

周新霞
著

魅力 | 剪辑

THINKING AND SKILL OF FILM EDITING
影视剪辑思维与技巧

中国



广播电视出版社

CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

什么使电影成为电影，是剪辑。

《黑客帝国三部曲》剪辑师

扎克·斯坦恩伯格

剪辑是魔术，魔术就是发现一些新的东西，没想到能为电影所用。

TCEP公司制片人

温迪·爱坡艾伦·里姆

一旦意识到电影是剪辑的组合，那么剪辑就始终是关注之处。

《英国病人》《冷山》导演

安东尼·明格拉

ISBN 978-7-5043-6389-3



9 787504 363893 >

定价：43.80元

实用影视制作技巧丛书 傅正义 主编

周新霞 著 |

魅力 | 剪辑

THINKING AND SKILL OF FILM EDITING
影视剪辑思维与技巧

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

魅力·剪辑：影视剪辑思维与技巧 / 周新霞著. —
北京：中国广播电视出版社，2011.4

(实用影视制作技巧丛书 / 傅正义主编)

ISBN 978-7-5043-6389-3

I. ①魅… II. ①周… III. ①电影—剪辑②电视 (艺术)—剪辑 IV. ①J932

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 009933 号

魅力·剪辑

——影视剪辑思维与技巧

周新霞 著

责任编辑 周然毅

封面设计 郭帆

版式设计 亚里斯

责任校对 张莲芳

出版发行 中国广播电视出版社

电 话 010-86093580 010-86093583

社 址 北京市西城区真武庙二条9号

邮 编 100045

网 址 www.crtp.com.cn

电子信箱 crtp8@sina.com

经 销 全国各地新华书店

印 刷 北京瑞禾彩色印刷有限公司

开 本 710毫米×1000毫米 1/16

字 数 277(千)字

印 张 19

版 次 2011年4月第1版 2011年4月第1次印刷

印 数 5000册

书 号 ISBN 978-7-5043-6389-3

定 价 43.80元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

《实用影视制作技巧丛书》总序

大约是在2004年底，中国广播电视出版社的周然毅博士找到我，希望由我牵头，组织中国影视艺术界的资深专家，编写一套关于影视制作技巧的比较实用的丛书。其时我已离休多年，很少再参与影视制作实践，而是致力于总结自己从事影视剪辑工作60余年的经验和技巧，已经出版了《实用影视剪辑技巧》、《电影电视剪辑学》、《影视剪辑编辑艺术》等关于影视剪辑的专业著作，正在准备撰写自己的回忆录《剪辑人生》，同时还在北京电影学院、中国传媒大学、中央电视台等单位进行学术讲座。虽然明了这套丛书对中国影视艺术发展的意义，尤其是对初涉影视制作领域的青年人，具有很强的参考、学习价值，但是，由于此前组织和参与过《电视艺术丛书》、《实用影视艺术丛书》等几套丛书的编撰，深知这样的丛书组织起来的难度。加上年事已高，担心自己力不从心，所以不敢贸然答应。

后来，几经磋商，我应允下来，主要是考虑借此机会，将一些艺术成就甚高的影视制作专家的宝贵经验总结出来，流传下去，给后来者提供借鉴、参考，促进中国影视艺术的发展。并在几个方面与出版社的同志形成了共识：一是确定了这套丛书的编写原则，即理论联系实际，且偏重于实际可操作性，力争让从事影视制作工作的同志一看就会，一读就管用。这套丛书也就定名为《实用影视制作技巧丛书》。二是组织中国影视制作界的一流艺术家撰写，这样，就可以保证这套丛书中既有普遍实用的制作原理，又有编写者个人多年艺术实践中摸索出来的独到技巧和经验，或称制作“秘笈”，使读者能够直接借鉴，少走弯路。三是确定了这套丛书所涉及的影视制作的几大方面：影视编剧、影视剪辑、影视摄影、影视特技制作、影视化装造型、影视音响制作、影视道具制作、

