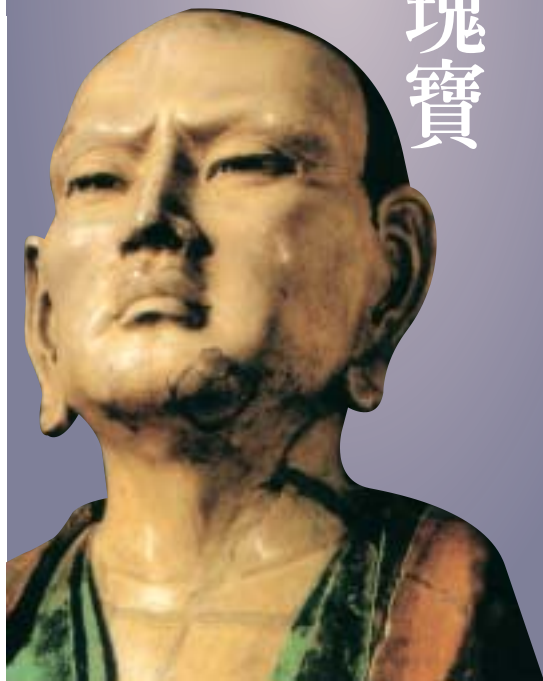


神容畢真——河北易縣八佛窪 遼代三彩羅漢坐像瑰寶

／孫迪



一九一二年某日深夜，對德國漢學家貝爾契斯基（Friedrich Perzynski）來說應該是永生難忘的，兩名北京古董商在其寓所展示給他的那尊等身三彩羅漢坐像所造成的心靈震撼是何等的強烈，以致一旦從日本人寺澤鹿之助（Terasawa Shikanosuke）那裏獲悉此尊造像出自北京西南一百三十公里處的河北易縣八佛窪（註一），貝爾契斯基就馬不停蹄的趕往現場實地考察（註二）。狡猾的貝氏借養病為名住進

距八佛窪僅二十餘華里的清西陵永福寺，隨即與同行的「高參」及攝影師雇用當地的嚮導乘騾子前往目的地……他的收穫是極其巨大的，不僅考察了「觀音山」和「睽子洞山」上的八座洞窟（註三），發現並釋讀了明清兩朝的相關碑記（註四）且於一九一三年回國後寫成關於八佛窪羅漢的第一篇專論（“Hunt for God”，更為重要的是在一九一三年他將其中兩尊精美絕倫的八佛窪三彩羅漢劫掠回國（註



加拿大皇家安大略博物館藏八佛窪羅漢



美國波士頓美術館藏八佛窪羅漢



美國紐約大都會藝術博物館藏八佛窪羅漢



英國大英博物館藏八佛窪羅漢

五)。正如西方的基督所言：「一切罪惡的根源皆在於對金錢的熱愛」，豐厚的物質報酬使得北京的古董商和易縣的村民們都喪失了作為中國人最基本的信仰！不久八佛窪的羅漢就被盜賣一空，令人萬分遺憾的是在村民夜晚將造像盜運下山的過程中至少有三尊無比寶貴的羅漢被喪失良知的愚昧無情的打破（註六）！據貝氏所記，當地政府在獲悉此事後也曾虛張聲勢、採取措施，逮捕懲處了一批盜運藏匿羅漢造像的文化竊賊（註七），但利欲熏心的政府官員最終難抵誘惑，監守自盜（註八），曾於縣衙內妥善保存的兩身羅漢造像中較為完整的一尊被盜賣，另一尊羅漢的碎片亦不知所終（註九）……也許是因為同胞貝爾契斯基的緣故，德國古董商 Edgar Worch 成為盜賣八佛窪羅漢的最大受益者，一九一三年 Worch 攜往歐洲的羅漢在法國巴黎的色努施奇博物館（Musée Cernuschi, Paris, France）公開展出，一九一四年一戰爆發前夕，美國賓夕法尼亞大學博物館（University Museum, University of Pennsylvania, U.S.A.）自 Worch 處購得一尊八佛窪羅漢，一九一五年美國波士頓美術館（Boston Museum of Fine Arts, U.S.A.）亦有幸集藏一尊八佛窪造像名品。貝氏攜回德國的兩尊羅漢曾於柏林手工藝博物館（Kunstgewerbemuseum, Berlin, Germany）展出，其中最初由北京古董商展示給貝氏的那尊



