聽團仔

從前排到散場：台灣樂迷的群像、身體與共同生活

蔡蔡記得，第一次聽倒車入庫，自己還不熟悉他們的歌，已經趴在免費舞台最前排的欄杆上。音樂一來，身邊一群男生甩起長捲髮。他被吸引，後來也把頭髮留長。到了 2026 年大港開唱，他再看這支團，選的卻是海波浪舞台的最後方：望著滿場的人，想起剛開始聽團的自己。這是他在班班整理的樂迷問答裡留下的回憶，不是一則關於「資深樂迷應該站哪裡」的教訓。[1]

前排到後排，可以不是退燒，而是同一段關係長出了時間。

另一個人的時間，先被下班鐘切了一刀。2022 年漂遊者森林音樂祭，記者王信權訪問到 32 歲、住在台中的工程師 Mountain。他畢業後才跟著朋友接觸獨立音樂，偶爾進 live house；那晚下班開車趕來，仍錯過 Multiverse。他喜歡西屯純愛組，也珍惜不必離開台中就能看演出的機會。[2]

聽團仔最容易被看見的，是毛巾、髮型、樂團 T 恤，以及一群人同時舉起的手。更難被看見的，是誰剛下班、誰調了班、誰替孩子安排休息，誰在出門前先查過輪椅能不能過那座橋。有人來找同伴，有人想暫時不必說話；有人整天追著舞台跑，有人只想把一支團聽完。當他們擠進同一張照片，差異並不會因此消失。

「聽團仔」是台灣用來稱呼聽樂團、追演出、交換音樂消息者的鬆動稱號。它可以是親暱的自稱，也可以在爭論裡變成對別人的揶揄，沒有會員名冊，更不是一種曲風。[3] 本文把它放進「機構」，不是把這群人假定成一個組織，而是研究：什麼樣的共同安排，讓彼此不認識的人學會到場、一起聽，又有機會回來？

答案不只在舞台上。它在蔡蔡前後移動的站位裡，在 Mountain 趕不上的一首歌裡，也在場地、票價、工作、語言與身體互相牽動的地方。以下群像來自公開訪談、當事人書寫與研究；他們不是拼成的典型，也不必替所有聽團仔發言。

一、身體先知道房間有多大

熊一蘋初次走進地下社會，記住的是暗、窄，以及舞台與觀眾區幾乎貼在一起。多年後，他向《台北畫刊》回憶，小空間把感官限縮，巨大的聲音直接作用於整個身體。這位從大學開始聽團、後來成為文化評論者的人，仍會翻 Revolver 的節目單找新團；他喜歡的不是只在熟悉的歌響起時獲得確認，也包括去一個地方，讓不認識的聲音撞上來。[4]

在這種房間裡，「聽現場」不是把耳機拿掉，換一組更大的喇叭而已。台上有人正在費力發出聲音，台下的人也必須處理距離：看得到哪雙手、離旁人多近、要不要往前挪。這些不是作品外圍的雜事，而是作品在那一晚被接收的方式。熊一蘋喜歡的小房間，對另一個人可能太擠；親近感與壓迫感，不必等到不同場次才會同時存在。

筆名「指指」在自己的 2022 年大港遊記裡，留下另一種站位。第一次看血肉果汁機，擔心衝撞，便站在偏後；開圈時，看見不想加入的人一排排向後讓開。聲音猛烈，自己卻也感到暢快。晚間散場後，

一行人搭輕軌去吃腿庫飯，店裡還有披著大港毛巾的觀眾。這是一位樂迷公開自述的那一天，不是所有重型音樂現場的標準流程。[5]

不進圈，並不等於沒有投入。退開可以是保護自己，也可以是替別人的玩法留出空間；一個人未必需要先變得膽大，才有資格喜歡眼前的演出。這份愉快還能越過場界：音樂停止後，毛巾在人群裡繼續標示「我們剛從同一個地方來」，但各自的疲累、興奮與晚餐，又把人帶回不同的日常。

也有人明明已經進場，仍被留在某些內容之外。2024 年，35 歲的手語使用者鸚鵡（化名）第一次和朋友參加大港。他戴助聽器，聽得到音樂，卻難以掌握歌詞與台上的 talking；他希望有歌名、歌詞與即時聽打字幕。服務台有手語翻譯，讓他感到自己的話能被理解，卻不等於舞台上的話已經對他開放。[6]

於是，「讓大家聽見」不能只有增加音量一種答案。對有人而言，音樂的力量就在聲音壓過語言；對鸚鵡而言，補上文字，才更能參與那些歌與談話。這兩種經驗並不互相取消，卻要求主辦把同一場表演做得更細。

二、我想站哪裡，與我只能待哪裡

2023 年，一群包含三位輪椅使用者、一位拐杖使用者的參與者，在《報導者》聯名投書。文章描述：輪椅觀眾可能整晚被前方站立的人遮住；往前靠，又得擔心推擠和中途退不出來。作者之一采榆尤其不喜歡，自己只是跟朋友喝酒看團，卻被陌生人稱讚「你好棒」，彷彿出門便是來完成一項勵志任務。[7]

