

بررسی تطبیقی معماری نیایشگاه‌های غربی و مساجد

علی محمد رنجبر کرمانی

چکیده

معماری نیایشگاه‌ها بازتاب باورها و آیین‌ها و مناسک در ادیان گوناگون را قالب کالبد و فضا می‌باشد با بررسی و تحلیلی این باورها می‌توان به درک درستی از چگونگی ساماندهی فضایی این ساختمان‌ها دست یافت. در گذر زمان انسان همواره عالی‌ترین جلوه‌های آفرینش‌گری و خلاقیت هنری خود را در ساختمان نیایشگاه‌ها متجلی ساخته است. تاریخ معماری گواه آن است که مهم‌ترین ساختمان‌ها از دیدگاه معمارانه در میان همه فرهنگ‌های جهان از گذشته تاکنون نیایشگاه‌ها بوده‌اند.

معماری نیایشگاه با حضور انسان نیایش‌کننده کامل می‌شود این بدان معنی است که همه عوامل کالبدی - فضایی نیایشگاه‌ها به همراه انسان نیایش‌کننده تشکیل یک سامانه منسجم را می‌دهند که برای دستیابی به یک هدف متعالی انتظام یافته‌اند و آن یافتن خود در برابر نیرویی بی‌پایان که همه هستی به دست اوست می‌تواند باشد.

جلوگرتین بخش نیایشگاه‌ها عناصری هستند که همچون نماد حضورالهی در فضا به کار گرفته می‌شوند. این عناصر می‌توانند کل معماری نیایشگاه را تحت تأثیر خود قرار دهند و به آن جهت بدهند یا ریخت و شکل آن را بسازند.

در این پژوهش مقایسه‌ای میان نیایشگاه‌های غربی و مساجد از دیدگاه کالبدی - فضایی و عوامل مؤثر بر آن دو به‌ویژه چگونگی ساماندهی فضایی آنها انجام می‌شود. در این روند نخست به تحلیل ریشه‌ها و خاستگاه معماری نیایشگاه‌ها رسیدگی شده است. مهم‌ترین این نیایشگاه‌ها کلیساها هستند که با همه گوناگونی فرهنگ‌ها و فرقه‌های مسیحی از ویژگی‌های کالبدی - فضایی کمابیش همانندی در کشورهای مختلف برخوردار هستند.

خاستگاه معماری کلیساها را باید در نیایشگاه‌های یونانی و رومی جستجو کرد. نیایشگاه‌هایی که خانه خدایان بود خدایانی ساخته ذهن آدمیان و نه خانه خدای یگانه و خانه قیام انسان‌ها. از این رو یگانه نبود و هر خدایی برای خود نیایشگاهی ویژه داشت. این نمونه‌ای از چیرگی شرک و چندخدایی به جای وحدانیت خدا بود. آیین‌ها در بیرون از نیایشگاه و گرداگرد آن برگزار می‌شد و نه در درون فضا و میان انسان و خدا، خدایی و فاصله بود. انسان با یک میانوند واسطی با خدا در ارتباط بود و در برابر عظمت تندیس‌های نفوذناپذیر و نیرومند، احساس خردی و کوچکی می‌کرد. در مجموع معبد حالت مجسمه‌گونه داشت و برای تماشا از خارج طراحی شده بود.

کلیساهای مسیحی نیز که متأثر از تالارهای ستوندار یونانی بود در گذر زمان با دو الگوی بنیادی مرکزی و کشیده، یکی در روم شرقی و دیگری غربی، به تکرار فضا و کالبد ادامه داد. تحولات سازه‌ای در شیوه‌های مختلف معماری اروپایی مانند رومی‌وار و گوتیک و نوزایی و باروک چندان تأثیری بر چگونگی ساماندهی فضایی کلیساها نگذاشت و تنها ریخت کالبدی آنها را دگرگون کرد. گرچه که تجربیات جالبی از بهره‌گیری از آرایه‌ها و بازی با نور و شمایل و نقاشی و... پدید آمد و تلاش بسیاری برای خلق فضایی روحانی شد. با این همه پس از پشت سر گذاشتن روزگار نوزایی و مدرنیسم، همه آن دستاوردها نادیده گرفته شد و کلیساها به ساختمان‌هایی بی‌روح و صرفاً کارکردی تبدیل شدند که دیگر به کار نیایش و تمرکز نمی‌خورد و تنها فضایی برای انجام مراسم بود.

بدین‌گونه باید گفت سیر تحول معماری کلیساها همچون تحولات در خود آیین مسیحیت رخ نمود یعنی سیری از جهان سنتی مسیحی با باورهای جزمی خود که ترجمان آن را می‌شد در کلیساهای رومی‌وار و گوتیک یافت، به جهان مدرن رخ داد که ترجمان آن را می‌شد در

کلیساهای باروک و روکوکو و سپس معماری مدرن یافت. دستاورد آن همه جسارت در واپس زدن هر آنچه که از گذشته به جا مانده که از ویژگی‌های بنیادی تاریخ معماری غرب بوده این شد که انبوهی از تجربیات ارزشمند رخ نمود، ولی هیچ‌کدام راه کمال نیمود و گاه در اوج جلوه‌نمایی مورد بی‌مهری قرار گرفت.

از ویژگی‌های بنیادی و شگفت معماری روزگار اسلامی این نکته است که با به‌کارگیری چند فضای مشخص و تعریف شده، مانند گنبدخانه، ایوان، میانسرا، رواق، دالان، هشتی و... نمونه‌های گوناگونی را از انواع ساماندهی فضایی برای انواع کارکردها پدید آورد که هر کدام از دیگری متمایز بود و در عین حال به شایستگی کارکردهای مورد نیاز را پاسخ می‌داد. معماری تمدن اسلامی بیش از هر چیز در وجود مسجد متجلی شد که خود تجسم بازارآفرینی و تکرار هماهنگی، نظم و آرامش طبیعت بود. فضا در معماری اسلامی و به ویژه در مساجد با همه سادگی و وقارش با حضور انسان مؤمن تقدس می‌یافت و جایگاه تجلی جمالی خداوند می‌شد. برخلاف آن بی‌اعتنایی‌ها به فضای درون که در معماری غرب بارها رخ داد، در مساجد با وقار تمام هر عامل دیگر را از خود متأثر کرد. بینش توحیدی اسلام پایه و اساس معماری قرار گرفت و همه عوامل کالبدی - فضایی به خدمت گرفته شدند تا فضایی پدید آید که در انسان مؤمن در کمال آرامش به «ذکر» پردازد و «حضور الهی» را تجربه کند. حضوری که به زیبایی در شکل‌ها و کالبد و نماهای درونی، در آرایه‌ها و در کتیبه‌ها، و از همه مهم‌تر در چگونگی ساماندهی فضایی که برپایه اصل حرکت از کثرت شکل و کالبد، به وحدت شکلی و کالبدی و فضایی می‌رسید. چون آن همه ریخت و شکل و هندسه و آرایه همه به یک سو رهنمون می‌شدند و از همان سو نشأت گرفته می‌شدند.

از دیدگاه اسلام عنایت الهی مستقیماً و نه با وسائط و میانجی‌ها شامل حال مردمان می‌شد و از مقتدایان دینی و مراجعی که گناه کسان را می‌خزند و احکام کیش را معین می‌کنند خبری نبود. در واقع نیایش و دعا چون بی‌واسطه از خود خداوند و آفریننده جهان خواسته می‌شود، نه آن‌گونه که در میان مسیحیان انجام می‌گرفت، قطعاً تأثیرات و مناسک و نتایج مختلفی به بار می‌آورد. پس نقاط فضا به طور یکسان اعتبار می‌یافت و تنها روکردن به یک جهت خاص بود که موجب همنوایی مؤمنان می‌شد. محورگرایی و تأکید بر جهت خاص در همه فضاهای مسجد، همراه با برتری فضا نسبت به کالبد و نیز استقلال فضاها در عین همبستگی آنها، ساختمان مسجد را همچون نغمه‌ای دلنشین و منسجم در نظر جلوه‌گر می‌ساخت که همه اجزایش در خدمت یک هدف بودند.

درفکر اسلامی، مکان از آن جهت که محضر خداست، تقدس می‌یافت عالم، تجلی خداوند و از این رو مقدس است. این تجلی در مراتبی گوناگون در طول هم رخ می‌دهد، و کعبه بنیاد محوری است که این مراتب یا عوالم را به هم مرتبط می‌کند. پس کعبه از آن رو مقدس است که نسبت کعبه نماد اتصال عالم به حق تعالی است. جهت‌گیری به سوی کعبه، یا سمت قبله نیز روکردن نمادین به این اتصال و قرار گرفتن در جهت ارتباط با مبدأ هستی است. این جهت مقدس به فضای معماری مسلمانان که از نظر کالبدی معمولاً فاقد جهت است، جهتی معنوی می‌بخشد.

از دیدگاه اسلامی کالبدها از آنجا که مادی هستند، وابسته به زمان و مکان‌اند و فقط به صورت متشابه، رمزی، آیه‌ای و تمثیلی می‌توانند برای انسان اندیشمند و دل‌آگاه تداعی معنا نموده و وسیله یاد و یادآوری شوند. کالبدها به صورت نسبی می‌توانند معنا و مفهومی را تداعی و یادآوری نموده و در مجموع حداکثر زمینه و وسیله‌ای متناسب برای سیر و سیورورت متعالی و ارادی انسان باشند و ذاتاً جنبه اعتباری دارند.

هر مفهومی و هر ارزشی نظیر مفهوم زیبایی می‌تواند در بی‌نهایت شکل‌ها و کالبدهای متفاوت به صورت نسبی و تمثیلی متجلی شود و نوآوری و خلاقیت و ابداع در این بعد انتها ندارد. به خصوص با توجه به جمیع شرایط متغیر و متنوع زمانی و مکانی، بنابراین هر مفهوم و اصل ثابت نظری، نظیر مفاهیم (جمال، جلال، عدل) می‌توانند در بی‌نهایت از کالبدها و اشکال خلاقانه، حکیمانه و بدیع ظهور یابد و متجلی گردد.