貝爾契斯基攜回德國的八佛窪羅漢

羅漢經 Worch 轉賣給收藏家 Harry Fuld 後又入藏柏林東亞藝術博物館（Museum für Asiatische Kunst, Berlin Germany），不幸的是此尊羅漢在一九四五年隨大批中國及其他遠東國家的文物一起毀於蘇軍攻克柏林的戰火！另一尊由貝氏攜回的羅漢則由美國紐約的大都會藝術博物館（The Metropolitan Museum of Art, U.S.A.）購藏。一九一三年大英博物館（The British Museum, England）自古董商 S.M. Franck & Co. 處購藏了一尊八佛窪羅漢，一九一四年加拿大皇家安大略博物館（The Royal



美國賓夕法尼亞大學考古學人類學博物館藏八佛窪羅漢頭部特寫

言，八佛窪羅漢係盧芹齋買通峨眉寺主持後盜賣出國，此說雖無確切證據，但除上述納爾遜博物館羅漢外，八佛窪造像的原配岩座起初並未隨羅漢一起被盜運出境，而係各大文博收藏機構輾轉購自盧芹齋處，故不難想像盧某在這批佛教美術珍品流失過程中扮演了怎樣不光彩的角色！很長一段時間以來國內外學者一直認為只有上述八尊羅漢被收藏於歐美各大文博機構，但亦有一些學者認為日本的私人收藏家松方幸次郎（Matsukata Kojiro）亦收藏有另外一尊八佛窪羅漢，此尊羅漢後被證實現藏於日本

Ontario Museum, Canada）的館長 Charles Currelly 在倫敦見到羅漢造像後擊節稱賞，讚歎不已，遂建議由華倫女士（Mrs. H.D. Warren）亦從 S.M. Franck & Co. 處購買一尊八佛窪羅漢捐贈給安大略博物館作為開館賀禮。一九二一年美國大都會藝術博物館又從一歐洲古董商處購藏另一尊老年弟子像，一九三三年堪薩斯城的納爾遜-雅堅斯藝術博物館（The Nelson-Atkins Museum of Art, U.S.A.）自舉世聞名的中國文物經銷商盧芹齋（C.T. Loo，與吳啓周組建專門盜賣中國珍貴文物的「盧—吳公司」，同日本山中商會並稱二戰前世界上最大的中國文物經銷商）處購藏了歸屬於西方博物館最後一尊八佛窪羅漢。據前臺北故宮博物院副院長李霖燦所



美國賓夕法尼亞大學考古學人類學博物館藏八佛窪羅漢

伴隨教義經典的傳入，造像亦極早流播於華夏各地。證得小乘最高果位的羅漢（聲聞、弟子），其形象在北魏時期已能見到為數不少的作例：像雲岡第十八窟、麥積山第八十七窟北魏時代的弟子像，基本上還都是高鼻深目的胡人形象，遠未形成八佛窪羅漢那樣的中國氣派。然而中國文化強大的同化力，使得佛教必須一刻不停的進行本土化、民族化的改造，在與中國傳統文化不斷的碰撞、磨和中求得協諧的發展，如此說來中國化的佛像想必是不肯姍姍來遲的（註十三），儘管最初的探索可能很艱難很幼稚，儘管因為時代、地域的不平衡性造成本土化過程相當的曲折複雜而難以爬梳得一清二楚，但無庸置疑的是，即便僅僅是造像最瑣碎的細節（袈裟的衣褶或台座的型制）被注入了中國人自己的生活趣味，就實可看作是兩千年一氣呵成的佛教美術中國化歷程的濫觴了，中國文化的特質早已注定了獨具一格、別有魅力的漢式造像將創造出一個青出於藍而勝於藍的宗教藝術奇蹟……唐代是純粹的中國化佛教最終形成的時代，佛教造像已具足了中國的氣韻，因為盛世的極樂世界不在天上而在人間，故而唐代的藝術自然就以寫實為最正常的追求！追慕盛唐氣象的契丹人，他們的藝術中或多或少都流動有唐代藝術大氣恢宏、雄健灑逸的血液，遼代對唐風唐韻的繼承，絕不似五代只在濃麗豐肥的女性肌體上作膚皮潦草的摹