目 录

第一章 从这里走进剪辑	1
一、七个人和一个电影时代	2
二、24 格里的门道	21
三、剪辑点：看得见的和看不见的	26
第二章 为每部电影建起自己的情节走势结构图	34
一、剧本怎么读	35
二、建立起情节走势结构图	42
三、导演和剪辑师：照镜子与一场博弈	56
第三章 造一座剪辑之塔：从粗剪到精剪	59
一、为影片号脉	60
二、粗剪：完成每场戏的戏剧任务	67
三、精剪：调整细节、完善结构、确立叙事、形成风格	72
第四章 跳切：让镜头跳舞	87
一、戈达尔断代电影：《筋疲力尽》12 刀引起的大地震	87
二、让观众的眼睛跳舞：跳切在电影中的运用	97

第五章 省略：电影中的完形心理学	114
一、省略为什么能在电影中运用	115
二、剪辑师如何运用镜头做省略：我们该抽离什么？	123
三、跳出节奏、省出余韵：影片《雷》的剪辑分析	128
第六章 多重蒙太奇奏响的电影协奏曲	144
一、追本溯源话蒙太奇	144
二、用多重蒙太奇重塑电影	166
第七章 构建电影时空的“立交桥”	178
一、剪辑是解构和重建电影时空结构的“柳叶刀”	178
二、用“立体剪辑”构建时空“立交桥”	190
第八章 商业片剪辑：捧一席视觉的盛宴	202
一、商业电影的兴起	202
二、变幻凌厉的商业片剪辑	213
第九章 艺术片剪辑：行到水穷处，坐看云起时	254
一、用影像说出心中的话	254
二、剪出影片的灵魂	261
附录 镜头语言基本知识一览	287
后记	293

第一章

从这里走进剪辑

电影《现代启示录》的剪辑师沃尔特·默奇^①曾经讲过一个故事。在一次聚会上，他和一位初相识的朋友聊天。那个朋友问他：“你是做什么工作的？”默奇告诉他，自己在学习电影剪辑。“啊，电影剪辑，”那个朋友说，“就是剪掉那些不好的东西吗？”这种理解起初让默奇很生气，他觉得在这个朋友的心里，电影的概念就和家庭录像差不多——“这部分不好，就剪掉它，然后把剩下的部分拼起来。”于是，他向这个朋友解释说：“剪辑不只是那些。它是关于对结构、成色、运动及时间的处理，还有别的很多东西……”但出乎默奇意料之外的是，当他在从事剪辑工作二十五年之后，他忽然认识到当初那个朋友无意中说不出的话里其实蕴含着很深的道理。

“剪辑，从某种意义上来说，确实就是剪掉不好的东西。”

问题在于，什么东西才是不好的？如果是拍的一段家庭录像，当镜头晃动得很厉害时，这些镜头显然是不好的，要被剪掉。只是拍摄家庭录像的目的很简单：忠实地记录一段在一定时间内发生过的事。但对于叙事影片来说，其时间架构是分段的，并且要求表达事物的内心状态，它的目的要比家庭录像复杂得多，相应地也就更难确定哪些镜头是好的部分，哪些是不好的部分。事实上，在电影的剪辑当中，对一部影片来说不好的东西

^① 沃尔特·默奇，美国著名剪辑师，代表作品有《现代启示录》、《英国病人》、《冷山》等。

对另一部影片来说很可能是好的。如果把一部影片的制作过程看做是寻找对这部影片来说特定的“不好”的东西的过程，那么，剪辑师的工作就是去寻找这些“不好”的东西，然后剪掉它，但必须注意的是，不能打乱那些留下来的“好东西”的结构。

就这一点来讲，剪辑师更像是一个医生，他的工作就是依据剧本和导演的创作意图，去审视那些已经拍摄完成的素材，对它们进行判断、挑选和裁剪，把那些素材身上的“毛病”去掉，再将那些“好的”或通过手段“治好了”的镜头按一定的方法连缀起来，使其符合导演的创作初衷，实现他的艺术表达，完成整部电影的艺术创造的过程。

