

ميدان العقل¹

إدوارد بوند

ترجمة: نهى أبو عرقوب

مراجعة: نعيم حيماد

ما. وذلك لا يعد مشكلة في التطور، لأنّ الحيوان والموقع من منظور التطور هما شيء واحد. الحيوان جزء من موقعه، وحسم التناقضات يبقى مسألة ماديّة. ولكن كيف نعيش نحن في موقعنا؟ هل هنالك، أو يمكن أن يكون هنالك، فهم تكون فيه ذاتنا هي، أيضاً، موقعنا، بحيث نكون على معرفة وثيقة بهذا العالم؟ هذه القضية لا يمكن حلّها على المستوى المادّي. فعلى هذا المستوى، لا نعمل سوى على استعارة حياتنا ليس إلّا. وذلك يعتمد على «المعنى». كيف نعيش في المجتمع؟ المجتمع في صراع دائم، لذا فإننا في أيّ لحظة قد نسقط في السخط والصراع. ولو كانت ذاتنا وموقعنا شيئاً واحداً، لغدونا كائنات كاملة الإنسانية، بالطريقة نفسها التي يصير بها الحيوان ضمن عملية ارتقاء، كامل الحيوانية. لكنّ ذلك لا يمكن أن يُحسم مادياً؛ لأنّ الكون غير مبال بنا. وقد يكون ضرورياً أن تتحمل الذات مسؤولية هذا الحسم. ولكي نفهم ذلك؛ حلّ تناقضات وغموض الذات وعلاقتها بموقعها. وما هو دليلنا في عملية أدرمة ذاتنا؟

إننا نُؤدِم ذاتنا ونسج بين التناقضات كي تغدو ذاتاً فعالة ومتماسكة. ثمّة أمور ثلاثة متحركة وهي: الحياة، الموت، الوعي. والوعي مدرك تمام الإدراك للأمريّن الآخرين. وهذه الأمور الثلاثة هي بمثابة بحر تسبح

إننا دراميون تلقائياً بالطبيعة والضرورة، بسبب الطابع التركيبي الذي تتميز به تجربتنا ومجموع معارفنا. إذ علينا أن نؤالّف ما بين شتى المواقف وعدد من القدرات المتباينة ضمن وحدة متكاملة ملائمة للعيش. وإنه لأمر متناقض أن نكون جسداً وعقلاً في آن معاً، لأنّ لكل واحد منهما متطلباته التي تتعارض مع متطلبات الآخر. وقد لا يكون بوسعنا التآليف بين هذه المتطلبات إلا إذا نحن التزمنا بالبقاء متقلبين في التناقض. فبكوننا نعلم أن جمع اثنين واثنين يساوي أربعة، نتمكن من التفكير عقلياً. لكننا، أيضاً، نفكر خارج العقلانية، ونفكر بصورة لاعقلانية أيضاً. إننا نولد ونموت، وما من شيء أكثر لاعقلانية من الموت، أليس كذلك؟ ولكي نُطوّق اللاعقلانية، فإننا نستخدم الخيال. لكننا حينئذ غالباً ما نضاعف من اللاعقلاني. نتخيّل «الأعلى قيمة» و«الأحط قيمة»، ثم تُدرك الاستنتاجات الأكثر أساسية في نزاع. إنّ كلّ تقدّم في المعرفة العقلانية يتحدانا بما لا نعرفه بعد، وكثيراً ما نشعر أنّ المجهول مُندس في ما نعرفه وكأنه مكيدة، كما لو أننا لم نر الضوء إلا بالسير على حافة العتمة. كلّ هذا واضح. والسؤال هو: كي نؤالّف بين كل هذه التناقضات في وحدة إنسانية متكاملة؟ وحتى إن نشأت ذات مرة لتتكامل فيما بينها، إلا أنها غدت مع الوقت متناقضة ومتضاربة. نحن نعيش في التاريخ ولسنا في حالة ارتقاء، ونحن واعون بأننا «ذات»، وبأننا نعيش في داخل «موقع»

