

**EDEBİ METİNLERDE
CEHENNEM TASVİRLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

Ayşe ÇELEBİOĞLU

Yrd.Doç.Dr. Artvin Çoruh Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
aysecele@artvin.edu.tr

Öz

Adem ile Havva'nın cennetten kovulmasından sonra cehennem olgusu da insanlık tarihindeki yerini almıştır. Bu iki kavram sadece dinî metinlerin değil, edebî metinlerin de önemli temalarından biri olmuştur.

Bu çalışmada iki farklı inanişâ göre yazılmış iki farklı eserde anlatılan cehennem olgusu incelenmiştir. MS. 3. Yüzyılda, kayıp kitap Avesta'nın önemli bir açığına kapatmak üzere yazılmış olan Ardâvirâfnâme ve M.S. 14. yüzyılda Dante tarafından kaleme alınan ve bir başyapıt olma özelliğini günümüzde de koruyan, İlahi Komedyâ, bu çalışmada yapı, izlek, motif ve temaları açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Farklı tarihsel dönemlerde, farklı coğrafyalarda, farklı kültür dünyalarında ortaya çıkan bu iki eserin ortak yönleri evrensel kültürün bütünselliğini gösteren yakınlıklarla doludur. Her ikisi de insanın varoluşsal macerasını konu etmektedir. Ahiret inancı, dinlerin temel esasını teşkil ettiği gibi, varoluşsal düşünceye yön veren önemli bir tasavvurdur.

Bu iki kitap, evrensel kültürün en başat temalarından biri olan din kaynaklı öteki dünya tasavvurunu konu etmektedir.

Bu iki eserden en eski olan Ardâvirâfnâme'de cehennem azapları eylemler üzerinden yola çıkılarak anlatılmıştır. Mecusi dinine mensup olan fakat inandığı ile amel etmeyen, hatta açıkça yasaklanan fiilleri gerçekleştiren günahkâr ruhlar suçlarının derecesine göre çeşitli işkencelere maruz kalmaktadırlar. Bu eserin aksine Dante, eylemleri gerçek kişiler üzerinden ele almıştır. Hayattayken işledikleri günahları bilinen veya bir şekilde haklarında şaibe oluşmuş ünlü kişiler, fiillerine göre cehennemin çeşitli katmanlarında işkence görmektedirler.

Bu inceleme sonucunda edebî metinler arasındaki ilişkiler irdelenirken aynı zamanda kültürler arası geçişlerde görünür olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ardâvirâfnâme, Dante, İlahi Komedyâ, Cehennem, Günah, Ceza.

Hell Descriptions in Literary Texts

Abstract

The phenomenon of hell has been involved in the history of humanity since Adam and Eve were banished from the Garden of Eden. These two concepts create not only the themes of religious texts, but also literary texts.

This study analyzes the phenomenon of hell discussed in three different works, and related to two different beliefs. Ardâvirâfnâme, which was written to cover up a significant fraud of the lost book Avesta in the 3rd century A.D. and Divina Commedia, written by Dante in the 14th century A.D. and is still a masterpiece today. These two masterpieces are assessed in this study in a comparative way; in terms of their structures, paths, patterns and themes.

The common aspect of these three works, which were revealed in different historical periods, different cultural worlds and on different geographies include affinities showing the holism of the universal culture. They all mention about the existential adventure of mankind. The belief of after-death is an important concept that not only forms the basis of religions, but also directs the existential thought.

These two books mention the religion-based concept of the next world, which is one of the most dominant themes of the universal culture.

Being the oldest among these three works, Ardâvirâfnâme relates the hellish tortures based on actions. Sinful spirits that belong to the Zoroastrian religion but do not practice their beliefs and even explicitly do implement unpermitted actions, are exposed to various tortures according to the level of their sins. Unlike these works, Dante focuses on actions on the basis of real individuals. Famous people, who have known sins or somehow a blemish when they are alive, are tortured in various layers of hell according to their actions.

As a consequence, this review not only analyzes the relations between literary texts, but also makes the cross-cultural transitions visible.

Keywords: Ardâvirâfnâme, Dante, Divina Commedia, Hell, Sin, Torture, After-life.

Cennet ve cehennem, tarih boyunca insan hayatının en önemli iki zıt olgusunu oluşturduğu için edebiyat dünyasını vazgeçilmez temaları arasında yerini almıştır. Bu çalışmada, iki farklı din ve kültüre ait iki eser üzerinden, cehennem tasavvuru irdelenmiş, karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Bu eserlerin ilki, MÖ 3. yüzyılda, İskender tarafından yakılarak yok edilen Avesta'nın önemli bir açığını kapatmak üzere yazılmış olan Ardâvirâfnâme; diğeri ise MS. 14. yüzyılda Dante tarafından kaleme alınan ve bir başyapıt olma özelliğini günümüzde de koruyan İlahi Komedyadır. Her iki eserde de cehenneme yapılmış metafizik bir yolculuk söz konusudur.

Bu eserler yazılış sıraları dikkate alınmak suretiyle incelenmiştir, daha sonra benzer motifler ve temaları açısından karşılaştırılmışlardır.

ARDÂVİRÂFNÂME

İncelenen metinlerin ilki yazılış itibarıyla da en eski metin olan Ardâvirâfnâmedir. Eser, Mecûsilîğın¹ önde gelen mübedlerinden biri olan Ardâvirâf'ın efsanevi hayatı ve Mecûsilîk

¹ Eski İran dinlerinden biri olan Mecûsilîk, Zerdüş't tarafından kurulup yayılmıştır. Zerdüş'tün yaşadığı dönem ve kökeni hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. MÖ. 600 yıllarında yaşadığı tahmin edilmektedir. Farsî olduğu, ancak Azerbaycan'a geldiği ve Mecûsilîği burada yaymakta zorluklarla karşılaşınca Belh şehrine giderek inancını burada daha geniş kitlelere kabul ettirdiği bilinmektedir. Bunda siyasi iradenin de rolü büyüktür. Mecûsilîk, Sasanilerin resmi diniydi ve hükümdarlarının İstahr Anahita Tapınağının hizmetçilerinden olduğu kanısı yaygındır. Bunun yanı sıra din adamları olan Mübedler de Sasani devlet teşkilatının güçlü olması için önemli görevlerde bulunmuşlardır. Din ve devlet adamlarının birlikte çalışmaları aralarında güçlü bağlar oluşmasına neden olmuştur. Bu durum devletin son dönemlerine kadar devam etmiştir (Yıldırım; 2012, 140).

Bu dinin kurucusu ve peygamberi Zerdüş't hakkında çok az bilgi vardır ve bu bilgiler de bu dinin kutsal kitabı olan Avesta'dan edinilen bilgilerdir. Avesta'nın çok az bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir. Bir Arap tarihçiye göre Avesta 12.000 öküz derisinin üzerine yazdırılmıştır. Pline'e göre ise Avesta'nın özeti 20 defa 100 bin beyitten oluşmaktadır. Bazı söylentilere göre ise Avesta'nın tam metni Persepolis'te kraliyet arşivinde korunmaktayken Büyük İskender'in emri ile tamamı ateşe atılarak yok edilmiştir (Yıldırım; 2012: 141).

