

热奈特聚焦理论下《马戏之王》的电影化叙事建构

陈怡岚

[摘要] 音乐剧电影《马戏之王》通过视听语言的精妙配合，建构了一个具有双重性的叙事空间，既是银幕虚构的奇幻马戏世界，又是承载真实情感的艺术场域。运用热奈特聚焦理论进行分析可知，影片以零聚焦视角构建起作为公共视觉奇观的“假舞台”，同时借助内部聚焦视角，揭示作为角色情感抒发的“真歌唱”。影片叙事的魅力在于其并非简单地并置二者，而是借助“真歌唱”袒露的情感内核，为“假舞台”的华丽幻象赋予动人的真实性与现实意义。这一分析不仅印证了聚焦理论之于音乐剧电影的分析潜能，亦为该电影类型未来的创作实践提供了新的思路。

[关键词] 《马戏之王》；聚焦理论；音乐剧电影；叙事视角

中图分类号：J951.2 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2025)04-0102-09

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.04.13

音乐剧电影《马戏之王》(*The Greatest Showman*, 2017)凭借丰富的视听语言、动人的原创音乐和富有感染力的故事，在全球范围内获得了广泛的商业成功与观众喜爱。其叙事魅力源于一种核心的二元性建构，即作为公共表演的“假舞台”与作为情感表达的“真歌唱”之间的鲜明对位，二者构成了影片独特的艺术张力。

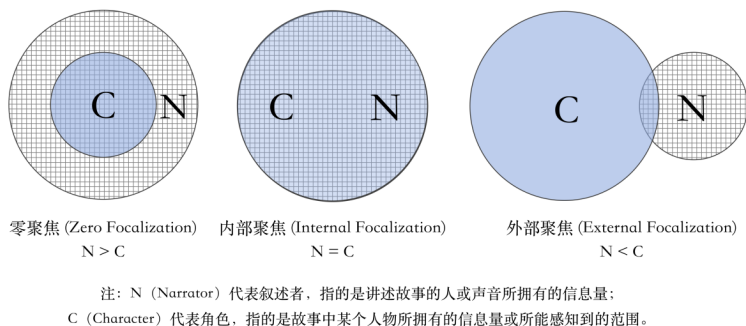
所谓“假舞台”，是指影片为交代故事背景而设计的、具有公开表演性质的马戏团舞台。对观众而言，“假舞台”是一个服务于情节的虚构空间。与此相对的是，“真歌唱”则强调剧中歌曲并非为舞台表演而存在，它们脱离了表演属性，直接抒发角色情感，其功能与歌剧中袒露心声的咏叹调相类似。这种外在景观的“假舞台”与内在情感的“真歌唱”并置，构成了该影片核心的叙事策略，这种并置使影片在叙事上更加富有层次感和独特性。

因此，本文的核心问题聚焦音乐剧电影《马戏之王》对戏剧、音乐与镜头等视听元素如何进行综合协调，以引导观众在宏大的场面与细腻的个人情感之间实现视角切换，并最终实现其关于梦想、包容与自我认同的核心叙事。

热奈特的聚焦理论为我们提供了一个精密的分析框架，用以审视叙事文本中“谁看”这一核心问题，从而区别于传统的对“谁说”的探讨。聚焦(Focalization)被定义为叙事信息受到限制的程度，即故事世界通过何种“感知棱镜”或“认知过滤器”被呈现给受众。热奈特划分了三种主要的聚焦类型(见图1)。热奈特的聚焦理论源于文学批评，被广泛用于分析小说的叙事艺术。因其理论框架的系统性与普遍性，其应用领域已拓展至其他媒介：已有学者运用该理论剖析电影中的镜头调度与视角转换^[1]，或将其应用于分析舞剧这类非语言的舞蹈叙事^[2]。

作者简介：陈怡岚，中国音乐学院2023级硕士研究生。

基金项目：国家社会科学基金艺术学一般项目“西方歌剧流派研究”(22BD077)。

图1 热奈特划分的三种聚焦类型^[3]

然而，仅将热奈特的聚焦理论系统性地运用于以音乐与影像并置为核心叙事动力的音乐剧电影进行分析，其视角仍相对有限。因此，本文立足上述理论框架，通过对影片戏剧、音乐与镜头的多维度分析，旨在揭示视听语言是如何具体地建构不同的聚焦模式，从而实现“假舞台”的奇观呈现与“真歌唱”的情感表达的。这一分析不仅旨在印证聚焦理论之于音乐剧电影的分析潜能，亦期望为该电影类型未来的创作实践提供新的思路。