同樣站到人群後方，指指保留的是不進圈的餘地，輪椅觀眾卻可能是在視線與撤退路徑之間被迫取捨。把這兩者都寫成「每個人都有自己的聽法」，還不夠：有些位置是選擇，有些是場地只剩下那個位置。采榆拒絕的也不只是某一句稱讚，而是她的平常欲望被換成了別人的感動——喝酒、看團、跟朋友待著，為什麼非得變得崇高，才值得被安排？

五十多歲、住在新北、在非營利組織工作的黃雅雯，把這個差別說得更直接。她在 2026 年刊出的自述裡，回想終於看見愛團閃靈的痛快；需要排隊，她願意跟大家一起曬太陽。關鍵是那得出於自己的選擇。她不期待主辦特別找一個人照顧自己，而希望規劃好到能獨立抵達、自在行動。[8]

這不是要求把音樂祭變成毫無疲累的地方。黃雅雯願意承受自己選的辛苦；她反對的是，別人替她決定哪些辛苦值得承受，或哪些樂趣根本不必擁有。她和采榆也不是場景之外的批評者。她們要的，恰恰是在裡面。

這種要求能改變活動。2024 年的後續採訪記錄，大港取消身障票傳真手續、整理無障礙資訊，並在活動前與使用者及相關人員一起場勘；不是只憑主辦覺得地面夠平就算完成。[9] 到 2026 年 FAQ，無障礙動線、觀演安排與性騷擾求助方式，也成為可查詢的公開責任。[10] 公布並不等於每個環節都運作良好，卻讓「有問題時找誰、可以要求什麼」不再全靠圈內熟人傳授。

若從這些人的身體回看制度，無障礙不再是一個在文末附上的善意名詞。它決定誰能跟朋友同時到達、誰能看到台上、誰可以隨時離開；也決定一個人是否必須耗掉整晚的力氣，才能換到別人理所當然的一小段自由。

三、從一首歌學會出門

不是每個人第一次進場前，都已經有一套完整品味。

2024 年受訪時，24 歲、在台北漢堡店任店長的 Bictaloo，已經聽團十年。他的起點有高中熱音社、粉專推薦，以及寄進社團的學生票。後來先在線上看水源、YELLOW、LINION，再去看三者同場演出；回家後，LINION 的〈Room335〉又被反覆播放。[11] 線上聽到、出門核對、回家重聽，不是三個相互取代的時代，而是一個人可以反覆走過的路。

這條路也不一定由「獨立」開始。黃俊銘對青年聽眾的研究，記錄過沿著五月天合作名單找音樂、由嘻哈節目轉往其他類型，以及因身邊缺少同好而更依賴網路的人。這批主要為 19 至 22 歲、帶有中產與學校教育背景的受訪者，不能代表全台階級分布，卻顯示品味如何在朋友、學校、媒介與個人摸索之間形成。[12]

有人因此找到了原先不可能認識的同伴，也有人先得到一種可以獨自使用的生活方法：知道下班後能打開哪個頁面、下一個週末可以去哪裡。演算法推薦與朋友推薦都會縮小搜尋範圍，但人不只是等待推送；願意再查一次、把陌生團留在歌單裡，也是在練習自己的注意力。

這種引路工作比串流更早。1986 年，任將達接手水晶唱片，與何穎怡等人透過 Wax Club 辦音樂欣賞會；隔年有《搖滾客》與台北新音樂節。唱片、文字、共同聆聽的場所與本地新作，在同一組人際網絡裡流動。[13] 朱約信回憶任將達曾拿 Billy Bragg 給他聽，建議他嘗試那種方向；介紹一張唱片，也可能是在替一個人辨認他能怎樣創作。[14]

從唱片店到串流，改變的不只是載體，還有「別人替我挑過」這件事藏在哪裡。StreetVoice 街聲讓作品、編輯推薦與活動資訊相連；Legacy等場館把幾組團放進同一個晚上。Bictaloo 把線上喜歡的聲音帶到現場核對；拼盤節目也讓觀眾有機會遇見原先沒在追的團。一張票可以讓已經有人喜歡的團，暫時把觀眾借給另一支團。

便利也有商業面。街聲 2020 年報把音樂資訊、社群傳播、品牌合作與版權服務並列：替樂迷找歌，和替品牌找到願意聽的人，可以是同一套服務的兩端。[15] 承認這些中介，不會使那次喜歡變假；只是「我自己挖到的」，通常不是全部的故事。學生票的價格、海報上的排序、首頁先出現誰，都在替好奇心安排下一步。

四、同一片台下，耳朵等待的東西不同

樂迷學會的，不只是團名，還有何時讓身體做什麼。這種等待可以強到，突然不能動時，才知道它一直在那裡。

陳尼克在同一份大團誕生訪談裡，記得 2021 年疫情趨緩後回到 Legacy，看餵飽豬、溫室雜草和魚條：場內擺滿椅子，觀眾只能坐著點頭。他記得平常會蹦跳的觀眾只能坐著，身旁的人憋得難受。[16] 音樂沒有少掉，身體與旁人的關係卻換了；「終於又能看團」不是演出重新上架便全部復原。

