الفصل الرابع

الوعي الثقافي والفني في مرحلتي الانتداب والاستقلال

كان « لتحالف العرب مع الاتحاديين الاتراك أملاً في الحصول على الحرية والمساواة »[1] في هذه المرحلة ، من الناحية السياسية يؤيدوه ومناوؤه على السواء . كما كان لتحول العرب عن الاتراك، بعد أن اتضح لهم أنهم كانوا يميلون الى « سياسة التتريك »[2] يؤيدوه أيضاً . وهكذا فان المتتبع لطبيعة التطور السياسي لدى العناصر المثقفة في العراق يستطيع ان يلمس مدى تطور الوعي الثقافي نفسه ، ويقظته من كونه وعيا تقليديا ، يحافظ على معالم الحضارة العربية وهي في صورتها المحوره عبر النظرة العثمانية الى معالمها وهي في صورتها النشورية الجديدة ، وذلك بعد تعرفها على معالم الحضارة الاوربية عن كثب ، اي بعد تغلب الوعي الثقافي (المتشبث بقيم الحضارة المعاصرة عن طريق قيم الحضارة الغربية) على الوعي الثقافي التقليدي . وكان لاحتلال الانكليز العراق ، ومحاولتهم القيام باصلاحات جديدة على أنقاض (التخبط) الذي عاناه الاتراك العثمانيون في مشاريعهم الاصلاحية في العراق في فترة احتلالهم للعراق ، دوره في نمو هذا الوعي الجديد ولكن الى حدما . فالانكليز بعد سيطرتهم على العراق عقب انتهاء الحرب العالمية الاولى « جلبوا لاول مرة التأثير الغربي المباشر .. ذلك التأثير الذي اكتمل بارسال شباب الفنانين الى المعاهد الفنية الاوربية للدراسة ، مثل أكرم شكري وفائق حسن .. »[3] وذلك في مرحلة الثلاثينات . وكانت مس بيل قد ذكرت في معرض مبادراتها للمساهمة بدورها بالاصلاح خلال الجهاز الاداري البريطاني في العراق الكثير عن اسهام الانكليز بالاصلاح في فترة العشرينات . والواقع انه خلال تلك الفترة القصيرة ما بين دخول الانكليز بغداد فاتحين عام ١٩١٧ وقيام الحكم الملكي في العراق ١٩٢١ كانت كثير من الاصلاحات قد انجزت . ففي عام ١٩١٩ مثلاً أي بعد سنة واحدة من انتهاء الحرب افتتحت في بغداد ثمانية مدارس ابتدائية هي « المدرسة الحيدرية ومديرها داود نيازي والمدرسة البارودية ومديرها منير القاضي ومدرسة الفضل ومديرها سلمان الشيخ احمد الداوود ومدرسة الكرخ ومديرها طه الراوي ومدرسة باب الشيخ ومديرها هاشم الالوسي ومدرسة رأس القرية ومديرها عبدالمجيد زيدان ومدرسة الكاظمية ومديرها نوري البرزنجي ومدرسة الاعظمية ومديرها فائق أفندي ».[4] وكان لهذه المدارس أثرها في تخريج الدفعات الاولى من الشباب المثقف والذين أكمل العديد منهم تحصيلهم فأصبحوا نواة للجيل المثقف فيما بعد ، وساهموا في تطوير الثقافة بدورهم. كما فسح المجال لازدياد الصحف المحلية والمجلات فكان هناك عشرون صحيفة وست مجلات حتى عام ١٩٢٠ . اذ منح امتياز لاصدار ستة جرائد عام ١٩١٨ وجريدتين عام ١٩١٩ وستة جرائد اخرى عام ١٩٢٠ ، أما المجلات فقد منح امتياز عام ١٩١٨ لمجلة واحدة وثلاث في عام ١٩١٩ ومجلتين في عام ١٩٢٠[5] ، كما وزعت الاراضي لاسكانها بصورة أكثر دقة من ذي قبل . على اننا يجب ان نحيط علماً أيضاً بأن المستعمر لايمكن ان يقدم أي شيء

