ليحدد اطاراته . اي ان رمز الهزيمة حين يدخل هنا يحدث استدارة داخل استدارة اسطورة « هو » ، ويرفع من انشداد حركة القصة ، دون هدوء المجرى المائي الذي تشقه الشخصية الرئيسية في هذه القصة .

نصل مع قصة « خميس يموت اولا » الى ذروة البناء الاسطوري للمجموعة . القصة هي مجموعة من الحركات المتتالية . انها سياق وليست مجموعة من الاحداث المتتابعة . التتابع يأتي من عاملين : **عامل خارجي** ، تتابع الحركات ، فالحركات هي ايقاع الفعل الثوري وقد دخل حيز الممارسة النضالية . من المطاردة الى العبور والحوار وحتى نصل الى الموت ، الايقاع هو ايقاع الممارسة . او تداعياتها داخل نسيج اسطوري طفولي . سهيلة تحب خميس ، : « مثلما تغلق المحارة صدفتيها على اللؤلؤ السري، خبأت سهيلة خميس . قادته الى الخندق المموه . دهش فقالت ، اعددته قبل ان تأتي فقد كنت اعرف » . هذا العامل الخارجي الذي يوقع الحركة على ايقاع الرصاص هو الذي يضبط القصة ويسمح لتداعياتها الالتفافية بالتحول الى علامة في تطور القصة الفلسطينية . ويفتح كذلك الباب واسعا امام **العامل الداخلي** الموت الذي يوحد سهيلة بخميس ويحيلهما الى جزء من الطبيعة . الاشجار تقاتل معهما ، والحزن لا يدخل رغم الدموع التي يصر زين العابدين الحسيني على ادخالها وسط « العيون الغارقة في فرح طفولي ». هنا يقيم المؤلف منعطفا فنيا ، ولا يقتحمه ، يبشر بولادة استكمال حقيقي لتجربة كنفاني القصصية . يأتي هذا الاستكمال من منطق المعركة الداخلي ، من تحولها عن ارادية القتال الى دمجه بحركة الجسد . هنا يصبح الموت امتدادا للانسان وليس فعلا . انه حركة بالغة العفوية ، يأتي دون معاناة خاصة به . لذلك فحين يموت خميس اولا يأتي الجواب من جسد سهيلة المرمي الى جانبه وقد تحول الى فعل يملأ فجوات الجسد المثقوب برصاص الاعداء .

في قصة « خميس يموت اولا » تصل تجربة الموت الفلسطيني منعطفها الفني ، فهذا الموت الاسطوري الذي توقعه المعارك ، يستطيع صياغة لغته عبر عاملين اساسيين : **الرمز** الذي يقدمه البطل — النموذج : خميس ، والذي ينفي رمزيته فورا متحولا عن الاشارة الى ظاهرة الى التكون فيها ، فيصبح بذلك محاولة نسج اسطوري **والايقاع** الذي يستطيع عبر ضبط الحركة القصصية من خارجها وداخلها ، ان يكثف هذا المدى الاسطوري بقاعدته الواقعية من جهة وان يحوله الى مؤشرات فعل جماعي من جهة ثانية . لكن هذه البنية القصصية التي حاولنا وصفها هنا ، تسقط في حوارات طويلة . أي انها لا تستطيع فيما هي تكسر فردية البطل ان تتشكل من خارج هذه الفردية . فيبقى الحوار اطار صياغة الفعل الانساني ، ومحاولة للابقاء على صيغة القصة كاطار مرجعي . اي تقدم نفسها بفرح طفولي يقوم وعي الصياغة بضبطه حتى لا يتحول الحلم الى اطار يضبط الاسطورة وحده . هنا تأتي الغنائية والنوازع الرومانسية لتقيم حاجزا بين البطل وموته ولتبقى خميس على منعطف البدايات.

اطارات الواقع

في « الفتى الذي لم يقتلوه » و « هذا الشتاء »، نعثر على هامش آخر تلامسه هذه المجموعة القصصية . هنا تبرز العلاقات الواقعية من ضمن خطين : **المواجهة** بكل شراستها وعنفها ، حيث نلاحظ في القصة الاولى حركة الذبابة والجراح في الاسير ، بوصفها الحركة الاساسية التي تضبط ايقاع المواجهة وتحدث التوتر والانعطافات في القصة ، وهناك **التداعيات** التي تفرضها هذه المواجهة حين تقوم باسترجاع الحياة وصياغة احداثها على ضوء المواجهة . يقف الموت هنا بوصفه منقذا ، ويبرز العدو في شراسته ولا انسانيته مضخما ، غولا خارجيا ، يستتبع الغول الداخلي الذي شهدناه في قصة « نبي بلا احزان». وفي « هذا الشتاء » استرجاع للحظات المقلومة، ببطولتها الفردية والجماعية وبمآسيها . فالبطل حين يموت ، لا يصل الى موته هذا عبر شهادة الاخرين له بالبطولة ، بل عبر مأساة فردية مدمرة « .. لماذا يصرون على انه لم يكن وحده ؟ لن يصدقوه .. امه رأت كل شيء ولن يظل السر سرا » . لكن السر بقي سرا ، شهادة على مأساوية الموت ، وعلى معاني البطولة المجانية ومأساتها في آن .