

# پس از انقلاب

After The Revolution

نگاهی به فیلم آخرین امپراتور

ساخته برناردو برتولوچی

نوشته رابرت زالر

Robert Zaller

ترجمه مینا رضاپور

مضمون این فیلم تبدیل است. آیا یک انسان می تواند تبدیل شود؟  
داستان یوچی، داستان دگر پسی است؛ از یک امپراتور به یک شهروند... از  
یک شهره به یک پروانه. چیز خارق العاده این است که  
داستان فیلم کاملاً با چین امروزی مطابقت می کند، چین دارد تغییر می کند، دگرگونی  
مذهبی در آن در حال شکل گیری است... و فیلم به گونه ای در هماهنگی با آن است.

پروفسور سجاد علوم، مرکز مطالعات فرهنگی  
برناردو برتولوچی

## The Last Emperor



سینما

بدیهی است که سخنان خود هنرمند بهترین راهنما برای پی بردن به اهداف اوست. این امر لزوماً درباره دستاوردهای او صدق نمی‌کند. در «آخرین امپراتور» برناردو برتولوچی موفق شده است که فیلمی نه درباره تبدیل بلکه درباره ثبات بسازد - ثبات شخصیت و ثبات تاریخ. در انجام آن، او چرخه تمامی رامی پیماید، همان طور که در طرح سینمایی که بیست و پنج سال پیش در فیلم «پس از انقلاب» آغاز کرد پیموده بود. برتولوچی آن شاهکار پیش از موقع، مرد جوانی بود در جستجوی استعلاسی سیاسی و شخصی، راهی فراسوی بورژوا و من فرویدی که در آن‌ها دوران و طبقه‌اش او را به بند کشیده بود. برتولوچی به واسطه جنون و نفرت تزکیه‌کننده به روش آرتاد (در فیلم شریک Partner)، دلبستگی به جمعیت غلط فاشیسم (در دنباله‌رو Conformist) ضدیت مادی (استراتژی عنکبوت The spider's Strategy) و خصوصی سازی جنسی (آخرین تانگو در پاریس) راه‌های شورش و گریزی را که فرهنگ‌اش فراهم آورده بود، جستجو کرد و دریافت که آن‌ها به سکون ناامیدی و مرگ منتهی می‌شوند.

با وجود این، هرکدام از این آخر خطها نقطه عطفی را برای طرح آرمانی دیگری درباره تاریخ و برای جستجوی دیگری درباره سیاستی آزادبخواهانه به وجود آورد. در فیلم ۱۹۰۰، فیلمی که نشانه بحران زندگی شغلی او بود، برتولوچی به رعیت‌های آرمانی - تصویر شده‌یی پرداخت که همراهی‌شان در تلاش برای برقراری عدالت اجتماعی در ایتالیای قرن بیستم، نزدیک‌ترین رویکرد را به بینش مطلوبی از هماهنگی جنسی و گروهی در دسترس او، به صورت تصویری از کوشش خود او برای آشتی دادن هویت اجتماعی و شخصی نمایاند. اما این تصویر به‌رغم مهارت سینمایی‌اش، آگاهانه اشتباه بود؛ اشتباه، به خاطر تاریخ که برتولوچی آن‌را در یک فریم ثابت شده در لحظه پیروزی غیرواقعی نیروهای پارتیزان روستایی در ۱۹۴۵ متوقف کرده بود، و غلط، به خاطر واقعیت آرزو که ارتباطات طبقه پایین را شکل داده بود و نمی‌توانست آن‌ها را در فقدان انقلابی که هم شرط لازم و هم نتیجه یک میل آرمانی است استعلا دهد. نتیجه آن اختلاف اسفباری بود میان لذت «طبیعی» از میل جنسی در میان طبقه روستایی و انحراف جنسی در میان افراد زمین‌دار - این هم

بمنظر اشتباه می‌رسد، نه تنها به خاطر انحرافی آمیز جلوه کردنش بلکه به خاطر توصیف اعمال جنسی آزاد در طبقه روستایی غیرآزادی که خود رابه ترکیبی از ساده‌لوحی و راه‌نمایی تقلیل داده و بن‌دردت (و اغلب به طرز اسفجاری بسیار کمتر) از انحراف جنسی افراد زمین‌دار جذاب‌تر است.

ارتجاعی‌ترین عنصر در این فیلم این بود که زمانی (۱۹۷۶) ساخته شده بود که هیچ کس و کمتر از همه برتولوچی نمی‌توانست به‌طور جدی ایده رعایای انقلابی در ایتالیا را پذیرفته باشد. گویی که، نابودی این رعایا مضمون برجسته «پیش از انقلاب» بوده است، فقدان یک طبقه انقلابی نقطه آغاز سیاسی شدن حرفه سینمایی او بوده است، و نبرد مصممانه او با گذشته فاشیستی ایتالیا یکی از نقاط قوت اولین اثر سینمایی‌اش بوده است.