然而，不是所有身體都在等同一種釋放。落日飛車的國國談《Jinji Kikko》時，說到爵士、藍調、Motown、薩克斯風與合成器如何進入團員的聆聽和創作。[17] 大象體操談《水底》，卻把爭論放在拍號與 groove：凱翔想讓拍號變化更流暢地隱藏，凱婷偏愛鮮明的器樂數字搖滾，嘉欽帶入不同的律動；〈散步〉的貝斯必須調整，才不會一直用變拍搶走鼓的重心。[18]

這些差別不能只用「軟團」「硬團」包起來。前者的聆聽線索可能是音色與滑行的律動，後者讓人注意節奏如何看似安穩、又重新分組；這是依製作者說法所作的聽法提示，不是規定觀眾一定要有的感受。辨識拍號的人與跟著搖的人，可以在聽同一件事，也可以各自得到不同部分。

樂團自己也會被新聽眾改變。滅火器回顧，2008 年在宜蘭小草地演〈海上的人〉，讓他們遇見偏花草系 indie-pop 的觀眾；〈晚安台灣〉則使團員體會，不必把龐克的速度和力道一直推滿，較樸素的鋪陳也能成立。[19] 從一群人能進入，到另一群人也能進入，不必只解釋成失去純度；有時是樂團學會了另一種說話的距離。

台下甚至會留下可被反覆聽見的聲音。巫堵說，〈大風吹〉是他記得第一首現場有人跟唱的草東作品。製作《醜奴兒》時，團隊請聽眾對伴奏錄音寄回；因音質和唱法差異，又由製作人李孝祖在台中演出收錄台下合唱，合併兩批素材並處理聲音空間。這是 2017 年專訪交代的實際製作過程。[20]

歌先讓一些人學會一起唱，再把他們的聲音帶回歌。後來戴耳機的人，可能從未去過那場演出，卻聽著前一批觀眾留下的痕跡。所謂樂迷參與，在這裡不是抽象的認同，而是錄音裡確實多了什麼。

但如果把這種成功的合唱當成所有現場的理想，就又會漏掉一些人：不熟歌詞但被音色抓住的人、等著聽一段貝斯的人、只想安靜看完的人。熱情不只有可以被麥克風收進去的那一種。

五、有人下班，另一群人才上班

Mountain 趕到現場時，已經有團演完。從他的那一側看，是一晚休閒被工作壓縮；從台上看，觀眾抵達之前，這一晚早已工作很久了。

拍謝少年吉他手張維尼在 2023 年公開座談拆解過流程：邀約可能三個月、半年前就來，先問目的與條件，談到不會虧損的費用，再確認器材、權責與契約。帶音控、樂手，有時還帶燈控，交通便不只是三人背琴搭車；練團以外，高鐵、開車、塞車和行政都要處理。成為全職之後，別人休假時正是自己的工作時間。[21]

一個愈來愈會聽的觀眾群，需要有人替它穩定地把聲音做好。樂迷會記得某次吉他很刺、某句人聲聽不清楚，未必會知道音控拿到多少彩排時間，或技術人員上一場幾點收工。這不是要求觀眾原諒所有失誤，而是提醒：享受可靠的現場，與讓可靠的工作有報酬，是同一件事的兩面。

裝咖人張嘉祥提供過一個具體帳目尺度：樂團 2024 年全職運作約需 250 萬元，涵蓋五名團員薪資、MV 與行銷；他希望至少讓每人有每月 2 萬元固定收入，自己仍兼做社群與行政。[22] 這是單一樂團自述，不是產業平均，卻足以拆開「有名」「入圍」「有演出」和「可以穩定過生活」幾件常被混在一起的事。

門票只負擔其中一部分。周邊商品要設計、生產與出貨，會員要持續內容與服務；Fantimate等服務者進入的，正是資格辨識、訂單、履約與客服。從樂迷一側看，一件 T 恤能把喜歡穿出門；從工作一側看，它也是庫存、尺寸、物流與結帳。不能把每筆消費直接當成團員拿回家的收入，也不能把這些工作一出現就叫做背叛音樂。

場館的帳更不一定靠一晚演出結清。簡妙如對 2020 至 2022 年中小型 live house 的研究，記錄按場接案的技術工作如何隨演出消失，以及經營者以其他業務支撐空間的安排。[23] 疫情讓脆弱關係暴露，也讓陳尼克記憶裡那些椅子有了另一面：觀眾努力回來時，幕後的工作並未必回到原位。

這套生態最容易把熱情當成一種可以無限動用的資源。團員下班再做行政，樂迷當志工，朋友替朋友搬器材，都可能讓事情開始；但開始之後，若始終不能問工時、報酬與責任，情分也會變成難以拒絕的欠帳。「獨立」若有值得珍惜的意思，不會只是所有事都自己做，而應包括能決定與誰合作、哪些條件做不下去，以及何時可以說不。