في التحرك نحو ابتكار عمل حقيقي، ودراما عملية؛ بل بالأحرى قد يكون المنطلق مجموعة من الزبّالين أو القناصين الذين يحتاجون الأكل والمأوى والأمن. ربّما تمثلت الدراما البدئية في التضحية البشرية؛ سفك الدّم من أجل سدّ الهوة، واسترضاء لحافة العتمة. لكن لماذا ليس ذلك كافياً؟ إن لم يكن ذلك فعّالاً، ألا يكون الحلّ مزيداً من التضحيات ومجزرة من الأجساد، وبحراً من الدّماء؟ وحتى بعد وقت من ذلك بكثير، بقيت هذه الدراما البدئية تُدرّس على نحو استحواذيّ في النصوص الدينيّة المبكّرة. ولأن السباحة في بحر من الدم ليست مريحة أبداً، فقد حدث هنالك تغيير، وابتكرت الدراما لكي تجيب عن الأسئلة التي أطرحتها الآن. الدراما هي بديل للقوّة. وهي بطبيعتها ملتزمة بالفهم. إذا كانت دراما ما تجسّد الطاغية، فإنها تفعل ذلك لتكون بديلاً للطاغية أو قوّة الطاغية. وهذا يبسط مشكلتنا. ولعل الشكل الأعمق للدراما هو التراجيديا. إن الشخصية التراجيديّة لا يُضخّ بها. فهو (أو هي) يختار في الموقف الأقصى الذي يثير سؤالاً أن يجيب عنه بموته. وهدف الدراما هو التالي: التأكيد على أنّ معنى الحياة أهمّ من الحياة نفسها. لقد ذكرنا سابقاً بأنّ الذات لم تختَر موقعا، وعلى نحو ما فإنها تتجلّى لذاتها بوصفها «لا ذات»ها. ولهذا معنى أنطولوجي. لكنّ الدراما (التي ليست بلاهوتيّة) تجعله اجتماعياً. ففي الموقف الأقصى (الذي يتوجب أن يتضمن

فيه الذات ومتعلقاتها. وبالنسبة للطفل، فالحياة شيء بديهيّ. وأعراض الموت عنده تتمثل في الآلام وفي عناد الحقائق واستعصائها. يتماهى الوعي مع الذات، لكنّه يعي أيضاً الغيرية، المادّة المغايرة، وطبيعة العالم المضادّة للذات. فبوسعك أن تتخيّل نوعاً من «الذات المثوية» التي تمكّن الذات من أن تكون واعية بذاتها، لكنها ذاتٌ مُجبرة على تحمّل عواقب ألا تكون ذاتاً. إنها في وضع كما لو أنّ العالم كان قابلاً وراءها، لكنها كانت أيضاً في ذلك العالم. لا يتعلّق الأمر بـ«العقل اللاواعي»، ولكن بحالة الوعي. على نحو ما تتجلّى الذات لذاتها على أنها «ليست ذاتها»، ليس بالمعنى البسيط المتمثل بأن هنالك عالماً موضوعياً خارجها، بل بمعنى أكثر جذريّة، لأنّ الذات لم تختَر موقعا؛ الموقع بمعناه الأعمق: إنها لم تختَر الواقع. وهذه مسألة مستعصية ومحيرة للفلاسفة بقدر ذلك السؤال الذي يريكمهم: «لماذا يوجد هنالك شيء ما بدلاً من لا شيء؟ ربّما نظنّ أن الطفل قد لا يطرح هذا السؤال المُعقّد. والحقيقة هي أنّ هذا السؤال مُضمرٌ في مواقف الطفل. إنّه «البحر» الذي يسبح فيه، فيفتح هوةً بين الذات وموقعا بحيث يُقدم الواقع نفسه إما مجروحاً أو شنيعاً.

إنّه لمن الضروري أن نكون عمليين وواقعيين، فنحن نثير المشكلة الأساسيّة لكوننا بشراً. وهي أيضاً مشكلة تخصّ الدراما. وهذه المشكلة لا يُمكنها أن تكون السبب



معلمون خلال مشاركتهم في مساق مع الخبير تيم تابلور.



