

ORTAÇAĞ ANADOLU TÜRK-İSLÂM MİMARİSİNDE SANATÇILAR

SEVAY OKAY-ATILGAN*

Ortaçağ Anadolu Türk-İslâm mimarisine ilişkin bugüne kadar pek çok çalışma yapılmakla birlikte, Anadolu'daki İslâm-Türk devri yapılarında çalışan sanatçılar hakkındaki araştırmalar oldukça sınırlıdır. Tarihî kaynaklarda bu konuda yeterince bilgi yoktur. Bununla birlikte dönemin dokusuna ilişkin bazı kaynaklar, yapı sanatçıları ve mimarî faaliyetlere çok az da olsa yer veren anlatımlar içermektedir. Anadolu'daki taş kitabelerin derlenmesine ise 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlandığı düşünülünce,¹ aradaki uzun boşluk konusunda fikir verebilecek yegâne malzeme, bu ilk kaynaklar olacaktır. Bu kaynakların genel bir değerlendirmesi Z. Bayburtluoğlu tarafından yapılmıştır.² Yazıcı, Eflâkî,³ İbnü'l-Ezrak,⁴ İbn-i Bibî⁵ ve Yazıcızâde Ali'den⁶ edinilen bilgileri, sanatçılar, ekip, tasarım (proje) ve resim gibi konular açısından, irdeleyerek bazı saptamalarda bulunmuştur. Öyle ki, yazara göre, bu dört kaynak ve içerdikleri bilgiler sanatçı yazıtlarıyla birleştirildiğinde, Selçuklu döneminde Anadolu'da belli ilkeleri, belli kuralları olan, sanatçıların kendi uzmanlık alanlarındaki becerileriyle üstlendikleri bir ekip çalışmasının varlığı belirlenmiş oluyor.

Bu ilk kaynaklardan, en çok sanatçıyla Eflâkî'nin eserinde karşılaşılıyor. Hemen tümü 13. yüzyılda gerçekleştirilmiş, toplam 43 yapının ad ve adresleri ile yanısıra değişik öykülerde 8 sanatçı tanıtılıyor. İbn-i Bibî'de ise, yinelemeler çıkınca toplam 60 yapı türlü bilgilerle (tarih, yaptıran, yapan vb.) yer almaktadır. Sanatçı olarak yalnızca Saadeddin Köpek'in adı geçmektedir.

* Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk ve İslam Eserleri Anabilimdalı Araştırma Görevlisi.

¹ Z. Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara 1989.

² Z. Bayburtluoğlu, *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Erzurum 1993.

³ A. Eflâkî, *Ariflerin Menkıbeleri*, (Çev. T. Yazıcı), cilt I-II, İstanbul 1986.

⁴ İbn ul-Azrak, *Meyyafarkîn ve Amid Tarihi*, (Çev: M.E. Bozarslan), cilt I, İstanbul 1975.

⁵ İbni Bibî, *Selçuklu Tarihi*, (Yay. Uzluk Neşriyatı), Ankara 1941.

⁶ Ali Yazıcızâde, *Selçuknâme (Tarih-i Al-i Selçuk)*, Houtsma Baskısı, Leiden 1902, s. 253-

İbnü'l-Ezrak'ta sanatçılar konusunda önemli bir bilgi bulunmamakla birlikte, yapımda rolü olanlarla ilgili bilgilere rastlanmaktadır. Yazıcızâde'de sanatçı adı verilmemektedir. Ancak sanatçıların, yapım işinde görev üstlenen kimselerin, görevleri ve ünleri konusunda ilettikleri oldukça önemlidir.

19. yüzyıldan itibaren Batulılar ve az sonra da Türkler, bu tip araştırmalara yönelmiştir. L. Mayer'in araştırması, bugüne kadar konuyla ilgili yapılmış en önemli çalışmadır. Daha çok derleme nitelikli bu eser, belki sınırlı bilgileri aktarmaktan öteye ilâve yorum ve yenilik getirmemektedir. Ancak zaten alanında öncü bir eser olduğu düşünülürse, yine de önemini koruyacaktır. Kaldı ki L.A. Mayer çalışmasını, "İslâm'da mimar kimdir?", "Müslüman toplumunda mimarın statüsünü oluşturan koşullar nelerdir?", "Bânîlerin ve dinî görüşlerin mimarî oluşumlardaki etkileri nedir?" ve en önemlisi kendisinin de cevap bulamadığı "İslâm sanatında kim kimdir" gibi önemli sorular etrafında oluşturmaya çalışmış, çeşitli bilgiler sunmuştur.⁷

Türk sanat tarihçilerinin araştırmaları arasında ise direkt bu konuyu ele alan iki önemli çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmaların ilki Z. Sönmez,⁸ ikincisi ise Z. Bayburtluoğlu'na⁹ aittir.

Bu yazımızda, bugüne değin konuyla ilgili yapılmış ve yukarıda sözünü ettiğimiz araştırmalar ışığında, Anadolu'da mimarî ortamının yaratıcıları konumundaki bânî, yapım yöneticileri (mütevelli) ve özellikle sanatçıları, onların bu oluşumdaki yerlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini değişik konu başlıkları ve farklı bir bakış açısıyla incelemeye çalışacağız. Şüphesiz bu yöndeki çalışmaların artışı ve değişik belgelerin ortaya çıkarılışı ile birlikte, edinebilecek fikrin boyutları da aynı oranda genişleyecektir.

Ortaçağ Anadolu Türk-İslâm Toplumunda Mimarî Çevre

Yeni yerleşim alanları bulmak, her çeşit yıkımdan kaçarak huzurlu bir ortama kavuşmak isteyen değişik etnik kökenli pek çok insanın, 11. yüzyıl ortalarından itibaren Anadolu'ya yoğun bir göç hareketi başlattıklarını kaynaklar yoluyla öğrenmekteyiz. 1071 Malazgirt Savaşı'ndan sonra Anadolu'daki Türk hakimiyeti kısa sürede sağlanarak, siyasî iktidarın istikrarına yönelik bir takım mücadeleler sonucunda; yerleşik düzenin temelleri 12. yüzyıl sonunda II. Kılıç Arslan tarafından atılmıştır. II. Kılıç Arslan yoğun bir yapı faaliyeti ile

⁷ L.A. Mayer, *Islamic Architects and Their Works*, Geneve 1956.

⁸ Z. Sönmez, *a.g.e.*

⁹ Z. Bayburtluoğlu, *a.g.e.*

Anadolu'da bir Selçuklu çevresi oluşturulması işini başlatmıştır. Dönemin toplumsal ihtiyaçları, yönetici sınıfının beğenileriyle de birleşerek bu yeni çevrenin oluşumunu belirlemiş, yerli ve yabancı sanatçılar bu iki belirleyiciye kendi geleneksel birikimlerini ve sanatsal üslûplarını da katarak eserler vermeye başlamışlardır. Selçuklu sultanları ve vezirleri İslâm âleminin en büyük işverenleri arasına girmiş, ülkede oluşturulan büyük şantiyeler her milletten usta ve işçinin yanyana çalıştığı iş yerleri haline gelmiştir. I. Alâeddin Keykubat dönemi (1220-1237), Anadolu Selçuklularının altın devri olarak sanatta da yansımalarını göstermiştir. Bu devrin hemen ardından gelen Moğol istilâsı ve Selçuklu devletinin çözülerek dağılışı, sanatı ve mimarî çevreyi de etkilemiştir. Bununla birlikte sanatsal yaratmalar son bulmamış, kesintiye uğrayarak da olsa gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Tüm bu bilgilere karşın Anadolu Selçuklu döneminde, yerleşik düzenin günlük yaşam çevresini bütünüyle gözümüzün önünde canlandırabilecek yeterli bilgilerden yoksun durumdayız. Bu dönemde Türklerin kurdukları şehirler pek azdır. II. Kılıç Arslan'ın kurduğu Aksaray, Keykubat döneminde kurulan Beyşehir ve Denizli gibi bir iki şehrin dışında bütün önemli merkezler, Türkler elinde büyük gelişme gösteren eski şehirlerdir.¹⁰ Bu yeni merkezlerde kendi kültürel birikimleriyle oluşturdukları yepyeni bir anlayışın yaratıcısı olan Türkler eliyle Anadolu Hristiyan mimarisi plân tertiplerine, bazı konstrüksiyon metotları ve dekoratif şekillerle, Mısır'dan Türkistan'a kadar uzanan memleketlerin geleneklerine, Buhara, Semerkant, Kahire, Şam'dan gelmiş sanatkarların elinde, yeni şekiller verilmiştir.¹¹

II. Kılıç Arslan, Aksaray şehrini adetâ yeniden kurarak burada büyük binalar, saraylar vs. inşa ettirmiştir.¹² Azerbaycan, Gürcistan, Ermenistan vs.'den gelenler Anadolu'da sanatsal sanayinin ve mimarlığın gelişmesine yardımcı olmuşlar, yöneticiler tarafından özendirilen sanatçılar, Selçuklu sanatını yaratmışlardır.¹³ Bu arada değişik dekoratif motiflerin kullanılmış olması, inşaatlarda çalışan ustaların geldikleri yerlere bağlı olarak az çok değişebilen, fakat sonuç olarak, ortamın eğilimleriyle kaynaşan tek tek olaylardır.¹⁴

¹⁰ D. Kuban, *Anadolu Türk Mimarisi Kaynak ve Sorunları*, İstanbul 1965, s. 88-89.

¹¹ D. Kuban, *a.g.e.*, s. 98.

¹² *A.g.e.*, s. 91.

¹³ V. Gordlevski, *Anadolu Selçuklu Devleti*, (Çev. Azer Yaran), Ankara 1988, s. 240-241.

¹⁴ D. Kuban, *a.g.e.*, s. 93.

Anadolu Selçuklularının, toprağı Mirî ve İktâ sistemine dayanan değerlendirmeye anlayışı, mimarî çevre oluşumunu etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Bu tür bir anlayışın sonucu, bânîler olarak karşımıza çıkan Selçuklu sultanları ve devletin ileri gelenleri kısa bir süre sonra eski kentlerin yeni sahipleri durumuna gelmişlerdir. Devletin vezirlere, emirlere ıktâ olarak verdiği topraklar kısa zamanda onların yaptırdığı dinî ve sosyal amaçlı yapıtlara bağlanmış, vakfa dönüşmüştür. Celâleddin Karatay, Sahip Ata Fahreddin Ali, Caca Bey, Muinüddin Süleyman Pervane, Vezir Turumtay, Atabek Ayaz mimarî çevre yaratıcıları söz konusu olduğunda, sultanlardan sonra, hemen akla gelen isimlerdir.¹⁵ Bu uygulamalar neticesinde, anıtsal mimarî yapımının, yönetici kadronun, hükümdar ve ailesinin, emirlerin vezirlerin ve din büyüklerinin elinde olduğu görülmektedir. Anadolu'da mimarî çevrenin öncelikli ve en etkin yaratıcısı şüphesiz sultan ve çevresidir. Dönemin hukuksal ayrıcalıkları ve yaptırımları neticesinde oluşan bu ağırlık, ekonomik desteğı de bünyesinde barındırdığı için mimarî çevrenin oluşumunda başlıca etken olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim bu ağırlığı bâni ve mütevellî kitabelerinde kolayca takip edebilmekteyiz.

Anadolu Selçuklu mimarî çevresinin yaratılmasında etken rol oynayan diğer bir kurum ise, bölgede oluşturulan dinî tarikatlar çerçevesinde yer alan bazı teşkilâtlar ve başlarındaki din büyükleridir. Şöyle ki: 11. yüzyıldan itibaren aralıklı göçlerle Anadolu'ya gelen doğulu Türklerin önemli bir kısmı esnaf ve sanatkârdır. Bunlar Anadolu'nun ekonomik ve sosyal yaşantısında esaslı değişiklik yapmış, Türklerin şehirlere yerleşmesini hızlandırmıştır. Bu yeni gelenler hem yerli Bizans halkına karşı, hem de kendilerini buraya dek kovalayan Moğollara karşı savunmak için örgütlenmek zorunda idiler. Nitekim doğudan Anadolu'ya gelmiş Ahî Evran (1171-1261), Hacı Bektaş Velî (1201-1271), Sadreddin Konevî (1210-1276), Evhadüddin Kirmânî (1168-1248), Celâleddin Rûmî (1194-1273), Nasreddin Hoca (1208-1284) ve Yunus Emre (1234-1320) gibi dervişler, 1243'de Moğollar tarafından işgal edilen Anadolu Türkünün maneviyatını yükseltmede, dil, müzik, folklor, zanaat, mimarî faaliyetlerde, kısaca gelenek ve göreneklerin korunmasında büyük hizmetler vermişlerdir.

