■新作聚焦

李浩长篇小说《灶王传奇》：“传奇”名义下的现实感与先锋性

□金赫楠

我把《灶王传奇》看作一部明显包含寓言性的长篇小说，“灶王传奇”名义下的讲述当然并非为了真的演绎一部灶王们的传奇故事。

1、李浩说，要有个故事，中国故事。于是，一个新的世界“无中生有”——在明朝“土木堡之变”的社会历史背景中，灶王，这个中国古代神话谱系中的角色，从家家户户的供龛中“活”了起来，成为小说的主角。在李浩的长篇小说新作《灶王传奇》（《芳草》2021年第6期）中，每家每户有一个自己对应的灶王，豆腐灶王、饼店灶王、铁匠灶王、田家灶王、曹家灶王……灶王们仍旧保留着民间传说中神仙的身份和功能，用“好罐”“坏罐”记录和向上天汇报人世间的善举或丑行。同时，他们在小说中被赋予了更多的“人间性”和“世俗感”，灶王们位列仙班却又穿梭于人间烟火之中，与凡人一般无二地演绎着喜怒哀乐和贪嗔痴。并且，灶王身后还有一个人数众多、结构复杂、层级分明的神仙世界，灶王、经承、城隍、星君……直至东岳大帝，这个神仙社会自有其运行节奏和人际模式，里头的人和事，读来让我们感到陌生，熟悉又陌生。

《灶王传奇》采用第一人称叙事，跟随小说主角，蔚州一家小豆腐坊里灶王的视角，我们进入明朝“土木堡之变”时期的西南堡，进入那个人间与仙界的双重世界。这位豆腐灶王，生前是个读圣贤书的儒家知识分子，大概正因为这个背景，轮回中成为灶王之后的他，仍然保留着一些书生意气，在履行灶王职责的同时，竟还惦记着忧国忧民、悲天悯人，甚至他的“忧”和“悲悯”时不时与灶王的本分发生着冲突——在成为灶王时他一再被告诫“你必须放弃人世间那套荣辱、那些在意……”，必须遵守《灶王行事规范条律》和《灶王记事规程细律》。明军与瓦剌军的夜半之战，使得附近的民房大面积烧毁，老百姓家破人亡，包括豆腐灶王所在的谭豆腐一家人。豆腐灶王动了悲悯之心，不忍心眼睁睁看着这户人家的儿子小冠身后仍不得超生，于是在自己那个神仙世界里东央西告、上下腾挪，也因着无意中救了蔚州龙王一命的机缘巧合，居然在等级森严、法规繁复的仙界“运作”出一条“路”来，不仅小冠得以安置，豆腐灶王自己竟也在仙界炙手可热、游刃有余起来……

这就是《灶王传奇》的基本人物、情节和情境设置。是的，如同此前我们熟悉的那些带有神话或魔幻色彩的作品，如同《西游记》《红楼梦》《变形记》……小说一开始就开宗明义地告知读者，这部小说将要讲述的人物和故事，完全来自写作者的想象和创造，而并非对现实世界的如实反映。在这里，新的人物和人物关系、新的逻辑生成了，陌生化和异质性显现了。虽然，“假作真时真亦假”。

2、结构对于一部长篇小说至关重要，某种意义上长篇小就是结构的艺术。它是技术问题，更是思想问题。作为被赋予最多“整体性”期待的叙事文体，长篇小说的结构对应的正是作家总的打量和呈现世界的文学价值观。以怎样的结构来呈现人物和故事，通常暴露的都是写作者阶段性把握现实的视角和能力。

