هـزار سال معمـاری جهان

راهنمای مصور

فرانچسکا پرینـا و اِلِنا دِمـارتینی

ترجمـه‌ی آبتین گلکـار

نشر هنر معماری قرن
پاییز ۱۳۹۰

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیپا

سرشناسه : پرینا، فرانچسکا
عنوان و نام پدیدآور : هزار سال معماری جهان : راهنمای مصور/فرانچسکا پرینا، النا دمارتینی؛ ترجمه‌ی آبتین گلکار.
مشخصات نشر : تهران : هنر معماری قرن، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری : ۴۴۸ ص.: مصور (بخشی رنگی).
شابک : ۹۷۸-۶۰۰-۵۱۷۲-۱۸-۸
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا
یادداشت: 1000 Years of World Architecture : An Illustrated Guide, 2006.
موضوع : معماری -- تاریخ
موضوع : معماری -- تاریخ -- مصور
شناسه افزوده : دمارتینی، النا
شناسه افزوده :Demartinim, Elena
شناسه افزوده : گلکار، آبتین، ۱۳۵۶- ، مترجم
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۰ ۴هـ۴پ/NA۲۰۰
رده‌بندی دیویی : ۷۲۰/۹
شماره‌ی کتابشناسی ملّی : ۲۲۴۶۹۷۴

عنوان : هزار سال معماری جهان
نویسندگان: فرانچسکا پرینا، النا دمارتینی
مترجم : آبتین گلکار
ناشر : نشر هنر معماری قرن HONAR-E MEMARI
طرّاح گرافیک : ساناز رحیمی
چاپ اوّل : پاییز ۱۳۹۰
لیتوگرافی : رسام گرافیک
چاپ : ابیانه
صحّافی : آبی طرح
شمارگان : ۲۲۰۰ جلد
قیمت : ۲۹۰،۰۰۰ ریال
تولید آتلیه‌ی مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری هنر معماری قرن
با تشکر از : امیر بانی‌مسعود، علیرضا سیّد احمدیان، الناز رحیمی، محمد مشایخی
«عضو انجمن فرهنگی ناشران کتاب دانشگاهی»
© حق چاپ محفوظ است.
ISBN 978-600-5172-18-8

این اثر، مشمول قانون حمایت مؤلفان و مصنفان و هنرمندان مصوب ۱۳۴۸ است، هرکس تمام یا قسمتی از این اثر را بدون اجازه‌ی (ناشر)به هر شکل، نشر یا پخش یا عرضه کند مورد پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

- نشانی : تهران، مفتح شمالی، پایین‌تر از مطهری، خیابان زهره، کوچه‌ی قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۰-۸۸۳۴۲۹۶۱
- علاقه‌مندان می‌توانند در صورت تمایل، از آثار منتشره در زمینه‌ی معماری و معماری داخلی در دفتر این مؤسسه بازدید به عمل آورند.
- خوانندگرامی: خواهشمند است در صورت تمایل جهت دریافت جدیدترین اطلاعات، فعالیتها و آثار منتشره‌ی این مؤسسه، آدرس ایمیل خود را در سایت www.aoa.ir ثبت نمایید.

توضیحی برای خوانندگان

این کتاب از دو بخش تشکیل شده است: راهنما و بخش مرجع.

راهنما از ۱۴۸ مدخل تشکیل شده است که همگی در صفحات روبه‌روی هم گنجانده شده‌اند. علاوه بر آن، ۳۶ اثر معماری ممتاز نیز به صورت مدخل‌های جداگانه در صفحات روبه‌روی هم جای گرفته‌اند. هریک از این مدخل‌های دوصفحه‌ای دارای عنوانی شامل زمان و مکان است و در بالای عنوان، نواری رنگی معرف سبک معماریِ مدخل مورد نظر است (رنگ‌های متناظر با هرسبک در جدول زیر آمده است). در صفحات مربوط به شاهکارهای معماری، این نوار رنگی در تمام طول بالا و پایین صفحات به چشم می‌خورد.

(شرح نوارهای رنگی از بالا)

رمانسک

گوتیک

رنسانس

باروک و روکوکو

تاریخ‌گرا

سده‌ی بیستم

شاهکارها

در برخی از صفحات، اطلاعات تکمیلی درباره‌ی اشخاص و موضوعات مهم در کادر جداگانه‌ای گنجانده شده است.

بخش مرجع، شامل اطلاعاتی درباره‌ی مدخل‌های مندرج در بخش راهنماست: زندگی‌نامه‌ی معماران و هنرمندان، فرهنگ اصطلاحات خاص، و نمایه‌ی اشخاص، مکان‌ها و آثار.

