

西安北周粟特人墓葬中的圣火坛图像艺术符号解析

牛雨欣

(陕西师范大学, 陕西 西安 710000)

摘要: 本文以西安北周时期安伽墓、史君墓、康业墓三座典型粟特人墓葬为研究对象, 聚焦其出土葬具中圣火坛图像的艺术表现与文化内涵。通过对三座墓葬中火坛形制、装饰元素及宗教符号的比较分析, 揭示入华粟特人在中原文化语境下的宗教实践与跨文化适应策略。研究发现, 北周粟特人墓葬中的圣火坛图像既保留了琐罗亚斯德教的核心宗教内涵, 又融合了中原佛教艺术元素与墓葬制度, 形成了具有独特地域特征的艺术符号体系。这一符号体系的演变反映了丝绸之路东段宗教艺术的“在地化”过程, 为理解古代欧亚大陆文化交流的微观机制提供了重要实物证据。

关键词: 祆教; 圣火崇拜; 圣火坛; 艺术符号; 跨文化适应

DOI: doi.org/10.70693/202609201657

西安作为古代丝绸之路的东方核心枢纽, 自北朝以来便是粟特人聚居的重要城市。这些来自中亚的商业民族在迁徙过程中, 将其独特的宗教信仰与文化传统带入中原, 形成了极具特色的文化景观。北周时期 (557-581 年) 是粟特人在中原社会逐步定居并融入的关键阶段, 其墓葬艺术中呈现的宗教符号体系, 成为考察丝绸之路上文化交流与融合的重要切入点。

20 世纪末至 21 世纪初, 西安北郊连续发现的安伽墓 (2000 年)、史君墓 (2003 年) 与康业墓 (2004 年), 为研究入华粟特人文化提供了珍贵的实物资料。三座墓葬均出土了带有鲜明祆教艺术特征的石质葬具, 其中圣火坛图像作为琐罗亚斯德教信仰的核心符号, 其艺术表现形式与文化内涵的演变尤为值得关注。这些图像既非对中亚本土艺术的简单复制, 也非完全汉化的产物, 而是在中原文化语境下经过创造性转化的宗教艺术符号, 反映了粟特人在保持族群认同与适应中原社会之间的复杂策略。

从学术史角度看, 学界对入华粟特人墓葬艺术的研究已取得丰硕成果, 但多集中于图像题材的识别与宗教内涵的阐释, 对圣火坛这一核心符号的系统性分析仍显不足。本文通过对三座墓葬中火坛图像的形制、装饰、功能及文化渊源的深入考察, 试图揭示其背后蕴含的宗教观念、社会身份与跨文化交流机制, 为理解丝绸之路宗教艺术的“在地化”过程提供新的视角。

一、祆教火信仰及其葬具传统

(一) 琐罗亚斯德教的火信仰内涵

作为古代伊朗高原的原生宗教, 琐罗亚斯德教的核心教义围绕善神阿胡拉·马兹达与恶神安格拉·曼纽的二元对立展开; 而火作为善神所创造的神圣元素, 正是光明与真理的化身。在该教的宗教实践中, 对“圣火”的礼拜构成了核心仪式, 所以也有“拜火教”之称, 圣火坛则成为这一信仰的物质载体。

琐罗亚斯德教经典《阿维斯塔》中记载, 圣火的祭祀仪式有着严格的等级划分。最高级别的圣火被称为“胜利之火”, 象征胜利之神巴赫拉姆的降临。这种圣火通常需要特定的仪式场所与祭器。值得注意的是, 该教对死后世界的观念也与火信仰密切相关: 该教教徒死后禁止火化或土葬, 因为他们认为火是神圣的, 尸骸会污染土地, 所以他们的传统是将尸体送到“寂静台”行天葬, 再将遗骸放入纳骨瓮中保存。这是一种中亚粟特天葬与土葬相结合的方式^[1]。这种丧葬习俗与中原地区的土葬传统形成了鲜明对比, 为考察入华粟特人葬具的文化融合提供了重要参照。