六、一張票之外，還有整段路

蔡蔡在那份 2026 年問答裡，還記得一張紙：曾有喜歡的咖啡店，因老闆去大港而店休。籌備開店的他也想有一天這樣做。開店三年後，他終於讓自己的店休兩天。[24] 對自營工作者，去聽團不是買好票便完成，而是決定哪些營業時間暫時不要。

票價仍然是很硬的門檻。公視 2025 年採訪指出，大港單人預售雙日票由 2021 年的 2,500 元升至 2025 年的 4,200 元；受訪觀眾 May 說，自己可能從一年兩、三場音樂祭減到一場。主辦方談的是硬體、演出與行政成本，出日音樂呂岱芸則把票價連到燈光音響及行政工作者的合理收入。[25] 兩邊說的都可能是真的：有人因此少去，也有人不想再靠低報酬維持表演。

不能要求樂迷無限花錢證明忠誠，也不能把便宜自動當成公平。跨縣市的人還要付交通住宿，輪班者要換班，照顧者要安排別人的時間。Mountain 晚到，蔡蔡店休，是兩種看得見的協商；還有很多人協商不成，便根本沒有出現在現場報導裡。

漂遊者的同一篇採訪也記錄帶孩子的小泰：一家買了已搭好帳篷的套票，不想聽時能回營區休息，卻仍覺得帶行李徒步入場辛苦。[26] 這個家庭要的不是把每一分鐘塞滿音樂，而是有地方停下來。草地、廁所、休息點與抵達方式，會決定「孩子也能來」到底是一張宣傳照片，還是一段做得到的生活。

地方差異也在這裡浮現。清水浮現祭 2021 年移到清水高中時，不在場內設飲食攤，改以地圖引觀眾去鎮上吃飯；2022 年又讓海線在地夥伴帶導覽。[27] 但 2025 年老諾也承認，手環兌換點調整後低估人流；住宿與陸運不足，使團隊得安排市區、車站與高鐵接駁。[28] 讓人走進小鎮，和讓小鎮承受人流，是兩項不同工作，不能用地方情感代替後者。

高雄的 LIVE WAREHOUSE 則把公共支援放進日常演出：大小庫、票房拆帳、外縣市交通協助與技術協調，讓主辦能安排不同規模的節目。大象體操凱翔在場館十週年回顧中說，退伍復團後於小庫演出的那晚，使他下定決心以音樂為職業。[29] 這是場館自己的回顧，不是投入產出的獨立評估；但一種制度如何抵達一個人的人生，已經具體可見。

政府也不只有免費活動這一種位置。北流適用至 2025 年底的新星扶植計畫，給 Live House D 優惠條件，同時要求正式售票且單張不得低於 500 元，按平假日抽成，其他技術與執行責任仍需申請者負擔。[30] 它培養的不只是上台，而是能售票、製作、結帳的團隊。公共支持選擇要補哪一段，便會改變哪些樂團有下一段路。

商業資源同樣能進到門口的順序。2026 年大港 FAQ 中，較早一階段的購票需要「大港人」資格碼加國泰世華 CUBE 卡，之後仍有會員及一般預售。[31] 銀行不只出現在舞台背板，也進入誰先有機會買票的安排。熟練樂迷因此還要懂公告、登記與支付工具；朋友可以互相帶路，新人也可能先被一套流程擋住。

音樂祭變大，並不等於每個人的世界一起變寬。還要問的是：存下來的一張票，能不能連同路程、時間與休息一起兌現？一年一次盛會之外，附近還有沒有一間小場地，讓喜歡不必等到下次遠征才能繼續？

七、一起唱，並沒有同一個「我們」

聽團也會提供一種認識台灣的方法，但不是所有人都因此認識同一個台灣。

滅火器〈島嶼天光〉與 2014 年太陽花運動的關係不能被抽掉；可是楊大正與台語的關係，也不是一出生便完整。他在中央社訪問裡說，家中日常不說台語，是高雄的學校生活，以及伍佰、林強的歌，讓他逐漸親近這種語言；後來又有歌迷告訴他，為聽懂滅火器去學台語。[32] 歌不只是替既有身分發聲，也會讓人去學一個原先不熟悉的自己。

珂拉琪的夏子卻提醒，這種學習可能被「你說得不對」攔住。她和王家權在訪談中談到作品的私人理由，〈MALIYANG〉連著阿嬤和她交談的方式；她曾因台語發音與寫法被糾正，灰心到想不再唱台語。樂團又同時吸引台語復興的支持者、金屬迷與 Vocaloid 聽眾。[33] 這些入口可以並存，不必先由其中一方宣布歌曲真正屬於誰。

公共認同因此既能支持創作，也能加重資格審查：你應該用什麼語言、怎樣才夠本土、既然唱過這首歌又怎能做那件事。許紹榆 2025 年論文的公開摘要，記錄十二位出生於 1995 至 2004 年、參加台語獨立音樂祭，卻在 2024 年總統選舉投給柯文哲的受訪者，呈現他們區隔音樂與政治、重新理解作品的方式。[34] 這個目的性樣本不能估計比例，卻足以表明：跟唱不是一張選票的可靠代理。

