

KEMANKEŞ MUSTAFA PAŞA

şa, Filibe ile Tatarpazarlığı arasındaki Kuruçay üzerinde yeni bir köprü yaptırmıştır. Onun ayrıca Eğri Kalesi'nde hamamı, mektebi ve baruthânesi vardı. İstanbul'da 1641 yılında Çarşıkapı'da yaptırdığı medresenin yanında bunun dershanesi olarak mescid, türbe, sebil ve çeşme inşa ettirmiştir. Ancak 1937'de yol genişletme çalışmaları sırasında bunlar ortadan kaldırılmıştır. Galata'da Kurşunlumahzen civarında ve Salmatomruk'ta kiliseden çevrilme iki mescidi daha bulunan Mustafa Paşa'nın Anadolu'da ve Rumeli'de geçilmesi zor yerlere kaldırımlar döşettiği, susuz yerlere su getirdiği, İstanbul, Üsküdar ve Pendik'te çeşmeler yaptırdığı da bilinmektedir (Vecîhî, vr. 26^a vd.). Ölümünden sonra evkafına kızı Fatma Hanım mütevellî olmuştur.

Mevlevî şairlerinden Sîneçâk Osman Dede *Gülşen-i İrfân* adlı eserini, Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi *Zafername*'sini, Serezli Şeyhzâde Abdurrahman Efendi *Nahlistân-ı Tarab* adlı Mısır tarihini Mustafa Paşa'ya ithaf etmiştir (*Osmanlı Müellifleri*, III, 74-75). Faik Reşit Unat tarafından Kemankeş'e izâfe edilerek yayımlanan *İlahânın (TV, 1/6 [1942], s. 443-480) aslında Koçi Bey Risâlesi*'nin bir versiyonu olduğu anlaşılmıştır. Kemankeş Mustafa Paşa'nın ıslahata dair yazılı bir eseri yoksa da *Kitâb-ı Müstetâb*'in meçhul müellifi onun malî ıslahat yapıp kânûn-ı kadîmi tekrar yürürlüğe koyduğunu belirtmiştir (s. 3). Ayrıca devlet düzenine ait *Kitâbü Mesâlihi'l-müslimîn* adlı anonim eserin de bu vezîriâzama ithaf edilmiş olabileceği anlaşılmaktadır (*Kitâbü Mesâlihi'l-müslimîn*, neşredenin girişi, s. 5).

BİBLİYOGRAFYA :

T SMA, nr. E 4551, E 6523; BA, İbnülemin-Hariciye, nr. 18; BA, MD, nr. 89, s. 111; BA, Ali Emîri, Murad IV, nr. 767; *Suver-i Hutû-ı Hümâ-yûn*, İÜ Ktp., TY, nr. 6110, tür.yer.; Feridun Bey, *Münşeât* (ilâve kısım), II, 296 vd.; Topçular Kâtibi Abdülkadir Efendi, *Tarih* (haz. Ziya Yılmazzer, doktora tezi, 1990), İÜ Ed. Fak. Genel Kitaplık, nr. TE 80, s. 791, 814, 822, 824, 830, 842, 866 vd., 876 vd., 887, 889, 893-894, 902, 910; *Kitâb-ı Müstetâb* (nşr. Yaşar Yücel), Ankara 1974, s. 3; *Kitâbü Mesâlihi'l-müslimîn ve menâfi'l-mü'minîn* (nşr. Yaşar Yücel), Ankara 1980, neşredenin girişi, s. 5; Peçuyulu İbrâhim, *Tarih*, II, 437, 461; Kâtib Çelebi, *Tuhfetü'l-kibâr* (nşr. O. Şaik Gökyay), İstanbul 1973, s. 165-166; a.mlf., *Fezleke*, II, 172, 173, 174, 192, 200 vd., 216 vd., 222-230, 232-234, 284; a.mlf., *Düstürü'l-amel* (nşr. M. Tayyib Gökbilgin), İstanbul 1979, s. 120, 132; Solakzâde Mehmed Hemdemî, *Solakzâde Tarihi* (haz. Vahid Çabuk), Ankara 1989, II, 549-560; Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi, *Rauzâtü'l-ibrâr*, Bulak 1248, s. 589, 592, 600, 601-

