

艺 | 术 | 研 | 究 | 丛 | 书

绘画创作研究

HUIHUACHUANGZUOYANJIU

HUIHUACHUANGZUOYANJIU 汪晓曙 著

一切艺术都给人以愉悦
而绘画艺术给人的愉悦更是无穷无尽
绘画在未来将以何种形式出现是谁也无法预言的
但没有哪个健全的社会会
希望自己的存在可以不需要绘画



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

艺 | 术 | 研 | 究

绘画创作研究

HUIHUACHUANGZUOYANJIU

HUIHUACHUANGZUOYANJIU 汪晓曙 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP)数据

绘画创作研究 / 汪晓曙著. —广州: 暨南大学出版社, 2014. 9
(艺术研究丛书)

ISBN 978-7-5668-1060-1

I. ①绘… II. ①汪… III. ①绘画创作—研究 IV. ①J204

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第 133817 号

出版发行: 暨南大学出版社

地 址: 中国广州暨南大学

电 话: 总编室 (8620) 85221601

营销部 (8620) 85221684 85228329 85228292 (邮购)

传 真: (8620) 85221593 (办公室) 85223774 (营销部)

邮 编: 510630

网 址: <http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版: 李茂宁 玄颖双

印 刷: 深圳市新联美术印刷有限公司

开 本: 850mm×1168mm 1/16

印 张: 19

字 数: 328千

版 次: 2014年9月第1版

印 次: 2014年9月第1次

定 价: 60.00元

(暨大版图书如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换)

序

当我国艺术界在不断探索“艺术 (Art) 的当下与未来”将会是以怎样的方式发展和存在下去的同时,人们看到了“图像在不断地逼近文化话语权力中心”^[1]的艺术现象,因而从某种程度上偏离了艺术的本体,这是我们不得不承认的事实。

架上绘画也许还要走得更远。我国的绘画创作经过二十世纪八十年代以来“观念裂变”的洗礼,各种艺术形式、风格、流派裹挟着“批量化的图像生产”不断走向极端。架上绘画的新一代探索者在挣脱意识形态的枷锁之后,进入了以市场为导向的“图像生产”状态。三十年之后人们才发现,他们并没有完全实现对“艺术本体”的追求,同样也没有得到更多艺术创作的“自由空间”。其现时“商业化”无形的专制远比意识形态的约束要霸道得多。“因为它源自人性的虚伪与贪婪。”^[2]有些艺术家因此而沦为“金钱”的奴隶,远离艺术所奉行的“崇高”与“精神”的价值观和社会责任感,从而把被文明所抑制的人性中最可怕的“欲望”放逐出来,犹如“潘多拉”的匣子被打开。

当然,目前我国艺术创作的繁荣和发展同样不可否认,这也是有目共睹的。我们所要追求的是一种有序的真正意义上的繁荣和发展,在“创新”的过程中要有清醒的判断力,同时对传统中应该剔弃的陈旧观念和当下过于极端的甚至带有绝对否定的观念进行甄别。在一个信息爆炸的时代,正确的选择成为考验艺术家能力的重要方面。艺术

[1]黄熙月主编:
《为生命尊严的祷
告》序言,香港季丰
美术出版社2007年
版,第1页。

[2]同上,第5页。

家必须是在繁杂纷乱的现象中能保持清醒思考的人，是有一定坚守并走在时代前列、引领社会进步，又有健康的审美能力和敢于直面现实的有社会责任感、历史使命感的人，因为有了他们，社会才能健康地向前发展。如果一个时代的艺术家没有了社会担当而只谋求个人名利，定将会被社会所遗忘，也会被历史所抛弃。

正是基于这样一种认识，在不排斥其他艺术观念和流派的前提下，我们选择了以现实主义创作为主要研究对象，对现实主义的创作规律、创作方法和表现手段进行探讨，这是催生这本著作出版的初衷。

某一原生形态事物会随着其再生形态事物的出现，在作用与功能等方面受到挑战。这种挑战有可能导致两种结果：一种是原生形态在丧失自身价值的同时产生殇性；另一种是原生形态在其中受到触动，并认清自身真正的价值后，调整其发展指向，从而进一步沿着自身正确的道路壮大和发展下去。

