

# NGHỆ THUẬT ĐIÊU KHẮC VÀ HỘI HỌA CHÙA KHMER ĐẶC TRƯNG PHONG CÁCH VÀ BIẾN THỂ ĐỊA PHƯƠNG TẠI PHƯỜNG TRÀ VINH, TỈNH VĨNH LONG

Thạch Bô<sup>1</sup>, Nguyễn Xuân Tiên<sup>2</sup>, Vũ Diêu Trung<sup>2</sup>

**Tóm tắt:** Nghệ thuật chùa Khmer Nam Bộ được xem như một chỉnh thể tạo hình thống nhất, trong đó kiến trúc, điêu khắc và hội họa cùng tương tác để kiến tạo không gian thiêng. Bài viết tập trung khảo sát đặc trưng tạo hình của điêu khắc và hội họa tại một số chùa Khmer thuộc phường Trà Vinh, tỉnh Vĩnh Long, trên cơ sở tiếp cận lịch sử mỹ thuật kết hợp với phân tích hình thái. Kết quả nghiên cứu cho thấy nghệ thuật tại đây không phải là sự sao chép từ trung tâm, mà là một dạng “biến thể mềm” trong vùng phong cách Khmer Nam Bộ. Tính kế thừa thể hiện ở việc duy trì cấu trúc biểu tượng và nguyên tắc tổ chức không gian, trong khi sự biến đổi bộc lộ qua xu hướng tiết chế mật độ trang trí, ổn định hình khối và điều chỉnh sắc độ màu. Qua đó, nghiên cứu góp phần làm rõ cơ chế vận động của phong cách và gợi mở cách tiếp cận mới trong nghiên cứu mỹ thuật chùa Khmer ở Việt Nam.

**Từ khóa:** Nghệ thuật chùa Khmer; điêu khắc; tranh tường; biến thể phong cách; lịch sử mỹ thuật; hình thái học; Phật giáo Theravāda.

## 1. MỞ ĐẦU

Trong cấu trúc văn hóa của đồng bào Khmer Nam Bộ, ngôi chùa không chỉ là trung tâm tôn giáo mà còn là không gian hội tụ và vận hành của nhiều loại hình nghệ thuật tạo hình. Kiến trúc, điêu khắc và hội họa không tồn tại tách rời, mà gắn bó với nhau trong một chỉnh thể biểu đạt mang tính biểu tượng. Theo Ngô Văn Doanh (2000), nghệ thuật Khmer luôn vận hành trong một hệ thống thống nhất, trong đó các loại hình nghệ thuật cùng tham gia kiến tạo không gian thiêng. Vì vậy, việc nghiên cứu nghệ thuật chùa Khmer, nếu chỉ dừng lại ở bình diện mô tả dân tộc học hoặc khảo sát di tích, sẽ khó làm rõ được bản chất thẩm mỹ và cấu trúc phong cách của nó.

Từ góc nhìn lịch sử mỹ thuật, vấn đề không nằm ở việc nhận diện các hình tượng quen thuộc, mà ở việc hiểu cách các yếu tố tạo hình được tổ chức trong không gian và mối quan hệ giữa chúng trong một hệ thống biểu đạt. Như Panofsky (1955) đã chỉ ra, phong cách nghệ thuật là biểu hiện của một cấu trúc tư duy lịch sử, chỉ có thể được hiểu đầy đủ khi đặt trong mối liên hệ với không gian và truyền thống đã sản sinh ra nó. Điều

<sup>1</sup> NCS, Viện Văn hóa Nghệ thuật, Thể thao và Du lịch Việt Nam

<sup>2</sup> Viện Văn hóa Nghệ thuật, Thể thao và Du lịch Việt Nam

này đặc biệt phù hợp với nghệ thuật chùa Khmer, nơi hình tượng không chỉ mang ý nghĩa biểu tượng, mà còn tham gia trực tiếp vào việc cấu trúc hóa không gian thiêng.

Trong bối cảnh nghiên cứu hiện nay, Trà Vinh thường được xem là trung tâm định hình các chuẩn mực tạo hình của mỹ thuật Khmer Nam Bộ (Trường Lưu, 1993; Nguyễn Khắc Cảnh, 2000). Tuy nhiên, mối quan hệ giữa trung tâm này với các không gian kế cận, đặc biệt là tỉnh Vĩnh Long, vẫn chưa được phân tích một cách hệ thống dưới góc độ vùng phong cách. Các nghiên cứu trước đây chủ yếu dừng ở việc mô tả hiện tượng địa phương, mà chưa đặt chúng trong tiến trình lan tỏa và biến thể của phong cách nghệ thuật. Theo Hauser (1951), phong cách luôn vận động trong mối quan hệ giữa truyền thống và điều kiện xã hội cụ thể; vì vậy, việc bỏ qua các biến thể địa phương sẽ làm hạn chế khả năng nhận diện đầy đủ cấu trúc phong cách.