للشعوب المستعمرة بنية صادقة وان مايهمه في الواقع هو استمرار سيطرته على البلد الرازح تحت حكمه . فالقيام بالاصلاح اذن كان مشوباً بتصدير ثقافة تسوغ ترويج نظمه وثقافته هو . وهكذا فان نشر الثقافة في العراق في فترة الاحتلال كانت بمثابة تهيئة الارضية الفكرية لاسناد الانكليز أنفسهم ، وهذا ما لم يخف على الرأي العام العراقي الذي كان آخذاً في اليقظة آنئذ بعد أن لمس معنى الاستعمار الغربي بعد الاستعمار العثماني للبلاد ، فسرعان ماأدرك المثقفون وغير المثقفين ان الانكليز ليسوا بأحسن حال من الاتراك وكان ذلك مبرراً كافياً لثورة العشرين . لكن تنامي الوعي الثقافي ، ومن خلاله الوعي الفني لم ينقطع طيلة المرحلة التي سبقت اندلاع أول حركة تمردسياسية ضد الانكليز وبطانتهم، وأعني بذلك حركة مايس عام ١٩٤١ ، الا أنه ظل مشوبا بالتناقض مابين القيم . أي ان طبيعة الحياة الثقافية في العراق أبان الاستعمار البريطاني وطوال فترة الانتداب مابين ١٩٢١ و ١٩٣١ ، مابين اعلان الملكية ودخول العراق عصبة الامم ، كانت تمتاز بتبلور الوعي السياسي قبل كل شيء ، كما انها كانت تعاني من الناحية الفنية نوعاً من الانحسار . فالواقع ان تطور الوعي الفني في العراق لم يكن يخضع تماما لنفس الاسباب التي تطور فيها الوعي الثقافي السياسي او الاجتماعي لعوامل عديدة سنأتي على ذكرها فيمابعد.

ومع ذلك فقد انعكس هذا التناقض في القيم والذي أفلح في تأجيج الوعي الثقافي السياسي بشكل آخر في مجال الثقافة عموماً . فان الدعوة للتعبير عن فن قومي بكل معنى الكلمة لم يكن ليتحقق قبل استكمال الثقافة الفنية نفسها الى الحد الذي يحقق القناعة بضرورة البدء بالعمل الفني انطلاقا من (التراث الحضاري) . وبمعنى آخر كان على الوعي الثقافي الفني ان يؤمن بقيمة التراث الحضاري كأساس له قبل ان يؤمن بمجرد كونه تطوراً في المستوى فحسب وهو ماتأخر الى بداية فترة الاربعينات.

وبصيغة اخرى نقول ان الدعوة لفن قومي ومتطور معاً لم يكن ليتحقق الا بعد اقتناع الفنانين ومتذوقي العمل الفني على السواء بضرورة العمل انطلاقا من متابعة (النسغ) الحضاري في الفن وان مجرد العمل كتقليد للغربيين يظل يفتقد (الثقة بالذات) وينوء بعبيء الاتكال على الآخرين. وكانت (الثقة بالذات) كمنطلق لولادة الوعي الثقافي السياسي ماثله لدى الرأي العام الثقافي أما على الصعيد الفني فلم تكن ماثلة . على ان شرارتها سرعان ماكانت تتأجج لدى بعض المربين أمثال (ساطع الحصري) الذي لفت نظر شباب الفنانين الى أهمية المتحف العراقي في بداية الاربعينات و (عبدالكريم محمود) استاذ جواد سليم في المتوسطة الغربية في فترة الثلاثينات و (الحاج محمد سليم) الذي عكس شعوره القومي ووعيه الانساني والحضاري في ثقافة أبنائه .