另一邊，跨境工作會把政治直接寫進合約。2025 年《報導者》採訪十餘位產業人士，記錄台灣樂團赴中工作的機會與條件；其中一位化名受訪者說，演出前臨時被要求簽含政治表態的合約。[35] 這是需保留匿名與轉述層級的個案，不能推成每場巡演都如此。但它使「獨立」不只是有沒有簽唱片公司，也關乎選市場時可以承受多少不對等。

聽眾有權問喜歡的團做了什麼選擇；研究則還得問，選擇發生在什麼收入和權力條件裡。否則只有忠誠測驗，沒有制度；只有說誰變了，沒有解釋為何一支團能不能一直做下去。

八、誰被當成懂音樂的人

「聽團仔」這個稱號的一個矛盾，在於它既說「我們喜歡的東西」，又隨時可以被拿來說「不要跟那種人一樣」。當聽團成為可辨認的生活風格，懂不懂規矩、夠不夠早認識一支團，便可能變成新的區分。

2022 年，傷心欲絕吉他手、PIPE 企劃官靖剛在 Podcast 談「聽團猴子」，說到不同觀眾對開圈、飲酒和現場玩法的期待碰撞，彼此都可能把對方叫作猴子。[36] 這個稱呼反映的是參與者如何爭奪正常玩法的定義，不是可以拿來替整群人下的行為診斷。

有些摩擦是期待不同，有些則涉及同意與安全。不想開圈，和被迫承受推擠，不是同一件事；想拍幾秒留念，和長時間擋住後方視線，也有差別。資歷不能代替彼此調整，更不能讓「這裡一向如此」變成碰觸別人的許可。黃雅雯要求自己決定怎樣進場，同樣也提醒：樂迷的自在，不該以另一個人沒有選擇為代價。

「懂音樂」的評價還有性別。陳之昊 2014 年研究訪談的女性參與者，反對把女性對音樂人的投入貶成「迷妹」「花痴」，卻容忍男性類似行為。[37] 相近的熱情，可以被稱讚有研究，也可以被判定只是看臉；爭論表面上在問聽的是不是音樂，實際上也在問，誰的話一開始就比較值得相信。

有人不只反駁，而是重新安排怎樣一起學。2025 年「嬉流 Sheflow」從全女性演出出發，結合討論、寫詞與律動工作坊，並把交流延續到演出後的線上談話和一對一時段。參與者羅妍婷談到全女團被叫「正妹團」的困擾；策劃者則不想用法定性別把參與資格鎖死。[38] 這是從相鄰的嘻哈、爵士與獨立展演網絡長出的實作：不是先證明自己夠懂，才被允許進來，而是讓進來的人得到繼續學、繼續說話的條件。

酷兒共聽研究也把 live house 和線上相聚，放回女同志的情感與文化生活理解。[39] 所以群像不能只剩男生甩頭、碰撞、互相辨識資歷；也有透過一起聽，找到能談欲望、親密與自身處境的位置的人。現有研究並不足以替所有性別或世代畫分布圖，但足以使「台下都是同一種人」站不住腳。

九、沒有共鳴的那一晚，也要算進去

如果只收集那些「我在這裡找到自己」的故事，聽團仍會被寫得太順利。

熊一蘋在 2020 年專欄裡，寫過一晚臨時挑 Revolver 節目去看，碰上從台中來的樂團最後一場演出。台上的聊天多是熟人之間的梗，他始終進不去；最後主唱哭了，他看得出這一晚對別人的份量，卻仍覺得演出普通。他站在角落，反而因自己無法回應而內疚。[40]

曾被小房間的聲音整個包住的人，也可能在另一個小房間裡，清楚感到自己只是外人。共同在場不保證共同感受；真誠也不保證另一雙耳朵會喜歡。這份尷尬不能被排除，因為一個容許陌生人走進來的生態，必然也得容許陌生人不被說服。

這又使小場館的處境更難。何東洪回顧地下社會時，說早年的觀眾與樂手常在表演後留下，平日也會來見朋友；關門前幾年，他感到人們更像專程看一場演出，看完便走。[41] 熟悉一個地方，與追隨某一支團，會把注意力和消費交給不同對象。前者容許今晚不認識的團仍有熟客在場，後者則更需要有人替陌生名字說服觀眾出門。

這不是把過去寫成比較真誠的年代。小圈圈也可能讓不認識梗的人更孤單，就像熊一蘋那一晚。設備、流程與專業節目讓更多人可以安心入場，也可能讓人只為精準挑選的內容停留。要保留的不是一種年代制服，而是還有沒有空間，讓尚未令人滿意的表演、未必能變成熟人的相遇，都不必立刻被淘汰。

台上台下也不必是永久身分。2024 年大團誕生訪問裡，41 歲、做保險業務的 Ivan，曾在 2012 年以風迷藏團員身分站上同一舞台，仍繼續留意朋友的演出。[42] 聽團不一定是一條從菜鳥走向資深、最後成為專業者的單行道；有人來回，有人停一陣子，有人把音樂放回另一份工作旁邊。