فهرست

۸ دیباچه
۲۰ رمانسک
۷۶ گوتیک
۱۳۲ رنسانس
۱۸۰ باروک و روکوکو
۲۴۴ تاریخ‌گرا
۲۸۰ سده‌ی بیستم
مراجع
۳۹۱ زندگی‌نامه‌ها
۴۲۷ فرهنگ اصطلاحات
۴۳۳ نمایه‌ی نام اشخاص، مکان‌ها و آثار

دیباچـه

باستانی، مدرن، کلاسیک

ما هنگام راه رفتن در خیابان با آثار معماری روبه‌رو می‌شویم، در تلویزیون، فیلم‌ها، کتاب‌ها و مجلات، تصاویر معماری را به چشم می‌بینیم، ولی این آشنایی با معماری بسیار سطحی است. درک ما از معماری، همچون پدیده‌ای روزمره و زودگذر است. ولی حقیقت آن است که معماری در معرض فرایند تکاملیِ پیوسته و درازمدتی قرار داشته و نمایانگر تکوینِ تاریخی و ارزش‌های فرهنگی نسل‌های مختلف بوده است.

هنگام گرد آوردن اثری درباره‌ی تاریخ هنر (چه پژوهشی و چه توصیفی و تفسیری)، تعریف و تعیین سبک‌های تاریخی در درجه‌ی نخست اهمیت قرار دارد. آنچه نسل‌های بعدی، به آن به چشم نتیجه‌ی یک تکامل منطقی می‌نگرند، ممکن است در حقیقت حاصل فرایندی بسیار پیچیده‌تر باشد که گروه‌ها و افراد مختلف در آن دخیل بوده‌اند و تشریح و رازگشایی آن دشوارتر از آن است که به نظر می‌رسد. گذشته از آن، ماهیت گسیخته‌ی میراث معماری که در طول زمان بر جا مانده است، عمر نسبتاً کوتاه

