من هم آن‌را به طراح صحنه توضیح داده بودم اما آنچه طراح صحنه به من ارائه داد، یک چیز دیگری بود که فیلم «هشت‌ونیم» را فیلمی کرد که می‌بینید. می‌خواهم تاکید کنم که طراح‌صحنه قرار نیست طرح زیبا بیافریند، بلکه طراحی صحنه خیلی در فضاسازی دخیل است. به‌این‌معنا که در کنار متن، جا بگیرد و به فضای ذهنی متن، تجسم‌عینی ببخشد.

با این همه ظرافتی که طراحی‌صحنه داشته، شما طراحی‌صحنه تئاترهای امروز در ایران را چطور می‌بینید؟

من تا چندسال پیش بیشتر تئاتر می‌دیدم و می‌رفتم کارهای دانشجوهای قدیمی دانشکده را می‌دیدم. آنها واقعاً نبوغ داشتند، اما تحصیل یک‌طرف است و کار یک‌طرف. دانشجوهای تئاتر، اغلب خلاق و پر از ایده هستند اما بعد از دوران تحصیل هم باید امکان این را داشته باشند که در آتلیه‌های بزرگ و حرفه‌ای کار کرده و تجربه کسب کنند تا نبوغ‌شان پرورش پیدا کند. اما با این که این بچه‌ها این امکان را ندارند که در استودیوهای بزرگ کارآموزی کنند، بازهم کارشان با همه محدودیت‌ها و شرایط سخت، خلاقانه و پُر از ایده است و اگر به این دانشجوها فضایی برای تجربه داده شود، نشان می‌دهند که خلاقیت‌های فوق‌العاده‌ای دارند. فکر می‌کنم به‌خاطر این همه خلاقیت در دانشجویان طراحی‌صحنه، باید حتماً دانشگاه‌ها، دانشجویان ممتاز این رشته را برای ادامه‌تحصیل و گذراندن دوره‌های تخصصی طراحی‌صحنه به خارج از ایران بفرستند

در دانشگاه البته دانشجوهای بااستعداد زیاد داریم اما یکی از مشکلات جدی همیشه بودجه و امکانات مالی برای کار تئاتر است، به‌خصوص برای طراحی‌صحنه.

در بزرگترین تئاترهای دنیا هم پول و بودجه مهم است و سخت به‌دست می‌آید. حتی در استودیوهای حرفه‌ای سینما هم که هزینه‌های طراحی بسیار دارد، چه بسیار پیش آمده که فیلم‌هایی نتوانند هزینه‌های کار را دربیاورند. آنها هم تاحدودی با علم به‌اینکه نباید زیاده‌ولخرجی کرد، طراحی می‌کنند.

در ایران هم خب به‌مراتب این دقت‌ها بیشتر است. مثلاً در سریال «سربداران»، که از اولین کارهایم به‌عنوان طراح‌صحنه در ایران بود، من سعی می‌کردم با حداقل‌ها طراحی کنم. من تمام جزئیات طراحی‌صحنه و چیدمان‌ها را به‌عهده داشتم و بسیاری از طراحی‌صحنه‌های «سربداران» را با دست خودم ساختم، ولی درنهایت باید یک ذوق و تاش هنری در درون کسی که دنبال کار تئاتر و طراحی‌صحنه می‌رود، باشد و فقط تکنسین خوب بودن، کافی نیست.

ما در دنیا تنها چندین طراح معروف داریم و بقیه طراح‌ها به گردپای آنها نمی‌رسند با اینکه همه آنها از نظر دانش طراحی، باهم برابرند و دوره‌های خاص هنری را گذرانده‌اند اما درواقع آن طرحی ماندگار می‌شود که با شم و ذوق هنری ساخته شده باشد که همه از آن بهره ندارند. به‌هرحال این یک ذوق است که خداوند درون هنرمند نهاده است. مثلاً در موسیقی کسی مثل موتسارت دیگر تکرار نمی‌شود یا در موسیقی ایرانی کسانی مثل مهدی خالدی و پرویز یاحقی که از آهنگسازان تصنیف‌های قدیمی ایران هستند، از لحاظ ذوق هنری یگانه هستند یا همین‌طور کسی مثل ابوالحسن صبا.

