

文化艺术人才社会化评价体系建设丛书

YANCHU JIANDU

演出监督

文化部文化艺术人才中心

主编

人民日报出版社

文化艺术人才社会化评价体系建设丛书

YANCHU JIANDU

演出监督

文化部文化艺术人才中心

主編

人民日报出版社

图书在版编目(CIP)数据

演出监督 / 文化部文化艺术人才中心主编. -- 北京:

人民日报出版社, 2018.2

(文化艺术人才社会化评价体系建设丛书)

ISBN 978-7-5115-5197-9

I. ①演… II. ①文… III. ①舞台演出—监督职能—

中国 IV. ①J792.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 331305 号

书 名: 演出监督

主 编: 文化部文化艺术人才中心

出 版 人: 董 伟

责任编辑: 宋 娜

联系电话: 01065369521

设 计: 春天设计

出版发行: 人民日报出版社

社 址: 北京金台西路 2 号

邮政编码: 100733

发行热线: (010) 65369527 65369846 65359509 65369510

邮购热线: (010) 65369530 65363527

网 址: www.peopledaily.press.com

经 销: 新华书店

印 刷: 虎彩印艺股份有限公司

开 本: 710mm × 1000mm 1/16

字 数: 220 千字

印 张: 15

版 次: 2018 年 2 月第 1 版 2018 年 2 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5115-5197-9

定 价: 68.00 元

文化艺术人才社会化评价体系建设丛书

编委会

主任：李立中

副主任：张希光 高原 刘 革

成员：戴钦祥 潘慧卿 郭 卉

范秀东 郭 伟

统筹：任国仿 黄玉洋

《演出监督》

编写组

主编：陈志强

副主编：贾美云

序

随着国家文化强国战略的实施，演出作为文化产业中比较有代表意义的一种，呈现出鲜活的生命力。一方面演出本身通过表演者来连接作品与受众，是创作者、表演者和受众之间艺术交流的载体，是创作者、表演者和受众三方面感官体验的结果，积聚着创作者的思想表达、表演者的二度艺术创作以及受众人群的审美判断；另一方面演出的内容几乎涉及艺术领域的各种形式，包括音乐、舞蹈、戏剧、杂技、哑剧等，这些艺术形式具体又包含文字作品、动作作品、美术作品、音乐作品、电影作品以及类似于电影摄制的方法创作的作品（在演出中使用）和用一定的科技手段创作的作品。可以说，艺术领域的内容大多是通过演出来呈现的，演出的生命力也在于此。

演出产业是一门综合性的文化产业形式，演出监督作为演出产业中不可或缺的一部分，起到了承接创作者、表演者和受众三方面的职能。具体来说：（1）演出监督从业者需要有一定的艺术审美基础，能充分理解作品，理解创作者的意图；（2）演出监督从业者应当对各种表演艺术形式具备一定的基础知识和实践经验，能够在专业上对表演艺术家进行协调和指导；（3）演出监督从业者还应对除表演艺术以外的传播、呈现手段具备一定知识和经验，要与舞台美术设计团队、灯光音响团队沟通，共同完成演出的现场部分；（4）演出监督从业者应具备良好的心理素质、成熟的沟通能力和果断的处事风格，对演出前后及演出过程中可能出现的各种问题，要有预案安排和临场解决方案；（5）从广义上说，演出监督从业者还应了解演出项目的立项、策划、执行、营销等环节，从而可以跟各个环节的从业人