Bunlar arasında özellikle Ahî Evren'in kurucusu olduğu Ahî teşkilâtı, Anadolu'da kurup geliştirdikleri esnaf, meslek ve sanatkârlar yardım, daya-

¹⁵ A.R. (Altınay), *Türk Mimarları*, (Yay. Z. Sönmez), İstanbul 1977, s. 10.

nışma teşekkülleri sayesinde, doğudan göçen Türk halkının rahatça yerleşmelerini, iş gücü sahibi olmalarını ve güven içinde yaşamalarını sağlamışlardır.¹⁶ Bu dönemde sanat ve ticaret yaşamını düzenleyen loncaların kurulduğu görülmektedir. Bu esnaf kuruluşları çeşitli esnaf loncalarının denetimi altında belli kurallarla, belli bir düzen içinde çalışmaya başlamışlardır. Ortaçağ Anadolu Türk-İslâm mimarî çevresinin öncelikli yaratıcıları olduğunu düşündüğümüz bânîler ve dinî teşkilâtlar konusunu ayrı başlıklar altında incelemek yararlı olacaktır kanısındayız.

Ortaçağ Anadolu Türk-İslâm Toplumunda Mimarî Çevrenin Yaratıcıları

a) Bânî ve Yapım Yöneticileri

Anadolu'da yapı programının başlıca temsilcileri bânîlerdir. Selçuklu sultanlarının, özellikle I. Keykubad'ın ekonomik politikasının sonucu, kervansaraylar, cami ve medreseler bu programdan etkilenmiştir. Böyle bir merkezî faaliyette bânî, sultan olunca, büyük söz sahibidir. Nitekim I. Alâeddin Keykubad Anadolu Selçuk sanatının klâsik devrini biçimlendiren kişi olmuştur. Diğer bânîler için de aynı katkıyı kabul etmek gerekir.¹⁷

L.A. Mayer de bu konunun önemini vurgulayarak, Müslüman toplumunda mimarın statüsünü belirleyen üç temel unsurdan söz etmiştir. Bunlardan ikisi, bânîlerin ve yapım yöneticilerinin mimarî çevrenin oluşturmundaki etkileridir. Yazara göre, "İslâm'da kamu binalarının büyük bir çoğunluğu ya cami, medrese, zaviye ve türbe gibi dinsel kullanıma bağımlı ya da hastahane ve sebil gibi dinî bir amaç dışındaki yapılardır. Ve bunlar birkaç istisna dışında, meslekten olmayan kişilerin emriyle yapılmış binalardır. Bu yapılar ekonomik olarak tamamiyle askerî veya sivil yönetici sınıfları ile herhangi bağımsız bir dinî otoritenin eserleri olarak oluşturulmuştur. Bu durum dinî yapılardaki kitabelerden açıkça anlaşılmaktadır." İkinci olarak, "en büyük camiler bile bir kural olarak, kısa bir zaman içinde dikilmiş olmalıydı (birkaç istisna dışında). İslâm mimarları için işin çabucak bitirilmesi bir gurur vesilesiydi ve sık sık kitabelerinde bu gibi başarılarından söz etmişler-

¹⁶ N. Çağatay, "Ahiliğin Türk Ekonomisine Getirdikleri", *Güncel Konular Üzerine Makaleler*, Ankara 1994, s. 141.

¹⁷ S. Ögel, "Ortaçağ Çerçevesinde Anadolu Selçuklu Sanau", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 132.

dir."¹⁸ (Yazar bu noktada, siyasî otorit, ya da yapım yöneticilerinin, inşaatın başlangıç ve bitiş süreleri üzerindeki yaptırım gücünü vurgulamış olmalıdır.)

Mayer'in görüşlerine bütünüyle kaulmak mümkün olmasa da bânîlerin etki ve yaptırımları konusu Anadolu Selçuklu mimarisinde gerçekten önemlidir. Ülkenin topraklarının sahibi, mirî sistemde¹⁹ sultan olduğundan ve istediği kişilere bu toprağı dağıtma hakkına sahip bulunduğundan (ıktâ)²⁰, kamu yapılarının büyük bir kısmı hükümdar ve yönetici çevresi tarafından inşa edilmiştir. Resmî sıfatı olmayan kişilerin vakıflarına daha az rastlanmaktadır.²¹ İnşa ve sanatkâr kitabelerinde dönemin yapım yöneticileri, "nazar", "nezarete", "müteveli", "el-vekil" ve eli ile, yönetiminde anlamlarını taşıyan "alâ-yed-i" belirleyicilerini kullanmış olarak ortaya çıkmaktadırlar. Müteveli sözcüğü, vakfın her türlü işlerine bakan genel denetim görevi yapan kimse anlamına gelmektedir.²² Z. Sönmez'in de belirttiği gibi Anadolu'da daha Mervanîler döneminde bu türden organizasyonlarla karşılaşılıyor. Bu dönemde, kamuya ait bir inşaatın yürütülmesi sırasında belli bir organizasyona gidilerek, devlet hazinesinden harcanan para, malzeme ve çalışmaların kontrolünün şehrin en büyük hukuk yetkilisi olan kadıya verilmiş olması ile Anadolu'da daha sonra ortaya çıkan "müteveli", "bina emini" gibi görevlerin ilk örnekleriyle karşılaşmaktayız.²³

Anadolu Selçuklu sultanları bânî olarak kısa bir süre, II. Kılıç Arslan devrinden (1156-1192) itibaren, Moğol istilâsına kadar yaklaşık 50 yıl etkili olmuşlardır. Selçuklu yapılarının birçoğunda bânî adları bulunmaktadır. Büyük kamu yapılarında ise ilk sırayı devletin emir ve vezirleri almaktadır. 1243'den sonra Selçuklu hanedanı artık bânî olarak rol oynamamaktadır. Moğol egemenliğine girmiş ülke eskisi gibi rahatlıkla organize edebilecekleri mirî mülkleri değildir. Devlet hazinesinden sarfetme imkânları da eskisi ka-

¹⁸ L.A. Mayer, *a.g.e.*, s. 22-23.

¹⁹ Mirî: میری . Hükümet malı yerinde kullanılır bir tabirdir. Bunun yerine "Beylik" de denilirdi. Hükümete ait menkul ve gayr-i menkul, her türlü şeyler için kullanılırdı. M. Z. Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* 2, İstanbul 1983, s. 542.

²⁰ İktâ: اقطاع . Selçuklulardan itibaren, muayyen yerlere ait devlet gelirlerinin, hizmet ve maaşlarına karşıl olarak, kumandan, asker ve sivil ricâle, menşür, tevki ve daha başka isimler alan vesikalar ile terk ve tahsisi mânasında bir ıstılahtır. (*İslâm Ansiklopedisi*, cilt 5/2, İstanbul 1978, s. 949).

²¹ S. Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986, s. 11-12.

²² Z. Bayburduoğlu, *a.g.e.*, s. 193.

²³ Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 59.

dar bol değildir.²⁴ Öyle ki, Anadolu Selçuklu devletinde Moğol istilâsı yüzünden düzen bozulunca ıktâ arazilerinin "yurtluk" (mülk) haline getirilmesi, yani "mirî" toprak rejiminin soysuzlaşması, ordunun dağılmasını sonuçlandırmış, ıktâsız kalan sipahîlerin çıkardığı huzursuzluk devletin çökmesinde başlıca sebep olmuştur.²⁵ Buna karşılık mülk ve kişisel gelirleri azalmayan, güçleri artık sultaninkini aşan emirler, özellikle şehirlerde, başta medreseler olmak üzere yapı faaliyetini arttırmışlardır. Büyük bânî emirlerin başında Sahip Ata Fahreddin Ali bin Hüseyin yer almaktadır.²⁶ Tüm bu bilgiler ışığında denilebilir ki, L. Mayer'in de belirttiği gibi Anadolu Selçuklu mimarî çevrenin oluşumunda öncelikli belirleyiciler sözü edilen yönetici işverenler, yani bânilerdir. Bir ölçüde mimarî çevre, onların istek ve beğenileriyle belirlenmiştir. Ancak unutulmaması gereken nokta, sanatı belirleyen faktörlerin geleneksel birikimler üzerine kurulduğu ve bu birikimlerin de sanatçıların ifade biçimlerinde bir şekilde yaşadığı olgusudur.

Ayrıca hatırlanması gereken diğer bir husus ise, kitabelerde adı geçen bânî ve yapımcı yöneticilerinin bir kısmı hiç de, L. Mayer'in belirttiği gibi meslekten olmayan, konunun yabancıları kişiler değildi. Sultan I. Alâeddin Keykubad, Vezir Sadeddin Köpek, Mütevellî Atabek Ayaz gibi bazı yapımcı yöneticisi ve bânileri, bizzat yapımcı faaliyetleri içinde yer alarak binanın tasarım, çizim gibi safhalarında da etkili olmuşlardır.

b) *Dinî Teşkilâtlar*

Sanata kaynaklık eden en önemli ortaklıklardan biri inançlardır. Nitekim, Anadolu'nun dinî ve kültürel karakterini de o devrin fikir akımlarından, tasavvufî-dinî zümrelerin yarattığı sosyal ve kültürel ortamdan ayrı olarak incelemek ve anlamak mümkün değildir. Anadolu hükümdarları egemenlikleri boyunca, Türkmenler ve diğer azınlıklarla sık sık anlaşmazlığa düşmüşse de tasavvuf Anadolu sanatında en birleştirici, yaratıcı faktör olmuştur.²⁷

Anadolu'da hâkim olan büyüklü-küçüklü Türk devletlerinin resmî dini daima Sünnî olmakla birlikte halkın (özellikle sanatçıların) farklı eğilimlere cevap veren çeşitli manevî barınakları olmuştur. Mevlevîlik, Kadîrîlik,

²⁴ S. Ögel, *a.g.e.*, s. 27.

²⁵ İ. Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, İstanbul 1986, s. 359.

²⁶ S. Ögel, *a.g.e.*, s. 28.

²⁷ *A.g.e.*, s. 56-57.

Rufâilik, Şîilik, Bektaşîlik, Ahîlik gibi inançlar mevcuttur.²⁸ Muhtelif sanat kollarının Hristiyanlarla Müslümanlar arasında paylaşıldığı görülmektedir.²⁹ Bununla birlikte sanatçıların durumu hukuksal bakımdan istikrarsızdı ve bunlar çeşitli düşünce akımlarına kapılıyorlardı. Aynı bir toplum sınıf değillerdi, ama yeni bir toplumsal katmanı oluşturuyorlardı. Başlangıçta büyük bir tinsel ve maddî gücü temsil eden Mevlevîler yönünde eğilim gösteriyorlardı. Ancak bu durum zamanla Ahîlere doğru bir sapma göstermiştir.³⁰ Bir yandan kendini koruma duygusu kişisel ve mal güvenliği için duyulan korku, öte yandan karmaşık zanaat ve inşaatlar sanatçıları birleşmeye zorluyordu. Böylelikle sanatçılar emeklerine istem olan yerlerde toplanıyorlar, zanaatın yükselmesine ve gelişmesine neden olan hammaddenin bulunduğu yerlerde sanatçı birliklerinin doğuşu hazırlanıyordu.³¹ İşte bu birliklerin oluşumunu ve sanatçıların bir çatı altında toplama işlerini küçük bir çoğunlukla Ahî teşkilâtı ve onların kurdukları sanatçı loncaları üstlenmiştir. Anadolu'da Ahîler özellikle zanaata bağlı ticaret hayatını, hattâ bazen bir şehrin politik hayatını kontrol ediyorlardı. Tasavvufî anlayışta ve kuvvetli bir meslek disiplini ile birbirine bağlanmış olan bu zümre, Anadolu toplum ve kültür yapısının biçimlenmesinde oldukça etkili olmuştur.³²

D. Kuban 12-13. yüzyılda Anadolu'da çalışan sanatçıların Ahî teşkilâtı içinde yer aldığını düşünmektedir. Z. Sönmez ise Ahî teşkilâtının Anadolu'da ortaya çıkışı ve etkili oluşu için en erken tarih olarak 13. yüzyılın ortalarını öngörmektedir.³³ Anadolu'da Ahîlerin kurduğu sanatçı loncalarının, bütünüyle organize edilmiş, teşkilâtli birer kurum olarak faaliyette bulunuşları, daha çok bu dönemi kapsamakla birlikte, kaynaklar bu gibi sanatçı loncalarının, Orta Asya sanatçı loncalarıyla bağlantılı olabileceğine ilişkin bilgiler sunmaktadır. H.Z. Koşay, tarihçi E.B. Şapolyo'nun ağzından şu bilgileri vermektedir: "Ahîlik teşkilâtı 920 M. tarihinde kurulmuştur. İlk Müslüman devleti Karahanlılar zamanında, Oğuz Türkmenleri arasında Ahîlik teşkilâtı Araplara karşı meydana getirilmişti. Daha sonra da Moğollar önünden kaçan Horasan halkından pek çok Türk, Anadolu'ya göç etmiştir."

²⁸ D. Kuban, *a.g.e.*, s. 86.

²⁹ *A.g.e.*, s. 83.

³⁰ V. Gordlevski, *Anadolu Selçuk Devleti*, Ankara 1988, s. 191.

³¹ V. Gordlevski, *a.g.e.*, s. 185.

³² D. Kuban, *a.g.e.*, s. 85.

³³ Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 6 ve s. 154.