Xuất phát từ thực tế đó, bài viết tập trung khảo sát nghệ thuật điêu khắc và hội họa tại một số chùa Khmer tiêu biểu thuộc phường Trà Vinh, tỉnh Vĩnh Long, như Sam Bua Răng Sây, Sâm Rông Ék và Bền Có (Kós). Thông qua phân tích các yếu tố tạo hình trong mối quan hệ với không gian kiến trúc và cấu trúc biểu tượng, nghiên cứu hướng đến việc làm rõ đặc trưng phong cách và giá trị thẩm mỹ của nghệ thuật chùa Khmer tại địa phương. Đồng thời, bài viết đặt ra một vấn đề mang tính học thuật: nghệ thuật tại đây cần được nhìn nhận như một biến thể của vùng phong cách Trà Vinh, hay như một dạng thức có khả năng định hình sắc thái riêng trong tiến trình mỹ thuật Khmer Nam Bộ.

## 2. NỘI DUNG NGHIÊN CỨU

### 2.1. Cơ sở lý luận của nghiên cứu

Nghiên cứu này được triển khai trên nền tảng tiếp cận liên ngành, trong đó trục lý thuyết trung tâm là lịch sử mỹ thuật kết hợp với hình thái học nghệ thuật, nhằm lý giải đồng thời tiến trình hình thành phong cách và cấu trúc nội tại của nghệ thuật chùa Khmer trong một không gian văn hóa – tôn giáo cụ thể.

Trước hết, tiếp cận lịch sử mỹ thuật được vận dụng để xem xét nghệ thuật như một sản phẩm của tư duy thị giác gắn với bối cảnh xã hội và văn hóa. Theo Gombrich (1960), lịch sử nghệ thuật không chỉ là sự kế tiếp của các tác phẩm, mà là sự phát triển của những cách nhìn và cách biểu đạt thế giới trong những điều kiện lịch sử nhất định. Đồng quan điểm, Hauser (1951) cho rằng phong cách nghệ thuật phản ánh cấu trúc tinh thần của cộng đồng sáng tạo, qua đó cho phép nhận diện mối quan hệ giữa hình thức thẩm mỹ và bối cảnh xã hội. Trên cơ sở đó, nghiên cứu không xem nghệ thuật chùa Khmer như một hiện tượng biệt lập, mà đặt nó trong tiến trình vận động của mỹ thuật Phật giáo Nam tông Khmer ở Nam Bộ, đặc biệt trong mối liên hệ với vùng trung tâm Trà Vinh.

Nếu tiếp cận lịch sử mỹ thuật giúp giải thích sự hình thành và biến đổi của phong cách, thì hình thái học nghệ thuật cung cấp công cụ để phân tích cấu trúc bên trong của chính thể nghệ thuật. Theo Cagan (2004), một hiện tượng nghệ thuật chỉ có thể được hiểu đầy đủ khi các thành tố cấu thành nó được xem xét trong mối quan hệ tương tác. Vận dụng quan điểm này, nghiên cứu tiếp cận chùa Khmer như một chỉnh thể tổng hợp, trong đó: kiến trúc giữ vai trò tổ chức không gian và xác lập trật tự biểu tượng; điêu khắc đảm nhiệm chức năng tạo khối và định vị trọng tâm thị giác; hội họa mở rộng nội dung biểu đạt và duy trì tính liên tục của không gian hình ảnh. Sự kết hợp này không mang tính cộng gộp, mà là một cấu trúc có tổ chức, phản ánh bản chất của nghệ thuật tôn giáo.

Bên cạnh hai trục lý thuyết chính, nghiên cứu còn vận dụng ký hiệu học và tâm lý học Gestalt như những công cụ hỗ trợ phân tích. Theo Panofsky (1955), nghệ thuật tôn giáo cần được đọc như một hệ thống biểu tượng, trong đó hình tượng không chỉ mang ý nghĩa trang trí mà còn phản ánh cấu trúc tư duy và thế giới quan. Trong khi đó, Arnheim (1974) cho rằng con người tiếp nhận nghệ thuật như một chỉnh thể thị giác dựa trên các nguyên lý như cân bằng, tương đồng và nhịp điệu. Những cách tiếp cận này giúp làm rõ cơ chế tổ chức thị giác của không gian chùa Khmer, đặc biệt là mối quan hệ giữa khối điêu khắc và bề mặt hội họa.

Từ góc độ nghiên cứu, chúng tôi cho rằng việc kết hợp lịch sử mỹ thuật và hình thái học nghệ thuật không chỉ giúp vượt qua cách tiếp cận mô tả truyền thống, mà còn tạo điều kiện để nhận diện phong cách như một cấu trúc động – vừa mang tính kế thừa, vừa có khả năng biến đổi. Đây cũng là cơ sở lý luận quan trọng để luận giải nghệ thuật chùa Khmer tại phường Trà Vinh như một biến thể trong vùng phong cách Khmer Nam Bộ.

