Language Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 2, Autumn and Winter 2023-2024, 27-52
Doi: 10.30465/ls.2023.44025.2101

Prosodies in Characterization

Tina Amrollahi[*]

Golnaz Modarresi Ghavami[**]

Abstract

In this article, based on Gumperz's (1982) view of prosodies as contextualization tools, we study tone of voice in characterization. First dialogues of an actor (Javad Ezzati) are chosen from Iranian films and series, playing both positive and negative roles. Then the dialogues are transcribed in North American Phonetic Alphabet and are studied based on Jeffersonian conversational analysis symbols to categorize different prosodic characteristics of the actor's voice in different roles. It is assumed that prosodies are one of the most important tools available to the actors to reconstruct a particular character and enliven the character in order to pursue the narrative. In all, positive roles show low volume, low pitch, breathy quality and distinct pronunciation and negative roles show high pitch, high volume, balancing speed and pause to keep the turn and to represent higher status.

Keywords: Characterization, Contextualization, Iranian Cinema, Prosodies, Tone of Voice.

* PhD Student of Linguistics, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author), Tina.amrollahi@gmail.com

** Associate Professor of Linguistics, Department of Linguistics, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, gmodarresi@yahoo.com

Date received: 2022/12/30, Date of acceptance: 2023/04/17

زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

ویژگی‌های لحن بازیگر در شخصیت‌پردازی

تینا امرالهی*
گلناز مدرسی قوامی**

چکیده

در این مقاله ویژگی‌های لحن گفتار در شخصیت‌پردازی در فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی براساس نگاه گامپرز به عناصر نوایی به‌مثابهٔ ابزار بافت‌سازی بررسی شده است. برای این هدف، دیالوگ‌هایی از فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی از یک بازیگر (جواد عزتی) در نقش‌های مختلف مثبت و منفی انتخاب شدند، بعد از آوانویسی با الفبای آوایی آمریکای شمالی، براساس نمادهای جفرسونی رایج در تحلیل مکالمه، تکمیل شدند، و درنهایت تفاوت‌های لحن بازیگر واحد در بازی‌کردن شخصیت‌های مختلف بررسی شدند. فرض بر آن است که عناصر نوایی یکی از مهم‌ترین ابزار دردست‌رس بازیگران برای بازسازی شخصیت خاص و جان‌بخشیدن به آن درجهت پیش‌برد روایت هستند. در نقش مثبت، به‌طور کلی شاهد حجم پایین صدا، آهنگ افتان، بیان شمرده، کیفیت زمزمه‌ای، و بیان آرام و در نقش منفی شاهد آهنگ خیزان، حجم صدای بالا، سرعت، و مکث برای حفظ نوبت و بازنمایی موضع قدرت و لحن تهدیدآمیز بودیم.

کلیدواژه‌ها: بافت‌سازی، سینمای ایران، شخصیت‌پردازی، عناصر نوایی، لحن گفتار.

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)،
Tina.amrollahi@gmail.com
** دانشیار زبان‌شناسی، گروه زبان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، gmodarresi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۷

۱. مقدمه

بازیگران فیلم‌ها و نمایش‌ها با به‌کارگیری عناصر نوایی (prosodies) آهنگ (intonation)، حجم صدا (volume)، سرعت (tempo)، ریتم (rhythm)، تنش گفتاری (speech tension)، حالات چهره، و ژست‌ها به گفتار خود جان می‌بخشند و تصویرسازی ذهنی از شخصیت‌های داستان و شخصیت‌سازی (characterization) در قالب این عوامل شکل می‌گیرد. دراین‌میان، ویژگی‌های نوایی نقشی اساسی ایفا می‌کنند. از آهنگ برای بازنمایی میزان جدیت، هویت شخصیت داستان، و انتقال معنای احساسی و نگرشی استفاده می‌شود. عصبانیت و شادی با زیروبمی (pitch) بالا، حجم بالای صدا، و گفتار سریع‌تر بازنمایی می‌شود. حجم صدا بار معنایی دارد و متأثر از فاصلهٔ میان شخصیت‌هاست. سرعت گفتار در شادی، هیجان، عصبانیت، و ترس نسبت‌به غم، آرامش، و بی‌حوصلگی بیش‌تر است. تغییر بی‌مقدمه در سرعت تردید را نشان می‌دهد و به تکرار و شروع دوبارهٔ گفتار منتهی می‌شود. نقش تعاملی تغییر سرعت گفتار معمولاً برای شنیده‌شدن در گروه، وقتی می‌دانیم صحبتمان را قطع خواهند کرد، یا وقتی می‌خواهیم نوبت کسی را بگیریم بازنمایی می‌شود. تغییر ریتم نشانهٔ تغییر چهارچوب، معنای احساسی، و سبک گفتار است. تغییر ریتم در تردید، عصبی‌بودن، و شکایت‌کردن نیز دیده می‌شود. ریتم دارای تنوعاتی مانند یک‌نواخت یا سرزنده، سرگرم‌کننده یا خسته‌کننده، سریع، یا آهسته است. آهنگ افتان در عدم علاقه‌مندی و بی‌هیجان‌بودن و آهنگ خیزان در علاقه‌مندی و درگیربودن با متن دیده می‌شود. کشیدن صدا در نقش کاربردشناختی و دامنهٔ زیروبمی پایین در بازنمایی گسست و جدایی از متن بازنمایی پیدا می‌کنند (Sánchez-Mompeán 2020: 225-229).

جهان داستانی هرقدر هم براساس تخیل یا دنیای موازی شکل بگیرد باز هم با این هدف ساخته می‌شود که از سوی مخاطب پذیرفته شود. آستانهٔ پذیرفته‌شدن از سوی مخاطب بالا می‌رود تا گفتار ساختگی را به‌عنوان گفتار عادی بپذیرد، موارد تناقض را بیش‌تر تحمل کند، و به عدم تناسب زبانی و نوایی توجهی نداشته باشد. عناصر نوایی کلید رمزگشایی از منظور شخصیت‌ها هستند. در بازی، شاهد دراماتیزه‌کردن صداها هستیم (ibid.: 189-225). صداها نه‌تنها معنا را تولید و بیان می‌کنند، بلکه رابطه‌ای میان اجراکنندگان و مخاطبان ایجاد می‌کنند. یکی از جنبه‌های اصلی اجرا شفاهی‌بودن و یکی از جنبه‌های اصلی شفاهی‌بودن عناصر نوایی است. عناصر نوایی جزء لاینفک ارتباط شفاهی هستند و در درک کامل هر متن شفاهی تأثیر به‌سزایی دارند. عناصر نوایی می‌توانند معنای واژگانی پاره‌گفتار را از طریق نشان‌دادن دیدگاه گوینده دربارهٔ آن‌چه می‌گوید تغییر دهند (ibid.: 19-89). برای بازنمایی ماهیت داستانی، از

صداهای مختلف برای شخصیت‌های متفاوت استفاده می‌شود. از تکنیک لایه‌بندی صدا (layering of voices) برای بازنمایی دیدگاه‌های مختلف در یک پاره‌گفتار استفاده می‌شود (Günthner 2000).

نگارندگان در این مقاله، براساس آرای گامپرز (Gumperz 1982)، تنوع عناصر نوایی را به‌عنوان ابزاری برای بافت‌سازی (contextualization) در لحن شخصیت‌های مثبت و منفی در فیلم‌های سینمایی و سریال‌های ایرانی بررسی می‌کنند. درادامه، پس از مروری بر این دیدگاه و پیشینهٔ مختصری از مطالعات انجام‌شده، دیالوگ‌هایی از چند فیلم و سریال ایرانی با بازی جواد عزتی در نقش‌های مختلف مثبت و منفی تحلیل می‌شوند تا نقش عناصر نوایی در به‌تصویرکشیدن شخصیت‌ها مشخص شود.

۲. نظریهٔ بافت‌سازی گامپرز

در نظریهٔ بافت‌سازی گامپرز (.ibid) نوعی سطح متعامل (interactive) بین تحلیل زبانی و تحلیل اجتماعی در نظر گرفته می‌شود. بافت‌سازی در جامعه‌شناسی زبان به کاربرد زبان و گفتمان برای بازنمایی جنبه‌های مرتبط از موقعیت تعاملی یا ارتباطی اطلاق می‌شود. در این رویکرد، ابزار بافت‌سازی مانند آهنگ و محل وقوع مکث مطالعه می‌شود؛ ابزاری که به مخاطب امکان می‌دهد معنای مناسب بافتی را از مکالمه دریابد. تعامل کلمات و عناصر نوایی در توالی مکالمه مهم‌ترین بخش از فرآیند بافت‌سازی است.

از نظر گامپرز (ibid.: 1-9)، مشارکان در تعامل کلامی از نشانه‌هایی استفاده می‌کنند که از طریق فعال‌کردن طرحواره‌های تفسیری فرد را به تفسیر مکالمه‌ای رهنمون می‌شوند. به فرآیند ساختن بافت از طریق این سرنخ‌ها بافت‌سازی می‌گویند که در روند آن یکی از ابزار عناصر نوایی‌اند و دیگر ابزارها رمزگردانی و عناصر غیرکلامی مانند موقعیت بدن، ژست، و نوع نگاه را شامل می‌شوند. از نظر گامپرز، ابزار بافت‌سازی در سه سطح در تفسیر مشارکان تأثیرگذارند: الف) در مدیریت مکالمه شامل نوبت‌گیری و بازنمایی میزان ارتباط اطلاع؛ ب) در بازنمایی معنای ضمنی و ابهام‌زدایی؛ ج) در ایجاد انتظار درخصوص ماهیت تعامل و بازنمایی فضا و حالت.