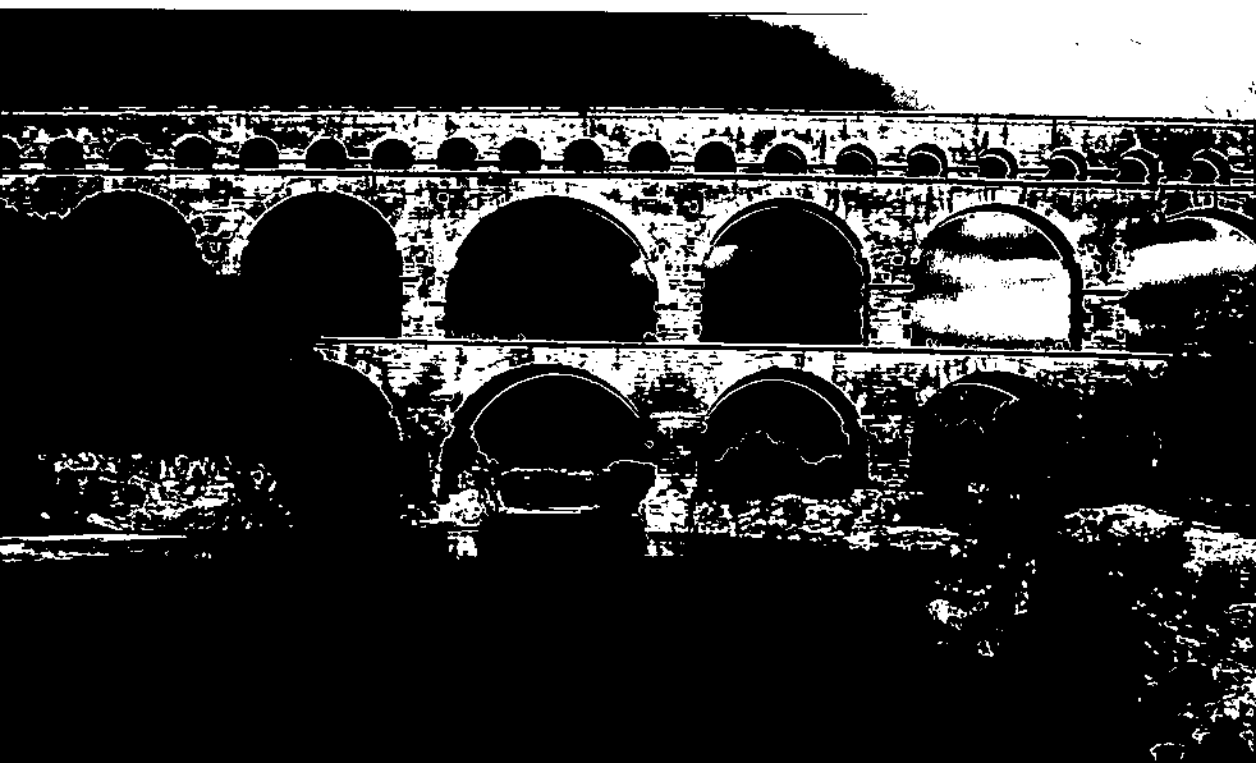
معبد پارتنون، آتن، ۴۴۷-۴۳۰ پیش از میلاد

آفریده‌های جدیدتر، نقاط کور و تضادهای موجود در منابع، و تغییر در سلیقه و قضاوت‌ها که معمولاً ناگهانی و غیرمنتظره است، از دیگر عواملی هستند که برداشت و ذهنیت ما از دوره‌های تاریخی را با گونه‌ای ابهام و عدم قطعیت روبه‌رو می‌سازند. هر نسل رابطه و نگرش خاصی را نسبت به تاریخ در پیش می‌گیرد و سنت‌های مختلف گذشته را رد می‌کند یا ارزش متفاوتی برای آن قائل می‌شود. سبکی که به نام گوتیک شناخته می‌شود، مثال گویایی از همین مسئله را به نمایش می‌گذارد. تا پیش از احیاهای مختلف گوتیک در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی، نگرش کلی به آن، منفی بود و گوتیک، محصول زمانه‌ای بدوی و تیره و تار به شمار می‌آمد. معماران آغاز جنبش مدرن نیز به گونه‌ی تقریباً مشابهی به سبک التقاطیِ تاریخ‌گرا به دیده‌ی انتقاد می‌نگریستند و آن را محکوم می‌کردند. بعدها نسخه‌ی قرن بیستمی معماری «مدرن»، عملکردگرایی و خردورزی نیمه‌ی نخست قرن را قاطعانه رد کرد و به ارزیابی مجدد و غیرمترقبه‌ای از تاریخ و تاریخ‌گرایی روی آورد، آن هم نه فقط در مقایسات و تشبیه‌های دانشگاهی، بلکه به صورت مستقیم و کاربردی، همان گونه که نظیرش در طراحی‌های بسیاری از معماران «پست‌مدرن» به چشم می‌خورد. بحث بر سر آنکه «معماری مدرن چیست» امروزه نیز همچون گذشته ادامه دارد.