## **2.2. Phương pháp nghiên cứu**

Nghiên cứu được triển khai theo hướng định tính (qualitative research), kết hợp giữa phân tích mỹ thuật học và khảo sát thực địa, nhằm làm rõ đặc trưng tạo hình và cơ chế vận động phong cách của nghệ thuật chùa Khmer trong bối cảnh địa phương. Việc lựa chọn cách tiếp cận này xuất phát từ đặc thù của đối tượng nghiên cứu – một hiện tượng nghệ thuật mang tính tổng hợp, trong đó các yếu tố tạo hình không thể tách rời khỏi không gian và bối cảnh văn hóa – tôn giáo (Cagan, 2004).

Trước hết, phương pháp phân tích mỹ thuật học được sử dụng như công cụ trung tâm. Theo Gombrich (1960), việc nghiên cứu nghệ thuật cần bắt đầu từ việc nhận diện và phân tích các yếu tố thị giác cụ thể như hình khối, bố cục và màu sắc, bởi đây là những yếu tố trực tiếp cấu thành phong cách. Trên cơ sở đó, nghiên cứu tiến hành khảo sát các đặc điểm tạo hình của điêu khắc và hội họa tại chùa Khmer, bao gồm cấu trúc hình khối tượng Phật, nhịp điệu hoa văn khbach, bố cục tranh tường và cách tổ chức màu sắc trong không

gian nội thất. Tuy nhiên, việc phân tích không dừng lại ở mô tả hình thức, mà hướng đến làm rõ mối quan hệ giữa các yếu tố này trong cấu trúc tổng thể của không gian thiêng, phù hợp với quan điểm của Arnheim (1974) về việc tiếp nhận nghệ thuật như một chỉnh thể thị giác có tổ chức.

Bên cạnh đó, phương pháp so sánh phong cách được vận dụng nhằm đối chiếu đặc trưng tạo hình giữa vùng trung tâm Trà Vinh và địa bàn phường Trà Vinh (tỉnh Vĩnh Long). Theo Hauser (1951), phong cách nghệ thuật chỉ có thể được nhận diện đầy đủ khi đặt trong mối quan hệ so sánh với các hiện tượng cùng hệ thống. Do đó, nghiên cứu tiến hành so sánh các yếu tố như tỷ lệ hình thể, mật độ trang trí, cấu trúc nhịp điệu và bảng màu giữa hai khu vực, từ đó xác định mức độ kế thừa và những biến đổi mang tính địa phương. Phương pháp này cho phép vượt qua cách nhìn đơn tuyến, giúp nhận diện phong cách như một quá trình vận động, thay vì một hệ thống cố định.

Về phương diện thực tiễn, nghiên cứu triển khai khảo sát thực địa tại ba ngôi chùa tiêu biểu gồm Sam Bua Răng Sây, Sâm Rông Ék và Bền Có (Kós). Việc lựa chọn các trường hợp này dựa trên tiêu chí đại diện về phong cách, mức độ bảo lưu yếu tố truyền thống và khả năng phản ánh các cấp độ biến đổi khác nhau của nghệ thuật chùa Khmer tại địa phương. Dữ liệu thu thập bao gồm hình ảnh, ghi chép hiện trường, sơ đồ không gian và quan sát trực tiếp các yếu tố tạo hình trong bối cảnh kiến trúc cụ thể. Phương pháp điền dã này cho phép tiếp cận nghệ thuật trong trạng thái “sống”, thay vì chỉ thông qua tư liệu thứ cấp.

Ngoài ra, phương pháp phỏng vấn bán cấu trúc được sử dụng để thu thập thông tin từ nghệ nhân, sư sãi và người quản lý chùa. Theo Panofsky (1955), việc hiểu ý nghĩa và chức năng của hình tượng không thể tách rời khỏi bối cảnh văn hóa và thực hành xã hội. Do đó, các cuộc phỏng vấn giúp làm rõ quan niệm thẩm mỹ, kỹ thuật tạo tác và quá trình trùng tu, qua đó bổ sung dữ liệu cho phân tích mỹ thuật học.

Để đảm bảo độ tin cậy, nghiên cứu tiến hành đối chiếu giữa dữ liệu thực địa và tài liệu lý luận, đồng thời so sánh giữa các trường hợp nghiên cứu nhằm hạn chế tính chủ quan. Tuy nhiên, nghiên cứu cũng thừa nhận một số giới hạn nhất định. Thứ nhất, phạm vi khảo sát tập trung vào ba chùa tiêu biểu nên chưa bao quát toàn bộ hệ thống chùa Khmer tại địa phương. Thứ hai, một số yếu tố tạo hình đã bị thay đổi do quá trình trùng tu, khiến việc xác định trạng thái nguyên gốc gặp khó khăn.

