

柏拉图文艺对话集



柏拉图文艺对话集

朱光潜译

人民文学出版社

一九五九年·北京

柏拉图文艺对话集

人民文学出版社出版

(北京朝内大街320号)

北京新华印刷厂印刷 新华书店发行

书号1398 字数206,000 开本850×1168 $\frac{1}{32}$ 印张9 $\frac{1}{4}$ 插页2

1959年11月北京第1版 1959年11月北京第1次印刷

印数0001—5000册

定价(5)0.97元

前 言

——柏拉图的美学思想

柏拉图(公元前四二七至三四七)出身于雅典的贵族阶级,父母两系都可以溯源到雅典过去的国王或执政。他早年受过很好的教育,特别是在文学和数学方面。到了二十岁,他就跟苏格拉底求学,学了八年(公元前四〇七至三九九),一直到苏格拉底被当权的民主党判处死刑为止。老师死后,他和同门弟子们便离开雅典到另一个城邦墨伽拉,推年老的幽克立特为首,继续讨论哲学。在这三年左右期内,他游过埃及,在埃及学了天文学,考查了埃及的制度文物。到了公元前三九六年,他才回到雅典,开始写他的对话。到了公元前三八八年他又离开雅典去游意大利,应西西里岛塞拉库萨的国王的邀请去讲学。不知为了什么缘故,他得罪了国王,据说曾被卖为奴隶,由一个朋友赎回。这时他已四十岁,就回到雅典建立他的著名的学园,授徒讲学,同时继续写他的对话,几篇规模较大的对话如《斐东》,《会饮》,《斐德若》和《理想国》诸篇都是在学园时代前半期写作的。他在学园内讲学四十一年,来学的不仅雅典人,还有许多其它城邦的人,亚理斯多德便是其中之一。在学园时代后半期他又两度(公元前三六七和三六一)重游塞拉库萨,想实现他的政治理想,两次都失望而回,回来仍旧讲学写对话,一直到八十一岁死时为止。《法律》篇是他晚年的另一个理想国的纲领。

柏拉图所写的对话全部有四十篇左右，内容所涉及的问题很广泛，主要的是政治，伦理教育以及当时争辩剧烈的一般哲学上的问题。美学的问题是作为这许多问题的一部分零星地附带地出现于大部分对话中的。专门谈美学问题的只有他早年写作的《大希庇阿斯》一篇，此外涉及美学问题较多的有《伊安》，《高吉阿斯》，《普若塔哥拉斯》，《会饮》，《斐德若》，《理想国》，《斐利布斯》，《法律》诸篇。

柏拉图的全部哲学著作都是用对话所写成的。在绝大多数对话中，苏格拉底都是主角，参加对话的人数多少不一，有些篇只有两人，有些篇有十人左右。这种对话方式是所谓“苏格拉底式辩证法”的运用，它对哲学讨论有一个很明显的优点，就是不同的观点都可以摆出，在互相讨论的过程中，各方论点的毛病和困难都象剥茧抽丝似地逐渐揭露出来，这样就逐渐引向比较正确的结论。它们的特点是生动具体，以浅喻深，由近及远。在对话中我们不但看到思想的最后成就，而且可以看到思想逐步深入的发展过程。但是这种方式也给读者带来了一些困难。第一，柏拉图自己在这些对话里始终没有出过场，我们很难断定主要发言人苏格拉底在多大程度上代表柏拉图自己的看法。第二，这些对话里充满着所谓“苏格拉底式的幽默”。他不仅时常装傻瓜，说自己什么都不懂，要向对方请教，而且有时摹仿诡辩学派的辩论方式来讽刺他的论敌们，我们很难断定哪些话是他的真心话，哪些话是摹拟论敌的讽刺话。第三，有些对话并没有作出最后的结论（如《大希庇阿斯》篇），有些对话所作的结论彼此有时矛盾（例如就文艺对现实关系的问题来说，《理想国》和《会饮》篇的结论彼此有矛盾）。不过尽管如此，把所有的对话摆在一起来看，柏拉图对于文艺所提的问题以及他所作的结论都是很明