Hüsrev-i Nuşirvan MS. 6. Yüzyılda Avesta'yı Pehlevice'ye tercüme ettirmiştir. Eski dönemlerde 21 nesken oluşan Avesta'dan günümüze sadece 19. neske olan "Frendidat" gelebilmiştir. Bu neskte dini törenlerde

öğretisine destek veren metafizik tecrübeleri etrafında oluşmuştur. Kitaba konu olan Ardâvirâf'ın kimliği ve yaşadığı çağ hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, elde edilen bilgiler doğrultusunda, MS. 3. Yüzyıl ile MS. 7. Yüzyıl arasında yaşamış olmasına kesin gözüyle bakılmaktadır ve yine bu konuda araştırma yapmış olan M.A. Barthélemy, E.W. West ve A. Christensen gibi İranologların bilgileri değerlendirildiğinde adının Nişâbûr, lakabının ise aziz manasına gelen Ardâvirâf olduğu kuvvetle muhtemeldir (Yıldırım, 2011: 23).

Ardâvirâfnâme 8800 kelime ve 101 bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kahramanın yolculuk için seçilmesi ve yine bu metafizik yolculuğun hazırlıkları anlatılır. İkinci ve üçüncü bölümleri içeren Cennet ve Araf, dördüncü bölümden başlayarak on beşinci bölümde sona erer. Eserin en uzun ve kapsamlı kısmı on altıncı bölümden başlayıp son bölüme kadar devam eden Cehennem'e ayrılmıştır (Yıldırım, 2011: 31-32).

Mezdiyesnâ din adamları ve mübedler üst kurulu tarafından bu önemli metafizik yolculuk için seçilen Ardâvirâf'ın yolculuğu, Zerdüş'tlerin üç büyük tapınağından biri olan, Âzerfernağ atâşkesedinden başlamış, yedi gün sürmüş ve yine aynı yerde bitmiştir (Yıldırım, 2011: 19).

Kitabın kaleme alınma sebebi olarak, İskender'in İran kültürüne ve Mecûsilîğe karşı giriştiği yıkım hareketinde bu inancın kutsal kitaplarının kaybolması ve bunun sonucunda din adamları arasında pek çok konuda ihtilaf oluşması sebebiyle dinin bozulması ve unutulmasından duyulan kaygı gösterilmektedir. Kaynakları arasında Avesta, Dinkerd, Vendîdât, Mînu-yi Hired, Dâstân-i Dînik ve Pehlevi edebiyatına ait bazı edebî ve dinî kitaplar sayılabilir (Yıldırım, 2011: 18).

Ardâvirâfnâme, Mecûsilîğin dini yeniden ihdas etme çabalarından doğan bir eserdir. Boyutlar arası geçişi anlatan bir çeşit astral yolculuğu konu edinmektedir.

Eser, Doğu bilimcileri açısından dil, din ve tarih konusunda son derece dikkate değer olmasının ötesinde Sasaniler döneminden günümüze kadar gelmeyi başarabilmiş tek kitap olması yönünden de çok değerlidir. Ayrıca, yazıldığından beri çok sayıda edebî metni etkilemiş ve bazılarına doğrudan kaynaklık etmiştir. Metinden ilham alan eserlerden bazıları şunlardır: Ebûla'âla el-Ma'arrî'nin Risâletü'l-Gufrân, Senâ'î-yi Gaznevî'nin Seyru'l-ibâd ile'l-meâd, Ferîdüddin-i Attâr'ın Mantıku't-tayr, Evhaduddîn-i Kirmânî'nin Misbâhu'l-ervâh, Dante'nin İlahi Komedyası.

Ardâvirâf'a bu metafizik yolculuğunda Tanrının ulağı olarak da bilinen büyük meleklerden Surûş ve tanrı Âzer eşlik etmişlerdir. Yolculuğu boyunca kılavuzları, Ardâvirâf'a gördüğü ve merak ettiği her konuda açıkça bilgi vermiş ve onu aydınlatmışlardır. Yedi gün süren bu yolculukta önce Çinvâd köprüsünden geçerek Cennet'e giden Ardâvirâf, daha sonra Araf'ı görmüştür. Bu yolculuğun son durağı Cehennem'dir.

İLAHİ KOMEDYA

Dante'nin² bu başyapıtı üç bölümden ve 14.233 dizeden oluşmuştur. Her bir bölüm 33 cantodan meydana gelmiş, cehennemin girişinde bulunan 1 canto da eklendiğinde toplam 100 canto

kullanılan ayet ve formüller bulunmaktadır. Diğer bölümleri farklı nedenlerle yok olmuştur (Ritter, 2011: 31).

² Ardâvirâfnâme'den etkilenen yazarlar arasında İtalyan yazar Dante'nin ismi de zikredilmiştir. 1265 yılında Floransa'da dünyaya gelen Dante Alighieri politik görüşleri yüzünden sürgüne gönderilir ve 1321 de sürgünde bulunduğu Ravenna'da ölür. İlk İtalyan edebî avangardı "yediler grubu" şairlerinden biridir. Stilnovo denilen bu yeni akımdan Dante İlahi Komedyada Araf'ta bahseder. Dante'nin İtalyan edebiyatına

olmuştur. 3'lü dizelerden (terzina) oluşmuştur. Kafiye düzeni ilk kez Dante tarafından kullanılan terza rima (aba bcb cdc) şeklinde yazılmıştır (Teksoy, 1998).

Dante bu yolculuğa 1300 yılında 7 Nisanı 8 Nisana bağlayan gece çıkar ve yolculuk bir hafta sürer. Bu metafizik yolculuğun Cehennem ve Araf bölümlerinde, Dante'ye ustam dediği Vergilius eşlik eder. Cennet'teki rehberi genç yaşta ölen ilk ve unutulmaz aşkı Beatrice'dir, son bölüm olan göğün 10. katında ise yanında Aziz Bernard vardır.

Dante İlahi Komedi'yi 1307 yılında yazmaya başlamıştır. Ancak Cehennem'in birinci cantosunda bu metafizik yolculuğa 1300 yılında çıktığını açıklar, çünkü bu yıl Dante, insan yaşamının en yüksek noktası olarak gördüğü 35 yaşındadır. Bu yılı özel kılan başka bir neden ise, 1300 yılında Papa Bonifazio VIII'in "jubile" yılına katılmak için Roma'ya gitmesidir. Bonifazio ilk kez bu yıl, günahları bağışlamıştır. Bundan sonra da sonu 00, 25 ve 75 ile biten yıllarda bu uygulama gelenek haline gelmiştir (Cehennem, I, 33).

Cehennem, 34 canto,4720 dizeden oluşmuştur. 1308 yılında tamamlandığı sanılan bu bölümde Dante, 112 ünlü ile karşılaşır. Cehennem Kudüs'ün altında Lucifer'in (şeytan) düşerken meydana getirdiği derin bir çukurdur. Koni şeklinde aşağıya doğru indikçe daralan dokuz daireden meydana gelmiştir (Bec, Livi, 2007).