李浩说，“写作《灶王传奇》的近十年的过程中，我想的最多的就是结构。”这的确并非一部结构层次简单的小说，其表层结构是一个神话（寓言）框架，那个以灶王为代表的中国民间神话谱系；而内在的叙事结构又在竭力追求现实感。前面提到过，这种结构有点像《红楼梦》《西游记》甚至《变形记》。显然，《灶王传奇》更接近于《西游记》，文本中的内在逻辑和人物关联，甚至现实感的营造、人物的生长，都在那个预先给定的神话世界的框架中。而《灶王传奇》中充当叙事人的“我”有两个身份，前世是明朝的读书人、死后成为灶王，他既是情节推进的主角又是叙事聚焦的视角人物，他曾经身处人世界此刻又位列仙班。于是，我们的主角，豆腐灶王成为小说结构中关键所在，他的见闻经历串联起整个故事的起承转合，同时又围绕他铺展出人间仙界的群像与复杂关系。

“人物符合人的逻辑，细节符合生活逻辑，创作符合艺术逻辑”（施战军），这应该是对长篇小说的基本要求——虽然我们都知道当下很多长篇都没能达到这个基本要求。所谓“人物符合人的逻辑”“细节符合生活逻辑”，这是指小说中具体的人和事与现实逻辑的对应；还有一个文本逻辑，这是小说家预设的文本与现实的基本关系，即作家打算以什么方式来把握和表达现实世界，现实的、荒诞的还是神话的？这种基本关系成为写作和阅读一部小说的先在背景。当东胜神洲傲来国的一块石头中蹦出一只石猴，当一天早晨格里高尔·萨姆沙醒来后不安地发现自己躺在床上变成了一只巨大的甲虫，这正是小说家创造的不言而喻的另一个世界以及相应逻辑。具体到《灶王传奇》中，文本逻辑（确切地说是文本中的现实逻辑）就是以灶王为代表的那个神话谱系，以及作家对几组人物关系的设置，其实还有灶王眼皮底下那个人间世界的逻辑——对应着我们的现实和历史逻辑。小说的内部叙事结构既然是现实主义的，是追求强烈现实感的，人物语言和叙事语言就必须努力符合文本中的身份与情境设定，有效实现文本逻辑和说服力的有效性；而中国古代的历史背景，还要求作家须得绷紧一根“历史真实”的弦，随时提防着跳脱和“穿越”。《灶王传奇》读来整体上是颇具现实感和说服力的，但偶有“跳脱”，于历史真实的严谨性上稍有微隙。

3、上述小说结构的运用，有效地创造了《灶王传奇》中那个“与现实世界相统一的神话世界”，灶王们身后那个我们都明知不可能真实存在的神话体系，与故事中人物形象、人物关系、情景情境的逼真感、现实感之间形成了一种巨大的张力，小说的寓言意味由此凸显。是的，我把《灶王传奇》看作一部明显包含寓言性的长篇小说，“灶王传奇”名义下的讲述当然并非为了真的演绎一部灶王们的传奇故事。

小说设定中，灶王们与人间是不可能直接发生关系的，他们置身于各自世界中。灶王们虽是神仙，安置在各家各户的供龛里，接受人世间的膜拜和供奉，但法力只限于客观记录和上报人间的一切，却不能输出哪怕一丝一毫介入和改变，甚至他们的言行人们也是完全听不见、摸不着、感受不到的。所以，灶王们注定只是一个眼睁睁的袖手旁观者，他们面对人世间所有疾苦的疼惜和关切、对所有恶行的愤恨和恼怒都止于内向性的喟叹和感慨，比如豆腐灶王面对曹家的龌龊时的无能无力。恰是这样的人物身上拥有一种象征性，他的袖手旁观与百感交集，抖落开来一幅人世间的浮世绘；他的位列仙班最末端，身上同时兼备的“上”与“下”的双重属性又给了作者深入剖析和淋漓呈现仙界怪现状的巨大空间。