هر پاره‌گفتار را می‌توان به اشکال مختلف تفسیر کرد و شنونده، بسته به موقعیتی که در آن قرار دارد، یک تفسیر را انتخاب می‌کند؛ یعنی مخاطب تعامل را براساس چهارچوب یا طرحواره‌ای که برایش قابل‌شناسایی و آشناست درک می‌کند (Brown and Levinson 1978).

مجموعهٔ مشخصه‌های روساختی پیام ابزار گوینده برای سیگنال‌دادن و ابزار شنونده برای تفسیرند. این مشخصه‌ها همان ابزار بافت‌سازی هستند؛ یعنی هر مشخصهٔ زبانی صوری برای سیگنال‌دادن درخصوص ازپیش‌انگاری بافتی (contextual presupposition) عمل می‌کند. معنا به‌عنوان بخشی از فرآیند تعاملی منتقل می‌شود (Gumperz 1982: 130-153).

عناصر نوایی نقش عمده‌ای در تأثیرگذاری ارتباطی دارند. مسئلهٔ اساسی نقشی است که عناصر نوایی در گروه‌بندی گفتار به واحدهایی دارند که مبنای تفسیر و کنترل نوبت‌گیری و تغییر گوینده هستند؛ یعنی هرآن‌چه در حفظ و پیش‌برد مکالمه ضروری است. واقعیت‌های فیزیکی زیروبمی و دیرش به‌عنوان درون‌دادهای طرحواره‌های شناختی (cognitive schemas) مطرح می‌شوند که در جای خود مشخص می‌کنند چه چیز را برجسته تلقی می‌کنیم. تفسیر در سطح مکالمه حاصل عملکرد فرآیند استنباط است که به‌کمک دانش نحوی، واژگانی، و نوایی شکل می‌گیرد. قضاوت دربارهٔ منظور برمبنای توانایی گوینده برای ایجاد ارتباط میان اطلاعاتی است که از این کانال‌ها به‌دست می‌آید. قواعد نوایی از طریق ارتباط فردی فراگرفته می‌شوند و درجهت شبکه‌های روابط بینافردی توزیع می‌شوند (ibid.: 100-130).

نورحیاتی (Nurhayati 2018) بر آن است که تکیهٔ اصلی و آهنگ خیزان برای تمرکز، توجیه، و ابراز احساساتی مانند عصبانیت، هشدار، نگرانی، یا برای مجاب‌کردن دیگران و به‌چالش‌کشیدن آن‌ها به‌کار گرفته می‌شوند. شیرینوا (Shirinova 2020: 139-143)، به‌نقل‌از پایک (Pike)، به این مسئله اشاره می‌کند که معنایی که از طریق آهنگ منتقل می‌شود از معنایی که به‌واسطهٔ ابزار واژگانی منتقل می‌شود تأثیرگذارتر است. درواقع، آهنگ تردید و ابهام را از بین می‌برد.

بازیگران از آهنگ برای انتقال حالات روحی، معنای ضمنی، و ویژگی‌های خاص شخصیت خود بهره می‌برند. آهنگ دو نقش اصلی در فرآیند گفتار دارد: یکی تقسیم‌کردن گفتار به بخش‌های معنادار و انتقال معنا از این طریق؛ دیگری بیان احساس از طریق لحن. در ساختار آهنگی، تغییر یک پارامتر آکوستیکی می‌تواند باعث تغییر معنا شود.

۳. پیشینهٔ مطالعات

درخصوص تأثیر عناصر نوایی به‌لحاظ احساسی در مخاطب و هم‌چنین ویژگی‌های نوایی در بازی و نمایش‌نامه مطالعات متنوعی انجام گرفته است که درادامه به برخی از آن‌ها که به تحقیق حاضر نزدیکی بیش‌تری دارند اشاره می‌شود.

جان ـلوئیز (John-Lewis 1986: 199-221) بر آن است که بازنمایی نشان‌دار کنش از طریق عناصر نوایی به‌واسطهٔ سرعت گفتار، حجم صدا، تکیه، و دامنهٔ زیروبمی صورت می‌گیرد که

درکنارهم به تأثیر دراماتیک می‌انجامند. دیالوگ فیلم در میانهٔ پیوستار «خواندن از روی متن» تـا «گفتار روزمره» قرار می‌گیرد. در حالت صمیمیت، صدا بم‌تر می‌شود و تنوع زیروبمی نسبت‌بـه میانگین زیروبمی صدای فرد کاهش می‌یابد.

به‌باور کاتهاف (Kothoff 1998)، از ویژگی‌های زبانی و آهنگی برای بازسازی شخصـیت‌هـا استفاده می‌شود. راه‌کارهای بافت‌سازی شامل به‌کارگیری عناصر نوایی، انتخاب واژه‌ها، ژسـت، و تقلید ظاهری است.

گانتنر (Günthner 1998) بر آن است که لایه‌بندی صدا از طریق عناصر نوایی و کیفیت صدا به‌دست می‌آید و از ویژگی‌هایی مانند زمزمه‌کردن و واک نفسی برای شخصیت‌پردازی اسـتفاده می‌شود. سرنخ‌های نوایی و کیفیت صدا برای ایجاد بافت در تفسیر اهمیت دارند. در لایه‌بنـدی صدا، نشانهٔ نقش منفی زیروبمی بالا و حجم بالای صدا و صدای گرفته است. صـدای قهرمـان زیروبمی پایین، بدون افزایش در حجم صدا دارد و آهسته‌تر است. وقتی صدایی خـاص بـرای بازنمایی شخصیتی خاص مطرح شود روایت جان می‌گیرد و، به‌بیانی، دراماـتیزه مـی‌شـود. بـا کاهش فاصله میان جهان داستان و مخاطب، راوی بافت مشترکی ایجاد می‌کند که براسـاس آن روی‌دادهای حال ارزیابی می‌شوند. راوی مشخصه‌های خاصی استفاده می‌کند تا داستان را بیان و مخاطب را به بیان احساس و درگیرشدن با داستان دعوت کند (Günthner 2000).

در مطالعهٔ بری و براون (Berry and Brown 2019: 1407-1425)، می‌بینیم بازیگران مشخصه‌های صدا و ژست‌های خود را برای بازنمایی شخصیت تغییر می‌دهند. بازیگران سرنخ‌های نوایی را برای ایجاد تمایز براساس شخصیت‌ها تغییر می‌دهند. تنوع شخصیت‌ها از طریق تغییر در وضعیت بدن، حالات چهره، شیوهٔ حرکت، و آهنگ صدا بازنمایی می‌شود. دروغ با بالارفتن زیروبمی و مکث بیش‌تر دیده می‌شود. تحکم با غیاب نفسی‌بودن صدا و موافقت با غیاب تیزی صدا بازنمایی می‌شود. احساسات اصلی شامل عصبانیت، ترس، شادی، غم، و عشق است. عصبانیت و خوش‌حالی با افزایش نرخ گفتار و حجم صدا، تنوع حجم صدا، انرژی با شدت بالا، و میزان کم مکث بازنمایی می‌شود. در غم و عشق، شاهد کاهش نرخ گفتار و حجم صدا و تنوع حجم صدا، انرژی با شدت بالا، و تعداد زیاد مکث هستیم. در تحکم، شدت از کم به زیاد و در تعامل از سمت منفی به مثبت پیوستار تغییر می‌یابد. بازیگران زیروبمی، حجم صدا، و پارامترهای تن صدا را به‌صورت ترکیبی برای ایجاد تمایز میان درجات تحکم به‌کار می‌گیرند؛ یعنی از زیروبمی بالاتر، حجم بالاتر صدا، و ارزش‌های واضح‌تر برای

میزان بالاتر تحکم استفاده می‌کنند. هم‌چنین، تغییر پارامترهای دیرش/ زمان‌بندی (duration/ timing) برای ایجاد تمایز بین گفتار عادی و بازی دیده می‌شود؛ یعنی پاره‌گفتارهای آهسته‌تر نشانهٔ گفتار بازی‌شده دربرابر گفتار عادی هستند. در بازی، صدای آهسته‌تر و مکث‌های طولانی‌تر و بیش‌تر می‌بینیم. افراد ویژگی‌های نوایی خود را نسبت‌به مشارکان در مکالمه و بافت تعامل اجتماعی تغییر می‌دهند. بازیگران با تغییر ویژگی‌های صدا و حرکات خود شخصیت‌ها را بازنمایی می‌کنند و از مشخصه‌های نوایی برای بازنمایی شخصیت‌های متفاوت استفاده می‌کنند. بازیگران احساسات اغراق‌شده را ابراز می‌کنند. افراد عناصر نوایی را در کلامشان مرتباً تعدیل می‌کنند تا با طرفین تعامل و بافت تعامل اجتماعی مطابقت بیش‌تری داشته باشند. این مسئله در عناصر نوایی تعاملی موردتوجه قرار می‌گیرد.