Từ góc độ phương pháp luận, chúng tôi cho rằng việc kết hợp giữa phân tích mỹ thuật học, so sánh phong cách và khảo sát thực địa cho phép tiếp cận nghệ thuật chùa Khmer một cách toàn diện hơn. Cách tiếp cận này không chỉ giúp nhận diện đặc trưng hình thức, mà còn làm rõ cơ chế vận hành của phong cách trong không gian cụ thể. Qua đó, nghệ thuật chùa Khmer tại phường Trà Vinh được nhìn nhận không chỉ như hiện

tượng thị giác, mà như một cấu trúc phong cách có khả năng kế thừa và biến đổi trong tiến trình lịch sử.

### **2.3. Cấu trúc nghệ thuật tổng hợp của chùa Khmer**

Một trong những đặc điểm cốt lõi để nhận diện nghệ thuật chùa Khmer Nam Bộ không nằm ở từng loại hình riêng lẻ, mà ở cách các loại hình nghệ thuật cùng vận hành trong một chỉnh thể có tổ chức. Nói cách khác, chùa Khmer không phải là nơi “tập hợp” kiến trúc, điêu khắc và hội họa, mà là một cấu trúc nghệ thuật tổng hợp, trong đó mỗi thành tố chỉ thực sự có ý nghĩa khi đặt trong mối quan hệ với các thành tố khác.

Theo quan điểm của M. Cagan (2004), nghệ thuật tổng hợp là hình thái mà trong đó các loại hình nghệ thuật không tồn tại độc lập, mà tương tác với nhau để tạo nên một chỉnh thể thẩm mỹ có cấu trúc. Vận dụng lý thuyết này vào trường hợp chùa Khmer, có thể thấy kiến trúc, điêu khắc và hội họa không chỉ cùng hiện diện, mà còn tham gia vào việc kiến tạo không gian thiêng thông qua sự phân công chức năng và tương tác hình thức rõ ràng.

Trước hết, kiến trúc giữ vai trò nền tảng trong việc định hình không gian và trật tự biểu tượng. Không gian chính điện (Preah Vihear) không đơn thuần là một cấu trúc xây dựng, mà là một thiết chế thị giác, trong đó trục hướng tâm được xác lập rõ ràng. Theo Panofsky (1955), trong nghệ thuật tôn giáo, không gian kiến trúc không chỉ chứa đựng hình tượng mà còn quyết định cách thức hình tượng được tiếp nhận và giải mã. Điều này đặc biệt đúng với chùa Khmer, nơi toàn bộ hệ thống tạo hình được tổ chức theo một trục thị giác quy tụ về tượng Phật trung tâm.

Trên nền tảng đó, điêu khắc đảm nhiệm chức năng tạo khối và xác lập trọng tâm thị giác. Nếu kiến trúc tạo ra “khung không gian”, thì điêu khắc chính là yếu tố “làm đầy” không gian bằng hình khối ba chiều. Herbert Read (1951) cho rằng bản chất của điêu khắc nằm ở sự tổ chức thể tích trong không gian, thông qua ánh sáng và khối. Trong chùa Khmer, tượng Phật không chỉ là đối tượng thờ tự mà còn là trung tâm thị giác, trong khi các linh vật như Naga, Yeak hay Krud đóng vai trò định vị các điểm chuyển tiếp không gian.

Tuy nhiên, nếu chỉ có kiến trúc và điêu khắc, không gian vẫn chưa đạt đến tính hoàn chỉnh. Hội họa, đặc biệt là tranh tường, chính là yếu tố mở rộng không gian về mặt ý nghĩa và tạo nên chiều sâu biểu tượng. Theo Huỳnh Thanh Trang (2020), tranh tường Khmer không chỉ mang chức năng trang trí mà còn tổ chức một hệ tự sự liên hoàn, giúp người xem tiếp nhận không gian theo chiều thời gian của câu chuyện Phật giáo. Ở đây, hội họa không cạnh tranh với điêu khắc về mặt thị giác, mà đóng vai trò nền, tạo nên một “trường hình ảnh” bao quanh trung tâm điêu khắc.

Điểm đáng chú ý là mối quan hệ giữa ba yếu tố này không mang tính song song, mà mang tính cấu trúc. Kiến trúc định vị không gian, điêu khắc nhấn mạnh trọng tâm, hội họa mở rộng biểu tượng – ba chức năng này không thể hoán đổi cho nhau, nhưng lại phụ thuộc lẫn nhau để tạo nên hiệu quả tổng thể. Arnheim (1974) cho rằng cảm nhận thẩm mỹ chỉ đạt được khi các yếu tố thị giác được tổ chức theo nguyên tắc cân bằng và nhịp điệu; trong chùa Khmer, sự cân bằng này được tạo ra không phải từ từng yếu tố riêng lẻ, mà từ mối quan hệ giữa chúng.

