節奏的理論及實踐

——覃子豪大陸時期的詩論及詩作

林秋芳

南亞技術學院通識教育中心講師

摘要

覃子豪對於節奏的論述、作品的實踐，來臺前和來臺後有部分的承續和轉變。最早期的作品有格律詩的風格，節奏的表現兼具視覺的勻整和聽覺的和諧；抗戰期間的作品則傾向實用，強調詩必須講求節奏而非韻律，如此才能夠朗誦，以服務於政治；來臺後雖然依舊貶斥韻律、肯定節奏，但已不再強調詩的朗誦的功能，轉而探尋節奏產生的內在情緒、呼吸動脈。由此，明顯可看出節奏在覃子豪的詩論及創作中，連續又斷裂的要義。

關鍵詞：覃子豪、節奏、新詩

E-mail:rb@nanya.edu.tw

TEL:4361070-7404

Theory and Practice of Rhythm: Study of Chin Tzu-Hao's Poetry and Theory in Mainland Period

Lin Chiu Fang

Abstract

To the argumentation of the rhythm and the fulfillment of the works, Chin Tzu-Hao had the part to inherit and change before coming to Taiwan and after coming to Taiwan. The work that he expected at the earliest stage contained the style of metrical poems. On the performance of the rhythm, his work had the integrity of the sense of vision, and the diapason of the sense of hearing. During the period of war against Japan, his work inclined to practical. He emphasized that the poem must stress the rhythm, not metre. Such, the poem then could read aloud enough, and serve in the politics. After coming to Taiwan, he still denounced the metre, and affirmed the rhythm. He had already no longer emphasized that the poem read aloud, but inside motion and the breath pulsations that inquired into the rhythm. Therefore, in the poem theory and creations of Chin Tzu-Hao, the meaning that rhythm had consecution and splits obviously.

Key words: Chin Tzu-Hao, rhythm,Chinese new poetry

壹、前言

覃子豪，1912 年生於四川。1947 年到臺任職，後因國共分治海峽兩岸，遂定居於臺，1963 年病逝[1]。目前可見最早的詩作是 1933 年發表的〈像〉[2]，1935 年與北平中法大學詩友合出詩集《剪影集》，有詩兩首。1936 年東渡日本，有不少詩作發表。1937 年回國後，於 1939 年、1945 年先後出版《自由的旗》、《永安劫後》兩本詩集，來臺後有三本詩集《海洋詩抄》、《向日葵》及《畫廊》。詩論方面，來臺前我們可在《覃子豪全集Ⅱ・未名集》[3]見到七篇，分別是〈論詩與音樂〉、〈建立詩歌的據點〉、〈論詩韻律〉、〈詩與標點〉、〈與象徵主義有關〉、〈怎樣寫詩〉、〈加強詩底批評〉；來臺後則更豐富，有《詩創作論》、《詩的解剖》及《論現代詩》等專書。如果我們同意向明的說法，將覃子豪三十年的詩齡分成大陸一半、臺灣一半[4]，那麼目前有關覃子豪大陸時期的研究成果，顯然大不如在臺期間；而在僅有的幾篇研究論文中，大多以抗戰詩為主題，至於覃子豪的詩論及如何在詩作上的呈現則討論不多[5]。會產生這樣的結果，原因有二：第一，覃子豪大陸時期的資料不易收集。在臺出版的《覃子豪全集》雖增收 1933 年至 1936 年覃氏從未發表的詩作《生命的絃》，但也缺漏了《自由的旗》及東京時期的詩作；至於詩論方面只有七篇，覃氏主編《詩時代》與讀者的回信[6]，及與曹聚仁持續三個月之久的論戰[7]，都無法一一收集，實是可惜。總括這些資料和來臺後的量比起來，著實少了許多，也較難切入論點專門研究。然而 1984 年北京出版的《覃子豪詩選》收錄《自由的

---

[1] 《覃子豪全集Ⅲ・詩人年表》，台北：覃子豪全集出版委員會，1974.10，頁 399-403。

[2] 〈像〉編者注：「這首寫於 1933 年 2 月 3 日的〈像〉，是迄今我們見到覃子豪最早的一首詩。」，《覃子豪紀念館落成專輯》，廣漢市覃子豪紀念館籌建組，1988.6，頁 5；至於《覃子豪全集Ⅰ・生命的絃》收錄〈像〉，並注明寫作日期爲 1934 年 2 月 3 日，疑因颱風遭受水漬誤寫。《覃子豪全集Ⅰ・生命的絃》編者〈序〉：「原稿係用日制四百字之稿紙以藍墨水抄寫並裝訂成冊，因存於臺北市中北路寓所，時值颱風，遭受水漬，字跡辨識費力……。」，台北：覃子豪全集出版委員會，1965 詩人節，頁 2。

