

電子メディア時代の映像表現と創造性①

——ナムジュン・パイクの場合——

李 容 旭

映像学科

About the Image Expression and the Creativity in the Electronic Media Era ①

—A case of Nam Jun Paik—

LEE Yonguk

Department of Imaging Art

(Received November 10, 2006 ; Accepted January 9, 2007)

1. はじめに

第二次世界大戦後、1950年代、60年代は電子テクノロジーの革新によって、社会、文化全般において激しい地殻変動を経験した。映像芸術も例外ではない。化学、電気から電子それぞれの物質的基盤の変遷は映像領域にも大きな変革をもたらした。映像表現はそれぞれの時代のテクノロジーと強く結びついている。

映像表現の幅や深さは創造力とテクノロジーとの相関関係のなかで考察することができる。その始めとして2006年1月29日に永眠した、ナムジュン・パイク（以下パイク）の創作活動を検討する。ビデオアートの開祖ともよばれたパイク。ひとりの作家の活動軌跡を検討することで、創造主体とメディアとの力動的な相関性のなかで映像表現の可能性を浮き彫りにする。無論パイクの活動範囲は広い。パフォーマンスから、ビデオアート、メディアアートにまで彼の活動は広がる。「ナムジュン・パイクのすごさは彼の活動が今現在までも完成されてないところにある、つまり進行系である」という言葉からも彼の表現の広がりや、深さを予測することはそう難しいことではない。ここではそのような広範囲に渡る彼の創作活動のほんの一部分つまりは、テレビ、ビデオが新しいメディアとして登場した頃、この新しいメディアについての強い関心やその結果生まれてくる作品の軌跡を中心に論議を進めていきたい。新しいメディア（媒体）はいかにして、芸術の表現行為のなかに取り込まれ、展開されていくのか、またそのプロセスのなかでアーティストは何を考え、どのようなプロセスを通して作品を生み出して来たかを検討する。今現在、われわれを取り巻くメディア環境は急激に変化している。クリエイションとはこのようなメディア環境を前提に行われるわけだ。パ

イクはビデオを通して何を夢見てきたのだろうか。このような素朴な疑問からメディア・テクノロジーの激流を乗り越えていく糸口を見つけるヒントが得られるのではないだろうか。

2. 創作活動の軌跡

パイクは韓国の裕福な商人家庭に生まれ、幼児期の韓国伝来のシャーマン体験、音楽の勉強を経て朝鮮戦争を逃れ来日、大学においては美学、美術史の勉強、卒業後ドイツに渡り、ジョン・ケージとの出会い、ドイツにおける前衛芸術との関わりのなかで表現者としてのアイデンティティを形成した。

パイクの創作活動をメディア環境との関係で考えると四つぐらいに区分けすることができる。①1963年ドイツにおける初個展以前の時代、②60年代、70年代にかけてテレビ・ビデオを用いたワンチャンネルおよび、マルチチャンネルによる映像作品創作時代、③80年代人工衛星を用いた地球規模における遠隔衛星アートの時期、④1990年代以来、スーパーハイウェイ構想やそれと関連した創作活動の時代（この時期の後半はレーザーが表現の媒体として取り入れられた）。

1963年ドイツ、初個展以前の時代はフルクサスとの関係のなかで彼の表現活動の詮索を要求するので検討の範囲はさらに広がる。この小論においては②ドイツ・ヴッパータールのパルナス画廊での個展以後、つまり彼の表現のなかで映像が取り込まれている時期からの検討に制限する。この小論ではビデオ媒体を中心に②をメインとして③、④の広がりの中で、彼の創作活動を考える。ビデオ媒体が単なる記録媒体からアート表現のメタファーとして転移されていくプロセスをパイクの作品とともに検討する。メディアが単純な媒体のレベルを超え、表現

へと転化されていき、しまいには、人生そのものへと昇華されていく瞬間を目撃することができる。

1963年パイクは電子音楽の発祥地、ドイツ（註1）のバルナス画廊にて「音楽の展覧会・エレクトロニック・テレビジョン」（Exposition of Music / Electronic Television）というタイトルで展覧会を開いた。展示の内容はテレビ・モニターに像を磁石で歪ませたもの、ピアノやマネキンなどをオブジェとして駆使した、設置作品であった。フルクサス Fluxus におけるさまざまなパフォーマンスの痕跡と電子メディアについての彼の詮索が一区切りされ、提示された展示であった。オープニングの日には牛の生首をドアに飾り、公権力により撤去されるなど、社会的なハプニングを起こしたのもフルクサスの反芸術・反美学の伝統に基づいている流れとして理解できる。