608, 611, 614, 615, 617-619; a.mlf., *Zafername*, İÜ Ktp., TY, nr. 2288/1, tür.yer.; Mehmed Halife, *Tarih-i Gilmânî* (nşr. Buğra Atsız), Münih 1977, vr. 8^a, 11^a, 12^a, 14^b; Vecîhî, *Tarih* (nşr. Buğra Atsız), Münih 1977, vr. 3^a, 5^b, 8^b, 9^{a-b} vd., 16^a vd., 17^{a-b}, 18^{a-b}, 20^a-21^a, 22^{a-b}, 23^a-27^a; Abdurrahman Hibri, *Defter-i Ahbâr*, Beyazıt Devlet Ktp., Veliyüddin Efendi, nr. 2418, vr. 25^b-26^a, 29^b, 30^a, 37^a-38^b; Evliya Çelebi, *Seyahatname* (nşr. O. Şaik Gökyay), İstanbul 1996, I, 107, 108, 110; Hezârfen Hüseyin Efendi, *Telhisü'l-beyân fi Kavânin-i Âl-i Osmân* (nşr. Sevim İlğürel), Ankara 1998, s. 52, 58, 105, 190; Müneccimbâşi, *Sahâifü'l-ahbâr*, III, 672, 674, 679-680, 681, 682-683; Naîmâ, *Tarih*, III, 200, 329, 435, 458, 459-460; IV, 5, 13, 20 vd., 47-48, 51, 55, 58, 79; *Hadikatü'l-vüzerâ*, s. 81-84; Şeyhî, *Vekâyiü'l-fuzalâ*, I, 70, 72, 73, 88, 151; II, 395; Ayvansarayî, *Camilerimiz Ansiklopedisi: Hadikatü'l-cevâmî'* (haz. İhsan Erzi), İstanbul 1987, II, 11-12; a.mlf., *Mecmûa-i Tevârih* (haz. Fahri Ç. Derin - Vahid Çabuk), İstanbul 1985, s. 140, 242, 413-414; *Sefinetü'l-vüzerâ*, s. 30-31; Râmizpaşazâde Mehmed İzzet, *Harita-i Kapüdânân-ı Deryâ*, İstanbul 1285, s. 50-51; Hammer (Atâ Bey), IX, 253-254, 255 vd., 259, 264-272, 281; X, 8, 10 vd., 25 vd.; *Osmanlı Müellifleri*, III, 74-75; İbrahim Hilmi Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri*, İstanbul 1943-45, I, 76; II, 83, 494; Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, III/1, bk. İndeks; III/2, s. 275, 335, 336, 387-391, 408, 472, 588; Dânişmend, *Kronoloji*², III, bk. İndeks; V, 36, 189-190; Mübahat S. Küçüköğüt, *Osmanlılar'da Narh Müessesesi ve 1640 Tarihi Narh Defteri*, İstanbul 1983, s. 33, 90, 288; Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler I, İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler", *VD*, II (1942), s. 356-357; Faik Reşit Unat, "Sadrazam Kemankeş Kara Mustafa Paşa Lâyihası", *TV*, 1/6 (1942), s. 443-480; M. Münir Aktepe, "Mustafa Paşa", *İA*, VIII, 730-732.



ABDÜLKADİR ÖZCAN

KEMANKEŞ TEKKESİ

(bk. OKÇULAR TEKKESİ).

KEMENÇE

Yaylı bir mûsiki aleti.

Günümüzde biri klasik Türk mûsikisinde, diğeri Kuzey Anadolu halk mûsikisinde olmak üzere iki ayrı yaylı çalgının ortak adıdır. Klasik Türk mûsikisinde kullanılan kemençe için XIX. yüzyılın ortalarına kadar görülen "armudî kemençe, fasıl kemençesi" gibi adlar yerini artık "klasik kemençe"ye bırakmış, halk mûsikisinde kullanılan kemençe ise "Karadeniz kemençesi" diye anılmaya başlanmıştır.