پس از شکست فیلیم لونسا Luna (۱۹۷۹)، بی‌پرده‌ترین رمانس اودیویی برتولوچی، او بهبودی مختصری در فیلم «تراژدی یک مرد مضحک» The Tragedy of a Ridiculous Man (۱۹۸۲) حاصل کرد، فیلمی که او را به صحنه و سناریوی فیلم «پیش از انقلاب» بازگرداند. مرد مضحک برتولوچی، پریمو (اوگو تونیاتزی) است، کارخانه‌دار کوچکی که می‌داند آن چه می‌نماید نیست و میان خاطره ریشه‌های زندگی رعیتی‌اش و بینشی از نظام اجتماعی سازگاری گرفتار شده است که در آن او به اندازه هرکس دیگر می‌تواند با خوشحالی شاهد برداشته شدن بار سنگین مسئولیت تاریخی از دوش‌اش باشد. از این‌رو او به این حقیقت افتخار می‌کند که کارخانه‌اش که پنیر و گوشت خوک عمل می‌آورد با کثافت تماس دارد در حالی که دیگر همتهای صنعتی‌اش با موادی بی‌جان سروکار دارند. به‌عبارتی دیگر، به‌رغم تأمین مالی‌یی که از کارخانه‌اش به‌دست می‌آورد، با خود می‌اندیشد که اگر کارخانه‌اش شرکت تعاونی باشد و او مدیر آن، از نفرت طبقاتی (و نفرت از خود) که اکنون در معرض‌اش قرار دارد درمان خواهد بود.

طرح پیچیده فیلم به‌دور یک آدم ریایی نمایشی می‌گردد؛ جیوانی پسر پریمو توسط یک گروه انقلابی که پریمو به آن تعلق دارد ربوده می‌شود. همچنان که سؤاظن پریمو درباره آدم‌ریایی اوج می‌گیرد نگرانی او برای پسرش به بدبینی تبدیل می‌گردد؛ او با خشنودی شایعه مرگ جیوانی را می‌پذیرد، در حالی که تصمیم گرفته از باجی که

دریافت کرده است برای رونق کار خود استفاده کند. داستان، که جزئیاتش نمی‌خواهد ما را در این جا نگه دارند، به‌سرعت به مضمون‌های مشهور برتولوچی وار درباره جانشینی نسل‌ها و بحران‌های اودیویی بازمی‌گردد. پریمو پدیری است که واقعاً در جست‌وجوی پسر خود نیست (همان طور که آتوس کوچک Athos Jr. در استراتژی عنکبوت، پسری است که واقعاً به دنبال پدر خود نمی‌گردد)؛ هرکدام می‌خواهند به دیگری خیانت کنند، پریمو با تبدیل شایعه مرگ پسرش به سود و جیوانی با استفاده از سیاست انقلابی به‌عنوان دستاویزی برای محروم کردن پریمو از ثروتش، فروپاشی تمام روابط درون نظام سرمایه‌داری بخصوص روابط درون آن افتخارآمیزترین محصولش، خانواده بورژوا از پیش مقدر شده است، و حقیقت رعایتگر بریگاد سرخ Red Brigades همان حقیقتی است که درباره فاشیسم وجود دارد، آن‌ها دو چهره فساد یافته از یک نظام واحدند.

با این همه یک چنین برداشتی تنها نیمی از مسأله را بیان می‌کند. از آن جایی که طرح برتولوچی کوششی برای آشتی دادن فردیت و اجتماع بوده است - که به‌وضوح توسط بینش‌های متخاصم فریود و مارکس ایجاد شده - بنابراین تا آن جا که می‌تواند در اثرش از قضاوت درباره برتری‌نمایی سیاست و شخصیت خودداری می‌کند. یک چنین تعلیقی مادامی امکان‌پذیر بوده که فیلم‌های برتولوچی خودشان در سطح داستان‌هایی درباره شورش بورژوا باقی مانده‌اند و درون محدوده غیرقابل عبور نظام سرمایه‌داری گرفتار شده‌اند. اما این بن‌بستی برای خود برتولوچی هم بوده است؛ او همچون قهرمان‌اش در آن نظام محکوم به تکرار کردن بود؛ با آن که کشش پرسشی بی‌جواب به هنرش سرزندگی اعطا کرده بود، در عین حال پیشرفت فزون‌تر او را مورد تهدید قرار داد. فشار موقعیت سیاسی اروپا باعث شد که تعدادی از کارگردانان از جمله لوپس میل و ویم وندرس به‌سوی موضوعات امریکایی جذب شوند و برتولوچی با اظهار علاقه خود به جامعه از نفس افتاده ایتالیایی اقدام به احیای یک برنامه قدیمی درباره فیلم کردن Red Harvest داشیل همت کرد. مکان بعدی برتولوچی نه اروپا نه امریکا بلکه جمهوری خلق چین بود و موضوعش نه نوول همت نه «سرنوشت انسان» مالرو Malraux بلکه زندگی آن آخرین امپراتور مانچو، آیسین جیوروپویی Aisin

Gloro Puyi بود که توسط یکی از افراد گروهش به او توصیه شده بود. آن چه یک چینی در یک برخورد سینمایی با پویی آرزو دارد ایجاد شود را شاید بتوان به بهترین شکل توسط عنوان اتوبیوگرافی عبرت‌انگیزش استنباط کرد؛ از امپراتور به شهروند From Emperor to Citizen آن چه در عوض برتولوژی پیدا کرد تراژدی یک مرد مضحک واقعی بود؛ مردی که مظهر قهرمانان فیلم‌های او و دقیق‌ترین - شاید نهایی‌ترین - توصیف درباره طنز سیاسی‌یی بود که در آثارش از آغاز به طور ضمنی وجود داشته است.