この個展はパイク自身の31年間の芸術人生の総集成であったことはいまでもない。フルクサスのパフォーマンスの名残りを残しつつ、新しい媒体としてテレビをとり入れ、この個展はテレビやビデオアートのスタートという点において歴史上重要な展示となった。

この展覧会は電子テクノロジーをアートの観点から分解、再構築し、一方的な情報の提示という既存の見方を乗り越え情報の操作可能性、相互性の観点からテレビ・メディアをとらえ直した点、また電気信号そのものをテレビ映像の本質として捕らえ、その技術が持つアート表現やコミュニケーションの可能性を開示して見せた点において革新的であった。展示作品は「ZEN FOR TV」「TRANSFORMED TV SET」「KUBA TV」「DISTORTED TV」などがあるがこれらは白黒のテレビを用いて、走査線のメカニズムをアナログ的な手法で、音声信号の錯乱、画像の歪み、反転による抽象的なパターンの生成からなる作品である。当時、テレビ局においてはやってはいけないこと、つまりは「放送事故」に等しいものばかりがモニターへ表示されたわけで、会場は異様な雰囲気にも包まれていた。「放送事故」に等しいさまざまな映像がアート作品を構築するモチーフへと転移された瞬間である。この展示で提示された、数々の映像の諸フォルムはアート表現の重要なシンタクスとなった。このような操作は①テレビをテレビたらしめる本質は実は電気、電子的テクノロジーを基盤とする光であることと②テレビについての既存の観念、つまりは情報の送り手の一方的な情報の伝達道具という概念から、新たなテレビのあり方、つまりは受け手の能動的な態度によって情報そのものはいくらでも変形可能であることを提示し、したがって③メディアとしてのテレビは経済文化、イデオロギー

とは深く関わっているのだけれど、受容側の主体的かつ能動的な態度によって単なる経済、文化、イデオロギー的なメッセージの伝達媒体を乗り越え、相互コミュニケーションの道具としての可能性をもつことを明確に見せてくれた。メディアはそれぞれの社会、文化の文脈との相関性のなかで把握されるわけだが本来メディアはそのような文脈とは無関係に生まれてきたことを理解する必要がある。つまりメディアは生まれた当初から特殊な役割をもっていたわけではない。マクルーハンは彼の著書「メディア論」のなかで、社会、文化の文脈のなかでメディアの見方を我々の前に提示した。たとえば、映像の見方は文化によって学習されるものであること、絵画の歴史における遠近法の原理をも学習により成立する、つまり、われわれが日常的な常識と思うさまざまな経験や見方は文化的に位置付けられているものだということである。文化決定論の危険性を認めながらも彼のいう論旨の正当性は色あせることはない。またわれわれが接しているさまざまなメディア媒体はその役割、性質を組み換え、再編成することが可能なのだ。つまりは社会・文化との動態性のなかで、主体的な観念に立脚し、メディア媒体を注視すべきだという姿勢を伺うことができる。媒体としてのメディアが社会、文化の文脈において、いくらでも組み替えられることはパイクの作品、「Good Morning Mr, Orwell」（1984）で見ることができる。ジョージ・オーウェルが描いた電子メディアのもつ危険性、つまりは電子メディア＝絶対権力による監視社会の到来は現代社会の一側面であることは事実だが、しかしそのようなことはあくまでも一側面にすぎない。「監視する」あるいは「監視される」における主体はあくまでもわれわれ自身である。パイクはこの「グッド・モーニング・ミスター・オーウェル」を通して、テレビを監視社会の象徴から世界のアーティストの出会いの場へ、民族、国家を乗り越え地球市民の未来の生活場としてのテレビ、幸せと希望を与えるテレビへとテレビの性質を変えた。メディアの人間化、つまりメディアを人間の精神／物質文明の豊かさに役に立たせるかどうかはわれわれの意志によって決定されること、主体の意志によってメディアの性質はいくらでも変えられるということを実践してみせたわけだ。無性なメディアの中にどのような可能性が潜んでいるのかを詮索することはわれわれの責務でもあるわけだが、パイクはその責務の一部分を果たしたのだ。アートの力によって電子メディアを人間側へ近寄らせる。そして人間の精神世界を豊かにするのに役に立たせる。テレビや、ビデオがもたらす表現世界の拡張。今日、われわれはそのような創作活動の恩恵を受けていることはいまでもない。