员及时沟通，保证演出的顺利完成。

从上述演出监督从业者需要具备的能力来说，理论上讲可以，但对于一个从事演出实务的一般从业者来说实在是太过困难了。在科技手段日新月异、艺术创作形式日益丰富的情况下，演出监督从业者在不同公司和不同艺术形式上有了更细的分工。几乎在文艺表演团体、演出经纪机构、专业剧场、舞美工程企业、旅游演出单位以及娱乐演艺场馆中都能见到演出监督从业者的身影，但不同机构中的演出监督从业者的特长和专业特性是不同的。这使得演出监督呈现出四个新的专业特性：一是专业性与综合性的融合，演出监督从业者往往有着某一方面的专业性，如这个监督者比较擅长的是流行音乐演出还是严肃音乐的演出，是擅长戏剧演出还是户外演出等，另一方面，无论擅长哪个专业，综合性的素养对于演出监督者来说都是必须具备的。二是技术和艺术的融合，演出监督一方面需要对表演中服装、道具、台词、上场顺序等“软技术”熟悉，还应对灯光、舞美、音响等“硬技术”加以了解，这些技术都是为艺术服务的，可以说，演出监督的起点是艺术，终点是实现艺术，技术是其中的手段。三是学习和经验的融合，演出类型的多样化和手段的高科技化致使演出监督从业者需要不断更新自己的知识结构，但与此同时又需将这些知识通过一场场演出积累成各种临场经验，这些经验将是演出监督从业者必备的知识。四是口头沟通与书面表达的融合，过去作为职业工种的舞台监督是第一个来到舞台现场和最后一个离开舞台现场的人，口头沟通和少量的书面准备即可完成所有的工作，但随着演出团队人数、角色和岗位的不断增多，口头沟通已经不能完全满足演出监督的全部工作，更多的工作需要以书面表达的方式来实现，书面表达能更清晰地展示演出监督从业者的意图，会更加有效率地完成演出监督工作。

基于以上对演出监督从业者及相关能力的概述，整理和编写一部能够适合演出行业中演出监督从业者使用的书籍，这种类似于提取“公因式”的工作是较困难的。在编写过程方面，相关团队考察、访谈了几位国内最早在剧院和歌舞团从事舞台监督的“前辈”，也采访了一些国内大型演唱会和音乐节的舞台总监，国内一些高校讲授演出策划、演出营销、演出经纪人、舞台美术设计、舞台灯光音响等课程的老师，等等。他们对演出监

督本身的概念、职能和工作内容还是有着相当多的分歧，甚至一位多年从事演出课程教学的朋友坦陈：“演出监督这个职业完全是经验累积起来的，在学校中光靠教是教不出来的。”这些认识和观点为本书内容的构建、取舍奠定了一定基础。

因此，文化部文化艺术人才中心指导并编写的这本《演出监督》得以跟大家见面。因时间仓促，本书所涵盖的内容较多，在编写、整理过程出现这样或那样的不足和谬误也在所难免，恳请专家和学界同仁批评指正。

陈志强

2017年8月于福州

序.....	1
第一章 演出监督概述.....	1
第一节 演出监督产生的历史基础 / 2	
一 创作者与作品 / 2	
二 职业表演者群体的出现 / 5	
三 新技术对表演者地位的挑战 / 8	
第二节 演出监督的概念和职责 / 18	
一 演出监督的概念 / 18	
二 演出监督的职责 / 19	
三 舞台中的演出监督和舞台外的演出监督 / 23	
第三节 中国演出监督职业概况 / 24	
一 舞台监督大多转型而来 / 25	
二 舞台监督职业与国外差距很大 / 25	
三 培养机制匮乏 / 26	
第二章 演出监督从业者基本要求.....	28
第一节 演出监督从业者的科学、文化、道德和法律素养 / 29	
第二节 演出监督从业者的职业品格素养 / 31	
一 勇于承担责任 / 31	

二	沉着冷静 / 31	
三	思维缜密 / 31	
四	动手能力强 / 32	
五	决策果断 / 32	
第三节	演出监督从业者的艺术、技术和综合素养 / 32	
一	从技术到艺术——演出监督的知识储备 / 33	
二	从口头沟通到书面表达——演出监督的综合素养 / 37	
第三章	演出监督的对象、载体·····	41
第一节	艺术视界下的“艺术作品” / 42	
一	艺术作品的结构——以音乐作品为例 / 42	
二	艺术作品与载体——以音乐为例 / 46	
三	艺术作品的审美——以音乐为例 / 49	
第二节	法律视界下的“艺术作品” / 52	
一	独创性 / 53	
二	固定性 / 56	
三	涵盖性 / 58	
第三节	艺术作品的分类及特征 / 59	
一	著作权法项艺术作品的分类 / 60	
二	演出监督的对象 / 64	
第四章	演出策划与整合营销传播·····	76
第一节	演出活动概述 / 77	
一	演出概述 / 77	
二	演出的特征 / 80	
第二节	策划与演出策划 / 84	
一	策划 / 84	
二	演出策划 / 86	
第三节	演出的整合营销传播 / 87	
一	整合营销传播理论 / 88	