然而，剪辑却并不是从电影诞生之初就有的。它能作为一种艺术创作手法存在并不断地发展，归根到底是由电影本身的进步和其叙事特性决定的。而剪辑一旦介入电影之中，它便以其得天独厚的技术处理方式和艺术再创造性得到了电影人的钟爱，并最终成为现代电影创作中一个独特的、不可或缺的甚至是至关重要的制作环节。

一、七个人和一个电影时代

这一切，得益于七个伟大的电影人。

没有他们，电影就无法完成叙事这一基本功能，也不是我们现在看到的模样，更不会有剪辑这个行业。他们的贡献和剪辑的发展历程息息相关，他们创造了剪辑并不断革新和完善其技法，对后世电影影响深远。就电影语言的形成和发展而言，他们称得上“功不可没”四个字，可以说是他们开创了 this 百年电影的时代。

这七个伟大的电影人就是梅里爱、史密斯、埃德温·波特、查尔斯·百代、格里菲斯、爱森斯坦和戈达尔。

1. 梦幻制造者：乔治·梅里爱

停机再拍——突破了单个镜头叙述一个故事的限制，电影从整段的实录变成一段段可以连接的戏剧性的影像。

特点：每一个镜头相当于一幕戏，同一背景、同一视点、画面即是舞台，上下镜头的连接仅限于内容的连接，而与动作、方向、轴线是否匹配、时空关系是否合理无关。

电影在产生之初，并没有剪辑一说，那时的影片就是架设在实地的摄影机连续不停地拍摄，直到一本胶片用完为止。像电影之父卢米埃尔拍摄的《工厂大门》、《火车到站》等影片，都是只能放映1分钟左右的单一镜头。而这一切，是被一个叫乔治·梅里爱的人改变的，虽然一开始，这种改变仅仅是因为他在操作机器时出了点故障。

梅里爱最初只是一个醉心于梦幻剧场制作的人。1895年12月，他观看了卢米埃尔的影片之后，被这一新的事物吸引，转而向电影发展。

不久之后，在一次拍摄“电车到站、行人上车，电车又开走”的过程中，底片被机器卡住，但随即又恢复了运转，当时这一切并没有引起拍摄者的注意。但后来在检测影片时，梅里爱无意中发现，底片被卡住的一瞬间，由于没有经过曝光，因而片中的电车看起来好像突然往前冲出一样，街上的人群也突然消失不见了。他从这种“魔术般的特性”中获得灵感，制作出了《一公尺远的月亮》。在这部片子里，先拍的是一座天文台，接着拍了一个月亮，放映时，这样的连接产生了戏剧性，好像人们正通过望远镜在看月亮一样。正是这种表达方式，使卢米埃尔时期的实录影片出现了变化，电影成为能表现戏剧性的幻想之作。梅里爱创造的这种先拍一个影像，停下来，再拍另一个影像的方法就是“停机再拍”。停机再拍能使先前的影像突然消失，被下一个不同的影像取代，这个转变对电影而言是伟大的、开先河的，它把电影引向了一种完全不同的道路，为它成为艺术埋下了伏笔。

梅里爱由此开始将一些曾搬上过舞台的戏剧名作制作成电影。停机再拍使他能够像制作舞台剧一样，将他的电影镜头“一幕一幕”地连接起来。这大大增进了电影的艺术表现能力和想象能力，拓展了电影对时间和空间的表现范围。慢动作、快动作、倒放、叠化等一些剪辑技法开始出现