在关于《灶王传奇》的对谈中，李浩坦陈“在这部小说中，我承认自己强化了寓言的成分——在这里，我将寓言分成几个层次，有统摄的，有局部的，有微点的，也有连绵和互相指认的”。阅读过程中，我们时时的惊心和会心也正在于此。寓言意味的小说，无论写作者使用神话、科幻、魔幻甚至动物故事的手法，通过与真实世界保持距离，通过刻意创造出来的陌生化、在别处的情境，但这种跳出和拉远恰恰能够从整体上去穷形尽相和殚精竭虑。《灶王传奇》尽管和明朝那些事有关，但不是历史小说，它回应的仍旧是李浩一直最在意的问题：文学是否有能力、有途径解决这个时代的某些现实疑难和精神困境。毕竟，“重要的不是神话讲述的年代，而是讲述神话的年代。”

4、一向把卡尔维诺、博尔赫斯等现代派大师挂在嘴上、并在小说创作时频频向他们致敬的李浩，却在《灶王传奇》的写作中与中国古典小说传统发生着密切的关联。周新民说“《灶王传奇》以一己之力召回中国古典小说的三种文体”，将杂史杂传、志怪小说、传奇小说这三类小说文体有机融合在了一起。这一论断不无道理，但我想，对于小说家来说，写作过程当中李浩未必如此清晰、明确地规划和意识到了自己叙事中携带的这三类古典传统元素。阅读《灶王传奇》时，我确实能明显感受到李浩对于“讲好一个故事”的努力，甚至包括一点焦虑，大概因为他太想在这部小说中证明自己讲故事的能力。历来对李浩小说的评价，多赞其先锋性、思想性，而对他讲故事的能力多有疑问，我自己就曾不止一次在评论文章中表达过一个小说家“想不想讲好故事”和“能不能讲好故事”之辨。所以，李浩想要证明自己的故事能力，如他自己所说“在这部《灶王传奇》写作之前，我就早早给自己设定，一要讲故事，二要用标准的中国语言，尽可能地简洁白话”。《灶王传奇》也确如作者所愿地证明了他的故事能力。信手举例，小说中仙界群像之中的高经承，这个仅比灶王们高一级的经承，同样作为神仙层级结构中的尾部，他的“基层”属性以及因此形成的人情练达圆滑、狡诈世俗中又偶尔闪烁的本色和良知，他的小算计、小欲念，他的无奈和犹豫……都在小说中淋漓地呈现。这部小说的确证明了小说家李浩“用标准中国语言讲中国故事”的能力，其实更重申了这种能力对于一个写作者的至关重要——文学写作，终究要靠思想的表情来呈现思想。当然，又不仅仅止于此。

李浩以往的小说中总有一个絮叨、反复、甚至有些结结巴巴的叙事声音，那个声音有些犹疑，犹疑自己对世界的观察、评判和讲述，但又分明洋溢着不可抑制非说不可的表达热情和欲望。《灶王传奇》中，在豆腐灶王的第一人称讲述中，这个声音再度响起，小说的“楔子”部分，通篇都是叙事者对自己即将开始的讲述的“絮叨”，他似乎在同读者商量“从我的前生开始说起？……或者，从我最潦倒的时候开始说起？”又或者自言自语“你得写一些有意思、有故事的事儿，也别都是真的，真的也没意思，你可以往里面添加点油或者醋，可以传奇那么一点点……”古典小说的楔子形式，散发的却是“元叙事”的气息，类似这种被形容为“传统与先锋并置”的例子在文本中还有很多，限于篇幅不再一一举例。

李浩小说一直以“先锋”著称，这成为他在当下文学现场的鲜明标签。这种归类和命名，轻易标识出一个作家的基本特点，但细想其实是欠妥的，它多少暴露着我们在辨析“先锋文学”和“先锋性”上的轻佻和偷懒。所谓“先锋”，我理解并非对应着某种固定的写作技巧和文本形式，它更多的是一种文学精神和写作实践姿态，在今天至少应该意味着勇敢走出自己创作舒适区的勇敢和能力。1971年出生的李浩，今年50岁，他的小说写作生涯也已经20年有余，盛名之下，他要做的也许应该是撕下身上的标签，如同《灶王传奇》的创作，去实践真正的“先锋写作”。