一、零聚焦——“上帝视角”下“舞台”的宏观塑造

热奈特在聚焦理论中提出的零聚焦视角，指的是叙述者拥有的信息量超越故事中任何一个独立角色的认知范围。这种独特的、“上帝般”的全知视角，可以使电影叙事能够突破个体经验的局限，为观众展现一幅更为广阔、更为全景式的画卷。在音乐剧电影《马戏之王》中，零聚焦视角被巧妙地运用于构建影片核心的空间，即作为公共表演场域的“假舞台”。它在关键时刻呈现了任何单一角色都无法全面掌握的复杂情境和多线索事件，从而有效地引导观众的宏观感知和情感投入。

(一) 虚实相生的马戏“舞台”

影片的开场并未遵循传统传记片的线性叙事方式，而是直接将已成功的P. T. 巴纳姆置于万众

瞩目的舞台中央。这种开门见山式的“传奇人物”定位蕴含的不容置疑的权威性，显然超越了舞台上任何一个角色的主观认知，是叙述者运用“上帝视角”对整个故事进行的预设和宏观定调。此刻，观众看到的正是一个精心编排、献给所有人的奇观，一个完美的舞台。歌词中反复咏唱的“*This is the greatest show*”（这就是最佳表演）不仅是对马戏表演的赞颂，更是对P. T. 巴纳姆个人成就的加冕，直接向观众宣告：这是一个关于非凡成功与梦想的实现的传奇。

班杰·帕塞克与贾斯汀·保罗创作的开场曲《最佳表演》(*The Greatest Show*) 在音乐织体、配器和整体气势上都极具冲击力。乐曲采用了大型管乐团的编制，铜管乐器奏出了辉煌的动机，而萨克斯等木管乐器与庞大的打击乐组则共同构建了富有冲击力的音响背景和节奏基础。其标志性的驱动力源于多重节奏的叠加：除了强劲的常规打击乐外，乐谱中还明确标示了演员们需要用整齐划一的跺脚与拍手来形成身体打击乐声部，再与高唱“*Whoa*”（见谱例1）、极具记忆点的人声相结合，赋予音乐一种不可阻挡的动力和庆典般的狂热氛围。歌曲中极具爆发力的混声合唱，共同构建起一种超越个体体验的“传奇之声”。音乐中蕴含的能量远远超出了舞台上任何一个角色的个体主观听觉体验或情感容量。它并非源自某个角色内心的歌唱，而是叙述者借助音乐这一强大的媒介，向作为全知观察者的观众传递的一种关于“伟大”与“奇观”的宣告，从更高、更全面

的视角渲染了整个马戏世界的非凡魅力。这种为公开表演而设、具有强烈展示性的音乐，正是“假舞台”的听觉化身，其在功能与形态上与后文中作为角色内在抒情的“真歌唱”形成了本质区别。影片的开始与结尾均以这首歌曲作为陪衬，

形成了首尾呼应结构，从片首曲蒙太奇式的梦境穿插到片尾曲的美梦成就现实，皆以豪放华丽的歌舞表演形式展现主题，伴随着这首具有标志性的零聚焦音乐，形成了完美的剧情闭环与情感升华。

谱例1 《最佳表演》第3—6小节

The musical score for 'Best Performance' measures 3-6 is presented in a multi-staff format. It includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The Soprano part has lyrics 'Whoa' and 'Whoa'. The Alto part has lyrics 'Whoa' and 'Whoa'. The Tenor part has lyrics 'Whoa' and 'Whoa'. The Bass part has lyrics 'A few Tenors sing 8va'. The Piano part has lyrics 'A few Tenors sing 8va'. The score is marked with 'Hand Clap' and 'Foot Stomp' in red boxes.