蔡蔡從前排走到後排，沒有把早年的自己丟掉。他為店休挪出的時間，與 Mountain 下班後剩下的時間、黃雅雯堅持自己支配的身體，構成不同的「我還想來」。[43, 44, 45] 這些人不共享一套完整政治、美學或生活方式；真正把他們接在一起的，是一些可以被維持、也可能失效的安排：有人介紹陌生的歌，有地方容納一晚演出，有工作者把聲音做好，有足夠的資訊讓人抵達，有餘裕讓不同身體不必互相排除。

〈大風吹〉把一批台下聲音留進錄音，更多人的聲音則不會被收錄。[46] 他們在歌曲間的安靜、下一次是否買票、是否把不熟的團聽完，以及散場後還能不能回到自己的生活，都在決定下一首歌會遇見怎樣的台下。

聽團仔作為一種生態，值得看的不只是人潮何時最大。還有那群人如何有辦法，各自帶著不一樣的人生，再走進來。

研究範圍與來源

資料查核至 2026 年 11 月 2 日。人物段落採自公開訪談、當事人書寫與研究，不是本文作者新做的田野；未製造合成人物、重建未被記錄的動作或替受訪者補寫內心。使用公開暱稱與原來源化名，沒有推測身分。本文以「聽團仔」指向研究範圍，不主張所有被引述者均以此自稱，也不主張找到了這個詞的最早出處。

第一人稱文章能支持作者自己的經驗，不能證明其他人都如此；工作者口述保留回憶與立場；官方資料可證明公布的安排，不能單獨證明成效。案例之間的連接與制度意義，是本文綜合分析。公開摘要與全文已讀的研究分別標明；便利抽樣、目的性樣本、活動人次均不當成全台樂迷人口。

財務資料為具名個案，未取得可比較的全產業損益、工時與所得分布。地域材料仍偏西部城市，不能代言東部、離島及各原住民族的日常音樂生活；已出現的年齡、職業、性別和身體差異，也不是人口比例。這些限制不把聽團縮成一種人，而是提醒：被留下記錄的群像，仍然不是所有在場與缺席者。

---

1. 班班設計訪題、校稿，樂迷提供自述，〈2026 大港開唱 20 周年特別企劃：大港男女的 20 種樣貌〉，班班美食生活圈，2026-04-09，第十六位「蔡蔡」段。個人網站所整理的第一人稱回覆，非本文採訪或獨立人物傳記。首次聽倒車入庫的年份未載，不補寫；店休依正文「兩天」，不用與正文不一致的段落標題。↩

2. 王信權，〈暈船才來的聽團仔、怕被問「美秀在唱什麼」的媽媽……我在漂遊者森林音樂祭的現場直擊〉，Blow 吹音樂，2022-12-15，Mountain、小泰段。記者在特定場次的直接採訪，不是職業、家庭或地方人口抽樣。↩

3. 王信權，〈傷心欲絕官靖剛上台通，釋義何謂「聽團猴子」〉，Blow 吹音樂，2022-03-23。轉述具名參與者在 Podcast 的說法；用於稱號、現場習慣與互相貼標籤的討論，不作人口或事件頻率證據。↩

4. 游如伶，〈走入音樂地景：永遠年輕的獨立新聲〉，《台北畫刊》676 期，2024 年 9 月；《鏡週刊》2024-09-11 刊登。熊一蘋回憶地下社會，並談小空間的身體感及找新團的習慣；不是聲學測量或所有觀眾的感受。↩

5. 指指，〈2022 大港開唱初心者見聞錄〉，方格子，2022-04-02 發布、2024-06-17 更新，「DAY 1」血肉果汁機及散場段。公開自刊遊記，本文只取作者自身站位與感受，未據此判定表演安全或其他觀眾動機。↩

6. 阿哼，〈看見彼此的難處——2024 大港開唱如何邁向「無障礙人生的音樂祭」？〉，Blow 吹音樂，2024-05-12；鸚鵡、場勘與制度調整段。鸚鵡是原報導化名，回答經現場手語翻譯與本人補充；2024 年採訪不能推定每屆執行均相同。↩

7. 郭惠瑜、就采榆、余秀芷、游鯉綺、黃雅雯、許朝富，〈以愛之名的錯待？我們需要更具障礙平權意識的音樂祭〉，《報導者》讀者投書，2023-04-09。具名當事人及倡議者共同書寫；文中集體經驗不全歸於采榆一人，也不當成 2026 年未改變的現況。↩

8. 李玟萱採寫、黃雅雯自述，〈我坐輪椅聽大港〉，《鏡週刊》「心內話」，2026-02-27。刊頭列 56 歲、新北市、非營利組織員工；正文回憶過往參與，未指為 2026 年當屆演出。本文不把她對各地售票制度的批評混指為大港現行規則。↩

9. 阿哼，〈看見彼此的難處——2024 大港開唱如何邁向「無障礙人生的音樂祭」？〉，Blow 吹音樂，2024-05-12；鸚鵡、場勘與制度調整段。鸚鵡是原報導化名，回答經現場手語翻譯與本人補充；2024 年採訪不能推定每屆執行均相同。↩