1965年、ナムジュンパイクは磁石によって電子の流れを変化させることができるという発想から磁石により映像を乱し、固定させた作品、「マグネット TV」(MAGNET TV)を発表。大きな磁石を動かし、映像のパターンを変化させて乱れた映像を生成する作品であった。この作品では見る側が磁石を動かすことで、映されている映像がリアルタイムで変化する。つまり見る側の意志と行動によってモニターの映像が動く、観客と対話する作品の出現である。「マグネット TV」は既存のテレビ映像を見る側の能動性によって変形可能にする。また映されている映像は変形され、ゆがみ、本来の映像とは遠くはなれたものになる。一方的なコミュニケーションツールとしてのテレビの枠組みを乗り越えたところにこの作品の存在意義があるわけだが、そのことは決してテレビを否定することではなく、見る側に積極的に介入を呼びかけることでテレビから新しい価値を見出した。テレビの活性化にも繋がっているのはいうまでもない。

1967年から1970年にかけて(註2)、自らの資金で、パイクは技術者である阿部修也の協力を得て複数台のモノクロームビデオカメラによるテレビ画像をコントロールする一種の簡易カラー画像合成装置、「パイク・アベビデオ・シンセサイザー」(The Paik/Abe-Synthesizer)を開発し映像表現の領域に新しい絵筆を提供した。電気信号をRGBに分解し、それぞれの色信号ごとにいくつかの段階のプロセスで信号操作を試みることで、映像の変形を可能にした。これによって、作家は各段階において映像信号を自由に制御し、リアルタイムで変わっていく映像信号を「いま、ここに」で確認することができる。電子メディアの一つの大きな特徴でもあるリアルタイム性は見事に映像表現の中で実現された。変形されたイメージは表現に取り込まれ、さまざまな映像としてわれわれの前に提示された。このようなイメージの変形は今日、ミュージック・ビデオ、ビデオ・ジョッキ(VJ)などにおいては日常化している。イメージの変形可能性によって表現の幅はますます広がるようになった。

電気信号をRGBそれぞれに分解すること、つまりレイヤで分ける考え方はパイク自信の幼児期からの創作のベースでもあった音楽の考え方が強く反映されている。音楽におけるスコア、特にオーケストラにおけるスコアの重層的構造がイメージの世界に持ち込まれたといえる。スコアのそれぞれのレイヤに音符を時間軸に記載し、出来上がったレイヤの組み合わせで曲が完成されるのと同様、映像においてもレイヤ構造の考え方、つまり分けて重層的に再構築する考え方で、RGBの色信号を7色(註3)に分解し、ビデオ・モニターへ提示することで、映像におけるハーモニー、つまりヴィジュアル・ハーモ

ニーを構築したわけである。この装置はビデオによる映像体験の新しい局面を切り開き、我々の前にいままで見たこともない映像の世界を提示してくれた。映像体験における意識の拡張や電子メディアがもつ新たな可能性を提示したといえよう。

以後、ビデオ・シンセサイザーを用いた作品は1970年代のパイクの創作活動のメインとなる。表現の道具が出来上がったわけだからそのツールを使い、さまざまな表現が行われたのは当然のことであろう。「VIDEOCOMPOST」(1970)「VIDEO COMMUNE」「THE SELLING OF NEW YORK」(1972)「GLOBAL GROOVE」(1973)「GUADALCANAL REQUIEM」(1977)などの作品がそうである。

前半のパイクの作品の代表作ともいえる「GLOBAL GROOVE」,「GUADALCANAL REQUIEM」はビデオ・シンセサイザーのイメージ変形がうまく作品の言語として溶け込んだものとして理解できる。ともにモニター内の作品である。