导演迈克尔·格雷西在镜头语言的运用上将这种全知视角彻底视觉化。快速而富有节奏感的剪辑与音乐的节拍和情绪起伏紧密配合，将P. T. 巴纳姆的激情指挥、马戏团成员的精彩表演，以及观众席的狂热反应等多个视觉元素交织在一起，形成了一幅动态的全景式画卷。这些镜头的选择和剪辑方式赋予了观众超越任何个体在场者所拥有的观察位置。摄影机仿佛拥有了“上帝之眼”，能够自由穿梭于表演空间的各个层面，捕捉每个精彩瞬间。

这一设计尤其体现在P. T. 巴纳姆从后台到前台的穿梭镜头中。这一视角在传统剧场中是无法实现的，它打破了舞台与观众席的界限，赋予了观众一种独特的、全面的观看权利。当歌词“*It's fire, it's freedom, it's flooding open*”（这是火焰，是自由，是洪流开启）出现时，P. T. 巴纳姆带领着所有演员从后台穿越至舞台中央，摄影机也跟着P. T. 巴纳姆穿越物理边界，正如音乐旋律中同音反复及下行所产生的涌动前进姿态；而后续的歌

词“*It's a preacher in the pulpit and you'll find devotion*”（这是讲坛上的布道者，你将在此找到虔诚），则将P. T. 巴纳姆的入场仪式化为一场走向圣坛的加冕。观众被置于一个既跟随又超越的特殊位置，见证着这位最伟大的表演家如何创造他的世界。最终，当P. T. 巴纳姆站立在聚光灯下的舞台中央时，这个由穿梭镜头引导的画面（见图2）。



图2 影片中的穿梭视角

注：本文所有影像资料均来自电影《马戏之王》（迈克尔·格雷西，2017）

伴随着音乐上四度的跳进进行，完成了从动态进入到静态宣告的转换，确立了P. T. 巴纳姆作为马戏舞台“造物主”的传奇地位。随后，在歌词唱完“This is the greatest show”（这就是最佳表演）之后，镜头切换至一个以P. T. 巴纳姆为中心的高角度俯瞰，并顺时针旋转。宣言式的旋律“It’s everything you ever want……And it’s here right in front of you”（有你向往的一切……现在它近在咫尺）重复了两遍，每一遍都层层递进：第一遍由P. T. 巴纳姆独唱，旋律由上行四度跳进及四个同音反复的八分音符后接三度级进上行构成，语调充满了肯定与期待；第二遍则加入了磅礴的混声合唱，将个人的许诺升华为集体的宣告。镜头的上帝视角让观众得以一览无余整个圆形舞台的全貌，直观地呈现了歌词中许诺的“everything”（一切）；而演员的旋转则如同一次盛大而优雅地展示，将P. T. 巴纳姆创造的奇观世界，如一件珍宝般完整地呈现在观众面前（见图3），用动态的视觉巡视印证了“it’s here right in front of you”（现在它近在咫尺）的真实性。



图3 影片中的俯瞰视角

最终，音乐、旋转的镜头与收缩的画面共同完成了完美的渐强：在视听能量达到顶点的瞬间，喧嚣的人群蓦然消散，镜头将视角直接拉回主角巴纳姆的童年，以一次利落的时空倒转展现了上帝视角在叙事层面超越时空限制的绝对权力。

此外，主题曲在片头与片尾的两次运用，形成了全知视角下的结构框架，其核心功能在于展

现舞台意义的转变。开场的零聚焦音乐呈现了一个作为“许诺”的、概念化的“传奇舞台”；而结尾处的重奏，则是在历经完整的叙事历程后，为这个“假舞台”注入了由“真歌唱”累积的集体记忆与情感重量。因此，两次运用并非简单地重复，而是使零聚焦的功能从最初的“传奇宣告”转变为最终的“传奇确认”，从而完成了叙事意义的闭环与升华。

（二）命运转折的全景“舞台”

影片中段的马戏团火灾，是零聚焦策略在呈现复杂危机时的另一典范，其核心事件正是“假舞台”这一物理与象征性空间的毁灭。叙事并未局限于任何一个身陷险境的单一角色，而是通过戏剧内容的多线索并行，与导演精妙的镜头语言结合，赋予了观众一个全知的观察位置。为呈现这场多点并发的危机——P. T. 巴纳姆在场外惊恐，菲利普冲入火场救人，其他成员四散奔逃。导演大量运用了平行剪辑手法，在不同角色的行动线之间快速切换，将发生在同一时间、不同地点的事件并置呈现。音乐则为这场视觉呈现注入了全知的情感指令，紧张的背景配乐并非源自任何特定角色的主观听觉体验，而是直接向作为“上帝视角”的观众传递灾难的毁灭性力量。这种情感指令与镜头的调度形成了精准的配合：当镜头拉远，以全景呈现火灾的宏大场面时，铜管乐器奏响悲凉的主题，音调随着火势蔓延而不断攀升，鼓声由小到大，弦乐则以激动的颤音伴随，共同渲染一种史诗般的灾难氛围；当镜头拉近，充满张力的弦乐则与舞台倒塌的画面呼应，将个体的情感绝望放大为一种末日般的紧张感。