绘画艺术似乎正面临着这种挑战。

由于现代科技的发展，画家们惊讶地发现，电脑通过一张普通的照片，能随意模仿出油画、版画、水彩画乃至所有画种的表现形式和表现手段。这不得不使我们对绘画真正的意义、功能及其形式重新进行认识与研究。

绘画创作从一开始就投胎于再现和描摹自然的母体之中，为记录人类的生活而孕育，这在法国拉斯科洞窟中发现的公元前16000年的史前人创作的壁画《麋鹿》中可见端倪。其降生后便过继给了宗教，然后又委身于文学。即使绘画发展到一个十分辉煌的时期，人们也不难发现达·芬奇的名作《最后的晚餐》，也仅仅是为了讲述一个宗教故事。于是，故事叙述了好几百年，画家们才开始意识到，绘画自身的价值不能只依附于所表现的某种视觉现象而存在。

多少代画家艰苦卓绝地追求和探索，走过了一段又一段漫长而布满荆棘之路：绘画曾一度去抒发情感和表达意境，与诗歌相差无几，终究是在“踏花归来马蹄香”的圈子里蹒跚；于是画家又开始瞄准了另一个目标进发，追求表现画家对社会和世界的认识，萨尔瓦多·达利的作品《我轻轻地掀开海的一角》曾在画坛引起轰动，画家们仿佛

登上了希望之舟，冷静思考之后便又察觉，这艘航船把绘画载入了哲学的旋涡。

画家们前赴后继的勇气是令人敬佩的。在这种殚精竭虑的追求中，也留下了无数闪光的足迹，出现了一批又一批杰出的画家和十分优秀的作品。当画家们竭尽全力作出努力仍效果甚微时，才猛然醒悟：绘画必须要有自己独特的语言和拥有其他艺术替代不了的功能，才有绘画艺术的发展和生存之地。

绘画艺术和绘画创作的概念在内涵指向方面是有所区别的。绘画艺术是该艺术的总称，是其终结复合体。而绘画创作则是指形成绘画作品的过程，是一种行为。画家在这种行为中遇到两个实质性的问题，即画家的绘画创作思想和绘画创作语言。在一般情况下，两者是同等重要的。语言作为一种手段是思想的载体，没有这个载体，有再深刻的思想那也只是思想家而不是画家。相反，若只有其手段而无深刻的思想，他充其量不过是一台普通的电脑或照相机而已。

我们有必要在进入主题的探讨之前先理顺一下有关的几种关系：画家—画家的作品—作家作品中的技法—画家作品中的技法所表达的思想。

这是一种联系得十分密切的关系，是一种相辅相成的关系。只有能创作出绘画作品的人才能称为画家；作品的创作当然需要高超的技法；掌握了技法的人，如果没有较为深邃的思想便创作不出好的作品，当然也不能成为真正的画家。

二

《绘画创作研究》正是基于这种观点，分别从理论上和绘画创作的实践中去探讨这些矛盾和问题。

本书首先从绘画创作的内核——画家创作的哲理背景、创作思维、创作心态、创作角度、创作象限和对社会的深刻认识入手，提出了画家在绘画创作中如何表达自己的情感，即不依附于其他文学的表述方式，而是用绘画语言自身去抒发其内心的感受，强调画家自身的创作个性和审美品位。提倡创新的精神，使绘画艺术在高科技时代更加飞速地发展，并通过对绘画创作中诸多的感情因素和形式因素的阐释，论述绘画创作中的本质问题——绘画语言的特点、绘画语言的生成和如何通过绘画语言来表达画家的思想、情感、审美观和世界观。

同时通过对绘画创作的全过程——生活、体验、感受、构思、布局的讨论,对画家的创作心理、创作形态、画面构成、表现形式、表现风格等进行深层的思考,研究绘画创作中相关的色彩和明暗关系以及点、线、面的集结规律。