طراحی‌صحنه سریال «سربداران» در دهه ۶۰، یکی از کارهای موفق آن‌زمان بود. طراحی و اجرای صحنه‌های این سریال چقدر زمان برد؟

من از طراحی‌صحنه سریال «سربداران» بسیار راضی هستم چون کاری نبود که در دنیا کسی انجام داده باشد. به این معنی که در دنیا نداریم که سناریویی به‌دست طراح رسیده باشد که مطلقاً هیچ توضیح صحنه‌ای نداشته باشد. مثلاً در سناریو فقط نوشته بود - دهی در باشتین- و هیچ جزئیات دیگری نداشت. من مجبور بودم همه جزئیات را؛ اعم از قصر طوقای یا گورستانی در باشتین یا مکان‌های مختلف دیگر که در این سریال کم هم نبودند، همه را با خلاقیت خودم طراحی و اجرا کنم. علت نارضایتی من این بود که هیچ جلسه‌ای نگذاشتند تا لااقل برای دانشجوها شرح دهم چگونه یک طراح می‌تواند از خلاقیت‌اش برای پیشبرد صحنه‌ها به بهترین وجه‌اش استفاده کند. من بعد از ۴۴ سال دارم اینها را مطرح می‌کنم که آقای کارگردان این سریال یک‌بار جلسه‌ای برای توضیح نگذاشت. به‌عنوان مثال در قصر طوقای بعد از طراحی صحنه سریال «سربداران» و ساخت این سریال، در اخبار شنیدیم که آقای قذافی در واشنگتن برای اجلاسی که می‌رفت، خیمه می‌زد اما من در قصر طوقای خودم به این نتیجه رسیدم و این ایده خیمه را اجرا کردم.

یادم می‌آید بعد از سریال «سربداران»، ابراهیم فروزش، کارگردان فیلم «خمره» پیشنهاد طراحی صحنه فیلم جدیدش را به من داد و با اینکه فیلمنامه خیلی خوبی داشت و خودش هم آدم خلاقی بود اما من که از کار کردن با آن شرایط سخت در «سربداران» خسته و دل‌شکسته شده بودم، قبول نکردم. اگرچه با فروزش دوست شده بودم و دلم می‌خواست با او کار کنم، اما نپذیرفتم و مدتی از ایران خارج شدم و در آن‌مدت، در خارج از ایران مدام فکر می‌کردم که چرا به‌خاطر این برخوردها نتوانستم در وطن خودم بمانم و با بچه‌های خوب ایران کار کنم. چون بعد از این سریال، سال ۶۲ به آمریکا رفتم و بعد از ۸ سال، دوباره به ایران برگشتم.

ساخت «سربداران» در زمان جنگ ایران و عراق بود که شرایط اقتصادی سختی در ایران داشتیم. در آن‌زمان مبلغ درخوری، بابت آن کار به ما نمی‌دادند اما چقدر آن گروه در «سربداران» زحمت کشیدند. از همکاران این سریال از دو نفر باید با عنوان هنرمند درجه‌یک یاد کنیم؛ یکی استاد فرهاد فخرالدینی که موسیقی درخشان این سریال را ساخت و دیگری استاد محمد زرفام که فیلمبردار این سریال بود.