Cehennem yolculuğuna başlamadan önce Dante ve rehberi cehennem'in ilk nehri olan Akheron'u geçmek zorundadır. Günahkâr ruhları cehenneme taşıyan Kharon'un kayığına binmek zorunda kalmadan cehennem'in ilk halkasını oluşturan Limbus'a gelirler. Bu kısımda Hıristiyanlıktan önce yaşamış olan ve vaftiz edilmeden ölen iyi insanlar vardır. Burada ödül de azap ta bulunmamaktadır. Bu halkadan sonra aşağıya doğru daralarak inen cehennem'in asıl bölümleri gelmektedir. İkinci halkadan itibaren başlayan asıl cehennem'in bu halkasında şehvet düşkünleri, üçüncü halkada oburlar, dördüncü halkada cimriler ve savurganlar, beşinci halkada öfkeli ruhlar azap görmektedir. Beşinci daireden sonra ağır cezalara çarptırılanların ebediyen kalacakları Dite kenti gelmektedir. Altıncı bölümde sapkınlar, yedinci bölümde başkalarına, Tanrı'ya ve kendilerine saldıranlar, sekizinci dairede kadın tellalları, din sömürücüleri, rüşvet yiyenler, hileciler, hırsızlar, ikiyüzlüler, bölücüler, simyacılar ve kalpazanlar işkence görürken dokuzuncu ve son halkada akrabalarına, vatanlarına, konuklarına ve kendilerine iyilik edenlere ihanet eden günahkârlar bulunmaktadır. Bu halkanın en dip kısmında ise Lucifer yarı beline kadar buza gömülmüş bir halde hem günahlarının bedelini ödemekte hem de kendisine uyup günah işleyen ruhlara işkence etmektedir (Teksoy, 1998: 20).

Eserlerde Tespit Edilen Ortak Motifler

Rüya: Her iki eserin de en önemli motifi hiç şüphesiz rüyadır. Hem Ardâvîrâf hem de Dante uykularında uzun bir metafizik yolculuğa çıkmışlardır. Rüya aynı zamanda her iki kitabın ilham kaynağıdır. Rüya ilk kez bu eserlerde karşımıza çıkmaz, daha önce de Homeros, Vergilius, Sens piskoposu Audrade ve Muhyiddin-i Arabî gibi farklı filozof ve düşünürler ile din adamlarının eserlerinde de ilham kaynağı olarak kullanılmıştır.

kazandırdıklarından biri de İtalyancanın edebiyat dili olmasını sağlamış olmasıdır. O zamana kadar edebiyat dili Latince'dir ancak Dante bunu bir sorun olarak görmüş ve İlahi Komedi'yi halkın anlayabileceği şekilde, İtalyanca (Toscana lehçesi) yazmıştır. Bu nedenle de Dante İtalyan dilinin kurucusu sayılır. Sürgün hayatı Dante'nin büyük acılar çekmesine neden olmuştur. Şair bu acılarını İlahi Komedi'de dile getirir, 1307 de başlayıp 1321 de bitirdiği bu yapıtıyla Dante'de değişmeye başlamış yerel olmaktan çıkıp evrenselleşmiştir. Sonunda her şeyi bırakır ve Tanrının tarafına geçer.

Yedi Sayısı: Her iki eserde de metafizik yolculuk yedi gün sürmüştür. Yedi sayısı dinsel ve kültürel açıdan önemli bir misyona ve kutsallığa sahiptir. Tanrı'nın dünyayı altı günde yaratıp yedinci gün dinlenmesi, yedi ölümcül günah, yedi Uyurlar v.b. (...) *Batı Avrupa'daki dinler tarihi açısından daha da önemli olan 7'nin çok etkili olmuş olan Mitras kültüründeki rolüdür. Mitras, esasında İran güneş tanrısıdır, ama yaklaşık olarak ortak çağın başlangıcında, onunla bağlantılı olan kültürel bir din olmuştur. (...) Mitras gizemlerinde ustalar en sonunda, çirliçiplak ve bütün maddi sıfatlardan kurtulmuş, ruhsal dünyada yeniden doğmaya hazır olarak sekizinci kapıya, Işık Kapısı'na ulaşırlar (...)* (Schimmel, 2011: 156).

7'nin bu rolü kadim Zerdüşçülükte de açıkça kabul edilmiştir. 6 Amesha Spentas, yani kılavuz ruh, adalet ve iyilik tanrısı Ahura Mazda'nın bütünlemesiyle bir yedili oluşturur. Arda Viraf Name adlı İran kitabında ruhun öte dünyaya yükselişi betimlenirken Viraf, hedefine ulaşmadan önce 7 gün yolculuk yapar (Schimmel, 2011: 159). Ardâvîrâf yedi din adamı arasından seçilmiştir, yedi kız kardeşi vardır (Yıldırım, 2011: 78-79).

Yuhanna'nın Vahyi'nde (sayı gizemliliğinin hazinesidir), muzaffer kuzunun 7 boynuzu vardır, 7 mühür açılır ve mektuplar 7 kiliseye gönderilir, en sonunda da korkunç Yargı Günü'ne girilirken 7 boru çalınır.

Ortaçağ yorumcuları da daha sonra 7 sayısının birçok önemli özelliğini keşfetmişlerdir. Mükemmellik sayısı olarak 7, Tanrı'nın dinlenme günüdür, ama aynı zamanda zamanın geçişine işaret eder, çünkü İsa'nın sekizinci günde dirilişiyle sonsuzluk başlamıştır. Kutsal Ruh'un 7 armağanı 7 ölümcül günahla dengelenmiştir. (...) "Yedi katlıdır karanlığı aydınlatan kutsal ruh" diyen Romalı kilise babası Tertullian, erken dönem Hıristiyanlıkta 7'nin önemini çok güzel ifade etmiştir (Schimmel, 2011: 148-155).

Yedi ana günah Araf'ta da karşımıza çıkar, Araf'ın kapısında bekleyen melek, Dante'nin alnına yedi P peccatum (günah) kelimesinin ilk harfini çizmiştir, bu yedi ana günah şunlardır; böbürlenme, kıskançlık, cimrilik, öfke, oburluk, şehvet, tembellik. Araf yukarıya doğru daralarak çıkan yedi kattan oluşmaktadır ve her bir katta bir günah silinmektedir (Araf, IX, 349).

Yedi günlük bu metafizik yolculuktan sonra Dante de kendisini arınmış ve gerçek bilgiye ulaşmış olarak görmektedir.

İrmak: Kahramanlarımız cehennem yolculuğuna başlamadan önce bir ırmaktan geçmişlerdir, Ardâvîrâf'ın gördüğü ırmak, dünyada ölen yakınlarının arkasından çok ağlayanların gözyaşlarından oluşan taşkın bir ırmaktır. Ayrıca yine Ardâvîrâf'da günahkâr ruhların bazıları erimiş çinkodan bir nehirden azap görmektedir.

Dante'nin ırmağı ise daha önce Vergilius ve Homeros'un bahsettikleri Akheron, acılar ırmağıdır. Cehenneme gidecek günahkâr ruhlar bu ırmağın kenarında kendilerini oradan alıp gönderildikleri cehennem halkasına götürecek olan kayıkları beklemektedirler. Ayrıca cehennem'in içinde ilerledikçe başka ırmaklarla da karşılaşılır.

Dante'de de cehennemde bulunan Akheron, Styks, Phlegeton ırmaklarının kaynaklarını günahkâr ruhların gözyaşları oluşturmaktadır.

Rehber: Her iki eserde de öteki dünyaya yapılan bu kutsal yolculukta, yazarlara rehberlik yapıp hem yolculuklarını selamlele tamamlamaları hem de gördükleri şeyler hakkında kendilerini aydınlatmaları için rehberler görevlendirilmiştir. Ardâvîrâf'ın rehberleri ulak melek olarak da adlandırılan Suruş ve tanrı Âzer'dir. Dante'nin rehberleri ise Cehennem ve Arafta Vergilius, cennette ise Beatrice'dir. Arş-ı Âlâya ise Aziz Bernard ile çıkmıştır

Karanlık: Cehenneme başlangıcından itibaren koyu, neredeyse elle tutulur ürkütücü ve boğucu bir karanlık hâkimdir. Ve derinliklerine doğru inildikçe de daha da koyulaşmaktadır. “Karanlığı ifade edilemeyecek kadar yoğundu. Sanki karanlık elle tutulabilecek bir haldeydi. (...)” (Yıldırım, Ardâvîrâfnâme, 2011: 18/4, 102). “Karanlıktı, derindi içi, öyle bir sis vardı ki, dibine bakınca bir şey seçilmiyordu.” (Dante, Cehennem, 1998: IV/10, 54).