另外,本书以大量的绘画作品为依据,进行剖析和鉴赏,来讨论绘画创作原理、造型规律和形式组合规律等。

我们在本书中并不回避把目的论的研究方式作为探讨绘画创作的辅助方法。坦率地说,把绘画创作归于一种毫无目的的“感情冲动”,或归于一个自我表现的终结,是十分不利于画家创作的。

绘画创作是一种十分复杂的艺术现象和文化现象,是最古老同时又是最年轻的艺术。画家创作的唯一标准是艺术性和思想性的完美结合,画家的创作要有强烈的社会责任感和历史使命感,绘画作品是画家思想、观点和立场的结晶。社会的需要决定艺术的存在。正如在约翰·拉塞尔的《现代艺术的意义》一书的结尾中所说的那样:“一切艺术都给人以愉悦,而伟大的艺术给人的愉悦更是无穷无尽。艺术在未来将以何种形式出现是谁也无法预言的。但没有哪个健全的社会会希望自己的存在可以不需要艺术。”

绘画艺术和绘画创作也是如此。

汪晓曙

2014年6月

目 录

序 1

导 言 1

第一章 绘画的观念形态与叙事本体 14

第一节 架上绘画的观念形态 14

第二节 绘画创作的叙事本体 20

第二章 绘画语言的生成与阐释 32

第一节 绘画语言的生成 32

第二节 绘画语言的运用 36

第三章 绘画创作的特征与表现手段 53

第一节 绘画表现特征 53

第二节 绘画表现手段 65

第四章 画家的生活体验与情感表达 132

第一节 生活与体验 132

第二节 情感与情境 139

第五章 绘画创作构思与样式 153

第一节 叙事性绘画创作 156

第二节 象征性绘画创作 165

第三节 情感性绘画创作 169

第四节 隐喻性绘画创作 174

第五节 审美性绘画创作 178

第六章 绘画创作构图与画面构成 184

第一节 绘画创作的构图法则 184

第二节 绘画创作的构图原理 213

第七章 绘画形象的塑造与刻画 221

第八章 绘画创作的意境与风格 240

第一节 绘画创作的意境 240

第二节 绘画创作的风格 244

第九章 他山之石——当代绘画大师作品介绍 252

参考文献 292

后 记 295

导 言

一位在二十世纪成就辉煌的学者，在他的弥留之际，居然发出一声长叹：在当今时代要做出一点——哪怕是微不足道的发明和创造，都太难了。

初闻此话，仿佛觉得这只是他临终前的谦逊之言。

然而，当一个画家提起画笔，面对空白的画布和画纸进行创作时，便不难悟到这句话的真正含义。特别是经过苦思冥想，然后将色彩和线条铺满画面之后，却记起似曾相识的题材、内容、风格和形式，不由使人万念难应，发出类似的长叹。

古往今来，每一个时代都赋予画家新的使命，他们为此而前赴后继。在历史的长河中，大浪淘沙，泛上水面的毕竟不多，绝大多数的搏击者默默地沉入河底。尽管如此，出名的和没出名的仍然抱着自己的信念，以惊人的毅力和全部身心为这个具有魔法般吸引力的事业呕心沥血，在画坛上拼搏角逐，在浮沉中掀波激澜。绘画发展到今天，形式应有尽有，风格层出不穷：写实者可以乱真，堪称极致，十九世纪的学院派就已达顶峰；抽象者则从另一端独辟蹊径，变化万千，令人目不暇接，显示出其独有的魅力；严谨的作品，画中的一切几乎都可以用黄金律来检验和剖析，甚至一个高光点都要推敲再三；反叛者则干脆把便盆或者垃圾搬进展厅，进行重新认识与组合；行动画派甚至把自己吊在展厅的墙壁上，试图产生新的自我；繁者在一幅画中画上成百上千个人物，简者则用两三根线条便组成一个画面；讲究技法者让人五体投地，自叹不如；追求新奇者使人耳目一新，拍案叫绝；注意功力者