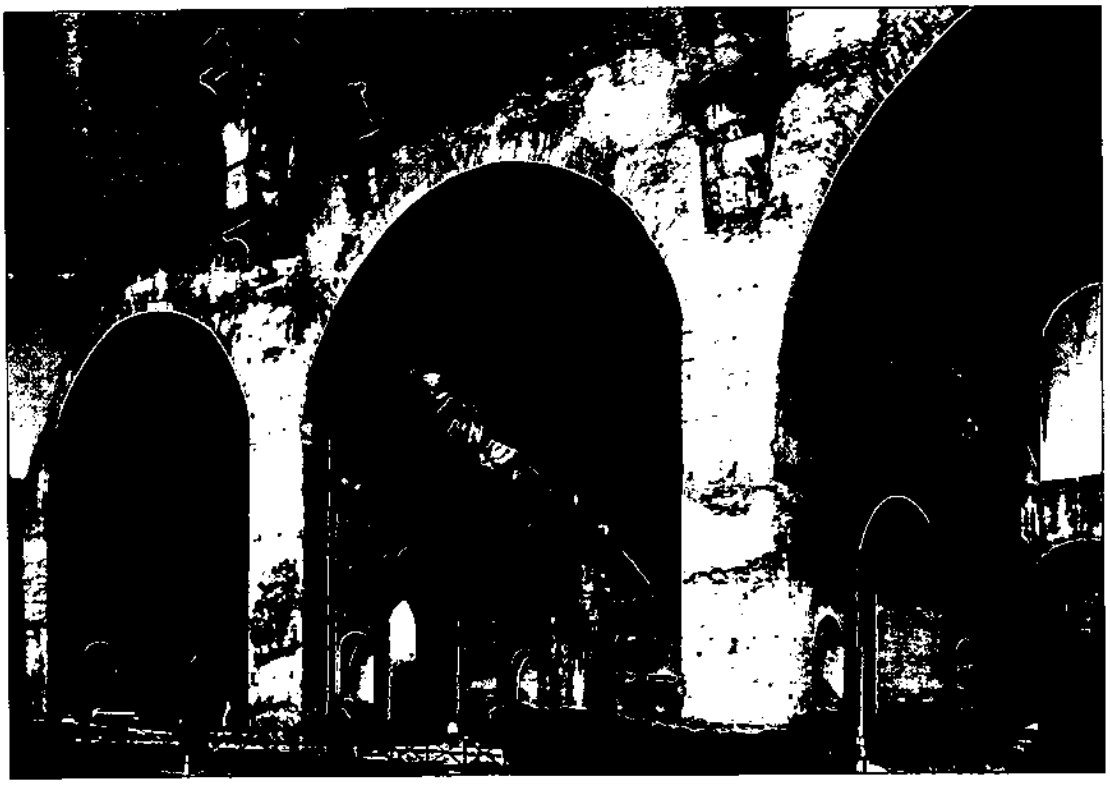
اصطلاح «مدرن» نخستین بار در پایان سده‌ی پنجم میلادی و بدان منظور مورد استفاده قرار گرفت که شاخصه‌های زمانه‌ی مسیحیت را از پیشینه‌ی رومی - و کافرکیش - متمایز سازد. بدین گونه، اصطلاح مدرن نشانگر مرحله‌ای جدید در خودآگاهی مردمی است که زمانه‌ی خود را با سنت‌های پیشین مقایسه می‌کنند؛ آنان خود را حاصل گذار از مرحله‌ای قدیمی به مرحله‌ای می‌دانند که اکنون جدید به شمار می‌آید. این گونه از خودآگاهی، بیش از همه به عنوان یکی از جنبه‌های رنسانس شناخته می‌شود: دوره‌ای که ما آن را آغاز عصر مدرن خود می‌دانیم. ولی دوره‌های مشابه دیگری نیز وجود داشته‌اند، مانند عصر شارلمانی، سده‌ی دوازدهم، عصری که به روشنگری معروف است، و کلاً هر دوره‌ای که اروپاییان از این مطلب آگاهی یافته‌اند که به واسطه‌ی تحولی در نگرششان نسبت به گذشته و زمانه‌ی قدیم، در عصر جدیدی به سر می‌برند. در این روند، «زمانه‌ی قدیم» نقش نوعی الگو و مبنا را بازی می‌کرد و فقط با پوزیتیویسم عصر روشنگری (یعنی با اعتقاد به آنکه «پیشرفت»، فرایندی مستمر و همیشگی است، و با افزایش دانش، که منجر به پیشرفت‌های پیوسته در جوامع و اذهان

می‌شد) بود که نقش آثار کلاسیک جهان قدیم، دچار تحول شد و به دنبال آن، شیوه‌ای که عصرهای متأخر، خود را «مدرن» ارزیابی می‌کردند نیز تغییر یافت. همان طور که سبک‌ها پیوسته کهنه و منسوخ می‌شدند، هرآنچه زمانی «مدرن» بود، رابطه‌ای ظریف و پیچیده با «کلاسیک» پیدا می‌کرد و این روند تا انقلاب صنعتی (که خود اشاره‌ای به دوره‌ی باستان به شمار می‌آمد) ادامه یافت. اروپاییان با آن نظم و نظام جدید اروپایی که در قرون وسطی پدیدار شد و از مراحل مختلفی گذشت، از دوره‌ی رنسانس کارولنژی تا رنسانس گوتیک، نگاه خود را پیوسته بیش‌تر و بیش‌تر متوجه سنت‌های باستانی می‌کردند. انسان‌مداری و رنسانس، برداشت‌های جدیدی از عهد باستان ارائه دادند که مبتنی بر شناخت عمیق‌تر منابع، و نگرشی بود که رفته‌رفته رویکرد علمی و خردورز را جایگزین اقتدار و تفوق دانش‌های الهیات می‌کرد. رجوع به دوره‌ی باستان، موجب پیدایش دو ریشگی عصر مدرن شد: هنر معماری از یک سو کلاسیک خوانده می‌شد و از سوی دیگر، فنون آن به شکل فزاینده‌ای بر دانش مبتنی می‌شد و از این رو، از تعصب عاری می‌گشت. امروزه درباره‌ی این مسئله که معماری تنها در سده‌های بیستم و بیست و یکم به دنبال آن بوده تا مسائل خود را از طریق کاربرد گسترده‌تر فنون و علوم حل کند، اختلاف نظر وجود دارد.