فیلم بر محور صحنه آغازین‌اش می‌گردد که تحویل قطار حامل خیانتکاران چینی و جنایتکاران جنگی از جمله پویی را که توسط روس‌ها دستگیر شده‌اند به مقامات کمونیست جمهوری تازه پیروز خلق چین نشان می‌دهد. از این لحظه فیلم در گذشته ادامه می‌یابد؛ توسط یک سری فلاش‌یک‌های طولانی از نمایش پویی سه‌ساله در دربار مانچو و در حال پیش می‌رود از لحظه آوردن او به بازداشتگاه چینی‌ها - یک نمایش بسیار متفاوت در یک دربار بسیار متفاوت - برای بازپروری او به‌عنوان شهروند نظام جدید بدون شک گروه چینی برتولوژی این آغاز را به‌این خاطر که نشانه آغاز تولد دوباره پویی است بسیار مناسب می‌یابد. با این همه، برای تماشاگر، این تنوع روایی، با انتخاب تصاویری از پویی هنوز تغییر نیافته و با مرکزیت دادن فیلم به خاطرات پویی، فلاش‌یک‌های طولانی را تبدیل به نوعی رویای به‌خاطر آمده می‌سازند و بازگشت به زمان حال و دستگیری‌اش را، یک کابوس محرک چیزی که هست، فیلم به آرامی روی این محور می‌چرخد که دو سر رویا بهم پیوند بخورند و برای ساختن یک تصویر واحد به نمایش درآیند.

این تصویر در لحظات نخستین فیلم نشان داده می‌شود. قطاری که پویی را به بازداشتگاه می‌آورد به ایستگاه وارد می‌شود جایی که یک گروه سرباز منتظر آن است. این تصویر از دو جهت طعنه‌آمیز است؛ قطار پویی را به خانه، به سرزمین مادری‌اش می‌آورد اما به‌عنوان یک زندانی، و او را در اختیار گاردی قرار می‌دهد که یادآور گارد امپراتوری است که زمانی خود را به پای پسر پوچه امپراتور می‌الکند اما این دیگری در عوض او را به یک سلول راهنمایی می‌کند. بالاتر از همه، تصویر قطار خود به‌تنهایی گویاست؛ پوشیده در دود، در حالی که از زوایای

گونگونگی تصویر شده، خود را به طرزی جادویی از بین دسته‌های بی‌حرکت مردم به پیش می‌راند. با وجود این، این تصویر بیش از دیگر تصاویر دوپهلوست. به این خاطر که حرکت قطار در نهایت فریبده است؛ در ریل خود به عقب و جلو می‌رود گامی به پیش و گامی به پس، مانند یک زندانی در حباط زندان؛ قطار می‌تواند برود اما در نهایت، به هیچ کجا.

فیلم این تصویر را با بی‌نهایت تنوع سودمند آشکار می‌سازد. اما در اصل هیچ‌گاه از آن منحرف نمی‌شود. سکناس ادامه می‌یابد، پویی از قطار پیاده می‌شود و توسط چهار نفر بازشناخته می‌شود که خودشان را به پای او می‌افکنند و توسط سربازان به عقب رانده می‌شوند. او سعی می‌کند در دستشویی رنگ و رو رفته ایستگاه با زدن رگ‌اش، خودکشی کند خون کاسه دستشویی را پرمی‌کند و ما را برای فلاش‌یک‌هایی آماده می‌سازد که گذشته پویی را معرفی می‌کنند.