ترسک و سولاک (Thirsk and Solak 2012) بر آن‌اند که از تکنیک‌های صداسازی بازیگران و خواننده‌ها می‌توان برای یادگیری زبان دوم استفاده کرد؛ چون صحبت به زبان دیگر به‌صورت دقیق و روان مستلزم یادگیری دستور و واژگان در کنار مهارت‌های صداست. هم‌چنین، به‌دلیل ارتباط شیوهٔ تلفظ و دیگر جنبه‌های کاربرد زبان، دانش آواها، الگوهای نوایی، و سازمان‌دهی صدا در تولید و درک گفتار اهمیت بسیار دارند. در صداسازی تئاتری، به بازیگران یاد می‌دهند از صدای طبیعی خود استفاده کنند با این توضیح که با انواع صدا می‌توانند احساسات مختلف را بیان کنند. آنان در رابطه با صداسازی بازیگران به چهار مرحلهٔ تعلیم لب‌ها (lip buzzing)، تنفس و صدا (breathing and sound)، حرکات زبان (tongue twisters)، و فعالیت نمایشی (drama activities) اشاره می‌کنند. در مرحلهٔ فعالیت نمایشی، از نمایش برای معرفی ویژگی‌های نوایی زبان استفاده می‌شود. در این فعالیت‌ها، به‌طور خاص بر نواخت، زیروبمی، حجم صدا، سرعت، و تکیهٔ جمله تمرکز می‌شود. افراد از طریق بیان جملات در حالت‌های احساسی مختلف، مانند حالت‌های هیجان‌زده، شاد، غمگین، و ترسیده، با جنبه‌های مختلف نوایی زبان آشنا و با آن درگیر می‌شوند. به‌باور فنگ و چی (Feng and Qi 2014: 347-367)، احساسات مشخصهٔ اصلی واکنش ما و تعاملمان با روایت‌اند. بازیگران تئاتر باید به‌گونه‌ای معرفی شوند که مخاطب نقش اصلی را دوست و نقش منفی را دشمن خود بداند. دراین‌صورت، مخاطب هدف و احساس نقش اصلی را هدف و احساس خودش می‌داند. احساسات شخصیت‌ها به‌صورت ایدئال بازسازی می‌شوند، به‌صورت بینافردی بازتولید و به‌لحاظ متنی به‌شکل ویژگی نوایی خاص سازمان‌دهی می‌شوند. احساسات مشخصهٔ اصلی واکنش ما دربرابر روایت یا تعامل ما با آن هستند.

در تحقیق لیوینگستون و دیگران (Livingstone et al. 2014)، از آزمودنی‌ها خواسته شد دیالوگ خود را با پنج احساس آرام، شاد، غمگین، عصبانی، و ترسیده و هم‌چنین با دو شدت مختلف عادی و قوی ادا کنند. در این موارد، انحراف سبک‌شناختی (stylistic deviation) درجهت افزایش فردیت بازیگر و احساسی‌شدن اجرا دیده شد. تغییر در بازتولید زیروبمی، کیفیت صدا، قابل‌درک‌بودن، زمان‌بندی دقیق، و ابراز احساسات موردنظر تأثیر مهمی در ارزیابی مخاطب از احساسات فوق داشت.

میلیگان (Milligan 2015) به تکنیک‌های صوتی ذیل در شخصیت‌پردازی اشاره می‌کند: نحوهٔ تولید (شیوه و سبک و وضوح)، تنفس (تغییر در دم و بازدم)، تأکید (تکیه و شدت)، سلیس‌بودن (گفتار روان)، تغییر زیروبمی (افت‌وخیز در زیروبمی)، سرعت (ضرب و ریتم)، مکث (قطع موقت کلام)، زیروبمی (بالا یا پایین)، نرخ (سرعت بیان)، ریتم (تکرار و نظم الگو)، و حجم صدا (حجم یا شدت).

دوناشوا (Dunashova 2020) برای مشخص‌کردن ویژگی‌های نوایی، که به‌صورت پیش‌فرض با گروه‌های اجتماعی/ فرهنگی یا وضعیت احساسی خاص تداعی می‌شوند، به مطالعهٔ زیروبمی، سرعت گفتار، و کیفیت صدا در شخصیت‌های مختلف می‌پردازد. وی بر آن است که بسامد پایه به مشخصهٔ جنسیت و سن و زمان‌بندی به حالات روحی بستگی دارد. کیفیت صدا نشانهٔ گروه سنی است و پارامترهای آن در میان سرنخ‌های نوایی دیگر ثابت‌ترین وضعیت را دارد. هم‌چنین در این مطالعه مشخص شد که ویژگی‌های هر شخصیت از طریق ترکیبی از زیروبمی، سرعت تولید، و پارامترهای کیفیت صدا تجلی پیدا می‌کند. افراد شخصیت‌ها و سبک زندگی خاص را براساس تنوع زبانی با گروه‌های اجتماعی مشخص متناظر می‌دانند. به‌باور وی، تناظری میان افزایش بسامد پایه، تنوع بسامد پایه، و شدت صوت با برانگیختگی فیزیولوژیک برقرار است. عصبانیت و شادی با افزایش در بسامد پایه، تنوع بسامد پایه، نرخ گفتار، شدت صوت، و کیفیت صدا تداعی می‌شود. آرام‌بودن و غم در نقطهٔ مقابل با کاهش در پارامترهای بالا متناظر است.

در مطالعات ایرانیان نیز به‌طور پراکنده به کارکردهای احساسی و نگرشی آهنگ و کاربرد عناصر نوایی در حوزهٔ شخصیت‌پردازی در متن نوشتاری داستان‌ها و نمایش‌نامه‌ها اشاره شده است که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به رأفت‌بخش (1991)، عطرفی و سپهوند (۱۳۸۷)، یوسف‌پور و رحمتی اصلی (۱۳۸۹)، صحرایی و دیگران (۱۳۹۰)، خواجه‌پور و علامی (۱۳۹۲)، نیک‌روز و احمدیانی (۱۳۹۳)، عالی کردکلایی و صفایی (۱۳۹۴)، و غنی‌پور ملکشاه و دیگران (۱۳۹۴)

اشاره کرد. در این مطالعات، به تأثیر عوامل گوناگون در شخصیت‌پردازی داستان و نمایش‌نامه پرداخته شده است که عناصر نوایی و لحن نیز ازجملهٔ آن‌ها هستند. برای مثال، صحرایی و دیگران (۱۳۹۰)، ذیل بحث لحن در *تاریخ بیهقی*، به این نکته اشاره می‌کنند که لحنْ شیوهٔ بیان هر شخصیت است که از تجربیات شخصی، اجتماعی، روحیات، و عواطف درونی آن‌ها نشئت می‌گیرد. نویسنده از طریق آهنگ و موسیقی کلمه در جمله، ساختمان جمله در کلام، و استفاده از نمادها و استعاره‌ها می‌تواند لحن خاصی به‌وجود آورد و از طریق آن مقصود خود را به خواننده منتقل کند. برای مثال، به بازنمایی متانت، بی‌اعتمادی، احساس ناامنی، و بدبینی اشاره می‌شود که بیهقی از طریق لحن اثر به خواننده منتقل می‌کند. بیهقی به لحن خسته و یأس‌آلود بونصر مشکان و لحن فرصت‌طلبانه، ریاکارانه، و خشمگینانهٔ مسعود اشاره می‌کند. عالی کردکلایی و صفایی (۱۳۹۴) نیز در مطالعهٔ شخصیت‌پردازی در رمان *داستان یک شهر* از احمد محمود بر آن‌اند که وی از درون‌کاوی شخصیت‌ها و طبقات مختلف اجتماعی بهره می‌برد و در شخصیت‌پردازی بیش‌تر از توصیف و گفت‌وگو استفاده می‌کند. این مطالعه از طریق بررسی نحوهٔ بیان احساسات و عواطف به بازپروری شخصیت‌های محمود می‌پردازد.

ازآن‌جاکه مطالعات فوق به داستان و متن نوشتاری پرداخته‌اند، بحث ویژگی‌های لحن در متن شفاهی در حوزهٔ بررسی ایشان قرار نگرفته است. هم‌چنین، در مطالعات مربوط به شخصیت‌پردازی در ایران، نگارندگان نمونه‌ای از مطالعه‌ای با دید تعاملی و مبتنی‌بر نظریات زبان‌شناختی مشاهده نکردند. در این بررسی، با نگاه تعاملی به ویژگی‌های عناصر نوایی در شخصیت‌پردازی پرداخته می‌شود.

۴. روش پژوهش

در این مقاله، از نمونه‌دیالوگ‌های یک بازیگر، یعنی مشخصاً جواد عزتی، در نقش‌های مثبت و منفی در فیلم‌های مختلف استفاده شده است تا نشان داده شود که یک بازیگر واحد چگونه از ویژگی‌های نوایی برای شکل‌دادن به شخصیت‌های مختلف بهره می‌گیرد. دیالوگ‌ها با استفاده از نشانه‌های الفبای آوانگاری آمریکایی (American Phonetic Alphabet (APA)) آوانویسی شده‌اند و از نمادهای جفرسونی در جدول ۱ برای مشخص‌کردن ویژگی‌های نوایی دیالوگ‌ها بهره گرفته شده است. درنهایت، برای هر دیالوگ تحلیلی از ویژگی‌های لحن بازیگر در نقش موردنظر ارائه شده است.