使人望洋兴叹；注重形式者让你眼前一亮。无论是抽象还是具象，古典还是现代，就画家自身的创作态度而言，都有非常深刻的内涵。

翻开所有的画家传记，几乎没有人不是在大师的指导下和在大师作品的启迪下步入画坛的，难怪奥古斯特·雷诺阿直言不讳地说：“一个人是在美术馆里学习绘画的……是在美术馆里得到绘画情感的，这种情感仅在大自然中是无法得到的。”^[1]姑且不去深究在美术馆里悬挂着杰作的大师们是从何而来的这种疑问和雷诺阿这段话的片面性，甚至没有人会怀疑向前辈大师盲目地学习是否有价值，一种画风和流派，就是这样不断嬗变，才成就了一代又一代的大师，用牛顿的话来说，就是因为他们是“站在巨人的肩膀上”。

如果真是这样，那么，那位学者发出的长叹和我们的苦恼似乎有些多余了。只要寻找大师及其作品去临摹、模仿和学习，就应该找到孕育画家的可靠途径。

就我国近年的画坛而论，画家们在这方面做了卧薪尝胆般的努力。他们开始面向世界、勇于正视过去，走上了这条由大师指点的、向大师学习的捷径。从过去封闭的、单一的绘画形式走上现在多元的、多风格的创造道路，这无疑是一个巨大的进步和飞跃，给我国的画坛带来了生机与活力。自从罗中立在超级现实主义创作思想和方法的直接影响下创作的油画《父亲》（图1）轰动了美术界后，接踵而来的是对十年动乱进行反思的伤痕绘画；相继出现了在德国表现主义启迪下风起云涌的“八五



父亲

油画

罗中立

图1

[1]雷诺阿，法国印象派画家。杨蔼琪：《谈印象派绘画》，人民美术出版社1979年版，第160页。

艺术思潮”，推出了一大批画家和作品；蜂拥而起的“怀斯风”和目前正盛行的古典绘画，技法之娴熟，风格之接近都令人震惊。我国一度掀起了一个“寻源”的热潮：照相现实主义、原始主义、复古主义、构成主义、抽象主义、未来派、立体派、达达派，甚至行为艺术都纷纷进入美术馆。安格尔、伦勃朗、毕加索、克利的肩膀都成为艺术家们攀登的目标。

二

作为一个民族艺术自身发展的过程，必须要经历这样一个融汇与学习的阶段，但这只是一个初级阶段。就像要成为一个作家，必须先识字，然后了解语言结构、研究文章构成的规律一样不可缺少和不可忽视；但要写出自己的感情，写出自己的思想，写出自己的风格，恐怕就是另外一回事了，何况绘画的发展并不仅仅是技法的完善和提高。绘画艺术的发展规律有其从量变到质变的过程，完成一次质变的过程才是真正意义上的飞跃。所以，在一个周期中的量变过程也许是一个大师站在前一个大师肩膀上发展起来的过程，当这种意义上的周期完成后，走下巨人的肩膀就势在必行。严格地说，任何画派和画风的形成与发展，都有其生长、壮大和嬗变的规律，就像新古典主义，尽管在外延上与古典主义有十分密切的联系，在形式上仿佛一致，但新古典主义无论如何也不再是古典主义本身了，而是一个新的事物，其在内涵上与前者完全不同。由于不同时代、不同社会的画家又赋予了它新的生命，所以它不是复活，而是再生。因此，创新是我们这个时代的画家唯一的出路。

达·芬奇在五百年前就明白了这个道理。他身处中世纪传统艺术之中，中世纪的经院哲学将绘画划入“机械艺术”之中，文艺复兴初期，这种传统的观点根深蒂固。达·芬奇不能忍受绘画的这种卑微的地位而起来反抗旧的传统观念，与前辈大师告别，提出“绘画是一门科学”^[2]的原则，反映出当时一大批青年艺术家的呼声。他认为绘画像数学一样严谨，以最高贵的感觉——视觉为基础，让视觉最敏锐最准确地将外界的形象传递给他人的知觉，所以是“最有用的科学”。他主张“不拘前人绳墨，而应师法自然”，并不停留在古希腊和古罗马大师的肩上，认为“谁也不应该抄袭他人的风格，否则他在艺术上只配当自然的徒孙，不配做自然的儿子，我们应当依靠自然，而不应该抄袭