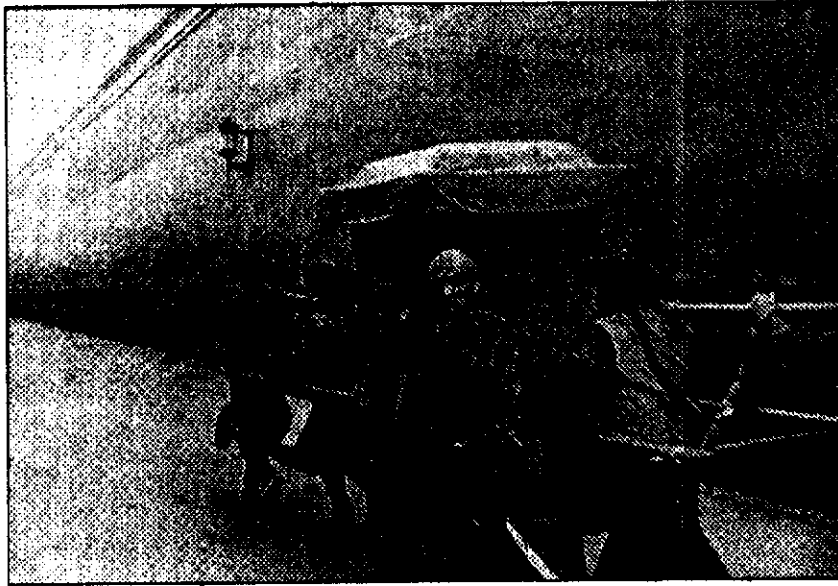
آن چه برتولوژی در داستان بچگی و طفولیت پویی می‌یابد یک الگوی اودیپی به تمام معنی است، خیال‌پردازی یک بچه بورژوا درباره قدرت مطلق به‌عنوان یک واقعیت تاریخی بمسر می‌رسد. امپراتور خردسال در سن دو سالگی (سه سالگی، مطابق سنت چینی) تاج‌گذاری می‌کند، در دنیای بی‌منفذ و بسته شهر ممنوع زندگی می‌کند که در آن هر آرزویش به‌راستی قانون است. او بدون برادر یا همبازی زندگی می‌کند. به‌این خاطر که در شهر ممنوع بچه دیگری وجود ندارد، خواججه‌ها که خدمتگزاران و مباحثران اوینند پدران بی‌خطری هستند به این خاطر که عقیم شده‌اند و به‌جز آن‌ها هیچ مرد دیگری جرأت ندارد که به او نزدیک شود یا حتی به او مستقیم بنگرد. چون پسر آسمان او گویی از آغاز بدون پدر بوده است. وقتی ملکه زنجور بیوه به پویی خردسال اعلام می‌کند که «امپراتور مرده است» و پویی را وارث او می‌خواند، در حقیقت او را به شکل نمادینی یتیم می‌سازد. بحران وقتی می‌دهد که پوچیه Puohieh برادر کوچک‌تر پویی به ملاقات وی می‌آید. پوچیه فقط یادآور وجود مداوم واقعی پدرش (و همین‌طور نیروی جنسی پایدار او) نیست بلکه نشانه‌یی است از دنیای خارج شهر ممنوع که دیگر پس از انقلاب جمهوری ۱۹۱۱ سلطنت را به‌رسمت نمی‌شناسد. پویی که از به مبارزه فراخواندن قدرت مطلق کودکانه‌اش شوکه

شده سعی می‌کند که آن را با وادار کردن پیشکار بسیار پیرش به سرکشیدن یک طرف جوهر مجدداً تأیید کند. این هولناک‌ترین لحظه در فیلم است و شاید به‌همان اندازه خصوصی‌ترین و بحث‌انگیزترین لحظه آن باشد؛ برتولوژی زندگی کاری‌اش را با نویسنده‌گی آغاز کرد و پدرش یک شاعر بود.

اما پدر پویی در قلمرو خود در پشت دیوارهای شهر ممنوع، چیز دیگری در اختیار دارد که به قدرت مطلق پویی طعنه می‌زند؛ مادرش که پویی از زمان ورودش به شهر ممنوع از او جدا بوده است، جای او توسط دایه پویی اشغال می‌شود که پویی به او نیازهای مادری و عاطفی‌اش را واگذار می‌کند، بدون آن که فقدان مادرش را فراموش کند. اقدام پویی برای پر کردن جای خالی مادرش مالکیت انحصاری جانشین اوست که از وی تا سن هشت سالگی شیر می‌خورد است. چون دایه تنها زن جذاب در قصر است این احساس انحصارطلبی در او تقویت می‌شود. گرچه وقتی که همسران پیشین امپراتور قبلی که هیچ به پویی نزدیک نشده‌اند و همیشه با حفظ فاصله‌یی او را می‌نگرند متوجه می‌شوند که نوازش‌های پویی کاوش‌گرانه شده است. او نیز بی‌درنگ از آن‌جا اخراج می‌شود. پویی به دنبال او می‌دود و عاجزانه فریاد می‌زند و در همان حال دایه هم التماس می‌کند که به او اجازه دهند که حداقل بدردی بگویند: «او پسر من است».

در تضاد با این صحنه دردآلود، اخبار بعدی که حاکی از مرگ مادرش هستند به ظاهر در پویی تأثیری نمی‌گذارتند. وقتی معلم خصوصی‌اش که در میان خواججه‌ها تنها او نسبت به پویی همدردی نشان می‌دهد، به او تسلیم عرض می‌کند او آن را رد می‌کند. اما این اتفاق سرنوشت‌ساز است به این خاطر که برای او آشکار می‌سازد که شهر ممنوع با آن وعده قدرت مطلق‌اش یک فریب است چون از او آن چیزی را دریغ داشت که به‌راستی آرزویش را می‌کرد. او سعی می‌کند که بگیرد اما تنها در ب‌های ورودی شهر به‌رویش بسته می‌گردد. پویی، از پشت‌بام قصر بالا رفته تهدید می‌کند که خودکشی خواهد کرد اما توسط زنجیره انسانی خواججه‌ها نجات داده می‌شود. این‌ها تنها اقدامات اصیل شورش‌طلبی در زندگی او هستند، و تنها به این درد می‌خورند که موقعیت واقعی او را به‌عنوان یک زندانی آشکار کنند.