اشاره

این نوشتار به بررسی تطبیقی ویژگی‌های معماری نیایش‌گاه‌های غربی از روزگار پیش از

مسیحیت و پس از آن، با معماری مساجد به ویژه مسجدهای ایرانی می‌پردازد. روشن است که به دلیل گستردگی و وسعت کار تنها به برخی ویژگی‌های بنیادی پرداخته می‌شود. نگارنده در این مقاله تلاش می‌کند نشان دهد چه رابطه‌ای میان کالبدها و فضاهای معماری با جهان‌بینی و نگرش نیایش‌گران در معماری يك نیایش‌گاه می‌تواند پدید آید.

۱ - ویژگی‌های کلی

تاریخ تحولات معماری، گواه روشنی بر گرایش‌های دینی و اعتقادی گوناگون در ساختمان نیایش‌گاه‌ها است که به دست بشر در گذر زمان در جوامع مختلف ساخته شده است. در همه فرهنگ‌ها و دین‌ها سازندگان نیایش‌گاه‌ها تلاش بسیاری را برای پدیدارسازی باورهای جمعی جامعه خود در کالبد و فضای نیایش‌گاه‌ها داشته‌اند. از این رو «معماری نیایش‌گاه‌ها» بازتاب باورها و آیین‌ها و مناسک در ادیان گوناگون می‌باشد. با این همه تأثیر باورها و اعتقادات در معماری نیایش‌گاه‌ها همواره یکسان نبوده است. به ویژه گذر زمان و دگرگونی‌هایی که در اعتقادات مردم نسبت به مبانی و فروع دین رخ می‌داده، در معماری نیایش‌گاه‌ها بی‌تأثیر نبوده است.

از سوی دیگر معماری نیایش‌گاه‌ها همچون معماری‌های دیگر متأثر از عوامل آب و هوایی (اقلیمی)، عوامل جغرافیایی و تاریخی و نیز عوامل دیگر بوده است. این واقعیت باعث شده که مردمی که به يك دین واحد باور داشته‌اند، در سرزمین‌های گوناگون و در آب و هواهای مختلف، نیایش‌گاه‌های گوناگونی از دید معماری بسازند. پس معماری نیایش‌گاه‌ها را می‌توان دارای دو دسته ویژگی‌های معمارانه دانست:

الف - ویژگی‌های مشترک نیایش‌گاه‌ها که برگرفته از تعلق به دین واحد باورها و اعتقادات و مناسک همسان می‌باشد.

ب - ویژگی‌های متمایز نیایش‌گاه‌ها که متأثر از عوامل آب و هوایی، اقتصادی، فناورانه (تکنیکی) و دیگر عوامل اختصاصی و به ویژه باورهایی است که در سایه يك دین واحد از سوی مردم در گرایش‌های فرعی ایجاد شده است.

روشن است که عوامل دسته نخست، به مراتب مؤثرتر و قوی‌تر از دسته دوم هستند. زمینه‌هایی معمارانه‌ای که این ویژگی‌های مشترک و متمایز در آن‌ها رخ می‌نمایند، همان زمینه‌هایی هستند که در دیگر ساختمان‌ها نمودار می‌شوند.

الف - زمینه‌های بیرونی: زمینه‌هایی که ساختمان را با پیرامون مرتبط می‌کند. مانند:

- چگونگی استقرار ساختمان بر زمین؛

- رابطه آن با عناصر پیرامون، هم از جنبه بصری و هم دسترسی؛

- چگونگی دستیابی و ورود به ساختمان؛

- چگونگی جداسازی درون و بیرون ساختمان؛

- جهت‌یابی ساختمان به سمتی ویژه؛

ب - زمینه‌های درونی: زمینه‌هایی که به روابط درونی و میان بخش‌ها و کالبد و فضایی می‌پردازد، شکل (فرم) بیرونی و درونی ساختمان، ویژگی‌های کمی و کیفی فضاها مانند اندازه‌ها و تناسب‌ها به کار رفته، ریخت هندسی فضا، چگونگی نورگیری و بازشوها، چگونگی دسترسی به فضاها و از همه مهمتر، چگونگی ساماندهی فضاها در کنار یکدیگر و سرانجام ویژگی‌های آرایه‌ای یا تزئینی فضاها، هم در نماهای درونی و نماهای بیرونی، افزون بر این‌ها به مواردی مانند ارتباط فضاها باز و بسته، درصد فضاها باز و بسته، درونگرا یا برونگرا بودن فضا و کالبد ساختمان، گستردگی حوزه دید (شفافیت) و حوزه حرکت (سیالیت) و مواردی از این دست باید توجه شود.

درباره شکل فضاها نیایش‌گاه‌ها و جنبه کمی و کیفی آن‌ها به طور کلی می‌توان دو دسته فضا را متمایز کرد:

الف - فضاهای گذر و عبور برای دسترسی به فضاهای تأمل؛

ب - فضاهای تأمل و مراقبه و عبادت.

«میرچا الیاده» این دو فضا را «راهرو» و «مقام» نامیده است. به گفته او برای اینکه يك راهرو و مسیر قابل تشخیص باشد باید دارای این ویژگی‌ها باشد: کناره‌های محکم، پیوستگی، جهت‌داری، قسمت‌های برجسته قابل تشخیص، يك پایانه مشخص، تمایز يك انتها از انتهای دیگر.

برای اینکه يك مقام یا محل قابل تشخیص باشد باید از نظر شکل در مرزهای اعلام شده متمرکز باشد، شکل آسان‌فهمی داشته باشد، اندازه آن محدود باشد، جای تجمعی داشته باشد،

بتوان آن را به صورت يك منطقه درونی نسب به محیط بیرونی پیرامون تجربه کرد، عمدتاً جهت مشخصی نداشته باشد.^۱

به گفته او این ویژگی‌ها را در ساختمان‌های مذهبی می‌توان به کوتاهی با تقابل میان ساختمان بازیلیکایی کلیسا و متمرکز مسجد روشن کرد. بازیلیکا راهرویی است که به مذب ختم می‌شود. همه جزئیات طرح بازیلیکا مؤید این نکته است. صحن کلیسا که راهروهایی به آن شکل داده‌اند و کناره‌های سخت و صلیبی دارد. انگاره‌های کف و ردیف پیش‌رونده ستون‌ها پیوستگی را به وجود می‌آورند که آن نیز به نوبه خود بر جهتی خاص دلالت دارد. در اینجا همه چیز متوجه يك میز مقدس است که در يك تاق جای گرفته و توسط شکل در برگرفته شاه‌نشین حمایت می‌شود. برای يك زائر و برای کسانی که در اینجا هیچ جایگاه بی‌زوالی ندارند، این باره سلطانی بسیار مناسب است.

ولی يك مسجد متمرکز، شبیه به مسجدي که توسط سنیان در استانبول طراحی شده، هیچ حرکت یا جنبشی را در بر ندارد. این مسجد يك مقام و محل یا يك نقطه مراجعه و تجمع است که تمرکز یافته است؛ اگر فردی به مسجد وارد شود تمایلی به ترك آن ندارد و تشویق می‌شود که در آن بماند. این محل با صورت خارجی دادن به تعادل، مایه تأمل فرد می‌شود. این محل يك معماری متمرکز همه شمول دارد. وسعت محل، بیان‌کننده اعتقاد خاصی که مسیحیان به تجسد دارند نیست؛ بلکه بر حضور مطلق خداوند دلالت می‌کند. مسجد بیان‌کننده توحید است که مفهوم آن وحدت خداوند به عنوان مبدأ و سرچشمه همه کثرت‌هاست. بدین ترتیب تفاوت میان بازیلیکا و مسجد تفاوتی در سبک نیست، هر دو انواع متمایزی از معماری هستند و در این دو مورد با درك دین‌داران از دین خویش همخوانی دارند.^۲

ج - زمینه‌های کاربردی: کارکرد ساختمان‌های دینی در فرهنگ‌های گوناگون، پدیدار ساختن فضایی برای انجام آیین‌ها و مناسک دینی و یادآور شدن مفاهیم دینی و انجام فعالیت‌هایی است که در مسیر هدف‌های دینی و به گونه‌ای در پیوند با آن هستند.

یکی از ویژگی‌های مهم ساختمان‌های دینی این است که در آن‌ها کارکرد (UNCTION) ساختمان در شکل‌دهی و سازماندهی فضایی آن نقش کم‌اهمیت‌تر از پدیدار ساختن «مکان» دارد. در ساختمان‌های دینی کارکرد به معنی يك فعالیت ویژه که در يك فضا انجام می‌شود، در برابر هدف اساسی خلق فضا در آن‌ها چندان نمی‌تواند پراهمیت شمرده شود. فعالیت‌های عملی که در آن‌ها انجام می‌شود، همگی برای آماده شدن و ایجاد حس و تجربه دینی و پیوند با عالمی به جز این دنیاست و نقش زمینه‌سازی و مقدمه‌چینی دارد. از این رو روشن است که سازندگان آن ساختمان‌ها همه تلاش خود را برای خلق چنین فضایی به کار می‌گیرند؛ فضایی که چنین حس و حالی را در بیننده و استفاده‌کننده از فضا پدید آورد، در ذهن او مفاهیمی را بیدار کنند که دنیای مادی بر آن‌ها سرپوش گذاشته و در پیش چشم او هستی برتر و هستی‌بخش این جهان را به گونه‌ای تداعی کنند. همه این تأثیرات فضایی کالبدی را می‌توان کارکردهای اصلی ساختمان‌های دینی برشمرد، در برابر کارکردهای فرعی آن‌ها که انجام آیین‌ها و مناسک دینی باشد.

د - حضور انسان: معماری نیایش‌گاه با حضور انسان نیایش‌کننده کامل می‌شود. این بدان معنی است که همه عوامل کالبدی- فضایی نیایش‌گاه‌ها به همراه انسان نیایش‌کننده تشکیل يك سامانه منسجم را می‌دهند که برای دستیابی به يك هدف متعالی انتظام یافته‌اند و آن یافتن خود در برابر نیرویی بی‌پایان که همه هستی به دست اوست می‌تواند باشد.