Từ góc nhìn của chúng tôi, chính mối quan hệ này là chìa khóa để hiểu phong cách nghệ thuật chùa Khmer. Nếu tách riêng từng loại hình, có thể nhận diện được hình tượng hoặc mô-típ, nhưng sẽ không thể hiểu được cấu trúc phong cách. Phong cách không nằm ở hình tượng Naga hay tượng Phật riêng lẻ, mà nằm ở cách chúng được đặt trong không gian, liên kết với kiến trúc và hội họa để tạo nên một chỉnh thể có tổ chức.

Điều này cũng cho thấy một vấn đề cần được nhấn mạnh trong nghiên cứu: nghệ thuật chùa Khmer không thể được phân tích theo lối “cắt lớp” từng loại hình, mà phải được tiếp cận như một hệ thống. Đây là điểm khác biệt quan trọng so với nhiều nghiên cứu trước, vốn thường xem điêu khắc và hội họa như yếu tố phụ của kiến trúc. Trên thực tế, cả ba yếu tố này cùng tham gia kiến tạo không gian thiêng và cùng quyết định giá trị thẩm mỹ của công trình.

Như vậy, có thể khẳng định rằng cấu trúc nghệ thuật tổng hợp chính là đặc trưng nền tảng của chùa Khmer Nam Bộ. Sự tương tác giữa kiến trúc, điêu khắc và hội họa không chỉ tạo nên hiệu quả thị giác, mà còn phản ánh một cách tổ chức tư duy thẩm mỹ mang tính hệ thống. Việc nhận diện đúng cấu trúc này không chỉ có ý nghĩa về mặt lý luận, mà còn là cơ sở quan trọng để phân tích phong cách và đề xuất các giải pháp bảo tồn trong bối cảnh hiện nay.

#### **2.4. Đặc trưng tạo hình điêu khắc**

Điêu khắc chùa Khmer Nam Bộ, xét từ góc độ lịch sử mỹ thuật, không phải là hệ thống hình tượng tự do mà được tổ chức theo một ngôn ngữ tạo hình mang tính quy phạm rõ rệt. Tính quy phạm này không chỉ thể hiện ở sự lặp lại các mô-típ quen thuộc, mà còn ở cách hình khối được chuẩn hóa nhằm phản ánh tư duy thẩm mỹ và thế giới quan của Phật giáo Nam tông (Ngô Văn Doanh, 2000).

Trung tâm của hệ thống này là tượng Phật trong chính điện, được tạo tác theo nguyên tắc cân xứng và tĩnh tại. Hình thể không nhấn mạnh biểu cảm mạnh mà hướng đến trạng thái nội tâm, thanh tịnh (Phan An, 2003). Nhận định này cũng tương đồng với quan điểm của Brown (1996), khi cho rằng nghệ thuật Phật giáo Theravāda ưu tiên sự ổn định hình thể hơn là biểu đạt cảm xúc. Qua khảo sát tại các chùa Khmer phường Trà Vinh, có thể

thấy rõ đặc điểm này: tỷ lệ thân – đầu cân đối, vai mở vừa phải, bề mặt khối hạn chế tương phản sáng – tối.

Bên cạnh đó, hệ thống linh vật như Naga và Yeak tiếp tục thể hiện tính quy phạm trong tạo hình. Theo Chan Vitharin và Preap Chanmara (2005), Naga không chỉ mang ý nghĩa trang trí mà còn là biểu tượng bảo hộ. Trong thực tế, các linh vật này luôn gắn với những vị trí chuyển tiếp trong kiến trúc như bậc cấp, mái hoặc cổng, góp phần xác lập trật tự không gian (Ngô Văn Doanh, 2000).

Tuy nhiên, tại phường Trà Vinh, các yếu tố này có xu hướng giản lược hơn: đường nét mềm hơn, chi tiết ít hơn và độ tương phản giảm. Từ góc nhìn của lịch sử mỹ thuật, sự giản lược này không phải là biểu hiện của sự suy giảm, mà là một dạng điều chỉnh nhằm duy trì sự hài hòa thị giác trong tổng thể không gian.

Ở cấp độ trang trí, hệ thống hoa văn kbach vẫn giữ đặc trưng nhịp điệu uốn lượn, đối xứng và lặp lại có kiểm soát (Ngô Văn Doanh, 1997). Tuy nhiên, mật độ và độ phức tạp của hoa văn tại địa phương có xu hướng giảm, tạo khoảng nghỉ thị giác rõ ràng hơn. Điều này phù hợp với nhận định của Hauser (1951), khi ông cho rằng phong cách nghệ thuật luôn vận động trong mối quan hệ với điều kiện xã hội cụ thể.