اما اتفاق بدی که در «سربداران» افتاد و بازهم من آنجا با تدبیر خودم نگذاشتم به فاجعه بدل شود، این بود که ایرج رامین‌فر که از شاگردان خودم بود و طراح لباس این اثر بود، در زمانی که سریال کلید خورده بود، بخشی از طراحی لباس سریال را انجام داده بود که بسیار زیبا و خلاقانه بود اما به‌خاطر اتفاقی که بین او و دوزنده لباس‌ها افتاد، رامین‌فر به کار ادامه نداد و من برای اینکه خلاقیتی که رامین‌فر در طراحی لباس‌ها تا آن‌موقع به‌خرج داده بود، لطمه‌ای نخورد، قبول کردم بدون اینکه عنوانی بخواهم یا حتی قرارداد مالی‌ای بنویسم، کار طراحی لباس را هم از پاییز ۱۳۶۰ تا ۶۲ ادامه بدهم. حتی طراحی لباس تابستانی هم داشتم. در صحنه اول این سریال، لباسی را برای شخصیتی که آدمی بود که هر دوطرف‌اش صورت داشت، طراحی کرده بودم و خودم بر دوخت‌اش نظارت کرده بودم که با حرکات کرئوگرافی که نادر رجب‌پور برای این شخصیت طراحی کرده بود، صحنه درخشانی از آب درآمد. حتی لباس‌هایی برای دربار طوقای طراحی کردم که رقاصان را روی طبق به مجلس طوقای می‌آوردند که لباس رقاصان، طراحی بسیار زیبایی داشت که بعدها این صحنه سانسور شد. بیش از ۲۰۰۰ دست لباس در طول آن دو سال طراحی کردم و همین هم دلیل دیگری شد بر نارضایتی من. در کنار اینکه در سریال‌های حرفه‌ای هرکدام از این بخش‌ها متخصص خودش را دارد، من هم کار چیدمان صحنه می‌کردم، هم برای صحنه‌ای گاو مصنوعی می‌ساختم و خلاصه همه زحمات به‌عهده خودم بود. با همه اینها خوشحالم که توانستم در ساخت سریالی باشم که ماندگار شد. بعدها برادرم برای من که در آمریکا بودم، بریده روزنامه‌ای را پست کرد که در آن بریده روزنامه، اپیزود سیزدهم این سریال، برنده جایزه طراحی صحنه شده بود، اما هیچ‌وقت من هیچ توضیحی از سوی تهیه‌کننده سریال درباره این جایزه نشنیدم.

البته باید از گروه سازنده طراحی صحنه که مرحوم خاکدان پرورش داده بود، زنده‌یاد کاظم فریبرزی و حسین خیرخواه - که در پروژه سریال «هزاردستان» هم شرکت داشتند- تشکر کنم که آن‌قدر خوب بودند که من در طراحی صحنه این سریال دستیاری نداشتم.

شما در طراحی صحنه، سبک خاصی دارید؟

یک نکته‌ای درباره طراحی صحنه بگویم، طراح نباید کاری را فقط به‌خاطر ایده و فکر خودش انجام دهد که به اصل و پایه نمایشنامه لطمه بزند. در طراحی صحنه تئاتر، همه‌چیز در خدمت متن نمایشنامه و بعد شیوه کارگردانی است. یادم می‌آید طراحی صحنه‌ای برای تله‌تئاتر «به سوی دمشق»، کاری از زنده‌یاد حمید سمندریان انجام دادم که فضای کمی در صحنه در اختیار داشتیم، به‌همین خاطر، کل طراحی صحنه با آهن بود. آن‌وقت‌ها صداوسیما به ما فضایی برای طراحی صحنه نداده بود؛ چون گفته بود طراح صحنه باید از خود صداوسیما باشد و ما ناچار شدیم در فضایی کوچک، بالای کتابخانه دانشگاه تربیت مدرس که آتلیه کوچکی داشت، ایده را اجرا کنیم و بر صحنه ببریم که جایزه بهترین کارگردانی و بازیگری را گرفت.