در همه‌ی دیدگاه‌ها و بررسی‌های تاریخی، مجموعه‌ی رخدادهایی که آثار معماری، بازنمای مادی آن‌ها به شمار می‌آیند، ساده‌تر و سطحی‌تر از آنچه واقعاً بوده به نظر می‌رسد. بسیاری از ساختمان‌هایی که در زمان ساختشان، انقلابی شمرده می‌شدند، تنها در طول چند دهه به دست فراموشی سپرده شدند یا آنکه برچسب «کلاسیک» گرفتند. هر مرور تاریخی همچنین باید مسئله‌ی «تحولات» را نیز در نظر بگیرد: تخریب‌ها و بازسازی‌ها، تغییرشکل‌های جزئی و کامل، مرمت‌ها، و زمان‌های ساخت و اجرایی که گاه آن‌قدر طولانی بودند که موجب تداخل سبک‌ها و تغییراتی در فرم و طراحی می‌شدند. در چنین شرایطی، برجا ماندن هرساختمان، یک تصادف به شمار می‌آید و در عین حال، ارزش سند و منبع دارد و بسته به نقشه‌ها و مفهومات شکلی که در طول تاریخ دگرگون شده‌اند، یک ساختمان نمونه‌وار یا اصیل و نوآور شناخته می‌شود.



نیم، آب گذر رومی، اوایل قرن نخست میلادی



بازیلیکای ماکسنتیوس، رم، حدود ۳۰۸ میلادی

معماری به مثابه بازنمایی فضا

شما نمی‌توانید معماری را نادیده بگیرید؛ معماری، به‌وجودآورنده‌ی بافت شهری و بخشی از زندگی همه‌ی ما و نشانه‌ی حضور انسان در طبیعت و زمین است. ما نمی‌توانیم وجود معماری را انکار کنیم، ولی هنگام بررسی آن با دشواری‌های خاص و معینی روبه‌رو می‌شویم که نخستین آن‌ها این واقعیت است که نمی‌توانیم آثار معماری، را همانند مجسمه‌ها یا تابلوهای نقاشی، برای نمایش و مطالعه از جایی به جای دیگر منتقل کنیم.

ویژگی خاص معماری، که آن را از هنرهای دیگر متمایز می‌سازد، آن است که اثر معماری می‌تواند فقط در یک قالب سه‌بعدیِ دربرگیرنده‌ی انسان‌ها تجلی پیدا کند؛ اثر معماری با فضایی درونی سروکار پیدا می‌کند که جز از طریق تماس و دریافت مستقیم، به هیچ شکل دیگر به طور کامل قابل انتقال و قابل درک و تجربه نیست. به این گونه است که خود فضا به مانع و مزاحمی برای عینیت معماری تبدیل می‌شود.

عینیت هر اثر معماری به سه بُعد پرسپکتیو محدود نمی‌ماند، بلکه در نماهای بی‌شماری نیز موجود است که تعدادشان دست کم به اندازه‌ی زوایای دید مختلف است. در نقاشی و مجسمه‌سازی، «بُعد چهارم» کیفیتی است وابسته به خود اثر، ولی در معماری، «بُعد چهارم» به وسیله‌ی انسان‌هایی به وجود می‌آید که با گردش در اطراف و درون و بیرون بنا، آن را از زوایای دید گوناگون پذیرا می‌شوند. با همه‌ی این‌ها، معماری پا را حتی از این هم فراتر می‌گذارد: فضای محصور در قالب «بُعد» قابل تعریف نیست، بلکه خود، یکی از پدیده‌های سازنده‌ی هویت معماری است.

تجربه‌ی فضایی اثر معماری، به درون شهر و خیابان‌ها و میدان‌ها بسط و توسعه می‌یابد. در عین حال که هر ساختمان را می‌توان یک اثر مستقل معماری به شمار آورد، ولی خود ساختمان به چنین تعریفی محدود نمی‌شود و باید با توجه به روابط آن با محیط پیرامون در نظر گرفته شود. این مسئله نیز کاملاً آشکار است که بسیاری از عناصری که ظاهراً ارتباط چندانی با ماهیت معماری ندارند (مانند پل‌ها، عناصر و آرایه‌های شهری، تزئینات نماها، باغ‌ها) در شکل‌گیری فضاهای شهری نقش مهمی دارند. در همان حال، هر ساختمان از مجموعه‌ی پرشماری از ارزش‌ها (اقتصادی، اجتماعی، فنی، کاربردی، هنری، فضایی و تزئینی) تشکیل می‌شود و به نوعی، حاصل

جمع همه‌ی این عوامل به شمار می‌آید. از این رو، فضا با آنکه سنگ بنای معماری است، ولی برای تعریف آن کافی نیست.