然而，当有形的马戏舞台化为灰烬时，这不仅意味着物理建筑的坍塌，更象征着P. T. 巴纳姆构建的、以浮华奇观为核心的“假舞台”的彻底毁灭。随着它的毁灭，那种宏大的全知声场也随之消散。取而代之的是叙事者将镜头与听觉焦点猛然收缩，对准了一个极度个人化的瞬间：妻子查瑞蒂对绝望的P. T. 巴纳姆轻声唱起《无数的梦》（*A Million Dreams*）的初心之句——“However

big, however small.”（无论宏伟，无论渺小）。表面上，这是一个内部聚焦的亲密场景，但这种从宏观到微观的极端视角转换恰恰体现了在全知的叙事逻辑下，真正的转折点并非外界的援手，而是内在情感的回归。

二、内部聚焦——主角视角下的“歌唱着的内心”

与零聚焦的全知视角相对的是，内部聚焦将叙事者的认知严格限制在某一或某些特定焦点人物的感知范围内。这种聚焦方式是引导观众深入角色内心世界、体验其主观情感、理解其行为动机，并最终与之建立深厚情感连接的关键。在音乐剧电影《马戏之王》中，内部聚焦的实现与“真歌唱”的出现高度同步。这里的“歌唱”已超越了“假舞台”上的表演性质，它剥离了取悦观众的外部功能，成为角色内在情感的真实流露。这种“真”，不仅体现在歌词的抒情性上，更深刻地烙印在音乐的形态中：编曲上倾向于简约化，用以区别马戏表演的喧嚣；演唱方式上则更突出呼吸感与情绪的微妙起伏，而非追求舞台表演时的完美音准与音量。当音乐褪去华丽的表演外壳，转而成为角色内心的听觉化呈现时，一个“真歌唱”的内部聚焦空间便由此构建。

影片对内部聚焦的运用呈现了丰富的层次性特征：既能将视角深植于单一主角的内心，进行持久而深入的定点观察；也能在不同角色的主观世界间灵活切换，展现人物关系的多维与张力；甚至能将视角赋予一个特定群体，使其发出共同的呐喊，形成力量磅礴的集体内部聚焦（热奈特将内聚焦叙事分为三种类型：固定式、不定式和多重式）^[4]。

（一）固定式内部聚焦：《无数的梦》与梦想的视听化呈现

歌曲《无数的梦》将观众的感知完全锁定于主角P. T. 巴纳姆的内心世界，使其主观愿景成为观众在此刻唯一可触及的现实。

作为一首典型的“I want……” song（“我想要……”之歌），歌词从“A million dreams are keeping me awake”（无数的梦让我浮想联翩）开始，直白地袒露了巴纳姆的内心渴望。而音乐本身更具有一种内在的“真”：首先，其真实性体现在曲首处的质朴感。童年P. T. 巴纳姆的吟唱仅有简单的钢琴分解和弦伴奏，这并非一场为他人而设的表演，而是一场在无人角落进行的、对自己内心的真实独白；音乐的真诚随即体现在其成长性上，旋律的核心主题始终保持，随着P. T. 巴纳姆的成长而愈发丰富饱满。其次，从童年P. T. 巴纳姆的稚嫩歌声过渡到成年P. T. 巴纳姆演唱时层层叠加的纵向旋律。导演的镜头语言也将这一主观世界彻底视觉化：伴随着歌声，破败的房屋被想象中的烛光与华丽装饰点亮。观众此刻看到的并非客观现实，而是透过P. T. 巴纳姆的眼睛，“看见”了他对未来美好家庭的梦想蓝图。通过这一视角，观众共同见证了他的梦想从萌芽到逐渐清晰，并理解了这份梦想的力量如何支撑他度过人生的艰难时刻。最后，音乐从男女童声对唱到一家人的合唱，整首作品用不到7分钟的时长便跨越了接近15年的历程^[5]，音乐的流动性完美地配合了视觉的时空转换，让观众沉浸式地见证了这份梦想力量的缘起与成长。