Ahî Evran'dan önce, Türkmenistan'dan gelen ve Kırşehir'de Ahîliğin temelini atan Baba İlyas da Moğol istilâsı nedeniyle göç etmiştir.³⁴

Türkolog A. Samoyloviç'in, *Türkistan Sanatkârları Loncası* risalesi de, Türkistan'da Anadolu'da Ahîliğe paralel esnaf teşkilâtı bulunduğunu teyid etmektedir.³⁵ Kökü Orta Asya'da olan Türk Esnaf Teşkilâtı daha sonra Yüksek İslâm kültürü fütüvvet akideleri ile³⁶ kaynaşarak *Ahîlik* şeklini almıştır.³⁷ Başka bir deyişle bu kuruluş, Ahîlik adı ile bilinen biçimini almadan önce Anadolu'da fütüvvecilik örgütü halinde faaliyette bulunuyordu. Öyle ki, Asya'dan gelen sanatkâr ve tüccar Türklerin yerli tüccar ve sanatkârlar karşısında tutunabilmeleri, onlarla yarışabilmeleri ancak aralarında bir örgüt kurarak dayanışma sağlamaları, bu yolla iyi, sağlam ve standart mal yapıp satmaları ile mümkün olabilirdi. İşte bu zorunluluk dinî-ahlakî kuralları fütüvvetnâmelerde zaten mevcut olan bir esnaf ve sanatkârlar dayanışma ve kontrol örgütünün yani Ahîliğin kurulması sonucunu doğurmuştur. Bu esnaf ve sanatkârlar, İran'da konakladıkları yıllarda belki orada da aynı sosyo-ekonomik zorunluluklarla benzeri teşkilâtlar kurmuş olabilirler. Anadolu'da Ahîlik, doğudaki Moğol saldırısından ve bunun sebep olduğu Türk göçlerinin başlamasından hemen sonra kurulmuştur. Nitekim bu teşkilâtın kurucusu Ahî Evran'ın Anadolu'ya gelişi de bu sıralardadır.³⁸ Mikail Bayram, Ahî Evran'ın ölüm tarihini en geç 31 Mayıs, 1262 olarak vermektedir.³⁹ Bununla birlikte Ahî teşkilâtının Anadolu'da ilk kurulduğu zamanki yapısı hakkında kaynaklarda pek az bilgi bulunmaktadır. Ancak sanatkârların belli bir yere toplanıp orada sanatlarını icra etmeleri gerektiğine dair görüşler istikametinde, Kayseri'de Ahîler için bir sanayi sitesi kurulmuş olması, o zamanki Ahî teşkilâtının yapısı hakkında da bir fikir vermektedir. "Menâkıb-i Evhadü'd-Din-i Kirmani" de, Kayseri'de

³⁴ H.Z. Koşay, "Türkiye'de Esnaf Teşkilâtı (Ahîlik) ve Gelenekleri", *Türk Etnografya Dergisi*, sayı XVI, 1977, Şereflikoçhisar, s. 64.

³⁵ A. Samoyloviç, *Rus Akademisi Etnografya Dergisi*, cilt III, 1927, Çeviri: A. İnan, *Halk Bilgisi Dergisi*, 1929.

³⁶ *Fütüvvetnâmeler*, çok eski çağlardan başlayarak erdemli ve bilge kişilerin toplum düzenini ve güvenliğini sağlamak için kişilere yaptıkları örgütlerin formüle edilmiş şeklidir. (Bkz. N. Çağatay, "Fütüvvetnâmeler Nedir? Niçin Düzenlenmişlerdir?", *Güncel Konular Üzerine Makaleler*, Ankara 1944, s. 111.

³⁷ H.Z. Koşay, *a.g.e.*, s. 65.

³⁸ N. Çağatay, *Bir Türk Kurumu Olan Ahîlik*, Selçuk Üniversitesi Yayını, Konya 1981, s. 56.

³⁹ M. Bayram, "Ahî Evran'ın Öldürülmesi ve Ölüm Tarihinin Tesbiti", *IX. Türk Tarih Kongresi*, Ankara 21-25 Eylül 1981, II. cilt, Ankara 1988, s. 627.

kurulan bu sanayi çarşısı hakkındaki açıklamalardan anladığımız kadarıyla, çeşitli sanat kollarına mahsus çarşı ve mahaller ve bu çarşı ve mahaller içinde cami ve bir zaviye bulunmaktadır. Ahî fütüvvetnâme ve Şecere-nâmeleri Ahî Evran'ı, 32 çeşit esnaf ve sanatkârın lideri olarak tanıtımları ve her meslek için de bir pîr (şeyh) belirlemeleri, Kayseri'deki bu sanayi çarşısında bütün bu sanat kollarının mevcut olduğuna şahadet etmektedir. Ahîlerin Kayseri'deki bu sanayi sitesi 1243 yılında Moğollar tarafından yakılıp yıkıldığı için, yani uzun süre yaşamadığından hakkında fazla bilgimiz yoktur.⁴⁰

Tüm bu bilgiler ışığında denilebilir ki, Anadolu'da Ahî teşkilâtının kuruluş ve sanatkâr loncalarının oluşması 13. yüzyıl ortalarından önce olmalıdır. Belki 13. yüzyıl ortaları ve sonrasındaki şekline oranla daha az organize fütüvvetçilik bağlamında bir faaliyet içerisinde düşünülebilir. Ancak gerek Ahî Evran'ın 1262 olarak beliren ölüm tarihi ve daha sağlığında Kayseri'de oluşturduğu sanayi çarşısının varlığı, yanısıra 13. yüzyıl başlarında yine Kayseri'de kurulan "Bâciyân-i Rûm" teşkilâtı,⁴¹ bu görüşümüzü desteklemektedir. Nitekim Eflâkî'nin, "Bir gün Sultan Alâeddin büyük bir toplantı tertip etti. Şeyh hazretlerini de saraya çağırdı. Şehrin bütün bilgin, ârif hakimleri, *fütüvvet erbâbı* ve münzevîleri toplantıda hazırıldılar" şeklinde aktardığı bilgi de,⁴² daha o dönemlerde Anadolu'da örgütlü bir Ahî teşkilâtının varlığına işaret etmektedir. Bununla birlikte, Anadolu Selçuklu dönemi mimarî çevresi ve yapım alanı ile Ahî teşkilâtının bağlantılarını kesin olarak tespit edebilmek mümkün görünmemektedir. Yanısıra mevcut bilgiler, Ahîlerce oluşturulan sanatkâr loncalarının, daha çok "zanaat" kapsamına giren el sanatları yönünde yoğunlaştıklarına işaret etmektedir.

Ortaçağ Anadolu Türk-İslâm Toplumunda Sanatkârın Sosyal Statüsü ve Kimliği

L.A. Mayer'in, İslâm sanatında mimarın statüsüne ilişkin yaptığı üç temel saptamadan ikisinde, bânilerin yaptırım gücüne değindiğini belirtmiştik. Bu konudaki üçüncü değerlendirmesi ise direkt mimarın statüsüyle ilgilidir. Yazara göre, "mimarın, hükümdar ya da bir âmirin veya herhangi bir ileri gelenin emrinde olmasının veya bağımsız olmasının önemi yoktur. Bu

⁴⁰ M. Bayram, *Ahi Evren ve Ahi Teşkilatının Kuruluşu*, Konya 1991, s. 147-148.

⁴¹ M. Bayram, a.g.e., s. 155'de, "Ahi teşkilatının kızlar kolu olan "Bacıyan-ı Rum" (Anadolu Bacıları Teşkilatı), 13. yüzyılın başlarında ilk defa Kayseri'de kurulmuş ve buradan diğer şehir, kasaba ve köylere yayılmıştır" şeklinde bir bilgi aktarılmaktadır.

⁴² Eflâkî, a.g.e., cilt I, s. 27.

anlamda meslekten olmayan kişilerce yaptırılmış olmaları dışında, dinî mimaride sanatçılar konusunda kesin bir hükme varmak pek mümkün değildir. Zira bu orta sınıf (burjuva) mimarisinde ismin herhangi bir değeri yoktur (bununla birlikte P. Wittek bu kuralın dışında tutulabilecek, dervişlerin Anadolu'daki anıtlarından bazılarına dikkat çekmek istemiştir). O, yaşadığı toplumun bir üyesidir ve bu durumu (doğu toplumları açısından), burjuvazinin oluşmasından önceki Karanlık Çağ Avrupasıyla karşılaştırılabilir.^{43, 44}

Yine Mayer'e göre: "İslâmda "kasaba" asla idarî bir birimden daha fazlası olmamıştır. Hattâ daha da az olarak, Müslümanların oluşturduğu ilk kasabalar bağımsız idarî mahallelerden oluşmuş öbikleşmelerden ibaretti. Ve kasaba, asla, kasaba sakinlerinin özlük haklarına ve kişilik imtiyazlarına sahip çıkılan bir görünüm içermiyordu. O kadar ki, kasabada bir Müslümanın varlığını tanımlayan herhangi bir kanunî düzenleme bile yoktu. Mimarların büyük bir çoğunluğu, daha açıkçası, önemli olanlarının tümü, her dönemde ve bütün sivil Müslüman bölgelerinde devrin yöneticilerinin maiyeti altında idiler."⁴⁵

L.A. Mayer'in gerek bu değerlendirmesinde, gerekse daha önce değindiğimiz, "orta sınıf (burjuva) mimarisinde ismin herhangi bir değeri yoktur" şeklindeki cümlesine bütünüyle katılmak mümkün değildir. Öyle ki, burada hemen akla gelen, yapılara ait kitabelerde, bânî veya mütevellî adından he-

⁴³ L.A. Mayer, a.g.e., s. 23.

⁴⁴ "Sanat ve Meslek kuruluşları Ortaçağ Avrupası'nda, Anadolu'ya oranla biraz daha erken ortaya çıkmıştır. Örneğin Roma'da Cumhuriyetin ilk devirlerinde kurulan "Corpus Officium Collegia" adı altındaki esnaf kuruluşları, meslek örgütü olarak varlıklarını duyurmuşlardır. Bunlar önceleri özel kurumlar iken, sonradan değişip, Roma yönetim örgütünün birer kolu oldular. Her esnaf derneği, hükümete karşı sorumlu birer yönetim durumuna geçtiler. Bu ise onların ortadan kalkmasına yol açtı. Bu örgüt 12. yüzyılda yeniden ortaya çıktı. Meslek ve sanat toplulukları, yeniden dernekler kurma gereği duydular. 13. yüzyılda çok geliştiler. Yine bu yüzyılda bazı din adamları, halk üzerindeki otoritelerinin sarsılması endişesiyle bu gibi kuruluşlara karşı çıkmışlardır. Esnaf kuruluşları da bu durum karşısında, her biri bir azizin koruması altına girmiştir. Fransa kralı IX. Louis (Saint Louis, saltanatı: 1226-1270) hükümdarlığı sırasında, 1268'lerde yazıldığı sanılan, Paris esnaf kâhyası (prévot) Etienne Boileau'nun "Le Livre de Métiers" adlı eserinde, alu grupta yüzbir sanattan ve bunların tüzüklerinden söz etmiştir (43). Gotik devrin sonundan itibaren mimar kişilikleri ve toplumdaki statüleri hakkında bilgilere rastlanılmaktadır. Bununla birlikte, gerek Avrupa, gerekse Anadolu Ortaçağ sanatkârının daha çok anonim kişiliği üzerinde durulmuştur". (N. Çağatay, "Anadolu Türklerinin Ekonomik Yaşamları Üzerine Görüşler (Bu Alanda Ahiliğin Etkileri)", *Güncel Konular Üzerine Makaleler*, Ankara 1994, s. 163-164.)

⁴⁵ L.A. Mayer, a.g.e., s. 24.

men sonra "amel-i", "benna" ve "mimar" gibi sanatçı belirleyicilerinin yer almasının, onlara verilen önem ve değeri kanıtladığıdır.⁴⁶ Sanatçılar, görkemli cephelere imza koyabildiklerine göre toplumda hatırı sayılır bir konumda olmalıydılar. Nitekim, Mevlâna çevresinde adı sık sık övgüyle geçen Bedreddin Tebrizî bunu destekler nitelikte bir örnektir.⁴⁷

1250'ye kadar taş tezyinat bakımından önemli kompozisyon gösteren eserlerin birçoğunun imzasız olmaları ise "merkezî sanat" izahına uygundur. Öyle ki, merkezî sanat düzeninde atelye çalışması denilebilecek müşterek bir çalışma söz konusudur. 1250'den sonra sanatkâr şahsiyetleri ortaya çıkmaktadır. Sanatkâr eserden tek başına sorumlu tuttuğunu açıklar bir şekilde, portalin belli başlı yerlerine imzasını atmıştır. Bununla da 1250'ye kadar sanatkârların çerçevesinden çıkmak istemedikleri, muayyen tezyini şema ortadan kalkmıştır. Her eserin kendine göre bir kompozisyonu olmuştur.⁴⁸ Merkezden yönetilen bir programın 1250'ye kadar gücünü gösterdiği (özellikle kervansaray programı), bundan sonra vezirler ve onların adamı olan mimarlarla bu merkezî yönetimin çözülmüş olabileceğini varsayarsak; o zaman da var olduğunu düşünebileceğimiz mimar kimliği (1250'den önce) belki bu merkezî yönetimin gücü ve tavrı karşısında ön plana çıkmamıştır.⁴⁹ S. Ögel'e göre, güçlü bânilerin karşısında sanatçıların "boynu kıldan incedir" ancak yine de ortak kültürel yetişme ortamı, sanatçıya ifade imkânı tanımaktadır ve iknâ edici olabilmektedirler.⁵⁰

Sanatçıların hukuksal haklarına gelince; Anadolu Selçuklu devleti yönetimince bu konuda kesin kural ve yönetmeliklerle belirlenmiş bir kanunnâmeden söz etmek mümkün görünmemektedir. Ortaçağ Türk şehri Osmanlı devrinde olduğu gibi organize bir belediye teşkilâtına ve devlet tarafından teşkilâtlandırılmış bir mimar grubuna sahip olamamıştır.⁵¹ Anadolu'daki Selçuklu rejiminin başında sultan bulunmaktadır ve sultan dinsel, siyasal ve kültürel konularda tam otorite sahibidir. Sivil yöneticilerin başında ise vezir bulunmaktaydı. Belli başlı her kentte bir *kadı* vardı ve tüm hukuksal işlerden yegâne sorumlu kişiydi. Esnaf ve zanaatkarlar ise kadıların bir yardımcısı olan *muhtesib* tarafından denetlenmekteydi. Meslekler yönetim ve topoğ-

⁴⁶ Z. Bayburtluoğlu, a.g.e., s. 193.