并运用于电影之中。

然而，梅里爱在电影上的局限也相当明显，最突出的是他坚持“银幕即舞台”的观点束缚了电影飞翔的翅膀，让它一直蜷缩在戏剧之下。直到1904年，梅里爱在《月球旅行记》中还出现了这样的组接方式：“他首先表现一节车厢中的旅客：火车停车，车厢很快就空无一人。下一场戏中，又表现大批人群在站台上等车，车进站，停住，接着便是上一场戏中的旅客才走下车。”^① 这些今天看起来太过明显的组接错误，是他当时坚持舞台剧视点的结果。摄影棚中定点摄影的束缚，舞台式的电影时空，手工方式制作的影片，让这时的电影有明显的局限性。

2. 技法的拓荒者：乔治·艾伯特·史密斯

《幽灵之旅》是电影史上真正的“第一剪”；他和他的布莱顿学派一起发明了景别。

史密斯全名为乔治·艾伯特·史密斯，是一个对于电影语言贡献很多的天才。他是第一个拍摄动作并以倒转方式播映的电影摄影师，也是第一个将特写镜头和景别概念引入电影的导演，他发展了一套包含特写、近景、中景、全景的景别系列^②。更为值得一提的是，他是电影史上真正的“第一剪”！

因为这是一本讲剪辑的书，我们就从史密斯的这一剪说起。

史密斯不是美国人，而是一个英国人，原本是一个肖像摄影师。1898年他有了自己的摄影机，并拍摄了《幽灵之旅》，成为第一个拍摄动作并以倒转方式播映的电影摄影师。他在拍《幽灵之旅》时，将摄影机架设在火车头前，在火车的快速前进中摄取镜头，摄影机像一只“幽灵之眼”，把车外的景物尽收眼底。这种拍摄手法，让观众获得了一种全新的视觉经

① [法] 萨杜尔：《电影通史》第二卷，中国电影出版社1982年版。

② 景别是指被摄物（主要指人）在画面中占据的位置大小，因其比例不同，可以分为特写组（含大特写、特写和近景）、中景组（中近景、中景）、全景组（全景、远景、大远景）。

验。1899年，史密斯又将这种镜头和一对夫妇坐在车厢模型中拥吻的镜头组合在一起，当两人拥吻时，火车随即驶入隧道。这种不只由一个镜头组成的影片，是在19世纪80年代后期才出现的，它虽起源于梅里爱的停机再拍，但史密斯的《幽灵之旅》却是首次以组合式的镜头，表示两个“同时”发生的事件，比开创连续性剪辑的波特早了四年。可惜的是，他只进行了两个镜头的一次组合。但不可否认，对于电影剪辑技法而言，这是电影史上真正的“第一剪”，他启发了波特，从而诞生了“剪辑”这一行业，促成了电影语言的产生。

史密斯的成就不仅于此。20世纪初是电影技法的大发展时期，许多崭新的电影技法诞生并沿用至今，如格里菲斯的三镜头法、蒙太奇等等都是20世纪初期电影发展的产物。史密斯是第一个拓荒者，他第一个使用了“推拉焦距”的拍摄手法，第一个使用了特写镜头，第一个在电影中运用了不同景别进行组接，他也因此打破了电影和戏剧之间的关联，进而显示出电影具有戏剧所没有的“强调”和“亲近”的特性。

史密斯运用特写镜头的开先河之作叫做《祖母的放大镜》。可惜的是，我们今天已无法看到这部电影，它的影像资料已经湮灭了，只余极少的镜头留存。但从相关资料中可知，影片是说一个小孩子用祖母的放大镜头看到一个被放大的物体。至此，电影人才开始越来越多地将特写镜头用于电影，起到强调或是细腻刻画的作用，人们也才开始在电影中看到特意放大的影像，渐渐懂得了这是用来表示导演要强调的某些东西。但从电影语言的角度来说，《祖母的放大镜》只是走出了试验性的第一步，并不是今天所说的真正意义上的特写镜头，它只是呈现从钥匙孔或望远镜、放大镜中所看到的事物，用以解释为什么影像会变大。