(二) 粟特本土葬具中的火坛图像

作者简介: 牛雨欣 (2002—), 女, 硕士, 研究方向为美术史论。

粟特故地（今中亚阿姆河与锡尔河之间）的考古发现显示，纳骨瓮是当地琐罗亚斯德教信徒的典型葬具。这些纳骨瓮多为陶质或石质，表面装饰有丰富的浮雕图像，其中圣火坛与祭司形象是最常见的题材。例如，乌兹别克斯坦撒马尔罕附近出土的纳骨瓮上，常可见到柱状火坛，其上下各有两级或三级基座，中心柱较细，火盆内燃烧的火焰常以莲花图案象征。火坛两侧多有祭司形象（图1）。

粟特壁画艺术中也保存了大量火坛图像。例如，片治肯特遗址的壁画中，火坛常出现在宗教仪式场景中，其形制与纳骨瓮上的浮雕基本一致，但在装饰细节上更为丰富。值得注意的是，粟特艺术中的火坛装饰以联珠纹、几何纹等波斯传统纹样为主，反映了其与萨珊波斯艺术的密切联系。同时，部分火坛图像中出现了带翼神兽、半人半鸟神等元素，这些符号既源于波斯神话，也吸收了希腊、罗马艺术的影响，体现了中亚地区多元文化交融的特征。

就现有发现来看，除新疆地区使用盛骨瓮外，其他北朝隋唐时期入华粟特人所使用葬具大多为围屏石榻或石槨，入华粟特人墓葬和葬具形制来自中原传统，墓主均为粟特贵族^[2]，这种形制转变的背后有着复杂的社会动因。一方面，北朝隋唐时期严格的丧葬礼仪制度可能迫使担任萨保等官职的粟特贵族采用符合中原规范的葬具形制；另一方面，中原地区的土葬传统与粟特人的天葬习俗存在根本冲突，促使其在保持核心宗教信仰的同时，对葬具形式进行适应性调整。值得注意的是，尽管葬具形制发生了变化，但其图像系统仍保留了鲜明的粟特文化特征，这些图像题材与内容既不同于粟特本土的纳骨瓮艺术，也有别于北朝隋唐汉人墓葬，而与汉代画像石及粟特壁画有较多相似之处，反映了入华粟特人在图像传统上的选择性继承与创新。

目前可确认的琐罗亚斯德教最早火坛，约出现于阿契美尼王朝早期。其形制呈柱状，上下各有两级或三级均匀基座，中心柱较细，以砖或石块砌成。早期未见祭司形象，后在萨珊波斯钱币及粟特壁画、纳骨瓮浮雕中始有祭司出现。粟特地区的多数壁画或纳骨瓮上，火坛形制与波斯相比变化不大，多以“标准火坛”形式呈现。入华粟特人墓葬中的火坛形制，主要源自粟特壁画与纳骨瓮；祭司形象及供养人姿势，亦明显承袭自粟特艺术。不过火坛装饰稍有变化，即借鉴了佛教艺术中的覆莲纹、仰莲纹等；而粟特故地火坛的主要装饰纹样——联珠纹、几何纹等，仍持续流行。



图1：乌兹别克斯坦撒马尔罕附近出土的纳骨瓮及线稿

二、三墓火坛变体解析

（一）安伽墓门楣三驼座火坛的艺术特征与文化寓意

1. 墓葬概况与火坛形制

安伽墓坐落于西安市北郊炕底寨村西北，下葬于北周大象元年（579年）。墓主安伽生前曾任“同州萨保”，是管理粟特聚落的重要官员。其墓葬出土的门额石质浮雕是研究火坛图像的重要材料。考古报告中写到：“中部为火坛，三头骆驼（一头面前，两头分别面向东或西）踏一硕大的覆莲基座，驼背负一较小的莲瓣须弥座，座上承大圆盘，盘内置薪燃火，火焰升腾幻化出莲花图案。……骆驼座两侧各有一人身鹰足祭司，上半身为人身，卷发、深目、高鼻、络腮胡须，似戴口罩，上身赤裸，下身为鹰身，双翼伸展上翘，尖尾鹰爪，双手握神杖伸向火坛两侧的供案。供案为三兽足，案面两端呈鱼尾状，案上放置瓶、匱罗、盘、罐等器物，瓶内插祭祀用吉祥花叶，匱罗可能用来盛酒；瓶贴金，其他器物施白彩，花叶贴金或饰绿彩，案涂黑彩^[3]。”门额中部为火坛主题浮雕，其独特之处在于采用“三驼座”形制（图2），这种三驼背负火坛的形制在粟特本土艺术中未见先例，应该是入华粟特人艺术创新的表现，除此之外，门额左下角和右下角处各有两个简易火坛，孙武军认为这是现实生活中的火坛，形制较简单，火坛旁边的是现实中的人，康业正面第五块屏风中的火坛也是如此；而安伽墓门额中央的火坛形制比较复杂，祭司形象为人身鹰足，这种场景属于天界，史君石堂正面左、右两再次间。