Như vậy, có thể thấy rằng điều khắc chùa Khmer tại phường Trà Vinh vừa duy trì cấu trúc quy phạm truyền thống, vừa thể hiện xu hướng tiết chế trong biểu đạt hình thức. Sự kết hợp giữa ổn định hình khối và giản lược chi tiết chính là biểu hiện cụ thể của “biến thể mềm” trong phong cách Khmer Nam Bộ.

### **2.5. Đặc trưng hội họa**

Nếu điều khắc giữ vai trò tạo khối và xác lập trọng tâm thị giác, thì hội họa – đặc biệt là tranh tường – đảm nhiệm chức năng mở rộng không gian biểu tượng và tổ chức diễn ngôn hình ảnh. Hội họa trong chùa Khmer không tồn tại như yếu tố trang trí độc lập, mà là một thành phần của chỉnh thể nghệ thuật tổng hợp (Cagan, 2004).

Về nội dung, tranh tường chùa Khmer Nam Bộ chủ yếu thể hiện các tích truyện Jataka và cuộc đời Đức Phật, được bố trí theo chuỗi liên hoàn bao quanh không gian nội thất (Huỳnh Thanh Trang, 2020). Theo Brown (1996), nghệ thuật Phật giáo Đông Nam Á sử dụng hình ảnh như một phương tiện giáo huấn trực quan, qua đó thay thế cho văn bản. Tuy nhiên, ý nghĩa của tranh không chỉ nằm ở nội dung kể chuyện, mà ở cách các hình ảnh được tổ chức trong không gian.

Các cảnh tranh liên kết với nhau theo một trật tự thị giác, tạo thành dòng hình ảnh liên tục xoay quanh tượng Phật trung tâm. Điều này làm cho hội họa không chỉ mang tính tự sự, mà còn góp phần định hình cách tiếp nhận không gian thiêng.

Về phương diện tạo hình, hội họa Khmer thể hiện xu hướng tổ chức bề mặt theo nguyên tắc nhịp điệu và cân bằng. Màu sắc được sử dụng có kiểm soát, hạn chế tương phản mạnh giữa các mảng lớn. Theo Arnheim (1974), cảm nhận thị giác phụ thuộc vào sự cân bằng giữa các yếu tố trong bố cục hơn là cường độ riêng lẻ của chúng.

Quan sát tại các chùa phường Trà Vinh cho thấy màu sắc tranh tường có xu hướng dịu hơn so với vùng trung tâm. Các gam màu nóng vẫn được sử dụng, nhưng được tiết chế về cường độ và có khoảng nghỉ thị giác rõ ràng. Điều này tạo nên sự cân bằng, trong đó hội họa đóng vai trò nền cho khối tượng điêu khắc.

Mối quan hệ giữa hội họa và kiến trúc cũng thể hiện rõ qua cách bố trí tranh theo các phân vị không gian. Theo Jessup (2004), bề mặt tường trong nghệ thuật Khmer không phải là mặt phẳng trung tính, mà là nơi triển khai hình ảnh theo logic kiến trúc. Trong trường hợp chùa Khmer Nam Bộ, các mảng tranh nối tiếp nhau theo nhịp điệu kiến trúc, tạo nên một trường thị giác liên tục, phù hợp với nguyên lý Gestalt về tính liên tục (Wertheimer, 1923).

So với vùng trung tâm, hội họa tại phường Trà Vinh có xu hướng giản lược về chi tiết và mật độ. Các cảnh được bố trí thoáng hơn, ít chồng lớp hơn. Điều này không phải là sự suy giảm, mà là sự điều chỉnh nhằm duy trì sự cân bằng giữa hội họa và điêu khắc trong không gian. Như Hauser (1951) đã chỉ ra, phong cách nghệ thuật luôn phản ánh điều kiện xã hội cụ thể, và sự biến đổi hình thức là một phần của quá trình thích ứng đó.

Từ đó, có thể khẳng định rằng đặc trưng hội họa chùa Khmer tại phường Trà Vinh nằm ở sự kết hợp giữa tính tự sự và tính cấu trúc. Sự tiết chế về màu sắc, bố cục và mật độ chính là biểu hiện rõ của “biến thể mềm”, trong đó cấu trúc phong cách được giữ nguyên, còn cường độ biểu đạt được điều chỉnh phù hợp với điều kiện địa phương.

## **2.6. Biến thể phong cách địa phương: đối sánh và luận điểm “biến thể mềm”**

Đặt trong tương quan với vùng trung tâm Trà Vinh – nơi định hình các chuẩn mực tạo hình của mỹ thuật Khmer Nam Bộ – nghệ thuật điêu khắc và hội họa tại phường Trà Vinh (tỉnh Vĩnh Long) cho thấy những khác biệt nhất định ở cấp độ hình thức. Cụ thể, mật độ trang trí có xu hướng thấp hơn, hình khối được xử lý mềm hơn, giảm tương phản, trong khi bảng màu được tiết chế, ít đạt đến độ bão hòa cao như ở một số chùa trung tâm.