Soğuk ve pis koku: Cehenneme adım atıldığı andan itibaren ürpertici bir soğuk ve iğrenç kokular etrafı sarmaya başlar. Yolcular, cehennemde ilerledikçe tıpkı karanlık gibi soğğun ve pis kokuların derecesi de artmaktadır. “Sonra öylesine şiddetli bir soğuk, sis, kuraklık ve kötü kokuların içerisinde kaldım ki, (...)” (Yıldırım, Ardâvîrâfnâme; 2011, 18/2, 102). “Öylesine keskin, tiksindirici ve insanı kendisinden geçirecek bir koku yayıyordu ki, insanın burnuna geldiğinde onu titretip kendinden geçirecek tepe taklak yere seriyordu (Yıldırım, Ardâvîrâfnâme, 2011: 18/4, 102). “Soğğun etkisiyle yüzüm buz kesmişti, bir nasır gibi duyarlığı yitmişti,” (Dante; Cehennem, 1998: XXXIII/100, 274).

Canavarlar, hayvanlar ve haşerat: Her iki eserde de cehennemde günahkârlara reva görülen bazı cezaların infazında korkutucu hayvanlar kullanılmaktadır. Yılanlar, yırtıcı hayvanlar, yaratık, engerek yılanı, dev hayvanlar, kurtlar, akrep, dev yaratıklar, karınca, sinek, boynuzlu hayvanlar, köpekler.

Zebaniler: Ardâvîrâf’ın cehenneminde zebaniler dev gibi yaratıklar, canavarlar, iri hayvanlar olarak tanımlanırken, Dante, bu görevi, özellikle Yunan mitolojisinde kötülükleri ve korkunçlukları ile ünlenmiş dev gibi acımasız yaratıklara vermiştir, bunların bazılarının isimleri şöyledir; Minotaurus, Kentorlar, Kharon, Kerberos, Geryon, Üç başlı dev Cacus v.b.

Şeytan: Şeytan, Ardâvîrâf’da Ehrimen; Dante’de Lucifer isimleriyle anılmaktadır ve her iki eserde de cehennemın en son halkasında ve en derin noktada bulunmaktadır. Şeytan burada hem azap çekmekte hem de kendisine tapan günahkâr ruhlara işkence etmektedir.

Genel ortamlar: Her iki eserde de cehennem, bazen yakıcı alevler ve ateşle kuşatılmış bir mekân olarak tasvir edilirken bazen de kar, buz, yağmur ve dondurucu soğukların esip kavurduğu bir yere dönüşür. Kan, irin ve her türlü insan dışkılarından oluşan pis ve iğrenç kokulu yerler, balçık ve koyu pis kokulu çamurdan meydana gelmiş bataklıklar mevcuttur. Karanlık ormanlarda, zift ve katran içinde kaynatılarak işkence edilen ruhları böylesi bir dekor kuşatır.

Cehennem, iki eserde de yön olarak kuzeyde yer almaktadır. Dante bu yeri iyice belirginleştirerek kuzey yarım kürenin ortasında yer alan Kudüs’ü adres olarak vermektedir.

Cehennem, iki bölgeye ayrılmış durumdadır, birincide daha hafif cezalar söz konusuken, ikinci bölgede azap dayanılmayacak kadar şiddetlidir. Bu bölgede bulunan ruhlara için kurtuluş ümidi yoktur, sonsuza dek cehennemde kalacak olan ağır cezaya çarptırılmış günahkâr ruhlara buraya hapsedilmişlerdir. Ardâvîrâf’da bu ikinci cehennemi birincisinden ayıran ve Mezdiyesna inanırlarına göre dünyanın merkezinde yer alan dağa Çekâ Dâitî ismi verilirken (Yıldırım, Ardâvîrâfnâme, 118, 53). Dante’de ise beşinci daire ile altıncı daireyi birbirlerinden ayıran ve ağır cezalara çarptırılmış olan günahkâr ruhlara bulunduğu, yine dünyanın merkezi olarak kabul edilen Dite ülkesi gelmektedir (Dante, Cehennem, XI, 64).

Ardâvîrâfnâme’de kahramanımız Mezdiyesna, din adamları tarafından seçilerek özel bir ayinle Azerfernağ ateşkedesinden planlı bir şekilde bu metafizik yolculuğa çıkmıştır. Eserin giriş bölümünde bu seçim, yolculuğun nedeni ve yapılan dinsel tören ayrıntılarıyla anlatılmıştır (Yıldırım, 2011: 75-81).

Oysa Dante birinci Cantoda uykusunun geldiğini ve kendisini bir anda karanlık bir ormanda bulduğunu yazar. Birinde planlı, diğerinde tesadüfi bir astral yolculuk söz konusudur. Her ikisini de rehberleri karşılar. Ve böylece yolculukları başlar.

Vîrâf öncelikle Çinvâd köprüsünden geçerek Hemîstekân yani Araf’a götürülür, oradan Yıldızlar ülkesi olarak da anılan cennete ve son olarak da cehenneme götürülür. Dante’nin yolculuğu ise bunun tam tersidir, önce cehenneme götürülür, sonra Araf’a ve son olarak da Cennete gider. Vîrâf’ın rehberliğini yapan Ahura Mazda’nın ulak meleği kutsal Surûş ve tanrı Âzer yolculuğun başlangıcından sonuna kadar yanından ayrılmazlar. Dante’ye cehennem ve Araf’ta Latin ozan Vergilius rehberlik yapar, cennete çıkması yasak olduğundan bu bölüme geldiğinde onu Beatrice’ye teslim ederek ayrılır, cenneti Beatrice ile gezen Dante, onuncu daireye geldiğinde Beatrice’den ayrılır ve Tanrı’yı seyrederken kendisine Aziz Bernard eşlik eder.

Cehennemde azap gören ruhlara dünyada işledikleri günahların bazıları, her iki eserde de ortaktır, bazı günahlar ise ait oldukları inancın getirdiği yasaklarla alakalı olduğundan farklılık göstermektedir. Ortak günahların bazıları şu şekilde kategorize edilebilir: Haddinden fazla mal biriktirmek ve bunu paylaşmamak, açgözlü olmak. Aşırı hırs sahibi olmak, şehvet düşkünlüğü, cimrilik ve savurganlık, sapkınlık, eşcinsellik, insanlara, kendilerine ve Tanrı’ya saldırıda bulunmak, saygısızlık etmek. Kadın tellallığı yapmak, rüşvet yemek, hile yapmak, hırsızlık yapmak, ikiyüzlülük, bölücülük yapmak, konuklarına ihanet etmek, tembellik.