[3] 《覃子豪全集Ⅱ・未名集》，台北：覃子豪全集出版委員會，1968 詩人節，頁 429-446。

[4] 向明：「我們再從他第一首詩的一九三三年推算，可以發現覃氏的卅年詩齡，一半是在大陸，一半是在台灣……」，〈詩的奧義與典範——溫習覃子豪先生的五本詩集〉，《乾坤》第八期，1988.10，頁 11。

[5] 從現有的研究成果歸納，在臺期間的研究論文至少有二十五篇以上，而大陸時期卻僅有四篇之多；若是通論覃子豪的詩作成果，大陸時期則著墨不多，如蕭蕭〈覃子豪的詩風與詩觀〉，《文訊》第 58 期，1993.11，頁 74-78。有關覃子豪的研究資料可參考向明、劉正偉主編：《新詩播種者：覃子豪詩文選》〈詩文評介及傳記評論目錄彙編〉，台北：爾雅，2005.10，頁 307-316。

[6] 覃子豪：「我編『詩時代』的時候，時常接到讀者底來信，問我怎樣寫詩，當時因了篇幅和時間的限制，只是很簡單的答覆了他們……」，〈怎樣寫詩〉，同注 3，頁 442。

[7] 洛夫：「爲了新詩問題，他曾與曹聚仁展開持續三個月之久的論戰……」，〈覃子豪的世界〉，《新詩播種者：覃子豪詩文選》，向明、劉正偉主編，同注 5，頁 236。

旗》23 首詩作[8]，1986 年李華飛編選的《覃子豪詩粹》[9]又加收東京時期及抗日戰爭前後的作品，如此一來，覃子豪大陸時期的詩作大至可以補苴。詩論雖只有七篇，然關於「節奏」的論述卻有三篇，來臺後仍有相關論述；另外節奏的理論落實於詩作有脈絡可尋，遂引起研究動機。

第二，覃子豪在中國詩史的重要性並不在於 30 或 40 年代的大陸詩壇，洛夫曾言覃子豪的詩生命是來臺後才花妍葉茂，得以成熟的[10]。就接受的角度而言，當今相關 30 至 40 年代大陸詩壇的論述，覃氏被提及的次數並不多[11]。覃氏的重要性還是必須回歸台灣 50 至 60 年代的詩壇，他幾乎擔任一個領導並影響後輩的重要角色[12]。就這樣的基礎而言，本篇論文意在為覃氏的詩作及詩論探究其淵源——即大陸時期的作品及論述，是否和來臺之後有連續或斷裂的可能。

貳、大陸時期有關節奏的論述及實踐

民國初年胡適探討新詩的要點，除了文字的白話使用之外，就是五七言格律的解除。其實格律的限制雖然容易流於形式，卻也無形中讓詩作產生自然的節奏感。胡適在《嘗試集》第一編發現：若將格律解除，只留五七言句式的白話詩，是完全展現不出詩該有的節奏，於是在《嘗試集》第二編裡，嘗試了二、三十種音節的試驗，除了句式長短不齊之外，也嘗試詞曲的音節、雙聲疊韻等[13]。

聞一多及徐志摩等人合辦《新月詩刊》，無論對詩的形式及音節的表現都有深入的探討[14]，於是「格律詩派」登上 20 年代大陸的舞臺。朱自清於《新文學大系・導言》下了結論，認為格律詩是 1916 年至 1926 年詩壇三大派之一[15]，其中聞一多

---

[8] 中國友誼出版，1984.08。

[9] 重慶出版社，1986.05。

[10] 同注 7，頁 236。

[11] 高準《中國大陸新詩評介》，台北：文史哲，1988.09、陳紀瀅《三十年代作家記》，台北：成文出版，1980.05、蘇雪林《中國二三十年代作家》，台北：純文學，1983.10 等都未提及覃子豪；司馬長風《中國新文學史》著墨甚少，台北：傳記文學，1991.12；舒蘭《抗戰時期的新詩作家和作品》雖列專章討論覃子豪，但只評析詩作，評價不及艾青。台北：成文出版，1980.07。