ويبدوان رد الفعل ضد الاستعمار لدى جميع فئات الشعب المناوءة له كانت تتخذ من (الذوق الشعبي) نقطة انطلاق هامة للتعبير عن موقف (التحدي) والتنفيس عن حالة التذمر معا ضد قوى الاجنبي المستترة وراء جهاز الحكم الملكي الذي أخذ وقتئذ بتجربة المجتمعات الرأسمالية في انظمة الحكم ومن ذلك اطلاق الحريات الفردية في الاعتقاد والانتخاب والنشر والتجمع الخ .. فسرعان ما ازدهرت الحياة الفكرية بمزاج ثقافي يستسيغ النقد الواقعي في الفن الادبي ولحد ما التشكيلي مثلما طغى هذا المزاج على نمط الحياة اليومية في الاوساط الشعبية لسكان المدن بجميع فئاتهم تقريباً . فكانت (النكته المبتذله) احياناً الى جانب القصيدة الهجائية المنظومة باللهجة الدارجة (مثل اعمال

الملا عبود الكرخي) ازاء الخوار النثري الفكه الذي يطالع المجتمع البغدادي (في جريدة حبزبوز) والرسم الكاريكاتوري الفاضح والمقاهي التي تشنف اسماع مرتاديها بالمقامات العراقية والاغاني الريفية معاً .. كانت كل هذه القنوات الثقافية ، تمثل طبيعة المخاض الذي كان يمر به المجتمع العراقي وقتئذ . ولقد أصاب الفنون غير الشعبية نفسها ولاشك نصيب من هذا الاستعداد فان الرسوم الانسانية الاولى لجيل الاربعينات لجواد سليم وحافظ الدروبي كانت ذات نزوات شعبية في حين كان الرسام المعبّر حقاً عن هذا الموقف هو (سعاد سليم) ، بكل قابلياته المتنوعة ، سواء برسومه الكاريكاتورية أو ملصقاته على السواء[٦].

ولنعد الى وصف المناخ الثقافي العام لهذه الفترة فنقول:ـ ان تطور الوعي الثقافي عموماً منذ العشرينات وحتى اواخر الثلاثينات كان في صلبه انعكاساً للوضع الاجتماعي، ونستطيع أن نعتبره مسرحاً لتفاعل القيم التقليدية والقيم الجديدة . فهو يمثل (حيرة الطبقة الوسطى المثقفة) ما بين حفاظها على تراثها وهو خليط من التقاليد المحلية والعثمانية وبين اخذها بالجديد من القيم الاوربية . ففي هذا الخضم المتلاطم من العادات والتقاليد التي تستند في الاساس على الحياة الشعبية للمجتمع العريض ومن العادات الطارئة التي تمثل الحياة الغربية تمسكت الفئة المثقفة بنوع وسط من (المزاج الشعبي) يمثل الثقة بالنفس دونما انقياد تام للقيم التقليدية ولا للقيم الجديدة بل يعتمد على شيء من الخلط بين الاثنين مما جعله يبدو وكأنه مزيج من التناقضات . ولعل المستعمر وبطاناته كانوا يجدون في ذلك مبرراً لاستمرار وصايتهم على المجتمع باسم الاصلاح ، في حين كان هذا الوعي الوسط من الثقافة التي هي فوق الثقافة العامة والدارجة لسواد الشعب ، ودون الثقافة الخاصة للعقلية العثمانية ... كان يجد في نفسه (الحرية) لان يتحدث باسم الشعب . وهكذا فان المتتبع لنمو المناخ الثقافي في العراق في هذه الفترة كان يمكنه ان يجد اسباب هذا كله متمثلا في انقسام المجتمع نفسه منذ البداية الى ثلاث فئات ، الفئة التي تمثل الدولة وتضم طبقة الافندية التي ظهرت خلال العصر العثماني واستمرت الآن على هيئة طبقة المتمغربين أو دعاة التشبه بالغربيين وينتمي اليها كل من أقبل على الثقافة الغربية وتقاليدها محاولا التشبث بها دونما اهتمام بتقاليده المحلية ومثله . أما الفئة الثانية من المثقفين فيمثله المثقفون البورجوازيون ممن كان من طبقة الافندية في العصر العثماني وظل متمسكاً بالثقافة العثمانية دون ان يستبدلها بشيء أو من استطاع من شتى الطبقات أن يوازن ما بين المستوى الثقافي الجديد الذي بلغه بفضل الثقافة الغربية وبين تمسكه بقيمه المحلية في نفس الوقت . وينتمي لهذه الفئة رجال الجيش والصحافة والادب والدين والقانون وهم ما نحن بصدده .