Aslı Farsça *kemânçe* (küçük yay, küçük yaylı çalgı) olan *kemençe* kelimesi, XIX. yüzyıldan önce bugün "rebap" adı verilen ayaklı kemane için kullanılmaktaydı. Ke-

man da denilen ve XVIII. yüzyılın sonlarına kadar Türk mûsikisinde görülen tek yaylı çalgı olan kemânçenin yerini önce sinekemanı, ardından Avrupa kemani aldı. Armudî kemençenin fasıl topluluğunda yer alması XIX. yüzyılın ortalarına rastlar. Bu kemençe "lira" adıyla daha X. yüzyılda Bizanslılar'ca kullanılıyordu. Ayrıca Mes'ûdî'nin (ö. 345/956 [?]), "Bizans lirası Arap rebabıdır" sözü, İbn Hurdâzbih'in (ö. 300/912-13), "Rebabın makbulü armud biçiminde olanıdır" şeklindeki ifadesi ve *Glossarium Latino-Arabicum* adlı sözlükte rebap için "lyra dicta" karşılığının verilmesi, armudî kemençenin en geç X. yüzyılın başlarında Araplar arasında da kullanıldığını göstermektedir. Diğer taraftan İran, Arap ve Osmanlı minyatürlerinde kemençeye benzer bir çalgı görülmediği gibi XV-XIX. yüzyıllar arasındaki yazılı kaynaklarda da bu çalgıdan söz edilmez. Çalgının bilinen en eski resmi, Charles-Henri de Blainville'nin *Historie générale, critique et philologique de la musique* (Paris 1767) adlı eserinde yer alan üç telli liradır. Laborde'un eserindeki lira ise küçük göğüs delikleri ve uzun boynu ile Güney İtalya (Calabria), Ege adaları (özellikle Girit), Balkanlar ve Türkiye'de kullanılan halk çalgısının tam bir benzeridir. Armudî kemençeye benzer yaylı çalgılar X. yüzyıldan itibaren Avrupa'da da görülür. Çalgı bilimciler, genel olarak "rebek" adı verilen bu çalgıların Bizans lirasından veya Mağrip rebabından türediğini kabul ederler.

Ortaçağ'da ve Rönesans dönemindeki rebekler XVIII. yüzyıla kadar Batı ve Kuzey Avrupa'da kullanılmıştır. Günümüzde *lira* adıyla Güney İtalya'da, *liyera* (liyeritsa) adıyla Yugoslavya'da (özellikle Dalmaçya'da), *gusla* (gadulka) adıyla Bulgaristan'da (özellikle Rodoplar'da), *lira* adıyla Trakya'da (*lira trakyotiki*) ve Ege adalarında (özellikle Girit'te [lira kritiki]) varlığını sürdürmektedir. Türkiye'de de halk çalgısı olarak kemane (Kastamonu), tırnak kemanesi (Azdavay) veya tırnak kemençesi (Fethiye) gibi adlar taşır.

Enderunlu Fâzıl'ın 1793 tarihli *Hûbanname* ve *Zenannâme*'sindeki bir resim, kemençenin Vasil sayesinde fasıl topluluğuna girmeden önce yine bir Bizans çalgısı olan lavta ile birlikte özellikle Pera tavernalarında kullanıldığına bir kanıttır. Kemençenin, bugünkü olağan üstü zarif çizgilerine en geç XIX. yüzyılın ortasına doğru kavuştuğu anlaşılmaktadır. Bunu, 1867 Paris Sergisi'nde Osmanlı pavyonundan Londra'daki South Kensington Mü-

zesi için satın alınan kemençenin Carl Engel tarafından 1869'da yayımlanan katalogdaki resmi açıkça göstermektedir. Vasıl'ın öğrencisi Tanbûri Cemil Bey bu çalgıyı fasıl müziğinin vazgeçilmez bir unsuru haline getirdi. Bu sayede yüzyıl kadar önce meyhane ve tavernalarda kullanılan kemençe, XX. yüzyılın ortasına gelmeden tanbur ve ney ile birlikte Türk müziğinin en asil çalgıları arasında yerini aldı. Bunda kemençe sesinin, XX. yüzyılın başlarında büsbütün duygusal ve hüzünlü hale gelen Türk müziğine kemaninkinden daha uygun olması da rol oynamıştır.