■新作快评 胡性能中篇小说《马陵道》，《长江文艺》2021年第11期

想象历史的一种方式

□王春林

胡性能的《马陵道》是一部充分体现作家非同寻常的历史想象力的小说。其中的核心物象有二，一个是早已消失在历史深处的剪影戏，另一个则是从古一直传唱至今的戏曲《马陵道》。与这个物象紧密凝结在一起的，是那个身为剪影戏创始人、名叫丁汝成的小说主人公。

正如小说标题暗示给我们的，丁汝成一生跌宕起伏的命运，酷似戏曲《马陵道》所讲述的故事，甚至可以被看作是《马陵道》故事的一再翻版与复制。戏曲《马陵道》讲述的是战国时期发生在孙膑和庞涓师兄弟之间的一段故事。由于丁汝成的生母玉香枝本人，不仅是一个优秀的戏曲演员，而且还特别喜欢唱《马陵道》这出戏，丁汝成可以说是听着父亲母亲演唱这出戏长大的。那个时候年幼的他，根本想不到，父母亲的彼此唱和，其实已经给自己未来的不幸命运埋下了祸根：备受刺激的大娘（正室）从此怀恨在心，所以也才有了后来生母玉香枝的被害，以及丁汝成年仅12岁时被迫亡命天涯的那段经历。

丁汝成少年时这一段惨痛经历之外，与《马陵道》紧密相关的另外一段故事，发生在抗日战争的1940年前后。同样与丁汝成脱不开干系的这一次矛盾冲突，毫无疑问已经上升到了中日两个在当时呈敌对状态的国族之间。窑湾镇湘记百货店的老板朱廷湘，多年前就已经来到窑湾镇。除了经营百货店之外，平时的朱廷湘总是胸前挂着一个莱卡相机游荡在窑湾周边，相当清楚地了解到了相关的各种情况。但只有到了后来，丁汝成才于偶然间发现，朱廷湘的实际身份乃是日本人，他一直在利用湘记百货店老板的身份从事间谍活动。朱廷湘的被刺杀固然很重要，但与小说主旨关系更为密切的，却是日本少佐大垣一雄对丁汝成提出的必须改编《马陵道》故事情节的要求：“‘丁老板，你说孙膑和庞涓本是师兄弟，为何后来非要弄得个你死我活？’大垣一雄说，‘我的士兵们来到中国，不是为了战争，而是为了和平，为了大东亚共荣而来！’”“两个人虽然有点误会，可最后冰释前嫌，像我的左手和右手一样，又成为朋友。”面对丁汝成出乎本能的质疑，大垣一雄给出的说法是：“‘历史也是人写的嘛，’大垣一雄说了一句相当有哲理的话，并且为自己的这句话感到得意，‘你的，不觉得，我们正在改写历史？’大垣一雄说我们的时候，用右手食指点着自己的胸口。”也因此，丁汝成才知道，“大垣一雄嘴里所说的我们，并没有包括他这个中国人。”这样一来，借助于大垣一雄的强行要求修改剧情，胡性能非常巧妙地把《马陵道》因素嵌入到了自己的抗战书写之中。很大程度上，正是因为自己的身份在当时有了极大的暴露可能，丁汝成不得不在不惑之年再度出逃。

戏曲《马陵道》之外，小说中的另外一个重要物象就是“剪影戏”。“剪影戏”一方面紧密维系着丁汝成的个人命运，另一方面却也可以被看作是中国现代性发生的某种象征性缩影。子承母业而成为戏曲演员的丁汝成，到后来之所以会成为“剪影戏”创始人，与他早年在上海第一次看默片时所受到的强烈刺激紧密相关。有了强烈的好奇心，也就有了他接下来的悉心观察与琢磨。日本人到来后，丁汝成放映剪影戏《马陵道》给大垣一雄他们看，大垣一雄赞叹不已，“称赞是他见过的最为精美的纸艺杰作。”从内在的因果逻辑来说，先有了抗日战争期间大垣一雄对“剪影戏”《马陵道》拷贝的强烈兴趣，后来也才会有他的后代大垣峻实企图高价购买相关拷贝。从根本上说，只有借助于大垣父子，“剪影戏”《马陵道》的拷贝才能与多年前的那场抗日战争，与胡性能这部中篇小说的思想主旨发生内在的关联。