پس باید گفت ساختمان نیایش‌گاه با حضور انسان نیایش‌کننده هویت تمام می‌یابد. این سخن درست رویاروی دیدگاه‌هایی است که در آن‌ها هویت مکان تنها با حضور عناصر معمارانه تعریف می‌شود. در برابر این دیدگاه، برخی حس مکان را امری ادراکی و ذهنی دانسته‌اند که بر پایه ویژگی‌های فضا در ذهن ساخته می‌شود. پس هویت مکان مشروط به وجود ذهن ادراک‌کننده می‌شود.

ه - حضور الهی: جلوه‌گرترین بخش نیایش‌گاه‌ها عناصری هستند که همچون نماد حضور الهی در فضا به کار گرفته می‌شوند. این عناصر می‌توانند کل معماری نیایش‌گاه را تحت تأثیر عناصر خود قرار دهند و به آن جهت بدهند یا ریخت و شکل آن را بسازند. به گفته الیاده، حضور

^۱. جی، جی، دیویز. *دائرةالمعارف دین*، ویراسته میرچا الیاده، ش ۱۹، زمستان ۱۳۷۴.

^۲. همان.

خداوند را می‌توان به طرق گوناگون نمایش داد. این حضور اغلب با پیکره‌های مقدس در معابد مصری، یونانی و هندو تعیین می‌یابد. می‌توان از کاشی‌ها یا نقاشی‌ها برای اشاره به حضور خداوند استفاده کرد. در برخی ادیان، کل ساختمان تجلی خداوند تلقی می‌شود. از محراب‌های یونانی این تلقی وجود داشت. معابد هندو تا زمان ما نه فقط مکان عبادت و تجمع، بلکه دارای حرمت و قداست الهی بوده‌اند. خانه کعبه در مکه که مقدس‌ترین عبادتگاه و مکان مذهبی در اسلام است، نماد تلاقی محور عمودی روح و صفحه افقی حیات انسانی است. این خانه يك مكعب میان تهی از سنگ است و محور دنیوی کیهان‌شناسی اسلامی است. دیرك چوبی یا ستون سنگی در ادیان دیگر همین نقش را ایفا می‌کنند.

در تفکر اسلامی، مکان از آن جهت که محضر خداست، تقدس می‌یابد. عالم، تجلی خداوند و از این رو مقدس است. این تجلی در مراتبی گوناگون در طول هم رخ می‌دهد و کعبه بنیاد محوری است که این مراتب یا عوالم را به هم مرتبط می‌کند؛ پس کعبه از آن رو مقدس است که نماد اتصال عالم به حق تعالی است، جهت‌گیری به سوی کعبه، یا سمت قبله نیز رو کردن نمادین به این اتصال و قرار گرفتن در جهت ارتباط با مبدأ هستی است. این جهت مقدس به فضای معماری مسلمانان که از نظر کالبدی معمولاً فاقد جهت است، جهتی معنوی می‌بخشد. کالبدها از آنجا که مادی هستند، وابسته به زمان و مکان‌اند و فقط به صورت متشابه، رمزی، آیه‌ای و تمثیلی می‌توانند برای انسان اندیشمند و دل‌آگاه تداعی معنا نموده و وسیله یاد و یادآوری شوند. کالبدها به صورت نسبی می‌توانند معنا و مفهومی را تدعی و یادآوری نموده و در مجموع حداکثر زمینه و وسیله‌ای متناسب برای سیر و صیورت متعالی و ارادی انسان باشند و ذاتا جنبه اعتباری دارند.

هر مفهومی و هر ارزشی نظیر مفهوم زیبایی می‌توانند در بی‌نهایت شکل‌ها و کالبدهای متفاوت به صورت نسبی و تمثیلی متجلی شود و نوآوری و خلاقیت و ابداع در این بعد انتها ندارد. به خصوص با توجه به جمیع شرایط متغیر و متنوع زمانی و مکانی؛ بنابراین هر مفهوم و اصل ثابت نظری، نظیر مفاهیم (جمال، جلال، عدل) می‌توانند در بی‌نهایت از کالبدها و اشکال خلاقانه، حکیمانه و بدیع ظهور یابد و متجلی گردد.

۲ - ویژگی‌های نیایش‌گاه‌های غربی

منظور از نیایش‌گاه‌های غربی در این پژوهش، بیشتر کلیساها در کشورهای غربی و در میان فرقه‌های گوناگون مسیحی می‌باشد. همان‌گونه که همه مورخین هنر نوشته‌اند الگوی بنیادی ساختمان کلیساها، نالارهای ستوندار یونانی یا باسیلیکاها بوده‌اند که در معماری رومی نیز ساخته می‌شده‌اند. همچنین عناصر دیگری از معماری پیش از یونانی در آن مؤثر بوده‌اند. بر این پایه برای بررسی سیر دگرگونی‌ها در نیایش‌گاه‌های غربی به ناچار باید ریشه‌های اصلی را تحلیل کرد.

به گفته نویسندگان، نخستین الگوها برای ساخت معابد یونانی، نیایشگاه‌های پیش از یونان کلاسیک بوده‌اند. در میان مردم آن زمان باورهای دینی شامل اعتقاد به خدایان و مقدس شمردن اجزاء طبیعت بود. آنان به قصد تسکین خدایان به شعائر فراوان مشتمل بر دعا و قربانی تشریفات دست می‌زدند. در فرهنگ یونانی پرستش طبیعت به پرستش شخصیت‌ها، تکامل یافته و خدایان شکل‌هایی انسانی به خود می‌گرفتند. برخلاف خدایان مصر و میانرودان، یگانه تفاوت واقعی این خدایان با انسان‌ها این بود که ایشان فناپذیر بودند.

شیوه‌های عبادت یونانی هم مانند خدایان یونانی بسیار متنوع بوده است. یونانیان برای دفع شر خدایان زمینی به عبادت آنان می‌پرداختند؛ ولی خدایان آسمانی را صمیمانه پرستش می‌کردند. اجاق‌خانه مانند آتشدان بزرگ شهر که در میدان عمومی قرار داشت، محل عبادت بود. نیایشگاه‌ها و غارها و شکاف‌های زمین که مسکن خدایان زمینی محسوب می‌شوند، برای عبادت به کار می‌رفتند. یونانیان حریم نیایشگاه‌ها را مقدس می‌شمردند و بدان تجاوز نمی‌کردند. در آنجا مؤمنان گرد می‌آمدند. یونانیان نیایشگاه‌ها را خانه خدایان می‌شمردند، نه خانه عبادت‌کنندگان. تندیس خدایان در نیایشگاه قرار داشته و در برابر این تندیس‌ها آتش جاویدان شعله می‌کشیده است.

خاستگاه نیایشگاه‌های کلاسیک یونان را خانه‌های نخستین و ساده یونانیان کهن دانسته‌اند. این نیایشگاه‌ها نخست دارای يك اتاق تکی به عنوان درونخانه بوده و يك ایوان ستوندار نیز در پیشگاه آن بوده است. این ایوان‌های ستوندار بخش اصلی و اساسی نیایشگاه

یونانی شمرده می‌شدند. زائرین به درون نیایشگاه راه نداشتند، زیرا جایگاه خداوند و گنجینه‌های الهی بود. عبادت و آیین‌های نیایش و قربانی در مذبح یا قربانگاه خارجی انجام می‌شد. نزدیک‌ترین محلی که يك عابد معمولی به جایگاه تجسم تقدس الهی راه داشت؛ همان فضای سرپوشیده ورودی نیایشگاه بود. یونانیان، خود ساختمان را گونه‌ای پیکره می‌پنداشتند که شکلی انتزاعی دارد و از نیروی پیکره برای مجسم ساختن صفات انسانی برخوردار است. هر نیایشگاه دارای این فضاها بود:

- يك اتاق تکی یا دو اتاق تو در تو (مقصوره) بدون پنجره، با يك در.

- يك اتاق تکی یا دو اتاق میان دو دیوار دو سوی ایوان.

- یا يك ردیف ستون در جلوی ایوان.

- یا دو ستون میان دو دیوار و يك ردیف ستون در جلوی آن.

ساماندهی فضایی نیایشگاه یونانی را از لحاظ نظم و تقارن فضاها دستاوردی پس از معماری خاور نزدیک برشمرده‌اند. معماری یونانی همچون موسیقی کلاسیک، يك تم یا مضمون ساده مرکزی داشت. نیایشگاه یونانی دارای فضاهایی مشخص و تعریف‌شده بود که در همه نمونه‌ها به یکسان و با سامان‌بندی تکراری به کار می‌رفت. گرچه در اندازه تغییری رخ می‌داد ولی فضاها و حتی تناسب میان اندازه‌ها یکسان می‌ماند. يك اتاق اصلی، ایوان ستوندار و ردیف ستون‌ها در گرداگرد این واحد فضایی، این سه عنصر اصلی همواره کاربرد داشت. گاردنر این ساده‌گرایی در محتوا را که بخش‌هایی ساده هم از درون آن فرا می‌رویند، به دانش هندسه یونانی شبیه کرده است.

درباره الگوبرداری معماری یونانی از معماری مصری به گمان ما نمی‌توان از تمایزات آن‌ها درگذشت؛ چون ممکن است معماری ستوندار مصر، يك شیوه ستون‌بندی را به یونانیان یاد داده باشد، ولی باید توجه داشت که پرستشگاه‌های مصری آشکارا درونگرا هستند. ردیف ستون‌هایشان نمای درونی را می‌آراید و آسمانه را نگه می‌دارد. ولی پرستشگاه یونانی درست برعکس پرستشگاه مصری است. پرستشگاه آشکارا برونگراست و حالتی ظاهری و نمایشگرانه دارد.

در معماری یونان باستان، توجه به مجسمه‌سازی به مراتب بیشتر است تا به فضای درونی. از این‌رو کالبد ساختمان نقشی ویژه یافته است. شاخص نیایشگاه یونانی، يك فضای خالی درونی و نوعی برتری در تمامی طول تاریخ است، خلاء درونی‌اش در فراموش کردن فضای معماری آن، ثبات و دوام می‌یابد و افتخارش در مقیاس انسانی آن موجودیت پیدا می‌کند. پس می‌توان گفت نیایشگاه یونانی:

۱ - هیچ فضای مثبتی ندارد و هسته آن يك مجسمه توخالی است.