二	演出的整合营销传播 / 90	
第四节	演出调研和数据库建立 / 93	
一	演出项目调研 / 94	
二	数据库建设 / 106	
第五节	演出整合营销传播方案 / 114	
一	演出定价策略 / 114	
二	演出的媒介策略 / 118	
三	演出投融资及财务管理 / 128	
第六节	演出项目可行性报告的撰写 / 135	
一	演出项目概述 / 136	
二	项目简介 / 136	
三	项目团队 / 136	
四	演出项目产品（服务）实现 / 137	
五	市场与商业模式 / 137	
六	财务与经济效益分析 / 138	
七	主要风险分析 / 138	
第五章	演出法务监督.....	139
第一节	演出纠纷案例 / 139	
一	现场表演侵权纠纷 / 139	
第二节	演出作品的版权体系——以音乐作品为例 / 145	
一	精神权利 / 146	
二	经济权利 / 147	
三	权利限制 / 165	
第三节	演出作品的邻接权——以音乐作品为例 / 175	
一	权利主体 / 176	
二	权利内容 / 178	
三	权利限制 / 181	
第四节	演出市场相关法律法规 / 184	

- 一 演出市场法规概述 / 184
- 二 营业性演出 / 185
- 三 营业性演出经营主体的设立 / 185
- 四 营业性演出规范 / 185
- 五 法律责任 / 187

附录：演出所涉合同实例及范本 / 190

第六章 舞台监督的“人”和“物” 210

第一节 舞台监督中的剧本工作 / 211

第二节 舞台监督中的“人” / 214

一 主创团队人员及各服务组 / 214

二 演员 / 215

第三节 舞台监督中的“物” / 217

主要参考文献..... 221

第一章

演出监督概述

“演出监督”一词在我国是随着“舞台监督”称谓转型而来的。早期的舞台监督主要工作职责是作为戏剧的现场导演，在演出前、演出中和演出后，立足创作者的意图，负责整个舞台上表演者的组织协调，表演者与舞台美术、灯光、音响专业团队的沟通以及对演出的整体推进等工作。在这个意义上说，舞台监督是服务于创作者和表演者的一个职业工种，以舞台工作为核心工作。随着演出市场的不断发展，演出行业分工的不断细化，一方面演出监督实际上所从事的工作已经远远超出“舞台”部分，另一方面演出监督也逐渐从戏剧这种艺术形式延伸到几乎所有的艺术形式，包括音乐、舞蹈、戏剧、杂技、哑剧等，而每种艺术形式的演出监督所侧重的专业也有所区别。但无论何种艺术形式，演出监督现实中围绕的核心始终是艺术作品，演出监督的总体功能是如何发掘和实现艺术作品的价值，而舞台监督的功能是如何在舞台或者其他演出场所实现艺术创作者的作品意图。演出监督，从演出策划、立项、执行、营销、风险布控等方面进行，舞台监督则要以表演者为核心，将与表演相关的服装、道具、舞台美术设计、灯光、音响等专业人员以一定的工作方法组织起来，为表演者服务，进而完成整台舞台艺术作品。所以，舞台监督是演出监督的一个部分和环节，也是其中较为重要的部分。