但请注意，如果从艺术形式的层面来看，“剪影戏”这一物象的重要性，却更体现为它的存在，以及对它的追寻，事实上构成了小说一条特别重要的叙事线索。第一人称的叙述者“我”，之所以能够最终完成这一大篇历史故事的讲述，其逻辑起点，正是对“剪影戏”这一拟议中的非物质文化遗产的探寻与调查：“2018年春天，当我走遍马陵山下那些大大小小的村庄，最终才在一个叫‘花厅’的村子，找到剪影戏创始人丁汝成的后人。在我所进行的非物质文化遗产调查里，上个世纪三四十年代，窑湾一带流行的剪影戏在历史上是个空白，甚至在地方的文史资料里也没有什么记载。”正是因为“剪影戏”的情况一直暧昧不明，所以，“我”才要想方设法对它展开“上穷碧落下黄泉”式的深入调查。关键的问题是，除了“我”这样一位第一人称叙述者，文本中其实也还有另外最起码不少于三位“隐形”的第一人称叙述者存在。一个是马冰清，丁汝成的妻子赫如玉，正是她的曾外祖母。当身为非物质文化遗产调查者的叙述者“我”陷入困境的时候，正是马冰清的出现，和她以第一人称讲述的往事，使得整部小说一时间“柳暗花明”。敏感的读者应该注意到，在“我”与马冰清所讲述的故事中，却又套嵌着她的曾外祖母赫如玉，以及奶奶丁腊梅她们两位同样以第一人称出现的相关讲述。究其根本，正是依托于他们四位或显或隐的第一人称叙述者的叙述，胡性能方才得以最终完成了《马陵道》全部历史故事的讲述。

主人公丁汝成及其创造的“剪影戏”最终双双下落不明，“没有了实物，也没有传承人，曾经在窑湾红极一时的剪影戏消失在岁月的风尘中，几乎没有留下什么有价值的痕迹。”以我所见，《马陵道》的创作，正是得新历史主义真义之后的一种写作行为。他之所以一定要设定这种明显不可靠的第一人称叙述者，正是为了达到某种叙述的自我消解的写作意图。既然真实的历史现场不可能重返，那最终剩下的，恐怕也就只能是如同《马陵道》这样的一种胡性能式的对历史的想象方式了。

■关 注

两条岸以外的黄河

□李 洱

我知道道吉在写黄河，是因为这个选题在2014年被中国作协定为作家“深扎”项目。中途零零星星在《人民文学》《莽原》《人民日报》《文艺报》《奔流》等报刊，看到了道吉的相关作品片段，我就揣摩着道吉的“深扎”不敷衍。

提起黄河，可不是一般性重量的题材。她的深远可以回望到目击以外的苍茫与混沌，她的话题可以伸延到生命的无限里。她的每一次改道，每一个转弯，每一段舒缓甚至清冽、浑浊、跌宕、咆哮等等怒吼与温顺，随便以一朵浪花一圈涟漪一滴水珠作为切入点，都会进入到人类历史的纵深，万事万物发展变化的源头甚至太阳光下一切生灵或歌或悲的心灵。

那是我们的生命之河，一代代生命或顽强或孱弱终结的时候，黄河仍以轰烈与持久的姿态与天地共存，与日月相映。陪伴见证了有史以来甚或以前的尘灰湮灭、风霜露雪。阅尽了朝代兴衰、人世沧桑。但是我们记述历史、赞颂时代与英雄，往往忽略黄河母亲，忽略母亲河对人类命运、生存环境以及文化传承所起到的关键性作用。说明我们对黄河的生命情感、心路历程以及丰厚的哲理思想，至今一知半解没有读懂。