Hüseyin Sadeddin Arel, tasarladığı çok sesli Türk müziğini icra edecek orkestrada ağırlığı kemençe beşlemesine vermek düşüncesindeydi. Soprano, alto, tenor, bariton ve bas olmak üzere beş ayrı boyda dörder telli, tel boyları eşitlenmiş beş kemençenin prototiplerini 1933'te yaptırdı. Bunlar için kendisi özel parçalar besteledi ve başkalarına da besteletti. Fakat çok geçmeden bu çalgılar terkedildi. 1976'da açılan İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nın kemençe hocalarından Cüneyt Orhon, Arel'in keman gibi akortlanan soprano kemençesini öğretmeyi tercih etti. Günümüzde bu okulda üç telli geleneksel kemençe ile dört telli Arel kemençesi ayrı ayrı öğretilmektedir.

Avrupa'da XVI. yüzyılda çok değişik biçimler altında görülmeye başlayan cep kemanının bazı modelleri Karadeniz kemençesine benzer. Rebekten türediği kabul edilen cep kemani özellikle dans hocaları tarafından kullanılmıştır. Karadeniz kemençesinin benzerlerine Gürcistan'da "ardanuçi" ve Ermenistan'da "kemanı" adı altında rastlanır. "Lira pontiaki" veya "kementzes" adıyla Yunanistan'ın bazı yörelerinde de kullanılan bu çalgının Bizans lirasından mı türediği ve Batı'ya

Doğu'dan mı gittiği sorularına şimdilik cevap verilememektedir.

Klasik Kemençe. 40-41 cm. boyunda, 14-15 cm. genişliğinde olup yarım armudu andıran gövdesi, elips biçimindeki burguluğu (kafa) ve sapı (boyun) tek bir ağaç parçasından yontulup oyularak yapılır. Göğsünde yuvarlak kenarları dışarıda olmak üzere "D" biçiminde iki iri delik bulunur. Eşik bir ucu can direğine, diğer ucu göğse basacak biçimde bu iki deliğin arasına yerleştirilir. Çalgının arka tarafında bir sırt oluğu vardır. Bu oluk, boynun uzantısı olup kafanın ortalarına kadar uzanan ve mihrap adı verilen üçgen çıkıntının ucundan başlayıp ortada genişler ve gövdenin alt ucunda "kuyruk takozu" denilen özel çıkıntının yakınında sivri bir uçla son bulur. Kuyruk takozuna takılan kiriş veya metal kuyruğa bağlanan tellerden her biri eşğin üzerinden geçip kendi burgusuna sarılır. Kemençenin üzerinde bulunan bağırsaktan yapılmış üç tel sırasıyla yegâh (pest re), rast (sol) ve nevâ (tiz re) seslerine akortlanır. Yalnız yegâh telinin üzerinde gümüş sarğı bulunur. Günümüz sazlarında sentetik raket telleri, alüminyum sargılı bağırsak veya suni ipek tellerle krom sargılı çelik keman telleri kullanan müzisyenler de vardır. 14-15 cm. uzunluğunda olan ve icra esnasında göğse dayanan burgular kafada bir üçgenin köşelerini oluşturur. Eşikle burgu arasında kalan kısa tellerin uzunluğu 25,5-26 cm. kadardır. Tellerin titreşimini çalgının sırtına ileten "can direği", nevâ telinin altına gelecek biçimde eşikle sırt arasına yerleştirilir. Ayrıca sırtta tam eşğin altına gelecek şekilde 3-4 mm. çapında bir delik açılır.