۲- این هسته، کارکردی برای مردم ندارد و جایگاه خدایان است.

۳ - تمام اهمیت به فضای پیرامون این هسته داده شده و با انبوهی از آرایه‌ها نمودار می‌شود.

۴ - با این همه نیایشگاه یونانی دارای مقیاس انسانی است.

در معماری رومی، نیایشگاه رومی بر خلاف معماری مذهبی فرهنگ‌های پیشین (از جمله یونانی) نمونه نوآورانه ویژه‌ای را ارائه نکرد. بلکه معماران رومی، بیشتر نیروی خود را صرف ساختن ساختمان‌های پرشکوه و شهرها کردند. آنان نیایشگاه‌هایی با الگوی یونانی و اتروریایی نیز ساختند. رومی‌ها نیز مانند یونانی‌ها از رواق‌ها یا ایوان‌های پرستشگاه‌ها بهره‌گیری می‌نمودند.

در نیایشگاه رومی درست برخلاف معماری‌های پیشین، شکل فضای به دست آمده حاصل طرز قرار گرفتن دیوارها نیست. دیوارها و احجام در معماری مصر و میانرودان به قدری اهمیت می‌یابند که آنچه دیده می‌شود همین‌ها هستند. فضا فقط به شکلی منفی وجود دارد، یعنی تصادفاً بین احجام ظاهر می‌شود. این‌گونه معماری را معماری احجام نامیده‌اند. معماری یونانی نیز که مخصوصاً به احجام، نسبت‌های میان احجام و شکل دادن به عناصر حجمی توجه داشت، با صفت معماری استخوان‌بندی یا ساختاری متمایز شده است.

ویژگی‌های اساسی فضای رومی چنین برشمرده می‌شود:

۱ - تقارن در فضاهای دایره‌ای و مستطیلی؛

۲ - داشتن استقلال فضایی نسبت به فضاهای دیگر به گونه جداسازی با دیوارهای ستر؛

۳ - محوربندی فضاها؛

۴ - داشتن مقیاس غیرانسانی و عظیم؛

۵ - تأکید بر عظمت و حاکمیت و نشانه‌ای از برتری نسبت به جمعیت شهروند، به گونه‌ای که آشارا اعلان می‌کند که امپراطوری به مثابه منطق و قدرت زندگی وجود دارد. مقیاس ساختمان رومی، مقیاسی است که اسطوره را در اذهان مسجم می‌سازد؛ ولی در واقع این قدرت‌نمایی چیزی را جز اندوه در اذهان مجسم نمی‌کند. چنین مقیاسی انسانی نیست و نمی‌خواهد انسانی باشد.

برای نمونه ساختمان نیایشگاه پانتئون دارای يك گنبد خانه تك است که گنبد آن بر روی استوانه‌ای ساخته شده است. دیوارهای استوانه بی هیچ گسستی، یکباره تا نوک گنبد کشیده می‌شوند، گنبد با دیوارها یکی شده و هیچ رده‌بندی کالبدی در آن دیده نمی‌شود. در برابر آن، گنبدخانه‌های مسجدها رده‌بندی کالبدی مشخصی دارند که از نقشه کف مربع به هشت گوشه، از هشت گوشه به شانزده نمودار می‌شود و می‌تواند سلسله مراتب هستی را از جهان طبیعت، ملکوت تا عالم ناسوت، تداعی کند. بخش‌بندی کالبد گنبد با خطوط و تورفتگی‌هایی با شکل‌های دوزنقه که هرچه به بالا می‌روند، کوچکتر می‌شوند، دارای يك نواختی و هندسه‌ای بی‌روح هستند. در برابر آن بخش‌بندی‌ها در زیر سقف مسجدها که با کاربندی، رسمی‌بندی و چفد‌آمیز (مقرنس‌ها)، هماهنگ با راستای انتقال نیروهای کالبدی بر ساختمان، با تنوع خود و اشکال گوناگون، يك رده‌بندی از هستی را به نمایش می‌گذارند. دوزنقه‌ها و تورفتگی‌های گنبد سرانجام در بالا به يك سوراخ بزرگ دایره‌ای می‌رسند و به یکباره آهنگ آن‌ها خاموش می‌شود و نور با شدت به درون می‌تابد و این امر دوگانگی فضای درون و بیرون را افزون می‌کند. در برابر آن، ترکیب و پیوند هماهنگ کاربندی‌ها با خورشیدی در کانون آن‌ها که در عین تنوع و کثرت، دارای وحدت عناصر و خطوط هستند. نور گنبدها به گونه‌ای لطیف‌تر از زوایه‌های گوناگون از راه شبکه‌ها، نورشکن‌ها و گاه شیشه‌های رنگی به درون می‌تابد و از دوگانگی فضای درون و بیرون می‌کاهد و يك وحدت میان فضاها را نمودار می‌سازد.

در يك بررسی کلی می‌توان درباره نیایشگاه‌های یونانی که پیش درآمد کالبد کلیساها بوده‌اند چنین گفت: نیایشگاه، خانه خدایان است؛ خدایانی ساخته ذهن آدمیان و نه خانه خدای یگانه و خانه پیام انسان‌ها. از این‌رو یگانه نیست و هر خدایی برای خود نیایشگاهی ویژه دارد. این نمونه‌ای از چیرگی شرك و چندخدایی به جای وحدانیت خدا است. این‌ها در بیرون از نیایشگاه و گرداگرد آن برگزار می‌شود و نه در درون فضا. پس میان انسان و خدا، جدایی و فاصله است. انسان با يك میانوند و واسطه‌ای با خدا در ارتباط است. انسان در برابر عظمت تندیس‌های نفوذناپذیر و نیرومند، تنها احساس خردی و کوچکی می‌کند. انسان، تنها تماشاچی و رهگذر است و کششی بسوی خدایان ندارد، بلکه واپس زده شده، بر جای می‌ماند.

سیر تحول معابد یونانی بدین‌گونه است که در گذر زمان نسبت مساحت فضای بیرونی به فضای درونی بیشتر می‌شود. عناصر تزئینی نظیر ستون‌ها به تدریج افزوده می‌شود، ابتدا علاوه بر ورودی در قسمت مقابل آن، سپس چهار طرف و به تدریج ردیف‌های بیشتر و پرشدن محوطه ورودی فضای داخلی کم‌کم از نقشه مربع به مستطیل کشیده و نوارهای باریک فضایی تبدیل می‌شود. هیچ عنصر تعیین‌کننده در بدنه دیوارها و فضاها مشوقی برای توقف و سکون و توجه نیست، مگر مجسمه و رب‌النوع. کلاً يك محور طولی در فضای داخلی و ورودی مسلط است، و همواره حالت عبور را تشدید می‌کند.

حجم خارجی يك حجم مستقل، منظم و در مجموع یکنواخت است که کاملاً از فضای اطراف خود جدا و حالت نمایشی يك مجسمه را دارد. هیچ‌گونه نشانه‌ای که محور ورودی را مشخص کند وجود ندارد و فواصل ستون‌ها کاملاً یکنواخت است و این برونگرایی و مجسمه‌گونگی را به شدت تشدید می‌کند. سکوی بلند و جدا شدن از زمین اطراف، این حالت نمایشی را تشدید می‌نماید.

در مجموع قسمت پرساختمان نسبت به فضای خالی آن مسلط است و ساختمان پر احساس می‌شود. عناصر تزئینی به خصوص سرستون‌ها و نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های متنوع بر روی سنتوری و بر روی سقف حالت نمایشی و مجسمه‌گونه آن را تشدید می‌نماید.

همه مراسم عبادی به صورت جمعی انجام می‌شود و فضایی برای حضور قلب و عبادت فردی وجود ندارد. امپراطوریان و حاکمان جانشینان خدا در زمین و انسان برتر تلقی می‌شوند و کاهنان منتخب آنان فقط مجری مراسم هستند. معبد در مجموع دور از بافت متمرکز و اصلی شهر و بر روی ارتفاعات قرار گرفته است و قابل دسترسی مداوم و روزمره افراد نیست و گهگاه مراسمی در آن برپا می‌شود.

پس در گذر زمان، نسبت مساحت فضای بیرونی به فضای درونی بیشتر می‌شود. به شمار ستون‌ها در گرداگرد نیایشگاه افزوده می‌شود، نخست به رواق نیایشگاه نیایشگاه، سپس در پیش ایوان، و پس از آن در چهار سوی نیایشگاه و در فضای درونی آن. فضای درونی کم‌کم از هندسه چهارگوشه و مربع به هندسه مستطیل کشیده و رواق‌های باریک دگرگون می‌شود. کانون توجه و کشش در فضای درونی، تنها تندیس خدایان است و به جز آن عنصر نیرومندی دیگر نیست که انگیزه توجه و ایستادن در برابر آن باشد. کالبد ساختمان دارای یک راستای طولی است که همواره انگیزه گذر و نایستادن را افزون می‌کند. فاصله‌های میان ستون‌ها یکسان است و آهنگ یک‌نواختی دارد. از این‌رو نمی‌تواند به شناخت عناصر فضا یاری رساند و آن‌ها را از هم جدا بنمایاند. این ویژگی، برون‌گرایی و تندیس‌گونگی، کالبد ساختمان را افزون می‌کند. ساختمان روی سکویی ساخته شده که بدان حالت نمایشی داده است. کالبد ساختمان بر فضای آن چیره است، چون بخش بر ساختمان بر بخش تهی چیره است.

آرایه‌ها و سرستون‌ها و نگار برجسته‌ها و تندیس‌ها بر روی سه گوشه پیشانی (سنتوری)، ساختمان را همچون یک تندیس بزرگ نمودار می‌سازد و سرانجام این‌که در روند دگرگونی کالبد نیایشگاه‌ها از سادگی فضایی به سوی پیچیدگی تندیس‌گونه سیر کرده یا از الگوی فضایی خانه کعبه به سوی الگوی حمرات سه‌گانه رفته است.