Sadece ait oldukları dinler ile ilgili günahlardan bahsetmek gerekirse, öncelikle Ardâvîrâfnâme’de geçenler: Ölülerin arkasından çok ağlamak, saçını başını yolmak; âdet halinde cinsel ilişkiye girmek, ateşe ve suya yaklaşmak; kutsal ve iyi insanları öldürmek; yeme ve içme esnasında konuşmak; bir ayağına ayakkabı giyip diğerine giymemek; ayakta idrar yapmak; gıybet ederek insanlar arasına ayrılık tohumları saçmak; atık maddeleri kutsal ve temiz ateşin üzerine atmak, ateşi teninden değersiz görmek ve temizlenmeden yaklaşmak; ölmüş bir bedeni tek başına taşımak ve özellikle de insanların faydalandığı, bir tür kutsallık atfedilen hayvanlara kötü davranmak, onları aç bırakmak; çocuklara karşı işlenen günahlar, annenin onlar emzirmemesi, babanın terk etmesi ve yine düşük yapmak. Behram ateşini söndürmek vs. Vîrâf eserinde sadece günahkâr ruhlara, günahkâr bir adam, günahkâr bir kadın gibi belirsiz şahısların eylemleri üzerinden günahları sıralamıştır. Ve yine cehennemde azap veren dev gibi yaratıklar, yılanlar, kurtlar canavarlar cezalandırıcı rolde olmalarına karşılık asıl cezayı bu ruhlara kendilerine vermektedirler.

İlahi Komedy’da durum biraz daha farklıdır. Öncelikle 1. Dairede azap görmeyen, kendilerine işkence edilmeyen ama Araf ya da cennete de gidemeyen, dünyadayken iyi ve dürüst olan insanların ruhları bulunmaktadır. Bu ruhlara tek günahı Hıristiyanlıktan önce dünyaya geldikleri için vaftiz edilmeden ölmeleridir. Vergilius, Homeros, Ovidus, Lucanus, Elektra, Hektor, bunlardan bazılarıdır. Ayrıca Müslüman olup insanlığa hizmet etmiş olan Salahaddin Eyyubî, İbni Sina, İbni Rüş’de bu halkadadır (Dante, Cehennem IV, 60-61). Anlaşılacağı gibi Dante günahları, eylemler üzerinden değil, gerçekte var olmuş ünlü kişiler üzerinden vermiştir. Cehennemde azap çekenlerin büyük bir bölümünü din adamları ve soylular oluşturmaktadır. Dante’nin cehenneminde zebani olarak Yunan mitolojisinden alıntılanan canavarlar, devler vardır. Bu acımasız zebanilerin yanı sıra cehennemde, günahkâr ruhlara birbirlerine işkence etmektedirler. Bu eserde geçen kişileri ve verilen cezaları anlatmanın yolu ancak her bir cantoyu mısra mısra okuyup açıklamakla yapılabilir. Dante İlahi komedy’da İlkçağ ile Hıristiyan dünyasına eşit haklar vermekte, bununla beraber ikisini daima paralel yürütmektedir. Tıpkı Ortaçağın ilk zamanlarında Tevrat ve İncil’deki öykü ve kişilerden, zihinlerde tipler ve örnekler yaratılmış olması gibi, Dante de genel

olarak aynı olayın Hristiyan örneğini bir pagan örnekle birleştiriyordu (Burckhardt, 2010, 240). Bu eserde mitolojik kahramanlar ve antik Yunan tarihinde adları günümüze kadar gelmiş kişiler resmi geçit yapmaktadırlar.

Sonuç

Bu çalışmada, MÖ. 3. Yüzyılda, imha edilmiş olan Avesta'nın önemli bir açığını kapatmak üzere MS. 3. Yüzyılda yazılmış olan Ardâvirâfnâme ve MS. 14. yüzyılda Dante tarafından kaleme alınan, İlahi Komedyâ, izlek, motif ve temaları açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Farklı tarihsel dönemlerde, farklı coğrafyalarda, farklı kültür dünyalarında ortaya çıkan bu iki eserin ortak yönleri evrensel kültürün bütünselliğini gösteren yakınlıklarla doludur. Her ikisi de insanın varoluşsal macerasını konu etmektedir. Ahret inancı, dinlerin temel esasını teşkil ettiği gibi, varoluşsal düşünceye yön veren önemli bir tasavvurdur. Her iki eserde de mevcut bir metinler arası ve kültürlerarası geçişten söz etmek yanlış olmaz.

Kaynakça

- Bec, Christian-Livi , François, (2007). *İtalyan Edebiyat Tarihi*, Dost, Ankara.
- Burckhardt, Jacob, (2010). *İtalya'da Rönesans Kültürü*, [Çev. Bekir Sıtkı BAYKAL], Okuyan, İstanbul.
- Dante, Alighieri, (1998). *İlahi Komedyâ*, [Çev.Rekin TEKSOY], Oğlak, İstanbul.
- Darmesteter, James, (2012). *Avesta*, [Çev.Fahriye ADSAY&İbrahim BİNGÖL], Berdan, İstanbul.
- Graves, Robert, (2010). *Yunan Mitleri*, [Çev. Uğur AKPUR], Say, İstanbul.
- Grimal, Pierre, (2012). *Mitoloji sözlüğü*, [Çev. Sevgi TAMGÜÇ], Kabalıcı, İstanbul.
- Ritter, Hellmut, (2011). *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi*, Ayrıntı, İstanbul.
- Schimmel, Annemarie, (2011). *Sayıların Gizemi*, [çev. Mustafa Küpüşoğlu], Kabalıcı, İstanbul.
- Yıldırım, Nimet, (2008). *Fars Mitolojisi*, Kabalıcı, İstanbul.
- Yıldırım, Nimet, (2011). *Ardâvirâfnâme*, Pinhan, İstanbul.
- Yıldırım, Nimet, (2012). *İran Mitolojisi*, Pinhan, İstanbul.

DOĞUBAYAZIT İŞHAK PAŞA SARAYI'NDA BULUNAN TAŞÇI İŞARETLERİ*

Serap BULAT

Araş.Gör., Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum
serapbulat69@gmail.com

Öz

Cevreyle bütünleşmiş etkili bir görünüme sahip olan İshak Paşa Sarayı, kesme taş ve moloz taş ile birlikte yer yer ahşap malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Yapıların inşasında vazgeçilmez bir malzeme olarak kabul edilen taş, doğada bol miktarda bulunmasının yanı sıra taşıyıcı gücünün fazla olması, hava etkilerine dayanıklılığı, zengin ve görsel bir plastik etkiye sahip olması gibi özelliklerinden dolayı, yapılarda tercih edilen malzeme türü olmuştur. Sarayın inşasında da kullanım yerlerine göre farklılık gösteren altı değişik taş türünün kullanılmasıyla birlikte, sarayda sade bir işçilikle malzeme bütünlüğü sağlanmış, duvarların kaplamalarında kullanılan taşlar büyük hassasiyetle belirlenmiş bir ölçüye göre yontulmuştur. Ayrıca sarayda kullanılan taşların üzeri dikkatle incelendiğinde, sembolik bir takım işaretlerin kullanıldığı görülür. H. 1199 (M. 1784) yılına tarihlenen sarayın, tüm yapı elemanları dahil olmak üzere, birbirinden farklı yüz elliden fazla taşçı markalarının taşların üzerine kazındığını görmek mümkündür. Osmanlı yapılarında çok seyrek karşılaştığımız bu işaretler, Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde yoğun olarak XII. - XV. yüzyıl arasındaki zaman dilimi içerisindeki, taş yapılar üzerinde taşı işleyenler tarafından kullanılmıştır. Taşçının hem kimliğini hem yonttuğu taşın sorumluluğunu almak için yaptığı bu “Kimlik İşaretleri” (taşçı markası) ve taş ustalarının ocakta ya da şantiyede taşı kendinden sonra kullanacak olanlara yardımcı olmak üzere yaptıkları semboller, hemen hemen her taş üzerinde farklı şekillerde kullanılmıştır.