Kuyruk takozunun sol dize, burguların göğse yaslanıp düşey konumda tutularak veya iki diz arasına konarak çalınan kemençenin telleri tuştan 7-10 mm. yüksektedir ve perdeler tırnakla yandan hafifçe itilerek bulunur. Yaklaşık 60 cm. uzunluğunda olan ve avuç içi yukarı bakacak biçimde tutulan yayın kılıarı icra sırasında sağ elin orta parmağıyla gerilip gevşetilebilir. Eskiden kemençenin kafası, boynu ve sırt oluğu genellikle fildişi, sedef veya başa kakmalı yapılırdı. Günümüzde Büyük İzmitli veya Baron gibi büyük ustaların elinden çıkmış, sırtı ve göğüs deliklerinin çevresi sedef, fildişi veya başa plakalarla yahut oyma-kakma motiflerle süslenmiş kıymetli bazı kemençelere koleksiyonlarda rastlanmaktadır.

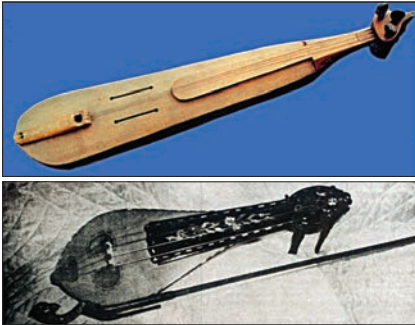
Karadeniz Kemençesi. Burguluğu, boynu ve gövdesi tek bir ağaç parçasından

yontulup oyularak yapılır. Günümüzdeki kemençeler genellikle 56 cm. uzunluğunda olup bunun 40 santimetresi gövde, 10 santimetresi sap ve 6 santimetresi burguluktur. Kenarları dik ve sırtı düz olup çoğunlukla erik veya ardıç ağacından yapılan ve genişliği alt tarafta 9 cm., üstte 6,5 cm. kadar olan gövdenin yan kenarları yaklaşık 3 cm. yüksekliktedir. Köknar veya ladinden yapılan ve bir hayli ince olan göğse, tellerin eşikle iletilen basıncına dayanabilmesi için çalgının derinliğini bir hayli arttıran boylamasına bir kubbe şekli verilir. Eşik klasik kemençedeki kadar yüksek değildir. Göğüsle sırt arasına kemanda olduğu gibi içeriden bir can direği sıkıştırılır. Pestten tize doğru mi-la-re seslerine akortlanan metal teller ahşap bir dile bağlanır. Dil, ya bir kiriş aracılığıyla gövdenin alt ucundaki ahşap bir vida ya da gövdede açılmış iki delikten geçen bir telle tutturulur. Saptan bir baş eşikle ayrılan küçük burguluk (kafa) kalp biçimindedir. Burgular da oldukça küçük-tür ve burguluğa önden girer. Çoğunlukla kemaninkini andıran, yani saptan sonra göğüs üzerinde uzayan, ancak göğse değmeyen bir tuş bulunur. Teller tuşa çok yakındır ve klasik kemençenin aksine tellerin üzerine parmak uçlarıyla basılarak çalınır. İcracı ayakta ise çalgıyı sol eliyle havada tutar, oturuyorsa dizleri arasına dayar. Teller genellikle dörtlü aralıklarla akortlanır. Orta telde melodi çalınırken yay yandaki tellerden birine de sürülür. Yayın daima iki tele birden sürülmesi Kuzey Anadolu'ya özgü armoniyi sağlar.

BİBLİYOGRAFYA :

J. B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne I*, Paris 1780, s. 380-382; H. G. Farmer, *Studies in Oriental Musical Instruments*, London 1931, II, 99-107; Adnan Saygın [Saygun], *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul 1937, s. 16-20; C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, s. 255, 275-276; M. Ragıp Gazimihal, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara 1958; a.mlf., *Musiki Sözlüğü*, İstanbul 1961, s. 125-126; a.mlf., "Karadeniz Kemençesi", *TFA*, V/118 (1959), s. 1907-1910; Asuman Onaran, *Kemençe Seslerinin Armonik Analizi*, İstanbul 1959; Haldun Menemencioğlu, *Kemençe Hakkında Etüt*, İstanbul 1970; L. Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London 1975, s. 194-195, 296, 297, 300, 301, 308, 316, 317, 320, 324-325, 330, 340; Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Sanat Müsiki Sazlarından Kemençe*, Ankara, ts. (TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü); Rauf Yekta, *Türk Müsiki*, s. 87; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London 1984, II, 372; III, 201-205; Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müsiki*, İstanbul 1994, s. 30, 31, 37-38, 60-61, 68, 71, 83-84,