《无数的梦》这一歌舞段落将戏剧性的个人成长、直抒胸臆的音乐与主观化的视觉呈现融为一体，成功地构建了对P. T. 巴纳姆的固定内部聚焦，将观众的感知牢牢锁定在其内心世界，为影片的后续发展提供了动机基础，并起到了至关重要的作用。

（二）不定式内部聚焦：《改写命运》中多棱镜下的爱情

不定式内部聚焦是指叙事视角在不同的段落中，从一个焦点人物转移到另一个焦点人物，使观众能够在不同的时间点分别进入不同人物的内心世界，从他们的视角来体验故事。在《马戏之王》中，菲利普与安妮的爱情二重唱《改写命运》（*Rewrite The Stars*）正是不定式内部聚焦与“真歌

唱”完美结合的典范。这首歌曲的功能并非舞台表演，而是将两个角色内心真实而矛盾的情感彻底外化。更有意义的是，它将作为公共表演空间的“舞台”——空无一人的马戏团圆环场地，临时转变成了一个承载二人私密情感与挣扎的象征性空间。

《改写命运》的音乐结构本身就是一段视角切换的对话。乐曲由菲利普的询问开启，其旋律在倾诉中逐渐增强（第1—17小节），并在第一次副歌“What if we rewrite the stars?”（如果我们能改写命运）时达到中强的齐唱，赋予了其坚定而理想主义的口吻，牢固地建立了属于他的希望视角。

然而，这一充满希望的视角随即被打破。安妮的回应力度突降至很弱的衬托下进入，其歌词充满了现实的阻碍（第39—56小节），与菲利普的乐观形成鲜明对比。当她唱出“No one can rewrite the stars”（没人可以改写过去）时，用同样坚定的口吻表达了完全相反的、充满挣扎的立场。歌词充满了对立的意象和情感的拉扯，“fly”（飞翔）与“fall”（坠落）的鲜明对比^[6]，以及无法穿过的“doors”（门）与无法攀登的“mountains”（山），不仅暗示了爱情的坎坷，更象征着由种族与阶级构筑的、无法被个人意志改写的社会障碍。这些意象正是两人“真歌唱”的核心内容，是他们内心真实困境的诗意表达。

双视角的直接交锋在乐曲中段达到高潮（第73—111小节）。在“All I want is to fly with you”（我只想与你一同翱翔）与“It feels impossible”（但这不可能）的对唱中，声部间的模仿、追逐与对抗构成了他们情感纠葛的听觉化对位，充满了强烈的戏剧张力。这并非一场为取悦观众而精心编排的对唱，而是两颗真心在碰撞时发出的、未加修饰的真实声音。最终，乐曲在速度减慢和力度减至极弱中，回到了最初的主题，却落在了“my hands are tied”（我的双手被束缚）这一充满无奈的歌词上，音乐的逐渐消逝象征着在这次交锋中，现实的阻碍暂时胜出，将他们的渴望定格在一个悬而未决的瞬间。整首乐曲通过结构、力度与声部处理的精妙设计，完美地实现了叙事视

角在菲利普和安妮之间的来回转换，让听众沉浸式地体验了两人各自的立场、渴望与痛苦。

整个歌舞场面被设计成充满象征意义的空中双人杂技表演，已不再是“假舞台”上用以售票的技艺，而是角色真实内心状态的视觉化呈现。（见图4）



图4 影片中的双人杂技场景

菲利普和安妮在马戏团的圆形场地中，利用绳索和吊环进行时而靠近、时而分离、时而同步、时而对抗的舞蹈动作。这种编排与镜头调度紧密配合：在两人独唱时，镜头分别聚焦各自的面部特写与身体姿态，以此独立呈现菲利普的勇敢追求与安妮的犹豫退缩；而在对唱部分，镜头则切换为双人全景或快速的交叉剪辑，生动地表现他们之间既相互吸引又彼此冲突的复杂互动。