XVIII. yüzyıl yapılarında karşılaşmadığımız bu taşçı markaları, bir Osmanlı Dönemi yapısı olan İshak Paşa Sarayı'nda, şaşılacak derecede taş malzeme üzerinde yoğun olarak kullanılmıştır. Bu yanı sıra da, özel bir yere sahip olan sarayda kullanılan markaları, tablolar oluşturulup gruplandırma yoluna gidilerek, ayrıntılı şekilde incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Saray, Taş, İşaret, Malzeme, Osmanlı

Mason's Signs in Doğubayazıt İshak Pasa Palace

Abstract

Ishak Pasa Palace which blends in with its surroundings is built with straight face stone, rubble stone and sporadically with wooden material. Stone which is taken to be an indispensable material in construction is present in nature in abundant amounts and can also carry a lot of weight,

*Bulat, Serap,“XVIII. Yüzyıl İshak Paşa Sarayı Taşçı Markaları” Konya, 17 Mayıs 2014, VIII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu'na sunulan bildirden de faydalanılmıştır.

is resistant to weather conditions, and has a rich visual plastic impact and thus has been a material of choice in construction. In building the palace, six different stone kinds were used in different places. However a simple craftsmanship ensured the harmony of materials and all stones used in wall coverings of the palace were sculpted with great precision according to preset dimensions. Moreover, when the surfaces of the stones used in the construction of the palace are carefully examined, a number of symbolic signs can be seen. It is possible to see more than 150 unique mason's marks carved on stones in total in various parts of the palace dated Hijri 1199 (A.D. 1784). These marks which are infrequent in Ottoman buildings are frequently used between XII. - XV. Centuries in the Turkish Architecture of the Middle Ages in stone buildings by those who processed stone. These "Identity Signs" (Mason's Marks) made by masons to identify and take responsibility for the stones they carved and also the symbols carved by masons to help those who would use the stones after them in the quarry or construction site are used in various shapes on almost all stones.

These mason's marks which we do not encounter in XVIII. Century buildings, are surprisingly frequent on stone materials in the İshak Paşa Palace which is an Ottoman Era building. In this regard, the marks used in the palace which has a unique position lies in a field that should be categorized, grouped and examined thoroughly.

Keywords: Palace, Stone, Sign, Material, Ottoman

Giriş

İshak Paşa Sarayı, eski Doğubayazıt şehrinin merkezinde şehre hakim yüksek kayalık bir alan üzerinde, uzaklardan dahi etkili görünümünü kaybetmeyen görkemli bir yapı olarak günümüze kadar ulaşabilmiştir (Fotoğraf 1). Türk saray mimarisinde az örneği bulunan saray mimarisinin önemli örneklerinden birisi olan İshak Paşa Sarayı, Anadolu'nun en uç noktasında olmasıyla beraber, plan özellikleriyle tamamen Türk saray geleneğinde ve Osmanlı saray anlayışı esas kabul edilerek inşa edilmiştir. Topkapı Sarayı'nın küçültülmüş yani özetlenmiş bir örneği olarak kabul edilebilecek düzenlemeye sahip olan sarayın, bitiriliş tarihi ve kimler tarafından yapıldığı konusunda harem taç kapısında yer alan kitabeyle ilgili kalınmış (Akok, 1996: 32-33), bu kitabeyle göre de saray, H. 1199 (M. 1784) tarihinde İshak Paşa tarafından yaptırılmıştır (Akok, 1961: 30; Arseven, 1986: 139; Önder, 1996: 118). Sarayın tarihçesi ve mimarının kim olduğu ise henüz netlik kazanmamıştır. Ancak mimari planın işi yapanlar tarafından verilmiş, işinde çevre bölge ve köylerden gelen ve her açıdan bir mimar sayılabilecek kalfalarca gerçekleştirilmiş olma ihtimalini de göz ardı etmemek gerekmektedir (Curatola, 2010: 255). Aynı zamanda bu planın coğrafi koşullardan da etkilenmiş olabileceğini ifade edebiliriz. Topkapı Sarayı'yla kıyaslandığında, küçük bir alana, yaklaşık 7600 metrekarelik mekâna (Başgelen, 1993: 54-55) inşa edilmiş olmasına karşın, bir sarayın sahip olduğu tüm özellikleri bünyesinde barındıran İshak Paşa Sarayı, plan özelliklerinin yanı sıra, Türk sanatına özgü motiflerin kullanılmasıyla birlikte, bölgesel ve batı etkisiyle gelen Barok, Rokoko ve Ampir üsluplarına özgü formların başarılı bir sentezi gerçekleştirilmiştir (Bulat, 1999: 113-116). Bu yanıyla da, süslemeleri açısından kendine özgü taş yönleriyle saray mimarisi arasında özel bir yere sahiptir. Plan özelliklerinden daha çok zengin taş süslemeleriyle ön plana çıkan saray, çok sayıda ve farklı biçimlerde taşlara kazınmış, "taşçı markaları"nın bulunması açısından da Osmanlı dönemi içerisindeki yerinin önemini artırarak ayrı bir özellik taşımaktadır.

Tarihsel Gelişim İçerisinde Taşçı İşaretleri

Taşçı işaretleri, yapı üretimi ile bağlantılı olarak insan kökenli, belirli bir amaç doğrultusunda sığ kazıma tekniğiyle yapılmış işaretler olmasıyla beraber bu işaretlerin bir bölümü taşçının yonttuğu taş üzerine kazımakla sorumlu olduğu kimlik işaretleridir (Bayburtluoğlu, 1993: 154-155; Sözen-Tanyeli, 1996: 232; Binan, 2001: 119). Aynı zamanda bu işaretler, yapılan işin sorumluluğunu da kişisel veya gurup olarak taşıdığı bir göstergesi olduğu, yapılan işin denetlenmesi, ödenecek ücretin tespit edilmesi, yapıma, inşaata yardımcı olması amacıyla da kullanılmıştır (Bayburtluoğlu, 1993: 154-155; Binan, 2001: 119). Sönmez, taşçı işareti olarak adlandırılan bir takım şekillerin, bu mesleğin ilk basamağında yer alan niteliksiz taşçılara ait olduğunu (Sönmez, 2006: 135) ifade etmesiyle birlikte Bayburtluoğlu, taşçı ustalarının yapıları adlarını yazmak yerine kendilerine özgü bu simgeleri taşlar üzerine kazıdıklarını belirtmektedir (Bayburtluoğlu, 1993: 41). Binan ise, bu tür işaretlerin mimaride kullanım amaçlarını, taşçının hem kimliğini hem de sorumluluğunu belirtmek için yaptığı "kimlik işaretleri" ve taşçıların ocakta ya da şantiyede, herhangi bir yanlışlığa olanak vermeden taşı kendinden sonra kullanacak olanlara yardımcı olmak üzere yaptıkları "faydacı işaretler" olarak iki guruba ayırmaktadır (Binan, Binan, 2009: 320).