⁴⁷ S. Ögel, a.g.e., s. 193.

⁴⁸ S. Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara 1966, s. 149-150.

⁴⁹ S. Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986, s. 45.

⁵⁰ S. Ögel, a.g.e., s. 52.

⁵¹ D. Kuban, a.g.e., s. 99.

rafya açısından birbirinden ayrılmışlardı, ama bunlarla ilgili yönerge devlet tarafından yani muhtesib tarafından verilmekteydi.⁵² Sanatkârlar kendi hukuksal haklarına, daha çok oluşturdukları sanatçı birlikleri çerçevesinde sahip çıkabiliyorlardı. Anadolu Selçuklu sanatçısının hukuksal hakları devlet yönergelerinden çok, sanatkâr lonca ve teşkilâtlarının iç tüzükleriyle belirlenmiştir. Sanatçılar kapalı bir grup oluşturuyorlardı. Bunlar zanaat yatkınlıklarını, soydan soya, babadan oğula aktararak sürdürmeye çalışıyorlardı. Çocukluk yaşlarından başlayarak loncaya girmiş olan zanaatçıların çocukları için avantajlar ve ayrıcalıklar bu şekilde oluşuyor ve pekişiyordu ve dışarıdan gelmiş olan çırac ve kalfaların hukuksal ve maddî durumunu böylece kötüleştiriyordu.⁵³ Genel olarak tüm esnaf ve zanaatçılar kayda geçirilmişlerdi ve vergi ödüyorlardı. Yine de bunların durumu hukuksal bakımdan istikrarsızdı ve değişik düşünce akımları çerçevesinde şekilleniyordu.⁵⁴

L.A. Mayer sözkonusu çalışmasında, Anadolu'daki yapı sanatçıları için de düşünebileceğimiz önemli bir noktaya değinmiştir. "İslâm'da *mimar kimdir?*" ve daha da doğrusu "İslâm mimarisinde *kim kimdir?*"⁵⁵. Yazar, Vitrius'un yapmış olduğu tanımlardan yola çıkarak mimarı kabaca, "bir evin plânını çizip onu yapabilen (ayakta tutabilen), kısaca plânlama ve inşa etme gibi iki safhayı gerçekleştiren kişi" olarak tanımlamıştır. Yazara göre, Müslüman mimarları da bu çalışmalarını gerçekleştirebilecek teorik bilgi ve genel eğitime sahiptirler.⁵⁶ Bununla birlikte Anadolu Selçuklu yapı sanatçıları, yani mimarlar L.A. Mayer'in *mimar* tanımlamasının dışında birtakım faaliyetlerle de karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki, taş kapıların üzerinde cepheye *amel-i* olarak imza eden kişinin, yapının tümünden, yani kaç kişinin katkısı olursa olsun, tasarımdan, uygulamadan ve tezyinatından sorumlu bulunması gerektiği, bütünlük gösteren kompozisyonlarda özellikle zorunlu bir durum olarak gözler önüne serilmektedir.⁵⁷ Bu durumda, Anadolu Selçuklu dönemi Türk mimarî yapılarında isimleriyle karşılaştığımız sanatçıların, meslek unvanlarını kullanış biçimleri birtakım karışıklıklara neden olmaktadır. Bu karışıklıklara bazı istisnalar dışında bazen, L. Mayer'in de belirttiği gibi "İslâm

⁵² C. Cahen, *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*, İstanbul 1994 (Üçüncü Baskı), s. 105, s. 228.

⁵³ V. Gordlevski, *Anadolu Selçuklu Devleti*, Ankara 1988, s. 185.

⁵⁴ V. Gordlevski, *a.g.e.*, s. 191.

⁵⁵ L.A. Mayer, *a.g.e.*, s. 22.

⁵⁶ *A.g.e.*, s. 22.

⁵⁷ S. Ögel, *a.g.e.*, s. 42

sanatında kim kimdir?" sorusuna varacak boyutlar arz etmektedir. Sanatçıların yapılarıdaki kitabelerine mimar, neccar, nakkaş vb. gibi, kesin meslek unvanlarını koydukları örnekler çok azdır. Daha çok görülen, yaygın uygulama "*amel-i*", "*el-bennâ*" gibi unvanların kullanımı şeklindedir. Yine kitabelerin, yapılarda portalde, kapı lentolarında, kemerlerde ve pencerelerin üstünde minber, mihrap gibi farklı farklı bölgelerde yerleştirilmesi de karışıklığı artırmaktadır. Şöyle ki, yapıda mimar kim, ahşap sanatçısı kim, çinici kim, taşçı kim sorularının cevabı net olarak verilmemektedir. Çoğunlukla adı geçen sanatkârın, yapının bütününden sorumlu olduğu görüşü kabul edilmektedir. Ya da yapının tasarım ve plânlama sürecini gerçekleştiren ustanın aynı zamanda çinici, neccar vb. olabileceği de düşünülmektedir.

Le Corbusier, "mimar, öncelikle aynı zamanda bir sanatçı olmalıdır. Onun uygulayıcı bir sanatçı olması zorunlu değildir; fakat plâstik sanatların tümünü algılaması ve onlara mukabele etmesi esastır. Onun kendi sanatsal duyarlılığı, çizdiği her çizgiyi, üzerinde karar verdiği her yüzeyi ve hacmi etkilemelidir" şeklindeki tanımlamasını yaparken, daha çok çağdaş mimarda bulunması gereken çok yönlülüğü vurgulamak istemiştir.⁵⁸ Bu tanımlama sanki yüzyıllar öncesinden Selçuklu sanatçıları da kapsamına almaktadır. Öyle ki, Selçuklu topraklarındaki yapı faaliyetlerini üstlenen bu sanatçılar, hemen her türlü yapıım işinden anlayan, gerektiğinde yapının tezyinatına ilişkin tasarım ve uygulamalarda da çalışabilen çok yönlü kişilerdi. Bununla birlikte çalışmalarını bir ekip anlayışı içinde sürdürmekte, çinici, taşçı, nakkaş vb. pek çok usta yapının bütününe algılayan ortak bir ruhla çalışmaktaydı.

Bu noktada, kesin belirlemelerin yapılamayacağı, "İslâm mimarisinde kim kimdir" sorusunu bir kenara bırakarak, üslûpsal bir tavrın aranması doğrultusunda; sanatçıların yapının tüm panoramasında ortaya koydukları ortak ruhu anlamaya çalışmak, kanımızca en doğru tutum olacaktır. Öyle ki, "üslûp, kendi özel karakteri olan zihinsel bir durumun sonucu olup bir çağın bütün yapılarına ruh veren bir ilkeler bütünüdür."⁵⁹ Sanırsız önemli olan bu bütünü kavrayabilmektir.

⁵⁸ E. Kortan, *Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği*, ODTÜ Yayınları, Ankara 1991, s. 36.

⁵⁹ E. Kortan, *a.g.e.*, s. 35.

Ortaçağ Anadolu Türk Toplumunda Mimarî Faaliyetlerin Organizasyonu

Sanatçılarla ilgili kaynak bilgileri, onların bir düzen içerisinde belli kurallara uyarak, belli ilkelerle yapıt verdikleri konusunu ortaya koymaktadır. Z. Bayburtluoğlu'na göre, yazıtlardaki ünleri; (*mühendis, mimar, benna, tersimü'l-üstadlar, ketebe, amel-i alâ yed-i nezarete, mütevellî, el-vekil* vd.) yapım ekibini oluşturmaya yeter boyuttayken, salt elde bir çizili belge olmadığı için olsa gerek, yer yer bu dönem yapıtlarının plânsız projersiz yapıldığı kanısını uyandıracak anlatımlara rastlanılmaktadır.⁶⁰

Oysa, yalnızca yazıtlardan belirlenebilenler bile, *bina nazırı, mütevellî, mimarı, mühendisi, benna, neccarı, tersim'i* belirleyici olarak kullanılan yapı ressamı, *ketebe* ününü kullanan yazı ustalarının bulunması yapıtı anlamına gelen *amel-i* ününün kullanılmış olması, giderek kaynaklarda *muhasipler*den söz edilmesi, bu dönemde, neredeyse günümüzdeki anlamıyla bir yapı ekibinin varlığını da kanıtlamaktadır.⁶¹

Ekip çalışmasında proje safhasında rol oynadıkları kabul edilebilecek ressam, tersim ustaları, taş veya çini motifleri "kağıt üstünde" tasarlayanlardır. Zengin bir gelenek dağarcığından yararlanan, İslâm dünyasında yaygın örnekleri gayet iyi bilen bu çizim ustaları ile mimarların yakın işbirliği sözkonusu olmalıdır. Yalnız proje safhasında teknik ressam gibi değil, kompozisyon yaratıcısı olarak birlikte çalışmış olmalıdırlar. Kollektif çalışma konusundaki tahminlerin geçerli olması lazımdır, çünkü en doğal ve gelmiş-geçmiş tüm anıtsal mimaride görülmüş olan budur. Ayrıca birkaç yapı hakkındaki bilgi de bu kanıyı desteklemektedir.⁶² Yine aynı şekilde, büyük süsleme programlarına sahip yapılarda, taş veya çini kompozisyonları uygulayan ve tasarlayan atölyenin ve başındaki sanatçının, mimardan ayrı olabileceği tartışma konusu ise de, birlikte tasarlama şeklinde bir işbirliği temel prensip olmalıdır.⁶³ Sayın Z. Sönmez, Anadolu Selçuklularında, "*Emir-i Mimarlık*" gibi bir görevden söz etmekle birlikte, bunun merkezî bir teşkilat olup olmadığı, çalışma şekli ve statüsü hakkında bilgi bulmanın mümkün olmadığını belirtmektedir.⁶⁴

⁶⁰ Z. Bayburtluoğlu, *a.g.e.*, s. XII, s. IX.

⁶¹ *Ag.e.*, s. IX.

⁶² S. Ögel, *a.g.e.*, s. 43.

⁶³ *Ag.e.*, s. 43.

⁶⁴ Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 11.

Osmanlılarda merkezî bir kuruluş olup mimarî faaliyetleri organize ettiği imparatorluk ölçüsünde çok ayrıntılı bir şekilde belirlenmiş olan "**Hassa Mimarlar Ocağı**" gibi bir teşkilâtın varlığını, Selçuklular için de tespit edebileceğimiz kaynaklardan yoksun bulunmaktayız. Bununla birlikte en azından bu yönde bir varlığa işaret eden bazı kaynaklar mevcuttur. Örneğin A. Yazıcızâde'nin, Konya Kalesi'nin 618 H./1221 M. onarımıyla ilgili anlatımı bu varlığı kanıtlar niteliktedir. Yazarın, *Sultan buyurdu, divanın, eline çabuk muhasipleri ve mühendisleri ve bennaları ve şihne-i imaret ve üstad mimarlar ve hâzık ressamılar hazır oldular ve Sultan atlandı ve beyler ve ulular ve serverler ve mimarlar, kentin çevre yanını devretti ve buyurdu; burçlar ve bedenlerin yerlerini belirlediler ve kapıları resmedip saltanat hazretüne sundular. Sultan iman-ı tamam ve fikr-i endişe birle mütalea kıldı ve düzeltme (ıslah) ve değiştirme (tağyir) buyurdu. Çün kapılar ve burçlar ve bedenlerin sayısı belirlendi ve dışın hesabı ile eni ve boyu ölçüldü. Eline çabuk muhasipler ve yazıcılar ki hesapta çoklukla denizi hesap ederlerdi ve azlıkla nâkirü kıtmirden ve zeri eyi habbe-i şairden temyiz ederlerdi. Yapılmadan arşın hesabı ile çarpıp böldüler, tümüne ne harcanacağını bilip Şah'a sundular, bennalar ve şihne-i imaret ve küttab mültezim (=kesenekçi) olup boyunlarına aldılar (üstlendiler) ki rüzgarla sây edip çabucak itmamına erişireler (bitirirler)" şeklinde aktardığı bilgi bu açıdan çok önemlidir.⁶⁵ Gerçi, Yazıcızâde sanatçı adı vermemektedir, ama dönemin yapım işinde görevli kişilerin "meslek" kümelerini belirleyici, "meslek" adlarını açıkça ortaya koyucu anlatımlarıyla da dikkati çekmektedir. Nitekim Z. Bayburtluoğlu bu bilgiden hareketle, dönemin yapım faaliyetlerini ve aşamalarını şu şekilde belirlemiştir:*

1. "Keşif" ve "ön proje" aşamasında: *muhasipler, mühendisler, bennalar, şihne-i imaret, mimarlar ve ressamılar,*
2. "Uygulama projesi" ve "maliyet hesabı" aşamasında: *muhasipler ve yazıcılar,*
3. Uygulama ya da yapım aşamasında: *bennalar, şihne-i imaret ve küttab.*

Yazar, bu durumun, bugünün uygulamalarıyla da uyuştuğunu düşünmektedir.⁶⁶ S. Ögel de, Z. Bayburtluoğlu'nun bu görüşünü destekleyerek, bu

⁶⁵ Z. Bayburtluoğlu, a.g.e., s. 18.