后来史密斯又制作了《小医生》。这部影片的第一稿已经遗失，两年后他再次重拍，改名为《病猫》。片子里有这样一组镜头组接：

镜一：两个小孩子抱着一只病猫（全景）。

镜二：一只手拿着装满药水的汤匙正在喂小猫（特写）。

这种全景+特写的组接是第一次出现在电影中，从此电影有了景别的概念。实际上，到了1900年，作为英国“布莱顿学派”的代表人物，史

密斯已经发展了一套从“特写”到“全景”的镜头景别系列。

比如他在拍摄《玛丽·珍妮的灾难》一片时用了这样一组镜头表现一场因失误引发的火灾：

景别	内容
全景	珍妮在厨房
近景	珍妮在擦鞋
近景	珍妮在生火
全景	汽油引起爆炸
全景	屋顶
特写	珍妮的肢体落到地上

从这个短片可以看到与现代电影大致相当的景别设置和分类。

景别的运用，使得电影对于事物的整体和细节都有了更强的表现力。尤其是特写和近景将景物放大，不仅能让观众看得更清楚，也使所表现的情节更细腻有趣。此后，在一些国际性的电影中，最令人难忘的影像大多是以特写镜头拍摄的。比如《战舰波将金号》、《圣女贞德》、《郎心如铁》、《西部往事》等，都有演员脸部特写的镜头，用来强调和细致展现内心的活动、情绪和情感。这些影像让观众印象深刻，从而也开始关注演员，加之公司为了商业目的所做的一系列宣传，导致了明星制度的产生，也使得电影得以展现心理层面，所涉及的主题更为广阔，同时还能将观众带入剧情，使之建立起对电影的痴情。今天商业电影里的视觉奇观和许多组接方式也正是建立在这些技法的基础之上，继而经过多年的探索、实践而来。

因此，就电影语言的发展而言，史密斯的贡献无可替代。

3. 剪辑之父：埃德温·波特

他创造出两条剪辑的原则，即时间的选择性和空间的选择性，从而把那些冗长连续的影像通过挑选和剪切打断，重新构成一个故事。

埃德温·波特在史密斯的基础上，又往前走了一大步。他发现可以把那些在不同时期拍摄的冗长连续的影像素材，通过剪切重新连接起来，构成一个故事。于是他在1903年拍摄的《美国消防队员的生活》一片中，第一次将他的这种想法付诸实践。这个聪明的美国人大胆地切断了原本是连续拍摄的影像，将它们和之前卢米埃尔兄弟拍摄的一些反映消防队员的素材按自己的意愿挑选出来，并有意识地交互连接。于是在观众眼前第一次出现了“消防队员驾着车子冲向火场”的镜头连接“数英里外的火灾现场的情景”的镜头。一边是面临生命危险的人们，一边是争分夺秒奋力去营救的消防队员，镜头的交互剪切产生了奇迹：观众们在情感上产生了冲击，被身临其境地带入紧张的气氛之中，迫切希望消防车能赶快驶到数英里外的火灾现场，让人们得救。这对于以往局限于用单个镜头连续拍摄某个场面或是像舞台剧一样安排镜头连接的电影来说，无疑是一次观念上的革命。

《美国消防队员的生活》一片的出现，赋予了电影全新的生命。当影像的连续性可以被随时打断并任意组接时，那些镜头就出现了无数种时间和空间的选择，以及无数种表意的可能。既然如此，创作者当然能够对影像素材进行有意识的筛选，甚至可以在拍摄时就有目的地将观众感兴趣的细节作较为精致的拍摄，而把那些无谓的动作予以舍弃。电影不再取决于所拍摄的事件同事实相符，而取决于如何把素材重新剪接在一起。剪切，使得最初的电影人开始有意识地思考并挖掘如何通过影像来叙述一些事件，从而完成各种艺术表达可能性的问题，这一点，对于电影最终成为一种语言、一门艺术起着至关重要的作用。就此而言，埃德温·波特无疑是电影真正的“开山鼻祖”，也是电影史上第一位从事“剪辑”的剪辑师和导演。正是因为他天才的想法和大胆的实践，确立了“挑选和连接分散的镜头以制成连贯影片”^①的剪辑原则，为电影迎来了属于自己的黄金时代。