确的。总的来说，他所要解决的还是早期希腊哲学家所留下来的两个主要问题，第一是文艺对客观现实的关系，其次是文艺对社会的功用。此外，他所常涉及的艺术创作的原动力的问题，即灵感问题，也是德谟克利特早就关心的一个问题。

但是柏拉图是在新的历史情况下来提出和解决这些问题的。他的文艺理论是和当时现实紧密结合在一起的。首先我们应该记起当时雅典社会的剧烈的变化，贵族党与民主党的阶级斗争到了白热化的程度，旧的传统动摇了，新的风气在开始建立了。柏拉图是站在贵族阶级反动的立场上的。在学术思想上他和代表民主势力的诡辩学派（许多对话中的论敌）处在势不两立的敌对地位。在他看来，希腊文化在衰落，道德风气在败坏，而这种转变首先要归咎于诡辩学派所代表的民主势力的兴起，其次要归咎于文艺的腐化的影响。他的亲爱的老师在民主党当权下，被法院以破坏宗教和毒害青年的罪状判处死刑，这件事在他的思想感情上投下了一个浓密的阴影。他要按照他自己的理想，来纠正当时的他所厌恶的社会风气，在新的基础上来建立足以维持贵族统治的政教制度。他的一切哲学理论的探讨都是从这个基本动机出发的。他在中年和晚年先后拟定了两个理想国的计划，而且尽管遭到卖身为奴的大祸，还两度重游塞拉库萨，企图实现他的政治理想。他对文艺方面两大问题，也是从政治角度来提出和解决的。

其次，我们还须记起柏拉图处在希腊文化由文艺高峰转到哲学高峰的时代。在前此几百年中统治着希腊精神文化的是古老的神话，荷马的史诗，较晚起的悲剧喜剧以及与诗歌密切联系的音乐。这些是希腊教育的主要教材，在希腊人中发生过深远的影响，享受过无上的尊敬。诗人是公认的“教育家”，“第一批

哲人”，“智慧的祖宗和創造者”。照希臘文艺的光輝成就来看，这本是不足为奇的。但是到了公元前五世紀，希臘文艺的鼎盛时代已逐渐过去。随着民主势力的开展，自由思想和自由辯論的风气日漸兴盛起来，古老的傳統和权威也就成为辯論批判的对象。首先詭辯学家們就开始瓦解神話，認為神是人为着自然需要而假設的（見《斐德若》篇）。但是也有一部分詭辯学家們以誦詩講詩和論詩为业，他們之中有一种风气，就是把古代文艺作品看作寓言，爱在它們里面寻求隱藏着的深奥的真理，来証明那些作品的价值。这是一种情况。另一种情况就是在柏拉图时代，希臘戏剧虽然已漸近尾声，但仍然是希臘公民的一个主要的消遣方式。从《理想国》卷三涉及当时戏剧的地方看，柏拉图对它是非常不滿的，認為它迎合群众的低級趣味，伤风败俗。在《法律》篇里柏拉图还造了一个字来表現戏院观众的势力，叫做“戏院政体”（Theatrocracy），說它代替了古老的貴族政体（Aristocracy），对国家危害很大。根据这两种情况，从他所要建立的“理想国”的角度，柏拉图对荷馬以下的希臘文艺遗产进行了全面的检查，得出两个結論，一个是文艺給人的不是真理，一个是文艺对人发生伤风败俗的影响。因此，他在《理想国》里向詩人提出这两大罪状之后，就对他們下了逐客令，他認為理想国的統治者和教育者应该是哲学家而不是詩人。过去一般资产阶级学者把这場斗争描繪为“詩与哲学之争”，說柏拉图站在哲学的立場，要和詩爭統治权。其实这只是从表面現象看問題，忽略了上面所提到的柏拉图在政治上的基本动机，就是要在新的基础上建立足以維持貴族統治的政教制度。他理想中的哲学家正是他理想中的貴族阶级的上层人物。所以这场斗争骨子里还是政治斗争。他控訴荷馬以下詩人們的那两大罪状同时也是針對