«اللا-ذات» يمكن للشخصية التراجيدية أن تكون هي «ذات»ها، وتتجنب أن تكون «لا-ذاتاً» فقط باختيارها الموت. بهذه الطريقة وحدها، يُمكن له/ا أن يحول حياته/ا نحو المعنى. لا بدّ للبشر الواعين من أن يُؤدِّروا ذواتهم، ويترتب عن وعينا بذواتنا ضرورة أن يوجد هناك «مبدأ» لبَيِّنَة عملية أدرمة الذات هذه. وتوفّر التراجيديا هذا «المبدأ» عبر ابتكارها للمعنى الإنساني. وهذا المعنى لا يرتبط بأي ثقافة تاريخية خاصّة، أو مجتمع تاريخي بعينه، إنّه عابر للتاريخ. وهو ينقلنا من الارتقاء إلى التاريخ. إن هذا المعنى هو معنى التراجيديا ذاتها. وهو يجسر الهوة بين الذات والموقع بجعلها شيئاً واحداً. وحين تغدو الذات والموقع شيئاً واحداً لا يعود الموقع مجرد موقف في الموقع (وهذا هو موضوع التراجيديا)؛ وبدلاً من ذلك، يغدو الموقع هو الواقع ذاته، وقد جعلت الذات الإنسانية والواقع شيئاً واحداً. ففي الدراما، يصبح الخيال (وليس الخيال القصصي للدراما) هو الواقع. وهذا لا يمثل أمانة² ولا مثاليّة في صيغة مادية. فالذات والواقع يختلفان عن بعضهما، والواقع هو الواقع الفيزيائي الذي يُبقي على موتنا. لكنّ الواقع خال من المعنى، والذات خالية من المعنى أيضاً خارج الدراما. لكي أكون في داخل الواقع، لا بدّ من أن يكون لي معنى خاصّ بي، وما لم يكن الواقع فيّ، فإنه سيكون خالياً من المعنى. في الدراما، تغدو الذات والواقع شيئاً واحداً والعلاقة بينهما مطلقة. فحين تختار الشخصية التراجيدية أن تموت، فإنّ الواقع، بالنسبة له أو لها، يتوقّف عن الوجود. ولكنّ، بطريقة رسمية، فإنّ الواقع مازال موجوداً لأن الشخصية التراجيدية تموت. وما يوضع على المحكّ هو قيمة الإنسانية. وقيمتها هي حقيقة عامة. فالحياة الإنسانية مشتركة بين بني البشر، والمعنى الذي تقدمه الشخصية التراجيدية لحياته أو حياتها، هو معنى إنساني اجتماعي مشترك. والشخصية التراجيدية لا تضحي بحياته أو حياتها من أجل الآخرين. فالأمر أساسي أكثر من ذلك، إذ أنّه أو أنها تموت كي تمنح معنى لحياتها الخاصة. وهذا مهمّ جداً لأنّه من دون اختيارها للموت، لن يكون لأيّ حياة إنسانية معنى ما.

تكمن الدراما في الخيال، ولكنّ في الدراما التراجيدية ينتقل الخيال من الذاتي إلى الموضوعي. وانتقاله بهذه الكيفية ليس معناه كما لو أنّك تتخيّل بيتاً ثم تبنيه لاحقاً. فكثير من النشاطات الإنسانية هو من هذا القبيل. غير أنّه، في التراجيديا، يصير فعل الخيال ذاته واقعاً

حقيقياً حين تغدو الذات والواقع شيئاً واحداً. وتعمل الدراما، بتكرارها لتجربة ثنائية الذات والموقع، في الواقع على هذا الأمر عندما يتمّ الاختيار التراجيدي، وهذا الاختيار لا يتصور واجب أن يكون إنسانياً فحسب، بل ويجسده. وهكذا يجسد الواقع ذاته الواجب الإنساني. وهذا يحرّر إنسانية الكائن من فساد الأيديولوجيا الشاذ و يعيدها للذات الإنسانية. إن الاختيار التراجيدي يجعل الخيال واقعياً. ومن خلال ذلك نبقى على تاريخنا. ومن خلاله أيضاً ينبغي للمجتمع أن يتحرر بمرور الوقت من الأيديولوجيا، ومن التعصّب الذي يتحدر من نسلها. ولقد جاءت النتائج عظيمة. فبخصوص القرن الماضي، يعني ذلك أن أوشفيتز ليست مقبرة للجنس البشري، لا هي ولا حتى هيروشينا وما لحقهما من أماكن احتضنت العمل الوحشي. ويأتي هذا عندما تعبّر الشخصية التراجيدية عن الواجب الإنساني في المواجهة التراجيدية بأن: معنى الحياة أكثر أهميّة من الحياة ذاتها. وبما أن الذات والواقع قد باتا شيئاً واحداً، فإنّ الواقع نفسه يجسد إنسانية الكائن. هذا هو «ميدان العقل» حيث تنفك وتتضح خيوط الحياة والموت، الحرية والقمع، الذات والجماعة، إرث الماضي ومسؤولية المستقبل، الشارع والمنصّة، بفضل المنطق الإنساني. ذلك هو ما يخلق منطق الخيال ومنطق الدراما، وفي النهاية فإنّ الدراما هي منطق أن تكون إنساناً. إن «ميدان العقل» يشبه حقل ألغام لأنّ المنطق ينجح من خلال الصراع السياسي والثقافي.