[12] 50 年代的台灣詩壇以現代詩社、藍星詩社、創世紀詩社爲三大要角，而覃子豪即爲藍星詩社的創始人之一；另外 1962 年受聘爲中國文藝函授學校教授，提攜後輩甚多。

[13]胡適《嘗試集》〈自序〉:「這些詩的大缺點就是仍舊用五言七言的句法。句法太整齊了，就不合語言的自然……音節一層，也受很大的影響……」;〈再版自序〉:「我這幾十首詩代表二、三十種音節上的試驗……」，台北：遠流出版，1986.04，頁 17-45。

[14] 徐志摩曾於〈詩刊放假〉討論「畫方豆腐干式」及「音節化」的問題，至於聞一多，將於下文討論。參考阿英編選：《中國新文學大系》第十冊《史料・索引》，台北：業強出版，1990.03，頁 119-122。

[15] 朱自清:「若要強立名目，這十年來的詩壇就不妨分爲三派：自由詩派，格律詩派，象徵詩派。」，

對節奏的分析相當突出，認為格律即節奏，詩不該廢除格律，「假如詩可以不要格律，做詩豈不比下碁、打球、打麻將還容易些嗎？」「詩所以能激發情感，完全在它的節奏；節奏便是格律。」[16]由此可知，聞一多認為詩有了格律，才會有節奏，而節奏才是詩引發讀者閱讀時情感的來源。除此之外，聞一多還將格律分成視覺及聽覺兩方面來談，視覺指的是節的勻稱、句的整齊；聽覺指的是有一定的音尺、平仄及韻腳規範[17]。

抗日戰爭前的覃子豪其實也讀新月派徐志摩的作品[18]，早期發表的〈像〉就具有格律詩的風格，茲引原詩如下：

像山澗裡臨清流的松影
　戀著幽壑的花香
像月霧裡航著的帆影
　戀著海的迷茫

像緊趕行程的旅客
　太息夜色的蒼茫
像古代憂鬱的詩人
　吟出煩怨的詩章[19]

我們嘗試將此詩加入音尺，詩作如下：

像｜山澗裡｜臨清流的｜松影
　戀著｜幽壑的｜花香
像｜月霧裡｜航著的｜帆影
　戀著｜海的｜迷茫

《中國新文學大系》第八冊《詩集》，台北：業強出版，1990.02，頁 8。
[16] 朱自清等編輯：《聞一多全集．三》〈詩的格律〉，台北：里仁出版，2000.01，頁 245、247。
[17] 聞一多：「視覺方面的格律有節的勻稱，有句的均齊。屬於聽覺方面的有格式，有音尺，有平仄，有韻腳……」，同注 16，頁 248。
[18] 覃子豪：「我發狂的閱讀新文藝的書藉，詩，小說，散文，對新詩特別愛好。……徐志摩的『志摩的詩』……」，〈海的歌者談詩創作〉，同注 3，頁 472；賈芝在〈憶詩友覃子豪〉也談到他們共同喜歡的詩人中，徐志摩就是其中之一。《覃子豪紀念館落成專輯》，廣漢市覃子豪紀念館籌建組，1988.6，頁 32。
[19] 《覃子豪全集Ⅰ．生命的絃》，台北：覃子豪全集出版委員會，1965 詩人節，頁 25。

像｜緊趕｜行程的｜旅客
　太息｜夜色的｜蒼茫
像｜古代｜憂鬱的｜詩人
　吟出｜煩怨的｜詩章

這首詩相當接近聞一多提倡的格律規範，兼具視覺和聽覺的的效果。就視覺而言，詩分兩節，兩節幾乎都有勻稱的四句，尤其第二節，以兩句為一單位，則兩單位都是一樣整齊。就聽覺而言，第二節的一、二句與三、四句，音尺同樣都是「1.2.3.2／2.3.2」；除此之外，兩節的二、四句一樣押韻母「ㄤ」。

然而較之新月派，覃子豪在節奏的論述及詩作的呈現，其實是較接近郭沫若的。郭沫若早在《新月詩刊》成立之前，就和成仿吾、郁達夫等人成立《創造週報》[20]，隨後出版《女神》、《星空》，覃子豪念初中時就已閱讀過這兩本詩集[21]。對於節奏，郭沫若認為「沒有節奏的便不是詩」，並進一步替節奏尋找放諸四海皆準的本體論述，「本來宇宙間的事物沒有一樣是沒有節奏的」；除此，郭沫若還將節奏的構成分為時間及力兩個關聯[22]。和聞一多比起來，郭沫若的分析較著重節奏的與生俱來、自然形成[23]，而非第二義的刻意為之，或者有什麼既定的規律和法則。