当时柏拉图的政敌的——詩不表现真理的罪状也针对着代表民主势力的詭辯学者把詩当作寓言的論調，詩败坏风俗的罪状也针对着民主政权统制下的戏剧和一般文娱活动。

在攻击詩人的两大罪状里，柏拉图从他的政治立場去解决文艺对现实的关系和文艺的社会功用那两个基本問題。現在先就这两个問題进一步說明柏拉图的美学观点。

一 文艺对现实世界的关系

对于文艺与现实的关系，柏拉图的思想里存在着深刻的矛盾，就是在《理想国》卷十里，在控訴詩人时，他把所謂“理式”認為是感性客观世界所自出，而却受不到感性客观世界的影响，在《会飲》篇里第阿提瑪启示的部分，他却承認要認識理式世界的最高的美，須从感性客观世界中个别事物的美出发，因此他对艺术和美就有两种互相矛盾的看法，一种看法是艺术只能摹仿幻相，見不到真理（理式），另一种看法是美的境界是理式世界中的最高境界，真正的壯人可以見到最高的真理，而这最高的真理也就是美。

先說他在《理想国》卷十里的看法。在这里他采取了早已在希臘流行的摹仿說，那就是把客观现实世界看作文艺的蓝本，文艺是摹仿现实世界的。不过柏拉图把这种摹仿說放在他的客观唯心主义的基础上，因而改变了它原来的朴素的唯物主义的涵义。依他看，我們所理解的客观现实世界还不是真实的世界，只有理式世界才是真实的世界，而客观现实世界只是理式世界的摹本。用他自己的实例來說，床有三种，第一是床之所以为床的那个床的“理式”（Idea，不依存于人的意識的存在，所以只能譯为“理式”，不能譯为“观念”或“理念”），其次是木匠依床的理

式所制造出来的个别的床，第三是画家摹仿个别的床所画的床。这三种床之中只有床的理式，即床之所以为床的道理或规律，是永恒不变的，为一切个别的床所自出，所以只有它才是真实的。木匠制造个别的床，虽根据床的理式，却只摹仿得床的理式的某些方面，受到时间，空间，材料，用途种种有限事物的限制。床与床不同，适合于某一张床的不一定适合于其它的床。这种床既没有永恒性和普遍性，所以不是真实的，只是一种“摹本”或“幻相”。至于画家画的床虽根据木匠的床，他所摹仿的却只是从某一角度看的床的外形，不是床的实体，所以更不真实，只能算是“摹本的摹本”，“影子的影子”，“和真理隔着两层”。从此可知，柏拉图心目中有三种世界：理式世界，感性的现实世界和艺术世界。艺术世界是由摹仿现实世界来的，现实世界又是摹仿理式世界来的，这后两种世界同是感性的，都不能有独立的存在，只有理式世界才有独立的存在，永住不变，为两种较低级的世界所自出。换句话说，艺术世界依存于现实世界，现实世界依存于理式世界，而理式世界却不依存于那两种较低级的世界。这也就是说，感性世界依存于理性世界，而理性世界却不依存于感性世界。柏拉图形而上学地使理性世界脱离感性世界而孤立化，绝对化了。这里我们可以看出，柏拉图的客观唯心主义哲学系统是和他的形而上学的思想方法分不开的。

但是在《会饮》篇第阿提瑞的启示里，柏拉图说明美感教育（其实也就是他所理解的哲学教育）的过程，却提出与上文所说的相矛盾的一个看法。他说受美感教育的人“第一步应从只爱某一个美形体开始”，“第二步他就应学会了解此一形体或彼一形体的美与一切其它形体的美是贯通的。这就是要在许多个别美形体中见出形体美的形式”（这“形式”就是“概念”），再进一