إننا ندرس الأطفال ليعيشوا. ولا نضعهم في مواجهة مع قضايا الموت، بل نختر أن لا ندرسه تلك الأشياء. لكن المسألة هي أنهم يعرفونها مسبقاً. إنّها توجد في «البحر الذي يسبحون فيه»، وهم لا يعبرون عنها تعبيراً واعياً، لكنها تمثّل الوسائل التي يسترشدون بها لأدرمة ذواتهم. وإن لم يتم إدراك ذلك، فهذا يعني أنّ من يتلقى التعليم يعرف أكثر من المعلم.

يتعين على الأطفال أن يكونوا سعداء، أما التراجيديا فهي التعاسة الأعمق. لكنّ التراجيديا عُرفت، منذ بداياتها، بأنها محل للتناقضات. فهي تناشد إنسانيتنا، بل وتترافع عنها في الواقع، ولا أحتاج للمحاجة على هذا، فهو يترتب منطقياً عن كلّ ما أقول. لقد اعترض برنارد شو (Bernard Shaw) كواحد من العقلانيين الاختزاليين على التراجيديا الإغريقية واليعقوبية، كما أراد فرض

أشكال المعاناة، هل ستسمح بأن يعاني ذلك الطفل؟ لا. ولو أنك سألت كل إنسان إن كان على الطفل أن يعاني، لكي لا يتألم هو أو هي شخصياً، فسيجيئون جميعاً بلا، تماماً كما تختار الشخصية التراجيدية نيابة عن البشرية كلها. إنَّ الدراما هي تقيض النفعية. وقد كانت النفعية واحدة من الفلسفات التي ابتكرت في عصر التنوير حين لم تعد فكرة وجود غاية أخلاقية يفرضها الله فكرة عقلانية. (إنها مثال عن القوة الماكرا للأيديولوجيا القائلة إن الإله المسيحي المزوج امتلك لحظة لوك عند الصلب). النفعية شكل مبكر من الأخلاق الرأسمالية. إلا أنه بعد أوشفيتز وهيروشيمان، لا يمكن لشخص عاقل أن يؤمن بأن الأخلاق تستهدف سعادة الغالبية العظمى من البشر.

لقد عشنا لمدة أربعين عاماً في تجريب اجتماعي، تأسس اقتصاد الليبرالي الجديد على الإهمال الاضطراري لدولة الرفاه، وتعويضها بالتفاوتات الفيودالية في الثروة، ليزداد الفقراء فقراً، ويزداد الأغنياء ثراءً فاحشاً. ولا حاجة بي هنا إلى تكرار الإحصائيات. إن فلسفة السوق بسيطة: لا وجود للمجتمع، بل يسعى، كل فرد عوضاً عن ذلك، إلى تحقيق مصلحته الشخصية، حيث تقوم يد خفية بضبط الفوضى، بحيث يبدو كل شيء سائراً نحو الأفضل. لا أحد مضطراً للاختيار، فاليد الخفية تتوب عنا في كل شيء، وحتى الأشد منا فقراً يستفيد. وموقعك في السلم الاجتماعي لا يعتمد على طيبتك أو أدبك؛ بل على قدرتك الفطرية أو مهارتك المكتسبة. ويكون بعض الناس مضطراً للاستفادة على حساب الآخرين (إن لم يفعلوا ذلك، لن يكون أمام اليد الخفية ما تقوم به) ولكن لكي ينجح الأمر، على الجميع أن يتعاونوا، على الجميع أن يستهلكوا، وينبغي أن يتزايد الاستهلاك على الدوام من أجل إنتاج الأرباح التي تستثمر بدورها لخلق الأسواق. وهكذا ينبغي صنع كل شيء ليتم بيعه في أسرع وقت ممكن، وينبغي للسوق أن تنمو أكثر فأكثر، هذا هو قانون الاقتصاد. يقول جون مينارد كينز (John Maynard Keynes) إنه كان من الأجدر أن يُدفع للناس مقابل أن يحضروا حضراً ثم يردمونها بدلاً من تركهم عاطلين عن العمل، لأنهم بذلك على الأقل، قد يكسبون المال ويصبحون مستهلكين. واليوم قد يكون من الأجدر إنتاج النفايات للسوق ما دام المعلمون قادرين على إقناع المستهلكين بأنهم يحتاجونها. قد تظنون أنه ما من أحد قد يكون معادياً للمجتمع بما يكفي ليعتمد القيام بذلك. ولكن الطريقة التي تجري