پویی تازه بالغ توسط یک جانشین دیگر



تسکین می‌یابد. خواجه‌ها او را با شاهزاده خانم متکی به نفس جذابی به نام وان جونگ Wan Jung نامزد می‌کنند. مطابق سنت امپراتوری برای او همچنین یک همسر دومی به همان اندازه جذاب در نظر گرفته می‌شود.

این آرامش هم با انقلاب در حال جریان در آن سوی دیوارها و هم با توطئه‌های خواجه‌های این سو مورد تهدید قرار می‌گیرد. این دومی که به طرزی حساب شده قصر را غارت کرده است، آن را آتش می‌زند تا مانع آشکار شدن ماجرا شود. پویی زندگی خود را در معرض تهدید می‌بیند اما با شرق‌شناسی اسکاتلندی، رینالد جانستن (پیتر اوتول) که آورده شده تا به او دروس غربی بیاموزد احساس همدلانگی پیدا می‌کند.

ارتباط پویی با جانستن تأثیر نهایی را بر شخصیت او می‌نهد. اشیایی که جانستن برای او فراهم می‌کند به همان اندازه که واقعی هستند نمادین هم هستند. عینک برای بینایی ضعیفش (تلویحاً نشان داده می‌شود که خواجه‌ها ترجیح می‌دهند او کور شود) و یک دوچرخه که باعث می‌شود که او برای اولین بار بتواند نقل مکان کند (گرچه او را قادر به ترک محوطه قصر نمی‌سازد). اما جانستن برای او چیزهای بس ارزشمندتری می‌آورد: آگاهی از دنیای خارج که برتری‌اش ضروری است اگر که پویی بخواهد آن‌چه که اکنون دلبستگی حاکم زندگی‌اش شده، به دست بیاورد یعنی حکومت پر قلمرو پادشاهی پدرش. دو سوال نخست که از

جانستن می‌پرسد گویا هستند: چرا شما دامن نمی‌پوشید؟ (منظور دامن اسکاتلندی) و نیاکان شما کجا دفن شده‌اند؟ در شخصیت اولین مرد راستگویی که پویی از وقتی که وارد قصر شده از او محروم بوده و نیز در وجود اولین بیگانه‌یی که او تا به حال دیده، پویی چه می‌خواهد بداند؟ چرا شما خواجه نیستید؟ پدر شما؟ کجاست؟ نگرانی او درباره این سؤال دومی وقتی بیشتر آشکار می‌شود که از جانستن می‌پرسد که آیا امپراتور قبل از او ترور شده است. امپراتور «کوانگ - سی» نیای تشریفاتی اوست و مانند او یک پسر آسمان، یعنی پسری که پدر زمینی‌اش پنهان باقی می‌ماند. آیا او جرات می‌کند که بدون دچار شدن به سرنوشت کوانگ سی حکومت کند؟

پاسخ‌های جانستن بدون پرده پوشی است. یک نشانه فاتحانه دیگر در خانه دروغ‌ها - اما او در پویی فریبی را زنده نگاه می‌دارد که از همه چیز خطرناک‌تر است: این که او روزی می‌تواند بر چین حکومت کند. پویی تا اندازه‌یی به او اطمینان می‌دهد به این خاطر که او این خیال واهی را می‌پروراند و خیال نیز تا اندازه‌یی به خاطر آن اطمینان، به یقین تبدیل می‌شود.

عقیده سیاسی خود جانستن ناشناخته است. وقتی که با خواجه‌ها برای عینک پویی مذاکره می‌کند، از او پرسیده می‌شود که دقیقاً چه می‌خواهد؟ و او مزروره پاسخ می‌دهد: عینک. جانستن به دیگران با یک حس دو پهلو نگاه

می‌کند. او دزدی و خودشیفتگی خواجه‌ها را برملا می‌کند با وجود این هیچ‌گاه زوایای دید خود را با صراحت بیان نمی‌کند. در پایان سادگی به نظر می‌رسد که او واسطه‌یی بوده است تا به وسیله آن پویی به بلوغ قدم بگذارد. این تناقض‌ها در اجرای اوتول منعکس می‌شوند که به رفتار سرپیشخدمت می‌ماند که آن‌چه را در سبک به دست آورده، در مفهوم فدا می‌کند. با وجود این تأثیر جانستن اساسی است. به عنوان نخستین مرد در زندگی بزرگسالی امپراتور، او الگوی وابستگی پویی را به اشخاص قدرتمند مردانه تجسم می‌بخشد. پویی خود را در این رابطه مانند یک شخص جوان نمایان می‌کند که شدیداً نیازمند راهنمایی است، که با وجود این تصمیم گرفته که به هدف واحد دست پیدا کند، از این‌رو او به راحتی توسط هر کسی که بداند او چه می‌خواهد فریب خواهد خورد.