جدول ۱. نمادهای جفرسونی برای برچسب‌گذاری ویژگی‌های نوایی گفتار

[متن]	شروع و پایان هم‌پوشی	↓	آهنگ افتان
(...)	مکث طولانی	↑	آهنگ خیزان
(.)	مکث کوتاه زیر ۰/۱ ثانیه	>متن<	سریع‌تر
حروف بزرگ	فریاد/ صدای بلند	<متن>	آهسته‌تر
متن	تأکید	:::	کشش واکه
(hhh)	صدای دم	(.hhh)	صدای بازدم
#	صدای بازداشته		

۵. تحلیل داده‌ها

صدای شخصیت فیلم یا نمایش در چگونگی واکنش مخاطب تأثیرگذار است. الگوهای گفتار، سرعت گفتار، نواخت و تنوع صدا، گویش، و لهجه همگی نشان از جزئیاتی دربارهٔ گوینده دارند. عناصر نوایی بخشی از احساس گوینده را بازنمایی می‌کنند و بازنمایی شخصیت در قالب آوایی هستند. بازیگر باید هم فن بیان خود و هم عمق و انعطاف‌پذیری صدایش را تقویت کند، زیرا زنگ صدای بازیگر تأثیر خاصی در مخاطب دارد. صدا هم ابزاری برای بیان خود و هم مقیاسی برای هویت اجتماعی است. در صداگذاریِ نوعِ خاصی از گفتمان، باید مشخصه‌های ویژه‌ای را انتخاب کرد که از سوی مخاطب به‌عنوان ویژگی‌های آن گفتمان در نظر گرفته می‌شوند. این انتخاب در همهٔ سطوح آوایی، صرفی، نحوی، و واژگانی ــ معنایی صورت می‌گیرد.

۱.۵ *ماجرای* نیم‌روز (۱۳۹۵)

فیلمی به‌کارگردانی محمدحسین مهدویان، نوشتهٔ وی و ابراهیم امینی است. موضوع فیلم مربوط به ترورهای سازمان مجاهدین خلق ایران در سال ۱۳۶۰ و اتفاقات بعد از عزل ابوالحسن بنی‌صدر است که گروه‌هایی مانند سازمان مجاهدین خلق دست به ترورهای موفق مقامات ارشد حکومت می‌زنند. سازمان اطلاعات کشور و اطلاعات سپاه نیز درصدد دست‌گیری اعضای سازمان مجاهدین خلق هستند. جواد عزتی نقش یکی از مأموران امنیتی را برعهده دارد.

صادق: ما تو چند روز گذشته دوازده خونه رو زدیم؛ یازده تاش موفق بوده، یکی‌ش ناموفق. یعنی دقیقاً همون خونه‌ای که طاهره ما رو برد. مطلع بودیم، اطلاعات کامل داشتیم، مطمئن بودیم که خونهٔ مهمیه و رده دارن.

Sadegh: >mâ tu čænd ruze gozæšte dævâzdæh xunæro zædim<↑ yâzdæh tâš movæffæq bude↑ yekiš nâmovæfæq (.) yæni dæqiqæn hæmun xuneʔi ke tâhere mâ ro bord↑ (.) >mottæleʔ budim↑ ʔetelâʔâte kâmel dâštim↑ motmæʔen budim ke xuneye mohemiyewo rædedâræn↓<

رحیم: پس چرا بقیهٔ خونه‌ها رو خالی نکرده بودن؟

Rahim: (.) pæs čera bæqiye xunehâro xâli nækærde budæn↑

صادق: منطقهٔ سازمانه، یه عده رو سرخ می‌کنه که نفوذی‌شون سفید بمونه.

Sadegh: mænteqe sâzmâne:::↑ >ye ʔeddæro sorx mikone ke nufuzišun sefid bemune (hhh)↓<

در این فیلم، جواد عزتی نقش صادق را بازی می‌کند. درجایگاه مأمور اطلاعاتی، انتظار جملات دستوری و لحن جدی طبیعی است. صادق باطمأنینه و شمرده صحبت می‌کند. در این قسمت از فیلم، که اطلاعات جدید به همکارانش می‌دهد، تأکید روی واژه‌های جدید می‌بینیم. هم‌چنین نوبت خود را برای نشان‌دادن قدرتش، حتی با تکرار واژه‌های هم‌معنا، طولانی‌تر می‌کند. کشش از سوی وی در میانهٔ نوبت هم به‌خاطر جایگاهش تحمل می‌شود. کیفیت نفسی در پایان نوبت برای تأکید بیش‌تر بر حرف‌هایش دیده می‌شود.

رحیم: مدرکی هم داری یا حدسیاته؟

Rahim: mædræki hæm dâri↑ yâ hædsiyâte↑

صادق: تا چند دیقه پیش که حدسیات بود، ولی الان نه. این گزارش تلفن اون‌جاست. اون‌روز یه دونه تلفن بیش‌تر اون‌جا نشده، اونم سر یازده. ما رد تلفنُ زدیم، رسیدیم به یه دونه خیاط‌خونه. خیاط‌خونه که درواقع پوشش بود، سرپل ارتباطی سازمان بود.

Sadegh: tâ čænd deyeqe piš ke hædsiyât bud↑ væli ʔælân (.) næ (hhh) (…) ʔin gozâreše telefone ʔunjâst (…) >ʔun ruz ye dune telefon bištær ʔunjâ næšode↑ ʔunæm sære sâʔæte yâzdæh↓< >mâ rædde telefono zædim↑ residim be ye dune xæyâtxune↓< xæyâtxune (.) ke dær vâqe pušeš bud↑ særpole ʔertebâtiye sâzmân bud↓

صادق با تکرار بخشی از پاسخ‌های قبلی ریتم گفت‌وگو را حفظ می‌کند. با تکرار واژه‌های هم‌معنی از جایگاه بالاتر رشتهٔ کلام را در دست می‌گیرد. در میانهٔ نوبت، برای تأثیرگذاری بیش‌تر مکث می‌کند. باید خبر متفاوت را طوری توضیح دهد که برای کارمندانش باورپذیر شود.

رحیم: خب این چه ربطی به عباس داره؟

Rahim: xob in če ræbti be ʔæbbâs dâre:::↑

صادق: ردّ تلفن خیاط‌خونه رو زدیم، رسیدیم به تلفن این‌جا.

Sadegh: rædde telefone xæyâtxunæro zædim↑ (…) residim be telefone ʔinjâ::: (hhh)↑

کشش پایانی را در مواردی می‌بینیم که صادق به مخاطب برای پاسخ‌دادن زمان می‌دهد. هم‌چنین، گاهی برای تأکید سرعت صحبت خود را کم‌تر می‌کند. صادق هم‌چنین برای تأکید بر حرف خودش از دیرش و مکث استفاده می‌کند؛ گویی به مخاطب فرصت می‌دهد آن‌چه گفته را در ذهن خود مرور کند.

رحیم: چی داری می‌گی؟ خب این‌جا که سانتراله، این‌همه نیرو این‌جا کار می‌کنه.

Rahim: či dâri migi:::↓ (…) xob ʔinjâ ke sântrâle↑ ʔin hæme niru ʔinjâ kâr mikone↑

صادق: بله، منم برای همین از بچه‌های مخابرات خواهش کردم گوشی اتاق شنودُ دست‌کاری کنن؛ اینم گزارش اوناست.

Sadegh: bæle (hhh)↓ mænæm bærâye hæmin ʔæz bæčehâye moxâberât xâheš kærdæm↑ gushiye ʔotâqe šunudo dæskâri konæn↑ ʔinæm gozâreše ʔunâst↓

کمال: می‌گم هی ما داریم رمزی حرف می‌زنیم، می‌ریم می‌بینیم خونه خالیه، نگو خبر داشتن.

Kamal: migæm hey mâ dârim ræmzi hærf mizænim↑ mirim mibinim xune xâliye↑ nægu xæbær dâštæn::: (hhh)↓

بازیگر دیگر: اصن شاید یکی دیگه نشسته بوده پای دستگاه.

Xx: ʔæsæn šâyæd yeki dige nešeste bude pâye dæsgâh:::↑

صادق: بله، بله ممکنه. برای این‌که مطمئن شیم، باید چند روز صبر کنیم تا معلوم بشه.

Sadegh: bæle↓ bæle momkene↓ >bærâye ʔinke motmæʔen šim↑ bâyæd čænd ruz sæbr konim↑ tâ mælum beše↓<

کیفیت صدای نفسی را نیز در مواردی می‌بینیم که در آن‌ها صادق بر حقانیت حرف خود تأکید می‌کند. صادق پُرحرف است و غیرمستقیم و پیش‌نهادی دستور می‌دهد و فقط از بخش‌هایی سریع‌تر می‌گذرد که جای تردید باشد که حق با وی است.

۲.۵ *فرشته‌ها با هم می‌آیند* (۱۳۹۲)

فیلمی به کارگردانی و نویسندگی حامد محمدی است. داستان زندگی یک روحانی جوان به‌نام احمد و همسرش، لیلا، که درحالی‌که با تنگ‌دستی روزگار سپری می‌کنند، هم‌زمان صاحب سه فرزند می‌شوند. جواد عزتی در این فیلم نقش روحانی را بازی می‌کند.

لیلا: احمدجان، نریزه رو گاز!

Leila: ʔæhmæd ǰân↑ nærize ru gâz:::↑

احمد: نه، حواسم هست خب. بعد از سه قاشق شکر چی باید می‌ریختیم؟ چی این‌جا نوشتی؟

Ahmad: næ↑ hævâsæm hæst:::↑ xob (.) bædæz::: (.) se qâšoq šekær::: (.) či bâyæd mirixtim↑ či ʔinǰâ nevešti:::↑

لیلا: نه، اِ، اِه، اِه (صدای جیغ).

Leila: næ [e eh eh::: *screaming*

احمد: ای بابا! من دستم به شما نخورد که. اصلاً دستم به شما نمی‌خوره.