بدین گونه تاریخ جامع معماری، در حقیقت تاریخ همه‌ی مؤلفه‌های پرشماری است که به همراه یکدیگر، فرایند ساخت‌وساز را در طول قرن‌ها شکل بخشیده‌اند. این مؤلفه‌ها کم‌وبیش کل حوزه‌های علائق بشری را در بر می‌گیرند: از دغدغه‌های اجتماعی (وضعیت اقتصادی، خواسته‌های مردمی که برای ساختمان‌ها هزینه کرده‌اند یا آن‌ها را ساخته‌اند) گرفته تا مسائل فکری و ذهنی (نه فقط شرایط موجود گروه‌ها و افراد، بلکه شرایطی که آن‌ها به عنوان کمال مطلوب خود در نظر دارند) و جنبه‌های فنی ساختمان در ارتباط با آن جهانِ شکلی و زیبا‌شناختی، که همه‌ی هنرها در آفریدنش نقش دارند. همه‌ی این عوامل هنگامی که با هم در نظر گرفته شوند، زمینه‌ای را تشکیل می‌دهند که اثر هنری در آن، و فقط در آن، پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارد. این زمینه، گاه نمود مادی سلطه و حاکمیت یک طبقه‌ی اجتماعی خاص است و گاه یک افسانه و باور مذهبی. این زمینه باید گویای یک هدف و آرمان جمعی، یا شاید یک کشف علمی، یا حتی صرفاً یک سبک جدید باشد، ولی به هرحال حاصل همزیستی و موازنه‌ی همه‌ی مؤلفه‌های تمدن پیرامون خود است.

دوره‌های فضا: مرور مختصر معماری غرب، از دوره‌ی باستان تا اواخر قرون وسطی

پس از پایان جهان باستان، برای مدتی طولانی دانشی به نام «هنر یونانی» وجود نداشت، زیرا هنر یونانی چنان با فرهنگ رومی یکسان در نظر گرفته می‌شد که عملاً به بخشی از مفهوم عام «هنر باستانی» تبدیل شده بود. شناخت «هنر یونانی» به عنوان واقعیتی مستقل، بسیار دیر و کند، یعنی در دوره‌ی رنسانس آغاز شد و دست کم در ابتدا، بیش‌تر در حوزه‌ی نقد ادبی و فلسفه مطرح بود تا در حوزه‌ی هنر. روند کشف مجدد «هنر یونانی» در سده‌ی هجدهم به واسطه‌ی تلاش‌های وینکلمان با شور و حرارت بسیاری دنبال شد. ذهنیت اسطوره‌ای و فراتاریخی