پویی (در زمان بلوغ نقش‌اش توسط John Lone ایفا شده) در نهایت آزاد نیست اما از شهر ممنوع توسط جنگ سالاری به نام فنگ یا کسینگ رانده می‌شود. جانستن به او توصیه می‌کند که به سفارت انگلستان پناهنده شود اما پویی به جای آن مقر هیأت نمایندگی ژاپنی را انتخاب می‌کند. در حالی که در اواخر دهه ۱۹۲۰ در تیرانت سین Tientain مانند یک عیاش غرب‌زده زندگی می‌کند - او و ملکه اسامی هنری، و «الیزابت» را برای خود برگزیده‌اند - پویی به شدت تحت تأثیر مردی ژاپنی قرار می‌گیرد که آمده تا لیاقت و قدرت غربی را با

یک دید طبقاتی از جامعه‌یی که با ضوابط فئودالی اداره می‌شود، ترکیب کند. به‌رغم هشدار ملکه، او یک معلم خصوصی، دیگر در شخصیت آماکسو می‌یابد، تا یک ژاپنی ماجراجوی سیاستمدار پرجنب‌وجوش. وقتی ژاپن، منچوری را در ۱۹۳۱ اشغال می‌کند پویی به‌راحتی متقاعد شده است که امپراتور ایالت دست‌نشانده مانچوکو می‌شود.

فاشیست‌های آسیایی برتولوچی از بسیاری جهات جانشینی از انواع ایتالیایی‌اند. او می‌گوید که برای بورژوا - و بدون اغراق مانچوکو تا حدود زیادی یک ایالت بورژوازی است - فاشیسم همیشه وسوسه‌کننده است. ما بار دیگر در سال‌های سی هستیم، دهه پیش از تولد برتولوچی که در آن «دنیالوره» و «داستراتزی عنکبوت» اتفاق می‌افتد، دوره‌یی که همیشه پیش از انقلاب است. در این‌جا همچون تمام فیلم‌های برتولوچی، خیانت و داکوستبه‌های جنسی در صحنه رقص اتفاق می‌افتد. هنری و الیزابت در میان زوج‌های خسته در سکوت می‌رقصند و پس از آن که موزیک قطع می‌شود همسر دوم که از اربابش در شاگردی مدرنیته بی‌استعدادتر نیست، سی‌گوید: «من طلاق می‌خواهم».

پویی نمی‌تواند هیچ یک از زنانش را نگه دارد همسر دومی‌اش می‌گریزد در حالی که وان چونگ به تریاک روی می‌آورد و درگیر یک ماجرای عاشقانه خودویرانگرانه با دختر عموی پویی جواهر شرقی Eastern Jewell می‌شود که با او روی صحنه رقص معاشقه می‌کند و مواد مخدرش را تأمین می‌کند. جواهر شرقی معشوقه آماکسو هم هست و به‌رغم مقام شاهانه‌اش افتخار می‌کند که «جاسوس» ژاپنی‌هاست. او خود را با بی‌اعتنایی توهین‌آمیزی به پویی عرضه می‌کند اما کارکرد واقعی او جدا کردن پویی از هر تأثیر دیگری به‌جز تأثیرات مریبان جدیدش است.

این وظیفه دشواری نیست. همان‌طور که پویی دوباره به خیالیاتی کودکانه‌اش درباره قدرت مطلق بازمی‌گردد به همان اندازه به موقعیت پیش از بلوغش واپس می‌رود. او وان چونگ را از لحاظ جنسی از خود می‌راند به این بهانه که او نیز مانند مادرش یک معتاد به تریاک است و بدین وسیله مسلم‌ترین وظیفه پادشاهی‌اش یعنی به‌جا گذاشتن یک وارث را نادیده می‌گیرد. وقتی وان چونگ اعلام می‌کند که بخاطر نجات سلطنت آستن شده است

او اگر نه با بی‌اعتنایی با خودنسردي واکنش نشان می‌دهد. با شانه خالی کردن از مسئولیت پدری و تهمت زدن به شریک زندگی زناشویی‌اش همچو تصویر تابو شده‌یی از مادرش او اگر نه از لحاظ جسمی بلکه از لحاظ روانی، یک خواجه است.

بعد دیگر عقیمی پویی برای او زمانی آشکار می‌شود که از ملاقات رسمی با هم‌تای ژاپنی‌اش هیروهیتو که او را چون امپراتور برادرش تصویر می‌کند بازمی‌گردد. این ملاقات همچون ملاقات با برادر واقعی‌اش در شهر ممنوع به این کشف منتج می‌شود که قدرتش یک خیال واهی است. در نبود او گارد شخصی‌اش طلع سلاح شده و وزیر اعظم‌اش اخراج شده است. آماکسو حکمی اولیه می‌کند که اختیارات تام به ژاپنی‌ها می‌دهد و به امضای او احتیاج دارد. در این زمان این توهیت پویی است که ظرف جوهر را سر بکشد. آماکسو او را مطلع می‌کند که نمی‌تواند اجازه دهد که آبرویش را خیانت ملکه لکه‌دار کند. فاسق او - راننده پویی - بی‌درنگ اعدام می‌شود. به بچه‌اش آمپولی کشنده تزریق می‌شود و وان چونگ خود در یک درمانگاه جان می‌سپارد. پویی به دنبال لیموزین حامل او می‌دود اما فقط در بهای قصر برای دومین بار به‌رویش بسته می‌شود.