حظر على حكايات الأخوين غريم، لأنها تُقحم الأطفال في عالم المعاناة والرعب. (اقترح شو أيضاً الموت الرحيم لمرتكبي الجرائم ضد المجتمع). لكن الأطفال يمتلكون موهبة تجاه التعاسة العميقة. فإذا عجز طفل ما عن الصراخ، فلن يكون بمقدوره تعلم اللغة، بل فقط تدوير لعبة الفيشات الحاملة للكلمات. فالتحوي غامض لأنه يمكن الذات من الحديث مع لا-ذاتها الخاصة. والغموض نفسه يُمكن الخيال من البحث عن الإنساني في فوضى الواقع الخالية من المعنى. وترينا التراجيديا أن معنى الحياة أكثر أهمية من الحياة ذاتها. وهي تجسد هذا المعنى كحاجز لا تُنتهك حرمة، ولا يمكن السفر أبعد منه، وإذا ما بدا، تاريخياً، أننا نفعل ذلك، فالسبب هو أن التراجيدي قد وقع في قبضة الأيديولوجيا التي أعادته إلينا كواقع زائف. فالأيديولوجيا تعمل على إفساد الخيال وتضليله، وتحتل موقعاً بين التناقضات التي فيها نُؤدِرم ذواتنا. كانت ثمة حاجة للأيديولوجيات السياسية والدينية والثقافية في الصراع التاريخي من أجل المعرفة، إلا أن الأيديولوجيا تعتمد كلها على السلطة، وفي نهاية المطاف على القوة. إن الشخصية التراجيدية شخصية مستقلة، ولا تصادف الأيديولوجيا التراجيدي إلا على نحو عارض فقط. في مسرحياتي، المواجهة التراجيدية هي «لحظة لوك». وهو شخصية في إحدى تلك المسرحيات، لكن اللحظة تتكرر في كل واحدة منها، حتى في تلك التي كتبت قبل تمكيني من التعبير بوضوح عن هذه المسألة. في مسرحية نغمة (Tune)، تأتي تلك اللحظة حين يطلب روبيرت من أمّه أن تكذب من أجله. إنه ولد، لكن اللحظة تمنحه كرامة أوريسس أو أنتيجونا، وحين تُستخدم غرفة الصف كخشبة مسرح، فإنها تكتسب سلطة المسرح في أثينا. تتعكس «لحظة لوك» التي تمثل مواجهة مطلقة مع الذات في الواجب الأخلاقي المطلق عند كانط، إلا أن كانط أوّلها على نحو بالغ الصرامة، لأنه لم يتبين أننا في تلك اللحظة نكون مسؤولين عن الواقع ولا نتمثل له فحسب. كان كانط فيلسوفاً، إلا أن المعنى الجوهرية للفلسفة هو الدراما.

إن أدرمة ذواتنا موجهة بهذه المواجهة التراجيدية، وعلينا أن نفهم موهبة الأطفال تجاه التعاسة. تقول إحدى شخصيات ديستوفسكي إنه إن كان ثمة طفل واحد يتألم فذلك يثبت أن الله غير موجود. فلنفترض أنك ووجهت بالخيار التالي: ينبغي لطفل واحد أن يعاني أفضح الآلام كلها، وسيقود هذا إلى تخليص بقية البشر وللأبد من كل

فإنهم يُدرسون بعض الأطفال ليكونوا من الدرجة الثانية، أو الدرجة الثالثة... أو أي درجة أخرى... إلخ. لأنّ التعليم بدأ يتحوّل إلى تدريب من أجل الانضمام إلى السوق وخدمتها. إذا كان ذلك ما توجب عليك تعليمه في زمانك، فإنّه لن يكون بمقدورك استخدام الدراما لتعلم أي شيء على الإطلاق، بل ولا يمكنك حتى أن تُعلّم الدراما.