2. 宗教内涵与文化隐喻

安伽墓三驼座火坛的宗教内涵可从多个维度解读。从琐罗亚斯德教教义来看，三驼可能象征该教中的胜利之神巴赫拉姆。据《阿维斯塔》记载，巴赫拉姆为正义、战争与胜利之神，属善神阵营，其化身常以骆驼形象出现。葛承雍教授指出，用三峰骆驼托起的圣火坛可能是最高级别的“巴赫拉姆的圣火坛”，^[4]这一观点得到了马尔沙克等西方学者的认同。值得注意的是，琐罗亚斯德教先知琐罗亚斯德的全名意为“牧驼者”，^[5]这一宗教典故可能也影响了火坛的设计，使其在图像层面与教义形成互文。

从文化隐喻角度看，三驼座火坛可能蕴含着丝绸之路贸易的象征意义。骆驼作为丝路贸易的核心运力，是粟特商队的标志性符号。三头骆驼头部朝外、尾部相接的环形布局，很可能模拟了商队宿营时骆驼围成圆圈保护货物的场景，隐喻墓主通过贸易积累财富的生平。这种将商业生活场景转化为宗教符号的做法，也可体现粟特人作为商业民族的文化特性。

此外，火坛装饰中的莲花元素反映了佛教艺术的影响。莲花作为佛教净土的象征，被粟特人吸收到火坛装饰中，可能意在通过本土流行的艺术语言增强宗教符号的亲合力。这种跨宗教的符号借用，显示了入华粟特人在文化适应过程中的灵活性。同时，笔者了解到克孜尔石窟 207 窟的“佛祖说三迦叶”画像中，三迦叶所信奉的正是祆教，至于具体的两种宗教信仰之间的关系，还需进一步挖掘。

安伽墓火坛的工艺特征与其墓主身份密切相关。火坛采用阿富汗青金石雕刻，这种稀有材料在北周时期需通过官方贸易渠道获取，彰显了墓主的高贵身份。雕刻工艺上，采用高浮雕技法表现骆驼的五官、毛发、皮囊等细节，与史君墓的彩绘浮雕、康业墓的阴线刻形成鲜明对比。火坛表面原覆盖金箔并施彩绘，这种奢华的装饰风格与萨珊波斯王室器物一致，进一步强化了墓主“萨保”身份的尊贵性。

特别值得注意的是，安伽墓门额的存在在北周墓葬中是个特例，既非汉族贵族墓葬所有，也不见于其他入华外国人贵族墓葬^[6]。这一独特设计可能与萨保作为粟特聚落宗教领袖的身份有关，门额火坛因此成为兼具宗教与政治功能的身份标识。



图 2：安伽墓门额圣火坛及线稿

（二）史君墓石堂束腰火坛的艺术特征与文化渊源

1. 墓葬概况与火坛形制

史君墓位于西安市北郊井上村东，距安伽墓约 2000 米，下葬年代亦为北周大象元年（579 年）。墓主史君曾任“凉州萨保”，是另一位重要的粟特聚落首领。其墓葬出土的石堂外壁刻有 16 幅浮雕彩绘，其中南壁浮雕上的火坛形象尤为典型（图 3）。史君墓火坛为方形三层底座束腰设计，红色火焰直冲而上，火坛下置圆盘，盘内放置细颈罐和杯子^[7]。史君墓石堂的两处火坛实际上为同一火坛的对称表现，均由三级底座和较细中心柱撑起，坛的上部有两三层，逐层向上收窄，其上便是火焰。这种形制与粟特纳骨瓮及壁画中的火坛基本一致，显示出对中亚本土传统的继承。不同于安伽墓火坛的繁复装饰，史君墓火坛装饰相对简约，然其形制与波斯、粟特的“标准火坛”最为接近，实为研究火坛图像本土化演变的重要参照。