10. 大港開唱，〈2026 大港開唱 FAQ〉，2026-11-02 查閱；購票資格、實名制、無障礙服務及性騷擾應對條目。這是 2026 屆活動公開規則，不以查閱日推為下一屆規則，亦不宣稱其執行已經驗證。↩

11. 〈吹調查：讓你最印象深刻的一場大團誕生是？——觀眾大調查〉，Blow 吹音樂，2024-10-28；Bictaloo、陳尼克、Ivan 段。這是與活動同一生態系媒體挑選的參與者回覆，不是代表性觀眾調查。↩

12. 黃俊銘，〈年輕人如何使用音樂？朝向愛好者的中介社會學〉，《新聞學研究》153，2022-10，頁 93–139；本文尤其參考摘要及頁 119–121。DOI：10.30386/MCR.202210.0018。↩

13. 臺灣流行音樂資料庫，〈任將達〉，音樂人口述歷史條目，「經歷」段；頁面未署發布日，2026-11-02 查閱。本文未採用其「第一」類稱號。↩

14. 鍾岳明，〈任將達番外篇：細說水晶〉，《鏡週刊》，2017-10-24；含羅悅全與朱約信等人的訪問。↩

15. StreetVoice，〈街聲生態系 2020 年度報告〉，「街聲行銷功能」「跨界合作」「版權運用」等段；平台自述，本文不從合作名單推算收入。↩

16. 〈吹調查：讓你最印象深刻的一場大團誕生是？——觀眾大調查〉，Blow 吹音樂，2024-10-28；Bictaloo、陳尼克、Ivan 段。這是與活動同一生態系媒體挑選的參與者回覆，不是代表性觀眾調查。↩

17. Isabela Raygoza, “Riding the Taiwanese Soul Whirlwind with Sunset Rollercoaster,” Bandcamp Daily, 2016-08-10；國國談聆聽與《Jinji Kikko》的訪問。↩

18. 阿哼，〈「長大是依然能對自己的存在提問，並保有回覆與反省的力氣」專訪大象體操〉，Roomie，2019-02-03，原採訪署名 Blow 吹音樂；《水底》製作及〈散步〉段。同一採訪的轉載不另算獨立證據。↩

19. 〈邁向小巨蛋！滅火器成軍 26 年全記錄〉，Blow 吹音樂，2026-06-23，「人生這齣甘苦的電影」一節。2008 年經驗為團員回顧。↩

20. 文詠萱，〈苦澀絕望的愁要用力的唱——草東沒有派對樂團專訪〉，《科學月刊》566，2017-02-01，尤其「『大風吹』隔空與觀眾合唱」一節。樂團與製作人的直接訪談。↩

21. 簡妙如主持，楊友仁、王啟仲、張維尼、陳冠哼與談，〈獨立音樂真的獨立嗎？：獨立樂團的考古與現狀體檢〉，《文化研究季刊》181，頁 130 起；座談舉行於 2023-01-13，正文取張維尼發言，印刷頁 139–140。公開整理稿，不視為整個產業的工作規則。↩

22. 許詩愷，〈音樂人為何西進？台灣市場的「飽和」危機與轉機〉，《報導者》，2025-05-21，裝咖人與張嘉祥段。金額為受訪者提供的 2024 年個案，非查核財報或產業平均。↩

23. 簡妙如，〈COVID-19 中的 Live House：臺灣中小型音樂場館的生存結構與挑戰〉，《文化研究》37，2023-10，尤其頁 130–136。DOI：10.6752/JCS.202310_(37).0004。研究以疫情時期田野為核心，未把其場館數當成 2026 年現況。↩

24. 班班設計訪題、校稿，樂迷提供自述，〈2026 大港開唱 20 周年特別企劃：大港男女的 20 種樣貌〉，班班美食生活圈，2026-04-09，第十六位「蔡蔡」段。個人網站所整理的第一人稱回覆，非本文採訪或獨立人物傳記。首次聽倒車入庫的年份未載，不補寫；店休依正文「兩天」，不用與正文不一致的段落標題。↩

25. 邱子綾，〈台灣音樂祭票價為何越來越貴？成本增加還是原本太便宜？〉，公視《事出有影》，2025-04-22。票價保留年度與票種；成本及經營壓力為受訪主辦者說法。↩

26. 王信權，〈暈船才來的聽團仔、怕被問「美秀在唱什麼」的媽媽……我在漂遊者森林音樂祭的現場直擊〉，Blow 吹音樂，2022-12-15，Mountain、小泰段。記者在特定場次的直接採訪，不是職業、家庭或地方人口抽樣。↩

27. JohnnyWen，〈2022 浮現祭過後，為家鄉清水留下的是……專訪老諾與台中海線在地夥伴〉，Blow 吹音樂，2022-02-18。現場採訪，使用 2021–2022 年活動安排，不推定各項措施延續至今。↩

28. 〈浮現祭創辦人老諾，談國際接軌與在地認同〉，Blow 吹音樂，2025-03-10；手環兌換、住宿交通段為主辦者事後說明。↩

29. 楊庭瑄編輯，〈十年一刻的空間革命：LIVE WAREHOUSE 與高雄的音樂地景共構〉，高雄流行音樂中心，2025-08-27。場館官方回顧與直接訪談；正文所列政策與回憶不等於獨立成效評估。↩