کالبد ساختمان، کاملاً برون‌گرا است و هیچ درگاه و دروازه‌ای با هدف پدید آوردن کشش به سوی درون فضا و دعوت‌کننده ندارد. یک نظم هندسی بسیار یک‌نواخت و تکراری پیرامون نیایشگاه را دربر گرفته است. کالبد پر و سخت ستون‌ها بر فضای میان آن‌ها چیرگی دارد و ساختمان را بیشتر تندیس‌گونه می‌نمایاند. سقف شیب‌دار نیایشگاه، ساختمان را بر زمین نشانده و کالبد آن را زمینی کرده است. تندیس‌ها، نگار برجسته‌ها، آرایه‌ها و ستون‌ها با جرم سنگین خود و نمودهای تندیس‌گونه خود، آنچنان به فضای تهی چیره هستند که کل کالبد ساختمان همچون یک تندیس به چشم می‌آید تا یک فضای معمارانه، ساختمان به شدت برون‌گرا است. گرداگرد ساختمان را رواق‌ها پوشانده‌اند، و هسته کانونی ساختمان بسیار کوچکتر از نمود بیرونی آن است. درون نیایشگاه بسیار ساده و بی‌آرایه است. دیوارها تخت و یکدست هستند و ردیف ستون‌ها در راستای طولی نیایشگاه، توجه را به سوی کانون و جایگاه خدایان می‌کشاند، و بیشتر حالت گذر و عبور را تشدید می‌کند، تا ایستادن و حضور را. کانون و نقطه تمرکز فضای درونی و قلب فضا، یک فضای تهی و کوچک و در بسته است که جایگاه ندورات و هدایا و گنجینه‌ها است. در روند دگرگونی نیایشگاه‌ها، از درون‌گرایی به بیرون‌گرایی، سیری از نیایشگاه بودن به معبود شدن را می‌توان مشاهده کرد.

در معماری بیزانسی دگرگونی‌هایی در طرح گنبد مرکزی پدیدار شد. الگوی کلیسا به شکل مکعب گنبددار (ندرتاً به شکل چهارگوش با قاعده‌ای غیرمربعی) بود. کلیساهای کوچک، عمودی بودند و برخلاف ساختمان‌های پیشین بیزانسی، سطوح دیواره‌های بیرونی‌شان با نقش برجسته تزیین شده بود.

در سده‌های میانه، کلیساها بیشتر با الگوی کشیده و با سیلیکایی ساخته می‌شدند و نه نقشه مرکزی. گرچه الگوی گرد برای نمازخانه‌های خصوصی و آرامگاه‌ها به کار می‌رفت، مانند نمازخانه کاخ شارلمانی در آخن، ولی آنچه شالوده تکامل معماری رومانسک قرار گرفت و نقشی قاطع در آن داشت، الگوی کشیده بود با آن‌که در سده هشتم چندین کلیسای کشیده ساخته شد، ولی همگی ویران شده‌اند.

بازیلیکا ساختمانی است که دو محور تقارن عمود بر هم دارد. هم تقارن طولی دارد و هم عرضی. ولی کلیسای مسیحی تنها تقارن طولی را حفظ می‌کند و تقارن عرضی را به هم می‌زند. در ورودی در ضلع کوچکتر در عرض قرار می‌گیرند و روی‌روی آن محراب که همان نیم‌دایره بازیلیکاست که در هر دو سو بود و در اینجا یکی است تا بدین طریق جهت هدایت را نشان دهد.

معمار دوره رومانسک، ساختمان را به شکل روابط و نسبت‌های هندسی میان اجزای آن برشمرد. و این دیدگاه از پایه با دیدگاه معماری دوره مسیحیت آغازین تفاوت داشت؛ زیرا وی هیچگاه در اندیشه روابط و نسبت‌های هندسی اجزای بزرگ نبود و دیوار را اصولاً یک ساختمانی نمی‌دانست، بلکه سطحی می‌پنداشت که می‌بایست روی آن آرایه‌بندی کند.

عناصر کالبدی کلیسای رومانسک همچون گذشته عبارت بودند از یک تالار ستوندار با دیوارهای حجیم و دو ردیف ستون در میان آن که تاق‌های چهاربخشی را در میان نگه می‌داشتند. بازوهای طرفین این تالار چندان بلند نبودند و گاه این بازوپی‌ها حذف می‌شدند. دیوارهای ستبر مانع از این می‌شدند که نور فراوان به درون کلیسا بتابد. در جای برخورد تالار ستوندار بازویی یک گنبد بلند زده می‌شد و این بخش را پرنورتر می‌کرد.

برخلاف معماری مسیحیت نخستین که در جستجوی خدا به درون نظر داشت، سبک رومی‌وار (رومانسک) مقیاسی انسانی داشت. انسانی که قصد داشت تا خدا را از آسمان به زمین بیاورد. دیدگاه این معماری نسبت به فضا نیز تأییدکننده همین نظریه بود؛ فضای کلیسای ابتدایی مسیحی با روحانیت رویایی‌اش تبدیل به فضایی مرکب از چند فضای کوچکتر شد که تابع نظم صریح و روشن بود. به این منظور قبل از هر چیز، دالان طولانی و اصلی کلیسا به غرفه‌هایی متشابه تقسیم شد و ساختمان، ساختار کالبدی خود را به نمایش گذارد و ضرب آهنگ این تکرار اجزاء، ساختمان را به مقیاس‌های انسانی نزدیکتر ساخت. دیگر انسان، تنها تماشاگر مبهوت ساختمان نبود، بلکه به گونه‌ای در این مجموعه ایفای نقش می‌کرد و جزئی از کل این نظام به‌شمار می‌آمد.

شبستان در کلیساهای رومی‌وار، فضایی خطی بود. این محور خطی تنها دالان‌های جنبی را در برخی نقاط قطع می‌کرد که این انقطاع به اشکال گوناگون پیش می‌آمد یا این‌که دالان عمودی فرعی که از مسیر اصلی کوتاهتر بود، مدام بین محراب اصلی بود و یا اینکه به دو قسمت تقسیم گردیده و از دو سو به مسیر ناوی شکل اصلی می‌پیوست. الگوی اصلی و شاخص در کلیساهای رومی‌وار آمیزه‌ای بود از این دو شکل ناوهای اصلی و عمودی. هر دو همان‌دازه و همان‌تفاه بودند و دو فضای متداخل ایجاد می‌کردند که این تداخل، الگوی چلیپایی را پدید می‌آورد.

معماری رومانسک، چندین ویژگی مشخص پدید آورد:

- طرح پیمونبندی شده مربع در نقشه کف.

- روش ستون‌بندی یکی در میان که توپره‌های نیم‌دایره را که ضربدری با یکدیگر

برخورد می‌کنند را نگه می‌دارد.

- برجستگی و گودی فزاینده دیوارها و جرزها در جایی که به تاق‌های بالایی می‌پیوندند.

- تأکید بر پیمونبندی در نقشه کف.

در سبک رومی‌وار برای اولین بار دیوارهای بیرونی کلیسا اهمیت بیشتری یافت: دیوار بیرونی، بافتی همگون با فضای درونی داشت و برج آن از نظر شکل اهمیت یافت. دلیل این شکل‌پردازی را باید در گشایش معنوی جستجو کرد. کلیسا وظیفه‌ای مبشرانه داشته و ساختمان آن نیز باید با فرم و فضای خود تأکیدی باشد و به این درخشش بشارتگر.

کالبد کلیسای رومانسک دارای دو ویژگی مهم بود:

۱ - پیوستگی کالبدی: در اینجا معماری به کارکردش در حد سطوح و پوسته‌ها پایان می‌بخشد و خود را در استخوان‌بندی بیان می‌کند.

۲ - پیمونبندی فضایی: ساختمان دارای پیمون و وزن است مانند شعار ادبی. گام‌ها در کلیسای صدر مسیحیت، یکنواخت و با قافیه است. در کلیسای بیزانس، لغزنده است. ولی در رومانسک دارای ایست‌های آهنگینی شده بود.

تلاش معماران گوتیک بر این بود که کلیسا با نوری شگفت‌انگیز، پیوسته بدرخشد. در سده‌های میانه این را نظریه‌ای می‌دانستند که انگیزه پی‌ریزی سبک گوتیک گردیده است و آنچه تحقق این نظریه را میسر گردانید، دانش فنی و مهارت عملی بود. تفاوت بین این دو، مشابه تفاوت بین فیزیک و مهندسی مدرن بود. وقتی معمار سده‌های میانه از هنر هندسه سخن می‌گفت، منظورش نه ماهیت انتزاعی شکل‌های هندسی، بلکه کاربردهای عملی فرمول‌بندی‌های ریاضی در طراحی یک مجسمه یا پی‌ریزی یک ساختمان بود. لیکن با تلاش برای پی بردن به اینکه معماری گوتیک عمدتاً با نظریه سر و کار داشته یا پی‌ریزی یک ساختمان بود. لیکن با تلاش برای پی بردن به این‌که معماری گوتیک عمدتاً با نظریه سر و کار داشته یا با دانش فنی و مهارت عملی، نمی‌توان این معماری را شناخت. بلکه باید پذیرفت که کلیساهای گوتیک حاصل کاربست توأمان نظریه و دانش فنی بوده‌اند.

پیوستگی فضایی در شیوه گوتیک پیشرفته با طرح تازه‌ای که به دیوارهای تالار داده شده و به دنبال آن نور بیشتری از راه ردیف پنجره‌های بزرگتر شده زیر تاق‌ها به درون تالار راه یافت، با تأکید بیشتری در برابر دید بینندگان قرار گرفت. با کاربرد پشت‌بندها در بیرون از کالبد، بالکانه‌های خطاب‌ه از بالای رواق‌ها حذف شدند. بالکانه‌ها از معماری رومانسک و گوتیک آغازین می‌توانستند همچون پشت‌بند برای تاق تالار نقش ایفا کنند. فضاهای درونی برخی از کلیساهای دوره گوتیک پیشرفته، با همه افزایش چشمگیر اندازه پنجره‌های زیرتاقی نسبتاً تاریک بودند چرا که بیشتر شیشه‌های پنجره‌ها رنگی بودند و جلوی نور را می‌گرفتند. گرچه شیشه‌های رنگی باعث تاریک شدن فضای درون می‌شدند، ولی نور رنگین زیبایی به درون می‌تاباندند که برای شیفتگان معماری گوتیک بسیار گیرا بود. ویژگی‌های مهم معماری گوتیک در نمونه‌های بعدی تکامل یافت. این ویژگی‌ها چنین بودند:

- شیوه پیمونبندی در تالار؛

- تاق نوک‌تیز چهارقابی؛

- شبکه پشت‌بندی‌های واژگون در بیرون از کلیسا.