⁶⁶ A.g.e., s. 21.

bilgilerin bir ekip çalışmasına işaret edecek nitelikte olduğunu vurgulamaktadır.⁶⁷

Z. Sönmez'in, tahmine dayalı, yapım organizasyonuna ilişkin verdiği şemada yer alan sanatçı meslekleri de zaten bu görüşü destekler niteliktedir.⁶⁸

Ortaçağ Anadolu Türk-İslâm Yapılarında Çalışan Sanatçılar

a) Taşçılar

Taşçı ustalarının, diğer sanatkârlar gibi, değişik bölgelerde yapılan eserler yüzünden birtakım gezici gruplar halinde çalıştıkları düşünülebilir. S. Ögel taşçı ustalarının gezici gruplarını, mektepten ziyade atelyeler olarak vasıflandırmanın daha yerinde olacağı kanısındadır. Ögel'e göre, bunlar nasıl teşekküllerdi, devamlı mı? idiler yoksa her bina inşaatında yeniden kurulanları da var mıydı, kaç kişiden ibarettiler ve iş bölümü nasıldı? bunların hepsi cevapsız kalacak sorulardır. Ve bu atelye çalışmasının 1250'den sonra gevşediği düşünülebilir.⁶⁹ Taşçı ustalarının gezici gruplar halinde çalıştıklarını eserlerindeki taşçı işaretlerinden de anlayabiliyoruz. Bu işaretlerin belli gruplara mı, yoksa tek tek ustalara mı ait olduğunu kesin olarak söylemek mümkün değildir. Bazı benzer işaretleri, oldukça aralıklı zamanlarda ve farklı bölgelerde buluyoruz. Her işçinin veya taş ustasının kendine has bir işareti olduğunu kabul etmek uygun olur. Birbirinden uzak bölgelerde ve zamanlarda aynı işaretlerin görülmesi küçük grupların veya bir ailenin fertlerinin bu işareti kullanmasına atfedilebilir.⁷⁰ Yine de taşçı işaretlerine dayanılarak sanatçı belirlemek oldukça güçtür. Çünkü aynı biçimdeki bir usta işareti, örneğin bir daire pek çok yerde aynı biçimde kullanılmış olarak gözlenebilmektedir.⁷¹ Z. Sönmez'in de belirttiği gibi, bu işaretlerin sahiplerinin isimleri hiçbir zaman öğrenilemeyeceği gibi, anlamlarını da kesin olarak bilmeye imkân yoktur. Bununla birlikte, tesbit edilen taşçı işaretleriyle Türk boylarının bilinen damgaları arasındaki yakın benzerlikler, bu konunun ayrı bir inceleme gerektirecek kadar ilginç bilgiler içerdiği yolundadır.

⁶⁷ S. Ögel, *a.g.e.*, s. 45.

⁶⁸ Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 11-12.

⁶⁹ S. Ögel, *a.g.e.*, s. 148.

⁷⁰ D. Kuban, *a.g.e.*, s. 101.

⁷¹ Z. Bayburduoğlu, *a.g.e.*, s. 240.

b) Ahşap Sanatçılar

Erken İslâm sanatında ilk kez en bol ahşap minber örneğini Anadolu Selçuklu sanatında bulmaktayız. Bunun konumuz açısından önemi ise, bu eserlerde sıkça sanatçı kitabelerine rastlanıyor olmasıdır.

Sayın Z. Sönmez Anadolu Selçuklu dönemine ilişkin 17 sanatçı adı tesbit etmiştir.⁷² Bunlar; *Hoca Nuştekin bin Cemalî* (Niğde Ulu Camii Minberi), *Üstad el-Hac Mengubertî el-Ahlatî* (Konya Alâeddin Camii Minberi), *İbrahim ibn Ebûbekir el-Rumî* (Ankara Alâeddin Camii Minberi), *Ebû Said bin İsmail el-Kazvîni* (Harpur Kurşunlu Camii, Ulu Camii Minberi), *Hacı Ali bin Ebûbekir* (Siirt Ulu Camii Minberi), *Hacı Ali ibn el-Üstâd* (Siirt Ulu Camii Minberi), *Hacı Ömer bin Şeyh Osman* (Siirt Ulu Camii Minberi), *Ziya el-Erzurumî* (Siirt Ulu Camii Minberi), *İlyas el-Musûlî* (Siirt Ulu Camii Minberi), *Ahmed bin İbrahim el-Tiflîsî* (Divriği Ulu Camii Minberi) *Hasan bin Muhammed* (Sivrihisar Ulu Camii Minberi), *Rüstem bin Halil* (Seyid Mahmud Hayrani-Kardeşi Necmeddin Ahmed'in Sandukası-İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi), *Emirhac Bey* (Afyon Ulu Camii Minberi), *Abdulahid bin Selim* (Konya Mevlânâ Celâleddin Rumî'nin Sandukası), *Humamüd-din Muhammad bin Künnâk el-Konevî* (Konya Celaleddin Rumi'nin Sandukası), *Muhammed bin Ebubekir* (Ankara Ahî Şerafeddin Arslanhane Camii Minberi Ankara Camii Minberi, Çorum, Ulu Camii Minberi), ve *İsa* (Beyşehir Eşrefoğlu Cami Minberi)'dir.

Z. Bayburtluoğlu'nda da bu sayı 17'dir,⁷³ Yazara göre, on merkezde 13 yapıt vermiş olan ağaç işi ustalarının yapıtlar üzerinde toplam 23 kez imzalarıyla karşılaşılıyor. Ayrıca ağaç veriler üzerinde 2 de mimar ünü geçmektedir. Ancak Z. Bayburtluoğlu'nun konuyla ilgili iki yayınında da,⁷⁴ sayın Z. Sönmez'in listesinde bulunmayan bir sanatçı adına rastlanmaktadır. Aynı sanatçının adıyla L. Mayer'in çalışmasında da karşılaşılıyor.⁷⁵ Bu, Amasya (Torumtay) Gök Medrese (665/1266) Camiinin ahşap kapısını yapan *Ebu Selim* adlı sanatçıdır. Günümüzde Amasya Müzesinde sergilenmekte olan ahşap kapı kanatlarıyla, kapı bingisi üzerinde yer alan yazıta göre, bu kapı,

⁷² Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 184.

⁷³ Z. Bayburtluoğlu, *a.g.e.*, s. 25.

⁷⁴ *A.g.e.*, s. 52 ve Z. Bayburtluoğlu, *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Sanatçıları I, "Ahşap İş Ustaları"*, Erzurum 1988, s. 69.

⁷⁵ L.A. Mayer, *a.g.e.*, s. 26.

neccar Ebû Selim tarafından yapılmıştır. İki ucu birer palmet yaprağıyla sonuçlanan bir kartuş içerisinde yerleştirilmiş olan yazıt, değişik okuma ve yorumlamalara uğramıştır.⁷⁶

Yapıtlardaki yazıtlarda *neccar* olduklarını açıkça belirten sanatçıların adlarıyla beş kez karşılaşıyor. Bunlar, Ankara Alâeddin Camii, Ankara Arslanhane Camii, Kızılbey Mescidi, Çorum Ulu Camii Minberleri, Amasya Gök Medrese Camii kapı kanatlarıdır. Sanatçılar yalnızca *neccar* ününü kullanmamışlardır. Yanısıra *amel-i* (yapıtı, eseri " عمل ") belirleyicisini de yeğlemişlerdir. Minberler dışında bir alanda çalışan iki sanatçı, Ebu Selim ve İsa'dır. Amasya Gök Medrese Camii ahşap kapısı ve Beyşehir Eşrefoğlu Camisindeki minberler ve kuzey kapısı bu değişik uygulamalardandır.

En çok eser veren sanatçı, Ankaralı *neccar* Ebubekir oğlu Mehmed'dir (Ankara Arslanhane, Kızılbey Mescid Minberi, Çorum Ulu Camii Minberi), üzerinde en çok imza bulunan ağaç minber ise, Siirt Ulu Camii'nin şimdi Ankara Etnoğrafya Müzesinde bulunan minberidir. Onarımını gerçekleştiren Erzurumlu Ziya ve Musullu İlyas ile birlikte toplam altı imza sayılabiliyor. Ahşap sanatçılarından yedisinin nereli oldukları belirlenebilmektedir. Bunlar; 1 Ahlatlı, 1 Tiflisli, 2 Musullu, 2 Ankaralı, 1 Erzurumlu (onarıcı), 1 El-Rûmî (Anadolulu), 1 Kazvini? *Neccarlar* arasında üstad olarak ün kullanan tek sanatçı ise, Konya Alâeddin Camii Minberini yapan Ahlatlı Mengüberti'dir.

Bu arada Ankara-Kayseri yolundaki Alay (Alayi) Han'da portalin sağ üst tarafında bulunan aşınmış iki saurluk kitabede, *neccar* olabileceği düşünülen bir sanatçının yalnızca memleketi okunabilmiştir⁷⁷ ... *El-Hilâtî* (*neccar?*)... diye düşünülen bu sanatçının da üstad el-Hac Mengüberti el-Hilâtî olması ihtimali vardır.⁷⁸

c) Çiniciler

Anadolu Selçuklu Türk mimarisini süsleyen, çini sanatçıları hakkında gerek kaynaklarda, gerekse günümüze ulaşabilen bir kaç yazıt dışında yapı kitabelerinde pek fazla bilgiye rastlamıyoruz. Kaynaklarda *sanatkâr* isimleri geçmekle beraber, abidelere çini ile yazılmış bazı *sanatkâr* isimleri sayesinde bu eserleri süsleyenlerin menşelerini tesbit edebilmek mümkün olmuştur.

⁷⁶ Z. Bayburduoğlu, *Anadolu Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Erzurum 1993, s. 53.

⁷⁷ Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 184.

⁷⁸ Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 185.

Sanatkâr isimlerinin özellikle 1250'den önceye tarihlenen çinili eserler üzerinde olması dikkat çekicidir. Çinili eserler 1250'den sonra çoğalmıştır.⁷⁹

Z. Sönmez Anadolu Selçuklu döneminde, yapılarda adı geçen 7 sanatçı adı saptanmıştır.⁸⁰ Bunlar: *Ahmed bin Bizlü'l-Merendi* (Sivas İzzeddin Keykâvus Türbesi, Niksar Kırkkızlar Türbesi), *Kerimü'd-din Erdişah* (Konya Alaeddin Camii), *Yakub bin Ebûbekir el-benna el-Malatî* (Malatya Ulu Camii) Ahmed bin Yakub (Malatya Ulu Camii), *Üstad Muhammed bin Mahmud el-Aksarayî* (Amasya Burmalı Minare Camii), *Muhammed ibn Muhammed ibn Osman el-benna el-Tusî* (Konya Sırçalı Medrese) ve *Ahmed bin Abdullah bin Aslî* (Akşehir Seyyid Mahmud Hayranî Kümbedi)'dir.

Bu yedi sanatçıdan ikisinin meslek unvanı *amel-i bennâdır*. Dördünün meslek unvanı da *amel-i* biçiminde verilmiş olup, yalnızca Malatya Ulu Camii (1224) eyvan arka kemerinin köşeliği üstünde adı geçen Ahmet bin Yakub'un meslek unvanı *ketebe* olarak geçmektedir. Bu sanatçının Yakub bin Ebubekir'in oğlu olduğu düşünülmektedir. Anadolu Selçuklu mimarisinde bu örnek dışında, *ketebe* unvanını kullanan başka sanatçılara da rastlanmıştır.

Yazı ustası olarak toplam altı sanatçı adı belirlenebilmiştir. Bunların beşi imzalarında (کتبا) ya da (كتبه) biçiminde ün kullanırken, yalnızca biri (حرره) yi yeğlemektedir. Bu "*harrere*" biçiminde imza atan Siirt Ulu Cami minberinde adı bulunan "*Müderriş Yusuf el-Hayalî*"dir.⁸¹ Diğer beş sanatç (كتب) ya da (كتبه) biçiminde ün kullanmışlardır. Bunlar,⁸² *Ahmed Yakuboğlu* (Ulu Cami / Eski Malatya), *Mehmed* (Altugöz Köprüsü), *Mehmed* (Ulu Cami Minberi/Divriği), *Murad Mahmud oğlu* (Ulu Cami/Afyon), *Necmeddin Yavaş* (Sinop Kalesi/ Kayserili), *Sa'd Ali* (Ulu Cami Minberi/Harpur) ve *Yusuf El-Hayalî* (Ulu Cami Minberi/Siirt)'dir.