2. 图像元素的多元文化渊源

史君墓火坛图像中的多元文化元素值得深入分析。学界普遍认为，火坛、半人半鸟祭司神、四臂神、翼马、联珠纹等图像元素均来自中亚粟特艺术，其源头可追溯至西亚萨珊波斯乃至古希腊、古罗马艺术。例如，火坛和祭司图像在乌兹别克斯坦撒马尔罕附近出土的纳骨瓮上可见类似表现；半人半鸟胡神形象见于阿富汗巴米扬石窟顶部壁画，其渊源可上溯至古波斯艺术；翼羊、翼马等带翼神兽以及马首鱼尾兽最早出现于古希腊、古罗马艺术中；联珠纹则是典型的萨珊式装饰纹样^[8]。



图 3: 史君墓石堂南壁圣火坛

与此同时,史君墓图像中也出现了明显的佛教艺术元素,如伎乐天、四臂守护神、畏兽以及莲花、忍冬纹样等。这些元素并非中亚粟特本土所有,而是入华后吸收的新因素。值得注意的是,这种多元文化的融合并非简单的拼贴,而是通过宗教观念的调和实现了内在统一。例如,将佛教的莲花纹用于祆教火坛的装饰,可能反映了入华粟特人对中原主流宗教文化的适应,同时也不违背其自身的宗教信仰。

此外,史君墓石堂还同时刻有粟特文与汉文铭文,这种双语并存的现象本身即是文化融合的体现。文铭文强调墓主的世俗身份与政治认同,而粟特文铭文则保留了其宗教信仰与族群记忆,两者共同构成了墓主的“双重认同”。这种认同策略也体现在火坛图像中——既保留了波斯、粟特的“标准火坛”形制以维持族群内部的宗教认同,又融入了中原和佛教艺术元素以适应外部文化环境,形成了一种“传统内核+本土化改造”的符号策略。

(三) 康业墓石棺床简化火坛的艺术特征与文化适应

1. 墓葬概况与火坛形制

康业墓位于西安市北郊炕底寨村西北,距安伽墓仅 150 米,下葬年代为北周建德六年(571 年),较安伽、史君墓早约八年。墓主康业虽为粟特康国王族后裔,但其家族已深度汉化,墓主本人的“大天主”头衔更多具有荣誉性质,而非实际宗教职能。康业墓出土的围屏石榻由 4 块长方形石板组成,正面的两块屏风内侧线刻有 10 幅画面,其中第五块屏风上,墓主像正前方的过道上放置有火坛。康业墓火坛(图 4)的形制极为简化,据简报描述:“通往屋子的门道中间置一炉,炉分上、下两部分,上部侈口盆形,下部束腰形底座,座顶部四周挂圆形饰,炉两侧各立一长尾鸟^[9]。”相较于安伽、史君墓的火坛,康业火坛上部并未表现圣火燃烧的景象。旁边也没有祭司形象,仅以极简的线条勾勒出火坛轮廓。底座两旁的长尾鸟可能是人身鹰足祭司的简化表现,但其造型已高度抽象,仅保留双翅、长尾、鸟足等基本特征,与其他墓葬中的祭司形象相去甚远。

关于康业墓壁画中出现的火坛是否为祆教火坛,学界存在争议。乐仲迪(Judith A. Lerner)将这一炉状器物判定为火坛,指出其形制与 8 世纪早期瓦拉赫沙(Varakhsha)宫殿东厅及片治肯特壁画中的火坛相似。孙武军则关注该火坛的空间位置——其正对围屏上的墓主像,通过对比安伽、史君、安阳、吉美、安备、虞弘等墓葬的火坛设置,强调“无论载体是石墓门、围屏石榻屏风、双阙还是底座,祆教圣火祭祀图像均处于视觉中心”,以此凸显圣火祭祀在入华粟特人观念中的核心地位。吴瑞满认同该火坛的琐罗亚斯德教象征属性,认为其形制与日本美秀美术馆藏品及 3 世纪萨珊波斯国王沙普尔一世比沙普尔宫殿遗址出土物相似;火坛两侧的飞鸟造型如“云中翔鸟”,功能与安伽、史君等墓葬火坛旁的半人半鸟祭司一致,旨在护佑死者灵魂——尤其助力康业死后第四日清晨灵魂跨越裁判桥前往天堂。他进一步提出,逝者家人可能雇佣中国工匠,以中式墓葬常见的长尾鸟形象替代琐罗亚斯德教葬礼中的公鸡象征,形成本土图像语言与外来宗教仪轨的融合表达。陈文彬则聚焦火坛的形制混搭特征:主体风格与片治肯特火坛一致,底座却类同美秀火坛,带有束腰、弦纹及覆莲纹装饰;他特别指出,该火坛火盆无火焰、旁无祭司与供养人,仅配置一对长尾鸟,推测这些飞鸟可能是半人半鹰祭司形象的简化变体。康业墓中既无安伽、史君二墓所见半人半鸟祭司侍奉火坛的典型祆教场景,也未见粟特考古中纳骨瓮、壁画里火