步他就要学会了解“心灵的美比形体的美更可珍贵”。如此逐步前进，由“行为和制度的美”，进到“各种学問知識”的美，最后达到理式世界的最高的美。“这种美是永恒的，无始无終，不生不灭，不增不减的。”

从这个进程看，人們的認識畢竟以客观现实世界中个别感性事物为基础，从許多个别感性事物中找出共同的概念，从局部事物的概念上升到全体事物的总的概念。这种由低到高，由感性到理性，由局部到整体的过程正是正确的認識过程。在这里我們可以看出柏拉图思想中也偶有辯証的因素。他的錯誤在于辯証不彻底，“过河拆桥”，把本是由綜合个别事物所得到的概念孤立化，絕對化，使它成为永恒不变的“理式”。本来概念是一般，是現象的規律和內在本質，的确比个别現象重要。柏拉图把这“一般”絕對化了，認為只有它才是真实的，沒有看到“一般之中有特殊；特殊之中有一般”一条基本的辯証的原則。这里我們可以更清楚地看到，柏拉图的形而上学和他的客观唯心主义哲学系統是分不开的。

同时我們还要認識到意識形态畢竟为它所自出的社会基础服务。柏拉图的“理式世界”正是宗教中“神的世界”的摹本，也正是政治中贵族統治的摹本。無論是在古代还是在近代，唯心哲学都是神权社会的影子。神权是統治階級麻痹被統治者的工具，过去的君主都是“天子”，高高在上，“代天行命”。柏拉图要保卫正在沒落的雅典贵族統治，必然要保卫正在动摇的神权观念。他攻击荷馬和悲劇家們的理由之一就是他們把神写得象人一样坏，他說“要严格禁止神和神战争，神和神搏斗，神謀害神之类故事”，而且制定了一条詩人必須遵守的法律：“神不是一切事物的因，只是好的事物的因”（《理想国》卷三），要保卫神权，就要

有一套保卫神权的哲学。柏拉图的“理式”正是神，他的客观唯心主义正是保卫神权的哲学，也正是保卫贵族统治的哲学。

由于在認識論方面柏拉图有这两种互相矛盾的看法，一种以为理性世界是感性世界的根据，超感性世界而独立，另一种以为要認識理性世界，却必須根据感性世界而进行概括化，所以他对艺术摹仿的看法也是自相矛盾的。从表面看，他肯定艺术摹仿客观世界，好象是肯定了艺术的客观现实的基础以及艺术的形象性。但是他否定了客观现实世界的真实性，否定了艺术能直接摹仿“理式”或真实世界，这就否定了艺术的真实性。他所了解的摹仿只是感性事物外貌的抄袭，当然見不出事物的内在本質。艺术家只是象照相师一样把事物的影子摄进来，用不着什么主观方面的創造的活动。这种看法显然是一种极庸俗的自然主义的，反现实主义的看法。由于对于艺术摹仿有了这种庸俗的歪曲的看法，所以艺术的地位就摆得很低。它只是“摹本的摹本”，“影子的影子”，“和真理隔着两层”。在《斐德若》篇里他把人分为九等，在这九等之中第一等人是“爱智慧者，爱美者，或是詩神和爱神的頂礼者”；此外又还有所謂“詩人或其他摹仿的艺术家”，列在第六等，地位在医卜星相之下。很显然，柏拉图在《理想国》里所攻击的詩人和艺术家是属于“摹仿者”一类的，即第六等人，决不是他在这里所說的第一等人。

这里就有一个重要的問題，这第一等人和第六等人的分別在哪里呢？彼此有没有关系？如果把这个问题弄清楚，我們也就可以看出柏拉图的艺术概念和美的概念都建筑在鄙視群众，鄙視劳动实践和鄙視感性世界的哲学基础上。