آرامگاه سانتا کوستانتسا، رم، حدود ۳۵۰ میلادی

بازیلیکای سانتا ماریا ماجوره، رم، حدود ۴۲۳ میلادی

که هنر یونانی را به الگوی کمال و سبکی برای تقلید تبدیل کرد (که در عین حال همپایی با آن امکان‌پذیر نیست)، از آن هنگام تأثیر سرنوشت‌سازی بر فرهنگ غربی نهاده است. این امر بیش از هرچیز نتیجه‌ی ارزش فراوان و تعیین‌کننده‌ای است که افکار عمومی طبقه‌ی متوسط و سکولار سده‌ی نوزدهم اروپا برای مطالعه‌ی آثار کلاسیک قائل بود، چرا که آنان روش پیشینیان را برای درآمیختن مسائل اخلاقی با هنر را بسیار می‌ستودند. این تأثیر در زمینه‌ی معماری آن‌چنان عظیم بود که هنر یونانی در این حوزه به عنصری یکه‌تاز تبدیل شد. در فرهنگ یونانی، مقوله‌ی «فرم»، به مثابه جلوه و نمود «معنا»، نقش اساسی را در ترجمان منطقی و خردورزانه‌ی پیچیدگی‌های جهان، یا در ترجمان مفاهیم اخلاقی انسانی و آسمانی ایفا می‌کرد. البته این نقش محوری و مقبول «فرم»، به فرایند «فرمالیزه شدن» تمام و کمالی انجامید و رویکردهای فرمالیستی آکادمیک و خشکی را پدید آورد که در حوزه‌ی معماری بیش از همه‌ی هنرهای دیگر مورد استفاده قرار می‌گرفت. یک نمونه‌ی گویای این مسئله، دوام و استمرار الگوی معبد یونانی در طول زمان‌های طولانی است. نظریه‌ی «سبک معماری»، از زمان کشف رساله‌ی ویتروویوس (یگانه اثر بازمانده از جهان باستان درباره‌ی نظریه‌ی معماری) تا فرمالیزه شدن آکادمیک آن در سده‌ی نوزدهم، همواره گونه‌ای حاکمیت فراتاریخی بر مقوله‌ی ساخت داشته است. این برداشت در سراسر مکتب کلاسیک معماری غربی به چشم می‌خورد و همواره بر درک و دریافت معماران از معماری یونانی و گونه‌های مختلف و پرشمار آن تأثیر گذاشته است. این مفهوم و نظریه‌ای است که از مقوله‌ی «سبک» (به معنای شیوه‌های ستون‌سازی، و اینکه معبد ساختمان آرمانی است) فراتر نمی‌رود و از این رو، همه‌ی تیپولوژی‌های دیگر و همچنین ساختارهای شهری را نادیده می‌گیرد. تردیدی نیست که معبد پارتنون اثری نبوغ‌آمیز است و هربیننده‌ای را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از این رو، هرگاه در مقاطع مشخص تاریخی، معماران خود را از اندیشه و الهام‌های اصیل تهی می‌بینند، به گذشته روی آورده و فرم‌های نمادین پیشین و مضمون‌های کاربردی را در ساختمان‌های خود به کار برده‌اند. برای مثال می‌توان به نئوکلاسیسیم سده‌ی نوزدهم اشاره کرد که نمونه‌های ممتاز آن معبد والهالا و دروازه‌ی پروپالایا، ساخته‌های لئو فون کلنتسه در آلمان هستند و در آن‌ها هنر یونانی به تدابیر شکوهمند و پرعظمت و ملاحظات تزئینی، زندگی بخشیده است.

در مورد روم باستان، تنوع فرم نظام‌های ساختمانی آن، مقیاس عظیم و ماندگار اغلب ساختمان‌های عمومی، تخصص فنی در مورد استفاده از قوس و طاق، استفاده از سیمان (آبی)، و برپا داشتن استادانه‌ی سازه‌های غول‌پیکر (از مخازن آب گرفته تا کانال‌ها و طرح‌های فضایی عظیم تالارهای گردهمایی یا حمام‌ها)، همگی گویای ذهنیت معمارانه‌ی متفاوتی هستند که حال و هوای پرجلوه و نمایشی نیرومندی دارد. روم باستان چنان نوآوری‌های پرباری از خود به نمایش گذاشت که مجموعه‌ی بناهای آن را می‌توان یک دائرةالمعارف مورفولوژیک معماری دانست. در روم، مقتضیات فنی، که به واسطه‌ی مقیاس عظیم ساختمان‌های سلطنتی، تشدید شده بودند، به جا افتادن مضمون‌های اجتماعی در تالارهای گردهمایی کمک کرد. تالار گردهمایی به عنوان مکانی برای

فعالیت جمعی انسان‌ها، بیانگر فلسفه و فرهنگی بود که توازن و تعادل آرمانی یونانیان را در هم شکسته بود تا سازه‌هایی پدید آورد که از نظر روان‌شناختی غنی‌تر باشند و بهتر حس عظمت و جلال را به بیننده القا کنند. معماری رومی سده‌ی نخست میلادی، در حکم راهنمای مصور و جامع معماری تمدن‌های اروپایی و مدیترانه‌ای بود و مضمون‌ها و ایده‌های بی‌شماری را از این تمدن‌ها در خود گنجاند. این درست است که روم ایده‌های معماری را از همه‌ی سرزمین‌های تحت حاکمیت خود پذیرفت و باز درست است که روم، سرچشمه‌ی اولیه‌ی همه‌ی عناصر شاخص معماری خود نبود (پیش از رومیان، مصریان از قوس و شرقیان از طاق استفاده می‌کردند)، ولی از دیدگاه تاریخ معماری، باید بر این نکته‌ی بسیار مهم و بنیادی تأکید ورزید که معماری رومی عناصری را در خود گرد آورد که به واسطه‌ی ایده‌ی فضایی، مقیاس و معنا و منظور خود، کاملاً با هم متفاوت بودند. وجه غالب معماری رسمی رومی، تقارن و استقلال مطلق فضاهاست که با ضخامت دیوارها نمودار می‌شد. این عظمت شکوهمند و ماندگار، جلوه‌ی اقتدار دولت روم و نماد سلطه‌ی فراگیر آن بود. ابعاد معماری رومی، مقیاس همان اسطوره‌ی حکومت روم، ماهیت وجودی آن، و حس نوستالژیکی است که این اسطوره بعدها در ذهن آیندگان بیدار می‌کرد. به همین علت است که وقتی معمارانی با گرایش‌های آکادمیک و کلاسیک، یا معماران التقاطی به معماری رومی توجه نشان دادند، نسبت به آن، رویکردی متفاوت با رویکردشان به معماری یونانی در پیش گرفتند؛ به عبارت دیگر، به عناصر تزئینی یا آرایه‌هایی یونانی برای نماها محدود نماندند و پا را فراتر گذاشتند: «سبک رومی» برای فضای درونی بانک‌های بزرگ امریکایی و تالارهای وسیع و مرمری ایستگاه‌های قطار (یعنی آثاری که به واسطه‌ی ابعاد عظیم خود، بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دادند) به کار می‌رفت. به همین گونه، باز این معماری رومی است که پاسخگوی پروژه‌های ساخت‌وساز عظیمی است که