然而，波特电影的基本构成单位仍然延续了梅里爱时期的“场景”，这时的摄影机多半还是固定拍摄，基本没有运动。这一切，直到另一个伟大的电影人出现，才发生了彻底的改变。电影才真正拥有了自己的语言模

^① 吴贻弓、李亦中：《影视艺术鉴赏》，北京大学出版社2004年版，第47页。

式，成为一门艺术。这个人就是格里菲斯。

但在讲格里菲斯之前，我们还要先讲另一个人，即查尔斯·百代。

4. 电影时空的开创者：查尔斯·百代

1907年，在波特的“连续性剪辑”出现了四年之后^①，一部名为《被拴住的马匹》的影片上映了。影片表现的是，屋外一匹失魂落魄的马正在对周围的东西出气，同时屋子内的骑士却一点也不知道。和波特一样，这部影片也是将屋内和屋外的事件加以交互穿插剪辑，然而，马匹的情节和骑士的情节虽是同步发生，动作却是各自分离的。这种“平行剪辑”的手法，和波特的“连续剪辑”不同，是电影史上第一次通过新的语汇来表示事件的“同时性”，直到今天仍然被用来描绘两组同时发生的情节，或者用来借以对照事件、建构张力，或者用来压缩时空、加快叙事。这种语法的开创者就是《被拴住的马匹》的导演查尔斯·百代。

至此，经过波特和查尔斯的剪辑实验，“连续剪辑”和“平行剪辑”在电影中得以运用，电影导演们也从中逐渐掌握了如何以“叙事性的电影语言”来说故事。他们通过片中影像的起承转合来表达像“从前”、“然后”、“同时”等等这些故事性的转折和意涵，并用其他技法来表现悬念和期待的剧情，电影踏上了用自己的语言叙述故事的征程。从此以后，电影开始重视叙事，重视对话台词，重视布景设计，也重视各种题材的开发和讲述方式的创新，这正是后来商业电影得以发展和兴盛的核心。众所周知，说好一个故事对于商业片来说太重要了，就商业电影而言，剧情是其取胜的关键之一。

5. 电影语法缔造人：格里菲斯

他创造出分镜头法，以镜头为单位构成场景、形成段落，并确立了段落在电影叙事中的地位；他建立180度轴线，创立三镜头法（主观镜头加正反拍模式），建立无缝剪辑原则；他创造“闪回”技法，拓展银幕的时空；他开始有意识地利用剪辑来控制画面的情绪节奏。

^① 一般都把《一个美国消防队员的生活》视作“连续性剪辑”的开山之作。

1909年，对于世界电影史来说，是有着决定意义的一年，一部叫作《凄凉的别墅》（1909年6月）的影片在美国上映了。人们第一次看到了这样的电影表达方式：一边是妇人和她的孩子在家里落入了盗贼的魔掌，另一边是她的丈夫正在赶回家来营救她们，异地同时行进着的两个事件没有呈线性连接，而是被分割成许多片断，以不同的景别镜头交替出现，把剧情引入了高潮，观众的注意力也不断地从一个镜头转到另一镜头，心理情绪被引导着随剧情不断起伏，完全被带入了充满悬念的故事中，直到最后两个事件交汇于一点——妇人和孩子被及时赶回家的丈夫成功救出，观众们才长舒了一口气。这种身临其境般的紧张感和心理体验完全不同于以往看电影的时候，一时间影片票房一片飘红。《凄凉的别墅》中利用“同时异地”不断交替出现的不同景别、不同视距的镜头形成高潮段落的剪辑手法也为当时的电影人打开了一片全新的视野。