30. 臺北流行音樂中心，〈新星扶植專案計畫〉，頁 1–3；適用期間至 2025-12-31。此處是歷史制度個案，不是現行報名或價格指南。↩

31. 大港開唱，〈2026 大港開唱 FAQ〉，2026-11-02 查閱；購票資格、實名制、無障礙服務及性騷擾應對條目。這是 2026 屆活動公開規則，不以查閱日推為下一屆規則，亦不宣稱其執行已經驗證。↩

32. 江佩凌，〈台語是照亮島嶼的天光——滅火器〉，中央社文化＋，2018-03-03，「不是母語的母語」及「回首來時路」段。歌迷學台語的敘述來自音樂人轉述，非效果調查。↩

33. 蕭詒徽，〈只是用和阿嬤交談的方式寫歌——專訪珂拉琪〉，BIOS monthly，2021-04-27。正文談不同聽者詮釋與團員的語言經驗，未替歌曲指定唯一意義。↩

34. 許紹榆，〈台語樂團本土論述與樂迷政治認同脫節現象——以「小草樂迷」為例〉，政治大學碩士論文，2025。本次讀到典藏書目與公開摘要，未取得全文；十二名目的性樣本只支持該種認同協商的存在，不估計盛行比例。↩

35. 許詩愷，〈如何低調而不低頭？當「政治紅線」成為台灣樂團進軍中國的隱形成本〉，《報導者》，2025-05-21。正文保留匿名受訪者敘述層級，不推定未公開的主辦身分或已經司法確認的結果。↩

36. 王信權，〈傷心欲絕官靖剛上台通，釋義何謂「聽團猴子」〉，Blow 吹音樂，2022-03-23。轉述具名參與者在 Podcast 的說法；用於稱號、現場習慣與互相貼標籤的討論，不作人口或事件頻率證據。↩

37. 陳之昊，〈社群網站時代的次文化社群：台灣獨立音樂圈的社會與文化資本〉，交通大學傳播研究所碩士論文，2014；樣本見印刷頁 61–62，女性受訪者敘述見頁 72。十五人包含樂手、工作者與三名純樂迷，非全台樂迷抽樣。↩

38. 少女痣的奇幻下流，〈嬉流的嬉，是女字旁的嘻（哈）——全女性演出 × 工作坊「嬉流 Sheflow」活動後記〉，Blow 吹音樂，2025-09-16，參與者對談。採訪者也參與活動企劃，屬實作者內部反思；本文沒有從單次活動推論全場景已達性別平等。↩

39. 戴尹宣，〈共聽的情感實作：臺灣當代女同志獨立音樂聆聽經驗〉，臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2021。DOI：10.6342/NTU202100695。本次僅使用公開摘要，未取得受限制全文。↩

40. 熊一蘋，〈「大家可以給身邊的人一個擁抱嗎」「（我沒有想聽你 talking 這個好嗎）」〉，BIOS monthly「還看什麼團」，2020-04-30。第一人稱專欄；當晚團名未載，不另作推測。對表演的評價保留為作者個人感受。↩

41. 〈當一種 Live House 文化已成往事——與何東洪談地下社會〉，Blow 吹音樂，2018-12-12，「地社文化過去式」一節。正文使用經營者對場景變化的回憶，不將個別歇業爭議擴大為單一因果。↩

42. 〈吹調查：讓你最印象深刻的一場大團誕生是？——觀眾大調查〉，Blow 吹音樂，2024-10-28；Bictaloo、陳尼克、Ivan 段。這是與活動同一生態系媒體挑選的參與者回覆，不是代表性觀眾調查。↩

43. 班班設計訪題、校稿，樂迷提供自述，〈2026 大港開唱 20 周年特別企劃：大港男女的 20 種樣貌〉，班班美食生活圈，2026-04-09，第十六位「蔡蔡」段。個人網站所整理的第一人稱回覆，非本文採訪或獨立人物傳記。首次聽倒車入庫的年份未載，不補寫；店休依正文「兩天」，不用與正文不一致的段落標題。↩

44. 王信權，〈暈船才來的聽團仔、怕被問「美秀在唱什麼」的媽媽……我在漂遊者森林音樂祭的現場直擊〉，Blow 吹音樂，2022-12-15，Mountain、小泰段。記者在特定場次的直接採訪，不是職業、家庭或地方人口抽樣。↩

45. 李玟萱採寫、黃雅雯自述，〈我坐輪椅聽大港〉，《鏡週刊》「心內話」，2026-02-27。刊頭列 56 歲、新北市、非營利組織員工；正文回憶過往參與，未指為 2026 年當屆演出。本文不把她對各地售票制度的批評混指為大港現行規則。↩

46. 文詠萱，〈苦澀絕望的愁要用力的唱——草東沒有派對樂團專訪〉，《科學月刊》566，2017-02-01，尤其「『大風吹』隔空與觀眾合唱」一節。樂團與製作人的直接訪談。↩