من هنا فان ما يبقى هي الفئة الثالثة ، فئة العامة من الناس والتي كانت بمثابة الارضية التي استندت اليها فئة المثقفين البورجوازيين في تمسكها بتقاليدها الشعبية. فانها هي التي تضم بين صفوفها الحرفيين والتجار والعمال وكانت لاتزال بعيدة عن الثقافة بحكم تفشي الامية في صفوفها وتنكرها للعادات الدخيلة التي يحاول الاجنبي تطبيع سكان الوطن الاصليين بها .

لقد أصبح رد الفعل في الفئة المثقفة اذن (موقفاً) طبيعياً يمثل تقبله للفكر الحديث من حيث كونه وسيلة للتقدم والتطور العلمي والحضاري كما يمثله تمسكه بفنونه وتراثه وعاداته التي تقوي

الثقة بالنفس وتحقق الاستقلال الفكري ضد الاجنبي . وقد اتخذت هذه الفئة التمسك بالذوق الشعبي والثقافة المعاصرة درعا حصينا لها من أجل تجاوز الحالة التقليدية وموقف الفئة الاصلاحية على السواء كما اتخذت من الصحافة والركون الى القيم المحلية في الاعلام مجالاً ناجحاً اقترن بظهور ادب الفكاهة النقدية والشعر المطعّم باللهجة العامية وأدب المقالة الاجتماعية ، مثلما احتفظت بتذوقها لوعي الفئة الشعبية من خلال موسيقى المقامات وغنائها والتغني بالشعر الشعبي مثل النايل والعتابا والزهيري والابوذية والمربع ، ولكنها أهملت ما دون ذلك وخاصة ما له علاقة بالفنون الحرفية والتطبيقية المعتمدة على المستوى الاقتصادي فتنكرت لفن السجاد الشعبي والاثاث ولجأت الى ما يهيؤه التصنيع الحديث وقتئذ من الادوات كما نبذت وسائل المواصلات الفكرية البدائية كالاستماع الى الحكايات (القصخون) والغناء المباشر واستبدلتهما بالكتب والغرامافون ولم تتحمس تماما لفن الرسم .

كان الثلث الاول من القرن العشرين اذن زاخرا بالصراع ما بين القيم المستوردة والمحلية، متمثلا في ظهور قيم آنية خليطة هي التي تطلبتها طبيعة المرحلة الانتقالية التي كان يمر بها المجتمع العراقي وقتئذ . ولقد انعكس هذا الموقف بالضبط على فن الرسم فجاءت الاعمال الفنية وهي لا تجرأ على التمسك بالاساليب الحديثة فظلت مشوبة بالبدائية في التعبير ، وان لم تكن واعية لاهمية القيم الشعبية التي يتطلب اقتباسها تطوراً تقنياً مسبقاً وهو ما لم يتهيأ الا فيما بعد .

ومن الجدير بالذكر ان ما كان قد انضجته فترة ما بين الحربين العالميتين من مستوى سرعان ما بدلت منه فترة الحرب العالمية الثانية في مرحلة الاربعينات . فان ظروفها المتسمة بالتطور السريع في وسائل التصنيع والمواصلات واضطراب المستوى الاقتصادي والاحتكاك المباشر بالغرب غيرت من موازين القوى وأدت الى تطورات تالية ستظهر بدورها على طبيعة الوعي الثقافي والفني كما أناطت بالطبقة الوسطى المثقفة مسؤوليات جديدة وجعلتها اكثر انطواءً على الفكر الحضاري الحديث من ذي قبل.

مهما يكن من الامر فان كاتب هذه السطور ليتذكر عن فترة الثلاثينات كيف ان الموظف الحكومي البسيط المتمثل في شخص والده كان يزجي وقت فراغه في بعض مدن العراق الوسطى (قلعة سكر ، الحله) بقراءة الكتب الادبية والمجلات والنزهة في الضواحي والجلوس في المقهى ، وكان يفضل اقتناء الخيل كواسطة للانتقال والسفر والجرامافون للاستماع الى الاغاني والمقامات العراقية والغناء المصري ومثل هذه الصورة لطبيعة الوعي الثقافي السوي كان ما يكمله فيما بعد اثر استقراره في بغداد ارتياده مجالس الادب او (الديوان) . واشتهر من بيوتات بغداد ممن كانت لهم دواوينهم (آل الراوي) و(آل الشواف) و(آل القصاب) . ولقد لعبت هذه الدواوين دوراً كبيراً في تنمية الوعي الثقافي الادبي وكانت مدينة (الحلة) و (النجف) قد اشتهرتا أيضا وساعدتا على الحفاظ على التراث العربي من الاندثار ، هذا فضلاً عن مدن العراق الاخرى. ولنعد الى وصف مزاج ساكن المدينة في حياته اليومية : —