鉴于此，就需要学习黄河、深入黄河、研究黄河、弄懂黄河。道吉正是奔着这一视角去“深扎”的。

但是，黄河奔流不息，历代写黄河的诗文篇章滔滔不断，人家写“长河落日圆”，你写长河月亮圆吗？其实道吉早已想到了我的这一点顾虑。把触角引申到黄河水以外的地方，比如邻水的陆地、大山、植物、人物、工程，甚至水的源头以及水下原来太阳光照射的地方，没有直面水的澎湃和回旋。窃以为，高明！更能体现黄河的深度、宽度和长度。于此，便觉书名《黄河的第三条岸》之精妙了。

当《河水洇湿了我的身影》，便知道岸上踽踽行走着一个执著的身影，肩负行囊，提着个相机，穿越茫茫戈壁，跨过雪山草原，亲吻高海拔稀薄而珍贵的氧气。风，大把扒拉着无法顾忌的发型，光的紫外线无情地针刺着古铜色的肌肤。在星宿海旁边高高的山头，牛头碑是现代黄河源的文化符号，是探寻黄河水如何从“天上来”的最佳标识。那个洇湿的身影拥抱着碑的通体，脸紧贴着那个符号的面颊，眼光呢，从积雪覆盖的巴颜喀拉山雪峰，飘逸到融化洇流着的星宿海，及至鄂陵湖扎陵湖。满眼的星星啊！是太阳光吗？待湿着的身影从遥远的空旷里醒来，擦完眼泪，整理好思绪，方才回看一眼好奇了的黑色牦牛。心里说，对不起，没事的。

这个经历是珍贵的，是要有一种强悍的意志力的。道吉给我叙说这一经历时，他仍然很动情，那个暗暗背过脸的细节还是被我捕捉了。我当时就有直感，道吉能写出好文章。

道吉的“深扎”是够深的了，不仅仅是拜谒了黄河源，还曾经在小浪底“潜泳”。他的“潜”，不是在水里，是在水淹没前太阳光朗照的地方。那是一系列村庄，各个村庄里都有历史烟云的印痕和星月雾霭的轮廓，都有祖祖辈辈的农民或喜或悲的恩仇。太浓烈，太丰厚，太撼动人心。于是就反复在相距数十公里的不同移民村里奔波，在大山深处和移民留下的窑洞里借宿，就着蜡烛和农民大伯谈心，听农民大伯讲故事……为了挖掘和延续一个家庭的完整的悲凉，不惜用半年的时间采访一个单一的故事。道吉告诉我，写这个篇章的时候是动了真感情的。李德亮在黄河里消失了，家里的天塌了，喜莲娘为了让孩子活命，将小孩子送了人，喜莲悲伤到气绝出嫁，一切的一切压迫得喜莲娘透不过气，半夜里像洪水一样在村后的鸡血石旁恸哭发泄，那凄凄切切的诉说，那揪心揪肺的哀怨，让黄河水翻滚着动容。道吉说是自己写作时的悲恸惊动了家里人，那是在深夜。我知道，道吉爱流眼泪，和他一块儿看节目，台上一个情节一个凄切的声音，就会让他泪光闪闪。后来我在《人民文学》上读到了这篇近两万字的散文，《百米深处的人家》。

河流通常是两条岸护卫，黄河当然也是。由于道吉对自然界万物的好奇与兴趣，没有放过对任何一草一木的留意和观察。在第三条岸上生长的各种树木和植物，都在文字中有所涉猎。你如果是个植物爱好者，就读一下《秋的倒影》。那里面以颜色分类，红、黄、绿、白以及褐色的苍茫，扮靓着黄河以外的世界，你会看到格外的五彩缤纷、花枝招展。“鲜红的柿子叶用接近疯狂的激情为果实庆祝，为自己精彩的人生喝彩：纷纷表演各类舞蹈的动作，擦地，划圈，小踢腿，大踢腿，单脚跳，单脚蹲，下叉，等。甚至把体操动作前滚翻、后滚翻、滑翔、直立以及随风的推力去和杨树叶媲美。各种动作、各种姿态把秋的内容丰满到动人的极致。”