美國堪薩斯納爾遜—雅堅斯藝術博物館藏八佛窪羅漢頭部特寫

羅漢像（註十二），在後來寫成的《中國雕塑史》中他這樣評價到：「……其貌皆似真容，其衣褶亦甚寫實。……或容態雍容，……或蹙眉作懇切狀，要之皆各有個性，不徒為空泛虛縹之神像。其妙肖可與羅馬造像比。皆由對於平時神情精細觀察造成之肖像也。不唯容貌也，即其身體之結構，衣服之披垂，莫不以寫實為主；其第三量之觀察至精微，故成忠實表現，不亞於意大利文藝復興時最精作品也。……」透過這段精彩而中肯的文字，先生初見八佛窪遼塑時的驚喜和激動，七十多年後似乎仍能感同身受。

佛教素以「設像行教」的傳統著稱，故而



北京門頭溝龍泉務出土遼代三彩菩薩造像



睽子洞上層神壇全景（貝爾契斯基一九一二年攝影）

仿，雖然再現開元、天寶的盛世已不能夠了，但以八佛窪羅漢為傑出代表的遼代佛教美術，的確是創造出了唐代以來造像寫實技巧令後人無法企及的最高典範（這也許就是八佛窪羅漢最初被藝術史家斷定為唐代作品的原因之一吧！）……

八佛窪遼塑高超的寫實成就首先表現在人體比例的恰當和結構的準確上：長期以來中國的藝術家對於人體始終未能給以如希臘—羅馬美術那樣的重視（註十四），因為無關於佛教美術的真正旨趣，故而造像的比例在雕塑技術上做了相當長時間的探索還顯得不夠成熟：北魏太和改制後出現的所謂「褒衣博帶，秀骨清像」式的造像往往過於消瘦（註十五）；而北周「面短而豔」的造像，有些頭身的比例則超過了一：八（註十六）；儘管北齊一代由於印度佛教藝術的影響，人體雕塑的寫實技巧有了大幅度的提高，但隋代造像還是以頭大身小，體態僵直為普遍的特徵（註十七）；甚至到了唐代敦煌的泥塑中還有頭部異常碩大的作例（註十八）……而八佛窪遼塑的高度都在一一〇公分左右，像美國大都會藝術博物館所藏老年等身羅漢像高一〇四·八公分，頭部占整個坐高的四分之一，符合正常人體的比例。中國的匠師通常採用緊鎖的雙眉、充滿張力的面部肌肉、突出的鎖骨和肋骨，特別是頸間兩條暴突的胸鎖乳突肌來表現老年弟子飽經風霜的滄



美國紐約大都會藝術博物館藏八佛窪羅漢



美國堪薩斯納爾遜—雅堅斯藝術博物館藏八佛窪羅漢

桑之感，然而將八佛窪羅漢與龍門賓陽中洞北魏時期及敦煌莫高窟第四一九窟隋代的兩身迦葉作比較，就不難發現遼塑結構的準確、寫實的魅力（就連按照佛教造像傳統塑造的遠比常人為大的耳朵，也因為高度寫實的面部的襯托，而並未引起欣賞者任何的視覺及心理上的不適）。大英博物館所藏的八佛窪羅漢，其結禪定印的一雙手塑造的尤其出色，就藝術成就而言，比之達文西筆下蒙娜麗莎的那雙倍受推崇的手來亦毫不遜色，堪稱繪塑的雙璧！遼代匠師不唯對人體著意刻劃、精益求精，於造像的細節處理也殫竭智巧。中國工匠在造像著裝方面本有許多出色的創造，如北魏後期發展起來的裝飾化程度很高的懸裳座，唐代佛像內襯劫波育並隨蓮座起伏有致的袈裟下擺……到八佛窪這些羅漢，已經突破了源自印度的馬土臘貼體濕衣和健陀羅程式化衣褶的舊傳統，衣料的質感、肌體的結構都得到了近乎完美的表達，甚至田相袈裟上的圖案紋路隨衣褶的起伏也作了相應的變化……