Ahmad: [ʔey bâbâ:::↑ mæn dæstæm be šomâ næxord ke:::↓ ʔæslæn dæstæm be šomâ nemixore↓

لیلا: خیلی خب. باشه برو کنار.

Leila: [xeyle xob (.) bâše boro kenâr:::↓

احمد: زعفرون و ثعلب. ثعلب چقدره؟

Ahmad: zæferuno sæʔlæb↓ (.) sæʔlæb čeqædre:::↑

لیلا: دو قاشق چای‌خوری.

Leila: do qâšoqe čâʔixori:::↓ *full mouth*

احمد: خیلی خب، ثعلب و زعفران.

Ahmad: xeyle xob::: sæʔlæbo::: zæferân↓

احمد: آخ آخ! آخ آخ! آخ‌خ‌خ! واای! واای! ای وای! ای وای! شما کاش یه چیزی ساده‌تر هوس کرده بودی، چون کلم‌پلو سخته. بعدشم به تلویزیون نمی‌شه اعتماد کرد دیگه. باید زنگ می‌زدین مادرتون، دستور پختشُ می‌گرفتید. این‌جوری یه کم سخت شده. بفرمایید! بابا این سی‌دی خط ورداشت، انقدر شما اینُ دیدین!

Ahmad: ʔâx ʔâx↑ ʔâx ʔâx↑ ʔâx ʔâx↑ ʔâx:::↓ vây:::↑ vây:::↑ ʔey vây↑ ʔey vây↑ ʔey vây:::↓ šomâ kâš ye čize sâdetær hævæs kærde budi↑ čun kælæmpolo sæxte:::↑ bædešæm be telveziyon nemiše ʔetemâd kærd dige:::↑ bâyæd zæng mizædin mâdæretun:::↑ dæstur poxtešo migereftid:::↑ ʔinǰuri ye kæm sæxt šode↑ befærmâʔid:::↑ bâbâ ʔin sidi xæt værdâšt↑ ʔenqæd šomâ ʔino didin:::↓

لیلا: اِاِاِ! خاموش نکن!

Leila: ʔe:::↑ xâmuš nækon:::↓

احمد: این آقای امیرعلی ما نخواد فیلم غم‌ناک ببینه کیو باید ببینه؟!

Ahmad: ʔin ʔâqâ ʔæmiræliye mâ↑ næxâd filme qæmnâk bebine↑ kiyo bâyæd bebine:::↑

لیلا: مامانش!

Leila: mâmânešo:::↓ *playful*

احمد: قربون مامانش و خودش!

Ahmad: qorbune mâmânešo xodeš:::↓

در این فیلم جواد عزتی نقش احمد را بازی می‌کند. ویژگی‌های کلام او در رابطه با همسرش و در ارتباط با افراد دیگر متفاوت و قابل‌توجه است. این شخصیت روحانی در رابطه با همسرش، به‌جای ردکردن حرف وی، روی اکثر واژه‌ها کشش دارد. روی واژه‌های مثبت و اصطلاحات مذهبی تأکید می‌گذارد. از طریق تکرار و جابه‌جاکردن واژه‌ها ریتمی شاد ایجاد می‌کند. برای آرام‌کردن همسرش مکث می‌کند و شمرده و با صدای آرام صحبت می‌کند. کیفیت نفسی را برای واژه‌های مقدس و ابراز صمیمیت با همسرش می‌بینیم. وقتی به‌دنبال تأیید همسرش است، از دیرش و لحن محتاط استفاده می‌کند. اصواتی مانند «آخ» و «وای» را تکرار می‌کند که باعث می‌شود فضایی صمیمی ایجاد شود. در مکالمات احمد و همسرش، در پرسیدن نظر یک‌دیگر، که مدام اتفاق می‌افتد، آهنگ خیزان می‌بینیم و حجم صدای احمد بالا نمی‌رود.

احمد: سلام علیکم!

Ahmad: sælâmæleykom↑

کریم: آقا، چه سلامی؟ چه علیکی؟ ببین بی‌انصافا چه‌قد نوشتن! نیگا کن! من تو این خونه تنهایی ان‌قد برق مصرف می‌کنم؟ ببینم، شما تو ادارهٔ برق آشنا ماشنا ندارید که سر برج کنتور ما رو کم‌تر بنویسن؟

Karim: ʔâqâ:::↑ če sælâmi:::↑ če ʔæleyki:::↑ bebin biʔensâfâ čeqæd neveštæn:::↑ nigâh kon↑ mæn tu ʔin xune:::↑ tænhâʔi ʔenqæd bærq mæsræf mikonæm:::↑ bebinæm↑ šomâ tu ʔedâreye bærq (.) ʔâšnâ mâšnâ nædârid↑ >ke sære borǰ kontore mâ ro kæmtær benevisæn<:::↑

احمد: بنده هرچه‌قدر سهمم باشه تو این پنج روز تقدیم می‌کنم خدمتتون.

Ahmad: bænde (hhh)↑ hærčeqædr sæhmæm bâše tu ʔin pænǰ ruz↑ tæqdim mikonæm xedmætetun↓

کریم: منظورمُ که می‌فهمی؛ یعنی شما سفارش کنی بگی که من این بالا می‌شینم، اون موقع اینام کنتورُ کم‌تر می‌نویسن.

Karim: mænzuræmo ke mifæhmi:::↑ (.) yæni šomâ sefâreš koni [begi ke mæn ʔin bâlâ mišinæm↑ ʔun moqeʔ ʔinâm kontoro kæmtær minevisæn:::↑

احمد: بله کریم آقا. کنتور برقه، موج رادیو نیست دست‌کاری‌ش بکنین درست بشه که. با اجازه‌تون. روزتون به خیر!

Ahmad: [bæle↑ - kærim ʔâqâ:::↑ kontore bærqe↑ moǰe râdiyo nist↑ dæskâriš bokonin↑ dorost beše ke↓ >bâ ʔeǰâzætun ruztun bexeyr<↓

دکتر: ببین به‌خاطر شرایط اون دختر، فعلاً که مریض تو بخش کمه، به نرسینگ گفتم که کسی رو تو اتاقش بستری نکنن. ببین پسرم، اکسیژن برای اون بچه مثل شیر واجبه ها.

Dr.: <bebin be xâtere šærâyete ʔun doxtær:::↑ felæn ke mæriz tu bæxš kæme↑::: be nersing goftæm ke kesi ro tu ʔotâqeš bæstæri nækonæn:::↑> (…) bebin pesæræm:::↑ ʔoksižen bærâye ʔun bæče↑ mesle šir::: vâjebehâ:::↓

احمد: حتماً! بله، بله.

Ahmad: hætmæn:::↑ bæle:::↑ bæle:::↓

دکتر: بیا! اینم نسخهٔ جدیدش.

Dr.: biyâ:::↑ ʔinæm nosxeye ǰædideš↓

احمد: بله، دست شما درد نکنه!

Ahmad: bæle:::↑ dæste šomâ dærd nækone↓

احمد در صحبت با دیگران، مانند پزشک و صاحب‌خانه، هم لحنی محترمانه و حجم صدای پایین دارد. تأکید وی را بر واژه‌های مثبت از طریق تکیه و کشش می‌بینیم. احمد شمرده صحبت می‌کند و کلمات را صحیح و واضح ادا می‌کند. فقط زمانی که عجله دارد صحبتش سریع‌تر می‌شود و روی واژه‌های خاصی کشش دارد که نشان از عجله‌اش داشته باشد. کیفیت صدای نفسی را برای حفظ احترام در کلام وی می‌بینیم. نوبت‌های کوتاه وی نیز نشان می‌دهد نمی‌خواهد وقت طرف مقابل را بگیرد.

۳.۵ *زخم کاری* (۱۴۰۰)

سریالی به‌کارگردانی محمدحسین مهدویان است. داستان دربارهٔ مردی به نام مالک مالکی (با بازی جواد عزتی) است که به‌عنوان یکی از مذاکره‌کنندگان یک شرکت بزرگ و موفق کار می‌کند، اما به‌واسطهٔ صحبت‌های همسرش به این نتیجه می‌رسد که در این شرکت به حق‌وحقوق واقعی‌اش نرسیده است و به‌واسطهٔ حرص و طمع درگیر ماجراهایی می‌شود.

منصوره: بیا بشین یه دیقه! می‌خوام باهات حرف بزنم.

Mansoureh: (hhh) biyâ bešin ye deyeqe↑ mixâm bâhât hærf bezænæm:::↑

مالک: چه خبر شده؟

Malek: če xæbær šode:::↑

منصوره: دو تا آدم مردن. تازه می‌گی چه خبر شده؟!

Mansoureh: do tâ ʔâdæm mordæn↑ tâze migi *imitating* če xæbær šode:::↑

مالک: خب این‌که خبر جدیدی نیست.

Malek: xob ʔin ke xæbære ǰædidi nist↓

منصوره: خبر مربوط به مواد مخدرُ تو درز دادی؟

Mansoureh: (hhh) ʔæxbâre mærbut be mævâd moxæddero to dærz dâdi:::↑

مالک: چرا باید هم‌چین کاری بکنم؟

Malek: (…) >čerâ bâyæd hæmčin kâri bokonæm<:::↑

منصوره: چرا سؤالُ با سؤال جواب می‌دی؟ مالک‌جان، ببین این الان داستان شده. دعوای بچگانهٔ تو و ناصر داره برای همه دردسر درست می‌کنه. متوجه نیستی.