第一，我們須記起希腊人所了解的“艺术”(Tekhne)和我們所了解的“艺术”不同。凡是可凭专门知識来学会的工作都

叫做“艺术”，音乐，雕刻，图画，诗歌之类是“艺术”，手工业，农业，医药，骑射，烹调之类也还是“艺术”，我们只把“艺术”限于前一类事物，至于后一类事物我们则把它们叫做“手艺”，“技艺”或“技巧”。希腊人却不作这种分别。这个历史事实说明了希腊人离艺术起源时代不远，还见出所谓“美的艺术”和“应用艺术”或手工艺的密切关系。但是还有一个历史事实，就是在古希腊时代雕刻图画之类艺术，正和手工业和农业等等生产劳动一样，都是由奴隶和劳苦的平民去做的，奴隶主贵族是不屑做这种事的。他们对“艺术”的鄙视，很象过去中国封建阶级对于“匠”的鄙视。在希腊，“艺术家”就是“手艺人”或“匠人”，地位是卑微的。笛尔苏在《古代技术》里说过：“就连斐狄阿斯这样卓越的雕刻大师在当时也只不过被看作一个手艺人。”^①柏拉图采取了当时一般奴隶主这样轻视艺术技巧的态度。这一方面是由于他轻视奴隶和平民所从事的生产劳动，而技巧或技术一般是与生产劳动分不开的；另一方面也由于他痛恨诡辩学派，而诡辩学派中有许多人为着教学的目的，爱谈文艺和修辞学的技巧，并且写了许多这一类的课本。柏拉图对诡辩学派所谈的技巧一碰到机会就大加讽刺。在他看，艺术创作的首要条件不是技巧而是灵感，没有灵感，无论技巧怎样熟练，也决不能成为大诗人。关于这一点，我们下文还要详谈，现在只说柏拉图所说的第一等人，“爱智慧者，爱美者，诗神和爱神的顶礼者”，正是神灵凭附，得到灵感的人。他有意要拿这“第一等人”和普通的“诗人和其他摹仿的艺术家”对立，来降低这些“第六等人”的身分，而他所谓“爱智慧者，爱美者，诗神和爱神的顶礼者”正是柏拉图理想中的“哲学家”，也就

① 阿斯特斯的《古代思想家论艺术》的序论第9页所引。

是貴族階級中的文化修養最高的代表，至於那“第六等人”、“詩人和其他摹仿的藝術家”則是運用技巧知識從事生產勞動的“手藝人”。所以柏拉圖對普通的“詩人和其他摹仿的藝術家”的輕視是有階級根源的。

特別值得注意的是柏拉圖心目中的“愛智慧者，愛美者，詩神和愛神的頂禮者”並無須創作藝術作品，而他們所“愛”的“美”也不是藝術美。柏拉圖在他的兩篇最成熟的對話里——《會飲》篇和《斐德若》篇——都用輝煌燦爛的詞句描寫了這些“第一等人”所達到的最高境界：

這時他凭臨美的汪洋大海，凝神觀照，心中起無限欣喜，於是孕育無數量的優美崇高的思想語言，得到豐富的哲學收獲。如此精力彌滿之後，他終于一旦豁然貫通唯一的涵蓋一切的學問，以美為對象的學問。

——《會飲》

那時隆重的入教典禮所揭開給我們看的那些景象是完整的，單純的，靜穆的，歡喜的，沉浸在最純潔的光輝之中讓我們凝視。

——《斐德若》

從此可知，人生的最高理想是對最高的永恆的“理式”或真理“凝神觀照”，這種真理才是最高的美，是一種不帶感性形象的美，凝神觀照時的“無限欣喜”便是最高的美感，柏拉圖把它叫做“神仙福分”。所謂“以美為對象的學問”並不是我們所理解的美學，這裡“美”與“真”同義，所以它就是哲學。這種思想有兩個要點。第一個要點是“凝神觀照”為審美活動的極境，美到了最高境界只是認識的對象而不是實踐的對象，它也不產生於實踐活動。這個看法正是馬克思在《費爾巴哈論綱》里所說的①從“直觀”去