坛旁或跪或立的现实祭司与供养人，且粟特人崇拜的圣火亦无踪迹。因此，若将这一图像认定为祆教属性，尚需更充分的证据。

2. 艺术风格的本土化转向

康业墓火坛图像最显著的特征是其艺术风格的本土化转向。首先，在表现技法上，采用阴线刻技法，以线条勾勒轮廓，注重平面装饰性，无立体感，这与同期中原墓葬的石刻装饰（如孝子图、瑞兽纹）技法完全一致，明显区别于安伽、史君墓的浮雕技法。其次，康业围屏石榻图像中主人的相貌、服饰等皆属汉人传统风格，与其他入华粟特人墓葬的图像风格截然不同，在图像构图上，火坛图案与石棺床其他纹饰构成连续的生活场景叙事，被纳入中原传统的“宴乐-出行-家居”图像体系，而非作为独立的宗教单元存在。这种处理方式使得火坛的宗教属性被大大弱化，转而成为一种文化符号或装饰母题。

康业墓火坛图像的简化与抽象化，反映了入华粟特人宗教信仰的演变轨迹。作为年代较早的入华粟特贵族墓葬，康业墓可能尚未形成固定的胡人丧葬图像粉本，因此更多地接受了汉地传统图像模式^[10]。火坛符号在此语境下已从“仪式核心”转为“文化记忆”，其宗教功能退居次要地位，更多地成为墓主族群身份的象征性标识。

这种符号简化的背后是粟特人文化认同的转变。康业家族长期定居凉州并深度参与中原政治，其“大天主”头衔已脱离实际宗教职能，墓葬无需承担族群整合功能，因此符号简化成为必然。值得注意的是，康业墓火坛的简化形态与北周晚期长安墓葬艺术的“符号抽象化”趋势（如佛教造像的去叙事化）同步，显示出其对本土艺术潮流的跟进，而安伽、史君作为萨保阶层，其墓葬的复杂浮雕更接近粟特传统，反而滞后于本土艺术发展。



图 4：康业墓围屏石榻拓片及线稿

三、图像差异的深层逻辑

西安北周安伽、史君、康业三座粟特墓葬火坛图像的风格与内涵差异，核心源于墓主文化认同、制作工匠群体的不同，本质是粟特贵族适配中原社会的差异化文化策略，也是丝绸之路艺术流动与文明融合的直观体现。墓主身份层面，深度汉化的王族后裔康业，其家族宗教职能已然弱化，政治与文化全面归附中原汉地传统，其墓葬极简阴线刻、无宗教叙事的世俗化火坛，仅作为族群文化记忆标识存在；而身为粟特聚落首领兼北周官员的萨保阶层安伽、史君，具备双重身份，采取“族群坚守+本土适配”的文化策略，既通过保留粟特圣火坛核心形制、宗教祭祀场景、粟特文铭文维系族群认同与聚落凝聚力，又融入中原莲花、佛教纹样等元素，迎合北周统治阶层审美、夯实自身政治合法性。工匠传承层面，三座墓葬火坛的艺术差异源自不同工坊的技艺与文化背景：安伽墓火坛可能由熟稔粟特宗教艺术的中亚匠人打造，最大程度保留了粟特本土宗教符号与艺术原貌；史君墓火坛出自通晓多元艺术的混合工匠之手，完成了波斯、西域与中原艺术元素的融合转译与重构；康业墓火坛则由本地汉族工匠制作，弱化宗教属性、强化装饰世俗性，让异域符号适配了中原墓葬艺术体系。整体而言，北周入华粟特贵族依托火坛图像构建起族群与中原的双重文化认同，其图像从原生宗教样式、多元融合样式到汉化世俗样式的演变谱系，印证了丝路外来艺术并非简单移植，而是在长安这一文化枢纽中，历经转译、改造与再创造的动态过程，实现了粟特文化与中原文明的创造性融合，彰显了丝绸之路艺术的流动性与包容性。