正因為八佛窪羅漢的寫實之美是如此震撼人心，竟使得中國雕塑史研究的先驅梁思成先生作出了這樣的推測：「……若在此時，有能對於觀察自然之自覺心，印於美術家之腦海者，中國美術之途徑，殆將如歐洲之向實寫方面發達……」。西方美術界（也包括相當多數的中國藝術家）素來將希臘、羅馬高度寫實的

人體塑像奉為雕塑藝術的圭臬（註十九），嘲笑東方美術寫實技巧的「幼稚」、「拙劣」，八佛窪羅漢一九一三年首次入藏大英博物館即引起歐美輿論的轟動——中國古代「竟」能塑造出如此高度寫實的藝術形象？！持此論者，實際上是對東方尤其是中國藝術的瞭解還遠遠不夠罷了：早在新石器時代陝西仰韶文化的陶鷹鼎；山東大汶口文化的狗形鬶；遼寧紅山文化的女神像、孕婦裸體，就已是同時代領先於世界的寫實藝術典範……公元前三世紀的秦始皇陵兵馬俑已能塑造出身高、髮式、容貌、體



法國古美博物館藏八佛窪羅漢

型、年齡、籍貫、身份、性格各不相同的戰士形象，特別是跪射俑站起的那隻腳，鞋底還刻劃出縫納的針腳，在鞋跟等經常接觸地面的部位，竟能發現有磨損的痕跡……唐代每尊「貌如宮娃」的女性化的菩薩，都有來源於現實的模特，甚至有些就取材於現實生活中歌舞藝伎的形象……宋代雕塑的寫實成就比之前代有過之而無不及，太原晉祠聖母殿宋塑的侍女個性極為鮮明，郭沫若先生甚至說每位都可以為她們作一篇小傳，其中一身侍女，因為長期用心傾聽召喚，靠近聖母的一隻耳朵被塑造得比另一隻略大；山東長清靈岩寺宋代的泥塑羅漢其雙手皮膚下的筋脈血管都隱隱可見……明代平遙雙林寺天王殿泥塑的帝釋天像，更是雙眼煜煜生輝，宛如生人（註二十）……其實南齊時謝赫提出的作為中國繪塑藝術通則的「六法」中的「應物象形」說的就是寫實（註二一），但中國藝術畢竟還是以「氣韻生動」（即傳神）為終極追求的！再現為表現服務，寫實為寫意服務，藝術為生活服務，對此中國古代的藝術家和匠師們有著極為深刻透徹的理解和靈活多變應用；故而「揮毫落紙如雲煙」的草聖張旭，他的楷書也為世人所稱道，弟子中有顏真卿這樣的楷書大家；故而宋代繪畫中既有徽宗精麗工細的〈芙蓉錦雞〉又有梁楷元氣淋漓的〈潑墨仙人〉，即便是梁楷本人，也有〈八高僧故事圖卷〉代表的寫實院體畫與〈太白行吟圖〉代表的寫意減筆畫的區別；雕塑亦

是如此，同出自漢武帝茂陵陪葬墓的鑲金銅馬和霍去病墓紀念碑式的石雕臥馬、躍馬及足踏匈奴的那匹駿馬相比，前者精雕細刻、栩栩如生，後者則略施斧鑿、別開生面，藝術魅力實在難分伯仲；基本是同時代是老年弟子的造像，八佛窪羅漢與上海博物館藏的宋代迦葉石雕像，從技法到風格又有著如何的差異！……寫實還是寫意？象形還是傳神？中國古代的藝術家 and 匠師們「胸中自有丘壑」，分寸的拿捏，火候的把握，實在是圓轉如意，遊刃有餘，達到了「從心所欲不逾矩」的境界……