كانت ثورة العشرين قد نفّست عن الروح القبلية وعن الزخم الاجتماعي المتفاقم بشكل ثورة قومية ضد المحتلين الانكليز ، وانتهى الامر بظهور الحكم الملكي ، وهكذا خلدت الحياة في المدينة العراقية الى شيء من الاستقرار . فقد امتص الحكم المحلي الطموح الحقيقي للاستقلال الفعلي أول الامر ، ولم يكن للجمهور

العراقي في المدينة الا أن يخلد الى مواصلة حياته اليومية برتابة مجتراً كل مشاغله الحرفية أو المهنية أو التجارية في ساعات فراغه ومحيلا اياها الى هموم يغرقها بشتى الوسائل الترفيهية . في تلك الفترة ايضاً كانت هذه (الفئة المثقفة) تضيق بطراز حياتها القديم فهي تحاول التخلص من ولائها للذوق العثماني واستبداله بذوق جديد .. لكن اساليبها ظلت مثقلة بأعبائها التقليدية وهكذا ظلت تميل الى الاخذ بالجديد مهما بدأ أقل جدة مما يجب . ان صورة هذا التبلور الوئيد في التحول الحضاري والاجتماعي عبر (الوعي) كان يحيل العمل الفني الى ضرب من التمتع بمباهج الحياة ، أي كوسيلة للمتعة فحسب ، وكان على !دب المقالة والشعر الفصيح أن يلعب دوره الاجتماعي دون سواه . وكان على الفنون الانسانية والزمنية ولحد ما التشكيلية ان تمارس دورها في الترفيه عن عمل شاق في يوم من العمل المتواصل . وهكذا كان تذوق الغناء والشعر العامي والفصيح وحضور المقهى والمجلس الادبي (الديوان) والحانه هو النسق السائد في هذا المجال ، ولم يهتم الفنان في توظيف فنه للعمل السياسي او الاجتماعي الا في مجال المسرح وبشكل بدائي طفيف . ولعله استخدم النص المسرحي أو أدب الحكاية حتى وهي بأسلوبها التقليدي ــ القصخون ــ في هذا الشان[٧] لكن شيئا من ذلك لم يحدث في فنون الغناء والموسيقى والرسم وكل ما حققته هو أنها كانت تشبع حاجة ساكن المدينة العشريني أو الثلاثيني بالتأمل الحزين والرفاه اليومي . بهذا المعنى رسم بعض الضباط العراقيين المتقاعدين من امثال حسن سامي والحاج محمد سليم ومحمد صالح زكي وفي مقدمتهم عبدالقادر الرسام رسوماً ربما بدت وكأنها كانت تشغل اوقاتهم كنزجية للفراغ وهي خالية من التزامها الحضاري أو الاجتماعي ولكنها عند التأمل والتحليل والدراسة ، لو توفرت الشواهد بصورة تامة ، تبدو وكأنها تعبر عن رؤية معينة أو أنها لم ترسم أبدا كأعمال هواية . وبهذا المعنى يمكننا أيضا الاشادة بفنون الرقص والموسيقى والغناء المحلي التي ظلت مادة متوفرة في اماكن اللهو والمقاهي البغدادية . فان الجمهور الذي كان يجد في هذه الفنون متعته اليومية ظل على فطرته (متذوقاً) وواعياً اياها من خلال ثقافته التقليدية ، وعبر المنهج الاحتفالي الذي تؤلف مواده العاب (الدومنة والطاولة والمنقلة) في المقهى واحتساء الخمرة في الحانة أو التياترو .