グローバル・グループ「GLOBAL GROOVE」は独特な音楽的な感性がイメージの変形と絡み合い、時間軸としての映像の本質をうまい具合で捉えながら、さまざまな民族性や、文化、芸術のあり様が、めまぐるしいスピードとともにあらわれ、消えて行く。次々と変わっていくそれぞれのカットはいかにも現代的な時代感覚を体験したものであり、そのような現在として時代状況は国や、民族、言語の枠組みを乗り越え、人類の文化や芸術という大きい枠のなかで、理解されることを、作品はみせてくれる。

切り取った映像イメージは変形し、さまざまな色に彩色された。レイヤ構造によるイメージの重層的構成は見て飽きない作品である。明るく楽しい人類の未来図を予感しているこの作品からは彼の先天的な楽観性を窺うことができる。

ガダールカナル・レクエム「GUADALCANAL REQUIEM」は太平洋戦争の激戦地だったガダールカナル島にてのシャロット・モーマン Charlotte Moorman と一緒に行った慰霊パフォーマンスをベースとした作品である。戦前の激戦の様子を伝えるフィルムのフーテジとチェローを体に巻き付け海岸で倒れてもがきながら前へ進むモーマン。バイオリンを紐で縛り、砂浜にて引っぱりながらゆっくりとした歩調で歩き出すパイクの姿は痛々しい。重層的なレイヤと色の彩色、フィルムの変形はそのような痛々しさや、鎮魂の気持ちを伝えるには有効的だ。ユーモアと奇知のパイクにしては珍しく歴史的な重みをもつテーマの作品であるが、仕上げは見事なものだ。

3. ビデオの造形性

「マグネット TV」はビデオ映像がモニター内からモニター外へと空間との関わりの中で作品を考えるきっかけになった作品でもある。このことでビデオ映像は単なる映像表現の領域からモニターと一体化され空間の中へ展開されるオブジェになったわけだ。またモニターだけではなく、プロジェクトによる投影なども用いられることで映像は空間に飛び出し映画の上映とはひと味違う切り口で映像表現の幅や深さを得ることになった。ビデオ映像やその表示装置である、モニター、プロジェクトは時間性を武器に空間の表現に突入したのである。ビデオ彫刻、ビデオ・インスタレーション（ビデオ設置）はこのようなビデオと周辺装置を用いることで可能になった表現の世界である。ビデオアーティスト、ビル・ヴィオラが作家形成の初期ごろから、モニター内の映像制作だけではなく、ビデオ・モニターをオブジェとして用いたり、定点カメラの映像を壁面へ投影したりする(註4)ような、映像を用いた空間表現に力を入れたのも必然のながれである。単一映像がもっている映像の抽象性は装置としてのビデオの提示や、現実の空間や環境のなかへ組み込まれることで現代アートのより広い表現の海へ飛び出したと言えよう。歴史的にはTVのモニターに磁石を用いて歪ませたパイク以外に、放映中のTVを土のなかにそのまま埋めたヴォルフ・ヴォステル Wolf Vostell、同じく放映中のテレビ・モニターをピラミッドの形につみあげ、車で馳走させ、衝突、爆発させた、アント・ファーム Ant Farm グループのイベントがあるが、このような行為はテレビのあり方を再認識させただけではなく、オブジェとしてのテレビを見つめ直すきっかけを提供してくれた。

テレビ・モニターとビデオ映像を用いて設置作品も多産された。映像をモニター内の表現とモニター外の表現に分けて考えることができるのであれば、パイクはモニター内の表現と同時に、モニター外の表現にも挑戦し、さまざまな作品を制作している。パイクはストーリーに基づいてイメージを構築していくストーリー・テラーとしてより、光の源として映像をとらえ、既存の映像システムを美術の文脈から解釈し、作品という形態において提示してみせた。彼のビデオ設置作品群はこのことにつきる。たとえば、テレビ・ガーデン TV Garden 1974。緑の庭園にてランダムに配置されているテレビ・モニターの数々。様々な光が緑の匂いとともに空間を埋め尽くす。展示会場の中に入った人々は最初、ビデオ・モニターの中の映像を見る。一生懸命映像の意味を理解しようとする。しかし彼の活動歴の事前知識がないかぎり映像そ

のものでなにかの意味を見出すことは難しい。イメージは変形され、変色され、本来の映像としてみることは不可能だから。次第に観客の目は一台のモニター内の映像感想から、置かれている緑や、モニターから会場全体へと移ることになる。観客の視線はモニター内の映像の内容からモニターとモニター、モニターと緑、モニターと空間へと広がるわけだ。