برتولوچی از کنار سال‌های جنگ می‌گذرد و فقط بر فروپاشی نهایی اشغال ژاپنی‌ها و دستگیری پویی توسط روس‌ها درنگ می‌کند. فیلم به زمان حال، به اسارت پویی در چین برمی‌گردد: «پسر آسمان» سابق مجبور است که فاضلاب خود را پاک کند و نامش را روی زمین بنویسید. در سن چهل و چهار سالگی او باید یاد بگیرد که بند کفش‌های خود را ببندد و - او که مدفوع‌اش زمانی توسط خواجه‌ها مثل یک گنج بوکشیده و بررسی می‌شد - نیز بیاموزد که در شب بدون آن که هم‌سلولی‌هایش را بیدار کند در سطل مشترک ادرار کند.

در ابتدا پویی معبرانه عقیده دارد که توسط ژاپنی‌ها ربوده شده است و مجبور بوده که به سلطنتی دست‌نشانده تظاهر کند. یک فیلم تبلیغاتی که فجایع ژاپنی‌ها را نشان می‌دهد باعث می‌شود که او برای نخستین بار به ماهیت خیانت و همدستی‌اش با دشمن پی ببرد و غافلگیر شود. او مثل همیشه با به‌گردن گرفتن تمامی تقصیرها حتی برای آن‌هایی که با اشاره اسیرکنندگان

خشمگین‌اش او نمی‌توانسته از ایشان باخبر باشد، واکنش نشان می‌دهد. برای پویی پرسش درباره مسئولیت حقیقی وجود ندارد تنها بی‌گناهی کامل یا مقصر بودن کامل است درست همان‌طور که سؤالی درباره قدرت سیاسی حقیقی وجود ندارد تنها قدرت مطلق یا ناتوانی است.

پویی سرانجام یک معلم خصوصی جدید در قالب رئیس کمپ (اینگ زوجنگ) می‌یابد که نظارت شخصی را از مورد خود به‌عهده می‌گیرد. در یک صحنه بسیار مهم، رئیس او را با قطعانی از زندگی‌نامه جانستن «غروب در شهر ممنوع» روبه‌رو می‌کند که با گزارش او درباره ربوده شدنش توسط ژاپنی‌ها متناقض است. در خواندن نوشته‌های جانستن رئیس به‌صورت نمادینی کسوت او را برمی‌گیرد. صورانه پویی را به‌سوی حقیقت نویسی سوق می‌دهد که باید بیاموزد. او حرفه باغبانی را برمی‌گزیند و خود را با محیط اطرافش عادت می‌دهد. پس از نه سال او به‌طرز غیرمنتظره‌یی آزاد می‌شود. رئیس او را به جلوی اجتماع کمپ اردوگاه فرامی‌خواند و مانند یک مدیر مدرسه که می‌خواهد شاگرد نمونه‌اش را فارغ‌التحصیل کند به او آزادی اعطا می‌کند. نمی‌بیند که او به پویی می‌گوید «من دیرتر از شما زندان را ترک خواهم گفت».

اظهار نظر رئیس به سرعت بیچ‌وناب هولناکی به‌خود می‌گیرد. در صحنه بعدی پویی سالخورده که حالا در باغ گیاهشناسی که زمانی بخشی از اراضی سلطنتی بود استخدام شده است، در خیابان، توسط گارد سرخ که بوستر مانو را تکان می‌دهند و گروه اسیران با غل‌وزنجیر بسته شده را به پیش می‌رانند، غافلگیر می‌شود. در بین آن‌ها در میان وحشت پویی رئیس است که توسط اسیرکنندگان آزار می‌بیند تا به گناه خود اعتراف کند اما در حالی که او را وادار به زانو زدن کرده‌اند، او سرسختانه امتناع می‌کند. پویی سعی می‌کند وساطت کند، به گارد می‌گوید که آن‌ها اشتباهی گرفته‌اند این مرد معلم خوبی است، اما به‌کنار رانده می‌شود و تاریخ راه خود را می‌پیماید.

برای پویی جایی برای رفتن وجود ندارد مگر خانه. صحنه یکی مانده به آخر و صحنه اوج فیلم او را در مقابل باجه بلیت‌فروشی برای خرید بلیتی نشان می‌دهد که می‌تواند بلیت یک فیلم عصرانه باشد اما در عوض درب ورودی شهر ممنوع است که حالا به روی همه باز است اما در این لحظه از تاریخ