Harpur Sare Hatun Camii minberi olarak benimsenen minbere (كتب) biçiminde ün koyan sanatçının adının okunması oldukça güç görünmektedir. Bu sanatçılardan üçü minberlere, biri mihraba imza koymuştur. Birinin adıyla Sinop Kalesi'nde iki kez (*Necmeddin Yavaş*) ve sonuncusuyla da Altugöz Köprüsü'nde karşılaşmıştır.

⁷⁹ Ş. Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanaatının Gelişmesi*, İstanbul 1986, s. 182.

⁸⁰ Z. Sönmez, *a.g.e.*, s. 14.

⁸¹ Z. Bayburtluoğlu, *a.g.e.*, s. 229.

⁸² Z. Bayburtluoğlu, *a.g.e.*, s. 298.

Bu unvanı kullanan kişilerin "hat sanatı"nın çok önemli olduğu bir dönemde birer "hat", "hüsn-i hat" sanatçısı oldukları, değişik yerlere açıkça koymuş oldukları imzalardan anlaşılmaktadır.⁸³

Çini ustası oldukları kesinlikle belirlenebilen sanatçı sayısı ise altıdır. Bunlardan ikisi Anadolu dışındaki kentlerden, ikisi Anadolu'nun iki ayrı kentinden olduklarını bildirirlerken, diğer ikisinin nereli oldukları yazıtlarında yer almamaktadır. Dikkat çekici bir nokta ise, bu çini ustalarının da yapıyla doğrudan uygulayıcı olarak ilgili bulunan yapı ustaları gibi ün kullanmalarındadır.⁸⁴ Bu durum, çini sanatçılarının binanın yapım işleriyle direkt ilgili olduklarının bir göstergesi olarak ele alınabilir. Örneğin, Konya Sırçalı Medrese sanatçısı Tuslu Mehmed bin Muhammed, mesleğini "mimar" olarak vermiştir.⁸⁵ Medresede çini dekor, yapıya sıkı sıkıya bağlıdır, sanatkâr aynı zamanda tuğla örgüsünü de tayin eder. Hem dekor programı hem de yapının bütünü onun tarafından yapılmıştır. Bu da sanatçıyı yapının mimarisiyle bağlar. Buradan hareketle mimar-çini ustaları bileşiminde çalıştığını düşünebileceğimiz sanatçılar arasına *Köçük* ve *Kaluyân*'ı da katmak mümkün görünmektedir. Köçük bin Abdullah'ın eserlerinden, Sahib Ata Camisi'nden eski olarak sadece taç kapı ve mozaik çinili mihrabı kalmıştır. Yine aynı sanatçıya ait Konya İnce Minareli Medrese'de, iç ve dış süslemesinin bir bütün olarak düşünüldüğü izlenimini verir. Kaluyân el-Konevî'ye ait Sivas Gök Medrese'de ise, taş kapıdaki taş işçiliğinde görülen plastik düzen, eyvanların içini kaplayan mozaik çinilerin plastik düzeniyle bir üslup birliği içinde bağlanmıştır.⁸⁶ Yanısıra kaynaklardan Rum asıllı bir ressam olduğunu da öğrendiğimiz Kaluyân, bu hünerini çini kompozisyonları yaratmada göstermiş olmalıdır.

Adı geçen ustaların dışında, yazıtlarla kesin olarak saptanamamakla birlikte, çini ustası olma ihtimali kuvvetli diğer sanatçılar arasında, Divriği Kale Camii'nin sanatçısı sayılabilir. Yapı, kapı üzerindeki kemerin dolgularında, tuğlaların dekoratif düzeni aralarına yerleştirilen firuze çini parçalarıyla renklenmiştir. Kapısının taş sövesi üzerinde çiçekli küfi yazı ile yer alan kita-

⁸³ *A.g.e.*, s. 229.

⁸⁴ *A.g.e.*, s. 210.

⁸⁵ M. Meinecke, "Tuslu Mimar Osman Oğlu Mehmed Oğlu Mehmed ve Konya'da 13. Yüzyılda Bir Çini Atölyesi", *Türk Etnoğrafya Dergisi*, XI, 1968, s. 81-85.

⁸⁶ Ş. Yetkin, *a.g.e.*, s. 186-187.

bede *Meragalı Hasan bin Firûz* adı geçmektedir. Sanatçı "*Amel-i Üstad*" unvanını kullanmıştır.⁸⁷

d) *Mimar ve Yapım Ustaları*

Anadolu Türk-İslâm yapılarında çalışan ve yapının mimarı oldukları düşünülen sanatçıların en ayrıntılı derlemesi Z. Sönmez tarafından oluşturulmuştur.⁸⁸ Sanatçıları kronolojik bir düzen içinde ele alan yazar şu isimleri tespit etmiştir.

Abbasiler: Z. Sönmez bu döneme ilişkin, üzerinde sanatçı kitabesi bulunan 4 eseri tespit etmiştir. Anadolu İslâm mimarisinin adı bilinen ilk sanatçısı olan *Ahmed bin Cemil el-Amidi*'ye ait olan bu kitabeler, İslâm nüfuzunun Anadolu'ya girişi, siyasî ve idarî alanlarda egemenlik kuruluşundan uzun sayılmayacak bir süre sonra, sanat faaliyetlerine de ağırlığını koyabilecek bir düzeye geldiğini belgelemesi yönünden önemlidir. Bu kitabelerde Ahmed bin Cemil el-Amidi'nin sanatçı unvanının *el-müderris* olarak yazıldığını görüyoruz.

Mervaniler: Bu dönemden 4 sanatçı adı tespit edilmiştir. Bunlar: *Nasır bin Habib, Ukayl bin Sencer, Musa bin Mezd ve Ebû Said bin Humeyid*'dir (Humeyis olarak da geçmektedir).

Nasır bin Habib Diyarbakır şehir surlarında, Ukayl bin Sencer Diyarbakır Dicle Köprüsü'nde, Musa bin Mezd ile Ebû Said bin Humeyid de yine şehir surlarında çalışmışlardır.

Nasır bin Habib'in sanatçı unvanı *el-benna* olarak geçmektedir. Z. Sönmez burada, kamuya ait bir inşaatın yürütülmesi sırasında belli bir organizasyona gidilerek, devlet hazinesinden harcanan para, malzeme ve çalışmaların kontrolünün şehrin en büyük hukuk yetkilisi olan kadıya verilmiş olmasına dikkat çekmektedir. Zira bu düzenleme, Anadolu'da daha sonra ortaya çıkan "mütevelli" ve "bina emini" gibi görevlerin ilk örneklerinden olması bakımından önemlidir. Ancak kitabelerde bu unvanlar henüz kullanılmamıştır. Bu arada Sayın Sönmez, sanatçının çok yıpranmış olan baba adı bölümünün "seb'a", "Cüneyd" ve "Habib" gibi değişik şekillerde okunabildiğine değinmiş, Habib şeklinin daha uygun olduğunu vurgulamıştır. C. Parla dip notunda, ilk kitabe için (XV) (Berchem ve Strayguowski 1910: 26, no, 10) da

⁸⁷ *A.g.e.*, s. 183.

⁸⁸ Z. Sönmez, *a.g.e.*

verilen metinde, bu kısım seb'a kelimesine yakın görünmektedir (سبا ?).⁸⁹ Aynı durum ikinci kitabe için de (XIV) geçerlidir.⁹⁰

Ayrıca, şehir surlarındaki Keçi burcunda yer alan (XIII) kitabeyi Z. Sönmez yine *Nasır bin Habib*'e bağlamıştır. Yayınlarda ise bu sanatçının Ameli *Kağad bin Sahl oğlu Alâi Ebu Tahir* olabileceği ihtimali üzerinde durulmaktadır.⁹¹ Sanatçı unvanı âmilhu olarak geçmektedir (عامله).

Dicle Köprüsü mimarı *Ukayl bin Sencer* ise sanatçı unvanı olarak *el-benna* kullanmıştır. Bu sanatçının adı Sayın Sönmez'in de yine belirttiği gibi tam okunamamış "Ubeyd bin Sencer", "Ubeyd bin" gibi ihtimaller üzerinde durulmuştur. M.V. Berchem, A. Gabriel, mimarın adını Ubayd b...? olarak bildirmektedirler. S. Savcı ise kitabe solunda ayrı bir kartuş üzerindeki çerçeve içinde adı küfi ile (al-Banna, Yusuf b. 'Ubayd) yazısından bahsetmektedir.⁹²

Diyarbakır surlarında ilk defa dişi (delikli) bazalt taşlarını kullanan *Musa bin Mezd* de kitabelerde *el-Benna* unvanıyla yer almaktadır. Burada da mütevellî görevini kadının üstlendiği anlaşılmaktadır.

Şehir surlarındaki bir burçda (III) adı geçen *Ebû Said bin Humeyid de el-benna* unvanlıdır. Bu sanatçı da yapılarda dişi bazalt kullanımını sürdürmüştür. Şehrin kadısı yine mütevellî görevini üstlenmiştir. Bazı araştırmacılar sanatçının adını "Hamid oğlu Ebu Sa'd" diye okumuşlardır,⁹³ (حميص).

Büyük Selçuklular: Z. Sönmez bu dönem için tek bir sanatçı adı tespit etmiştir. *Muhammed bin Selâme el-Ruhâvi* (Urfalı), Büyük Selçukluların Anadolu'da giriştikleri inşaaî faaliyetler ve yaptıkları mimari eserlerde çalışmış, adı bilinen ilk ve tek sanatçı olması bakımından önemlidir.

⁸⁹ C. Parla, *Türk-İslâm Şehri Olarak Diyarbakır*, Hacettepe Üniversitesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1990, s. 171'den dipnot; Berchem-Strzygowski 1910 : 26, no: 10; Savcı 1938: I/6-7, 4-5 (transkripsiyon hatalı); Gabriel 1940: 313, no: 47 (metinde Saba "Habib" olarak yazılmış).

⁹⁰ C. Parla, a.g.e., s. 172'den dipnot; Berchem-Strzygowski 1910: 28, no: 11; Konyar 1936: 28; Savcı 1938: I/6-7, 4-6, no: 11 (transkripsiyon hatalı); Gabriel 1940: 313, no: 48 (Metinde "mimma" sözcüğü eksik ve Saba yerine "Habib" yazılmış).

⁹¹ C. Parla, a.g.e., s. 172'den dipnot; Berchem-Strzygowski 1910: 25, no: 9; Konyar 1936, 6: 25; Savcı 1938: II/6-7, 4-5, no: 11 (transkripsiyon-çeviri eksik); Gabriel 1940: 313, no: 46 (metin eksik).

⁹² Çulpan, C., *Türk Taş Köprüleri*, Ankara 1975, s. 27.

⁹³ C. Parla, a.g.e., s. 172'den dipnot; Berchem - Strzygowski 1910 : 35, no: 15; Konyar 1936, b: 36; Gabriel 1940: 316, no: 54.

Sanatçı ayrıca, çalışmalarında yeni bir üslûp ve estetik anlayış oluşturmaya gayret göstermiştir. Nitekim eserleri Diyarbakır surlarında diğer burçlardan farklı özellikler göstermektedir.

Z. sönmez, Büyük Selçukluların Anadolu'da yaptırdıkları ilk cami olan Diyarbakır Ulu Camisi'nde, Melikşah dönemine ait sanatçı adı bulunmayan bir kitabe olduğunu belirtmektedir. Caminin avluya bakan batı duvarının sağında, pencerenin üstünde yer alan tek satırlık kûfi kitabeden ise adı geçen idarecilerle Muhammed bin Selâme el-Ruhavî'nin Fındık burcunda da beraber çalıştıkları anlaşılmıştır. Bununla birlikte bazı araştırmacılar, avlunun batı cephesinde, Melikşah dönemine ait kitabede sanatçı adı kaydetmişlerdir.⁹⁴ Unvanı (*el-vekil*) (*الوكيل*)'dir. Bu konuda şüpheler uyandıran sanatçının adı, *Kadisli Muhammed oğlu Ahmed (vekil)*'dir. Bu dönemde de mütevellî görevinde yine şehrin kadılarının görev aldığı görülmektedir.

İnaloğulları: Bu döneme ait yine tek bir sanatçı adı tespit edilmiştir. *Hibetullah el-Gürgâni*. İnaloğullarına ait iki kitabede adı geçen sanatçının aslen İran'ın Kirmanşah bölgesindeki Gürgân (Cürcân) şehrinde olduğu anlaşılan Hibetullah Gürgâni, ya Türkmen boyları ile Anadolu'ya gelmiş ya da iş alanı arayan gezginci bir sanatkâr olmalıdır.

Artukoğulları: Z. Sönmez Artukoğulları dönemine ait 7 sanatçı kitabesi tespit etmiştir. Bunlar: *İsâ ebû Dirhem* (benna), *Yahya ibn-i İbrahim es-Sarafi* (bennahu), *İbrahim bin Cafer* (bennahu), *Melik Salih Mahmud bin Muhammed* (Karaaslan olarak da geçmekte), *Sucaeddin Cafer bin Mahmud el-Halebî*, *Mes'ud* ve *Osman bin Takâk*'tir.