درکل می‌خواهم بگویم، ایسم‌ها مهم نیستند، این که در چه سبکی کار می‌کنید. مهم این است که طراحی شما حالا در هر سبکی به کلیت نمایشنامه بخورد و فضای نمایشی با طراحی صحنه جور دربیاید. در تله‌تئاتر دیگری از مرحوم سمندریان به‌نام «بازی استرینبرگ» که زنده‌یاد هما روستا هم در آن بازی می‌کرد، صحنه‌ای بود که خانم روستا باید پیانو می‌نواخت و صحنه‌ی کوچک آنجا امکان این را نمی‌داد که پیانویی روی صحنه بیاوریم. من شاسی‌های پیانو را طراحی کردم درحالی که در کادر تصویر، شمعدانی با شمع هم گذاشته بودیم و آن را این‌طور فیلمبرداری کردیم. بعد صدای پیانو در صحنه هم گذاشته شد و همان فضا و اتمسفری را که برای درگیر کردن تماشاگر نیاز داشتیم، ارائه کردیم.

یعنی طراح صحنه باید آن کانسپت و مفهوم را که از متن نمایشنامه برآمده، بیرون بکشد و بر صحنه تئاتر، عینی‌اش کند.

دقیقاً. طراحی صحنه باید با خلاقیت خودش، کانسپت را طراحی کند. طراحی صحنه، یک هنر چندرسانه‌ای است، به‌این‌معنا که طراح، هم باید تئاتر و سینما را خوب بشناسد، هم نقاشی بداند، هم معماری و هم به تاریخ هنر تسلط خوبی داشته باشد. من خودم معمار بوده‌ام و سال‌های آغازینی که بعد از تحصیل به ایران برگشتم، چندین کار معماری انجام دادم که خوشبختانه بعضی از آنها هنوز هم هستند مثل خانه فرشچیان که معماری‌اش با من بود یا آتلیه صادقی در خیابان بهار که هنوز هم هست و چندین طراحی معماری برای دوستان هنرمند دیگر. من سال‌ها در ایتالیا در آکادمی معماری هم تحصیل کرده‌ام. همیشه دوست داشتم معمار بشوم اما دوستانم که در دانشکده معماری رم درس می‌خواندند، می‌گفتند اگر ریاضی‌ات عالی نیست، به رشته معماری نیا! چون اصلاً فارغ‌التحصیل نمی‌شوی و شاید ۱۲-۱۰ سال طول بکشد تا درس‌ات را بتوانی تمام کنی و من هم به‌همین خاطر به رشته طراحی و معماری صحنه تئاتر رفتم و شب‌ها به آکادمی «سنت جاکامو» در رم می‌رفتم و درس معماری هم می‌خواندم و از آنجا هم فارغ‌التحصیل شدم. در سال‌های دهه ۶۰ هم که دوباره به آمریکا رفتم و در «shakespear theatre company» در اجرای متن‌های بسیاری از شکسپیر مثل «کمدی اشتباهات» طراح صحنه بودم و در پنج نمایش دیگر در تئاترهای مختلف، طراحی صحنه انجام دادم. همان‌زمان در دفتر معماری هم به‌شکل حرفه‌ای کار می‌کردم.

باتوجه به دید معمارانه و تسلط‌تان به طراحی صحنه، سالن‌های تئاتر ایران را - به‌خصوص سالن‌هایی که به‌شکل خصوصی ساخته می‌شوند و معمولاً از کارشناس طراح‌صحنه هم برای ساخت آن استفاده نمی‌شود- چطور می‌بینید؟

باید نظارتی بر این سالن‌های تئاتر وجود داشته باشد. حتی در تئاترشهر هم دید طراحی صحنه و معمارانه چندان دخیل نبوده، به‌خصوص در این سالن‌های کوچک - که هرکدام سوراخی در تئاترشهر بوده که به‌سالن تئاتر تبدیل شده- من دید کارشناسانه‌ای از نظر طراحی صحنه نمی‌بینم. شما فکر کنید یک سالن تئاتر در درجه اول باید هم درِ ورودی، هم درِ خروجی داشته باشد که در هیچ سالنی از تئاترشهر این رعایت نشده! همین سالن قشقایی، فقط یک در دارد و این کاملاً اشتباه است و در صورت بروز مشکلی مثل آتش‌سوزی، برای تماشاگر انبوهی که در سالن می‌نشیند، می‌تواند خطرناک باشد. خود تالار اصلی تئاترشهر هم درِ ورود و خروج‌اش یکی است، بالکن‌اش هم همین‌طور. اینها همه در طراحی و معماری تماشاخانه غلط است.