① 見《馬克思恩格斯文選》（兩卷集）。

掌握现实而不是从“实践”去掌握现实。在美学方面这种思想方法从古希腊起一直蔓延到马克思主义兴起为止。柏拉图在这方面起了深远的影响。他轻视实践也还是和他轻视劳苦大众的生产劳动分不开的。凝神观照理式说的第二个要点是审美的对象不是艺术形象美而是抽象的道理。他对感性世界这样轻视，正是要抬高他所号召的“理式”和“哲学”，结果是用哲学代替了艺术。这是他从最根本的认识论方面，即从艺术对现实关系方面，否定了艺术的崇高地位。在这方面，他对后来黑格尔的美学思想起了深刻影响。黑格尔不但也把艺术看得比哲学低，而且在辩证发展的顶端，也让哲学吞并了艺术。

这里就有一个问题，柏拉图所说的第六等人即“诗人和其他摹仿的艺术家”们的作品能不能拿“美”字来形容呢？柏拉图并不否定一般艺术美，而且在他早年写的《大希庇阿斯》篇对话里专门讨论了艺术和其它感性事物的美。他逐一分析了一些流行的美的定义，例如“美就是有用的”，“美是恰当的”，“美就是视觉和听觉所生的快感”，“美就是有益的快感”等等，发见每一个定义在逻辑上都不圆满，但是最后并没有得到一个圆满的结论。从后来的一些对话看，柏拉图对于感性事物的美有三种不同的看法。第一种就是在《大希庇阿斯》篇已经提到的“效用”的看法，这其实是他的老师苏格拉底的看法。就是从效用观点，柏拉图在《理想国》和《法律》篇里权衡哪些种类艺术还可以留在理想国里。第二种就是他在《理想国》里所提出的摹仿的看法。艺术摹仿感性事物，感性事物又摹仿“理式”，而“理式”是美的最后的也是最高的根源，所以直接或间接摹仿“理式”的东西也就多少“分”得理式的美。就艺术来说，它所得到的只是真正的美的“影子的影子”，所以是微不足道的。第三种就是他在《斐德若》篇结

合“灵魂輪迴”說所提出的一种神秘的看法，就是感性事物的美是由灵魂隱約“回忆”到未依附肉体以前在天上所見到的真美。两个看法都把艺术美看作絕對美的影子。这两种看法和“效用”观点之間有深刻的矛盾。因为效用观点替美找到了社会基础，而另外那两种看法則設法在另一世界找美的基础。这种矛盾是根本无法統一的。

柏拉图把感性事物(艺术在內)的美，看成只是理式美的零星的，模糊的摹本。这种思想所隱含的意义是：美不能沾染感性形象，一沾染到感性形象，美就变成不完滿的。这是把形而上学的客观唯心主义哲学推演到极端的一种結論。在这方面，黑格尔比柏拉图就前进了一大步，他肯定了理念与感性形象統一之后才能有美。

就文艺与现实的关系來說，柏拉图还有一个看法是值得一提的，那就是现实美高于艺术美，因为现实美和“理式”的絕對美只隔一层，而艺术美和它就要隔“两层”。在《理想国》卷十里他質問荷馬說：

亲爱的荷馬，如果象你所說的，談到品德，你并不是和真理隔着两层，不仅是影象制造者，不仅是我們所謂摹仿者，如果你和真理只隔着一层，知道人在公私两方面用什么方法可以变好或变坏，我們就要請問你，你曾經替哪一國建立过一个較好的政府？……世間有哪一國称呼你是它的立法者和恩人？

在柏拉图看，斯巴达的立法者萊科勾和雅典的立法者梭伦才是伟大的詩人，而他們所制定的法律才是伟大的詩，荷馬尽管伟大，还比不上这些立法者。荷馬只歌頌英雄，柏拉图譏笑他說，他对英雄不会有真正的認識，否則“他会宁愿做詩人所歌頌的英雄，不愿做歌頌英雄的詩人”。他的这种思想到老未变，在《法律》