故而八佛窪的遼塑，就不僅是中國古代寫實藝術的無上瑰寶，更是高僧大德們神容畢真、氣韻生動的傳神寫照！阿羅漢，是小乘佛教的最高果位，證得此果就已經能脫離了六道輪迴的束縛，進入但享諸樂而無諸苦的極樂世界，教化眾生、普渡群迷乃是自覺、覺他的菩薩應負的責任，但八佛窪這些三彩羅漢多作蹙眉沈思之狀——既是對現世苦難的反省，又是對芸芸眾生的憐憫，在遼代藝術家看來，羅漢不應該只是獨自享受智慧帶來的法喜的自了漢，更應該是承宣佛法、自渡渡人、精進不懈的「準」菩薩……納爾遜藝術陳列館典藏的這尊八佛窪羅漢，其所蘊藉的如「受難的基督」般的崇高的宗教美感，竟是如此的憾人心魄，似乎能直指靈魂的最深處——是「民胞物與，天下大同」還是「愛你的鄰居更愛你的敵人」呢？……在他那如米開朗基羅著名的「哀悼基

督」中的聖母一般的眼光中，金錢、權利、地位、享受、恩怨、戰爭甚至天長地久的愛情——人世間一切的價值和觀念都在冰消瓦解！沒有絲毫憑藉智慧的輕視和嘲笑，也沒有任何作為懲罰的責備和鞭笞，到得羅漢身前，更像是犯了過錯的子女面對慈祥關愛而又痛心疾首的長輩，莫大的愧疚之情充盈於心胸，選擇新的純淨的人生道路——皈依和修行的決心已由此而堅定！即便是不作出家的打算，心中的天平也早已作了向善去惡的傾斜。善哉！善哉！這是怎樣的鬼斧神工，一尊能奪造化之功的八佛窪的羅漢，對虔誠的僧俗信眾而言，抵得上千卷萬卷承載宗教智慧的佛經！……

註釋：

- 一、在今易縣樓亭村白玉山麓，按三十年代由紹興人壽鵬飛總纂成書的《易縣誌稿》記載：「……八佛窪在峨眉寺溝底之東北支，亦稱百佛洞、百佛山……峨磨山在州西北五十里，有崖南俯，俗名白臉山……山半有洞名百佛窪……」；又據《易縣誌稿》載：「……寺中舊有佛像七十二，皆瓷製……」，而同書又稱：「……峨眉寺百佛窪慈（瓷）佛在縣西北五十五里峨眉寺後，百佛窪亦稱百佛洞或稱百佛山、八佛窪，山腰鑿石虎，內有大慈（瓷）佛八尊，小慈（瓷）佛七十二尊，又依山建閣，內有三彩慈（瓷）觀音一尊，後為邦人盜去售諸國外，今在英倫者有三，彼邦人以為唐三彩慈（瓷）云……」。
- 二、實際上貝爾契斯基曾於一九二二年夏秋兩度「考

察」八佛窪。兩次「考察」間隙貝氏尚處心積慮，多次派人前往易縣打探情報，謀求收購這批羅漢造像瑰寶。

- 三、貝氏所云「山即今「白玉山」及「百花山」，「白玉山」又稱峨磨山，俗名白臉山，山麓建有峨磨寺，山上有觀音閣、天朋仙人洞、靈芝仙姑洞、朝陽洞、小洞、望府閣及四角塔等遺跡；百花山山頂有大畧小子洞及望月洞。貝爾契斯基曾於觀音閣見到一尊體量超過兩公尺的大型觀音瓷塑（可證縣誌所載不虛），觀音立於高達一公尺的佛座之上，當時造像的頭部已遭破壞，胸部開有大洞，顯係有人故意所為，以攫取腹內裝藏，此外觀音像右臂及雙腿亦遭嚴重破壞。此閣及造像碎片並明天啓四年（西元一六二四年）重修碑記文革前尚存，所惜文革中被毗鄰樓亭村的柴廠村村民炸毀，筆者考察時已蕩然無物！此外本地嚮導曾親自向貝爾契斯基證實，貝氏到達六個月前，子洞內尚安置有三身羅漢。筆者抵達時洞內三級神壇唯可發現少量建築構件碎片而已，但據當地居民指出，距此不遠的望月洞內尚可見到若干造像殘片！
- 四、現存碑記有：明正德十四年〈造像圓滿之記〉碑、清乾隆六年〈白玉山龍門寺碑記〉，另有明天啓碑、清康熙碑等於文革間遭到破壞，碑文今已無法釋讀。
- 五、貝氏一九二二年十一月間的八佛窪之行，親眼目睹或確知下落的羅漢共六尊，當地原住民提供的訊息中所涉及的羅漢則多達九十尊！
- 六、據筆者實地考察，白玉山山路極為艱險，至山腰處實已無路可走，只有所謂「羊道」，其上更是懸崖絕壁（羅漢在山頂石洞中），空身攀爬已感吃力，更何況負荷一尊壁厚近兩寸的等身三彩羅