پیشنهادتان برای بهتر شدن وضعیت طراحی صحنه چیست؟

کل قضیه طراحی صحنه در ایران، مثل کلاف سردرگم است. هنر در ایران می‌توانست جایگاه خاص خودش را باتوجه به تاریخ درخشانی که دارد، پیدا کند اما مثل کلافی سردرگم است. مثلاً وقتی به موسیقی باروک گوش می‌دهید، حس می‌کنید یک ایرانی این موسیقی را ساخته. موزیسین‌های دوره باروک به موسیقی ایرانی بسیار نزدیک‌اند اما ما در ایران آنچنان که باید به موسیقی‌مان توجه نمی‌کنیم. یا در تئاتر اگر نمایش ایرانی مثلاً تعزیه، می‌توانست همانجور که در تکیه دولت بود ادامه یابد، وضعیت نمایش ایرانی اینگونه نبود. ایران جزو کشورهای کهنسال دنیاست و تاریخ درخشانی دارد.

در طراحی صحنه هم، هرکسی می‌آید برای خودش کاری می‌کند. ما نیاز به صنف درست و حسابی برای طراحی صحنه داریم که نظارت دقیقی بر آن باشد و آزمون‌هایی در آن برگزار شود که یک طراح‌صحنه مسیر درستی طی کند تا واقعاً طراح‌صحنه شود. من زمانی که در ایتالیا طراحی صحنه کار می‌کردم، می‌دیدم که طراحان صحنه باید جزو سندیکا باشند. حتی دستیارها هم آموزش‌هایی داشتند و امتحان‌هایی از آنها گرفته می‌شد که عضو سندیکای طراحان صحنه شوند و حقوق دریافت کنند. من زمانی که آنجا کار می‌کردم، حقوقی دریافت نمی‌کردم چون باید می‌ماندم و امتحان سندیکا را می‌دادم که هم شامل نقاشی بود، هم مجسمه‌سازی، هم رسم و هم کارهای دیگر، بعد به شما درجه یک یا دو یا سه می‌دادند و براساس آن، حقوق دریافت می‌کردید. اما من با عشق و فراگیری زیاد به وطنم بازگشتم.

در طراحی صحنه‌های امروز جهان، خیلی به فناوری‌های تازه و تکنولوژی‌های به‌خصوص نوری توجه می‌شود، به‌نظر شما این تکنولوژی‌های جدید تا چه‌حد برای طراحی صحنه تئاتر امروز جوابگوست؟

اگر کاربردی باشد، چرا که نه! به‌هرحال تکنولوژی‌های صحنه در تئاتر امروز بسیار پیشرفته شده و کار را در بسیاری اوقات برای طراح‌صحنه‌ای که باید با مواد و متریال کار می‌ساخت، راحت می‌کند.

یادم است اشنایدر سیمپسون که هم طراح اپرای وین، هم طراح اپرای سالزبورگ بود، در همان دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی از طراحی‌های بسیار زیبایی روی شیشه استفاده می‌کرد و با گذاشتن آن طرح‌ها مقابل نور، فضاسازی‌های زیبایی بر صحنه تئاتر ایجاد می‌کرد. من در سال ۵۴ شمسی در فستیوال سالزبورگ، با ایشان به‌عنوان دستیار دوم، کار کردم و از نزدیک کار با نورها و ویدئوپروجکشن‌هایی که او برای طراحی صحنه استفاده می‌کرد، می‌دیدم. او در هر صحنه‌ای فضاهایی برای بازیگر می‌ساخت که درخشان بود که البته دستگاه‌های بسیار گران‌قیمتی آن‌زمان نیاز داشت.