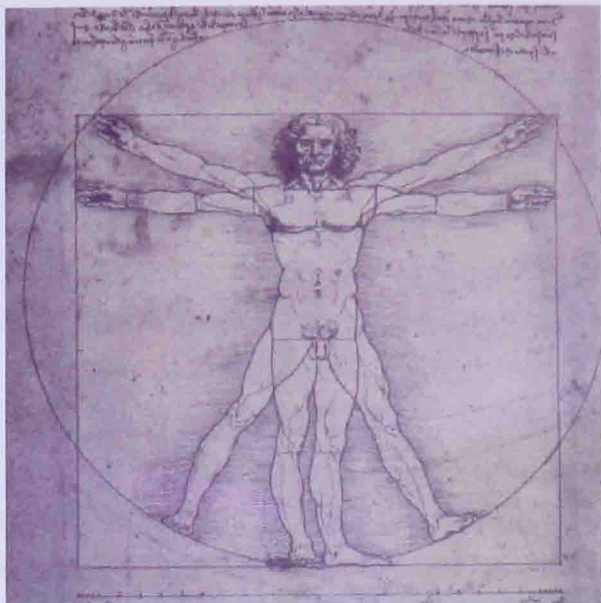
[2][意]列奥纳多·达·芬奇著，戴勉编译：

《芬奇论绘画》，人民美术出版社1979年版。达·芬奇认为绘画是一门科学的理由如下：一是绘画首先从点开始，其次是线，再是面，最后是体。二是绘画要通过阴影来表现外形和立体感。三是绘画要靠光学中的色彩来真实地反映现实。

那些也是向自然学习的大师”。因此，达·芬奇站在自己所确定的原则之上，开启了文艺复兴时期佛罗伦萨美术的先河。(图2)

在达·芬奇以后的一段时期的画家，都是站在他的肩膀上向前攀登。在漫长的几百年里，也出现了一批又一批的大师。直到十八世纪末，安格尔把古典主义发展到了一个登峰造极的阶段，成为古典主义的集大成者。他无疑只是一个站在前辈大师肩膀上的大师。古典主义，特别是学院派，发展到安格尔时期，已经从兴旺开始转向衰落和保守。(图3)

堪称俊杰的德拉克洛瓦^[3]又毅然走下大师的肩膀，成为一代浪漫主义宗师。德拉克洛瓦尖锐地指出：学院派无视艺术中的一切真正的、新的、有生气的东西，因此完全丧失了率直地、不抱成见地对待艺术和生活现实的态度。他对学院派的墨守成规极端蔑视，积极主张新的艺术审美观念。这种观念不只是由于所描绘的对象的改变而产生的，也不只是艺术的题材与外表的、附加的东西改变的结果。在他看来，十九世纪法



维特鲁威人

素描

[意] 达·芬奇

图2



静坐的莫瓦特歇夫人

油画

[法] 安格尔

图3

[3] 德拉克洛瓦 (1798—1863)，法国著名浪漫主义画家。

萨旦纳帕路斯之死

油画

〔法〕德拉克洛瓦

图4



国学院派只是以古希腊、古罗马的英雄替换中世纪的帝王，甚至后来替代当代的官场或者日常生活的题材，无论在原则上、方法上和体裁上，都丝毫没有改变。德拉克洛瓦深信，由现实本身的发展所造成的艺术演变，不可能限于在体裁不变的情况下仅对题材进行改变，而应具有更深刻的原则性。德拉克洛瓦认为真正的当代艺术，不仅在内容上，而且在形式上都应该是新的，提出“没有什么事比热衷于古代的残余更加可怕的了。这种热衷妨碍了许多艺术家，他们只是重复与当代风格习惯没有任何联系的已经枯竭了的艺术形式”。^{〔4〕} 因此，他第一个走出阴暗的画室，走向阳光下的大自然，进行户外风景写生，走下了巨人的肩膀，来到了自己实实在在生活的土地上。（图4）

每一个新的历史时期，每一个杰出的大师，都应该去发现前人没有发现的东西，去寻求前人没有寻找到的东西。由此可见，绘画艺术的演变，不仅仅只是历史的延续，而且因为这种演变，绘画得以发展成为一个独立的艺术门类。新的生命不是在演变中获得，而是在一大批艺术家脚踏实地地进行重新认识、追求和创新的过程中才能获得。