ويروي عبدالكريم العلاف في بعض مؤلفاته ان اكثر من مائة وخمسين مغنية وراقصة وفدن الى « بغداد والبصرة والموصل وكن يتعاقدن مع أرباب الملاهي العقد القصير . ومنهن من يقمن سنين متواصلة يمارسن الرقص والغناء ..[٨] فكأن وحدة الفن الانساني في أرجاء الوطن العربي خاصة ما بين مصر والعراق وسورية ولبنان سبقت وحدة الفنون التشكيلية بسنين في مضمار التذوق الفني التقليدي . ونفس الامر ينطبق على الغناء فان تذوق الاغنية المصرية في العشرينات والثلاثينات كان ينمو في العراق باستمرار . ففي عام ١٩١٩ مثلا امتدح معروف الرصافي المغنية (منيرة المهدية) بقصيدة نظمها خصيصاً في شأنها وفي عام ١٩٣٢ امتدح (أم كلثوم) وجاراه في ذلك ايضاً جميل صدقي الزهاوي ومحمد باقر الشبيبي وابراهيم ادهم وكمال نصرت . أما المغنية (نادرة) التي جاءت من مصر الى العراق في عام ١٩٣٤ فقد امتدحها خضر الطائي في قصيدة من قصائده[٩] وفي ذلك دليل واضح على تذوق الغناء المصري في العراق بين الاوساط المثقفة .

وفي جميع الاحوال تظل الفنون العربية التقليدية ، فنون

التجويد الكتـــابي والنطقي ، أو كما هو معروف بفن (الخط العربي) و(فن التجويـد) ، وكذلك (فن المقام العراقي) .. تظل هـذه الفنون جميعاً في الفتـرة التي نحن بصددهـا فنوناً تحظى باحترام جميع الفئات وان لم تكن ذات جمهور واسع يتذوقهـا بصورة (معرفية) تامة.[١٠] ذلك ان مناهجهـا جميعاً تلتزم نظام (الرواية) التاريخي اذا صح التعبير ، أي أنها تلتزم الانتساب الحرفي الى تعلم القواعد الجمالية فيها ومن هنـا فهي لم تنتشر (كتقنية) مفهومة لدن جمهورها الا في النزر القليل من المريدين . في حين ظلت هذه الفنون تحظى بنوع من (القدسية) التي حفظتها من أي تشويه بدافع (المعاصرة) والسير في ركاب الحضارة المعـاصرة ، وأعتبرت فنون تقليدية لا يجدي معها التجديد . ألا انها كانت في الواقع تمثل (الخميرة) الحضارية التي ستجدد في كل الانتفاضات الابداعية للفن العراقي ، في الفترات التالية . والمهم في الامر ان الوعي الثقافي لجيل العشرينات والثلاثينات كان يتحسس اهمية هذه الفنون التقليدية ويتذوقها ايضاً ولكن دون أن يدرك اهميتها التقنية والفنية في التطور الفني نحو الحداثة بل والمعاصرة . ومثل هذا يصدق على حجم القيمة الحقيقية للفنون الحرفية في العراق. فقد ظلت الفئة الشعبية من عامة الناس في القرى والمدن الرئيسة على السواء في العراق تقتني الاعمـال الحرفيـة من الفخار والنسيج الزخرفي (السجاد العراقي المعروف بتسميات متعـددة كالبساط والفجة) فضلا عن تذوقها الرسوم الجدارية الزخرفية (القاشاني) والنحوت الزخرفية (المقرنصات في المساجد) وفن البنـاء التراثي أي(الريازة المعمارية العربيـة في المساجد والبيت البغدادي) وباقي الفنون الحرفية بما تنطوي عليه من قيم حضارية وجمالية . وكان تذوق هذه الفنون جميعاً من خلال قيمتها النفعية ايضاً — أي من

نموذج من سجاد اواسط العراق التقليدي (المسمى بالفجه) وتظهر عليها الوحدات الزخرفية ذات الصلة بالكتابة المسمارية مجموعة سعاد سليم

حيث استخدامها في الحيـاة اليومية ـ يساهم في تكوين الوعي الثقافي العام وهو في ابسط مستوياته .