Mansoureh: čerâ soʔâlo bâ soʔâl ǰævâb midi:::↑ (…) mâlek ǰân:::↑ bebin ʔin ʔælân dâstân šode↑ >dæʔvâye bæččegâneye towo nâser↑ dâre bærâye hæme dærdesær dorost mikone:::↑ motevæǰeh nisti:::↑

مالک: به ناصر بگو.

Malek: be nâser begu:::↑

منصوره: گفتم. صدبار گفتم. تو بس کن! به‌خاطر من.

Mansoureh: goftæm↑ sæd bâr goftæm↑ to bæs kon↑ be xâtere mæn:::↓

مالک: به‌خاطر تو؟

Malek: be xâtere to:::↑

منصوره: ببخشید، منظوری نداشتم. دارم پرت‌وپلا می‌گم. فراموش کن! ببین، من می‌خوام همه‌چی مثل قبل شه. کمکم کن!

Mansoureh: bebæxšid↑ mænzuri nædâštæm↑ dâræm pærtopælâ migæm↑ (hhh) færâmuš kon↑ bebin↑ mæn mixâm↑ hæme či mesle qæbl še↑ komækæm kon:::↓

مالک: یعنی می‌شه؟ همه‌چی مثل قبل شه؟

Malek: yæni miše↑ hæme či mesle qæbl še:::↑

منصوره: چیه؟ چرا این‌جوری نگاه می‌کنی؟ آدم می‌ترسه.

Mansoureh: (hhh) (…) čiye↑ čerâ ʔinǰuri negâh mikoni↑ ʔâdæm mitærse:::↓

مالک: من ترس دارم؟

Malek: *breathy* mæn tærs dâræm:::↑

منصوره: نه، فکر کنم من یه ذره ترسو شدم.

Mansoureh: (.) næ↑ (hhh) fekr konæm↑ mæn ye zære tærsu šodæm:::↓

مالک: خیلی خب، کارت همین بود؟

Malek: *breathing* >xeyle xob↑ kâret hæmin bud:::↑<

در رابطه با منصوره، مالک دست بالا را دارد و او را به‌خاطر شرایط نابه‌سامان برادرش، ناصر، تهدید می‌کند. برای نشان‌دادن قدرت خودش، بر واژه‌های خاص تأکید می‌کند و آن واژه‌ها را با تکیه و کشش ادا می‌کند. کیفیت نفسی صدا را در اشاره به صمیمیت قبلی این دو می‌بینیم. مالک متوجه علاقهٔ منصوره به خودش هست و از آن استفاده می‌کند. آهنگ افتان را برای نشان‌دادن کم‌اهمیت‌بودن موضوع می‌بینیم و مکث در میانهٔ جمله برای منتظرنگاه‌داشتن منصوره و تحت‌تأثیر قراردادن وی به‌کار برده می‌شود. در صحنه‌ای که ارتباط مالک و منصوره به دعوا کشیده شده، شاهد سرعت بالاتر مالک و آهنگ خیزان برای حفظ نوبت هستیم. درعین‌حال که با شرکای کاری‌اش محترمانه و با لحن خنده‌رو و شوخ‌طبعانه صحبت می‌کند، منصوره را با کشش صدا و تأکید بر دشنام‌ها و آهنگ خیزان تحقیر می‌کند.

مالک: وصیت‌نامه کجاست؟ یا اصلاً وصیت‌نامه‌ای وجود داره؟

Malek: væsiyætnâme kojâst:::↑ (…) yâ ʔæslæn væsiyætnâmeʔi vojud dâre:::↑

املشی: دست حاج‌آقا محبّیه.

Amlashi: dæste hâj ʔâqâ mohebbiye:::↓

مالک: خب باید خونده شه. باید خونده شه ببینیم تکلیف شرکت چیه.

Malek: xob bâyæd xunde še:::↑ bâyæd xunde še↑ bebinim tæklife šerkæt čiye:::↓

ناصر: تکلیف چی؟

Naser: tæklife či:::↑

مالک: تکلیف شرکت.

Malek: tæklife šerkæt↑

ناصر: شنیدم. چه تکلیفی؟

Naser: šenidæm↑ če tæklifi:::↑

مالک: شرکت تا حالا بزرگ‌کوچیکی بوده. حرف اون خدابیامرز حجّت بود. حالا چی؟ سهم ما چی می‌شه؟

Malek: šerkæt tâ hâlâ bozorg kučiki bude↑ hærfe ʔun xodâbiyâmorz hojjæt bud↓ (…) hâlâ či:::↑ sæhme mâ či miše:::↑

ناصر: تو سهم می‌خوای پفیوز؟!

Naser: (…) to sæhm mixây [POFIYUZ:::↑=

مالک: به‌هرحال همهٔ ما تو شرکت سهم داریم، این همه سند و امضا دادیم.

Malek: be hær hâl hæmeye mâ tu šerkæt sæhm dârim↑ ʔin hæme sænædo ʔemzâ dâdim↑

ناصر: تو بیش‌تر از لیاقتت ورداشتی.

Naser: to bištær ʔæz liyâqætet værdâšti↑

مالک: پیش من که هرچی هست می‌مونه تا بفهمیم چی کاره‌ایم.

Malek: piše mæn ke hær či hæst↑ mimune↑ tâ befæhmim či kâreʔim:::↓

ناصر: مگه دست توئه؟!

Naser: mæge DÆSTE toʔe:::↑ *angry*

مالک: آره دست منه. پول نروژی‌ها هم دست منه. تو حسابم تو دبی. حساب‌کتابای کیش و دبی‌ام بستم. اجناس تو انبار حتی سفارشای سه ماه آینده‌رم. همه رو یه‌جا نقد کردم. پول اونا هم پیش منه، اسناد و قراردادهای دفتر لندن، یه چندتا هم اوکراین، اونا هم پیش منه. پیش منم می‌مونه تا تکلیف روشن شه. نه تکلیف من، تکلیف همه، سودابه.

Malek: ʔâre dæste mæne:::↑ pule norvežiyâ hæm dæste mæne:::↑ (.) tu hesâbæm↑ tu dobey:::↑ hesâb ketâbâye kišo dobeyæm bæstæm:::↑ ʔæǰnâse tu ʔænbâr↑ hættâ sefârešâye se mâhe ʔâyændæræm↑ hæmæro yeǰâ næqd kærdæm:::↑ (.) pule ʔunâ hæm piše mæne↑ (…) (hhh) ʔæsnâdo qærârdâdâye dæftær lændæn↑ ye čænd tâ hæm ʔokrâyn↑ ʔunâ hæm piše mæne↑ (hhh) piše mænæm mimune↑ tâ tæklif rošæn še↓ næ tæklife mæn↑ tæklife hæme↓ - SUDÂBE↑

تفاوت لحن جواد عزتی (مالک) در این فیلم در صحبت با همسرش، دخترعمویش منصوره، که عشق سابقش بوده، و سایر مخاطبان جالب‌توجه است. مالک در بحث کاری از موضع قدرت صحبت می‌کند. در میانهٔ جملات کشش دارد و بر کلماتی که مربوط به شرکت خودشان است تأکید می‌کند. حجم بالای صدای مالک و آهنگ خیزان، فریادزدن، کشش برای ادامه‌دادن نوبت، و تأکید بر افعالی که برایش اهمیت بیش‌تری دارند، همگی، نشان از حفظ موضع قدرت از سوی مالک دارد. مشخصاً در جمع خانوادهٔ عموی درگذشته‌اش هم مدام فریاد می‌زند و دستور می‌دهد. آهنگ خیزان و دیرش برای تأکید دارد و مکث‌های او به‌نوعی او را مرموز جلوه می‌دهند. هم‌چنین مکث را در مواردی می‌بینیم که مخاطبان، به‌هرحال، ناچارند برای ادامهٔ صحبت وی صبر کنند. دیرش را هم برای تأکید در کلام او می‌بینیم، هم در مورد موضوع جدید، زمانی‌که منتظر واکنش مخاطبان است.

مالک: این‌جا چی کار می‌کنی؟

Malek: ʔinǰâ či kâr mikoni:::↑

سمیرا: تو خونه طاقت نیاوردم. چی کار کردی؟ تموم شد؟

Samira: tu xune tâqæt næyâvordæm↑ >či kâr kærdi↑ tæmum šod↑<

مالک: تمومِ تموم. دمشونُ باید بذارن رو کولشون و برن. ماشین نیاوردی؟

Malek: tæmume tæmum↓ domešuno bâyæd bezâræn ru kulešuno beræn↓ mâšin næyâvordi:::↑

سمیرا: نه.

Samira: næ↑ (hhh)

مالک: بیا بشین!

Malek: (.) biyâ↑ bešin↓

سمیرا: منصوره هم بود؟

Samira: (...) mænsure hæm bud↑:::

مالک: آره.

Malek: ʔâre↓ (hhh)

سمیرا: چرا بهم نگفتی با خودت بردی‌ش کیش؟

Samira: (…) čerâ behem nægofti↑ bâ xodet bordiš kiš↑

مالک: من نبردم. خودش اومد.

Malek: (…) mæn næbordæm↓ xodeš ʔumæd↓

سمیرا: تو دام پهن کردی.

Samira: to dâm pæhn kærdi↑

مالک: ببین، سمیرا ...

Malek: (…) bebin↑ (hhh) sæmirâ↑ (hhh)

سمیرا: هیس! نمی‌خوام چیزی بشنوم. دلم می‌خواد یه زمین بزرگ داشته باشم، نزدیک ویلامون تو شمال. می‌خوام شهرک بسازم.