این ویژگی‌ها گونه‌ای معماری استخوان‌دار را به نمایش می‌گذاشتند؛ در این کلیساهای آنچه از دیوارها بر جا می‌ماند، همچون پوستی میان جرزها کشیده شده بود انگار که نقشی

جز تأمین يك پرده عایق هوا برای فضای درونی نداشتند. خطوط تند و برجسته رگه‌های تاق از بلندایی بسیار زیاد به یکدیگر نزدیک می‌شدند و به ستونک‌های دیواره تالار می‌رسیدند و از دیوارهای پوسته مانند، به سوی جزه‌های مرکب کشیده می‌شدند. تقریباً تك تك بخش‌های ساختمان، عنصری همانند خود در پایین داشتند. آنچه پدیدار می‌شد کالبدی کم‌وزن و شناور در فضا بود که چشم، ارتباطی میان آن و مادیت خشن سنگ نمی‌دید. تاق‌های جایگاه خوانندگان اگر مستقیماً از زیر سقف مشاهده می‌شدند، مانند آسمانه‌ای به نظر می‌رسیدند که همچون سقف چادر از تیرک‌های دسته‌دسته شده آویخته شده باشند. نوری که سیل‌وار از پنجره‌های زیر تاق به درون می‌تابید، باعث بلند نمایاندن تاق می‌شد و در همان حال، خطوط کرانی ساختمان را محو می‌کرد. نتیجه چیزی خیالی بود و ساختمان بزرگ دیگری را به چشم پدیدار می‌ساخت که سراپا با آن کلیساها تفاوت داشت. یعنی ما را به یاد ساختمان کلیسای اپاسوفی در استانبول می‌انداخت که در آن کلیسا نه تنها کالبد مادی ساختمان در اثر نیوغ و جسارت نوآورانه ساختمانی کاهش یافته، بلکه آنچه بر جای مانده از لحاظ بصری به وسیله نور، حالتی غیرمادی پیدا کرده است.

در شیوه گوتیک، برخلاف شیوه رومی‌وار که کم و بیش به گونه‌ای یکسان در همه‌جا به کار گرفته می‌شد، دگرگونی‌های ویژه‌ای رخ داد که همه رو به يك سو داشت. شفاف کردن دیوار کلیسا که هدف معماران سبک رومی‌وار (رومانسک) در بازی با نور بود، در سبک گوتیک عملی گردید. دیوارها شفافیت یافتند و قسمت باربر ساختمان در حد يك استخوان‌بندی که آن هم تا حد امکان در میان دیوارهای جانبی فضاها قرار گرفته، خلاصه می‌شد.

الگوی اصلی شیوه گوتیک که ساختن بخشی از آسمان در روی زمین بود، فضایی غیرمادی طلب می‌کرد. دو عامل می‌توانستند در حل این مشکل یاریگر باشند. عامل نخست، انتقال سازه باربر ساختمان به بیرون بود و نورپردازی مناسب را می‌توان عامل دوم دانست. آن‌ها ابعاد عناصر سازه‌ای در درون را تا حد امکان کم کردند و به این ترتیب توانستند در سطوح آزاد شده پنجره‌های بسیار بزرگ کار گذارند. نوری که از بخش بالای دیوارهای ناو میانی به داخل می‌تابیدند چنان شدید بود که در این بخش هیچ قسمت تاریکی باقی نمی‌ماند. بیننده به راستی می‌پنداشت که سقف میانی بالای سر او معلق است. به عکس، بخش پایین ناو میانی نیمه‌تاریک بود. دو ناو کناری با داشتن ابعاد لازم برای عناصر سازه‌ای در قسمت پایین دیوارهایشان امکان چنین نورپردازی‌ای را نمی‌دادند. انسان در این قسمت خیال می‌کرد که در فضای تاریک زمینی ایستاده است و وقتی که به بالا نگاه می‌کند آسمان روشنی را که جایگاه هر آنچه که خدایی است می‌بیند.

يك کلیسای جامع گوتیک را بایستی يك مجموعه از کارهای هنری با محتوای نمادینی دانست که امروز برای ما تصور مشکل است. وظیفه کلیسای گوتیک، نشان دادن مقرر حکومت خداوند بر روی زمین بود. براین اساس نمی‌توان مدخل کلیسا را با تمام مجسمه‌هایی که آن را تزئین می‌کردند، تنها يك حد فاصل ساده میان فضای درون و بیرون شمرد. بلکه این مدخل در واقع معبری است از زندگانی زمینی به زندگانی ابدی در دنیای دیگر، یا به تعبیر دیگر نمایشگر روز رستاخیز. پنجره گرد بالای سردر میانی، به گونه‌ای نور را به داخل کلیسا می‌تاباند که با تأکیدی بر جهت حرکت به سوی محراب باشد. از سوی دیگر این پنجره نمادی نیز از خورشید و کهکشان بود. این پنجره به شکل گل سرخ بود که نماد حضرت مریم است. از آنجا که نور می‌تواند از شیشه و سنگ‌های کمیاب عبور کند، بدون این‌که به آن آسیبی برساند، در سده‌های میانه، نماد روح‌القدس به شمار می‌رفته است.

دایره در نظر بسیاری از معماران و نظریه‌پردازان عصر رنسانس، شکل هندسی کمال مطلوب بود. زیرا این شکل که آغاز و پایانی ندارد و فاصله تمام محیطش از نقطه مشترک مرکزی ثابت است، به نظر می‌رسید بازتابی از شکل کائنات باشد. از این رو برای نقشه کلیسا بسیار مناسب دانسته می‌شد.

در شیوه باروک نیز نورپردازی اهمیت داشته، ساماندهی بخش‌های روشن و سایه به تناوب باعث پدید آمدن تصور عمیق می‌شده است. بیننده می‌پندارد که فضا تا بی‌نهایت ادامه دارد. سازه ساختمان با نورپردازی مناسب به صورتی غیرخوانا درمی‌آید و نمای ساختمان حالتی خیال‌انگیز به خود می‌گیرد. در این دوره به ویژه در ساختمان‌های آخر روزگار، باروک بهره‌گیری از نور غیرمستقیم نیز رایج بود. اغلب در این ساختمان‌ها بیننده تقریباً نمی‌توانست پنجره‌ها را ببیند و روشنایی فضای درونی از بازتاب نور روی دیوارها تأمین می‌شد.

استفاده از ترفندهای گوناگون در نورپردازی برای تقویت خیال‌پردازی از دوران باروک تا امروز معمول بوده است، در معماری مذهبی با بهره‌گیری از شکل‌های خاص و نورپردازی متناسب با آن، حال و هوایی عرفانی به فضای درون داده می‌شود. یکی از نمودهای مهم کلیسای گوتیک، نمادپردازی در آن است.

در روزگار نوزایی، معماری، دوباره به سوی روزگار کلاسیک باستان نظری انداخت؛ مفاهیمی مانند وضوح، هماهنگی منطق و تناسب مطرح شدند. به گفته گروتز چون در آن زمان انسان خود را در مرکز معماری قرار داده بود و معماری دیگر نمی‌توانست برانسان فرمانروایی کند، پس فضاهای مرکزی مناسب‌تر از فضاهای خطی بود.

باور نوزایی این بود که کمال قدرت خداوند در طبیعت، قابل دیدن است و نیز در انسان؛ پس نیازی نیست که دنیای دیگر و آخرت در جستجوی آن باشیم. بدین‌گونه دیگر طی طریق در مسیر خاص لازم نبود. ولی از آنجا که فضای مرکزی برای مراسم عبادی آن زمان چندان مناسب نبوده، در بیشتر کلیساها ترکیبی کم و بیش متناسب بین الگوی گرد و الگوی کشیده پدید آمد. در هنر و معماری رنسانس پسین به کاربرد گسترده و افراطی یا غیرطبیعی از یک الگوی ویژه را «شیوه‌گزینی» نامیده‌اند. در سده شانزدهم به جز شیوه‌گزینی، معمارانی بزرگ پدید آمدند که یکی از آن‌ها پالادیو بود. او هم به دنبال نمودار ساختن الگوهای کلاسیک در نما و طرح کلیسا بود. ساماندهی دقیق، روشن و منطقی اجزاء ساختمانی با عناصر کلاسیک ستون و سنتوری.

در سده هفدهم و هیجدهم در اروپا پس از سبک نوزایی (رنسانس)، سبک باروک پدیدار شد؛ عصر باروک عصری پر دامنه، پویا، درخشان و رنگارنگ، نمایشی، پرشور، احساسی و خلسه‌آور، پرشکوه و مسرف و نوجو بود. عصر باروک عصر انبساط در پی عصر اکتشافات بود. در کلیساهایی که در این سبک ساخته می‌شوند، عناصر و خطوط، شکل ماریج می‌گیرند و دیوارها گود و برجسته می‌شوند. دیگر آن نماهای تخت سنتی که حدود خارجی ساختمان را تعیین می‌کرد، کنار می‌رود و کالبد ساختمان دارای پوسته زنده‌ای می‌شود که نه برای جداسازی درون و بیرون، بلکه برای فراهم آوردن امکان اتصال سیال‌گونه بین آن دو کار شده است. سادگی و خوانایی روزگار نوزایی در شیوه باروک به کلی کنار گذاشته شد. فضای باروک آکنده از تضاد است و گویی تلاش می‌شود که ذهن را فریب دهد.

معماری باروک، آزادی فضایی است، آزادی فکری از قوانین قراردادی است و از هندسه مسطحه، از سکون، از تقارن، از تضاد میان فضای درون و بیرون آزاد است. به‌خاطر چنین گرایش‌هایی نسبت به آزادی است که باروک خود را به بیانی از لحاظ روانی بالا می‌کشد. باروک با تفسیرهای نو از الگوهای کهن، خود را محدود نمی‌کند، بلکه مفهوم قرارداد فضایی جدیدی را پدید می‌آورد. درک معماری باروک، تنها به مفهوم آزاد شدن از هم‌نواپی با ارزش‌های کلاسیک نیست، بلکه به معنای قبول شجاعت، ایده، تحریک است. در واقع بیش از هر چیز دیگری، به معنای درک فضا است.