شما یکی از پایه‌گذاران رشته طراحی صحنه بودید و ما حالا دانشجویان علاقمندی در دانشگاه داریم که در رشته طراحی صحنه درس می‌خوانند، پیشنهادتان برای این دانشجویان که اغلب در ایده قوی و در کار اجرا ضعیف‌اند، چیست؟

در دانشکده هنرهای دراماتیک، زنده‌یاد دکتر مهدی فروغ که رئیس دانشکده بود، از من خواست طبق برنامه‌ریزی آکادمی هنرهای زیبای رم، رشته طراحی صحنه را اجرایی کنم و این رشته برای اولین‌بار در آنجا پا گرفت. منتها این رشته طبق رشته طراحی صحنه‌ای که در ایتالیا بود، نمی‌توانست باشد؛ برای اینکه به‌جز طراحی صحنه، استادان دیگری برای مبلمان، اکسسوار و خیاطی نیاز داشت که ما به‌شدت کمبود این استادها را داشتیم. من در حوزه تخصصی خودم، درس‌های زیادی را تدریس می‌کردم اما به‌هرحال به‌خاطر کمبود استاد، شرایط برابری با آکادمی هنرهای زیبای رم نداشتیم.

به‌هرحال امروزه با وجود اینترنت، امکان دسترسی به هر منبع، در هر کجای جهان، برای دانشجویان و علاقمندان تئاتر و طراحی صحنه هست. حالا دیگر دانشجویان با همین موبایل‌های کوچک هم، منابع تئاتری تمام جهان را می‌توانند جست‌وجو کنند، ببینند و یاد بگیرند. اما در دانشکده‌های هنری هم باید حداقل چند استاد واقعی و دلسوز داشته باشند که بتوانند راهنمای دانشجوها برای کار اجرایی باشند.

امیدوارم به‌زودی کتاب‌تان را درباره تجربه‌های طراحی صحنه منتشر کنید که به‌خصوص برای دانشجویان تئاتر حتماً بسیار کاربردی خواهد بود.

امیدوارم. کتابم، «آن روزگاران تهران» که مجموعه سیاه‌قلم‌های من از مکان‌های مختلف و کهن تهران است - از جمله تئاترها و سینماها - شامل تمام خاطرات عجیب زندگی من در آن سال‌ها بوده که مثل آیینه مقابل چشمم است. بسیاری به من گفتند، خورشیدی این طراحی‌ها را از روی عکس کشیدی؟ گفتم عکس قابل استفاده‌ای مگر از اینها موجود هست که من بتوانم بکشم، اگر هست برو عکسی بیار که من دقیق از روی آن بکشم. بخشی از این طراحی‌ها را از آنچه در ذهنم از آن مکان‌ها مانده بود، کشیدم. من ایران را بسیار دوست دارم و هربار برای تحصیل یا گذراندن دوره‌ای از ایران رفتم، دوباره برگشتم. وقتی در آمریکا کار می‌کردم، به من پیشنهاد دادند که همین‌جا بمان و شهروند ما باش اما من به وطنم برگشتم. ایتالیا آن‌قدر به کارم ارزش گذاشت که در سال ۲۰۱۴ به من نشان شوالیه داد، اما با همه بی‌مهری‌هایی که اینجا به‌هنرمند می‌شود، من همیشه دلم برای این وطن می‌تپد.