Artuklu yapılarının önemli olan tarafı, bazılarında yapıyı inşa eden mimar adlarının da kitabelerde belirtilmiş olmasıdır. Artuklu yapılarının yalnız Diyarbakır'da bulunanlarında böyle bir özelliğin görülmesi, bu şehirde Abbasiler devrinden itibaren, mimarların inşa ettikleri eserlere adlarını yazdırmalarından gelen bir geleneğin sürdürüldüğü şeklinde açıklanabilir.

Sayın Sönmez *İsâ ebû Dirhem*'in Eyyubiler döneminde çalışmış olamayacağını da vurgulamıştır.

Yahya ibn-i İbrahim es-Sarafi'nin yedi kardeş burcunda yer alan kitabesinde, burcun planlarının Artuk hükümdarı *Melik Salih Mahmud* tarafından

⁹⁴ C. Parla, a.g.e., s. 172'den dipnot: Berchem - Strzygowski 1910: 53, no: 18; Konyar 1936, b: 538; Gabriel 1940: 327, no: 82; Artuk 1971: 65.

hazırlandığı anlaşılmaktadır. (Tersim-i el-Melik-üs-Salih) "tersim" deyimini Anadolu Türk mimarisi sözlüğüne ilk defa *Melik Salih Mahmud* tarafından sokulmuş olmalıdır. Bu arada Melik Salih Mahmud'dan önce bir süre Artuklu hükümdarlığı yapan *Atabek Ayaz*'ın da devrin imar işlerinde önemli katkıları olmuştur. Artuklu hükümdarları daha çok Suriye ve Mezopotamya kaynaklı mimarlarla çalışmışlardır.

Şucaeddin Cafer bin Mahmud el-Halebî, Doğu Anadolu'ya 12.yüzyıl sonu veya 13. yüzyılın başlarında gelmiş, muhtemelen Zengi kaynaklı bir sanatçıdır. Zengi mimarisinin bazı karakteristik özelliklerinin Anadolu'daki Artuklu ve Eyyubî mimarilerine geçmesinde önemli bir rol oynamıştır. Şucaeddin Cafer bin Mahmud aynı zamanda "tersim" ve "tersim el-üstâd" unvanlarını, Melik Salih Mahmud'dan sonra kullanan ikinci sanatçıdır. Yanında *Mesud* ve *Ebu'l-Ferec* adlı mimarları çalıştırdığı da bilinmektedir. Ayrıca mimar *Osman bin Takâk* da onun yetiştirdiği öğrencilerin arasındadır.

H. 620/M. 1223-24 yılında tamamlanan Mesudiye Medresesi'nin iki yerinde ise, *Mes'ud* ve *Cafer bin Mahmud el-Halebî*'nin adlarını veren sanatçı kitabesi vardır. Medresenin planları, "tersim el-üstâd" unvanlı Şucaeddin Cafer bin Mahmud tarafından yapılmıştır. Mimar Mes'ud'un unvanı ise el-benna olarak geçmektedir.

Osman bin Takâk ise 13.yüzyılın ilk yarısında Artuklulardan başka Eyyubî devri yapılarında da çalıştığı sanılan mimarlardan birisidir. Mimari faaliyetlerine daha çok köprü inşası ve onarımı gibi mühendislik bilgisini de gerektiren bir alanda devam etmiştir. Artuklu hükümdarı Mevdûd bin Mahmud (M. 1222-31) zamanında onarılan Ambarçayı Köprüsü'nün kitabesinde (M. 1223) kendisini, Şucaeddin Cafer bin Mahmud el-Halebî'nin yetiştirdiği "el-benna Osman bin Takâk Gulâm el-Üstâd Cafer bin Mahmud el-Halebî" olarak tanıtmaktadır.

Şurası açıktır ki, Artuklular bölgedeki hakimiyetleri süresince yoğun bir imar faaliyeti içinde olmuşlar; mimar, mühendis vb. olarak yapım ekiplerinde, tasarımcı, planlayıcı sıfatıyla bizzat hükümdarların da bulunabileceği bir ilerici mimari anlayış sunmuşlardır.

Eyyubiler: Bu dönemde çalıştığı bilinen beş sanatçı adı tespit edilmiştir. Bunlar, *Ebi el-Alâ'bin ebi'l-Feth* (Ameli), *Ebü'l-Hasan ibn-i ebi Said* (el-üstâd), *Ebü'l-Ferec* (el-benna). *Hacı Muhammed* (Ameli) ve *Ömer* (ahihi) dir.

Mimar *Ebil-Alâ'bin ebi'l-Feth Eyyubiler* devrinde Silvan şehir surlarında çalışmış bir sanatçıdır. Kendisine ilişkin çok fazla bilgi yoktur. *Ebu'l-Hasan ibn ebi Said* de yine bu devirde Silvan'da çalıştığı kitabelerden tespit edilen ikinci mimardır.

Mimar *Ebü'l-Ferec* ise, Artuklu ve Eyyubi devirlerinde Diyarbakır'da baş mimar olarak çalışan mimar ve tasarımcı Şucaeddin bin Mahmud'un öğrencilerindedir.

Hasankeyf'deki El-Rızk Camii'ni tamir etmiş veya ek bir bölümünü inşa etmiş olan mimar *Hacı Muhammed* ve kardeşi mimar *Ömer* hakkında, kitabedeki adları dışında bilgi edinilememektedir.

Mengücekoğulları: Bu dönemden bilinen beş sanatçı adı verilmiştir. Bunlar, *Hasan bin Firuz (Piruz) el-Meragî* (üstad), *Tut-Beg bin Mehram el-(Meragî)* (Ameli), *Ömer bin İbrahim el-Taberî* (Ameli), *Hürremşah bin Mugîs el-Hilâtî* (Ameli) ve *Ahmed Nakkaş Hilâtî*'dir.

İran'ın Azerbaycan bölgesindeki Meraga şehrinden geldiği anlaşılan *Hasan bin Firuz* gerek yeni bir plân şemasının tatbikatında ulaştığı mimarî denge ve gerekse Büyük Selçuklu mimarisinin tuğla malzemede uyguladığı klâsik tezyini unsurları (tuğla tezyinat içinde çini kullanılması geleneği) taşaya geçirmede gösterdiği başarı ile dikkat çekmektedir.

Aynı bölgeden gelip Divriği'de çalışan ikinci sanatçı *Tut-Beg bin Behram*'dir. İran'ın Taberistan bölgesinden gelen *Ömer bin İbrahim*'in de Büyük Selçuklu türbe mimarisi geleneklerine bağlılığı tuğla süslemelerden anlaşılmaktadır.

Adını Divriği Külliyesinde iki kitabe bulunan *Hürremşah bin Mugîs el-Hilâtî*'nin yapıda baş mimar seviyesinde çalışması ihtimali çok yüksektir. Adına Şah Kapısı'nda rastlanan diğer bir sanatçı *Ahmed Nakkaş Hilâtî* ile birlikte adlarının belirtilmiş olması Anadolu Türk mimarisine sanatçı yetiştiren bir kaynağa işaret etmesi bakımından önemlidir. Değişik üslûp özelliklerinden dolayı külliyyede başka sanatçıların da çalışmış olması gerekmektedir.

Portallerden birinde adı bulunan *Ahmed Nakkaş Hilâtî* ise mimarlıktan çok kapının tezyini kompozisyonunu hazırlayıp, taşaya işlemiş olmalıdır.

Saltuklular: Bu dönemden verilen tek sanatçı adı *Ebu'n-Nema' bin Mufaddalu'l-Ahval el-Hilâtî*'dir. Unvanı *el-bennâ* olarak geçmektedir. 12. yüz-

yılda Ahlat'ın zengin taş işleme geleneği içinde yetişen sanatçı Tercan Mama Hatun Türbesi'nde özgün bir çalışma sergilemiştir.

Anadolu Selçukluları: Sayın Sönmez bu döneme ilişkin toplam 31 sanatçı adı tespit etmiştir. Bunlar;

Hoca Nuştekin el-Cemâli, Anadolu Selçuklu hükümdarı Mesud döneminde çalışmıştır. Hem mimar, hem de usta bir ağaç oyma sanatçısı olması dikkat çekicidir.

Yusuf ibn Abdulgaffar el-Cuhî'nin aslen Bağdat yakınlarındaki Cuha'ya bağlanması kuvvetli bir ihtimaldir. II. Kılıçarslan döneminde Konya'da çalışmış bir sanatçıdır.

.... *el-Hılâtî*, Ahlatlı sanatçılara işaret etmesi bakımından dikkat çekici bir isimdir. Alay Han'da adı geçmektedir.

Eminüddin Mürgün, II. Kılıçarslan döneminde Anadolu'da çalışmış bir mimardır.

Cemaeddin, 1179 yılında Niksar Kalesini onarmıştır. Bilgi yoktur.

Osman bin Abdurrahman, 13. yüzyıl başlarında Konya ve çevresinde çalışmış bir Selçuklu sanatçısıdır. Konya'da Emir-i İğdişân (Osmanlı şehir ket-hüdası ve bugünkü belediye başkanına yakın bir görev) görevini yapmıştır.

Mimar Ali, hakkında herhangi bir bilgi yoktur.

Ziyaeddin Lülü, Anadolu Selçuklu hükümdarı Rükneddin Süleyman'ın kardeşi Mugiseddin Tuğrul-Şah'ın Erzurum Emirliği sırasında Bayburt Kalesinde çalışmış bir mimardır. Emir'in baş mimarı olan sanatçının Zengi kaynaklı olma ihtimali vardır.

Ramazan bin Küreş el-Kayserî de 13. yüzyıl başlarında Selçuklu yapılarında çalışmıştır. Hacı Ferruh Mescidi'ndeki genel dış kütle, tipik süsleme motifleri ve özellikle uyguladığı inşaat tekniğiyle dikkati çekmektedir. Sanatçı ile birlikte Anadolu Türk sanatına her devirde çok sayıda taşçı ve mimar yetiştiren Kayserili sanatçıların ağırlığı duyulmaya başlanmıştır.

13. yüzyıl başlarında Suriye'den Anadolu'ya gelen ve taş malzeme geleneği içinde yetiştikleri için bir kısmı kale ve sur inşaatlarında çalıştırılan sanatçılar arasında *Ebû Ali ibn Raha Kettânî el-Halebî'nin* özel bir yeri vardır. Sanatçının en önemli çalışması Sinop İçkale ve Alanya Kızıl Kale'dir.

Hristiyan kaynaklı bir sanatçı olan *Mimar Sebastos*, İzzeddin Keykavus zamanında Selçukluların önemli bir liman kenti haline gelen Sinop İçkalesi'nin yapımında çalışmıştır.

Mevcut kitabeden Kayserili olduğu anlaşılan mimar *Mübârizüddin Mes'ud bin Artuğ*, İzzeddin Keykavus zamanında Sinop İçkalesi'nde çalışan sanatçılardandır. İnşa ettiği bölüme konulan kitabeyi Hattat Necmüddin Yavaş hazırlamıştır.

İran'ın Azerbaycan bölgesindeki Merend veya Marend şehrinden gelmiş olan *Ahmet bin Bizl ül-Marendî*, 13. yüzyılın ilk çeyreğinde Selçuklu hükümdar ailesinin hizmetinde çalışmıştır. Sanatçı yetiştiği çevrenin mimarî geleneğine bağlı olarak daha çok tuğla konstrüksiyonlu yapılarda görev almıştır.

Mimar *Muhammed bin Havlan el-Dımişki*, Suriye'den Anadolu'ya gelen devlet adamlarının yaptırdığı mimarî eserlerde çalışmıştır. Konya Alâeddin Camii'ndeki kitabede adı, inşaatın mütevellisi Atabek Ayaz ile birlikte geçmektedir. Daha önce Artukluların hizmetindeyken, Selçuklu yönetiminin hizmetine giren ve İzzeddin Keykâvus ile Alâeddin Keykubad'ın mutemet adamı olarak Alâeddin Camii inşaatında mütevellilik yapan Atabek Ayaz Sinop İçkalesi'nin yapımıyla da ilgilenmiştir. Mimarlık mesleğine yakın bir kişi olan Atabek Ayaz başta olmak üzere, çeşitli yerlerden sanatçıları bir yapı organizasyonu içinde toplayarak bir süre Selçuklu mimarisinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Alâeddin Keykubad'ın (M. 1222) da, Çubuk Çayı üzerinde yaptırdığı Ak Köprü'deki bir kitabede yer alan *Bedreddin* adlı sanatçının, I. İzzeddin Keykâvus Şifahanesi'nde (1217) 1220 tarihli vakfiyesinde sözü edilen mimar Bedreddin olması ihtimali vardır.

Akşehir Nadir Köyü Camii kitabesinde adı geçen *Mimar Siryanus*'un, başlangıçta Hristiyan iken, Mevlana'yla tanıştıktan sonra Müslüman olan 13. yüzyılın dekor ressamlarından Alâeddin Siryanus'la bir ilgisinin olup olmadığı bilinmemektedir.

Niğde Alâeddin Camii *Üstâd Sıddık bin Mahmud* ve *Gazi Mahmud* adında iki mimar tarafından inşa edilmiştir. Tarih ve bânî kitabesinin hemen altında mimarların adlarına yer verilmesi, Anadolu Selçuklu devrinde sanatçılara verilen önemi ortaya koymaktadır.