۳ - معماری مسجد

بی‌گمان معماری روزگار اسلامی و به ویژه مساجد در آغاز از تأثیر معماری ساسانی و معماری رومی بیزانسی به دور نبوده است. در سده‌های بعد، اسلام به هر کشوری که راه می‌یافت، پدیدآورنده هنری بوده که در خود عناصری بومی و خودی را مستتر داشته است. اما هنرمندان و سازندگان مسلمان، به گواه تاریخ، هیچ‌گاه در ساماندهی فضا که پایه معماری است و نسبت به جنبه‌های ساختاری و آرایشی ای در درجه اول اهمیت است، مقلد و الگوپروردار نبوده‌اند. آنها به شیوه‌ای کاملاً آگاهانه، عناصر و اندام‌های معماری را به کار گرفته و ساختمان‌هایی را پدید می‌آوردند که در عین این‌که اندام‌هایی آشنا و با پیشینه‌ای تاریخی داشت، نوآورانه و ابتکاری بود. در بررسی و تجزیه و تحلیل آثار معماری و در این مورد ویژه، معماری مساجد باید به سامانه «کارکردی»، «سازه‌ای» و «کالبدی» توجه داشت.

الف - سامانه کالبدی: همانگونه که در بسیاری از نوشته‌ها پژوهش‌ها آمده، بیشتر اندام‌ها و عناصر معماری روزگار اسلامی، دارای پیشینه‌ای قبلی می‌باشند، برخی از آن‌ها هم به اقتضای نیازهای تازه، در همان دوره و به تدریج پدید آمده‌اند که در جای خود بدان خواهیم پرداخت اما درباره آرایه‌ها و تزیینات ساختمانی که در بستری از میراث گذشته رشد کرد و در سده‌های پس از آن به شکوفایی و اوج جلوه‌گری رسید. در این‌باره هنرمندان مسلمان نوآوری‌های بسیاری داشتند که همانندش در گذشته هرگز پدید نیامده بود.

ب - سامانه سازه‌ای: تمدن اسلامی به طور طبیعی مانند هر تمدن دیگری عناصر کالبدی خود را نخست با بهره‌گیری از تجربیات موجود شکل داد و سپس بر حسب لزوم، آن‌ها را

متکامل نمود و ماهیت آن‌ها را بر پایه فرهنگ خود دگرگون ساخت. این تمدن با توجه به شرایط جغرافیایی و گسترش مرزهای شمالی و شرقی و غربی با تمدن‌های کهن آن زمانی یعنی ایران و سومر و آشور و کلدانی و بیزانس و مصر ارتباط برقرار نمود و از تجربیات فنی آن‌ها بهره‌گیری کرد.

ج - سامانه کارکردی: ما بر این باوریم که مهمترین و ارجمندترین نوآوری‌ها در معماری روزگار اسلامی در این بخش رخ داده است. تمدن اسلامی بر پایه نظام دینی و اجتماعی خاص خود، کارکردهای تازه‌ای را در جامعه اسلامی پدیدار ساخت که تا پیش از آن نمونه‌ای نداشت. مهمترین این کارکردها در زمینه عبادت و نیایش بود. نحوه خاص نیایش در اسلام با همه قواعد و مناسک آن در هیچ دینی مطرح نبود، به فضای ویژه و درخور نیاز داشت.

نخستین نمونه این فضا در همان آغاز برای جامعه اسلامی آماده بود، خانه کعبه و پیرامون آن که در آن مناسک حج به جای آورده می‌شد و اما مراسم نماز جماعت که برای نخستین بار مسجدی ساده و بی‌پیرایه توسط پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و یارانش در مدینه ساخته شد.

فضایی دیواربست (محصور) که بخشی از آن سر باز و بدون آسمانه و بخشی دیگری برای جلوگیری از تابش آفتاب، سرپوشیده بود، یعنی زمینی با میانسرایبی درون آن و یک شبستان ستون‌دار در سوی قبله. این طرح ساده، الگوی همه مسجدهای سده‌های نخست و پس از آن، در همه کشورهای مسلمان‌نشین شد.

یکی از ویژگی‌های بنیادی و شگفت معماری روزگار اسلامی در این نکته است که با به کارگیری چند فضای مشخص و تعریف شده، مانند گنبدخانه، ایوان، میانسرا، رواق، دالان، هشتی و... نمونه‌های گوناگونی را از انواع ساماندهی فضایی برای انواع کارکردها پدید آورده است که هرکدام از دیگری متمایز است و در عین حال به شایستگی پاسخگوی عملکرد مورد نیاز می‌باشد. از این مهمتر و شگفت‌آورتر ظهور انواع ساماندهی فضایی برای یک کارکرد خاص است؛ تنها برای مدرسه‌های سنتی در معماری ایرانی که همگی دارای یک کارکرد خاص هستند، سه گونه متمایز از ساماندهی فضایی را می‌توان از هم بازشناخت. برای کسانی که معماری روزگار اسلامی را آکنده از تکرار بی‌پایان عناصر و اشکال و نگاره‌ها می‌شمرند، باید افسوس خورد و در پاسخ گفت: این معماری آکنده از خلاقیت و نوآوری در زمینه ساماندهی فضا، آن هم با همین چند عنصر و نگاره و شکل است که همانندش در هیچ شیوه معماری در جهان پدیدار نشده است. به‌طور کلی فضا در معماری اسلامی هرگز مستقل از شکل فرض نمی‌شود. این فضا، فضای انتزاعی اقلیدسی نیست که صورت خارجی پذیرفته و چهارچوبی برای استقرار شکل‌ها فراهم آورده باشد. فضا به واسطه شکل‌های درون خود جنبه کیفی پیدا می‌کند. یک مکان مقدس، قطبی است که فضای اطراف را گرد خود متمرکز می‌سازد.

معماری اسلامی، به ویژه در ایران، اهمیت خاصی برای نور قائل است. درون مسجد گویی نور در صورت مادی تبلور یافته و این صورت‌ها انسان مؤمن را به آیه نور در قرآن متذکر می‌شوند که «اللّه نورالسموات والارض»^۲. در ایران به دلیل تابش شدید آفتاب در اکثر نقاط آن و آسمان بلورین این فلات مرتفع، نیاز به نور در فضاهای زیستی‌بخش تفکیک‌ناپذیری از زندگی مردم در طول تاریخ بوده است، بی‌جهت نیست که ادیان پیش از اسلام در ایران، به خصوص آیین زرتشت، تمثیل نور را برای تبیین تعالیم خود به کار می‌گرفتند و در دوره اسلامی هم، حکمت اشراق سهروردی در این کشور گسترش بیشتری یافت. نور برجسته‌ترین ویژگی معماری ایرانی است، نه فقط به عنوان عنصری مادی، بلکه به مثابه تمثیلی از «وجود» و «خرد» الهی. نور جوهری معنوی است که در غلظت و تیرگی ماده شایستگی می‌بخشد تا نفس بشری در آن آشیا کند، نفسی که خود ریشه در عالم نور دارد که همان نشئه روح است.

معماری قدسی اسلام پیش از چیز در وجود مسجد متجلی است که خود تجسم «بازآفرینی» و «تکرار» هماهنگی، نظم و آرامش طبیعت است که پروردگار آن را به مثابه خانه همیشگی مسلمانان برای عبادت تعیین کرده است. مسلمانان با نمازگزاردن در مسجد، به تعبیری به آغوش طبیعت بازمی‌گردند. این ارتباط فقط بیرونی نیست، بلکه از طریق پیوندی درونی، مسجد را به اصول و ریتم‌های طبیعت مربوط کرده و فضای مسجد را با آن فضای مقدس خلاقیت ازلی متحد می‌سازد، تا آنجا که طبیعت بکر توانسته در برابر حملات انسان پرومته‌وار

دوام آورد، در حضور الهی که آرام می‌بخشد و در عین حال موجب وحدت روح می‌شود، گسترش یافته و همچنان گسترش می‌یابد. معماری قدسی اسلام، به واسطه فرمان الهی که طبیعت را عبادتگاه مسلمانان قرار داده است به گسترش طبیعت مخلوق پروردگار در چهارچوب محیط مصنوع دست انسان تبدیل می‌شود.

۴ - ویژگی‌های کالبدی مسجد

(الف) ارتباط مسجد با پیرامون: - ساختمان مسجد در مسیر گذرگاه‌های اصلی محلی یا شهری جای داشته و هیچ‌گاه دور از دسترس مردم نبوده است.

- مسجد به عنوان يك عنصر شهری، دارای عناصر شاخصی چون گنبد، سردر، مناره، ماذنه بوده است که این عناصر معماری می‌توانستند جایگاه مسجد را در بافت شهر و روستا کاملاً مشخص کنند یا به گفته دیگر مسجد در فضای شهری از خوانایی لازم برخوردار بوده است.

- ساختمان‌های پیرامون مسجد به لحاظ کاربری با مسجد سازگار و متجانس بوده‌اند، به ویژه کاربری‌هایی که در عرصه و اعیان مسجد قرار می‌گرفته‌اند (مسجد وکیل شیراز).

- در گذرگاه عمومی مردم، پیشخان یا جلوخان مسجد، بخشی از عرصه ورودی مسجد شمرده می‌شده است. به گفته دیگر پیشخان مسجد، يك حریم مشخص در گذرگاه عمومی داشته و جزء جدایی‌ناپذیر عناصر ورودی آن به شمار می‌رفته است. (مسجد امام تهران)

(ب) ویژگی‌های فضاها: عناصر و فضاهای اصلی مسجد همواره چنین بوده است؛ شبستان اصلی؛ مقصوره یا بخش جلوی محراب (گاه همان گنبدخان)، میانسرا یا حیاط مرکزی، عناصر فرعی نیز عبارت بوده‌اند: از وضوخانه، شبستان زمستان و ورودی و درگاه اصلی، انبارها. از بررسی کیفی فضاها این نتایج به دست می‌آید:

(الف) بهره‌گیری از هندسه ساده و شکل‌های مربع و مستطیل برای خوانایی بیشتر فضاها و پرهیز از اغتشاش ذهنی.