安妮在空中的追逐、交织与缠绕，是其内心真实情感的释放；而每一次惊心动魄的“坠落”与令人扼腕的“分离”，都精准地象征着她必须从暂时获得的自由中回归到被充满偏见的社会“凝视”笼罩的残酷现实。这种在垂直空间中不断上演的升腾与坠落的动态，成为了其内心激烈挣扎在音乐情绪跌宕起伏的背景下，最为直观、也最具视觉冲击力的呈现。

戏剧性的爱情困境、音乐上对比鲜明的对唱以及充满象征意义的空中舞蹈和镜头调度，成功地在菲利普和安妮之间实现了不定式内部聚焦。观众得以在两人的视角之间切换，深刻体验他们

各自的爱、恐惧、渴望与无奈。这种处理方式不仅使这段爱情故事更加动人心弦，也深化了影片关于社会偏见和身份认同的主题探讨。

（三）多重式内部聚焦：《这就是我》中的集体心声

歌曲《这就是我》（*This Is Me*）出现在影片的关键冲突点上：马戏团成员在珍妮·琳德的演出后被拒绝进入宴会。从功能上看，这首歌兼具了音乐剧中两种核心歌曲类型的特征。一方面，它是一首典型的“I am” song（“我是……”之歌），以“This is me”（这就是我）的呐喊，确立了边缘群体不愿再隐藏的坚定立场与身份认同。另一方面，它也承载了“I want……” song（“我想要……”之歌）的功能，完整地呈现了一次集体身份认同与反抗精神的觉醒过程。在此，音乐彻底摆脱了马戏表演的“舞台”属性，转变为一场发自肺腑的“真歌唱”，其力量源泉不再是为取悦他人的技艺，而是为确认自我而爆发的、不可遏制的内在呐喊。从音乐层面看，这种“真”体现在其表达

的过程性上。歌曲没有像《最佳表演》那样开篇即辉煌，而是真实地记录了一次从压抑到爆发的完整心路历程，赋予了其无可辩驳的真实情感。

音乐精准地复刻了这一集体心理的转变。开篇由胡子女士以一段压抑但充满内在力量的独唱开始，仅由钢琴以弱音伴奏，营造出一种脆弱而孤立的听感。这里的演唱充满了呼吸的细节与些许的颤抖，传递的不是技巧的完美，而是被压抑情感的真实流露。镜头语言也与之同步，多采用中景或略带俯视的角度来展现他们失落、局促的神态，暗示着他们被压抑的社会地位。音乐的能量与张力逐渐增强，吊钹的滚奏预示着内心风暴的酝酿（见谱例2），这一音响效果标志着从被动承受向主动反抗的转折。切分节奏的广泛运用，以打破常规重音的、富有反叛意味的律动，成为群体不屈意志的听觉表征。同时，歌曲巧妙地融合了福音音乐元素，其呼喊式的集体合唱与层层叠加的声部，天然带有强大的凝聚力与群体赋权色彩，为即将到来的集体爆发积蓄了力量。

谱例2 《这就是我》吊钹声部

The musical score for the cymbal part of "This Is Me" is presented in 4/4 time, marked "Moderately". It begins with a "Mark Tree" section, indicated by a downward-pointing triangle, with a dynamic marking of *mp*. This section consists of three measures: a quarter note, a half note, and a quarter note. The score then transitions to a "Sus. Cym." section, indicated by a box around the notes, with a dynamic marking of *p*. This section also consists of three measures: a quarter note, a half note, and a quarter note. The notes in the "Sus. Cym." section are marked with a downward-pointing triangle, suggesting a specific cymbal effect.

最终，在“This is me”（这就是我）的强力宣言中，音乐、戏剧与镜头达到了完美同步。在音乐上，编排通过不断叠加的层次强化集体力量：从莱蒂的独唱，到其他成员的呼应，最终发展为磅礴的多声部集体合唱。在戏剧舞台上，他们昂首走向街头，重返曾属于他们的舞台。导演的镜头也完成了从疏离到共情的立场转换，紧紧跟着他们自信而坚定的步伐，并大量采用平视乃至仰拍的角度，赋予他们前所未有的尊严与力量。观众的视角在此与群体的立场完全契合，共同体体验了一场极具感染力的自我赋权仪式。

在这些从个体到集体的视角转换中，音乐与镜头始终协同作用，将角色的主观世界听觉化、视觉化。正是这些由内部聚焦呈现的“真歌唱”，为影片宏大的“假舞台”叙事提供了至关重要的情感内核与人性基石。