Mimar *Yakub bin Ebubekir el-Malatî*, çeşitli değişikliklerle günümüze gelen Eski Malatya Ulu Camii'nin 1284 tarihli ilk inşasında çalışmışlardır. Burada görülen mozaik çini tekniği dikkati çekmektedir.

Akşehir Güdük Minare Mescidi (1226)'ni yapan *Ahmed bin Mes'ud* adlı sanatçının kitabelerinde adının önündeki "kâr" sözcüğü hâttat veya hakkâk olarak kabul edilse de, bu daha çok iş, güç amel anlamına gelen bir fiildir. Bu da sanatçının mimarlığına işaret etmektedir.

Mimar *Cemaeddin Cestan bin Yakub*, Alâeddin Keykûba zamanında Antalya Kalesi'nde çalışmış bir sanatçıdır. Kayserili olup, mimar unvanı kullanmıştır.

Şihâbeddin İnal bin el-Cemâlî, 13. yüzyılda Selçuklu devlet adamlarının Atabey Lala Cemâleddin Ferruh'un hizmetinde çalışmış bir mimardır. Kayseri ve çevresinde yetişmiş olmalıdır.

Konya Sırçalı Medrese'de adı geçen *Muhammed bin Muhammed bin Osman el-Tusî*, mozaik çini dekorasyonun tuğla konstrüksiyona kakma tekniği ile birleştirildiği yapıda mimarlık görevini de üstlenmiş olmalıdır. Kitabede "*benna*" unvanını kullanan sanatçının yapının planlayıcısı ve tam yetkili mimarı olduğu çok kuvvetli ihtimaldir.

Mimar *Ûstaz Hüsrev*, eski Malatya Ulu Camii'nin sonradan ilave edilen taş malzemeyle yapılmış değişikliklerinde çalışmıştır. Batu ve doğu portallerinde ortaya koyduğu üslup özellikleri mimarlıkta kendisini tekrardan kurta-rabilmiş bir sanatçı olduğunu gösterir.

Yeşilirmak Köprüsü'nde adı geçen *Muhammed bin el-Ferec el-Marûf bi-ibn el-Hekim*, mimarlıktan başka köprünün bina mütevelliliğini de üstlenmiştir. Kitabelerinde sanatçının aynı zamanda bir Selçuklu emiri olduğu belirtilmiştir. Bu da Selçuklu devlet adamlarının mimarlık mesleğine gösterdikleri özel ilgiyi ve eğilimi belgelemektedir.

İnşa ettiği eserlerden yalnız üçünün üzerinde adını görebildiğimiz *Kölük bin Abdullah* Anadolu Selçuklu Türk mimarisinde adı ve kökeni en çok tartışılan sanatçıdır. Uzun yıllar bir başka Selçuklu mimarı *Ûstâd Kalûyan el-Konevî* ile aynı kişi olduğu savı kabul görmüştür. Ancak, ikisi de aynı tarihlerde yaşamış ve çoğunlukla aynı devlet adamının eserlerinde çalışmış olmalarına rağmen, Kölük ile Kalûyan'ın inşa ettiği eserler arasında mimarî ve dekorasyon anlayışı açısından belirgin bir üslup farkı gözlenmek-

tedir. Kölük'ün Selçuklulardan önce Anadolu'ya gelen ve Hristiyan dinini kabul eden bir Türk aileden gelmiş olması ihtimali kuvvetlidir. Sanatçı mimarî faaliyetlerine Alâeddin Keykûbad zamanında başlayıp, muhtemelen 1280 yılına kadar yaşamış olmalıdır. 1250 yıllarına doğru Müslümanlığı seçerek inşa ettiği eserlere "Kölük bin Abdullah" olarak imzasını atmaya başlamıştır. 3 kitabesinin de Konya'da bulunması bu şehirde ikamet ettiğini göstermektedir.⁹⁵

Kalüyan bin Karabuda el-Konevî için kaynaklar ayrıca ressam ve tasviriciliğinden de söz etmektedirler. Bu sanatçının Kölük bin Abdullah'la aynı kişi olmadığı görüşü, Bünyan Ulu Camii portalinde yer alan ve Kalüyan'ın baba adının Abdullah olmadığını gösteren kitabe ile kesinlik kazanmıştır. Mevlâî kaynakları Kalüyan'dan, Mevlâna'nın müridlerinden, Rum asıllı usta bir tasvir sanatçısı olarak söz etmektedir. Müslüman olmadan önce de uzun süre Mevlâna'nın yanında bulunabilmesi, Selçuklu sanatının geliştiği lâik ortama işaret etmektedir.⁹⁶

Gevherbaş (Küherbaş) bin Abdullah, 13. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu'da çalışmış bir Selçuklu sanatçısıdır. Kitabelerin genel üslubu ve adının kitabe içinde kullanılış yeri, sanatçının daha çok mimar ve inşaat sorumluluğu alabileceği izlenimini uyandırmaktadır. Kastamonu Yılanlı Şifahanesinde *Said el-Kayserî* adlı bir mimarla çalışan Gevherbaş, hem mimar hem de bina emini olarak Pervaneoğullarına hizmet etmiş olmalıdır. Sözü geçen yapıda mimarî uygulama ve özellikle portaldeki süsleme kompozisyonunun mimar Said el-Kayserî'ye ait olması muhtemeldir.

Abdülvahid bin Selim Mevlâna'ya ait ceviz sandukanının mimarıdır. Sandukaya meslek unvanını "el-mi'mar" olarak yazdıran sanatçı bu unvanı kullanan sanatçıların çalıştıkları eserlerde inşai unsurlar kadar değişik malzemeye uygulanan süsleme programlarıyla da yakından ilgili olduklarını göstermesi bakımından önemlidir. Sanatçının Mevlâna Kümbeti'nde de mimar

⁹⁵ Z. Sönmez, a.g.e., s. 270-291'de Kölük bin Abdullah ve Kalüyan el-Konevî'nin kimlikleri etrafında dönen tartışmalar ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Bu konu için ayrıca bkz. S. Dilâver, "Bünyan Ulu Camii - Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silâhdar Ömer Paşa Camii", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Cilt II, 1966-1968, s. 184-195; O.C. Tuncer, *Mimar Kelük ve Kalüyan ile Bu Ekoldeki Diğer Yapılarda Önyüz, Geometrik Kurgu, Modülasyon ve Birim Ölçü Araştırması ve Bu Bilgilerin Restorasyonlarına Katkısı*, Ankara Gazi Üniversitesi Doçentlik Tezi, Ankara 1984, s. 98-107; O.C. Tuncer, "Mimar Kölük ve Kalüyan", *Vakıflar Dergisi*, Sayı XIX, Ankara 1985, s. 109-112.

⁹⁶ Ş. Uzluk, "Mevlâna'nın Ressamları", *Konya Mecmuası*, 57 (1943), s. 13-24.

Bedreddin-i Tebrizî (adı tarihi kaynaklarda geçiyor) ile birlikte çalışmış olması kuvvetle ihtimaldir.

Afyon-Çay ilçesinde 1278 yılında yapılan külliye'nin mimarı *Oğul-beg ibn Muhammed* adlı sanatçıdır. Medrese giriş eyvanını süsleyen lotus ve galmetli çini friz, Selçuklu sanatında ilk defa bu yapıda görülür. Mimar Oğul-beg ibn Muhammed, Anadolu Selçuklu mimarisinde adını inşa ettiği eserin üzerine kaydettiren son sanatçı olmuştur. Mimarî üslûbu nedeniyle Konya'da yetiştiği çok belirgin olup Karatay ve İnce Minareli Medrese'den önemli ölçüde etkilmiştir.

Tüm bu bilgiler ışığında özetle diyebiliriz ki, Ortaçağ Anadolu Türk-İslâm mimarisinde sanatkâr kimliğinin daha çok anonim olduğu düşünülmeyle birlikte, daha 11. yüzyıldan bir-iki ismin varlığı sanatçı kimliğinin önemini vurgular niteliktedir. Örneğin, İran'da Kazvin-Hamedan arasındaki Harrekan Kümbetü'nün, Zincanlı mimarı Muhammed bin Mekkî bu ilklerdendir. Sanatkârların inşaatların bütün tasarım ve yapımına yönelik aşamalarını anonim bir ruh anlayışı içinde özverili bir ekip çalışmasıyla yürüttükleri düşünülebilirse de, çeşitli yerlere koyabildikleri imzalı, toplum katında ayrıcalıklı bir yerlerinin olduğunu işaret etmektedir. Sanatkârlar üzerine yapılan çalışmalar ve dönem kaynakları göstermektedir ki, Anadolu Türk-İslâm mimarî çevresinin sanatçılar dışında iki yaratıcı unsuru vardır. Bâniler ve dinî tarikatlar. Hükümdar, mimarî çevrenin oluşumunda mutlak otoritedir. Kökeni Büyük Selçuklulara kadar götürülebilen toprak hukuku ve yöneticilik yetkileri bu oluşumun başlıca nedenleridir. Moğol istilasıyla zayıflayan sistem, devreye bu kez de kişisel mal ve mülkleri yerinde olan vezir ve emirleri sokmaktadır. Bununla birlikte, gerektiğinde tüm bu siyasî iktidarı yönlendirip, şekillendirebilen bir diğer otorite ise derviş ve şeyhlerin başında olduğu tarikatlardır. Mimarî çevre bu otoriteler etrafında şekillenmiştir. Nitekim Anadolu sanatçılarının sosyal statüsünün belirleyicileri de yine onlardır.

Anadolu Türk-İslâm mimarisinde rastlanan "sanatkâr kitabeleri", "bânî kitabeleri"ne oranla çok azdır. Sanatkâr kitabelerinin sonraki dönemlerde daha da azalmasının nedenleri, toplumun sosyal ve dinî inançları kapsamında ele alınmalıdır.

Ortaçağ Anadolu Türk mimarları yapılarında pek çok unvan kullanmıştır (amel-i üstâd, benna, mimar, üstaz, mühendis, tersim vb.). Ancak bu unvanları kullanım biçim ve amaçları çok net değildir. Şöyle ki bu unvanlardan,

mimar ve mühendis gibi meslek unvanı olduğu kesin olan ibareler dışındaki-
ler aynı anda çok mesleğe işaret etmektedir. Nitekim sanatçı âmel-i (yapan)
terimiyle, hem mimar, hem çinici, hem de ahşap sanatçısı kapsamına alın-
bilmektedir. Ve dahası bu gibi meslek adı vermeyen unvanların kullanımı,
Anadolu sanatçısının, yapının bütün tasarım ve tezyinatıyla ilgili çok yönlü
kişiliğini ortaya çıkardığı savını güçlendirmiştir. Nitekim bu çok yönlülüğe
işaret eden bazı kitabelerin varlığı da bunu desteklemektedir. Bununla bir-
likte bu konu yeterince açıklığa kavuşmuş değildir. Sanatçıların kullandıkları
unvan ne olursa olsun, tüm yapım sürecinin, ortak bir ekip çalışmasıyla ele
alındığını düşünmek akılcı görülmektedir. Bu yöndeki bazı veriler de "ekip
olgusu"nun varlığını kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte, sanatçılar ko-
nusu bugün için bütünüyle aydınlığa kavuşturulmuş bir konu olmaktan
uzaktır. Kaynaklar genel hatlarıyla bir fikrin oluşması için yardımcı olsalar
da, henüz kesin yargıların oluştuğunu söylemek güçtür.

Denilebilir ki, Anadolu sanatçısı çok karmaşık ve kozmopolit bir kültür
ortamının insanıdır. Mimarî çevrenin oluşumundaki rolü, toplumdaki ege-
men sınıfların belirleyiciliğinden sonra gelmekte ve daha çok, geleneksel bi-
rikimiyle beslediği sanatçı ruhunun katkıları yönünde olmaktadır. Bir yan-
dan egemen sınıfın beğeni ve istekleri , diğer yandan dinî mezheplerle ko-
runmaya alınmış sanatçı statüsü, mimarî çevrenin oluşumunda bütünüyle
özgür tutumlar sergilemesine olanak tanımamıştır. Bununla birlikte, yapılara
imzalarını koyabilme şansına sahip Anadolu sanatçısının, gerek yönetici sınıf
ve gerekse toplum gözünde ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu gerçeği de göz
ardı edilmemelidir. Yanısıra yapılara imza atma yönünde bir geleneğin faz-
laca izlenemiyor oluşu, sanatçı kimliğine önem verilmeyişin göstergesi ol-
maktan çok, o günün toplumsal inançlarıyla beslenen bir nedene dayalı ol-
masıdır. Dönem kaynakları, Anadolu Türk-İslâm yapılarında öne çıkan bir
sanatçı kimliği yerine, tasarımı bütünüyle paylaşan *sanatkârlar grubu*'nun
varlığını kabul etmemiz yönünde bilgiler sunmaktadır. Öyle ki, bu sanatkâr-
lar grubuna zaman zaman devrin hükümdar ve emirlerinin de dahil olabile-
ceği göz önünde bulundurulunca, mimarî çevre kendiliğinden bir ekip plat-
formuna oturmaktadır diye düşünebiliriz.