漢！有些遺to，如望府閣即使當地村民也一直未能登臨，故運送途中出現事故亦在所難免（由此亦可想像當初列強怎樣許以重利才將羅漢盜運下山！）。貝爾契斯基當時攀爬此山亦曾借助繩斧等登山工具。據貝氏稱其最早獲悉藏匿地點的一尊羅漢造像，至少已經碎成六塊！又百花山一山民曾告知貝爾契斯基，他本人曾試圖搬運一尊羅漢下山，結果造像被摔得粉碎！

七、貝氏第二次探訪八佛窪之前，地方官已經下令「戒嚴」，貝氏此前派去的古董商亦曾被逮捕刑訊，不久後獲釋。貝氏第二次旅行駐紮的西陵永福寺亦曾被搜查，地方官嚴令當地居民向貝爾契斯基出售任何文物，但事後地方長官的監守自盜證明上述舉措不過是擔心利益外流的故作姿態罷了！

八、據貝氏所記，縣衙保存有兩尊羅漢，地方官員虛與委蛇，一方面聲稱要將羅漢安置於某一廟宇，另一方面則巧妙的暗示貝氏造像可以善價而沽。其中完整的一尊後來輾轉入藏美國紐約大都會藝術博物館（一九二一年）。

九、白玉山四角塔東有一不知名的小洞，深約三公尺，寬約一．五公尺，後壁中央又有一小洞，東壁外側有一小龕，此洞雖名不見經傳，但八佛窪自一九一二年後最為重大的考古發現即在此洞！一九九六年樓亭村支書魏增義及村民四五人陪同當地文館所領導考察天朋仙人洞，不經意間在此洞前部發現一尊二彩羅漢殘像！此洞洞口原有石塊封堵，挖開石塊自洞內地面下挖至一公尺的範圍內，即發現羅漢頭部（白色，殘存口鼻及眼睛）及身體殘件（綠色）若干，此羅漢殘像現珍藏於易縣文保所。貝氏聲稱當時有一喇嘛向其兜售一名屠夫秘藏的羅漢頭像，交易因種種原因未果，