覃子豪對節奏的看法和郭沫若有些相類。在〈論詩的韻律〉一文中，覃氏也強調節奏是詩的特徵，是自然、活潑的，而非如韻律是刻意的安排。

> 節奏和韻律不同，節奏是句子和句子的抑揚頓挫。又叫節拍；韻律是句子末尾的押韻，又叫諧音。目前的詩，我以為節奏比韻律重要，押韻是次要的東西，因為節奏是自然的，活潑的，而韻律是外形的；節奏是有助於內容的完整、明快，韻律是容易傷害內容的真實；節奏變化多，韻律變化少；節奏容易使詩的形式新奇，韻律極易使詩的形式陳腐。……詩和散文的區別，不在韻律之有無，而在節奏之有無[24]。

[20] 成仿吾：〈創造週報停刊宣言（一年的回顧）〉，同注 14，頁 101-104。
[21] 覃子豪：「當我進了初中，才發現新詩的世界，較之舊詩廣闊……對於創造社和新月派諸詩人的作品，我讀過『女神』、『星空』…」，〈海的歌者談詩創作〉，同注 3，頁 472。
[22] 郭沫若：〈論節奏〉，《郭沫若全集．文學編第 20 卷》，北京人民文學，1992.03，頁 353-361。
[23] 郭沫若：「節奏之於詩是與生俱來的，是先天的，決不是第二次的，使情緒如何可以美化的工具。」〈文學的本質〉，同注 22，頁 348。
[24] 覃子豪：〈論詩的韻律〉，同注 3，頁 436。

覃子豪所謂的「韻律」指的是句尾的押韻，就這個層面來說，他反對詩一定要押韻。這篇文章起自於反對何德明「無韻不成詩」、「押韻為詩底大眾化的關鍵」的說法，於是特別析分了節奏和韻律的不同。我們觀察覃子豪定義節奏，並非聞一多「音尺」的概念，而是「句子和句子的抑揚頓挫」。這個觀念，就如郭沫若所言「力的節奏」，指的是強弱關聯的組合，加以反覆而形成節奏[25]。

然而覃子豪談節奏，和郭沫若的旨趣畢竟不同。覃氏認為新詩的寫作是為了社會，「為了詩歌能服務於抗戰」，因此為了普及民眾，最重要的工作是思考新詩的傳播媒介，而其中，「朗誦」就是很好的一種傳播方式[26]。覃氏於〈論詩的韻律〉一文討論了節奏，在界定了新詩的特徵是節奏而非韻律的同時，也強調了節奏是幫助朗誦的一種動力[27]。因此抗戰時期覃子豪對於節奏的論述，是放在政治功能的層面來談的，而非純粹的美學層次；就如同他自己主辦《詩時代週刊》時，在〈加強詩底批評〉一文所提示的：「單是藝術價值而無政治任務的詩，不能服務抗戰。」[28]詩有了自然活發的節奏，才能幫助朗誦，也才具備抗戰時鼓舞軍隊的功能。

我們檢視覃子豪當時的著作，有《自由的旗》和《永安刼後》兩本詩集，其中《自由的旗》即是抗戰詩歌。詩集中的節奏，果然都是激昂澎湃，充滿了鼓舞的動能；如郭沫若所言，節奏若是先抑後揚，便能產生鼓舞的效果[29]，而《自由的旗》通常在最後一節都以「啊」、「吧」等語助詞加強「揚」的節奏，如〈廢墟之外〉最後一節：

啊！去吧！飢餓的農民
這兒可是焦土和廢墟
可是廢墟外已綿延著自由的烽火

又如〈牧羊人〉最後一節：

年青的牧羊人啊！來吧
忠實的兄弟

[25] 同注 22，頁 356。
[26] 覃子豪：〈建立詩歌的據點〉，同注 3，頁 435。
[27] 同注 24，頁 436-437。
[28] 同注 3，頁 445。
[29] 郭沫若：「大概先揚後抑的節奏，便沈靜我們；先抑後揚的節奏，便鼓舞著我們。」同注 22，頁 357。