（图5）

值得一提的是，德拉克洛瓦并不是打倒一切的画家，这是决定了他是浪漫主义先驱而不是现代主义先驱的根本点，他仍然有一个站在大师肩上的重要过程，但他的成就并不在于此，而是在此基础上毅然地走下了巨人的肩膀，从而成为独一无二的德拉克洛瓦。

〔4〕德拉克洛瓦著，平野译：《论美术和美术家》，辽宁美术出版社1981年版，第12页。



密斯与勒帕丝

油画

[英] 威廉·格威德

图5

三

包括德拉克洛瓦本人和他之前的所有画家都认为,观察世界只能有一种方法——天生的直观方法,这在当时似乎是颠扑不破的真理。而有一个人开始走出了这个禁地,他就是被后人称为“现代主义之父”的塞尚。^[5]他提出人的知觉生来就是“混乱的”,那些混乱的感觉,人们生来就有。他认为通过专业训练,一个画家能够使这种混乱变成有条不紊的秩序,而艺术成就从根本上来说,就是在视觉范围内获得这种有结构的秩序,挣脱一切传统观念的束缚,打破传统认识论的框架,推开了所有巨人,从而发现绘画创作过程本身所固有的一个矛盾,即柏拉图关于“模拟”或“模仿”的矛盾——一方面,前辈画家希望表达真实的形象,不带任何的虚假成分,不带任何伤感的夸张或浪漫的“解释”,不带任何偶然现象;另一方面,视域并没有明确的界限,人们看到的东西是分散的或者混乱的,因此不可能完全真实。塞尚认为绘画本身就是一种“抽象”,画家的任务就是要把物体有秩序地进行安排,对所描绘的对象本身进行重新排列和组合。这个理论使得塞尚成为一位“新艺术的创始者”。他的作品因没有留下任何大师的痕迹而独树一帜。

正是因为德拉克洛瓦真正从自己的感受中去追求艺术,而不是匍匐在某一位大师的脚下,从而开创了“现代主义”艺术的新纪元。

无疑,新的绘画观念、艺术流派和风格会随着时代的发展层出不穷,因此如何赶上时代的步伐,拓宽绘画创作的道路,是当下画家必须思考与探索的问题,也是其苦闷的真正原因。

人类的精神与物质发展到今天,速度之快令人震惊。绘画观念的更新如同原子反应堆那样裂变着、扩展着,仿佛一切绘画的体裁、题

[5][英]赫伯特·里德著,刘萍君译:《现代绘画简史》,上海人民美术出版社1979年版,第62页。塞尚,法国后印象派画家,被称为“现代派之父”。这句话摘自他写给阿基姆·加斯凯的一封信。

构图VII

油画

[俄] 康定斯基

图6



材、风格、形式和技法都被前辈画家们拓展到最大极限，仿佛已找不到一块可以再开垦的处女地，特别是形式、技法的发展已经应有尽有，甚至达到了登峰造极的地步，难怪那位学者在弥留之际会发出那样一声长叹。