Dört telli klasik kemençeyle Türk halk müziğinde kullanılan kemençe



KEMENÇE

124; W. Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin 1996, s. 111-113, 127, 128-133, 134, 175, 176, 184; H. Usbeck, "Türklerde Musiki Aletleri", *MM*, sy. 252 (1969), s. 28; E. Ruhi Ün-gör, "Karadeniz Kemençesi Üzerine Esad Somuncuoğlu ile Röportaj", a.e., sy. 281 (1973), s. 5-9.



FİKRET KARAKAYA

KEMER

Yükü yukarıdan aşağıya
iki yönde aktaran
taşıyıcı mimari eleman.

Duvar yüzeylerinde veya kapı, pencere gibi açıklıkların üstünde yer alan ve çok defa eğri profiller veren kemerler bir yay biçiminde olup yarım daire, basık, sivri veya dilimli olabilmektedir. Bölge, devir, yapı tipi ve kültürlere göre değişen kemer şekilleri bir mimarlık üslûbunun kimlik kazanmasında genellikle temel bir rol oynar.

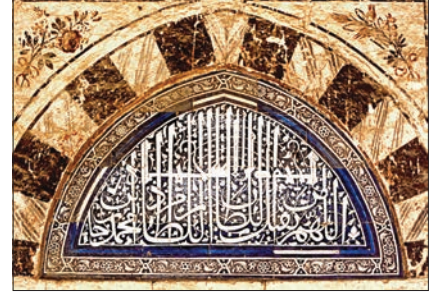
Her durumda strüktür değeri taşıyan bir kemer, taşıyıcı unsurla örtücü unsurlar arasında yer alan geçiş kısmını teşkil eder. Bazan düz cepheleri hareketlendirmek üzere tamamen tezyinî bir değer taşıyan sağır kemerler de kullanılmaktadır. Bu durumda kullanılan kemer biçimi artık süsleyici bir unsur olarak devreye girdiğinden çok defa herhangi bir yük taşımaz ve altında bir boşluk bırakmaz. Ancak geçit vermeyen kemerlerin tamamı tezyinî değildir.

Mimarlık tarihinde ilk kemer tipleri hakkındaki görüşler farklıdır. Bir görüşe

göre birbirine üst kenarlarda bitişik, alt uçları kenarlara doğru açılıp desteklere oturtulan iki taş levha ilk kemer çatısını meydana getirmektedir. Bu teknik daha sonra biraz daha geliştirilerek üçüncü bir taş blokun üstte ortaya konmasıyla yeni bir uygulama ortaya çıkar. Diğer bir görüş, üst üste konan taş bloklarının yük-seldikçe birbirine doğru kaydırılmasıyla elde edilen taşıma tekniğindeki inşa metodunu ilk kemer formu olarak kabul eder. Bu iki teknikten hangisinin daha eski olduğunu belirlemek imkânsızdır. Ancak farklı kültür çevrelerinde kullanılan inşaat malzemesinin fizikî yapısı ve boyutlarının farkı olması sebebiyle her iki şekil de kullanılmış olmalıdır. Taşıma tekniği geniş açıklıkların üstünü örtbilmek bakımından daha geniş imkânlarla sahip olduğundan bu teknik daha yaygın ve uzun süre kullanılmıştır. Her iki durumda da kemer formunun temel mantığı olan dönüş hareketi tamamlanmadığından mimarlık tarihinde bu kemerlere "yalancı kemer" adı verilmiştir.