四、结语

本文系统分析西安北周安伽、史君、康业三座粟特人墓葬的火坛图像,探究入华粟特人的宗教艺术创新与跨文化适应路径。北周粟特墓葬圣火坛图像,呈现出由粟特本土传统向中原本土化演变的特征,形成了异域特质与中原审美兼具的复合文化符号。其中,安伽墓三驼座火坛浮雕华丽,融合粟特宗教传统与中原莲花元素,兼顾族群宗教认同与上层审美需求;史君墓束腰火坛融汇波斯、希腊、佛教多元艺术元素,通过符号转译完成宗教内涵本土化;康业墓简化阴线刻火坛偏向世俗化,体现深度汉化粟特贵族对中原艺术的接纳,火坛已然成为族群文化记忆载体。这种图像差异源于墓主身份、工匠传承、汉化程度的不同:萨保阶层依托繁复宗教符号凝聚族群、适配中原政治环境,非萨保贵族则主动汉化、弱化异域宗教属性,工匠的技艺与文化背景进一步加剧了风格分化。未来可依托新考古发现完善火坛图像演变序列,深挖其与同期佛、道艺术的互动关系,并从物质工艺维度探究其材料与技艺的传播脉络,以此深化对丝路东段文明融合与交流的认知。

参考文献:

- [1] 孙武军.北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究[D].西北大学,2012. (95)
- [2] 孙武军.北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究[D].西北大学,2012. (99)
- [3] 陕西省考古研究所.《西安北周安伽墓》[M].北京:文物出版社,2003 年.
- [4] 葛承雍.中国境内所发现的祆教圣火坛[J].故宫博物院院刊,2024,(01):30-42+165. (032)
- [5] 马尔夏克.突厥人、粟特人与娜娜女神[M].毛铭,译.桂林:漓江出版社, 2016 年.
- [6] 孙武军.北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究[D].西北大学,2012. (41)
- [7] 葛承雍.中国境内所发现的祆教圣火坛[J].故宫博物院院刊,2024,(01):30-42+165. (032)
- [8] 贺西林.胡风与汉尚——北周入华中亚人画像石葬具的视觉传统与文化记忆[J].美术大观,2020,(11):34-41. (035)
- [9] 寇小石,胡安林,王保平等.西安北周康业墓发掘简报[J].文物,2008,(06):14-35+1.
- [10] 贺西林.胡风与汉尚——北周入华中亚人画像石葬具的视觉传统与文化记忆[J].美术大观,2020,(11):34-41. (039)

Analysis of the art symbol of the image of the sacred flame altar in the tomb of the Northern Zhou Dynasty in Xi'an

Niu Yuxin

Shaanxi Normal University, Xi'an, Shaanxi, Xi'an, China

Abstract: This article takes the three typical Sogdian tombs of Anga Tomb, Shijun Tomb and Kangye Tomb in the Northern Zhou Dynasty in Xi'an as the research object, and focuses on the artistic expression and cultural connotation of the images of the sacred flame altar in their unearthed burial tools. Through the comparative analysis of the fire altar shapes, decorative elements and religious symbols in the three tombs, the religious practices and cross-cultural adaptation strategies of the Sogdian people entering China in the cultural context of the Central Plains are revealed. The study found that the images of the sacred flames in the tombs of the Sogdians of the Northern Zhou Dynasty not only retained the core religious connotation of Zoroastrianism, but also integrated the artistic elements of the Central Plains Buddhism and the burial system, forming an artistic symbol system with unique regional characteristics. The evolution of this symbol system reflects the "localization" process of religious art in the eastern section of the Silk Road, which provides important physical evidence for understanding the micro-mechanism of cultural exchanges in ancient Eurasia.

Keywords: zoranism; sacred flame worship; sacred flame altar; art symbol; cross-cultural adaptation