之间并不从属某种封闭因果关系，他们均靠钟浩来“衔接”。总之，这种“散文式”结构完全是以一个人物和他的行动为基准，由这个人物自己去操纵。这种结构的长处是它比较接近生活本身的那种“生成性”和“变化性”，它也有戏剧性，但这些戏剧性又不像《凯旋在子夜》和话剧《雷雨》那样是建立在事先确定的人物关系基础上的封闭式戏剧性。

电视艺术理论家朱羽君教授也曾指出，电视剧的情节设计关键在于一种动态的情势的设置与营造，由此进行特定情势下发生的必然与偶然事件以及人物言行遭际的描绘与刻

画。总之，与传统的戏剧式情节剧不同的是，电视剧创作者们在“形散而神不散”的创作追求中开拓出新一层“过程即内容”的美学认识。

心理结构剧大多都采用时空交错，并以感觉和人物心理为轴心进行布局。它一方面着力表现人物内心世界和对人物内在情感的剖析，以达到刻画人物心理活动为目的；另一方面，追求叙述上的主观性和心理性，并根据人物的心境变化，用回忆、倒叙的“闪回”形式，把过去的人事交织到现实的动作中来，以此进行布局和剪裁，加深作品的感染力。前面所举的《编剧的困惑》和《希波克拉底誓言》中反复出现的心理鞭挞与责问几段场景，也是很好的例证。此外，电视剧《伤逝》、《遗落在湖畔》、《小巷情话》等侧重于心绪波纹的展示，在心灵和情绪的律动中酿成一种富有情致美和韵律感的悠远意境，都属此类。

完整意义上的诗剧实际上目前并不存在。但许多创作者们都在努力探索如何达到“诗化”的境界，以提高创作与审美的品位，于是在一些电视剧中也不时透出一股诗意来。

电视剧的诗意应当不只是产生自一幅画面，而应当产生自一组连续的镜头之中。在这方面，如电视剧《西部警察》（公安部金盾影视文化中心、中央电视台、武汉电视艺术中心联合录制，17集），那贯穿始终并反复出现的长城古墙、古烽火台以及厚重的黄土戈壁，就是一组象征性镜头的意象组合。它象征着饱经沧桑的历史老人，在严峻地审视着这块黄土地上的历史变迁、观念演替以及善恶争端，有时发出欣喜和振奋，有时发出悲伤与痛惜，有时发出喟叹与苦闷……。如果没有这些古墙、古烽火台，并不影响情节的发展变化，但是有了它们，整个片子的韵味就不同了，就有了意境，有了诗情。

电视连续剧《红楼梦》（中国电视剧制作中心，35集）的序幕部分，主要采用了视听结合的方法营造出意象空间，以获取象征、写意效果。画外是幽渺旷远的钟声，画面不断出现色彩经过翻红处理的山峦、海底、高天，还有奇松怪石的特写，让观众顿时置身于一个如梦如幻、海市蜃楼般的时空当中，寥寥几组镜头就极为贴切地将太虚幻境的意境渲染得空灵而超拔。

诗意强的电视剧在整体结构上，由于是以剧中人情绪的流动作为剧作的中心，因此还必须具有明显的跃进性。当然，在提纯、跃进中也必须是以尊重生活的逻辑和人物性格的逻辑为基础。电视剧《纸床》在这方面有较好的尝试。一对中年知识分子和一个15岁的女儿挤在一间七平方米的小屋里。因两人忙于工作，加之领导的敷衍，住房一直无法解决。女儿终因精神压抑成疾而死去。导演在此剧中追求以“诗化”风格加强悲剧的震撼力。画面高度纯化，讲究镜头造型，不仅尽量舍弃事件过程，甚至连主人公小女孩内心的痛苦和矛盾也经过提炼，浓缩到最少。反复出现的画面是一堆视像模糊的儿童积木。画外传出的是对童话世界中“能放好大一张床”的美妙境界的憧憬。观众通过这样一种被净化、提纯的、情绪跳跃式的生活，感悟到的是更深的悲剧意味和更沉重的思考。

目前国内的电视剧情节安排大多采取上述几种形式的兼容，以求在不同场景与情节段落中创造不同风格的美感，因而形成许多混合式情节。如《秋白之死》（江苏电视台，上下集）在事件叙事与心灵叙事的不同段落采取不同的情节安排；《孔子》（山东电视台、济南电视台，16集）在大量平实叙事中穿插类似“论道”一场戏的象征性表现，以突显事件之中的人格魅力与哲思精华。