此事不了了之，此次出土的羅漢頭像是否即為當時屠夫所藏呢？尚待進一步考證。

一〇、筆者推測日本所藏羅漢很可能不屬於八佛窪遼塑系統，係明代個人施造供養，詳參明正德十四年〈造像圓滿之記〉碑碑文。

一一、考慮到十八羅漢在南宋淳熙年間（西元一一七四——一八八九）才開始出現並流行，結合八佛窪塑像的製作年代可以推斷，此組遼塑共十八尊。

一二、實際上八佛窪遼塑在梁思成先生的時代被認為是唐代作品，先生稱讚道：「……神容畢真，唐代真容，於此像可見之……實唐代作品之最上乘也。」雖然早在一九四八年對美國波士頓美術館收藏的八佛窪羅漢所作分析表明其釉料與唐三彩十分接近，但從未在傳世品及考古發掘中見到唐三彩佛教造像的出現，且近些年來不斷有遼三彩器物乃至窯址的發現可供比照，故而相當多數的學者同意將八佛窪羅漢的製造年代斷為遼代。特別是九十年代北京門頭溝龍泉務遼代窯址出土的彌足珍貴的佛、菩薩三彩造像，有外國學者據此推測八佛窪羅漢製作於遼聖宗時期（西元九八二——一〇三一），根據近期對美國賓夕法尼亞大學校立美術館珍藏的八佛窪羅漢所作的熱釋光分析（thermoluminescence test），有專家認為其製造年代還要晚一些，在西元十一世紀至西元十二世紀間，遼代滅亡於西元一二二五年，金代建國於一一一五年，皆在十二世紀，故海外學者多稱此批造像製作於遼金之際。筆者實地探訪時，曾有山民出示其於百花山山頂揀拾的鎏金銀鍍飛天騎鳳紋銅髮釵，係典型的遼代金銀器，亦可佐證遼塑之說。可以肯定的是，八佛窪羅漢在當時運輸至山洞的途中即有所損壞（甘冒損壞造像的危險將羅漢送至山頂石洞，是否暗示了該寺歷史上的

所經歷過的一場浩劫呢？），歐美學者撰文稱美國大都會藝術博物館所藏一尊八佛窪羅漢像（即當初由貝氏攜回國者），其頭部曾經與身軀分離，後由鉚釘鉚接，此種鉚釘十分接近明代銅鉚瓷器所用鐵釘，故可推測曾經明代修補！外國學者亦認為美國波士頓美術館、加拿大多倫多皇家安大略美術館及日本所藏三尊羅漢，頭部更非原物，而由明代補塑（筆者認為日本所藏羅漢很可能整體為明代製作）。

一一三、麥積山北魏第一三三窟笑容可掬的小沙彌已作徹頭徹尾的中國兒童狀了。

一一四、《造像度量經》對佛像比例有極為嚴格的規定，係建立在密宗教義基礎之上，遠不能代表中國雕塑的主流乃是彩塑。

國藝術的全貌。

一五、例如法國吉美博物館藏北魏熙平三年（五一八）釋迦多寶對坐像。

一六、例如麥積山第八十二窟北周造像。

一七、例如山東駝山第三窟主佛，但大型造像為了調整視差而故意增大頭部的比例又另當別論。

一八、例如敦煌莫高窟第一五八窟倚坐佛。

一九、事實上以佛教藝術為媒介，東西方美術也曾有過較為密切的交流。

二〇、日本將此類佛教造像稱為「玉眼造」。

二一、「隨類賦彩」亦可理解為一種寫實要求，故而中國雕塑的主流乃是彩塑。

附表 遼代流失羅漢造像一覽：

編號	品目	材質	收藏地	尺寸	備註
01	羅漢坐像	三彩（陶）	大英博物館	高 130 公分	河北易縣八佛窪
02	羅漢坐像	三彩（陶）	法國吉美博物館	高 123 公分	同上
03	羅漢坐像	三彩（陶）	德國柏林東亞藝術博物館	不詳	同上，已毀
04	羅漢坐像	三彩（陶）	美國大都會博物館	高 104.8 公分	同上，老年弟子
05	羅漢坐像	三彩（陶）	美國大都會博物館	不詳	同上，青年弟子
06	羅漢坐像	三彩（陶）	美國費城賓夕法尼亞大學博物館	高 117 公分	同上
07	羅漢坐像	三彩（陶）	美國納爾遜-雅堅斯藝術博物館	高 100.17 公分	同上
08	羅漢坐像	三彩（陶）	美國波士頓美術館	不詳	同上
09	羅漢坐像	三彩（陶）	美國克利夫蘭藝術博物館	不詳	同上，殘
10	羅漢坐像	三彩（陶）	加拿大皇家安大略博物館	不詳	同上
11	羅漢坐像	三彩（陶）	日本 Seibu-Saison 當代藝術博物館	不詳	同上
12	羅漢像	木	瑞士收藏	高 35.5 公分	無
13	羅漢頭像	夾紵	美國納爾遜-雅堅斯藝術博物館	高 30.5 公分	無
14	羅漢頭像	夾紵	美國納爾遜-雅堅斯藝術博物館	高 30.5 公分	無
15	羅漢頭像	夾紵	國外收藏	不詳	無