(ب) پرهیز از به‌کارگیری هندسه پیچیده و کثیرالاضلاع.

(پ) بهره‌گیری از تناسب زیبانشناختی در هندسه کف (پلان) و در نماهای اصلی.

(ت) بخش‌بندی فضاها به قسمت‌های کوچکتر با بهره‌گیری از جرزها و ستون‌ها و مردم‌وار کردن کالبدها.

(ث) بهره‌گیری از عناصر زیبانشناختی مانند تعادل، توازن و تقارن در کالبدها و نماها، به‌ویژه در جهت قبله، برای پدید آوردن فضایی آرامش‌بخش و به دور از آشفتگی زندگی روزانه.

- در بیشتر موارد از حیاط به جای نمازخانه روباز بهره‌گیری می‌شود. از این رو دارای سکو می‌باشد که با کفش از روی آن راه نمی‌روند.

- از حوض وسط حیاط به جای وضوخانه روباز استفاده می‌شود.

- از ایوان‌ها نیز در بیشتر موارد به جای شبستان بهره‌گیری می‌شود و از این‌رو آن‌ها دارای محراب هستند.

- شبستان‌های فرعی در بخش‌های دیگر مسجد نیز ساختار همان شبستان اصلی را دارند، ولی همواره از آن کوچکتر هستند.

(پ) چگونگی ساماندهی فضایی: - جهت قبله به همه فضاهای اصلی و فرعی مسجد شکل می‌دهد و در بیشتر موارد، چگونگی ساماندهی فضایی و قرارگیری فضاها در کنار یکدیگر را تعیین می‌کند.

- روش‌های گوناگون و بسیار هوشمندانه‌ای برای حل مسئله انحراف جهت قبله با راستای زمین یا گذرگاه مردم، در مساجد کهن تاریخی می‌توان یافت که همه آن‌ها امروزه نیز کارآمد هستند. (مسجد حکیم اصفهان)

- به طور کلی همه فضاها در راستای قبله قرار می‌گیرند، به جز ورودی اصلی شامل هشتی و سر در که ممکن است از راستای گذر عمومی پیروی کند.

- در جایابی فضاها، همواره نخست شبستان اصلی مسجد و سپس میانسرا، در راستای قبله شکل می‌گیرد. در هیچ نمونه‌ای حیاط مسجد در پس دیوار قبلی جای ندارد و نمونه‌های انگلشت‌شمار، جزء استثنائات هستند.

— در مساجد ستوندار، پهنای دهانه جلوی محراب یا مقصوره همواره بزرگتر از دیگر دهانه‌ها است و کلاً تلاش شده فضای جلوی محراب باز باشد تا محراب از بخش‌های دیگر شبستان قابل دیدن باشد.

— در مسجد گنبدخانه دار، گنبد اصلی روی مقصوره است و محراب کاملاً در برابر دید قرار می‌گیرد و بر آن تأکید می‌شود. در جلوی گنبدخانه، ایوان اصلی جای دارد که به میانسرا باز می‌شود. در دو سوی گنبدخانه شبستان‌های ستوندار جای دارند.

— برخی فضاهای فرعی و خدماتی گاه ممکن است در دیوارهای شرقی و غربی شبستان جای داشته باشند ولی دیوار قبلی به هیچ فضایی راه ندارد و هیچ دری در آن دیده نمی‌شود. در برخی نمونه‌ها که این دیوار بسیار دراز شده (مانند مسجد جامع اصفهان) گاه چند درگاه در آن دیده می‌شود.

— هیچ‌گاه بخش‌های وضوخانه و آبریزگاه در پس دیوار قبله قرار نمی‌گیرند.

— نکته بسیار مهم این‌که هیچ‌کدام از فضاهای اصلی مانند شبستان و میانسرا (حیاط) و حتی وضوخانه بدون میاندر یا فضای واسطه نیستند. گاه ایوان‌هایی که به شبستان دسترسی دارند همچون میاندر عمل می‌کنند و حیاط نیز بدون هشتی به بیرون راه نمی‌یابد.

۵ - سنجش و مقایسه

اولین وجه امتیاز اسلام بر مسیحیت، فقدان واسطه‌ای همچون سازمان کلیسا در عالم اسلام است. در اسلام عنایت الهی مستقیماً و نه با وسائط و میانجی‌ها شامل حال مردمان می‌شود. در اینجا از مقتدایان دینی و مراجعی که گناه کسان را می‌خرند و احکام کیش را معین می‌کنند، خبری نیست. در جهان مسیحیت از قرن دوم میلادی با سرکوبی نهضت موتانیست‌ها، اقتدار ارباب کلیسا و تفسیر متشرعانه آنان از عهد عتیق و عهد جدید جای وحی پیغمبر و به طور کلی آزادی در تأویل و تفسیر معنوی را گرفت. در واقع نیایش و دعا هنگامی که بی‌واسطه از خود خداوند و آفریننده جهان خواسته می‌شود، با هنگامی که با واسطه انجام می‌گیرد، قطعاً تأثیرات و مناسک و نتایج مختلفی به بار خواهد آورد.

يك تقابل مهم میان معماری مسجد و معماری کلیسا، تقسیم‌بندی‌های مکانی است. در دنیای اسلام هر مکانی تصویر سبک شناختی خاص خود را دارد و این امر در نتیجه شرایط جغرافیایی و نیز مواد و مصالح در دسترس بوده است.

نکته دیگر که معماری اسلامی را از جهت تاریخی در تقابل با کلیسا قرار می‌دهد، آن است که فرقه‌های مختلف و مذاهب گوناگون اسلام هرگز تأثیری بر سبک و سیاق معماری نداشته است؛ در دنیای مسیحیت اصلاح مذهب و نهضت ضد اصلاح مذهب، تأثیر بارزی بر معماری کلیسا داشته، در حالی که مذاهب سنی و شیعه در عالم اسلام مساجد مختلف از جهت معماری را به وجود نیاورده است. تنها تفاوت عمده مساجد سنی و شیعه در تزیین مسجد است. به نوعی که هر يك آیات قرآنی مورد علاقه خود را به خط خوش بر دیواره مسجد می‌نویسند و این برای کسی که عربی نمی‌داند تفاوت عمده محسوب نمی‌شود. همچنین وجود يك یا دو مناره در مسجد که تفاوت عمده‌ای نیست.

در تحلیل نمادگرایی شکل صلیبی معبد می‌توان گفت که معبد مسلمانان وحدت خدایی است که بشر خلیفه او بر روی زمین است در حالی که در جهان‌پینی مسیحیت وحدت براساس تثلیث استوار است و عیسی علیه‌السلام پسر خداست و معبد نیز تجلی پیکر مسیح به‌عنوان پسر خداست.

بنای معبد، تبلور حقیقی ادوار آسمانی و نیز تمثیلی از تصویر مسیح مصلوب است. مسیح به صلیب کشیده شده است تا تاوان گناهان بشریت را بدهد و با به صلب کشیدن او گناهان بشریت آمرزیده شده است و تنها راه رسیدن به رستگاری، وفاداری به مسیح به‌عنوان پسر خداست. پس در واقع او میانجی و شفاعت‌کننده بندگان نزد خداست. براین اساس می‌توان گفت که محورهای اصلی صلیب که در دایره محاط شده، پیونددهنده مربع میانی به مثابه انسان و دایره به مثابه خدا می‌باشد و در واقع مربع زمین را به دایره آسمان ارتباط داده و محورها به‌عنوان میانجی و رابط بین عالم ماده (مربع) و عالم معنی (دایره) عمل می‌کنند و قرار گرفتن پیکر مسیح درست بر روی همین محورها (مطابق شکل زیر) میانجی‌گری و رابط بودن او را بین انسان و خدا تبیین می‌کند.

در معماری اسلامی نقوش و اشکال فراتر از دنیای مادی‌اند و هر يك نمود ارزش‌ها و اعتقادات هنرمندی است که آن را برای تجلی احساساتش برای خلق عبادتگاهی به کار می‌گیرد. کل بنا، بیانگر تعادلی است که احدیت خداوند را در نظام کیهان انعکاس می‌دهد. در عین حال احدیت در هر مرتبه که مورد نظر قرار گیرد، همواره احدیت است. از این‌رو شکل منظم بنا را می‌توان تعبیری از الوهیت نیز دانست که در این صورت بخش کثیرالاضلاع ساختمان برابر با بره‌های تراش خورده یعنی وجود صفات الهی است و گنبد آن یادآور احدیت افتراق‌ناپذیر است.

معماران مسلمان تلاش کرده‌اند فضایی به وجود آورند که کاملاً در خود غنوده و آرامش یافته باشد. درون هیچ يك از مراکز عبادی اسلامی احساس نمی‌شود که حدود فضایی آن‌ها آزاردهنده است. معماری مسجد هرگونه کششی و کشاکشی را بین زمین و آسمان منتفی کرده است. نکته دیگر نحوه توجه به مصالح مادی است که ظاهراً هر دو معماری تلاش در سبک کردن کالبد ساختمان و کاستن از مادیت آن و گشادگی دارند؛ اما معماری مسیحی این کار را با ارتفاع گرفتن انجام می‌دهد، (خصوصاً معماری گوتیک) و معماری اسلامی با بهره‌گیری از نور به این توفیق دست یافته است.

اصل اساسی هنر اسلامی، همان مفهوم عمیق توحید است که روح قرآن کریم را شکل داده است، به طوری که همه هنرها را در اسلام می‌توان جلوه کتاب آسمانی و قرآن کریم دانست. تأثیر ناشی از قرآن را می‌توان ارتعاشی روحانی خواند، چون این تأثیر ماهیتی معنوی و شنیداری دارد. در این صورت باید گفت که همه هنرهای اسلامی به ناگزیر باید محمل نقشی از این ارتعاش باشند. این‌چنین، هنر بصری اسلامی بازتاب بصری کلام وحی است و جز این نمی‌تواند باشد.