Nếu chỉ nhìn ở bề mặt, những biểu hiện này có thể bị hiểu như sự giản lược về mặt kỹ thuật hoặc thẩm mỹ. Tuy nhiên, từ góc nhìn lịch sử mỹ thuật, cần đặt chúng trong một hệ quy chiếu khác: đó là quá trình vận động và thích ứng của phong cách trong những điều kiện cụ thể. Theo Hauser (1951), phong cách nghệ thuật không phải là một hệ thống bất biến, mà luôn vận động trong mối quan hệ với hoàn cảnh xã hội và môi trường sáng tạo.

Trong trường hợp này, sự biến đổi diễn ra chủ yếu ở cấp độ biểu đạt hình thức, trong khi cấu trúc cốt lõi của phong cách vẫn được duy trì. Hệ thống biểu tượng – bao gồm tượng Phật trung tâm, các linh vật Naga, Yeak và hệ thống hoa văn kbach – vẫn giữ tính ổn định, phản ánh sự liên tục của nền tảng tư duy thẩm mỹ và tôn giáo. Đồng thời, nguyên tắc tổ chức không gian hướng tâm và sự phân tầng thiêng – tục vẫn được bảo toàn, đảm bảo tính nhất quán của chỉnh thể thị giác.

Trên nền tảng đó, những điều chỉnh thể hiện ở việc giảm mật độ trang trí, tiết chế độ sâu chạm khắc và làm dịu sắc độ màu. Ở phương diện điêu khắc, hình khối tượng có xu hướng ổn định và ít kịch tính hơn; ở phương diện hội họa, màu sắc được phân bố cân bằng hơn, tạo khoảng nghỉ thị giác rõ ràng. Những điều chỉnh này không làm suy giảm giá trị nghệ thuật, mà góp phần tái cân bằng cấu trúc thị giác trong điều kiện địa phương.

Từ đây, nghiên cứu đề xuất khái niệm “biến thể mềm” để mô tả hiện tượng này. “Biến thể mềm” được hiểu là dạng biến đổi mà trong đó cấu trúc phong cách không bị thay thế, mà chỉ được điều chỉnh về cường độ biểu đạt. Nói cách khác, phong cách vẫn giữ nguyên nền tảng biểu tượng và tổ chức không gian, trong khi hình thức được thích ứng nhằm phù hợp với bối cảnh cụ thể.

Cách hiểu này cho phép nhìn nhận nghệ thuật chùa Khmer tại phường Trà Vinh không phải là một phiên bản “giảm lược”, mà là một dạng điều chỉnh có kiểm soát trong cùng hệ thống phong cách. Chính sự điều tiết về mật độ, hình khối và màu sắc đã tạo nên sắc thái riêng của địa phương, đồng thời vẫn duy trì được tính liên tục của phong cách Khmer Nam Bộ trong tiến trình lịch sử mỹ thuật.

### 3. KẾT LUẬN

Từ các phân tích về cấu trúc không gian và ngôn ngữ tạo hình, có thể khẳng định rằng nghệ thuật chùa Khmer tại phường Trà Vinh (tỉnh Vĩnh Long) không phải là một hiện tượng tách biệt hay suy giảm so với khu vực trung tâm, mà là một dạng biến thể trong cùng hệ thống phong cách Khmer Nam Bộ. Sự khác biệt, nếu có, không nằm ở việc thay đổi hệ biểu tượng, mà chủ yếu thể hiện ở cách điều chỉnh mức độ biểu đạt của hình thức trong giới hạn của cấu trúc phong cách đã định hình.

Trong nghiên cứu này, khái niệm “biến thể mềm” được sử dụng để chỉ dạng biến đổi mà ở đó các yếu tố cốt lõi của phong cách – bao gồm hệ thống biểu tượng và nguyên tắc tổ chức không gian – vẫn được duy trì, trong khi các yếu tố hình thức được điều chỉnh ở mức độ nhất định. Cụ thể, sự “mềm hóa” thể hiện qua việc giảm mật độ trang trí, làm dịu độ tương phản của hình khối và tiết chế sắc độ màu, từ đó tạo nên một trạng thái cân bằng thị giác phù hợp với điều kiện địa phương.

Những biểu hiện này có thể nhận thấy rõ qua khảo sát thực địa. Tại chùa Sâm Rông Ék, hệ thống hoa văn kbach được giản lược về số lớp chồng, tạo khoảng nghỉ thị giác rõ ràng hơn so với các chùa ở trung tâm Trà Vinh. Tương tự, tại chùa Sam Bua Răng Sây, hình khối tượng Phật được xử lý mềm hơn, ít nhấn mạnh tương phản sáng – tối, góp phần tạo cảm giác ổn định và tĩnh tại trong không gian chính điện. Những ví dụ này cho thấy sự điều chỉnh không làm thay đổi cấu trúc phong cách, mà hướng đến việc tái cân bằng các yếu tố tạo hình.