テレビ・モニターはホタルのひかりとなる。モニター内の映像の意味は装置としてのテレビ・モニターとともに空間上に飛び出す。展示会場いっぱいの緑はビデオ・モニターから溢れ出す虹色の明りと絡み合い、叙情的な詩の世界を醸し出す。詩情あふれた世界の出現である。この展示によって映像モニターは情報の受信から解放され、アート表現の重要な素材になった。

以後彼の制作はモニターをさまざまなかたちに組立て、擬人化したオブジェとして提示する、ビデオ彫刻へと移行していく。

4. 電子ネットワークと境界の拡散

このような映像表現領域における新しい波は1980年代にはコンピュータの性能向上とともにビデオからコンピュータへ、1990年代には単体のコンピュータからコンピュータとコンピュータの繋がり、つまりネットワークへと急激な変化を経験することになる。このことは単純にネットワークへコンピュータを接続しただけの意味ではない。コンピュータは抽象的な論理構造の集まりである。このような抽象的な論理構造の集まりは相互につながることで我々の予想を超え、広い範囲の論理の宇宙になった。コンピュータとコンピュータを乗り越え、我々の知的想像を遙かにこえ、情報空間の彼方へと旅たちが始まった。このネットワークの実態を体感することはむずかしい。現在われわれが接しているネット空間とは限られた個人の観方(=フレーム)を通して理解される、全体のほんの一部分にすぎない。これは最近の宇宙論でいう、僕らの3次元世界は5次元世界のほんの一部にすぎないという新説のようだ。いつまでも境界が確定しない、つねに揺れ動くさまざまな境界と実態。私たちの身体、精神はどのように振りまわれれば良いのだろうか。何を根拠にすれば良いだろうか。電子ネットワークにおけるパソコンとパソコンのつながりは単純な2者同士の連結の枠組みをはるかにこえ、われわれの想像をこえたところに存在する。1+1=2の計算式では到底対応できない。つまり単純な物理的な式をこえ、思わぬ方向へネットワークの枠組みは展開されてきたわけだ。見えない変数があらゆるところからうまれては消え、消えてはうまれる。わたしの実態はどこにでも存在すると同時にどこにも存在し得

ない。不在の在あるいは在の不在でもある。在と不在が同時に現れる共時空感覚が電子ネットワーク環境を意味付ける唯一の原理ではないだろうか。一見、相反するものが共存しあっているこのカオステックな状態は今日の電子メディア環境全体の大きな特徴である。人間は自らの意思により、テクノロジーを拡張させて来て、ついに電子メディアを通して、自らのアイデンティティさえもが電子宇宙のブラックホールへとほうり投げ出される時代を到来させた。無論、後戻りはできない。投げだされた身体は観点自体が現実であり、その現実は安定した枠組みとして捉えられるわけだ。つまり、投げだされた身体の状態＝現実はまだ一つの俯瞰の目をもって見ないかぎり意識されることは難しい。

パイクは1984年、アメリカやヨーロッパなどを衛星で繋ぎ、テレビ生放送を行った。「グッドモーニング・ミスターオーウェル」GOOD MORNING MR ORWELLである。このイベントはライブスタジオのネットワークを使った芸術表現、電子ネットワークによるアート表現につながる先験的な試みであった。双方向性のリアルタイム・コミュニケーションの草分けともいえる「グッドモーニング・ミスターオーウェル」はパイク自身にとって、モニター内の映像の世界から衛星を使った、電子ネットワークへと表現領域が広がる契機になった。映像芸術の表現領域をも新しい局面に置かれることになった。

衛星を使った遠隔生放送の経験は電子メディア時代の意味合いを正確に反映している。①いわゆる絶対的と言われる、時間と空間の支配からはみ出ていること。彼はドイツの現代美術家ボイスとアメリカの詩人、アレンを同じ時・空間（電子空間）で会わせた。②電子メディアは人間の生きる営みを豊かにしていること。このイベントは電子メディアがもたらす明るい未来図をみるようである。パイクは電子メディア自体を肯定し、その媒体をいかにして人間化して行くかという問いに対して自らの答えを用いたわけだ。文化や、芸術の有り様を変えていく力としての電子メディア。