你在沈思，還是在傾聽
前進的軍號發出悲壯的聲音
啊！親愛兄弟
你與其作一個柔弱的牧羊者
還不如作一個保衛祖國的哨兵

如此的詩作在《自由的旗》不勝枚舉，不僅語言簡白易懂，且節奏明朗清快，「啊」、「吧」等語助詞的使用，加強節奏感，具備鼓舞人心的功能。

叁、來臺後節奏論述的連續及斷裂

覃子豪於抗戰時期強調節奏的自然、活發，並且注意到朗誦的功能，以服務於戰爭；來臺後仍延續議題，在〈詩的表現方法〉、〈抒情詩的認識〉等篇章繼續討論詩的節奏。

> 詩、舞蹈、音樂三者的共通性，就是節奏。節奏是情緒上最原始的表現，詩是情緒最豐富的一種藝術，故音樂之存在於詩，是自然的趨勢。詩的音樂性，分內在的和外在形的兩種：內在的音樂性，就是節奏；節奏是自然產生的。外形的音樂性，是韻律；韻律是人為的。詩的創造，貴在自然，它的音樂性是隨著情緒的波動和語言的節奏所形成。外形的音樂，是死板的韻律，人為的矯飾[30]。

我們發現覃子豪依然極力推崇自然節奏的重要性，再度區分節奏和韻律的不同，並延續大陸時期的論述，認為韻律是外形的音樂，不僅死板，且是人為的矯飾；而節奏，是詩內在的音樂性，是自然而然產生的。那麼節奏如何自然產生的呢？覃氏認為「節奏是情緒上最原始的表現」，並引《文心雕龍．聲律》篇說明「人聲是肇自血氣，含有自然的節奏」來強化節奏產生的自然性、內在性，一切皆是源自於人的內在血氣、內在情緒[31]。

唯一不同的是，覃氏不再強調節奏之於詩有助於「朗誦」，反而如郭沫若一樣探索節奏的本質；除此，他雖然認為詩中的節奏無法完全制式的規定、輕易的看見，但是仍然可以從「音組」的均衡著手。在〈詩的表現方法〉一文中，覃子豪

[30]覃子豪：〈抒情詩的認識〉第四節「抒情詩的音樂性」，同注 3，頁 454。
[31] 同注 30，頁 455。

以自己《海洋詩抄》的作品〈夢的海港〉為例，分析音組的構成、節奏的停頓[32]。為了說明方便，茲將部分原詩抄錄於下：

水手們有個迷人的沈醉的夜
海輪有個安靜的休息的夜
我呢，望著滿天的星斗
咀嚼著離別的情味

覃氏說明這首詩沒有韻腳，為何會有諧和的節奏呢？那是因為這首詩的每一行包括了三個音組，這三個音組構成了節奏的串連。

水手們　有個迷人的　沈醉的夜
海輪　有個安靜的　休息的夜
我呢　望著　滿天的星斗
咀嚼著　離別的　情味

音組的分法並非制式的，他認為這首詩的音組還可以分成四個音組，因為「有個迷人的」和「有個安靜的」的「個」自然會停頓，如下：

水手們　有個　迷人的　沈醉的夜
海輪　有個　安靜的　休息的夜

因此，覃子豪最後仍認為節奏的產生來自於自然的呼吸，無法用外在的形式來規定，這和聞一多使用音尺的原則來分析節奏，是截然不同的。

在詩作的表現上，覃子豪來臺後的節奏表現，明顯不像《自由的旗》一樣具有鼓舞人心的效果，反而轉向幽遠、深遂的內在節奏。試以《畫廊》〈瓶之存在〉最後一節為例，原詩如下：

一澈悟之後的靜止
一大覺之後的存在

[32] 覃子豪：〈詩的表現方法〉，《覃子豪全集Ⅱ．詩創作論》，同注 3，頁 32-33。

自在自如的
挺圓圓的腹
宇宙包容你
你腹中卻孕育著一個宇宙
宇宙因你而存在[33]

我們試著以覃子豪來臺後的音組和節奏概念加以分析，可以得出音組構成如下：

一　澈悟之後的　靜止
一　大覺之後的　存在
自在　自如的
挺　圓圓的　腹
宇宙　包容你
你腹中　卻孕育著　一個宇宙
宇宙　因你　而存在

這一節除了第三行和第五行是二個音組構成之外，其他都是由三個音組構成，讀起來有和諧的節奏感卻又不失呆板；然而較之大陸時期，節奏顯然內斂許多。覃子豪的詩友賈芝言道：「他的詩變得難懂了……。」[34]這個難懂不僅指詩意，也意謂著〈瓶之存在〉的節奏已不如《自由的旗》一樣慷慨激昂了。