篇卷七里他假想有悲劇詩人要求入境獻技，他該這樣答复他們：

高貴的外方人，我們自己也創作了一部頂美麗，頂高尚的悲劇。我們的城邦不是別的，它就是摹仿最美麗最高尚的生活，這就是我們所說的真正地道的悲劇。你們是詩人，我們也是詩人，是你們的敵手。依我們看，我們的這部劇本只有凭借真正的法律才能完成，至少我們是這樣希望的。

這就是說，建立一個城邦的法律比創作一部悲劇要美得多，高尚得多。這種思想當然有片面的真理，但是柏拉圖也形而上學地把它絕對化了。如果有了實際生活便不要藝術，藝術不就成為多餘的無用的活動了嗎？

二 藝術的社會功用

柏拉圖攻擊詩，並非由於他不懂詩或是不愛詩，他對詩的深刻影響是有親身體會的。在《理想國》卷十里責備荷馬的詩有毒藥之後，還這樣道謝：

我的話不能不說，雖然我從小就對荷馬養成了一種敬愛，說出來倒有些于心不安。荷馬確是悲劇詩人的領袖，不過尊重人不應該勝過尊重真理；我要說的話還是不能不說。

因為他認識到詩和藝術的深刻影響，所以在制定理想國計劃時，便不能不嚴肅地對待這種影響。“理想國”有一個重大的任務，就是“保衛者”或統治者的教育，所以柏拉圖首先要解決的問題就是詩和藝術在這種教育里應該占什麼地位。教育計劃要根據培養目標，培養目標既然是一種理想的“保衛城邦”的人，一種他所謂有“正義”的人，那就要問：什麼才算是“正義”的人或理想人？柏拉圖對於理想人的看法是和他對於理想國的看法分不開的。理想國的理想是“正義”，所謂“正義”就是城邦里各個階級

都站在他們所應站的崗位，應統治的統治，應服從的服從，形成一種和諧的有機整體。柏拉圖把理想國的公民分成三個階級，最高的是哲學家，其次是戰士，最低的是農工商。這後兩個階級都要聽命於哲學家，國家才能有“正義”。柏拉圖還把這種階級劃分應用到人身上去。人的性格中也有三個階級，相當於哲學家的是理智，相當於戰士的是意志，相當於農工商的是情欲。人的性格要達到“正義”，意志和情欲也就要受理智的統治。柏拉圖既然定了這樣的教育理想，他就追問：當時教育的主要途徑，荷馬史詩，悲劇或喜劇以及與詩歌相關的音樂能否促成這種教育理想的實現呢？能否培養成能“保衛”理想國的理想人呢？

他先就這些藝術作品的內容來仔細檢查了一番，發見荷馬和悲劇詩人們把神和英雄們描寫得和平常人一樣滿身是毛病，互相爭吵，欺騙，陷害；貪圖酒食享樂，既愛財，又怕死，遇到災禍就哀哭，甚至奸淫擄掠，無所不為。在柏拉圖看，這樣的榜樣決不能使青年人學會真誠，勇敢，鎮靜，有節制，決不能培養成理想國的“保衛者”。

柏拉圖談到這裡，還對藝術的影響作了一些心理的分析，他說，“摹仿詩人既然要討好群眾，顯然就不會費心思來摹仿人性中的理性的部分，……他會看重容易激動情感和容易變動的性性格，因為它最便於摹仿。”這裡所說的“情感”指的特別是與悲劇相關的“感傷癖”和“哀矜癖”。感傷癖是“要盡量哭一場，哀訴一番”那種“自然傾向”。在劇中人物是感傷癖，在聽眾就是哀矜癖。這些自然傾向本來是應受理智節制的。悲劇性的藝術卻託它盡量發泄，使聽眾暫圖一時快感，“拿旁人的災禍來滋養自己的哀矜癖”，以至臨到自己遇見災禍時，就沒有堅忍的毅力去擔當。喜劇性的藝術則投合人類“本性中詼諧的欲念”，本來是你平時