Taşçı işaretlerinin, kazıma tekniğiyle taş bloklar üzerine yapılmış en erken örneklerini Mısır mimarisinde görmekteyiz (Bakırer, 2002: 60; Binan, 2001: 119). Mısır mimarisinde çok basit bir takım şekiller olarak taş bloklar üzerine kullanılan bu işaretler, taşın mimaride kullanım yerini, hangi ocaktan çıkarıldığını, hangi ocağa ait olduğunu, nakliye sırasında denetim ve sayım işlemi ile taşın hangi şantiyeye gideceğini gösteren işaretler olarak kullanılmıştır (Binan, 2001: 119). Helenistik ve Roma dönemlerinde ise, ocaktan çıkarılan taşların hesaplanması, farklı özelliklere sahip mermerlerin ayırt edilmesi ve taşları işleyen taş ustalarını tanımlamak amacıyla (İnşaat alanında yardımcı olmak amacıyla) taşçı işaretleri kullanılmıştır (Martin, 1965: 223-224; Bakırer, 2002: 61). Ayrıca Yunan Döneminde kullanılan işaretlerin de, Yunan alfabesi harfleriyle benzerlik gösterdiği dikkat çekmesiyle beraber, Roma dönemi işaretleri çok daha basit formlarda, ancak daha büyük boyutlarda, sadece yapı taşlarında görülmektedir (Tavukçu, 1993: 49-50; Binan, 2001: 120). Ortaçağ batı mimarisinde, özellikle XII. yüzyıldan başlayarak, oldukça yoğun kullanım alanı bulan taşçı markaları ise, Antik dönemde ki anlamından farklı olarak, "kimlik işaretleri" ne doğru bir değişim söz konusudur (Binan, 2001: 120; Bakırer, 2002: 63). Bu bağlamda da Ortaçağ Avrupası'nda, uzun yıllar süren mimari yapıların inşasında, yerleşik ustalar ve bu ustaların büyük bir kısmını oluşturan gezginci ustalar çalışmışlardır. Bu ustaların kullandıkları taşçı markalarının, giden ustanın yerine yeni gelen ustaya geçmesi suretiyle, aynı inşaatde veya bölgede kullanılmış, bununla beraber bu mesleğin babadan oğula geçmesiyle, aynı işaretin iki veya üç nesil tarafından kullanılması söz konusu olabilmektedir (Bakırer, 2002: 63). Bakırer, batıdaki bu uygulamaya paralel olarak Ortaçağ Anadolu mimarisinde ki yapılanma değerlendirildiğinde, gezgin ya da daimi statüdeki bu ustaların yaptıkları işi belgelemek amacıyla batıda olduğu gibi işaretlere başvurmuş olabileceğini ifade etmektedir (Bakırer, 2002: 63-64). Ortaçağ Anadolu mimarisinde taşçı işaretlerinin büyük bir çoğunluğu XIII. yüzyılda Anadolu Selçuklu Dönemi kervansaraylarında bulduklarını söyleyebiliriz. Ancak Selçuklu Dönemi yapılarında yoğun olarak karşılaştığımız bu taşçı markaları, Beylikler Dönemi'nde giderek azalarak sayılı yapılar üzerinde bulunur. Erken Osmanlı Döneminde ise, 1399-1400 tarihli Bursa Ulu Camisi'ni, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi taşçı markalarının görüldüğü en son yapı olarak görmekteyiz (Binan, 2000: 153-155). Ancak Osmanlı başkentlerinde belli bir dönemden sonra yapılar üzerinde görülmeyen bu taşçı

markalarıyla da karşılaşmaktayız. Sarayın tüm mimari elemanlarında görülen taşçı markalarının büyük bir çoğunluğu yapı birimlerinin fazlalığıyla doğru orantılı olarak ikinci yapı grubu içerisinde görülmektedir (Fotoğraf 7-8-9). Daha sonra birinci yapı gurubu ve harem bölümü gelmektedir. Sarayın I. taç kapısının da görülen taşçı markaları yoğunluğu bütün duvarlarda aynı şekilde bulunmamakla birlikte, bütün taşların üzerinde usta işaretlerine rastlanmadığı da görülür

Sonuç

Anadolu Selçuklu Dönemi kervansarayları da dahil olmak üzere, İshak Paşa Sarayı'nda görülen taşçı markaları yoğunluğu başka yapılarda görülmediği gibi, XVIII. yüzyıl içerisinde başka yapıların cephelerinde işaretlerin görülmemesiyle de saray önemli bir yere sahiptir. Mimarisi, bezemeleri ve taş bloklar üzerine kazınan taşçı markalarıyla ön plana çıkan sarayda, toplam 158 farklı taşçı işareti tespit edilmiştir. Bu bağlamda da sarayın inşasında, kalabalık taş ustası veya grubunun çalıştığı bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Bulunduğu coğrafi bölgenin iklim şartlarının sert olduğu göz önünde bulundurulduğunda, kalabalık bir usta gurubunun şantiyelerde kısa süreli yoğun çalışmalarla inşaatı kısa zamanda tamamlamış olduklarını ifade edebiliriz. Sarayın genelinde homojen bir dağılım göstermeyen bu taşçı markalarının aynıları, yapının farklı yerlerinde bulunduğu tespit edilmiş olup, bu da taşçının, yapının sadece belli bir bölümünde çalışmadığını göstermektedir. Bölgesel farklılıkların ve yöresel ustaların sarayın bezemelerinde etkili olduğunu ifade edebileceğimiz gibi, derinlikleri yaklaşık birbirleriyle aynı olmasına karşın, boyutları arasında farklılık görülen bu taşçı işaretlerine, sarayla aynı döneme tarihlenen başka bir yapıyı örnek veremezken, Anadolu Selçuklu Dönemi, Sultan Han ($\Delta \text{B} \text{Z} \text{I} \text{E} \text{H} \text{O} \text{B}$), Evdir Han ($\text{I} \text{X} \text{A} \text{O} \text{E} \text{O} \text{X}$), Kırkgöz Han ($\text{H} \text{E}$), Karatay Han ($\text{Y} \text{Z} \text{H} \text{O}$), Ağzıkara Han ($\text{X} \text{X} \text{H} \text{O} \text{A} \text{I} \text{Z} \text{I} \text{O}$), Alay Han ($\text{X} \text{Z}$) ve Tercan Mama Hatun Külliyesi'nde ($\text{C} \text{E} \text{X} \text{Z} \text{H}$), kesme taş bloklar üzerinde sarayla ortak olan işaretlere rastlanmaktadır. Ayrıca Cunni Mağarası ($\text{Y} \text{I} \text{Z} \text{O}$) ve Ahlat abidelerinde de ($\Delta \text{Y} \text{E} \text{Z} \text{H}$) bulunan işaretlerin aynılarının, İshak Paşa Sarayı'nda da kullanılmış olduğu dikkat çekmektedir. Gerek kurala bağlı olmayan konumları, gerekse değişik ışık durumları ile çoğu kez zor fark edilebilen işaretlerin bir kısmı gözden kaçarak tespit edilememiş olabileceği gibi restorasyonlar sırasında taş yüzeylerin zarar görmüş olması sarayda tespit edilemeyen başka taşçı işaretlerinin bulunabileceğini de düşündürmektedir.