طراحی‌صحنه داستان باغ‌وحش، اغلب از مواد بازیافتی ساخته‌شده که هم خیلی هزینه‌بر نباشد، هم به محیط‌زیست آسیبی نرساند و هم پیشنهادی باشد برای نسل نوپای تئاتر ما که سعی کنند برای طراحی‌صحنه‌تئاتر از مواد بازیافتی بیشتر استفاده کند. فقط برای برگ‌هایی که برای درخت از کاغذهای خاصی طراحی شده، مبلغی هزینه کردیم که امیدوارم بعد از پایان نمایش، این برگ‌ها هم دور ریخته نشود، شاید برای اجراهای دیگری که در طراحی‌صحنه، درختی دارند، به‌کار بیاید

طراحی‌صحنه باید با خلاقیت خودش، کانسپت را طراحی کند. طراحی‌صحنه، یک هنر چندرسانه‌ای است، به‌این‌معنا که طراح، هم باید تئاتر و سینما را خوب بشناسد، هم نقاشی بداند، هم معماری و هم به تاریخ هنر تسلط خوبی داشته باشد. من خودم معمار بوده‌ام و سال‌های آغازینی که بعد از تحصیل به ایران برگشتم، چندین کار معماری انجام دادم که خوشبختانه بعضی از آنها هنوز هم هستند مثل خانه فرشچیان که معماری‌اش با من بود یا آتلیه صادقی در خیابان بهار که هنوز هم هست و چندین طراحی معماری برای دوستان هنرمند دیگر

دروزی عاشق پیشه!