الهوامش:

1 تمت ترجمة ونشر هذه المقالة بإذن من إدوارد بوند (Edward Bond) © (Bond, 2014).

مرجع المقالة الأصلي:

The Mind Field (A paper written for The National Association for the Teaching of Drama's "Journal for Drama in Education (NATD)", May 2014) www.edwardbond.org

كما أن هذه المقالة هي واحدة من المواد المقررة على مستوى ثانية في المدرسة الصيفية: الدراما في سياق تعلمي التي ينظمها سنوياً برنامج البحث والتطوير التربوي في مؤسسة عبد المحسن القطان.

2 مذهب وحدة الأنا، يقوم على القول إن الأنا الفردي الذي نعيه، مع تجلياته الذاتية، هو كل الواقع، كل الحقيقة، وإن الأنواع الأخرى التي نتمثلها، لم يعد لها وجود مستقل إلى مثل شخص الأحمال (موسوعة لالاند الفلسفية).



جانب من حفل افتتاح المدرسة الصيفية، 2018.

بها الأمور تفيد بأن لا داع لذلك. فلا وجود للمجتمع، أولاً. وثانياً، حين يصنع كل شيء لكي يباع، فإنه يصبح بالتدريج أكثر تفاهة. إن التعقيد والدقة والغموض هي أمور لا تتوافق مع السوق لأنّها تصعب أكثر عملية تسويق الأشياء. لا بد للسوق من أن تحط من قدر الثقافة، ولأنّ الأخلاق أمر معقد ودقيق وغامض، فلا بد للسوق أيضاً من أن تقسد الأخلاق. تبدأ الرأسمالية بالأناية وتنتهي بالصيبانية. إنّه قانون السوق.

ثمّة طريقة أخرى يغدو بها «ميدان العقل» حقل ألغام أيضاً. تثبت الدراما أنّ الاقتصاد الليبرالي الجديد يفسد الثقافة. فالسوق تستبعد الدراما وتُجِلّ المسرح محلّها. وحتى مسرح الكبار قد دُمّر تقريباً. ولم أكن أعرف من قبل أبداً أنّه يمكن أن يكون بهذا القدر من السطحية وفي غير موضعه. صحيح أنّ المسرح يمكن أن يستخدم لكي يعلمّ البائع كيف يتعاقدون لما فيه خير شركتهم، ولكي يدرّب الأطفال بطرق ذكيّة كيف يتركون انطباعاتاً قوياً لدى الطاقم المسؤول في الشركة، لكنّ هذا يُعدّ مسرحاً وليس دراماً. لا يمكن للدراما أن تفقد تعقيدها ودقتها وغموضها. لا يمكن أن يتوقف روبرت عن طرح الأسئلة التي منحتّه كرامة أوريستيس. ولا يمكن للفتاة اليافعة في مسرحيّة الوعاء المكسور أن تتخلّى عن الهدف الذي منحها قوّة أنتيغونا. وحين تكون قاعة المدرسة هي خشبة المسرح، فإنّه لا يمكنها أن تكون أرضيّة المتجر. تبيّن الدراما أنّ معنى الحياة أهمّ من الحياة نفسها. ولأجل هذا تحدّثت عن التراجيديا وحتى عن موهبة الطفل العظيمة تجاه التعاسة. إنها طريقة للحديث عن المرح والشجاعة والجرأة الفتيّة. إننا نعيش إحدى اللحظات الأكثر ندرة في التاريخ، والتي ستقرّر ما سيحدث في المائتي أو الثلاثمائة عام القادمة أو ربّما أبعد من ذلك. ولأنّ العالم بات أصغر حجماً، أصبحت المشاكل أكبر فأكبر. وجميعها تأتي لتستقرّ في حياة كل طفل، وفي عقل كل طفل. كلّ منا -المعلّم والطفل- يحمل معه أزمة الإنسانية. إنّ المعلّمين الذين يُدرسون الآن الدراما للأطفال، إنّما يُدرسونها للأطفال لمئات السنين القادمة.

في الماضي، كان المعلّمون إذا نظروا إلى صف دراسي من الأطفال عرفوا مباشرة أنّ بعضهم سيُفلح أكثر من الآخرين. أما الآن، فكثير من المعلمين يعلمون أنه أيّاً كان الموضوع الذي يُدرّسونه - علوم، جغرافيا، لغات، رياضيات -