三、外部聚焦与聚焦转换——戏剧张力的制造与叙事博弈

在热奈特聚焦理论中，外部聚焦将叙事限制在客观的外部观察视角，如同冷静的旁观者，只

观察角色的言行与环境，而无法进入其内心世界。在《马戏之王》的叙事体系中，外部聚焦的功能正是通过看见“假舞台”却听不见“真歌唱”这一信息差来制造悬念与戏剧张力。此外，影片还在外部聚焦与内部聚焦等不同类型间进行灵活转换，这种动态的视角变化为叙事带来了更为丰富的节奏感与更强的沉浸感。

（一）外部聚焦的人格化身：剧评家本内特

在影片中，剧评家本内特的角色是外部聚焦这一叙事视角的人格化体现。他代表了来自真实世界的、客观中立但又充满审判意味的他者凝视，他的目光始终聚焦于“假舞台”的表演本身，并试图对其作出评判。在马戏团的初次演出中，当观众都在音乐“Cause you're dreaming with your eyes wide open, so come alive”（因为你正睁大双眼做着梦，所以醒过来吧）中陷入狂欢时，镜头却特意切给了在人群中冷静记录的本内特。他始终保持着旁观者的疏离姿态，通过这种声画对立的外部聚焦，制造出他对马戏评判态度的悬念。

最初，由于无法听见角色们的“真歌唱”，本内特只能从表演的真实性层面对这个“假舞台”作出负面评判，称其为“humbug”（骗子杂烩）。然而，这一外部视角在影片结尾处发生了意味深长的转变：本内特在火灾后主动安慰P. T. 巴纳姆，并承认其表演是“人性的颂歌”。此刻，原本作为纯粹外部观察者的评论家，首次向观众展露了他复杂的内在世界，外部聚焦被暂时打破。这象征着这位“假舞台”的审判者最终理解了舞台背后那份“真”的情感价值，使初期的悬念与对立在此刻达成和解与深化。

（二）旁观者视角下的“致命一吻”

在影片中，有一个关键的转折点——詹妮在巡演最后一场的舞台上公开亲吻P. T. 巴纳姆。这一出人意料的举动被现场的记者用相机拍下，直接引爆了P. T. 巴纳姆的家庭信任危机，成为其事业与个人生活遭遇重创的导火索。

导演将镜头对准了记者按下快门、镁光灯闪烁的瞬间和报纸头条上那张被定格的亲吻照片。

这一吻是发生在万众瞩目的巡演“舞台”上的公开事件，但其背后的情感动机却被完全隐藏。此刻，影片叙事刻意对两位核心角色的内心世界保持了沉默，将观众置于一个纯粹的“旁观者视角”：这究竟是真情流露，还是因为爱而不得的蓄意报复？同样，对P. T. 巴纳姆被吻瞬间的真实想法——是惊讶、享受，还是预感到了危机的来临，影片并未直接揭示。而外部聚焦的核心特征在于刻意制造这种信息上的不对称：让观众明确看到一个足以引爆情节的“舞台”事件，却无法获知当事人的真实想法，从而将悬念与解读权完全交出。

（三）视角交锋下的谈判博弈

如果说外部聚焦通过隐藏来制造张力，那么聚焦的快速转换则通过视角的动态变化来增强叙事的活力。在歌曲《另一个世界》（*The Other Side*）中，一场关于说服与选择的叙事博弈在P. T. 巴纳姆和菲利普之间激烈展开。这场博弈首先在音乐上被构建为一场近似“Battle”（斗乐）的动态轮唱。其次，歌词与旋律在P. T. 巴纳姆的诱惑与菲利普的抗拒之间来回传递，每一次对决都代表了一次清晰的内部视角转换。最后，更具特色的是，酒杯敲击、跺脚、踢踏舞等环境打击乐的运用，为这场唇枪舌剑注入了紧凑、明快的节奏感^[7]。