في مثل هذا المناخ لم تكن فئة المثقفين من الطبقة الوسطى في العراق لتلتفت بالطبـع بحماس الى الفنون الشـعبية والحرفيـة كمصدر من مصادر الابداع . لقد كانوا أي المثقفون في الواقع يستبطنون هذا الاستلهام في أساليبهم (الفطريـة) من حيث طبيعة الدراسة الفنية ، تلك الاساليب التي كانت تلتزم عن قصد تقليد الغربيين في طرق التعبير وفق مبدأ المحاكاة ، ومن هنا فقد كان مجمل الوعي الفني لديهـم يعتبر فن الرسم فناً جـديراً بالتشجيع والتقدير ، وهو ما ساعد على نموه باستمرار . ثم تظافرت جهود الحكومة والمثقفين على تطوير الثقافـة واعتبر ذوو المواهب من شباب الفنانين مثالا يحتذي وهذا ما سوغ للمسؤولين ارسال المبعوثين الاوائل منهم وكان أول مبعوث رسمي للدراسة هو اكرم شكري كما رشح جواد سليم وكان لا يـزال صبياً عـام ١٩٣١ للدراسة في لندن ولكن والدته لم توافق على ارساله وقتئذ.(١١) ثم توالت البعثات خلال فترة الثلاثينات فأرسل فائق حسن عام ١٩٣٥ ثم عطا صبري وحافظ الدروبي وجواد سليم عام ١٩٣٩ ، في الوقت الذي كان فيه معظم الجيل السابق لهم يمارسون مهنة تدريس فن الرسم في المدارس ويحرصون على اكتشاف مواهب تلاميذهم . وكان من هؤلاء عبدالكريم محمود واكرم القيماقجي وناصر عولي وشوكت الرسام ومحمد صالح زكي وحسن سامي وعاصم حافظ ومحمد خضر وسعاد سليم وكان احدث عهداً من سواهم .

(١) اسماعيل احمد ياغي : حركـــة رشيد عالي الكيلاني : بيروت ١٩٧٣ ، ص ٩ .

(٢) نفس المصدر السابق ، ص ٩

(٣)

Illustration for Paintings. Manchester Polytechnic, IBRAHIM ALABDALI P. (11).

(٤) المس بيل : فصول من تاريخ العراق القريب (ترجمـــة جعفر خياط) ، بغداد ١٩٧١ (طبعة منقحة) ، ص ٤٤ .

(٥) زاهده ابراهيم : كشاف الجرائـد والمجلات العراقية ، بغداد ١٩٧٦ ، ص ٤٥٣ ، ٤٦٤ .

(٦) يرى الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ان ظهور الرسم الكاريكاتيري في العراق كان بتاثير المجلات الفكاهية المصرية وهو راي لا يخلو من الصحة ولكن ما يهمنا حقا ان يستخدمه الفنان العراقي في حينـــه كانعكاس لموقفه الاجتماعي الخاص ــ من حديث مع الاستاذ جبـرا ابراهيم جبرا .

(٧) يذكر د. علي الزبيدي في كتابه المسرحية العربية في العراق ان بظهور الحكم الوطني في العراق « عادت الحركة التمثيلية الى التطلع فظهرت اولا في المدارس ثم امتدت خارجها وكانت هـــذه المرة قد تجاوزت نطاق المدارس المسيحية في بغداد كما حـدث في الموصـــل وراحت تحظى برعاية واهتمام الاوساط الثقافية » ــ راجع المسرحية العربية في العراق ، بغداد ١٩٦٦ ، ص ١١٧ .

(٨) عبدالكريم العلاف: قيان بغداد في العصر العباسي والعثماني والاخير ، مطبعة دار التضامن ، بغداد ١٩٦٩ ، ص ١٧٦ــ١٧٧ .

(٩) نفس المصدر والمؤلف ، ص ١٨٢ ــ ١٩٥ .

(١٠) ورد في دليل الجمهورية العراقيـــة لعام ١٩٦٠ حول موضوع « الخطاطون في العراق » (٥٤٥ ــ ٥٤٩) اسماء العديد من خطاطي هذه الفترة منهم مصطفى الالوسي وملوكي وغيرهم .

(١١) من حديث شخصي مع الحاج سعاد سليم .