ネットワーク自体に対してのパイクの姿勢はテレビを表現に取り込んだときと一貫している。つまりは、いかにして、メディアそのものを人間化し、人間の許容範囲内で消化し、表現として提示できるかという姿勢である。ネットという人類史上初めて無形でありながら、人類全体を繋げる共有の場、いかにこの場を解釈し、表現のなかで取り込み、提示していくか？ただ単に自らの作品をネット空間にて提示し多様な時空間において閲覧可能にする以外に表現のありかたはないだろうか。ネット空間における新しい可能性の一つは旧来の表現手法の展開の場（情報の提示）だけではなく、ネットになって初めて

可能となった表現の形態を詮索していく（情報のデ・コンストラクション）ところからはじまる。

情報の公開の側面においても問題はそう単純ではない。つまり問題なのは情報の提示、公開ではなく逆に、情報を提示しない自由のことである。あらゆる社会、文化レベルにおいて個人情報の収集に対する貪欲さは止まるところを知らない。アーティストはこのような状況のなかで、いかにしてラジカルに切り込む＝表現することが可能なのか。

5. 終わりに

アーティストは常に時代との緊張感を保ちながら時代を反映し、時代を切り開く何らかの可能性の糸口を直感し続ける時代感应器だとすればパイクも例外ではない。彼は電子技術の中で新たな映像表現の可能性を見つけ出し、またそれを結局のところ人間そのものの可能性に回帰させた。アートの力をもって電子メディアを人間化する、パイクの電子技術に対する一括した姿勢から習うことは多い。最後にパイク自身が1963年ロボット制作の理由としてあげた三つのテーゼを紹介しよう（註5）。①人間の手間がかかるロボットをつくりたい。世間は人間の手間をかけないロボット作りに励んでいるから。実際に彼のロボットを動かすには5人が必要だった。②世間のロボットに対する一般的な常識を変える。彼のロボットは排泄をし、音楽を流し、いかにも人間的であった。③ロボットをもってオーケストラを指揮したい。彼は音楽から電子メディアへ移ったアーティストである。このオーケストラを指揮したい願望からは彼の音楽に対する敬愛がうかがえる。

註

- 1) 当時は西ドイツ。
- 2) 阿部の話では、パイクから「新しい画像をジェネレートする機械、すなわちシンセサイザーをつくりたい」との申し出とともにシンセサイザーの構造を示す、概念図が渡されたのは1969年9月ごろという。これはパイクの創案によるロボット制作が1963年9月ごろからスタートし、1965年に完成された次のことにある。パイク自身は2年間に渡りシンセサイザーを構想し、1969年阿部のもとへ行ったことになる。阿部修也講演会より、「パイクとの出会いーロボットとパイク・阿部・ビデオシンセサイザーに」2002.1.14 表現研究機構映像メディア研究所/京都精華大学
- 3) 7色は虹色からきていると言われている。上掲、阿部の証言により
- 4) ビル・ヴィオラ Bill Viola は初期からビデオ設置作品にも注目した作家の一人だ。初期のビデオ設置作品、「彼はあなたのために涙を流す」(He Weeps for You) 1976はモニターを飛び出した映像の代表的な例であろう。
- 5) 上掲 阿部の証言により

参考文献

- 1) John G. Hanhardt 「Nam June Paik」 Whitney Museum of America 1982
- 2) Nam June Paik 「Time Collage」 ISSHI PRESS 1984
- 3) Margot Lovejoy 「POSTMODERN CURRENT -Art and Artists in the Age of Electronic Media」 Prentice Hall 1991
- 4) Frank Popper 「Art of the Electronic Age」 Thames and Hudson 1993
- 5) ナムジュン・パイク 「NAM JUN PAIK/FEED BACK & FEED FORTH」 1993 ワタリウム美術館 東京
- 6) Edith Decker-Phillips [PAIK VIDEO] Barrytown. LTD. 1) 1998
- 7) Kim hongHee 「Nam June Paik happening, Vidia Art」 design House 1999
- 8) Yongwo Lee 「Video Art」 BungeMadan seoul Korea 2000
- 9) 「The Worlds of Nam June Paik」 Solomon R, Guggenheim Museum 2000
- 10) 「Nam June Paik」 Galerie BHAK 2001 Seoul 韓国
- 11) Bill Viola ビル・ヴィオラ はつゆめ 淡交社 2006