درباره «فریدالاطرش»
نوازنده و آهنگساز شهیر سوری-مصری

سعید دهقانی
پژوهشگر جهان عرب

این روزها درباره «دُروز» یا همان دروزی‌ها زیاد می‌شنویم. آن‌ها تا چند هفته پیش سوژه مهمی برای رسانه‌های جهان عرب بودند. استان سویدای سوریه که بیشترین شمار از پیروان این دین را در خود جای داده جولانگاه نیروهای اسرائیلی از یک سو، و در سوی دیگر نیز قبایل عرب بوده است. دروز مسلح نیز در سوی مقابل عرب‌های عشایر ایستاده‌اند. آن‌ها استقلال از سوریه را می‌خواهند. اما آنچه در ادامه می‌خوانید درباره سویدا، این منطقه پرآشوب مدیترانه‌ای نیست بلکه درباره یکی از فرزندان این منطقه است. درباره سیاست نیست؛ درباره موسیقی است. درباره یک دروزی تفنگ‌به‌دست نیست. درباره یک دروزی سازبه‌دست است: فریدالاطرش در سال ۱۹۱۷ (برخی منابع ۱۹۱۵) در خانواده‌ای دروزی در منطقه‌ی جبل‌الدروز واقع در سویدا به دنیا آمد. خانواده‌اش به‌دلیل فعالیت‌های سیاسی علیه استعمار فرانسه، ناچار به مهاجرت به لبنان و سپس مصر شدند. در مصر، او همراه مادرش (عالیه‌المنذر، خواننده‌ای سنتی) نخستین گام‌ها در زمینه موسیقی را برداشت. سپس در هنرستان موسیقی قاهره تحصیل کرد؛ در همان‌جا بود که از «ریاض السنباطی» و «مدحت عاصم» دو آهنگساز بزرگ مقدمات آهنگسازی را فرا گرفت. از همان زمان بر تکنیک‌های نوازندگی مسلط شد. عود در دست فریدالاطرش، نه‌تنها سازی برای همراهی آواز، بلکه زبان شخصی او برای گفت‌وگوی درونی بود. او تسلطی خارق‌العاده بر این ساز داشت و قطعات بداهه‌ای که با عود می‌نواخت، بارها در جشنواره‌های موسیقی شرقی تحسین شد. سبک نوازندگی‌اش، هم ریشه در سنت داشت و هم نگاهی مدرن به تمپو، مدلاسیون و ضرباهنگ. در دوره‌ای که بیشتر عودنوازان به نقش همراهی کننده محدود بودند، فرید نشان داد که عود می‌تواند راوی مستقل و تمام‌عیاری از احساسات انسانی باشد. موسیقی فریدالاطرش، نقطه‌ی تلاقی سنتِ ردیف‌مانند عربی و المان‌های ملودیک غربی است. او در آهنگ‌های خود از ساختارهای مقام‌های کلاسیک عربی بهره می‌برد، اما همزمان از سازهایی چون پیانو، ویولن، ترومپت، و ارکستراسیون‌های غربی نیز استفاده می‌کرد. بدین ترتیب، موسیقی او نه‌فقط بومی، بلکه نسخه جهانی‌شده موسیقی عربی بود. او برخلاف عبدالوهاب که گرایش بیشتری به ساختار اروپایی داشت، همواره در کارهایش عنصر طرب و بداهه‌پردازی شرقی را حفظ کرد. در عین حال، اشعار عاشقانه، انتخاب دقیق کلمات، و اجرای احساساتی، صدای او را به صدای محبوب نسل‌ها تبدیل کرد. برخی از مشهورترین ترانه‌هایش عبارت‌اند از: «قلبی ومفتاحه»، «یا زهره فی خیالی» و «حکایه غرامی» است. کسانی که با فرهنگ مصر آشنایی دارند می‌دانند که مشهور شدن در زمینه موسیقی در مصر کار دشواری است چراکه هر آهنگسازی همواره با بزرگانی نامدار مثل محمد عبدالوهاب قیاس می‌شود. از همین نظر فریدالاطرش همواره در سایه‌ی دو ابرچهره قرار داشت: محمد عبدالوهاب و ام‌کلثوم. اما این سایه، مانع درخشش او نشد. باوجود احترام متقابل، فضای رسانه‌ای مصر، رقابتی میان او و این دو چهره می‌ساخت. فرید بارها ابراز تمایل کرد که قطعه‌ای برای ام‌کلثوم بسازد، اما این همکاری هرگز رخ نداد. برخی تحلیل‌گران معتقدند ام‌کلثوم از سبک پرشور و عاشقانه‌ی فرید فاصله داشت و علاقه‌ای به آن نوع موسیقی نداشت. لذا فرید راه خود را رفت؛ نه در تقابل و رقابت با همتایان خود، بلکه در مسیر استقلال هنری. و حفظ هویت موسیقی منحصربه‌خودش. او هرگز ازدواج نکرد و عشق‌های نافرجامش بارها دستمایه‌ی آهنگ‌هایش شدند. بیماری قلبی‌اش هم به وجهی تراژیک در زندگی‌نامه‌اش افزود؛ به‌گونه‌ای که در بسیاری از اجراهای زنده، خستگی و درد را در چهره‌اش می‌شد دید. در یکی از مصاحبه‌های آخر عمرش گفته بود: «من با قلبم زندگی کردم؛ نه‌فقط از نظر بیولوژیکی، بلکه از نظر هنری هم.» البته به جز نوازندگی بر روی صحنه، او بر پرده هنر هفتم نیز حضوری موفق داشت؛ به طوری که بخش بزرگی از شهرت فریدالاطرش، به حضورش در سینمای مصر بازمی‌گردد. او در بیش از ۳۰ فیلم بازی کرد و اغلب آهنگ‌های فیلم‌ها را نیز خود ساخت. شخصیت او در اغلب فیلم‌ها، خود زندگی‌نامه‌ای عاطفی داشت: مردی عاشق، حساس، اغلب شکست‌خورده و تنها. او در کنار سمیره احمد، شادیه، ماجده، صباح و دیگر بازیگران مشهور، چهره‌ای تثبیت‌شده در سینمای عاشقانه‌ی دهه‌های ۴۰ تا ۶۰ مصر شد. فیلم‌هایی مانند: «انتِ حبیبی» (تو عزیزمی) و «لحن الخلود» (نوای جاودانگی) از مشهورترین آثار او در زمینه سینماست. فریدالاطرش در سال ۱۹۷۴ در بیروت درگذشت، اما پیکرش به قاهره منتقل شد و در کنار مادرش دفن شد. با مرگ او، یکی از آخرین چهره‌های دوران طلایی موسیقی عربی خاموش شد؛ اما نغمه‌هایش همچنان در گوش زمان جاری است.