Samira: his:::↑ nemixâm čizi bešnævæm:::↑ <delæm mixâd↑ ye zæmine bozorg dâšte bâšæm↑ næzdike vilâmun to šomâl↑ mixâm šæhræk besâzæm> (hhh)↓

مالک: می‌خرم، می‌خرم برات.

Malek: mixæræm↑ (hhh) mixæræm bærât↓

مالک در صحبت با همسرش، سمیرا، از زمزمه و آهنگ افتان برای ایجاد کیفیت محتاط و صمیمی استفاده می‌کند. برای نشان‌دادن قدرتش در انجام کارهای خاص افعال مربوط به آن‌ها را کشیده بیان می‌کند. مالک درمقابل سمیرا لحنی آرام دارد، کشش پایانی برای اجازه‌گرفتن از همسرش دارد. به‌خاطر ترس از پاسخ سمیرا یا احتمالاً واکنش‌های او، لحنی محتاط دارد. کیفیت نفسی را هم برای تأکید هم برای مرموزبودن می‌بینیم. لحن خندان او نشان از خودمانی‌بودن موقعیت دارد. مکث و البته کیفیت نفسی را هم‌چنین برای توجیه‌آوردن می‌بینیم و وقتی کشش به‌کار نمی‌برد، درواقع می‌خواهد موضوع را جمع کند. حفظ ریتم به‌صورت تقلید از مکث ابتدایی نوبت در هر دو نفر دیده می‌شود.

۴.۵ *جان‌دار* (۱۳۹۷)

فیلمی به‌کارگردانی و نویسندگی حسین امیری دوماری و پدرام پورامیری و هم‌چنین نویسندگی محمد داوودی است. داستان از آن‌جا شروع می‌شود که در شب عروسی اسما، مسعود، برادر یاسر (خواستگار سابق اسما)، به‌تحریک او، به مراسم عروسی می‌آید تا مراسم را خراب کند، اما در درگیری، به‌دست جمال، برادر اسما، کشته می‌شود. جواد عزتی در این فیلم نقش یاسر را بازی می‌کند.

یاسر: آقای قاضی، من از این آقا شکایت دارم. ایشون سه بار سر منُ زد به دیوار، شاهدم دارم. قسمم می‌خورم. نه، ول کن! ول کن، دارم حرف می‌زنم. آقای قاضی، من حرف عجیبی دارم می‌زنم؟ مگه نمی‌گید که اگر ... اگر شاهد داشته باشم، دلیل بر اثبات اتهامه؟ من شاهد دارم. از این آقا شکایت دارم. بنویس شکایت منُ! شکایت منُ بنویس! بنویس شکایت منُ!

Yaser: ʔâqâye qâzi:::↑ mæn ʔæz ʔin ʔâqâ šekâyæt dâræm↑ ʔišun se bâr sære mæno zæd be divâr:::↑ šâhedæm dâræm↑ qæsæmæm mixoræm↑ >næ vel kon↑ vel kon↑ dâræm hærf mizænæm↓< ʔâqâye qâzi↑ mæn hærfe ʔæǰibi dâræm mizænæm:::↑ mæge nemigid↑ ke ʔægær↑ ʔægær↑ šâhed dâšte bâšæm↑ dælil bær ʔesbâte ʔettehâme:::↑ >mæn šâhed dâræm↑ ʔæz ʔin ʔâqâ šekâyæt dâræm↑ benevis šekâyæte mæno↑ šekâyæte mæno benevis↓ benevis šekâyæte mæno<=

قاضی: آقا با توأم، برو بیرون!

Qazi: [ʔâqâ bâ toʔæm↑ boro birun:::↓

یاسر: من یه چیزی باید بگم. نکش دست منُ! آخه بی‌غیرت، نشستی اون‌جا خواهر و مادرت قسم دروغ بخورن؟ از ناموست دفاع کردی بدبخت؟ با بی‌ناموسی می‌خوای بیای بیرون؟ ها؟

Yaser: [mæn ye čizi bâyæd begæm↑ nækeš dæste mæno↑ – ʔâxe biqeyræt:::↑ nešæsti ʔunǰâ↑ xâhæro mâdæret qæsæme duruq boxoræn:::↑ [ʔæz nâmuset defâ kærdi bædbæxt:::↑ bâ binâmusi mixây biyây birun:::↑ hâ:::↑

قاضی: برو بیرون! می‌گم برو بیرون!

Qazi: [boro birun↑ migæm boro birun:::↓

یاسر: جواب منُ بده!

Yaser: [ǰævâbe mæno bede:::↑

قاضی: نظم جلسه رو ریختی به هم. برو بیرون! سرباز!

Qazi: [næzme ǰælæsæ ro rixti behæm:::↑ boro birun:::↑ – særbâz:::↑

یاسر: من که می‌دونم مسعود تو رو نزده. زدی! پای ناموست زدی؟ پاش واستا! منم بودم می‌زدم، به *قرآن*. همون *قرآن* می‌زنه کمر خواهر و مادرت.

Yaser: [mæn ke midunæm↑ mæsʔud to ro næzæde↑ zædi↑ pâye nâmuset zædi↑ pâš vâstâ:::↑ mænæm budæm↑ mizædæm↑ be qorʔân↑ >hæmun qoʔrân mizæne kæmære xâhæro mâdæret↓<

در این فیلم، لحن یاسر درمقابل قاضی و مأموران دادگاه و درمقابل اسما، نامزد سابقش، متفاوت است. یاسر، عصبانی در دادگاه، با سرعت بالا و حجم بالای صدا صحبت می‌کند. آهنگ خیزان و ساخت‌های پرسشی زیاد دارد. با تکرار واژه‌ها برای تأکید، ریتم خاصی را دنبال می‌کند. در مواردی که باید صحبتش را کوتاه کند سرعت را بالا می‌برد و، درعین‌حال، با بالابردن حجم صدا و حرکات خاص بدن، نوبت را حفظ می‌کند. کشش و حجم بالای صدا را برای تأکید بر واژه‌هایی نشان می‌دهد که منظور اصلی او را می‌رسانند. آهنگ خیزان در میانهٔ نوبت برای حفظ آن دارد تا بتواند در فرصت محدودش تمام حرف‌هایش را بزند.

یاسر: تو هم برادرتُ می‌خوای، هم بچه‌تُ می‌خوای، هم عشقتُ می‌خوای؟ پس من چی اسما؟ من نمی‌خواستم؟ من نمی‌تونستم همهٔ اینا رو داشته باشم؟ این پسره چی داشت که من نداشتم؟

Yaser: <to hæm bærâdæreto mixây↑ hæm bæččæto mixây↑ hæm ʔešqeto mixây:::↑ (.) pæs mæn či ʔæsmâ:::↑> mæn nemixâstæm:::↑ >mæn nemitunestæm↑ hæmeye ʔinâ ro dâšte bâšæm↑< (.) ʔin pesære:::↑ či dâšt ke mæn nædâštæm↑:::

اسما: هیچی.

Asma: hiči (hhh)↓

یاسر: من از هیچی کم‌تر بودم واسه‌ت؟ برادرت به‌خاطر هیچی پای اعدامه؟

Yaser: mæn ʔæz hiči kæmtær budæm vâsæt:::↑ (.) bærâdæret be xâtere hiči pâye ʔeʔdâme:::↑

اسما: با من بازی نکن! منُ می‌خواستی، اومدم.

Asma: bâ mæn bâzi::: nækon↑ (…) mæno mixâsti↑ ʔumædæm↓

یاسر: نه این‌جوری نمی‌خوام، برو!

Yaser: (…) næ (hhh) >ʔinǰuri nemixâm boro<↓

اسما: یعنی چی؟ نمی‌تونی هر لحظه شرطتُ عوض کنی.

Asma: yæni či:::↑ NEMITUNI hær læhze šærteto ʔævæz koni:::↑

یاسر: من این‌جا تعیین‌تکلیف می‌کنم، نه تو.

Yaser: *angry* >mæn ʔinǰâ tæʔin tælif mikonæm↑ næ to:::↑<

یاسر دربرابر اسما، برای حفظ نوبت و نشان‌دادن حق‌به‌جانب‌بودنش، لحنی عصبی دارد و بر واژه‌های خاص تأکید می‌کند. تکرار واژه‌ها برای حفظ ریتم کلام استفاده می‌شود. در میانهٔ جمله، آهنگ خیزان برای حفظ نوبت دارد. در آخر جمله‌ها، برای تأکید بیش‌تر، بر همان جمله مکث می‌کند. واژه‌ها را برای تأکید تکرار می‌کند. گاهی هم برای نشان‌دادن ضعف قبلی خودش دربرابر اسما حجم صدا پایین می‌آید و لحن عصبی کنار می‌رود. در مواردی که احساس قدرت دارد با سرعت کم‌تر صحبت می‌کند و باطمأنینه واحدهایی با آهنگ خیزان و کشش پایانی را به‌دنبال یک‌دیگر می‌آورد؛ درحالی‌که اسما قدرتِ گرفتن نوبت را ندارد. پاسخ‌های اسما کوتاه، با آهنگ افتان، و کیفیت نفسی برای القای حس صمیمیت و راضی‌کردن یاسر است.

۶. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، عناصر نوایی، به‌مثابهٔ ابزار بافت‌سازی در گفتار بازیگری خاص در نقش‌های مثبت و منفی، در سه فیلم و یک سریال براساس نگاه گامپرز (Gumperz 1982) بررسی شدند. در گام نخست، دیالوگ‌هایی از یک بازیگر مرد انتخاب شدند و، بعد از آوانویسی به‌شیوهٔ آمریکایی و برچسب‌دهی براساس نمادهای جفرسونی رایج در تحلیل مکالمه، برای مشخص‌کردن ویژگی‌های نوایی شخصیت‌های مثبت و منفی بررسی شدند.