肆、結論

綜上論述，可以看出覃子豪對於節奏的論述、作品的實踐，來臺前和來臺後有部分的承續和轉變。最早期的作品有格律詩的風格，節奏的表現兼具視覺的勻整和聽覺的和諧；抗戰期間的作品則傾向實用，強調詩必須講求節奏而非韻律，如此才能夠朗誦，以服務於政治；來臺後雖然依舊貶斥韻律、肯定節奏，但已不再強調詩的朗誦功能，轉而探尋節奏產生的內在情緒、呼吸動脈。因此，可以明顯看出節奏在覃子豪的詩論及創作中，連續又斷裂的要義。

此篇論文雖已完成，但尚有未完成的議題，茲分述如下：

１、覃子豪大陸時期的詩論、詩作等資料，仍待進一步搜集。如主編《詩時

[33]《覃子豪全集Ⅰ．畫廊》，同注 19，頁 300-301。
[34]賈芝：〈憶詩友覃子豪〉，《覃子豪紀念館落成專輯》，廣漢市覃子豪紀念館籌建組，1988.6，頁 37。

代》與讀者的回信，及與曹聚仁持續三個月之久的論戰，若能一一收集，必定有相當的詩論可供參考，也可以讓本篇論文的論述更加詳實。

２、《覃子豪全集Ⅱ・未名集》有關詩論的部分，來臺前的資料必須進一步確認。如〈論詩的韻律〉一篇，我們雖然可以從行文中判斷，可能是來臺前抗戰時期的文章，但若能找出何德明「無韻不成詩」、「押韻為詩底大眾化的關鍵」的文章，對比二人的看法異同，將更能顯示出覃子豪的論點。

３、就詮釋的角度而言，覃子豪的節奏觀必須與現今的歷史對話。誠如洛夫所言，「現代詩不僅在思想上精神上是現代人的，其語言、技巧、節奏都必須是現代的。因此嚴格分析起來，我國『詩壇三老』仍然只能列為三十年代的詩人。」[35] 就這個層面而言，覃子豪的詩論不該以封閉性的方式呈現出來，而應該從開放性的、現代性的角度與之對話，才能顯示出歷史的動脈。

以上三點，待來時學力積累，再深入詳探。

伍、參考文獻

1. 司馬長風：《中國新文學史》，台北：傳記文學，1991.12。
2. 朱自清：《中國新文學大系》第八冊《詩集》，台北：業強出版，1990.02。
3. 朱自清等編輯：《聞一多全集・三》，台北：里仁出版，2000.01。
4. 向明、劉正偉主編：《新詩播種者：覃子豪詩文選》，台北：爾雅，2005.10。
5. 向明：〈詩的奧義與典範──溫習覃子豪先生的五本詩集〉，《乾坤》第八期，1988.10，頁 9-14。
6. 李華飛編選：《覃子豪詩粹》，重慶出版社，1986.05。
7. 阿英編選：《中國新文學大系》第十冊《史料・索引》，台北：業強出版，1990.03。
8. 洛夫：〈覃子豪的世界〉，《新詩播種者：覃子豪詩文選》，向明、劉正偉主編，台北：爾雅，2005.10。
9. 胡適：《嘗試集》，台北：遠流出版，1986.04。
10. 高準：《中國大陸新詩評介》，台北：文史哲，1988.09。
11. 陳紀瀅：《三十年代作家記》，台北：成文出版，1980.05。
12. 郭沫若：《郭沫若全集・文學編第 20 卷》，北京人民文學，1992.03。
13. 舒蘭：《抗戰時期的新詩作家和作品》，台北：成文出版，1980.07。

[35] 同注 7，頁 239。

14. 覃子豪：《覃子豪全集Ⅰ》，台北：覃子豪全集出版委員會，1965 詩人節。

-------《覃子豪全集Ⅱ》，台北：覃子豪全集出版委員會，1968 詩人節。

-------《覃子豪全集Ⅲ》，台北：覃子豪全集出版委員會，1974.10。

-------《覃子豪詩選》，中國友誼出版，1984.08。

15. 廣漢市覃子豪紀念館籌建組：《覃子豪紀念館落成專輯》，廣漢市文史資料研究委員會，1988.6。

16. 蕭蕭：〈覃子豪的詩風與詩觀〉，《文訊》第 58 期，1993.11，頁 74-78。

17. 蘇雪林：《中國二三十年代作家》，台北：純文學，1983.10。