چین با هیچ‌کس روبه‌رو نمی‌شود. پویی تنها در حسیاط و قصر گردش می‌کند. از تخت سابق پادشاهی‌اش بالا می‌رود و می‌خواهد بر آن بنشیند که توسط پسر بچه‌یی که بمنظر می‌رسد از هیچ کجا ظاهر شده متوقف می‌شود. پسرک به او می‌گوید هیچ‌کس اجازه ندارد که از تخت بالا برود. پویی توضیح می‌دهد که این صندلی او بوده و برای اثبات آن از پشت تخت یک جعبه کوچک بیرون می‌آورد که حاوی جیرجیرکی است که شش دهه پیش او آن را در این جا مخفی کرده بود. جیرجیرک به آرامی بیرون می‌خزد، با گذشت زمان قهوه‌یی شده اما به طرز معجزه‌آسایی زنده مانده است. پویی با لبخندی برمی‌گردد و آن را به پسرک نشان می‌دهد. این یک صحنه جادویی است - که در میان دیگر چیزها به یادمان می‌آورد که چقدر برتولوچی و امدار قلبی است - و برای فیلم پایانی به‌دنیا می‌آورد که به همان اندازه که از لحاظ سیاسی پیچیده است به طرز هنرمندانه مسرتبخش نیز هست. در آخرین امپراتور، برتولوچی سرانجام در میان انقلاب زندگی می‌کند و، از طرف دیگری بیرون می‌آید تا آن را کشف کند. اگرچه همه چیز دگرگونی شده است، در صحنه‌نهایی هیچ چیز تغییر نکرده. در پویی امپراتور که یک مرد معمولی انقلابی هم هست، کسی که منحصر به فردترین کودکی را در قرن بیستم داشت تا گمان‌ناپذیرترین فرد بزرگسال شود، هیچ و پوچ نامتعارفی که او با خشکی کلاسیک مارکسیستی از سرگذراند، از یک پادشاه فئودالی به یک زیگولوی بورژوا و به سرانباری که در دوره حکومت کاپوس‌گونه مالو نگهبان باغی است که متعلق به هیچ‌کس نیست، برتولوچی یک هم‌تای سیاسی برای کم‌دی استانی فرویدی یافته است که مطابق آن نظام اجتماعی در نهایت یک برنامه است. در پایان، امپراتور برخلاف جیرجیرکش دیگر از نفس خود نمی‌گریزد و برای همیشه در همان جعبه یادگاری می‌ماند. در کاخ‌ها در یکن و مانچوکو در ویلاچان، در تی‌انت سین، در اردوگاه‌های چینی و روسی و سرانجام در زندان بدون سقفی که در آن با یک میلیون نفر هم‌شهری چینی بمس می‌برد، او برای همیشه در حبس است؛ چنان مقدس که نمی‌توان او را آزاد کرد و چنان ضروری که نمی‌توان به او آسیب رساند. چه مانند پسر آسمان توسط میلیون‌ها نفر پرستیده شود و چه مانند نارنده هوینی که حتی خودش هم فراموش‌اش کرده است؛

فیلم تأیید می‌کند که تنها امپراتور قدرت تسلیم شدن دارد و تنها صدای او می‌تواند بر جایی که دیگر صاحب‌منصبان شکست خورده‌اند فرمان براند.

فیلم در جایی پایان می‌پذیرد که آغاز شده بود با تخت پادشاهی باستانی متعلق به دوره سلطنت میانه و با آخرین امپراتوری که پسر بچه‌یی را فرامی‌خواند تا از آن بالا رود. این نشانه شروع مجدد و همین‌طور نشانه تکرار است. سلطنتی جدید در حال شکل‌گیری است، همراه یا بدون یک امپراتور سرشناس، به‌رغم آن‌چه شخص پادشاه مظهر نمادین آن است، تطبیق چرخه تاریخ با زندگی یک نفر است.

شاید آخرین امپراتور فیلم فوق‌العاده‌یی نباشد اما یکی از فیلم‌های مهم است. این فیلم نشان‌دهنده بلوغ نویینی در برتولوچی است. فیلم با توانایی‌اش برای انطباق ترازودی و مضحکه از چیزی خبر می‌دهد که شاید سرانجام راز موفقیت یک هنرمند بزرگ کمیک باشد.

او هاله آخرین مردی را بر زمین با خود دارد که با حقی از جانب خدا حکومت کرده است. البته درست است که این هاله چیزی بی‌هوده و پرزرق‌وبرق است و خیالی واهی است اما این کافی‌ست که پویی روزگاری آن را باور داشته و هنوز نیز به آن در ته قلب خود باور دارد.

باشد که پسر آسمان ده هزار سال عمر کند؛ این سرسلامتی که با آن به پویی در مواقع رسمی خوش‌آمد گفته می‌شد به طرز نمادینی جاودانگی خاندان امپراتور را نشان می‌دهد که امپراتور نمونه فناپذیر آن است. در مقایسه، صورت مانو که بر چوبی که در دستان گارد سرخ است بالا و پایین می‌رود چیز مضحک بی‌ثباتی بمنظر می‌رسد. مانو حاکم است و تصویر رتوش شده‌اش لطافتی تقلبی دارد مانند تمثالی که در دست بسسل‌های پرستش‌کننده صاف و صیقلی شده است. با وجود این انقلاب که بسیار سریع «معلمان» خود را می‌بلعد هنوز پایانش مشخص نشده است. لحظه‌یی را به یاد می‌آورد که پویی در حین نمایش فیلم آموزشی که اشغال ژاپنی‌ها را نشان می‌دهد برمی‌خیزد. هیروهیتو تسلیم شدن ژاپن را اعلام می‌کند و در همان حال دوربین بر فراز شهرهای مخروبه آن پن می‌کند و گزارشگر خاطرنشان می‌کند که این نخستین‌باری است که صدای او منتشر شده است. بمنظر می‌رسد که صورت پویی حاکی از این حقیقت است که امپراتور برادرش هم مردی در قفس بوده است و با وجود این در همان زمان بمنظر می‌رسد که