İlk gerçek kemerler kerpiç malzemeyi yaygın olarak kullanan Mezopotamya'da ortaya çıkmış, daha sonra Mısır'da aynı teknik taş malzeme ile uygulanmıştır. Bu örneklerde, üstten gelen ağırlığı iki ayrı desteğe iletmek üzere orta kısmı nisbeten yüksek ve bir kavis çizen profillerle yapılanma tamamlanmıştır. Çok sayıdaki kerpiç veya taş bloklarının birbirine dayanarak kemer kavsinin tamamlanmasıyla ilk gerçek kemerin temel prensibi ortaya çıkmış olur. Bu prensip esas olmak üzere kemerin teşkil ettiği dönüş hareketini oluşturan yayların sayısı, çapları ve bunların dönüş doğrultuları zaman zaman değiştirilerek zengin biçimler elde edilmiştir. Bazan yarım daire, basık veya elips şekiller, bazan da sivri veya dilimli formlar kullanılarak sayısız tipler üretilmiştir. Böylece ana prensibin bulunmasıyla birlikte çeşitlendirmeler yapılmaya başlanmış, moda akımlar ve üslûplara göre bazı tipler zaman zaman daha yaygın hale gelmiştir. Bu tiplerde görülen profil çeşitleri, çizimde kullanılan pergelin ayak açıklığı ve daire merkezlerinin yeriyile ilgilidir.

İslâm mimarisinde kemer hemen her tür yapıda geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Kubbe ve tonoz sisteminde olduğu gibi prizmatik kapı ve pencere sövelerinin kavisli bir kuşakla örtülmesi hem yapılarının iskeleti bakımından gerekliydi hem de estetik bir tamamlayıcıydı. Tuğla ve taş mimaride açıklık vermeyen cephelerde bile hafifçe girinti yapan tezyinî bir



Edirne'deki Üç Şerefeli Camii'nin pencere alınlığı üzerinde bulunan kemer

kemerle hareket kazandırılmaya çalışılmıştır. "Sağır kemer" denilen bu uygulama özellikle kümbet cephelerinde yer alır. Çok defa dikdörtgen pencerelerin üzerinde yer alan kemerler sayesinde duvar üst kısmının ağırlığı pencere üzerindeki üst söve ortasına binmeyip iki kenara aktarılır. İçi örülerek doldurulan bu kemere "boşaltma kemeri" veya "hafifletme kemeri" (tahfif) adı verilir. Osmanlı mimarisinde sık rastlanan ve "Bursa kemeri" adı verilen kemer türü ise esasını eski ahşap yapılarda almıştır. Ahşap yapılarda iki dikmenin üstüne binen yatay krişi takviye eden iki praçol zamanla taş mimaride bir biçim olarak kullanılmış ve buna Türk mimarisinde Bursa kemeri adı verilmiştir.

İslâm mimarisinde en büyük ölçülü kemer uygulamaları Osmanlı camilerinin ana mekânını belirleyen iskelet yapısında yer alır. Dört, altı veya sekiz ayağı birbirine bağlayan bu kemerler, üstte pendantif ve kubbe ile destek aralarındaki perde duvar sebebiyle kolayca farkedilmeyen unsurlardır. Bu kuruluşun esasını belirleyen büyük kemerlerin ayak araları bir perde duvarıyla kapatılmakta, birkaç sıra halinde bu duvara açılan filgözü veya revzenli pencere ile yüzey hareketlendirilmekte, böylece iç mekâna ışık sağlanmaktadır.

BİBLİYOGRAFYA :

J. Baltrusaitis, *Le problème de l'ogive en Arménie*, Paris 1936; J. H. Acland, *Medieval Structure*, Toronto 1972; Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul 1979, s. 274-278; Aysil Tükel Yavuz, *Anadolu Selçuklu Mimarisi'nde Tonoz ve Kemer*, Ankara 1983; Metin Sözen - Uğur Tanyeli, *Sanat, Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1996, s. 127-128, 269; Yılmaz Önge, "Anadolu'nun Türk-İslâm Devri Yapılarında Enteresan Bazı Taş Kemer ve Tonozlar", *EFAD*, sy. 9 (1978), s. 321-336; "Kemer", *SA*, II, 1006-1020.



SELÇUK MÜLÂYİM

Kurtuba (Cordoba) Ulucamii'nin içinde bir kemer sırası