Kaynakça

- Akok, M., (1961). "Ağrı Doğubayazıt'ta İshak Paşa Sarayı Röleve ve Mimarisi", Türk Arkeoloji Dergisi, S.X-II, Ankara, 30-48.
- Arseven, C. E. (1986). Türk Sanatı, İstanbul.
- Bakırer, Ö. (2002). "Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Taşçı İşaretleri", Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 59-69.
- Başgelen, N. (1993). "İshak Paşa Sarayı", Saray, S.3, İstanbul, 64-60
- Bayburtluoğlu, Z. (1993). Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- Binan, D. (2000). "Altı Asırlık Bir Belge: Bursa Ulu Camisi" Arredamento Mimarlık Dergisi, S. 7-8, İstanbul, 146-156.
- Binan Ulusoy, D.- Binan, C. (2009). "Ağzıkara Han Örneğinde Anadolu Selçuklu Dönemi Taşçı İşaretlerinin Belgelemesi Üzerine Sistemik Bir Yaklaşım", Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yıllığı, S. XII, 319-345.

- Binan Ulusoy, D. (2001). "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Taşçı İşaretleri ve Koruma Sorunları", Taç Vakfı'nın 25. Yılı, İstanbul, 119-136.
- Bingöl, Y. (1982). Der İshakPaschaPalast'in Doğubayazıt am Berg Ararat, Berlin.
- Bingöl, Y. (2008). İshak Paşa Sarayı, Ankara.
- Bingöl, Y. (2004). "İshak Paşa Sarayı ve Çevresinin Arkeolojik Topografyası", Güneşin Doğduğu Yer: Doğubayazıt Sempozyumu, İstanbul, 215-226.
- Curatola, G. (2010). Turkish Art And Architecture FromTheSeljuksToTheOttomans, New York.
- Çayırdağ, M. (1982). "Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Devri Binalarında Bulunan Taşçı İşaretleri", Türk Etnografya Dergisi, S.XVII, Ankara, 79-108.
- Gündoğdu, H. (2007). "Üslup Açısından İshak Paşa Sarayı Kapıları", I. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuh'un Gemisi Sempozyumu, Doğubayazıt Kaymakamlığı Kültür Yayınları, İstanbul, 373-381.
- Kırzioğlu, F. (1993). Osmanlıların Kafkas Ellerini Fethi (1451-1590), Ankara.
- Koşan, Z. H. (1986). "Kuzey-Doğu Anadolu'da Kayalara Hak Edilmiş Eski Türk İşaretleri", Türk Etnografya Dergisi, S.XI, Ankara, 27-32.
- Martin, R. (1965). Monueld Architecture Grecque, T.I, Matériaux at Techniques, Paris.
- Önder, M. (1996). Şaheserler Konuştuğu, Ankara.
- Sönmez, Z. (2006). "Yapı Faaliyetlerinin Organizasyonu: İşveren, Mimar ve Sanatçılar", Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, C.II, KTB Yayınları, Ankara, 127-135.
- Sözen, M.- Tanyeli, U. (1996). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Şahin, M. K. (2001). "Tercan-Mama Hatun Külliyesi'ndeki Taşçı İşaretleri", Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Armağanı Sanat Yazıları, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Kayseri, 509-536.
- Şenyurt, O. (2006). Türkiye'de Yapı Üretiminde Modernleşme ve Taahhüt Sisteminin Oluşumu, Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, İstanbul.
- Tavukçu, Y. A. (1993). Pamphylia Bölgesi Ostothekele, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

DOĞUBAYAZIT İŞHAK PAŞA SARAYI H.1199 (M.1784)			SARAYDA İŞARETİN BULUNDUĞU BİRİMLER															
SARAY NO.	İŞARETİN DÜŞÜK LİNEALARI	İŞARETİN YÜKSEK LİNEALARI	İŞARETİN YÜKSEK LİNEALARI	İŞARETİN YÜKSEK LİNEALARI	İŞARETİN YÜKSEK LİNEALARI	SARAYIN İÇİNE			SARAYIN DIŞI					SARAYIN DIŞI				
						İÇİNE	DIŞI	DIŞI	DIŞI	DIŞI	DIŞI	DIŞI	DIŞI	DIŞI	DIŞI			
97	0 x 0	1 mm	x	x														
98	0 x 0	1 mm	x	x														
99	0 x 0	1 mm	x	x														
100	0 x 0	1 mm	x	x														
101	0 x 0	1 mm	x	x														
102	0 x 0	1 mm	x	x														
103	0 x 0	1 mm	x	x														
104	0 x 0	1 mm	x	x														
105	0 x 0	1 mm	x	x														
106	0 x 0	1 mm	x	x														
107	0 x 0	1 mm	x	x														
108	0 x 0	1 mm	x	x														
109	0 x 0	1 mm	x	x														
110	0 x 0	1 mm	x	x														
111	0 x 0	1 mm	x	x														
112	0 x 0	1 mm	x	x														
113	0 x 0	1 mm	x	x														
114	0 x 0	1 mm	x	x														
115	0 x 0	1 mm	x	x														
116	0 x 0	1 mm	x	x														
117	0 x 0	1 mm	x	x														
118	0 x 0	1 mm	x	x														
119	0 x 0	1 mm	x	x														
120	0 x 0	1 mm	x	x														
121	0 x 0	1 mm	x	x														
122	0 x 0	1 mm	x	x														
123	0 x 0	1 mm	x	x														
124	0 x 0	1 mm	x	x														
125	0 x 0	1 mm	x	x														
126	0 x 0	1 mm	x	x														
127	0 x 0	1 mm	x	x														
128	0 x 0	1 mm	x	x														
129	0 x 0	1 mm	x	x														
130	0 x 0	1 mm	x	x														
131	0 x 0	1 mm	x	x														
132	0 x 0	1 mm	x	x														
133	0 x 0	1 mm	x	x														
134	0 x 0	1 mm	x	x														
135	0 x 0	1 mm	x	x														
136	0 x 0	1 mm	x	x														
137	0 x 0	1 mm	x	x														
138	0 x 0	1 mm	x	x														
139	0 x 0	1 mm	x	x														
140	0 x 0	1 mm	x	x														
141	0 x 0	1 mm	x	x														
142	0 x 0	1 mm	x	x														
143	0 x 0	1 mm	x	x														
144	0 x 0	1 mm	x	x														
145	0 x 0	1 mm	x	x														
146	0 x 0	1 mm	x	x														
147	0 x 0	1 mm	x	x														
148	0 x 0	1 mm	x	x														
149	0 x 0	1 mm	x	x														
150	0 x 0	1 mm	x	x														
151	0 x 0	1 mm	x	x														
152	0 x 0	1 mm	x	x														
153	0 x 0	1 mm	x	x														
154	0 x 0	1 mm	x	x														
155	0 x 0	1 mm	x	x														
156	0 x 0	1 mm	x	x														
157	0 x 0	1 mm	x	x														
158	0 x 0	1 mm	x	x														

Tablo 1: İshak Paşa Sarayı Taşçı İşaretleri Kayıt ve Tablosu



Foto. 1: İshak Paşa Sarayı genel görünüm



Foto. 2: II.Taçağmada bulunan taşçı işaretleri



Foto. 3: II. Taçkapıda bulunan taşçı işaretleri



Foto. 4: Selamlığın güney cephesinde (dış cephe) bulunan taşçı işaretleri



Foto. 5: II. Taçkapıda bulunan taşçı işareti



Foto. 6: Caminin güney cephesinde (dış cephe) bulunan taşçı işaretleri



Foto. 7: Cami iç mekanında bulunan taşçı işareti



Foto 8: Selamlığın dış cephesinde bulunan taşçı işaretleri



Foto. 9: Muayede salonu güney cephesinde bulunan taşçı işareti