对演出监督进行界定，应当从演出监督职业出现的历史过程中加以整体梳理。在创作者和表演者角色未发生分离时，创作者实际也进行着表演，

且在作品没有乐谱等载体进行传播前，创作者传播自己作品的方式仅仅是通过现场表演。在这个阶段，因创作和表演行为尚未分离，演出监督没有存在的现实基础。随着传播方式的变革，创作者和表演者的角色发生了分离，表演者开始通过乐谱、录音等载体对创作者的作品进行再现和演绎。也正是在这个阶段，表演者独立完成现场演出，而不再完全依赖创作者，此时的演出监督才成为一种独立的职业。

第一节 演出监督产生的历史基础

“社会的物质生产力发展到一定阶段，便同它们一直在其中活动的现存生产关系或财产关系发生矛盾”^①时，才出现调整这些社会关系的法律，进而形成法律关系。^②在艺术作品的传播过程中，作品的创作者和受众之间产生了相应的社会关系，在创作者自己能够将作品的意图传播给受众时，演出监督还没有存在的现实基础。当艺术作品逐渐和创作者分离后，创作者和表演者之间的关系出现了新的矛盾变化。这种矛盾一方面表现在表演者和创作者之间，因创作者失去了对作品的控制，现实中需要一位监督的角色负责演出作品能够实现创作者意图；另一方面表现在表演者和表演者之间、表演者和其他舞台工作人员之间也存在着一定矛盾，需要一位演出监督职业者从中进行沟通和协调，以保证演出的顺利进行，作品的顺利呈现。

一 创作者与作品

在音乐的“口头传播”时期，作品所有者就有保护自己作品的意识。从一些无文字文化的传统社区中仍能看到其世代流传的作品保护意识。著

^① 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1995年版，第82页。

^② 所谓法律关系，是指“由法律规则规定的人与人之间的关系”，参见〔德〕弗里德里希·卡尔·冯·萨维尼著：《萨维尼论法律关系》，田士永译，载郑永流主编：《法哲学与法社会学论丛》（七），中国政法大学出版社2005年版，第4页。法律关系的客体是指法律关系中权利和义务指向的对象。

名民族音乐学家安东尼·西格(Anthony Seeger)在对巴西土著民族苏雅人(Suya)的音乐文化长期的田野调查中发现,苏雅人对自己“所有”(kande)的两种歌曲观念不同。一种歌曲是属于个人的,一个苏雅人一生中会从一个“没有灵魂的人”(person-without-spirit)那里学习到很多专属个人的呼喊歌曲(shout-songs),这类歌曲的创作者是“没有灵魂的人”,所有者(owner/controller/kande)是在仪式上学习这首歌并且第一次将其大声唱出来的苏雅人,这类歌曲专属于该歌曲的所有者,陪伴这个所有者的一生直到他去世。在所有者死后,除了其亲属(通常是个年轻人)为了纪念所有者而唱上一整天以外,其他人不会再唱起这些歌曲。另一种歌曲是属于族群集体所有的,每个苏雅族群都会控制着一首或更多歌曲,每个仪式的族群都控制着特定的歌曲,其他族群如果想表演该仪式的歌曲,必须经得所有者族群的同意,所有者会非常认真地对待这种许可,只有经过许可才可以进行仪式的演出。^①以上从远古流传下来的传统证明了在音乐的“口头传播”时期,创作者或所有者就有保护作品权利的意识。

文字出现后,音乐很快进入了“乐谱传播”时期,音乐记谱法和文字的出现有着密切关系。文字在记录音乐作品方面有着重要作用,关于音乐记谱法与文字的关系,在人类早期的历史上,东西方有共同之处。^②比如,在今天中国春秋时期音乐曲调已经失传的情况下,后人可以根据当时留存的文字,分析《诗经》中所包含的各种曲式。^③我国历史上出现了古琴文字谱、古琴减字谱、工尺谱、俗字谱、律吕字谱等多种记谱法。西方古希腊时期就用希腊字母记谱,^④随后西方产生了字母简谱、数字简谱和五线谱等记谱法。比起口传心授的传播方式,乐谱留存的时间更长,记录的信息更加全面,其不断增加了音乐的可再现性,所以传播范围也更加广泛。乐谱的出现使音乐作品的创作者和表演者发生一定程度上的分离,乐谱成为音乐作品除表演以外新的载体。古罗马时期,自由人独立创作的较高的艺

① Anthony Seeger, *Ethnomusicology and Music Law*, *Ethnomusicology*, Vol. 36. No. 3, pp.345-359.