道吉有一个很好的朋友叫老刘，是生活在水上的，那是河北省廊坊农村的一个农民，在黄河以打鱼为生，并且带动了小浪底库区沿岸的民众搞水上养殖。2004年，小浪底库区因风浪有一沉船事故，是老刘架着打渔船救回17个人的生命。为了弄清渔民生活，道吉就和老刘经常漂在水上，被老刘邀到“家里”（生活船）吃饭，喝酒时和老刘一样下手捏菜吃。“妻子在‘厨房’嗤嗤啦啦就是几个下酒菜。一个清炒黄河大虾，一个油炸小银鱼，一个干炸鱼块，一个煎白鲦。老刘拿两个碗倒上酒，说没什么菜，随便吧。就用手捏了吃，我也下手捏，老刘就把我当了真朋友。”一来二去就学会了钓鱼，并且技术相当不差，仅装备的配置就让初学者望而生畏。他告诉我曾在黄河里一天钓过50斤鲫鱼，用4.5米手竿钓过一条17斤重的红尾鲤鱼。那是何等的刺激。道吉炫耀着对我说：“李洱写小说我不如你，敢和你比钓鱼。”

其实，能钓鱼，也能写好小说。《小鱼沟大世界》写得很精彩，不仅写出了鱼情、鱼技，更把黄河第三条岸上的风土人情和无限风光描摹得淋漓尽致，妙趣横生。“刘平仔细看了看媳妇的脸，真诚是真的。好不高兴。但是嘴上却说：你身体刚好，一个人带孩子做饭不容易，其实钓不钓鱼无所谓。此话一出，媳妇狠狠看了我一眼，一达蒙，说：那好吧，你明天带孩子，我做饭。我一下显出慌乱，唧唧呜呜想收回那句话。媳妇看在眼里，崩了脸奚落说：你还想耍个小心眼，和我玩虚情假意。我赶紧说：我这个木匠锛耍错地方了。”到一个地方抢钓位很重要，你去得早占住了就会有好的鱼获。“到了地点天已大亮，心里说不行了，保证有人占了。下了车往沟下一看，没人！苗峰激动万分，背上包就往那个拐角处跑。三四十度的山体斜坡，噔噔噔噔没收住脚，直接进了水里。当人们听到水声往下看，苗峰嘴里‘哎呀哎呀’喊着，就剩头和鱼包露在水面。几个人慌忙拉上来，看他落汤鸡一样狼狈，都说，苗峰，以后凡咱们几个人来，这个钓位不用再抢了，非你莫属！苗峰看看大家，想笑而没笑出声。”

第三条岸承载了太多的风物，都有鲜活的生命和生机。从“湿漉漉的身影”“烈日下的浪花”“岸畔好风光”“弥留的足迹”到每个章节的简短引言，都是在设定的区域内活动。把工程、人物、自然、故事、人文、动物以及民间传说等，构成了一个有机的整体，特别是黄河的源头、壶口、小浪底、入海口等重要阶段的串联，让黄河完整了下来，这样，第三条岸才丰满。

对于河水，我是有着特殊的情感挂牵的。我的童年居住在黄河的重要支流沁河岸边，流水声伴随着我的童年，能听懂水车吱吱呀呀的诉说，那时候我的耳边全是水，后来“洱”就成了我的名字。道吉也在沁河岸边住，他说遇上“文革”影响了学业，就在村里当了民办教师，后来进工厂，编撰县志，再后来，进报社当了副刊编辑。这时候道吉说“找到了自己的归属。”我说是吧，对于文学，你主编《济源文学》20余年，更是一种修炼。道吉对文学是有韧劲的，上世纪80年代在王屋山下起步的近百名文学青年，至今坚守的只有道吉了。

道吉说他最终还是会写小说的，写散文是工作性质的临时改变。他的第一本作品集《过水桥》就是小说集。