这种通过分镜头法进行拍摄，并经由剪辑最终连缀完成电影叙事的方法彻底打开了电影艺术的殿堂之门。

创造这种方法的人，就是该片的导演——格里菲斯。

从此以后，拍电影从以场为单位变成了以镜头为单位，彻底打破了戏剧的束缚，建立了“镜头是电影叙事的最小单位”的概念，创立了多镜头、多景别构成场景、形成段落的分镜头叙述手法。^①同时，格里菲斯还根据镜头的情绪选择画面，包括构图、光线、景别以及剪辑节奏，更可贵的是，他已经有意识地用剪辑来控制画面的情绪节奏了。《凄凉的别墅》和之后他所拍摄的扛鼎之作《一个国家的诞生》中的那个交叉剪辑的高潮段落，也因被命名为“格里菲斯的最后一分钟营救”而名垂电影史。

格里菲斯很快将分镜头的平行、交叉剪辑的技巧融合到了他整部电影的叙事中，而不仅仅是高潮段落的营造上，叙事线索也不再局限于两条，而是发展成为多条线索同时推进。

^① 分镜头叙述手法，是导演将整个影片或电视片的内容分切成一系列可摄制的镜头的剧本，内容包括：镜头号、景别、摄法、画面内容、对话、音响效果、音乐、镜头长度等项目，是导演对影片全面设计和构思的蓝图。

1909年格里菲斯拍摄的反映贫富差距的影片《囤积小麦》（*A Corner in Wheat*）就同时展现了三个地点的三条故事线：乡下麦田穷苦农民的生活、面包店的生意和股票经纪人的办公室。这三条线里的人物和情节平行推进，完全没有交叠。从《囤积小麦》中对穷人和富人的这种平行剪辑，不仅能看到后来格里菲斯名作《党同伐异》的影子，也能看到平行叙事技巧在波特之后的大踏步发展（从双线索到多线索，从段落到整部电影结构，从单纯平行剪辑到和交叉剪辑的综合运用）。格里菲斯也从反复的实践中，隐约懂得这种多线索的平行剪辑和交叉剪辑的综合运用不仅能加快电影叙事的节奏，丰富电影叙事的内容，而且能产生强烈的对比，引起观众更深层次的心理感知和情绪认同。随着格里菲斯对于这种剪辑手法的运用越来越纯熟，他所拍摄的影片在镜头的分切和景别的设置上也越来越细致。据当时一家权威杂志做的统计，到1912年，在格里菲斯所拍的影片《沙滩上的马具》（*The Sands of Dee*）中镜头已多达68个，而同时期其他单本影片的镜头数只有它的一半甚至更少（一般一部单本电影的长度是10~16分钟），就算是当时在美国大热的意大利影片《伊丽莎白女王》（*Queen Elizabeth*）也只有23个镜头，影片却长达53分钟，可见格里菲斯的分镜头叙事技巧已经远远超越了同时代全世界的电影人。

另外，景别虽然是史密斯发展完善的，但对于景别在影片中的使用及其所产生的对于节奏、情绪的影响和反应的探求却是始于格里菲斯，他的“分镜头法”也是由此而来。1908年，格里菲斯以惊人的胆略将戏剧化的特写镜头和反拍镜头用于他的电影《贪财》中。影片表现两个强盗彼此偷对方的钱财，用咖啡毒死对方，最后在同一张桌上，面对面地死去。这个题材使格里菲斯“得以系统性地交替表现演员的面部特写”^①，也就是我们俗称的正反切特写镜头。格里菲斯也由此建立了基于180度轴线原则和正反切基础之上的“三镜头法”，即关系镜头+正反拍镜头。这种后来又被称作“无缝剪辑”的技法成了20世纪60年代以前好莱坞电影叙事语言的核心，并作为电影经典叙事模式流传至今。

① [法] 萨杜尔：《电影通史》第二卷，中国电影出版社1982年版。