کلیسا (مسجد) ایاصوفیه، استانبول، حدود ۵۲۳-۵۳۷ میلادی

کلیسای سان ویتاله، راونا،
آغاز ساخت در ۵۲۶ میلادی

نیازمند معماری نمادین هستند و باید با ساختمان‌های گویا و پربلاغت خود، بیانگر مضمون‌های اسطوره‌ای و سلطنتی و اقتدار نظامی و سیاسی باشند.

مسیحیان فرم پرستشگاه‌های خود را از گنجینه‌ی معماری یونانی و رومی اقتباس کردند. آنان به نام نوع بشر، فضای کاتولیک رومی را پدید آوردند و در این روند، به یک انقلاب کاربردی دست یافتند: کلیسای مسیحی به مثابه مکانی برای نیایش جمعی، با تالار گردهمایی رومیان ارتباط یافت. مسیحیان ابعاد تالار گردهمایی را کاهش دادند تا با مقتضیات محفل مذهبی نسبتاً خصوصی‌ترشان هماهنگ باشد و سازه‌ای مبتنی بر ابعاد مرتبط با انسان نیایشگر به وجود آوردند. این دگرگونی به معنای تغییراتی در کل ترکیب و آرایش عناصر کلیسا بود که باید با توجه به مسیر معنوی انسان‌ها سازمان می‌یافت. تقارن دوسویه‌ی تالار گردهمایی رومیان با حذف یکی از پشتخان‌های کلیسا و انتقال ورودی اصلی به یکی از دو ضلع کوتاه‌تر بنا، برهم خورد و ساختمانی با یک محور طولی واحد پدید آمد. کل آرایش عناصر و ایده‌ی فضایی محیط درونی (و در نتیجه، کل دکوراسیون بنا) بر اساس یک تدبیر و ذهنیت جالب توجه شکل می‌گرفت: مسیر انسان خداپرست از ورودی به سوی محراب. این گزینه‌ی معمارانه و اهمیت انقلابی آن، به پیدایش فضایی انجامید که به صورت طولی آرایش یافته بود و در آن، ضرباهنگ ردیف ستون‌ها نشان‌دهنده‌ی مسیری بود که باید پیموده می‌شد. به این شکل، نیایشگران به بخش جدایی‌ناپذیری از بنا تبدیل می‌شدند. یونانیان در سازه‌های خود، مقیاس انسانی را از طریق تناسب میان ارتفاع ستون و قد انسان پدید می‌آوردند؛ جهان مسیحیت سازه‌های خود را بر اساس مسیر معنوی انسان‌ها بنا می‌ساخت. دستاورد مشابهی در زمینه‌ی پویایی فضاها در بناهایی مشاهده می‌شود که آرایش مرکزی دارند: از پانتئون گرفته (که مرکزیتی یکپارچه و بدون درجه‌بندی‌های نور و سایه دارد و وجه مشخصه‌ی آن دیوارهای نیرومند است) تا معبد مینروا مدیکا (نمونه‌ای درخشان از دوره‌ی انحطاط روم و زمانی که اندیشه‌ی رومی با پذیرفتن ایده‌هایی از خاورزمین، فکورتر و درون‌گراتر شده و با مضامین متفاوتی غنا یافته بود) و آرامگاه سانتا کوستانزا (که محوطه‌ی حلقه‌مانند آن، ترکیب فضایی