② 臧艺兵:《汉字与中国音乐记谱法》,载于《汉字文化》1999年第4期,第24页。

③ 参见杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),人民音乐出版社1981年版,第57页。

④ 参见叶松荣:《欧洲音乐文化史论稿——中国人视野中的欧洲音乐》,福建人民出版社2007年版,第9页。

术是不具有金钱价值的,但如果创作者在经济上并不独立,就需要得到某位赞助者的支持,由赞助者负责他的作品发行并且通过支付一笔报酬让该自由创作人维持生计,可能的情况下还为他提供养老金。由于人们把表演者看作是手工业者,所以当时的人们只有对表演者的表演性劳动才支付报酬。^①在中国古代社会早期,音乐表演行为已经有了初步的商业化特征,如据《史记·范雎传》记载:“伍子胥至于陵水,无以糊其口,鼓腹吹篪,乞食于吴市。”据《列子·汤问》记载:“昔韩娥东之齐,匱粮,过雍门,鬻歌假食,既去而余音绕梁……”伍子胥在街头吹篪乐,韩娥在街头唱声乐,都是以技艺换取食品。^②但无论是当时的商品交换还是统治者给表演者的奖赏都是以艺人的表演为对象的,音乐作品始终与表演者未发生实质分离。在“口头传播”时期,表演是音乐作品的唯一载体,音乐作品本身并未成为商品交换的对象。文字出现后,能够与音乐相配的诗成为了商品交换的对象,如唐代诗人李益的诗“每一篇成,乐工争以赂求取之,被声歌供奉天子”。^③乐谱成了音乐作品的新载体后,音乐作品可以通过除现场演出以外的乐谱进行传播,这时音乐作品就从艺人的表演中分离出来,使作品脱离表演者和创作者成为可能。当乐谱成为商品交易对象后,创作者需要获得法律赋予的权利来保护自己的智力成果。起初,乐谱像其他书籍一样,均由手抄完成。这种复制方式,无法大批量、低成本地实现对乐谱的复制,所以复制者获得的利益极其有限,对创作者的权益影响不大。

随着印刷术的出现,音乐传播情况发生了巨大变化。印刷术降低了作品的载体——书籍和乐谱的复制成本,使大批量复制成为可能。此时,创作者对于自己创作的作品逐渐失去了控制,表演者可以通过大量复制的乐谱来实现商业价值。在这种情况下,演出监督职业产生的社会基础逐步出现了。

① [德] M. 雷炳德著,张恩民译:《著作权法》,法律出版社 2005 年版,第 14 页。

② 转引自曾遂今:《从音乐的自然传播到技术传播(上)——当代音乐传播理论探索思考之一》,载于《黄钟(武汉音乐学院学报)》2003 年第 3 期,第 30 页。

③ 王灼著:《碧鸡漫志》卷一,“唐绝句定为歌曲”。

二 职业表演者群体的出现

在“乐谱传播”时期，表演者与创作者合而为一时，作为权利人的音乐家与作为使用者的受众有着直接的“创造——使用”关系；表演者和作者分离的情况下，表演者和受众之间也是直接的“表演——欣赏”关系，因此表演者可以通过其现场表演实现自身的经济价值并以此作为职业，受众必须通过现场表演行为实现欣赏音乐的目的。