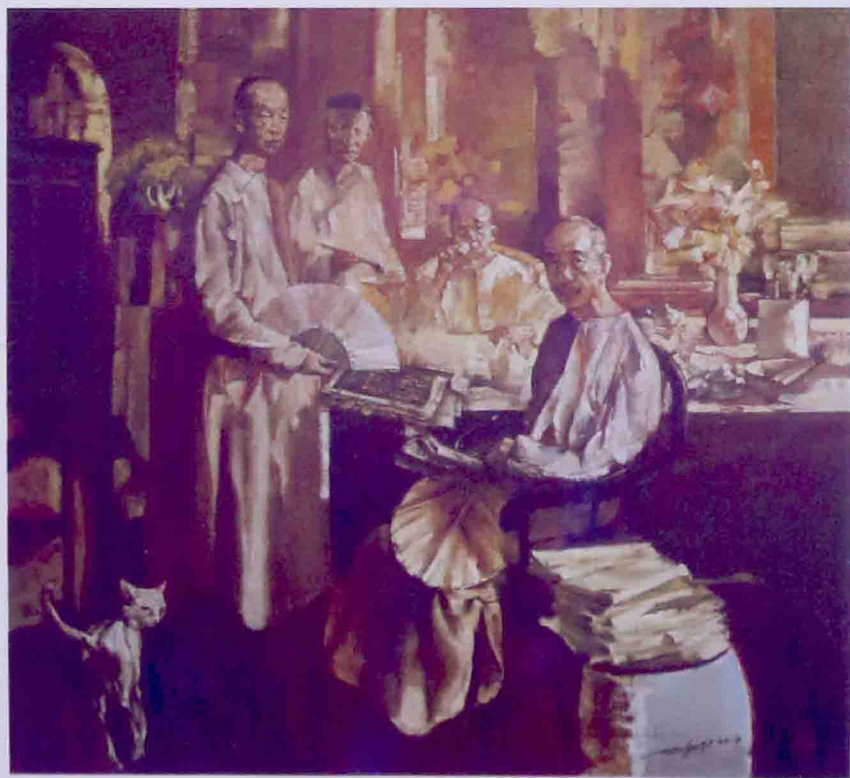
但人类从来不会因此而消极，这是人之所以为人而不是别的什么动物的根本原因，如何发展是人们要思考的关键问题。人类告别森林，告别猿类，正确而明智地选择了直立行走这种生存方式，这种选择在当时是何等重要！站在当代艺术发展的十字路口，我们其实仍然要面对这样一种抉择。但无论如何，我们不能靠走捷径来得到一些精神上暂时的安慰，仅仅靠模仿来博得赞赏，这并不是画家创作的目的。目前出现的某些反映自我的“现代派”作品其实与西方二十世纪二三十年代的一些现代派作品在风格和形式上极其相似，这不禁让人感到愕然！现代派之所以成为现代派，就是因为他们“蔑视一切模仿”、“打倒一切权威”、“推翻一切偶像”，他们奉行的原则是要与过去的画家，在题材、风格、技法上都完全区别开来，这是他们精神实质之所在。真正的现代派大师绝对不希望他们在推倒别的偶像之后再被别人树为偶像。而一些完全站在传统的崇拜意识之上的盲从者，却苦苦模仿和追随现代派的大师及其作品，本质上与他们的被迫追随者奉行的艺术精神背道而驰。从这个意义上来说，这种模仿的本身就是对现代派的否定，却又盲目地撑出其旗帜，使人啼笑皆非。我们认为应该从根本意义上去理解现代主义，创作出真正意义上的有深刻内涵和现代意识的作品来，而不是去照搬或者模仿他人。（图6）

我们必须向大师学习，特别是向前辈大师学习其绘画技法和创

作精神，以求走出巨人的支点，做一次又一次痛苦的选择，走进自己的时代，并在这个时代恩赐给我们的土地上耕耘和劳作，这也许要经历很多的痛苦和失败，但这比用别人的眼睛来观察世界，用别人的头脑来思考未来，用别人的形式来表现自己的生活要好得多。

四

我国画家正朝着自我拓展和完善的道路迈进。二十世纪八十年代，在刚摆脱主题至上的绘画创作的同时，画家们开始从刻意追求主题所谓的“新意”和对风格的盲目模仿的沼泽中艰难地挣脱出来。俞晓夫创作的油画《我，轻轻地叩门》（图7）从自身的感受和体验中发掘绘画创作的内涵和表现自己的真实情感。这幅作品没有去模仿任何一个大师的风格，也没有在别人的作品中去寻找所谓的灵感，而是用自己的思想与独特的风格来进行创作。尽管这幅油画并非尽善尽美，若用习惯的审美尺度来衡量，它与传统美学相差甚远。但是，这幅作品更加明显地体现出画家新的追求和探索。站在这幅画前，作品的主题本身就已经说明了作者对艺术的追求和深思，不由使人联想到耶稣登山训众时的一段话：“你们祈求，就给你们，寻找，就能获得，叩门，



我，轻轻地叩门

油画

俞晓夫

图7