همان‌طورکه انتظار می‌رفت، عناصر نوایی بازنمایی‌شده در لحن بازیگر در نقش‌های مثبت و منفی تفاوت‌هایی داشتند. در نقش مثبت، به‌طورکلی شاهد حجم پایین صدا، آهنگ افتان، بیان شمرده، کیفیت زمزمه‌ای، و بیان آرام و در نقش منفی شاهد آهنگ خیزان، حجم صدای بالا، به‌کارگیری سرعت، و مکث برای حفظ نوبت و بازنمایی موضع قدرت و لحن تهدیدآمیز بودیم.

عناصر نوایی یکی از مهم‌ترین ابزارهای دردست‌رس بازیگران برای بازسازی شخصیتی خاص و جان‌بخشیدن به آن درجهت پیش‌برد روایت هستند. با درنظرگرفتن عناصر نواییِ زیروبمی و تغییرات آن، کیفیت صدا، حجم صدا، و ریتم شامل تناوب الگوهای تکرارشوندهٔ مکث، سرعت، و دیرش، می‌توان ویژگی‌های گفتاری مشاهده‌شده در شخصیت‌های مختلفی را، که توسط جواد عزتی آفریده شده‌اند، در جدول ۲ خلاصه کرد:

جدول ۲. ویژگی‌های نوایی در شخصیت‌پردازی

عناصر نوایی / شخصیت	زیروبمی و تغییرات آن	کیفیت صدا	ریتم (مکث/ سرعت/ دیرش)	حجم صدا
احمد	خیزان برای ادامه‌دادن نوبت، پرسش‌های مدام با همسر	لحن محترم و آرام، نفسی برای قداست و صمیمیت، صوت صمیمی «آخ» و «وای»	تکرار واژه‌ها در ریتمی شاد، کشش برای اجازه‌گرفتن و فرصت‌دادن، پرحرفی برای توجیه، سرعت برای عجله	عموماً پایین، شمرده و آرام و دقیق
صادق	خیزان برای حفظ نوبت	لحن جدی، باطمأنینه، نفسی برای اثبات حقانیت	شمرده، تکرار برای حفظ ریتم، دیرش برای فرصت‌دادن، مکث برای تأکید	تقریباً بدون تغییر، حفظ وجهه با حفظ ویژگی‌های کلام
یاسر	آهنگ خیزان برای حفظ نوبت	لحن عصبانی در دادگاه و درمانده و عصبی دربرابر اسما	تکرار واژه‌ها، کشش پایانی برای تأکید، سرعت در عصبانیت	حجم بالا در لحن عصبی
مالک	تکیه بر واژه‌های خاص، خیزان برای حفظ نوبت، افتان برای کم‌اهمیت جلوه‌دادن	فریاد، عصبی، موضع قدرت، محتاط با سمیرا، نفسی برای صمیمیت	کشش در میانهٔ جملات، مکث برای مرموزبودن، کشش برای تأکید، دیرش برای اجازه، مکث برای معطل‌کردن	حجم بالا در عصبانیت و استرس، فریاد برای تحقیر منصوره، حجم پایین محتاط دربرابر سمیرا

بر این اساس، ویژگی‌های نقش‌های اصطلاحاً مثبت و منفی و انتخاب‌های بازیگر از ابزار عناصر نوایی در آفریدن نقش تاحدی مشخص می‌شود. از دیدگاه زبان‌شناسی تعاملی، نگاه به چگونگی پیشرفت مکالمه و جریان داستان از طریق مطالعهٔ واکنش‌های مشارکان در مکالمه انجام می‌گیرد. در این مورد نیز می‌توان واکنش‌های مشارکان را در هم‌راهی یا مخالفت با نقش مقابل در قالب انتخاب‌های آن‌ها از ابزار زبانی، غیرزبانی، و پیرازبانی برای پیش‌برد تعامل مشاهده کرد. البته باید توجه کرد ویژگی‌های نوایی هر شخصیت باتوجه‌به هدف منظوری و بافت پویای داستان پیوسته درحال تغییر است و صرفاً در بخش‌های مربوط به «اوج بازی یا روایت» در نزدیک‌ترین حالت به ویژگی‌های نشان‌دار هر نقش قرار می‌گیرد.

کتاب‌نامه

خواجه‌پور، فریده و ذوالفقار علامی (۱۳۹۲)، «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان *نخل‌ها و آدم‌ها*»، *فنون ادبی*، س ۵، ش ۲، ۱۰۹–۱۲۲.

صحرایی، قاسم، علی حیدری، و مریم میرزایی مقدم (۱۳۹۰)، «لحن، صحنه‌پردازی، و فضا ابزار انتقاد و اعتراض بیهقی»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، س ۳، پیاپی ۳، ۷۵– ۹۴.

عالی کردکلایی، حمید و اکرم صفایی (۱۳۹۴)، «بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان *داستان یک شهر* احمد محمود»، *همایش بین‌المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی*، اسفند ۱۳۹۴.

عطرفی، علی‌اکبر و طاهره سپهوند (۱۳۸۷)، «بررسی عناصر داستان در رمان *سال‌های ابری*»، فصل‌نامهٔ *زبان و ادب*، ش ۳۷.

غنی‌پور ملکشاه، احمد، مرتضی محسنی، و مرضیه حقیقی (۱۳۹۴)، «عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی در منظومهٔ داستانی *هفت‌پیکر* نظامی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۳۷.

نیک‌روز، یوسف و محمدهادی احمدیانی (۱۳۹۳)، «شیوه‌های شخصیت‌پردازی در *شاهنامهٔ فردوسی*»، *پژوهش‌های ادب حماسی*، پیاپی ۱۸، ۱۷۳–۱۹۱.

یوسف‌پور، محمدکاظم و فاطمه رحمتی اصلی (۱۳۸۹)، «بررسی ویژگی‌های شخصیت‌پردازی در داستان‌های *مثنوی معنوی*»، *پرنیان سخن: مقاله‌های پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، ۷۶۳–۷۸۸.

Berry, M. and S. Brown (2019), "Acting in Action: Prosodic Analysis of Character Portrayal During Acting", *Journal of Experimental Psychology*, vol. 148, no. 8, 1407-1425.

Brown, P. and S. C. Levinson (1978), "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena", in: *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction*, E. Goody (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 56-310.

Dunashova, A. V. (2020), "Prosodic Variability and Prosodic Portrait Construction", *Russian Lingusitic Bulletin*, vol. 23, no. 3, 76-81.

Feng, D. and Y. Qi (2014), "Emotion Prosody and Viewer Engagement in Film Narrative, A Social Semiotic Approach", *Narrative Inquiry*, vol. 24, no. 2, 347-367.

Gumperz, J. J. (1982), *Discourse Strategies*, Cambridge: Cambridge University Press.

Günthner, S. (1998), "Polyphony and the Layering of Voices in Reported Dialogues, An Analysis of the Use of Prosodic Devices in Everyday Reported Speech", *InLiSt (An Open Access Journal of Interaction and Linguistic Structures)*, no. 3, University of Konstanz.

Günthner, S. (2000), "Constructing Scenic Moments: Grammatical and Rhetoric-Stylistic Devices for Staging Past Events in Everyday Narrative", InLiSt (An Open Access Journal of Interaction and Linguistic Structures), no. 22, University of Konstanz.

John-Lewis, C. M. (1986), "Prosodic Differentiation of Discourse Modes", in: *Intonation in Discourse*, London and Sydney: Croom Helm.

Kotthoff, H. (1998), "Irony, Quotation, and Other Forms of Staged Intertextuality: Double or Contrastive Perspectivation in Conversation*", InLiSt (An Open Access Journal of Interaction and Linguistic Structures)*, no. 5, University of Konstanz.

Livingstone, S. R., H. C. Deanna, and F. A. Russo (2014), "The Influence of Vocal Training and Acting Experience on Measures of Voice Quality and Emotional Genuineness", *Psychology*, vol. 5, no. 156.

Milligan, C. A. (2015), *Sonic Vocality: A Theory on the Use of Voice in Character Portrayal*, PhD Dissertation, Georgia, Atlanta: Georgia State University.

Nurhayati, D. A. W. (2018), "Suprasegmental Phonology Used in Star Wars: The Last Jedi Trailer Movie on Implying the Characters' Purpose and Emotion in EFL Classroom", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, vol. 166, 80-86.

Ra'fatbakhsh, M. (1991), *Literary Traditions and Language Problems Related to the Teaching of Shakespeare's Macbeth,* M.A in TEFL*,* Shiraz: Shiraz University.

Sacks, H., E. A. Schegloff, and G. Jefferson (1974), "A Simple Systematic for the Organisation of Turn Taking in Conversation", *Language*, vol. 50, no. 4, 696-735.

Sánchez-Mompeán, S. (2020), *The Prosody of Dubbed Speech, Beyond the Character's Words*, London: Palgrave Macmillan (eBook).

Shirinova, M. S. (2020), "The Role of Intonation in Cinema Language", *Scientific Reports of Bukhara State University*, vol. 4, no. 4.

Thirsk, J. and H. Gulseker Solak (2012), "Vocal Clarity through Drama Stratedgy", *Procedia, Social, and Behavioral Sciences*, no. 46, 343-346.