Từ đó, có thể nhận định rằng sự biến đổi của nghệ thuật chùa Khmer tại địa phương là kết quả của quá trình thích ứng, trong đó phong cách không bị thay thế mà được điều chỉnh phù hợp với bối cảnh cụ thể. Điều này cho phép hiểu phong cách không như một khuôn mẫu cố định, mà như một cấu trúc có khả năng vận động và điều tiết.

Trên cơ sở đó, nghiên cứu đề xuất một định hướng quan trọng trong bảo tồn và phát huy giá trị nghệ thuật chùa Khmer: thay vì tập trung vào việc duy trì nguyên trạng hình thức, cần chú trọng bảo vệ cấu trúc phong cách – tức là hệ biểu tượng, nguyên tắc tổ chức không gian và mối quan hệ giữa các yếu tố tạo hình. Đồng thời, việc phát triển cần được đặt trong khuôn khổ hiểu biết về cấu trúc này, nhằm đảm bảo sự tiếp nối có kiểm soát, tránh những biến đổi làm mất đi tính nhất quán của phong cách.

Như vậy, đóng góp của nghiên cứu không chỉ dừng lại ở việc nhận diện đặc trưng tạo hình, mà ở việc đề xuất một cách tiếp cận mang tính hệ thống: xem phong cách như một cấu trúc động, có khả năng điều chỉnh mà vẫn giữ được tính liên tục. Cách tiếp cận này góp phần định vị rõ hơn vai trò của nghệ thuật chùa Khmer tại phường Trà Vinh trong tổng thể mỹ thuật Khmer Nam Bộ, đồng thời mở ra hướng nghiên cứu tiếp theo về mối quan hệ giữa trung tâm phong cách và các biến thể địa phương trong bối cảnh khu vực Đông Nam Á.

### TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Ngô Văn Doanh (2000), *Văn hóa Khmer Nam Bộ*, NXB Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
2. Phan An (2003), *Phật giáo Nam tông Khmer ở Nam Bộ*, NXB Đại học Quốc gia TP. Hồ Chí Minh.
3. Trường Lưu (1993), *Văn hóa Khmer vùng Đồng bằng sông Cửu Long*, NXB Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
4. Huỳnh Thanh Trang (2020), *Tranh tường Khmer Nam Bộ*, NXB Mỹ thuật, Hà Nội.
5. Arnheim, R. (1974), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley. <https://doi.org/10.1525/9780520243835>

6. Boisselier, J. (1963), *The Heritage of Khmer Art*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva.
7. Cagan, M. (2004), *Hình thái học nghệ thuật (Morphology of Art)*, NXB Mỹ thuật, Hà Nội.
8. Gombrich, E.H. (1960), *The Story of Art*, Phaidon Press, London.
9. Hauser, A. (1951), *The Social History of Art*, Routledge & Kegan Paul, London.  
<https://doi.org/10.4324/9780203825808>
10. Jessup, H.I. (2004), *Art & Architecture of Cambodia*, Thames & Hudson, London.
11. Panofsky, E. (1955), *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, Chicago. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226645513.001.0001>

### SCULPTURE AND MURAL ART OF KHMER TEMPLES STYLISTIC CHARACTERISTICS AND LOCAL VARIATIONS IN TRA VINH WARD, VINH LONG PROVINCE

*Thach Boi, Nguyen Xuan Tien, Vu Dieu Trung*

**Abstract:** *Khmer temple art in Southern Vietnam can be understood as a unified artistic system in which architecture, sculpture, and painting interact to construct a sacred space. This study examines the stylistic characteristics of sculpture and mural painting in selected Khmer temples in Tra Vinh Ward, Vinh Long Province, using an art historical and morphological approach. The findings indicate that the artistic expressions in this locality are not mere replicas of the central style but represent a “soft variation” within the broader Khmer stylistic region. Continuity is reflected in the preservation of symbolic structures and spatial organization, while variation appears through the reduction of decorative density, the stabilization of sculptural forms, and the moderation of color intensity. These results contribute to a deeper understanding of how Khmer artistic styles evolve in regional contexts and suggest a new methodological perspective for studying Khmer temple art in Vietnam.*

**Keywords:** *Khmer temple art; sculpture; mural painting; stylistic variation; art history; morphology; Theravāda Buddhism;*

*(Ngày Tòa soạn nhận được bài: 05-02-2026; ngày phản biện đánh giá: 27-02-2026; ngày chấp nhận đăng: 26-3-2026)*