导演的镜头则将这场心理博弈彻底视觉化。快速的剪辑跟随着音乐节奏，在说服者与聆听者的特写镜头之间不断切换，让观众同时捕捉到P. T. 巴纳姆热情洋溢的说服力，以及菲利普在渴望与恐惧间游移的微妙表情。从最初代表试探与拉锯的酒杯巧妙传递，到最后象征共识达成的吧台共舞的二人互动，直观地呈现了他们心理距离的拉近。可以说，这首歌舞段落本身就是一场围绕是否要加入“舞台”这一核心议题而展开的博弈，而博弈的筹码则是双方内心真实的欲望与顾虑。最终，音乐的轮唱、镜头的切换与舞蹈的互动三者协同，让观众沉浸式地体验了这场以真实欲望为筹码，最终走向“舞台”共识的精彩博弈。

四、结语

电影导演迈克尔·格雷西在采访中说：“我们用3D打印的微缩模型构建了影片富有手工感的外景……而对歌舞场面，你基本上是在与摄影机共舞，摄影机本身和镜头前的人一样，都是经过精心编排的。”^[8]音乐剧电影《马戏之王》正是通过戏剧、音乐和镜头在不同叙事视角下的协同与调度，共同构建了一个“假舞台”与“真歌唱”并存的叙事世界。前者是承载梦想的华丽奇观，后者则是锚定情感的真挚独白；二者互为表里，共同构成了影片的魅力核心。影片以零聚焦的“上帝视角”奠定传奇基调，创造了作为奇观的“假舞台”，并以外部聚焦的“信息隐藏”制造悬念；而情感内核，则通过内部聚焦的“真歌唱”来传达——其视角在单一主角的梦想、角色间的关系张力与群体的集体呐喊之间不断深入。最终，这些聚焦策略的协同作用与灵活转换，共同增强了影片的叙事活力与沉浸感。

值得强调的是，在音乐剧电影这一媒介中，音乐与导演镜头作为与戏剧内容同等重要的核心维度，深度参与并主导了叙事聚焦的构建。音乐不仅是情感的催化剂，更是视角选择的明确指示器：它既能以宏大的非角色化配乐构建全知的“上帝视角”；也能化身为角色内心的声音，实现“主角视角”的听觉化。与此同时，导演的镜头以其主观化的呈现将各种视角付诸视觉。正是镜头与音乐两种视听语言的精妙协同，才使《马戏之王》能够在不同聚焦类型间自如切换，在宏大叙事与细腻情感之间取得完美平衡。

归根结底，《马戏之王》的叙事艺术在于通过聚焦的转换，实现了“假舞台”与“真歌唱”的

完美融合。影片并未让华丽的舞台景观悬置于空洞的表演中，而是借助“真歌唱”所袒露的角色梦想、挣扎与爱，为“假舞台”注入了坚实的情感内核。正是这份真实的情感，让舞台上的幻象得以触动人心，也让这部电影最终成为一首关于人性与梦想的颂歌。

总之，热奈特的聚焦理论为分析音乐剧电影这一复合文本提供了有效路径。更重要的是，音乐与镜头语言并非戏剧内容的附庸，而是与其同等重要的、能够主动构建叙事的核心维度。《马戏之王》的叙事艺术正是这一协同作用的体现，为我们揭示了音乐剧电影在视听呈现层面的巨大潜力与新的可能性。未来的音乐剧电影研究，应更加重视音乐与镜头语言在效果呈现中的核心作用，从而更全面、更深刻地理解这一独特艺术形式的魅力及其不断演进的叙事潜能。

参考文献：

- [1]张峰.《我的父亲母亲》:叙事机制下情感认同[J]. 电影文学,2019(5):119-121.
- [2]毛雅琛.评舞剧《天凉好个秋》:基于热奈特理论的叙事分析[J]. 北京舞蹈学院学报,2017(5):77-82.
- [3][4]热奈特.叙事话语:新叙事话语[M]. 王文融,译. 北京:中国社会科学出版社,1990:129、130.
- [5]郑欣闻笛.从百老汇到好莱坞:歌舞片《马戏之王》的音乐剧美学呈现[J]. 艺术教育,2018(24):100-103.
- [6]张楚格.戏剧美学与原创音乐在影片《马戏之王》中的交互与融合[J]. 四川戏剧,2021(9):92-94.
- [7]石擎.真实与虚假的镜像:电影《马戏之王》中舞蹈的美学风格研究[J]. 艺术评鉴,2021(9):163-165.
- [8] ADAM C. Michael gracey on *Greatest Showman*, james mangold and rocketman [EB/OL]. (2018-04-09) [2025-06-10]. <https://collider.com/michael-gracey-greatest-showman-interview/>.