最初表演者为统治阶级服务，统治阶级通过赋予表演者一定的社会地位以及对其生活进行补助的方式来实现这一目的。当时表演还未成为真正的商品，但其价值已经得到初步体现。在公元前 3000 年的美索不达米亚，文字记录中第一次出现职业乐师和半职业乐师。乐师们依附于王室宫廷，他们在宫廷里参加统治者举行的各种仪式，负责统治者的消遣娱乐，为许多节庆活动增添气氛并显示宫廷的辉煌气派，而在公共场合则为统治者的社交活动彰显排场和权力。宫廷乐师的职位与其他人相比，显然享有某种优待。举例而言，乐师除了大麦定量外，还获得油和小麦的配给。^① 在古希腊时期的戴神节中有负担歌队费用的赞演富绅，其负责的有：歌队训练费用及服装费用，乐师与额外演员的薪俸及服装费用。^② 在中国古代统治阶级设置的音乐机构中，进行音乐表演的乐师占很大比重。如周朝王家的归“大司乐”领导的音乐机构，包含乐师在内有明确定额的一千四百六十三人。汉武帝时期，公元前 112 年设立的“乐府”也担负演唱及演奏的工作任务。唐代的音乐机构——大乐署和鼓吹署合计约有乐工几万人，大乐署中有着严格的考绩制度，没有学到十曲的人只能得到三分之一的工资。^③

从原始社会转型至阶级社会后，音乐家们依附于统治者，通过表演获

① [伊拉克] 苏比·安韦尔·拉辛德著：《美索不达米亚的音乐文化》，王昭仁译，载于《图片音乐史》古代音乐辑《美索不达米亚》分册绪言，民主德国莱比锡德意志音乐出版社 1984 年版，第 60-66 页。

② [美] 布罗凯特著：《世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史》，胡耀恒译，中国戏剧出版社 1987 年版，第 67-68 页。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 年版，第 34 页，第 106、233 页。

得一定的社会地位和生活资料的情况，可以从侧面反映出表演作为一种为统治阶级服务的手段获得了经济上的回报，当时管理表演者的机构一般为官方机构，负责演出的管理者是演出监督最早的形式。以唐朝为例，唐代的乐伎分为公伎和家伎。公伎是官厅所设，供皇帝娱乐的称宫伎，供官吏娱乐的称官伎，供军士娱乐的称营伎；家伎是贵族或有钱的人养在私人家里，专供私人娱乐的乐伎，身份介于婢与妾之间。他们的表演是被迫的，不仅演奏的自由受主人支配，其本身也可以作为商品供人们买卖。^①在中国历史中乐伎承担着传承音乐的重要功能，却任人宰割，地位十分低贱。因此，乐伎表演的经济属性完全得不到发展，其表演团体的规模和经济效益受制于其主人——皇帝、官吏、军士和贵族的支持力度。安史之乱以后，唐朝的国力由盛而衰，宫廷已无力供养庞大的皇家乐团，只好逐渐裁减乐舞艺人的数量与规模。至大历十四年（779年），唐代宗下令解散了梨园（唐朝的音乐机构），原属梨园表演的音乐，改由教坊承担。贞元二十一年（805年）三月，顺宗又裁减教坊，“放后宫及教坊女妓六百人”出宫。元和五年（810年）六月，宪宗又下令裁减教坊乐官衣粮。^②因此，宫廷中处于被动地位的表演行为并未真正提升表演者的社会地位，表演者成为权力的附庸，此时的演出监督受制于公权力，没有成为独立的职业。

表演真正呈现出商品价值是在宫廷外。表演者作为独立角色登上历史舞台是民间表演的商品市场发展的结果。宋代大城市中，为了适应商业的需要，产生了许多商品交易的集中点，称为瓦子、瓦舍或瓦市。在瓦子里有许多用栏杆围起来的民间艺术演出的场子，叫做“勾栏”。就在这样的勾栏中，不管风雨寒暑，天天进行着艺术活动，吸引着无数市民、手工业者、小商贩、军士、农民、商人和官吏子弟等观众。^③此时，音乐的表演者不再附属于统治阶级，而是通过自身的专业活动，从欣赏音乐的民众那里获得了经济回报和身份认可，逐渐实现自身独立的价值。除了在特定的场所进行表演外，表演者还为特定的仪式承担专业性的表演工作。如平顺

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第238页。

② 武舟：《中国妓女生活史》，湖南文艺出版社1990年版，第81页。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第299-300页。